

# Temel Tasarımda Form ve Form Biçimlendirilmesine Bir Yaklaşım

**B.Burak KAPTAN**

*Yard.Doç.,*

*Anadolu Üniversitesi*

*Güzel Sanatlar Fakültesi*

*İç Mimarlık Bölümü, Öğretim Üyesi*

Temel tasarımda form, üç boyutu ile varolan ve görselliği ile veriye dönüşen bir varoluştur. Bulunduğu çevrede yüzeyleri ile sınır oluşturmaktadır. Tasarım öğelerinden ilki ve en önemlisi ve her şeyin dışsal görüntüsü olan formdur.

Form ile ilgili bir çok tanım yapılmaktadır. Örneğin form; "Üç boyutlu mekân (uzay) içinde bir yer, bir hacim kaplayan her türlü öğedir. Böylece oluşan her görsel öğe form olarak adlandırılmaktadır" (Wong 1972, s:9). Wong'a göre, öğenin belirli bir işlev için varolmuş ve uzay içinde belirli bir yeri kaplaması gerekmektedir. "Bir çalışmanın gerçek sınırları ile uzayda bir kütle oluşturması, bir hacim kaplaması gerekir, ... Dış yapının, üç boyutlu hacim veya kütle gibi gözükmesi de form olarak adlandırılabilir" (Zelanski-Fisher 1984, s:82). Dolayısıyla formu varolduğu biçimiyle ve çevresine göre algılamak olasıdır.

Buna karşılık biçim ise, forma göre daha hareketlidir. Paul Klee'ye göre biçim canlı varlığa, form ise cansız varlığa eşittir. Buna karşılık L.F. Hodgen: "Biçim yaratıcı eylemin zihinde canlandırdığı, form da konturları olan formlar" olarak tanımlamaktadır (Atalayer 1994, s:162). Oysa biçimi formun tanımından yola çıkarak değerlendirmek daha kolaydır. Form, belirli bir işlev için uzayı yüzeyleriyle sınırlayan ve bu uzay içinde bir hacim kaplayan varoluştur. Biçim ise, bu varoluşun bir anlık pozu veya almış olduğu pozisyonudur.

Görüldüğü gibi, form ve biçim yakın anlamlarda olmasına karşın aynı de-

ğildir. Ancak aralarında çok az bir niteleme farkı vardır. Bu niteleme farklılığı içindeki en önemli olgu ise; biçimde birey ve onun algısı etkilidir. Buradan ise şu sonuca varılabilir: Form, insanın algısına bağlı olmaksızın, uzayda kendi yasalarıyla örgütlenmiş bir gerçekliktir.

Herhangi bir varoluş, izleyici tarafından gözlemlenmesi sonucu anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla o varoluş, izleyicinin sosyal çevredeki yapısı, konumu ve kültürü ile gerçeğe dönüşmektedir. Ögenin algılanabilmesi için ondan gelen verilerin duyulanması, sonrada bireyin eski deneyimlerinden yola çıkarak onu benzetmesi ve yaratıcı bir biçimde kaynaştırması gerekmektedir. Kahn'ın dediği gibi; "Anlamalı bir görüntünün algılanması, ancak gören insanın da aktif olarak organizasyon sürecine katılması ile olası olmaktadır" (1957). Yaratıcılık sürecinde formun nesnelleşmesi, ancak bireyin bir ön bilgisinin olması, gözlem yapabilmesi ve bu süreçte bulunmasıyla olasıdır.

