İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİ TASARIMDA YARATICILIK VE CİNSİYET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Asiye AKGÜN

Anabilim Dalı : MİMARLIK

Programı : BİNA BİLGİSİ

MAYIS 2002

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİ TASARIMDA YARATICILIK VE CİNSİYET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Asiye AKGÜN
502991193

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 13 Mayıs 2002
Tezin Savunulduğu Tarih : 27 Mayıs 2002

Tez Danışmanı : **Y.Doç.Dr. Hülya ARI**
Diğer Jüri Üyeleri **Prof.Dr. Nur Esin ALTAŞ (İ.T.Ü.)**
Doç.Dr. Alpay ER (İ.T.Ü.)

MAYIS 2002

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ v

ŞEKİL LİSTESİ vi

ÖZET vii

SUMMARY ix

1. GİRİŞ 1

1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı 1
1.2. Araştırmanın Sınırları 3
1.3. Araştırmanın Kapsamı 4
1.4. Araştırmanın Yöntemi 4

2. YARATICILIK 6

2.1. Yaratıcılık Kavramı 6
2.1.1. Geçmişte Yaratıcılık Düşüncesi 8
2.1.2. Endüstri Devrimi İle Başlayan Yeni Dönem Yaratıcılık Düşüncesi 9
2.1.3. Yaratıcılıkla İlgili Genel Tanımlar 10
2.1.4. Yaratıcılık Alanları 15
2.2. Yaratıcı Kişilik ve Yaratıcı Düşünceye İlişkin Kavramlar 16
2.2.1. Yaratıcı Kişi 16
2.2.2. Yaratıcılık ve Zeka 19
2.2.3. Yaratıcılık ve Cinsiyet 20
2.2.4. Yaratıcılık ve Yaş 22
2.2.5. Yaratıcılık ve Bilgi 23
2.2.6. Yaratıcılık Ölçütleri 24
2.3. Yaratıcı Düşünce 26
2.3.1. Düşünme Şekilleri 28
2.3.2. Yaratıcı Düşünceye İlişkin Kuramlar 29
2.3.2. Yaratıcılığa Engel Durumlar 32
2.4. Yaratıcı Süreç 35
2.5. Yaratıcı Ürün 37
2.6. Yaratıcılık ve Eğitim 37
2.6.1. Yaratıcılık Açısından Mimarlık Eğitiminde Problemler 39
2.7. Yaratıcılık ve Mimarlık 41

2.7.1. Mimarlıkta Yaratıcılık Kategorileri 43

3. SÜREÇ-ÜRÜN KAVRAMINDA TASARIM VE TASARIMCI KİMLİĞİ 45

3.1. Tasarım Süreci 45
3.2. Tasarım Bilgisi 46
3.3. Tasarım ve Cinsiyet İlişkisi 51
3.4. Cinsiyet 'Gender' Kavramı 55
3.4.1. Toplumsal Boyutuyla Cinsiyet 56
3.5. Mimarlık ve Cinsiyet İlişkisi 64
3.5.1. Mekansal Algı ve Kullanım Açısından Cinsiyet Farklılığı 64
3.5.2. Mimarlık Ürününde Cinsiyet Kavramı 67
3.5.2.1. Mimarlık-Beden İlişkisi 67
3.5.2.2. Mimarlık Cinsiyet Anolojileri 69
3.5.2.3. Mimarlıkta Mekanın Cinsiyeti 71

4. ALAN ÇALIŞMASI 78

4.1. Alan Çalışmasının Amacı 78
4.2. Alan Çalışmasının Yöntemi 79
4.3. Alan Çalışmasının Sınırları ve Kapsamı 80
4.4. Bulguların Değerlendirilmesi 80
4.5. Alan Çalışmasının Sonuçları 98

5. GENEL SONUÇLAR 101

KAYNAKLAR 104

EKLER 108

ÖZGEÇMİŞ 112

TABLO LİSTESİ

		Sayfa No
Tablo 4.1.	Tasarım bilgisini oluşturan objektif faktörler….....	81
Tablo 4.2.	Tasarım bilgisini oluşturan subjektif faktörler.....	82
Tablo 4.3.	Yaratıcı tutum testi.....	83
Tablo 4.4.	Sosyal çevrenin olumlu etkileri.....	87
Tablo 4.5.	Sosyal çevrenin olumsuz etkileri.....	88
Tablo 4.6.	Tasarım problemine kadınların yaklaşımları.....	89
Tablo 4.7.	Tasarım problemine erkeklerin yaklaşımları.....	89
Tablo 4.8.	Tasarım sürecinde kadınların başarılı oldukları konular.....	90
Tablo 4.9.	Tasarım sürecinde erkeklerin başarılı olduğu konular.....	90
Tablo 4.10.	Tasarım sürecinde kadınların başarısız olduğu konular	91
Tablo 4.11.	Tasarım sürecinde erkeklerin başarısız olduğu konular.....	91
Tablo 4.12.	Kadınlarda yaratıcılığın kısıtlandığı alanlar.....	93
Tablo 4.13.	Erkeklerde yaratıcılığın kısıtlandığı alanlar.....	93
Tablo 4.14.	Tasarım-cinsiyet ilişkisi.....	94

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1 **:** Gatesheat millenium köprüsü (Root, 1999)..... 27
Şekil 3.1 **:** Gage binası (Colomina, 1992)..... 73
Şekil 3.2 **:** Moller evi (Colomina, 1992)..... 74

ÖZET

Cinsiyet sorunsalı, sosyolojik boyutun sınırlarını aşarak pek çok disipline araştırma konusu olmuştur. Mimarlık disiplini içerisinde de cinsiyet kavramı, kullanıcı ve tasarımcı cinsiyetleri açısından ilgi çekici bulunmaktadır. Bu tezde yaratıcılık ve tasarım süreçleri bakımından cinsiyet farklılıklarının mimarideki yansıması üzerinde durulmuştur. Bireysel yorumlara dayalı olarak yapılan çalışma ile tasarımcı kimliğine sahip mimarların konu hakkındaki yaklaşımları araştırılmıştır.

Yaratıcı kimliğe sahip mimar, tasarlama eyleminde tasarım bilgisini kullanabilme yeteneğini göstermektedir. Tasarlama eylemi sürecinde her mimar birbirinden farklı düşünce ve ifade tarzı kullanmaktadır. Bu çalışmada farklı düşünce ve ifade tarzı kullanımının cinsiyetle ilişkisi olup olmadığı araştırılmaktadır. Bu çalışma bir bakıma tasarım sürecindeki ifadeyi linguistik açıdan inceler.

Farklı bilgi, birikim ve tecrübeye sahip bireylerin tasarım sorununa yaklaşımları farklı olacaktır. Toplumsal anlamda değişkenlik gösteren cinsiyet sorunsalı, bireylere 'kadın/erkek' olduklarını üstüne basarak hatırlatmaya devam ederken farklılığın göz ardı edilmesi mümkün görülmemektedir. Çalışma, mimarların cinsiyet kavramına nasıl baktıklarını görmek amacıyla yapılmıştır.
Bu çalışma temelde, yaratıcılık kavramının mimari tasarımla olan ilişkisinin cinsiyetle buluştuğu noktaya açıklık getirmek amacına dayanmaktadır. Konu ile ilgili mimari ve sosyolojik alandaki araştırmalar incelenerek, hazırlanan alan çalışması ile bazı hipotetik yaklaşımlarda bulunulmuştur.

Tez beş bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmında, tezin ele alınış nedenleri, araştırmanın sınırları, kapsamı ve yöntemi hakkında bilgiler yer almaktadır.

İkinci bölümde, yaratıcılık kavramı, alanları, yaratıcı kişi özellikleri ile yaratıcı süreç, yaratıcı düşünce ve yaratıcılığa ilişkin kuramlar ele alınmıştır. Aynı bölümde yaratıcılık kavramının eğitim, mimarlık ve cinsiyetle olan ilişkileri de yer almaktadır.

Üçüncü bölümde süreç-ürün boyutunda tasarım ve tasarımcı kimliği araştırmaları bulunmaktadır. Tasarım bilgisi konusunda yapılan çalışmalar ve tasarım süreci incelenmiştir. Bu bölümde cinsiyet kavramının anlamı ve toplumsal boyutuyla ifade ettikleri üzerinde durulmuş ve mimari ile olan ilişkisi araştırılmıştır.

Dördüncü bölümde yaratıcılık, tasarım süreci ve cinsiyet kavramlarının ilişkisi doğrultusunda hazırlanan, mimarların konu ile ilgili görüşlerini almak üzere, bir alan çalışmasına yer verilmiştir.

Beşinci bölümde ise tez çalışmasının sonuçları yer almaktadır. Araştırma sonucunda ulaşılan noktalar kısaca şöyle özetlenebilir:

- Yaratıcılık yeteneği, tasarımcı kimliğine sahip mimarda bulunan bir özelliktir. Bu yetenek, bireysel, toplumsal, algısal, eğitsel engellerle kısıtlanabilmektedir.
- Yaratıcı süreçleri incelenen kadın/erkek mimarlar arasında süreç bakımından bireysel farklılıklar dışında belirgin bir farklılık görülmemiştir.

- Sosyolojik boyutuyla değişime uğrayan cinsiyet sorunsalı etkilerini aynı paralellikte mimarlıkta da göstermektedir. Modernizm öncesi ve sonrasında mimari alandaki değişim bununla açıklanabilir.
- Tasarım, tasarımcının kimliğinin bir yansımasıdır. Bu durum tasarımın cinsiyetleştirilmesi sonucuna gidebilir. Her ne kadar araştırma sonucunda böyle bir algılayış söz konusu olmasa da, tasarımın cinsiyetleştirilmesi varolan bir olgudur.
- Tasarım ürününün metaforik kullanımı söz konusudur. Ancak bu durum tasarım amacı ile ilgili ya da psikoanalist yaklaşımlarla açıklanabilir.
- Tasarımcı kimliğinin, cinsiyetin önüne geçtiği görülmüştür. Bu bağlamda tasarım cinsiyete aşkındır denilebilir.

CREATIVITY IN ARCHITECTURAL DESIGN AND GENDER

SUMMARY

The problematic of gender has exceeded its social dimensions and has become a research subject to many disciplines. The concept of gender in the discipline of architecture seems interesting according to the gender of users and designers. In this research the reflection of gender differences in architecture are focused on from the point of creativity and design process. The approaches of the architects who have the identity of designer are searched and based on the studies done by individual interpretations.

The architect who has a creative identity, shows the ability in his/her design of using design knowledge in design predicate. During the process of design predicate each architect uses a different style of opinion and explanation. In this study it is searched that if there is a relation between the genders and the use of different style of opinion and explanation or not. In other words this study examines the explanation in the design process in a linguistic way .

The approaches of individuals who have different knowledge, buildup and experience will differ from each other. It is not possible to ignore the difference while the problematic of gender which shows difference in sociological meaning strictly continues to remind to the individuals that they are "women / men". The study aims to comprehend how architects look at the concept of gender.

This study based on the aim of focusing the point in which the concept of creativity and architectural design combine. Some hypothetical approaches are made with the prepared field study by examining other architectural and social researches related to the subject.

This thesis consists five parts. In the introduction part there is information about the reasons why this study is selected ,its limits, its scope and its method of the research.
In the second part the concept of creativity, its fields, the specifications of creative individuals and the creative process, creative thoughts and creativity itself are held. This part also includes the relations of the concept of creativity between education, architecture, and gender.

In the third part of the study there are researches about design and identity of designers in the design process-design product dimension. The studies about knowledge and process of design are examined. This part focuses on the meaning of gender and its meaning in the social dimension and its relation with architecture.

In the fourth part a field study aiming to ask the opinions of architects about the subject prepared in the direction of creativity, design process and the concept of gender relation.

In the fifth part the results of the thesis take place. The points of the result of the thesis can be summarized as :

- The ability of creativity is a specification which is found in an architect who has a designer identity. This ability can be restricted by individual, social, perceptional, educational, and such reasons.
- The “female and male” architects whose creativity process is examined do not show a clear difference except individual differences.
- The problematic of gender which has changed in sociological dimension has shown its effects in architecture in the same parallel. The change in the field of architecture before and after “Modernism” can be explained by this.
- The design is a reflection of the identity of the designer. This situation can result as engendering the design. Even though there is no such perception in the result of the research , the “engendering the design” is a present phenomenon.
- The design product has a metaphoric use , but this situation can be explained by an approach which is related to the aim of the design or by an approach which is psychological.
- It is observed that the identity of the designer is prior than his/her gender. In this aspect it can be said that the design is transcendent to the gender.

1. GİRİŞ

1.1 Konunun önemi ve ele alınış nedenleri

Yaratıcılık, her bireyde bulunan ve çevresel, eğitsel, duyusal ve pek çok etmenle artıp azalabilmekte olan bir yetenektir. Tasarımcı kimliğine sahip bireyler, tasarlama eğilimi sürecinde birbirinden farklı düşünceler ve mantıkla tasarımlar gerçekleştirirler. Tasarlama eğilimi, yaratıcılıkla birebir ilişkili bir olgudur. Tasarımcılar da, tasarlama eylemi ile yaratıcılık yetilerini ortaya koymaktadırlar. Mimarlık denkleminde eşitliğin diğer tarafında, yaratıcı yeteneğin yanında bulunan etmenlerden biri de tasarım bilgisidir. Tasarım bilgisi, öznel ve nesnel olan bilgiler sisteminin tasarımcı değer süzgecinden geçmesiyle oluşmaktadır.

Sosyolojik olarak gelişim-değişim gösteren ilişkiler çerçevesinde, özellikle modernizmle birlikte daha çok göze çarpan, toplumun bireye yüklediği roller beklentilerde değişmektedir. Bu değişimlerin her alana yansıması da farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Mimarlık alanında da gerek kuramsal gerekse mimari uygulama alanın da değişimin izdüşümü görülmektedir.

Bir tasarımı meydana getiren ile onu kullananın elbette ki farklı duygu ve düşünceleri oluşmaktadır. Tasarım mantığı ile kullanıcı beklentileri arasında farklılıklar bulunmaktadır. İnsan zihni bir ‘tabula rasa’ ise ve duyuların dış dünyadan edindiği ‘idea’ lar ile yavaş yavaş doğduğu kuramı göz önüne alınırsa, ideaların farklı düşünme, yargılama, inanç ve şüphe süzgecinden geçmesi ile farklı zihinsel oluşumlar meydana gelmesi gayet tabidir.

Mimarlık disiplini içerisinde ‘tasarım’ bir dil bir olay niteliğine sahiptir. Bu dilin farklı ağızlardan söylenmesi ifade zenginliği sağlamaktadır. Tasarım, kimileri için bir araç

kimileri için bir amaç olabilmektedir. Bu durum tasarımcının deneyimleri, kültürü, hayat görüşü, dünyayı algılayış ve yorumlayışı , ruh hali, toplumsal rolü vs. ilişkilendirilebilir. Mimarın kendi deneyimlerini tasarıma yansıtma biçimi önemlidir. Eğer anlık- doğrudan deneyim-eylem-olay mekana anlamını veriyorsa ve tasarım yoluyla mekana yapılan her türlü atıfla çatışıyorsa bu deneyim, benzer şekilde, tasarım eyleminin kendisi, tasarıma ve tasarımdaki mekana anlamını katabilir.

Tasarım eylemi, tasarım bilgisinin karakteri ile tasarımcının kendine ait yorumlayış sistemi doğrultusunda oluşacaktır. Ancak bu çalışmada ilgilenilen nokta tasarımcının kimliğinin tasarıma etkisi şeklinde olacaktır. Tasarım bilgisinin yapısı ile ilgili konu ayrı bir çalışma konusu olmalıdır.

Modernizm ile birlikte 'içerisi/dışarısı' paradoksları görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde kamu / özel ikilemi eleştirileri, mimarlık disiplini içerisinde de yoğunlaşmıştır. Özellikle de kadınların iş gücüne katılımı ile, kamu/özel arasındaki ilişkide ters yönlü bir dönüşüm yaşanmaya başlanmıştır.

Mimarlık mesleği , diğer pek çok alandakine benzer olarak, yakın tarihe kadar erkek egemen bir meslek olmuştur. Kadınların evin içinden dışarı çıkmaları ile modernite'nin mekanı kavramsallaştırması, cinsiyet kavramının , mimarlık disiplini içerisinde yer almasına neden olmuştur. Toplumsal rollerin dağıtılmış olduğu bir dünyada kadınların mimariye karşı neden belirsiz bir konumda durdukları sorusu pek anlamlı değildir. Modernizmin tek tip kullanıcı , tek tip tasarımcı hedeflerine paradoks olarak, farlılığın olduğu, bu farklılığın göz ardı edilmesi değil görünür kılınıp dile getirilmesi gerekmektedir.

Foucault ile toplumsal bilimlerin repertuarına giren 'öteki' kavramı ile mimaride kadının mekandan dışlaştırıldığını görmekteyiz. 'Ötekileştirme' olgusu , modernitenin temel tanımlarını kendisinin dışında kalanlar aracılıyla yapmasından doğmuştur. Toplumdaki kadın hareketleri de bu ötekileştirme durumuna karşı meydana gelmiştir **(Coleman, 1996).**

Kadın perspektifi ve erkeğin bakış açıları birbirinden farklıdır. Çünkü yaşanılan

deneyimler farlı aynı şekilde düşünce süreçleri de farklıdır. Konuya cinsiyet (gender) gözlüğüyle bakmaz isek bu farklılığın cinsiyet gözetmeksizin her kişi için geçerli olduğu bir vakıadır. Ancak araştırma konusu mimarlık ve cinsiyet etkileşimi olduğundan bu noktada kadın erkek farklılıklarını yok sayamayız.

Çalışma cinsiyet (gender) sorunsalına mimarların yaklaşımını görmek amacıyla yapılmıştır. Kadın/erkek mimarların tasarıma yaklaşımları , tasarım süreçleri ve yaratıcı davranışları arasında benzerlik/farklılıklar nelerdir üzerine bir sebep sonuç ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Herhangi bir cinsin bir diğerine üstünlüğü söz konusu değildir. Böyle bir şey düşünülmemiş ve kastedilmemiştir. Amaç aynı olguya iki farklı grup ya da birden fazla bireyin verdiği anlamların karşılaştırılması (yaş, cinsiyet, eğitim gibi farlılıklar göz önüne alınarak gruplar oluşturulabilir) ve bunları araştırmacıların dikkatine sunmaktır. Araştırmada, mimarların profili tespit edilirken, gelir durumları ya da kökenleri (kır, şehir) araştırmaya dahil edilmemiştir. Anacak bu veriler daha kapsamlı bir araştırmada yer almaya değer gözükmektedir.

Mimarlık disiplininin diğer disiplinlerle kesiştiği noktalarda araştırma yapılmaya çalışılmıştır. Mimarlık ontolojisi içerisinde cinsiyet (gender) sorunsalı irdelenecek bir konu olmaya devam edecektir.

1.2 Araştırmanın sınırları

Yaratıcılık bağlamında incelenen cinsiyet kavramı konusunun literatür araştırmasına, 'yaratıcılık' konusu ile ilgili bir ön çalışma ile başlanmıştır. Konu ile ilgili tanımlar, yakın kavramlar, yaratıcı düşünme kuramları ve davranışları hakkında bilgiler yer almaktadır.(Torrance, 1972, Aznar, 1975, Guilford, 1967, Mac Kinnon, 1962, Roawlinson, 1995, ...)

Araştırmanın sınırları doğrultusunda tasarım ve tasarımcı kimliği araştırmanın literatür kısmında incelenmiştir. Yaratıcılık, tasarım (ürün-süreç), mimarlık, cinsiyet ilişkileri incelenmiş, mimarlık disiplinine cinsiyetin yansıması, tasarımcı kimliği ile tasarım süreç ve yaratıcılık ilişkileri, sosyolojik ve psikolojik yaklaşımlar dikkate alınarak ele alınmıştır (Akın, 1996, Bozkurt, 1995, Brew ve Boud, 1995, Baron, 1994, Sancar, 1996, ...). Bu bağlamda mimarların konu ile ilgili görüşlerini çalışmaya katmak için, bir anket

çalışması araştırmada yer almaktadır. Anket çalışması sonuçlarından faydalanılarak konu ile ilgili değerlendirmeler yapılmıştır.

1.3 Araştırmanın Kapsamı

Araştırma beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, giriş, araştırmanın amacı ve kapsamı hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde, yaratıcılık ve mimarlık başlığı altında; yaratıcılık kavramı, yaratıcılık alanları, yaratıcı kişi, yaratıcı düşünce, yaratıcı süreç, yaratıcı ürün, yaratıcılık ve eğitim ile, yaratıcılık ve mimarlık ilişkilerini ele almaktadır.

Üçüncü bölümde tasarım bağlamında süreç-ürün ilişkisinde tasarımcı kimliği irdelenmiştir. Bu bölümde , tasarım bilgisi, tasarım süreci gibi tasarım ile ilgili genel bilgiler yanında tasarım ile cinsiyet ilişkisi, cinsiyet (gender) kavramı, toplumsal boyutuyla cinsiyetin ifade ettikleri ve mimari ürün-cinsiyet ilişkileri ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde tasarımcıların yaratıcılık ve cinsiyet ile ilgili görüş ve tutumları incelenmek üzere bir alan çalışmasına yer verilmiştir. Bu bölümde alan çalışması ile ilgili gerekli bilgiler, alan çalışmasının amaç, kapsam, sınırları ile bireysel cevapların değerlendirilmesi yer almaktadır.

Son bölümde ise mimarlık ve cinsiyet ilişkisi kapsamında yaratıcılık-tasarım-süreç-ürün konuları üzerine kuramsal çalışma ve alan çalışmasının sonucunda elde edilen verilere dayalı olarak yapılan yorumların yer aldığı sonuçlar kısmı bulunmaktadır.

1. 4 Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada sırayla şu aşamalar gerçekleşmiştir:

- ön çalışmalar,
- model geliştirme,
- ampirik çalışma,
- modelin yeniden düzenlenmesi,
- verilerin analizi ve değerlendirilmesi.

Ön çalışmada konuyla ilgili kaynaklar incelenilerek araştırmada bulunması gerekenler teze alınmıştır. Daha sonra konuyla ilgili görüşlerin ortaya çıkmasından nasıl bir model izlenmesi gerektiği düşünülmüştür. Alan çalışmasının şekli üzerinde karar verilmiştir. Hangi insanlara ne kapsamda sorular sorulacağı, konuyla ilgili daha önceki anket çalışmaları incelenilerek çalışma için gerekli taslak çıkarılmıştır. Eksik veya hatalı kısımlar revize edilerek katılımcılara sunulmuştur. Elde edilen veriler incelenmiş ve yorumlanmıştır. Araştırma çalışmalarına katkıda bulunulacağı düşünülerek sosyal bilimler, psikoloji, eğitim ve tıp alanlarında uzmanlarla görüşmeler yapılmıştır.

2. YARATICILIK

Yaratıcılık kavramı, kişinin içinde varolan ve kendini ifade etmedeki en önemli araçtır. Öyleyse yaratıcılık yeteneklerini ileri düzeyde kullanabilenler, kendilerini daha iyi ifade etmektedir denilebilir. İnsanoğlunun kimlik arama çalışmalarının en önemli aracı 'yaratıcılık' kavramı ve olgusudur. Kişi yaratıcı düşüncenin hem öğesi hem nesnesidir. Bir şey yaratmak demek, birey olarak kendini yaratmak anlamına gelir.

Düşüncenin gelişmesi her zaman her kişinin yaratıcı özelliklerin dışavurumuna bağlı olmalıdır. Her insan aslında içinde varolan ve çeşitli nedenlerle engellenen yaratıcı kimliğinin, yeniden kendisi olabilmek için peşine düşmelidir. 'Düşünüyorum öyleyse varım' sözüyle de bu kastedilmektedir.

Düşünme, canlılarda yalnız insana özgü olduğundan düşünme işinin yapılması insan olmanın gereğini yerine getirmekten ibarettir. Özgürce ve cesurca düşünebilmek ve bunu ifade edebilmek yaşamanın amacıdır ve hiçbir şekilde engellenmemelidir. Yaratıcılık konu olarak incelenmesi bakımından yeni bir tarihe sahiptir. Bu konuda çeşitli bilimsel araştırmalar yapılmaktadır. Yaratıcılık, eğitim ortamında da yerini almış, çeşitli testler ile konuyla ilgili literatüre kazandırılmıştır.

Bugün artık yalnız Tanrıya mal edilip uzak durulan bir kavram olmaktan çıkan 'yaratıcılık', bilim, sanat ve toplumsal çeşitli alanlarda kabul edilen ve örneklerini gördüğümüz, incelemeye değer bir konu olmuştur.

2.1 Yaratıcılık Kavramı

Samurçay (1981)'a göre yaratıcılık, bireylere çekici gelen 'sihir, deha, üstün yeteneklilik' vs. gibi çoklu kavramları çağrıştıran bir kişilik özelliği olarak bilinmektedir. Ancak yaratıcılık konusunda bilimsel çalışmalar oldukça yenidir. Yaratıcı

düşünce ile ilgili sistemli araştırmalara ve bu arada da örgütsel ortam ve değişkenlerle yaratıcılığın ilişkisini konu alan çalışmalara 1960' lı yıllarda başlanmıştır **(Sungur,1997).**

Yaratıcılığa ilişkin literatür, üç farklı yönde gelişmektedir. Bunlardan ilki yaratıcı kişiliği ya da bireyi tanımlama olarak ortaya çıkmakta ve Guilford (1967)'un bilişsel alandaki, Mac Kinnon (1962)'un kişilikle ilgili Dunnette (1976), Gough (1976) ve Torrance (1972) 'ın kavrama ile ilgili araştırmaları yer almaktadır.

Von Fange ve Vernon, yaratıcılık kavramındaki belirsizliğin büyük ölçüde 'yaratıcı', 'orijinal', 'hayal gücü' (imagination), 'konformist olmayan', 'dahi' gibi kelimelerin gelişigüzel kullanılmasından kaynaklandığını belirtmektedirler **(Ayıran, 1983).**

- Hayal gücü (imagination) kısaca, 'yaratıcı biçimde düşünme yeteneği veya gerçekte var olmayan zihni imajları biçimlendirme davranışı veya gücü' şeklinde tanımlanmaktadır. Hayal gücü, yaratıcı kişinin sahip olması gereken yeteneklerden biri olmakla beraber, bir kişinin yaratıcı olarak tanımlanabilmesi için bu yeteneğini kullanarak ortaya yeni bir fikir veya nesne koyması gerekir.

- Konformist olmayan (non-conformist) kısaca, toplumsal etkilere (karar, kural,adet, gibi) uymama davranışı şeklinde tanımlanabilmektedir. Yaratıcılık, geniş ölçüde toplumsal etkilere uymayı gerektirse de, her toplumsal etkiye uymayan davranış yaratıcı başarı ile sonuçlanmayabilir hatta çok olumsuz yönlerde kendini gösterebilir.

- Yetenekli: Bu kavram da kısaca doğal meleke,erk veya güç, sanat, mekanik, öğrenme vb gibi konularda özel ve 'üstün erk' şeklinde tanımlanmaktadır. Yetenekli kişinin aynı zamanda yaratıcı olarak da nitelendirilebilmesi için ortaya yeni ve yararlı bir fikir veya nesne koyması gerekir.

- Dahi: Doğuştan gelen çok yüksek zeka, özellikle buluş veya büyük orijinal çalışmalar ortaya koyuşla ilgili olağanüstü zihni güç olarak tanımlanmaktadır. Burada işaret edilmesi gereken nokta, bir yaratıcı için daha düzeyinde zeka ve zihni kapasitenin gerekmediğidir.

- Orijinallik: Yaratıcılık ile en yakın anlamlı bir kavramdır ve bu nedenle üzerinde daha titizlikle durulması gerekir. Kısaca, 'ilk, erken, yeni, yeni bir şey yaratma, bağımsız düşünme ve davranma, bireysel, eksantrik, garip kişi' gibi anlamları içermektedir Düşünce ve anlatımda toplumsal etkilere uymanın (conformity) tam karşıtıdır. Beveridge' nin ifadesiyle de orijinallik ,daha önce aralarında hiçbir bağıntı saptanamamış iki veya daha fazla nesne veya fikir arasında ilişki veya benzerlik bulunmasından ibaret olabilir' **(Ayıran, 1983).**

Tasarlamada da sadece orijinalliğe yönelen bir davranış olumsuz sonuçlara ulaşabilir. Yaratıcılık kavramının ise, hiçbir olumsuz anlamı yoktur. Orijinal bir fikir veya nesne belirli bir referans sistemi içinde yenilik getirir.

1991 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Yüksek Okulu öğrencilerinin yaratıcılığı tanımlamaları aşağıdaki sıfatlarla bir araya getirilmiştir **(Sungur, 1997).**

Yaratıcılık:

Kendini tanımaktır, içinden geleni yapmaktır, kuyuya inebilmektir, özgürlüktür, kurallara uymamaktır, neşeli ve meraklı olmaktır, çılgınlıktır, farklı düşünmektir, kanatsız bir uçakla uçmaktır, uzağı yakınlaştırmaktır, çok yönlü çözümler bulmaktır, zincirleri kırmaktır, bulutlardan pasta yapmaktır, boş kuyudan su çekmektir.

2.1.1 Geçmişte 'Yaratıcılık' Düşüncesi

Küçükerman (1996), genellikle 'endüstri öncesi' dönemine kadar, bugün anladığımız gibi bir yaratıcılıkla ortaya konmuş ürünlerle karşılaşmanın oldukça zor olduğunu belirtiyor. Zaten yaratıcılığın endüstri tarihi içindeki tanımlarına ve ürünlerine bakılırsa, o dönemlerde yaratıcı çalışmaların genellikle 'keşif' adı altında tanımlanmış bulunduğu izlenilebilir.

Üstelik o ürünlerin de belirli bir yol ve yöntem izlenerek elde edilip edilmediği de pek açık olarak bilinmemektedir. İşte o nedenledir ki, bu belirsizlik ve karışıklık içinde başarılmış bulunan 'ürün yaratma' olayları sanki 'sihirli bir uygulama' gibi görülmüş ve kabul edilmiştir. Ya da o dönemlerin çok kullanılmış olan tanımına göre 'Tanrının sevgili kullarına bağışlamış bulunduğu çok özel bir yetki' olarak düşünülmüştür.

O dönemlerin ‘yaratıcı tasarımları’ nın bir başka destekçisi de devlet ve asillerden oluşmaktaydı. Çünkü endüstrinin ‘çarpıcı ve yaratıcı yenilikleri’, bir anlamda üst düzeyde ‘prestij yarışı’ yapma olanağı sağlamaktaydı. O yüzden, ‘yeni buluşlar yapabilen’ yaratıcı kişiler, saraylarda, şatolarda özenle korunmakta, ama ortaya çıkardıkları ürünlerinin arkasında yatan bilgi kaynağı da aynı özenle gözlerden kaçırılmaktaydı. Kısacası, yaratıcı tasarımın en başarılı ürünleri ‘herkesten korunmakta idi.’

Ama bunun yanı sıra, tarihin en eski düşünceleri arasında bulunup zaman içinde şaşırtıcı düzeydeki yaratıcı çözümlerle gelişen ürünler de tasarım tarihinin parlak sayfaları arasında yerlerini almışlardır. Her ne kadar bugünkü anlamda bir endüstri tanımı içine girmeleri zor olsa da, bu gibi ürünler, ‘geleneksel üretim düşüncesinin yaratıcı çözümleri’ olarak çok büyük önem taşımaktadırlar. Çünkü bu gibi geleneksel ürünler hem çok önemli birer ‘kimlik’ taşırlar, hem de ham malzeme sağlamaktan başlayan, ‘sonuç ürün’ de tamamlanan üretim süreçleri, kendi aralarında sıkı bağlara sahip olan bir tür ‘uzmanlıklar düzeni’ ile tamamlanmaktadır **(Küçükerman, 1996).**

2.1.2 Endüstri Devrimi İle Başlayan Yeni Dönem Yaratıcılık Düşüncesi

18. yüzyılda İngiltere’de başlamış bulunan ‘Endüstri Devrimi’ ile birlikte, birbirlerini büyük bir güçle etkileyen ve yönlendiren ‘buluşlar zinciri’ içinde, endüstride yaratıcılık düşüncesinin de temellerinin atılmaya başlandığı açık olarak izlenebilmektedir. Böylece daha önce olduğu gibi , yaratıcılığın artık sadece bir azınlık için olduğu ve hatta ‘çok akıllıca bulunmadığı’ dönem ortadan kesinlikle kalkmaya başlamıştır. Endüstri Devrimi’nin ivmesiyle her gün daha çok yaygınlaşan endüstri içinde çok daha fazla kişi, ‘doğru, kesin ve amaca en kısa yoldan varabileceği’ yaratıcılık yollarını geliştirmek için büyük bir yarışın başlamasını da sağlamıştır. O yıllarda ortaya atılmış bulunan yeni ürün tasarımları , aradan geçen zaman sonunda en yaratıcı çözümlerle ve birbirleriyle büyük bir rekabet düşüncesi içinde gelişerek, günümüzde kullanılan en temel ürünlere dönüşmüşlerdir **(Küçükerman, 1996)**. Üretimde insan ve hayvan gücünün kullanılması yerine , yeni güç kaynaklarını kullanan makinelerin kullanılması, 18. yüzyılın en önemli olayları arasında yer aldığını ifade eder. Özellikle buharın kullanılması, buhar

makinelerinin en büyük ölçekte kullanılmaya başlanması ile sonuçlanmıştı.

2.1.3 Yaratıcılıkla İlgili Genel Tanımlar

Webster sözlüğü İngilizce' de yaratma anlamına gelen 'create' kelimesinin Latince yapmak , yaratmak anlamına gelen 'creare' den geldiğini ve eski Yunanca' da, 'krainein' kelimesinin başarmak anlamında kullanıldığını belirttikten sonra, 'yaratma' kelimesinin karşılığı olarak şu kavramları vermektedir: Meydana getirmek, yoktan var etmek, varlığa neden olmak; üretmek, neden olmak, oluşturmak, ortaya çıkarmak; yeni bir sıra işlem ile araştırmak; etkili bir biçimde bir karakteri ilk defa canlandırmak; aynı sözlükte 'yaratıcı' kelimesinin tanımı da şöyledir: Yaratma gücü olan, yaratmaya ait olan, buluşçu, üretici.

Ayıran (1983), değişik müelliflerin bu kavrama ilişkin tanımlarından bahseder;

- MacKinnon : 'Yeni veya en azından istatistiksel olarak sık rastlanmayan bir fikir veya cevapla ilgilidir. Yaratıcılık için düşünce ve eylemin yeniliği ve orijinalliği gerekli olmakla birlikte, yeterli değildir. Eğer cevap, yaratıcı sürecin bir parçası olma iddiasında ise, bir ölçüde gerçeğe uymalıdır. Problem çözümüne hizmet etmeli, duruma uymalı veya tanımlanabilir bazı amaçların başarılmasını sağlamalıdır. Gerçek yaratıcılığın üçüncü şartı, orijinal bir iç görünün (vukuf) taşınması, bunun geliştirilmesi ve tama ulaştırılmasıdır.
- Haafele (1962): 'Özet olarak yeni birleşimler yapma yeteneğidir. Yaratıcı süreç bunu yapmanın aracıdır. Yeni birleşimlere buluş adı verilir. Yüksek yaratıcılık özellikle toplumsal değeri olan buluşları yapma yeteneğidir.'
- Stein : "yaratıcı çalışma , zamanın bir anında bir grup tarafından savunulabilir, yararlı veya tatmin edici olarak kabul edilen yeni bir çalışmadır.
- May (1987): 'Gerçek yaratıcılık yeni bir şeyin ortaya konması doğumun sağlanması süreci olarak tanımlanabilir.'

Yaratıcılık (creativity), imgelem (imagination), keşif (discovery), icat (invention) gibi kavramlar kullanıldığını belirten Öncü (1989), icat ve buluş gibi kavramların etkinlik sonunda elde edilen ürünle ilgili olarak, diğer bazı tanımların ise süreçle veya bir çeşit

kişilik yapısı olarak verilmesini konuya farklı bakış açıları olarak yorumlanmakta, bu nedenle yaratıcılığın bilimsel bir tanımının yapılmasının ya da konuyla ilgili olarak herkesin uzlaşabileceği ortak bir tanımlamanın oldukça zor olduğunu belirtmektedir.

Roawlinson (1995), yaratıcılığı 'daha önce aralarında ilişki kurulmamış nesneler ya da düşünceler arasında ilişki kurulması' olarak, Sungur(1997) ise, yaratıcılığı sorunlara, bozukluklara, bilgi eksikliğine, kayıp öğelere, uyumsuzluğa karşı duyarlı olma, güçlüğü tanımlama, çözüm arama, tahminlerde bulunma yada eksikliklere ilişkin denenceler geliştirme, bu denenceleri değiştirme ya da yeniden sınama, daha sonra da sonucu ortaya koymak olarak tanımlamaktadır.

Öncü (1989), Mott' un 'Creativity and İmagination' adlı eserinde yaratıcılığı, insanda açığa çıkmış ve gizli kalmış tüm yetenekleri geliştirme gücü, aynı zamanda yeni fikirleri biçimlendirme, icat etme ve keşfetme olduğunu, yoğun merak dürtüsü sürprizli ve şaşırtıcı olabilme, başkalarının göremediğini görebilme ve farklı tepkiler verebilme yeteneklerini içerme olarak açıkladığını belirtir.

