



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

SOSYO KÜLTÜREL DEĞİŞİM KAPSAMINDA İÇ MEKANDA RENK KULLANIMI VE ANALİZİ

Esmer Ahundzade

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

SOSYO KÜLTÜREL DEĞİŞİM KAPSAMINDA İÇ MEKANDA RENK KULLANIMI VE
ANALİZİ

Esmer Ahundzade


Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

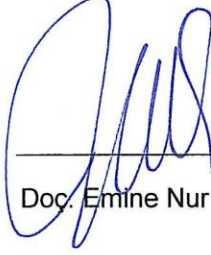
Esmer Ahundzade tarafından hazırlanan "Sosyo Kültürel Değişim Kapsamında İç Mekanda Renk Kullanımı ve Analizi" başlıklı bu çalışma, 01.07.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof Dr. Meltem Yılmaz



Doç. Pelin Yıldız (Bölüm Başkanı)



Doç. Emine Nur Ozanözü (Asiltürk), (Danışman)



Doç. Bilge Sayıl Onaran



Doç. Tuğrul Emre Feyzoğlu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

01.07.2014



ESMER AHUNDZADE

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde, değerli eleştirileri ve önerileriyle bana yol gösteren ve yardımcı olan değerli danışmanım Sayın Doç. Emine Nur Ozanözgü' ye (Asiltürk) ve çalışmam sırasında yardımlarını esirgemeyen, değerli fikirlerini belirten Sayın Doç. Sevda Ocagverdiyeva' ya, Yüksek lisans eğitimime katkıda bulunup çalışma şevki aşıl原因an tüm Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümü eğitmenleri ve personeline, Türkiyedeki öğrencilik hayatım boyunca bana moral ve destek veren tüm arkadaşlarıma, dostlarıma ve aileme samimi duygularıyla sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ESMER AHUNDZADE

ÖZET

Ahundzade Esmer. *Sosyo Kültürel Değişim Kapsamında İç Mekanda Renk Kullanımı ve Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014.

Mekan en geniş anlamda; insanın bir amaca yönelik olarak doğal çevrede gerçekleştirdiği bir sınırlama, yapay bir değişim, sosyal örgütlenmenin ifadesi olan bir kurgulamadır. Tasarlanan mekan, zihinde yaratılan kavramı fonksiyonel ve simgesel olarak dışa yansıtan bir kabuk olarak da değerlendirilmektedir. Mekan kavramı renk, doku, malzeme gibi öğelerinin biraraya getirilmesi ve mekana uygulanması sonucunda kullanıcısıyla birlikte kimlik kazanır. Mekan kavramı, tanımı, mekan algısı ve mekan tasarımında anlam üretmekle ilgili tanımlar birinci bölümde geniş bir şekilde ele alınmıştır.

İkinci bölümde tasarım ve iç mimarlık, iç mekanda tasarım süreci, tasarım analizi ve geliştirme, fonksiyon ve erişilebilirlik, estetik(malzeme, renk, doku) incelenmiştir. İçmimarlık mesleği, bayan tasarımcıların proje çalışmalarlarıyla tanınmış ve kurumsallaşmıştır. Bu alandaki yazılı ve görsel malzemenin artmasıyla birlikte mesleğin tanınırlığı artmış ve projelendirilmiş iç mekanlar kimlik kazanmıştır.

Kültür bir toplumun gelenek, görenek, inanış, düşünce, bilim ve sanat etkinliklerini kapsamakta ve o toplumun nesilden nesile geçen birikimlerinden oluşmaktadır. Toplumlar içinde buldukları coğrafi alan, konuştukları dil ve toplumsal yapılarına göre kendi kültürlerini meydana getirmiş ve bunun sonucu olarak da farklı kültür yapılanmalarını ortaya çıkarmıştır. Üçüncü ve dördüncü bölümlerde kültür konusu ele alınmış; kültürel yaşam, tasarım- kültür ve toplumsal kimlik ilişkisi, uygarlık ve kültür, kültürün yapıları, kültürel bozulma ve kitsch, iç mekana etkileri, islamiyetin türk kültürüne etkileri ile ilgili geniş ve kapsamlı şekilde inceleme yapılmıştır.

Beşinci bölüm' deki çalışmanın amacı insanın, kullandığı nesne ve içinde yer aldığı çevreyle olan ilişkisinin doğal ve teknik kurallarını araştıran ergonomi bilimi içerisinde renk faktörünün rolüne dikkat çekmektir. İnsanın, fiziksel ve psikolojik algılamalarını harekete geçiren rengin, insan- nesne- çevre uyumu açısından önemini vurgulamaktır.

Rengin, psikolojik etkileri ve algılama bağlamında ele alarak, farklı tasarım alanlarında renk uygulamaları ve etkileri araştırılmıştır. Sonuç olarak, rengin algılamaları etkileyen, dikkat, uyarı, motivasyon, verimlilik, iletişim, yaratıcılık gibi noktalardaki rolüyle, psiko sosyolojik bir faktör olarak incelenmiştir. Bununla beraber rengin, günümüze kadar değişerek gelen farklı kültürlerdeki algısının ortaya konulması amaçlanmaktadır. Renklerin tarihi çok eski zamanlara

dayanmaktadır. Renkler tarih boyunca değişik coğrafya ve kùltùrlerde bir ifade aracı olmanın yanı sıra, sembolik dũşüncelerin ve anlamların da ifadesi olmuşlardır.

Renkler, nesne ve olayları tanıma, tanıma ve bildirmede insanların kullandığı en belirleyici unsurlardan biri olmuştur. İnsanların kendileri de dahil olmak üzere varlık âlemindeki her şeyin ayırıcı bir rengi vardır. Altıncı bölüm çalışmasında ışık ve renk tanımları yapılarak, rengin aydınlatma üzerindeki etkileri araştırılmaya çalışılmıştır. Aydınlatma sistemlerinin renk üzerindeki etkileri açıklanmıştır. Bununla beraber rengin de aydınlatma sistemi içerisindeki rolü belirtilmiştir. Bu bağlamda iç mekan aydınlatma sistemlerinin tasarımında mekanda gerçekleştirilen eylemlere bağlı olarak hangi renklerin seçiminin uygun olacağı ve bu renklerin aydınlatma sistemine etkileri açıklanmıştır. Bununla yanaşı altıncı bölümde rengin sınıflandırılması, kontrast, uyumu, özellikleri, tarihten günümüze kadar olan renk kullanımı süreci incelenmiştir.

Toplum ve mekan birbirleri ile doğrudan ilişkili kavramlardır. Toplumsal yaşamdaki her türlü değişim, dönüşüm ve tüm toplumsal yaşam pratikleri kendilerine mekansal bir karşılık bulurlar. Doğal ve kültürel öğelerin bir araya gelmesi ile biçimlenen kentler onu oluşturan parçalardan farklı nitelik taşıyan bütünlüdür. Gerek tek yapıların gerekse yapı ve açık yeşil alanların bir araya gelerek oluşturdukları çevrenin yalnızca insanın biyolojik gereksinmelerini karşılayan işlevsellik değil, aynı zamanda psikolojik, entelektüel gereksinmelerini de karşılayan estetik nitelikler de taşıması gerekmektedir.

Yaşadığı bölgenin coğrafyası ve kùltürlerine göre konutlar üretmişlerdir. Tarihten günümüze gelen bu konutlarda, bulunduğu coğrafyadaki malzeme ve iklime bağlı olarak, yapım teknolojisi ve kullanılan malzeme farklılaşırken, kùltür etkileşiminden dolayı, plan kurgularındaki benzerlikler göze çarpmaktadır.

Yedinci bölümde Şeki Han evi, Gedeki evi ve Safranbolu evlerinin; tarihsel gelişim süreci, plan tipleri, iç mekan kurgusu, cephe özellikleri, kullanılan malzeme ve uygulanan teknikler açısından irdelenmiştir. Ayrıca plan tipleri; tarihsel gelişim sürecine göre en basit plandan, en karmaşık plana doğru anlatılmıştır. İç mekan kurgusu açısından temel öğe olan oda ve oda içindeki donatılar, sofa ve sofanın planı belirleyen merkezîyetçi etkisine de yer verilmiştir.

En sonda ise tüm bu çalışmalar sonucu elde edilen veriler yoluyla bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Mekan, İç Mimarlık, Tasarım , Kùltür, Algılama, Renk

ABSTRACT

Akhundzada Asmar. *The Color Usage And Analysis In Context Of Sosio- Cultural Change In Interior*, Master Thesis, Ankara, 2014.

Location is broadly people purpose with its natural environment limitation, artificial change and expression of social organization speculative pricing. Designed space is functional and symbolic concept in opinion reflecting as outer shell. To bought together the concept of space colors, textures, such items materials and as a result of space implementation achieves identify with users. The concept of space, definition, perception of space and space design defines meanings broadly discussed in the first part.

In second part all about design, interior design, design analysis, improving, function, accessibility and aesthetics (material, color, texture) was investigated. Interior design profession is known as Lady designers' projects and has been institutionalized. Both in written and visual materials on this field increased recognition of profession and projected interiors has gained its own identify. Culture is consist of society's tradition, custom, beliefs, ideas, science and include arts activities and accumulation of society from generation to generation. Communities located within the geographical area, the language formed its own culture according to the social structure and as a result of this occurs constructs of defferent cultures.

In third and fourth sections deal with cultural issues; cultural life, design- culture, social identify relationship, civilization, culture, structure of culture, cultural disruption, effects of Islam on Turkish culture both interior and extensive analysis was performed .

The aims of fifth chapter is to draw attention to the objects that people use in relation with environment, natural and technical rules in investigating the science of ergonomics color factors rule. In terms of compliance human- object- environment it emphasize the importance of actuating color in psychological perception, human and physical. Color to addressing psychological impact and in the context of detection have been investigated color applications in the fields of different designs. As a result have been investigated as psychosocial factor affects as well as its role in point of color perception, attention, warning, motivation, productivity, communication, creativity. Moreover color aims to perception in different cultures which changes untill today. Color is based on the history of ancient times. Throughout history colors as well as being a tool of different geographies and expression of cultures, symbolic thoughts and became meaning of the phrase. Colors, objects, events detection, identification and reporting used by

people has been one of the most decisive factor. People including themselves has its distinctive color everything in the cosmos.

In sixth chapter studied light and made color definitions has been investigated color effects on lighting. The discoloring effects of lighting systems was described. However it specified its role in the color lighting system. In this context it described the design of interior lightining systems in the space depending on the actions taken in the choice of which color would be appropriate and effects on lighting system. Despite this from history till today color use process was examined in the classification of color, contrast, harmony, features.

Society and space are concepts which directly related to each others. Whole changes in social life, transformation and all social life practices finds spatial provision by themselves.

Combinations of natural and cultural elements are complete bearing different nature of its components. Both only structures and structure of outdoor spaces not only require environment needs to human biological but also needs to carry out psychological, intellectual requirements on aesthetic qualities.

Residences have produced according to the geography and areas inhabited culture. Geography materials and construction tecnology which is depending on and defferent used materials, interaction of culture, similarities on plan fictions are outstanding from history till today's residences.

In the seventh chapter had been investigated process of historical development, plan types, interior fiction, facade properties, used and applied techniques materials of Shaki Khans' Palace, Gedeki house and Safranbolu houses. But also plan types has been described according historical evolution from simple plan till complex plan. Basic elements of interior fiction such as room and room suppliers; sofa and central impact of sofa was also included. At the end whole obtained results of these studies was made assessment.

Key Words

Location, Interior Architecture, Design, Culture, Perception, Color

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar VE GRAFİKLER ÇİZELGESİ	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: MEKAN	2
1.1. Mekan Kavramının Tanımı.....	3
1.2. Mekan Algısı.....	5
1.3. Mekan Tasarımında Anlam Üretme.....	14
1.4. Birinci Bölümün Değerlendirilmesi.....	17
2. BÖLÜM: TASARIM VE TASARIMCI KAVRAMI	19
2.1. Tasarım ve İç Mimarlık.....	19
2.2. İç Mekanda Tasarım Süreci.....	25
2.3. Tasarım Analizi.....	32
2.4. Tasarım Geliştirme.....	33
2.5. Tasarım, Fonksiyon ve Erişilebilirlik.....	34
2.6. Tasarım ve Estetik (Malzeme, Renk, Doku).....	34
2.7. İkinci Bölümün Değerlendirilmesi.....	40

3. BÖLÜM: KÜLTÜREL YAŞAM	42
3.1. Kültür Kavramı	45
3.2. Küreselleşen Kentlerde Yaşam Alanı, Tasarım, Kültür ve Toplumsal Kimlik İlişkisi	46
3.3. Uygarlık ve Kültür İlişkisi	50
3.4. Kültürün Yapıları	51
3.5. Kültürel Bozulma ve Kitsch	56
3.6. Üçüncü Bölümün Değerlendirilmesi	61
4. BÖLÜM: KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN İÇ MEKANDA ETKİLERİ	62
4.1. İç Mimarlık Kültürü ve Kaynakları	62
4.2. İç Mimarlıkta Kültür Kavramı	65
4.3. İslamiyetten Önce ve Sonra Türk Kültürünün Değişim Süreci	70
4.4. Dördüncü Bölümün Değerlendirilmesi	89
5. BÖLÜM: YAŞAM TARZI	90
5.1. Kişinin Algılaması ve Tanıma Yapısı	92
5.2. Gestalt ve Çevre Psikolojisi	94
5.3. Motivasyon	97
5.4. Rengin Psikolojik Yönü	100
5.5. Rengin Kültürel Yönü	102
5.6. Beşinci Bölümün Değerlendirilmesi	103
6. BÖLÜM: TASARIMDA RENK KAVRAMI	105
6.1. Renklerin Sınıflandırılması	114

6.2. Renk ve Kontrast.....	117
6.3. Renk Uyumu/ Armoni.....	121
6.4. Rengin Özellikleri.....	123
6.5. Renk ve Işık.....	125
6.6. Mekan- Tasarım ve Renk Kullanımı.....	127
6.7. Tarihten Günümüze İç Mekanda Renk Kullanımı Süreci.....	137
6.7.1. Geleneksel Türk Evleri ve Renk Kullanımı.....	145
6.8. Altıncı Bölümün Değerlendirilmesi.....	152
7. BÖLÜM: ÖRNEKLERLE ANALİZ VE DEĞERLENDİRME.....	155
SONUÇ.....	195
KAYNAKÇA.....	201
ÖZGEÇMİŞ.....	211

TABLolar VE GRAFİKLER ÇİZELGESİ

Grafik 1: Kùltür Mekan ilişkisi.....	1
Grafik 2: Maslow' un Gereksinimler Kuramı.....	24
Tablo 1: İç Mekan Tasarımının Değişkenleri.....	25
Tablo 2: İç Mekanda Üretim Süreci.....	26
Tablo 3: Tasarım aşaması.....	27
Grafik 3: Tasarım sürecinin ana evreleri.....	31
Grafik 4: Bilginin Koramsal Yapısı.....	44
Grafik 5: İmimarlığın kaynakları.....	64
Grafik 6: Kùltürün Tasarım Boyutları.....	66
Tablo 4: Yaşam Tarzlarının Ana Unsurları.....	91
Grafik 7: Motivasyon Süreci.....	97
Tablo 5: Renklerin Yansıtma Katsayıları.....	102
Grafik 8: Renklerin İnsanlar Üzerinde Yaptığı Etkiler.....	110
Tablo 6: Renk Geriverimine Göre Standartlaştırılmış Kategoriler.....	128
Tablo 7: Işık Kaynaklarının Renklere Göre Sıcaklıkları.....	129
Tablo 8: Safranbolu evlerinin plan tipi özelliklerinin, Türk evi plan tipi özelliklerini yansıttığına dair yapılan karşılaştirmalı sınıflandırma.....	185

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: İngiliz Bahçesi Peyzajı.....	9
Şekil 2: Barok Bahçesi.....	10
Şekil 3: Villa Lante/ Rönesans Bahçesi.....	10
Şekil 4: İç Mekan.....	12
Şekil 5: İç Mekanda Yapay Aydınlatmanın Oluşturduğu Gölge Tasarımı.....	13
Şekil 6: İç Mekanda Renk, Doğal ve Yapay Aydınlatma.....	13
Şekil 7: Gesu Kilisesi, Roma, 1568.....	15
Şekil 8: Henri Lefebvre ve Onun Düşüncesini Savunanlar.....	16
Şekil 9: Seslerin İzdüşümü, Bilgisayar Canlandırma.....	28
Şekil 10: Uygulanma öncesi.....	39
Şekil 11: Chinatown Perspektiv.....	39
Şekil 12: Chinatown.....	40
Şekil 13: Eiffel Kulesi, Paris.....	47
Şekil 14: San Marco Meydanı, Venedik.....	47
Şekil 15: Topkapı Sarayı ve Mimar Sinan Camileri, İstanbul.....	47
Şekil 16: New York Gökdelenleri.....	48
Şekil 17: Gazimağusa' nın Namık Kemal Meydanı.....	48
Şekil 18: Çatalhöyük, Anadolu.....	53
Şekil 19: Skara Brae, İskoçya	54
Şekil 20: Georg Wilhelm Friedrich Hegel.....	67
Şekil 21: Kullanıcının Kendi Çalışma Alanını Bireyselleştirme Örneği.....	68
Şekil 22: Eski Türk Çadırları.....	71
Şekil 23: Eski Türk Çadırının İç Görüntüsü.....	71
Şekil 24: Noin Ula'da Kurgan Planı ve Kesitler.....	72
Şekil 25: Noin Ula'da Kurgan.....	73
Şekil 26: Açılmış Kurgan.....	74
Şekil 27: Uygur Mezarlığı.....	75
Şekil 28: Çin' de Saklanan Türk Piramitleri/ Beyaz Piramitler.....	75
Şekil 29: Ak Çadır.....	76
Şekil 30: Türk Çadır Yaşamı.....	77
Şekil 31: Uygur evi.....	78
Şekil 32: Uygur Evinin İç Planı.....	78

Şekil 33: Etrafı duvarla çevrili avlu.....	79
Şekil 34: Halep Ulucamisi.....	80
Şekil 35: Şam Ulu Camii.....	81
Şekil 36: Nasr Bin Ali Türbe Cephesinde; Tuğla Süslemelerin Birbirini Kesen Yarım Sekizgenlerle Dörtlü Düğüm ve Yıldız Örnekleri.....	83
Şekil 37: Ribatı Melik Cephesinden.....	84
Şekil 38: Ribatı Melik Planı.....	85
Şekil 39: Leşkeri Bazar, Gazne.....	86
Şekil 40: İslama Özgü Rokoko (El- Caferiyye, Sarakusta, güney kapısı 1050 den sonra) ve İslama Özgü Bir Estetik.; Boydan boya süsleme (Samarra, stuko duvar panelleri 9.yüzyıl).....	88
Şekil 41: Algı Kuramı.....	95
Şekil 42: Tamamlanmamış Maddelerin Tamamlanmış Algılanması.....	95
Şekil 43: Aynı Yönde Giden Noktaların Algılanması.....	96
Şekil 44: Thomas Young çift yarık deneyi.....	105
Şekil 45: Renk algısı grafiği.....	107
Şekil 46: Renk.....	109
Şekil 47: Sıcak ve Soğuk Renkler.....	110
Şekil 48: Renk Çemberi ve Renkleri.....	115
Şekil 49: Birincil, İkincil, Üçüncül Renkler ve Karışım Oranları.....	116
Şekil 50: Tamamlayıcı Renkler.....	116
Şekil 51: Sıcak Soğuk Kontrastı.....	118
Şekil 52: Birincil ve İkincil Renklerin Oluşturduğu Renk Çemberi.....	119
Şekil 53: Eş Zamanlı Kontrastlık.....	119
Şekil 54: a) Öznitelik Kontrastı/ b) Sıcak Soğuk Kontrastı Baskın.....	120
Şekil 55: Üçlü Renk Akordu.....	122
Şekil 56: Dörtlü Renk Akordu.....	122
Şekil 57: Spektral Renkler.....	132
Şekil 58: Elsie de Wolfe.....	138
Şekil 59: Colony Otel Odalarından bir tanesi.....	141
Şekil 60: Elsie de Wolfe Tarafından Yapılmış İç Mekan Uygulamaları.....	141
Şekil 61: Greenbrier Otel.....	142
Şekil 62: Dorothy Draper Tarafından Tasarlanan Bir Oturma Odası.....	143
Şekil 63: Türk Evi Sokak Dokusu.....	145
Şekil 64: Türk Evinde Oda Kullanımı.....	146

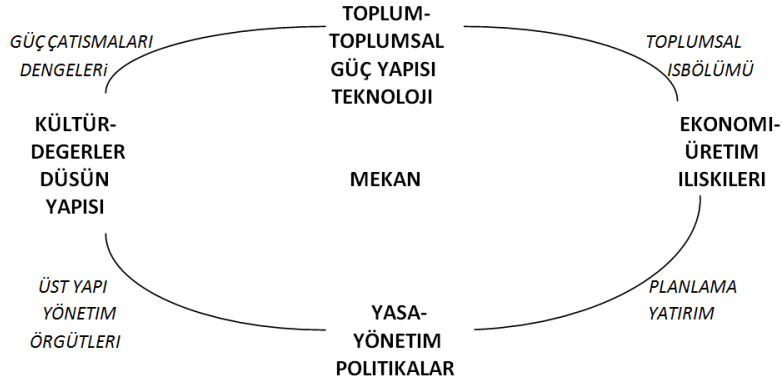
Şekil 65: Bölgelere Türk Evi ve Kullanılan Malzemeler.....	147
Şekil 66: Türk Evi Alt Örtü ve Sedirler.....	148
Şekil 67: Türk Evi Odasından Bir Görünüm.....	149
Şekil 68: Eski Anadolu Mimarlığı Günay cephe örneği.....	149
Şekil 69: Osmanlı Mimarlığında Cephe.....	150
Şekil 70: Osmanlı Mimarlığında Tavan Süslemeleri.....	151
Şekil 71: Cumhuriyet Dönemi Cephede Renk Kullanımı.....	152
Şekil 72: Yerleşim Planı.....	157
Şekil 73: 1. ve 2. Katların Planı.....	158
Şekil 74: Şeki Han Evi.....	158
Şekil 75: Erazinin geliştirilmesi için sunulan öneriler.....	159
Şekil 76: Cephe Görünüşleri Ve Kesitler.....	160
Şekil 77: İç Mekan Görünüşleri.....	161
Şekil 78: Şeki Han Evi Duvar Resimleri.....	162
Şekil 79: Şeki Han Evinde Buharalar.....	163
Şekil 80: Şeki Han Evinin Tavan Süslemeleri.....	164
Şekil 81: Şeki Han Evi' ndeki korniş süslemeleri.....	165
Şekil 82: Pencereler- Şeki Han Evi "şebeke".....	167
Şekil 83: Şeki Han Evi Kapıları.....	167
Şekil 84: Şebeke.....	168
Şekil 85: Şeki Han Evindeki Şebeke Örnekleri.....	169
Şekil 86: Gedeki Evi.....	171
Şekil 87: Sirkulyasyon ve dolaşım.....	171
Şekil 88: Gedeki Evi Bodrum ve 1.kat Planları.....	172
Şekil 89: Gedeki Evi Kesitler ve 3 Boyutlu Görüntü.....	173
Şekil 90: Gedeki Evinin İç Mekan Süslemeleri.....	174
Şekil 91: Gedeki evinde Şömine ve Nişler Üzerindeki Süslemeler.....	174
Şekil 92: Farklı Süsleme Türleri.....	175
Şekil 93: Gedeki Evindeki Şömine ve Nişler.....	175
Şekil 94: Gedeki Evinin Tavan İşlemesi.....	176
Şekil 95: Tavandaki Şemse ve Gatarbendi İşlemeleri.....	176
Şekil 96: İslimi, Geometrik ve Bitki motifli Pencere işlemleri.....	177
Şekil 97: Gedeki Evinin Pencere Örnekleri	178
Şekil 98: Gedeki Evinin Kapı Örnekleri.....	179
Şekil 99: Gedeki Evi Merdivenlerdeki Tuğla İşlemleri.....	179

Şekil 100: Gedeki Evi Tuğla İşlemeleri.....	180
Şekil 101: Safranbolu yöresindeki geleneksel evler birbirinin manzarasını kesmeyecek şekilde düzenlenmişlerdir.....	181
Şekil 102: Asmazlar bağ evi cephe görünümü, Safranbolu.....	183
Şekil 103: Arazinin eğimine göre konumlandırılmış Asmazlar bağ evinin kesit görünümü, Safranbolu.....	184
Şekil 104: Emirhocazade bağ evi oymalı külahlı ocak örneği, Safranbolu.....	187
Şekil 105: Raşit Bey bağ evi tek sıra oymalı ocak örneği, Safranbolu.....	187
Şekil 106: (a) Gökçüoğlu konağı ve (b) Sipahioğlu konağı çiçekli ocak örneği, (c) Ocağın işlevini yitirmesine ve soba kullanımına bir örnek, Asmazlar Konağı.....	188
Şekil 107: Gusülhane.....	188
Şekil 108: Safranbolu' da Mümtazlar ve Sipahioğlu konağı tavan örneği	189
Şekil 109: Asmazlar konağı tekne tavanlı üst kat sofasının görünümü, Safranbolu...	190
Şekil 110: Sedir.....	190
Şekil 111: (a) Safranbolu evlerinde kanatlı pencere, (b) tepe penceresi, (c) sofa-eyvan penceresi örneği.....	191
Şekil 112: Safranbolu evlerinden kemerli (a), tek (b) ve çift kapılı (c), kapı örnekleri, Asmazlar bağ evi ve Asmazlar konağı.....	192
Şekil 113: (a) Safranbolu evlerinden dolap- yüklük, (b) buharı, (c) musandıra örneği.....	194
Şekil 114: (a) Safranbolu evlerinden çiçeklik, (b) ocak yanı oyma örneği	194

GİRİŞ

Sosyal yapı ait olduğu toplumun kültür öğeleriyle biçimlenir. Kültür her toplumsal öğede yansımaları bulan dokudur (Turan, 1990). Kültürleşme adı verilen evrensel süreçte kültür varlıkları, yenileri alarak değişir, gelişir (Güvenç, 1993). Kültür; yaşanan, yaşatan ve yaşayan varlık olarak geçmişten geleceğe sürekliliktir (Güvenç, 1993). Her kültür olgusu kültürün bütünü gibi doğar, gelişir, kaybolur veya yeni fonksiyonlarla genişler ve gençleşir (Yılmaz, 1994). Kültür toplumsaldır. Kişi, içinde yaşadığı toplumun kültüründen soyutlanamaz. Kültür tarihseldir, uzun bir yaşam dilimi içinde olgunlaşır. Kültür bir yaşam biçimi, bir toplumsal davranıştır. Bu olgu da bir süreç içinde bir tarih çanağında oluşur (Artun, 1996).

Farklı kültürlerin mekana yansımaları. Mimarlığın özü olan mekan, insana isteği doğrultusunda kültürünü ifade edebilme özgürlüğü verebilmesi için bir fırsattır (Grafik 1). Kullanıcılara sunulan mekan aynı olsa da, yaşam alışkanlıklarının getirileri, aynı adlandırılan mekanları farklı kullandırabilir. Çağa ayak uydurma çabaları içinde kullanıcı, mekanda ait olduğu/ olmadığı kültürü ya da kültürsüzlüğünü yaşatabilir (Ramiz, 1937).



Grafik 1: Kültür ve Mekan İlişkisi

Le Corbusier, 'Dom-ino' birimine, dönemin seri üretim, serbest plan, makine ev gibi kavramlardan ulaşmıştır. Bu dönemde "yeni" mekan anlayışı, insan ve ait olduğu kültürden çok onun ürettiği bir makine olarak yorumlanmaktadır.

Mimarlığın ana kavramı mekân ise, antropolojininki de kültür. İkisi de çok kapsamlı, katmanlı, çok yönlü bakılabilen, farklı bağlamlarda, hatta farklı anlamlarda kullanılan anahtar kavramlar.

Gündelik yaşamda da sık sık kullandığımız bu iki kavramın arakesiti pek çok disipline ve disiplinlerarası çalışmaya konu olmuştur (<http://www.ced.berkeley.edu/iaste/>). Renk yaşamımızda önemli bir işlevi olan ancak üzerinde hiç durup düşünmediğimiz temel bir olgudur.

Renk, fiziksel bir oluşumdur ve ışıkla birlikte var olur. Bu varoluş aynı zamanda simgesel bir değeri de yansıtmaktadır. Tek başına bir ileti aktarabildiği gibi davranışları yönlendirebilir, insan fizyolojisi üzerinde etkili olabilir (Uçar, T.F. 2004).

1. BÖLÜM: MEKAN

Mekan veya Yer, çeşitli yaklaşımlarca farklı ele alınmakla beraber geniş bir çerçeveye ile "insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk" ve "sınırları gözlemci(ler) tarafından algılanabilen uzay parçası" olarak tanımlanabilir.

Mekan; mimarlık, peyzaj mimarlığı, iç mimarlık mesleklerinin konusunu oluşturmakta ve aynı zamanda bir mimari ürünün vazgeçilmez tek niteliği, bir mimari ürünü var eden temel koşuldur. Mekan var olmadan mimari bir eserin varlığından da söz etmek mümkün olmayacaktır.

Canlı varlığın korunma içgüdüsünün onu ittiği yapıcılık temelde canlıyı çevreden ayırma işlemidir, yani bir yalıtmadır. Özel bir kavram olarak kullanıldığı anlamda yapı; canlıyı içine alan, onu evrensel boşluktan ayıran bir uzay parçasını belirtmektedir. Mimari eylemin ilk basamağı olarak insan kendisini güvende hissettiği sınırlı bir hacim yaratmıştır. Kavramakta güçlük çektiği evrensel boşluğu ve doğal çevrenin bir parçasını bir veya birkaç yönde sınırlandırmış, onu içe dönük, kendisine özel bir boşluk haline getirmiştir (wikipedia.org).

Mekan tasarımı yaşam kabuğunu oluşturan, dış dünya ile ilişkimizi somut anlamda biçimlendiren bir etkiye sahiptir. Bir mekanın işlevi en geniş anlamı ile sosyal örgütlenmenin bir ifadesidir. Mekan; insanın, insan- insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları olan, örgütlenmenin yapı ve karakterine göre belirlenen tanımlı bir boşluktur. Tasarlanan mekan, zihinde yaratılan ön tasarımı kavramı fonksiyonel ve simgesel olarak dışa yansıtan bir kabuk olarak ele

alınmaktadır. Bu tanımlara göre mekan; en geniş anlamda, insanın bir amaca yönelik olarak doğal çevrede gerçekleştirdiği bir sınırlama, yapay bir değişim, bir kurgulamadır. Mekan, çeşitli öğelerin bir araya geldiği; farklı fonksiyonlar için oluşturulmuş, kullanıcısıyla var olan, boşluğun toplamıdır. Bu bakımdan iç mekan; iç forma karışıklık gelen, gerekli fonksiyonları ve kavramları karşılayabilecek, belirli bir kavrama dayanan, mimari biçimlenmeye sahip kütlelerle sınırlandırılmış kapalı hacimlerdir. Ortaya konulan kütle ve mekan birbirlerini tamamlayan bir ilişki içindedirler. Mekan tasarımında iç mekan (boşluk) ve bunun yansıması olan kabuk (dış kütle) birbirlerini tamamlamaktadırlar. Bir iç mekan hem bir kütle hem de dış formun bir parçasıdır. Kullanıcısı da o mekana aittir. Bu bakımdan iç mekanın yaşayan bir mekan olabilmesi için kullanıcı olan bireyin/ bireylerin, o mekanda yer alması ve mekana devinim getirmesi gerekmektedir.

Öge ve bileşenlerinin işlevlerine bağlı olarak mekan içinde düzenleme biçimleri de insan davranışı üzerinde etkili olabilmektedir. Oluşturulan mekan kurgusu, tasarımcının kavramsallaştırdığı işlevsellikle mekanı anlamlı ve daha anlaşılır hale getirerek biçimlenmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan tasarım, herşeyden önce mekan ilişkileri, konstrüksiyon, çevre faktörleri, içerik ve tektonik değerleri esas alan bir kurgunun sonucudur.

İç mekanda yer alan donatı elemanları dahil bütün öğelerin renk, doku, malzeme seçimlerinin yapılması ve uygulanması mekan kimliği düşünülerek yapılmış bütüncül bir tasarım anlayışının sonucu olmalıdır. Bu bakımdan aydınlatma da, mekan kurgusundaki diğer öğeler gibi, mekan kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Aydınlatma, görsel konfor şartlarını sağlayarak mekandaki üç boyutluluğun algılanmasına yardımcı olan ve kullanılan tasarım donatılarının özelliklerini gözler önüne seren önemli bir tasarım etmenidir. Bunun yanında aydınlatma, iç mekana, fonksiyonelliğin yanında estetik değer de kazandıran bir tasarım öğesi olarak da tanımlanabilir.

1.1 MEKAN KAVRAMININ TANIMI

"Mekan" ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle, hem kavram hem de gerçekliktir, yani, toplumsaldır (Fehmi Doğan, TMMOB Mimarlar Odası, 2009). Bu yüzden, ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yani, cansız, sabit, durağan değil, canlı, değişken ve akışkandır.

Mekan kavramı, yaşanılan yerin ayrıntılı tanımıdır. Yaşanılan yer farklılıklarıyla, benzerlikleriyle süreç boyunca geçirdiği değişimlerle yapılır. Mekan olgusu tüm bu öğelerin bileşimidir. İki temel bileşeni vardır. İnsan ve doğa mekan olgusunun temel bileşenleridir. Her iki bileşen kendi düzenekleri içinde son derece dinamik süreçlerin temel aktörleridir. İnsan ve doğa süreçleri, zamansal işleyişe bağlı olarak çeşitli unsurları içerir. Örneğin insan süreçleri; ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel unsurları kapsar. Her unsur bir birikim yaratır ve bu birikimin sahnesi mekandır. İnsanoğlu ortaya çıktığı andan itibaren yaşadığı mekana değer yükleyen veya yetenekleri oranında dönüştürücü ve değiştirici etkiler ve izler bırakan bir faktör niteliği taşımıştır. Aslında bu unsurlar insan özünü oluşturan niteliktedir. Her insanın ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel bir yanı vardır ve dinamikliği süreklilik gösterir. Üreten ve tüketen insan, ekonomik etkinliğin hem nedeni hem de sonucudur. İnsanın siyasal yanı güç kavramıyla özdeşleştirilebilir. Sosyal ve kültürel unsur ise insanın varlık nedenidir. Tüm bu unsurların işleyişi ve ürettikleri mekanda biriken ve mekanı şekillendiren temel girdilerdir.

Doğa süreçleri ise hava, su ve toprakla simgeselleşen atmosferin, hidrosferin ve litosferin işleyişini, birikimini, değiştirici ve yönlendirici niteliklerini içerir. Doğa süreçlerinin ürettiği unsurlar olarak tanımlanabilecek olan bu öğeler, yaşadığımız mekânın doğal ortamını oluşturur. Hem doğa hem de insan süreçlerinin ürettikleri mekânı biçimlendirir. Mekan bu haliyle bir birikim alanıdır; edilgen değildir, girdi sağlar, yönlendirici işlevi vardır.

Farklı mekan ölçeklerinden söz edilebilir. Kent, semt, ülke, bölge, kıta veya tüm küre mekansal boyutu yansıtır (Yaşar Hacısalihoğlu, 2008). Hangi boyut veya ölçekte olursa olsun mekan olgusu temel bileşenlerin (insan ve doğa) ürettikleriyle şekillenir, anlamlanır. Mekanın oluşum sürecinin kendi içinde işleyen bir düzeneği vardır. Bu düzenek denge içinde işleyebileceği gibi bazen de bu dengenin yeterince gözetilmediğine de tanık olunur. Mekan olgusu, insan ve doğa süreçlerinin etkileşimi ve senteziyle oluşan bir değerler sistemidir. Oluşan bu değerler sistemi coğrafyayı temsil eder ve coğrafi bilinçle anlamlandırılır. Tüm bu nitelikleri mekânın politik bir alan olduğunu da ortaya koyar. Mekan politiktir. Çünkü güç olgusunun sınıandığı, yansıtıldığı, dayanışma veya çatışma halinin yaşandığı en somut sahne mekandır (Yaşar Hacısalihoğlu, 2008).

Mekanın simgelediği değerler ekonomik, kültürel ve politik içerik taşır ve güç mücadelesinin çoğu zaman nedenidir. Bu niteliğiyle mekân; hem güç alınan hem de güç yansıtılan unsurdur. Mekanın ekonomik- politik değerinin çekiciliği gücün

yansıtılmasının nedenidir. Gücün yansıtılmasına maruz kalan mekan aynı zamanda, taşıdığı değer nedeniyle gücü yansıtana güç katandır.

1.2 MEKAN ALGISI

Mimarlık alanında mekan algısı çeşitli katmanlarda incelenebilir. Bir mekanı oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanmış olması gerekmez. Bir mekanı bir hacimden ayıran en önemli fark da aslında bu noktada ortaya çıkmaktadır. Mekanı oluşturan sınırlama hareketi önleyici şekilde fiziksel olabileceği gibi yalnızca başka duylularla algılanabilecek biçimde, örneğin sadece zemindeki bir doku gibi görsel de olabilir. Önemli olan mekanın net veya net olmayan sınırlarının algılanabilir olmasıdır. Mekan algısı ele alınırken her ne kadar ilk başta görme duyusu kaynaklı algıya ağırlık verilse ve diğer duyumlama şekilleri ihmal edilse de algılama aslında tüm duylulardan farklı oranlarda etkilenir. Algılamanın çeşitli duyluların birleşiminden oluştuğu ve mekan algısının da tüm duyluların etkisi altında oluştuğu göz önünde bulundurmak gerekir. Mimari mekan, gözlemcinin algılayabileceği biçimde sınırlandırılmış uzay parçasıdır. Gözlemcinin mekanı tanımlayabilmesi için de bu mekanın gözlemci tarafından algılanabilir sınırlarının bulunması kaçınılmazdır. Ancak insan beyni tarafından kolaylıkla algılanabilen bu sınırlar her zaman net ve kesin olmayabilir. Bu sınırlar mekanı tam kapalı bir hacim olarak kapatmasa da çoğu zaman mekanı tam olarak tanımlamaya yetebilmektedir.

Bir mekanın bu kadar belirgin olması gerekirken sınırlarının bu netlikte olmayabileceği gerçeği mimar açısından çözülmesi gereken birçok belirsizlik doğurmaktadır.

Mimari tasarım sürecinde mimar yapıyı şekillendirirken birçok ana ve alt mekanın da oluşumu sağlamaktadır.

Bu belirsizlikler içerisinde mekan tasarımını sürdüren mimarın mekanı istenen biçimde oluşturup oluşturamaması açısından en önemli yardımcısı mesleki bilgi ve deneyimidir. Bu büyük oranda sezgisel bir süreçtir. Mimarın bu sezgisel süreç sonunda mekanları başarılı bir biçimde tasarlayıp tasarlayamaması ise bu bilgi ve deneyimlerine bağlı olacaktır.

Mimari veya peyzaj mimarisi mekan oluşturulmasında mimar, iç mimar, peyzaj mimarı, simetri ve geometri, fiziksel mekana müdahale eder ve mekan belirleyici öğelerle bir bölge oluşturur. Başka bir söyleyişle mimari mekan kapatılır. Mekan genelde kütleler

arasındaki boşluk olarak ele alınır. Fakat gerçekte mekan kendi olanaklarıyla mimari biçimlemeye sahip kütlelerin arasındaki bir biçimdir. İçeri ve dışarının değişkenliği mimarinin özünü oluşturur. İçeride olmak gözlemci tarafından dışarıda olmaya karşı her zaman tercih edilir. Mekan içinde oluşturulan sınırlayıcı öğeler, insanları psikolojik olarak rahatlatılmaktadır.

Tüm duyularına farklı oranlarda etkileyen sınırlar ve vurgu elemanları ile bir gözlemci bulunduğu mekanı bir bütün olarak algılamaktadır. Bu şekilde bahsi geçen temel bileşenlerin varlığı ile o gözlemci için mekânın oluştuğundan bahsedilebilir.

Mekanın bileşen ve öğelerinin tanımı mekanın çevre sistemleri, peyzaj içerisindeki yeri ve işlevinin kapsamlılığına bağlıdır. Ölçü, oran ve denge ile bir kompozisyon üç boyutlu bir eleman olmaktan çıkıp mekansal özellikler kazanmaya başlamaktadır. Elemanlar arası ilişki, bu elemanlara bir bütün olarak mekansal özellik kazandırmakta, derinlik, yoğunluk ve açıklıkları ile de kompozisyon artık mekansal bir tanıma sahip olmaktadır.

Mekanı oluşturan çeşitli bileşen ve öğeler, mekan örgütlemeye çok farklı roller üstlenmekte, mekanın bütünsel etkisi üzerinde son derece önemli olmaktadır. Mekan bileşen ve öğeleri kullanıldıkları yere göre mekansal örgütlenmede sınırlayıcı, yönlendirici, odaklayıcı, birleştirici veya ayırıcı roller üstlenebilirler. Bu roller gözlemciye o mekanı kavrayabilmesi için gerekli ipuçları verir. Bir bina iç mekanı ele alınacak olursa bu bileşenler öncelikle yapısal bileşenler olacaktır. Bunlar sabit olmakla birlikte çoğunlukla sınırlayıcı roller üstlenirler. Duvar, kolon, kiriş ve çatı gibi elemanlar bu bileşenlerden sayılabilecektir. Kentsel ölçekte bir mekan örneği düşünülürse bu, binalar arasında kalan peyzaj alanları, kamusal mekanlar olacaktır.

Sınırlayıcı öğeler mekan oluşumunda en önemli göreve sahiptirler. Sınırlamada varolan ya da kullanılan engeller sınırladıkları bölge kadar önem taşıyan öğelerdir. Bunlar sınırladıkları bölgenin mahremiyetinden kamusalına kadar bir dizi anlam yüklenirler. Dış mekanlar ya doğal, siyasi ve yapısal sınırlarla var olurlar ya da işlevsel kargaşanın önlenmesi için, bir işlevin diğerini rahatsız etmeden gerçekleşmesi amacıyla bir dünya görüşü ve bilimsel bilgi doğrultusunda planlanırlar. İç mekanların sınırlanmalarının amacı ise insan konforunun sağlanması kadar mahremiyetin de sağlanmasına yöneliktir. Bölücü ve sınırlayıcı engel öğeleri gizlilik sağlamalarına bağlı olarak derecelendirilirler. Vurgular ise, sınırlanan bir mekanın işlevsel, simgesel veya biçimsel olarak genel kompozisyonundan ayrımsanan güçlü öğelerdir.

Çevre renklerinden ve dokusundan ayrımsan elemanlar ve bileşenler ile fonksiyonel olarak merkez teşkil eden noktalar bunlar arasındadır. Anıtlar kentsel ölçekte

sayılabilecek vurgu ve odak noktalarıdır. Binalarda ise girişler, düğüm noktaları bu odak noktalarından sayılabilir (wikipedia.org).

Mekan algısı, ne tek başına zihinle, ne de tek başına çevreden dosdoğru edindiğimiz izlenimlerle açıklanabilecek kadar basit değildir. Aksine mekan algısını tarihsel, toplumsal, kavramsal, bilişsel ve biyolojik süreçler beraber oluşturur (Fehmi Doğan, TMMOB Mimarlar Odası, 2009).

Mekan algısının farklı düzeylerde ele alınışlarında amaç, algının sadece basit ve edilgen bir biyolojik süreç olmadığını göstermektir. Buradaki metinler, "algı parçalanamaz, indirgenemez ve aynı zamanda çeşitlidir", savından yola çıkarak mütevazı ölçekte ama geniş ufuklu bir yelpaze sunmaktadır. Bir diğer kaygı ise, modern dünyanın görme temelli mekan paradigmasıdır. Buna karşı, bu bülten bütünselci ve birlikte oluşan bir mekan algısının altını çizer; bu kısıtlı bakışın mekan algısını indirgediğini ve negatif anlamda soyutladığını belirtir. Buradan hareketle metinler, mekan algısında görsel dışındaki diğer algıların da önemli olduğunu hatırlatır. Geniş bir perspektiften bakıldığında mekan algısını aşağıdaki konu başlıkları altında incelenebilir.

- Mekan algısının tarihsel değişimi:

- Mekan teorisinin mimarlık disiplinine girişi.

- Mekanın ve mekan algısının toplumsal olduğu varsayımıyla, farklı tarihsel dönemlerde mekan algısının dönüşümünün değerlendirilmesi ve mekanın üretimi ve tüketimi kapsamında algılanan, kavranan ve yaşanan mekanın yerinin Lefebvre üzerinden örneklerle tartışılması (Fehmi Doğan, TMMOB Mimarlar Odası, 2009).

- Mimarlık eğitiminde mekan algısının aktarım biçimleri:

- Mekan tasarımı sürecinde görsel algı ve imgelem arasındaki ilişkinin incelenmesi.

- Mimarlık eğitiminin başlangıcında karşılaşılan önemli sorunlardan bir tanesinin, öğrencilerin algılama biçimlerindeki sınırlılık olduğu kabulünden yola çıkarak, mimarlık eğitiminde öğrencilerin algısal duyarlılıklarının artırılmasında kullanılan yöntemler ve Gestalt vb. algı kuramlarının mimarlık ve tasarım eğitiminde kullanılmasının tartışılması.

- Türkiye mimarlık akademisinde mekan kavramsallaştırmalarının gelişimi ve bilimselleşme.

- Mekan algısının tarih içinde şekillenen görsel duyu ile kavranması:

- Mekan algısının görsel boyutta kavranmasının tarihsel olarak incelenmesi ve görselliğin kurgulanmasında modernitenin rolü.

- Mekan algısı içinde özellikle görsel olmayan duyuların yeri:

- Mekan algısının ağırlıkla görsel boyutta kavranmasının darlığına karşı, çok boyutlu mekan algısının irdelenmesi.

- Dokunsallık ve sanat

- İşitsel yöntemlerin mimarlık disiplini içindeki yeri.

Farklı alanların ortaklığını kapsayıcı özgün teorik çerçeveyi Lefebvre' nin mekan teorisinde bulmaktadır.

Lefebvre' e göre mekan, toplumsal olarak üretilir ve toplumsaldır. Her bir toplumsal oluşum, kendi mekansal biçimlerini üretir. Yani mekan, bir toplumsal üretim(süreci)dir ve toplumun üretiminin hem sonucu hem de ön koşuludur. Diğer yandan, mekan teorisi, toplum teorisidir ve tersi de geçerlidir. Toplumsal/ yaşanan mekan, algılanan ve bilinen mekan birbirinden ayrılamaz. Ancak bilimsel pratikler içinde "mekan" ın bilinen, algılanan ve yaşanan boyutları birbirlerinden ayrılır- bunlar sırasıyla, fiziksel, zihinsel ve toplumsal mekânlara karşılık gelir. Algılanan mekan, mekansal pratiklerdir ve üretim yeniden üretimi içerir; günlük yaşam pratiği içinde ifade bulur. Bilinen mekan, mekan temsilleri ve kodlarla kurulmuş ve onlara indirgenmiştir ve üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin çelişkilerine tabidir; bu, mimarların, plancıların, yatırımcıların, coğrafyacıların, toplum mühendislerinin, yani mekanı temsillere ve soyutlamalara indirgeyenlerin ve böyle kullananların mekanıdır. Yaşanan mekan ise, karmaşık semboller ve anlamlarla kurulan mekandır; aynı zamanda, yerleşik, hakim kodları kıran mekansal pratikleri (bina işgalleri, "illegal" konutlar vb) de içerir. Mekanın birbiriyle diyalektik olarak ilişkili bu üç ayrılmaz boyutunun birbirinden ayrılması, ayrı ayrı ideolojik amaçlara hizmet eder. Mekanın imgelenmesinin, özellikle çizimler aracılığıyla, Rönesans' taki gelişmelerle beraber, nasıl mimarlık pratiğinin ana unsuru olduğundan yola çıkarak, tasarım sürecinde eskizlerin ve eskiz yapmanın rolü vurgu yapar. Bu vurgu, eskizin ve eskiz yapma sürecinin akılcılığın ve görgücülüğün farklı şekillerde dayattığı zihinsel olan ile algısal olan arasındaki ayrımın çarpıklığını işaret eder. Metin, dağılımlı biliş kuramlarının, klasik biliş bilimi kuramlarından farklı olarak öne sürdüğü şekilde, tasarım sürecinde eskiz yapmayı, bilişi zihnin ötesinde zihin ve etkileşim içinde olduğu düşünce araçlarıyla beraber anlamak gerektiğinden hareketle yorumlar.

Modern kültürün üretim biçimi olarak düşünülen görme, insan duyularının en ön plana çıkarıcı ve önemlisidir. Martin Jay' e göre, "Rönesans ve bilimsel devrim ile başlayan modernite tereddütsüz göz- merkezlidir". İnsanın görme duyusunu, fiziksel bir etkinlik olarak algılamaya meyledilse bile, sosyal ve tarihsel bir üründür. Beden ve tını de içerir. Antik çağdan başlayarak kısaca görmeye dair kuramları özetledikten sonra, Rönesans' la beraber keşfedilen ve sonrasında hızla plastik sanatları olduğu kadar, mimarlık

pratiğini de şekillendirecek olan perspektifi ve arkasında yatan epistemolojik kurguyu eleştirel bir bakışla irdelerler. Özellikle Pérez- Gómez ve Vesely' den hareketle perspektifin baskın yorumunun nasıl da mitosu göz ardı etmek pahasına "homojen, geometrik ve statik bir mekan anlayışı" doğurduğunun altını çizer.

Tarihte "resimsi" olarak yer alan bir mimarlık alanının özelliklerini mekan algısı perspektifi ile yansıtır. Gelişimi 18. Yüzyıl sonuna tarihlenen ve adeta bir peyzaj reçetesine dönüşüp, mimarlık tarihinin içine keskin çizgilerle yerleşmesi 19. yüzyıl ortalarına rastlayan "resimsi" İngiliz bahçesi, Kartezyen bir kompozisyonla oluşturulan Rönesans ve Barok bahçelerine alternatif bir yapılı doğal çevre olarak ortaya çıkmakla kalmamıştır (Şekil 1, 2, 3). Kıvrılarak akan yürüyüş yolları, ufka doğru açılan çayırları ve sanki insan eli değmemiş gibi görünen bitki örtüsü aynı zamanda içinde yürüyen insanın algısını sürekli uyarmak üzerine kurgulanmış bir bütündür de.



Şekil 1: İngiliz Bahçesi Peyzajı (Kaynak: <http://www.brandmaillive.com>)



Şekil 2: Barok Bahçesi (Kaynak: <http://yeniligedogru.blogspot.com.tr>)



Şekil 3: Villa Lante/ Rönesans Bahçesi (Kaynak: <http://www.peyzajpazari.com>)

Bahçenin içindeki insanın bedeninin yer değiştirmesi aynı zamanda ağaçların, gökyüzünün, suyun ve insan gözünün çerçeveleyebildiği tüm resimlerin de değişmesi demektir. Resimsi bahçeye dair kuramsal tartışmalar da, işte tam bu noktadan beslenir, yani algının sürekli değişen itkilerle uyarılması ve bunun evren içindeki insan üzerinde yaratacağı etki üzerine kuruludur ve salt biçimle ilgilenen bir sanat tarihi tartışmasının sınırları içinde kalmaz.

Yer algısı: Yer, mekanda belirli bir noktaya işaret eder- tekil ya da çoklu kimliğe sahip- çoğu kez mimari ile arazi arasında uzlaşma sağlayan bir nokta. Günümüzde, insanların kendilerini yaşadıkları mekanlarla özdeşleştirmeleri ve bu mekanları fiziksel ve duygusal olarak kavramaları önem kazanmıştır.

Yerler anlama sahip mekanlardır ve anlam genellikle zaman içinde oluşur, dolayısıyla yer kavramının oluşması için geçmiş gereklidir.

Bir yapıda yaratılmış hissi ve bu hissin mekansal bağlamını tanımak tasarım sürecinin temel unsurlarından biridir. İç mimarın görevi dönüştürmek ve yeniden işlev kazandırmaktır. Tarihi ve karakteri olan fakat sosyal veya ekonomik baskı, moda ya da el değiştirme yüzünden yeni bir kimliğe gereksinim duyan mekanlara hayat üfler.

Tasarımcı bu dönüşümü sağlamak için zamanın yaptığı katkıyı anlamalı ve bu bilgiyi-tasarım yönergelerini estetik ve pratik açıdan yerine getirmekle birlikte- var olan yapıyı anlayan, gözeten ve onunla ilişki içinde olan bir tasarım önerisi getirmelidir.

Mekanın biçimi ve oranları, pencerelerin şekli ve konumu, malzemelerin ve taşıyıcı sistemin oluşturduğu yüzeyler, bazen "genius loci"- "mekanın ruhu" olarak bahsedilen kavrama katkıda bulunur. İç mimarın görevi bu ruhu tanımak ve sunduğu olanaklardan yararlanmaktır (John Coles Naomi House, 2012).

İç mekan algısı: Sınır ve ışık mekanın karakteristik özelliklerinin tanımlanması açısından birbirini tamamlayan kavramlardır. Kimi tasarımcı ve kuramcılara göre mekan algısı, deneyimle ilişkili olduğu gibi, ışık, gölge, koku, doku gibi algıların "mekan ve zaman" kavramlarıyla birleşerek mekanın anlaşılabilir hale getirilmesiyle de ilgilidir. Algılanan mekan, içinde bulunan kullanıcı tarafından gözlenen, yaşanan ve algılanan mekanlardır. Duyuların öznel olması nedeniyle, farklı kişilere göre değişkenlik gösteren bu mekanlar; kullanıcı bireyin zihninde, zamana bağlı olarak algılanmaktadır. Yapay aydınlatmanın mimarlığa katılımıyla başlayan süreç içerisinde mekanın ışık ile girdiği iletişim hızlı bir dönüşümü de beraberinde getirmiş ve mekan kavramına farklı boyutlar getirmiştir.

Günümüzde aydınlatma ve strüktür alanında yaşanan teknolojik gelişmeler, son dönem mimarlığı üzerinde önemli roller oynamaktadır. Işık günümüz teknolojisi sayesinde taşınabilir, yönlendirilebilir bir nitelik kazanmıştır. Doğal ışığın yeterli olmadığı durumlarda devreye giren yapay ışık kaynakları, doğal ışıkla özdeş nitelikleriyle, mekanda ihtiyaç duyulan farklı aydınlatma düzeylerini kullanıcı ve fonksiyon özelliklerine göre sağlamaktadırlar.

Mekan içerisinde istenilen dinamiği oluşturmak için; temel bir tasarım bileşeni olan ışığın nitel ve nicel özelliklerini bilmek gerekmektedir. Bu doğrultuda oluşturulan mekansal kurguda ışık; strüktür, form, hacim gibi unsurlar ve bir üst düzlemde sınır, zaman gibi kavramlara bağlı olarak multidisipliner şekilde düşünülmelidir. Bu ilişkinin çözümlenmesi tasarımcıya ışığı mekansal kurguda bir değer olarak kullanma fırsatı sunmakta; mekan, algısal olarak farklı bir karakteristik kimliğe dönüşebilmektedir.

Günümüz tasarım anlayışında renk, biçim ve formların daha yalın bir hale indirgenmesiyle daha çok ön plana çıkmıştır (Şekil 4). Bazı tasarımlarda aydınlatmayla kavramı, görsel anlatım yaklaşımlarını ve biçimini temel öğelere indirgemek; hatta kullanılan malzemeyi değişime uğratmadan kendi niteliği ve renginden yararlanmak, yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak, günümüzde benimsenen yaklaşımlardandır.



Şekil 4: İç Mekan (Kaynak: <http://www.interiordynamics.co.uk/>)

Işık, kişinin deneyimleri ölçüsünde anlamsal özellikler kazanmasıyla subjektif (öznel), çevremizde olup bitenleri algılamamızı sağlamasıyla objektif (nesnel) bir kavramdır. Bu bakımdan ışığın, çevremizdeki nesnelerin renk, doku, biçim, gölge gibi özelliklerini ön plana çıkararak onları somutlaştırmasının yanında kullanıcı tarafından algılanış biçimiyle de soyutlaştırdığı söylenebilir. Işığın niceliği ve niteliği, insanın duygularında, çevreyle iletişimde, davranışlarında ve aynı zamanda da mekanı anlamlandırmasında çok önemli bir etkidir. Işığın ve gölgenin doğru kullanılması mekânın tasarımındaki estetik algılamının etkinliğini artırmaktadır (Şekil 5).



Şekil 5: İç Mekanda Yapay Aydınlatmanın Oluşturduğu Gölge Tasarımı (Kaynak: <http://www.evime.com>)

Mekan tasarımında pek çok farklı kombinasyonla yararlanılabilecek bir nitelik taşıyan ışık, nitel ve nicel özellikleri nedeniyle kullanıcısı üzerinde hem görülebilen hem de görülemeyen birçok farklı etkiye sahiptir. Bunlar ışığın; izyolojik, biyolojik ve psikolojik özellikleri olarak karşımıza çıkarlar. Işığın izyolojik özellikleri ışık ışınlarının göze girmesi ile başlar, biyolojik sistem üzerindeki etkileri ile devam eder ve psikolojik etkisi ile son bulur. Bu bakımdan ışık; kullanıcısı üzerinde uyandırdığı canlandırıcı, heyecan verici, kasvetlendirici hüzünlendirici, ilgi çekici gibi duygusal özellikleri sayesinde mekanların algılanmasında farklılıklar sağlamaktadır (Şekil 6).



Şekil 6: İç Mekanda Renk, Doğal ve Yapay Aydınlatma (Kaynak: <http://www.obilgi.net>)

1.3 MEKAN TASARIMINDA ANLAM ÜRETME

Mekan, birçok boyutuyla, ona katılan, anlamlandırılan ve anlamlandırılmayan, algılanan ve doğrudan deneyimlenen, pratik ve teorik akışlarla üretilmektedir. Aynı zamanda, bir toplumsal üretim(süreci)dir ve toplumun üretiminin hem sonucu hem de ön- koşuludur. Bu süreci açığa çıkarmak, teoride yeniden kurmak için, "nesneden (mevcut mekandan) onu üreten, yaratan eyleme geri gitmek", "üretim ve anlamlandırma sürecini yeniden kurmak" gerekir. Marx, üretilen objelerin- metaların- ötesine giderek, içinde üretildikleri toplumsal ilişkilerin hakikatine ulaşılabilirliğini göstermişti. Lefebvre de benzer şekilde, "mekandaki şeyler" yerine "mekanın üretimi" ne bakar. Kapital' in sunduğu, üretim, toplumsal emek ve belirleyicileri, yani diyalektik, somut- soyutlama, hem metaların hem de işaretlerin değişimi, kullanım ve değişim değerleri gibi teorik, analitik ve kavramsal araçlarla, mekânın da meta biçiminin politik ekonomisi geliştirilebilecektir. Metalar, bir kez pazarda değişime başladıklarında, tuhaf bir "şey-lik" niteliği kazanırlar. Esasında insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler, "şeyler- arasındaki" fantastik ilişkiler haline gelir ve öyle algılanır. Değişim, emek süreçlerinde ortaya çıkan toplumsal ilişkileri, eylemleri ve sömürüyü bütünüyle kavramayı neredeyse imkansız kılar. Bu maskeleyici etkiyi Marx, fetişizm olarak adlandırır. Marx' ın "değişimdeki şeyler" yerine, "toplumsal üretim süreçleri" üzerine kavramsal ve politik vurgusu bu yüzdendir. Üretimi vurgularken Lefebvre, Marx ile hemen aynı kaygıları taşır: Kapitalist toplumun kökenlerine gitmek, görünen olgular fetişizminin ötesine geçmek, "bütün kanlı dehşeti içindeki derin dinamiklerinin izini sürmek", mekânın bütün biçimleri ve halleriyle, içsel dinamiklerindeki kapitalist toplumsal süreçlerin izlerini ortaya çıkarmak. Elbette burada Lefebvre' in tarihsel materyalizmi ve diyalektik materyalizmi derinleştirme ve genişletme amacı da vurgulanmalıdır: Tarihsel materyalizm, sadece şeylerin ve emeğin üretimine ve bu üretimin ikili tarihine dayandırılmaz. Üretim kavramı, zamanın, mekânın, doğanın üretimini içerecek şekilde genişletilmelidir. Daha da ötesinde, hem mekânın üretimini, hem de bu üretimin ürününü, yani mekânı, metaları, nesnelere ve emeği içeren bir süreç olarak kavramlaştırmak gerekir.

Her bir üretim tarzı, kendine özgü mekânlar üretir. Dahası, üretim ilişkilerine toplumsal varlık kazandıran, mekansal varlıklarıdır. Ancak, üretim tarzı ile üretilen mekân arasında tam bir karşılıklık olmayabilir; feodalizmin çözülmesi ve ticaret kapitalizminin yükseldiği dönemdeki Rönesans kenti örneğindeki gibi, mekânları üreten, üretim tarzları arasındaki çelişkilere de (Şekil 7). Diğer yandan üretim ilişkileri, mekânın üretimi sürecine, kendi çelişkilerini de aktaracaktır. Bu yüzden mekânın, mekâna

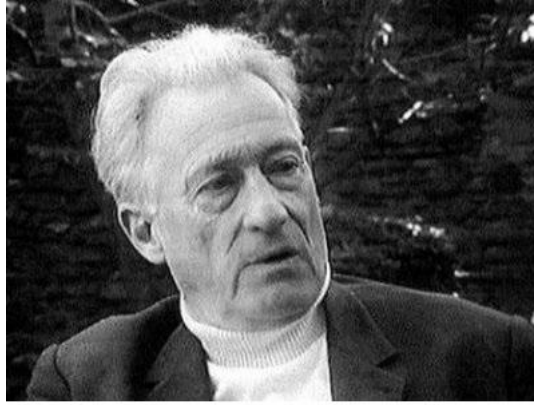
kazınmış bir tarihi vardır. Ancak bu tarih, soyutlamalar, semboller, duyumsal deneyimler, anlamlar, bunların aralarındaki ilişkiler ve daha da ötesinde, bütün bunların toplumsal pratikleriyle bağlantılıdır. Ne mekan bilgisi, ne de daha doğanın zamansal ve mekansal ritimlerinin, toplumsal pratiklerle dönüştürülmesinden başlayan tarihi, geleneksel ikilik diyalektiği ile kavranamaz; mutlaka toplumsal üretim ve yeniden üretim süreçleriyle dolayımlandırılmalıdır.



Şekil 7: Gesu Kilisesi, Roma, 1568 (Kaynak: <http://sehirdenkareler.blogspot.com.tr>)

Bu materyalist müdahale, aynı zamanda, mekanla ilgili ideolojik örtünün kaldırılması için ilk adımdır. Toplum, ürettiği mekânlarda maddileşirken, aynı zamanda kendini de üretir. Elbette, yeniden üretim, sonraki üretimin koşuludur ancak, mekanın yeniden üretiminden önce, üretilmesi gerekir. Mekanın bir üretim olarak kavramlaştırılması, her şeyden önce, mekanın bütün boyutlarıyla, üretim ilişkilerine katıldığı ve içerildiği vurgusunu taşır. Böylece Lefebvre mekanı, metalar fetişizminin kalıntısı olacak şekilde düşünmek, "kendi içinde mekan" olarak ele almak yerine, sınıf ilişkileri de dahil, mekanda gizli toplumsal ilişkileri açığa çıkarmaya, mekanın üretimine ve ona aktarılan çelişkili toplumsal ilişkilere dikkat çekmeye yönelir (Şekil 8).

Kapitalist toplumda, mekanın üretimi, herhangi bir başka meta üretimine benzer; her şey gibi, mekân da bir metadır. 16. ve 17. yüzyıllarda, Toskana ve Venedik gibi, her biri birer iş/eser olan kentler, kapitalizmle birer ürün/ meta haline dönüştürülmüşlerdir. Mekan artık, kapitalist birikim stratejilerinin bir parçası olarak üretilmektedir.



Henri Lefebvre



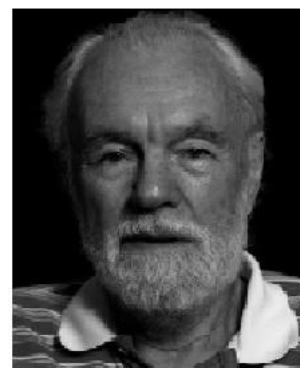
Georges Politzer



Andy Merrifield



Manuel Castells



David Harvey

Şekil 8: Henri Lefebvre ve Onun Düşüncesini Savunanlar

Her bir toplumsal formasyon, üretim biçimi, kendine uygun mekanlar üretiyor ise, kapitalizmin mekanı soyut mekandır. Yaşanan mekanın devlet ve sermaye için araçsallaştırılması ve metalaşmasının yolunu döşeyen soyutlama işlemleriyle, kodlar, temsillerle kurulmuştur. Ancak tıpkı meta gibi, "mekan" da somut soyutlamadır. Soyutlamadır, ancak şeylik niteliği nedeniyle değil; toplumsal maddiliğinden, kullanımından, ihtiyaçlardan, üretildiği eylemden koparılmış bir toplumsal "şey" olması nedeniyle. Somuttur, pratik bir gücü olduğundan. Aynı zamanda, bütün parçalama, birleştirme ve aynılaştırma işlemlerine rağmen, çelişkili mekandır; çünkü kapitalist üretim ilişkileri, mekanın üretimine kendi çelişkilerini de aktaracaktır. Bu yüzden, mekanın- binaların, anıtların, mahalle ve bütün kentin- karmaşık etkileşimleri ve gerçek dinamikleri, üretimine dahil olan bütün karmaşık ve algılanamaz süreçlerin kodlarının çözülmesi ve açığa çıkarılması gerekir. Ancak, Lefebvre' in mekânın "kodlarının çözülmesi" ile kastettiği, semiyolojinin varsaydığı gibi, toplumsal mekânı, doğal mekan üzerine toplumsal pratiklerin bıraktığı izlerden, işaretlerden ibaret görmek ve bu izleri,

dilsel ya da metinsel semboller gibi okumak ve yorumlamak değildir. Elbette "mekanın parçaları, söylemin parçaları gibi, karşılıklı içerme ve dışlama ilişkileriyle eklemlenmiştir". Mekan, aynı zamanda bir şeyleri gösterir, anlamlandırır ve hatta konuşur da. Ancak, yerleştiği daha geniş kentsel bağlamın toplumsal ve mekansal pratiklerine dair bir şey söylemez; eşitsiz gelişim ve iktidar, mekanın gösterdiklerinin arkasında gizlenmiştir. Ayrıca, mekan, okunmadan önce, üretilmiştir; ve dahası, okunmak için üretilmemiştir. Mekanı söylemsel bir şey olarak alıp, dil ile ilişkisinden giderek, kodlarını çözmek, somut mekanı dil yoluyla soyutlamaktır. Toplumsal mekanı okuma- yazma pratiğine dayanarak dil ya da söylem olarak almak, en fazlasından aşırı bir biçimciliğe, bilgide ve pratikte tutarlılık ve kararlılığın fetişleştirilmesine götürecektir; "mekanın hakikati" ne değil. Mekan teorisi, elbette çoğu zaman yanlış kurulmuş ya da ihmal edilen, mekandaki söyleme, söylemdeki mekana ve mekanın söylemine dair ayrımlar yapacaktır. Ancak peşinde olduğu, "doğru mekan" değil, "mekanın hakikati" dir (Adile Arslan Avar, Yrd. Doç. Dr., TMMOB Mimarlar Odası, 2009).

1.4 BİRİNCİ BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

"(Toplumsal) mekan, (toplumsal) bir üründür". Lefebvre' in, mekanın fiziksel, zihinsel, toplumsal boyutlarını birbirine bağlayan, aynı anda hem betimleyici hem de analitik ve bütünsel; ne indirgemeci, ne tek yanlı belirlenimci, ne idealist olan mekan teorisi bu tezden hareket eder. Soyut mekan, sermayenin hakimiyeti altında mekanın aynışması ve birleşmesine rağmen, nitelik ile nicelik, küresel/ bütünsel ile parçalanmış, kullanım değeri ile değişim değeri, mekanın üretimi ile tüketimi arasında yansımalar ve çelişkilerle tanımlanmıştır.

Bu çelişkiler, günlük yaşam pratiklerinden, politik, estetik ve teorik alanlara kadar bütün düzeyleri kat ederler. Ancak, mekansal pratikler yaşamı düzenlese bile, mekanın kendisine bir iktidar ve özerklik atfedilemez. Mekansal çelişkiler, "mekanda, mekansal düzeyde ortaya çıkan ve böylece, mekanın çelişkilerini biçimlendiren toplumun çelişkileridir". Kapitalizmin mekanları, bir yandan soyutlama ve temsillerle devletin rasyonel temellerini sağlamlaştırır, iktidar, ideoloji ve baskıya dönük araçsallaştırılır, bir yandan sermaye birikim süreçlerine katılırken; diğer yandan da, çelişkileriyle, farklı ve farklılaştırıcı pratiklerin de yuvasıdır.

Tasarlanan, algılanan ve yaşanan arasındaki ilişkiler sabit ve durağan değildir ve tarihsel olarak tanımlanmış özellikler ve içerikler sergiler. Mekana dair bilgi, mekan üretimi süreçlerini kavramak zorundadır. Teori, mekanın algılanabilir ve algılanamaz niteliklerini bilinebilir kılmalıdır. Hem ampirik hem de teorik araştırma gerektirecek böylesi bir çalışma, bir anlamda, mekanın üretiminin incelikli bir yeniden inşası olacaktır. Ve şüphesiz ki, hem somut ile soyut, mümkün olan ve olmayan arasında, hem de tekil ile tümel, yerel ile küresel, birey ve toplum arasında hareket etmeyi gerektirir.

