

**T.C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**ENDÜSTRİYEL TASARIM DİSİPLİNİNE  
ÇEVRESEL SANAT BAĞLAMINDA YAKLAŞMAK:  
BİR OTURMA BİRİMİ TASARIMI**

**HANDAN SABRİYE YILDIRIM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Sıdıka Benan ÇELİKEL**

**ANTALYA – 2019**



T. C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



### **BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

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

Handan Sabriye YILDIRIM

İmzası



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



**YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU**

Handan Sabriye Yıldırım tarafından hazırlanan “Endüstriyel Tasarım Disiplinine Çevresel Sanat Bağlamında Yaklaşmak: Bir Oturma Birimi Tasarımı” başlıklı bu çalışma 18 /12/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Başkan

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Tez Konusu:

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi:

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

## ÖN SÖZ / TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın yürütülmesi sırasında yardımlarını ve desteğini esirgemeyen, beni yönlendiren, çalışmanın şekillenmesi ve gelişimi açısından güven ve destek veren değerli danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Sıdıka Benan Çelikel'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte kişisel deneyimleriyle beni yönlendirerek adım atmış olduğum yolun bir son değil, başlangıç olduğunu gösteren ve ilerleyişime katkı sağlayan hocam Dr. Öğretim Üyesi Ilgaz Topçuoğlu'na teşekkür ederim.

Çalışma sürecimde tüm sorularımı dinleyerek büyük bir içtenlikle cevapladığı ve desteğini esirgemediği için Dr. Özgü Gündeşlioğlu'na teşekkür ederim.

Tüm çalışma sürecimin her haline tanık olarak beni destekleyen canım kardeşim Kader Demir'e, bana inanarak enerjisiyle moral ve motivasyonumu yükselten sevgili Leyla Çırakoğlu'na ve son olarak sabırlarını sınıdığım canım aileme sabırlarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	HANDAN SABRİYE YILDIRIM
	Numarası	20165307020
	Anasanat Dalı	SANAT VE TASARIM
	Danışmanı	DR. ÖĞR. ÜYESİ SIDIKA BENAN ÇELİKEL
Tezin Adı		ENDÜSTRİYEL TASARIM DİSİPLİNİNE ÇEVRESEL SANAT BAĞLAMINDA YAKLAŞMAK: BİR OTURMA BİRİMİ TASARIMI

### ÖZ

Çevresel sanat, yaklaşımı bakımından doğayı önemser. Sanatçılar sanatın ticarileşmesine karşı olduğu için aynı zamanda yer ve mekânla ilişki kurabilmek için eserlerini doğada sergilerler. Sanatçılar eserlerini doğada bırakarak zamanla eserlerinin doğada kaybolmalarına olanak sağlarlar. Böylece eserlerinin satın alınarak ‘sanat eserlerinin ticarileşmesi sorunu’na karşı çıkmış olurlar. Aynı zamanda sanatçılar endüstrileşmeye karşı çıktıkları için doğaya yönelirler. Bu yaklaşımları benimseyen sanatçılar ve eserlerine değinilecektir.

Yine endüstrileşme ile ortaya çıkan kent mobilyasının endüstriyel ürün bağlamında tasarım süreci üzerinde durulacaktır. Tasarım sürecinde bir ürün oluşturulurken hangi kriterler üzerinde durulduğuna değinilecektir. Bu çalışma kapsamında iki farklı alanın birleştirilerek oluşturulabileceği sanatçı eser örneğiyle disiplinler arası benzer yaklaşımlar kullanılarak yapılan bir proje sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Doğa, Oturma birimi, Çevresel Sanat, Sanat nesnesi, Süreç, Ürün.



**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
Institute of Fine Arts



<b>Student</b>	Name Surname	HANDAN SABRİYE YILDIRIM
	Number	20165307020
	Department	ART AND DESIGN
	Advisor	Asst. Prof. SIDIKA BENAN ÇELİKEL
Thesis Name		Approaching to the Discipline of Industrial Design within the Context of Environmental Art: Desing of a Sitting Unit

### ABSTRACT

Environmental art cares about nature in terms of its approach. Since the artists are against the commercialization of art, they also exhibit their works in nature in order to relate to space and place. Artists leave their works in nature and allow their works to disappear in nature. Thus, by purchasing their works, they object to the problem of commercialization of art works '. At the same time, artists turn to nature because they oppose industrialization. The artists who adopt these approaches and their works will be mentioned. Again, the design process of urban furniture in the context of industrial product will be emphasized. During the design process, the criteria which will be emphasized while creating a product will be mentioned. Within the scope of this study, project made by using similar interdisciplinary approaches will be presented with the example of artist work in which two different fields can be combined.

**Keywords:** Nature, Living unit, Environmental art, Art object, Process, Product.

## İÇİNDEKİLER

<b>BİLİMSEL ETİK SAYFASI</b> .....	ii
<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU</b> .....	iii
<b>ÖN SÖZ / TEŞEKKÜR</b> .....	iv
<b>ÖZ</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>GÖRSELLER</b> .....	ix
<b>1.GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.1. Araştırmanın Konusu</b> .....	3
<b>1.2. Araştırmanın Amacı</b> .....	5
<b>1.3. Araştırmanın Önemi</b> .....	7
1.4. Tanımlar.....	7
1.5. Yöntem.....	8
1.6. Sınırlılıklar .....	9
<b>2. BÖLÜM: ÇEVRESEL SANATIN DOĞUŞU</b> .....	10
2.1. Çevresel Sanat ve Ekoloji Birlikteliği.....	18
2.2. Çevresel Sanatın Beyaz Küpten Kopuşu.....	26
2.2.1 Zaman Bağlamında Çevresel Sanat.....	32
2.2.2. Kapitalist Çevresel Sanat .....	35
2.3. Kentte Sanat .....	36
<b>3. BÖLÜM: KENT KAVRAMI</b> .....	43
3.1 Kente Bakış Açısının Sanayi Devrimiyle Değişimi.....	44
3.1.1. Kentlerin Gelişimi.....	45
3.2. Kimlikle Kente Estetik Bakış.....	51
3.2.1 Çevresel Algı.....	53
3.2.2 Kentsel Mekân .....	56
3.3. Kamusal Alan.....	59
3.3.1 Kamusal Alanda Kent Mobilyası.....	61
3.3.2 Kent Mobilyalarında Tasarım Kriterleri .....	63
<b>4. BÖLÜM: SANAT VE TASARIM DİSİPLİNLERİ</b> .....	69

4.1. Sanat ve Zanaat Kavramları .....	69
4.2. Sanat / Zanaat Ayrımı .....	70
4.3. Tasarım Kavramı.....	75
4.4. Kente Disiplinlerarası Yaklaşım .....	80
4.4.1. Disiplinlerarası Oturma Birimine Örnekler.....	86
4.4.2 Disiplinlerarası Proje.....	90
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>98</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>107</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>115</b>





## GÖRSELLER

Görsel.1: Donald Judd, 1980-1984, Marfa, Texas .....	12
Görsel.2: Carl Andre, Twenty-Fifth Steel Cardinal, 1974 .....	13
Görsel.3: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 .....	15
Görsel.4: Richard Long, Connemara Sculpture, Ireland, 1971 .....	16
Görsel.5: Christo ve Jeanne- Claude, Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83 .....	17
Görsel.6: Walter De Maria, Lightning Field, New Mexico, 1977 .....	18
Görsel.7: Michael Heizer, Double Negative, 1969-70 .....	21
Görsel.8: Andy Goldsworthy, 2012 .....	22
Görsel.9: Richard Long, A Line in Ireland, 1974 .....	24
Görsel.10: Christo, Over The River, Arkansas Nehri, Colorado, 2012 .....	25
Görsel.11: Piero Manzoni, Socle du Monde (Base of the World), 1961, Danimarka.....	27
Görsel.12: Walter de Maria, New York Earth Room, 1977 .....	29
Görsel.13: Robert Smithson, A Nonsite, 1968.....	30
Görsel.14: Stonehenge Çemberi, İngiltere .....	36
Görsel.15: Michael Heizer, Complex City Ayrıntı, 1972, Nevada .....	37
Görsel.16: Christo ve Jeanne – Claude, Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II, Piazza del Duomo, Italy, 1970 .....	38
Görsel.17: Christo ve Jeanne – Claude , Wrapped Monument to Leonardo da Vinci, Piazza della Scala, Italy, 1970 .....	38
Görsel 18: Alan Sonfist, Time Landspace, 1965 .....	39
Görsel.19: Richard Serra, Clara Clara, 1983, Paris, Fransa .....	41
Görsel.20: Göbeklitepe, Tahmini Oluşum Şekli, Şanlıurfa .....	46
Görsel.21: Howard Ebenezer, Bahçe Kent Modeli .....	48
Görsel.22: Howard Ebenezer, Bahçe Kent Modeli .....	48
Görsel.23: Le Corbusier, 1922-1925, Paris Hayali .....	50
Görsel.24: Handan Sabriye Yıldırım, 2019.....	53
Görsel.25: Kentsel Mekân Örneği.....	57
Görsel.26: Kamusal Alan.....	59
Görsel.27: Kent Mobilyası Öğrenci Projesi.....	64
Görsel.28: Kent Mobilyasında İşlevsellik .....	65
Görsel.29: Kent Mobilyasında Algılanabilirlik.....	66
Görsel.30: Kent Mobilyasında Malzeme .....	67
Görsel.31: Kent Mobilyasında Renk.....	68
Görsel.32: Marcel Duchamp, Fountain, 1917 .....	73
Görsel.33: Andy Warhol, Brillo Box, 1964 .....	74
Görsel.34: Michael Thonet, Thonet Sandalye, 19.yy.....	77
Görsel.35: Juicy Salif for Alessi, Philippe Starck, 1990 .....	79
Görsel.36: Handan Sabriye Yıldırım, 2019, Pisa Kulesi, İtalya .....	83

Görsel.37: Handan Sabriye Yıldırım, 2019, Atatürk Heykeli, Cumhuriyet Meydanı, Antalya .....	84
Görsel.38: Handan Sabriye Yıldırım, 2018, Heykel, Charles Köprüsü, Prag.....	85
Görsel.39: Handan Sabriye Yıldırım, 2018, Cumhuriyet Meydanı, Antalya.....	86
Görsel.40: Pablo Reinoso, Rencontre Alsacienne, 2015.....	87
Görsel.41: Pablo Reinoso, ViceVersa, 2012.....	88
Görsel.42: Pablo Reinoso, Bir Stüdyo Çalışmasından, 2019.....	89
Görsel.43: Allan Wexler, Two too Large Tables, 2006.....	90
Görsel.44: Bireysel Proje, İsim Çalışması .....	90
Görsel.45: Bireysel Proje, Tekli Versiyon .....	91
Görsel.46: Bireysel Proje, Çoklu Versiyon.....	92
Görsel.47: Bireysel Proje, Bireysel ve Toplu Kullanım Şekilleri .....	93
Görsel.48: Bireysel Proje, Açık Hali.....	94
Görsel.49: Bireysel Proje, Ölçeklendirme .....	95
Görsel.50: Bireysel Proje, Doğada Kullanım Şekli.....	96
Görsel.51: Bireysel Proje, Doğada Kullanım Şekli.....	97
Görsel.52: Bireysel Proje, Doğada Kullanım Şekli.....	97
Görsel.53: Handan Sabriye Yıldırım, 2018, Akdeniz Üniversitesi, Antalya .....	98
Görsel.54: Handan Sabriye Yıldırım, 2019.....	99
Görsel.55: Handan Sabriye Yıldırım, 2019.....	101
Görsel.56: Handan Sabriye Yıldırım, 2019.....	102
Görsel.57:Handan Sabriye Yıldırım, 2019.....	102
Görsel.58:Talu ve Yılmaz, Döngü/Cycle, 2019, Good Design/İyi Tasarım İzmir 4, Karma Sergi .....	104

## 1.GİRİŞ

Modernizm'in sonu, modernliğin ne olduğu tartışmalarının olması, Dada hareketlerinin birbirine yakın zamanlarda Zürih ve New York'ta baş göstermesi sanatın sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Sanata ve sanatçıya dayatılan yüce değerler üzerinde tekrar düşünülmesi, halkın silkinip harekete geçmesi, düşünmeleri sağlanmaya çalışılmış, sanat ve sanatçının yüceliği yıkılarak sanatın halk için olması amaçlanmıştır.

Sanatın felsefeyle buluşmaya başlaması hatta felsefenin sanata tamamıyla dâhil olup ön plana çıkması noktasında sanat eserinin yalnızca resim-heykel sınırları içinde kalmayıp kavramsal anlamda yeni tanımlar bulması, artık tuval gibi sınırlarından çıkıp daha geniş alanlara doğru yayılmaya başlaması, eserin sergilenmesi noktasında da sınırlarının aşılmasını beraberinde getirmiştir. Bu durumu Germaner (1997, Giriş), "Non-Picturale" tavrı olarak açıklar. Bu tavrın oluşmasıyla sanatçıların dönemlerinde eserleri için kullandıkları teknolojik olanakları, düşünceleriyle biçime yansıttıkları açıkça görülür.

Birinci bölümde özellikle 1960 sonrasında meydana gelen değişikliklerden yola çıkarak Çevresel sanatın nasıl ortaya çıktığı üzerinde durulacaktır. Aynı zamanda Çevresel sanat için günümüze kadar süregelen farklı adlandırmaların neler olduğu ve nasıl oluştuğu üzerinde durulacaktır. Çevresel sanat süresince sanatçıların bu eğilim için yaklaşımları üzerinde durularak eserlerine değinilecektir.

Kent kavramının kökeni geniş bir geçmişe dayanmaktadır. Mağara yaşamından bir kaç grubun ortak yaşama geçişi, kent kavramının temeli olarak küçük toplulukların zamanla ihtiyaçlarının artması, etkileşim ve paylaşım gibi sosyal ihtiyaçların da beraberinde gelmesiyle kitlesel topluluklara dönüşmesini barındırır. Kent evrimi, İlk Çağlarda *polis*'in ortaya çıkışı, Yunan kentleri, Roma Dönemi kentleri, Orta Çağda kent oluşumları şeklinde modern kent oluşumu şeklinde devam eder (Yaylalı, 1998, s.9-12).

Tarihteki kırılma noktalarından biri sanayi devrimi olarak gösterilir. Devrim sonrası büyük, küçük ölçekli pek çok fabrika faaliyete geçmiştir. Bu durum büyüyen

sanayi için çalışan ihtiyacını da beraberinde getirir. Tarıma dayalı geçimin zorlaşması ve ortaya çıkan bu sanayi alanlarında ihtiyaç duyulan kol gücü için ailelere kentlere göçü zorunlu kılmıştır. Aynı zamanda sanayi devriminde toplumların üstünde taşıdığı etiketlerde de değişikliklere sebep olur. Burada etiketten bahsederken işçi etiketi diyebiliriz. Yani başka bir deyişle işçi sınıfı dediğimiz toplumsal sınıf var olur (Freyer, 2014, s.49-50).

İkinci bölümde sanayi devrimi sonrası kentleşme üzerinde durulmaktadır. Sanayi devrimi sonrası pek çok alanın kesin olarak birbirinden ayrılması ya da keskin olarak yeni alanların ortaya çıkmasıdır. Bunun sebebi de devrimin materyalinin köşelere sahip olmasıdır. Devrim sonrası ara hatlar ana hatlara dönüşerek net izlere dönüştürür. Bu durumu, doğal ortamındaki patikaların artık asfaltlar ile tamamıyla birbirinden ayrılmış ve yolun artık tam olarak tanımlanmaya başlanması olarak düşünebiliriz.

Modern kentlerin oluşmasıyla meydana gelen kamusal alanlardan bahsedilecektir. Aynı zamanda kamusal alanlarda bireyler için gerekli olan kent mobilyalarına değinilecek ve kent mobilyalarının tasarım kriterleri açısından bireyler için uygun olan kriterleri üzerinde durulacaktır.

Üçüncü bölümde ise, sanat ve tasarım disiplinleri üzerinden kente yaklaşılmaya çalışılmıştır. Kentsel mekân içinde kullanılan gerek tasarımsal gerek sanatsal nesnelere birbiri içinde nasıl kullanıldıklarına dair örnekler verilmiştir. Aynı zamanda doğanın içinde barındırdığı, tasarım kriterlerinde bir oturma birimi tasarlanmıştır. Tasarlanan bu oturma birimi ile ilgili kullanım, malzeme, ölçeklendirme gibi proje detaylarına yer verilmiştir.

Tasarım kriterlerinde oluşturulan birimler, nesnelere ürün olarak yaklaşmamızı sağlarken sanat bağlamında doğaya konumlandırılarak doğayla etkileşime geçmesi süreciyle nesneye eser olarak yaklaşmamızı sağlayacaktır.

### 1.1. Araştırmanın Konusu

Endüstri devrimi sonrası değişen sanat yaklaşımı beraberinde Yeryüzü Sanat – Environmental Art hareketini de getirir. “ABD ve Hollanda’ya yayılan bir eğilimi yansıtır ve bu eğilim iki temel etkinliği oluşturur. İlki sanatın gitgide ticarileştirilmesine karşı tepki göstermek, ikincisi ise o dönemde yeni yeni gelişmeye başlayan çevre hareketlerine karşı gösterilen yakın ilgidir.”(Sanat Dünyamız, 1995, s.83). “1960’lardan bu yana sanatçıların büyük bir çoğunluğu, içerisinde yaşadığı çevrenin olası sorunlarını gündeme taşımak ve bu konuda farkındalık yaratmak için çevresel sanatı bir araç olarak kullanmışlar ve konuya yönelik uygulamalar gerçekleştirmişlerdir.” (Keser ve Oskay, 2015, s.75). Bu hareketin sanatçıları doğaya çeşitli şekillerde müdahale ederek izlerini bırakmışlardır. Bunlardan bazı sanatçılar doğaya zarar verirken bazıları ise zararı olmayan müdahalelerde bulunmuşlardır. Sanatçıların olumlu ya da olumsuz ana yaklaşımları doğayı kullanmaktır. “Bu tür çalışmaların başlıca niteliği doğa ile çok yakın ilişkide olmaları ve doğada bırakılan izlerin yapıt olarak ortaya konulmasıdır.” (Germaner, 1997, s.45).

Bu iki temel yaklaşım ile oluşan bu eğilim Türkçeye; Çevresel Sanat, Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı gibi farklı şekillerde de çevrilebilmektedir. Land-art eğilimi aynı zamanda; “Sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle Happening ile, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘artakalan’ malzemeye sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir.” (Antmen, 2016, s.253).

Hareketin sanatçıları için, sanat nesnesinin kapalı alanlarda sergilenmesine, alınıp satılmasıyla sanat nesnesinin ticarileştirilmesine, sanatçının özgür üretmesi engeline karşı çıkmak yine temel amaçları içindedir.

Hareketin sanatçıları kalıcılığı fotoğraf-video aracılığıyla sağlar. “Sanatçıların doğada izler bırakma çabaları ile uyguladıkları eserlerin zamana ve doğaya bir biçimde yenileceğinin bilinmesi, üretilen eserlerin belgelerinin ve envanterlerinin

tutulmasını da bir gereklilik haline dönüştürmüştür. Sanatçılar disiplinlerarası uygulamalar ile fotoğraf ve video sanatlarından da yararlanarak yeryüzünde bıraktıkları izleri kalıcı bir boyuta ulaştırıp daha sonraki süreçlerde de izleyiciyle buluşturmışlardır.” (Keser ve Oskay, 2015, s.76).

Endüstri Devrimi'nin bir diğer etkisi, kent oluşumu üzerine olur. Kent kavramı endüstrileşme ile başlayıp günümüze kadar şekillenerek devam eder. Devrim sonrası oluşan büyük, küçük ölçekli birbirinden farklı pek çok fabrika için kol gücüne ihtiyaç duyulur. Bu kol gücü ihtiyacı da aileleri köylerinden, kurulan fabrika yakınlarına göçü zorunlu kılar. Fabrikalar etrafında başlayan kümeleşme çok daha büyük çaplara ulaşır. Nüfusun artışı da kentleşme kavramını beraberinde getirir. Kentleşme ile kalabalık içinde yaşamını idame ettirmek gerekir. Aynı zamanda insan etkileşimini, iletişimini sağlamak için kent meydanları, parklar, bahçeler önem kazanmaya başlar. Bu alanlarda vakit geçirmek için de kent mobilyası ihtiyacı ortaya çıkar.

Kent mobilyaları içinden en çok kullanılan ve ihtiyaç duyulan oturma birimidir. Oturma birimi: “Dinlenme, sohbet etme, bekleme ve ya sadece zaman geçirme gibi bir eylem ihtiyacını karşılamak için kullanılır.” (Yaylacı, 1998, s.71) şeklinde tanımlanır. Dinlenme, sohbet etme vb. pek çok ihtiyacımıza yanıt verir. İletişim, etkileşim için kullanılan mobilya olması dolayısıyla kent mobilyalarından oturma birimi seçilmiştir.

Doğa kendi içinde inişli-çıkışlı yüzey yapısı sebebiyle oturmak, dinlenmek gibi eylemleri kendi bünyesinde gerçekleştirmemizi sağlar. Buradan yola çıkarak endüstriyel bir ürünü bünyesine adapte edebileceğimiz bir oturma birimi oluşturulabileceği fikri gelişmiştir. Birimin zamanla doğaya karışıp doğayla bütünleşmesi durumunu da göz önünde bulundurarak ham maddesi doğadan olan bir ürün tasarımının yine doğaya dönüş yapacağı düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Buradan hareketle disiplinlerarası bir yaklaşımla endüstriyel tasarım ürünü olan oturma birimi Çevresel Sanat bağlamında ele alınacak, araştırılacak ve bu araştırmanın konusu olacaktır.

## 1.2. Araştırmanın Amacı

Duchamp, geleneksel tuval resmine son vermek ve sanata bilinçli bir rastlantısallık katmak üzere, Paris’te yapılan ‘Bağımsızlar Sergisi’ ne ‘Çeşme’ adlı eseriyle ve takma isimle sergiye bir pisuar çalışması gönderir. Jüri üyeleri eseri gördüklerinde bu eserin sergilenmeye uygun olmadığı için sergiye alınmaması gerektiği konusunda direnirler. Eserin yalnızca tesisatçılarda sürekli gördüğümüz pisuar olarak değerlendirmek yerine çevrilerek yerleştirilmesiyle ürünün formunu açığa çıkardığı dile getirilir (İzan, 2018).

Yine bir seri üretim nesnesi olan konserve kutularının Andy Warhol tasarımıyla bir sanat nesnesine dönüşmesi durumu 1962 yılında gerçekleşir. Sanatçı “Campbell Soup Company” şirketine ait olan kutu tasarımını tuval üzerine tekrar edecek şekilde aktarır. Böylece tabloya baktığımızda kendimizi market rafında yan yana üst üste dizilmiş konserveler arasında buluruz. “Orijinal çorba kutusunu içeriğinden koparıp imgesine odaklanan Warhol, seri olarak üretmenin olabilirliğini ve seri imgelerin yarattığı görsel etkiyi fark eder” (Pera müzesi). Sanatçı bu çalışması ile birlikte Amerikan pop kültürünün de ikonlarından olacaktır.

Fransız tasarımcı olan Philippe Starck aynı zamanda iç mimarlık da yapmaktadır. Alessi ile ikonikleşen “Juicy Salif” tasarımı bir örümcek ya da bir uzay aracını anımsatsa da fonksiyon olarak bir limon sıkacağıdır. Ancak ürün piyasada beklenen ilgiyi görmemiştir. Bunun üzerine firma tarafından araştırma yapılmış ve ürünün kullanıcılar tarafından işlevinin dışında kütüphanelerinde sergiledikleri ya da süs objesi olarak kullanmayı tercih ettikleri görülmüştür. Kullanıcı işlevsel bir tasarım ürününü işlevini göz ardı ederek adeta heykelleştirmiştir (Temiz, 2016).

Duchamp’ın bir seri üretim nesnesi olan pisuvarı alıp sergi mekânına yerleştirmesi, Andy Warhol’un seri üretim nesnesi olan çorba kutularını tuvale aktarması ve Philippe Starck’ın limon sıkacağı tasarımının kullanıcıların tercihiyle heykele dönüşmesi temelleriyle yaklaşılacaktır. Buradan örnekle bu tez çalışmasının temel amacı, iki farklı disiplinin bir araya gelerek farklı disiplinlerin birlikteliği üzerine farkındalık oluşturmaktır. Doğaya olumlu ya da olumsuz herhangi bir

yönelimsel etki yapmadan yalnızca bir tasarım nesnesi doğa ile bütünleşecek şekilde sanat nesnesine dönüşecektir.

Bu tez çalışması ekolojik anlamda küresel ve çevresel endişeler barındırmadığı için Ekolojik Art'tan ayrılmıştır. Seri üretim nesnesinin yalnızca doğayla etkileşime geçmesi planlandığı için genel anlamda Çevresel Sanat bağlamında yaklaşılması amaçlanır. Aynı zamanda Çevresel Sanat hareketinin sınırları, olumlu-olumsuz yanları ve güncel konumu irdelenmiştir. Birimlerin seri üretim nesnesi olarak seçilmesi ile sanat nesnesinin tek olmasına eleştirel şekilde yaklaşılması düşünülmüştür. Bu bağlamda yine Endüstriyel Tasarım disiplinin sınırları irdelenmiştir.

Tez kapsamında yer alacak kişisel projedeki oturma biriminin kullanım amacı, kullanıcılar için bir ağaç etrafında toplanma ritüelini de içinde barındırır. Bu oturma birimleri kullanıcıların isteğine göre farklı sayı ve dizilimlerde yerleştirilebilir. Aynı zamanda bir ağaç yerine birkaç ağaç etrafında dönerek çok daha büyük zincir oluşturma olanağı sağlanması planlanmıştır. Bu sayede oturma birimlerini kullanan kullanıcıların da tıpkı ürün gibi doğayla bütünleşmeleri, iletişime geçmeleri amaçlanır. Doğanın yanı sıra birimlerin farklı şekillerde kullanımlarının mevcut olmasıyla kullanıcılar bireysel ya da toplu olarak da bütünleşme sağlayacaklardır.

Yapılan tez çalışmasında mekân olarak Akdeniz Üniversitesi Kampüsü açık alanları seçilmiştir. Üniversite Kampüsü açık alanlarında olması, kullanıcı dediğimiz özellikle öğrencilerin belirli ve kapalı sınırları olan mekânların dışına çıkmaları aynı zamanda birbirleriyle ve doğayla iletişime geçmeleri üzerine odaklanılır. Tıpkı eserlerin dış mekâna aktarılması gibi kullanıcıların da kapalı mekândan dış mekâna aktarılması ile doğayla iletişime geçmeleri amaçlanır.

Bu tez çalışması aynı zamanda doğaya yerleştirilen bir tasarım ürünü olan oturma biriminin doğayla bütünleşmesi sürecinin temelini oluşturur. Bu süreç başlangıcında birimleri kullanan kullanıcılar ve doğayla bütünleşme süreci sonunda ürünün sanat nesnesine dönüşmesiyle kullanıcı kimliğinin izleyici-katılımcı kimliğine dönüşme sürecindeki yaklaşımların nasıl olacağına, aynı zamanda bir



disiplinin süreç ile farklı bir disipline geçişi üzerine sürecin nasıl bir değişim göstereceğine dair araştırmaya kaynak oluşturacaktır.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Bu tez çalışması, oturma biriminin tasarım kriterleriyle tasarlanması ve kullanıcı için tüketime yönelik ürün olmasıyla endüstriyel ürün kategorisinde yer alacaktır. Bu oturma birimlerinin Çevresel Sanat bağlamında sanatsal-tasarımsal bir nesne olarak doğada sergilenmesi üzerine birleşmesiyle disiplinlerarası bir çalışma olacaktır. Bu çalışmada oturma birimi tek başına bir endüstriyel ürün olarak değil, Çevresel Sanat'ın bir parçası olarak değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu nedenle de bu tez çalışmasının tasarım ve sanatı birlikte sorgulayabilen ve yenilenebilen bir alan haline dönüşmesi açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

### **1.4. Tanımlar**

Çevresel Sanat: “Doğa içinde, denizde, dağ tepelerinde, çölde çalışan sanatçıların yapıtlarına Arazi Sanatı (Land Art), Toprak Sanatı (Earth Art) denmektedir. Doğanın büyük, geniş, açık alanlarına insanın katkısı, müdahalesi olarak nitelendirilebilir. Çevresel Sanat – Environmental Art’ın en geniş çaptaki uygulamalarıdır.” (Ögel, 1977, s.2). Yine başka bir tanıma göre “Sanatın özgür doğası gereği doğanın figüratif görünümüyle yetinmeyerek geleneksel muhalif olan yaklaşımlar ‘Arazi Sanatı’, ‘Yeryüzü Sanatı’, Çevre Sanatı’, ‘Toprak Sanatı’, ‘Çevresel Sanat’ gibi benzer kavramlarla adlandırılırlar. Plastik sanatlardaki bu yaklaşımların ortak amacının geleneksel sergi, galeri, sanat yapıtı algısını değiştirmelerinin yanı sıra çevre sorunlarına, doğaya ilişkin bir bilinç oluşturma, insan- doğa ilişkisinin geldiği noktaya dikkat çekme eylemlerini de kapsadığı görülür.” (Bilir, 2014, s.23).

Endüstriyel Ürün: Fransızca “industrie” olan endüstri kelimesi aynı zamanda sanayi olarak da kullanılır. Endüstri kelimesi “Yeni teknolojileri uygulamadaki

tavırları ve yasal durumları ne olursa olsun büyük, küçük ve orta ölçekli işletmelerin gerçekleştirdikleri her türlü iktisadi etkinlik.” (TDK, 2019) şeklinde tanımlanmıştır. Sanayi Devrimi sonrası meydana gelen değişikliklerle endüstri kavramının ortaya çıkmasının ardından üretim sonucu üretilen mal ve hizmetlerin tümü “ürün” olarak tanımlanmıştır. “Bir veya daha fazla sayıdaki diğer maddelerden biyolojik, kimyasal veya fiziksel değişimlerin sonucu meydana gelen bir madde.”(TDK) şeklinde de daha geniş bir tanımlama yapılabilir. Bunların sonucunda endüstriyel ürün tanımlaması; “Endüstriler veya firmalar vb. tarafından kullanılan veya tüketime yönelik makineler, imalat tesisleri, malzemeler ve diğer mallar veya bileşen parçaları.” (Businessdictionary, 2019) şeklinde yapılmaktadır.

Oturma Birimi: “Dinlenme, sohbet etme, bekleme ve ya sadece zaman geçirme gibi bir eylem ihtiyacını karşılayan için kullanılır” (Yaylacı, 1998, s.71) şeklinde tanımlanmıştır.

### **1.5. Yöntem**

Bu tez çalışmasında; birinci bölümde Çevresel Sanat - Earth Art - Land Art kavramlarının sınırları irdelenecektir. Çevresel Sanat hareketinin çıkışı ve süreciyle ilgili kaynaklardan yararlanılmıştır. İncelenen Çevresel Sanat sanatçıları için; tamamen doğayı kullanan sanatçılardan başlayıp kentleşme ile doğadan uzaklaşmaya başlayan, insanın kent içinde doğayla bütünleşmesini amaçlayan sanatçılar şeklinde geçiş yapılmıştır. Kentte doğaya adapte olmayı amaçlayan eserlerle sanatçılar üzerinde durulmuştur. Sanatçıların yaklaşımlarıyla günümüz kentleşme sonucu meydana gelen betonlaşmaya karşı doğayla iç içe olma isteğini eserlerine nasıl yansıttıkları üzerinde durulmuştur.

Bu tez çalışmasının ikinci bölümünde kent, kentsel mekân ve kamusal alanların kavramları ele alınmıştır. Kentlerin meydana gelişinden başlanmış ve kent mobilyasının oluşma süreci ile sonuçlandırılmıştır. Kent mobilyalarının hangi tasarım kriterlerine bağlı olarak oluşturulduğu incelenmiştir. Endüstriyel ürün tasarımı bağlamında bir oturma birimine nasıl yaklaşıldığı üzerinde durulmuştur.

İki disiplinin birbiriyle olan yakınlığını tanımlayabilmek için sanat ve tasarım alanlarında kente doğru şekillenen, ortak alan<sup>1</sup> üzerinde durulmuştur. Farklı disiplinlerin birbiriyle olan yakınlığı üzerinden de literatür taraması yapılmıştır. Örneğin; günümüzde disiplinlerarası çalışmalarıyla bilinen Pablo Reinoso, Allan Wexler'in çalışmalarıyla birlikte incelenmiştir.