Yeni fikirlerin varolmasında, düş kurulmasında ve sezgilerin tasarımı yönlendirmesindeki temel kaynak, önceden elde edilen bilgiler ve deneyimlerdir. Her birey kendi sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik yapısına uygun olarak, çevresinde gördüğü, algıladığı her şeyi bilinçli veya bilinçsiz kaydetmektedir. Bu bilgi akışı ve depolanışındaki temel veri doğadır. Birey, doğadaki hazır bilgiyi onun sahip olduğu sırların ve gizliliklerin hepsiyle birlikte alabilmektedir. Zamanla bu bilgilerin gizemini çözebilir ve bilgi birikimini genişletebilir. Amaç, varoluşun içindeki gerçeği aramak ve analizler yaparak onu irdelemektir. Bu nedenle, form aramasında temel olan akıl, sezgi, ve imgelem aracılığıyla gizemi, yani duyulan arzunun yarattığı duyarlılığı çözümlenip yeni ve farklı olanı yaratmaktır.

Doğa araştırıldığında, her zamanki gibi, doğanın form zenginliği ve çeşitliliği ile karşılaşmaktadır. Bu çeşitlilik, tasarımcının esin kaynağı olmaktadır. En azından tasarımcının en güçlü esin kaynaklarından biri olarak gösterilmektedir. Böylelikle doğa ile sanat, çok sıkı bir ilişki içine girmektedir. "Sanat doğada gizlidir, onu oradan çıkarabilecekler ona sahip olurlar" (Dewey 1958, s:64). Doğanın sanatçıya ve tasarımcıya ne denli kaynak oluşturabileceğinin bir göstergesidir.

Özellikle, Art Nouveau'da bitki temelli form kullanımının Dewey'in söylemine bir örnek oluşturmaktadır. Bitki formlarının kullanımı elde edilen tasarım anlayışı, C. R. Mackintosh ile geometrik bir tarz yakalamıştır. Bu biçimde amaç doğa ve doğanın sunduğu gerçeklerdir. Bununla birlikte, Art Nouveau'nun ortaya koyduğu düşünce ve yaklaşımlar ile 20. yüzyılda biçimlenen Düşünce Hareketleri -bir anlamda- biçim endişeleri taşımaya başlamıştır. Tasarımda modern hareketin oluşumuna destek olan üç yaklaşım German Werkbund, De Stijl ve Bauhaus hem sanayi tasarım arasındaki iliş-

kıyı kurmaya çalışmış hem de Art Nouveau'nun gerçeği doğada arama olgusundan vazgeçmemiştir. Örneğin; Bir grup Hollandalı sanatçı De Stijl (The Style-Stil) adında bir dergi çıkarmışlardır. Amaçları doğaya karşı bir saf gerçekliği yaratmaktır (Gympel 1996)<sup>1</sup>. Bu anlayışlar ve uzantıları temel tasarım eğitiminde geleneksel yöntemler olarak sıklıkla kullanılmış ve etkinliklerini uzun süreler sürdürmüştür.

Form, içinde barındırdığı anlamlarla birlikte bir gerekliliğin, gereksinimin karşılığı olmaktadır. Alvar Aalto 1955 yılında, "Form tanımlanmaktan kaçınılan bir gizemdir. Ancak bir tarzda insanın kendini iyi hissetmesini sağlar" (Abercrombie 1984), diyerek formun işlevinin iki yönlü olduğunu söylemiştir.

Birincisi, varolan dış yapısı, yani görülen örgüsü, ikincisi ise, insanın gereksinimleri için varolduğudur. İnsan yapısı ya da doğal tüm formlar tanımlanabilir bir gereksinimi, bir işlevi karşılamak üzere paketlenip, örgütlenmektedirler.

Bununla birlikte, bugüne kadar varolan formlar, birçok tasarımcı tarafından yaratıcı süreçlerde kullanılmış ve kullanılmaktadır. Bazı sanatçılar ve tasarımcılar, bu formlardan yola çıkarak kendilerine özgü bir biçimde -teknik, bilgi birikimi, eğitimi, kültür yapılaşmasına bağlı- formlar yaratmışlardır. Tasarım ilkelerinden yola çıkarak farklı yaratıcılık tekniklerini kullanmışlardır. Oysa günümüzde bu teknikler, ilkeler ve geçmişin geniş ve zengin birikiminden yola çıkarak tasarımcıların özgün olanı, tek olanı, farklı olanı yaratmaları beklenmektedir. Bu ise, bir yaratım sürecini gerektirmektedir. Bu süreç, akıl ve sezgi ile işleyen ve olmayanı ortaya çıkarmaya yönelik olarak bilgi birikiminin kullanımını kapsamaktadır.