Diğer yandan, Lefebvre' in üçlü diyalektiği, sadece soyut olarak ele alınırsa, politik ve analitik boyutlarını kaybeder. Mekanın üretimine dair bilgi temelinde bir mekan bilimi kurulabilir ve bu bilim, kaçınılmaz olarak iktidar, temsil ve ideoloji ile bağlantılı olacaktır. Üretim de dahil, kavramlar zorunludur elbette; ancak kendilerine değil, "gösterdikleri gerçekliğe", yaşanan deneyime, pratiğe götürmeli, "radikal eleştiri" ile ilişkilendirilmelidir. Başka bir ifadeyle, özellikle politik bir mesele var ise, hem kendisinin hem de mevcut olanın eleştirisini aynı anda içeren bütünlüklü bilgi çok daha kıvrak ve keskindir. Bu, bilginin zorunlu olarak felsefede temellenmesi, fakat aynı anda felsefenin de, hem "gerçekliğe" hem de "mümkün olana" açılması demektir. Böylece mekanın bilimi, belirli bir teorik konumun, değişim ve baskılamaya karşı kullanımına dönük de olacaktır. Bir yandan mekanın kendisine dair soyutlama tekniklerine dayalı kurulu bilgi haline gelmeye direnen eleştirel bir bilgi anının gerçekleşmesini sağlarken; diğer yandan, mevcut soyut mekanın çelişkilerinin, baskılanan ve yaşanan mekanı sermaye ve devletten geri almaya, kullanmaya dönük pratiklerden yana çözülmesini destekleyecek ve ilerletecektir. Bu tür pratiklerle üretilen temsil mekanları, mümkün ve gerçekleştirilebilir olanı gösterir; bu yüzden de devrimci mekansal üretimin mücadele alanlarıdır. Kapitalizmin mekansal pratikleri ve soyut mekanları karşısında, temsil mekanları ve doğrudan yaşanan mekanlar yaratılmalıdır.

Mekana dayalı güç mücadelesi; tarihsel derinliği olan güncellik taşıyan gelecekte de sonlanması kolayca mümkün olmayacak bir gerçekliği yansıtır. Bu durum mekan kavramının eksilmeyen önemini ortaya koyar. Bugünün uluslararası ilişkilerinin şifresi, mekan odaklı güç analizinde saklıdır. Jeopolitik bakış, bu şifrenin çözümüne duyarlı bir yaklaşım biçimidir. Buna göre bugünden geleceğin güç mücadelesinin kavranabilmesi adına mekana dayalı analiz tekniğinin derinleşmesi kaçınılmazdır.

2. BÖLÜM: TASARIM VE TASARIMCI KAVRAMI

En genel anlamı ile Türk Dil Kurumu Büyük Sözlüğü'nde Tasarım: "1. Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur, 2. Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn, 3. Bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve, tasar çizim, dizayn, 4. Daha önce algılanmış olan bir nesne veya olayın bilinçte sonradan ortaya çıkan kopyası." diye tanımlanırken Tasarımcı: "Tasarım yapan kimse, tasar çizimci, dizayncı." olarak tanımlanmıştır.

2.1 TASARIM VE İÇ MİMARLIK

Tasarım, bir planı zihinde canlandırmak, biçim vermek ya da üretilmek üzere yapılan zihni bir proje ya da şemadır. Tasarı yapmayı düşündüklerimizin zihnimizde aldığı biçimdir. Tasarım, tasarı kökünden türetilmiştir. Tasarım eylemi zihinde canlandırılan biçimlendirme sürecini oluşturur.

Tasarılma evresi, programlama evresinden sonra gelir. Tasarılma; düşünülen yapının içinde yer alacak eylemler için gerekli olan alanların tasarlandığı, plan ve şemalar halinde hazırlandığı ve düzenlendiği bir proje yapma evresidir.

Tasarım, kısıtlar dahilinde işleyen bir araştırma ve problem çözme sürecidir. Sözkonusu sürecin hedefi, problem tanımında belirtilen ihtiyaçları karşılayan sürdürülebilir ve yaratıcı çözümler bulmak ve sunmaktır (Giaccardi, Fischer, 2008). Son yıllarda tasarım sürecinin işleyişi, belirgin değişiklikler göstermiştir. Önceleri tasarım bilgisini el becerileri yardımıyla forma dönüştüren tasarımcılar, bugün tasarım sürecini yürütürken dokümantasyondan sunuma kadar bilgisayarlardan destek almakta, belirli bir ölçüde tasarım sürecini otomasyona sokmaktadır. Ancak bilgisayar destekli tasarım teknikleri, sürecin büyük oranda kavramsal tasarımı izleyen detay aşamalarında kullanılmaktadır (Graham, Case, Wood, 2001). Öte yandan genetik algoritmalarla işleyen üretici teknikleri kullanan evrimsel tasarım, bilgisayarı yeni ve verimli bir tasarım aracı haline getirmektedir. Bu yöntem, yeni bir insan bilgisayar etkileşim türü olarak ortaya çıkmaktadır (Lund, 2001).

Evrimsel tasarımın özünü oluşturan genetik algoritmalar, doğadaki evrim, doğal seçim, ve üreme süreçlerini sanal ortamda taklit ederek çalışan bir arama ve optimizasyon yöntemidir (Emel, Taşkın, 2002).

Karmaşık, çok bileşenli optimizasyon problemlerinde en iyinin hayatta kalması ilkesine göre çözüm arayan genetik algoritmalar, herhangi bir probleme tek bir çözüm üretmek yerine olası çözümlerden meydana gelen ve popülasyon adı verilen bir küme oluştururlar (http://tr.wikipedia.org/wiki/Genetik_algoritmalar). Günümüzde genetik algoritmalar farklı uygulama alanlarında hem problem çözmek, hem de modelleme amaçlı kullanılmaktadır (Işçi, Korukoğlu, 2003).

Temel olarak evrimsel tasarım süreci, üç aşamadan oluşur; tanımlama, üretim ve değerlendirme. Tanımlama aşamasında problem kısıtları, değişkenler kümesi ve problemin halihazırda varolan çözümlerinden oluşan bir başlangıç popülasyonu sayısal olarak oluşturulur. Üretim aşamasında belirlenen kriterler dahilinde tasarım süreci yürütülür. Değerlendirme aşamasında ise oluşturulan yeni çözümlerden uygun olanlar seçilir. Sistem en uygun bireylere ulaşana kadar üretim ve değerlendirme aşamaları tekrarlanır.

Evrimsel tasarım, doğadaki en başarılı ve dikkate değer tasarımları meydana getiren, iyi ve genel amaçlı bir problem çözme ve optimizasyon yöntemidir (Bentley, 1999). Bu sebepten dolayı evrim ve tasarım eylemi, pek çok ortak özellik paylaşır. Temel olarak evrimsel tasarım, tasarım problemlerine çözüm ararken bir üretken mantık uygular. Aristoteles tarafından geliştirilen "üretken mantık" (generative logic) kavramı, farklı alternatifleri bir araya getirerek birden çok potansiyel çözüm oluşturma üzerine kuruludur. Farklı bütünlerin parçalarının bir araya getirilerek yenilik oluşturulması, yaratıcılığın da özüdür. Boden (1991) yaratıcılığı, bilinen fikirlerin bilinmeyen bir şekilde bir araya gelerek farklı, şaşırtıcı, ama aynı zamanda işlevsel sonuçlar oluşturması olarak tanımlar. Evrim süreci de canlılarda varolan özelliklerin farklı şekillerde bir araya gelmesi ile işler. Zira evrim, Dawkins' e (1986) göre, görmeden el yordamıyla bulduğu parçaları rastlantısal olarak birleştiren kör bir saatçiye benzer. Benzer bir şekilde evrimsel tasarım da bilinçli bir tasarım süreci yürütmez, ancak belirlenen kısıtlar dahilinde yeni biçimler üretmeye çalışır.

Geleneksel tasarım yöntemleri, öğrenme eylemiyle desteklenen bilinçli süreçler yürütürken evrimsel tasarım, rastlantısal ve bilinçsiz doğası ile geleneksel yöntemlerinden farklılaşır. Ancak bu doğası gereği, onun yenilikçi çözümler üretmesine olanak sağlar. Geleneksel tasarım yöntemleri ve evrimsel tasarım, sürecin kontrolü açısından da karşılaştırılabilir. Genel olarak otomasyon, bir işin insan ve makine

arasında paylaştırılması (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Otomasyon>), insan müdahalesinin belirli ölçüde ortadan kaldırılmasıdır.

Geleneksel yöntemlere nazaran tasarımı belirli bir ölçüde otomasyona sokan evrimsel süreçte tasarımcının rolü de sınırlıdır. Tasarımcı, sürecin başlamasından önce kısıtları belirler, yeni tasarımlara ebeveynlik yapacak başlangıç popülasyonunu oluşturur, süreç sonunda ise oluşan bireylerden en uygun olanını seçer. Dolayısıyla evrimsel yöntemde tasarımcı, süreci doğrudan yürütmek yerine, kontrol eder.

Bir çok tasarım türü, modeli hem kesin hem de anlaşılması güç ve değişken fikirlerle ilgilenmeli, hem sistematik hem de karmaşık düşünmeyi gerektirmeli, hem yaratıcı düşünceye hem de mekanik hesaplama ihtiyacı duymalıdır (Lawson, 2005).

İç Mimarlık kullanıcının estetiksel kimlik oluşturma beklentilerini karşılamanın yanı sıra, fonksiyonel ihtiyaçlarına da cevap vererek, en uygun konforlu ortamı sağlamak için bilimsel ve teknik verileri kullanan, tasarıma dayalı bir meslek dalıdır. Mimari yapı bütünlüğünde açık- kapalı her çevrenin, hacim, donatı değerleri ile birlikte işlevselliğinin incelenerek insan faktörü, fizyolojik, ergonomik, psikolojik değerler, sosyo- ekonomik kriterler paralelinde planlanması ve bilimsel, sanatsal, teknik kuramların organizasyonudur. Bu organizasyon, yapı, hacim, işlev, birey, toplum ile biçim, renk, malzeme, teknik, zaman, ekonomi kuramlarının, bilimsel, sanatsal, teknik içeriğinin, bilgide, beceride, tasarım yeteneğinde bütünleşmesiyle gerçekleşmektedir (Çelik, 2008).

İç Mimarlık kavramı ilk kez yerleşmiş kültürle birlikte ortaya çıkmıştır. Turani' ye (2007) göre İç mimarlık (Alm. innenarchitektur, raumkunst, innendekoration; İng. interior design, interior architecture; Osm. dahili mimari) mekanların biçimlenmesini ele alan mimarlık dalıdır. Bu biçimlenme, iç mekanların tasarımı, döşenmesi ve süslenmesi gibi konuları içine alır.

Hasol' a (2008) göre İç Mimarlık, bir binanın iç bitirme, donatım ve mobilya işlerini tasarlayıp gerçekleştirme meslek ve sanatıdır. İç mimarlık, mimarlık mesleğinin bir uzmanlık alanıdır.

Kaptan' a (2001) göre İç Mimarlık, mimari yapı içinde yer alan hacimlerin, kullanıcı gereksinimlerini karşılayacak biçimde örgütlenmesi, mekan konforunun sağlanması, form, doku, renk, malzeme, aydınlatma, donatı elemanları ve aksesuar öğelerinin iç mimar tarafından düzenlenerek tasarlanmasını kapsamaktadır.

Kaçar (1996), İç Mimarlığı, insanların gereksinimlerini karşılamak amacıyla belirlenmiş mekanları pratik, estetik ve sembolik işlev açılarından ele alan, insanların fiziksel ve

ruhsal özellikleri ve eylemlerine uygun olarak tasarlayan bir meslek alanı olarak tanımlanmıştır.

İç mimarlık; yapıların iç mekanlarının proje doğrultusunda tasarlanıp uygulamalar yapılması ile işlevsel ve düzeyli hale getirilmesi, insanların mobilya ve mekan ilişkileri kurulması işlevi ve bu işleri başarabilecek olan iç mimarın uğraşı alanı olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda iç mimarlık, yapısal iç mekanın örgütlenip düzenli hale getirilmesi eylemi olarak da açıklanmaktadır (Gör, 1997). Her iki tanım da birbirini desteklemekte, iç mimarlığın bina içinde boşlukları kullanarak, burada bir düzen oluşturma işiyle ilgili olduğu vurgulanmaktadır.

Kültürde olduğu gibi, iç mimarlıkta da özne insandır. Yapılan her çalışma ister pratik ister düşünsel olsun insan için ve insanın yaşamına yönelik yapılmaktadır.

İç mimarlık hizmetine gereksinim duyan bir kişi, sahip olduğu bir iç mekanı, yaşamında bir değer üretmek amacıyla, kendi istekleri, beğenileri ve gereksinimleri doğrultusunda, kendisi için tasarlanmasını istemektedir. Dolayısıyla, burada öznenin sonra ilk önemli öge olan iç mekan ile karşılaşmaktadır. Belirli sınırlılıklar ile tasarımcıya gelen ve tasarlanması beklenen bu mekan, iki kavramsal değer, içinde barındırılmaktadır.

Birincisi, iç mimarın, kullanıcının istek, beğeni ve gereksinimleri çerçevesinde, mekanı biçimlendirerek tekrar kişiye sunduğu "özdeksel çevre" dir. İkincisi ise, kullanıcının kültürü, toplum içindeki statüsü, zevkleri kısacası estetik yaşantısından yola çıkarak iç mimarın kullanıcıya sunduğu ve o kişide duygusal etkilere yol açan "tinsel çevre" dir.

Tanımın içindeki ikinci önemli öge olan işlev, aynı kişinin kendine ait olan tanımlı mekanda yapmak istediğiyle ilgilidir. Kullanım amacına bağlı olarak, bu iç mekanın bir işgörüsü olacaktır. Her işgörünün pratik olarak çözülmesi, bireyin o mekan içinde belirli davranışları rahat ve konforlu bir biçimde gerçekleştirilmesi sağlanmalıdır. İç mekanda süregelen bu eylemlilik durumu, yani iç mekanın pratik işlevi, işlev kavramının sadece bir bölümünü oluşturmaktadır.

İşlevin bundan farklı olarak ikinci bir görevi estetik işlevdir. Bu kurgu, görseldir ve içinde barındırdığı görsel değerlerle birlikte kişinin duygu yapısını etkilemektedir.

İşlevin üçüncü ve son görevi ise, sembolik değerler aracılığıyla oluşan anlamları kullanıcısıyla paylaşmasıdır. Çoğu zaman mekanın anlamsal değeri ister tarihsel olsun, ister yaşadığı topluma ait olsun, belirli bir kültürün izlerini taşır. Sembolik işlev, mekan içinde kullanılan öğelerin belirli bir dönemi, belirli bir ideolojiyi, belirli bir inancı, belirli bir düşünceyi, belirli bir moda akımını yansıtarak ve yarattığı anlam bütünlüğüyle ilgili olguyu kullanıcılara aktaracak özellikleri taşımasıdır.

İç mimarlığın tanımında vurgulanan mekan ve işlevden sonra üçüncü ve son öge kullanıcıdır. Kullanıcı, en dar anlamıyla, iç mekanı kullanan birey ya da gruplar olarak açıklanabilir.

İç mimarlık; temelde uygulamaya dayalı, kullanıcı- mekan- işlev ilişkisinin belirli bir genel düşünce(concept) çerçevesinde iç mimar tarafından kurgulandığı, bir tasarım alanı olarak tanımlanmaktadır (Kaptan B.B., 2003).

İç mimar: mekan organizasyonuna yeni ve ekonomik çözümler getirmek amacı ile yetiştirilmektedir. Kullanıcının zevki, istekleri, fiziksel ve ruhsal özellikleri doğrultusunda işlevsel mekanlar tasarlamakta, malzeme ve teknoloji alanındaki gelişmeleri mekana uygulamaktadır (Çelik, 2008).

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi' ne ve Dictionnaire Larousse' a göre İç Mimar, mekanın işlevi ve görünümüyle aynı oranda ilgilenmektedir.

Hasol (2008) İç Mimarı, iç mimarlık konusunda çalışan meslek adamı olarak tanımlarken Kaçar' a (1996) göre İç Mimar, mekan organizasyonuna yeni ve ekonomik çözümler getirmek amacı ile yetiştirilmektedir. Kullanıcının zevki, istekleri, fiziksel ve ruhsal özellikleri doğrultusunda işlevsel mekanlar tasarlamaktadır. İç mimar malzeme ve teknoloji alanındaki gelişmeleri mekana uygulamaktadır.

Türk Dil Kurumu iç mimarı; bir yapıyı, kullanım ve estetik bakımından ele alıp insanın fiziksel ve ruhsal özelliklerine uygun olarak tasarlayan kimse, dekoratör (BTS, 2012) olarak tanımlamaktadır. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde ise, iç mimarlık kolunda çalışan sanatçı, dekoratör (Hasol, 1995) olarak açıklanmaktadır. Burada dekoratör, ikincil anlam olarak tanımlanmıştır.

Dekoratör sözcüğüne baktığımızda karşımıza: "1. Tiyatro, opera vb. dekorlarını tasarlayan sanatçı. 2. İç mimar" açıklaması çıkar, Dekorasyon için ise: "1. Dekor yapma işi. 2. Bir yeri süsleme" açıklaması yer almaktadır. Bu tanımlar elbetteki yetersizdir çünkü tasarım kavramının hem bir isim hem de bir eylem olduğunu ve nihai ürünü ya da arada geçen süreci kastettiğini söylemek mümkündür. Tasarımcı kavramı ise son zamanlarda isim olarak değil sıfat olarak anılmaya başlanmıştır.

İç mimarlık mesleğinin erken dönemlerinde iç mimar olarak adlandırılan meslek adamları çoğunlukla dekoratör ya da iç dekoratör olarak adlandırılmaktaydı. Ancak 2. Dünya Savaşı sonrasında tasarım kavramının yaygın kullanımıyla birlikte, iç mimarlık ve iç mimar terimleri sıklıkla kullanılmaya başlandı. 1963' de kurulan Uluslararası İç mimarlar Federasyonu, her kurumun yaptığı gibi, önce kendine ait olan terim ve kavramlara genel bir tanım getirmiştir. UİF' ya göre iç mimar aşağıdaki özellikleriyle tanımlanmıştır (UİF, 1997).

- İç mekanların işlevsel ve nitelikli olabilmesine ilişkin sorunları tanımlayarak araştıran ve yaratıcılığını katarak çözen,
- İç mekanı tasarlayan, tasarım çözümlemesi yapan, şantiye denetimi, yapı sistemleri, estetik, iç mekana ilişkin yapı bilgisi, donatı, malzeme, ekipman konusunda bilgi veren,
- İç mekana ilişkin çizim ve belgeleri hazırlamak üzere eğitim ve deneyimle donanmış kişidir.

İç mimar aynı zamanda, bir toplum bilimcisi gibi, mekanı kullanacak olan bireyin kimliğini çözümlayebilmeli, onların toplumsal ve kültürel özelliklerine uygun tasarımları üretebilmelidir. Dolayısıyla, bireylerin kültür düzeyini, davranış biçimini, zevklerini ve alışkanlıklarını belirleyerek tasarımlarını yönlendirebilmelidir.

Bununla birlikte iç mimar, bir psikolog gibi, mekanı kullanacak olan bireyin ruhsal durumunu ve buna bağlı davranışlarının çözümlemesini yaparak, kullanıcının doğru gereksinim, istek ve beğenilerini belirleyebilmelidir.

Abraham Maslow 1943 yılında yaptığı bir çalışmada, gereksinimler kuramı adlı insan psikolojisiyle ilgili bir kuram yayınlamıştır (Grafik 2). Bu kuramda, birey bir sınıflamadaki gereksinimlerini tam olarak gidermeden bir üst düzeydeki gereksinim basamağına geçememektedir (Maslow, 1968).



Grafik 2: Maslow' un Gereksinimler Kuramı

Maslow' un gereksinimler kuramında yer alan maddelerin açılımı aşağıdaki gibidir:

1. Fizyolojik gereksinimler (nefes, besin, su, cinsellik, uyku, boşaltım)
2. Güvenlik gereksinimi (vücut, iş, etik, aile, sağlık, mülkiyet)
3. Ait olma, sevgi, gereksinimi (arkadaşlık, aile, cinsel yakınlık)

4. Saygınlık gereksinimi (kendine saygı, güven, başarı, diğerlerinin saygısı, başkalarına saygı)
5. Kendini gerçekleştirme gereksinimi (erdem, yaratıcılık, doğallık, sorun çözme, önyargısız olma, gerçeklerin kabulü)

Maslow' un gereksinimler kuramı bir iç mimarın çözümlenmek zorunda olduğu kullanıcının özelliklerini anlatmaktadır. Beş aşamalı olan bu aşamalar sonunda elde edilen enformasyon, iç mimar tarafından iç mekanda üretim sürecinin tasarım aşamasında etkin bir biçimde kullanılacaktır.

Zaman- mekan ilişkisi içinde verileri, etkenleri ve değişkenleri değerlendirmek isteyen bir iç mimar sonsuz sayıda sonuçlara ulaşabilmektedir (Tablo 1).

Kullanıcı	Mekan		
Gereksinimler	Yapısı	İşlev	Niteliği,Anlamı,Öğeleri, Göstergeleri Genel Düşünce-Kavram
Alışkanlıkları			
Beğeniler	Mimari özellikleri	İşlevin Niteliği	
İstekler	Taşıyıcı özellikleri	İşlevin Yapısı	
Sosyal yapı	Boyutu	Gereksinimleri	
Kültürel çevre	Tesisat yapısı	İşlev Çözümü	
Eğitim düzeyi		İşletme	
Estetik deneyimi		Yapısı(varsa)	
Statüsü			
Davranış psikolojisi			

Tablo 1: İç Mekan Tasarımının Değişkenleri

Tablo 1' de aktarılan iç mekan tasarımının değişkenlerini oluşturan kullanıcı- mekan- işlev öğeleri, kültürün gelişmesi ve ilerlemesine benzer bir biçimde hareket etmektedirler.

2.2 İÇ MEKANDA TASARIM SÜRECİ

Yaratıcılık, insan ruhunun bir parçasıdır.

Daha varlıklı oldukça ve kendimize daha fazla boş vakit yaratabildikçe stil ya da üslup da bizim için daha önemli olur ve evlerimizde bu stili yansıtırız. Ancak "stil" kişisel bir nosyon ise, insanlar niçin bir başkasına yani iç mekan tasarımcısına neyin doğru

olduğunu sorular sorusuna yanıt olarak: mekan tasarımı neyin "doğru görüldüğünden" çok daha fazlasıdır. Tasarımcı, bireylerin yaşadıkları mekanları nasıl kullandıklarına yönelik holistik bir bakış açısı geliştirir.

Tasarım sadece estetikten ibaret değildir; uygulamalı ve felsefi bir disiplindir (Simon Dodsworth, 2012).

Bir binaya girdiğimizde kapalılık ve kuşatılmışlık hissederiz. Bu algılama iç mekandaki zemin, duvar ve tavan düzlemlerinin verdiği etkiye bağlıdır. Bunlar, hacimlerin fiziksel sınırlarını tanımlayan mimari öğelerdir. Mekanı kapatır, sınırlarını bir araya getirir ve onu çevresindeki iç mekanlardan ve dışarıdan ayırır.

Tasarıma eylemi, o güne kadar görülmemişi ve düşünülmemişi ortaya çıkarma sürecini içermektedir. Bu süreç, insan- mekan- işlev ilişkisi içinde içmimar tarafından belirli bir estetik anlayış ve kavram çerçevesinde tasarlanmasını içermektedir. İç mekanda üretim süreci olarak tanımlayabileceğimiz bu süreç, tasarım ile başlar ve uygulamayla sona erer.

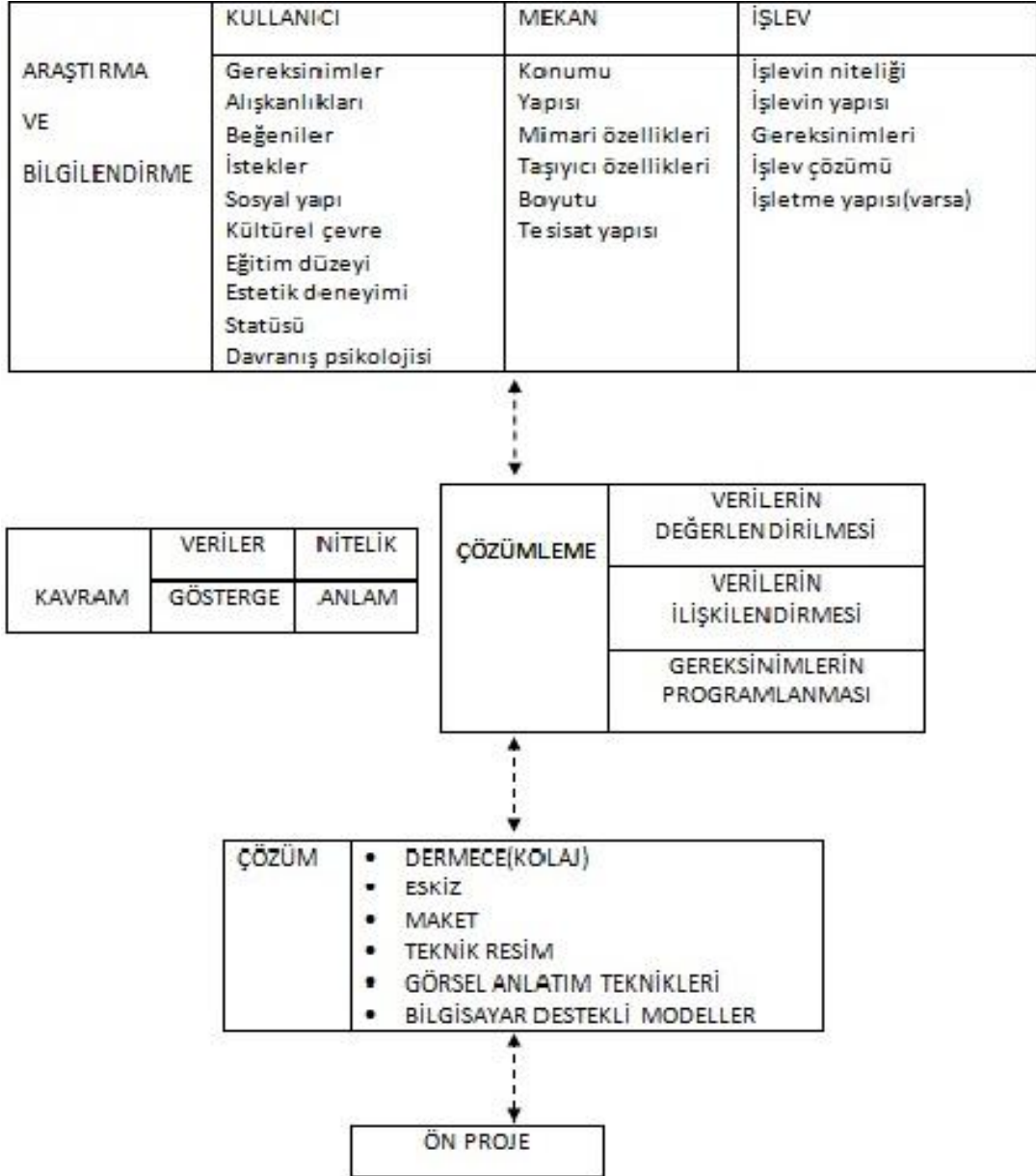
İç mekanda üretim süreci, kavramsal olarak üç temel aşamadan oluşmaktadır. Birbiri içine girişik, çoğu zaman eş zamanlı gelişen bu süreç içindeki aşamalar, Tasarım Aşaması, Düzenleme Aşaması ve Uygulama Aşaması olarak üç ana gruba ayrılmıştır (Tablo 2).

TASARIM AŞAMASI	DÜZENLEME AŞAMASI	UYGULAMA AŞAMASI
1.Bilgilenme	1.Maliyet	1.Üretim
2.Çözümleme	2.Üretim Çözümlemesi	2.Uygulama
3.Çözüm Üretme	3.İş-Düzenleme Şemaları	3.Montaj

Tablo 2: İç Mekanda Üretim Süreci

Bu aşamalar içinde en önemlisi ve diğer aşamalara da temel oluşturan tasarım aşamasıdır. Ortaya çıkan sonuçlara bağlı olarak, mekanın hem özdeksel hem de tinsel her türlü değer üretileceği değişkenler, bu aşamada irdelenir. İç mekanda ulaşılmak istenen görsellik yine bu aşamada belirlenir (Tablo 3). Düzenleme aşamasına geçildikten sonra artık geri dönüşler yaşanmaz. İkinci ve üçüncü aşamada yapılan çalışmalar, tasarım aşamasının çizdiği yol üzerinden gerçekleştirilir. Bu nedenle

tasarım aşaması sürecin en önemli bölümlerindedir. Ancak, sürecin en az süre alan etkinliğidir.



Tablo 3: Tasarım aşaması

Tasarı, çizimlerle sanal bir gerçekliğe kavuşmuş, ortaya görsel ve özgün bir değer çıkmıştır. Ön proje olarak adlandırabileceğimiz bu ürün, zihinlerde imgelenen yaşam biçiminin bir canlandırmasıdır. Daha çok kullanıcının(müşteri) beğeni ve kabulüyle değer kazanır. Bir anlamda ilk aşama, kullanıcının isteği ve beğenisiyle son bulur. Ancak her zaman daha iyi bir çözüme ulaşmak olasıdır. Bu göz önüne alındığında,

tasarımda yaşanan çözüm üretme süreci, bir anlamda deneysel bir çalışmadır. Her öneri bir sonuca ulaşarak bir özgün tasarıma dönüşebilir. Çalışmanın sonlanması, imgelenen özgün düşüncenin, sanal olan gerçekliğin ya da tasarımın çizim ve canlandırmalarının ortaya konmasıyla belgelenir (Şekil 9).



Şekil 9. Seslerin İzdüşümü, Bilgisayar Canlandırma. TVA. 2008

Amaç, kullanıcının istek, beğeni ve gereksinimleriyle birlikte onun kültürünü yansıtan bir değer oluşturulmasıdır.

İç mekan tasarımında yaşanan bu süreç, her zaman için bir deneyimdir. Bu deneyim hem iç mimar, hem kullanıcılar, hem de yakın çevre yani toplumun bir kazanımıdır. Bu nedenle yaşanan her süreç, meslek kültürünün ana yapısını oluşturan edinimleri sağlamaktadır.

"Tasarım süreci" tasarımın geliştirilmesi için yürütülen bir dizi eylemi içerir ve eğer tasarımcı bu süreci dikkatli yönetirse sonuçta müşterinin beklenti ve ihtiyaçlarını karşılayan, iyi çözülmüş bir tasarım elde edilir. Bu süreç, aralarında iç mimarlığın da yer aldığı tüm tasarım alanlarında belli farklılıklara rağmen aşağı yukarı benzerdir. Tasarım belki de lineer bir eylem gibi görülebilir: Bir başlangıç noktası (müşterinin tasarımcı ile ilk görüşmesi) ve projenin uygulandığı bir sonuç noktası vardır. Yine de gerçekte süreci oluşturan birçok öge birbiri ile ilişkilidir ve birbirine bağımlıdır, bu yüzden de bir öğede yapılan değişim, sürecin önceki evrelerinde ele alınmış öğelerin de tekrar revize edilmesini gerektirebilir. Tasarım sürecinin her projenin doğasına bağlı olarak farklı öğeler de içerebilecek, değişken bir süreç olarak algılanması gerekir (Grafik 3). Tasarım süreci her duruma uygun standart bir çözüm olarak formüle edilmez. İç mimar olarak sizin kendi algılayışınızı geliştirmeniz ve böylece ele aldığınız her bir farklı projenin ihtiyaçlarına cevap verecek süreçleri de tasarlamanız gerekecektir (Simon Dodsworth, 2012).

a) Analiz: Proje döngüsünün iki farklı ama birbiri ile bağlantılı evresinde gereklidir: ilk olarak tasarıma başlamadan önce projenin ölçeği ve çeşitli yönlerinin ele alınarak değerlendirilmesi gerekir. Bu, projenin tamamlanması için gerekli zaman ve kaynakların yaklaşık olarak hesaplanabilmesini sağlar ve böylece tasarımcı müşteriye bir teklif hazırlar.

Bu ilk teklif üzerinde anlaşma sağlandıktan sonra müşteri ve tasarımcı daha detaylı bir proje özeti oluşturur. Detaylı proje özetinden hareketle tasarımcı, çeşitli konuları araştırmaya girişir. İşte bu, ikinci analiz evresidir: Projenin temelini oluşturan ihtiyaç ve kavramların detaylı olarak araştırılması gerekir. Analizler tamamlandığında projenin tarz ve içeriğine yönelik bir konsept oluşturulur. Bu ilk konsept projenin süreç boyunca nasıl gelişeceğini de temelidir (Simon Dodsworth, 2012).

b) Proje geliştirme: Tasarımcının doğal yeteneklerini ortaya çıkardığı, kendini ifade edebildiği ve projeye tarzını yansıttığı evredir. Proje gelişiminde müşterinin taleplerine göre işlevsel, pratik ve estetik bir tasarım çözümüne ulaştırılır. Fikirler olgunlaştırılır ve tasarım diline aktarılır, hayal gücüne gerçekçi ve uygulanabilir bir form verilir.

Mekan planlanması öncelikli konulardan biridir. Ergonomik ihtiyaçları dikkate alarak tasarımcı, dengeli ve etkin bir şekilde mobilyaları seçer ve kullanıcının işlevsel taleplerine göre mekana yerleştirir. Tasarımcı mobilyaları, kaplamaları ve kumaşları mekanın fiziksel şartlarına ve konseptte uygun olarak seçer. Dekoratif kararlar şekillenmeye başladıkça bitiş öğeleri de seçilir ya da tasarlanır.

Tasarım, sonuca ulaştırılana kadar değişen ve evrilen, oldukça akıcı bir süreçtir. Bir tasarımcının sahip olması gereken en iyi niteliklerden biri değişime açık olmaktır. Fikirler nasıl biçimlenirse biçimlensin, onları kağıda dökmek detaylı ve bütünsel bir kavrayış için gereklidir. Tasarımın gelişmesi için çizimler üretilmesi şarttır, çizim tasarımcının kullandığı en önemli araçtır. Eskiz ve serbest el çizimleri tüm tasarımcıların, tasarımlarını bilgisayar ortamında üretenlerin bile, fikirlerini hızlıca kağıda dökülebilmek için kullandıkları yöntemlerdir.

Tasarım fikrini geliştirirken hızlı üretilen serbest eskizler ve ölçekli çizimler bir arada kullanılır. Genellikle ilk üretilen çizimler planlardır ancak bir iç mimar üç boyutlu düşünmek zorundadır ve bu yüzden planlar ile birlikte kesit, görünüş ve perspektifler de çizerek önerdiği mekan tasarımını tüm yönleriyle araştırır.

Proje müşteriye sunulduktan ve müşterinin onayı alındıktan sonra uygulama çizimlerinin üretilmesi gerekir. Mekanda yapılacak tüm tadilatların yer aldığı bu çizimlerde gerektiğinde strüktürel detaylar da verilir ve böylece yüklenicilerin iç mimarın tasarımını eksiksiz ve öngörüldüğü şekilde üretmesi sağlanır (Simon Dodsworth, 2012).

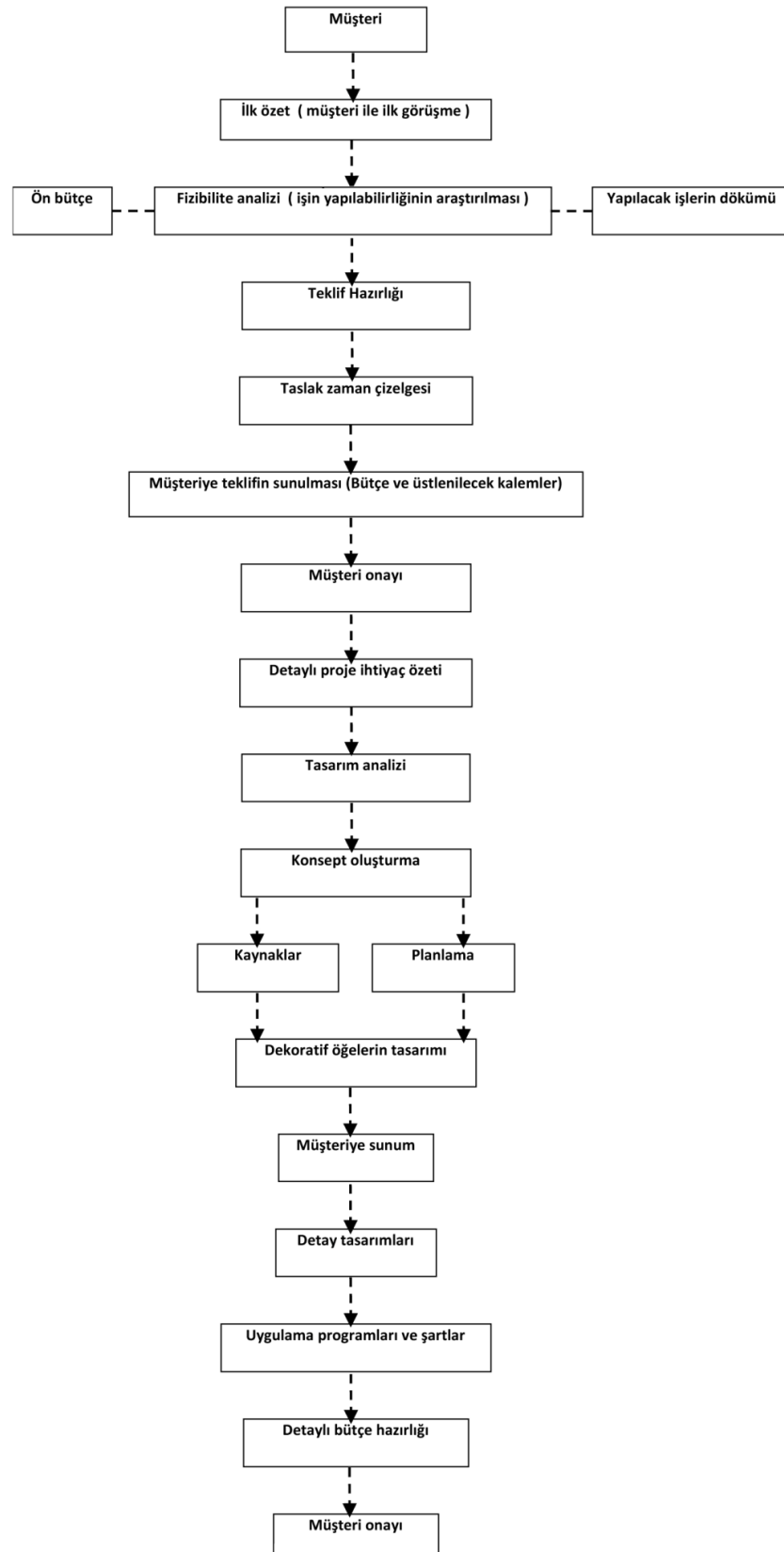
c) Uygulama: Tasarım çalışması tamamlanıp proje müşteri tarafından da onaylandıktan sonra uygulamaya başlanır. Uygulama yüklenicileri belirlendikten sonra iç mimarın görevi şantiyeyi ziyaret ederek işlerin öngörüldüğü gibi yürüyüp yürümediğini kontrol etmektir.

İç mimarın proje yönetim yetkisinin olmadığı durumlarda bile uygulama sürecinde karşılaşılan bazı konu ve sorunların çözümünde tasarımcının tavsiye ve işbirliğine ihtiyaç duyulacaktır. İnşaat, malzeme bilgisi, sınırlamalar ve yasal düzenlemeler ile ilgili deneyim sahibi olmak için mimarın sektördeki güvenilirliğini de arttıracaktır. Özenli, düzgün ve detaylı çizimler, iç mimarın projesini yüklenici ve ustalara aktarabilmesi için şarttır. Uygulama için gereken çizimler, müşteriye sunulan çizimlerden daha fazladır ve daha çok detay ve bilgi içermelidir.

İç mimarın, eğer tanımadığı yüklenici ve ustalar ile çalışıyorsa, profesyonel bir tutum takınması çok önemlidir (Simon Dodsworth, 2012).

d) Değerlendirme: Uygulama aşamasına gelinmeden önce yapılan tüm işlerin ve alınmış tüm kararların bir kez daha gözden geçirilmesi gerekir. Proje tamamlandıktan hemen sonra, deneyim henüz taze iken yapılan değerlendirme kadar, bir süre sonra dönüp tekrar değerlendirmek de yararlı olacaktır. Tasarlanan mekan ancak kullanılmaya başlanınca işlev ve konfor şartları açısından doğru değerlendirmeler yapılabilir.

Uygulama aşamasında değişiklikler yapmak mümkündür ancak fazladan maliyet çıkartabilir. Bu tür bilgi ve deneyimler, daha sonra üstlenilecek projelerde daha sağlıklı kararlar alabilmeyi sağlar (Simon Dodsworth, 2012).



Grafik 3: Tasarım sürecinin ana evreleri (Simon Dodsworth, 2012).

2.3 TASARIM ANALİZİ

Müşteri ile görüşüp proje özetini aldıktan sonra detaylı analizlere başlanabilir. Bu aşamada müşterinin ihtiyaçlarını tam olarak anladığımızdan emin olmalıyız.

a) Bilgi toplama: Edindiğimiz bilgileri iyi değerlendirmelisiniz. Müşterinin kendi ihtiyaçlarını doğru ve tam olarak ifade edebilmesi sağlanmalıdır. Sonuçta çıkacak üründen müşterinin memnun olabilmesi için, deyim yerindeyse, kontrol listesindeki her kutunun işaretlenmiş olması gerekir. Sadece memnuniyeti amaçlamamak gerekir. Sıradışı hatta bazen devrimci tasarım çözümlerine ulaşabilmek için sadece müşterinin ihtiyaç duyduğunu sandığı konuların üzerinde durmaktan fazlası gerekir. Bu tür sıradışı fikirlerin uygulanabilirliği ve işlevselliği detaylı bir şekilde test edilmelidir. Sıradışı ve farklı tasarım çözümleri, aynı zamanda ihtiyaçları da karşıladığında, müşteriye de mutlu edecektir.

Verilen özetle kesin olmasalar bile, zaman, bütçe ve tarz gibi bazı sınırları belirlemek gerekir. "Sınır" kelimesi negatif bir çağrışıma sahip olmakla birlikte, sınırların tanımlı olması yararlıdır. Bu sınırlar, projenin kapsamının belirlenmesi için yapılacak tasarım analizinde gereklidirler (Simon Dodsworth, 2012).

b) Bilgi analizi: Analiz deyince aklımıza ilk olarak, proje özetinden elde edilen bilginin entelektüel ve akademik bir incelenmesi gelir. Ancak tasarım alanında bu analiz görsel bir çalışma da olabilir. Proje özetinde işlevsel ihtiyaçların yanısıra estetik konular da mevcuttur ve iç mimar, kolaj, eskiz ve fotoğraf gibi görsel araçlar ile estetiğe yönelik fikirlerini geliştirir. Proje özetinde mevcut bilgilerin bu araçlar ile analizi hızlı ve etkin bir çalışma yöntemidir ve daha sonra bina ve arazi analizleri ile birlikte kullanılacak malzemeyi de sağlar. Sonuç olarak etkin bir analiz için kendinize uygun çalışma yöntemi ve araçlarını farklı yöntemleri deneyerek bulabilirsiniz.

Analiz ve değerlendirme sürecinde yaygın olan iki teknik, beyin fırtınası ve zihinsel haritalamadır. Beyin fırtınası yönteminin temel ilkeleri aşağıdaki gibidir:

-Fikirlerin niceliği önemlidir, ne kadar çok fikir üretirsek, etkin bir çözüm bulmaya o kadar yakın oluruz

-Fikirler eleştirilmez, en azından en başta. Eleştirilen bir çok fikir üretildikten sonra eleme amacı yapılabilir. Sorunlu ya da uygunsuz görünen fikirler, daha güçlü başka çözümler için ipuçları barındırabilir.

-Sıra dışı ya da garip fikirler de üretilmelidir. Bu fikirler, tasarım probleminin çözümünde radikal ya da yeni yaklaşımlar sağlayabilirler.

-Üretilen fikirler birleştirilebilir ve böylece daha iyi çözümlere ulaşılabilir.

Tasarımcı düşüncelerini istediği şekilde sıralar ya da kurgular. Resimler, çizgiler ve renkler, zihinsel haritalarda kelimeler kadar önemlidir: görsel dile döküldüğünde düşünceler, liste halinde olduğundan daha net ifade edilebilir (Simon Dodsworth, 2012).

2.4 TASARIM GELİŞTİRME

Geliştirmek, bir fikri alıp zayıf ve güçlü yönlerini değerlendirerek uygun tasarım çözümüne ulaşmak üzere çalışmaktır. Çoğu tasarımcı bu aşamada eskizler ile çalışır. Eskiz defterini görsel notlar aldığımız bir defter olarak tanımlayabiliriz. Fikirlerinizi eskizler çizerek araştırır ve tasarım çözümleri ve alternatifler geliştiririz. Yeni bir tasarımcının bilmesi gereken en önemli noktalardan biri şudur: Sadece zihninizde tahayyül ederek tüm detayları çözülmüş bir tasarım çözümüne ulaşıp ardından bitmiş ürünün çizimlerini hazırlayamayız. Tasarımda problemin neler olduğunu en iyi çizerek anlarız. Sürecin bu aşamasında iç mimarlar eskizler ve çizimler yolu ile en iyi çözüm alternatifine ulaşmaya çalışırlar.

Eskiz yapma: Eskiz çizmek için en uygun kalemin genellikle kurşun kalem olduğu düşünülür ancak tasarımcılar farklı tip kalemler kullanırlar. Mekanik, kömür, keçeli ya da dolma kalem gibi çok farklı kalemlerden kendi seçiminizi yapabilirsiniz. Eskiz yapmak için uygun olmayan kalem tipinin genel olarak "rapido" adı verilen teknik çizim kalemleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu kalemler çizim kağıdı üzerine temiz ve ölçekli çizimleri yapmak üzere tasarlanmışlardır ve özel uçları eskiz kağıdı üzerindeki liflere takılabilir ve rahatça kaymaz.

Yumuşak ve kalın uçlu kalemler akıcı, dinamik ve hareketli çizgiler üretebilirler ancak kağıt üzerinde kolayca dağılıp leke de bırakırlar. Bu tip kalemler ayrıca gölgeleme yapmak için de uygundur. Sert uçlu kalemler kağıt üzerinde kolayca kaymadıklarından ifade için çok uygun sayılmazlar ve okunması zor, daha silik izler bırakırlar. Sert uçlu kalemler ile yapılan çizimler çekingen ve ifade açısından cimridirler. Mürekkepli kalemler de serbest el çizimlerde sıkça kullanılırlar. Cesur ve güçlü çizgiler üretirler (Simon Dodsworth, 2012).

2.5 TASARIM, FONKSİYON VE ERİŞİLEBİLİRLİK

İç mimarlar olarak tasarladığımız yapılarda çeşitliliği göz önüne almamak hem farklı fiziksel özelliklere sahip olanları dışlar, hem de etik-hatta bazı ülkelerde yasal değildir. Kapsayıcı tasarım bir mekanın tüm potansiyel kullanıcılarını dikkate alarak ihtiyaçlarını karşılamayı önerir. Tasarım sürecinde merkezde insan yer alır ve bu yaklaşımda çeşitliliğe pozitif bir yanıt verilir. Bireylere, fiziksel özelliklerine bakılmaksızın, gündelik hayatlarında özgürlük, saygınlık ve seçim hakkı verir ve mekanlara kullanım esnekliği katar.

Gündelik hayatta binaları kullanırken problem yaşayanların sayısı çok yüksektir. Bu problemlerle en çok engellilerin karşılaştığını düşünsek de- nüfusun %20' si- yaşlı, çocuk, çocuklu aileler ve ağır yükler taşıyanlar da bu gruba dahildir. Bu insanlar bina girişlerinde ya da bina içi sirkülasyonda birçok güçlükle karşılaşabilirler. Bazıları görme ve işitme yetilerinin yokluğundan, bazıları da öğrenme güçlüğü çektiğinden, belli zorluklar yaşarlar.

İyi bir kapsayıcı tasarım herkes için en uygun planlama çözümlerini geliştirmeye çalışır ve tasarım sürecinin başından itibaren bu farkındalık ile tasarlamayı gerektirir.

Tasarımın her yönü ile yüksek kalitede olması için, bu konuların dikkate alınarak estetik ihtiyaçlara da yanıt verilmesi gerekir. Bazı durumlar için özel üretim çözümler geliştirilmiştir. Örneğin mutfak ve banyo donatıları üreticileri, kapsayıcı tasarım yaklaşımı ile üretim yapmanın önemini kavramakta ve bu yönde ürünler geliştirmektedirler ancak tasarımın bütününde nüfus çeşitliliğine uygun çözümler sağlanması, iç mimarın sorumluluğundadır (Simon Dodsworth, 2012).

2.6 TASARIM VE ESTETİK (MALZEME, RENK, DOKU)

Tasarım konusu ile ilgilenen herkes, insanların çevreyi nasıl etkilediğinin farkındadır.

Çevre konusundaki bazı önemli konuların, iç mimarlıkla da yakın bir ilişkisi var.

Malzeme, donatı, enerji kaynakları vb konularda yaptığımız seçimlerle doğal sistemlerin dengesini olumlu ya da olumsuz yönde değiştiriyoruz. Bilinçli seçimler ile de ilginç tasarımlar üretebiliriz; sürdürülebilir tasarımların işlevsel ya da estetik açıdan kuru ya da daha az ilginç olması gerekmez. Özellikle dikkat etmemiz gereken üç konu var:

İklim değişikliği, hammaddelerin sürdürülebilir olmayan şekillerde sağlanması ve sağlık. Tasarıma ilişkin kararlarımızın çevre üzerindeki etkilerini öngörmeli ve "ekolojik bilinç" ile davranmalıyız.

Sürdürülebilirlik ve malzeme seçimi: Tasarımlarımızda kullandığımız hemen her malzemenin çevre üzerinde bir etkisi olur. Doğal malzemeler birçok sebeple tercih konusudur ancak bu malzemelerin elde edilış yöntemlerinin çevre üzerindeki etkisine dikkat edilmelidir.

Doğal taş malzeme elde edildiği yere göre çok farklı ve özel dokulara sahiptir ve bazı bölgelere ait taşlar bu dekoratif etkileri yüzünden özellikle talep görürler. Bu tür çok talep gören taşların elde edildiği ocakların bazıları artık tükenme aşamasına gelmiştir ve bir kez tükendiklerinde, yenilenemeyeceklerdir. Taş ocaklarından çıkarıldıktan sonra belli boyutlarda kesilir ve dokuyu vurgulamak üzere farklı şekillerde cilalanır. Taş malzemenin bu şekilde işlenmesi için büyük miktarda su harcanır. Örneğin Asya' da bazı taş ocaklarında bu işlemler yüzünden çevre yerleşimlerin içme su kaynaklarına zarar verilmiştir. Birçok sert ahşap çeşidi, dekoratif özellikleri nedeni ile de yoğun talep görmektedir. Ahşap malzemenin sorumlulukla elde edilerek kullanılmasına yönelik belli düzenlemeler mevcuttur. "Forest Stewardship Council" en yaygın tanınan denetleme sistemidir ve uygun ahşap malzemelere FSC etiketi verilir. Greenpeace organizasyonuna ait "Good Wood Guide" adlı rehber kitap dünya üzerindeki belli ağaç türlerinin durumunu belgelemekte ve nesli tükenme tehlikesi olan türlere alternatifler önermektedir.

Günümüzde plastik malzemelerin çoğu, sürdürülebilir olmayan bir kaynaktan, petrolden üretilmektedir. Ürün tasarımcıları, ürünlerinin sürdürülebilir olmasına gittikçe daha çok önem vermekte, ürünün kullanım döneminde çevre üzerindeki etkisi kadar, atık olarak da geri dönüşebilir olmasına dikkat etmektedirler. İç mimarlar da seçtikleri ürün ve malzemelerin bu özelliklerine dikkat etmelidirler (Simon Dodsworth, 2012).

Doku ve Renk: Bir yüzeyin dokusu rengini belirleyen etkenlerden biridir. Doku malzemeye çarpan ışığın yansıyan kısmı üzerinde etkilidir (Unugur, 1977).

Her cismin bir rengi olduğu gibi aynı zamanda kendisine has bir dokusunda vardır. Cisimlerin dokularının sert veya yumuşak oluşu, cismin mekan içinde algılanışını da etkiler. Yumuşak dokulu cisimler olduklarından daha yakın görünürler.

1. Düzgün yüzeyler

Çok düzgün ve gözeneksiz düzeye çarpan ışık, içeriye etki olanağı bulamadan geri yansır. Göze yalnız aynasal yansıma soncu olan ışık gelir. Malzemenin rengi o anda görünmez. Pencere camı buna iyi bir örnektir. Üstü parlatılmış metaller, aynasal

yansıma yanında başka renkleri de yansıtırlar. Pirinç saksılar, bakır panolar örnek olarak verilebilir.

2. Puruzlu yüzeyler

Yüzeylerin üzerindeki pürüzler çeşitli yönlerde yansıtma yaparlar. Yüzeyin girinti ve çıkıntıları büyüdüğü oranda rengide koyulur ve doygunluğu azalır. En yutucu malzemeler kürk, halı, kadife gibi tüylü yüzeylerdir.

3. Dokulu Yüzeyin Parlaklığının Etkisi

Cisimlerin renginin dokusunun yanında bir de yüzeylerinin parlaklık derecesi vardır. Bazı cisimlerin yüzeyi parlak iken bazılarının mattır. Parlak bir cisim biraz uzaklaştırdığımızda parlaklık etkisi azalır ve mat görünmeye başlar. Mat ve parlak yüzeylerin gözde bıraktığı etki farkı yüzünden parlak cisimler olduklarından daha yakında, mat cisimler ise olduklarından daha uzakta görünürler.

Cisimlerin dokusunun, renginin ve parlaklığının meydana getirdiği etkinin ortak yönleri dikkate alınır şu sonuç ortaya çıkmaktadır. Sert dokulu, sıcak rengli, parlak yüzeyli cisimler olduklarından daha yakında, yumuşak dokulu, soğuk renkli, mat yüzeyli cisimler olduklarından daha uzakta etkisi yaparlar. Buradan varılan sonuç, tasarımda istenilen etkinin elde edilmesi için renklerin yanı sıra bunların doku ve parlaklıklarından da ne derece yararlanılması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Tasarımda kullanılan her bir malzemenin dokusu, rengi ve belli bir parlaklık derecesi bulunduğu göre malzemelerin buradaki esaslara uygun olarak bilinçli bir şekilde kullanılması zorunluluğu böylece ortaya çıkmaktadır. Bir objenin bir başka objeye göre daha yakında görünmesi istendiğinde, bu objelerde kullanılacak malzemelerin seçimi için gereken koşullarla, bize göre olduğundan daha uzak etkisi uyandırılmak istenen objelerde kullanılacak malzemelerin seçimindeki esaslar bu ana kurallar içinde mevcuttur. Yumuşak dokulu cisimler insanda huzur ve rahatlık duyguları oluşturmaktadır. Buna karşılık sert dokulular insanı uyanık tutar, azim ve iradesini destekler, insana heyecan verir. Bu sebeple içinde ya da önünde bu ruhsal etkilerden her hangi birinin duyulması istenen mekanlarda veya yapılarda arzu edilen ruhsal etkileri doğurabilecek dokuda malzemeler kullanılmalıdır.

Bir anıta sert dokulu malzemeleri kullanmak ya da kullanılan malzemeleri sert dokulu gibi işlemek buna karşılık bir mabette, bir dinlenme köşesindeki veya eğlence merkezinde yumuşak dokulu yüzeylere yer vermek uygun düşer.

İç mekanın tasarlanması sürecinde, çoğu zaman, iç mimar tarafından tasarımın ana niteliğini ortaya koyacak bir tema belirlenir. Bu belirlenen tema ya da içerik kavram olarak adlandırılmaktadır. Tasarımcılar arasında "konsept" de denilen kavram İngilizce

kökünden gelmektedir. Ad olarak kullanılan bu sözcük, bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı olarak tanımlanmaktadır (BTS, 2012).

Kavramın belirlenmesinde kullanılan tema, iç mekanın biçimlenmesine kaynak oluşturur. Aynı zamanda, iç mimarın seçeceği ve kullanacağı birçok malzemenin, renk-doku seçiminin, aydınlatmanın, mobilyanın vs. seçimini kolaylaştırır. Her seçim, tasarım çalışmasının gelişmesini sağlar. Gelişimin devamlılığıyla birlikte her yeni ekleme, baştaki kavramı desteklemelidir (Tate & Smith, 1986).

Seçilen tema ya kullanıcının ya da yerel kültürün izlerini taşımadığı durumlarda ulaşılan sonuç ne kadar nitelikli olursa olsun, yaşamayan bir mekan olacaktır. Bu nedenle iç mimarın belirlediği tema, ister özdeksel isterse de tinsel olsun, arkasında mutlaka doğru ilişkilerin kurgulandığı bir düşünce örüntüsüne gereksinim vardır. Eğer bu düşünce örüntüsü sistematik bir biçimde işlenmezse mekanlarda uyumsuzluklar gözlenecek ve kitsch olarak nitelenecektir.

Estetik, sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve yaşamda güzelliğin kurumsal bilimi olarak anlamlandırılmıştır (BTS, 2012). Estetik, yalnızca sanattaki güzelle ilgilenmemektedir. Estetik aynı zamanda çevremizde olan her türlü varoluşlarla da ilgilidir. İster doğal olsun, ister insan eliyle üretilmiş olsun, estetik güzeli arar ve sorgular.

Bu kavramın bilimsel yaklaşımı, ancak araştırma ve çözümlenmeyle sonuçlanabilecek bir kurumsal dizgiyle oluşabilir. Dolayısıyla güzeli incelemek bir bilimsel yaklaşımı gerektirir. Estetik, güzel ile ilgili araştırma alanı olarak kabul edilmekte ve güzelin bilimi ya da bilgisi (Timuçin, 1994) olarak tanımlanmaktadır. Mekan içindeki nesnelere, yani eşyalar ile insan arasındaki ilişkinin düzenlenmesi, bu nedenle estetiğin konusu içine girmektedir. Yapılacak her türdeki neden- sonuç sorgulanması, hem iç mimarın hem de kullanıcının kendine göre güzeli aramasıdır. Bu arayış ne kadar küresel kültüre yaklaşırsa, ulaşılan güzel herkes tarafından güzel bulunacaktır. Böylece nitelikli bir iç mekanın tasarlanmasının yolu açılacaktır.

Genellikle toplum, estetiğinin güzel sanatlarının bir konusu olduğunu düşünmektedir.

Güzel ve sanat Platon' dan beri felsefi düşüncenin konusu olmuştur... Aydınlanma filozofu Baumgarten' den bu yana estetik, felsefenin ayrı bir dalı olarak gelişmiştir.

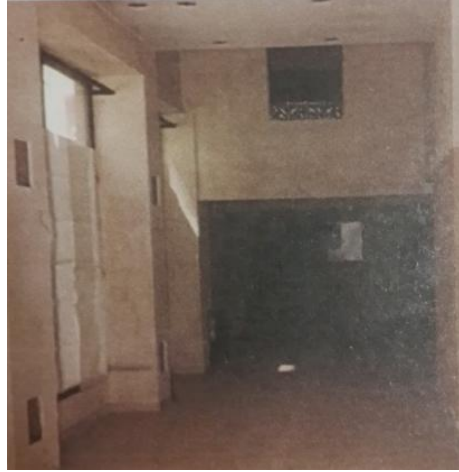
Estetiği geliştirenler Kant, Hegel ve romantik filozoflar olmuştur (Akarsu, 1988).

Gerçekten de Baumgarten bir bilim olduğunu ve onun mantığını bir alt alanı olarak ele alınması gerekliliğini savunan ilk kişiydi. Onun bu yaklaşımıyla estetik, "duyumların bilimi" olarak kabul edilmektedir.

İç mekan tasarımında kullanıcıların, estetik değerlerle tasarlanan üretimler karşısında verdiği tepkiler önemlidir. Bu tepkiler, içmimar tarafından çoğunlukla, beğeniyle sonuçlanması beklenmektedir. Estetik nesne olarak tanımlanan güzeli seçebilme yeteneği, beğenin odak noktasıdır. Beğeni yanında belirli duygu yapıları da beraberinde getirmektedir. Haz duyma, hoşlanma ya da zevk alma gibi duygular, bir anlamda güzel ile iletişime geçen kullanıcının yaşadığı duygulardır.

- a) Haz duymak, bir uyarıcıyla başlayan, uyarıcıyla olan ilişki devam ettiği sürece varolan, ilişki bittiğinde sönen, aynı ilişki tekrar kurulduğunda da ortaya çıkmayan duygusal doyum halidir (Erinç, 1998). Mekanlarda pek oluşmasını istemediğimiz bir duygu yapılarıdır. Çünkü geçicidir ve kullanıcıda iz bırakmaz.
- b) Hoşlanma, bir uyarıcıyla başlayan, o uyarıcıyla olan ilişki devam ettiği sürece varolan, ilişki bittiğinde sönen, fakat o ilişki tekrar kurulduğunda, her kurulduğunda tekrar ortaya çıkan duygusal doyum halidir (Erinç, 1998). Bu duygusal yapılaşma da pek istenilmeyen bir durumdur. Çünkü kullanıcı bir mekandan hoşlandı mı tekrar mekanı yaşamak isteyecektir.
- c) Zevk almak ise, bir uyarıcıyla başlayan fakat devamı için bir daha o uyarıcıya gereksinim duymayan, ilişki bittiğinde de tıpkı bir kişilik özelliğiymiş gibi devam eden duygusal doyum hali olarak açıklanmaktadır (Erinç, 1998). İşte bu duygu, her iç mimarın tasarladığı bir mekanda olmasını istediği bir duygu yapıları olmalıdır. Böylece kullanıcılar buldukları mekandan zevk alırlar, yaşar ve yaşatırlar.

Burada algının rolü oldukça fazladır. Kişiler, algıyı izleyen düşünme sürecinde ya da algılama süreçleri boyunca süren düşünme sürecini tam bir ayrıştırıcılıkla kullanır (Timuçin, 1993). İşte, bu ayrıştırıcılık aslında bir seçme işlemidir. Estetik değerlerin gelişmesi deneyimle olacağından seçme işlemi ne kadar çok yapılırsa, doğruya, ideale o oranda çabuk ulaşılabilir. Estetik algıda insan, çevresinden amaçlarına uygun olacak biçimde bilgi alır ve depolar. Bu bilgi alma seçme işlemi ile olur. Seçme işlemi ve beklentiler algılamayı yönlendirir (LANG, 1987). İç mekanda yer alan estetik değerlerin belirlenmesi de seçme işlemidir. Biçimini, rengini, dokusunu değiştirme, ölçü ve oranlarıyla oynama, hepsi bilinçli ve eğitilmiş bir düşünme sisteminin düzen oluşturma çabasıdır.



Şekil 10: Uygulanma öncesi. Eskişehir.1998

Şekil 10' da kullanıcı tarafından önerilen mekanın uygulama öncesi durumu gözükmemektedir. Kullanıcının isteği doğrultusunda bu mekan, bir restoran olarak tasarlanmıştır. Restoran, yerel bir kültür olan Çin mutfağının özelliklerini taşıyacaktır. Bu nedenle, restoranın teması Çin Mutfağı, kavramıysa geleneksel Çin kültürünün yerel çizgileri olarak belirlenmiştir. Bu seçim, uygulamanın yapılacağı ilde ilk kez Çin Mutfağı temalı bir restoran olması nedeniyle yapılmıştır. Bununla ilgili eskiz çalışmaları Şekil 11' de görülmektedir.



Şekil 11: Chinatown Perspektiv, Eskişehir.1998



Şekil 12: Chinatown, Eskişehir.1998

Şekil 12' de ise mutfağın uygulanması tamamlanmıştır. Tasarlanan ortam hem mekanın önceki durumundan hem de çizimlerde gösterilen konumdan farklı bir değere ulaşmıştır. Bu aşamadan sonra, kullanıcılar, iç mekanın estetik değerlerini, görsel ve duyumsal etkileriyle birlikte son aşamaya gelince görebilmişlerdir. Çünkü kişiler, insan ölçeğinde ilk kez bu mekanın özdeksel ve tinsel değerleriyle karşılaşmışlardır. Bu tasarım, kimine göre güzel, kimine göre kötü, kimine göre sıradan, kimine göre sıcak bir mekan olarak değerlendirilir. Çünkü mekan tamamlanmış ve bütün estetik değerleriyle ortaya konmuştur. Artık her kişi sahip olduğu kültürel değerler, kimlik oluşumu, duygusal yapıları ve estetik beğenileriyle birlikte bu mekanda belirli bir beğeni düzeyi ortaya koyabilecektir. Kimi bu mekanı sık olarak kullanacak (zevk alma), kimi bu mekana birkaç kere gelecek (hoşlanma) veya bir daha gelmeyecektir (haz duyma).

2.7 İKİNCİ BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Dünyanın herhangi bir yerinde bir yapının kapısını açın ve girin. Kapının ardındaki mekan, farkına varmasanız bile, sizde bir izlenim yaratır. Sonraki deneyimleriniz bu ilk izlenimi destekleyebilir ya da değiştirebilir.

İç mimari şu fikirlerle tanımlanır:

- Çevresini saran yapıyı ve yapının bağlamını tasarım stratejisinin öncülleri olarak tanımlar ve gözetir.

- Üç boyutlu mekanın yönlendirmeleri ve hazzı ile ilgili bir etkinliktir.
- İç mekan deneyiminde görme, işitme, dokunma ve koku uyaranlarını temel öğeler olarak kullanır.
- Işığı mekanı tanımlayan, etki yaratan ve esenlik veren bir araç olarak görür.
- Malzeme ve rengi tasarlanmış çevrenin tamamlayıcı unsurları olarak kullanır.

İç mimarlık tüm insani gereksinimlere hizmet eden karmaşık ve çok katmanlı bir etkinliktir.

İç mimarlık amaca uygun mekanlar yaratmakla ilgilidir, ayrıca insan doğasının daha zor tanımlanan tarafıyla da- ruhu besleme arzusu ve anlam arayışı- ilgilidir.

Tasarım bir yaşam şeklidir. Özellikle de, her yerde mekansal biçimler ve araçlar, aydınlatma etkileri, malzemeler gören ve bunları gelecekte kullanmak üzere belleğinde saklayan iç mimarlar için bu doğrudur. Tasarımcı olmayı arzu eden kişiler için en önemli araç gözlemdir.

Tasarım süreci, belirli bir bilgi dokümantasyonu gerektirir. Çok bileşenli doğası gereği tasarım, farklı alanlardan toplanan bilgilerle beslenir. Ancak bu bilginin sınıflanması ve saklanması, sistematik bir şekilde yapılmadığı takdirde tasarım süreci sırasında kullanımı aksamakta, bir kısmı gözden kaçmakta ya da unutulmaktadır. Evrimsel tasarım, bir anlamda tasarım süreci sırasında kullanılan bilgiyi belirli bir yapı içerisinde toplayarak sistemli bir şekilde, atlanmadan kullanımını sağlamaktadır. Oluşturulan bir tasarımın değerlendirme kriterleri her zaman maliyet, performans, enerji tüketimi gibi sayısal değerlerde olmaz. Kullanım kolaylığı, estetik vb. gibi kriterlerin sayısal olarak değerlendirmesi zordur. Öte yandan geleneksel tasarım yöntemlerinde bu tür kriterleri değerlendirirken tasarımcılar, geçmişte yaşadıkları kişisel deneyimlerine sıklıkla başvururlar. Bu da tasarımcının oluşturduğu çözümlerin, kendi öznel yargılarıyla sınırlanmasına yol açar.

Makineleşmenin bir adım ötesi olarak ortaya çıkan otomasyon, süreçlerde insan faktörünün en aza indirilmesinin yanı sıra süreçlerin hızlı işlenmesini de hedefler.

Tasarımda otomasyonu sağlayan evrimsel yöntem, tasarım sürecini bu tür önyargılardan arındırmayı ve hızlandırmayı hedefler.

Tasarım problemleri, çok bileşenli, karmaşık yapılardır. Bu tür karmaşık ve zor problemlere hızlı ve kolay çözüm üreten bir arama ve optimizasyon yöntemi olması nedeniyle genetik algoritmaların tasarım problemlerine uygulanması, olumlu sonuçlar vermektedir. Tarafsız, hızlı, alışılmadık çözümler üreten evrimsel tasarım uygulamaları yaygınlaşmaktadır.

3. BÖLÜM: KÜLTÜREL YAŞAM

Kültür sayısız tanımı olan, her düşünürün, yazarın, sanatçının, akademisyenin ve meslek adamının kendi bakış açısıyla tekrar tekrar açıkladığı ve değerlendirdiği bir kavramdır.

Yaşamın bir parçası olan, yaşadığımız çevreyi estetik ve önemli kılan iç mimarlık için kültür, mesleğin hem özünü hem de kaynaklarını oluşturmaktadır. Aynı, sanat alanlarında olduğu gibi. O hem kullanıcıyı ve müşteriyi tanımlarken, hem de tasarımcının özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Aynı, sanattaki sanatçı ve süje arasındaki ilişki gibi. Bu nedenle kültür, iç mimarlığın ayrılmaz bir parçasıdır.