Uygulama boyutu için kişisel proje; tasarım kriterleri bağlamında ürünün işlevselliği ön planda olacak şekilde ürün tasarımı yapılmıştır. Tasarım kriterleriyle oluşturulmasıyla kullanıma hazır bir ürün oluşturulmuştur. Ürünün birimleri, kullanıcılar için farklı ölçülerde değerlendirilmiştir. Ürünün malzemesi ahşap düşünülmüştür. Doğada artakalan dal parçası vb. malzemelerden yapılması planlanmıştır. Doğa malzemelerinin endüstriyel üretim yöntemiyle yeniden ürün oluşturulması sağlanarak Çevresel Sanat bağlamında yapılması düşünülen oturma birimi bir sanat nesnesi gibi doğada sergilenerek tez çalışmasının bir parçası olmuştur.

Bu tez çalışması ile nesneye iki disiplin arasında yaklaşılmaya çalışılarak nesnenin hangi konumda olduğu, bu konuma bireyin karar verip vermediği ve(ya) nesnenin ürün mü yoksa sanat eseri mi olduğu/olacağı ile ilgili birey ve(ya) doğanın katkısının ne olduğu ile ilgili sorulara zemin hazırlanmıştır.

## 1.6. Sınırlılıklar

Çalışma sanat ve tasarım alanındaki disiplinleri kapsamaktadır. İki disiplini birleştiren çalışmalar güncel olup, net olarak iki disiplini kapsayan çok az çalışma bulunmaktadır. Bundan dolayı güncel çalışmalar, metinler incelenmiştir.

Disiplinlerarası yaklaşımları tanımlamak için başka disiplinlerin birbiriyle olan iletişimlerinin de nasıl olacağı ile ilgili konu çerçevesinde yapıt-ürün okumaları ve çözümlenmeleri yapılmıştır.

---

<sup>1</sup> Burada kent ortak alan oluşturur, çünkü her iki disiplinde de kentleşme ile doğadan uzaklaşma sonucu doğayı Sanayi Devrimi sonrası meydana gelen kentlerimizi dâhil etme çabası görülür.

## 2. BÖLÜM: ÇEVRESEL SANATIN DOĞUŞU

Sanat sözlüğü karşılığı “Land Art” olarak tanımlanan “Çevresel Sanat”, “Arazi Sanatı” ya da ‘Toprak Sanatı’ olarak da bilinir. Aynı zamanda “çevreyi estetik ve kavramsal amaçlar için biçimlendirilecek, kaplanacak bir alan olarak görme eğiliminde olan Land Art, genellikle ekosistem, doğa ve çevrecilikle değil sanat ve peyzajla ilgili” olduğu iddia edilir (Sanat Sözlüğü, 2005, s.200).

Antmen (2016, s.253) Çevresel Sanat’ın; 1960’lar ve sonrasında endüstrileşmenin getirdiği çevresel sorunların ciddi boyuta ulaşmasıyla ortaya çıkması ve ardından çevresel sorunların çözümü adına “Arazi Sanatı” ismiyle ortaya çıkmasından bahseder. Aynı zamanda “Arazi Sanatı”, “Toprak Sanatı”, “Çevresel Sanat”, ve ya “Yeryüzü Sanatı” gibi pek çok çeviri çeşitliliğine sahip olduğu için tam bir Türkçe karşılığı olmadığını söylemek doğru olur. Doğanın kendi malzemesini kullanmaktan, çevresel farkındalığa, dönüşümden mekâna ait olan çalışmalara kadar farklı amaçlar çerçevesinde ayrılır ve doğa ile sanat arasında etkileşim içerir (Aydın ve Zümrüt, 2013, s.53). Doğada bulunan malzemelerin kullanımının dışında zift, asfalt, dozerler, devasa yapılar, makineler ya da teknolojiyi kullanarak doğaya müdahalede de bulunulur (Yağmur, 2016, s.1980).

Karavit’in (2008, s.7) Yeryüzü Sanatı olarak tanımlama sebebi eserlerin kapalı mekânların dışında sergilenmesinin yanı sıra “doğadaki nesnelere düzenlemeye yönelik, az yontma işlemi gerektiren eserler” in ortaya çıkmasıdır. Ancak Antmen (2016, s.254) ise göller, çöller, dağları zemin olarak kullanılarak ‘yeni birer sanatsal topoğrafi’ oluşturarak görselliği ön plana çıkarır ve Arazi sanatı olarak tanımlar.

Genel anlamda Çevresel Sanat için bir eğilim olarak bahsedilir. Ortaya çıktığı yıllarda pek çok sanat kavramlarını barındırdığı için net sınırları yoktur. Sanatçıların yaptıkları çalışmaları daha çok belgelerle sunması, videolarla izletmesi, sergilemesi Performans, Happening, Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı gibi pek çok sanatı içinde barındıran bir tanımlı içerdiğinden tam bir akım olarak bahsetmek doğru olmayacaktır (Sanat Dünyamız, 1995, s.83). Aynı zamanda Karavit (2008, s.8)’de Çevresel Sanat’ı hiçbir akıma bağlı kalmadan yalnızca sanatçının çevresi ve kendisiyle olan iletişimi

sonucu ortaya çıkan düşünsel ve doğa sanatının süreçlerinin ortak ürünü olarak görüp bunun özel bir disiplin olarak adlandırılmayacağını savunur. Çevresel Sanat pek çok farklı isimle anılsa da asıl olan bu eğilim çerçevesindeki sanatçıların eserlerini pek çok çeşitli yöntemle vererek çeşitlilik oluşturmalarıdır. Özet olarak sanatçının görüşü ön plandadır.

Karavit'in (2008, s.10) "İlkel Yeryüzü Sanatı" olarak adlandırdığı yeryüzü eserleri çeşitli uygarlıklardaki "...geometrik düzenlerin veya büyük hayvan figürlerinin toprağa kazılmasıyla oluşmuştur. Benzer işler Avrupa kıtasında özellikle Britanya Ada'sındaki Stonehenger ve at-insan figürlü arazi işaretleri..." şeklinde örneklenmektedir. İlkel ortamda "ilk anıtlar, dikili taşlar, açık araziye insanın kalıcı damgasını vurması idi." (Ögel, 1977, Konuya Girerken). İnsan bu şekilde doğaya, kendine ait bir iz bırakmış oluyordu. "Aslında yeryüzü sanatının geçmiş referansları olarak değerlendirdiğimiz bu işaretlerin amacı olarak ortaya sürülen tanrılara gönderme, mesaj, kötülüklerden korunma, büyü, doğayı taklit içtepisi gibi olgular zaten ilkel sanatın bir anlamda konularıdır da. Bu bağlamda, ilkel yeryüzü eserleri, yeryüzü sanatını geçmişten besleyen referanslardır." (Karavit, 2008, s.11). Ancak ilkel sanatta kullanılan pek çok nesne –ki bu nesnelere günümüzde eser olarak geçse de o dönemlerde kullanılan tabak, çömlek gibi günlük yaşam gereçleridir- sanat müzelerine kaldırılıyor.

1960'lı yılların öncesinde doğa sadece tuvale aktarılan, sanatçıların eserlerinde konu olan, geleneksel sanatın üzerinde durmadan kullandığı bir obje iken 1960 sonrasında doğa artık bilinçli olarak ele alınmaya başlamıştır (Aydın ve Zümrüt, 2013, s.55). Genel anlamda Çevresel Sanat ise, Modernizm'in bir parçası olarak 1960'larda Amerika'da Amerikalı birkaç sanatçı ile ortaya çıkmıştır (Malpas, 2013, s.15). Modernizm'in sonuna denk gelen Minimalizm'in doğuşu resim ve heykel sanatçılarının sürecini oldukça etkilemiştir. Öncü isimlerden Frank Stella'ya göre 1962-1963'te yapılan ilk minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve daha nesnel olan, heykelde ise fabrikasyon malzemeleri seçen ve endüstrinin getirdiği seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdi (Germaner, 1997, s.41). Bu dönemlerde resimden çok heykel alanında gelişmeler olduğu görülmüştür. Sanatçılar resimde de üç boyutu kullanmaya geçmişlerdir. Heykelde ise

“gerçek mekânı kullanma isteği” görülmüştür. Malpas (2013, s.19), Çevresel sanatın ‘in situ’<sup>2</sup> görüldüğü yerlerin daha çok heykel parkları ve bahçeler olduğunu belirtmiştir. Bunlara örnek olarak ABD’deki, Grounds for Sculpture, Rockefeller Estate, Empire State Plaza Art Collection gösterilir. Sanatçılar özellikle heykel alanında daha çok geometrik ve yalın dil kullanmışlar ve “...biçimin ifadesi, iç yapının dışa yansımaları ve yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığı gibi özelliklerle ilgilenmemişlerdir. Buna karşın kendilerini normal ya da dev boyutlarda gerçekleştirdikleri küre, silindir, küp gibi temel biçimler ve yalın figürlerle sınırlamışlardır.” (Germaner, 1997, s.42). Bu alanda minimalist sanatçı Donald Judd’un Marfa’daki sanat işi, in situ örneklerin başında yer almaktadır (Malpas, 2013, s.19).



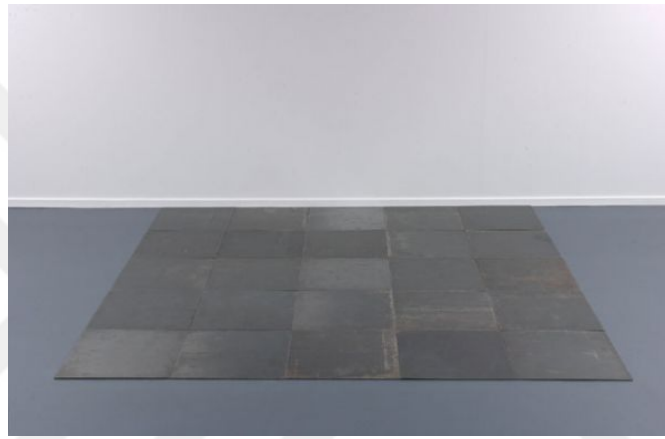
**Görsel.1:** Donald Judd, 1980-1984, Marfa, Texas

(<https://www.chinati.org/images/collection/judd/concrete/CFDJ20FreestandingConcrete1.jpg>, 2019)

Andre için heykelin anlamı, durağan ve herhangi bir şeyi temsil eden nesne olmaktan çıkıp, insanla ve çevresiyle ilişkiler kurabilme yetisi ile oluşan bir nesne halini alır (Germaner, 1997, s.42-43). Andre’nin etkin olduğu nokta heykelin “ dikey görünüş etkisini ortadan kaldırmak” olmuştur. “Heykeli strüktür olarak görmek

<sup>2</sup>‘in situ’: bir şeyin tam olarak yerinde incelendiğini anlatmak için kullanılır (Cambridge Dictionary). Daha açık bir ifadeyle doğal ortamındaki halidir. “Sanatsal etkinlik ve yer arasındaki diyalog kavramı” Çevresel sanata özel olarak gelişmiştir (Kayalıoğlu, 1995, s.78).

yerine, yeryüzünün heykelsi aktiviteler için mekân olarak olanaklar sunduğu konusunda sanatçıları uyararak, heykeli yeniden bir alan olarak tanımladı.” (Karavit, 2008, s.40). Burada Andre tavrını ağırlıklı olarak heykelin yerleştirme konumu üzerine koymuş olsa da heykelin yerleşim yerleri olarak yeryüzünü mekân seçmesi durumu da önemlidir. Sanatçı yatay alanda yaptığı eserlerle öyle ileri gitmiştir ki ona göre en ideal sanat yapıtlarının uzayıp giden yollar olduğunu belirtir. Tabii ki burada tek sorun kamu yollarının bir sanat galerisinde sergilenemeyen, satılamayan bir nesne olmasıdır (Yılmaz, 2006, s.236).



Görsel.2: Carl Andre, Twenty-Fifth Steel Cardinal, 1974  
([http://pictify.saatchigallery.com/files/works/carl-andre-twenty-fifth-steel-cardinal-1345046144\\_b.jpg](http://pictify.saatchigallery.com/files/works/carl-andre-twenty-fifth-steel-cardinal-1345046144_b.jpg), 2019)

“Andre heykeli, “mekân olarak heykel” anlayışı gereği, izleyicinin bedeni ve sanat eseri arasındaki doğrudan ilişkiye dayanan uzam algısı ile eleştirir.” (Saltonline). Bu sayede nesneyi sanat eseri olmaktan çıkararak üzerinde yürünebilen, oturulabilen işlevsel başka bir nesneye dönüştürür. Çevresel Sanat ortaya çıkmadan önce Minimalizm etkisi altındaki sanatçılar, -özellikle Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt- Minimalizm’den etkilenen ve sanat nesnesi / heykele olan yaklaşımı değiştiren isimlerdir. “Yukarıdaki heykeltıraşların hiçbiri heykel kaidelerine ihtiyaç duymadı. Eserlerini direkt olarak yere koyuyorlardı (eğer duvara asmaları gerekmiyorsa). Bu üç isimden Morris, yeni sanatsal çıkışları fark etmek konusunda şaşırtıcı derecede uygun zamanı yakalama becerisine sahipti ve yeryüzü eserlerini ilk başlatanlardan biri oldu.” (Karavit, 2008, s.37). Çevresel Sanat’ın temeli neredeyse

iki sanatçının iki farklı işi yapmasına dayandırılır. Robert Morris<sup>3</sup> ve Robert Smithson<sup>4</sup>, bu iki sanatçı Hollanda'da gerçekleştirilen bir sergiye katıldıkları eserlerle bu harekete en hızlı ayak uyduran ve bu hareketin sınırlarını değiştiren iki önemli başlangıç ismi olmuştur.

Karavit (2008, s.42-56) Çevresel Sanat'ın iki büyük kırılmadan oluştuğunu vurgular. Bu kırılmalara sanatçılar ve yaptıkları eserler sebep olmuştur. İlk kırılma olarak Amerikalı sanatçılar Smithson ve Heizer'in yaklaşımlarıdır. Smithson yayınladığı makalelerle endişelerini dile getirebilen, fikirlerini açıkça beyan eden, çevresini de etkileyebilen bir kişiliğe sahip olan ve eserlerinde de yavaş yavaş bunu hissettirerek ilerleyen bir sanatçıdır. Heizer'in amacı ise Avrupalı sanatçıların işlerine öykünmeyen bir Amerikan sanatı keşfetmektir. İkinci kırılmayı De Maria ve Turrell, yaptıkları eserleri seyirci olarak değil deneyimleyerek ve algılayarak anlamamızı gerçekleştirmişlerdir (Karavit, 2008, s.59-61).

Smithson yaptığı çalışmalarda -buna en ünlü örneği Utah'ta sergilediği Spiral Jetty örnek verilebilir- eserin boyutlarını kendi belirleyerek, sergilemek istediği alanı kendi seçerek sanatçının ticari üretici olmasına ve eserin de müze ve galeri gibi kısıtlı mekânlarda sergilenmesiyle ticarileştirilmesine karşı çıkar (Atakan, 2015, s.62).

Spiral Jetty kişinin kolaylıkla ulaşamayacağı bir alanda sergilenir. Sergilenen alana gitmek için özel yolculuk yapılması gerekir. Aynı zamanda eserin doğal yollarla oluşturulması durumuna sürecin de dâhil olmasıyla eserin kapalı, beyaz boyalı dört duvar içinde sonsuza dek sergilenmesi veya satılması durumlarını ortadan kaldırarak geçici eser sergileme fikrini ortaya çıkarır. Hatta doğal malzemeler kullanımı zamanla eserde değişikliklere sebep olduğu için -Spiral Jetty bir süre sonra deniz organizmalarının birikimiyle farklı renge bürünüp değişim geçirir- eserin

<sup>3</sup> Observatory: Morris'in observatory eseri aslında sanatçının Stonehenge gibi tarih öncesi olan devasa yapıtlara gönderme niteliği taşır. Ancak tarih öncesi eserler gibi dini ya da törensel içerik taşımaması bakımından farklılık gösterir (Karavit, 2008, s.38-39).

<sup>4</sup> Broken Circle: Smithson'un bir sergi için yaptığı eseri ilk olarak sergileneceği yerin bir park olduğunu öğrendiğinde karşı çıkar. Çünkü Smithson'a göre parklar zaten kendi içinde bir sanat eseridir. Bu yüzden Smithson'da eserini parkların hatta kentin çok daha dışına çıkarıp eseri görmek için gelecek olan ziyaretçilerin gelmesi neredeyse olanaksız olan atıl bir taş ocağında oluşturur (Karavit, 2008, s.45).



sanatçı dışında, sürecin de etkisiyle doğal yollarla farklılaşması da söz konusudur. Smithson'un eseri çevreyle etkileşime girer ya da çevre şartlarına uyum sağlaması sonucu sürece bağlı olarak eserde değişiklikler -çevrenin eserle bütünleşme durumu- meydana gelir. Smithson yaptığı eserinde Tuz Gölü'nün yapısına müdahale ederek, tabiatla uyum sağlamasıyla “doğal olarak var olanın özüne ait bir unsurun insan tarafından yapılan değişimle” izleyiciyi etkilemeyi başarır (Yağmur, 2016, s.1982). Kısaca eserin doğaya olan duyarlılığı ve verdiği her türlü tepki eserin çeşitlenmesini ya da sürece bağlı değişiklikler göstererek evrim geçirmesini sağlar. Böylece zamanın, sanatın bir ögesi haline gelmesiyle ortaya konan sanat eseri artık doğanın bir parçası olup, doğayla yaşayan bir canlı varlığa dönüşmüştür (Oğuz, 2015, s.71).



**Görsel.3:** Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 (Antmen, 2016, s.252)

“Smithson, hem galeri, hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak, müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeylere dönüştüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir.” (Atakan, 2015, s.62-63)

Smithson' un aynı zamanda endüstrileşmenin hayatın pek çok noktasına etki etmesine karşı olması onun yeryüzüne yönelmesine daha da etkili olmuştur. Bundan dolayı kullandığı malzemeler de paslanabilen, doğayla etkileşime geçebilen malzemeler olmuştur. Çevre ile endüstriyi kesişen yollar olarak düşünür (Antmen, 2016, s.259).

James Turrell (1943, -) da yine bir arazi satın alıp onu düşüncesine göre şekillendiren sanatçılardan. Bu seçtiği alan volkanik bir kraterdi. Üst kısmını volkan külünden arındırarak düz bir yüzey elde etmiş oldu. Aynı zamanda volkan tabanından merkezine gitmeyi sağlayan bir tünel inşa ederek izleyicinin, volkan yapının merkezine ulaşmasını sağladı. “Yer altı geçidini yaptıktan sonra, izleyiciler gökyüzünü kraterin düzleştirilmiş kenarına oturan ters çevrilmiş, üç boyutlu bir kap gibi algılayacaklardı.” (Karavit, 2008, s.61). Böylece izleyici üst kısımdaki açıklığa odaklanacaktı.

Richard Long, Çevresel Sanat için eserini icra ederken doğada uzun uzun yürüyüşler yapan, doğayı en yumuşak şekilde kullanan bir heykeltıraştır. Bu yürüyüşlerini pek çok farklı ülkelerde gerçekleştirmiş olup kimi zaman yanına aldığı pek çok çeşit malzemeyle kimi zaman doğada bulduğu malzemelerle kimi zamanda ayak izi gibi kendi imkânlarıyla eserlerini oluşturur ve belgeler. Belgelerini sonrasında galeri mekânında izleyiciye sunar (Yağmur, 2016, s.1980). Long’un diğer sanatçılardan farkı doğayla olan duygusal bağıdır. Bu bağ çerçevesinde müdahalesi de oldukça basit ve hafif kalmıştır. Böylece doğayı incitmemek adına ellerini, ayaklarını alet olarak kullanmaktan çekinmemiştir diyebiliriz.



**Görsel.4:** Richard Long, Connemara Sculpture, Ireland, 1971 (Atakan, 2015, s.65)

Christo - Jeanne Claude çifti ilk olarak küçük nesnelere paketlemeye başlamışlardır. Ancak daha dikkat çekici olması adına çok daha büyük nesnelere

yönelmişlerdir. Bir kıyı şeridinden tutun da tarihi bir parlamento binası, köprüye kadar pek çok dikkat çekici düzeyde çalışmaları mevcuttur. Çiftin kumaş kullanma sebeplerinden biri de nesnelere bir deri gibi kaplayıp gizlemesinin oldukça kolay olmasıdır. Kumaşın dokusu ve yapısı aynı zamanda doğa ile bütünleşerek (rüzgâr, güneş gibi etkenler) uyum sağlamaya uygun ve kumaşın iki boyutta kullanımı da dinamik etkisi yaratma açısından oldukça tesirlidir. Eserler için farklı renklerde kumaş kullanımı da vurguyu arttırıcı ve akılda kalıcı olması bakımından başka bir etkidir (Keser ve Oskay, 2015, s.85-86).



**Görsel.5:** Christo ve Jeanne- Claude, Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83 (<http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands> , 2019)

Kullanılan kumaşların doğada çözünebilir olmaları eserlerin kalıcılığını ortadan kaldırır. Geçici eser yaratma etkisiyle belleklerde kalıcı izler bırakırlar. Geçicilik etkisinden dolayı resim ve fotoğraflarla eserlerini belgelemişlerdir.

Walter de Maria, 'Yıldırım Alanı' olarak isimlendirdiği çalışmasında birer mil kalınlığında kazıklar kullanır. Bu çalışmayı New Mexico' da geniş bir arazide gerçekleştirir. Kazıkları engebeleri arazide engebelerine göre belirli miktarlarda batırarak uç kısımları hayali bir düzlemi oluşturacak şekilde eşit aralıklarla yerleştirir. Bu kazıklar yılın belirli zamanlarında yıldırımları üzerine çekmek üzere tasarlanmıştır. "Gökte çakan şimşekler ve kazıklara düşen yıldırımlar, nükleer bir

savaşın başımıza neler getirebileceğinin simgeleri olarak kullanılmıştır.” (Yılmaz, 2006, s.244). Böylece sanatçı ciddi bir facianın bizi düşündürmesi üzerinde durur.



**Görsel.6:** Walter De Maria, Lightning Field, New Mexico, 1977 (Atakan, 2015, s.64)

## 2.1. Çevresel Sanat ve Ekoloji Birlikteliği

Ekoloji kelimesinin sözlük anlamına baktığımızda “canlılar ile cansızların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerini inceleyen bilim dalı” şeklinde tanımlandığını görürüz. Aynı zamanda “ekolojik” sıfatının da canlıların, diğer canlılar ve içinde buldukları ortamlarla olan ilişkileri için kullanıldığı belirtilir (Ansiklopedik Çevre Sözlüğü, 2001, s.139).

Ekoloji kavramının çıkışı daha çok doğa kavramının inşiyle ilgilidir. Doğaya olan özverinin ortadan kalkmasıyla, doğada tahrip şiddeti artınca endişeler ekoloji kavramı üzerinden doğanın yeniden kendine gelmesi için tüm etki(nlik)leri kapsayarak şekillenir. Böylece Çevresel Sanat ile ekolojinin çıkışları benzer zamanlara denk gelir. Ancak kapsama alanları konusunda –biri diğerini kapsar ancak hangisinin hangisini olduğu durumu- kaynaktan kaynağa değişkenlik göstermektedir. Ancak Karavit’in (2008, s.89) de dediği gibi her ikisi de birbirine yakın tarihlerde

ortaya çıkıp birbiri içine dâhil olan alanlardır dememiz daha doğru olacaktır. 1960'larda Çevresel Sanat'ın ortaya çıkmasıyla eş zamanlı olarak 1960'da asit yağmurlarının göllerdeki balıkları öldürmesi ve ya 1970'lerde verim artışına rağmen dünyada yoksulluk olacağı tespiti ve yeşil alanlar için daha çok çaba harcanmaya başlanması etkili olmuştur. Bu yüzden Yeryüzü Sanatı, Arazi Sanatı ya da Land Art dediğimiz akıma Ekolojik Sanat veya Çevresel Sanat denmesi, yaşanan süreçlerinin zaman bakımından paralellik göstermesinden kaynaklanan bir durumdur. Bu sanattaki "...başlıca amaç insanın çevresindeki organik yaşamla bütünleşmesidir." (Ksravit, 2008, s.90). Genel anlamda pek çok şekilde ve pek çok malzemeyle sanat eserlerinin oluşturulması isim çeşitliliğine sebep olmuştur. Ekolojik Sanat olarak karşılık bulması ise sanat eserinin görselliğinin arka planda tutularak doğaya doğrudan iyileştirici müdahaleler yapılan eserlerin var olmasıdır (Antmen, 2016, s.254) ya da yalnızca güzel eserler vermenin ötesinde izleyiciye soru sormayı, insan-doğa ilişkisini sorgulayıp arasındaki etkileşimi değiştirmeye yönelik teşviktir de diyebiliriz (Aydın ve Zümrüt, 2013, s.60).

"Ekolojik farkındalığın en can alıcı gerçeği, konu kıyıları ya da kutuplar olsun, insanların genelde kendi yapaylaşmış varoluşları dışında süren yaşamın ne olduğunu anlayamamalarıdır. Gerçek bir ekolojik ilgi, ancak insanlar farkında olmadıkları binlerce tür yaşam hakkında duyarlık kazanabilirlerse yaratılabilir." (Erzen, 2017, s.60). Spiral Jetty'nin kıyıda göl ortasına uzanan simgesel yapısı, doğada organik büyümeyi bize benimsetmektedir (Ögel, 1977, s.5). Aynı zamanda Song'a göre Smithsonian'un bu eseri için ekolojik ıslah çalışması olarak bahsedilmektedir. İnsan eliyle zarar görmüş bir ekosistem üzerine basit bir sanatsal kaygıyla yaklaşılmamış, insan ve doğa arasındaki karşılıklı bağlantıyı irdeleyen anlam odaklı bir düşünce ortaya konulmuştur (Akt. Aydın ve Zümrüt, 2013, s.57). Ancak çevresel Sanat'ta bazı sanatçıların nihai amaçları bu bilinmedik yaşam türlerini bile içeren duyarlılıktan çok kendi içsel bakış açılarıyla doğaya olana dikkat çekmeye çalışmak olmuştur.

Karavit'in (2008, s.64) belirttiği ikinci büyük kırılma "belediyeleri, emlak şirketlerini, bölgesel sanat komisyonlarını ve hükümetleri 'hasta yerler' denen atlı yeryüzü alanlarını, gözü okşayan ıslah edilmiş parklara dönüştürmek için yeryüzü

sanatçılarıyla işbirliğine yöneltti”. Asıl amacın sorunlu alanları yeniyeye dönüştürme ya da yapısına göre düzenleme gibi tabiri yerindeyse tamamıyla iyi niyetli olan bakış açısı bir durumda farklılık gösterdi. Bu durum Robert Morris’in terk edilmiş bir taş ocağı üzerine yaptığı çalışmayla değişti. Aslında bu terk edilmiş ocak için estetik düzenlemeler yapan Morris, ocak etrafında bulunan ağaçları kesip, kesik yerlerini ziftle kaplayarak oluşturduğu eseriyle yöre halkının geçmişteki sömürülüşüne gönderme yaptı. Ancak yöre halkı bu durumu sorgusuz doğa katliamı olarak düşündü. Buradan da anlaşıldığı gibi toprak düzenlenmesi için sanatçıları tıpkı bir toprak ustası<sup>5</sup> gibi görüp bu durum için seçmeleri ve sanatçıyı eseri konusunda sınırlandırmaya gitme durumu ortaya çıktı.

Yapılan Çevresel Sanat eserleri, geleneksel heykel anlayışından çıkarak, 1960 dönemlerinin ortamının oluşturduğu yorumla, plastik sanatlara olan bakış açısının değişmesiyle bir yerde peyzaj denemesi olarak anlaşılmasına sebep olmuştur (Yağmur, 2016, s.1979). Belediyelerin sanatçı ile işbirliği çığırından çıkmıştır. Sanatçıların eserini üretmelerini tamamen kısıtlayıp eserlerinin işlevsel hal almalarına yönlendirmeye çalışarak “atıl hale gelen bölgeler”in eserlerle yeniden canlandırılması ile işlevsel hale getirilmesini zorunlu kılmıştır. Belediye komisyonu erozyonla tahrip olmuş bir kanyon yarığının restore edilmesi için sanatçı Herbert Bayer’i (1900-1985) seçer. Bölgedeki aşırı yağmurlar sonucu oluşan erozyonun tahribatının giderilmesi için bir grup çimle kaplanmış toprak eserleri tasarlar. Oluşturduğu eserleri erozyonu kontrol altına alacak şekilde işlev görerek bölgedeki erozyonun önüne geçecekti (Karavit, 2008, s.65). Böylece sanat eseri eser olmaktan çıkarılıp esere işlev atanırken veya işlevi olan bir eser oluşturmaya çalışılırken sanatçı da, “sanatçı” olmaktan çıkarılıp “çevre düzenleyici” olarak atfedilir.

Heizer’e eskiden kömür işlemek için kullanılan bir arazinin iyileştirilmesini içeren bir proje için başvurulduğunda sanatçı, bir çevre sanatçısı olmadığı ve

---

<sup>5</sup> Toprak ustasına karşılık gelen “tahribatıyla ilham veren arazinin, modern bir sanat eserine çevrilmesi için bir sanatçının bulunabilmesi” dir (Karavit, 2008, s.65). Burada yine açıkça aranan şey bir sanat nesnesinin işlevsel bir ürüne dönüştürülme çabasıdır diyebiliriz.

düzenlemek için oluşturulan heykellerin onu ilgilendirmediğini belirterek bir nevi bu işbirliğinin içinde olmadığını gösterir (Karavit, 2008, s.66). Çünkü Heizer “Çifte Negatif” çalışması ile tonlarca toprağı mekânından başka bir mekâna taşıtarak – toprak taşımak için gereken araçlar, yakıtlar, elektrik kaynakları oldukça ciddi harcamalar gerektirir- çevreye karşı tutumunu da göstermiş olur. Sanatçıya göre insan akli ve insan aklının ürettiğı araçlar doğadan üstün nitelik taşır (Aydın, 2012, s.61). Heizer eserlerinde önceleri ekoloji konusunda, doğada büyük ebatlarda ve daha çok enerji, ışık gibi doğal güçlere odaklandığını söylerken sonrasında bu çalışmalarına aldığı eleştirilerle “doğal alanların korunduğı, yaralar ve izlerin olmadığı, toprağın taşınmadığı çalışmalar yapmıştır (Aydın ve Zümrüt, 2013, s.58).



**Görsel.7:** Michael Heizer, Double Negative, 1969-70 (<https://www.gagosian.com/artists/michael-heizer/selected-works> , 2019)

Robert Smithson ise Heizer’in tersine, bir taş ocağına Broken Circle adlı eserini oluşturduğu gibi diğer yapacağı eserlerini de kullanılmayan, deforme olmuş alanlarda oluşturma amacındaydı. Bunun için gerekli yerlerle iletişime geçerek özellikle o yerleri bulup ‘yeniden kazandırma’ yoluna gidiyordu. Bununla ilgili diğer meslektaşlarını da “toprak sanatı için en iyi yerlerin endüstri, kötü yerleşimler ve ya tabiatın kendi tahrip ettiği yerlerin olduğu” iddiasıyla bu türden yerlere

yönlendiriyordu. Hatta sanatçıların belediyeler, sanayiciler ile ekolojiyi savunanlar arasında bir köprü vaziyeti görebileceğini düşünüyordu (Karavit, 2008, s.67-68).

Andy Goldsworthy de yenileme amacı güden eserler oluşturan sanatçılar arasına dâhil edilir. Sanat eserlerinde sanatçıların yaptıkları işlevsellik tamamıyla eser olarak oluşturulan nesnelere çok işlev için oluşturulan nesnelere dönüşmüştür. Karavit'e (2008, s.68) göre temelinde çevre ile etkileşime giren sanat nesnelere dönüşümü ile oluşan ve çevresel işlevsellik atanmış çevreyi düzenleme projeleri belediyeler ve devlet kuruluşları tarafından ilgi çekici bulunup, çevre politikalarına rehberlik ediyordu. Sanatçının eserlerinde malzeme olarak doğanın kendisini kullanması, çalışmalarının hayata geçmesi ise doğanın mevsimsel sürecinden çevre anlamından rehber olması şaşırtıcı olmasa gerekir. Çünkü çalışmaları yapım sürecinde de yapım sonrası doğayla bütünleşmesi sürecinde de doğaya herhangi bir zarar teşkil etmez (Aydın ve Zümrüt, 2013, s.62).



