



**ÇİNİ VE SERAMİĞİN TEMEL TASARIM
ÖLÇÜTLERİYLE İNCELENMESİ VE YENİLİKÇİ
MİMARİ TASARIMLAR İÇİN ANALİTİK BİR MODEL
OLUŞTURULMASI**

İmran SATIŞ



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ÇİNİ VE SERAMİĞİN TEMEL TASARIM ÖLÇÜTLERİYLE İNCELENMESİ
VE YENİLİKÇİ MİMARİ TASARIMLAR İÇİN ANALİTİK BİR MODEL
OLUŞTURULMASI**

İmran SATIŞ
0000-0002-2632-0534

Prof. Dr. Miray GÜR
(Danışman)

DOKTORA TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

BURSA – 2025
Her Hakkı Saklıdır

ÖZET

Doktora Tezi

ÇİNİ VE SERAMİĞİN TEMEL TASARIM ÖLÇÜTLERİYLE İNCELENMESİ VE YENİLİKÇİ MİMARİ TASARIMLAR İÇİN ANALİTİK BİR MODEL OLUŞTURULMASI

İmran SATIŞ

Bursa Uludağ Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Miray GÜR

Çini ve seramiğin mimarlıktaki yeri, ekonomik, siyasi, sosyal, kültürel, teknolojik değişimlere bağlı olarak ve üretildiği dönemin mimari yaklaşımlarına göre çeşitlenmiş; 19. yüzyıldan itibaren sanayileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan endüstriyel üretim yöntemleriyle yaygınlaşmıştır. Çini ve seramik yüksek dayanımı, kolay bakım imkanı gibi teknik ve işlevsel sebeplerle hem iç mekanlarda hem de yapı cephelerinde tercih edilen bir malzemedir. Aynı zamanda bu malzemenin estetik, sanatsal, tarihsel ve kültürel olarak ayırt edici nitelikleri de bulunmaktadır. Bu nitelikler, Türkiye bağlamında başta İznik çinisi olmak üzere çeşitli çini geleneklerini oluşturmuştur. Geleneksel bilgi, çağdaş ve yenilikçi tasarımların üretilmesinde büyük bir potansiyel taşımaktadır. Bu bakış açısıyla tezin amacı, mimari mekanlarda yer alan çini ve seramik yüzeylerin tasarım bilgisini ortaya çıkarmak, çini ve seramik yüzey tasarımında var olduğu öngörülen temel tasarım kriterlerini belirlemek ve böylelikle çini tasarımının mimari tasarım sürecine temel tasarım perspektifinden entegrasyonunu sağlayacak kavramsal bir çerçeve geliştirmek şeklinde belirlenmiştir.

Temel tasarım elamanlarının yenilikçi ve bütüncül tasarımlar için ortak bir bakış açısı sunduğu ön kabulüyle araştırma tasarımı şekillendirilmiştir. Çalışmada 20. ve 21. yüzyılda İstanbul'da gerçekleştirilmiş olan ve İznik (ve Kütahya) çini geleneğine dayanan uygulamalar odak alınmış; çininin kültürel, estetik, işlevsel boyutlarının mimari bağlamdaki rolü ve bu boyutların temel tasarım elemanlarıyla ilişkisi araştırılmıştır. Araştırmada, literatür analizi, betimsel analiz ve istatistiksel analiz yöntemlerinin kullanıldığı karma bir yöntem benimsenmiştir. Çini tasarımının karo, yüzey ve hacim ölçeklerinde ele alınabileceği; ölçü-oran ve biçim uygunluğu, doku ve renk egemenliği gibi yöntemlerle tasarımda birliğin sağlanabileceği tespit edilmiştir. Temel tasarım, çini tasarımında rehber olarak kullanılabilecek ve geleneksel bilgiyi çağdaş tasarımla bütünleştirebilecek bir potansiyel taşımaktadır. TÜBİTAK 2244 Sanayi-Doktora Programı kapsamında yürütülen projenin bir çıktısı olarak üretilen bu tezin bulgularının sanayiye ve akademik alana katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çini, seramik, temel tasarım, mimari tasarım, tasarım bilgisi
2025, xvii + 232 sayfa.

ABSTRACT

PhD Thesis

ANALYZING TILES AND CERAMICS WITH BASIC DESIGN CRITERIA AND
CREATING AN ANALYTICAL MODEL FOR INNOVATIVE ARCHITECTURAL
DESIGNS

İmran SATIŞ

Bursa Uludağ University
Graduate School of Natural and Applied Sciences
Department of Architecture

Supervisor: Prof. Dr. Miray GÜR

The place of tiles and ceramics in architecture has diversified depending on economic, political, social, cultural, and technological changes and according to the architectural approaches of the period in which they were produced. It has become widespread with industrial production methods that emerged as a result of industrialization since the 19th century. Tiles and ceramics are preferred for interior spaces and building facades due to technical and functional reasons such as high durability and easy maintenance. However, this material also has distinctive qualities in terms of aesthetics, art, history, and culture. These qualities have created various tile traditions, especially İznik tiles in the context of Turkey. Traditional knowledge carries great potential in the production of contemporary and innovative designs. The aim of the thesis has been determined as revealing the design knowledge of tile and ceramic surfaces in architectural spaces, defining the basic design criteria that are predicted to exist in tile and ceramic surface design and thus developing a conceptual framework that will ensure the integration of tile design into the architectural design process from a basic design perspective.

The research design has been shaped with the premise that basic design elements provide a common perspective for innovative and holistic designs. The study examines applications based on the İznik (and Kütahya) tile tradition that were implemented in Istanbul in the 20th and 21st centuries. The role of the cultural, aesthetic and functional dimensions of the tile in the architectural context and the relationship between these dimensions and basic design elements were investigated. A mixed methodology was adopted in the study, which used literature analysis, descriptive analysis and statistical analysis methods. It was determined that tile design could be addressed at tile, surface and volume scales; unity in design could be achieved with methods such as size-proportion and shape compatibility, texture and color dominance. Basic design has the potential to be used as a guide in tile design and to integrate traditional knowledge with contemporary design. It is expected that the findings of this thesis, which was produced as an output of the project carried out within the scope of the TÜBİTAK 2244 Industrial PhD Fellowship Program, will contribute to the industry and the academic field.

Key words: Quartz tile, ceramic, basic design, architectural design, design knowledge
2025, xvii + 232 pages.

TEŞEKKÜR

Doktora eğitimim boyunca değerli katkılarıyla beni yönlendiren ve desteğini her aşamada hissettiğim değerli danışman hocam Prof. Dr. Miray Gür'e teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmama sunduğu katkı, akademik hayatımdaki yol göstericiliği ve hemen her konudaki desteği ve paylaşımları için değerli hocam Prof. Dr. Figen Kıvılcım Çorakbaş'a teşekkürlerimi sunarım. Tez izleme jürilerindeki değerli yorumları ve eleştirileri ile tezimin gelişmesine katkı sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Mine Özkar Kabakcıoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Tez savunma sınavında yer alarak değerli katkılarını sunan hocalarım Prof. Dr. Selen Durak'a ve Dr. Öğr. Üyesi Nazlı Taraz Varışlıaslan'a teşekkürlerimi sunarım. Çalışmamın başlangıç aşamasındaki değerli katkıları için hocalarım Prof. Dr. Tülin Vural Arslan'a ve Prof. Dr. Nuri Seçgin'e teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamı, 2244 Sanayi-Doktora Programı kapsamında yürütülen 119C148 numaralı proje ile destekleyen TÜBİTAK'a teşekkür ederim. Bu program kapsamında dört yılı aşkın bir süredir tasarımcı olarak çalıştığım ve araştırmam sırasında özellikle alana yönelik bilgi edinme anlamındaki katkılarından dolayı İznik Vakfı'na ve başta Prof. Dr. Işıl Akbaygil olmak üzere tüm İznik Vakfı çalışanlarına katkı ve destekleri için teşekkür ederim.

En önemli teşekkürlerimden birini de tezimdeki istatistiksel verilerin analizi konusundaki desteği için Arş. Gör. Ensar Nihat Yüksel'e borçluyum. Özverili çalışması ve yardımı için kendisine çok teşekkür ederim.

Son olarak, hayatımın her aşamasında olduğu gibi doktora tezimin yazımı sürecinde de desteklerini benden esirgemeyen sevgili aileme, İstanbul-Bursa arasında mekik dokuduğum bu süreci kolaylaştıran ve her zaman yanımda olan sevgili kardeşlerim Gürkan ve Nihan'a içtenlikle teşekkür ederim.

İmran SATIŞ
14/03/2025

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	viii
ABSTRACT.....	ix
TEŞEKKÜR.....	x
SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ	xiii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xiv
ÇİZELGELER DİZİNİ	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Problemi	1
1.2. Amaç	3
1.3. Yöntem	5
1.4. Kapsam ve Sınırlılıklar	7
1.5. Literatür Özeti ve Yararlanılan Kaynaklar.....	9
2. KURAMSAL TEMELLER	15
2.1. Çini ve Seramiğin Tanımı, Tarihi Süreçte Gelişimi.....	15
2.2. Çini ve Seramiğin Mimari Tasarımdaki Yeri	19
2.2.1. Çini ve seramiğin mimari tasarımdaki yerini mekânsal, üretimsel, yönetsel bağlamda etkileyen faktörlerin ele alınması	19
2.2.2. Sanayileşme sonrasında çini-seramik tasarımının ve mimarlıktaki yerinin mekânsal kompozisyon ve üretim bağlamında ele alınması	25
2.2.3. Türkiye’de çini-seramik tasarımı ve mimarlıktaki yeri	43
2.3. Temel Tasarım	54
2.3.1. Temel tasarım öğeleri.....	57
2.3.1.1. Nokta.....	58
2.3.1.2. Çizgi	59
2.3.1.3. Biçim.....	60
2.3.1.4. Ölçü-Oran.....	62
2.3.1.5. Yön	63
2.3.1.6. Aralık	64
2.3.1.7. Renk	65
2.3.1.8. Doku.....	70
2.3.2. Temel tasarım ilkeleri	72
2.3.2.1. Tekrar-ritim	72
2.3.2.2. Zıtlık.....	74
2.3.2.3. Uygunluk.....	76
2.3.2.4. Egemenlik	77
2.3.2.5. Koram.....	78
2.3.2.6. Denge	79
2.3.2.7. Birlik	79
2.3.3. Türkiye’de temel tasarım eğitimi	80
2.4. Temel Tasarım, Mimari Tasarım ve Tasarım Bilgisi.....	85
2.4.1. Mimarlık bilgisi ve tasarım bilgisi	87
2.4.2. Çini tasarımını yönlendiren tasarım bilgisi	90
2.4.2.1. Malzeme bilgisi ve teknik boyut	90
2.4.2.2. Zanaatkarlık boyutu	92
2.4.2.3. İşlevsel boyut	93
2.4.2.4. Süsleme boyutu	94

2.4.2.5. Kültürel boyut	95
2.4.2.6. Sanatsal ve estetik boyut	97
2.4.2.7. Ekonomik boyut	98
3. MATERYAL ve YÖNTEM.....	100
3.1. Araştırmanın Tasarımı ve Yöntemsel Yaklaşımı.....	100
3.1.1. Değerlendirme ölçeğinin tasarımı	106
3.2. Örneklem Grubunun Belirlenmesi ve Seçilen Yapılara İlişkin Konumsal, İşlevsel, Tarihsel Bilgiler	112
4. BULGULAR ve TARTIŞMA.....	119
4.1. Çini Tasarımını Yönlendiren Tasarım Bilgisinin Ortaya Çıkarılmasında İlk Aşama: Kuramsal Bilginin Kavramlara İndirgenmesi	119
4.2. İkinci Aşama: Örneklem Grubundan Elde Edilen Veriler	123
4.2.1. Örneklem grubunun gözleme ve yoruma dayalı betimsel analizle tanımlanması	123
4.2.2. Betimsel analiz bulgularının sayısal bilgiye dönüştürülmesi.....	151
4.2.2.1. Karo ölçeği matrisine göre analiz	151
4.2.2.2. Yüzey ölçeği matrisine göre analiz	153
4.2.2.3. Hacim ölçeği matrisine göre analiz	154
4.3. Üçüncü Aşama: Değerlendirme Ölçeği Verilerinin İstatistiksel Yöntemlerle Analizi ve Elde Edilen Bulgular	157
4.4. Tartışma: Çini Tasarımını Yönlendiren Boyutlar ve Temel Tasarım Odaklı Kavramsal Model	173
5. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	187
KAYNAKLAR	196
EKLER.....	208
ÖZGEÇMİŞ	232

SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ

Simgeler
cm

Açıklama
santimetre

Kısaltmalar
ASCER

Açıklama
Asociación Española de Fabricantes de Azulejos y Pavimentos
Cerámicos

CNC

Computer Numeric Control

İTÜ

İstanbul Teknik Üniversitesi

M.Ö.

Milattan Önce

ODTÜ

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

SPSS

Statistical Package for the Social Sciences

TGSO

Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu

TÜBİTAK

Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu

UNESCO

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

vb

ve benzeri

ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 2.1.	Seramik, çini ve İznik çinisini tanımlayan temel niteliklerin yer aldığı şema 19
Şekil 2.2.	Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nde çini uygulama örnekleri, Konya, 13. yüzyıl 21
Şekil 2.3.	Yeşil Cami'de çini uygulama örnekleri, Bursa, 15. yüzyıl 22
Şekil 2.4.	1889 Paris Evrensel Sergisi için Bordalo Pinheiro tarafından dekore edilen Portekiz pavyonu eskizi, Bordalo Pinheiro Müzesi, Lizbon 27
Şekil 2.5.	Sir Edward Poynter tarafından tasarlanmış Victoria ve Albert Müzesi Yemek Odası (Victoria and Albert Museum 2024) ... 27
Şekil 2.6.	Demiryolu istasyonlarında seramik kullanımına ilişkin ilk örnek, Worcester, Shrub Hill İstasyonu, bekleme odası, dökme demir-seramik karo uygulaması (Herbert and Huggins 1995:108; NRHA 2016) 29
Şekil 2.7.	Leighton House, Arab Hall, Lord Leighton koleksiyonunda bulunan çini panoların eksik parçaları William de Morgan tarafından düzenlenmiştir (Herbert ve Huggins 1995:147) 30
Şekil 2.8.	Ernest Debenham Evi, Londra (Brittain-Catlin 2017) 31
Şekil 2.9.	Casa Vicens, 1883, Barcelona, (Nonell 2000:26,32) 32
Şekil 2.10.	Şekil. Güell Sarayı terası, seramik parçalarla kaplanmış bacalar, 1888 (Nonell 2000:45); Casa Batllo iç mekanında karo biçimli seramikler, 1906 (Nonell 2000:98) 32
Şekil 2.11.	Assisi Kilisesi, Pampulha Kompleksi (Torre Fornes ve ark. 2023:112) 36
Şekil 2.12.	International Labour Exhibition; Alitalia Ticket Office (Life 1 December 1961'den aktaran Sullivan 2016:722,730) 37
Şekil 2.13.	Portekiz Ulusal Pavyonunda yeşil ve kırmızı renkli seramikler, Lizbon 38
Şekil 2.14.	Porto Sao Bento metro istasyonunda tek renkli seramik karo köşe detayı; Lizbon Bragança Terasları projesinde mavi renkli seramikler 38
Şekil 2.15.	Ceramic House, Studio RAP, Amsterdam, 2022 (RAP 2022) 39
Şekil 2.16.	Delft Blue Projesi, Stüdyo RAP, Delft, 2019 (RAP 2019) 40
Şekil 2.17.	Sosyal Konut Projesi, RipollTizon Stüdyo, İbiza, 2022 (ArchDaily 2023) 41
Şekil 2.18.	Croydon Colonadde projesi, 2023 (Furman 2023) 42
Şekil 2.19.	Ceramiche Ragno Flagno Showroom, Milano, 2022 (Tagliabue 2022) 42
Şekil 2.20.	Santa Caterina Market, Barselona, 2005 (Tagliabue 2005) ... 43
Şekil 2.21.	Anafartalar çarşısında Cevdet Altuğ eseri seramik yüzey, 1963, Ankara 50
Şekil 2.22.	20. yüzyıl başından günümüze değişen mimari eğilimleri, siyasi ortamı, temel tasarım eğitimini, çini-seramik üretimi/tasarımında etkin olan mimar ve tasarımcıları gösteren grafik (bkz. EK 1)..... 52
Şekil 2.23.	Literatürde temel tasarım öge ve ilkelerinin kategorize

	edilmesine dair örnekler (Araz Ustaömeroğlu 1998; Kural 1998; Güner 1998; Lauer ve Pentak 2005; Demirel 2018; Çakıroğlu 2020; Kavas Afacan 2022)	57
Şekil 2.24.	Aydınger kağıt ve seramik bisküvi malzemeleri üzerinde nokta ögesi (İznik Vakfı 2024)	58
Şekil 2.25.	Çini karo üzerinde çizgi ögesi ve spiral bir çizgi örneği olarak haliç işi motifi (İznik Vakfı 2024)	60
Şekil 2.26.	Biçim-yüzey-mekan ilişkisine dair bir örnek olarak Eminönü Yeni Cami ve tekrarlı çini karolar	61
Şekil 2.27.	Willa Wagner II, Viyana, 1912 (de Angelis 2018)	63
Şekil 2.28.	Rossio metro istasyonunda yön ögesiyle ilişkili seramik uygulaması, Lizbon	64
Şekil 2.29.	Cephede aralık ve biçim öğeleri, R. Da Constituiça, 2281-2375, Porto	65
Şekil 2.30.	Renk çemberi (Itten 1975:33 üzerinden yeniden çizildi)	66
Şekil 2.31.	Chelas istasyonu, renk-biçim-mekan ilişkisi, Lizbon	70
Şekil 2.32.	Aynı renkler kullanılarak elde edilmiş farklı kompozisyonlar, Süleymaniye Cami, Rüstem Paşa Cami ve Eminönü Yeni Cami’de çini yüzeyler	70
Şekil 2.33.	Sırrın parlaması şeklinde ortaya çıkan çini dokusu, Strazburg Misyon Binaları (İznik Vakfı 2024)	72
Şekil 2.34.	Hal binası cephesinde ritim, Kadıköy	74
Şekil 2.35.	Seramik ve ritim, Parque metro istasyonunda Maria Keil tasarımı seramikler, Lizbon; bir konut cephesinde seramik, Porto; Şehzadeler Türbesi giriş cephesinde çini, Yavuz Selim Külliyesi, İstanbul	74
Şekil 2.36.	Renk ve doku öğeleriyle elde edilen zıtlık örneği: Milli Emlak Dükkanları cephesinde çini; İznik Vakfı Atölye Binası cephesinde çini	75
Şekil 2.37.	Zemin rengi beyaz karoların beton malzeme renk ve dokusuyla, düşey yönlü kompozisyonun/biçimin düşey etkili formula uygunluğu, Shibuya Dostluk Anıtı, Japonya, 2003 (İznik Vakfı 2024)	76
Şekil 2.38.	Egemenlik ilkesinin kullanımına dair bir örnek, Rıza Derviş Villası’nda çini ile kaplı şömine (Eldem 2018; Çalışlar ve Örnek 2023)	77
Şekil 2.39.	Alameda metro istasyonunda Maria Keil tasarımı seramik yüzeyde koram ilkesi, Lizbon	78
Şekil 3.1.	Araştırma tasarımını ve yöntemsel yaklaşımını gösteren şema	101
Şekil 3.2.	Önerme, görsel ve yanıt seçeneklerini içeren ifade örneği	111
Şekil 3.3.	İstanbul’da çini ve seramik bulunan yapıları gösteren harita ..	114
Şekil 3.4.	Örneklem grubunun kent içindeki konumlarını gösteren harita	118
Şekil 4.1.	Çini ve seramiğin mimari bağlamdaki rolüne ilişkin tanımların kavramsallaştırılmasını gösteren şema	120
Şekil 4.2.	Kavramların çini-seramik tasarımının alt boyutlarına indirgenmesini gösteren şema	121

Şekil 4.3.	Vedad Tek Evi Vali Konağı Caddesi cephesi	126
Şekil 4.4.	Rıza Derviş Evi şömine (Çalışlar ve Örnek 2023)	128
Şekil 4.5.	Bilimer Yalısı kara cephesi görünüşü ve giriş mekanı (Ennaç 2020)	129
Şekil 4.6.	Akaretler Milli Emlak Dükkanları binasının Süleyman Seba Caddesi'nden görünüşü	131
Şekil 4.7.	Hovagimyan Han ön cephe görünüşü	133
Şekil 4.8.	Mürver Restoran'da çini ile kaplanmış fırın	134
Şekil 4.9.	Galataport Beymen Mağazası'nda banko ve çini uygulaması, 2023 (İznik Vakfı 2024)	135
Şekil 4.10.	İstinyepark Nespresso Mağazası çini uygulaması, 2023 (İznik Vakfı 2024)	136
Şekil 4.11.	Büyük Postane Binası ön cephe görünüş	139
Şekil 4.12.	Büyük Postane Binası giriş kapısı üzerinde yer alan çini kompozisyon	139
Şekil 4.13.	Kadıköy Şehremaneti Dairesi kuzeybatı cephesi görünüşü ...	140
Şekil 4.14.	Hal Binası deniz cephesinden kısmi görünüş	142
Şekil 4.15.	Çapa Fen Lisesi ön cephe giriş kısmının görünüşü	144
Şekil 4.16.	Deniz Harp Okulu deniz cephesi	145
Şekil 4.17.	Kadıköy İskelesi kara cephesi görünüşü	147
Şekil 4.18.	Sirkeci İstasyonu sirkülasyon alanında çini uygulaması, 2016 (İznik Vakfı 2024)	148
Şekil 4.19.	Moda Sahnesi kırmızı renkli çini yüzey uygulaması (Depikt 2013)	149
Şekil 4.20.	Deniz Müzesi meydan cephesi görünüşü	150
Şekil 4.21.	Karo, yüzey ve hacim ölçeklerinde çini tasarımlarında yer alan tasarım öge ve ilkelerini gösteren matris	152
Şekil 4.22.	Değerlendirme ölçeğinin tasarım aşamasında öngörülen alt boyutları ve bu boyutlara göre hazırlanan önermelerin odaklandığı kavramları gösteren şema	165
Şekil 4.23.	Kavramsal model 1. aşama: Betimsel analiz bulgularına göre, karo, yüzey ve hacim ölçeğinde kullanılan tasarım yöntemleri	175
Şekil 4.24.	Kavramsal model 2. aşama: İstatistiksel analiz bulgularına göre tasarım bilgisi	177
Şekil 4.25.	Kavramsal model 3. aşama: Temel tasarım odaklı tasarım yöntemleri ve çini tasarım bilgisi bağlamında mimaride çini kullanımı	178
Şekil 4.26.	Halkbank Genel Müdürlük Binası'nda çintemani-bulut motifinin yorumlandığı çini karo tasarımı ve mekandaki uygulaması (İznik Vakfı 2024)	184
Şekil 4.27.	Misyon Binaları koruluğa bakan cephe, Strazburg (İznik Vakfı 2024)	185
Şekil 4.28.	Misyon Binaları'nda çini tasarımına ilişkin detaylar (İznik Vakfı 2024)	185

ÇİZELGELER DİZİNİ

	Sayfa
Çizelge 3.1. İki alt gruptan oluşan önermeler	110
Çizelge 3.2. İnşa dönemi, işlev ve konuma göre yapı adetleri	115
Çizelge 3.3. Örneklem grubuna ilişkin bilgiler	117
Çizelge 4.1. Örneklem grubu temel tasarım frekans tablosu	157
Çizelge 4.2. Çalışmada kullanılan istatistiksel analiz yöntemleri, amaçları ve değişkenleri	158
Çizelge 4.3. Demografik verilerin frekans analizi	159
Çizelge 4.4. Cinsiyete göre T testi tablosu	159
Çizelge 4.5. Katılımcıların mimarlık faaliyet alanı verilerine göre ANOVA tablosu	159
Çizelge 4.6. Katılımcıların yaş verilerine göre ANOVA tablosu	160
Çizelge 4.7. Önermelere ilişkin verilerin frekans analizi	161
Çizelge 4.8. KMO ve Bartlett Testi Verileri	165
Çizelge 4.9. Faktör analizi tablosu	166
Çizelge 4.10. Birinci Faktör grubu	167
Çizelge 4.11. İkinci faktör grubu	167
Çizelge 4.12. Üçüncü faktör grubu	168
Çizelge 4.13. Dördüncü faktör grubu	169
Çizelge 4.14. Beşinci faktör grubu	169
Çizelge 4.15. Altıncı faktör grubu	170
Çizelge 4.16. Yedinci faktör grubu	170
Çizelge 4.17. Sekizinci faktör grubu	171
Çizelge 4.18. Dokuzuncu faktör grubu	171
Çizelge 4.19. Faktör gruplarının tanımlarını ve faktör yükünü gösteren tablo	172
Çizelge 4.20. Üçüncü ve altıncı önermeler için korelasyon analizi	173

1. GİRİŞ

Çağdaş mimarlıkta çini ve seramik, malzemenin avantajlı fiziksel özelliklerinden yararlanılarak mekanlarda işleve doğrudan hizmet edecek şekilde kullanılmaktadır. Çini ve seramik gibi pişmiş toprak yapı malzemelerinin su, nem, ısı gibi etkenlere dayanıklı olması ve kolay temizlenebilir olması mimarlıktaki başlıca kullanım sebepleridir. Seramik ve çini, bu kullanımının yanı sıra estetik, sanatsal ya da kültürel amaçlarla mekanların çeşitli yüzeylerine uygulanmaktadır. Söz konusu çini yüzeyler sahip olduğu estetik değer ya da üretildiği coğrafyayı ve özdeşleştiği kültürel ortamı temsil etme gibi nitelikleriyle mekan tasarımında yer almaktadır. Yapıların kamusal yüzü olan cepheler, giriş mekanları, konutların yaşam alanları çini ve seramiğin sıklıkla kullanıldığı alanlardır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Çini ve seramiğin mimarlıktaki kullanımı, M.Ö. 3. bin yıldan başlayarak, ekonomik, siyasi, sosyal, kültürel, teknolojik değişimlere ve dönemin mimari yaklaşımlarına göre çeşitlenmiş; 19. yüzyıldan itibaren sanayileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan endüstriyel üretim yöntemleriyle yaygınlaşmış; günümüzde ise geleneksel, endüstriyel, dijital yöntemlerle tasarım ve üretim yaklaşımı benimsenerek sürdürülmektedir (Öney 1987; Yetkin 1993; Herbert ve Huggins 1995; Marshall 2021). 20. yüzyıl boyunca, çini ve seramiğin tasarımına ilişkin araştırmaların ortaya çıkması (Turan Bakır 1999; Yüzer 2019; Sullivan 2016; Yılmaz 2020), geleneksel ve endüstriyel metotların bir arada kullanılması ve bu metotların tartışılması (Birol 2008; Salazar 2010), seramik malzemelerin mekanlardaki kullanım potansiyelinin artması, çini ve seramik tasarımına ilişkin eğitim programlarının oluşturulması (Ak 2019; Rasimgil 2019; Uluoğlu 2020; Ünal 2021) gibi nedenlerle, bu dönemde üretilmiş çini ve seramik yüzeylerin incelenmesi gerektiği düşünülmüştür. İnşa edilen yapılar ve bu yapılarda yer alan çini yüzeyler incelendiğinde, çininin mekana değer katan ve çoğunlukla mimari tasarımla birlikte ele alınan bir unsur olarak mimarlar ve tasarımcılar tarafından değerlendirildiği görülmüştür (Birol 2008; Ödekan 2009; Leita 2016; Çiftçi ve Tulum 2021; de la Torre Fornes vd. 2023). Günümüzde de bu yaklaşım çağın gereksinimlerine göre devam

etmekte; çini tasarımı bağlama, kullanıcıya, mimari tasarıma ve mekanın işlevine göre çeşitlenmektedir.

Ancak, geleneksel yöntemlerle veya bir geleneğe bağlı yaklaşımla sürdürülen çini üretimlerinde, çini tasarım ve üretim sürecinin kimi zaman mimari tasarımdan ayrı bir süreç olarak yürütüldüğü; çini yüzeylerin genellikle mimariye sonradan dahil edildiği tespit edilmiştir. Tez yazarının TÜBİTAK 2244 Sanayi-Doktora Programı kapsamında 2020 yılından bu yana tasarımcı olarak yer aldığı İznik Çini ve Seramik İşletmeleri (İznik Vakfı) firmasındaki deneyimleri, çini ve seramiğin günümüz mimarlığındaki yeriyle birlikte tasarım ve üretim sürecinin mimari tasarımla ilişkisine/ilişiksizliğine dair Türkiye bağlamı özelinde yukarıda sözü edilen tespitlerin yapılmasını sağlamıştır. İznik Vakfı, büyük ölçüde geleneksel İznik çinisi üretim yöntemlerini benimseyerek çini evani ve çini karo üretimi yapan, bu çinilerin tasarımlarını geliştiren, İznik çinisinin tanınırlığını artırmak için araştırma faaliyetleri yürüten bir firmadır. Yazar, İznik Vakfı'nda bulunduğu zaman diliminde çininin tasarım, projelendirme ve üretim aşamalarını yakından takip etme fırsatı yakalamış, fikir ve uygulama projelerinin hazırlanmasında ve tasarım geliştirilmesinde aktif görev almıştır. Bu süreçte; bazı projelerde kullanıcılarla gerçekleştirilen toplantılara katılarak kullanıcıların istek ve yönelimleriyle doğrudan temas edebilmiş; bazı projelerde ise firma yetkilileri tarafından aktarılan tasarım bilgisi üzerinden çini tasarımı yönlendirmiştir. İznik Vakfı'nın çini tasarım sürecindeki gözlemlerle, literatür araştırmasıyla ve günümüz mimarisinde yer alan çini tasarımlarının incelenmesiyle tespit edilen temel araştırma problemi, çini tasarımı ve mekandaki yerinin seçiminde mimari tasarım sürecinin ve bütüncül tasarım anlayışının dışında kalan bir yaklaşımın benimsenmesidir. Temel araştırma problemine paralel olarak tespit edilen alt problemler:

- Projelerde mimari tasarım süreci tamamlandıktan sonra çininin mekana dahil edilmesine çaba gösterilmesi,
- Çininin, bir yüzey tasarım problemi olarak ele alınmaması, mekandaki diğer mimari unsurlarla, renk, doku, oran gibi tasarımı yönlendiren temel tasarım öğeleriyle ilişkisinin göz ardı edilmesi,

- Tasarımcının tasarım sürecini eksik tasarım bilgisiyle yürütmesi, mekanın oranları ya da mimari bütünün tamamı gibi temel tasarım bilgilerine sahip olmaması,
- Çininin, bazı projelerde gerek kullanıcı gerek üretici tarafından sadece bir süsleme ögesi ya da tarihsel değer olarak görülmesi ve buna bağlı olarak geleneksel desen ve kompozisyonları doğrudan uygulama yönteminin tercih edilmesi,
- Bazı projelerde kullanıcının aklında belirgin bir imajla gelmesi ve bu durumun tasarım sürecini kısıtlaması,
- Üreticinin benimsediği geleneksel üretim yöntemleri, kalıp ya da işgücü gibi yüksek maliyetler sebebiyle üretimde esnekliğin sağlanamaması ve bu standart yaklaşımın tasarımı sınırlandırmasıdır.

1.2. Amaç

Mimari tasarım, tasarımın merkezde olduğu diğer tüm disiplinler gibi farklı alanlardan beslenen çok boyutlu bir bilgi dünyasının içinde gerçekleştirilmektedir (Balamir ve Erkal 1999; Tanyeli 1999; Gökbayrak 2007; Zevi 2021). Mimari bağlamda gerçekleştirilen çini ve seramik tasarımı da bu bilgi dünyasının içinde inşa edilen veya edilmesi gereken bir tasarım olgusu olarak ele alınabilir. Tasarım, aynı zamanda bir probleme çözüm arayışıdır. Dolayısıyla bir tasarım eylemi sistematik bir şekilde ele alındığında açıklanabilir veya genellenebilir özelliklerini ortaya koymak mümkündür (Canbay Türkyılmaz 2010). Bir tasarıma ilişkin özelliklerin anlaşılabilmesi için, öncelikle o tasarım ürününün ortaya çıkmasını sağlayan bilginin anlaşılması gerekmektedir. Tasarım bilgisi olarak kavramsallaştırabileceğimiz bu bilgi; tasarımcının çözüm yöntemleri, yaklaşımı, tasarım sürecine ilişkin (çoğu zaman örtük olan) bilgi ve yapım bilgisinden oluşmaktadır (Uluoğlu 1988; Gökbayrak 2007; Yurtsever 2017). Tasarım bilgisinin, bir tasarım ürününe dışardan bakarak ortaya çıkarılabilmesi için o tasarım alanını yönlendiren ekonomik, estetik, tarihsel vb. pek çok faktörün de değerlendirilmesi gerekmektedir.

Mimari tasarımı yönlendiren işlevsel, kültürel, tarihi, ekonomik, estetik, sosyal vb. tüm bu etkenler tasarım bilgisi kapsamında görülebilir. Tasarım bilgisinin ortaya çıkarılmasında, *temel tasarımı* odağına alan kavramsal yaklaşımın keşfedici bir yöntem olarak kullanılabileceği öngörülmüştür (Araz Ustaömeroğlu 1998; Reig 2012; Aksoy 2010; Al Şensoy ve Özdemir Işık 2018; Wagner 2021; Kavas Afacan 2022). Bu bağlamda doktora çalışmasında, mimari mekanlarda yer alan çini ve seramik yüzeylerin tasarım bilgisini ortaya çıkarmak, çini ve seramik yüzey tasarımında var olduğu öngörülen temel tasarım kriterlerini belirlemek ve böylelikle çini tasarımının mimari tasarım sürecine temel tasarım perspektifinden entegrasyonunu sağlayacak kavramsal bir çerçeve geliştirmek amaçlanmaktadır. Geliştirilen kavramsal çerçeveye çağdaş mimari tasarımda çini ve seramiğin mimari bir öge olarak tasarlanmasına yönelik analitik bir model oluşturmak hedeflenmektedir. Böylece temel araştırma problemine yönelik bir çözüm olarak, temel tasarımı odağına alan bütüncül bir tasarım yaklaşımına ilişkin sunulan öneriler tartışılabilecektir.

Tezin amaçları doğrultusunda belirlenen ana hipotez, tasarım ve sanat disiplinleri için ortak bir çerçeve sunan temel tasarımın, çini tasarımını mimari tasarıma entegre edecek yaklaşımı sunmasıdır. Mevcut çini tasarımları incelenerek yapılan analiz, çini tasarım sürecinde kullanılması gereken ve temel tasarım kavramları aracılığıyla tanımlanabilecek tasarım yöntemlerini ortaya çıkaracaktır. Bu bağlamda yan hipotezler şu şekilde belirlenmiştir:

- Mimari mekanlar için yapılan çini tasarımlarında, kültürel, ekonomik, teknik, işlevsel ve geleneksel boyutları içeren yönlendirici pek çok faktör bulunmaktadır ve bu yönlendirici etmenler çini tasarım bilgisini oluşturmaktadır.
- Temel tasarım, bir tasarım yaklaşımı olarak, çini tasarım bilgisini oluşturan boyutlarla doğrudan ilişkilidir. Bu ilişki, açık veya örtük olabilir; temel tasarım odaklı analizlerle görünür hale getirilebilir ve bu bilgi yeni tasarımlar için yol gösterici bir potansiyele sahiptir.

1.3. Yöntem

Mimari tasarım eyleminin karmaşıklığı ve tasarım sürecinin mimarlık disiplini içinden ve dışından pek çok bilgiyi kullanarak gerçekleştirilmesi bu sürecin açıklanmasını gerekli kılmaktadır. Bu çalışma kapsamında çini ve seramik tasarım süreci de mimari tasarımın bir parçası olarak görülmüş, çini tasarımının mimari tasarımda olduğu gibi karmaşık bir yapıya sahip olduğu varsayılmıştır. Bu karmaşık yapının çözümlenebilmesi ve genelleştirilebilir niteliklerinin belirlenebilmesi için nitel ve nicel veri toplama ve analiz yöntemlerini içerecek şekilde araştırma tasarımı şekillendirilmiştir (Groat ve Wang 2013).

Tezin araştırma sorularının ve amacının belirlenmesinde, mimari tasarım-temel tasarım ara kesiti, çini tasarım sürecinin bileşenleri ve yazarın tasarımcı olarak yer aldığı İznik Vakfı'ndaki çini tasarım sürecindeki gözlemleri yönlendirici olmuştur. Bu gözlemler, İznik Vakfı'nın çini, seramik, tasarım ve mimarlık konulu eserleri barındıran kütüphanesinde yapılan araştırmalarla desteklenmiş, araştırma ve tasarım süreçleri birlikte yürütülmüştür. Tasarım sürecinin devamında uygulama projelerinin gerçekleşmesi; İznik'teki atölyelerde üretim sürecinin takip edilmesi; kullanıcı, tasarımcı ve üreticiden sürekli bilgi akışının sağlanması; yazarın konuya bütüncül olarak bakabilmesini sağlamıştır. Tasarım ve uygulama sürecinde tespit edilen problemler, araştırma sürecinde yeni açılımları olanaklı kılmıştır. Çini ve seramiğin tasarım bilgisinin ortaya çıkarılması, çini tasarımını yönlendirdiği öngörülen temel tasarım kriterlerinin saptanması ve çağdaş tasarımlar için analitik bir model geliştirilebilmesi için, nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı karma bir yöntem benimsenmiştir. Bu doğrultuda;

- Çini ve seramik tasarımının tarihi süreçteki gelişimini, mimarlıkta hangi amaçlarla kullanıldığını, hangi mekanlarda tercih edildiğini tespit etmek ve çini yüzeylerin tasarımına ilişkin temel ilkeleri ortaya çıkarmak için mimarlık, çini, seramik ile ilgili literatür tarihsel bir perspektifle incelenmiştir.
- Çini tasarımını doğrudan yönlendirdiği düşünülen ve tüm sanat disiplinleri için ortak bir dil oluşturan temel tasarım kriterlerine ilişkin literatür incelenmiştir.

- Literatürden elde edilen veriler, çini tasarımını yönlendiren tasarım bilgisi olarak kavramsallaştırılmış; bu tasarım bilgisi *malzeme bilgisi ve teknik boyut, zanaatkarlık boyutu, işlevsel boyut, süsleme boyutu, kültürel boyut, sanatsal ve estetik boyut, ekonomik boyut*, olmak üzere alt kavramlarla tanımlanmıştır.
- Kavramsal ilişkilerin kurulmasına paralel olarak, literatür araştırmasındaki veriler aracılığıyla örneklem grubu belirlenmiş, seçilen yapı ve çini örneklerinin, temel tasarım ilke ve öğeleri odağında gözlemci ve yorumlayıcı bir bakışla betimsel analizi yapılmıştır. Betimsel analizin istatistiksel verilerle birlikte tartışılabilmesi için frekans bilgisine dayalı matrisler oluşturulmuştur.
- Literatür bilgisi üzerinden kurulan kavramsal ilişkilerin ve yazar tarafından yapılan betimsel analizin anlamlı bir modele dönüşebilmesi için, elde edilen verilerin meslek ortamında farklı alanlarda faaliyet gösteren tasarımcılar tarafından sınanması gerektiği görülmüş, çini tasarım bilgisine dair genel bir çerçeve çizebilmek için temel tasarımı odağına alan değerlendirme ölçeği geliştirilmiştir. Likert tipi sorulardan oluşan değerlendirme ölçeği, yanıtlanmak üzere akademik alanda ve mimari tasarım ofislerinde faaliyet gösteren mimarlara iletilmiştir.
- Değerlendirme ölçeği verileri istatistiksel analize tabi tutularak, mimarların yanıtları üzerinden ölçeğe ilişkin önemli noktalar ve ölçeğin alt boyutları tespit edilmiştir.
- Literatür analizi, betimsel analiz ve istatistiksel analiz yöntemleri ile elde edilen tüm veriler çini tasarımını yönlendiren tasarım bilgisinin alt boyutları olarak değerlendirilmiştir. Tasarımı yönlendiren temel boyutun estetik ve sanat kavramlarını da içerecek şekilde temel tasarım boyutu olduğu görülmüş; temel tasarım öğe ve ilkelerinin temel belirleyici olduğu anlaşılmıştır. Sosyo-kültürel, işlevsel, ekonomik ve prestij, süsleme, yapı malzemesi boyutları ise tasarımı yönlendiren diğer boyutlardır.
- Tüm bulguların tartışılmasıyla kavramsal model son halini almış; model üzerinden yenilikçi ve bütüncül tasarımlar için öneriler sunulmuştur.

1.4. Kapsam ve Sınırlılıklar

Tez, mekanlarda yer alan çini ve seramiğin tasarımını konu edinmektedir. İşlevsel anlamda dayanımı yüksek bir yapı malzemesi ve yüzey kaplama elemanı olarak kabul edilen seramik ve çini, pişmiş toprak ürünlerindendir. Seramik ve çininin mimarideki kullanım amaçları büyük ölçüde benzerdir. Ancak çini el işçiliğiyle üretiliyor olması, sanatsal niteliklerinin baskınlığı ve geleneksel Türk seramiği olarak tanımlanmasıyla seramikten ayrılmakta ve bu parametreler çiniye anlamsal, sanatsal, simgesel ve ekonomik bir değer katmaktadır. Tez kapsamında mimari bağlamlar için geliştirilen çini tasarımı ve uygulamaları odağa alınmıştır. Bunun sebebi, tez yazarının mimarlık eğitimi almış olması, TÜBİTAK 2244 Sanayi-Doktora Programı kapsamında İznik Çini ve Seramik İşletmelerinde (İznik Vakfı) tasarımcı olarak yer alması ve çini tasarımına ilişkin güncel problemleri tespit etmesidir. Araştırmanın, mekan tasarımında yer alan çiniler ile sınırlandırılmasının bir diğer sebebi, seramiğin teknik ve işlevsel sebeplerle yapılarda çiniye göre daha yaygın kullanım alanı bulması, buna karşın çininin estetik, sanatsal, sembolik vb. gibi diğer niteliklerinin daha görünür olmasıdır. Aynı zamanda çini, geleneksel Türk seramik sanatıyla ilişkili bir mimari öge olduğu için, Türkiye bağlamında çininin ele alınması anlamlı olacaktır. Fakat tez kapsamında ortaya çıkacak tasarım bilgisinin, mekan tasarımının önemli bir bileşeni olan seramik uygulamalar için de yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Tez kapsamında örneklem grubu İstanbul ile sınırlandırılmıştır. İstanbul, dünyaca ün kazanmış İznik çinilerinin yer aldığı yapılara ev sahipliği yapmaktadır. 15.-18. yüzyıl arasında İstanbul'da inşa edilmiş cami, türbe, saray gibi yapılarda ve çoğunlukla bu yapıların iç mekanlarında İznik'te üretilmiş çiniler uygulanmıştır (Atasoy ve Raby 1989; Necipoğlu 1990; Öney ve Çobanlı 2007). Benzer şekilde, Osmanlı'nın son dönemine denk gelen 20. yüzyılın başındaki süreçte İstanbul'da inşa edilen yeni yapılarda çini yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Arlı 1989; Aktan 1994). Kentleşmeye bağlı olarak kente yeni yapı tiplerinin eklendiği bu süreçte, İstanbul ön plana çıkmaktadır. Han, büro gibi ticari yapılar, eğitim yapıları, belediye binaları, iskeleler bu dönemin yeni yapı tipleridir (Kızıldere ve Sözen 2011). Çini, dönemin yerli mimari oluşturma fikriyle örtüşen bir malzeme olarak, bu yeni yapılarda yer almıştır (Tekeli ve

İlkin 1997; Akın 2003). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise mimarlık ve sanat işbirliğiyle şekillenen mimarlık ortamının önemli çini ve seramik uygulamalarına İstanbul'daki yapılarda yer verilmiştir (Yavuz 2017; Tulum 2019). Günümüzde ise İstanbul, gerek geçmişten gelen bu çini mirasının bir bölümünü koruyor olması gerekse de yeni yapıların üretilmesiyle, çini uygulamaları açısından çeşitlilik ve zenginlik içermektedir. Aynı zamanda İstanbul'un Türkiye ekonomisi ve turizminde en büyük paya sahip olması ve bu iki sektörün mimariyle doğrudan ilişkili olması nedeniyle araştırma İstanbul'daki örneklerle sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın diğer bir sınırlılığı ise geliştirilen ölçeğin mimarlara uygulanmasıdır. Çini tasarımı mimari tasarım sürecinin bir parçası olarak görüldüğü için, ölçek temel tasarım eğitimi almış olan mimarların katılımına uygun olacak şekilde hazırlanmıştır. Araştırma sürecinde kullanıcılar ya da çini üreticilerinden tasarıma ilişkin çok çeşitli bilginin elde edilebileceği ve bu gruplara yönelik farklı ölçeklerin geliştirilebileceği görülmüş olsa da, bu yaklaşım araştırma kapsamının dışında bırakılmıştır.

Tezin birinci bölümünü oluşturan girişte araştırma problemi tanımlanmış, tezin amacı, hipotezleri, yöntemi, kapsamı, sınırlılıkları ve çalışmada yararlanılan kaynaklar açıklanmıştır.

Tezin ikinci bölümü olan Kuramsal Temeller dört başlık altında ele alınmıştır. *Çini ve Seramiğin Tanımı, Tarihi Süreçte Gelişimi* başlıklı ilk bölümde çini ve seramiğin sözlükte ve literatürde yer alan tanımları aktarılmış, mimari uygulamalarda kullanılan *karo* kavramı açıklanmıştır. Çini karonun tarihi süreçteki gelişimi bu bölümde özetlenmiştir. *Çini ve Seramiğin Mimari Tasarımdaki Yeri* başlıklı ikinci bölümde öncelikle çininin mimari tasarımdaki yeri tarihi bir perspektifle ele alınmış; çininin mimarlıktaki kullanım alanları, tasarım sürecindeki değişimler, çini üretimi ve kullanımıyla öne çıkan kentler, bazı önemli uygulamalardan bahsedilmiştir. Sanayileşmenin etkisiyle çini tasarımı ve üretiminde görülen endüstrileşme, buna bağlı olarak çininin mimarlıkta kullanım potansiyelinin artması, farklı mimari yaklaşımlardan etkilenmesi gibi konulara değinilerek çini ve seramik tasarımında günümüze kadar yaşanan değişimler özetlenmiştir. Çini ve seramik tasarımının mimari mekanlar

özelinde ve Türkiye bağlamındaki gelişimi ayrı bir alt başlıkta ele alınmıştır. Kuramsal Temellerin *Temel Tasarım* başlıklı üçüncü bölümünde tüm sanat ve tasarım disiplinleri için ortak bir çerçeve oluşturan temel tasarım ele alınmıştır. Temel tasarım ilke ve öğeleri tanımlanarak, mimari tasarım ve çini tasarımındaki yeri açıklanmıştır. Temel tasarım aynı zamanda bir eğitim modeli olduğu için, Türkiye'deki temel tasarım eğitimine ayrıca değinilmiştir. *Temel Tasarım, Mimari Tasarım ve Tasarım Bilgisi* başlıklı dördüncü ve son bölümde, mimarlık bilgisi ve tasarım bilgisi tanımları açıklanarak, çini tasarımını yönlendiren tasarım bilgisi ele alınmıştır. Tasarım bilgisini oluşturan estetik, işlevsel, kültürel vb. alt boyutlar değerlendirilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde materyal ve yöntem açıklanmıştır. Çini yüzeyler ve çinili mekanlar tezin materyalini oluştururken; araştırmada literatür analizi, betimsel analiz ve istatistiksel analizden oluşan karma bir yöntem benimsenmiştir. Tezde kullanılan yöntemlerin daha önce yapılan araştırmalarda nasıl yer aldığı ve mimari tasarım araştırmalarında nasıl kullanılabileceği bu bölümde açıklanmıştır. Materyalin, yani evren ve örneklemin belirlenmesi, sınırlandırılması, örnekleme ilişkin verilerin elde edilmesi ve analiz süreçlerinden bu bölümde bahsedilmiştir.

Tezin Bulgular ve Tartışma başlıklı dördüncü bölümünde araştırma kapsamında yapılan analizler ve elde edilen tüm bulgular açıklanmış, temel tasarım-mimari tasarım-çini etkileşimine ilişkin çözümlemeyi içeren kavramsal model oluşturulmuştur. Bulgular, geliştirilen kavramsal model üzerinden kuramsal bölümde paylaşılan kavramlar çerçevesinde tartışılmıştır.

Tezin Sonuç ve Öneriler başlıklı beşinci bölümünde kavramsal modelden hareketle yenilikçi ve bütüncül mimari tasarımlar için yönlendirici olabilecek çini tasarım bilgisine ve konuyla ilgili yeni çalışma alanlarına dair öneriler paylaşılmıştır.

1.5. Literatür Özeti ve Yararlanılan Kaynaklar

Çalışma kapsamında, çini, seramik, mimarlık ve tasarım konulu literatür incelenmiştir. Çini ve seramiğin tanımı, tarihi süreçteki gelişimi ve mimari tasarımdaki yerine dair

yazımı oluşturabilmek için, Gönül Öney (1976 ve 1987), Tony Herbert ve Kathryn Huggins (1995), ve Jill Herbers (1996) tarafından yazılan kitaplar temel kaynak olarak kullanılmış, güncel kaynakların incelenmesiyle araştırma ilerletilmiştir.

