

IDA

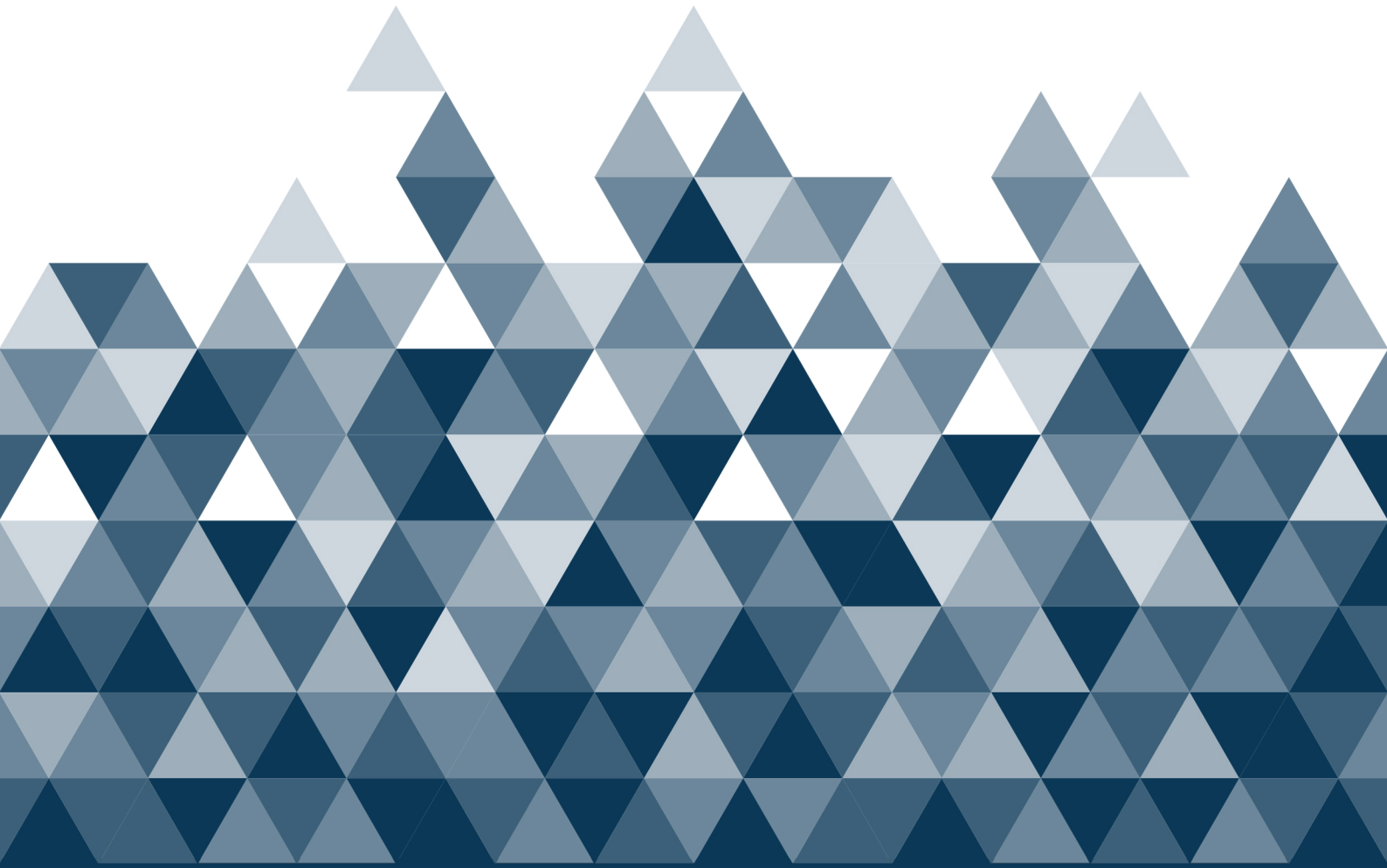
International
Design and
Art Journal

IDA: International Design and Art Journal
www.idajournal.com
info@idajournal.com

Volume:1 Issue:1 / 2019

Editor in Chief

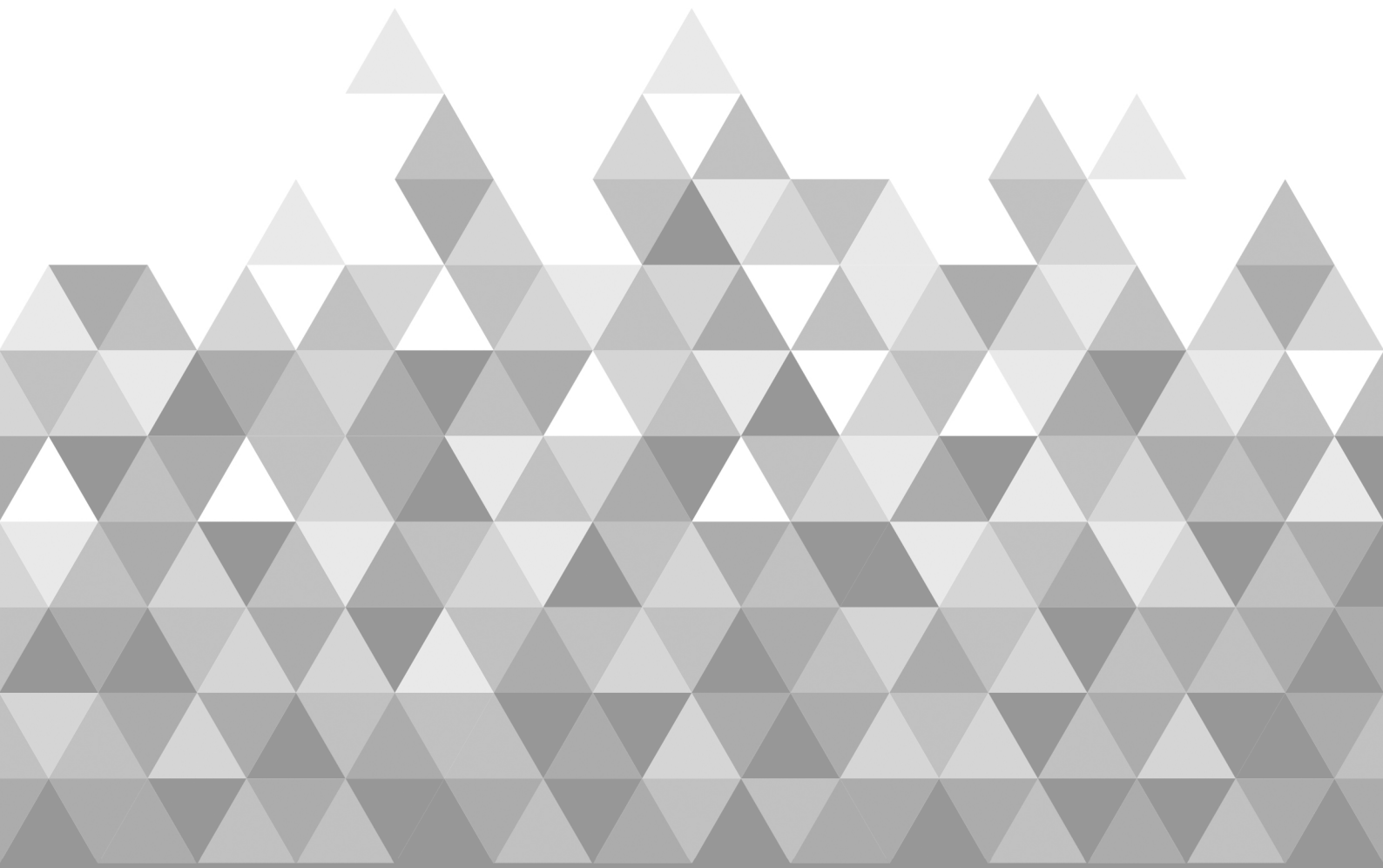
Assoc. Prof. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY



IDA

International
Design and
Art Journal

IDA: International Design and Art Journal
www.idajournal.com
info@idajournal.com



FOUNDER / EDITOR IN CHIEF

Assoc. Prof. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY
info@idajournal.com / nozsavas@gmail.com

CONTACT

IDA: International Design and Art Journal
www.idajournal.com / info@idajournal.com

SECRETARY

Lecturer Dr. M. Kübra MÜEZZİNOĞLU
kubramzzn@selcuk.edu.tr

GRAPHIC AND WEB DESIGN

Assoc. Prof. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY
OJS / Open Journal System

LAYOUT AND PAGE DESIGN

Assoc. Prof. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY

PROOFREADING

Assist. Prof. Dr. Cihan Şule KÜLÜK
csule82@hotmail.com

LEGAL ADVISER

Advt. Emine ERDEM

IDA: International Design and Art Journal is an open-access academic journal. All publishing rights of the accepted articles are deemed to assign to **IDA: International Design and Art Journal**. Articles cannot be published and copied anywhere, and cannot be used without reference.



IDA: International Design and Art Journal is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

ADVISORY BOARD

- Prof. Agustin MARTIN FRANCES / Complutense University of Madrid
Prof. Andrea BOERI / University of Bologna
Prof. Anna CALLUORI HOLCOMBE / University of Florida
Prof. Anna GIANNETTI / University of Campania "Luigi Vanvitelli"
Prof. Dr. Banu MANAV / İstanbul Ayvansaray University
Prof. B. Burak KAPTAN / Eskişehir Technical University
Prof. B. Srinivas REDDY / Jawaharlal Nehru Architecture and Fine Arts University
Prof. Cornelis de BONT / Loughborough University
Prof. Elchin ALIYEV / Western Caspian University
Prof. Erdal AYGENÇ / Near East University
Prof. Jelena MATIC / University of Belgrad
Prof. Dr. Kemal YILDIRIM / Gazi University
Prof. Laura L. LETINSKY / The University of Chicago
Prof. Lorraine JUSTICE / Rochester Institute of Technology
Prof. Dr. Mahmut ÖZTÜRK / Bolu Abant İzzet Baysal University
Prof. Dr. M. Lütfi HİDAYETOĞLU / Selçuk University
Prof. Tim BRENNAN / Manchester Metropolitan University
Assoc. Prof. Angela HARUTYUNYAN / American University of Beirut
Assoc. Prof. Barış YILMAZ / Muğla Sıtkı Koçman University
Assoc. Prof. Canan ZÖNGÜR / Muğla Sıtkı Koçman University
Assoc. Prof. Hakkı Tonguç TOKOL / Marmara University
Assoc. Prof. Mustafa Cevat ATALAY / Tekirdağ Namık Kemal University
Assoc. Prof. Dr. Nihan CANBAKAL ATAĞLU / Karadeniz Technical University
Assoc. Prof. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY / Muğla Sıtkı Koçman University
Assoc. Prof. Dr. Ö. Osman DEMİRBAŞ / İzmir University of Economics
Assoc. Prof. Dr. Rabia KÖSE DOĞAN / Selçuk University
Assoc. Prof. Zsolt GYENES / Kaposvár University

REVIEWER BOARD

- Prof. Dr. Bige Bediz KINIKLI / Hacettepe University
Prof. Buğru Han Burak KAPTAN / Eskişehir Technical University
Prof. Dr. Canan ATALAY AKTUĞ / Çanakkale Onsekiz Mart University
Prof. Erdal AYGENÇ / Near East University
Prof. Dr. Mehmet Lütfi HİDAYETOĞLU / Selçuk University
Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ / İstanbul Ayvansaray University
Assoc. Prof. Dr. Ayşegül OĞUZ NAMDAR / Recep Tayyip Erdoğan University
Assoc. Prof. Dr. Funda ALTIN / Ordu University
Assoc. Prof. Hakkı Tonguç TOKOL / Marmara University

- Assoc. Prof. Dr. İlker YARDIMCI / Düzce University
Assoc. Prof. Kerem İŞCANOĞLU / Trakya University
Assoc. Prof. Dr. Murat ORAL / Konya Technical University
Assoc. Prof. Dr. Nihan CANBAKAL ATAĞLU / Karadeniz Technical University
Assoc. Prof. Dr. Ö. Osman DEMİRBAŞ / İzmir University of Economics
Assoc. Prof. Dr. Rabia KÖSE DOĞAN / Selçuk University
Assoc. Prof. Dr. Sezin Hatice TANRIÖVER / Bahçeşehir University
Assoc. Prof. Dr. Ş. Ebru OKUYUCU / Afyon Kocatepe University
Assist. Prof. Dr. Adem YÜCEL / Ordu University
Assist. Prof. Dr. Ali Asgar ÇAKMAKÇI / Zonguldak Bülent Ecevit University
Assist. Prof. Dr. Betül BİLGE ÖZDAMAR / Başkent University
Assist. Prof. Dr. Betül SERBEST YILMAZ / KTO Karatay University
Assist. Prof. Dr. Hayriye Hale KOZLU / Erciyes University
Assist. Prof. Dr. Hicran ÖZALP / Maltepe University
Assist. Prof. Dr. Hüda SAYIN YÜCEL / Kırıkkale University
Assist. Prof. Dr. Leman KALAY / Kyung Hee University
Assist. Prof. Dr. Mustafa KORUMAZ / Konya Technical University
Assist. Prof. Dr. Mustafa YEĞİN / Çukurova University
Assist. Prof. Dr. Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU / KTO Karatay University
Assist. Prof. Dr. Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ / Uşak University
Assist. Prof. Dr. Şuayyip YÜCEL / Kırıkkale University
Assist. Prof. Dr. Tuba TERECE / İstanbul Biruni University
Assist. Prof. Dr. Yücel YAZGIN / Near East University

ASSISTANT EDITORS

- Assist. Prof. Dr. Cihan Şule KÜLÜK / Bolu Abant İzzet Baysal University
Lecturer Dr. Menşure Kübra MÜEZZİNOĞLU / Selçuk University

SECTION EDITORS

- Assist. Prof. Dr. Cihan Şule KÜLÜK / Bolu Abant İzzet Baysal University
Assist. Prof. Dr. Firdevs Müjde GÖKBEL / Kastamonu University
Lecturer Dr. Esra AKSOY / Adnan Menderes University
Lecturer Dr. M. Kübra MÜEZZİNOĞLU / Selçuk University
Lecturer Murat ÖZDAMAR / Bilkent University
Res. Assist. Dr. Deniz Cemal KOŞAR / Muğla Sıtkı Koçman University
Res. Assist. Dr. Merve BULDAÇ / Dumlupınar University
Res. Assist. Dr. Merve KARAOĞLU CAN / Dumlupınar University
Res. Assist. Neda İsmail ATAR / Dokuz Eylül University

About

The purpose of **IDA: International Design and Art Journal**, which started its publication life in 2019, is to ensure that scientific, original and academic studies are evaluated under scientific ethical rules and conveyed to the reader in a qualified environment. Within the scope of the journal, all interdisciplinary articles on design and art fields and related to these subjects can be sent for evaluation. **IDA: International Journal of Design and Art** is an international refereed journal.

The language of the journal is English and Turkish. Aiming to publish 2 issues per year, our journal has started the necessary processes to be scanned in international and national indexes. In our journal, the blind-review system is used in the evaluation process, for further information please look at the "Evaluation Process". Article submitted for publication in the **IDA: International Design and Art Journal** should not be published elsewhere or waiting in line for publication. The author (s) agree to transfer the publication and copyright of the articles they submit for publication to **IDA: International Design and Art Journal**, and do not charge ant fees. All published articles are open to everyone with reference to journals and authors.

Hakkında

Yayın hayatına 2019 yılında başlayan **IDA: International Design and Art Journal** amacı, bilimsel, özgün ve akademik çalışmaların bilimsel etik kurallara uygun bir biçimde değerlendirilmesini ve nitelikli bir ortamda okuyucuya iletilmesini sağlamaktır. Dergi kapsamında, tasarım ve sanat konularıyla ve bu konular bağlamında yapılmış olan disiplinlerarası tüm makaleler değerlendirilmek üzere gönderilebilmektedir. **IDA: International Design and Art Journal** uluslararası hakemli bir dergidir.

Derginin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Yılda 2 sayı yayınlamayı hedefleyen dergimiz, uluslararası ve ulusal indexlerde taranmak üzere gerekli süreçleri başlatmıştır. Dergimizde kör hakemlik sistemi uygulanmaktadır, değerlendirme süreci ile ilgili detaylı bilgiler "Değerlendirme Süreci" başlığında bulunmaktadır. **IDA: International Design and Art Journal**'a yayınlanmak üzere gönderilmiş olan makalelerin başka bir yerde yayınlanmış ya da yayın için sırada bekliyor olmaması gerekmektedir. Yazar/yazarlar yayınlanmak üzere gönderdikleri makalelerin yayın ve telif hakkını **IDA: International Design and Art Journal**'a devretmeyi ve ücret talep etmemeyi kabul eder. Yayınlanmış tüm makaleler dergi ve yazarlara atıf yapılmak suretiyle herkese açıktır.

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

About / Hakkında	iv
Preface / Sunuş <i>Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY</i>	vi
Zaman ve Mekanın Şiirsel İmgelemi: Mardin’de Ara Mekanlar The Poetic Imagination of Time and Space: In-Between Spaces in Mardin <i>Zeynel DÜNDAR</i>	1
İç Mekân Tasarımında Görselleştirme Yöntemleri “Lupa CR29 Projesi Üzerinden Örneklenmesi Visualization Methods in Interior Design Sampling over the Lupa CR29 Project <i>Seval ÖZGEL FELEK</i>	13
Sanatta Kutu ve Seramik Sanatında Kişisel Uygulamalar Box in Art and Personal Applications in Ceramic Art <i>Azize Melek ÖNDER</i>	31
Rachel Whiteread Heykelleri ve Mekân Boşluk, Doluluk Kavramları Rachel Whiteread Sculptures and Place Space, Fullness Concepts <i>Canan ZÖNGÜR</i>	43
Konya’da İşlev Değiştiren Türk Hamamları Üzerine Bir Değerlendirme: Meram Hasbey Hamamı An Evaluation of Turkish Baths Changing Function in Konya Meram Hasbey Bath <i>Fatih MAZLUM</i>	54
İçmimarlık Eğitiminde Kolaj Tekniğinin Yaratıcı Düşünceye Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme Evaluation on the Effect of Collage to Creative Thought in Interior Architecture Education <i>Seda CANOĞLU</i>	74
Louvre’a Bakan Kadınlar Erken Modern Dönemde Amatör Olarak Kadın Sanatçının Portresi Women Looking at Louvre a Portrait of the Women Artists as Amateurs in Early Modern Period <i>Nevin YALÇIN BELDAN</i>	89
İç Mimarlıkta Eğitim Modeli: Deneyimleyerek Öğrenme Training Model in Interior Architecture: Learning in Experience <i>Rabia KÖSE DOĞAN, Mehmet NORASLI</i>	99
Kampüs Alanı İçinde Su Ögesi Kullanımının İşlevsel ve Estetik Niteliklerinin Değerlendirilmesi: Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü Örneği Evaluation of Functional and Aesthetic Qualities of Water Item Use in the Campus Area: Anadolu University Yunus Emre Campus Example <i>Gizem Hediye EREN, Merve BULDAÇ</i>	109
Ankara Eski Çoban Mektebi’nin Mevcut Durumu ve Yeniden İşlevlendirme Olanakları The Current Situation and Re-Functioning Possibilities of Old Çoban Mektebi in Ankara <i>Müge BAHÇECİ, Aybike YENEL</i>	124

Preface

Dear Readers,

The purpose of **IDA: International Design and Art Journal**, which started its publication life in 2019, is to ensure that scientific, original and academic studies are evaluated under scientific ethical rules and conveyed to the reader in a qualified environment. We are in the excitement of bringing you the first issue of our journal with the support from academicians and researchers.

In order to emphasize the inseparable integrity of design and art fields, to close the gap of scientific and qualified journals and to contribute to the fields, we made an initiative based on voluntariness. I would like to express my gratitude to the Advisory Board for supporting us, to the Section Editors and Reviewer Board for contributing to the evaluation process in order to increase the scientific and academic quality of our journal, and to the authors who contributed to the first issue.

I would also like to thank our Assistant Editors, Lecturer Dr. M. Kübra MÜEZZİNOĞLU and Assist. Prof. Dr. C. Şule KÜLÜK, who work with great devotion in the preparation of this issue.

Editor-in-Chief
Assoc. Prof. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY

Önsöz

Değerli Okuyucular,

Yayın hayatına 2019 yılında başlayan uluslararası hakemli dergimiz **IDA: International Design and Art Journal**, bilimsel, özgün ve akademik çalışmaların bilimsel etik kurallara uygun bir biçimde değerlendirilmesini ve nitelikli bir ortamda okuyucuya iletilmesini sağlamayı amaç edinmiştir. Akademisyen ve araştırmacıların destekleri ile ilk sayımızı sizlerle buluşturmanın heyecanı içerisindeyiz.

Tasarım ve sanat dallarının ayrılmaz bütünlüğünü vurgulamak, bu konudaki bilimsel, nitelikli dergi açığını kapatmak ve alana katkı sağlamak amacıyla gönüllülük esasına dayalı olarak başlattığımız bu girişimde bizi destekleyen değerli Yayın ve Danışma Kurulu'muza, dergimizin bilimsel ve akademik niteliğinin artması amacıyla değerlendirme sürecinde yanımızda olan Alan Editörü ve Hakem Kurulu'muza ve çalışmaları ile dergimiz ilk sayısına katkı sağlayan yazarlara teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca bu sayının hazırlanmasında büyük özveri ile çalışan ve her daim yanımda olan sevgili Yardımcı Editörlerimiz, Öğr. Gör. Dr. M. Kübra MÜEZZİNOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi C. Şule KÜLÜK'e katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Baş Editör
Doç. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY

ZAMAN VE MEKÂNIN ŞİİRSEL İMGELEMİ: MARDİN'DE ARA MEKÂNLAR*

Arş. Gör. Zeynel DÜNDAR

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

zeynel.dndar@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0762-3361

Özet

Bu çalışma, mimaride zaman ve mekân sürekliliğinin ara mekânlarda kurulduğu fikrini ve bunun şiirsel imgelem yoluyla kavranabilir hale geleceğini savunmaktadır. Ara mekânlar karşıtlıkları olan dayatmacı bir anlayış yerine, mekânlar arası bütünlüğü ve akıcılığı sağlayan 'arada'lık durumlarıyla kabul edilmektedir. Varoluşunu, içinde deneyimleyen insana kendini sunarak kazanan mekân, özne olan insan ile karşılıklı bir etkileşim halindedir. Bu etkileşim, zaman faktörüyle sağlanmaktadır. Böylece, zaman ve mekânın birbirinden bağımsız veya ayrı ayrı düşünülemeyeceği, insanların mekânda aslında zamanı deneyimlediği anlaşılmaktadır. Bu anlayış matematik veya geometrik kesin hesaplar yerine, fenomenoloji ile elde edilebilir. Günümüze kadar geleneksel Mardin mimarisi üzerine pek çok envanter çalışması yapılmıştır. Bu çalışmaların büyük çoğunluğu niceliksel araştırmalardır. Bu araştırmalardan mimari bir ögenin yapım tekniğinden, biçimsel veya tarihiyle ilgili pek çok veri elde edilmeye çalışılmaktadır. Fakat bu çalışmalar formal, yapım tekniği, ölçü veya tarihle ilgili olarak kullanıcının deneyimlemesini içermeyecek şekildedir. Bu çalışmanın yöntemi olan fenomenoloji ile insanın mekânla olan deneyiminin sonucu mekânın "yer" olarak evrildiği ontolojik temelde açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece kartezyen düşüncedeki epistemolojik anlayışlar eleştirilerek Heidegger'in geliştirdiği fenomenolojik düşünceye ve insanın mekândaki varlığına dair yeni tartışmalar yakalanmaya çalışılmıştır. Günümüzde kentsel ölçekten iç mekân tasarım ölçeğine, "yer"den kopmamıza neden olan uygulamalar, özne ile mekân arasında ve mekân ile mekân arasında kesin sınırlar çizerek sürekliliği kaybettirmektedir. Modernizm, tam anlamıyla kavrayamadığı zamanı parçalara böldüğü gibi, mekâna da sınırlar getirerek hâkim olmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda biçimsel kaygılar taşıyan modernizm, mekânlara mutlak tanımlamalar getirerek biçim ve işlevsellik açısından mekânları sınırlandırmaktadır. Fenomenoloji ise, mekânı insan anatomisi gibi bir bütün olarak görerek, sürekli kendi içinde birbirine akan, gerektiğinde mekâna genişleyen bir organizmaymış gibi yaklaşmaktadır. Bu yaklaşım şiirsel bir dille yapılmaktadır. Özne, bu şiirsel yaklaşımla birlikte, mekânı çeşitli işlevler / eylemler için farklı bakış açılarıyla deneyimleyebilme imkânına sahip olmaktadır. Böylece mutlak sınırlarla tanımlanmamış mekân, zaman içinde geçici sınırlarla şekillenebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ara Mekânlar, Fenomenoloji, Mardin Mimarisi, Mekânsal Deneyim, Zaman.

Atf:

Dündar, Z. (2019). Zaman ve Mekânın Şiirsel İmgelemi: Mardin'de Ara Mekânlar. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.1-12.

* Bu çalışma 29.12.2017 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiş olan "Doğu Kültüründe Zaman Algısının Mekân Biçimlenişine Etkisi" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

THE POETIC IMAGINATION OF TIME AND SPACE: IN-BETWEEN SPACES IN MARDİN*

Res. Assist. Zeynel DÜNDAR

Hacettepe University Fine Arts Faculty Interior Architecture and Environmental Design Department

zeynel.dndar@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0762-3361

Abstract

This study argues that the continuity of time and space in architecture is established in in-between spaces and that this will become comprehensible through poetic imagination. In-between spaces are accepted with their in-between situations that provide integrity and fluency between spaces rather than an imposing understanding with opposites. The space that gains its existence by presenting itself to the person experiencing it is in a mutual interaction with the subject. This interaction is provided by the time factor. Thus, it is understood that time and space cannot be thought independently or separately and that people actually experience time in space. This understanding is achieved through mathematical or geometric precise calculations, rather than phenomenology. Many inventory studies have been conducted on traditional Mardin architecture. The majority of these studies are quantitative research. Thus, it is tried to obtain a lot of data about the construction technique of an architectural element, formal or historical. However, these studies are formal, do not include the experience of the user in relation to construction technique, measure or history. As a result of the phenomenology which is the method of this study, the experience of the human being with the space is revealed on the ontological basis where the space evolves as a “place”. Thus, the epistemological approaches in cartesian thought were criticized and new debates about the phenomenological thought developed by Heidegger and the existence of man in space were tried to be captured. Nowadays, the practices that cause us to break off from the urban scale to the interior design scale lose the continuity by drawing definite boundaries between the subject and the space and between the space and the space. Modernism tries to dominate the space by limiting it to pieces, as it does not fully comprehend the time. In this context, modernism, which has formal concerns, limits the spaces in terms of form and functionality by bringing absolute definitions to spaces. Phenomenology sees space as a human anatomy as if it were an organism, constantly flowing together and expanding when necessary. This approach is done in a poetic language. With this poetic approach, the subject can experience the space from different perspectives for various functions. Thus, space not defined by absolute boundaries can be shaped with temporary boundaries over time.

Keywords: Spatial Experience, In-between Spaces, Mardin Architecture, Phenomenology, Time.

Citation:

Dündar, Z. (2019). Zaman ve Mekânın Şiirsel İmgelemi: Mardin’de Ara Mekânlar. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.1-12.

* This study is prepared from the thesis titled “The Effect of Time Perception on The Formation of Space in Eastern Culture” which was accepted as the Master Thesis of the Department of Interior Architecture and Environmental Design at Hacettepe University Institute of Fine Arts on 29.12.2017.

Giriş

“Ara” Arapçada komşuluk, mıntıka, arazi ve avlu anlamına gelmektedir (Develioğlu, 1993). Türk Dil Kurumu ise “İki şeyi birbirinden ayıran uzaklık, aralık, boşluk, mesafe” ve “iki olguyu, iki olayı birbirinden ayıran zaman, fasıla” olarak açıklamaktadır (TDK, 2016).

Bu şekliyle bir mekânı veya bölgeyi tanımlarken, bir taraftan da komşuluk ve “yanında” olan şeylerle ilişkiden söz edilebilir. Aynı zamanda zamansal bir ifade olarak da kullanılan *ara*, iki durum arasındaki zamandır. Bu bağlamda, ontolojik açıdan bakıldığında çok katmanlı bir anlam özelliği vardır. Zamansal ve mekânsal ifadelerle sahip olan *ara*, bu kavramlardaki sürekliliği kurmaktadır. Böylece “*ara*”, mekânın sınırını oluşturan “*çeper*” ile zamanın sınırını oluşturan “*an*” kavramlarının ortak özelliği olarak, iç ile dış ve geçmiş ile geleceğin ortak sınırının benzerliğidir.

Geleneksel Mardin mimarisinde *ara*, bu niteliğiyle iki mekân arasında olan bir mekân tanımı değildir. Görsel 1’de görüldüğü gibi bazen sokağa taşan bir balkon olarak içeriye dışarıya taşımakta, bazen de sokağı farkına vordırmadan özel bir mülkiyet alanının altından geçirebilmektedir. Bu haliyle *ara* mekânlar tanımlanmış mekânlar arasındaki mekânsal ve zamansal sürekliliği ve farkındalığı oluşturan tanımlanmamış mekânlardır (Kultermann, 1993). *Ara* mekânlar eklendikleri tanımlanmış mekânların karşısında sadece geçiş mekânları olmaktan öte, mekânlarda eş zamanlı farkındalığa ve sürekliliğe sebep olmaktadır. *Ara* mekânların varoluş sebebini ve rollerini kullanıcılar belirlemektedir. Fakat kullanıcılar farkında olmadan *ara* mekânlar tarafından yönlendirilmektedir. Dolayısıyla önceden tanımlanmayan bu tür mekânlar şiirsel bir özellik barındırmaktadır. Kendiliğinden işlev kazanan bu mekânlar, mekânsal eylemlerin art zamansal özellikleri olarak kabul edilmektedir. Tanımlanmış mutlak mekânlar farklı eylemlere karşı direnç göstermektedirler. Fakat tanımlanmamış bir *ara* mekânda art zamansal olaylar yeni olasılıkların önünü açarak farklı eylem sürekliliklerini sağlamaktadır.



Görsel 1. Mardin’de Ara Mekânlar

Doğu kültüründe belirli bir yaşam tarzında insanlar doğadaki her şeye aşına bir şekilde yaşarken olağan dışı bir olaya şahit olduklarında, olayı zamanın dönüm noktası olarak kabul etmektedirler. Parçalanarak saatlere, dakikalara, saniyelere, hatta salisenin milyonda birine bölünebilen modern zaman algısı ise doğu kültürlerindeki klasik zaman algısından oldukça farklı bir şekilde kavramsallaşmıştır. Doğunun çizgisel olmayan zaman kavramı çevrimsel bir şekilde algılanmaktadır. Bu durumda doğunun klasik zaman kavramı geçmişteki bir tarihi net bir şekilde vermez, olaylarla ilişkilendirerek belirtir. Çevrimsel zaman kavramında geçmiş veya gelecek istendiğinde şimdiki an sahnesine gelebilmektedir. Fakat çizgisel zaman algısında geçmiş, bir daha yaşanmamak üzere sonsuza dek geride kalmıştır. Gelecek ise

asla yaşanmayacak biçimdeki sonsuzlukta, ileride durmaktadır. Oysa bilinç sahibi tüm insanların doğunun çevrimsel zaman modelini deneyimledikleri anlaşılmaktadır. Örneğin yaşanmış bir olay hatırlandığında, insanlar veya zaman geriye gitmemektedir. Burada, geçmiş sahnesinden bir kesit şimdiki an sahnesine getirilip yerleştirilmektedir. Gelecekteki bir olayın tahmini de benzer şekilde kurgulanabilir. Doğu kültürünün zaman algısı, bilimsel bir keşif veya tahmin yürütülerek edinilmemiştir. Aksine insanların deneyimlerinden, inançlarından, paylaşımlarından ve günlük yaşamlarından arta kalan “kendiliğinden” oluşmuş bir birikim olarak kavranmaktadır. Bubner’e göre Husserl tekdüze olmuş, alışılmış ve bıkkınlık veren şeylerin ortaya çıkarılmasını çok anlamlı bulmamaktadır. Burada anlamlı olan kendiliğinden oluşmuş bu bütünlüğün bilgisinin yaşantı dünyasında temellendirilerek kurulmasıdır (Bubner, 1993). Heidegger ise bu kendiliğindenliği, varoluşun ve dünyada bulunmanın bir yöntemi olarak açıklamaktadır. Wittgenstein, gündelik yaşantıyı bir yaşam formu ve dil oyunları olarak yorumlayarak bu toplumların şiirsel yaşantılarına göndermede bulunmuştur (Perloff, 2012). Bu şiirsel yaşantıda sınırlar önceden tanımlanmamış ve dinamiktir. Bir süreç içerisinde kendiliğinden oluşan sınırlar çok katmanlı ara mekânlar oluşturmaktadır.

Mekân, doğasındaki özelliğinden dolayı zamansal bir yapıda algılanmaktadır. İnsan bilincinde geometrik bir alan olarak kavramlaşan mekân, kendini zaman kavramıyla birlikte insana sunar. İnsan bakışının açısı değiştikçe, birbirinin üzerine gelen yelpaze kanatlarında olduğu gibi, asla kendini bütüncül bir perspektifle insana sunmayan mekân, sürekli değişip bilinç alanına giren kısmi perspektifler olarak kendini insanlara sunmaktadır. Bu durum ise mekânın zamansal özelliğinden kaynaklanmaktadır. Mekânın bu şekilde kendini insana sunması, yalnızca mekânın doğal ve zamansal özelliği ile sınırlanmamıştır. Heidegger, diğer varlıkların aslında mekânda sadece yer tuttuğunu, insanın ise kendine açık bir mekân oluşturduğunu belirtir (Inwood, 1999). Bu perspektiften bakıldığında insan, kendi imkânları dâhilinde tasarımlarını yansıtarak dünyasını inşa etmektedir. Bu durumda Heidegger’in ayna örneğinde olduğu gibi, insan dolaylı bir şekilde oluşturduğu mekânla kendini yansıtmaktadır (Langer, 1953).

Özne – nesne ilişkisini insan ile mekân arasında fenomenolojiyle kuran önemli isimlerden biri olan Heidegger, insanın dünya içinde “burada – şimdi” sınırlarının kesişme noktasında varoluşunu deneyimlediğini söyler. Fakat Heidegger’in “burada ve şimdi”si sadece mekânsal koordinatlardan oluşmamaktadır. Mekân kavramına zamani da katan Heidegger, nereden gelip nereye gittiği belli olmayan insanın dünya üzerinde bir farkındalık anında zamansal ve mekânsal olarak varoluşunu gerçekleştirdiğini belirtir (Akarsu, 1987). Zaman kavramıyla birlikte bilinçte oluşan geçmiş, gelecek veya şimdiki zaman algılarıyla mekân üzerinde bir düzen oluşturma çabası doğmaktadır. Böylece olası bir kaos ortamı ortadan kalkar. Düzen içinde mekânla etkileşimde bulunan insan, mekâna karşı insansı duyular edinmeye başlamaktadır. Örneğin geçmiş zaman algısıyla bir aidiyet hisseden insan bu duyumunu aynı mekânda daha önceki deneyimlerini tekrar hatırlayarak yaşamaktadır.

Özne ve nesnenin ortaya çıkardığı, Dilthey’e göre *yaşantı* veya Heidegger’e göre “orada olma” olan etkileşimin içinde özne nesneyle doğrudan ilişkilidir. Dilthey’e göre kendiliğinden ortaya çıkan bu etkileşimi bozan durum ise bilinçli olan öznenin bilgi ve aklı ön plana çıkarmasıdır (Dilthey, 1996). Her şeyin önüne çıkan bilgi ve akıl yaşantıyı veya oradalığı oluşturanlarına bölmektedir. Bu doğrultuda özne – nesne, geçmiş, gelecek, şimdi ve iç – dış sınırları gibi ayrımlar ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bilimin kavranmak istenen bir bütünü parçalara ayırması, bunlar üzerine hâkimiyet kurup kontrol altına alma kaygısından kaynaklandığına yorumlanmaktadır.

Hühnerfeld’e göre Jacobi özne – nesne ayrımının bilinç tarafından uydurulduğunu savunmaktadır. Ona göre çevreyle ve gerçeklikle bütünleşmenin ilk adımı heyecan, romantizm ve yaşama duygusudur. Böyle bir gerçekliği ise insan parçalarına ayırıp araştırmaz, bir bütünlük olan yaşantının içinde bulur (Hühnerfeld, 2008). Ponty’e göre ise tek başına hiçbir şey olan dünya, insanlar için bir deneyim alanı; mekân olmadan özne hiçbir şeyken, evrenin toplamıdır. Bu tür parçalayıcı, sınırsal ve zamansal ayrımlar bütünü ortadan kaldırmaktadır (Spiegelberg, 2012).

Şiirsel İmgelem ve Arada-lık

Heidegger düşünmeyi, iki uç arasında başka bir olasılık olmayan, hesaplayan, muğlak olmayan teknolojik bir kavram olarak açıklar (Heidegger, 1971). Platon “Devlet” adlı kitabında (1989) ideal kent için, arada olmayı ve muğlaklığı ortaya çıkaran şiiri tehlikeli görür. Düşüncenin karşısında olan şiirsellik, kendiliğinden varoluşa sahiptir ve ölçülüp tasarlanmadığı için gerçeklikten uzaktadır. Platon’a göre düşünme, ontolojik bir hakikatten uzaklaşma halidir. Aristo ‘*Metafizik*’ adlı eserinde düşünce ile şiiri birbirinden ayırmaktadır. Aristo’ya göre karşıt olmayan aradakerin, muğlakların dışlanması yanlış ve doğrunun belirlenmesini amaçlamaktadır (Aristoteles, 2012). Şiirsel düşünce, her düşüncenin ölçülebilir, doğrulanabilir olduğunu veya yanlışlanabileceğini anlatmaktadır. Aristoteles ve Platon’un şiirsel düşüncüyü reddedip dışladıkları “*arada olan*”, aslında iki ucun bir bütün olarak var olduğunu ortaya çıkarır. Doğru ve yanlış birbirlerine karşı anlam kazanmaktadır. Doğru ve yanlışın anlam bağıni oluşturan, *arada olan*dır. Heidegger (1971), insanın yerleşebilmesi için şiirselliğe ihtiyaç duyduğunu anlatmaktadır. Bu bağlamda şiirsel yerleşme insanların kendi kültürlerini temellendirebilecektir. Şiirin genellikle doğaüstü olayları anlattığı yaygın yargının aksine, insanı dünyaya yerleştiren bir gerçekliktir. Heidegger’e (1971) göre bu, şiirin bir ölçme durumudur. İki ucu birbirine bağlayan niteliksel bir ölçümleme, Heidegger’e göre bir çeşit ölçüt almaz. Heidegger’e göre insan dünya üzerinde kendini hiçliğe karşı ölçerken, ölümsüz olanla ölümlü arasında kendini konumlandırmaktadır. Heidegger, gökte görünmeyen tanrısal varlığın altında, insanın Tanrıya karşı kendini konumlandırarak yeryüzünde bulunmasına *yerleşme* demiştir.

Bachelard ise semantik ve psikanalitik yöntemlerle mekân üzerinden kurduğu ilişkiyi hafıza ve beden üzerinden şiirsel bir formda ele almaktadır. Özne ile nesne arasında keskin bir ayırmadan kaçınan Bachelard, bir imajı doğrudan görsel bir biçimden ziyade ikisi arasında iletilen yankılanma ile incelemiştir. Bachelard’a göre mekânı anlamlandıran şiirsel imgeleme karşılık gelen yankılanma, özne ile nesne arasında karşılıklı bir etkileşim sürecidir. Bu bağlamda özne ne kadar mekândaysa, mekân da o kadar öznenin bünyesinde olmaktadır (Bachelard, 1996). Bu doğrultuda, duyulan veya söylenen bir şiirin insanın bilincinde mekânsal bir forma büründüğü söylenebilir. Aynı şekilde mekân da şiirsel bir ifadenin konusu olabilmektedir. Her ne kadar insanlar günlük işlevlerini yerine getirmek amacıyla mekânları biçimlendiriyorsa, bu mekânlar da karşılıklı olarak insanların his, duygu ve düşüncelerini oluşturmaktadır.

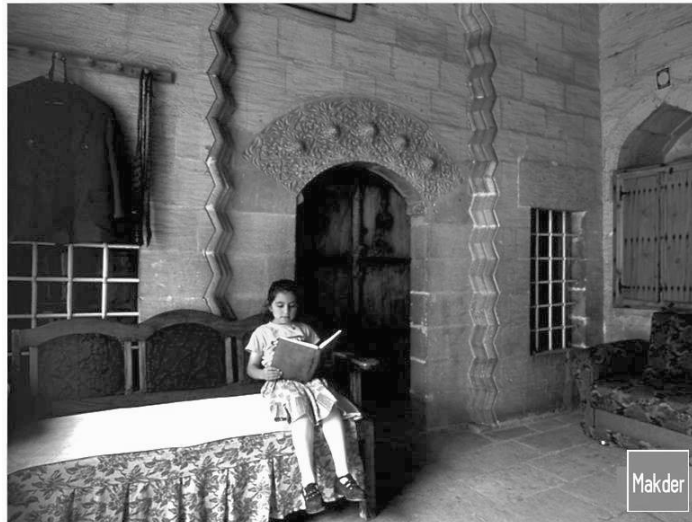
Bachelard, içinde kurulmuş bir yaşantıya göre biçimlenmiş yuva ve kabukları ise ayrıca gizemli mekânlar olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda salyangoz kabuğu örnek olarak gösterilebilir. Çünkü salyangoz kabuğu içindeki salyangozun bedenini korumak üzere bir mekân olarak gelişmektedir (Omacan, 2015). Aynı zamanda ısmarlama ve hazır bir mekân olarak dışardan edinilmeyen kabuk, zamansal bir süreç içerisinde salyangozun yaşantısal hareketlerine göre biçimlenmektedir. Burada salyangoz ve kabuğu birbirinden ayrı düşünülemez. Her ne kadar biyolojik bir yapının sonucu olsa da, salyangoz farkında olmadan kabuğuyla iç içe bir bütünlük kurmuştur. Zamansal açıdan bakıldığında ise, birincil görevini tamamlamış salyangoz kabuğu artık bir hediye dükkânında süs eşyası olarak beklemeye başlar. Oysa bir yaşantının fiziksel biçimini almış kabuk, bir sürecin şekil almış halidir. Varoluşunun sebebi olan formu, bir yaşama sürecinin şiirsel bir imgesi olarak karşımızda durmaktadır. Bu bağlamda kabuğun hediye dükkânında bekleyen hali, bir mekânın tek açıdan çekilmiş anlık bir fotoğrafı gibi algılanabilir.

Zaman–mekânsal sürekliliğinin ve birlikteliğinin zayıflamasına neden olan çevreleyici, hesaplayıcı, kuşatıcı ve ayırıcı kartezyen anlayış; mekânın içi/dışı, üstü/altı ve bir mekân ile diğerinin arasındaki ‘ara’ mekânları ortadan kaldırmıştır. Oysa uzun yıllar boyunca belli bir birikim ve deneyim yoluyla gelişen geleneksel Mardin mimarisinde ara mekânlar rastlanmaktadır. Ara mekânlar, *için* karşısına *dışı*, *aşağı* karşısına *yukarı* veya *sonranın* karşısına *önce*yi bir karşıtlık olarak benimsemek yerine; mekân ile insan ilişkisinde iletişimi ve sürekliliği sağlayan zamansal mekânlardır. Geleneksel yerleşimlerde sokaklar, avlular, eşikler, hatta bir yapının üst döşemesinin (dam) arkasındaki yapının

avlusu olabilmesi, zaman-mekânsal birlikteliği oluşturan ara mekânlarla sağlanabilmiştir. Döngüsel zaman anlayışının hâkim olduğu devirde olduğu gibi günümüzdeki çoğu hesaplamalı mimarlık da bir süreçten ziyade sonuç odaklı çalışmaktadır. Bu sebeple ara mekânlar görmezden gelinerek, mekânlar arasında kesin ve net sınırlar çizilmektedir. Örneğin, sadece yemek odasında yemeğin yenmesi, yatak odası dışında yatılmaması veya oturma odasında oturma eyleminin yapılması gibi önceden belirlenip karara bağlanan bu gerçeklikler ideal ve ütopyik bir düzenin dayatması haline gelmiştir. Fakat geleneksel Mardin mimarisi herhangi bir akımdan, moda veya üsluptan etkilenmeyerek kullanıcıların yaşamları doğrultusunda kendiliğinden gelişen bir yapı formuna sahiptir. Bu yapılarıdaki tek sınırlılık, taş ustalarının ve malzeme olarak taşın varlık biçimidir (kabiliyetidir). Bu sınırlılık bir bağlamda bilinçsel bir mimari modelini ortaya çıkararak bölgedeki yapı stilini gecekondudan ayırmaktadır. Bu durumda Heidegger'in hakiki düşünme biçimini akılcı ve hesaplayıcı düşünme biçimi karşısında savunduğu şiirsel düşünme, doğu kültürüne ait şiirsel söz sanatı üzerinden araştırılması kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda doğuya ait zaman ve mekânın fenomenolojisini daha iyi kavrayabilmek için Heidegger'in şiirsel düşüncesine en yakın ölçüt, bir hesaplama veya planlama yapmadan insan duygularının kendiliğinden ortaya çıkış biçimi olan Anadolu söz sanatlarıdır. Ara mekânların zaman – mekânsal bir süreklilik sağlayan özellikleri söz sanatları ile ilişkili, fenomenolojik kavrayışla ele alınmaktadır. Örneğin:

*“Eyvanına vardım eyvanı çamur,
Odasına vardım elleri hamur ...” (Seske, 1988).*

Şiirsel ifadesinde “onun” -orada yerleşmiş ve yaşamakta olan onun-, bulunma hali, zamansal ve şiirsel bir dille ifade edilmiştir. Söyleyen kişi “... a vardım” diyerek, onun orada var olduğuna / varoluşuna tanıklık etmektedir. Ayrıca, doğu klasik mimarisinde eyvan, oda ile avlu arasında –iç mekân ile dış mekân arasında– bir ara mekân olarak, zamansal bir akışkanlık yaratmaktadır. Bu sebeple şiirsel ifadeye eyvan, mekânın art zamanlı özelliği olarak dışardan içeriye, odadan önce gelmektedir. Oda, işlevsellik açısından tanımlı ve mutlak bir mekân olarak belirtilse de Görsel 2’de görüldüğü üzere, ‘onun’ eyvanda da bir takım faaliyetlerde bulunabileceği, vakit geçirebileceği belirtilmiştir. Bu sebeple eyvan bir an önce aşılması gereken önemsiz bir ara mekân olmaktan çıkıp, anlamlı bir gerekli mekân olarak ifade edilmiştir.



Görsel 2. Eyvan

Dil bilgisi, edebiyat, coğrafya, felsefe ve mimaride *yer veya yerleşme* mekân ile bir karşılaştırma halindedir. Bu karşılaştırmada mekân kavramının anlamını çoğaltan yer ve mekânın “yer”e göre önceliği ile mekânın, koordinatlardan oluşan fiziki bir kesişim noktası olarak nesnelleştiği görülmektedir.

Mekânın zaman kavramıyla ilişkisi geçmiş zaman mekânı ile mümkün olmaktadır. Çalışma Mardin geleneksel mimari dokusu üzerinden mekânın zaman kavramıyla olan şiirsel ilişkisi, süreklilik ve eş zamanlılık modelleri üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda şair ve yazar Murathan Mungan’ın bakış açısından Mardin’in deneyim sonucu içselleştirilen, şiirsel bir bellek mekânı olarak ortaya çıkarılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Duyguların ve düşüncelerin aktarımının anlık bir inşası olan şiirsellik, basit tekniklerle bir düşünme biçimi halini almıştır. Şiirselliğin, planlanmadan ve tasarlanmadan, bitmiş halinin nasıl olacağı kaygısından uzak anlık bir özelliği vardır. Bu ‘kendiliğindenlik’, Mardin’in geleneksel mimarisinde de görülmektedir. Önceden tasarımdan ve ideal olandan uzak bu şiirsel özelliğiyle, yaşam mekânından uzaklaştırmadan ve soyutlamadan kendini bir oluşa bırakmaktadır. Görsel 5’te görüldüğü gibi geleneksel Mardin mimarisinde bir kapı eşiği eyvana, eyvan sokağa, sokak çeşmenin önüne veya basamak dama sürekli bir geçiş halindedir. Bir mimari eleman olarak taş ise mekânı gizlerken aynı zamanda açığa da çıkarmaktadır. Mardin yöresi, taşı sıvamak veya boyamak yerine ‘olduğu gibi’ kabul etmiştir. Yörede bir nişten odaya, odadan eyvana, eyvandan avluya, avludan sokağa ve sokaktan kentin tüm dokusuna doğru yatay; topografyasından dolayı ise dikey bir akışkanlık ve süreklilik hali mevcuttur. Bu akışkanlıkla birlikte yapılar birbirine dar sokaklar ile kimi zaman bu sokaklarda kot farkından dolayı bulunan basamaklarla veya bölgede *abbara* adı verilen, üstünde bir yaşam mekânı bulunan tonozlu geçitlerle bağlanmaktadır (Görsel 3-4). Anadolu’da genel olarak “kabaltı” olarak bilinen abbaralar, kentin mekânsal dokusuna bir süreklilik katarak fiziksel sınırlamaları ortadan kaldıran, çeşitli iklimsel ve fiziksel problemleri aşma zorunluluğundan meydana gelmiş mimari unsurlardır.



Görsel 3-4. Abbara

Mungan’ın “*mimarinin bir şakası*” (Mungan, 2006: 18) olarak nitelediği abbaralar evlerin altlarında, sokağın sürekliliğin sağlayan ara mekânlardır. Mungan, Mardin evleri ile bölge insanının birbirinden karşılıklı etkilendiklerini bildirmiştir. Sokaktan özenli bir şekilde saklanan evlerin içleri ile evin sakinlerinin, içe kapanmak durumunda kaldıklarını belirten şair, evlerin ve kullanıcılarının yaşam biçimlerinin kaderlerinin ortaklığından söz etmektedir.



Görsel 5. Mardin'den Mezopotamya'ya Bakış

Bazen mekânların altından geçişi sağlayan abbaralar sürekliliği sağlarken, kimi zaman da evlerin damları (üst döşeme) kullanıcıyı farkında olmadan üstünden geçirerek alt-üst ilişkisiyle yönlendirmektedir. Taş ise bu akışkanlığa görsel bir hizmet sunmaktadır. Böylece mimari bir mekânın sürekliliğe dâhil olduğu çıkmaz sokaklar bile bu akışkanlığı kesmemektedir. Bu zamansal ve mekânsal ilişkiler yatayı dikeyle, altı üstle ve önceyi sonrayla paylaşarak bir 'orada olma' deneyimi yaşatmaktadır. Nitekim 1911 yılında doğu yolculuğunu gerçekleştiren Le Corbusier, bir gelenek sonucu "kendiliğinden" meydana gelmiş doğu mimarisinin kesin çizimlerle ifade edilemeyecek kadar "yaşantı" ve "deneyim" barındırdığını ifade etmiştir (Demirel, 2009). Demirel, Le Corbusier'in bahsettiği deneyimin belli bir gelenek ile meydana gelebileceğini, geleneğin ise geçmiş zaman sınırında takılı kaldığı zaman ölü bir anıdan öteye geçemeyeceğini bildirmiştir. Bu sebeple Le Corbusier'in doğuya ait çizimlerinde hiç bir zaman net bir şekilde tamamlanmış bir çizimin olmadığını belirtmektedir. Ona göre, doğu mimarisi her zaman bir süreç halindedir (Demirel, 2009).

Her sanatçı bir şehri anlamlandırırken, ona farklı biçimlerde yönelmektedir. Fakat Murathan Mungan için Mardin hayatın tüm evrelerine işleyen, şiirlerinde veya düz yazılarında ana konusu olmadığı zamanlarda, arka planı meydana getiren bir kenttir. Ona göre Mardin -bir birey olarak- yöneldiği bir yuvadır (Uğurlu, 2007). Böylece bir şair veya yazar olarak bir süreklilik halinde bu yuvadan beslenmektedir. Bu sebeple Mungan için Mardin fiziksel bir kent olarak kendi sınırı değildir. Ona göre bir ailenin kökenleri, gelenek, geçmiş ve gelecek olan Mardin, "Ortadoğu'nun sözlü kültür geleneğine yönelişine bahane oluşturur" (Uğurlu, 2007: 5).

Mungan'a göre Mardin, her baktığında kendini gelecek veya geçmişin aynasında farklı biçimlerde gördüğü zengin bir kaynak olarak açıklanabilir. Bu sebeple sanatçı kişiliğini bu kente borçlu olan Mungan'ın kentin iyi bir izleyicisi olduğu eserlerinden anlaşılmaktadır. Eserlerinde kenti anlatırken sürekli bir biçimde Mardin'i "yeniden" üretmektedir. Bu durum doğu kültürüne ait dairesel zaman algısının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Esen, 2006). Şair bu şehri deneyimlemesini şöyle açıklıyor:

"Türkiye'nin güneydoğusunda ülkenin en eski kentlerinden biri. Gökyüzüne komşu bir kalenin eteklerine kurulmuş bir taşkent. Ben orada doğdum. Orada büyüdüm. Orada öldüm. Ondan sonrası bütünüyle kendi içimde çıktığım uzun bir yolculuktur"(Mungan, 2006: 8).

Mungan'ın özellikle bu sözünün alıntılanmasının sebebi, kullandığı “*orada*” sözcüğüdür. Bunun yanında “doğdum”, “büyüdüm” ve “öldüm” sözcükleri ile dairesel zamanda geriye ve ileriye gidebildiğinin şiirselliğinden bahsetmektedir. Fakat “*orada*” sözcüğü bir yaşanmışlık ve bir “*orada-olan*” barındırmaktadır. Heidegger'in dünya içinde olma kavramıyla bir paralellik gösteren bu yaşanmışlık; geçmiş, gitmiş ve bir daha geri dönmeyecek bir yaşantı olarak algılanmamalıdır. “... *Orada öldüm*”le geçmiş potansiyel bir gelecek zamana taşıyabildiğini şiirsel bir dille imgeleyen yazar için Mardin, mekânsal bir deneyimin şiirsel bir anlatıyla bir türlü anlatılamadığı temel bir sorun olmuştur. Bu durum, –ne kadar ustaca olursa olsun– bir deneyimin tamamıyla aktarılamadığı ve anlatılamadığı sonucu doğurmaktadır. Böylece şairin veya yazarın beslendiği kaynağın salt fiziksel bir mekân olmadığı; sosyal ve kültürel yaşantının, zamanın, hatıraların ve nesnelere bir bütünlük olarak mekânı meydana getirdiği anlaşılmaktadır. Kendi ifadesine göre onu bir yazar ve şair yapan şeyin, Mardin'i çocuk yaşlarda deneyimlediğinin bilincinde olduğudur. Ona göre, sanatsal bir eğitim almadan böyle bir şehirde yaşamının insan için olumlu etkileri vardır. “Kapı tokmaklarının, pencere pervazlarının, nişlerin, payandaların, cumbaların altındaki konsolların, insan gözünü bir şekilde kendiliğinden eğittiğini, seyretme eyleminin öğrenildiğini belirtir” (Akın, 2003: 73'den aktaran Uğurlu, 2007: 8).

Yazar “*Suret Masalı*” adlı eserinde, Mardin gündelik yaşantısında geçen ara mekânların çöküşünü roman kahramanının dilinden anlatmıştır:

“Çocukluğumun avlularıydı bunlar. Bir tarihin dinlendiği, soluk aldığı, uzun, geniş, taş düzlüklerdi... Birçoğunu yıkmışlar bu evlerin. Yeni mimari biçimler vermişler. Şehri kente benzetmeye çalışmışlar... Hınçlarını avlulardan alıyorlar... Evler büyüyor, güneşi küçülüyor pencerelerin. Avlular küçülüyor, tarih küçülüyor. Yeni mahalleler ekleniyor şehrin iki ucuna; basık tavanlı, ince duvarlı, içerleksiz pencereler, ne soğuğa, ne sıcağa, ne güneşe, ne yağmura direnebilen, avlusuz, eyvansız, kubbesiz evler. İklimi, tarihi ve insanı unutan evler... Çirkin, iğreti, bayağı evler... Avlulardan mezar yapıyorlar. Mezarlardan ev” (Mungan, 1994: 56).

Aynı şekilde Behçet Necatigil'in şiirlerinde de arada olmanın fenomenolojisinden bahsedilmektedir. Şairin, ‘arada kalmışlık’ veya Kopuşlar adlı eserindeki eşiğin ‘geçilemez’liği şiirdeki mekânsal kavrayışı ortaya çıkarmaktadır (Şişmanoğlu, 2003). Her şeyin araya girip, aradan çıkması, arada oluyor olması, evlerin, evlenmelerin veya ölümlerin dâhil arada ve bir arada olması “*Arada*” adlı eserinde açıkça insan yaşantısının ara mekânların zamansallıklarının bir toplamı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda ‘ara’nın zamansal açıdan değişebilen, çok anlamlı bir kelime oluşunu vurgulayan şairin anlatmaya çalıştığı şey, bu kelimenin insanın yaşam serüveninin tümü olduğudur. Burada şiirsel olan; ‘arada olma’nın hem mekân, hem de zamana ilişkin kullanılan bir imgelem olmasıdır. İnsanın iki mekânsal nesne veya zamansal durum arasında kalmasının yaşanan olaylara bağlı olarak, insanın yaşamında bir kesit hali olarak belirtilmiştir. Örneğin, Bile–Yazdı adlı eserinde geçen, hastalık ve sağlık arasında, ev ile sokak arasında, yer ile gök arasında duyumsayan ve düşünebilen bilinçli varlık olan insanın sevinçlerinin, anılarının veya bunalışlarının olmasından bahsetmektedir.

Ölüm temasının dahi “*Arada*” adlı şiirinde geçen: “... Derken dürülür defter, başkasına gelir sıra, sen aradan çıkarsın” dizesini Şişmanoğlu, ölüm temasını “aradan çıkmak” olarak tanımlayarak, ölüm eğer ‘aradan çıkmak’sa, yaşamın bir ‘arada olma’ durumu olması olarak tamamlanması gerektiğini savunmuştur (Şişmanoğlu, 2003: 66).

Sonuç

Zaman kavramını meydana getiren yapılardan olan “*an*”ın, geleneksel doğu düşüncesinde bir süreç olarak algılandığı, bu algının hayatın tüm evrelerine olduğu gibi, mekân kavramına da yansıdığı görülmektedir. İndirgemeci Kartezyen düşüncede, zamana hâkimiyet kurma ve unutulma kaygısının

“an”ı mümkün olan en küçük birimlere bölüştürdüğü anlaşılmaktadır. Böylece içinde bir süreç olmayan an, donuk bir imajdan oluşmaktadır.

Geleneksel doğu düşüncesinde bir süreç olarak an, sınırlandırılmış mekânlar arasında yatay ve dikey bir geçirgenlik ve akış sağlamaktadır. Bu bağlamda mekân; insan, olaylar, geçmiş ve şimdi arasında bulunan *ara safha* veya *ara bölge* olarak nitelenmektedir. Bu sebeple fiziksel bir alanda yalnız başlarına duran nesnel mekânı oluşturamamaktadır. Mekânı oluşturan şey, geçmiş ile şimdiki an arasında, sürekli bir şekilde yeniden ve farklı perspektiflerle yeni bir bağ kuran faaliyet ânıdır. Bu faaliyet o kadar dinamiktir ki, rasyonel ve kavramsal algının nesnel konusu olamamaktadır. Bu çalışmada örnek gösterilen geleneksel Mardin mimarisinde bir süreç olarak ânın, mimariye “ara mekânlar” olarak yansıdığı görülmüştür. Önceden tanımlanmamış / tasarlanmamış ara mekânlar, doğal bir yaşantının ve kendiliğinden oluşan deneyimin şiirsel bir sonucudur. Çalışmada ayrıca, mekânın standartlaştırılması ve sınırlanması yerine, zamansal ve mekânsal sürekliliğin kurulmasını ve sürdürülmesini sağlayan ara mekânlara ihtiyaç duyulduğu sonucuna varılmıştır. Zaman – mekân akışını ve iletişimini sağlayan ara mekânların bu gerçekliği, doğu kültüründeki şiirsel düşünme ile örtüşmektedir. Bu şiirselik –dile gelme– yerleşme fenomenolojisinin bir yorumlama (hermeneutik) şeklidir. Böyle bir yorumlamayla insanın kendi bedeni ile bulunduğu mekân arasında zamansal ve mekânsal bir bütünlük oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Geleneksel Mardin yerleşimlerinde ev kurgusu, sokağı da kapsayacak şekilde yatay ve dikey bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu sebeple mekânsal bir iç–dış ayrımı yapılmamaktadır. Herhangi bir sınır ayrımı yapılmadan sokak, kapı eşiği, eyvan, avlu, avludaki kuyu başı, dam, merdiven basamağı veya selamlık odasındaki seki, bir bütün olarak “ev”i oluşturmaktadır. Böylece bir “orada olma, yerde olma” duyumunun yakalandığı gözlenmiştir. Bu oradalık, dil ile açıklanabilecek bir *onların – orada olduğu* veya *yerde olduğu – yerleşik olduğu* göstergesi olarak algılanmaktadır. Bu sebeple “yer”in bir kavram olarak literatürde farklı disiplinlerle birlikte açılımının bulunması gerektiği düşünülmektedir.