**Görsel.8:** Andy Goldsworthy, 2012 (<http://naturalhomes.org/timeline/andy-goldsworthy.htm> , 2017)

“Andy Goldsworthy’nin işlerinin tümünde zaman, değişim, ışık, büyüme ve çürüme vurgulamaya çalıştığı enerjilerdir ve ona göre bunlar doğanın hayat kanıdır.” (Karavit, 2008, s.76). Sanatçının işlerinden bazıları, daha önce taşlarla yaptığı bir çalışma hava koşullarından dolayı bir kum yığınının altında kalabilir ya da bir deniz yükselmesiyle karşılaşabilir yani başka formlar içinde hala varlığını sürdürmektedir. Ona göre “Her şey topraktan gelir. Endüstriyel malzemeler şeylerin içindeki doğayı



keşfetmek için bir deneydir. Kaynağından çok uzaklaşmış malzemelerin içindeki doğayı bulmak daha zordur...”(Karavit, 2008, s.81). Sanatçı doğayı tıpkı bir oyun alanı gibi görerek çalışmalarında doğal biçimleri oluşturur. Aynı zamanda oluşturduğu doğal biçimleri soyut sanat anlayışıyla birleştirerek insan-doğa ilişkisi üzerine odaklanmamızı sağlamaktadır (Yağmur, 2016, s.1982). Böylece doğaya zarar vermeden doğayı malzeme olarak kullanır.

Richard Long diğer sanatçılar yerine doğaya daha küçük müdahalelerde bulunur. Aslında doğanın doğasını yine kendi doğasıyla birleştirip kısa sürede eski haline gelmesine de yardımcı olmuş olur. Patika üzerinde ileri geri yürüyerek oluşturduğu yol izi ya da etraftan bulduğu belirli tür taşlarla oluşturduğu çizgi bunlardan yalnızca birkaçıdır (Kedik, 1999, s.104).

Sanatçı Long, yine Goldsworthy benzeri bir yaklaşımla yapacağı işler için özel çalışmalar yaptırıp özel iş makineleri kiralamak yerine doğaya ait malzemelerle oracıkta eserini oluşturur ve doğaya minimum dış müdahalelerde bulunur. Yalnızca gerekli olduğu kısımlarda dışarıdan teknik destek alır. Onun dışında elle, ayak izleriyle veya tüm bedenle, doğayla bütünleşme taraftarıdır (Güner ve Ataman, 2016, s.72).



**Görsel.9:** Richard Long, A Line in Ireland, 1974

(<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineireland.html> , 2019)

Christo'nun paketlemeleri ise daha çok geçici olarak gerçekleşiyor. Kimi hava koşullarına göre 30-35 saat sürerken kimi birkaç haftayı bulabiliyor. Ancak şeyleri paketleme konusunda Karavit (2008, s.69) bunun bir sanat olduğu ve bu paketleme işlemiyle sorgulanması gereken şeyin, sahibi olduğumuz şeylerin sanat olup olmadığı konusu üzerinde durulması gerektiği savunmasını yapıyor. Ancak sanat eserlerini oluşturduğu arazilerde doğal ekosistemin bozulmasına da sebep olmuştur.



**Görsel.10:** Christo, Over The River, Arkansas Nehri, Colorado, 2012  
(<https://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=over-the-river>, 2019)

Christo'nun yaptığı güncel olan nehir çalışmasında, çevreci gruplar tarafından, yapılan çalışmanın çevresel zararlara neden olacağını düşündükleri için çalışmanın durdurulmasını istiyorlar. Christo ve Jeanne Claude çifti çevre konusunda herhangi bir tahribat olmayacağı konusunda taahhüt veriyor. Bu konuda tüm çevresel zarara neden olabilecek durumlardan kaçınılacağını veya minimuma indirileceğini bildiriyorlar. Ancak çalışmaya yapılacak ziyaretin de 121 milyon dolardan fazla olması bekleniyor (Zammit-Lucia, 2019). Bu çalışma, yeryüzü sanatının “çevresel” olup olmadığı konusunda tartışmaya da sebep olmuştur. Asıl olan sanatçı çiftin çevresel katkıdan çok anlatmak istediklerine odaklanmış olmalarıdır. Bu yüzden çevresel anlamda tahribatın onlar için ana konunun gerisinde kalması diğer yeryüzü sanatçıları arasında da tepkiye yol açmıştır.

Carruthers'e göre 1960 sonrası sanatçıların Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı veya Çevresel Sanat olarak –sanatçının kendi eseri bağlamında kullandığı kendi içindeki aynı sanat akımının farklı isimlerinden biri- yaptıkları eserlerin pek çoğu günümüz ekolojilerinin taciz edilmesi durumuyla uğraşmaktadır. Araziyi eserleri için bir ortam veya mekân olarak kullanan sanatçılar bölgesel duyarlılıktan uzak çalışmalar

oluşturmuşlardır. Bu arazilerde, yerlerde ortaya konan çalışmalar “eko-satirik (çevre merkezli) olmaktan çok ego-satirik uygulamalar” olarak eleştirel yaklaşılır (Akt. Aydın ve Zümrüt, 2013, s.58). Sanatçıların yaptıkları eserler, zamanlarından günümüze kadar ciddi etkileri içerir hale gelmiştir.

## 2.2. Çevresel Sanatın Beyaz Küpten Kopuşu

Sanat öyle bir boyuta gelmiştir ki sanatçı eserini satmak için galerici peşinde koşar. Aralarında Sigmar Polke ve Gerard Richter gibi sonradan ünlenen isimlerinde olduğu bir grup kariyerinin ilk dönemlerindeki sanatçı eserleri ellerinde, bir galericinin evinin önünde yan yana dizilip onu kısıkaç altına alır. Genç sanatçıların bu eylemlerini bir sergiyle onurlandıran galerici onların birkaçının önünü açmış olur (Sahrendt ve Kittl, 2014, s.66). Bu eylemle aslında beyaz küpün sanatçı için ne konuma geldiğini az çok kestirebiliriz. Bu durumun boyutları artık bazı sanatçıları bir şeyler yapmaya itmiş olsa gerekir. Sonrasında yeryüzünde eserler yapma isteği peşi sıra gelir.

Galeri mekânında sunulan eser, sanatçı- izleyici arasındaki statükoyu bize net olarak gösterir. Galerî mekânı içinde sergilenen eserler kendi içinde oldukça maliyetli, ulaşılamayacak eserlerdir. Sanatın açıkça ticarete dönüştürüldüğü bu mekânlarda eğer herhangi bir kulübe üye değilsek ve ya finansal durumumuz satın almaya yeterli değilse bu mekânlar içinde seçkin izleyici olarak yer alamayız (O’Doherty, 2016, s.97). Üst sınıfın istek, ihtiyaç ve ya önyargılarına uyacak niteliklerdeki eserlerin sergilendiği galerî mekânları, bu sınıfa ait olduğu mekânların giriş kapısında yazmadan da anlaşılacak şekildedir.

Çevresel Sanat, bilinen en net ifadesi ile iki temel amaca odaklanır. Bunlardan ilki sanatın ticarileşmesi sorunu ve sanatçının özgür üretmesinin önüne geçilerek düşünce ve yaratıcılığının da bu ticarileştirmeye dayatılmasıdır. İkincisi ise endüstri devrimi ardından kötü kullanılan çevrenin, doğanın artık eskisi gibi olmaması ve ilerleyen süreçte de daha kötü noktalara geleceği düşüncesi ile çevre hareketlerine karşı gösterdikleri yakın ilgidir. Antmen (2016, s.251) Çevresel

Sanat'ın, "...doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan" bir yaklaşımın ürünü olduğunu belirtir.

Çevresel Sanat'ın temel prensiplerinden doğa zaten bir sergileme alanıdır ve doğadaki her bir nesne de zaten sanat için kullanılan objelerdir. Bu sayede amaç; doğa için sorun haline gelecek olan endüstriyel sorunlara da çözüm üretilebilmesi, sanatçının doğaya yönelik duyarlılığının bir göstergesi olması ve sanatın işlevine yönelik soru işaretleri uyandırarak sanatçıyı da bu konuda bilinçlendirilmesi şeklinde olacaktır.

Bir sergi mekânı olarak yeryüzünün seçilmesi Manzoni'nin dünyayı tümüyle bir sanat eseri olarak düşünmesiyle başlar. Manzoni 1961 yılında, üzerinde "Socle du Monde (Dünyanın kaidesi)" yazılı bir küpü baş aşağı çevirerek doğaya yerleştirir. Manzoni dünyayı bir kaide üzerine yerleştirerek "hem dışsal bir varlık gibi hissetmemizi ve ona dışarıdan bakmamızı sağlamış hem de dünyanın, diğer bir deyişle yeryüzünün kendisinin de bir sanat yapıtı olabileceği" üzerine düşünmemize olanak kılmıştır (Oğuz, 2015, s.70).



**Görsel.11:** Piero Manzoni, Socle du Monde (Base of the World), 1961, Danimarka (Tilki, 2018, s.317)

Taş, toprak, kum gibi malzemenin galeri mekânları içinde sergilenmesi durumu da “Toprak Sanatı” ismiyle adlandırılmasına neden olmuştur (Antmen, 2016, s.254). Çünkü Toprak Sanatı olarak adlandırılmasıyla eserin galeri mekânı içindeki varlığı devam eder. Her ne kadar ana amaç bu mekânlardan eserleri kurtarmak olsa da beyaz küp eseri kendi içine çekmeyi başarır. Her şeye rağmen izleyicinin eserlerin sergilendiği alanlar olan yeryüzünün pek çok uzak ve ücra noktalarına ulaşamaması eserin küp içinden çıkamamasına etkendir.

Galeri mekânının beyaz, temiz, gölgesiz ve yapay olması, mekânın zamansızlığına atıfta bulunur. Bu mekâna getirilen sanat eserleri artık zamansallığın dışına çıkar. Bu sayede sanat eserleri sonsuzluğu çağrıştıran bir ortamda sergilenir. “Bu sonsuzluk duygusu galeri mekânına bir tür arafvari statü kazandırır; orada olmak için sanki önce ölmüş olmak gerekir. Gerçekten de orada burada duran sıradan bir nesne, hatta insanın kendi bedeni bile sanki bir fazlalıktır burada, davetsiz misafir gibidir.” (O’Doherty, 2016, s.31).

De Maria, 1977 yılında bir galeri mekânına getirdiği yaklaşık 300 kg toprakla ‘New York Toprak Odası’ (New York Earth Room) isimli enstalasyon çalışmasını yapmıştır. Seyirci, kent mekânında ham toprakla karşılaşır. Aynı zamanda bu toprağın kokusuyla temasa geçmiş olur. Böylece sanatçı, kentsel izleyicinin doğadan ne kadar uzaklaştığına bir nevi atıfta bulunmaktadır. Sanatçının bu yerleştirme çalışmasına izleyicinin, sergilenen galeri mekânında küçük bir kapıdan izleyerek kısıtlı seyirci kalması; kent insanının doğa için yalnızca izleyici olmaktan öteye gidemediği ile ilgili başka bir eleştirisidir (Antmen, 2016, s.254).



**Görsel.12:** Walter de Maria, New York Earth Room, 1977 (Tandoğan ve Es, 2018, s.1362)

Müzelerin eserleri sergilemek ve değerlerini göstermek adına oluşturulması eserlerin belirli sınırlar içinde kapatılmasına neden olur. Lipke'in yorumuyla galerilerin de dört tarafının duvarlarla çevrili olması, sanatı kendi sınırları içine alıp bu sınırlar içinde kalmasına neden olur (Akt. Oğuz, 2015, s.70). Tam da bu yüzden galeri ve müzeler için "beyaz küp" benzetmesi yapılmaktadır. Ancak soğuk ve duygusuz olarak tanımlanan beyaz küpe yaklaşım tam tersi olarak da yorumlanmaktadır. Erzen'e (2017, s.215) göre bir oda ve ya sınırlar içinde kalan eseri algılamamız daha net olacaktır. "...açık bir alanda duyumsal nitelikler serbest bir şekilde yayılırlar; dikkatimizi odaklayacak şekilde belirginleşmiş değillerdir". Burada Erzen algılarımızın dağılmasını engellemek ve sadece esere yoğunlaşmak adına dört duvar içine yerleştirilmesinin sanat eserini anlamadaki etkisi üzerinden çıkarımda bulunur.

Yılmaz (2006, s.240) galerileri adeta hapisanelere benzetir. Küratörün sınırlandırmasıyla sanatçı kısıtlanacak ya da küratörden özgürlüğünü koparsa da eserleri belirli sınırlara hapsedilmiş olacaktır. "Düşkün sığınakları ve kodesler gibi, müzelerin de hücre ve koğuşları, başka bir deyimle, 'galeri' denen odaları vardır. Böyle bir galeriye konan sanat yapıtı içeriğini yitirir ve dış dünyadan kopararak taşınabilir bir nesne ya da yüzey haline gelir." .

Galeriler “...sanatı kapsar ve kımıldayamaz hale getirir. Buna ilaveten, galeride sanat, alınıp satılan mülk edinebilir bir görsel nesne haline gelir.” (Karavit, 2008, s.113).

Robert Smithson “A Nonsite” isimli eserinde; doğadan bir fotoğraf çekti ve bu fotoğrafı ikizkenar yamuk şeklindeki içi taş ile dolu kutuların yanına astı. Böylece sanatçı resim-heykel çizgisi dışına çıkmasıyla “...hem kültürel hem fiziksel hapisane olduğu gerekçesiyle galeri mekânının sınırlı çerçevesinden olabildiğince dışarıya çıkmaya karar verdi.” (Yılmaz, 2006, s.239). Bu çalışmasından sonra Kavramsal Sanat’a olan ilgisi galeri mekânı dışına çıkacak ve yeryüzünü mekân olarak kullanmaya yönelecektir. Sanatın ticarileştirilmesi konusundaki eleştirisi temel amaçlarından olacaktır.



**Görsel.13:** Robert Smithson, A Nonsite, 1968 (Atakan, 2015, s.62)

Christo’nun Sanat Müzesi’ni paketlemesi aslında bir bakıma beyaz küpe olan bakış açısını eleştirel niteliktedir. Paketlenmiş haldeki Chicago Çağdaş Sanatlar müzesi içindeki eserlerle birlikte yeniden bambaşka bir esere bürünür. Aynı zamanda bir müzenin kendisini paketleyerek müzenin dışında sergilenen bir eser oluşturur. “Burada, yapıtları kapsayan müzenin kendisi kapsanmıştır. Bu çifte pozitif, yani



sanatsallaştıran kabuğun sanatsallaştırılması, bir negatif mi doğurur? Boş galerinin birikmiş içeriğini dışarı atan bu eylem, yok edici bir eylem midir?" (O'Doherty, 2016, s.125).

Sanatçının oluşturduğu eserlerinden bazıları ise yapım süreci ve yapımından sökülüne kadar olan süreci barındırır. Sonrasında doğaya karışır. Kimi sanatçının eseri doğaya karışıp yok olurken kimi de doğayla bir bütündür artık. Doğa ne yapmak isterse onu da dâhil edebilir. Kiminde ise doğaya yaptığımız kötü sonuçları kendi ellerimizle iyiye çevirebilmek adına destekleyici nitelik taşır. "Christo'nun tanımladığı bir iş sürecinin, doğadaki oluşum sürecindeki gibi değişim üzerine kurulu olmasıdır: doğma, büyüme ve çürüme. Sanatçıya göre, her iş, oluşumunun doruk noktasında sanattır ve sonra bir kalıntı ve ya belge olarak yer kaplar. Bu bağlamda geçici eserle kalıcı olarak tanımlanan eser arasında bir fark yoktur." (Karavit, 2008, s.94). Çünkü kalıcılığı belgelerle zaten desteklemiştir. Önemli olan o eseri o anda algılarımızla anlamak, var oluşunu sindirmektir. Böylece sindirdiğimiz o eser bizimle birlikte çürümeye gidecektir.

Çevresel Sanatta yapılan eserlerin yapıldığı süreç içinde dâhil olunarak izlendiği, sindirildiği, aynı zamanda fotoğrafın bir belge olarak yeryüzü sanatına nasıl katkı sağladığı üzerinde durulur. Çünkü zamansal olarak geçmişe dönüşen ve çürüten eserleri ancak fotoğraf gibi zamanın belirli bir kısmını belirli ölçülere sığdıran bir araçla anımsayabiliriz. Fotoğraflama ile mekânın tanımı yeniden yapılmış oluyor. Çünkü fotoğrafta gördüğümüz geçmişteki mekândan var olan sınır çizgileri iken şu an çizgilerimiz baktığımız fotoğrafın ölçülerinde ve o zamanki mekân sınırlarının ne kadar olduğu ile ilgili göreceli fikir sahibi olunur.

Sanatçılar eserlerini yeryüzünün herhangi bir yerinde ve ya el değmemiş yerlerinde sanatlarını icra edip beyaz küpe karşı çıksalar da belgelendirme yapıp galeride sergileyerek aslında galeri mekânından kopmayı hiçbir zaman gerçekleştirememiş olurlar.

### 2.2.1 Zaman Bağlamında Çevresel Sanat

Burada fotoğraflama tekniği ile zamanı durdurup tek bir kareye veya iki boyuta hapsediyoruz. Aslında bunun resmetmekten farkı olmuyor. Ancak resmetmek eser için biricik nesne olmasını sağlıyor. Fotoğraf ise çoğaltılabilir olması onun biricik olmasına engel taşır. Böylece fotoğraf da bir yerde eser olmaktan çıkar (Yılmaz, 2013, s.46). Fotoğraf kendi içinde bir eser niteliği taşımazken neyin fotoğraflandığı durumu üzerine de düşünülebilir. Peki, o zaman fotoğrafların çoğaltılması eserin de çoğaltılması anlamına geleceği için burada da fotoğraflanan eser biricik olmaktan çıkmaz mı?

Smithson'un oluşturduğu Spiral Jetty, oluşum sürecinin dışında - organizmalardan oluşan bir eser olduğu için zamanla değişim geçirdi, içindeki organizmalar zamanla kırmızı renge büründü. Eser de kırmızı renge büründü. Aynı zamanda süreçle sular altında kalır (Antmen, 2016, s.252). Zamanla başkalaşım geçirerek deyim yerindeyse bambaşka bir esere dönüşür. Burada yapımı sonrası fotoğraflanarak zamansal olarak fotoğraf ölçülerine sabitlenen eserle zamanın etkisiyle dönüşüm geçiren başka bir eserden bahsedilir. Zaman bağlamında eser ortamla etkileşime geçip başka bir esere dönüşür.

Yine sanatçının aynalar ile oluşturduğu eseri 4. Ayna Yer Değiştirmeleri (The Fourth Mirror Displacement) ile önce farklı şekilde yerleştirip fotoğraflar. Fotoğraflama işlemi bitince eserini dağıtır. Böylece eserlerin yaşamsal varlığı ortadan kalkar. Eser fotoğraflama işlemi sonrası doğa ile birleşip yok olmaya ya da elle dağıtıp düşünsel varlığını bozmaya yöneltilir. "Öyleyse işler fotoğraf çekmek için mi yoksa yeryüzü sanatını oluşturmak için mi yapılıyordu? Etik dışıydı; çünkü bu fotoğraf deneyimin bir inkârıydı." (Karavit, 2008, s.102).

Fotoğraf devasa boyutta oluşturulan eserlerin içine girip bakmamızı sağlamayacak ya da bunu sağlasa bile yalnızca tek bir açıdan, yani bizim baktığımız, bakmak istediğimiz pek çok açıyı hesaba katmadan yalnızca kendi anlatmak istediği kadar (sanatçının eserini anlatmak istediği açı ve uzaklıktan) anlatacak şekilde kısıtlanarak bize anlatacaktır. Aynı zamanda boyutunun büyüklüğünden dolayı onu uzaktan, bütünsel olarak fotoğraflamak eseri ne kadar algılayacağımızı,

sindireceğimizi ve ya benleştireceğimizi kısıtlayacaktır. Bir yerde bu durum izleyicinin eseri benimseme ve algılamasına yön vermiş, kısıtlamış olacaktır. Burada ortaya çıkan durum aslında Karavit'e (2008, s.104) göre "bu sanatçıların çoğu için asıl sorun, yapılan işi yaşamak ve onun gerçek olmasını isteyen bir izleyici için, gerekli durumu oluşturan yokluk ile varlık arasındaki diyalektiği... harekete geçirme sorunudur".

Fotoğraf izleyicinin görüş açısında sunulmaz. Sanatçı eserleri için pek çok farklı noktadan ve açıdan görüntü almak durumundadır. Yine fotoğraf çekimi için belirli zamanları ve açıları sanatçının ayarlaması gerekir. Çünkü kimi eser için tüm süreç bitince kimi eser için de farklı zamanlarda fotoğraflama gerekir. Aynı zamanda pozlama için de gerekli olan hava koşulları vb. için dış etkiler de hesaba katılır (Malpas, 2013, s.41-42).

De Maria belgelemeye karşı olduğunu ve bundan dolayı izleyicinin gidip esere bizzat tanık olması gerektiğini savunur. Sanatçı tam olarak bu düşünceyle eserlerini galeride sergilemenin dışına çıkmaya çalışır. De Maria'nın şimşek alanı çalışmasında olduğu gibi ani olanı yakalamak seyirciye kalmalıdır. Yaptığı çalışmalar bir yandan Happening'i de çağırıştırır (Kedik, 1999, s.104). Doğadaki zaman akışı ya da tarihsel izleri yakalayıp, doğanın herhangi bir durumda o anı sadece yaşadığını öte yandan zaman kavramının sadece insan için geçerli olduğunu gösterir (Erzen, 2017, s.51). İzleyicinin o anın büyüleyiciliğine ani olarak tanık olması ve belleğine kazınması ile belge olarak izleyicinin zihni kullanılır.

Long'un aksine belge kullanma sebebi, eserini oluştururken kendi süreci hissederek ve sonuna kadar gerçekleştirir. İzleyici için kalan yalnızca eserin bitmiş halidir. Sanatçı eserini yapım sürecini önemser ve yapım sürecine bütünüyle odaklanır. Adeta bir gezgin, bir derviş gibi sükûnet ve ritüel havasında gerçekleştirir. Dünyaya teşekkür niteliğinde, dini saygı duruşunda davranış sergiler (Kedik, 1999, s.104). İzleyici sonucu belgelerle görecektir. Ritüel havası ise sanatçıya kalacaktır.

Sanatçıların yapmış oldukları eserlerin uçsuz bucaksız yerlerde yapılması aynı zamanda doğanın devam eden yaşam alanına inşası, eserlerin kalıcılığını ortadan kaldırır, eserlerin zamanla bozulmasına neden olur. Dolayısıyla bu eserlerin

kalıcılığını korumak ancak fotoğraf ve videolarla mümkün kılınır (Kedik, 1999, s.105). Fotoğrafların bir aracı olarak kullanılması her hangi bir yerde ve zamanda var olan bir takım deneyimler için belge niteliği görür. Çünkü eğer o zamanda gerçekleşen deneyimler şimdi tanımlanıyorsa aralarındaki zamansal olarak devamsızlığı gidermek için belgeye ihtiyaç duyulur (Karavit, 2008, s.103).

Fotoğrafın etkisi iyi ya da kötü, sanatçı ve izleyici için değişkenlik gösterse de bu sanat eğilimi için gerçekleştirilen fotoğraf ve(ya) video kayıtları sanatçıları bir nevi sanat içinde disiplinler arası uygulamalara yönlendirmiş olur. Sanatçılar yaptıkları işlerin yeryüzünde zamana ve doğaya yenik düşeceklerini bildikleri için gerek gördükleri bu kayıtları oluşturarak eserlerin zamansızlığını da ortaya koymaya yönelirler (Keser ve Oskay, 2015, s.76). Fotoğraf burada eser için kalıcı belge olmanın dışında eserin o anını alıp o anda kalmasını sağlar.

Fotoğraflama ve ya video işlemleriyle dış mekânda sergilenen bir eseri iç mekânda farklı şekilde sergileme olanağı sunulur. Eserlerin gerçek yerleri olan uçsuz bucaksız mekânlarından alınıp bir beyaz küp içinde sergilenmesi, eserin kent ortamına taşınması, kentte sergilenmesi adeta kültür ve zaman şoku yaratır niteliktedir (Kedik, 1999, s.108). Ancak bu durum izleyicinin yalnızca izleyici olarak kalmasını sağlar. Sanat eserini gördüğü yerlerin yalnızca mekânları değişmiştir. Eseri izleyen, seyreden izlemeye ya da seyretmeye devam esecektir. Çünkü ilerleyen süreçte izleyici evrim geçirip sanata dâhil olmaya da başlayacaktır.

Genel olarak Çevresel sanat eğilimi sanatçılarının zaman ve sanat ilişkisiyle ilgilendikleri görülür. Dönemin pek çok sanatçısı zamanın anlık boyutunu keşfetme ve zamanın değiştirilemezliği, sürekliliği, akışkanlığı gibi sanat ve zaman arasındaki ilişkiyi irdeleme arzusundadırlar (Kedik, 1999, s.109). Fotoğrafla belgelendirilen eserler zamanla yok olduğunda sanatçının o 'an' da yaşadığı deneyim kalacaktır. Yaşanan an sanatçıya kalırken yaşanmış olan belgelerle izleyiciye sunulacaktır.

### 2.2.2. Kapitalist Çevresel Sanat

Heizer Double Negative işini gerçekleştirmek için bir galericiden maddi destek alır. Çünkü yaklaşık 218.000 ton toprağı yerinden oynatmak o kadar da kolay değildir (Folio, 2016, para.2).

Christo'nun yeryüzü sanatına olan yaklaşımları diğer sanatçılardan farklıydı. Çiftin eserlerinin ticari pazarlamasına ağırlık vermeleri diğer sanatçılar tarafından eleştirilir ve yaptığı sanat akımının etiğine ters bulunur (Karavit, 2008, s.74).

Pek çok Çevresel Sanat çalışması oldukça maliyetlidir. Özellikle devasa boyuttaki çalışmaların, çalışma sürecinde yapılan tüm çalışanların giderleri, gerekli iş makineleri, vb. sponsorlar bulmaya iter ve bunun yanında daha sonra oluşturulan belgelerin de sanat galerileri ve ya müzelerde sergilenmesi için gerekli olan sponsorlar, koordinatörler, yardımseverler için ciddi maddi kaynaklar gerektirir. Tüm bu harcamalar karşısında Malpas (2013, s.38-39) 'Gerçek Kapitalist Sanat' diyerek Çevresel Sanat'ı ciddi anlamda eleştirir. Materyal için kullanılan malzemeden neredeyse daha çok para harcanmasının ne kadar sağlıklı olduğu üzerine düşünüp bu harcamanın karşılığında bir hastanenin yapımı için kullanılsaydı ne olurdu sorusunu sorar. Malpas'a göre tabii ki ciddi maliyetli eserler olabilir ancak bunun faydası yalnızca küçük bir grup insan için olacaktır.

Güncel sanatta duruma baktığımızda ne gibi bir değişikliklerle karşılaşırız? Sanatçı eseri için gerekli olan parayı yine sponsorlarından mı temin eder yoksa kendi cebinden mi? Damien Hirts'in 'For the Love of God' isimli, kuru kafa üzerine tam 8, 601 adet elmas yerleştirilerek yapılan eseri, dünyanın en pahalı çağdaş sanat eseri olarak kabul edilir (Kunzru, 2012, para.6). Tüm mal varlığını elinden çıkararak bu sanat eserini oluşturan sanatçı, satılmadığı takdirde ister zincirle boynuna takabileceğini ister şöminesinin köşesinde süs eşyası olarak koyabileceğini söyler. Elmasların bir araya geldiğinde ortaya çıkan değeri özel güvenlik gerektiren bir yatırım aracına dönüşmesine neden olur. Her şeye rağmen satılmış olması sanatçı için önemli olsa gerekir (Yüksel, 2012, s.165). Ancak maliyet değeri ne olursa olsun eser için "bir sanat eserine, bir müze sergisine dâhil edilmek kadar değer katan başka hiçbir şey yoktur. Bu, esere basılan nihaî onay damgasıdır" (Kunzru, 2012, para.12).

### 2.3. Kentte Sanat

Dünyanın ilk karmaşık yapısı İngiltere'deki Stonehenge'ler olarak düşünülür. Dev taşlardan oluşan bu dairesel megalit yapı, eski medeniyet halkı için dini törenler yapılmasının yanı sıra dünyanın en eski gözlemevi, paralel evrene giriş kapısı olarak düşünülüyor (Orangesmile, 2019a). Sırları hala çözülmeye çalışılsa da, ne için yapıldığı henüz tam olarak bilinemese de devasa taş yapıtlar, ilk çağ insanları için bir amaç üzerine oraya taşınmıştır ve ya orada yapılmıştır. Dini bir tören için gerekli olan toplanma alanını sağlamak ve ya bir toplanma alanı oluşturmak için gerekli olan sınırları bu devasa taşlarla çizerler. Bu sayede yapmak istedikleri ayini, gerçekleştirilmesi gereken konu üzerinde fikir üretimini oluştururlar. Burada önemli olan tüm bu senaryolar için gerekli olan insan ve topluluğunun olması gerektiğidir. Belli ki ilkel insanlar da toplu olarak iş birliği içine girip toplu olarak yapılacakları birlikte gerçekleştiriyorlardı.



**Görsel.14:** Stonehenge Çemberi, İngiltere (Keskin ve Zeren, 2018, s.121)

Michale Heizer'in Complex City çalışması deyim yerindeyse taştan bir kent heykeli olarak yorumlanır (Pekşen, 2014). Sıkıştırılmış toprak ve betondan yapılı ve tıpkı üzeri süslenmiş mezarı andırır. Zoser pramidinin<sup>6</sup> yanı sıra antik anıtları da çağrıştırdığını dile getirir (Folio, 2016, para.7-9). Heizer'in yaptığı 5 kompleksten

<sup>6</sup> Djoser Piramidi: Mısır, Sakkara'da bulunan bu piramit dünyanın en eski piramidi olarak gösterilir.62 m yükseklikte ve 6 basamaktan oluşur ( Orangesmile, 2019b).

oluşacak olan bu devasa taş bloklardan oluşan kent, doğal olmayan insan yapımı heykeller topluluğudur. Kastner'e göre sanatçıların eserlerinde doğal olmayan, insan yapımı materyaller kullanması, insan-çevre etkileşimini etkilemekte, endüstrileşme ve kentsel gelişme nedir sorusunun cevabını sorgulamaktadır (Akt. Pekşen, 2014, Kompleks Kent).



**Görsel.15:** Michael Heizer, Complex City Ayrıntı, 1972, Nevada (Aydın, 2012, s.58)

İtalya'da Christo çifti tarafından eş zamanlı paketlenen abideler Çevresel sanat yaklaşımının kamusal alanlarda uygulanmasına örnek gösterilebilir. Bu sayede günlük yaşam için kullanılan ve önem teşkil eden kamusal alanlar sanat eseri haline gelen çalışmalarla tüm halkı sanata davet ediyor. Sanatı günlük yaşamda kullanılan bir unsur haline dönüştürüyor (Keser ve Oskay, 2015, s.78). Bu sayede sadece sanata meraklı olanlar değil, sanata tümüyle ilgisiz olan, yoldan geçen bir adam bile belirli bir tavırla esere yaklaşmış olur. Bu durum eserin dayattığı bir koşul değil, eserin gerçekleştirilmesinin nedenidir (O'Doherty, 2016, s.125).



**Görsel.16:** Christo ve Jeanne – Claude, Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II, Piazza del Duomo, Italy, 1970 (<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-monuments> , 2019)



**Görsel.17:** Christo ve Jeanne – Claude , Wrapped Monument to Leonardo da Vinci, Piazza della Scala, Italy, 1970 (<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-monuments> , 2019)

Sanatçı çift, eserlerini oluşturmak için bilinçli olarak organik kumaş ve halat kullanır. Kaplama yaparak detayı gizleyip sonrasında paket altındaki nesne için merak uyandırır. Hatta çalışma sergilendikten sonra çalışmanın yapıldığı nesne ile ilgili izleyicinin ne tür detayları gözden kaçırdığı farkındalığı oluşur. Önce paket içinde kaybolan ve nesneleşen ya da esere dönüşen heykel ve ya binalar, izleyici tarafından belleklerinde yer edinir. Paketler yerinden kaldırıldıklarında ve heykel ve



ya bina eski halini aldığı anda bile bellekte uzun süre yer etmesini sağlar (Keser ve Oskay, 2015, s.85).

Alan Sonfist çevreci bir sanatçı olması ve sanatçının küçük yaşta bir orman yangınına tanık olması doğa sevgisine büyük etki etmiştir. Doğa ile insan arasındaki uzaklığın, kentleşme büyüdükçe artması sonucu üzerinde durmaktadır. Çalışmaları bu alanda iyileştirmeler yapmak amacıyla kamu sanatı şeklinde devam eder.