Temel tasarım ve tasarım bilgisi literatürü ele alınırken, hem çini-seramik konulu yazınsal üretim, hem de temel tasarımın bir metodoloji olarak ortaya çıktığı dönemde üretilmiş eserlerin çalışmayla ilişkili bulunanları incelenmiştir. 20. yüzyıl başında, temel tasarım öğelerinin ortaya konması, tasarımda kullanılması ve bir metodoloji olarak eğitimde yer alması amaçlarının yanı sıra; bu alanı bilimsel yöntemlerle tanımlamak da hedeflenmiştir (Lisitzki 2022). Bu sebeple, bu dönemde kimisi mimarlık pratiğinde yer alan kimisi de Bauhaus okulunda öğretici olarak bulunan tasarımcıların eserlerindeki söylemden yararlanılmıştır. Söz konusu eserler; 1902’de Otto Wagner tarafından yazılan *Modern Mimarlık*; 1922’de Moisei Yakovlevich Ginzburg tarafından kaleme alınan *Mimarlıkta Ritim*; 1926’da Vasili Kandinski tarafından yazılan *Nokta ve Çizgiden Düzleme*; 1930’da El Lisitzki tarafından kaleme alınan *Rusya’da Konstrüktivist Mimarlık*; 1921 ve 1931 tarihli Adolf Loos yazılarından oluşan *Süsleme ve Cürüm*; 1975’te revize edilmiş baskısı yayımlanan Johannes Itten eseri *Design and Form* isimli kitaplardır. Bu eserlere ek olarak, İtalyan mimar ve akademisyen Bruno Zevi’nin *Mimarlığı Görebilmek* (2021) kitabı ile, mimarlık sanat ve görsel algı üzerine eserleri bulunan Rudolf Arnheim’in *Mimari Biçimin Dinamikleri* (2021) kitabı, çalışma kapsamında yararlanılan temel kaynaklardan olmuştur.

Temel Tasarım bölümünün yazımında sıklıkla başvurulmuş bir diğer kaynak 1998 yılında Ayça Araz Ustaömeroğlu tarafından tamamlanan *Mimari Analiz İçin Temel Tasarım Öğesi ve İlkelerinin Kullanımı ile Oluşturulan Estetik Ağırlıklı Bir Yöntem Araştırması* başlıklı doktora tezidir. Mimarlıkta temel tasarım, görsel algı ve estetik olgusunu araştıran yazar, temel tasarım ilke ve öğelerini kullanarak mimari analiz yapmayı sağlayan bir yöntem önermiştir. Önerdiği yöntemle, görsel niteliği yüksek mimari ürün ve çevreler oluşturmaya yönelik öneriler geliştirmeyi ve temel tasarım eğitiminin uygulamaya yönelik eksikliğine katkı sağlamayı amaçlamıştır. Yazar ilgili literatürü tartıştıktan sonra, temel tasarım ilke ve öğelerini içeren iki boyutlu bir matris oluşturmuştur. Oluşturulan matristeki ilgili boşluklara, analizi yapılacak sokak silüeti

biçimsel olarak çizilmiş, tarama ve renklendirmeler aracılığıyla sokak silüetinin analizi gerçekleştirilmiştir. Denge ve birlik ilkelerine ilişkin açıklamalar ise ikinci bir tabloda yer almıştır. Bu çalışma altı farklı geleneksel sokak dokusu için yapılmıştır. Görsel analiz matrisleri grafiklere dönüştürülmüş; öne çıkan temel tasarım ilke ve öğeleri tespit edilmiştir. Buna göre, geleneksel sokak cephelerinde biçim, ölçü, yön ve renk öğeleri öne çıkarken, tekrar, uygunluk ve zıtlık ilkeleri sıklıkla kullanılmıştır. Koram ve egemenlik ilkelerine ise nadiren rastlandığı, sokaklarda asimetrik dengenin hakim olduğu, birliğe gidişte çoğunlukla tekrar ve uygunluk ilkelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Ali Seylan tarafından 2004 yılında tamamlanan *Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Temel Tasarım (Basic Design) Dersinin Verimlilik Düzeyini Artırıcı Uygulama Modellerinin Araştırılması ve Geliştirilmesi* başlıklı sanatta yeterlik tezi; Hakan Ertek tarafından 1999 yılında tamamlanan *İç Mimarlık Kapsamında Temel Tasarım Eğitimi Kuramlarına Bir Yaklaşım* başlıklı sanatta yeterlik tezi; Nuray Ergindir Küçükkaya tarafından 2022 yılında tamamlanan *Temel Sanat Eğitiminde Tasarım İlkelerinin Dijital Olarak Uygulanabilirliğine Yönelik Bir Model Önerisi* başlıklı doktora tezi; ve Elif Çakıroğlu tarafından 2020 yılında tamamlanan *Temel Tasarım Derslerinde Kavram Temelli Uygulamalara İlişkin Bir Eylem Araştırması* başlıklı doktora tezinden, diğer tasarım disiplinlerindeki temel tasar eğitime dair güncel yaklaşım ve öneriler bağlamında yararlanılmıştır.

Temel tasarım ve çini-seramik konulu çalışmalar arasından detaylı bir şekilde incelenen çalışmalardan ilki, Selda Kavas Afacan tarafından 2022 yılında tamamlanan *Türk Sanatında Temel Tasarım Öğe ve İlkeleri Bağlamında Tasarım Sürecine Analitik Model Geliştirme* başlıklı doktora tezidir. Tezde Türk Sanatı'nın tezhip, çini, halı-kilim disiplinlerine ait tasarım süreci temel tasarım ilke ve öğeleri bağlamında değerlendirilmiştir. Tez çalışmasında mevcut ve yeni geliştirilecek motiflerin biçimsel ve sistematik olarak çözümlemesini yapmak, tematik bir koleksiyon hazırlamak ve tüm bu süreci dijital ortamda yürütmek amaçlanmıştır. Bu kapsamda öncelikle kuramsal bölümde temel tasarım ilke ve öğeleri tartışılmış, daha sonra çalışılacak tema ve örneklem belirlenmiştir. Bereket teması seçilerek, tema Türklerde bereket sembolü

şeklinde sınırlandırılmış ve bu sembolizmin nar örnekleme üzerinden çalışılması hedeflenmiştir. Tezin temel kurgusu, belirlenen tema üzerinden gerçekleştirilen tasarım sürecinin tüm yönleriyle, yazınsal ve görsel olarak açıklanmasıdır. Bu bağlamda; belirlenen temaya ilişkin yazılı ve görsel veriler toplanmış; ilham panosu oluşturulmuş; stilizasyon ve soyutlama eylemleri gerçekleştirilmiş; nar meyvesinin artistik ve teknik çizimleri yapılmış; temayla ilişkili mevcut kompozisyonlar incelenmiş; referans alınacak motif ve biçimler belirlenmiştir. Geliştirilecek tasarımlar için, Kubadabad Sarayı'nda yer alan yıldız ve haç biçimli çinilerin biçimsel oluşumuyla, Rüstem Paşa Cami son cemaat yerinde bulunan çini panodaki nar motifi referans alınmıştır. Tasarım süreci aktarılırken, temel tasarım ilke ve öğeleriyle kurulan ilişkiye dair çıkarımlar da paylaşılmıştır. Bu anlamda kompozisyonu oluşturacak geometrik kurgunun tanımlanması, kompozisyonun alt birimlerinin belirlenmesi, asimetrik, radyal, simetrik denge örneklerinin üretilmesi, eksiltme, artırma, bölme gibi yöntemlerin uygulanması konularına dikkat çekildiği görülmüştür. Son olarak renk paleti oluşturma süreci aktarılmıştır. Tez kapsamında belirlenen tema üzerinden Mumo markası için Bereket serisi isimli kumaş deseni tasarımları gerçekleştirilmiştir.

Temel tasarım ve çini arakesitinde üretilen bir diğer çalışma Ayşegül Abalı tarafından 2020 yılında tamamlanan *Piyale Paşa Camii Çinilerinin Tasarım İlkeleri Açısından Analizi* başlıklı yüksek lisans tezidir. Çalışmada, çini eserler temel tasarım ilke ve öğeleriyle analiz edilmiştir. Tezin kapsamı Türk Çini Sanatı ve 16. yüzyıl İznik çinileriyle sınırlandırılmış, Piyale Paşa Caminde yer alan çinilerdeki tasarım öğelerinin varlığı araştırılmıştır. Camideki çiniler kapı ve pencere üstlerinde kuşak yazısı olarak ve mihrapta yer almaktadır. Çalışma sonucunda, tasarım ilke ve öğelerinin çinilerde yer aldığı tespit edilmiştir. Yazar, çinilerin mekan tasarımıyla ilişkisinden yer yer söz etmiş olsa da, yapılan analizler çini tasarımıyla sınırlandırılmıştır.

Temel tasarım ve seramik arakesitinde yapılan önemli bir çalışma, Cristina Iranzo Reig tarafından 2012 yılında yayımlanmış *Basic Design And Innovation In The Industrial Ceramic Sector* başlıklı makaledir. Reig, endüstriyel veya akademik alanda üretilmiş ve ödül almış projeler üzerinden, endüstriyel seramiğin temel tasarım kurallarını incelemiştir. Üç farklı yarışma üzerinden ödül almış projeler incelenmiştir. Yazar

analizini, doğa, şekil, yapı, doku, malzeme, renk olmak üzere 6 ilke üzerinden gerçekleştirmiştir. Her projede bu ilkelerden hangilerinin var olup olmadığı tespit edilmiştir. Çalışma sonucunda, tüm projelerde temel tasarım ilkelerinin uygulandığı görülmüştür. İncelenen projeler aynı zamanda teknolojik ilerlemeyi ve deneysel uygulamaları da içermektedir. Projelerdeki seramiklere ilişkin yapılan ortak bir tespit ise, malzemenin projenin gerekliliklerine uygun ve işleve hizmet edecek şekilde kullanılmasıdır. Sonuç olarak Reig, temel tasarıma ilişkin bilgilerin, yaratıcılık ve inovasyonla çelişmediğini, mevcut ihtiyaçlarımızın çözümü için temel bilgileri sunduğunu, yaratıcı süreci yönlendirebilecek bir potansiyel taşıdığını ifade etmektedir.

Mimari seramikler üzerine uygulama tabanlı bir araştırma olan *Ceramics in Architecture: Enabling the design, manufacturing and integration of decorative functional architectural ceramics through design and ceramic practices* başlıklı doktora tezi 2021 yılında Maria Gasparian tarafından tamamlanmıştır. Çalışmada, özel yapım dekoratif ve işlevsel mimari seramiklerin (tuğla ve sırlı tuğla) kentsel alanlara entegre edilmesini engelleyen faktörler araştırılmıştır. Yazar, engelleyici faktörleri: (i) mimari ve seramik sanatı, zanaat ve tasarım uygulamaları arasındaki kopukluk; (ii) özel yapım seramiklerin üretimini destekleyebilecek endüstriyel üretimdeki sınırlılıklar; ve (iii) mimarlar ve seramik sanatçıları arasında dekoratif ve işlevsel seramik uygulamaların üretim süreci ve maliyeti hakkında yanlış anlamalar, olarak tespit etmiştir. Çalışma kapsamında, seçilmiş dört uygulamanın incelenmesi, uzman paydaşlarla yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılması ve dekoratif-işlevsel seramiklerin tasarlanması ve üretilmesi (bir oturma elemanı ve bir kentsel duvar) gibi karma yöntemli bir araştırma metodolojisi benimsenmiştir. Bu araştırmayla, seramik sanatçılarıyla iş birliği yaparak kazanılan seramik malzeme bilgisinin mimarlara tasarım sürecinde yardımcı olduğu ve mimari projeleri kolaylaştırdığı sonucuna ulaşılmış; mimarlık ve seramik bölümleri arasında işbirlikleri yapılması; yine bu bölümlerde seramiğin malzeme boyutu ve estetik nitelikleri üzerine araştırmalar yapılması önerilmiştir. Üreticilerin, dijital yöntemlerden yararlanarak özel yapım tuğla ve seramiklerin endüstriyel üretimini kolaylaştırabileceği savunulmuştur. Yazar ayrıca, endüstriyel üretimlerin yeni teknolojiler ile iyileştirilmesi sürecinde zanaat becerilerinin kullanım potansiyeline de değinmiştir.

Çini ve tasarım ara kesitinde yapılmış önemli çalışmalardan biri de 1999 yılında yayımlanmış olan, Sitare Turan Bakır tarafından hazırlanmış *İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu* isimli kitaptır. Gülbenkian Müzesi koleksiyonunda yer alan İznik çinilerine odaklanan çalışmanın dördüncü bölümünde yazar, İznik çinilerinde tasarım konusunu ele almıştır. Tasarım konusunu, motif/üslup, kompozisyon-mimari, renk odağında tartışan yazar özellikle Kompozisyon Şemaları ve Mimariyle Olan İlişkisi başlıklı bölümdeki yazınla çininin mimari bağlamdaki yerine dair önemli tespitlerini paylaşmıştır. İznik çinisini biçim ve kompozisyon nitelikleri üzerinden ulama çini karo, bordür çini, süpügelik çini, pano, pencere ve kapı alınlığı, köşe dolgu olmak üzere 6 farklı kategoride değerlendirmiştir. Buna ek olarak 16. yüzyıl mimarlığında çininin en sık görüldüğü yüzeylerin başında geldiği için mihrap çinilerini ayrıca ele almıştır. Örnekleri çok sayıda olmasa da minber çinilerine ve ocak çinilerine de ayrıca değinmiştir. İznik çinisini hem mekandaki kullanım yeri hem de biçimi üzerinden değerlendiren bu çalışma, temel tasarım aracılığıyla çini tasarımı ve mekan tasarımını bir araya getirmeyi hedefleyen bu tez çalışması için yol gösterici olmuştur.

Tez kapsamında incelenecek ve betimsel analize tabi tutulacak çini-seramik bulunan yapıların belirlenmesinde, ilgili literatürde yer alan yüksek lisans ve doktora tezleri, süreli yayınlar, dijital arşivler ve ilgili web siteleri taranmıştır. Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı, Salt Araştırma Veritabanı, Docomomo Türkiye Poster Sunuşları, Her Umut Ortak Arar ve Şehrin Panoları web siteleri çini ve seramik bulunan yapıların tespiti için kullanılan kaynaklardır. 1990 sonrasında inşa edilmiş çinili yapıların tespiti için ise İznik Vakfı arşivinden yararlanılmıştır.

2. KURAMSAL TEMELLER

2.1. Çini ve Seramiğin Tanımı, Tarihi Süreçte Gelişimi

Seramik; tuğla, kiremit, terrakota, sırlı karo gibi çok sayıda pişmiş toprak yapı malzemesini tanımlamaktadır. Hammaddesi kil olan seramik, kullanılan toprağın ve diğer malzemelerin oranlarına, üretim detaylarına göre farklılaşmaktadır. Seramik karo, hazırlanan kil hamurunun kalıba dökülüp preslenmesi ve istenilen boyutlarda kesilerek yüksek ısıda pişirilmesiyle elde edilen ve mekanlarda kullanılan bir yapı malzemesidir (Hasol 2012).

Seramik karolar, çoğunlukla düz bazen de kavisli yüzeylere uygulanan ve binanın strüktürel yapısını etkilemeyen mimari elemanlardır. Bu yönüyle binanın ayrılmaz bir parçası olan tuğla, sırlı tuğla gibi diğer pişmiş toprak malzemelerden farklıdır. Seramik karo, genellikle ince kesitli, kare veya dikdörtgen biçimli, sırlı veya sırsız pişirilmiş kil parçalarıdır. Sırlı karo, karonun gövdesini korumaya yarayan camsı bir kaplamaya sahiptir, sır aynı zamanda rengi sayesinde karoya dekoratif bir özellik kazandırır (Van Lemmen 1993; Van Lemmen 2013). Mimari seramikler, su geçirmezlik, ateşe dayanıklılık, hijyen ve dekoratif özellikleri nedeniyle yapılarda tercih edilmektedir (Çobanlı ve Okur 2006; Baeck 2014). Seramiğin sahip olduğu yüksek dayanım ve düşük bakım ihtiyacı onu bir yapı malzemesi olarak oldukça kullanışlı kılmaktadır. Sırlı seramik karolar, malzemenin dayanıklı, pürüzsüz ve sırlı yapısıyla temiz ve hijyenik mekanlar oluşturulmasına katkı sağlamaktadır (Herbert ve Huggins 1995; Salazar 2010).

Seramik, bir yüzey kaplama malzemesi olarak tanımlansa da bunun yanı sıra mimari bir sanat ürünü olarak kabul edilmektedir. Kullanım alanına bağlı olarak estetik özellikler kazanan bir malzemedir (Çobanlı ve Okur 2006). Kazandığı bu estetik özellikler, malzemenin sanatsal değerini ortaya çıkarmaktadır. Seramik, uygulandığı mekanlara, karakter veren bir kaplama malzemesine dönüşmektedir (Salazar 2010). Aynı zamanda daha renkli mekanların elde edilmesini sağlamaktadır. Zemin, duvar gibi yüzeylerin ya da çeşitli mimari elemanların renkli seramikler ile kaplanması, mekanın algısını

değiştirirken, sır tabakasının dayanımı sayesinde uzun yıllar boyunca renkli yüzeyler olarak kalmasını da olanaklı kılmaktadır (Herbers 1996). Seramik karo, üzerinde yer alan desenlerle mekan içinde bir anlatım aracına da dönüşebilir. Yer aldığı mekan ya da yapı hakkında bilgi verebilir, bir kültürü sembolize edebilir, taşıdığı özellikler ile üretildiği dönemin ya da coğrafyanın bir göstergesi olabilir (Herbers 1996).

Seramik karo, hem günümüzdeki hem de geçmişteki uygulamalar açısından benzer mimari nitelikleri taşımaktadır. Yüzyıllar önce uygulanmış olmasına ve çağımızın teknolojik imkanlarından yararlanmadan üretilmiş olmasına rağmen, sadeliğiyle ya da etki değerinin yüksek oluşuyla günümüz mimarlığıyla son derece uyumlu olabilen mimari seramik örnekleri mevcuttur. Dolayısıyla seramik, hem geleneksel hem de gelişmiş çözümlerin birlikte uygulanabildiği, potansiyeli yüksek bir mimari eleman ya da yüzey kaplama malzemesidir (Salazar 2010).

Seramik gibi bir pişmiş toprak yapı malzemesi olan çini ise sözlükte “duvarları kaplayıp daha iyi bir görünüş vermek ya da nemden korumak için kullanılan, bir yüzü sırlı, öteki yüzü gözenekli pişmiş toprak karo” olarak tanımlanır (Hasol 2012:12). Çini karo, seramiğe göre daha düşük ısıda pişirilir, daha gözenekli bir yapıya sahiptir. Malzeme ve üretim tekniği yönünden kaynaklanan bu farklıların yanı sıra çini, sanatsal değerinin fazla olması ve el işçiliğiyle üretilmesi sebepleriyle de seramik karodan farklılaşmaktadır.

Çini, Türk sanat tarihçileri tarafından çoğunlukla “tile” kelimesinin karşılığı olarak duvar seramikleri için kullanılmaktadır. “Çini” terimi form ayrımı üzerinde durmadan, zirve döneminin 16. yüzyılın kuvars-yoğun (stonepaste/fritware) İznik seramikleri olduğunun altını çizmek kaydıyla, “geleneksel Türk seramiğinin adı” anlamında literatürde yer almaktadır (Yılmaz 2020:137-138). Şahin (1983:12-13), çini kelimesinin kökünde “Çin’e ait” anlamının olduğuna dikkat çeker ve “parlak, düzgün beyaz renkli seramiklerin” batıya bu isimle tanıtıldığını ileri sürer. Avşar ve Avşar (2014)’ın çini terminolojisi üzerine yapmış oldukları çalışma da benzer şekilde, Çin etkisinin üzerinde durmaktadır. Çininin Osmanlı çağıyla ilişkili bir terim olduğuna değinerek, bu terimi ele alırken Çin seramik sanatından, özellikle de parlak beyaz bünyeli porselen etkisinden

söz etmenin gerekli olduğunu belirtmektedirler. Bunun yanı sıra, çiniden söz ederken sır altı tekniği de vurgulanmalıdır (Avşar ve Avşar 2014). Çalışıcı Pala (2015) da benzer şekilde çini kelimesinin kökeninin Çin ile ilişkili olduğuna dikkat çeker. Nurhan Atasoy’a göre Osmanlı çağında çini, çamur türüne bağlı kalmaksızın tüm seramik ürünleri içine alan ortak bir tanım olmuştur. Günümüze ulaşan Osmanlı saray defterlerinde, imal edilmiş kap-kacak seramiği için çini evani, mimari seramikler için ise kaşı ya da sırça tabiri kullanılmıştır (Avşar ve Avşar 2014; Çalışıcı Pala 2015). Öney ise (1976), çini ve seramiğin bünye ve yapım tekniği açısından benzer olduğunu belirtir. Çini, mimariye bağlı duvar seramiğinin adıyla, seramik sözcüğü kullanım seramiğini (evani) tanımlar.

Çalışıcı Pala (2015) tarihsel süreçte üretilmiş belgelere ve günümüzün sözlüklerine bakarak yapmış olduğu çalışmada, çininin Türkiye Cumhuriyeti döneminde sadece mimari seramikleri tanımlayacak şekilde anlam kazandığını ve bunun bir karmaşaya sebep olduğunu vurgulamaktadır; “‘Çini’ kelimesi, Türk yönetiminde Çin porseleni benzeri, fritli çamur veya yerel çömlekçi (seramik) çamuru üretim teknikleri ve Çin porseleni benzeri olmayan, fakat bu tekniklerle üretilen yerel kültürü yansıtan bezeme anlayışında üretilmiş sırlı mimari ve kullanım seramiklerini kapsamaktadır.” Bu tanımda dikkat çekildiği üzere, çini geleneksel Türk sanatları kapsamında değerlendirilmeli; porselen, seramik kullanım eşyası ve mimari plastik öğeler anlamını kapsamalıdır (Çalışıcı Pala 2015:19-20).

Çini karo, uzun bir zaman diliminde mükemmelleştirilmiş tekniklerle tasarlanan ve üretilen, el işçiliğinin ön planda olduğu, sanatsal nitelikler taşıyan ve çağdaş mekan tasarımında kullanım potansiyeline sahip seramik ürünü olarak değerlendirilmiştir (Güler 2018). Çini 2016 yılında, Geleneksel Çini Ustalığı (Traditional craftsmanship of Çini-making) isimli adaylık dosyasıyla UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi’ne seçilmiştir. Bu adaylık dosyasındaki tanıma göre çini, killi toprak hamurunun pişirilmesiyle yapılan çeşitli renk ve motiflerdeki sırlı çini ve seramik ev eşyaları veya duvar panolarıdır. Çinicilik ise 12. yüzyıldan itibaren geleneksel Türk çini sanatı etrafında şekillenen zanaatkarlık anlamına gelmektedir. Çini sanatını karakterize eden temel unsur, hammaddenin temini, boyaların hazırlanması,

aletlerin üretimi ve kullanımı, pişirim süreci, süsleme teknikleri ve estetiği ile ilgili uygulamalarda ve nesilden nesile aktarılan bilgilerde ortaya çıkan geleneksel zanaatkarlıktır (UNESCO 2016).

Çiniye ilişkin bu tanımlarda İznik çinisine ayrıca vurgu yapılmış olması nedeniyle İznik çinisinin niteliklerine de değinmek yerinde olacaktır. İznik çinisi diğer çinilere göre yüksek kuvars içermektedir, bu nedenle şekillendirilmesi zordur ve pişirim sürecinde kusurlu ürün çıkma olasılığı yüksektir. Sır tabakası çok ince ve parlaktır. İznik çinisinin gözenekli yapısı, su emme ve su salma özellikleri, dayanıklılığı ve hava geçirgenliği, dış mekanda kullanıma uygun olduğunu göstermektedir (Altun ve Demirsar Arlı 2003; Darvishi ve Narimani 2022). Ancak 15. yüzyıldan beri yapılan uygulamalar değerlendirildiğinde İznik çinisinin dış mekandan ziyade iç mekanda tercih edilen bir malzeme olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

İznik çinisinin ayırt edici en önemli özelliği, sıraltı tekniğiyle üretilmiş çinilerde renklerin tüm canlılığıyla var olabilmesidir. Yüzeyde kabarık bir etki oluşturan kırmızı renk ise İznik çinisine özgü bir niteliktir. (Altun ve Demirsar Arlı 2003). İznik çinisini tanımlayan bir diğer özellik ise, üretime Osmanlı Sarayı'nın yön vermiş olmasıdır. 15.-17. yüzyıllar arasında tasarımı İstanbul'da Topkapı Sarayı nakkaşhanesinde gerçekleştirilen; başta İznik olmak üzere İstanbul ve sonraki yıllarda Kütahya'da üretilen; üretim süreci büyük ölçüde saray kontrolünde gerçekleşen mimari karo ve evaniler İznik çinisi olarak tanımlanmaktadır (Kırımlı 1981, Necipoğlu 1990, Atasoy ve Raby 1989). Dolayısıyla İznik çinisi; İstanbul'da ve Kütahya'da üretilen çinileri de kapsayacak şekilde tanımı genişletilebilecek; sıraltı tekniğiyle üretilen, tasarım ve zanaatkarlık bilgisini taşıyan, bir geleneğin temsilcisi olan bir seramik ürünüdür (Şekil 2.1).

Seramik	Çini	İznik Çinisi
pişmiş toprak	pişmiş toprak	pişmiş toprak
yapı malzemesi	yapı malzemesi	kuvars oranı yüksek
dayanımı yüksek	sırlı yüzey	canlı, parlak renkler
kaplama malzemesi	el işçiliğiyle üretilen	dayanımı yüksek
mimari eleman	sanatsal nitelikli	sıraltı tekniği
renkli dekoratif öge	duvar seramiği	kırmızı renk
	geleneksel Türk seramiği	Osmanlı Sarayı kontrolünde üretim
	Osmanlı üretimi	İznik
	Çin seramik sanatı etkisi	
	geleneksel İslami sanat	

Şekil 2.1. Seramik, çini ve İznik çinisini tanımlayan temel niteliklerin yer aldığı şema

2.2. Çini ve Seramiğin Mimari Tasarımdaki Yeri

Bu bölümde tarihi süreçte dünyada ve Türkiye’de çininin üretildiği merkezlere ve çinili yapıların görüldüğü kentlere kısaca değinilerek, çininin mimari bağlamdaki yeri, tasarımı, kullanım alanları ve amaçları değerlendirilmiştir.

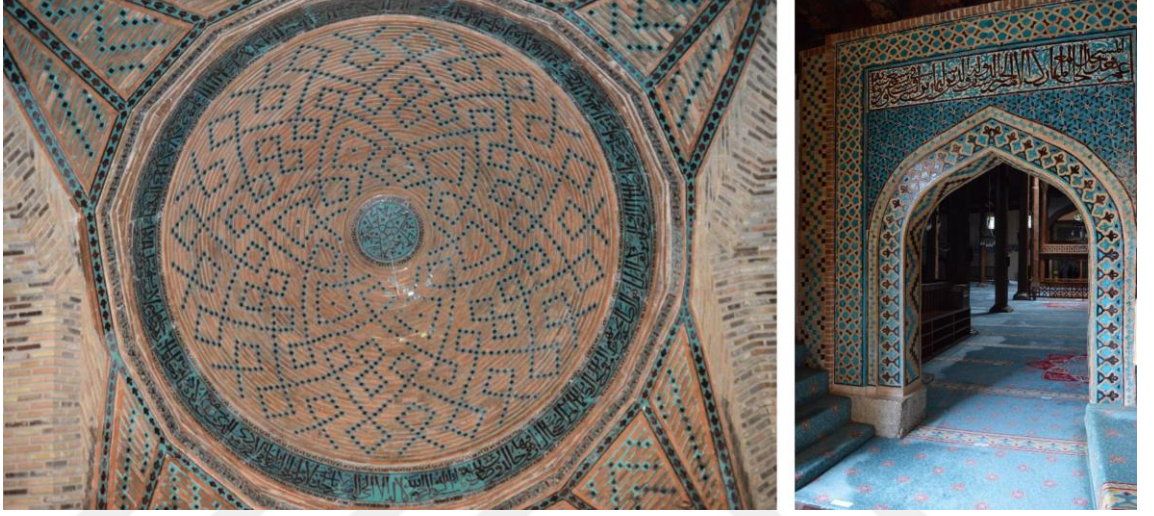
2.2.1. Çini ve seramiğin mimari tasarımdaki yerini mekânsal, üretimsel, yönetsel bağlamda etkileyen faktörlerin ele alınması

Çininin mimaride bilinen ilk kullanımı, M.Ö. 2600’lü yıllarda Sakkara’da inşa edilmiş Kral Djoser piramit yerleşimidir. Piramit yerleşimindeki güney mezar odasının duvarları firuze renkli sırlı karolar ile kaplanmıştır (Öney 1987; Madkour ve Khallaf 2012). Fakat çini sanatının başlangıcı sırlı tuğlaya da dayandırılmaktadır (Öney 1976). M.Ö. 13.-5. yüzyıllar arasında Mezopotamya’da Asurluların renkli sırlı kabartmalı çinileri ve sırlı tuğlaları yapılarında kullandıkları bilinmektedir. M.Ö. 6. yüzyılda Babillilerin ünlü İştar Kapısı, Mezopotamya’da çini ile kaplı en önemli örneklerdendir.

İran coğrafyasında M.Ö. 12.-9. yüzyıllarda Susa'da, M.Ö. 4. yüzyılda Akhamenid saraylarında çini kullanılmıştır. M.Ö. 4. yüzyılda Büyük İskender'in Yakın Doğu'yu istila etmesiyle mimaride çini ve sırlı tuğla kullanımının uzun bir süre görülmediği belirtilmektedir. 9. yüzyılda Abbasi devrinde Samarra ve Bağdat'ta çini üretimi ve kullanımı tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bu döneme ait Bağdat'ta üretilmiş lüster çiniler Tunus Kayravan Ulucami'nde kullanılmıştır. Anadolu'da ise ilk defa çini kullanımı 10. yüzyılda Bizans mimarisinde görülmektedir (Öney 1976; Öney 1987).

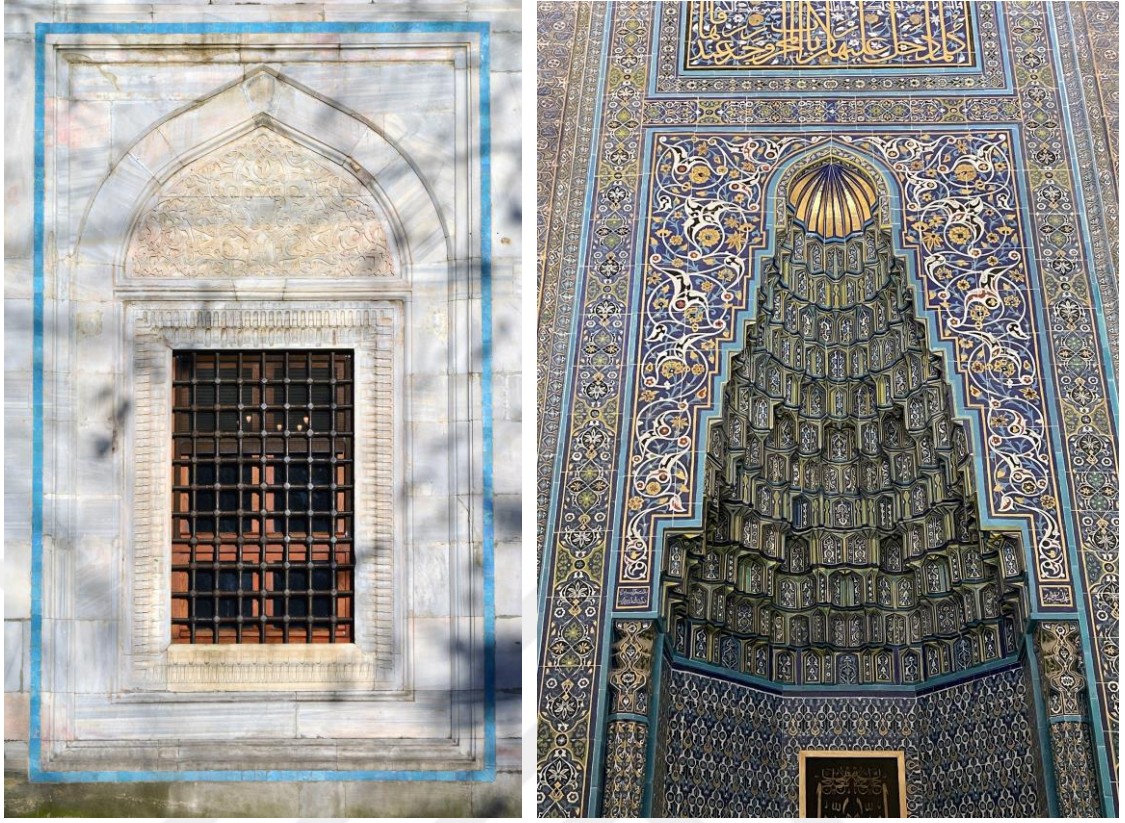
Türk sanatında köklü bir geçmişi olan çini (kâşi), iç ve dış mimari tezyinatın önemli bir unsurudur. İlk örnekleri 7. ve 8. yüzyıllarda Uygurlarda görülen çini sanatı, 11. ve 12. yüzyıllarda Karahanlılar, Gazneliler, Harzemşahlar ve İran merkezli Selçuklu Devleti dönemlerinde, çoğunlukla sırlı tuğla ve çini mozaik tekniğiyle üretilerek mimaride kullanılmıştır. Gazne saray kazılarında 12. yüzyıla ait figürlü ve renkli sır tekniğinde üretilmiş çinilerle karşılaşmıştır. Bu çinilerin benzerleri İran ve Semerkant'taki yapılarda da bulunmaktadır. Sultaniye, Sultanabad, Rey, Kaşan ve Curcan, dönemin önemli üretim merkezleridir. İran'daki Selçuklu yapılarında çini daha çok mozaik ve sırlı tuğla teknikleriyle uygulanmıştır. Bu döneme ilişkin en erken örnek Damgan Cuma Cami'nin minaresindeki mavi sırlı çini kitabedir (Öney 1987). 13. yüzyıl başında Moğol akınları nedeniyle mimari eserlerde çini uygulamasının azaldığı, bu akınlardan kaçan doğulu çini ustalarının ise Anadolu'ya gelerek bu sanat dalında atılıma neden olduğu belirtilir. İran'da kullanılan sırlı tuğla ve mozaik tekniği Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilerek Anadolu'da inşa edilen yapılarda kullanılmıştır (Öney 1976; Öney 1987). İlhanlı devrinde ise çiniler daha büyük yüzeyleri kaplamaya başlamış, özellikle mescidi cumalarda ve türbelerde yer almıştır. Bu dönemde tek renk sırlı çiniler bir yenilik olarak kabartma terrakota düzeylerle birlikte uygulanmıştır. Dönemin mimari uygulamaları Maraga, Sultaniye, Veramin, Kum, Kazvin, Natanz, İsfahan gibi kentlerdeki yapılarda karşımıza çıkar. Kabartmalı çiniler daha çok saray, köşk gibi sivil mimari ürünü yapılarda kullanılmış; hayvan tasvirleri, çeşitli figürler, saray eğlenceleri bu kabartmalara işlenmiştir. Anadolu'daki Kubadabad Sarayı çinilerinin de benzer bir stilde olması, bu uygulamaların birbirlerine yakın tarihli olduğuna işaret etmektedir. İlhanlı devrinde insan ve hayvan figürlü, bitkisel bezemeli hatta Uzak Doğu motiflerini barındıran lüster çiniler de üretilmiş, bu çinilerin asıl üretim merkezi Kaşan olmuştur

(Öney 1987). 13. yüzyılda Anadolu Selçuklu döneminde kullanım ve teknik anlamdaki yenilikler çini sanatını geliştirmiştir, bu dönemde Konya, bir süreliğine çiniciliğin merkezidir. Konya, Sivas, Malatya, Tokat kentlerinde çoğunlukla mozaik tekniğiyle olmak üzere kabartma, minai, lüster teknikleriyle üretilmiş çiniler medrese, cami, türbe ve saraylarda yer almıştır (Şekil 2.2). Çini, bu yapılarda, üst örtü elemanları da dahil olmak üzere iç mekanlarda ve cephelerde kullanılmıştır (Öney 1976).



Şekil 2.2. Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nde çini uygulama örnekleri, Konya, 13. yüzyıl

14. yüzyıldan itibaren, çini Timurlu devri yapılarında da görülmektedir. Bu dönemde Semerkant bir çini merkezi olarak gelişmiştir. Timur'un ölümünden sonra Tebrizli çini ustaları Anadolu'ya gelerek Bursa'daki yapılar başta olmak üzere Osmanlı devri yapılarında renkli sır tekniğiyle üretilmiş çinileri mimariye entegre etmişlerdir. Yeşil Külliyesi'ndeki çini uygulamaları önemli bir örnektir (Şekil 2.3) (Keskin 2013; Samkoff 2014). 15. yüzyılda çini sanatı Osmanlılar ile yeni bir boyut kazanmış, 16. ve 17. yüzyıllarda İznik önemli bir çini üretim merkezi haline gelmiştir. Özellikle İstanbul'daki cami ve türbeler ile Topkapı Sarayı'nda kullanılan İznik çinilerinde, önceki dönemlerde kullanılan teknikler terk edilerek 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sır altı tekniği benimsenmiştir (Yetkin, 1993).



Şekil 2.3. Yeşil Cami’de çini uygulama örnekleri, Bursa, 15. yüzyıl

Sıraltı tekniğiyle üretilen İznik çinisi, Osmanlı çiniciliğinin en yaygın ve dünyaca ün yapan çini grubudur. Şeffaf sır altında canlı renkleri ve çoğunlukla stilize edilmiş çiçek motiflerini barındıran ince işçilikli bu çiniler 16. ve 17. yüzyıllarda üretilmiş; başta İstanbul olmak üzere Osmanlı kentlerinde inşa edilen yapılarda, özellikle de iç mekanlarda kullanılmıştır. İznik’in çini üretim merkezi haline gelmesi, kentin geçmişteki seramik üretimleriyle ilişkilidir. İznik’te yapılan kazılarda Roma, Bizans, Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde kentte sırlı ve sırsız seramik üretimlerinin yapıldığı ispatlanmıştır (Öney 1976). Bu geleneğin bir devamı olarak Osmanlı’nın çini atölyelerinin İznik’te kurulması anlamlıdır. Ancak İznik çiniciliği şekil ve süslemedeki ilhamını Bizans geleneğine dayanan yerli çömlekçilikten ziyade Osmanlı Sarayı’ndan almıştır (Atasoy ve Raby 1989, Öney ve Çobanlı 2007). Osmanlı Sarayı ve saraya bağlı olarak çalışan nakkaşhane, İznik’teki çiniciliği yönlendirmiş, İznik çinisi sarayın himayesinde gelişmiş ve kimliğini kazanmıştır. 16. ve 17. yüzyıllarda inşa edilen yapılarda kullanılan çinilerin siparişleri doğrudan saray tarafından verilmiştir. Nakkaşhanede bulunan sanatçılar çini tasarımlarını hazırlayarak İznik atölyelerinde

üretilmesini sağlamış olmalıdır. (Atıl 1987; Atasoy ve Raby 1989; Necipoğlu 1990; Kırımtayfı 1996). İznik'in İstanbul'a yakın olması; çini fırınlarında kullanılacak yakacak temini açısından yakın çevresinde ormanların yer alması; kil gibi diğer hammaddelere yakınlığı da İznik'in önemli bir çini üretim merkezi olmasını sağlamıştır (François 2007; Lowry 2004). 18. yüzyıldan itibaren sarayın İznik atölyelerine vermiş olduğu desteği çekmesi; Kütahya gibi farklı üretim merkezlerinde daha ekonomik çini üretiminin gelişmesi; mimarlıkta farklı tasarım yaklaşımlarının benimsenmesi; evani ya da günlük kullanım eşyası olarak bakır kapların yaygınlık kazanması gibi nedenlerle İznik atölyeleri önemini kaybetmiş, İznik'teki çini üretimi son bulmuştur (Kırımlı 1981). Bu tarihten sonra çini üretiminin, Kütahya'daki atölyelerde sürdürüldüğü bilinmektedir.

Çininin tarih boyunca mimaride yoğun bir biçimde kullanıldığı bir başka coğrafya ise Fas ve İber yarımadasıdır. 8. yüzyıl ve sonrasında İslam sanatının etkileri Fas'ta ve İber yarımadasında görülmeye başlamıştır. İspanya'da Endülüs Emevi sanatının bir parçası olarak gelişen çini sanatı, mimaride özellikle yapı duvarlarının alt kısımlarını kaplayan bir yüzey olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğunlukla mozaik tekniğinin kullanıldığı çiniler, renkli sır ya da lüster gibi tekniklerle de üretilmiştir. Öney, bu coğrafyadaki çini bezemenin mükemmelliklerine rağmen monoton olduğunu, yüzyıllar boyu yapılarda aynı renk, teknik ve desenlerin kullanıldığını belirtmektedir (Öney 1987).

Mağrip mimarisini bezeyen çini mozaikler ilk kez 13. yüzyılda İspanya'da görülür. Endülüs bölgesinde yapıların iç mekanlarında, Valencia ve Katalonya'da iç mekanda tavanlarda ve havuzlarda çini kullanılmıştır. Çini mozaiklerde Anadolu ve İran örneklerinden farklı olarak bitkisel kompozisyonlar yer almamaktadır. Kompozisyonlarda mavi, yeşil, turuncu, siyah, beyaz, mor ve kahverengi kullanılmıştır. Özellikle Elhamra Sarayı'ndaki çini mozaik kompozisyonlar sonraki yıllarda İspanya ve Fas'ta üretilen çinilerin esin kaynağı olmuştur. Fas, Meknes ve Marakeş'teki yapılarda bu üretimler 20. yüzyıla kadar sürdürülmüştür. Endülüs'te 15. yüzyıldan itibaren mozaik tekniğinin yerini renkli sır tekniğinin aldığı görülmektedir. Farklı bir teknik olan cuenca çinileri bu bölgeye özgüdür. Kabartmalı konturlara ve renkli sıra sahip olan bu

iniler 13. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar Sevilla ve Talavera’da üretilmiştir. İtalya, Portekiz ve İngiltere’ye ihraç edilmiştir (ney 1987).

14. yüzyılda Güney İspanya’da uygulanan bir diğerk teknik lsterdir. Malaga, Granada ve Cordoba lüster çininin merkezi olurken, yapılarda kullanılan çinilerde bitkisel motiflerin yanı sıra figrlr de işlenmiştir. Söz konusu çiniler teknikleri ve ağırlıkla mavi renkli olmaları yönüyle doğudaki çinilerle benzerlik taşırken, bu çinilerin figrlrle bezenmiş olması onları farklılaştırmaktadır. Bu figrlr Avrupa’daki çeşitli hükümdar ve prens armalarıyla benzeşmektedir. Bu dönemde Valencia yakınındaki Manices (Manises) kenti 14. ve 15. yüzyılda Avrupa sarayları için lüster tekniğıyle ini üreten bir merkez haline gelmiştir. Lster çinilerin ticari ilişkiler sonucu, Kuzey İspanya, Fransa ve Sicilya’ya yayılarak buralarda yapılmaya başlandığı belirtilmektedir (ney 1987). 16. ve 17. yüzyıllarda lüster çinilerin etimi Aragon, Sevilla ve Katalonya bölgelerinde srdrlmştir. Hristiyan saraylarında zeminleri kaplamak için tercih edilen lüster çiniler, zaman içinde zanaatkarlar tarafından daha dayanıklı hale getirilmiştir. Bu tip ini örnekleriyle en çok Paterna’da karşılaşıldığından, Paterna aynı zamanda lsterden farklılaşan ince beyaz sıra sahip mavi beyaz renkli bir tekniğinin adı olmuştur. Bu çinilerde hem İslami hem de Hristiyanlığı ait semboller ve motifler kullanılmıştır. Paterna inilerinin sipariş zerine İtalya’ya gnderildiğı bilinmektedir (ney 1987).

Portekiz, tarihsel süreçte ve günümüzde mimari ile çininin bir araya geldiğı önemli ülkelerden bir diğerkidir. Azulejo olarak isimlendirilen Portekiz inileri, 15. yüzyıldan beri mimaride yaygın olarak kullanılmaktadır. 15. yüzyılda Sevilla’dan, 16. yüzyılda Talavera ve Antwerp’den (Belçika) sipariş edilen çiniler saray ve kiliselerde uygulanmıştır. 17. yüzyıldan itibaren çininin konutlardaki kullanımı yaygınlaşmış, 19. yüzyıldan itibaren ise Portekiz’de ini üreten fabrikalar açılmıştır. Konutlarda ve kamusal yapılarda ini uygulaması günümüzde de devam etmektedir (Santos ve ark. 2020).

2.2.2. Sanayileşme sonrasında çini-seramik tasarımının ve mimarlıktaki yerinin mekânsal kompozisyon ve üretim bağlamında ele alınması

Seramik, çok çeşitli türleriyle tarih öncesi çağlardan günümüze kadar mimaride kullanılmıştır. Bugün de hem geleneksel hem de çağdaş tasarım yaklaşımlarıyla kullanılmaya devam etmektedir. Seramiğin bir malzeme olarak sahip olduğu dayanıklılık ve su geçirmezlik gibi özellikleri, dekoratif, estetik ve sanatsal nitelikleri mimaride kullanılmasını sağlamıştır. Yapı cepheleri, iç mekanlar, zemin ve duvar yüzeyleri, üst örtü elemanlarının iç ve dış yüzeyleri seramiğin uygulama alanlarıdır. Yüzyıllar içinde bu uygulama alanları dönemin mimari, tasarım ve estetik anlayışına, ekonomik ve teknolojik gelişmelere göre çeşitlenmiş ve değişmiştir. Bu bölümde, 19. yüzyıldan günümüze seramiğin, özellikle de sırlı seramik karoların kullanım alanları değerlendirilecektir. 18. yüzyıl boyunca gerçekleşen sanayi (endüstri) devrimi, bu tarihe kadar geleneksel yöntemlerle devam eden seramik üretiminde önemli değişikliklere neden olmuştur. Seramik üretim sürecinde yaşanan endüstrileşmenin yanı sıra sanayi devrimine bağlı olarak artan kentleşmeyle yeni yapı türleri ortaya çıkmış, bu mekânsal ve kentsel değişim, seramiğin yeni kullanım alanlarının oluşmasına neden olmuştur. Bu sebeple 19. yüzyıldan günümüze kadarki değişim ele alınacaktır.

19. yüzyıla kadar seramik karo yapımı esasında zanaata dayalı bir uğraştır. Endüstriyel alanda yaşanan gelişmeler seramik üretimini de etkilemiş; bu tarihe kadar atölyelerde el işçiliği ile üretilen çini karoların çelik pres gibi yeni tekniklerle üretilebileceği anlaşılmıştır. Aynı zamanda dekoratif bir malzeme olarak talep gören seramik karoların seri olarak üretilmesi kaçınılmaz hale gelmiştir (Herbert ve Huggins 1995; Marshall 2021). Bu değişim ortamında, hem seri üretim yapan seramik firmaları kurulmaya başlamış, hem de bu üreticilerle tasarımcılar arasında çeşitli işbirlikleri gelişmiştir. 1840'larda üretim faaliyetlerine başlayan, Herbert Minton, Villeroy and Boch gibi seramik üreticileri mimar ve tasarımcılarla kurulan ilişkiler sayesinde seramiğin mekanlardaki kullanım alanını artırmıştır (Herbert ve Huggins 1995). Endüstriyel seramiklerin tasarım süreçleri ise büyük ölçüde üreticilerin kendi tasarım ofislerinde gerçekleşmiştir. Bazı mimarlar tasarladıkları yapılarda yer alan karoların tasarımıyla özel olarak ilgilense de, çoğu projede tasarım ve renk seçiminden ve karonun mekan

içindeki yerleşim planlarının yapılmasından, seramik firmalarının tasarım departmanları sorumlu olmuştur (Herbert ve Huggins 1995).

Bu dönemde seramik kullanımını artıran diğer bir gelişme, özellikle Avrupa özelinde, ortaçağda inşa edilmiş kiliselerin restorasyonu ve çok sayıda yeni kilise inşasının gündeme gelmesidir. Kiliseler, seramik için yeni kullanım alanları olmuştur. 19. yüzyıldaki bir diğer önemli gelişme ise Yakın Doğu ve Orta Doğu'da gerçekleştirilen arkeolojik kazılarla, eski uygarlıkların anıtsal yapılarına ait detayların ortaya çıkarılması, bu detayların malzeme ve bezeme özelliklerinin Avrupalılar tarafından ilgi görmesidir. Yeni arkeolojik veriler göstermiştir ki antik uygarlıklar sanıldığı kadar aksine renksiz bir mimariyi benimsememiştir. Antik dönemde yapı elemanlarının çeşitli renklere boyandığı, renkli malzemelerin mimaride yer aldığı anlaşılmıştır, bu bilgi seramik karoların yapılardaki kullanımını artırmış olmalıdır (Herbert ve Huggins 1995; Marshall 2021).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, seramik karo endüstrisindeki bu gelişmeyi ve artan kullanımı, düzenlenen uluslararası sergilerden ve çini üreticilerinin katalogları üzerinden takip etmek mümkündür. Herbert ve Huggins (1995), farklı ülkelerde üretici olan pek çok firmanın katalogları üzerinde yaptığı karşılaştırmada, kataloglarda benzer desen ve sunum dilinin kullanıldığını belirtmektedir. Dolayısıyla bu durum seramiğin önemli bir yapı malzemesi sektörü haline geldiğini göstermektedir. Kullanıcılar ya da müşteriler tarafından belirli taleplerin oluşmaya başladığını ve üreticilerin de birbirlerinden haberdar olduğunu söylemek mümkündür. Uluslararası sergilerde ise çini, seramik gibi pişmiş toprak yapı malzemelerinin büyük boyutlu yüzeyleri kaplayacak şekilde ve sergi sahibi ülkeyi temsil etme araçlarından biri olarak kullanıldığına dikkat çekilmektedir (Şekil 2.4). Seramik, hem yeni mimariyi oluşturan strüktürleri kaplamak için hem de dekoratif amaçlarla kullanılarak sergilenmiştir (Marshall 2021).