Yaratım süreci için kullanılan birçok gelenekçi ve yenilikçi yöntem, form araştırmasında ya yalın olarak tek başlarına ya da birkaç yöntemin bileşkesi olarak kullanılmaktadır.

### **Form Tasarımında Bir Yaklaşım:**

Temel form çeşitlerinin kullanımı ile ortaya konan tasarımların yanında birden fazla formun birbirleriyle biçimsel olarak ilişkiye girmesi sonucu ortaya özgün, daha önce görülmemiş "yeni form"ların üretilmesi olanaklı olmaktadır. Bu yeni form daha karmaşık bir yapıya sahip olabileceği gibi, iyi bir düşüncenin, planlamanın ve yaratıcı sürecin ürünü olacaktır ve bireye bağlı olarak yeni bir ürün olarak, biçimlendirilerek nesnelleşmesi sağlanabilir.

---

<sup>1</sup> Bu yaklaşımda kırmızı, mavi, sarı ve beyaz dikdörtgen formların siyah çizgiler ile ayrılması kapsamaktadır. 90° açılarının kullanımı ilkesi, kübik form ve hacimlerin yorumlanmasına neden olmuştur. Bununla birlikte, bu form kurgusu hemen hemen heykelsiz yapıların ve hacimlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, biçim içinde gerçeklik, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, işlevsel olma, ortaklık, objektiflik ve yasallık olarak oluşturulan kavramların yanında, en temel kavram biçim vermek olmuştur. Böylece, herkeşçe değerlendirilip uygulanabilecek, matematiksel, geometrik temel kurallar, biçimin temel özelliklerini oluşturmuştur (Çelik 1996).

çaktır.

Temel formların uzay içinde yeralacağı pozisyonları ve konumları açısından, birbirleriyle girebilecekleri ilişkiler sekiz farklı başlık altında toplanabilir (Wong 1972, s:11-13). İki boyutlu bir geometrik yüzeye sahip olan formun benzer bir formla gireceği ilişkiler aşağıdaki başlıklar altında incelenebilir;

**1. Kopma (Detachment):** İki form birbirleriyle ilişkiye ve etkileşime girecek kadar yakın aralıkta yer almaktadırlar. Ancak, bu iki form birbirinden ayrıdır ve kesinlikle birbirine değmemektedir (şema 1a).

**2. Değme (Touching):** İki form birbirleriyle ilişkiye ve etkileşime girecek kadar yakındırlar ve birbirlerine dokunmaktadır. Ancak bu formlar birbirlerinin kapladıkları alanlara kesinlikle girmemektedir. Konturla ifade edilen formun sınırında birbirlerine dokunmaktadır. Kısaca, formlar teğettir (şema 1b).

**3. Üst Üste Gelme (Overlapping):** İki form birbiriyle ilişkiye ve etkileşime girecek kadar iç içedir. Birinci form, ikinci formun kapladığı alanı örterek üste çıkmıştır. İkinci form maskelenmiştir. Bu yüzden, birinci formu oluşturan konturlar yeni formun konturlarını oluşturmaktadır (şema 1c).

**4. İç İç Girişme (Penetration):** Üst üste gelme yöntemiyle aynı yapıyı içerir. Ancak, bu sefer iki formda saydamdır ve iki formunda konturu gözükmemektedir. Örtme yoktur. Ön-arka ilişkisi oluşmamıştır. İki formda aynı düzlem üzerindedir. İki formun oluşturduğu ortak alan -alt-küme- çıkarılmıştır. Böylelikle yeni bir form oluşmuştur. (şema 1d)

**5. Birleşme (Union):** Üst üste gelme yöntemiyle aynı yapıyı içerir. Ancak, bu sefer iki formda birbiriyle tek bir formmuş gibi birleşir. Büyük ve yeni bir form ortaya çıkmaktadır. Böylelikle formları oluşturan yüzeyler birer parçalarını yitirmektedirler (şema 1e).