**Görsel 18:** Alan Sonfist, Time Landscape, 1965  
([http://www.alansonfist.com/paintings\\_time\\_landscape.html](http://www.alansonfist.com/paintings_time_landscape.html), 2019)

Sonfist, 60'lı yıllarda kentli insanın doğayla ilişki kurması düşüncesine dayalı olarak New York kenti için 'Zaman Manzaraları' alanları oluşturmayı önermektedir. Sanatçı sadece New York değil dünya çapında pek çok kentte 'kendi doğal çevrelerinin tarihini içeren' alanlar oluşturulmasını önermektedir. Sanatçı; "bu proje, kolonyal yerleşim olmadan önceki doğal çevrenin bir restorasyonu olacak şekilde tasarlanmıştır." (Antmen, 2016, s.257) diyerek insanın geçmişini ve doğanın her bir unsurunun unutmaya yüz tutması durumunu eleştirip bu alanlarla kent içi çözüm önerisi sunmaktadır. Bu sayede kentli, kentinin geçmişinde yaşamış ve şu an pek çoğuna tanık olamayacağı bitki, ağaç çeşitlerine de tanık olabilecektir.

70’li yıllarda açık alanların sergi alanı olması durumu, galeri mekânlarının terkedilip yerini çevresel sanat ile birlikte “çevre halkının da katılımını kapsayan sanat eylemlerinin yeni adresi kamuya açık alanlar” alır (Karavit, 2008, s.90). Bunun en büyük etkeni çevresel sanat sanatçılarının herkesi sanat izleyicisi olarak hedeflemesidir (Keser ve Oksay, 2015, s.71). Kamusal Sanat, Kitle Sanatı gibi alanlara geçiş olur. Kamusal mekânlarda yapılan sanat şekli, bilinenin aksine kapalı alanların dışında yapılıyor olmasından sanatın halka ulaşımı temel noktadır.

Çağlın, yüksek lisans tezinde kamusal sanatın bir araç olarak kullanıldığı alanlardan bahsediyor. Burada kamusal sanatın kent üzerine etkileri ve kent tasarımıyla olan ilişkisi üzerinde duruluyor. Kamusal mekân kavramının ortaya çıkışı ve ardından sanatın kamusal mekânla kurduğu ilişki üzerine “sanat ve kamusal mekân arasındaki ilişkiye sanat açısından bakıldığında kamusal mekân sanat için farklı iletişim olanakları sağladığı gibi, sanat da kamusal mekâna pek çok yönden olumlu katkılar sağlamaktadır. Bunlar mekân hissini güçlendirmek, tasarım kalitesini yükseltmek, imaj ve kimlik oluşumuna katkı sağlamak olabilir. Böylece sanat ve kamusal mekân arasında karşılıklı ya da çift yönlü bir ilişki kurulmaktadır.” (Çağlın, 2010, s.8).

Serra da tam olarak eserleri ile kamusal alanı birleştirmeye çalışır. Kişi ile eserin etkileşime girerek mekânı kişiler için güçlendirir. Heykellerinde oluşturduğu yön farklılıkları, dikey yüzeyler, yerçekimi, denge, ağırlık gibi kavramlarını irdeleyerek izleyiciyi başka bir biçimde düşünmeye sevk etmesinin yanında izleyiciyi yönlendirir. Eserlerini belirli boşluklarla yerleştirerek koridor, labirent görüntüsü almasını sağlar ve burada izleyiciyi konumundan çıkararak katılımcı olarak sanatına dâhil eder (Karaaslan, 2011, s.63).



**Görsel.19:** Richard Serra, Clara Clara, 1983, Paris, Fransa  
(<https://www.flickr.com/photos/palagret/2488605725>, 2019)

Sanatçı eserlerinde kullandığı metalleri “...yaşam sürecine vurgu yapacak biçimde paslanmaya bırakır.” Uzun yıllar süresince malzemenin değişimi ile yeni fikirler de ortaya çıkmış oluyor. Malzemenin sürece bağlı değişiminin yanında izleyicinin de hareket algısı üzerinden izleyiciyi sanat nesnesinin öznesi haline getirir. Eserlerinin boşlukları, labirentleri ile izleyici eserlerin bu tanımlı alanlarına yönlenerken izleyici rolünden kullanıcı rolüne büründürür (Karaaslan, 2011, s.73-75). Eserin işlevsellik ile kullanıcıyı yönlendirme durumu açığa çıkar. Bu durum da gündelik yaşama sanatın dâhil edilmesi daha açık bir hale gelir. “Sanatla zanaat, güzellikle işlev, yaratıcı hayal gücüyle kamusal hizmet yepyeni bir biçimde bir araya gelerek...” birbirinin içinde yeniden anlam oluşturur (Shiner, 2017, s.414).

“Günümüzde, doğaya olan bağımlılığımızın boyutlarını iyice kavradıkça, toplumsal yaşam kavramının insanın ötesindeki olguları da içine alacak şekilde genişlediğini görmekteyiz. Dolayısıyla sivil anıtlar, artık, doğal olguları içine alacak şekilde, insanlığın da içinde olduğu tüm ekosistemi kutlamalıdır. Özellikle kent ortamlarında geliştirilecek bu tür anıtlar, kentin belli yerlerinde daha önce bulunan doğal çevrenin tarihini anımsatacak şekilde yapılmalıdır. Askerlerin yaşamını ve

ölümünü belgeleyen savaş anıtları gibi, nehirler, dereler ve benzeri doğal olguların yaşamını ve ölümünü anımsatan anıtlar tasarlanmalıdır.” (Antmen, 2016, s.256-257).

Fischer’in (2016, s.63-64) sanata bakış açısına göre sanatçı ‘ben’ için değil ‘biz’ için var olmalıydı. ‘biz’ sayesinde çıkan ses çok daha güçlüdür. Tıpkı kalabalık bir koroda tek başına söylenmesinin aksine birlikte söylenenin kuvveti şeklinde etki gösterir. Sanat, bizi birden toplu olana dönüştürebilir, birleştirip dayanıklılığımızı artırır. Aynı zamanda toplu olarak biçime sokma ve insanlığa layık olma bilincini uyandırır. Bunun için kent mekânları etkin olup sanatın ‘biz’ ile paylaşılmasını sağlar. Bu sayede anlatılmak istenen, anlaşılmanın etkisi de kuvvetli olur.

Kent mekânının zamanla bütünleşip; zaman-mekâna dönüşmesi bir yerde gündelik yaşamla birleşip, -hızlanması, yavaşlaması, daralıp genişlemesi- zamanla bütünleşmesi kent sınırlarının akışkan olmasını sağlar. Kentsel mekânlar kent sakinleri için kendi özel zihinsel mekânlarını inşa etmelerini sağlayan alanlardır. Kentin kendine özel hareketliliği –insanların gündelik koşturmacaları- o kenti kamusal ortam olmaya elverişli hale getirir (Erzen, 2017, s.140-144).

“Bugün demokratik kent alanlarında kamusal sanatın öneminin giderek artması ya da kentsel eylemlerin bir performans halini alması, Lefebvre’i doğruluyor. Sanatın geleceğinin sanatsal değil kentsel olması sanatın galerilerden, kapalı alanlardan halka açık alanlara taşması, kentsel alanlarda gelişmesi ve herkese hitap etmesi anlamına gelmektedir.” (Erzen, 2017, s.140). Sanatın beyaz küpten çıkışı ile sanat artık kamuya ait olmaya başlıyor, kente ait, yeryüzüne ait bir nesne konumuna geliyor.

### 3. BÖLÜM: KENT KAVRAMI

“Kent” kelimesi incelendiğinde Latince “urbs” kökeninden gelmektedir.. İngilizce “urban” olarak çevrilir. Genel olarak pek çok tanımda, içerisinde ticaret, ekonomi, endüstri kavramlarını<sup>7</sup> kapsayan, belirli bir nüfus yoğunluğuna sahip olmaktan bahsedilir. Bu tanımlardan, daha çok yüzeysel olarak sosyolojik ve psikolojik etkilerden bahsedilir.

Kentler, Ponting’e (2008, s.357) göre insanların oluşturduğu yapay ortamlardır. Sanayileşme sonrası insanın bulunduğu ortama adaptasyonu ile insanın oluşturdukları içine çevre de dâhil edilmektedir. Ancak “kent nedir?” tanımını Yaylacı (1998, s.5) kentin birçok fonksiyonla birleşen dinamik bir organizma olduğu şeklinde kısaltıp ona tıpkı canlı gibi yaşamsal evreler atfeder. Bu evreler için temel ihtiyaç tabii ki insandır. Ancak burada bir birey yeterli olmayıp toplumun oluşmasıyla kent, yaşam evrelerine tanık olur. Erzen (2017, s.105) ise kentin farklı şekillerde de olsa herkese eşit düzeyde ait olan bir kültür alanı olduğunu belirtip “Kent, insanın kendine yarattığı ve zaman içinde insanı oluşturan, insanın kültürel (doğal) ökümenidir<sup>8</sup>.” şeklinde açıklayarak kent ile kültür kavramının ilişkisi üzerinden gider. “İnsanın dönüştürdüğü ve kendine uyarladığı “sanatsal”, “kültürel” artefakt (yapay ürün) olarak kent onda barınan ve onda kendini ifade eden insanın doğasıdır.” şeklinde açıklar.

İlk kentlerin tarihi tam olarak verilememekle birlikte yaklaşık olarak MÖ 6000 yıllarında ortaya çıkmaya başladığı, MÖ 4000 yıllarında ise artık tam olarak kendini gösterdiği belirtilir. Oluşan kentler yerleşmiş köy ve kasabalardan çok az farklılık gösteriyordu. Çünkü o dönemde tarımda düşük verimlilik, ulaşımın uzun mesafeli olmasından dolayı maliyetin de fazla olması gibi etkenler vardır. Tarımda verim artışı, nüfusun toplanmasına ve artmasına neden olmuştur. Aynı zamanda demir ve demiryolu gelişimi, ulaşımı; makine teknolojisi tarımın verimini etkiler (Hatt ve Reiss, 2002, s.2). Tarım dışında denizcilikle uğraşan şehirler, deniz ticaretiyle zenginliğe ulaştıkları için nüfus yoğunluğunda artış olmuştur. Bu iki örnekten yola çıkarak, şehirlerin konumları ve gelişme gösterdikleri alanlara göre

<sup>7</sup> Lefevbre şehir ile ilgili ekonomik, politik, kültürel vb ihtiyaçları : “şehrin biçimi” olarak belirtir

<sup>8</sup> Ökümen: Dünya üzerindeki yerleşilmiş ya da yerleşilebilir alanlara denir.

değişiklikler meydana gelmiştir. Ancak her durumda da ortak alan nüfusun yükselmesine yöneliktir. Gelişen ticaret, kazanç ve ya gelir miktarı nüfusu ciddi oranda etkiler. Kentlerin genel olarak tarihsel süreci incelendiğinde, günümüz modern kentlerin oluşumunun sanayi devrimi sonrasında olduğu görülür. Yukarıda verilen örnekler tarih bakımından sanayi devrimi öncesine denk gelir. Tam olarak “kent” kavramının “sanayi devrimi öncesi” ve “sanayi devrimi sonrası” olarak iki farklı boyutu olduğu görülür (Can, s.3-4). Biz bu çalışmada kent kavramının sanayi devrimi sonrasındaki süreci üzerinde duracağız.

### **3.1 Kente Bakış Açısının Sanayi Devrimiyle Değişimi**

Sanayi devrimi Freyer’e (2014, s.10) göre kısaca; “öteden beri alışılmış olan geleneksel el işi dünyasından yığın halinde mal üreten makine ilkesine geçiştir.”. Makineleşmeye geçişte meydana gelen keskin geçiş toplumu da aynı oranda etkilemiştir. Freyer’in tanımıyla “toplumsal tabakaların yer değiştirmesi” olaylarından en büyüğü bilindiği şekilde sanayi devrimi ile gerçekleşir. Aynı zamanda sanayileşme ile ortaya çıkan yeni üretim faktörleri, yeni iş kollarının ortaya çıkmasına da neden olmuştur (Can, s.4). Böylece toplumların sayısal veri olarak ciddi anlamda yükselmesi yine bir sanayi devrimi etkisidir.

19.yy’da meydana gelen, ülkeden ülkeye miktar bakımından değişiklik gösterebilen nüfus artışı ile ilgili yine Freyer (2014, s.46-48) “çoğalma ne kadar büyük olursa ve ne kadar çabuk ilerlerse, sözü geçen ülke de sanayileşme süreci içine o kadar kuvvetle sokulmuş olur: bu, bu iki olayın; nüfus artışı ve sanayileşme’nin herhangi bir tarzda nedensel (kausal) olarak birbirine bağlı olduklarının açık bir işaretidir.” şeklinde açıklık getirir. Daha basit bir ifadeyle nüfus artışının olduğu yer sanayileşme alanında gelişmesi açısından yüksek orana sahip olur. Nüfus artışı bir bakıma sanayi bölgelerinin kurulmasına yön oluşturur. Bu bölgelerde ‘sanayi kentleri’ bir araya gelir ya da köylerin de kent niteliği taşıyan bölgelere dönüşmesi ile sanayi çevreleri denilen yeni çevreler oluşur. Böylece köy tanımı burada anlamını yitirip maden ocaklarının ana yerleri ya da işçiler için oturma, yaşama alanları olurlar

ya da yeni tanımlanan bu sanayi kentlerine göç verecek nüfusu oluştururlar. Daha açık bir ifadeyle sanayi devrimiyle dönüşümü gerçekleştirmemiş ve köy olarak kalmış bölgelerin, sanayi kentleri için nüfusu yükseltecek doğum yerleri olduğunu; kentleşen sanayi bölgelerinin de bu yerleşim yerlerinin büyüüp evrilmek istedikleri halleri olduğunu dile getirir. Bunun anlamı; bir toplumun iki seçeneği oluşur. Ya küçük yerleşim yeri olarak başlayıp büyüyecektir ya da küçük kalmaya devam edip büyümekte olan yerlere göç ederek küçük yerleşimlerini küçük tutmaya devam edecek ve büyük yerleşim yerlerini büyümesi konusunda besleyecektir.

Ekonomik değişimle gelen ‘iş sistemi değişikliği’ yani tabaka değişimi, sanayinin yapabilitesi ile meydana gelen çekim gücü sayesinde nüfusun yer/mekân değişikliği yapmasını sağlar ve bu mekân değişikliklerinin sürekliliğine alt yapı oluşturur. Bu sayede kente sağlanacak olan nüfus sirkülasyonunun doğmasına da sebep olur (Freyer, 2014, s.49). Öncelikle bu iş sistemi değişikliğinde “işçi” sınıfı ortaya çıkar. Oluşan yığımsal üretim için de iş bölümü ve uzmanlaşma daha çok işçiye gereksinime neden olur (Can, s.4).

Büyük nüfusların mekân değişiklikleri iş tabakası dışında toplumsal tabakaların da değişikliği anlamına gelir. Bu durum sanayi için gerçekleşen göç sürecini ilk sırada meydana gelen bir sosyolojik olay haline getirir. Böylece göç eden yeni nüfus, yeni bir toplumsal durum ya da sınıf içine girer. Köyden sanayi bölgelerine göç eden, sanayi bölgelerinde genellikle makine işçisi olup kendi mesleğinin becerisini kaybeden bu yeni makine işçileri “yeni bir toplumsal yapı” oluştururlar (Freyer, 2014, s.50-55).

### **3.1.1. Kentlerin Gelişimi**

Kentlerin doğuşunun temeli toplayıcılık ve avcılığa kadar dayandırılır. Basit bir şekilde avcılık için gerekli olan toplanma alanında konaklama eylemi küçük çaplı topluluğu meydana getirir. Bu durumda, insanın ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkmış olan eylemlerin etkisiyle en küçük topluluklar oluşur diyebiliriz. Tarım toplumuna geçişte, tarım için en elverişli toprakları özenle seçip o topraklar üzerine

yerleşik hayata geçiş yine belirli bir topluluğun eylemi sonucudur. (Mumford, 2007, s.20-21).

Yapılan ilk kentlerin baskın olarak dini amaçlı kullanılması ve törensel merkezler olmasının yanında yönetim işleri için de kullanıldığı merkezler olduğu görülür (Ponting, 2008, s.358). Yine Mumford'a (2007, s.21) göre ilk olarak kentin oluşum temelleri dini amaçlı oluşan topluluk yerleri olarak gösterilir. Stonehenge ve Göbeklitepe'deki yapılar bunlara somut örnekler gösterilebilir. Birinci bölümde de bahsettiğimiz gibi bu yapılar dünyanın ilk karmaşık yapıları olmasının yanında ilk kentin varlığını da gösterir. Bu megalit yapıların oluşturulabilmesi için birkaç kişiden çok belirli bir topluluğun olması gerektiği düşüncesi baskındır. Buradan yola çıkarak henüz oturmuş bir yerleşim alanı olmadan bile, belirli amaçlar için belirli yerler toplanma alanları olarak belirlenmiş olduğu görülür.



**Görsel.20:**Göbeklitepe, Tahmini Oluşum Şekli, Şanlıurfa (<https://www.wannart.com/wp-content/uploads/2019/07/maxresdefault-1021x580.jpg>, 2019)

Kentlerin doğuşu ile ilgili 20'yy öncesi daha önce de belirttiğimiz gibi en küçük topluluktan başlayarak kent oluşumu ve toplumların giderek büyümesiyle kentlerden söz edilir. Devrim sonrası sanayileşmenin artmasıyla Avrupa ve Kuzey Amerika'da gerçek olarak bahsedebileceğimiz kentler ortaya çıkar. Bu sayede,



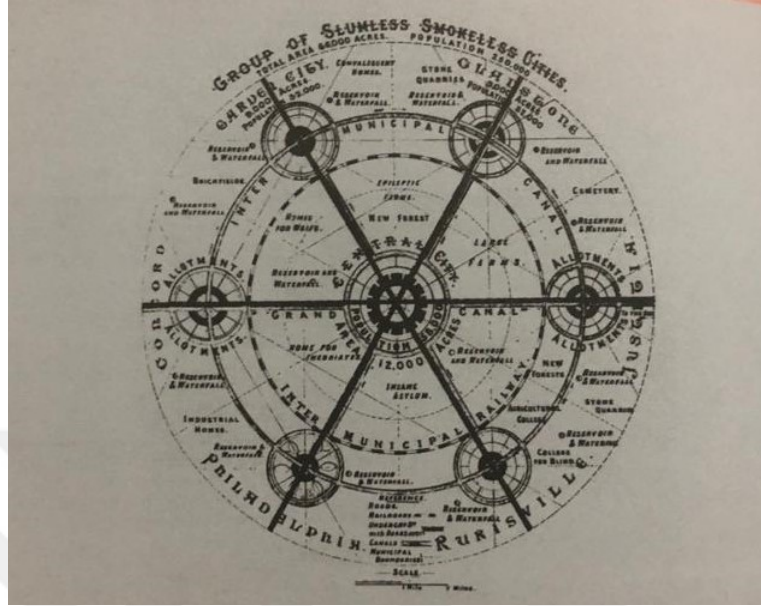
sanayileşme öncesi dünya nüfusunun yüzde 3'ü kentliyken sanayileşme sonrası bu oranın yüzde 75'lere ulaştığı görülür (Ponting, 2008, s.357).

İnsan yaptıklarıyla, dünyayı ileri boyutta şekillendirip değiştirdiği için artık ilk halinden neredeyse eser kalmamıştır (Heskett, 2017, s.15). Bu durum bir süre sonra bahçe kent örneklerinde olduğu gibi insan eliyle oluşturulan (yapay) bahçelere/ yeşil oluşumlara yönlendirmek durumunda kalınır. 20. Yüzyıla kadar yerleşim yerlerinde geleneksel tipte evler inşa edilirken Endüstrileşme ile kentlere göçün giderek artması yerleşim yerlerine ihtiyacı da artırdı. Bu da geleneksel tip evden “standart toplu konutlara” geçişe neden oldu (Erzen, 2017, s.218). Böylece fabrika işçisi tıpkı kendisinin ürettiği seri üretimden çıkan birbirinin aynı olan ürünler gibi birbirinin aynı üst üste/yan yana dizilmiş odacıklarda hayatlarını idame ettirme durumuna geçtiler. Sosyalleşmenin ortadan kalkması durumu da seri üretimin toplum üzerine bir yansıması olarak etki gösterdi.

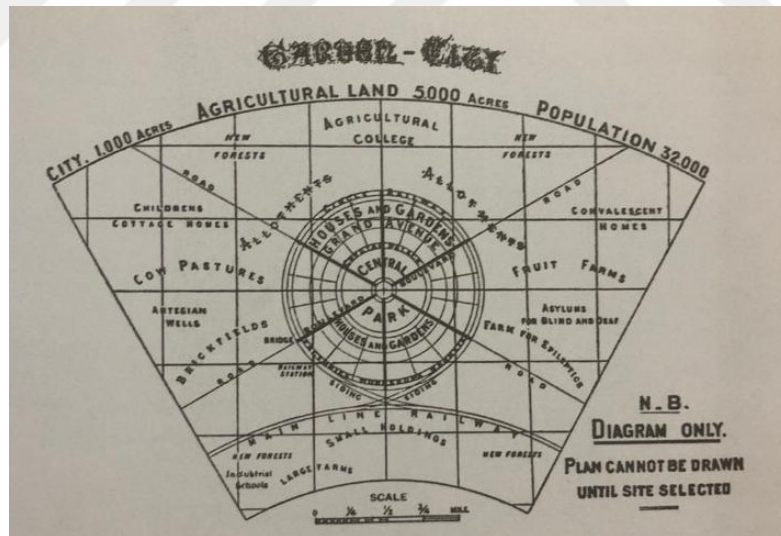
Daha önce belirttiğimiz gibi yeni sınıfların oluşması, kentte standart toplu konutların dışında sosyal anlamda zararlar da oluşmaktadır. Bu sorunlardan yola çıkarak bazı mimarlar, çevre düzenleyicileri “kent ütopyaları” oluşturmuşlardır. Burada genel amaç insanın kendi eliyle bozduğu, karmaşıklaştırdığı kenti yine insanın kendi eliyle çözümlenektir. Bu sayede gittikçe büyüyen sorunlara büyük ölçekli çözümler sunarak artık gelişmiş olarak adlandırılan bu sanayi kentlerine yakışacak yüksek düzeyde kentsel çevreler oluşturabileceklerini düşünüyorlardı (Fishman, 2016, s.9).

Buna dayanak olarak yani bu olumsuz durumların ortan kalkması ve işçi sınıfının yeniden sosyalleşmesi adına örnek kent modelleri içeren “bahçe kent modeli”nden bahsedilir. İngiltere’de ortaya çıkan bu bahçe kent modelinin çıkış noktası özel sermayelerle meydana gelen küçük kentleri oluşturur. Sanayi döneminde meydana gelen sanayi kentlerinin etkisiyle ortaya çıkan çevre kirliliğini önlemek aynı zamanda kentlerin plansız büyümesi durumunu ortadan kaldırmak için ortaya çıkan bahçe kentler, doğadan kopmadan doğa ile iç içe yaşam alanları oluşturmaktır. Somut olarak oluşturulan örnek kent modelleri: *Letchworth Bahçe Kenti*, *Welwyn Bahçe Kenti*, *Tel Aviv Bahçe Kenti* gibi bahçe kentleridir (Sert, 2018).

“Yeni kasabaların ve bahçeli banliyölerin kurulması ve yeni binaların yapılması gibi girişimler, kentsel çevreyi planlamayı amaçlıyordu.” (Ponting, 2008, s.373)



Görsel.21: Howard Ebenezer, Bahçe Kent Modeli (Fishman, 2016, s.66)



Görsel.22: Howard Ebenezer, Bahçe Kent Modeli (Fishman, 2016, s.65)

Howard “bahçe kent modeli” ile temel olarak sanayi ile oluşan kirliliği, düzensiz nüfus yoğunluğu gibi toplumun geneline etkileyecek negatif durumları pozitifçe çevirmek için sınırlı nüfus ve yerleşim alanına sahip, sınırlı bölgede bir kent topluluğu oluşturarak bu topluluğun yine bu belirli sınırlar içinde temel olan tüm ihtiyaçlarını, iş, sanayi, eğitim gibi işlevleri kendi bünyesinde karşılayabilen, sağlıklı

ve sosyal çevre için yeterli sayıda kamusal parklar ve özel bahçeleri içeren bir kent modelini hedefler. Bu sayede yeşil ile iç içe bir ortam oluşturur. Burada aynı zamanda Howard'ın asıl amacı yalnızca yeşil alan yaratmak değil, yeşilden uzaklaşmış sanayi kentini tekrar yeşile kavuşturmanın yanı sıra kentler dışında kalan yetersiz yerleşim yerlerinin de ekonomik ve toplumsal olarak yeterliliğini sağlayarak her iki alan arasındaki büyük farklılıkları minimuma çekmeye çalışmaktır. Böylece “kentle taşranın ilişkisinin bir hafta sonu ilişkisinden ibaret kalmamasını, bunun sürekli bir evliliğe dönüştürülmesini” hedef alıyordu (Mumford, 2007, s.625-626).

1800 yılları sonlarına doğru Howard'ın oluşturduğu kent modeli yeşil alanlarla çevrili, parkları, bahçeleri, eğitim alanları, kültür alanlarını da içinde barındıran merkezde bahçeli evleriyle çekirdek aileler ve ticari-kültürel noktalarını, sanayiye katkıda bulunan fabrikaların çeper kısmında kaldığı dairesel bir model tasarladı. Tasarlanan modelin dairesel olması, içinde yaşayacak halk için en verimli halinin yansımasıdır (Fishman, 2016, s.43-45). Sanayi Devrimi sonrası modern yapıya bürünen toplum geleneksel olanı reddetmiş yerine geometrik formlarla hareketlilik oluşmuştur (Talu, 2010, s.145).

Le Corbusier 'un 20.yy modern kent ütopyası tüm çevrenin tamamının tasarımıyla kentin evrimsel gelişimine ışık tutmayı amaçlamıştır. Tıpkı Howard gibi aile öncelikli olurken toplumsal hizmet ve ekonomik unsurlar da üst planda tutmuştur. Le Corbusier, kent binalarını yatayın aksine dikey olarak yükselterek daha çok insana barınma hizmeti vermiş ve kalabalık, yüksek yoğunluktaki kent mekânlarını oluşturmuştur (Yüksel, 2012, s.27-29).



**Görsel.23:** Le Corbusier,1922-1925, Paris Hayali (Fishman, 2016, s.207)

Sanayi devrimi öncesi, evi yapan zanaatkârın kendine has verdiği kararlarla pek çok bireysel beğenide evler oluşuyordu. Mühendisler, yatırımcılar şimdiye kadar yeni üretim yöntemlerinin öncülüğünü yapmışlar, şimdiden sonra da mimarlar herkesin yararlanabileceği şekilde tasarlanan –seri üretim- evleri olan kentler tasarlamalıydılar. Endüstrinin getirdiği yenilikler, halkın yaşamını kolaylaştırıcı yeni bir çevre yaratmalı ve bu sayede ortaya çıkan karmaşa çözüme erecekti (Fishman, 2016, s.180-182).

20.yy ütopyaları içinde sunulan bu kentler 1970’li yıllarda ekolojinin dünya politikası haline gelmesiyle ortaya çıkmışlardır. Bu dönemden önce doğa insan için hizmet etmesi gereken bir varlık olarak düşünülürken, ekolojik gelişmeler ile bu çağdaş kentlerde yaşayanlar çevre sorunlarını çözümlenmeye ve doğayı bir hizmet varlığı olmadığını anlamaya başlamışlardır (Erş, 2018, 20. Yüzyıl Ütopyalarında Kent).

Sanayi devriminde köklü değişikliklere tanık olan kent ve kent toplumu günümüze doğru geldikçe çok daha hızlı değişim içine girer. “Yirminci yüzyılda yaşam inanılmaz derecede hızlı ilerlemekte ve bilgi çok kısa sürelerde çok uzun mesafeler kat edebilmektedir. Bu iletişim çağının sonucu olarak kentlerde yaşayanların yaşam biçimleri değişmiş ve bu değişim kentlerin yapısını, sosyal

ilişkileri, algılanış biçimlerini yani kentle ilgili bütün kavramların hepsini etkilemiştir.” (Yaylacı, 1998, s.14).

Olumsuz yanlarının yanı sıra Sanayi Devrimi sonucu oluşan “fabrikalar, insanları kentlere cezbeden iş mekânları olarak, hem kent coğrafyasının değişmesinde hem de alt gelir gruplarının yaşamında ve modern yaşama katılma çabalarında en önemli faktör olmuşlardır. Bu bakımdan fabrikaları yalnızca ürün değil yaşam ve mekân üreten aktörler olarak düşünmeliyiz.” (Erzen, 2017, s.242-243).

İnsanlığın var oluşundan günümüze kadar toplu yaşam her süreçte karşımıza çıkar. Toplu yaşamın sağlıklı ve güçlü ilerleyebilmesi için belirli sınırlar etrafında şekillenmesi gerekir. Çünkü bu sınırların kontrolsüzlüğü -sanayi devrimi sonrası pek çok sanayi şehrinde meydana gelen nüfus patlamaları bunun örneklerindedir-sonrasında toplu yaşamı aksatan ciddi sorunlara dönüşür. Bu toplumsal sorunların ortaya çıkmaması için dönemdeki mimarlar toplu yaşamı kolaylaştırıcı kent modelleri ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu kent modelleri ile toplumsal yaşamı kolaylaştırmak, halkın daha sağlıklı sosyal ilişkiler kurmasını sağlamak amaçlanmıştır.

### **3.2. Kimlikle Kente Estetik Bakış**

“Kimlik nedir?” sorusuna TDK sözlük anlamında “insanın özelliği, kişinin kim olduğu” gibi nitelik olarak insan üzerinden vurgu yapar. Ancak aynı zamanda “herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özellikler bütünü” olarak nesne için özelliği, birini diğerinden ayırıcı nitelik olarak belirtir.

Kent kimliği için öncelikle toplumların bir araya gelip kentleri oluşturması gerekir. Bu toplumların geçmiş ve şimdileri ile oluşturdukları alt yapı mevcuttur. Bu yüzden toplumların oluşumu sonrasında toplumun oluşturduğu kimlikler üzerinden yorumlama yapılabilir. Eyüp (2003, s.62) şehir için ortaya konacak ürünler için öncelikle net bir biçimde oluşturulmuş şehir kimliğine ihtiyaç olduğunu belirtir. Kimlik oluşumu için şehrin coğrafi konumu, tarihi ya da ekonomik özelliklerinden

yararlanılarak oluşturulması ile şehrin içinde yaşayanları ve yaşananlarının yansımalarıyla şehrin algılanması sağlanır.

Kimliğin kent ile ilişkisi tanımına göre yapılan kendine özgü olma durumundan yola çıkarak “...kuşkusuz diğer canlı ve ya cansız varlıklarla kurulan ilişkilerle anlaşılabilir. Bu yüzden “ilişki” kimliğin ortaya çıkmasındaki gerekli eylem biçimidir.” (Yaylacı, 1998, s.15).

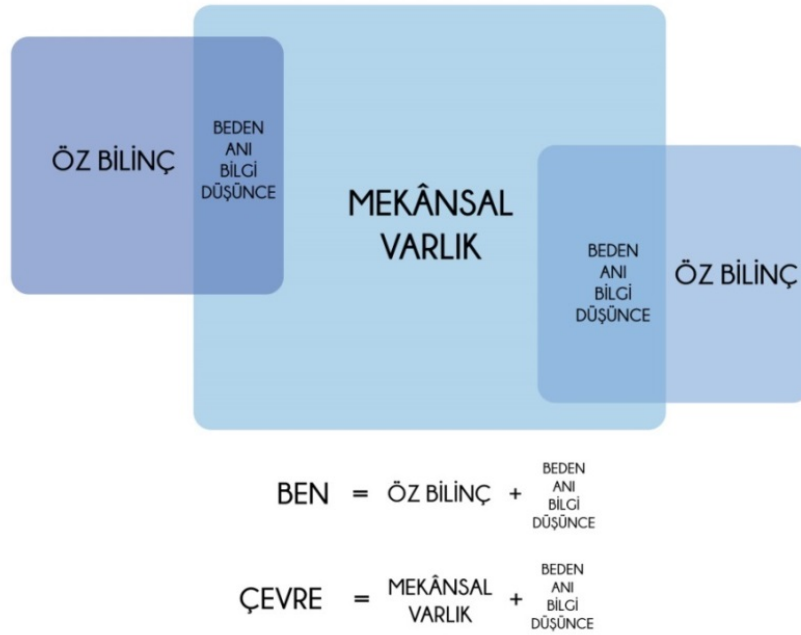
Yaylacı (1998, s.15-16), Doxiadis’in çevre sınıflandırmasından yararlanılarak oluşturulan kimlik elemanlarından bahseder. Bu elemanlar doğal çevreden kaynaklanan kimlik elemanları, beşeri çevreden kaynaklanan kimlik elemanları ve insan eliyle yapılmış çevreden kaynaklanan kimlik elemanları şeklinde üç sınıftır. Buna göre birinci sınıf, doğal çevre olan coğrafik konum ve koşullar sonucu oluşan konumu ilgilendirir. İkinci sınıf, tam olarak birey ve toplumun elemanlarını irdeler. Yani bireyin bireyle ve çevre dediğimiz obje ve mekânla olan etkileşimi üzerinde durur. Çünkü bireyin bireyle olan iletişimi de bireysel kimliklerin toplumsal kimliğe dönüşümü temelini oluşturur. Bireyin kimlik oluşumu ise içinde yaşadığı çevrenin(doğal, beşeri, yapma) bilinmesiyle oluşur ve olgunlaşır. Üçüncü sınıf ise tam olarak insan ihtiyacı sonucunda, tüketim için gerekli ürünlerin ortaya çıkmasıyla oluşan yani sonradan, insan kaynaklı oluşturulan çevreden bahseder. Bu çevreyi “yapay çevre” olarak adlandırır. Şu an yaşadığımız çevre de tam olarak bu isimle adlandırılmalıdır. Var olan yaşam alanlarımız dışında etkileşim için kullandığımız sosyal alanlarımız doğal çevresinden uzaklaştırılmıştır. İnsan ihtiyacı için doğal ortamı bozularak, insan gereksinimleri karşılanması üzerinden doğal çevre yapay olana evrilir.