Mekânın deneyimlerle birlikte, mutlak sınırlarının olmadığı heterojen ve çok katmanlı bir yapıda olduğu ve bir organizma gibi evrilebildiği, çıkarılabilecek sonuçlardandır. Bu sebeple mekân; salt fiziksel özelliğinden öte, deneyimselliği ve yorumu da barındıran, kullanıcı odaklı zamansal örüntüler toplamı olarak algılanmalıdır. Bu zamansallık, mekânın oluşumunun önceden tasarlanıp bitirilmesi olmayıp, mekânın var olduğu süreç içerisinde evrilebilmesiyle ilgilidir. Bir mekânın önceden tasarlanıp tanımlanmasının, onu geçirebileceği evrelere ve olanaklara karşı dirençli hale getireceği düşünülmektedir. Doğudaki geleneksel mimari örneklerinde odaların önceden sadece bir amaç için tasarlanmaması, bu odaların farklı eylem ve amaçlara da olanak sağladığını göstermektedir. Bu mekânlar değişime ve farklı işlevlere karşı direnç göstermeyerek zamansal özelliklerini ön plana çıkarmaktadırlar. Zamansal sınırlılığın, süreç içerisinde mekânsal sınırlılığı olumsuz yönde etkilediği görülmektedir.

Mimaride zaman konusu, mekân deneyimiyle ilişkilidir. Bir mekân deneyimi şiirsel özellik taşıdığı için tamamıyla eğitilmesi, aktarılması veya anlatılması mümkün değildir. Deneyimin zaman ile olan ilgisinin ise, zaman kavramının geçmiş kipiyle mümkün hale geldiği göz önüne alındığında, geçmiş ile şimdinin biraradalığı bir süreklilik sağlamaktadır. Özne, kendi geçmişine ait izler bulduğu mekânda farklı deneyimler yaşamaktadır.

İnsan birey olarak kendini, bir yere ait hissedip geçmişe referansta bulunarak o yerdeki konumunu algılamak istemektedir. Bunun için mekânın yön gösterici özelliğine muhtaçtır. Bu sebeple mekân, ne fiziksel boyuta indirgenmeli ne de matematiksel tekniklerle nesnelleşmelidir. Hem kendisine yönelimi hem de yönlendiriciliği, mekânın özelliğinin güçlendiğini göstermiştir. Mekânın kendisini kullanıcıya sunabilmesi için kullanıcının yaşantısına göre evrilmesi gerekmektedir. Bunun için mekânı oluşturan tüm bileşenlerin canlı bir organizma gibi birbiriyle bağlantılı olması beklenmektedir.

Mardin’de ara mekânlar, şiirsel ifadelerde geçen ...*önü*, *dam* ve *eyvan* gibi motifler, bir yapının yön ve konum bildiren ifadeleri değildir. Dolayısıyla bu anlatı şekilleri farklı bir düşünce sistemiyle

incelenmelidir. Bu ifadeler ontolojik açıdan bölgenin şiirsel anlatı diliyle *etrafında toplanma, bir araya gelme, bulunma* olarak anlamlandırılmaktadır. Bu bağlamda mekân, özneyi nesneden ayırmayan, insanın varoluşunun mekânda “bulunma” haliyle bir ifade kazandığı bir bütünlüktür. Güneydoğu Anadolu’da *ara mekânlar*, önceden tasarlanmayan ve keskin hatlar çizmeyen, gündelik yaşamda kendiliğinden gelişebilecek durumlar için farklı olanaklar sağlayan mekânlardır. Bu özellikleriyle zamansal ve mekânsal süreklilik kurdukları anlaşılmaktadır. Tanımlanmış mekânlar arası akıcılığı sağlayan aralar, kullanıcı için bir süreç içerisinde varoluşu deneyimlemektir. Kullanıcı bu süreç içerisinde karşılaşmalarla bir “*verde olma*” deneyimi yaşamaktadır. Şiirsel anlatılardaki mekân unsurları zamansal ilişkileri anlatarak, öznenin mekândan ayrıldığında bir yere ait olamama hissini algılayacağını anlatmaktadır. *Aşağı-yukarı, ön-arka, başlangıç-bitiş* ve *önce-sonra* tanımlanmış birer kutup olarak ele alındığında, bunların arasında geçen süre ve mesafeler zamansal ve mekânsal araları oluşturmaktadır. İnsana bir yerleşme boyunca “*evde olma*” deneyimini veren bu ‘*ara*’lardır.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1987). *Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aristotelês. (2012). *Fizik*. (Çev. S. Babür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev. A. Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bubner, R. (1993). *Modern Alman Felsefesi*. (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Demirel, E. (2009). The Renewable Tradition Le Corbusier and the East. *Arq-Architectural Research Quarterly*, 13(3/4), s. 241–250.
- Develioğlu, F. (1993). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dilthey, W. (1996). *On Understanding and Hermeneutics: Student Lecture Notes (1867–68)*. Selected Works, 4, 229-34.
- Esen, N. (2006). *Yaşamı Gerçek Kılan Yazı: Paranın Cinleri, Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hühnerfeld, P. (2008). *Heidegger: Bir Filozof Bir Alman*. (Çev. D. Özlem), İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Inwood, M. (1999). *A Heidegger Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Kultermann, U. (1993). *Architecture in the 20th Century*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Langer, Susanne K. (1953). *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- Mungan, M. (2006). *Paranın Cinleri*. 7. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (1994). *Kaf Dağının Önü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Omacan, S. (2015). *Zaman-Mekân Deneyimi Canlılarda Yaşam Alanı Belirleme*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Perloff, M. (2012). *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and The Strangeness of The Ordinary*. University of Chicago Press.
- Platon. (1989). *Timaios*. (Çev. E. Güney ve L. Ay). İstanbul: MEB Yayınları.
- Seske, M. (1988). TRT Arşivi: Türkmen Gelini, Adıyaman.
<http://www.trtarsiv.com/izle/102711/mehmet-seske-eyvanina-vardim/> (04.12.2017).
- Spiegelberg, E. (Ed.). (2012). *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*. Vol. 5. Springer Science& Business Media.

Şişmanoğlu, Ş. (2003). Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali, Master Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türk Dil Kurumu (TDK). www.tdk.gov.tr (04.02.2016).

Uğurlu, S. B. (2007). Bellek, Tarih ve Kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi. International Journal of Human Sciences, 4(2), s. 1-23.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1-2-4: Mardin Kültür, Turizm ve Tanıtım Derneği (MAKDER). Mardin'de Ara Mekânlar, Eyvan, Abbara. <https://tr-tr.facebook.com/MMakder/> (16.11.2017).

Görsel 3: Zeynel Dünder Kişisel Arşivi, 2017.

Görsel 5: Ervin, G. (06.12.2014). Mardin'den Mezopotamya Ovasına Bakış. (Akt. Erdoğan, O.) <http://www.aljazeera.com.tr/al-jazeera-ozel/donusen-mardin-0> (22.11.2017).

İÇ MEKÂN TASARIMINDA GÖRSELLEŞTİRME YÖNTEMLERİ “LUPA CR29 PROJESİ ÜZERİNDEN ÖRNEKLENMESİ”

Dr. Öğr. Üyesi Seval ÖZGEL FELEK

Ordu Üniversitesi Ünye Meslek Yüksekokulu Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü Mimari Restorasyon Programı

sevalozgelfelek@odu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4628-1058

Özet

Makale kapsamında günümüzde iç mekân tasarımı yapılırken kullanılan görselleştirme yöntemleri incelenmiştir. Bu yöntemler analog ve dijital ortamda olmalarına göre gruplanmıştır. Proje gelişim aşamaları olan eskiz, çizim, perspektif, modelleme, maket ve fotomontaj/kolaj ile animasyon/simülasyon tekniklerine ve son olarak sanal gerçeklik uygulamalarına değinilmiştir. Lupa CR29 projesine, makale kapsamında değinilen yöntemlere örnek olarak yer verilmiştir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte iç mekân tasarımında kullanılan görselleştirme yöntemleri de değişmekte ve farklılaşmaktadır, böylece mekân algılama şeklimiz değişmektedir. Elde çizilen ve renklendirilen perspektiflerle mekânın algılanması sağlanırken günümüzde çeşitli donatılar kullanarak modellenmiş mekân içerisinde hareket edebilmekte ve üç boyutlu olarak algılayabilmekteyiz. Gerçek mekân, insanın fiziksel olarak algılayabildiği, sınırlarını belirleyebildiği, fiziksel olarak içinde bulunduğu mekânı ifade etmektedir. Sanal mekân ise insanın fiziksel olarak içinde bulunmadığı, zihinsel olarak dâhil olduğu mekândır. Sanal mekânları tek, iki ve üç boyutlu olarak deneyimlemek mümkündür. Tek boyutlu deneyim için telefon, iki boyutlu deneyim için bilgisayar ortamı, üç boyutlu deneyim için sanal gerçeklik uygulamalarına ihtiyaç bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görselleştirme Yöntemleri, İç Mimari Sunum, İç Mekân Tasarımı.

Atf:

Özgel Felek, S. (2019). İç Mekân Tasarımında Görselleştirme Yöntemleri “Lupa CR29 Projesi Üzerinden Örneklenmesi”. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.13-30.

VISUALIZATION METHODS IN INTERIOR DESIGN SAMPLING OVER THE LUPA CR29 PROJECT

Assist. Prof. Seval ÖZGEL FELEK

Ordu University Ünye Vocational School Architecture and City Planning Department Architectural Restoration Programme

sevalozgelfelek@odu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4628-1058

Abstract

Within the scope of this article, visualization methods used in designing interior spaces are examined. These methods are grouped according to their analog and digital environment. Sketch, drawing, perspective, modeling, model and photomontage/collage, animation/simulation techniques and finally virtual reality applications are mentioned. Lupa CR29 project is given as an example of the methods mentioned in the article. With the development of technology, visualization methods used in interior design also change and differentiate, so the way we perceive the space changes. While the perception of the space is provided by hand-drawn and colored perspectives, today we can move within the modeled space by using various accessories and perceive it in three dimensions. Real space refers to the space in which people can physically perceive, define their boundaries, and physically. Virtual space is the place where people are not physically involved and mentally involved. It is possible to experience virtual spaces in one, two and three dimensions. There is a need for telephony for one-dimensional experience, computer environment for two-dimensional experience, and virtual reality applications for three-dimensional experience.

Keywords: Visualization Methods, Interior Design Presentation, Interior Design.

Citation:

Özgel Felek, S. (2019). İç Mekân Tasarımında Görselleştirme Yöntemleri "Lupa CR29 Projesi Üzerinden Örneklmesi". IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.13-30.

Giriş

Günümüzde iç mekân tasarımı, öncelikle fikirle başlayan, görsel imajlarla fikrin kâğıda dökülmesiyle şekillenen, bilgisayar destekli modelleme, render, animasyon ve simülasyonlarla zenginleştirilerek görselleştirilen bir süreçtir. Görselleştirme insan zihninin algılayabileceği iki veya üç boyutlu modellere dönüştürme halindedir. Görsel imajların gözle görülür ve böylece anlaşılabilir hale getirilmesi grafik düşünmenin gücüyle oluşmaktadır. Bu imajlar beyinde oluşan imgelerin kâğıda dökülerek nesnel bir hal almasını sağlamaktadır. Aydın (1992: 66)'ya göre görselleştirme de anlatım teknikleriyle ifade bulmaktadır. Mimari anlatım teknikleri mimari düşünceyi ifade etmektedir. Eskizler, ölçekli ve iki boyutlu çizimler, perspektifler, maketler, fotoğraflar, dijital ortamda yaratılan bütün mimari modeller ve grafikler birer simülasyon olarak ele alınmaktadır (Ateş, 1999: 41).

İç mekân tasarımında görselleştirmeyi ortamları bakımından iki başlıkta ele almak mümkündür: Analog ortam ve Dijital ortam. Analog ortam bilgiyi işlemeden aldığı gibi vermektedir. Dijital ortam ise bilgiyi 1 ve 0'lar şeklinde sayısallaştırır ancak son aşamada algılayabilmemiz için yine analog çevirmektedir, yani çıktı olarak vermektedir.

Analog ortam iki veya üç boyutlu çizimler (plan, kesit, görünüş, perspektif, fotomontaj) ve üç boyutlu yapılan maketleri kapsamaktadır. Dijital ortam ise dijital bir düzlem üzerinde oluşturulan yine iki veya üç boyutlu görüntüler (plan, kesit, görünüş, perspektif ayrıca üç boyutlu modelleme, render, animasyon ve simülasyon). Dijital ortamın bir diğer aşaması da sanal gerçeklik uygulamalarıdır. Dijital yani bilgisayar ortamında oluşturulan model, kameranın görüş açılarının değiştirilmesiyle ya da kullanılan bilgisayar programının olanakları çerçevesinde her açıdan görebildiğimiz bir makettir. Birebir ölçülerde sonsuz düzlem içerisinde modellenirken daha gerçekçi görüntü alabilmek için fotogerçekçi görüntüleme yöntemleri kullanılarak malzeme, doku, ışık, renk eklenmektedir ve bu işlem render almak olarak tanımlanmaktadır. Gerektiği durumlarda kamera eklenerek hareketli ve doğal efektler (rüzgâr, yağmur, güneş, ateş, dalga) de eklenerek animasyon ve simülasyonlar da elde edilmektedir.

İki ve Üç Boyutlu Görselleştirme Aşamaları

Makale kapsamında iki ve üç boyutlu görselleştirme aşamalarını eskiz, çizim, perspektif, fotomontaj, maket, modelleme, animasyon/simülasyon ve sanal gerçeklik başlıkları altında incelenecektir. Eskiz, çizim, perspektif, fotomontaj ve maket hem analog hem de dijital ortamda var olmaktadır. Modelleme, animasyon/simülasyon ve sanal gerçeklik ise sadece dijital ortam kapsamında ele alınmaktadır.

1. Eskiz (Analog-Dijital)

Tasarım bir projenin fikir aşamasından uygulama çizimlerine kadar bütün süreci kapsamaktadır. Tasarım aşamaları çeşitli olsa da bunların çoğu; tanımlama, bütünleme, analiz, karar, uygulama aşamalarını içermektedir (Uslu, 2008: 14). Tasarım sürecinin en temel ve önemli aşaması eskizdir. Brooker ve Stone (2011: 12)'e göre eskiz (taslak), aslında hızlıca yapılmış, üstünkörü bir çizimdir ve projenin arkasındaki fikirleri karşı tarafa iletmek için kullanılmaktadır. Tasarımcı fikirlerini geliştirmek ve düşüncelerini iletmek, aslında beynindeki karmaşayı düzenleyebilmek için çizerek eskiz yapmaktadır. Kasapoğlu (2002: ix)'e göre eskizin etkileşimli bir rolü vardır. Bellekteki fikirleri, fonksiyonları ve çizimlerdeki anlamları bütünleştirmek, böylece yeni formlar bularak fikirleri geliştirmeye çalışmaktadır.

Eskizin geleneksel yöntemlerle ilerleyen tasarım araştırmalarında önemli bir yeri bulunmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle her şey bilgisayar ortamına aktarılırken eskiz gelenekselliğini korumaktadır. Dijitalleşen durum sadece ekran, tablet gibi araçlar kullanılarak yine elle çizilerek dijital ortama aktarılan bir sürece geçiş yapılabilmektedir.

Mimari tasarım sürecinin erken aşamalarında kullanılan çizimlerin yani eskizlerin önemini araştırmalarında vurgulamaktadır. Bu çizimlerin soyut ve üst düzey tasarım düşüncelerini somutlaştırdıklarını ve ayrıca belirli fiziksel özelliklerle ilgili belirsizlik derecesini ortaya çıkardığını belirtmektedirler (Kasapoğlu, 2002: 16).

Tasarımın ilk aşaması olan fikirlerin şekillendirilmesi ancak eskizle olmaktadır. Bu çizimleri çizerken fikirleri düşünmekte, sadeleştirmekte, dönüştürmekte, vazgeçmekte ve yeniden denemektedir (Cross'dan aktaran Kasapoğlu, 2002: 20).

Dijital ortamda eskiz yapmak isteyenler için tablet ve bilgisayarlara, hatta akıllı telefonlara indirilebilecek çeşitli uygulamalar bulunmaktadır. Bir tablette basitçe karalamanın ötesine geçerek mimari araçlara yönelik piyasaya duyulan ihtiyacı tanıyan Kenoff ve şirketi, özellikle mimarlar ve tasarımcılar için oluşturulmuş bir çizim uygulaması olan Morpholio Trace'ı piyasaya sürdüler (Morpholio, 2019). Bu uygulama iPad ekranına dijital çizim kalemleriyle eskizler yapılmasını sağlamaktadır. Fotoğraf üzerinden aydınlatma kâğıdı koyarak eskiz yapma mantığıyla da çalışılmasına olanak sağlamaktadır.



Görsel 1. Morpholio Uygulaması

2. Çizim (Analog-Dijital)

Şahinler ve Kızıl (2016: 14)'a göre mimari çizim bir bina ya da elemanın çizgi, ton ve renk kullanılarak betimlenmesidir. Çizim kapsamında plan, kesit ve görünüşlerden söz etmek gerekmektedir. Bu çizimler de belirli teknik resim kurallarına göre mimar ölçek ve oranlarda yapılmaktadır. Teknik resim, mimari faaliyetin aşamasına göre fikir, ön proje, kesin proje, uygulama projesi, sistem detayları ve imalat detayları olarak isimlendirilmektedir. Teknik resim, şeklin belirli ölçekle paralel-dik izdüşümlerinin, düşey-yatay kesitleri ve görünüşlerinin iki boyutlu olarak çizilmesidir.

Analog ortam başlığı altında incelenen plan, kesit ve görünüşlerin çizilmesi geleneksel yöntemlerle yani T-cetveli, kalem, pergel, açıölçer, rapido gibi araçların kullanımını kapsamaktadır. Ancak günümüzde bu çizimler daha ziyade dijital ortamda gerçekleştirilmektedir. En yaygın kullanılan program Autocad'dir. Mouse ya da grafik tabletle yardımıyla çizim gerçekleştirilmektedir.

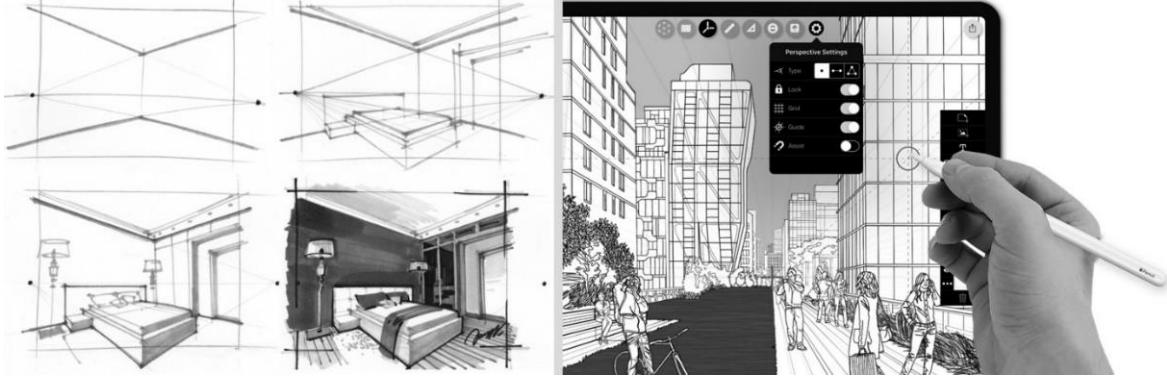
3. Perspektif (Analog- Dijital)

Perspektif kelimesi, Latince "perpicere" (açık ve iyi görmek) kelimesinden türetilmiştir. "İki boyutlu ortamlarda, üç boyutlu mekânın çizgisel anlatım teknikleri ile resimlemeye perspektif adı verilmektedir

(Wikipedia, 2019). Perspektif üç boyut algısına yakın görüntüler oluşturmayı sağlasa da, yine de elimizdeki bir model değildir, modelin görüntüsüdür. Model istenildiği durumda değiştirilebilir ya da denenebilir ancak perspektif buna imkân vermemektedir.

Mimarlıkta perspektifin kullanımı ile bina ya da mekâna ait çizimlerin daha kolaylıkla anlaşılması sağlanmıştır. Böylece, inşa edilmeden önce mimari fikirlerin deneyimlenebilmesi ve algılanması sağlanmıştır. İnsan gözü çevreyi üç boyutlu olarak algılamaktadır. Bu sebeple de plan ve kesitlere nazaran perspektifin algılanması daha kolaydır.

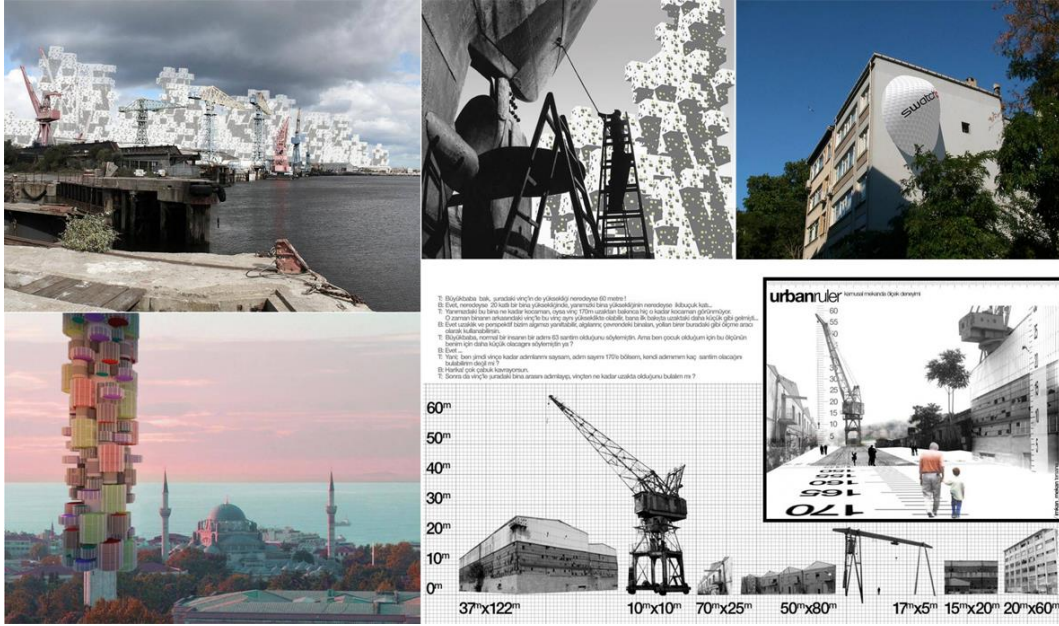
Perspektif çizimi analog ya da dijital ortamda yapılabilir. Perspektif kurallarına uygun olarak cetvel ya da serbest elle çizilebildiği gibi üç boyutlu modelleme yapılan mekân ya da binanın perspektif görünüşleri de elde edilebilmektedir. Ayrıca modelleme yapılmadan da kalem yerine dijital ortamda da perspektif çizilebilir. Tablet, dokunmatik ekran, tablet, dokunmatik ekran, grafik çizim tableti, akıllı kalemler gibi. Tablet ya da akıllı telefonlar için hazırlanmış bazı uygulamalar perspektifi kurallarına uygun bir şekilde çizmeye yardımcı olmaktadır.



Görsel 2. Analog ve Dijital Perspektif Örnekleri

4. Fotomontaj/Kolaj (Analog- Dijital)

Fotomontaj, var olan görüntü karesi üzerine, oraya konulacak elemanları renk ve desenleriyle oluşturup, bunların fotoğraflarını kesme – yapıştırma işlemi, ya da fotoğraf üzerine çizimin yapıştırılarak kaynaştırılması işlemidir (Ateş, 1999: 57). Bu teknikle, yapılan tasarımın perspektifi fotoğraf üzerine oturtulabilir. Böylece gerçek veriler ile tasarlanan veriler birleştirilebilir. Fotoğraf kullanılmadan bilgisayarda yapılan modellerden oluşturulan perspektifler de fotoğraf gerçekçiliğine ulaşmaktadır (Ergun, 2004: 23). Kolaj, düz bir yüzey üzerine fotoğraf, gazete kâğıdı ve benzeri nesnelerin yapıştırılmasıyla ve bazen boya ile de karıştırılarak uygulanan bir resimleme tekniğidir. Resim alanından gelen bu terim bir kompozisyon oluşturmaya yaramaktadır. Analog ortamda elde kesme ve yapıştırma yöntemiyle yapılan kaynaştırma işlemi dijital ortamda programlar vasıtasıyla daha özgürce yapılmaktadır. En yaygın kullanılan program şüphesiz ki Adobe Photoshop'tur. Yine her alanda olduğu gibi bu alanda da kullanılacak onlarca program bulunmaktadır.



Görsel 3. Boğaçhan Dündaralp “NP12 Evleri” Mimari Kolaj Çalışması Örneği

5. Maket (Analog-Dijital)

Mimari uygulamalarda maketler genellikle belirli bir ölçekte yapılmaktadır. Fakat bazı özel durumlarda 1/1 ölçekte yani projenin kopyası olarak yapılmaktadırlar (Ateş, 1999: 78). Mimari anlatım aracı olarak maket, çeşitli şekillerde ve ölçeklerde kullanılabilir. Yapılan bu maket temsiller, çeşitli tasarım süreçleriyle gelinen noktanın üç boyutlu algılanması, analizi ve geliştirilmesi açısından önem kazanmaktadır. Günümüzde teknolojinin de ilerlemesiyle, el işçiliğiyle yapılan maketlerin yanı sıra, üç boyutlu yazıcılar, stereo litografi gibi hızlı prototip üretme yöntemleriyle de fiziksel modeller yapılabilmektedir. Hızlı prototip üretme yöntemi, herhangi bir bilgisayar destekli tasarım (BDT) programıyla üretilen bir modelin bilgisayar destekli çeşitli araçlar vasıtasıyla fiziksel maket haline dönüştürülmesidir. Bu tür teknolojiler özellikle endüstriyel ürün tasarımında kullanılmaktadır (Turan, 2002).

Maket elle tutulur, temsil ile gerçeklik arasında bir köprü görevi görerek gerçek bir nesneye dönüşmektedir. Perspektif üç boyutu iki boyutlu olan bir kâğıt düzlemine aktararak tek bir bakış açısı sunmaktadır. Aksine maket hareket ettirilerek projeye pek çok farklı açıdan bakılmasını, projeyi algılamamızı sağlar. Mimari alanında kullanılan maketleri; çalışma maketleri, topografik maketler, arazi maketleri, şehircilik maketleri, park-bahçe maketleri, kütle maketleri, bina maketleri, iç mekân maketleri, detay ve sistem maketleri olarak gruplayabiliriz (Özgel Felek, 2018: 260).

Analog ortamda geleneksel yöntemlerle maket üretim süreci karton, dakota, fotoblok, pleksiglas gibi malzemelerin kesilip yapıştırılmasıyla gerçekleşmektedir. Bu malzemeler maket bıçağı ya da lazer gibi yöntemlerle kesilebilmekte ve uygun yapıştırıcılarla birleştirilmektedir. Daha ticari uygulamalarda ise üç boyutlu yazıcıların kullanımı mevcuttur. Dijital ortamda modellenen yapı, mekân ya da donatılar geliştirilen programlar vasıtasıyla yazıcıya gönderilmekte ve direkt çıktı alınmaktadır.



Görsel 4. Analog ve Dijital Maket Örnekleri

6. Modelleme (Dijital)

İç mimari alanında çizim, modelleme yapan birçok program bulunmaktadır. En yaygın kullanımı 3ds Max olsa da, Revit, Rhinoceros, Allplan, Archicad, Maya, Lumion gibi programlar da kullanılmaktadır. Her programın kendine has bir modelleme mantığı bulunmaktadır. Bu programlar birbirleri ile entegre olarak da çalışabilmektedir. Örneğin; 3ds Max ve Revit gibi. Revit'te tasarımınızı ve yerleşim düzeninizi modelleyip 3ds Max'i kullanarak son ayrıntıları ekleyebilmek mümkündür. 3ds Max, Revit projelerinde oluşturulan model geometrisini, ışıkları, malzemeleri ve diğer meta verileri korumaktadır. 3D Studio Max şu anda dünyada en çok kullanıcısı bulunan programdır. Program temel olarak modelin hazırlanması, detaylarının düzenlenmesi, materyal kaplamasının seçilmesi, kamera ve ışıklandırmasının ayarlanması ve son olarak da render alınması şeklinde bir iş sürecini kapsamaktadır.

Modelleme programlarında mimari tasarım evrelerinin gerçekleştirilmesi öncelikle iki boyutlu çizim, sonrasında bu görüşlere dayanan üç boyutlu modelleme ve gerçekçi görünüm için kaplama, malzeme ekleme, ışıklandırma şeklindedir.

Vektörel yazılımlarda, bina elemanları çizgiler ve çizgilerin kesişimi noktalarından oluştuğundan sık sık biçimsel değişikliklere olanak tanımaktadır. Bu da tümden gelim yöntemi ile modellemeyi sağlamaktadır. Tümevarımcı yaklaşımla yapı elemanlarının önceden oluşturulduğu kütüphanelerin kullanımı ile de modelleme yapmak mümkündür. Daha eğrisel, organik formların yaratılması gereken durumlarda ise Nurbs yazılımları kullanılmalıdır. Eğrisel formlar sündürülerek deforme edilebilmektedir. Membran düzlemsel yüzeyler, torus, küre, silindir formunun parçalanması veya deformasyonu ile elde edilecek formları yaratmada, eğrisel yüzey alanı hesaplamalarında gerekli araçlar niteliğindedir. Objeye bazlı yazılımlarında ise; temel geometrik formların, taşıyıcı sistem, duvarlar, kapı, pencere gibi yapı elemanlarının blok kütüphaneler halinde yazılımda var olduğu ve tasarımcı tarafından parametrik olarak seçilerek; mimari kompozisyonun elde edildiği yazılımlardır. Bu sebeple birden fazla programla çalışmak ve dosya transfer (export-import) etmek gerekebilmektedir (Yıldırım, 2004: 59-71).

Autodesk Revit, kullanıcının parametrik modelleme ve çizim elemanları ile tasarım yapmasına imkân sağlayan Microsoft Windows için Bina Bilgi Modelleme (Building Information Modeling – BIM) yazılımıdır. Bina Bilgi Modellemesi, akıllı, 3 boyutlu ve parametrik nesne tabanlı tasarıma izin veren yeni bir Bilgisayar Destekli Tasarım (Computer Aided Design – CAD) anlayışıdır (Autodesk, 2019).

Rhinoceros Nurbs yüzey modelleme yapmayı sağlayan oldukça geniş bir kullanım alanına sahip yüzey modelleme programıdır. Bu yazılım genellikle endüstriyel tasarım, yat tasarımı, mimari tasarım, taşıt tasarımı ve otomotiv tasarımı gibi alanlarda kullanılmaktadır. Hem kurucularının hem de üçüncü parti eklentileri ile sürekli gelişmekte ve yenilenmektedir (Özgel Felek, 2019: VI).

Allplan ilk önce dijital, ardından gerçek hayatta inşa etmenizi sağlamaktadır böylece hata ve çakışmalar tasarımın erken aşamalarında çözümlenerek, sahadaki gecikmelerin önüne geçilmektedir. Çizimler BIM

modelinden elde edildiği için sürekli güncelliğini korumaktadır, böylece paftaların oluşumu sırasında hata olma olasılığını sıfıra indirmektedir. Allplan tamamen iki boyutlu çizim yapmaktan, obje tabanlı BIM çalışma yaklaşımına kadar tüm tasarım aşamalarında var olmaktadır (FGA, 2019). Objeye bazlı bir yazılımdır.

Archicad mimari yazılım sektöründeki en yenilikçi araçları sunmaktadır. Mimarlar ve tasarımcılar, Panel Cephe Aracı ve Çatı Penceresi Aracı gibi temel araçlara ek olarak, Kabuk, Morph ve Arazi gibi gelişmiş araçları otomatik olarak kullanmaktadır. Veriler, bir BIM modelinde saklandığından dolayı yapının tasarımında yapılan herhangi bir düzenleme, kat planı, kesit ve görünüşler gibi tüm görünümlere otomatik olarak yansımaktadır (Bimsoft, 2019).

7. Animasyon/Simülasyon (Dijital)

1998'de ise Laybourne mimari animasyonu dört kategori altında toplamıştır: Öyküsel, Belgesel, Saf Tasarım ve Sezgisel. Bunların içinde en yaygın olarak kullanılanı öyküsel mimari animasyondur. Bir mantık çerçevesinde ve belirli bir çizgide bilgisayar imajları ses ve öykülerle gruplandırılarak üst üste konulmaktadır. İkinci en yaygın kullanılanı ise belgesel mimari animasyondur. Mimari yapının tarihi ya da etkilerinin bilgilendirmek, seyirciyi ikna etmek amacıyla görsel efektlerle hazırlanmış halidir. Saf tasarım mimari animasyonu ise bir mimari yapının gelişim sürecini anlatmaktadır ve mimarın problemleri nasıl çözdüğüne odaklanmaktadır. Sezgisel mimari animasyon ise belli bir amaç veya gözlem içermeyen ve sezgisel bir yolla yaratılan bir tarzdır ve mimaride çok nadir kullanılmaktadır. Mimaride kullanılan animasyon programlarından en yaygını 3ds Max'dir. Maya ve Cinema 4D de yine yaygın olarak kullanılmaktadır.

Simülasyon, gerçek sistemin modelinin hazırlanarak sistemin davranışını ya da farklı stratejileri değerlendirebilmek için deneyler yürütülmesi sürecidir. Genelde tek başlarına veya üç boyutlu modelleme programları ile kullanılan simülasyon programları, iç mekan tasarımındaki önemli kriterlerden olan ışık, renk ve doku kavramlarını gerçeğe yakın bir şekilde simüle etmektedir (Mendilcioğlu, 2011: 1). İç mimarların görselleştirmelerinde en çok kullandığı simülasyonlar: kumaş ve kürklü doku (perde, çarşaf, halı, bayrak vb.) simülasyonları, sıvı simülasyonları (fiskiye, havuz, dekoratif amaçlı sıvı sistemleri, duman), kalabalık insan (veya taşıt) sahneleridir (Ertan, 2016: 1).

Tong vd. (2009: 805)'e göre simülasyon, ateş, duman veya su gibi animasyonla elde edilemeyecek doğa olaylarını bilgisayar yardımıyla dijital ortamda yaratmaktır. Ancak yine de bir dumanın yükselişi hareket içerdiğinden aynı zamanda animasyon olarak da kabul edilmektedir. Bu yüzden animasyon ve simülasyon kesin sınırlarla birbirinden ayıramamaktadır. Kısaca simülasyon, mimarın sadece mimarlık sanatına odaklanmasını sağlamaktadır.

İç mimarlık alanında özellikle kullanılan simülasyon programlarından biri de aydınlatma simülasyonlarıdır. Bilgisayar destekli aydınlatma simülasyonları, herhangi bir mekân tasarımının aşamalarında, iç mimara çeşitli olanaklar sunmaktadır. Uygulama öncesinde simülasyon yardımıyla mekanın yapay ve doğal aydınlatılmış hallerini alternatifleri ile beraber görmeyi ve fikir edinmeyi sağlamaktadır. Bu programlar vasıtasıyla mekânda kullanılacak renkler ve dokular en ince ayrıntılarına kadar işlenebilmekte, tasarımcının istediği şekilde değiştirilebilmekte ve sunuma hazırlanabilmektedir. Geleneksel yöntemlere göre çok daha kolay ve hızlı bir şekilde bu işlemler gerçekleştirilebilir. Müşterilere istenirse projenin farklı aydınlatma ve renk, doku uygulanmış, birden fazla alternatiflerini simüle ederek sunum yapmak mümkün olacaktır (Mendilcioğlu, 2011: 2). Albayram (2009: 15-30)'a göre kullanılan aydınlatma simülasyon programları Luxuswin, Thorlux Lighting Design, Prolite, Calculux, Agi32, Relux, Dialux, Lightscape'dir.

8. Sanal Gerçeklik (Dijital)

Tasarımın pek çok alanında olduğu gibi iç mekân tasarımı ve mekân temsili (sunumu) sürecinde de teknolojik uygulamalardan faydalanılmaktadır. Sanal gerçeklik, üç boyutlu bilgisayar teknolojileri ile oluşturulmuş, insanların hem keşfedip hem de etkileşime girebildiği ortamdır. Görsel tecrübelerden oluşan sanal gerçeklik ortamında duyma, hareket gibi duyarlar da eklenmektedir. Kullanılan bilgisayar programları için oluşturulan eklentiler (plugin) ile bu ortamları oluşturmak mümkündür. Modelleme sisteme yüklendikten sonra VR gözlükler sayesinde model gezilebilmektedir. Örneğin Sentiovr plugini SketchUp ve Revit programlarıyla entegre olarak çalışabilmektedir. Sentiovr dışında artırılmış gerçekliğin mimari çizim programlarına entegre olması hakkında çalışan İrisvr, Symmetryvr ve Arqvr gibi firmalar bulunmaktadır (Yıldırım ve Demirarslan, 2019: 163).

Sanal gerçeklik kavramı henüz yeni ortaya atılmış bir düşünce olmasına rağmen popüler kültürde yerini bulmuştur. Bu kavramın ilk olarak iç mimarlık alanında kullanımı 1960'lı yıllara dayanmaktadır. 20 yy. sonlarına kadar yapılan çalışmalarda genellikle iç mekân tasarımlarının sunumu ve çizimi sürecinde kullanılmakta iken 21. yüzyıl tasarım disiplinlerinde yeni bir temsiliyet biçimi olarak kullanılmaktadır (Çetiner, 2004: 32-38).

Sanal gerçeklik ortamı sarmayan ve saran gerçeklik olarak iki çeşittir. Panoramik sanal gerçeklik ve yürümeye dayalı sanal gerçeklik ortamları sarmayan sanal gerçeklik sistemleri olarak tanımlanmaktadır. Saran gerçeklik ortamı için ise çeşitli donanımlara ihtiyaç bulunmaktadır.

Panoramik sanal gerçeklik; içerisinde bulunan ortamın panoramik fotoğraflarla algılanmasını sağlamaktadır. Bu gerçeklik kullanıcıya içinde bulunduğu mekânı algılaması için klavye ve far yardımıyla aşağıya yukarıya bakabilmesine, 360° dönebilmesine, görüntüye yakınlaşıp uzaklaşmasına imkân sağlamaktadır. Sadece görsel olarak mekânı deneyimlemeyi sağlamaktadır. Yürümeye dayalı sanal gerçeklikte ise bilgisayar ortamında üç boyutlu olarak modellenmiş ve görselleştirilmiş sanal çevredeki hareket fiziksel çevredeki hareket ile aynı olmaktadır. Bu ortamda da kullanıcı fare, klavye ve çeşitli donanımlar yardımıyla yürür, eğilir, sıçrar; böylece mekânı hem görsel hem de hareket ederek algılayabilmektedir. Gerçek keşif izlenimi vermektedir ve etkileşimlidirler. Mimari amaçlı sanal gerçeklik uygulamalarında genellikle bu yöntem kullanılmaktadır. Saran gerçeklik ise görsel, işitsel, dokunsal olmak üzere farklı duylara hitap eden, bu etkileşimi sağlayabilmek için özel donanımlar ve sistemleri kullanılmaktadır: HMD, veri eldiveni, CAVE donanımlar. Bu gerçeklik sayesinde fiziksel çevreden koparak oluşturulan üç boyutlu ortamın bir parçası haline gelmektedir (Satay, 2010: 20-21).

Artırılmış Gerçeklik (AG) teknolojisi de iç mekân tasarımı ve deneyimini etkileyen yeni uygulamalardan biri olarak değerlendirilmektedir. AG teknolojisine sahip akıllı mobil bir cihaz ve cihaza yüklenen eklentiler sayesinde üç boyutlu sanal nesnelere, gerçek fiziksel çevre içerisinde görüntüleyebilmektedirler. Mekân içerisinde somut olarak bulunmayan ancak teknoloji sayesinde orada gibi algılanan nesne ve mekânlar sayesinde ortamı deneyimleyerek gerçeğe yakın bir değerlendirme yapabilmektedirler (Kılıç, 2018: 169-187). Gür (2014: 47-60)'e göre mimari tasarım uygulama sürecinde kullanılan AG örnekleri: Human Interface Technology Lab NZ, Spire World, Siam Cement & Cotto, Architect Expo, Incloud, Digitalo, Magic Plan, sARc, Formitas, InsideAR ve Bentley'dir.

Sanal gerçeklik uygulamaları ile soyut tasarımların farklı açılardan incelenebilmesini sağlamakta ve karşılıklı etkileşim sağlayarak mekânın daha kolay algılanabilmesini sağlamaktadır. Farklı alternatiflerin kolayca değerlendirilmesini sağlamaktadır (Çavaş vd., 2004: 114).

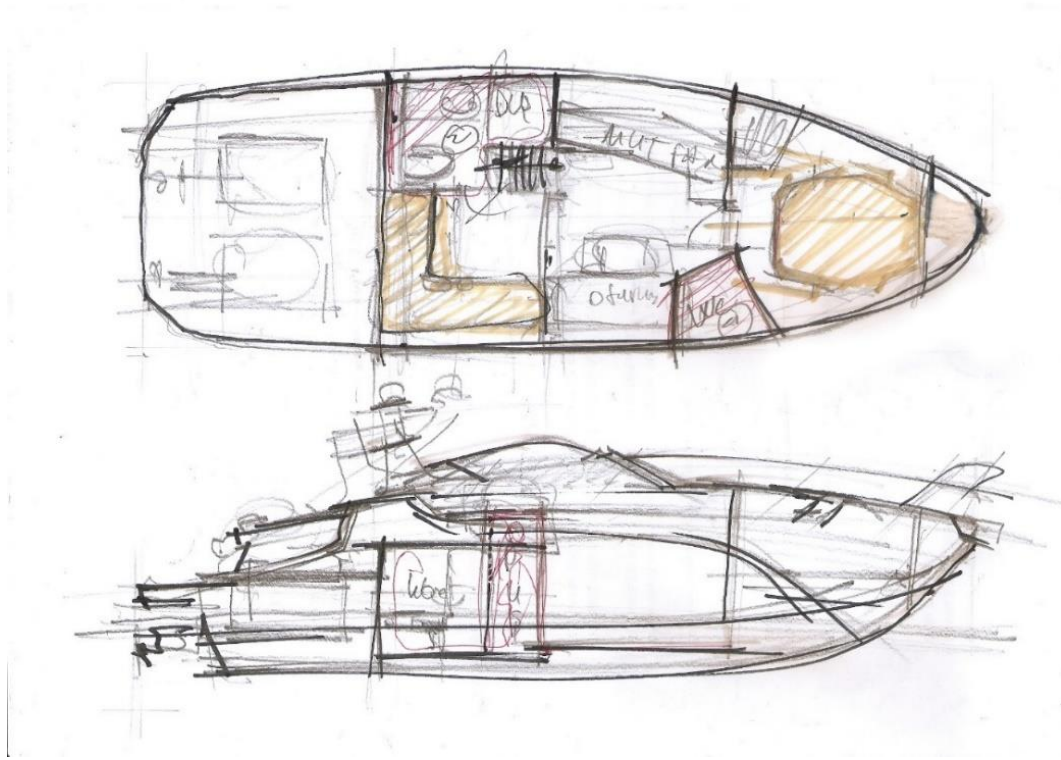
Lupa CR29 Projesi

Lupa Yachts, yat tasarımcısı ve dünyanın ilk gemi ve yat tasarımı lisans programının kurucu başkanı Yrd. Doç. Dr. Mehmet Aziz Göksel ve serbest girişimci Ahmet Çağlar tarafından 2015 yılında kurulmuş bir firmadır (Boatbuilder, 2019). Firma bünyesinde üretimi tamamlanmış ilk tekne olan Lupa CR 29'un

tasarım aşamaları bu makale kapsamında örnek olarak değerlendirilecektir. Projenin iç mekân tasarımı Mehmet Aziz Göksel ve Seval Özgel Felek tarafından gerçekleştirilmiştir.

1. Proje Eskizleri

Projenin hayata geçmesi firma sahiplerinin Türkiye’de rekabetçi ve kaliteli bir küçük tekne pazarının oluşmadığını ve bu durumun, yat endüstrisini krizlere ve tehlikelere açık hale getirdiğini; Türkiye yat endüstrisinin büyük tekne üretimine göre şekillendiğini ve kaliteli küçük tekne üretiminin ülkemizde yaygınlaşmadığını savundukları için gerçekleşmiştir. Mehmet Aziz Göksel ve Ahmet Çağlar’a göre yat sektöründe kalıcı olmak için, Türkiye’nin, dünya standardında küçük tekne markalarına sahip olması gerekmektedir (Boatbuilder, 2019). Bu amaçla başlayan proje yapılan belki de yüzlerce eskiz sonucunda şekillenmiştir. Görsel 5’de ilk dönem yapılan yerleşim eskizlerinden birine yer verilmiştir.

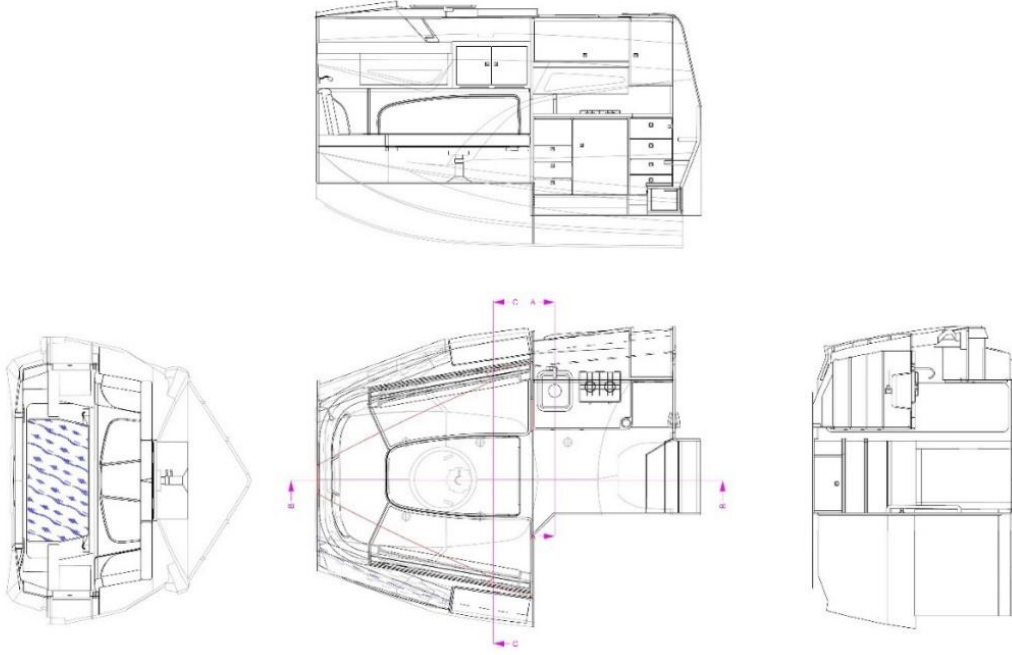


Görsel 5. Lupa CR29 Yerleşim Planı- Kesit Eskizi

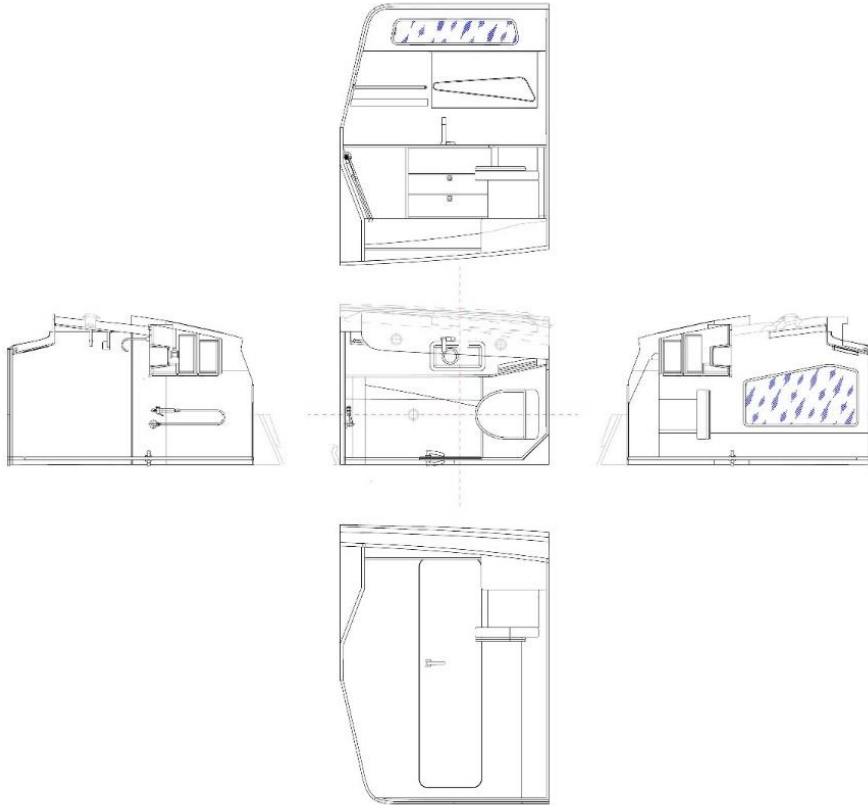
2. Proje Çizimleri

Plan, görünüş ve kesitler kullanılarak, gerektiği durumlarda perspektifler çizilerek proje çözümlenmektedir. Fikir, ön proje, kesin proje, uygulama projesi, sistem detayları ve imalat detayları çizimleri gerçekleştirilerek proje tamamlanmıştır.

Görsel 6’da projenin mutfak ve salon plan, görünüş ve kesitleri yer almaktadır. Proje iki boyutlu çizimleri modellemenin de yapıldığı Rhinoceros programında gerçekleştirilmiştir. Görsel 7’de ise projenin banyo plan, görünüş ve kesitleri yer almaktadır.



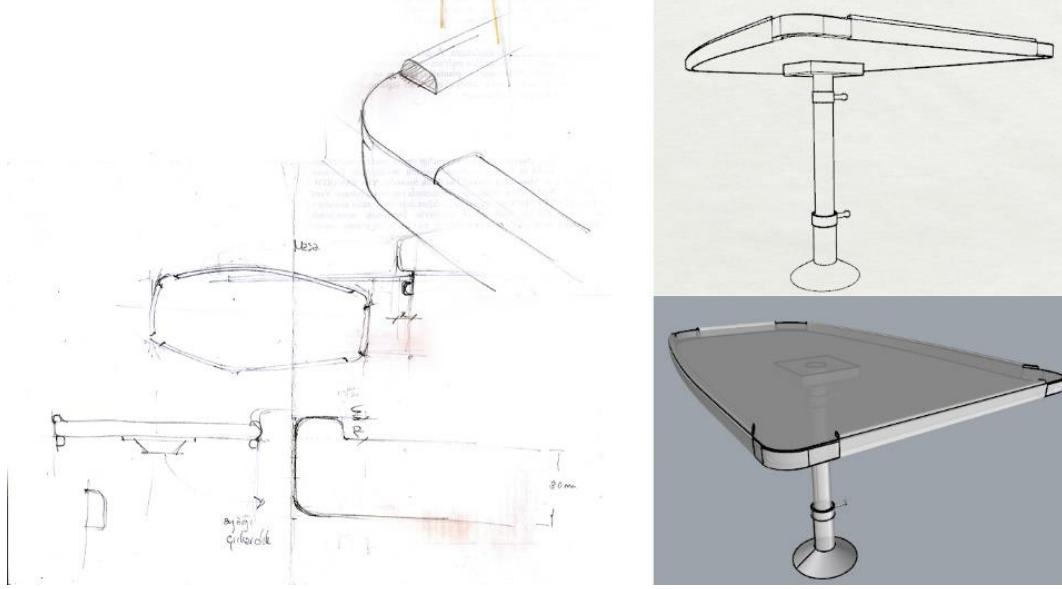
Görsel 6. Lupa CR29 Salon ve Mutfak Plan- Kesit-Görünüşleri



Görsel 7. Lupa CR29 Banyo Plan- Kesit-Görünüşleri

3. Perspektifler

Projenin henüz fikir aşamasından detay çözümlerine kadar her aşamada perspektif çizimlerle çözüm bulunmaya çalışılmıştır. Görsel 8’de salonda kullanılacak hareketli masanın kenarlarının ve ayağının nasıl olması gerektiğine dair yapılan eskiz, analog ve dijital perspektiflere yer verilmiştir.



Görsel 8. LUPA CR29 Salon Yemek Masası Analog ve Dijital Perspektifler

4. Fotomontaj/ Kolaj

Teknenin deniz üzerinde görüntülenmesi render ve simülasyon programları vasıtasıyla yapıldığı gibi fotomontaj çalışması da yapılmıştır. Görsel 9’da soldaki görsel render alınarak elde edilmiştir, sağdaki fotoğraf ise Adobe Photoshop programında renkleri düzenlenerek, gökyüzü görseli fotomontaj ile eklenmiştir.



Görsel 9. LUPA CR 29 Arka Görünüş Fotomontaj Çalışması

Simülasyonla da elde edilen teknenin denizde ilerlerken çıkarttığı köpük görseline ek olarak Görsel 10’da görüldüğü gibi Photoshop programında fotomontaj ile dalga ve köpük eklenmiştir.



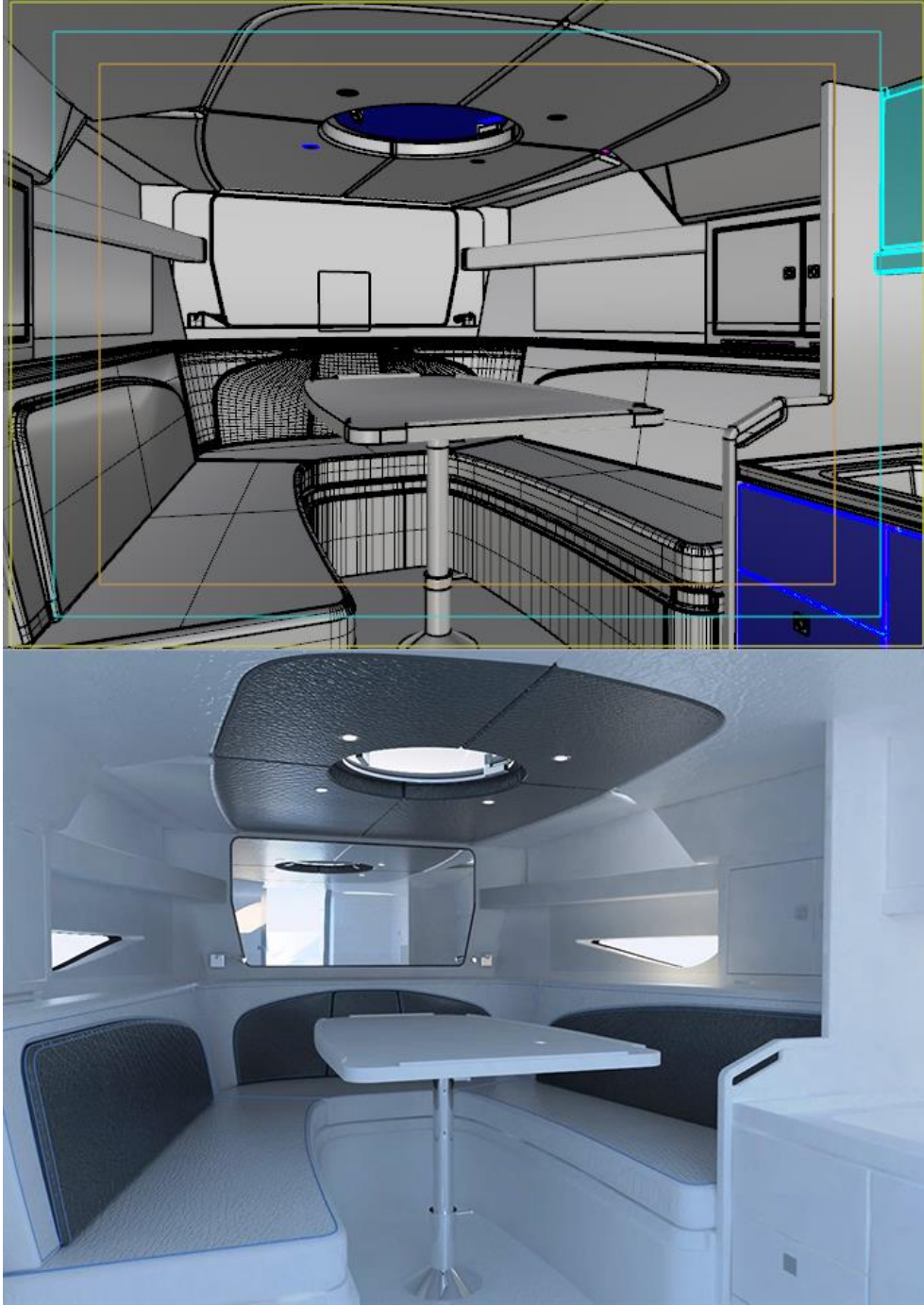
Görsel 10. LUPA CR 29 Yan Görünüş Fotomontaj Çalışması

5. Maket

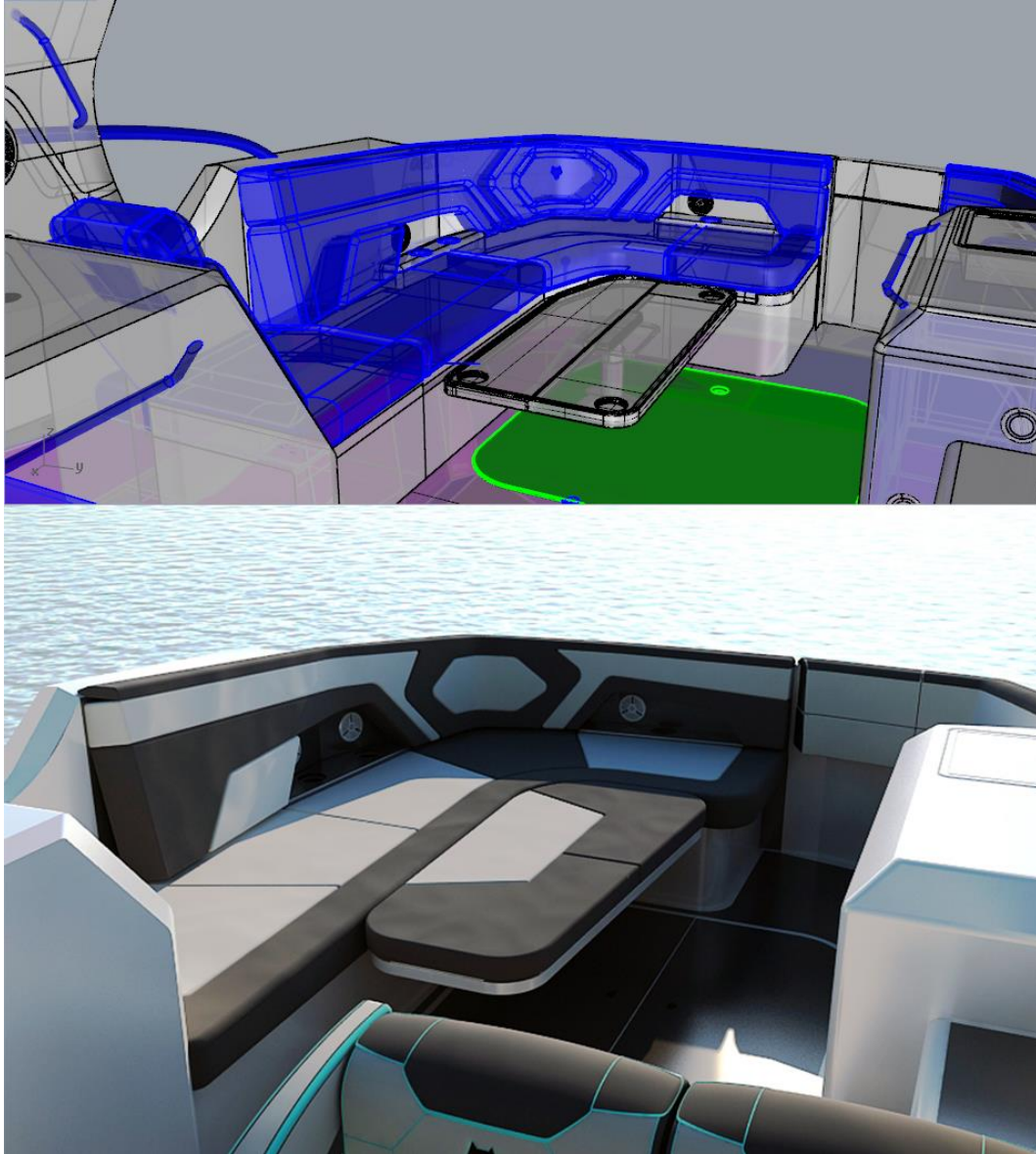
Proje kapsamında maket yapılmamıştır. Detaylı bir modelleme ve foto-gerçekçi renderlar bu proje için yeterli olmuştur.