**6. Eksiltme (Subtraction):** Opak bir formun görünmeyen bir formla üst üste gelme yöntemiyle ilişkiye girmesi sonucu opak olan form kapladığı alandan bir parçasını yitirmektedir. Aslında, bu yitirme, örtme ile elde edildiği de düşünülebilir. Bununla beraber, eksiltme, pozitif formun negatif form tarafından maskelenmesini de çağrıştırabilir (şema 1f).

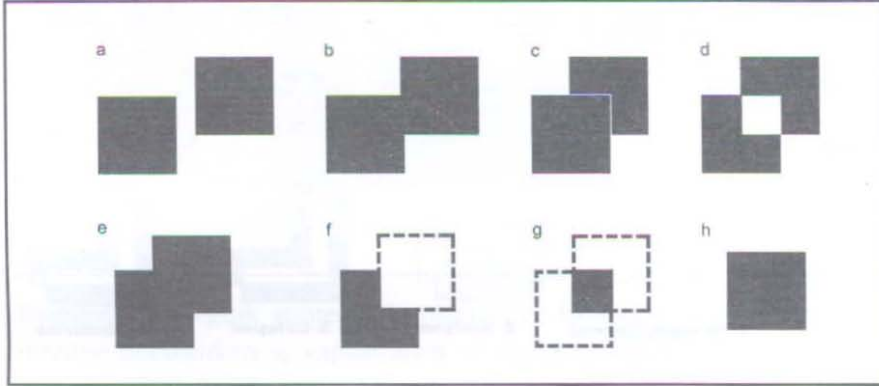
**7. Kesişme (Intersection):** İç içe girişmeyle aynı yöntem izlenmektedir. Ancak, bu uygulamada çıkarılan alanlar formun kendileridir. Görünür halde kalan "ortak alan" -alt-küme- konturlarıyla birlikte yeni bir formdur. Bu form kendisini oluşturan formlara benzememektedir. Yeni form daha küçüktür ve kesişmenin sonucu olarak oluşmuştur (şema 1g).

**8. Denk Gelme (Coinciding):** İki formu birbirine daha da yaklaştırılarak tüm sınırlarının birbirine denk gelmesi sağlanmaktadır. Bu uygulamada, yeni

formun tek bir form olarak algılanmasını sağlanmaktadır (şema 1h).

Yukarıda aktarılan yöntemle, ister iki boyutlu, ister üç boyutlu tasarım olsun, ortaya "farklı, dikkat çeken ve o güne kadar görülmemiş yeni formlar üretilebilecektir. Bu da temel tasar eğitimindeki yaratma ve gelişme sürecinin bir göstergesi olabilecektir.

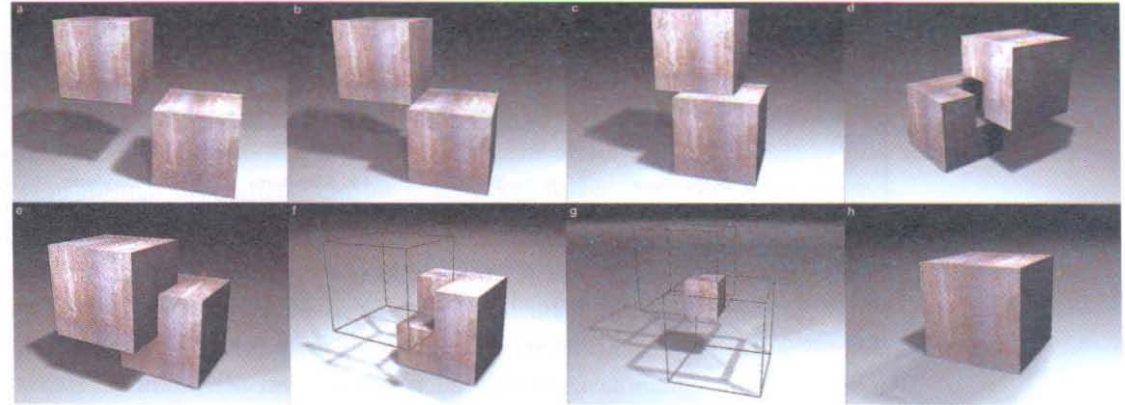
Bu yöntemin somutlaşabilmesi için temel formlardan biri ile incelenirse Şema 1'deki gibi bir sonuç elde edilebilir.