Bu dönemde seramik karoların bir başka kullanım alanı da müzelerdir. Sergileme mekanları olan müzelerde iç mekanlar düzenlenirken endüstriyel üretimle yapılmış seramikler diğer pişmiş toprak yapı malzemeleriyle birlikte tercih edilmiştir. Koleksiyonunda çok sayıda İznik çinisi bulunan Victoria and Albert Müzesi'nin hem o

tarikhlerde düzenlenen sergi alanlarında hem de ilerleyen yıllarda inşa edilen kalıcı binalarında seramik yüzeyler kullanılmıştır (şekil 2.5) (Herbert ve Huggins 1995).



şekil 2.4. 1889 Paris Evrensel Sergisi için Bordalo Pinheiro tarafından dekore edilen Portekiz pavyonu eskizi, Bordalo Pinheiro Müzesi, Lizbon



şekil 2.5. Sir Edward Poynter tarafından tasarlanmış Victoria ve Albert Müzesi Yemek Odası (Victoria and Albert Museum 2024)

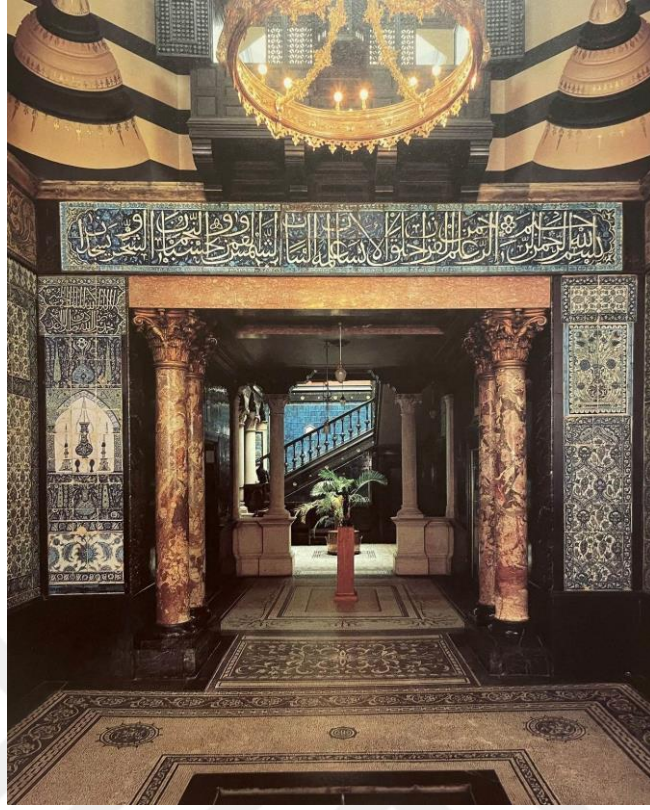
Seramiğin mimaride kullanımını artıran en önemli sebep ise sanayileşmeye paralel olarak kentlerin büyümesi ve buna bağlı olarak yapı inşasının artmasıdır. 19. yüzyıl kentsel mekan sorunlarının ortaya çıktığı ve ele alındığı bir dönemdir. Yeni mahallelerin kurulması, ulaşım olanaklarının artması gibi büyük dönüşümler gerçekleşmiştir (Zevi 2021). Bu süreçte değişen kentsel dinamiklere bağlı olarak tren istasyonu, metro istasyonu, banka, mağaza, sağlık tesisleri gibi yeni yapı türleri ortaya çıkmıştır. Yeni yapılar için seramik karo, yüksek dayanımı, hızlı uygulanabilir olması, temizlik kolaylığı sunması, hijyenik yüzeyler ve aydınlık mekanlar sağlaması gibi nedenlerle avantajlı bir malzeme olarak görülmüştür. Özellikle kamu hijyeniyle ilgili endişelere paralel olarak yeni yapı türleri olan havuzlarda-banyolarda, umumi tuvaletlerde, hastanelerde seramik estetik özelliklerinden ziyade bu işlevsel yönü nedeniyle kullanılmıştır (Herbert ve Huggins 1995; Marshall 2021).

Gelişen demiryolu ağları yeni bir mimari mekanı beraberinde getirmiştir. Yolcu istasyonlarında, sağlamlığı ve kolay temizlenebilir olması gibi sebeplerle taşa göre avantajlı olan seramik karolar tercih edilmiştir. Ancak bu seramik yüzeylerin diğer bir avantajı da demiryolu seyahatini renkleri ve desenli yüzeyleriyle kullanıcılar için benzersiz bir deneyim ortamına dönüştürmesidir (Şekil 2.6). Seramiğin sunduğu bu estetik özellikler tren ve metro istasyonlarının kimliklerini oluşturmak için kullanılmıştır (Herbert ve Huggins 1995). Seramik karoların metro istasyonlarındaki kullanımı, bu mekanlara sanatsal bir değer katarken, yer altında hareket halinde olan insanlar için birer tanımlayıcı öge olarak işlev görmektedir. Seramik yüzeylerin renkleri, kompozisyonları metro kullanıcıları için birer işarete dönüşebilme potansiyeli taşımaktadır (Herbers 1996).



Şekil 2.6. Demiryolu istasyonlarında seramik kullanımına ilişkin ilk örnek, Worcester, Shrub Hill İstasyonu, bekleme odası, dökme demir-seramik karo uygulaması (Herbert ve Huggins 1995:108; NRHA 2016)

Seramik karo üretimindeki endüstrileşme bu malzemenin tüm gelir gruplarından insanlara ulaşmasını sağlamış, dolayısıyla seramiğin konutlardaki kullanımı yaygınlaşmıştır. Öncelikle ocak ve şöminelerde kullanılan seramik, zamanla mobilyalarda, konutların giriş cephelerinde ve giriş hollerinde, mutfaklarda yer almıştır. Bu dönemdeki seramik kullanımı ve tasarımını etkileyen önemli unsurlardan birisi Yakın Doğu'ya yapılan seyahatlerdir. 16. ve 17. yüzyılda Suriye'de ve İznik'te üretilmiş çiniler, Mağribi üslubu çiniler, hem ilgililerin koleksiyonlarında yer almış hem de bu çiniler dönemin seramik karo tasarımlarını etkilemiştir. Londra'da Leighton House gibi konutlarda, Toskana'daki konutlarda bu geleneksel çini tasarımlarından referansla üretilen seramikler kullanılmıştır (Şekil 2.7). 19. yüzyıl sonunda İngiltere'de popüler olan mekanlardan biri de Türk hamamları olmuştur. Bu hamamlar, Mağribi tarzı başta olmak üzere çeşitli seramik, çini ve pişmiş toprak malzemelerle dekore edilmiştir (Herbert ve Huggins 1995).



Şekil 2.7. Leighton House, Arab Hall, Lord Leighton koleksiyonunda bulunan çini panoların eksik parçaları William de Morgan tarafından düzenlenmiştir (Herbert ve Huggins 1995:147)

19. yüzyıl sonuna gelindiğinde seramik karolar, sadece kamu binalarında ve sivil binalarda değil, ticari yapılarda da kullanılmaya başlamıştır. Firmalar markalarını daha görünür hale getirmek için seramiği kullanmıştır, seramik çok çeşitli desenlerle ve renklerle bankalar, pasajlar, mağazalarda yer almıştır (Herbert ve Huggins 1995).

Seramiğin endüstrileşme süreci devam ederken az sayıda üretici ya da bireysel olarak çalışan zanaatkarlar, geleneksel yöntemlerle artistik üretimlerine devam etmiştir. William Morris hem tasarımları hem bu alandaki yazınsal üretimleri ile dönemin önemli isimlerindendir. Morris'in firmasında ürettiği karolar çok başarılı olmasa da onunla benzer yaklaşımda tasarımlar üreten William De Morgan, tasarımlarında sır ve renk denemeleri yaparak ustalaşmış, İznik çiniciliği de dahil olmak üzere çeşitli geleneksel kaynaklardan beslenen ve çok canlı tasvirleri barındıran desenler üretmiştir. De Morgan tarafından üretilen seramik karolara örnek olarak, mimar Halsey Ricardo'nun 1904 yılında Ernest Debenham için tasarladığı ev verilebilir (Şekil 2.8) (Herbert ve Huggins

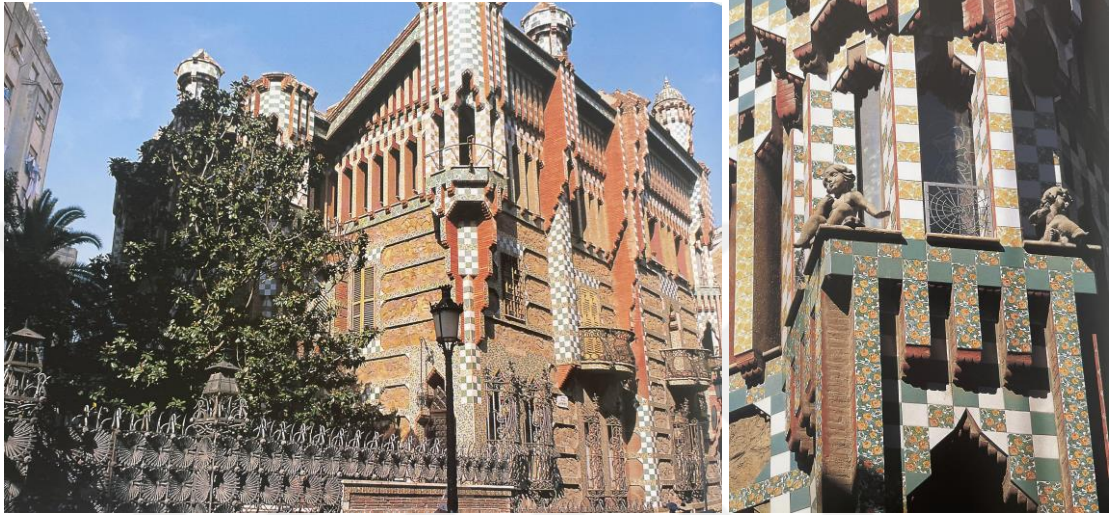
1995). Morris ve De Morgan'ın çabaları, Arts & Crafts olarak bilinen endüstrileşmeye karşı geleneksel üretimi ve zanaat bilgisini kullanmayı, tasarım ürünlerinde sanatsal niteliği ön plana çıkarmayı hedefleyen bir hareketi oluşturmuştur. Morris'e göre, yüzyıllardır bir zanaat ürünü olarak var olan seramik, yılların birikiminden hareketle geleneksel desenlerden referansla ve el işçiliği ile üretilmelidir (Herbert ve Huggins 1995).



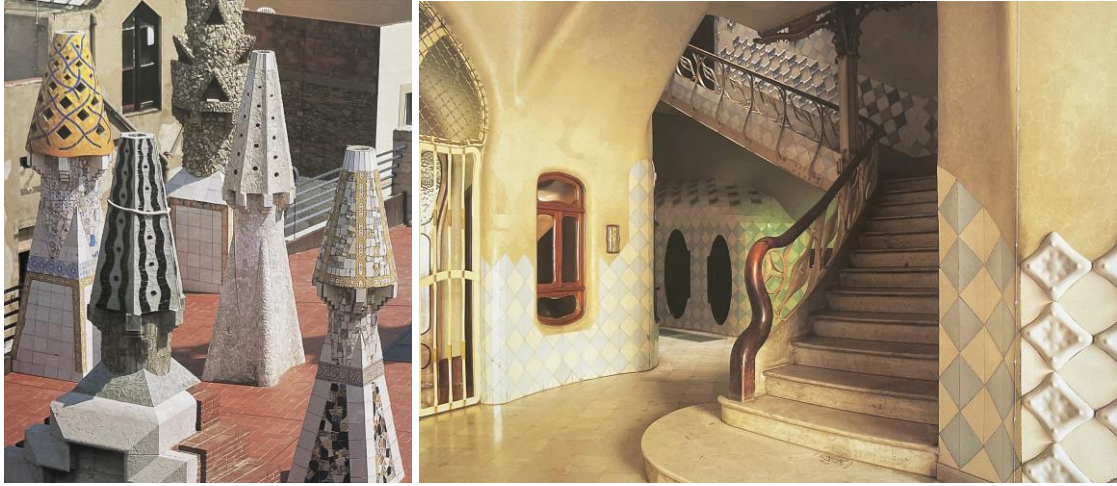
Şekil 2.8. Ernest Debenham Evi, Londra (Brittain-Catlin 2017)

Arts & Crafts hareketi sadece İngiltere'de değil Avrupa'daki diğer ülkelerde ve Amerika'da da etkili olmuştur. 20. yüzyılın ilk yıllarına değin etkili olan bu hareket Art Nouveau ve Art Deco hareketlerinin de öncüsü olarak kabul edilir. Art Nouveau, etkili olduğu ülkelerde Jugendstil, Secession Stil gibi farklı isimlerle tanımlanmış, temelde doğaya ilişkin formları, bitkisel ve kıvrımlı desenleri, ince işçiliği ön planda tutan bir tasarım ve üretim yaklaşımıdır. Belçika'da Victor Horta, İspanya'da Antoni Gaudi bu tasarım yaklaşımıyla üretim yapan önemli mimarlardan olmuştur (Baeck 2014). Gaudi'nin erken tasarımlarından biri olan Casa Vicens (1883-1885) bir seramik üreticisi için tasarlanmıştır (Şekil 2.9). Dolayısıyla bu yapıda Gaudi seramiği yoğun bir şekilde kullanma imkanı bulmuştur. İlerleyen yıllarda gerçekleştirdiği tasarımlarda seramiğe ilişkin bu tutumunu sürdürmüştür. Seramiği hem karo formunda hem kırılmış parçalar

biçiminde kullandığı bir tasarım yaklaşımı geliştirmiştir (Şekil 2.10) (Herbert ve Huggins 1995; Nonell 2000). 20. yüzyılın başında İskoç mimar Charles Rennie Mackintosh'un çalışmalarından ilhamla, daha geometrik ve soyut bir tarzı yansıtan karo tasarımları da yapılmıştır. Art Nouveau tarzı seramik karolar 1920'lerin sonuna kadar popülerliğini korumuştur (Baeck 2014).



Şekil 2.9. Casa Vicens, 1883, Barcelona, (Nonell 2000:26,32)



Şekil 2.10. Güell Sarayı terası, seramik parçalarla kaplanmış bacalar, 1888 (Nonell 2000:45); Casa Batlló iç mekanında karo biçimli seramikler, 1906 (Nonell 2000:98)

1910'lu yıllardan itibaren mimarlıkta, geçmişten gelen biçim aktarımlarını reddeden ve çağın koşullarına göre üretim yapmayı amaçlayan modern hareket (modernizm) etkili

olmuştur. Modernizm; beton, demir, cam gibi yeni malzemelerin sade ve yalın bir şekilde bir araya getirildiği bir mimarlığı tanımlarken, modernizm üzerine oluşan literatür de malzemeler söz konusu olduğunda beton ve demir üzerinde daha çok durmaktadır. Fakat seramik de bu dönüşen mimarinin yeni malzemelerinden birisi olarak okunmalıdır (Marshall 2021; Wagner 2021). Modern mimarlık, seramiğin mekanlardaki kullanım biçimini değiştirmiştir. En büyük değişim seramik karo tasarımlarında desen ya da bezemenin azalmasıdır. Bununla beraber seramiklerde mat sırlar kullanılmış, pastel renkler denenmiştir (Herbert ve Huggins 1995). Diğer bir değişim ise seramiğin yeni mimari dile uyum sağlamasıdır. 20. yüzyılın başında beton yeni bir malzeme olarak hala deneysektir. Yapısal ve estetik açıdan uzun vadeli performansı bilinmeyen beton yüzeyler seramik, taş gibi malzemelerle kaplanmıştır. Ancak bu seramik kaplamalar betonarme strüktürün düzenine göre şekillendirilmiştir. Bu yaklaşım 20. yüzyılda modern mimarlığın bir kanonu haline gelecek strüktürün kendini göstermesi ilkesinin başlangıcı olarak okunabilmektedir (Marshall 2021).

Modern mimarlıkla birlikte değişen beğeni anlayışı ve Büyük Buhran'la ortaya çıkan ekonomik zorluklara bağlı artan maliyetler 1930'larda seramik üretiminin azalmasına neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı ve beraberinde yaşanan ekonomik zorluklar genel olarak seramik üretimi ve uygulamalarını azaltmıştır (Baeck 2014).

Savaş sonrası dönemden söz etmeden önce değinilmesi gereken önemli bir oluşum Bauhaus okuludur. Bauhaus, sanayileşmeye karşı sanat-zanaat birlikteliğine dayanan ve el işçiliğini önceleyen bir üretimi savunan anlayışla kurulmuş eğitim kurumudur. Tasarım eğitime odaklanan okul, 1919'da Bauhaus ismiyle Almanya'da açılmıştır. Bu okulda resim, heykel, mimarlık gibi tasarım disiplinlerini bir araya getirerek el sanatları birliğini yaratmak ve yeni tasarımcılar, zanaatkarlar yetiştirmek amaçlanmıştır. Bu anlayış hem tasarım eğitiminin bir parçası haline getirilmeye çalışılmış, hem de günlük yaşamı düzenleyen mekanlara, nesnelere, üretime uygulamalar yoluyla aktarılmıştır. Okul, 1933'te Almanya'daki Nazi rejimi tarafından kapatılana kadar öğretime devam etmiş, kapandıktan sonra eğitimciler Avrupa'nın çeşitli ülkelerine ve Amerika'ya giderek Bauhaus eğitim modelini yaymaya ve geliştirmeye çalışmışlardır. (Erzen 2009; Beşgen, Kuloğlu ve Fathalizadehalemdari 2015; Yorgancıoğlu 2020).

Bauhaus'un önemi, tasarım işleri için bütüncül bir yaklaşım ortaya koymasıdır. Bu anlayış, yalnızca oluşturulduğu dönemde değil, ileriki yıllarda da çözüm sunan evrensel bir bakışı geliştirmiştir (Erzen 2009). 1950 sonrası dönemde, modern mimarlığın sıradanlığına karşı çözüm arayan bir eğilim olarak ortaya çıkan sanat ve mimarlık birlikteliği seramiğin de yeniden mimari tasarıma dahil edilmesini sağlamıştır. Dönemin yeni yapı tipolojileri olan toplu konutlarda, banka, otel, işhanı, kültür ve turizm merkezi gibi birçok kamusal yapıda seramik, iç mekanlarda, cephelerde ve dekoratif ürünlerde kullanılmıştır. Bu sanat bütünlüğünün kurulmasında kamusal yapıların tasarımında belli bir oranda sanatsal öğenin kullanımını zorunlu kılan yönetmelikler ve devlet destekleri de etkili olmuş olmalıdır (Hockmeyer 2008; Erkol 2009).

Mimarlık ve sanat birlikteliği bağlamında 20. yüzyıl boyunca birçok mimar, çalışmalarında bütüncül tasarım anlayışını benimsemiş; bazıları seramiğe ayrıca önem göstererek yapı tasarımlarına seramik malzemeyi dahil etmiştir. Hem mimari tasarımlarındaki seramik uygulamaları hem de modern mimarlık seramik konulu yazınsal üretimiyle Otto Wagner; seramiği çok farklı biçimlerde farklı mimari yüzeylere uygulayan ve malzemenin sınırlarını geliştiren Antoni Gaudi; modern Brezilya mimarisi için seramiği kültürel bir öğe olarak tanımlayan ve sanatçılarla kurduğu işbirlikleriyle seramiği yapılarında sergileyen Oscar Niemeyer; benzer şekilde İtalyan mirasının bir parçası olarak gördüğü seramikleri, bütüncül bir tasarım anlayışıyla yapılarına dahil eden Gio Ponti; seramiği, yalın ve modern mimari biçim diline entegre eden Alvaro Siza, bu mimarlardan bazılarıdır. Yalnızca mimarlar değil, seramik sanatçıları, zanaatkarlar ve seramik üreticilerinin birlikteliğiyle, özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası dönemde seramiğin önemli bir tasarım öğesi olduğu pek çok uygulama hayata geçirilmiştir.

Tasarımlarında modern ile geleneği birleştirmeyi deneyen mimar Oscar Niemeyer, Brezilya'nın kolonyal geçmişini oluşturan ve Portekiz kültürel mirasının bir parçası olarak görülen seramiği yapılarında kullanmıştır. Mimarın seramiği kullanım amacı temelde kültürel ya da tarihsel bir imge arayışı olsa da, seramiğin modern mimarının gerekliliklerine de hizmet edecek bir unsura dönüşmesini hedeflemiştir. Ona göre

seramik, yapı ile çevre arasındaki bağımsızlığı vurgularken aynı zamanda güzel sanatlar birliğinin bir ifadesidir (de la Torre Fornes 2020). Rio de Jenerio'daki Eğitim ve Halk Sağlığı Bakanlığı binasında seramik karolar, parlaklıkları ve renkleri nedeniyle Brezilya geleneğinin bir göstergesi olarak görülürken, yapıyı çevreden ayırıştırarak belirginleşmesine katkı sağlamıştır (de la Torre Fornes ve ark. 2023).

Niemeyer, Pampulha Kompleksi'nin (Şekil 2.11) tasarım sürecinde seramik sanatçısı Athos Bulçao ile çalışarak, plastik sanatlar ve mimarinin bütünleştirilmesi yönünde bir tavır geliştirmiştir. Bu projede seri halinde tekrarlanarak kullanılan ve geometrik motiflere dayanan seramik kaplamalar, Niemeyer'ın anıtsal mimarisini insan ölçeğine yaklaştırmış ve "kesinlikle işlevsel olanlardan çok algısal ve çevresel yönlerle ilgisi olan" etkiler elde etmiştir. Niemeyer, kariyerinin başında mimari seramiği daha çok tasarımını Brezilya kültürel geleneğiyle ilişkilendirmek ve çevre ile yapı arasındaki ayrımı kuvvetlendirmek amacıyla kullanmış, projelerde sanatçılarla işbirliği kurmuştur. Ancak mimar daha geç tarihli tasarımlarında, seramiği rengini ön plana çıkaracak şekilde kompozisyonel bir kaynak olarak kullanmıştır. Seramik, azaltılmış bir renk yelpazesi kullanılarak ve çoğu zaman tek renkten yararlanılarak, binanın belli yönlerini ya da mimari formları karakterize etmek için kullanılmıştır. Mimar genellikle kırmızı renkle girişleri ve rotaları belirginleştirmiştir (de la Torre Fornes ve ark. 2023).

Portekiz-Brezilya çini geleneğini ifade eden sembolik mavi renk son projelerinde baskın olmaktan çıkarak, mimarın gelenekle olan bağını koparmıştır. "Niemeyer renklere yaklaşımında yerel çağrışımlara yabancı soyutlaması ve mimari formun tanımıyla olan ilişkisi nedeniyle, yirminci yüzyılın avangardından, özellikle de Neoplastisizm'den" ilham almıştır. Ancak mimarın genellikle tek renkli karolardan oluşan bu kullanımı kimi zaman yerini renkli boyalı bir yüzeye bırakmış, bu tasarım yaklaşımı seramik ve boya kullanımına dair niyetlerinde net bir farklılık görülmediği şeklinde yorumlanmıştır (de la Torre Fornes ve ark. 2023).



Şekil 2.11. Assisi Kilisesi, Pampulha Kompleksi (Torre Fornes ve ark. 2023:112)

Niemeyer'in kolektif sanatsal ifadeyi bir mimari projeye entegre etme konusundaki kalıcı iradesi binanın kompozisyon okumasını güçlendirmenin ötesinde kendine gönderme yapan plastik sanatların hizmetinde bir amaçla renk kullanımından türetilmiştir (de la Torre Fornes ve ark. 2023).

İtalyan mimar Gio Ponti de mimari projeleri için seramik tasarımları gerçekleştirmiş, seramik üreticileriyle işbirliği yaparak, bu malzemeyi mimari tasarımlarına dahil etmiştir. Özellikle onun işleriyle özdeşleşen renk, seramik ile bütünleştirilmiştir (Rossi ve Buratti 2018). Mavi rengin birkaç tonunu kullanarak tasarladığı karoları farklı kombinasyonlarla bir araya getirerek, Sorrento'daki Hotel Parco dei Principi'nin odalarında kullanmıştır. "Seramik, mekanları birleştirebilen bir unsur olarak birkaç tonda tek bir renk seçimini ön plana çıkararak, iç mekanlara aydınlık bir kimlik kazandırmıştır" (Rossi ve Buratti 2018:70). Ponti, aynı zamanda seramiği İtalyan kültürüyle özdeşleştirmiş ve İtalya'yı temsil eden en önemli unsurlardan biri olarak görerek yurtdışında gerçekleştirdiği projelerinde seramiğe yer vermiştir. Amerika'da uygulanan Allitalia bilet gişesi (Şekil 2.12) savaş sonrası İtalyan modernizmini

uluslararası arenada temsil eden önemli bir projedir. El yapımı sırlı seramikler ve seramik heykeller diğer unsurlarla birlikte modern bir İtalya mesajı vermektedir (Hockemeyer 2008; Sullivan 2016). Mimar, sanatçılarla işbirliği yaparak seramik uygulamalarda malzemenin kendisini vurgulamayı tercih etmiştir. International Labour Exhibition projesinde Ponti'yle birlikte çalışan Melotti biçimsel olarak birbirinden farklı ve elle üretilmiş çinilerle zanaatkarlıktan çok onun özü olan maddi ifadesini ortaya koymayı amaçlamıştır (Şekil 2.12). Soyut tasarıma sahip karoların kimisi sırlı kimisi sırsız üretilmiş, sonuç ürün figüratif bir duvardan ziyade bir malzeme kütesine, çevredeki alana uzanan ve onunla etkileşime giren dokunsal nesnelere dönüşmüştür (Sullivan 2016). Ponti, uygulamalarıyla olduğu kadar yazınsal üretimleriyle de seramik ve renge dair düşüncelerini geniş kitleler ile paylaşmıştır. Rengi yaşam alanlarını tanımlayan farklı unsurlar arasındaki bağ olarak gören Ponti, mekanlardaki kromatik uyuma dair önerilerini, hazırladığı renk şemalarıyla ortaya koymuştur (Rossi ve Buratti 2018).



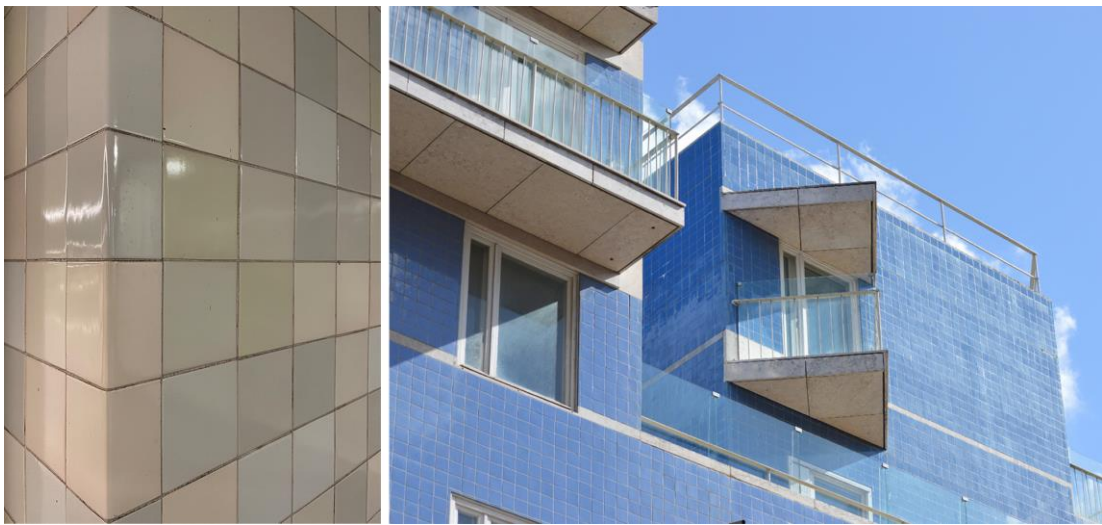
Şekil 2.12. International Labour Exhibition; Alitalia Ticket Office (Life 1 December 1961'den aktaran Sullivan 2016:722,730)

1950'li yıllardan sonra Brezilya ve İtalya örneklerine benzer biçimde Portekiz'de de seramik malzeme ile arkitektonik çevreler arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlayan bir anlayış gelişmeye başlamıştır. Portekiz bağlamında azulejo, mimariyle bütünleşme, mekana özel çözümler üretme ve tasarım çeşitliliği yaratma anlamında üst düzey bir başarı yakalamıştır (Leitao 2016; Leitao 2018).

Portekiz kültürel mirasının önemli bir ögesi olan seramiği, yapılarında modern bir yaklaşımla değerlendiren mimar Alvaro Siza, özellikle monokromatik (tek renkli) çinilerin potansiyelini kullanarak tasarımlarını gerçekleştirmiştir. 1998 Uluslararası Sergisi için tasarladığı Portekiz pavyonunda yeşil, kırmızı ve mavi-gri olmak üzere üç farklı renkte üretilen seramikler ile yüzeyleri tanımlamıştır (Şekil 2.13). 2003 yılında Lizbon’da inşa edilen Bragança Terasları projesinde ise beyaz, bej, gri ve 2 farklı mavi rengi tercih etmiştir. Tek renkli seramiklerin tonal değişiklikler göstermesinin amaçlanması ve yüzeylerin ışıkla etkileşiminin düşünülmesi, mimarın seramiğe olan yaklaşımını ortaya koymaktadır (Şekil 2.14) (Pais 2018).



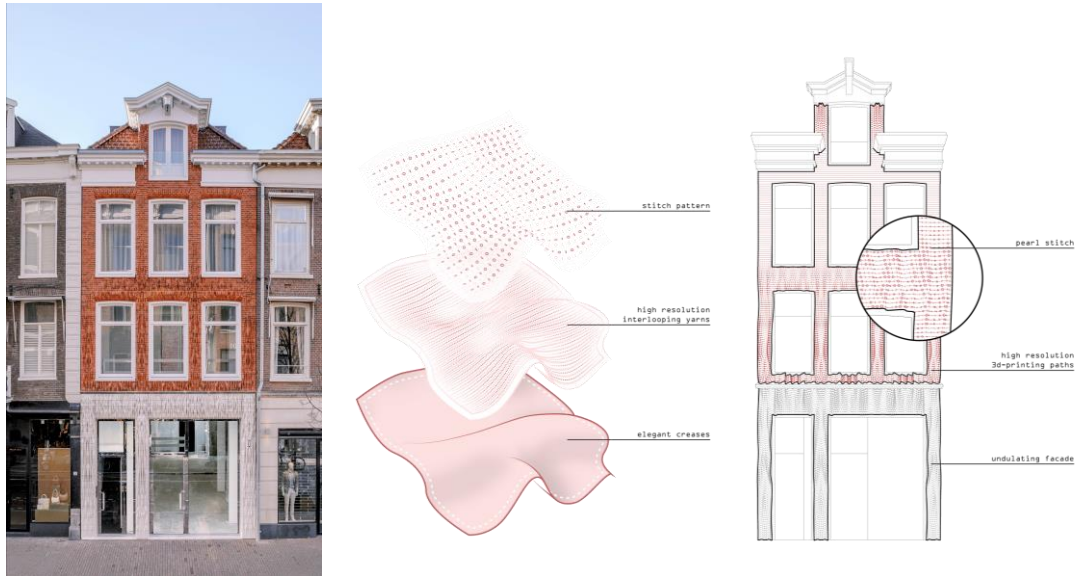
Şekil 2.13. Portekiz Ulusal Pavyonunda yeşil ve kırmızı renkli seramikler, Lizbon



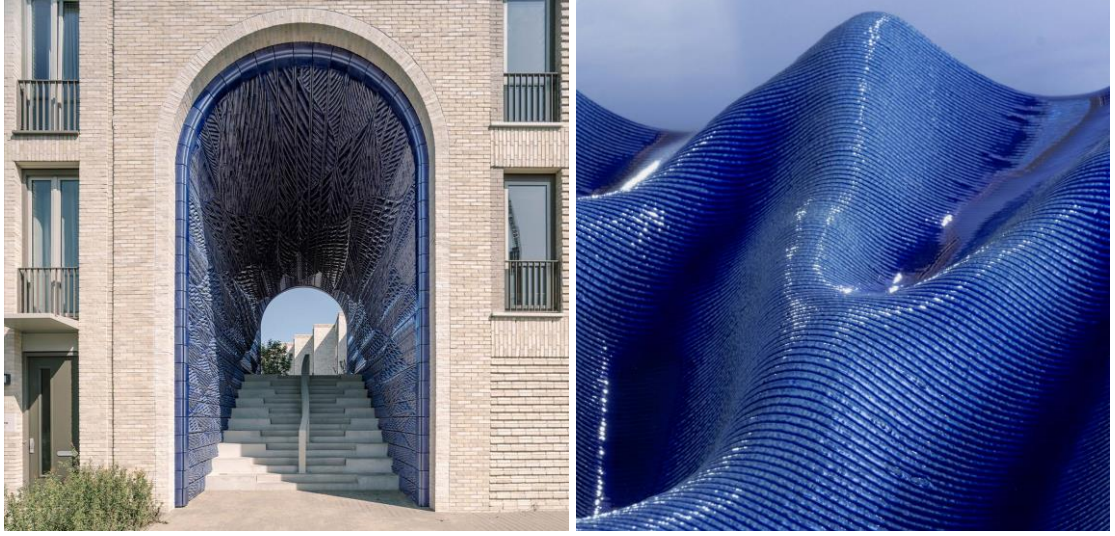
Şekil 2.14. Porto Sao Bento metro istasyonunda tek renkli seramik karo köşe detayı; Lizbon Bragança Terasları projesinde mavi renkli seramikler

Günümüzde ise mimari seramik tasarımı, üretimi ve mimarlıktaki kullanım biçimi çok çeşitli şekillerde sürdürülmektedir. Endüstriyel üretimin yaygınlaşmasıyla doğal renkler ya da incelikli tasarımlar yerini büyük ölçüde standart boyutlara ve detaylara bırakmıştır. Uygulama sürecini kolaylaştıran bu endüstriyel seramikler yapılara sonradan dahil edilen birer kaplama malzemesine dönüşmektedir (Cidem ve Tekin 2020). Ancak endüstriyel yöntemlerin yanı sıra geleneksel yaklaşımlarla seramik üreten ve bu ürünlere tasarımlarında yer veren mimarlar da bulunmaktadır. Endüstriyel ve geleneksel yöntemlere ek olarak günümüzün mimari seramik sektörü dijital yöntemlerden de yararlanmaktadır.

Dijital üretim yöntemlerini, hesaplamalı tasarımla birleştiren Stüdyo RAP, günümüz mimarlığına seramik kullanımına ilişkin çağdaş öneriler getirmektedir (Şekil 2.15 ve 2.16). Tasarımlarında geleneksel Delft (Hollanda) seramik tasarım bilgisinden yararlanan stüdyo, dijital tasarım algoritmaları ve 3D baskı teknolojileriyle mimari seramikler üretmektedir (RAP 2013). Ekibin gerçekleştirdiği mimari seramik tasarımlarındaki temel yaklaşım, seramik yüzeylerin tarihi bağlamla uyum sağlaması ve mekan tanımlayıcı öğeler olmasıdır.



Şekil 2.15. Ceramic House, Studio RAP, Amsterdam, 2022 (RAP 2022)



Şekil 2.16. Delft Blue Projesi, Stüdyo RAP, Delft, 2019 (RAP 2019)

Günümüzde, seramiğin mimarlıktaki kullanım amacı geçmişte olduğu gibi işlevsel ve estetik odaklıdır. Hijyen, dayanım, kolay bakım günümüzün mekan tasarımlarında da seramiği önemli hale getirmektedir. Seramik aynı zamanda mimari bir mekanın geleneksel olanla bağ kurmasını sağlayan bir unsur olarak da görülmektedir. Geleneksel desen, form veya teknikten ilhamla tasarlanan seramik yüzeyler mevcuttur. Aynı zamanda seramik, mimariyi daha tanımlı hale getiren ve mekanın kalitesini artıran bir malzeme olarak da görülmektedir. Örneğin İspanya İbiza’da RipollTizon Stüdyo tarafından tasarlanan bir sosyal konut projesiyle ilgili olarak, projeyi ödüle layık gören İspanya Seramik Karo Üreticileri Derneği (ASCER) jürisi; yüksek dayanıma sahip ve geleneksel görünümlü sırlı seramikleri estetik ve mimari kaliteyi artırıcı bir unsur olarak değerlendirmiştir (Şekil 2.17). Seramik, yapının doluluk ve boşluklarını ifade eden dekoratif bir sistem gibi çalışmakta, sirkülasyon alanlarını ve girişleri karakterize etmektedir (Bonas 2022).



Şekil 2.17. Sosyal Konut Projesi, RipollTizon Stüdyo, İbiza, 2022 (ArchDaily 2023)

Seramiğin mekanı karakterize eden kullanımlarına dair bir başka örnek, Adam Nathaniel Furman tarafından tasarlanan Londra'daki Croydon Colonnade projesindeki üç boyutlu ve renkli seramiklerdir (Şekil 2.18). Furman, tüm tasarımlarında rengi merkeze aldığı kompozisyonlar üretmektedir. Bu tasarım yaklaşımını seramik karo-mekan ilişkisine de yansıtmaktadır. Seramiğin mimarlıktaki kullanım amaçlarına ek olarak, mimarlar ve tasarımcılar bugün de üreticiler ve zanaatkarlarla çalışmaya devam etmekte, projelere özel detay, biçim ve dokular tasarlamaktadır. Bu yaklaşımla tasarlanmış seramiklere örnek olarak, her ikisi de mimar Benedetta Tagliabue (EMBT) tasarımı olan Milano'daki Ragno Flagship Showroom ve Barselona'daki Santa Caterina Market projeleri gösterilebilir (Şekil 2.19 ve 2.20).



Şekil 2.18. Croydon Colonadde projesi, 2023 (Furman 2023)



Şekil 2.19. Ceramiche Ragno Flagno Showroom, Milano, 2022 (Tagliabue 2022)



Şekil 2.20. Santa Caterina Market, Barselona, 2005 (Tagliabue 2005)

2.2.3. Türkiye’de çini-seramik tasarımı ve mimarlıktaki yeri

Bu bölümde, 20. yüzyıl öncesinde çininin mimarlıktaki yeri özetlenerek, 20. yüzyıldan günümüze çininin tasarımı, üretimi, kullanım alanı ile bunları etkileyen ekonomik ve teknolojik gelişmeler, Türkiye mimarlığı bağlamında değerlendirilmiştir.

Türkiye bağlamında çininin yaygın bir biçimde mimarlıkta kullanımı 12. yüzyıldan itibaren görülmektedir. Bir kısmı günümüze ulaşmış olan bu mimari eserlere Anadolu Selçuklu kentleri ev sahipliği yapmaktadır. Anadolu’daki çini geleneğinin kökeni ise başta Mezopotamya olmak üzere, İran coğrafyasındaki Büyük Selçuklu devri yapılarına dayanmaktadır. Fakat Anadolu coğrafyası, sunmuş olduğu yeni yapı malzemeleriyle yeni tekniklerin gelişmesini sağlamış, çini 12. yüzyıldan itibaren Anadolu mimarlığına özgü nitelikler kazanmıştır. Bu dönemde sırlı tuğla tekniği başta olmak üzere, mozaik tekniği ve renkli sır tekniğiyle üretilmiş çiniler, yapıların hem cephelerinde hem de iç mekanlarında yer almıştır. Giriş mekanları, duvarlar, üst örtü elemanları, minareler gibi yapı bölümlerinde çini tasarıma dahil edilmiştir. Çini kompozisyonların geometrik bir kurguyla oluşturulduğu, kufi ve sülüs yazılı düzenlemelerin bu kompozisyonlara

entegre edildiği görülmektedir. Firuze, turkuaz, kobalt, mangan ve siyah bu dönemde sıklıkla kullanılan renklerdir. Sivas Gök Medrese, Konya Karatay Medresesi, Beyşehir Eşrefoğlu Cami, Malatya Ulucami bu dönemde inşa edilmiş yapılardan bazılarıdır (Yetkin 1993; Arık 2007; Öney 2007).

Anadolu mimarlığının önemli unsurlarından biri haline gelen çini, Osmanlı devrinde sarayın desteğiyle birlikte gelişmeye devam etmiştir. 14. yüzyıl sonu 15. yüzyıl başına tarihlenen erken Osmanlı devri yapılarında renkli sır tekniğiyle üretilen çiniler Tebrizli ustalar tarafından yerel atölyelerde imal edilmiştir. Bursa ve Edirne kentlerindeki yapılarda bu teknikle üretilmiş çiniler mevcuttur. 15. yüzyıl ortasından itibaren ise İznik kenti çini üretimi ile ön plana çıkmaya başlamıştır. Kentte yapılan kazılar ve araştırmalar İznik'te Roma, Bizans, Selçuklu, Beylikler dönemlerinde sırlı ve sırsız seramik üretimleri yapıldığını ortaya çıkarmıştır. Ancak Osmanlı devrinde İznik, büyük bir üretim kapasitesine ulaşmıştır. Sarayın siparişleri ve İstanbul'daki nakkaşhanenin yönlendirmesiyle Osmanlı kentlerindeki anıt yapılar için çok sayıda çini üretilmiştir. Saray ve atölyelerin doğrudan ilişkili olması İznik çiniciliğinin başarılı olmasını sağlayan etkenlerdendir. İznik çinisine artan taleple birlikte üretimde standartlaşmaya gidilmiş, dikdörtgen ve kare ebatlı standart karo ölçüleri benimsenmiştir. Bu dönemde kobalt ve turkuaz hakim renk olurken, yeşil ve kırmızı renkler de bir dönem başarıyla uygulanmıştır. Özellikle kırmızı renk İznik çiniyle özdeşleşen, başarılı uygulamaları yapılabilen bir renk olmuştur. 17. yüzyılın ortasına kadar üretildiğini bildiğimiz İznik çinilerinde sıraltı tekniği benimsenmiş; lale, karanfil, gül, bahardalı gibi motiflerin yer aldığı natüralist panolar ve ulama olarak adlandırılan bir yönde veya iki yönde çoğaltılabilen karolar temel kompozisyonlar olmuştur. Osmanlı mimarisinde çini özellikle iç mekan tasarımının önemli bir ögesi haline gelmiş, yapının mimari öğeleri ile bütünleşen bir tasarım anlayışı geliştirilmiştir. Süleymaniye Cami, Kadirga Sokollu Mehmet Paşa Cami, Atik Valide Cami gibi yapılar çini uygulamaları açısından dönemin önemli yapılarıdır. Topkapı Sarayı haremde de benzer özelliklere sahip çiniler mevcuttur. 17. yüzyıl ortasından itibaren ise İznik çiniciliği önemini yitirmeye başlamıştır. Sarayın atölyelere eskisi gibi ilgi göstermemesi, ekonomik problemler, teknik ve renk kalitesindeki gerileme bu durumun temel sebepleridir. Zaman içinde İznik atölyeleri kapanmıştır. Buna karşın 18. yüzyıldan itibaren Kütahya, çini merkezi

olarak gelişmeye başlamış, İstanbul'da ise Tekfur Sarayı'nda atölye kurularak denemeler yapılmıştır (Turan Bakır 1999; Turan Bakır 2007; Kırımlı 1981).

Kütahya 18. yüzyıldan itibaren çini üretimi konusunda merkez olmayı sürdürmüş, bu dönemde çini, yapılarda çok fazla tercih edilmemiştir. 19. yüzyılın sonuna doğru çini ve seramik yeniden mimari tasarım kapsamında değerlendirilen bir malzeme olarak ilgi görmeye başlamıştır. 1890'lardan itibaren Art Nouveau, dünyada olduğu gibi Osmanlı toplumunda da ilgi görmüş, mobilya tasarımı, iç dekorasyon ve mimari tasarımda Art Nouveau etkili tasarımlar üretilmiştir. Dönemin saray ve köşklerinde özellikle ıslak hacimlerde seramikler kullanılmıştır. Yurt dışından sipariş edilen bu seramiklerde floral kompozisyonlar ağırlıktadır. Lebon (Markiz) Pastanesi iç mekanında, Villa Mon Plaisir konutu cephesinde yer alan seramik panolarda floral desenlerin ve mevsim tasvirlerinin yanı sıra figüratif öğeler de yer almıştır. Söz konusu seramik panolar, hem değişen Osmanlı toplum yapısına hem de seramiğin iç mekan ve cephede kullanım yaklaşımındaki değişime dair önemli örneklerdir (Erarslan 2023).

20. yüzyıl başında, değişen siyasi ve kentsel ortam mimarlıkta çini kullanımını yeniden gündeme getirmiştir. Hem Tanzimat idealini benimsemiş idarecilerin ulusallığa ilişkin görüşlerini mimarlık aracılığıyla yansıtmak istemesi hem de Batılı mimarlık eğitimi alan Türk mimarların tasarımlarında yerel öğelere yer vermek istemesi, Anadolu mimarlığında köklü geçmişi olan çininin kullanım potansiyelini artırmıştır. Birinci Ulusal Mimarlık, Milli Mimari Rönesansı, Yeni-Osmanlı Mimarlığı gibi isimlerle anılan bu dönemde, tasarım ve işçilik kalitesi yüksek, batılı normlara uygun biçimlenmiş yapılar inşa edilmiştir. Kentleşmeye bağlı olarak yeni yapı tipleri ortaya çıkmıştır. Vakıf hanları, iskeleler, idari binalar ve okullar bu yapılardan bazılarıdır (Akın 2003; Kızıldere ve Sözen 2011). Bu dönemde çini, Selçuklu üretimlerinde olduğu gibi yeniden dış cephe tasarımını şekillendiren bir malzeme olarak mimarlıkta yer almıştır. İskeleler ve han binaları başta olmak üzere bu yeni kentleşmenin göstergesi olan binalar, geleneksel referanslarla yeni bir kimlik inşa etmeye çalışan anlayışın temsilcisi olmuştur (Satış ve Gür 2022).

Dönemin mimarları Kemalettin Bey, Vedat Bey, Ali Talat Bey, Muzaffer Bey tasarladıkları yapılarda çiniyi değerlendirmiştir. Kemalettin Bey mimari üretimlerinin yanı sıra yazdığı metinlerle çiniyle kurduğu ilişkiyi ortaya koymuştur. Yazılarında malzeme ve kültür ilişkisine özellikle dikkat çekmiştir. Ona göre Anadolu'nun yapı malzemesi tuğla, bezemesi ise çinidir. Çini aynı zamanda milli ruhu temsil etmektedir. Kemalettin Bey'in mimari üretimde bulunduğu bu dönem, inşaat ve zanaat arasında bir uzlaşma zemini kurulmaya çalışılan bir dönemdir. Yazılarından anlaşıldığı üzere, ona göre inşaat moderne yönelendir, tezyinat yani zanaat ise geçmişe dönüktür (Tekeli ve İlkin 1997; Ödekan 2009). Dolayısıyla mimar Kemalettin tasarımlarında çiniyi, yerelle kurduğu ilişkinin bir göstergesi olarak kullanmıştır.

Mimar Vedat Bey ise 20. yüzyıl başında yoğunlaşan mimari üretimlerinde çiniyi hemen her yapısında değerlendirmiştir. Özkan'ın (2009:173) ifadesiyle Vedat Bey'in yapılarındaki çini kullanımı “dikkatle tasarlanmış, vakit harcanmış, yapı sanatının temeline inen bir tutumdur”. Nitekim kendisinin eskiz defterlerinde çini desen ve kompozisyonları üzerine yaptığı eskizler mevcuttur. Hem Vedat Bey'in hem de mimar Muzaffer Beyin yapılarında kullandığı çinilerin desen tasarımlarını kendilerinin yaparak Kütahya'daki atölyelere gönderdikleri bilinmektedir (Ödekan 2009). Vedat Bey'in mimarlık pratiği modernlikle doğrudan bağlantılı bir tasarım sürecini mimarlık alanında içselleştirmiştir. Onun mimarlığa yaklaşımı genelde savunulanın aksine “taklitçi” bir tavırda değildir. Tasarımlarını, özellikle de kamusal nitelikli yapılarda anonimleştirmekten uzaktır. Konut yapılarında ise bu bireysel tavır daha az görülmektedir (Tanju 2003). Buna karşın kendisi ve ailesi için tasarlamış olduğu Şişli'deki konut, geleneksel konut biçimlerine daha yakın olan diğer konut tasarımlarından oldukça farklıdır. Bu yapısında çini de oldukça deneysel bir tavırla tasarıma dahil edilmiştir.

20. yüzyıl başında inşa edilmiş çinili yapılara örnek olarak, Sirkeci'deki Postane Binası, Defter-i Hakani Binası, Vakıf Hanları, Liman Hanı, Hobyar Mescidi, Büyükağa, Beşiktaş, Moda, Haydarpaşa, Kadıköy iskele binaları verilebilir. Bu yapılarda çini, çoğunlukla cephelerde değerlendirilmiştir. Dönemin çini üretim merkezi olarak Kütahya ön plandadır. Yapılarda yer alan çinilerin büyük bir kısmını Kütahyalı Mehmet Emin

Usta üretmiştir. Usta, hem bireysel olarak kendi atölyesinde hem iş hacmine göre kurduğu ortaklıklarla farklı atölyelerde üretim gerçekleştirmiştir (Arlı 1989). Mimar ve çini ustalarının işbirliği ile geçmiş dönemlere ait desenler stilize edilerek dönem çinileri tasarlanmıştır. Bu dönemde kente eklenilen yeni yapı tipleriyle çininin kullanım potansiyeli artmış; geçmişle özdeşleşen bir zanaat yeniden canlandırılmış, zanaatın mimariyle bir araya gelebildiği bir zemin oluşturulmuş; çini, Türk kimliğini oluşturma gayreti içinde olan anlayış için önemli bir yapı malzemesine dönüşmüştür.