“İmge” tanımını TDK (2019) en basit anlamda; “duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.” olarak açıklar. Burada üzerinde durulan nokta bilinçte belirme durumudur. Bu durum kişiden kişiye değişkenlik gösterir. Kişilerin farklı algılamasından kaynaklı, imgelerin kişilerdeki karşılığı farklılık gösterebilir diyebiliriz. Kent imgesi kavramı ise “...çevre ve insanın karşılıklı ilişkisi sonucunda” ortaya çıkan bir tanımdır (Yaylacı, 1998, s.18). Ancak bahsedilen çevre-insan ilişkisi birbirinden farklılık gösterir. “Her bir kentlinin kentin bazı kısımlarıyla uzun münasebeti olmuştur ve ona

ilişkin kendi imgesi hatıra ve anlamlarla yüklüdür.” (Lynch, 2017, s.1). Bu sayede oluşan kent algısının altında her bir kentlinin kendi anlam ve duygu durumuyla oluşturduğu kentsel imgesi farklılık göstermektedir.

Kent imgesinin oluşumu için gerekli olan çevre en geniş tanımıyla öz bilincimiz dışında kalan her şey olarak tanımlanır. Yani benliğimiz sınırlarını kollarımız, bacaklarımız, saçlarımızın çerçevelediğini ve bunların da dâhil öz bilincimiz etrafında anılarımız, düşüncelerimizle birleşip çevremizi oluşturmaktadır (Erzen, 2006, s.5). Burada öz bilincimiz dışında diğer insanlar ve etrafımızdaki en küçük zerreye kadar tüm nesnelere de bu çevreye dâhil edilir. Çevre ve insan ilişkileri bağlamında kentsel yaşam alanları –mekânlar- oluşur (Solak, 2017, s.14).

### 3.2.1 Çevresel Algı



Görsel.24: Handan Sabriye Yıldırım, 2019

Çevrenin sözlük olarak tanımı “bir şeyin yakını, dolayısı, etrafı” ve ya “kişinin içinde bulunduğu toplumu oluşturan ortam” gibi birden çok anlamlara gelmektedir (TDK).

Çevreyle ‘ben’in ortak alanını anı-bilgi birikimi oluşturur. Çevrenin insan ile olan ilişkisi ne zaman başlar ve bu ilişkinin sınırları nelerdir sorusuna insan öz bilinci üzerinden Erzen (2006, s.6) açıkça ‘ben’ olarak adlandırdığımız içimizde, en derindeki bilinç<sup>9</sup> ile çevre olarak adlandırdığımız ve sonsuza kadar uzayıp giden varlıklar silsilesi arasındaki sınırı bulmak imkânsızdır. Örnekle özümüzdeki ‘ben’ suya atılmış bir taşın oluşturduğu sınırsız yuvarlaklarına benzer şekilde, çevre ile aşama aşama bütünleşmeyi sağlıyor. Çevre ve ben’i ayırt edemememiz, çevrenin çok boyutlu yaşamını kavrayan, estetik duyular olduğuna göre, algılamayı ve sonuçta bilinçlenmeyi ve ‘ben’i mümkün kılan da çevre oluyor. Algılama beş duyumuzla yaptığımız, kısaca bizi çevreleyen şeylerin varlığının tespiti olarak ele alınır. Yaşamın devamlılığı ve çok boyutlu, zengin bir bilinç için çevrenin varlığı önemlidir. Burada özne olarak insan, nesne olarak çevreyi düşündüğümüzde öznenin olması için nesnenin var olma şartı aranır.

Nesneler için beş duyumuzla gerçekleşen tüm duyumsal bilgilerin tamamı algı olarak açıklanır (İnceoğlu, 2010, s.68). Algı denilen mekanizma özne ve nesnenin karşılıklı alış-veriş içinde olduğu bir eylemdir. Ben olarak algılıyorsak, aynı zamanda algılandığımız ve çevremizi etkilediğimiz için de var oluyoruz. Var olan her şey bu süreçle var olmaktadır. Bu alış-veriş ve paylaşım alanını çevre olarak tanımlayabiliriz. O vakit çevre, bizim algıladığımız, yerinde duran pasif bir olgu değil, bizimle sürekli ilişki içinde olan bir varlık alanı olmuş olur (Erzen, 2006, s.43-44). Her bir bireyin algısının biricik olduğu düşünülüğünde, bu algılar birleşip toplumun algısını oluşturmayabilir. Ancak yine de toplumun tümünü kapsayıcı bir rol oynayacaktır. Lynch, bireylerin mekânsal algı kavramına kullanıcının, kenti okuma ve anlamlandırma süreci üzerinden odaklanır. Kent mekânının algılanması için genel olarak beş başlık altında toplar. Bunlar; yollar, sınırlar/kenarlar, bölgeler, düşünüm/odak noktaları ve işaret öğeleridir (Lynch, 2017, s.51).

---

<sup>9</sup> Burada bilinç kavramı tanımı: “insanın kendisini, çevresini ve olup biteni tanıma, algılama, kavrama, fark etme yetisi”(TDK) şeklinde açıklanır. Yani insanın çevresi ile olan iletişimi dışında çevresini algılama şekli de önem taşır. “algı olarak düşündüğümüzde, ben ve bilinci oluşturan algıyı harekete geçiren, onun var olmasına neden olan şeyler, çevrenin ya da etrafındaki bu katmerli olguların çok yönlü, çok aracı boyutları: kokusu, sesi, görünen şekli, rengi, hareketi, tadı, dokusu. Ancak bunları algılayarak duyularım var oluyor ve geliyor, gelişerek bilincimi oluşturuyor. Demek ki çevre ve algı arasında vazgeçilmez bir bağımlılık vardır” (Erzen, 2006, s.5-6).



“Çevre, görünen ve görülmeyen bütün içerdikleri ile algılayan, algılanan ve algı arasındaki iletişimin eylem alanıdır. Ama çevre aslında tespit edilemeyen ve sınırlanamayan, algılanan ve algılayan ve algı eylemi arasındaki farklılıkların coğrafyasıdır. Bu çevre, görsel ve görünmez olarak içerdikleri ile nesne, özne ve iletişimin ürünü arasındaki iletişim eyleminin alanıdır. Bu iletişim eylemi sanatçı, resimlediği nesne ve sanat ürünü arasındaki ilişki gibidir. Sanat, bunların aktif iletişiminden doğan bir şeydir, çevre ile bu benzetmeyi yapmak yanlış olmuyor, zira her ikisinde de yaratıcılık söz konusudur. Anlam, nesne ve öznenin aktif iletişimi ile yaratılmaktadır. Anlamın yalnızca bu iletişimde mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Dünya ya da varlık alanı bu iletişimle anlam kazanmaktadır.” (Erzen, 2006, s.45).

Çevre ve insan ilişkileri adı altında toplumsal ilişkilerle kentin düşünsel ve kültürel imgeleri paylaşılır (Solak, 2017, s.14). Kültürel olarak nasıl beslendiğimiz, bir yerde algılarımızla örtüşüyor ve bize iyi-kötü eleştirisi yapmamızda yönlendirici oluyor. Kültürel birikimimiz de zihinsel betimlemelerimize yön veriyor.

Erzen (2006, s.69-70), doğayı algılayabilmemiz, sentezleyebilmemiz için insanı doğadan ayıramadığımız ve doğayı kültürden ayırıp gerçek doğayı bulmanın olanaksızlığından bahseder. Burada kültürden ayırmak anlamı aslında kültürel değerlerden ayırmak yani kişinin kültürel değerlerinden ayırlamaması olarak değerlendirilir. Kültürel değer de toplumsal olarak değişkenlik gösterir ve temeli mitolojiye kadar dayanır. Mitoloji ile kültürel değerlerimiz oluşurken doğanın yaşantımızda ne kadar önemli olduğunu görebiliriz. Farklı coğrafyalardaki toplumlar kültürel olarak değerlendirdikleri ya da yorumladıkları doğa olayları sayesinde doğada tanımlı nesnelere farklı simgeler kazanırlar. İlkel kültürler doğayı yaşayan bir varlık olarak görürler ve doğaya bu şekilde yaklaşırlar. Toplumlar ilkel dönemde toprağın gücüne ve yıkıcılığına daha çok inanırdı. Bunun sebepleri henüz toprağa müdahale edememeleri ya da “tahrip” kelimesinin karşılığını bilmemeleridir diyebiliriz. Tahrip gücü zamanla toplumun kalabalıklaşması ya da insanın sahip olduğu materyal çeşitliliğine göre değişkenlik gösterir. İlkelden moderne doğru, gelişim gösterdikçe doğanın kendini sürekli yenilediğine tanık olunur ve kontrol altına alınmadığı zaman toplumlar tarafından yok edilebilecek bir güç olarak görülür. Kentsel anlamda çevrecilik anlayışının temel farklılığı aslında suni olarak oluşturulan

beton kütleleri arasına doğadan birkaç parça serpiştirerek gerçeğin dışında, dilde çevrecilik anlayışıdır.

Endüstrileşme etkisiyle doğaya “nesnel” olarak bakılmaya başlanmıştır. Modernleşme ile nesnelleşen ya da daha açık bir ifadeyle insan eliyle nesnel olarak oluşturulan doğa bir varlık olmaktan çıkar. Özne ve nesne arasındaki ilişkide öznenin nesneyi benimsemesi, algılaması estetiği aralarındaki ilişkinin niteliği de estetik değeri oluşturuyor. Erzen’e (2017, s.105) göre kent estetiği ilk olarak bedensel algı ve uyumu beraberinde getirir. “Hiçbir sanat ve ortam insanın bedensel katılımını kent kadar harekete geçiremez. Bu bedensel katılım ve bütünleşme ise, kentin ahenk içinde bir ilişkiler ağı olarak kurgulanması ile mümkün olabilir.” Kentin insan bedeniyle bir araya gelerek senkronize olması, yaşam temposuna girmesiyle kent, estetik hal alır.

Çevre ve insan etkileşiminde bireylerin davranış ilişkileri, mekân ve toplum; bireyin ve toplumun kendi içinde ve toplumda davranışlarını yönlendirmesinde olanak sağlar. Kent veya herhangi bir yerleşim yerinde diğer insanlarla etkileşime geçme yani genel olarak çevresindeki sosyal ortamla iletişime geçmesini sağlar (Erdönmez ve Akı, 2005, s.68).

### 3.2.2 Kentsel Mekân

Mekân, Demirseven’e (Akt. Eyüp, 2003, s.2) göre kent ve kentliler için içinde yaşamın dâhil olduğu en küçük birim olarak tanımlanır. Ancak Farklı disiplinlerde incelendiğinde, tarih boyunca mekânın ne ve/veya neresi olduğu sorusuna cevap aranmış; alanında ilgili kişilerce mekânı sorgulamış, mekân üzerinden düşünülmüştür (Solak, 2017, s.14).

Mekânın Erzen’in (2006, s.79-80) deyiimiyle “dinamik unsur” olarak tanımlanması, mekânın tek boyutlu olmayan ve tek bir duyuma indirgenememesi ile açıklanır. Çok boyutluluk aslında derinlik, hareketlilik, ışık-gölge değişimi gibi pek çok perspektifi içinde barındırır. Bu sayede mekân kavramı kendi içinde bir olanı temsil etmenin dışında birden çok etmenle birleşip ortam bütünlüğü oluşturur. Bu

ortam yalnızca bilimsel olarak açıklanmasının yanında insan ilişkisi – insan psikolojisini de içerir. İnsanın mekân ile iletişimi – ilişkisi, insanın mekân için duyuları, hakkında sahip olduğu öznel yargılar, duygular da mekânın dinamizmi içinde yer alır. Lefebvre’ye göre mekân birey ve toplum için önemli işlevler barındırır. Birey kendini mekânla ilişkilendirir ve mekân içine yerleştirir. Bu sayede birey mekân içinde özne konumuna yerleşir (Akt. Kurt, 2007, s.37).



**Görsel.25:** Kentsel Mekân Örneği (<http://www.mimdap.org/wp-content/uploads/go-14.jpg>, 2019)

Mekân kavramı sınırları gözle görülür şekilde çizilmiş alanlar değildir. Çünkü mekânlar marketten aldığımız kiloluk paketler benzeri değildir. Mekânlar daha çok devlet ve onun kurumlarının varsayımla oluşturdukları sınırlarla ve yine devletin belirlediği ihtiyaçla meydana gelir. Bu nedenle mekânlar, devletin ve kurumlarının “kendi koşullarıyla” oluşturulmak durumunda kalır (Lefebvre, 2014, s.110-111).

Mekân kavramında bahsi geçen sınırlar daha çok kentsel mekânlar olarak tanımlanır. Kentsel mekânlarda mevcut olan kamusal-özel alanlarla yapıların ilişkisi, mimarının mekânda etkisi üzerine de durulması gerekliliğini doğurur. Mimari yapının gelen olarak kentsel mekânlarda yer almasından dolayı toplumsal ilişkileri

doğurur (Erzen, 2017, s.195). Böylece mimari yapının toplumla olan ilişkisi üzerinden yapının yalnızca bir tasarım unsuru olmadığını tıpkı bir kent mobilyası gibi topluma hizmet için tasarlanması gerektiği üzerinde durulur. Yani kısaca yapı-toplum ilişkisi üzerine gidilir. Yapılar yine toplum için barınmaya karşılık geldiğinden yine topluma hitap eden, toplumsal paylaşımı içeren ortamlar olarak adlandırıldığından ortak paylaşım alanlarında ortak duygu ve işlev önem arz eder.

Kentsel mekânlar, etrafı mimarilerle, kentin zemini ile çevrelenir. Bu nedenle bu mekânlar daha çok kapalı sınırlar haline gelir. Bu sınırlılık içinde eğer belirli bir amaca hizmet ediyorsa “kentsel mekân hissi”ni oluşturmuş oluyor (Baştürk, 2000, s.9). Özellikle kent meydanları bu mekân hissini daha net yansıtan alanlardır. Bu meydanlarda bireyler birbirlerine bağımlı veya birbirlerinden bağımsız olarak yönelim halinde olurlar. Kentsel mekânlar grup veya toplum isteklerine göre organize olma durumuna da ev sahipliği yapar. Birey ve toplum arasındaki iletişim için insanları bir araya getiren yerler ve simgelerden bahsedilir. Bu durum kentsel doluluk, boşluklar ve bunlar arasındaki ilişkilerle açıklanır. Kentsel doluluk ve boşluklar arasındaki ilişkiler tamamlanmış ve anlaşılır olduğu sürece mekânsal ilişkiler de başarıyla kurgulanır. Bu sayede de bölgenin karakteri oluşur. Bu doluluk boşluk ilişkisi iyi tamamlanmadığında parçalar birbirinden ayrılarak kullanışsız alanları oluşturur ki bu durum bölgenin karakterinin oluşmasına engel taşır (Erdönmez ve Akı, 2005, s.71).

Doğada rastlantısal veya serbest bulunan pek çok duyumsal nitelikler -bunlar sesler, ışık, renkler vb.- mimari ile birleşerek insanın karşısına çıkmaktadır.“ Barınak, tapınak ya da köprü ve baraj gibi mühendisliği ilgilendiren yapılar olsun, mimari bütün şekilleriyle doğa ve fiziksel güçlerin farkındalığı ile yapılan ve bunları her zaman kaale alan tek sanat türüdür.” (Erzen, 2017, s.196). Lynch (2017, s.1) de benzer şekilde kenti tasarlamayı adeta bir sanata benzetir. “Mimari bir eser gibi, kent de uzamdaki bir yapıdır. Tek farkı, ölçeğinin daha büyük olması ve uzun zaman içinde algılanabilir olmasıdır. Bu yüzden kent tasarımı geçici bir sanattır...”

Kamusal mekân kavramı kentlerin kurulmasıyla ve kimlik oluşumu ile toplumların ortaya çıkardığı bir kavram olarak görülür. Yani kentsel alanlarda

kamuya açık, bireyden topluma geçişle, topluluk olarak yararlanılabildiği, kent içinde yer alan tüm mekânların oluşturduğu alanlar kapsamıdır (Eyüp, 2003, s.7). Aynı zamanda nesnel olan tüm alanları kapsayan sınırlarından bahsedilir ( Çağlın, 2010, s.6) Böylece kişinin özel alanları dışında kalan ortak alanlar sayesinde insan ilişkilerinin oluşmasını sağlayan ve bu insan ilişkilerini destekleyen bir yapı oluşur.

### 3.3. Kamusal Alan

Kamusal alan kavramı, 20.yy ikinci yarısından sonra düşünürler tarafından üzerinde durulmaya başlanmış ve kavramsallaştırılmıştır. Toplumsal, psikolojik ve algısal öğelerin mekânla birlikte ele alınması kamusal alan kavramının çok boyutlu olmasını sağlar (Kurt, 2007, s.12). Habermas'ın tanımına göre “kamusal alan, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanıdır.”(Akt. Çağlın, 2010, s.5) tanımından yola çıkarak Çağlın, toplum için alan sınırı belirlenmeden alanın işlevi üzerine olduğunu belirtir. “Kamusal mekân kavramı özel olmayan tüm mekânları kapsayan bir kavramdır” ( Çağlın, 2010, s.6).



**Görsel.26:** Kamusal Alan (Şehir&Toplum, Campidoglio Meydanı,Roma,11, Nisan-Temmuz 2019)

Kamusal alanlar bireylerin toplu veya birebir ilgi alanlarını tartışabildikleri ve düşüncelerinin olduğu tartışma alanlarına dönüşmüştür. Bireylerin iletişim kurup toplumun paylaşımıyla oluşan simgeler, bireylerin iletişimindeki aksamalarla ortadan kalkacaktır. Böyle bir durumda kent için oluşan simgelerin yerine yeni ortak simge, dil arayışına gidilir. Bu da kentin sembolleşmesini engelleyeceği için kentin oluşumunu etkilediği gibi sosyal yapının da bozulmasına neden olur (Erdönmez ve Akı, 2005, s.76).

Bir kamusal alana yapılan sanat eseri, galeri ya da müzelerdeki eserlerle ilişkisel bağlamda oldukça farklılık gösterir. Kamusal alandaki eserler kamuya buluşma açısından oldukça önemlidir. Çünkü kamu içindeki bir sanat eseri kamuya adeta ortak yaşam alanlarında eser olarak kendinin de varlığını gösterir ve eserin kamu ile birlikte yaşaması gerektiğini nazikçe kendine hatırlatır (Karaaslan, 2011, s.74). Aynı zamanda kamusal alanın estetikleşmesini sağlayarak çevre kalitesini yükseltir. Bu bağlamda kamusal mekândaki sanat eserleri ve bu eserlerin fiziksel ve sosyal konumları o mekânın beğenisini artırır (Varol, 2004, s.37).

Kentler, kamusal alanın dışında yarı kamusal, özel ve yarı özel alanlar olmak üzere genel olarak dört mekân tipine ayrılmıştır. Yarı kamusal alanlar avlu, bahçe merdivenler; özel alanlar bireyleri tamamen kendi şahıslarına ait olan alanlarken yarı özel alanlar ise toplumun kullanımına açık olup mekânın kullanıcıları belli zamanın belli kişileridir (Eyüp, 2003, s.8-10).

Kamusal alanlarda, bireyler arasında gerçekleşen karşılaşma, buluşma gibi sık yapılan aktiviteler, bireylerin toplum içinde olma, onları görme ve duyma deneyimini yaşatır. Erdönmez ve Akı'ya (2005, s.80) göre “gör ve duy” kavramı oluşur ve bu kavram sayesinde bireylerin birbirleri ile olan etkileşimleri bireylerin sosyal açıdan gelişmesini sağlar.

Kamusal alanda bireylerin kullanımı için kent mobilyaları genel olarak; telefon kulübeleri, çöp kutuları, yönlendiriciler, trafik işaretleri, oturma birimleri gibi herkesin kullanımına açık olan elemanlardır (Eyüp, 2003, s.7).

### 3.3.1 Kamusal Alanda Kent Mobilyası

Endüstri Devrimi sonrasında hızla artan kentleşme ile kentsel ve kamusal mekânların ortaya çıkması, kullanılmasıyla gelişmeye devam etmiştir. Bu gelişmelerle birlikte bu mekânlarda ihtiyaç üzerine kent mobilyası kavramı ortaya çıkmıştır. Zamanla bu mobilyalar kentsel mimari ile bütünleşip kentin formlarını oluşturmuştur. 1850’lerde önce kentsel çevre tasarımına ait uygulamalar oluşturulmuştur. 1850-1900’lü yıllarda teknolojinin de gelişmesiyle motorlu taşıtlar hayatımıza dâhil olarak trafiği yoğunlaştırmıştır. Aynı zamanda nüfus artışı kentlerin büyümesine neden olduğu için, kent mobilyasına yeni eklemeler yapılması kaçınılmaz hale gelmiştir. Böylece trafik işaret ve göstergeleri ortaya çıkmıştır. 1868’de ilk modern yeraltı treni oluşumu, 1884’te ilk şehirlerarası telefon hattı kent mobilyasına yeni eklemeleri getirdi. Günümüze kadar kentsel öğelerin seçimi, öğelerin dil birliği ile kentlerin kalitesinin artması için çalışmalar yapılmaya devam etti (Yaylalı, 1998, s.65).

Nüfusun artışıyla yaşam alanları oluşturmak için yapılan yapıların dışında insan etkileşimi, iletişimi için önemli olan kent meydanları, parklar, bahçeler de önem kazanır. Bu alanlarda vakit geçirmek aynı zamanda “...yaşam çevrelerinde, yaşamlarını fizyolojik ve psikolojik uyum çerçevesinde sürdürebilmeleri için, iç ve dış mekânlarda mobilyalara ihtiyaç duyarlar.” (Eyüp, 2003, s.3)

Eyüp’e (2003, s.42) göre şehir için oluşturulan mobilyalar da tıpkı kent gibi doğum, yaşam ve ölümü birlikte gerçekleştirir. Kentin birer uzvu gibi bu mobilyalar da canlılığını bir süre sonra yitirerek kullanım süresini tamamlar. Kullanım süresini tamamlamak artık canlılığını yitirmek olduğu için kent mobilyaları için bu kullanım sürelerinin en sağlıklı şekilde tasarlanması ve üretilmesi gerekmektedir. Canlılık tanımını insan gibi kenti de bünyesinde barındıran bir evredir.

Kent mobilyası şehrin kimliğini oluşturan elemanlardandır. “Şehir mobilyaları mikro ölçekte kent kimliğinin aynasıdır.” (Eyüp, 2003, s.65). Şehrin kültürel mirasını yansıtmak için kendine uygun çizgileriyle mobilya tasarımı oluşturulur ve bu sayede şehrin kimliği yansıtılmış olur. Kent için kent kimliği

üzerinden kent mobilyası tasarlamak, kenti ve kentliyi kendi ortamına daha adapte ve ortamıyla bütünleşmiş olmasını sağlar.

Kent mobilyaları ve çevre, etkileşimdeki insanların hareketlerini de belirlemekte olduğu için Erzen (2006, s.117) tasarımların davranışları yönlendirmesi açısından önemle yapılması gerektiğini savunur. “Özellikle karışık kültürlerin bir arada yaşadığı ortamlarda kent mobilyalarının ve de çevredeki fiziksel koşulların insanları aşağılamayacak, onlara serbestlik sağlayacak ve hareketleri güzel gösterecek şekilde tasarlanması son derece önemlidir.” Bu sayede çevreye yabancılaşma ya da insan ilişkilerinde yanlışa gidecek olumsuz durumlar ortadan kalkmış olacaktır. Aynı zamanda “Endüstri devriminden önce, ihtiyaçları karşılamanın yanı sıra estetik kaygılar gözetilerek, tek tek üretilen kent mobilyaları, endüstri devriminden sonra, seri üretimle üretilmeye başlanmış, bu da estetik değerlerinin uniformlaşmasına ve bütün kentler için genelleşmesine neden olmuştur. Tasarlanan ve üretilen bu kent mobilyaları dünyanın herhangi bir kentinde görülen bir eleman durumuna gelmiştir.” (Yaylacı, 1998, s.1). Burada asıl vurgulanmak istenen kimliksizleşmenin<sup>10</sup> (birbirine benzemek/tek tipleşmek) olduğu bir zamandır. Yaşanan çağ boyunca birbirine benzer üretimler, kenti-kentliyi kültür bağlamında diğerlerinden ayırmaktan uzak kalır. Kentin kimlik kazanması, toplumsal varlık olan insanın içinde bulunduğu kültürü yansımasıyla şekillenir.

Durum yalnızca kent mobilyası ile olan iletişim üzerinden düşünülmemelidir. Mimari ya da çevresel planlamalar gibi geniş anlamda iletişim eylemleri için de benzer organik süreçleri de barındırır. “Habitat, davranışı, gereksinimlerin karşılanması, gereksinimlerin kendilerini, eylemleri, kişisel alanların tanımını, sosyal ilişkileri, iletişimleri, sosyal ve mesleki değerleri ve içinde yaşayan insanların kendilerine verdikleri değerleri etkileyecektir.” (Erzen, 2006,

---

<sup>10</sup>Burada ‘kimliksizleşme’ ile anlatılmak istenen: kendi içinde kent kimliği, kent imgesi gözetilmeksizin sonu gelmez bir seri üretimi tanımlamaktır. Tıpkı bir buzdolabının kimliksiz olarak banttan çıkışı gibidir. Ürünün kime, nasıl ait olduğunu bilmeden genele hitap eden bir amacı vardır. Ancak yaylacı tezinde, günümüzde bu şekilde temel alınarak tasarlandığı gibi, kentsel alanların yerel farklılıklarını yansıması için, kent mobilyaları tasarımı konusunda kente ve kentlilere saygın bir tavır içinde bir tasarıma gidilmesi, kentlilerin zihnindeki kente hitap eden, kent kültürünün göstergesi kentsel alanlarda kent kimliğini yansıtan mobilyaların tasarlanmasını savunur (Yaylacı S, 1998, s.1).



s.117). Mimari ile olan etkileşimin taşıdığı benzer niteliklerdeki kültürel, estetik ve psikolojik değerlerin de aktarım alanları insanların çevresiyle ve diğer insanlarla olan etkileşiminden bireysellik, mahremiyet, sosyal sorumluluk gibi pek çok insan temelli faaliyetler de tasarım tarafından etkilenen yönleri olur.

### 3.3.2 Kent Mobilyalarında Tasarım Kriterleri

Kent mobilyaları tasarım sürecinde belirli kriterler ile ilerlemek hem tasarımın kalitesini artıracak hem de tasarımın özgün olmasını sağlayacaktır. Yücel (2013, Introduction, para.2), kamusal alanlara uygun olan tasarımların kimlik oluşumunu destekler nitelikte olduğunu belirtir. Kimlik sayesinde aidiyet hissi oluşacaktır. Kimliğin dışında oluşturulan mobilyaların konumu da oldukça önem taşır. Belirli akışın olduğu alanlarda mobilyaların kullanımı akışı engelleyebilir, kullanımı kısıtlayabilir ya da engelliler için yaşam akışını zorlaştırıcı hale dönüşebilir. Ancak kamusal alanda birbirine benzer mobilya üretimleri de güncel anlamda oldukça yaygındır. Üretim yöntemi kolaylığı, maliyet düşüklüğü gibi finansal sebepler de dâhil olmak üzere pek çok durum standart üretimi peşinden sürükler. Bu da beraberinde o kent ile ilgili öznel bilgiler vermek yerine tabiri yerindeyse fabrikadan çıkma kentler oluşmasına sebep olur.

Kent mobilyaları tasarımı kentin tarihi, sosyolojik yapısına göre olduğu sürece o kent ile ilgili hiçbir bilgimiz olmamasına rağmen fikir edinme açısından bile oldukça etkili olacaktır.

Oluşturulacak genel kriterler çerçevesinde her kentin kendi tasarımsal çizgisini yakalaması, kentin özgünlüğü ve kimliğinin güçlü olması açısından dikkat edilmelidir. Yücel (2013, Introduction, para.4), kent mobilyalarının seçimi ve yerleştirilmesiyle ilgili genel olarak beş kriter olduğunu belirtir. Bunlar; işlevsellik, mobilyaların konumu, biçim ve görünümleri, dayanıklılık ve maliyet kriterleridir.

Kent mobilyalarının alanlardaki konumu oldukça önemlidir. Mobilyalar bu alanlarda ne için olduğunun dışında kim için de olması gerektiği sorularına da cevap vermektedir. Oturmak, dinlenmek, yemek ve başkalarıyla sosyalleşmek için

kullanılmasıyla birlikte küçük çocuklardan yaşlılara, engellilere kadar hangi yaş grubunun neye ihtiyacı olduğu üzerine gidilir. Bu sayede kullanıcıların bir araya gelmeleri, sosyalleşmelerini sağlar. Uygun şekilde seçilen ve yerleştirilen mobilyalar insanları dış mekânlara çekebilecek, bu alanları kolayca kullanma zevkine erişeceklerdir. Kentsel mekânların kullanımının kolaylığı sayesinde, rahat kullanmanın getirdiği kolay dâhil olma durumu sosyalleşmenin kolaylaşmasını sağlar (Yücel, 2013, The significance of Street furniture, para. 1-2).



**Görsel.27:** Kent Mobilyası Öğrenci Projesi (Yıldırım, 2014)

İşlevsellik açısından değerlendirdiğimizde aslında tasarım için en önemli ve üzerinde durulması gereken bir kriterdir. Her şeyden önce bir tasarımın gereksinime hitap etmesi çok önemlidir (Aksu, 2012, 376). Kullanıcının ne tür sorunları var bunlar belirlenmeli ve bunun çözümüne yönelik tasarımsal yol izlenmelidir. Kullanıcının kim ve ya kimler olduğu ile ilgili (çocuklar / engelliler / yaşlılar) ve ihtiyaçlarının neler olduğu üzerine işlevsellikleri belirlenmeli ve aynı zamanda bu kullanıcıların birbiri ile akışkan iletişim sağlamalarını destekleyecek nitelikte

olmalıdır (Yücel, 2013, Street Furniture Design, para.1-2). İşlevselliği olmayan bir ürün kullanıcıya gerçek anlamda hitap etmediği için kullanımı da olmayacaktır. Bir nevi amaçsız üretime dönüşecektir. Bunun engellenmesi için önce sorunlar tespit edilip bunları hangi yollarla çözüme kavuşturulacağı üzerinde durularak üretilecek mobilyanın bunu karşılaması sağlanmalıdır.



**Görsel.28:** Kent Mobilyasında İşlevsellik (<https://pbs.twimg.com/media/D-Fz0waWkAArBHA.jpg>, 2019)

Algılanabilirlik, ürünün doğru okunması da diyebiliriz. İnsan doğası bakımından çevremizi duyularımız ve duygularımız yoluyla kavrar ve değerlendiririz. Bu konuda oluşturulan doğru tasarımın da kullanacak kişi için doğru okunması, doğru şekilde kullanmasını sağlar. Özellikle ürünle ilk defa karşılaşan kullanıcı, ürünü tanımlayıp anlaması bakımından ürün açık olarak ifade edilebilir olmalıdır. Tıpkı işlevsellik gibi algılanabilirliği açık olmayan bir ürün kullanım dışı kalacak ve üretim amacına yardım etmemiş olacaktır (Aksu, 2012, s.381).