Şema 1. İki Boyutlu İlişki Çeşitleri

İki boyutlu formlarda olduğu gibi üç boyutlu formlarda da kütleler veya hacimler farklı algılara sahiptir. Üç boyutlu formlar, uzay içerisinde benzer bir süreçten geçirilerek değişik yapı ve hacimlerde yeni formların üretilmesi sağlanabilir. Formların birbirleriyle olan ilişkilerinde üç boyutlu formlar kullanılırsa Şema 2'de yer alan yeni formlara ulaşılabilir.

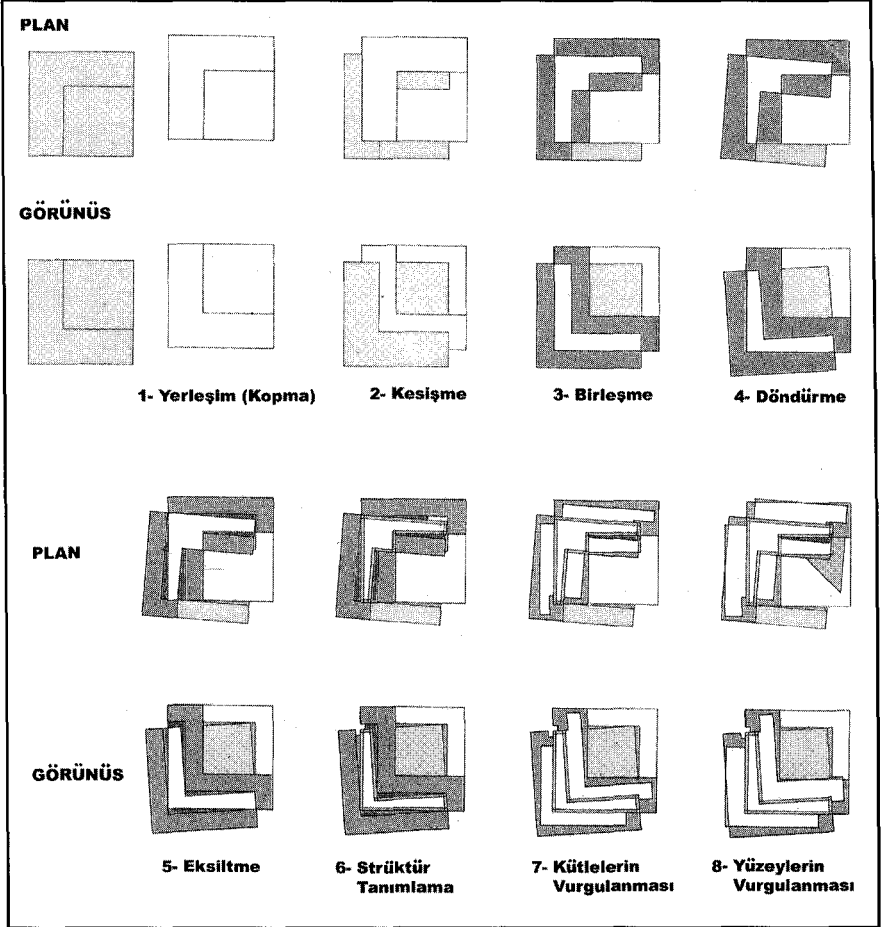
Şema 2. Üç Boyutlu İlişki Çeşitleri



Yaratım süreci sırasında bu yöntemlerin birini ya da birkaçını kullanarak yöntem sayısı artırılabilir ve buluş yapma olanakları genişletilebilir. Ayrıca bu yaklaşım dışında yer alan gelenekçi ve yenilikçi yöntemlerde bu süreç içine katılarak form araştırmasında zenginlik yakalanabilir.