Günümüzde, iç mimarlık bölümlerinin bir bölümü Fen Bilimleri kapsamında bir bölümü Sosyal Bilimler kapsamında yer almaktadır. Ancak, hem konusu hem de uygulamada kullandığı kavramlar, bu kavramların öznesi ve terimler açısından, Sosyal Bilimlerin kapsamı içinde değerlendirmek daha doğrudur. Sosyal bilimler için temel kavram toplumdur. Toplum genellikle kendisini meydana getiren öğelerle tanımlanmaktadır. Buna bağlı olarak ana terimi toplumsal yapıdır (Kongar, 1995). Toplumsal yapıyı oluşturan bireyler arasındaki iletişim toplumsal yapının niteliğini oluşturmaktadır. Yani, bireyler arasındaki etkileşim bir anlamda toplumsal yapıyı tanımlamaktadır. Dolayısıyla bunu bireyler arasında düzenlenmiş insan ilişkileri olarak yorumlamak olasıdır. Bu aşamada toplumsal yapının iki ayırımından da söz etmekte yarar bulunmaktadır. Üretim ve mülkiyet alanındaki ilişkiler alt yapı, din, ahlak, politika gibi üretim ve mülkiyet ilişkileri dışında kalan ve toplumsal bilincin varlığını gösteren ilişkiler üst yapı ilişkileri olarak tanımlanmaktadır (Kongar, 1995). Üretim ve mülkiyetle birlikte alt yapı sınıfları ortaya çıkmaktadır. Bu sınıflar, çoğunlukla, toplumun genel yapısının niteliğini ortaya koyan bir sistem içererek toplumsal yapının bilincini belirlemektedir. Burada sözü edilen bilinçlilik kavramı anahtar kavramlardan biridir. Çünkü bilinç kültürün varolmasını sağlayan tek araçtır (Erinç, 2004). Rus asıllı Amerikalı toplum bilimci Pitirim Sorokin bilinçlilik kavramı için, belli etkileşimlerde bulunan kişi ve grupların çeşitli davranış ve eylemlerinin belli amaçlara yöneldiğini ve bu kişi ve grupların, aralarındaki ortak noktaların farkında olduklarını belirtir. Bilinçlilik, bireylerin bir toplumsal yapı içindeki ilişkilerinde ve üst yapıyı sağlayan öz değerlerin farkında olunması anlamına gelmektedir. Bu ilişkilerin sonunda ortaya çıkan anlamlar, değerler ve kurallarsa kültürel yapıyı oluşturmaktadır (Kongar, 1995). Buradan da anlaşılacağı gibi, toplumsal yapı ile kültürel yapı aslında birbirinden ayrılmayacak bir birliktelik içindedir. Bu birliktelik,

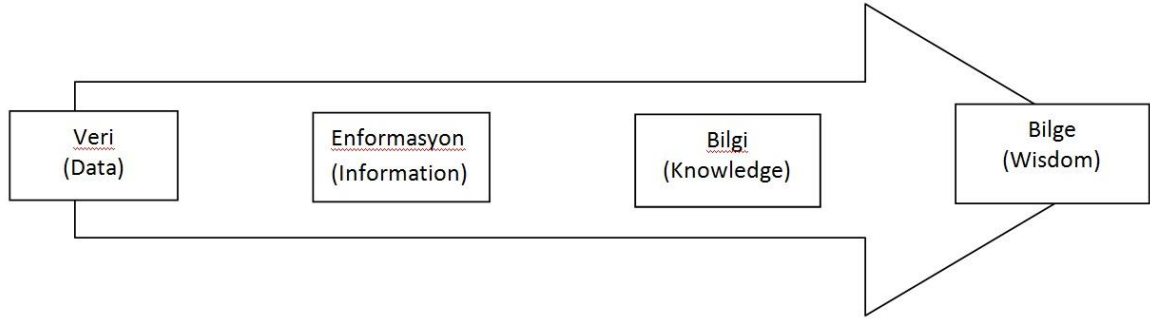
birleşik bir kavrama dönüşerek sosyo- kültür olarak adlandırılmıştır. Sosyo- kültürel yapı insan ilişkileriyle birlikte, bu ilişkileri oluşturan araçlar sonucunda ortaya çıkan anlamlar, değerler ve kurallar bütünü oluşturmaktadır.

Toplumsal yapıdan başlayarak temel kavram arayışında ulaşılan sonuç, tasarımla ilgilenen her alanda olduğu gibi iç mimarlıkta da insandır. Bir anlamda sorunun öznesi, toplumsal yapının en alt parçacığı olan insandır. Özne insan olunca, kültür ve kültürle ilgili terimler ve kavramlar konumuzun temel kaynağını oluşturmaktadır. Tasarımı bir buluş yöntemi olarak kullanan iç mimarlıkta, insan ve insanın yakın çevresi uğraş konusu olarak ele alınmaktadır. Böylece, insanın ürettiği anlamlar, değerler ve kuralların biçimlendirdiği düşünce ve davranışlar hemen öne çıkmaktadır.

Temel Terim ve Kavramlar: Kavram, bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, felsefi bir yaklaşımlaysa, nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım olarak tanımlanmaktadır (BTS, 2012).

Her kavram belli bir anlamsal dizilim içermektedir. Her kavramın değeri, içinde bulunduğu anlam dizgesindeki yerine, aynı dizgede bulunan öteki kavramlarla olan ilişkisine bağlıdır. Bu nedenle tek başına varolan, ilişkileri olmayan bir kavram yoktur. Bundan çıkarılacak sonuç, kavramların salt ve mutlak birimler olmadığı ve kültürle bağıntılı bulduklarıdır (Erkman, 1987). Soyuttur, bu nedenle her kişi kendi kimliği, algı düzeyi, zihin ve düşünce etkinliğine bağlı olarak kavramları anlar ve yorumlar. Zaten birçok kez kavramların tartışma konusu olması da bu algıdaki farklılıklardır. Kavram soyutken, imge somuttur (Tanilli, 2010). İmge, Afşar Timuçin tarafından, bir duyumdan kalan iz olarak tanımlanmaktadır (Timuçin, 1994). Bir başka deyişle, duyu organlarının dış dünyadan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan somut ya da düşünsel kopyasıdır.

Bilgi, enformasyonun neden sonuç ilişkisi kurularak işlenmiş halidir. Baktığını gördüğü, duyduğunu anladığı, dokunduğunu hissettiği bir bilinç düzeyidir. Bu bilinç bir anlamda kişinin düşüncelerini, kimliğini ve kültürünü yansıtmaktadır. Son aşama ise, bilginin kişinin küresel kültüre ve hümanizme yakınlığı, erdemlerle birlikte geliştirmiş olduğu benliğinin ürettiği değerleri içeren yararlı bilgidir. Felsefi ve derin düşünceyle biçimlenmiş bir benliğin bilgiyi değişmez değerleriyle işlemesi ve kullanmasıdır. Düşünce ve davranışlar bu değerlerin önemli göstergeleri olarak kabul edilmektedir. Bu aşamadaki biçimlenmiş bilgiyi bilgelik ya da eski tanımıyla hikmet olarak adlandırabiliriz (Grafik 4).



Grafik 4: Bilginin Koramsal Yapısı

İmgenin oluşabilmesi için iki tür kaynağa gereksinim vardır. Bunların ilki olan dış dünya, nesnelere algıyla gerçekleşen basit bir sunumdur. Algıda beliren bu taslak, kavramsal düşüncenin temelini oluşturur ya da daha başka bir deyişle, imgeler, kavramların ilksel biçimleridirler. İkincisiyse, imge imgelemen doğrudan doğruya yaratısı olarak vardır. İmgelem herhangi bir gereksinimle ya da boş bir edimle herhangi bir şey tasarlandığında imge oluşmuş olur (Timurçin,1994).

Her iki koşulda da imge varolanın yeniden yaratılması ve üretilmesiyle söz konusu olmaktadır. Bu nedenle kişilerin kültürleri, kimlikleri ve algıları bu süreci etkileyen en önemli etkenlerdir. Buradaki kritik ilişki, kişilerin kimlikleri ve bireysel algılarıdır.

Kimlik, kısaca, kişiyi kişi yapan niteliklerin tümü olarak düşünülebilir. Server Tanilli kimliği, bilinçli iki insan, yaşı, karakteri, zevkleri gibi gözle görülebilir farklılıkların ötesinde, birbirinden ayıran şey olarak tanımlamaktadır. Kimliği oluşturan her türlü iç ve dış etken o kişiyi tanımlamaktadır.

Kişi evrensel kültüre açıksa ya da önyargısız ve art düşüncesiz olarak ona yakınlaşırsa, kendine özgü bir bireysel kültüre sahip olabilir. Kimlik gelişimi bireyin toplum içinde kişi olmasını sağlayacak değerleri oluşturmasını sağlayacaktır. O halde kültürlü kişi demek evrensel kültürü, onun insan ve değerlerini anlayabilmiş kişi demektir. Bu ise kişisel kimlik sahibi olma anlamına gelir (Erinç, 2004).

Kişisel kimliği olan bir kişi, toplum içinde, topluma rağmen olumlu fark gösteren ve kendini fark ettiren birey olarak tanımlanabilir. Onun toplum içindeki konumu, topluma uyum sağlayan bir bireyden öte, algısı, düşüncesi ve davranışlarıyla daha üst edimlerini tanımlamaktadır.

O zaman kişinin bu üst edimlerini kazanmasını sağlayacak sürecin önemli bir paydaşı olan algıyı ve onu örgütleyen etkenleri de kısaca değerlendirmekte yarar olacaktır. Algı, batı dillerinde olduğu gibi almak sözcük kökünden türemiştir. Özdeksel yapıların duyular yoluyla öznel bilince aktarma olarak tanımlanabilir. İçten ve dıştan gelen uyarıcıların duyular aracılığıyla anlamlı hale getirilmesi olarak tanımlanır. İstemli ya

da istemsiz olarak başlayan bakma ve görme, insanın algılama, bilme, anlama ve anlamlandırma süreçlerini içerir (Kaptan Ö., 2011). Bu süreç anlaktır. Önce kişi bakar. Baktığı yerdeki varoluşları, görsel duyumları beyne iletir. Eğer beyin, imge ve çağırışım sonucu, daha önceden elde edip kodladığı bir veri veya enformasyon varsa onunla ilişkilendirir. Eğer yoksa o zaman yeni bir enformasyon olarak sonradan kullanılmak üzere kaydeder. Bu görsel algının bir biçimde de olsa nesnelleşmesidir.

Bireyin yapısal özellikleri dışında kültürü, kimliği, gelenekleri, görenekleri, deneyimleri, beklentisi, ilgi alanları, gereksimleri, beğenileri ve geçmiş yaşantısı gibi nitelikler de algıyı farklılaştıran etkenler olarak bireyi etkilemektedir.

Son aşamada günlük yaşantımızda sıkça kullandığımız ve kültürle doğrudan ilişkilendirilen iki kavram, gelenek ve görenek kavramlarını kısaca açıklayalım. Gelenek, bir toplumda bulunan bireyleri birbirine bağlayan, geçmişten gelerek köklenmiş alışkanlıklar olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda, bir toplumda, bir toplulukta, eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, töre ve davranışlara da karşılık gelmektedir. Görenek ise, bir şeyi eskiden beri görüldüğü gibi yapma alışkanlığı olarak tanımlanmaktadır. Toplumbilim Terimleri Sözlüğünde ise uyulması için herhangi bir yaptırımı bulunmayan ya da yaptırımı çok yumuşak olan davranış örneği olarak karşılık bulur (BTS, 2012). Görenek, geleneğe göre daha güçsüzdür. Bunun en önemli nedeni göreneklere uyulması gibi bir kuralın olamaması ve bu seçimin bireyin özgür iradesine bırakılmış olmasıdır. Bazı durumlardaysa görenekler zamanla toplum tarafından kabullenerek gelenekselleşir. Buna karşın, popüler kültürün kabul ettiği ve moda kavramları karşısındaysa devamlılığı ve etkisiyle daha güçlü bir konumda yer almaktadır.

3.1 KÜLTÜR KAVRAMI

Kültür, özen göstermek anlamına gelen Latince colere deyiminden türeyen ve yine Latince de tarım anlamına gelen culture kökünden gelmiştir (Hançerlioğlu, 2000).

Osmanlıcada Hars, Fransızca ve İngilizcede Culture, Almandada Kültür, İtalyancada Cultura sözcükleriyle karşılık bulmaktadır.

Türk dil Kurumu' nun Büyük Türkçe Sözlüğünde geniş bir açıklamayla yer almaktadır.

Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün özdeksel ve tinsel değerler ile

bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü tanımlaması yapılmaktadır. Ayrıca, bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü, muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimi.

Budunbilim Terimleri Sözlüğünde (1973) Bir halkın ya da bir toplumun özdeksel ve tinsel alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü olarak tanımlanarak şu ekleme yapılmaktadır. Kültür, yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel gereksemelerin elde edilmesi için kullanılan her türlü araç gereç; uygulanan teknikler; düşünceler, beceriler, inançlar, geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum, davranış ve yaşama biçimlerinin topu olarak tanımlanır (BTS, 2012). Bu tanımlarla birlikte farklı alanlar için kullanılan kültür kavramı, çok geniş ve zengin bir içeriğe sahip olduğu hemen görülmektedir. Bu zenginlik içinde, kültür en geniş tanımıyla insanla ilgili her edinimi ve birikimi içerdiği söylenebilir. İçmimarlık gibi insan ve insanın yaşam biçimiyle ilgilenen meslek alanları için, kültür daha çok toplumsal etkisi ve yaşayışa ait olan içerikleriyle ilişkili olduğu düşünülmelidir. Çoğu zaman farklı, yeniyi ve daha önce görülmemiş arayan ve bunları insanların hizmetine ve beğenisine sunan içmimarlık için kültür kavramı daha çok toplumsal ve felsefi içeriklerle kullanılması daha uygun gözükmektedir.

3.2 KÜRESELLEŞEN KENTLERDE YAŞAM ALANI, TASARIM, KÜLTÜR VE TOPLUMSAL KİMLİK İLİŞKİSİ.

Türkçe Sözlük' te, kültür, "tarihi, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerleri yaratmada, bunları gelecek kuşaklara iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü" olarak tanımlanıyor. Kültür kavramına, "bir topluma özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü", "muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimi", "bireyin kazandığı bilgi" (tarih, sanat kültürü gibi), verildiği de görülmektedir.

Bir Fransız düşünürüne göre, kültür, "Herşey unutulduğu zaman belleklerde ne kalıyorsa, ona verilen isimdir". Burada dikkati çeken özellik, kültürün bir birikimin ürünü olduğu, posası atılmış, darası düşülmüş değerleri temsil etmekte olduğudur.

Kevin Lynch, Kent İmgesi (The Image of the City) adlı yapıtında, adları buldukları kentlerin adıyla özdeşleşmiş imgelerden, öğelerden söz eder. Eiffel Kulesi (Şekil 13) Paris ile, San Marco Meydanı (Şekil 14) Venedik ile, Topkapı Sarayı ve Sinan'ın camileri (Şekil 15) İstanbul' la, Empire State ve Manhattan' ın öteki gökdelenleri (Şekil 16) New York ile özdeşleşmiş simgelerdir.



Şekil 13: Eiffel Kulesi, Paris



Şekil 14: San Marco Meydanı, Venedik



Şekil 15: Topkapı Sarayı ve Mimar Sinan Camileri, İstanbul



Şekil 16: New York Gökdelenleri

Gazimağusa' nın Namık Kemal Meydanı' nda (Şekil 17) her tarihsel çağdan arta kalan fiziksel, görsel ve moral öğelerin oluşturduğu zengin bir kültürel doku, çağımızın çok kültürlülük idealini haykırırcasına, yarısı kilise yarısı minare olan bir yapıyla taşlanmıştır.



Şekil 17: Gazimağusa' nın Namık Kemal Meydanı

Tolstoy' un, Balzac' ın, Gogol' ün, Dostoyevski' nin, Chopin ve Tchaikovsky' nin yazınsal ve sanatsal kimlikleri gibi, kentlerin de, mekansal, fiziksel, toplumsal ve kültürel bir bütün oluşturan, kendine özgü kimlikleri vardır.

Bir kentin kimliğini oluşturan onun kültür varlığı; kültürüne katkıda bulunan da kentin kimliğidir.

Günlük yaşam içinde kişilerin karşılaştığı ve onunla etkileşime geçen her varoluş, bir anlamda kültürün izdüşümlerini içermektedir. Yaşanılan çevredeki seçimler, seçilmiş ürünlerin kullanımı çoğunlukla ait olduğumuz toplumun kültürüyle biçimlenmektedir. İç

mekan ve onu oluşturan öğelerinin görsel niteliği, çoğu zaman bu seçimlerin oluşturduğu görsellikle gerçekleşir. Dolayısıyla mekanı oluşturan öğelerin niteliği, toplum ve kişilerin kültürlerinin bir yansıması olarak kabul edilmelidir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, kültür kavramı için aşağıdaki önermeleri göz önünde bulundurmak ve bu bakış açısıyla kültürü irdelemek doğru olacaktır.

- Kültür, bireyin üyesi olduğu toplumdan öğrendiği bilgi, gelenek, görenek, davranış, yasa, sanat, uygulama, zanaat gibi özdeksel ve tinsel ürünlerden oluşan bütündür (Acıpayamlı, 1978).
- Kültür, eğitim görmüş ve bu eğitimle beğenisi, savunma ve eleştirme gücü gelişmiş bir kişilik kazanmış durumda olma, bir toplumun, kendi iç yasalarına göre, biçim kazanması ve gelişmesi durumudur (Akarsu, 1988).
- Kültür, tarihin sürekliliği içinde insanlar yoluyla ve insanlarda gerçekleşen tinsel biçimlenme süreci; insanın tinsel başarıları ve yaratışlarıdır (Akarsu, 1988).
- Tüm olarak tinsel ve törel yaşam; geniş bir toplumun bütün alanlarında ortak olan dinsel, ahlaksal, estetik, teknik ve bilimsel nitelikteki toplumsal olayların bütünüdür (Akarsu, 1988).
- Kültür, her türlü araç, bilgi, düşünce ve toplumsal örgütlenmenin-yapılanmanın tümüne birden verilen addır (Erkman, 1987).
- Kültür, insanın insanlıkla ilgili en genel bilgisidir (Timuçin, 1994).
- Kültür, insanoğlunun kendi için, kendi mutluluğu, rahatı ve potansiyel güçleri adına, kendinin varedtiği, varedebileceği herşeydir (Erinç, 2004).
- Kültür, bireylerin, çevrelerinde buldukları veya buldurmak istedikleri görsel, kavramsal ve düşünsel her türlü varoluştur (Erinç, 2004).

Kültür kavramı, sadece toplumsal açıdan değerlendirilmemelidir. Kültürü oluşturan değerlerin kökenine inildiğinde onu felsefi açıdan da değerlendirmek olasıdır. Kültür, bilginin özüne inerek orada kişinin kendi üretimiyle değiştirerek o kişiye uygun olarak yeniden yapılandırmasıyla oluşturduğu "kendi doğası" olarak da tanımlanabilmektedir (Hançerlioğlu, 2000). Böylece kişi, sahip olduğu kimlik değerleriyle birlikte toplumsal konumu, enformasyon düzeyi ve en önemlisi erdemleriyle biçimlendirdiği kendi gerçekliğini de oluşturmaktadır.

Kültür tarihsel bir olgu olarak da nitelenebilmelidir. Kültürün insan etkinliklerinin hem özdeksel hem de tinsel değerlerini ortaya koyan bir işlevi bulunmaktadır. Ancak o zaman, hem sanatta, hem içmimarlıkta, hem de günlük yaşamdaki kültürün öznesi, insan olarak değerlendirilebilir.

3.3 UYGARLIK VE KÜLTÜR İLİŞKİSİ

Uygarlık kavramı çoğu kez kültür ile birlikte hatta onun yerine kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür kadar olmasa da uygarlığın da hem terim olarak hem de kavram olarak birçok tanımı bulunmaktadır. Uygarlık, bir ülkenin, bir toplumun, özdeksel ve tinsel varlıklarının, düşünce, sanat çalışmalarıyla ilgili niteliklerinin tümü (BTS, 2012) olarak tanımlanmaktadır. İkinci anlamıysa sonradan yüklenmiştir. Ayrıca bilim ve tekniğin ilerlemesiyle yaratılan yaşama koşulları ve bunun sonucu orataya çıkan yaşamada kolaylık sağlama, yetkinleşme, yaşama biçimlerinin daha bir incelmeye durumu (BTS, 2012) olarak açıklanmaktadır. Uygarlık aynı zamanda, doğal hal barbarlığın karşıtı bir durmu anlatmak (Aytaç, 1981) içinde de kullanılan bir kavramdır. Son olarak da kültürle ilişkilendirilerek, geniş bir toplumun bütün bölümlerinde ortak olan dinsel, ahlaksal, estetik, teknik ve bilimsel nitelikteki toplumsal olayların bir bütünü (BTS, 2012) olarak daha geniş bir anlam kazandırılmıştır.

Uygarlığın son sözlük tanımı, kültür tanımıyla büyük benzerlik göstermektedir. Bu haliyle ekonomik toplumsal ve politik yapıların biçimlendirdiği ve onlar üzerine kurulan bir değerler sistemi olarak tanımlanabilir (Aytaç, 1981). Burada anlatılmak istenen değerler sistemi, kültür oluşturan toplumsal, ekonomik ve politik yapıların adalet anlayışının, din, ahlak, felsefe, edebiyat, sanat gibi olgularla biçimlenen bir toplumsal yapıdır.

Uygarlık tarihi ile kültür tarihi, uygar toplum ile kültürlü toplum, uygar insan ile kültürlü insan çok büyük farklar içermemekle birlikte temelde de birbirinin yerine kullanılmaması uygun olacaktır. Çünkü uygarlık kavramı bir değer yargısı taşımaktadır. Bu haliyle gelişme yolunda ilerlemiş, yolun çoğunu almış ve ideal ölçütlere yaklaşmış ya da ulaşma aşamasını tanımlamaktadır. Örneğin; Afrika' nın ya da Amazon' un içlerinde dış dünyadan yalıtılmış bir biçimde günümüzde de yaşayan kabileler ilkel olarak nitelenmektedir. Ancak onlar uygar olmamakla birlikte, özgün bir kültüre sahiptirler. Toplumsal yapısı, insan- insan ilişkileri, insan- doğa etkileşimi, değerler bütünü inançları bulunmaktadır. Bu kültür, onları tanımlayan hem özdeksel hem de tinsel değerlerle, çevresindeki diğer kültürlerden ayırmaktadır.

3.4 KÜLTÜR YAPILARI

Kültür, bilgi, gelenek, görenek, din, ahlak, bilim, sanat ve estetiğin yanı sıra aynı zamanda, tarımdan başlayarak endüstrinin her boyutuyla ilgili tekniğin kullanım biçimiyle de ilgilidir.

Bir toplumun niteliğini oluşturan ekonomik, kültürel ve politik etkenler toplumun kimliğini koyan özellikleri de içinde barındırmaktadır.

Toplumda sosyo- kültürel yapı; belli anlam, değer ve kurallara sahip olan belli bir çevrede bu anlam, değer ve kuralları birbirleriyle yaptıkları etkileşimde kullanan bilinçli kişi ve gruplardan oluşmuştur (Kongar, 1995). Anlam, değer ve kurallardan oluşan tinsel değerler tinsel kültürü, ortam ve ortamı oluşturan fiziksel ve fizyolojik yapı özdeksel kültürü, ilişkileri oluşturan etkileşim ise toplumsal ilişkileri oluşturmaktadır. İster duygu, ister düşünce sahibi düzeyinde olsun, genel çevrede ortak değerlerin yaşamları etkilediği görülmektedir. Bu nedenle kültür sınıfsal bir özellik değildir. Çünkü tarihsel edinimler, dünyaya ait bilgiler, gelenek, görenek, ahlak, din, dil, bilim, sanat ve felsefe gibi her türle bilgi ve betimlemeler kişilerin gelişiminde başat edinimler sağlamaktadır.

Bu açıdan bakıldığında kültür, bir öğrenme ürünüdür. Bu öğrenmenin temelinde, zaman, yer ister akıl ister sezgi yoluyla olsun, insanlar arasındaki iletişim ve etkileşim bulunmaktadır. Çünkü kültürle ilgili her türlü soyut ya da somut olgular, öğeler, kaynaklar her şey insan eliyle var edilmektedir. Yani kültürün temelinde insan ve insanın üretimleri yer almaktadır.

Kültür küresel, yerel ve bireysel olarak 3 sınıfa ayrılıyor.

a) Küresel kültür: Öncelikle küresel kültür, yani, dünyaya ait kültürden söz etmekte yarar olacaktır. Küresel kültür, zaman ya da yer gözetmeksizin bütün insanları kapsayan ve içinde insanın gerçekleştirdiği herşeyi barındıran kültür olarak tanımlanabilir. Bu kültür tanımı, uluslarüstü olup din, dil, ırk ve cinsiyet gibi ayrımlar dışında insanlığı merkeze alan üretimlerin ve algıların hepsini içermektedir. Kısacası dünya üzerinde yaşayan her insan için geçerli anlamlar ve değerler bütünü tanımlamaktadır.

Küresel kültürün en önemli göstergesi, toplumsal değişimleri de içerecek biçimde gelişerek bugüne kadar ulaşan insanlığın kendisidir. Yani diğer bir söylemle insanlık tarihidir. Bu bir süreçtir. Küresel bir gelişimin karşılığıdır. İnsanlık tarihinin ve kültürünün gelişimine olanak tanıyan ve toplumları her boyutuyla etkileyen bazı temel değişimlerin olduğu görülmektedir. Bu değişimlerin gerçekleşebilmesi için toplumun üzerindeki

etkinin çok büyük olması gerekmektedir. Bu etki sonucunda, temelde alt yapı ve üst yapı olarak bütün insan ilişkilerini, yani toplumsal yapıyı etkilemiş adamlar, değerler, kurallar ve gelenekler kısacası kültürel yapı değişmiş ve bunlara bağlı olarak da politik yapı değişmiştir (Kongar, 1995). Toplumsal değişimler, temelde üç aşama olarak kabul edilmektedir. Tarım, endüstri ve bilişim devrimleri olarak toplumsal yapılar yaygın bir etkiyle kökten değişmektedir. Küresel düzeydeki yaşam alışkanlıkları bu değişimlerin özünü oluşturmaktadır. Örneğin, tarım devrimiyle birlikte insanoğlu artık yaşamak için üretmek zorunda olan bir değişim yaşamıştır. Endüstri devrimindeyse aynı insanoğlu tüketmek için üretmektedir (Kaptan B.B., 2003). Bilişim devrimine gelince, insanoğlu ilişkilerini ve üretimlerini düzenlemek amacıyla bilgiyi işleme çabasındadır. Bu süreç şaşırtıcıdır. Buluşlar yapan ve onu geliştiren bir görünüme sahiptir. Belki de, en önemlisi, yavaş başlayan ve bu gelişim sürecinin gittikçe hızlanan bir ivmeyle yol almasıdır.

Endüstri Devrimi' nin gerçekleştiği 19. yüzyıla kadar geçen süreçte üretimin temelinde hep insanı kabul etmiş ve kullanmıştır. Endüstri devrimiyle birlikte başlayan ikinci önemli dönemde ise, insan üretimden yönetime geçerek üretimi makinelere bırakmıştır. Mülkiyet kavramı milliyetçiliğe dönüşmüş ve daha önemlisi ulus ile devlet olgusu toplumsal yaşamın merkezine oturmuştur.

İnsanoğlu bütün bu süreçler içinde hep savaştı ve birbirlerine üstünlük kurmaya çalıştı. Sahip olmaya çalıştı. Kendi kültürünü egemen kültür yapmak ve onu yaşatabilmek için hep önceki kültürlerin izlerini silmeye çalıştı. Bu neolitik dönemden başlayarak bugüne kadar sürdü. Bu dünya üzerinde insanın var olduğu her yerde karşılaşılan bir durumdu. Sonuç aslında küresel kültürün önemli bir parçasıydı. İnsanoğlu zayıflıklarıyla birlikte savaş, vahşet ve ölümlerle bu oyunun bir perdesinde yer almıştır. Aynı sıklıkla M. Eriç' in kültür tanımı gibi: İnsan için, insanlık için, insanlar tarafından, hatta kimi insana rağmen, yaratılmış bulunmuş herşey.

Sonuç olarak bilişim devrimiyle birlikte insanoğlunun anlam ve değerleri içinde önemli bir yere sahip olacak kazanımları içinde en çarpıcı olanı ancak tahmin edilebilmektedir: Kişisel hak ve özgürlüklerin gelişmesi. Kişisel düzeyde hak ve özgürlüklerin belirli bir toplumsal düzen yada kontrol mekanizması dışında salt insanlık adına gelişeceği beklentileri belki de küresel kültürün bireysel ölçekteki bir izdüşümü gibi görülmelidir.

b) Yerel kültür: Bu kadar geniş bir zaman diliminde önce birbirinden bağımsız başlayan ortak yaşanmışlıkların genel çizgileriyle ortaya konan paylaşımlar, küresel kültürümüzü tanımlamıştır. Yerel kültür olarak tanımlana bilecek bu ortak değerler coğrafi konum, dil, ırk, yaşayış, alışkanlık, gelenek, görenek ve tarihsel geçmiş gibi bir

çok etkenden kaynaklanmaktadır. Bu toplumu diğer toplumlardan farklı kılan çoğunlukla bu tür etkenlerdir. Yerel kültür belki ulus olgusu, belki de devlet geleneğiyle ilişkilendirilebilir, ancak çoğunlukla bir toplumu diğer toplumlardan farklı olarak özgünleştiren ve en önemlisi toplum içindeki bireyleri özgür kılan değerleri içermektedir. Bir kültürün diğer kültürlerden ayrılmasına neden olan, çoğu zaman onun konumlandığı coğrafyayla ilgilidir. Çünkü bulunan yer, tarihsel geçmiş ve yakın çevresiyle ilgili yerel kültürü oluşturan kaynakların başında gösterilebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, kültürün kaynakları olarak gösterilen tarih, yurt (Erinç, 2004) yerel kültürü oluşturan etkenler olarak da kabul edilebilir.

Tarihin biriktirdiği her olay, bilgi ve düşünce bir biçimde de olsa üst üste eklenerek birikir. Bu birikimde yaşanan coğrafyanın, iklimin ve toprağın özelliklerinin getirdiği yaşam alışkanlıklarının yanı sıra, belirli bir coğrafyada bulunan eski uygarlıkların birikimleri de katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda coğrafi özelliklerin üretim teknolojilerini de biçimlendirdiği gözardı edilmemelidir. Her ne kadar günümüzde her türlü teknoloji ve malzeme sınır tanımadan küresel bir düzlemde paylaşılsa da, coğrafi ve yerel özellikler her türle üretimin özümsemeyen kullanılmamasını engellemektedir. Örneğin Neolitik dönem yerleşkelerinden olan Anadolu' da Çatalhöyük (Şekil 18) ile İskoçya' nın batı sahilindeki Skara Brae (Şekil 19) bunun en iyi örneklerinden biridir.



Şekil 18: Çatalhöyük, Anadolu



Şekil 19: Skara Brae, İskoçya

Çatalhöyük' de iklim, vahşi hayvanlar, düşman kavimler ve yanardağ nedeniyle farklı bir gelişim gösteren yapılaşma mimari öğelerinin bir kısmını kaybederek sanki arı kovanı biçiminde üst üste ve yan yana yapılmıştır. Yan birimi olarak güneşte kurutulmuş kil ile saz ve ağaçlar kullanılmıştır. İç mekanlarda gereksinimlere uygun olarak yatma uyuma ve yeme işlevleri için topraktan sekiler, ocak ve depolama amaçlı nişlerle düzenlenmiştir. Duvarlar bazen birkaç kat sıvanmış, bazılarında duvar resimleri yapılmış ve kült nesnelere süslenmiştir. Çatalhöyük' ün tam tersine Skara Brae' de bırakın toprağı, ağaç bulmak bile zordur. Çünkü bölge sahilde ve kayalıktadır. Bu bölgede barınma birimleri yerel malzeme ve tekniklere uygun olarak yapılmıştır. Duvarlar taş üst örtüler balina kemikleri kullanılarak kapatılmış. Yatma, uyuma ve yeme işlevleri için yosun doldurulduğu tahmin edilen taş sekiler, ocak ve depolama amaçlı nişlerle iç mekan düzenlenmiştir.

Her iki yerel kültürün iç mekanları, insanların günlük yaşamlarına ve gereksinimlerine uygun olarak düzenlenmişlerdir. Benzerlik gösterirler. Çünkü o dönemlerde günlük yaşam mekan dışında süregelmektedir. İç mekan bir korunma, barınma ve genele gereksinimlerin karşılanması gibi yalın işlevlere karşılık düzenlenmiştir. Bu nedenle iç mekanlarda benzerlikler söz konusudur. Ancak üretim teknikleri ve yapı teknikleri birbirinden farklıdır. Sonuçta günümüzde her iki yerleşim de UNESCO tarafından belirlenen kültürel ve doğal varlıklar listesi olan "Dünya Mirası" listesine alınarak koruma alanı olarak belirlenmiştir.

Peki, birbirine yakın coğrafyalarda neler olmuştur? Malzeme ve olanakları benzerlik gösteren bölgelerde farklılıklar nasıl oluşmuştur? Örneğin Mezopotamya' da yapılar, önce güneşte kurutulmuş kilden birimler kullanılmış, sonra bu yapı birimleri pişirilmiş ve dayanıklılık kazandırılmıştır. Tuğla haline gelen birimler sonrada üstü sirlanarak estetik değerler katılmıştır. Hatta bu yolla sembolik değerler yüklenerek, toplumların insanların iletişimde kullanılmıştır. Berlin Bergama Müzesinde Babilin Ishtar kapısı bunun bir örneğidir. Kapının yan yüzeylerinde yer alan boğa ve ejderha figürleri, şehre gelen başka ülke temsilcilerini etkileyerek baskı altına almak için kullanılırken, bu bölgenin inancına uygun olarak, Tanrısal bir renk olan mavile kötülüklerin şehirden uzak tutulması hedeflenmiştir.

Tarihte bir kültür işgal ettiği coğrafyada egemenliğini sağlamak için, genellikle, varolan kültürün değerlerini yok ederek, yerine kendi kültürünü yerleştirmiştir. Günümüzde yani 21. yüzyılda bile, ister savaşla, ister ekonomiyle ister baskın kültürleriyle olsun, bu gelenek halen sürmektedir.

Yerel kültürlerde etkileşim; yaşanan coğrafiya üzerinde yakın çevrenizle ilgili kaçınılmaz bir etkidir. İstenirse de, istenilirse de komşularla bir biçimde iletişime geçilir.

Etkileşim bir tür süzgeç gibidir. Alan kültür ile veren kültür arasında sadece kabul edile bilenlerle ilgilidir. Yani süzgeçten geçebilen ortak ve kabul edilebilmiş değerleri temsil etmektedir. Aykırı ve yararsız olanlar bir biçimde elenir veya yok olurlar. Bir kısmı ise başkalaşarak dönüşür ve aktarıldığı toplumun kültürü tarafından insanlarına yararlı duruma gelir. Diğer bir söylemle toplum tarafından özümserler.

İnsan eliyle biçimlenen her değer bir biçimde de olsa insanı etkilemiştir. Bu durumun tersi de doğrudur. Her birey, bir anlamda, ait olduğu toplumun kültürünü de biçimlendiren bir görev üstlenmektedir. Dolayısıyla, ister küresel, isterse de yerel kültür olsun, her ikisi de bir biçimde bireysel kültürü etkileyen ve etkilenen temel bir örüntüyü işaret etmektedir.

c) Bireysel kültür: İnsan ile kültür arasındaki ilk ilişkiyi kuran Antik Roma düşünürlerinden Cicero ve Horatus' tur. Cicero' nun bu konuda kullandığı terim, "cultura animi"dir (Özlem, 2010). Bu terim insanın gelişimi ve olumsuz yönlerinin giderilmesi ve olgunlaşması anlamında kullanılmıştır. Günümüzde, bireysel kültür hem toplumsal kültürün hem de küresel kültürün kaynağını oluşturmaktadır. Öznesi insandır. Dünya görüşü, eğitimi, düşünceleri, sanat ve estetik bilgisi, görgüsü ve bunları yansıtan tutum ve davranışları bireysel kültürün göstergeleridir. Birey, kişi oluncaya kadar, öncelikle bulunduğu, büyüdüğü ve yaşadığı kültürün etkisindedir. Toplumun gelenek ve

göreneklerinden, ahlak anlayışından, inancından, sanat ve bilime bakış açısından, teknolojiyi kullanmasından doğrudan etkilenmektedir. Dolayısıyla o, toplumun bir üyesidir. Bu nedenle de toplumla uyum gösteren tutum ve davranışlar içindedir. Daha sonraysa, dünya görüşüyle, felsefe ve sanat bilgisiyle, tutum ve davranışlarıyla topluma rağmen olumlu gelişmeler göstererek kendini farklı bir konuma getirir. Bu aşamada kişilik özellikleri kişinin farklılığını belirleyen önemli bir göstergedir. Kişilik, kişiye ait ölküsel, özdeksel ve davranışsal kültürün dengeli ve tutarlı bir biçimde yapılaşmasıyla oluşurken, aynı zamanda o kişinin kimliğini de tanımlamaktadır. Bu durum daha üst edinimleri taşıdığı anlamına gelmektedir. Bu konuma gelen kişi, doğrudan olmasa da, hala hem yerel hem de küresel kültürün etkisi altındadır. Toplum içindeki bireyi kişi yapan ve diğer bireylerden ayıran edinimlerle oluşan kimlik artık ön plana çıkmaktadır.

Bireysel kültürün küresel niteliklere ulaşması ya da kavuşması için, ön yargısız ve art düşüncesiz bir yaklaşım içinde olmak gerekir. Bu yaklaşım biçiminin getirisiyse, kişinin edinimlerini ve değerlerini özümseyerek, bunları birer düşünce ve davranış biçimine dönüştürmesidir.

Bilgi, kültür için ön koşuldur, ancak yeterli değildir. Enformasyonun bilinçli bir zihinde işlenmesi ve yararlı bilgiye dönüşmesi gerekmektedir. Bu anlamda düşünme ve düşünce üretme etkinliği önem kazanmaktadır. Bu boyutta bilgi hem bilinci ve kişiliği geliştirir hem de kişinin kimlik kazanmasına yardımcı olur.

3.5 KÜLTÜREL BOZULMA VE KİTSCH

Kültürün yapısının ve gelişiminin tanımlanması, onun kaynaklarının belirlenmesi, aslında yoğun bir gözlem ve çözümlene gerektirmektedir. Doğan Özlem Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi adlı kitabında farklı yaklaşımları benimseyen anlayışların kabullerinde bile bir ortak paydanın belirlenebileceğini belirtmektedir. Buna göre, kültürün içten belirlenmesi, Demografik taban, Dil, Ekonomi, Bilim ve Teknik, Tarih, Din ve Kültür, Sanat, Devlet ve siyaset ve Felsefe öğelerinin etkisi bulunmaktadır (Özlem, 2010). Bu nedenle kültür, durağan olmayıp zaman ve mekan ilişkisi içinde sürekli gelişen, değişen ve ilerleyen olgudur. Aynı zamanda felsefi bir yaklaşımla olgunlaştırma ve erişirme gibi özelliklerden de söz edilebilmektedir. Özellikle yerel kültürlerde ve toplumlarda kültür, her zaman ilerleyen, gelişen, değişen ya da olgunlaşan bir eğilim göstermeyebilir. Yavaşladığı hatta tamamen durduğu

durumlar söz konusu olmaktadır. Bu durum bir hortumun üstüne basılarak akan suyun durdurulmasına benzer. Bir süreliğine suyun geçişi baskıyla durdurulur. Kültür tıkanıklığı da bu gelişiminin bir anlık duraklanması gibidir.

Tasarımcıların, ortaya koyduğu üretimler, toplumsal kültürün gelişmesinde önemli rol oynarlar. O toplum için özgün olarak tasarlanan ürün kullanıcısıyla ya da alıcısıyla bir tür etkileşime girer. Buna tepki veren toplum ya onu kabul eder ya da reddeder. Bu tepki olumlu ya da olumsuz o toplumun yansımasıdır. Olumlu tepki bir anlamda kabullenmedir. Bu kabullenme beraberinde tasarımın yaygın bir biçimde bireyler tarafından kullanımını sağlar. Tasarlanan toplum tarafından kabullenerek kullanılan ürüne, zaman içinde alışılır ve tüketilir. Bu süreç kültürün gelişimini bir göstergesidir. Ancak bir anlamda doyuma ulaşan toplum, daha önce kabullenerek kullandığı tasarımın yerine yenisini, farklı olanını ve o güne kadar görülmemişi arar. Bu istek karşılık bulmazsa, o zaman bir duraklama yaşanır. Bu duraklama tıkanıklığın göstergesidir. Bu durağanlık sürecinde farklılıklar üretilmez.

Kültürel tıkanmanın göstergelerini Sıtkı M. Erinç, Kültür Sanat Sanat Kültür adlı kitabında nostalji, kendi kültürünü horlama- başka kültüre hayranlık ve özenti olarak üç başlık içinde toplamıştır (Erinç, 2004). Bunların ortak noktası yine insandır. Diğer bir bakış açısıyla, toplumsal kültürü tanımlamak için baktığımız bireyler, aynı zamanda, toplumsal tıkanıklığa yol açabilmektedir. Bireyler sahip oldukları edimleri ve üretimleriyle oluşturdukları değerlerde bir zorluk yaşamaya başlarsa, bu durum öncelikle kendini, sonra yakın çevresini ve en sonunda da bulunduğu toplumu etkileyecektir. Bu nedenle bireylerin kimliği, düşünce tarzı ve bilinç düzeyindeki değişiklik toplumsal tıkanmaya neden olarak gösterebilir.

Geçmişe özlem duyarak, eski beğenilerin ve değerlerin günün koşullarıyla üretilmesi, kültür tıkanmasının önemli göstergelerinden biridir. Geçmişte kalan güzelliklere duyulan özlemin bu derece yaşamda etkin olması, yeni üretimlerin olmadığı anlamına gelmektedir. Daha doğrusu, belli bir zaman diliminde, belli bir yerde, o zamana ve o yere göre ileri olan modern olan bir durummuş bir gerçeği, bir olguyu ya da bir yaşantıyı yaşamak istemektir (Erinç, 2004). Tarihsel geçmişin belli bir döneminin değerlerini anımsamak, ona özlem duymak, belki bireyler için önemli anılar anımsatmaktadır. Anılar, bireylerin geçmişleriyle ilgili değerleridir. Ancak toplumsal yaşantısının bu biçimde süregelmesini istemek, buna uygun düzenlemeler yapmak, kültürün gelişmesini sağlayacak ve onu ileri götürecek bir toplumsal üretim olarak değerlendirilmelidir. Çoğu zaman gelenekçi bir yaklaşım ile karıştırılan bu durum, kültürel gelişimin önündeki bir engeldir.

Gelenekçi bir yaklaşım gelişmeyi engeller. Geleneğe körü körüne bağlılık, tıkanıklığa yol açar. Buna karşın, gelenekten bütününü kopmak toplumun değerlerinin de kaybolmasına yol açar. Gelenekçi yaklaşım, çoğu zaman yeniliklere de karşıdır. Bundan ötürü gelenekçilik, kültürün organik, gelişen olgunlaşan yapısını durduran bir özelliği içinde barındırır. Cassire' e göre, kültür genellikle tekrar ve yenilik arasında bitmeyen bir savaş alanıdır. Gelenekte somutlaşan tekrar, kültürün tutucu; atlama ve sıçramalarda somutlaşan yenilikse kültürün özgünleştirici güçleridir (Özlem, 2010). Doğru olansa, toplumsal yapı içinde geçmişin sağlam yanlarını içselleştirerek, edinimleri geleceğe doğru taşımaktır. Bu durum tıkanıklığın aşılması anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle, içinde bulunulan kültürün değerleri öngörülerek tasarımlar, yenilik ortaya konulursa, kültürün ilerlemesi ve gelişmesi sağlanabilecektir. Bu tür bir yaklaşım toplumların yeni olanı kabullenmesini kolaylaştırır. Daha önemlisi, yeni olan zaten toplumun değerlerini taşımasından dolayı yabancı olmayacaktır. Eğer bunlar yoksa ve gelişmeyi sağlayacak dinamikler çalıştırmıyorsa kültür çökecektir. Kültürel çöküntüde bireyler yaşadıkları toplumun değerlerini bırakacak çoğu zaman kendi çıkarları ve içgüdülerinin yönlendirdiği bir benlikte hareket edeceklerdir. Üretimler, ilişkiler, benlik, bilinç gibi olgular bırakılacaktır. Hatta yaşanılan topluma aşışılma ve tiksintiyle bakılacaktır. Değerler, edinimler bir tarafa itilecek ve en önemlisi yitirilecektir. Dışarıdan etkiye açık bir kültürel yapı ortaya çıkacaktır. Bu durumdan kurtulmanın yollarından biri de, belki de en önemlisi, bireylerin yaşamlarına dair değerler üreterek tıkanıklığın aşılmasıdır.

Kültür tıkanması, toplumu oluşturan bireylerin değer üretmelerinin durağanlaştığı bir durumu anlatmak için kullanılmaktadır. Toplumsal yapı içindeki bu duraklama, bir önceki bölümün sonunda yer aldığı biçimiyle atlatılamazsa, yani tıkanıklık aşılamazsa, o zaman kültür bir biçimde çöküntüye uğramaya başlayacaktır. Bu süreç içinde kültür, dış etkilere açık savunmasız bir durumla karşı karşıya kalacaktır. Bu aradalık bilinçli bireyler için tehlike oluştururken, bilinçlilik ve farkındalık yaşamayan bireyler için yenilik olacaktır. Genellikle bu yeni olan kültür yani egemen kültür, kültür tıkanıklığı ile kültür çöküntüsü arasında kalan bu toplumsal yapıyı rahatlıkla etkileyebileceği ve onu kolaylıkla biçimlendirileceği bir ortamı hazır olarak bulacaktır.

Burada şu belirlemeyi yapmakta yarar vardır. Egemen kültür küresel düzeyde değerleri yansıtan bir kültür demek değildir. İster politik ister ekonomik isterse de her ikisi açısından olsun, egemen kültür küresel bir güç olarak tanımlanabilir. Daha çok ekonomik ve politik açıdan kullanabileceği ve amaçları çerçevesinde yönlendirilebileceği bir toplumsal yapının oluşturulmasını sağlamaya çalışmaktadır. Bu

anlamda emperyalist araç ve gereçleri kullanarak etkinlik kurmaya çabalamaktadır. Dolayısıyla bu kültür, toplumsal yapı içinde, bireyden başlayarak yerel toplumun geneline yayılacak biçimde değerlerini doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyerek onu biçimlendirmeye başlayacaktır. Diğer bir bakış açısıyla; bireylerin içselleştirdiği tarihsel geçmiş, coğrafi konum, dil, ırk, yaşayış, alışkanlık, gelenek, görenek, din, ahlak, bilim, sanat, teknoloji ve estetiğin ürettiği değerleri bozarak yeni bir değerler ve kurallar dizilimi oluşturmaya çabalayacaktır. Bu sürecin en önemli ve ilk göstergesiye dildeki bozulma olacaktır. Günlük yaşantıdaki dil bozulmaya ve yozlaşmaya başlayacak, zamanla bireylere ait yaşayış, alışkanlık, gelenek, görenek, din ve ahlak değerleri de değişecektir.

Amaç kontrol edilebilir, tepkileri öngörülebilir, düşünce ve zevkleri yönlendirilebilir bir toplum, buna ve bunabağlı bir pazar yaratmaktadır. Buradan da anlaşılacağı gibi kültürün bozulması gibi bir kavramdan söz ederken temel olarak toplum içinde yaşayan bireylerin üretimlerinin bozulmasından söz edilmektedir. Burada üretim değişmesinden çok, üretim için gerekli değerlerin başkalaştırılması söz konusudur. Böylece kültürün gelişimi için gerekli olan değerlerin üretiminde yerel kültürün yerine, yabancı ama egemen bir kültürün nitelikleri kullanılacaktır.

Kültür bozulmasının bir biçimi olan kitsch(kiç) çoğunlukla biçim ve anlam arasındaki ilişkisinin başkalaşması ya da kopması sonucu oluşan durum için kullanılan bir kavramdır. Endüstrileşmiş ekonominin oluşturduğu ve yerleşik kültür tarafından "kötü zevk" olarak tanımlan, popüler ya da demode, kuraldışı öğelerin kullanımıyla oluşan stil ve ya estetik tavır kitsch olarak açıklanabilir. Kitsch' in gerçekleri doğrudan yansıtmak yerine taklit etmesi, aldatıcı ve sahte bir estetiğe sahip olması duygulara kısa süreli yoğun yüklemeler yaparak kolay bir "catharis" oluşturması, "kitsch" olarak adlandırılan ürünlerin yozlaşmış bir kültürün sanatsal üretimi olarak nitelendirilmesine neden olmuştur (Yenişehiröğulları ve diğerleri, 1992).

Kitsch olarak nitelenen bir ürünün ya da üretimin, bir iletisi ya da anlam olarak bir aktarımı vardır. Ancak, düşünceyi dışavuran bir dil yaratma uğruna, tarihe mal olmuş öğelerin bilinçsizce kullanımı, simgesel estetik değerleri de olumsuz yönde etkilemektedir (Aydınlı, 1993). Kitsch' in en belirgin özelliği, anlatılmak istenen bir kavram ve düşünceyle, bunu anlatmak için kullanılan imgenin birbiriyle olan uyumsuzluğudur.

Kitsch, popüler olarak adlandırılan halkın beğenisi olarak düşünülebilir. Oysa aynı yerel kültür içinde bir bölüm için kitsch olarak kabul edilen bir ürün, nesne, söylem ya da davranış başka bir bölüm için normal hatta çağdaş ve yenilikçi olarak kabul

edilebilecektir. Bu nedenle aynı toplumlarda olsa dahi bir ürünün, söylemin ya da davranışın nitelenmesi göreceli olacaktır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, yerel kültürün bireysel kültüre göre gelişiminin daha ağır olması ve genellemelerin daha geniş bir kapsama dayandırılmasıdır. Bir diğeri ise, yerel kültürün sahip olduğu geleneksel özelliklerin yaşanan gelişmelere gösterdiği tepkisel dirençtir. Gerçekte hiçbir sanatsal değeri olmasa da, genel beğeni düzeyi için birer "sanatsal değer" miş gibi görünen, algılanan ve "herkese, her bütçeye, her zevke" uygunu mutlak biçimde bulunabilecek "herşey", kiç(kitsch) kapsamına dahil edilebilir (Demir, 2009). Bu durumdan sanat ve tasarım alanlarındaki üretimler ve değerler oldukça fazla etkilenmektedir. Halk sanatının evrime kapalı olması; geleneksel değerlere bağlılık ve bu değerlerin çağdaş değerler tarafından yozlaştırılması, kimlik kaybı, estetik açıdan kaos bir ortam yaratmaktadır (Aydınlı, 1993). Üretimlerindeki bu biçim-anlam kopukluğu böyle karışık bir ortamın hazırlayıcısı olmaktadır. Özellikle bilinçli ve/ veya bilinçsiz biçimde yapılan üretimlerle toplumsal değerlerin başkalaştığı ve bireylerin giderek toplumsal kültüre yabancılaştığı görülmektedir. Bu nedenle kitsch bulunduğu toplumun ve kültürün değerleriyle üretilmemiştir. Birbirinden ilgisiz bir araya gelmesi söz konusu olmayan biçim ve anlamlar, birbirine eklenerek anlamlar üretilmeye çalışılmıştır. Ancak toplum içinde çekiciliği yüksektir. Beğenilir, kullanılır, satın alınır ve sonuçta tüketilir. Sanki endüstriyel kültürün yerel toplumları tükettiği gibi.

Ancak söz konusunu sonlandırmadan önce, kültürün öğelerinden olan gerçek anlamda "Sanat ve tasarım nedir?" sorusuna bir bakış açısıyla açıklık getirmemizde yarar bulunmaktadır. Öncelikle sanat için bir tanıtım yapmak gerekirse, sanat, bir duygunun, bir tasarımın, bir düşüncenin estetik olarak anlatımında ve ortaya konulmasında kullanılan kurallardır (Gör, 1997). İnsan için, insan tarafından üretilmiş küresel ortamda sınır tanımaksızın, estetik değerler taşıdığı herkes tarafından kabul edilebilen üretimlerdir. Sanat tanımı gereği; özgür, özgün, yeni, yaratıcı, tek, öğretici, eğitici, yönlendirici, geliştirici ve benzeri pek çok nitelikleriyle sanat olabilmektedir (Erinç, 2004).

Tasarımdaysa benzer bir durum söz konusudur. Tasarım, bir tasarlama sonucu ortaya çıkan ve gerçekleşmesi için çizim, proje biçimlendirme veya maket haline getirilen ürün olarak tanımlanmaktadır (Gör, 1997). Bir düşüncenin biçimlenmiş durumu olarak kabul edilebileceği gibi, tasarlanarak düzenlenmiş düşünce ürünü olarak da tanımlanmaktadır. Bu bir anlamda düşüncenin ürüne dönüşmesinde planlama ve programlama yapıldığı anlamına gelmektedir.

Sanat, yeni bir tarz yaratmak, estetik bir kaygı vermek ve anlamlı bir iletide bulunmaktadır (Demir, 2009). Tasarımda da benzer bir durum bulunmaktadır. Yeni bir tarz yaratmak, kullanıcı istek ve gereksinimlerine karşılık vermek, estetik ve biçimsel bir kaygı oluşturmak, işlevsel, sembolik ve anlamlı bir iletide bulunmak tasarımın varoluş nedenleri olarak özetlenebilir. Kısaca, her ikisi insan için, insan tarafından üretilmiş ve küresel ortamda sınır tanımaksızın, hem işlevsel, hem de estetik değerler taşıdığı herkes tarafından kabul edilebilen tek (unique) üretimleridir. Bu bakış açısıyla birlikte sanat ve tasarımın kültürle olan yakınlığı gözden kaçmamalıdır.

3.6 ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Günümüzde, neredeyse her gün yeni bir bilgi, yeni bir malzeme bulunmakta, yeni uygulama yöntemleri ve teknikleri geliştirilmektedir. Disiplinlerarası çalışmalarla birlikte, geneleksel ve çağdaş dönemlere ait bilgiler üretilmekte, birçok eski ve yeni alanda bilgiler üretilmekte, kavramsal yaklaşımlar geliştirilmekte ve yeni teknikler uygulanmaktadır. Bu çalışmalar, insanlık tarihinde, kültürel değişimin ve gelişimin önemli etkenlerinden birini oluşturmaktadır. Üretilen değerler ve bunun sonucundaki edinimler, hem küresel hem de yerel kültürü daha ireli taşımaktadır.

Ancak küreselleşmenin etkisiyle, bilgilerin kontrolsüz bir biçimde üretilmesi, kullanılması ve paylaşılması sonucu, birçok kavramın içi boşaltılarak farklı anlamlar yüklenilmesine yol açmıştır. Böylece kavramlar egemen kültürlerin ve kurumların istekleri doğrultusunda biçimlenerek, asıl özlerinde olması gereken anlamlara yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşmanın merkezinde insan bulunmaktadır. Kişilerin sahip oldukları bireysel kültür, kültür yapısı içinde ayrı bir öneme sahiptir. Onun gelişimi, öncelikle yaşamı, yakın çevresini ve toplumu etkilemektedir. Bireysel kültürün yaşanılan çevreye, topluma ve mesleğe yabancılaşması, onunla ilgili değerlerden uzaklaşmasının ve değişik değerleri kaynak olarak kullanılmasının bir sonucu olarak gerçekleşmelidir.

İç mimarlıkta, mekanların tasarlanması için gerekli olan süreci düşünceler oluşturmaktadır. Ortaya konan düşünceler ve değerler, kültür adamı olarak nitelendirilen iç mimarın birikimleri ve üretimleridir. İç mimarın ilk üretimleri olan özgün düşünceler, aslında bireysel, yerel ve küresel kültürün ortaya çıkardığı sanal ve gerçeklik ya da gerçek olmayan canlandırmalardır. Bu sanal gerçeklik kağıt üzerinde kalan ve yararlı bir modele dönüşmeye hazır görsellerdir. Ancak, tasarımda bu sanal

görsellerin gerçeğe dönüşmüş olması zorunludur. Bunun gerçekleşebilmesi için uygulanmış olması, yani bir ürüne yapıta dönüşmesi gerekmektedir. Bu süreç, tasarımcının sahip olduğu hem meslek kültürü hem de bireysel gelişmişliğiyle ulaştığı tasarım kültürünün bir yansımasıdır.

İnsanların yaşam alanlarını biçimlendiren iç mimarlıkta da üretilen her değer, kültürün organik yapısıyla doğrudan ilişki içindedir. Bu nedenle, tasarımın kültürle olan bu ilişkisinin doğru değerler üzerinde kurulabilmesi gerekmektedir.

4. BÖLÜM: KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN İÇ MEKANDA ETKİLERİ

Bir iç mekanın, yaşayan ve yaşanan mekan olarak tanımlanabilmesi, kullanıcıların bu mekanda bulunması ve bu mekanı etkin bir biçimde işlevine uygun olarak kullanmasına bağlıdır. Ne kullanıcısı olmayan bir iç mekan, ne de iç mekansız bir yaşam düşünülebilir.

İnsanlar günlük yaşamlarında birçok kez iç mekanlarla iletişime geçmekte ve onları kendi gereksinimlerini karşılamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu iç mekanlar, çoğu zaman mimari bina içine hapsolmuş boşluklardır. Bir çoğu ise, bina ile birlikte yaşam bulmaktadır. Özellikle toplumsal yaşamda topluma ait mekanların birçok işlevi olması, onların bir biçimde profesyonel bir yaklaşımla tasarlanmasını gerektirmektedir. Bu yaklaşıma tüketici toplumun pazarlama izlemi eklenince, mekanların gösterişli ve etkin bir biçimde düzenleme gereksinimi doğmuştur. Bunlara ek olarak kişilerin sahip oldukları yaşamlarında özel bir alana sahip olma istekleriyle konforlu yaşama isteği, iç mimarlık mesleğinin etkin bir biçimde günlük yaşamda yer almasını sağlamıştır.

4.1 İÇ MİMARLIK KÜLTÜRÜ VE KAYNAKLARI

İç mimarlık Kültüründen söz edilirken tanımlardan, kavramlardan, mesleğin oluşumundan ve tarihsel gelişiminden mutlaka söz edilmesi gerekmektedir. Bütün bu değerler, iç mimarlık kültürünün özünü ve kaynaklarını açıklamaktadır.

Bununla birlikte iç mimarlık mesleğinin konu ve hizmet sunumuna bakılacak olursa, genellikle bulunduğu ülkenin yerel değer ve iş yapma alışkanlıklarını içerdiği hemen fark edilebilecektir. Çünkü mesleğin uygulandığı yer, yerel kültürün bulunduğu coğrafyayla sınırlıdır. Buna ek olarak, tasarımın yapıldığı toplumsal sınıf ile tasarımın gerçekleşmesi için destek alınan meslek alanlarını oluşturan kişilerin toplumsal sınıfları değerlendirildiğinde, iç mimarlık yerel kültürdeki toplumun geneliyle belirli düzeylerde iletişime geçtiği görülmektedir. Böyle bir ortamda yerel kültürün değer ve özelliklerinin tasarımlarına yansıtılması kaçınılmazdır. Bu kültüre aykırı ya da bu kültürün dışındaki kültürlerin değerleri ve özelliklerini kullanarak tasarımların uygulanması, iç mimarlık hizmetini başarısız olma olasılığını ortaya çıkarmaktadır. Bunun bir diğer sonucu ise, yapılan tasarımda kültürel uyumsuzlukların oluşmasıdır. Anlam ile biçim arasındaki ilişkilerin kopması, iç mekanların kitsch olarak nitelenmesine neden olacaktır.

Toplumun belirli bir bölümünün beğenisini alacak olan bu durum, zamanla kültürel çöküntünün ya da farklı kültürlerin özelliklerinin tasarımlara egemen olmasına neden olacaktır.

Buna karşın, iç mimarlık, eğer salt yerel kültürün değerleri üzerinden yapıtlarını üretmeye başlarsa, o zaman yine başarısız uygulamalara neden olabilecektir. Kendini tekrar eden, olanı sunan ya da bilineni gösteren bir boyutta tasarımlar yapılacaktır. Hatta geçmişin değerlerinin tekrarlanarak uygulanması ya da özentisi ve gösterişle düzenlenmiş mekanların ortaya çıkması söz konusu olacaktır. Buna ek olarak, yaşadığı toplumu tamamen ret ederek başka toplumların değerlerini kaynak olarak kullanma yoluna gidilebilecektir. Her iki durumda da, Kültür Tıkanması ve Kültürel Bozulma olarak adlandırılan bir sarmalın içine girilecektir. Bu sarmaldan çıkılmazsa Kültürel Çöküntü kaçınılmazdır.

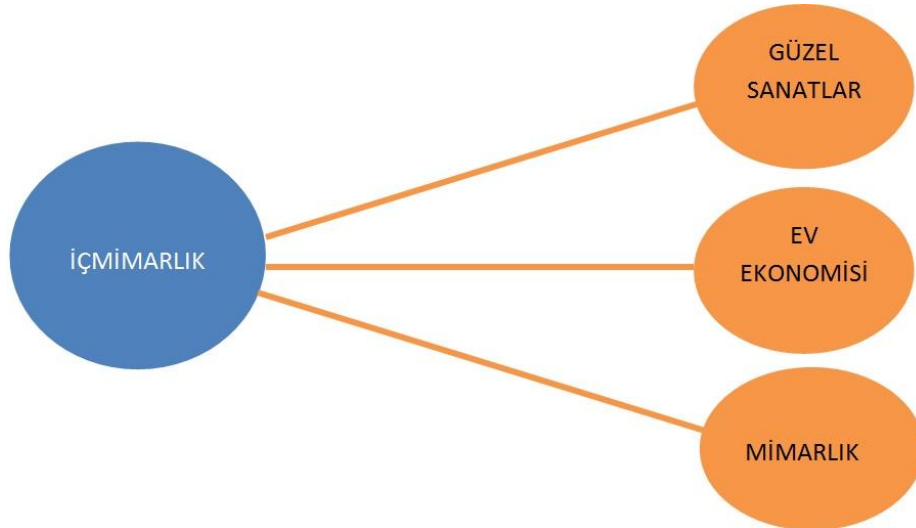
İlgili eğitimi görmüş ve bilgilerle donanmış olan iç mimar, yerel ile küresel kültürler arasında bir denge kurma çabasında olmalıdır. Bu yaklaşım, tasarım mesleklerinin hepsi için bir etik değerdir. Bu nedenle, bilgisini ve deneyimini bu tıkanıklığın ya da bozulmanın önüne geçecek değerleri üretebilecek biçimde kullanılmalıdır. Kullanılmaya hazır olan bu gücün harekete geçebilmesi bilgili, duyarlı, bilinçli ve etik değerlere sahip kişilerin, toplumsal sorumluluk içinde uygulama yapmalarıyla olasıdır. Bu nedenle iç mimarın kültür adamı olması beklenmektedir. Böyle bir kişinin yapacağı uygulamalar sonucu, ortaya konulan iç mimarlık yapıtı, gerçekleştirildiği takdirde topluma rağmen değil, toplumla birlikte ancak, daha doğru ve ülküsel bir yaşamın kurgulanması adına tasarlanmalıdır.

İç mimarlık, böyle bir yaklaşımla, küresel bir meslek geleneğini ve hizmet sunum niteliğini içinde barındırmaktadır. Aynı zamanda, bulunduğu toplum ve yerel kaynaklardan beslenerek, o kültüre uygun ve o kültürü ilerletecek, geliştirecek değerler üreterek insanları, çağa uygun bir toplumsal yaşama yönlendirebilecektir.

İç mimarlık, temellerini tarih öncesi çağlardan başlayarak günümüze kadar gelen bir mekan geleneği üzerine yapılandırmıştır. Bina içindeki boşlukların ve alanların uygulama kapsamını oluşturması nedeniyle de mimariyle ilişkilendirilmektedir. Ancak, iç mimarlığın oluşum ve gelişim sürecindeki temel kaynaklar, mimariyle birlikte güzel sanatlar ve ev ekonomisidir.

İç mimarlığın güzel sanatlar ayağını oluşturan kapsamı, çoğunlukla insan kültürü ve insan beğenisi üzerine kurulurken, estetik arayışını ve güzellik kavramlarını temel sorun olarak görmektedir.

Ev ekonomisi ise, iç mimarlığın erken dönem uygulamalarında en az güzel sanatlar kadar etkin bir rol üstlenmiştir. Bu disiplin, 19. yüzyılda ABD, Kanada ve İngilterede kurulmuş, aile ve toplum yönetimi, tüketici eğitimi, kurumsal yönetim, iç tasarım, ev mobilyası, tekstil ürünleri, el sanatları, giyim, ticari amaçla pişirme, gıda koruması, sağlık bilgisi, çocuk gelişimi, para yönetimi ve aile ilişkileri gibi birçok konuda birey, aile ve toplumları yetiştirmek amacıyla eğitim vermekteydi (İFHE- İnternational Federation for Home Economics, 2011).



Grafik 5: İç mimarlığın kaynakları

Güzel Sanatlar ve Ev ekonomisi konuları içinden, bina içindeki kullanıcıları ilgilendiren bölümlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan içmimarlığın kapsamında görülen eksiklikler nedeniyle, Mimarlık bilgilerinin bina içindeki belirli bir bölümü de katılmıştır.

20. yüzyılın başlarında oluşturulan bu kapsamla, uzmanlaşmış bireylerin yetiştirilmesi sonucu, mesleğin ilgi ve uygulama alanları profesyonel çerçevede belirlenmiştir (Grafik 5).

Bu çerçevede, iç mimarlığın ilk dönemlerinde kuramsal alt- yapı bu üç disiplinin iç mekanla ilgili olan bilgi kümelerinden oluşturulmuştur. Dolayısıyla bu disiplinlerin iç mimarlık üzerindeki etkileri yadsınmamakla birlikte, özellikle 20. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte iç mimarlık kendi özgün değerlerini üretmeye başlamış ve 21. yüzyıla birlikte artan bilgi, teknik ve teknolojik olanaklarla birlikte özgün alanını biçimlendirmeye başlamıştır.

4.2 İÇ MİMARLIKTA KÜLTÜR KAVRAMI

Kültür ve kültürle birlikte aktarılan birçok olgu ve kavram mekanla birlikte anılmaktadır. Diğer bir söylemle insan için insan tarafından üretilen bu değerler, bir mekanla anlam kazanmaktadır. Mekan en az kültür kadar soyutlanabilen ve somutlanabilen geniş bir anlamı içermektedir. Bu geniş anlam bir bütünlük içermekle birlikte, çoğu zaman onu anlamaya çalışanların kültürlerine göre algılanmaktadır.

İç mekanda yaşayan insan, yaşadığı mekanı biçimlendirmek ister. Kendine ait, kendinin kıldığı mekanı düzenlemekte, tasarlamakta ve diyalektik olarak diğerlerinin mekanına ve/ veya çevreye göre farklılaştırmaktadır (Bilgin, 1990). Bir iç mekânın, yaşanan mekân olabilmesi için kullanıcı olan bireyin o mekanda yer alması ve yaşaması gerekmektedir.

Yaşanan bir iç mekânı kaynak oluşturan ve içmimarın tasarımlarında kullanacağı verileri oluşturan kültür, tasarım aşamasında üç farklı boyutuyla yer almaktadır (Grafik 6):

1. Toplumsal yapının kültürü
2. Kullanıcının(işverenin) niteliğini oluşturan kültür
3. Tasarımcının bireysel kültürü

Bu değerler, iç mekân tasarımını biçimlendiren, onu estetik kılan ve tasarım aşamasının başarılı bir biçimde işlenmesini sağlayacak ilişkiler örüntüsünü oluşturmaktadır. İç mekanda üretim sürecini de biçimlendiren bu ilişkiler örüntüsü, iç mekânların birbirinden farklı olarak tasarlanmasını sağlamaktadır.



Grafik 6: Kültürün Tasarım Boyutları

İç mekanların tasarlanmasında, mekanın tasarlanacağı çevre ya da şehir kültürü tasarımın en dış bölümünü ve genel çerçevesini oluşturan, fazla sorgulamaya gerek duyulmayan bir sınırlılık olarak kabul edilir. Çoğu zaman iç ile dış yapısal bir bütünlük içerirken, anlamsal bir yaklaşımda bu bütünlük aranmayabilir. Ancak, buna karşın kullanıcının kültürü, iç mekanın tasarlanmasında önemli bir yere sahiptir. Kullanıcıların sahip oldukları kültürel özelliklere göre algıları, düşünceleri, davranışları ve alışkanlıkları bulunmaktadır. Bunlara ek olarak beğeni düzeyleri, estetik yaşantıları ve deneyimleri gibi yaşam içindeki duygusal etkileri de söz konusudur. Yapılacak tasarım, bu nedenle, kullanıcı istek ve gereksinimlerinin yanında beğenilerinin de karşılanmasını sağlamalıdır. Bu tür duygu kalıpları, kişileri toplum içinde farklı kılan bireysel kimlikleri yapılandırırken, tasarım için asıl önemli olan istek, beğeni ve gereksinimler eksenindeki kullanıcı özelliklerini de tanımlamaktadır.

Kullanıcının niteliğini oluşturan kültür, içmimarlıkta tasarımı önemli bir biçimde yönlendirmektedir. Çünkü kullanıcı grubu küçüldükçe, bireyselleşen ve özelleşen istek ve gereksinimler tasarımı daha öznel bir duruma sokmaktadır (Kaptan B.B., 2003). Yaşanılan çevrenin oluşabilmesi ya da başka bir anlatımla yaşayan mekanların

oluşabilmesi için, kullanıcıların o mekan içinde yer alması önemli bir koşuldur. Bu koşul için, mekanın kullanıcısı tarafından beğenilmesi ve kendisine ait hissetmesi yeterlidir. Hegel (Şekil 20), hukuk felsefesinde "şeylere" sahip olmanın üç biçimi olduğunu savunmaktadır. Birincisi, bir şeyi doğrudan ve fiziksel olarak almak, ikincisi, o şeyi biçimlendirmek, sonuncusu da o şeyi kendisinin olarak nitelendirmektir (Bilgin, 1990). Hegelin "şey" olarak tanımladığı kavramın yerine iç mekan kullanırsak, iç mimarlık açısından mekanla ilgili aidiyetin nasıl gerçekleştiğini yorumlamak olasıdır.