Cumhuriyet ilan edildikten ve yeni bir yönetim anlayışı benimsendikten sonra, bir süre daha milli bir mimari oluşturma anlayışı devam etmiştir. Bu dönemde çini ve seramik birbirlerinden farklı iki malzeme olarak kabul görmeye başlamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Namık İsmail tarafından yapılan 1929 tarihli bir açıklamaya göre, seramik ve çinicilik atölyelerinden ayrı ayrı bahsedilir. “Seramik” ve “çinicilik” şeklinde iki ayrı terim kullanılması, o dönemde pişmiş toprak nesneler için iki ayrı alan olduğuna işaret etmektedir. Açıktır ki “seramik” modern/yeni olana, “çini”/“çinicilik” de eski/geleneksel olana atıfta bulunmaktadır. Böylelikle pişmiş-toprak malzemeler için eski/yeni karşıtlığına dayanan ikili bir anlam alanı oluşmaya başlamıştır (Yılmaz 2020:138).

Bu eski-yeni karşıtlığının mimarlık pratiğine yansımaları ise 1930’lu yıllarda modernizmin benimsenmesiyle görülür. Bu dönemde özellikle yabancı eğitimcilerin yönlendirdiği bir mimarlık pratiği ve eğitim ortamı oluşmuştur, geçmişte benimsenen eski ya da geleneksel biçimlerin yer aldığı mimarlık anlayışı terk edilmiştir. Fakat 1940’lı yıllarda milliyetçi düşünce yeniden etkisini göstermiş, Türk mimarlığında yerel ve milli unsurlara yönelen yaklaşımlar tekrar ortaya çıkmıştır. Literatürde İkinci Ulusal Mimarlık dönemi olarak anılan bu dönemin öncü uygulamalarından birisi mimar Bruno Taut’un Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi binasıdır. Taut tasarladığı bu yapının giriş cephesinde ve bunun devamı olarak iç mekanda fuayede almaşık duvar tekniğini kullanmış, taş ve turkuaz renkli çinileri bir arada değerlendirmiştir (Alpagut 2018). Taut bu yaklaşımıyla, Selçuklu ve Osmanlı devri eserlerinde gördüğümüz mimarlık biçimlerine modern mimarlık anlayışı içinde yer vermiştir. Ancak Taut’un geleneksel

Türk mimarlığına duyduğu ilgi sonucu sergilediği bu mimari yaklaşım, yüzeysel ve kişisel bir çaba olarak da değerlendirilmektedir (Aslanoğlu 1976).

İkinci Ulusal Mimarlık dönemine bir hazırlık olarak görebileceğimiz diğer bir örnek mimar Sedad Hakkı Eldem'in tasarım ve ifadeleridir. Eldem (1933), Mimar (Arkitekt) dergisinde yayımlanan "Bir Villa Projesi" başlıklı yazısında, konutun oturma odasının bir kenarında şöminenin yer alması ve bu şöminenin çini kaplamalı ocağın asrileştirilmiş bir şekli olması gerektiğini ifade eder. İlerleyen yıllarda ise Eldem'in bu düşüncesine paralel tasarımlar ve uygulamalar gerçekleştirdiği görülür. Örneğin 1957 yılında inşası tamamlanan Büyükada'daki Rıza Derviş Evi'ndeki şömineyi çintemani desenli karolardan oluşan bir çini kompozisyon ile tasarlamıştır. Sedad Hakkı Eldem 1930'lu yıllardan başlayarak mimarlık alanındaki uygulama ve araştırmalarını Türk evi üzerine yoğunlaştırmış, Milli Mimari Seminerleri adı altında bu araştırmalarını hem öğrencilerine aktarmış hem de projelerine yansıtmıştır. Eldem'in bu çalışmaları İkinci Ulusal Mimarlık döneminin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle Boğaz kıyıları için tasarladığı yalılar onun Türk mimarisinin ana hatlarını arayan araştırmalarından elde ettiği bilgiyle gerçekleştirdiği üretimler olmuştur (Aysel 2008). Bu yapılarda Türk mimarisiyle ilişkilendirdiği çinileri de kullanmıştır. Sirer Yalısı'nın iç mekanında, Bilimer Yalısı'nın girişinde bu mekanlar için özel olarak tasarlanmış altıgen birimlerden oluşan çiniler kullanılmıştır.

Mimarlıkta çini ve seramiğin varlığını etkileyen önemli gelişmelerden birisi çok partili hayata geçişle birlikte, liberal ilkelere dayanan yeni bir ekonomik yaklaşımın önünün açılmasıdır. 1950'li yıllarda kabul edilen yasalarla yabancı sermaye yatırımları ülkeye girmiş; buna paralel olarak gelişen özel sektör, mimarlık ortamında yeni bir üretim alanı oluşturmuş; yeni ekonomik yaklaşımın ürünleri olan holding şirketleri, yapılarını sanat eserleriyle var ederek mimariyi kurumsal kimliklerinin oluşumunda bir araç olarak kullanmışlardır. 1961 anayasasının kabulü ise daha özgür bir ifade ortamının ve örgütlenmenin yolunu açmış, oluşan toplumsal bilinçlilik ortamı modern mimarlığın insana mesafeli duruşunu eleştirerek, mimarlık-toplum arasındaki ilişkinin güçlenmesi gerektiğini savunmuştur (Yavuz 2017). Bu dönemde uluslararası üslup olarak kendini var eden modern mimarlık, hem Türkiye'de hem de dünyanın pek çok yerinde kişisiz

ya da tekdüze olarak eleştirilmeye başlanmış, dolayısıyla mimarlığın “kimlik” ve “yer” ile olan ilişkisi sorgulanmıştır. Eleştirilere karşılık dönemin modernist mimarları sanatçılarla birlikte çalışarak onların işlerini, eserlerini yapı programına dahil etmişlerdir. Evrensel uygulamalara paralel olarak Türkiye’de de yerelden izler taşıyan ya da Türk kimliğini vurgulayan sanatsal öğeler mimari tasarımla bütünleştirilmiştir. Yavuz (2008), uluslararası fuar pavyonlarında, çarşı ve iş hanlarında, apartman bloklarında uygulanan bu sanat öğelerini birer bezeme aracı olarak görmenin ötesinde “sanatçı-iktidar ilişkisi”, “endüstrileşmenin yeni boyutları” ve “kimlik ve modernite tereddütünde temsil problemi” başlıkları üzerinden okumanın yararlı olacağını belirtmektedir.

Modernizme karşı üretilen bu yeni yaklaşıma paralel olarak, 1950 yılında değişen iktidar ve bu iktidarın sanata ilgisiz politikaları sanatçıyı yalnız bırakmış, sanatçılar gelen taleplerin de etkisiyle eserlerini yapılar için üretmeye yönelmişlerdir. Bu dönemde kamusal yapıların üretimi için açılan yarışmalar ve özel sektörün yapı üretimindeki talepleri “temsil ve kimlik meseleleriyle yüzleşen mimarlar” ile sanatçıların buluşması için uygun koşulları oluşturmuştur (Yavuz 2008).

Bu koşullar altında gelişen mimarlık ve sanat birlikteliği 70’li yıllara kadar Türk mimarlığında ön plana çıkmıştır. Utarit İzgi, Andurrahman Hancı, Doğan Tekeli gibi mimarlarla Bedri Rahmi Eyüboğlu, Füreyâ Koral, Kuzgun Acar gibi sanatçıların yaptıkları üretimler dönemin önemli işbirliklerine örnek oluşturur. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Ankara Anafartalar Çarşısı (Şekil 2.21) gibi büyük ölçekli kamusal yapıların yanı sıra, birçok konut yapısı için de sanatsal üretimler yapılmıştır (Birol 2008; Tulum 2019). Dönemin seramik tasarımlarında, geniş yüzeylerin çalışıldığı görülmektedir. Güçlü renkler tercih edilmiş, yapının mimari diliyle ilişki kuran tasarımlar geliştirilmiştir (Çiftçi ve Tulum 2021). Dönemin mimarları bütüncül tasarım anlayışıyla seramik malzemeyi değerlendirmiştir. Mimar Abdurrahman Hancı’ya göre sanat eserleri mekanı tekdüze olmaktan çıkarmaktadır. Seramiğin de dahil olduğu sanat öğeleri ve yapı malzemeleriyle, yapılar süslenmekten ziyade tamamlanmış olurlar (Birol 2008).



Şekil 2.21. Anafartalar çarşısında Cevdet Altuğ eseri seramik yüzey, 1963, Ankara

1950 sonrası çini ve seramik sektörünü şekillendiren en önemli gelişme ise endüstrileşme sürecinin başlamasıdır. Marshall yardımlarının da katkısıyla yapı malzemesi sektöründe seri üretime geçilmiş, Şişecam, Gorbon Seramik, Kale Seramik gibi fabrikalar kurularak büyük hacimli üretimler yapılmaya başlamıştır (Şekil 2.22). Dolayısıyla seramiğin mimari mekanlarda kullanım potansiyelinde bir artış yaşanmıştır (Yüzer ve Cephaneçigil 2021). Bu dönemde, devlet yapılarında sanat öğelerinin yer almasını ve bu yapıların mimari üretim sürecine sanatçıların da katılımını sağlayacak yasaların oluşturulmasına gayret edilmiş (İzgi 1999); bu çabalar mimari mekanlardaki seramik eserlerin sayısının artmasını sağlamıştır.

Hem mimari üretimleriyle hem de çini ve seramiğe olan özel ilgisi nedeniyle ismi anılması gereken, dönemin önemli mimarlarından biri Rebii Gorbon'dur. Rebii Gorbon, mimari pratiğin yanı sıra 1950'li yıllardan itibaren akademisyenlik ve seramik üreticiliği gibi alanlarda da faal olmuştur. Mimarın seramik alanındaki üretimleri, Türkiye'de yüzyıl ortasında gelişmeye başlayan endüstriyel seramik üretimine paralel olarak ilerlemiştir. Gorbon'un kurmuş olduğu seramik atölyesi, sanayiye yapılan

desteklerle birlikte Gorbon Seramik Fabrikası'na evrilmiştir. 1963 yılında ise fabrika, Gorbon-Işıl Seramik A.Ş. adıyla devlet destekli özel bir kuruluşa dönüşmüştür. Fabrikada hem endüstriyel bir üretim benimsenerek standart ebatlarda karolar üretilmiş hem de yapılara özel olarak tasarlanan seramik pano projeleri gerçekleştirilmiştir. Gorbon-Işıl üretimi mimari seramikler Şişli Kenter Tiyatrosu, İzmir Konak Sosyal Sigortalar Çarşısı ve İşhanı, İzmir Büyük Efes Oteli, Büyük Tarabya Oteli, Atatürk Kültür Merkezi gibi projelerde, iç mekanlarda ve cephelerde kullanılmıştır. Mimar pek çok projede seramik sanatçılarıyla birlikte çalışmıştır. Gorbon-Işıl bünyesinde bir araya gelen mimar, sanatçı, üretici özneleri ve gerçekleştirdikleri üretimler, Bauhaus'un hedeflediği zanaat-sanat-endüstri bütünlüğüne dair önemli bir örnektir (Yüzer 2019).

Seramiğin bir endüstri olarak gelişmesi sürecinde, çininin bu yeni üretimler için bir referans olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Örneğin Eczacıbaşı tarafından yapılan 1958 tarihli bir açıklamada “çiniciliğin ihyasına çalışılacağı” belirtilmektedir. “Geleneksel çinicilik, ki en seçkin örnekleri 16. yüzyıl İznik üretimidir, kökeni nereye yerleştirilirse yerleştirilsin, hem sanatsal hem de endüstriyel boyutuyla modern Türk seramiği üzerinde erişilmesi, mümkünse aşılması gereken bir zirve kimliğindedir” (Yılmaz 2020:141). Yılmaz'ın ifade ettiği gibi 16. yüzyıl İznik üretimlerini araştırmaya ve bu üretimlerden referanslarla tasarımlarını gerçekleştirmeye çalışan mimarlar da olmuştur. Rebii Gorbon'un İznik çinisi üzerine ayrıca çalışmalar yürüttüğü bilinmektedir (Yüzer 2019). Sedat Hakkı Eldem ise hem tasarladığı konutlarda hem de Hilton Oteli, Florya Sahil Tesisleri gibi yapılarda, bazen biçim ve renk, bazen de renk ve motif anlamında geleneksel İznik üretimleriyle ilişki kuran çini karolara yer vermiştir.

Ancak bu dönemde mimari seramik üretimindeki asıl eğilim, Osmanlı pratiği ile ilişki kurmanın ötesinde Anadolu'da var olmuş diğer geleneklerle de ilişki kurma biçimindedir. Modern bir davranış biçimi olarak ise sanatçıya özgü renk, teknik ve kompozisyonların geliştirildiği görülmektedir. Nowicki, çini, seramik, mozaik, fresk gibi üretimlerin modern mimarlığın serbest düzenlemesiyle de uyum içinde olduğunu savunmaktadır. Benzer şekilde Cengiz Bektaş sanat eserlerinin yapıdaki varlığını yapıya fiziksel bir katkı olarak görmektedir. Fiziksel katkı olarak söz ettiği şey ise sanat eserinin kullanıcıyı yönlendirme işlevidir (Yavuz 2017).

Mimarlık sanat birlikteliğinin mekana ve yaşama sağladığı en büyük katkı ise, toplumla yeni bir iletişim yolunu açmasıdır. Gündelik yaşama dahil olan sanatsal üretimler sayesinde, tasarımlarda yer alan geleneksel referanslarla ya da geçmişe ait örneklerle toplumla bir bağ kurulabilir. Böylece çeşitli eleştirilerin konusu olan modern mekanlarda bir aidiyet duygusu yaratılabilir (Yavuz 2017).

1980’li yıllara gelindiğinde hem mimarlık-sanat diyalogunda değişiklikler yaşanmış hem de çini farklı anlamlar kazanmaya başlamıştır. Çini sanatının Türk kimliği ile özdeşleştirildiği dönem sona ermiş, çini dini referanslarla kuşatılarak İslam sanatının bir temsilcisi haline gelmiştir. Türkiye’de Türk-İslam sentezine dayanan yeni bir ideoloji oluşturulmaya çalışılırken çini bu oluşumun araçlarından biri haline getirilmiştir. 2000 yılı sonrasında ise çini, geleneksel İslam sanatları olarak değerlendirilen tezhip, hüsn-i hat, minyatür, ebru gibi sanatlar kümesinin bir ögesine dönüşmüştür (Yılmaz 2020). Mimarlık pratiğinde ise özellikle 1990 sonrasında teknoloji ile bütünleşen bir yaklaşım geliştirilmiş; binalar kendi başlarına bir temsil nesnesine dönüşmeye başlamıştır. Yapının kendi kendini temsil ediyor oluşu, mimari bağlamda mimar ve sanatçı arasındaki diyalogun kopmasına neden olmuştur (Yavuz 2008). Bu dönemde çini ve seramik uygulamalarının yer aldığı mimari tasarımlar yok denecek kadar azdır. Daha doğrusu endüstriyelleşen seramik sektörü, mimari mekanlar için ve özellikle ıslak hacimler için çok çeşitli seramik üretimleri yapmaya devam etmiş, el işçiliği ile üretilen çini ve seramikler ile bunların mimari uygulamaları azalmıştır.

Endüstriyelleşen seramik sektörünün etkisiyle mimari üretimlerdeki rolü azalan İznik çiniciliği bu yıllarda birtakım girişimlerle canlandırılmaya çalışılmıştır. 1990’lı yılların başında araştırma faaliyetleri ile sektöre dahil olan İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, İznik çinisini ve üretim yöntemini araştırarak, bu geleneksel zanaatı canlandıran kurumlardan biridir. Vakfa bağlı olarak kurulan işletme ile üretime başlayan firma, özellikle 2000 yılından itibaren çeşitli mimari projeler için el işçiliği ile çiniler üretmiştir. Bazı projelerde sanatçılar ve mimarlar ile işbirlikleri yapılmıştır. Tasarladığı yapılarda İznik çinisine yer veren çağdaş mimarlardan biri Han Tümertekin’dir. Tümertekin, Strazburg Misyon Binaları ve Shibuya Dostluk Anıtı projelerinde İznik çinisini kullanmıştır.

2024 yılındaki durum değerlendirildiğinde, İznik Vakfı gibi el işçiliği ile mimari çini üretimi yapan firmaların sayısının arttığı, hem İznik'te hem de Kütahya'da çeşitli atölyelerin var olduğu görülmektedir. Önemi yadsınamayacak bu gelişmeye rağmen, günümüzde mimari bağlamlar için üretilen çinilerde çoğunlukla geleneksel olanın küçük değişiklikler ile uygulandığı veya doğrudan taklit edildiği bir tasarım yaklaşımının benimsendiğini söylemek mümkündür.

2.3. Temel Tasarım

Aydınlanma çağı ve sonrasında gerçekleşen endüstri devrimi, sosyal yaşamda büyük değişikliklere sebep olmuştur. Sosyal yaşamın gerçekleştiği yapıları çevre, bu çevrenin tasarımı ve buna bağlı olarak mimarlık ve sanat eğitimi de bu durumdan etkilenmiştir (Seylan 2004). Temel tasarım olgusu ise bu değişikliklerden biri olarak, ilk kez 1917'de Almanya Weimar'da kurulan, tasarım ve sanat çatısı altında bulunan tüm disiplinleri kapsayıcı bir sistemle ele alan Bauhaus Okulu'nun eğitim programıyla ortaya atılmıştır (Erzen 2009; Beşgen, Kuloğlu ve Fathalizadehalemdari 2015). Fakat temel tasarım eğitimine ilişkin daha eski bir gelenek olarak, 1899-1935 yılları arasında Harvard Üniversitesi'nde geliştirilen yöntemler olduğu da bilinmektedir (Özkar 2004). Bu çalışmalar, Avrupa'daki öncülerin gölgesinde kalmış olsa da, bir bütün olarak hem Harvard hem de Bauhaus deneyimi, temel tasarım olgusunun eğitimle şekillendiğini göstermektedir.

Bir eğitim modeli olarak ortaya çıkan temel tasarım, 20. yüzyıl başında, o tarihe kadar klasik anlamda eğitim veren kurumlara karşıt bir model olmuştur. Bu yeni eğitim modeli, bilinen şekillerden ve tarihsel bağlantılardan arınmış, yeni bir kavrayış modeli önermiştir (Ertek 1999). Geleneksel olanla ilişkiyi reddeden bu anlayış, yüzyıl ortasına kadar kesintilerle sürdürülse de, 1960'lı yıllardan itibaren özellikle mimarlık eğitiminde geleneksel ve yerel verileri değerlendiren, tarihsel ve sosyal ilişkileri önemseyen bir yaklaşım oluşmaya başlamıştır. 20. yüzyıl sonuna gelindiğinde ise, mimari tasarımın bilgi alanının genişlemesi ve teknolojinin hızlı ilerleyişi yeni bir çeşitlilik ortamı yaratmış; bu ortamda temel tasarım eğitiminin önemi ve kapsamı sorgulanmaya başlanmıştır (Ertek 1999; Çakıroğlu 2020; Yurtsever 2017; Eti 2020).

Temel tasarımın aynı zamanda tüm tasarım disiplinleri için ortak bir yöntem olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Temel tasarım, özünde biçimi ele alan ve biçimi oluştururken mantıklı bir yöntem sunan kurallar bütünüdür (Aksoy 2010; Çakıroğlu 2020; Reig 2012). “Temel tasarım, tasarım öğelerinin belirli ilkeler doğrultusunda bir araya getirilmesiyle senteze varılmasıdır” (Araz Ustaömeroğlu 1998:24). Hem çeşitli sanat dalları arasındaki ilişkileri, hem de belirli bir sanat dalındaki ilkeleri göz önünde bulundurarak tasarım üretmeyi hedefleyen bir disiplindir (Hasol 1998). Dolayısıyla, temel tasarımın sunmuş olduğu biçim anlayışı onu bir yönteme dönüştürmüş, bu yöntem tasarım için temel bir kaynak oluşturmuştur. Bu sebeple günümüzde, tasarım alanındaki tüm yeniliklere rağmen temel tasarım hala geçerliliğini korumaktadır (Reig 2012).

Temel tasarımın, “temel” kaynak ya da bilgi olması halini, mimarlıkla da ilişki kuracak şekilde açıklayan Teymur (1998a) “temel” metaforuna değinmektedir. Temel, binanın taşıyıcısı ve her koşul için gerekli bir yapı ögesidir. Fakat bina tamamlandıktan sonra temel artık görünmez, hatta binanın yer üstündeki düzeniyle ve biçimiyle doğrudan ilişkisi bile olmayabilir. “Bu, hem olmazsa olmaz’lık hem de üst yapıyı doğrudan belirlemeyen özelliği, bu metaforun kritik önemini ve rastgele kullanılmaması gerektiğini gösterir.” Dolayısıyla temel tasarım, temelin üzerine birçok farklı üst yapı inşa edebilmeyi olanaklı kılan bir yöntemdir (Teymur 1998a:ii).

Bir tasarım yöntemi olarak kabul edilen temel tasarım, birçoğu üzerinde uzlaşılmış belirli öge ve ilkeler aracılığıyla tanımlanmakta ve tartışılmaktadır. Bu öge ve ilkeler, iki boyutlu bir grafik tasarımdan, mimari yapıta kadar her türlü biçimi oluştururken temel alınabilecek unsurlardır. Söz konusu ilke ve öğeler bu bölümün ilk iki alt başlığında tek tek açıklanmıştır. Temel tasarım öğeleri, nokta, çizgi, biçim, ölçü-oran, yön, aralık, renk ve dokudur. Temel tasarım ilkeleri ise, tekrar-ritim, zıtlık, uygunluk, egemenlik, koram, denge ve birlik olarak belirlenmiştir. Bölüm kapsamında, temel tasarım ilke ve öğeleri tanımlanırken, çini-seramik ve mimarlık bağlamında tanımlarla örtüşen görseller paylaşılmıştır. Bölümün üçüncü alt başlığında ise, temel tasarımın aynı zamanda bir eğitim modeli olması sebebiyle, Türkiye’deki temel tasarım eğitimi ele alınmıştır.

Temel tasarım öge ve ilkelerinin ele alındığı ilgili akademik yazın incelendiğinde, temel tasarımı oluşturan unsurların, yazarlar tarafından çeşitli alt başlıklar altında incelendiği görülmüştür. Tasarım elemanları, tasarım öğeleri, tasarım ilkeleri en sık tekrarlanan başlıklardır. Bunlara ek olarak bazı araştırmacılar, görsel algı, form ve geometri, şekil psikolojisi, Gestalt kuralları gibi başlıkları da bu kapsamda değerlendirmiştir (Araz Ustaömeroğlu 1998; Gürer 1998) (Şekil 2.23). Bu tez kapsamında ise uygulaması tamamlanmış biçimlerin analiz edilmesi ve değerlendirilmesi amaçlandığından, doğrudan biçimi oluşturan/tanımlayan temel öge ve ilkeler ele alınacaktır. Görsel algı ya da şekil psikolojisi gibi temel tasarımla doğrudan ilişkili olduğu bilinen ve tasarım eğitimini akıl yürütmeye, sorgulamaya daha uygun hale getiren yöntemler ve araştırma alanı tez kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araz Ustaömeroğlu 1998	Kural 1998	Gürer 1998	Lauer ve Pentak 2005	Demirel 2018	Çakıroğlu 2020	Kavas Afacan 2022
Yazarın, mimarlıkta temel tasarım, görsel algı ve estetik olgusunu araştırmak ve mimari analiz yapmak için kullandığı yöntem	Bilkent Üni. İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümü 1996-97 akademik yılı için hazırlanan ve uygulanan program	Yazarın mimarlık Fakültesi için önerdiği temel tasarım eğitimi programı	Yazarların, başarılı bir tasarım için gerekli olan öğe ve ilkeler ile bunların nasıl kullanılacağına dair çok sayıda örneği paylaştığı bir kitap	Yazar, GSF'deki Temel Tasarım Derslerinin görsel okuryazarlık üzerindeki etkisini araştırmak ve eğitim programı önerisi geliştirmek için kullanmış	Yazar, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Temel Tasarım dersi için yapmış olduğu kavram temelli araştırma kapsamında ele almış	Yazarın Türk Sanatı disiplinlerine (tezhip, çini, halı-kilim) ilişkin tasarım sürecini sistematik olarak çözümlemek için kullandığı yöntem
Temel Tasarım Öğeleri çizgi biçim ölçü-oran yön aralık renk ton (değer) doku ışık-gölge	Düzen, Uyum, Bütünlük alan-şekil birlikteliği ritim tekrar simetri ...	Tasarım elemanları nokta çizgi yön ölçü biçim değer doku renk	Tasarım İlkeleri tasarım süreci birlik vurgu ve odak noktası ölçek/ proporsiyon denge ritim	Tasarım İlkeleri derecelenme ışık-gölge değişiklik uygunluk birlik oran ölçü denge hareket ve ritim ahenk aralık	Temel Tasarım Öğeleri nokta çizgi doku ton renk	Temel Tasarım Öğeleri nokta çizgi şekil-biçim ve form boyut doku renk
Temel Tasarım İlkeleri tekrar-ritim uygunluk zıtlık koram egemenlik denge birlik	Tasarım Elemanları nokta çizgi düzlem doluluk boşluk	Görsel Algı görsel algıdaki organizasyon ilkeleri	Tasarım Elemanları çizgi biçim/hacim doku mekansal yanılsama hareket yanılsaması değer renk	Tasarım Elemanları nokta doku leke çizgi mekan biçim renk form ve biçim	Temel Tasarım İlkeleri ölçü-oran tekrar-ritim koram uygunluk-armoni zıtlık (kontrast) denge egemenlik (odak noktası, vurgu) birlik/ bütünlük	Temel Tasarım İlkeleri oran-orantı ritim/tekrar hiyerarşi/ koram uyunluk/ harmoni/ armoni zıtlık denge vurgu birlik/ bütünlük aralık-boşluk yön
Gestalt Kuralları yakınlık benzerlik kapalılık- kapanmışlık ortak hareketler basit-açık strüktür değişmezlik tecrübe	Düzensel İlişkiler	Yakınlık-benzerlik-iyi şekil özellikleri				
	Mekansal Tanımlar	şekil-zemin bağlantıları				
	Açıklıklar	Tasarım İlkeleri tekrar harmoni kontrast kavram denge birlik egemenlik				
	Ölçek, Oran, İnsan Ölçüleri, Proxemiks					
	Doku, Renk, Doğal Işık	Mekan Form ve Geometri iki ve üç boyutlu mekansal kavramlar				

Şekil 2.23. Literatürde temel tasarım öğe ve ilkelerinin kategorize edilmesine dair örnekler (Araz Ustaömeroğlu 1998; Kural 1998; Gürer 1998; Lauer ve Pentak 2005; Demirel 2018; Çakıroğlu 2020; Kavas Afacan 2022)

2.3.1. Temel tasarım öğeleri

Bu bölümde temel tasarım öğeleri ele alınmıştır. Temel tasarım öğeleri, nokta, çizgi, biçim, ölçü-oran, yön, aralık, renk, doku olarak belirlenmiştir.

2.3.1.1. Nokta

Nokta, araç olarak kullanılan bir aletin temel bir düzlemle ilk karşılaşması sonucunda oluşur. Alet, kurşun kalem, fırça ya da iğne olabilir; kağıt, tahta, metal, sıva vb. ise temel düzlemdir. Noktanın büyüklüğü ve sınırları görecelidir. Heykel ya da mimarlıkta nokta, birçok yüzeyin kesişmesiyle oluşur; nokta, bütünün özellikle vurgulanan kısımlarını oluşturur (Kandinski 2021). Nokta; çizgi ve düzlemle birlikte her türlü sanatsal ifadenin başlangıç noktasıdır. Yaratıcı repertuarı genişleten ve zenginleştiren yeni yöntemler ve materyaller ne olursa olsun tasarım eylemi, bu öğelerle başlatılmaktadır (Krier 1988).

Kandinski, grafik oluşturulurken kullanılan temel yöntemleri, gravür/soğuk iğne, ahşap baskı, taş baskı olarak tanımlar. Bu yöntemlerin tamamında, nokta, aracı bir malzemeyle belirlenen temel düzleme aktarılmaktadır (Kandinski 2021). Geleneksel çini üretim yönteminde de grafiğin yani desenin/motifin oluşması nokta ile başlar. İğne aracılığıyla noktalar dizisi oluşturacak şekilde delinen aydinger kağıdı, grafiğin kalıcı olarak yer alacağı kil esaslı malzemeye kömür tozu aracılığıyla aktarılır. İlk aşamada iğne araç, aydinger temel düzlemdir. İkinci aşamada ise kömür tozu araç, kil esaslı bisküvi adı verilen malzeme temel düzlemdir (Şekil 2.24). Dolayısıyla, temel tasarım ögesi olan nokta, çini tasarımında grafik üretiminin de temel ögesi konumundadır.



Şekil 2.24. Aydınır kağıt ve seramik bisküvi malzemeleri üzerinde nokta ögesi (İznik Vakfı 2024)

2.3.1.2. Çizgi

Çizgi, devinim halindeki noktanın izidir, sahip olduğu dinamik yapıyla, durağan yapılı noktanın karşıtıdır (Kandinski 2021) (Şekil). Kandinski (2021), çizginin, soğuk bir devinime sahip yatay doğru, sıcak bir devinime sahip düşey doğru ve köşegen olmak üzere üç tipik türden oluştuğunu; bu üç türe ek olarak, karmaşık kırık çizgiler ve eğrilerin olduğunu belirtmektedir. Mimarlık, doğası gereği pek çok yatay ve düşey doğrunun bir araya gelmesi sonucu oluşur. Kolonlar, kirişler, saçak alınları gibi öğeler mimarlıkta çizgiye örnektir. Bir çizgisel unsura özellikle dikkat çekilmek istendiğinde, renk, değer, doku gibi diğer öğelerin yardımıyla bu sağlanabilir (Araz Ustaömeroğlu 1998). Örneğin, renk, doku vb. nitelikleriyle bulunduğu yüzeyden ayırt edici özelliklere sahip çini, çizgisel bir mimari öğenin kaplama malzemesi olarak kullanılarak, çizgisel unsura dikkat çekilmesini sağlayabilir.

Çizginin temel karakteri bağlantıyı tariflemektedir. Bir noktanın statik doğasının aksine çizgi yön niteliğiyle hareketi oluşturur. Çizgiler, mekanları ayırabilir; nesneleri ve boşlukları birleştirebilir; koruyucu sınırlar oluşturabilir; bir nesneyi çevreleyebilir, kısıtlayabilir; başka bir çizgiyle kesişerek yeni boşluklar tanımlayabilir (Samara 2008). Kandinski, bir çizgi türü olan eğrilerin doğrulardan farklı olarak düzlem oluşturmaya meyilli olduğunu söylemektedir. Yuvarlanmaya devam eden bir eğri bir daireyi, yani düzlemi oluşturacaktır. Bir eğriye içten yapılan güç dıştaki güçten üstünse ve bu uygulama bir süreklilik arz ederse, raydan çıkmakta olan bir daire yani bir spiral oluşur. Spiral hala bir çizgidir, daire ise düzlemdir (Kandinski 2021). Örneğin, geleneksel İznik çinisi motiflerinden biri olan Haliç işi (Baba Nakkaş üslubu içinde üretilmiş bir motif), aslında bir spiraldir. İnce bir çizgi halinde devam eden spirale tekrar eden küçük kıvrımlar eşlik eder. Spiral bir çizgi olmasına karşın, bu motifin uygulandığı objeye ya da yüzeye bakıldığında, çizgiselliğin tamamen kaybolduğu, motifin bir yüzey olarak algılandığı görülür (Şekil 2.25).

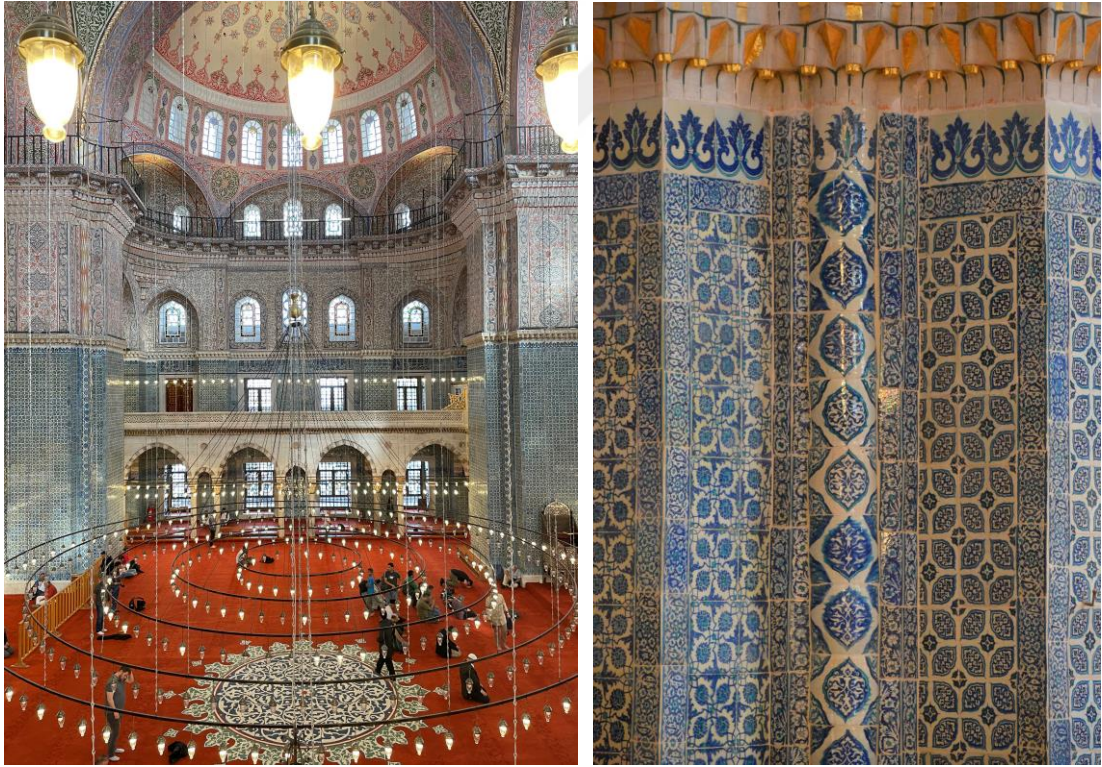


Şekil 2.25. Çini karo üzerinde çizgi ögesi ve spiral bir çizgi örneği olarak halıç işi motifi (İznik Vakfı 2024)

2.3.1.3. Biçim

Biçim, sınırlı bir alan içinde oldukça büyük bir hale gelmiş olan noktadır. Noktanın dış konturu algılanabilir hale geldiğinde ve nokta izleyicisi tarafından açılı, eğrisel, dokulu vb. ifadelerle tanımlanabildiğinde biçim oluşmuştur (Samara 2008). Biçim, izleyicinin bir cismi tanımlayabilmesi için kullanılan bir eleman olduğu gibi, mimarlığın da en önemli unsurlarından birisidir. Biçim, kendi doğasından gelen etkileri ve diğer tasarım öğelerinin desteğiyle tasarımın amacına uygun şekilde oluşturulabilir. Biçim ve form çoğu zaman aynı anlamda kullanılmıştır. Oysa form; renk, doku gibi öğelerin biçime dahil edilmesiyle elde edilir, yani biçimi de içermektedir (Araz Ustaömeroğlu 1998). Tasarım öğelerinden biri olan biçim, aynı zamanda diğer öğelerin dinamiğini yansıtan bir elemandır. Biçimin kendine özgü niteliği özellikle düşey eksenle tanımlanmaya yatkındır. Canlılarda da olduğu gibi bir şey kendini yerden yükselerek gösterir (Arnheim 2021). Örneğin mimari bir cepheyi ele aldığımızda; bu cephe çeşitli biçimlerin örgütlenmesi yoluyla elde edilir. Biçimlerin basitliği, örgütlenmesi ve simetrisi cepheyi oluşturur. Birçok cephenin bir araya gelmesiyle yeni bir düzlemsellik oluşmaktadır. Cephe, tekil bir biçim olmaktan çıkıp yatayda sürekliliği olan yeni bir düzleme dönüşür. Düzlemsellik ise sokağın sınırlarının pekişmesini sağlar (Arnheim 2021).

Tasarımda biçim ögesi ele alınırken sınır kavramıyla birlikte düşünülmesi yerinde olacaktır. Biçim-sınır arasındaki dengeli ilişkiye değinen Kandinski (2021), bir eserin/yapıtın içeriğini kapsayan maddesel yüzeyi temel düzlem olarak tanımlar ve bu temel düzlem taşıdığı biçimler ve onların sınırlarıyla dengelenir. Temel düzlemin sınırına yakın duran biçimler konstrüksiyona dramatik bir tını verir, gerilimi artırır. Sınıra değdiğindeyse gerilim sonlanır. Bu ilişki, çini karolardan oluşan bir yüzey üzerinden ele alınabilir (Şekil 2.26). Tekrarlı birimlerden oluşan bir çini yüzeyde, her çini karonun sınırlarına dek uzanan motifler bulunur. Bir sonraki karoda motif kaldığı yerden devam eder. Tekrara dayalı bu düzen, sonsuza kadar devam ettirilebilir. Böyle bir örnekte bir çini karo temel düzlem olarak kabul edilirse, biçim-sınır ilişkisine dayalı bir kompozisyon oluşturulmuş olur ve bu kompozisyon mimari bir yüzeyin daha dingin olmasını sağlayabilir.



Şekil 2.26. Biçim-yüzey-mekan ilişkisine dair bir örnek olarak Eminönü Yeni Cami ve tekrarlı çini karolar

2.3.1.4. Ölçü-Oran

Ölçü, bir nesnenin ya da biçimin tanımlanabilir olmasını sağlayan değerlerdir. Bir tasarım içinde yer alan biçimlerin, yüzeylerin, hacimlerin ve çevresel unsurların, boyutsal ilişkileri ölçüyü oluşturmaktadır. Biçimlerin birbirleriyle olan boyutsal ilişkileri ve mimari mekanın kullanıcısı olan insan bedeniyle boyutsal ilişkileri, mimaride ölçüyü tanımlayabilmek için kullanılır (Araz Ustaömeroğlu 1998). Ölçü, tasarım ve uygulamada mimarlık yapının kurgusunu, standardını ve kalitesini belirlemektedir (İzgi 1999).

Biçimlerin birbirleriyle ve yapının tamamıyla kurduğu uyumlu ölçü ilişkileri ise oranı oluşturur (Araz Ustaömeroğlu 1998; İzgi 1999). Tarihsel süreçte mimari tasarımda belirli oranlar kullanılmıştır. Geometrik ve aritmetik düzenlemeler ile insan bedeni, bu oranların temel belirleyicisidir. Mimarlıkta kullanılan bazı oran sistemleri; antik dönemlerden beri mimari tasarımda kullanılan ve doğada da yer alan altın oran; altın orana yakın bir değer oluşturan Fibonacci serisi; müzikteki ritim ve ses aralıklarından referansla geliştirilen harmonik oran; Le Corbusier'in 183 cm'lik bir insanın ölçülerini referans alarak oluşturduğu Modulor; birim olarak belirlenmiş bir modülün tekrarıyla bütüne ulaşılan modüler sistemler ve fraktal geometridir (Araz Ustaömeroğlu 1998; Elam 2001; Beytekin 2015; Corbusier 2011). Üzerinde çeşitli çalışmalar yapılan ve genel bir kural gibi benimsenmeye çalışılan bu oranlar yerine, yapıda belirli bir ölçünün tekrarlanması veya grafik bir sistemin yönlendiriciliğinden yararlanarak tasarımı gerçekleştirmek daha doğru ve kolay uygulanabilir bir yoldur (İzgi 1999). Örneğin Corbusier, düzenleyici çizgiler adını verdiği ölçü-oran sistemiyle tasarımlarındaki düzeni ve estetiği oluşturmuştur. Oranlara dayanan bu düzenleyici ilkeler, belirgin ve incelikli yöntemlere dayanabileceği gibi, pek çoğu artık kanıksanmış kurallar da olabilir (Elam 2001; Corbusier 2011).

İyi örgütlenmiş bir bütünde, büyüklüklerin ve oranların birbirlerine uyumlanması asıl belirleyicidir (Arnheim 2021). Wagner (2021), oran ögesine mimari biçim ve bezeme ilişkisi üzerinden değinmektedir. Bezeme ve mimari biçim arasındaki etkileşimde doğru oranın kullanılması önemlidir. Mimar, insan bedeni ölçülerinden referansla oransal bir

ilişki tanımlamaktadır. Ona göre (çiniyi de dahil edebileceğimiz) bir duvar bezemesi, yalnızca gözün dinlenme noktasında kullanılmalıdır. İnsan gözünün doğal bakış açısı en çok 60 derecedir. 30 derece aşağı, 30 derece yukarı. Sanat yapıtı bu görüş açısı içine konmalıdır (Şekil 2.27).



Şekil 2.27. Willa Wagner II, Viyana, 1912 (de Angelis 2018)

Ölçü ve oran, özellikle mimari tasarım sürecinin her aşamasında etkili olan, biçimin tanımlanmasında ve estetik olarak değerlendirilmesinde eleştiriye hedef olan bir öge konumundadır (Araz Ustaömeroğlu 1998).

2.3.1.5. Yön

Yön, çizgi ve biçimlerin, algılayanın bakış açısına göre durumlarını belirten bir ögedir. Örneğin mimari bir öge olan duvar, bazen geçip gitme eyleminin komşusu olup bir yön tayin ederken, bazen de odak alanına dönüşmektedir. Bu mekânsal hiyerarşiyi kurarken, duvarın kendini sergileme potansiyelini artırmak için düşey yöndeki algısını güçlendirmek gerekmektedir (Arnheim 2021). Çini-seramik kullanılarak bu potansiyel artırılabilir.

Düşey yönelme, anıtsal görsel imgeyi güçlendirirken; yatay, insan ve yapı arasındaki etkileşimi oluşturmaktadır (Şekil 2.28). Birden fazla kata sahip yapılarda, bir kat çeşitli biçimlerden oluşan yatay yönlü bir düzenlemeyken; pencere, sütun gibi düşey öğelerin her katta tekrarlanmasıyla dengeli bir biçim oluşturulmuştur. Bütüne ilişkin algısal kararlar doğrultusunda diğer tasarım öğelerinin kullanımıyla bu denge, yatay ya da düşey yönde değiştirilebilmektedir. Düşey yönlü harekette güçlenme yaratan tasarım kararlarından birisi zeminden yukarıya doğru tekli pencerelerin çiftli pencerelere dönüşmesidir. Düşey ve yatay yönelmenin dönüşümlü bir biçimde kullanımı (kirişe dönüşen kolan gibi) ise bütünün sürekliliğini sağlamaktadır (Arnheim 2021). Bir tasarımın yalnızca bir yönde (ve zıt yönünde) ötelenmesiyle, yön öğesinin baskın olduğu bir tasarım oluşturulabilir. Bu kurala göre oluşturulmuş tasarımlar, bant, şerit, friz, tek boyutlu desen gibi isimlerle adlandırılabilir (Washburn ve Crowe 2020).



Şekil 2.28. Rossio metro istasyonunda yön öğesiyle ilişkili seramik uygulaması, Lizbon

2.3.1.6. Aralık

Aralık, biçim, mekan ve kütlelerin hacimsel etkilerini düzenlemeye yarayan bir öğedir. Strüktür ve ekonomi, genellikle mimari tasarımda aralık eşitliğinin tercih edilmesine sebep olmaktadır. Fakat diğer tasarım öğelerinden de yararlanarak, monotonluk yaratma ihtimali bulunan aralık eşitliğinin yeniden düzenlenmesi, değişik aralıklara başvurulması mümkündür (Araz Ustaömeroğlu 1998). Aralık öğesi, temel tasarım

ilkeleri olan tekrar ve ritim ile doğrudan ilişkilidir. Ritim organize edilirken, sabit veya değişken aralık kullanılabilir.

Aynı zamanda aralık ögesi biçim ögesiyle birlikte, mimari çözümlemenin ya da mimari grafiklerin yaygın ifadelerinden biri olan doluluk-boşluk kavramının karşılığıdır (Şekil 2.29). Mekanı tanımlayan gösterimlerden biri olarak cepheler ele alındığında, standartlaşmış cephe çizimleri, cephedeki doluluk-boşlukları yani biçim ve aralığı tanımlayarak oluşturulur (Zevi 2021). Dolayısıyla aralık, yalnızca tasarımın oluşturulması aşamasında değil, mimari bir yapının tanımlanması ve grafiğe aktarılmasında da kabul görmüş bir yöntemin temel ögesidir.

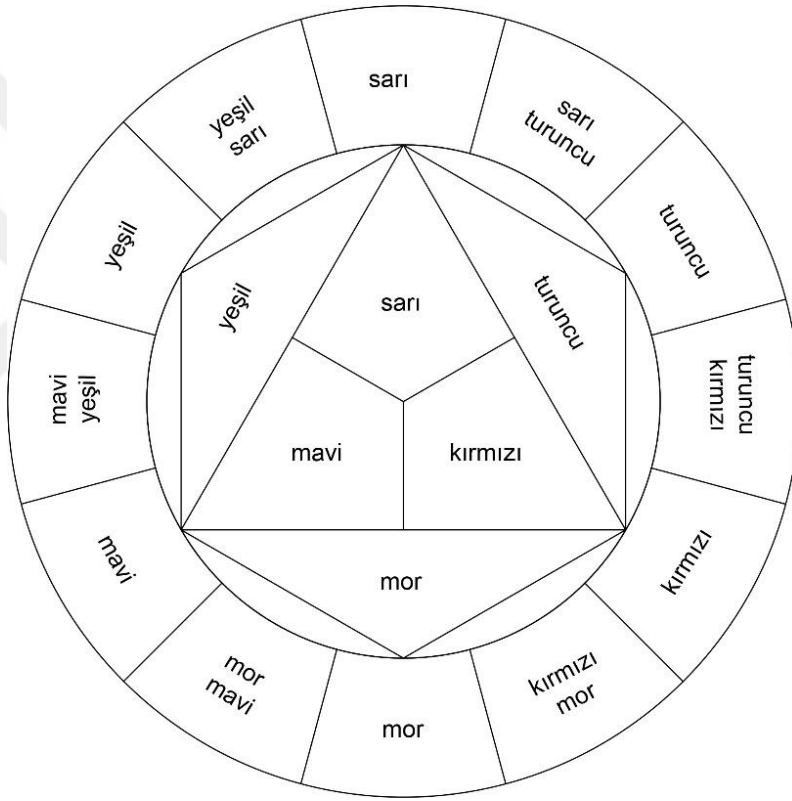


Şekil 2.29. Cephede aralık ve biçim ögeleri, R. Da Constituiça, 2281-2375, Porto

2.3.1.7. Renk

Sanat ve bilim tarihi boyunca renk üzerine birçok araştırma faaliyeti yürütülmüştür. Bu araştırmalar, renklerin birbirleri ile olan ilişkileri, ışığın etkisiyle meydana gelen renk geçişleri, ışık-gölge çalışmaları, renk karışımları, renklerin algılanması, renklerin insanlar üzerindeki etkisi gibi konular üzerinden çeşitlenmiştir (Seylan 2004; Yıldız 2023). Temel tasarım öğretisinin ortaya çıktığı Bauhaus ile birlikte Johannes Itten ve Paul Klee renk üzerine eğilerek, kendi renk kuramlarını geliştirmişlerdir. Itten, günümüz sanat eğitiminde de halen kullanılan ve renk çemberi olarak bilinen renk

öğretisini oluşturmuştur (Şekil 2.30). Klee, Itten'in çalışmaları üzerinden kendi renk kuramını geliştirerek, rengin müzikle, ışıkla ve optikle olan ilişkisi üzerine çalışmalar yürütmüş; bu çalışmalarını hem atölye faaliyetlerine hem de kendi eserlerine yansıtmıştır. Bir olgu olarak rengi rasyonel hale getirmek ve tasarım alanında renk bilgisini kullanabilmek için, çeşitli renk modelleri oluşturulmuş; bu modeller geometrik şekillerle tanımlanmış; ana renkler, ikincil renkler, ışık miktarını gösteren parlaklık ve yoğunluğu gösteren doygunluk söz konusu modeller aracılığıyla açıklanmıştır (Itten 1975; Rossi ve Buratti 2015; Yıldız 2023).



Şekil 2.30. Renk çemberi (Itten 1975:33 üzerinden yeniden çizildi)

Tasarım disiplininde hala geçerliliğini koruyan Itten'in renk öğretisi, karşıtlık kuramı üzerinden oluşturulmuştur. Renkler, genel olarak mavi, kırmızı, sarıdan oluşan 3 ana ve yeşil, turuncu, mordan oluşan 3 ara renk üzerinden tanımlanmıştır. Itten (1975:32)'e göre, renklerle tanımlanabilecek yedi farklı kontrast efekt bulunmaktadır:

1. Saf renk (ton) kontrastı: Renklerin çeşitli kombinasyonlar ile kullanılması sonucu ortaya çıkmaktadır.
2. Açık koyu kontrastı: Renklerin siyah ve beyaza doğru değişen açıklık-koyuluk skalasına göre kullanımudur.
3. Soğuk sıcak kontrastı: Sıcak ve soğuk renklerin kombinasyonu iyi bir efekt oluşturmaktadır.
4. Tamamlayıcı karşıtlık: Renk çemberinde zıt pozisyonlarda yer alan renklerdir, bu renklerin karışımlarıyla siyah gri-renk oluşmaktadır.
5. Eş zamanlı kontrast: Her ana renk tamamlayıcı rengini talep etmektedir. Örneğin güçlü bir yeşil renk yanındaki nötr griyi kırmızımsı gri olarak göstermektedir.
6. Renk doygunluğundan gelen kontrast: Parlak ve donuk (cansız) renkler arasındaki kontrasttır.
7. Nicelik kontrastı: Farklı boyutlardaki renkli alanların karşıtlığına dayanmaktadır.

Itten'in benimsediği bu renk öğretisi ve karşıtlığa dayanan teorik yaklaşım, kendisinden sonra Klee ve ilerleyen yıllarda Marcel Breuer tarafından da benimsenmiştir. Breuer mimarlığı, teorisinin mimarlığa yansımalarına dair önemli bir örnektir. Breuer, erken dönem konutlarından kamusal ölçekli yapılarına, tüm tasarımlarında karşıtlıkların çeşitliliğini keşfetmeyi amaçlamıştır. Karşıtlığı temel alan dil, renkle doğrudan ilişkili olan opak ve saydam yapı malzemeleriyle, gece ve gündüz değişen atmosferlerle oluşturulmuştur (Tsilika 2021).