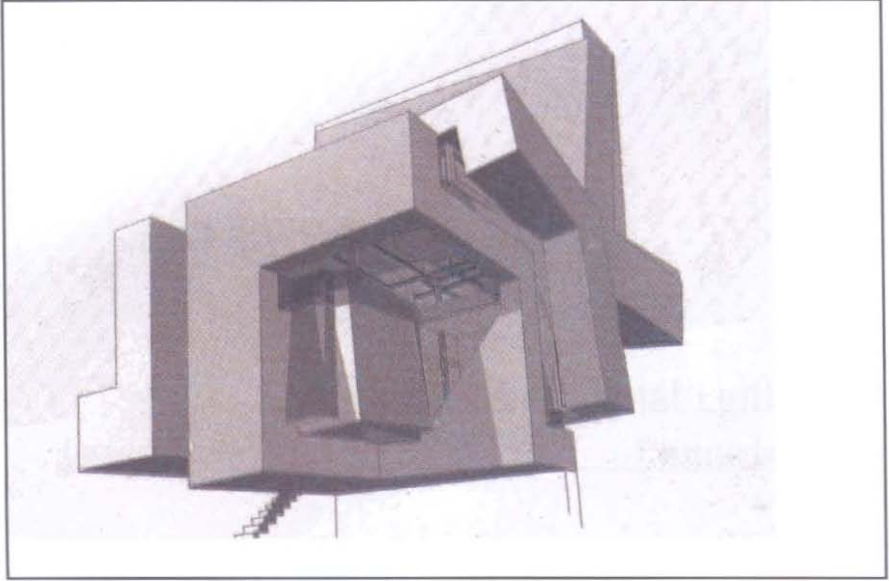
Bu form araştırmasında kullanılan yaklaşımı örnekleme yöntemi ile somut-

laştırmak gerekirse; Peter Eisenman'ın bir kavram çalışması olan "Guardiola House"<sup>2</sup>, iki farklı düzlemde yapılan çalışmaların sonucu olarak ortaya çıkan form, ilişki çeşitleri ile tasarım yöntemlerinin birarada kullanılması sonucu tasarlanmıştır (Şema 3). Bu yapının dış yüzeyleri, işlevin kabuğa yansımaları sonucu geleneksel yapı görüntüsünden farklı bir form elde edilmiştir (Çizim 1).



Şema 3: Guardiola House'un  
Konsept Şeması  
PAPADAKIS, A. C. (1989)  
Deconstruction II, AD-  
Architecturak Digest, Academy  
Group Ltd, Great Britain.

Sonuç olarak; her form, bir işlevin karşılığı olarak varolduğuna göre, ortaya konan her yeni formun bir iletisinin olması söz konusudur. İzleyici bu iletinin, anlamının, bildirinin ya da bilginin bir dış örgütlenmesini görmektedir. Formun algılanması, bulunduğu çevre ile olan iletişimini de kapsamaktadır. Dolayısıyla izleyicinin algısı, bu yeni formun iş görüşüne bağlı olarak gerçekleşecektir. Form, herhangi özel bir biçimde değil, o nesnellik türü olarak algılanacaktır. Bununla birlikte, bu algı dış sınırlar ve örgütlenmeyle birlikte, tinsel değerlerin de farkına varılmasıyla oluşabilecektir.