Şekil 20: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Kaynak: <http://tr.wikipedia.org>)

Kullanıcı, ilk ilkede bulunduğu mekanı satın alabilir ya da kullanımının hakkını elde edebilir. Sonuncu ilkede ise o mekanı kendinin olduğunu söyleyebilir. Ancak ikinci ilke, iç mimar kadar mekan ve kullanıcılar açısından daha önemlidir. Kullanıcı bir iç mekana sahip olabilmek için onu biçimlendirebilir. Hatta kendine ait olan birçok nesneyi mekanda düzenleyebilir, istek ve beğenileri o mekana yansıtabilir. Artık "O" bireyindir. Bu açıdan bakıldığında zaman, Marx'ın dediği gibi, birey, eşyaların varlığı ve üretimiyle bir anlamda kendini üretmekte ve orada kendini bulmaktadır (Bilgin, 1990). Bu yolla da kendi kurduğu gerçeklikte kendi yansımasını görebilme olanağına sahiptir (Şekil 21).



Şekil 21: Kullanıcının Kendi Çalışma Alanını Bireyselleştirme Örneği (Kaynak: <http://www.tasarimlazim.com>)

İç mimar tasarım aşamasında, bütün sınırlılıklarıyla birlikte mekanı, sabit ve hareketli mobilyalar, kullanılan renk bileşenleri, tekstil kullanımı, özel üretim detaylar, aydınlatma kullanıcının kültürünün bir göstergesi olan sanat eserleri ve aksesuarlar gibi öğeleri kullanarak estetik değerler yaratmaktadır. Tasarlanan iç mekanın, her ögesi artık o mekanı kullanan kişinin beğeni ve isteklerini yansıtmakta ve bir anlamda onu tanımlamaktadır. Bunun bir sonucu olarak kullanıcıda beğenme duygusunun oluşması büyük bir olasılıktır. Bu beğenme, daha çok kullanıcıların kendilerinden yansımaların mekanda bulunması nedeniyle oluşacak bir duygudur. Böylece iç mekana yabancılaşmayacaklar, kendi kültürleriyle birlikte yaşayış özelliklerine ve alışkanlıklarına uygun bir çözümle karşılaşacaklardır. O mekanda yaşamaktan zevk alacaklardır. Bu sanki bir ön koşulmuş gibi gözükmektedir. Yeni ve çağcıl değerler, bu ön kabulün üstüne gelerek tasarımı küresel değerlere taşınmalıdır. Eğer, en az ölçüt olarak kabul ettiğimiz kullanıcının bireysel kültürünün mekana yansımamasını sağlayacak bir çözüm önerilirse, o zaman kullanıcılar mekanı kullanmayacaktır. Daha kötüsü, kullanıcı iç mekanı kendi yaşam alışkanlıklarına uygun olarak düzenleyeceklerdir. Buradaki kötü yakıştırmaları, aslında içmimar tarafından yapılması gereken bir çalışmanın yapılmamış olması anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle yapılan iç mekan tasarımı başarısız olmuştur.

İç mimar, tasarımlarında bütün bu sınırlılıkların yanında her an gelişen ve değişen insanın etkisiyle ilgilenmektedir. İç mekan tasarımları, bu etkenin hem özdeksel hem

de tinsel değerleriyle birlikte varolur. Bu nedenle iç mimar sadece görsel değil, aynı zamanda anlamsal ve duyumsal değerleri de kullanarak, kullanıcının belirlediği mekan ve işlevlere uygun olarak tasarımlarını gerçekleştirme çabası içinde olmalıdır.

Bu özelliklerle tasarlanan bir iç mekan, kullanıcının kültürünü kapsamalı, iç mimarın özgün tarzını gösteren ve toplumun değerlerini bir adım ileri götürerek geliştiren bir kültür nesnesine dönüşmelidir.

Temel düşünce ve kavramlarla ortaya konulan ürünlerde yapılan görsellik, iç mimarın tasarım bilgisi ve gücünü gösterdiği kadar tasarımcının bireysel kültürünün de bir yansımasıdır. Tasarımcının sahip olduğu bireysel kültür, yaşadığı toplumsal çevre, toplum içindeki konumu, eğitimi, ekonomik olanakları ve geliştirdiği kimliğiyle oluşmaktadır. Bu girdilerin göstergeleri ise; dünya görüşü, tasarım yaklaşımı, davranışları ve estetik bilgisidir.

Bireylerin toplum içindeki ve dışındaki bütün davranışlarını biçimlendiren ve durağan olmayıp sürekli gelişim izleyen kültür, tasarımcının elinde mekanı tanımlayan, mekana kimlik yükleyen, onun ortamını belirleyen bir veri olmaktadır. Eğer, bu verilerin nitelikleri küresel değerleri yakalıyor, o zaman mekanın kalıcılığından söz etmek gerekir.

Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, bireyi toplum içinde kişi yapan, dünya görüşü, felsefe, sanat bilgisi gibi estetik edinimlerle birlikte, görgü kural ve davranışları tasarımcının kültür yapısını oluşturmaktadır. Bütün bu edinimlerin sonucunda kişi kendi zekasını kullanmayı akıl edebilme ve bunları uygulamaya koyabilme yetkisine sahip ise, küresel niteliklere ulaşma yolunda ilerleyebiliyor demektir. Tasarımcının sahip olması beklenen evrensel(küresel) kültür, belki kök olarak bir bireysel kültüre ya da yöresel(yerel) kültüre dayanabilir. Evrensel(küresel) kültürün ölçütü nereden geldiği, nereye ait olduğu değil, zaman ve mekan farkı gözetmeksizin tüm insanlar için, insanlık için olup olmadığıdır (Erinç, 2004).

Her tasarımcının olduğu gibi, iç mimarın da hedefi tasarladığı mekanların yaşam içinde kalıcı olması, yani "zamansız" olmasıdır. Bu olgunun oluşabilmesi için ölçüt, tasarımın küresel niteliklere ulaşılmasıdır. Yöntem, ilkeler farklılık gösterse bile, iç mekan üretim sürecindeki tasarım aşamasında, verilerin doğru olarak belirlenmesi ve bunların bilinçli bir düzenlemeyle bir araya getirilmesi, tasarımın "küresel değerlerde bir nitelik" kazanmasındaki ilk aşamayı oluşturacaktır. Zaman, her sanat dalında olduğu kadar iç mekan tasarımında da önemli bir öğedir.

Tasarlanan iç mekan, kullanılan malzeme ve teknolojiyle varlık kazanır ve yaşanan mekan durumuna gelir. Doğru ve nitelikli bir mekan tasarımında, zamanın teknolojisi ve bu teknolojinin sağladığı olanakların da kullanılması gereklidir. Aynı zamanda, iç

mekanda zaman birliğinin ve bütünlüğünün sağlanması mekanı algılayacak olan bireylerin algılama süresini hızlandıracağı gibi, o mekanın estetik değerlerinin de artmasına yol açabilecektir.

Bu kurgulamayı yapan tasarımcının bireysel kültürü tasarım aşamasında etkin rol oynayacaktır. Küresel kültürün temeli bireysel ya da yerel kültüre dayanabilir. Ancak, bu niteliklerin nereden geldiği, nereye ait olduğu değil, zaman ve mekan gözetmeksizin dünya üzerinde yaşıyan bütün insanlar için olmasıdır. Böylece, tasarımın biçimlenmesinde veri olarak kullanılacak küresel değerler, herkes tarafından anlaşılabilir gibi, herkes tarafından da kullanılabilir.

4.3 İSLAMİYETTEN ÖNCE VE SONRA TÜRK KÜLTÜRÜNÜN DEĞİŞİM SÜRECİ

Kültür; bir toplumun tarihi boyunca kazandığı maddi, manevi değerlerini, duyuş ve düşünüş birliğini oluşturan her türlü yaşayış, düşünce ve sanat varlıklarının tümüdür. Kültür, etkileşim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır. Bir sanat yapıtının oluşumunda ait olduğu toplumun kültür yapısının önemi büyüktür. Hiçbir sanat yapıtı onu yaratan çevreden soyutlanamaz. Coğrafi bölgenin, iklim ve çevre koşullarının, inanc ve yaşayış biçimlerinin sanat yapıtının ortaya çıkışındaki rolü büyüktür. Farklı kültürlerin oluşturdıkları sanatlar (Avrupa, Osmanlı, Bizans, İslam sanatı gibi) sanat tarihçisinin uğraş alanı olmuştur (Mehmet Zeki İBRAHİMGİL, 2012).

Son arkeolojik araştırmalar Orta Asya kültürlerinin M.Ö. 4000 yıllarına kadar uzandığını ortaya koymaktadır. Türklere ait ilk bilgilerin ise M.Ö. 3000 yıllarına ait olduğu antropolojik bulgularla kesinlik kazanmıştır. Bu tarihten itibaren Asya' nın Çungarya bölgesinde tarih sahnesine atılan Türkler Tanrı Dağları ile Altay Dağları arasındaki steplerden çıkarak Asya, Afrika ve Avrupa' nın üçte birini ele geçirmişler, dünya siyasi tarihini yönlendiren büyük devlet ve imparatorluklar kurarak günümüze kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir (<http://www.harungungor.com>).

Mimarlık Türklerin en eski çağlardan beri uğraştığı sanatlardan biridir. Ortaya konan yapılar çok geniş bir alana yayıldığından çeşitli yerel özellikler gösterirler. Bu mimarlık önce Orta Asya döneminin izlerini taşır. Yapılarda göçebe yaşam biçiminin, Samanlık, Manicilik gibi inanışların etkileri görülür. Bu İslam dininin benimsenmesinden sonra

gelen ve tarımsal yerleşik yaşama biçimlerinin belirlediği dönem izleridir. Son olarak da batılılaşma ile Sanayi Devrimi' nin etkileri bu mimarlığı yönlendirmiştir. Türk devletleri kalıcı yönetimler kurabildikleri zaman mimarlıkları da gelişmiş, özgün üslup özellikleri taşıyan ileri bir sanat düzeyine çıkmıştır (<http://www.msxslabs.org>). Türk kültür ve mimarisi iki kısma ayrılıyor: İslamiyetten önce ve İslamiyetten sonra.

a) İslamiyetten Önce Türk Kültürü

İslamiyet öncesi Türk devletleri, boyların bir araya gelmesi ile devlet (İl,El) oluşturmaktaydılar. Kağan, Han, Hakan, İdikut, İlteber, Şanyü gibi unvanları kullanan hükümdarlar, yerleşik hayata geçmeden önce Otağ denilen büyük çadırlarda (Şekil 22, 23), yerleşik hayata geçtikten sonra da sarayda oturmaktaydılar (<http://www.kpsskonu.com>).



Şekil 22: Eski Türk Çadırları (Kaynak: spiritsintent.com)



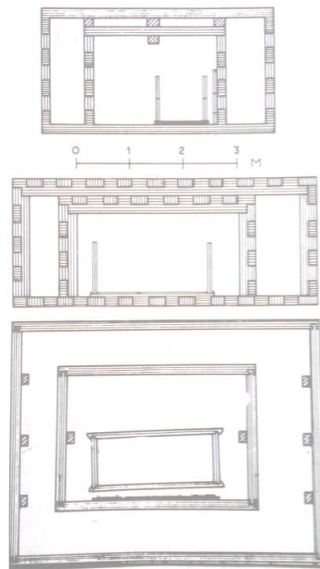
Şekil 23: Eski Türk Çadırının İç Görüntüsü (Kaynak: turktarihi.tumblr.com)

Milattan önce Birinci binde Kuzey Çin' de görülen ve Çin kaynaklarında Hiyong nu adı ile tanınan Asya Hunları, umumiyetle tarih sahnesinde ilk rol oynayan Türkler olarak kabul edilmektedir. Milattan sonra IV. yüzyılda Avrupa' da görülen Hunlar bunların bir devamı olup, Atilla (434- 453) idaresinde Manş kıyılarına kadar hemen hemen bütün Avrupa' ya hakim olmuşlardır (Hillenbrand Robert, 2005).

Orta ve İç Asya' da uzun süre göçebe ve yerleşik yaşam biçimlerini birlikte sürdüren Türkler' in yerleşim yerleriyle ilgili kalıntılar vardır. Bunlar surlarla çevrili kentlerdir. İçlerinde Manici, Budacı, bazen de Hıristiyan tapınak kalıntılarına rastlanır. Bu kentlerde yalın planlı, çoğunlukla kerpiçten ve bitişik düzende yapılmış konutlar, saraylar yer alır. Göktürkler zamanında Doğu Türkleri' nin daha çok göçebe yaşam biçimini seçtiği anlaşılmaktadır. Kentler kuran Türk boyları arasında Uygurlar vardır. Onlardan kalan yerleşim yerlerinde Budacı tapınaklar, kuleler, kurganlar, kubbe örtülü mezarlar, evler bulunmuştur (<http://www.msxllabs.org>).

- KURAGANLAR:

Selenga nehrinin Baykal gölüne aktığı yerin yakınında Noin Ula bölgesinde üç grup halinde 212 kurgan vardır. Açılan kurganlardan etrafı kalın kütüklerle çevrili ağaç direkler üzerine çatısı olan, 5 m. uzunlukta, 3 m. kadar geniş, 1.5 m kadar yüksek bir dış kısım, bunun içinde 3 m.den biraz daha uzun ve aynı nispette genişliği, yüksekliği olan ağaç direkli mezarda, çok iyi bir işçilik gösteren tahtadan bir tabut bulunuyordu (Şekil 24). Mezar odasının etrafı, tavan ve yer, ipek, keçe ve yün örtülerle kaplı idi (Hillenbrand Robert, 2005).



Şekil 24: Noin Ula' da Kurgan Planı ve Kesitler (Kaynak: Hillenbrand Robert, 2005).



Şekil 25: Noin Ula' da Kurgan (Kaynak: <http://turkkazak.com>)

Moğolistan' da bulunan Noin- Ula kurganları Hunnu kültürü için tipik denilemeyecek özelliklere sahiptir (Şekil 25). Bunlar arasında sıra mezarlar bulunmaz, mezarlar Hun üst tabakasından insanlara aittir. Ele geçirilen tüm buluntular yabancı kökenlidir. Genel olarak Çin üretimi eşyalar, prestijli ve pahalı eşyalar görüyoruz. Hunnu M.S. 2. yy' dan bu yana 4 asır boyunca Moğol ve Sibirya steplerinde yaşamış ve komşularına korku salmışlardı. Kurganlarda dünyanın öteki tarafından, Batı' dan gelen eşyalar da ele geçirilmiştir. Örneğin yün örgü kumaşlar ya da antik konulu plakalar gibi. Eski Roma ve Eski Avrupa kökenli eşyalar Hunnu' ya İpek yolu üzerinden ulaşmış olabilirler. Hunnu sadece yabancı mallar hesabına yaşamamış, hayatını yabancı insanlardan yararlanarak sürdürmüştür. Natalya Polosmak, Noin- Ula' daki mezarların da Çinlilerin elinden çıktığını söylüyor. Derinliği 18 metreye varan, ters çevrilmiş piramid şeklindeki mezar çukurlarını ancak mühendislik işinden iyi anlayan insanlar yapabilirlerdi. Hunnu bu işlerle uğraşmazdı. Mezar çukurları derindirler, çok basamaklıdırlar, büyük bir koridoru vardır. Mezarlar Çin topraklarında hüküm sürmüş olan Han çağı mezarlarının birer kopyası gibidirler. Sadece çukurlar değil, lahitler de Çin geleneklerine uygun bir şekilde, Çin gömü alışkanlığı kopya edecek şekilde yapılmışlardır. Dahası mezar odalarının tabanında, eşyalar arasında civa izleri var. Civa, Han zamanı Çin' de cenazenin korunması için kullanılırdı, bu madde ölümsüzlük ile ilgiliydi. Bu eski halkın mezar lahitlerini iki katman kil ve kömür karışımı ile kaplamaları bu kurganlardaki zengin hazinelerin çürümekten korunmasını sağlamıştır. Noin- Ula' nın su geçirmez killi toprağı cenaze ile beraber mezara konulan her şeyi korumuştur (Şekil 26). Noin- Ula

dışında hiç bir Hunnu kurganında 2 bin yıl öteden zamanımıza ulaşan organik kökenli buluntu ele geçirilmemiştir (turkish.ruvr.ru).



Şekil 26: Açılmış Kurgan (Kaynak: <http://turkbilimi.com>)

- TAPINAK ve KUBBE ÖRTÜLÜ MEZARLAR:

Türkler ölüyü çadıra koyup yas töreni düzenler; daha sonra ölünün mezarı üzerine kerpiçten, taş ve ağaçlar kulübe yaparlardı.

Köktürkler döneminde anıt mezar geleneği bazı değişikliklerle devam etmiştir. Yerleşik yaşamı benimseyen uygurlar anıtmezarları, çadırdan esinlenerek kubbeli yapmışlardır. Karahoça yakınlarındaki kubbeli anıt mezarları bu döneme ait ilk örneklerdir. Uygurlar mimari alanda önceki dönemlere göre büyük gelişme kaydetmiş, birçok kent kurup etrafını surlarla çevirmişlerdir (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).

Hoça' da bir saray kalıntısında tonozla örtülü kısımlar ve kubbe vardır. Duvarlarda yontulmamış taşlar harçla örülmüştür. Sirkip' te bulunan kule biçimindeki bir bina, nişler içerisinde Buda heykelleri ile bir Hint stupasından başka bir şey değildir. Buda ve Mani dinleri gibi Hint ve İran mimarlık etkileri de yan yana görülür.

Hoça yakınında bulunan mezarlar kubbeli yapılardır. Kubbe İran' dan gelmiş olabilir. Fakat o zamanlar İran' da mezar yapısı yoktur. Zerdüşť dinine göre ölüler yüksek bir yerde açığa bırakılarak akbabalara parçalatılırdı. Uygurlar da bu mezarlarla yeni bir yapı meydana gelmiştir ki bunlar ilk türbelerdir (Şekil 27, 28). Diğer bir kubbeli yapı Mani tapınağı olabilir. Burada tromp yerine köşelere birer üçgen konulmuştur ki bu İran' da bilinmeyen bir şeydir.



Şekil 27: Uyghur Mezarlığı (Kaynak: <http://turkcleronline.net>)

Selçuklu ve Osmanlı mimarlığında üçgenlerin rolü önemlidir. 400- 500 yıllık zaman aşımı varsa da arada bir yakınlık bulunabilir.

Kızıl' da bulunan Buda tapınağındaki tavan şekilleri ahşap binalardan gelmedir, köşelere kirişler konulmuştur. Doğu Türkistan' da birçok tapınak kayalara oyulmuş mağara biçimindedir. Bunlardan binlerce vardır. Bu tapınaklarda duvarlar ve tavan resimli idi. AlmanTurfan araştırmacıları tarafından bu fresklerden birçok metre karesi sökülerek Berlin Etnoğrafya Müzesi' nde duvarlara konulmuştur. Bunların çoğu son harpte yok olmuş, yalnız kitaplarda resimleri kalmıştır. Bu fresklerin konusu Budizm ile ilgilidir. Budha, M.Ö. 560 tarihlerinde Hindistan' da yaşamış, o zaman hakim olan Brahmanizm' e karşı yeni dinini ortaya koymuştur (<http://bagimsizrehberler.blogcu.com>, Prof. Dr. Oktay Aslanapa "Türk ve İslam Sanatı").



Şekil 28: Çin' de Saklanan Türk Piramitleri/ Beyaz Piramitler (Kaynak: www.elbistankaynarca.com)

- EVLER:

Türkler sabit ev kültüründen haberdar olmalarına rağmen konar göçer yaşam tarzından dolayı çadırdaki yaşamayı tercih etmişler, bu da çadır sanatının gelişmesine neden olmuştur (Şekil 29). Bu çadırlara "çum", "kapa", "alaçık" (loçık), "yurt" veya "keregü" gibi adlar verilmekteydi. En eski çadır tipine, Abakan bölgesindeki Boyan dağı kaya resimlerinde rast gelinmektedir. Çadırların renkleri, Türk ailesinin sosyal ve ekonomik durumunu göstermekteydi. Mesala, beylerin çadırı, ak renkte olmaktadır (<http://www.bilinmeyenturktarihi.com>).

Çadır geleneği, mimarinin yanında süsleme sanatını da etkilemiştir. Orta Asya' da Türklerin kullandıkları özellikle kağan çadırlarının süsleme bakımından daha zengin ve daha büyük olduğu bilinmektedir. Süslemelerde genellikle; kaplanla dağ keçisinin, grifonla geyiğin ya da bu tür hayvanların mücadelesinin ikonu edinen betimlemeler vardır (Şekil 30).

Evler, saraylar, dinin etkisiyle yapılan manastır ve tapınaklar Uygur kent mimarisinin öğeleridir. Hunlar ve Köktürklerde bilinen kerpiç ve tuğladan yapılmış toprak damlı ev mimarisi Uygurlarda gelişme göstermiştir. Bu dönemde yapılan manastır ve tapınaklar, Türk İslam devletlerindeki medreselere örnek olmuştur (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).



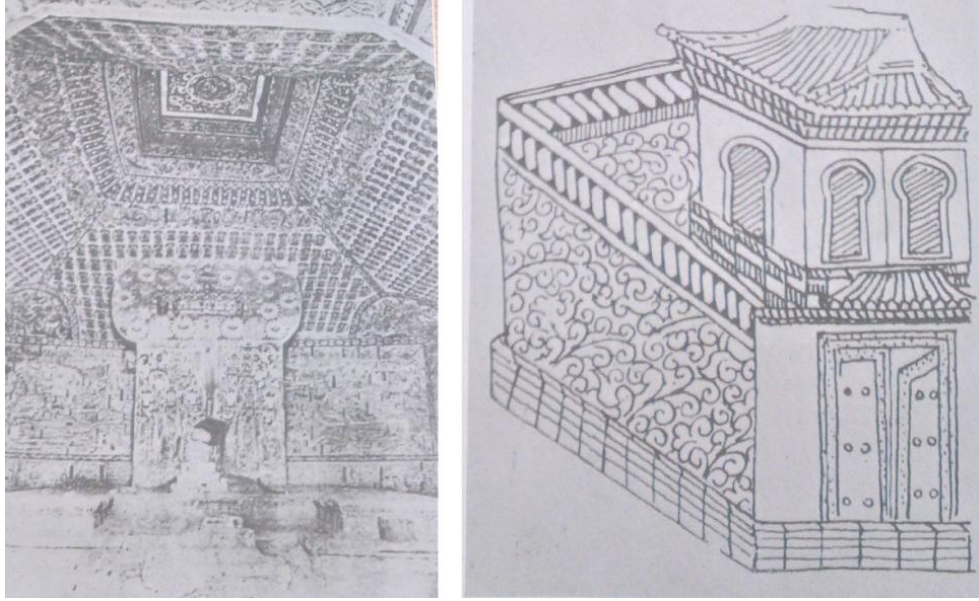
Şekil 29: Ak Çadır (Kaynak: <http://www.bilinmeyenturktarihi.com>)



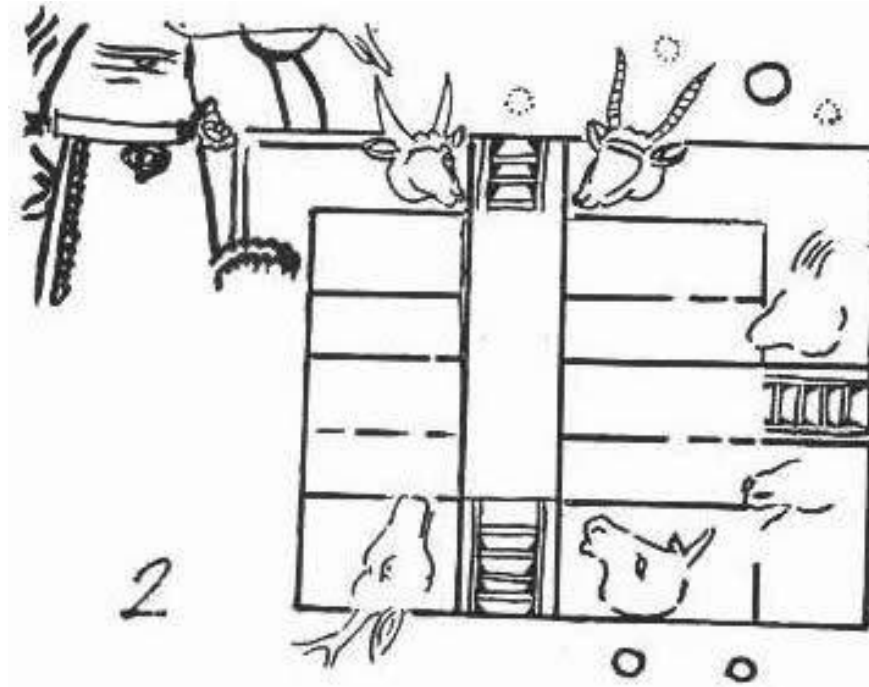
Şekil 30: Türk Çadırı Yaşamı (Kaynak: <http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>)

İvalga' nın Selenga nehrine aktığı yerde Ulan Ude' de birçok evlerle, büyük ve etrafı surla çevrili bir iskan yerinin izleri bulunmuştur. Evlerin döşemeleri altında sıcak hava ve duman için ısıtma yolları vardır.

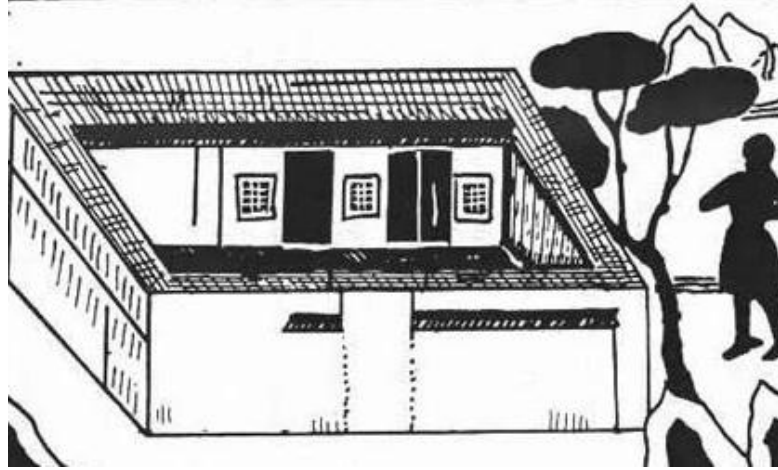
Bugünkü Moğolistan' da Selenga nehrinin doğu kıyısında Göktürkler' le bağlı olarak yaşayan Uygurlar, 745' de Göktürkler' in yerine geçerek, Uygur devletini kurmuşlardır. Uygurlar umumiyetle iki kanatlı kapı ile açılan ve küçük bir evcik şeklinde giriş yeri olan etrafı yarı yükseklikte duvarla çevrili evlerde otuyorlardı (Şekil 31, 32, 33). Evler, yarım metre yüksek bir tuğla duvar üzerinde yükseliyor, uzun kenarın ortasında bir merdiven yukarı götürüyordu. Asıl ev çok defa tek katlı, duvarlar masiförgülü, pencereler ilk zamanlarda yuvarlak kemerli, sonralar dört köşeli idi. Bayramlarda evin dört köşesine dışarıdan kızıl kahverengi perdeler konulup, bunlar duvar köşelerinde toplanıp düğümleniyordu. Çin evlerini andıran ağır, kiremitle, dik sırtlı çatının iki ucu bir kuş (belki föniks, ateş kuşu) biçiminde nihayetleniyordu (Hillenbrand Robert, 2005).



Şekil 31: Uygur evi (Kaynak: Hillenbrand Robert, 2005).



Şekil 32: Uygur Evinin İç Planı (Kaynak: <http://turkleronline.net>)



Şekil 33: Etrafı duvarla çevrili avlu (Kaynak: <http://turkleronline.net>)

Çatı süslü ve kırmızı renkli idi, fakat Çin' deki gibi ağır dekorla yüklenmemişti. Bir üst kat yapılırsa bu, çok defa hafif korkuluklarla pavyon biçiminde oluyordu (Hillenbrand Robert, 2005).

b) İslamiyetten sonra türk kültürü

Müslüman Türk devletlerinde, büyük kısmı şaheser sayılacak derecede, mimari, kitabe, hat, tezhib, süsleme, minyatür, çini, halı, kilim gibi mükemmel sanat eserleri yapılmıştır. Asya içlerinden Akdeniz' e, Oğuz bozkırlarından Hindistan ortalarına ve Mısır' a kadar uzanan geniş sahada, o devrin Türk devletlerinden kalma saray, cami, mescit, imaret, han, hamam, darüşşifa, medrese, hanekah, türbe, kümbet, şadırvan, çeşme, sebil, kale, sur ve mezar sandukası gibi binlerce sanat eseri günümüze kadar gelmiştir. Türkler, bu çağda, sanat dünyasına önemli yenilikler getirmişlerdir. Medrese ve medrese- cami mimarisi, çift kubbe inşaatı, silindir biçiminde bazen yivli, yüksek, ince minare tipi, demet sütun, sivri kemer, pencerelerin katlar halinde sıralanması, kubbe yapımında Türk üçgenleri, dikdörtgen veya beş köşeli mihraplar bunların belli başlılarındandır. Yazı, minyatür, tezhib ve süslemede, büyük hamleler olmuştur. Taş işçiliği, kuyumculuk, kakmacılık, bakır işçiliği, zırh, kemer, kalkan, mineli cam yapımı, seramik, dokumacılık, halıcılık ve döküm sanatının en zarif örnekleri verilmiştir. Bunların taşınabilir olanları, hala Türk ve dünya müzelerinin gözde eserleri durumundadır. Taşınamaz olanları ise, Türkün ayak bastığı her yere, açık hava müzesi görünümü verir.

Türk- İslam sanatının temelleri KARAHANLILAR döneminde atılmıştır. Bu dönemin mimari eserleri diğer dönemlere örnek teşkil etmiştir (<http://turkdevletlerieceesinyurt.weebly.com>). İslamiyetten sonraki türk kültürünü iki kısma ayırmak olar: 1. Dini mimari 2. Sivil mimari

1. Dini Mimari:

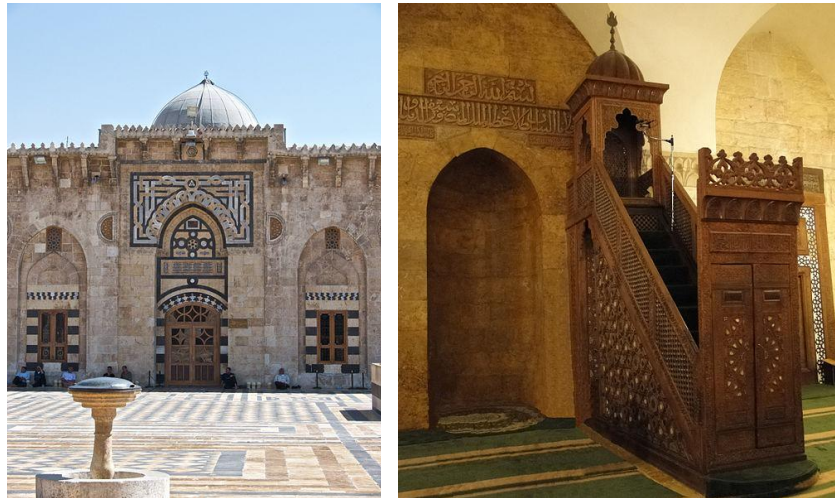
Türk- İslam devletlerinde yerleşik hayat tarzının önem kazanması imar faaliyetlerine önem kazandırmış; cami, medrese, kervansaray, köprü vb. eserler inşa edilmiştir. Camiler bu eserler arasında ilk sırada yer almıştır.

- CAMİLER:

Karahanlılar' da camide kullanılan kubbe, önemli bir mimari unsur olarak öne çıkmıştır. Türk üçgeni kullanılmaya devam etmiştir. Büyük selçuklular' da büyük çapta camiler yapılmış ve EYVANLI TİP CAMİ modelinin geliştirmişlerdir (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).

XI. ve XII. yüzyıllar Karahanlı tuğla mimarisinin parlak bir gelişme devri olmuştur. Birbirini kesen sekizgenlerden ortaya çıkan düğüm motifleri, Karahanlı mimari süslemelerinde önemli bir rol oynamıştır. Türkistan' da kalan en eski minareler gibi, camilerde de ilk defa kerpiç malzeme ve alçı süslemeyi kullanan Karahanlılar olmuştur. Yazılı kaynaklara göre(Utbi), Sultan Mahmud' un Gazne' de yaptırdığı muhteşem Arus ül Felek camii, Hindistan' dan getirilen ağaç direkler üzerine çatı ile örtülü, kırmızı altın ve lacivert taşının da kullanıldığı çok zengin renkli süslemelerle gözleri kamaştıran bir yapı idi.

Medine' de 707 senesinde Hz. Muhammed' in evinin bulunduğu alana inşa edilen cami, o dönemde Emevi dinsel anıtlarının en güzelleriyle rekabet edebilecek bir yapı olmalıydı. Halife Süleyman tarafından inşa edilen Halep Ulucamisi (Şekil 34) ve ya Kudüs' teki, muhtemelen I. Velid tarafından yaptırılmış olan Mescid-i Aksa gibi başka yapılar ise sonradan tamamen yeniden inşa edilmiştir. Yine de dini mimarinin iki muhteşem anıtı günümüze ulaşabilmiştir.



Şekil 34: Halep Ulucamisi (Kaynak: wikipedia.org)

Şam Ulucamisi (705-15) bu muhteşem binaya doğal bir ek niteliğindedir- bu da şehirdeki en boş ve kamuya açık alana kurulmuş bir hükümdarlık yapısıdır (Şekil 35). Bu yapının da topoğrafik olarak merkezi bir noktada bulunması politik çağrışımlar içerir. Bu yapı da etkileyici boyutlara ve sanatsallığa sahiptir ve başka inançtan olanları bu dine dönmeye ikna etme amacı ile Kur' an' dan alınmış (ve ne yazık ki kaybolmuş) yazılar kullanılmıştır.



Şekil 35: Şam Ulu Camii (Kaynak: wikipedia.org)

Binada en belirleyici ilham kaynağı, İrak' ta ve başka yerlerde sonradan yapılmış camilerde geliştirilmiş olan Peygamber' in evi, yani İslam' ın ilk camisidir. Bu toptan yıkımın açtığı dikdörtgen şeklindeki alanın büyük bir kısmını bir avlu kaplamakta, uzun güney tarafında caminin kapalı ibadet mekanı yer almakta idi. Fakat bu bütünüyle İslam' a özgü bir mekan düzeni değildi. Binada tipik bir Hıristiyan bazilikasının standart elemanları, İslam ibadetinin gereksinimlerine karşılık verebilmek için yanlamasına bir düzen içinde kullanılmıştır. Üç sahin korunmuştur, ama ibadet yönü bunlara dik açıdır. Elevasyonda ise eğimli çatıyı bölen ve merkezinde bir kubbe bulunan bir beşikçatı merkezi bir transept oluşturmaktadır. Caminin cephesi kiliselerinin standart batı yüzünün bir varyasyonudur. İbadet alanının T şeklindeki düzeni batı İslam dünyasında uzun bir geleceğe sahip olacaktır. Mermer oyma pencere parmaklıklarının geç antik dönem duvar mozaiklerinden ilham alan detaylı geometrik örgüleri, İslam süslemesinin geometriye ağırlık vereceğinin habercisi idi (Hillenbrand Robert, 2005). İslamiyet' in etkisiyle gelişen minare geleneği Türk- İslam sanatında önemli bir yere

sahiptir. Minareler tuğlaların farklı dizilmesiyle, çeşitli bitki motifleriyle, geometrik desenler, çini süslemeleri ve kufi yazılarıyla süslenmiştir.

Selçukluların siyasi, dini ve kültürel mirası son derece zengindir. Mimaride haçvari dört eyvanlı plandan, camilerde bulunan kubbeli dua mekanları ve kümbetlerden; Kuran hattı söz konusu olduğunda "Yeni Tarz" Kufi denilen tarzın mükemmelleşmesi ve yoğun bir tezhipte birleştirilmesinden; metal işlerinde farklı metallerle yapılan kakmalardan; resimde, başlık sayfalarının ortaya çıkmasından söz edilebilir. Selçuklar Türk olmakla birlikte, incelemekte olduğumuz dönem boyunca İran ve doğu eyaletlerinin sanatında özellikle Türk unsurlar bulmak zordur. Cami ve türbelerdeki yazıtlar Selçuklu sultanlarının, örneğin Melikşah ve Muahmed' in veya vezirlerin örneğin Nizamimülk ve Tacülmülk' ün isimlerini içerir. Harakan' daki kümbetlerde Türk kabile reislerinin, Urmiye' de ordu kumandanlarının, Meraga, Kazvin ve Eberkuh' da birçok emirin isimleri bulunur. Tüm lüster ve minai seramiklerin- bunla dönemin en pahalı seramikleri idi- Keşan' da yapılmış olduğu genel olarak kabul edilmiştir (Oktay Aslanapa, 2011).

13. Yy.' dan itibaren Anadolu' da cami ve medreselerin giriş kapılarına çifte minare yapılmıştır. Çifte minareler devleti sembolize etmesi ve daha ihtişamlı görünmesi nedeniyle kullanılmıştır. Osmanlı minareleri daha önceki dönemlere göre daha ince ve süslüdür.

- ANIT MEZAR/ TÜRBELER

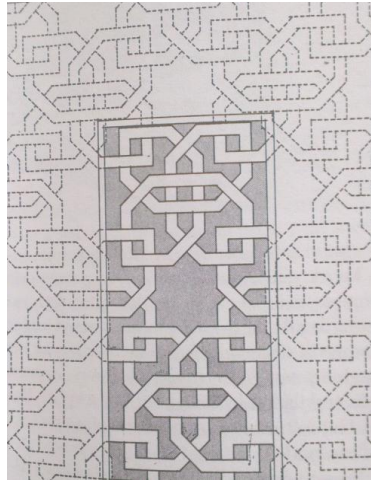
İslam dünyasındaki türbelerde nadir görülen bir fantazi ve oyunculuk sergilerler. İç mekanları şaşırtıcı bir süpriz boyutuna sahiptir: Yıldız biçimli açıklıklarla süslenmiş kubbeler, tromplu geçiş bölgesinin kaslı bir dokuyu andıran açılıp kasılmalar ve hepsinden önemlisi, duvar yüzeylerinin düzenlenmesindeki, dev bir el tarafından oyulmuş oldukları izlenimi veren kuvvetli heykelsilik. Bu özellikler bütün türbeleri birbirinden farklı kılmıştır. Bazı detaylar- mesala dilimli kubbeler, kasnağın kalabalık düzeni, geçiş bölgesindeki alçı süsleme dizisi, Kıpti, hatta Orta Bizans mimarisini hatırlatır (Oktay Aslanapa, 2011).

İlk Türk- İslam devletlerinde anıt mezar ilk kez KARAHANLILAR döneminde TÜRBE MİMARİSİ şeklinde ortaya çıkmıştır (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).

Karahanlıların türbe mimarisi en canlı olarak bugünkü Kırgızistanda, Fergana vadisinin doğusuna düşen Özkent' de görülmektedir. Burada yanyana sıralanan üç türbeden ibaret topluluğun en eski ve büyük yapısı, ortadaki türbeden sadece bir tromp ile portalin bir kısmı ayakta. Bu türbe, Karahanlıların büyük hükümdarlarından Nasr Bin Ali' nin 403(1012) tarihli türbesi olup, kendisi Arslan İlig Han lakabını almıştı (Şekil 36).

Aslında genişliği 8.50 m. kare dört duvar üzerine tromplu kubbe olan yapıyı 1924- 23' de Von Viller ön duvarı onarılmış haliyle görmüştü. Bugün kalan tek trompun altında yuvarlak dilimlerle çevrilmiş beş yuvarlak kemerli bölüm, stuk üzerine Samera' nın eğri kesim üslubunu hatırlatan şematik lotus ve palmetlerle süslenmiştir.

Portalın sağlam kalan geniş bordüründe, tuğladan birbirini kesen yarım sekizgenlerin meydana getirdiği dörtlü düğüm ve yıldız şekilleri sonraları Türk sanatında çeşitli değişikliklerle klasik bir süsleme motifi haline gelen geometrik kompozisyonun ilki olarak çok önemli bir yer alır (Hillenbrand Robert, 2005).



Şekil 36: Nasr Bin Ali Türbe Cephesinde; Tuğla Süslemelerin Birbirini Kesen Yarım Sekizgenlerle Dörtlü Düğüm ve Yıldız Örnekleri (Kaynak: Hillenbrand Robert, 2005).

Selçuklulularda anıt mezarlar TÜRBE VE KÜMBET olmak üzere iki şekilde inşa edilmiştir. İlk dönemlerde anıt mezar yapımında tuğla kullanılmış; daha sonraları taş kullanılmıştır.

- MEDRESELER

Dini mimarinin önemli unsurlarından biri de Medreselerdir. Türk- İslam devletlerinde ilk medrese KARAHANLILAR zamanın da yapılmıştır (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).

N. B. Nemzova 1969, 1972 kazılarında Semerkand Şah Zinde yolunda çok önemli bir medresenin kalıntılarını buldu. 1066' da Tamgaç Buğra Han tarafından tuğladan yaptırılmış olan medrese, oyma stuk süslemelerle kaplanmıştı. Burada henüz küçük eyvanlarla 45 x 55 m.lik bir avlu ile iki köşe kubbesinden ibaret bir plan ortaya çıkmıştır. Böylece eyvanlı medreselerin ilk örneğinin Karahanlı mimarisinde gerçekleştirildiği anlaşılıyor, dört koldan tonozlarla çevrili küçük kubbeli giriş de bir yenilik olmuştur (Hillenbrand Robert, 2005).

Selçuklular medreselerde yeni bir tarz oluşturmuşlar. Yatılı öğrenci odaları ve dersanelerin birleşmesinden oluşan medreseler bu tarzın bir örneğidir. Bu dönemin en önemli medresesi şüphesiz NİZAMİYE MEDRESELERİ olmuştur. Bu model medreseler daha sonraki devletlere de örnek teşkil etmiştir (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).

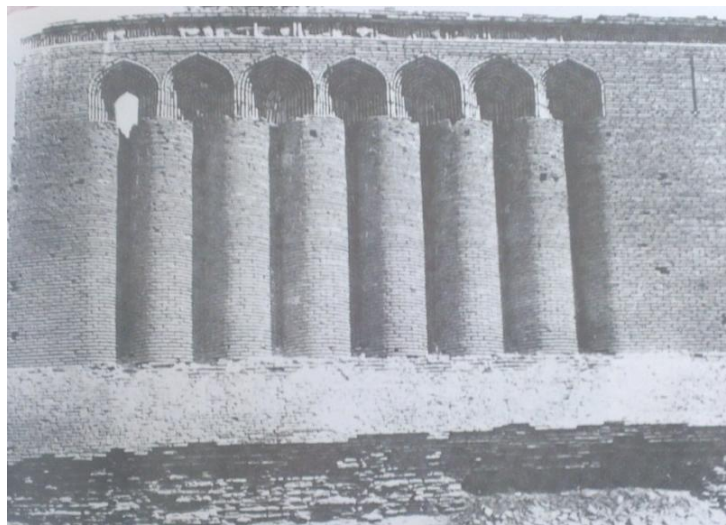
2. Sivil Mimari:

- KERVANSARAYLAR

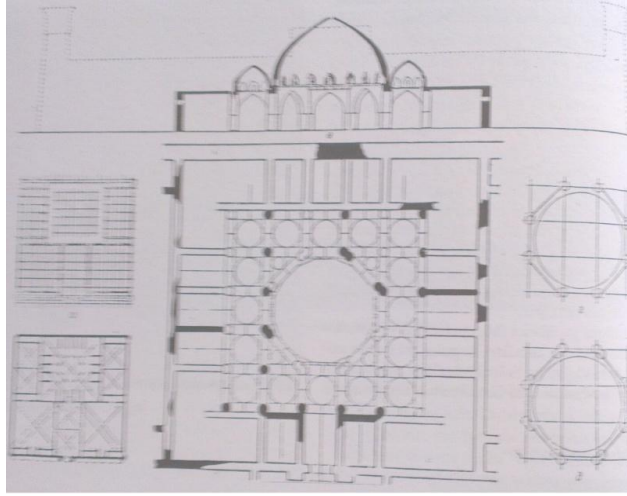
Karahanlılar döneminin en önemli mimarlık ürünleri arasında "ribat" denen yapılar vardır. İslamlık ile birlikte ortaya çıkan ve İslam yurdunu koruma ve savunma amacı taşıyan ribatlar, sınırlarda kurulan küçük kalelerdir. Sınır ilerledikçe bu yapıların savunma ve saldırı amaçlı işlevleri kalmamış, bunun yerine konaklama işlevleri yüklenmişlerdir. Daha ileride hankah, zaviye, kervansaray, han gibi adlarla sürecek olan bu yapı türü 9.-11. yüzyıllar arasında Türkler tarafından geliştirilerek kullanılmıştır (<http://www.msxlab.org>).

Güvenlik ve konaklama amacıyla yapılan ribatlar savunma duvarlarıyla çevrili, mescit, ahır ve odalardan oluşan bir yapıdır (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).

471 (1078- 79) tarihli Karahanlılardan kalma Ribatı Melik, duvar izlerine göre, kare biçiminde (86 x 86 m.) bir yapı idi (Şekil 37, 38). Ortadaki avlunun etrafına birbirine benzeyen tonozlu odalar ve mekanlar iki katlı olarak sıralanmıştı. Tamamiyle kerpiçten ve üzeri tuğla kaplanmış yapıdan yalnız güney cephe duvarıyla portal ayakta kalmıştır. Köşelerinde yuvarlak takviye kuleleri yer alan cephe, tuğladan, iri yarım silindirik biçiminde yivlerle düzenlenmiş, bunlar üstte kırık sivri kemerlerle kademeli olarak birbirine bağlanmıştır.



Şekil 37: Ribatı Melik Cephesinden (Kaynak: Hillenbrand Robert, 2005).



Şekil 38: Ribatı Melik Planı (Kaynak: Hillenbrand Robert, 2005).

Portal 12 x 15 m. olarak abidevi bir ölçüye varmıştır. Duvarların yüksekliği, 12 m.dir. Portal kemerini kufi bir kitabe kuşağı belirtmekte, tuğladan kabartma iri yıldız haç motifleriyle süslü ve iki yandan boğumlu çift kaval silmelerle sınırlanmış olan geniş bir dikdörtgen bordür, bu kemerin etrafını çevirmektedir (Hillenbrand Robert, 2005). Selçuklu kervansaraylarının çoğu gösterişten ziyade kullanım için, moloz taşla, güçlü bir savunma fakat asgari konfor sağlayacak şekilde inşa edilmiştir. Selçuklu kervansarayları belirli ticaret yollarına hizmet sağlamak üzere inşa edilmiştir. Genellikle yüksek kaliteli kesme taştan inşa edilmiş ve bazen de Suriyeli ustaların çalıştığını düşündüren mermer süslemeler taşıyan Selçuklu mimarisi, şaşırtıcı çeşitlilikle bir dekoratif repertuvara sahiptir (Oktay Aslanapa, 2011). Türkiye Selçukluları'nda kervansaraylar anıtsallıkları, planları ve süslemeleriyle ön plana çıkıyor. HAN veya SULTAN HAN denilen bu yapılar avlulu ikapalı ve açık olarak inşa edilmiştir.

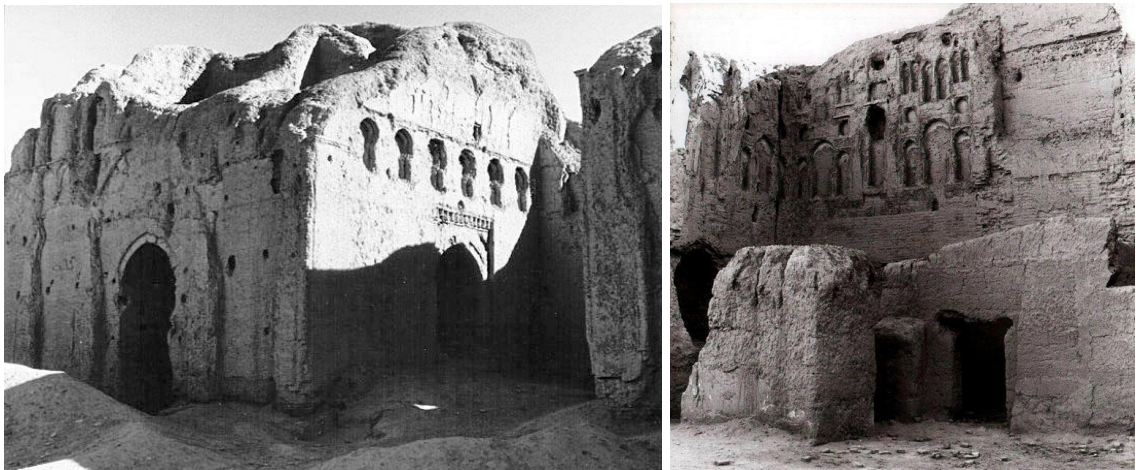
- SARAYLAR:

Saraylar, Gazneliler döneminde gelişme göstermiştir. Gazne saray planları daha sonraki dönemlere örnek oluşturmuştur. Saraylar açık ve kapalı geniş alanlar, büyük bir havlu etrafına sıralanan mekanlar şeklinde karşımıza çıkıyor (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).

Saraylar ve evlerin alçı süslemelerinde eğri(yatık) kesim tekniği ile yaş sıvalar üzerine tahta kalıplarla yapılan süslemeler, Türk sanatının İslam sanatına getirdiği ilk yeniliklerdir.

Bugünkü Tirmiz şehrinin eski kısmındaki Karahanlılar'ın yazlık merkezleri, elli yıl öncesinden başlayarak etraflı bir araştırma bölgesi olmuştur. Ortasında dört eyvanlı avlusu ile masif duvarlı kare yapı asıl saray olup, sivri kemerli bir portalle dışarı açılıyordu. Girişin karşısında 13.50 x 11.50 m. boyutlu şahane taht salonunun eyvanı göze çarpar. İki katlı yüksek ve geniş taht salonu üç taraftan alçak koridorlarla çevrili olup, kare payeler üzerine tonoz örtülü idi. Tonozlar yıkılmıştır. Duvarlar ve payelerin zengin tuğla kaplamaları otuzdan fazla değişik örnekle işlenmiştir. Bunlarda geometrik örnekler esas olup, altıgenlerin içi rozet çiçekleri ve bitki motifleri ile dolguludur. Tuğla hamurundan hazırlanıp sonra pişirilmiş, süslemeler de kullanılmıştır. Bundan başka rozetler, kuşlar, süvariler ve diğer tasvirlerle süslü cam madalyonlar da duvarlara yerleştirilerek değişik bir dekorasyon unsuru meydana getirmiştir. Ayrıca büyük hayvan figürleri olarak iki gövdeli tek başlı, kanatlı aslan, aslan başlı ve gövdeli arka ayakları üzerine kalkmış bir dev gibi vücutları, bitki motifleri ve rozetlerle süslemeli on çeşit tasvir görülür. Arkadan öküze saldıran aslan ve grifon figürleri de bunlar arasındadır. Kalan izlere göre bitki süslemeli boyalı idi (Hillenbrand Robert, 2005).

Selçuklu saraylarının hiçbiri günümüze iyi bir durumda ulaşamamış, ancak Merv' de yapılan kazılarda dört eyvanlı bir sarayın planı ortaya çıkmıştır. Azerbaycan' daki Kal' a-yı Duhter köşkü de harabe halinde olmasında karşın hala ayakta. Tirmid, Gazne ve Leşker-i Bazar' daki, zengin süslemeye sahip saraylar, Samani ve Gazneli hükümdarlara ait olmakla birlikte aynı kültür çevresinin ürünleridir (Oktay Aslanapa, 2011).



Şekil 39: Leşkeri Bazar, Gazne

Gazne' deki Leşkeri Bazar Büyük sarayında mimari şekillerle başarılı ve ahengli bir sentez meydana gelmiştir (Şekil 39). Taht salonundaki süslemeler, duvarların üst kısmı

pişmiş tuğla hamurundan, kenarı kufi yazılı ortası geometrik bölümler içinde palmet ve rumilerle yüksek kabartma ve derin oyma süslemelerle kaplı idi. Bunlardan bir parça Kabil Müzesindedir. Duvarların alt kısmında ise çok renkli tempera duvar resimleri(fresk) birbirinin arkasına sıralanmış 44 askeri canlandırılıyordu. Aslında bunlar 70 askerdi. Figürlerin başları silinmiş, sadece vücutları kalmıştır. Kıyafetleri çeşitli motifler ve canlı renklerle şahane kaftanlar, yumuşak çizmeler ve bunların üzerine kadar inen pantolonlardır. Bu çeşit kıyafet Orta Asya Türkleri için karakteristiktir. Askerler arasında görülen av kuşları, doğancılara işaret eder. Omuzlara dayalı bir silahın yalnız sapı kalmıştır (Hillenbrand Robert, 2005).

Irak' ta günümüze ulaşabilmiş Abbasi mimarisi için genellikle 775- 6 yıllarında tarihlenen Ühaydır sarayına bakmak gerekir. Gösterişli bir inzivayı temsil eden bu saray, hanedanın despotluğunu ve zevk düşkünlüğünü eşit ölçülerde çağırıştırır. Dev boyutlarına rağmen (175 x 169 m) yaşam alanları dardır ve bu özelliğiyle Arap geleneğini devam ettirir. Ama konforu ve törensel yönleri, özellikle de eyvanlar ve geniş avluların birbirleri ile ilişkileri, süslü tuğlalar, çok sayıda küçük kubbe, dahice inşa edilmiş tonozlar, güçlü bir İran karakteri taşır. Saray, aralıksız devam eden tepe mazgalları ve inip kalkan kapı parmaklığı gibi ileri düzeyde askeri mimari özellikleri taşıyorsa da, kalıntıların durumu ve tasarımdaki verimsizlik, aslında nasıl kullanıldığını hayal etmeyi güçleştirir (Hillenbrand Robert, 2005).

- **KONUTLAR:**

Türkler Anadolu' ya gelirken Orta asya ve İran' daki geleneksel mimariden etkilenerek konut mimarisinde yeni sentezler oluşturmuştur. İlk türk evleri çadırın bir kopyası olarak inşa edilmiştir. Çadırdaki düzen daha sabit sembollerle ev planına aktarıldı (<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>).

Tarihi serüvenine kısaca değinilen ve Anadolu' ya gelinceye kadar ciddi bir kentleşme olgusuna sahip olmayan Türklerin ilk sağlıklı yerleşim yerleri Anadolu da kurulmuştur. Daha sonra da Doğu Avrupa ve Balkanların ele geçirilmesiyle Bulgaristan, Yugoslavya ve Yunanistan da benimsenmiş ve kökleşmiştir.

Süsleme Sanatı

Türk- İslam devletlerinde süsleme sanatı türk devletlerine göre değişiklik ve çeşitlilik göstermiştir. Uygurlardan beri kullanılan çini sanatı Karahanlılar ve Gazneliler' de de görülmektedir. Bu sanat beylikler döneminde de gelişimini sürdürmüştür. Çinlilerde yazı ve geometrik şekiller kullanmıştır.

Türkler Anadolu' ya gelinceye kadar eserlerinde tuğla süslemeleri kullanmışlar, Anadolu' da taşın öncelikli yapı malzemesi olması taş oymacılığını da geliştirmiştir.

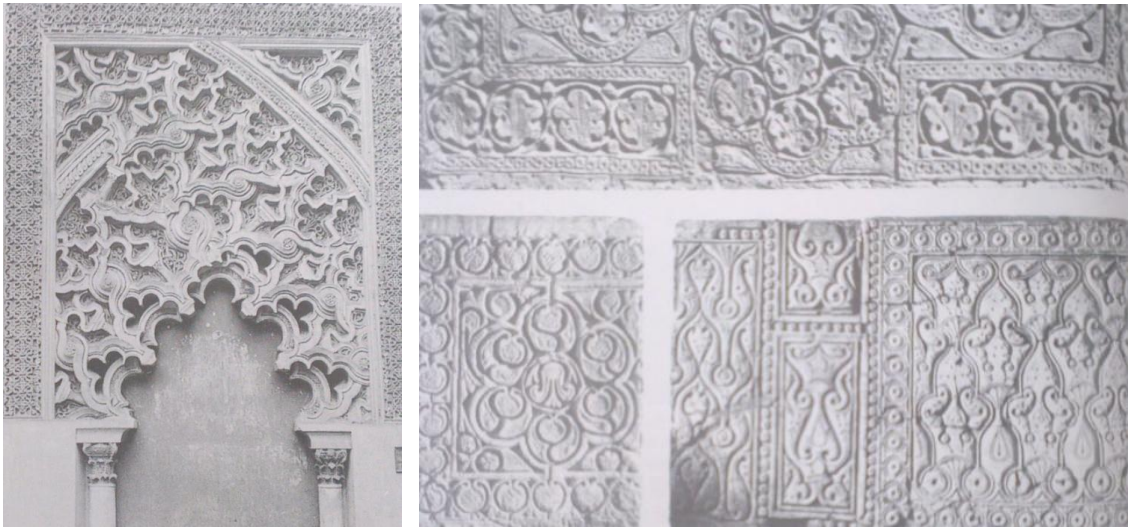
Taş süslemelerde çift başlı katral, kartal, aslan, geyik, melek, yıldız gibi figürler kullanılmıştır.

Taş süslemenin yanında Türk sanatında önemli bir yer tutan ahşap işçiliği yapıların pencere ve kapı kanallarında, camimin berlerinde kullanılmıştır.

Resim konusundaki dini endişe minyatür sanatının gelişmesini sağlamıştır.

Türkler İslamiyet' i kabulle birlikte arap harflerini almış ve bunları estetik hale getirmişlerdir ve süslemelerinde kullanmışlardır

(<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>)



Şekil 40: İslama Özgü Rokoko (El- Caferiyye, Sarakusta, güney kapısı 1050 den sonra) ve İslama Özgü Bir Estetik.; Boydan boya süsleme (Samarra, stuko duvar panelleri 9.yüzyıl)

İslam sanatı kendini Samarra' da buldu, yerel Hıristiyan ve Yahudi sanatlarını da etkileyerek, oradan Müslüman dünyanın her yanına yayıldı (Şekil 40). Yeni estetiğin en iyi örneği, Samarra' nın saraylarında olduğu kadar evlerinde de kullanılan yaygın bir süsleme tarzıdır: kazınmış veya kalıplanmış çok renkli boyalı stuko. Üç ana tarz belirlenmiştir, bunların kronolojik sırası tartışma konusudur, fakat köklerinin klasik natüralizmin dönüşümünde ve erken Bizans sanatının iki boyutluluğunda yattığı açıktır. İlkinde yüzey çokgen bölmelere ayrılmış, sınırlar inci dizeleri ile belirtilmiştir. Her bölüm dilimli yapraklar taşıyan asma dalları veya herhangi gerçek bir bitkiye benzetilemeyecek kadar stilize edilmiş hayali bitkisel süslemelerle doldurulmuştur. İkinci tarzda, bu eğilim tanınabilecek bütün doğal biçimlerin yok olmasına değin takip edilmiştir. Sınırlar basitleştirilmiş, bölmeler ise daha çeşitli hale gelmiştir. Çin kökenli ying ve yang motifine sıkça rastlanır. Son olarak, üçüncü tarz süsleme, zahmetli bir şekilde elle kazımak yerine kalıplarla kolayca uygulanan, (duvar kağıdı gibi) sonsuzca genişletilebilen tamamen soyut eğri kesim tekniğinden oluşur. Motifler daha serbest ve

daha akıcı bir şekilde yerleştirilmiş olup, daha çeşitlidir- spiraller, dilimli desenler, şişe şeklinde desenler ve başka biçimler artık bitkisel motiflere bağımlı değildir. Bu tarz, kısa zamanda yerleşmiş ve beş yüzyıl hayatta kalmıştır. Kalıplı eğri kesim tekniğinin uygulamada zaman kazandırıcı özellikleri Samarra' nın mantar gibi büyüyen yapısı için idealdi ve çoğu sarayda inşaat malzemesi olarak kullanılan mütevazı kerpiç, bu seri üretilen süsleme ile ucuz ve etkili bir biçimde gizlenebiliyordu. Soyutluğu ve dengeli dokusu, bu tekniğin her türlü mimari elemanda- duvarlarda, sütunlarda, kemerlerde, pencere kafeslerinde- kullanılabilmesini sağlıyordu. Samarra tarzı, özellikle de eğri kesim tekniği, kısa bir sürede "dekoratif sanatlar" denilen sanatlarda da kullanılır oldu. Fakat en üstün sanat biçimi dokumalardır. Dokumalar mimaride önemli bir rol oynuyorlardı, çünkü yalnızca düzenli olarak değiştirilebilecek ve böylece iç mekanları dönüştürebilecek duvar süslemeleri olarak kullanılmıyorlardı; aynı zamanda odaları bölmek, özel mekanlar yaratmak ve giriş yeri türündeki etkili alanları süslemek gibi işlevleri de vardı (Hillenbrand Robert, 2005).

Peygamber' in kızı Fatma' dan alan ve onun soyundan geldiklerini iddia eden Fatimilerin saraylarını süsleyen resimlerden hiçbiri mevcut değildir, fakat tuhaf bir şans eseri- olarak neredeyse bin resimden oluşan- mükemmel bir bütünlüğe sahip bir dizi korunmuştur. Bu Palermo' daki Cappella Palatina' nın tavanını süsleyen, çok büyük ihtimalle Fatimi işi olan, ama Güney ve Batı etkileri de taşıyan bir hükümdar imgeleri grubudur. Resimlerin konuları geniş bir yelpazeye yayılır ve biraz da dağınıktır. Orijinal halinde tutarlı, ancak tekrarlar yüzünden bütünlüğünü kaybeden, saray hayatıyla, hatta İslam kültürüyle ilgisi olmayan imgelerin de ilavesi ile sunulan bir dizi olduğu izlenimi vermektedir (Oktay Aslanapa, 2011).

4.4 DÖRDÜNCÜ BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Tarih boyunca insanlar yaşadıkları ortamlardaki doğal ve kültürel çevrelerden etkilenmişler ve bunları yaşam alanları olan meskenlerine taşımışlardır.

Yer- mekanın belleğine bakıldığında, onun parçalanmış tarihi boyunca bir dizi yer değiştirme ve terk edilmelerle karşı karşıya kaldığını, bu devinime rağmen farklı kültürel, fiziksel, sosyal katmanları bir arada taşıdığını görürüz.

Günümüz kuramcılarının pek çoğu, çeşitli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimlerin, mimarlık söyleminin oluşumunu etkileyeceğini, mimarlık söyleminin kendi özerk bilgi alanı içinde kalamayacağını dile getirmektedir.

Anadolu ile birlikte Akdeniz Havzası ve Avrasya' nın büyük bir kısmının kültür tarihinde göçer ve yerleşik toplumlar arasındaki ilişkiler önemli rol oynamıştır.

Genel olarak tarih yerleşik toplumların perspektifinden yazıldığı için göçer toplumların kültür ve mimarlık tarihindeki rolleri hak ettiği şekilde değerlendirilememiştir.

Kültürün önemli bir unsuru olan din, tarih, dil, sanat estetik gibi insanlığın

başlanğıcından bu yana insanla beraber var olan, içerdiği inanç ve ibadet ilkeleriyle daima kültürler üzerinde büyük etkisi olan bir olgudur. Din, bireyin sosyal hayattaki rolünün ne olduğunu sorusuna cevap ararken başvurduğu en önemli referans kaynaklarından biridir. Bu nedenle hiçbir fert toplum, dinin etkisinden uzak kalmaz.

Din insanın diğer insanlar, varlıklar ve Allah ile olan münasebetlerini düzenleyen sosyal bir güce ve etkiye sahiptir. İnsanların sosyal hayattaki faaliyetlerini anlayabilmek için, inançlarının özelliklerinin ve şahsiyetlerinde oynadığı rolü bilmek gerekir. Çünkü inancın, insan psikolojisi ve dolayısıyla sosyal yaşayışı üzerinde önemli etkisi vardır.

Bir Fransız düşünürüne göre, kültür, "Herşey unutulduğu zaman belleklerde ne kalıyorsa, ona verilen isimdir". Burada dikkati çeken özellik, kültürün bir birikimin ürünü olduğu, posası atılmış, darası düşülmüş değerleri temsil etmekte olduğudur.

5. BÖLÜM: YAŞAM TARZI

Adler, kişinin çocukluk dönemindeki etkileşim sonucu, kendine has bir davranış örüntüsü geliştirdiğini savunur ve buna yaşam tarzı der (İslamoğlu, 2003). Odabaşı ve Barış (2002) ise yaşam tarzını, benlik kavramının dışa yansımaları ve nasıl yaşandığı olarak görmektedir. Onlara göre yaşam tarzının temelini, benlik kavramı oluşturmaktadır. Koç da (2007) benlik anlayışının yaşam tarzının temeli olduğunu savunurken, bununla birlikte vakitlerin ve paraların nasıl harcandığının da yaşam tarzının temellerinden olduğunu ileri sürer. Adler, tüm davranışların kişinin yaşam

tarzına göre düzenlendiği görüşündedir. Bir insanın değer yargıları, ilgileri, düşünsel yetenekleri, algısal tepkileri, düşleri, yeme, içme, uyuma ve cinsel davranış alışkanlıkları, geliştirmiş olduğu amaçların ve dünyası hakkındaki yerleşmiş görüşlerin egemenliği altındadır (İslamoğlu, 2003).

Yaşam tarzı kavramı ilk olarak Alman sosyolog, Max Weber tarafından toplumda sosyal sınıf çalışmasında ortaya atılmıştır. Genel olarak yaşam tarzı insanların nasıl yaşamak istediklerini gösteren faaliyetleri yansıtmaktadır (Wilkie, 1994).

İslamoğlu (2003) yaşam tarzını geniş anlamda, insanın boş zamanını nasıl geçirdiği (faaliyetleri), çevresinde nelere önem verdiği (ilgileri), dünya ve kendi hakkındaki düşünceleri (fikirleri) içeren bir yaşam biçimi olarak tanımlamaktadır (Tablo 4). Kotler (2000) ise yaşam tarzını şöyle tanımlamaktadır; bir hayat tarzı, o kimsenin faaliyetleriyle, ilgileriyle ve düşünceleriyle ifade edilen yaşama ölçüsü ve numunesidir. Hayat tarzı, o kimsenin bir "bütün olarak" kendisinin çevresiyle karşılıklı temasını belirler (Kotler, 2000). Ancak, yaşam tarzımız boşlukta ortaya çıkmamıştır. Yaşam tarzımız üç faktör tarafından biçimlendirilir: 1. Nasıl yetiştirildiğimiz, 2. Kişisel ilgilerimiz ve değerlerimiz, 3. Günlük yaşamımızdaki taleplerimiz ve isteklerimiz (Wilkie, 1994).

Faaliyetler	İlgiler	Fikirler	Demografik Özellikler
İş Hobiler Sosyal olaylar Tatil Eğlence Dernek üyeliği Alışveriş Çevre Spor	Aile Ev İş Çevre Rekreasyon Moda Gıda Medya Başarılar	Kendisi/Ailesi Sosyal konular Politika İş hayatı Ekonomi Eğitim Ürünler Gelecek Kültür	Yaş Eğitim Gelir Meslek Aile büyüklüğü Oturlan yapı Yerleşim yeri Şehir büyüklüğü Yaşam eğrisi

Tablo 4: Yaşam Tarzlarının Ana Unsurları (Kaynak: Odabaşı, Y. ve Barış, G. 2002)

Her yaşam tarzı kendine göre benzersizdir. Yaşam tarzı üzerine kurulu tüketim kalıpları, birçok karışımdan oluşmaktadır. İnsanlar çoğu zaman benzer sosyal ve ekonomik durumlarda aynı karışımı sergilemektedir. Tercih edilen yaşam tarzı bireylere bir kişilik tayin etmekte, bu da her bir bireyin benzersiz bir tarza dönüşümünü sağlamaktadır (Solomon, Bamossy ve Askegaard, 1999).

Yaşam tarzları zaman içinde değişim gösterebilmektedir (İslamoğlu, 2003; Khan ve Nasr, 2011; Koç, 2007; Solomon vd., 1999). İnsanların tutumları; fiziksel form, sosyal

aktiviteler, cinsel roller, ev yaşamı, ailenin önemi ve birçok diğer konularla ilgili olarak değişmektedir.

İslamoğlu' na göre yaşam tarzında değişikliğin kaynakları şunlardır (İslamoğlu, 2003):

- Kadının, erkeğin ve ailenin rolündeki değişimler,
- Toplumsal bakıştan bireyci bakışa ya da tersine bireyci bakıştan toplumsal bakışa yönelme,
- Muhafazakâr toplum anlayışından açık toplum anlayışına geçiş,
- Ekonomik durumlardaki değişimlerden kaynaklanan tasarruf ve harcama eğilimlerindeki değişme.

5.1 KİŞİNİN ALGILAMASI VE TANIMA YAPISI

Algılama, "duyular yoluyla edinilen bilginin zihinsel olarak işlenerek, anlama- fark etme ve ayırt etme sürecine dönüşüm mekanizması" olarak genel anlamda tanımlanabilir.

Tercih etme ise, "bir yeri, nesneyi ya da görüntüyü bilinçli ya da bilinçsiz olarak yargılama, karar verme, seçim yapma sonucunda karşılaştırmalı olarak beğenme ve hoşlanma" olarak tarif edilebilir.

Çevresel bilginin toplanması, organize edilmesi ve anlam çıkartılmasıyla ilgili bir süreç olan algılama, nesnelerin görülmesi ve hissedilmesinin ötesinde uyarımların anlaşılmasıyla ilgili karmaşık bir süreçtir. Ittelson (1973), algılamayla ilgili 4 farklı boyutun varlığından söz etmektedir:

- 1) Bilişsel (cognitive) boyut: Çevresel uyarımlarla alınan bilginin zihinde organize edilmesi ve bu bilgiye anlam yüklenmesi boyutu olarak tarif edilmiştir.
- 2) Etkisel (affective) boyut: Çevrenin algılanmasını duyularımız etkileyebilirken duyularımızı da çevresel özellikler belirleyebilmektedir (Karşılıklı etkileşim paradigması temelli bir söylem).
- 3) Yorumsal (interpretative) boyut: Edinilmiş tecrübelerle, yaşanmışlıklarla ve anılarla yeni alınan bilginin zihinde karşılaştırılması ve anlamının ortaya konması boyutu olarak tarif edilmiştir.
- 4) Değerlendirici- Yargılayıcı (evaluative) boyut: Değerler ve tercihlerle ilgili karşılaştırmaların yapıldığı boyut olarak tarif edilmiştir.