Arık' ın 'Yaratıcılık' adlı kitabında vermiş olduğu T.P.Jones'in (1977) tanımına göre, 'Yaratıcılık, bireye farklı ve üretici düşünce zincirlerinden kopma gücü veren, sonuçları bireye ve muhtemelen başkalarına tatminler sağlayan fikirlerdeki esneklik, orijinallik ve duyarlılığın bir toplamıdır.' Akman (1984), Sibernetik Yaratıcılık isimli eserinde yaratma işleminin yoktan bir şeyler var etme değil, şekilsizden şekilli bir şeyler yapma olduğunu belirtir **(Kısacık, 1999).**

Chambers (1973), yaratıcılığın üç ana tipi olduğunu ileri sürmüştür: Kuramsal (teorik) yaratıcılık, fikir veya hipotezleri en üst düzeylerine ulaştırmaktan ziyade, büyük ölçüde yeni ve taze fikirlerin oluştuğu zihinsel (intellectual) sürece dayanır. Gelişimsel yaratıcılık ise başkalarındaki yeni fikirlerin tanımlanmasına veya bu fikirlerin test edilmene dayanır. Akademik yaratıcılık ise, hem yeni fikirlerin doğması, hem de bu fikirleri işleyerek en yüksek düzeye ulaştırmak söz konusudur **(Öncü, 1989).**

Davis A.G (1992,P: 88,92) yaratıcığa *Creative Abilities* başlığında oldukça geniş kavramlar topluluğu halinde , bu kavramları teker teker açıklayarak değinmektedir:

Akıcılık (Fluency)/ Esneklik (Flexibility) / Özgünlük (Originality) / Özen gösterme (Elaboration)/ Dönüşüm (Transformation) / Sorunlara karşı duyarlılık(Sensitivity to Problems)/Sorunları ifade edebilme (Able to define problems) / Görselleştirme, imgeleme(Visualition, imagination)/ Anolojik, metaforik düşünme (Analogical,Metaphorical Thinking) / Sonuçları , çıkarımları algılayabilme (Able to predict outcomes, consequences) / Analiz(Analysis) / Sentez (Synthesis) / Değerlendirme (Evaluation) / Mantıksal düşünme (Logical thinking)/ Gerileyebilme (Able to regress) / Sezgi (İntuition) /Yoğunlaşma (Concentration). Aşağıda, bu kavramlardan bir kısmının açıklamalarına yer verilmiş olmakla beraber çalışmaların ilerleyen bölümlerinde de görüleceği gibi mimari tasarım olgusunun açıklanmasında yukarıdaki kavramların adeta anahtar kelimeler olarak yerini almış olduğunun da altını çizmekte fayda vardır **(Kısacık, 1999).**

Dönüşüm; yeni anlamları, imaları ya da uygulamaları görebilme ya da bir şeyi yeni kullanıma adapte etmedir.

Sorunlara karşı duyarlılık; sorunları bulma, zorlukları ortaya çıkarma, eksik bilgiyi tespit etme ve güzel soru sorabilme yetisidir.

İmgeleme; kişinin kafasında fanteziler yaratabilmesi, olayları grafiksel olarak düşünebilmesi, imge ve düşünceleri zihninde kontrol edebilmesi ve işleyebilmesidir.

Analojik / metaforik düşünme; bir bağlamdan bir diğerine görüş aktarabilme, söz konusu bir sorun için çözüm bulabilme ya da bir durumla bir diğeri arasında bağlantı kurabilme benzetme yetisidir.

Geri adım atma yetisi; olaylar karşısında oluşmuş ön yargılarımız ve görme biçimlerimizden sıyrılıp farklı açılardan, daha önce hiç bakmadığımız yönlerden bakabilme yaratıcılık için tartışmasız kabul gören bir konudur.

Torrance (1974) Yaratıcı Düşünme Testi' ne temel alınan yaratıcılık tanımı; yaratıcılık (creativity), sorunlara; bozukluklara, bilgi eksikliğine, kayıp öğelere, uyumsuzluğa karşı duyarlı olma; güçlüğü tanımlama, çözüm arama, tahminlerde bulunma ya da eksikliklere ilişkin denenceler geliştirme, bu denenceleri değiştirme ya da yeniden sınama, daha

sonra da sonucu başkalarına iletmektir **(Sungur, 1997).**

İstanbul Teknik Üniversitesi, İnşaat Fakültesi Yüksek Lisans Öğrencileri' nin Yaratıcılık ve Yaratıcı Kişilik Özellikleri 'ne ilişkin tanımları şöyledir ;

Yaratıcılık, etrafımızda gelişen olaylara lehimizde veya aleyhimizde yorumlar katabilmek sanatıdır.

Yaratıcı kişi;

- Özgün olmalı,
- Hata yapmaktan korkmamalı,
- Olumlu (optimist) düşünebilmeli,
- Özgür olmalı,
- Kendini sevmeli.

Kişilik Özelliği:

- Yeni sorular üretir,
- Gözlem yeteneği gelişmiştir,
- Düşünmeyi sever,
- Dış uyarıları algılamaya müsait karaktere ve zekaya sahiptir,
- Basit olan çözümleri yakalayabilir.

Yaratıcı İnsanın Özellikleri

- Sıradan olmayan, tabulara, alışılagelmiş hareketlere, düşüncelere uyma zorunluluğu hissetmeyen kişi
- Etrafındaki eksiklikleri görebilecek kadar dikkatli
- Bu sorunların kaynağını bulabilecek kadar zeki
- Sorunlara çözüm getirebilecek kadar bilgi ve tecrübeye sahip kişi yaratıcıdır.

Yaratıcılık, varolan materyalleri daha önceden hiç kimsenin aklına gelmemiş olan biçime sokmak veya bir araya getirerek yepyeni bir materyal oluşturmaktır.

Yaratıcı insanın sahip olduğu 5 özellik ;

Pratik zeka

Sınırlandırılmamış bakış açısı

Önyargılardan arınmış olmak

Problem çözme yeteneği
Hayalleri sınırlandırmamalıdır **(Sungur, 1997).**

Sungur (1997), kitabında Thomas Moore' u referans vererek ütopyayı açıklamıştır. Ütopya sözcüğünü insanlığa armağan eden Thomas Moore' dur. Eutopic: iyi yer, anlamına gelir. Zamanın ve uzayın tarihin ve coğrafyanın dışındaki imgesel bir dünyanın betimlemesidir. Gerçek dünyadaki ilkelerden farklı ilkeler üzerine kurulmuş bir dünyadır.

Ütopya olasılık (mümkün) lar alanını göstererek , var olan geleneklerin keyfiliğini ortaya koyar. Düz çizgiden yapılan her sapma bir buluş'tur. Aynı zamanda düz çizginin ahmaklığının bir eleştirisidir.

Sungur (1997)'un kitabında yaratıcılıkla ilgili olarak vermiş olduğu diğer tanımlar şöyledir;

Yaratıcılık (Creativity): Sorunlara, bozukluklara, bilgi eksikliğine, kayıp öğelere, uyumsuzluğa karşı duyarlı olma; güçlüğü tanımlama, çözüm arama, tahminlerde bulunma ya da eksikliklere ilişkin denenceler geliştirme bu denenceleri değiştirme ya da yeniden sınama sonraki aşamada da sonucu ortaya koymadır.

Akıcılık (Fluency): Sözcük ya da resimlerle çok sayıda düşünce üretme yeteneği.

Esneklik (Flexibility): Çok çeşitli konularda, bir yaklaşımdan ötekine geçerek ya da farklı stratejiler kullanarak çok sayıda fikir ya da düşünce üretmektir.

Özgünlük (Originality): Bilinenlerden, öğrenilmiş olandan, herkesin bildiği yalın, kurumsallaşmış olanlardan uzak fikirler geliştirme yeteneğidir.

Zenginleştirme (Elaboration): Düşünceleri geliştirmeye çalışma, süsleyip başka düşüncelerle destekleme yeteneğidir.

Denetim Odağı (Focus Of Control): Bireylerin olayları ya da kendilerine olanları algılama ve denetleme biçimidir.

İçten Denetimli Birey (İnternal): Olaylar ya da kendine olanlar üzerinde kendi

denetimlerinin varlığına inanan bireylerdir.

Dıştan Denetimli Birey (External): Kendine olanları, ya da olayları kaderin, şansın ya da güçlü başkalarının denetiminde algılayan bireylerdir.

Yaratıcı Güç: Öğrenilmişliğin, alışılmış olanın ötesinde, bilinen ve basit yanıtlardan uzak çağrışım gerektiren yanıtlardır.

'Yaratıcılık kendisinden önce gelen hiçten türer. Yaratıcılık açıklanamaz: yaratıcılık özgürlüğün gizidir.' Nietzche yaratıcılığın ancak bilincin ölüm anında olabileceğini söylemişti. Yaratıcılık, sanatçının olduğu kadar bilim adamının, estetiğin olduğu kadar düşünürün emeğinde görülmeli; ve yaratıcılığın erimi, ola ki modern teknolojinin kaptanlarında ya da bir annenin çocuğuyla normal ilişkilerinde ortaya çıksın, çizilip sınırlandırılmamalı . Yaratıcılık Webster' ın yerinde belirtişiyle, yapma, varlığı ortaya çıkarma sürecidir**(May, 1998).**

2.1.4 Yaratıcılık Alanları

Sanat ve bilimle ilgili etkinlikler arasında karşıtlık ve uzlaşmazlık bulunduğu konusunda geçmişte dar ve isabetli olmayan açılardan öne sürülen görüşler de günümüze doğru önemlerini büyük ölçüde yitirmişlerdir. Read'ın işaret ettiği gibi, sanat ve bilim aynı gerçeklikle uğraşan biri onu betimleyen ve sergileyen, diğeri ise açıklayan, bu bakımdan birbirini tamamlayan iki etkinlik alanıdır. Buna paralel olarak, sanat ve bilimdeki yaratıcı süreçlerin farklı değil, birbirinin aynı olduğu; ikisinde de aynı çeşit yaratıcı muhayyilenin çalıştığı kabul edilmektedir. Ayıran (1983), yaratıcılık alanlarını aşağıdaki şekilde sınıflandırmıştır:

Sanatta Yaratıcılık

Sanatta yaratıcılığı Conrad şu şekilde tanımlanmaktadır: 'Kavram, duygu ve imgelemi içine alan bir yaratıcı arama, araştırma ve bulma sürecinin, algıdan doğmuş duyum ve duygularla çağrışmış, etkili bir mecazın doğuşu sürecine başlangıç olması'. Bu etkili bir mecaz, Broadbent' in işaret ettiği gibi, kendini resim, şiir, müzik ve diğer sanat dallarında orijinal yapıtlar olarak gösterir.

Bilim ve Teknolojide Yaratıcılık

Sanat ve bilimdeki yaratıcı süreçler aynı olarak kabul edildiğine göre, Conrad 'ın sanat konusundaki tanımlaması esas alınarak bilimde ve teknolojide yaratıcılık, 'kavram, duygu, imgelem, akıl ve mantığı içine alan bir yaratıcı arama, araştırma ve bulma sürecinin bilgi ve algıdan doğmuş, duyum ve duygularla çağrışmış, akıl ve mantıkla değerlendirilmiş yeni ve orijinal bir fikrin veya bu fikirlere dayanan yeni ve orijinal bir nesnenin doğuş sürecine başlangıç olması' şeklinde tanımlanabilir. Bu yeni ve orijinal fikir, Broadbent' in işaret ettiği gibi, bilimde, yeni bir teori formüle etmek veya yeni bir hipotez koymak , teknolojide ise teknik bir problemi yeni, daha basit, daha uygun veya daha ekonomik bir yoldan çözmek anlamını ifade eder.

Toplumsal Alanda Yaratıcılık

Toplumsal alanda yaratıcılık, bilim ve teknolojidekine çok benzer şekilde, 'Kavram, duygu, imgelem, akıl ve mantığı içine alan bir yaratıcı arama, araştırma ve bulma sürecinin bilgi ve algıdan doğmuş, duyum ve duygularla çağrışmış, akıl ve mantıkla değerlendirilmiş, toplumla ilgili yeni ve orijinal bir fikrin doğuş sürecine başlangıç olması' şeklinde tanımlanabilir. Bu alandaki yeni ve orijinal fikirler, siyaset, ekonomi, eğitim, hukuk gibi toplumsal kurum ve örgütler aracılığıyla toplumun çok karmaşık problemlerini çözmeye yardım ederler. Yaratıcılığın tanımında bulunan, toplumun bir ihtiyacını karşılama şartı, bu alanda problemler, zaten her durumda toplumla doğrudan doğruya ilgili olduğundan gerçekleşmiş olur.

Mimarlıkta Yaratıcılık

Mimarlık gibi , çok yönlü bir meslek alanında farklı kategorilerde yaratıcılık imkanı söz konusudur. Bu kategoriler ayrıntılarıyla ikinci bölümde açıklanacaktır.

2.2 Yaratıcı Kişilik ve Yaratıcı Düşünceye İlişkin Kavramlar

2.2.1 Yaratıcı kişi

Sungur (1997)' a göre; yaratıcı kişilerin genellikle çok zeki oldukları ve yaşamın zorluklarıyla başkaları kadar kolayca başa çıkabildikleri halde sorunlar karşısında yalnız zekalarıyla değil, öncelikle iç güdüleriyle çözüm aradıkları, akılcı olmayan çözüm ve

kavramlara da önem verdikleri düşünülür. Ama belirli bir düzeyin (zeka bölümü yada IQ =120)üstündeki zekanın yaratıcılıkla ilişkili olmadığı, başka bir deyişle, zekayla yaratıcılık düzeyinin doğru orantılı olmadığı bilinir. Öte yandan zeka testleri ile ölçülebilen çözümleyici akıl yürütmeyle düşünce zenginliği ve orijinal düşünme arasında bir ayırım yapmak gereklidir. yaratıcılıkta her ikisinin de rol oynamasına karşın,yapılan iş yada mesleğe göre kullanımları farklı düzeydedir; örneğin matematikçinin çözümleyici akıl yürütmeye daha fazla gereksinimi varken, sanatçı için düşünce zenginliği önde gelir. Çoğunun düzensizlik, karşıtlık ve dengesizliklerden hoşlandığı, bakışımsızlık (asimetri) ve düzensizliğin uyarıcı etkisinin yaratıcılıkları için gerekli olduğu söylenebilir. Kimi zaman bu kişilerin psikolojik yönden dengesiz olduğu sanılırsa da, kişiliğin olgunlaşmamış yönlerinin alışılagelmişin dışındaki yaşantı ve davranış kalıplarının bir uzantısı olduğu ve bu kişilerin kendi yapı ve özelliklerinin bilincinde olduğu düşünülebilir. Yaratıcı kişinin sorunlara karşı olağanüstü bir duyarlılığa sahip,entelektüel bir öncü olduğu görülmüştür. Kendine güveni ve bağımsızlığı tamdır,çevresindekilerden daha baskındır. Kişiliğindeki çelişkiler ve ketlenmeler görece azdır. Çeşitli ve farklı entelektüel ilgileri vardır, karmaşık ve zorluklardan hoşlanır.

Yaratıcı kişilerde görülebilen sıra dışı düşünceler, kişinin kendine özgü doğasının kültürel etkilere teslim olmamak üzere direnmesi olarak değerlendirilebilir. Bu direnç kişinin sıradan ahlaki değerleri yadsımasına yol açarsa da ahlaki tavrı aşağıladığı anlamına gelmez.

Yaratıcı kişi, sıradan olmayan, farklı ilgi alanları, kişilik ve beğenilere sahip olan bireydir. Bu bağlamda Sungur (1997), Torrance'ın oluşturduğu yaratıcılığa ilişkin kişilik özellikleri, aşağıdaki gibi birbirine zıt çelişkili nitelemelerle, uçlarda gezinen sıfatlardan oluştuğundan bahseder. Bu durum da yaratıcılığın doğasına ilişkin bilinen verileri desteklemektedir.

Başarılı, serüvenci, karışıklığa, düzensizliğe ilgi, gizemli olana ilgi, güç işlere el atma, dış dünyaya karşı çekingen, yapıcı eleştirilerde bulunan, cesaretli, bilinçli ve köklü kurallara bağlılık, görgü kurallarına uymayan, sağlık kurallarına uymayan, mükemmelliğe karşı istek, kararlı, aşırı düzenlemelerden rahatsız olan, başat (dominant),

çoşkulu, çoşkusal duyarlık, hata bulan, meraklı, kendi kendine yeten, yalnızlığı seven, sezgili, içe yönelimli, uyumsuz, popüler olmayan, garip alışkanlıkları olan, soru soran, başkalarının düşüncelerine açık, çok az gerileyen, duygularını bastıramayan, az konuşan, kendi kendinin farkında, kendine güvenli, kendine yeterli, mizah duygusuna sahip, ayrıntılarla ilgilenmeyen, düşüncelerle oynayan, karşı fikirleri sürmede yetenekli, değişken mizaçlı, utangaç, sade, duygusal, görsel algısı güçlü, riske girmeye istekli vs.

Yaratıcı olmayan kişi yoktur. Sadece yaratıcı ifade yeteneğini az ya da çok kullanabilen, ve uzun ya da kısa süreli eğitime gereksinmesi olan bireyler vardır. Yaratma, bilim adamı ve sanatçıların tekelinde olabilen yarı mistik ve rastlantısal bir tanrı vergisi güç ya da olağanüstü bir yetenek olarak görülebiliyorsa bunun tersine yaratıcılık, sosyo-kültürel çevreyle çok yakından ilgili, her yaştaki tüm bireylerde bulunan gizli güç olarak kabul edilebilir. Böylece yaratıcılık teriminin kullanımı onu tanrısal boyutundan ayırıp, tüm insanların farklı derecelerde doğasında var olan ve geliştirebileceği özel bir yetenek olarak değerlendirilip yaratma eyleminin insanlaştırılması olarak ortaya çıkmaktadır.

Yavuzer (1992), yaratıcı kişi özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- ✓ Başarılı insandır.
- ✓ Düzen gereksinmesi ile güdülür.
- ✓ Öz kanıtlama (self assertion) gereksinmesi içindedir.
- ✓ Baskı mekanizması geri iticidir.
- ✓ Güdülerinde süreklilik, iş yapma yeteneği ve sevgisi, kendini disipline sokabilme, direşken, bir işi tamamına erdirendir.
- ✓ Yaratıcı insan bağımsız ve özerktir.
- ✓ Yapıcı, bir eleştiri olduğundan mutsuz ve tatmin edilmemiştir.
- ✓ Bilgisi geniş, çeşitli ilgileri olan, çok yönlü bir kişiliktir.
- ✓ Duygu ve heyecanlara açıktır.
- ✓ Yargıları ve değer eğilimleri estetiğe doğru kaymaktadır.
- ✓ Ekonomik değerlere önem vermediğinden kötü iş adamı sayılır.
- ✓ Kadınımsı ilgiler diye tanımlanan konumlarda daha özgür deyimler kullanırken, erkekçe saldırganlıktan yoksundur.
- ✓ Yaratıcı insan insanlar arası ilişkilerle ilgilenmez.

- ✓ Duygusal yönden durulmamış, bununla beraber istikrarsızlığını etkili biçimde kullanabilendir.
- ✓ Kendisini yaratıcı olarak görür.
- ✓ Ön sezişli ve duygu sezgilidir.
- ✓ Kendini daha az eleştirir.
- ✓ Diğer kişileri etkileyebilmektedir.

Açık ve seçik düşünme, geniş ilgiler, çok yönlülük, uyanıklık ve çekicilik, ölçütlerle olumsuz bağlantıları olan sıfatlar ise: güvenirliği olmayan, karamsar, görüle gelen, zayıf ve savunmalı özellikleridir **(Yavuzer, 1992)**. Yavuzer (1992)'e göre bu özellikler tekbir insanı nitelendirmez. Hiçbir yaratıcı bu özellikleri göstermez. Bunla beraber yaratıcı insanda birçoklarının bulunması büyük bir olasılık içindedir. Yaratıcı insanlara özgü kişilik etmenleri, biyoloji, psikoloji, kimya mühendislik mimarlık gibi çok çeşitli bilimsel ve meslek alanlarında yapılan incelemelerden elde edilmiştir. Deneklerin, uğraş ve meslekleri ayrı olduğu gibi, yaş, eğitim düzeyi, yönetimdeki durumları da değişiktir. Ayrıca veri toplamak için uygulanan yöntemler ve psikolojik testlerle çok çeşitli olarak kullanılmıştır.

Yaratıcılık, özel insanlara mahsus bir Tanrı vergisi güç değil, çevreyle yakın ilişkili her insanda görülebilen bir yetenektir. Bu yeteneğin kullanılıp, değerlendirilmesi ile yaratma eyleminin ortaya çıkması ise kişilerin farklı doğalarının özellikleri ile ilgilidir.

Tanımlar ve literatür araştırmaları neticesinde yaratıcı bireyin sıra dışı, çevreye duyarlı, yeniliklere açık, çözüm üretmeye yatkın olduğu görülmektedir.

2.2.2 Yaratıcılık ve Zeka

Yavuzer (1992)'in belirttiği gibi, yaratıcılık kavramının zeka ile ilişkisi olduğuna inanan bir çok psikolog vardır. Bununla birlikte, Barron, 1961 yılındaki araştırmasında zeka ile yaratıcılık arasındaki 120z.b.'n kadar pozitif bir korelasyon olduğunu, ancak bunun 120z.b.'nden sonra hiçbir anlam ifade etmeyecek kadar azaldığını göstermiştir. Diğer yandan zeka testlerine sadece "daralan cevaplara" yönelten, belirli çözümleri olan problemlerle ilgili insan yeteneğini ölçmeye yaradıkları konusunda, son yıllardan yöneltilen eleştirilerde göz önünde tutulursa, diğer yaratıcılık alanlarında olduğu gibi

mimar tasarlama faaliyetinde bulunanlarında 120z.b üzerindeki kapasitelerinin yaratıcılıklarının artması bakımından fazla önemli sayılamayacağı ortaya çıkar.

Gürer , orijinallik tarif etme, uyum esnekliği, ilişki kurma, ifade, kelime ve düşünce akıcılığı gibi zeka özelliklerinin yaratıcılık içinde geçerli ölçüler olduğuna işaret etmektedir **(Ayıran,1983).**

Araştırmacılar yüksek düzeyde zekanın, yüksek düzeyde yaratıcılığı garanti etmediğini (Hargravez, 1972), yaratıcılıkla zeka arasında çok yüksek bir korelasyon olmadığını, daha zeki bir bireyin daha yaratıcı birey anlamına gelmediğini belirtmektedirler. (Mc Kinnon,1962). Diessner (1984), yaratıcılık için minimum genel zeka düzeyinin (IQ=125) gerektiğini ortaya koymaktadırlar **(Sungur, 1997).**

2.2.3 Yaratıcılık ve Cinsiyet İlişkisi

'... bilen kişinin cinsiyeti epistemolojik olarak önemlimidir? veya ırkı veya sınıfı' bilginin sosyal yapısının, farklılığın pozitif kabulü (H.mas, belirsizlik teoremi) üzerine inşa olduğunu kabul ederek Lorraine Code sormuş olduğu bu soruya şöyle bir cevap öneriyor; bilgi, objektif ve subjektif faktörlerin kombinasyonunun bir ürünüdür. Objektif faktörler değişken olamamasının yanında subjektif faktörler olabilir, tecrübeler farklılıklarla inşa edilir. Dilbilimsel olarak dünyadaki konumumuz farklı sesler içinde tanımlanıyor ve kadın bilgisinin erkek bilgisine göre daha az objektif olduğu üzerine sorunsal bir iddia getiriliyor (Lakoff, 1975, Miller ve Smift, 1977) **(King, 1996).**

Torrance'ın yaratıcılık tanımı yerleşmiştir; sorunlara, bozukluklara, bilgi eksikliğine, kayıp öğelere, uyumsuzluğa karşı duyarlı olma; güçlüğü tanımlama, çözüm arama, tahminlerde bulunma ya da eksikliklere ilişkin denenceler geliştirme, bu denenceleri değiştirme ya da yeniden sınama, daha sonra bu sonucu başkalarına iletmektir.

Yaratıcılık araştırmaları kişilik yeteneklerine dayalıdır. Zihinsel süreç, bilgi, düşünme şekli, kişilik, motivasyon, çevre ve diğer yaşam süreçlerinin beraber olması ile yaratıcılığı tanımlar yeni saptamalardır.

Çevresel etkenler kadın ve erkeğin yaratıcılığını farklı şekillerde nasıl etkiler? Pek çok kadının yaratıcılık ifadesi onların eğitimi ve çalışmaları, kültürel standartları, sosyal

desteğe ihtiyacı ve geleneksel cinsiyet ümitleri ile sınırlıdır.

Pohlman(1996), şöyle bir şey ortaya atıyor; erkekler için yaratıcı kimlik, analık veya babalık deneyimleri ile dengelenir, kadınlar için ise çatışır. Çünkü aileler, erkeğe bir yaratıcı ortam veya kendine ait bir oda sunar, kız bu alanı aile taleplerine bırakır. Kadın araştırmacılar bu tür bir cinsiyet ayırımının yaratıcı etkinlikler için engel teşkil ettiğini iddia ediyor (McCracken). Kadın sanatçılar aile ile ilgili tercihlerin zorluğundan ve bu tercihlerin maddi ve manevi ihtiyaçlarının desteklenmemesinin yanında onları sanatlarından ayrı düşürdüğünü, sanatçı kimliğinin yaratıcı sürecine olumsuz etkisi olduğundan bahseder(Kirs-henbaum and Reis, 97) **(Kerka, 1999).**

Sungur (1997), 1963 yılında, yaratıcılık ve cinsiyet ile ilgili konu hakkında, Osborn tarafından yapılan testteki verileri örnek vermiştir:Bir Amerikan firmasında yapılan 702 testte kadınların %25'i erkeklerden daha yaratıcı bulunmuştur. Fikir akıcılığında ise Peterson, 32 lise öğrencisi üzerinde yaptığı araştırmada kızların %40'nın daha fazla yaratıcı olduğunu ortaya koymuştur. Robert Kolej öğrencileri üzerinde Sandwith (1978)'in yaptığı araştırmada, yaratıcı düşüncenin cinsiyete göre farklılaşmadığı ortaya çıkmıştır.

Kendi gruplarında daha yaratıcı olan bireyler Minnesota Çok Yönlü Kişilik Envanteri Sonuçlarında, karşı cinsin kişilik özelliklerini benliğinde daha kolay barındıran bireyler olarak tanımlanmışlardır. Bu envanter sonuçlarına göre, yaratıcı erkekler daha az yaratıcı olanlara oranla daha kadınsı (effeminé) yaratıcı kadınlar ise daha fazla erkeksi (masculin) ilgiler ortaya koymuşlardır. Bu durum, yaratıcı bireyin yaşadığı dünyadaki karşıtlıkları kabullenmesini kolaylaştırmaktadır **(Sungur, 1997).**

Sternberg (1999), Yaratıcığın Elkitabı adlı kitabında bu konuyla ilgili Sudan' da yapılan bir araştırmayı örnek vermiştir. Yaşları 15-20 arası olan üç yüz kişi arasında ve Sudan'ın üç büyük kentinde yaratıcılık konusunda cinsiyet farklılıkları konusunda farklı tip okullarda iki ayrı tip test uygulanmıştır, yaratıcı aktivitelerin sorgulanması ve yaratıcı kişilik testi. Yaratıcı kişilik testinde erkeklerin daha yüksek puanlar aldığı gözlemlenmiştir. Yaratıcı aktivite testinde ise kızların skoru erkeklerden daha yüksektir. Testlerin hepsi aynı şekilde sonuçlanmıştır. Anaerkil kültürlerde, cinsiyet faklılığı olan toplumlarda aslında görüldü ki kadınlar erkeklerden daha yaratıcı.

Gilman, erkeklerin kadınları yaratıcılık alanlarından, eğlence ve boş zaman etkinlik biçimlerinden dışlayarak insan etkinliklerini tekelleri altına aldıklarını, yönettiklerinin ve erkeksileştirdiklerini savunur. Kadınlarla akılcı ve yaratıcı yetilerden yoksunlar diye sık sık dalga geçilmiştir. Ancak günümüze kadar, bu yetilerini geliştirme fırsatı bulan kadın sayısı erkeklere oranla çok küçük olduğu için karşılaştırma yapmak yanıltıcı olur (Beatrice Forbes-Robertson Hale) **(May, 1998).**

Kadınlar ve erkekler arasında mizaç veya yetenek açısından doğuştan gelen bazı farklılıklar bulunması olasıdır. Bu tür farklılıklar bulunuyor olsa da rahatlıkla bunların büyük toplumsal kurumların temeli olmadıklarını söyleyebiliriz. Ayrıca insanın evrimi açısından, kadın ve erkeklerin ortak özellikleri yanında bu farklılıkların gölgede kaldıklarını da söyleyebiliriz. Bunlar insanın, dil, zeka ve hayal gücü, dik durma, baş parmağının diğerlerinden ayrılması ve kullanılması, alet yapma ve kullanma, uzun çocukluk ve çocuk yetiştirme yeteneklerine ilişkin 'tür özellikleri'dir, onu öteki türlerden ayırır ve insan toplumunun ortaya çıkmasını sağlayan evrimsel sıçramayı oluştururlar. Her iki cinsiyet de bu özelliklere sahiptir ve biyolojik evrimden tarihe geçişin de ortaklaşa bir başarı olduğundan şüphe etmek için hiçbir geçerli neden yoktur **(May, 1998)**.

Cinsiyetler arasında birbirlerine olan herhangi bir üstünlükten söz edilemez. Kadın ve erkek arasında, yetiştirilme, eğitim, kültür, çevre, psikolojik vb etmenler ile farklı düşünce şekilleri gelişebilmektedir. Ancak bu durum cinsiyet ayırmaksızın her birey için geçerli bir durumdur. Toplumdaki roller doğrultusunda düşünceler yön değiştirebilmektedir. Farklılık, bu şekilde açıklanabilir.

2.2. 4 Yaratıcık ve Yaş

Yaratıcılık, her yaşta her bireyde olabilen bir yetenektir. Yaratıcılık ile ilgili öznel bir alanda bu tür bir sınıflandırma yapmak ne derece doğrudur ayrı bir konudur. Ancak bu konu ile ilgili çeşitli alanlarda araştırmalar yapılmış ve yapılmaktadır. Bu araştırmalardan biri de Sungur (1997)'un belirttiği, psikoanalitik kavramları, toplumsal ve kültürel etkilerle birleştirip gelişim kuramı geliştirmiş olan Erikson'a ait olan çalışmadır; ürün olarak yaratıcılık, yetişkin insanın özelliğidir.

Yetişkin insan sevgi ve çalışmanın hoşlanma duygularını genç yetişkinlik döneminde geliştirir. Çalışmasının karşılığında bir şeyler ortaya çıkarır. Yaratıcı ve üreticidir. Yaratıcı bir zihin yapısına sahip kişiler orta yaşlılık döneminde bu yeteneklerinin en olgun ürünlerini verirler. Yaratıcılığın sosyal bilimlerde 20-70 yaş arası devam edip gittiği gösterilmiştir. Orta yaşta tepe noktasına ulaşan yaratıcılık ileri yaşlara kadar sürer. Yaratıcılık gibi öznel bir konuda kesin bir yaş sınırı koymak güç hatta imkansızdır. Sanat tarihi, harika çocuklarla doludur. Raymond Radiguet (1903-1923) 20 yıl gibi kısa bir ömrün iki roman iki şiir kitabı bir kısa oyun ayrıca resim ve şiir eleştirilerini sığdırmayı bilmiştir. İlk romanı 16 yaşında basılmıştır ve en çok satan kitaplar arasına girmiştir. 'Asıl zevk saz çalmakta değil, çalmayı öğrenmektedir' diyen Sokrat bunu söylediğinde 70 yaşındadır **(Sungur, 1997).**

Mimar Sinan, ölümsüz eseri Selimiye'yi 80 yaşında tamamlar ve emekliye ayrılmadan 99 yaşına kadar daha bir çok eser verdikten sonra ölür.

2.2. 5 Yaratıcılık ve Bilgi

Mc Kinnon'un 1962'deki araştırmasında yaratıcılık düzeyi en yüksek birinci grup mimarlar, Gough tarafından ortaya konan genel bilgi araştırması testinde altı grup denek arasında üçüncü sırada yer aldılar. Bu test, spor, müzik, edebiyat, tarih, coğrafya, içkiler vb. gibi konularda bireyin içinde yaşadığı kültür ve dünya hakkındaki genel bilgisini değerlendirmek üzere geniş dizimli soruları içerir. Bu belirleme, yaratıcı mimarların oldukça geniş bir alanda bilgi sahibi olmaları gerektiğini göstermektedir. Bununla birlikte, Gordon'un konuya bakışta uzmanlığından gelen soyut tutumu askıya almadıkça bir uzmanın yaratıcı fikir ortaya koyma yeteneğindeki sonuncu kişi olduğu, konusundaki görüşü , sadece belirli bir alanda derinlemesine bilgi sahibi olmanın ve Kettering' in, bir mucidin eğitimini çok ciddi yapmamış bir kişi olduğu şeklindeki görüşü de edinilen bilgileri esnek bir bakış açısı ile yorumlayıp kullanamamanın yaratıcılık açısından sakıncalarını belirtmektedir. Eintein' in ifadesiyle yaratıcı faaliyette, 'muhayyile bilgiden daha önemlidir'**(Ayıran, 1983).**

Gardner, problemin çözümünün bulunabilmesi için derin bilgi ve konu hakkında deneyime gereksinim vardır, sanatta ve mimarlıkta da ortalama bir bilgi ve deneyimin

şart olduğunu söyler. Bir kısım araştırmacılar bilgi ile yaratıcılık arasındaki tartışmalarında zıt fikirlere sahiptirler. Bir kısmı bilginin yaratıcılıkla pozitif ilişki içerisinde olmadığını savunurken, diğer kısmı yeninin eskinin bir ürünü olduğunu söyleyerek yaratıcı düşünceyi bilgiye dayandırmışlardır **(Sternberg, 1999).**

Fazla bilgi girdisinin çoğu zaman yaratıcılığı kısıtladığı anlaşılmaktadır. Mimari tasarım oluştururken tasarımcılar pek çok bilgi ile karşılaşmaktadır. Bu durum tasarımcıyı kısıtlamaktadır.

2.2.6 Yaratıcılık Ölçütleri

1950' lere kadar yapılan çalışmalarda yaratıcılık ya da ıraksak düşünce ile zeka arasındaki ilişki düşük olma eğilimi göstermiştir. Markey bir çok ölçmelerinde bu ilişkiyi görüp açıklamıştır. 1951 yılında Guilford' un geliştirdiği şu alt testler kullanılmıştır. Alışılmamış kullanımlar, imkansızlıklar, sonuçlar, problem durumları, geliştirmeler, ortak sorunlar **(Sungur, 1997).**

Guilford yaratıcılığı inceleyip onu alt elemanlarına ayırmıştır. 1. Soruna duyarlık 2. Akıcılık 3. Esneklik 4. Özgünlük 5 . Çağrışım 6. Analiz 7. Sentez 8. Yeniden tanımlama Sorun çözmeye ilişkin kuramlardan başlıcası John Dewey' in yansıtmalı düşünce kuramıdır. John Dewey' e göre, yaratıcılığın temeli mantık, risk, sezgisel yöntem ve iç görü ile tümevarımın bir karışımıdır. Karl Popper, sorun çözmeyi bir dünya görüşü olarak tanımlayıp çözümlemiştir. Ona göre bilim gözlemlerle değil sorunlarla başlar. Alex Osborn sorun çözme kuramında önemli bir isimdir. Beyin fırtınası tekniğini geliştirip yayan Osborn' a göre yaratıcı sorun çözme süreci üç aşamayı kapsar: sorun bulma, düşün bulma , çözüm bulma **(Sungur, 1997).**

Yaratıcılığa ilişkin pek çok testler yapılmıştır ve yapılmaktadır: Torrance yaratıcı düşünme testi bunlardan biridir. TYDT sözel ve resim testlerinde yer alan alt testler, sorun çözme için gerekli çok sayıda akıcı, olabildiğince farklı alanda (esnek) ve oldukça az rastlanan ve yaratıcı güç gerektiren (özgün) düşünceleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. TYDT testinden başka AC Plurk test, Plot Titles, Mednick sözcük çağrışım testleri, Meunier' nin yaratıcılık testi gibi testlerin gibi yaratıcı kişilik

özelliklerini, tutumları ve ortamları test eden araçlarda yaratıcılığın doğasına ilişkin önemli sonuçlar ortaya koymaktadırlar. Bu alanda kullanılan en önemli testler Cattell' in geliştirmiş olduğu 16 PF testi , T.A.T , MMPI ve benzeri testlerdir **(Sungur,1997).**

Yardımcı Metotlar

Bazı pratik yöntemlerin yaratıcılın arttırılması bakımından yarar sağladığı ortaya konmuştur. Ayıran (1983), bunlardan öznel aramalar, programlama ve planlama ile uygun çalışma saatlerinin seçimi üzerinde durmuştur.

Öznel aramalar:

'Aydınlanma',yürürken, otobüste, tıraş olurken, banyo yaparken veya uykuya dalmadan önce olabilir. Bu bakımdan yaratıcı süreçte aydınlanma aşamasına ulaşmayı sağlayan şartlar her yaratıcıda farklıdır.

Programlama ve planlama :

Von Fange 'nin belirttiği gibi,'arzulanan başarı, geleceğin uygun bir biçimde nasıl planlanacağı ve programlanacağı konusunda bir anlayış elde etmek için kişinin kendinin ve başkalarının deneyimlerini ne kadar iyi incelemiş olduğuna bağlıdır' . Planlanmamış bir yaratıcı çalışmada birey ek bir gerilime uğrar, zihni gerginliğin optimum bir düzeyine kadar verim arttıktan sonra tekrar azalmakta ve sıfıra inmektedir.

Çalışma saatleri seçimi:

Von Fange , zihnin yaratıcı faaliyetten kaçınmak için her mazereti araştıracağına, çevredeki olay ve uyarılara ilgi gösterebileceğine ve bu nedenle pek çok yaratıcının çalışmak için çevrelerinde gün boyu süren gürültülerin bulunmadığı sabahın erken veya gecenin geç saatlerini seçtiklerini belirtmektedir. Bununla birlikte bazı yaratıcılarında, gürültü vb. gibi dış uyarıcılardan fazla etkilenmedikleri hatta bunları aradıkları bilinen bir gerçektir.