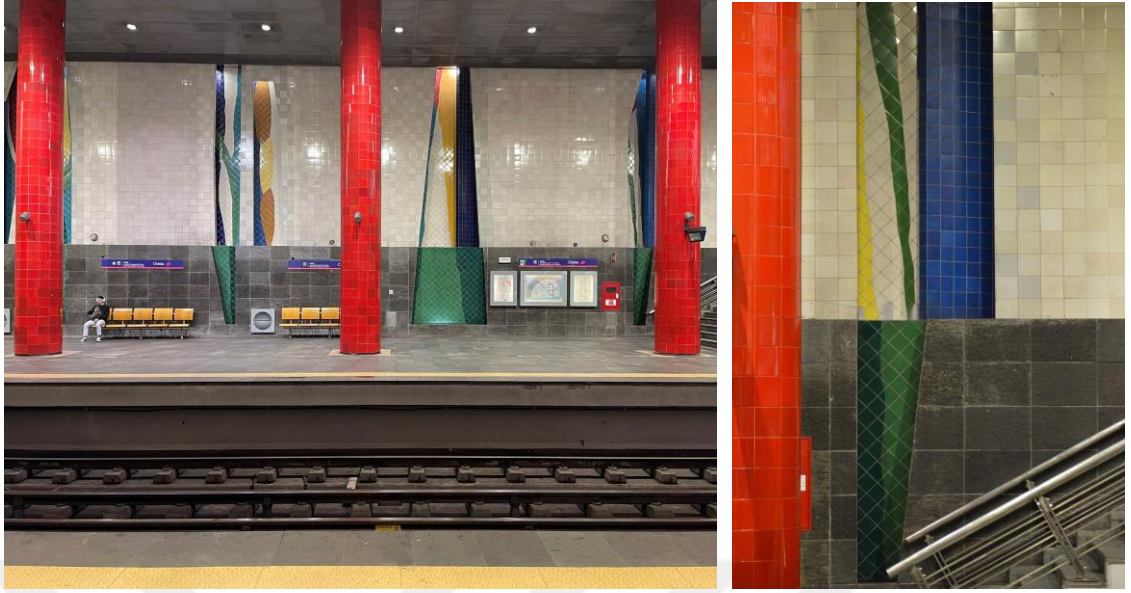
Tasarım öğretilerinde ve araştırmalarında kendisine daha fazla yer bulmaya başlayan renk, aynı tarihsel süreçte fakat tezat bir bakış açısıyla modern mimarlığın geçmişle tüm bağları koparmayı hedefleyen yaklaşımıyla birlikte mimarlığın dışında kalmaya başlamıştır. Yalın dili ve biçimi ön plana çıkaran modern mimarlık yaklaşımı nedeniyle mimarlar genel olarak renge uzak kalmışlardır. Gelişen teknolojiyle birlikte üretilen çağdaş yapı malzemeleri zengin bir renk çeşitliliği sunsa da, bu renkli malzemelerin büyük bölümü kısa ömürlü moda niteliğinde olmuştur. Mimarların bu malzemeleri kullanmaya yönelik ilgisi de sınırlı kalmıştır. Oysa renk, taşıdığı anlam, estetik değer ve çevre içindeki ayırt edici niteliğiyle önemli bir tasarım öğesidir (Ertez Ural 1995).

Renk, bir binanın karakterini vurgulamak, biçime ya da malzemeye dikkat çekmek veya formun bazı bölümlerini daha belirgin hale getirmek amacıyla kullanılmaktadır. Renk aynı zamanda bir yapıda işlevi tanımlayan, bir mekanı olduğundan hafif, ağır, uzak ya da yakın gösteren, kullanıcıya aktarılması istenen duyguyu ifade eden bir tasarım öğesi olabilmektedir. Aynı zamanda renk, yapı malzemesini korumak gibi teknik bir amaçla da kullanılabilir. Mimarlık, başlangıçta doğal renklerle gerçekleştirilen bir üretimdir. Bu dönemde çevrede bulunan malzemeler, taş, toprak, saz ve benzeri malzemelerin rengi yapının da rengini belirlemektedir. Yapı sanatı geliştikçe, malzemenin doğal renginin dışında yeni renkler de kullanılmaya başlanmıştır. Ahşabın ya da taşın doğal renginden farklı bir renge boyanması, çoğu zaman sembolizmle ilişkilendirilmiştir. Yapıyı ya da yapının bir bölümünü, olduğundan daha sağlam göstermek, daha gösterişli hale getirmek için, içinde bulunulan kültürde benimsenmiş bir uygulamaya ait gösterim, renk yoluyla yeni yapıya uygulanmıştır. Rengin, bir mekandaki etkisini belirleyen temel unsurlar ise, ışık ve birlikte kullanıldığı diğer renklerdir. Kuzey ya da güneyden gelen doğal ışık, yapay ışık, ışık miktarı, rengin tonunu ve dolayısıyla izleyicideki algısını değiştirmektedir (Rasmussen 2013).

Renk, işlevsel, estetik, teknik anlamlarının yanı sıra psikolojik, sosyal ve kültürel anlamlar da taşımaktadır. Beyaz rengin, mutlak varoluşu ve saflığı temsil etmesi; kırmızı rengin enerji, öfke, tutku gibi duygularla ilişkilendirilmesi; mavi rengin hem otorite ve gücü temsil etmesi hem de doğadaki karşılığına bağlı olarak dinginlik ve güvenilirlikle ilişkilendirilmesi, rengin taşıdığı anlamlara ilişkin farklı örneklerdir. Renklerin sahip olduğu bu anlamlar ve renk sembolizmi her kültürün kendi dinamiklerine bağlı olarak zaman içinde oluşmuştur (Çoruhlu 2002; Adams 2017; Namiri ve Sani 2017; Akçıl Harmankaya 2018). Mimarlık söz konusu olduğunda ise renk malzemedan bağımsız soyut bir tasarım girdisi olarak düşünülemez. Her yapı malzemesi kendine özgü renk ve dokuya sahiptir. Brüt betonun kendi renk ve dokusuyla mimarlıkta kullanılması, iki farklı taşın veya taş ve tuğlanın alması tekniğiyle bir duvarı oluşturması, çoğunlukla rengi ve dokusuyla ayırt edici niteliklere sahip devşirme malzemelerin tekrar bir başka yapıda kendini göstermesi malzemenin renk niteliğine ilişkin önemli verilerdir. Mimarının bir parçası olan bezeme de, malzeme üzerinden ele alınabilir. Tasarımcı asıl yapı malzemesinin doku ve yapım tekniğinin özelliklerinden

faaydalanarak bir bezeme anlayışı geliştirebileceği gibi, yapı öğelerini sonradan başka malzemeler ile kaplayarak da yapıyı bezeyebilir. Bizans mimarisinde cepheleri kaplayan renkli mozaikler, İşlam mimarisinde yapı yüzeylelerinin renkli çiniler ile kaplanması, sonradan ekleme yöntemine dayanan bezeme anlayışının örnekleridir (Tanyeli ve Tanyeli 1989; Kuban 2002).

Bir yapı malzemesi olarak çininin tasarımında renk önemli bir tasarım elemanıdır. Çinideki renkler, istenilen formu ön plana çıkarmada veya mekan içindeki görsel etkiyi oluşturmada önemli bir görev üstlenmektedir (şekil 2.31) (Turan Bakır 1999). Geleneksel çini tasarımında renge ilişkin en belirgin özellik “renklerin en has halleri ile kullanılmasıdır”. Resim sanatında ışık-gölge etkisini sağlamak için kullanılan siyah renk, çini sanatında yer almaz. Kırmızı, yeşil, mavi ve diğer tüm renkler, olduğu gibi en saf halleriyle kullanılır (Abalı 2020). Geleneksel İznik çinisinde renk paleti incelendiğinde, renklerin dönemsel etkiler ve teknik kalitedeki değişiklikler dışında büyük oranda sabit kaldığı görölmektedir. Özellikle kobalt ve turkuaz renkleri İznik çinisinde bütün içinde en baskın olan renklerdir (Kıvılcım Çorakbaş vd. 2024). Renkler aynı olmasına karşın, tasarımda çeşitlilik, renklerin bir araya gelişi ve biçime bağlı olarak renk yoğunlukları değiştirilerek sağlanmış, bu sayede aynı renklerle çeşitli kompozisyonlar elde edilebilmiştir (şekil 2.32). Bu çeşitlilik, çininin yer aldığı yüzeyin mekandaki önemine ve tasarım kararlarına bağlı olarak mimari tasarıma katkı sağlarken kullanıcı üzerindeki mekan etkisini de şekillendirmiştir.



Şekil 2.31. Chelas istasyonu, renk-biçim-mekan ilişkisi, Lizbon



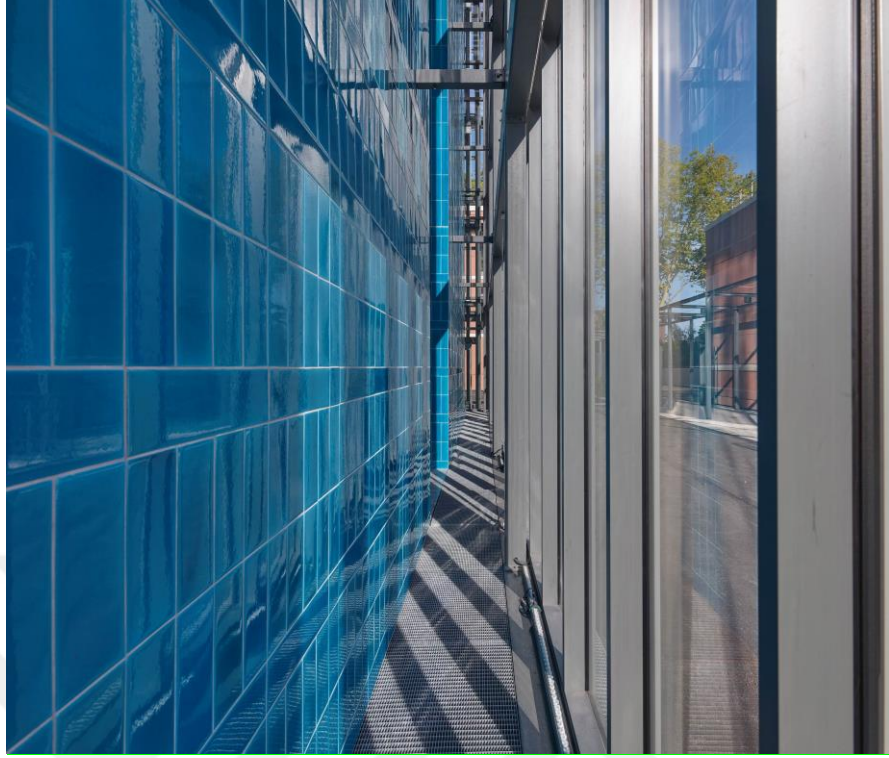
Şekil 2.32. Aynı renkler kullanılarak elde edilmiş farklı kompozisyonlar, Süleymaniye Cami, Rüstem Paşa Cami ve Eminönü Yeni Cami’de çini yüzeyler

2.3.1.8. Doku

Doku, bir biçimin yüzeylerinin sahip olduğu, görme ve dokunma duyuları sayesinde algılanan yapıdır. Pürüzlü, sert, düzgün, parlak, mat, ıslak, dokuyu tanımlayan ifadelerden bazılarıdır (Araz Ustaömeroğlu 1998). Doku, Samara’ya göre (2008) belirgin bir tekrar olmaksızın düzensiz harekete sahip yüzeyleri tanımlamaktadır. Oysa “doku, amaca yönelik bir araçtır”. Bu nedenle kompozisyonla uyumlu olmalıdır. Noktaların ve çizgilerin aktarıldığı temel yüzeyin türü (pürüzlü, pürüzsüz vb.), aracı

aletin türü ve uygulama tekniği dokunun niteliğinde belirleyicidir (Kandinski 2021:43-45). Dolayısıyla doku, malzemeyle ve teknikle doğrudan ilişkilidir. Yapı malzemesini doğal haliyle kullanıp, malzemeye veya yapım sürecine içkin doğal dokuyu ortaya çıkarmak mümkündür. Etrafı kaplanmamış bir çelik strüktür, tahta kalıp izlerini taşıyan beton bir yüzey, sırlı bir seramik karo ya da tuğla örgülü bir duvar doğal dokulara örnektir. Yapay dokular ise, daha çok görme duyusu sayesinde algılanan, çizim, gravür, fotoğraf gibi tekniklerin yardımıyla oluşturulan, renkler aracılığıyla kavranan ve özünde resimle özdeşleşen dokulardır (Araz Ustaömeroğlu 1998; Lisitzki 2022). Dokuyla ilişkilendirilen bir kavram olarak desen, daha çok geometrik niteliğe sahip bir doku türü olarak tanımlanmaktadır. Desen, bileşenlerinin tanınabilir olduğu ve tekrarlanan bir yapısal düzene sahip belirli bir doku türüdür (Samara 2008). Diğer bir deyişle, biçimin düzenli tekrarı deseni oluşturmaktadır (Washburn ve Crowe 2020).

Işık ve renk dokusal etkiyi destekleyici yönde tasarımcı tarafından kullanılabilir. Çini tasarımında, bu dokusal etki son derece önemlidir. Çini, malzemenin kendisine içkin nitelikleri sayesinde ve renk ve ışığın da desteğiyle hem görsel hem de dokunsal olarak algılanabilen bir doku oluşturulmasına imkan tanımaktadır. Çinide, bir eleman olarak doku hem nokta, çizgi, biçim gibi elemanlarla hem de ve aslında ilkinden daha belirleyici olarak “boyanın kabarması” ve “sırrın parlaması” şeklinde ortaya çıkmaktadır (Şekil 2.33) (Abalı 2020:80).



Şekil 2.33. Sırrın parlaması şeklinde ortaya çıkan çini dokusu, Strazburg Misyon Binaları (İznik Vakfı 2024)

2.3.2. Temel tasarım ilkeleri

Bu bölümde, temel tasarım ilkeleri ele alınmıştır. Bu ilkeler, tekrar-ritim, zıtlık, uygunluk, egemenlik, koram, denge, birlik olarak belirlenmiştir.

2.3.2.1. Tekrar-ritim

Tekrar, ritim ya da Türkçe mimarlık sözlüğündeki karşılığıyla düzün, bir kompozisyonda benzer öğelerin ya da öge gruplarının düzenli aralıklarla yinelenmesi niteliğidir (Hasol 2012). Yinelenme kavramı hareketle ilişkilidir (Lauer ve Pentak 2005). Ginzburg (2020)'a göre ritim, kurucu öğelerin belirli bir düzen içinde geçip gitmesiyle ilgilidir; burada önemli olan şey, noktanın mutlak anlamdaki tikel konumu değil, kendinden önceki ve sonraki konumlar ile kurduğu bağıntıdır, diğer bir deyişle bu hareketin uyandırdığı izlenimin devamlılığıdır. Bir dizide, tekil bir öğeden ziyade yinelenmeyi çok daha açık bir biçimde görürüz. Yinelemelerden her biri bir sonrakini

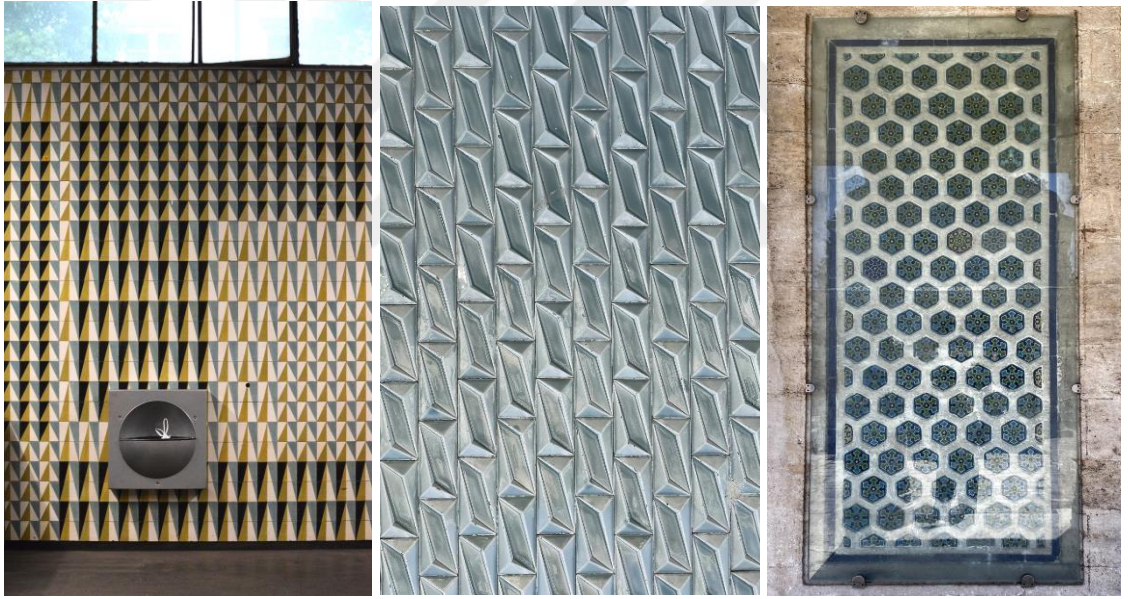
algılamayı kolaylaştırırken ritim duygusunu yoğunlaştırır (Ginzburg 2020). Tekrar ilkesi kullanılarak yapılan düzenlemeler bir yüzey etkisi oluşturma potansiyeli taşır (Divanlıoğlu 1997).

Ritim; biçim, renk, doku gibi temel tasarım öğelerinin düzenli tekrarıyla oluşmaktadır (Araz Ustaömeroğlu 1998). Bir tasarımda, tekrarlayan bir öğeye ilişkin detayların da tekrar etmesi bütüncül bir ritim duygusu oluşmasını sağlar. Görsel sanatların bir dalı olan mimarlık da ritmi bir tasarım ilkesi olarak kullanmaktadır. Ritim ve tekrar, mimari tasarımda hem mekânsal organizasyonda hem de cephe düzenlemelerinde öncelikle işlevsel sebeplerle sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin strüktürel öğeler ve cephe açıklarını oluşturan pencereler bir yapıyı oluşturabilmek için tekrar etmesi gerekli olan unsurlardır. Ancak estetik sebepler de ritmin oluşmasında etkilidir. Bir cephe tasarlanırken yatayda ve düşeyde tüm açıklıklar aynı şekilde tekrar edilebilir; her katta biçim çeşitliliği sunan fakat ritmin düzenini koruyan parçalı (alması) ritim oluşturulabilir; değişken ve aralıklı tekrar kullanılarak daha serbest bir ritim organize edilebilir (Araz Ustaömeroğlu 1998; Lauer ve Pentak 2005; Ginzburg 2020).

Çini ve seramik, bir yüzey elemanı olarak mimari tasarıma dahil olduğundan, tasarımı, ritimle doğrudan ilişkilidir. Çini-seramik tasarımında ritmi iki ölçekte ele almak mümkündür. İlki, mimari tasarımda ritmi oluşturan asıl mimari öğelere katkı sağlayan ve bütüncül ritmin oluşmasını destekleyen bir öğe olarak çini (Şekil 2.34); ikincisi ise malzemenin kendine içkin biçim, boyut ve yönlenmesiyle ritim kurucu asıl öğe olarak çini (Şekil 2.35). Çininin ritim kurucu öğe olduğu tasarımlarda, bir birim olarak çini karonun boyutları, rengi, formu, kenar oranlarına göre düşey/yatay/diyagonal yönde kullanımı ve karoların dizilimindeki çeşitlilik önem kazanacak; bu tasarım öğelerinin belirlenen sistem dahilinde tekrarıyla ritim oluşacaktır.



Şekil 2.34. Hal binası cephesinde ritim, Kadıköy



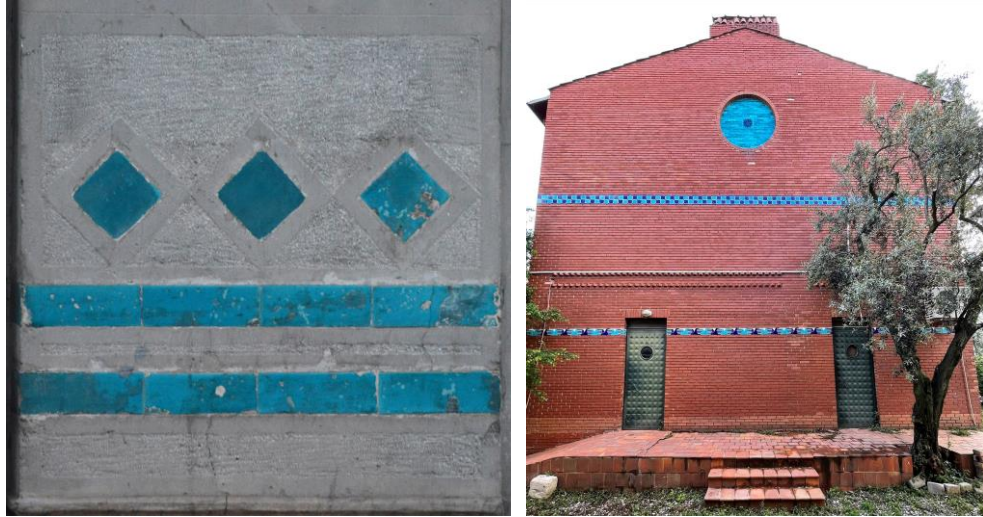
Şekil 2.35. Seramik ve ritim, Parque metro istasyonunda Maria Keil tasarımı seramikler, Lizbon; bir konut cephesinde seramik, Porto; Şehzadeler Türbesi giriş cephesinde çini, Yavuz Selim Külliyesi, İstanbul

2.3.2.2. Zıtlık

Tasarım alanındaki çalışmalarını karşıtlık teorisi üzerine kuran Klee, Bauhaus öğretisi notlarında açıkça şunu ifade etmiştir: “Bir kavram karşıtı olmadan düşünülemez; hiçbir kavram, karşıtı olmadan etkili olamaz”. Benzer şekilde Itten, renkle ilgili teorisini

karşıtlıklar üzerinden açıklamış, bir diğer Bauhaus öğreticisi Breuer ise çalışmalarında malzeme ve doku, form ve renk, ritim ve anlatım biçimleri gibi tüm tasarım öğelerini zıtlık etkisi açısından tartışarak ortaya koymuştur (Tsilika 2021). Dolayısıyla zıtlık, söz konusu tasarımcıların benimsediği gibi tasarım yaklaşımının temelini oluşturan bir ilke olabilmektedir. Ancak bazı tasarımlarda zıtlıktan çok, benzerlikler veya yakın nitelikler mevcuttur. Zıtlık, benzer ve yakın niteliklerin bulunmadığı düzenlemelerde ortaya çıkmaktadır. Zıtlık aynı zamanda çeşitliliğin bir ifadesidir. Birbirinin karşıtı olan tasarım öğelerinin bir araya getirilmesiyle çeşitlilik sağlanır, tasarım birliği elde edilir. Ancak zıtlığın bir tasarım içindeki sürekliliği, öğeler arasında ilişki kurmayı zorlaştırabilir, tasarım bütünlüğünü zedeleyebilir (Araz Ustaömeroğlu 1998).

Çini ve seramik, bir tasarıma dahil edilirken zıtlık ilkesiyle ele alınabilir; böylesi bir düzenlemede çininin rengi, boyutu ve biçimi karşıt öğeler olarak kullanılabilir. Ancak çini özelinde zıtlığı sağlayan en belirgin özelliğin malzemenin doğasından kaynaklanan doku olduğu belirtilmelidir. Diğer yapı malzemelerine oranla parlak bir üst katmana sahip olan çininin dokusu, ışık ve rengin de desteğiyle tasarımda karşıtlık oluşturan temel öğe durumundadır (Şekil 2.36).



Şekil 2.36. Renk ve doku öğeleriyle elde edilen zıtlık örneği: Milli Emlak Dükkanları cephesinde çini; İznik Vakfı Atölye Binası cephesinde çini

2.3.2.3. Uygunluk

Uygunluk (armoni), ortak ya da yakın niteliklere sahip öğelerin bir arada düzenlenmesidir. Ortak nitelikler, görsel algı açısından uygunluk hissini artırmaktadır. Tasarımda uygunluk; temel tasarım öğelerinin benzer şekillerde kullanımına dayanan fiziksel uygunluk; biçimsel olarak farklı olsalar da kullanım benzerliğine dayanan fonksiyonel uygunluk; tasarımın bir düşüncenin ya da bir tarzın ürünü olarak algılanmasını sağlayan düşünce ve üslup uygunluğuyla sağlanabilmektedir (Araz Ustaömeroğlu 1998). Aslında uygunluk, yapı sanatında kompozisyon olarak da tanımlanabilecek ana fikrin görünürlüğüdür. Yapıya yaklaşan yollardan başlayarak, çevresindeki peyzaj, yapının hem dış hem iç donanımı ve bezemeler bu ana fikre uygun düzenlenmelidir (Wagner 2021). Eğer bir tasarımda uygunluk etkili olan ilke ise, öğeler arasında kolayca bağlantı kurulması olanaklıdır (Şekil 2.37) (Araz Ustaömeroğlu 1998). Örneğin bir cephe ele alındığında benzer biçimli pencereler; benzer doğrultular; yakın ölçüler; yakın renkler veya yakın renk değerleri uygunluk sağlar.



Şekil 2.37. Zemin rengi beyaz karoların beton malzeme renk ve dokusuyla, düşey yönlü kompozisyonun/biçimin düşey etkili formla uygunluğu, Shibuya Dostluk Anıtı, Japonya, 2003 (İznik Vakfı 2024)

Mimari tasarımda uygunluk ilkesi, malzeme seçimi ve o malzemeye uygun tekniğin kullanımında her zaman gözetilmelidir. Oluşturulan tasarım/kompozisyon, “kullanılacak malzemeyi ve uygulanacak tekniği daha başından son derece açık bir biçimde

göstermelidir” (Wagner 2021:57). Örneğin, küçük parçaların bir araya getirilmesiyle kompozisyonun oluşturulduğu mozaik tekniğine ait bir çini dokusu, standart ebatlı çini karolarla iki boyutlu aktarım yoluyla üretildiğinde, tasarımdaki uygunluk kaybedilecektir. Bu örnekte olduğu gibi, bir malzemeye özgü kompozisyon, başka bir malzemeyle üretilmek isteniyorsa, yeni malzemenin ölçü ve biçim nitelikleriyle kompozisyonun niteliklerini ortak ya da yakın değerlerde buluşturmak uygunluğu artıracaktır.

2.3.2.4. Egemenlik

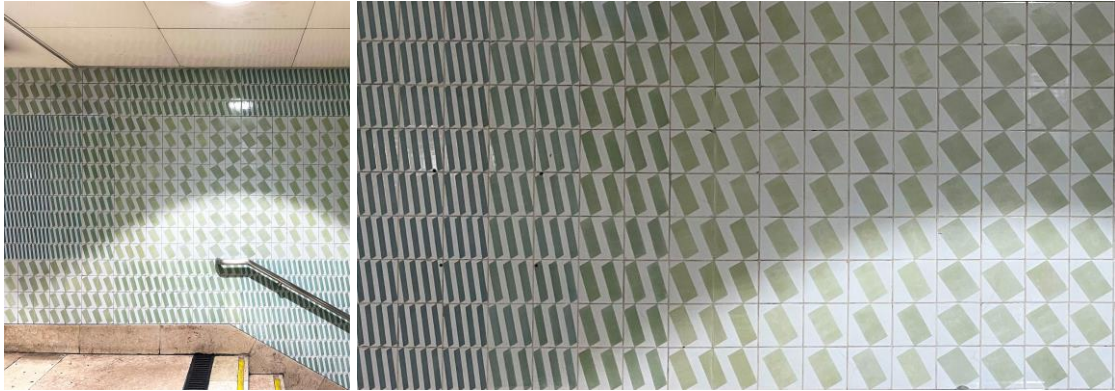
Bir organizasyonda kullanılan öğelerden birinin diğerlerine göre üstün ya da baskın olması durumuna egemenlik denir. Egemen öğe, dikkatin kendinde toplanmasını sağlar. Yüzey, mekan ya da bina ölçeğinde işlevsel veya estetik açıdan önem düzeyleri mevcuttur. Önem derecesine uygun olarak yüzey, mekan ya da binanın düzenlenmesi ve bu düzenlemenin görünür kılınması egemenlik ilkesiyle sağlanmaktadır. Egemenlik; ölçü, biçim ve konumla oluşturulur; diğer öğelerden farklılaşan ölçü ya da özel boyut, farklılaşan biçim ve mekan içindeki eksensel, simetrik, merkezi düzenlemelerle elde edilen stratejik konum, öğeyi tüm tasarıma egemen kılar (Şekil 2.38) (Araz Ustaömeroğlu 1998; Aksoy 2010).



Şekil 2.38. Egemenlik ilkesinin kullanımına dair bir örnek, Rıza Derviş Viliası’nda çini ile kaplı şömine (Eldem 2018; Çalışlar ve Örnek 2023)

2.3.2.5. Koram

Bir organizasyon içindeki zıt öğelerin kademelenerek düzenlenmesi koramı oluşturur. Koram, aynı zamanda görsel hiyerarşi, derecelenme, kademelenme gibi kavramlarla da tanımlanmaktadır. Koram, ölçü, doku ya da renk öğeleriyle oluşturulabilir; aksiyel, merkezsiz ve çevresel olarak düzenlenebilir (Şekil 2.39) (Divanlıoğlu 1997; Araz Ustaömeroğlu 1998). Öğeler düzenlenirken, aralarındaki ilişkilerin yapısal kuruluşunda bazı unsurların ön plana çıkarılması koram ilkesinin varlığına işaret etmektedir (Aksoy 2010). Bir mimari düzenleme için önemli bir tasarım ilkesi olan koram (hiyerarşi), düzenin izleyici tarafından algılanmasını artırır. Boyutsal kademelenme düşünüldüğünde küçük birimlerin bütünle birlikte algılanması bütünün boyutunu ölçmeye yardımcı olur. Hiyerarşi, bir yapıdaki mekânsal derecelenmenin ve dolayısıyla da kullanıcı hareketlerinin belirleyicisidir. Örneğin bir yapıya yaklaştıkça ziyaretçi, yapıyla yeni ilişkiler kurmaya başlar. Ziyaretçinin yapı ile zemin seviyesinde kurduğu bu ilişki, bu seviyedeki tasarımı, özellikle de yapı girişini önemli hale getirir. Hiyerarşi ilkesinin kullanımıyla giriş, doğru bir şekilde tasarlanabilir (Arnheim 2021).



Şekil 2.39. Alameda metro istasyonunda Maria Keil tasarımı seramik yüzeyde koram ilkesi, Lizbon

2.3.2.6. Denge

Bir organizasyonun, kullanılan öğeler ve ilkeler ile izleyicide olumlu bir etki bırakması denge ilkesiyle sağlanmaktadır. Formların birbirleri ile kurduğu ilişki tasarımda dengeyi oluşturmaktadır (Elam 2001). Denge, fiziksel olarak simetrik ya da asimetriktir. Ortak bir eksenin ya da merkezin etrafında düzenlenmiş eşit veya yakın öğelerin oluşturduğu düzen simetridir. Simetri, özellikle mimari tasarımda yaygın kullanılmaktadır. Simetri aynı zamanda değişime, etkileşime, müdahaleye açık olunmadığı anlamına da gelir ve bu yönüyle mimari tasarıma anıtsal bir nitelik kazandırır (Arnheim 2021). Simetri, tekrarlanan tasarımların sistematüğini tanımlamaya da yarar. Dönme, ayna yansıması, kayma yansıması ve öteleme olmak üzere dört temel geometrik hareket simetrik tasarımları oluşturan kurallardır (Washburn ve Crowe 2020). Desenli çini-seramik karolarda sıklıkla öteleme simetrisi kullanılarak tasarım oluşturulur, böylece karo ve yüzey ölçeklerinde tasarımda denge sağlanmış olur.

Asimetrik denge ise bir eksenin iki yanındaki benzer olmayan elemanların düzenlenmesiyle oluşturulur. Asimetrik dengede, birimlerin görelî bağımsızlığına rağmen, örgütlenmiş bir düzen mevcuttur. Bir ortam ya da çevre, nesnenin yerini belirleyebileceğı gibi, bir nesne de o ortamın niteliğini değiştirebilir. Alman Pavyonu'ndaki Kolbe heykeli örneğinde olduğı gibi, bir heykel bulunduğı mimari çevrede bir odak haline gelerek asimetrik denge oluşturabilir (Arnheim 2021). Asimetrik denge, tasarımcının esnek olmasını ve öğeler arasında yeni görsel ilişkiler oluşturmasını gerektirirken, izleyicinin de içeriğı ayırt etme ve onu hatırlama yeteneklerini geliştirebilir (Samara 2008).

2.3.2.7. Birlik

“Çeşitli objelerin bir araya getirilmesi ile oluşturulan organizasyonların dengeli ve bütünlük içinde algılanmalarıyla birlik oluşur.” Birlik, birbirlerine eş ya da yakın düzeydeki biçim, ölçü ve dokularla sağlanabileceğı gibi zıt öğelerle de oluşturulabilir. Tasarımda birlik, i) geometrik düzenin görünür olduğı statik birlik; ii) değişkenlikleri

içeren dinamik birlik; iii) bütünü oluşturan tüm parçaların ana fikre uygun olduğu fikir ve üslup birliği olmak üzere üç farklı şekilde sağlanabilir (Araz Ustaömeroğlu 1998).

2.3.3. Türkiye’de temel tasarım eğitimi

Türkiye’deki çini tasarımını ve çininin mimarlıktaki yerini değerlendirirken, tasarım ve sanat eğitiminden de söz etmek gerekmektedir. Türkiye’de tasarım ve sanat eğitimi alanında öncü olarak nitelenen üç önemli kurumdan söz edilmektedir: 1883’te kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, 1932’de kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü ve 1957’de öğretime başlayan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (Ünal 2021).

İlk ismi Sanayi-i Nefise Mektebi olan ve günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak öğretime devam eden İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, yapı sanatıyla ilgili eleman ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulmuştur (Ak 2019). Bu kurumdan yetişmiş ve Anadolu’da önemli görevler üstlenmiş eğitimci ve sanatçılar olsa da, Sanayi-i Nefise, Batı’daki benzer kurumlarda olduğu gibi akademik bir anlayış çerçevesinde sanatçı yetiştirmiştir (Pekmezci 2020). Akademi’de Bauhaus modeline benzer bir Temel Tasarım dersinin ilk uygulaması 1969 yılında başlamıştır (Güngören 2019). Fakat bu tarihten çok daha önce, Temel Tasarım dersi Bruno Taut atölyesinde verilmiştir. Nitekim, Akademi’nin geçmişinde eğitim reformuna imza atmış olan Bruno Taut ve Ernst Egli, ismi Bauhaus’la özdeşleşmiş olan Walter Gropius’la bir arada bulunmuş kişilerdir. Bu birlikteliğin Akademi’de temel tasarım derslerinin içeriğini etkilediği düşünülmektedir. İlerleyen yıllarda ise Temel Tasarım dersi müfredatının çağın gereksinimlerine uygun olarak hazırlanmasında Utarit İzgi etkin bir rol oynamıştır (Güngören 2019; Germaner 2020).

Gazi Eğitim Resim-İş Eğitimi Bölümü ise orta öğretim kurumlarına sanat eğitimi verecek öğretmenleri yetiştirmek amacıyla kurulmuştur (Ak 2019). Cumhuriyet’in kurulması sonrasında, pek çok alanda olduğu gibi eğitim, sanat ve iş eğitimi alanları yeni bakış açılarıyla irdelenmiş, yerli ve yabancı uzmanların görüşlerine başvurulmuştur. Bu dönemde çağdaş eğitim bir gereklilik olarak kabul edilirken, eğitimcilerin eğitilmesi de önem kazanmıştır (Pekmezci 2020). Kurucuların

Almanya’da aldıkları eğitimler sayesinde eğitimciler Bauhaus’la ve dolayısıyla onun tasarım felsefesiyle ilişkili olmuşlardır. Resim-İş Bölümü’nün ve sonraki yıllarda Köy Enstitüleri’nin kurucularından olan İsmail Hakkı Tonguç, 1918’den itibaren Almanya’da eğitim görmüştür (Ünal 2021). Benzer şekilde Hayrullah Örs, Sait Yada, Hakkı İzzet gibi bölümün diğer kurucuları da yurtdışında öğrenim ve inceleme amaçlı bulunmuşlardır (Ak 2020).

Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (TGSO)’nun kuruluş amacı ise, ülke sanayinin ihtiyacı olan tasarımcıları yetiştirmektir (Ak 2019). TGSO’nun kuruluş aşamasında mimar Paul Bonatz’ın görüşlerine başvurulmuş, onun önerisiyle teorisyen, akademisyen ve aynı zamanda mimar olan Adolf G. Schneck önderliğinde 1957 yılında öğrenime başlanmıştır (Ak 2020). Bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak varlığını sürdüren TGSO’da, farklı eğitim kurumlarından gelmiş öğrencilerin eksiklerini tamamlamak amacıyla Umumi Hazırlık Bölümü’nde Temel Sanat Eğitimi dersi verilmiş, bu ders kapsamında öğrencilerin yaratıcı güçlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır (Ak 2019). Öğrenciler, Temel Sanat Eğitimi dersinin yanı sıra malzeme bilgisi ve teknik bilgi içerikli dersler de almıştır. TGSO’da Hakkı İzzet tarafından, “ülkenin seramik ve porselen sanayinin ihtiyacını karşılayacak insan kaynağını yetiştirmek” amacıyla Seramik Sanatları Bölümü kurulmuştur (Ünal 2021:130). Bu kurumdaki seramik öğretimi, ülkenin ekonomik ve endüstriyel koşulları gözetilerek, çağdaş sanat kavramıyla ilişkili olarak yürütülmüştür. Öğrenciler endüstriyel yapı seramiğine ilişkin dersler alarak, seramik ve mimari ilişkisi üzerine eğitilmiştir (Ünal 2021).

Tasarıma ilişkin dersler, yalnızca Güzel Sanatlar Fakülteleri’nde değil Mimarlık Fakülteleri’nde de müfredatta yer almıştır. Türkiye’de mimarlık eğitiminin modernist anlayışa uygun olarak reforme edilme sürecinde İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Mimarlık Fakültesi 1946 yılında kurulmuştur. Bu yeni okulun eğitim programına Serbest Resim dersi dahil edilmiştir. Bu dersin içeriği kısa zamanda değişikliğe uğrayarak temel tasarım eğitime dönüştürülmüştür (Rasimgil 2019). 1948-49 öğretim döneminde programa dahil edildiği belirtilen dersin yürütücülüğünü ressam Ercüment Kalmık yapmıştır. Ders kapsamında öğrencinin form anlayışını ve estetik duygusunu

ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Dersin ilk bölümünde desen, renk ve kompozisyon bilgileri öğrencilere aktarılırken, ikinci bölümde malzemeyi tanıyarak kullanmak üzerine çalışmalar yapılmıştır. İlerleyen yıllarda Renk ve Şekil Kompozisyonu olacak şekilde ismi değişen dersin içeriğini biçimlendirirken Kalmık, Bauhaus öğretisiyle doğrudan ilişki kurmuştur. Böylece Kalmık, Temel Tasarım dersini Türkiye’de ilk uygulayan kişilerden olmuş, bu modelin yaygınlaşmasında öncü bir rol oynamıştır (Rasimgil 2019). Yalnızca Temel Tasarım dersinin varlığı sebebiyle değil, İTÜ Mimarlık bölümü genel olarak öğretim modeliyle Bauhaus ile örtüşen bir kurumdur. Kurum, Bauhaus’un dönemin Türkiye’sine ve koşullarına uygun bir mimarlık versiyonu olarak görülebilir. İlk altı ay boyunca programda yer alan atölye çalışmaları, deneyime ve uygulamaya ağırlık veren ders planlaması Bauhaus modeliyle örtüşen unsurlardan bazılarıdır (Uluoğlu 2020).

Bauhaus’un Amerika bağlamında oluşan kurumsal yapısının Türkiye’ye taşınmasıyla kurulan bir başka eğitim kurumu ise Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Mimarlık Bölümü’dür. 1951 yılında gecekondü problemi, planlama ve konut politikalarıyla ilgili olarak hükümetin görüş istediği Charles Abrams; bu problemlerin çözümüne yönelik mesleğe uygun tekniker, mimar ve planlamacıların yetiştirilmesi gerektiğini vurgular, bir üniversitenin kurulmasını önerir. Abrams’ın önerisine uygun olarak 1956’da Amerikan eğitim modeliyle işletilecek üniversite kurulur ve Mimarlık bölümü öğretime başlar. Bölümün asıl kuruluş amacı ülkenin kalkınmasına katkı sağlayacak mimar ve planlamacıların yetiştirilmesidir. Mimarlık programının en önemli derslerinden birisi Temel Tasarım’dır. Temel Tasarım stüdyosu, iki boyutlu kompozisyonlar, renk çalışmaları gibi konularla başlayarak kırsal konut yerleşim planlarının üretilmesine uzanan çok çeşitli konularla sürdürülmüştür (Uysal 2020). 1. ve 2. sınıfın yaz dönemlerinde ise zorunlu stajlar programa dahil edilmiştir. Modernist bir tutumla ele alınan ODTÜ Mimarlık bölümünün ilk yıllarında asıl amaç tasarım sürecini belirleyen temel faktör olan mimarın yaratıcı kimliğinin geliştirilmesi olmuştur. 1960’lı yıllarda bölüm derslerinde evrensel teoriler yerel unsurlarla birleştirilmeye çalışılmış, 1968 sonrasında ise tasarım metodolojisini bilimsel bir sisteme oturtmak amaçlanmıştır. Genel olarak, ODTÜ Mimarlık eğitmenlerinin Bauhaus modeliyle Türkiye’nin fiziki

problemlerini birleştirerek bir eğitim modeli oluşturduklarını söylemek yanlış olmayacaktır (Uysal 2020).

Bauhaus'un Türkiye bağlamıyla örtüşmesini sağlayan en önemli etken ise 20. yüzyılın ilk çeyreğinde değişen yönetimin ve bu yönetimin talebi olan radikal ve öncekilerden tümüyle farklı bir biçimleniş modelinin, Bauhaus'un kurulduğu yer olan Almanya'daki yaklaşımla örtüşmesidir (Uluoğlu 2020). Dolayısıyla tasarım alanında Bauhaus etkisiyle gerçekleşen eğitim reformu, sadece yüksekokul ve niversite müfredatlarını değil, günümüzün ortaöğretim ve lise dengi okullarının eğitim modelini de etkilemiştir. Osmanlı'nın son döneminde "sanat erbabı yetiştirme" ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında "kalifiye eleman açığını giderme" abalarına yönelik olarak Türkiye'nin hemen hemen her yerinde ıraklık okulları, gezici zanaatkar kursları, akşam sanat okulları, ortaöğretim seviyesinde meslek ve sanat okulları, yüksek teknik okullar ve Köy Enstitüleri kurulmuştur. Bu kurumlarda, Bauhaus'un zanaat ile endüstriyel üretimi bir araya getirmeye çalışan ğretim yaklaşımının yansımalarını görmek mümkündür (Eldek Güner ve Güner 2019:88). Bauhaus Türkiye'de, özellikle 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar "sanat ve sanayi işbirliğinin ideal modeli" olarak benimsenmiştir. İlerleyen yıllarda ise daha çok mimarlık ve sanat pratiği ile eğitimi içinde yer bulmuş, bu yönüyle kabul grmştir (Eldek Güner ve Güner 2019:93).

Günümüzde ise tasarım, sanat ve mimarlık eğitimi veren bölümlerde, 20. yüzyılın ortasında benimsenmiş ve geliştirilmiş eğitim anlayışının büyük ölçüde değiştiği grlmektedir. TGSO'nun kuruluş felsefesinde benimsenmiş olan haftanın -dört gününü kapsayan Temel Sanat Eğitimi dersi haftada 2 saate indirilmiş; sanat ve uygulama olarak iki paralel eksen de yürütülen eğitim yarı teorik derslerle parçalanmış; öğrencinin kişiliğini keşfetmesi için deneme ve araştırmalar üzerine kurgulanan model dinleme odaklı modele dnşmştir. Bu değişimlerin yanı sıra bölüm içinde var olan atölyeler kapatılmıştır (Aslier 2020). Benzer şekilde Mimarlık bölümlerinde de atölyelerin kapatılması, teknisyen kadroların kaldırılması, yaz aylarında yapılan teknik gezilerin ve staj sürelerinin azalması gibi değişimler yaşanmıştır.

Temel tasarım dersinin mevcut durumu değerlendirildiğinde, dersin hem uygulama hem de araştırma boyutunda çağa uygun değişikliklerin yapılması gerekmektedir. Dersin yürütücüsü olan öğretim elemanlarının uzmanlaştırılması, ders programlarının güncellenmesi, eğitim-öğretim ortamlarındaki donanımın çağdaş teknolojilere entegre edilerek artırılması, uygulama alanına yönelik yapılabilecek değişikliklerdir (Seylan 2004). Temel tasarım, mesleki çeşitlenme nedeniyle çeşitli alt disiplinlere ayrılan mekan tasarımı için ortak bir dilin oluşturulabilmesinde önemli bir rol oynayabilir. Her disiplin kendine özgü teknik kurallar çerçevesinde var olsa da ortak bir sanat diline uymalıdır. Bu ortak sanat dilinin oluşturulabilmesi için temel tasarım eğitiminde, mekânsal ilişkilerin ve form örüntülerinin algılanması ve çözümlenmesi üzerine çalışmalar yapılmalıdır. Görselleştirme ve sunuş yöntemleri çağa uygun olarak geliştirilmelidir (Ertek 1999; Eti 2020). Tasarım uygulamalarının dijital ortamlarda yapılması, uygulama alanına yönelik bir başka öneridir (Ergindir Küçükkaya 2022).

Araştırma boyutunda yapılabilecekler ise, temel tasarım dersiyle ilişkili dersler üzerine araştırma yapılarak, bu derslerin bütüncül bir şekilde ele alınması; üst sınıf derslerinde eksikliklerin tespiti ve bu eksikliklerin tamamlanmasında temel tasarım görebileceği işlevlerin değerlendirilmesidir (Seylan 2004). Tasarımcıların daha sosyal, bütüncül, çoğulcul, eleştirel ve doğaya saygılı bir bakış açısı geliştirmesi günümüz tasarım dünyası için bir gerekliliktir. Bu yaklaşımı geliştirmek için araştırma yoluyla eğitim müfredatları geliştirilebilir (Ertek 1999). Öğrencilerin tasarım bilgisini geliştirmeye yönelik olarak önemli sanat eserlerinin, görsel kültüre mal olmuş önemli çalışmaların ders kapsamında ele alınması, irdelenmesi, dersin bilişsel yönünün geliştirilmesini sağlayacaktır (Çakıroğlu 2020).

Temel tasarım eğitimi, öğrencilerin sanatın ilkelerini ve öğelerini kavramalarını; çeşitli malzeme ve teknikler kullanarak deneyim yoluyla yaratıcılıklarını geliştirmelerini; hem sonraki dönemlerde alacakları dersler hem de ileriki çalışmaları için bir arka plan oluşturmalarını sağlamaktadır (Beşgen, Kuloğlu ve Fathalizadehalemdari 2015; Araz Ustaömeroğlu vd. 2015). Temel tasarım eğitimi, başlangıcından günümüze görme olayını odağına almıştır. Görsel bir dilin varlığını sistematize ederek açıklamaya çalışmış, bu dili hem sanatı anlamada hem de yaratıcı sanatsal faaliyetlerde alt yapı

oluşturmada bir araç/yöntem olarak kullanmıştır (Seylan 2004). Ders, eğitim alanında bir ön müfredat olması yönüyle, öğrenciye evrensel olarak uygulanabilecek temel tasarım becerilerini kazandırmayı hedeflemektedir. Temel tasarım eğitimi akıl yürütme ve yaratıcılığı geliştirme boyutlarıyla birlikte ele alınmalıdır (Özkar 2004).

Geliştirilmesi gereken yönleri bulunsa da Temel Sanat Eğitimi veya Temel Tasarım isimli ders günümüz tasarım eğitiminde halen geçerliliğini korumaktadır (Eti 2020). Bauhaus'un çalışma programının temelini oluşturan ve tasarımın temel ilkelerini öğretmeyi amaçlayan bu dersin günümüzde hala geçerli olmasının sebebi, "zamandan bağımsız" çalışabilir olma becerisidir. Ders, özünde bireyin yeteneğini, bilgisini ortaya çıkarmayı hedefleyen bir düzende geliştirildiği için halen geçerli konumdadır (Aras 2019). Zamansız olmasını sağlayan diğer bir özelliği de "değişim odaklı" düşünsel ve eğitimsel bir altyapıya sahip olmasıdır (Yorgancıoğlu 2019:48). Dolayısıyla tasarım ve mimarlık pratiğinin hızla değiştiği, eğitimin ise değişim sürecinde olduğu günümüzde, Bauhaus'un 20. yüzyıl başında ortaya koyduğu ve devamında Temel Tasarım eğitimiyle sürdürülen tasarım yaklaşımından yararlanmak anlamlıdır (Baydar 2020).

2.4. Temel Tasarım, Mimari Tasarım ve Tasarım Bilgisi

Temel tasarım, bir eğitim modeli olarak mimari tasarım eğitiminin halen vazgeçilmez bir unsurudur. Mimari tasarıma ilişkin uygulama, araştırma gibi eylemleri gerçekleştirecek mimarın kazandığı ilk bilgi ve beceri setlerinden biridir. Dolayısıyla temel tasarımın mimari tasarımı doğrudan yönlendirmesi beklenen bir olgudur. Aynı zamanda temel tasarım, mimari ürünleri ve yapıları çevreyi anlamaya, analiz etmeye yarayan bir araç olarak da mimari tasarım araştırmaları için önemlidir.