Algılama ile ilgili 4 boyutun yanı sıra algıyı etkileyen 2 değişkenden bahsedilmektedir: "Biçimsel" (görünümle ilgili) değişkenler ve "sembolik" (anlamla ilgili) değişkenler. Pek çok ampirik çalışma da algı ve bu iki değişken arasındaki ilişkilerin çözümü üzerine kurgulanmıştır.

Biçimsel değişkenler genel olarak; biçim, renk, oran, ölçek, geometri, gölge, mekânsal hiyerarşi, karmaşıklık, düzen, vb. olarak ifade edilmektedir (Groat ve Despress, 1990; Lang, 1987; Wohlwill, 1976). Sembolik değişkenler ise huzur verici olmak, güven hissi uyandırmak, vb. olarak ifade edilmektedir (Nasar, 1997). Özellikle son 200 yıl içerisinde sanat ve mimaride belirli nesnelere karşı duyulan beğeni olarak tariflenen ve antik çağlardan beri konuya ilişkin sayısız yaklaşım, teori ve çalışma gerçekleştirilen "estetik" kavramı bu çalışma kapsamında görsel algılama yaklaşımlarında "algılama" ve "tercih etme" ilişkisi paralelinde, kentte kolektif olarak kabul edilebilen, algılanıp beğeni duyulan ve tercih edilen görsel özellikler olarak incelenecektir.

Antik Yunanca'da "aisthanesthai" kelimesinden türeyen kavramın karşılığı "duyulardan türeyen bilgi" dir ve bu da algılamaya karşılık gelmektedir (Ergün; Kagan, 1993; Tunalı, 1984). Bir bütün olarak çevresel estetik ve algılama çalışmaları insanların çevreyi değerlendirme süreçlerini belirleyen evrensel kuralları aramaktadır. Landwehr (1990) kavramı, "çevre- davranış ilişkilerinin güzellik kavramına ilişkin bir muhasebesi" olarak açıklamaktadır.

Araştırmalar algıyı dolayısıyla "mekansal estetik yargı" yı ve "tercih etme duygusu" nu belirleyen pek çok faktörün varlığına rağmen (demografik- kültürel faktörler, çevresel faktörler, fiziksel özellikler, bireyin bilişsel faktörleri vb.), insanların sosyalasyonlarındaki benzerlikler, geçmiş deneyimler, güncel yapılaşmış çevre gibi öğelerin geniş insan grupları için ortak estetik yargılar ve tercihler oluşturabileceğini göstermektedir (Lynch, 1960; Berlyne, 1971; Wohlwill, 1976; Ulrich, 1983; Nasar, 1988; Kaplan, 1989; Rapoport, 1990; Knox ve Pinch, 2000)

Mekansal estetik yargıyı etkileyen parametrelerin belirlenmesine ilişkin insanların beğeni ve tercihlerinin ölçülmesine yönelik farklı araştırma stratejileri ve ölçme teknikleri geliştirilmektedir. İnsanların algılama biçimleri, tercih etme sebepleri tahmin edilebilirse çevrenin şekillendirilmesi ve tasarlanmasında, toplumun mevcut ve olası isteklerinin sağlanması göz önünde bulundurulup olumlu müdahalelerde bulunulabilir. Dolayısıyla, bireylerin doğayı ve çevreyi algılama, farklı doğal ve yapılmış çevreler arasında tercih yapma durumlarının "tahmin" edilebilmesi amacıyla bireylerin estetik yargılarını etkileyen parametrelerin belirlenmesi gerekmektedir.

5.2 GELŞTALT VE ÇEVRE PSİKOLOJİSİ

Gestalt kuramı Wertheimer tarafından başlatılmış olmakla birlikte ilkeleri Wertheimer, Köhler ve Koffka tarafından geliştirilmiştir.

İnsan, parçaları birbiriyle bağlantılı birleşik bir bütündür. Bu parçalar; beden, duyular, algılardır. İnsan bütünlüğünün dışında anlaşılmaz. Bir nesnenin ya da parçanın algılanışı, onun diğer parçalarla olan ilişkisine bağlıdır. İnsanlar, nesnelere bazı örgütleyici eğilimlere göre algırlar. Bir resimde görülen- dikkat edilen- nesne şekil; geride kalanlar ise zemin olarak algılanır. Öğrenme şekil- zemin arasındaki ilişkilerdeki bir değişimdir; bir başka değişimle, daha iyi bir bütün (gestalt) geliştirmedir.

İnsanlar, çevrelerini bir düzen içinde görürler. Eşya ve olaylar tek başlarına değil; organize edilmiş bir bütünlük içinde anlam kazanırlar.

Öğrenme, kişinin karşılaştığı bir durumu algılaması ve yorumundaki bir değişimdir. Bir sezgi veya kavrama tamamen davranıştan ayrı olabileceği gibi davranışla da birlikte olabilir.

Hill' e (1990) göre, örneğin, bir senfoni orkestrasını dinlerken, her bir müzisyenin orkestraya katkısını analiz ederek değil, bütün olarak dinleyip anlamaya çalışır. Ayrıca, orkestradan çıkan müzik, her bir müzisyenin çaldığı notaların toplamı değil, ondan daha farklı kalitede bir müziktir.

İz Kuramı: Koffka' ya göre, kazanılmakta olan yaşantı, bellek sürecini harekete geçirir. Çevresel yaşantının, beyinde meydana getirdiği etkinliğe bellek süreci denir. Bu etkinlik bittiğinde bir iz kalır ve bu izi bellek izi adı verilmektedir. Geriye getirmedeki başarısızlık nedeniyle unutma: Gestalt psikologlarına göre geriye getirme (hatırlama) için verilen ipucu, bellekteki temsilciye, diğer bir deyişle, orijinal biçime ne kadar benzerse, o kadar iyi bir ipucudur ve hatırlamayı sağlar.

Algı bir tür örgütlemedir. Duyu organlarına ulaşan uyarıcılar gruplanır, yorumlanır ve örgütlenir. Örneğin; bir kağıda yazıp size bunun hangi harf olduğunu sorsam B dersiniz ama hangi rakam desem 13 dersiniz (Şekil 41).



Şekil 41: Algı Kuramı

Nesneler birbirine yakın olduğunda onları yarı olarak değil, gruplandırarak, bir arada algılarız.

Birbirine benzer özellikleri olan uyarıcılar, algısal bir bütünlük kazanırlar ve tek bir grup gibi algılanırlar. Benzer uyarıcıları grup halinde tek bir nesne gibi algılarız, benzemeyenlerden ayırırız.

Gestalt kuramına göre tamamlanmamış maddeler tamamlanmış gibi algılanmakta ve anımsanmaktadır (Şekil 42).



Şekil 42: Tamamlanmamış Maddelerin Tamamlanmış Algılanması

Belki de "sağır duymaz, yakıştırır" sözü buna örnek olarak verilebilir. Eksik duyduğumuz bir sözcüğü, kendimizce tamamlarız.

Aynı yönde giden noktalar, çizgiler vb. birimler birlikte gruplanarak algılanma eğilimindedir. Diğer unsurlar eşit olduğunda birey basit ve düzenli bir biçimde organize edilmiş figürleri algılama eğilimindedir (Şekil 43).



Şekil 43: Aynı Yönde Giden Noktaların Algılanması

Çevresel psikoloji bireyin yakın çevresi dışında onun sosyal çevresini de kapsayan bir olgudur. Bunun yanı sıra çevresel psikoloji yapısal çevre dışında doğal çevreyi de kapsamaktadır. Çevresel psikoloji daha kapsamlı olarak "kişilerin, fiziksel çevreyi oluşturan istenen ya da istenmeyen nitelikli nesnelere arasında seçici bir yaklaşımla dolaşırken deneyimledikleri uyarılara tepkilerini incelemeye yönelik ve insanın mekanı zihninde temsil etmek için oluşturduğu kavramları inceleyen bilim dalı" olarak tanımlanmıştır (Işıkpınar, 1990).

Çevresel psikolojinin, klasik psikolojiden farkı, çevresel psikolojide laboratuvar kontrollü şartlarda araştırma yapılmamasıdır. Bu tür araştırmalar yüksek düzeyde yapılmış uyarım organizasyonuna sahip olan çevre hakkında yeterli bilgi vermemektedir. Çevresel psikoloji fiziksel çevrede yaşanan deneyimler, heyecan, inanç, tutum, tercih ve diğerleri de kapsadığından kısaca duygulara hitap eden deneyimlerle yüklü olduklarından oldukça kapsamlıdır.

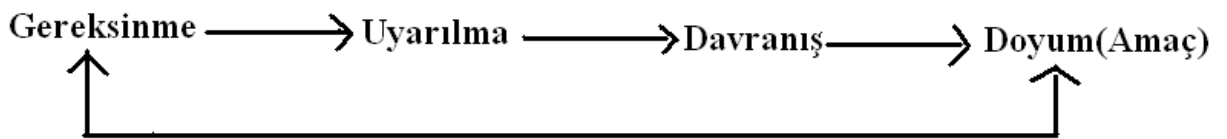
5.3 MOTİVASYON

Motivasyon, ilk olarak motive anlamına gelen Latince kökenli "Movere" kelimesinden, İngilizce ve Fransızca "motive" sözcüğünden türemiştir. Türkçede güdülenme, isteklendirme, özendirme ve işe geçme anlamlarına gelmekte olan motivasyon, kavramının özünde güdü vardır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 2000). Güdü "bireyi bir harekette bulunmaya ya da bir hareket yolunu diğerine tercih etmeye itecek şekilde etkileyen sürücü kuvvet ve faktörlere" denir. Güdülemeyi kısaca bir insanı belirli bir amaç için harekete geçiren güç olarak tanımlayabiliriz (Sabuncuoğlu ve Tüz, 2001). Türkçe karşılığı olarak, güdü, saik gibi kelimeler kullanılmaktadır (Eren, 1993). Saik, Osmanlıca sözcüklere göre "sevkedem" ve "harekete geçirici" gibi anlamlara gelen bir sözcüktür (Eroğlu, 2000).

Motivasyonun harekete geçirici anlamının olmasından dolayı, bu kavram istek, amaç, eğilim, davranış, çıkar, seçme, tercih, irade, hırs, korku, özlem, beklenti, arzu, moral, tatmin vb. bir dizi kavramı çağırır. Çünkü motivasyon bütün bu kavramları kapsar (Eroğlu, 2000).

Motivasyon terimi, gerçekte, bir bireyi birtakım etkilere maruz bırakarak, onun bu etkiler olmadan önce göstereceği davranıştan başka bir biçimde hareket etmesini sağlamayı ifade etmektedir. Böylece, bireyin davranışında gözlenebilir bir değişikliğin meydana gelmiş olması, onun güdülenmesini ifade eder (Gellerman, 1970).

İnsanın algılama biçimini, çevresindeki çok sayıda kaynaktan gelen işaret ve bilgiler topluluğu belirler. Gerçekte, motive edici güç ve ya etkinin, bir mozaik gibi farklı öğelerden oluşan bu işaret ve bilgileri değiştirmeye yönelik olması gerekir (Gellerman, 1970). Berelson ve Steiner motivasyonu istekler, arzular, dürtüler olarak adlandırılan tüm zorlayıcı iç koşulları harekete geçiren içsel bir durum olarak tanımlar. Grafik 7' de motivasyon süreci basit olarak şematize edilmiştir. Blair K- losa ise, insan davranışı alanında önemli sorun olan, insanların bazı şeyleri yapmasının nedenlerini yanıtlamasına yardımcı olacağını belirterek motivasyona "içsel bir temelde ortaya çıkan dinamik bir süreç" demektedir.



Grafik 7: Motivasyon Süreci (Birdal ve Aydemir, 1992)

Kısaca motivasyon güdülerin etkisiyle eyleme geçme ve eylemi gerçekleştirme sürecidir. Bu süreç dört aşamada gerçekleşir (Aşıkoğlu, 1996).

1. Gereksinme: Motivasyon, belirli şeylere karşı duyulan ihtiyaçlar ile başlar.
2. Uyarılma: Bireyde gereksinmenin giderilebilmesi için, herhangi bir gücün oluşmasıdır.
3. Davranış: Bireyin ihtiyacı doğduğunda ve bu ihtiyacı gerçekleştirmek için uyarıldığında belirli bir davranışta bulunma aşamasına gelinir.
4. Doyum: Bireyin gösterdiği davranış, ihtiyacını gerçekleştirdiği ölçüde birey doyuma ulaşır.

Bu tanımların ortak noktası motivasyon için belli bir amacın olması ve bu amaca ulaşılması için kişiyi harekete geçirecek arzu ve isteklerin oluşmasıdır. Bir anlamda motivasyon bireyin enerjisini amacı için harcamasını sağlayan güçtür.

Araştırmacılar, insanın genellikle bir takım ihtiyaçları tatmin etmek amacıyla davranışa geçtiği konusunda birleşmekle beraber, söz konusu ihtiyaçların niteliği, şiddet derecesi ve sosyal, kültürel farklılıkların ihtiyaç tatminini ne ölçüde etkilediği konularında farklı fikirleri savunmaktadırlar.

İnsanların nasıl motive edileceği sorununu cevaplamaya yönelik olarak çeşitli motivasyon kuramları geliştirilmiştir. Çok sayıda olan motivasyon teorilerini; 1- kapsam teorileri, 2- süreç teorileri olmak üzere iki gruba ayırabiliriz. Birinci grup teoriler, insanları çalışmaya yönelten faktörleri ortaya koymaya çalışırlar. İkinci grup olan süreç teorilerinin yaklaşımı ise, insan davranışlarının altında yatan güdüleri ve ihtiyaçları açıklamaktan çok, kişileri belirli bir davranış eylemine sevk eden dış etkileri açıklamaya dayanmaktadır (Koçel, 2005).

Motivasyon, istekleri, arzuları, ihtiyaçları, dürtüleri ve ilgileri kapsayan genel bir kavramdır.

Motivasyonu etkileyen faktörler ancak kişilerin davranışlarının yorumlanması ile anlaşılabilir. Kişinin davranış şekli motivasyonu gösterir. Motivasyonu incelerken motivasyonun kişisel bir olay olduğunu ve birisini motive eden her hangi bir durum veya olayın başkasını motive etmeyebileceğini bilmek gerekir.

Motivasyonu etkileyen faktörlerin başında fiziksel ihtiyaçlar gelir. Bu ihtiyaçlar yeme, içme, nefes alma ve düzenli bir vücut ısısı sağlama, cinsellik gibi öğrenilmemiş fizyolojik ihtiyaçlardır. Birey bu ihtiyaçlarını karşılamak için çevresiyle iletişime geçer.

Farklı topluluklara baktığımızda insan doğasına ilişkin tabiat kanunlarının, bazı topluluklar tarafından farklı tarzda şekillendirilip, farklı tarzda yorumlanabilmekte olduğunu görürüz. Doğan her insan günün birinde mutlaka ölmek zorundadır. Ne var ki;

farklı kültürlerin fertleri, aynı doğa kanununu kendi spesifik tarzları ile farklı şekilde yorumlayıp, farklı gelenekler, farklı âdetler ve farklı sembollerle şekillendirebilmektedirler (Zaninelli, 1995). Mesela, Avrupa toplumlarında saflığın, berraklığın simgesi olan beyaz, Japonya' da matem rengidir. Veya Türkiye' de olduğu gibi, örneğin Türkiye' den çok uzaklarda olan Meksika' da da insanlar cenazeye giderken herhangi bir renkten kıyafet giymek zorunda değilken, Türkiye' nin bitişiğindeki Yunanistan' da cenazeye siyah giysilerle gidilir, hatta kimi Yunan köylerinde eşlerinin ölümü ardından kadınların ömür boyu siyah kıyafet giymeleri oldukça yaygındır. Demek ki; ölüm gerçeği dünya nüfusunu oluşturan 6 milyar insanın kaçınılmaz müşterek yazgısı olduğu halde, farklı kültürler aynı doğa yasasını farklı tarzda yorumlayabilmektedirler. Böylece, kaçınılmaz tabiat gerçekleri, yorumlama ve şekillendirme etkinliği sayesinde insan topluluklarının kendi yarattıkları kültürel gerçeklere dönüşebilmektedirler.

Gerek ekonomik, gerek sosyal, gerek yöresel nedenlerden dolayı, her toplumda birbirinden farklı olabilen alışkanlıklara, tercihlere rastlamak mümkündür. Fakat toplum fertlerinin alışkanlık ve tercihlerindeki bütün olası farklılıklara rağmen, her toplumun kendine özel, sadece o toplumun fertleri tarafından anlaşılabilen ve tanınan kolektif alışkanlıkları ve eğilimleri olduğu da bir gerçektir. Örneğin, Türk toplumunda yaygın olan alışkanlıklardan bir tanesi gençlerin büyüklerinin ellerini öpmesidir.

Motivasyon çalışmaları davranışın başlangıcını devamını ve yoğunluğunu açıklamaya çalışırken (Geen, 1995), kültür insan topluluklarınca paylaşılan öğrenilmiş şemalardır. Bu şemalar tarafından oluşturulmuş uygulamalar ve öğeler insan davranışı üzerinde büyük rol oynar.

Kültürlerin belirli motive edici faktörleri vardır. Motive edici süreçler her kültürde aynıdır yalnızca bu belirli süreçleri etkileyen faktörler kültürlere göre farklılık gösterirler (McClelland, 1985; Weinberger, 1990). Kültürün motivasyon ile ilişkisine bakarken bu belirli faktörlere bakmakta yarar vardır. Maslow' un ihtiyaçlar hiyerarşisiyle Hofstede' in kültür öğelerine beraber baktığımızda, ihtiyaçlar hiyerarşisinin basamaklarıyla kültürün elemanları arasında ilişki kurabiliriz.

Asya kültürleri toplumsal ihtiyaçları vurgularlar. Buna göre Nevis, Çin ihtiyaç hiyerarşisini alttan üste dört katmana ayırmıştır: (1) ait olma; (2) fiziksel ihtiyaçlar; (3) güvenlik; ve (4) toplum içinde kendini gerçekleştirme (Hodgetts, 2003).

Hofstede "çalışan motivasyonu incelendiğinde ülkeler arasında var olan kültürel farklardan daha çok iş kategorileri arasındaki kültürel farklılıklar motivasyonu etkilemektedir." demiştir (Hodgetts, 2003).

Araştırmacıların farklı kültürlerde motivasyon üzerine yaptıkları araştırmalara baktığımızda, motivasyonu etkileyen faktörler içinde kültürün önemli bir yeri olduğunu görmekteyiz. Fakat kültürel farklılıkların sadece ülke sınırlarıyla sınırlı olmadığını, ülkeler içinde de farklı kültürlerin bulunduğunu hatta mesleklerin ve meslek içi konumların dahi kendilerine ait farklı kültürlere sahip olduklarını yapılan araştırmalar göstermiştir.

İnsanları belirli bir amaca doğru, kendi arzu ve istekleriyle, devamlı olarak harekete geçirmek için gösterilen çabalar bütünü şeklinde tanımlanan motivasyonun 5 önemli özelliği vardır (Genç, 2007; Özdevecioğlu, 2003):

1. Motivasyon kişisel bir olaydır. Tüm motivasyon teorilerinde belirtildiği gibi her insan birbirinden farklıdır ve herkesi motive eden konu aynı olmayabilir. Yani birisini motive eden herhangi bir durum veya olay bir başkasını motive etmeyebilir.
2. Motivasyon ancak insanın davranışlarında gözlenebilir.
3. Motivasyon bir niyettir. Motivasyon çalışanların kontrolü altındadır ve davranışlar ona göre belirlenir.
4. Motivasyon çok yönlüdür; nelerin insanları aktif hale getireceği ve zamanla değişen motivasyon faktörlerinin neler olduğunun bilinmesi gerekir.
5. Motivasyon bir davranış veya performans değildir. Motivasyon kişiyi içten ve dıştan etkileyen güçlerle ilgilidir.

5.4 RENGİN PSİKOLOJİK YÖNÜ

Psikoloji insan ve çevresi arasındaki ilişkileri inceleyen bir bilimdir. Genel olarak bireyin iç ve dış çevresinden gelen etkilere gösterdiği tepkileri gözler, bunların nedenlerini inceler. Tasarımın da konu ve kapsamı insan ve çevresi olduğundan, amacı insan için daha iyi bir çevre kurmak olan tasarımcının psikolojinin verilerinden yararlanması gerektiği oldukça açıktır (İskender, 1995).

Psikolojik açıdan değerlendirdiğimizde değişik renklerin insanlar üzerinde kuvvetli duygusal etkiler bıraktığını görebiliriz. Renkler, psikolojik algı özelliklerine göre de sıcak ve soğuk olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sıcak renkler güneş ışığının prizmadan geçirildiğinde ortaya çıkan, renk grubu içinde kırmızıya doğru giden renklerdir. Bunlar kırmızı, turuncu, kırmızımsı sarılardır. Soğuk renkler ise renk skalasında maviye doğru

giden, maviye yaklaşan renklerdir. Bunlar ise maviler, yeşiller, yeşilimsi sarılardır.

Kişisel faktörlerin, kişiliğin ve yaşın renk tercihinde önemli bir etkisi vardır.

Renk duyarlılığı, normal renk görüşü olan insanlar arasında bile değişebilir. Bazen de bu, kişinin içinde bulunduğu fiziksel koşullara göre farklılaşır. İnsan genelde olumlu bulduğu bir rengi, kendini iyi hissetmediğinde aynı şekilde olumlu bulmayabilir veya bir rengi az miktarda kullanıldığında sevip, çok geniş alanlarda kullanıldığında ise, hoşlanmayabilir. Dolayısıyla mekanlarda renk kullanımı ancak değerlendirmelerle değil, uzun süreli gözlem ve değerlendirmelerle belirlenmelidir (Özbudak, 2003).

Renkler içerdikleri düşük ya da yüksek titreşimli enerjileriyle insan psikolojisi üzerinde etkili olmaktadır. İnsanın duygusal, zihinsel ve fiziksel dünyasını derinden etkileme gücüne sahiptirler. Renk, psiko- sosyal gereksinimlerin sağlanmasında da etkili olmaktadır. Bu nedenle renkleri yapısal olarak incelemek kadar psikoloji açısından da incelemek gerekmektedir. Bazı renkler, iç daraltıcı, sıkıcı bulunduğu gibi bazı renkler ise insan üzerinde bir ferahlık, genişlik duygusu yaratmaktadır. Bu özellikleriyle renkler, uyarıcı oldukları kadar çöküntü yaratıcı, yapıcı, yıkıcı, itici ya da çekici olabilmektedirler. Ayrıca renkler sayesinde bir nesne daha yakın durduğu gibi olduğundan daha uzakta algılanabilmektedir. Dolayısıyla; renklerin kullanımı da insan gözünde yansımaya yaratmaktadır. Örneğin kırmızı renk küçük bir alanı kaplasa bile etrafında yer alacak diğer renkler arasında öne çıkmayı başarabilecektir. Bu da rengin sadece estetik bir özellik olarak kullanılmadığı aynı zamanda bir enerji duygulanımı yaratmak için kullanıldığını göstermektedir (Özbudak, 2003). Doğru ve duyarlı bir renk algılamasının önemli olduğu iç mekanlarda, mekanın tayfsal özellikleri bakımından özenle seçilmiş, ışıklarla aydınlatılması gerekmektedir.

İç mekanlarda renklerin yapıcı etkilerini görebilmek için yansıtma faktörleri doğrultusunda renkler ölçülü olarak kullanılmalıdır. Yansıtma faktörü, yüzey üzerine düşen ışığın yansımaya oranını belirtmektedir. Tablo 5' de renklerin yansıtma faktörleri katsayıları gösterilmiştir. Aydınlatma sistemi planlamasıyla, yüksek yansıtımlı malzeme ve renk kullanılan odalar, hem daha verimli aydınlatılır, hem de düşük yansıtımlı odalardan daha sıcak ve büyük görünür. Fazla renk kullanımı, tıpkı az renk kullanımında olduğu gibi dengesizlik yaratmaktadır. En uyumlu görüntüler, renklerin tamamlayıcıları ile birlikte kullanılmasıyla elde edilmektedir.

Renkler	Yansıtma faktörü (ρ)
Siyah	0,05
Koyu kırmızı	0,10
Orta gri	0,20
Açık kahverengi	0,30
Açık gri	0,40
Gök mavi	0,40
Pembe, Açık yeşil	0,45
Açık sarı	0,70
Beyaz	0,80

Tablo 5: Renklerin Yansıtma Katsayıları

Genel aydınlatmada en çok istenen, gün ışığına yakın ışık rengine yaklaşabilmek ve gün ışığından da mümkün olduğunca yararlanarak enerji tasarrufu sağlamaktır.

Mekanların ne amaçla kullanıldıkları, rengi, ortam ve mimari özellikleri, uygulanacak aydınlatma şekline etki etmektedir.

Seçilen ışık kaynağı, o mekandaki ortam renklerine uygun olmalıdır. Farklı renk özellikli ışık kaynaklarıyla sıcak ve huzurlu bir atmosfer yaratılabileceği gibi, uyarıcı, çalışmaya teşvik edici etkiler de oluşturulabilir.

5.5 RENGİN KÜLTÜREL YÖNÜ

Tarih boyunca insanlar oluşturdukları toplumlarda kendilerine dil ile beraber bir destekçi olarak simgeler yaratmışlardır. Bu simgeler kimi zaman kuralları, kimi zaman yasakları kimi zaman da istekleri belirtmektedir. Toplum içindeki bu simge dili genellikle çok yöreseldir. Fakat özel bazı simgeler uluslararası boyuta kadar yükselmiştir. Bunlara en tipik örnek trafik işaretleridir.

Simgelerin anlatımındaki en önemli karakterlerden biri de renktir. Renk birtakım şeyleri (benzetme yoluyla da olsa) anlatmanın en kolay yoludur. Dünyanın hemen her yerinde siyah renk ölümü temsil eder, kırmızı tehlike rengidir, sarı dikkati vurgular. Diğer yandan ülkelerin simgeleri olan bayraklarda ülkelerin kültürel renklerini görmekteyiz. Kültürel renk seçimi toplumların yaşadıkları yerler ve doğal şartlarla da ilgilidir. Sıcak tropik bölgelerde genellikle açık renkleri görürken, soğuk bölgelerde ise koyu renk tercihi görmekteyiz.

İnceleyebileceğimiz en iyi örnek olan Türk toplumunda renkler genellikle doğa ile özdeşleşmiştir. Tarihe bakıldığında Osmanlı döneminde genellikle canlı renklerin zenginliği simgelediği görülmektedir. Bunun yanı sıra yukarıda bahsettiğimiz gibi simgelerle birleşen renkler halk arasında birçok mana ifade etmekte idi. "Kadının başındaki örtünün rengi medeni durumunu ifade ederken, genç kız ördüğü çoraptaki desen ve renklerle kendisine sorulan birçok sorulara cevap vermekteydi" (Türk Kültür Tarihine Giriş cilt 4).

Evinin boyasından (o zamanlar çok önemli bir kavram olan) oturan kişinin hacca gidip gitmediğini anlamak mümkündür. Çünkü kutsal renk olan yeşil mutlaka evin dış cephesinde bir şekilde kullanılırdı.

Yukarıda bahsedildiği üzere, kültürümüzde diğer birçok kültürde olduğu gibi renkler sınıflandırılmışlardır. Yeşil her zaman kutsal renk olarak algılanmış, dinle ilgili her yerde yeşil renk mutlaka kullanılmıştır. Kırmızı Türkiye devletinin bayrak rengi olarak kanla özleştirilmiş ve hep savaşı anımsatan bir renk olarak simgelenmiştir. Diğer Türk Devletlerinden olan, Azerbaycan devletinin üç renkli bayrağındaki mavi renk türkçülüğü, kırmızı renk şehit kanı, yeşil renk islamı simgeliyor.

Günümüzde, toplumumuzda renk anlayışı, telekomünikasyonun da gelişmesiyle farklı yerlere ulaşmıştır. Yirmi yıl öncesine göre, giyimimizde ki renk farklılıkları hemen göze çarpmaktadır. Ataerkil toplumumuzda, "erkek canlı renkler giymez, giyene iyi gözle bakılmaz" gibi bazı saplantılar artık tarihe karışmış, kadınlar kadar erkekler de modayı takibeder olmuşlardır.

Geleneksel ürünlerimizin tasarımında kullanılan renkler, doğal boyalardan oluştuğu için, her zaman doğayı anımsatmaktadır. Bazen kullanılan tekniklerden dolayı renkler canlılaşmakta veya pastelleşmektedir. Türkiyede geleneksel sanatlardan olan ebru sanatının renkleri ve desenleri bugün birçok batılı sanatçıya ilham kaynağı olmaktadır.

5.6 BEŞİNCİ BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yüzyıllar boyunca deneyimlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılarak insanların ortak belleğinde yer eden geleneksel yaşam kültürü geçmişten bugüne uzanan görenekleri, geleneksel bilgi ve inanışları, sözlü sözsüz anlatımları, şölenler ve şenlikleri, mutfak kültürünü, giyim ve el sanatlarını kapsar. Somut kültürel varlıklara atfedilen anlam ve değerlerle bu yapıları yaratan bilgi ve ustalık da geleneksel yaşam

kültürü içinde yer alır. Kültürel mirasın somut ve somut olmayan boyutları bir bütün olarak, insan topluluklarının kimliğini ve kültürel birikimini yansıtır.

Tarihten günümüze kadar insanlar tek tek yapılarda olduğu kadar yarattıkları fiziksel çevrelerde de estetik nitelik aramışlar ve bu kaygı ile çevrelerini düzene sokma arayışında olmuşlardır. Doğal ve kültürel öğelerin bir araya gelmesi ile biçimlenen kentler onu oluşturan parçalardan farklı nitelik taşıyan bütünlüdür. Gerek tek yapıların gerekse yapı ve açık yeşil alanların bir araya gelerek oluşturdukları çevrenin yalnızca insanın biyolojik gereksinmelerini karşılayan işlevsellik değil, aynı zamanda psikolojik, entelektüel gereksinmelerini de karşılayan estetik nitelikler de taşıması gerekmektedir. 1970 lerden şimdiye kadar, fiziksel çevre denetimi, insan- çevre ilişkileri ve benzeri konularda, fiziksel ve psiko- sosyal kullanıcı gereksinimlerini karşılamak üzere pek çok araştırma yürütülmüştür. Bu konular içerisinde yer alan "renk" konuları, eskiz çalışmaları ve avan proje sürecinde geliştirilmelidir. Bu süreçte, bilimsel araştırmaların sonuçları tartışılmalıdır, kişilerin renk izlenimleri, yaş, cinsiyet, kültür ve benzeri faktörlerin renk tercihlerine etkilerinin bilinmesi ve benzeri konularda yapılmış araştırma sonuçlarının uygulamaya aktarılması, rengi bilimsel olarak tanımlayan dizgelerin kullanılması (NCS, DAL, Munsell Renk Dizgeleri gibi), renk ve ışık etkileşimi gibi konuların mekan algısına etkisinin bilinmesi, stil ve kimlik oluşturma çalışmaları açısından, fizyolojik ve psikolojik- sosyolojik kullanıcı gereksinimlerinin karşılanması bakımından kaçınılmazdır.

Kullanıcıların renk tercihlerini belirlemeye yönelik çalışmalar göstermektedir ki; yaş, cinsiyet, kültür, coğrafi bölge, kişilerin renk konusundaki tercihlerini etkilemektedir. Bu fark, kişilerin renk konusundaki tercihlerini ve renk izlenimlerini etkilemekte, mekan algısına da yansımaktadır.

Rengin kültürel tarihi çok eski çağlara dayanmaktadır. Renkler tarih boyunca sanatsal yaratmanın ve bir ifade aracı olmanın yanı sıra insanların düşüncelerini açıklamada da simge olarak kullanılmıştır. Renkler tek başına bir mesaj verebilir, davranışları yönlendirebilir ve insan fizyolojisi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. İnsanlar renkleri günlük hayatın çeşitli yerlerinde arzularını, isteklerini, mutluluklarını ve üzüntülerini renklerle yansıtmak için kullanmışlardır. Matem ortamında insanların siyah renk giymeleri, gökyüzündeki mavi rengin huzur vermesi, beyaz gelinliğin masumiyeti ve temizliği çağrıştırması buna örnek olarak verilebilir.

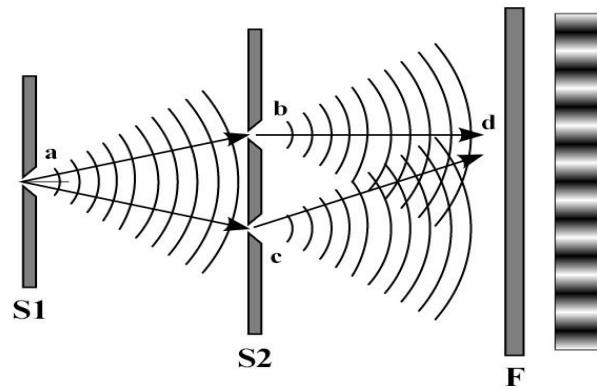
Renkler tarihin ilk dönemlerinden başlayarak her kültürde farklı algılanmış ve yansıtılmıştır. Ayrıca renklerin tarihsel süreç içerisinde kültürlerde oldukça önemli sembolik anlamlar içerdiği ve bireylerin hayatlarına da yön verdiği görülmüştür.

6. BÖLÜM: TASARIMDA RENK KAVRAMI

Günümüze kadar pek çok sanatçı, bilim adamı ve kuruluş renk ile ilgili dizgeler kurmayı denemiş ve rengi bu amaçla bileşenlerine ayırmaya çalışmıştır. Bunlardan bir bölümü yalnızca renkli yüzeyler ile ilgilenmiş, bir bölümü ise daha kapsamlı bir yaklaşımla, rengi bir algılama ögesi ya da ışık uyarıları biçiminde ele almış ve yüzey renkleri ayrımını yapmışlardır.

Tarihi: 1666 yılında Isaac Newton tarafından, camdan prizmayla karanlık bir odada keşfedilen ışığın dalga boylarına bölünerek kırılması, bu konudaki çalışma ve araştırmalara yol göstermiştir (Finlay, 2007). Newton araştırmasında, karanlık bir odaya küçük bir delikten tek bir güneş ışığına eşdeğer ince bir ışık demeti sızmasını sağlamış ve bu ışığı bir üçgen prizmadan geçirerek beyaz ışığı güneş tayfı renklerine ayırmayı başarmıştır. Daha sonrasında tamamlayıcı renkleri ve renk karışımlarını gösteren bir renk çemberi geliştirilmiştir.

Fizikçi Thomas Young ise 1802 yılında görünen ışığın belli bir aralığına karşı duyarlı olan, gözlerde üç tip koni hücrelerinin varlığını öne sürmüştür. Yaptığı deneyinde, ışığın öncelikle bir yarıktan sonra da bir inçin belli bir oranı ile düzenlenmiş iki adet dar yarıktan geçmesini sağlamıştır. Deneyde iki yarıktan geçen ışık bir ekrana düşecek şekilde ayarlanarak yansıtılmıştır. Bunun sonucunda Young, ışınların ayrı ve çakışkan olarak ayrıştığını çakışkan alanlarda parlak kemerlerin karanlık kemerlerle birbirini izlediğini bulmuştur (Şekil 44). Young bununla; renkleri açıklayabileceği, ışığın dalga doğasını saptamıştır. Ayrıca rengin dalgaboyuyla ilişkisini ortaya çıkarmıştır ve Newton tarafından belirlenen 7 rengin yaklaşık dalgaboylarını hesaplamıştır. Bu deneyiyle ışığın dalga teorisine basit bir kanıt ortaya koymuştur (<http://www.geog.ucsb.edu>).



Şekil 44: Thomas Young çift yarık deneyi (Kaynak: <http://www.physicsoftheuniverse.com>, 2012).

Young' un çalışması üzerinden fikir Hermann von Helmholtz tarafından daha nicel olarak konulmuştur. Hermann von Helmholtz 1850 yılında Young' un teorisini daha da geliştirdi: Koni hücrelerinin retinaya çarpan ışığa reaksiyonuna göre üç tip; kısa(mavi) orta(yeşil) ve uzun(kırmızı) dalga boyu olarak ele alınabileceğini belirtmiştir (<http://en.wikipedia.org>). Koni hücrelerinin tespit ettiği üç tip sinyalin değişken güçleri beyin tarafından görünen bir renk olarak yorumlanmaktadır.

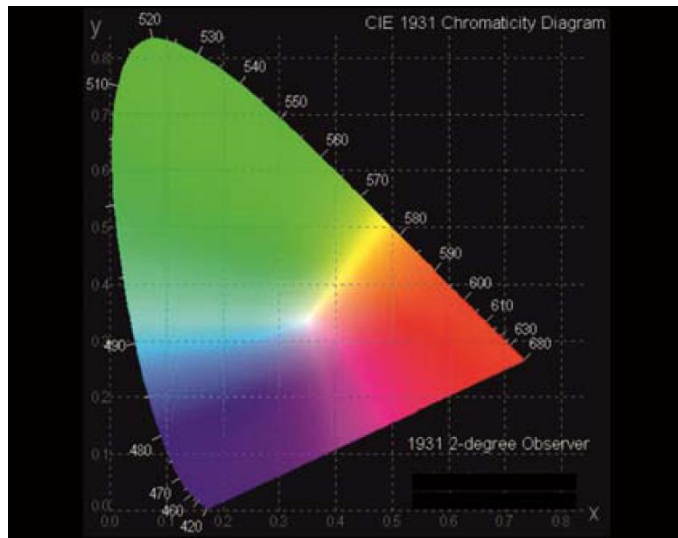
1860' larda Maxwell üç birincil ana rengin kullanımını araştırmıştır. Maxwell' in araştırmalarına göre üç ana rengin hiçbir katkı maddesi olmadan oluşturulan kombinasyonları, algılanabilen mevcut tonları kapsamamaktadır ve ana renkler tek değildir. Ama dalga boyları geniş tutulursa, daha geniş algılanan bir ara değer oluşturulabileceğini görmüştür. Ayrıca, bazı çıkarma ile algılanan renklerin tamamı skala kapsamında anlaşılmıştır.

Ostwald' in kendi adıyla anılan renk dizgesi oldukça önemli ve gelişmiş bir dizgedir. Ostwald, renk konusundaki çalışmalarından ötürü, renk kuramcısı olarak adı akılda tutulması gereken biridir. Bununla birlikte, Ostwald gibi, renk konusunu üç boyutlu olarak ele alan Munsell' in dizgesi daha gelişmiş olup, bugün ve yakın gelecek için belirli bir geçerliliği de bulunmaktadır (Ünver, 2004). Munsell Renk Dizgesi, 1905 yılında Amerikalı A.H.Munsell (1858 - 1918) tarafından geliştirilmiştir. Bu dizgede, herhangi bir renk; tür (hue), değer (value), doymuşluk (chroma) terimleri ile açıklanan üç bileşeni ile tanımlanır. Bu dizgede her bileşen kendi içinde yaklaşık olarak eşit algılama adımı ile ondalık sayı sistemine uygun olarak derecelendirilmiştir. Munsell Renk Dizgesinde tür; bir rengi ötekilerden ayırt eden niteliktir (sarı, mavi, yeşil gibi). Tür çemberi önce beşe, sonra ona, daha sonra yüze bölünmüştür. Çember üzerinde "kırmızı, sarı, yeşil, mavi, mor" eşit uzaklıklara, yani çemberi beş eşit parçaya bölecek biçimde yerleştirilmiştir. Bunların karışımı olan sarı- kırmızı, mavi- yeşil, mor- mavi ve kırmızı- mor çemberi on eşit parçayı bölecek biçimde aralara yerleştirilmiştir. Tür çemberindeki on eşit bölge, bu bölgenin her biri tekrar on eşit parçaya bölünerek yüz parça elde edilmiş ve ondalık sayı sistemi kurulmuştur. İnsanlar 0,5 tür adımı ile renkleri ayırt edebilirler. Türler birden yüze kadar numaralandırılmış ve ondalık sayı sistemi kullanıldığından 3,75 R (kırmızı) şeklinde gösterilir. Grilerin tür numarası yoktur, "N" ile belirtilir (Ünver, 2004).

Munsell Renk Dizgesi ile yaklaşık 300 000 renk tanımlayabilmektedir (10 000 000 renk görmekte). Simgeleme tür- değer/ doymuşluk şeklinde gösterilmektedir (Sirel, 1974). 1920 lerdeki ışık tayfı ile görsel RGB odaklı karşılaştırıldığı deneyler göstermiştir ki; RGB, görsel renkleri bilinen gamda karşılamaktadır ancak; tüm ışık renklerini de

karşılayamamaktadır. Özellikle yeşil aralığında eksikler vardır. Ve şu görülmüş ki; kırmızı ışığa belirli bir miktarda uyumlu olan renk eklendiğinde tüm renkler karşılanabilir hale gelmektedir.

1931' de Uluslararası Aydınlatma Komisyonu (Commission International de l' Eclairage) (CIE) tüm üç uyarıcı (tri- stimulus) değerlerinin x, y koordinat sisteminde pozitif değerlerle gösterilebileceği standart bir sistem oluşturmak için çalışmalar yapmıştır. Görsel renk eşleme şimdilerde, CIE kromatik diyagram olarak bilinen at nalı eğrisinin oluşmasına yol açmıştır. Bu sayısal, renk ölçümlerinin de temelini oluşturmuştur.



Şekil 45: Renk algısı grafiği (Kaynak: <http://www.efg2.com>, 2012)

1965' lerde detaylı deneyler yapılarak "göz" de 3 farklı koni hücrelerinin emilimi ölçülmüştür. Bu deneyler, Young' ın 3 koni hücresi üzerine önermelerini doğrulamıştır. Yeşil tonlardaki sorun hakkında 1976' da yeni standartlar oluşturulmaya çalışılmış, ancak CIE standartları fazla kabullenilmemiş ve bunun sonucunda 1931' da ortaya koyulan standartlar neredeyse evrensel olarak kullanılabilir hale gelmiştir. Şekil 45' deki grafik CIE nin x ve y koordinatındaki insanın renk algısını haritalamaktadır. Işık tayf renkleri görüldüğü üzere renk evreninin kenarlarına dağılmıştır ve bu dış çerçeve algılanabilen tüm renk özünü kapsamaktadır. Bu şema 1931' deki CIE standartlarına göredir (<http://hyperphysics.phyastr.gsu.edu>). Şema, üç boyutlu renk evreninin 2 boyutlu bir kesitini göstermektedir. x ve y koordinatlı düzlem renklerin kromatik değerlerini karşılamaktadır. Işıklılık yani rengin koyu ve açık

tonlamaları CIE renk evreninin 3. boyutunu açıklamaktadır. Bu durum 2 boyutlu şemada gösterilememektedir.

Bu şema RGB ile elde edilen tüm renk tayfları ve bu renklerden elde edilen ikincil Cyan Yellow ve Magenta ile de tamamlanan ve beyaz merkezli tüm ara tonları göstermektedir.

Rengin Tanımı: İnsanlar konuşmayı öğrenmeden önce görmeyi öğrenirler, dolayısıyla görsel iletişim konuşarak iletişimden önce gerçekleşir ve görsel olmayana göre daha etkileyici ve ikna edicidir.

İnsanlar öğrendiklerinin %1' ini deneyerek, %2' sini dokunarak, %4' ünü koklayarak, %10' unu duyararak ve %83' ünü çevresindeki olayları gözlemleyerek öğrenmektedirler (İçli & Çopur, 2008).

Hızlı yaşayan günümüz insanı için daha hızlı ve etkili bilgi alışverişi sağlaması, kalıcılığının daha fazla olması, ikna edici ve dikkat çekici olması ve dolayısı ile etrafında olup bitenleri anlamlandırmaya yardımcı olması gibi sebeplerle görsel iletişimin önemi oldukça fazladır.

Yaşamımızda önemli bir işlevi olan ancak üzerinde hiç durup düşünmediğimiz temel bir olgudur renk.

Görsel iletişimin temel ve önemli unsurlarından da biri olarak kabul edilmektedir.

Renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır.

Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpması ve kısmen emilip kısmen de yansması nedeniyle çeşitlilik gösterir ki bunlar farklı renkler ve farklı tonlar olarak algılanır.

Renk, fiziksel bir oluşumdur. Renkler, aynı zamanda simgesel bir değeri de yansıtmaktadır.

Renkler, tek başına bir ileti aktarabildiği gibi davranışları yönlendirebilir, insan fizyolojisi üzerinde etkili olabilir. Üzerimizde taşıdığımız giysilerden, satın aldığımız ürünlere, izlediğimiz reklamlardan, yediğimiz yiyeceklere, içtiğimiz içeceklere, içinde yaşadığımız uzamlara kadar çok geniş bir yelpazede yer alan ve insanlar üzerinde önemli derecede etkilere sahip olan renkler çeşitli duyguların, tepkilerin de bilinçli ya da bilinçsiz oluşmasını sağlayan bir etkendir

Günümüzde renkler, fiziğin ve optiğin olduğu kadar, inşaat, iç mimari ve dekorasyon dallarının, psikolojinin ve antropolojinin, satış, reklam ve pazarlamanın araştırma alanları arasında da yer almaktadır (Altekin, 2007).

Renkler; insanların duygusal, zihinsel ve fiziksel yapılarını etkilemekte yani insan psikolojisi üzerinde etkili olmaktadır (İçli & Çopur, 2008).



Şekil 46: Renk

İnsanlar, önce mağaraları ve duvarları, sonra yüzlerini ve vücutlarını, sonra da yaşadıkları iç mekanları ve kullandıkları objeleri boyamaya, renklendirmeye başlamışlardır (Şekil 46).

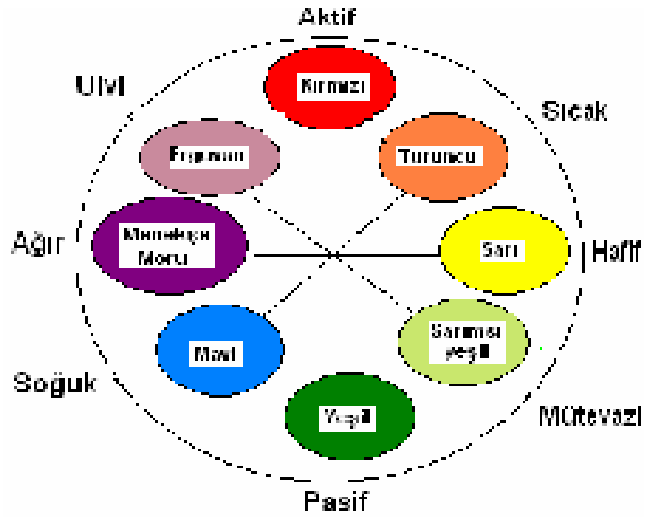
Renkler, tarihsel gelişimi içinde; dini ritüellerde, doğum, ölüm, kutlama, kutsama, veda ve yas törenlerinde, bazen korunmak için, bazen korkutmak, bazen gizlenmek için, güzelleşmek, etkilemek, kimlikleri tanımlamak, ayrıca zaman zaman da şifa için kullanılmıştır.

İnsanın, renklere verdiği duygusal tepkilerin belirgin bir kısmı doğuştan gelir ve bilinçdışı süreçlerde gelişirken; bir kısmı da yaşanan deneyimler ve öğrenmeler sonucu şekillenir (Altekin, 2007).

Öğrenme, öğretme, sunum ve çalışma materyalinde renklerin, şekillerin ve sembollerin kullanılması, beynin sağ ve sol loblarını eşzamanlı olarak dengeli şekilde aktif kıldığı için, belirgin derecede daha etkin ve kalıcı bir öğrenme sağlar; konsantrasyonu ve öğrenme sonrası hatırlamayı kolaylaştırır.

Renkler ve Anlamları: Renkler kullanılan zamana ve konuma göre değişkenlik göstermektedir. Bu yüzden, her rengin tek bir anlamı olduğunu varsaymak yanlış bir yaklaşımdır. Renkler farklı kültürlerde farklı anlamlar taşıyabilir.

Ükelere göre renklere verilen anlamlar değişmektedir, bu nedenle de renklerin anlamlarını tam anlamıyla genellemek mümkün değildir (Grafik 8).



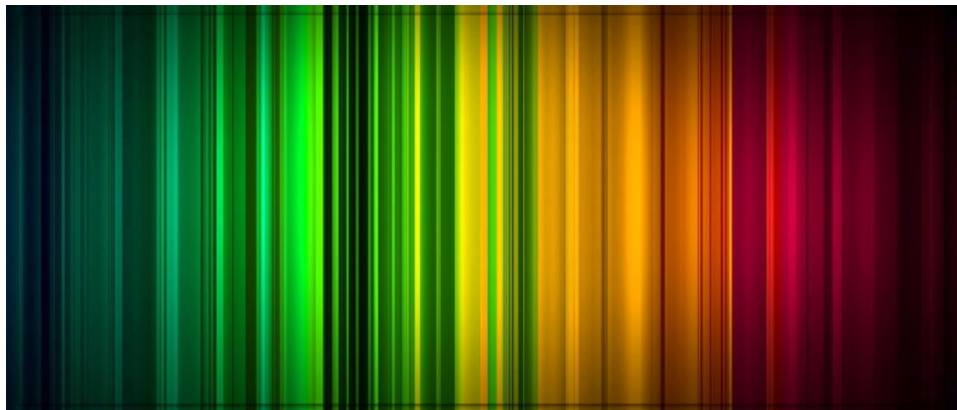
Grafik 8: Renklerin İnsanlar Üzerinde Yaptığı Etkiler

Örneğin Çin' de sarı güveni temsil ederken Batı' da nefreti simgelemektedir. Hint kültüründe kırmızı hırs ve arzuyu çağrıştırırken, Batı' da kırmızı, aşkı ve devrimi ifade eder.

Renkleri anlamlarını tam anlamıyla genellemek mümkün olmasa da evrensel etkilerinden de söz etmek mümkündür.

Kırmızı, sarı ve turuncu sıcak renkler; mavi, yeşil ve mor soğuk renkler olarak kabul edilir.

Sıcak renklerin uyarıcı, soğuk renklerin ise gevşetici ve dinlendirici olması genellenebilen duygulara iyi bir örnek oluşturur (Şekil 47).



Şekil 47: Sıcak ve Soğuk Renkler

Renkleri tek tek incelemek gerekirse;

KIRMIZI



- Kırmızı, gözün retina tabakasının hemen arkasında oluşur; bu nedenle rengi algımlarken, sanki üstünüze doğru geldiğini hissedersiniz.
- Uyarıcı bir renktir.
- Dikkat çeker.
- İştah açıcıdır.
- Tansiyonu yükseltir.
- Heyecanlandırır.
- Metabolizmayı hızlandırır.
- Satış rengi olarak da bilinir.
- Gücü simgeler.
- Tehlike, tutku, cinsellik, dışa dönüklüğü çağırır.
- Yatak odası için uygun bir renk değildir, uyarıcı özelliği nedeniyle uykuya geçmeyi ve uykunun derinleşmesini zorlaştırabilir.
- Giyimde tercih edilen kırmızı, atletik, güçlü, tutkulu, heyecanlı, sıcak, şehvetli, hareketli ve dışadönük bir yapıyı temsil eder.
- Pazarlama iletişimde kırmızı, ürüne enerjik bir kimlik vermesi ve iştah açması sebebiyle gıda firmalarının çok kullandığı bir renktir.
- Kumarhanelerde kırmızı renklerin tercih edilmesi ve kullanılmasının müşterilerin daha fazla kumar oynamasına, daha çok risk almasına sebep olduğu belirlenmiştir.

MAVİ



- Mavi, gözün retina tabakasının hemen önünde oluşur, bu nedenle uzaklık ve derinlik algısı yaratır.

- Ciddi, saygıdeğer, otoriter, entelektüel ve güvenilir bir etki yaratır.
- Kan akışını yavaşlatır, kan basıncını düşürür ve sakinleştirir.
- Kurumsallık, istikrar ve güven değerlerini çağrıştırır.
- Liderliği sembolize eder.
- Yeme güdüsünü azaltır.
- Gıda sektöründe temizlik, saflık imajı ile soğuk ve tazelik etkisi yaratılmasına yardımcı olur.

SARI



- Renklerin en sıcak olanıdır.
- Sıcaklık, canlılık, neşe, parlaklığı çağrıştırır.
- Sarı geçiciliğin ve dikkat çekiciliğin rengidir (taksilerin sarı renkte olması gibi).
- Lüksün ve zenginliğin sembolüdür.
- Dikkat ve uyarı rengi olarak da kullanılmaktadır.

YEŞİL



- Tazelik, serinlik, büyüme, yeniden doğuş, huzur, güven, bahar ve canlılığı çağrıştıran bir renktir.
- Yeşil, yaratıcılığı ortaya çıkarmada etkilidir.

TURUNCU



- Gençlik, dinamizm, umut, arkadaşlık ve eğlenceyi simgeler.
- Turuncu renk, ucuzluğu çağrıştırmaktadır.
- İştah açıcı bir renktir.
- Sağlık ve memnuniyet hissettirir.

MOR



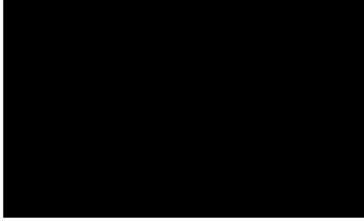
- Soyluluk, itibar, zenginlik, gösteriş, gurur, ihtişam ile ilişkilendirilmektedir.
- Mistik bir yücelik ve metafizik gücü simgeler.
- Konsantrasyonu artırır.
- Konuşma, açılma isteği ve rahatlama yaratır.
- Bazı ülkelerde pahalılık sembolü olarak bilinmektedir.

KAHVERENGİ



- Dikkat çeken bir renk değildir.
- Çevre ile bütünleşmeyi, silikliği, kaybolmuşluğu, kendine güvensizliği, içedönüklüğü temsil eder.
- Mekanlarda kullanıldığında hareketleri hızlandırdığı gözlemlenmiştir.

SİYAH



- Siyah, ışığı ve tüm renkleri emen bir renktir.
- Otorite ve gücün rengidir.
- Şıklık, prestij, soğuk, gizem ve hırs ile ilişkilendirilir.
- Melankoli, umutsuzluk, yasadışılık ve düş kırıklığının rengidir.
- Saldırganlığın da sembolü olarak bilinir.
- Batı kültüründe ölümü ve matemi sembolize eder.

BEYAZ

- Beyaz, ışığı yansıtır.
- Sadeliği, saflığı, masumiyeti, bilgiyi ve aydınlığı sembolize eder.
- Temizliği ve hijyeni simgeler.
- Gıda ürünlerinde kullanıldığında beyaz renk azaltılmış kaloriyi çağrıştırmaktadır.

6.1 RENKLERİN SINIFLANDIRILMASI

Renklerin sınıflandırılmasını üç yönde inceleyelim.

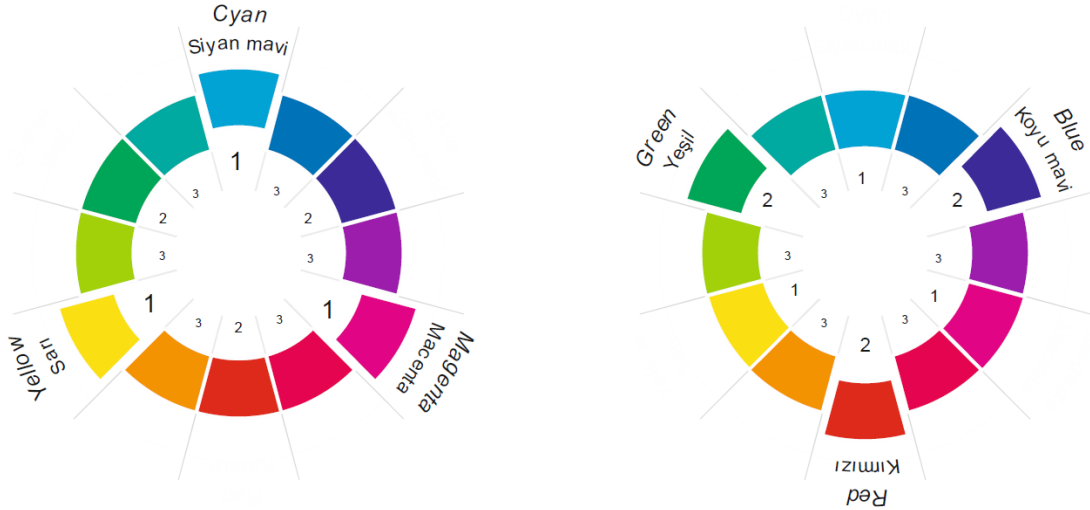
a) Ana Renkler: Ana renkler, diğer renklerin karışımıyla üretilmeyen renklerdir.

Renklerin kaynağının ve renk teorilerinin bilinmesi, renklerin birincil ve ikincil renk olarak nasıl sıralandığının anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

Işık renklerinin karıştırılmasında birincil renkler kırmızı, yeşil ve koyu mavidir. Bu birincil ışık renklerinden kırmızı ile yeşilin karışımından sarı, yeşil ile koyu mavi karışımından siyan mavi, koyu mavi ile kırmızının karışımından ise macenta oluşmaktadır. Üç ana ışık renginin karışımından ise beyaz elde edilmektedir.

Pigmentlerde ise üç birincil renk, çeşitli ölçülerde karıştırıldığında diğer ara renkleri oluşturur (Şekil 48).

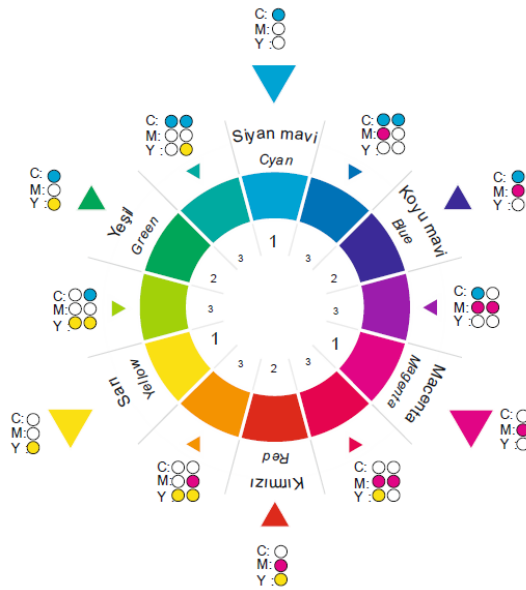
Bu birincil renkler; siyan mavi, macenta ve sarıdır. Bu pigment renklerinden macenta kırmızısı ile sarı karışımından kırmızı renk, sarı ile siyan mavisi karışımından yeşil, siyan mavisi ile macenta karışımından ise koyu mavi renk oluşmaktadır. Buna göre elde edilen kırmızı, yeşil ve koyu mavi renkler ikincil pigment renkleridir. Üç ana pigment renginin karışımından ise siyah renk oluşmaktadır.



Şekil 48: Renk Çemberi ve Renkleri.

Işık renk karışımında birincil renkler olan kırmızı, yeşil ve koyu mavi pigment renk karışımında ikincil renklerdir. Pigment renk karışımında ise birincil renkler olan siyan mavisi, macenta ve sarı, ışık renk karışımında ikincil renklerdir.

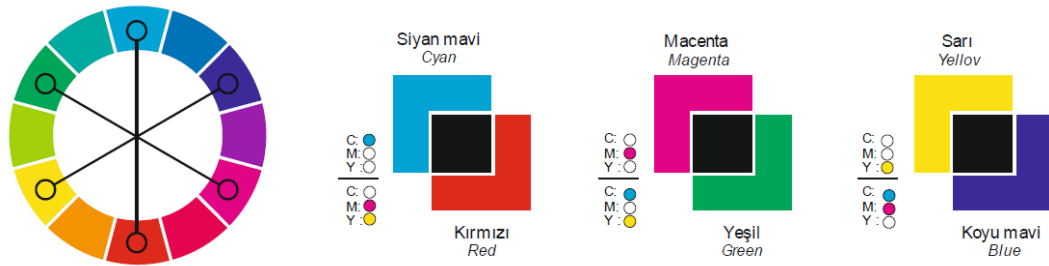
b) Ara Renkler: Çıkarmalı ve eklemeli karışımında renk oluşumlarının farklı olmasından dolayı, ana ve ara renklerinin de farklı olması doğaldır. Sanat eğitiminde genellikle yanlış aktarılan konuyu özetlemek gerekirse; Pigment renklerinde birincil rengin kendisine yakın ikincil renkle karıştırılması ile üçüncül renk elde edilmektedir. Ara renkler renk çemberinde birincil renkler arasındadır. Bununla birlikte üçüncül renkleri, ikincillerle karıştırarak zümrüt yeşili, ultramarin mavisi, açık yeşil, menekşe moru, karmen kırmızısı ve turuncu renklerin bulunduğu daha koyu bir başka dizi elde edilebilmektedir. Birincil veya ikincil renklerin oranlarını değiştirerek sınırsız sayıda renk elde etmek mümkündür (Parramon, 1991), (Şekil 49).



Şekil 49: Birincil, İkincil, Üçüncül Renkler ve Karışım Oranları.

c) Tamamlayıcı Renkler: Renkler psikolojik etkileri açısından farklılıklar gösterir ve göz, yüzey üzerinde renklere baktığında, onların yalnız görünümünün ters etkilerini yok etmek için tamamlayıcı renkleri arar. Tamamlayıcı kontrast renklerin ışık değerlerinin eşit olması dengeyi kuvvetlendirir.

Tamamlayıcı pigment renkleri; iki birincil rengin karışımından oluşan ikincil rengin tamamlayıcısı, karışımda bulunmayan birincil renktir. Buna göre; siyan mavisinin tamamlayıcısı kırmızı, macenta kırmızısının tamamlayıcısı yeşil ve sarı rengin tamamlayıcısı koyu mavidir. İki tamamlayıcı rengin bir biri ile karışımından siyah, yani ışıksızlık durumu oluşmaktadır (Şekil 50).



Şekil 50: Tamamlayıcı Renkler.

Renk çemberinde karşılıklı gelen renkler birbirlerinin tamamlayıcılarıdır. En yüksek zıtlığa dayalı renk düzenlemeleri, renk çemberinde birbirinin karşısında bulunan iki rengin bir arada kullanıldığında oluşur.

6.2 RENK VE KONTRAST

Kontrastlık kavramı; iki renk arasındaki renge doymuşluk ve ışık yoğunluğu farkını saptamak demektir. Kontrastlık kavramı genel kullanımla tek yönlü birşey gibi algılansa da aslında çok kapsamlı ve ilk etapta biraz karmaşık gelebilecek kadar çeşitlidir. Günümüzde yedi renk kontrastlığı kabul belirlenmiştir. Bunları şu şekilde sıralaya biliriz:

- Renklerin kendi aralarındaki kontrastlığı

Yedi renk kontrastının en basit türü budur. Ve en yaygın bilinen çeşididir. Renkler fazla karıştırılıp kırılmazlar. Sarı, kırmızı ve mavi en kuvvetli renklerin kendi aralarındaki kontrastlığını oluşturur. Bu kontrastlık için de tabi ki en az 3 adet birbirinden farklı renk gerekir. Kontrast etkinin güçlü, kararlı ve sürekli olabilmesi için renkler arasındaki farklılığın belirgin olması en önemli koşuldur. İlk üç ana renk bu yüzden en iyi kontrastlık örneğini oluştururlar, ana renklerden uzaklaştıkça kontrastlık da zayıflar. Renk çemberini hatırlarsak turuncu, sarı ve yeşil ana renklerdi. Bunların oluşturduğu kontrast, sarı, mavi ve kırmızı ana renklerinin oluşturduğu kontrasttan daha zayıftır. Bunun nedeni de rengin diğer renkle karışarak farklılık derecelerinin azalmış olmasından kaynaklıdır.

- Açık- koyu kontrast

Siyah ve beyaz her durumda birbirine zıt iki kutuptur. Siyah ve beyazın en kuvvetli açık koyu kontrastlığını oluşturduğunu zaten biliyoruz. Doğada siyah ve beyaz arasında yer alan değerler ya değişik değerde griler, ya da değişik değerde renk tonları olarak bulunmaktadır. Gri değerlerin açık- koyu renk ilişkileri olduğu gibi saf renklerinde açık koyu ilişkileri vardır. Renk çemberinde en açık ton sarı en koyu ton ise mordur.

- Sıcak- soğuk kontrast

Tayf Renklerinden bir kısmı insanlarda psikolojik olarak güneşin, ateşin, kanın sıcak etkisini uyandırdıklarından böyle renklere sıcak renkler denir.

Sarı, Kırmızı, Turuncu sıcak renklerdir. Sarıya çalan bütün renkler sıcak renk ailesini oluştururlar, ya da kırmızılara ve kırmızıya çalan renklere sıcak renkler denir.

Yeşil, Mavi, Mor ve Maviye çalan renkler de soğuk renklerdir. Sıcak renklere göre titreşimi daha az olan bu renkler, gözü ikinci derecede etkiler. Mesela turuncu kırmızımtrak bir renk olduğu için sıcak, yeşil maviye çaldığı için soğuk renk sayılır.

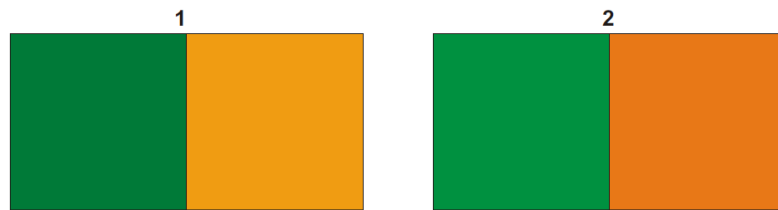
Rengın sıcaklık ve soğukluk niteliği çok önemlidir. Sıcak renklerin şiddeti ve kuvveti daima soğuk renklerle ayarlanır veya frenlenir. Psikologların renk üzerine yaptıkları araştırmalara göre sıcak ve soğuk renkler saflıklarına ve etki derecelerine göre şöyle sıralanırlar: Kırmızı, Mavi, Mor, Yeşil, Turuncu, Sarı.

Hava içinde titreşimi kuvvetli olan sıcak renkler psikolojik bir telkin ile sıcaklık verici ve tahrik edicidirler. Bu yüzden kendilerine pozitif renkler de denir. Canlılık, hareket ve dinamik bir tesir bırakırlar. Uzaktan görünen sıcak renkler, eşyaları yaklaştıracı, nitelikleri olmakla beraber hacimleri daha küçük gösterirler.

Tayf renklerinin bir kısmı insanda psikolojik olarak suyun, havanın, yeşil çimenlerin serinliğini, sessizlik ve huzurunu uyandırır. Bundan dolayı böyle renklere soğuk renkler denir.

Maviye benzer, yani mavi ve yeşil ile içine bu renklerin karıştığı diğer renkler soğuk renkler ailesini teşkil ederler. İnsana sessizlik ve serinlik veren, soğuk renkler eşyaları geri planda göstermek, uzağı anlatmak gibi nitelikleri olmakla beraber; hacimleri daha büyük gösterirler. Dinlendirici soğuk renkler hareketsizlik ve statik bir etki yaratırlar. Bu yüzden kendilerine negatif renkler de denir.

Sıcak ve soğuk renklerin birbirleriyle etkileşiminden oluşan kontrastlık türüne sıcak soğuk kontrastlığı diyoruz. Sıcak soğuk kontrastı ayrıca uzaklık yakınlık çağrışımları da yaratır. Doğada da geriye gidildikçe renklerin soğuklaştığını, sıcak ve soğuk renkleri yanyana koyduğumuzda soğuk rengin arkaya doğru gittiğini görebiliriz. Tasarımda en önemli kontrastlık değerlerinden biri budur, etkiyi doğru alabilmek için renkleri aynı değerlerde vermemiz gerekir, aksi halde açık/ koyu kontrastlığı oluşacak ve istediğiniz etki oluşmayacaktır.

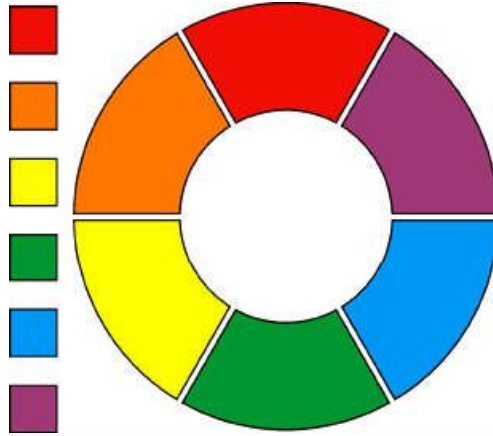


Şekil 51: Sıcak Soğuk Kontrastı

Burada gördüğümüz gibi ilk şekilde sıcak soğuk kontrastlığıyla birlikte açık/ koyu kontrastlığı da vardır (Şekil 51). Oysa şekil 2 de renkler eşit verildiği için sadece sıcak soğuk kontrastını görüyoruz.

- Tamamlayıcı kontrast

Tamamlayıcı renk çiftleri yan yana durduklarında birbirlerinin renk gücünü en yüksek dereceye çıkarırken, karıştırmaya kalkarsanız birbirlerinin renkliliğini yok edecektir. Her rengin tamamlayıcısı vardır. Renk çemberinde karşılıklı gelen renkler birbirlerinin tamamlayıcısıdır (Şekil 52).



Şekil 52: Birincil ve İkincil Renklerin Oluşturduğu Renk Çemberi

Kırmızı- Yeşil, Sarı- Mor, Mavi- Turuncu kontrast renklerin aynı zamanda aralarında bütünleyici, tamamlayıcı özellikleri vardır. Bu yüzden birbirlerinin komplementeri (tamamlayıcısı) sayılırlar. Tamamlayıcı renkler şu düzende sıralanırlar:

- a) Kırmızının tamamlayıcısı (Sarı+Mavi) = Yeşil
- b) Sarının tamamlayıcısı (Mavi+Kırmızı) = Mor
- c) Mavinin tamamlayıcısı (Kırmızı+Sarı) = Turuncu.