Von Fange, bir yaratıcı tekniği , 'yeni bir bakış açısı verecek ve ona yöneltecek herhangi bir şey' olarak tanımlamaktadır. Burada çeşitli metot ve teknikler içinde en karakteristikleri bilinç ve mantığa dayananlar ile bilinçaltı ve duyguların kullanılmasına dayananlar olmak üzere iki ana kategoride ele alınacaktır **(Ayıran, 1983).**

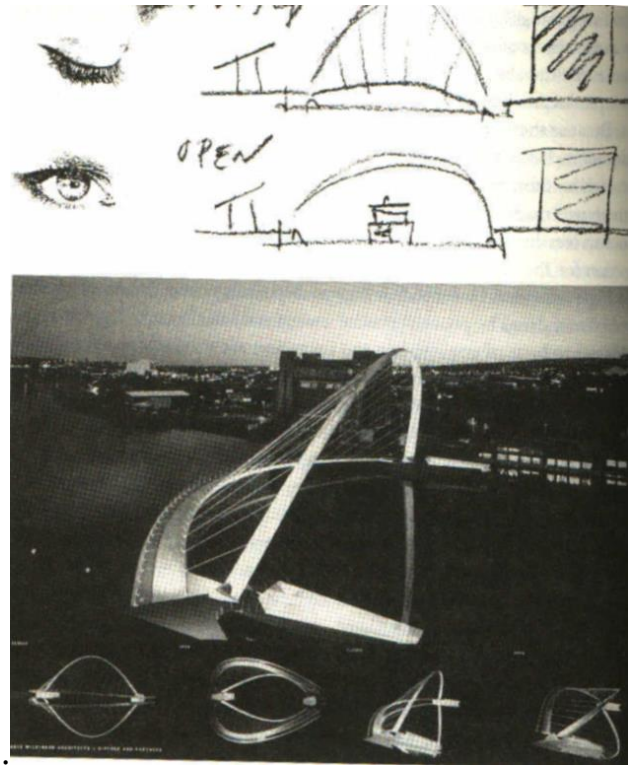
2.3 Yaratıcı Düşünce

Yaratıcı düşünme daha önce aralarında ilişki kurulmamış nesneler ya da düşünceler arasında ilişki kurulmasıdır. Bunun bir örneği, iyi anlatılmış fıkralardır. Fıkranın son cümlesi dinleyiciyi daha önce varlığını aklına getirmediği bir sonuca götürür. Fıkrayı anlatan, gelişme ve sonuç arasındaki bağlantıyı dinleyicinin karşısında kurar ve dinleyici bu ilişkiyi kabul eder. Oluşumla sonuç arasındaki ilişkinin akla gelmezlik ölçüsü ise, esprinin etkili olmasındaki en önemli faktörlerden biridir.

Organik kimyanın kurucusu Profesör August von Kekule'nin rüyasında kendi kuyruğunu ısıran bir yılan gördüğü ve bu rüyadan yola çıkarak benzenin altı karbon atomundan oluşan halka biçimli yapısını bulduğu söylenir. William Harvey, bir balıkçının tezgahında henüz ölmemiş bir balığın kalbinin hareketlerini görünce, bu organın aslında bir pompa olduğunu anladı. Yaratıcı düşünmenin bir yönü de rüya görmektir. Rüya görmenin beynin çalışabilmesi için gereken temel işlevlerden biri olduğuna inanılır ve rüya görmeyen çok az insan vardır **(Rawlinson ,1995).**

Yaratıcılık sadece bilinçli etkinliklerle başlayıp bitirilen bir kavram olmaktan çok; sorgulayıcı, algılayıcı ve sunulanı olduğu gibi kabullenmeyen her bitişin yeni bir başlangıcı oluşturduğu bir süreçte hep var olacaktır. San'a (1981) göre de, yaratıcı süreçleri oluşturan, yalnızca zihnin düşünsel yetileri olmayıp, aynı zamanda duyumlar, duygular, imgelem gücü gibi yetiler ve bunların tümünün birbirleriyle bağıntılarıdır. Davis A.G .(1992) , yaratıcı düşünmenin, bununla birlikte, mevcut bilginin yeni fikirler bakımından temel olarak alınması, algısal kümelerin göz önüne alınmaması, normların ve varsayımların sorgulanması, geniş ölçekli kategorilerden yararlanma, yeniliğe hazırlıklı olma , yenilikle iyi bir biçimde başa çıkabilme , 'kaos içinde düzen arama' , iç görselliği kullanma , karar alma becerisi gibi konuları içerdiğinden söz etmektedir **(Kısacık, 1999).**

Benzerlik kurma ve farklılıkları görme problemi diğer herhangi bir bilimsel veya pratik bilgi alanında olduğu gibi psikolojide de vardır. Özel ilgi gören süreç yaratıcı süreç olduğu zamanlarda , problemin çözümüne yönelmek, zihnin sınıflayıcı yaklaşımında varolan ikilemi daha dokunaklı sunar (Şekil 2.1).



Şekil 2. 1 Açık-Kapalı Göz Analojisi ile Yapılmış Köprü eskizi, Gatesheat millennium köprüsü

Roawlinson (1995), yaratıcı düşünmenin tanımlanmasında kullanılan diğer bir teknik terimin de 'bağlantı kurucu düşünme' olduğunu belirtir ve şöyle devam eder: 'Bu Arthur Koestler 'in kullandığı terimdir ve yazarın Yaratma Eylemi (The Act of Creation) adlı kitabında açıklanmaktadır. Bağlantı kurucu düşüncenin pek çok örneği vardır. Bunlara özellikle bilimsel keşifler alanında rastlanır. Okyanus gelgitleriyle ayın hareketleri, ayrı birer unsur olarak binlerce yıldan beri bilinmekteydi ama ikisi arasındaki bağlantıyı ancak 17.yy'da Keppler kurdu. Yaratıcı kişi, mevcut olgular arasındaki bağlantıyı kurar ve keşfi gerçekleştirir.

Öncü (1989), Stein' in yaratıcılık konusundaki hipotezinin; yaratıcı kişinin çalışmalarının, kendi kültüründe var olan boşluklara duyarlılık gösterebildiği ve yaratıcılığın da bu boşluklara dikkat çekmeye elverişli olabileceği doğrultusunda olduğunu belirtirken; Torrance' ın yaratıcılığı problemlere duyarlı olma süreci olarak açıkladığını ve bunun sonucu olarak, eksikliğin duyulması, eksik öğelerin fark edilmesi, bu öğelerle ilgili fikir veya hipotezlerin şekillendirilmesi, çözüme ilişkin tahminler yürütme, hipotezlerin test edilmesi, gerektiğinde değiştirilip yeniden test edilmesi ve

sorunun ortaya konması, yaratıcılığı tanımlayacak hususlar olduğunu belirtir **(Kısacık, 1999).**

Birçok insan için yaratıcı düşünme zor bir düşünme tarzıdır, çünkü tanıma, yargıda bulunma ve eleştirme gibi insan hayatının doğal alışkanlıklarına ters düşer. Beyin bir 'tanıma makinesi' olarak tasarlanmıştır. Beyin, kalıplar oluşturacak, bu kalıpları kullanacak ve bunlara 'uymayan' her şeyi reddedecek şekilde tasarlanmıştır. Birçok düşünür güvende olmayı, haklı olmayı sever. Yaratıcılık kışkırtma, araştırma, risk almayı içerir. Yaratıcılık, 'düşünce deneyleri' ni içerir. Önceden bu deneyin nasıl sonuçlandığını bilemezsiniz. Ancak o deneyi sonuçlandırmayı istersiniz **(De Bono, Edward ,1999).**

2.3.1 Düşünme Şekilleri

Dünyanın en bilinen yaratıcı insanları nasıl bir düşünceyle ya da nasıl bir aydınlanma ile birden bire yaratıyorlar. Yaratıcı anlayışın kalbinde yatan düşünce araçları neler. Bu düşünce araçlarının hepsi olmamakla beraber bir kısmı Root-Bernstein' ın kitabında şöyle sıralandırılmıştır: gözlem (observing), hayal etme (imaging), soyutlama (abstracting), modelle tanışma (recognizing patterns), modeli şekillendirme (forming patterns), karşılaştırma (anologizing), vücut düşünmesi (body thinking), sezgi (empathizing), boyutsal düşünce (dimensional thinking), modelleme (modeling), oyun (playing), dönüştürme (transforming) ve sentez (synthesizing) **(Root-Bernstein, 1999).**

Daralan ve Genişleyen Düşünme Şekilleri

Daralan ve genişleyen düşünme kavramları ilk defa Guilford tarafından ortaya atılmıştır. Daralan düşünme şekli, problemlerin doğru ve tek çözümü olduğuna inanır; düşünce bu çözüm doğrultusunda kanalize ve kontrol edilir. Genişleyen düşünce şekli birbirine karşı bile olan çeşitli çözümler oluşturur. Guilford' un araştırmaları, genişleyen düşünce şeklinin yaratıcılığın en açık belirtisi olduğunu ortaya koymaktadır. Diğer yaratıcılık alanlarında olduğu gibi mimarlık alanında da çözümlerin pek olmadığı ve yaratıcılığın mümkün olduğu kadar çok alternatif ortaya koyabilme yeteneğidir **(Ayıran,1983).**

Analitik ve Yaratıcı Düşünce

İki tür sorun tanımlanmıştır: analitik sorunlar ve yaratıcılık gerektiren sorunlar. Bununla bağlantılı olarak, iki ayrı düşünce biçiminin oluşturulması gerektiği, mantıksal bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır. Analitik düşünce mantıksaldır. Ve tekbir yanıta yada uygulanabilirliği olan az sayıda çözüme ulaştırır. Yaratıcı düşünce ise hayal gücü gerektirir ve insanı pek çok muhtemel yanıta , çözüme yada düşünceye götürür. Her ne kadar bu iki düşünce biçimi farklı iseler de, biri diğerinin tamamlayıcısı olduğu için birbirlerine bağlıdırlar. Bu, özellikle yaratıcı düşüncenin oluşturduğu fikirler dizisi içinden uygulanabilir olanları saptamak için analitik yöntemlerin kullanılması gerektiğinde kendini belli eden bir durumdur **(Rawlinson,1995).**

Analitik düşünce, fikirleri ve uygulamaları birleştirir ve eğer ciddi bir ilerleme kaydetmek isteniyorsa yaratıcı düşünce ile desteklenmesi gerekir. Analitik düşüncenin, çözümler, yaracısı düşüncenin ise fikirler ürettiği söylenebilir. 'Kesişen' ve 'ayrışan' sözcükleri yaratıcı düşünmenin literatüründe gittikçe daha sık kullanılmaya başlayan terimlerdir. 'Dikey' ve 'yatay' daha az kullanılan fakat öncekiler kadar uygulanabilirliği olan ve hem analitik hem de yaratıcı düşünme alanında aynı derecede kullanışlı terimlerdir **(Rawlinson, 1995).**

2.3.2 Yaratıcı Düşünceye İlişkin Kuramlar

Psikoanalitik Yaratıcı Düşünme Kuramı :

Yaratıcılık alanında, çağdaş yaklaşımlarda psikoanalitik görüş, yaratıcılığın kökenleri, anlatımları, güdülenmeleri, sapmaları ve verimleri ile, en çok ilgilenen görüştür. Freud'un yapıtları başta olmak üzere geniş kaynaklar bulunmakla beraber, sistem yönünden düzensizdir. Freud, yaratıcılığı, topluma zarar verecek 'libido' enerjilerine karşı, genç yaşta bilinç altında yer alan çatışmalarına bir savunma olarak görür. Ruhsal hastalıklarda aynı kökenden çıktığına göre, yaratıcılıkla ruhsal hastalıkları birbirine bağlamanın kuramsal bir temeli var demektir. Freud'a göre yaratıcı kişi, doyuma erişmemiş bilinç altı enerjilerine bir çıkış yolu bulmak için kısmen gerçek dünyasından ayrılarak bir fanteziye sığınır. Ona göre yaratıcılığın anlamının bir parçası, çocuklukta

başlamış olan ‘oyunun’ bir devamıdır **(Kısacık, 1999).**

Freud için sanatçının yaratıcılığı doğrudan nevrozla akrabadır. Gerçekten nevrozunda yaratıcılığında kaynağı birdir,o da bilinçsizin aşamasında gerçekle ve toplumsal yasaklarla temas halinde bulunan bilinçli ‘ben’ tarafından konmuş ‘sansür’ den ötürü, meydana çıkmaya içgüdüsel tepkiler arasındaki çatışmalardır. Ernst Kris ve L.Kubie yaratıcılık sürecinin psikoanalitik kuramlarını geliştirmişlerdir. Kris’ e göre yaratıcılık süreci yaratıcılığın esin ile ilgili aşaması ve özenli , ayrıntılaşmış aşama olmak üzere iki aşamadan ibarettir. Kris’ e göre, geçici olarak mantıksal, rasyonel düşünmenin kaldırılması gerekmektedir. Çünkü bunlar düşünmeyi sınırlandırır ve yeni çözümlerin formüle edilmesini engellerler. Kubie, Kris gibi bilinç öncesinin, yaratıcı düşüncenin esasını oluşturduğunu düşünür. Yaratıcılık için bilinç öncesinin değeri ona göre bilgilerin toplanması, birleştirilmesi, karşılaştırılması ve yeniden taşınmasındaki özgürlükte yatar. Yaratıcı birey çevresinin bilincindedir, önceden , seçmeden bilgiyi alır ve kabul eder. Gerçekliği indirgemekten kaçınır. Tam tersine kulak ile görür, ağzı ile hisseder, kalbi ile dinler. Formları işitir ve vücudu ile konuşur **(Yavuzer, 1992).**

Gestalt Kuramları :

Gestaltcılar, çağrışımcılığın çeşitli şekillerine gelerek, bütünü, Gestalt’in parçadan önce geldiğini , hatta bütünlerde analizi yapılabilen her bir öğenin içinde bulunduğu bütüne bağımlı olduğunu ve bütün sayesinde anlam ve başka değerler öne sürmektedir. Gestalt teorisi daha çok var olan sorun üzerinde yaratıcı bir çözüme gitme sebebiyle, sorunu belirlenmesi sürecindeki yaratıcılık konusunda eleştiri almaktadır. Bu doğrultuda Vexliard şöyle söyler, ‘ bu teori sorunların buluşu sürecini açıklamaz ; o süreç ki , yalnız önceden konmuş bilmeceleri çözmekten değil aynı zamanda ve her şeyden önce yeni sorular sormaktan ibarettir’ **(Sungur, 1997).**

Çağrışım Kuramları :

Bu kuramların temelleri İngiliz ampirisistleri Hume ve J.S.Mille dek gider. Onlara göre fikirler arasındaki çağrışımlar düşünmenin temelini şekillendirirler. Yaratıcılık, bu çağrışımların sayısına ve alışılmamış olmasına bağlıdır. Bu kuramı şu şekilde özetlenebilir: her insanın düşüncesi, az çok karışık ideaların çağrışımı ile açıklanır ,idea’

dan burada yalnız kavramlar değil, duygusal izlenimler , hatta bunlarla birlikte bulunan duyular da anlaşılmalıdır. Yeni idealar, hiçbir zaman gerçek yaratmalar değil, önce kazanılmış ideaların bileşimleridir. Yeni bir sorun karşısında düşünür, onu eski yaşantılarda kazanmış olduğu öğeleri 'düşküsel' olarak, deneyerek çözer **(Sungur, 1997).**

Algısal Kuram :

Ernest Schachtel (Metamorphosis, 1959) adlı el kitabında algısal bir yaratıcı süreç kuramı geliştirdi. Ona göre yaratıcılık için güdülenme, dış dünyayla ilişki kurma gereksinmesinde yatar. Yaratıcılık, bir objeye değişik ve farklı görüş açılarından yaklaşabilmeye olanak sağlayan algısal bir açıklıktan doğar. Bu algısal eylem, yoğun ilgiyle bir arada bulunur ve geleneksel düşünceyi yöneten kurallar tarafından sınırlandırılamaz **(Sungur,1997).**

Faktöriyalist kuramlar :

R.B. Cattell ve J.P. Guilford en önemli faktöriyalistlerdendir. Guilford, beş sınıf işlem ayırd etmektedir. Bir yandan bilme (cognition), bellek ve öte yandan yakınsak (convergente) düşünüş, ıraksak (divergente) düşünüş ve değerlendirme. Guilford'a göre yakınsak düşünüş de 'verimli' ise de, asıl yaratıcılığın dayanağı, ıraksak düşünüştür **(Sungur, 1997).**

İnsancıl Kuram :

Hümaniter yaklaşım karşıt uçlarda oluşan davranışçılık ve psikoanalitik yaklaşımlardan ayrı ve güçlü bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Bu akım, varoluş felsefesinden esinlendiği gibi insan yapısı konusundaki yeni bilgileri, tasarımları da içermektedir. Ayrıca bu akım insan konusunda çeşitli sistem ve kaynaklardan esinlendiğinden özellikle yaratıcılık konusunda, çeşitli yolları, girişimleri sağlayabilmektedir.

Carl Rogers ve Abraham Maslow bu tür kuramları geliştirmişlerdir. Rogers, yaratıcı süreci bir taraftan bireyin birtekliği, dışında gelişen bir karmaşık ilişkisel ürünün ortaya çıkışı; öte yandan maddelerin, olayların ya da onun yaşantısının koşullarının ortaya çıkışı olarak tanımlar. Rogers, yaratıcılığı belirleyen iki koşulu iki ayrı kategoride inceler: psikolojik güvenlik ve psikolojik özgürlük. Psikolojik güvenliğin başında, 1-

bireyin değerli olduğunu önceden koşulsuz kabul etme, 2- bireyin dışından gelecek değerlendirmelerin azlığı, 3- empatik anlayış gelmektedir. Maslow, çalışmalarının sonunda özel yetenek gerektiren yaratıcılık ile kendini gerçekleştirme anlamındaki yaratıcılığı, kişilik özelliklerinden ayırmıştır **(Sungur, 1997).**

Bilişsel Gelişimsel Kuram :

Feldman, Piaget'in aşamalı gelişmesi ile yaratıcı başarma arasında dört noktada benzerlik bulmuştur.

1. çözüme tepki çoğu kere sürprizlerden birisidir.
2. çözüm bir kez başarıldı mı çoğu kere açık anlaşılır görülür
3. sorun üzerinde çalışmada genelde çözüme doğru çekilme duygusu olur
4. çözüm bir kere başarıldı mı önemi kalmaz olur.

Bu benzetmeyle Feldman yaratıcılığı Piaget'in aşamalarının öngördüğü gelişmeyi de içeren genel zihinsel gelişmenin özel bir durumu olarak görür. Feldman, zihinsel gelişmelerle yaratıcı başarmayı temsil eden bir düşünce ve eylem alanının yeniden örgütlenmeleri arasında bir süreklilik ileri sürmüştür.

Hadamard, yaratıcı süreçte dört adım önermiştir:1- hazırlık 2- kuluçka 3- aydınlanma ve 4- sonuçların doğrulama, gösterme ve kullanılması **(Sungur, 1997).**

2.3.3 Yaratıcılığa Engel Durumlar

Kısacık (1999), kişinin yaratıcılığını engelleyen çeşitli psikolojik , toplumsal , kültürel, eğitsel , algısal etkenler varlığından bahseder. Burada bunlara kısaca değinilmektedir.

<u>Bireysel engeller:</u>

İnsanların çoğunun daha az yaratıcı davranmasının nedeni alışkanlıkların kurbanı olmasındandır. Eğitim ve yaşantıların sonucu düşüncelerimizi katılaştıran ketlemeler geliştirmeketeyiz.

Dış dünya da tüm gördüklerimiz ve yaptıklarımız, çoğu zaman başarılı olduğumuz davranış ve düşüncelerimiz, zihinsel tutumumuzun bir bölümü olur. Bu tür alışkanlıklar daha önce karşılaştığımız sorunların çözümünde yararlıdır. Bu tür sorunlar yeniden

ortaya çıktığında, geçmişte kanıtlanmış iyi çözümler elimizdedir. Yepyeni bir sorunla karşılaştığımız zaman ise zihnimizi daha önceki çözümlerle sınırlamak eğilimi kazanırız.

Geçmiş deneyimlerim birey üzerindeki etkileri çok defa yaratıcı düşünmeyi engeller. Yeni sorunların çözümüne ipucu aramak için imgelemimizi serbest bırakarak geçmiş yaşantıların sınırı içinde düşüncelerimizi sınırlayan alışkanlıkları söküp atmak için kendimizi şartlanmış duygu ve eylemlerden kurtarmamız gerekir. Yaratıcılığı engelleyen kişisel faktörleri Sungur (1997) şöyle sıralamıştır:

- ✓ kendine güvensizlik
- ✓ hata yapma ve eleştirilme korkusu
- ✓ mükemmeli isteme ve uyumculuk
- ✓ engellerden korkma
- ✓ bir konu üzerinde yoğunlaşma ve sabırla çalışma güçlüğü
- ✓ bilişsel çelişkilere direnç
- ✓ kimlik duygusundan doğan savunma mekanizmaları

Her eğitim sistemi kendi türüne göre yaratıcılığa engel oluşturan birincil faktörlerden birisidir. Okul eğitimi, düşünce biçimlerimiz hatta algılarımızı şekillendirmekte ; kişisel girişimi gündeme getirmek yerine geleneksel anlayışı savunmakta ilginin kuşaktan kuşağa geçişini ve normlara saygıya özendirmektedir.

Örgütsel engeller:

Örgütte yaratıcılığın engeli değişmeden kalmaya direnen bir yönetim , eski modellerin baskısı ve bunlara eklenen hiyerarşinin üst düzeydekinin astlarına güvensizliği ve kurulu düzene bağlılığıdır. Bu tür örgütlerde tartışılması güç toplumsal uyumculuğun savunmasını yapan basmakalıp yargılar vardır.

Başka bir görüşe göre yaratıcılığa engel iki temel unsur vardır:

1. Geriye dönük tutumlar
2. Önceden ve sürekli öz eleştiri

diğerleri ise ; deneyim ve teknik uzmanlık , bireysel güvensizlik duygusu, hiyerarşinin üst düzeylerinde bulunmaları astlarına güvensizliği , otoriter yönetim , kusursuz olma isteği, ciddi işler yapma isteğidir.

Toplumsal engeller:

Tüm yenilikler , her zaman şaşırtıcı, güvensizlik yaratan, bazı toplumsal dengeleri sarsan olaylardır. Toplum kimin veya neyin yaratıcı olduğuna karar verendir. Kimi ürünler, yaratıcısının önünde kabul görür kimileri de birkaç on yıl beklemek zorunda kalır. Galile‘ nin hapsedilmesi, Lamarck'ın alay konusu olması, Berlioz 'un anlaşılmaması gibi.

Davis' in yaratıcı düşünme karşısındaki bazı yaygın bariyerleri : alışkanlıklarla öğrenme, kurallar ve gelenekler, algısal engeller, kültürel engeller, duygusal engeller, kaynak bariyerleri, başlıklarında incelerken Von Oech' in on tür zihinsel engellerinden bahsetmektedir.

Alışkanlıklar ve öğrenme :

Yaratıcı düşünme önündeki belki de en büyük engellerden biridir. Özellikle sunulanı olduğu gibi almama, sorgulama gibi yaratıcılık için önemli bu faktörleri ortadan kaldırdığı için alışkanlıklar ve buna bağlı öğrenme kişinin yaratıcılığında engeldir.

'Aileden anonim, ulusal ve uluslar arası gruplara kadar uzayan sosyal grupların kişisel, sosyal, ve kurumsal davranışları yönlendiren kurallar, düzenlemeler, politikalar ve gelenekler olmadan işleyemeyeceği çok açıktır. Ancak 'yönlendirmek', genellikle 'kısıtlamak' veya 'engellemek' anlamına gelir, diye belirterek toplumsal düzenin sağlanmasında gerekli kurallar ile yaratıcılık arasındaki çelişkiye dikkat çekmiştir.

Algısal engeller:

Alışkanlıklar ve öğrenme aslında algısal engeller ile adeta birbirlerinin türevleri gibidirler. Bu da daha önce algıladığımız nesnelerin farklı yönlerini, farklı kullanımlarını, yeni ilişkiler ve yeni yapılanmalar içerisinde kullanmamıza büyük ölçüde engel teşkil eder. Bu yüzdendir ki yaratıcılığı ölçen testlerde ; (Torrance) alışılmamış kullanımlar ve yeni ilişkiler sunabilme önemli yer tutar.

Kültürel engeller:

Sosyal veya kurumsal normlara dayanan sosyal etki, beklenti ve uygunluk baskıları, kültürel engelleri oluşturur. Yani, kültürel engeller, sadece öğrenme ve alışkanlık ile kurallar ve geleneklerden fazlasını içerir. Birazcık 'farklı olma korkusu' ve 'diğer

insanların nasıl davranmamız gerektiği hakkındaki düşünceleri' vardır. Sonuç, bireyselliğin ve yaratıcılığın yitirilmesi olur.

Duygusal engeller :

Duygusal engelleri, başarısızlık korkusu, farklı olma korkusu, eleştirilme veya alay edilme korkusu, reddedilme korkusu gibi kronik güvensizlik ve endişe kaynakları olarak belirten Davis, Van Gundy (1987) ' nin belirttiği bireysel /davranışsal bariyerlerin (risk alma korkusu, belirsizlik ve karmaşa korkusu, değerler ve ihtiyaçlardaki farklılıklar, çatışma üreten kişisel karakteristikler), yeniliklerin yaratılmasını, kabullenilmesini ve uygulanmasını engellediğinden söz eder.

Kaynak engelleri:

Yaratıcılığın geliştirilebilmesi ve desteklenebilmesi için sürekli algılayan, değerlendiren, işleyen ve saklayan zihnimizin bu anlamda beslenmesi gerekmektedir. Davis kaynak bariyerlerini insan, zaman, para ve bilgi eksiklikleri olarak belirtmiştir (Kısacık, 1999).
Rawlinson' da (1995) yaratıcılığa engel olan etmenleri Yaratıcı Düşünme ve Beyin Fırtınası isimli eserinde şu başlıklarda inceler:

1. insanların kendi kendilerine koydukları engeller,
2. kalıplar ya da tek geçerli sonucu bulma zorunluluğu ,
3. muhafazakarlık,
4. açıkça görülen şeyleri sorgulamama ,
5. fazla hızlı değerlendirme,
6. aptal gözükme korkusu **(Rawlinson, 1995).**

2.4 Yaratıcı Süreç

Bilginler yaratıcılığı kişilere olağan olarak dağıtılmış bir özellik bir yetenek, duygusal bir süreç, bir yaşam biçimi olarak değerlendirmişlerdir. Çağdaş arştırmacılardan sözü geçen Stein ve Heinze (1960) yaratıcılığın verim, süreç, ölçüm ve kişilik üzerinde toplamaktadırlar **(Yavuzer, 1992).**

Yaratıcı süreç, sadece bilinçli bir zekaya ilişkin bir süreç değildir. Wallas 1926 yılında yaratıcı sürecin hazırlık, tasarım/kuluçka, düşünce geliştirilmesi, aydınlaması ve gerçeklik

denetimi evrelerine ayırmıştır **(Ayıran, 1983).**

Hazırlık: Bu ilk kademedir ve çözülecek sorunla ilgili mümkün olduğu kadar çok faktörün belirlenmesinden oluşur. Bu safhadaki önemli bir diğer adımda sorunun yeniden tanımlanmasıdır. Sorunu yeniden tanımlamak, sorundan uzaklaşacak şekilde geriye adım atmayı, sorunun çevresinde dolanmayı, düzlem değiştirilmesi üzerine tanımlanarak sorunun içine bakmayı gerektirir.

Çaba: İkinci aşamada, yaratıcı-ayrışan-düşüncenin yanısıra önemli ölçüde çaba da harcamak gerekir. Sıkıntı ve hayal kırıklığı, yaratıcı çalışmaların bir parçasıdır ve bunları aşmanın yöntemleri vardır. Çaresizliğin getirdiği sıkıntıyı aşmak kolay değildir ama yeterli çaba gösterildiğinde hep ödüllendirici sonuçlara ulaşılır.

Kuluçka dönemi: Düşünme sürecinin üçüncü evresidir. Bu dönem, biz başka işler yaparken ya da başka sorunlar üzerinde düşünürken, sorunun zihnimizin derinliklerinde, biz bilinçli olarak onunla uğraşmadan yattığı dönemdir.

İçe doğuş: Düşüncenin doğuşu, düşünme faliyetinin dördüncü aşamasında gerçekleşir. Bu an sorunun çözümünde kullanılacak düşüncenin bir anda kendini belli ettiği dönemdir. Bu sürece aydınlanma süreci de denilmektedir.

Değerlendirme: Değerlendirme sürecinin son aşamasıdır. Bu aşamada, ortaya konan bütün fikirler analize tabi tutulur ve muhtemel sonuçlara ulaşabilmek için değerlendirilir. Bu dönem, eğer düşünce oluşturma seansı çok sayıda uçuk fikirle sonuçlanmışsa, katılımcıları zorlayan bir dönem olabilir **(Rawlinson, 1995).**

Birleştirmeci yaratıcılık anlayışına en tam biçimi vermiş olan Mednick' e göre , yaratıcı bir çözüme ulaşmak için üç temel biçim vardır: 1. Rastlantı : bir koşula bağlı olarak iki veya daha çok sayıda unsur bir araya gelir. 2. Benzerlik: yaratıcı çözüm veya önermenin unsurları birbirlerine benzerliklerine veya onları çağrıştıran uyartıların benzerliğine bağlı olarak bir araya gelirler. 3. Aracılık: gerekli unsurların çağrıştırılması burada ortak unsurların aracılığıyla gerçekleşir **(Kısacık, 1999).**

2.5 Yaratıcı Ürün

Yaratıcı ürünün orijinallik veya farklı olma sınırı veya kriteri nedir ve neye göre değişmektedir sorusuna yanıt aramak amacıyla bu konu araştırılmıştır.

Kısacık (1999), Wilson , Guilford ve Chrisensen (1953)yaratıcı bir üretimin kalitesini değerlendirmek için üç olası ölçütten bahsettiğini belirtmiştir:

1. bir cevap, ele alınan kütle içinde ne kadar seyrek görülürse o kadar orijinaldir.
2. bir cevap, bir yargılayıcılar grubuna göre daha ustalıklı olduğu ölçüde daha orijinaldir.
3. bir cevap, en uzak bilgi ve tecrübe öğelerini birleştirdiği ölçüde daha orijinaldir.

Barron (1969) şöyle devam etmiştir. Yaratıcı ürüne odaklanan tanımlar, her zaman için orijinallik konusunu vurgulamışlardır ki bu kelime bazen yaratıcılık anlamında da kullanılır.

2.6 Yaratıcılık ve Eğitim

Sungur (1997), yaratıcı düşünmenin doğasına ilişkin araştırmalar ve yaratıcı düşüncenin eğitimle artırılabileceğine ilişkin araştırmaların son yıllarda büyük önem kazanmaya başladığını belirtir. Yaratıcı düşünceden yönetim süresinde yararlanarak verimliliği arttırmaya yönelik araştırmalarda ise daha farklı bir görünüm izlenmektedir. Özellikle Osborn' un (1953) 'beyin fırtınalama' tekniğine ilişkin ortaya koyduğu fikir geliştirme sürecine rağmen, yöneticiler veya yönetim konusunda çalışan akademisyenler yaratıcılığın öğrenilebilirliğine kuşku ile yaklaşmaktadırlar

Sungur (1997), yaratıcılıkla eğitimin paralel olmadığını Rickards (1985)'ın düşüncelerini ileri sürerek açıklamaktadır; iş görenlerin yaratıcı düşünce üreten yöntemlere direnç göstermelerinin doğal olduğunu, bu direncin bu konuda eğitilmiş olsalar bile ortaya çıkacağını; çünkü, uzun yıllar uyguladıkları ve problem çözmede kullanılan yöntemlerin yaratıcılık ilkeleri ile uyumlu olmadığını ve yerleşik alışkanlıklarını kırmayı istemediklerini ileri sürmektedir Leavitt (1975) ise, analiz ve sayısal yöntemler ağırlıklı yönetici eğitim programlarının hayal kurma ve yaratıcılık konularını ikinci plana ittiğini düşünmektedir.

Bu savlara rağmen, yaratıcılığın önemi ve yerine ilişkin akademik ve uygulamaya dönük araştırmalar hızla artmaktadır. Eğitim sürecinin etkinliğini arttırmanın ön koşullarından biri düşünceye dönük tutumların olumlu hale getirilmesidir. Yaratıcı düşünme tekniklerinin öğretildiği bir program ne kadar etkin olursa olsun, tutum değişikliğine neden olmuyorsa, bir yarar sağlamayacaktır **(Sungur, 1997).**

Derinlemesine ve tek yönlü bilginin, uzmanlaşmanın yaratıcılık üzerindeki olumsuz etkileri bu konuda yapılan çalışmalarda ortaya konmaktadır. Bu bakımdan, akademik şartların genellikle uzmanlaşmaya, derinlemesine bilgiye yönelttiği bir öğretim elemanının kendi alanı dışında çok yönlü bilgi edinebilmesi ve ilgileri için imkan ve araçlara sahip olup olmaması kişisel problem sayılabilir. Ancak bu kişisel problemi çözümleyememiş, uzmanlığından gelen soyut tutumu askıya alamayan, esneklikten uzak bir öğretim elemanın da yaratıcı bir çalışmayı nasıl yönlendirebileceği ise mimarlık eğitiminde yaratıcı bir tasarlama anlayışı bakımından ciddi bir problem niteliğini kazanabilir. **(Ayıran, 1985)**

Rawlinson (1995), okul yıllarında yaratıcı düşünceyi geliştirmek için Torrance (1962)'ın 20 ilke önerdiğini ifade etmektedir. Bu ilkelerin altında bazı sayıltılar yatmaktadır. Önce akıl sağlığı bilgi edinme ve başarılı yaşam ve meslek yıllarında işi yürütmek için uygulamaları ve uygarlığın geliştirmesi için yaratıcı düşüncenin ge1işmesi zorunludur. Ayni zamanda tüm bireylerin bu yeteneklere değişik derecelerde sahip oldukları ve bu yeteneklerin okul faaliyetlerinde artırılabileceğine Torrance inanmaktadır. Ona göre, her türlü eğitimde bazı ilkelerin gözetilmesi zorunludur. Bunlar şekilde sıralanmaktadır:

- ✓ Yaratıcı düşünceyi değerlendirme
- ✓ Çocukların çevreden gelen uyarılara duyarlığın artırılması
- ✓ Nesne ve düşünceleri becerili biçimde kullanmaya özendirme **(Yavuzer, 1992).**

Rawlinson (1995)' a göre, bütün yönetici1erin yeterince kullanmadıkları, doğuştan gelen bir yaratıcılık yetenekleri vardır. Bu yaratıcılık yeteneği, onlar henüz birer çocukken açıkça görülüyordu; fakat zamanla, okulda, üniversitede, iş eğitiminde, teknik uzmanlık çalışmalarında ve benzeri süreçlerde kendilerine empoze edilen analitik

yöntemler kullanma şartlandırması nedeniyle, bu yetenekler köreldi. İnsanlara empoze edilen bu inançlar aslında bizim önümüze başka insanlar tarafından konulan engellerdir. ve grup üyelerinin çalışmalara hakikaten katkıda bulunabilmeleri için önce bu engellerin kaldırılması gerekir.

2.6.1 Yaratıcılık Açısından Mimarlık Eğitiminde Problemler

Mimarlık öteden beri yaratıcılığı gerektiren bir meslek dalı olarak kabul edile gelmiştir. Mimar kavramının yaratıcı kavramı ile aynı anlamda kullanılabilmesi bu kabulün en kuvvetli kanıtıdır.

Mimarlıkta yaratıcılık, orijinal (benzeri görülmemiş) bir tasarımın, bireylerin veya toplumun bir ihtiyacını karşılayacak şekilde ortaya konması olarak tanımlanabilir. Mimarlık alanında bireyin ve toplumun ihtiyaçları, fizyolojik korunma, eylemle yardımcılık ve psikolojik destek alanlarında ortaya çıkmaktadır.

Ayıran (1985)'a göre, 20.yy. da ortaya çıkan mimarlık anlayışları, mimarlık eğitimine de etkililikleri ve aykırılıkları oranında yansımışlardır. Bu anlayışlar içinde en etkin ve yaygın olan, De Stijl, Bauhaus, Pürizm doğrultusunda gelişen, ' fonksiyonalizm' adıyla anılan anlayış, pek çok eğitim kurumunda egemenliğini hala sürdürmektedir. Ancak bu anlayış, kabul edilen çok olumlu yönlerine karşın, insan ve toplumun geniş kapsamlı ihtiyaçları açısından bazı noktalarda yetersiz kalmaktadır. Ayıran (1985)' a göre, fonksiyonalizm anlayışının eğitimde hala etkinliğini sürdürmesinin nedenlerinden en önemlisi,bu anlayış çerçevesinde mimari tasarım ve ürün değerlendirmelerinin, mimarlığın açık faydacı amaçları, sistematize edilmiş bilgileri gibi tanımlanabilir ve açıklanabilir bir temelde yapılabilmesi ve bu çerçevede mimarlık öğrencisi ile iletişim kurmada fazla güçlük bulunmamasıdır. Orijinal olma simge yaratma ,eski yapma çevre ile uyum, kültür temsilcisi olma, toplumun gelecekteki ihtiyaçları gibi kavramlar üzerinde tam bir anlaşma bulunmaması, sistematik bilgi eksikliği, eleştiri ve değerlendirmede bunları da temel alabilmeyi ve böyle bir çerçevede öğrencilerle iletişim kurabilmeyi güçleştirmektedir. Bu güçlükler nedeni ile yaratıcılığa ihtiyaç gösteren bu yönlerin tamamıyla dışlanması , genç mimar adaylarını mimarlık, çevre düzenleme olayının bütünü hakkında -bazılarında uzun da sürebilen- doğru olmayan görüşleri benimsemeleri sonucunu yaratmaktadır. Diğer yandan, bu alanlar dışlanır gibi

görünürken, genellikle örtük (implicit) bir şekilde, genç mimar adaylarının, yaratıcı olmaları, orijinal tasarım yapmaları beklenmektedir. Bu beklentilere göre yapılan değerlendirmeler mimarlık olayının tümü açısından olumlu sayılmalıdır, ancak burada hem öğretim elemanı hem de öğrenciler için beliren problemi oluşturan çelişki1erin giderilmesi , en azından hafifletilmesi gerekmektedir. Buna bağlı olan ikinci bir problem ise, öğrencilerden örtük bir şekilde yaratıcı olmaları beklenirken, yaratıcılıkla ilgili psikolojik süreçler, teknik ve metotlar hakkında kendilerine fazla yardımcı olunmamasıdır. Bazı öğrenim kurumlarında yaratıcılıkla ilgili teknik ve metotlar hakkında bilgi verilmesi olumlu bir gelişme olarak kabul edilebilir. Mimarlık eğitiminde yaratıcılık açısından bir başka problem de, proje çalışmaları dışında kalan pek çok ders ve uygulama çalışmalarında, analitik ve deterministik bilgiler yönünde öğrencilere motivasyon verilmesidir. Tasarlama çalışması gibi yaratıcı bir faaliyet esnekliği kendiliğindenliği , hatta önceki deneyime isyanı ve buna uygun motivasyonu gerektirir. Ayıran (1985)' a göre, mimarlık eğitiminde bu iki farklı motivasyon istemi arasındaki çelişki önemli bir problem niteliğindedir.