Bir mimari tasarımın dışarıdan bakan kişi tarafından algılanmasını sağlayan onun biçimidir. Biçimi belirleyen ise işlev, teknoloji ve estetikdir. Estetik, genellikle temel tasarım ilke ve öğelerinin kullanılması yoluyla elde edilmektedir (Araz Ustaömeroğlu 1998). Mimari tasarım özünde insan yapısı bir biçim olan mekanı biçimlendirme etkinliğinin tanımlanması ve gerçekleştirilmesidir. Biçimlendirme etkinliği içinde bir tasarım, yapıya dönüştürülür ve bu yapıyı gerçekleştirebilmek için yapısal kuruluşun

belirlenmesi gerekir. Yapısal kuruluşu belirleyecek ve sınırlayacak veriler tasarım araçlarıdır (Aksoy 2010). “Tasarım araçları, biçimlendirme sürecinin her aşamasını belirleyen, yönlendiren ve denetleyen, soyut ve maddesel her türlü bilgi, veri, deneyim birikimi, araç ve malzeme gibi çok sayıda, ancak, ele alınan tekil sorun için ilişkili kılınmış bir öge ve bileşenler topluluğudur” (Aksoy 2010:66).

Tarihsel süreçte çoğunlukla estetik kaygılarla şekillenen biçim, çağdaş sanat anlayışı ve tasarım yaklaşımıyla aynı zamanda düşünceyi temsil eden bir ögeye dönüşmektedir. Günümüzde biçim, bir düşünce üretimi ve bu üretimin aktarımıdır. Tasarım sürecinde farklı malzemeler ve farklı yöntemlerle bu üretim desteklenmektedir. Temel tasarımın bilgi ve beceri kazandırmayı amaçlayan yaklaşımının yanı sıra bilişsel bir etkinlik olması günümüzün düşünce temelli tasarım pratiğine uyumlanabileceğini göstermektedir (Çakıroğlu 2020). Bu yönüyle temel tasarım, çağımızın düşünce odaklı tasarım yaklaşımına paralel bir şekilde güncellenebilme ve mimari tasarım çalışmalarında kullanılabilme potansiyeline sahiptir.

Bir mimari tasarımın oluşturulması, tanımlanması ve incelenmesi sürecinde kullanılan biçimlendirme araçları, ilke ve kurallardan, ilişki ve işlemlerden oluşmaktadır. Örneğin bir yapının birimleri arasındaki yakınlık gibi ilişkiyi belirleyen nitelikler; biçimler arasındaki geometrik ilişkiler; bir mekanın belli bir noktasına göre düzenlenen doğrultusal ve yönsel ilişkiler; biçimlendirme araçlarından bazılarıdır. Yakınlık, uzaklık, benzerlik, düzen, egemenlik gibi algısal boyutların da değerlendirildiği ilişkiler, tüm biçimlendirme alanları için ve mekan tasarımı için geçerli olduğu düşünülen biçimlendirme ilkelerinin temel kavramlarını oluşturur. Bunlar, konum, ölçü, değer, yön, doku, renk gibi biçim oluşturan öğeler ile bu öğelerin farklı ilişkiler içinde kullanımlarını düzenleyen; yineleme, düzün, uyum, karşıtlık, koram, egemenlik, denge, birlik gibi ilkelerdir (Aksoy 2010).

Temel tasarım aynı zamanda, birçok tasarım disiplininin ortak çalışmasıyla üretilen mimari ürün olan mekan için ortak bir dilin oluşturulmasını sağlamaktadır. Bir mekan, mimari, iç mimari, endüstriyel ve peyzaj tasarımları ile bunlara ek olarak resim, heykel gibi plastik sanatların bir araya gelmesiyle oluşturulmaktadır. Tüm bu tasarım

disiplinleri için ortak ve bütüncül bir dilin yaratılması temel tasarım yoluyla sağlanabilir (Ertek 1999; Yurtsever 2017; Ergindir Küçükaya 2022). Temel tasarım, bir mimarın ya da tasarımcının daha bilimsel ve kontrollü bir şekilde tasarımına yaklaşmasını, mimari tasarımın görsel dilini sistematize etmesini olanaklı kılmaktadır (Seylan 2004).

Temel tasarım, yalnızca mimari tasarımın pratik alanında yararlanılan biçim oluşturuıcı öge ve ilkeler değil, mimari tasarım araştırmalarında da kullanılan, yapılı çevreyi ve biçimleri tanımlamayı ve bu tanımlamalar üzerinden tartışma ortamı oluşturmaya sağlayan bir araçtır. Bir mimari ürünün ya da yapılı çevrenin estetik, güzellik, biçimsel etki, sanatsal nitelik gibi kavramlar aracılığıyla incelenebilmesi için temel tasarım bir yöntem/araç olarak oldukça işlevseldir (Araz Ustaömeroğlu 1998; Reig 2012; Sağsöz ve Aydın 2013; Kavas Afacan 2022). Bir mimari tasarım, üretildiği yere ilişkin toplumsal kültürel, ekonomik ve benzeri pek çok değişkenle şekillenmiş olsa da, izleyicisiyle -ve kullanıcısıyla- kurduğu iletişim büyük oranda görünümüne bağlıdır. Görünümü oluşturan şey ise, temel tasarım öge ve ilkelerinin de yer aldığı tasarıma ilişkin kurallardır (Reig 2012).

2.4.1. Mimarlık bilgisi ve tasarım bilgisi

Bilgi, tasarım eyleminin gerçekleşebilmesi için gereklidir. Tasarım eylemi, söz konusu bilginin elde edilmesi, bu bilginin tasarım probleminin gerekliliklerine uygun olarak şekillendirilmesi ve kullanılmasıyla gerçekleşir (Canbay Türkyılmaz ve Polatoğlu 2012). Fakat tasarım bilgisi hem sezgisel bir süreci hem de teknik bir yaklaşımı barındırdığı için, karmaşık, anlaşılması ve açıklanması zor bir bilgidir (Uluoğlu 1988; Yurtsever 2017). Tasarım bilgisinin bu karmaşık yapısına benzer ve hatta daha da karmaşık olması muhtemel diğer bir bilgi alanı da mimarlıktır. Tez kapsamında mimari bağlamda yer alan çini-seramik ele alındığı için, mimarlık bilgi alanından başlayarak çini tasarımını yönlendiren tasarım bilgisini tartışmaya açmak kaçınılmaz bir yaklaşımdır.

Mimarlık bilgisi, Tanyeli (1999)'ye göre ikili bir bilgi alanına sahiptir: Reel mimarlık bilgisi ve mimarlık kuramı. Reel mimarlık bilgisinde özne olan, kuramda nesneye

dönüşmektedir. Kuram, pratiği de içeren geniş bir alanı çözümlemeye, anlamaya ve modellemeye çalışır. Yani mimarlık kuramı, her türlü mimari etkinlik, uygulama, ürün ve söylemi kapsayan mimarlığı nesne olarak ele alır ve inceler (Tanyeli 1999). Mimarlık ve onun üzerinden oluşturulan bilgi alanı, başka disiplinlerden gelen kuramla ele alınır, bu yaklaşım mimarlık kuramını güçlendirir. Aslında mimarlık özerk bir sanat ya da bilim alanı değildir. Çünkü yapı sanatı karmaşık bir sosyal ve politik ilişkiler ağı içinde var olur. Bu sebeple mimarlık kendini daha geniş bir kültürel tartışma alanı içinde deneyimlemeye açık olmalıdır (Leach 1997'den aktaran Balamir ve Erkal 1999). Linder'e göre ise mimarlık kuramı, mimarlığın ne olduğu sorusu yerine mimarların ne yaptığı sorusunu sorarak, reel mimarlık bilgi alanıyla paralel bir yaklaşımla ele alınabilir. Böylesi bir yaklaşım mimarlık bilgi alanını diğer disiplinler ile özdeşleşmiş formüllerle denkleştirmek yerine, alanın içinden bir bakışla şekillendirir (Linder 1992'den aktaran Balamir ve Erkal 1999).

Mimarlık bilgisi, tarihsel süreç içinde, yapısı gereği disiplinlerarası bir bilgi ve üretim alanı olmuştur. Bu bilgi alanı, soyut düşünüş ve somut deneyim, insan ve nesne, genel önermeler ve özel çözümler gibi dualistik düşünceyle inşa edilmiştir (Gökbayrak 2007). “Mimarlık, içinde bulunduğu toplumsal yapının bir parçası, ekonomik ve siyasi düzenin bir yansıması, bilimsel ve teknik dünyanın bir izdüşümü olarak”, hem reelde hem de reel üzerinden üretilen bilgi alanında çok daha büyük bir evrenin parçasıdır. Bu sebeple, evreni oluşturan diğer disiplinler ile ilişki kurması kaçınılmaz olmuştur (Gökbayrak 2007:16).

Mimarlığı oluşturan koşullar; toplumsal, entelektüel, teknik ve estetikdir. Bina programı, yapının inşa edildiği yerin, ülkenin ve yapı sahibinin ekonomik durumu, yaşam tarzı ve gelenekler, toplumsal koşulları oluşturmaktadır. Toplumsal koşullardan farklı olarak, bireyin ve topluluğun mevcut durumları dışındaki hayalleri, istekleri, özlemleri entelektüel koşullardır. Teknik koşullar ise bilimsel ilerlemeyi, zanaat ve sanayiye, buna bağlı olarak emek gücünün örgütlenmesini içermektedir. Sanatsal anlayış ve buna ilişkin yorumlamalar, imgelem, renk kullanımı, plastisite duygusu vb. düzenlemeler estetik koşulları oluşturmaktadır (Zevi 2021).

On dokuzuncu yüzyılla birlikte disiplinlere ait sınırların daha belirgin hale gelmesiyle, mimarlık bilgi alanı parçalanma sürecine girmiş ve mimarlık artık özerk bilgi alanını oluşturmaya başlamıştır (Düzenli 2009). Yirminci yüzyılın sonuna gelindiğindeyse, mimarlık bilgisinin üretim biçimini dönüştüren ve bilgi alanının sınırlarını esneten önemli gelişme bilgisayarın yaygın kullanımıdır. Bu dönemde mimarlık bilgi alanını dönüştüren teknolojik ve endüstriyel gelişmeler uzmanlaşmayı daha da belirgin hale getirmiştir. Ancak yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde, çok parçalı bu bilgi alanına üst ölçekten bakıp gerekli bağlantıları kurabilecek kişiye (mimara) ihtiyaç söz konusudur. Mimarlığın tarihsel sürecinde yer alan tümel mimarlık anlayışı, söz konusu gerekli ilişkilerin kurulmasında yardımcı olacaktır (Gökbayrak 2007). Günümüzde mimarlık bilgi alanını dönüştüren bir diğer teknolojik gelişme ise yapay zekadır. Yapay zeka, fikir aşamasında katkı sunma, tasarım sürecini hızlandırma, mekânsal verilerin analizi gibi konularda mimarlık ve tasarım disiplinlerinin uygulama ve araştırma alanlarındaki bilgiyi hızlı bir şekilde dönüştürmektedir (Beyan ve Rossy 2023; Chen vd.2023; Paananen vd. 2024; Tanugraha 2023:56; Gür vd. 2024). Bu dönüşüme paralel olarak yapay zeka ortamında üretilen yeni mimarlık bilgisinin, yaşanabilirlik, kültürel uygunluk, strüktürel uygunluk, malzeme ve bezeme detaylarının uygunluğu gibi konularda ait olduğu evrenle doğru bir ilişki kurmasının yolu, yine tümel bir bakışla sağlanabilecektir.

Mimarlık bilgi alanının tarihsel süreçteki bu dönüşümü, çini-seramik gibi mimarlık bilgi alanı içinde üretilen bir tasarım ürününün/yapı malzemesinin bilgi alanındaki dönüşümünü de içermektedir. Mekandan bağımsız ele alamayacağımız ve fakat kendisine ait bir bilgi alanı da olan çini-seramiğin tasarım bilgisini anlamaya çalışmak önemlidir. Tezin asıl hedefi, temel tasarım ilke ve yöntemleriyle çini tasarımı için bir model önermek olsa da, çininin mekanın ayrılmaz bir parçası olması ve mekana ilişkin verilerin disiplinlerarası bilgi alanı içinde tartışılması, bu yaklaşımı gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde çini tasarımını yönlendiren tasarım bilgisi ele alınacaktır.

2.4.2. Çini tasarımıını yönlendiren tasarım bilgisi

Çini tasarımı bir mekan için üretildiğinde mimari tasarımı yönlendiren bilgiyle doğrudan ilişkilidir. Mimari tasarımı yönlendiren estetik, kültürel, ekonomik, sosyal, politik, işlevsel ve teknolojik boyutlar çini tasarım bilgisini de oluşturmaktadır. Çünkü çini, taşıdığı somut ve somut olmayan niteliklerle mimari tasarımda yer almaktadır. Taşıdığı bu niteliklere göre çini; yapı malzemesi, yüzey elemanı, süsleme ögesi, sanatsal öge, estetik öge, kültürel miras unsuru ya da zanaat ürünü gibi kavramlarla tanımlanabilmektedir. İşte tüm bu tanımların oluşmasına sebep olan açık veya örtük tasarım bilgisidir. Bu bölümde çini tasarımıını yönlendiren tasarım bilgisi, ilgili literatürdeki tanımlamalar aracılığıyla ele alınmıştır.

2.4.2.1. Malzeme bilgisi ve teknik boyut

Bir yapı malzemesi olarak seramik; ısı, ışık ve neme karşı yüksek bir dayanıma sahiptir; düşük bakım ihtiyacıyla hijyeniktir; üzerindeki sır tabakası sayesinde rengini yıllar boyunca koruyabilir; bir yüzeyi kaplamak için işlevsel ve ekonomik çözümler sunabilir (Herbers 1996; Herbert ve Huggins 1995; Lemmen 1993; Çobanlı ve Okur 2006; Hasol 2012; Baeck 2014; Wagner 2021). Malzeme boyutunda ve teknik boyutta çiniyi seramikten ayıran temel nitelik ise çininin bir gelenek içinde özelleşmiş tekniği içermesidir. Bu ayırt edici nitelik el işçiliğidir (Güler 2018). Hammaddenin hazırlanması, renklerin oluşturulması, biçim verme, boyama, sırlama, fırınlama aşamalarında bağlı bulunduğu geleneğe uygun olan teknik kullanılmaktadır. El işçiliği ya da endüstriyel üretimden bağımsız olarak çini ve seramik karolar, malzemenin kendine özgün doğası ve tekniğin sınırları içinde var olmaktadır.

Loos, malzeme ve biçim ilişkisinde giydirme ilkesi adını verdiği bir yaklaşımdan bahsetmektedir. Bu ilkeye göre, bir malzeme başka bir malzemenin niteliklerini ikame etmemelidir. Çünkü her malzemenin kendi biçim dili vardır. Bu biçim dili, malzemenin sahip olduğu niteliklerden ve üretim tekniğinden oluşmaktadır (Loos 2020). Benzer şekilde Wagner de kompozisyonun her zaman malzemeye ve tekniğe uyum sağlamak zorunda olduğunu belirtmektedir. Malzeme ve teknik, açıkça tasarımda kendini

göstermelidir (Wagner 2021). İç ve dış mekanın bütünselliği, malzeme ve tekniği önceleyerek ifade edilebilir (Lisitzki 2022). Yirminci yüzyılın başında, modern mimarlığın ortaya çıkış sürecinde yapılan bu tespitlere paralel olarak, günümüzün tasarım anlayışı da üretim sürecine önem vermektedir. Pek çok tasarımda, tasarım sürecinin kendisi de bir tasarım ürününe dönüştürülmektedir (Canbay Türkyılmaz ve Polatoğlu 2012). Dolayısıyla malzeme ve teknik, yani üretime ilişkin bilgi, çini ve seramiğin tasarım bilgisinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Wagner (2021), yirminci yüzyılın başında kaleme aldığı Modern Mimarlık adlı eserinde, bir yapı malzemesi olarak seramiğin niteliklerinden detaylıca söz etmiştir. Seramik karonun kapladığı hacim bir taşa göre 1/8-1/10 oranında daha azdır. Maliyeti daha düşüktür ve yapım süresini kısaltmaktadır. Wagnere'e göre (2021) yapıda yer alan sanat eserlerini kentin tozundan korumak ve onların dayanıksızlığını gidermek için; yeni (modern) mimaride basit biçimler, düz yüzeyler, seramik, porselen, çini ve mozaik ürünler kullanılmalıdır. Çünkü bu türden kullanımların sistematik bir şekilde temizlenme imkanı da vardır. Aslında Wagner, malzemenin teknik ve işlevsel avantajlarına dikkat çekerek, çiniyi modern mimarlığın yapı malzemesi olarak tanımlamaktadır. Malzemenin sağladığı avantajların yanı sıra, çini uygulamalarında yeni yapı tarzı için yeni motiflerin ve sanatsal yaklaşımların da zamanla ortaya çıkacağını öngörmektedir (Wagner 2021).

Çobanlı ve Okur (2006), seramik karonun malzeme boyutundaki niteliklerinin mimarideki kullanım yerine göre belirlenmesi gerektiğini özellikle vurgulamaktadır. Uygulama yapılacak yüzeyin eğiklik derecesi, mimari formdan kaynaklanan hareketlilik, yüzeyin pürüzlülüğü ve dış etkenler uygulamadan önce tespit edilmelidir. Bu etkenlerin yanı sıra, dış mekanlarda yer alacak seramik yüzeyler için, su geçirmezlik, ışığa dayanım, aşınma gibi özellikler de göz önünde bulundurulmalıdır. Daha gözenekli bir yapıya sahip olan ve su emme oranı yüksek çini gibi malzemeler daha çok iç mekana uygunken, dış mekanlarda ve cephelerde daha yüksek derecelerde pişen malzemeler tercih edilmektedir.

Günümüzün yeni yöntemleri, yapı malzemelerinin tasarım ve üretim süreci için önemli potansiyeller taşımaktadır. Dijital yöntemler ve araçlarla, hem tasarımlar çeşitli şekillerde görselleştirilmekte; hem de hesaplamalı tasarım, Computer Numeric Control (CNC), üç boyutlu yazıcı gibi teknik ve donanımlarla yenilikçi üretimler yapılmaktadır. Bu dijital araç ve yöntemler, gelenekselden oldukça farklı olsa da, bu yeni araçları günümüzün teknolojik ilerlemesine paralel olarak geliştirilen bir adaptasyon olarak okumak mümkündür. Dijital araçları, ilgili tasarıma ilişkin teknik bilgiyi gerekli kılan yeni bir tasarım yaklaşımı olarak görmek anlamlıdır. Örneğin dijital araçların bir kısmı manuel yöntemlere göre daha detaylı çalışmayı gerektirmektedir ya da CNC gibi araçlarla üretilen ürünlerde malzeme bilgisi önem kazanmaktadır. Dijital araçları kullanan tasarımcı, malzeme özellikleri, üretim teknikleri ve montaj yöntemleri konusunda bilgili olmalıdır (Celento 2009).

2.4.2.2. Zanaatkarlık boyutu

Zanaat, mimarlık sözlüğünde “maddeye dayanan gereksinimleri karşılamak üzere yapılan ve az çok el becerisi isteyen, fakat sanatsal yaratıcılığı olmayan iş” olarak tanımlanmıştır (Hasol 2012:512). Sennet’e göre (2019:32) zanaatkarlık, yüksek derecede gelişmiş bir beceri üzerine kuruludur. Zanaatkar ise, “bağlanılmış (angaje olunmuş) özgül bir insan durumunu temsil eder”.

Çini karo üretimini de kapsayan çinicilik, UNESCO’ya göre (2016) geleneksel zanaatkarlık olarak tanımlanmaktadır. Çinicilik, 12. yüzyıldan itibaren geleneksel Türk çini sanatı etrafında şekillenmiş bir zanaatkarlıktır. Sadece Türk çini sanatı değil, diğer seramik karo yapım gelenekleri de 19. yüzyıla kadar zanaata dayalı bir uğraş olarak kabul görmüştür (Herbert ve Huggins 1995; Marshall 2021; Ünal 2021). Endüstriyel üretimin yaygınlaşması bu bakışı değiştirmiş; makine, zanaatın yerini alan bir unsur olarak tasarım dünyasındaki yerini almıştır (Loos 2020). Tarih boyunca bir zanaat ürünü olarak var olan seramiğin, mevcut birikiminden hareketle zanaat bilgisini ön plana çıkarmayı amaçlayan bir üretim yaklaşımını benimsemesi gerektiğini savunanlar da olmuştur (Herbert ve Huggins 1995). Çini uygulamalarındaki zanaatkarlık göstergesi; seri üretilenin aksine birbirinin aynı olmayan karolar, el işçiliğini gösteren işçilik

detaylarıdır (Reig 2012; Sullivan 2016). Özetle, pek çok tasarımcı ve araştırmacı için çini ya da seramik karo üretiminin zanaatkarlık boyutunu oluşturan en önemli niteliğin *el işçiliği ile üretim* olduğu söylenebilir.

Zanaatkarlığa ilişkin bir diğer önemli saptama ise tamir konusudur. Sennet, tamir işinin genelde ihmal edildiğini oysa imalat ve tamiratın bir bütün olduğunu ifade etmiştir (Harper 1987:21'den aktaran Sennet 2019:253). Tamir, onarım ve aslına uygun yeniden üretim; seramik karo uygulamaları söz konusu olduğunda önemli kavramlardır. Mimari koruma bağlamında, seramiğin yenilenmesi doğrudan zanaatkarlıkla ilişkilenebilir. Malzemeler, üretim araçları, yöntemler ve her türlü beceri ile tekniği içeren zanaatkarlık bilgisi yenileme çalışması için vazgeçilmezdir. Öte yandan, bu bilginin eksikliği yeni aletlerin, yeni yöntemlerin ortaya çıkmasına da zemin hazırlayabilir (Sennet 2019). Fakat, dijital araçlar gibi yeni yöntemler bulunsa da zanaatkarlık bilgisi hem yeni tasarımlar hem de onarımlar için bir gerekliliktir (Celento 2009).

2.4.2.3. İşlevsel boyut

Arnheim (2021), bir yapıyla işlevsel açıdan etkileşim kurabilmek için görsel sürekliliğin kurulması gerektiğini ifade etmektedir. Bunu sağlayabilmenin yolu, mekanı insan bedeniyle ilişkilendirmekten geçer. “İnsan ölçeğindeki mimari öğeler, organik kişi ile inorganik mesken arasında bağlar oluşturmaya yarar” (Arnheim 2021). Örneğin yapıların girişinde yer alan çini ve seramik öğeler, insan ölçeğindeki bu bağın kurulmasına katkı sağlamış olmalıdır.

Seramik, kullanıldığı binanın işlevi ile uyum içerisinde tasarlanabilir; mekana ilişkin nitelikleri vurgulayabilir veya yapının fonksiyonuna çağrışım yapabilir (Çobanlı ve Okur 2006). Özellikle kamusal alanlarda yer alan seramik yüzeyler işlevle doğrudan ilişkili olacak şekilde, kullanıcının farkındalığını artırma ve mesaj verme amacı taşımaktadır. Seramik; yapı, çevre, bina, mekan ve yüzey ölçeğinde, ayırt ediciliğe katkı sağlayabilir; işlevi vurgulayabilir, yönlendirici olabilir. Seramik yüzeyler aynı zamanda bulunduğu bağlamla ilişkili bilgi aktaran, eğitsel bir rol de üstlenebilir (Küçük ve Özçelik 2022).

Temel tasarım öğelerinden biri olan renk, bir yapıda işlevin tanımlı hale getirilmesi için önemli bir araçtır. Renk, bir mekanı olduğundan hafif, ağır, uzak, yakın gösterebilir; mekanlar arası hiyerarşiyi belirginleştirebilir (Rasmussen 2013). Çini, renk niteliği baskın olan bir malzemedir. Bu sebeple, özellikle rengiyle işleve katkı sağlama potansiyeli yüksektir. Mimar Cengiz Bektaş, mekanda yer alan bir sanat eserinin kullanıcıyı yönlendirme işlevi taşıdığını belirtmektedir. “Toprak Mahsülleri Ofisi Genel Müdürlük binası tasarımında Turan Erol’un bir çalışmasına yer veren Bektaş, bu çalışmanın kullanıcı tarafından fark edilerek doğrultusunun takip edildiğini, ziyaretçilere yönlendirme sağladığını ve bu sayede dolaylı da olsa kullanıcı ile iletişim kurduğunu dile getirmiştir” (Yavuz 2017). Mimar Oscar Niemeyer ise seramiği, binaya yönlenmeyi sağlayacak şekilde ya da mimari formları karakterize etmek amacıyla kullanmıştır (de la Torre Fornes vd. 2023).

2.4.2.4. Süsleme boyutu

Tarihsel süreçte süsleme, yapıya eklenti olan bir unsur ya da mekanların ayrılmaz bir parçası olan vazgeçilmez öge kimlikleriyle defalarca tartışılmıştır. 20. yüzyıl başında Wagner (2021), süslemeyi yapı sanatının bir parçası olarak tanımlamış; bezemenin doğru oranlar kullanılarak mimari biçimle ilişkilendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Modern mimarlık anlayışına paralel biçimde yeni bezemelerin, motiflerin yaratılacağını öngörmüştür (Wagner 2021). Wagner’den yaklaşık 20 yıl sonra Loos (2021:147-148), Trotsdem (Rağmen) başlıklı yazısında süslemenin gereksiz olduğunu, geçmiş çağlara ait süslemelerin artık geçersiz olduğunu vurgulamaktadır: “Çiçekler açan süslemelerin yerine saf, katışıksız bir konstrüksiyon geçmelidir”. Loos, düz çizgilerden ve dik açılardan oluşan biçimleri savunmaktadır. Kullanıcının talebi fantastik biçimler ve süslemeler olsa da, bir tasarımı ya da biçimi değerli kılan, nitelikli malzeme ve işçilik kalitesidir. Hatta kendisi, süslemeyi suç olarak görmektedir. Süsleme ona göre, emek gücünün, sağlığın, malzemenin ve dolayısıyla sermayenin israfıdır (Loos 2021).

Bu görüşe karşın Coomaraswamy, “dünyanın büyük kültürlerinde ‘süsleme’ ya da ‘dekorasyon’un gereksiz güzelleştirme anlamına gelmediğini, aksine bir nesne ya da

kişinin gerekli özelliklerine işaret ettiğini hatırlatmaktadır” (Coomaraswamy 1946’dan aktaran Arnheim 2021:251). Benzer şekilde Rykwert de süsün ya da genel anlamda sanatın, çağın gerekliliklerine uygun bir şekilde oluşturulması gerektiğini savunur. Mimari bağlamda süs, binanın kullanımıyla olduğu kadar, yapım biçimiyle de bütünleştirilmelidir. Ona göre mimarlar ve tasarımcılar, ressamalar ve heykeltıraşlarla birlikte çalışmayı öğrenmelidir. Süs, bir süsleme ya da süslememe problemi olarak görülmekten kurtulup, bir anlam problemi olarak okunmalıdır (Rykwert 1982).

20. yüzyılın sonuna doğru gelişen teknoloji ve değişen tasarım anlayışı, süslemeyi bir eklenti olarak görmekten vazgeçerek aksine onu mekanla bütünleştiren bir yaklaşım geliştirmeye başlamıştır. Hatta gelişen teknoloji, geçmişten gelen süsleme öğelerine çözümleyici bir bakışla yaklaşarak onu yeniden üretmiş, mimari nesnenin tektoniğinin temel bileşenlerinden biri haline getirmiştir. Aslında süsleme, mimariyle birlikte değişen, dönüşen ve her dönemde farklı görünümlere bürünen kültürel bir öğe olmuştur (Ceylan 2020).

Çini, öncelikli olarak yüzeyinde yer alan çeşitli motifler sebebiyle bir süsleme olarak kabul görmektedir. Ancak çini sadece motifleriyle değil, rengi, biçimi ve oranlarıyla bir bütün olarak algılanmaktadır. Bu anlamda çiniyi ya da seramiği, yapıyı süsleyen bir öğe (Brolin ve Richards 1982), rengiyle öne çıkan dekoratif bir unsur (Van Lemmen 2013) ya da yapıya işlevsel katkıları olan fakat bezeme niteliğiyle öne çıkan bir malzeme (Wagner 2021) olarak okumak mümkündür.

2.4.2.5. Kültürel boyut

Kültür, toplumlara özgü olarak ve tarihsel süreç içinde yaratılan bir olgudur. Bu sebeple kültürel boyut; tarih, gelenek, yer, coğrafya, kimlik gibi kavramlarla doğrudan ilişkilidir. Söz konusu kavramların hepsi çini tasarımının kültürel boyutu olarak ele alınmıştır.

Her biçim, salt geometri ve hacimden oluşmaz; sosyal, psikolojik, teknolojik, kültürel ve tarihsel yükler de taşır (Teymur 1998a). Tasarım öğeleri tarihsel ve yerel

gelişmelerin katkısıyla belirlenmiştir (Teymur 1998b). Özellikle psikoloji ve kültür alanından gelecek katkı, bir tasarım için son derece önemlidir. Bauhaus öğreticilerinden biri olan Hannes Meyer, bu gerçeği fark ettiğinde kültür alanına ilişkin dersleri Bauhaus programına dahil etmiştir. Fakat ilerleyen yıllarda bu dersler kaldırılmış, temel tasarım eğitimi toplumsal ve kültürel çalışmalar yönünden eksik bir yapıya dönüşmüştür (Lang 1998). Bu durum farklı bağlamlarda eleştirilmiş, “yer”e özgün verilerin dahil edildiği yeni müfredatlar oluşturulmaya çalışılmıştır (Uysal 2020). 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise Temel Tasarım dersinin, algılamının doğası ve tasarım öğelerine yoğunlaşan yapısına, farklı sosyo-kültürel bağlamlar için geçerli olacak özelliklerin mutlaka eklenmesi gerektiği önerilmiştir. Örneğin çağın tartışma konularının odağında yer alan ekoloji, kişi-çevre ilişkileri, kültürel miras gibi kavramları içerecek şekilde ders geliştirilmelidir (Lang 1998).

Bir tasarım ürününün kültürel değerler taşıması, kullanıcısının o tasarımla bağ kurmasına yardımcı olmaktadır (Reig 2012). Özellikle kamusal alanlarda yer alan tasarım ürünlerinin kültürel izler taşıması, tarihi olaylara ya da yaşanan kente dair bilgi verici iletileri aktarması, izleyicisindeki aidiyet duygusunu pekiştirmektedir (Küçük ve Özçelik 2022). Bir toplumun ortak geçmişine ait izleri taşıması, toplumsal ve kültürel kimliği yansıtmaması o tasarımın miras değerinin oluşmasına da katkı sağlamaktadır. Çini ve seramik, zaman içinde yer aldığı mimari bağlamın miras değerine katkı sağlayan bir öğeye dönüşebilmektedir.

Kültürel boyutun önemli göstergelerinden biri de yer’le kurduğu ilişkidir. Örneğin mimar Kemaleddin’e göre çini, Anadolu’nun bezemesidir. (Ödekan 2009). Hem Kemaleddin hem de 20. yüzyıl başında üretim yapan diğer mimarlar, Osmanlı ve Selçuklu mirasına, Anadolu geleneğine referansla eserlerinde çini tasarımlarına yer vermiştir. Çininin Anadolu ile kurduğu bu ilişki 2016’da UNESCO tarafından tescillenmiş; UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesine kaydedilen çini (Geleneksel Çini Ustalığı), geleneksel Türk çini sanatı etrafında şekillenen zanaatkarlık olarak tanımlanmıştır.

Yalnızca Türkiye’de değil, çini-seramik geleneği olan birçok ülkede mimar ve tasarımcılar çiniyi gelenek ve kültürle doğrudan ilişki kuran bir malzeme olarak görmüş ve tasarımlarına dahil etmişlerdir. Bu bağlamda Oscar Niemeyer’ın yapılarında kullandığı seramik, tarihsel ve kültürel bir simge arayışı olarak okunabilmektedir. Niemeyer seramiği, Brezilya’nın kolonyal geçmişini temsil eden ve Portekiz kültürüne aidiyeti gösteren bir öge olarak tasarımlarına dahil etmiştir (de la Torre Fornes 2020). Benzer bir yaklaşıma sahip olan mimar Gio Ponti de seramiği İtalyan kültürüyle özdeşleştirerek tasarımlarıyla bütünleştirmiştir (Sullivan 2016). Azulejo adı verilen seramik karo geleneğine sahip Portekiz için de seramik, kültürel mirası en iyi tanımlayan sanatlardan biri olarak görülmektedir (Leitao 2018). Çağdaş mimarlardan Alvaro Siza Portekiz kültürünün önemli bir parçası olan seramiği, mimari tasarımının gerekliliklerine göre şekillendirerek yapılarında kullanmış; mekana özel tasarladığı biçimler, renk seçimi ve ışık kullanımıyla bu miras ögesini mimarlığının bir parçası haline getirmiştir (Pais 2018).

2.4.2.6. Sanatsal ve estetik boyut

Mimari bir eserin değeri sadece mekânsal değerlerine bağlı değildir; her bina, ekonomik, toplumsal, teknik, işlevsel, mekânsal ve dekoratif değerlerden oluşan bir bütündür. “Ekonomik, toplumsal ve teknik etkenler bir kenara konulsa bile, sanatsal etkenler (dekorasyon, resim ve heykel) olduğu gibi kalır: Kendi başına mekan, mimarlığı tanımlamaya yetmez” (Zevi 2021:24). Sanat, mimarlıkla işbirliği yaptığında, mekanın sanatsal niteliği onu değerlendirirken başlıca ölçüt haline gelir ve çoğunlukla sanata bağlı olarak estetik yargılar oluşur (Zevi 2021).

Çini ve seramik karolar, birçok araştırmacı ve tasarımcıya göre sanatsal değere sahip tasarım ürünleridir (Öney 1976; Herbers 1996; Çobanlı ve Okur 2006; Çalışıcı Pala 2015; Salazar 2010; UNESCO 2016; Güler 2018; Yılmaz 2020; Wagner 2021). Öyleyse bu ürünlerin mimari tasarımla buluşması, mekanın sanatsal değerine doğrudan katkı sağlamaktadır. Hatta Zevi’nin tespitinden hareketle çininin, bir yapıyı değerlendirirken başlıca ölçüt haline geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. “Çinili yapılar” ifadesi, bu yapıların sosyo-ekonomik, teknik vb. tüm niteliklerini bir adım geride tutarak yapıyı

sanatsal değeriyle, yani çinileriyle değerlendirmek; sanatı başlıca değerlendirme ölçütü haline getirmektir. Sanatın mimarlıkla işbirliği halinde olduğu böylesi örneklerde, bu kaçınılmaz bir yaklaşımdır.

Bir yapının estetik koşulları, öncelikli olarak sanatsal anlayışa bağlı olarak oluşmakta; imgelem, renk kullanımı ve plastisite duygusu gibi düzenlemeler bu koşulların oluşmasını desteklemektedir (Zevi 2021). Çini ve seramik karolar, kültürel, tarihsel ve “yer”e özgü boyutlarıyla imgelem haline gelebilmekte; renk kullanımı ve malzemeye özgü sırlı, parlak dokusuyla diğer yapı malzemelerinden ayrılan bir plastisite oluşturmaktadır. Dolayısıyla çini ve seramik estetik boyutu olan bir malzemedir.

Bir tasarım ürününün estetik niteliği, temel tasarım öge ve ilkelerinin varlığıyla ilişkilidir (Araz Ustaömeroğlu 1998; Sağsöz ve Aydın Öksüz 2013; Çakıroğlu 2020). Seramiğin bir mekandaki diğer yapı malzemeleriyle birlik ve bütünlüğü; mekânsal hiyerarşiye sağladığı katkı; modüler yapısı sayesinde egemenlik, ritim gibi ilkeler aracılığıyla farklı biçimlerle kurduğu ilişki; seramiğin estetik boyutlarını göstermektedir (Çobanlı ve Okur 2006).

2.4.2.7. Ekonomik boyut

Bir mimari tasarım için ekonomik boyutlar temel belirleyicilerdendir. Yer seçimi, strüktürel sistemin ve yapı malzemelerinin belirlenmesi, yapıya özgü detayların üretilmesi, işgücünün organize edilmesi gibi pek çok iş doğrudan ekonomiyle ilişkilidir. Çini ve seramik karolar, bir yapı malzemesi olarak bina ekonomisinin parçasıdır. Özellikle de geleneksel yöntem ve tekniklerle, el işçiliğiyle üretilmiş, malzeme kalitesi ve dayanımı yüksek olan karolar, bir mimari tasarım için ekonomik yük oluşturmaktadır. Benzer şekilde, sanatsal niteliği yüksek olan veya standartların dışındaki özel ölçü, biçim, dokuların uygulandığı seramik karolar için ekonomi temel belirleyicilerden biridir (Gasparian 2021).

Öte yandan endüstriyel üretim, standartlaştırılmış boyutlar, erişilebilir ve kolay satın alınabilir hammaddeler, çini ve seramik karolara erişimi kolaylaştırmaktadır. Bu

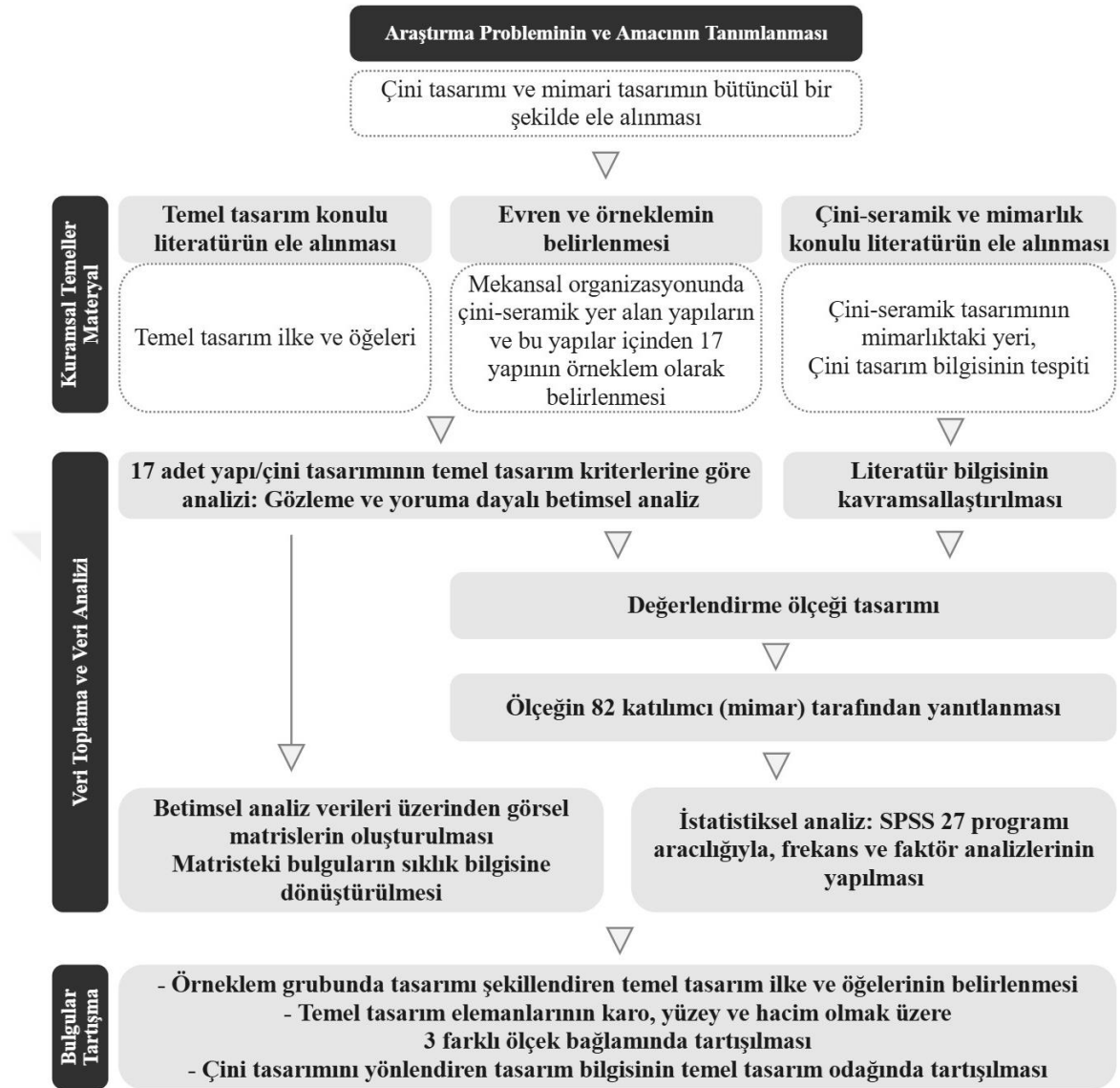
duruma örnek olarak verilebilecek önemli bir bağlam Portekiz'dir. Portekiz kentlerinin pek çoğunda, cepheleri kısmen ya da tamamen seramik karolar ile kaplanmış yapı sayısı oldukça fazladır. Tarihsel süreçte tasarımcı ve uygulamacılar, ekonomik gelişmelere paralel olarak seramik malzemeyi üretme, çeşitlendirme ve mimari tasarıma dahil etme konusunda uygun çözümleri bulmuş olmalıdırlar (Carvalho 2018; Leita 2018). Seramiğin ekonomik boyutunun önemine ilişkin bir diğer örnek Osmanlı mimarlığında yer alan depo çinileri ve yeniden kullanılan çinilerdir. Depo çinileri olarak isimlendirilen çini karolar üretildiği dönemde kullanılmayıp ileriki yıllarda uygun bir yapıda kullanılmıştır. Bazı çini karolar ise bulunduğu yapı ömrünü tamamladıktan sonra sökülerek bir başka yapıda tekrar kullanılmıştır (Yenişehirlioğlu 1989; Dönmez 2021). Bu durum çini ve seramiğin ekonomik boyutunun önemine ilişkin önemli bir göstergedir.

3. MATERYAL ve YÖNTEM

Mimari tasarım eylemi, problem alanının genişliği ve karmaşıklığı nedeniyle mimarlık alanının içinden ve dışından pek çok bilgiyi kullanarak gerçekleştirilmektedir. Tasarım sürecinde elde edilen bilgilerin zamanın koşullarına uygun olarak yorumlanıp yeniden kullanımı, tasarım ürününün şekillenmesini sağlamaktadır (Gökbayrak 2007; Canbay Türkyılmaz 2010). Bu bilgilerin kullanıldığı tasarım süreci, karmaşık ve belirsiz bir yapıya sahip olsa da açıklanabilir ve genellenebilir özellikler içerir (Canbay Türkyılmaz 2010). Bu çalışma özelinde, mimari tasarımın ayrılmaz bir parçası olan çini-seramik yüzeylerin tasarımında rol oynayan temel tasarım ilkelerinin ortaya çıkarılabilmesi amaçlanmıştır; bu amaca yönelik olarak çini ve seramik tasarımının açıklanabilir ve genellenebilir özellikler içerdiği yaklaşımı benimsenmiştir. Çalışmanın materyali, seçili yapılarda yer alan çini ve seramik yüzeylerdir. Betimsel analiz ve istatistiksel analiz olmak üzere hem nitel hem de nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı karma bir araştırma yöntemi benimsenmiştir.

3.1. Araştırmanın Tasarımı ve Yöntemsel Yaklaşımı

Kökenleri öncelikle sosyal ve beşeri bilimlere dayalı olan nitel araştırmalar, sosyo-fiziksel olguları karmaşık bağlamlar içinde tanımlamaya ve/veya açıklamaya çalışmaktadır. Nitel araştırmalarda olgular, bütüncül bir şekilde ele alınmaktadır (Groat ve Wang 2013; Buran 2021). Mimari tasarım doktora tezleri incelendiğinde ise, altyapısını sosyal ve beşeri bilimlerin oluşturduğu tezlerin çoğunlukta olduğu ve bu tezlerde daha çok nitel araştırma yöntemlerinin benimsendiği tespit edilmiştir (Anay vd. 2018; Özten vd. 2018). Bu çalışma kapsamında mimari bağlamdaki çini-seramik tasarımına bütüncül bir yaklaşım getirilmesi hedeflendiğinden, nitel araştırma alanına ait veri toplama ve analiz yöntemlerini merkeze alan yöntemsel bir yaklaşım benimsenmiştir. Nicel araştırma alanına ait istatistiksel analiz yöntemleri de kullanılarak araştırma tasarımı şekillendirilmiştir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1. Araştırma tasarımını ve yöntemsel yaklaşımını gösteren şema

Araştırma tasarımı kavramı, mimarlık ve/veya diğer tasarım disiplinleri içinde üretim yapan araştırmacılar ve bu alanın okur kitlesi için uygun olan bir terimdir (Groat ve Wang 2013). Bu araştırmanın tasarımı, literatür araştırmasıyla ulaşılan bilgiler ve yazarın sanayi kuruluşundaki çini tasarım pratiğine ilişkin deneyimleriyle şekillendirilmiştir. Araştırmanın temel problemi ve bu problemten hareketle temel amaç belirlendikten sonra, literatür araştırmasına paralel olarak alt problemler ve alt amaçlar tanımlanmıştır. Öncelikle çini ve seramiğin mimari bağlamdaki yerini ve hangi amaçlarla tasarıma dahil edildiğini tespit edebilmek için, tarihsel bir perspektifle mimarlık, çini, ve seramik konulu ilgili literatür incelenmiştir. Çini ve seramiğin mimari

tasarımdaki yerini mekânsal, üretimsel, yönetsel bağlamda etkileyen faktörler hem Türkiye bağlamında hem de dünyada öne çıkan diğer coğrafi bağlamlarda ele alınmıştır.

Araştırma sürecinde çini-seramik tasarımının tıpkı mimari tasarım gibi pek çok bilgi alanından etkilenecek gerçekleşen bir eylem olduğu anlaşılmıştır. Bu tespiti paralel olarak tasarımı yönlendiren tüm boyutlar kavramlara dönüştürülmüştür. Tüm araştırmaların bir şekilde indirgemeci olduğu anlayışı göz önünde bulundurulduğunda, elde edilen bu verilerin kategorize edilmiş bilgi yığınlarına indirgenmesi gerekmiştir (Groat ve Wang, 2013). Bu sebeple, literatür araştırmasıyla ortaya çıkarılan tanımlamalar, en ilişkili olduğu düşünülen kavramlara indirgenerek kategorize edilmiştir. Özellikle bir kuram ya da araştırma modeli ortaya koymayı amaçlayan nitel araştırmalarda verilerden yararlanarak yeni kavramsal kategoriler geliştirilmesi bir gerekliliktir (Charmaz 2010). Bu bakış açısı, araştırma tasarımını şekillendiren temel yaklaşımdır.

Mimarlık ve tasarım alanlarında yapılan araştırmalarda, elde edilen bilgilerin kavramlara indirgendiği ve belli temalar altında bu kavramların gruplandığı çalışmalar mevcuttur. Örneğin tasarım ürününün üretimini ele aldığı çalışmada Özdemir (2023), endüstri 4.0 kavramıyla birlikte ortaya çıkan yenilikçi teknolojilerin etkileşimli mekanların biçim dilinde ve kullanım şekillerinde yarattığı değişimleri ve gelişmeleri iç mimarlık disiplini perspektifinden incelemiş; temellendirilmiş kuram metodu aracılığıyla iç mimarların endüstri 4.0 olgusuna yaklaşımlarının anlaşılmasını amaçlamış; iç mimarlarla yarı yapılandırılmış derinlemesine nitel görüşmeler yapmış; bu alanda yapılmış olan röportaj, podcast, seminer ve benzeri medya yayınlarını analiz ederek gerekli verileri toplamıştır. Mimarlık fakültelerinin ilk yıl stüdyolarında gerçekleşen etkileşim ve kültürel adaptasyon sürecini tartışan bir başka araştırmada (Çil ve Demirel Özer 2021), hem stüdyo yürütücüleri hem de öğrencilerle yapılan söyleşilere dayanan bulgular gömülü teori bağlamında kodlanmış, kodlanan anahtar kelimeler temalar altında gruplanmış ve temalar, ilgili kuramsal bağlam içinde tartışılmıştır.

Bu çalışma kapsamında da çini ve seramiğin tasarım bilgisine dair verileri ortaya çıkarmak ve ileride yapılacak tasarımlar için yönlendirici olma potansiyeli taşıyan bilgiyi tartışmaya açabilmek için benzer bir yaklaşım benimsenmiştir.

Literatür analizine paralel olarak, çini ve seramik bulunan yapı örnekleri tespit edilmiştir. Söz konusu yapılardaki çinili yüzeyler, çini tasarımında temel tasarım ilke ve öğelerinin tespiti ve analizi konusunda araştırmaya yeni bir açılım kazandırmıştır. İncelenen yazılı kaynaklar da konunun temel tasarım perspektifinden ele alınmasını destekler nitelikte olmuştur. Temel tasarımın, 20. yüzyılın başında hem bir eğitim modeli hem de tasarım yöntemi olarak ortaya çıkması, aslında sanayileşme ve endüstrileşmenin olumsuzluklarına karşı bir çözüm arayışıdır. Temel tasarım, tüm tasarım disiplinleri için ortak bir zemin önermektedir. Benzer şekilde günümüzde tasarım dünyası dijitalleşerek dönüşmekte, çağdaş tasarımların geleneksel olanla kurduğu ilişki tartışma konusu olabilmektedir. Çini ve seramik karo tasarımını, hem dijitalleşen tasarım ve üretim yöntemleri açısından ele almak, hem de gelenekle kurulan ilişkinin temsil edildiği bir tasarım nesnesi olarak okumak mümkündür. Bu tasarım ürününün geleneksel tasarımla ilişki kurma biçimi, sıklıkla tartışma ve araştırma konusu olmuştur (Kayserilioğlu 2010; Okutur 2017; Okutur ve Özer 2017; Gasparian 2021). Bu tartışmaya alternatif bir yöntemle katkı sunmak için temel tasarım yaklaşımının ele alınması önerilmektedir. Temel tasarımın bir çözüm önerisi olarak sunulduğu bir yüzyıl öncesindeki anlayış, çağdaş tasarım yaklaşımı için de yönlendirici bir potansiyel taşımaktadır.