6. Modelleme

Projenin fikir aşamasından imalat çizimlerine kadar bütün modelleme aşamaları Rhinoceros 3D programında gerçekleştirilmiştir. Görsel 11 ve 12’de gösterilen tekne iç mekan salonuna ait Rhinoceros program görüntüsü ve render alınmış görselidir. Render işlemleri Rhinoceros + Vray ve 3ds Max+Vray ile yapılmıştır.



Görsel 11. Lupa CR29 Salon Modelleme ve Render



Görsel 12. Lupa CR29 Dış Mekân Koltuk Modelleme ve Render

7. Animasyon/Simülasyon

Denizel araç tasarımına dayanan bu projenin ihtiyacı olan denizde ilerlerken hızına bağlı olarak oluşan köpüklerin ve denizin simülasyonudur. Bu işlemi gerçekleştirmek için 3ds Max programı ve Phoenix FD plugini kullanılmıştır. Görsel 13’de paylaşılan görsel bu eklenti kullanılarak oluşturulmuştur.



Görsel 13. Lupa CR 29 Dalga Simülasyonu

8. Sanal Gerçeklik

Proje kapsamında sanal gerçeklik teknolojisi kullanılmamıştır.

Sonuç

1980'lerin ortasından itibaren mimarlık sektöründe bilgisayar destekli vektörel çizim programlarının kullanılmaya başlanmasından önce T cetveli, pergel, kalem, rapido gibi gereçlerle yapılan çizimler marker, renkli kalem ve suluboyalarla renklendirilmekteydi. Günümüzde artık plan, kesit, görünüşler bilgisayar destekli vektörel programlarla çizilmekte, üç boyutlu modelleme programlarıyla oluşturulmakta ve renk, doku gibi malzemeler eklenerek ışık, kamera ortamları oluşturularak render alınmaktadır. İç mimari projelerin görselleştirilmesinde en yaygın kullanılan program 3ds Max'dir. Makale kapsamında kullanılan diğer modelleme ve animasyon/simülasyon programlarına değinilmiştir. Her programın avantajı ya da diğerinden üstün olduğu durumları bulunmaktadır. Bu sebeple bazı durumlarda birden fazla programla entegre bir şekilde çalışmak gerekmektedir.

İç mimari sunumlarında bilgisayar ortamında hazırlanan üç boyutlu mekânların malzeme, doku, ışık, renk, uygulama detayı ve diğer biçim ve mekân özellikleri gerçeğe eş olarak belirlenip render alınarak gerçekçi fotoğraflarının oluşturulması aşamasından sanal mekânı fiziksel olarak deneyimlemeyi sağlayan teknolojilere doğru bir geçiş yaşanmaktadır. Sanal gerçeklik, simülasyonlar, artırılmış gerçeklik, yapay zekâ, hologramlar gibi teknolojilerle mekânı algılama yöntemlerimiz de değişmekte ve şekillenmektedir. Teknoloji geliştikçe iç mekân görselleştirme yöntemleri de bu doğrultuda gelişmeye devam edecektir.

Kaynakça

Albayram, M. A. (2009). Aydınlatma Tasarımı ve Simülasyonu. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Aydın, S. (1992). Mimarlıkta Görsel Analiz. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi.

Ateş, G. (1999). Görsel Etki Analizinde Simülasyonun Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Autodesk, Revit. <https://www.autodesk.com/products/revit/overview> (12.11.2019).

Boatbuilder, Lupa Yachts Cr 29. http://www.boatbuilderturkey.com/yayin/317/lupa-yachts-cr-29-cruiser_9506.html#.XdPon9Uzb-t (10.10.2019).

- Bimsoft, Archicad. <https://bimsoft.com.tr/archicad/ozellikler> (17.09.2019).
- Brooker, G. ve Stone, S. (2011). İç Mekan Tasarımı Nedir? İstanbul: YEM Yayınevi.
- Cross, N. (1999). Natural Intelligence in Design. Design Studies. 20(1), s.25-38.
- Çavaş, B., Huyugüzel Çavaş, P. ve Taşkın Can, B. (2004). Eğitimde Sanal Gerçeklik. The Turkish Online Journal of Educational Technology. 3(4), s.110-116.
- Çetiner, O. (2004). Mimarlık Eğitiminde Bilgisayar Kullanımı ve Bir Örnek. Akademik Bilişim Konferansları, 11-13.02.2004, Trabzon: 32-38.
- Ergun, U. (2004). İki Boyutlu Medyalarda İleri Üç Boyutlu Anlatım ve Mimarlık. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ertan, E. (2016). İç Mimari ve Çevre Tasarımı Sunumlarında Simülasyon Tabanlı Görsel Efektlerin Sağladığı Olanaklar, Kısıtlamalar ve Çözüm Önerileri. Yüksek Lisans Tezi. Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- FGA, Allplan. <https://fga.com.tr/yazilimlar/allplan/architecture> (11.11.2019).
- Kasapoğlu, B. (2002). Bilgisayar Ortamında Mimari Tasarımda Eskiz. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kılıç, T. (2018). İç Mekân Tasarımında Kullanılan Mobil Artırılmış Gerçeklik Uygulamalarına İlişkin Bir İnceleme. Mimarlık ve Yaşam Dergisi. 3(2), s.169-187.
- Laybourne, K. (1998). Animation Book: A Complete Guide to Animated Filmmaking-From Flip-Books to Sound Cartoons to 3-D Animation. USA: Three Rivers.
- Mendilcioğlu, R. F. (2011). İç Mekân Tasarım Aşamasında, Bilgisayar Destekli Aydınlatma Simülasyonlarının Sağladığı Olanaklar, Kısıtlamalar ve Çözüm Önerileri. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Morpholio. <https://www.morpholioapps.com> (10.09.2019).
- Özgel Felek, S. (2018). Mimari Teknik Resim Eğitim Materyali Olarak Maket Kullanımı. Eğitim Bilimleri. Ankara: Akademisyen Yayınevi.
- Özgel Felek, S. (2019). Uygulamalar ile Rhinoceros 3D. İstanbul: KODLAB Yayınevi.
- Satay, D. (2010). Etkileşimli Üç Boyutlu Sanal Çevrenin Oluşturulması ve Mimarlıkta Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Şahinler, O. ve Kızıl, F. (2016). Mimarlıkta Teknik Resim. İstanbul: YEM Yayınevi.
- Tong, T., Aydın, E. D. ve Pusat E. S. (2009). Animation vs. Simulation. 27th Conference on Education and Research in Computer Aided Architectural Design in Europe (ECAADE'09), 16.09.2009, İstanbul, s.803-808.
- Turan, B. O. (2002). Mimarlıkta Temsil ve Teknolojileri. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Wikipedia, Perspektif. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Perspektif> (09.09.2019).
- Uslu, N. D. (2008). İç Mimarlık Tasarımlarının Sunum Aşamasında, El Çizimi ve Bilgisayar Destekli Çizimin Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yıldırım, B. ve Demirarslan, D. (2019). Gözün Görme İşlevi ve Sanal İç Mimari Ürün. Mimarlık ve Yaşam Dergisi. 4(1), s.155-165.

Yıldırım, M. T. (2004). Mimari Tasarımda Biçimlendirme Yaklaşımları ile Bilgisayar Yazılımları İlişkisi. Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi, 19(1), s.59-71.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Morpholio Uygulaması. <https://www.morpholioapps.com> (10.09.2019).

Görsel 2: Analog ve Dijital Perspektif Örnekleri. <http://www.olgaart888.com/blog-in-english/perspective> ve <https://www.morpholioapps.com> (10.11.2019).

Görsel 3: Boğaçhan Dünderalp “NP12 Evleri” Mimari Kolaj Çalışması Örneği. <https://bogachandundaralp.files.wordpress.com/2011/07/ddrlp-kolaj-urb-copy.jpg> (12.11.2019)

Görsel 4: Analog ve Dijital Maket Örnekleri. <http://db-uno.blogspot.com/2013/02/maquetas-topograficas.html> ve https://www.concreteconstruction.net/business/technology/3d-printed-buildings-are-catching-on_c (27.10.2019).

Görsel 5: Lupa CR29 Yerleşim Planı- Kesit Eskizi. Mehmet Aziz Göksel Arşivi, 2016.

Görsel 6-12: Seval Özgel Felek Kişisel Arşivi, 2016.

Görsel 13: Seval Özgel Felek Kişisel Arşivi, 2015.

SANATTA KUTU VE SERAMİK SANATINDA KİŞİSEL UYGULAMALAR

Dr. Öğr. Üyesi Azize Melek ÖNDER
Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
melektolasa1@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-6972-7572

Özet

İnsanlığın varlığı ile birlikte hayata geçen, farklı birçok malzeme kullanılarak yapılmış, birbirinden farklı ve değerli sanat eserleri, müze, koleksiyon ya da miras gibi çeşitli yollar ile günümüze gelebilmiştir. Bunların arasında insanlar için önemli olan kutu formları da bulunmaktadır. Kutular, değerini zaman içinde kaybederek önemsiz birer eşya gibi görünse de yaşamın her döneminde ihtiyaç duyulan bir gereç olarak yapılmış ve kullanılmıştır. Ancak müze (The Metropolitan Museum of Art, Victoria and Albert Museum, British Museum v.d.) ve koleksiyonlar incelendiğinde günümüze gelebilen kutu formlarının oldukça az olduğu söylenebilir. Amaç, geçmişten günümüze kadar sağlam olarak gelen farklı malzemeler kullanılarak yapılmış kutuların ulaşılan örnekleri görsel olarak verilmiştir. Ayrıca yaşam boyunca bir şeyi taşımak, saklamak ya da hediye etmek gibi birçok amaca hizmet eden kutu formlarının önemsiz bir eşya olmadığı, birçok alanda kullanılan bu objelerin varlığını vurgulayarak gelecek nesillere aktarabilmektir.

Bu çalışma, geçmişten günümüze çeşitli malzemeler kullanılarak yapılmış, sağlam olarak bulunan kutu formlarının gelişim süreçlerini aktarmak, geçmişte yapılan bilindik kutu formları ile birlikte farklı şekillerde tasarımları yapılmış kutu örneklerini gün yüzüne çıkarmak amacı ile oluşturulmuştur. Bu doğrultuda farklı malzemelerden yapılmış birçok kutu örneğine ulaşılmıştır. Ulaşılan örneklerin farklı tasarımları makalenin içerisinde yer almaktadır. Ayrıca seramik malzeme kullanılarak yapılan kişisel kutu uygulamaları, günümüz kutu tasarımlarına örnek teşkil etmesi açısından fotoğraf olarak belgelendirilmiş ve sanatseverlerin beğenisine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kutu, Seramik, Sanat Tarihi, Müze Araştırmaları.

Atf:

Önder, A. M. (2019). *Sanatta Kutu ve Seramik Sanatında Kişisel Uygulamalar*. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.31-42.

BOX IN ART AND PERSONAL APPLICATIONS IN CERAMIC ART

Assist. Prof. Azize Melek ÖNDER
Necmettin Erbakan University Fine Arts Faculty Ceramics Department
melektolasal@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-6972-7572

Abstract

With the existence of mankind, it was brought to life by means of various materials such as museums, collections or heritage. These include box forms that are important to humans. Although boxes seem to be insignificant by losing their value over time, they have been made and used as a necessary material in every period of life. However, when the museums (The Metropolitan Museum of Art, Victoria and Albert Museum, British Museum, etc.) and collections are examined, it can be said that the box forms that can survive today are quite a few. The aim is to provide a visual representation of the boxes made from different materials from past to present. Moreover, it is possible to convey to the next generations by emphasizing the existence of these objects which are used in many fields where the forms of boxes that serve many purposes such as carrying, storing or gifting something throughout life are not insignificant items.

This study was carried out with the aim of transferring the development processes of the box forms which were made in the past by using various materials from the past to the present day and revealing the box samples made in different ways with the familiar box forms made in the past. In this respect, many examples of boxes made of different materials have been reached. Different designs of the obtained examples are included in the article. In addition, personal box applications made by using ceramic materials are documented as photographs in order to serve as an example for today's box designs and presented to art lovers.

Keywords: Box, Ceramics, Art History, Museum Research.

Citation:

Önder, A. M. (2019). Sanatta Kutu ve Seramik Sanatında Kişisel Uygulamalar. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.31-42.

Giriş

Oval, yuvarlak ya da dörtgen biçimli, içerisine mücevher, değerli eşyalar veya makyaj malzemesi konulan kapaklı kaplara halk arasında “kutu” denilmektedir (Ökse, 2012: 101). İçerisine kâğıt, kalem, makas, kişisel belgeler, önemli notlar, para gibi değerli malzemelerin saklandığı kutular, gül ağacı, abanoz, servi, sedir, ceviz vb. ağaç çeşitleri kullanılarak yapıldığı gibi (Acar, 2015: 353) metal, karton ya da seramik malzemeler kullanılarak da yapılmaktadır. Türk sanatında kutu formlarına çeşitli isimler verilmiştir. Bunlar arasında çekmece, sandıkça, sandık, divit ve kalemdan gibi isimler sayılabilir. Bu tür eşyaların ağaç, gümüş, altın, demir, tombak, kumaş, deri, mukavva, lake gibi çeşitlerine de rastlanmaktadır (Koçu, 1965: 3805).

Kutu formları çeşitli büyüklüklerde yapılmıştır. Ancak günümüzde “kutu” kelimesi kullanıldığında küçük ebatlı biçimler akla gelmektedir. Standart bir kutu formunun en geniş kenarı 25-30 cm geçmeyecek şekilde, genellikle kare ya da kareye yakın boyutlarda yapılmış eşyalardır. Daha büyük ebatlar kullanılarak yapılan formlar “sandık” olarak isimlendirilmektedir (Anonim, 2019).

Kutular geçmişten günümüze birçok alanda kullanılan eşyalardan bir tanesidir. Ancak kutuların tarihi sorgulandığında neredeyse hiçbir yazılı kaynağa rastlanmamakla birlikte görsel kaynaklar mevcuttur. Bu görsel kaynaklar ışığında geçmişten günümüze yapılmış olan kutuların farklı örneklerini vererek herhangi bir eşyanın aslında yaşam boyunca ne kadar önemli olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır.

Kutu formlarının görsel kaynaklarına çevrimiçi olarak ulaşılmıştır. Bunun için yurt dışı müzelerinin (*The Metropolitan Museum of Art, Victoria and Albert Museum, British Museum v.d.*) erişim adreslerinde bulunan görsel kaynaklar taranmıştır. Bu müzelerin birçoğunda kutu formuna rastlanmıştır. Erişilen görsellerin tamamı makalede yer almamaktadır. Tasarım açısından farklı olan kutu örnekleri makalenin görsellerini oluşturmaktadır. Bununla birlikte ulaşılan kitap, makale, tez, ansiklopedi gibi kaynakların görsel malzemeleri de kullanılmıştır. Seçilen görseller kronolojik sıra gözetilerek anlatılmıştır.

Geçmişten Günümüze Kutu Formları

Kutu, geometrik formlar (kare, dikdörtgen, üçgen, yuvarlak) kullanılarak yapılan, kapaklı biçimler olarak günümüze kadar gelmiştir (Fotoğraf 1-3). Günümüzde karton, ahşap, metal, plastik gibi farklı malzemeden yapılabilen kutular bulunmaktadır. Geçmiş dönemlerden günümüze sağlam olarak gelmiş kutu biçimlerine bakıldığında bilindik formlar ile birlikte farklı tasarımların da mevcut olduğunu görülmektedir. Örneğin, milattan önceki dönemlerde fildişinden yapılmış olan kutunun kapağı (The Metropolitan Museum of Art, 2019), açılıp kapanabilmesi için bir düzenekle yapılmış farklı bir tasarımdır. Gövde ve kapak üzerine konulan delik sayesinde kapak bir mandal yardımı ile gövdeye sabitlenebilmektedir. Kutu kapandığında, kapaktaki dübel ve kutudan çıkıntı yapan dübel kutunun açılmasını önlemek için ip ile birlikte bağlanabilir (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1-2. Kutu, Mısır, M.Ö. 1550-1450, Fildişi, The Metropolitan Museum of Art



Fotoğraf 3. Kutu, Mısır, M.Ö. 1279-1213, Ahşap, The Metropolitan Museum of Art



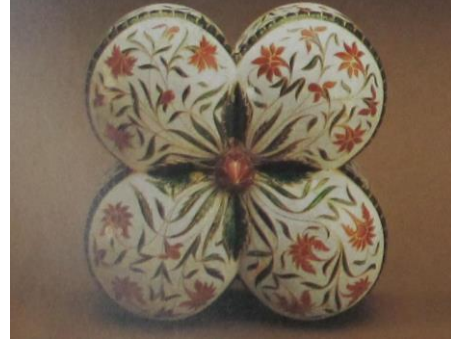
Fotoğraf 4-5. Kutu, Çin, 16. Yüzyıl Ortası, Seramik, The Metropolitan Museum of Art

Farklı kutu örnekleri arasında Fotoğraf 4-5’de bulunan görsel bilindik kutu formlarının aksine silindirik biçimli formu ile oldukça dikkat çekici bir görünümündedir. Burada kapak gövde ile bir bütün halindedir ve kapakta tutamak yer almaz.



Fotoğraf 6-7. Kutu, Çin, 16.-17. Yüzyıl, Seramik, The Metropolitan Museum of Art.

Kutu formlarından bir diğer örnek, iç içe geçmiş iki kare formun birleşmesi sonucunda oluşturulmuş olan biçimdir (Fotoğraf 6). Kapak yine kutu ile bir bütün oluşturmaktadır. Karelerin her köşesinde sütüncü şeklinde yerleştirilmiş silindirler bulunmaktadır.



Fotoğraf 8. Mücevher Kutusu, 1004, Pamplona, Navara Müzesi, Fildişi

Fotoğraf 9. Kutu, Kuzey Hindistan, 17. Yüzyıl, Yakut İşlemeli Mine, Washington, Freer Sanat Galerisi



Fotoğraf 10. Kutu, Almanya, 1750, Seramik. The Metropolitan Museum of Art

Fotoğraf 11. Kutu, Fransa, 1750-1760, Porselen. The Metropolitan Museum of Art

Kutu formları, başlarda basit ve bilindik şekillerden üretiliyorken zamanla birbirinden değişik formların görünümünden etkilenerek değişik kutular oluşturulmuştur. Bu formların en bilindikleri dikdörtgen ya da kare biçiminde (Fotoğraf 8) yapılmış olan örneklerdir. Bunun haricinde kare formunun değiştirilerek yapıldığı örnekler de mevcuttur (Fotoğraf 7). Yine yuvarlak formların bir araya getirilmesi ile oluşturulan (Fotoğraf 9), salyangoz biçimli (Fotoğraf 10), ayakkabı biçimli kutularda (Fotoğraf 11) farklı kutu formlarına örnek teşkil etmektedir.

Türk Sanatında Kutu

Karahanlılar devrinde kaleme alınan Kaşgarlı Mahmut'un yazdığı Dîvânü Lügati't-Türk adlı eserde kutu ya da sandık kelimelerinin karşılığı olarak 'kiz' kelimesi kullanılmıştır (Nuhoğlu, 2017: 296). Türk sanatında kutu formlarının ilk örneklerine Büyük Selçuklu döneminde rastlanmaktadır (Fotoğraf 12). Evliya Çelebi, Seyahatnamesinin (1611-82) birinci cildinde, 17. yüzyıl İstanbul esnafını tanıtırken; o dönemde İstanbul'da 100 kutucu dükkânı ve 1.000 kutucu bulunduğu bahsetmektedir (Acar, 2015: 357).



Fotoğraf 12. Pirinç Kutu, B. Selçuklu, 12-13. Yüzyıl, Metal

Fotoğraf 13. Yazı Malzemesi Kutusu, Osmanlı Dönemi, 16. Yüzyıl, Topkapı Sarayı, Metal



Fotoğraf 14. Sürgülü Kutu, Osmanlı Dönemi-Kütahya, 18. Yüzyıl, Seramik

Fotoğraf 15. Bölmeli Kutu, Osmanlı Dönemi-Kütahya, 18. Yüzyıl, Seramik

Osmanlı döneminde çeşitli biçimlerde seramik kutulara rastlanmaktadır. Bu dönemde yapılan kutuların bazılarında tutamaksız, sürgülü kapaklı örnekler (Fotoğraf 14) bulunurken, bazı örneklerde tutamaklı standart kapak yapılmıştır (Fotoğraf 15). Kutularda dikdörtgen, kare gibi bilindik formların yanı sıra damla şeklinde yapılmış kutular da bulunmaktadır (Fotoğraf 14-15).

Kişisel Uygulamalar

Kişisel uygulamaların tamamı yazarın kendi çalışmalarından oluşmaktadır. Bu seramik uygulamaların amaç, geçmişten günümüze aralıksız olarak gelen kutuların yaşamımızdaki anlamlarına vurgu yaparak günümüz insanında farkındalık yaratmak, gelecek nesillere kalıcı eserler bırakabilmek hedeflenmiştir. Yeniden yorumlanan eserlerin amacı, geçmişte ve günümüzde kullanılan kutuların varlıklarını hala sürdürdüklerini vurgulamaktır. Bu amaçla tasarlanan kutu formlarının tamamı seramik malzeme kullanılarak yapılmıştır. Geçmişten günümüze birçok medeniyette kullanılmış olan kutu formları irdelendiği zaman kutuların, birçoğunun geometrik biçimlerden oluştuğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda yapılmış olan kutu formları geometrik biçimlerden oluşturulmuştur. Yapılmış olan kutuların tasarımında geleneksel kutu görünümlerinin aksine farklı görünümlerde (ince uzun bir görünüm) kutular yapılmıştır. Kutuların geneli incelendiğinde geleneksel kutu görünümlerinden farklı olarak daha yayvan bir kutu biçimi belirlenmiş ve tasarımlar bu doğrultuda oluşturulmaya çalışılmıştır. Kutuların tamamı üç boyutlu, kapaklı ve kullanılabilir eserlerdir.

Kişisel uygulamalar yazarın 2017-2018 yılları arasında yaptığı seramik kutu formlarından oluşmaktadır. Kişisel olarak uygulanan örnekler arasından 12 eser grubu seçilmiş ve görsel olarak aşağıda verilmiştir. Elle şekillendirme yöntemi (çimdikleme, sucuk, plaka) kullanılarak yapılan kutular, farklı çamurlar ile şekillendirilmiş (şamot, beyaz çamur) ve artistik sırlar kullanılarak renklendirilmiştir. Sırlama fırça ile

uygulanmıştır. Kutularda iki pişirim yapılmıştır. İlk pişirim kutuda istenen renge göre 1050-1200 °C arasında değişen ısıda gerçekleştirilmiştir. İkinci pişirim sır pişirimi olup 1040 °C arasında fırınlanmıştır. Artistik sırlar kullanılan ikinci pişirimde sabit bir sıcaklığın belirlenmesindeki amaç sırların bu derecede istenilen rengi vermesinden kaynaklanmaktadır.



Uygulama 1. Azize Melek Önder, Kutu, 2017, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 30x7x6 cm-35x8x7 cm.



Uygulama 2. Azize Melek Önder, Kutu, 2018, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 32x12x8 cm-37x14x9 cm.



Uygulama 3. Azize Melek Önder, Kutu, 2018, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 32x20x15 cm-25x14x10 cm.



Uygulama 4. Azize Melek Önder, Kutu, 2017, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 30x8x7 cm-26x8x7 cm.



Uygulama 5. Azize Melek Önder, Kutu, 2018, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 41x10x9 cm-30x10x9 cm.



Uygulama 6. Azize Melek Önder, Kutu, 2018, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 37x11x7 cm-35x11x7 cm.



Uygulama 7. Azize Melek Önder, Kutu, 2018, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 25x13x11 cm-20x13x10 cm.



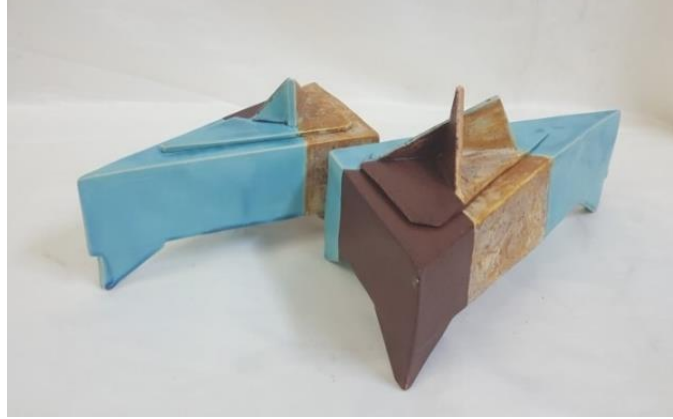
Uygulama 8. Azize Melek Önder, Kutu, 2018, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 26x10x6 cm-25x9x6 cm- 25x9x6 cm.



Uygulama 9. Azize Melek Önder, Kutu, 2018, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C 30x30x13 cm-20x20x10 cm.



Uygulama 10. Azize Melek Önder, Kutu, 2017, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır-Oksit 1040°C, 40x25x12 cm-25x15x10 cm.



Uygulama 11. Azize Melek Önder, Kutu, 2017, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C, 36x30x25 cm-35x30x25 cm.



Uygulama 12. Azize Melek Önder, Kutu, 2018, Seramik Malzeme, Elle Şekillendirme Tekniği, Artistik Sır, 1040°C, 35x12x8 cm-25x10x7 cm.

Değerlendirme ve Sonuç

Geçmişten günümüze farklı malzeme ve tekniklerde yapılmış kutu formlarının incelendiği bu çalışmada, öncelikle alışılmış kutu biçimlerinden farklı olarak tasarlanmış kutular irdelenmiştir. Günümüze ulaşan

eser sayısının fazlalığı sebebi ile farklı malzemelerden (seramik, ahşap, fildişi, metal vb.) yapılmış olan ilginç kutu formlara ait eserlerin görselleri kullanılmıştır. Bu görsellerin birçoğu çevrimiçi olarak ulaşılan yurt dışı müzelerin kataloglarından elde edilmiştir. Yararlanılan yurt dışı müzelerin başında The Metropolitan Museum of Art gelmektedir. Bunun haricindeki müzelerin katalogları taranmış ancak ulaşılan eserler makalede kullanılmamıştır. Ayrıca ulaşılan kitap, makale, tez, dergi gibi kaynakların görsellerinden de yararlanılmıştır. Bununla birlikte Türk sanatında kullanılan kutuların günümüze sağlam olarak gelen örnekleri eklenmiş ve genel bilgi verilmiştir.

Sonuç olarak geçmişten günümüze hayatımızın neredeyse her alanında değer verdiğimiz eşyaların korunması için tasarlanmış olan kutu formlarının, günümüz yaşam koşullarında önemsiz bir eşya olmaktan çıkarılarak sanatsal bir yaklaşımla yeni eserler oluşturularak farkındalık yaratmak istenmiştir. Bununla birlikte geçmiş dönemlerde yapılmış kutuların aslında değerli bir obje olduğu vurgulanmıştır.

Bu çalışmanın amacı seramik kutuların, hangi malzemelerden üretilmiş olduğu yani yapımında hangi malzemenin kullanıldığı üzerine değildir. Kullanılan malzemeden ziyade asıl vurgulanmak istenen şey sanatta kişilerin imzası niteliği taşıyabilecek kendine özgü bir üslupta tasarım yapılabilmesidir. Önemli olan tasarlanan kutuların daha önce görülüp tasarlanmamış, yeni fikirler barındıran orijinal biçimlerden oluşmasıdır. Bunun için belirlenen konu hakkında detaylı bir araştırma yapılması önemlidir. Geçmiş dönemlerde çalışılan eserlerini incelemek, bilmek, büyük sanatçıların (Örneğin Mimar Sinan) başvurdukları kaynaklar arasında ilk sırayı almaktadır. Tarihi eserler sanatçılara yeni fikirler sunmakla birlikte farklı tasarımları bir arada bulabilme imkânı vermektedir. Bu doğrultuda ulaşılan kutu örnekleri günümüz sanatçıları, sanatseverleri için yeni fikirler oluşturma, farklı tasarımlar yapabilme olanağı vermesi açısından önemlidir.

Günümüze kadar yapılan araştırmalar içinde kutu formları hususunda ayrıntılı çalışmalar bulunmamaktadır. Henüz müze ve koleksiyonlar yeterince taranmadığından elimize ulaşan kutu örneklerinin tam bir tipolojisi oluşturulamamıştır. Taşınabilir kültür varlığı olan kutu örneklerinin sadece dönem tarihlendirmesi yapılabilmektedir. Yapılan bu çalışmayla, geçmişten günümüze bir şekilde korunan kutu örneklerini az karşılaşılan farklı tasarımlarını tanıtarak bu alana katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

Acar, M.Ş. (2015). Osmanlı'da Günlük Yaşam Nesneleri, İstanbul: Yem Yayınları.

Anonim. (2019). Kutu Tarihi. Scaramangashop: <https://www.scaramangashop.co.uk/Fashion-and-Furniture-Blog/history-wooden-chests-storage-boxes/> (11.11.2019)

Koçu, R. E. (1965). Çekmece. İstanbul Ansiklopedisi, s. 3805-3806. İstanbul.

Nuhoğlu, M. (2017). Sanat ve Sanat Terminolojisi Açısından Dîvânü Lügati't-Türk Üzerine Bir Değerlendirme. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Erzurum, s. 285-303.

Ökse, A. T. (2012). Ön Asya Arkeolojisinde Çanak Çömlek, Teknik Özellikleri, Biçimleri, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Fotoğraf 1-2: Kutu, Mısır, M.Ö. 1550-1450, Fildişi. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547031?searchField=All&sortBy=relevance&high=on&ft=*&offset=520&rpp=20&pos= (15.01.2019).

Fotoğraf 3: Kutu, Mısır, M.Ö. 1279-1213, Ahşap. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544701> (16.01.2019).

Fotoğraf 4-5: Kutu, Çin, 16. Yüzyıl Ortası, Seramik. The Metropolitan Museum of Art.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42533?searchField=All&sortBy=relevance&ft=ceramic+box&offset=40&rpp=20&pos=56> (16.01.2019).

Fotoğraf 6: Kutu, Çin, 16.-17. Yüzyıl, Seramik. The Metropolitan Museum of Art.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42542?searchField=All&sortBy=relevance&ft=ceramic+box&offset=60&rpp=20&pos=71> (16.01.2019).

Fotoğraf 7: Kutu, Çin, 16.-17. Yüzyıl, Seramik. The Metropolitan Museum of Art.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/48225?searchField=All&sortBy=relevance&ft=ceramic+box&offset=80&rpp=20&pos=97> (16.01.2019).

Fotoğraf 8: Hattstein, M. (2007). Tarih. İslam Sanatı ve Mimarisi. “Mücevher Kutusu, 1004, Pamplona, Navara Müzesi, Fildişi”. İstanbul: Literatür Yayınları.

Fotoğraf 9: Vaughan, P. (2007). Bezeme Sanatları. İslam Sanatı ve Mimarisi. “Kutu, Kuzey Hindistan, 17. Yüzyıl, Yakut İşlemeli Mine, Washington, Freer Sanat Galerisi”. İstanbul: Literatür Yayınları.

Fotoğraf 10: Kutu, Almanya, 1750, Seramik. The Metropolitan Museum of Art.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205844?searchField=All&sortBy=relevance&ft=ceramic+box&offset=240&rpp=20&pos=246> (16.01.2019).

Fotoğraf 11: Kutu, Fransa, 1750-1760, Porselen. The Metropolitan Museum of Art.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207240?searchField=All&sortBy=relevance&ft=ceramic+box&offset=240&rpp=20&pos=249> (16.01.2019).

Fotoğraf 12: Şahin, S. (2009). Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Emevilerden Osmanlılara 13 Asırlık İhtişam. “Pirinç Kutu, B. Selçuklu, 12-13. Yüzyıl”. s. 54. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Fotoğraf 13: Gladib, A.V. (2007). Bezeme Sanatları. “Yazı Malzemesi Kutusu, Osmanlı Dönemi, 16. Yüzyıl”. İslam Sanatı ve Mimarisi. İstanbul: Literatür Yayınları..

Fotoğraf 14-15: Bilge, H. (2005). Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu Kütahya Çini ve Seramikleri. “Sürgülü ve Bölmeli Kutu, Osmanlı Dönemi-Kütahya”. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları 2.

Uygulama 1-12: Azize Melek Önder Kişisel Arşivi, 2017-2018.

RACHEL WHITEREAD HEYKELLERİ VE MEKÂN BOŞLUK, DOLULUK KAVRAMLARI

Doç. Canan ZÖNGÜR

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

csnmezdag@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5665-0112

Özet

Heykel, klasik anlamda boşlukta yer alan üç boyutlu biçimlendirilmiş nesne olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama ile öne çıkan mekân, boşluk, doluluk gibi bazı kavramlar, sanatçılar için özellikle 20.yüzyıl sonrasında önemle üzerinde durulan konular haline gelmiştir. Boşluğun bir plastik öge olarak kullanılması, Auguste Rodin, Henry Moore, Barbara Hepworth gibi modern dönem sanatçıları tarafından önemsenmiş ve bilinçli olarak boşluk plastik değer olarak kullanılmıştır. Fakat 1963 doğumlu İngiliz sanatçı Rachel Whiteread, boşluğa ve doluluğa diğer sanatçılardan farklı yaklaşmış; mekânların ve objelerin boş olan bölümlerini alçı, polyester, reçine gibi malzemelerle doldurarak boşluğu görünür kılmıştır. Heykellerinde yaşanmışlığın olduğu mekânları, insanların daha önce kullandığı objeleri, merdiven aralıkları, yatak şilteleri, termofor gibi günlük yaşamda anıların olduğu; başka bir deyişle ikinci el objelerin boş bölümlerini doldurarak negatif-pozitif kontrastı yaratmış ve izleyiciyi mekânların, nesnelerin yaşanmışlıklarına odaklamıştır. Eserlerinde biçim arayışından ziyade var olan boşluğun biçimini somutlaştıran sanatçı bu özgün tarzıyla Turner Ödülü'nü kazanmıştır. Araştırmada Whiteread'in mekânı yorumlayışı, kalpli minimalist olarak nitelenen heykelleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Mekân, Boşluk, Doluluk, Rachel Whiteread.

Atf:

Zöngür, C. (2019). Rachel Whiteread Heykelleri ve Mekân Boşluk, Doluluk Kavramları. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.43-53.

RACHEL WHITEREAD SCULPTURES AND PLACE SPACE, FULLNESS CONCEPTS

Assoc. Prof. Canan ZÖNGÜR
Muğla Sıtkı Koçman University Bodrum Fine Arts Faculty Sculpture Department
csonezmezdag@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5665-0112

Abstract

Sculpture can be defined as a three-dimensional shaped object in space in the classical sense. Some concepts such as space, place, and fullness that have come to the fore with this definition have become important issues for artists especially after the 20th century. The use of void as a plastic element has been considered by modern artists such as Auguste Rodin, Henry Moore, Barbara Hepworth, and consciously used void as plastic value. However, the British artist Rachel Whiteread, born in 1963, approached the gap and fullness differently from other artists and made the spaces visible by filling the empty parts of the spaces and objects with materials such as plaster, polyester, resin. She created the negative-positive contrast by filling the empty spaces of the second-hand objects where there are memories in Daily life such as places where there are experiences in his sculptures, objects that people used before, stair intervals, bed mattresses, thermophore, and he focused the viewer on the experiences of spaces and objects. The artist, who embodies the form of emptiness rather than seeking form in his Works, won the Turner Prize for her original style. In this study, Whiteread's interpretation of place and her sculptures which are described as hearted minimalist are discussed.

Keywords: Sculpture, Place, Space, Fullness, Rachel Whiteread.

Citation:

Zöngür, C. (2019). Rachel Whiteread Heykelleri ve Mekân Boşluk, Doluluk Kavramları. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.43-53.

Giriş

Heykel terimi tarih boyunca farklı anlamlara sahip olmuştur. Latince oyma, kesme, kazıma anlamına gelen “sculptura” kökünden gelir. Antik Yunan’da bu terim aynı zamanda rölyef ve etrafında dolaşılabilen (kendi kendine ayakta duran) heykellerin yapımında kullanılan yumuşak malzemeyi modelleme yöntemini de kapsamaktaydı (Ocvirk vd., 2013: 7).

Heykel gerçek boşlukta maddi bir formdur ve bu en temel niteliğidir. İdeal olarak bir eser izleyici onun etrafında dolaşırken ortaya çıkar, göz sürekli hareket ederek eserin boyutsal, biçimsel varlığıyla meşgul olur ve formun her yönünü keşfeder, ancak daha sonra zihin geçmişte dolaşır ve geçmişte gördüğü benzer görüntüler arar. İnsan bilinci geçmiş formlarla doludur. Bu nedenle heykelin formunu görmeden onu zaten bilindiği düşüncesinden çıkararak heykelin biçimini deneyimlemek izleyicinin sadece meraklı olması değil aynı zamanda aktif olarak görme ve anlama arzusu içinde olmasını gerektirir (George, 2014: 126).

Sanat yapıtında formun geliştirilebilmesi çizgi, biçim, boşluk, doku, renk tekniklerinin kullanımını içerir. Bu temel unsurlar uygun şekilde bir araya gelmesi ve kurgulanması denge, oran, baskınlık, hareket, tutum gibi kavramlar mekân ve görsel birlik yaratır (Ocvirk vd., 2013: 48).

Mekânın anlamı, yer, boşluk, ev, yurt olarak karşılık bulur. Antik Yunan da Aristoteles mekânı “nesneleri içine alan, kapsayan bir kavram olarak tanımlar (Demirkaya, 1999: 3). Mekân; mimari, heykel, resim gibi sanat alanlarında önemli bir plastik unsurdur. 20. Yüzyıldan önce heykelin tarihi, çevresel mekâna az önem verilen figürün tarihidir. Ancak, Modernizm ile önceden kapalı olan monolit (yekpare taştan yapılmış anıt) mekânsal hacim için kapılarını açmıştır. Heykelde hacim iki biçimde deneyimlenebilir; bazen kütleden ayırt edilmesi zor olan görünür katı bir varlık gibi ya da ölçülebilir fakat görünmeyen bir boşluk gibi algılanır. Her ne kadar göz ile görünmese de, bu tanımlı hacimsel alan, heykeli çevreleyen alanın sahip olmadığı bir viskozite (kıvamlılık/akışmazlık) ve belirli bir yetkiyi karşılayabilir. Bu nedenle, kütleden hacme devamlılık için, mekânın heykelde bir malzeme olarak keşfedilmesi ve anlaşılması gerekmektedir (George, 2014: 126).

Elbette heykel boşlukla ile ilgilidir. Michelangelo veya Barbara Hepworth gibi heykeltıraşlar boşluğu uzatarak bir forma ulaştıktan sonra, Auguste Rodin veya Alberto Giacometti gibi modelciler onun içine uzanır ve ardından pozitif olanı negatif kalıp ve bitmiş dökümde tekrar pozitif uzaya dönüştürürler. Kalıp büyüğü bir şeydir modele tam olarak uyan boş alan Rönesans’ı etkilemiş hatta günümüze kadar uzanmıştır. Bronz döküm yöntemi asla geride bırakılmamıştır. Aristoteles’in mekân teorisi tüm yön ve yerlerden oluşur. Bir beden etrafındaki kalıp ve boşluk içi içe geçmiş bir seridir. Suya batırılmış bir taş düşünün taşın yeri yer değiştirmiş suyun katı alanı değil sadece iç yüzeyinin şeklidir. Taşın etrafına sarılmış bir parça film gibi (Levinson, 2001: 1-9).

Farklı disiplinlerde farklı anlamlar ifade eden mekân, fiziksel olarak sınırları belirli bir alanı temsil etmektedir. Mekân artık sadece barınma gibi fiziksel eylemleri değil, psikolojik, sosyal ve düşünceye dayalı eylemleri de içermektedir. Bu eylemlere sanat tasarımı kapsayan ifade biçimleri de dâhil olmaktadır (Özsavaş Uluçay, 2019: 133). Sanatta mekânın kullanımının yoğun olarak görüldüğü çağdaş sanat akımlarında mekâna farklı bir bakış ve bambaşka bir anlam yüklenmeye başlanmaktadır. Sanat ve mekânla bütünleşerek, tüm mekân bir esere dönüşmektedir. Sanatın kurguladığı yer zaten bir mekândır ve mekânla kurgulanmış sanat eseri çalışmanın bütünlüğü, bağlam, kapsam ve ilgi açısından son dönemlerde oldukça sık görülmektedir (Özsavaş Uluçay, 2017: 2245-2258).

Rachel Whiteread Heykellerinde Mekân, Boşluk, Doluluk Kavramları

Heykeltıraş Auguste Rodin heykel sanatı için “boşluk ve doluluk sanatıdır” demiştir (Geoge, 2014:127). Sözlük anlamı ile boşluk; oyuk, çukur, kapanmamış yer, kesinti, kopukluk olarak tanımlanır. Doluluk, boşun karşıtı, boş olmayandır. Günümüz sanatçılarından Rachel Whiteread’te mekân boşluk, doluluk

kavramlarına özgün bir yaklaşım getirmiş, önemli eserler gerçekleştirmiştir. 1963 İngiltere doğumlu sanatçı normalde göremediğimiz boşluğu görünür kılmıştır. Örneğin; bir evin odalarında, dolabın içinde, merdiven altında nesnel olarak göremediğimiz boşluk vardır. Sanatçı benzeri boşlukları görebileceğimiz, dokunabileceğimiz nesnelere haline getirir (Huntürk, 2016: 356).

Whiteread'in çalışması tipik olarak sıvı bir malzemenin bir kalıba döküldüğü ve katılaşmasına izin verildiği formdur. Bu form kalıpların biçimini alır. Beton reçine ve hatta kar kullanarak heykelleri gündelik nesnelere boşluklarının şeklini alır. Şilteler, sıcak su termoforu, merdiven boşlukları gibi. Whiteread'in çalışmaları "*kalpli minimalizm*" olarak tanımlanmaktadır. Bunun nedeni, kullandığı nesnelere yataklar, evyeller, sandalyeler, hepsinin, belirgin görünümüne rağmen vücutla yakın, fiziksel bir ilişkisinin olmasıdır. Tutulması, kullanılması ve yerleşmesi amaçlanan nesnelere referans noktaları daima insandır ve onları her zaman ikinci el oldukları için, sanatçının onlara müdahale etmesinden önce de yaşam sürmüş ve çalışmalara kendi tarihlerini getirmişlerdir (Tate, 2019).

Whiteread'in en tanınmış yapıtlarının ilki 1990 yılında ilk mimari ölçekli çalışması Ghost'tur. Daha sonra 1993 yılında Doğu Londra'dan bir evin dökümünü yapmıştır. 2000 yılında Viyana'da Avustralya Yahudileri'nin II. Dünya Savaşı'ndaki soykırımlarını anmak için Judenplatz Anıtı'nı sonra, Room 101 isimli heykeli George Orwell'in yapıtından esinle gerçekleştirmiştir.

1990'da Ghost (274x350x304cm) çalışmasında Viktoria Dönemi evin oturma odasının, iç boşluğunun alçı dökümünü yaparak negatif bir pozitif yaratmıştır. Whiteread bu heykelin odadaki havayı mumyalaştırdığını belirterek bu ismi vermiştir (Görsel 1).



Görsel 1. Ghost, 1990, Alçı, Gerçek Boyutlarda Oturma Odası, Ulusal Galeri, Londra

Kalıp olarak çalışan ve endüstriyel malzemeler kullanan Whiteread terk edilmiş alanlara yönelik çalışmalar yapar. Bellek ve kayıp duygusu veren kaba ancak seçkin formlar üretir. Bu heykeller küçük nesnelere şeklinde de olabilir. 1993 tarihli House (Ev) örneğinde olduğu gibi büyük ölçekli yerleştirmeler halinde de olabilir (Wilson, 2015: 374).

Whiteread Doğu Londra'da yıkılan Victoria tarzı sıra evler bloğundan dökümünü yapmayı içeren en iddialı ve ünlü olan House çalışmasını beton dökerek yapmıştır (Görsel 2). Evin dökümü yapılmış kopyasında kalan pek çok detay, evde daha önce var olan yaşama dair derin düşüncelere yol açmıştır. Ev'in dökümü 25 Ekim 1993'te tamamlanmış ve ardından basın, yapıtın haberlerini yapmaya koyulmuştur. 23 Kasım'da Whiteread prestijli Turner Prize'la (İngiltere'de her yıl 50 yaş altı sanatçılara verilen başarı ödülü) ödüllendirilmiş ve aynı gün yerel konseyin oylaması projenin derhal imha edilmesi

lehinde sonuçlanmıştır. Proje'nin organizatörlerinden biri olan James Lingwood'un dediği gibi, "kışkırtıcı bir kombinasyondur" ve kararı basındaki hararetle tartışmalar takip etmiştir. Ama tartışma amacın bir parçasıdır (Fineberg, 2014: 475-477). Ev geçici bir eser olarak tasarlandığı halde hem medyada hem de içinde bulunduğu topluluğun sakinleri arasında birçok tartışmalar uyandırmıştır. Kısa zamanda evsizlik, kentsel dönüşüm, devletin sanata desteğinden, ev yaşamı ve aile hayatının karakterine kadar uzanan geniş bir alandaki tartışmanın odağı haline gelmiştir. Asıl House tüm Londra'da tanınan bir üslupta olduğu için, eser bu tür odalarda oturan sayısız insana hitap etmiştir (Honour ve Fleming, 2016: 915).



Görsel 2. House (Ev) Beton Döküm, 1993, Londra

Çağdaş sanatın bastırılmış kültürel hafızayı açığa çıkaran etkili bir vasıta olduğunu, Whiteread'ın tasarladığı Holocaust (Soykırım) Anıtı'nın planlaması ve açılmasını çevreleyen tartışmalar teyit etmektedir (Görsel 3). Viyana şehri, 1990'larda Avusturya tarafından ikinci dünya savaşında oynanan rolü kabul ettiğinin bir sembolü olarak Holocaust sırasında yok olan 65.000 Avusturyalı Yahudi anısına bir anıt dikilmesine karar verdi. Anıt, on beşinci yüzyılda imha edilen bir sinagogun yeri ve birçok Yahudi'nin Hristiyanlığı kabul etmek ya da infaz edilmek seçiminin karşısında kendilerini barikatların arkasında savunup ölmeyi tercih ettikleri bir mekân olduğu için, Judenplatz (Yahudi Meydanı) adı verilen meydana dikilecekti. Whiteread 1996 başında tasarım için açılan yarışmanın birincisi ilan edildi, ancak anıtın açılması 2000 yılının sonbaharını buldu. Anıt bir kütüphanenin iç mekânını temsil eden tek bir dikdörtgen blok biçimindedir. Heykelin yüzeyinin üzerindeki küçük çıkıntılar yitirilen ve bir daha okunamayacak olan tüm kitapların sırtlarıdır (Honour ve Fleming, 2016: 914).



Görsel 3. Holocaust (Soykırım), 2000, Beton, Viyana, Avusturya

Bir heykel olduğu kadar Whiteread'ın anıtı; kapalı, penceresiz, tek katlı bir yapıdır. Judenplatz'ın bir ucunda alçak bir kaide üzerinde oturur. Duvarlar, kitap dizisi üzerine sırayla yukarıdan aşağıya doğru kaplanmıştır. Fakat sanki duvarla yüzleşmek için döndürülmüşlerdir. Binanın bir ucundaki bir çift kapı kapalıdır. Burada yer alan metafor elbette çok önemlidir. Beton düzgün olmasına rağmen yüzeydeki bazı kusurlar kitapların bazılarının kullanılmış görünmesine neden olmaktadır. Herhangi bir kamu heykeli soykırımın büyüklüğünü nasıl yansıtabilir? Dışavurumcu figüratif bir heykel işkence gören insanların aşağılanmasına neden olur. Whiteread'ın isimsiz kütüphanesi ayrıntıları izleyiciyi kendisine doğru adım atmaya davet eder. Bu noktada kişi ölüm kamplarında ölen Yahudilerin adlarını okur. Kapalı bir kitap nasıl okunabilir? Sürekli olarak kapalı bir bina ne anlama geliyor? Sanatçının eserleri kaçınılmaz olarak zamanlarının öykülerinden bahsetmektedir. Anıtın rahatsız edici varlığının bir ihtişamı vardır. Bu, anlamını hatırlatır. Bina katı sessizliği konusunun büyüklüğüne uygun bir cevaptır (The Guardian, 2019).

Sanatçı evle ilgili nesnelere (bir sandalyenin bacakları arasındaki boşluk) mobilya parçalarının ya da banyonun parçalarının dökümlerini yapmaktadır. Hayalet (1990) bir giriş odasının boşluğunun dökümü idi. Büyük olmasına rağmen galeride sergilenmeye uygun boyuttaydı. Bir sonraki adım ise bütün bir evin iç dökümünü yapmaktır. Londra'nın doğusunda bir yerde yokluk, ölüm, aidiyet ve tekinsiz ilişkisine odaklanmıştır. Konut politikasının merkezi bir politik mesele haline geldiği bir ülkede muhafazakâr hükümetler altında evsizler ve satış için bekleyen mülklerde artış olmuş, belediye evleri işgalcilere satılmış ve çok fazla mülk sahibi olma durumu yeniden düzenlenmiştir. Whiteread'ın çalışmaları yeni ve açıkça politik anlamlar içermeye başlamıştır (Stallabrass, 1999: 10). Sanatçının Görsel 4'te yer alan "İsimsiz" heykeli, Londra'daki bir galerinin (Başlangıçta Amiral Lord Nelson'ın evi olan 18. Yüzyıldan kalma bir bina) yangın merdivenlerinin etrafındaki alanın dökümüdür. Whiteread basamakların hareketini orijinal bağlamından çıkararak, aynı zamanda heykel ortamının biçimsel yönlerini mimari niteliklerle iç içe geçirme arzusunu gerçekleştirirken hem hatırlama hem de kayıtsızlık duygusu uyandırmaktadır.



Görsel 4. “İsimsiz”, Alçı, Cam Elyaf ve Ağaç, 2002, Koleksiyon, Knox Sanat Galerisi, New York

İlk bakışta basit görünseler bile, Whiteread’ın heykellerinin her zaman anlatacak daha derin hikâyeleri vardır. Çevremizdeki negatif boşlukları yakalarlar veya bilinen materyalleri beklenmedik şekillerde kullanırlar. Ya da biz olmadıkları düşünerek bizi kandırabilirler. Whiteread heykeline yakından bakıldığında orada olmadığı düşünülen şeyler bulunacaktır. Şaşırtıcı malzemeler, görünmeyen alanlar ve içlerinde gizli insan hikâyeleri.

Untitled Room 101 (İsimsiz Oda 101) George Orwell’in odanın modeli olduğuna inanılan “1984” distopik romanındaki işkence odası, totaliterlik ve insanlığı kaybetme konusunda uyarı niteliğindedir (Görsel 5) (Dream Idea Machine, 2019).



Görsel 5. Untitled Room 101 (İsimsiz Oda 101), 2003, Sıva, Ahşap ve Metal, 300x643x500cm, Modern Sanat Müzesi, Paris

Yerde yatan, duvara dayanmış, beyaz betondan, poliüretan, kırmızı reçineden çeşitli şekillerde üretilmiş yatak ve şilteler (Görsel 6) Amber Bed (Kehribar Rengi Yatak) bazıları hırpalanmış ve yıpranmış görünmekte bazıları sıcak ve davetkâr, hepsi yatakta gebe kalmaktan, doğum olgusuna, hastalığa ve

ölüme kadar pek çok şey hakkındaki düşünceleri davet ettikleri için bu alçakgönüllü öğeler insan yaşamının farklı aşamaları için metaforlar haline gelmiştir (Kent, 2017).



Görsel 6. İsimsiz, Amber Bed (Kehribar Rengi Yatak), 1991, 140x120x104cm

One Hundred Spaces (Yüz Boşluk) eseri, 100 adet sandalyenin altındaki boşluklardan dökülmüş polyester reçine küpten oluşmaktadır. Sanatçı geleneği bozarak görünmeyen mekânlardan somut nesnelere yaratmıştır. Rachel yalnızca sandalyenin altındaki alanları göstermekle kalmayıp, aynı zamanda onu yaratıcı bir biçimde büyütüp sergileyerek bağlam dışı bırakmıştır. Bu yüz eser görünmeyen mekânı, insanların gündelik yaşamda göz ardı ettiği mekânı sunmuştur. Müzenin eseri sergilemek için seçtiği dökümlerin kare ızgara biçimli dizilişi düzen ve huzur hissettirmektedir. Küpler, yakından bakıldığında mükemmel olmadıkları görülmektedir. Hafifçe dengesiz yüzeyleri pürüzlü sandalyelerin bireysel farklılıklarını göstermektedir. Her gün yaşanan pek çok şey ve an olduğu ve günlük yaşamda detayların gözlemlenmesi gerektiğini hatırlatmaktadır (Chhui, 2017).



Görsel 7. One Hundred Spaces (Yüz Boşluk), 1995, Reçine, 100 birim, Genel boyut değişken, Courtesy Anthonyd'offay Galeri, Londra

Sanatçının Water Tower (Su Kulesi) 1998’de yapmış olan heykeli, Amerika’da yapılan ve sergilenen ilk kamusal heykelidir (Görsel 8). Sanatçı Brooklyn ziyareti sırasında caddelerin üzerinde yer alan su kulelerinden etkilenmiş, mimari kentin her yerinde olan ve benzersiz formları sanatçıya ilham vermiştir. Su kulesi heykeli de sedir ağacından su kulesinin içine özel bir reçine dökümüdür. Dış yüzeydeki ahşap, doku vermesi için özel seçilmiştir. Yarı saydam reçine onu çevreleyen gökyüzünün özelliklerini yakalar, heykelin renk ve parlaklığı gün boyunca değişerek geceleri görünmez bir fısıltı haline gelir. Whiteread bu çalışmayı Manhattan’ın silüetinde bir mücevher olarak adlandırır. Şehir sakinlerine ve ziyaretçilere genellikle fark etmeden geçtikleri ağır su kulelerine tekrar bakmaları için ilham verir (The Museum of Modern Art, 2019).



Görsel 8. Water Tower (Su Kulesi), 1998 Yarı Saydam Reçine, Çelik, 370x274cm, Moma, Manhattan

Sonuç

Günümüz önemli sanatçılarından biri olan Rachel Whiteread, heykel sanatının temel kavramlarına farklı yaklaşımı ile ön plana çıkmaktadır. Mekân boşluk ve doluluk kavramlarını tersine çevirerek boşluğu görünür hale getirmiş ve mekân boşluklarını somutlaştırmıştır. Aslında temel olarak yaptığı heykeller üç boyutlu ve etrafında dolaşılabilen katı malzemeden olmasına rağmen elde ettiği form mekânların ve günlük objelerin boş kısımlarının formudur. Plastik açıdan değerlendirildiğinde kaba ve minimalist görünen formları kalıplarını aldığı nesnelere yaşanmışlıkları açısından önemli olmaktadır. Sanatçının kalıbını almak için kullandığı gerek mekânlar gerekse objeler insana temas etmiş anıları olan sanatçının müdahalesinden önce var olmuş ve sanat nesnesine dönüştükten sonra var oluşuna devam eden yapıtlardır. Sanatçı, izleyiciyi fark etmeye, hatırlamaya, unutmamaya, davet eder. Bu nedenle kalıplarını aldığı nesnelere önemlidir. Var olmak ve yok olmak arasında bir salınım hissettiren heykelleri onun önemli sanatçılarından biri olmasını sağlamıştır.

Kaynakça

Chhui, K. (2017). Rachel Whiteread — One Hundred Spaces. Medium.

<https://medium.com/@KarenChhui/rachel-whiteread-one-hundred-spaces-31c297226bd2>(15.09.2019).

Demirkaya, H. (1999). Mekan ve Kavramının Tarihsel Süreci İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekan Anlayışı, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Dream Idea Machine, ART-TRIBUTE: Rachel Whiteread, Part I. <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=34493> (20.08.2019).
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat, (Çev: Eskier, S. A. ve Göral, E.). İzmir: Karakalem Yayınları.
- George, H. (2014). The Element of Sculpture, London: Paiton Press Limited.
- Honour, H. ve Fleming, J. (2016). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Kent, S. (2017). Rachel Whiteread, Tate Britain Review – Exceptional Beauty. The Art Desk. <https://theartsdesk.com/visual-arts/rachel-whiteread-tate-britain-review-%E2%80%93-exceptional-beauty> (01.09.2019).
- Levinson, S. C. (2001). Place and Space in Antony Gormley -An Anthropol. The Max Planck Institute for Psycho Linguistics.
- Ocvick vd.(2013), Sanatın Temelleri, (Çev: Kuru, N. B. ve Kuru, A.). İzmir: Karakalem Yayınları.
- Özsavaş Uluçay, N. (2017). Sanatın Mekanı ve Mekanın Sanatı, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(36), s.2245-2257. DOI: 10.7816/idil-06-36-07
- Özsavaş Uluçay, N. (2019). Mekanın Ögesi Olarak Çağdaş Sanat, Sobider, Sosyal Bilimler Dergisi, 6(38), s.132-138. DOI: 10.16990/SOBIDER.5015
- Stallabrass, J. (1999). High Art Lite, British Art in The 1990s, Verso, British Library Cataloguing in Publication Data, London.
- Tate, Five Things to Know: Rachel Whiteread. <https://www.tate.org.uk/art/artists/rachel-whiteread-2319/five-things-know-rachel-whiteread> (22.10.2019).
- The Guardian, Austere, silent and nameless - Whiteread's concrete tribute to victims of nazism. <https://www.theguardian.com/culture/2000/oct/26/artsfeatures6> (12.11.2019).
- The Museum of Modern Art, Rachel Whiteread, Water Tower, 1998. <https://www.moma.org/collection/works/82016> (05.11.2019).
- Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur? İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1:** National Gallery of Art. Ghost,1990, Alçı, Gerçek Boyutlarda Oturma Odası, Ulusal Galeri, Londra. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.131285.html> (22.11.2019).
- Görsel 2:** Tate Gallery. Ev (House) Beton Döküm, 1993, Londra. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread> (15.11.2019).
- Görsel 3:** The Guardian. Soykırım (Holocaust), 2000, Beton, Viyana, Avusturya. <https://www.theguardian.com/culture/2000/oct/26/artsfeatures6> (15.11.2019).
- Görsel 4:** Albright-Knox. “İsimsiz”, Alçı, Cam Elyaf, ve Ağaç, 2002, Koleksiyon, Knox Sanat Galerisi, New York. <https://www.albrightknox.org/artworks/200616a-g-untitled-domestic> (20.11.2019).
- Görsel 5:** Dream Idea Machine. İsimsiz Oda 101, 2003, Sıva, Ahşap ve Metal, 300x643x500cm, Modern Sanat Müzesi, Paris. <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=34493> (10.11.2019).
- Görsel 6:** The Arts Desk. İsimsiz, Amber Bed, 1991,140x120x104cm. <https://theartsdesk.com/visual-arts/rachel-whiteread-tate-britain-review-%E2%80%93-exceptional-beauty> (13.11.2019).

Görsel 7: Yüz boşluk, 1995, Reçine,100 Birim, Genel Boyut Değişken, Courtesy Anthonyd'offay Galeri, Londra. <https://medium.com/@KarenChhui/rachel-whiteread-one-hundred-spaces-31c297226bd2> (19.11.2019)

Görsel 8: The Museum of Modern Art (MoMA). Su Kulesi, 1998 Yarı Saydam Reçine, Çelik, 370x274cm, Moma, Manhattan. <https://www.moma.org/collection/works/82016> (26.10.2019).