Toplumun her alanda daha iyiye gidebilmesi için yaratıcılık önemli ve gereklidir. Bu bağlamda mimarlık alanında da ileri görüşlü, yenilikçi ve yaratıcı bir tasarlama anlayışı gerektirmektedir. Böyle bir tasarlama anlayışı ile yetişen genç mimarların, toplumun ileriye dönük gelişimine katkıları büyük olacaktır.

Yaratıcılığın, gerçekten öğretilip öğretilemeyeceği konusunda bazı argümanlar daima olmuştur. Birçok teorisyen ve eğitmen öğretilemeyeceğine inanır. Bu konuda yapabilecekleri tek şeyin yaratıcı potansiyele sahip olan (Allah vergisi olan) adayları seçmek ve bu tür potansiyeli geliştirmek (süslemek) için gerekli uygulama çalışmalarına ders programı kapsamına almak, olduğu görüşü yaygındır **(Archer, 1994).**

Herhangi bir mimari düşünceye klasiklerin bilinçsiz bir taklidi ile değil, ama onu uygulayanın bireysel yaratıcılığının vasıtasıyla biçim verilmelidir. Bütün problem eğitim sürecinde ne yapılması gerektiğinde odaklanmaktadır; öğrenci ne yapmalı ve hangi konular mimari eğitim boyunca belirlenmelidir? Yapılan egzersizlerin özel içeriğini önemsemeksizin, temel gereksinim, uygulayıcının mimari anlatımı (temsili) bir araya getirme girişimi olmalıdır. Buluş gücü (fantezi) en iyi şekilde her bireyin yaratıcı

potansiyelini grafik çalışmalarla ortaya çıkarmasıyla gelişir. Görülür ki bir çizimde kurgusal biçimleri yaratma ve keşfetme kapasitesi, yeni mimarlığın ilk temelidir. Hayal gücü kapasitelerimiz bize tam anlamıyla tanımlanmış mimari bir çalışmayı akıllıca ve özlüce düzenleme imkanı verdiği zaman bu bizi kendiliğinden, gerçek uygulamalarda geliştirdiğimiz değişik düşünceleri kullanmak için donatır **(Chernikhov, 1994).**

2.7 Yaratıcılık ve Mimarlık

Kısacık (1999), özellikle mimarlıkta yaratıcılık konusu, mimarlığın bilimselleştirme çabalarıyla birlikte gelen tasarımın akılcı ve akıldışı yönlerinin tartışılmasıyla mimarlık alanında yaratıcılık olgusu sorgulandığını belirtir. Zira psikologların disiplinler arasındaki yaratıcılık kavramını açıklamak için yaratıcı olduğuna kanaat getirilmiş mimarların tasarım sürecinde yaşadıklarını gözlemlemeye dayalı çalışmalara sözü edilen mimarların tasarım sürecinde yaşadıklarını gözlemlemeye dayalı çalışmalara sözü edilen mimarların pek sempatik bakmamaları, hatta bu çalışmalara katılmayı reddetmeleri, sosyal psikolojinin yaratıcılık konusunda ortaya koyduğu fikirlerin rehberliğine rağbet edilmemesi gibi nedenlerle mimari söylemde bu konunun gereğince işlenmemesine sebep olmuştur. Bu durumu Antoniades C.A (1992) , ‘ mimarlar, şairler, heykeltraşlar, ressamlar, yazarlar, sanat tarihçileri, bilim adamları, toplum bilimciler ve psikologlar tarafından 1950’li yıllarda düzenlenen yaratıcılık hakkındaki sempozyum ve konferansları göz ardı etmişlerdir. Bu yüzden, yaratıcılık hakkındaki eserlerin çoğunun mimarlığı dışlaması ve alanda pek az girdiye yer verilmesi hiç de şaşırtıcı değildir.’ diyerek yorumlamıştır. Aslında yaratıcı mimarların kişilik özellikleri gereği dilsel ifadeden çok biçimsel ifadelere olan yatkınlıkları ve en önemlisi de yaratıcı mimarların çoğunun yaratıcılık süreçleri hakkında fazla konuşmak istememeleri düşünülürse, bu durumu anlamak zor olmayacaktır.

‘Tasarlama ; yaratıcılık, problem- çözme, düşünme, öğrenme, algılama, bilgi toplama ve bilgi üretme gibi süreçleri kapsayan, onların belirli, değişebilen bileşkelerden oluşan bir süreç’ olduğunu belirten Ertürk (1981), ‘ bu bileşkelerin niteliklerinin tasarımcının süreç içindeki davranışlarını ortaya koyacağından’ bahsetmiştir **(Kısacık, 1999).**

Bu arada yaratıcılığa tanrısal bir güç olarak bakan görüşleri bazı ünlü mimarların da

paylaşmış olması mimarlık alanında yaratıcılık kavramının açıklanmasını güçleştirmiştir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi mimarlığın bilimselleştirme çabalarıyla birlikte oluşan tartışma ortamı konunun güncelleşmesini ve tabu olmaktan çıkmasını sağlamıştır.

Frank Lloyd Wright' ın, yaratıcı hayalgücünü 'İnsanoğlundaki insan ışığı' olarak tanımladığını ve yaratıcı kişileri tanrılara eşit olarak gördüğünü belirten Antoniades C.A (1992), Wright' ın 'Yaratıcı kişi Tanrı'dır. Hiçbir zaman çok fazla 'Tanrı' olmayacaktır.' sözlerine yer verirken Aalto 'nun, zihin, kendi yaratıcı amaçları için aktif ve hayati olarak görev başında olduğu zamanlar, kelime – üretimi için uygun değildir: kelimeler çok biçimsizdir. Onları seçmek ve gruplamak için zamanımız yoktur.' Şeklinde görüşleri olan Louis Sullivan 'ın inançlarını yansıtmakta olduğunu belirtmiştir. Wrigt , Aalto ve Le Corbusier tarafından belirlendiği gibi ; yaratma, yaratıcılık ve hayal gücü dinsel gizemler ile çevrili 'kutsal' bir alan olmanın yanısıra, yaratıcılık ve toplum arasında sürekli bir yüzleşme ve ilişki ortamı oluşturuyorlardı **(Kısacık, 1999).**

Mimarın tasarımcı olarak nasıl incelenebileceği ayrı bir konudur. Bu konuda çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Genel olarak üç ayrı yaklaşım tarzından bahsedilebilir: 'Birincisi ; mimarlık tarihçilerinin yöntemlerine benzeyen , ürünlerin incelenmesine ağırlık veren yaklaşımdır. İkincisi ; mimarın çalışma düzeni içinde doğrudan doğruya gözlenmesine dayanan yaklaşımdır. Üçüncüsü ise mimarlara birey olarak ağırlık verildiği, onların kişiliklerinin, beğenilerinin, ustalıklarının, görüş ve düşüncelerinin incelenerek, tasarlama olayının açıklanmaya çalışıldığı yaklaşımdır.

Mimar, mesleğinin sanatsal yönünün farkında olarak, hayal gücünün yüksek olması adına farklı konularda bilgi sahibi olmalı ve bunları mesleğiyle bütünleştirebilmelidir. Diğer taraftan mimarlığın saf sanat olmadığı gerçeği kabul edilerek mesleğin faydacılık yönü göz ardı edilmemelidir. Mimarlık mesleğinde, insanlığa hizmet ön sırada yer almaktadır.

2.7.1 Mimarlıkta Yaratıcılık Kategorileri

Mimarlık gibi , çok yönlü bir meslek dalında , farklı kategorilerde yaratıcılık imkanı söz konusudur. Bu kategoriler Vitrivius'tan bu yana çeşitli müelliflerce değişik şekilde belirlemelerine karşın çok yönlü farklılıklar göstermezler. Ayıran (1983) bunları üç başlık altında inceler:

Mekan Organizasyonunda Yaratıcılık

Zevi' nin söylediği gibi mimarlığın bir 'mekan sanatı' olduğu kabul edilirse mekan organizasyonu mekan organizasyonu en önemli kategori durumuna gelir. Mekan organizasyonunu, eylemlere bağlı olarak mekanlara ilişkin özellikleri ve onlar arasında yatay ve düşeyde sağlanan bağlantıları ifade eder. Mekan organizasyonuna getirilen yeniliğin daha öncekinden uzaklığı veya sapma derecesi, bireylerin veya toplumun bir ihtiyacını karşılama şartı da göz önünde tutularak, bu kategorideki yaratıcılığın bir ölçüsüdür.

Ayıran (1983)' a göre, F.Lloyd Wright 'in Guggenheim Müzesi o güne kadar bilinen müze mekanı kavramından çok büyük ölçüde sapma gösteren bir yapıt olarak , bu kategorideki yaratıcılığa iyi bir örnektir. Wright ' in bu binadaki yaratıcı başarısı , alışılagelen müze mekanı anlayışına köklü bir şekilde karşı çıkarak , yeni bir müze mekanı kavramını cesaretli bir biçimde ortaya koymasıyla gerçekleşmiştir. Guggenheim Müzesinde hareket özgürlüğü maksimum düzeyde gerçekleştirilmiştir.

Yapı ve Yapım Sistemlerinde Yaratıcılık

Teknolojik gelişmelerin ileri düzeylere ulaştığı günümüzde tasarlama faaliyetinde bulunan mimar, bu kategorideki kararın verilmesinde diğer mühendislik dallarının uzman kişileri ile çalışmak durumundadır.

Bu kategorideki yaratıcılık, gene bireylerin veya toplumun bir ihtiyacının karşılanması şartı göz önünde tutularak, o güne kadar bilinen yapı ve yapım tekniklerine göre, sürat, ekonomi ve diğer yönlerden birinde veya birkaçında avantaj sağlayan yeni ve orijinal bir tekniğin ortaya konması olarak tanımlanabilir. Frei Otto, ve diğerlerinin tasarladıkları, 1972 Münih Olimpiyatları Tesislerinin, çatı örtüsünde ortaya koydukları teknik, getirdiği yenilik ile bu kategorideki yaratıcılığa iyi bir örnektir **(Ayıran, 1983).**

İfadede Yaratıcılık

İfadede yaratıcılık, dış ve iç biçim öğelerinin kompozisyonunda toplumsal bir ihtiyacın karşılanması şartı da göz önünde tutularak, getirilen yenilik ve orijinallik anlamına gelir. İfadede yaratıcılık, çevre ile ilişkiler, kütlelerin geometrik özellikleri, renk ve doku gibi diğer alt kategorilerde ele alınabilir.

Bu kategorideki yaratıcılığa örnek olarak J. Utzon' un tasarladığı Sydney Opera Binası verilebilir. İçteki eylemleri dışa yansıtmadaki başarısızlığından dolayı eleştirilmesine karşın, bu bina o güne kadar benzer nitelikteki binalara göre kütle geometrisinin ifadesi bakımından önemli ölçüde yeni ve orijinal özellikler taşımaktadır **(Ayıran, 1983).**

'Sanatçı, kendisini sadece seçilmiş sorunlara yönelterek belirli problemleri göz ardı eder. Bu sorunları çözmek için öyle ilerler ki herkes onun ifadelerini ve gösterişli çözümlerini anlar... eğer büyük bir sanat eseri yaratılacaksa, belirli sorunların göz ardı edilebileceği ve eğer bunlar sanatçının elinde ise gerçekten gerekli olduğu savunulabilir.' (Antoniades, 1992) Bu özellikle sanattaki yaratıcılık ile mimarlıktaki yaratıcılık konusunu birbirinden ayıran bir durumdur. Çünkü mimar tasarımcının sorunları ve problemleri seçebilmek gibi bir özgürlüğü yoktur, o sadece belirli ihtiyaçlarla ortaya çıkmış sorunları çözmesi beklenen bir kişidir. Öyle olunca sanatçıyla kıyaslandığında tasarımcının özgürlüğü çerçevesinde hata dahi yapabilmek gibi bir şansı son derece kısıtlıdır **(Kısacık, 1999).**

3. SÜREÇ-ÜRÜN KAVRAMINDA TASARIM VE TASARIMCI KİMLİĞİ

Mimari tasarlama kendine özgü, son derece açık uçlu, doğrusal olmayan, dönüşlü, mantığa göre duyguların ve bilinçaltının daha önem kazandığı bir faaliyettir. Tasarlamanın amacı rasyonellik değildir. Tasarlama bilgisi ise geniş kapsamlı, çok belirgin olmayan, tanımlanması, anlaşılması, sınıflandırılması güç bir bilgidir. Tasarlama faaliyetlerinin bu özellikleri onun eğitimine de yansımakta ve öteki disiplinlerin eğitiminden büyük ölçüde farklılaşmaktadır. Stüdyo öğretimi yaratıcı problem çözmenin son derece sofistike bir aracıdır.

İnsan beyninin sol ve sağ yarısının işlevleri farklıdır. Beynin sol yarısının işlevi olan rasyonel, tümden gelen doğrusal bilgi konusundaki yeteneklerin geliştirilmesi bugünkü eğitim sisteminin her aşamasında ön planda tutulurken, geniş bakış açılarına yönelen, mekanı, dokuyu, rengi algılamayı sağlayan ve dolayısıyla mimarlıkla doğrudan doğruya ilgili kapasitelere sahip beynin sağ yarısının geliştirilmesinin ihmal edilmesi, tasarlamanın öğretilmesinde önemli bir problem alanı olarak değerlendirilmektedir.

Mimari tasarlama faaliyeti, bir yaratıcı problem çözme süreci olarak değişik aşamalarda farklı zihinsel yetenekleri gerektirmektedir. Analiz çalışmalarında bilinç ve mantık ön planda gelirken, sentezde ağırlık bilinçaltı ve duygulardadır. Bilinçaltı ve duygularla ilgili aşamalarda öğreticinin ancak dolaylı denetimi söz konusudur. Tasarım analiz ve sentez aşamaları arasında genellikle karşılaşılan kopukluğun nedeni, bunların farklı zihinsel yetenekleri gerektirmesiyle açıklanabilir **(Ayıran, 1995).**

3.1 Tasarım Süreci

Her kültürde filozoflar düşüncenin nasıl oluştuğunu ve ne için düşündüğümüzü açıklamaya çalışmışlardır. Daha önce yapılmış çalışmalardan elde edilen verilerde

düşünce tiplerini genel olarak; analiz-sentez, tümdengelim ve tümevarım, lineer ve bütüncül (holistic) düşünme, yanal ve düşey düşünme olarak ikili gruplarda topladığı görülmektedir. Konu ile ilgili olarak Paker (2001), söz konusu ikili ve birbirine zıt gibi görünen düşünce tipleri arasında gidiş-gelişlerden oluşan bir çevrimin dengeli dağılımıyla oluşturulabilecek bir sürecin kurgulanmasının, tasarımda da yaratıcı düşünce ortaya konması için en ideal ortamı oluşturacağını ifade etmektedir.

1950 ve 1960'lı yıllarda tasarım metotları konusunda artarak gelişen çalışmalarda görünen yaklaşım, davranışsal psikoloji bakış açısının 'yaratıcılık' kavramının incelenmesine doğru kaydırdığı yolundadır. Paker (2001)'e göre tasarım aktivitesini tanımlayan modellerde, güncel yaklaşımları biçimlendirdikleri genel görüntü altında; bilişsel psikoloji, linguistik ve yapay zeka konularının üzerinde çalıştıkları görülmektedir.

Tasarım süreci, tasarımcının kişisel tasarım felsefesi olarak, sosyal değerler sisteminde daha önce var olan çözüm tiplerinin değerlendirilmesindeki kişisel yetenekleri olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca tasarımın yapısı içindeki mimari stilde, sosyal olarak veya biçimlendirilmiş formun sembolik rollerinde üretilen değişikliklere göre evrim geçirmektedirler. Bu nedenlerle tasarım süreci dinamiktir. Tasarımda üretici süreç, en genel anlamıyla, 'soyut' düşüncelerin 'somut' ifadelerle, zihinde strüktürel olarak ilişkilendirilmesi sonucunda oluşmaktadır. Tasarlama eylemi sırasında, zihinde oluşan bu süreç; karalama, skeç, grafik anlatımlar, model vb. görsel ifadeler ve sözlü anlatımlarla ortaya çıkmaktadır. Bir tasarım problemi karşısında tasarımcının, düşünsel aktivitesini sözlü veya görsel anlatımla ortaya koyması, tasarım problemini algıladığı ilk verilere bağlı olarak tasarım alanını tanımlamasıyla başlar. Söz konusu süreç içinde yaratıcı düşünce, zamanla kazanılan ve farklı tasarım bilgisini ele alış biçimleriyle ilişkili, gelişebilir, bir eylem olarak kabul edilmektedir.

3.2. Tasarım Bilgisi

Türk Dil Kurumu (1998) sözlüğünde 'bilgi' kavramının kelime anlamı, (1) insan aklının erebileceği olgu, gerçek ve ilkelerin bütününe verilen ad, malumat; (2) öğrenme,

araştırma veya gözlem yolu ile edinilen gerçek, vukuf; (3) insan zekasının çalışması sonucu ortaya çıkan düşünce ürünü; (4) genel olarak ve ilk sezi durumunda zihnin kavradığı temel düşünceler; (5) (bilişimde) kurallardan yararlanarak kişinin veriye yönelttiği anlam olarak tanımlanmaktadır.

Kant (1994), bilginin iki kaynağından bahsetmektedir; bunlardan ilki duyular aracılığıyla, diğeri ise önsel (a priori) olarak zihinde daha önceden mevcut verilerle sağlanmaktadır. Bunlar arasındaki temel öğeleri ise mekan ve zaman olarak ele almaktadır. Ayrıca bilginin elde edilmesinde duyarlılık, anlık ilişkilendirme ve us ile ilgili yetiler dışında; yargılar, kavramlar ve usavurma özelliklerinin de temel oluşturduğunu kabul etmektedir. Yargılar da kendi içinde, önsel (a priori) ve eylem sonrası (a posteriori) yargılar olarak ikiye ayrılmaktadır. Önsel yargılar, çözümsel yani kavramları açıklamaya yöneliktir. Eylem sonrası yargılar ise, bir yandan çözümsel, bir yandan da bireşimsel, yani kavramların dışına taşarak ve onlara yeni kavramlar katarak, yeni bilgi kazanımları elde etmeyi sağlamaktadır **(Arslan, 1999).**

Araştırmalara dayanarak, bilgi-insan ilişkisi içerisinde, insanın içinde ve dışında gelişen bilgiden söz edilmektedir. Geleneksel (pozitivist) paradigmada Popper'ın 'bilen olmaksızın bilgi (knowledge without a knower)' tanımlaması, objektif bilginin gelişimi olarak varsayılmaktadır **(Arslan, 1999).** Pozitivizm, bilinebilen ve tanımlanabilen bir dış dünyanın varlığını benimsemektedir. Bunu yaparken de, kompleks yapıları 'basitleştirme' yoluyla tanımlayarak sürdürebileceği kabul edilmektedir. Diğer taraftan, bilgiyi yapılandıran insanın subjektif süreçleri ve bilginin yaratılmasında, 'kuşku ve endişelerinin', güçlü fikirler ortaya koyma, engelleri aşma ve kompleks problemleri çözmede etkili bir unsurdur.

Bilginin genel tanımlarından yola çıkılarak, mimarlığın doğası gereği bilgi ve tasarım süreci arasında ayrılmaz bir bağın bulunduğu tartışmasız kabul edilmektedir. Tasarımcılar, tasarım süreci boyunca gerçekleştirdikleri her adımda farklı 'bilgi' kullanmaktadır. Bu bilgiler tasarımcıların, geçmiş deneyimleri, tercihleri ve algıları yanında; bilginin deneyimle kazanıldığı görüşüne bağlı olarak, süreç boyunca geçerli kılınan deneyimler ve ilişkili disiplin pratiklerinin oluşturduğu paylaşımlar bütününden oluşmaktadır. Buna bağlı olarak yapılan bir sınıflamada;

• tasarım bilgisinin subjektif kaynaklarını: kişisel yargılar, istekler,duygular oluşturmaktadır,

• bilginin objektif kaynaklarını ise: kişinin tahmin gücünü arttırıcı bilimsel metodlar aracılığıyla edinilmiş deneysel gerçekler, geçerli kurallar, sınıflandırmalar yanında tasarımcının kendi bilişsel süzgeci ile ürettiği gerçekler oluşturmaktadır. Tasarım süreci bu objektif ve subjektif bilgi kaynakları aracılığıyla edinilen yeni bilgiler ve tasarım süreci içinde birbirleriyle ilişkileri neticesinde çeşitli metotlarla ürüne dönüşmektedir.

Erdem (1995) ise tasarım problemine bağlı olarak farklı kategorilerde bilgi tipleri olduğunu varsayarak, bunları;

- gerçekler: nesnelerin ve ilişkilerin fiziksel olarak sahip oldukları ve içerdikleri bilgiler (renk, elektrik akımı gibi),
- nesnel bilgi-dışlaştırılmış bilgi: kategorize edilebilen, başka kişi ve ortamlara kolayca aktarılabilen bilgiler (şartname ve yönetmelikler, antropometrik, geometrik, tipolojik, fonksiyon bilgileri gibi),
- genel bilgi-özel bilgi: problem alanına bağlı tipolojik, genel işlevsel gereklilikler, topografik durumun süreçte ürüne dönüşmesinde, tasarım probleminin genel bilgi bağlamındaki bilgiye ek olarak gerektirdiği özel durumlara ait içerdiği bilgiler,
- öznel bilgi-görünmeyen bilgi: her bir tasarımcının deneyimleri ve bilgi birikimleri, problemin gerektirdiği durumları yorumlama stili sonucu dışlaştırılan, ancak ifadesi veya formülasyonunda güçlük çekilen bilgi,
- aksiyomatik ve heuristik bilgi: aksiyomatik bilgi, tanımlar, kanunlar ve aksiyomlardan oluşan, doğruluğu bilimsel olarak kanıtlanmış ve önceden kabul edilmiş temel prensiplere dayanan bilgi; heuristik bilgi ise, aksiyomlardan çıkarsamalar yoluyla elde edilemeyen ancak sonuca ulaşma sürecini kolaylaştırmak amacıyla tasarımcının deneyimleri sonucu çıkarımlar yaparak yorumladığı bilgi,
- alana ait ve alan dışı bilgi: problemin gerektirdiği eylem veya tasarımın hedeflediği ürünün sınırlarıyla göreceli olarak belirlenen bilgiler,
- geleneksel ve özgün bilgi: sırasıyla, çoğunluğun kabul ettiği ve tasarımcının kişisel görüşleri ile belirlediği bilgiler,
- deterministik ve deterministik olmayan bilgi: sırasıyla, karar verme sürecinde her sonucun bir nedenle açıklanabildiği deterministik ve sonucun açıklanmasında belirsiz

durumların olduğu veya birden fazla nedenle açıklanabildiği deterministik olmayan bilgi,

- kesin bilgi ve belirsiz bilgi: sırasıyla, doğru veya yanlış olarak tanımlanabilen kesin bilgi ve bu şekilde tanmlanamayan ancak kantitatif bir değerlendirme ile tanımlanabilen belirsiz bilgiler, şeklinde gruplamaktadır.

Paker (2001), Uluoğlu (2000)' nun, herbiri deklaratif ve prosedürel bakış yelpazesi altında olmak üzere, tasarım bilgisini 'kategorileri, yapılanması, temsili ve içeriği' olarak dört temel konu altında toparlayarak irdelediğini belirtir. Buna göre;

- Tasarım bilgisi kategorileri; (1)deklaratif olarak, mekan, çevre verilen, kostrüksiyon, maliyet, biçim, geometri, boyutlar, doku, ekonomi gibi bilgileri kapsayan 'obje' (mimari ürün)ye ait bilgi setlerini veya fonksiyon, eylem, gereklilikler, mahremiyet, semboller, stil, yaklaşımlar gibi 'özne' (tasarımcı veya kullanıcının temel elemanlar içeriğinden olaşan kişisel yargıları)ye ait bilgi setlerini içine almaktadır. (2) Prosedürel olarak da; tasarım eyleminin, planlamasının ve kurgusunun akışını belirleyen tasarım sürecini sonuç ürüne doğru şekillendiren içten ve dıştan gelen ve mimarlık veya felsefe, sosyal bilimler, matematik gibi farklı bilim dalları veya günlük yaşantımızdan uyarlanan verilenin biçimlendirdiği bilgi setleridir.
- Tasarım bilgisinin yapılandırılması ; (1) deklaratif açıdan; süreçteki ilişkilendirilmiş konseptler olarak ele alınmaktadır. Böylece tasarım süreci boyunca negatif ve pozitif olarak ele alınıp tartışılan yönlerin tanımında yer alan ilişkili bir ağ olarak ortaya konmakta ve bunun yanında her tanımlamanın, kavramsal birimlerinin bir hiyerarşi içinde olması gerektiği ifade edilmektedir. (2) prosedürel bilgi olarak bakıldığında ise; bilginin strüktürünün yönetimsel bir yapısı olduğu ve tasarımın farklı adımlarında etkili olan, etkileşimlerin gücünü oluşturduğu belirtilmektedir.
- Tasarım bilgisinin temsili olarak; özellikle tasarım kritikleri sırasında karşılıklı iletişim sırasında ortaya çıkan 14 bilgi temsil kalıbından bahsetmektedir. Bunlar kullanıldıkları sıklığa göre; 'yorumlama, yönetme, soru sorma, demonstrasyon, tanımlama, tamamlama, örnekleme, hatırlatma, olumlu değerlendirme yapma, analojiler, problem durumu yaratma, senaryo oluşturma, karşıtlıklar yaratma, olumsuz değerlendirme yapma' ve son olarak da informal konuşmalarla ortaya çıkan diğer durumlar olarak sınıflandırılmaktadır. Bu kalıpları amaçlarına göre ise daha genelde beş

temel gruba ayırmaktadır. Bunlar ise; (1) olguların anlaşılmasında kullanılan 'yansıtıcı bilgi' (reflective knowledge), (2) nasıl olduğu ile ilgili olan 'etkin (operatif) bilgi' (operative knowledge), (3) olgular hakkında düşünmeyi teşvik eden ve derin düşünmeye sevk eden 'düşündürücü bilgi' (contemplative knowledge), (4) bir sonraki adıma yönlendiren 'yönlendirici bilgi' (directive knowledge), (5) fikirler arasındaki boşlukları kapatmada bir köprü kuran ve düşünceyi somutlaştırma yönünde yardımcı olan 'çağrışım yoluyla birleştirici bilgi' (associative knowledge) olarak sıralanmaktadır.

- Tasarım bilgisinin içeriği; deklaratif ve prosedürel içerikleri de dikkate alınarak bilginin içeriğine bağlı yapısının, kişisel bir özellik taşıdığı kabul edilerek, temelde niceliksel (quantitative) ve niteliksel (qualitative) olma özelliklerine bağlı olarak iki grupta ele alınmaktadır.

Bilginin zihindeki temsili, organizasyonu veya yansımaları genel olarak; 'muhakeme, problem çözme ve düşünme süreci' ile ilgili araştırmalara konu olarak incelenmektedir.

Paker (2001), konu ile ilgili çeşitli kabullerden sözeder: McNamara (1994), bunlardan biridir. McNamara, bilgi temsillerini içerik açısından aldığı değişik biçimler açısından, temelde 'basit ve kompleks bilgi temsilleri' olarak iki grupta toplamaktadır. Buna göre;

- basit bilgi temsilleri grubu üç temel biçimden oluşmaktadır. Bunlar; karşılaştırma yoluyla/ analojik (analogical), semboller aracılığıyla/ sembolik (symbolic) ve işlemci/ prosedürel (procedural) temsil biçimleridir;
- kompleks bilgi temsilleri olarak adlandırılan ikinci grupta ise, temsil biçimi olarak; 'nesne ve olayların zihindeki soyut temsili veya kalıp yargıları' olarak tanımlanan "şemalar" (schemata), 'çevresel verilerin gizil öğrenme yoluyla zihinde şekillenmesi' olarak tanımlanan "bilişsel haritalar" ve "bağlantısalcı modeller" gibi zihinsel süreçler yer almaktadır.

3.3 Tasarım ve Cinsiyet İlişkisi

Tasarım bilgisi objektif ve subjektif kaynaklıdır. Objektif bilgilerin deneysel gerçek, geçerli kurallar olması bakımından belirli bir alandaki objektif bilgi herkesçe kabul edilen ve bilinendir. Subjektif kaynaklar, kişisel yargılar, istekler ve duygulardan oluşmaktadır ve bu kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Objektif bilginin kişinin kendi bilişsel süzgecinden geçmesi ve subjektif bilgi ile birleşmesi sonucu tasarımcının bilgisi oluşmaktadır.

Tasarım sürecinde yer alan eylemler:

- bilginin seçimi
- seçilen bilginin kullanımıdır. Bilginin seçimi, tasarım problemi ile ilgili hangi bilgilerin seçileceğine karar verme aşamasıdır. Seçilen bilginin kullanımı, seçilen bilgi setlerinin bir araya getirilişindeki tavırdır. Bu tavırlar cinsiyetler arasında algısal, bilişsel farklılıklar dolayısıyla çeşitlilik göstermektedir. Her iki cinsin tasarım süreçleri farklı gelişir. Çevreden gelen enformasyon kişinin değer sistemi süzgecinden geçerek ve belki de onu belirli anlamlarda değişime uğratarak, kuramsal, görsel ve yaşantısal birikimleri bütününü içeren mimarlığa yaklaşımının oluşmasında etkili olmaktadır.

Mimari tasarım süreci bir ‘düşünce üretim biçimi’ olduğu görüşünden yola çıkılarak farklı background bilgiye sahip kişilerin tasarım süreci tavırları arasındaki farklılıklar sorgulanmıştır. Tasarımda ‘yaratıcılık olgusu’ süreçteki ‘tavır’ olarak ele alındığında farklı cinsiyetteki ve mesleki tecrübedeki bireyler arasındaki tavır farklılıkları sorgulanmaktadır.

Yaratıcılığı ve dolayısıyla tasarımı etkileyen temel değişkenler, bilişsel, çevresel ve bireye bağlı değişkenler olarak sınıflandırılır ise bilişsel değişkenler arasında; zeka, bilgi, teknik yetenekler, özel beceriler; çevresel değişkenler arasında politik-dini faktörler, kültürel, sosyo-ekonomik, eğitimsel; bireye bağlı değişkenler arasında ise motivasyon, ruhsal yapı, farklılık, yaratıcılık gelmektedir. Bu değişkenler cinsiyetler arasında farklılık gösterebilmektedir.

Mimari tasarımda probleme yönelik çözüm üretme davranışları içinde sırasıyla; problemin tanınması, problemin belirlenmesi, belirlenen problemin çözülmesi, çözümün uygulanması gelmektedir. Tasarım probleminin karakteri (açık uçlu, kapalı uçlu) dolayısıyla çözüm arama arayışında zamansal sorunlar ortaya çıkmaktadır. Problem çözme davranışları açısından her iki cinsiyet arasında farklılıklar görülmektedir. Ancak bu duruma cinsiyet farklılığı neden oluyor denilememektedir.

Tasarım ürünü ortaya çıkaran yaratıcı tutumlar konusunda belirgin bir farlılık olmayan cinsiyetlerin tasarım ürününde de kasıtlı olmamak şartıyla bir farklılık görülmemektedir.

Tasarımcılar kendi kimliklerini, deneyimlerini, içinde bulundukları sosyo-kültürel, politik, ekonomik vs. durumun özelliklerini, hayatı algılayış ve yorumlayış tarzlarını tasarımlarına yansıtmaktadırlar ancak cinsel kimliklerini tasarımda düşünmemekte ve istisnalar dışında yapmamaktadırlar. Ancak bazı tasarımcılar cinsel kimlikleriyle olan ilişkilerini, bilinçaltında kalan duygularının yansıması veya kullanıcı talebi, kullanım amacı doğrultusunda cinsiyet kavramını analojiler, metaforlar, süslemelerle bir şekilde tasarımlarına yansıtmaktadırlar.

Modern mimarlık döneminde mimari uygulama tarihini irdeleyen bir takım çalışmalar yapıldı ise de bu çalışmaların sonucunda kadınların diğer bütün alanlarda olduğu gibi mesleğin tarihinden dışlandığı ve son zamanlara kadar mimaride cinsiyet problemi üzerine çok az konuştuğu anlaşılmıştır **(Ingraham, 1992).**

19. yüzyılın sonunda dekorasyon ve bahçe düzenlemesi, daha hafif, meydan okumayan, kadınlar için erkeksi mimarlık mesleğinden daha uygun feminen işler olarak görülüyordu. Bu dönemde kadınların kendileri de dekoratif nesneler olarak algılanıyorlardı. Hafta moda ve mimarlık konusunda da değinileceği gibi erkek mimarlar tasarladıkları mekanlarda bulunacak kadınların giysilerini de tasarlıyor, dolayısıyla onları birer donatı malzemesi olarak görüyorlardı. 20. yüzyılın dönemecinde Amerikan kültüründe mimarlık ve kadın ikisi de büyük sembolik ağırlık taşıdılar. Bu dönemde mimarlık hakkında yazı yazan kadınların sayısı az değildi ancak uygulamasına girmeleri konusunda hevesleri kırılıyordu. Chase (1996), mimari uygulama yapan kadınlar da genellikle kadınlar için bina inşa etmekle sınırlandırıldıklarını ileri sürmektedir. MIT' nin ilk kadın mezunu Dünya Kolombiya Engizisyonu'ndaki 'kadınların binası' nın

mimari Sophia Hayden bu yapının ‘kadınsı karakteri’ ve ‘nazik utangaçlığı’ için ödül almıştı. Fakat binanın tamamlanmasından kısa bir süre sonra heyecanlı bir düşüş yaşadı, toplum tarafından mesleğin baskılarını kaldıramamış olmakla mahkum edildi. Bu örnek mimarlık alanında çalışan kadınlara duyulan düşmanlığı ve tasvipsizliği gösteriyordu. Dönemin standartları mimaride ‘erkeksi’ özellikleri tercih ediyordu **(Coleman, 1996).**

Ingraham (1996), mimarlıktaki kadınlar hakkında bir kitabın editörü olan Francesco Hughes’ ın kadınların mimari uygulamayı keşfetmeleri için daha çok nedenleri olduğuna, çünkü mimariye karşı daha belirsiz bir pozisyonda durduklarına, hem içinde hem dışında yer aldıklarına dair bir görüş ortaya attığını ifade eder. Jane Tompkins ise ‘Herşeyin Batısı:Batılıların özel Yaşamı’ adlı kitabında belirli bir erkeksilik temasının bir bütün olma, yoğun olma, nesne gibi varolma ile bir tutulduğundan bahsederek bunların mimarlık mesleğiyle bağdaşan ana temalar olduğunu dile getirdi. **(Hughes, 1996).**

Genel olarak mekansal sosyalleşme kadın ve erkek arasında, farklı mekansal kabiliyet ve olgulara yol açabilir; kadın ve erkeğin mekanı yapılandırma yollarında ikiliklere neden olabilir. Eğer böyle ise biyolojik olarak farklı olan anatomileri veya toplumsal olarak farklı cinsel rollerinin mi buna neden olduğu merak unsurudur. Bu klasik tartışma 1937’de Erik Erikson tarafından başlatılmıştır. Erikson çocuklar üzerinde yaptığı araştırmasını ve buna bağlı mekansal ifadeleri ‘Childhood ve Toplum’(1965) kitabında ‘*Genital Modes and Spatial Abilities’* adlı bölümde özetler. Sonuçta kızların alçak duvarlar ve süslü girişlerle rahmi taklit eden açıkça barışçı kapalı alanlar inşa ettikleri, oğlanların ise ‘top gibi’ çıkıntıları olan ve penisi taklit eden dikey kule ve duvarlar yaptıkları sonucuna varır. Erikson’un kız ve oğlanların mekanı farklı inşa etme yolları hakkındaki araştırma sonuçları alaylı tepkilere neden olmuştur. Feminist kritikler Erikson’un desteklediği ‘kader olarak biyoloji’ teorisinin tarih boyunca cinsiyet, ırk ve sınıf ayrımını haklı çıkarmak için kullanıldığını, Erikson’un toplumun kızları ve oğlanları nasıl etkilediğine dair uygun bir açıklama getiremediğini ve toplumsal düzenin kızlara kişisel mekan,içerisi ve evcillikle bağlantılı olmayı , oğlanlara ise dış mekanı temsil etmeyi öğrettiğini söylemişlerdir **(Weisman, 1992).**

Mimarlıkta kadın ve erkek için farklı ilgi çerçeveleri mekansal şekillerin ve bina

teknolojilerinin kullanımında değil, farklı sosyal ve etik temalarda bina ve mekanları kavramlaştırıp tasarlamalarında görülür. Bu farklılıkları İngiliz mimar Eileen Gray'in, modem hareketin zarafeti, aynı malzeme ve mimari formları kullanımı ile birlikte insan rahatına, bedenin hareketine ve günlük yaşamın aktivitelerine ayrıcalıklı bir hassasiyet eden işlerinde görmek mümkündür. Gray, ahlaki olarak kendinden önceki her şeyden üstün görülen ve evrensel doğruluk ve güzellikle eş tutularak iklim ve kültür gözetmeksizin dünyanın her yerine ithal bağlamsız ve genellikle steril mimarlığının kaçınılmaz ölümünü çoktan tahmin etmiştir **(Weisman, 1992).**

Kadının ikinci planda kalışı ile ilgili olarak Denise Scott Brown (1988) Robert Venturi ile evlendiği sırada yardımcı profesör ve Berkeley ve Pennsylvania üniversitelerinde kendini ispat etmiş bir bireyken, evlendikten sonra ortak düşünce ve ürünlerinin Venturi'ye maledilmesinden, editör ve yazarların da bu konuya duyarsız kalmalarından ve ortak söyleşilerde Venturi'ye işi ile ilgili sorular yöneltilirken kendisine 'kadınların sorunları' hakkında sorular sorulmasından yakınır. Brown'a (1988) göre firmayı en tepesinde tasarımcının yer aldığı bir piramit gibi görmenin bugünün karmaşık mimari ve yapısal ilişkilerinin içinde pek yeri yok fakat cinsiyetçiliğin Brown'u bir yazıcı ve kocasının fotoğrafçısı olarak tanımlaması gibi 'yıldız sistemi'(star system) de birlikteliklerinde kendisini 'ikinci adam', personeli de kalemler olarak görüyor **(Ünsal, 2000).**

Bazı kaynaklara göre belirttiği ise geleneksel mimarlık okulları ayrım yapmadıkları çünkü girerken üçüncü dünya vatandaşı ya da kadın olup olmadığına bakılmaksızın herkesi beyaz, orta sınıf erkek tasarımcılar olarak mezun etme çabasında olduğudur. Kadını değil ama onun düşüncesini, dilini ve metodunu dışlıyorlar. Akademik ortamlarda yöresel mimarlık doğayla özdeş kabul ediliyor ve kurumsal mimari kadar önem verilmiyor. Bu görüşle modernizmin tek tip kullanıcıyı olduğu kadar tek tip tasarımcıyı da hedeflediğini öne sürülmektedir.