Birbirini tamamlayan iki renk eşit ölçülerde karıştırılınca her ikisi de kendi özelliğini kaybeder ve gri bir renk ortaya çıkar. Griler ise tarafsızdır. Tamamlayıcı renklerin karıştırılması halinde birbirlerinin değerlerini yok ederek, gri bir hal almalarına resim dilinde akromatizm denir.

- Eşzamanlı kontrast

Kontrastlıklar içinde en ilginç ve anlaşılması kolay olanı budur. Gözün sürekli bakılan bir rengin tamamlayıcısını bulma isteğinden oluşur diyebiliriz. Uzun süre bakılan rengin tamamlayıcısı da eş zamanlı olarak göz tarafından algılanır. Yani aslında orada var olmadığı halde varmış gibi etki eder. Bunu çok pratik bir deneyle açıklamak olur (Şekil 53).



Şekil 53: Eş Zamanlı Kontrastlık

Şimdi üstteki büyük kırmızı kutuya 3- 4 dakika yada dayanabildiğiniz kadar bakın. Sonra gözlerinizi yavaşça ortadaki küçük kutuya kaydırın. Yeşile döndüğünü göreceksiniz (Tam tersini de uygulaya bilirsiniz. Yani büyük kutu yeşil olursa ortada kırmızıyı göreceksiniz).

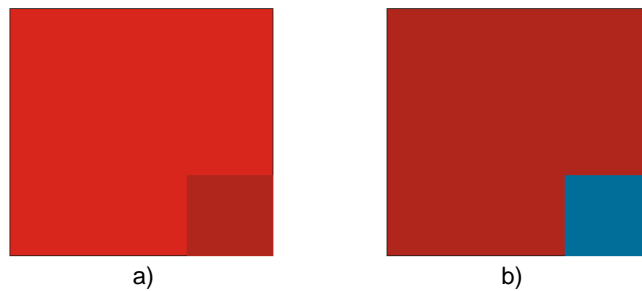
Eğer yeterince uzun ve sabit süre kırmızıya odaklanırsanız. Bu deneyi yaptığınızda eş zamanlı kontrastlığı tam anlamıyla anlamış olacaksınız.

- Öz nitelik kontrastı

Öznitelik kontrastlığı doymun ve ışıklı rengin, sağır ve bulanık renge olan zıtlığı demektir. Boya renklerinde renge doymuşluğun azaltılması yani kromalarının azaltılması dört şekilde yapılır.

- Beyazla soğuklaştırma
- Siyahla karartma, aydınlık gücünü azaltma
- Gri ile nötürleştirme
- Tamamlayıcı renk ile karıştırarak rengin doymuşluğunu kaybettirme

Bu dört yollada rengin özniteliği bozulmuş yani renk değeri kaybettirilmiş olur ve ışıklı haliyle yanyana getirildiğinde öznitelik kontrastlığı oluşur. Burda da dikkat etmemiz gereken şey araya başka kontrastlık özelliği girmemesidir. Örnekle açıklayacak olursak parlak bir kırmızı içinde mat kırmızıyı kullanmak öznitelik kontrastlığını oluştururken, mat bir kırmızı içinde mat bir mavi kullanırsak ortaya öznitelik kontrastı yerine kuvvetli bir etkiyle sıcak- soğuk kontrastı çıkar. Aşağıdaki örneklerle daha iyi anlayabilirsiniz (Şekil 54).



Şekil 54: a) Öznitelik Kontrastı/ b) Sıcak Soğuk Kontrastı Baskın

- Ağırlık alanı kontrastı

Bu son kontrast türü renklerin ışıklılık gücü ve renk doymuşlukları ile kapladıkları alanlar arasındaki denge ve dengesizliklerini kapsar. Amaç kullanılan iki zıt renk arasında renklerin renklilik güçleriyle kapladıkları alanların dengesini kurmaktır. Yine örnekle: Mesela kırmızı ile yeşil ışıklılık dereceleri ile aynı olduğundan eşit alanlar

kapladıklarında kolayca dengeye gelirler. Oysa sarı ve mor dengesini kurabilmek için sarının kapladığı alanın mordan çok daha fazla olması gerekmektedir. Yani diyebiliriz ki bir rengin ışığı ve doymuşluğu arttıkça kontrastına göre kapladığı alan azalmaktadır tersi durumlarda ise kapladığı alan büyümektedir.

6.3 RENK UYUMU/ ARMONİ

Yong- Helmholtz teorisinde deneysel olarak tüm renklerin üç farklı renkten oluştuğu sonucuna varılmıştır. Günümüzde televizyondan bilgisayar teknolojisine tüm görüntüleme sistemlerinin çalışma prensipleri RGB (Red, Green, Blue/ Kırmızı, Yeşil, Koyu Mavi) olarak da bilinen ışık renk teorisine dayanmaktadır. Kırmızı, yeşil ve koyu mavi ışık kaynaklarından yansıtma yapılarak çakıştırıldığında; mavi ve yeşil ışınların karışımı siyan mavisini, kırmızı ve koyu mavi ışınların karışımı macentayı, kırmızı ve yeşil ışınların karışımı sarıyı, her üç rengin karışımı ise beyaz ışığı oluşturmaktadır (Seylan, 2005).

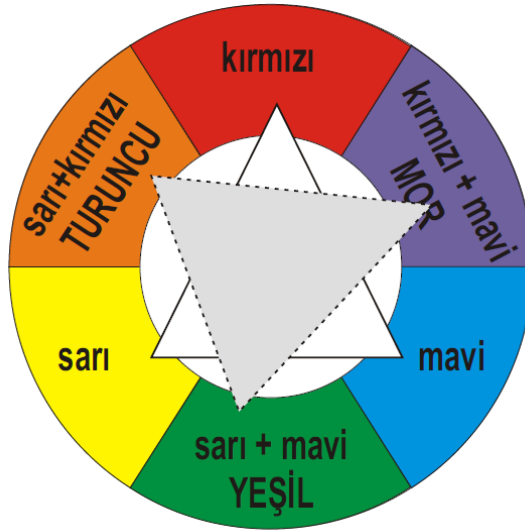
Kontrastlıktan başka birden fazla renkle elde edebileceğimiz bir imkanda uyumdur hiç şüphesiz. Armoni (uyum) kavramı işte burada çıkar karşımıza. Armoniyi renklerin birlikte kullanıldıklarında simetrik ve dengeli oluşu şeklinde tanımlayabiliriz. Uyumsal özellikler iki ana başlık altında toplanabilir.

1- Tek renkli uyumsal özellikler: bir rengin siyah ve beyazla karıştırılarak elde edilen değişik tonlarının oluşturduğu uyumdur.

2- Çok renkli uyumsal özellikler: İki ya da daha çok kromatik (öz niteliği bozulmamış) rengin oluşturduğu uyumdur. Bunlarda ikili, üçlü, dördü ve altılı olarak çeşitlenir. Çok kısa ve özetle değinecek olursak;

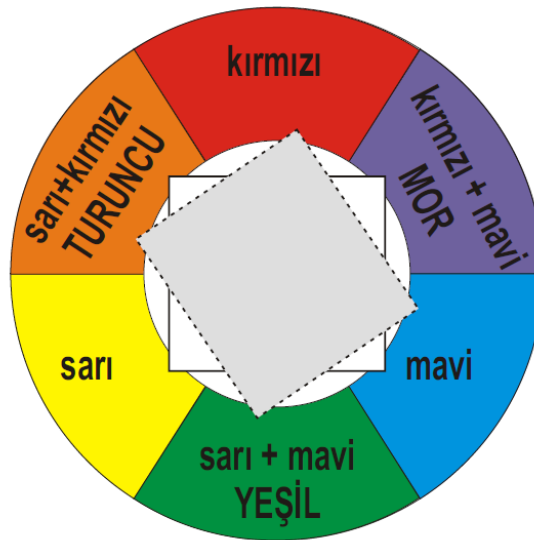
İkili uyum yada renk akordu: Renk çemberinde karşılıklı duran tamamlayıcı renkle ikili armoni oluşturur. Sarı- mor, kırmızı- yeşil, mavi- turuncu gibi.

Üçlü uyum yada renk akordu: Yine renk çemberindeki üç ana renk kırmızı, mavi ve sarı en açık üçlü armoniyi oluşturur. Bu üç rengin bir üçgen oluşturduğunu farzeder ve renk çemberinde bu üçgeni döndürürsek değişik akordlar ortaya çıkar. Turuncu, yeşil, mor gibi (Şekil 55).



Şekil 55: Üçlü Renk Akordu

Dörtlü uyum yada renk akordu: Renk çemberinde bir kare yada dikdörtgen çizersek, karşılıklı köşelerine getirilen bir tamamlayıcı renk çiftlerinin oluşturduğu armonidir. Mesela, sarı- mor çifti, kırmızı- turuncu, mavi- yeşil gibi. Kare ve dikdörtgen çevrildikçe başka armoniler bulmak mümkündür (Şekil 56).



Şekil 56: Dörtlü Renk Akordu

Altılı uyum yada renk akordu: Bu armoni de iki şekilde oluşturulur. Ya yine renk çemberindeki üç çifti seçerek birleştirebiliriz, altılı armoni aynı zamanda renk beşgeni sisteminin olanaklarına da sahiptir. Renk beşgeni spektrum renklerde bulunmayan kahverengi ve zeytineşili renk tonlarını boya renkleriyle çok zengin şekilde oluşturan bir sistemdir.

Uygulama yaparken renk armonisinin sağlıklı olabilmesi için bu akordlardan istifade edebiliriz, kontrastlık ve armonisi doğru bir çalışma istediğimiz etkiyi tam anlamaya yansıtır. Tasarımı güçlendirir, ifadesini artırır.

6.4 RENGİN ÖZELLİKLERİ

Bir renk üç karakterde bulunur:

- Renk olarak
- Ton olarak (aydınlık), (açık- koyu)
- Kroma (yoğunluk, saflık hali).

a) Renk olarak: Renklerin gerçek değeri tayftaki halidir. Newton' dan bu yana renkleri tanımlama ve sınıflama yönünde pek çok çalışma yapılmıştır. Bunların en önemlilerinden biri, ABD' li ressam Albert H.Münsell' in 1913' te ortaya koyduğu Münsell renk sistemidir. Bu sistemde renkler özellikle ton, değer ve berraklık (kroma) özelliklerine göre sınıflanır. Bu sınıflamada ton, baskın dalgaboyuna; değer, parlaklığa; berraklık da rengin saflığına karşılık gelir (Çağlarca).

Bir başka sınıflama sistemi ise Alman kimyacı Wilhelm Ostwald' ın geliştirdiği sistemdir. Bu sistemde renkler saflık, beyazlık ve siyahlık özelliklerine göre sınıflanırlar. Renk ölçümde kullanılan en yaygın sistem ise Uluslararası Aydınlatma Komisyonu' nun (CİE) 1931' de kabul ettiği sistemdir. 1964' te değişikliklerle yeniden kabul edilen sistem ise insanın rengi algılama sürecinin özelliğine dayanır ve bununla ilgili sayısal verilerden yola çıkar (Çağlarca).

b) Ton olarak (Aydınlık), (Açık- Koyu): Bir rengin ton değeri o rengin aydınlık, açık veya koyu olması durumudur. Bir renkteki ışık veya karanlık miktarıdır. Her bir renk beyaza doğru açıldıkça parlaklaşır. Tersine olarak siyaha doğru gidildikçe koyulaşır. Her rengin beyaz ve siyaha doğru çeşitli kademeleri vardır. Ton sözcüğü renk ifade etmez. Bu, açık bir mavi ile koyu mavi arasındaki farktır. Kurşunkalem veya füzenle yapılan resimde renk yoktur. Yalnız ton değeri vardır. Yani o resmi oluşturan şey tek bir rengin açıklık ve koyuluğudur. Bir rengin siyaha yaklaşmış en koyu tonu ile beyaza yakın en açık tonu arasında pek çok kademe bulunur. Bu kademeler arasındaki farkın belirgin olması için birbirine çok yakın kademeler ihmal edilerek 10 kademe esasına dayanan ton çubuğu teşkil edilir. Bu çubukta siyaha (0), beyaza (10) numara verilir; siyah, beyaz

arasında tertiplenen eşit farklı tonlar bu çubukta 1' den 9' a kadar numara alırlar (Sirel, 1974).

Bu duruma göre beyaz en parlak, en ışıklı, siyah; en koyu, en ışısız ton olarak kabul edilir. Renkler tayftaki değerleri itibariyle değişik parlaklıktadır. Renklerin en parlak olan sarı, renk ton 8 dereceli bir gri parlaklığında, en koyu olan mor ise ancak 3 numaralı değere karşılık gelecek parlaklıktadır.

Bir rengin açıklık ve koyuluk derecesine TON denir.

Renklerin değerlerini beyaz ve siyah ilavesi ile değiştirmek mümkündür, ayrıca bir renge kendisinden daha parlak bir renk ilave ederek de rengin parlaklığı eski haline göre artırılabilir. Bunun tersi de mümkündür. Şayet bir renge parlaklık derecesi daha az olan bir renk karıştırılırsa rengin parlaklığı azalır. Fakat bu sırada rengin kendi karakterinin tamamen değişmemesine dikkat etmek gerekir. Örneğin, yeşili daha parlak hale getirmek için içine beyaz ya da sarı katarak yeşilin parlaklığı artırılabilir. Fakat sarı ilavesi çoğaldıkça yeşil öyle bir hal alır ki bu, sarıya bakan bir yeşil olmaktan çıkar, yeşilimsi bir sarı haline gelebilir. O zaman yeşilin karakteri kaybolur. Bir rengin değerini açarken ya da koyulaştırırken rengin kendi karakterini kaybetmeden kalmasına dikkat etmek gerekir.

c) *Kroma (Yoğunluk- Safılık hali)*: Bir rengin en saf ve en kuvvetli, canlı halindeki kıymetine KROMA denir. Bir rengin Spektrum- Solaire içindeki kıymeti en yüksek kroma kıymetidir.

Kırmızı
Sarı- Kırmızı
Sarı
Yeşil- Sarı
Yeşil
Mavi- Yeşil
Mavi
Mor- Mavi
Mor
Kırmızı- Mor

Kromayı şöyle örnekleyebiliriz. Mesela önümüzde iki kırmızı olsa;

- Aynı renkte
- Aynı değerde (yani hiçbir değeri ne açık, ne koyu)

- Fakat şiddetleri birbirinden farklı, biri ötekinden çok kuvvetli, canlı ve saf, diğeri de kuvvetsiz, zayıf ve griye kaçmış ise işte bu fark kromanın ölçüsüdür. Yani kroma farkıdır.

Bu kırmızılardan hangisinin renk derecesi şiddetli ise onun kroması yüksektir. Bir kroma derecesi, renk içinde değişen ölçü birimidir ki, natürel gri ve en şiddetli renk arasında değişir.

Renk ne kadar kuvvetli ise saflığı o derece fazladır. Griye çalan renkler kroma itibariyle zayıftır. En saf renklerin kıymeti en yüksek kromayı taşır. Mesela parlak açık yeşil denildiği zaman parlak kelimesi kromayı, açık sözü tonu ve yeşil de rengi anlatır (Çağlarca).

6.5 RENK VE IŞIK İLİŞKİSİ

Işığın çevremizdeki tüm objelerden yansiyarak gözümüze ulaşması sonrasında zihnimize oluşan duyum olarak tanımlanan renk fiziksel bir oluşumdur. Renk ışık ile birlikte var olur. Işık, renk tayfındaki bütün renkleri bünyesinde toplayan fiziksel bir olgudur. Bütün renkleri bünyesinde topladığı için de aynı zamanda her şeye renk veren unsurdur. Başka bir deyimle bir renk algılandığında gerçekte algılanan şey, ışıktır (Becer, 2008).

İnsan gözü, dalga boyu 380 ile 780 nanometre arasında bulunan ışınımlara duyarlı olduğundan, bu dalga boyları arasındaki ışınımlara IŞIK denmektedir. Renk ise ışığın bir vasfıdır, ışık frekansının belli bir orandaki yoğunlaşması sonucunda ortaya çıkmaktadır ve algılarla ilgili bir oluşumdur.

Güneşten yansıyan ışınlar ilk olarak beyaz renkli olarak algılanır. Bazı ışık ışınları emildiğinde, bazıları ise yansıdığı anda renk olarak görünür. Çevremizdeki her şeyin rengi, renk ışıklarının emilmesine ve yansımaya bağlı olarak değişir. Çevremizdeki objelerden gözümüze ulaşan renk farklılıkları da bundan kaynaklanmaktadır (Ketenci ve Bilgili, 2006).

Bütün objeler üç ana ışık rengini, koyu mavi, kırmızı ve yeşili alırlar. Bazı objeler aldıkları tüm ışığı yansıtırlar ve üç rengin toplamı olan beyaz olarak algılanırlar. Bazı objeler ise ışığın tümünü emer ve ışıksız olan obje siyah olarak algılanır. Bazı objeler ise üç ışık renginin bir bölümünü yansıtır ve renkli olarak algılanırlar. Işık renklerinin üç ana ışık rengi, ikişer ikişer birleştiğinde daha açık, daha ışıklı diğer üç renk ortaya çıkar

ve üçünün birbiriyle karışmasıyla da beyaz renk, yani ışığın kendisini yeniden oluştururlar.

Renk ve ışık ilişkisinde renklerin içerdikleri titreşimli enerjinin insan psikolojisi üzerinde etkileri vardır. Renklerin algılanması ışık kaynaklarına bağlıdır. Seçilen ışık kaynakları ile renklerin verimlilikleri önemlidir.

Görsel konforun sağlanması, eylemler ile renk arasındaki ilişkilerin doğru kurulmasına bağlıdır. Bunun için uygun aydınlatma düzenekleri ve uygun ışık kaynaklarının seçilmesi gerekmektedir. Farklı renk özellikli ışık kaynaklarıyla sıcak ve huzurlu bir atmosfer yaratılabileceği gibi uyarıcı, çalışmaya teşvik edici etkiler de oluşturulabilir. Kişilerin sevdiği vazgeçemediği bazı renkler vardır ve çevresini söz konusu renklerle çevirmek en doğal hakkıdır. Yatak odasında aşırı sıcak bir ortam yaratacak renkler, dikkati her an canlı tutacaklarından pek tavsiye edilmez. Diğer odalarda soğuk bir etki yaratacak açık mavi, yeşil, gri, hatta leylak rengi yatak odalarında rahatça kullanılır. Yatak odasındaki renklerin ve uyumun, dinlendirici olması gerekmektedir. Göz bütün odada, perdeler, duvarlardan aydınlatmaya rahatça hiçbir çağrışım olmadan dolaşabilmelidir. Bir fon rengi seçilip bu rengi tekrarlayacak çerçeve, abajur gibi objelerle daha belirgin olması sağlanabilir. Tavandan yansıtılan endirekt ve başucu aydınlatması kullanılabilir.

Sıcak güneş ışıkları güneş batarken ya da doğarken odaya girdiklerinde bütün renkler daha parlak, daha canlı görünür. Tersine, zayıf ışıklar da her şeyi "öldürür", sönükleştirir. Bu noktada yine evin ve odanın baktığı yön önem kazanır. Odaya giren ışığın yanı sıra ışığın üstüne çarpıp yansıdığı yüzey de çok önemlidir. Aynı sıcaklıkta iki yüzeyden biri parlak, diğeri mat ise parlak olan ışığı yansıtır, mat olan ise yok eder. Bu nedenle yatak odasının aydınlatmasında elden geldiğince pencereden sızan gün ışığı taklit edilmektedir. Bu durumda, seçilen eşya her zaman istendiği gibi görünür, istenen etkiyi yapar.

- Yatak odası dinlenme, uyuma, kitap okuma gibi eylemlerin gerçekleştirildiği bu mekânlar için rahatlık, sükûnet, dinlenme, yatıştırma, yumuşatma ve sakinleştirme etkileri olan mavi, turkuvaz, morun açık tonları, açık yeşil renkler seçilebilir.
- Çalışma odası ve toplantı salonu gibi çalışma eyleminin yapıldığı bu mekânlar için gücü temsil eden, yoğunlaşma ve otorite sağlayan, rahat ve tepkisiz hissettiren mor ve açık tonları, siyah ve tezat renkleri, kahverengi ve lacivert ile tek yönden gelen ışık ve ayarlanabilir hareketli masa lambaları kullanılabilir.
- Oturma odası ve salon gibi oturma, dinlenme ve televizyon izleme eylemlerinin yapıldığı bu mekânlar için gözü dinlendirmesi, huzur vermesi, stres atmayı sağlaması

nedeniyle açık mavi, beyaz, açık ve doğal renkler ile sıcak renkli lambalar, indirekt ve bölgesel aydınlatma sistemleri kullanılabilir.

- Mutfak, yemek pişirme, depolama, yiyecek hazırlama ve servis gibi eylemlerin gerçekleştirildiği bu mekânlar için doğayı çağrıştıran, güven ve huzur veren, bitecek bir zamanı temsil eden yeşil, sarı ve tonları ile sıcak ışık renkleri, tezgâh ve dolaplar için de özel aydınlatma düzenekleri seçilebilir.
- Koridor ve giriş, bekleme, geçiş ve oturma eylemlerinin yapıldığı bu mekânlar için kendine güven duygularını harekete geçiren, huzur veren gül rengi, şeftali, mor ve açık tonları, canlı ve sıcak renkler ile yarı şeffaf aplikler, geniş açılı armatürler kullanılabilir.
- Çok amaçlı salonlar çalışma, eğlence, yemek yeme, servis, toplantı ve sergi gibi eylemlerin yapıldığı bu tür mekânlar için sıcak, davet edici bir atmosfer, canlılık ve güven veren turuncu, kırmızı, yeşil- kırmızı, turkuvaz ve sıcak renkler, kontrolle değişebilen aydınlatma sistemi tercih edilir.
- Çocuk odası, diskotek ve restoran; dikkati ayakta tutan, enerji, hareket ve canlılık veren, kan dolaşımını hızlandıran turuncu, kırmızı, sarı ve yeşilin tonları ile tavandan yansıtılan indirekt aydınlatma, renkli ve özel aydınlatma sistemleri kullanılabilir.

6.6 MEKAN TASARIM VE RENK KULLANIMI

Doğru ve duyarlı bir renk algılamasının önemli olduğu iç mekânlarda, mekânın tayfsal özellikleri bakımından özenle seçilmiş, ışıklarla aydınlatılması gerekmektedir. Renklerin doğru algılanması, renksel dağılımların çok az olması, yani görünen rengin öz renge çok yakın olması demektir. Öz renk, nesnenin, tüm renkleri aynı oranda içeren kuramsal beyaz ışık altında görünen rengidir.

Kuramsal beyaz ışığın tayfı, dalga boyları eksenine paralel bir doğru olduğundan, bu ışık altında renksel dağılım olmamakta ve görünen renk öz renk olarak algılanmaktadır. Görünen renk ise, nesnenin kuramsal beyaz olmayan ışıklar, yani hemen hemen doğal ve yapay tüm ışıklar altında algılanan rengidir. Kuramsal beyaz olmayan ışıklarla aydınlatılmış nesnelere, ışığın tayfsal özelliklerine göre az ya da çok renksel dağılım olmaktadır. Bu da aydınlatan ışığın tayfsal yapısına ve gözlenen ışıklılığın (*luminansın*) niceliğine bağlı olmaktadır. Işık Rengi, tayfsal ışınım dağılımının, gözün, ışığı fark ettiği

bölümünde ortaya çıkmaktadır. Işık kaynaklarının renk üzerindeki etkisi renksel geriverim endeksi (CRI) ve renk sıcaklığı değerleri ile belirtilebilmektedir. Renksel geriverim endeksi, ışık kaynağının objenin renklerini gerçeğe yakın olarak yansıtması olarak tanımlanmaktadır. Işık kaynağının renksel geriverim endeksi Ra ile ifade edilir ve gün ışığı baz alınmaktadır. Ra= 100 olan ışık kaynağı, renkleri en iyi şekilde yansıtan kaynaklar olarak bilinmektedir. Tablo 6' da renksel geriverim endeksine göre standartlaştırılmış kategorileri gösterilmiştir. Renksel geri verimi en kötü ışık kaynakları, kimi flüoresan lambalar ve genelde boşalmalı lambaların ışıklarıdır. Renksel geri verimi çok iyi olan ışıklar ise, akkor lambalar, halojen lambalar, ksenon lambaları ve kimi özel flüoresan lambaların ışıklarıdır. Metal halide lamba ışıklarının renk geri verim faktörü de oldukça iyi ise de, bu özellikleri, sağlanması kolay olmayan bir sürü koşula bağlıdır. Bu lambalar, mekanda iyi bir atmosfer ve etki oluşumuna yardımcı olur.

Dın 5035 Normlarına göre kategoriler	Renk Geriverim Faktörü (%)
1A	90-100
1B	80-90
2A	70-80
2B	60-70
3	40-60
4	20-40
Tanımlı değil	Çalışma yeri için 20'nin altına izin verilmemektedir.

Tablo 6: Renk Geriverimine Göre Standartlaştırılmış Kategoriler

Işık kaynakları üç ışık rengine göre sınıflandırılmıştır. Bunlar sıcak beyaz, doğal beyaz ve gün ışığı beyazıdır. Sıcak beyaz rahat, sıcak ve sade bir atmosfer yaratırken, doğal beyaz daha fonksiyonel ve motive edici bir atmosfer sağlar. Gün ışığı beyazı ise gün ışığına daha yakındır ve yüksek ışık şiddeti gerektirir. Renk sıcaklığı ise Kelvin cinsinden ölçülen bir ışık kaynağının sıcaklık veya soğukluk derecesidir. Renk sıcaklığı düşük olan ışıklar sıcak, yüksek olan ışıklar ise soğuk olarak nitelendirilmektedir. Tablo 7' de ışık kaynaklarının renklere göre sıcaklıkları gösterilmiştir.

	Işık rengi	Renk Sıcaklığı
Ww	Sıcak beyaz	< 3300 K
Nw	Doğal beyaz	3300K -5000K
Dw	Gün ışığı beyazı	>5000K

Tablo 7: Işık Kaynaklarının Renklere Göre Sıcaklıkları

İç mekanlarda eylem özelliklerine göre uygun renklerin ve aydınlatma düzeneklerinin seçilmesi gerekmektedir. Bu nedenle öncelikle ele alınan mekandaki eylemlerin nitelikleri incelenir. Ardından renklerin psikolojik etkileri göz önüne alınarak uygun renkler belirlenir. Aynı zamanda mekanın özelliğine bağlı olarak aydınlatma sisteminden beklenen özellikler de tespit edilmelidir. Bu işlem sırasında uygun ışık kaynak rengi ve uygun renksel geriverim endeksi de belirlenir. Böylelikle aydınlatma sistem tasarımındaki özelliklerin belirlenmesi ve proje yapımına başlanması mümkün olmaktadır. Konut, otel ve hastanelerin yatak odaları, rahatlık ve sükunetin olması gerektiği yerlerdedir. Bu yüzden sert kontrastların, ağır renklerin yerine yumuşak renkler tercih edilmelidir. Koyu tonlardan kaçınılmalıdır. Uzaktan net fark edilebildiği, sakinleşme, stres atma, dinlenme duygularını öne çıkardığından bu mekanlarda Mavi ve açık tonları veya yumuşak ve sakinleştirici etkisi olan macenta rengi kullanılmalıdır. Çocukların kullandığı uyuma, dinlenme mekanlarında ise berrak ve parlak bir ortam yaratması bakımından kırmızı, turuncu ve sarı bazlı renkler veya, yeşil ve mavi bazlı renklerin açık tonları kullanılmalıdır. Bu mekanlarda, genel aydınlatma için tavandan yansıtarak indirekt aydınlatma kullanılmalı, kitap okuma için başucu aydınlatması yapılmalıdır ve dimmerlenebilir alanların tercih edilmesi faydalı olur. Ayrıca okurken gözü yormayacak bir aydınlatma olmasına da dikkat edilmelidir. Bu mekanlarda kullanılan dolapların 50- 80 cm. önüne yerleştirilecek yönlendirmeli armatürlerle renk geri verimi, iyi ışık kaynakları kullanılarak dolap önü aydınlatması sağlanabilir. Islak hacimler genelde küçük yerlerdir. Bu yüzden, duvarlar için hacim genişletici, açık ile orta arası renklere yer vermek gerekmektedir. Temizliği ve sağlığı çağrıştırdığından beyaz ve kırık beyaz bu mekanlar için uygun renklerdir. Bunun yanı sıra, doğal elementleri temsil ettiğinden ve mekanları geniş gösterdiğinden mavi- turkuvaz, mavi-yeşil, veya yeşil tonlardaki açıktan ortaya değişen renkler diğer uygun renklerdir. Islak hacimlerin aydınlatılmasında, neme ve suya dayanıklı armatür ve aplikler kullanılabilir. Önü camlı armatür veya kapalı tip lambalar seçilmelidir. Ayna önlerinde ışığın göz

almasını önlemek amacıyla, armatürler aynanın iki yanına konulmalı, ışığın geliş doğrultusuyla bakış doğrultusunun geniş açısı yapılması sağlanmalıdır.

Mutfak tipi mekanlarda, hareket artırıcı renkler hedeflenerek, sıcak renkler seçilmelidir. Bu renkler dikkatli ve hazır olma duygusunu, yaratıcılığı desteklemektedir. Güven ve huzur verici özellikte olduğu, doğayı çağrıştırdığı için yeşil, bitecek olan bir süreci gösterdiği ve dikkati ayakta tuttuğu için sarı renkler bu mekanlara uygun renklerdir. Işık yansımalarını artıracığından tezgah için kontrast renkler kullanılabilir. Daha koyu gölgeli renklerin seçildiği bölümler için kuvvetli ve net bir aydınlatmaya ihtiyaç vardır.

Kullanılan bütün tefrişler odadaki temel renge bir vurgu yaratmalıdır.

Mutfaklarda diğer mekanlara göre daha yüksek aydınlık seviyesi sağlamak, kullanım kolaylığı açısından faydalı olmaktadır. Genel aydınlatma, sıcak renkli ışık veren lambalar kullanılarak sağlanabilir. Dolaplar içerisinde dekoratif amaçlı, noktasal aydınlatma yapılabilir.

Oturma odaları, salon tipi mekanlarda doğal renkler seçilmeli, gün ışığının az geldiği mekanlarda ortam ve duvar renklerinin açık renklerde seçilmesi gerekmektedir. Seçilen açık renkler ışığın yansımalarını sağlayarak ortamın koyu renklere göre daha aydınlık olmasını sağlamaktadır. Kontrast renkler dikkat çektiğinden koyu ve açık gölgeli renkler arasında sert kontrastlara yer verilmemelidir. Çok güçlü bir psikolojik etkisi olduğu, Gözü dinlendirdiği, bireyin yaratıcılık duygularını açığa çıkardığı ve her bünyeye uygun bir renk olduğundan, bu mekanlarda beyaz, açık mavi ve tonları kullanılabilir. Bu mekanlarda her nokta aynı yoğunlukta ve biçimde kullanılmamaktadır. Bölgesel aydınlatmalar uygulamak, monotonluktan uzak, kullanım, işlev ve mimari karakteristikle uyumlu bir aydınlatma yapılmasını sağlamaktadır. Sıcak renkli kompakt floresan lambalar, bu mekanlar için uygun olmaktadır. Ayrıca gözü yormayacak aydınlık düzeyi; renksel geriverimleri iyi, sıcak ışık renkleri kullanılarak indirekt aydınlatma yoluyla sağlanmalıdır. TV seyredirken ortamda bir miktar aydınlık düzeyi, dimmerlenebilir armatürlerle sağlanabilmektedir.

Çalışma işlevlerinin olduğu ofis, büro yapıları ve çalışma odalarında, çalışma zevkini ve verimini arttıran uygun seçilmiş renkler kullanılmalıdır. Bu mekanlarda, kendine güven duygusunu öne çıkardığı için morun açık tonları kullanılabilir veya gücü temsil eden, aşırılıkları dengeleyici özelliği olan ve konsantrasyon sağlayan bir renk olan siyah kontrast renkleriyle beraber kullanılabilir. Ayrıca otorite simgesi olan lacivert veya toprak tonlarında olmasından dolayı, resmîyetten uzak, rahat ve tepkisiz, hissettiren kahverengi tonları da bu mekanlarda kullanılabilen renkler arasındadır. Işık kaynaklarının bilgisayar ekranlarında yansıma yapması görsel performansı

etkilemektedir. Çalışma masası üzerinde ayarlanabilir hareketli bir masa lambası ile ışık tek yönden gelecek şekilde yerleştirilip gölge oluşumu engellenebilir. Bekleme salonları, koridorlar, giriş fuayeleri gibi ortak kullanılan alanlarda kullanacakların amacına bağlı olarak en uygun ortak renk saptanmalıdır.

Buralarda, kuvvetli ve çarpıcı bir atmosfer yaratmak için koyu ve canlı renkler, sıcak ve rahatlatıcı bir atmosfer yaratmak için, gül rengi, şeftali, limon, leylak ve pembe gibi renkler ve onların tonları kullanılmalıdır. Kendine güven duygularını harekete geçirdiğinden hastane ve kliniklerin bekleme odalarında morun açık tonları kullanılabilir. Koridorlarda, ışık kaynaklarını koridor boyunca dizmek uygundur. Yarı şeffaf aplikler koridor boyunca kullanılabilir. Geniş açılı armatürler kullanılmalı, koridorla odalar arasında çok büyük aydınlık seviyesi farkı olmamasına dikkat edilmelidir.

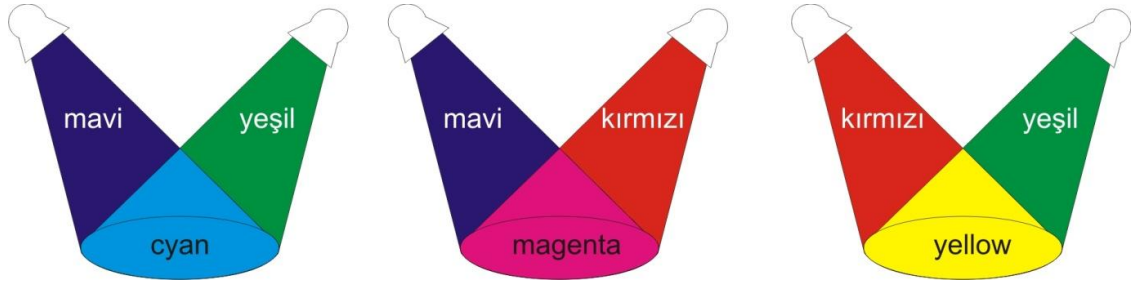
Ortak kullanılan mekanlarda, açıktan koyuya doğru değişen renklere yer vermek, mutlu, sıcak ve davet edici bir atmosfer yaratmaktadır. Bunun için, doğal, meyve renklerini andıran renkler kullanılmaktadır. Eğlence işlevlerinin olduğu mekanlarda, fiziksel gücün, hareketin, canlılığın ifadesi olan vücut sıcaklığını arttırıp kan dolaşımını hızlandıran renklere biri olan kırmızı ve açık tonları tercih edilebilir. Yemek yeme amaçlı kullanılan mekanlarda ise dikkat çekici, canlı sıcak bir renk olan turuncu tercih edilmelidir. Genel olarak, yemekteki renklerin net bir şekilde görünümüne yetecek kadar ışıklandırma olmasına dikkat edilmelidir. Bu mekanların aydınlatmasında, mekan çok büyük değilse masa üzerine bölgesel aydınlatma yeterli olmaktadır. Büyük salonlarda genel aydınlatma da uygulanmalıdır. Bu yerlerde sıcak renkli ışık kaynakları kullanılmalı ve masa üzerinde yüksek aydınlık düzeyi sağlanmalıdır.

Masa üzerinden 0.90- 1m. yükseklikte olacak şekilde tavandan asılı lambalar ideal aydınlığı sağlayacak ve masada oturan kişilerde kamaşma yapmasını engelleyecektir. Çocuk odaları, dans stüdyoları, diskotekler topluma açık olan alanlar hareketin yoğun olduğu yerlerdir. Bu mekanlarda, mekanın kullanım amacına uygun renkler seçilmelidir. Enerji, hareket ve canlılık verici renklere olan kırmızı, turuncu ve sarı tonları bu mekanlar için uygun renklere. Bu mekanların aydınlatılmasında ise renkli ve özel aydınlatma sistemleri veya tavandan yansıtılan endirekt aydınlatma uygun olmaktadır.

Renk Karışımları: 2 yere ekmeli ve çıkarmalı karışıma ayrılıyor.

Ekleli (Additive) Karışım: Beyaz ışığın kırılması sonucu spektral renkler oluşuyor. Spektral ana renklerden birini çıkartırsak, kalan iki renk birleşerek bir renk oluşturur (Şekil 57). İşte spektral yani ışık ana renklerinin ikişer ikişer karıştırılmasıyla meydana gelen renklere aditif renkler denir. Spektral ana renkler RGB renk düzeninin de

temelidir, ve karışımlarından CMYK renk düzeninin ana renkleri oluşur. Buradan RGB ışık renklerini, CMYK ise madde renklerini ifade eder sonucuna ulaşabiliriz.



Şekil 57: Spektral Renkler

Karışıma ışık eklediği için ışık renklerinin birbiriyle karışması eklemeli karışım olarak adlandırılır. Işık, renk ışınlarını birbirine ekleyerek objeleri boyar. Eklemeli karışımla elde edilen renkler daha açık olur. Bu nedenle, üç birincil ışık rengini karıştırırsak beyaz oluşur. Bu renklerin farklı oranlarda karışımları sayesinde de tüm renkler oluşmaktadır. Işık renkleri, boya renkleri olarak bilinen çıkarmalı renklerden daha geniş, algılanabilir bir spektruma sahiptir.

Objelere rengini veren maddeler pigmentler olarak adlandırılırlar. Günlük yaşantımızın her alanında kullanılan renkli boyaların oluşumunda; gerek doğal yollardan ve gerekse laboratuvar ortamında kimyevi yollarla elde edilen pigmentler kullanılır. Kullandığımız boyalar ve mürekkepler bu pigmentler sayesinde renklidirler (Ketenci ve Bilgili, 2006). **Çıkarmalı (Subtractive) Karışım:** Maddelerin renkli görünmesi, üzerine gelen ışığın bir kısmının emilmesi sonucu kalanların yansımından dolayıdır. Ve beyaz ışıktan belirli renklerin çıkarılması yoluyla yukarıdaki şekilde olduğu gibi elde edilirler. Cyan, magenta ve yellow' u bu şekilde elde etmişiktik. Şimdi bu renklerin de birbiriyle olan karışımlarından ise subraktif renk karışımı denir. Maddesel renklerin karışımları subraktif renk karışımı yoluyla elde edilir. En mükemmel renk oluşumları bu tonlardan elde edilir. Bu yüzden cyan, magenta ve yellow' a subraktif primer renkler diyoruz. Ve yukarıda da sözettiğimiz gibi bunlar madde renkleri oldukları için karışımlarından da doğal olarak siyah elde edilir.

Pigment renklerinin birbiriyle karışması, karışımdan ışığın çıkmasına (azalmasına) yol açar. Bu olay çıkarmalı karışım olarak adlandırılır. Pigmentler ışığı azaltma yoluyla renk kazanarak yani çıkarmalı karışımla objeleri boyar. Pigment renkleriyle boyama, ışığın renklendirmesinin tersidir. Bunların birbirleriyle karışması, yani ışığın azaldığı bir işlemdir. Bu nedenle üç birincil pigment rengini karıştırırsak siyah oluşur. Çıkarmalı

karışımla elde edilen renkler toplamalı karışımla elde edilen renklere göre daha koyudur (Parramon, 1991).

Bu durumu net olarak açıklamak gerekirse; ışığın cisme renk vermesi, eklemeli karışım olarak tanımlanmaktadır. Kısaca ışık, renk ışınlarını birbirine eklemesi sonucu, yani eklemeli karışımla cisimleri boyamaktadır. Pigmentlerin bir cisme renk vermesi ise çıkarmalı karışım olarak tanımlanmaktadır. Kısaca pigmentler (boya maddeleri) ışığı azaltma (karışımdan ışığın çıkarılması) yoluyla renk kazanmakta, yani çıkarmalı karışım yoluyla cisimleri boyamaktadır.

Tasarımda Renk Uygulamaları: Plastik sanatlarda tasarım, plastik oluşumları düşünsel altyapılara bağlayan, plastik elemanların etkileşimlerini bu altyapı üzerinde irdeleyerek, onların estetik sonucu oluşmalarını sağlayan etkileşim süreçleridir. Bu süreçlerin yönlendiricisi sanatçıdır. Tasarım ilkeleri araştırma, inceleme ve tecrübelerin ulaştığı sonuçlardan edinilen genel uygulama tavrıdır.

Tasarım çok boyutlu bir içeriğe sahiptir ve her görsel elemanın seçiliş, bir araya getiriliş, yerleştiriliş ve düzenlenişle önem kazandığı görülür.

Demek ki, sanatçının tasarım alt yapısını oluşturan etkenler arasında, artık olağanlaşmış, kimi görsel değerlere karşı yeni etkiler ve tatlar üreterek yeni görsel ilişkileri arama ve bulmanın da yer aldığını görüyoruz.

Daha çok sanatçının konuya tasarım ve biçimlendirme açısından öznel yaklaşımını içeren "entellektüel boyut" ölçülemeyen, sanatçısının kişiliğinde dışavurumun etkilerini içeren bir olgudur. Bu bağlamda entellektüel boyut görsel tasarımın temel ancak bireysel bir ölçütüdür. Görüldüğü üzere bu yaklaşım biçimi sanatçının duyarlılığının ürüne yansımaları ürünün bütünsel sonucunun belirlemesi durumudur (F. Nissen, 1986). Renk tercihleri, kültür, yaş, cinsiyet ve zihinsel yapılara göre farklılıklar gösterir.

Bununla beraber belli bir istikrar göstermediği için tanımlamak ve bir sonuca ulaşmak güçtür. Renge tepki, tamamıyla kişisel ve insanda uyandırdığı heyecanla ilgilidir. Yine de dekoratör, bir renk düzenlemesine gitmeden önce, ev halkının bireysel isteklerini ve tercihlerini gözönünde bulundurmaya zorundadır.

Evini dekore ettirmek isteyen kişi, gazete ve dergilerden tercih ettiği renklerle ilgili resim ve yazılar kesmiş olabilir. Evinde kullandığı boyadan tutunda çiçeklere kadar, gazete ve dergilerde gösterilen renk oyunları, o kişinin tercihini belirleyebilir. Bu kaynaklar projeye başladığı zaman tasarımcı için çok önemli ipuçlarıdır.

Renk tercihine yardımcı olmak, döşemelerde kullanılacak kumaş, halı ya da duvar kağıdı örneklerini incelemek tasarımcı ve ev sahibine işin bitimindeki etkiyi hayal etmeleri açısından yardımcı olacaktır. Boya mağazalarından alınabilecek renk örnekleri

duvarlar ve yerlerin tonlarına karar vermek de başlama noktası olacaktır. Bu uzun süre ekonomik fayda da sağlar. Bu renk örnekleri gece ve günün değişik saatlerinde kontrol edilmelidir. Çünkü farklı ışıkta farklı etki yaparlar. Büyük parçalar üzerinden renk tercihi yapmak daha faydalıdır. Çünkü alan büyüdükçe yansıma nedeniyle rengin kuvveti, şiddeti ve değeri artmaktadır. Odadaki ışığın etkisi kadar mobilya ve yerin yansımaları renk değişikliklerine sebep oluyor. Boya zaman zaman daha koyu olarak algılanabiliyor. Geniş duvarlarda olduğu gibi. Çünkü dik yüzeyler daha az dik aydınlık almaktadır (Yatay yüzeye nazaran). Materyalin dokusu ve yüzeyi ayrıca bu noktada etkili olurlar. Renk düzgün ve parlak yüzeylerde daha parlak görünür. Pürüzlü yüzeyler ışığı nötralize ederler. Kuvvetli bir ışık kaynağı parlak ve düz bir yüzeye çarptığı zaman yansımaya uğrar (aynada ışığın yansıdığı gibi).

Diğer faktörler, kişisel isteklerdir. Özel odalar ve bunların oryantasyonları ve çevre de renk seçimini etkiler. Sahip olunan mobilya ve aksesuarlarla, alınması planlananlar renk seçimini etkilerler. Antika mobilya koleksiyonları, kaliteli tablolar ya da kişisel önemli olan aksesuarlar renk seçiminde etkili olurlar. Farklı özellikteki mobilyalar yerinde bir renk seçimiyle birbirleriyle bütünlük sağlayabilirler. Sıfırdan başlarken favori renk ya da renk kombinasyonlarının kullanımı da mobilya seçimini etkiler. Sahip olunan mobilyalar ve mimari geçmiş renk seçiminde temel olabilir.

Renklerin ağırlığı ve hafifliği, yaklaştırmaları, uzaklaştırmaları, kullanılan fon renginin etkileri, rengin kullanıldığı alanın büyüklüğü rengin algısını etkilemektedir. Bu durumda mekanlarda istenilen etkiyi elde etmek için bu faktörler kullanılır. Duvarlarda açık renkler kullanıldığı takdirde mekan olduğundan büyük görülür; çünkü açık renkler duvarları daha geriye iter (Rengin yaklaştırmacı ve uzaklaştırmacı etkisi). Bu renkler ışığı daha çok yansıtırlar. Bu durumda mekanda kullanılan yapay ve doğal ışık miktarı artar. Bu sebepten dolayı küçük, alçak tavanlı, karanlık ortamlarda açık renklerin kullanılması ortamı daha büyük, ferah ve aydınlık gösterir. Tavanlarda açık renk kullanıldığı takdirde tavan olduğundan daha yüksek görünür. Zeminde açık renkler kullanıldığı zaman zemin olduğundan büyük görünür. Açık renkler büyük mekanlarda kullanıldığı takdirde ortama havadar ve ferah bir görünüm verecektir (Plumb, 1972).

Koyu ve yoğun renkler tam tersi bir etki yaratır. Çünkü bu renklerin yakınlaştırmacı etkisi vardır. Bu renkler kullanıldığı zaman tavan olduğundan daha alçak, zemin daha küçük görünür. Duvarlar daha yakın algılanır. Bu nedenle büyük mekanlarda koyu ve yoğun renkler kolaylıkla kullanılabilir. Bu renklerin kullanıldığı bir ortamda ışığın daha çok emileceğini ve beklenenden daha düşük seviyede ışık yansıtacağı bilinmelidir.

Bu standart yaklaşım, tabandan tavana tatmin edici bir denge sağlamaya yetse de pek çok sebep bu standartlardan sapmaya sebep olmaktadır. Örneğin açık renk zeminler odaya daha aydınlık ve daha geniş bir görüntü sağlarlar. Koyu duvarlar kapalı bir ortam yaratırlar. Yer, duvar ya da mobilyadaki şiddetli renkler görüntüdeki monotonluğu yok ederler. Odanın biçimi de çeşitli renkler kullanılarak değiştirilebilir. Küp gibi bir odada üç duvar açık renkle, diğer duvar koyu renkle boyandığı takdirde oda kare görünümünden çıkacaktır. Aynı şekilde uzun dikdörtgen bir oda da, kısa kenarlar parlak renkle boyandığı takdirde oda eskisi gibi uzun ve ince gözükmeyecektir.

Oda ölçüsü, şekli ve karakteri renk algılamayı büyük ölçüde etkiler. Bu önemli faktör çoğu zaman tahmin edilemez. Yeni bir evi planlarken, renk dizayndaki diğer kurallarla birlikte düşünülerek kullanılmalıdır. Bir kaç genelleme yapılabilir.

- Soğuk tonlar, ışık değerleri ve düşük şiddette renkler küçük odaların büyük görünmesine neden olur.
 - Koyu döşemeler sağlamlık etkisi verirler. Renkler çizgiler halinde duvarlara veya objelere tatbik edilebilirler. Dikey çizgiler yüksekliği artırırken yatay çizgiler derinlik verir.
 - Dinamik renkler kalabalık ve sosyal alanlara uygulanabilir.
 - Sıkıcı ortamlar ve alanlarda subduet renkler seçilebilir ya da kişisel istekler etkili olur.
 - Ortak kullanılan birimlerde aile bireylerinin ya da ev halkının ortak istekleri doğrultusunda karar verilmelidir.
 - Tek mekanlar bütün duvar ve tavanları açık renk tonlarına boyanırlarsa daha büyük etki yaparlar. Koyu ve kahverengi tonlar mekani daha küçük gösterirler.
 - Karmaşıklık azaltan renkler banyo ve lavabo alanlarında kullanılır. Eğer soğuk renkler kullanılmazsa, ışıklandırma çözüm getirebilir.
 - Pencereler ve onların oryantasyonları odanın karakterini ve renklerin ilişkisini etkiler.
 - Büyük pencerelerden gün ışığı alan veya ışıklandırmayla iyi aydınlatılmış odalarda renkler canlı ve parlaktır. Karanlık odalarda renkler daha koyu ve soğuktur.
 - Güney ve batıya dönük odalar daha fazla ısı, ışık alırlar: (güneşin ışıklarından dolayı). Bu fark güney ve batıdaki odalarda daha soğuk renkler kullanılarak giderilebilir.
- Evin odalarını tek tek ele almaktan ziyade bir bütün olarak düşünülmelidir. Çünkü ev bir birimdir. Birbirleriyle ilişkili renkler bütün ev alanında bir armoni ve süreklilik meydana getirir.

Bununla birlikte küçük ortamlarda çok sayıda renk kullanılması insan gözü için yorucu olacaktır. Küçük mekanlarda mümkün olduğunca bir bakışta algılanabilecek şekilde bir renk şeması hazırlanmalıdır. Büyük mekanlarda ise monotonluğu önlemek amacıyla

bunun tersi önerilebilir. Bu mekanlarda kullanılacak parlak ve yoğun renkler ilgi odağı yaratacaktır.

Yüzey dokusu, aydınlatma seviyesi ve ışık kaynağının cinsi istenilen etkiyi elde etmek için dikkatle seçilmelidir. Parlak ışıkla aydınlatılan bir ortam daha geniş ve büyük görünür. Loş ışıkla aydınlatılan bir ortamsa dar ve küçük algılanır (Faulkner, 1986). Parlak ışık veren kaynağı olan ortamlarda, mekan üç boyutluluk kazanır. Detaylar ve renkler daha netleşir. Loş ışıklar altında mekan küçülür objeler silüet olarak algılanır. Detaylar ve renkler tanımlarını yitirirler.

Büyük bir yüzeyde koyu ve açık renkler bir arada kullanılmamalıdır. Siyah bir duvara karşı beyaz zemin, sarı bir zemine karşılık koyu mavi bir duvar tasarımcıya çekici gelsede göz için rahatsız edicidir. Göz kasları sürekli olarak bir aydınlık bir karanlık yüzeye adapte olmaya çalışmaktan yorulurlar. Birbirleriyle geçiş halinde bulunan renkler kullanıldığından göz daha az yorulur. Aydınlanma seviyesi ortamda averaj duruma gelir ve bu durum görsel şokları engeller.

Tüm renk planlamasında dikkat edilecek konu neye ulaşılabileceği, amacın ne olduğuna karar verme ve hedefe armoni içinde ulaşma olmalıdır (Ünügür, 1977). İç mekanlar tasarlanırken tüm faktörler devreye girer. Kişisel tercihler, yaş, cinsiyet, sosyal çevre, kültürel ortam, renklerin birbirleri ile ilişkili olarak yarattığı etkiler, renk şemaları, sembolik anlamları ve psikolojik etkileri.

Bir mekan için renk planı oluşturulurken belirli basamaklardan geçilmesi gerekir. Mekan incelenip problem tanımlanmalıdır. Problem için çözüm önerilmektedir. Önerilen çözümün etkileri incelenerek geliştirilmelidir. Gözlemler ve testlerle çözümün uygunluğu doğrulanmalıdır.

Mekanın kullanım amacı renk tercihini belirleyecektir. Belirtildiği gibi soğuk renkler heyecanı azalttığı ve daha konsantrasyonu sağladığı için çalışma ortamlarında kullanılabilir. Fakat bu asla katı bir kural değildir. Diğer renklerde birbirleriyle armoni içinde kullanılabilir. Sıcak ve parlak tonlar daha küçük oranlarda olmak üzere bu soğuk renkler içinde yer alabilir. Böylece istenilen yerlere vurgu verilebilir (Ladau, 1988).

Rengün Ekonomik Boyutu

- Dikkatlice seçilmiş renklerde odanın atmosferi, pahalı aletlerle olabileceğinden daha ucuz ve kolay değiştirilebilir.
- Kullanılmış eski mobilyalar boyayla yeni bir görüntü kazanırlar.
- Dikkatlice seçilmiş renk tonları elektrik faturalarını azaltır ve görüntüde gelişimi sağlar.
- Sıcak tonlar insanlara daha rahat ve sağlıklı ortamlar yaratırlar.
- Canlı renkler insanların vitamin ve tonik ihtiyacını azaltır.

- Tabii renkler daha uzun süre dayanır.
- Dikkatlice seçilmiş (ev boyunca) renk şeması eşyaların da ekonomik kullanılabilirliğini artırır.

Tasarım Kuralları

Denge: Çok parlak bir renk, nötr renkli bir alanı anında hareketlendirir.

Işık günün her dakikasında değiştiği için küçük limitler için kontrol edilebilir. Suni ışık çok daha kolay kontrol edilebilir. Ama belli ihtiyaçları karşılaması için elastiki olmalıdır.

İlham: Bazı insanların, kafalarının içinde bir kalıp vardır. Ve bir ortama girer girmez nerede hangi rengi kullanacaklarını veya tek bir rengin etkisini söyleyebilirler. Oysa çoğumuz bunu deneme yanılma yoluyla buluruz. Bazı sanatçılar sadece renkleri incelerler. Farklı gölgeler ve tanımlarıyla ilgilenirler. Çok ilginç bir deney: herhangi bir vazoyu alıp, onun üzerinde gözün görebildiği tonları not almaktır. Renklere bakmaya ve tonları analiz etmeye alıştığımız zaman her şeyi yorumlamaya çabalarsınız. Dümdüz bir dağa baktığınız zaman bile, yeşil bir çalı gölgesiyle bir armoni oluşturur, içindeki çiçekler ve farklı renklerdeki otlar da buna ahenk katar.

Herhangi bir rengi seçelim ve derinliğine bakalım: çok ilginç monokromatik değerler görürüz. Eğer renk tercihinde zorlanıyorsanız kullanışlı bir yöntem vardır. Dekorasyon dergilerinde sizi en çok etkileyen resimlere bakıp, sonra tekrar incelediğinizde tercih ettikleriniz arasında bir ortak renk dengesi olduğunu göreceksiniz (Unugur, 1977).

6.7 TARİHTEN GÜNÜMÜZE İÇ MEKANDA RENK KULLANIMI SÜRECİ

İç mimarlığın oluşum ve gelişim süreci incelendiğinde, ilk çağlardan başlayarak tarih boyunca neredeyse her kültürde mekan kullanımı bulunmaktadır. Bu nedenle, tarihsel süreç içinde, iç mimarlığın gelişen bir mekan geleneğini yansıttığı söylenebilir. Ancak, iç mimarlık mesleğinin profesyonel oluşumuna baktığımızda, başlangıcın Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) gerçekleştiği, orada kurumsallaştığı ve yine oradan dünyaya yayıldığı görülmektedir. Bu yayılım, çoğunlukla Anglo- Sakson kültürünün egemen olduğu kıta ve ülkelerde daha etkin bir biçimde gözlemlenebilmektedir.

İç mimarlık 19.yüzyılda yaşanan ve endüstri devrimi olarak adlandırılan toplumsal değişiminin bir sonucudur. Bu süreçte yeni kavramlar, çalışma alanları, araç ve

gereçler kullanılmaya başlanırken, toplumlara yön veren birçok yeni değerler ortaya konmuş ve bilgi çoğalmıştır. Antik çağdan, 19.yüzyıla kadar olan bilgiler, ulaşımın ve iletişimin kolaylaşmasıyla paylaşılmaya başlanmıştır. Böylece, farklı bakış açısına sahip birçok kişi, bu bilgileri kendi bireysel ve yerel kültürleriyle işlemiş ve ilişkilendirmiştir.

İç mimarlık ya da o dönemdeki adıyla İç Dekorasyon (İnterior Decoration) ile ilgili profesyonel düzeydeki ilk uygulamalar benzer bir sürecin sonunda ABD' de gerçekleşti. Profesyonel düzeyde ilk iç mekan düzenlemeleri, Elsie de Wolfe adlı bir bayanın uygulamalarıyla başlamıştır. Elsie De Wolfe' dan önce profesyonel anlamda bağımsız çalışan, uzmanlık alanı mekan olan, biri bulunmamaktaydı (Tate and Smith, 1986). O yıllarda, 18.yüzyılda iç mekana yönelik farklı uygulamaların oluşturduğu yaklaşımlardan bir birleşim oluşturan Elsie de Wolfe, öncelikle, sahip olduğu sanatçı kimliğinin edinimlerinden yararlanmıştır (Şekil 58).



Şekil 58: Elsie de Wolfe (Kaynak: <http://fr.wikipedia.org>)

Wolfe, bu anlayışıyla, modern anlamda ilk iç mekan uygulamalarının öncülüğünü yapmıştır. Düzenlediği ilk mekanlardan olumlu tepkiler alması sonucunda ise, profesyonel olarak iç mekan düzenlemelerine başlamıştır.

İnsan ve yaşadığı mekana sanatçı kimliğiyle yaklaşan Wolfe, 18. Ve 19.yüzyılda İç Dekorasyon olarak anılan iş alanı olan kumaş ve mobilya satan, döşeme ve üst düzey işlemleri yapan ve aynı zamanda mekanları düzenleyen uygulamayla, mimarların tasarlama ve çizme uygulamalarını bir araya getirmiştir (Kuhlman, 2002).

Bu yaklaşımıyla Wolfe, 1900' lü yılların başında, iç mimarlığın çağdaş anlamıyla temellerini atmıştı.

Wolfe' dan önce, yapılmakta olan mekan düzenlemeleri ve süslemeleri, dönemin önemli zanaatçıları, ressamaları, heykeltıraşları ve mimarları tarafından gerçekleştirilmekteydi (Piotrowski, 2002). Bu uygulamaların çoğunluğu, ya sarayın ya da aristokrat ailelerin istek ve gereksinimlerine uygun olarak, sahip oldukları zenginliklerin ve statünün yansıması olarak gösterişli bir biçimde yapılmaktaydı. Bu nedenle yerel kültürden çok, egemen kültürün beğeni ve zevklerini yansıtılmaktaydı. Wolfe ile birlikte iç mekan tasarımları yaşamın içine çekilmiş ve toplum içinde yer alan birçok kişinin yaşam alanlarını biçimlendirmeye başlamıştır.

20.yüzyılın ilk yarısına kadar iç mekan düzenlemeleri, dünya genelinde iç dekorasyon terimleriyle adlandırılmaktaydı. Hatta Türkiye' de bugünkü adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane Okulu' nda buna benzer bir yaklaşımla Tezyinat Bölümü kurulmuştur. 1914 yılında kurulan bu bölümde göreve getirilen Philip Ginther, Dahili Tezyinat Atölyesini açarak (Cezar, 1983) iç mimarlık eğitimi için Türkiye' deki ilk adımların atılmasını sağlamıştır. Dahili Tezyinat, yani, iç süsleme ya da Fransızcadan kültürümüze aktarıldığı biçimiyle iç dekorasyon. İç dekorasyon kavramı, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar kullanılmıştır. 1919 yılında Almanyada güzel sanatlar ve zanaat okullarının birleşimiyle kurulan sanat ve tasarım okulu Bauhaus, yeni bir eğitim modeli geliştirmiştir. O dönemlerde etkin olmaya başlayan modernizm ile sanat, tasarım ve zanaatkarlık arasında bir ilişki kurmaya çalışmıştır (Pile, 2000).

Ancak Bauhaus eğitimi, iç mimarlık alanını zanaat boyutuyla ele alarak "iç tasarım marangozluk" ve "iç tasarım metal atölyeleri" kapsamında değerlendirmiştir. Bu bakış açısı ve eğitim anlayışıyla Avrupa' daki iç mimarlık, ABD' nin anlayışından derin farklılıklar içermiştir.

1957 yılında açılan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu danışmanlığına Stuttgart Akademisi' nden Adolf Schneck getirilmiştir. Bauhaus eğitim anlayışıyla kurulan bu okulda birçok bölümlerle birlikte, Mobilya ve İç mimarlık bölümü de kurulmuştur (Aslier, 1970). Bu bölümde iç dekorasyon yerine iç mimarlık terimlerinin kullanılması mesleğin önemli bir dönüşüm içinde olduğunu gösteren önemli bir göstergedir.

Tasarım kültürü, benzer bir biçimde iç mekan düzenlemesinde de etkin olmuş, yenilikçi ve çağcıl bir meslek görüşünün gelişmesine yol açmıştır.

Elsie ile birlikte bu mesleği yapan sıra dışı kimlikleriyle tanınan, Ruby Ross Wood, Babe Paley, Diana Vreeland, Dorothy Draper da kendilerinden söz ettiren mesleğin diğer ilklerindedir. 1897 yılında Edith Wharton tarafından yazılan The Decoration of Houses isimli kitabın yayımlanması, Rönesans sonrasındaki döneme ait İngiliz, İtalyan

ve Fransız iç mekan örneklerine yer vermesi açısından önemlidir. Onaltı bölümden oluşan kitabın içerisinde tasarım için gerekli olan ilkelerden simetri, mekanların kullanıcı konforuna hizmet verebilmesi için uygulanması önerilen tasarım yöntemleri ve benzeri konular yer almaktadır. Mobilya tarzı ve iç mekan stil anlayışı konusunda da bilgiler veren kitapta 18. Yüzyıldaki "Eski Fransız Stili", 19. Yüzyıl stiline göre ön plana çıkartılmaktadır. 1895 yılında basılan The Outlook Magazine, 1903 yılında Elsie de Wolfe imzasını taşıyan Principles of Home Decoration with Practical Examples, ve benzeri yazılı dökümanlar, içmimarlık mesleğine ilişkin teknik bilgilerin sistematik bir şekilde sunulması ve görsel materyalin artması konusunda etkili olmuştur (Massey, 2001; Pile, 2005).

Kaynak incelenmesi yapıldığında, içmimarlık mesleğinin doğuşunda ve kurumsallaşmasında bayan tasarımcıların erkek meslektaşlarına göre daha etkin bir rol üstlendiği söylenebilir. İç mimarlık alanındaki yayınların artmasında, ilk içmimari proje uygulamalarında, konu ile ilgili basılan ilk kitaplarda bayan içmimarların isimlerinin olması bu düşünceyi güçlendirmektedir. İç mimarlık mesleğinin kurumsallaşmasına yönelik çalışmaların, Amerika Birleşik Devletleri'nde başladığı ve Avrupa'ya göre daha hızlı bir şekilde geliştiği de kaynak taraması yapıldığında göze çarpmaktadır (Massey, 2001; Pile, 2005; Wolfe, 2005).

Mimaride etkili olan eklektisizm, iç mimari tasarım ve uygulamada uzmanlaşmış kişilere duyulan ihtiyacı da arttırmıştır. Konusunda uzman kişilerce mimari öğelerle bütünleşen, içinde bulunduğu döneme aykırı olan iç mimari çözümlere ihtiyaç duyulmuştur. Bu dönemde Dorothy Draper ve Elsie de Wolfe, yaptıkları tasarımlarla dikkat çekmişlerdir. Viktorya stiline alışık gelmiş süslemeli, koyu renkli ve karmaşık iç mekanları, bu tasarımcılarla yeniden yorumlanmış, daha sade ve modern çizgiler yaratılmaya çalışılmıştır.

Elsie De Wolfe, tarihte ilk kez iç mimari tasarımı "meslek olarak" yapan kişi olarak anılmaktadır. Amerikan evine stil ve zevk kazandırdığına inanılan Wolfe, yaptığı uygulamalarda Viktorya stili (gösterişli iç mekanlar, koyu renkler, ağır kadife perdeler, koyu renk türlerinde baskılı duvar kağıtları) yerine, açık renkteki duvar kağıtlarını, ergonomik mobilyaları tercih etmiştir. Donatılarda seçtiği canlı ve doymuş renkler, tavan uygulamalarında kullanılan beyaz yüzeyler, çiçek desenli perdeler ve döşemelik kumaşlar dikkati çekmektedir (Massey, 2001; Pile, 2005; Wolfe, 2005).

Konut tasarımlarının yanı sıra, otel iç mekanlarının düzenlemelerini de yapan Wolfe, Colony Otel için yaptığı (Şekil 59) otel odalarının her birini, kullanıcı özelliklerini dikkate alarak tasarladığını, renk şemalarını özel olarak çalıştığını belirtmiştir. The Project

Gutenberg eBook, The House in Good Taste başlıklı kitabında Elsie de Wolfe yaptığı iç mekan uygulamalarını şu şekilde yorumlar: Yaptığım her odada kendim yaşıyormuşum gibi tasarım yaptım, her bir uygulama kendine özgü bir karakter taşımaktadır; ancak temel ihtiyaçlar olarak, başucu sehbasıyla birlikte rahat bir yatak ve abajur, saat ve telefon, büyük bir ayna, makyaj- yazı masası, sandalye ve/ veya koltuklar ihtiyaca uygun olarak düzenlenmiştir. Bazı odalarda banyo olmadığı için, aynalı lavabolar koyulmuştur. Renk şemaları özel olarak tasarlanmıştır.



Şekil 59: Colony Otel Odalarından bir tanesi (Wolfe, 2005)



a

b

Şekil 60: Elsie de Wolfe Tarafından Yapılmış İç Mekan Uygulamaları (Wolfe, 2005)

Duvar yüzeyleri, mobilya ve halı desenleri için renk kompozisyonları ve şemaları oluşturan Wolfe, tür- değer- doymuşluk açısından birbirine uygun renkleri önermiştir. Farklı değerdeki (açıkkoyu) renklerin birlikte kullanıldığını, yeşil, pembe, krem, siyah ve grinin sıklıkla tercih edildiği Wolfe imzalı iç mekanlarda görülmektedir.

Renk şemalarının, kullanıcıların kişisel özelliklerine göre seçildiği, Şekil 60 a' daki iç mekan uygulamasında görülmektedir. İşverenin kızı için tasarlanan bu odada, mavi-beyaz- gül pembesi renkler birlikte kullanılmıştır, kumaşlar ve odadaki renk seçimleri feminen bir nitelik taşımaktadır.



Şekil 61: Greenbrier Otel (<http://www.canadianinteriordesign.com>, February 2010)

Viktorya stilinin etkilerini yumuşatmak için düşük doymuşluktaki ve düşük değerdeki renk seçimlerinin tercih edildiği iç mekan örneklerinde, tür karşıtlıkları düzeninin tercih edildiği de görülmektedir. Şekil 60 b' de, duvarlarda ve mobilyada bu tercihlerin yansıdığını görmekteyiz.

Dorothy Draper, tarihte "konut" tasarlayan ilk bayan tasarımcıdır. Tasarımı başarılı bulunduğu için, konut projesi satışa sunulmuş, kısa bir sürede adından başarıyla söz ettirmiştir. 1920 ve 1930' lu yıllarda, Gramercy Park civarında tasarladığı villalarla kullandığı doymuş renklerin hakim olduğu uygulamalarla, meslektaşlarından ayrılmaktadır. Batı Virginia' daki Greenbrier Otel' in tasarımında tür karşıtlıkları düzenine gidildiği, kırmızı, yeşili birlikte kullandığı görülmektedir. Koyu maviyi duvar yüzeylerinde kullandığı, mobilya ve zeminde kullandığı akromatik renk seçimiyle mekan içinde değer boyutunda bir denge kurulduğu söylenebilir (Şekil 61).



Şekil 62: Dorothy Draper Tarafından Tasarlanan Bir Oturma Odası (Wolfe, 2005).

"Draperism" diye adlandırılan stilde canlı ve parlak renklerin seçildiği görülmektedir. Çiçekli kumaşları, mobilya ve perdelerde uyumlu bir şekilde kullanmaktadır. Döşemede pastel veya akromatik (türsüz) halıların kullanılması, iç mekana uygun aksesuarlar seçildiği ve şömine üzerinde altın varaklı çerçevelerin ve aynanın yerini portrelerin aldığı, tasarımda daha yalın çizgilerin ağırlık kazandığı görülmektedir (Şekil 62).

1930' lu yıllarda, sürrealist akımın iç mekan uygulamalarına yansımaları görmekteyiz. Renk şemalarında doymuş- canlı renklerin kullanıldığını, donatılarda, mobilyalarda teatral bir yaklaşım olduğunu görmekteyiz. Dorothy Draper da sürrealist akımdan etkilenmiştir, Southern California Otel' de (1935), büyük ölçekli mobilya kullanımı ile dikkati çekmektedir.

İlk içmimari uygulamalarda renk şemaları özenli olarak seçilmesine karşın, renk konusunda yapılan bilimsel çalışmalar, rengi bilimsel olarak tanımlayan dizgeler ve benzeri konuların tasarımla bütünleşmediği yapılan uygulamalar incelendiğinde görülmektedir.

Günümüzdeki uygulamalarda, tek bir stil arayışından, en fazla tercih edilen özel bir renk türünden veya renk kompozisyonundan söz etmek mümkün olmamaktadır.

Projeye uygun olarak geliştirilen stil ve kimlik oluşturma çalışmalarının, mekandaki donatıları etkilediği görülmektedir. Bu seçim, mobilya tarzından, seçilen malzemelerin yüzey özelliklerine, kullanılan renk şemalarına kadar, tasarımın bütününe yansımaktadır. Renk konusundaki belirlemelerde, renklerin birbirine etkisi, seçilen malzemenin yüzey özellikleri, dokusu ve biçimiyle birlikte önem kazanmakta, rengin tür- değer- doymuşluk olarak bilinen üç temel ögesi mekan algılamayı etkilemektedir.