KONYA'DA İŞLEV DEĞİŞTİREN TÜRK HAMAMLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: MERAM HASBEY HAMAMI*

Arş. Gör. Fatih MAZZUM

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

fhmzlm@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-0262-3669

Özet

Hamamların varlığının ortaya çıkması ile insanlık tarihinde suyun artık sadece yaşamsal bir ihtiyaç olmaktan çıkmış olduğu yapılan araştırmalar ile anlaşılmıştır. Bu bilgiler sayesinde insanların ilk olarak Yunan medeniyetlerinde inşa ettikleri hamam yapılarını, sağlıklı yaşam için kullandıkları ve devam eden dönemlerde ise birer toplantı mekânları, spor alanları ve günlük hayatın vazgeçilmez parçaları olduğu tespit edilmiştir. Yapılan bu araştırmanın amacı, geçmişteki günlük hayatın önemli bir figürü olan hamamların, günümüzdeki kültürel ve teknolojik açıdan gelişim ve akabindeki değişimlerin etkisi nedeniyle eski önemini kaybetmesi üzerine işlevi değiştirilerek mekân olarak devam edebilmesi üzerine saha incelemesinde mekân-malzeme bakımından incelenip literatüre kazandırılmasıdır.

Hamamlar, medeniyetlere göre şekil ve fonksiyon değiştirse de sosyo-kültürel yaşantının önemli bir parçası olarak düşünülmüş, tasarlanmış ve inşa edilmişlerdir. İlk örneklerinde sağlık yapıları fonksiyonunda ve küçük ölçekte karşımıza çıkan hamamlar, ilerleyen teknoloji ve değişen çevresel şartlar neticesinde ölçek olarak büyümüş, ilave fonksiyonlar kazanmış ve kompleks yapılara dönüştüğü görülmektedir. Hamamlar, ortaya çıkış fikirleri bakımından benzerdirler. Ancak işlevleri ve fonksiyonları değişikliklere uğramış, gelişmişlerdir. Bu sayede, bir sonraki kültür üzerine yeni bir şeyler ekleyebilmiş ve günümüzdeki halini alabilmesini sağlamıştır. Sosyal yaşam çerçevesinde şekillendiği açıkça görülen hamamlar, dönemin ihtiyaçları ve yaşam tarzı konusunda net bilgiler de vermektedir. Bu bilgiler ışığında hem kültürel birikimler oluşmakta hem de daha geniş çapta araştırmalar yapılabilmektedir.

Bu bağlamda, yapılan araştırmalar neticesinde Konya İli şehir merkezinde bulunan ve işlev değiştiren Meram Hasbey Hamamı hem malzeme hem de mekân bazında incelenip alan analizi yöntemiyle araştırılmıştır. Yapılan alan analizinde Meram Hasbey Hamamı'nda birçok bölümün kullanım dışı olduğu tespit edilmiştir. Yapının sadece iki bölümünün kullanıcılara hizmet vermesi, hem hamam mimarisinin algılanmamasına hem de yapının bütünüyle korunamamasına neden olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hamam, Türk Hamamı, Yeniden İşlevlendirme, Konya.

Atf:

Mazlum, F. (2019). Konya'da İşlev Değiştiren Türk Hamamları Üzerine Bir Değerlendirme: Meram Hasbey Hamamı. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.54-73.

* Bu çalışma 13.02.2017 tarihinde Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiş olan "Türk Hamamında Yeniden İşlevlendirme" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

AN EVALUATION OF TURKISH BATHS CHANGING FUNCTION IN KONYA MERAM HASBEY BATH*

Res. Assist. Fatih MAZLUM

Selçuk University Fine Arts Faculty Interior Architecture and Environmental Design Department

fmzlm@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-0262-3669

Abstract

With the emergence of the presence of baths in the history of humanity is no longer a vital need for water has been understood by research. Thanks to this information, it was found out that people first used the bath structures that they built in Greek civilizations, they used them for healthy life and in the following periods they were meeting places, sports fields and indispensable parts of daily life. The aim of this study is to examine the baths, which is an important figure of the daily life in the past, in terms of space and material in the field study in the field study, since it can continue as a place by changing its function upon the loss of old importance due to the cultural and technological development and subsequent changes.

Although baths change their shape and function according to civilizations, they are thought, designed and built as an important part of socio-cultural life. In the first examples, the baths, which appeared in the function of health structures and on a small scale, have grown in scale as a result of advancing technology and changing environmental conditions, gained additional functions and turned into complex structures. Baths are similar in their emergence ideas. However, their functions and functions have undergone changes. In this way, it was able to add something new to the next culture and make it available today. The baths, which are clearly shaped within the framework of social life, also provide clear information about the needs and lifestyle of the period. In the light of this information, both cultural accumulation occurs and more extensive research can be done.

In this context, as a result of the researches, Meram Hasbey Bath, located in the city center of Konya and changed its function, was examined on the basis of both material and space and investigated by field analysis method. In the field analysis, it was found out that many parts of the Meram Hasbey Bath were not available. It is understood that only two parts of the structure serve the users and both the bath architecture is not perceived and the structure cannot be fully protected.

Keywords: Bath, Turkish Bath, Renovation, Konya.

Citation:

Mazlum, F. (2019). Konya'da İşlev Değiştiren Türk Hamamları Üzerine Bir Değerlendirme: Meram Hasbey Hamamı. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.54-73.

* This study is prepared from the thesis titled "Renovation in Turkish Bath" which was accepted as the Master Thesis of the Department of Interior Architecture and Environmental Design at Selçuk University Institute of Social Sciences on 13.02.2017.

Giriş

*“Tanrı, Türk’ün yeri ve suyu sahipsiz kalmasın.”
Göktürk Yazıtları (Ögel, 2016:223).*

Hamamların varlığının ortaya çıkması ile insanlık tarihinde su artık sadece yaşamsal bir ihtiyaç olmaktan çıkmış olduğu yapılan araştırmalar ile anlaşılmıştır. Bu bilgiler sayesinde insanların ilk olarak Yunan medeniyetlerinde inşa ettikleri hamam yapılarını, sağlıklı yaşam için kullandıkları ve devam eden dönemlerde ise toplantı mekânları, spor alanları ve günlük hayatın vazgeçilmez parçaları olduğu tespit edilmiştir. Yapılan bu araştırmanın amacı, geçmişteki günlük hayatın önemli bir figürü olan hamamların, günümüzdeki kültürel ve teknolojik açıdan gelişim ve akabindeki değişimlerin etkisi nedeniyle eski önemini kaybetmesi üzerine işlevi değiştirilerek mekân olarak devam edebilmesi üzerine saha incelemesinde mekân-malzeme bakımından incelenip literatüre kazandırılmasıdır.

Hamamlar, medeniyetlere göre şekil ve fonksiyon değiştirse de sosyo-kültürel yaşantının önemli bir parçası olarak düşünülmüş, tasarlanmış ve inşa edilmişlerdir. İlk örneklerinde sağlık yapıları fonksiyonunda ve küçük ölçekte karşımıza çıkan hamamlar, ilerleyen teknoloji ve değişen çevresel şartlar neticesinde ölçek olarak büyümüş, ilave fonksiyonlar kazanmış ve kompleks yapılara dönüştüğü görülmektedir. Tarihsel süreçte toplumların birbirleriyle olan etkileşimleri hamam mimarisine de sirayet etmiş ve hem mimari açıdan hem de fonksiyon açısından benzerlik göstermelerine neden olduğu anlaşılmıştır. Bu bağlamda Yunan hamamlarının Roma hamamlarında kullanılan ısıtma sistemine, yıkanma alanları ve mimari formlara olan benzerliklerine açıklık getirmektedir. Devam eden süreçte Bizans ve Türk hamamlarında da aynı benzerlikleri görmek mümkün olmuştur.

Benzerliklerin yanı sıra farklılıkların da olduğu gözlemlenmektedir. Yunan dönemi yapılarda ölçek küçükken ve fonksiyonları diğer medeniyetlerdekine nispeten daha basitken, Roma döneminde ve Bizans döneminde bu sadelik ve basitlik yerini ölçek olarak daha büyük ve fonksiyon olarak da daha karmaşık bir mimari tasarıma bıraktığı görülmektedir. Türk Hamamlarındaki mekân kurgusu ise; mekânsal büyüklük, karmaşıklık ve yıkanma harici fonksiyonların aksine özümsemiş ve elenmiş bir yalınlık, sadece akan su ile yıkanma ve arınma eylemine hizmet edecek şekilde tasarlandığı açıkça görülmektedir.

Hamamların Tarihsel Süreci ve Medeniyetler Bağlamında Mekânsal Değişkenlikleri

Hamam Kültürü, tarihsel araştırmalar neticesinde farklı milletlerde veya coğrafyalarda şekil değişikliği gösterse de temelde benzer noktası sağlık ve temiz yaşama dayanmaktadır. Hamamların mimari bir figür olarak ortaya çıkması kapalı mekân ihtiyacı ile belirmiştir. Tarihin sayfalarını geriye doğru çevirdiğimizde doğan bu ihtiyacı daha net olarak görebilmekteyiz. Örnek olarak Mezopotamya Kültürü’ne, Mısır Kültürü’ne veya Hint Kültürü’ne baktığımızda yıkanma eylemi kutsal bir yere sahip olmakla birlikte sağlık açısından da faydalı olduğuna inanıldığı görülmektedir. Su, yüzyıllardır insan için hem rahatlatıcı hem de tedavi edici olmuştur. Buna bağlı olarak dinlerde ve inanışlarda da aynı önem göze çarpmaktadır. Ganj Nehri veya Nil Nehri’nin kutsal sayıldığı medeniyetlerden Hz. Yahya’ya kadar ve akabinde İslamiyet de dâhil olmak üzere her din ve inanışta su, vazgeçilmez bir sağlık, tedavi ve temizlik unsuru olduğu açıkça görülmektedir.



Görsel 1: Ganj Nehri'nde Kutsal Gün

Gerek kültür gerekse din hususunda böylesine önemli bir unsura, insanların ihtiyaçlarına her istediklerinde cevap verebilmesi adına ortaya çıkan mekân, dilimizde “hamam” olarak adlandırılmıştır. Yıkama eylemi, önceleri topluca ve toplumsal alanlarda yapılan bir eylem olarak karşımıza çıkar ve dolayısıyla hamam kültürünü de kapsar. Arapça “ısınmak; sıcak olmak” anlamındaki hamm (hamem) kökünden türeyen hamam (hammâm) kelimesinin sözlük anlamı ‘ısıtan yer’ demek olup “yıkama yeri” manasında kullanılmaktadır. Farsçadaki karşılığı ise germâbe’dir (Eyice, 1997:402-430). Anadolu ile birlikte diğer Türk kültür çevrelerinde hamam yerine kullanılan

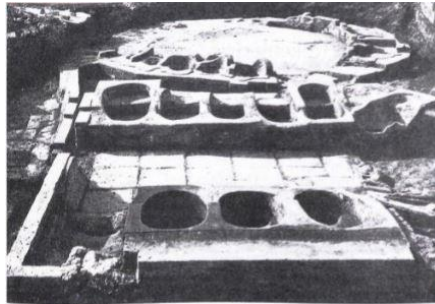
“çimek, yunak, yıkak, yunluk, ısı, ısıcak, ısı-dam, gibi kelimelerin, Türk kültür tarihi açısından tartışmasız değeri büyüktür. Antik çağlardan beri kent yaşamının vazgeçilmez bir parçası olan hamamlar, başta Yunan, Roma, Türk hamamları olarak; şiirin, sanatın, edebiyatın konuşulduğu yerler ve eğlence mekânları, yani kamusal alanlar olarak öne çıkarlar” (Ögel, 2000:108).

Hamamlar, ortaya çıkış fikirleri bakımından benzerdirler. Ancak işlevleri ve fonksiyonları değişikliklere uğramış, gelişmiştir. Bu sayede, bir sonraki kültür üzerine yeni bir şeyler ekleyebilmiş ve günümüzdeki halini alabilmesini sağlamıştır. Sosyal yaşam çerçevesinde şekillendiği açıkça görülen hamamlar, dönemin ihtiyaçları ve yaşam tarzı konusunda net bilgiler de vermektedir. Bu bilgiler ışığında hem kültürel birikimler oluşmakta hem de daha geniş çapta araştırmalar yapılabilmektedir.

Medeniyetler Bağlamında Hamamlar ve Değişkenlikleri

1. Yunan Hamamı

Yunan Hamam Kültürü olarak adlandırabileceğimiz dönem hakkında yeterli bilgi ve bulguya rastlanamamaktadır. Her ne kadar kalıntı ve buluntular tarihi dokümantasyon sağlasa da kesin yargılara varılabilen kaynak oldukça sınırlıdır. Antik Yunan Kültürü’nün ilk dönemlerinde tedavi amaçlı yapılar olarak tasarlandıkları düşünülse de ilerleyen tarihlerde, içerisinde beden eğitimi de yapılan “gymnasium” ların da oldukları bilinmektedir. Ayrıca çeşitli türde hamamların bulunduğu ve evlerde de yıkama eyleminin yapıldığına ilişkin tesisat kalıntılarına rastlandığı görülmüştür (Yegül, 2008:15).



Görsel 2: Yunan Hamamı

Antik Yunan Kültürü'nün gelişmesine M.Ö. 4.yy'daki sosyal, kültürel ve ekonomik ilerlemelerin yardımcı olduğu bilinmektedir. Günlük hayatta, spor yapılan hacimlerin yanına soğuk su küvetleri ve dairesel planda kuru terleme odacıkları (Lakonikum) konumlandırılmıştır. Lakonikum bölümünün merkezinde oluşturulan ateş, ısıtma ihtiyacını da karşılar. Merkezdeki ateşin suyu buharlaştırdığı ve hacimlere dağıldığı bölümler ise Sudatorium (Buhar Odası) olarak tanımlanabilmektedir. Yunan hamamlarına ayrıca Piscina olarak adlandırılan büyük bir havuz da eklenmekteydi.

İlerleyen dönemlerde gelişen teknoloji ve mimari teknikler neticesinde ısıtma sistemleri geliştirilip, Hypokaust sistemi ile odacıkları ve zeminler ısıtılmıştır. Aynı zamanda modern tıp dünyasının başlangıcı kabul edilen Hipokrat (M.Ö.467-377) sıcak maden sularının (kaplıcalar) sağaltıcı etkisini keşfetmiştir. Meşhur tabiri ile "mens sana in corpore sano" (sağlam kafa, sağlam vücutta bulunur) ruhsal ve fiziksel sağlığını, vücut sağlığına bağlı olduğu gerçeğini henüz o zamanlarda ortaya koymuştur (Şehitoğlu, 2007: 52; Yegül, 2009: 19).

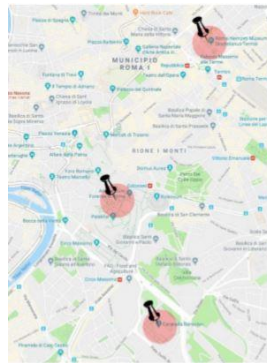
2. Roma ve Bizans Hamamı

Roma Medeniyeti iki dönemde incelenebilmektedir. Bunlardan ilki Erken Dönem (İmparatorluk Öncesi) ikincisi ise İmparatorluk Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemleri, mimari olarak incelendiğinde de belirgin farklılıklar göze çarpmaktadır. Erken Dönem Roma'da halk için hamam bulunmadığı bugünkü tarihi araştırmalara bakılarak söylenebilmektedir. İmparatorluk Döneminde ise hayli ihtişamlı hamamlar yapılmıştır ve buna örnek olarak da Stabia, Caracalla, Constantinus, Diocletianus Hamamları gösterilebilmektedir (Yegül, 2008: 15; Vardi, 2010: 16).

Roma Kültüründe hamamlar, sadece yıkanma eylemi yapılan mekânlar değillerdi. Aksine çeşitli fonksiyonları da içerisinde barındıran, fikrin, siyasetin, sporun ve güncel konuların konuşulduğu bir toplanma yeri olduğu tarihi araştırmalar ışığında söylenebilmektedir. Bu sebepten ötürü Roma Hamamlarına bakıldığında o dönemin sosyal yaşantısı hakkında oldukça fazla bilgi edinilebilmektedir. Esemeli'ye göre de,

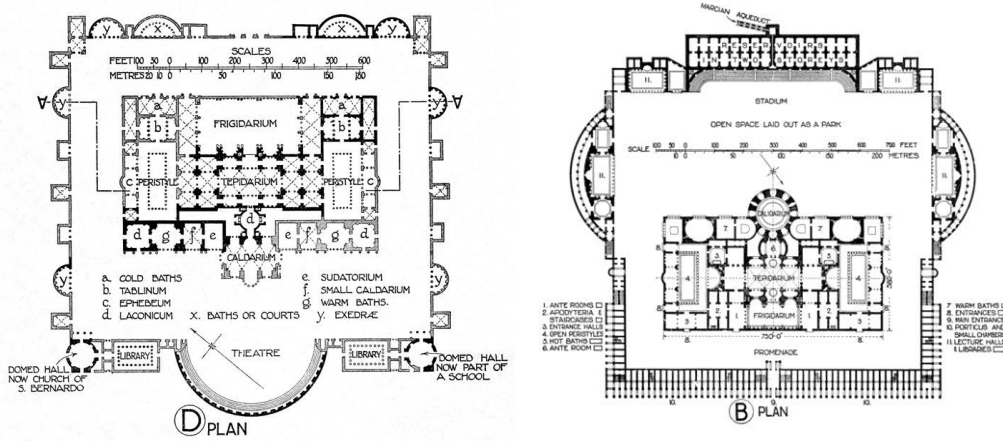
"Saray ve forumlara yakın, toplumsal yaşamın her anına ve mekânına kenetli Roma Hamamları, mimarinin zirveleridir. Benzersiz bir emperyal idealin ve örgütlenmenin ürünü olan Roma Hamamı, yıkanmanın çok ötesinde bir toplumun her kesiminin cinsiyet ayrımına göre yıkandığı, ekonomi, spor, eğlence ve felsefe sohbetlerinin yaşandığı kütüphaneleri, gymnasiumları, nympheum denilen heykelli çeşmelerin olduğu, dükkânlarıyla bulunduğu insula (mahalle) adasından taşan yaşam kompleksleriydi" (Esemeli, 2005: 115).

Bu sebeple genel olarak dönemin şehir merkezlerine inşa ederek hem kendi toplumlarına hem de ticaret için gelen diğer toplumlara refah seviyelerini ve mimari eserleriyle teknolojilerini sergileyebilme imkânına sahip olmaktadır. Romalıların sağlıklarına çok önem verdiklerini de hamam yapılarında yazılı olan tabletlerin ve yazılı kaynakların bulunmasıyla anlaşılmıştır. Romalıların için hamam günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu bilinmekle beraber herkese açık olmasıyla da dönemin toplumsallığını gözler önüne serdiği anlaşılmaktadır.



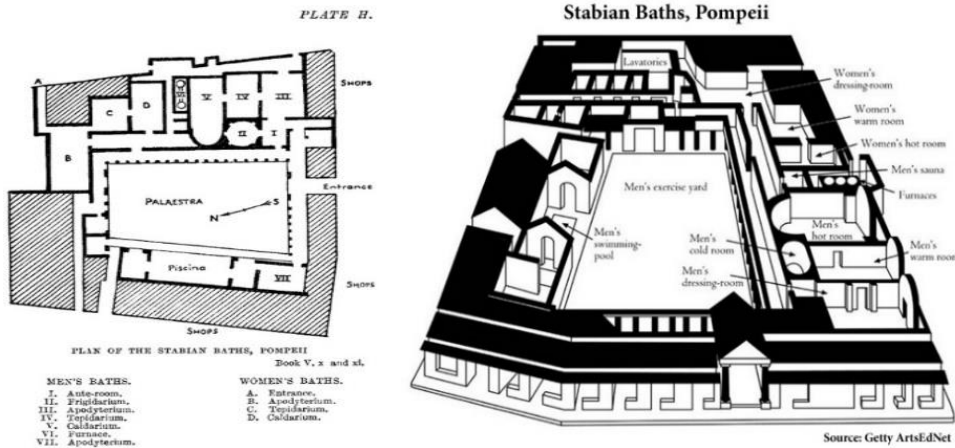
Görsel 3: Roma Şehir Haritası

Hamam yapıları imparatorluk için hem bir gelişmişlik göstergesi hem de müthiş bir propaganda araçları olduğu bilinmektedir. Roma mimarisinin gelişiminde ve yeni malzeme kullanımında hamamların önemi büyüktür. Nitekim birçok yenilik ve buluşa sahip olan hamamlarda Romalı mimarların, bulunduğu coğrafi şartları kendi avantajlarına çevirebildikleri bilinmektedir. Yanardağlar arasında bulunan Roma İmparatorluğu'nun bu durumdan faydalanıp çimento harcı kullanarak inşa ettikleri yapıları ile öne çıktıkları bilinmektedir. Hamamlarda ise Yunan mimarisinin düzeni ile Roma'nın yenilikçi fikirlerinin birleşmesiyle ortaya çıkan mimari eserler büyüklükleri, yapım teknikleri ve dekorasyonlarıyla dönemin eşsiz yapılarını oluşturdukları gözlemlenmektedir.



Görsel 4-5: Diocletian, Caracalla Hamam Planları

Roma Coğrafyasında bilinen en eski hamam yapısı Stabia'dır ve M.Ö. 2. Yüzyıla tarihlendirilmektedir. Artan talepler neticesinde, dönemin imparatorlarının da isimlerini yaşatacak eserler bırakma arzusuyla hamam sayısının hayli arttığı bilinmektedir. İmparatorlar tarafından mimarlarına özel alakayla tasarlatrılıp yaptırılan hamam yapılarının hem ihtişamlı hem de o dönemin en kültürel alanları oldukları anlaşılmıştır. Zaman içerisinde genişleyen ve zenginleşen imparatorluk sınırları içinde hamam sayıları artmaya başlamış, zenginleşen toplumun evlerinde de özel hamamlar inşa ettirdiği bilinmektedir.



Görsel 6-7: Stabia Hamam Planı, Stabia Hamamı Aksonometrik Perspektifi

Başlangıçta, Yunan ve Erken Roma Döneminde hamamları sıcak su termallerine kuran medeniyetlerin, mimari ve yapım tekniklerini geliştirerek konfor ve lüksü hayatlarının içine yani şehirlere getirdikleri görülmüştür.

Roma mimarisinde, Yunan'ın aksine açıklıklar düz değil tonoz ve kubbelerle geçilmiş, bunların ağırlıkları da kolon ve kemerler vasıtasıyla zemine aktarılmıştır. Süsleme ve bezeme anlamında oldukça zengin olan Roma Hamamları ilk zamanlarında 8 saat hizmet verirken, imparatorluk döneminde 24 saat halkın kullanımına açık bırakılmıştır.



Görsel 8-9: Caracalla Hamamı Maketi ve Palaestra Bölümü

Roma Hamamı'nda kullanıcılarına eşlik eden kölelerin olduğu bilinmektedir. Apoditerium'da üzerini değiştiren kullanıcılar, Görsel 9'da günümüz kalıntılarına rastladığımız Palaestra'da hafif bir spor yaparak özel odalarda köleler ya da hizmetliler tarafından masajla rahatlatılıp Caldarium'a geçirilip, sıcak küvet keyfi yaptırıldığı bilinmektedir. Akabinde Frigidarium denilen bölümde soğuk duş almalarıyla hamam keyfinin son bulduğu belgeler ve tarihi araştırmalar sayesinde anlaşılmıştır. Ortaçağ'da hamamlar yoğun eleştirilere, zaman zaman ayaklanmalara varacak kadar tepkilere maruz kalmıştır. Bunun başlıca sebeplerinin; dönemin Avrupası'nda Germen ırkının İtalya'yı istilası ve elbette Roma İmparatorluğu'nun Hristiyan kesiminin rahatsızlıklarından ileri geldiği bilinmektedir.

M.S. 4-5.yy'da çıkan huzursuzluklar ve siyasi - ekonomik çöküş yaşanmasına karşın Kral Diocletianus'un sunduğu politik sistem kısa vadede işe yaradı. Ancak Roma İmparatorluğu'nu Doğu-Batı olarak ikiye bölmüştür. Geçen zaman içerisinde de gitgide zayıflayan imparatorluğun sonunda ismine "Bizans" da denilen Doğu Roma İmparatorluğu'na kadar küçüldüğü bilinmektedir. Yaşanan bu gelişmeler elbette sosyal hayatı da olumsuz etkilemiş ve hamam kültür mirasını Bizans'a devrettiği açıkça gözlemlenmektedir (Yegül, 2009: 28).

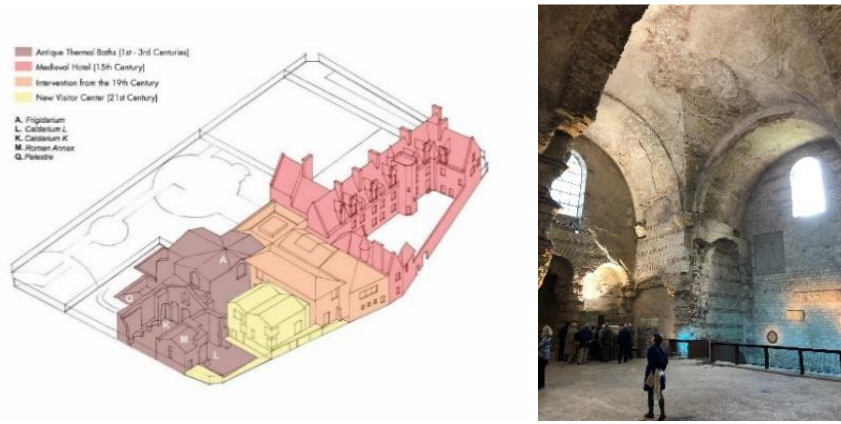


Görsel 10-11-12: Caracalla Hamamı Üst Görünüşü, Palaestra Alanı

Yunan sanat ve mimari mirasının şekillendirdiği Roma mimarisi, belirgin benzerlikler taşısa da kendine özgü çizgisi ve tarzıyla özgünlüğünü yakaladığı görülmektedir. Roma İmparatorluğu'nun 395 senesinde resmen ikiye ayrılmasından sonra yaşamaya devam eden Doğu Roma, artık Bizans olarak 1453 yılına kadar varlığını sürdürdüğü bilinmektedir.

Roma'nın ihtişamını yakalayamadığı bilinmekle beraber, maalesef gerek İstanbul'da gerekse de Anadolu'da pek fazla kalıntısı olmadığı söylenebilir. Yine de, yıkılan Roma İmparatorluğu'nun batıda bulunan topraklarının aksine Bizans'ta yani başkenti Konstantinopolis olan Doğu Roma İmparatorluğu'nda büyük emperyal hamamların yanı sıra yüzün üzerinde küçük hamam da olduğu bilinmektedir.

İlerleyen tarihsel süreçte iç karışıklık, savaş ve kuşatmaların beraberinde birtakım sorunları da getirdiği bilinmektedir. Ekonomik sorunlar yaşanan dönemde yeni inşa edilecek yapıların, Roma döneminden kalan hamam yapılarından sökülüp devşirme malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. Bizans Devrinde, Roma İmparatorluğu'ndaki kadar hamam inşa edilmemiştir çünkü yeterince mimari mirasa sahiptiler. Bu sebeptendir ki bakıldığında bariz bir şekilde Bizans hamam mimarisi denilebilecek bir yapı ne yazık ki günümüzde bulunmamaktadır. Yapılan arkeolojik kazılar çerçevesinde bazı bulgulara rastlandığı bilinmekle beraber bu kültüre ait hamam yapısı kalmadığı bilinmektedir.



Görsel 13-14: Paris Cluny Hamamı Planı, Frigidarium Bölümü

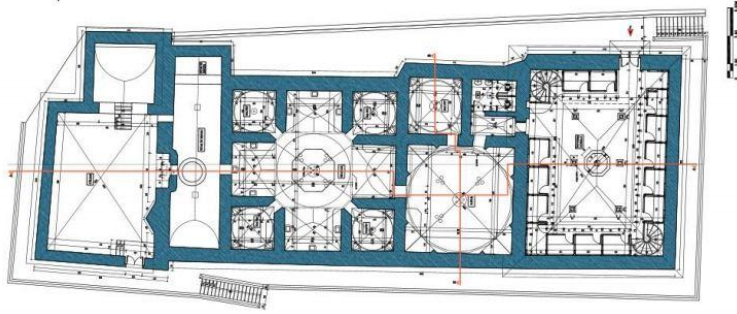
3. Türk Hamamı

Türk hamamı, tarihi derinlik bakımından oldukça geri gittiğine inanılmaktadır. Ancak Türk Tarihi ne yazık ki yeterli ilgiyi görmemekte ve bu sebepten ötürü de hamam kültürümüz hakkında eski tarihli açık ve berrak kesin yargılar oluşmamaktadır.

Bazı yazılı Çin kaynaklarında bazı Hun ve Türk Boylarının “Yüe-Pan” günde üç kez yıkandıkları hakkında bilgiler verdiği görülmüştür. Türklerin; yıkanma eylemi yapılan yerlere “Munça, Munçak” dedikleri bilinmekle birlikte hâlâ bazı Türk Boylarında kullanıldığı gözlemlenmektedir. Orta Asya bozkırlarında, akıncı Türklerin Hâkân'ına ve askerlere ait çadır hamamı olduğu, uzun seferlerde bu yapıyı kullandıkları hipotezi olsa da henüz kanıtlanabilmiş kaynak olmayışından o dönem hakkında sağlıklı bilgi verilemeyeceği anlaşılmıştır (Ögel, 2016:108). Türkoloji çalışmalarının, Selçuklu Türkleri öncesinde sosyal yaşantısı hakkında ne yazık ki yeterli bilgi ve bulgulara henüz erişememiş olduğu bilinmektedir. Selçuklu Devleti'nin savaşa giderken en önde “Hamam-ı Seferiye Çadırı” olduğu bilinmektedir ki zaten aynı dönemde Selçukluların hamam imareti inşa ettikleri de bilinmektedir. Bu sebepten Türk Hamamı, Beylikler ve Osmanlı dönemi olarak iki alt başlık ile incelenebilmektedir (Ergin, 2013: 58).

Beylikler dönemi, yani Anadolu Selçuklu dönemi hamam yapıları dönemin ülke coğrafyasındaki şehirlerin, kervansarayların ve hanların hemen yanına inşa edildiği yapılan araştırmalar neticesinde bilinmektedir. Anadolu'daki Türkler, hamam mimarisinde Yunan, Roma veya Bizans gibi dış görünüşteki heybet ve süslemeden uzak durarak, iç mimariye önem verdikleri gözlemlenmektedir. Özellikle dönemin en güzel çini süslemeleri de yine yapılan bu imaretlerde görülmektedir. Ayrıca

mekân anlamında da daha küçük ölçekte ve yıkanma eylemi odaklı mekânlar oluşturdukları da bilinmektedir. En büyük farkı ise su tesisatlarında ortaya çıkmaktadır.

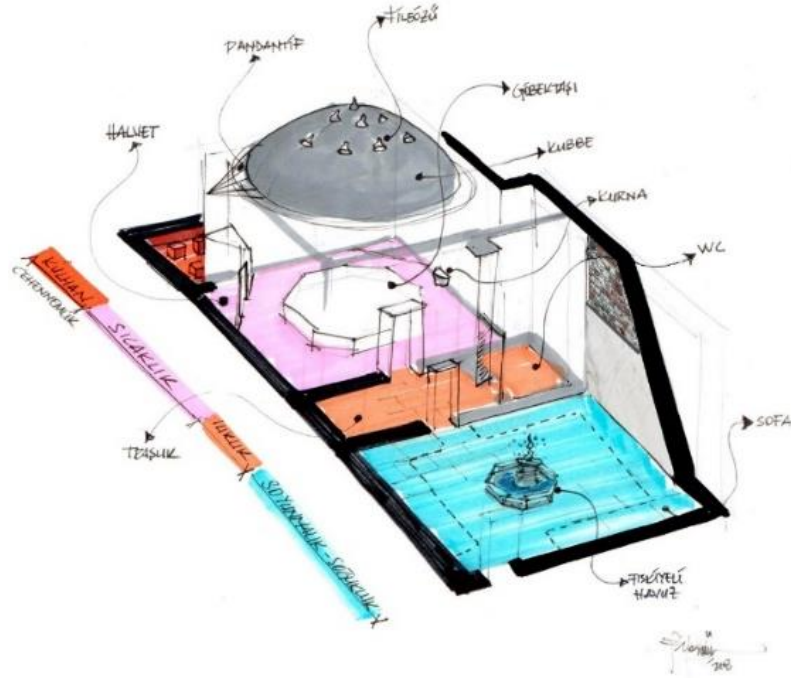


Görsel 15-16: Beyşehir Eşrefoğlu Hamamı Planı ve Üst Görünüşü

Çünkü İslami inançta durgun suda yıkanılmaz, temizlik ancak sirküle olan akan suda gerçekleşebilir inancıyla hamam içini ve tesisatını şekillendirdiği bilinmektedir. Selçuklu döneminde yani XIII. yy. 'da yapıp günümüze ulaşmış olan hamamlardan Kayseri Huand Hatun Hamamı, Divriği Bekir Çavuş Hamamı, Ilgın Sahip Ata Hamamı, Konya Sahip Ata Hamamı ve Beyşehir Eşrefoğlu Hamamı bunlardan bazılarıdır.

Dönemin hamamlarında soyunmalık, ılıklik, tuvaletler, halvetler, sıcaklık ve külhan mekânları yer almaktadır. Plan bazında yerleşim farkları olsa da genel hatlar itibariyle bu mekânlardan oluştuğu bilinmektedir. Tarihi süreçte Selçuklular; kültürel ve mimari miraslarını devrettikleri Osmanlı Devleti ile Türk Kültürü'nün devam etmesini sağlayacaklardır (Yılmazkaya, 2002: 40-43).

Görsel 17'de de görüldüğü üzere soğukluk, Türk hamamlarında en geniş hacme sahip olan bölümdür. Hamama girdiğimizde karşılaştığımız ilk mekân olan soyunmalık bölümünde insanlar soyunma ve dinlenme işlevini gerçekleştirirler. Ilıklık ise bazı kaynaklarda soğukluk olarak da adlandırılmakta olup, soyunmalıktan sonra gelir ve sıcaklık bölümü kadar sıcak değildir. Genellikle yoğun olarak kullanılmayan bu mekânı aşırı sıcaktan rahatsız olanlar ve hastalar kullanırlar. Sıcaklık olarak adlandırılan bölüm ise ana yıkanma mekânını oluşturmakta, bünyesinde eyvan ve halvet bölümlerini içermektedir. Kişiye özel yıkanma eyleminin gerçekleştirildiği özel mekânlara halvet (hücre) adı verilirken, genel yıkanma eyleminin yapıldığı hacimlere ise eyvan denilmektedir. Sıcaklık bölümünün ortasında, dinlenme, terleme ve masaj amacıyla kullanılan yerden 40 cm kadar yüksek, çoğunlukla poligon şeklinde mermer döşemeli bir göbek taşı yer alır. Yer döşemesi tamamen, duvarlar ise tamamen ya da kısmen mermerle kaplanmıştır. Külhan bölümü ise genişliği hamam hacmine göre ve inşa edildiği arsanın boyutlarına göre farklılık gösterir ve su deposu arkasında konumlanıp, su deposu boyuna eşit şekilde oluşturulduğu bilinmektedir.



Görsel 17: Türk Hamamı Genel Mekân Şeması

Osmanlı Hamamı, köklü bir geçmişe ve eşsiz örneklerle sahiptir ki bunlar yalnızca dini anlamda değil kültürel ve sosyal olarak da karşımıza çıkmaktadır. Osmanlıların, yeniliği ve mevcut hal ile yetinmeden sürekli devinim sağlayan bir fikir ile yönetildikleri bilinmektedir. Bu fikriyatları hamamda da karşımıza çıkmaktadır. Bozkırlarda medeniyet kovalayan atalarının aslında Anadolu'ya geldiklerinde ve burayı yurt tuttuklarında ne kadar da geniş bir kültürel birikime sahip olduklarını, geldikleri toprakların çok daha köklü yerleşimsel teknolojiye sahip olduklarını fark etmişlerdir.

Osmanlı, Selçuklu Devleti'nden aldığı mirası şüphesiz tahayyül edemeyecekleri seviyelere çıkarmışlardır. Bu denli hareketli bir milletin böylesine hızlı bir adaptasyonu olması da ayrıca takdire şayandır. Fethedilen yerlerin yağmalanmadan, korunarak alınması da esasında gelişmelerini hızlandırmış ve ellerinde çokça örnek olabilecek yapı bulunmasını sağladığı bir gerçektir. Bilime, mimariye ve gelişime bu denli yatkın bir milletin tarih sahnesindeki rolü de elbette geniş yer bulmalıdır. Hamam kültürünün antik çağdan başlayan yolculuğunun devamını sağlamışlar, adeta markalaşmasına ve tüm dünyada "Türk Hamamı" ekolünü yaratmışlardır.



Görsel 18-19: Beyazıt Hamamı, Kılıç Ali Paşa Hamamı

Osman Bey ve Orhan Bey ile başlayan bu etkileşimsel gelişim takip eden dönemlerde en üst seviyeye çıktığı bilinmektedir. Geometri, mimari, bilim ve teknoloji düşkünü bir fikrin eserleri, bugün bile hayret uyandırıcı olmasını açıklamaktadır. Bunun en güzel örneği yine tarih sayfalarında bulunabilmektedir. Bizans'ın yanı başında kurulan Osmanlı'nın üçüncü padişah Sultan I. Murat'ın, 1326 yılında Bursa'yı fethettiği ve ilk işlerden biri olarak Bizanslı bir mimara eski bir kaplıcaı tamir ettirerek halka kazandırdığı da tarihi kaynaklar sayesinde bilinmektedir. Günümüzde "Eski-Yeni Hamam" adıyla hâlâ hizmet vermektedir. Evliya Çelebi'nin aktardığına göre, Fatih Sultan Mehmet fetihten sonra 5'i büyük ölçekte olmak üzere toplamda 19 hamam yaptırmıştır. Yine 1886-87 yılına ait bulunan bir sayım belgesinde İstanbul, Sur içi bölgesinde toplamda 75 adet hamamın bulunduğu da bilinmektedir. Osmanlılar yalnızca Anadolu veya İstanbul'a değil gittikleri her coğrafyaya da kendi kültürlerini hizmet olarak götürmüştür ki buna en güzel örnek devletin en batısındaki toprağı olan günümüz Macaristan'ında Peçuy şehrinde bulunan hamam yapısıdır.



Görsel 20-21-22: Macaristan Memi Paşa Hamamı

Osmanlılar, kompleks yapıların içerisinde inşa ettirdikleri hamamları münferit olarak da yaptıkları bilinmektedir. Külliye denilen kompleks yapılarda cami, imaretler, kütüphane, medrese gibi yapıların yanına hamam yapılması da planlanmışsa önce hamam inşa edilip sonra diğerlerine devam edildiği bilinmektedir. Bunun sebebi ise yapım süresi yıllar aldığından çalışanların faydalanabilmesi amaçlanmıştır. Anadolu'da Roma'dan kalan doğal su kaynaklarına kaplıca yapma geleneğinin Osmanlı'da da devam ettiği bilinmektedir. Elbette yapılan hamamların korunması ve sayılarının artmasında maddi boyut da çok önem arz etmektedir.

Zira yapılan hamamların büyük çoğunluğu vakfedildiğinden devletin hatırı sayılır bir gelir elde ettiği bilinmektedir. Hamam, çeşme gibi su gerektiren yapılar inşa ettirmek isteyenlerden devlet önce su kaynağı bulmasını ve sonra o su kaynağını inşa ettirmek istediği yapıya kadar nakletmesini yükümlülük haline getirdiği bilinmektedir. Böylece şehrin su kaynağı artmış olacaktır. Osmanlı Devleti iyi bir sistematik oturarak geçmişi geleceğe aktarmakta başarılı olmuş ve hamamların günümüzde de faal olarak kullanılabilmesini sağlamıştır.

Türk Hamamı'nın şekillenmesinde Roma ve Bizans'tan faydalandığı ve geliştirdiği benzerlikler sayesinde anlaşılmıştır. Bunun yanında gereksiz ve uygun bulunmayan bölümler de çıkarılmıştır. Örneğin Roma Hamamı'nın olmazsa olmazı soğuk ve sıcak havuzlar Türk Hamam mimarisinde görülmemektedir. Osmanlı Hamamlarında genellikle kitabe bulunmaz ama bazı yapılarında rastlanmıştır. 1382 yapımlı Mudurnu'da bulunmaktadır ve bu yapı da 20 metrelik kubbe çapıyla Osmanlı Devri'nin en geniş kubbeli hamamı olma özelliği taşımaktadır. İstanbul'da ise bilinen en eski kitabeli hamam yapısı 1467 tarihli Mahmut Paşa Hamamı'dır ve bu hamam İstanbul'da bulunan Osmanlı Devri hamamlarının 17 metrelik çapı ile en geniş kubbelisidir fakat günümüzde farklı amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir.



Görsel 23-24-25: Mudurnu Yıldırım Beyazıt Hamamı

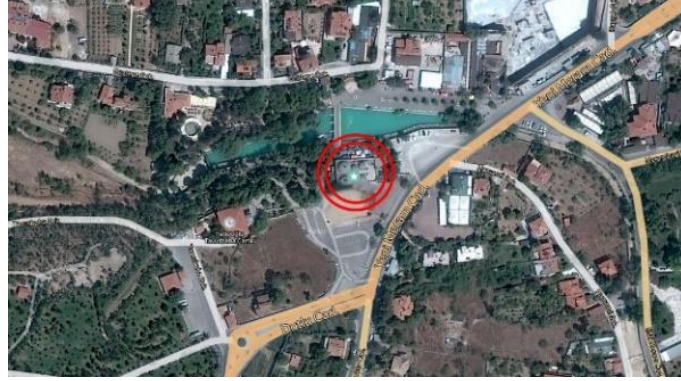
Osmanlı Hamamları iç mekân olarak dört bölüme ayrılmaktadır. İlki “Soyunmalık” ki bu bölüme bazı kaynaklarda “camekan - camegâh” da denilmektedir, ikincisi “ılıklik” bu bölümde kimi kaynaklarda “soğukluk - kapı arası” olarak adlandırılmaktadır, üçüncüsü “sıcaklık” ve dördüncüsü de “külhan” dır. Osmanlı Hamam mimari anlayışında istisnai olsa da ön bölümünde revaklı bir alan vardır ve bu anlayış da Selçuklu mimari mirası olduğu bilinmektedir. Yapım tekniği ve amacı ne olursa olsun her Osmanlı Dönemi hamamının soyunma bölümünde fiskiyeli süs havuzu mutlaka bulunmaktadır. En güzel mermer işçilikleriyle yapılmış çay ocağının yine bu mekânda kullanıcılarına hizmet vermekte olduğunu günümüze gelen hamam yapılarında da görebilmekteyiz. Soyunma eylemi önceleri çok basit şekilde “soyunmalık” bölümünde yapılırken ilerleyen tarihlerde bunun için ahşap kabinler yapıldığı ve daha mahrem bölümler oluşturulduğu bilinmektedir. Ancak bu kabinlerin Osmanlı Dönemi Hamamları ile bağdaştırmanın doğru olmadığı yapılan kaynak araştırmalarıyla ortaya çıkmıştır. Aynı bölümleri aydınlatmak için çatı feneri kullanıldığı da görülmektedir ki bu fenerler dönemin mimari anlayışına uygun bir üslupla yapıldığı gözlemlenmektedir. “ılıklik” adından da anlaşılacağı üzere “sıcaklık” bölümüne nazaran daha düşük ısı olan mekândır ve genel olarak dikdörtgen formuyla karşımıza çıkmaktadır. Sıcaktan rahatsız olanlar, yaşlılar ve sıcaklık bölümüne geçmeden kullanıcıların sağlıklı şekilde ısıya alışması için tasarlandığı bilinmektedir. Bu bölümde ayrıca kişisel temizlik de yapılabilecek alanlar oluşturulmuş ve o bölümlere de “traşlık, usturalık” denilmiştir.

Yıkamak için halvetler de bulunan ılıklik alanında dinlenmek için mermer sedirler tasarlanmıştır. “Sıcaklık” bölümüne hamamın kalbi denilebilmektedir. ılıklik bölümünden bir kapıyla geçilen, yüksek bir kubbenin üzerinde bulunan “fil göz” leriyle aydınlatılan ortada yüksek ısıya sahip “göbek taşı” üzerine yatan kullanıcılara “tellak / natır” ların sabun ve kese ile yaptığı masaj ve temizlik sonrası “kurna” dan alınan suyla durulanıp temizlenen mekandır. Su armatürlerinin de pirinç ve tunçtan yapıldığı bilinmektedir. Hamamın sıcak su ihtiyacının karşılandığı bölüme “külhan” denmektedir. Bu bölümde sıcak su ve soğuk su kazanlarının bulunduğu ayrıca sıcak su elde edebilmek için bir de ocak olduğu bilinmektedir. İlk olarak geç antik dönem ve erken Roma döneminde tasarlanan “Hypocaust” sistemi Osmanlı Dönemi’nde karşımıza “cehennemlik” olarak çıkmaktadır.

Bu sistem suyun, buharın ve ocaktan çıkan dumanın sirkülasyonunun doğru ve verimli şekilde yapılması için tasarlanmıştır. Osmanlı Dönemi başarılı mimari çözümler ve teknolojik gelişimler sayesinde bu sistem tam anlamıyla en üst seviyeye çıkarılmıştır (Yılmazkaya, 2002: 10-13; Yegül, 2006:35).

Konya’da İşlev Değiştiren Meram Hasbey Hamamı’nın Mekânsal İncelenmesi

Hasbey Hamamı Konya şehrinin Meram ilçesinde, Meram Çayı’nın güneyinde, köprü’nün güney ucunda yer almaktadır. 1982-1983 yılları arasında yapılan Meram Hamamı çalışmalarında bulunan kitabeğe göre; Karamanoğlu II. İbrahim Bey’in tahta çıktığı dönemde Hasbey oğlu tarafından 827 yılında yaptırıldığı bilinmektedir.



Görsel 26: Meram Hasbey Hamamı Lokasyonu

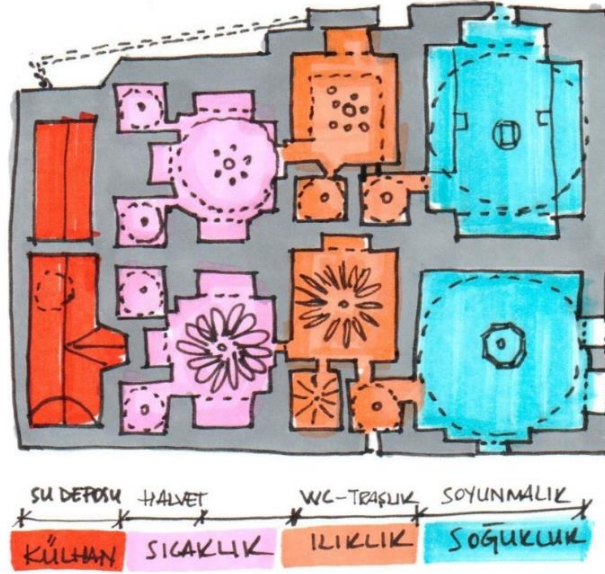
Çifte hamam yapısında inşa ettirilen Hasbey Hamam'ı sellerin etkisiyle çevresinin dolması neticesinde çukurda kalmış, güneyindeki kadınlar kısmına içteki merdivenle inilirken, erkekler kısmının batıya açılan kapısı kapatılmış ve kuzeye muhdes bir kapı açılmıştır. Eskiden etrafı ticari alanlarla çevriliyken 1968'de Konya Belediyesi'nin yapmış olduğu çalışma neticesinde dükkânların bir bölümü ve batısındaki değirmen yıkılarak kaldırılmıştır.



Görsel 27-28: Meram Hasbey Hamamı Eski ve Yeni Görüntüsü

1985 yılı ve sonrasında yapılan onarımlar sonucu hamam, dıştan sıralı moloz taşlarla sarılmış, kubbeleri demirli mozaikle kaplanarak özgün biçiminden bir hayli uzaklaşmıştır. Daha önceleri de birçok onarım gören hamamın, moloz taş duvarının sıvalı olduğu, duvarlarının alaturka kiremitten saçağının bulunduğu ve kubbelerinin de kireç harç ile sıvalı olduğu görülmüş, bunların bozulmasından ötürü çamur harçla sıvandığı görülmüştür. Yine bu onarımlar ile erkekler kısmı hücresinin kuzey dış duvarı, ahşap hatıllı moloz taşla, soyunmalık bölümünün kuzey ve batı cepheleri ise kesme taşla kaplanmıştır. Hamamın kadınlar bölümü girişinin doğusundaki duvarın bir bölümü çökmüş, yine doğu bölümde, su deposunun güneyi bu tarz bir çöküntü sonucu duvar içeriye alınarak su deposu kısaltılmıştır.

Günümüzde hamamın dışta kalan tek özgün cephe elemanı, batı cephede bulunan ve içi moloz taşla örülerek kapatılmış olan erkekler giriş kapısıdır. Çevresi ters U biçiminde düz silme, iç bükey silme ve 45 derecelik pahlı silmeyle sarılmış, yekpare söveler üzerinde yine yekpare taşın yuvarlak kemer biçiminde oyulmuş lentolu olan kapının üzerine ters ve düz palmet motifleri verilmiştir. Bu kapının kuzeyinde dikdörtgen biçimli bir pencere bulunmaktadır (Karpuz, 2009: 488-490).



Görsel 29: Meram Hasbey Hamamı Plan Şeması

Eskiden üzerinde basit bir saçak bulunan kuzey cephedeki muhdes kapıdan erkekler bölümü soyunmalığına girilir. Bu kapının lentosu üzerindeki sivri kemer boşluğu pencere olarak düzenlenmiştir. Bu kapının yer aldığı kemer boşluğu ahşap desteklerle güçlendirilmiş ve üzeri sıvanmışken bugün bunlar kaldırılmıştır. Yine soyunmalığın kuzey batı köşesindeki destek duvarı da kaldırılarak onarılmış ve özgün biçimine kavuşturulmuştur. Soyunmalık kare planlı olarak yapılmış, kuzey cephedeki bir kemerle genişletilmiştir. Bu kemer boşluğunda muhdes kapı yer almaktadır. Ortasında sekizgen bir havuz bulunan soyunmalık doğu, güney ve batıdan soyunma sekileriyle çevrilmiştir. Kubbeye geçiş üçlü üçgen bingilerle gerçekleştirilirken, üçgen bingiler yatayına dizilmiş tuğla dizisiyle sınırlanmış, bu dizi duvar yüzeylerinde de devam ettirilmiştir. Bunun üzerinde tuğla üzerine sıvayla basit profilli bir silme kuşağı oluşturulmuştur. Tepede, daire planlı ışıklığın üzeri ahşap bir fenerle kapatılan kubbenin eteğinde, dikdörtgen çerçeveler içerisinde, sivri kemerli 12 niş bulunmaktadır. Soyunmalığın doğu duvarının kuzeyindeki kapıdan, eliptik kubbeye örtülü geçit bölümüne girilir. Üçgen bingili kubbeye örtülü bu mekân, kubbenin ışığına kadar yükselen bir duvarla ikiye bölünmüştür. Güney bölüm geçit olarak kullanılırken, kuzey bölümden dışa bir pencere açılmış ve hela olarak düzenlenmiştir. Bu mekândan soğukluğa girilmektedir.



Görsel 30-31: Soğukluk-Ilıklık Görüntüsü

Soğukluğun güneyinde üstü, köşelerde üçgenlere oturan beş yüzlü yarım tonozla örtülü eyvan bulunmaktadır. Soğukluğun doğu güney ve batı kenarı sekilerle çevrilmiştir. Eyvan önünde alt yüzü işlenmiş bir basamak bulunmakta ve iki yandan geometrik motiflerle süslü mermer korkuluklarla ayrılmıştır. İri baklavali bir geçiş bölgesi üzerindeki 0,15 m.'lik kısa kasnağa oturan soğukluk kubbesi, tepedeki ışıklığın etrafında eteklere doğru radyal bir şekilde uzanan üçgen kesitli kabartma motiflerle 12'ye bölünmekte ve her dilimde, üstteki küçük, alttaki büyük iki ışık gözü bulunmaktadır. Soğukluğa giriş kapısının doğusundaki, ikinci kapıdan dörtgen planlı veya özel halvet olarak yapılan odaya girilmektedir. Kenar uzunlukları değişken olan mekân üçgen bingiler üzerinde ışıklı bir kubbeyle örtülmüştür. Merkezi ışıklıktan eteklere doğru genişleyerek inen üçgen kesitli kabartma şeritlerle on iki dilime bölünen kubbenin her diliminde bir ışık gözü bulunmaktadır. Soğukluğun doğu duvarının kuzeyindeki kapıdan sıcaklığa girilmektedir. Sıcaklığın kare planlı merkezi mekânı güney, kuzey ve doğuya birer eyvanla genişletilirken doğu eyvanın iki yanındaki kapılardan köşe halvetlere girilir. Eyvanların üzeri soğukluk eyvanında olduğu gibi, üçgen köşelikler üzerinde beş kenarlı yarım tonozlarla örtülmüştür. Kuzey ve güneydeki kurna havuzları onaltıgen planlı, doğu eyvandaki kuma havuzu ise dışı mukarnas işlemelidir. Bu kumanın üzerindeki Bursa tipi kemerli pencere, buhar penceresi olarak su deposuna açılmaktadır. Batıda girişin yer aldığı kemerli bir niş üzerindeki kapı üzerinde bir baklava motifi görülmektedir.



Görsel 32: Meram Hasbey Hamamı Giriş Kapısı Kemer Süslemesi

Anarım sırasında, sıva altında bir yuvarlak kemerli kapı izi görülmüş, dolgusu temizlenince bunun batıdaki halvet veya mekânına bağlantıyı sağlayan ikinci bir kapı olduğu saptanmıştır. Ancak duvar örgüsünün burada bozulmuş olması, diğer halvet kapıları gibi bir dikdörtgen niş içerisinde bulunmaması bunun sonraki dönemlerde açılmış olduğu görüşünü güçlendirmektedir. Ortadaki sekizgen planlı göbek taşının kenar uzunlukları değişkendir. Sıcaklık, kenarları tek tuğla dizisiyle sınırlandırılmış üçlü üçgen bingilerle onaltıgene dönüştürülmekte, tek tuğladan oluşan silme üzerinde onaltı dilimli kubbeyle örtülmektedir. Kubbe etek silmesinin üstündeki içlerinde birer ışık gözü bulunan sivri kemerli nişler iç bükey kavislere, bunların arasındaki mukarnaslı elemanlar ise dilim sırtlarına bağlanmaktadır. Bu dilimlerin içinde üstte ikişer ışık gözü yer almaktadır. Tepelerinde birer ışıklığı bulunan kubbeyle örtülen halvetlerde köşe geçiş elemanları üçgen bingilerden oluşmaktadır. Halvet kubbeğinde tepe ışıklığının etrafında iki sıra oluşturacak şekilde 8 ışık gözü yerleştirilmiştir. Büyük ölçüde erkekler bölümünün plan şemasını tekrarlayan kadınlar bölümünde bazı detay farklılıkları görülmektedir. Kadınlar bölümü soyunmalıya, içeriye açılan kapıdan inilerek girilmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi bu yöndeki yolun dolması ve arazinin eğimi sonucu hamam çukurda kalmıştır. Üstü ahşap lentolarla örtülmüş basit dikdörtgen boşluk şeklindeki kapı bugün taş söveli ve yuvarlak kemerli olarak yapılmıştır. Soyunma mahallinin kare mekânı güneyde ve kuzeyde eyvanlarla genişletilmiştir. Soyunmalığın çevresi ahşap soyunma kerevetleriyle sarılmış olup altlarında ahşap kaplamalı taş sekiler

bulunmaktadır. İki basamakla çıkılan bu taş sekilerin önlerine ahşap korkuluklar konulmuştur. Taş döşeli zeminin ortasında antik parçadan oyma bir şadırvan haznesi bulunmaktadır.

Erkekler bölümünde olduğu gibi bir sıra tuğla ile çerçevelenmiş üçlü üçgen bingiler, burada biraz bozulmuştur. Büyük olasılıkla geçirdiği bir onarımda bu şekle sokulan bingiler erkekler bölümünden farklı olarak sıralı moloz taşla yapılmıştır. Üstteki tek sıra tuğla silmenin üzerinde kubbe önce üçtaş, daha sonra tuğla ile örülmüş, üzerinde bir ışıklık feneri bulunmaktadır. Soyunmalığın doğu duvarının kuzeyinde kapıdan üçgen bingiler üstünde eliptik kubbeye örtülü ara mekâna, buradan da soğukluğa geçilmektedir. Erkekler bölümünde olduğu gibi bu mekân da bir duvarla ikiye bölünmüş ve kuzeydeki bölüm hela olarak düzenlenmiştir.


Soğukluk kare planlı olup erkekler bölümüyle benzer bir plan şeması gösterirken, burada kubbeye geçiş üçlü üçgen bingilerle gerçekleştirilmiş, kubbe düz yapılmış olup tepe ışıklık etrafında, üç sıra ışık gözü bulunmaktadır. Işık gözlerinden ikinci sıradakiler diğerlerinden daha büyük tutulmuştur. Üç yönde U biçiminde sekilerle çevrilen soğukluğun güneyinde eyvan bulunmaktadır. Hasbey Hamamı'nın kapı süslemesinden, kuzeydeki ikinci kapıdan üçgen bingiler üstünde eliptik bir kubbeye örtülü traşlığa girilir. Erkekler bölümünde olduğu gibi bu mekânın sıcaklıkla bağlantısını sağlayan bir ikinci kapısı bulunmaktadır. Sıcaklık, Erkekler bölümü sıcaklığına eş bir plan düzenine sahiptir. Güney, doğu ve kuzeyde birer eyvan bulunmaktadır. Eyvanların üzeri, soğuklukta ve erkekler bölümünde olduğu gibi köşelerdeki üçgen elemanlar üzerinde beşli yarım tonozlarla örtülmüştür.

Erkekler bölümünden farklı olarak yalın bırakılan sıcaklık kubbesi yine üçlü üçgen bingilerle kare mekânın üzerini örtmektedir. Ortada göbek taşı bulunmaktadır. Doğu eyvanının iki yanındaki dikdörtgen nişler içindeki sivri kemerli kapılardan halvetlere girilmektedir. Halvetler üçgen bingiler üstünde tepe ışıklıklı kubbelerle örtülmüşlerdir. Kuzey halvetteki daire kesitli bir menfezle su deposuna buhar bağlantısı sağlanmıştır.

Hamamın doğu kenarı boyunca uzanan ve üzeri beşik tonozla örtülmüş olan su deposu yamuk planlıdır. Su deposu erkekler bölümü sıcaklığı doğu eyvanının arkasına yapılmış bir eyvanla genişletilmiştir. Bu eyvanın üzeri eksenine ana tonoz eksenine dik bir tonozla örtülmüştür. Deponun ortasında bir takviye kemeri ile iki kargir ayak, ortada döğme bakır kazan bulunmaktadır. Tepe ışıklıkları kapatılmış olup dıştaki külhan yıkılmıştır. Son onarımda bu bölüm yeniden yapılmıştır. Hamamın alt yapısı dışta tümüyle kireç harçlı sıvalı moloz taşla yapılmışken kubbeler tuğla ile yapılmıştır. Erkekler bölümünün batıya açılan orijinal kapısı kesme taş ve mermerle yapılmıştır. Hamam içte, sıvalı moloz taşla yapılmışken, geçiş elemanları ve kubbe tuğlayla yapılmıştır. Yalnız kadınlar bölümü soyunmalık kubbесinin ilk üç sırası ile geçiş elemanları moloz taş örgüsüyle yapılmıştır. Hamamın kadınlar bölümü yalındır.

Erkekler bölümünde, mimari elemanların düzeninde süs aranırken, orijinal dış kapı kemeri, içte mukamaslı kurna havuzu ve soyunmalık şadırvan kadehi süslenmiştir. Erkekler bölümü soyunmalığında grafitto tekniğiyle yapılmış resimler 1981-1986 onarımı sırasında sıva raspalarıyla yok edilmiştir. Erkekler bölümü sıcaklığı doğu eyvanındaki kurna havuzun dışı mukamaslarla süslenirken, dört kollu yıldızlarla süslenmiş bir altlık üzerine oturtulmuştur. Soyunmalık havuzu ortasındaki kadehin üzeri, alçak kabartma tekniğinde palmet motifleriyle süslenmiş, altta zikzaklı bir bilezikle bitirilmiştir. Alttaki 12 dilimli kaide farklı bir teknikle yapılmıştır. Soyunmalık eyvanı önündeki seki, geometrik motiflerle ajurlanmış, mermer korkuluklarla ayrılmıştır. Eyvan önündeki basamağın ön yüzü, iki yanı yarım, ortası tam olan, yüzeysel işlenmiş dilimli kemerli üç küçük niş, bunların arasında biri yarım yıldız, diğeri yarım altıgen planlı iki mukamas niş ile süslenmiştir. Erkekler soyunmalığının orijinal giriş kapısı kemeri tek taştan oyularak yapılmıştır. Üzerinde düz ve ters sıralanmış palmet motifleriyle süslenmiştir. Ortada kilit taşı yerinde bulunan palmet içerisine istif edilmiş iki balık ve iki kuş motifi ile süslenmiştir. Dikdörtgen kapı çerçevesi ile kemer çizgisi arasındaki köşe boşluk, geometrik düzende süslenmiştir (Karpuz, 2009: 489).