**Görsel.29:** Kent Mobilyasında Algılanabilirlik ([https://static.dezeen.com/uploads/2019/06/city-benches-london-festival-architecture-design-street-furniture\\_dezeen\\_2364\\_col\\_5-852x568.jpg](https://static.dezeen.com/uploads/2019/06/city-benches-london-festival-architecture-design-street-furniture_dezeen_2364_col_5-852x568.jpg), 2019)

Kentin coğrafi konumu hava koşulları vb. coğrafi etmenlerde farklılık göstereceği için malzeme seçimi de bu koşullara ürünün dayanabileceği ya da kullanıcının ürünü kolaylıkla kullanabileceği şekilde seçilmelidir (Aksu, 2012, s.378). Malzemenin seçimi tasarıma bağlıdır ve tasarım sınırlamalarına göre sonuçlanır (Yücel, 2013, Materials Used in Street Furniture, para.2). Betondan yapılan bir oturma birimi yazın sıcak günlerinde belki rahatsız etmeyecektir. Ancak kışı çetin geçen bir kentte kullanılması durumunda kış mevsiminde bu birimler kullanıma uygun olmadığı için tercih edilmeyecek, kullanılmayacak ve hatta kullanılmayan ürün bir süre sonra unutulacaktır. Buradan yola çıkarak seçilecek malzemenin, yapılacak mekânın ihtiyacını tam olarak karşılayacak malzemeler seçilmesi kullanıcı için de tasarıma yaklaşımı kolaylaştıracaktır.



**Görsel.30:** Kent Mobilyasında Malzeme  
([https://cms.esi.info/Media/origImage/684273\\_1498139654160\\_PF.jpg](https://cms.esi.info/Media/origImage/684273_1498139654160_PF.jpg), 2019)

Dokunun yapısı ise tasarım formunda da oldukça etkilidir. Bu da tasarımı görsel açıdan tamamlayıcı bir öğedir. Dokunun etkisi için tasarıma seçilecek malzeme de dolaylı olarak yine önem taşımaktadır. Malzemenin yapısına göre oluşturulan etkin doku tasarımı da hem okunabilirlik, algılanabilirlik hem de estetik etki sağlar. Doku fiziksel ve görsel etkilere sahip olduğu için hem tasarım için etkili hem de daha büyük çapta pazar piyasası içinde yarışma sürecinde fark yaratıcı etkileri olabilir (Aksu, 2012, s.380-381).

Tasarımda kullanılan renk faktörü tasarımın dikkat çekiciliği ve farklılığı gibi faktörlerde etkilidir. Aynı zamanda rengin kullanıcı üzerinde psikolojik etkileri de bilindiğinden doğru tasarımlar, doğru renkler kullanılarak daha etkili hale getirilebilir (Aksu, 2012, s.379). Ayrıca kullanılan renklerin arka planla karşıtlık oluşturması ve parlaklık oranının belirli bir miktarda olması kullanıcılara kılavuzluk eder (Yücel, 2013, Colour, para.1). Bu durum mobilyaların algılanabilirliğine de etki eder.



**Görsel.31:** Kent Mobilyasında Renk ([https://static.dezeen.com/uploads/2019/06/city-benches-london-festival-architecture-design-street-furniture\\_dezeen\\_2364\\_col\\_3-852x568.jpg](https://static.dezeen.com/uploads/2019/06/city-benches-london-festival-architecture-design-street-furniture_dezeen_2364_col_3-852x568.jpg), 2019)

Tümünü kapsayan ve üzerinde durulması gereken faktörlerden biri de biçimdir. Tasarımın biçimi genellikle kullanıcının sorunlarını çözmek adına bu belirlenen çözüm yoluyla çıkar. Biçim, özgünlüğü de destekleyici niteliktedir (Aksu, 2012, s.377). Ayrıca her tasarım için kullanıcıların genel sorunlarının mevcut olmasının dışında yukarıda bahsettiğimiz kent kapsamında coğrafi konum ve ya buna bağlı hava koşulları gibi kente ait özel durumlar da o kente ait sorunları barındırabilir. Bu yüzden genel tasarımlar kullanıcı odaklı olmak, çözüm getirmek yerine geçiştirici bir tasarımı olan kent mobilyası örneğine gidebilir. Ancak kentler için yapılan bu mobilyaların daha kente özgü oluşu kullanıcı için de daha benimseyici etki sağlar.

## 4. BÖLÜM: SANAT VE TASARIM DİSİPLİNLERİ

### 4.1. Sanat ve Zanaat Kavramları

“Sanat” olarak çevirdiğimiz Latince *ars* ve Yunanca *techne* kelimesi ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için türetilmiştir. Bir yerde bizim günümüzde “zanaat” olarak yaptığımız şeyleri de içine alır. “*Techne* ve *ars*, bir nesnelere sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu.” (Shiner, 2017, s.47).

Shiner’ın (2017, s.50-51) Eski Dünya olarak tanımladığı Helenistik (Yunan) dönem ve Roma döneminde liberal ve özgür sanatlar olarak sınıflandırma yapılmıyordu. Liberal (Özgür) sanatlar, soylu ve eğitilmiş sınıflara uygun olan entelektüel sanatı ifade ediyordu. Şiir gramer bilgisine ihtiyaç duyarken müzik, matematik doğasını içinde barındırdığı için bu özel alana dâhil edilirdi. Ancak bayağı sanatlar, fiziksel emek ve ya ücret karşılığı yapılmıyordu. Şarkı söyleyip çalgı çalmak burada bayağı sanatlarla karşılık geliyordu. Marangozluk gibi resim ve heykelle de entelektüel bir kavrayış; pratik anlayış, beceri ve zarafet ile bir arada bulunması gerekiyordu.

Sarayda görev yapan sanatçıların pek çoğu, günümüz sanatçıların tersine eserlerini oluştururken, kendi kişisel görüşleriyle eser oluşturamıyordu. Bunun yerine sipariş üzerine eser ortaya koyuyorlardı. O dönem sanatçıları genel olarak hangi malzeme kullanılacağı, ne üzerine yapılacağı, teslim tarihi gibi siparişin belirli koşullarını içinde barındıran kontratlar imzalıyorlardı. Bu kontratlara uyarak eserlerini ortaya çıkarıyorlardı. Öyle ki Donatello, tunç büst istediği uzunlukta değil diye tüccarın, anlaşıkları fiyatı ödememesine sinirlenip yaptığı büstü kırar ve tüccarın tunçtan çok paranın hesabını yaptığını söyler. Ancak buna karşılık taş ustaları ve marangozların istenenleri direkt olarak yapmaları beklenmeyip yapılan işlerin tasarımları ile ilgili ciddi anlamda serbestlik veriliyordu (Shiner, 2017, s.79-80). Sanatçı belirli şartları kapsayan sınırların dışına çıkmadan yaratıcılığını esere yansıtmaya çalışıyordu. Günümüzde de tasarımcının yapmaya çalıştığı tam olarak bu duruma karşılık gelmektedir. Belirli sınırlar verilir ve tasarımcının bu sınırları

aşmadan yaratıcı bir şekilde işlevsel ürünler çıkarması beklenir. Ancak buradaki fark, tasarımcı için sınırlar daha çok kullanıcı için gerekli olan kısıtlamalar iken sanatçı için sınırlar olması onun yaratıcılığını sınırlandırması olur.

Ortaçağ'da sanatçı-zanaatçı kavramlarıyla ilgili keskin fark hala yoktu. Birbirinin yerine kolaylıkla kullanılabilen bu iki kelimenin sınırlarının oluşumu 18. Yüzyıl sonrasına denk gelir. Artık 'sanatçı' karşılığı güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, 'zanaatçı' ise sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan kişiydi. Sanatçı sadece yaratıcı değil aynı zamanda özgürlüğü ve zarafeti de içinde barındırırken, zanaatçı artık faydalı/eğlenceli şeyleri beceri ve emeğiyle ortaya koymak durumundaydı. Sanatçı-zanaatçı arasında oluşmaya başlayan sınırların belirli bir aralığa ulaşması yeterli olmayıp sanatın da kendi içinde bölünmesini beraberinde getirdi (Shiner, 2017, s.24). Aynı zamanda bu dönemde ilk kez "estetik" teriminin kullanılması, sanatçı/zanaatçının ürettiği nesnesine olan yaklaşımda ayrımı daha netleştirdi. Öncesinde Antik Yunan'da güzel olan, doğru ve iyi olanla aynı kategoride irdeleniyordu. Örneğin güzel sıfatıyla kullanılan davranış da estetik adı altında değerlendiriliyordu (Bozkurt, 1995, s.40).

Tarıma dayalı toplumların ortaya çıkışıyla nüfus artışı giderek yükselmiş ve el sanatları için uzmanlaşmaya gidilmiştir. Kentsel yaşam alanlarında artan nüfusa karşın, bu nüfus içinden zenginliğin göstergesi, lüks mallar üretimi için ustalaşan zanaatkârın varlığına daha çok ihtiyaç duyulmuştur (Heskett, 2017, s.27). Toplum içinde belirli bir statüyü göstermek için kullanılan eşyaların ortaya çıkması zanaatın ortaya çıkıp zanaatkârın becerisi ön planda tutulmuştur.

#### **4.2. Sanat / Zanaat Ayrımı**

18.yy'da sanat kavramının karşılığı olan anlamda yaşanan değişiklikte "...bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi (şiir, resim, heykeltçilik, mimarlık, müzik), bunun karşısında ise zanaatlar ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar vesaire)..." (Shiner, 2017, s.23) oluştu. Bu yüzyıl aralığında sanatçı-zanaatçı kavramlarıyla ilgili keskin fark hala yoktu.



1851’de gerçekleşen ilk dünya fuarı olan Londra’daki Büyük Sergi ile dünya genelinde, Amerika’nın geliştirdiği yeni yöntemler, mekanik parçalar ve imalatları tüm tasarım sürecinin gidişatını değiştirir. Üreticilerin bu fuar sayesinde gelişen yöntemlere tanık olması bir yerde Avrupa’nın geleneksel sanat anlayışına ters düşmekteydi. Avrupa’da dekoratif eşyalar devamlılığını sürdürürken Amerika: “...tasarımın geleneksel anlamda uygulamalı-sanat veya lezzet-beğeni (taste) olarak zanaat çizgisinde ele alınmasını benimseyen ilk ülke olmuştur” (Sağocak, 2003, s.7-8). “Bazı dekoratif eşyalar Avrupa zarafetiyle yarışırken, makine araçları, ziraat makineleri gibi ürünler açısından tasarımın problem-çözme işlemine bağlı olarak basit olması gerektiği, güzel sanatların geleneksel anlamdaki zarif dekorasyonunun aksine bunlara teknik ve organizasyonel açıdan bakılması gerektiği savunuluyordu.” (Sağocak, 2003, s.19). Fonksiyonellik, kitlesel pazarlamanın artmasını da sağladı.

19.yy’a kadar atölyede çıraklık yaparak yetişen sanatçı, teknik ve teorik eğitim alıyordu. El ustalığı iyi olan atölyeden çıkınca da başarılı oluyordu. Ustalaşan sanatçı yerine göre ressam, heykeltıraş, mimar oluyordu. 1863’te yapılan reformla dışarıdaki sanat hareketlerinden etkilenmeyen, değişmeyen temeller üzerine oturtulmak istendi. Ancak bu durum da akademi içinde yaşamdan kopuk eğitimi getirdi. Bundan dolayı sanat eğitimleri tekrar atölyelere taşınarak, ilerici sanatçılardan eğitim görülmesi sağlandı. Bu okullardan biri olan Bauhaus da serbest sanat veya uygulamalı sanat ayrımı yapmadan tüm el sanatlarını bünyesinde barındırıyordu. 20.yy başlarında seri üretim yapan fabrikaların pazardaki büyük payı ve Bauhaus’un bu fabrikalardan siparişler alması okulun üslubunun halk arasında yayılmasını sağlıyordu (İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu M, 1991, s.84-87). Bauhaus sanatçıları hem seri üretim mallarına biçim vererek kalitelerini arttırıyor hem de bu malları halktan her kesime ulaştırıyordu.

“Ürünün nasıl üretilceğinin bilgisi, elle yapmanın kendisinden, yani beceriden soyutlanamayacağı için, zanaat üretiminde bilgi ve beceri birlikte gerekir. Endüstriyel üretimde ise, ürünün nasıl üretilceğine ilişkin bilgi, ürünün bizzat üretiminden koparılarak ayrıştırıldığı için, el ve kafa emeğinin bir aradalığına gerek duyulmaz. Zanaatkarın zanaat üretimindeki rolü, henüz birbirinden ayrıştırılmamış bir el ve kafa emeği birlikteliği olarak üretim sürecinin tamamını kapsarken, endüstriyel üretim, ‘tasarım’ yapmakla yetkilendirilmiş kafa emeğini, ‘üretim’ yapmakla yetkilendirilmiş el emeğinden soyutlayarak ayırır” (Çelikel, 2013, s.16).

20.yy ilk çeyreğinde işlevsellik adı altında toplanan tüm düşünceler, 19.yy'da kullanılan gösterişli bezemeyi reddeden tasarım düşüncelerini bir çatı altına topladı (Heskett, 2017, s.42). Sanat anlamında bu durum, 20.yy'da Duchamp'tan kavramsal sanat sanatçılarına kadar sanatı ciddiye almayanlar, sanatla alay edenler oldu (Shiner, 2017, s.27).

Duchamp, kendisinin de üyesi olduğu topluluğun yaptığı sergiye eserini gizlice gönderir. Herkesin ufak bir ücretle katılabileceği bu sergide, eserin de sergileneneğinden oldukça emindir. Ancak sergi bitimi eserin sergilenmediğini ve galerinin bir bölmesinde sergi bitimine kadar saklandığını görür. Sanatçının "...bir seri üretim nesnesi olan pisuvarı, fiziksel ortamından ve her türlü işlevsel bağlamından kopartması ve yerleşik anlamına tamamen yabancı yeni bir isimler tanımlaması, hazır-yapımın nüvesi olan 'düşünce yaratma' eylemidir. Duchamp'ın hedefi sanat yapıtı kategorisini ortadan kaldırmak değil, bu kategori ile ilgili yerleşik, uzlaşımsal ön-kabulleri sarsarak, düşünceyi yüceltmek olmuştur." (Erenus, 2014, s.86). Düşünceyi yüceltmenin yanı sıra sergi salonunda sergilenmek üzere getirilen herhangi bir nesnenin –ki bu nesne sanat dışı bir obje olsa da- sanat nesnesi olarak kabul edilip edilemeyeceği üzerine tartışmaya da yer açmıştır. Herhangi bir obje beyaz küp içine yerleştirilince sanat nesnesine mi dönüşür? Bu sayede "...bir yapıtın sanat bağlamında değerlendirmek için 'üretim ve sunum' faktörleri tartışılmaya başlanmıştır (Güner, Ataman, 2016, s.66).



**Görsel.32:** Marcel Duchamp, Fountain, 1917 (Erenus, 2014, s.84)

Andy Warhol'un eseri üretim yöntemi, diğer tipik sanatçılardan oldukça farklıydı. O ve asistanları, diğer sanatçılar gibi düzenli aralıklarla resimler yapıp galericiler ya da koleksiyonculara satışlar yapmak yerine -heykel olarak adlandırdıkları seri üretim nesnelere benzeyen, makinaların kullanım için ürettiği estetiği bulunmayan nesnelere- çok sayıda, kendini tekrar eden çalışmalarla ilgileniyorlardı. Bizim heykel dediğinde zihnimize beliren nesnelere yerine, seri üretim kutularını heykel diye adlandırıyorlardı. Fabrikadan kullanıcıya gelen bu kutular içleri boşaltıldıktan sonra, kutuların üzerlerinde bulunan logolarıyla birlikte başka işler için kullanılıyordu. Eşya taşımak için kullanılan bu kutular, logoları sayesinde kendi reklamını vermeye devam ediyordu. Ancak sanatçı, bu kutuların günlük yaşamda başka alanlarda kullanımlarının dışında market arkasında, depoda üst üste dizilmiş olan estetikliğiyle ilgileniyordu (Danto, 2018, s.59).



**Görsel.33:** Andy Warhol, Brillo Box, 1964 (Danto, 2018, s.68)

“Bilinen görüşlere göre, eser sanatçının faaliyetinden ve bu faaliyeti sayesinde doğar.” (Heidegger, 2011, s.9). Eserin sanatçının faaliyetinden doğduğunu, sanatçının nasıl doğduğunu ise eserin sayesinde olduğunu belirtir. Yani eser ve sanatçı birbirini içinde bir bütündür. “Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, bu ise sanattır.” (Heidegger, 2011, s.9). Heidegger’in sanat tanımında sanatçı eserle arasındaki köprü iken Erzen’e göre; “Sanat, anlamın yoğunlaştığı ve derinleştiği bir alandır. Sanat algılanan herhangi bir şeyin nasıl farkındalığımıza katılarak anlam yarattığının bir temsilidir. Aslında, algının anlam yaratan bir eylem olduğunu ve bu eylem dolayısıyla özne ve nesnenin birbirlerine açıldıklarını söyleyebiliriz.” (Erzen, 2017, s.29-30).

### 4.3. Tasarım Kavramı

Aborjinlerin vahşi hayvanları yakalamak için önce sivri uçlu bir şey ihtiyaçları vardı. Sonra o sivri uçlu şeyi uzun çubukla birleştirip fırlatma yöntemiyle vahşi olanlara çok yaklaşımadan yakalamayı denediler. Sonra bu sivri uçlu şeyleri daha hızlı ve kuvvetli yapmak için başka şeyler ekleyip çıkardılar. Bu deneme yanılmalar sonunda ‘mızrak’ denen şeye ulaştılar (Heskett, 2017, s.25). Deneme-yanılma yoluyla ulaşılarak meydana gelen nesnenin değişime uğraması durumu ise bir sonraki aşamada gerçekleşti. Buna Fischer (2016, s.45) benzerini yapmak olarak yaklaşmaktadır. İlk araca benzer ikinci bir aracı yapmış veya insan için yararlı olabilecek hale getirmiştir.

Yeni bir nesne ortaya çıkarma durumunun başlangıcı da benzer şekildedir. Doğa kendi içinde var olan malzemelerin ve modellerin geniş kaynağını bizlere sunmuş haldedir. İlk olarak doğada var olanları taklit ederek, ihtiyacımız olacak şekilde yeni nesne uyarlaması yaparız. Ancak, uyarlama sonrasında yeterli olmayan ihtiyaçlarımızı karşılamak için başka sorun ortaya çıkar; “sözgelimi, çapalama işleminin bir deniz kabuğunun yaptığından daha uzun ömürlü, daha incelikli ve daha az zarar nasıl yapılabileceği gibi.” Elimizde mevcut şekilde bulunanların basitçe uyarlanmasının ötesinde başka bir boyut daha ortaya çıkmıştır. Bu yeni durum için doğal malzemelerin doğada bulunmayan biçimlere dönüştürülmesi olarak adlandırılır (Heskett, 2017, s.21).

“Tasarım” kelimesinin sözlük anlamı birden fazla anlama karşılık gelerek; “1. Bir çalışmanın kompozisyonunun organizasyonu, ustalıkla düzeni. 2. Bir sanat eserini ortaya koymadan önce, bu yönde yapılan çizim, maket, proje gibi pratik araştırmaların tümü. 3. Moda, mimari, grafik, mobilya, iç mekân, peyzaj, tekstil, endüstri ve web sayfası gibi işlevsel nesnelerin çekiciliğini artırmak üzere yapılan biçimsel düzen.” (Keser, 2005, s.330) şeklinde tanımlanmaktadır. Ancak Tunalı, tasarımın ilk olarak zihinde var olan bir fikir olduğunu belirtir. Oluşan bu fikre biçim vererek onun somut bir nesneye dönüşmesi sağlanır. Tasarım, en temelde, insanın varlıkla kurduğu bir iletişim türüdür. Bilgi, sanat, teknik gibi varlık kategorilerinde farklı şekillerde kendini gösterir. Örneğin Newton fiziğinin varlık üzerine

geliştirilmiş bir tasarım modeli olduğu üzerinde durulur (Tunalı, 2009, s.18). Bu sayede varlığın özünde tasarım kendini gösterir. Basit şekilde tasarım, temel bir insan eylemi olarak; amaçlanan bir hedefe, planlanan insan eylemlerinin bilinçli bir şekilde yapılmasıdır (Bayazıt, 2008, s.175).

‘Teknik’ kelimesinin kökenini irdelediğimizde, “yontulup bıçak veya oduncu kaması haline getirilmiş her taş, bitki liflerinden yapılmış her doku, ateşte pişirilmiş her toprak kap tekniğin bir eseridir.” diyebiliriz (Freyer, 2014, s.35). Tekniğin gün geçtikçe ilerlemesinden dolayı yöntemler, malzemeler de buna bağlı olarak değişip geliyor. Burada kişinin teknik alanda gösterdiği başarısı, birkaç şekliyle bildiği becerisinin dışına çıkma durumundan da bahsedilir. Örneğin bir kişi, iki iş şekli biliyor bundan öteye geçemiyor. Çünkü insan gücü kısıtlı ve yapabileceği ya da belki de dayanabileceği kadarını yapabiliyor. Fakat devrim sayesinde teknik makinelere geçiyor. Makineler insan gücünün belki de binlerce katı iş gücünde aynı zamanda pek çok teknikle pek çok insanın birleşip uzun zamanda üreteceği şeyi çok daha kısa sürede ve çok daha fazla gerçekleştirmiş oluyor. Bu sayede teknik kelimesi kişi üzerinden çıkıp hayatımızın bir parçası haline geliyor.

Freyer’e göre; eski teknik, yunanca “Techne” kelimesinin karşılığı olarak özel bir sanat, özel bir beceri anlamında tanımlanıyordu. Burada asıl amaç yapmak istenilen şey için gerekli olan aleti bulup yapmak istediği şeyi yapmaktır. “Demek ki burada insanın bütün derdi, düşüncesi; istediği bir şeyi yapabilmek, hem de iyi güvenli, ince, kesin, özel bir biçimde yapabilmektir. Eski türden her tekniğin güttüğü formül budur. Bir kelime ile bu teknik, ‘yapmak istediğim bir şeyi yapabilmeliyim’ kaygısıdır.” (Freyer, 2014, s.37).

Heskett’e (2017, s.10-11) göre teknik uygulama ya da zanaat dediğimiz kişisel beceri, tasarım için gerekli olup tasarımın bütününde oldukça küçük bir alan oluşturduğu için bütünsel görünümünde ön planda olmamalıdır.

Sanayi devriminin temel taşı olabilecek olan buhar makinası icadı ile teknik kelimesinin anlamında değişiklik gerçekleşir.

“Artık insan önce belli bir şeyi isteyip, sonra bu şeyi gerçekleştirecek özel aracı bulmaz. O, önce bir kudret, toplu bir kuvvet, başka bir deyişle, genel bir güç

bulur. Hem bu güç öyle eskisi gibi artık organik bir ölçüye bağlı değildir. İnsan, organik alanda kaldıkça, bir at yerine iki, ya da dört, altı, bilemediniz sekiz at koşabilir. Ama bunun da bir sınırı vardır. Oysa insan bir makine kurup, mekanik yoldan, termik yoldan ya da elektrik yolundan güç elde etmeye başladı mı, artık onun kurduğu bu tesisatı alabildiğine büyültmesine, onun gücünü arttırmasına, yani elde edilen enerji miktarını on katına, yüz katına, bin katına çıkarmasına hiçbir engel yoktur; çünkü bu artık sırf tekniğin bileceği bir iştir.” (Freyer, 2014, s.37).

Buradan da anlaşıldığı gibi asıl değişkenlik gösteren yapılacak iş için gerekli olan güç kapasitesinin değişkenliğidir.

Heskett'e (2017, s.10-11) göre teknik uygulama ya da zanaat dediğimiz kişisel beceri, tasarım için gerekli olup tasarımın bütününde oldukça küçük bir alan oluşturduğu için bütünsel görünümünde ön planda olmamalıdır. Başka bir ifadeyle zanaat anlamında becerikli olursa da tasarım için asıl önemli olan bu olmamalıdır. Zanaat işi artık teknolojiyle ileri ve başka bir boyuta taşınarak kişinin el becerisinin dışına çoktan çıkmıştır.

1850'li yıllarda tasarım kavramının endüstri devrimi öncesinden ayrılan bir kavram olma sebebi; refah düzeyinin yükselip köyden kente göç olması, hızlı sanayileşmedir. Silahlar, dikiş makineleri, saatler ve benzeri kütleli olarak üretilen ürünler<sup>11</sup>, bir nevi yeni buluşların kullanılmasıyla üretilen ürünler ortaya çıkar. “Yaygın zanaat geleneğinin, kütle üretiminin pazarlama uygulamasıyla birleştiği bir tasarım yaklaşımı bu dönemi şekillendirmekteydi.” (Sağocak, 2003, s.8).



**Görsel.34:** Michael Thonet, Thonet Sandalye, 19.yy

(<https://i1.wp.com/www.tasarimakademi.org/wp-content/uploads/2015/11/tasarimakademi-michaelthonet-1.jpg>, 2019)

<sup>11</sup> Kütleli ürünler: kitleye hitap eden ürünlerdir.

“Buhar gücüyle ahşabın bükülmesi sonucu elde edilen makine üretimi mobilyayla Thonet, formda ve süreçte basitlik, fiyatta ucuzluk gibi unsurları bir araya getirerek, dünya pazarlarında büyük başarı kazanmıştır.” (Sağocak, 2003, s.13).

19.yy öncesinde tasarımcı yerine; nesnenin, artistik özellikleriyle mimarlar, teknik özellikleriyle mühendisler ilgileniyordu. 19.yy’da tasarım reformuna iki açıdan yaklaşıldı. Tasarım metotlarını gelenekler bağlamında ele almak ve stil problemlerine yeni çözüm yolları bulmaktı. İlk grup zanaat sürecini ve doğayla ilişkiyi yeniden canlandırmayı, diğer grup ise kütle üretiminin estetiğini yakalamayı istiyordu. Morris ve ekibi süslemenin tasarım için gerekli olduğunu ancak bu gerekliliğin gelişigüzel değil sistematik ve yapısal olması gerektiğini savunurken, Ruskin ve destekçileri süslemenin doğal olması gerektiğini savunmuş ve makinelerden çıkan süsleme işlere karşı çıkmıştır (Sağocak, 2003, s.28-29).

Bauhaus okulu 1920-1933 yılları arasında aktif olmuş bir okuldur. Okul, “Tasarım, Mimarlık ve Uygulamalı Sanat Okulu” olarak tanımlanır. Okulun eğitim için belli bir düşünsel temeli olmasından dolayı 20.yy’da okul kendi alanları içinde en iyisi ve örnek olarak gösterilir. Ardından “Bauhaus Düşüncesi” şeklinde bir düşünce sistemi bile oluşturmuştur (Yorgancıoğlu, 2017, s.154). “...Walter Gropius’un kurduğu Bauhaus’ta amaç, temel ve ögesel formu anlamak, bunları kütle üretimine ve mimarlığa uyarlamaktır. Kandinsky, Klee gibi sanatçılar, öğrencilere geometrik form dilini ve üç boyutlu kompozisyon öğelerini öğrettiler. Doğal gerçekliğin ve tarihselciliğin etkilerini yok ettiler.” (Sağocak, 2003, s.40).

Bauhaus ekolünün 20.yy’da geniş alana yayılmasına bir neden de o dönemlerde yapılan sergiler, konferanslar olarak belirtilir. O yıllarda özellikle Amerika’da, biri 1932, diğeri 1938 yıllarında gerçekleşen sergilerle Bauhaus ekolünün Amerika’ya etki etmesi sağlanmış olur (Yorgancıoğlu, 2017, s.154-155). Bu sayede Amerika’daki New York Okulu’nun da temelleri atılmış olur.

“Tasarımın yükselişi ve reklamı, 20.yy’da endüstrileşmiş dünyayı kuran ülkelerin ekonomik açıdan gelişmesi için ve dünya pazarında rekabet gücünü temsil etmek için önemli bir rol üstlenmiştir. Bu, aynı zamanda ulusalcılık, endüstriyel



kapitalizm ve orta sınıf lezzet değerleri gibi ekonomik, politik ve kültürel birçok ideolojinin iletimini de sağlayan bir kanal olmuştur. Tasarımın bu yükselişinde sergilerin ve kitlesel medyanın kültür ve ekonomi bütünlüğü bağlamındaki etkisi büyük olmuştur. Halk ya da üretici tarafından destek bulmasaydı tasarım ne tüketime ne de bir ülkenin ihracat kimliği haline gelebilirdi.” (Sağocak, 2003, s.46).

Tasarımsal anlamda baktığımızda Starck’ın ‘Juicy Salif’ isimli meşhur limon sıkacağı yirminci yüzyılda tasarım anlamında işlevden çok anlama önem verildiğine dair somut örnek taşır. “Starck, bu nesnede de açıkça görüldüğü üzere, çarpıcı, olağandışı biçimler tasarlama konusunda büyük bir yeteneğe sahiptir. Ancak bu alet yerine getirme iddiasını taşıdığı pratik amacı karşılamaktan belirgin biçimde yoksundur; bunun yerine bir ‘ev eşyası ikonu’ olarak işlev görmeye yönelmiştir. Moda bir beğeniye hitap eden böylesi bir ürüne sahip olmanın asıl amacı, bir mutfak süslemek, onu güzelleştirmektir...” (Heskett, 2017, s.61). Böylece kullanıcı, tüketici için ürünün gerekli olan işlevselliğinin dışında üretici için kar payına dönüşür diyebiliriz.



**Görsel.35:** Juicy Salif for Alessi, Philippe Starck, 1990 (Taschen, 1991, s.135)

“...Modaya uygunluk ve abartılı tekrarın hızlı döngülerinin esir aldığı iktisadi sektörlerde karlı da olabilir; ama tasarım hiçbir zaman varoluşun temel sorunlarına yönelik gerçek bir töz barındırmaz.” (Heskett, 2017, s.9). Bu gerçeklikle tasarım için gerekli olan anlam ve değer, sanat için gerekli olan anlam ve değerle birbirinden ayrılabilir.

#### 4.4. Kente Disiplinlerarası Yaklaşım

“Ürün” kelimesi tam olarak endüstriyel alanın literatüründe karşılık bulurken “eser” kelimesi sanat alanında ortaya çıkan nesnelere karşılık gelmektedir. Burada “nesne” olarak kalması ortaya çıkan şeyin ürün mü eser mi olduğu/olacağı konusunda ucu açık bırakılıp bunun kullanıcı ve / ve ya doğa ile birleşerek zamanın etkisiyle değişkenlik gösterip göstermeme durumu irdelenecektir. Bu sayede nesnenin esere / ürüne olan yaklaşımlarının nasıl olacağına dair kesinlik zamanla ortaya çıkacaktır.

“Bacadaki rüzgârın sesini duyarız, üç motorlu uçağı, Adler marka arabanın aksine Mercedes’i işitiriz. Nesnenin kendisi bize bu duygulardan çok daha yakındır. Evdeki kapının çarpmasını duyarız. Akustik duyguları veya çıplak gürültüyü işitmeyiz. Saf bir gürültü işitmek için önce nesneden uzaklaşmamız, kulağımızı uzaklaştırmamız, başka bir ifadeyle soyut olarak dinlememiz gerekir.” (Heidegger, 2011, s.20).

Doğayı da soyut olarak dinlememiz, duysal olarak algılamamız için Bu kısımda Heidegger duysallıktan bahseder. Aynı şekilde Erzen de duyumsal olandan bahsetmektedir. Duyumsal olan, algılanabilir olan aynı zamanda estetiğe çağrıdır. “Nesneye öz ve ya dayanıklılık veren, ayrıca onun duysal yoğunlaşmanın tarzına yani renk, çınlama, sertlik ve ya kütle olmasına yol açan nesnedeki malzemesel olandır.” (Heidegger, 2011, s.20). Heidegger (2011, s.21) sanatın nesnesinin temeli malzemeye dayandırırken tasarım ürününün (burada ürün olarak tanımlanması) temeli de malzemeye dayanır, malzeme ile şekillenir.

Tasarım yapma sürecinde tasarım, yapan kişinin belirledikleri etrafında şekillenir. Bu belirlenen sınırlar dâhilinde kullanıcı kullanım konusunda kısıtlanır ya

da genişletilir. “seçim yapmak beraberinde sorumluluğu getirir. Seçmek, hangi niyetlerle ve kimin yararına, amaçlara nasıl ulaşılabilceğine dair seçenekleri içerir. Bu demektir ki tasarım yalnızca tasarımcıların ilk baştaki kararlarıyla ya da fikirleriyle sınırlı olamaz, tasarım ayrıca bunların nasıl uygulamaya konulduğıyla ve yarattıkları etkiyi ya da sundukları yararı hangi araçlarla geliştirebileceğimizle ilgilidir.” (Heskett, 2017, s.16).