Renk seçimi konusunda cinsiyet, yaş, kültür, içinde bulunulan bölgenin tarihi ve coğrafi özellikleri önem kazanmaktadır. Bayan ve erkeklerin renk izlenimi ve renk kullanımı konusundaki tercihlerinde fark gözlenmektedir (Holzschlag, 2000; Manav, 2007; Saito, 1996). Bu durum, bayan ve erkek içmimarların proje tasarımlarına, stil anlayışı ve kimlik oluşturma çalışmalarına da yansımaktadır. Tasarımcının içinde bulunduğu coğrafi bölge, yaşı, kültürü mekanda kullandığı renk şemalarında belirleyici rol oynayabilir. Aşağıda özetlenen bilimsel araştırmaların bu düşünceyi doğruladığı söylenebilir; Georgian, Art Nouveau ve Modern tarzdaki üç farklı konuta ait iç mekan örneklerinin duvar renkleri üzerinde yapılan bir çalışmada, bayan ve erkeklerin duvar rengi tercihleri arasında fark olduğu sonucuna varılmıştır; değer boyutunda (açıklık-koyuluk) fark görülmemiş, ancak doymuşluk boyutunda (canlı- soluk) fark görülmüştür. Bayanların düşük doymuşluktaki (soluk) iç mekan örneklerini tercih ettiği, erkeklerin doymuş (canlı) iç mekan örneklerini tercih ettiği çalışmadan çıkan sonuçlar arasındadır (Turpin).

Renk konusunda yapılan bir başka çalışmada, kişilerin renk konusundaki tercihlerinin giyim tarzlarından, iç mekanda kullanılan donatılara kadar etkili olduğu gözlenmiştir. Örneğin, 1990' lı yıllarda Amerika' da düğünlerde siyah elbise giymek gelinler arasında "moda" olarak tanımlanırken, bazı kültürlerde siyah elbise, "kötü şans", bazı kültürlerde ise "güç, ince zevk, bilgelik" ve benzeri kavramları çağrıştırmaktadır (<http://molly.com/articles/webdesign/>, 2000). Kültürün etkisi kişisel tercihleri şekillendirmektedir, bu durumun tasarımcının kararlarını etkilediği de düşünülebilir. Cinsiyet farkı da mekan algılamada etkin bir rol oynamaktadır. Hemphill' e göre bayanlar bir mekanda canlı renkleri tercih ederken ve siyaha karşı olumsuz izlenimler sergilerken, erkeklerin mekan algısında fark gözlenmektedir (Hemphill, 1996). Yine aynı çalışmaya göre, erkekler maviyi kırmızı renk türüne, portakalı sarı renk türüne tercih ederken, bayanlar kırmızıyı mavi renk türüne, sarıyı portakala tercih etmektedir (Hemphill, 1996).

Renk tercihlerinin ve kişisel izlenimlerin mekan kullanımına yansımaları ile ilgili yapılan araştırmalarda, kişilerin bir renk türüyle ilgili izlenimlerinin, o renk türüne karşı bir tercih nedeni yarattığı görülmektedir. Konutlarda renk tercihleri konusunda yapılan bir çalışmadaki sonuçlar incelendiğinde, doymuş (canlı- parlak) renklere karşı oluşan kişisel izlenimlerin olumlu (% 60.3) olduğu görüşüne varılmıştır.

Gözlemlenen renk örneklerinde katılımcılardan %37.7 si, doymuş renklere karşı olumsuz görüşlerini dile getirmiştir (Manav, 2007). Bu görüş, mekanda renk izlenimi konusunda yapılan bazı çalışmalarla karşılaştırıldığında benzerlik göstermektedir; Kaya

ve Epps ile Hemphill'in çalışma sonuçlarına paraleldir. Ancak olumlu izlenim oluşturan renk örnekleri ve renk tercihi sıralamaları her çalışmada kendine özgüdür. Kaya ve Epps (2004), Hemphill ile Saito (1996) yeşil renk türünün kişilerde genellikle olumlu izlenim yarattığı görüşünde birleşirken, yeşil renk konutlarda kullanıcı grubu tarafından en fazla tercih edilen renk olarak belirlenmiştir ve yeşilin farklı değerleri (açıklık koyuluk) kişiler üzerinde olumlu izlenim yaratmıştır. Yeşil rengin heyecan, temizlik, güven, dinamizm kavramlarını temsil ettiği fikrine varılmıştır (Manav B, 2007).

6.7.1 Geleneksel Türk Evleri ve Renk Kullanımı

Geleneksel mimari çevre, uzmanlaşmanın olmadığı, nesilden nesile geçmiş ortak estetik kalite yargısının hakim olduğu, tanıdık çevre içinde iyi yapılmış tüm nesnelere özelliklerini üzerinde toplayan, insan ve çevrenin karşılıklı etkileşimi sonucu ortaya çıkan bir çevredir. Geleneksel Türk evi, Türk sokağı ve mahallesinin meydana getirdiği Osmanlı- Türk şehri geçmiş kuşakların sosyal, ekonomik, etnik ve doğal öğelerle yoğrulması ile biçimlenmiştir (Şekil 63).



Şekil 63: Türk Evi Sokak Dokusu (Kaynak: evkultur.com)

Türk şehri, mahalleler halinde, plansız, fakat doğal dokuyla tam bir uyum içinde gelişmiştir. Türk mahalleleri nadir olarak düzlük üzerine kurulmuşlardır. Topoğrafik durumları başka türlü yerleşmeye imkan vermeyen İç Anadolu şehirleri hariç, imkan oldukça mahalleler az veya tercihen fazlaca eğimli araziler üzerine kurulmuşlardır. Bunun sayesinde her çeşit suya akıntı olanağı sağlanmış, evlerin mümkün olduğu kadar çok ışık almalarına imkan verecek yönlendirmeler yapılmıştır. Böylelikle her evin

ufkunun açık olması ve güneşten yararlanması da sağlanmıştır. Evler, genellikle sokağa dik çıkmalar yapmaktadır. Bu çıkmalar sokağın monotonluğunu yer yer kırarak bazen daha dar, bazen de daha geniş bir hale girmesini sağlamaktadır. Bu daralma ve genişlemeler eve sağlanan ışık miktarını değiştirmektedir. Dini inançlar yönünden kullanılan kafesler, zemin kat ve birinci katta farklı malzeme kullanımı ile meydana gelen ahenk, kapı ve pencere gibi açılmaların kendi aralarında ve binanın tümü ile olan oranı, yan yana duran evlerin yüksekliklerindeki farklılıklar, farklı seviyelerdeki çıkmalar Türk sokağına dinamizm kazandıran öğeler olmuşlardır (İskender, 1995).

Geleneksel Türk evi odası biçimlenişinde etkili fiziksel faktörlerinden birisi de malzemedir. Geleneksel evlerin yapımında, çevre koşulları malzeme açısından etkili olmuş, zeminin örtüsü kullanılacak malzemeyi belirlemiştir. Ağacın hakim olduğu bölgelerde ahşap, taş yataklarının bulunduğu bölgelerde taş yapılar gelişmiş, buna bağlı olarak her malzeme kendi özelliklerine uygun bina tiplerinin oluşumunda etkili olmuştur. Türk odasının en önemli özelliği bir yaşama biçimi olarak çok amaçlı kullanılmasıdır. Her odada oturulur, çalışılır, yemek yenir, uyunur, yıkanılabilir (Şekil 64). Burada en büyük etken eşyaların taşınır olmasıdır. Eşyalar, gerekli olduğu zaman ortaya getirilir, kullanıldıktan sonra tekrar yerlerine konur. Bu amaçla orta alan boş bırakılmıştır.



Şekil 64: Türk Evinde Oda Kullanımı (Kaynak: Günay)

Anadolu' da kerpiç, taş ve ahşap esas olmak üzere üç malzeme kullanılmış, bunlar tek başına veya değişik şekillerde bir araya gelerek farklı bölgelerde, yapı tiplerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Anadolu' nun tarih ve kültür dokusu ve bölgesel yapı geleneklerinin farklılıkları sonucunda Anadolu' da homojen bir yapı üslubu olmadığı söylenebilmektedir (Şekil 65). D. Kuban' ın genel bir inceleme ile konut mimarisi bakımından Anadolu' yu şu bölgelere ayırdığını görmekteyiz;



Şekil 65: Bölgelere Türk Evi ve Kullanılan Malzemeler (Kaynak: ahşapev.comtr)

- Güney Doğu Anadolu' nun Kuzey Suriye ile ortak kültürünün ifadesi taş konut mimarisi,
- Erzurum' dan öteye Kuzey Doğu Anadolu' nun Güney Kafkasya ve Dağıstan ile akraba ahşap hatıllı taş mimarisi,
- Doğu Karadeniz bölgesinin karakteristik ahşap iskeletli ev mimarisi,
- Ege ve Akdeniz bölgesinin düz damlı kübik taş mimarisi,
- Orta Anadolu' nun özellikle Niğde ve Kayseri (eski Kapadokya) bölgesinin, kaynakta yine Kuzey Suriye ile buluşan taş mimarisi,
- Orta Anadolu' nun daha çok köy ve küçük kent ortamında kalan ve kökü Yeni Taş Çağına kadar uzanan kerpiç mimarisi,
- Esas yayılma alanı Anadolu' nun kıyıları ile orta yayla arasında bir ikinci çember gibi dolanan Sivas dolaylarından batıya ve İç Ege' den Torosların kuzey yamaçlarıdır. Diğer bölgelerde ve Balkanlarda görülen hıms tekniğinde, yani taşıyıcı sistemi ağaç, kerpiç dolgulu, zemin katı çokluk taş olan bir yapı tekniği ile inşa edilmiş olan konut mimarisidir (Naumann, 1991).

Türk evi, beş yüz yıl boyunca gelişmiş, yayılmış ve iklim, malzeme, topografya ve kültürel etkilerle bir takım tipler meydana getirmiş, buna rağmen ana hatlarıyla aynı kalmıştır. Sedad Hakkı Eldem' e göre Türk Evi farklı bölgesel gelişmeler göstermiştir (Eldem, 1984). Geleneksel Türk evi başlıca üç öğeden oluşmuştur: oda, eyvan (odalar arasındaki hacim), avluya da bahçeye açılan galeri, ya da sofa. Bu ilkel şemada temel

birim, çok işlevli oda ile ona bitişik hizmet alanıdır. Türk evine ait topolojiler de bu elemanların farklı birleşimlerine göre farklılıklar göstermektedir.

Geleneksel Türk Evinde Rengin Kullanımı: Her kültür kendi mimarlığını hazırlayan mimarlık tarihini araştırır ve öğrenir. Bunun belirlenmesi için kullanılacak en iyi ölçüt, o kültürün mimarlığını oluşturan bileşenleri göz önüne almaktır. Türk mimarlığını ele aldığımızda, bu mimarlığın önce Orta Asya' daki ilk örneklerden günümüze değin bir yapı geleneğinin devamı olduğunu görmekteyiz (Küçükerman, 1991).

Anadolu' daki Türk evi odalarında oluşturulan çevrenin çok ilginç öğelerinden birisi de "tepe pencereleridir". Genellikle odanın kullanılışındaki işlevlere bağlı olarak insan elinin yetişemediği yükseklikler, tepe pencerelerinin başlangıcıdır. Bu tutum, odanın üst çevresinin simgesel bir değere kavuşturulması ya da yine büyük özen gösterilerek oluşturulan kaplamasının, zenginleştirilmiş bir ışık olgusu içinde algılanması isteğine bağlanabilir. Bu açıdan, Türk evindeki odaların gerek ışıklandırma ve gerekse renklendirme yönünden oldukça güçlendirildiği görülmektedir (Küçükerman, 1991). Yapısal kuruluş açısından, camlı tepe pencere duvarın iç ve dış yüzünde bulunan ve genellikle alçıyla bağlanan iki cam yüzeyi olarak tasarlanmıştır. Dış yüzdeki cam çoğunlukla renksizdir ya da beyazdır. Böylece iç yüzdeki renkli yüzeyin uygun biçimde ışıklandırılmasına ve korunmasına yardımcı olur. İçtekiyse, çeşitli renk ve biçimdeki camlarla oluşturulmuştur (Günay, 1999).

Anadolu' daki Türk evinin kuruluşundaki alt örtü kavramı, özellikle odaların düzenlenmesinde daha da ilginç sonuçların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çünkü bu alt örtü, odanın çevresel ilişkilerine bağlı olarak değişir, alçalır, yükselir, malzemesi değişir, önemi değişir. Ama bütün bunlar olurken yine de alt örtü olarak kalır. Onun üzerinde oturulur, yatılır, çalışılır, kısaca yaşanır. Alt örtünün oluşturulmasındaki ilginç çözümlerden birisi de, döşemeyi gerçekleştiren örtünün sedirleri de ortaya çıkarmasıdır (Şekil 66).



Şekil 66: Türk Evi Alt Örtü ve Sedirler (Kaynak: Günay)

Sedirlere çok özen gösterildiğinden, oluşturulmalarına da oldukça önem verilmiş, özel dokumalar kullanılmıştır (Şekil 67). Bu dokumalar açık ve koyu kırmızı, mavi, sarı, yeşil kahverengi ve siyahtır (Küçükerman, 1991).



Şekil 67: Türk Evi Odasından Bir Görünüm

Cephe renk özellikleri ve üslup açısından Türk mimarlığı;

- a) Eski Anadolu Mimarlığı ve cephe renkleri
- b) Osmanlı Mimarlığı ve cephe renkleri
- c) Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı ve cephe renkleri olmak üzere üç ana bölüme ayrılabilir (Şekil 68).



Şekil 68: Eski Anadolu Mimarlığı Günay cephe örneği (Kaynak: ahsapev.com.tr)

a) *Eski Anadolu Mimarlığı ve Cephe Renkleri*: Eski Anadolu' daki yapılar kerpiç ve taş duvarlardan yapılmıştır. Duvarlar, içten ve çoğu yapıda dıştan, neme karşı sıvanmıştır. Çatal Höyük' te, demir oksidi (kırmızı, kahverengi ve sarı toprak boya) bakır (açık gök

mavisi, malaşit yeşili), cıva oksidi (zincifre kırmızısı), hamatit kırmızısı, manganez moru ya da erguvan, gri için kurşun gibi madenlerden elde edilen çeşitli renkli boyalar kullanılıyordu. Fildişi ve beyaz renk deniz kumundan, siyah ise odun isinden elde edilmekteydi. Ayrıca, yer yer yapıların cephelerinde çeşitli duvar resimleri ve kabartmalarda yer almaktaydı. Eski Anadolu Mimarlığında, yapıların duvar dikmeleri ve kapı söveleri kırmızı renge boyanmaktaydı. Daha sonraları, gelişmelerle birlikte sıva kalınlaşmaya başlamış ve cephelerde beyaz renk kullanılmıştır (Kotran, 1986).

b) Osmanlı Mimarlığı ve Cephe Renkleri: Osmanlı mimarlığı, ana ilke olarak "insanları etkileyecek güzellik duyguları, süsleme ve bezelemelerle sağlanabilir" ilkesini benimsemiştir ve bundan geniş ölçüde yararlanılmıştır. Süsleme içte ve dış cephede yapılmaktadır (Şekil 69). Yapı örtüsü olan kubbeler, dış duvarlar renkli sırlı tuğla kullanılarak, çok ince bir biçimde bezenmiştir. Doğal olarak cepheler, malzemenin kendi rengindeydi (Erciyes, 1995).



Şekil 69: Osmanlı Mimarlığında Cephe (Kaynak: Günay)

Osmanlı Mimarlığında Barok ya da Rokoko dönemlerinde, "insanlar eski yapılarını yeni düşüncelere göre değiştirip kullanabilirler" ilkesiyle oluşmuştur. Daha önce kullanılmayan kıvrımlı, girintili çıkıntılı, yapı öğeleri, taşmalar, bitkisel süslemeler, yuvarlak minare altlıkları, süslü girişler bu dönemde, yalın ama etkileyici bir kubbe kurmaktan daha önemli olmuştur. Doğal taş ve mermerin yontulmasıyla yapılan bu süslemelerle, cephe bu doğal malzemelerin renginde oluşmaktaydı. Ayrıca Türk Mimarlığın en önde gelen süsleme sanatlarından biri de çini ile sırlı tuğla kullanılarak yapılan süslemelerdir.

Osmanlı Döneminde süslemelerin en yoğun olarak kullanıldığı yapı alanları tavanlardı (Şekil 70). Osmanlıda özellikle yaldızlı, kırmızı, sarı ve yeşil renklerin kullanıldığı tavan göbekleri çok kullanılmıştır.



Şekil 70: Osmanlı Mimarlığında Tavan Süslemeleri (Kaynak: Sözen)

Duvar ve cephelere göre çok yoğun olarak süslemenin bulunduğu tavanlar yapım sisteminin de değişimi ile birlikte, cumhuriyet dönemine doğru giderek sadeleşmeye başlamıştır. Küçük parçalar biçiminde hazırlanan çiniler kapladıkları yüzeyi bir pano gibi örterler. Bunların üstünde organik bitkisel ya da geometrik, yazı, hatta çeşitli renklerde somut figürlü resimler bulunmaktadır.

c) Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı ve Cephe Renkleri: 19. ve 20.yüzyıllar, mimarlıkta önemli değişmelerin olduğu dönemdir. Bu değişim yalnız Türk Mimarlığında değil, bütün öteki ülkelerin yapı sanatında yaşanan değişikliklerdir. Yeni mimarlık akımları, yeni yapım yöntemleri, yeni yapı gereçleri ortaya çıkmış, bunlar da yeni biçimlenmelere imkan tanımıştır. Demir, çelik, çimento, beton, cam, alüminyum, plastik gibi endüstri yöntemleriyle üretilen çağdaş yapı gereçleri kullanılmaya başlanmış, tuğla ve ahşap gibi geleneksel gereçler, endüstriyel yöntemlerle üretilmiştir (Erciyas, 1995). Cumhuriyetin kurulmasından sonra, işlevlere öncelik veren, yalın, akılcı ve ekonomik bir mimarlık yaratılmaya çalışılmıştır. Çağdaş yapı gereçleriyle, yapım yöntemlerinin kullanılması da bu düşünceleri desteklemiştir. Düz çatı, geniş pencere, çok katlı yüksek yapıların kullanılması mimarlığın dış görünüşünü değiştirmiştir. Cephede farklı renk türleri kullanılmamıştır (Şekil 71). Beyaz, gri ve sarımsı gri rengi cephede kullanılan renklerdir (İskender, 1995).



Şekil 71: Cumhuriyet Dönemi Cephede Renk Kullanımı (Kaynak: evkultur.com)

6.8 ALTINCI BÖLÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Geçmişte deneyimlere dayalı ifade edilmeye çalışılan renk teorileri, günümüzde bilim ve teknolojilerdeki gelişmelerle daha kapsamlı açıklanabilmektedir. Özellikle Young' ın görme fizyolojisine yönelik incelemeleri ve renk algısını gerçekleştiren koni hücrelerinin fonksiyonunu açıklaması ile Helmholtz' un buna dayalı olarak geliştirdiği renk teorisine kadar var olan teoriler; renk, renk karışımları ve ışıkla ilgili olarak açık- koyu değerlerinin gösterilmesinden ibaretti. Helmholtz, özellikle Newton' un da ortaya koyduğu rengin, fizik deneylerinin sağladığı birikimle üç renkli kuramını ortaya koymuştur (Seylan, 2005).

Bir çok kaynakta hala tayfın yedi renkten oluşmakta olduğunu ve renkten çok bir renk nüansı olan indigo' yu da içerdiğini yazmaktadır. Aynı zamanda turuncu tayf renklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Oysa renklerin eklemeli karışımı ve çıkarmalı karışımından yararlanan basım ve yayım teknolojileri, üç birincil renk ve üç ikincil renk olmak üzere sadece altı rengin var olduğunu, tayf renklerin içerisinde turuncunun değil macentanın yer aldığını kimyasal ve fiziksel olarak bize göstermektedir (Parramon, 1991).

Isaac Newton ve Thomas Young' un deneylerinden ortaya çıkan sonuçlara göre beyaz ışığın güneşin tüm renklerini içinde barındırdığını söyleyebiliriz. Işık, tüm beyaz ışığı

gözümüze yansıtan bir objeye düştüğünde, o obje gözümüze beyaz olarak görünür (Ketenci ve Bilgili, 2006).

Young yaptığı deneylerde uyguladığı eleme yöntemleriyle tayfın altı renginin, yine aynı tayfta yer alan üç temel (kırmızı, yeşil ve koyu mavi) renge indirgenebileceğini bulmuştur. Ayrıca bu üç rengi ikişer ikişer karıştırarak diğer üç renk, yani: siyan mavisi, macenta ve sarı renklerin de elde edilebileceğini ispatlamıştır (Parramon, 1991). Bu üç renk kendi içerisinde değişik oranlarda katılarak doğanın sonsuz renkleri elde edilebilir. Fizikçi Thomas Young yaptığı deneyde Newton' un yaptığı deneyin tersini gerçekleştirerek ışığı yeniden oluşturmuş ve tayfın altı rengini bir perdede birbiri üzerine ekleyerek beyaz ışığı elde etmiştir. Sonuç olarak; koyu mavi, yoğun kırmızı ve yoğun yeşil olan üç ışık demeti üst üste eklendiği zaman, parlak bir beyaz ışık oluşmakta ve iki ışık birbirine eklenince doğal olarak daha parlak, daha ışıklı açık bir ışık rengi ortaya çıkmaktadır (Parramon, 1991).

- Renk, insanın fiziksel, zihinsel ve psikolojik özellikleri bağlamında önemli bir uyaran olarak, insan- nesne- çevre uyumuna katkı sağlamaktadır.
- Renk, algılama ve yarattığı psikolojik etkiler açısından, ürün tasarımı, mimarlık, grafik tasarım, makinelere ait göstergeler ve kontroller, yazılım ergonomisi gibi farklı tasarım alanları kapsamında ele alınmış ve disiplinlerarası bir araştırma zemini hazırlanmıştır.
- Rengin, ergonomik bir faktör olarak dikkat, uyarı, motivasyon, verimlilik, iletişim, yaratıcılık gibi noktalardaki rolüyle, kazaların önlenmesi, konfor ve hijyen duygusunun yaratılması, çalışma koşullarının iyileştirilmesi, sosyal iletişim ortamlarının oluşturulmasına katkıları vurgulanmıştır.

Renk, tasarım öğeleri içinde önemli yer tutan ve her an algılama alanımız içinde olan, bireylerin mutluluğu ve sağlıklı yaşamı için önemli rol oynayan bir olgudur. Renkler anlam açısından, bizim dünyamızın ve ruhumuzun bir ürünüdür. Renklerin bir "gerçeklik" biçiminde algılanması, bizim içimizde olur. Bu anlamın oluştuğu yer: gözümüz değil, sinir sistemimiz yoluyla beynimiz ya da çok bilimsel olmayan bir deyimle, bizim "ruhumuz" dur. Bu durumda renk seçimini etkileyen kriterler, düşüncelerimizi harekete geçiren bir his ya da duygu olarak da gelişebilir. İnsanların renklere karşı farklı tepkiler vermesinde, kişilik oluşumları, eğitim durumları, bilinç altında bastırılmış olan duygular gibi bir çok neden vardır. Renklerin psikolojik etkilerinin yanında, sembolik anlamları da vardır. Bu semboller günlük yaşamın bir parçası olarak her alanda karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli kültürler ve inanç sistemlerinin yanısıra, kişilerin renk tercihlerinde moda da etken faktörlerden biridir. Farklı dönem ve ülkelerde rengin mekanlardaki yeri ve tercih edilen renk türleri, o dönemlerin stillerine

göre değişmiştir. Sececeğimiz rengin mekandaki işleve uygunluğu ise eylemlerimizi rahatlıkla sürdürebilmemize yardımcı olur. Renk seçimi, özellikle bir mekanın boyutlarını olduğundan daha farklı boyutlarda algılatmak istediğimiz durumlarda oldukça önem kazanır.

Konut özeli ele alındığında, uzun süreli ve dinlenme amaçlı kullanılan mekanlar olması nedeniyle, konutta yaşayacak bireylerin farklı durumlarına göre, farklı renk seçimi kriterlerinin önem kazandığı sonucuna varılmıştır. İç mekan tasarımında her kullanıcının kimliğinin farklı olacağı gerçeği bu kriterlerin dikkate alınmasıyla birlikte pek çok farklı ve başarılı sonucu da ortaya çıkartabilecektir. Ancak, tasarımcının önemli bir sorunu olan amaca ve anlatım türüne uyan bir atmosfer yaratma gerçeği ile, seçilen renklerin, renk çemberindeki ilişkileri, nitelik ve miktarca kullanımları göz önünde bulundurularak uyum, beraberlik ve bütünlükleri sağlanmalıdır.

Kullanıcıların renk tercihlerini belirlemeye yönelik çalışmalar göstermektedir ki; yaş, cinsiyet, kültür, coğrafi bölge, kişilerin renk konusundaki tercihlerini etkilemektedir. Bu fark, kişilerin renk konusundaki tercihlerini ve renk izlenimlerini etkilemekte, mekan algısına da yansımaktadır. Tasarımcıların kişisel renk tercihleri ve izlenimleri, kullanıcının renk tercihi ve izlenimi ile benzerlik/ farklılık gösterebilir. Her iki durumda da, renk konusunda kabul gören ilkeler, rengi bilimsel olarak tanımlayan dizgeler, bu konuda yapılmış bilimsel çalışmalar, tür- değer- doymuşluk boyutundaki değişimin, kimlik oluşturma, renk- mekan algılama, ve kullanıcı gereksinimlerinin tanımlanması ve karşılanması açısından gereklidir.

Renkler tarihin ilk dönemlerinden başlayarak her kültürde farklı algılanmış ve yansıtılmıştır. Ayrıca renklerin tarihsel süreç içerisinde kültürlerde oldukça önemli sembolik anlamlar içerdiği ve bireylerin hayatlarına da yön verdiği görülmüştür. Odaların içleri özellikle tefriş elemanları ve süslemelerle son derece zengin bir görünüm kazanmıştır. Tepe pencereleri iklim kontrolü ve cephe zenginliği yanında ışığın kullanımı ve ışık kontrolü içinde önemli bir faktör olmuştur. Türk evinde önemli bir yere sahip alt örtü ve sedirler tüm yörelerde benzerlik gösterirken, cephelerde yapım malzemelerine göre süsleme ve kaplamalarda farklılıklar gözlenmiştir. Tavan süslemelerinde ise daha çok Osmanlının kurulup geliştiği Bursa, Çanakkale bölgelerinde Klasik Osmanlı süslemeleri yoğun bir şekilde görülürken, doğuya yaklaştıkça bu etkinin azaldığı görülmektedir. Yoğun renk ve süslemeler, gösterişli girişler, çiniler, malzeme ve ikliminde etkisiyle farklılaşmıştır.

Geçmişte yapılan bu konutlarda günümüz konutlarının aksine, renge önem verilmeye çalışılmış ve tasarımda önemli etkenlerden olmuşlardır. Değişik bölgelerdeki bu renk

kullanımı ve tasarımı evlerin yapıldığı bölgeyi anlatan, iklim ve kültür etkileşiminde şekillenmiştir. Bu oluşum kimi bölgelerde boyama ve süsleme ile yapılırken taş yapıların bulunduğu Güneydoğu Anadolu bölgesinde de uygun olarak malzemenin kendi rengi kullanılarak, beyaz derzler ve kabartmalar kullanılarak yapılmıştır.

7. BÖLÜM: ÖRNEKLERLE ANALİZ VE DEĞERLENDİRME

Kriterlerim

Türk kültürünü tasarım öğeleri ile yansıtan, malzeme plan şeması, yapım tekniği, estetik unsurlar (renk, doku, malzeme) kültürel konut evleri üzerinde yapılan analiz çalışması çevresinde 3 yapı üzerine karar verilmiştir:

- Azerbaycanda Şeki Han Evi
- İranda Gedeki Evi
- Türkiyede Safranbolu Evi

Şeki Han Evi

TARİHİ: Şeki - Azerbaycanın, zengin anıtları olan güzel köşelerinden biridir. Ortaçağ binaları, tapınaklar ve kaleler çok sayıda kalıntılar buna tanıktır. Antik Yunan tarihçiler Plinius (I yüzyıl), Claudius Ptolemy (II yüzyıl), Strabon kendi yazılarında bu bölge hakkında yazmışlar. XVIII yüzyıl Şeki Hanlarının evi, XVIII yüzyıl Gileilin minaresi, XVIII yüzyıl cami ve mezarlık, XIX yüzyılın yuvarlak tapınağı, XVIII yüzyılın kale duvarları, XVIII - XIX yüzyıl üst ve alt kervansaraylar- tüm bu yapıların hepsi, Tarihi- Mimari rezevr "Yukarı Baş " a dahildir ve ziyaretçilerin büyük ilgisi çekiyor.

Şeki şehrinin tüm farklı mimarlık anıtlarının en ilginçi konut ve saray binalarıdır. Unutulmamalıdır ki, kentin tipik geleneksel kolaridi evlerinin özel mimarisi sayesinde oluşturulmuştur. İklimsel özellikler ve yerel yapı malzemeleri Şeki konut binaların geleneksel mimari tarzını belirliyor. Daha gelişmiş geleneksel Şeki evi örnekleri balkonla birlikte bir eksen üzerinde bulunan odaların yerleşimi, zengin dekor unsurlarının eklenmesi ile saray ve yarısaray karakteri oluşturuyor.

Temelde Şeki evlerinin spesifik örneği, küçük bir oda ve eyvan, sağır yan duvarlar ile orijinal hücre sunuyor. Basitlik, kısalık, ama mimari anlatımcılığıyla birlikte bu farklı çeşitli inşa edilmiş konut evlerin derin gölgeli sınırlayıcı duvarlar ile kontrast oluşturuyor. Evin tüm elemanlar işlevsel, önemli, gerekli ve sanatsal ifade bulundurmaktadır. Konutların sayısının artması evin mimari kompozisyonunu zorlaştırır ve her evin sahibinin sosyal durumunu karakterize eder.

Kullanan nehir taşı farklı tonları ve yanmış tuğla, kiremit ve kamış ya da saman çatı, ahşap öğeler, bölgedeki evlerde doğal güzellik yaratıyor. Evlerin iç mekan tasarımında düz duvarlarda taş ve tuğlanın renk oyunu, ahşap parçalarından dekoratif işlemler yapılmıştır. Geleneksel kuzeybatı bölgesinin evleri bir eksen üzerinde bulunan bir kaç oda balkonla kombine olmuş ve bahçeye bakıyor. İki katlı konutlar temelde olan aynı proje düzenini tekrarlar. Varlıklı evlerde odaların büyüklüğü ve sayı artar ama yerleşimin genel prensibi değişmez. Bölge sakinlerinin gündelik yaşamda çatı katının önemli bir rolü var depolama, meyve ve sebze kurutulması, ipek böceği yetiştirilmesi için kullanıyor.

Tek katlı ve iki katlı konutlarda ana mimari unsur ana cepheye açılan bir verandadır. Ayrıca ortak bir balkon, iki veya üç taraftan evi kapsayan. Bu evlerin cephelerinin kompozisyonu ikinci kattaki hafif ahşap balkonla nadir aralıklı açıklıklar ile büyük bir duvarın kontrast üzerine inşa edilmiştir. Balkonlar konsollar veya direkler üzerinde inşa ediliyor.

Açık merdiven avlu ile ikinci katı bağlar. Verandanın önemini onun dekoratifliği zenginliği vurgular. Bölgenin konutunu tanımlayan detaylardan ahşap oyma sütunlar ve pencere boşlukları- Şebeke' yi de unutmamalı. Sade evlerde şebeke nadir raslantıdır ve eğer bulunursa, o dekorun önemli bir parçası oluyor. Genellikle daha çok zengin evlerin iç tasarımında renkli duvar şeklinde kullanılıyor. Şeki konutlarında veranda kesinlikle güney ve güneydoğu tarafta oluyor.

Konut evlerin iç tasarımının bazı ilginç özellikleri var. Yani, bazı bölgelerde evlerde her zaman çekmece "ref" mevcuttur- tavan altında tüm duvar boyu odayı kapsayan nişler küçük veya büyük ev eşyalarının saklanması içindir. Zengin oda iç tasarımının önemli vurgusu şömine "Buharı" ile dekore edilmiştir, odanın boyu veya en eksenini vurguluyor.

Yukarıda belirtilen karakteristik yapısal ve dekoratif ayrıntıları tüm evlerde mevcuttur, sahibinin sosyal statüsüne ya da oda sayısının artırılmasına bağlı olmayarak. Ancak bina küçük ölçütte olursa her bir mimari detal kompozisyonda önemli bir rol oynar.

MİMARLIK ve PLANLAMA ÖZELLİKLERİ:

Saklanan dosyalarda kompleks farklı kullanım amacıyla yapılan çok sayıda yapılar içerir: saray binası (şimdi mevcut), Han' in camisi, harem odası, çok sayıda ailesi, cariyeleri ve hizmetlilerine ait odalar, hamam, mahkumlar için yer, ahırlar, depolama ve diğer hizmetler. Bütün bu yapılar kala duvarları içinde bulunuyor ve bunun bir bölümünü kapsıyordu.

Komplekse dahil olan yapıların çoğunluğu Han neslinin birey ve üyelerinin evleridir; bu yapılar muhtemelen, çeşitli dönemlerde yapılmıştır (Şekil 72). Bu yapılar doğaldır ki, planda gösterilen bağın devresinde olan, bize ulaşmış bir grup evlerle aynıdır.

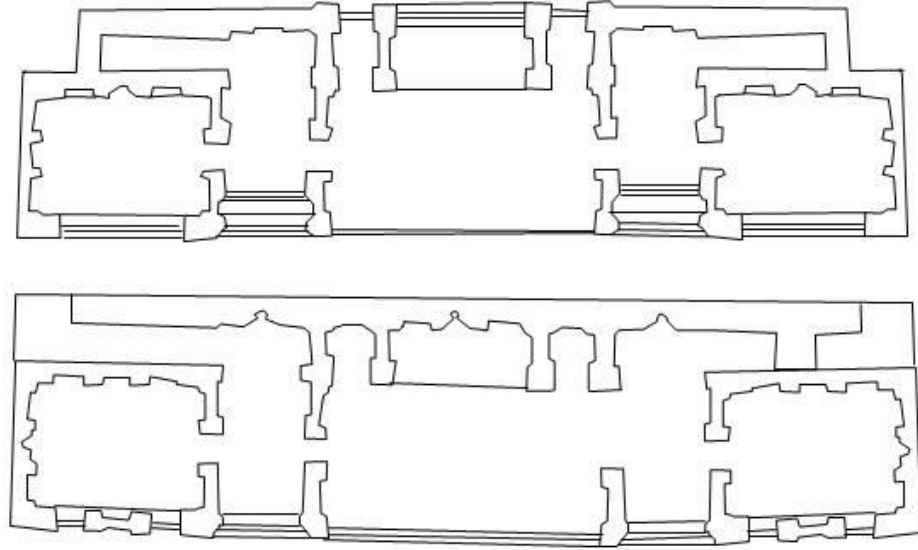


Şekil 72: Yerleşim Planı

Şeki Han Evi nerdeyse tamamen, basit bir şekilde (Şekil 73) Şeki Han Sarayı' nın planlama özellikleri, mimarisini tekrarlar. Saray Şeki evlerinin tüm özelliklerini taşıyor, ancak zengin bir dekoratif işleme onu bir anıt haline dönüştürüyor bölge içinde yaşayış ve saray yapıları arasında bir aracı oluyor.

İleri uzanmış, dikdörtgen formda olan, iki katlı bina Şeki halk yerleşim evlerinin belirtilerini bulundurarak, esasen iç mekandaki zengin dekoratif öğeleri binayı saray tipli tikintilere benzetiyor. Planda sokağa çıkan duvarlarda tamamen boşluk yoktur. Evin iç

kısının, yerleşim ve konuk bölümlerine bölündüğü açıkça belirtilir. Evin her bir katı üç odadan ve iki büyük olmayan koridordan ibaret olup, birinci kattan ikinci kata kalkan basamaklar bulunan odalarla birleşir. Birinci kattaki odalar kış oturma odaları olduğu için burada "buharalar" yerleştirildi. Birinci kata benzer olan ikinci kat konuklar için tasarlanmıştır.

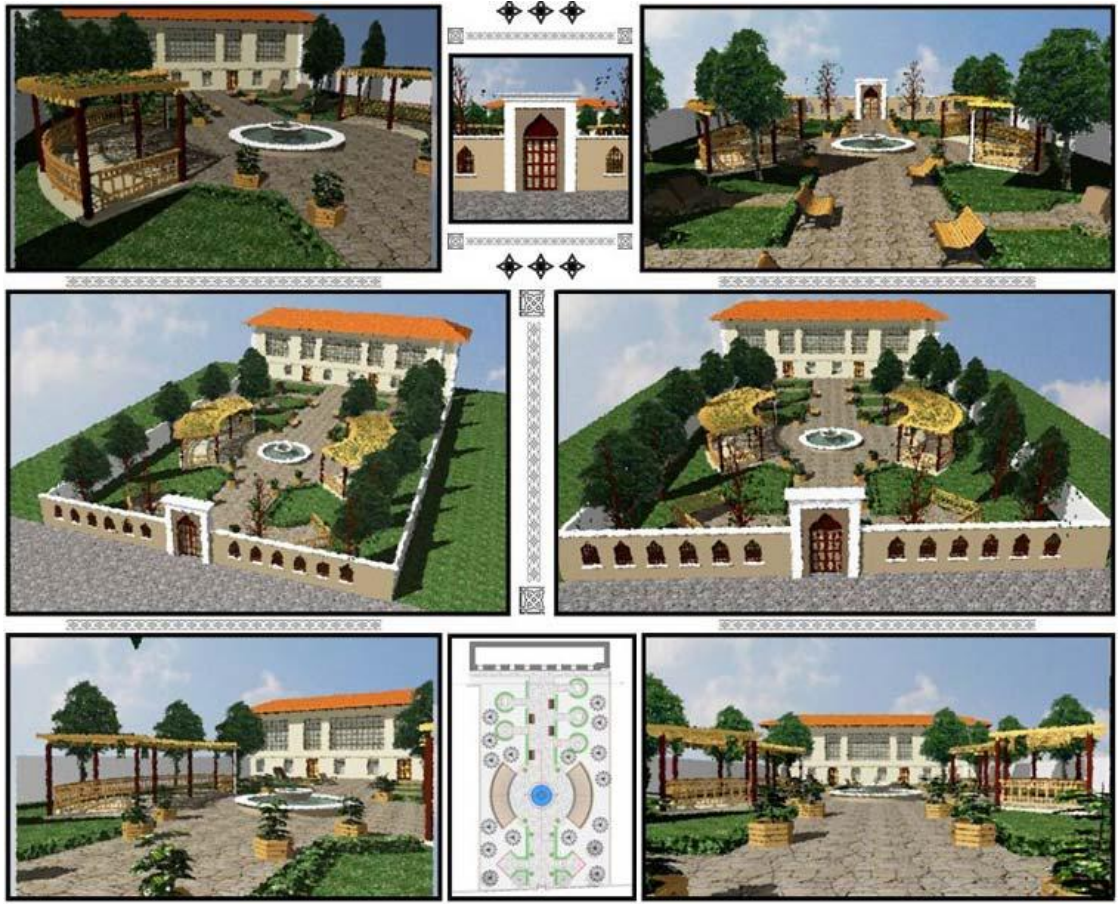


Şekil 73: 1. ve 2. Katların Planı

Han Evi ikikatlı kerpiçten inşa edilmiş altı odadan, dört koridordan, iki aynalı eyvan ibarettir. Birinci katta girişte tuğladan yapılmış kaldırım var. Birinci katta merkezi odaya kış odası deniliyor, yan odalarsa mutfak ve tarım işi için kullanılmış. İkinci katta merkezdeki resimli oda misafir odası, diğer ikisi ise oturma odaları olmuş. Merkezi odanın duvarlarında iki dizi tematik resimler çizilmiştir. Birinci sıra nişler sarkıtlarla tamamlanıyor. Her nişin içinde Nizami Gencevinin bir eserinden süjet tasvir edilmiştir.



Şekil 74: Şeki Han Evi (restorasyondan önce ve sonraki hali) Şeki şehri, Azerbaycan (Kaynak: <http://az.wikipedia.org>)



Şekil 75: Erazinin geliştirilmesi için sunulan öneriler (Şeki han evinin restorasyon işi 2012 yılının Kasımında başlamıştır).





Şekil 76: Cephe Görünüşleri Ve Kesitler

Caddeye çıkan cephe açıklıkları tamamen yoksundur (Şekil 74, 75, 76). Ancak avluya bakan Şeki Han Evinin ana cephesi, özel ilgi çekiyor. Beş bin parçadan oluşan - "şebeke" ön merkez eksenini vurgulamaktadır. Cephenin alt kısmı nispeten mütevazı çözülmüş, ama onun tüm ayrıntıları özenle hazırlanmıştır. Evin genel sanatsal değeri, onun iç yüzeylerini ayrı olmasıdır.

Şeki Han evi kalenin dışında yerleşiyor. Tanımlanan konut evlerinin gelişmiş biçimi Şeki han evidir. Bu ev halk yerleşim evinin saray tipli evlere geçiş formudur.

Şeki Han evi Şeki Han Sarayı'ndan biraz daha az hacimlidir, buna rağmen binalar hemen hemen aynı düzendedir. Ve dekorasyon tek bir tabii ikinci katın merkezi salonudur.



Şekil 77: İç Mekan Görünüşleri

Özellikle dikkat dekoratif araçların düşük taban yüksekliğini (toplam 3,35), yüksek alan yanılması yaratmak başarısı mimar becerisini gösteriyor (Şekil 77). Çok asırlık geleneği halk sanatını ve bu mimari incinin yaratılması Şeki Han Evinin müellifi' nin büyük ustalığını gösteriyor.

İÇ MEKAN TASARIMINDA KULLANILAN DEKORASYON, YAPIM TEKNİĞİ ve MALZEME:

Binanın duvarlarının inşasında "faxverk" tipli ahşap, çay taşı ve çığ tuğla kullanılmıştır. Sonrular restorasyon sırasında çığ tuğlanın bir bölümü yerine pişmiş tuğla kullanılmıştır. Binanın cephe bölümündeki pencereler renkli camlardan dizilmiş şebekelerden hazırlanmış. Renkli camlardan düşen ışık duvarlarda, tabanda ve tavanda renkler eklemi oluşturur.

Resimlerinde, altın renginin geniş bir kullanım zenginliği ile karakterize ediliyor (Şekil 78). Renk düzeni, onların yerel tonları kullanımlarına dayanmaktadır. Ne yazık ki, eski ustaların duvarlarda pano oluşturmak için kullandığı boya tekniklerinin gizli sırrı kaybedilmiştir. Restorasyon sırasında kullanılan Modern boyalar, oluşturulmuş ihtişamlı resimlerin kayıp kısmını sadece kısmen tekrar etirilmesi mümkündür. Resimlerde yaygın kullanılan teknik, yumurta tempera boyama ve oyma belirtiliyor. Azerbaycan mimarlık anıtlarının duvarlarında çizilmiş resimler üzerinde yaptığı tüm araştırmalarıyla N.M Miklaşevskaya belirtmiştir ki, Azerbaycandaki duvar resimlerinde yapıştırıcılardan değil, yumurtalı boyalar kullanılmış ve bu da duvar resimlerine şeffaflık ve esneklik veriyor.



Şekil 78: Şeki Han Evi Duvar Resimleri

Ayrıca, yapıştırıcı boyalar her zaman suya daha hassas oluyor, yumurtalı boyalar ise zamanla daha güçlü oluyor ve birkaç yıl sonra suya duyarlılığını tamamen kaybediyor. Yapılan araştırmalar Şeki Han Evinin resimlerdeki performansın Şeki Han Sarayının erken yani XVIII yüzyılın ikinci yarısı resimlerinde yapıma zamanına denk olduğunu göstermiştir. Bu nedenle, ev süsleri fazla özellikle yapılan formlarında klasik ve daha önce mevcut formlardan gelen özel ilgiyle yapılmış desen ve süsün düzgünlüğü diyagram doğruluğu verilmiştir.

Şeki Han Sarayı ve Şeki Han Evinin çok sayıda yapılmış desenleri yanı sıra özellikle klasik desenlerinin sarmalı dallanma düzeninin kullanılması çok yaygındır. O defalarca Sarayın özellikle süsleme tavan desenlerinde kullanılmıştır. Şeki Hanları Evi süslemesinde çiçek ve yaprak formları, çoğu kısmı Saray gibi gerçekçi olarak yorumlanabilir, ancak buna rağmen nadir buketler hacmi de vardır.

Burada yapının her bir parçaları düşünülmüştür: bireysel vb elemanlar, korniş, pencere çerçeveleri, kapı, iç tasarımda duvar yüzeylerinin (resim, buhara, nişler) işlenilmesi, orantılılık.

Azerbaycan milli mimarisinde yaygın olarak kullanılmış geleneksel form olan şebeke geometrik tasarım gibi güçlü bir vurgu yapıyor.

- Şömine ve nişler

İkinci katın salonunun iç mekan tasarımında esas yeri enine bulunan dekoratif buhara oluşturur. Şömine güzel resimlerle süslenmiş ve simetrik olarak halk yerleşim tasarımına uygun olarak yapılmıştır. Buharanın yanlarından duvara derin olmayan dikdörtgen tağçalar- nişler yerleştirilmiştir. Üç duvarın nişleri- tağçaları ve boşlukları üstünden "raf" geçiyor ki, bu raf de stalaktit karniz üzerinde yerleşmiştir. Ayna stalaktitin bileşik yapısını salonun yukarisından geçen karniz oluşturmaktadır. Rafların üstünde nişlerin ekseni üzerinde küçük nişler bulunmaktadır. Bu tağçalar vazolarda gül demetleri, hayvan ve kuş resimleri ile bezenmiştir. Salonun dış duvardan başka tüm kalan alanı ise resimli, ornamentli "şebeke" ile yapılmıştır.



Şekil 79: Şeki Han Evinde Buharalar

Buhara tasarım açısından özel dikkat duyuluyor (Şekil 79). Şömine- Buharanın insanların evlerinde bir ısı kaynağı olarak uygulanması firından çok daha erken başlanmıştır. Yüzyıllar içinde şömine varlığı geliştirilmiş, teknik değişiklikler yapılmış, ama büyük ölçüde orijinal özelliklerini korumuştur. Şömine- Buharada zor süs kompozisyonlarının yaratılmıştır.

Şeki han evinin ana kompozisyonu niş ve aralıkları dolduran panodur. Şeki Han Evi Başka bir önemli göstergesi, XII yüzyılın büyük Azerbaycan şairi Nizami Gencevinin eserlerindeki varlıkların, kahramanların görüntülerinin nişler üzerinde çizilmesidir. Böylece, nişlerin birinde sanatçı Layla ve Mecnunu, diğerinde Farhad Bistun kayasını

deliyor (şiiir "Hosrov ve Şirin" den), diğger görünümünde "Yedi Güzeller" deki kızlar gösteriliyor. Tüm bu resimler- Azerbaycan duvar resimleri arasında nadir örneklerdendir. XVIII- XIX yüzyıllarda çok sık hayvan ve kuş kompozisyonu görüntülerinin süs desenleri hakimdir.

Aralıklarla aşağı uzanan kompozisyonun tipi panonun enli nişde veya dar aralıklarla yerleştirilmesinden bağımlı oluyor. Panoların bitkisel karakterli desenlerle kaplanmış süsü iç mekan tasarımında kullanılan dekoratif elementlerle çok uyumludur.

- Tavan

Tavan özellikle zengin süslenilip. Dekor çerçevede bitki alemi yansıtan resimler ve bu fona renkli, kanatları olan yarımçiplak kadın figürleri yapılmıştır (Şekil 80).



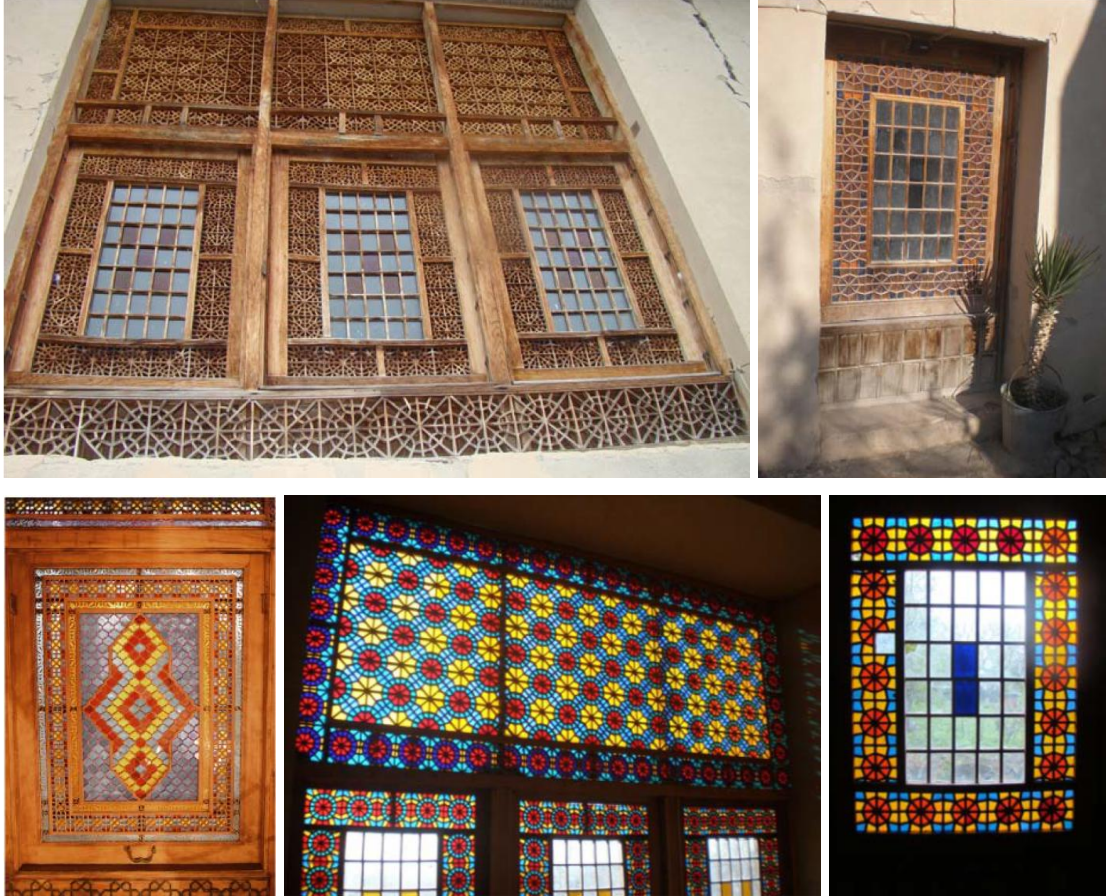
Şekil 80: Şeki Han Evinin Tavan Süslemeleri.

- Korniş

Şeki Han Sarayı ve Şeki Han Evinde yapılan korniş üzerinde durulması lazım. Çeşitli kaplı, düz tahta plakalardan oluşturulan yüzey, farklı renklerle kaplanmıştır. Desen basit olsada korniş altındaki yüzey bir halı kumaşı olarak algılanıyor (Şekil 81).



korunmuştur. Doğal olarak, varsayabiliriz ki, ağaç bize belli olmayan yöntem ve karışımla ön- muamele edilmiş, sanat etkisine ek olarak (yumuşak kahverengi tonu) ağacı belli bir korumasını sağlamıştır. Halk sanatçıları ağaç korunması için ona at idrarı, haşlanmış yağ emdirmişlerdir (Şekil 82).



Şekil 82: Pencereler- Şeki Han Evi "şebeke"

- Kapı

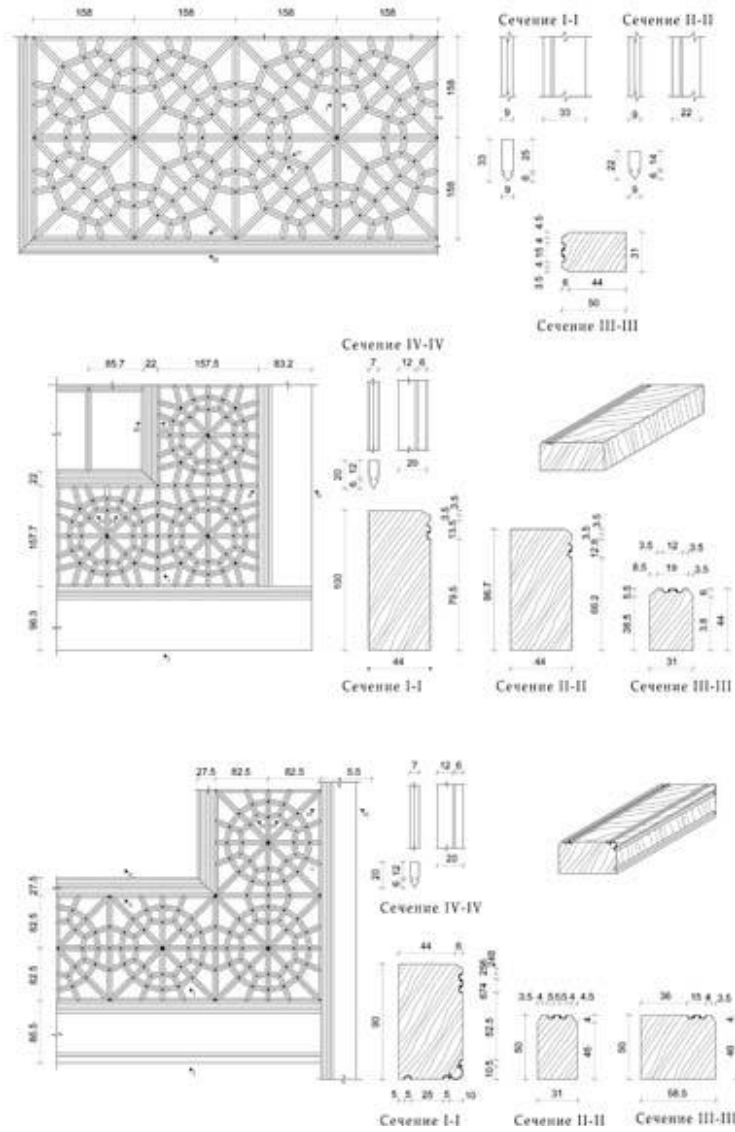


Şekil 83: Şeki Han Evi Kapıları

Şeki Han Evinde kapılar insan boyutunda olup çift kapılıdır. Kapılarda ahşap süslemeler yapılmıştır (Şekil 83).

- Şebeke

Azerbaycan ve İran' da vitray üretim tekniği Avrupadan farklıdır. Kurşun yerine, ahşap şeritler kullanılır. Ahşap şeritde cam takılması için kanallar var. Kanallarda normal çivi kullanılmadan, iki ahşap parçalarını bağlamak için geleneksel ahşap kullanılır. Cam kanal içine yerleştirilir ve ahşap şeritler yapıştırılır. Bir kanalın genişliği cam kalınlığına eşittir. Geçmişte bir 3 mm kalınlığında cam kullanılıyordu, ama şimdi çoğunlukla 5 mm kalınlığında oluyor (Şekil 84).





Şekil 84: Şebeke





Şekil 85: Şeki Han Evindeki Şebeke Örnekleri

Ahşap vitray panel sağlam ve dayanıklı oluyor. Bir kare ya da üçgen geometrisine göre ahşap vitray tasarımı yaygındır. Camda kullanılan renkler çok parlak oluyor: yeşil, kırmızı, mavi ve sarı. Bazen renksiz cam kullanılmaktadır.

Azerbaycan' da ahşap vitraya "şebeke" denir (Şekil 85). Azerbaycanda en yaygın şebeke kullanılan merkez Şeki şehridir. 18. yüzyılda inşa edilmiş Şeki Han Sarayı cömertçe şebeke süslüdür. Geometrik şekiller ile birlikte biomorphic eşkenar dörtgen biçimli motifler vardır.

Bir vitray kafes pencerede ruhsal anlamda ışık ve ışık yokluğu arasında bir kontrast yaratıyor. Işık şeklini ve rengini ortaya çıkarır; hafif şeyleri mümkün kılan ve İlahi aydınlanmayı temsil ediyor. İslam ülkelerinde kullanılan bu uygulama hem de gündüz sıcaklığından koruyor. Bu geleneksel İslami mimari insanları dış sıcaklığa rağmen bina içinde rahat hissettirmek için yardımcı olan özelliklere sahiptir.

Ahşap pencere üretimi ve restorasyon becerisi babadan oğula aktarılır. Şeki Han Sarayında şebeke desenlerinin 16 farklı türü işlenmiştir.

Şebekenin her metrekaresi çivisiz birbirine birleşmiş beş bin parçadan oluşuyor. Çivi ve tutkal kullanılmamış, ağaç ve cam parçaları birbirine giydirilmiştir.

Gedeki evi (Şekil 86)

TARİHİ: Tebriz- Gacar dönemi evlerinin mimari yapısının oluşumunda; batıdan etkilenilen öğelerle beraber klasik iran mimarisinin ilkeleri arasında kurulan ilişki göze çarpmaktadır.

Tebriz' in evlerindeki iç mekan tasarımı ve sirkulasyonu, İran' ın genel mimari yapısıyla bütünlük içindedir. Komşusu olduğu batı ülkelerinin; özellikle Kafkaz ve Türk mimarisinden etkilenmiştir.

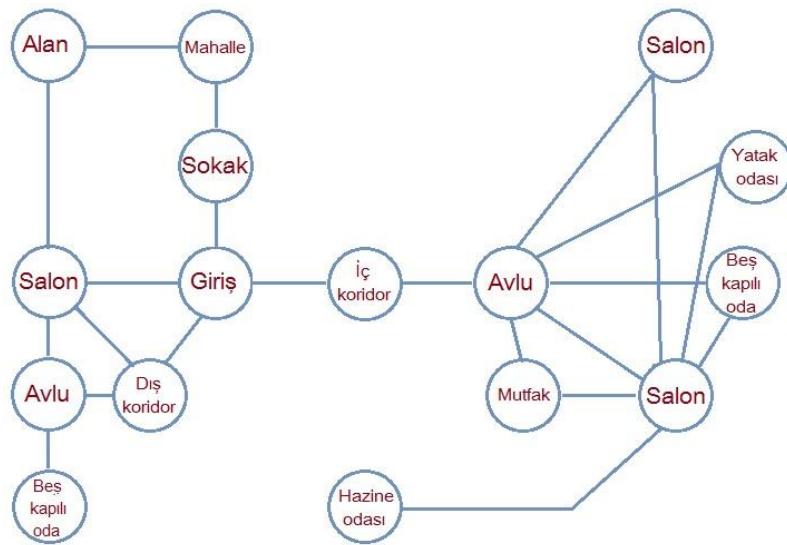


Şekil 86: Gedeki Evi

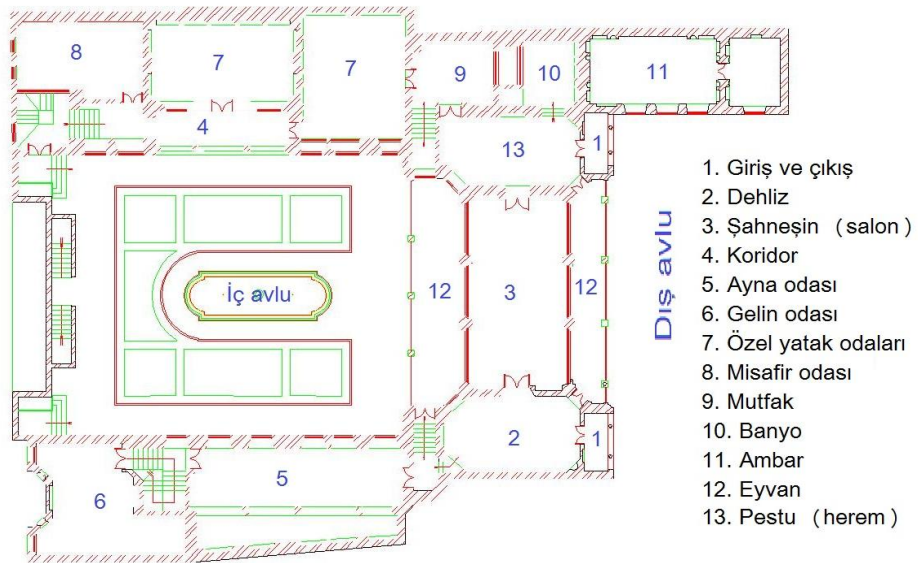
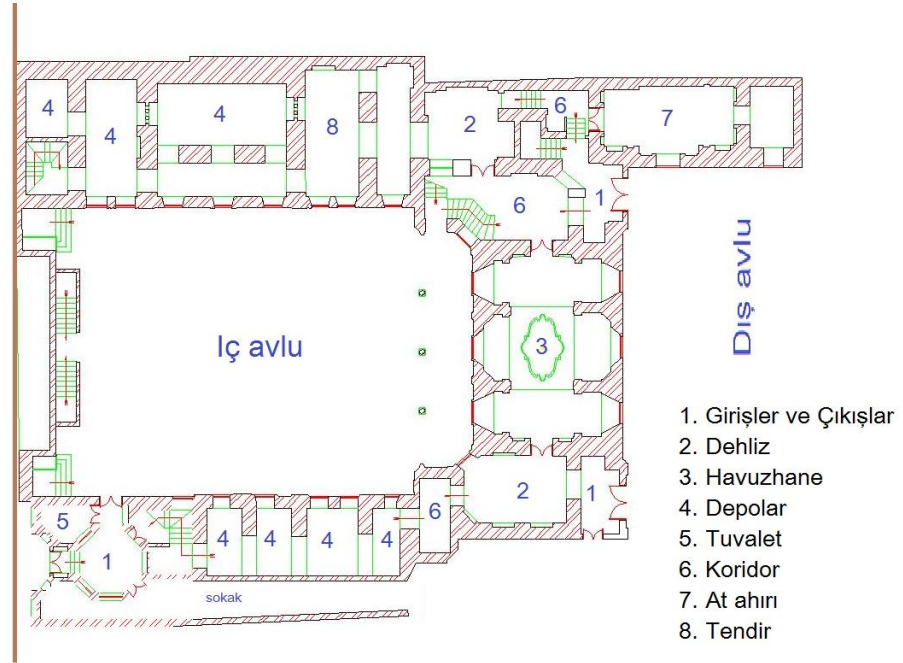
Tebriz evleri, temelde yatay ve dikey düzeyleriyle beraber kamusal ve bireysel mekanlar olarak biçimlenmiştir ve bu mekanlar; Giriş, Haşti, Koridor, Avlu düzeninden sonra iç mekanlara ulaşmaktadır. Avlunun çevresinde olan mekanlar direkt olarak güneş ışığından ve bahçeden faydalanmaktadır.

MİMARLIK VE PLANLAMA ÖZELLİKLERİ: Gedeki evinin plan tipi üç yöndendir.

Bu tip binalar; güney yönünde yer alan mekanlara ek olarak; salon, oturma odası, yatak odaları, batı yönünde ahır, samanlık, ambarları ve doğu yönünde ıslak hacimleri örneğin mutfak, banyo, WC vb. şeklinde tasarlanmaktadır (Şekil 87, 88, 89).



Şekil 87: Sirkulyasyon ve dolaşım (Kaynak: Tebriz Miras kültür merkezi)



Şekil 88: Gedeki Evi Bodrum ve 1.kat Planları



Şekil 89: Gedeki Evi Kesitler ve 3 Boyutlu Görüntü

İÇ MEKANDA KULLANILAN DEKORASYON YAPIM TEKNİĞİ ve MALZEME: Gedeki evinin iç mekan tasarımında kullanılan teknik Şeki Han Evindeki teknikle neredeyse aynıdır. Burada Türk ve İran mimarisinin birbirleri üzerindeki etkileri görüyoruz. Gedeki evinin iç mekan süslemelerinde İslimi ve ya İslami motifi kullanılmıştır (Şekil 90). Öncelerde ahşap yontamalarında, dokularda ve gablarda yapılırdı. Bu motifler selcuklular ve teymuriler döneminde İslimi olarak adlanıyordu. İslimi motif türleri: sade islami, içi dolu islami, içi boş islami, ejderha ağızlı islami, çiçekli islami, yapraklı islami, dallı ve dalsız islami.

İslimi motifler önce mozaikler ahşaplar halı tasarımlarında el işlerinde ve resim sanatında sık sık kullanılıyordu ve mimarlık başka sanatlardan etkilendiği için özellikle İran mimarisinde Gacar dönemi iç mekanda kullanılmaya başlandı. Ve islami motiflerine avrupa mimarisinden etkilenecek real resimler eklendi ki, şunları doğru ve yanlış olması tartışılmaktadır.



Hatayi örneği



İslimi örneği

Şekil 90: Gedeki Evinin İç Mekan Süslemeleri

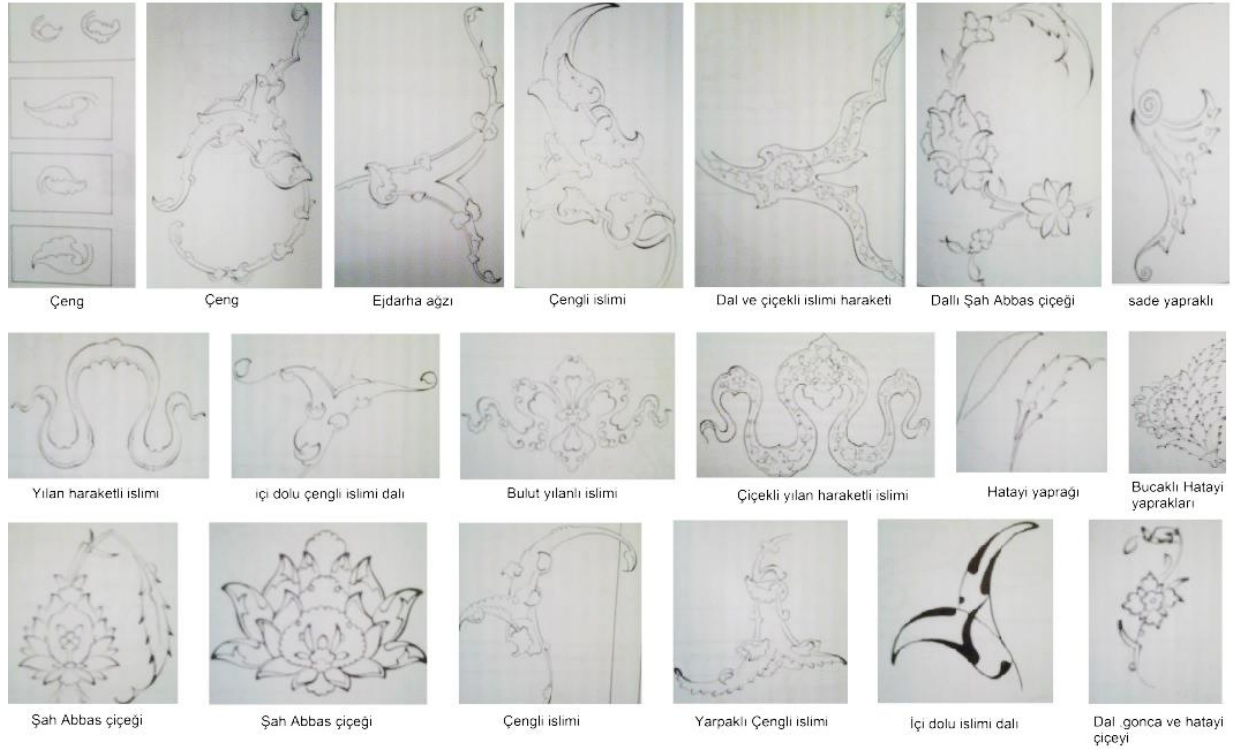
Resim ve mimaride özellikle Tezhip tasarımlarında renk çok önemli prestije sahip olmuştur. İran İslam mimarisinde renk süslemeler sadece saraylarda ve şahların siparişi ile yapılan binalarda yapılırdı. Bu renklerin kompozisyonu ve üretilmesi sarayda çalışan ressam ve boyacılar tarafından hazırlanırdı. Bu gün bizler önceki mimarların ve ya ressamların deneyimlerinden bilgimiz olmadığı için nasıl elde edildiğini algılamıyoruz. Örneğin yanlış olarak lacivert rengin açık maviye dönüşmesini beyaz renkle karışımından olduğunu zann ediliyordu, ama gerçekte lacivert rengin renginin koyuluğunu açmak için önce onu ezip narin şekle salıp, sonra sürtüp, yıkayıp rengini açıyorlardı. Buna göre lacivert renkle beyaz rengin karışımına ihtiyaç duyulmuyordu. Bu da rengin zamanla maruz kaldığı yan etkilere karşı davamlılığını artırıyordu. Eskilerde kullanılan renk isimleri güluhra, gülmaşı, zernihsiyah, kırmızı yeşil, lacivert, nil, zengar, yaşil silu, şengerf, surenk ve beyaz renkler.

- Şömine ve nişler (Şekil 93)



Şekil 91: Gedeki evinde Şömine ve Nişler Üzerindeki Süslemeler

Nişlerin üst kısmında şu çizilen resim İran ressamlığında kahvehane üslubuna aittir ve bu üslupta savaşlar, avcılık ve güreşme sahnelerini tasvir ediliyor (Şekil 91). Gacar döneminde halı sanatı ve mimarlık sanatında da bu üslup yaygınlaşmıştı.



Şekil 92: Farklı Süsleme Türleri

Hatayi çeşitli sanatlarda doğanın bitkilerinden örneğin gonca, çiçek ve yaprakların biçimlerinden etkilenmiş ve grafik şekilde tasarında kullanılıyor (Şekil 92).



Şekil 93: Gedeki Evindeki Şömine ve Nişler

- Tavan

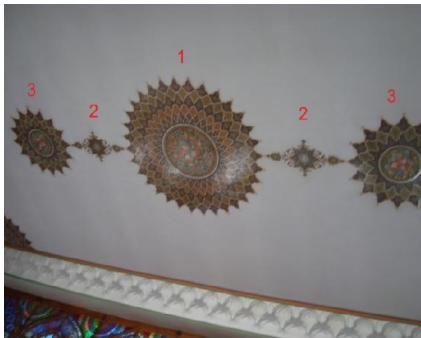
Önce Tezhip resmini kağıt üzerinde çiziyorlardı, sonra pergarla çizilmiş dairenin çevresinde nakış işleminin tekrarlayıp, çizim bittikten sonra tavana yapıştırarak, kağıt üzerindeki tavana yansıtıp, çizimin renkleme işlemini tavanda yapıyorlardı.