Tablo 1: Meram Hasbey Hamamı Analiz Tablosu

MEKÂN BİRİMLERİ	MEKÂN GÖRSELLERİ	MİMARİ ÖZELLİKLER				MALZEME			AYDINLATMA		
		KAPI	PENCERE	KEMER	ÇATI	TAVAN	DUVAR	ZEMİN	DOĞAL	YAPAY	
İKLİKLIK		Ahşap	Kapatılmış	--	Kubbe	Sıva + Boya	Sıva + Boya	Laminat Parke	✓	✓	
		Ana Mekân	--	--	--	Kubbe	Sıva + Boya	Sıva + Boya	Deck Ahşap	✓	✓
		WC	Ahşap	--	--	Kubbe	Sıva + Boya	Sıva + Boya	Seramik	✓	✓
		Tıraşlık	--	--	--	Kubbe	--	--	--	--	--
SICAKLIK	Ana Mekân	--	--	--	Kubbe	--	--	--	--	--	
	Halvet	--	--	--	Kubbe	--	--	--	--	--	

Yapılan alan analizinde Meram Hasbey Hamamı'nda birçok bölümün kullanım dışı olduğu tespit edilmiştir. Soyunmalık bölümü olan havuzlu mekanın zemininde kullanılan laminat parke, girişin sol tarafında konumlanmış çay ocağında da teknik ve malzeme açısından restorasyon ve renovasyon kurallarına uygun uygulamalar yapılmadığı anlaşılmıştır. Yapının sadece "İlklık" ve "Soğukluk" bölümlerinin kullanıcılara hizmet verdiği, "Sıcaklık" bölümünün ise mevcutta bir kısmının mutfak alanı olarak kullanıldığı tespit edilmiş olup hem hamam mimarisinin algılanmamasına hem de yapının bütünüyle korunamamasına neden olduğu anlaşılmıştır.

Meram Hasbey Hamamı mimari özellikler bakımından incelendiğinde, kapı malzemesi olarak ahşabın kullanıldığı, pencerelerin bir kısmının kapatıldığı ve üst örtü olarak kubbenin aslına uygun olarak sıvanmadığı ve buna mukabil detayların da kaybolduğu tespit edilmiştir. Mevcut hali incelenen yapıda, mimari bir öge olan Kemer'e rastlanmamıştır.

Meram Hasbey Hamamı malzeme bakımından ele alındığında, soğukluk-ıllık mekânlarında hamam yapılarına ve dönem özelliklerine bakıldığında görülmesi gereken malzemelerin çoğunun kaldırıldığı veya tamamen değiştirildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda yapı, malzeme bakımından hamam algısını kaybetmek üzere olduğu anlaşılmıştır. Soğukluk-Soyunmalık mekânındaki zemin döşemesi, wc'lerde kullanılan seramikler, ıllık ana mekânda bulunan zemin döşemesi ve duvar malzemeleriyle hamam yapısına uygun malzemeler olmadığı tespit edilmiştir.

Sonuç

Konya, şehir merkezinde konumlu Meram Hasbey Hamamı için yapılan alan araştırması neticesinde restorasyon ve akabinde renovasyona uğradığı tespit edilmiştir. Bu yapılan analiz kapsamında Konya Şehir Merkezi'nde bulunan Selçuklu Dönemi hamam yapısı, iç mekân birimleri ve iç mekân malzemeleri yönünden günümüz durumları incelenmiştir. Yapılan inceleme neticesinde envanter listesi oluşturulmuş ve analiz edilen yapının güncel durumu hakkında analiz raporu hazırlanmıştır.

Yeniden işlevlendirme yapılarak, toplumun kültür değerinin bir parçası olan hamamların gelecek nesillere de ulaşabilmesi amaçlansa da incelenen yapıda bu misyonu taşıdığını gösteren bir çalışma olmadığı gibi restorasyon kurallarının da dışına çıkıldığı gözlemlenmektedir. Zaman içerisinde yapıların, mekânların işlevleri değişebilir. Eski işlevlerini yitiren yapılar, toplumsal çıkarlar da gözetilerek eksik görülen noktalarda çok faydalı bir görev üstlenebilmektedir. Örnek olarak analiz edilen hamam, alan incelemesi kapsamında ziyaret edilmiş; yönetici, personelleriyle ve müşterileriyle birebir görüşmeler sağlanmıştır. Bu yapılan görüşmeler neticesinde şahısların ve işletme sahiplerinin fikirleri alınmış, yapının nasıl daha efektif kullanılacağı gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak, edinilen bilgiler ve araştırılan kaynaklar ışığında Türk Kültürü'nün önemli bir parçası olan hamamların değişen sosyal şartlara cevap veremediği durumlarda renovasyon seçeneğinin değerlendirilmesi ve işlev olarak olmasa bile yapı olarak devamlılığını sürdürmesi, tarih ve kültür bilinci açısından büyük önem arz etmektedir. Yıkınma kültürü ve hamamın son halkası olan Türk Hamamları, ne yazık ki hak ettiği önemi ve ilgiyi görmediği anlaşılmaktadır. Bu önemin kaybedilmesi gerek toplum hafızasına gerekse kültürel mirasa zarar vereceği öngörülmektedir.

Bu hususta, Konya Merkez'de bulunan tarihi hamam yapısında gözlemlenen ve analiz edilen olumsuz uygulama ve fonksiyonların sonucu olarak işlevi, orijinalliğine sadık kalınarak yeniden düzenlenmesi, malzeme ve mimari elemanların revize edilmesi, sonradan eklenen unsurların temizlenmesi ve işletmelerin desteklenmesi gerekmektedir. İşlevini kaybeden hamamlarda ise restorasyonun titizlikle yerine getirilip yapıya kazandırılacak olan yeni işlevin, kültürel açıdan ihtiyacı karşılayacağı bir misyon yüklenmelidir. Osmanlı'da sazandeler, müderrisler, askerler gibi meslek gruplarına ait insanlara atfedilen hamam yapıları olduğu bilinmektedir. Bu misyon çerçevesinde, günümüzde de sazandeler yani müzisyenlerin sanatlarını icra edebilecekleri ve bu vesile ile de hem topluma ulaşabilecekleri hem de konuk ettikleri insanlarda hamam kültürünün en azından mekânsal olarak devam etmesini sağlayacakları düşünülmektedir. Konya ilinin şehir merkezinde lokasyon olarak, tanınırlık ve doğal atmosferi açısından en özel alanlarından birinde bulunan Meram Hasbey Hamamı, mevcut durumu ile toplumdan, turistlerden ve kentte yaşayan insanlar tarafından çok fazla tercih edilmediği belirlenmiştir. Bu durumdan dolayıdır ki yıllar içerisinde birçok mekânı ve özelliğini kaybetmiştir. Hali hazırda restoran olarak kullanılan hamam, yeniden kullanılacak işleve uygun şekilde çağın gereksinimleri doğrultusunda analiz ve fizibilite çalışmaları ile uygun fonksiyona erıştırilmelidir. Bu konuda şartlarını karşılayacak yeni fonksiyonlar yüklenmiş tarihi yapılardan hamamlar; kentin odak noktası, cazibe merkezi veya kent ile ilgili bilgi verebilecek bir tasarım unsuru haline dönüşebilir.

Kaynakça

- Biçer, A. (2018). Beyşehir Eşrefoğlu Külliyesi Restorasyon Sorunları. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ergin, N. (2013). Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Esemenli, D. (2005). Roma'dan Osmanlı'ya Hamamlar. Hamamlar. 11, s. 110-118
- Eyice, S. (1997). TDV İslam Ansiklopedisi Hamam Cilt XV. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları
- Karpuz, H. (2009). Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Konya 42. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Mazlum, F. (2018). Türk Hamamında Yeniden İşlevlendirme, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ögel, B. (1991). Türk Kültürü Tarihine Giriş III. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2016). Türklerde Devlet Anlayışı, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Şehitoğlu, E. (2007). Bursa Hamamları. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Vardi, H. (2010). Osmanlı Dönemi Balıkesir Hamamları, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yegül, F. K. (2008). Ephesos’da Vedius Gymnasium’u ve Anadolu Hamam Gymnasium’larının Kimlik Sorunu. Anadolu. 34, s.103-114.
- Yegül, F. K. (2009). Anadolu Su Kültürü: Türk Hamamları ve Yıkama Geleneğinin Kökenleri ve Geleceği. Anadolu. 35, s.99-118.
- Yegül, F. K. (2006). Antik Çağ’da Hamamlar ve Yıkama, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Yılmazkaya, O. (2002). Aydınlık Kubbenin Altındaki Sıcaklık: Türk Hamamı, İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1:** Flickr. Ganj Nehri’nde Kutsal Gün. <https://www.flickr.com/photos/lazyoldsun/140265364/> (02.08.2018).
- Görsel 2:** Yegül, 2006. Yunan Hamamı.
- Görsel 3:** Mazlum, 2018. Roma Şehir Haritası.
- Görsel 4:** Diocletian, Caracalla Hamam Planları. Fletcher, B. (2013). Plan of the Baths of Diocletian. Ancient History. <https://www.ancient.eu/image/1174/plan-of-the-baths-of-diocletian/> (02.08.2017).
- Görsel 5:** Diocletian, Caracalla Hamam Planları. Fletcher, B. (2013). Plan of the Baths of Caracalla. Ancient History. <https://www.ancient.eu/image/1173/plan-of-the-baths-of-caracalla/> (02.08.2017).
- Görsel 6:** Stabia Hamam Planı. Loeb Classical Library, Plan of The Stabian Baths. https://www.loebclassics.com/view/LCL251/1931/pb_LCL251.331.xml (02.08.2017).
- Görsel 7:** VROMA. Stabia Hamamı Aksonometrik Perspektifi. Stabian Baths, Pompeii. http://www.vroma.org/~bmcmanus/stabianbaths_drawing.jpg (24.02.2017).
- Görsel 8-9-10-11-12:** ReidsItaly. The Baths of Caracalla. <http://www.reidsitaly.com/places/rome/see/the-baths-of-caracalla/> (24.02.2017).
- Görsel 13-14:** EUMiesAward. Paris Cluny Hamamı Planı, Frigidarium Bölümü. <https://miesarch.com/work/3844> (29.01.2017).
- Görsel 15:** Biçer, 2018. Beyşehir Eşrefoğlu Hamamı.
- Görsel 16:** Beyşehir Eşrefoğlu Hamamı. <https://birmilyonnokta.com/firmalar/esrefoglu-hamami> (01.11.2017).
- Görsel 17:** Mazlum, 2018. Türk Hamamı Genel Mekân Şeması.
- Görsel 18:** Beyazıt Hamamı. <https://i1.wp.com/www.benolmeden.com/wp-content/uploads/2015/09/turk-hamam-muzesi-10.jpg?w=640> (01.11.2017).

Görsel 19: Kılıç Ali Paşa Hamamı. https://www.tripadvisor.com.tr/LocationPhotoDirectLink-g293974-d3626134-i53892026-Kilic_Ali_Pasa_Hamami-Istanbul.html (01.11.2017).

Görsel 20-21-22: Macaristan Memi Paşa Hamamı. <https://rodosto.hu/hu/magyar.html> (29.10.2017).

Görsel 23-24-25: Twitter. Mudurnu Yıldırım Beyazıt Hamamı. https://twitter.com/seda_ozen/status/895183906491817986 (23.04.2018).

Görsel 26: Google Haritalar. Meram Hasbey Hamamı Lokasyonu. <https://www.google.com/maps/place/Tarihi+Hamam/> (23.04.2018).

Görsel 27-28: Meram Hasbey Hamamı Eski ve Yeni Görüntüsü. <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=3194710> (23.04.2018).

Görsel 29-30-31: Mazlum, 2018. Meram Hasbey Hamamı Planı, Soğukluk-Ilıklık Görüntüsü.

Görsel 32: Karpuz, 2009. Meram Hasbey Hamamı Giriş Kapısı Kemer Süslemesi.

İÇMİMARLIK EĞİTİMİNDE KOLAJ TEKNİĞİNİN YARATICI DÜŞÜNCEYE ETKİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Arş. Gör. Seda CANOĞLU
Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İçmimarlık Bölümü
canoglu@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9624-045X

Özet

Kolaj tekniği öncelikli olarak plastik sanatlar alanında bir araç (medium) olarak kullanılmaya başlanmıştır. Dada ve sürrealizm gibi sanat akımlarıyla birlikte yaratıcı ve bazen de protest fikir üretme ve bu fikirlerin izleyiciye iletilmesinde etkili bir araç olarak kullanılmaya başlanması kolajın mimarlık, içmimarlık ve tüm tasarım disiplinleri açısından önemini arttırmıştır. Çalışmanın amacı görsel sanatlar alanında yaygın olarak kullanılan kolaj tekniğinin İçmimarlık eğitiminde yaratıcılığı destekleyici bir teknik olarak kullanılmasına ilişkin bir değerlendirme yapmaktır. Çalışma kapsamında öncelikle kolaj tekniğinin mimarlık ve tasarım alanlarındaki kullanımlarına ilişkin bir değerlendirme yapılmıştır. Yapılan literatür taramasında bağlı olarak kolajın kullanım alışkanlıkları “konsept oluşturma” ve “görsel içerik oluşturma” olarak iki başlık altında incelenmiştir. Daha sonra Eskişehir Teknik Üniversitesi İçmimarlık Bölümü Temel Sanat Eğitimi dersini alan öğrencilerin işleri değerlendirilerek bir analiz yapılmıştır. Genel olarak insana ait bir yeti olan yaratıcılık olgusunun geliştirilebilir bir özellikte olması kabul edilmiştir. Bu çalışma ana hatlarıyla kolaj tekniğinin yaratıcılık üzerine etkileri ve içmimarlık vb. tasarım disiplinlerinde yaratıcılığı geliştirmeye yönelik bir teknik olarak kullanılmasına ilişkin bir değerlendirme yapmak üzerinedir. Yapılan değerlendirmede öğrenciler kolaj tekniğini yeni biçim üretmek amacının yanında yeni ve yaratıcı fikir üretmek için de kullanabilmiştir. Bu nedenle tasarım eğitiminde kolaj tekniği ile yapılacak uygulamaların yaratıcılık üzerine olumlu etkileri olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kolaj, Yaratıcılık, İçmimarlık.

Atf:

Canoglu, S. (2019). İçmimarlık Eğitiminde Kolaj Tekniğinin Yaratıcı Düşünceye Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.74-88.

AN EVALUATION ON THE EFFECT OF COLLAGE TO CREATIVE THOUGHT IN INTERIOR ARCHITECTURE EDUCATION

Res. Assist. Seda CANOĞLU

Eskişehir Technical University Faculty of Architecture and Design Department of Interior Design

canoglu@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9624-045X

Abstract

The collage was primarily used as a medium in the field of plastic arts. Together with art movements such as Dada and Surrealism, it has been used as an effective tool for generating creative and sometimes protesting ideas and communicating these ideas to the audience. This increased the importance of collage in terms of architecture, interior architecture and all design disciplines. The aim of this study is to make an evaluation about the use of collage which is widely used in visual arts as a supportive technique in interior architecture education. Within the scope of the study, firstly, an evaluation was made about the use of collage in architecture and design. In the literature review, the usage habits of collage were examined under two headings as “concept creation” and “visual content creation”. Then, an analysis was made by evaluating the works of the students from Basic Design course in the Department of Interior Architecture at Eskişehir Technical University. It is generally accepted that creativity, which is a human ability, has a feature that can be developed. This study outlines the effects of collage technique on creativity and the use of collage technique as a technique to develop creativity in design disciplines such as interior architecture. In the assessment, the students were able to use the collage technique to produce new and creative ideas as well as to produce new forms. Therefore, it is thought that the applications to be made with collage technique in design education have positive effects on creativity.

Keywords: Collage, Creativity, Interior Architecture.

Citation:

Canoğlu, S. (2019). İçmimarlık Eğitiminde Kolaj Tekniğinin Yaratıcı Düşünceye Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.74-88.

Giriş

Yaratıcılık üzerine yapılan çok çeşitli tanımların ortak noktası “yenilik üretmektir”. Mimarlık, içmimarlık ve tasarım disiplinlerinde de temel ölçüt “yeni bir şeyin ortaya konması” üzerinedir. Ortaya konacak tasarımın çözümünün, yeni ve alışılmamış olması, dolayısıyla yaratıcı bir kişilikle oluşturulması gerekmektedir. İster tasarım alanında isterse farklı bir disiplinde olsun yaratıcı kişilik özellikleri geliştirilmeye açıktır. Bu kapsamda çeşitli teknikler kullanılmaktadır.

Kolaj tekniği öncelikli olarak plastik sanatlar alanında bir araç (medium) olarak kullanılmaya başlanmıştır. Dada ve sürrealizm gibi sanat akımlarıyla birlikte yaratıcı ve bazen de protest fikir üretme ve bu fikirlerin izleyiciye iletilmesinde etkili bir araç olarak kullanılmaya başlanması kolajın mimarlık, içmimarlık ve tüm tasarım disiplinleri açısından önemini arttırmıştır.

Genellikle plastik sanatlarda bir araç olarak kullanılan ama tarihsel süreç boyunca mimar ve tasarımcıları da etkileyen kolaj tekniği, tasarım eğitimi veren kurumlarda, proje derslerinde sunum veya fikir üretme aşamalarında ya da Temel Sanat gibi derslerde sıklıkla kullanılmaktadır. Bu kapsamda çalışmanın ana hatları; kolaj tekniğinin yaratıcılık üzerine etkileri ve içmimarlık gibi tasarım disiplinlerinde yaratıcılığı geliştirmeye yönelik bir teknik olarak kullanılmasına ilişkin bir değerlendirme yapmak üzerinedir. Çalışma kapsamında içmimarlık bölümü birinci sınıf öğrencilerinden, temel sanat eğitimi dersinde kendilerine verilen problem çerçevesinde, kolaj çalışmaları istenmiş ve yapılan çalışmalar yeni fikir üretme becerileri dikkate alınarak analiz edilmiştir.

Yaratıcılık ve Yaratıcı Düşünme

Yaratıcılık Latince “*creare*” sözcüğünden gelmekte ve sözcük anlamı olarak, “doğurmak, yaratmak, meydana getirmek” anlamlarını içermektedir (San, 2003: 13). Yaratıcılık kavramının çok anlamlı olması, yerine oturmuş ve kesin bir tanımın kabulüne engel olmaktadır (Rouquette, 1994: 7). Bu nedenle yaratıcılığa ilişkin çok çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Örneğin bazı araştırmacılar yaratıcılığı bir süreç olarak tanımlarken, bazıları da ölçüm ve kişilik üzerinde durmaktadır (Yanık, 2007: 4). Wallas (1926: 10) yaratıcılığı problem çözme süreci olarak kabul edenler arasındadır ve bu süreci “Hazırlık, Kuluçka, Aydınlanma (Düşüncenin Aydınlanması) ve Doğrulama (Sonuçların Doğrulması)” evrelerine ayırmaktadır (Wallas’dan aktaran Sadler-Smith, 2015: 342). Yaratıcı kişilik üzerinde duran May (1998: 62) ise yaratıcılık üzerine bir tanım yapılırken yüzeysel, estetikçi yaratıcılık ile yeni bir şeye varlık kazandırma süreci olarak yaratıcılığın ayrımının yapılması gerektiğine vurgu yaparak, yaratıcı kişilerin yeni bir gerçekliğe yaşam verdiğini ve bu yolla insan bilincini genişlettiğini belirtmektedir. Bu çeşitli tanımların ortak olarak görüş birliğine vardığı noktada yaratıcılık; “yeni ve alışılmamış bir şeyin ortaya konması” sürecidir. Bu süreç esnasında başkalarının izlediğinden farklı bir yol izleme, kalıpların dışına çıkma, bilinmeyene dalmaktan çekinmeme, fikirler arasındaki ilişkilerde başkalarının göremediği noktaları görebilme, yeniliklere açık olma, farklı yolları denemekten çekinmeme gibi “düşünce süreçleri” ve “kişilik özellikleri” vurgulanır (Öncü, 2003: 222).

Sosyal psikolog Dr. Irwing Taylor (1971) , insan yaratıcılığını beş aşama içinde incelemektedir:

Dışavurumcu yaratıcılık: Yetenek ve beceriye dayanmayan ve özellikle çocuk resimlerinde görülür.

Üretici yaratıcılık: Sanatçının ustalıklı, ama salt yoğun bir gerçekçilikle ulaştığı yaratıcılıktır.

Buluş dayalı yaratıcılık: Sanatçının bir buluş adamı gibi, eski parçalarla yeni şeyler yarattığı aşamadır.

Yenilikçi yaratıcılık: Sanatçının soyutlama yeteneğini sergilediği yaratıcılıktır.

Gelişmeci yaratıcılık: Sanatçının bütünüyle kendi koyduğu ilkelerden yararlanır, bu aşamadaki sanatçı, üst düzeyde bir soyutlama yeteneğine sahiptir ve yeni bir sanat ya da tasarım üslubunun öncülüğünü yapabilir (Taylor’dan aktaran Becer, 1993: 45).

Konu ile ilgili olarak Araştırmacıların fikir birliğine vardığı bir başka nokta ise, yaratıcı olmanın öğrenebileceği ve bu yeteneğin pratik sayesinde zamanla geliştirilebileceğidir (Yanık, 2007:6). William J. J. Gordon'a (1961: 5) göre “insanlardaki yaratıcı süreçler belirgin bir biçimde tanımlanabilir ve bu tanımlama, öğretilerle bir yöntem halinde hem bireylerin, hem de grupların yaratıcı üretimlerini arttıracaktır.

Kolaj Tekniği

Kolaj kelimesi Fransızca yapıştırmak anlamındaki “coller” kelimesinden türemiştir. İngilizcede “collage” ise hem fiil hem de isim olarak kullanılmaktadır. Kolaj yapmak (to collage) kağıtları nesnelere iki boyutlu bir yüzeye yapıştırmak ve böylece kolaj adı verilen bir kompozisyon oluşturmaktır. Kolaj bir stil değil tekniktir (Atkins, 1993: 76). Kolaj; bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kâğıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser ya da çeşitli çağlardan kalan iki yapının birbirlerine uygun olarak bir araya getirilmesi olarak tanımlanmaktadır (Turani, 1993: 73). Kolaj aynı zamanda farklı gereçlerin bir yüzey üzerinde yan yana ve bindirmeli olarak kullanılmalarıyla yapılan kompozisyon olarak da ifade edilmektedir (Hasol, 2005: 273).

Bir sanat yapıtının tamamı kolaj tekniği ile yapılabileceği gibi, farklı bir teknikte (yağlı boya, suluboya, vb.) yapılan sanat eserinde kısmen kolaj kullanılarak karma bir teknik oluşturulabilir. Kolaj tekniğinde gazete, dergi, çizim vb. görsel malzeme ile birlikte her türlü günlük yaşam nesnesi de kullanılabilir. Aslında sanatsal nitelikte olmayan çeşitli malzemeler, yalnızca yeni bir kompozisyon oluşturmak için kullanılmaları sayesinde bir sanat yapıtı meydana getirirler. Sözen ve Tanyeli'ye (2011: 172) göre bu durum sanatsal üretim sürecini, sadece bir kompoze etme etkinliğine indirgenmiş olmaktadır.

Kolaj 10. Yüzyılda Japon kaligrafî sanatçıları tarafından kullanılan antik bir sanattır. 15. ve 16. Yüzyılda Avrupa katedrallerinde bulunan altın varak panellerinde ve Hans Christian Andersen gibi figürlerin 19. Yüzyılda yaptığı kâğıt kesme (paper-cut) çalışmalarında kolajın izine rastlanmaktadır (Görsel 1). Kübizm akımıyla Pablo Picasso ve Georges Braque 1900'lerin başında resimde ve çizimde bu tekniği kullanma başladığından beri kolaj sanatsal bir uygulama olarak gelişme göstermiştir (Craig, 2008: 7).



Görsel 1. Hans Christian Andersen Paper Cut

Uzun bir süre çocuklar ve amatörler için boş zaman etkinliği olarak kullanılan kolaj ilk defa 20. Yüzyılda sanatsal bir teknik olarak kabul görmüştür. Kolaj fütüristler aracılığı ile sosyal ve ideolojik bir yöne doğru yönelirken, Dadaistler tarafından kendi anarşik amaçları için kullanılmıştır. Farklı ve uyumsuz görüntülerin yan yana gelmesi üzerinde duran gerçeküstücüler tarafından da benimsenmiştir (Chilvers, 1996: 114).

Mimarlık, İçmimarlık ve Tasarım Alanlarında Kolaj

Mimarlık, içmimarlık ve tasarım alanlarında kolaj çalışmalarıyla dikkat çeken bir çok tasarımcı / tasarım grubu / ofis bulunmaktadır. Bunlara örnek olarak tarihsel süreçte Archigram Grubu, Haus-Rucker-Co, Nils-Ole Lund gibi isimler, yakın tarihte ise Chicago Mimarlık Bienali'ne katılan Supreme mimarlık gibi ofisler veya 3stories gibi içmimarlık ofisleri gösterilebilir.

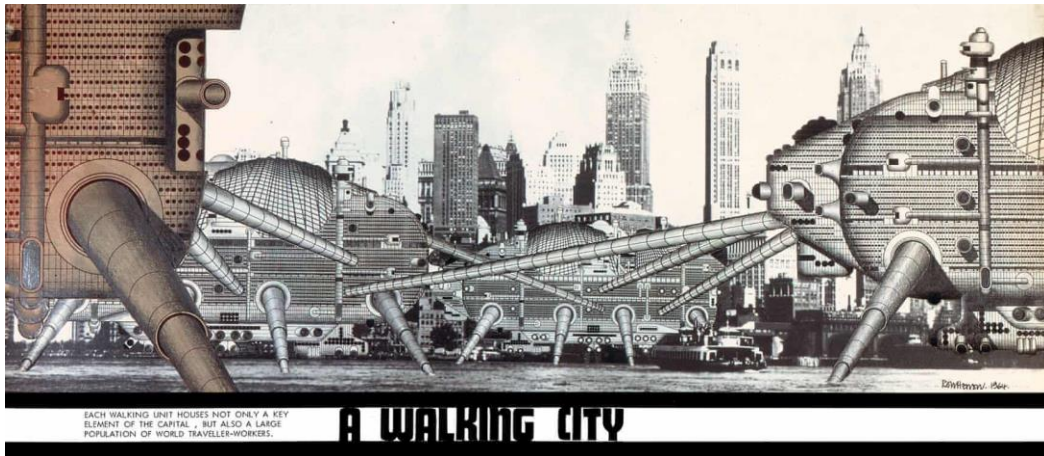
Shield (2014: 9) kolaj ve mimarlık adlı kitabında bu ikisi arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmektedir; mimarlığın sanat formu geleneksel olarak kolaj kavramı ile ilişkili değildir. Yine de, mimarlığın insan faaliyetleri için çerçeve ve ortam olarak oynadığı rol, onu değişen ve çeşitli şekilde tamamlanmış bir varlığa, sürekli değişen bir faaliyetler, mobilyalar ve nesnelere kolajına dönüştürmektedir. Çalışma kapsamında mimarlık, içmimarlık ve tasarım disiplinlerinde kolaj tekniğini iki temel başlık üzerinden değerlendirilmiştir;

- Konsept oluşturma tekniği olarak kolaj
- Görsel içerik oluşturma tekniği olarak kolaj

Konsept Oluşturma Tekniği Olarak Kolaj

Kolajın konsept oluşturma tekniği olarak değerlendirileceği bu başlık altında; kolaj, tasarım sürecinin fikir oluşturma aşaması için bir araç olarak kullanılmaktadır. Mimarlık, içmimarlık ve tasarım alanlarında kolajın kullanımını yaygınlaştıran en önemli etkenlerden birisi kolajın geleceğe dair fikirleri görselleştirmeye aracılık etmesidir. Brereton ve Roberts'a (2011: 5) göre kolaj; geçmişi şimdiki zamanla birleştiren, bazen geleceğin neler olabileceğine dair bir bakış açısı sunan bir araçtır. Moda şovlarından müzik videolarının altyapılarına, grafik tasarımından kitap illüstrasyonlarına, çağdaş kolaj görsel dünyamızın önemli bir parçası haline gelmiştir. Ayrık veya yan yana toplanmış görüntülerin birleşimi, cevaplayamayacağımız belirsiz soruları kışkırtmaktadır.

Kolaj çalışmalarında dikkat çeken bir grup olan Archigram, 1961 yılında Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron ve Michael Webb'ten oluşan genç İngiliz mimarlar tarafından kurulmuştur (Canbakal Ataoğlu, 2013). Archigram grubunun kolaj çalışmaları geleceğin mimarlığına dair oluşturdukları konseptler üzerinden şekillenmiştir (Görsel 2). "Alternatif ve yepyeni bir çağın mimarlığını 'teknolojik ve toplumsal' parametrelerle yeniden üretmeye çalışan Archigram'ın inşa edilmiş hiçbir projesi olmamasına rağmen, 20. yüzyıl mimarlığının en önemli ve popüler avangart oluşumu haline gelmiştir" (Savaşır, 2006).



Görsel 2. Archigram Grubu, Mimar Ron Herron Walking City Kolajı, 1964

İngiliz mimar, eleştirmen ve kuramcı Colin Rowe, 1978 yılında Fred Koetter ile birlikte yazdığı *Kolaj Kent* kitabında kolajı bir metafor olarak kullanır ve modern mimariye getirdiği eleştiriyle bir uzlaştırma kuramı oluşturur (Canbakal Ataoğlu, 2013). *Kolaj Kent*, farklı dönemlerden farklı mimari tip ve öğelerin kolajlarından oluşan, kentsel tasarım için, ideal ve gerçeği, ütopya ve geleneği, modern şehir ve geleneksel şehri bir arada bulunduran yeni bir model olarak önerilmiştir (Dağlıoğlu, 2016: 108). Rowe ve Koetter (1978), kolajın mimarlık tarihi boyunca biriken ideal türleri bir araya getirmek için mimari tasarımda bir teknik olarak kullanılabileceğini savunarak, nesnelerin bağlamlarının dışına çıkarıldığı ya da baştan çıkarıldığı bir yaklaşım olan kolaj yaklaşımının - günümüzde - ütopya ve geleneğin ya da her ikisinin de nihai sorunlarıyla başa çıkmanın tek yolu olduğu ileri sürülmektedir (Rowe ve Koetter, 1978: 144).

Kolaj çalışmaları ile tanınan bir başka mimar, Danimarka doğumlu Nils-Ole Lund, çalışmalarını modern mimari ve teknolojinin olumsuzlukları üzerine eleştirel bakış açısıyla oluşturmaktadır (Görsel 3). Lund'a göre kolaj mimarlık mesleğinin özgün ütopyaları arasındaki uzaklığı ortaya koyabilmekte, güncel mimarlığa daha iyi yaklaşabilmekte, mimari eğilimleri bir araya getirilmiş imgeler aracılığıyla yazılı sözcüklerden daha iyi anlatmaktadır (Aksu vd., 2008: 746).



Görsel 3. Nils-Ole Lund, House on a Cliff Kolajı

Avusturyalı mimarlar tarafından kurulan Haus-Rucker-Co adlı grup Haus-Rucker-Co, insanların psiko-fiziksel deneyimlerini sanat ve mimarlık yoluyla genişletmeyi hedeflemiştir (Hsieh, 2015). 1970'li yıllarda Mimariye eleştirel bir bakışla yaklaşarak, ütopya şehirler üzerine tasarımlar yapan grup bu fikir ve tasarımlarına ilişkin sunumlarında kolaj tekniğini kullanmıştır (Görsel 4). Ütopya şehir kurgularında sıklıkla binaların cepheleri üzerinde şişirilebilir plastik PVC maddelerden tasarladıkları hacimlerle yeni kurgular oluşturmuşlardır. O dönem için kurgusal özellikte olan bu malzeme ve teknikle oluşturulan mekânlar günümüzde teknoloji, malzeme ve üretim yöntemlerinin gelişmesiyle gerçek mekânlara dönüşmektedir.



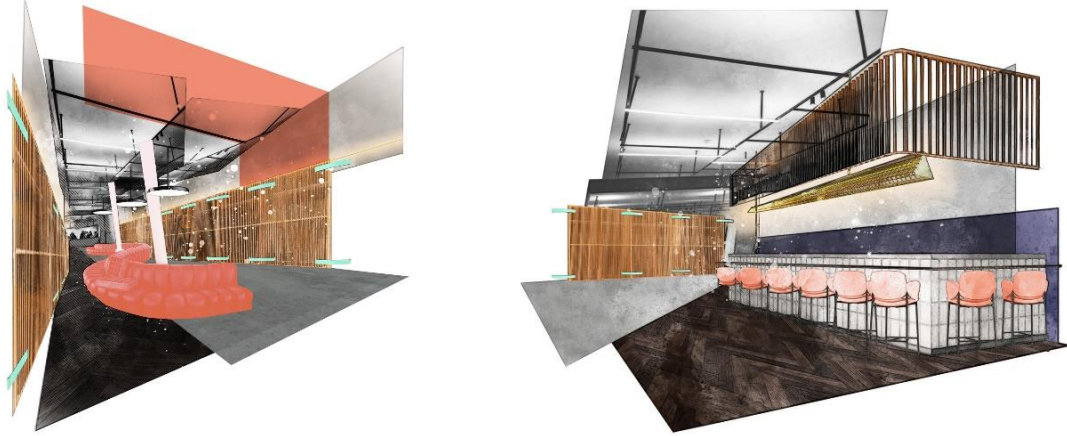
Görsel 4. Haus-Rucker-Co, Palmtree Island (Oasis) Projesi, New York, 1971

2019 yılında Aether mimarlık Çin'in Shenzhen kentinde gerçekleşen OCT phoenix flower karnavalı için "Air-Mountain" adında bir pavyon tasarlamıştır (Huang, 2019). Projede Haus-Rucker-Co'nun 70'lerdeki kolajlarında konsept olarak kurgulanan şişirilebilir malzeme ile oluşturulan iç mekânlar konser, tiyatro gösterileri, forumlar ve atölye çalışmaları gibi etkinlikler için kullanılabilir (Görsel 5).



Görsel 5. Aether Mimarlık Tarafından Tasarlanan Air Mountain Projesi

Kolajın bu kapsamdaki en yaygın kullanımı konsept oluşturma sürecindeki konsept sunumlarında görülmektedir. Konsept sunumları yaratıcı sürecin en önemli basamaklarından biridir, Tasarımcının zihnindeki fikirlerin gelecekte nasıl şekilleneceğine dair bilgileri barındıran bir rehber niteliğindedir. Bu yüzden tasarım eğitimi veren birçok kurumda, sunum derslerinin bir parçası olarak kolaj tekniği anlatılmaktadır. Geleneksel tekniklerle kesme yapıştırma olarak hazırlanabilecek kolaj çalışmaları, günümüzde bilgisayar programları aracılığı ile de oluşturulabilmektedir. Görsel 6'da Londra merkezli tasarım ofisi 3Stories'in üzerinde çalıştığı restoran-bar tasarımları için kolaj tekniğinde oluşturdukları iç mekan konsept çizimleri görülmektedir.



Görsel 6. 3stories Adlı İçmimarlık Ofisinin Konsept Kolaj Çalışmaları

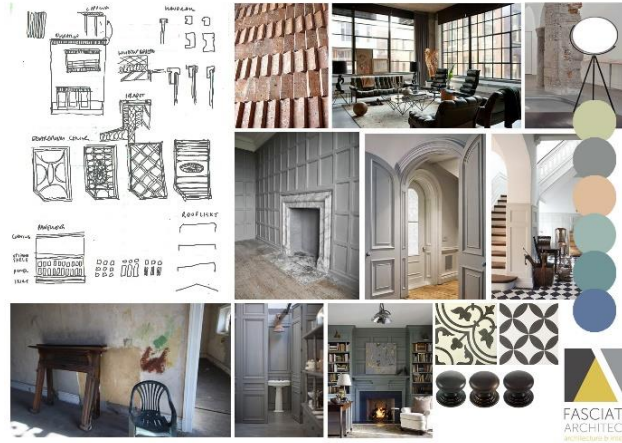
Görsel İçerik Oluşturma Tekniği Olarak Kolaj

Kolajın görsel içerik oluşturma tekniği olarak değerlendirileceği bu başlık altında; kolaj, tasarım sürecinde ortaya çıkacak olan sonuç ürüne/fikre/projeye ilişkin görselleştirme aşaması için bir araç olarak kullanılmaktadır. Yapılacak kolaj için kesimler ve nesnelere bazen birleştirici veya temsil edici değerleri için seçilir, bazen ilgi öncelikle sonucun biçimsel ve dokusal nitelikleridir (Osborne, 1970: 251). Mimarlık, içmimarlık ve tasarım alanlarında bu başlık altında değerlendirilen kolaj çalışmalarının kullanım amacı da öncelikli olarak biçimsel niteliklerle ilişkilidir. Tasarım süreci sonucunda üretilecek projeye ilişkin, malzeme ve dokusal özelliklerin anlatımında kolajdan yararlanır. Bu kapsamda kullanılan kolajlarda, sonuçta üretilecek projedeki renk, doku, malzeme vb. detaylar, halı, mobilya aksesuar vb. donatı elemanları sonuç projeyi en doğru şekilde anlatacak görseller arasından seçilmektedir. Bu şekilde oluşturulan kolajlarda tasarımcılar malzemelerin gerçek görsellerini de kullanabilmektedir. Görsel 7’de gösterilen kolajda Diagrama Mimarlık Ofisine ait iç mekân tasarımı projesinde kullanılan donatı elemanları, renk, doku ve aksesuarlara ait detaylı ve gerçek görseller kullanılmıştır.



Görsel 7. Diagrama Mimarlık Ofisine Ait İç Mekân Kolajı

İç mekânda kullanılacak donatı elemanları, malzeme vb. detaylar Diagrama Mimarlık Ofisi örneğinde olduğu gibi mekan içerisinde foto gerçekçi kolaj tekniği kullanılarak gösterilmenin yanında, proje sunumlarında nesnelere, malzemelerin, doku ve renk görsellerinin yer aldığı bir kompozisyon şeklinde de hazırlanabilir. Görsel 8’de İngiltere merkezli mimarlık ve içmimarlık ofisi Fasciato’nun tasarladığı projeye ilişkin eskizler, malzeme, mobilya ve renk kartelasının yer aldığı kolaj tekniği ile hazırlanmış sunum paftası buna örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 8. Fasciato Mimarlık ve İçmimarlık Ofisinin Kolaj Tekniği ile Hazırladıkları Sunum

Çoğunlukla üç boyutlu dijital görselleştirme programlarının kullanıldığı günümüzde bunun tersi olarak sunum ve görselleştirme çalışmalarında geleneksel kolaj tekniğini tercih eden mimar ve tasarımcılar da bulunmaktadır. Atina’da kurulan Point Supreme adlı mimarlık firması kolajı bilgisayarla elde edilen görselleştirmelerdeki boşluk ve ruhsuzluğa karşı bir tepki olarak kullanmaktadır (Medina, 2017). Firma mekânsal kolajlarında yaşanmış bir atmosfer yaratmak için kullanıcıya tanıdık gelebilecek, nesnelere, hayvanlar, malzemeler vb. kullanmaktadır. Bu şekilde mimari sunumlarda kullanılan kolajlar mekânın gerçek hayatta nasıl olabileceğine dair ipuçlarını kullanıcıya daha duygusal bir yolla iletmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. Pantazis ve Rentzou Petrona Evi Kolajı 2016 ve Bu Çizimle Bağlantılı Olarak Tasarlanan Konut, Point Supreme Mimarlık Ofisi

İçmimarlık eğitiminde Kolaj Tekniği Aracılığı ile Yaratıcı Düşünme

“Kolaj tekniğinde kendileri tek başlarına sanatsal içerikte olmayan imajlar yeni bir anlam oluşturacak veya daha önceden üretilmiş anlamı yadsıyacak bir biçimde düzenlenirler. Bu süreçte eylem sadece biçimsel bir kurgulama olarak kalmaz; sezginin eşliğinde sanatçı deneyelliğe açılırken, us-düşünce dolayımından geçen kavram da, yaratıcı eylemin anlam bağını kurarak yapının varoluşsal inandırıcılığına katılır” (Ergün, 2012: 5).

Kolaj tekniği gündelik deneyimlerle algılanan dünyaya farklı bir bakış açısıyla bakmamızı sağlamaktadır. Leonardo Da Vinci resamlara kompozisyonları için ilham almak üzerine yaptığı tavsiyelerinden birinde lekeli bir duvara bakarak, burada gördüklerinin çeşitli manzara, nesne, formlarla benzerliklerini keşfetmelerini, böylelikle hayal güçlerini serbest bırakacaklarını söylemiştir (Richter, 2008: 171). Shields (2014: 10) bu yaklaşımın kolaj tekniği ile benzerliğine dikkat çekerek kolajın benzer bir şekilde algısal yaratıcı ve empatik süreçlerimiz arasındaki karmaşıklığın avantajlarından yararlandığını belirtmektedir. 1950'ler ve 1960'larda Robert Rauschenberg yalnızca seçilmiş malzemelerin sanata uygun olduğu fikrini redderek, resim, kolaj ve gündelik nesnelere karıştırarak “combines” olarak adlandırdığı çalışmalar yapmıştır. Rauschenberg bu çalışmaları sayesinde, izleyicinin, duvara yerleştirilmiş battaniye ve yastık ile bir yatağın, zemine yerleştirilmesi arasındaki farkı sorgulamasını sağlamıştır. Rauschenberg böylelikle sanat olarak yeniden konumlanan öğelerin, onlara ait algıları da değiştirdiğini vurgulamaktadır (Bloemink ve Cunningham, 2004: 30).

Eskişehir Teknik Üniversitesi İçmimarlık Bölümü'nde Dr. Öğr. Üyesi Faruk Atalayer yürütücülüğünde gerçekleştirilen Temel Sanat Eğitimi dersinin bir parçası olarak yıl boyunca öğrencilerden kolaj çalışmaları istenmektedir. Makale kapsamında 2018-2019 öğretim yılı birinci sınıf öğrencilerinin Temel sanat dersi kapsamında yapmış oldukları kolaj çalışmaları değerlendirilmiştir. Çalışmada toplam 61 öğrencinin yıl boyunca yaptığı kolajlar analiz edilmiştir.

Verilen problem tanımına göre; ders yürütücüsü tarafından iç mekanda kullanılan bir nesne belirlenir ve öğrencilerden, bu belirlenen nesnenin işlevi, bulunduğu yer, fiziksel özellikleri vs. gerçekte var olmayacak şekilde kurgulanarak bir kolaj oluşturulması istenmektedir.

Çalışmada kullanılan malzemeler; kolajlar 17,5 x 25 cm ölçülerinde dikey veya yatay olarak kullanılacak kalın Bristol karton, fon kartonu veya Kraft kâğıdı zemin üzerine yapıştırılmıştır. Kolajda istenilen nesneye ait kullanılacak 2 boyutlu görseller için ikinci el dergi ve gazeteler, ürün ve malzeme katalogları veya fotoğraflardan yararlanılmıştır. Kolaj için önceden belirtilen nesnelere uygun biçimde yerleştirmek amacıyla kesme ve yapıştırma malzemeleri kullanılmıştır.

Çalışmanın yöntemi; çalışma ders yürütücüsü tarafından önceden belirlenen nesnelere öğrencilere problem olarak verilmesiyle başlamaktadır. Süreç boyunca öğrencilerden istenilen kolajlar ders saatleri haricinde yapılmış ve bir sonraki derse ödev olarak getirilmiştir.

Çalışmanın amacı ve kazanımları; kolaj tekniği ile gündelik yaşam nesnelere ve alışkanlıklarına karşı farklı bakış açıları geliştirerek, yaratıcı düşünce ve fikirlere ulaşmayı sağlamaktır. Kolaj çalışmaları ile ilgili olarak Atalayer (2004: 38) bilgiyi geleneksel, kanıksanmış ve mantığına uygun olmayan, foto gerçekçi düzenleme içinde görselleştirerek oluşturulacak kolaj çalışmalarının amacının tuhaf, farklı, aykırı, düşsel bilgi kullanma ve bilgi "çaprazlama" becerileri edindirmek olduğunu belirtmektedir. Ana konusu iç mekânda kullanılan nesnelere belirlenen kolaj çalışmalarındaki temel hedef; tasarım öğrencisinin, nesnenin varlığı ile ilgili bir sorgulama yapması, yaşantısında bu nesneye karşı edindiği bilgi ve birikimleri değiştirerek farklı bakış açıları geliştirmesini sağlamaktır. Bu şekilde oluşturulacak bir düşünce sisteminin yaratıcılığı geliştirmesi hedeflenmektedir.

Çalışmada belirtilen sınırlılıklar ve çalışmanın işleniş; problemin, içmimarlık öğrencisinin öncelikli sorgulama alanları olan yer-mekân, işlev, fiziksel özellikler kapsamında değerlendirilmesi gerekliliği önceden belirtilmiştir. Kolajların el koordinasyonlarını destekleyici olması için geleneksel kes-yapıştır yöntemiyle üretilmesi istenmektedir. Burada kolaj yaratıcı fikirleri aktarmaya yönelik bir teknik olarak

kullanılmaktadır, bu durum plastik sanatlardaki biçimsel-estetik özelliklere dayalı kullanımından farklı olduğu unutulmamalıdır. Yani amaç bir sanat nesnesi üretmek değil verilen probleme ilişkin fikirleri iletmektir. Belirtilen nesnelerin kolaj içerisine yerleştirilmesinde düzgün bir kesme-yapıştırma işlemi yapılması ve fotogerçekçi bir görüntü elde edilmesi beklenmektedir.

Çalışma kapsamında yapılan kolaj çalışmalarına ilişkin değerlendirmeler şöyledir;

Kolajda kullanılacak malzemelere ilişkin yapılan araştırma sürecinde öğrencilerin yoğun görsel birikimiyle karşı karşıya kaldığı görülmüştür ve bu açıdan kolajın öğrencilerin görsel bellek oluşturmaya katkısı olduğu düşünülmektedir.

Öğrenciler, kolajlarda verilen nesnelerin, içmimarlık alanı kapsamındaki kullanımlarını da düşünerek yenilikçi fikirler üretebilmişlerdir. Buna örnek olarak Görsel 10'da gösterilen kolajlarda olduğu gibi problemin yeni bir mobilyanın ya da mimari öğenin biçimsel özelliklerini oluşturmak açısından ele alınması gösterilebilir. Görsel 10'daki örneklerde öğrencilere verilen kolaj probleminde bıçak, araba lastiği ve şişe nesnelere ait görsellerin kullanılması istenmiştir. Buradaki örneklerde verilen nesneler içmimarlık disiplini çerçevesinde ele alınmış ve iç mekânda kullanılan bir mobilyanın parçası (bıçaklar tabure ayağı, araba lastiği oturma birimi) veya mimari öğe (şişe şeklinde kolon) olarak düşünülmüştür.



Görsel 10. Öğrenci Kolajlarından Örnekler 1

Verilen kolaj problemine ilişkin çözüm üretme sürecinde, öğrenciler çevreye bakış açılarını değiştirecek gündelik sorunlara veya içinde yaşadığı kültüre karşı farkındalık oluşturdukları ve bazen de eleştirel bir yaklaşımla işler ürettikleri görülmüştür. Görsel 11'de kolaj için belirlenen ve öğrencilerden istenilen nesne yatak ve ampuldür. Buradaki görsellerde öğrencinin kendi kültüründen gelen, daha önceden alışık olduğu veya gündelik yaşamında kullandığı mekânları veya sahneleri sıra dışı bir şekilde kullandığı görülmektedir. Verilen problemdeki yatak, öğrencinin alışık olduğu sıradan bir eğitim mekânında yazı tahtası olarak kullanılmıştır. Diğer görselde ise öğrenci Türk resim sanatının en tanınmış tablolarından biri olan Osman Hamdi Bey'e ait Kaplumbağa Terbiyecisi tablosundaki kaplumbağaları ampul olarak kullanmıştır. Bu örnekler öğrencilerin zihinlerinde yer edinmiş, kalıplaşmış bilgi ve sahneleri gerçeküstü kurgusal kullanımlar oluşturacak şekilde yılmaktadır.



Görsel 11. Öğrenci Kolajlarından Örnekler 2

Öğrenciler verilen probleme ilişkin, insan bedeni ve kullanımları kapsamında mizah yoluyla çözümler üretmişlerdir. Mizah yaratıcı bakış açısının farklı bir boyutudur. Koestler (1997: 3) mizah, buluş ve sanatı yaratıcılığın kesin sınırlarla birbirinden ayıramayan üç alanı olarak belirtmektedir. Yaratıcılıkta mizah, buluş ve sanatın ayrı ayrı, büyük önemi bulunmaktadır. Yaratıcılıktaki bu üç ayrı çalışma alanının birbiriyle ilişkisi, kahkahayla, buluşun neden olduğu ve gerilimin azalmasından doğan rahatlığın ifade edilmesiyle ve çözümün uygulanışındaki sanatsallığın izleyende uyandırdığı hayranlık, aşkınlık duygularıyla yakından ilgilidir (Rawlinson, 1995: 36). Görsel 12’de yer alan örneklerde öğrencilerden yapacakları kolajlarda abajur, armatür ve kapı nesnelere ait görsellerin kullanılması istenmiştir. Burada yer alan örneklerin tümünde öğrenciler verilen nesnelere insan bedeni ve kullanımları çerçevesinde mizahi bir şekilde ele almıştır. Abajur iskelete, armatür müzik aletine ve kapı da kayak tahtasına benzetilmiştir. Verilen nesnelere kullanım amaçlarının değiştirilmesi yoluyla önceden edinilmiş bilginin farklılaştırıldığı görülmektedir.



Görsel 12. Öğrenci Kolajlarından Örnekler 3

Sonuç

Bu çalışma kapsamında, kolajın, mimarlık, içmimarlık ve tasarım alanlarında sadece estetik ve biçimsel bir son ürün üretmek için araç olmak yerine yaratıcı düşünceyi geliştirmeye yönelik bir teknik olarak kullanılabilmesi öngörülmektedir. Çalışma kapsamında kolajın içmimarlık eğitiminde yaratıcılığı geliştirmeye yönelik bir teknik olarak kullanılması tartışılmıştır. Bu kapsamda içmimarlık bölümü 2018-2019 öğretim yılı birinci sınıf öğrencilerinin temel sanat eğitimi dersi kapsamında yaptıkları kolaj çalışmaları değerlendirilmiştir. Kolaj, mimarlık, içmimarlık ve tasarım alanlarında sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Bu alanlardaki genel kullanım amaçları; tasarım sürecinin fikir oluşturma aşamasında konsept belirlemek veya tasarım süreci sonucunda ortaya çıkacak olan sonuç ürüne/fikre/projeyle ilişkin görsel içerik oluşturmaktır. Tasarım alanında oldukça önemli olan yaratıcı düşüncede birey sahip olduğu kalıplaşmış bilgi ve birikimleri daha önceden düşünülmemiş, farklı bir şekilde kullanarak yeni bilgiler açığa çıkarmaktadır. Çalışma kapsamında değerlendirilen içmimarlık bölümü birinci sınıf öğrencilerinin iç mekâna dair belirlenen nesnelere oluşturdukları kolajlarda, bazen mizah yoluyla bazen ise gerçekçi olmaya yakın hatta eleştirel bakış açısıyla, yeni ve yaratıcı fikirler açığa çıkardıkları görülmektedir. Yeni fikir oluşturma sürecinde öğrencilerin kullandıkları teknikler; iç mekân alanı, gerçeküstü kurgusalılık, insan bedeni ve mizah çerçevesinde ele alınmıştır. İç mekân alanında öğrenci verilen problemi kendi eğitim alanı olan iç mekân tasarımına yakın bir bakış açısıyla çözüme eğilimindedir. Bu uygulamalarda verilen nesnelere iç mekânda kullanılacak mobilya veya mimari öğeler olarak kurgulanmıştır. Gerçeküstü kurgusalılık çerçevesinde ele alınan kolaj çalışmalarında öğrenciler alışkın oldukları kültürel birikimleri ve gündelik yaşam alışkanlıklarını yıkararak yeni fikirler üretmişlerdir. Öğrenciler tarafından kullanılan bir diğer teknik de verilen problemin insan bedeni ve mizah çerçevesinde ele alınmasıdır. Buradaki yaklaşım da gerçeküstü kurgusallıkla benzerlik göstermektedir ve kalıplaşmış kullanım alışkanlıklarını yıkmaya yöneliktir. Bu kapsamda uygulanan kolaj tekniğinin bir başka katkısı da görsel bellek oluşturmak üzerinedir. Öğrenciler kolajda kullanacakları malzeme ve fikirler için yapacakları araştırma sürecinde birçok görsel bilgiye maruz kalmış ve bu şekilde görsel birikim oluşturmuşlardır. Ayrıca malzeme ve fikir araştırma sürecinde öncelikle gerçek bilgiyle karşılaşan öğrenciler ilk olarak kullanacakları nesnelere gerçek kullanım amaçlarını, mekânlarını, kullanıcılarını, fiziksel boyutlarını kavramış daha sonra yaptıkları kolajda bu edindikleri bilgileri farklı ve yaratıcı bir şekilde kullanmışlardır. İçmimarlık öğrencilerinin tasarım eğitimlerinin başında uyguladıkları kolaj tekniği, bilginin yeni ve farklı bir şekilde kullanılmasına olanak sağlamakta ve bu sayede yaratıcılığı geliştirmeye katkı sağladığı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aksu, A., Uludağ, Z., ve Çağlar, N. (2008). Sanat, Kent ve Mimarlık Eleştirisi İçin Ortak Bir Tema: Kent Kolajları. *Journal of The Faculty of Engineering & Architecture of Gazi University*, 23(4). 741-748.
- Atalayer, F. (2004). Çağdaş Temel Sanat (Tasarım) Eğitimi ve Postmodernite-Geleneksellik. *Anadolu Sanat*, 15, s.19-46.
- Atkins, R. (1993). *Artspoke: A Guide To Modern Ideas, Movements, And Buzzwords, 1848-1944*. New York: Abbeville Press.
- Becer, E. (1993). Yaratıcılık ve Grafik Tasarım. *Anadolu Sanat*, 1, s.43-49.
- Bloemink, B. J., & Cunningham, J. (2004). *Design-is Not Equal to-Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. London: Merrell Publishers.
- Brereton, R. ve Roberts, C. (2011). *Cut & Paste: 21st Century Collage*. London: Laurence King Publishing.

- Canbakal Ataoğlu, N. C. (2013). Sirkülasyon Alanları Tasarımında Kolaj Etkisi. Mimarlık 374. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=388&RecID=3326#> (20.10.2019).
- Chilvers, I. (1996). The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists. Oxford: Oxford University Press.
- Craig, B. (2008). Collage: Assembling Contemporary Art. London: Black Dog Publishing.
- Dağlıoğlu, E. (2016). Karl Popper's Architectural Legacy: An Intertextual Reading of Collage City (1). METU Journal of the Faculty of Architecture. 33(1), s.107-119.
- Ergün, C. (2012). Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj. Sanat-Tasarım Dergisi, 1(3), s.5-19.
- Gordon W. J. J. (1961). Synectics: The Development of Creativity Capacity, New York: Harper.
- Hasol, D. (2005). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.
- Hsieh, L. (2015). The Edible, Playable, and Wearable Architecture of Haus-Rucker-Co. Walker art magazine. <https://walkerart.org/magazine/the-edible-playable-and-wearable-architecture-of-haus-rucker-co> (12.10.2019).
- Huang, Z. (2019). 'Air-mountain' by Aether Architects is An Inflatable Pavilion Designed for Shenzhen. Designboom Magazine. <https://www.designboom.com/architecture/aether-architects-air-mountain-inflatable-pavilion-shenzhen-china-05-14-2019/> (15.11.2019).
- Koestler, A. (1997). Mizah Yaratma Eylemi. İstanbul: İris Yayıncılık.
- May, R. (1998). Yaratma cesareti. İstanbul: Metis Yayınları.
- Medina, S. (2017). Why Architectural Collage Is Important to These Three Chicago Architecture Biennial Participants. Metropolis Magazine. <https://www.metropolismag.com/architecture/architectural-collage/pic/29036/> (18.11.2019).
- Osborne, H. (Ed.). (1970). The Oxford Companion to Art. Oxford: Clarendon Press.
- Öncü, T. (2003). Torrance Yaratıcı Düşünme Testleri-Şekil Testi Aracılığıyla 12-14 Yaşları Arasındaki Çocukların Yaratıcılık Düzeylerinin Yaş ve Cinsiyete Göre Karşılaştırılması, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi. 43(1), s.221-237.
- Rawlinson, G. J. (1995). Yaratıcı Düşünme ve Beyin Fırtınası. (Çev. O. Değirmen). İstanbul: Rota Yayın Yapım Tanıtım.
- Richter, I. A. (2008). Leonardo Da Vinci Notebooks. Oxford: Oxford University Press.
- Rowe, C. ve Koetter, F. (1978). Collage City, Cambridge: Mit Press.
- Sadler-Smith, E. (2015). Wallas' Four-Stage Model of The Creative Process: More Than Meets the Eye?. Creativity Research Journal, 27(4), s.342-352.
- San, İ. (2003). Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık Temel Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Savaşır, G. (2006). Flash! – Zoom! – Whaam!: Türkiye'de Şaşırtıcı Archigram (1). Mimarlık 328. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=46&RecID=1094> (11.11.2019).
- Shields, J. (2014). Collage and Architecture. New York: Routledge.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü: Resim, Heykel, Mimarlık, Geleneksel Türk Sanatları, Uygulamalı Sanatlar ve Genel Sanat Kavramları. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rouquette, M. L. (1994). Yaratıcılık. İstanbul: İletişim Yayınları.

Taylor, I. A. (1971). A Transactional Approach to Creativity and Its Implications For Education. The Journal of Creative Behavior. 5 (3), s.190-198.

Turani, A. (1993). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wallas, G. (1926). The Art of Thought. London, UK: Jonathan Cape.

Yanık, O. (2007). Yaratıcılık. Reklam Yaratıcıları Derneği. İstanbul: BAMM.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Andersen Museum. Hans Christian Andersen paper cut.

<http://andersen.museum.odense.dk/klip/billedvis.asp?billednr=46966&antal=113&language=en> (06.12.2019).

Görsel 2: The Guardian. Archigram Grubu, Mimar Ron Herron Walking City Kolajı, 1964.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/18/archigram-60s-architects-vision-urban-living-the-book> (18.11.2019).

Görsel 3: Nils-Ole Lund, House on a Cliff Kolajı. <https://khool.com/post/124802209361/house-on-a-cliff-nils-ole-lund> (20.11.2019).

Görsel 4: The Museum of Modern Art (MoMA). Haus-Rucker-Co, Palmtree Island (Oasis) Projesi, New York, 1971. <https://www.moma.org/collection/works/91898> (05.11.2019).

Görsel 5: Design Boom. Aether Mimarlık Tarafından Tasarlanan Air Mountain Projesi.

<https://www.designboom.com/architecture/aether-architects-air-mountain-inflatable-pavilion-shenzhen-china-05-14-2019> (15.11.019).

Görsel 6: 3stories. İçmimarlık Ofisinin Konsept Kolaj Çalışmaları.

<https://www.3stories.co.uk/blog/2019/2/4/yqyzzr74ox3hpkk0gwenmpet4s56xky> (06.12.2019).

Görsel 7: Archdaily. Diagrama Mimarlık Ofisine Ait İç Mekân Kolajı.

<https://www.archdaily.com/888739/these-6-firms-are-spearheading-the-post-digital-drawing-craze-in-mexico> (09.12.2019).

Görsel 8: Fasciato. Mimarlık ve İçmimarlık Ofisinin Kolaj Tekniği ile Hazırladıkları Sunum.

<https://www.fasciato.co.uk/blog/wp-content/uploads/2016/08/Mood-Board.jpg> (10.12.2019).

Görsel 9: Pantazis ve Rentzou Petrona Evi Kolajı 2016 ve Bu Çizimle Bağlantılı Olarak Tasarlanan

Konut, Point Supreme Mimarlık Ofisi. <https://www.metropolismag.com/architecture/architectural-collage/pic/29036> (18.11.2019).