Gözlemler sonucunda, kadın mimarların tasarımlarında farklı nüanslar yattığı söylenebilir. Erkek mimarlar kimi zaman tasarladıkları binalarda insanların yaşayacağını unutup teknik ayrıntılar üzerinde titizlikle dururken kadınlar daha sıcak işlere imza atabiliyorlar. Bu durum algısal ve bilişsel farklılıklardan kaynaklanıyor olabilir.

Bununla birlikte farklı beklentilerle ilgili bir durum da söz konusu olabilir. Yani erkek mimarların kendilerini göstermek adına iddialı (teknolojik, yapım sistemleri ve malzemeyi zorlayan tektonik, makinevari) tasarımlar ortaya koymaya çalışırken, kadınların böyle bir amaç içinde olmadıkları, daha çok kullanıma ve kullanıcıya yönelik hitap eden tasarımlar yapmaya çalıştıkları gözlenmektedir.

3.4 Cinsiyet 'Gender' Kavramı

Cinsiyet (Gender) için Longman'ın büyük İngilizce sözlüğü eril, dişil veya yansız olma özelliğini belirten dilbilgisi kategorisi olarak açıklamıştır. Kadınlar ve erkekler, yaradılışları, karakterleri, dış görünüşleri, düşünüş biçimleri, yetenekleri ve hatta tüm kişilik yapıları açısından birbirlerinden farklıdır. Kadın ve erkek arasındaki farklılığı belirten bu kavramı, kabul edilmiş başka hiçbir terim olmadığından, R. W. Connell David Riesman'ın 'toplumsal karakter' teriminden yola çıkarak 'cinsel karakter' olarak adlandırmıştır. Talcott Parsons klasik çalışmasında 'dışavurumsal' ve 'araçsal' özellikler karşıtlığının, erkek ve kadın rollerine karşılık gelen iki cinsel karakteri belirtmesi beklenir **(Çaha, 1996).**

İngilizce'de 70'lere kadar cinsiyet karşılığında sadece 'sex' sözcüğü kullanılırken feminist hareket bu yıllarda '*gender'* sözcüğünü tercih etmeye başlamıştır. Çünkü 'sex' sözcüğü yaygın kullanımıyla aslında kadın ve erkek arasında ki biyolojik ayrım temeline dayanırken '*gender'* kavramı onları sosyal bir varlık olarak ele alarak aralarındaki ilişkilerin toplumsal olarak nasıl kodlandığı sorunsalı ile ilgilenir **(E. Soja, 1996).** İki sözcük arasındaki diğer bir anlayış farkı da 80'lerde birer toplumsal grup olarak ortaya çıkan eşcinsellerin 90'ların sosyal bilimleri içerisinde '*gende*r' çalışmaları başlığı altında toplanmasından kaynaklanır. Üremeye dayalı aile kavramı toplum normlarının bu sebeple ataerkil, heteroseksüel ilişkiler ile tanımlandığı bir kavram olarak kadın ve erkeği biyolojik olarak 'sex' sözcüğü ile ayırt ederken, '*gender'* sözcüğü eşitlikçi, farklı cinsel tercihlere hoşgörüyle bakan ve aile kavramını üremeden çok paylaşıma dayandıran bir anlayışı temsil eder. Sosyal bilimlerdeki '*gender theory'*, yani 'sex'den '*gender*'a geçiş yalnızca epistemolojik norm ve geleneklere kafa tutmakla kalmamış ontolojik olarak ta kimlik ve nesnellik kavramlarını sarsmıştır **(Erkarslan,2002).**

Yüzyılın dönümünden beri sürdürülmekte olan psikolojik 'cinsiyet farklılığı' araştırmasında elde edilenler, kadınlar ve erkekler arasındaki blok farklılıklar olarak adlandırılabilecek bulgulardır- sözgelimi, kadınlar ve erkeklerin ortalama tepki verme zamanları veya dokunma duyarlılığı arasındaki farklılıklar; ya da sözel yetenek, endişe veya dışadönüklük testlerindeki ortalama skorlar arasındaki farklılıklar gibi. Bu konuda genel kabul görmüş yöntem teamülleri de vardır. Bir tür güvenilir ölçütle birlikte, karşılaştırılabilir kadın ve erkek örneklere ihtiyaç duyulur **(Çaha, 1996).**

'Eril' ve 'dişil' kategorileri, toplumsal yaşam ve cinsel politikanın kategorileri değildir; oysa 'erkekler' ve 'kadınlar' kategorileri öyledir. İki çift birbiriyle örtüşür, ama ikinci çift çok daha zengindir ve ilkinden daha karmaşık bir biçimde belirlenmiştir.

3.4.1 Toplumsal Boyutuyla Cinsiyet

Günümüzde Platon'un devleti (ideal devleti Hint kast sistemini hatırlatır) totaliter bir devlet olarak görülebilir. Ancak Platon, kadınların da erkekler gibi yönetici olabileceğini söylüyordu. Bunun da nedeni, yöneticilerin siteyi yönetmesinin tam da akılla mümkün olmasıydı. Kadınlar da erkekler gibi, aynı mantığa sahipti yeter ki onlar da aynı eğitimi alsınlar ve ev işleriyle fazla uğraşmasınlar. Platon'un aksine Aristotales'e göre kadında bir şey eksikti. Hatta kadın 'eksik bir erkek'tir. Bu görüş Ortaçağ'a kadar devam etti **(Connel, 1998).**

Sivil toplumun devlet alanı dışında ayrı bir alan olarak kabul görmesi 18. Yydan sonra olmuştur. Bu döneme kadar Batı siyasal literatüründe sivil toplum, bireyi kurallarının denetimine alan ve barışçıl ideal bir yönetimi içeren politik toplumla eş anlamlı olarak kullanılmıştır.

Sözleşmeci düşünürlerin argümanlarıyla, sivil toplum kavramı özel/kamusal alan ayrımına dayanarak şekillendi. Sivil toplum, özel alandan ayrı kural, işleyiş ve sorumlulukları olan kamusal alan anlamında kullanıldı. Kamusal alanın temel toplumsal profilini sivil toplum oluştururken özel alanın toplumsal minyatürünü aile oluşturdu. Bu nedenle temel ayırım daha çok aile ile sivil toplum arasında ortaya çıkıyor. Aile veya özel yaşam (*domestic life*) kan bağı ve doğal duyarlılıklara dayanırken, sivil toplumsal yaşam evrensel, objektif, kişilerden soyutlanmış, başarı, hak, eşitlik, mülkiyet, vb.

kavramlara dayanmaktadır. Bunun ötesinde iki alan arasındaki esas ayrım sözleşmesi teorilerde, kadın erkek ayrımında somutlaşır. Sivil toplum, erkeklerin kamusal alanda gerçekleştirdikleri sözleşmenin bir uzantısı olarak kabul edilirken, özel alan veya aile yaşamı kadın merkezli olarak tasarlanmıştır.

Sözleşmeci düşünürlerden Thomas Hobbes toplumsal barış ve uyumluluğun gerçekleşmesi için güçlü bir siyasal otoritenin kurumlaşmasına özel bir önem verdi. Toplumsal barışa bir tehdit unsuru olarak kabul edilen bireycilik ve farklılık esasına dayalı eğilimlerin egemenlik hakkını siyasal otoriteye devretmesini öngörüyordu. Hobbes, siyasal otoritenin ortaya çıkışını insan doğasının bir gereği olarak kabul eder. Kişisel korunma ve güvenlik ihtiyacı hisseden bireyler bunun doğa durumunda gerçekleşmeyeceğini anlayınca, kendilerini cezai yaptırımlarla sınırlayabilecek zorlayıcı bir güce gereksinim duyarlar. Bu da tek tek birey veya grupların istek, arzu, hırs ve tutkularını bir kişinin (kral) ve onun gözetimindeki asemblenin şahsında tek bir iradeye dönüştürme anlamına gelir. Başka bir deyişle toplumsal çoğulculuk ve farklılık kralın şahsında tek bir iradeye dönüştürülmüş olur. Hobbes toplumsal sözleşme teorisiyle toplumu bir hükümdar şahsında monoton ve türdeş kılmakla sınırlı kalmıyor, onu, aynı zamanda erkeklerle sınırlı tutarak kadınlardan gelecek olan farklılığa karşı da koruyor. Çünkü sözleşme, kamusal alanla bütünleşen erkekler tarafından gerçekleştirilir. Kadınlarsa kamusal alanın yörüngesinde şekillenen özel alanla sınırlandırılır **(Çaha, 1996).**

Hobbes'a göre doğa durumunda kadınla erkek eşit olduğu gibi, kadın, erkeğin karşısında ikincil durumda da değildir. Doğa durumunda kadın, erkeğin sahip olduğu tüm özgürlüklere sahiptir. Fakat toplumsal sözleşmeyle beraber aile ve evlilik kurumu da politik bir görünüm kazanır. Aile içi ilişkiler sivil toplum normlarına göre düzenlenir. Erkekler kamusal alanda toplumsal sözleşme yaparak sivil topluma geçerken, kadınlar özel alanda evlilik yoluyla erkekle sözleşme yaparak onun uyruğuna girerler.

Sözleşmeci düşünür John Locke'un sivil toplum argümanı da Hobbes'un çizgisinde gelişir. Fakat Hobbes'un aksine Locke'a göre doğa durumunda insanlar özgür olup onları bağımsız, eşit olmaya zorlayan ve başkasına zarar vermekten alıkoyan doğal kanunlar vardır. Bu kanunlar insanların doğa durumunda sahip oldukları yaşam,

özgürlük ve mülkiyetlerini teminat ve güvenlik altında tutar. Aile, insanın karşılaştığı ilk toplumsal kurumdur. Ancak bireyler kendi yaşam, özgürlük ve mülkiyetlerini daha etkili biçimde kurumlaşmış bir toplumda korumak ve sürdürmek eğilimindedirler. Locke'da sivil toplum bireylerin rasyonel tercihlerinin bir uzantısıdır. Locke'a göre siyasi olmayan bazı ilişkiler vardır: köle-efendi, hizmetçi-efendi ve baba-çocuk arasındaki ilişkiler bu türdendir. Karı ile koca arsındaki ilişkilerin de bunlar gibi siyasi bir tarafı yoktur. Bunlar yönetici-yönetilen ilişkisinden tamamen farklıdır. Ancak sivil toplum içinde karı-koca ilişkisi siyasi bir boyut kazanır; ve erkek sivil toplum nezdinde yönetici bir kimlik edinmiş olur. Locke, evlilik ilişkileri çerçevesinde kadına eşit bir konum tayin ederken, sivil toplumdaki siyasi ilişkilerle bu konumu adeta geri alıyor. Bu noktada Hobbes ile aynı çizgiyi paylaşarak kadını siyasal toplumun dışına çıkarıyor **(Çaha, 1996).**

Jean Jacques Rousseau da Locke ve Hobbes gibi doğa durumundan başlar. Ona göre insan doğa durumunda kültür ve anlam sisteminden tamamen uzak, boş (*tabula rasa*) bir varlık olarak çevresi ile barış içinde yaşar. İnsanlar bir arada yaşamanın yaralarını gördükleri ve bu şekilde doğal afetlerle baş edebileceklerini düşündükleri için bir araya gelerek toplumu gerçekleştirirler. Barış içinde yaşamak ve kendi mülkiyetlerini korumak için bireyler bir yönetimin oluşmasını zorunlu görürler. Bu zorunluluktan dolayı bireyler bir araya gelir ve özel çıkar ve iradelerini Genel iradeye dönüştürerek toplumsal sözleşmeyi gerçekleştirirler. Sözleşme gereği, bireyler özel iradelerini bu noktadan sonra kaybederler, ancak karşılığında mal ve can güvenliklerini sağlamış olurlar. Toplumsal sözleşmeyi gerçekleştirdikleri andan itibaren bireyler artık 'farklılık' içeren bir potansiyel olmaktan çıkar, Genel iradenin birer taşıyıcıları haline gelirler. Rousseau, Genel iradeye özel bir anlam verdiği için özel çıkar, insiyatif ve teşebbüse karşıdır. Rousseau sivil toplum içinde kadının konumuna da kendi literatüründe yüce varlık özelliği taşıyan Genel irade perspektifinden yaklaşır. Ona göre kadın-erkek ilişkileri Genel iradenin öngördüğü çerçevede gerçekleşir. 'Doğal erkek' ile 'doğal kadın' kavramları Rousseau için oldukça farklı anlamlar içerir. Erkek hemcinsleriyle eşit, arkadaşlarından bağımsız, bencil ve kendini dış dünyaya taşıyabilir bir doğaya sahipken; kadın bağımlı, ikincil, kendini sadece erkeğin cinsel ihtiyacını karşılamaya adayan, utangaçlık ve çekingenlik içeren bir doğayı yansıtır. Kadınla erkeğin kamusal alandaki

sivil toplum içinde oynadıkları rollerini tamamen doğalarındaki farklılığa dayandırmaktadır. Rousseau'a göre sivil toplumda erkek, toplumsal sözleşmeyi gerçekleştirerek doğasından uzaklaşma eğilimine girer ve sivil toplum normlarına uygun bir kişilik edinir. Oysa kadın, doğasına bağlılığı sürdürür. Erkek, ideal bir toplumla bütünleşirken kadın bu toplumun gerekleri ile doğa arasındaki köprüyü oluşturur. Bu noktadan hareket eden Rousseau kadınların doğaları gereği aile yaşamı ile sınırlı kalmalarını önerir; çünkü eğer kadınlar da erkekler gibi kamusal alana çıkarlarsa ve burada doğalarının uzantısı olan bir 'farklılığa' ve 'özel eğilime' yönelirlerse hem Genel iradeye zarar verecek, hem de güçlü olan erkekler tarafından baskıya uğrayacaklardır **(Connel, 1998).**

Sivil toplumu devletten ayırarak onu ayrı bir alan olarak kullanan ilk düşünür F. Hegel oldu. Hegel'de sivil toplum ailenin diyalektik bir gelişmeyle devlete varmasında aracı bir basamak olarak gelişmektedir. Sözleşmeci düşünürlerin tersine Hegel'de sivil toplum ne özgürlüklerin bir teminatıdır; ne de bir sözleşmeyle gelişir. Sivil toplum, aile yaşamı ile kompleks, evrensel devlet arasında yer alan etik yaşamın tarihsel bir boyutu olarak gelişir. Hegel'in üçlü şemasında yer alan ve aile ile sivil toplumdan sonra gelen devlet, özünde sivil toplumdaki çatışmacı unsurları bir senteze ve harmoniye dönüştürmeyi amaçlar. Rousseau'da Genel irade olarak telaffuz edilen egemen gücün Hegel'deki adı devlettir. Hegel'in kadın konusuna bakışı da bu çerçevede olduğu için onun da kadın konusunda sözleşmeci düşünürlerle aynı çizgide kaldığını görüyoruz. Aslında Hegel, kadınları devletle yok olan sivil toplumsal alanın da ötesi bir alanda gördüğü için sözleşmeci argümanların da gerisine düşüyor. Hegel kadınla erkek arasında keskin bir ayrım yapar. Hegel'in siyaset felsefesinde kadının yeri üç etik alanın en yalın biçimi olan aile içinde formüle edilmektedir. Aile ilişkilerini aşarak sivil toplumsal alana, oradan da devlete varan bireyler sadece erkeklerdir. Kadınlar, tarihsel olarak kendilerini dış dünyaya taşıyacak olan potansiyele sahip olamadıkları için aileye ve aile içinde ortaya çıkan ihtiyaç, istek ve hissiyatına bekçilik ederler. Hegel, erkekle kadın arasında, hayvanla bitki arasındaki gibi bir fark vardır diyor. Hayvan erkeğe, bitki kadına karşılık gelir. Çünkü kadınlar, belirlenmemiş bir duygunun bütünlüğüne dayanan sakin bir gelişme gösterir. Kadınlar hükümete gelseler devlet tehlikeye düşer, çünkü onlar kararlarını evrensel doğrulara değil, rasgele eğilim ve görüşlere dayanarak verirler.

Kadınlar da eğitilebilir, ancak onlar bilgiyi kendilerinden önce edinilmiş bilgiyi devralarak değil, hayatı yaşayarak edinirler. Erkekse konumunu, pek çok düşünceyle mücadele ederek, büyük teknik sıkıntılardan geçerek edinir **(Kızılçelik, 1994).**

Sivil toplumu devletten ayıran diğer bir düşünür ise Karl Marx'tır. Marx sivil toplum-devlet ilişkisinin Hegel'deki formülünü tersine çevirmiştir. Marx, özellikle Hegel'in yarı Tanrısal kuşatıcı devletini eleştirmiş ve Hegel'in iddia ettiği gibi devletin objektif, etik kurallara sahip olmadığını ve toplumsal yaşamda nihai hedefi temsil etmediğini ortaya koymaya çalışmıştır. Toplumsal yaşamı aile ile başlatan Hegel'in aksine, Marx'a göre insanın doğayla ilk etkileşimini oluşturan ekonomik hayat, insan hayatının tüm aktivitelerinin ve sosyal hayatının temel paradigmasını oluşturur. Kadının, Hegel'de olduğu gibi Marksist literatürde de tarihin dışına itildiğini görüyoruz. Marx'ın meşhur formülünde tarihin dinamiğini oluşturan sınıflar arası mücadele, kamu alanında sürmekte olan 'üretim sürecinde' meydana gelmektedir. Üretimin kendisi tarihin motorunu oluşturur. Oysa özel alanda gerçekleştirilen 'yeniden üretim'(ev işi, çocuk doğurma ve yetiştirme vs), tarihin etkinlik alanının dışına çıkmaktadır. Kadınlar tarafından gerçekleştirilen bu faaliyetler toplumsal değişme içinde ancak bir yan ürün olarak yerini almaktadır. Marx'ın dikkatini üretim üzerinde yoğunlaştırması ve yeniden üretimi görmezlikten gelmesi feministlerin yoğun eleştirilerine hedef olmuştur.

Sivil toplum formülü ile kadına verilen yer hem sözleşmeci teorilerde hem de sivil toplumu devletten ayıran teorilerde aynıdır. Her iki kesimde de kadın özel alan ile sınırlı tutulurken, siyasal alan ve onun ürünü olan siyasal gelişme, devlet, tarihsel gelişme vs. gibi kavramların temeline erkek oturtulmaktadır **(Connel, 1998).**

Alcoff (1996) tarih boyunca Aristotales'ten Kant'a Batı felsefesindeki çeşitli manifestolardan bahseder. Maskulanist formasyon mantığındaki temel etkenin ruh-beden dualizmi olduğunu belirtir. 'Beden' kavramı yeni yeni teorilere girmiştir. Marx beden işçiliği kavramını ortaya koymuş, Nietzche beden duygu ve ihtiyaçlarını hatırlatmış, Freud ise tüm düşünce ve hareketlerde hazır bir eleman olarak bedenden söz etmiştir. Feminizm ise cinsel kimlik ve sosyokültürelin bedenselliğine işaret etmiştir. Alcoff, modern feminist teorinin gelişiminin cinsiyet farklılıkları, bedensel, maddesel, cismani manifestosu noktasından başladığını iddia etmektedir **(Duncan, 1996).**

Modern toplumda, özel/kamusal gibi ayırımların ortadan kalktığını ve bu iki alanın içiçe geçtiğini görmekteyiz. 1960lara kadar kadının yegane yeri aile iken şimdilerde kadın her alanda görülüyor. Kadının yaygın vatandaşlık haklarını kullanması, aileyi devletle içiçe getirirken kadının kamu alanında çalışma imkanı bulmasına ve siyasi hayat içinde hızlı bir mobilite yaşamasına da imkan verdi. Bununla beraber ekonomik hayatın merkezinin aile olmaktan çıkıp kamu alanı olmaya başlaması ve sosyolojik anlamda başarının kaynağının kamu alanında gerçekleştirilen faaliyetlerle özdeş tutulması aileyi özel alan olmaktan çıkardı. Özel-kamusal alan arasındaki ayrımın temellerini eleştirmekle feministler, modern toplumda sivil toplumun yeni bir eksen üzerinde gelişmesine öncülük ettiler. Bir sosyal hareket olarak feminizmin üç noktada sivil toplum gelişimine katkıda bulunduğunu görüyoruz. Bu katkıları feminist hareket içinde politize edilen ve dillendirilen 'eşitlik', 'farklılık' ve 'otonomi' gibi söylemlerde görmekteyiz **(Çaha, 1996).**

Eşitlikçi ya da liberal feminizmin eşitlik yönündeki talebi aynı zamanda bütün vatandaşlar için hukuksal temelleri olan bir eşitliğe yol açar. Toplumdaki tüm bireylerin ya da grupların sınıf, ırk, etnik ya da dinsel gibi sosyal kategorilerine bakılmaksızın eşit olmasını içerir. Bu varolan her şeyde eşitlik değil, aksine imkan ve fırsatlarda eşitlik anlamını taşır. Bu durum 'homojen' bir sivil toplumun gelişimine yol açar.

Eşitlikçi feministlerin aksine farklılığı bir sosyal söylem haline getiren, radikal, postmodern ve Fransız feministleri sivil toplum argümanına farklılıklara dikkat çekerek katkıda bulunmaktadır. Bu gruplar, kadının taşıdığı farklı dil, söylem ve değerlerin onları erkekten köklü biçimde farklılaştırdığını ileri sürerek, kadınlar için farklı haklar talep ediyorlar. Farklılık tartışmaları 'heterojen' bir sivil toplum gelişmesine katkıda bulunur. Bu politika üniter ve tekcil anlam sistemine temelde önemli bir tehdit unsuru oluşturmaktadır.

Feministler son olarak da otonomi politikası ile sivil toplum gelişimine katkıda bulunaktadırlar. Özellikle marksist, sosyalist ve bir kısım radikal feministlerin kamu alanında yer alma mücadelesi beraberinde devlete karşı bir otonomi oluşturma tartışmasını getirmektedir. Bu politika kamu alanının devlet karşısında nisbi bir özerklik

kazanmasına ve dolayısıyla otonom bir sivil toplum gelişimine katkıda bulunur **(Çaha, 1996).**

Çevreci, dinsel, sınıfsal vb. sosyal kategoriler temelli hareketlerin hemen hepsinin aksine feministler klasik sivil toplum teorilerinde görünmez kılınan bir aktörü, yani kadını görünür kılmaya ve tarihin dinamiğine yerleştirmeye çalışıtılar.

Teorik alanda da cinsiyet 'gender' ayrımı konusundaki argümanların yoğunluk kazanmasının öncülerden biri de Simone de Beauvoir'dir. Ona göre kadın doğulmaz kadın olunur **(Connel, 1998).** Simon de Beauvoir varoluşçuluğu kadın-erkek konusuna uygulamaya çalıştı. Sartre insanın mutlak bir 'doğası' olmadığını söylüyordu. Kendimizi yaratan kendimizdik. Bu, cinsiyetlere karşı tutumumuz için de geçerlidir. Beauvoir'a göre mutlak bir 'kadın doğası' ya da 'mutlak bir erkek doğası'ndan söz edilemezdi. Oysa eskiden beri inanılan tam da buydu. Erkeğin 'aşkın bir doğası' olduğu öne sürülürdü, bu yüzden erkek, evin dışında da bir anlam yaratmaya yönelirdi. Kadınınsa hayata karşı bunun tersi bir tutumu vardı. Kadın 'içkin'di yani olduğu yerde olmak isterdi. Beauvoir'a göre erkekler ve kadınlar kendilerini bu yerleşmiş önyargılardan ya da ideallerden kurtarmalıydı. *Öteki Cins* adlı kitabında öteki cins kadındı. Özne olarak görülen yalnızca erkekti. Kadınsa erkeğin nesnesi haline getirilmişti. Bu şekilde kendi hayatının sorumluluğu elinden alınmıştı. Kadın bu sorumluluğu tekrar ele geçirmeliydi. Yalnızca erkek değildi kadını ezen, kadın kendi hayatının sorumluluğundan vazgeçerek kendi kendini de eziyordu **(Çaha, 1996).**

Massey (1994), Batı toplumunu karakterize eden dualistik düşüncenin kritik edilmesinin, modern feminizmin en önemli teması olduğuna dikkat çekiyor. Bu çeşit ikilemlerin strüktürünü 'gender' ilişkilerinin oluşturduğunu söyler. Ayrıca Massey (1994), coğrafya ve cinsiyet kavramlarının birbiri yapılarına çok derin etkiler yaptığından ve bu etkileşim ve kesişmelerin çeşitliliğinden bahseder. Coğrafya ve onun görünür farklılaşması belirli cinsiyetleri ve ilişkilerinin kültürel gelişimini etkilemektedir.

Göle (1991), Fraser (1992)'in, kamusal ile özel alan arasına çizilen sınırların arkasında güç ilişkilerini araştırdığından söz eder. Ona göre bu sınırlar Habermas'ın düşündüğü gibi net ve kendinden çizilmiş değil, iktidar sahipleri tarafından belirlenmişlerdir. Habermas gibi Fraser da günümüzün kapitalist toplumlarında ortaya çıkan demokrasinin

sınırlarını kavramlaştırmaya çalışır. Habermas'ın kamusal alan kavramının eleştirel kuram açısından çok önemli bir araç olduğunu kabul etmesine rağmen, Fraser, bu kavramın tanımlandığı o çok özel biçimin günümüz demokrasilerine uygulandığında tam anlamıyla tatmin edici sonuçlar vermediğini savunur. Ona göre Habermas'ın kamusal alan kuramı yeniden yapılandırılarak çağdaş demokrasiye uygun bir hale getirilmelidir. Bu da ancak özel-kamusal arasındaki sınırların ve geçişkenliğin sorgulandığı alternatif bir kamusal alan modeli inşa etmekle mümkündür.

Habermas'a göre kamusal alan 'özel' insanların bir araya gelerek 'kamuoyunu' ilgilendiren konuları tartışmaları sonucu oluşabilir. Fraser (1992), Habermas'ın bu varsayımını sorgular. Habermas'ın kamusal alanı herkese açık ve herkes tarafından ulaşabilir olma iddiasını taşır. Bu varsayımın altında, kamusal alana giren herkesin farklılıklarını, kendilerine özgü düşünce, inanç ve hareketlerini bir yana bırakmaları gerekliliği yatmaktadır. Kamusal alanı paylaşanlar, doğuştan getirdikleri ya da sonradan edindikleri farklılıkları yok farz ederek, bu alnı paylaşan diğer kişilere sanki toplumsal ve ekonomik anlamda eşitmişler gibi davranırlar. Fraser (1992), Habermas'ın kullandığı bu 'sanki' sözcüğü yüzünden eleştirir. Eğer bu kişiler diğerlerine sanki eşitmiş gibi davranıyorlarsa demek ki gerçek anlamda kamusal alanı paylaşanlar birbiriyle eşit değildirler. Bu da bizi kamusal alanda eşitsizliğin devam ettiği gerçeği ile yüz yüze getirir. Fraser (1992) bunu demokrasinin sınırlarını kavramlaştırmada büyük bir sorun olarak görür. Ona göre gerçek anlamda demokrasinin gerçekleşebilmesi için, eşitsizliklerin Habermas'ın dediği gibi bir kenara bırakılması değil, tamamen yok edilmesi gerekmektedir. Habermas'a göre kamusal alana dahil olan farklı grupların sayıca artması ve çeşitlenmesi onu bölünmeye ve bozulmaya götürür. Fraser (1992) bu katı varsayımı sorgularken, tek bir kamusal alandansa, birden fazla kamusal topluluktan yükselen çokseslilliğin hakim olduğu bir toplumun günümüz demokrasisi için vazgeçilmez bir koşul olduğunu ileri sürer. Fraser (1992)'a göre demokrasi, farklılıkların göz ardı edilmesi ile değil, onların görünür kılınıp dile getirilmesi ile gerçekleşebilir **(Göle, 1991).**

Modernliğin eleştirisini yapan pek çok araştırmacı için öznenin(feminist hareketin çıkış noktası 'özneleşme' kavramı) doğuşu çok önemli bir noktadır. Bireyin modernitenin

getirdiği nesne olma durumundan kurtulup, toplumda aktif bir aktör olan Özneye dönüşmesi, ancak farklılığını ortaya çıkarması ve bu farklılığı meşrulaştırmak için savaşması sonunda mümkün olabilir. Özneleşme sürecinde kişinin 'ötekine' karşı olan ilişkisi anahtar konumdadır. Özneleşme, kişinin kendi farklılığını su yüzüne çıkarırken, aynı zamanda ötekinin farklılıklarını tanıması anlamına gelir.

3.5 Mimarlık ve Cinsiyet İlişkisi

3.5.1 Mekansal Algı ve Kullanım Açısından Cinsiyet Farklılığı

Kimura (1992), bundan 50.000 yıl önceye, ya da daha gerilere bakıldığında avcı-toplayıcı toplumlarda kadın ve erkeğin toplumsal rollerinin oldukça farklı olduğunu, erkeğin, geniş av alanları aramak üzere uzun mesafeli seyahatlere çıktığını, kadının ise, aynı yörede kalıp yakın çevreyi koruyarak toplayıcı rolünü üstlendiğini görmek mümkün olduğunu ifade eder. Üstlendikleri bu farklı roller, erkeğin uzun mesafede yön bulma, coğrafik alan tanımlama ve mekansal öğrenme yeteneğinin daha kuvvetli olmasına neden olurken, kadının ise daha kısa mesafede landmarklar kullanılarak sınırlandırılmış alanları tanımlamasını sağlamaktadır **(Ayyıldız, 2000).**

Sahip oldukları farklı cinsiyet hormonları beyin fonksiyonlarını etkilerken, kadın ve erkeğe farklı bilişsel yetenekler sağlamakta ve bu hormonal etkiler iki farklı cinsiyetin beyin yapılarının da farklılaşmasına neden olmaktadır. Nörobiyoloji alanında son çalışmalar, testesteron ve androjen gibi hormonların ve beynin bu hormonlar etkisiyle farklılaşan bölümlerinin mekansal yetenekler, algılama hızı gibi bilişsel yeteneklere etkileri üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Çalışma bulgularına göre, erkeklerin mekansal öğrenmede imgelem öğesi olarak uzaklık, yön gibi mekansal ipuçlarını kullandıklarını ve kadınlara oranla rotalarını daha az deneme ve daha az hata ile öğrendikleri, öğrenme tamamlanınca ise kadınların işaretleri (landmark) çok daha iyi hatırladıkları ve günlük yaşamlarında imgelem öğesi ve oryantasyon stratejisi olarak bu landmarkları kullandıkları sonucuna varılmıştır. Erkeklerin mekansal öğrenmede açılar, şekiller gibi geometrik ipuçlarından faydalandığı, kadınlarınsa mekanı tanımlamada landmarkları ipucu aldıkları kanısı, çeşitli araştırmalarla desteklenirken kadınların daha kuvvetli bir görsel hafızaya ve

algılama hızına sahip olduğu, erkeklerinse, oldukça kompleks figürler içinden basit biçimleri seçebilme yeteneğine sahip olduğu, bundan dolayı da, mekanın karmaşıklığının algılamaya etkisinin kadınlara oranla daha az olduğu sonucuna varılmıştır.

Erkeğin üstünlüğü ve kadının değersizliği gerçekliğini tanımlayan mekansal ikilikler insanın psiko-sosyal alan baskınlığı ve kontrolü ile sağlanabilir ve sürdürülebi1ir. Kadın ve erkek birey farklı psiko-sosyal alan davranışları sergiler ve mekanı tanımlama ve mekansal sınırları koruma her ikisinde de çok farklıdır. Psiko-sosyal alan önemlidir çünkü kişisel kimliği, bireyin veya topluluğun kendisi ve diğerleri arasında mekansal ve psikolojik sınır yaratarak yönetir. Bu alanın işgali ise güçlü savunma eylemlerine yol açabilir. İkinci olarak da kendimiz ve ötekiler hakkında sınırlarımızı ne kadar iyi koruyup kolladığımızla ilintili olarak karar vermeyi öğreniriz. Evi olanlar sabit toplumun güven veren üyeleridir. Sosyal statü ve güç mekansal baskınlıkla yakından ilintilidir. Toplumda erkekler mekansal olarak baskın olmak üzere yetiştirilirler. Maceracı, keşfedici, geniş ölçüde deneyicidirler. Bedensel hareketleri ile kızlardan daha fazla mekan istemeyi öğrenirler. Örneğin erkeklerin kol ve bacakları sandalyeden taşarken kızlar daha derli toplu oturur ve bu konuda uyarılırlar. Öncelikli sosyal statü erkeklerindir, kızlar ise uzamsal sınırlan beklemek ve kabul etmek üzere yetiştirilirler. Çocukluklarından itibaren mekansal sınırları evin ve yakın çevresinin korunmuş ve homojen sınırlarıyla sınırlıdır, mekanda bulunur ama kontrol etmeyi öğrenemezler **(Weisman, 1992).**

Çocuklara bakıldığında görülür ki evde mahremiyet oğlanlar için kızlara göre çok aha az geçerlidir. Ünsal (2000), bunun belki de kızların oğlanlara göre daha çok evde olma beklentisinden kaynaklanabileceğini belirtiyor. Kızlara evde daha katı ve kısıtlayıcı kurallar uygulanır. Aileler kızlarının odalarına kapılarını çalarak girme konusunda çok daha hassastırlar. Çocuklar arasında cinsiyet rolleri erken yaşlarda kazanılır. Erkekler bu yaşlarda mevcut durumun onlara uyum sağlamasının kızlara oranla daha olası olduğunu öğrenirler.

Ünsal (2000), erkeklere kendi mekanına sahip olma davranışı çocukluklarından itibaren öğretildiğinden bahseder. Oğlan çocukları hobileri için cesaretlendirilir, odaları

babalarının çalışma odalarını çağrıştırır biçimde kitap rafları ile doldurulur. Kızların odaları ise hep temiz ve düzenli tutulur, kullanımdan ziyade dekorasyona yönelik olduğu öne sürülür.

Özellikle bilişsel çevrenin zincirleme öğrenme sürecini haritalama araştırmalarında cinsiyet önemli bir kriter olarak karşımıza çıkar. Rapoport mekansal düzenlemelerde bellibaşlı dört bilişsel alanın olduğuna inanır. Konut-topluluk ilişkisi, genel-özel ilişkisi, ön-arka ilişkisi ve erkek-kadın ilişkisi. Yapısal biçimlenmede genel ve özel alanların bütünleşmesi ya da ayrılmasının tanımlanmasında kültür önemli rol oynar. Appleyard(1970), Everitt ve Cadwaller(1972), Orleans ve Schmidt(1972) tarafindan yapılan pekçok çalışma da kadınların çevreye tepkisinin erkeklerden farklı olduğunu gösterir. Kadınların erkeklere göre kent içinde daha az yer değiştirdiği kabulüne göre, kadınların bilişsel şemalarının ölçek bağlamında oldukça küçük ve dar, fakat ayrıntı düzeyinde son derece zengin olduğu ileri sürülmüş, yine kadınların haritalarının standart harita koordinatlarına göre daha ev merkezli olduğu gözlemlenmiştir. Rapoport'a (1969) göre temel ihtiyaçların mekanda işlevlenmesinde önemli bir belirleyici olan kültürün öz elemanlarının oluşmasına etki eden etkenlerden biri de toplumda kadının rolüdür (Ünlü, 1998). Bu durumun günümüz modern toplumu içinde ne derece geçerli olduğu tartışmaya açık bir konudur.

Freudien psikoloji erkeğin cinsel uzvu ve dişinin dölyatağının insan tarafından bilinçsizce kullanımının farkına varılmasını sağlamıştır. Bilinçli veya değil bu semboller oldukça yaygındır. Fakat Weisman'a (1992) göre her dik yapının erkeklik uzvu kapalı yapının ise dölyatağı sembolü olduğu yorumu da sabit fikirliliktir Dahası gösterişli yüksek binaların doğal olarak erkek eylemi, alçakgönüllü ölçülerde eğrisel binaların doğal olarak dişi eylemi farzedilmesi de kadın ve erkeğin kısıtlanması anlamına gelir. Bir binayı veya sanat eserini gözlemleyen kişi onu yapanın amaçladığından farklı anlamlar çıkarabilir. Bazı teorisyenler mimariyi sunuşsal mekan, sosyal ve ekonomik yapılar topluluğu ya da başka bir deyişle dişi veya erkek değerler gibi kendi dışında anlamlar ifade eden bir dil olarak görürler. Bazılarına göreyse mimarlık sadece kendine ve tarihine müracaat eden saf bir resmi iletişim dilidir. Anlam, mimarinin ister dışında ister içinde olsun, yansıması hem inşa edilmiş formun hem de onu gözleme eyleminin

doğasındadır. İnsanı soğuktan, kötü hava koşullarından kulübeye göre çok daha iyi koruyan mağaradan ayrılmaya kışkırtan derin bir iç güdü olmalıdır.

Hiçbir form Amerikan gökdelenlerinden daha iyi bir de sosyal rollerle cinsel anatominin birleşimini vücüda getiremez. Gökdelenler ataerkil sembolizmin, 'büyük', 'dikilmiş', 'güçlü' gibi erkeksi marifetlerin zirvesidir. Gökdelenden bahsederken erkek önceliğine kinaye kaçınılmazdır. Tarih boyunca dikey strüktürler kutsal erkeksi ikonlar olarak yer alırken ev ayrılmaz bir biçimde kadınla özdeşleştirilmiştir. Eve 'doğum yeri 'sıcak yuva', 'koruyucu rahim', 'ruhun kalbi' gibi imalarla yaklaşılması pek çok kültürde yaygındır.