Örnek olarak analiz ettiğimiz binanın tavanında yapılmış olan Tezhip işlemlerine Şemse denilir. Bu şemselerin çeşitli formları kullanılarak tavan süslemesi yapılmıştır.



Şekil 94: Gedeki Evinin Tavan İşlemesi

Şekil 94' teki büyük Şemseye (Torung) işlemesidir. Şemsenin anlamı Güneş demek. Yapılan işleme Güneşi andırıyor. Son uc kısımdaki ince şekilde çizilen motiflere Şerfe deniliyor. Bu Güneş saçığı anlamına geliyor. Aşağıdaki fotorafta ise küçük Şemse ve Ebrek motivi çizilmiştir.



1. Büyük Şemse
2. Ebrek (bulut)
3. Küçük Şemse
4. Şerfe



Gatarbendi



Tavanın köşesinde çizilen Çeyrek Şemseye Leçek Toreng diyorlar.

Şekil 95: Tavandaki Şemse ve Gatarbendi İşlemleri

Gatarbendi küçük ölçekte olan bir Mükennes demektir ve basit şekilde Gedeki evinin tavanlarında, nişlerinde, şöminelerde süs olarak kullanılmıştır. Malzeme olarak alçıdan yapılmıştır (Şekil 95).

- Pencere

Pencerelerde çerçevesinde kullanılan ahşap motifler 3 kısımda sınıflanıyor: 1. İslimi motifi 2. Geometrik motif 3. Bitki motifi (Şekil 96).



Şekil 96: İslimi, Geometrik ve Bitki motifli Pencere işlemleri

Bu tür pencereler İran İslam Mimarisinde Orosi denilir ve tür olarak uygulanıyor: 3 kapılı, 5 kapılı, 7 kapılı. Bu evde iki türü uygulanmış 5 kapılı ve 7 kapılı.

Işık şeffaf ve renkli camlardan geçerek iç mekanın döşemesinde negatif ve pozitif, ya da dolu- boş duygusunu insanda oluşturur. İklimsel olarakta bu tür pencereler binanın güney cephesinde yer aldığı için güneşin direkt iç mekana yansımalarını engelleyip ve sıcaklığın önünü alıyor (Şekil 97).



Şekil 97: Gedeki Evinin Pencere Örnekleri

- Kapı

Kapılar ahşap işlemelelidir (Şekil 98).



Şahneşinin Giriş Kapısı
(iki açılımlı)

Şekil 98: Gedeki Evinin Kapı Örnekleri

- Tuğla işlemleri (Şekil 99, 100)

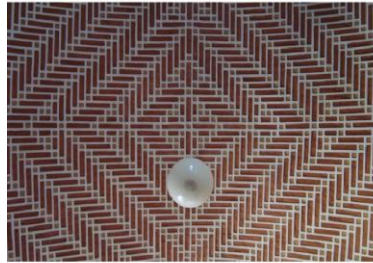


Şekil 99: Gedeki Evi Merdivenlerdeki Tuğla İşlemleri

Merdivenlerde kullanılan malzemeler yeşil tuğla ve taştır. Tuğla kürede pişildiğinde fazla ısı aldığı için sertleşmeye başlıyor ve normal tuğlalardan daha sert biçimde üretiliyor. Yeşil tuğla denilen bu tuğlalarda rütubete karşı dayanıklılık yüksektir.



Yatay Dikey Tarzında Yapılan Tuğla İşlemleri



Kemer Uygulaması Yatay Dikey (Kuluk Bendan) Tarzında



Bodrum Katındaki Tahçaların Döşemelerinde Tuğla İşlemleri adım - adım Tarzında Yapılmıştır

Dış Kapının Tuğladan Yapılmış Çerçeve Süslemesi

Şekil 100: Gedeki Evi Tuğla İşlemleri

Safranbolu Evleri

TARİHİ:

Geleneksel Türk evi geleneğinin bugüne kadar ulaşabildiği yörelerden biri de Safranbolu' dur. Safranbolu, Osmanlı imparatorluğunun bir asır önceki toplumsal, ekonomik, kültürel, teknolojik kesitinin biçimlendirdiği, değişen günümüz koşullarına

rağmen alınan koruma kurulu kararlarının da etkisiyle sahip olduğu tarihsel dokuyu günümüze kadar koruyabilmiş, ender yerleşim yerlerindedir. Taş duvarlar, sokak dokusu, evlerin ahşap ve kerpiç birleşimleriyle oluşturdukları renk kompozisyonun bahçeden sokaklara uzanan yeşille bütünleşmesi, sokağa bakan büyük kapılı evlerin davetkâr duruşları ve tüm bu elemanların bir araya geldiklerinde oluşturdukları mistik bir hava sağlarlar (Günay R., 1998).



Şekil 101: Safranbolu yöresindeki geleneksel evler birbirinin manzarasını kesmeyecek şekilde düzenlenmişlerdir.

Safranbolu tarihi geçmişinde, en üstün ekonomik ve kültürel düzeyine Osmanlı döneminde ulaşmıştır (Şekil 101). Kentin 17. yy da İstanbul- Sinop kervan yolu üzerinde önemli bir konaklama merkezi oluşu, bölgede ticaretin gelişimine olanak sağlayarak zenginleştirmiştir (<http://www.safranbolu.gov.tr/tarih.asp>).

Safranbolu, konumu gereği tarih boyunca birçok din, dil ve ırka ev sahipliği yapmıştır. Fakat daha çok Rum ve Osmanlı yerleşkesi olarak kaldığı için, iki kültürün etkileri de görülmektedir. Bununla birlikte daha çok Türk beylikleri ve Osmanlı hâkimiyeti altında kaldığından dolayı, Türk yaşam biçiminin baskın olduğu ve Safranbolu' yu şekillendirdiğine şahit olunur (Günay R., 1998).

Tarih boyunca Safranbolu' nun yerleşmeye konu olmasının nedenleri coğrafi konumunda aranmalıdır. Hiç kuşkusuz su kaynaklarının zengin olması, ziraat ve hayvancılık yapılmasına elverişli ortam ve savunma açısından uygun konum Safranbolu' nun tarihsel süreç içerisinde daima yerleşilen bir yer olmasına zemin hazırlamıştır (Hacısalihoğlu, 1995) .

Antik çağlarda Safranbolu' ya "Paflagonya" denilmiş ve bu tarihten itibaren Safranbolu' nun, tarihsel gelişim süreci izlenebilmektedir. Yerleşme tarihi çok eskiye dayanan Safranbolu' nun Paleolitik çağlarda yerleşmeye konu olduğu belirtilmektedir. Bugün bile

şehrin çevresinde yer alan tümülüsler bölgenin yerleşme tarihinin hiç de yeni olmadığını göstermektedir. Safranbolu tarih boyunca birçok defalar el değiştirmiş ve farklı yönetimlerin egemenliğinde kalmıştır (Hacısalıhoğlu, 1995).

Bölgede ilk oturanlar Etilerin ırkdaşları Gagaslarla başlayan el değiştirmeler, tarihi mücadeleler içinde Etiler, Dorlar, Paflagonyalılar, Kimerler, Lidyalılar, Persler' le devam etmiş Kapadokyalılar, Pontuslar, Galatyalılar, Bitinyalılardan sonra Roma- Bizans dönemi yaşanmış, Selçuklu beylikler ve Osmanlı döneminden günümüze gelinmiştir (Hacısalıhoğlu, 1995).

Safranbolu, son Candaroğlu beyliği zamanında, Fatih Sultan Mehmet' in istilası sonucunda Osmanlı İmparatorluğu topraklarına dahil olmuştur. 1460 yılında imparatorluk dönemi başlamış ve tarihinin en parlak devrini yaşamaya başlamıştır. Safranbolu tarihsel açıdan önemli üç bölgeden oluşmaktadır: Çarşı, Kıranköy ve Bağlar. Çarşı kesiminde ticaret merkezi hariç Müslümanlara ait mahalleler yer almaktadır. Rum azınlık, Kıranköy denilen kısımda yer alır. Burada dini inanç ve sosyal yaşantının konutlara yansımaları göze çarpar. Örneğin; Rum konutları doğrudan sokağa açılırken, Müslüman evlerinde bahçeden geçilerek konuta girilir. Bağlar kesimi ise Çarşı ve Kıranköy' deki ticaretten elde edilen artı gelire oluşturulmuş yazlık konutlardır. Safranbolu' nun tarihi şehir dokusu içinde yer alan meskenler, yapılış döneminin tarihi, sosyal, ekonomik ve kültürel özelliklerini yansıtır. Meskenlerin temel şekillerinde gelenek, görenek, psikolojik, etnik, tarihi ve ekonomik faktörlerin tesiri yanında, bölgeden bölgeye değişen ve o bölgenin karakterini oluşturan coğrafi faktörlerinde etkisi büyüktür. Bu bakımdan Safranbolu' nun tarihi şehir dokusunda yer alan meskenlerin coğrafi çevreye en iyi uyum ve bulunduğu çevrenin etkisini taşıyan meskenler olduğunu söyleyebiliriz (Hacısalıhoğlu, 1995).

MİMARLIK ve PLANLAMA ÖZELLİKLERİ:

Safranbolu evlerinin sokak yanındaki duvarı, sokağın doğal çizgisini izlemektedir. Bu duvar aynı zamanda bahçe duvarının devamı niteliğinde olup, evi sokaktan ayırır. Ev içi mahremiyeti ön planda olduğu için zemin kat taş duvarlı olup, penceresizdir. Bu kat evin temelini oluşturur. Orta kat bir geçiş katı olup, üst katı hazırlayan bir kat özelliği taşır. Orta kat planı ya alt katın planına ya da üst katın planına göre uyarlanmıştır. Bazı evlerde de orta kat yapılmamıştır. Yükseklik olarak orta kat, üst kata göre daha alçaktır. Pencereleleri de daha küçük ve az sayıdadır. Zemin kattan farklı olarak duvarlar ahşap çatklıdır.

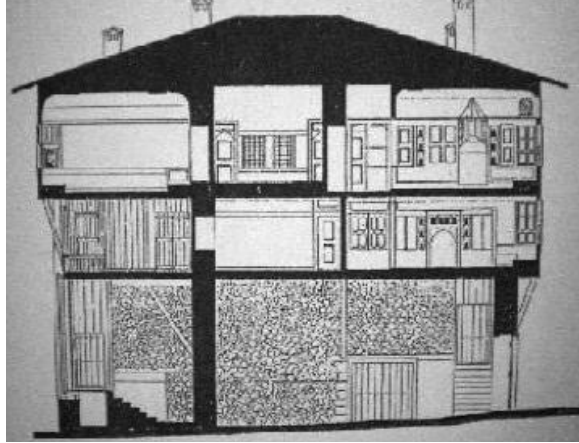
Üst kat ise asıl varılmak istenen sonuçtur. Ana plan üst katta uygulanmıştır. Üst kat, diğer katlara göre daha yüksek tavanlıdır. Bu katta cephe; zemin katın zıttı olarak, ahşap çatkılı ve bol pencerelidir. Bu katta istenen plan tipine ulaşabilmek, doğayla ve manzarayla ilişki kurabilmek için sokağa veya bahçeye doğru çıkımlar yapılmıştır. Payandalı çıkımları ile cephe kuruluşları, sokağın doğal çizgisini izlemekle beraber, Türk evi özelliğinin sonucu olarak ritmik bir sokak dokusu da oluşturmaktadır (Şekil 102).



Şekil 102: Asmazlar bağ evi cephe görünümü, Safranbolu (Kaynak: Bozkurt, 2009).

Bu çıkımların özelliği bitişik evin manzarasını, doğayla kucaklaşmasını engelleyecek boyutta değildir. Bu nedenle; Safranbolu evleri doğaya ve insana saygılı olma özelliğini taşıyan Türk evinin karakteristik örneklerini taşımaktadır.

Safranbolu'nun çukurdaki yerleşme alanlarında, vadinin yamaçlarına doğru yayılan meskenler, eğimin etkisiyle ön ve arka cephelerinde bir yükseklik farkı bulunmaktadır. Ayrıca bu tarz küçük ve fazla eğimli arsalar üzerinde yer alan meskenlerin özellikle eğime bağlı olarak değişik seviyelerde girişleri bulunmaktadır. Bu girişler ön ve arka cephede yer alarak farklı amaçlarla da kullanılma imkanı tanımaktadır (Hacısalıhoğlu, 1995).



Şekil 103: Arazinin eğimine göre konumlandırılmış Asmazlar bağ evinin kesit görünümü, Safranbolu (Kaynak: Çobancaoğlu, 2007; M.S.G.S.Ü. Restorasyon arşivinden).

Türk evi plan tipleri Eldem' in sınıflandırmasına göre yapılmış olup, 4 gruba ayrılmıştır. Bunlar; Sofasız, dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı plan tipidir. Safranbolu dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı plan tipi şeklinde sınıflandırılmıştır. Bu plan tipleri, Eldem' in yaptığı plan tiplerine benzer özellikler taşımaktadır. Ancak Bulduk' un sınıflandırmasına göre sofasız ve oval sofalı plan tipine Safranbolu' da rastlanmadığı için sınıflandırmada yer almamıştır (Tablo 8).

Sofasız plan tipi; Türk evinin en ilkel plan tipi olup, odaları birbirine bağlayan sofa bulunmamaktadır. Odalar yan yana dizilmiş olup, odalara dışarıdan girilmektedir.

Dış sofalı plan tipi; Bu plan tipinde odalar arasında simetri fazla görülmez. Plan serbest olup, sofaya bağlı köşk, seki, eyvan gibi uzantılar eklenerek plan tipinde farklılıklar elde edilmiştir. Sıra odalı, köşe sofalı, üç tarafı odalı plan tipleri de dış sofalı plan tipinin alt grupları içinde yer almıştır. Safranbolu' da en sık görülen dış sofalı plan tipi köşe sofalı plan tipidir. Sofa evin köşesinde olup, iki yanında odalar yer alır. Bu plan tipine genellikle 18.yy ve 19.yy' in erken dönemlerinde rastlanır.

Yörük Köyü' nde yer alan 119 adet geleneksel nitelikli evden 83 adedi dış sofalı plan düzenine uygun olarak köşe sofalı tipte inşa edilmiş olduğu görülmektedir (Bekişoğlu, 2001). Safranbolu' da 18.yy ve 19.yy' in erken dönemlerinde yapılan Raşit Bey bağ evi ve Asmazlar bağ evinin (Şekil 103) köşe sofalı plan tipine uygun olduğu tespit edilmiştir.

İç sofalı plan tipi; Bu plan tipinde sofanın iki yanına odalar dizilerek sofa iç de kalmıştır. İç sofalı plan tipi oda sayısının artması, ekonomik ve sağlıklı bir plan tipi olduğu için tercih edilen bir plan tipi olmuştur. 19.yy da başta büyük şehirler olmak üzere Anadolu' da, dış sofalı plan tipinin yerini almıştır. Geç dönemde yapılan evlerde iç sofalı plan tipi, eyvanların karşılıklı olarak yer alması, odalara pahlı köşelerden girilmesi sonucu

haçvari bir görünüm almıştır. Bu nedenle orta sofalı plan tipine benzer özellikler göstermiştir.

Bulduk' un yaptığı plan tiplerine göre; Safranbolu' da iç sofalı plan tipine Kaymakamlar konağı orta kat sofasında rastlanmıştır.

Orta sofalı plan tipi; 18.yy sonlarında Barok akımının etkisiyle oluşmuş bir plan tipi olup, genellikle büyük şehirlerde görülen bir plan tipidir. 19.yy başlarına kadar başta büyük şehirlerde, nüfusun kalabalık ve arsanın değerli olduğu yerlerde uygulanmıştır. Sofa önceleri dört köşeli olup, daha sonra köşeler pahlandırılarak sekizgen, çokgen ve oval bir hal almıştır. Oval veya beyzi sofa olarak da bilinen orta sofalı plan tipi, bu plan tipinin en gelişmiş şeklidir. 19.yy da Barok akımı etkisini Ampir akımına bırakmıştır. Bu dönemde İstanbul ve çevresindeki yapılarda bir sadeleşme, çıkmalarda ve eğri yüzeylerde bir azalma görülmüştür. Plan tipi olarak merkezi plan tipi (oval plan) ekonomik nedenlerle terk edilerek, iç sofalı plan tipine tekrar dönülmüştür. Safranbolu' da bu plan tipinin belirleyici özelliği sofalarda eyvan sayısının 4' e kadar çıkmasıdır. Odalara pahlı köşelerden girildiği gibi sofanın uzantısı olan eyvanlardan da girilebilmektedir. Bu plan tipinde simetri hakimdir.

19.yy da Safranbolu konaklarında sıkça görülen bu plan tipine Asmazlar konağı, Gökçüoğlu Konağı, Muratoğlu Konağı ve Kaymakamlar konağının üst kat sofasında rastlanmıştır.

	Sofasız Plan Tipi	Dış Sofalı Plan Tipi	İç Sofalı Plan Tipi	Orta Sofalı Plan Tipi
TÜRK EVİ		Sıra Odalı ve Eyvanlı 		
		Köşe Sofalı 	İki Yüzlü İç Sofalı İki Yüzlü İç Sofalı Eyvanlı 	3 Eyvan 1 Merdiven sofalı
		Üç tarafı odalı dış sofalı plan tipi 	Bir Yüzlü İç Sofalı 	Oval veya beyzi sofa
SAFRANBOLU EVLERİ		Dış Sofalı Bir Ucu Odalı Dış Sofalı Bir Eyvanlı 		
		Dış Sofalı L Şeklinde 	İç Sofalı İki Yüzlü 	
		Dış Sofalı İki Eyvanlı Dış Sofalı Üç Eyvanlı (Köşe Sofalar) 	İç Sofalı Üç Yüzlü Eyvanlı 	3-4 Eyvanlı

Tablo 8: Safranbolu evlerinin plan tipi özelliklerinin, Türk evi plan tipi özelliklerini yansıttığına dair yapılan karşılaştırmalı sınıflandırma (Kaynak: Bozkurt, 2009).

İÇ MEKAN TASARIMINDA KULLANILAN DEKORASYON, YAPIM TEKNİĞİ ve MALZEME:

Türk evinin yapımında ana taşıyıcı strüktür malzemesi ahşap olup, dolgu malzemesi olarak da kerpiç kullanılmıştır. Kerpicing ana malzemesi killi toprak olmakla birlikte içine saz ve kamışın da katıldığı güneşte kurutulmuş kerpiçten duvarlar oluşturulmuştur (Özer, 2006).

Zemin kat kagir yani taş malzemedendir olup, aralarında ahşap hatıllar yer alabilir. Taş, yapı malzemesi olarak kullanılmakla birlikte, işçiliği zor bir malzemedir. Döşeme ve tavanlar ahşap kaplama olmakla birlikte bazı evlerde eyvan zeminleri "lime" tabir edilen pişmiş toprak karolar ile kaplıdır (H. ve F. Yürekli, 2005). Harç ise; taş, kerpiç, tuğla gibi yapı elemanlarını tutarak birleşik bir yapı oluşturmayı sağlar. Kerpiç ve tuğlanın yapı malzemesi olarak kullanıldığı bölgelerde bağlayıcı olarak kullanılan "çamur", ilk kullanılan harçtır (Özer, 2006).

İç ve dış duvarlar kireç badanalıdır. Pencere önündeki kafesler, parmaklıklar ve el yıkama yerleri ahşaptır. Zemin kat tabanı sıkıştırılmış toprak olup üst katlarda ahşaptır.

- Ocak ve Gusülhane

Odanın bir yaşama birimi olmasından dolayı, ısınma ve yemek pişirme işlevini gerçekleştirmek için her oda da bir ocak yer alır. Ocağın bulunduğu duvar diğer duvarlara göre daha kalındır. Bunun nedeni ocağın ateşlik kısmının geniş tutulması ve ısı yalıtımının sağlanması içindir. Duvar kalınlığı 80- 100 cm olup, taş veya kerpiçten olabilir. Ocağın bulunduğu kısım odaya doğru dikdörtgen veya kenarları yuvarlatılmış dikdörtgen olarak çıkıntı yapmaktadır. Ocağın girinti kısmı ateşlik kısmıdır. Ocağın iki yanında koltuk taşı adı verilen ve ocakla sediri birbirinden ayıran bir kısım bulunur ki bu da ocaktan sıçrayan kıvılcımlara engel olmak için yapılmıştır. Sedir eğer ocak duvarında devam ediyorsa ocak yüksekliği sedirle aynı kotta yer alır.

Ocak yanında dolaplar, yüklükler, üst üste üçerli oymalar yer alır. Safranbolu' da ocaklar biçimlerine göre çeşitlendirilir: külahlı ve oymalı (Şekil 104).

Külahlı ocaklar: Bu ocaklar, en eski ocak örneklerindedir. Ocağın davlumbaz kısmında ahşap yaşmak üzerinde, yarım koni biçiminde ahşap bir külâh bulunur. Külâh ve yaşmak yedi dilimden oluşur. Yaşmak sergen yüksekliğinde olup, külâh bunun üzerinde yer alır. Külâhın sivri ucu tavana kadar yükselebilir. Yaşmak ucu süslü ve oymalıdır .



Şekil 104: Emirhoca zade bağ evi oymalı külahlı ocak örneği, Safranbolu (Kaynak: Bozkurt, 2009).

Oymalı Ocaklar: Ahşap olan davlumbaz ocak duvarından 15- 20 cm çıkma yapar. Davlumbaz üstü sergenle aynı yüksekliktedir. Altı dairesel şekilde kemerlidir. Kemerin alt kenarı oymalı ve süslüdür. Davlumbazın yüzeyinde tek ya da iki sıra oyma yer alır (Şekil 105).



Şekil 105: Raşit Bey bağ evi tek sıra oymalı ocak örneği, Safranbolu (Kaynak: Bozkurt, 2009).

Çiçeklikli Ocaklar: Bu ocaklar kireç sivali ve taş ocaklardır. Bu ocaklarda külah yerinde sivali bir alan vardır. Bu alanın çevresi kitabeli ve ortası süslüdür. Bu tür ocaklar Barok etkisi taşır. Geç dönem ocaklarındandır (Şekil 106).

19.yy' in ikinci yarısında başta büyük şehirlerde olmak üzere Safranbolu' da da soba kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Böylece ocağın işlevi azalmış ve davlumbaz üstüne soba bacası açılmıştır .

Sobanın 19.yy sonunda 20.yy başında Safranbolu' ya geldiğini söyleyebiliriz. Evlerde soba için baca olmaması, soba borusunun ocak bacasına bağlanması da bunu kanıtlar ve evlerin sobaya göre yapılmadığını gösterir (Günay, 1998).



Şekil 106: (a) Gökçüoğlu konağı ve (b) Sipahioğlu konağı çiçekli ocak örneği, (c) Ocağın işlevini yitirmesine ve soba kullanımına bir örnek, Asmazlar Konağı (Bozkurt, 2009).

Din gereği gusül abdesti adı verilen yıkanma alışkanlığının gerçekleştiği, üstü dolap olarak kullanılan, kapakla ayrılan yüklük içindeki birimlerdir (Meshur, F., 1979). Yüklük açılıp içindeki yataklar alınıp, kapak açılınca gusülhane ortaya çıkar. Odaya bakan bölme atlanılarak içeri girilir. Kürsü denilen arkalıksız, alçak bir tahta iskemleye oturularak yıkanılır. Gusülhane döşemesi eğimli tahtadır, ayakaltında tahta ızgara vardır; pis sular tahta oluklardan bahçeye akar (Günay, R., 1998).

Gusülhanelerin boy ortalaması 152 cm, en ortalaması 91,68 cm iken alan ortalaması 140,61 dm² olarak saptanmıştır (Şekil 107). Rastlanan en büyük boy 260 cm en büyük en 160 cm dir. Bayazıt' ın, bu araştırmada da incelenecek olan, Safranbolu yöresindeki 25 konuttan seçilen 128 adet oda üzerinde uyguladığı "morfolojik analiz sistemiyle" elde edilen verilere göre oda boyutunun en çok 4- 4,5 m. ve eninin 3,5- 4 m dolaylarında yoğunlaştığı, oda boyunun ortalaması 4.38 bulunurken, oda alanının ortalama 19,9 m² olduğu görülmüştür (Bayazıt, N., 1999).



Şekil 107: Gusülhane

- Tavan

Safranbolu evlerinde de tavan en önemli öğelerden biridir. Erken dönem evlerinde tavan iki kısımdan oluşur. Bunun nedeni alt örtü dediğimiz döşemenin de iki kademeli oluşudur. Oda girişlerinin, yani seki altı diye tabir edilen yerin tavanı, daha alçaktır. Seki üstü denilen ve asıl kullanılan mekanın tavanı ise daha yüksektir. Genellikle odalarda tekne tavan görülür. Odaların tavan planları kare veya kareye yakın dikdörtgendir. Bazı evlerde odaların kare veya dikdörtgen olmadığı durumlarda ise tavan planında en uygun kare plan uygulanmıştır. Yanlarda kalan alanlar ise merkezi destekleyecek nitelikte tasarlanmıştır.

Merkezi kısım geometrik desenlerle, daire veya çokgen formlarla süslenmiştir. Tavan süslemeleri evlere ve odalara göre değişmektedir. Baş oda tavanları her zaman daha özenli yapılmıştır.

Safranbolu' da en yalın tavan biçimi tahta aralarının pasalarla örtülmesiyle elde edilir (Günay, 1998). Tavan tahtaları duvara paralel veya çapraz çakılabilir. Bu uygulama da bile çeşitlilik sağlanmıştır. Farklı yönlere çıtalar çakılmasıyla farklı geometrik desenler elde edilmiştir.

Tekne tavanlar bağdadi üzerine sıva yapılmasıyla oluşur. Çift katlı ve geçme küçük parçacıklardan yapılan tavanlarda ceviz ağacı çok kullanılmıştır. Birinci kat tavan üzerine çıtalarla tutturulan bu ceviz parçalar geometrik bir bezek yaratırlar (Günay, 1998). (Şekil 108 a-b). Ayrıca, ahşap yüzeye oyma tekniğinin uygulanması veya künde kari tekniği de tavanlara uygulanmıştır.

19.yy la birlikte odalarda, seki altı ve seki üstü kot farklılığının kaybolmasıyla birlikte tavanlarda da iki kademeli tavan oluşumu terk edilmiştir.



Şekil 108: Safranbolu' da Mümtezlar ve Sipahioğlu konağı tavan örneği (Kaynak: Bozkurt, 2009).

Geç dönemde yapılan evlerin bir kısmında sofa tavanları tekne tavan olup, eyvan tavanlarına göre daha yüksek yapılmıştır (Şekil 109). Bu uygulama sofanın daha merkezi ve egemen olduğunu göstermek içindir.



Şekil 109: Asmazlar konağı tekne tavanlı üst kat sofasının görünümü, Safranbolu (Kaynak: Bozkurt, 2009).

- Sedir ve döşeme

Sedir, oda ve sofada genellikle pencere kenarlarına yapılmıştır. Sedirin yüksekliği yerden biraz yüksektir. Türk' ün oturma biçimine uygun bir düzenek olup genişliği 75-105 cm dir. Yanlıkla birlikte yüksekliği ise 35- 45 cm kadardır. Sedirin yüksekliği pencere yüksekliğine göre ayarlanmıştır. Safranbolu' da kışlık- yazlık ev uygulaması olduğu için evlerde fazla eşya kalabalığı yoktur. Bu yüzden oturma eylemini gerçekleştirecek olan sedir de eve bağlı ahşap bir düzenek şeklinde yapılmıştır. Sedirin üzerine konan katı yastık, minder ve örtüler değişkendir (Şekil 110). 19.yy. ile birlikte odalarda, tepe pencerelerinin boyutlarının küçülmesi, veya hiç kullanılmaması alt sıra pencerelerinin parapet seviyesinin yükselmesine neden olmuştur. Bu durumun sonucu olarak sedir seviyesi de yerden yükselmiştir.



Şekil 110: Sedir

- Pencere

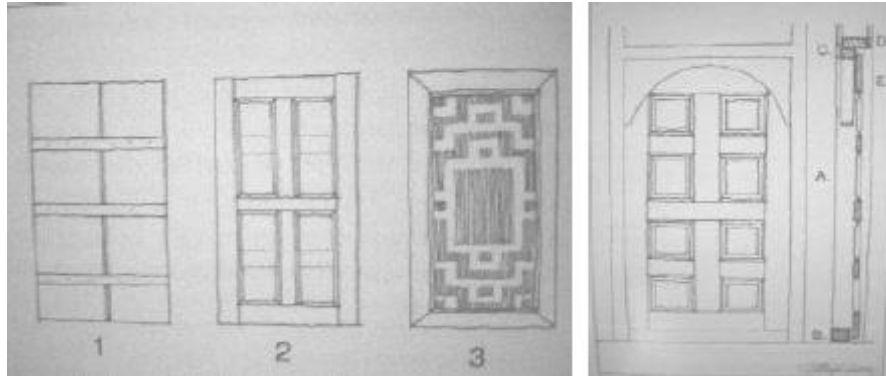
Safranbolu evlerinin pencereleri ışıktan, güneşten faydalanmak, tozdan, rüzgardan korunmak ve doğaya açılmak için çok kullanışlı bir tasarım örneğidir. Bu nedenle Safranbolu evlerinde pencere çokluğu dikkat çeker. Erken dönem Safranbolu evlerinde de pencereler; tepe pencereleri ve alt sıra pencereler olmak üzere iki kademeli yapılmıştır. Alt sıra pencerelerin yüksekliği sergen altından başlar ve sedir yastığının üst kısmında biter. Bu pencereler duvarda eşit aralıklarla yer alır. Ölçüleri genellikle 65-70 ve 120-140 cm dir. Camlı çerçeveler iki yana açılan kanatlara sahiptir. Alt katta açılan kısım pencerenin üçte birlik kısmı olup, üstte açılan kısım ise pencerenin üçte ikilik kısmını oluşturur. Alt kısımda açılan kanatlar sedirde oturan kişinin kolayca açıp dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlar. Üst kanatlar açıldığında ise odanın havalandırılması sağlanır. Bu pencere düzeneği temizliği de kolay olduğu için tercih edilen bir düzenek olmuştur. Açılan kanatlar çerçeveye bağlı mandallarla kapatılır. Güvenliği sağlamak için pencere önlerine parmaklıklar yapılmıştır. Tepe pencereleri ise alt pencerelerden küçük olup, açılmazlar. İki kısımdan oluşurlar. Odanın içinde bulunan kısma "içlik" dışta bulunan kısma "dışlık" adı verilir. Bu pencereler alçıdan yapılmıştır. Tepe pencereleri alt sıra pencerelerde camlı çerçevenin olmadığı zamanlarda uygulanmıştır. Çünkü iklimin müsait olmadığı zamanlarda alt pencereler kapatıldığında aydınlanma bu pencereler tarafından sağlanmaktadır. Ancak 19.yy la birlikte gelişen teknoloji büyük boyutlarda cam üretilmesini sağlamıştır. Bu nedenle alt sıra pencerelere camlı çerçevelerin kullanılmasıyla birlikte tepe pencereleri önemini yitirmiş veya asgari boyutlarda kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemde eyvan ve sofa pencereleri de dönemin mimari akımlarından etkilenmiştir (Şekil 111). Ampir akımının etkisiyle eyvan ve sofalarda yarım daire silme kemerli pencerelerin yere kadar indiği görülmektedir.



Şekil 111: (a) Safranbolu evlerinde kanatlı pencere, (b) tepe penceresi, (c) sofa- eyvan penceresi örneği (Kaynak: Bozkurt, 2009).

- Kapı

Oda kapıları insan boyunda olup, içeriye doğru açılmaktadır. Kapı ve çevresindeki elemanlar, odanın bütün öğeleriyle birlikte çözümlenmiştir. Kapı kanadı eski örneklerde oldukça sade olup, düz tahtaların üç yatay kuşakla bağlanmasıyla oluşmuştur. En çok görülen kapı modelleri "aynalı" ve "tablalı" olanlardır.



Şekil 112: Safranbolu evlerinden kemerli (a), tek (b) ve çift kapılı (c), kapı örnekleri, Asmazlar bağ evi ve Asmazlar konağı (Kaynak: Bozkurt, 2009).

Kapının, odanın içine bakan yüzü dikdörtgen olup sofa yüzündeki üst pervaz bir süs kemeri biçimini almıştır. Bu kemer ahşaptan olup, simgesel bir özellik göstermektedir. Sofa yüzünde kapı üç yönden pervaz ve altta da eşikle sınırlandırılmıştır. 19.yy la birlikte kapı üstlerinde süs kemeri şeklinde yapılan pervazların kullanımı azalmış, daha basit işçiliğin kullanıldığı tek kapılı kanatlar yapılmıştır. Konak ve köşklere ise; çift kanatlı kapı modellerine rastlanmaktadır (Şekil 112).

Oda kapıları tek kanatlı olup, açılış yönü oda içine doğrudur. Kapı açıldığında duvara dayanır. Oda içi mahremiyetinin sağlanması ve oda ısısının korunması amacıyla girişler çoğunlukla köşeden yapılmaktadır.

Oda kapılarının genişliği 80 cm, yüksekliği ise 150 cm' dir. Sofa tarafından kemer, pervaz ve taç şeklinde bir başlık kullanıldığında, kapının yüksekliği daha da artmaktadır.

18.yy' dan itibaren kapılar, oda pencereleriyle bir birlik oluşturmak üzere ortak raf altında tutulur ve önemlerini biraz kaybederler.

Barok ve Ampir dekorlarıyla, kapıların üzerlerine süraporta yani üstlükler ilave edilir. Kemerleri ortadan kalkar (Eldem, 1987). Böylelikle kapı yükseklikleri 2 m' yi bulur. Çift kanat ancak gayet önemli binalarda yapılır. Bazen tek kanadın ortasına bir bini konulmak suretiyle iki kanat tesiri verilmek istenir. 19.yy' dan itibaren iki kanatlı kapılar gittikçe daha fazla, odanın önemi gözetilmeden uygulanır (Eldem, 1987).

- Dolap ve yüklükler

Dolaplar; yatak, yorgan harici eşyaların konulduğu yerlerdir. Çift veya tek kanatlı olabilir (Şekil 113). Derinliği yüklüklere göre daha azdır. Yerden 60- 80 cm yüksekten başlar ve sergene kadar devam eder. Alt kısımlar da dolap olarak kullanılır. Bunların bazılarında odun konur. Bu dolaplar çoğunlukla oda girişlerine ve ocak yanlarına yapılır ve bu dolaplara "buhara" denir. Mutfak veya kilerdeki dolaplara ise mutfak kapları ve yiyecekler konur. Yüklükler ise odada, uyumak için gerekli olan yatak ve yorganın saklandığı geniş dolaplardır. Derinliği yaklaşık olarak 75- 90 cm' dir. Genişlik ise 130- 150 cm kadardır. Yüklüklerin yerden yüksekliği de 60- 80 cm' dir. Genellikle çift kapılıdır. Yüklüklerin içinde gusülhane (dolap ünitesi içinde banyo yapmak için ayrılan kısım) bulunur. Yüklükler genellikle girişte ve ocak duvarına yakın yapılırlar. Dolap ve yüklüklere bağlı özelleşmiş bazı bölmeler vardır. Bunlar; Musandıra, Oymalar, Çiçeklik ve Sergen' dir (Şekil 114).

Musandıra: Dolap ve yüklüklerin üst kısmında dolapların sergen düzeyinden sonrası açık veya kapalı dolap şeklinde yapılır. Bu boşluğa musandıra denir.

Oymalar: Çoğunlukla ocağın yanında veya dolap yanlarında düşey eksen üzerinde üçerli gruplar halinde yapılmış üstleri kemerli özel bölmelerdir.

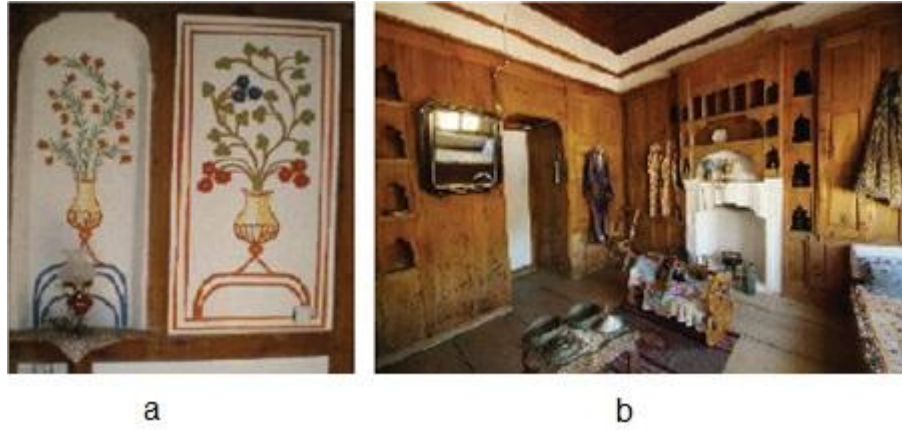
Çiçeklik: Duvar içindeki girintiler olup, planı içbükeydir. Altında dışa doğru taşan ahşap bir raf bulunur. Genellikle çiçekliğin yanında oymalar yer alır. Çiçeklikler genellikle 18.yy sonlarında Barok akımının etkisiyle yaygınlaşmaya başlamıştır.

Sergen: Pencere ve kapı yüksekliğinde odayı çepeçevre dolanan, genişliği 12- 15 cm olan ahşap bir raftır. Sergen, bir süs niteliği taşımasının yanı sıra oda içinde kullanılabilir alanın üst sınırını da oluşturur. Sergen mutfakta daha geniş olabilir. Sergen kullanımı 19.yy da tepe pencerelerinin asgari boyutlara inmesi veya hiç

kullanılmaması sonucu kullanılabilir üst kısmın sınırı olan sergenin önemini yitirmesine neden olmuştur.



Şekil 113: (a) Safranbolu evlerinden dolap- yüklük, (b) buharı, (c) musandıra örneği (Kaynak: Bozkurt, 2009).



Şekil 114: (a) Safranbolu evlerinden çiçeklik, (b) ocak yanı oyma örneği (Kaynak: Bozkurt, 2009).

Sonuç

Yerleşim alanlarının biçimlenmesinde sosyal, kültürel ve ekonomik koşullar, teknolojik, topografik ve iklimsel sınırlayıcılar ana etkenlerdir. Bu durum insanın en temel ihtiyaçlarından biri olan barınma fonksiyonunu karşılayacağı mekanların şekillenmesinde de belirleyicidir. Gelenekler, görenekler, tarihi ve ekonomik faaliyetlerin yanı sıra yeryüzü şekilleri, jeolojik yapı, iklim gibi doğal çevre şartları geleneksel konutlarının gelişim sınırlarını çizmiştir.

İnsan ile coğrafi ortam arasındaki ilişki konutlara her zaman yansımış ve insanlar yapmış oldukları konutları, rahat yaşayabilecekleri, kendilerine ait şeyleri saklayabilecekleri, kendi gelenek ve göreneklerini sergileyebilecekleri bir yer olarak düşünmüşlerdir (Tümertekin, 1998). Konut, iletişim, etkileşim, mekan, zaman ve doğal çevrenin örgütlü bir bileşimidir (Gür, 2000). Bu açıdan bakıldığında konutlar, insanların geçmişe ait sosyal ve kültürel yaşantılarının, hayata bakış açılarının, dini inançlarının ve yaşadığı çevrenin bir yansımasıdır. Bu yansımada "insan- çevre ilişkisi" üzerinde durulmakta ve çeşitli kültürlerde çevre kaynaklarının nasıl değerlendirildiği, kullanıldığı ve nasıl korunduğu önem kazanmaktadır. Geleneksel yapılar, geleneksel coğrafi görünüm, arkeolojik kalıntılar çevresel kaynaklar arasında yer almaktadır (Özgüç, 1992). Çevrenin fiziki koşulları, toplumların kültürel özelliklerinin yanı sıra ekonomik durumları da geleneksel konutlar üzerinde etkilidir (Atalay, 2005).

Kültürel değerler, doğal malzeme, farklı iklim özellikleri, teknik ve estetik alışkanlıklar, plan tiplerinde ve cephe düzenlemelerinde farklılıklar oluşmasına neden olmuştur.

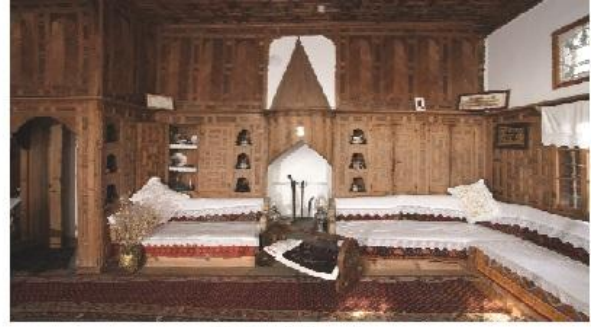
Farklı coğrafyalarda yerleşen, türk kültürünü, mimarisini, iç mekan tasarımını, yaşam tarzını yansıtan bu üç örneğin birbirine benzer ve benzer olmayan yanları var. İlk olarak benzer olan taraflarına bakalım. Azerbaycandaki Şeki han evi, İrandaki Gedeki evi ve Türkiyedeki Safranbolu evleri aynı döneme ait yapılarıdır. Her üç konutun mimarisinde genel malzeme olarak tuğla ve ahşap kullanılmıştır. Dinin etkisini üç konutun planlamasında belirgin olarak görünüyor. Konutun sahibinin ailesine ayrılan mekanlar ve misafirler için ayrılan mekanların yerleşimi ve girişi mahremiyet amaçlı farklıdır. Konutların ısınmasında şömineler(diğer ismi "buhara") kullanılıyordu. Şömineler ısınma ile yanaşı hem de iç mekan dekorasyonunda önemli bir yer tutuyor.



Şeki Han Evi



Gedeki evi



Safranbolu evi

Şeki Han Evi ve Gedeki evindeki şömineler üzerinde olan ince renkli işlemlerden Safranbolu evlerinde karşılaşılmıyor. Safranbolu evindeki şömineler daha sade ve ahşap kaplıdır.

İç mekan tasarımında kullanılan diğer süs nişlerdi. Her üç evde nişlerden hem süs hem de dolap gibi kullanılmıştır. Safranbolu evlerinde bu nişlere çiçeklik deniliyordu.



Şeki Han Evi



Gedeki Evi



Safranbolu Evi

Şeki Han evindeki nişler üzerindeki süslemeler diğer evlerden farklı olarak daha zengin ve çok çeşitlidir. Gedeki ve Safranbolu evlerinde nişler daha sade süslemelidir. Şeki Han evinde ve Gedeki evinde nişin üst kısmında o döneme ait farklı dövüş ve av sahneleri çizilmiştir. Ama Safranbolu evlerinde bu tür çizimlere rastlanmamaktadır. Her üç konutta nişler üzerinde bitki motifli süslemeler işlenmiştir.

Tavan süslemeleri her üç evde rastlanılıyor. Tavanlarda renkli boya ile yapılmış çizimler var. Tavan süslemelerinde geometrik ve bitki motifli çizimler kullanılmıştır.

Yalnız Şeki Han evinin tavanında bu süslemelerle beraber kanatları olan yarımçılpaq kadın figürlerine de rastlanılıyor.



Şeki Han Evi



Gedeki Evi



Safranbolu Evi

Safranbolu evinin tavan süslemesinde ahşap işlemler diğer konutlarda farklı olarak tavanın genel süs işlemesidir. Hem Şeki han evinde hem Gedeki evinde tavanın kenarlarına yapılan Gatarbendi süsü Safranbolu evinde rastlanmamaktadır.

Her üç evin kapılarında ahşap malzeme kullanılmıştır. Analiz için çift kapı örneğine bakalım. Bu 3 örneğe bakıldığında kapılarda dikdörtken ve kare şekli kullanılmıştır ve her kapı 3 bölüme ayrılıp. Şeki Han evinde kare dikdörtken ve kare, Gedeki evinde dikdörtken kare ve dikdörtken, Safranbolu evinde yatay dikdörtken, ikiye ayrılmış dikey dikdörtken ve yatay dikdörtkene ayrılmıştır. Gedeki ve Şeki Han evine bakıldığında Safranbolu evinin kapıları daha sade ve yalındır. Hiç bir süs kullanılmamıştır.



Şeki Han Evi



Gedeki Evi



Safranbolu Evi

Bu üç konutun pencerelerini analiz ettiğimiz zaman Şeki Han evi ve Gedeki evinin pencerelerinde aynı teknik uygulamanın kullanıldığını görüyoruz. Her iki evin pencerelerinin gelen ögesi ahşaptan yapılmış "şebeke" ye ve renkli camlara rastlıyoruz. Bu tür zor işlemler Safranbolu evinde rastlanmıyor. Buradaki pencereler daha sade geometrik şekilde renksiz camlar kullanılmıştır.



Şeki Han Evi



Gedeki Evi



Safranbolu Evi

18- 19.y.y yapılmış olan bu konutlara bakıldığında İranda, Azerbaycanda ve Türkiyede yapılan konutlarda bir birlerinin etkileri görünüyor. Yerleştiği coğrafyanın etkisi olan eski Azerbaycan ve İran konutlarının tasarımında kullanılan zor dekorasyonların Türkiyeye doğru geldiğinde daha da sadeleşmiş şekillerini görüyoruz. Fakat kültür ve dinin coğrafyadan aslı olarak değişmediği her üç örnekte açık gözüküyor. Analiz ve incelenmesi yapılmış bu üç kültürel konutun kısaca şematik şekli aşağıdaki gibidir.

KONUT	ŞEKİ HAN EVİ	GEDEKİ EVİ	SAFRANBOLU EVLERİ
Yer	Azerbaycan, Şeki	İran, Tebriz	Türkiye, Safranbolu
Tarihi	XVIII	XVIII	XVII- XVIII
Plan şekli	2 katlı, ileri uzanmış, dikdörtken.	2 katlı, plan tipi üç yöndendir.	2-3 katlı, sofalı, sofasız, orta sofalı, dış sofalı
Etkin tasarım akımı		Avrupa, Kafkaz ve Türk mimarisi.	Barok ve ampir akımı.
Tavan yüksekliği	3.35	3	Orta kat üst kata göre daha alçaktır. Üst kat, diğer katlara göre daha yüksek tavanlıdır.
Isı kaynağı	Buhara(Şömine)	Buhara(Şömine)	Ocak
Pencere	Şebekeyle süslenmiş, kare veya üçgen geometrisi	Çerçevesinde islami geometrik ve bitki motifi kullanılmış	Tepe pencereleri ve alt sıra pencereler olmak üzere iki kademeli yapılmış,

	kullanılmıştır.	(orosi), 5 ve 7 kapılı	yarım daire silme kemerli pencereler yere kadar eniyor
Kapı	İnsan boyutunda ahşap çift ve tek kapılı	Çift kapılı	İçeriye doğru açılıyor, kapı kanadı sade olup, düz tahtaların üç yatay kuşakla bağlanmasıyla oluşmuştur, en çok aynalı ve tablalı kapı modeli, oda kapıları tek kanatlı
Renk kullanımı	Resimlerde altın renk, camlarda yeşil, kırmızı, mavi ve sarı	Gülhıra, gülmaşı, zernihsiyah, kırmızı, yeşil, lacivert, nil, zengar, yaşil silu, şengerf, surenk ve beyaz	Doğa renkleri, kahverengi, yeşil, sarı
Renk uygulanması ve yapım tekniği	Yumurta tempera boyama/ At idrarı ve haşlanmış yağ	Lacivert rengin koyuluğunu açmak için önce onu ezip narin şekle salıp, sonra sürtüp, yıkayıp rengi açıyorlardı	
Gün ışığı kullanımı	İslam ülkelerinde pencerelerde kullanılan bu uygulama sağlam dayanıklı ve gündüz sıcaklığından koruyor.	İşık şeffaf ve renkli camlardan geçerek iç mekan döşemesinde negatif ve pozitif, ya da dolu boş duygusunu insanda oluşturur. İklimsel olarak güney cephede yer aldığı için güneşin direkt iç mekana yansımalarını engelleyip, sıcaklığın önünü alıyor	Orta katta pencereler daha küçük ve az sayıda, üst kat bol pencereli
Malzeme	Duvar: nehir taşı, ahşap, çığ tuğla Çatı: kiremit, kamış, saman Pencere: çınar ağacı	Pimiş tuğla (yeşil tuğla), ahşap, taş	Ahşap, kerpice, taş, bazı eyvan zeminlerinde pişmiş toprak karolar ile kaplanmış, bağlayıcı olarak çamur kullanılmış, kireç badana

			Tavan: ceviz ağacı
Tasarım öğeleri	<p>Şebeke: her metrekaresi 5000 parçadan oluşuyor, çivi ve tutkal kullanılmadan ağaç ve cam parçaları birbirine giydirilmiştir, kare ya da üçgen geometrik şekilde oluyor.</p> <p>Gatarbendi: tavan kenarlarında kullanılmıştır.</p> <p>Sarmalı dallanma, çiçek ve yaprak formlar, buketler, hayvan, kuş, kanatları olan yarımçıplak kadın, savaş, avcılık ve ünlü Azerbaycan şairi Nizami Gencevinin eserlerindeki kahramanların görüntüleri.</p> <p>Kahvehane üslubu: savaşlar, avcılık ve güreşme figürleri</p>	<p>İslimi: avrupa mimarisinden etkilenecek real resimli.</p> <p>Hatayi: doğa bitkileri-gonca, çiçek, yaprak.</p> <p>Şemse: anlamı güneş demektir. Kağıt üzerinde çiziyorlar, sonra pergahla çizilmiş dairenin çevresinde nakış işlemini tekrarlayıp, çizim bittikten sonra tavana yapıştırarak, kağıt üzerindeki tavana yansıtıp, çizimin renkleme işlemini tavanda yapıyorlardı.</p> <p>Küçük şemse</p> <p>Şerfe: güneş saçağı anlamı.</p> <p>Erbek: anlamı bulut.</p> <p>Gatarbendi</p> <p>Orosu(şebeke)</p> <p>Kahvehane üslubu: savaşlar, avcılık ve güreşme figürleri</p>	Geometrik desenler,daire veya çokgen formlar, çiçek ve yaprak formlar, buketler

Bu çalışmada Sosyo Kültürel Değişimde rengin süreç içinde değerlendirilmesi ve geliştiğinin aktarılması, kişiden kişiye, toplumdaki topluma değişiminin analizi yapılmış, bununla yanaşı rengin tarihsel gelişimi incelenerek yaratıcı sürece ilişkin yaklaşımların derlenmesi; rengin sosyo kültürel değişimde yöntem arayışları hem ulusal, hem uluslar arası düzeyde incelenmesi yapılmıştır.

KAYNAKÇA

Acıpayamlı, O. *Halkbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1978.

Alizade G.M. *Narodnoe zodchestvo Azerbajdzhana I ego progressivnye tradicii* [Folk architecture of Azerbaijan and its progresive traditions]. Baku, Publisher of National Academy of Science of AzSSR (NASAzSSR), 1963.

Adile Arslan Avar, Yrd. Doç. Dr., *İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Adına Aralık 2009*.

Akarsu, B. *Felsefe Terimleri Sözlüğü (4. b.)*. İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1988.

Altekin S. *Renklerin Sembolik Anlamları Ve Etkileri web üzerinden*, <http://www.serapaltekin.com/Renkler.php>, 2007.

Aslier, M. *Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu*. Türkiyemiz, 1., 1970.

Atalay, İ. *Genel Beşeri ve Ekonomik Coğrafya*. 4. Baskı. İstanbul., 2005.

Aydınlı, S. *Mimarlıkta Estetik Değerler*. İstanbul: İTU Müh. Mim. Fak., 1993.

Aytaç, Ç. *Sanat ve Uygarlık (2. b.)*. Ankara, 1981.

Aşıkoğlu, M. *İnsan Kaynaklarını Verimliliğe Yönlendirme Aracı Olarak Motivasyon*. İstanbul: Üniversite Kitapevi, 1996.

Bani Messud, Amir. *İran'ın Çağdaş Mimarisi (Far: Mimari-yi Muasir-i İran)*, Honer-ı Mimari Yay.,Tahran, 2009.

BENTLEY, Peter "An Introduction to Evolutionary Design by Computers", Evolutionary Design by Computers, haz. Peter Bentley, Morgan Kaufmann Publishers Inc., San Francisco., 1999.

Becer, Emre (2008). *İletişim ve Grafik Tasarım (6. Baskı)*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. Bekişoğlu, 2001.

Bilgin, N. *Mimarlık ve Kuram, Fiziksel Mekandan İnsani ya da İnsanlı Mekan*. Mimarlık Dergisi, 1990.

Bozkurt S.G., *19.yy Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi*, İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009.

Bretanitskiy L.S. *Arhitektura Azerbajdzhana (ocherki)* [Architecture of Azerbaijan (sketches)]. Baku, 1952.

Bretanitskiy L.S., Datiyev S.I., Elkin G. *Arhitektura zhilogo doma Nukhi XVIII-XIX vv.* [Architecture of the houses of Nukha in the 18-19th centuries]. News of the Institute of Theory and Architecture of Academy of Architecture of SSSR, Moscow, 1944.

BTS. Temmuz 2012 tarihinde *Türk Dil Kurumu- Büyük Türkçe Sözlük*:
<http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden alındı.

Cezar, M. Güzel Sanatlar Akademisinden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi. *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, 1983.

Çağlarca, S. *Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkılap Yayınları, 1993.

Çelik, G., *İç Mimarlık Eğitim Programlarının, Karşılaştırmalı Analizine Yönelik Bir Çalışma*. Yüksek Lisans Tezi, K.T.Ü Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2008.

Cevadi, Şöhre, *Kirmandakı Genceli Han Sitesinin Süslemeleri*, Bağı nazer dergisi, 9.sayı, 1998.

Dadashev S.A., Useynov M.A. *Arhitektura Azerbajdzhana III-XIX vv.* [Architecture of Azerbaijan in the 3-19th centuries]. Moscow, 1948.

Demir, F.G. *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.

Eldem, S. H., 1987. *Osmanlı Dönemi Türk Evi III*. Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul Erciyes, 1995.

Elsie de Wolfe, *"The House in Good Taste"*, (<http://www.gutenberg.net>) , Elektronik Kitap, January, 2005.

Emel, Gül Gökay, Taşkın Çağatan *"Genetik Algoritmalar ve Uygulama Alanları"*, Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt XXI, Sayı I, Bursa, 2002.

- Eren, Erol. *Yönetim Psikolojisi, Yenilenmiş 4. basım*, Beta Basım Yayım, Dağıtım A.Ş. yayın No:402, İstanbul, 1993.
- Erinç, S.M. *Sanat Psikolojisi' ne Giriş*. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1998.
- Erinç, S.M. *Kültür Sanat Sanat Kültür (2. b.)*. Ankara: Ütopya Yayınları, 2004.
- Erkman, F. *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987.
- Eroğlu, F. *Davranış Bilimleri*. İstanbul: Basım Yayım Dağıtım, 2000.
- Fehmi Doğan, Yrd. Doç. Dr., *İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Adına Aralık*, 2009.
- Finlay, Victoria. *Renkler*. Ankara: Dost Yayınevi, 2007.
- Geen, G. R. *Human Motivation: A Social Psychological approach. Pacific*, 1995.
- Gellerman, Saul W. *Les Motivations, Clef d'Une Gestion Efficace, Dunod*, 1970.
- Genç, N. *Yönetim ve Organizasyon*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2007.
- George Michell (tercumanı Yakup Ajend) *İslam Dünyasının Mimarlığı*, Mola Yayın Evi, Tehran, 2012.
- Giaccardi, Elisa, Fischer, Gerhard, "*Creativity and Evolution: a Metadesign Perspective*", Digital Creativity, 19(1), 2008
- Gör, İ. *İç Mimarlık Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi İçmimarlık Yayınları 1., 1997.
- Graham, I. J., Case, K., Wood, R. L., "*Genetic Algorithms in Computer Aided Design*", Journal of Materials Processing Technology, 2001.
- Groat, L. ve Despress, C. The significance of architectural theory for environmental design research. *Advances in environment, behaviour and design*, 4, 1990.
- Gunay, R., "*Türk Ev Geleneği Ve Safranbolu Evleri*", YEM Yayınları, İstanbul, 1999.
- Gür, Ş. Öymen. *Doğu Karadeniz Örneğinde Konut Kültürü*. 1. Baskı. İstanbul: Yapım Endüstri Merkezi Yayınları., 2000.
- Güvenç, Bozkurt; *Türk Kimliği-Kültür Tarihinin Kaynakları*, Ankara., 1993.

Hacısalihoğlu, İ.Y.: "*Küreselleşme, Mekansal Etkileri ve İstanbul*", Akademik Düzey Yay., 2000.

Hacısalihoğlu, İ.Y.: "*Küreselleşme ve Mekansal Yansımaları*", ODTÜ "Uluslararası ilişkiler" Uluslararası Sempozyumu Kitabı, 2003.

Hacısalihoğlu, İ.Y.: *KURAMSAL VE KAVRAMSAL BİR ÇÖZÜMLEME: MEKAN - GÜÇ – ÇATIŞMA VE JEOPOLİTİKİ* Stratejik Araştırmalar Dergisi / Journal of Strategic Studies 1(2), 2008.

Hajiyeva S.X. *Istoricheskaja levoberezhnaja Kavkazskaja Albanija - severo-zapadnyj region Azerbajdzhanskoj Respubliki* [Historical left-side Caucasian Albania - the north-western region of Azerbaijan Republic]. Baku, 2011.

Hançerlioğlu, O. *Felsefe Sözlüğü (12. b.)*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2000.

Hasol, D. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü (6. b.)*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1995.

Hasol, D., *Mimarlık Sözlüğü 10. Baskı*, İstanbul : Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları, 2008.

Hemphill M. "*A Note on Adult's Color-Emotion Associations*". The Genetic Psychology, 1996.

Hillenbrand Robert (Çeviren: Çiğdem Kafescioğlu) , *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, Türkçe I basın, 2005.

Hodgetts Richard M., Luthans Fred. *International management : culture, strategy, and behavior*. Baskı Boston : McGraw-Hill, 2003.

İçli E. G., Çopur M. E. *Pazarlama İletişiminde Renklerin Rolü*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2008.

İFHE-*International Federation for Home Economics*, 2011.

İskender, B. "*Geleneksel Türk Evinde Işık*", İTÜ Fen Bilimleri Mimarlık Y.Lisans Tezi, İstanbul, 1995.

İslamoğlu, A.H. *Tüketici Davranışları*. İstanbul: Beta Basım Yayım, 2003.

İşçi, Öznur, Korukoğlu, Serdar, "*Genetik Algoritma Yaklaşımı ve Yöneylem Araştırmasında Bir Uygulama*", *Yönetim ve Ekonomi*, Cilt 10, Sayı 2, Celal Bayar Üniversitesi İİBF Manisa, 2003.

Işıkpınar, Ertürk M. *Çevresel psikoloji, Davranış psikolojisi ders notları*, İstanbul: İÜ Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, 1990.

Ittelson, W. H. Environmental perception and contemporary conceptual theory. W. H. Ittelson, (Ed.), *Environment and cognition* içinde (1–19). New York: Seminar Press, 1973.

John Coles Naomi House. *İç Mimarlığın Temelleri*, 2012.

Kaçar, H. T. *İçmimarlık ve Ülkemizdeki Yeri*. Anadolu Sanat Dergisi (8)., 1996.

Kadjar Chingiz. *Staraja Shusha [Old Shusha]*. Baku, 2007.

Kaplan, R. ve Kaplan, S. *The experience of nature: A psychological perspective*. New York: Cambridge University Press, 1989.

Kaptan B.B., 20. Yüzyıldaki Toplumsal Değişimler Paralelinde İç Mekan Tasarımı Eğitiminin Gelişimi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları: 1516. (Basılmış Sanatta Yeterlilik Tezi)., 2003.

Kaptan, Ö., Algi. B. B. Kaptan içinde, *Bilgisayar Destekli Temel Tasarım*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2011.

Kaptan B.B., *Kültür ve İçmimarlık*. Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2013.

Kaya N, Epps H. "Relationship Between Color and Emotion: A study of college students. *College Student Journal*, 2004.

Ketenci, Hasan Fehmi ve Bilgili, Can. *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: Beta Basım A.Ş., 2006.

Kongar, E. *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği (5. b.)*. İstanbul: Remzi, 1995.

Koç, E. *Tüketici Davranışı ve Pazarlama Stratejileri: Global ve Yerel Yaklaşım*. Ankara: Seçkin, 2007.

Kortan, E., "XX.yy Mimarlığına Estetik Bir Bakış". İstanbul, 1986.

Kotler, Ph. *Pazarlama Yönetimi, Millennium Baskısı*. (Çev. Nejat Muallimoğlu). İstanbul: Beta Basım Yayım, 2000.

Khan, S. ve Nasr, M. "Impact of Lifestyle of Pakistani Women on Their Buying Behavior" [Yaşam Tarzının Pakistanlı Kadınların Satın Alma Davranışı üzerinde Etkisi]. *International Review of Business Research Papers*. 7(2), 2011.

Knox, P. ve Pinch, S. *Urban social geography*. (4. Baskı). UK: Pearson Education, Harlow., 2000.

Kuhlman, E. (2002). A to Z of Woman in World History. Facts on File Inc.

Küçülerman, Ö. "*Kendi Mekan Arayışı İçinde Türk Evi*"., Türkiye Turing Otomobil Kurumu, İstanbul., 1991.

Landwehr, K. The aesthetic experience as perceiving the general affordance of exploreability. K. Landwehr, (Ed.), *Ecological perception research, visual communication and aesthetics* içinde (123–132). Berlin: Springer - Verlag, 1990.

Lang, J ve Ark, U., *Nature of spacial imagery, informing styles and ashtetic preferations*, BTU Architectural Bulletin Vol 7, 1982.

Lang, J. *Creating architectural theory: The role of behavioural science in environmental design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1987.

Lynch, K. *The Image of City*, MIT Press, Massachusetts, 1960.

LUND, Andreas "*Exploring Typespace: a Comparative Study of Interactive Evolution and Direct Manipulation*" Human-Computer Interaction - Interact '01, IOS Press, 2001.

Lawson, B., *How Designers Think, Fourth Edition, First Published 1980*. London : Architectural Press, 2005.

Mammadova G.H., Abdullayev T.A., Hajiyeva S.X., Agamalieva E. *Arhitekturnye pamjatniki Sheki* [Architectural monuments of Sheki]. Baku, 2003.

Manav, B 'Color-Emotion Associations and Color Preferences: A Case Study for Residences, Color Research and Application, 2007.

Maslow, A. H. *Toward a psychology of being*, New York: Van Nostrand, 1968.

- Massey, Anne. Interior Design of the 20th Century, Thames and Hudson World of Art, London, 2001.
- McClelland, David C. Human Motivation. Glenview. IL: Scott, Foresman., 1985.
- Miklashevskaya N.M. *Arhitektura Azerbajdzhana (ocherki)* [Architecture of Azerbaijan (sketches)]. Baku, 1952.
- Mocerred Takistani Ardeşir. "*Tezhip Şivesi*", Yayın Evi: Seda ve Sima, Tehran, 2012.
- Nasar, J. L. (Ed.) *Environmental Aesthetic Theory, Research & Applications*, 1988.
- Nasar, J. L. *The evaluative image of the city*. USA: Sage Publications, 1997.
- Naumann, R., "*Eski Anadolu Mimarlığı*", İstanbul. New York: Cambridge University Press., 1991.
- Oktay Aslanapa, "*Türk sanatı*", 11. basın, 2011.
- Özbudak; B.Y., Gümüş, B., ÇETİN, F.D., "*İç Mekanın Aydınlatılmasında Renk ve Aydınlatma Sistem İlişkisi.*", II. Ulusal Aydınlatma Sempozyumu, Diyarbakır, 2003.
- Özgüç, N. "*Şehrsel Koruma ve Coğrafya*", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Dergisi, İstanbul, Sy.3., 1992.
- Özlem, D. *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi* (1. b.). İstanbul: Notos Kitap., 2010.
- Rapoport, A. *Kültür Mimarlık Tasarım*, YEM Yayınları, İstanbul, 2004.
- Parramon, José M. *Resimde Renk ve Uygulanışı*. (Çeviren: Erol Erduman). İstanbul: Remzi Kitabevi., 1991.
- Pile, J. F. A History of Interior Design. Hong Kong: John Wiley and Sons., 2000.
- Pile, John. A History of Interior Design, Laurence King Publishing Limited, London, 2005.
- Piotrowski, M. C. Professional Practice For Interior Designers. USA: John Wiley and Sons., 2002.
- Rovshan I. *Inter'er zhilyh domov goroda Sheki (konec XVIII-nachalo XX vv)* [Interior of the houses of Sheki (end of the 18th-beginning of the 20th centuries)]. Baku, 2008

- Sabuncuoğlu, Z. Tüz, M. *Örgütsel Psikoloji*. Bursa: Alfa Aktuel Basım Yayım Dağıtım., 2005.
- Saito M. "Comparative Studies on Color Preferences in Japan and Other Asian Regions with Special Emphasis on the Preference for White". Color Research and Application, 1996.
- Seylan, Ali. *Temel Tasarım*. Ankara: M-Kitap Yayınevi., 2005.
- Sibel Avcı Tuğal. *Oluşum Süreci İçinde Opart*, 2012.
- Simon Dodsworth, *İç Mekan Tasarımının Temelleri*, 2012.
- SİREL, Ş., "Mimarlık ve Kuramsal Renk Bilgisi.", İ.D.M.M.A. Basımevi, İstanbul., 1974.
- Solomon M., Bamossy, G. ve Askegaard, S. *Consumer Behaviour: A European Perspective*. London: Prentice Hall Europe., 1999.
- Tanilli, S. *Yaratıcı Aklın Sentezi (Felsefeye Giriş) (13. b.)*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları., 2010.
- Tate, A., & Smith, C. *Interior Design İn The 20th Century*. New York: Harper And Row, Publishers., 1986.
- Timuçin, A. *Estetik*. İstanbul: BDS Yayınları., 1993.
- Timuçin, A. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: BDS Yayınları., 1994.
- Tunalı, İ. *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi., 1984.
- Turan, Serafettin; *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990.
- Turpin, J. "The History of Women in Interior Design: A Review of Literature", Journal of Interior Design, Volume 33.
- Tümertekin, E.-Özgüç, N. *Beşeri Coğrafya*. İstanbul: Çantay Kitapevi., 1998.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları., 2000.
- UÇAR, T. F. *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2004.
- Useynov M.A., Bretanitskiy L.S., Salamzade A.B. *Istorija arhitektury Azerbajdzhana* [History of architecture of Azerbaijan]. Moscow, 1963.

ÜNVER, R., *Mekanda Renk Ders Notları.*, YTÜ Mimarlık Bölümü, İstanbul., 2004.

Weinberger, J., & McClelland, D. C. Cognitive versus traditional motivational models - irreconcilable or complementary?. In E. T. Higgins & R. M. Torrentino (Orgs.), *Handbook of motivation and cognition - foundations of social behavior*. New York: Guilford Press., 1990.

Wilkie, W.L. *Consumer Behavior, 3rd Edition*. New York: John Wiley & Sons Inc., 1994.

Wohlwill, J. F. Environmental aesthetics: The environment as a source of affect. I. Altman ve J. F. Wohlwill, (Ed.), *Human Behaviour And The Environment: Advances in Theory And Research* içinde (37–86). New York: Plenum Press, 1976.

Yenişehirlioğlu, F., Oskay, J., Kahraman, H., Karamustafa, G., ve Karaka, G. "*Kitsch*", "*Arabesk*", *Populer Estetik...? Kimlik- Sınırsallık- Mekan*, Ekim 92 Sempozyumuna Hazırlık Konferansları ve panel Toplantıları. Ankara., 1992.

Yılmaz, Sirin; "Prof.Dr.Umay Günay, İlk Halk Bilim Çalışmaları Üzerine Bir Konuşma" Milli Folklor, Ankara, 1994.

Zaninelli, Susanne, M. Sechs Stufen-Modell Cines Interkulturellen "integrativen Trainings". Dargestellt am Beispiel des Moduls: Arbeits und Organisationsstile, Handbuch für Personalentwicklung und Training, Vol. 29, Köln, 1995.

Zomorşidi Huseyin., *İranda Kuppe ve Kemer Öğeleri*, Yayın Evi Feza: Tehran, 2011

wikipedia.org

www.CG-TURK.com

<http://www.ced.berkeley.edu/iaste/>

http://tr.wikipedia.org/wiki/Genetik_algoritmalar

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Otomasyon>

<http://www.harungungor.com>

<http://www.msxlabs.org>

<http://www.msxlabs.org>

turkish.ruvr.ru

<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>

<http://bagimsizrehberler.blogcu.com>, Prof. Dr. Oktay Aslanapa "Türk ve İslam Sanatı

<http://www.bilinmeyenturktarihi.com>

<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>

<http://turkdevletlerieceesginyurt.weebly.com>

<http://www.msxlabs.org>

<http://www.geog.ucsb.edu>

<http://hyperphysics.phyastr.gsu.edu>

<http://molly.com/articles/webdesign/>, 2000

<http://www.safranbolu.gov.tr/tarih.asp>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Esmer Ahundzade
Doğum Yeri ve Tarihi : 28.04.1986 Neftçala, Azerbaycan

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Azerbaycan Mimarlık ve İnşaat Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümü, 2006- 2010
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, 2012- 2014
Bildiği Yabancı Diller : Rusça, Türkçe
Bilgisayar Bilgileri : AutoCad, ArchiCad, Artlantis, CorelDraw, FloorPlan3Dv8, AdobePhotoshop, 3DSMax

İş Deneyimi

Projeler : Mimarlık Diploma Projeleri ve Çalışmaları Üzere Uluslararası Yarışma, İkinci Dereceli Diploma, Voronej, 2010
Çalıştığı Kurumlar : Kooplayihe- AHB firması, Mimar, 2010
VMV Consulting Engineers, Teknik Ressam, 2011

İletişim

E-Posta Adresi : esmer.akhundzade@box.az

Tarih : 01.07.2014