Görsel 10-11-12: İçmimarlık Bölümü Öğrencilerinin Kolaj Çalışmaları 2018-2019. Dr. Öğr. Üyesi Faruk Atalayer Arşivi.

LOUVRE'A BAKAN KADINLAR ERKEN MODERN DÖNEMDE AMATÖR OLARAK KADIN SANATÇININ PORTRESİ

Öğr. Gör. Dr. Nevin YALÇIN BELDAN
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi
nbeldan@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5147-8114

Özet

Erken modern dönemde, profesyonel ve amatör kadın sanatçı kavramlarının ele alınış biçimi, yüzyılın başından, yüzyılın ortalarına doğru değişim göstermiştir. İlk anlamıyla, kadın ya da erkek, “amatörler”, genellikle bolca vakitleri olan ve sanatla yakından ilgilenen üst sınıf mensubu kişilerdir. Özellikle zengin, eğitilmiş ve hatta yetenekli amatör kadınlar, dönemin sanat çevresini bizzat şekillendirenlerdir. Öte yandan, “profesyoneller”, çoğu zaman Akademi’de kendilerine yer bulan ve sanat icra eden kişilerdir. Ancak, zamanla yüzyıl, sanatın doğasını daha iyi kavramak isteyen kadın amatörlerin de atölyelere girdiğini görecektir. İlerleyen yıllarda ise, “amatör” olarak tabir edilen sanatçılar, yüzyılın başındaki anlamı ile sadece sanattan keyif alanlar değil, bizzat eli fırça tutanlardır. Öyle ki, sanatçılık, profesyoneller gibi, geçim kaynaklarını oluşturan meslekleri değildir. Bu makalenin asıl konusunu oluşturan 18. yüzyıldaki Fransız kadın amatörler, yetenekli usta sanatçılardır. Ancak, erken modern dönem, özellikle Fransa’da, birçok alanda getirdiği yenilik ve sunduğu çığır açıcı düşünsel atmosfere rağmen, kadın sanatçılara erkek sanatçılarla kıyaslanamayacak derecede az imkânlar sunmuştur. Akademi’ye giremeyen ve Louvre’da Salon sergilerinde eserlerini izleyici ile buluşturamayan kadın amatörler, dar bir çevre içinde kalmışlar ve dönemin sunduğu imkânlardan faydalanamamışlardır. Bu makale, bu noktadan yola çıkarak, Akademi kayıtlarında, Louvre’un sergi kataloglarında ya da sanat piyasasında adına rastlamadığımız yüzyılın amatör kadın sanatçılarının, üretim koşullarına ve yapıtlarına ışık tutmak ve ‘neden profesyonel sanatçı olmadılar?’ sorusuna cevap aramaktadır.

Anahtar Kelimeler: Erken Modern Dönem, Louvre, Amatörler, Profesyoneller, Kadın Sanatçı.

Atf:

Yalçın Beldan, N. (2019). Louvre’a Bakan Kadınlar Erken Modern Dönemde Amatör Olarak Kadın Sanatçının Portresi. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.89-98.

WOMEN LOOKING AT LOUVRE A PORTRAIT OF THE WOMEN ARTISTS AS AMATEURS IN EARLY MODERN PERIOD

Lecturer Dr. Nevin YALÇIN BELDAN
Muğla Sıtkı Koçman University Bodrum Fine Arts Faculty
nbeldan@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5147-8114

Abstract

In the early modern era, the concept of professional and amateur female artists changed from the beginning of the century to the middle of it. In the first sense, “amateurs”, women or men, were usually high-class people who had plenty of time and were interested in art. Particularly, rich, educated and even talented amateur women were the ones who shaped the art world of the time. On the other hand, “professionals” were the artists who often found their place in the Academy and perform art. However, in time, the century would see that women amateurs who wanted to understand better the nature of art and who entered into the workshops. On the other hand, the artists who were called “amateurs in the following years were not only those who enjoyed art in the beginning of the century, but also who practiced it. However, like professionals, art was not a mean to make their living. The main subject of this article is the 18th century French female amateurs who were talented master artists. However, in spite of the innovations and groundbreaking intellectual atmosphere in every aspect of life, especially in France, the early modern period provided women artists with incomparably less opportunities than male artists. Female amateurs who could not enter the Academy and could not bring their works together with the audience to the Salon exhibitions in Louvre remained in a narrow environment and could not benefit from the opportunities offered by the period. From this point of view, this paper seeks to shed light on the amateur women artists whose names were not seen in the Academy records, in the Louvre exhibition catalogs and in the art market production conditions and their works of art to answer the question of “why didn't they become professional artists?”

Keywords: Early Modern Period, Louvre, Amateurs, Professionals, Women Artists.

Citation:

Yalçın Beldan, N. (2019). Louvre'a Bakan Kadınlar Erken Modern Dönemde Amatör Olarak Kadın Sanatçının Portresi. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.89-98.

Giriş: Profesyonel mi Amatör mü?

Erken modern dönemde, “amatör” kelimesi, sanatı çok seven, sanata karşı büyük bir tutku besleyen ya da son derece ilgi duyan üst sınıf üyesi kişiler için kullanılan bir tabirdir. Bu tabir, sanat yapmayı bizzat tecrübe eden, diğer bir deyişle, bu iş için eline fırçasını ve boyasını alan kişiler için kullanılmaktan öte, koleksiyonerler ya da sanata dair derin bir bilgiye sahip olan aristokratlar için kullanılmaktadır. Ancak, alt sınıf ya da orta sınıf üyesi olan “profesyoneller” ise doğrudan sanat icra edenlerdir. Kadınlar açısından bakıldığında, Rönesans’tan bu yana, bu anlamda “amatör” kelimesine eşlik eden birçok kadın ismi vermek mümkündür. Buna göre, Isabella d’Esta ya da İsveç Kraliçesi Christina büyük amatörlerdir. Sanattan büyük zevk alan, sanatçılara patronluk yapan ve isimlerini sanattan anlayan duayenler olarak taçlandırılan bu kadınlar, dönemin sanat ve kültürünün şekillenmesinde son derece etkili olmuşlardır. Öte yandan, yüzyılın sonuna doğru, “amatör” kelimesi farklı çağrışımlar içermeye başlamıştır. Yani, aslında kelime farklı bir anlama bürünmüştür. Bu tabire ilişkin yeni yaklaşımın asıl sebebinin ise, kendi profesyonel statülerini güvence altına almak isteyen erkek sanatçıların tutumu belirlemektedir. Öyle ki, erkek sanatçılar, zamanla, akademiler ve sanat okulları gibi, mesleklerini koruma altına alan kurumların kapılarını, sanat yapan ve çoğunluğunun iyi bir sanat eğitimi aldığı birçok orta ve üst sınıf kadın üyelere ve hatta birçok amatör erkek sanatçıya kapatmıştır. Hünerleri ve sanat bilgisi erkek çağdaşlarından daha üst düzeyde olan kadın sanatçılar bile, bu dönemde, sanat eğitimi alma, sanatsal çalışmalar gerçekleştirme ve işlerini pazarlayabilme imkânlarının mahrum bırakılmıştır.¹ Sonuç olarak, çok sayıda kadın sanatçı, akademi gibi profesyonel yapıların getirdiği ayrıcalıklardan faydalanamamıştır. Buradan yola çıkarak, bu makalede “profesyonel” kelimesi, sanatı meslek olarak seçen ve sanatsal üretimlerinden para kazanan kişiler, yani sanatçılar için kullanılmaktadır. “Amatör” olarak tabir edilen sanatçılar ise, farklı meslek dallarından gelen, ancak sanatla yakından ilgilenen ve bizzat sanat icra eden, fakat bu işte usta olmalarına rağmen, geçim kaynağını yapıtlarının satışı üzerinden sağlamayan ya da sağlayamayan kişilerdir (Heer, 1997: 50-57).

Erken Modern Dönemde “Amatör” Olarak Kadın Sanatçının Durumu ve Yeri

18. yüzyıl düşünce yapısına göre, kadının doğal yeri, çocuk doğurabilme özelliğinden dolayı evi olarak kabul edilirken; bu anlayış çerçevesinde, evinin geçimini sağlamak zorunda olan erkeğin olması gereken yer, evin dışındaki dünyadır. Böylece, kadının çalışma alanı da evin özel sınırları içerisine indirgenmiştir. Erken modern dönemde kadın sanatçılar açısından da durum pek farklı değildir. Yetenekli hatta bu alanda eğitim görmüş kadınlardan bile öncelikle istenen, anne, eş ya da kız evlat olarak ev içi görevlerini tamamlamalıdır. Dolayısıyla, kadının sanatsal ilgisi, toplumun belirlediği temel görevlerden sonra ikinci sırada yer almaktadır. Yani, kadının amatör sanatçılıktan, profesyonel sanatçılığa adım atmasını zorlaştıran birçok etken mevcuttur. Sanat nesnesi üretme ya da bir sanat erbabı olma durumu, bu yüzyılda, üst sınıfa tabi kadınların boş zamanlarını doldurabilecekleri amatör aktivitelerdir. 18. yüzyılda, ekonomik zenginlik, mal ve hizmetlerin çeşitliliği ve daha fazla boş zaman, varlıklı kadın ve erkeklerin, eğitime dayalı ilgi alanlarına daha fazla yönelmelerine neden olmuştur. Ayrıca, bu dönemde, yeni ulaşım imkânları sayesinde üst sınıftan insanlar farklı Avrupa ülkelerine iş, eğitim ya da sadece zevk için seyahat etme imkânı bulabilmişlerdir. Yurt dışında, sanat, mimari ve arkeoloji üzerine tartışmalara katılmak, dönemin, statü gereği üst sınıflara atfettiği önemli bir göstergedir. Her ne kadar bu eğitici seyahatler erkekler için tasarlanmış olsa da, erkek akrabalarının yanında seyahat eden kadınlar da aynı amatör aktiviteler içinde bulunmuşlar ve en az erkekler kadar bundan fayda sağlamışlardır. Bu seyahatlere kendi imkânlarıyla katılan az sayıda kadın, bu geziler dönüşünde beğendikleri sanat yapıtlarını yanlarında getirmişler ve kendi sanatsal beğeni ve görüşünü yansıtan koleksiyonlarını oluşturmuşlardır. Bu kişiler, çağın bakışına göre amatörlerdir (Heer, 1997:

¹ Bu durumu hatırlatan örneklerden biri, 1770 yılında Fransa’da Académie Royale’in, her defasında en fazla dört kadın üye kabul edilebileceği hususunda aldığı bir karardır. Benzer şekilde, 1768’de İngiltere’de Royal Academy, kurucu üyelerinden ikisi kadın olmasına rağmen, 20. yüzyılın ilk yarısına kadar yeni kadın üyeler kabul etmemiştir (Perry ve Rossington, 1997: 5).

72). Yine, özellikle Fransa’da 18. yüzyılın başından yüzyılın ortasına kadar, dönemin ele aldığı anlamıyla, sanatla yakından ilgilenen pasif konumdaki kadın amatörler, sanata dair tüm birikimlerini bizzat kendi evlerinin salonlarına taşımışlardır. Bu entelektüel salon toplantıları, bir yandan, yeni bir sosyal platform oluşturmuş, bir yandan da kültürün gizlendiği yerden çıkıp yayılmasında oldukça etkili olmuştur. Bu salonlar, o dönemde “amatörler” olarak adlandırılan üst sınıf üyesi eğitilmiş kadınların, sanatçı, bilim adamı, yazar ve filozofların bilgi ve görüşlerini birbirlerine aktarmalarına ve tartışma ortamlarının oluşmasına vesile olmuştur (Perry ve Rossington, 1997: 75; Chapman, 2017, Hauser, 2006: 7).

Öte yandan, zaman içinde, özellikle kadın amatörler, kendi eleştirel bakışlarını ve hünerlerini hem geliştirmek hem de daha geçerli kılmak için sanatın pasif izleyicileri konumundan çıkıp, bizzat üretici aşamasına geçmişlerdir. Kadınları sanatçı olmaya iten diğer bir önemli unsur, modern sanatın ele aldığı konuların içeriğidir. İşin aslı, modern sanat kapsamındaki temalar, şiddet ve cinsellik içerikli değildir ve bu da kadınların konuyu ele almasına, anlayışına ve işleyişine göre daha makul görünmektedir. 18. yüzyılda “amatör” kelimesinin her açıdan kullanımına dair verilebilecek en iyi örneklerden biri, çeşitli sanat dallarında hamilik de yapmış olan Jeanne Poisson, Marquise de Pompadour’dur. (Heer, 1997: 72). Poisson, hem resimler sipariş eden, hem satın alan, hem de kendi salonunda sanat üzerine gerçekleşen sohbetlerde derin tartışmalara katılan pasif konumdaki amatörlüğünden; asla para kazanmak için değil, ancak, sanatı hem daha iyi anlamak hem de daha çok keyif almak için, amatör bir yaklaşımla, önce çizim üzerine çalışmış, sonra da hünerlerini geliştirerek resim ve baskıresimler yapmıştır. Yüzyılın ele alış şekliyle ve kelimenin bu dönemde her anlamda kullanımı açısından, Poisson gibi kadınlar, gerçek “amatörlerdir”. Bu amatörler, sadece kral, saray ve entelektüeller arasında bir köprü olmamışlar, aynı zamanda, Paris sanat dünyasını şekillendiren etkili isimler haline gelmişlerdir (Germann, 2008: 143).

Yüzyılın Amatör Kadın Sanatçıları

Bu çalışma için, dönemin gözettiği çifte anlam bağlamında, “amatörler” başlığı altında ele alınan kadın sanatçılar, profesyonel olmayan, ancak orta decede başarı elde edenler ve çoğunlukla kendi sınırlı çevreleri içinde yapıt icra eden “amatörler” olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, amatör kadın sanatçılara daha kolay ulaşmak için, ilk aşamada, profesyonel anlamda sanatla uğraşan, yani Salon sergilerinde boy gösteren, diğer bir deyişle Louvre’a girebilen kadın sanatçılar belirlenmiştir.² Bu dönemde, amatör olarak sanatla ilgilenen kadınlar arasında ise, Marie-Thérèse Reboul-Vien (1735-1806), Catherine Lusurier (1753-1781), Marie-Renee-Genevieve Brossard de Beaulieu (1755-1835), Gabrielle Bertrand-Beyer (1730-1790), Marquise de Grollier (1742-1828), Aimee Duvivier (1786-1824), Nanine Vallain-Pietre (1787-1810), gibi isimler yer almaktadır.³ Bu sanatçılar arasından Duvivier ve Lusurier dışındaki tüm sanatçılar evlidir.

Babalarının Atölyelerinde Kızlar: Sanat için Zanaat Eğitimi

18. yüzyıl, sanat eğitimi açısından kadınlar için verimli bir yüzyıl değildir. Öyle ki, yüzyılın ortasında bile sanatta, özellikle Akademi okullarında verilen profesyonel eğitim kadınlardan adeta esirgenmiştir (Perry ve Rossington, 1997: 5). Öte yandan, bu yüzyılda, kadın sanatçılara verilen sanatsal eğitim, erkek sanatçılara verilen eğitime eş değer değildir. Başlangıç aşamasında, kadın ve erkek sanatçı

² Bu tespit için ve makalenin çalışmasını kolaylaştırması için, her bir kadın sanatçının adının yer aldığı bir diyagram hazırlanmış ve yine her bir sanatçının aldıkları akademik eğitim, çalıştıkları hamiler, yaptıkları sergilemeler, sanatla uzun ya da kısa vadeli ilişkileri ve ürettikleri eserler belirlenmiş ve hazırlanan tabloya eklenmiştir. Şu ifade edilmelidir ki, yukarıdaki bu isimlerin kendi içindeki sıralamalarında, biri diğerinden daha başarılı şekilde bir kategorizasyon mevcut değildir.

³ Bu yüzyılda, orta derecede başarı elde etmiş olan, yani daha mütevazı başarılarla karşımıza çıkan isimler de bulunmaktadır. Bu sanatçılar arasında, Françoise Duparc (1726-1778), Gabrielle Capet (1761-1818), Marie-Genevieve Bouliar (1762-1825), Consatance Mayer (1775-1821), Marie-Victorie Lemoine (1754-1820); Marie-Suzanne Giroust Roslin (1734-1772), Marianne Loir (1715-1769) gibi bazı isimler sayılabilmektedir.

adayları müfredatın ilk basamağı olan kara kalem çizimler ile başlayıp, basit şekilleri resmetme gibi resmin temel gereklerini öğrenmişlerdir. Daha ileri seviyeye geçtiklerinde ise kadın ve erkek sanatçıların eğitim teknikleri de değişmeye başlamıştır. İleri seviyeye geçen kadınlar, pastel, boyalı kalem ya da sulu boya gibi tekniklerle çalışmaya yönlendirilirken; erkek sanatçılar yağlı boya ya da taş yontma gibi tekniklerle profesyonelliğe doğru adım atmışlardır. Eğitimin, yağlı boya ya da taşa şekil verme aşamasında, kadın sanatçıların eğitimlerine son verilmiş, bundan sonraki çalışmalarına kısıtlı sayıda malzeme ve teknik ile devam etmeleri sağlanmıştır (Heer, 1997: 75). Eğitimle ilgili tüm bu olumsuzlukların yanı sıra, yüzyılın sonunda bile hem Fransa’da hem İngiltere’de, sınırlı sayıda kadın, Akademilere tüm yetkileriyle kabul edilmiştir.⁴ Kabul edilen bu sınırlı sayıdaki kadın da, giriş aşamasında erkeklerin tabi olduğu belli prosedür ve uygulamalardan muaf bırakılmıştır. Belli kıstaslar dâhilinde gerçekleştirilen erkek kabulleri yerine, kadın sanatçıların Akademi’ye girişleri, belli bir periyodik akış takip etmeden, aynı gün içinde tamamlanmış, böylece kadın sanatçılar erkeklerin dâhil olduğu tartışma alanından uzak tutulmuştur. Öte yandan, Akademinin statüsünde en üst sırayı kapan tarih resmi, erkek sanatçılara, Akademiye girme koşullarını en iyi şekilde sağlayan uygun bir konu olarak önerilmiştir. Öyle ki, Akademi, tarih resmi dışındaki, portre, manzara, ölü doğa gibi resimleri daha feminen bulduğu için, kadınların bu türler ile uğraşması gerektiğini salık vermiştir (Sheriff, 1997: 23-28). Akademi’de ve diğer resmi sanat okullarında kadınlara uygulanan diğer dikkati çeken bir ayrımcılık ise, canlı model çizim derslerine alınmamalarıdır. Oysa bu dersler, sanat eğitiminin önemli bir parçasıdır.



Görsel 1. Marie Renee Genevieve Brossard de Beaulieu, Portrait of Antoine-Laurent Lavoisier (1743-1794), Tuval Üzerine Yağlı Boya, Musée de l'Histoire de France, Château de Versailles

Dönemin amatör kadın sanatçıların örneklenmek üzere yukarıda ismi geçen kadın sanatçıların aldıkları eğitimlere baktığımızda, amatör kategorizasyonuna dâhil olanların, onlardan biraz daha başarı elde etmiş ve öne çıkmış olanlara nazaran eğitim seviyelerinin daha düşük olduğunu belirtmek mümkündür. Bu yüzyılda, kadın sanatçıların bir kısmının sanat ile tanışması sanatçı ya da zanaat ile uğraşan babalarının ya da yakın akrabalarının atölyelerinde gerçekleşmiştir. Amatör sanatçılardan Beaulieu ve Duvivier, sanatla ilk kez babalarının atölyelerinde tanışmışlardır. Lusurier ise ilk eğitimini kuzeninden (Drouais); Beyer ise eşinden almıştır. Öte yandan, Reboul-Vien, Vien’den; Vallain-Pietre

⁴ Profesyonel sanatçı Adelaide Labille-Guiard’ın rokoko tarzında yapılmış, 1785 tarihli *Self Portrait with Two Pupils* adlı sanatçının kendini iki kadın öğrencisi ile birlikte resmettiği yağlı boya tablo, sanat tarihçiler tarafından, bu dönemde Fransız Akademisi’nin kadınların Akademi’ye kabulü ile ilgili çıkardığı zorlukları ve kısıtlamaları eleştiren propaganda niteliğinde bir iş olarak değerlendirilmektedir (*Self-Portrait with Two Pupils*, t.y.).

ise David'den dersler almıştır Bu sanatçıların Akademi ile olan ilişkilerine baktığımızda, Vien, Academie Royale'de ve San Luca'da; Beaulieu, Academie de Lyon ve San Luca'da; Beyer ise Academy of Vienna'da akademisyen olarak çalışmıştır. Diğerlerinin ise Akademi ile hiç bir bağı yoktur.

İzleyicisi Olmayan Sanatçılar

Louvre'dan uzak oldukları için, Salon sergilerinde görmeye alışık olmadığımız amatör kadın sanatçılar eserlerini izleyici ile buluşturabildi mi? Bu sorunun cevabı ne yazık ki 'hayır' olacaktır. Bir sanatçı için yapıtlarının sergilenmesi elbette önemli bir husustur, ancak erken modern dönemde ne kadın ne de erkek amatör sanatçılar için çalışmalarını ve başarılarını sergileyebilecekleri resmi ya da kamusal bir alan yoktur. Bu durumda özellikle kadın sanatçılar, yaptıkları resimleri evlerinin duvarlarına asmışlar ve izleyicileri de yine diğer amatör kadın sanatçılar olmuştur. Ayrıca, çalışma alanı açısından erkek sanatçılarla karşılaştırıldığında, özellikle yüzyılın başında, üst sınıf üyesi kadın sanatçıların bile, çalışabilecekleri kendilerine ait bir atölyeleri bulunmamaktadır (Heer, 1997: 73-75).

Eli Öpülesi Rosalba Carriera ve Pastel Üzerine

Erken modern dönemde, amatör kadın sanatçıların çalıştıkları türler ve kullandıkları teknikler de erkeklerinkinden farklıdır. Amatör kadın sanatçılar, daha ziyade, kara kalem, renkli kalem, sulu boya, pastel ile çalışmışlar ve çoğunlukla fildişi üzerine minyatürler yapmışlardır. Bu türler, "feminen" yapılarıyla, kadının inceliğine, zarafetine, yumuşaklığına ve duygusallığına gönderme yapmaktadır (Jarbouai, 2019). Bu yüzyıl, amatör kadınlar için, kadının hassas ve görece zayıf yapısını da gözeten, sulu boyalar ve kullanıma hazır kutu boyalar gibi çabuk kuruyan ve kolay hazırlanan basit teknik ve malzemeler önermiştir. Heer'e göre (1997: 74-75), özellikle pastel, bu dönemde kadın sanatçı için biçilmiş kaftandır, çünkü teknik olarak pastel, Venedikli pastel ustası Rosalba Carriera⁵'nin sanatına da dem vuran, kadına içkin bir geleneğe işaret etmektedir. Bir yandan da pastelin o yumuşak paleti, dönemin rokoko anlayışına zarif bir şekilde hizmet etmektedir. Pastel, ayrıca, hafif tonlarından dolayı, kadına özgü bir el işi olan danteli ve aynı zamanda, pastelin yapısına dair tebeşirimsi pigmentler içerdiği için de makyajı hatırlatmaktadır. Dolayısıyla, pastel kadının kimliği ile de doğrudan bağlantı kurulabilen, teknik olarak kullanım rahatlığının yanı sıra, sembolik olarak da kadına içkin tanımıyla onun tarafında saf tutmuş bir malzemedir. Öte yandan minyatür portre de amatör kadın sanatçıların çalıştıkları türler arasında başı çekmektedir. Minyatür, kullandığı pahalı malzemeler ile tıpkı bir mücevheri andırmaktadır. Çalışırken çok ince detaylar gerektirdiği, tuval resmine göre çok küçük boyutlarda olduğu ve çoğu zaman çeşitli taş, metal ya da mücevherlerle süslendiği için kadının doğasına ve ince yapısına oldukça uygundur. Bunların dışında kadına yakıştırılan diğer bir tür çiçek resmi ve dekoratif tasarımlar içeren resimlerdir. Öte yandan, çok az sayıda amatör kadın, yağlı boya tablolar yapmıştır. Çünkü yağlı boya, çalışılması daha zor ve karmaşık bir tekniktir, ayrıca, bolca boya kokusunun yanı sıra, diğerlerine göre daha düzensiz ve karışık bir çalışma ortamı sunmaktadır. Amatör kadınlardan birkaçı baskı resim üzerine çalışmış ve Anne Seymour Damer gibi amatör heykel sanatçıları yok denecek kadar azdır. Çünkü yağlı boya, baskı resim ve heykel, yüzyılın bakışı ile ciddi bir eğitim, güçlü bir zeka ve asla bir kadında bulunmayacak güçlü bir fiziksel yapı gerektirmektedir (Perry ve Rossington, 1997:5; Heer, 1997: 75). Dönemin en etkili sesi filozof Rousseau bile, kadının hiçbir zaman erkeğin sahip olduğu entelektüel seviyeye ulaşamayacağını iddia etmiştir (Wiesner-Hanks, 2017: 542). Hatta Shiner'ın ifade ettiği gibi, bu yüzyıl, profesyonel ressamlığa adım atmak isteyen kadın sanatçıların yalnızca portre ve çiçek resmi gibi alt türlerde örnekler vermesi gerekliliğinin altını çizmiştir. Çünkü

⁵ Carriera (1673-1757), 18. yüzyılda yaşamış bir pastel ustasıdır. 1800'lü yıllara kadar pastel üzerine onun kadar ün yapmış başka bir sanatçıdan bahsedilmemektedir. (Jeffares, 2019).

sanata içkin özgünlük ve hayal gücü sanatçı-dahi idealini oluşturmaktadır ve ne yazık ki bu da bu yüzyılda kadına hiç yakıştırılmamıştır (Shiner, 2010: 172).

Yapıtlar Üzerinden Bir Açıklama

Amatör grupta olmalarına rağmen, bir süreliğine de olsa Akademi ile çalışan ya da amatör kadınların genellikle paletinde görmeye alışık olmadığımız boya türlerini kullanan ya da minyatür ve ölü doğa dışında, tarih ve yağlı boya portre tarzında yapıtlarla karşımıza çıkan kadın sanatçılar bulunmaktadır. Sanat tarihi, bu sanatçıları yine de “amatör” olarak tabir etmektedir, çünkü ressamlık, bu sanatçıların meslekleri kapsamı içerisinde değildir. Bu isimlerden biri Marie-Teherese Reboul-Vien'dir. Aslında amatör bir sanatçı olmasına rağmen, Vien, Academie Royale'nin bir dönem, sayılı kadın üyelerinden ve tam kadrolu akademisyenlerinden biri olmuştur. Ölü doğa ve çiçek resimleri üreten ve özellikle suluboya ve pastel ile çalışan sanatçı, ilk kez çiçek ve kuş resimlerini 1757'de Salon'da sergilemiştir. Daha sonrasında, 1759, 1763, 1765 ve 1767'de Salon sergilerine katılmaya devam etmiştir, ancak sonrasında resimleri kendisi yapmadığı iddia edilince sanatçı Akademi ile bağımlı koparmıştır (Jeffares, 2018). Öte yandan Parisli sanatçı Catherine Lusurier, yağlı boya ve portre üzerine uzmanlaşmıştır. Günümüze kadar gelmiş 21 resim Lusurier'e atfedilmektedir. Resimleri, Louvre, National Gallery of Art, Milwaukee Art Museum gibi müzeler tarafından sahiplenilmiştir (Sawinski, 2011).



Görsel 2. Marie-Thérèse Reboul Vien, A Still Life with a Glass, Two Carafes, Karakalem, Mürekkep ve Boya, 27.3x36.8 cm.

Dönemin amatör kadınları tarih resimlerinden uzak durmasına rağmen Brossard de Beaulieu, tarih resimleri, mitolojik sahneler ve portreler resmetmiştir. Fransız İhtilali sonrası, ülkeden ayrılan sanatçının resimlerinin ancak bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir (Genevieve Brossard, t.y).



Görsel 3. Catherine Lusurier, Jean Drouais at the Age of Fifteen, 1778, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x64, Louvre Müzesi

Değerlendirme ve Sonuç

Aslında bu makalenin bir sonuca ulaşmaktan çok, bir başlangıca işaret ettiğini varsaymak daha yerinde olacaktır. Bu başlangıç noktası için varılan sonuç ise şudur ki, 18. yüzyılda profesyonel olmayan kadın sanatçılar, yani “amatörler”, bir yandan profesyonel sanatçılara bir sıçrama platformu oluştururken, bir yandan da feminist sanat tarihinin ortaya çıkmasında etken bir rol oynamışlardır. Kendi yüzyılı içinde değerlendirildiğinde ise, biyografik incelemeler de şunu göstermiştir ki, daha ziyade üst sınıf üyesi varlıklı bu kadınlar, amatör sanatçı sınıfları ile belli kültürel kodların sınırlarının tam olarak belirlenmesinde ve ayrıca orta sınıftan üst sınıfa geçişi kolaylaştıran önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir husus ise, amatör sanatçılık, o dönem evlilik kurumunun kadında aradığı kriterlere eklenmiş değerli bir özellik olarak, sosyal yapının şekil almasına ya da bir paradigmanın açılımına işaret etmektedir.

Bu makale için, Salon sergilerinde ve Akademi kayıtlarında isimlerine rastlamadığımız, yani bir anlamda Louvre’a giremeyen, dolayısıyla profesyonel olmayan ancak mütevazı çizim odalarından Louvre’a, öyle zannedilmektedir ki, özlemlerle bakan amatör kadın sanatçılar belirlenmiştir. Sanat tarihinde, bu yüzyılda kadın sanatçıların isimlerini anmayı ve gerek profesyonel gerek amatör gruplardan birine dâhil etmeyi zorlaştıran en önemli etken, özellikle akademi kökenli olmayan sanatçıların eserlerinin çok az sayıda günümüze kadar ulaşmasıdır. Örneğin tarih, mitoloji, janr resmi ve portre üzerine eserler veren Fransız ressam Geneviève Brossard de Beaulieu’a ait resimlerin sadece birkaçı bugün müzelerde görülebilmektedir.

Burada ele alınan sanatçılarda dikkati çeken diğer bir husus ise, bu sanatçıların çoğunun yüzyılın başlarında ya da ortalarında doğmuş olduğudur. Hatta bu amatör kadın sanatçıların çoğu Fransız İhtilali’ni ve sonrasını bile görememiştir. Oysa profesyonel kadın sanatçılar için durum tam tersidir. Yani, yüzyılın sonunu görebilen ya da yeni yüzyıla tanık olan sanatçıların sanat dünyasındaki görünürlükleri ve başarı oranları, erken modern dönemin talihsiz kadın sanatçılarından daha yüksektir. Açıkçası bu durum, dönemin bakışının da giderek değişmesi ile doğru orantılıdır.

Bu yüzyılın, kadın sanatçılara adeta en büyük jesti, kısıtlı da olsa Akademi’ye girme ve sergilere katılma imkânı vermesidir. Peki, öyle ise, yetenekli amatör kadınlar neden profesyonel olmayı seçmedi? Kanımızca, makalenin odak noktasını oluşturan asıl soru bu olmalıdır. Öyle görünüyor ki, erken modern dönemde, kelimenin her anlamıyla, “amatör” olarak tabir edebileceğimiz kadın sanatçıların çoğu, ya üst

sınıf üyesidir ya da varlıklı bir aileye tabidir. Kısacası, Akademiye girme ya da Louvre’da sergiler açma ve hamiler edinme gibi bir derdi olmayan yetenekli ve zeki amatör kadın sanatçılar, sanata ustaca bakanlar ve onunla yakından ilgilenenlerdir ya da bizzat keyif ya da ilgi için sanat icra edip, maddi kaygılar yaşamayan ve ayrıca bolca vakti olanlardır. Oysa aynı yüzyıl, amatörlükten profesyonelliğe geçmeye can atan hünerli kadın sanatçılarla da doludur, tıpkı profesyonel olmaya çok yakın bir aday Maria Cosway gibi. Ancak biyografi incelemelerinin gösterdiği üzere, yetenekli İngiliz sanatçı, minyatür sanatçısı eşi Richard Cosway’in kıskançlıkları yüzünden profesyonel olarak resim yapmaktan alıkonulmuştur. Yani erken modern dönem, hali vakti yerinde olan ve keyif için bu işi yapan amatör kadın sanatçılar dışında, başta dönemin düşünsel atmosferi olmak üzere, çeşitli etmenler yüzünden sanat tarihinin belleğinde neredeyse hiç yer alamayan kadın sanatçılara da tanıklık etmiştir. Sonuç olarak, profesyonelliğe adım atmanın önündeki, eş, çocuk, ekonomik sıkıntılar ya da toplumsal baskılar gibi hem iç hem dış engeller, aynı zamanda sanatçılığı adeta meşrulaştıran Akademi’nin kapılarının kadın sanatçılara daimi, ya da daha iyimser bir deyişle, çoğunlukla, kapalı olması, 18. yüzyılda, kadın sanatçıları kendi sınırlı alanlarında kalmaya mahkûm etmiştir.

Belki doğrudan bu makalenin konusu olmayan bir saptama, kaynakların analizi esnasında kendiliğinden karşımıza çıkmakta ve yeni sorular sordurmaktadır. Buna göre, belge niteliğindeki resimleri ile dönemi fırçasıyla arşivleyen az sayıdaki sanatçıdan biri olan François Duparc, acaba erkek bir sanatçı olsaydı sanat tarihinin sayfalarına döneminin sanatını örnekleyen bir öncü olarak mı geçerdi? Bu irdelemeye göre, sanat tarihinin kadın sanatçıları ele alış biçimi, yüzyılın kadına davranış biçiminden neredeyse farksız görünmektedir. Analitik bir bakışın yanı sıra biyografik bir yaklaşımla da kaleme alınan bu makalenin hedeflediği kadını merkeze alan dönemsel değerlendirmenin, tıpkı burjuva estetiğinin çağdaş sanatın içine kadar sokulması gibi, günümüz sanat tarihi yazımını da eleştirel bir konumda bırakan bir ön açılım niteliği taşıdığını ifade etmek mümkündür. Bu çalışmanın getirdiği noktaya göre öyle anlaşılmaktadır ki, erken modern dönemde yaşamış, sanat yaşamı hakkında çok az şey bilinen ve sanat tarihinin peşine düşmesi gereken onlarca kadın sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçılar, özellikle de amatör olanlar, gün yüzüne çıkarılmayı ve sanat tarihinin sayfalarına girmeyi beklemekte, dolayısıyla yapıtlarıyla anılmayı sonuna kadar hak etmektedir.

Kaynakça

- Sheriff, M. D. (1997). Academies of Art. D. Gaze (Ed.). Dictionary of Women Artists. Cilt 1. Chicago, USA: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Chapman, C. (2017). Eighteenth-century Women Artists: Their Trials, Tribulations and Triumphs. Londra: Unicorn.
- Genevieve Brossard de Beaulieu. (t.y). <https://www.revolvy.com/page/Genevi%C3%A8ve-Brossard-de-Beaulieu/> (10.10.2019).
- Germann, J. G. (2008). Queen Seduces Mistress: The Portraiture of Marie Leszcziska and Madame de Pompadour. A.M. Kokoli (Ed.). Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference. New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Hauser, A. (2006). Sanatın Toplumsal Tarihi. 2. Cilt. (Çev. Y. Gölönü). Ankara: Deniz Kitabevi.
- Heer, L. (1997). Amateur Artists. D. Gaze (Ed.). Dictionary of Women Artists. Cilt 1. Chicago, USA: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Jarbouai, L. (2019). Were The Graphic Arts and Pastels “Women’s” Art?. Women Art and Power. <https://www.musee-orsay.fr/en/collections/women-art-and-power.html> (03.11.2019).
- Jeffares, N. (2018). Vien. Dictionary of Pastelists Before 1800. <http://www.pastellists.com/Articles/VienMme> (10.06.2019).

Jeffares, N. (2019). Carriera. Dictionary of Pastelists Before 1800.
<http://www.pastellists.com/Articles/Carriera> (10.06.2019).

Perry, G. ve Rossington, M. (1994). Introduction. (G. Perry ve M. Rossington, Ed.). Femininity and Masculinity in Eighteenth Century Art and Culture. Manchester, New York: Manchester University Press, s.1-18.

Shiner, L. (2010). Sanatın İcadı. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sawinski, C. (2011). From the Collection-Charlotte-Françoise De Bure by Catherine Lusurier.
<https://blog.mam.org/2011/06/21/from-the-collection-charlotte-francoise-debure-by-catherine-lusurier/> (05.08.2019).

Wiesner-Hanks, M. E. (2017). Erken Modern Dönemde Avrupa 1450-1789. 5. Basım. (Çev. H. Çalışkan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Kunst Kopie. Marie Renee Genevieve Brossard de Beaulieu, Portrait of Antoine-Laurent Lavoisier (1743-1794). <https://www.kunstkopie.de/a/musedelhistoiredefrancechteaudeversailles.html> (20.11.2019).

Görsel 2: Artnet. Marie-Thérèse Reboul Vien, A Still Life with a Glass, Two Carafes.
<http://www.artnet.com/artists/marie-th%C3%A9r%C3%A8se-reboul-vien/a-still-life-with-a-glass-two-carafes-a-loaf-of-bFfvdHOwKIZIBU2ZRvSVtA2> (20.11.2019).

Görsel 3: Budarts. Catherine Lusurier, Jean Drouais at the Age of Fifteen.
http://www.budarts.com/upload/portrait_mid/45e5eea681fc4f21b8e20b70dd1b0503.jpg (20.11.2019).

İÇ MİMARLIKTA EĞİTİM MODELİ: DENEYİMLEYEREK ÖĞRENME

Doç. Dr. Rabia KÖSE DOĞAN

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

rabiakose@selcuk.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2973-7087

*Arş. Gör. Mehmet NORASLI**

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

mehmetnorasli@selcuk.edu.tr

ORCID: 0000-0002-6080-919X

Özet

Eğitim, gelişen toplumlar yetiştirebilmek için düşünülmesi gereken en önemli kavramlardan biridir. Bir konuda bilgi ve beceri kazandırma, yetiştirme ve geliştirme işi olan eğitimde, öğrenim kavramı önemli yer tutmaktadır. Öğrenim, belli durumlar ve sorunlar karşısında tepki ve davranış oluşturma, gerektiğinde bunları değiştirip yenilerini edinebilme yeteneğidir. Deneyimsel öğrenme ise; eğitim etkinlikleriyle, somut deneyimden yansıtıcı gözleme ve sonra soyut kavramsallaştırmadan aktif deneyime doğru bir yapılanmadır. Mekânsal algı kapsamında, aidiyetliğin oluşması, mekânı daha elverişli kullanmamızı sağlamaktadır. Tasarım eğitiminde atölyelerin kişilere aidiyetlik katması, daha nitelikli işlerin çıkmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, 2017-2018 Eğitim-Öğretim Bahar Dönemi, Yapı Projesi dersi kapsamında 4.sınıf öğrencileriyle birlikte, fakültede bulunan derslikler ve atölyeler, iç mimarlık eğitiminde deneyimleyerek öğrenme kapsamında tasarlanıp uygulamaya dönüştürülmüştür.

Çalışma kapsamında, Z16 ve 247 numaralı iki farklı atölye, öğrenciler tarafından kullanım ihtiyaçları belirlenerek tasarlanmış, bu tasarıma uygun olarak malzeme temin süreci ve uygulaması gerçekleştirilmiştir. Atölyeler, geri dönüşümlü malzemelerin yeniden işlevlendirilerek, kullanıma kazandırılması esasına dayalı olarak tasarlanmıştır. Çalışmanın amacı ise, tasarım eğitiminde teorikte kalan bilgilerin, meslek pratiğine aktarılmasıdır.

Sonuç olarak; lisans düzeyindeki öğrenciler, düşündükleri tasarımları uygulayarak, süreci deneyimleme imkânı bulmuşlardır. Ayrıca öğrenciler tasarım ve uygulama esnasında, ekip olarak çalışmayı öğrenerek, birlikte karar verme becerilerini ve paylaşım yeteneklerini geliştirmişlerdir. Yapılan uygulama; iç mimarlık disiplini içindeki ve dışındaki öğrencilere, öğretim elemanlarına ve ziyaretçilere örnek teşkil edecek düzeydedir.

Anahtar Kelimeler: İç Mimarlık, Deneyim, Öğrenme, Tasarım, Uygulama.

Atf:

Köse Doğan, R., Noraslı, M. (2019). İç Mimarlıkta Eğitim Modeli: Deneyimleyerek Öğrenme. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.99-108.

* Sorumlu Yazar

TRAINING MODEL IN INTERIOR ARCHITECTURE: LEARNING IN EXPERIENCE

Assoc. Prof. Dr. Rabia KÖSE DOĞAN

Selçuk University Fine Arts Faculty Interior Architecture and Environmental Design Department

rabiakose@selcuk.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2973-7087

*Res. Assist. Mehmet NORASLI**

Selçuk University Fine Arts Faculty Interior Architecture and Environmental Design Department

mehmetnorasli@selcuk.edu.tr

ORCID: 0000-0002-6080-919X

Abstract

Education is one of the most important concepts to be considered in order to develop developing societies. The concept of learning has an important place in education which is a job of gaining knowledge and skills in a subject, raising and developing. Learning is the ability to create reactions and behaviors in response to certain situations and problems, to change them if necessary and to acquire new ones. Experiential learning is; it is a structuring towards educational experience, reflective observation from concrete experience, and then from abstract conceptualization to active experience. Within the scope of spatial perception, belongingness enables us to use the space more conveniently. In the design education, the participation of the workshops to the people leads to more qualified works. In this context, Selçuk University, Faculty of Fine Arts, Department of Interior Architecture and Environmental Design, 2017-2018 Spring Semester, Building Project course with the 4th-grade students, faculty classrooms and workshops, interior design education in the context of learning and designed to practice propanol.

Within the scope of the study, two different workshops, Z16 and 247, were designed and designed by the students. Workshops are designed based on the re-function of recycled materials and their use. The aim of the study is to transfer the knowledge remaining, in theory, to design practice in professional practice.

As a result; undergraduate students had the opportunity to experience the process by applying the designs they thought. In addition, students learned to work as a team during design and implementation and developed their decision-making skills and sharing skills. Application; is an example to students, faculty, and visitors within and outside the discipline of interior architecture.

Keywords: Interior Architecture, Experience, Learning, Design, Application.

Citation:

Köse Doğan, R., Noraslı, M. (2019). İç Mimarlıkta Eğitim Modeli: Deneyimleyerek Öğrenme. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.99-108.

* Corresponding Author

Giriş

Çok yönlü bir süreç olan eğitimde, öğrenim; bireyin amacına ulaştığı son durağı olan önemli bir kavramdır. Öğrenme; bilgi, beceri, strateji, inanç, tutum ve benzeri davranışların edinimi ve değiştirilmesini kapsar. İnsanlar, bilişsel, dilbilimsel ve sosyal becerileri nedeni ile farklı şekillerde öğrenebilirler (Özgen, 2012: 7). Belli durumlar ve sorunlar karşısında tepki ve davranış oluşturma, gerektiğinde bunları değiştirip yenilerini edinebilme yeteneği olan öğrenme, çeşitli şekillerle yorumlanarak eğitim sürecine dâhil edilebilir. Eğitim etkinlikleriyle, somut deneyimden yansıtıcı gözleme ve sonra soyut kavramsallaştırmadan aktif deneyime doğru bir yapılanma olan deneyimsel öğrenme, eğitim sürecinde kullanılan etkin öğrenim metotlarından biri olarak kabul edilmektedir (Evin Gencil, 2006: 39).

Tasarım disiplinlerine dayalı eğitimler, geleneksel ders anlatım sistemi ile birlikte tasarım merkezli ve stüdyo ağırlıklı bir çalışmayı, bir bütün olarak içinde barındırmaktadır. Tasarım eğitimi içerisinde farklı şekillerde organize edilen stüdyo, zaman zaman değişikliğe uğrayabilen bu organizasyon biçimleri ile eğitimdeki deneyim zenginliğini artırmaktadır. Bu organizasyon biçimleri, farklı sanat dallarının, tasarlama ve üretme için geliştirdiği yöntemleri birleştirerek, kendine özgü yaklaşımları oluşturmaktadır (Berber Üçkaya, 2014: 3). Bu kapsamda hayal gücüne dayalı tasarımların farklı ifade biçimleriyle oluşturularak uygulanması, deneyimleyerek öğrenme süreciyle daha etkin hale gelebilmektedir.

Eğitim yapıları, nitelikli öğrenimlerin sağlanabileceği toplumsal örgütlerdir ve hem fiziksel hem de sosyal bir çevre oluşturmaktadır. Fiziksel ve sosyal özellikleriyle bir bütün olan çevre, düzenli olarak etkileşimde bulunduğumuz ve etkinliklerimiz için ortam oluşturan mekânlardır (Silav Utkan, 2003: 17). Bu bağlamda, tasarım odaklı faaliyet gösteren eğitim kurumlarında, mekânların teşvik edici ve aidiyet hissi uyandıran yerler olması, eğitim alan öğrencilerin öğrenme ve tasarlama becerilerini geliştirmektedir.

Mekân insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları kapsadığı örgütlenmenin yapı ve karakterine göre belirlenen bir boşluktur. Bu anlamda çevre, yer, egemenlik alanı ve konumdan farklıdır (Canbakal Ataoğlu, 2009: 7). İnsanı çevreden belirli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemsel davranışların sürdürülmesine imkân veren mekân, sınırlandırılarak tanımlı hale gelmektedir. Mekân tanımına daha kavramsal yönden yaklaşıldığında, mekân sürekli olarak varoluşumuzu çevreler (Ching, 2002: 12).

Mekânsal algı, bireyin mekân içerisinde veya dışarısında bir süre vakit geçirerek deneyim sahibi olması ve hatırlaması ile ilgili olup; algılanan mekân hangi ölçekte olursa olsun (kent ölçeği, mekân ölçeği, vb. gibi) bireyin mekânı kendince algılayabilmesi ve hatırlayabilmesi için bazı ilave mekânsal bileşenlere ihtiyaç duymaktadır (Müezzinoğlu, 2018: 42). Algı, literal ve şematik olarak iki farklı düzeydedir, literal algı, çevreyi etrafından soyutlayarak sadece genel özellikleri ile algılamadır, şematik algılamanın ise, bireye fayda sağlaması muhtemel veya birey için anlam ifade eden nesnelere algılanmasıdır (Gibson, 1950: 22). Algının insan ve çevre arasındaki kurduğu bir bağ olmasından yola çıkılarak insanın içinde bulunduğu mekân ve bu mekânla olan iletişimi konusu, mekânsal algı olgusunu ortaya çıkarmaktadır. Kişinin bir mekâna girmesi, onu kendi ihtiyaçları doğrultusunda kullanmaya başlaması anlamına geldiğinden, kişi artık kullanıcı durumuna geçmektedir. Kullanıcının mekânı kullanımı, mekânı algısı ile doğrudan ilişkilidir (Hasgöl, 2011: 34). Kullanıcı açısından mekân ve algı arasında güçlü bir bağ vardır. İç mimarlık gibi tasarım disipliniyle yürütülen eğitim kurumlarında kullanılan atölye ve sınıflarda, mekânsal algı, öğrenme açısından anlaşılabilirlik sağladığı için önemli yer tutmaktadır. Bu bağlamda deneyimleyerek öğrenme ile öğrenciler kendi ihtiyaçları doğrultusunda algı gereksinimlerini yöneterek tasarımlar yapmış ve uygulamaya geçirmişlerdir.

Tasarım disiplinlerinin öğrenme ortamı, klasik eğitim ortamı olarak tanımlanan sınıf düzeninden farklı olarak, tasarım atölyeleridir. Teorik anlatımlardan ziyade pratik eğitimlerle öğrenime eylemsel boyut kazandırılması, öğrenciler üzerinde birebir tecrübe sağlamaktadır. Örneğin bir mekânın tasarım aşaması ve projelendirilmesinin hayali olarak anlatılması ya da çizim boyutunda bırakılması, öğrencilerin hayal

edebildiği ölçüde kalırken; deneyimleyerek birebir ölçüde uygulanıp hayata geçirilmesi; öğrenciler üzerinde daha etkili sonuçlar yansıtarak hayalden öte yaşamlarına imkân tanımaktadır.

Tasarım stüdyolarının, kendisine özgü farklılaşan doğası gereği, gerek öğrenciler, gerekse yürütücüler için organizasyonel ve sosyal süreçlerle tanımlanabilen bilgi işleme süreci yoluyla düşüncelerin özgürce dışavurumunu ve paylaşımını sağlayan bir çevre yaratması gerekir (Coyne, 1994: 114). Tasarım eğitiminin kalbi olarak değerlendirilen atölyeler, gerek ilgilendiği problem türleri, gerek öğretim metotları, gerekse de gerektirdiği iletişim biçimi ile konvansiyonel eğitim mekânlarına göre belirgin farklılık göstermektedir. Tasarım atölyelerinin, kendisine özgü farklılaşan doğası gereği, gerek öğrenciler, gerekse yürütücüler için organizasyonel ve sosyal süreçlerle tanımlanabilen bilgi işleme süreci yoluyla düşüncelerin özgürce dışavurumunu ve paylaşımını sağlayan bir çevre yaratması gerekir. Tasarım disipliniyle yönetilen eğitim kurumlarında kullanılan atölye ve sınıflar, günümüz tasarım eğitimi içerisinde, öğrencinin yaratıcılığını göstermesine olanak sağlayan; yapma, bozma, deneyimleme mekânlarıdır (Okuyucu; Çoban, 2019: 105).

İç mimarlık eğitiminde öğretim yöntemleri kapsamında literatürde; tasarım-yapım stüdyosu, öğrenci yapı programı, yapı stüdyosu, yapı pratiği, yapı stajı, yaparak öğrenme stüdyoları gibi metodolojilerle karşılaşmak mümkündür (Wallis, 2007: 202). Deneyimleyerek öğrenme ve mekânsal algının yanı sıra öğrenim gören bireylerin uygulamaya dayalı tasarım yapabilmesi, tasarlarken uygulama aşamasını hissederek tasarlayabilmesi çalışmanın kapsamı içerisine girmektedir. Bu bağlamda tasarımın askıda kalmadan uygulamaya sonuçlandırılması için, deneyimleyerek öğrenme metoduyla, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde öğrenim gören öğrencilerin kullandıkları sınıf ve atölyeleri tasarlayıp uygulama aşamasından geçirerek, tasarımlarının gerçekleştirilmesini sağlamak amaçlanmıştır.

Çalışma Alanı, Tasarım ve Uygulama Süreci

Çalışma kapsamında, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Z16 Teorik Dershanesi ve 247 Proje-4 Atölyesi çalışma alanlarını oluşturmaktadır. Çalışma, 2017-2018 Bahar yarıyılında, Yapı Projesi dersi kapsamında, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü 4. Sınıf öğrencileriyle gerçekleştirilmiştir.

Öğrenciler öncelikle on kişilik gruplara ayrılarak, çalışma yapacakları sınıflar belirlenmiştir. Çalışmanın amacı anlatıldıktan sonra, sınıfların metraji alınmış, ikişer kişilik gruplarla tasarım felsefesi üzerinden yola çıkarak, öğrencilerden sorumlu oldukları sınıflar üzerine proje üretmeleri istenmiştir. Tasarım felsefeleriyle üretilen her proje, toplu olarak değerlendirmelere tabi tutulmuş ve yapılan projeler arasından, uygulanabilirliğe elverişli olan projeler seçilmiştir. Dolayısıyla değerlendirme ölçütleri durum ve imkânlar neticesinde ekonomik bakımdan uygulanabilir projeler olmakla birlikte her üretilen proje bir amaç ve senaryoyla sınırlandırılmıştır. Her iki sınıf için seçilen projeler on kişinin de bulunduğu grup çalışmalarına detaylandırılıp, kesin proje haline getirilmiştir. İki ve üç boyutlu çizimlerle ifade edilen projeler, uygulamaya hazır hale getirilmiştir.

Bu bağlamda, Z16 Teorik Dershanede; öğrencilerin mesleki iletişim bağlamında kurum ve kişileri ikna etme kabiliyetini geliştirmek amacıyla sponsorlar bulunmuştur. Atölyede verilen derslerin kapsamına yönelik yapılan düzenlemeler, mekân içerisinde verilecek eğitimin amacını nitelemekte ve tasarım eğitimi gören öğrencilere ait bir mekân olduğunu hissettirmektedir. Dolayısıyla teorik derslerin verimli şekilde işlenebileceği ve aynı zamanda iç mimarlık öğrencilerinin aidiyetlik duygularını geliştirebileceği tasarım felsefesiyle oluşturulan bir proje seçilerek uygulama aşamasına geçilmiştir. Öte yandan 247 Proje-4 Atölyesinde; genellikle atıl durumda olan geri dönüşüm malzemelerinden yola çıkarak, yeniden işlevlendirme amaçlanmıştır. Bu kapsamda tasarım felsefesine dayalı çizimlerin, uygulamaya yönelik olması üzerinde durularak çalışılmıştır.

Bu bağlamda çalışma; öğrencilerle görüşülerek çalışmanın amacının belirtilmesi, mevcut alanda metraj çalışmasının yapılarak ihtiyaç etüdünün belirlenmesi, tasarım felsefesinin belirtilerek projelerinin üretimi, üretilen projeler arasından uygulanacak projenin seçilmesi, seçilen projenin tüm grup üyeleri tarafından tasarım felsefesi kapsamında yorumlanarak çizimlerinin yapılması ve uygulama süreci olarak altı aşamadan oluşmaktadır. Bir eğitim ve öğretim döneminde planlanarak birebir uygulama çalışmasının amaçlandığı bu çalışma, sınırlı olan kaynaklar ve donanımlar çerçevesinde bir tasarım senaryosu ile projelerin tasarlanması ve aslına uygun şekilde uygulanmasıdır. Bu doğrultuda çalışmanın yöntemi, literatür taraması ve gözlem tekniği ile oluşturularak betimsel şekilde yazılmıştır.

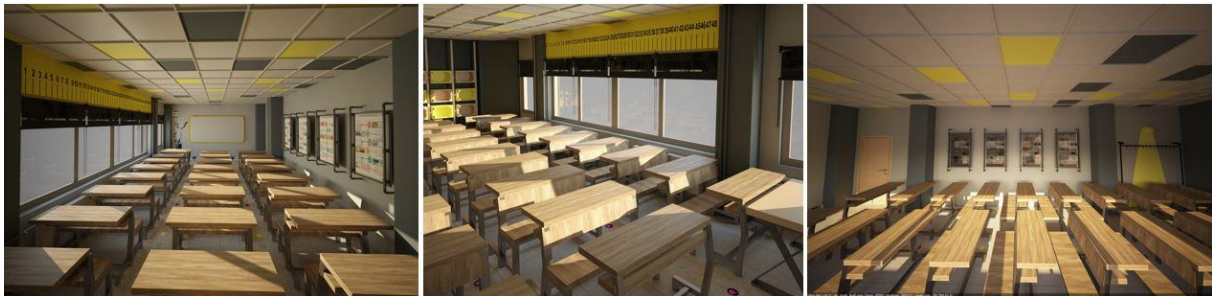
1. Z16 Teorik Dershanenin Tasarım ve Uygulama Süreci

Çalışma kapsamında yürütülen sınıflardan, Z16 Teorik Dershane 50 m² alana sahip olup, iç mimarlık öğrencilerine teorik derslerin işlendiği bir sınıftır. Mekânda aidiyetlik ve çağdaş malzemelerin kullanılarak uygulanması prensibiyle tasarlanan dershanede döşeme, duvar ve tavan yüzeyleri ele alınarak mekânda uygulama sürecine geçilmiştir. Ele alınan dershanenin mevcut hali göz önünde bulundurulduğunda; döşeme malzemesi olarak granit kesme taş, duvar yüzeylerinde beyaz iç mekân boyası ve tavan yüzeyinde ise asma tavan sistemiyle yapılmış alçı levhalar bulunmaktadır.



Görsel 1-2-3: Z16 Teorik Dershane, Mevcut Plan Şeması ve İç Mekân Görüntüleri

Mevcut fiziki yapının yenilenmesi kapsamında, öncelikle durum değerlendirilmesi yapılmış, alanın metrajı çıkarılarak ihtiyaç etütleri saptanmış, bunun üzerine mekânın döşeme, duvar ve tavan yüzeyleri tasarlanmıştır. Z16 Teorik Dershanede eğitim gören öğrenciler tarafından mekan tasarlanmış, kullanılacak malzemelerin sponsor temini için firmalarla görüşülmüştür. Ayrıca tasarımlar iki ve üç boyutlu çizimlerle ifade edilmiştir.



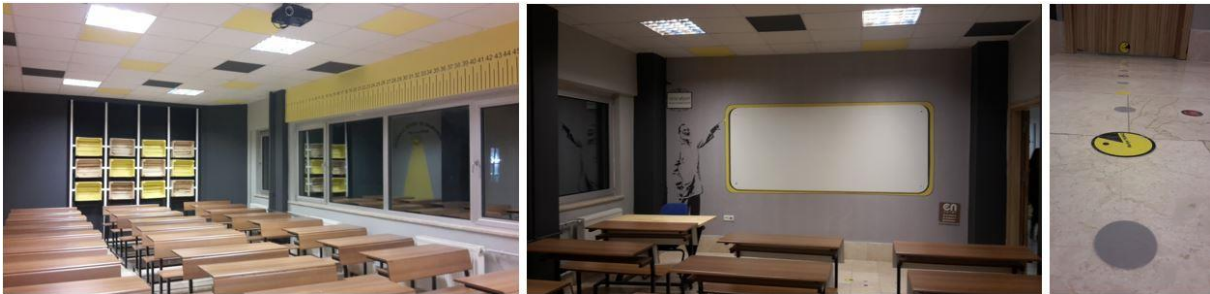
Görsel 4-5-6: Çalışma Alanının Üç Boyutlu Çizimleri

Tasarımlarda belirlenen malzemelerin teminine yönelik sponsor firmalarla görüşmelerin tamamlanmasının ardından, mevcut mekanda uygulama aşamasına geçilmiştir. Uygulama aşamasında genelden detaya gidilerek, öncelikle duvar yüzeyleri ve alçı levhalar çizimlerde ifade edilen renk kodlarına göre boyanmıştır. Ardından sergi panelleri, askılık, öğretmen masası, kitaplık, gibi üç boyutlu donatıların montajlanması gerçekleştirilmiştir. Son olarak grafiksel çalışmaların bulunduğu görseller, mekân içerisinde uygulamaya dâhil edilmiştir. Bu bağlamda tasarım odaklı teorik derslerin anlatımlarında kullanılan malzeme bilgilerini içeren panolar, atık malzemelerden kullanılan tesisat boruları, cetvel şeklinde uygulanan grafiksel duvar uygulamaları mekânsal algı bakımından öğrencilerde aidiyetlik hissi uyandırmaktadır.



Görsel 7-8-9: Uygulama Aşamasının Görüntüleri

Çalışma alanının ön duvar yüzeyine farkındalık oluşturmak ve aidiyetlik katmak amacıyla, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımında görev yapmış ve 2017-2018 eğitim öğretim döneminde emekli olmuş Dr. Öğr. Üyesi Bahattin KÜÇÜK adına yapılan bir vefa köşesi yapılmıştır. Çalışma fotoğrafın, vektörel hale dönüştürülüp duvar kâğıdına baskı alınmasıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışma alanının arka duvar yüzeyine, meyve kasalarından oluşturulan bir kitaplık uygulaması yapılmıştır. Tavan yüzeyinde bulunan alçı levhalar asimetrik şekilde tasarıma uygun boyanarak revize edilmiştir. Ayrıca döşeme yüzeyinde, çalışma ekibinde bulunan öğrencilerin isimlerini yazarak, yönlendirme sağlama amacıyla, zemine dayanıklı etiketler yapıştırılmış ve döşeme yüzeyine uygulaması yapılmıştır.



Görsel 10-11-12: Z16 Teorik Dershane, İç Mekân Görüntüleri

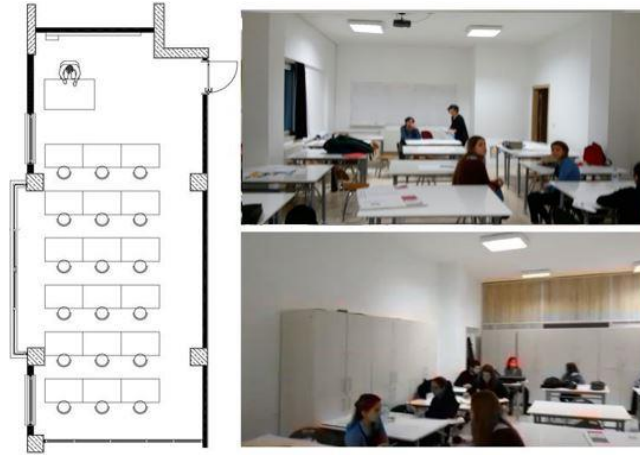
İç mimarlık bölümünü simgeleyen ve sınıfa nitelik katacağı düşünülen cetvel figürü, folyo kesim makinesi aracılığıyla işlenerek, sağ düşey yüzeyde bulunan üst parapete uygulanmıştır. Sponsor firma aracılığıyla mevcut perdeler değiştirilmiştir. Ayrıca öğrencilerin iç mekânda kullanılan başlıca malzemeleri her daim görebilmeleri açısından, sol duvar yüzeyine sergi panelleri oluşturulmuştur. Sergi panellerinde kullanılan metal su boruları askılıklarda da kullanılarak, duvar yüzeyinin uyumu sağlanmıştır.