Uygulanacak değişik yöntemlerle biçimlenen form, yaratım sürecinde görüntüye dönüşürken iç yapılarından ve dış görünüşlerinin farklılıkları ile duyulanırlar. Bu duyumun bir anlam ifade etmesi için daha önceden bir bilgi birikiminin oluşmuş olması beklenmektedir. Daha önceden birikime girmemiş olan bilgiler -form ve biçimler- beyine gelen görüntüye göre en yakın bilgiyle değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Bu benzetme sonucu formlar tanımlanabilmektedir.

Temel tasar eğitiminin de bir amacı bu yönde olmaktadır. Bauhaus ile başlayan doğayı kopyalayarak ve irdeleyerek, form üretme yöntemi, zamanla farklı tekniklerle beslenerek gelişmiştir. Bireysel olarak ortaya konan farklı tekniklerin kullanımı, farklı değerlerdeki formların üretimine olanak sağlamıştır. Bu anlamda, eğitimin kapsamının içerdiği bilgi yükünün zenginliği, edinilecek bilgi birikimiyle birlikte, var olan temel bilgiler irdelendiğinde, yeni formlar tasarlamak için bir çok yöntemin bir arada kullanılması zenginlik oluşturacaktır. Temel tasar eğitiminin bu amacı, kullanılan yöntem sonucunda ortaya çıkan "yeni formun" tanımlanabilir, estetik değerler ile örtüşebilen, onu ortaya koyan eğitimli gözler için yadırganmayan ve uyumsuzluk içinde olmayan bir biçimde örgütlenmesi ve kullanımı ile değerlendirilebilir olacaktır.

## Kaynakça

- ABERCROMBIE,S., ARCHITECTURE AS ART' AN AESTHETIC ANALYSIS, Von Nostrand Reinhold Company, NewYork, USA, 1984.
- ATALAYER,F., TEMEL SANAT ÖGELERİ, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1994
- CROIX, H., ve R. G. TANSEY, GARDNER'S ART' THROUGH THE AGES, USA: 8th Edition, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1986
- ÇELİK, M.M., "Konut Yaşama Hacimlerinde Gereksinim Ve Amaca Uygun Esnek Değiştirilebilir İç Mekan Elemanlarına Yaklaşım Ve Ankara'nın Gelişme Bölgeleri İçin Bir Öneri" (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi,1996.
- DEWEY, J., ART AS EXPERIENCE, Capricorn Books G.P. Putnam and Sons, New York, USA, 1958.
- GRILLO,PJ., FORM, FUNCTION AND DESIGN, Dover Publications Inc., (Dover Edition 1975) New York, USA, 1970.
- GYMPEL, J., THE STORY OF ARCHITECTURE FROM ANTIQUITY TO THE PRESENT, China:Könemann Verlagsgesellschaft mbH., 1996.
- KAHN, L., ORDER IN ARCHITECTURE, Prespecta The Yale Architectural Journal, USA, 1957.
- KURTIÇHJ., G. EAKIN, INTERIOR ARCHITECTURE, Van Nostrand Reinhold, New York, USA, 1993.
- Lauer, D.A., DESIGN BASICS, Holt, Rinehart and Winston Inc., 2nd Edition, USA, 1985.
- PAPADAKIS, A. C., DECONSTRUCTION II, AD-Architectural Digest, Academy Group Ltd., Great Britain, 1989.
- PILE, John F., A HISTORY OF INTERIOR DESIGN, Hong Kong: John Wiley and Sons, 2000.
- TİMUÇİN,A., ESTETİK, BDS Yayınları, İstanbul, 1993.
- WOLCHONOK,L., THE ART OF THREE DIMENSIONAL DESIGN, Harper and Brothers Publishing, New York, USA, 1969.
- WONG,W., PRINCIPLES OF TWO DIMENSIONAL DESIGN,Von Nostrand Rinehart Inc., New York, USA, 1972.
- ZELANSKI,P., M. P FISHER, DESIGN PRINCIPLES AND PROBLEMS, Holt, Rinehart and Winston Inc., New York, USA, 1984