Nitekim mimari bağlamdaki çini ve seramik tasarımı konusunu temel tasarım perspektifinden ele alan çalışmalar da bulunmaktadır. Reig (2012) tarafından yapılan çalışma endüstriyel seramik tasarımlarındaki temel tasarım ilkelerini belirlemeyi amaçlayan önemli bir çalışmadır. Kavas Afacan (2022) ise Türk sanatında temel tasarım ilke ve öğelerini tespit ettiği çalışmasında çini karo ve yüzeyleri de ele almıştır. Temel tasarım yaklaşımını merkezine almasa da, tanımladığı temalarla/başlıklarla temel tasarım yaklaşımıyla örtüşen çalışmalar da mevcuttur. Gönenç (1998)'in yapmış olduğu araştırma bu çalışmalara dair önemli bir örnektir. Yazar, mimari seramiğin tasarım

elemanlarını renk, desen, boyut-form ve doku olarak belirlemiş ve araştırma tasarımını bu bağlamda şekillendirmiştir.

Temel tasarım aynı zamanda, mimari ya da görsel analiz yapmayı sağlayan bir yöntem; görsel algıyı, estetik kaliteyi ölçmeye yarayan bir araç olarak, tasarım araştırmalarında kullanılmaktadır (Ertürk 1984; Araz Ustaömeroğlu 1998; Şenyiğit 2010; Al Şensoy ve Özdemir Işık 2018). Bu bakış açısıyla temel tasarım literatürü incelenerek, hem tasarımı yönlendiren ilke ve öğeler, hem de Türkiye'deki mimarlık, sanat, tasarım eğitimindeki yeri ele alınmıştır.

Kuramsal çerçevenin, tasarım ve uygulama alanındaki yerini anlayabilmek için mekan incelemesi yapılması gerekmiştir. Örnek olay ya da mekan incelemeleri, sosyo-fiziksel faktörleri belirlemeyi sağlarken, tanımlayıcı ve keşfedici bir araştırma modeli de ortaya koymaktadır (Groat ve Wang 2013). Temel tasarım ilke ve öğeleri belirlendikten ve ilgili literatür incelendikten sonra, 17 farklı yapıdan oluşan örneklem grubu betimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Betimsel analiz, kişi, grup ya da fiziki ortamların çeşitli niteliklerinin araştırılması ve yazar tarafından özetlenerek okuyucuya aktarılmasıdır (Büyüköztürk vd. 2008). Temel tasarım elemanlarının mekan ve çini tasarımındaki yerini, tümevarımsal ve bütüncül bir şekilde ele almayı sağladığı için betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Temel tasarım, betimsel analiz için gerekli olan kavramsal çerçeveyi tanımlayarak (Marshall ve Rossman, 2014; Baltacı 2019) örneklem grubunu oluşturan çini karo, yüzey ve hacimlerin analiz edilmesini sağlamıştır. İncelenen tasarımlarda hangi temel tasarım öğe ve ilkelerinin var olduğu ve bu elemanların mimari tasarımla nasıl ilişkilendiği gözlemci ve yorumlayıcı bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Betimsel analiz yönteminde elde edilen verilerin, araştırma kapsamında daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmesi ve yorumlanması beklenmektedir (Baltacı 2019). Bu sebeple, gözleme ve yoruma dayalı betimsel analizin bir sonraki aşaması, ortaya çıkan yazılı bilgiyi temalara ve sıklık bilgisine indirgemek olmuştur. Temalar, temel tasarım öğe (biçim, renk, doku vb.) ve ilkeleridir (tekrar, zıtlık, egemenlik vb.). Her tasarımda hangi temel tasarım öğesinin hangi ilkeyle birlikte kullanıldığı bilgisi ortaya çıkarılmış; böylece en sık kullanılan tasarım elemanı, birlikte kullanılan tasarım öğe ve

ilkeleri gibi bilgilere ulaşılmıştır. İncelenen araştırmalarda, temel tasarım ilke ve öğelerinin tasarımdaki yeri tekli veya ikili matris üzerinde görsel bir analizle yapılırken (Araz Ustaömeroğlu 1998; Al Şensoy ve Özdemir Işık 2018), bu araştırmada öncelikle her tasarım yazar tarafından betimlenerek yorumlanmış, daha sonra bu bilgi grafik bir anlatıma dayanan sıklık matrisine dönüştürülmüştür.

Betimsel analiz yöntemiyle keşfedilen önemli bir diğer bilgi ise çini tasarımının karo, yüzey, hacim, kent gibi farklı ölçeklerde ele alınmasının çini ve mekan ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından daha ifadeli bir okuma sağlaması, malzeme ve mimari tasarım etkileşiminin daha iyi tartışılmasına olanak vermesidir. Çalışmada, çini tasarımındaki temel tasarım olgusu, karo, yüzey, hacim olmak üzere 3 ölçekte ele alınmıştır.

Araştırma sürecinde çini tasarımını yalnızca temel tasarım yaklaşımıyla ele almanın yeterli olmayacağı fark edilmiş; çini tasarımını yönlendiren diğer boyutların da mutlaka tartışılması gerekli görülmüştür. Tasarımı yönlendiren boyutlar, *tasarım bilgisi* olarak kavramsallaştırılmış; bu tasarım bilgisi malzeme bilgisi ve teknik boyut, zanaatkarlık boyutu, işlevsel boyut, süsleme boyutu, kültürel boyut, sanatsal ve estetik boyut, ekonomik boyut, olmak üzere alt kavramlarla tanımlanmıştır.

Kavramsal ilişkilerin ve yazar tarafından yapılan betimsel analizin anlamlı bir modele dönüşebilmesi için, elde edilen verilerin meslek ortamında farklı alanlarda faaliyet gösteren tasarımcılar tarafından sınanması gerektiği görülmüş ve bir değerlendirme ölçeği geliştirilmiştir. Örneklem grubunu temsil eden görsellerden ve likert tipi önermelerden oluşan değerlendirme ölçeği, katılımcı mimarlar tarafından yanıtlanmıştır. Değerlendirme ölçeği aracılığıyla elde edilen bilgiler istatistiksel analize tabi tutulmuş; frekans ve faktör analizleriyle sayısal bilgiye ulaşılmıştır.

Literatür analizi, betimsel analiz, istatistiksel analiz yöntemleriyle, gözlemci, tanımlayıcı, yorumlayıcı bakışla şekillenen ve aynı zamanda sayısal verileri de içeren bir bilgi kümesi oluşmuştur. Bu bilgi kümesi, çini tasarımını yönlendiren tasarım bilgisi olarak kavramsallaştırılmış; tasarım bilgisini temel tasarım perspektifinden okumayı

amaçlayan bir model hazırlanmıştır. Söz konusu model, araştırma tasarımının sonuç ürünü olduğu gibi, tasarım pratiğinde kullanılabilecek bir tasarım rehberi olma potansiyeli de taşımaktadır.

Oluşturulan kavramsal model, tez kapsamında ele alınan kuramsal yazınla karşılaştırılarak tartışmaya açılmıştır. Mimari bütünü oluşturan parçalardan biri olan seramiğin, bütüncül tasarım yaklaşımıyla ele alınabilmesi için öneriler sunulmuştur. Çini-seramik tasarımının mimari tasarımın ana fikrine uygunluğu, yapıdaki diğer malzemelerle ve işlevle uyumu, yapı estetiğine sağladığı katkı, bütüncül tasarım yaklaşımı bağlamında değerlendirilmiş ve tartışılmıştır.

3.1.1. Değerlendirme ölçeğinin tasarımı

Bir bilimsel araştırmada ölçülmek istenen özelliklerle ilgili önermelerin somut hale getirilmesi, geliştirilen yaklaşımı ölçülebilir kılmaktadır. Ölçme işlemi esasında bir ayırma/soyutlama eylemidir. Öncelikle olay, olgu, nesne ve varlıkların bütünsel yapısı içindeki ayırt edici belli nitelikler gözlenebilir hale getirilmekte, sonra olay, olgu, nesne ve varlıkların bütünden ayrılmış yani soyutlanmış niteliğe hangi düzeyde sahip olduğu tespit edilmeye çalışılmaktadır. Ölçek ise, tespit edilmesi istenilen nitelikler dikkate alınarak hazırlanmış bir veri toplama aracıdır (Bayat 2014). Çini ve seramik yüzeylerin ve bu yüzeylerin yer aldığı mekanların tasarım bilgisini ortaya çıkarmak amacıyla, tez kapsamında kavramsal bir model geliştirilmesi amaçlanmıştır. Kavramsal modelin likert ölçek kurma tekniği kullanılarak nicel verilerle desteklenmesi hedeflenmiştir.

Rensis Likert tarafından geliştirilen ve ilk kez 1932 yılında ortaya konulan Likert ölçekleme tekniği, -çoğunlukla- beşli değerlendirme kategorilerinden oluşan bir ölçektir. Likert ölçekleme tekniği, kolay ve anlaşılabilir olması; önermelere ilişkin puanlamaların uzmanların kanaatinden bağımsız tasarlanması; ölçülmek istenilen niteliğin belirlenmesinde her bir önermenin hem tek başına hem de toplam olarak elde edilebilmesi gibi yönleriyle avantajlıdır (Bayat 2014). Sahip olduğu avantajlardan dolayı Likert ölçekleme tekniğinin bu araştırmada kullanılması uygun bulunmuştur.

Ürün, malzeme, mekan ya da kentsel tasarım gibi farklı ölçeklerde gerçekleşebilen tasarım eyleminde, ekonomik, sosyal, işlevsel, estetik, kültürel ve psikolojik gibi pek çok etkileyici unsur bulunmaktadır. Dolayısıyla, tasarım alanında yapılan çalışmalarda başta tasarımcı ve kullanıcı olmak üzere birçok farklı aktör çalışmanın örneklem grubunu veya katılımcı grubunu oluşturmaktadır. Benzer şekilde yazınsal materyalin yanı sıra görsel materyal veya duyuşsal deneyimler çalışmalara entegre edilebilmekte, bu materyaller evren ve örnekleme oluşturmaktadır. Tasarımı odağına alan bu araştırmalar incelendiğinde, tasarım disiplininin kendine özgü koşullarından kaynaklı olarak, araştırmalarda daha çok var olan ölçeklerden referansla yeni bir ölçek geliştirildiği veya literatür araştırması sonucunda geliştirilen yeni ölçekle araştırma tasarımının yapıldığı saptanmıştır. Likert tipi ölçeğin geliştirildiği ve uygulandığı çalışmalar; tasarım süreci, mimari tasarım stüdyosu, mekan kalitesi konuları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmalarda, konut, ofis gibi mekanlara; tasarım öğrencisi, mimar, mekan kullanıcısı gibi katılımcılara odaklanıldığı görülmüştür (Öven ve Pekdemir 2005; Şensoy ve Karadağ 2012; Gül ve ark. 2013; Gür 2014; Çivici 2016; Uzunoğlu ve Özer 2014; Maden 2020; Pekdaş ve Kutsal 2021; Yılmaz ve Saban 2021).

Tez kapsamında geliştirilen ölçeğin tasarım aşamasında, özgün bir ölçeğin geliştirildiği tasarım ve kültür odaklı araştırmalar daha detaylı incelenmiştir. Bu çalışmalardan ilki Çin müzelerinde satışa sunulan eserlerle ilgili bir araştırmadır. Bu çalışmada yazarlar, kültür ve tasarım kavramlarını, kültürel sürdürülebilirlik bağlamında incelemişlerdir. Çalışmaya göre kültürel sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi için, kültürel çağrışımların derinlemesine araştırılması, kültürel değerlerin doğru anlaşılması, kültürel sembollerin rafine edilmesi ve soyutlanmış kültür imgelerinin belirli ürünlere entegre edilmesi gerekmektedir. Kültürü odağına alan bu hedefleri gerçekleştirebilmek için, araştırmada tüketicinin bilişsel faktörleri, tercihleri, satın alma niyetleri gibi faktörler önemli bulunmuş, buna göre araştırma tasarımı oluşturulmuştur (Tu, Liu ve Ciu 2019). Satışa sunulan eserleri tanımlayan 15 tasarım özelliği, literatür araştırmasıyla belirlenerek ifadelere dönüştürülmüş, 5'li likert ölçeği formatında katılımcılara (tüketiciler) uygulanmıştır. Elde edilen veriler analiz edildiğinde, satışa sunulan kültürel ve yaratıcı 7 ürün örneği 14 faktörle ilişkilendirilmiştir. Sonuçlara göre en yüksek puan alan faktör

“kültürel çağrışım” olmuştur, takip eden faktör ise “benzersiz yaratıcılık”tır. Bu sonuca göre tasarımın öne çıkan temel özelliği, geleneksel kültürle modern kültürel bileşenlerin bütüncül bir şekilde yansıtılabilmesidir (Tu, Liu ve Ciu 2019:18). Yazarların “modern kültürel bileşen” ifadesini çağdaş tasarım yaklaşımı olarak okumak mümkündür.

Kültürü, kültürel ve yaratıcı ürün tasarımının en önemli etkenlerinden biri olarak kabul eden bir diğer çalışma; yerel mimari kültür bağlamının tasarım fikrinin geliştirilmesi aşamasında ürün tasarımına entegre edilerek, tasarımcılara yardımcı olacak etkili bir yol önermektedir (Zhang ve Wen 2020). Çalışma kapsamında Macao (Macau, Çin) kentinin, UNESCO Dünya Miras Listesi’ne de kayıtlı olan geleneksel mimari mirasının kültürel nitelikleri araştırılarak bir ölçek geliştirilmiştir. Seçilen 19 bina görseli katılımcılara sunulmuş, “duygusal motivasyon”, “duygusal imaj” ve “zaman” boyutlarından oluşan 3 farklı kategorideki ifadeler, ürün tasarımı alanında öğrenim gören 37 katılımcı tarafından 5’li puanlama sistemi üzerinden yanıtlanmıştır. Elde edilen veriler değerlendirildiğinde, tasarımcıların yaptıkları tasarımlarda duygusal motivasyonun (duygusal hafıza, kültürel iletişim, yüksek popülerlik) en önemli faktör olduğu belirlenmiştir. Sonuç olarak, Macao'nun yerel kültüründe, bina formundan ve cephesinden çıkarılan kültürel özellikler kullanılarak, uygulamaya göre kültürel ve yaratıcı ürün tasarımı geliştirmeye yardımcı olmak üzere tarihi binaların “kültürel sembol” olarak kullanılabileceğine dikkat çekilmiştir. Yani tasarımcıların öncelikle kültür ve ürün arasındaki etkileşimli ilişkileri çözmesi gerektiği vurgulanmıştır (Zhang ve Wen 2020).

Likert ölçeğinin kullanıldığı bir başka çalışmada, İslami geometrik desenlerin kentsel çevrede (cephelerde) kullanım amaçlarına ilişkin göstergeler tespit edilmeye çalışılmış; kültürel kimliğe bağlı kentsel sürdürülebilirliği ölçmek hedeflenmiştir. Bu bağlamda Bağdat kent dokusunda yer alan 50 adet konut belirlenmiştir. Seçilen yapıların -ve geometrik desenlerin-, kavramsal modele uygun olması için, geometrik deseni doğrudan göstermesi yani doğrudan algılanabilir olması gerektiğine özellikle dikkat çekilmiştir (Khalid, Abaas ve Fadhil 2021).

Tez çalışması kapsamında hedeflenen analiz için kullanılabilecek bir ölçek literatürde tespit edilememiştir. Ölçülmek istenilen özellik ya da özellikler ile ilgili bir kuram yoksa, araştırmacı bir varsayım geliştirebilir. Çalışma kapsamında yeni bir varsayım ve bununla ilişkili olarak yeni bir ölçek geliştirilmiş, bu ölçeğin akademik alana katkı sağlaması amaçlanmıştır. Bu bağlamda geliştirilen ölçek aşağıdaki aşamalara göre oluşturulmuştur:

1. Kuramsal temeller bölümünde ele alınan literatür bilgisi ve betimsel analize tabi tutulan örneklem grubundan elde edilen veriler bir araya getirilerek temel tasarım ilke ve öğelerini odağına alan önermeler, ölçülmek istenilen özelliği (çini tasarımlarında öne çıkan temel tasarım elemanları, çininin ve tasarım elemanlarının kültürel, işlevsel, ekonomik parametrelerle ilişkisi) temsil etme yeterliliğine göre belirlenmiştir.
2. Seçilen önermeler birbirleri ile ilişkili olma durumlarına göre iki alt grup oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Bu iki alt grup; *çini tasarımını mimari tasarım kararlarıyla birlikte yönlendiren temel tasarım boyutu* ve *çini tasarımını yönlendiren kültürel, sanatsal, işlevsel, ekonomik, geleneksel boyutlardır*. Her iki alt grup 13'er önermeden oluşmaktadır (Çizelge 3.1).
3. Ölçeğin puanlanmasında kullanılacak beş dereceli likert cevap kategorisi (tepki türü) yanıt bölümüne eklenmiştir.
4. Ölçeğin son halini alabilmesi için cinsiyet, yaş, mesleki faaliyet alanı olmak üzere üç adet kategorik bilgi almayı sağlayacak önerme eklenmiştir.
5. Önermelerin anlaşılabilirliğini ve ölçeğin yanıtlanması için gerekli süreyi test etmek için katılımcı grubunu temsil ettiği düşünülen üç kişiyle ölçek paylaşılmıştır. 3 adet demografik bilgi ve 26 adet 5'li likert tipi önermeden oluşan ölçeğin yanıtlanma süresi 5-6 dakika olarak ölçülmüş, önermelerde anlam karmaşası ya da anlaşılamayan ifade tespit edilmemiştir.
6. Son halini alan ölçek, gerekli etik kurul izni alınarak (EK 2), Google Formlar aracılığıyla (EK 3) katılımcılar ile paylaşılmıştır.
7. Katılımcılardan elde edilen veriler Statistical Package for the Social Sciences (SPSS) Statistic 27 programı kullanılarak düzenlenmiş ve analizler yapılmıştır.

Çizelge 3.1. İki alt gruptan oluşan önermeler

Temel Tasarım Boyutu		Diğer Boyutlar	
1	Çini renk niteliğiyle, dış cephe elemanlarının ve girişin tanımlanmasında destekleyici rol oynamaktadır.	14	Dokunun (desen) kültürel, tarihsel ya da sembolik bir anlamı olduğu düşüncesindeyim.
2	Renk ve doku nitelikleriyle diğer malzemelerden farklılaşan çininin, kontrast ve zıtlık etkisiyle mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	15	Çini, mekan içinde tasarlanmış bir alt mekanın tanımlanmasında destekleyicidir.
3	Çini yüzeylerin cephedeki doluluk-boşluk oranlarına, pencere ve giriş boyutlarına göre düzenlenmesinin mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	16	Bana göre, mimaride kullanılan çini yüzeyler bezeme/süsleme unsuru düzeyindedir.
4	Çini yüzeylerin cephe oranlarını ve strüktürel oranları ön plana çıkarmasının mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	17	Bana göre mimaride kullanılan çini yüzeyler mimari tasarıma katkı koyan mimari öğelerdir.
5	Çini kompozisyonun/yüzeyin tasarlanmasında tekrar ilkesinin yer almasının mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	18	Çini, yapılara estetik bir değer katmaktadır.
6	Tekrar eden çini kompozisyonlar cephe ritmine katkı sağlamakta ve mimari tasarımı desteklemektedir.	19	Çini, yapılara sanatsal bir değer katmaktadır.
7	Cephedeki çiniler/çini yüzeylerin simetrik bir denge ile düzenlenmesinin mekan/cephe tasarımına olumlu bir katkı sağladığı düşüncesindeyim.	20	Çini el işçiliği ile üretiliyor olması sebebiyle zanaat, sanat ve dolayısıyla kültürle ilişkilidir.
8	Çağdaş mimarlık ortamında, asimetrik cephe oranları ile ilişkili olarak çini yüzeylerin asimetrik uygulanmasının simetrik düzene göre mimari tasarıma daha fazla katkı koyacağı düşüncesindeyim.	21	Çini yer ve coğrafyayla ilişkilidir.
9	Çini, mekanda yönlendirici bir rol oynamaktadır.	22	Çini geleneksel olana referans verir.
10	Çini, mekanda/sokakta/yapılı çevrede yönlendirici bir rol oynamaktadır.	23	Çini, el işçiliği ile üretildiği için maliyeti fazladır, dolayısıyla kullanıldığı yapıda aynı zamanda ekonomik bir göstergedir.
11	Çini yüzeylerin iç mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.	24	Pahalı bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum.
12	Çini yüzeylerin dış mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.	25	Güncelliğini kaybeden bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum.
13	Çini yüzeylerde mekanın fonksiyonuyla ilişkili olarak simgesel bir anlamı olmasının tasarıma dil birliği ve bütünlük anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.	26	Maliyet kısıtı olmasa, tasarımlarımda çiniyi tercih edebilirim.

Geliştirilen ölçekte katılımcılara yöneltilen önermeler (ifadeler), çini ve seramiğin tasarım bilgisini ortaya çıkaran ve kuramsal temeller bölümünde ele alınan ilgili literatürden ve örneklem grubu olarak belirlenen yapılardaki çini-seramik tasarımından yararlanılarak hazırlanmıştır. *Çini tasarımını yönlendiren temel tasarım boyutu* alt

grubunda yer alan önermeler görseller kullanılarak tanımlanmıştır. Seçilen görseller, betimsel analiz kapsamında incelenen çinili yapılardan oluşan örneklem grubudur. Her önerme için, önermeyi temsil ettiği düşünülen yapı ve çini örnekleri belirlenerek, ölçeğe dahil edilmiştir (Şekil 3.2).

7. Çini yüzeylerin cephedeki doluluk-boşluk oranlarına, pencere ve giriş boyutlarına göre düzenlenmesinin yapıların tasarım yaklaşımına uygun olduğu düşüncesindeyim. *



Yalnızca bir şıkki işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

Şekil 3.2. Önerme, görsel ve yanıt seçeneklerini içeren ifade örneği

Değerlendirme ölçeği uygulamasında, mimarlardan ve mimarlık eğitimi alan lisansüstü öğrencilerden oluşan katılımcılar belirlenmiştir. Böylece, mimarlık eğitimi ve özellikle de temel tasarım dersi aldığı bilinen katılımcıların, çini-seramik yüzeylerin mimariyle ilişkisini ve çini-seramik tasarımını nasıl değerlendirdiği anlaşılmıştır. Bireylerin çevreyi algılama biçimleri değerlendirildiğinde; kullanıcıların çevreyi algımlarken anlamı ve yararsal boyutları gözetmediği, mimarlık eğitimi almış olan kişilerin ise fiziksel nitelikleri öncelendiği görülmektedir. Fiziksel nitelikler renk, biçim, doku gibi doğrudan deneyimlenebilen boyutlardır ve bu boyutlar literal algı düzeyindedir. Duygusal değerlendirmelere açık, bireyin kişiliğine, kültürüne, sosyal statüsüne vb. özelliklerine bağlı olarak yaptığı anlamsal çağrışımlar ise şematik algı düzeyindedir (Ertürk 1984). Mimarlar, yapıyı çevreye literal algı düzeyinde yaklaşılabildikleri için ve kavramsal

modelin temel tasarım odaklı oluşturulması amaçlandığından, tez kapsamında geliştirilen ölçek mimarlara uygulanmıştır.

3.2. Örneklem Grubunun Belirlenmesi ve Seçilen Yapılara İlişkin Konumsal, İşlevsel, Tarihsel Bilgiler

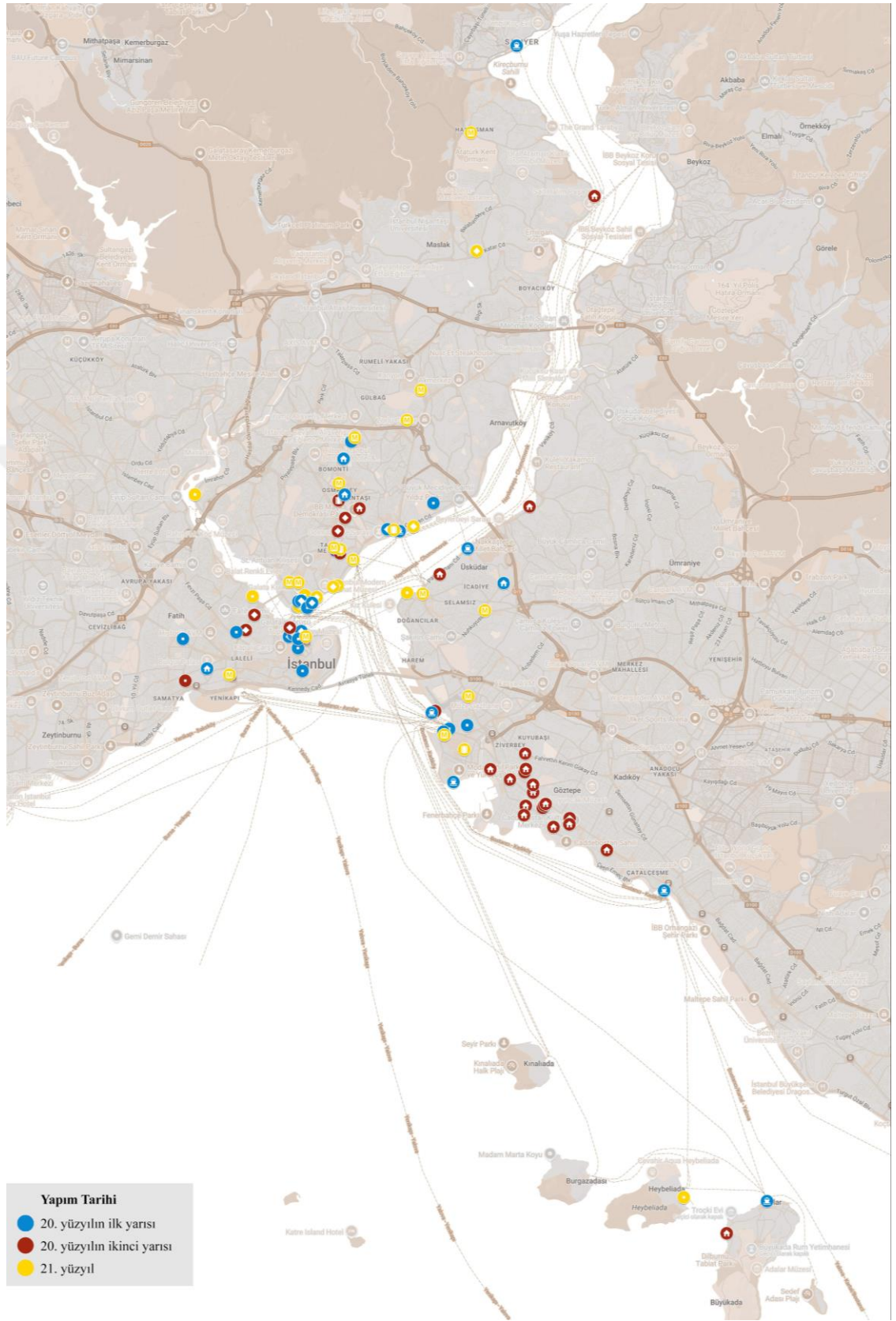
Kuramsal temeller bölümünde ele alınan çini ve seramik konulu yazılı kaynaklar aracılığıyla, seramik, çini ve İznik çinisi arasındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir. Buna göre, birçok çini geleneği ve İznik çinisi için belirleyici bir nitelik olması sebebiyle el işçiliği ile üretim kriteri, örneklem grubunun temel belirleyicisi olmuştur. Bir başka kriter ise, yazarın proje kapsamında İznik çinisi tasarımı ve üretimi yapan bir firmada çalışmasının da etkisiyle, İznik çinisi veya renk, doku, ölçü vb. gibi nitelikleriyle İznik veya Anadolu'daki çini geleneklerinden referansla üretildiği öngörülen örneklerin seçilmesidir. Diğer bir deyişle, geleneksel çini tasarımlarının devamı niteliğindeki tasarımların incelenmesi amaçlanmıştır. Bu özelliğe sahip çini örneklerinin görünür bir şekilde üretildiği dönem 20. yüzyıl başındaki tasarımlardır.

Türkiye'de 20. yüzyıl başından 1930'lu yıllara kadar çini ve seramik, yapılarda kullanılmıştır. 1950 sonrası dönemde ise seramik endüstrisinin gelişmesine ve kentlerde yeni yapı tiplerinin ortaya çıkmasına paralel olarak, 60'lı ve 70'li yıllar mimarlık sanat birlikteliğinin yapılarda görüldüğü bir diğer dönem olmuş; seramik bir yapı malzemesi ve sanat ürünü olarak yapı programlarına dahil edilmiştir. Bu iki döneme odaklanarak yazılı kaynaklar ve görsel arşiv taranmış; mimarlar, sanatçılar ve çini-seramik üreticileri üzerinden yapılan araştırma ile çini ve seramik bulunan yapılar tespit edilmiştir. 1990 sonrası yapı örneklerini tespit edebilmek için ise projenin sanayi ortağı olan İznik Çini ve Seramik İşletmesi arşivinden yararlanılmıştır.

Araştırmanın evren ve örneklemini temsil eden yapı grubunun 20. ve 21. yüzyıl üretimleriyle sınırlandırılmasının bir diğer sebebi ise; araştırmanın temel tasarım perspektifinden ele alınmasıdır. Temel tasarım bir eğitim ve tasarım metodu olarak dünyada 20. yüzyıl başında şekillenmeye başlamıştır. Bu tarihsel paralellik göz önünde bulundurularak, Türkiye bağlamında bir okuma yapmak hedeflenmiştir.

Evren ve örneklem grubu İstanbul ile sınırlandırılmıştır. Bunun nedeni İstanbul'un, malzeme, teknik, renk ve estetik gibi pek çok niteliğiyle dünya çapında ün kazanmış İznik çinilerinin yer aldığı yapılara ev sahipliği yapmasıdır. 15.-18. yüzyıllar arasında İstanbul'da inşa edilmiş cami, türbe, saray gibi yapılarda ve çoğunlukla bu yapıların iç mekanlarında İznik'te üretilmiş çiniler uygulanmıştır. Benzer şekilde, Osmanlı'nın son dönemine denk gelen 20. yüzyılın başındaki süreçte, İstanbul'da inşa edilen yeni yapılarda çini yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Kentleşme ve kente yeni yapı tiplerinin eklenmesi sürecinde İstanbul bu dönemde ön plana çıkmaktadır. Han, büro gibi ticari yapılar, eğitim yapıları, belediye binaları, iskeleler bu dönemin yeni yapı tipleridir. Çini, dönemin yerli mimari oluşturma fikriyle örtüşen bir malzeme olarak, bu yeni yapılarda yer almıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise mimarlık ve sanat işbirliğiyle şekillenen mimarlık ortamını temsil eden nitelikli çini ve seramik uygulamaları yine çoğunlukla İstanbul'daki yapılarda yer almıştır. Günümüzde ise İstanbul, gerek çini mirasına dair önemli eserleri barındırması, gerekse de yeni yapıların üretilmesiyle, çini uygulamaları açısından çeşitlilik içermektedir. Aynı zamanda İstanbul'un Türkiye ekonomisi ve turizminde en büyük paya sahip olması ve bu iki sektörün mimariyle doğrudan ilişkili olması nedeniyle araştırma, İstanbul'daki örneklerle sınırlandırılmıştır. Diğer bir sınırlılık, cami ve mescit gibi dini işlevli yapıların dışarda bırakılmasıdır. Bu işlevdeki yapıların sayıca çok olması, bu yapılarda çini-seramiğe sıklıkla yer verilmesi ve tarihsel süreçte belirli dönemlerde dini yapıların çini ile karakterize edilmiş olması, bir başka araştırmanın konusu olarak görülmüştür. Bu sebeple araştırmaya dahil edilmemiştir.

Tespit edilen tüm yapılar Google Haritalar üzerinde işaretlenerek konumsal bilgi oluşturulmuştur. Konumsal bilgi, kent ölçeğinde bir okuma yapmaya imkan tanınması açısından değerli görülmüş, bu okuma araştırmanın odağında yer almasa da, haritaya dayalı bilgi görselleştirilmiştir. Toplamda 96 adet yapı tespit edilmiş, yapı ismi ve yapım yılı bilgisiyle haritaya kaydedilmiştir (Şekil 3.3).



Şekil 3.3. İstanbul’da çini ve seramik bulunan yapıları gösteren harita

Örneklem grubunun belirlenmesi sürecinde ilk aşamada; sıralı tekniğiyle üretildiği bilinen ve/veya öngörülen, İznik çiniciliğinde ve bu geleneğin devamı olarak okunabilecek Kütahya çiniciliğinde de hedeflenen canlı renkleri bünyesinde barındıran, yine İznik çiniciliğinin ayırt edici niteliklerinden olan standart ebatlı karolarla yüzey oluşturma fikrinin baskın olduğu 68 adet yapı seçilmiştir. Seçilen yapılar inşa dönemi, yapı işlevi ve konum bilgisine göre sınıflandırılmıştır. 68 yapının 38 tanesi 20. yüzyılın ilk yarısında inşa edilmiştir; 1950-2000 yılları arasında inşa edilmiş sadece 5 adet yapı mevcutken, 25 yapı da 2000 yılı sonrasında inşa edilmiştir. Yapı işlevleri değerlendirildiğinde, ulaşım (19 adet), ticari (16 adet) ve konut (10 adet) işlevli yapıların sayıca daha fazla olduğu görülmüştür. Yapıların büyük bir bölümü Beyoğlu (18 adet), Fatih (12 adet) ve Kadıköy (12 adet) ilçelerinde yer almaktadır (Çizelge 3.2).

Çizelge 3.2. İnşa dönemi, işlev ve konuma göre yapı adetleri

İnşa Dönemi		İşlev		Konum	
20. yüzyılın ilk yarısı	38	Konut	10	Beyoğlu	18
20. yüzyılın ikinci yarısı	5	Ulaşım	19 <i>8 iskele</i> <i>11 metro ist.</i>	Fatih	12
21. yüzyıl	25	Ticari	16 <i>12 işhanı</i> <i>4 mağaza</i>	Kadıköy	12
		Restoran	6	Şişli	7
		Kamu	7	Sarıyer	5
		Kültür	4	Beşiktaş	5
		Eğitim	5	Adalar	3
		Üretim	1	Üsküdar	3
				Ataşehir	2
				Ataköy	1

Yapıların 36 tanesinde çini, yalnızca cephede yer almaktadır. 17 yapıda ise çiniye sadece iç mekan tasarımında yer verilmiştir. 11 metro istasyonunda çini, kamusal iç

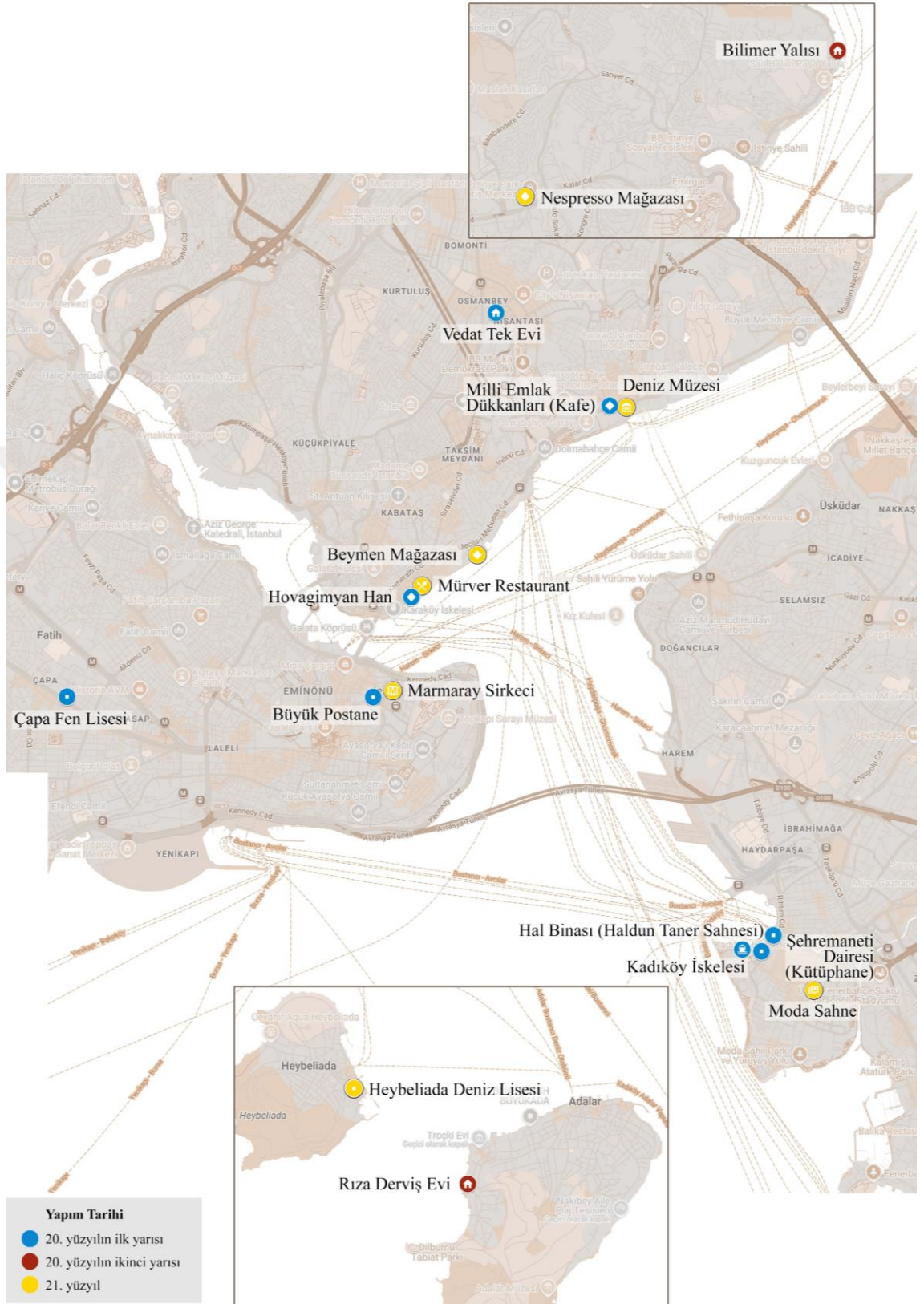
mekan olarak değerlendirebileceğimiz sirkülasyon alanlarındadır. Tespit edilebildiği kadarıyla 6 yapıda, çini hem cephede hem de iç mekanda kullanılmıştır.

Yapıların ve çinilerin betimsel analizini yapabilmek için örneklem grubu daraltılmış; yazar ve tez danışmanı tarafından 17 yapı seçilmiştir (Çizelge 3.3). Bu yapılar belirlenirken, yapıların ve çini yüzeylerin görsel açıdan algılanabilirliği, cephede veya iç mekandaki çini uygulamalarıyla örnekleme temsil etme yeterliliği (çini tasarımlarında öne çıkan temel tasarım elemanları, çini ve tasarım elemanlarının kültürel, işlevsel, ekonomik parametrelerle ilişkisinin mimariyle analiz edilebilirliği) göz önünde bulundurulmuştur. Diğer bir kriter ise her işlev grubunu temsil edecek en az iki yapının seçilmesidir.

Örneklem grubunu oluşturan 17 yapı ve çini eserin, 8'i 20. yüzyıl başında; 2'si 1950-1981 yılları arasında; 7'si ise 2000 yılı sonrasında üretilmiştir. Hovagimyan Han çinilerinin bir kısmı 2023 yılında yenilenmiştir. 2021 yılında restorasyona alınan ve restorasyon süreci hala devam eden Hal Binası (Haldun Taner Sahnesi)'nda ise çinilerin bir kısmının tahrip olduğu gözlemlenmiştir. 5 yapıda sadece iç mekanda, 9 yapıda sadece cephede ve 3 yapıda ise hem iç mekanda hem de cephede çini yer almaktadır. 5 ticari yapı, 3 konut, 3 kamusal yapı, 2 kültürel yapı, 2 eğitim yapısı ve 2 ulaşım yapısı seçilmiştir. Yapılar İstanbul'da Beyoğlu, Fatih, Kadıköy, Beşiktaş, Sarıyer, Şişli ve Adalar ilçelerinde yer almaktadır (Şekil 3.4).

Çizelge 3.3. Örneklem grubuna ilişkin bilgiler

İşlev	Yapı ismi / <i>Mimarî Konumu</i>	İnşa Dönemi	Çini Konumu	
			Cephe	İç Mekan
KONUT	Rıza Derviş Evi / <i>Sedad Hakkı Eldem Büyükkada</i>	1956-1957		Yaşam alanı Şömine
	Bilimer Yalısı / <i>Sedad Hakkı Eldem Yeniköy, Sarıyer</i>	1981	Bina girişi	
	Vedat Tek Evi * / <i>Vedat Tek Halaskargazi, Şişli</i>	1913-1914	Bina girişi Pencere üstü	Giriş holü Sirkülasyon alanı Yaşam alanı
TİCARİ	Akaretler Milli Emlak Dükkanları / <i>Vedat Tek Beşiktaş</i>	1914-1916	Pencere üstü, Kemer köşeleri	
	Hovagimyan Han (Tarihi Çinili Han) <i>Karaköy, Beyoğlu</i>	20.yy başı	Pencere üstü, arası Kapı üstü	
	Beymen Galataport / <i>Universal Design Studio Karaköy, Beyoğlu</i>	2022		Banko
	Nespresso İstinyepark <i>Sarıyer</i>	2022		Duvar
	Mürver Restoran <i>Karaköy, Beyoğlu</i>	2010'lar		Fırın yüzeyi
KAMU	Büyük Postane (Posta Telgraf Nezareti)* / <i>Vedat Tek Sirkeci, Fatih</i>	1905-1909	Pencere üstü, Kemer üstü, Kapı üstü	Kapı üstü Kemer köşelikleri
	Kadıköy Şehremaneti Dairesi / <i>Yervant Terziyan Kadıköy</i>	1912-1914	Pencere üstü	
	Hal Binası, İtfaiye (Haldun Taner Sahnesi) / <i>Umberto Ferrari Kadıköy</i>	1925-1927	Pencere üstü, altı, alınlık	
KÜLTÜR	Deniz Müzesi / <i>Mehmet Kütükçüoğlu-Ertuğ Uçar Beşiktaş</i>	2017	Cephe	
	Moda Sahnesi / <i>Halükar Mimarlık Kadıköy</i>	2013		Fuaye-oturma alanı
EĞİTİM	Çapa Fen Lisesi (Darülmualimin) * / <i>Kemalettin Bey Fatih</i>	1901	Pencere üstü Kapı üstü	Giriş mekanı-duvar
	Heybeliada Deniz Harp Okulu <i>Heybeliada</i>	2000	Cephe	
ULAŞIM	Kadıköy İskelesi <i>Kadıköy</i>	1915	Pencere üstü	
	Marmaray Sirkeci İstasyonu ** <i>Fatih</i>	2013	Sirkülasyon alanı-duvar	
* Bu yapıların iç mekanında da çini yüzeyler mevcuttur, ancak sadece cephe çinileri incelenmiştir				
** İstasyonda birden fazla çini yüzey bulunmasına rağmen sadece 1 çini yüzey incelenmiştir				



4. BULGULAR ve TARTIŞMA

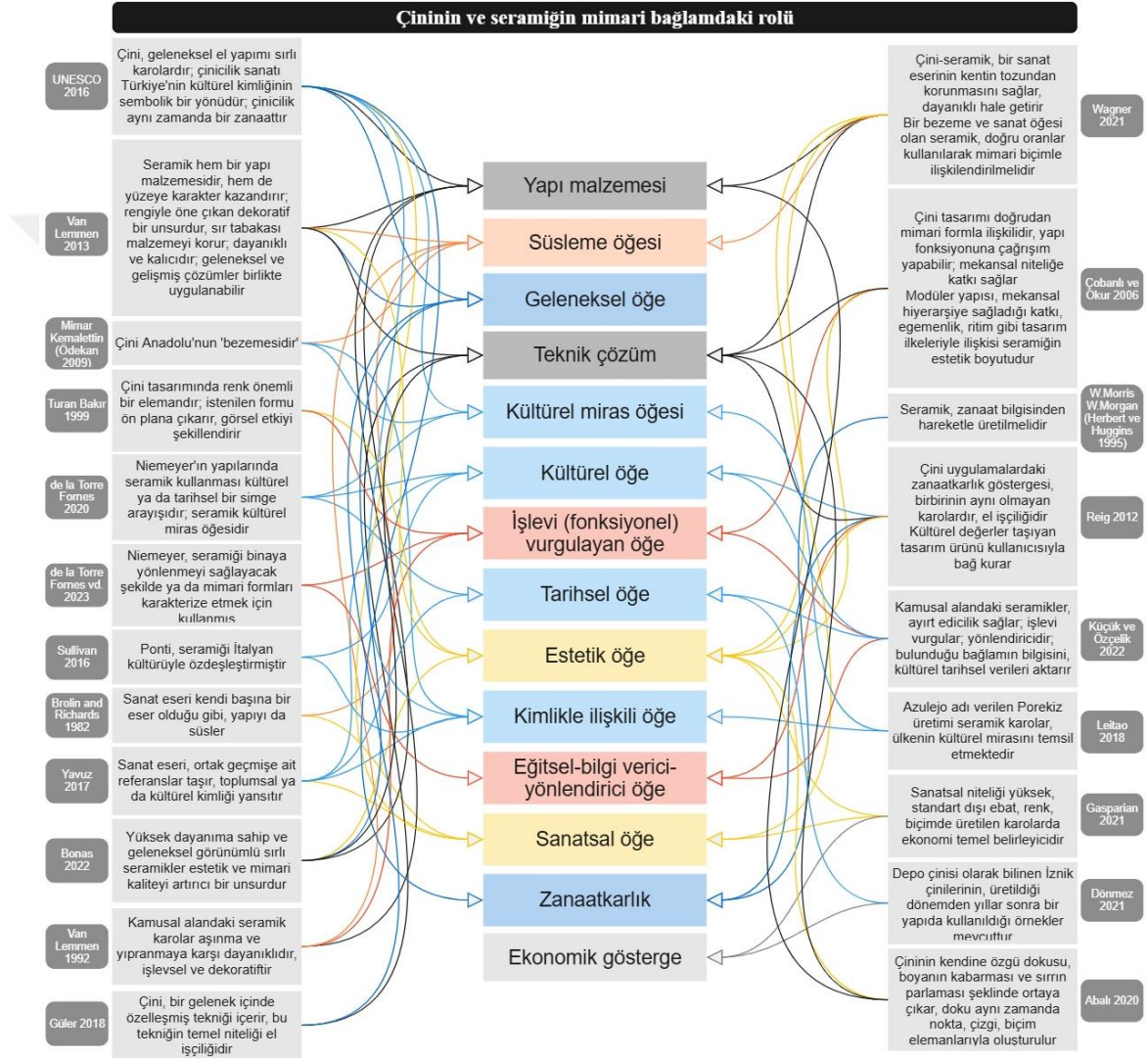
Bulgular ve tartışma birlikte ele alınmış; öncelikle literatür analizi, betimsel analiz ve istatistiksel analiz bulguları paylaşılmış, ardından tüm bulgular birbirleri ile ilişkilendirilerek tartışılmıştır.

4.1. Çini Tasarımını Yönlendiren Tasarım Bilgisinin Ortaya Çıkarılmasında İlk Aşama: Kuramsal Bilginin Kavramlara İndirgenmesi

Araştırmanın sonuç ürünü olacak kavramsal modelin oluşturulması hedefiyle, öncelikli olarak kuramsal temeller bölümünün 2.1., 2.2. ve 2.4. numaralı alt başlıklarında ele alınan literatür bilgisi kavramlara indirgenmiştir. Literatür bilgisini kavramsal bilgiye dönüştürebilmek için, araştırmacıların çini ve seramik hakkındaki tanımları incelenmiş; kendi ifadelerinde açıkça yer alan “geleneksel karo”, “bezeme”, sembolik malzeme”, “tarihsel bir simge”, “zanaatkarlık göstergesi”, “mimari kaliteyi artırıcı unsur”, “sanat eseri”, “estetik öge”, “dekoratif öge”, “yönlendirici elaman” gibi tanımlar tespit edilmiştir. Bu tanımlara ek olarak, araştırmacıların kullandıkları “çini, Anadolu’nun bezemesidir”, “çini, bir gelenek içinde özelleşmiş tekniği içerir”, “binaya yönelmeyi sağlayan ve mimari formu karakterize eden malzemedir” gibi ifadelerde, özellikle dikkat çektikleri nitelik belirlenmiştir (Şekil 4.1). Böylece çini ve seramiği tanımlayan on dört farklı ifade / kavram oluşturulmuştur. Bu kavramlar; yapı malzemesi, süsleme ögesi, geleneksel öge, teknik çözüm, kültürel miras ögesi, kültürel öge, işlevi vurgulayan (fonksiyonel) öge, tarihsel öge, estetik öge, kimlikle ilişkili öge, eğitsel-bilgi verici-yönlendirici öge, sanatsal öge, zanaatkarlık ve ekonomik göstergedir.

Kavramsal çalışma yapılırken, çini ve seramik için yapılan tanımlamalar birlikte değerlendirilmiştir. Çini ve seramiğin birbirinden ayrılan nitelikleri olsa da, mimari bağlamda ele aldığımız bu ögelerin aslında bir hacmin yüzeylerine uygulanan kaplama malzemesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle, tasarıma ilişkin nitelikleri değerlendirildiğinde malzemenin çini ya da seramik olarak tanımlanması büyük bir farklılık oluşturmamaktadır. Nitekim seramik, çininin de dahil olduğu pişmiş toprak esaslı yapı malzemesini tanımlayan kapsayıcı bir ifadedir. Aynı şekilde, bağlama özgü

ifadeler olan İznik çinisi ya da Portekiz azulejo'su gibi tanımlar ayırt edici nitelikler barındırmasına karşın, özünde mimari mekanlar için üretilen “karo”ları ifade eder. Bu yaklaşım benimsenerek; İznik çinisi, çini, seramik arasında ayrım yapmadan tüm ifadeler incelenmiştir. Hem Türkiye hem de İtalya, Portekiz, Brezilya gibi bağlamlara özgü çalışmalardaki tanımlar aynı yaklaşımla irdelenmiştir.