Görsel 13-14-15: Z16 Teorik Dershane, İç Mekan Görüntüleri

2. 247 Proje-4 Atölyesinin Tasarım ve Uygulama Süreci

Çalışma kapsamında yürütülen sınıflardan, 247 Proje-4 Atölyesi 60 m² alana sahip olup, iç mimarlık öğrencilerine proje ve tasarım odaklı derslerin işlendiği bir sınıftır. Mekânda geri dönüşüm malzemelerinin kullanılarak, yeniden işlevlendirilmesiyle tasarlanan atölyede döşeme, duvar ve tavan yüzeyleri ele alınarak mekânda farkındalık oluşturularak uygulama sürecine geçilmiştir. Ele alınan atölyenin mevcut hali göz önünde bulundurulduğunda; döşeme malzemesi olarak granit kesme taş, duvar yüzeylerinde beyaz iç mekân boyası ve tavan yüzeyinde ise sıva üstü tavan boyası bulunmaktadır.



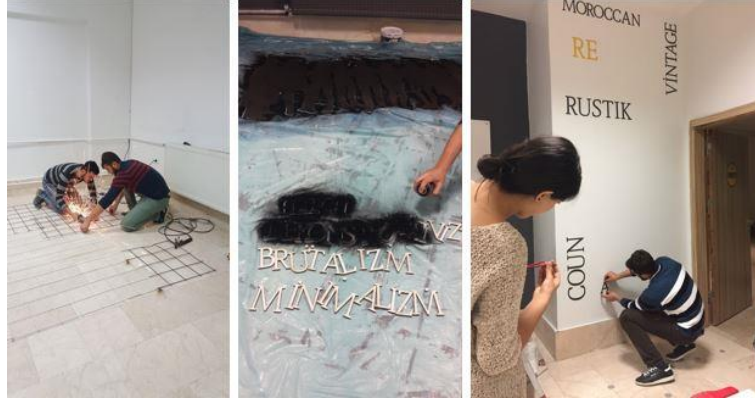
Görsel 16-17-18: 247 Proje-4 Atölyesi, Mevcut Plan Şeması ve İç Mekân Görüntüleri

Mevcut fiziki yapının yenilenmesi kapsamında, öncelikle durum değerlendirilmesi yapılmış, alanın metrajı çıkarılarak ihtiyaç etütleri saptanmış, bunun üzerine belirli süzgeçlerden geçirilerek mekânın döşeme, duvar ve tavan yüzeyleri tasarlanmıştır. 247 Proje-4 atölyesinde eğitim gören öğrenciler tarafından tasarlanan mekân, özellikle fakülte içerisinde atıl durumda olan ve öğrenciler tarafından kullanılmayan malzemeler göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Ayrıca tasarımlar iki ve üç boyutlu çizimlerle ifade edilmiştir.



Görsel 19-20-21: Çalışma Alanının Üç Boyutlu Çizimleri

Tasarım aşamasında düşünülüp, projeye entegre edilen geri dönüşüm malzemelerin tespit edilmesinden sonra, mevcut mekanda uygulama aşamasına geçilmiştir. Uygulama aşamasında genelden detaya gidilerek, öncelikle alçı levhalar kullanılarak duvar şişirmeleri yapılmış ve duvarlar çizimdeki renk kodlarına göre boyanmıştır. Ardından öğrenciler tarafından kullanılmayan, geçmiş dönemlere ait maket altlıkları değerlendirilerek, lazer kesim aracılığıyla bir takım tipografik çalışmalarda bulunulmuştur.



Görsel 22-23-24: Uygulama Aşamasının Görüntüleri

Çalışma alanının sağ düşey yüzeyi tasarlanan mevcut renge boyanmış, mevcut perdeler yenileriyle değiştirilmiştir. Sol duvar yüzeyinde ise, alçı levhalar ile şişirilmiş yüzeyin içerisine imaj duvarı amacıyla tasarlanan grafiksel çalışma yapılmıştır. İmaj duvarı için atıl durumda olan hasır tel örgü ve strafor parçaları kullanılarak, lazer kesim aracılığıyla şekillendirilen, önceden fotoğraflanmış, çalışmada da yer alan öğrencilerin silüetleri yerleştirilmiştir. Oluşturulan imaj duvarını vurgulamak amacıyla, alçı levha üzerinden çekilen elektrik hattıyla lokal aydınlatması sağlanmıştır. Duvar yüzeylerinin yanı sıra, tavan yüzeyinde ki aydınlatmaların kasalarına, siyah folyo ile kontur şeridi çekilerek, belirgin hale getirilmiştir. Ayrıca döşemenin süpürgeliklerine de siyah şerit çekilerek mekânın toplanması sağlanmıştır.



Görsel 25-26-27: 247 Proje-4 Atölyesi, İç Mekân Görüntüleri

Donatı kapsamında, öğretmen masasının ayaklarına, metal profillerle imaj duvarında kullanılan forma dayalı olarak eklentiler yapılmıştır. Ayrıca aynı form kapı girişinde kullanılarak mini raf sistemi oluşturulmuştur. Kapı kanatlarına folyo kaplama ile giydirme yapılarak, sınıfın ayrıcalığının artırılması sağlanmıştır. Böylece yeniden işlevlendirmeye dayalı olarak seçilen malzemelerle oluşturulan formlar, mekânın detaylarında da kullanılarak mekâna özgü hislerin ve aidiyetliğin geliştirilebileceği desteklerle ifade edilen biçimler vurgulanmıştır.



Görsel 28-29-30: 247 Proje-4 Atölyesi, İç Mekân Görüntüleri

Sonuç

Bir kişi veya grubun yeri olarak tanımlanan mekân, her yerde olduğu gibi eğitim kurumlarında da gerek işlev gerek estetik açıdan büyük önem arz etmektedir. Öğrencilerin verimli çalışabilmesi bakımından, iç mekân tasarımı bağlamında mekânların özelleştirilerek kimlikli hale getirilmesi, kullanıcılara mekânsal algı bakımından aidiyetlik ve farkındalık oluşturarak, kullanıcıların motivasyonunu arttırmaktadır. Çalışma kapsamında gözlemlere ve kullanıcılar ile görüşmelere dayanarak, sınıfların revize edilmesinden sonra, öğrencilerin dersleri haricinde de bu alanlarda ders çalıştığı ve mekânların daha yoğun şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Eğitim etkinlikleriyle, somut deneyimden yansıtıcı gözleme ve sonrasında soyut kavramsallaştırmadan aktif deneyime doğru bir yapılanma olan deneyimsel öğrenme, iç mimarlık gibi tasarıma dayalı disiplinlerde etkin bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Mekân tasarımı düzeyinde tasarlanan ifade biçimlerinin, deneyimsel öğrenme yöntemiyle 1/1 ölçekte uygulanması, çizimle tasarlanan imgelerin hayata geçmesini ve kullanılmasını mümkün kılmaktadır. Böylece sadece şantiye stajı döneminde deneyimledikleri uygulamaları, eğitim döneminde teorikten pratiğe dökerek deneyimleme fırsatı bulmaktadırlar.

Öte yandan yapılan çalışmayla öğrencilerin tasarladıkları iç mekân projelerinin uygulamaya geçmesi, öğrenciler üzerinde öz güven oluşturarak onları motive etmektedir. Belirli bir amaç kapsamında kullanılan mekânın özelleştirilip, muadili mekânlara göre farklılaştırılması, kullanıcıları; kendilerinin mekâna, mekânın da kendilerine ait olduğunu hissettirmektedir.

Tasarım felsefesiyle yola çıkarak başlanan süreçle belirlenen çalışmalar, öğrencilerin bilgi ve becerisini arttırmıştır. Z16 Teorik Dershanede çalışan proje grubunun sponsor firma arayışı üzerinden yola çıkarak, bazı firmalardan malzeme temin etmesi, iletişim ve ikna kabiliyetlerinin gelişmesini sağlamıştır. Ayrıca mezuniyetlerinden sonra halen iletişimde oldukları ve birlikte çalışmaya devam ettikleri görülmektedir. 247 Proje-4 Atölyesinde çalışan proje grubu ise kullanılmayan ya da belirli bir amaç için kullanılan malzeme ve donatının revize edildikten sonra farklı amaçla kullanılabildiğini deneyimleyerek öğrenmişlerdir. Böylece çalışmanın yürütüldüğü fakültede mevcut olan atık malzemelerin yeniden işlevlendirilerek kullanılması ve geri dönüşümlü malzemelerin kullanılması, yapılan uygulama projesini tasarruflu hale getirmiştir.

Yapılan çalışma kapsamındaki süreçle on kişilik proje grubundaki her fert, ortaklaşa aldıkları tasarım kararları ve yürüttükleri uygulama ile takım ruhunu anlayarak, iç mimarlık disipliniinde ekip çalışmasının önemli bir faktör olduğunu, mezun olmadan önce deneyimleyip öğrenme fırsatı bulmuşlardır. Her bireyin ekibine karşı sorumlu olması ve bazı durumlarda inisiyatif alarak karar vermesi, öğrencilerin mesleki anlamda karar verme reflekslerini geliştirerek, sorunlara karşı çözüm odaklı düşünebilme becerilerini geliştirmiştir.

Proje sürecinde yapılan uygulamalarla, tasarımın uygulamaya döküldüğü andaki sorun ve çözüm ilişkileri, malzeme detayları ve malzemelerin hangi teknikle kullanılabileceği, deneyimlenerek

görülmüştür. Bu bağlamda tasarlanan kâğıt üzerindeki her çizimin, uygulamada başarılı olamayacağı tecrübe edilerek görülmüştür.

Kaynakça

- Berber Üçkaya, N. (2014). Eğitim Mekânlarının Akustik Konfor Koşulları Bakımından İrdelenmesi: DEÜ Mimarlık Fakültesi Örneği. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Canbakal Ataoğlu, N. (2009). Çağdaş Mimaride Bir Antitez: Sirkülasyon. Yayımlanmış Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Ching, F. D. K. (2002). Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen. İstanbul: YEM Yayın.
- Coyne, R. D., Snodgrass, A. B., Martin, D. (1994). Metaphors in The Design Studio, Journal of Architectural Education, 48(2), s.113-125.
- Gibson, J. J. (1950). The Perception of Visual World. Cambridge, USA: The Riverside Press.
- Evin Gencil, İ. (2006). Öğrenme Stilleri, Deneyimsel Öğrenme Kuramına Dayalı Eğitim, Tutum ve Sosyal Bilgiler Program Hedeflerine Erişi Düzeyi. Yayımlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Hasgül, E. (2011). İç Mekânda Yön Bulma: Büyük Ölçekli Binalarda İnceleme. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Müezzinoğlu, M. K. (2018). Eğitim Mekânlarında Kullanılan Renk ve Işığın Öğrencilerin Fonksiyonel ve Algısal Değerlendirmeleri Üzerindeki Etkileri, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Okuyucu, E. Ş. ve Çoban, G. (2019). İç Mimarlık Atölyelerinin Deneyimlenmesi. Yakın Mimarlık Dergisi, 2(2), s.103-117.
- Özgen, K. (2012). Yapılandırmacı Öğrenme Yaklaşımı Kapsamında, Öğrencilerin Öğrenme Stilllerine Uygun Öğrenme Etkinlikleri Geliştirilmesi: Fonksiyon ve Türev Kavramı Örneklemesi. Yayımlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Silav Utkan, M. (2003). Tekerlekli Sandalye Kullanan Bedensel Engelli Çocuklara Yönelik Eğitim Mekânlarının Tasarım ve Biçimleniş Ölçütlerine Bir Yaklaşım. Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Wallis, L. (2007). Building the Studio Environment. Design Studio Pedagogy: Horizons for the Future içinde (Ed. Salama A. M., Wilkinson N.). Gateshead, UK: The Urban International Press, s.201-218.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1-30: Mehmet Noraslı Kişisel Arşivi (19.11.2019).

KAMPÜS ALANI İÇİNDE SU ÖĞESİ KULLANIMININ İŞLEVSEL VE ESTETİK NİTELİKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ: ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YUNUS EMRE KAMPÜSÜ ÖRNEĞİ*

Arş. Gör. Gizem Hediye EREN**

Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Endüstriyel Tasarım Bölümü
gheren@eskisehir.edu.tr / erengzm@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1560-3237

Arş. Gör. Dr. Merve BULDAÇ

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İçmimarlık Bölümü
merve.buldac@dpu.edu.tr / mervebuldac@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8390-0175

Özet

Yaşamın pek çok farklı alanında, farklı işlevlerle kendisini gösteren suyun mekân tasarımı üzerinde önemli bir role sahip olduğu bilinmektedir. Su ögesi, geçmişten bugüne hem açık hem de kapalı mekânlarda çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde, birçok uygarlıkta su, farklı fiziksel ihtiyaç ve eylemlerin karşılanmasıyla aynı anda, estetik nitelikleri sembolik değerleri ve anlamlarıyla mekân kimliğini oluşturmada etkili olmuştur. İşlevsellik ve estetik anlamında çeşitlilik gösteren su ögesi, mekân kimliğinde önemli bir rol üstlenmiştir. Su açık mekânların önemli bileşenlerinden birisidir. Kampüsler hem öğrenciler hem de eğitmenlere, içerisinde yaşam ve aktivite alanı sunan; onların tüm ihtiyaçlarını karşılayabildiği bir sosyal yaşam merkezidir, yerleşkedir. Kampüs planlamasının ilkeleri ve tasarım kararları, pek çok araştırmanın konusu olmakla birlikte, kente uygun bir mekân kimliği taşıması da önemlidir. Eskişehir, içerisinde geçen Porsuk Nehri ile şehir peyzajının bütünleştiği karasal iklime sahip şehirlerden biridir. Bu bakımdan, kent estetiği açısından suyun çok önemli bir öge olduğu Eskişehir ilinde yer alan en eski kampüs olan Yunus Emre Kampüsünde de açık mekânlarda su ögesinin farklı formlarda ve kullanım biçimleriyle yer aldığı görülmektedir.

Bu çalışmanın kapsamı çalışmanın örnek alanını oluşturan, suyun kent kimliğinde önemli bir yeri olan Eskişehir'deki en eski kampüs olan Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü'ndeki açık mekânlardaki yapay su öğeleridir. Çalışmanın amacı; kampüs alanı içinde su ögesi kullanımının işlevsel ve estetik niteliklerinin değerlendirilmesidir. Çalışmada tarama modeli kullanılarak konu ile ilgili literatür taraması yapılmış olup, benzer çalışmalar neticesinde bulunan veriler ile karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca, alanda uzman kişilerin görüşlerinden faydalanılarak, tespitler yapılmış, gözlem tekniği kullanılmıştır. Ayrıca veri toplarken kayıt tutma yöntemi olarak not alma ve fotoğraflama tercih edilmiştir. Çalışmanın sonucunda kampüsteki çeşitli su yapıları üzerinden farklı işlevsel ve estetik nitelikleriyle suyun önemli bir kent estetiği ögesi olduğu, Eskişehir ilinde ona kent kimliği ile uyumlu bir kimlik kazandırdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Su, Mekân, İşlevsel, Estetik, Kampüs.

Atf: Eren, G. H., Buldaç, M. (2019). *Kampüs Alanı İçinde Su Ögesi Kullanımının İşlevsel ve Estetik Niteliklerinin Değerlendirilmesi: Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü Örneği*. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.109-123.

* Bu çalışma 23-24.11.2019 tarihinde Ankara'da Uluslararası 24 Kasım Başöğretmen Eğitim ve Yenilikçi Bilimler Sempozyumunda bildiriler olarak sunulmuştur.

** Sorumlu Yazar

EVALUATION OF FUNCTIONAL AND AESTHETIC QUALITIES OF WATER ITEM USE IN THE CAMPUS AREA: ANADOLU UNIVERSITY YUNUS EMRE CAMPUS EXAMPLE*

*Res. Assist. Gizem Hediye EREN***

Eskişehir Technical University Faculty of Architecture and Design Department of Industrial Design
gheren@eskisehir.edu.tr / erengzm@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1560-3237

Res. Assist. Dr. Merve BULDAÇ

Kütahya Dumlupınar University Faculty of Architecture Department of Interior Design
merve.buldac@dpu.edu.tr / mervebuldac@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8390-0175

Abstract

It is known that water, which manifests itself in many different areas of life with different functions, has an important role in space design. The water element has been used for various purposes both indoors and outdoors from past to present. In the historical process, in many civilizations, water has been effective in the space with its aesthetic qualities, symbolic values, and meanings as well as meeting different physical needs and actions. The water element, which has varied in functionality and aesthetics, has played an important role in the identity of space. Water is an important component of open spaces. The word “campus” means, an educational institution consisting of institutions and units such as faculties, institutes, schools, etc. which have scientific autonomy and public legal personality, and carry out high-level education, training, scientific research, and publication. The campuses offer both students and instructors a living and activity space; it is a social life center where they can meet all their needs. Although the principles of campus planning and design decisions are the subjects of many researches, it is also important that it bears an appropriate space identity in the city. Eskişehir is one of the cities with terrestrial climate where Porsuk River passes through and integrated within the city landscape. In this respect, it is seen that the water element takes place in various areas of the campus with different forms and usage forms in the open spaces of Yunus Emre Campus, which is the oldest campus in Eskişehir province, where water is a very important element in terms of urban aesthetics.

The scope of this study is the artificial water elements in the open spaces of the Yunus Emre Campus of Anadolu University, the oldest campus in Eskişehir, which has an important place in the urban identity of water. The aim of the study; evaluation of the functional and aesthetic qualities of water element used within the campus area. In the study, a literature review was made using the scanning model and a comparison method was used with the data obtained from similar studies. The observations were made by using the opinions of experts in the field. In addition, note-taking and photographing were preferred as a method of recording data. As a result of the study, it has been seen that water is an important urban aesthetic element with its different functional and aesthetic qualities through various water structures on campus and it has given it an identity that is compatible with the urban identity in Eskişehir.

Keywords: Water, Space, Functional, Aesthetic, Campus.

Citation: Eren, G. H., Buldaç, M. (2019). *Kampüs Alanı İçinde Su Ögesi Kullanımının İşlevsel ve Estetik Niteliklerinin Değerlendirilmesi: Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü Örneği. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.109-123.*

* This study was presented as a paper at the International November 24 Education and Innovative Sciences Symposium in Ankara on 23-24 November 2019.

** Corresponding Author

Giriş

Yaşamın pek çok farklı alanında, farklı işlevlerle kendisini gösteren suyun mekân tasarımı üzerinde önemli bir role sahip olduğu bilinmektedir. Su ögesi, geçmişten bugüne konut, yeme-içme mekânları, eğitim mekânları, park ve bahçeler, şifahaneler vb. hem açık hem de kapalı mekânlar gibi pek çok yapının farklı detaylarında fiziksel temizlenme ve arınma ihtiyaçlarının giderilmesinin yanı sıra, ruhsal olarak da rahatlama gibi çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde birçok uygarlıkta su, farklı fiziksel gereksinim ve eylemlerin karşılanmasıyla yanı sıra, estetik nitelikleriyle ve sembolik anlamlarıyla da mekânda etkili olmuştur. İşlevsellik ve estetik anlamında çeşitlilik gösteren su ögesi, mekân kimliğinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Su açık mekânların önemli bileşenlerinden birisidir. Bu bağlamda kent estetiği açısından suyun çok önemli bir öge olduğu Eskişehir ilinde yer alan ve en eski kampüs niteliğindeki Yunus Emre Kampüsü'nün açık mekânlarında da su ögesinin çeşitli bölgelerde farklı formlarda ve kullanım biçimlerinde kullanıcı karşısına çıkmaktadır. Bu çalışmanın amacı durum tespiti olup; Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü'ndeki açık mekânlarda mevcut yapay su öğelerinin fiziksel ve estetik niteliklerini ortaya koymaktır. Çalışmada yöntem olarak tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli, bir durumu olduğu biçimde betimlemek için kullanılmaktadır ve araştırmaya konu olanı, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi "gözleyip" belirleyebilmek önemlidir (Karasar, 2008: 77). Bu çalışmada da suyun işlevsel ve estetik niteliklerinin sunduğu faydalar nitel araştırma yöntemlerinden gözlem tekniği kullanılarak not alma ve fotoğraflamayla kaydedilmiştir. Dolayısıyla suyun alan yazında belirtilen işlevsel ve estetik niteliklerinden gözlem aracı olarak faydalanılmıştır.

Suyun Mekânda İşlevsel ve Estetik Niteliklerinin Sınıflandırılması

"Mekân" kavramı anlam olarak, farklı disiplinlerde farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmanın konusu kapsamında kent "mekân", kenti oluşturanlar "mekânsal ögeler" olarak ele alınmış, su ise bu mekânsal ögelerden biri olarak değerlendirilmiştir. Mekân, "bulunulan yer" (Türk Dil Kurumu, 2019), "içinde yaşayan kullanıcıların fizyolojik, psikolojik ve toplumsal gereksinimlerini karşılayan bir uzay parçası" (Norberg-Schulz, 1971: 9), "somut olarak algılanabilen ve soyut olarak da hayal edilebilen, algıyla kavranabilen ve tanımlanabilen bir yapı" (Kahraman, 2014: 76) olarak tanımlanabilir.

TDK (2019) 'ya göre "peyzaj" bir yerin doğal görünüşüdür. Fakat birçok kaynakta bu doğal görünüşe insan elinin katkısından bahsedildiği görülebilir. Peyzaj; Fransızca bir kelime olan "Paysage" kelimesinden meydana gelmiş olup, manzara, görünüm anlamına gelmektedir. İngilizce'de ise "Landscape" arazi düzenlemesi anlamına gelmektedir. Peyzaj bir noktadan bakıldığında görüş alanındaki doğal ve kültürel varlıkların toplamıdır (Peyzaj Üzerine, 2019).

Kentsel mekânlarda peyzaj çok önemli bir unsurdur. Avrupa'nın doğal ve kültürel peyzajlarının bir bütün olarak korunması, yönetilmesi ve planlanması konusunda bir çerçeve sözleşmesi olan, Türkiye tarafından 2000 yılında imzalanmış ve 2003 yılında 4881 sayılı Kanun ile onaylanarak yürürlüğe girmiş olan Avrupa Peyzaj Sözleşmesi (2000)'ne göre, peyzaj insanlar tarafından algılandığı şekliyle karakteri doğal ve/veya insani unsurların eyleminin ve etkileşiminin sonucu olan bir alandır (Council of Europe, 2000). Su ögesi, doğal ve yapay yapılarıyla, peyzajın önemli ve vazgeçilmez parçaları arasında yer almaktadır.

Su, mekânda işlevsel ve estetik nitelikleri açısından iki önemli amaçla kullanılmaktadır. Su öğeleri ya da su yapıları kullanım nedenleri bu iki amaç altında sınıflandırılmıştır: Suyun işlevsel nitelikleri rekreasyon, sirkülasyon kontrolü, iklimsel konfor sağlama ve gürültü kontrolü gibi amaçlara hizmet ederken, estetik nitelikleri ise görsel, işitsel, dokunsal psikolojik etkiler şeklindedir (Gençtürk, 2006: 47-56). Suyun kullanım amacının çeşitliliği onu, farklı işlevlere hizmet eden form ve yapılar şeklinde kullanıcı karşısına çıkarmaktadır. Gençtürk (2006) durgun su öğelerinin kullanım amaçlarını; yüzmeye, tekneyle gezme ve su oyunları gibi rekreasyonel amaçlı (s. 53), güvenli ve emniyetli bir trafik düzeni

ya da mekân içinde düzenli bir ilerlemeyi sağlama gibi sirkülasyon kontrolü amaçlı (s. 53); hareketli su öğelerinin ise özellikle sıcak ve kuru iklimlerde buharlaşma ve püskürtme ile havayı ve sıcaklığı modifiye ederek serinletici etkisinden dolayı iklimsel konfor sağlama amaçlı (s. 54), gürültünün yüksek seviyelerde olduğu mekânlarda, rahatsız edici sesi perdelemek için ise gürültü kontrolünü sağlama amaçlı (s. 56) kullanım olarak sıralamaktadır.

Su öğesinin sağladığı etki, insanlar tarafından çeşitli şekillerde algılanmakta, bu özelliğiyle su farklı estetik nitelikleriyle karşımıza çıkmaktadır; Durgun ya da yavaş akan suyun görsel etkisi huzur ve dinginlik; hızlı ve güçlü akan suyun ise heyecan ve canlılık hissidir (Gençtürk, 2006: 57). Hareketli su yüzey olarak farklı dalgalanmalar ve yansımalar oluştururken, havaya sıçrayan zerrecikleriyle ışığı farklı renklere kırmaktadır (Şengül, 1995: 76). Suyun akarken etrafındaki yüzeylere çarpmasıyla, sıçrarken - çağıldarken oluşturduğu sesler suyun işitsel etkisini oluşturmakta ve sesin yoğunluğu - frekansına göre dinginlik ya da heyecan hissini sağlamaktadır (Gençtürk, 2006: 48). İnsan bedenine temas eden suyun dokunsal etkisi serinlik ve ferahlık hissidir. Durgun su ve üzerine düşen damlalar ya da içine atılan bir taşın oluşturduğu dalgalar ise suyun psikolojik etkisine hizmet etmekte, meditasyon, düşüncelere dalma ve dinlenme için bir mekân sağlamakta, bu eylemler sırasında en az düzeyde sarf edilen bedensel enerji ise suyun düşük enerjisini yansıtılmaktadır (Gençtürk, 2006: 51).

Tablo 1. Su Öğesinin İşlevsel ve Estetik Nitelikleri

Su öğesinin işlevsel niteliklerinden faydalanma		Su öğesinin estetik niteliklerinden faydalanma	
Durgun su	Hareketli su	Durgun su	Hareketli su
Yüzme, tekneyle gezme ve su oyunları gibi rekreasyonel amaçlı	Sıcak ve kuru iklimlerde buharlaşma ve püskürtme ile havayı ve sıcaklığı modifiye ederek serinletici etkisinden dolayı iklimsel konfor sağlama amaçlı	Huzur ve dinginlik hissi	Heyecan ve canlılık hissi
Güvenli ve emniyetli bir trafik düzeni ya da mekân içinde düzenli bir ilerlemeyi sağlama gibi hava dolaşımı kontrolü amaçlı	Gürültünün yüksek seviyelerde olduğu mekânlarda, rahatsız edici sesi perdelemek için ise gürültü kontrolünü sağlama amaçlı	Meditasyon, düşüncelere dalma ve dinlenme	Serinlik ve ferahlık hissi

Eskişehir, Su ve Rekreasyon

Porsuk Nehri

Porsuk Nehir Havzası, Sakarya Nehrinin bir alt havzasını oluşturmakta ve Kütahya ve Eskişehir illerini kat ederek Sakarya'ya ulaşmaktadır. Murat Dağının doruklarında doğan nehir tarımsal, evsel ve endüstriyel kullanımlarla tüketilmektedir (Efelerli ve Büyükerşen, 2008: 451). Eskişehir Anadolu'nun kuzeybatısında yer alan, karasal iklime sahip bir şehirdir. Bu karasal iklime sahip şehrin civarındaki karasal iklime sahip diğer şehirlerden farkı onun Porsuk Nehri ile bütünleşmesidir. Eskişehir, Türkiye'nin içinden nehir geçen ender şehirlerinden biridir. Şehrin merkezinde Adalardan ve Kanlıkavak boyunca uzanırken, halkın sosyal yaşantısının önemli bir parçası olarak şekillenmesinde etkili olduğu görülen Porsuk Nehri, su ile bütünleşme bakımından diğer karasal iklim şehirleri arasında Eskişehir'i farklı bir yere taşımaktadır.

Akarsular, içinden geçtikleri kentlerin kimliğini biçimlendirmektedirler. Eskişehir'de en önemli yer üstü suyu olan, düzenli bir akışa sahip, doğu-batı doğrultusunda uzanan ve kenti ikiye bölen Porsuk Nehri, ulaşım anlamında zorluklar çıkarsa da, kent kimliğinin biçimlenmesinde önemli etkilerde bulunmaktadır

(İlgar, 2008: 48). Porsuk Nehri 60'lı yıllara kadar halkının ticari ve rekreasyonel kullanımlarının merkezi iken, 90'lı yıllara kadar taşkın, kirlilik, bakımsızlık nedeniyle daha az kullanılmıştır. Kirlilik ve bakımsızlığın ana kaynağı nehrin fabrikalarca kirletilmesi ve şehrin kanalizasyon altyapısının çözülmemesidir (Eskişehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2019). 2003'te Porsuk Nehri ve çevresinin ekolojik ve rekreasyonel açıdan canlandırma projesinin hayata geçmesi, kentin fiziksel yapısı ve halkın nehirle kopan bu ilişkisini yeniden canlandırarak, sosyal yaşantının önemli bir parçası haline getirmiştir. Yeşil yol özelliği taşıyan bu akarsu koridorunun yeniden düzenlenmesi sonucunda kentin çehresi büyük ölçüde değişmiş ve bu alanlar yerel halkla birlikte, yerli turistler açısından da cazibe merkezi haline dönüşmüştür (Sarıçam ve Coşkun Hepcan, 2015: 2).

Şehir merkezinde nehir, kano yarışları gibi çeşitli sporlar, gondol ve tekne turu etkinliklerinin yanında, çeşitli rekreasyon etkinliklerine de sahiplik etmekte Adalar-Kentpark arası ulaşım gibi birtakım hizmetlerin sağlanmasında kullanılmaktadır. Porsuk Nehri ve bu bağlamda su, kentin önemli bir parçası haline gelmiş ve turistik açıdan Eskişehir'in önemini zenginleştirilmiştir.

Eskişehir Kent Peyzajında Su Öğeleri: Park ve Bahçeler

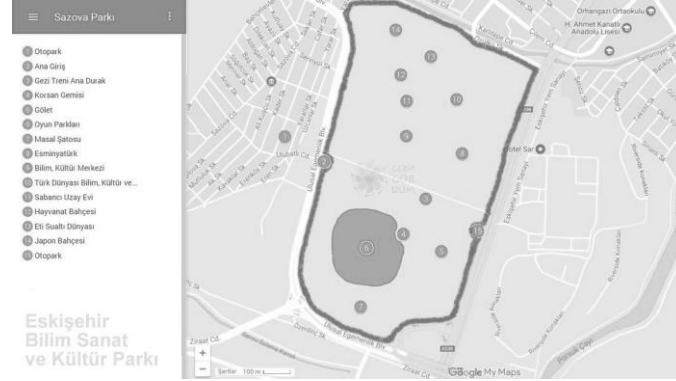
Park ve bahçeler kentte boş zaman ve rekreasyon aktiviteleri için ayrılmış olan alanlardır. Boş zaman kavramının en yaygın tanımı; Weiskopf'a (1976: 3) ait "insanların yaşamsal ihtiyaçlarından arda kalan ve çalışma zamanlarından sonra kendi emirlerine kalan zaman süresi" tanımıdır. Çalışma, uyku, yemek yeme ve diğer zorunlu işler için ayrılan zaman dışında, bireyin kaliteli bir takım etkinlikler yaparak geçirdiği (Karaküçük ve Gürbüz, 2007: 18); hem kendisi hem de başkaları için bütün zorunluluk ve bağlardan kurtulup, bağımsız ve özgür bir şekilde kendi seçeceği bir etkinlikte uğraştığı bir süreçtir (Tezcan, 1982: 22). Bu zaman dilimini değerlendirmek için bireylerin özgür iradeleriyle seçtikleri ve kurallar olmadığı etkinliklere "serbest zaman etkinlikleri" ya da "rekreatif" etkinlikler denmektedir (Ragheb ve Tate, 1993: 61). Rekreasyon, boş zaman sürecinde, bireyin kendi isteği ile kendisini fiziksel ve mental yönden yenilemeyi amaçlayan; onun toplumsal, ekonomik ve kültürel olanakları ve yaşadığı toplumun yapısı ile bağımlı olarak yapılan etkinlikler bütünüdür (Güleç, 1990: 133). Kitap-dergi okumak, sosyal medya kullanmak, yeşil alanlarda oturmak, yürüyüş yapmak gibi etkinlikler açık alanlarda yapılabilecek rekreatif etkinliklere örnek teşkil etmektedir.

Rekreasyon etkinliklerinin en yoğun gerçekleştirildiği alanlardan biri de parklardır. Büyükşehir ve ilçe belediyelerinin sorumluluklarından biri de, Park ve Bahçeler Müdürlüğü altında 5393 sayılı Belediye kanununun ve ilgili mevzuat kanunlarına dayanılarak hazırlanan Park ve Bahçeler Müdürlüğü Görev ve Çalışma Yönetmeliği kapsamında; il ya da ilçe sınırlarında yetişkinlerin, gençlerin ve çocukların rekreatif etkinliklerine hizmet etmesi amacı ile parklar dahilinde yürüyüş yolları, bisiklet yolları, spor alanları, yeşil alanlar tesis etmek ve bunların bakım, onarım ve iyileştirme çalışmalarını yapmaktır (Yerlisu Lapa vd., 2012: 852). Eskişehir ili sınırları dâhilinde park ve bahçe sayısının oldukça fazla olduğu bilinmektedir. Bunlardan ön plana çıkanlar arasında Sazova Parkı ve Kent Parkı örnek verilebilir. Bu park ve bahçeler çeşitli rekreatif etkinliklere ev sahipliği etmektedir. Bu alanlarda yapay su öğelerinin fazlalığı ise dikkat çekicidir. Suyun fiziksel ve psikolojik etkilerinden park ve bahçelerde etkili bir biçimde faydalandığı görülmektedir. Öyle ki, henüz etkisi kanıtlanmamış olsa da yerel söylemlerde, park ve bahçelerdeki yapay su yapılarının sayısının yüksek olması, coğrafi şartları, yükselteleri, yeryüzü şekilleri, denize olan uzaklığı gibi nedenlerden dolayı kara iklimi özelliğine sahip olan Eskişehir ilinde, son yıllarda eskiye göre nemli ve daha ılıman bir iklim yapısının yaşanmasına da neden olduğu söylenebilir.

Sazova Parkı (Eskişehir Bilim, Sanat ve Kültür Parkı)

Eskişehir-Kütahya yolu üzerinde yer alan, yaklaşık 400.000 m² alan üzerine kurulu olan ve 2008 yılında kullanıma açılan Sazova Parkı, sahip olduğu tasarım ve içinde barındırdığı yapılar ile Türkiye'nin en

özgün parkları arasında gösterilmektedir (Sazova Parkı, 2019). Eskişehir Büyükşehir Belediyesi ve çok sayıda işbirlikçi firma tarafından işgücü ve kaynaklar kullanılarak tasarlanmış bir park projesidir (Görsel 1).



Görsel 1. Sazova Parkı (Eskişehir Bilim, Sanat ve Kültür Parkı) Yerleşim Planı

Bu kurgu içinde Porsuk Çayı, üzerinde çeşitli etkinlikler kabul eden kentsel bir ortama dönüştürülmekte, su yolu ulaşımı, su kenarı rekreasyonu kavramları güçlendirilmekte, yer yer düzenlenen ağaçlıklarla yaşam suyunun merkezine taşınmaktadır.

Sazova parkı Eskişehir ilinde yer alan yapay parklarından bir tanesidir. Bir göl etrafında konumlanmış olan Korsan gemisi, Masal şatosu başta olmak üzere hayvanat bahçesi, Japon bahçesi ve planetaryum¹ gibi farklı çeşitli yapılar bulunmaktadır (Görsel 2). Japon bahçesi “2010 Türkiye’de Japon Yılı” etkinlikleri kapsamında Eskişehir Büyükşehir Belediyesi ve Japon Türk Kültürel Değişim Derneği İşbirliğiyle, Osaka Sanat Üniversitesi Profesörü Masao Fukuhara tarafından çizilmiştir (Plant Dergisi, 2015). Gölün etrafında kuğu evleri, içindeyse çeşitli balıklar bulunmaktadır. Yılın belli zamanlarında çocuklar için ilk yelkenli tekne sınıfı, "optimist" sınıfı eğitimlerine su yarışları aktivitelerine ev sahipliği yapmaktadır.



Görsel 2. Sazova Parkı (Eskişehir Bilim, Sanat ve Kültür Parkı)

Kent Park

Kent Park, Eskişehir-Ankara yolu yakınlarında yaklaşık 300.000 m² alanda yer almaktadır. Kent Park içinde açık ve kapalı yüzme havuzları, Türkiye’de bir ilk olan yapay plaj, restoranlar, at binme alanları, oyun grupları ve büyük bir yapay göl bulunmaktadır (Görsel 3).

¹ Planetaryum: Gökevi, Yıldız Evi. <https://www.kelimecim.com/anlam-bul/planetaryum-kelimesinin-anlami> (21.10.2019).



Görsel 3. Kent Park Yerleşim Planı

Dalokay Tasarım Stüdyosu tarafından 2005'te tasarlanan projenin kavramsal tasarım yaklaşımı, Eskişehir'deki Porsuk Nehri'ni, halkın günlük yaşamına entegre ederek kullanıma açmaktır. Tasarım ekibine göre proje "Eskişehir için belirleyici bir referans noktası ve kentsel değer olan Porsuk Nehri ile kentin buluşmasında bir ara kesittir ve geleneksel rekreasyon ve yeşil alan kullanımının yanında suyun kentin doğrudan bir parçası olmasına yönelik bir alandır" (Arkiv, 2019).

Parkın Porsuk Çayı'na bakan kısmında oluşturulan özel alanda Türkiye'nin ilk yapay plajı inşa edilmiş ve Kent Park projesi Eskişehir'e Türkiye'nin denizi olmayan bir kentinde plaja sahip olma ayrıcalığını kazanmıştır. Yapay gölette kuğular, ördekler ve onlar için çeşitli kapalı barınma alanları ve balıklar yer almaktadır (Eskişehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2019) (Görsel 4).



Görsel 4. Kent Park

Üniversite ve Kampüs Kavramı ve Yapıları

Üniversite sözcüğü "bilimsel özerkliğe ve kamu tüzel kişiliğine sahip, yüksek düzeyde eğitim, öğretim, bilimsel araştırma ve yayın yapan fakülte, enstitü, yüksekokul vb. kuruluş ve birimlerden oluşan öğretim kurumu" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2019). Fransızca "université" sözcüğünden, Fransızca sözcük ise Geç Latince "universitas" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince "universus" yani "evrensel" sözcüğünden türetilmiştir (Etimoloji, 2019).

Kampüs sözcüğün kökeni, Fransızca olan "campus" sözcüğünden gelmektedir. TDK'nın yerleşke olarak tanımladığı kampüs, öğrencilerin eğitim yaşamının olduğu kadar, sosyal yaşamının da önemli parçasıdır. Türeyen (2002) ise kampüsü "esas işlevleri eğitim, öğretim, araştırma ve uygulama olan, kullanıcıları için gerekli yaşam koşullarını sağlayan akademik köy" olarak tanımlamaktadır. Öyle ki,

TDK’ da kampüs kelimesinin cümle içinde kullanımına örnek olarak Ahmet Cemal’den şu alıntı ile karşılaşırız: "Bir öğrenci için üniversite, kentin ve yaşamının bütünü demek değildir ama kampüs, onun yaşamının odak noktasıydı." (2019).

Kampüs, üniversiteye ait çeşitli yapıların, binaların ve açık alanların bulunduğu alandır. Kampüs açık alanlarının planlanmasında farklı sosyal etkinlikler ve rekreasyon aktivitelerini destekleme gibi çeşitli işlevsel niteliklerin yanında, estetik niteliklerine de önem verilmektedir. Kampüsün, içinde yer aldığı kentlerin dokusuyla, morfolojisiyle örtüşmesinin, kentin kimliği ile uyumunun onu kentin bir parçası yapacağını söylemek mümkündür. Kampüsler, peyzajıyla şehre özgü bir yapı kazanmaktadır. Kampüs açık alanları, öğrenciler ve üniversite personeli için boş zaman geçirme ve rekreatif etkinlikler için değerlendirilebilecek en önemli mekânlar arasında yer almaktadır.

Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü

Anadolu Üniversitesi'nin temelini 1958'de kurulan Eskişehir İktisadi ve Ticari ilimler Akademisi oluşturmaktadır. 1982 yılında Anadolu Üniversitesine dönüşen kurum kısa zamanda yalnızca Türkiye'nin değil dünyanın en büyük üniversiteleri arasında yer almıştır. Şehrin merkezinde yer alan Kampüs üçü açık ve uzaktan öğretim veren on iki fakülte bir'i Devlet Konservatuarı olmak üzere üç Meslek Yüksek Okulu, altı Enstitü ve 30 Araştırma Merkezine ev sahipliği yapmaktadır (Anadolu Üniversitesi, 2019).

Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü yüzölçümü 866.751 metrekaredir (Hürriyet, 2007). İçerisinde birçok yapı bulunmaktadır. Bu yapılardan biri kütüphane, biri akademisyenlere, biri idari personele, ikisi de öğrencilere ait olmak üzere dört adet yemekhane olarak kullanılmaktadır. Çeşitli açık ve kapalı spor alanları olarak 500 kişilik açık tribünlü bir spor sahası, yarı olimpik yüzme havuzu, halı saha, basketbol ve voleybol sahaları, tenis kortu bulunmaktadır. Bunun dışında farklı yemek yeme-içme alanları ve bir adet süpermarket bulunmaktadır. Eskiden askeri amaçlarla kullanılan Taşbina Restoran, eski bir vagonun yeniden değerlendirilerek küçük bir kafeteryaya dönüştürüldüğü Tren kafe, çeşitli kafeteryalar ve her fakültede kantinler bulunmaktadır.

Kampüsün ana girişinden itibaren su ögesi ile karşılaşmaya başlanmaktadır. Ana kapının bulunduğu, çevre yolu ile kesişen "Bağlar" olarak anılan bölgede, kampüs sınırından bir sulama kanalı geçmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Yunus Emre Kapısı Ötünden Geçen Su Kanalı

Kampüste ana kapısından içeri doğru ilerledikçe çeşitli formlarda yapay su öğelerini görmek mümkündür. Kampüsün diğer sık kullanılan Eczacılık kapısı girişinde de kampüs kullanıcılarını yine benzer su öğeleri karşılamaktadır. Bu tür karşılamalar, kampüse giren kullanıcı üzerinde ilk izlenim bırakması açısından önemli bir özelliktir. Yunus Emre Kampüsü bu özelliğiyle su ögesinden etkili bir şekilde yararlandığı izlenimini sunmaktadır. "Yunus Emre Kampüsü Açık Mekân Yapay Su Öğeleri"

başlıklı bölümde kampüs içindeki çeşitli yapay su öğelerinin işlevsel ve estetik nitelikleri (Tablo 1) daha detaylı olarak irdelenecektir.

Yunus Emre Kampüsü Açık Mekân Yapay Su Öğeleri

Kampüsün içinde çeşitli açık mekânlarda yapay su öğelerine rastlamak mümkündür. Bunlar çeşitli yerlerde, farklı formlarda, farklı işlevsel ve estetik nitelikleriyle kampüs kullanıcılarının karşısına çıkmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6. Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü Yerleşim Planı Üzerinde Açık Mekân Su Öğelerinin Konumlarının Gösterimi

Kampüsün ana kapısına yakın, ağaçlık ve yeşil olan, çeşitli banklar konularak öğrencilere rekreasyon alanı sunan, peyzaj alanı ile bütünleşmiş, bahçe görünümünü tamamlayan, içinde fiskiyelerin bulunduğu ve bu özelliğiyle hareketli su öğesine sahip bir havuz bulunmaktadır (Görsel 7). Kampüsün Eczacılık girişinde de, benzer özelliklere sahip, yeşil peyzaj alanı ile uyumlu, hareketli su öğesine sahip başka bir havuz bulunmaktadır (Görsel 8).



Görsel 7. Ana Kapı Girişindeki Peyzaj Düzenlemesi



Görsel 8. Eczacılık Kapısı Girişindeki Peyzaj Düzenlemesi

Rektörlük Binasını geçince caminin yanında kalan bölgede de bir havuz bulunmaktadır. Bu havuzda durgun su bulunurken aynı zamanda etrafını çeviren fiskiyeler ile birlikte de suyun hareketine rastlamak mümkündür. Havuz daire biçimindedir. Bu havuz, araç trafiğinin yoğun olduğu bir kavşakta olduğundan, caminin içindeki gürültünün su sesi ile yer değiştirmesini sağlayarak, araç ve yaya gürültüsünü perdelemesi açısından önem taşımaktadır (Görsel 9). Akademik personel yemekhanesi ve çay bahçesine giderken yürünen, Eczacılık Fakültesi'nin önündeki bölgede bulunan havuz da benzer bir özellik göstermektedir. Havuz üçgen biçimindedir (Görsel 10).



Görsel 9-10. Fıskiyeli Havuz 1-2, 2019

Kampüsün orta bölgesinde Türk bayrağının bulunduğu yerde basamaklı bir havuz bulunmaktadır. Bu havuzdan basamaklar boyunca su, süzülerek akmakta ve dolaşımı sağlanmaktadır. Bu havuz aracılığıyla su ögesi, bu alanın mekânsal ögesi olma rolünü üstlenmektedir. Bu bir aradalık, suyun fişkirarak ve çağıldayarak, hem görsel hem de işitsel olarak, rüzgârda dalgalanan bayrağa eşlik etmesine olanak tanımaktadır (Görsel 11). Güzel Sanatlar Fakültesinin yanında bulunan Çağdaş Sanatlar Müzesi girişinde de bir adet fıskiyeli süs havuzu bulunmaktadır (Görsel 12).



Görsel 11. Orta Havuz

Görsel 12. Çağdaş Sanatlar Müzesi Önü, 2019

Kütüphanenin en alt katının önünde, öğrencilere ayrılmış bir dinlenme ve bir rekreasyon alanı, bu alanda da çeşitli yerlerde oturma yerleri ve banklar bulunmaktadır. Bu kısımda öğrenciler, ders çalışma aralarında konuşma ve sosyalleşme gereksinimlerini gidermektedirler. En alt katında sessiz ders çalışma alanı olarak ayrılmış alanın bulunduğu binanın hemen önünde, ortasındaki fıskiye yardımıyla hareketli suyun bulunduğu bir havuz bulunmaktadır. Hareketli su, dışarıdan gelen sesleri perdeleyerek dışarıdaki konuşma sesleri ve gürültünün içeri ulaşmasını engellemekte ve bu şekilde yalıtımı sağlamaktadır (Görsel 13). Kütüphanenin en alt katının karşısında küçük bir süs bahçesini andıran bir yapının içinde de bir havuz bulunmaktadır. Bu minyatür havuz, süs bahçesi ile bir bütünlük oluşturmaktadır (Görsel 14).



Görsel 13-14. Kütüphane Önü 1-2, 2019

Bir Botanik Bahçesi olan Japon Bahçesi'nde çeşitli bitki türlerine özellikle Japonya'da yetişen, oradan getirilen bitki türlerine ve bunların yanında Japon bahçesi taraflarında küçük süs havuzlarına rastlamak mümkündür. Bu bahçeler, Zen bahçelerini andırmaktadırlar. “Zen”, Japonca kökenli bir kelime olup “derin düşüncede olma” durumu şeklinde ifade edilebilir. Budizmin bir kolu olarak da tariflenen zen, meditasyona önem vermektedir. Zen bahçeleri ise, ruhun ve beden dinlenip huzur bulması için bireylerin kendine döndüğü yerlerdir.² Kampüs içerisinde bu alan, özellikle sirkülasyonun daha az olduğu, ulaşım yollarına daha uzak ve dolayısıyla daha sessiz olan bir alan olarak planlanmıştır. Buradaki havuzlar da suyun yavaş akışıyla Zen anlayışını, su öğesinin kullanım amacıyla örtüşürmektedir (Görsel 15-16).



Görsel 15-16. Japon Bahçesi Süs Havuzları.

Hukuk fakültesi kantinine ait sosyal alanda bulunan havuz sembolik bir anlatıma hizmet etmektedir. Buradaki sosyal alanda kampüsün ana kapısına doğru uzanan yeşil alan ve çevre yolu civarındaki kent dokusu izlenebilmektedir. Bu bakımdan havuz, bu seyir tepesinin tamamlayıcı mekânsal öğesi olma rolünü üstlenerek kampüsü ve kent dokusunu su sesi eşliğinde izleme imkânı sunmaktadır (Görsel 17).

Çeşitli yapay su öğelerine durgun su biçiminde olarak rastlanırken, çeşme ve fiskiyeler ile hareketlilik kazanan yapıların da olduğunu görülmektedir. Bazı havuzlar oldukça geniş ve durgun sudan oluşmaktadırlar. Anadolu Konukevi'nin çay bahçesinin yanında bulunan havuz, yapay gölet şeklinde bir hacim ve alanda kurgulanmıştır. Bu gibi yapay su öğelerinin, belirli bir alanda bulunan canlılar ile bunları saran çevrenin karşılıklı ilişkileri ile meydana gelen ve süreklilik gösteren ekolojik sistem olarak

² <https://www.uplifers.com/zen-ruh-beden-sagligi-icin-japon-bahcesi-tasarimi/#ixzz65YnZxJVJ> (21.10.2019)

tanımlanan (TDK, 2019), kendi ekosistemini oluşturduğu, içindeki bitkisel yaşamın, onlarla beslenen balıklar ve balıklarla beslenen kediler tarafından dengelendiği bir sistem oluştuğunu ve kampüse yeni bir ekosistem kazandırdığını söylemek mümkündür (Görsel 18).



Görsel 17. Hukuk Fakültesi Kantine Ait Sosyal Alandaki Havuz



Görsel 18. Anadolu Konukevi Çay Bahçesi Yanı

Değerlendirme

Bu çalışmada mevcut durum tespiti tarama modeli üzerinden yapılarak, çalışmanın örneklem alanını oluşturan Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü içinde yer alan su öğeleri yerinde gözlem tekniği uygulanarak fiziksel ve estetik niteliklerinin faydaları üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

Su öğesinin açık mekânlarda, hareketli veya durgun olarak kullanıcı karşısına çıktığı görülmüştür. Su yapılarının kullanım amacının çeşitliliği onu farklı işlevlere hizmet eden form ve biçimlerde görülmesine neden olmaktadır. Suyun işlevsel nitelikleri rekreasyon, sirkülasyon kontrolü, iklimsel konfor sağlama ve gürültü kontrolü gibi amaçlara hizmet ederken, estetik nitelikleri ise görsel, işitsel, dokunsal psikolojik etkiler şeklinde kendisini göstermektedir.

Kampüs açık alanlarındaki su öğelerinin fiziksel ve estetik anlamda kampüse kazandırmış oldukları özellikler;

- Kalabalık rekreasyon alanları olan çay bahçeleri, yeşil ve ağaçlık alanlar ve bankların bulunduğu açık dinlenme mekânlarında, kütüphane ve yemekhanelerin çevresinde hareketli su öğesi, yaya veya araç trafiğinden doğan rahatsız edici sesi perdelemek, gürültü kontrolünü sağlamak amaçlı kullanılmakta ve bu özelliğiyle su öğesinin işlevsel niteliklerinden faydalandığı söylenebilir. Özellikle kütüphane ve müze önünde bulunan hareketli su iç mekânı gürültüden korumak ve ses yalıtımını sağlamak açısından yararlıdır.
- Ayrıca hareketli su özellikle Eskişehir gibi karasal iklimin hâkim olduğu soğuk ve kuru bir kentte, ferahlatıcı etkisinden dolayı kampüs içinde iklimsel konfor sağlama amaçlı olarak da kullanıldığını söylemek mümkündür.
- Durgun ya da yavaş akan suyun görsel etkisi huzur ve dinginlik; hızlı ve güçlü akan suyun ise heyecan ve canlılık hissi yaratmaktadır. Japon bahçesindeki süs havuzları, yavaş akan suyu ile görsel etkisi huzur ve dinginlik hissi verirken, kampüsün kapılarına yakın peyzaja ait havuzların ise hızlı ve güçlü akan suyu heyecan ve canlılık hissi vermektedir. Zen havuzlarını andıran bu havuzlar bu felsefenin anlatısına hizmet etmesi açısından, suyun sembolik anlatımına hizmet etmektedir. Bu havuzlar, kampüs alanındaki konum ve içinde bulunduğu peyzaj alanına göre farklı nitelikleri ile farklı beklentilere hizmet etmektedirler. Daha az sayıda insan dolaşımı ve dolayısıyla daha az kalabalık alanlarda rekreasyon alanları olan yeşil ve ağaçlık alanlar ve bankların bulunduğu açık

dinlenme mekânlarında, su ögesinin estetik niteliklerinden dinginlik ve huzuru sağlamak için faydalanılmaktadır. İnsan sirkülasyonu ve kalabalığın nispeten daha az olduğu Japon Bahçesinin bulunduğu alanlardaki havuzlar durgundur.

- Hareketli su, yüzey olarak farklı dalgalanmalar ve yansımalar oluştururken, havaya sıçrayan zerrecikleriyle ışığı farklı renklere kırmaktadır. Boş vakit geçirmek, kitap okumak, etrafı seyretmek ya da dinlenmek için kullanılan, bankların ve çeşitli oturma birimlerinin bulunduğu kampüs açık alanlarında, suyun akarken etrafındaki yüzeylere çarpmasıyla, sıçrarken ve çağıldarken oluşturduğu sesler suyun işitsel etkisini oluşturmakta ve sesin yoğunluğu ve frekansına göre dinginlik ya da heyecan hissini sağlamaktadır. Türk bayrağının bulunduğu merkez havuz, hareketli su ile bayrağın dalgalanmasına eşlik ederek bir coşku ve heyecan hissini sağlamaktadır. Dolayısıyla bahsedilenler ışığında hareketli su kullanıcı üzerinde farklı bir psikolojik etki oluşturarak heyecan hissini tetiklemekte ve daha canlı bir mekân algısı oluşturmaktadır.
- Durgun su ise, üzerine düşen damlaların oluşturduğu dalgalarla suyun psikolojik etkisine hizmet etmekte, düşünme ve dinlenme için bir mekân sağlamaktadır. Havuzlardaki fiskiyeler yılın belli mevsimlerinde ve günün belli saatlerinde aktifken, belli zamanlarda çalışmaz, bu da bu su ögelerinin kampüs kullanıcıları üzerinde farklı zamanlarda farklı etkileri oluşmasına neden olur.

Sonuç

Su ögesi, Porsuk Nehri'nin yıllar içerisinde şekillendirmiş olduğu kent kimliğindeki etkisinden dolayı, Eskişehir için önemli bir öğedir. Eskişehir'in kent kimliği üzerinde suyun önemi büyüktür. Kimi zaman doğal bir akarsu, kimi zamansa yapay bir göl ya da bir havuz olarak kendisini göstermektedir. Eskişehir için suyun, kentin sosyal yaşantısının önemli bir parçası ve çeşitli rekreasyon etkinlikleri açısından önemli bir öğe olduğunu söylemek mümkündür. Bu etkilerin izlerini kentin park, bahçe gibi çeşitli rekreasyona yönelik mekânlarında olduğu gibi, Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü'nde de görmek mümkündür. Bu mekânda da fazla sayıda bulunan su ögesi, fiziksel ve sembolik anlamlarda birtakım önemli rollere sahip olmasının yanında Yunus Emre Kampüsü'nün de vazgeçilmez bir parçasıdır.

Değerlendirme bölümünde değinildiği gibi, kampüs içindeki yapay su ögeleri farklı işlevsel nitelikleriyle, hareketli ve durgun olarak, çeşitli sosyal ve rekreasyonel alanlarda; kimi zaman geniş durgun havuzlar, kimi zaman farklı geometrik yapılarda irili ufaklı fiskiyeli havuzlar, kimi zaman basamaklı havuz yapılarıyla akan su olarak çeşitli şekillerde kendisini göstermektedir.

Yukarıda bahsedilenler doğrultusunda, kampüsteki çeşitli su yapılarının, farklı işlevsel ve estetik niteliklerle suyun önemli bir kent estetiği ögesi olduğu ve çalışmanın örneklem alanını oluşturan Eskişehir'de de, Yunus Emre Kampüsüne kent ile uyumlu bir kimlik kazandırdığı görülmüştür. Bu özelliğiyle kent ile sıkı bir bağ kurmakta ve bu bağlamda Eskişehir'in kent halkına sağladığı fiziksel ve psikolojik katkıları, kampüs de öğrencilerine sunmaktadır.

Su ögesinin kampüs içindeki kullanımının ve şehir kimliğiyle uyumu tarama modeli kullanılarak yazarların kampüs içindeki uzun süreli gözlemleri üzerinden ortaya konulmuş olup, başka bir çalışmada su ögesinin işlevsel ve estetik niteliklerinin kampüs kullanıcıları üzerindeki etkileri, anketler ve görüşmeler aracılığıyla genişletilerek ortaya konabilir.

Kaynakça

Anadolu Üniversitesi. <https://www.anadolu.edu.tr/universitemiz/kurumsal/hakkinda> (21.10.2019).

Arkiv. Eskişehir Kent Parkı. <http://www.arkiv.com.tr/proje/eskisehir-kent-parki/6595> (21.10.2019).

- Council of Europe (2000). Explanatory Report to the European Landscape Convention. European Treaty Series - No. 176. Florence, 20.X.2000.
- Efelerli, S. S. ve Büyükerşen, Y. (2008). Porsuk Havzası Su Yönetimi ve Eskişehir Örneği, TMMOB Su Politikaları Kongresi, s.451-459.
- Eskişehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-157723/porsuk-nehri.html> (26.11.2019).
- Eskişehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-157963/kent-park.html> (21.10.2019).
- Etimoloji Türkçe. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/%C3%BCniversite> (21.10.2019).
- Gençtürk, Z. İ. (2006). Meydanlarda Su Ögesi Tasarımı: Sultanahmet ve Beyazıt Meydanları İncelemesi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Güleç, S. (1990). Orman İçi Rekreasyon Potansiyelinin Saptanması İçin Geliştirilen Bir Değerlendirme Yöntemi. İ. Ü. Orman Fak. Dergisi, Seri: A, 40 (2), s.132-147.
- Hürriyet, 2007. En Güzel 10 Kampüs. <http://www.hurriyet.com.tr/en-guzel-10-kampus-7737096> (21.10.2019).
- İlgar, E. (2008). Kent Kimliği ve Kentsel Değişimin Kent Kimliği Boyutu: Eskişehir Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı.
- Kahraman, M. D. (2014). İnsan İhtiyaçları ve Mekânsal Elverişlilik Kavramları Perspektifinde Yaşanılabilirlik Olgusu ve Mekânsal Kalite. Planlama, 24(2), s.74-84. DOI: 10.5505/planlama.2014.29591
- Karaküçük, B. ve Gürbüz, S. (2007). Rekreasyon ve Kentleşme. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Karasar, N. (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemi. 18. Baskı. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Norberg-Schulz, C. (1971). Existence, Space & Architecture. London: Studio Vista.
- Peyzaj Üzerine. Peyzaj nedir? <http://peyzaj.uzerine.com/> (27.11.2019).
- Plant Dergisi, 2015. Eskişehir Sazova Bilim Kültür ve Sanat Parkı. <http://www.plantdergisi.com/eskisehir-sazova-bilim-kultur-ve-sanat-parki.html> (21.10.2019).
- Ragheb, M. G. & Tate, R. L. (1993). A Behaviour Model of Leisure Participation Based on Leisure Attitude, Motivation And Satisfaction. Leisure Studies, 12, s.61-71.
- Sarıçam S. ve Coşkun Hepcan, Ç. (2015). Porsuk Çayı Adalar Mevkii ve Çevresinin Rekreasyonel Kullanımının Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma. Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi, 52(1), s.1-11.
- Sazova Parkı. <https://gezipgordum.com/sazova-parki-bilim-sanat-ve-kultur-parki/#sazova-parki-hakkinda-bilgiler> (21.10.2019).
- Şengül, E. (1995). Mimari – Su İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Türeyen, M. N. (2002). Yükseköğretim Kurumları - Kampuslar. Tasarım Yayın Grubu.
- Türk Dil Kurumu (TDK). <https://sozluk.gov.tr/> (21.10.2019, 27.11.2019).
- Tezcan, M. (1982). Sosyolojik Açından Boş Zamanları Değerlendirme. Ankara: A.Ü Yayınları.
- Yerlisu Lapa, T., Varol, R., Tuncel, E. F., Ağyar, E., Certel, Z. (2012). Belediye'ye Ait Park Alanlarını Sportif Amaçlı Kullanan Bireylerin Katılımlarının ve Beklentilerinin İncelenmesi: Bornova Örneği, 1. Rekreasyon Araştırmaları Kongresi (851-65), 12-15 Nisan, Antalya.