“Yararlılık, kullanıma uygunluk anlamına gelir. Bu, onun –tasarımların hangi pratik amaçlara hizmet ettiği ve hangi olanaklar ile becerileri (bunların yokluğunda ise sonuçları) sağladığı noktasında- şeylerin nasıl çalıştığıyla ilgili olduğu anlamına gelir” (Heskett, 2017, s.44).

Sanat ve tasarım, her ikisinin de kökeni duygusal algı ve malzeme dediğimiz iki alana dayandığı düşünülür. Tasarımda teknoloji kullanımında insan ihtiyacı temel oluştururken –insan için fayda gözetilir- ancak sanatçı teknolojiyi kullanma süreci, oluşturacağı nesnenin yapımı için olacaktır yani bireysel seçimidir. Burada fayda olunan hedef farklılık gösterir. Tasarımcı insana fayda sağlarken sanatçı teknoloji ile kendine fayda sağlayacaktır (Heskett, 2017, s.45). Tasarlama süreci, üzerinde durulan disiplinlerin süreçlerinde yararlandığı zaman dilimidir. Tasarımcı bu yöntemi çizimler yaparak taslaklar halinde ilerletir. Sanatçı da aynı şekilde çizimler yaparak eser(ler)i için taslaklar oluşturur. Böylece sanatçının da tasarımcının da sonuca giden yolları benzerlik gösterir.

Doğanın sayesinde Aborjinlerin deneyimleyerek oluşturdukları ve değişime uğrattıkları mızrak vb. şeylerin dışında deneme yapamadan direkt olarak ihtiyaçlarını karşılayacak şeylere de ihtiyaçlar oluşmaya başladı. İlk olarak şeyler diye tanımladığımız bu “...nesnelere yalnızca herhangi bir zaman diliminde belirli bir soruna yönelik bir çözümün dışavurumu değildir. Daha etraflıca bakıldığında, nesnelere zaman ve mekânın sınırlamalarının ötesinde, yenilenme ve geliştirilmenin dinamik sürecinde yaşamın nasıl yaşanabileceğine dair somutlaşan düşüncelere dek uzandığını görebiliriz” (Heskett, 2017, s.25-26). Mızrağın oluşum sürecinin dışında tekerlek, var olan durumların değişimi sonucu ortaya çıkmak yerine üzerinde

düşünülerek tam olarak neye ihtiyaç duyulduğu ne nasıl sağlanacağı somutlaşan düşünce karşılığında oluşur.

“Nesne” kelimesinin karşılığını Heskett (2017, s.59) tasarımsal açıdan “nasıl yaşayacağımıza ya da yaşamamız gerektiğine ilişkin fikirlerin önemli bir dışavurumudur; somut biçime kavuşturulmuş halleridir.” diyerek soyut olanın somutlaştırılmasıyla insan yaşamının temelde nasıl yönlendirilmesi gerektiğine bu nesnelere karar verildiğine gönderme yapar. Yazar aynı zamanda nesne tanımını burada nasıl kullandığıyla ilgili açıklama yapar. Gündelik yaşamın her alanında karşımıza çıkan, insan yapımı tüm şeylerin karşılığını nesne olarak tanımlar. “Kimileri insanın hayal gücünün bir ifadesiyken kimileri de yüksek teknolojinin bir ürünüdür.” Ancak sanatsal bağlamda nesne nedir sorusunu sorduğumuzda Christo’nun paketleme işleri aklımıza gelir. Sanatçının bu işleri, sanatın eser karşılığını yıkmayı sağlayan büyük bir güce sahiptir diyebiliriz. Eserleri ve ya binaları paketleyerek -onları birer nesneye yani aslında var olan şeylerine dönüştürür- “nesne sahiplenilmiş, ama ona tam anlamıyla sahip olunamamıştır. Sanki kaybolmuş ve bir gizem kazanmıştır” (O’Doherty, 2016, s.125).

“Sanat-dışı bir nesne, bir müzeye konulduğunda sanat nesnesi haline geliyorsa, bir müze ya da çok katlı bir mağaza da sanat nesnesine dönüşemez miydi? Nesne, galerinin; galeri, müzenin; müze, kentin; kent, ülkenin (...) içine yerleştiğine göre, bunlara bir sanat olma koşulu verilemez miydi?” (Yılmaz, 2006, s.236).

Heskett (2017, s.17-19) tasarımı, tarihi açısından “tasarım kimileyin eskileriyle yer değiştiren yeni görünümüleriyle birlikte hareketlerin ve tarzların muntazam bir zaman dizinsel ardışıklığını vurgulayan sanat tarihi anlatılarının bir alt bölümü olarak açıklanmıştır.” şeklinde özetler. “...Tasarımın biricik ve değişmez bir insan yetisi olmasına karşın tarih boyunca kendisini çeşitli şekillerde göstermiş olduğu yönündedir.” diyerek insanın ihtiyacı olan şeyler için tarihin başlangıcından beri çekiçten tutun da günümüz karmaşık ürünlerine kadar hepsi tasarımsal süreç barındırır.

Bir nesneye bilinçli olarak<sup>12</sup> yapılan müdahale, tasarlama sürecini getirir. Nesneye bilinçli müdahale aslında sanatçı için de vardır. Ancak sanat içinde birine fayda amacı güdülmez, sanatçının salt düşüncesi barınır. Aynı zamanda nesneye müdahale anlamı için, var olan işlevsel bir nesneye de müdahale edip onun işlevselliğinde değişkenlikler oluşturmaktan da bahsedebilir. Sanatçı nesnesini kendi anlatmak istediğini anlatmak için, ruh halini, düşüncesini yansıtmak için kullanır.

“Çevre içinde sanatın varlığı bize doğa içinde kendi varlığımızı hissettiriyor ve algıladığımız dünyanın içindeki diğer varlıklarla birlikte olduğumuzu anlatıyor. Böylece çevrede sanatın varlığı ya da çevrede sanat ve estetik yaklaşımlarla biçimlenmesi daha çok dikkat çekiyor, insanların duyguları ile doğaya yaklaşmalarına yol açıyor ve daha çok eğitici oluyor.”(Erzen, 2006, s.92).



**Görsel.36:** Handan Sabriye Yıldırım, 2019, Pisa Kulesi, İtalya

Kullanıcının yalnızca eser değil ürünle olan iletişimi de anlamdan nasibini almaktadır. Pisa Kulesi çevresinde belirli bir alanın sınırlarını göstermek için kullanılan çit ve yapılara amaçlarının dışında kullanıcılar tarafından ikinci bir işlev atanmıştır. Bu işlev, amacı için oluşturulan ürünlere amacının dışında oturmak ya da

<sup>12</sup> Burada bilinç; kullanıcı için gerekli olanı bilip ona göre işlevselliği oluşturmak için yapılanlardır. İşlevselliğin dışında yapılan bilinçli müdahaleler de sanatta geçerli görülür.

fotoğraf çekmek için yükselti olarak kullanmaktır. Çünkü kullanıcı isteğine göre ürünü yönlendirmiştir.

“Çeşmelerin yanında oturabilmek, otobüs beklerken su içmeye gelen kuşları izlemek, çocukların emniyetli bir şekilde bunlara yaklaşabilmesi, bir duvara yaslanabilmek, bir heykelin yanında durup oturup onu seyredebilmek bu tür uygulamaları anlamlı kılar.” (Erzen, 2006, s.119). Heykel, çeşme gibi kamu ya da özel alanlarda halk için toplumsal paylaşımı sağlayan nesnelere ve (ya) yapılar olması bu tür uygulamalardır. Ancak bu anlamlılık içinde eserle olan iletişim de önemlidir. Daha net bir ifadeyle esere atanan anlam, kurulan iletişimle değişkenlik gösterir. Yakın çevreden örnek, Antalya’da bulunan Cumhuriyet Meydanı’ndaki Atatürk heykelidir. Bu heykelin yapım şekline göre zeminden heykelle doğru çapraz şekillerde merdiven biçimli yükseltiler, heykelin kendine ait alanı olmaktadır ve çıkıp kişinin oturabileceği bir alana da dönüşmüştür. Heykel çevresindeki kişiler ister heykelle poz vermek için isterse dinlenmek için heykelin bu kısımlarına çıkıp otururlar. Bu sayede heykel ortamdan bağımsızlığından kurtulur ve kendine ait, sonradan kazandığı işlevselliğiyle toplu alanda, kent alanında kente ait bir nesne haline gelir.



**Görsel.37:** Handan Sabriye Yıldırım, 2019, Atatürk Heykeli, Cumhuriyet Meydanı, Antalya

“Sanat eserleri, anıtlar, kent heykelleri kenti yorumlamamızı kolaylaştıran, onu değerlendiren araçlardır. Kent estetiğinin en önemli unsurları aynı zamanda onun anlamlarını deşifre etmemize yardımcı olan kent nesnelere dir.” (Erzen, 2006, s.115-116). Kent nesnelere burada sanat eserinden çok kent ürününe dönüşerek karşılık bulur. Bunun sebebi heykelin, sanat eserinin toplumun amaçları için kullanılması, işlev atanmasıyla nesne kendi içinde eserden ürüne dönüşüm geçirir. Ancak toplumun esere işlev atması, eseri kullanımına göre yönlendirmesi durumu engellemek de olası durumlardandır. Charles köprüsü girişinin hemen yanında bulunan heykelin kentten koparılması, kendine ait/bağımsız eser oluşturması heykelin kenarlarına çekilen korkuluklarla mümkündür. Bu ve bunun benzeri pek çok örnek heykel var olan mekândan/alandan keskin olarak uzaklaştırılır. Tıpkı izlenen bir nesne halini alır.



**Görsel.38:** Handan Sabriye Yıldırım, 2018, Heykel, Charles Köprüsü, Prag

Tam tersi olarak düşünülürse yine Cumhuriyet Meydanı'nda bulunan ve geceleri aydınlatmak için kullanılan zemindeki aydınlatmalar, gündüz zeminle tamamlayıcı görsel bir unsur olurken, geceleyin işlevselliğini tekrar kazanır

aydınlatma elemanına dönüşür. Burada da hali hazırda işlevsel olan bir nesne yine kentle bütünleşip kente ait bir nesne halini alır.



**Görsel.39:** Handan Sabriye Yıldırım, 2018, Cumhuriyet Meydanı, Antalya

Toplumsal mekân, devletin ve onun kurumlarının ortaya çıkardığı alanlar olduğundan bu yerin şekillenmesi devlet tarafından ortaya konan ürün olarak görülür. Ürün olarak üretilen mekân aynı zamanda üretim alanı olarak görülür (Lefebvre, 2014, s.111). Bireyler arası ilişkiler, enerji akışı gibi bitmek bilmeyen sosyal paylaşımlar oluşur.

#### **4.4.1. Disiplinlerarası Oturma Birimine Örnekler**

Kamusal mekânlarda yapılan sanat etkinlikleri, sanatın -izleyici ve eser arasındaki ilişki- bilinen anlamından dışına çıkmaktadır. Beyaz küpte esere yalnızca bakabilen izleyici, artık katılımcı konumuna geçmiştir. Kamusal mekânda bireyle iç içe olan eser, bir yerde bireyin kullanımına da açılmış olur. Çünkü eser artık gündelik yaşama dâhil olmuştur (Varol, 2004, s.51).

Reinoso daha çok bu toplumsal mekânlar için oluşturduğu disiplinlerarası çalışmalarıyla, sanatçı, tasarımcı ve araştırmacı kimliğiyle kendini tanıtmaktadır. Bir yandan paketleme, mobilya, iç mimari ve parfüm şişesi vb. lüks tüketim ürünleri tasarlarken diğer yandan sanatın ve düşüncenin soyut sınırlarında araştırmalar yapar.



Sanatçı "...eserlerinde gerçeği yıkarak, kendi alışılmış kullarımlarına aykırı şekilde materyalleri veya nesnelere kullanarak sonsuza doğru soru sormak isteyen bir ana motifi çağırıyor. Soğuk ve sert çeliğin kısıtlamalarını zorlayan ve imkânsız sınırları ile oynayan, benzeri görülmemiş şekiller ve boyutlar oluşturuyor." (Art Plural Gallery, 2012, s.11). Genellikle anıtsal ölçüğe sahip koltuklar dizisi oluşturur.



**Görsel.40:** Pablo Reinoso, Rencontre Alsacienne, 2015  
(<https://www.pablореinoso.com/uploads/jY6J1WqadF9CuLQUOP3S.jpg>, 2019)

Pablo Reinoso, "Spagetti Benchs" serisini yansımalarının bir başlangıç noktası alır. 2006 yılında başlayan bu yeni eserler çoğalmaya ve yerlerini en farklı yerlerde bulmaya başladı. Pablo Reinoso koltuk nesnesini işlevinden kurtarıp, bitkinin yolunu devam ettiren ağaç malzemeye dönüştürüyor. Mobilya işlevini tamamladıktan sonra büyüyen ve tırmanan banklar haline gelen benchleri sahneliyor (Reinoso, Spagetti bench).



**Görsel.41:** Pablo Reinoso, ViceVersa, 2012  
 (https://www.pablореinoso.com/uploads/YNstcGIF532xvTXJmJzi.jpg , 2019)

“Tasarımın en belirgin gönderme noktası, biçim(form) ve biçem(stil) kavramlarının geçici ve oldukça değişken olduğu, genel kuralların yokluğunda bireysel beğeni düzeylerinin geçerli olduğu...” (Heskett, 2017, s.10) noktasında sanata yaklaşan bir yanı olduğu söylenebilir. Sanat da bireysel beğeni ile ortaya çıkar. Sanatçının ne istediği ve yapmak istediğini nasıl yapmak istediği bireysel beğeni ile oluşur.



**Görsel.42:** Pablo Reinoso, Bir Stüdyo Çalışmasından, 2019  
(<https://www.instagram.com/p/BZGuRMLISQS/?igshid=18xda0diu8s8>, 2019)

Aynı zamanda bu nesnelerin üretimi sırasında Reinoso, kendisi de üretim ekibinde bulunur. Kendi ve alanında usta kişilerle bu nesneleri ortaya çıkarır. Yaptıkları her bir nesne mekânının durumuna göre şekillenip mekâna ayak uydururken kullanıcıların da nesnenin açık olan işlevselliğinden yararlanması durumu görülür.



**Görsel.43:** Allan Wexler, Two too Large Tables, 2006  
(<http://www.allanwexlerstudio.com/projects/two-too-large-tables-2006>, 2019)

Benzer şekilde Allan Wexler de kent içinde oturma alanlarını içinde barındıran yüzey-alanlar oluşturur. Sanatçı ve mimar olan Wexler, sanat-tasarım-mimarlık arakesitinde işler yaparak sınırların çözüldüğü yeni potansiyel alanlar üretebilecek geçişken arakesitler oluşturur. Wexler'in ürettikleri; insan davranışlarının ne olduğu, yeryüzüne nasıl yerleştiğimiz gibi sorulara cevap arar ve düşünme-üretim pratiği üzerinden ilişkisel-eleştirel olarak paralellik gösterir (Tekin, 2018, para.3).

#### 4.4.2 Disiplinlerarası Proje

S-dalgası

**Görsel.44:** Bireysel Proje, İsim Çalışması (Yıldırım, 2017)

Bu bölümde ele alınan kent mobilyasının tasarım sürecinden bahsedilecektir. Ancak bu süreçte yer alan, endüstriyel ürün tasarımı kapsamına giren kent mobilyalarının tasarım kriterlerini barındıran süreçteki kriterleri içermeyecektir. Kent mobilyaları tasarımı için pek çok kriter var olmasına rağmen yapılan belirli kriterler dâhilinde tasarımın gerçekleştiğine değinilir. Bu kriterler, bir üst bakışla şu şekilde sıralanabilir: işlev, estetik<sup>13</sup>, okunabilirlik-algılanabilirlik, şeklinde ele alınabilir. Buradan yola çıkarak sanat ve tasarımın iki temel kavram olan işlevsellik ve estetik kavramlarının ön planda tutulmasıyla tasarımın altyapısı oluşturulmaya çalışılmıştır.



**Görsel.45:** Bireysel Proje, Tekli Versiyon (Yıldırım, 2017)

Üçlü üçgen içine üçlü üçgenler yerleştirilerek oturmak için çizgisel alan oluşturulur. Bu sayede malzemenin bireye minimum teması sağlanır. Bu durum bireyin nesneye oturmak isteyip istememe sorgusunu irdelemesini sağlayacaktır.

<sup>13</sup> Estetik burada bir eser için kullanılan estetik tanımıyla kullanılmamaktadır. Burada tasarım için karşılığı daha çok görsel uyum olarak tanımlanmaktadır. Eyüp, bu konu ile ilgili yüksek lisans tezinde “şehir mobilyalarında; felsefi, kültürel, psikolojik ve sosyal ağırlıklı bir olgu olan ‘estetik’ ile ilgili olarak ‘görsel uyum’ gibi temel psikolojik bir referanstan söz etmek daha doğru olacaktır”(Eyüp, A.Ç. 2003. s:31) şeklinde karşılık sunar.

Malzemesi ahşap olan S-Dalgası'nın doğadan geldiği düşünülerek doğada bulunan yumuşak-amorf yüzeylerin aksine birimlerin köşeli ve geometrik olması düşünülür. Ancak onun şekillenmesinin doğanın dışında zorunlu değişimle gerçekleşmesi ile oluşur. Bu oluşan nesne yine kendi doğal ortamına dönüş yapacak ve makine/insan eli ile yapılan dışarıdan müdahaleye rağmen kendi bünyesine dâhil olacaktır.

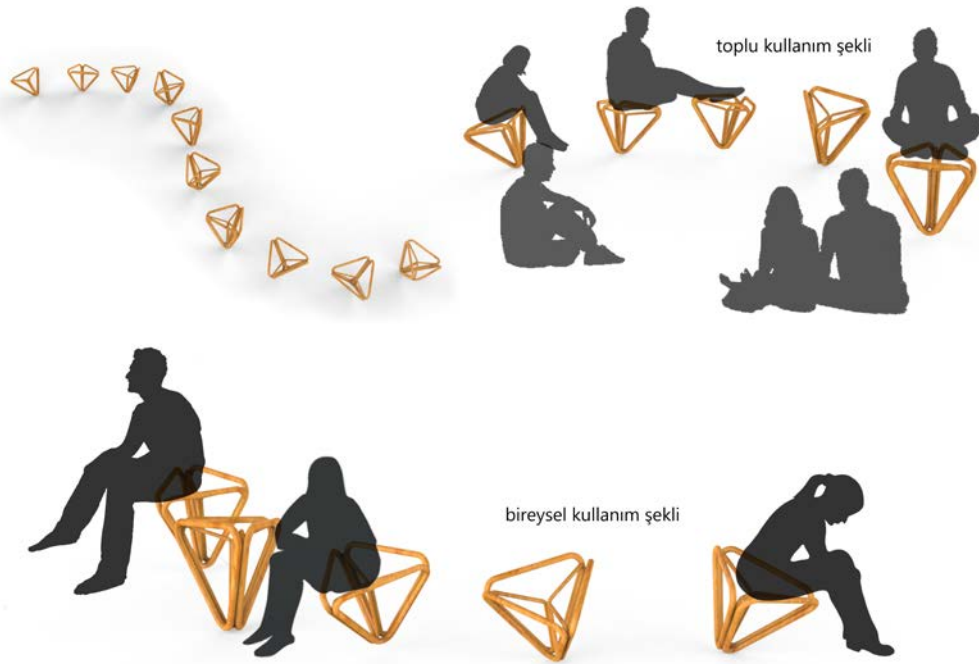


**Görsel.46:** Bireysel Proje, Çoklu Versiyon (Yıldırım, 2017)

Amaç, Çevresel Sanat bağlamında oturma birimleri oluşturup birimlerin birer ürün olarak doğayla bütünleşmesini sağlamaktır. Aynı zamanda bu birimleri kullanan kullanıcılar da tıpkı ürün gibi doğayla bütünleşeceklerdir. Doğanın yanı sıra birimlerin farklı şekillerde kullanımlarının mevcut olmasıyla kullanıcılar bireysel ya da toplu olarak bütünleşme sağlayacaklardır.

Yine birimlerin birbiri ile bütünlük veya bütünleşik yapı oluşturmayıp tek tek yapılması tıpkı birer ağaç / bitki kökünü çağrıştırır. Bu nesnelere ürün olarak kullanan kullanıcıların bireysel veya çoklu kullanımları tamamen kişisel tercihleri olacaktır. Böylece ürünler ile bireysel veya çoklu etkileşime geçiş, kullanıcıların tercihleri ile oluşturulacaktır.

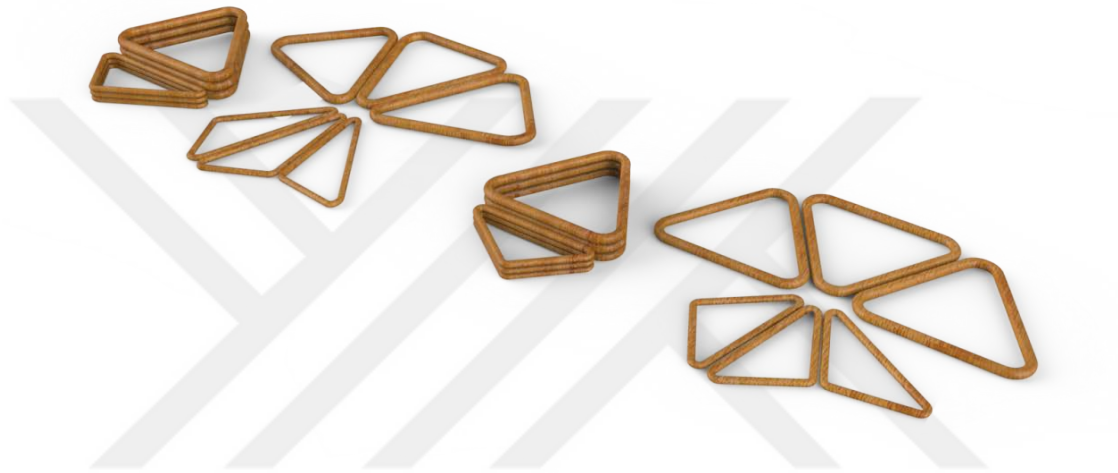
Birimlerin iki farklı ölçülerde sunulması; bir olan sanat nesnesinin biricikliğinden çıkması ve çok olan / seri olarak üretilmiş endüstriyel üründen ayrılmasını sağlar. Böylece iki sınır arasında kalınmaya çalışılarak birimlere biricik olmadığı için eser, seri üretimi ve farklı çeşitlerde ölçülerde olmadığı için ürün olarak adlandırılmayacaktır.



**Görsel.47:** Bireysel Proje, Bireysel ve Toplu Kullanım Şekilleri (Yıldırım, 2017)

Oluşturulan ürünün bir süre sonra doğayla tamamen bütünleşmesi öngörülür. Bu bütünleşme sarmaşık gibi bitkilerin ürünü sarması ya da çürüme nedeniyle kullanım dışı olması şeklinde olabilir. Bu konuda oluşturulan ürünün malzemesi ahşap olarak önerilir. Ahşap, etraftaki kurumuş ağaç dal parçalarından, üretim yöntemiyle yeniden oluşturulması düşünülmüştür. Bu sayede doğanın kendi parçasından üretilecektir. Daha sonra doğayla bütünleşme sürecinde de doğaya zarar vermeyecektir. Süreç sonunda birimi ya da birimleri kullanan kişilerin başta ürün

olarak yaklaştıkları nesneye bir süre sonra doğanın bir parçası olduğundaki yaklaşımları nasıl olacağı üzerine araştırmalar için temel oluşturulacaktır. Doğayla bütünleşen nesne tıpkı Çevresel Sanat çalışmaları gibi sanat eserine dönüşeceği için değişim sonrası ürüne yaklaşım değerlendirilecektir.



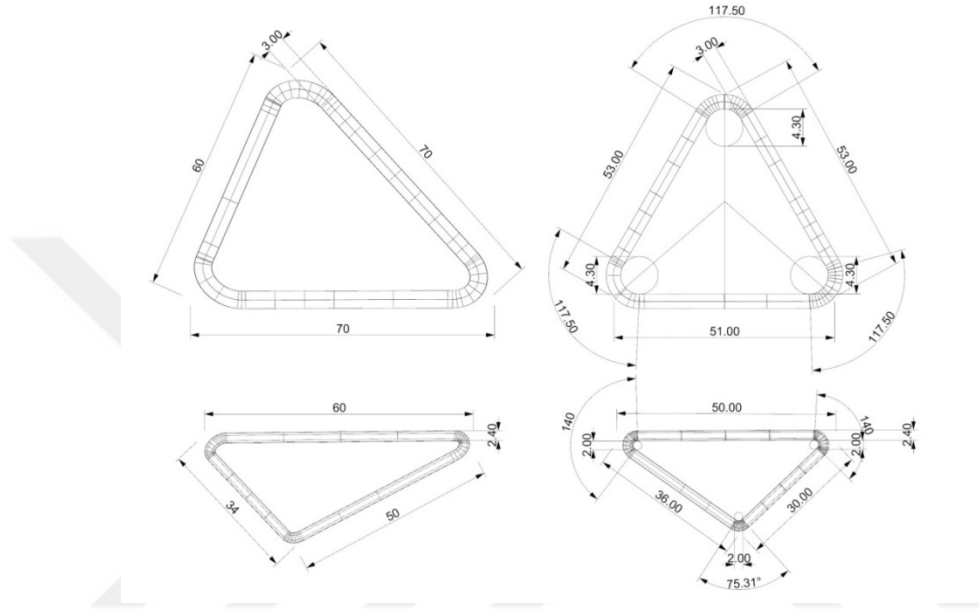
**Görsel.48:** Bireysel Proje, Açık Hali (Yıldırım, 2017)

Birimler, kullanıcılar için insan antropometrisine uygun olması adına iki farklı ölçülerde oluşturulmuştur. Toprağa saplama yöntemiyle de birimlerin oturma yükseklikleri yine çeşitlilik gösterme olanağı sağlar. Tasarım aynı zamanda bir ağaç etrafında toplanma ritüelini de içinde barındırır. Bu birimler kullanıcıların isteğine göre farklı sayı ve dizilimlerde yerleştirilebilirler. Aynı zamanda bir ağaç yerine birkaç ağaç etrafında dönerek çok daha büyük zincir oluşturma olanağı sağlayacaktır.

Bir yerde; yarı işlevsel olan (işlevselliği tam olarak karşılamıyor. Çünkü kullanıcı için sorunlar yaratacak kullanım sıkıntılarını da içinde barındırıyor. Oturduğunda dengeni kaybetme riskinin olması gibi -güven oluşturmuyor- ürün estetik kaybının ön planda olduğu bir amaçla tasarlanıyor. Burada estetik kaybı daha



önce de belirttiğimiz gibi daha çok görsel uyum tanımlaması içerisinde yer almaktadır.



**Görsel.49:** Bireysel Proje, Ölçeklendirme<sup>14</sup> (Yıldırım, 2017)

Oturma birimi olarak şartlandırarak başlangıçta bu birimleri birer oturma eylemi için kullanmalarına yönlendirirken birimlerin formları sayesinde doğaya karışma sürecine geçip kullanıcı olarak bu döngüden çıkmaya başlayan bireyin izleyici olmaya geçiş sürecine dönüşecektir. İlk olarak kullanıma açılan bu birimler son olarak izlemeyle kapatılacaktır. Bu sayede endüstriyel ürünün doğumundan ölümüne kadar olan acımasız yaklaşım doğa ile yumuşatılacaktır. Çünkü doğada kullanılarak nesnenin ölümü gerçekleşir ve ölüm sonrası birimlerin her biri artık doğanın kendisi olur.

<sup>14</sup>Ölçeklendirmede sadece üretilen parçanın detaylı ölçüleri verilmiştir.



**Görsel.50:** Bireysel Proje, Doğada Kullanım Şekli (Yıldırım, 2017)

Oturma birimleri yalnızca dış ortamda toprağa saplama yöntemiyle kullanılabilir ürüne dönüştüğü için, ürünün kullanıma aktif hale gelmesi doğayla etkileşmesiyle öngörülmektedir. Doğayla etkileşen ürün artık ürünü kullanan bireylerin de doğayla ya da birbiriyle etkileşime girmesine hazır hale gelir. Böylece Çevresel sanata kişileri de dâhil etmiş oluyoruz. Nesnenin bir kısmı gömülü olarak zaten doğaya ait görünümü oluşur. Ancak bir süre sonra doğayla bütünleşerek doğanın kendisine ait olması beklenir.

Bu oturma birimi ya da birimlerine mekân olarak Akdeniz Üniversitesi kampüsü açık alanları öngörülmüştür. Bu sayede öğrenciler belirli ve kapalı sınırları olan mekânlarında kapalı kalmayacaktır. Açık alanlar olması özellikle doğayla iletişime geçmek konusunda etkin olacaktır.



**Görsel.51:** Bireysel Proje, Doğada Kullanım Şekli (Yıldırım, 2017)

Doğa ile etkileşime geçerken çimlerin üzerinde yürümek, çimlere basmak, çimlere oturup uzanmak suretiyle doğayı adeta ezme eylemlerini hiç düşünmeden yapabiliyoruz. Peki, bu çimler ürün üzerine aktarılmış olsa doğaya olan bu saygısızlığımızı devam ettirebilir miyiz? Bu durumu da sorgulamak için; doğadan yapılan bir tüketim nesnesi insanın kullanımına sunuluyor ve zaman içinde doğayla bütünleşecek olan bu birimleri bütünleşmesini gerçekleştirip artık doğanın bir parçası haline geldiğinde kullanıcı yine bu birimleri birer tüketim nesnesi olarak kullanabilecekler mi sorusuna da cevap aranıyor.



**Görsel.52:** Bireysel Proje, Doğada Kullanım Şekli (Yıldırım, 2017)

## 5. SONUÇ

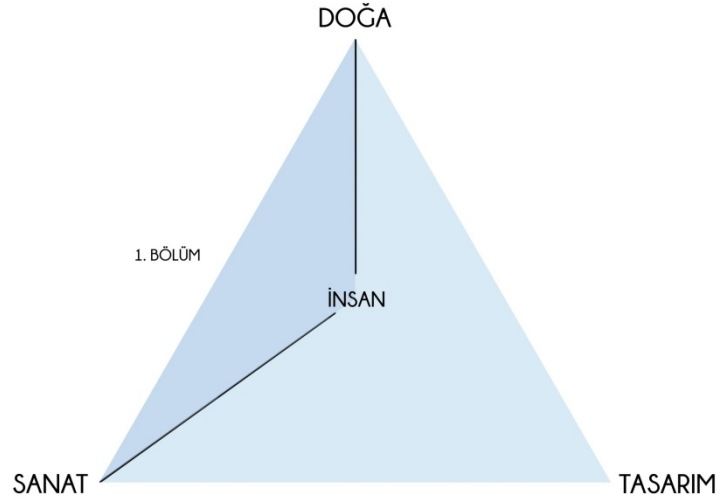
Doğa, izin verdiği sürece onu kullanıma dâhil ederiz. İzin vermediği halde yaptığımız her bir eylem doğaya katliam niteliği taşıyacaktır. Ancak öte yandan insanın doğadaki varlığı veya insanın doğaya bıraktığı herhangi bir iz doğayı kültürel bir olguya çevirecek ve ona kendi içinde öznellik katacaktır (Erzen, 2017, s.51).

“Burada üzerinde durulacak en önemli kavramın doğanın ya da yeryüzünün bir kalite ve yaşam koşulu olarak ancak insanın varlığında ve insan ile birlikte düşünülebileceğidir. Nitekim dediğimiz şey yalnızca insanın bilinçli şekilde ayırına vardığı bir özelliktir. Doğada kendi başına güzel çirkin iyi kötü gibi nitelik belirleyici değerler yoktur... Ancak insan ve insan yaşamı için, insanın kültürel ve bilinçli bir varlık olarak değerleri için doğanın bir hali bir diğer halinden daha iyi ya da kötü ya da güzel ve çirkin olabilir. Zira tüm bu farklar insanın devamı, değerleri ile sürebilmesi için önemlidir. Bu bakımdan, doğa ancak insan ile birlikte düşünüldüğünde ekolojik bir değer sunar.” (Erzen, 2006, s.128).



**Görsel.53:** Handan Sabriye Yıldırım, 2018, Akdeniz Üniversitesi, Antalya

Bir çevrede çalışmak, belirlediğimiz bir alanda çalışmak veya belirli bir yer içerisinde heykel oluşturma durumu, doğa ve doğanın yöntemleriyle çalışmak; bir yerde doğada oluşturulan şeylerin geçici olacağını ve “doğaya kesin boyun eğmeyi” gerektirir (Karavit, 2008, s.5-6). Bu tez çalışması, doğaya boyun eğerek işlev yüklenmiş bir nesnenin doğanın kucagındaki değişim ile ilgili zemin niteliği taşıyacaktır.