3.5.2 Mimarlık Ürününde Cinsiyet Kavramı

3.5.2.1 Mimarlık-Beden İlişkisi

Beden ve ruh ilişkisi ile ilgili iki genel yaklaşımdan bahsedilir. Biri beden ve ruhun ayrı ve bağlantısız olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşıma göre bedenler nesne gibi muamele görürüler. Diğer yaklaşım beden ve ruhun tamamen iç içe geçmiş olduğunu ileri sürer. Her yaşayan insan daima ve kaçınılmaz olarak bir bedendir. Bedeni özne olarak gören görüşe göre beden ve subje veya beden ve akıl birbirine bağlıdır. Beden varoluşumuzun tek yoludur ve bizim dünyanın zengin deneyimlerine katılımımızı sağlar. Yaşayan beden, aktiviteleri, deneyim ve ihtiyaçları tasarımın bir kaynağı olabilir. Martin Heidegger, Mauice Merleau Ponty, Drew Leder ve David Levin'in kavrayışlarına göre bedenin mekanla ilişkisi sadece bir varoluş değil bir ikame etme ve harekettir. Franck'e (1998) göre sahip olduğumuz bedenler tek veya öncelikli duyusal modları bakış olan mimarlar ve diğerleri için bağlı, pasif varlıklar olarak muamele görebilirler **(Ünsal, 2000).**

Bedenin sınırı 'iç' ve 'dış' arasında bir ayrım yapar. Ayrıca üç boyutlu mekanda yerleşim ve hareketi nedeniyle bedenin kendi içinde 'sol'/'sağ'; 'aşağı'/'yukarı'; 'arka'/'ön' gibi bölünmeleri vardır. Aynı zamanda bunlar kadınsı/erkeksi, kirli/temiz, özel/kamusal gibi zıtlıklara yönelik bireysel ya da grup değerlerini yansıtırlar.

Çin kozmolojisinde Yang , yani erkek ilke, öz ve ateşle özdeştir ve yukarıya

yönlendirilmiştir, eğlenceli ve erkek uzvuna aittir. Yin; dişi ilke ise suyla, pasiflik ve korkuyla özdeştir. Çinlilere göre su feminen(dişi) bilinçsizliğini sembolize eder. Suya daldırma, ateşi ve eni bilinci söndürür, ölüm demektir. Batı toplumlarında da kadınla özdeş coğrafi mekan öldürücü bir uyuşuklukla karakterize edilirken , erkek mekan canlandırıcıdır. Amerikan şehir ve banliyö ikilemi bu duruma kabul gören bir örnek teşkil eder. Kentsel hayat ; kültürel ve entellektüel aktiviteler, güç, öfke, tehlike, anlamlı iş, önemli dünya işleri ve erkekle özdeştir. Dişi banliyö ise güvenli, evcil, sakin, doğaya yakın ve akılsızdır **(Weisman, 1992).**

Pek çok kültür, cennet ve 'gök baba' ile yeryüzü ve 'toprak anne' tapınmasını ayırır ve değişik değerlendirir. Babanın yukarıdan hüküm sürdüğü yerlerde yükseklik gizli bir erkeklik sembolü olur. Toprak ananın saygı gördüğü durumlarda ise toprak ve vadi gizemli ve kutsaldır. Örneğin; Antik Yunanda Tanrıçaya tapan Mikenler'in (Myceneans) 'Creton' saraylan toprağın güçlerine uyum sağlamak üzere tasarlanmışlardır. Bu kültürde idael bina arazisi doğal megaron veya koruyucu dölyatağı görevi yapan vadilerdi. İşgalci ve fetihçi Dorianlar, Mikenler'in toprak analannın yerine gök gürlemesini kullanan gök Tanrısı Zeus'u koydular ve topraklarına anıtsal tapınaklar , yüksek dağların tepelerine kurdukları kaleler hakim oldu. Erkeğin hep yukarısı , kadının aşağısıyla özdeşleştiği düşünce sistemine ters düşen bir örnek ise yakın zamana kadar mimarların, kadınların odalarını kamusal mekana nazik girişlerini kolaylaştırmak için birkaç basamak üstte yapmaları, erkeklerin odalarını ise ,beyefendilerin dönüşlerinin dramasını en aza indirgemek için ana mekanın altına yerleştirmeleridir. Burada elbette mekanın bir tiyatro gibi ele alınıp kadının görsel zarafetini öne çıkarma fikri söz konusudur (Bloomer ve Moore, 1977). Bloomer ve Moore'a (1977) göre ön, devingenliğe doğru yönelmedir ve ahlaki olarak güç ve fazileti temsil ettiği düşünülür, arkanın ise özel ve dünyevi imaları vardır. Nesnel fiziksel mekan da bu somatik değerleri ele alır. Yetişkin ve misafirler eve ön kapıdan girerken dağıtıcı , hizmetçi ve çocuklar arkadan girerler **(Weisman, 1992).** Hem İngiliz hem de Avusturya yöresel mimarisinde kullamcılar için ön ve arka sınıflandırması evdeki belli odaların yerlerini belirler. Parleur' ya da ön oda caddeye, mutfak ise arka bahçeye bakar . Evlerle ilintili bir ön taraf arka taraf imajı vardır. Ön daima kamusal ve giriş taraf, kamusal ve saygınken, arka taraf evcil aktiviteler için özel bir mekandır. Lawrence (1979), ön taraf

sergilenirken arka taraf kamu görüşünden saklandığını ifade eder **(Ünsal, 2000).**

Beden toplumun bireye aşıladığı fikirler yoluyla algılanır ve toplumun bedeni algılayışı sosyal düzen, sosyal sınırlar ya da değişim hakkındaki düşünceleri ifade etmek için bir sembol olabilir. Bu yüzden bedenin sağı solu, altı üstü, iyi ve kötü, temiz ve pis veya erkek ile dişi gibi düşünceler için doğal bir metafor oluşturur.

3.5.2.2 Mimarlıkta Cinsiyet Analojileri

Vitruvius'tan günümüze sistemin dişiyi ve bedenini dışladığı ve cinselliği bastırıldığı gözlemlenmiştir. Toplum, kimliğini ortaya koyan kadını anormallikle, sapıklıkla, cadılıkla suçlamıştır.

İlk olarak insan bedeni ile mimarlık arasındaki ciddi ilişkiler Vitruvius tarafından kuruluyor. Bedenin mimariye bu sembolik dönüşümünde erkek bedeni ile doğa arasındaki uyum ve mükemmeliyetten ve erkek bedeninin kusursuz oranlarından bahsedilmektedir. 'Tapınaklarda ve insan vücudunda bakışım üzerine' adlı bölümde orantıyı ' *bir yaptın öğeleri arasında bulunan ve tümünün birini olarak belirlenen bir öğeye göre uygunluğu'* olarak tanımlayan Vitruvius *'öğeler arasında tıpkı fiziği düzgün bir erkekteki gibi belirgin bir ilişki'* bulunması gerektiğini ifade ediyor **(Vitruvius, 1993).**

Vitruvius (1993) 'Mimarlık Üzerine On Kitap' ın ilkinde Tanrı ve Tanrıçalarla onları ifade ettiğini düşündüğü kolon düzenlen arasında şöyle bir ilişki kurar:

'Minerve, Mars ve Herkül 'ün tapınakları Dor biçiminde olmalıdır; çünkü bu Tanrıların yiğitçe güçleri, evlerinde zarafeti tamamen uygunsuz kılar. Venüs, Flora, Proserpine, Kaynak Suyu ve Nimf'lerin tapınaklarında ise bu zarif Tanrıçalara , ince hatları, çiçekleri, yaprakları ve Sarmallı süs öğeleri ile gereken uyumu sağladığından, Korent düzeninin uygulanması büyük önem taşır. Jono, Diana, Bacchus ve benzer Tanrılar için İyon düzeninde yapılan tapınak/arda, bu Tanrıların bulundukları orta konuma uygun olarak Dor düzeninin sertliği ile Korent düzenindeki zerafetin bir/eşimini yansıtırlar.
Bu üç düzenin kökenleri üçüncü kitapta açıkça ifade edilmiştir. Vitruvius burada 'Dor'un çıplak ve yalın erkek güzelliğinden, 'iyon'un kadınlara özgü süslemeyi ve

oranları vurguladığından, ‘korent ‘in ise bir genç kızın narinliğinin taklidi olduğundan bahseder. Vitruvius ilk kitapta bizlere Yunanistan ile Persler arasındaki savaşta Persleri tuttukları için devletlerinin keferetini, köle olarak teşhir edilerek ve Karya halkının ihanetinin unutulmaması için kamu yapılarına yük taşıdıkları görülecek biçimde heykelleri yerleştirilerek ödeyen kadınların hikayesini de anlatır.

Alberti cinsiyetler arasındaki mekanı, kadın ve erkek mekanlarını farklılaştırarak anıtlaştırır. Mimari bir saflaşmadın oysa beden mekanın saflığını, binanın temizliğini bozan, o yüzden Alberti bedeni binadan izole etmeye çalışır. Mimari kendini bedene karşı korumalı ve onu düzenlemelidir. Beden yanlış yönetildiği takdirde zarar verir. Bu sebepten ayrıştırma mekanizmaları (giderler, tuvaletler) ortaya çıkmıştır. Alberti bedenin disiplinini, kendini kontrol edemeyen kadının disiplininin uzantısı olarak görüyordu **(Ünsal, 2000).**

Mimarlık tarihi boyunca çeşitli mimarların, cinsiyet analojileri kullandığı görülmektedir: Vitruvius ve Alberti den günümüze kadar bu kullanımın yer aldığı gözlemlenmektedir. Önceleri kötü olarak görülen ve dışlanan kadın sonraları dişil özellikler taşıyan erkek mimarlarca veya reklam aracı olarak gasp edilmiştir.

McLeod (1994), Foucoult’nun da ‘heteropia’ söyleminin en göze çarpan yönlerinden biri ‘öteki’ fikrinin vurgusunda kadın ve çocuğun geleneksel arenalarını dışlaması olduğunu belirtir. Mc Leod’a göre Michael Faucoult ‘heteropia’ söylemiyle biçimsel ve sosyal olarak öteki, yani günlük yaşantımızın dışındaki fiziksel ve sosyal arenaları kasteder. Bu sıradan olmayan yerler kapsamına müze, hapishane, hastane, mezarlık, tiyatro, kilise , kışla, genelev gibi günlük varlığın banalliğini kıran mekanları dahil eder. Kadınlar onun tartışmasında genelev ve otellerde saatle kiralanan seks objeleri olarak kabul edilirler. Ev de onun için ‘heteropia’ değil bir dinlenme yeridir ki günümüz çalışan kadını için bu kabullenilmesi zor bir durumdur. Faucoult’un ev, park, alışveriş merkezi gibi kadının rahat, güven ve huzur bulduğu yerlere karşı bilinçsiz bir aşağılayıcı tutumu vardır. O ve bazı takipçileri daha az güçlü olanı daha başka bir deyişle günlük yaşamın güvenlik ve rahatını suçun heyecanlarına tercih edeni göz ardı ederler **(Coleman, 1996).**

3.5.2.3 Mimarlıkta Mekanın Cinsiyeti

McLeod (1994), moderniteyi kadın özgürlüğü ile ilişkilendirerek Loos, kadınlara eşit hak hareketini dişiliğin kaldırılması olarak görmüş ve bunu *'Kadının değeri ve değersizliği cinselliğindeki dalgalanmalara göre artıp azalmayacak artık şehvete başvurarak değil çalışarak kazanılan ekonomik özgürlükle kadın kendini erkekle aynı statüye getirecek ve o zaman kadifeler, ipekler, çiçekler, kurdeleler kaybolacak'* sözleriyle dile getirmiştir **(Coleman, 1996).**

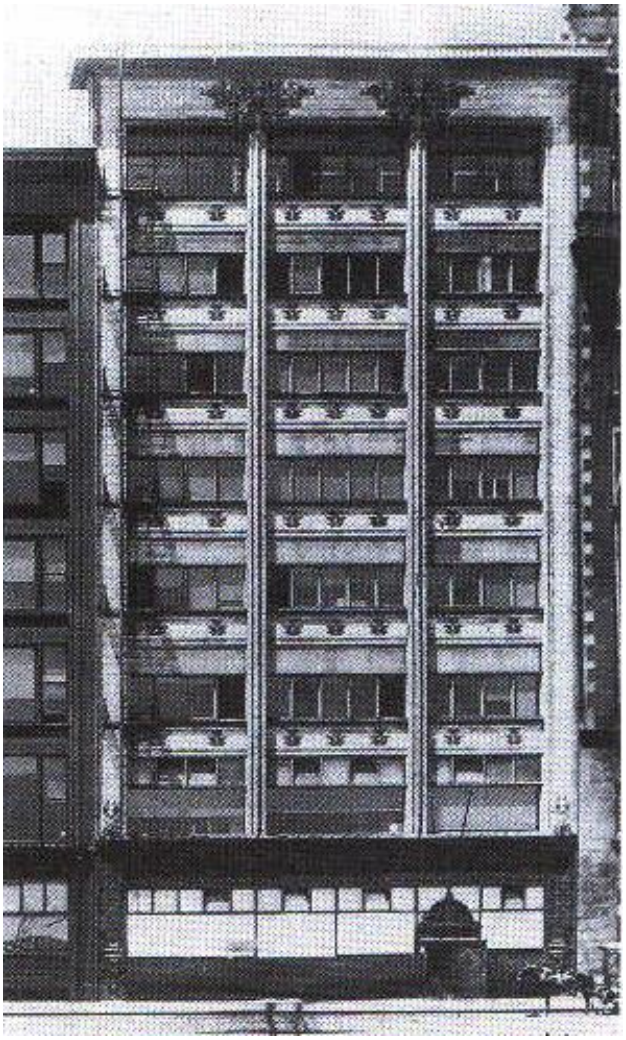
Kurgu roman ve portreleriyle tanınan, mimari düşünce ve pratiğe de katkıları bulunan Edith Wharton'a göre ev, sosyal seviye ve tattan fazlasını, zihinsel durumu, ahlaki birliktelikleri ve geleneği tanımlar. Birinin yarattığı bina veya dekore ettiği oda onun karakterinin ifadesidir. Wharton'un çalışmaları tam da modern mimarlık dönemine denk düşmemekle beraber modern mimarlığa doğru mekanın cinsiyetine dair fikir ve uygulamaları dikkate değer niteliktedir. Wharton, 19. yüzyılın dönemecinde kadınsı uygulamalar olanak görülen dekorasyon ve bahçe düzenlemelerinin mimari uygulamanın bir parçası olduğunu düşünüyordu ve kadınsı sanatları erkeksi mimarlıkla entegre ederek konumlarım yükseltmeye çalıştı. Romanlarında evler, kadınların yaşadığı ve güç sahibi oldukları 'kadın mekanları'ydı. Evin dekorasyonu, onu yaratan ve içinde yaşayan kadının gücünün ifadesiydi. 'Evlerin dekorasyonu' kitabı hem mekanın geleneksel cinsiyeti, hem de kadın ve erkek için yeni bir eşitlik açılımı öneriyordu. 1900'leni başlarında misafir odası (drawing room) cinsiyetler arası etkileşimin ana yeriydi ve kadınla özdeşleşmişti. Wharton ve onunla beraber 'Evlerin Dekorasyonu'nu yazan, aynı zamanda Wharton'un New Port ve New York'taki evlerini dekore eden Codman'a göre misafir odası tarihsel olarak da dişi bir mekandı. Bu da şuradan çıkıyordu: ortaçağ İngilteresinde leydi ve nedimelerinin salonun gürültülü şenliklerinden çekildikleri yer, lord ve leydinin uyuduğu yatak odasının bir bölümüydü. Zamanla bu bölüm yatak odasından görsel olarak ayrıldı, perdelendi. Sonra kralların sarayında kraliçe ve bakirelerinin kullanımı için aynı bir oda oldu ve İngiliz ev planlamasının daimi bir bölümü haline geldi **(Hughes,1996).** 19. yüzyılın ikinci yarısında bir başka kadın yazar ve tasarımcı Catherine Beecher da 'parleur'u kadının dolaylı olarak politik

ve sosyal gücünü kullanabileceği kültürel bir podyum olarak görüyordu **(Weisman,1992).**

Mekanın cinsiyeti bir tasarım yaklaşımı olarak görüldüğünde, mimarın cinsiyeti ve bunu tasarımlarına yansıtış biçimi yönündeki farklı bir tartışmaya da yol açabilmektedir. L. Sullivan bu açıdan mimarlık tarihçilerinin ilgisini çeken ender mimarlardan biri olmuştur. Sullivan 1893'te Chicago Expozisyonu için bir ulaşım binası tasarlamıştır. Roman bazilikası formundaki bina en çok süslemeli dikdörtgen bir panelin içinde yer alan renkli ve süslemeli altı tane iç içe geçmiş kemerden oluşan kapısı ile hatırlanır. Bu fuardan sonra Sullivan'ın kariyeri inişe geçmiş ve bunun nedenleri üzerine pek çok fikir ortaya atılmıştır. Sullivan'ın görünüşü de tamamen erkeksi değildi ve tarihçiler tarafından feminen bir sterotip olarak tanımlanıyordu. Kimilerine göre o bir kadındı ve cinsiyetini yaptığı işlere yansıtmıştı. Sullivan'ın işleri tıpkı doğadaki formların. özellikle bitkilerin işlenmesi gibi 'organik' olanak tanımlandı. Kariyerinin düşüş yıllarında çalışmalarında teknik olmayan bir şeyler vardı ve bu örgüsel dokunun hakimiyetiydi. Örgünün kökeni kadının vatandaş sayılmadığı Yunan kültürüne dayanır. Freud'a göre de kadınlar örgüyü penisin ve onun temsil ettiklerinin yokluğunu gizlemek üzere icat etmişlerdir. Örgünün temsil ettiği, konuşamamanın sessiz bedelidir **(Bloomer, 1992).**

Bloomer (1992) Sullivan'ın iki tasarımı; Gage binasının cephe tasarımı ve Schlesinger ve Myer Stone'un süslemelerinin de dikkate değer nitelikler taşıdığını öne sürer. Gage binasının kolonları erkek geometrik formunun bir parçası gibi okunabilir fakat sembolik süslemelerin kadınsılığına katıldıklarında ortaya çıkan imaj şaşırtıcıdır: Kadın formundan çıkan bir erkek cinsel organı. Sullivan'ın bu tasarımıyla ifade etmeye çalıştığı, erkeğin kadını doğurduğu olabilir. Gage'in imajı kadınsılaşan erkektir (Şekil 3.1).

Sullivan'ın kadınsılığı ve beraberinde getirdiği süsleme gibi olumsuzluklar kariyerindeki düşüşe neden gösterilmiştir. Bloomer (1992) bu noktada şu soruları sorar: Acaba insan ruhu böylesi bir değişim geçirebilir mi? Sullivan, hissettiği cinsel kimliğini kendi fiziki görünümünde sonradan mı dışa vurmaya başladı? Yoksa baştan beri feminen bir sterotip idiyse nasıl sadece mimarisindeki olumsuz değişime bakılarak cinsel kimliği ile aşağılanabilir? Gerçekten bunlar mimar ve mekan cinsiyeti ile ilgili önemli sorulardır.

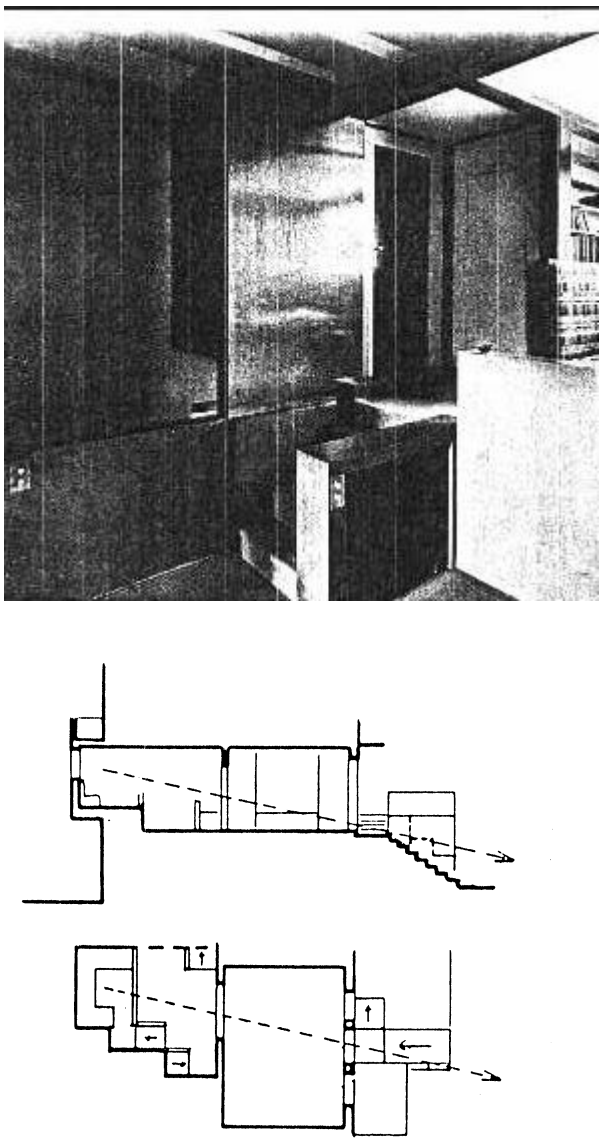


Şekil 3.1 Gage Binası (Bloomer, 1992)

Colomina (1992),Adolf Loos'un çalışmalarını inceleyerek, tasarımlarında içe dönük zenginliği, dışın önemsizliğini vurguladığını belirtir. Evin dışı bir yemek smokinine benzemeli, erkek maskesi taşımalıdır. Dışarısı erkeksidir, içerisi ise cinsiyetin ve üretimin sahnesidir' . Loos bunu söylerken Nietsche'nin 'modern insanın, içi ve dışı arasındaki çatlağın faziletiyle modern olduğu' ifadesini tekrarlar görünür. Nietsche'ye göre de dış sadece 'kitabın kabıdır', 'değer' onun 'içindedir'.

McLeod (1994), Loos'un ilk bina içlerinin zorlukla dişi bir imaj uyandırdığını ifade eder. Erkeksi olmasına rağmen atmosfer ciddi değildir. Loos, kesin cinsiyet belirten yerler tasarladığında ise göreneksel cinsiyet sterotipine uymuştur **(Coleman, 1996).**

Ona göre modern insan pencereden dışarı bakmaz, pencere ışık almak içindir. Tasarımlarında pencereler ya opaktır ya da perdelenmiştir, mekanlara giriş de kontrollüdür. Sofalar sırtlarını pencerelere dönerler ki oturan odayı seyredebilsin. Loos evin içinde 'tiyatro kutusu' kavramını ortaya atar. Moller evindeki yükseltilmiş oturma alanı -pencereye dayanmış kanepesiyle- oturana bir hakimiyet noktası sağlar (Şekil 3.2). Aynı şekilde Colomina (1996)' ya göre Muller evinin ortasındaki 'kadınlar odası' gizli bir kontrol noktası olma özelliği taşır. Müller ve Moller evlerindeki tiyatro kutuları dişi mekanlardır.



Şekil 3.2 Moller Evi Yükseltilmiş Oturma Alanı (Colomina, 1996)

1930'larda Le Corbusier Cezayir'i cinsiyetlendirerek Cezayirli kadının ülkenin kültürel kimliğini tanımladığına dair söylemi mimariye taşımıştır. 1931 yılı onun için 12 yıl sürecek kesintisiz bir Cezayir çalışmasının başlangıcıydı. Bu çalışma Cezayirli kadın eskizleri ile başladı. Le Corbusier Casbah'ı modernleştirme projelerinin eğrisel çizgileri ile Cezayirli kadınların bedenleri arasında provoke edici bir ortaklık kurdu, bu şehri kadın bedenine benzetti (Çelik, 1996). Le Corbusier, Cezayir'de topladığı materyali, figür kompozisyonu ve planları için bir hazırlık çalışmasına çevirdi. Eskizlerinin üzerine eskiz kağıtları koyarak defalarca figürlerin konturlarını çizdi. Ayrıca Delacroix 'in ünlü resmi *'L 'es Femmes d'Alger dans leur appartement'ın* üzerinde çalıştı, figürlerin siluetlerini çizdi, duruşlarını değiştirdi, dereceli olarak kendi eskizlerindeki figürlerle onları birleştirdi. Bu son kompozisyonuna *'L' es Femmes de la Casbah'* dedi. Aslında bu kompozisyonu çizmeyi hiç bitirmedi. Bu tekrar çizme süreci en şiddetli anına 1938' de E. 1027'de yaptığı duvar resminde kavuştu: 'Üç *kadın'*. E. 1027 Fransa Cop Martin'de beyaz bir evdi. 1926-1929 yılları arasında Eileen Gray tarafından kendisi ve arkadaşı Jean Bodovici için tasarlanıp yapılmıştı. Le Corbusier *çizimi 'bir yabancının evinin ihlali'* olarak tanımladı, çizerek mekanı, şehri, ötekinin cinsiyetini işgal etti. Onun mimarisi bazı özel işgal etme tekniklerine dayanıyordu **(Colomina, 1996).** Bu bağlamda, Le Corbusier'in Cezayir'i kadınsılıkla özdeşleştirmesinin altında bir sömürge olmasının yattığı düşünülebilir. Kadın nasıl zayıf ve erkeğe ait bir obje olarak görülüyorsa Cezayir de Fransa'ya bağlı idi. İkisi de onun için gizemli, güzel ve belki de anlaşılmazdı. Bu işgal edilmiş ülke belki de onun işgal tekniklerine dayanan mimarisinin esin kaynaklarından biri olmuştur **(Hughes, 1996).**

Eileen Gray cinsel ve coğrafi aykırılığı ile erkek kahramanların tekelinde olan (Le Corbusier, M. van der Rohe vs.) modernist çizgiye ilk muhalefet eden mimarlardan biridir. Onun fikir ve tasarımlarından bahsetmek, kadın tasarımcının mekana bakış açısını göstermesi açısından önemli görülmektedir. Formel eğitimden geçmemiş bir mimar, kadın tasarımcı, bir biseksüel, vatanının dışında bir yabancı olarak Gray 'heroic modernism' halkasının hep dışında tutulmuş; erkeklerin yönlendirdiği elitist mimarlar grubunda Gray'e tekrar tekrar bir amatör ve bir kadın olarak ne küçük bir yeri olduğu hatırlatılmıştır. Gray'in kadınsı duyarlılığı ve düş gücüyle insan için yaşam alanlarına

ilgisi onu, tasarımlarında bireyin içe dönük yaşamında odaklanan koza benzeri bir uygunluğu yaratmaya yöneltmiştir. Tasarladığı her şey kullanıcının istekleri ne boyun eğecek uygunluktadır. Pratiklik, rahatlık, kullanım kolaylığı, elverişlilik yaratmaya yönelik tasarlanan ortamlar bireyin emniyet ve güven duygusunu uyandırır. Yaratılan bu makrokozmoz bireye dış dünyanın kaosundan bir korunma sağlar. Mekan kullanıcısının yaşamını kolaylaştırır. Gray'in en önemli özelliği mekanı ve mobilyalarını çok amaçlı tasarlamasıdır, her biri bireysel sonuçlara varan, alışılmadık, pratik ve esprili buluşlar, gelişmeler ortaya koyan diyalektik yaklaşımlardır. Esneklik ve akış içerisinde bir mekan anlayışı söz konusudur **(Eroğlu, 1999).**

Weisman (1992)'a göre, Gray'ın işleri modern hareketin zarafeti, aynı malzeme ve mimari formları kullanımı ile birlikte insan rahatına, bedenin hareketine ve günlük yaşamın aktivitelerine ayrıcalıklı bir hassasiyet ifade ediyordu, nesne ve mekanları zaman içinde değişebilir ve dönüşebilirdi.

Modernitenin mekanı üç bakış açısının ayrımının yapıldığı daha geniş bir *'soyut mekan'* sanısına dayanır: geometrik, optik, ve phallic (erkeklik uzvuna ait). Le Febvre'nin analizi, mekanın dönüşümü içindeki eril ve dişi prensipler olarak adlandırdıklarının tarihinin izini sürer. Bu prensiplerin kapsamının toplumdan topluma farklı formüle edildiğini gördüğünden bu bir gerçeklik değildir. LeFebvre *'soyut mekan üzerinde, erkeklik uzvuna ait yalnızlık ve arzunun kendini tahrip edişi hakim olur'*. Hakimiyet mekanları ve bugün karşılaştığımız birçok yer sadece ekonomik düzenleme şekillerinin ürünleri değildir fakat bize sosyal ilişkilerin ve bunlar arasında cinsiyetin başka özelliklerini yansıtırlar **(Massey, 1994).**

Modernizmin bir özelliği de Le Corbusier'in yaptığı gibi 'bakış'(vision)ı tüm diğer duyulardan üstün tutmasıdır. Modemizm hem 'bakış'ı diğer duyulardan üstün tutmuş hem de otoriter, imtiyazlı erkek bakış açısından olaylara bakma yolunu geliştirmiştir. Bakışın üstünlüğü diğer duyusal algıların fakirleşmesine neden olmuş ve bakışa yatırım kadına değil erkeğe öncelikli kılınmıştır. Modernizmin anahtar figürlerinden biri de kalabalık içinde gezinen gözleyen ama gözlenmeyen kimse 'flaneur'du ve bu kimse kesinlikle erkekti, çünkü 'saygın' kadın yalnız başına sokak ve parkları merak edemezdi. Kadın da 'flaneur'un bakışın tek objesiydi **(Massey, 1994).** Erkekler için 'flaneur'

caddelerde aylak gezinen kimse figürünü zorunlu kılan modernizm kadınlar için de 'flaneuse du marche' (alışveriş gezgini) figürünü zorunlu kıldı **(Kaçel, 1998).** Bu durum modernist alanın cinsiyetleştirilmesine (engendered) en iyi kanıttır.

Yasmeen Lary, batı tarafından modellendirilmiş prima-donna mimarların biçilmiş rollerinde safça oynayamayacaklarını belirtmektedir. Raman bunu Lary'in ifade ettiğinden daha evrensel boyutta bir düşünce olduğunu söyler. Elsie Owusu, Westminister üniversitesinde kadının mimarlığını konu alan bir tartışmada 'mimarlığın beyaz erkek tarafından beyaz erkek için tasarım mesleği' olduğunu belirtmiştir. Sorkin (1991) ise ileri teknoloji binalarının stilindeki makine kültürünün karşı konulmaz derecede erkeksi olduğunu ileri sürer. Forty, '*masculine, feminine or neuter'* adlı yazısında bu tartışmaları ilerleterek; tekrarlama ve rijitliği ile karakterize edilen makine estetiğinin- gerçek eril özelliklerin tamamen atılıp yerine yumuşak, zeki, duygulu, esnek makine estetiği- kadınsal özellikler-nin alıp alamayacağının mümkünlüğünü sorgular**(Raman, 2000).**

Kadın mimarlar, sınıf, cinsiyet ayırımı yapmayacak bir bütüncül (holistic) felsefeye ihtiyaç duyar. Lewis'in kadın/erkek mimarlar hakkındaki fikirlerinin yer aldığı yazıda, Qureshi tek bir niteliğin gerekli olmamasını ifade eder ve bunun perspektif sorunu olduğunu belirtir. 'kadın perspektifi ve erkek bakış açısı farklı farklıdır çünkü yaşanılan deneyimler farklıdır, aynı şekilde düşünce süreçleri de farklıdır **(Raman, 2000).**

4. ALAN ÇALIŞMASI

4.1 Alan Çalışmasının Amacı

Araştırma , ‘gender’ kavramının , sosyolojik boyutundan mimarlık alanına yansımasını görmek , mimar kimliğiyle konuya bakmak , konu ile ilgili benzer- farklı görüşleri dile getirmek amacındadır. Mimari boyutuyla ‘gender’ kavramını mimar, süreç, ürün kapsamında ele almak olanaklıdır. Bu çalışmada ele alınacak yanı , yaratıcılığın cinsiyeti konusu üzerine olacaktır. Amaç , mimarın cinsel kimliği ile taratıcılığı arasında birebir bir korelasyon kurmak değil; bireylerin , yaratıcılık ve cinsiyetleri arasında bir ilişki bulunup bulunmadığı düşüncelerinin ifadesidir.

Kadının “ikinci cins” veya “öteki “ diye tanımlandığı bir dünyada kadının toplumdaki yeri ile ilgili tartışmaları da göz önüne alarak kadının mimarideki yeri, konumu , kimliği sorulması gerekli sorulardandır. Mimarlık oyunu içerisinde kadına verilen rolün önemi hakkındaki eleştiriler , modernizm ile modern toplum üzerine yoğunlaştırılmıştır.

Tasarımcı kimliğine sahip mimarların, ‘gender’ sorunsalına bakışları nasıldırı görmeyi amaçlayan çalışmada kesin bir farklılık dile getirilmemiştir, konu ile ilgili hipotetik yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bu araştırma, mimarların, tasarımı, kavram ve süreç açısından inceleyen, bakış açıları arasındaki farklılıkları ortaya koyan ve farklılıkların sebeplerinin neler olabileceğini araştıran bir çalışma niteliğindedir.

Araştırma, tasarım bilgisine bakış nedir, kaynakları nelerdir, tasarımcı bilgiyi nasıl ölçmekte şeklinde gelişmektedir. Tasarım sürecinde bilginin kullanımına bağlı olarak yaratıcılığın kendini gösterdiği aşama veya alanlar varmıdır’ın sorgulanması araştırmanın parçasıdır. Tasarım sürecine etki eden faktörler , bunların kişiden kişiye nasıl farklılaştığı görülmeye çalışılmıştır. Tasarım ürünü olarak görülen sonuç üründe

ortaya çıkan -çıkmayan , tasarım özelliklerini yansıtan yansıtmayan özelliklerinin olup-olmadığı konusu irdelenmiştir.

4.2 Alan Çalışmasının Yöntemi

Çalışma , kuramsal modelin geliştirilmesine katkıda bulunmak üzere düzenlenmiş ve ağırlıklı olarak açık uçlu sorular içeren bir anket çalışmasından meydana gelmektedir (Ek A).Sorular temelde şu üç amaca yöneliktir.

- ✓ Mimarların profilini (yaş, cinsiyet, mesleki deneyim) ortaya konulması,
- ✓ Mimarların kavramı nasıl tanımladıkları ve kavramların yapısını belirlemek,
- ✓ Mimarların imgesel ve kuramsal birikim olarak konu ile ilgili düşüncelerini belirlemektir.

Anket üç grup ve toplamda 15 sorudan meydana gelmektedir. İlk bölümde , yaratıcılığı tutum boyutunda ölçmeyi amaçlayan (mesleğe uygun olması bakımından Torrance' ın yaratıcı kişi tanımından faydalanılmıştır), "how creative are you" – ne kadar yaratıcısınız? – ölçeğine yer verilmiştir. Burada yaratıcılık tanımlarından yararlanılarak genel ve özel ifadeler olmak üzere bireylerin bunlara katılıp katılmadıkları yaratıcılıktan ne anladıkları ve yaratıcılık davranışları ölçülmeye çalışılmıştır. Yine katılımcıların, tasarım bilgisi kavramını nasıl algıladıkları, tasarımlarına ve tasarımcılıklarına etkisi olduğunu düşündükleri durumlar anlaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın yoruma dayalı ikinci kısmında mimarlara tasarım süreçlerinin tasarımcı kimliklerinin tanımına dayalı kavramlar verilerek bu konudaki görüşleri alınmıştır. Bu bölümdeki soruların bir kısmı Nurbin Paker (2001) 'in tezinden alınmıştır. Bu sorular neticesinde tasarımcının tasarım süreci boyunca izlediği yol çözüm arama davranışları incelenmiştir. Son kısımda ise tasarım ve tasarımcı kimliği arasındaki ilişkiyi araştıran yaklaşımda sorular görülmektedir. Katılımcıların daha önceki bölümlerde vermiş oldukları cevaplar paralelinde 'gender' kavramına bakışları yaratıcılık – cinsiyet ilişkisinin farkındalığı araştırılmaya çalışılmıştır.

Araştırma, yorumların değerlendirilmesi ile yapılmaktadır. Açık uçlu bir çalışma olmasına engel olmak üzere cevapların sınıflandırılmasının yapılması gerekliliği oluşmuştur. Bu amaçla çalışmaya katılanların cinsiyetleri, mesleki deneyim yılları,

mezuniyet yılları sorulmuştur. Analiz kısmı içerisinde elde edilen bulgular çeşitli tablolarla gösterilmiştir.

4.3 Alan Çalışmasının Sınırları ve Kapsamı

Alan çalışmasına toplam 103 kişi katılmıştır. Bunlardan 51 ‘i İ.T.Ü ‘de 2001-2002 döneminde yüksek lisans ve doktora programlarına devam eden mimarlardır, diğer 52 kişi ise İstanbul’ daki çeşitli mimari bürolardaki yönetici ve çalışan mimarlar ve belediyelerde çalışan memurlar ve üniversitelerin ilgili bölümlerindeki akademisyenlerdir. Katılımcıların 62’si kadın , bunların 31 ‘i 2 yıldan az , 9’u 2ile 5 yıl arası, 22 ise 5 yıldan fazla mesleki deneyimine sahiplerdir. Katılımcıların 41 ‘i erkek, bunların 17 ‘si 2 yıldan az , 6 ‘sı 2-5 yıl , 18 ‘i 5 yıldan fazla mesleki deneyime sahip mimarlardır. Mesleki deneyimleri ve çalışma ortamlarına göre çeşitlilik gösteren katılımcıların cevapları arasında çeşitlilikler gözlemlenmiştir. Araştırmaya katılan mimarlara gelir durumları, kökenleri, aile durumu ile ilgili sorular sorulmamıştır. Bu konuları da içeren daha kapsamlı bir çalışma başka bir araştırmada incelenmeye değerdir.

Araştırmanın sağlıklı olması açısından deneklerden anket sorularına sınırlı sürede cevap vermeleri istenmiştir. Açık uçlu soru formlarının sorulmasındaki amaç , araştırmacının yönlendirici niteliğini en aza indirgeyerek, katılımcının, kendi sınırlandırılmamış , özgün ifadesini kullanması ile , önceden tahmin edilme olasılığı olmayan yanıt türlerinin dolayısıyla da , daha geniş kapsamlı koşullandırılmamış veri ve değişkenlerin ortaya çıkmasını sağlamaktır. Araştırma, bireysel yorumların değerlendirilmesine dayanmaktadır.