Görsel Kaynakçası

Tablo 1: Şengül, 1995 ve Gençtürk, 2006'dan uyarlanmıştır. Su Ögesinin İşlevsel ve Estetik Nitelikleri.

Görsel 1: Gezip Gördüm. Sazova Parkı Yerleşim Planı. <https://gezipgordum.com/wp-content/uploads/2016/04/sazova-parki-eskisehir.jpg> (11.11.2019).

Görsel 2: Eskişehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. Sazova Parkı. <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-157965/bilim-sanat-ve-kultur-parki.html> (11.11.2019).

Görsel 3: Google Haritalar (2019)

Görsel 4: Eskişehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. Kent Park. <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-157963/kent-park.html> (11.11.2019).

Görsel 5, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 18: Gizem Hediye Eren Kişisel Arşivi, 2019.

Görsel 6: Facebook. Anadolu Üniversitesi Sosyal Medya Hesabı. Yerleşim planı üzerinden tekrardan üretilmiştir. <https://www.facebook.com/anadoluuni/photos/a.10150170411249558/10151777329274558/?type=1&theater> (28.11.2019).

Görsel 7: Google Haritalar, Sefa Ulum, [Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü](#) Eczacılık Girişi, Haziran, 2018 (12.11.2019).

Görsel 8: Mapio. Eczacılık Kapısı Girişindeki Peyzaj Düzenlemesi. <https://mapio.net/pic/p-20443745/> (12.11.2019).

Görsel 11: WOW Turkey. Orta Havuz. http://wowturkey.com/t.php?p=/tr348/batusener_auyk2.jpg (11.11.2019).

Görsel 15-16: Google Haritalar, Salih Aydın, Japon Bahçesi, Mayıs, 2018; Akın Aksoy, Japon Bahçesi, Mayıs, 2016 (12.11.2019).

ANKARA ESKİ ÇOBAN MEKTEBİ'NİN MEVCUT DURUMU VE YENİDEN İŞLEVLENDİRME OLANAKLARI

*Dr. Öğr. Üyesi Müge BAHÇECİ**

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
mugebahceci@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-8041-2723

Aybike YENEL

Yüksek Lisans Öğrencisi
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
aybikeyenal@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-8072-0918

Özet

19. yüzyıl sonlarında, Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat Dönemi'nde tarımı geliştirmek üzere Numune Çiftliği kurma çalışmalarının bir sonucu olarak, toprağın kalitesi ve Çubuk Çayı'nın etrafında bulunması nedeniyle, Ankara'da Keçiören ilçesi sınırları içinde kalan alanda Çoban Mektebi inşa edilmiştir. Merkez bina dışındaki ağaçlar ve diğer tesisler bugün mevcut değildir. Yapı bu haliyle, 2009 yılında tescillenmiş olup, anıtsal koruma derecesine sahiptir. Farklı kurumlar tarafından kullanmış olan, ancak günümüzde atıl olan yapı, 29.03.2018 tarihinde yangın geçirmiştir. Bu nedenle malzeme ve yapısal sorunları olan Çoban Mektebi, kapsamlı bir onarım gerektiren kültür varlığı durumundadır. Mustafa Kemal Atatürk ve Heyet-i Temsiliye üyelerinin kaldığı Çoban Mektebi, Milli Mücadele'nin Anadolu'ya yayılmasına tanık bir mekândır. Bu tanık olan mekânın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için yeniden işlevlendirilmesi gerekmektedir.

Ankara'daki Eski Çoban Mektebi'nin sahip olduğu anı, özgünlük ve belge değerleri nedeniyle, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü üçüncü sınıf öğrencileri tarafından 2018-2019 eğitim-öğretim yılı bahar döneminde MİM 444 Rölöve ve Restorasyon dersi kapsamında ele alınmıştır. Bu çalışmada, mimarlık öğrencilerine tarihi çevre bilinci aşılanırken, Çoban Mektebi'nin sahip olduğu kültürel miras değerlerinin korunabilmesi için farkındalık düzeyinin artırılması hedeflenmiştir. Çalışmanın amacı, yapının mevcut durumunun belgelenmesi ve Çoban Mektebi'nin yeniden işlevlendirme olanaklarının Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından kullanılmak üzere araştırılmasıdır. Bu çalışma kapsamında Çoban Mektebi için Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün talepleri doğrultusunda, yeniden işlevlendirme önerileri geliştirilmiş ve hazırlanan çalışma raporu İl Kültür Müdürlüğü'ne sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çoban Mektebi, Ankara, Kültürel Miras, Tarihi Çevre Bilinci, Yeniden İşlevlendirme.

Atf:

Yenel, A., Bahçeci, M. (2019). Ankara Eski Çoban Mektebi'nin Mevcut Durumu ve Yeniden İşlevlendirme Olanakları. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), s.124-143.

* Sorumlu Yazar

THE CURRENT SITUATION AND RE-FUNCTIONING POSSIBILITIES OF OLD ÇOBAN MEKTEBI IN ANKARA

Assist. Prof. Dr. Müge BAHÇEÇİ*

Başkent University Faculty of Fine Arts Design and Architecture Department of Architecture

mugebahceci@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-8041-2723

Aybike YENEL

Graduate Student

Başkent University Faculty of Fine Arts Design and Architecture Department of Architecture

aybikeyenel@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-8072-0918

Abstract

Çoban Mektebi was built at the end of the 19th century due to the quality of its soil and its location around Çubuk Stream in Ankara within the boundaries of Keçiören district as a result of attempts to establish a Sample Farm in order to improve the agriculture during in the Tanzimat Period. Folds and other facilities outside the central building are not available today. The building was registered in 2009 and has a degree of monumental protection. It, which was used by different institutions but was abandoned today, had a fire on 29.03.2018. Therefore Çoban Mektebi, which has material and structural problems, is a cultural asset that requires extensive repair. Çoban Mektebi, where the members of Mustafa Kemal Atatürk and the delegation stayed, is a place that witnessed the spread of the National Struggle to Anatolia. This witnessed place needs to be re-functionalized in order to be preserved and passed on to future generations.

Due to its originality and its authenticity of the Old Çoban Mektebi in Ankara was discussed by the third-year students of the Department of Architecture, Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, under the MIM 444 Survey and Restoration course during the spring semester of the 2018-2019 academic years. In this study, it is aimed to raise awareness level in order to protect the cultural heritage values of Çoban Mektebi while instilling the consciousness of the historic environment in the students of architecture. The aim of the study is to document the current situation of the building and to investigate the re-functioning possibilities of the Çoban Mektebi to be used by Ankara Provincial Directorate of Culture and Tourism. Within the scope of this study, re-functioning proposals were developed for the Çoban Mektebi in line with the demands of Ankara Provincial Directorate of Culture and Tourism and the study report prepared was submitted to the Provincial Directorate of Culture.

Keywords: Çoban Mektebi, Ankara, Cultural Heritage, Historical Environment Consciousness, Re-Functioning.

Citation:

Yenel, A., Bahçeci, M. (2019). Ankara Eski Çoban Mektebi'nin Mevcut Durumu ve Yeniden İşlevlendirme Olanakları. IDA: International Design and Art Journal, 1(1), p.124-143.

* Corresponding Author

Giriş

Ankara ili Keçiören ilçesi sınırları içerisinde yer alan Çoban Mektebi, 1895-1897 yılları arasında inşa edilmiştir. Bu mektep, tarımı geliştirmek üzere ülke topraklarında oluşturulması planlanan Numune Çiftliği'nin Ankara'daki ilk örneğidir. 1908 yılında eğitime başlayan, ülkede ziraatın gelişmesine olanak sağlayan ve bu konuda uzman eleman yetiştirmiş olan Çoban Mektebi, 1914-1918 yılları arasında savaş şartlarından dolayı eğitime ara vermiş olup, mektep binası Mustafa Kemal'in Ankara'ya geliştinden sonra karargâh olarak kullanılmıştır. Bu yerleşke 1919 yılında Anadolu'da başlatılacak Ulusal Bağımsızlık Savaşı'nın yürütülebileceği en ideal yer olarak seçilmiştir. Ankara'nın ilk milli mücadele sürecine tanıklık eden 33600 ada 3 parselde yer alan yerleşke Numune Tarlaları ve Çoban Okulu binası olarak 20.11.2009 tarihinde Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu (A.K.T.V.K.B.K.)'nun 4627 sayılı kararı¹ ile tescillenmiştir.

Anıtsal koruma derecesine sahip olan Çoban Mektebi'nin işlevindeki özgünlük ve tarihe tanıklık eden anı ve belge değeri nedeniyle, Rölöve ve Restorasyon dersi kapsamında koruma sorunlarını incelemek ve çözüm önerileri geliştirmek üzere ele alınmıştır. Yapının mevcut durumun sorunları tespit edilmiş ve yeniden işlevlendirme önerileri getirilmiştir. Arazi çalışmalarında Çoban Mektebi'nin rölöveleri ve bozulma analizleri geleneksel yöntemler kullanılarak hazırlanmıştır. Ayrıca, mimarlık eğitimi kapsamında verilen rölöve ve restorasyon dersinin amaç ve hedefleri, içerik ve beklentileri doğrultusunda yapılan bu araştırma, yöntem ve içeriği tanıtılarak çalışma süreci değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada, mimarlık öğrencilerine tarihi çevre koruma bilinci aşılanırken, Çoban Mektebi'nin sahip olduğu kültürel miras değerlerinin korunabilmesi için farkındalık düzeyinin artırılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda rölöve ve rölöve teknikleri konusunda bilgiler verilerek; tarihi yapıyı inceleme ve yorumlama becerisini kazandırmak; korunacak değerler ve değerlendirme ölçütleri, kültür varlıklarında bozulmaya neden olan etkenler ve tarihi yapıların yeniden kullanımı konularında bilgilendirmek amaçlanmıştır. Korunacak değerler ve değerlendirme ölçütleri, kültür varlıklarının korunması ile ilgili bilgi ve analitik düşünce sistemi öğrencilere kazandırılmıştır.

Mülkiyeti Hazine'de olan ve bir dönem Emniyet Genel Müdürlüğü tarafından kullanılan yapı, günümüzde bakımsız ve terk edilmiş durumdadır. 29.03.2018 tarihte geçirilen yangının nedeniyle, Ankara 1 nolu Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 05.04.2018 gün ve 5406 kararı ile taşınmazın onarımına ilişkin rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin hazırlanarak kurula iletilmesine karar verilmiştir. Bu bağlamda, Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü üçüncü sınıf öğrencileri, dersin sorumlusu Dr. Öğr. Üyesi Müge BAHÇECİ'nin koordinatörlüğünde ve yüksek lisans öğrencisi mimar Aybike YENEL'in asistanlığında, MİM 444 Rölöve ve Restorasyon dersi hedefleri doğrultusunda, Ankara'nın önemli kültür değerlerinden olan Keçiören'deki Milli Mücadele yıllarında Atatürk'ün ve Heyet-i Temsiliye üyelerinin kaldığı tescilli ve simge yapılardan Çoban Mektebi'nde Ankara Valiliği Çevre ve Şehircilik İl Müdürlüğü'nün izni² ile 26.03-09.04.2019 tarihleri arasında inceleme ve uygun olan mekânlarda rölöve çalışmaları yapılmıştır (Görsel 1-2). Rölöve ve inceleme çalışması sonucunda acil müdahale gerektiren sorunlar için bir Ön Değerlendirme Raporu hazırlanmış olup, 16.04.2019 tarihinde Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne sunulmuştur. Özgün işlevini kaybetmiş yapının hayata kazandırılması amacıyla kültürel değerlerini yaşatacak yeniden işlevlendirme önerileri getirilmiştir. Bu öneriler değerlendirilerek, Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nda Hazine mülkiyetinde olan Çoban Mektebi'nin yeniden işlevlendirilmesiyle birlikte Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne tahsis edilmesi söz konusudur.

¹ Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu (A.K.T.V.K.B.K.)'nun 20.11.2009 gün 4627 sayılı kararı (Bkz. Ek 1).

² Ankara Valiliği Çevre ve Şehircilik İl Müdürlüğü'nün 25.03.2019 gün ve 64626606-400-E.28278 sayılı izni (Bkz. Ek 2).



Görsel 1. Çoban Mektebi ve Yakın Çevresi



Görsel 2. Rölöve ve Restorasyon Dersi Kapsamında Çoban Mektebi'nde Rölöve Çalışması

Çoban Mektebi'nin Konumu

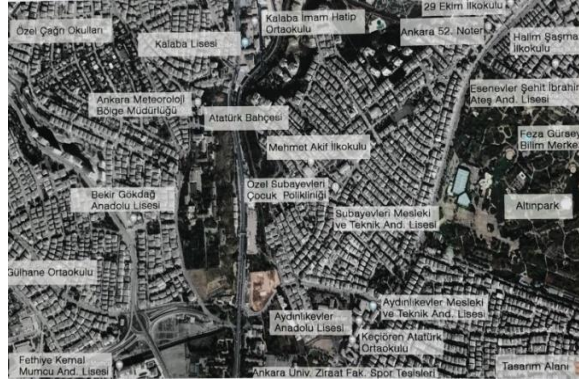
Çoban Mektebi; Ankara İli, Keçiören İlçesi, Kavacık Subayevleri Mahallesi, 33600 ada 3 parseli içerisinde yer almaktadır (Görsel 3). Fatih Köprüsü'nün yanında olan, terkedilmiş olarak bırakılan Mektep, Keçiören metrosu meteoroloji durağının önündedir.



Görsel 3. 33600 Ada 3 Parsel

Çoban Mektebi zirai eğitim amaçlı kurulmuş olup, alanın yeşil alan potansiyeli, toprağının kalitesi ve Çubuk Çayı'nın etrafında bulunması sebepleri ile burada konumlandırılmıştır (Görsel 4). Mektep kurulurken, çevre kazalar ve köylerin yararlanması öngörülmüştür. Bu durum, Keskin (2010)'e göre "Osmanlı İmparatorluğu'nda Modern Ziraat Eğitiminin Yaygınlaşması: Ankara Numune Tarlası ve Çoban Mektebi" çalışmasında belirtilmiştir.

"...Gerek Aram Efendi'nin, gerekse vilayet idare meclisinin gönderdiği raporda, mektep için en uygun yerin eski arazinin yakınında bulunan Çubuk Çayı etrafındaki 500 dönümlük tarla olduğu ifade ediliyordu. Eğer bu arazi alınırsa 350 dönümlük eski arazinin büyük bir kısmından faydalanılabilecekti.14 Mektebin tam olarak faaliyete geçmesi ile yakınında bulunan Kalaba Koyu de hızla gelişebilecekti. Hüseyin Gazi Dağı, mektepte ıslahı düşünülen Ankara Keçilerine geniş bir yaylak alanı olabilirdi. Sulu, kumlu ve kireçli olmak üzere farklı evsafa olduğu anlaşılan toprağın hem Çubuk Çayı'ndan ve hem de Tabakhane Deresi'nden sulanması mümkündü. Ayrıca arazi birkaç koy ve kazanın kavşak noktasında olduğundan, ziraat usulleri vilayete gelip giden halka kolaylıkla gösterilebilecekti..." (Keskin, 2010: 90).



Görsel 4. Çoban Mektebi ve Yapının Yakın Çevresi

Çoban Mektebi'nin Tarihçesi

Osmanlı Devleti'nde zirai üretim tekniklerinin geliştirilmesi ve tarımda verimliliği arttırmaya yönelik ilk teşebbüsler Tanzimat döneminde başlamıştır. Tanzimat devlet adamları reformların başarısı için her alanda uzman kadrolar yetiştirilmesini hedeflemişlerdir. Bu doğrultuda Fransa ve Almanya'da ziraat eğitimi alan bürokratların hazırladıkları plan dâhilinde pek çok vilayette ziraat mektepleri ve numune tarlaları açılmıştır. Bunlardan biri olan "Ankara Numune Tarlası ve Çoban Mektebi" de vilayetteki çiftçilerin devrin tarım yenilikleri ile tanıştırılması amacı ile 1898 yılında hizmete girmiştir (Görsel 5) (Keskin, 2010: 87).



Görsel 5. Ankara Numune Tarlası ve Çoban Mektebi

Aysal'ın (2007) "Mustafa Kemal Paşa'nın Ankara'da İlk Günleri Ziraat Mektebi" makalesinde Ziraat Mektebi binası olarak tanımlanan yapı, 1895-1897 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun tarımı geliştirmek üzere ülke topraklarında oluşturmayı planladığı "Numune Çiftliği" kurma çalışmalarının bir sonucu olarak yapılmıştır. 1908 yılında Ankara Valisi Ali Münif Bey tarafından açılışı gerçekleştirilen Ziraat Mektebi, uzun yıllar ülkede ziraatın geliştirilmesine öncülük etmiş ve bu konuda uzman elemanların yetiştirilmesine katkıda bulunmuştur (Aysal, 2007: 360).

1914-1918 yılları arasında Çoban Mektebi'nde savaş şartlarından dolayı eğitime ara verilirken, mektep binası Mustafa Kemal'in Ankara'ya gelişinden sonra karargâh olarak kullanılmıştır (Keskin, 2010: 87). Mustafa Kemal, Halide Edip Adivar ve eşi Çoban Mektebi'nde kalan tarihteki önemli kişilerdir. Heyet-i Temsilîye karargâhı olan Ziraat Mektebi ve Numune Çiftliği hakkında Halide Edip Adivar hatıralarında şu bilgilere yer vermektedir;

"...Öğleden sonra beni karargâha götürmek için bir araba geldi. İşte bu yer, yeni bir hükümeti ve Cumhuriyeti yaratacak binaydı. Bu bina Ankara'nın kuzeyinde bir sürü sirtlardan birinin tepesinde yapılmış bir taş binaydı. Bunu vaktiyle İttihatçılar Ankara'da Ziraat Mektebi olarak kurmuşlardı. Sol tarafındaki vadi de Numune Çiftliği'ni ve ona gereken binaları yaptırmışlardı. Şimdi Mektep kullanılmadığı için çiftlikte kalan talebe yoktu. Ve bize orada yer vereceklerdi... Ankara'ya geldiğimiz üçüncü akşamı Numune Çiftliği'nde bize ayrılan bir odayı işgal ettik. Burası merkez binanın ikinci katında vaktiyle talebeye yatakhane vazifesi görmüştü. Adnan ile işgal ettiğimiz odanın Ankara'ya bakan güzel bir balkonu vardı. Bina akasya ağaçlarının ortasında ve önünden çiftlik arazisini sulayan Çubuk Çayı geçirdi... Binanın alt katında çiftlik hocası otururdu. Etrafında da ahırlar vardı..." (Aysal, 2007: 373).

Keçiören'de, Numune Çiftliği'ne ait merkez bina halen mevcuttur. Bu bina 2003 yılında, Keçiören-Kalaba'da geniş bir alana kurulu olup, Emniyet Genel Müdürlüğü'ne ait tesisler içinde yer almaktadır. Merkez bina dışındaki ağaçlar ve diğer tesisler ise bugün mevcut değildir (Görsel 6). Emniyet Genel Müdürlüğü'nden Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'na geçmiştir. Tamur (2003)'ün "Ankara Keçisi ve Ankara Tiftik Dokumacılığı Tükenen Bir Zenginliğin ve Çöken Bir Sanayinin Tarihsel Öyküsünden Kesitler" kitabında Çoban Mektebi Merkez Binası, Halide Edip Adivar'ında belirttiği gibi "Ankara'ya bakan güzel balkonu", saçak seviyesine kadar yükselen bir demir doğramayla kapatılmış olup, binanın özgün görünümü bozulmuştur (Tamur, 2003: 192).



Görsel 6. Çoban Mektebi Merkez Binası

2009 yılında Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 4627 sayılı kararı ile tescillenmiştir (A.K.T.V.K.B.K., 2009). 29.03.2018 tarihinde büyük bir yangın geçiren yapı etrafına teller çevrilerek, atıl halde bırakılmıştır (Görsel 7) (DHA, 2018).



Görsel 7. 29.03.2018 Tarihli Yangın

Çoban Mektebi'nin Mevcut Durum Analizi

Eski Çoban Mektebi, anıtsal koruma derecesine sahiptir. Zemin üzeri iki katlı, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlıdır. Yapının içerisinde kullanım koşullarına bağlı olarak kuzey ve güney yan kanatta ve ikinci katlarda birer pencere kapatılmıştır. Boş odalar da ahşap paravan ile kapatılmıştır (Görsel 8, 9) (A.K.T.V.K.B.K., 2009). Yapı, kamu binası olup; eğitim, karargâh ve müdürlük amaçlarında kullanılmıştır. 19. yy. sonunda yapılmış olup, günümüzde metruk durumdadır.



Görsel 8. Çoban Mektebi Merkez Binasının Mevcut Durumu



Görsel 9. Çoban Mektebi'nin Cepheleri

Çoban Mektebi, malzeme ve yapısal sorunları olan, kapsamlı onarım gerektiren kültür varlığı olarak değerlendirilmiştir. 29.03.2018 tarihinde geçirilen yangından dolayı özellikle zemin kat girişten sol kanatta yer alan mekânların döşemelerinde ahşap malzeme kayıpları oluşmuş olup, strüktürel problemler gözlemlenmiştir ve zemin kat sol kanatta belgeleme çalışması tehlike arz ettiği için yapılamamıştır. Bu bağlamda bütüncül bir belgeleme çalışması yapılamamış olup, rölöve öncesi bütün yapı için bir ön temizlik yapılmasının ve gerekli önlemlerinin alınmasının gereği tespit edilmiştir (Görsel 10-11).



Görsel 10. Çoban Mektebi'nin Zemin Katı



Görsel 11. Çoban Mektebi'nin Birinci Katı

Çoban Mektebi'ne ek olarak yapılmış bazı birimlerde günümüze kadar varlığını sürdürememiştir. Binaya zamanında yapılan ek ıslak hacim yapısı da tamamen kullanılmaz haldedir. Ön bahçeye sonradan eklenen heykel büstünün altındaki mermer kaide ve kademelendirme birimi de kırılmalara uğramıştır (Görsel 12).



Görsel 12. Çoban Mektebi'nin Yakın Çevresi

Çoban Mektebi'nin Tehdit ve Hasar Görebilirlik Seviyesi

Çoban Mektebi, doğal tehditler (yapının / alanın doğa koşullarına açık olması, yangın) ve insan kaynaklı tehditlere (terk edilme, güvenlik eksikliğine bağlı tahribat) açıktır. Terk edilmiş olması ve gerekli önlemlerin alınmaması nedeniyle 29.03.2018 tarihinde Çoban Mektebi yangın geçirmiştir. Orta erimde gerçekleşebilecek orta büyüklükte bir tehdidin var olduğu ve bunun gerçekleşmesi durumunda kültür varlığının fiziksel durumunu kötüleştirecek orta seviyede hasar görebileceği tespit edilmiştir. Rölöve ve inceleme çalışması sonucunda acil müdahale gerektiren sorunlar için hazırlanan Ön Değerlendirme Raporu Ankara 1 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'na iletilmiştir.

Çoban Mektebi'nin Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nce yeniden işlevlendirilmesi gerekmektedir. Ancak, yangından dolayı hasar gören Çoban Mektebi'nin sağlıklı belgelenebilmesi ve rölöve çalışmalarının tamamlanabilmesi için gerekli ön temizliğin Keçiören Belediyesi'nce yapıp, gerekli güvenlik önlemlerinin ivedilikle alınması ön görülmüştür.

Çoban Mektebi'nin Değerleri ve Kültürel Öneminin Tespiti

Çoban Mektebi; “tarihsel ve belge değeri”, “anı ve özgünlük değeri” ve “mimari ve teknik değeri” olmak üzere üç aşamada değerlendirilmiştir.

• Tarihsel ve Belge Değeri

Sultan II. Abdülhamid'in Eğitim Projeleri kapsamında Osmanlı Devleti'nin ekonomik yapısına uygun olarak tasarlanan, hizmete giren ziraat mektepleri, baytar mektebi ve numune tarlaları günümüze kadar varlığını koruyan bu husustaki ilginç örnek kurumlardır. Tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomisini modern usullerle kalkındırmanın temel koşulunun eğitim ile gerçekleşebileceği düşüncesinin hayata geçirildiği bu dönemde günümüzde bile var olmayan ama varlığına ihtiyaç duyulan ilginç bir okul da bu dönemde açılmıştır. Söz konusu okul Ankara'da hizmete giren Çoban Mektebi'dir (Görsel 13) (E-Tarih, 2002).



Görsel 13. 1898 Yılında Çoban Mektebi

Sultan Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra Mektep, Ziraat Mektebi'ne dönüştürülmüştür. Milli Mücadele döneminde Mustafa Kemal Paşa ve kurmaylarının önemli kararları aldığı toplantı merkezi olarak da kullanılmıştır (E-Tarih, 2002).

• Anı ve Özgünlük Değeri

Necdet Aysal'ın 2007 yılında yayınladığı “Mustafa Kemal Paşa'nın Ankara'da İlk Günleri Ziraat Mektebi” makalesinde, Çoban Mektebi'nde kalan Mustafa Kemal Paşa, Halide Edip Adıvar ve Anadolu Ajansı'nın kurulmasında rol oynayan gazeteci Yunus Nadi Abalıoğlu'nun anılarına yer verilmiştir

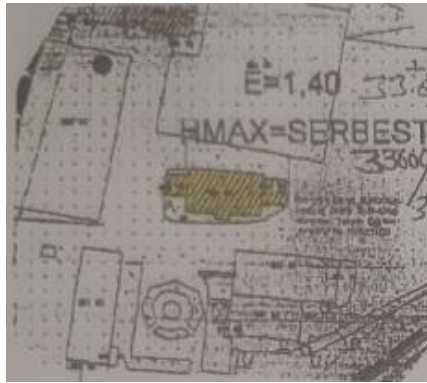
(Aysal, 2007: 368). Çoban Mektebi, tarımı geliştirmek üzere ülke topraklarında oluşturulması planlanan “Numune Çiftliği’nin” Ankara’daki ilk örneğidir.

Heyet-i Temsiliye karargâhı olan Ziraat Mektebi ve Numune Çiftliği hakkında Halide Edip (Adıvar) Hanım hatıralarında şu bilgilere yer vermektedir;

“...Ankara'ya geldiğimiz üçüncü akşamı Numune Çiftliği'nde bize ayrılan bir odayı işgal ettik. Burası merkez binanın ikinci katında vaktiyle talebeye yatakhane vazifesi görmüştü. Adnan ile işgal ettiğimiz odanın Ankara'ya bakan güzel bir balkonu vardı. Bina akasya ağaçlarının ortasında ve önünden çiftlik arazisini sulayan Çubuk Çayı geçirdi... Binanın alt katında çiftlik hocası otururdu. Etrafında da ahırlar vardı...” (Aysal, 2007: 373).

• Mimari ve Teknik Değeri

Bina zemin üzeri iki katlı olarak inşa edilmiştir (Görsel 14). Tuğla-taş dolgu malzemeli, köşebentleri taş sırası ile vurgulanmış olup, enlemesine kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı bir yapıdır. Altı ve üstlü simetrik basık kemerli taş silmeli kalın bordürlü pencereleri bulunan taşınmazın kuzey ve güneyinde birer adet pencerenin sonradan kapatılıp, örüldüğü içte kuzey odanın ahşap paravanla kapatılıp üzerinin sıvandığı iki yan kanatta tek katlı üzeri kırma çatılı odaların dış cephesindeki pencereler büyütülmüş ve kapatılmıştır. Ana giriş batı yönünde ve ası sundurmalı bir balkonlu ikinci katın izleri görülmekte ancak günümüzde buraya camlı bir balkon yapıldığı tespit edilmiştir. Çatı saçak hattı kartuş dizileri ile vurgulanmıştır. İçte girişten hemen sonra iki yönlü dönel sarmal merdiven ile arada geçiş katında trabzanlı korkuluklu üçlü pencere sistemi görülür. Pencerelerin orta aksında bulunan daha geniş iki yandakiler ise ince uzun tutulmuştur. Köşe odaları tavanları esası kare kesimli ve uzatılmış üçgen formlu tavan ile süslenmiş köşelerinde ise rozet çiçekler bulunmaktadır. Diğer odalarda da ince çıtalarla yapılmış düz silmeli ahşap tavanlar dikkat çekmektedir. Eski Çoban Mektebi olarak geçen bina tiftik keçilerinin üretimi ve bakımı ile ilgili olarak çobanlara eğitim verilen bir okul binasıdır (A.K.T.V.K.B.K., 2009).



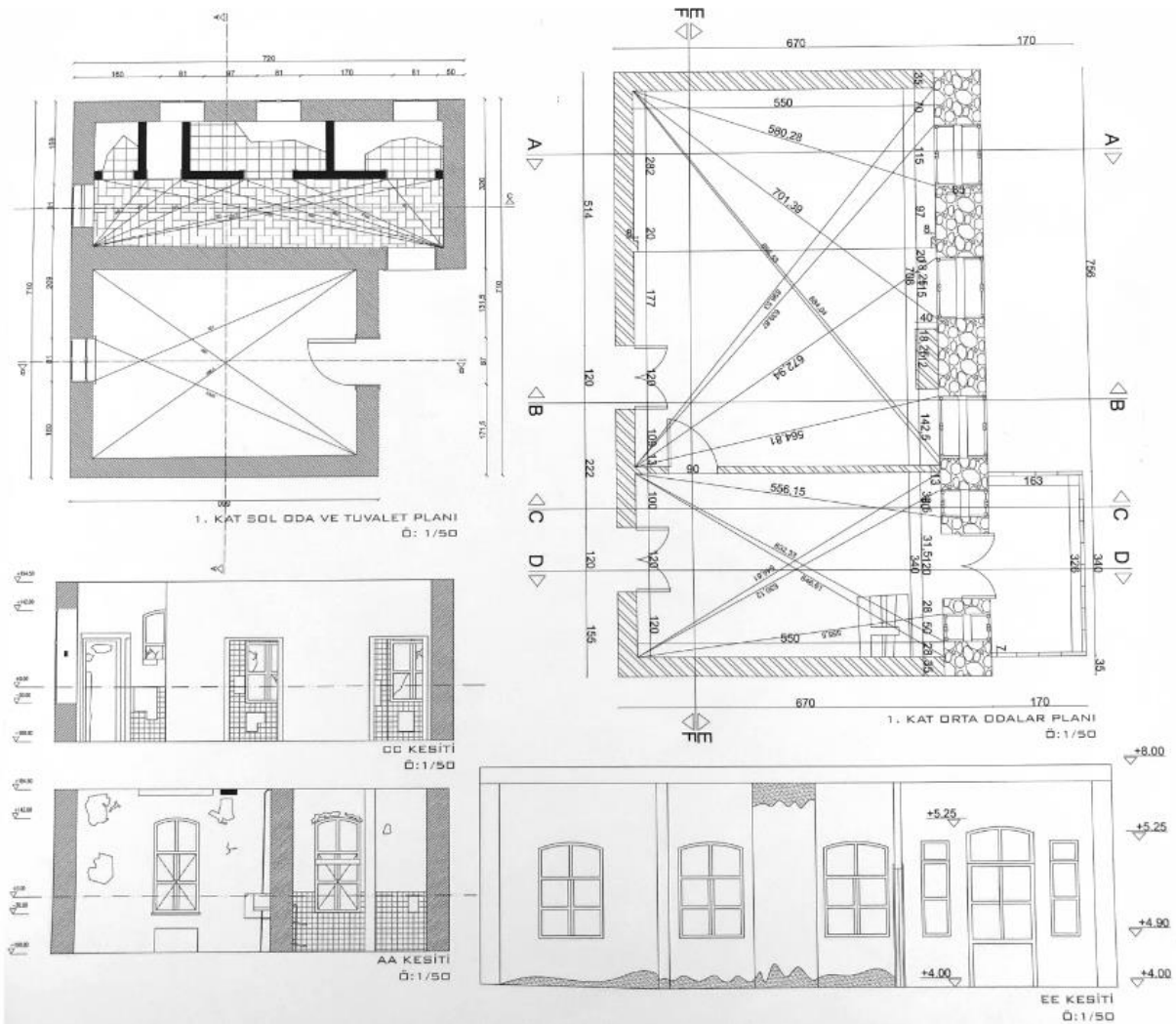
Görsel 14. Çoban Mektebi Vaziyet Planı

Çoban Mektebi avlulu bir kompleks yapı grubu olarak tasarlanmış olup, “Numune Çiftliği”nin Ankara’daki ilk örneğidir. Simetrik girişi, karakteristik cephe düzenleri, renkli taş söveleri ve saçak altında ve yapı köşelerindeki renkli taş bezemeler ile tipik Osmanlı mimarisi özellikleri göstermektedir (Görsel 15). Yapı yığma olup, çift cidarlı pencereleri yapıda her cephedeki pencereleri özgündür. Yapıya dönem eki olarak eklenen balkon, girişi tanımlamaktadır. Simetrik plan düzeni ortadan giriş, iki kollu simetrik ahşap merdiveni ve ahşap tavanları yapının mimari özelliklerindedir (Görsel 16-17).



ÖNGÖRÜNÜŞ

Görsel 15. Çoban Mektebi'nin Ön Cephe Görünüşü



Görsel 16. Çoban Mektebi'nin Üst Kat Planı ve Kesitleri³

³ 29.03.2018 tarihinde geçirdiği yangın sebebiyle Çoban Mektebi'nin zemin katında çökme meydana gelmiş olup, zemin katta belgeleme çalışması lokal olarak yapılabilmektedir.



Görsel 17. Çoban Mektebi'nin Doğu ve Batı Görünüşleri

Çoban Mektebi'nin Son Durumu

Bu çalışmaların sonucu olarak; Ankara 1 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun onay vermesinin ardından, Keçiören Belediyesi'nin görevlendirdiği mimar ve peyzaj mimarlarının da aralarında bulunduğu uzman bir ekip, Subayevleri Mahallesi'nde bulunan binayı ve çevresini temizlemiştir (Görsel 18). Çalışma esnasında Ankara Büyükşehir Belediyesi Koruma Uygulama ve Denetim Müdürlüğü (KUDEB) uzmanları da hazır bulunmuştur. Yetkililer, temizlik çalışmasının tarihi yapıya zarar verilmenden, inşai ve fiziki müdahalelerde bulunulmadan yapıldığını, tarihi binanın etrafındaki ve içindeki çöp yığınlarının, cam kırıklarının, taş yünü atıklarının, dökülen boya ve sıva kalıntılarının, yapının etrafını saran yabancı otların titizlikle temizlendiğini belirtmiştir (Hürriyet 2019).



Görsel 18. Hürriyet Ankara'nın 18.10.2019 Tarihli Gazete Haberinde Çoban Mektebi

Çoban Mektebi'nin Öğrenci Projeleri Kapsamında Değerlendirilmesi ve Belgeleme Çalışmaları

Rölöve Restorasyon dersi kapsamında Çoban Mektebi için öneriler geliştirilmiş ve bu önerilerin güçlü ve zayıf yanları, fırsat ve tehditleri belirlenmiştir (Tablo 1). Potansiyellerin belirlenebilmesi için; literatür toplama, alana ilişkin gözlem, Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ile yapılan görüşmeler, çeşitli gazetelere ait web siteleri ve arşivlerden elde edilen dokümanlar ve veriler materyal olarak kullanılmıştır.

Tablo 1. Çoban Mektebi'nin Yeniden İşlevlendirilmesine Dair SWOT Analizi

Çoban Mektebi			
Güçlü Yönler	Zayıf Yönler	Fırsatlar	Tehditler
<ul style="list-style-type: none"> - Keçiören'in merkezinde bir konumda olması - Yakın çevrede; ilkokullar, ortaokullar, liseler, üniversite bölümleri ve bilim merkezi bulunması - Toplu taşıma araçlarına ve metro durağına yakın olması - Park, bahçe ve yeşil alanların yoğunluğu 	<ul style="list-style-type: none"> - Yapının restore edilmemiş olması - 29.03.2018 tarihinde gerçekleşen yangından dolayı özellikle zemin katta strüktürel problemler olması - Strüktürel problemlerin belgeleme çalışmasında tehlike arz etmesi 	<ul style="list-style-type: none"> - Konumu, toprağının kalitesi, ulaşım ve yeşil alan imkânları nedeniyle yeniden işlevlendirme potansiyeli olan çevresel değerlere sahip olması - Arazinin yakınında Çubuk Çayı'nın olması 	<ul style="list-style-type: none"> - Yapının doğal tehditler (yapının / alanın doğa koşullarına açık olması, yangın) ve insan kaynaklı tehditlere (terk edilme, güvenlik eksikliğine bağlı tahribat) açık olması

2009 yılında tescillenen Çoban Mektebi, anıtsal koruma derecesine sahip bir yapı olmasına rağmen günümüzde terk edilmiş durumdadır. Yakın tarihte geçirdiği yangın nedeniyle Ankara 1 nolu Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından tekrar gündeme alınmış olup, 05.04.2018 tarihli karar ile Çoban Mektebi'nin malzeme ve yapısal sorunlarını çözecek yeniden işlevlendirme olanaklarına cevap verecek olan rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin hazırlanması gerekli görülmüştür.

Rölöve ve Restorasyon dersi kapsamında, Ankara'nın önemli kültür değerlerinden olan Keçiören'deki Milli Mücadele yıllarında Atatürk'ün ve Heyet-i Temsiliye üyelerinin kaldığı tescilli ve simge yapılardan Çoban Mektebi'nde 26.03-09.04.2019 tarihleri arasında yapılan çalışmalar sonucunda, yapının problemleri detaylı olarak tespit edilmiştir. Yapının çevresel değerleriyle birlikte alanın potansiyelleri de göz önünde bulundurularak, mimarlık öğrencileri tarihi çevre koruma bilinciyle, Çoban Mektebi'nin sahip olduğu kültürel miras değerlerini ortaya çıkaran işlev önerilerinde bulunmuşlardır. Mustafa Kemal Atatürk ve Heyet-i Temsiliye üyelerinin kaldığı Çoban Mektebi, Milli Mücadele'nin Anadolu'ya yayılmasına tanık bir mekân olduğu ve bu tür mekânları korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak için yeniden işlevlendirilmesi gerektiği tartışılmıştır. Çoban Mektebi'nin tarihsel süreçte geçirdiği işlevler göz önünde bulundurularak, yeniden işlevlendirme çalışmaları için önerilerde ölçütler koruma ilkelerine bağlı olarak belirlenmiştir.

Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nda Hazine mülkiyetinde olan Çoban Mektebi'nin yeniden işlevlendirilmesiyle birlikte Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne tahsis edilmesi söz konusu olması sebebiyle, İl Kültür Müdürlüğü'nün kullanımına olanak sağlayacak şekilde yeniden işlevlendirme önerileri geliştirilmiştir. Bu bağlamda, Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ile iletişim içinde olarak yapının kapasitesi doğrultusunda;

- Eski ve yeninin kompozisyonunda bir denge kurması açısından “Milli Mücadele Müzesi” ve “Halk Bilimi Müzesi”,
- Tarihi yapının özgünlük ve bütünlüğüne saygı göstermesi açısından ve yakın çevresindeki eğitim kurumlarının varlığı nedeniyle “Araştırma-Geliştirme (Ar-Ge) Merkezi”, “Kütüphane ve Atölyeler” ve “Kamusal Alan Düzenlemesi” işlev önerileri belirlenmiştir.

Çoban Mektebi'nin zemin katında yangın sebebiyle çökme meydana gelmiş olup, bütüncül bir belgeleme çalışması yapılamamıştır. Çalışma sırasında güvenlikle ilgili sorunlar yaşanmaması için zemin katta lokal belgeleme yapılmış olup, bu durum yeniden işlevlendirme olanaklarının belirlenmesinde zorluk yaşatsa da, İl Kültür Müdürlüğü'nün desteği ile sorun çözümlenmiştir. Çalışma 16.04.2019 tarihinde Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne Ön Değerlendirme ve Yapı Analiz Raporları ile birlikte sunulmuştur.

Çoban Mektebi'nde Milli Mücadele Müzesi

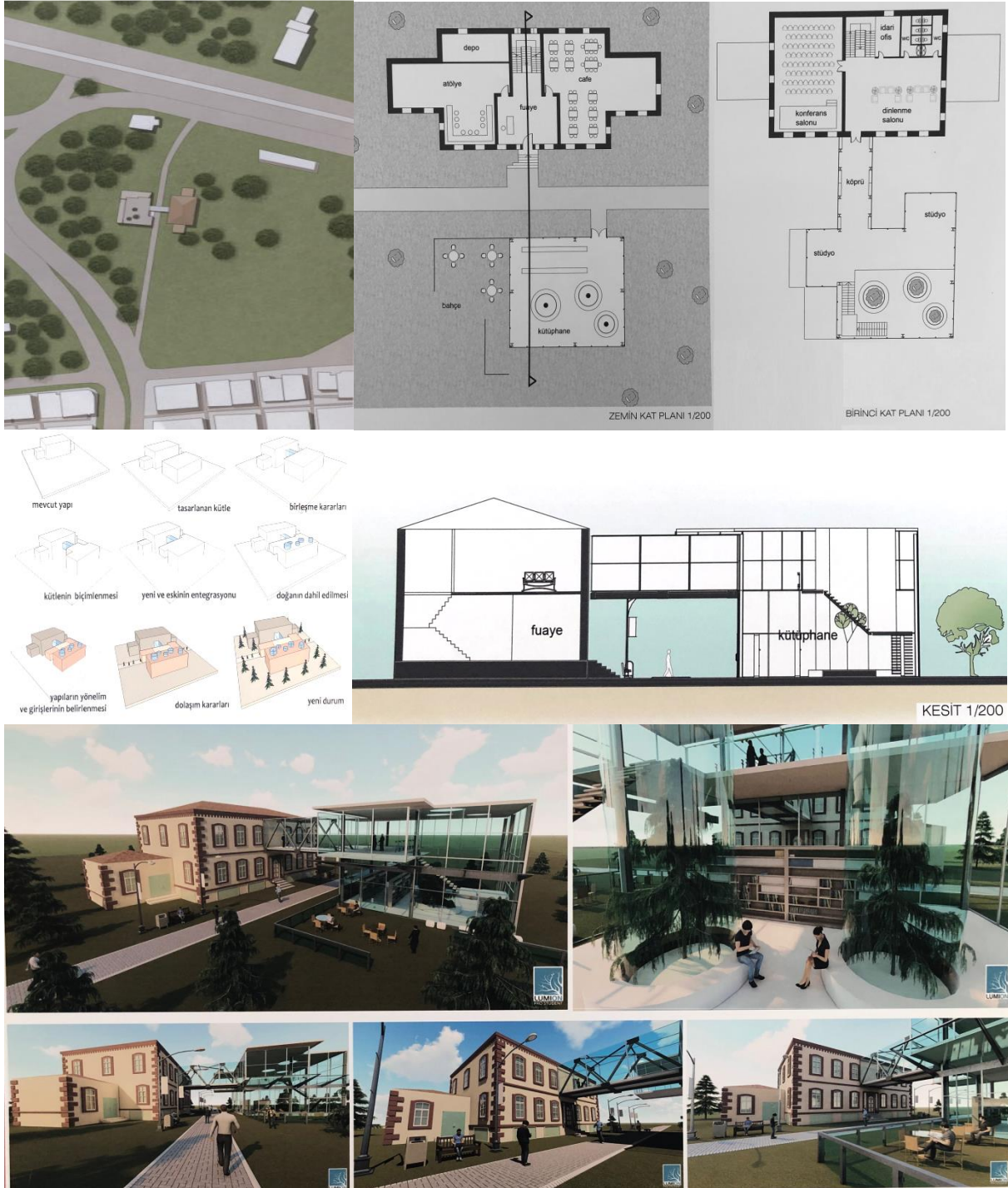
Çoban Mektebi'nin anı ve özgünlük değerleri nedeniyle Milli Mücadele Müzesi olarak yeniden işlevlendirmesi öngörülmüştür. Halide Edip Adıvar gibi önemli bir yazarın ve başöğretmen Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün binadaki geçmişinden yola çıkılarak, zemin katta bu geçmişin gösterilebileceği sinevizyon odası düzenlenmiştir. Birinci katta ise; Milli Mücadele yıllarını anlatan bir sergi salonu tasarlanmıştır (Görsel 19).



Görsel 19. Çoban Mektebi'nde Milli Mücadele Müzesi, Kat Planları, Görseller ve Kesit

Çoban Mektebi'nde Kütüphane ve Atölyeler

Çoban Mektebi'nde tarihin ve günümüzün karşılaşması düşüncesiyle ana fikir, dönemin mektebi ile şimdinin eğitimi üzerine zıtlıktan doğan farklı eğitim biçimlerini mimari bir dil ile ifade etmek olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda, iki farklı zamanı yansıtan mimari birim birbirlerine bağlanarak bir arada biçimlendirilmiştir. Doğaya duyarlılık ve zıtlıktan meydana gelen kütle ile Çoban Mektebi'nin üst katında tasarlanan stüdyolar çelik taşıyıcılı cam köprü ile bağlanmıştır (Görsel 20).



Görsel 20. Çoban Mektebi'nde Kütüphane ve Atölyeler, Vaziyet Planı, Kat Planları, Tasarım Diyagramı, Kesit ve Görseller

Çoban Mektebi'nde Ar-Ge Merkezi

Çoban Mektebi'nin günümüzdeki durumunun yorumlanmasıyla Araştırma-Geliştirme Merkezi yapılmasına karar verilmiştir. Çevredeki yeşil akstan faydalanan bu merkezde endemik bitkilerin

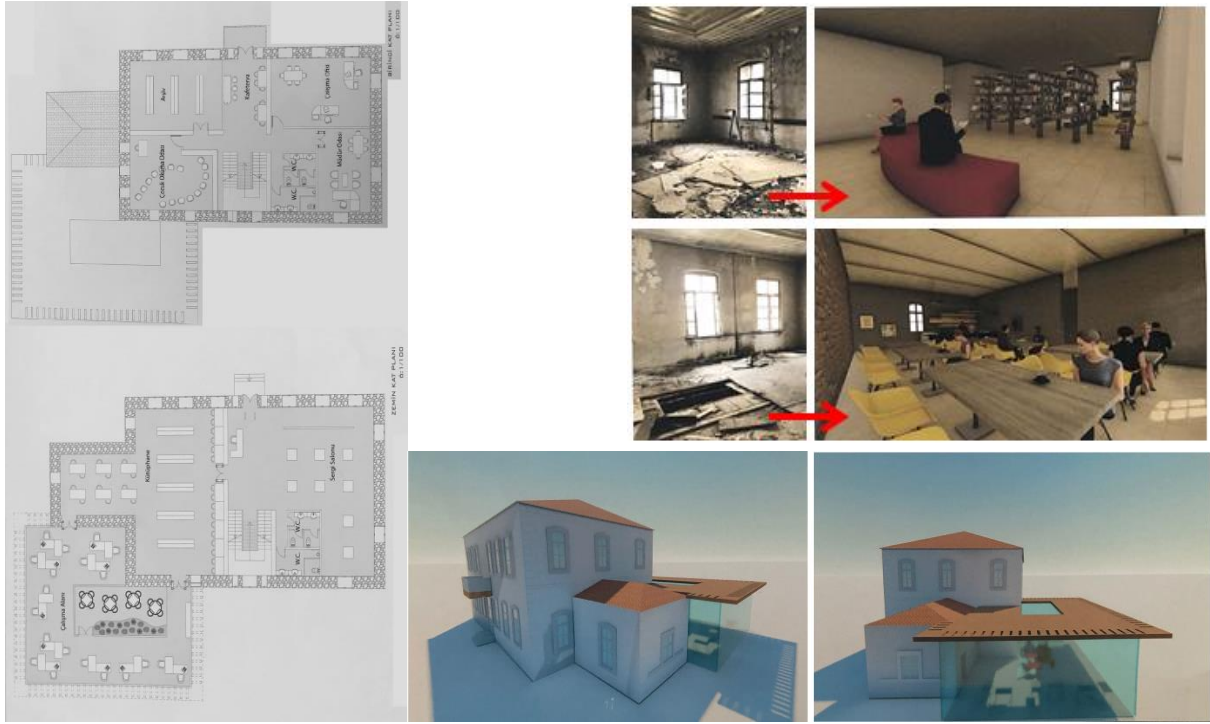
incelenmesi için seralar kurgulanmıştır. Ayrıca, bu bitkiler hakkında araştırmaların yapılabileceği bir kütüphane de yapının içerisinde düzenlenmiştir. Kütüphanede edinilen bilgilerin seralarda yapılan çalışmaları desteklemesi için denemeler yapmak üzere atölyelerle ilişkilendirilmiştir (Görsel 21).



Görsel 21. Çoban Mektebi'nde Ar-Ge Merkezi, Vaziyet Planı, Kat Planları ve Görseller

Çoban Mektebi'nde Halk Bilimi Müzesi

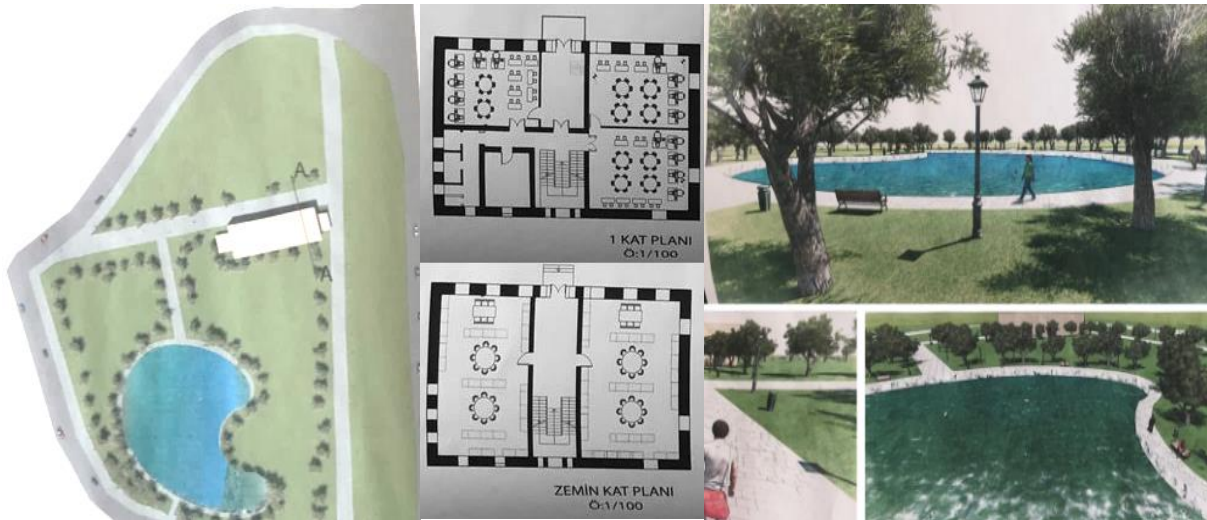
Oğuz (2003)'un "Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri"nde belirttiği gibi "Müze, gurur duyulan geçmişi, başkalarına ve gelecek kuşaklara göstermek amacıyla kurulur". Bu bağlamda, "Türklerin köklü bir geçmişle ve zengin bir kültüre sahip" olduğu şeklindeki soyut övüncümüzü somut göstergelere dönüştürme amacıyla, Çoban Mektebi'nin Halk Bilimi Müzesi, yanına tasarlanan çağdaş ek yapı ise arşiv, kütüphane ve çalışma alanı olarak yeniden işlevlendirmesi öngörülmüştür (Oğuz ve Saltık Özkan, 2003: 13). Çağdaş ek, ortasında avlu bulunan cam bir kütlede oluşturulmuştur. Çatısında güneş kırıcı bir saçak örtü tasarlanmıştır. Zemin katta; kütüphane, çalışma alanı, Milli Mücadele yıllarına ait bir sergi salonu kurgulanmıştır. Birinci katta ise; çocuk okuma odası ve arşiv birimleri planlanmıştır (Görsel 22).



Görsel 22. Çoban Mektebi'nde Halk Bilimi Müzesi, Kat Planları, Görseller ve Kesit

Çoban Mektebi'nde Kamusal Alan Düzenlemesi

Çoban Mektebi'nde topoğrafyanın sağladığı imkânlardan faydalanıp, arazinin yakın çevresindeki mevcut Çubuk Çayı alana uygun bir şekilde genişletilerek, arazideki parkın kamusal alan olarak yeniden düzenlenmesi yapılmıştır. Çubuk Çayı'nın genişletilmesi ve Çoban Mektebinin çevresinin peyzajı düzenlenerek, çevredeki insanların yararlanabileceği doğayla iç içe bir tasarım planlanmıştır. Ulaşım aksında olan proje alanı için kamusal kullanım ihtiyacını arttırmak hedeflenmiştir. Ayrıca, Eski Çoban Mektebi'nde öğrenciler için kamuya açık bir araştırma merkezi kurgulanmıştır. Bu bağlamda, yapıya en az müdahale ile zemin kat araştırma merkezi, üst kat ise çalışma alanı olarak tasarlanmıştır (Görsel 23).



Görsel 23. Çoban Mektebi'nde Kamusal Göl Evi, Vaziyet Planı, Kat Planları ve Görseller

Sonuç

Son yıllarda korumada bilincin yerleşmesi, kültür varlıklarının belleklerde yer etmesi önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Mimarlık eğitimi sürecinde, kültür varlıklarının ne tür değerler içerdiğini ve bu alanların önemini aktarıyor olmak da önem kazanmıştır. Rölöve ve Restorasyon dersi kapsamında, korunmaya değer alanların ve kültür varlıklarının ele alındığı atölyeler ve bu bağlamda hazırlanan projeler ve sergiler, sanal ortamdaki görsel sunumlar ve yapılan toplantılar ile farkındalık yaratılması hedeflenmiştir. Bu nedenle, söz konusu ders büyük kentlerde bakım, temizlik ve düzenleme yapılmadan atıl olarak bırakılan kültür varlıklarının, korunması gerekli alanların üzerinden gidilerek, proje süresince sorun alanlarını potansiyel kullanım alanlarına dönüştürmek ve yeniden yapılandırmak için yöntemler geliştirmeyi gerekli görmüştür. Kentin yok sayılan kültür alanlarını kentin var olan mekânlarına dönüştürmenin araçlarını bulmak üzere bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

Anıtsal, anı ve özgünlük değerlerine sahip Çoban Mektebi'nin Mimarlık Bölümü öğrencileri tarafından gerçekleştirilen belgeleme ve yeniden işlevlendirme çalışması sayesinde yapı yeniden önem kazanmıştır. Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ile iletişim içinde belirlenen yeniden işlevlendirme önerilerinde koruma ilkeleri çerçevesinde, tarihi yapıya en az müdahale ile arazi ve çevredeki verilerden yola çıkarak Çoban Mektebi'nin geçmişine saygılı, geleceğine ışık tutacak şekilde öneriler getirilmiştir.

Sonuç olarak; acil müdahale gerektiren sorunlar için rölöve ve inceleme çalışması sonucunda hazırlanan Ön Değerlendirme Raporu, Ankara 1 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'na iletilerek, yapının temizlenmesine önayak olunmuştur. Bu çalışmada yapının kapasitesi doğrultusunda, kamuya ait olan Çoban Mektebi'nin Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün talepleri göz önüne alınarak belirlenen, İl Kültür Müdürlüğü'nün kullanımına olanak sağlayacak şekilde yeniden işlevlendirme önerileri getirilmiştir. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nda Hazine mülkiyetinde olan Çoban Mektebi'nin Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne tahsis edilmesiyle, önerilen yeniden işlevlendirme olanakları hayata geçirilebilecektir.

Teşekkürler

Yazarlar; Başkent Üniversitesi, Mimarlık Bölümü 2018-2019 eğitim-öğretim yılı bahar dönemi MİM 444 Rölöve ve Restorasyon dersi öğrencilerine katkılarından dolayı ve çalışmamız için gerekli izin ve ortamı sağlayan Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'ne de desteklerinden ötürü teşekkürü borç bilirlir.

Kaynakça

A.K.T.V.K.B.K. (2009). Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, 4627 Sayılı Kararı, 20.11.2009, Ankara.

Aysal, N. (2007). Mustafa Kemal Paşa'nın Ankara'da İlk Günleri Ziraat Mektebi. Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, (39), s. 359-396.

DHA (2018). Atatürk'ün kaldığı Çoban Mektebi, alevlere teslim oldu. <http://www.hurriyet.com.tr/ataturkun-kaldigi-coban-mektebi-alevlere-tesl-4078821> (08.07.2019).

E-Tarih (2002). Sultan II. Abdülhamid'in eğitim projeleri: Çoban Mektebi. <http://etarih.com/index.php/e-tarih-arast-rma/7-sultan-ii-abduelhamid-in-egitim-projeleri-coban-mektebi> (08.07.2019).

Hürriyet (2019). Tarihi Binaya Kapsamlı Temizlik. <http://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/ankara/tarihi-binaya-kapsamli-temizlik-41352810> (25.11.2019).

Keskin, Ö. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nda Modern Ziraat Eğitiminin Yaygınlaşması: Ankara Numune Tarlası ve Çoban Mektebi. OTAM, (28), s. 87-106.

Tamur, E. (2003). Ankara Keçisi ve Ankara Tiftik Dokumacılığı Tüklenen Bir Zenginliğin ve Çöken Bir Sanayinin Tarihsel Öyküsünden Kesitler, Ankara: Ankara Ticaret Odası.

Oğuz, M. Ö. ve Saltık Özkan, T. (2003). Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1, 2, 8, 9, 10, 11, 12: Aybike Yenel Kişisel Arşivi, 2019.

Görsel 3: Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü, 2019. Parsel Sorgulama Uygulaması. <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/124051/33600/3/1576509500873> (09.07.2019)

Görsel 4: Aybike Yenel Kişisel Arşivi, 2019. Google Earth, 2009. <https://www.google.com.tr/intl/tr/earth/> (09.07.2019).

Görsel 5: Tamur, 2003: 190.

Görsel 6: Tamur, 2003: 191.

Görsel 7: DHA, 2018.

Görsel 13: Yavuz İşçen, 2013. Eski Ankara Fotoğrafları 6. <http://yavuziscen.blogspot.com/p/eski-ankara-fotograflar-6.html> (09.07.2019).

Görsel 14: A.K.T.V.K.B.K., 2009.

Görsel 15, 19. Müge Bahçeci Kişisel Arşivi, 2019. (Hazırlayanlar: Lal Öner, Elif Aksoy, İnan Akdağ).

Görsel 16, 22. Müge Bahçeci Kişisel Arşivi, 2019. (Hazırlayanlar: Ayda Güven, Cansu Çelebi, Ezgi İspir, İlknur Aydın, İrem Deniz Albayrak, Zeynep Bilge).

Görsel 17, 20. Müge Bahçeci Kişisel Arşivi, 2019. (Hazırlayanlar: Aybars Akdaş, İlkim Güven, Emre Küçüktaşlı, Damla Öner, Sarper Sonbay).

Görsel 18. DHA, 2018.

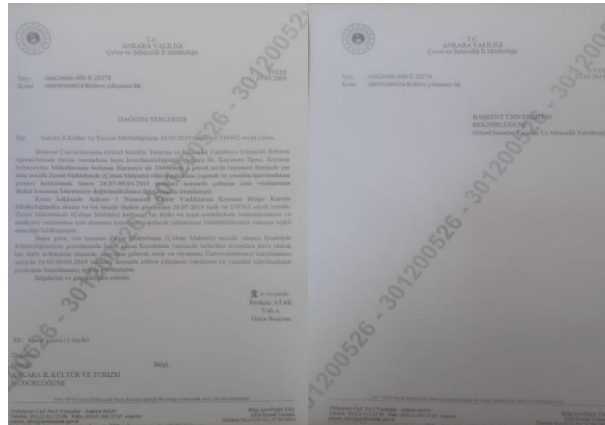
Görsel 21. Müge Bahçeci Kişisel Arşivi, 2019. (Hazırlayanlar: Bahar Topçu, Beyza Uzun, Gamze Özer, Nesligül Çevik, Semih Ata).

Görsel 23. Müge Bahçeci Kişisel Arşivi, 2019. (Hazırlayanlar: Esengül Ünlü, İrem Yüçetürk, Ömer Yarka, Yunus Ali Berk).

Ekler



Ek 1. Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 20.11.2009 Gün 4627 Sayılı Karar ve Karar Ekindeki Fotoğraflar



Ek 2. Ankara Valiliği Çevre ve Şehircilik İl Müdürlüğü'nün 25.03.2019 Gün ve 64626606-400-E.28278 Sayılı İzni

IDA

International
Design and
Art Journal

IDA: International Design and Art Journal
www.idajournal.com
info@idajournal.com