**Görsel.54:** Handan Sabriye Yıldırım, 2019

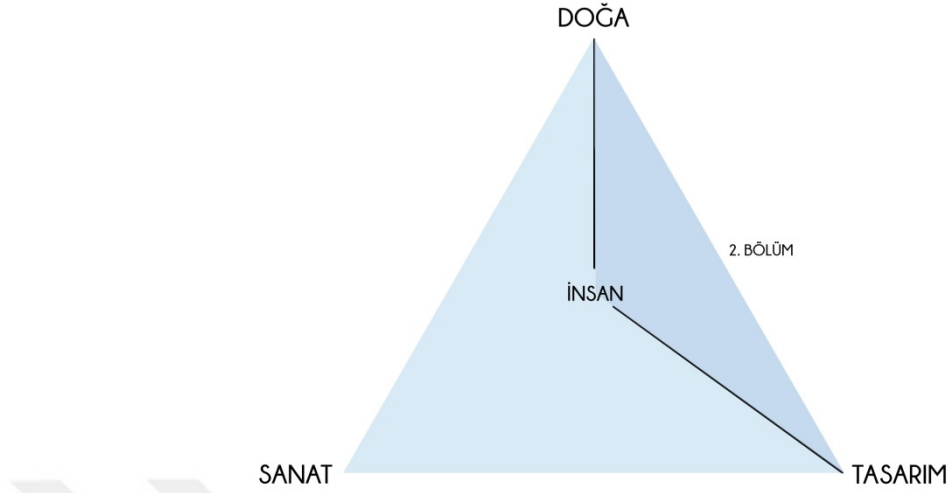
Birinci bölümde sanatın doğada nasıl meydana geldiği ve sanatçıların doğaya yaklaşımlarıyla eserlerini nasıl ortaya çıkardıkları üzerinde durulmuştur. Sanatçının eseri için insan faktörü, kimi eserler için izleyici konumunda iken kimi sanatçılar için eserlerine dâhil olarak katılımcı konumuna geçiş yapar.

“Sanatın bilimden, estetik olanın pratik olandan ayrımı kendini yalnızca karşımızdaki tahripten belli etmiyor, çevrenin pratik ve estetik olarak bölünmesinde de kendini gösteriyor.” (Erzen, 2006, s.125). Özellikle estetik olanın pratik olandan ayrımında, ‘pratik olan’ın endüstriyel ürün başlığın altında düşünülmesine, ‘pratik olan’dan; seri üretimden geçen, hızlı sonuca varılan şekilde anlaşılmasına neden olabilir. Tasarımın artık estetik ile birlikte olmama durumu aslında işlevselliğin ön planda tutulup estetik olanın endüstri çevresi/alanı için tercih edilmemesi durumudur.

Sanayi devrimi sonrası üretimin artışı dolaylı olarak kültürlerin aktarılmasında rol oynar.“...dünyanın her bir köşesinde pek çok el yapımı ürün endüstriyel imalat boyutu kazanarak kültürler ve ekonomiler için merkezî bir rol üstlenmektedir.”(Heskett, 2017, s.17). Kültürel olan etki gün geçtikçe farklı boyut kazanmaktadır. Farklı toplumların farklı olan kültürlerini tanımamıza ve(ya) benimsememize yardımcı olan seri üretim sonrasında kültürlerin yinelenen olmasına

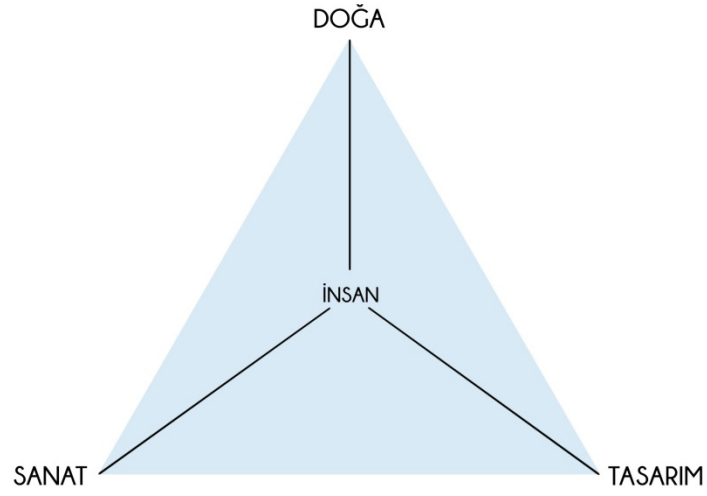
yönelmektedir. Çevremize baktığımızda ya da farklı bir şehre/ülkeye gittiğimizde benzer oturma elemanları olması buna somut ve güncel olarak örnek verilebilir. Günümüz şartlarında artık kültür farkları tanımsal olarak ürünlerde benimsenmek yerine yinelenen şehirler/ülkeler olmaya doğru gitmektedir.

“Kenti tümüyle sosyal bir dinamik olarak düşünmek yeni bir hümanizm bilincine işaret eder ve hem mimarinin hem her türlü tasarımın ve kent planlamasının sosyal içeriğin biçimlenmesiyle gerçeklik kazanacağı inancını benimser. Bu açıdan kentin geleceğine ilişkin beklentiler öncelikle alternatif sosyal ve bireysel mekânlar açılması olacaktır” (Erzen, 2006, s.137) Sosyal, bireysel alanların seçimi kişiyi sosyalleştirmeye daha çok teşvik ederken aynı zamanda doğayla iletişimini bireysel olarak yapmak istemesi de doğayla olan birleşimine yardımcı olacaktır. Doğa ile iç içe olarak doğayı daha çok anlamaya ve doğaya yardımcı olmaya başlayacaktır. Bu da dinamik genç kesimin doğayla tanışması ve onu algılaması, benimsemesi temeliyle gerçekleşecektir. Burada istenilen temel düşünce genç nüfusun doğayla olan etkileşimi ne kadar artarsa doğayı anlama ve ona yardımcı olma güdüsü de artacaktır. Bu yüzden genç nüfusu kapalı alanlara kapatıp sınırlandırmak yerine duvarları kaldırıp gerçek yeryüzü ile gerçek tanışma yaşamalarını sağlamaktır. Aynı zamanda doğayı algılamanın ötesinde birbirini anlama-algılama beraberinde gelecektir. Çünkü duvarsız bir alanda, sonsuz bir mekânda sonsuz etkileşim gerçekleşecektir. Aktif-dinamik olan öğrenci grubu bu dinamizmini pasifleştirmemelidir. Kantin ya da kapalı mekânlarda vakit geçirmek yerine parklar ve bahçeler kullanılmasına yönlendirilir. “Bahçe ve parklar aslında doğayı kullanan, doğayı kontrol eden, ya da doğayı koruyan, ancak doğal olmaktan çok kültürün egemen olduğu, doğaya kültürel gelenek, kavram ve değerlerle yaklaşılan yerler olarak doğa ve kültür arasındaki en etkin köprülerdir.” (Erzen, 2017, s.71). Sonsuz iletişime geçiş bu köprüler sayesinde mümkün olacaktır.



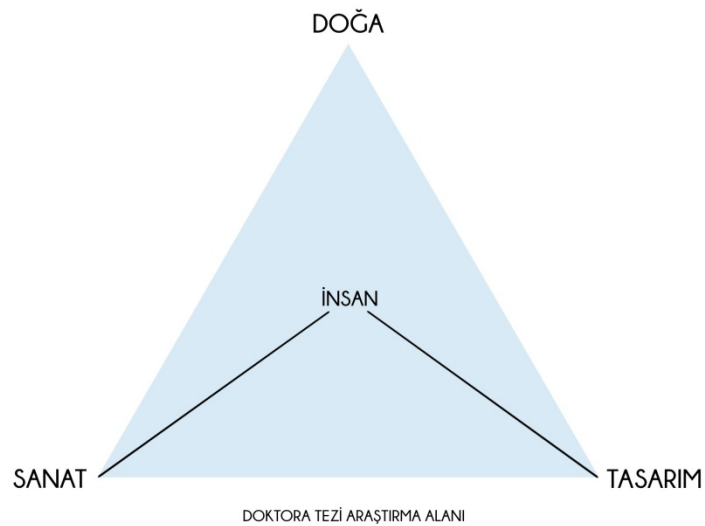
**Görsel.55:** Handan Sabriye Yıldırım, 2019

İkinci bölümde, doğaya yapılan müdahalelerle nasıl yaşam alanlarına dönüştürüldüğü üzerinde durulmuştur. Tasarım adıyla bireylerin topluma dönüşerek doğa üzerine yaptıkları kente değinilmiştir. Geçmişten günümüze Sanayi Devrimi'yle farklılaşma yaşayan kent, sanatla birleşerek insanın konumunda değişikliğe sebep olmuştur. Daha önce izleyici olan birey, kamusal alana yerleşen sanatla katılımcı rolüne bürünür.



**Görsel.56:** Handan Sabriye Yıldırım, 2019

İnsan faktörü üç noktanın ortak alanına girer. Tasarım için kullanıcıya karşılık gelirken, sanat için izleyici veya katılımcı olarak değişkenlik gösterir. Yine doğa da her iki bölümün için ortak alan oluşturur. Nitekim kente gidiş yolu, doğa üzerine yapılan tasarımın sonucudur.



**Görsel.57:**Handan Sabriye Yıldırım, 2019



Örneğin; Serra'nın eserlerinde oluşturduğu izleyicinin katılımcı olmaya evirilmesi durumu üzerinden eser için izleyicinin nasıl kullanıcıya dönüştüğünün sorusu üzerinden ürün için kullanıcıdan izleyiciye nasıl evirileceği sorusuna zemin hazırlayacaktır.

Yerleştirme sanatı olarak adlandırılan, modern bireyin yabancılaşmasına eleştirel olarak yaklaşan sanat alanı; Duchamp'ın hazır nesneyi kullanmasıyla köklenmeye başlar. Üç boyutlu nesnelere mekânı oluşturan ve böylece hem nesne hem mekânı deneyimleme olanağıyla disiplinler arasında eleştirel bir alan olarak kendine yer bulur. Artık sanat ve tasarım ara yüzünde oluşturulan nesnelere, modern bireyin nesne ile olan ilişkisine dikkat çeker (Talu, 2010, s.154). Duchamp'tan bu yana toplumsal olgu ve gerçeklikleri barındıran mekânsal tasarım nesnesi olarak üretilen nesnelere, sanat alanında sanatçı çalışmalarına dâhil edilerek 'yerleştirme sanatı', 'kamusal sanat', 'o yere özel sanat' gibi isimlerle ifade edilir (Talu, 2009, s.128).

Ürüne ve sanat eserine birer nesne olarak baktığımızda ancak bu sayede birbirlerine dönüşümleri çok daha yumuşak ve kabul edilebilir oluyor. Çünkü sonuçta işlevsellik kullanan kişiyle de ortaya çıkan bir özellik halini alıyor aynı zamanda bir sanat eserine olan yaklaşım da yine sanatçının "bu bir eserdir" takdimiyle itiraz etmeden kabul görüyor ve izleyici tarafından bir sanat nesnesi olarak kabul ediliyor. Peki, bir sanat nesnesine işlev atayan bir izleyici nasıl olur? Sanat nesnesine dâhil olan bir katılımcının onu işlevsel hale getirip günlük yaşamına dâhil etmesi –Atatürk heykeli için yapılan büstün merdiven olarak kullanılması örnektir ancak çok daha uç noktalarda düşünüp bir sanat nesnesini alıp bir pisuara dönüştürmek durumu- nasıl olurdu? Bu soruların cevabına zemin hazırlayarak, bu çalışma bir sonraki aşamada bir nesnenin izleyici/kullanıcı kendi isteği doğrultusunda –burada karar nesneye şekil verenin değil nesneye karşı taraftan bakanın tavrıyla belirlenecektir- bir sanat eseri/ürün olarak neye dönüştürmek istediği konusunu tartışmaya açacaktır.

S-Dalgası'nda nesnenin işlevselliği yarı işlevsel hale getirilerek onu tasarım olandan bir miktar ayırmaya çalışılır. Tıpkı, Talu ve Yılmaz'ın (2019, Sergi metni)

nesnelerinin işlevlerini bozarak sanat nesnelere dönüştürdüğü çalışmalarında olduğu gibi (Görsel.57) endüstri ürününün işlevselliği üzerinde oynamalar yapılarak nesne, tasarım alanından uzaklaştırmaya çalışılır. Kitleler için üretilen hazır seri üretim nesnelerinin yerden bağımsız dolaşımını engelleyerek işlevselliklerini değişime uğrattılar. Aynı zamanda ürünleri birbirine monte edilerek ve boş olanı karton ile tamamlayarak oluşturularak, fiziksel yapım süreçlerini yeniden deneyimleyerek zanaat geleneğine referansla ürünlerin paha biçilmez hale gelmesinden ve değişim değerinin yok edilmesinden bahsedilir.



**Görsel.58:**Talu ve Yılmaz, Döngü/Cycle, 2019, Good Design/İyi Tasarım İzmir 4, Karma Sergi

Milton ve Rogers (2010, s.52), günümüzde sanat ve tasarım alanında net bir ayırım olmadığını ve pek çok sanatçının sanat ve tasarım kesişme noktasında deneme, keşifler yaptığını belirtir. Oluşan bu kesişim alanı *designart* olarak tanımlanır. Çağdaş sanatın konumu itibariyle tıpkı tasarlanan ürünler gibi ticaretin dâhil edildiği deneyimler, performanslar, konseptler içerir. Donald Judd James Turrel gibi sanatçılar da bu kesişimde çalışan sanatçılara örnek gösterilir. Sanatın da tıpkı

tasarım gibi uygulamalı bir faaliyet olduğundan bahsedilir. Sanatçılar eserlerini üretim yöntemleri, malzemelerin kontrolü altında oluşturmak durumundadırlar. Belirli malzeme ve yöntemleri -burada malzemenin mümkün kıldığı üretim, işleme yöntemiyle- kullanarak yaratacakları eserleri ortaya koyarlar. Böylece tıpkı tasarım sürecinde kısıtlı olanla kullanıcı için gerekeni ortaya koymak gibi kısıtlı olanla anlatılmak istenen ortaya konmaya çalışılır (Read, 2018, s.160).

“Bugün estetik yalnızca sanata ait bir şey gibi düşünülüp toplumun küçük bir bölümüne sınırlanmış olduğu için, dünya ile yoğun duyuşsal ve algısal bir paylaşım imkânsızlaşmıştır. İnsanın çevreye tepkilerini koşullandırarak yapaylığa prim veren bir yaklaşım aynı zamanda çevrede de suni estetik alanlar yaratmaktadır. Böylece estetik algı pratik algıya dönüştürülmekte ve ‘estetik’ olarak sunulan yapay çevre içinde estetik algının amacı saptırılmaktadır.” (Erzen, 2006, s.126). Bu çalışmayla pratik olanı estetik olanla birleştirmeye çalışıp her iki alan arasında ara yüz niteliğinde nesne oluşturulmaya çalışılmıştır.

“Bugün doğa ile daha derin ve yakın bir ilişki kurmanın araçları olarak, ille de sözel anlamlar ve işaretler aramadan, yeniden duyumsal ve görsel deneyime başvurmak, çevre ile bir duygu ve yakınlık bağı kurmanın ilk adımını oluşturabilir” (Erzen, 2006, s.76). Ancak “bir çevrede çalışmak, kafanızdaki bir yerle veya belirli bir yer içerisinde bir heykel geliştirmek, doğanın yöntemleriyle beraber çalışmak, bazı şeylerin geçiciliğini anlamayı ve doğaya kesin bir boyun eğmeyi gerektirir.” (Karavit, 2008, s.5-6). Buradan yola çıkarak, işlev yüklenmiş bir nesnenin doğanın kucağındaki evrimi ile ilgili alt yapı oluşturulacaktır.

Doğadan kente yolculuk sırasında sanatta ve tasarımda meydana gelen değişim süreci ele alınmaya çalışılmıştır. Sanatsal bağlamda insanın doğadan uzaklaşmaya başlaması ile meydana gelen insanın doğal ortamından ayrılması durumuna karşılık sanatçı olarak buna karşı çıkılmaya çalışılmıştır. İnsanın yapay ortamı haline gelen kentte eserlerini sergileyen sanatçılar için sanat eserinin izleyicisi olan birey katılımcı olmaya aday olur. Böylece eser de belli bir kesime hitap etmenin dışına çıkarak halka sergilenmiş olur. Aynı zamanda tasarımsal bağlamda doğa üzerine oluşturulan kentlerle doğadan uzaklaşan insan, betonlaşmanın içinde kendini

bulamadığı için doğal olmayan ortamlarına yine doğal olmayan doğayı getirmeye çalışarak insanın doğasına ulaşma çabası görülür. Oluşturulan kamusal alanlardaki kamusal nesnelere kullanıcı olan bireylerin kullanım ihtiyaçlarına göre şekillenerek ortaya çıkarlar. Ancak bu iki alan, kentte bireyle gerçekleşen olay örgülerinde ortak iki unsurun görünmez sınırları olup kentte bireyin istek ve arzularına göre zamanla birbiri içine girmeye başlar. Öyle ki sanat eserleri artık bireyin kullanıcı yönünü ortaya çıkararak işlevsellik atanmasıyla, tasarım ürünleri de bireyin yaklaşımıyla ve zamanın ürüne olan acımasız yaklaşımıyla birey için tüketim ürünü olmaktan çıkıp kullanıcının artık ürünün işlevselliğini kullanmayarak izleyici olarak yaklaşmasıyla nesneye dönüşür.

Nesne olarak oluşturulan S-dalgasında nesneye olan yaklaşımın birey tarafından belirlenmesi beklenmektedir. Böylece bu ürünün bireyle ilk karşılaşmasında nesne; ürün mü yoksa sanat nesnesi mi sorusuna birey kullanıcı veya izleyici olarak karar verecektir. Bu tez çalışmasındaki proje aynı zamanda nesneye yaklaşımın süreç bağlamında nasıl olacağı sorusuna cevap aramak için alt yapı oluşturur.

## KAYNAKÇA

Aksu, Ö.V. (2012). Kent Mobilyaları Tasarımında Özgün Yaklaşımlar. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt 2, Sayı 6, 373-386.

Ansiklopedik Çevre Sözlüğü. (2001). Ankara: Türkiye Çevre Vakfı Yayını.

Antmen, A. (2016). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.(7. Baskı). İstanbul: Sel yayıncılık. İstanbul.

Atakan, N. (2015). Sanatta Alternatif Arayışlar. (2.Baskı).İzmir: Karakalem yayınları.

Art Plural Gallery. (2012). Pablo Reinoso Scribbling Power. Singapore: Times Printers Private Limited.

Aydın, S. (2012). Sanatta Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım Olan Land Art Bağlamında İki Sanatçının Karşılaştırılması; Richard Long ve Michael Heizer. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi. 1, 51-63.

Aydın, İ. ve Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar. Sanat ve Tasarım Dergisi. 4. 53-78.

Baştürk, Ö. (2000). Peysaj Tasarım Kriterleri Açısından, Açık Mekânlarda İnsan-Çevre Etkileşimi. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.

Bayazıt, N. (2008). Tasarımı Anlamak. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Becer, E. (2015). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi yayınları.

Berger, A.A. (2015). Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş. (2. Baskı). İstanbul: Pinhan yayıncılık.

Bilir, A. (2014). Plastik Sanatlar Eğitiminde Çevresel Sanat Uygulamaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6.Sayı. S: 20-41.

Bozkurt, N. (1995). Sanat ve Estetik Kuramları. (2.Baskı).İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Business Dictionary. Erişim adresi:  
<http://www.businessdictionary.com/definition/industrial-goods-sector.html>, Erişim  
 tarihi: 10.05.2018.

Cambridge Dictionary. Erişim adresi:  
<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zler%C3%BCk/ingilizce/in-situ>, Erişim  
 tarihi: 20.11.2019.

Can, M.F. Kentleşme, Sanayileşme ve Kalkınma Etkileşimi. Erişim adresi:  
[https://fka.gov.tr/sharepoint/userfiles/Icerik\\_Dosya\\_Ekleri/FIRAT\\_AKADEMI/KENTLE%C5%9EME,%20SANAY%C4%B0LE%C5%9EME%20VE%20KALKINMA%20ETK%C4%B0LE%C5%9E%C4%B0M%C4%B0.pdf](https://fka.gov.tr/sharepoint/userfiles/Icerik_Dosya_Ekleri/FIRAT_AKADEMI/KENTLE%C5%9EME,%20SANAY%C4%B0LE%C5%9EME%20VE%20KALKINMA%20ETK%C4%B0LE%C5%9E%C4%B0M%C4%B0.pdf), Erişim Tarihi:  
 06.11.2019.

Çağın, P. (2010). Kamusal Sanat ve Kent İlişkisi (Yüksek Lisans Tezi).YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (293922).

**Çelikel, S.B.** (2015). Endüstriyel Tasarımda Paradigma Kaymaları: Bruno Latour'a Özel Bir İlgile. Ankara: Nobel Akademik yayıncılık.

Danto, A.C. (2018). Andy Warhol. İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Erdönmez, E. ve Akı, A. (2005). Açık Kamusal Kent Mekânlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri. YTÜ Mimarlık Fakültesi e-Dergisi. 1,1, s.67-87.

Erenus, Ö.K. (2014). Marcel Duchamp "Sanatı ve Felsefesi". İstanbul: Tekhne yayıncılık.

Erş, S. (2018). Tarihte Kent Ütopyaları. Erişim adresi:  
<http://www.dusunuyorumdergisi.com/tarihte-kent-utopyalari/>, Erişim tarihi:  
 01.12.2019

Fischer, E. (2016). Sanatın Gerekliği. (C. Çapan Çev.) İstanbul: Sözcükler yayınları.

Freyer, H. (2014). Sanayi Çağı (B. Akarsu, H. Batuhan, Çev.). Ankara: Doğu Batı yayınları.

Folio, P. (2016). A city of Art in the Desert: Behind Michael Heizer's Monumental Visions for Nevada. Erişim Adresi: [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/land-art-road-trip-michael-heizer-nevada-54042](https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/land-art-road-trip-michael-heizer-nevada-54042), Erişim tarihi: 02.10.2019.

Germaner, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. İstanbul: Kabalıcı yayınevi.

Güner, E. ve Ataman, G. (2016). Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long. Akdeniz Sanat Dergisi. 9, 19, 62-73.

Güner, E. ve Mete, G. (2016). Kavramsal Sanatta Seramik Arayışlar. Akdeniz Sanat Dergisi. 9, 18, s.99-109.

Eyüp, A.Ç. (2003). Şehir Mobilyaları Tasarımının Temel İlkeleri(Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Erzen, J.N. (2006). Çevre Estetiği. Ankara: ODTÜ yayıncılık.

Erzen, J.N. (2017). Üç Habitus – Yeryüzü, Kent, Yapı (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

Fishman, R. (2016). Yirminci Yüzyıl Kent Ütopyaları (D. Toprak, Çev.), İstanbul: Diamon yayınları.

Hatt, P. K. ve Reiss, A.J. (2002). Kentsel Yerleşimlerin Tarihi (A. Alkan, B. Duru Der. ve Çev.). 20. Yüzyıl Kenti içinde s.27-36. Ankara: İmge Yayınevi.

Heidegger, M. (2011). Sanat Eserinin Kökeni (F. Tepebaşılı Çev.) (2. Baskı). Ankara: De Ki basım yayım.

Heskett, J. (2017). Tasarım (E. Uzun, Çev.), (2. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

İnceoğlu, M. (2010). Tutum Algı İletişim. İstanbul. Beykent Üniversitesi yayınevi.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (1991). Sanatta Devrim Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru. (2.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

İzan, F. (2018). Bir Pisuvar Sanat Tarihini Nasıl Değiştirdi. Erişim adresi: <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16>, Erişim tarihi: 20.11.2018.

Kedik, A.S. (1999). Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art. Türkiye’de Sanat Dergisi. 38, 99-112.

Karaaslan, S. (2011). Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 20, 2, 63-76.

Karavit, C. (2008). Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı. İstanbul: Telos yayıncılık.

Kayalıoğlu, Ö. (1995). Sanat dünyamız; Avant-Garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Sayı:59. İstanbul: Yapı kredi yayınları.

Keser, N. (2005). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Keser, S.C. ve Oskay, N. (2015). Çevresel Sanat Bağlamında Christo-Jeanne Claude Çiftinin Disiplinlerarası Üç Boyutlu Tasarım Uygulamalarında Tekstil Kullanımı. International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume. Cilt 10, Sayı 14, 71-88.

Kunzru, H. (2012). Damien Hirst ve Sanat Piyasasındaki Büyük Soygun. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/damien-hirst-ve-sanat-piyasasindaki-buyuk-soygun/607>, Erişim tarihi: 04.11.2019.

Kurt, E. K. (2007). Kamusal Alanda Sanat ve Kentsel Mekâna Etkileri İstanbul’da Heykel Uygulamaları İrdelemesi. (Yüksek Lisans Tezi) YTÜ. Fen Bilimleri Enstitüsü.

Lefebvre, H. (2014). Mekânın Üretimi.(I. Ergüden Çev.)(2.Baskı).İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lynch, K. (2017). Kent İmgesi. (İ. Başaran Çev.) (9. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



Malpas, W. (2013). Land Art: A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art( 3. Edition). Great Britain: Crescent Moon Publishing.

Milton, A. and Rodgers, P. (2011). Product Design. United Kingdom: Laurence King Publishing.

Mumford, L. (2007). Tarih Boyunca Kent Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği. (G. Koca, T. Tosun, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

O'Doherty, B. (2016). Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi. (Antmen, A. Çev.) İstanbul: Sel yayıncılık.

Oğuz, D. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. 14, 67-76.

Orangesmile. (2019a). Dünyanın Ayakta Kalmış En Yaşlı Anıtları. Erişim adresi: <http://www.orangesmile.com/extreme/tr/yasli-anitlari/index.htm#object-gallery>, Erişim tarihi: 02.12.2019.

Orangesmile. (2019b). Dünyanın Ayakta Kalmış En Yaşlı Anıtları koleksiyonundan Dsojer Piramidi, Mısır. Erişim adresi: <http://www.orangesmile.com/extreme/tr/yasli-anitlari/djoser-piramidi.htm>, Erişim tarihi: 02.12.2019.

Ögel, S. (1977). Çevresel Sanat Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama. İstanbul: İTÜ Mühendislik-Mimarlık Fakültesi yayınları.

Pekşen, A. (2014). Nevada Çölü'nde Taştan Bir Kent Heykeli. Erişim adresi: <http://www.izinsizgosteri.net/new/?page=1&content=95>, Erişim tarihi: 13.05.2019.

Pera Müzesi. Campbell's Çorba. Erişim adresi: <https://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/campbells-corba-kutusu/>, Erişim tarihi: 16.09.2019.

Ponting, C. (2008). Dünyanın Yeşil Tarihi Çevre ve Büyük Uygarlıkların Çöküşü. (A. Başçı Çev.) (2. Basım). İstanbul: Sabancı yayıncılık.

Read, H. (2018). Sanat ve Toplum. (E. Kök Çev.). İstanbul: Hayalperest yayınevi.

Reinoso, P. Erişim adresi: <http://www.pabloreinoso.com/art#/collection/2>, Erişim tarihi: 03.11.2019.

Sahrendt, C. ve Kittl, S.T. (2014). *Bunu Ben de Yaparım! Modern Sanat Kullanma Kılavuzu.* (Z.A. Yılmaz Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Saltonline. Carl Andre. Erişim adresi: <https://saltonline.org/tr/316/carl-andre>, Erişim tarihi: 01.10.2019.

Sağocak, A.M. (2003). *Tasarım Tarihi Endüstri Ürünleri Tasarımında 250 Yıl.* Bursa: Livane matbaacılık.

Sert, G. (2018). Ebenezer Howard: Bahçe Kent Modeli. Erişim adresi: <https://topografya.com/ebenezer-howard-bahce-kent-modeli/>, Erişim tarihi: 19.09.2019.

Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (4. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Solak, S.G. (2017). Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi.* 6,1, s.13-37.

Talu, N. (2009). Ev, Evsellik ve Gündelik Hayat Nesneleri: Andrea Zittel, Allan Wexler ve Rachel Whiteread. *Arredamento Mimarlık.* 221, 02, 128-134. ISSN: 1300-3801.

Talu, N. (2010). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. *METU Journal of the Faculty of Architecture,* 27, 2, 141-171. DOI: 10.4305/METU.JFA.2010.2.8

Talu, N. ve Yılmaz, E. (2019). "Objects of Desire at the Relations of Design, Craft, and Art", *Döngü/Cycle, Good Design/İyi Tasarım İzmir 4, Exhibitions, Karma Sergi, İzmir.*

TDK. (2019). Erişim adresi: <http://tdk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 07.12.2018.

Temiz, P. (2016). O bir Phillippe Starck, O Bir Ambiance Ustası - 2. Erişim adresi: <https://www.icmimarlikdergisi.com/2016/04/22/o-bir-phillippe-starcko-bir-ambiance-ustasi2/> , Erişim tarihi: 28.02.2018.

Tekin, D. (2018). Allan Wexler'in Üretimlerinde Diyagramatik Yaklaşımın İzini Sürmek. Erişim Adresi: <https://www.pressreader.com/turkey/betonart/20181220/281578061771668>, Erişim tarihi: 24.12.2019.

Tunalı, İ. (2009). Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı.(3.Baskı). İstanbul:Yem yayın.

Varol, E.B. (2004). İnsan-Çevre Etkileşimi Açısından Kamusal Mekânda Sanatın Rolü. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ. Fen Bilimleri Enstitüsü.

Yağmur, Ö. (2016). Doğayı Şekillendiren Sanat: Land Art. İdil Dergisi, 5,27, 1977-1988. DOI: 10.7816/idil-05-27-08.

Yaylacı, S. (1998). Kent Mobilyaları Tasarımında Kullanılabilecek Kavramsal Bir Model", Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya yayınları.

Yılmaz, M. (2013). Fotoğraf Resimdir. Ankara: Ütopya yayınevi.

Yorgancıoğlu, D. (2017). 20. Yüzyılın İlk Yarısında Bauhaus Fikirlerinin Amerika Kıtasındaki Yolculuğu. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu (Der.), "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı içinde (s. 153-165). 4. Baskı, İstanbul: İletişim yayınları.

Yücel, G.F. (2013). Street Furniture and Amenities: Designing the User-Oriented Urban Landscape. Erişim adresi: <https://www.intechopen.com/books/advances-in-landscape-architecture/street-furniture-and-amenities-designing-the-user-oriented-urban-landscape>, Doi:10.5772/55770, Erişim tarihi: 15.11.2019.

Yüksel, Ü.D.(2012). Antikçağdan Günümüze Kent Ütopyaları. İdeal Kent Kent Araştırmaları Dergisi. 5, 8-37.

Zammit-Lucia, J. (2012). Environmental Art or Vandalism? Christo and Jean-Claude sued to Stop Their Latest Project. Erişim adresi: <https://www.thethirdray.com/installation/environmental-art-or-vandalism-christo-and-jean-claude-sued-to-stop-their-latest-project/>, Erişim tarihi: 22.10.2018.





**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Handan Sabriye YILDIRIM
Doğum Yeri	Kırıkkale
Doğum Tarihi	05.03.1991
<b>İletişim Bilgileri</b>	
Telefon	05425990496
e-posta	<a href="mailto:h.sabriye_yildirim@hotmail.com">h.sabriye_yildirim@hotmail.com</a> / <a href="mailto:handanyldrm81@gmail.com">handanyldrm81@gmail.com</a>
Adres:	Altınova Düden Mahallesi Kümeevler Açelya Sokak No:17 Altınova / ANTALYA
<b>Eğitim Bilgileri</b>	
Lise	Kırıkkale Atatürk Anadolu Lisesi
Lisans	Gazi Üniversitesi / Endüstri Ürünleri Tasarımı
Yüksek Lisans	
<b>Kariyer Bilgileri*</b>	
İş Deneyimi	02/2019 – 11/2019 Samsung Servis Merkezi 08/2015-03/2016 Bade Medya Reklam ve Tanıtım 03/2015-06/2015 Antkur Kurumsal Yön. Yat ve Tic. Ltd. Şti. 07/2013-08/2013 Aselsan A.Ş. / Stajyer 07/2012-08/2012 Arçelik A.Ş. Makine İşletmesi/Stajyer

Kurs-Sertifika	Ekim/2013 Pişmiş Toprak Çalıştayı/Yaşayan Yüzeyle Kasım/2012 Santum Çalıştayı
Üyelikler	LÖSEV
Beceriler	Rhinoceros Autodesk 3DMax Solidworks Keyshot Photoshop CorelDRAW Illustrator İnDesign
İlgi Alanları	
Referanslar	