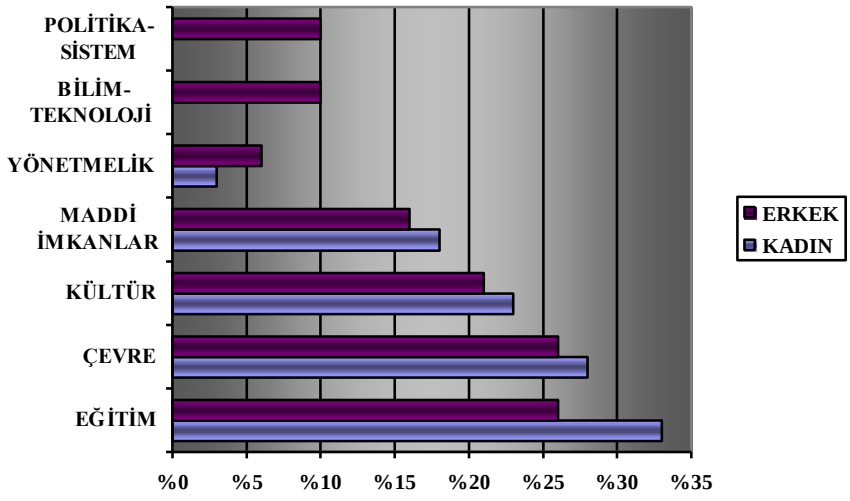
4.4 Bulguların Değerlendirilmesi

- İnsanın epistemolojik kurgularının altyapısı (biyolojik +bilişsel) , görsel, kavramsal , deneyimsel girdileri ile bunların bir değer sistemi süzgecinden geçmesi sonucu tasarım bilgisi veya bilgi oluşmaktadır. Mimarlığın doğası gereği bilgi ve tasarım süreci arasında ayrılmış bir bağın bulunduğu kabul edilmektedir. Tasarımcılar, tasarım süreci boyunca gerçekleştirdikleri her adımda farkı”bilgi” ve “bilgi setleri” kullanmaktadır. Tasarım

bilgisi objektif ve subjektif faktörlerin kombinasyonunun ürünüdür. Objektif faktörler değişken olmasına rağmen yanında subjektif faktörler olabilir. Bu bilgiler tasarımcıların geçmiş deneyimleri, tercihleri ve algıları yanında; bilginin deneyimle kazanıldığı görüşüne bağlı olarak, süreç boyunca geçerli kalınan deneyimle ilgili disiplin pratiklerinin oluştuğu paylaşımlar bütününde oluşmaktadır.

- Mimarların bu bağlamda ki soruya ilişkin cevap yüzdeleri ; kadınlar %63, erkekler %76 'dır. Cevaplar arasındaki objektif ve subjektif olarak görülen faktörler Tablo 4.1 ve Tablo 4.2 de gösterilmektedir. Cevaplarda objektif faktörler açısından ifade edilen kavramlar erkek/kadınlar arasında ağırlık yüzdelerinin sıralanmasına göre benzerlik gösterir. Soruyu cevaplandıran %33' lük kısım eğitimi cevapları arasında yazmıştır. Cevaplar arasında %28' lik dilimde görülen çevre faktörü de ikinci sıradaki objektif faktörlerdir. Bu faktörlerdeki ağırlıklı cevap sırasıyla, kültür (%23), maddi imkanlar (%18), yönetmelik (%3) takip etmektedir. Verilen cevaplar birden fazla faktörü belirtmektedir. Cevap veren erkekler arasında ise eğitim ve çevre %26' lık ağırlıklı yüzde ile en çok belirtilen faktörler arasındadır. Bunu %21 ile kültür, %16 ile ekonomi, %10 ile politika ve sistem ile bilim ve teknoloji takip etmektedir.

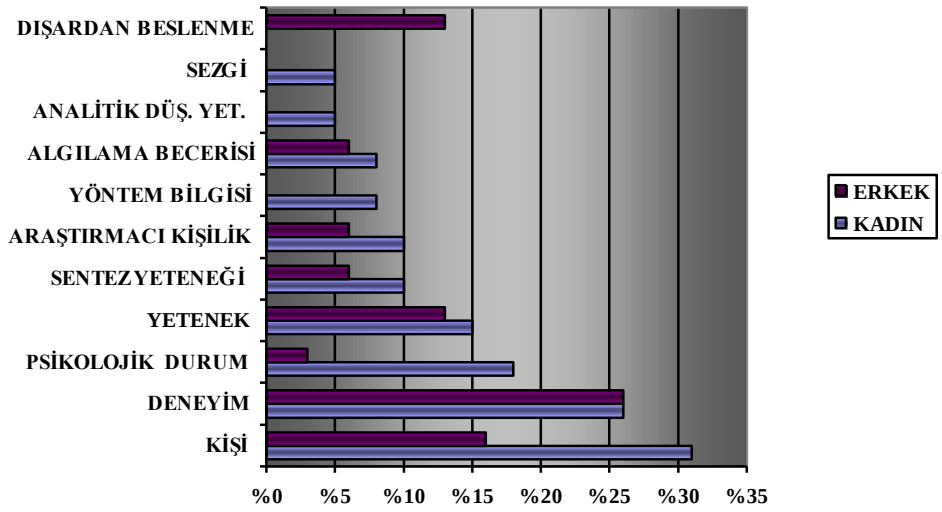
Tablo 4.1. Tasarım Bilgini Oluşturan Objektif Faktörl



Subjektif faktörler arasında adı geçen faktörler yoğunlukla , kişinin kendisi ,eğilimleri, hayat tarzı, psikolojik durumu , yeteneği yer almaktadır. Cevap verenler arasında

kadınların %31 ‘i , erkeklerin %16 ‘sı kişinin kendisini , kadınların %26 sı ile erkeklerin %26 ‘sı deneyimlerini subjektif faktörler arasında ifade etmişlerdir.

Tablo 4.2 Tasarım BİIgisini Oluşturan Subjektif Faktörleı



Cevap veren kadınların %18’i kişinin psikolojik durumunun etkisini ifade ederken, cevap veren erkeklerin arasında %3’lük bir kısım bundan söz etmektedir. Bu kategoride kadınların vermiş olduğu diğer faktörler; yetenek (%15), sentez yeteneği (%10), araştırmacı kişilik, çalışkanlık (%10), yöntem bilgisi (%8), algılama becerisi (%8), analitik düşünme yeteneği (%5) ve sezgi (%5) olarak ifade edilmiştir. Erkeklerin vermiş olduğu cevaplardaki diğer faktörler ise; yaratıcı yetenek (%13), dışardan beslenme-özgürlük-istekler (%13), araştırmacı kişilik ve algılama sentez ve ilişkin yetenektir (%18) . Bu kategoriye cevap verenler arasında 5 yıldan fazla mesleki deneyimi olanların cevapları arasında en çok görülen cevap kişinin kendisi (yetenek, hayata bakış açısı,görüşleri, psikoloji, deneyimleri) olmuştur.

- İkinci aşamada mimarlara yaratıcı tutumlarını belirlemek amacı ile birtakım tanımlar verilmiştir. Bu kategoride katılım %90 civarındadır. (Tablo 4.3)

- Yaratıcılık, sorunlara, bozukluklara duyarlı olmaktır ifadesine kadınların %44’ ü , erkeklerin %55 ‘i katılırken , kadınların %22 ‘si, erkeklerin %13’ ü buna katılmadıklarını ifade etmişlerdir.

Tablo 4. 3 Yaratıcı Tutum Testi

		Katılıyorum		Az Katılıyorum		Katılmıyorum	
	Tecrübe	Kadın	Erkek	Kadın	Erkek	Kadın	Erkek
Yaratıcılık, sorunlara duyarlı olmaktır.	< 2 yıl	10	7	9	4	5	4
	2-5 yıl	3	2	4	4	2	-
	> 5 yıl	11	12	6	4	5	1
	Toplam	**24**	**21**	**19**	**12**	**12**	**5**
Yaratıcı birey, ileri bir estetik duyarlığa sahiptir.	< 2 yıl	17	7	1	5	6	2
	2-5 yıl	5	3	4	2	-	-
	> 5 yıl	12	4	4	7	4	6
	Toplam	**34**	**14**	**9**	**14**	**10**	**8**
Bilginin kaynağı, içeriğinden önemlidir.	< 2 yıl	3	1	8	2	25	9
	2-5 yıl	1	2	3	2	4	1
	> 5 yıl	2	2	2	2	2	11
	Toplam	**6**	**5**	**13**	**6**	**34**	**21**
Başkalarının beğenisine bakmadan yeni fikirler yaratmaktan hoşlanırım.	< 2 yıl	20	12	10	2	-	2
	2-5 yıl	5	5	3	1	-	-
	> 5 yıl	17	14	4	2	-	1
	Toplam	**42**	**31**	**17**	**5**	-	**3**
Yöntemimi rahatça değiştirebilirim.	< 2 yıl	15	10	7	3	3	3
	2-5 yıl	3	3	4	2	1	-
	> 5 yıl	16	14	2	3	-	-
	Toplam	**34**	**27**	**13**	**8**	**4**	**3**
Tek başıma çalışmayı tercih ederim.	< 2 yıl	11	8	9	4	9	3
	2-5 yıl	3	2	1	1	1	1
	> 5 yıl	5	5	6	8	9	5
	Toplam	**19**	**15**	**16**	**13**	**19**	**9**
Benzerlik kurma,hayal gücü,analiz tasarım sürecimde yer alır.	< 2 yıl	29	16	2	-	-	1
	2-5 yıl	7	6	1	-	1	-
	> 5 yıl	20	16	-	-	-	2
	Toplam	**56**	**38**	**3**	-	**1**	**3**
Tek bir öneriyle çözüme varırım.	< 2 yıl	2	2	4	3	23	11
	2-5 yıl	1	1	1	1	7	5
	> 5 yıl	-	2	3	2	17	14
	Toplam	**3**	**5**	**8**	**6**	**47**	**30**
Analiz kısmında hızlı,sentez de yavaşım.	< 2 yıl	12	3	9	3	9	8
	2-5 yıl	3	1	1	1	4	3
	> 5 yıl	6	4	2	5	10	4
	Toplam	**21**	**8**	**12**	**9**	**23**	**15**
Motivasyon sorunu yaşamam. yaşamam.	< 2 yıl	7	5	14	5	5	6
	2-5 yıl	1	3	4	1	3	-
	> 5 yıl	11	8	9	3	1	3
	Toplam	**19**	**16**	**27**	**9**	**9**	**9**

- Yaratıcı birey, ileri bir estetik duyarlığa sahiptir ifadesine kadınların %62 'si , erkeklerin ise %39' u katılmaktadır. Kadınların %19' u, erkeklerin %22' si ise katılmamaktadır. Bu kategorideki cevaplar arasında yaratıcı kişinin illede estetik duyarlılığa sahip olması gerekmediği belirtilmiştir.

- Bilginin kaynağı içeriğinden önemlidir ifadesine kadınların %64' ü, erkeklerin %66' sı katılmamaktadır. Kadınların %11' i, erkeklerin %16' sı ise katılmaktadır. Bu durumun farklılık göstereceği de belirtilmiştir.

- Bireylere yönelik sorulan başkalarının beğenmesine bağlı kalmadan , yeni fikirler yaratmaktan hoşlanırım kadınların %71' i, erkeklerin %80' i katılmışlardır. Kadınların %9' u ise buna bazı durumlarda katıldıklarını bazı durumlarda katılmadıklarını ifade etmişlerdir.

- Bir soruna belirli bir yaklaşım yarar sağlamayınca yönteminizi değiştirebilir misiniz sorusuna kadınların %67'si, erkeklerin %71' i olumlu cevap vermişlerdir. Kadın ve erkeklerin %8'i ise olumsuz düşünmektedir.

- Grup halinde çalışmayı, tek çalışmaya tercih edip etmeyecekleri sorulduğunda , kadınların %35'i grup, %35'i tek başına , erkeklerin %41'i tek başına çalışmayı tercih edeceklerini belirtmişlerdir.

- Mimarlara tasarım süreçlerinde benzerlik kurma, hayal gücü ve analiz olguları yer alıp almadığı sorulduğunda, kadınların %93'ü , erkeklerin %93'ü yer aldığını belirtmişlerdir.

- Deneklere tasarım probleminde tek bir öneri ile mi çözüme gittikleri sorulduğunda, kadınların %81'i , erkeklerin %73 'ü buna olumsuz cevap vermişlerdir.

- Tasarım süreçlerinin hangi aşamasında hızlı oldukları sorusu sorulduğunda kadınların %38'i analizde %41 'i sentezde daha hızlı olduklarını belirtirken , erkeklerin %25 'i analizde daha hızlı olduklarını % 41 'i ise sentezde hızlı olduklarını belirtmişlerdir.

- Son olarak motivasyonla ilgili sorulan sorudan çıkan neticeye göre kadınların %49 'u bazen motivasyonla ilgili sorun yaşadıklarını, %35 'i böyle bir sorun yaşamadığını belirtirken , erkeklerin %47'si motivasyon sorunu yaşamadıklarını, %27'si bazen yaşadığını, %27 ise yaşadığını belirtmişlerdir.

- Yaratıcılıkla ile ilgili verilen tanımlar göz önüne alınarak cinsiyetler arasında herhangi bir farklılık olup olmadığı deneklere sorulmuştur. Soruya cevap verme oranları kadınlarda toplam %90, erkeklerde %80' dir. Soruya cevap veren kadınların %64'ü cinsiyetler arasında yaratıcılık kavramları bakımından herhangi bir farklılığın olmadığını

belirtmişlerdir. Kadın- erkek konusunun kültürel bir olgu olduğu dile getirilerek yaratıcılık kavramının daha evrensel boyutta olduğu ifade edilmiştir.

Mesleki deneyimi 5 yıldan az olan kadın mimarlar, kadın/erkek cinsiyetleri arasında belirtilen konuda bir farklılık olabileceğini söyleyerek şu noktalar üzerinde durmuşlardır.

- Kadınların estetik duyarlılığı daha fazladır
- Analiz süreci ile ilgili farklılıklar
- Takım çalışmasında erkekler daha başarılı
- Detaylarda kadınlar daha hassas, bu yüzden de tasarım süreci daha uzun
- Kadınlar daha duyarlı
- Kadınlar daha sabırlı
- Motivasyon konusu erkekler için daha az sorunlu
- Yetiştirilmeden kaynaklanan farklar

Mesleki deneyimleri 5 yıldan fazla olan kadın mimarlar arasında farklılık belirtilen hususlar;

- Kadınların detaylarda daha fazla takılması, amacı gözden kaçırması
- Erkekler daha fazla sorun çözmeye, kadınlar ise olasılıkları araştırmaya yatkın
- Kadınların sezgi ve duyarlılıkları daha güçlü
- Kadınlar için grup çalışması daha kolay
- Kadınlar bir problem çözümünde daha sabırlı
- Kadınların hayal gücü daha geniş olmasıyla beraber karar vermeleri daha güç
- Erkekler işlerine bütün olarak yoğunlaşabilirler bu da daha yüksek motivasyon sağlar.

Bu cevaplar arasında en çok belirtilen farklılık noktaları; yetiştirilme tarzı, detaylar ve estetik konulardır.

Erkeklerin cevap verme oranı %80'dir. Cevap veren erkekler arasında böyle bir farklılığa katılmayanların oranı ise %67'dir.

5 yıldan az mesleki deneyime sahip erkek mimarlar arasında farklılık belirtilen hususlar:

- Bakış açılarından kaynaklanan farklılıklar
- Kadınların motivasyon sorununu daha yoğun yaşadığı

- Kadınların sentezde daha yavaş olduğu
- Başkalarının beğenisinin kadınlar için daha önemli olduğu
- Yöntem değiştirmede kadınların daha tutucu olduğu ve değişim gerekiyorsa yöntemi değiştirme yerine kökten değişimi tercih etmeleri hususlarıdır.

5 yıldan fazla mesleki deneyime sahip erkek mimarlar arasında farklılık belirtilen hususlar:

- Kadınların duygusal yoğunluğunun fazlalığı
- Dünyayı kavrayıştan kaynaklanan farklılıklar (referans olarak J. Hejduk'un böyle bir farklılığın var olduğunu işaret etmesi verilmiştir)
- Hayal gücü ve analiz yeteneklerinin daha fazla olması hususlarıdır.

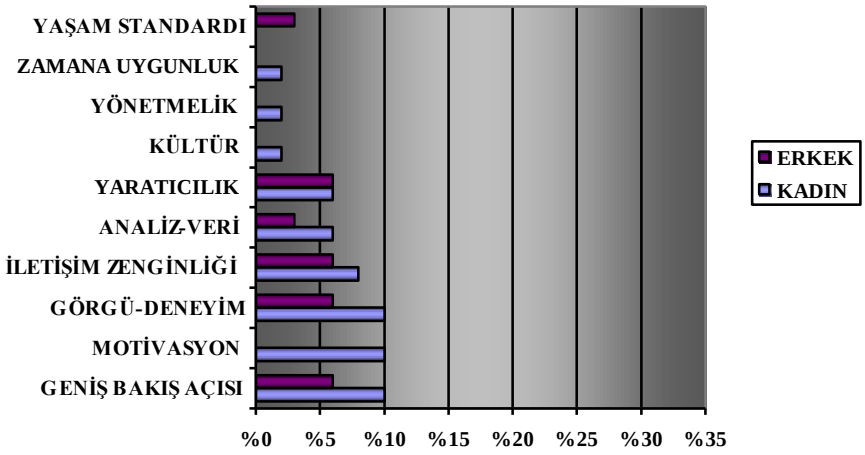
Verilen cevaplardan herhangi bir belirli- tanımlı sonuç çıkmamakla beraber kadın- erkek farlılığının biyolojik olmasının yanı sıra kültürel bir olgu olduğu düşünülmektedir. Yapılan görüşmelerden, bunun tasarımdan bağımsız düşünülmesi gerektiği, sosyolojik boyutlu incelenmesi gerekli bir konu olduğu belirtilmiştir.

- Bir diğer kategoride ise, sosyal çevrenin kişilerin tasarımı üzerinde olumlu olumsuz etkileri irdelenmiştir. Bu kategoriye erkeklerin cevap verme oranı %80'dir. Cevap verenlerin %9'u ise tasarım sürecine sosyal çevrenin etkisi olmayacağını ve de olmaması gerektiğini belirtmişlerdir. Ayrıca bu cevaplar da kim için hangi sosyal çevrede tasarım yapıldığının önemli olduğu ifade edilmektedir. Verilen olumlu cevaplar (Tablo 4.4) arasında, serbest düşünceye ve farklı fikirlere sıcak bakıldığı sürece sosyal çevrenin olumlu bir etkisi olacağı, yüksek düzeyde katılımcı sosyal çevrenin eleştirel açıdan tasarımcının kalitesini arttırmasında olumlu bir etkisi olacağı , tasarımın içeriğinin belirlenmesinde olumlu olacağı belirtilmiştir. Çevrenin beklentilerine cevap verme zorunluluğu, çevre düzeyi oranında tasarımları kabul ettirmenin bir handikap olarak görülmüştür. Bunun dışında düşük seviyedeki sosyal çevrenin tasarımların gelişimini olumsuz etkileyeceği belirtilmiştir. Bir görüşte, sosyal çevre dinamikleri, tasarımın yaratıcı gücünü sınırlayıcı bulunmuştur. Olumsuz etkileri gösteren grafik Tablo 4.5 tir. Bunun dışında kültür, yaşam standartı, ekonomi olumlu ve olumsuz bakımdan tasarımları etkilemektedir. Kadınların cevaplama oranı %82'dir. Cevap verenlerin %12'si tasarımı direkt etkileyen sosyal çevrenin seçilemeyeceğini bunun göreceli

olduğunu belirtmektedir. Ayrıca tasarım sürecine değil uygulamaya ilişkin etkileri olduğu iddia edilmiştir. Diğerleri ise sosyal çevrenin destekleyici ve köstekleyici etkilerinin olabileceğini savunmuşlardır.

Katılımcılar sosyal çevreyi, tasarımcı çevresi, tasarım çevresi, müşteri çevresi olarak sınıflandırdıkları görülmektedir. Tasarıma veri olması açısından çevrenin olumlu olduğu, ürün oluşum aşamasında ise çevreden izole olunması, bağımsız olarak tasarım yapılması gereğinden bahsetmişlerdir. Verilen cevaplar arasında en çok görülenler; sosyal çevre ile olan iletişim zenginliğinin paralelinde tasarım zenginliğinin olduğu düşüncesi, sosyal çevrenin işlevsel, görsel, işitsel her türlü kalitesindeki gelişmişliğin tasarım sürecini olumlu etkileyeceği düşüncesi, geniş bakış açısı sağlaması ve zamana uygunluk açısından olumlu etkileri görülmesi düşünceleri yer almaktadır.

Tablo 4.4 Sosyal Çevrenin Olumlu Etkileri

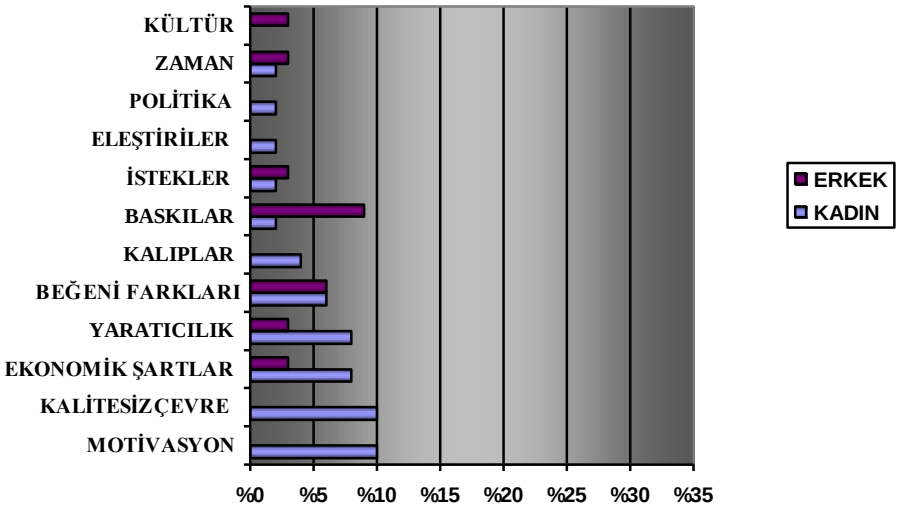


Katılımcılar tasarımın, içinde bulunduğu sosyal çevrenin ihtiyaçlarını karşılaması ve sosyal çevreye hizmet etmesi gerekliliğini savunmuşlar ve sosyal çevrenin sunduğu olanaklar nedeniyle "farkındalığı " olumlu yönde etkilediği belirtilmiştir. Para darlığı, zaman darlığı, beğeni farkları, önceliklerden kaynaklanan olumsuz etkilerden de bahsedilmiştir. Sağlıksız, kötü, düzensiz bir çevreninde tasarıma olumsuz bir etki yapacağı söylenmiştir. Ayrıca çevrenin motivasyonu da olumlu veya olumsuz etkilediği belirtilmiştir.

Mesleki deneyimi 5 yıldan az olan tasarımcılar çevreden gelen eleştirileri olumsuz ele alırken, 5 yıldan fazla deneyimliler eleştirel bakışın tasarım kalitesini artıran etkisinden bahsetmişlerdir. 5 yıldan az deneyimli kadın/erkek tasarımcılar karar verme aşamasında sosyal çevreden izole olmanın gereğini savunmuşlardır. Ayrıca kadınlar sosyal çevrenin motivasyonlarını olumlu –olumsuz etkilediğini ifade etmektedirler.

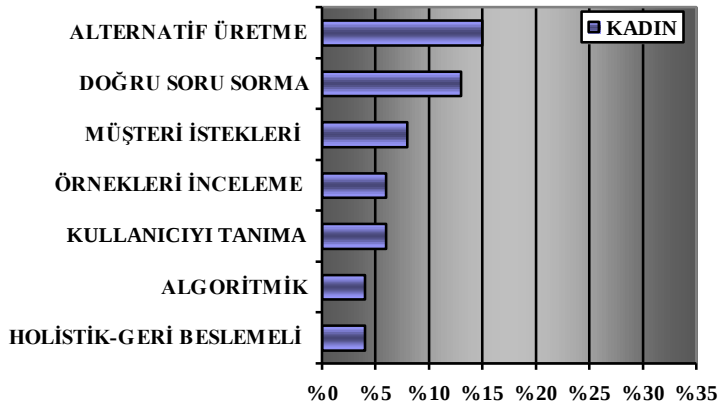
- Tasarım problemi ele alış tarzları deneklere sorulduğunda kadınların %85 'i erkeklerin %90' nın vermiş olduğu cevaba göre, klasik analiz, sentez değerlendirme sürecinin takip edildiği görülmüştür.

Tablo 4.5 Sosyal Çevrenin Olumsuz Etkileri

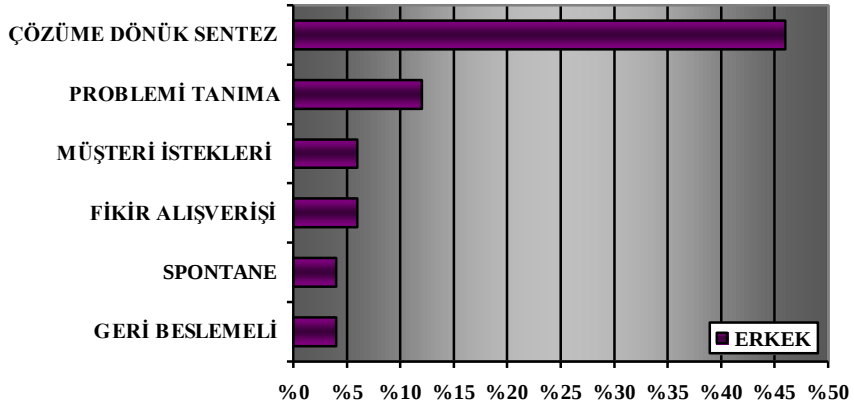


Buna deneyime göre yer yer geri beslemeli süreç de eklenmektedir. Kadınların %8'i, erkeklerin %5'i böyle belirli bir tarzın olmadığını bunun tasarımın içinde bulunduğu duruma göre değişeceğini söylemişlerdir. Bilgiler ve girdiler sürecine müşteri talepleri, fikir alışverişi, tartışma ve doğru sorular sorabilme kavramları da eklenmiştir. Kadınların verdiği cevaplarda (Tablo 4.6) kullanıcıyı tanıma kavramı yer alırken birden fazla alternatif üretme eylemi sıkça görülmektedir. Benzer örnekleri inceleme ve doğru sorular sormak da bu kategoride kadınların vermiş oldukları cevaplar arasında yer almaktadır. Erkeklerin vermiş olduğu cevaplara (Tablo 4.7) göre tasarım sürecinin bilgiler girdiler süreci olarak adlandırıldığı görülmüştür. Fikir alışverişi, tartışma bu kategoride erkeklerin verdiği diğer cevaplar arasındadır.

Tablo 4.6 Tasarım Problemine Kadınların Yaklaşımı



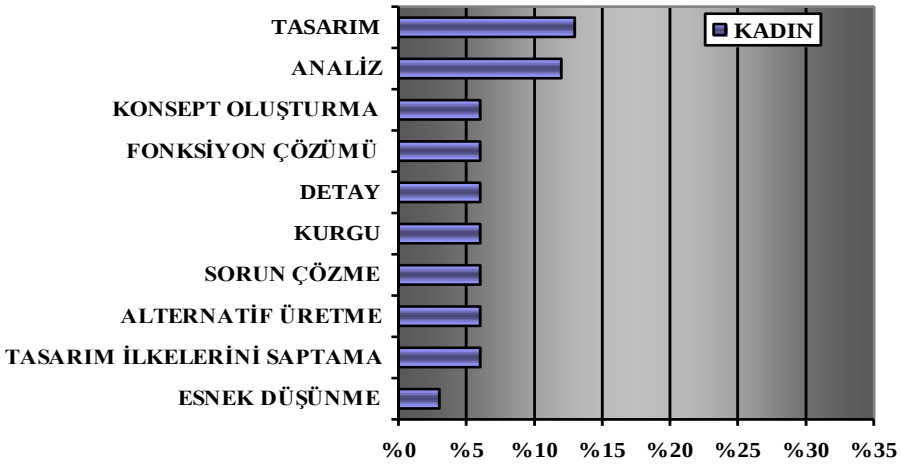
Tablo 4.7 Tasarım Problemine Erkeklerin Yaklaşımı



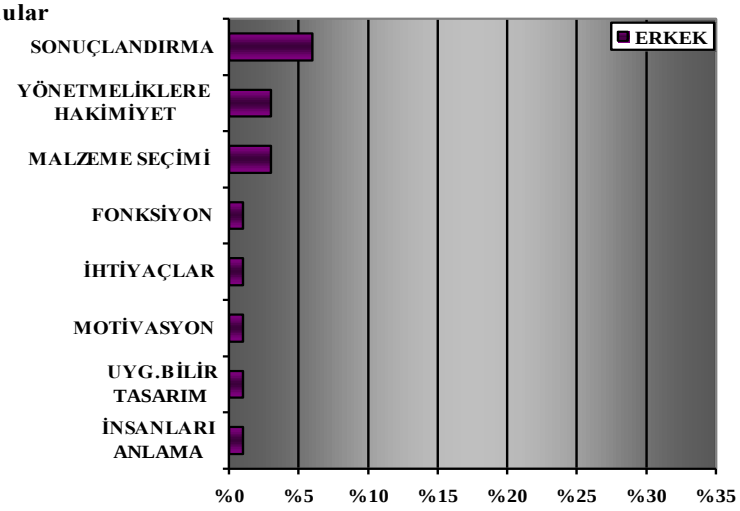
- Tasarımcılara tasarım süreçleri boyunca , kendilerini başarılı ve başarısız buldukları konular sorulduğunda ise alınan cevaplar, kadınların tasarımda başarılı oldukları konular Tablo 4.8, erkeklerin başarılı oldukları konular ise Tablo 4.9'ta, kadınların tasarımda başarısız oldukları konular Tablo 4.10, erkeklerin başarısız oldukları konular ise Tablo 4.11' de gösterilmektedir.

Bu kategoride cevap verme oranı %80 dir. Buna göre kadınlar kendilerini amaca uygun tasarım üretme (%14) , analiz (%12), konsept oluşturma (%6), fonksiyon çözümü (%6), esnek düşünebilme , detay ve birden çok alternatif üretme konusunda başarılı bulurken analiz aşamasında fazla dağıldıklarından ve müşterinin aşırı istekleri ile uğraşmaktan dolayı zaman kaybı yaşadıklarını belirtmişler, sentez, maliyet , yapı bilgisi , motivasyon, ifade ve zaman konusunda başarısız bulmuşlardır.

Tablo 4.8 Tasarım Sürecinde Kadınların Başarılı Oldukları Konular

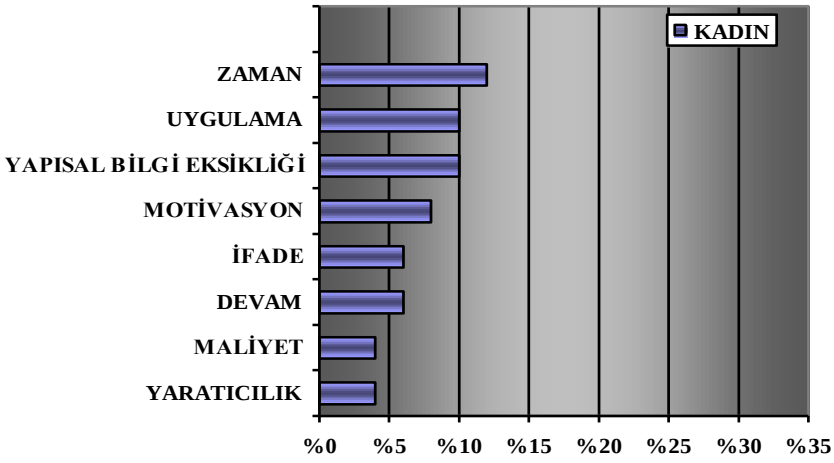


Tablo 4.9 Tasarım Sürecinde Erkeklerin Başarılı Oldukları Konular

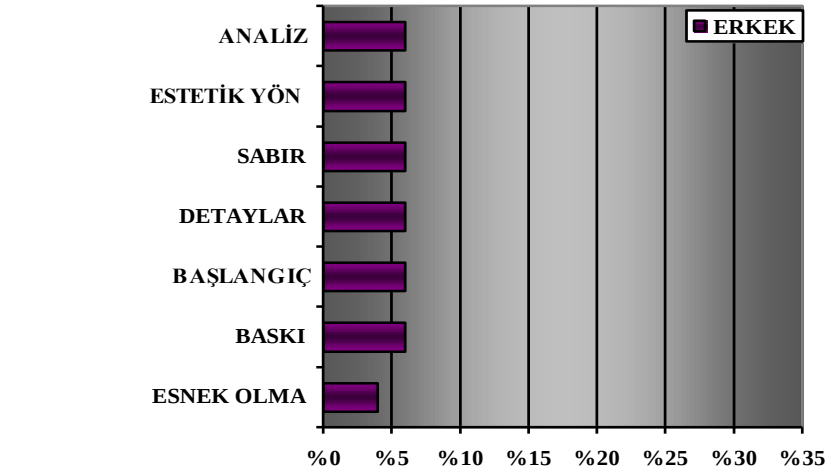


Erkekler ise kendilerini tasarıma başlangıçta başarısız bulurken devam konusunda ve problemi tanımada başarılı bulmuş konsantrasyonlarını yitirmediklerini , uygulanabilir tasarımlar yaptıklarını belirterek dıştan gelen taleplere karşı sabır gösteremediklerini de ifade etmişlerdir. Mesleki deneyimin 5 yıldan az olanların vermiş olduğu cevaplara göre erkekler kendilerini analiz, veri toplama ve biçimsel sorunlar konusunda başarısız bulmaktadır. 5 yıldan fazla deneyimlilerde ise nesnel verilerin artması ile başarısız olunduğundan bahsedilmektedir. Kadınlarda ise 5 yıldan az deneyimi olanlarda ifade, zaman konularındaki başarısızlıktan, 5 yıldan fazla deneyimlilerde ise çözüm sürecinde bir tıkanmada , esnek düşünememekten ve uygulama zorluklarından bahsedilmiştir.

Tablo 4.10 Tasarım Sürecinde Kadınların Başarısız Oldukları Konular



Tablo 4.11 Tasarım Sürecinde Erkeklerin Başarısız Oldukları Konular



- Tasarımcılara tasarım problemine çözüm üretirken çözüme ulaştıracak yöntemin belirlenmesinde veya gerekli bilgi gruplarına erişmede nasıl bir yol izlemeyi tercih ettikleri sorusu sorulduğunda her iki grup verilen kavramlara öncelik sıralarına cevap vermiştir. Erkeklerin cevaplarında soru listesi hazırlama ilk sırada yer alırken bunu sırasıyla yayın taraması yapmak, kavramlar arası ilişkilerden faydalanmak, benzerlik ve zıtlıklardan yola çıkmak ve beyin fırtınası yapmak takip etmektedir. Kadınların vermiş olduğu cevaplarda ise beyin fırtınası yapmak ilk sırada olup bunu soru listesi hazırlama , kavramlar ilişkilerden faydalanma, yayın taraması yapma, benzerlik ve zıtlıklardan yola

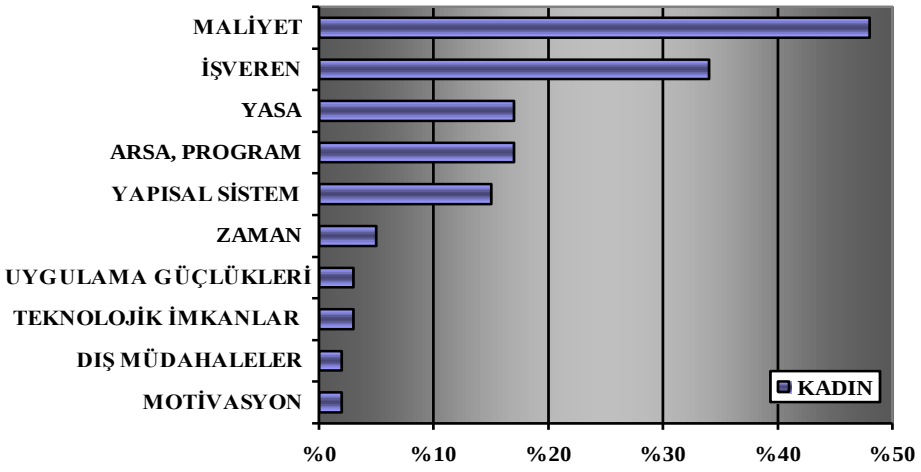
çıkmak takip eder. Katılımcıların, bu kavramların bir kısmının, duruma veya konuya göre değişiklik göstereceği , bazılarının yapılıp yapılmayacağına o anki koşullarda karar verdikleri gözlemlenmektedir. Ayrıca 5 yıldan fazla mesleki deneyime sahip olan tasarımcılar tarafından çevresel faktörleri göz önünde bulundurma, konuyla ilgili insanlarla görüşmeler yapma ve daha ontolojik anlamda soru cevap aşaması da belirtilen diğer yöntemlerdir. Kavramlar arası ilişkilerden yararlanma ve benzerlik ve zıtlıklardan yola çıkma yönteminin tasarımcılar tarafından pek kullanılmayan bir yöntem olduğu görülmüştür. Beyin fırtınası ve yayın taraması yapmak kullanılan yöntemler arasında bulunmaktadır.

- Tasarım süreci sonunda elde edilecek ürünün genel olarak karşılaması gerektiği düşünülen en önemli özellikleri öncelik sırasına göre her iki grup tarafından belirtilmiştir. Bu kategorideki cevaplar bakımından erkek ve kadınların sıralamaları benzerdir; program, ihtiyaç vb. karşılaması , mekansal kurgu , ilkesel kurgular , yapısal sistemlerin karşılanması , estetik , maliyet , farklı biçim arayışı . Verilen cevaplarda bütün kavramların aynı öncelikle ele alınması gerektiği , hepsinin iç içe olduğu dolayısıyla sıralama yapılamayacağı da belirtilmektedir. Hepsinin aynı anda başarılı ve öncelikli olduğu durumlarda tasarımın başarısından bahsedilmektedir. Ayrıca bu özelliklerin her tasarım sorunu için öncelik – sonralıklarının değişebileceği belirtilmiştir. Bir başka görüşte ise estetiğe bakılmaması gerektiği , işlevsel olunca estetiğinde olacağı düşüncesi dile getirilmiştir.

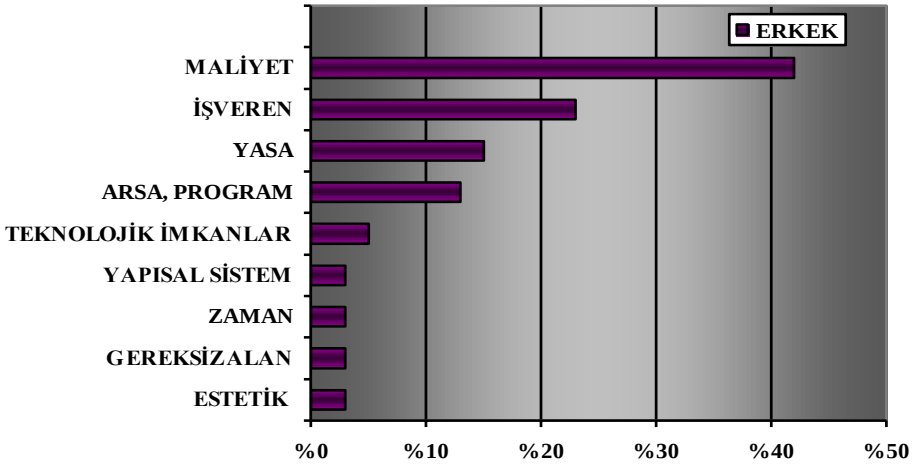
- Tasarımcılara yaratıcılıklarının kısıtlandığı alanlar sorulduğunda her iki grupta öncelikli olarak maddi olanaksızlıkları kadınların %50 ‘si, erkeklerin %43’ü örnek vermişlerdir(Tablo 4.12, Tablo 4.13). İkinci planda müşteri istekleri ve kısıtlamalar kadınların %36’sı erkeklerin %24’ü söz edilmiştir. Bunun yanında uygulama zorluğu, imar mevzuatı ve alt yapı kadınların %22’si, erkeklerin %15’i belirtilen diğer konulardır. Kadınların %14’ü, erkeklerin %14’ü arsa ile ilgili , programla ilgili vb. yoğun verilerin yaratıcılıklarını kısıtladıklarını söylemişlerdir. Bunun dışında teknik konulardaki bilgi eksikliği, çevresel verilerin çok yoğun olması, katı ihtiyaç listesi, yasal engeller, dış müdahaleler , sürenin darlığı , çalışma ortamı , kaynak azlığı ve ekip uyumsuzlukları diğer engel teşkil eden alanlar olarak belirtilmiştir. 5 yıldan fazla mesleki deneyime

sahip tasarımcılar mal sahibi, yönetmelik, maliyet, zaman, 5 yıldan az deneyimliler ise teknolojik yetersizlik, malzeme, strüktür ve yetersiz, eksik bilginin yaratıcılıklarını kısıtladığını düşünmektedir. Ayrıca 5 yıldan az deneyimlilerin vermiş oldukları cevaplar arasında yaratıcılığın kısıtlanamaz olduğu iddiaları da yer almaktadır.

Tablo 4.12 Kadınlarda Yaratıcılığın Kısıtlandığı Alanlaı



Tablo 4.13 Erkeklerde Yaratıcılığın Kısıtlandığı Alanlar



- Tasarımcılar yaratıcılık performansının en belirgin özelliği olarak başka aynı şeye bakıp farklı düşünebilmek, o ana kadar yapılmamış bir çözüm üretmek, özgün olmak ve kalıpların dışına çıkabilmek kavramları yer almaktadır. Bu kategoride yer alan cevaplar arasında şu kavramlar bulunmaktadır: yeni bir dil , kişinin imzasının ortaya çıkışı,

işlevsel ve sade düşünebilme, esnek çözüm, optimum cevap, kullanıcı mutluluğunu sağlama, pratiklik, hız, seri düşünebilmek, entelektüel bir merak uyandırmak, çağdaş olmakla beraber geleneğin bir devamı olması, yeni bir yaşantıyı en iyi şekilde kurgulayıp uygulayabilmek, hissetme-kavrama ve bu kavramayı analitik düzeyde somut olgulara bağlayabilmek, gereksinimleri en iyi şekilde karşılayan genel-geçer kurgular yerine değişmeyenin peşinde olmak. Bazı cevaplarda genelde görülen özgün olma, farklı olma, önceden düşünülmemişi yapma kavramlarının abartılmaması ve benzemekten korkmamak gerektiği ifade edilmiştir.

- Bir diğer kategoride katılımcılara tasarım ile ilgili bazı kavramlar verilmiştir. Bu kavramlar;

-Tasarım, tasarımcının kimliğini yansıtır
-Tasarım, tasarımcının kültürünü yansıtır
-Tasarım, tasarımcının deneyimlerini yansıtır
-Tasarım, tasarımcının cinsiyetini yansıtır

Bu kavramlara katılıp katılmadığı sorusuna verilen cevaplara göre her iki grup çoğunluğu ilk üç kategoriye katılırken sonuncuya katılmamaktadır (Tablo 4.14).

Tablo 4. 14 Tasarım-Cinsiyet İlişkisi

		Katılıyorum		Az Katılıyorum		Katılmıyorum	
	Tecrübe	Kadın	Erkek	Kadın	Erkek	Kadın	Erkek
Tasarım. tasarımcının kimliğini Yansıtır.	< 2 yıl	21	7	5	6	3	-
	2-5 yıl	5	2	2	1	1	4
	> 5 yıl	15	11	4	2	1	2
	Toplam	**41**	**20**	**11**	**9**	**5**	**6**
Tasarım, tasarımcının kültürünü Yansıtır.	< 2 yıl	22	5	7	5	1	3
	2-5 yıl	8	3	1	3	-	-
	> 5 yıl	18	10	3	1	-	5
	Toplam	**48**	**18**	**11**	**9**	**1**	**8**
Tasarım, tasarımcının deneyimlerini Yansıtır.	< 2 yıl	22	8	4	4	3	2
	2-5 yıl	6	6	2	-	-	-
	> 5 yıl	19	13	1	3	1	1
	Toplam	**47**	**27**	**7**	**7**	**4**	**3**
Tasarım, tasarımcının cinsiyetini Yansıtır.	< 2 yıl	-	2	8	5	19	8
	2-5 yıl	1	-	2	2	6	2
	> 5 yıl	-	3	4	1	14	13
	Toplam	**1**	**5**	**14**	**8**	**39**	**23**

Bu konudaki oranlar şöyledir:

Tasarım, tasarımcının kimliğini yansıtır kavramına kadınların %72' si, erkeklerin %57'si katılıyor. Tasarım, tasarımcının kültürünü yansıtır kavramına kadınların %80'i,

erkeklerin %51'i katılıyor. Tasarım, tasarımcının deneyimlerini yansıtır kavramına kadınların %81'i, erkeklerin %73'ü katılıyor. Tasarım, tasarımcının cinsiyetini yansıtır kavramına kadınların %2 'si, erkeklerin %14'ü katılıyor, kadınların %72'si katılmıyor, %26'sı az katılıyor, erkeklerin %22'si az katılıyor, %64'ü hiç katılmıyor. Kadınların verdiği diğer cevaplar şöyledir:tasarım, tasarımcının duygularını, özlemlerini, hayallerini, sosyal konumunu, eğitimini, yaşadığı dönemi, hayata bakış açısını,felsefesini, bireysel özelliklerini, yaratıcılığını, sezgilerinin güçlü olup olmadığını, düşünce çeşitliliğini, ruh halini veya cinsiyetin bastırılmış olmasını yansıtır. Erkeklere göre tasarım, tasarımcının ifade yeteneğini,çevresinin etkisini, dünya görüşünü, politik görüşünü, yaşam tarzını, sanat anlayışını, yeteneğini, mimarlık anlayışını, toplumla olan ilişkisini, ufkunun genişliğini gösterir. Bu görüşler genellikle 5 yıldan fazla mesleki deneyim sahip katılımcılar tarafından verilmiştir.

- Tasarımcılara mesleki deneyimleri doğrultusunda herhangi bir feminen-maskulen metafor olduğunu düşündükleri bir eser olup olmadığı sorulduğunda kadınların %80'i, erkeklerin %83'ü olmadığını söylemişlerdir. Herhangi bir feminen-maskulen metafor kullanmadıklarını ve böyle bir kullanım farketmediklerini belirten katılımcılar mimar Hadid 'in kadın olmasına rağmen yapmış olduğu tasarımların çok keskin hatlı maskulen olarak yorumlanabilecek olduğunu ifade etmişlerdir. Pek çok katılımcı böyle bir farklılığın tasarımlara yansıması gerekmeyebilir demektedir, tasarım tasarımcısının bakışını yansıtsa da kullanıcı hem erkek hem de kadındır dolayısıyla öncelik ona aittir denilmektedir. Tasarımın cinsiyeti yoktur (aseksüel) denilmekle birlikte eğer tasarımcı bu doğrultuda öğeler kullanırsa bundan bahsedilebileceğinden söz edilmektedir. Bu öğelerin anatomik olabileceği belirtilmiştir. Bir görüşte feminen–maskülen olarak algılanan tasarımların kötü olduğu söylenmiştir. Bununla birlikte güzel sanatlarda bunun yapıldığı belirtilmiştir (sağlamlık=maskülen, estetik ve renklilik=feminen olarak düşünülen konseptlerdir.) Bir görüşe göre ise tasarım alanında değil ama uygulama alanında böyle bir yaklaşım olduğundan bahsetmiştir. Bir tasarımcı ise İzmir Karşıyaka Kültür Merkezinde tasarlanan kadın figürlü sütunları örnek vermiştir. Bir görüş, doğanın yumuşak ya da sert kullanımı neticesinde kentsel tasarım boyutunda böyle bir farklılık olabileceğini belirtir. Bir görüş Rus konstrüktivistlerini maskulen bulduğunu belirtirken diğer bir görüş Türkiye'den Gök Kafesi maskulen, Milli Reasürans binasını ise feminen

(vagina dentata) olarak örnek vermiştir. Bir kadın mimar ise çalışma ortamında bir erkek ortağı ile çalıştığını ve ürünlerinde bundan dolayı feminen-maskulen etkiler olduğunu ve belki de bu sebepten başarılı olduklarını ifade etmektedir.

- Tasarımcılara bir kadın mimara ait dikkatlerini çeken bir tasarımı örneklemeleri istenmiştir. Soruya kadınların %44 'ü, erkeklerin %30 'u cevap vermiştir. Pek çoğu tasarımlara, tasarımcıların cinsiyetlerini düşünmeden baktıklarını belirtmişlerdir. Verilen cevaplarda ise öne çıkan isim mimar Zaha Hadid'tir. O da feminen bulunmamıştır. Hadid'in tasarım yaklaşımı, tasarımlarının görsel niteliği, yaşam tarzını yansıtması bakımlarından etkilendiği belirtilmiştir. Hadid'in tasarım aşaması uygulamadakinden daha başarılı bulunmaktadır. Bu kategoride Eileen Gray ismi de örnek verilerek, yaşadığı yıllardaki sosyal çevre içinde yakaladığı sakinlik şaşırtıcı bulunmuştur. Felix Lambert 'in teorik katkılarından ve Türkiye 'den Ayşe Orbey 'in tarihi yapılara yapmış olduğu yeni eklerden söz edilmiştir. Hasegava'nın hayal dünyasının malzeme ve teknoloji ile oynayarak yansıtmasından bahsedilmiştir.

- Mimarlara, bilinen kadın mimar, kuramcı sayısının neden erkeklere oranla az olduğu sorusu sorulduğunda, verilen cevaplar genellikle konunun toplumsal rollerle ilişkili olduğu belirtilmiştir. Çalışan kadın sayısının az olması bir diğer sebep gösterilirken toplumun bu konuda hala ön yargılı olduğundan söz edilmiştir. Cevapların bir kısmında da kadın kuramcıların olduğunu ama uygulama alanında olmamasının nedeninin uygulama aşamasında erkeklerin bulunması ve kadınlara karşı güven sorunu yaşandığı şeklindedir. Kadının aile içindeki rolü, sosyal hayattan izole olması, pekçok sorumluluğunun olması, kadının evden çıkışının daha yeni olması, fırsat eşitsizliği vs. bu konuda belirtilen düşüncelerdir. Ayrıca bir görüşte, kadınların bilgisayar oyunları fantastik gerçekliklere karşı soğuk olduğu iddia edilmiş bunun yaratıcılıkla ilgili değil de konuyu ciddiye alınmamakla ilgili olduğu ileri sürülmüştür.

- Son olarak mimarlara bir mimari ürüne bakarak cinsiyet tespiti yapıp yapamayacakları sorulduğunda ise cevapların hepsi böyle bir şeyin anlaşılamayacağını belirtmişlerdir. Birçok görüş, dekorasyon alanında bunun fark edebileceğini, bir başka görüş, tasarımın konusunun ve kullanımın nasıl olacağı ile bunun değişebileceği, ruhsal değişimlerin cinsiyet üzerinde farklılaşma yaratıyor olabileceğini ifade etmektedir. Bir

görüşte, aslında böyle bir farklılığın olmaması gerektiğinden ancak Türk toplumunda bunun farklılığının görülebileceğinden bahsedilmiştir; erkekler maddi kazanç sağlamak için çalışırken, kadınlar daha çok kendini ispatlamaya uğraşmaları dolayısıyla ayrıntılara daha çok dikkat ettikleri, bu ayrıntılardan yola çıkılarak mimarın cinsiyetinin anlaşılmasının daha kolay olacağı gibi. Bir başka görüş ise bunun olamayacağını, çünkü zaten erkek egemen toplum içerisinde kadın mimarların kadınlığını hissettirmeye korktuğunu ve erkekleştiklerinden söz ediyor. Bu kısımdaki sorulara verilen cevaplar arsında mesleki deneyim yıllarına göre şöyle bir farklılıktan söz edilebilir: daha az deneyimli olanlar böyle bir farklılığın olamayacağını ifade ederken, daha tecrübeliler bunu düşünmediklerini ama yapılabileceğini ve yapılmış olduğunu bildiklerini ifade etmişlerdir. Kullanım amacına yönelik böyle bir tespitin yapılabileceği belirtilirken bir görüşte, eğer tasarım kötü ise bir kadın ya da erkeğin yapabileceği hatalar anlaşılabilir demiştir. Ama iyi bir tasarımın tasarımcısının cinsiyetini açık etmeyeceği ifadesi eklenmiştir. Kötü kadın tasarımcının karşısında bol eğrisel yüzeyler, kötü parlak renkler, yarım kalmış analojiler vs. yer almaktadır. Kötü erkek tasarımcının karşısında çevreyle ilişkisi olmayan, pozitif fallik objeler, renksiz oransız çizgiler vs. ifade edilmiştir.

Çalışma ile İlgili Eleştiriler

Anket çalışması yapılan mimarlar tarafından soruların net olmadığı, karmaşık ve anlaşılmaz olduğu eleştirileri getirilmiştir. Yoruma dayalı soruların cevaplarının uzun zaman almasından şikayet edilmiştir. Bunun yanında biraz daha yönlendirici bir tutumda soruların sorulması gerektiği , amaçların gizlendiği ifade edilmiştir. Pek çok mimar soruların komplike olduğundan, uzun zamandır tasarım yapmadıklarını bu yüzden konudan uzak olduklarını belirtmişlerdir. Çok sayıda mimar anketin feminist yaklaşımlı olduğunu iddia etmiş , birçoğu da ankete cevap vermemiştir. Zaman darlığını sebep göstererek yalnızca seçenekli sorulara cevap verenlerin anketleri değerlendirmeye katılmamıştır.

4. 5 Alan Çalışmasının Sonuçları

- Araştırma çalışmasına katılan mimarların mesleki kimlikleri doğrultusunda, bireysel yorumları değerlendirilerek araştırmaya katılmıştır. Tasarımcı kimlik profilinde cinsiyet, mesleki deneyim yılı, mesleki deneyim yılları araştırmada dikkate alınmıştır. Tasarımcının gelir durumu, etnik kökeni, aile yapısı hakkındaki bilgiler araştırmaya katılmamıştır.

- Kuramsal incelemeler ile elde edilen sonuçlar, alan çalışması ile birleştirilerek yaratıcı mimar kimliği ve ürünlerin etkisini anlamak için malzeme oluşturmuştur. Mimari tasarımın, sadece bilgiler ve girdiler süreci olmadığı, tasarlama faaliyeti için yaratıcılığın gerekli olduğu üzerinde görüş birliği vardır.

- Tasarım ürünü, pek çok faktörün yansıması olarak görülmektedir. Tasarım ürünü, içinde bulunduğu durumdan-ortamdan soyutlanamaz yada çevresi yok sayılamaz dolayısıyla çevresi ile tasarım ürününün karşılıklı bir etkileşimi söz konusudur. Sosyal çevrenin, mesleki deneyim yılının artmasıyla tasarımda olumlu etkileri görülmektedir. Mesleki deneyim yılının azalmasıyla ise çevrenin olumsuz etkilerinden bahsedilmiştir.

- Tasarımcının tasarıma ilişkin bilgisi, objektif ve subjektif faktörlerin kombinasyonunun bir ürünüdür. Objektif faktörler arasında; eğitim, çevre, sosyal ve kültürel etkenler, ekonomi, politika, her türlü bilim dalının etkisi sayılabilir. Subjektif faktörler arasında; kişinin kendisi, deneyimleri, tecrübeleri, ruhsal durumu, algılayış ve yaratıcı yeteneği gelmektedir.

- Bir mimari üründeki yaratıcılık performansının en belirgin özellikleri; farklı düşünebilme, özgün olma, kişinin kendine ait bir dil kullanması ve özellikle kullanıcı ihtiyaçlarına cevap vermesi gelmektedir. Özellikle orijinal olmak çabasında yapılan tasarımlar ise sorunlara neden olabilmektedir.

- Konu ile ilgili yapılan araştırmalar ve alan çalışması neticesinde, her ne kadar aksi yönde hipotezler var olsa bile, yaratıcılığın cinsiyete göre değişmediği yada böyle bir

farklılığın algılanmadığı görülmektedir. Tasarımcılar almış oldukları eğitim, yetişmiş oldukları çevre ve düşünce yapıları itibarı ile birbirinden farklıdır. Ancak bu farklılık kadın ve erkek olmalarına göre değişmemektedir. Bilişsel ve biyolojik farklılık yaratıcılık anlamında bir farklılık meydana getirmemektedir. İçinde bulunulan sosyal çevre dolayısıyla toplumsal rollerin dolaylı etkisi sonucu bir farklılaşma bulunduğu ise düşünülmektedir.

- Tasarımcının içinde bulunduğu çevre, muhatap olduğu kimseler(işveren, kullanıcı, çalışan, yöneticiler vs) ve bunların istekleri, bürokratik engeller, ekonomik durum, zaman ve pek çok konu yüzünden yaratıcılık kısıtlanmaktadır.

- Kimi tasarımcılar tasarımlarında cinsiyet analojileri, çeşitli feminen-maskulen metaforları kullanmaktadırlar. Ancak bu kullanımların nedeni bastırılmış duygular, kasıtlı amaçlar, kullanıcı istek ve talepleri doğrultusunda olabilmektedir. Bu çalışma içerisindeki katılımcıların tasarımlarında böyle bir yaklaşımda bulunmadıkları gözlenmektedir.

- Kadınların çoğu alanda olduğu gibi mimarlık alanında da geri planda olmasının en önemli nedenlerinden biri toplumdaki yeri ile ilişkilidir. Kadınların özelden, kamu alanına geçişlerinin tarihi daha yenidir. Bu nedenle sayıca eşit olmamaları bakımından, başarıları bakımından kadın erkek karşılaştırılamaz.

- Yaratıcı tutumlar konusunda ise her iki cins arasında benzerlik görülmektedir. Kişisel görüşlerde bir takım farklılıklar olmasının yanında yaratıcı tutum testinden net bir sonuç çıkmamıştır. Bu kısımdan çıkan sonuçlardan biri , kadınların başkasının beğenisine bağlı kalmadan yeni fikirler üretmede erkeklere göre nispeten daha katı oldukları görülmüştür. Kadınlar erkeklere oranla daha çok tek başına çalışmayı grupla çalışmaya tercih etmektedirler. Kadınların erkeklere göre analiz kısmında daha hızlı, sentezde daha yavaş oldukları görülmektedir. Motivasyon konusunda da yine kadınların erkeklere oranla daha çok sorun yaşadığı görülmüştür. Motivasyon ve çevre ilişkisi etkileri kadınlarda daha fazla hissedilmektedir. Müşteri ile tasarım aşamasında iletişim halinde olma durumu özellikle kadınlarda belirtilen bir durum iken bunu motivasyonlarını olumsuz etkilediği görülmüştür.

- Tasarımın cinsiyeti yansıtmadığını düşüncelerinin çokluğu yanında bu kimi zaman kasıtlı olmak suretiyle yapılabilmektedir. Cinsiyet farklılıkları tasarımcı kimliğinin önüne geçmemelidir.

- Bir mimari ürüne bakıldığında tasarımcısının cinsiyeti yukarıda belirtilen özel haller dışında anlaşılamamaktadır. Özellikle dekorasyon işlerinde tasarımcının cinsiyetinin üründe yansıması daha fazla görülebilmektedir.

- Alan çalışması neticesinde ortaya çıkan görsel ifadelerde, her cevap kendi içerisinde ele alınmıştır. Bireysel cevaplarda birden fazla kavramın aynı anda söylenmiş olduğu gözlemlenir. Bu nedenle tabloların bütününde yüzdelik bir toplam aranmamalıdır.

5. GENEL SONUÇLAR

Sosyolojik boyutu dışında pek çok alanda araştırma konusu olan cinsiyet (gender) sorunsalı, mimarlık ontolojisi içinde de farklı aşamalarda incelenmeye değerdir. Toplumsal anlamda değişikliğe uğrayan cinsiyet (gender) kavramı, etkilerini mimaride de göstermektedir. Modernizm öncesi ve sonrası mimari alandaki değişimlerin sebeplerinden biri de bu farklılıklardan ileri gelmektedir. Bu araştırmada, yaratıcılık, tasarım süreci ve mimari ürün bağlamında konu ile ilgili literatür araştırmasına yer verilmiştir.

Çalışmada amaçlanan, yaratıcı yeteneğe sahip mimarların yaratıcılıklarının ne şekilde artıp azaldığını araştırmaktır. Tasarımcı kimliğindeki mimarın, klasik tasarım sürecinde-analiz-sentez-değerlendirme-kimliğini ne derece göz önünde bulundurduğu araştırmanın konusudur.

Yaratıcı kimlik, tasarımcı kimlik, cinsiyet (gender) kavramları incelenerek bu kavramların birbiriyle olan ilişkileri sunulmuştur. Böyle bir ilişkinin mimarlar tarafından algılanıp algılanmadığı araştırılmıştır. Araştırmanın sonucuna göre mesleki deneyime bağlı olarak konu ile ilgili bir 'farkındalık' durumu söz konusudur. Araştırmada herhangi bir cinsiyetin üstünlüğü iddia edilmemektedir.

Yetiştirilme tarzı, aile yapısı, etnik kökeni, gelir durumu tasarımcıyı tanımada cinsiyeti kadar önemli bir yer tutmaktadır. Ancak bu çalışmanın kapsamında yer almamakta ve belirtilen durumların kişiliklerindeki ve tasarımlarındaki etkileri sorgulanmamaktadır.

Beynin kullanımına ilişkin farklılıklar her ne kadar kadın ve erkeğin zihinsel yatkınlıklarının farklı olduğunu gösteriyor ise de bu araştırma sonucunda böyle bir farklılık gözlenmemiştir. Tasarımcı kimliğine sahip kadın/erkek mimarların yaratıcı süreçleri arasında bireysel farklılıkların dışında belirgin bir farklılık görülmemiştir.

Kadın/erkek mimarların konuya bu yönde bir yaklaşımlarının olmadığı anlaşılmaktadır.

Tasarım bilgisi öğretilebilir, bu her mimarın kendi kişisel özellikleri çerçevesinde yaşadığı kişisel bir süreçtir. Tasarım bilgisinin yorumlanışı açısından bireyler açısından deneyim, inanç, kültür, şüphe farklılıkları bulunmaktadır. Bu farklılık, tasarım sürecindeki tavırdan anlaşılabilir. Ancak gözleme dayalı bu araştırmanın, alan çalışması sonucunda böyle bir farklılık gözlemlenmemiştir. Ancak tasarımın analiz-sentez kısmında zaman ile ilgili bir problem yaşandığı ve bu durumun motivasyonu etkilediği görülmektedir. Tasarım aşamaları gözlemlenen kadın/erkek mimarlar arasında bir farklılık yakalanabilir. Bu da başka bir araştırmanın konusudur.

Tasarım ürününün, tasarımcının kimliğini, kültürünü, deneyimlerini yansıttığı yanında cinsiyeti yansıtmadığı, bu araştırmada yer alan gözlemler sonucunda görülmüştür. Bu tür yaklaşımlar, tasarım amacına bağlı olarak ya da psikanalist yaklaşımlarla açıklanabilmektedir ve araştırmacının bakış açısıyla da ilgili olduğu görülmektedir.

Mimarın yarattığı tasarım, onun kimliğinin ifadesidir. Kimlik kavramı içerisine cinsiyet de girmektedir. Mimarlık literatürüne ‘dışlaştırma’ ve ‘öteki’ kavramları ile giren cinsiyet kavramı, mekanın cinsiyetleştirildiğini göstermektedir. Ancak bu araştırma neticesinde, tasarımın cinsiyetleştirilmesi yolundaki tutumun mimarlar tarafından yapılmadığı ve (mesleki deneyimle ilişkili olarak) bunun görülmediği anlaşılmaktadır. Cinsiyetin nötr olduğu (cinsiyetsiz) bir toplum ütopyası ne derece mümkünse tasarımın cinsiyetleştirilmediği iddiası o kadar gerçek dışı görünmektedir.

Mimarlıkta yaratıcılık, algısal, kültürel, toplumsal, bireysel, duygusal gibi engellerin yanında eğitimden kaynaklanan engeller ile de karşı karşıya kalmaktadır. Yapılan araştırmalar neticesinde eğitimin yaratıcılığı engellediği yönünde eleştiriler ortaya atılmıştır. Eğitim sisteminin, bireyi bağımsız düşünmek ve özgün olmaktan uzak, tutucu ve kalıplaşmış sistemle yetiştirildiği iddia edilmektedir. Ancak yaratıcılığın ortaya çıkartılabilmesi ve gelişebilmesi için eğitimin gereksiz olduğu iddia edilemez. Yaratıcılığın gelişimine engel olmamak için eğitimin sürecinde kişinin kendini ifade etmesi desteklenmelidir.

Mimarlık fakültelerine bakıldığında öğrenci kontenjanlarında kız/erkek öğrenci sayısının yakın olduğu görülmektedir. Meslek odasına kayıtlı kadın mimar sayısı her geçen gün artarken aslında nerede oldukları merak konusudur. Pek çok Batılı ülke cinsiyet (gender) sorununu aşmış görünürken, Türkiye' deki kuramsal alanda yönetici kadın mimar sayısının bu ülkelere göre fazla olması dikkat çekicidir. Her iki cinsiyetin de tasarımcı kimliklerinin cinsiyetlerinin önünde olduğu görülmüştür. Kadınların mimarlık alanında geri planda olmalarının nedeninin toplumsal rolleri doğrultusunda, beklentilerden kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

Araştırmalar neticesinde cinsiyetler arasında kabul edilen farklılık, göz ardı edilmemelidir. Bu farklılığın diğer alanlarda olabileceği gibi mimarlık mesleği kapsamında da nasıl pozitif bir şekilde uygulanabileceği araştırma konusu olmaya değerdir. Araştırmalarda, farklı düşünsel, bilişsel, algısal, duygusal özelliklere sahip bireylerin, bu özelliklerinin tasarım sürecine nasıl katılabileceği, bu farklılıktan nasıl faydalanılabileceği üzerine gidilmelidir. Farlı kişisel özelliklerin bir konseptte buluşması ile daha yaratıcı çalışmaların ortaya çıkması ve daha verimli tasarım süreçleri gözlemlenebilecektir.

KAYNAKLAR

Akman, T., 1984. Sibernetik Yaratıcılık, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Archer, B.N., 1994. Developments in Industrial Products Design Education, Çev:Doç. Dr.Semra Aydınlı, *Tasarım*, **55**, s.90-95.

Arslan, A., 1999. Felsefeye Giriş, Vadi Yayınları, Ankara.

Ayıran, N., 1983. Mimari Tasarlama Sürecini ve Yapma Çevrenin İnsan ve Toplum Üzerindeki Etkilerine Yaratıcılık Bakış Açısından Bir Yaklaşım, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ayıran, N., 1985. Yaratıcılık açısından mimarlık eğitiminde problemler, *Mimarlık Dergisi*, **8** , s.16-17.

Ayıran, N., 1995. Mimari Tasarım Stüdyoları Üzerine, *Yapı*, **160**, s.59.

Ayyıldız, A., 2000. İnsan-Çevre Diyalektiğinin Duyusal-Zihinsel-Duygusal Süreçleri-Çevresel Algı-Bilişim-Anlam, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Barron, F., 1969. Creative Person and Creative Process, Holt Rinehart and Winston Inch., N.Y.

Bloomer, J., 1992. Abodes of Theory and Flesh..., Assemblage 17 April, USA.

Chernikhov, I., 1994. Çağdaş Mimarlığın Temellerinden, Çev: Gürer,T., Kösebay,

Y.,*Tasarım*,**55**, s.86-90.

Coleman, D., Danze, E. ve Henderson,C., 1996. Architecture and Feminism, Princeton Architectural Press, N.Y.

Colomina, B., 1996. The Split Wall: Domestic Voyeurism,in Sexuality and Space, N.Y.

Connel, R.W., 1998. Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Çev: Soydemir,C., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Çaha, Ö., 1996. Sivil Kadın, Vadi Yayınları, Ankara.

De Bono, **E.**, 1999. Altı Şapkalı Düşünme Tekniği, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Duncan, N., 1996. Body Space, Routledge Press, N.Y.

Erdem, A., 1995. İnsan Bilgisayar Etkileşimli Ortamda Genel Amaçlı Bir Mekan Tasarım Modeli, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Erkarslan, Ö., 2002. *Modern Türkiye'nin İnşasında Kadın Mimarlar*, Mimarlık ve Kadın Kimliği, Boyut yayınları, İstanbul.

Eroğlu, Ş., 1999. Modernist Bir Mimar: Eileen Gray, *Arredamento Mimarlık*, **5**, s.78-89.

Göle, N., 1991. Modern Mahrem, Metis yayınları, İstanbul.

Hughes, F., 1996. The Architect: Reconstructing Her Practise, MIT Press, Cambridge, Mass.

Ingraham, C., 1992. Architecture and Space of Line, Sexuality and Space, Priceton

Architectural Press, New Jersey.

Kaçel, E., 1998. Inhabitant Nasıl Kurtulur?, *Arredamento Mimarlık*, **8**, s.94-99.

Kerka, S., 1999. http://ericacve.org/docs/dig204.htm

King, R., 1996. Emancipating Place, Guilford Press, N.Y.

Kısacık, H., 1999. Mimari Tasarım Sürecinde Yaratıcılığın Yeri, *Yüksek Lisans Tezi*,İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kızılçelik, S., 1994. Sosyoloji Teorileri, Yunus Emre Yayıncılık, Konya.

Küçükerman, Ö.,1996. Endüstri Tasarımı, Endüstri İçin Ürün Tasarımında Yaratıcılık, Yem Yayın. İstanbul

Massey, D., 1994. Space-Place-Gender, Uni. Of Minnesota Press, Minneapolis.

May, R., 1998. Yaratma Cesareti, Metis Yayınları, İstanbul.

Öncü, T., 1989. Torrance Yaratıcı Düşünme Testleri ve Wartegg-Biedman Yaratıcılığı ve Kişilik Yapıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Paker, N., 2001. Mimari Tasarım Eğitiminde Bilgi ve Yaratıcılık Etkileşimi, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Raman, P.G., 2000. *Introduction*, Towards an Emancipated Place, The Hecar Foundation Press, India.

Roawlinson, J.G., 1995. Yaratıcı Düşünme ve Beyin Fırtınası, Rota yayınları, İstanbul.

Root, R. ve Bernstein,M., 1999. Sparks of Genius, Houghton Mifflin Comp., N.Y.

Rowe, P., 1987. Design Thinking, MIT Press, USA.

Sağlamer, G., 1982. Mimari Tasarımda Çözümün Tanımı ve Nesnel Olarak Değerlendirilmesi, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Sternberg, J.R., 1999. Handbook of Creativity, Cambridge Uni. Press, USA.

Sungur, N., 1997. Yaratıcı Düşünce, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 1998. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara. (<http:www.tdk.gov.tr>)

Uluoğlu, B., 1990. Tasarım Bağlamı Kapsamında Stüdyo Eleştirileri, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ünlü, A., 1998. Çevresel Tasarımda İlk Kavramlar, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.

Ünsal, N., 2000. Mimarlıkta Konut ve Kadın, *Yüksek Lisans tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Vitruvius, 1993. Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık VakfıYayınları, İstanbul.

Weisman,L.K., 1992. Discrimination by Design, A Feminist Critique of the Man-Made Environment, Uni. Of Illinois Press, USA.

Yavuzer, H., 1992. Yaratıcılık, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

EK A

Doktora( ) Master( )
Mesleki Deneyim Yılı : ( ) <2 yıl ( ) 2-5 yıl ( ) >5 yıl
Bay/Bayan :
Mezuniyet Yılı :

1. ‘Tasarım bilgisi objektif ve subjektif faktörlerin kombinasyonudur’ kabülüne göre sizce tasarım bilgisini etkileyen etmenler nelerdir?

2. Aşağıdaki ifadelere katılıp katılmadığınızı belirtiniz. (Sungur, 1997)

- Yaratıcılık, sorunlara, bozukluklara duyarlı olmaktır.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Yaratıcı birey ileri düzeyde bir estetik duyarlılığa sahiptir.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Bilginin kaynağı, içeriğinden daha önemlidir.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Başkalarının beğenmesine bağlı kalmadan, yeni fikirler yaratmaktan hoşlanırım.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Bir soruna belirli bir yaklaşım yarar sağlamayınca, yöntemimi rahatça değiştirebilirim.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Grup halinde çalışmaktansa tek başına çalışmayı tercih ederim.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Benzerlikler kurma ( ), hayal gücü ( ), analiz ( ) tasarım sürecimde yer alan olgulardır.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Bir tasarım probleminde tek bir öneriyle çözüme varırım.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Bir tasarım probleminde, sorunun analiz kısmında daha hızlı, elde ettiğim bilgiyi sentez etme aşamasında daha yavaşım.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

- Tasarım sürecine girdiğimde motivasyon sorunu yaşamam.

katılıyorum az katılıyorum katılmıyorum
( ) ( ) ( )

3. Yukarıdaki ifadeler içerisinde, sizce kadın-erkek cinsiyetleri arasında, tanımlanan durumlar bakımından farklılık olduğunu düşündüğünüz hususlar var mı? Nelerdir?

4. Sosyal çevrenin, tasarım sürecinizde olumlu-olumsuz etkileri nelerdir?

5. Bir tasarım problemini ele alış tarzınız nasıldır? (Uluoğlu, 1990)

6. Tasarımcı olarak, tasarım sürecinde, genelde en başarılı ve başarısız olduğunuz konuları neler olarak tanımlarsınız? Neden? (Uluoğlu, 1990)

7. Herhangi bir konuda çözüm üretirken, çözüme ulaştıracak yöntemin belirlenmesinde veya gerekli bilgi gruplarına erişmede, nasıl bir yol izlemeyi tercih ettiğinizi öncelik sıranıza göre söyleyebilir misiniz?
   soru listesi hazırlama
   beyin fırtınası yaparak
   kavramlar arası ilişkilerden yola çıkarak
   benzerlik ve zıtlıklardan yola çıkarak
   yayın taraması yaparak (Paker, 2001)
   .....

8. Tasarım süreci sonucunda elde edilecek tasarım ürününün, genel olarak karşılaması gerektiğini düşündüğünüz, en önemli özelliklerini öncelik sırasına göre nasıl sıralarsınız?
   program, ihtiyaçlar vb. karşılaması
   mekansal kurgu
   farklı biçim arayışı
   estetik
   maliyet
   yapısal sistemlerin karşılanması
   ilkesel kurgular (Paker, 2001)
   .....

9. Bir tasarım sürecinde çalışırken, yaratıcılığınızın kısıtlandığını düşündüğünüz konu, alan, durum(lar) neler olabilir? (Uluoğlu, 1990)

10. Bir tasarımdaki yaratıcılık performansının en belirgin özellikleri sizce ne(ler) olmalıdır? (başkaları ile aynı şeye bakıp, farklı düşünebilmeyi sağlamak, o ana kadar yapılmış çözümlerin dışında, düşünülmüş bir tasarım ürünü ortaya koymak, ...vb.) (Paker, 2001)

11. Aşağıdaki ifadelere katılıp katılmadığınızı belirtiniz.

- Tasarım, tasarımcının kişiliğini yansıtır.

katılıyorum	az katılıyorum	katılmıyorum
( )	( )	( )

- Tasarım, tasarımcının kültürünü yansıtır.

katılıyorum	az katılıyorum	katılmıyorum
( )	( )	( )

- Tasarım, tasarımcının deneyimlerini yansıtır.

katılıyorum	az katılıyorum	katılmıyorum
( )	( )	( )

- Tasarım, tasarımcının cinsiyetini yansıtır.

katılıyorum	az katılıyorum	katılmıyorum
( )	( )	( )

- Tasarım, tasarımcının diğer (?) özelliklerini yansıtır.

12. Almış olduğunuz mimarlık eğitimi ve edindiğiniz mesleki deneyimlerinize göre görmüş olduğunuz tasarımlarda, ya da kendi tasarımlarınızda herhangi bir feminen-maskulen metafor kullanımı olduğunu düşündüğünüz eserler var mı? Varsa neler olduğunu açıklarmısınız?

13. Bildiğiniz ve size önemli gelen, bir kadın mimara ait bir tasarımdaki (örnek vererek) sizi en çok etkileyen nicelik-nitelik özellikleri nelerdir?

14. Sizce neden başarılı ya da bilinen kadın mimar-tasarımcı-kuramcı sayısı erkeklere oranla daha azdır?

15. Bir mimari ürünün, kadın ya da erkek mimar tarafından tasarlandığı antete bakılmadan anlaşılabilir mi? Dikkat ettiğiniz böyle bir farklılık var mı?

ASİYE AKGÜN

1976 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve liseyi Üsküdar'da okudu. 1999 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinden mezun oldu. 2000 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Bina Bilgisi Programında başlamış olduğu yüksek lisans programına devam etmektedir.