Şekil 4.1. Çini ve seramiğin mimari bağlamdaki rolüne ilişkin tanımların kavramsallaştırılmasını gösteren şema

Literatür analiziyle ortaya çıkan kavramlar çini ve seramiği tanımlamanın yanı sıra, çini ve seramiğin mimari bağlamdaki rolünü de ifade etmektedir. Aynı zamanda bu kavramları, çini ve seramiğin tasarım bilgisini özetleyen anahtar kelimeler olarak

okumak da mümkündür. Tasarım bilgisinin ortaya çıkarılmasının ikinci adımında, tespit edilen bu on dört kavram, birbirleri ile ilişkili olma durumlarına göre birleştirilmiş ve 7 kavrama indirgenmiştir (Şekil 4.2).



Şekil 4.2. Kavramların çini-seramik tasarımının alt boyutlarına indirgenmesini gösteren şema

Çini-seramiğin kültürel boyutu ifade edilirken çoğunlukla bir yerin/ülkenin/uygarlığın tarihiyle ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla kültürel boyut tanımlanırken, coğrafi bağlamla ya da geçmişte var olmuş uygarlıklarla ilişki kurulmuştur (Ödekan 2009; UNESCO 2016; de la Torre Fornes 2020). Kültürel boyut üst kavramına dahil edilen diğer tanımlamalar ise çini-seramiğin tarihsel geçmişi sembolize etmesi ve/veya bir ülke/bağlam için kimlik göstergesi olmasıdır (Leitao 2018; Marshall 2021).

Çini-seramiğin işlevsel boyutu, mimari formla kurduğu fonksiyonel ilişki üzerinden tanımlanmıştır. Çini-seramik, yapılarda çeşitli formları/hacimleri tanımlayan, kullanıcı için yönlendirici olan, kimi zaman da yapı işlevi hakkında bilgi veren öğedir (Van Lemmen 1992; Çobanlı ve Okur 2006; Küçük ve Özçelik 2022; de la Torre Fornes vd. 2023).

Malzeme bilgisi ve teknik boyut ise, çini-seramiğin mimari bağlamlar için bir yapı malzemesi, yüzey kaplama elemanı olduğunu vurgulamaktadır. Yüksek dayanım, kolay temizlik, parlak yüzey gibi fiziksel nitelikleriyle öne çıkan bu malzeme, uygun teknikler kullanılarak üretilir ve yüzeylere uygulaması yapılır (Herbers 1996; Herbert ve Huggins 1995; Lemmen 1993; Çobanlı ve Okur 2006; Baeck 2014; Wagner 2021).

Çini-seramiğin bir diğer boyutu zanaatkarlıktır. Çinicilik birçok araştırmacı tarafından bir zanaatkarlık olarak tanımlanmakta (Herbert ve Huggins 1995; Marshall 2021; Ünal 2021), çağdaş tasarımlara bu bilginin aktarılmasıyla ilgili tartışmalar yürütülmektedir (Celento 2009; Reig 2021). Literatürde zanaat kavramı, geleneksel tasarım çağdaş tasarım ikiliği üzerinden ele alındığı için (Sennet 2019; Loos 2020), geleneksel öğe ve zanaatkarlık kavramları bir arada değerlendirilmiştir.

Benzer şekilde sanat ve estetik kavramları birlikte değerlendirilmiştir. Çini ve seramik karolar, sanatsal niteliği yüksek olan ve tasarım estetiğine katkı sağlayan öğelerdir (Öney 1976; Herbers 1996; Çalışıcı Pala 2015; Salazar 2010; UNESCO 2016; Wagner 2021). Literatür incelenirken özellikle çini-seramiğin estetik boyutunu oluşturan açık ve/veya örtük ifadelerin temel tasarım elemanlarıyla (Araz Ustaömeroğlu 1998; Sağsöz ve Aydın Öksüz 2013; Çakıroğlu 2020) doğrudan ilişkili olduğu anlaşılmıştır (Turan Bakır 1999; Çobanlı ve Okur 2006; Wagner 2021).

Çini-seramiği tanımlayan diğer kavramlar ise, süsleme boyutu ve ekonomik boyutudur. Literatürde çini-seramiğe süsleme, bezeme, dekoratif öğe tanımlamaları yapılmış (Brolin ve Richards 1982; Van Lemmen 2013; Wagner 2021), tüm bunlar süsleme başlığı altında birleştirilmiştir. Ekonomi ise, el emeğinin ve/veya sanatsal niteliğin fazla

olduğu, standart dışı ölçü, biçim, renklerin kullanıldığı karolar için belirleyici olan boyutlardan birisidir (Dönmez 2021; Gasparian 2021).

Literatür analiziyle tespit edilen bu kavramlardan, değerlendirme ölçeğinde yer alan önermeler oluşturulurken yararlanılmıştır.

4.2. İkinci Aşama: Örneklem Grubundan Elde Edilen Veriler

Örneklem grubunun analizi betimsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Her yapı özelinde çini tasarımı ve mimari tasarım ilişkisi, temel tasarım ilke ve öğelerini odağına alan bir bakış açısıyla betimlenmiştir. Gözleme dayalı betimleme, literatür bilgisinin de desteğiyle yorumlanmıştır. İkinci aşamada ise bu yazınsal bilgi sayısal bilgiye indirgenmiştir.

4.2.1. Örneklem grubunun gözleme ve yoruma dayalı betimsel analizle tanımlanması

Örneklem grubunda 3 adet konut bulunmaktadır. Konutlardan ilki, mimar Vedad Tek tarafından tasarlanmış Vedad Tek Evi'dir. Yapı, Şişli ilçesinde Süleyman Nazif Sokağı ile Vali Konağı Caddesi'nin birleştiği köşede yer almaktadır. Konutun 1913-1914 yıllarında inşa edildiği bilinmektedir. Köşe parselde yer alan yapı zemin kat, iki normal kat ve teras katından oluşmaktadır. Özgün tasarımda zemin katta giriş holüyle birlikte hizmet birimleri yer alırken; birinci kat çalışma ve kabul alanı olarak düzenlenmiştir. İkinci katta yatak odaları ve teras katında ise Vedad Bey'in özel dairesi ile mutfak bulunmaktadır. Vedad Bey'in ölümünden kısa bir süre önce, yapının üç katını üç bağımsız konuta çevirdiği bilinmektedir (Özkan ve Tek 1979). Günümüzde ise yapı, bar, ofis, konut gibi çeşitli işlevlerle kullanımdadır.

Vedad Tek'in kendisi ve ailesi için tasarlamış olduğu konut, mekan dizgesi ve detaylar açısından oldukça özgündür. Mimar, o döneme kadar konutlar için benimsenen bir çözüm olan harem-selam ikiliği yerine, hizmet edenler ve edilenler üzerinden bir işlev programı oluşturmuştur (Özkan ve Tek 1979). Kendisine özel ofis, çalışma atölyesi,

hobi mutfağı gibi işlevlere sahip mekanlar oluşturması ve bunları gerek cephedeki açıklıklarla gerekse kot düzenlemeleriyle özelleştirmesi, mimarın öznel tavrının ve geleneksel konuttan ayrıışan tasarım yaklaşımının göstergeleridir (Özkan ve Tek 1979; Tanju 2003). Mimarın bu özgün tasarım yaklaşımı yapı detaylarında ve çini tasarımlarında da görölmektedir.

Vedad Tek evinin çini programı incelendiğinde, çinilerin cephede kapı ve pencere üstlerinde/alınlıklarda, ve bağımsız karo/pano düzenlemesi olarak yer aldığı; iç mekanda ise giriş holünde merdiven duvarlarında, sütun başlıklarında, birinci ve ikinci katlarda duvarlarda, şöminede, banyoda yer aldığı bilinmektedir. Özellikle banyoda yer alan çinilerin, özenli işçilik, ince konturlar ve tavus kuşu gibi figüratif kompozisyon seçimiyle özgünlüğüne dikkat çekilmektedir (Aktan 1994). Banyodaki duvar çinileri ve özel üretim çini vitrifiyeler Kütahya'da imal edilmiştir (Özkan ve Tek 1979). Yapıdaki çinilerin Hafız Mehmet Emin Usta tarafından yapıldığı bilinmektedir (Arlı 1989).

Yapının cadde ve sokağı bakan iki cephesi incelendiğinde, Vali Konağı Caddesi'nde yer alan giriş aksında ve yapının köşe aksında biçimsel kurgunun özelleştiğı görölmektedir. Giriş aksını; kapı üzerinde yer alan saçak, saçanın üzerindeki daire biçimli pencere ve üst kotta yer alan ortasında yazılı bir madalyon bulunan çini alınlık biçimlendirmektedir. Köşe aksının belirgin biçimleri ise balkonlar ve balkonlarla birlikte tasarlanan korkuluk, eli böğründe, saçak gibi öğelerdir. Cephenin diğer bölümlerinin biçimsel karakterini oluşturan öğeler ise pencereler ve bu pencerelerin üstünde tekli ya da ikili olarak düzenlenmiş küçük pencereler ve hareketli kütle organizasyonudur. Giriş aksındaki özelleşmiş formlara uygun olacak şekilde çini tasarımları yapılmıştır. Kapı etrafında dikdörtgen biçimli karolarla bir bordür oluşturulmuştur. Kapı üstündeki dairesel pencerenin etrafında, yine dikdörtgen biçimli karolarla, daire ve kare formu destekleyen çini bordür, ve çini köşelikler tasarlanmıştır. Cephede birinci kat pencere üst seviyesinde diğer mimari elemanlardan bağımsız, 3 karodan oluşan bir yazılı çini pano yer alır. Kufi yazıyla Harbiye Caddesi yazmaktadır (Arlı 1989). Bağımsız bir diğer çini ise düşeyde bu yazılı panoya aynı hizada bulunan ikinci kat pencere üst seviyesinde yer alan, kare ve üçgen biçimli karolardan oluşan geometrik kompozisyonlu çinidir. Cephede yer alan diğer çinilerin tamamı ise kemer

biçimli pencerelerin üstünde bu kemer formunun sınırlarıyla ve kat hizasıyla ilişkili olacak şekilde tasarlanmıştır.

Cephe tasarımında üç renk öne çıkmaktadır: Zemin kat seviyesi duvarlarında, doğramalarda ve saçaklarda kullanılan ahşap malzemenin rengi olan kahverengi, çinilerin baskın rengi olan turkuaz ve cephenin geri kalan boyalı yüzeylerini oluşturan beyaz renk. Çini, parlak yüzeyi ve canlı renkleriyle yüzeyi oluşturan diğer dokulara karşıttır. Turkuaz rengin yanı sıra, kobalt mavi, yeşil, kırmızı, sarı ve beyaz, çini tasarımlarında kullanılmıştır. Dikdörtgen biçimli karolardan oluşan bordürler, ön cephede ikinci kat seviyesindeki çıkmada yer alan pencere üstlerindeki çiniler ve yan cephede ikinci kat seviyesindeki pencere üstlerindeki çiniler desensizdir. Diğer çinilerde rumi motif baskın olmakla birlikte, tepelik, penç, hatai, yaprak gibi bitkisel kökenli motifler ve geometrik desenler mevcuttur. Çini tasarımları genel olarak kare biçimli karolarla oluşturulmuş olsa da, bulunduğu yerin ölçü ve oranına göre özelleşmiş dikdörtgen biçimli karolar da mevcuttur. Bu sayede hem küçük parçaların ortaya çıkması engellenmiş hem de çininin mimari forma uygunluğu sağlanmıştır. Pencere üstünde/etrafında yer alan çinilerin bazılarında orta noktada, kobalt renkli çini kabarıklar kullanılmıştır.

Cepheler bir bütün olarak incelendiğinde, çini tasarımı tek başına cepheye egemen değildir (Şekil 4.3). Ancak yapının köşe parselde yer alıyor olması, çevresindeki yapılardan biçimsel olarak farklı mimari öğeler taşıyor olması gibi sebeplerle odaklayıcı/yönlendirici bir rolü olduğu belirtilebilir. Çini tasarımı, yapının kentsel ölçekteki bu niteliği için destekleyicidir. Çiniler, cephe organizasyonu ile biçimsel ve üslupsal olarak uygundur. Cephe tasarımının baskın karakterini oluşturan kemer formu pencereler, saçak ve çıkmalar gibi mimari biçim ve elemanlarla bütüncül bir şekilde tasarlanmıştır. Giriş mekanı ve aksının özel işlevine uygun olarak, cephenin bu bölümündeki çini tasarımı da özelleşmiştir. Tasarımda birlik, renk ve doku zıtlığıyla, biçimsel benzerlikle sağlanmıştır. Cephe ve kütle organizasyonu ele alındığında mimari öğeler kendi içinde simetrik dengeli olsa da yapı bütününde asimetric bir denge söz konusudur. Giriş aksı ve köşe cephesi gerek balkon kullanımı gerekse farklı biçim denemeleriyle özelleşmektedir. Çini de bu asimetric dengede destekleyicidir. Ancak her

çini kompozisyonu tek tek ele alındığında bulunduğu konuma göre simetrik olarak dengelidir.



Şekil 4.3. Vedat Tek Evi Vali Konağı Caddesi cephesi

Diğer iki konut mimar Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanan Rıza Derviş Evi ve Bilimer Yalısıdır. Rıza Derviş Evi, Büyüka'da Nizam Caddesi 20 numarada bulunmaktadır. 1956-1957 yılları arasında inşa edilen yapı, L plan şemasına sahip, deniz manzarasına yönelmiş, kendisine ait koya asansörle erişimi olan bir sayfiye evidir (Yalçın 2007). Yapı, modern mimarlığın önerdiği serbest plan şemasına sahiptir. “Teras çatı, bant pencereler, geniş konsollar, saçaklar ve iç-dış arasındaki sınırları belirsizleştiren geniş cam yüzeyler yapının biçim dilini kuran temel bileşenlerdir” (Erkol Bingöl 2018:56). Mimar, bu yapısında çiniyi, zemin kattaki yaşam alanını (oturma mekanı) karakterize eden şöminede değerlendirmiştir. Çiniler, Gorbun tarafından üretilmiştir (Çalışlar ve Örnek 2023). Çinilerin tasarımcısı Sedat Hakkı Eldem olmalıdır. Eldem, mimari tasarımlar dışında mobilya, çini, kumaş halı gibi pek

çok eşya ve ürünün tasarımını da gerçekleştirmiştir (Eldem 1983; Turan 2009). Şömine yüzeyini kaplayan çiniler, onun daha önce farklı varyasyonlarını çizdiği ve yapılarında çeşitli elemanlarla özdeşleştirerek kullandığı çintemani motifinin bir yorumudur.

Ocak ve odun depolama alanı işleviyle biçimlenmiş iki açıklık içeren şömine hacmi kareye yakın dikdörtgen bir biçime sahiptir. Çiniler, hem ön hem de yan yüzeyde bulunmaktadır. Mekan içinde kütle olarak öne çıkan şömine hacminin alt ve üst sınırları, açıklıkları (boşluklar), çini yüzeyin sınırlarını belirlemiştir. Altıgen biçimli karolar kullanılmıştır. Tekrar eden altıgen karolar, renk gibi küçük farklılıklar dışında birbirinin aynısıdır. Birim tekrar ederken 60 derecelik açılarla döndürülmüş, bu sayede modüler bir çeşitlilik sağlanarak kompozisyon oluşturulmuştur.

Mekanda kahverengi, sarı gibi sıcak renkler ve beyaz renk ağırlıktadır. Çini yüzeyde ise mavi renk baskındır. Çiniler beyaz, turkuaz mavi, kobalt mavi, sarı, kırmızı ve siyah renklerden oluşmaktadır. Renkler, geleneksel (Selçuklu ve Osmanlı dönemleri) çini renklerine referans vermektedir. Farklı boyutlarda daireler ve renk ögesi kullanılarak doku/desen oluşturulmuştur. Desen, geleneksel çintemani motifleriyle ilişkilidir. Yüzeyde, malzemeye içkin parlak bir doku mevcuttur. Renk, doku, biçim nitelikleri ile çini yüzey, mekansal kurguda -işlevi ve konumuyla- zaten odak noktası olan şöminenin bu niteliğini güçlendirmektedir. Mekan içinde renk ve biçim hiyerarşisiyle öne çıkmaktadır.

Çini tasarımı bir bütün olarak iç mekanın/şöminenin ölçü ve oranlarıyla, ve form için tanımlanan işlevle ilişkilidir (Şekil 4.4). Böylece biçimsel ve işlevsel uygunluk sağlanmıştır. Çini tasarımı, şömine ve mekan tasarımına uygun olarak asimetrik olarak dengelidir. Mekandaki renk ve doku zenginliğine katkı sağlanmasıyla ve uygun ölçü-oran kullanımıyla tasarımda birlik sağlanmıştır.



Şekil 4.4. Rıza Derviş Evi şömine (Çalışlar ve Örnek 2023)

Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanmış olan bir diğer yapı Bilimer Yalısı'dır. Sarıyer ilçesinde Köybaşı Caddesi 13 numarada yer alan yapı, 1981 yılında inşa edilmiştir. Simetrik bir plan kurgusuna sahip yalı, farklı kullanıcılara hizmet edebilen dairelerden oluşmaktadır. Mimar bu yapıda çiniyi giriş mekanında değerlendirmiştir. Kara cephesinde orta aksta yer alan giriş, içeriye doğru bir girinti oluşturmaktadır. Bu giriş mekanının karşılıklı iki duvarında zeminden tavana kadar altıgen biçimli çini karolar kullanılmıştır. Çini yüzey, tekrar eden birimlerden oluşur. Üç farklı renkten

oluşan birimler, belli bir düzen içinde bir araya getirilmiştir. Bu düzenin tekrarıyla kompozisyon oluşturulmuştur.

Cephedeki baskın renk soluk yeşildir. Çini yüzeyde ise turkuaz-yeşil ağırlıkta olmakla birlikte, mangan-siyah ve mavi renk kullanılmıştır. Özer (2010), buradaki monokrom çinileri erken Osmanlı dönemi çini renkleriyle özdeşleştirmiş, Eldem'in patlıcan moru, turkuaz ve maviden oluşan renk düzeninden esinlenerek çağdaş bir tasarım oluşturduğunu ifade etmiştir. Çinilerde herhangi bir motif/desen bulunmamaktadır. Biçim ve renk tekrarıyla desen oluşturulmuştur. Çini tasarımı, işlevi gereği özelleşen giriş mekanının tasarımına biçimsel yönden katkı sağlamaktadır, işlevsel ve biçimsel uygunluk mevcuttur. Çini tasarımı, yapının ve giriş mekanının simetrik dengesine katkı sağlamaktadır. Çini, mimari tasarımı oluşturan yalın ve modern bir dile sahip ana fikre uygun tasarlanmış; renk, doku, ölçü-oran öğelerinin benzer nitelikte olduğu fikir ve üslup birliği sağlanmıştır (Şekil 4.5).



Şekil 4.5. Bilimer Yalısı kara cephesi görünüşü ve giriş mekanı (Ennaç 2020).

Ticari işlevli yapılardan ilki Mimar Vedad Tek tasarımı Akaretler Milli Emlak Dükkanları isimli yapıdır. Beşiktaş ilçesinde, Akaretler Sıraev Grubu'nun Dolmabahçe Caddesi'ne bağlandığı köşede yer almaktadır. İnşa tarihi 1914-1916 olan bu yapı (Cephanecigil 2003), Akaretler'in görkemli Neo-klasik mimari diline karşıt bir tasarım olarak dikkat çekmektedir. Eliböğründelerle taşınan saçaklar, Bursa kemerlerinin köşeliklerinde ve taşıyıcıların üzerinde düzenlenmiş mimari detaylarıyla Art-Deco çağrışımlı özgün bir yapıdır (Batur 2003a). Güncel işlevi kafe olan yapının girişi, iki cephenin birleştiği açılı dar cephedendir. Bu dar cephe giriş kapısı ve üzerindeki iki küçük kemerli pencereyle diğer cephelerden ayrışır. Diğer iki cephenin organizasyonu, taşıyıcılar arasına yerleştirilen geniş pencereler ve bu pencerelerin üzerindeki Bursa kemerleriyle karakterize edilmiştir.

Zemin kat pencerelerinin alt hizasında taşıyıcılar üzerinde iki sıra dikdörtgen biçimli karolardan oluşan kısa bir bordür ve hemen üzerinde diyagonal yerleştirilmiş kare biçimli çiniler mevcuttur. Zemin kat pencere üst seviyesi ile birinci kat pencere alt seviyesi ortasında yine taşıyıcılar üzerinde kare biçimli 4 karonun diyagonal olarak yerleştirildiği geometrik çini kompozisyonlar yer almaktadır. Bu çinilerin biraz daha üst seviyesinde ise bu kez dikdörtgen biçimli 4 karodan oluşan geometrik kompozisyonlu çiniler mevcuttur. Pencere üstlerinde kemer köşeliklerinde forma uygun tasarlanmış çiniler yer almaktadır. Bu çinilerin üzerinde iki katı ayıran kısımda küçük dikdörtgen nişler oluşturulmuş, içlerine 2 karodan oluşan dikdörtgen çiniler yerleştirilmiştir. Cephedeki baskın renk betonarme malzemenin doğal rengi olan gridir. Çini tasarımlarında ise turkuaz renk baskın olmakla birlikte, kobalt mavi, kırmızı ve beyaz renkler kullanılmıştır. Kemer köşeliklerindeki çinilerde rumi motif mevcuttur. Diğer çinilerde ise sekiz kollu yıldıza, mozaik görünümlü örüntüye referans veren geometrik desenler bulunmaktadır. Çini malzemeye özgü doku ve tercih edilen renkler, cephenin hakim renk ve dokusuna zıttır. Çini kompozisyonlar, hem mimari eleman ölçeğindeki tekrarın, hem de bir bütün olarak yatayda izlenebilen cephe ritminin önemli bir ögesidir.

Çini tasarımı, mimari kompozisyonla biçimsel ve üslupsal olarak uygundur. Cephe tasarımının baskın karakterini oluşturan farklı biçimli girintiler ve düşey sınırlar çiniyle desteklenmiştir. Mimari elemanlarla kurduğu biçimsel benzerlik tasarımda birliği

sağlamıştır. Çini, herhangi bir niteliğiyle hiyerarşik olarak öne çıkmamaktadır. Fakat yapının köşe bina olması, çevredeki yapılardan biçimsel olarak farklı bir cephe organizasyonu ile tasarlanmış olması gibi sebeplerle dikkat çekici bir kontrast oluşturan ve yönlendirici konumdaki çini kentsel ölçekte destekleyici rol oynamaktadır (Şekil 4.6). Cepheyi pencerelerin düşey sınırları ile böldüğümüzde her bölümün kendi içinde simetrik bir dengesi söz konusudur, çinilerin konumları ve forma uygun biçimleri bu simetrik dengeyi desteklemektedir.



Şekil 4.6. Akaretler Milli Emlak Dükkanları binasının Süleyman Seba Caddesi'nden görünüşü

Ticari işleve sahip bir diğer yapı, Beyoğlu Karaköy, Kemankeş caddesi üzerinde yer alan Hovagimyan (Ovagimyan) Han'dır. Yapı hakkında çok fazla bilgi olmamakla birlikte, çinilerinin Kütahyalı Mehmet Emin Usta tarafından yapıldığı bilinmektedir, bu

sebeple 1920 yılı öncesinde tamamlanmış olmalıdır (Arlı 1989). Mimarı ise Levon Nafilyan'dır (Ucurulmusayasofya 2015). Ticari işlevli han binasının restorasyon projesi 2023 yılında tamamlanmış ve yapı otel olarak işlevlendirilmiştir. Bu restorasyon sonrasında cephedeki çinilerin bir kısmının yenileriyle değiştirildiği gözlemlenmiştir.

Simetrik dengenin hakim olduğu cephe kurgusunda, iki adet giriş bulunmakta, yapının orta kısmında kütle dışarı taşmaktadır. Çiniler, pencere ve kapılarla ilişkilidir. Kapı üstlerinde, birinci ve dördüncü kat pencere aralarında, üçüncü kat pencere üstlerinde çini yer alır. Kare ve dikdörtgen biçimli karolar kullanılarak kapı üstlerinde ve pencere aralarında dikdörtgen biçimli yüzeyler, pencere üstlerinde ise kemer formuna uygun kompozisyonlar hazırlanmıştır. Kütlenin hacimsel olarak oluşmasını sağlayan doluluk ve boşluk, aralık eşitliğiyle sağlanmıştır. Çini elemanlar aralık ögesi ve tekrar ilkesi gözetilerek cephe organizasyonuna uyum sağlamaktadır. Cephedeki baskın renk gridir. Çinilerde ise kobalt mavi, turkuaz, yeşil, kırmızı, sarı ve beyaz renkler kullanılmıştır. Rumi, palmet ve hatai motifleri desenleri oluşturmaktadır, kapı üzerindeki çinilerde kufi yazı yer almaktadır. Malzemeye özgü doku ve tercih edilen renkler, cephenin hakim renk ve dokusuna zıttır.

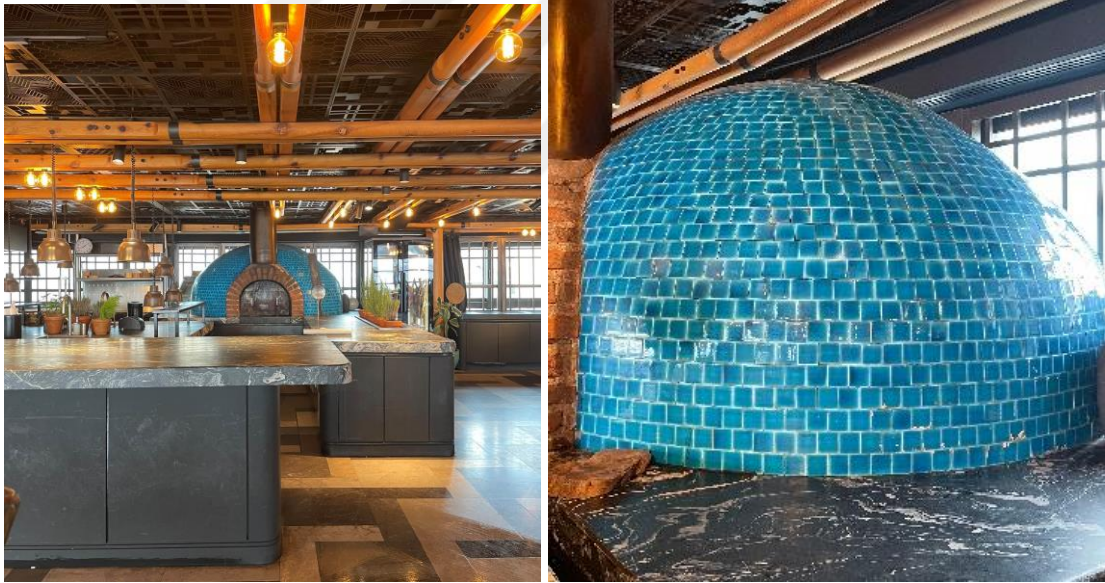
Çini tasarımı, mimari kompozisyonla biçimsel olarak uygundur (Şekil 4.7). Çini, cephe oranları ve ritmine katkı sağlamaktadır. Giriş mekanının özel işlevine uygun olarak, cephenin bu bölümündeki çini tasarımı da özelleşmiştir. Turkuaz ve kobalt renklerin baskın olduğu çiniler, renk ögesiyle cephedeki diğer renklere zıttır. Hem bu zıtlık hem de cephedeki mimari elemanlarla kurduğu biçimsel benzerlik tasarımda birliği sağlamıştır. Simetrik denge, cephe tasarımı ve çini tasarımının bütünleşmesinde en belirleyici ilkelere dendir.



Şekil 4.7. Hovagimyan Han ön cephe görünüşü

Ticari işleve sahip diğer yapılar 2000 yılı sonrasında inşa edilmiş veya iç mekan düzenlemesi yapılmış yapılardır. Bu yapılardan ilki çinilerinin 2010'lu yıllarda uygulandığı bilinen, Karaköy'deki Mürver Restoran'dır. Mekan, Kemankeş Caddesi 57-59 numarada yer alan yapının teras katındadır. Kare biçimli çiniler, oturma birimlerinin arasında açık mutfak olarak düzenlenmiş alanda yer alan ocak/fırın formunu kaplamak için kullanılmıştır. Çini, fırın formuyla doğrudan ilişkilidir. Küre formunu

kaplayabilmek için çini birimlerin ebatları küçük tutulmuştur. Fırının giriş (ağız) kısmı hariç tamamı çini malzemeyle kaplanmıştır. Çini yüzey, tekrar eden birimlerden oluşur. Birimlerin, her sırada kaydırılmasıyla kompozisyon oluşturulmuştur. Çinilerde, desen/motif yoktur. Doku, tek renge sahip karoların her sırada kaydırılarak (şaşırtmalı) bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Mekanda, siyah, kahverengi, sarı renkler hakimdir. Çini rengi ise turkuazdır. Renk ve biçim nitelikleri ile çini, mekansal kurguda -işlevsel, konumsal, biçimsel- odak noktalarından biri olan fırının bu niteliğini güçlendirmektedir. Mekan içinde renk ve biçim hiyerarşisiyle öne çıkmaktadır (Şekil 4.8). Çini tasarımının bir bütün olarak formla ilişkisi, birim ölçeğindeki boyutu biçimsel ve işlevsel uygunluğu sağlamıştır. Tasarımda zıtlık kullanılarak birliğe gidilmiştir. Turkuaz renk mekandaki renklere karşıttır. Aynı zamanda formun biçimsel yapısına uygun karo boyutu seçilmesi birliği sağlamıştır.

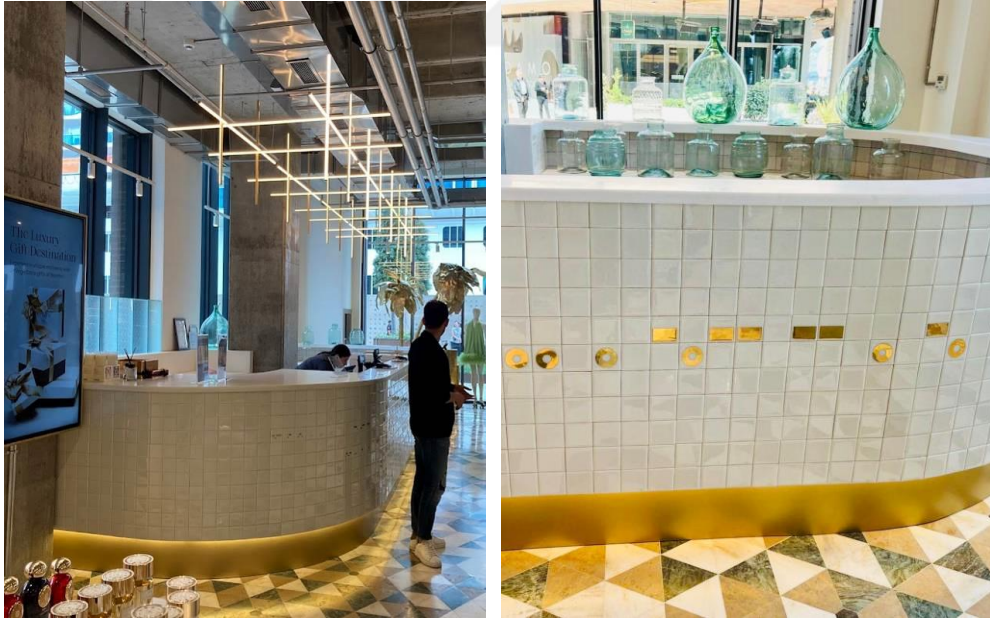


Şekil 4.8. Mürver Restoran’da çini ile kaplanmış fırın

Ticari işleve sahip diğer iki yapı mağazadır. Mağazalardan ilki Karaköy’de, Meclis-i Mebusan Caddesi 12 numarada yer alan Beymen mağazasıdır. Galataport projesi kapsamında inşa edilen yapının zemin katındaki bankoda, 2022 yılında mimar Gül Ökten ve İznik Vakfı tarafından tasarlanan çiniler uygulanmıştır. Kare biçimli 8x8 cm ebatlı çiniler kullanılmıştır. Eğrisel bir forma sahip banko hacmiyle uyumluluk gözetilerek küçük ebatlı karolar tercih edilmiştir. Çini tasarımı, bankoyu oluşturan

formun tamamını (zeminden koparılarak) kaplayacak şekilde yapılmıştır. Çini yüzey, formun ölçü ve oranlarına göre tasarlanmıştır. Birden çok rengin kullanıldığı mekanda, beyaz, sarı-kahverengi sıcak renk tonları baskındır. Çinilerin tamamı beyaz renktir, bir kısmında altın/sarı renkli desenler mevcuttur. Çinilerde, Mors alfabesi ve altın renk kullanılarak desen oluşturulmuştur. Desen, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İstanbul Destanı isimli şiiri ve mağaza ismidir. Şiirin yer aldığı bölümde, her bir harf bir karo içinde olacak şekilde tasarlanmıştır. Desen bulunmayan karolarda ise malzemenin kendine özgü parlak dokusu öne çıkmaktadır.

Çini tasarımı, banko işlevli hacimle ölçü-oran, biçim ve kompozisyon öğeleri kullanılarak işlevsel ve biçimsel olarak uygun tasarlanmıştır. Mağaza içindeki renk ve doku çeşitliliğiyle, mağazanın bulunduğu bağlamla ve marka ismiyle ilişki kuran doku/desen seçimiyle üslup birliği sağlanmıştır. Çini tasarımının parlak dokusu, yere ilişkin bilgi taşıyan desen ve kompozisyonu, kullanılan renkler ve formla biçimsel uygunluk, tasarımda birliği sağlamıştır (Şekil 4.9).



Şekil 4.9. Galataport Beymen Mağazası'nda banko ve çini uygulaması, 2023 (İzник Vakfı 2024)

Diğer mağaza ise, İstinyepark Alışveriş Merkezi'nde yer alan Nespresso'dur. Sarıyer ilçesi Katar Caddesi numara 11'deki yapıda yer alan Nespresso mağazası için 2022

yılında İznik Vakfı tarafından çini tasarımı ve üretimi yapılmıştır. Ekran ve kahve kapsüllerinin sergilendiği bir vitrinin arkasındaki duvar için kare biçimli çinilerden oluşan yüzey tasarlanmıştır. Duvar sınırları, çini yüzeyin sınırlarını belirlemiştir. Çini yüzey, tekrar eden birimlerden oluşur. Geleneksel desen ve geometrik kurguya sahip modülün iki yönde çoğaltılmasıyla/tekrarıyla kompozisyon ve yüzey oluşturulmuştur. Çini tasarımında tekrarlı (ulama) karolar ve geleneksel bir motif kullanılmıştır. Hatai ve penç adı verilen soyut çiçek motifleri geometrik bir kurguyla düzenlenmiştir. Tekrarlı ve küçük boyutlu desen/doku, yüzey algısını güçlendirmektedir. Mekandaki baskın renk gridir. Çini tasarımında ise kobalt mavi, mavi, kırmızı ve beyaz renkler kullanılmıştır.

Mekanın modern diline ve gri ağırlıklı renk tercihine karşın çini tasarımında geleneksel bir desen ve canlı renkler tercih edilmiştir (Şekil 4.10). Çini tasarımının bir bütün olarak ölçü ve oranları, birim ölçeğindeki desen boyutu ve tekrarlı kurgusu biçimsel uygunluğu sağlamıştır. Kompozisyon simetrik bir dengeye sahiptir. Renkler ve çininin hem bütün olarak hem de birim ölçeğindeki biçimlenişi birliği sağlamıştır.



Şekil 4.10. İstinyepark Nespresso Mağazası çini uygulaması, 2023 (İznik Vakfı 2024)

Kamusal işlevli bir yapı olan Büyük Postane binası, mimar Vedat Tek tarafından tasarlanmıştır. 1905-1909 yılları arasında inşa edilen yapı, Fatih Sirkeci’de Büyük Postane Caddesi üzerinde yer almaktadır. Dikdörtgen plana sahip olan yapı dört katlıdır.

Giriş cephesi beş bölümlü revak dizisi şeklinde düzenlenmiş, kütle iki yanda dışarı taşırılmıştır. Yapının çinileri Kütahyalı Mehmet Emin Usta tarafından üretilmiştir (Arlı 1989). Vedad Beyin Postane binasındaki çini desenlerini kendisinin yapmış olduğu belirtilmektedir (Özkan ve Tek 1979). Nitekim, Vedad Beyin eskiz defterlerindeki çizimlerini konu edinen çalışmasında Ödekan (2003), onun ayrıntılara yoğunlaşan, parçalar arasında oransal ve biçimsel ilişkiler kuran desen çalışmalarına dikkat çekmektedir. Geleneksel mimarlığın parmaklık, konsol, destek, payanda gibi oylumsal öğelerini malzeme ve bezeme detaylarıyla çizmeye dair pek çok deneme yaptığı görülmektedir. Ödekan'ın dikkat çektiği diğer bir nokta da Vedad Beyin stilizasyon denemeleridir. Doğayla ilişkili formları soyutladığı çizimler yapmıştır. Vedad Beyin çizimlerindeki bu yaklaşımının yansımalarını, Büyük Postane binası da dahil olmak üzere çinili tüm yapılarında okumak mümkündür.

Postane binasında, iç mekanda kapı üstü alınlıklarında ve kemer köşeliklerinde; cephede ise pencere açıklıklarıyla ilişkili olacak şekilde pencere üstlerinde ve dışarı taşırılan kütlelerdeki giriş kapılarının üstlerinde cephe ritmine uygun bir şekilde çini tasarımı yapılmıştır. Ön cephede her kat seviyesinde görülen bu çini düzeni, sağ ve sol cephelerde üçüncü ve dördüncü kat seviyesinde, arka cephede ise sadece dördüncü kat seviyesinde mevcuttur. Çini yüzeyler, yatayda ve düşeyde pencere/kapı sınırları ile ilişkili olacak şekilde boyutlandırılmıştır. Kütlenin hacimsel olarak oluşmasını sağlayan doluluk ve boşluk, aralık eşitliğiyle sağlanmıştır. Çini cephe tasarımını destekleyici niteliktedir. Cephede yer alan çiniler çoğunlukla kare biçimli karolardan oluşmaktadır ve çini yüzeylerin dış sınırları bulundukları yerin formuna uygundur. Ön cephede iki yanda öne taşan kütlenin üçüncü kat seviyesindeki pencere alınlığındaki çiniler dikdörtgen biçimlidir ve bu karolar bir dik bir yatay yönde kaydırmalı bir düzenle yerleştirilmiştir. Ön cephede, ikinci kat pencere üstündeki çini düzenleme de benzer şekilde dikdörtgen biçimli çinilerin yatay ve düşey yönlü kullanımıyla yapılmıştır.

Yapının öne taşan hacimleri hem alt kotta giriş kapılarının yer alması hem üst örtünün kubbeye sonlanması gibi biçimsel farklılıklar taşımaktadır. Cephe tasarımındaki bu yaklaşım çini kompozisyonlarında da görülmektedir. Bu bölümlerde kullanılan biçim ve kompozisyonlar farklıdır. Kapı üstündeki alınlıkta, alt sınırı kemer formuna ve ortadaki

sınırları madalyona uygun olacak şekilde sınırlandırılmış çiniler mevcuttur. Giriş aksında üst kottaki çiniler de bu aksa özgü tasarlanmış pencere ve kemer formlarıyla ilişkilidir. Yapının orta aksında birinci kat seviyesi revak üzerinde kufi yazıyla Posta ve Telgraf Nezareti yazan çini pano mevcuttur.

Çini yüzeyler, giriş aksındakiler dışında yatayda tekrar eden düzenlemelerden oluşur. Kompozisyonlar, pencereler ile ilişkili olacak şekilde, her katta değişen bir kurguyla ritmik olarak tekrarlanır. Cephedeki baskın renk bej-gridir. Çinilerde ise turkuaz renk baskın olmakla birlikte, beyaz, kobalt mavi, kırmızı ve sarı renkler kullanılmıştır. Çini malzemeye özgü parlak doku ve tercih edilen renkler, cephenin hakim renk ve dokusuna zıttır. Cephenin orta bölümünde yer alan çinilerde oldukça sade geometrik ve mozaik görünümlü desenler yer alırken; dışa taşan sağ ve sol kütlede bulunan çinilerde geometrik desenlere ek olarak, rumi motifli kompozisyonlar da tasarlanmıştır. Cephe organizasyonundaki her biçimlenişe özgü bir çini tasarımının yapıldığını söylemek mümkündür.

Çini tasarımı, mimari kompozisyonla biçimsel olarak uygundur. Çini, cephe oranlarına ve ritmine katkı sağlamaktadır (Şekil 4.11). Giriş mekanının özel işlevine uygun olarak, cephenin bu bölümündeki çini tasarımı da özelleşmiştir (Şekil 4.12). Turkuaz rengin baskın olduğu çiniler, renk öğesiyle cephedeki diğer renklere zıttır. Hem bu zıtlık hem cephedeki mimari elemanlarla kurduğu biçimsel benzerlik hem de cephe ritmine katkısı tasarımda birliği sağlamıştır. Simetrik olarak dengelenmiş cephe tasarımında çini, bu dengeye katkı sağlamaktadır.



Şekil 4.11. Büyük Postane binası ön cephe görünüşü



Şekil 4.12. Büyük Postane binası giriş kapısı üzerinde yer alan çini kompozisyon

Bir diğer kamu yapısı, Kadıköy Şehremaneti Dairesi'dir. Günümüzde kütüphane işleviyle kullanılan bu yapı, Rıhtım Caddesi ile Albay Faik Sözdener Caddesi arasında yer almaktadır. Mimar Yervant Terziyan tasarımı bina 1912-1914 yılları arasında inşa edilmiştir. Bu yapının çinileri de Mehmet Emin Usta tarafından yapılmıştır. Denize bakan kuzeybatı cephesinde ana girişi olan yapı iki katlıdır. Hem kuzeybatı hem de kuzeydoğu cephelerinde çini mevcuttur. Her iki cephede de girişin olduğu kısımlar

dışarı taşırılmıştır. Birinci kat pencere üstlerinde kare biçimli karolarla, bulunduğu yerin formuna, yani pencerelerin kemer formuna uygun olacak şekilde çini yüzeyler oluşturulmuştur. Desensiz çinilerin orta kısmında kobalt renkli kabalar yer alır. Kuzeybatı cephede giriş aksındaki çini yüzey, üst sınırının kemer formuyla bitirilmesi sebebiyle biçim olarak farklılaşırken, yan giriş aksındaki çini yüzey cephedeki tek çini eleman olmasıyla öne çıkmaktadır.

Cephedeki baskın renk gri-bejdir. Çinilerde ise kobalt ve turkuaz baskın renktir; kırmızı ve yeşil renk de kullanılmıştır. Çini öğelerin bir kısmı desenlidir: Rumi motif kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Malzemeye özgü doku ve tercih edilen renkler, cephenin hakim renk ve dokusuna zıttır. Çini kompozisyonlar, birinci kat seviyesindeki pencereler ile ilişkili olacak şekilde tasarlanmıştır; bu yaklaşım cephe ritmine katkı sağlamıştır. Çini tasarımı, mimari kompozisyonla biçimsel olarak uygundur (Şekil 4.13). Giriş mekanının özel işlevine uygun olarak, cephenin bu bölümündeki çini tasarımı da özelleşmiştir. Renk ve doku zıtlığı, biçimsel benzerlik, cephe ritmine katkı tasarımı birliği sağlamıştır. Simetrik olarak dengelenmiş cephe tasarımında çini, bu simetrik dengeye katkı sağlamaktadır.



Şekil 4.13. Kadıköy Şehremaneti Dairesi kuzeybatı cephesi görünüşü

Mimar Umberto Ferrari tarafından tasarlanmış olan Kadıköy'deki Hal binası, 1925-1927 yılları arasında inşa edilmiştir. Rıhtım Caddesi ile iskele arasında konumlanan yapı bir dönem kullanılmak üzere itfaiyeye verilmiştir. "I. Milli etkisinde art-deco tarzı özelliği gösteren yapı", günümüzde Haldun Taner Sahnesi ismiyle, eğitim-kültür işleviyle kullanılmaktadır (Akay 2023:42). Yapının Cafer Bozkurt Mimarlık tarafından Haldun Taner Sahnesi Restorasyon ve Yeniden Kullanım Projesi hazırlanmıştır. Araştırma sürecinde restorasyonda olan yapının, cephelerinde bulunan çinilerin bir kısmının tahrip olmuş olduğu gözlemlenmiştir.

Zemin kat seviyesinde kemerli bir düzenlemeyle doluluk boşluklar oluşturulmuş, bu kemerli düzenin üstünde saçak yer almaktadır. Birinci katta ise ikili düzenlenmiş pencerelerin üzerinde kuzeybatı (deniz) ve güneydoğu cephelerinde alınlıklar yer alır. Deniz cephesinde zemin kat seviyesinde giriş üzerindeki kemerin köşeliklerinde çini olduğu belirtilmiş olsa da güncel durumda tespit edilememiştir. Giriş aksındaki alınlıkta, birinci kat pencerelerinin altında ve üstündeki kemer köşeliklerinde ve yine bu aksı takip edecek şekilde alınlıklarda çini kullanılmıştır. Güneydoğu cephesinde sadece alınlıklarda çini yer alırken, diğer iki cephede deniz cephesinde olduğu gibi çini, pencerelerle ilişkili olacak şekilde kullanılmıştır. Çiniler, birinci kat pencerelerinin altında dikdörtgen biçimde, pencere üstünde kemer formuna uygun olarak tasarlanmıştır. Alınlıklardaki kademelenme ise bu kısımdaki çinilerin sınırlarını belirlemiştir. Kütlenin hacimsel olarak oluşmasını sağlayan doluluk ve boşluk, aralık eşitliğiyle sağlanmıştır. Çini destekleyicidir. Çini kompozisyonlar, birinci kat seviyesindeki pencereler ile ilişkili olacak şekilde tasarlanmıştır; cephenin yataydaki ritmine katkı sağlamıştır. Çini yüzeylerin tamamında kare biçimli çiniler, bulunduğu yerin formuna uygun olacak şekilde bir araya getirilmiştir.

Cephedeki baskın renk bejdir. Çinilerde ise turkuaz baskın renktir; kobalt renk, çerçeve/bordür oluşturmak için kullanılmıştır. Çinilerde, desen/motif yoktur. Doku, farklı tonlara sahip turkuaz renkli desensiz karolarla ve çini tasarımının sınırını oluşturan kobalt bordürle oluşturulmuştur. Çini renkleri ve dokusu, cephenin hakim renk ve dokusuna zıttır (Şekil 4.14). Çini tasarımı, mimari kompozisyonla biçimsel olarak uygundur. Turkuazın baskın renk olduğu çiniler, renk ögesiyle cephedeki diğer renklere

zıttır. Hem bu zıtlık hem cephedeki mimari elemanlarla kurduğu biçimsel benzerlik hem de cephe ritmine katkısı tasarımı birliğı sağlamıştır. Simetrik olarak dengelenmiş cephe tasarımında çini, simetrik dengeye katkı sağlamaktadır.



Şekil 4.14. Hal Binası deniz cephesinden kısmi görünüş

Eğitim yapılardan ilki, günümüzde Çapa Fen Lisesi olan Darülmualimin'dir. Mimar Kemaleddin Bey tarafından tasarlanan yapı, 1901 yılında inşa edilmiştir. Turgut Özal Millet Caddesi'nde Selim Sabit Sokağı komşu konumdadır. Caddeye bakan güneybatı cephede, giriş aksının yer aldığı orta kısımda ve yapının iki ucunda kütle dışarı taşırılmıştır. Yapının çinileri de bu cephede yer almaktadır. Çiniler, Mehmet Emin Usta ve Hakkı Çinicioğlu tarafından yapılmıştır (Erten İlkhan 2024). Yapının iç mekanında girişte karşılıklı duvarlarda çini panoların yer aldığı bilinmektedir (Aktan 1994).

Çiniler, cephede dışa taşkın kütlelerde zemin ve birinci kat pencerelerinin üstünde dikdörtgen biçimde, ikinci kat pencere üstünde kemer formuna uygun olarak tasarlanmıştır. Cephenin geride kalan bölümünde ise sadece en üst kottaki pencerelerin üstünde kemer köşeliklerinde ve pencere aralarında kabara olarak desensiz çiniler

uygulanmıştır. Kütlenin hacimsel olarak oluşmasını sağlayan doluluk-boşluk ve aralık eşitliğinde çini destekleyicidir. Giriş kapısının olduğu bölüm kütle olarak öne çıkmaktadır. Buradaki çiniler de doku, biçim ve ölçü bakımından diğer çinilerden farklılaşmaktadır. Giriş üzerinde kufi yazılı çini pano yer alır. Darülmuallimat- ı Âliyye yazılı panonun alt kısmında ustanın ismine ithafen Hakkı ismi ve 1332 tarihi yazılıdır (Erten İlkhan 2024:218). Birinci kat pencere üstünde tek sıra kare biçimli karolardan bir bordür ve üzerinde köşelikleri dolduran çini kompozisyon yer almaktadır. İkinci katta ise kemerli pencerelerin etrafı çini ile çevrelenmiş, pencere aralarına çini kabaralar yerleştirilmiştir.

Kare ve dikdörtgen biçimli çiniler, bulunduğu yerin formuna uygun olacak şekilde bir araya getirilmiştir. Cephedeki baskın renk gri-beyazdır. Çinilerde ise turkuaz baskın renktir; kobalt, beyaz ve kırmızı da kullanılmıştır. Öne taşkın kısımda yer alan çinilerde desen mevcuttur. Geleneksel motiflerden olan rumi, palmet ve stilize yapraklar bu desenlerin başında gelir, kapı üzerindeki dikdörtgen çini panoda ise rumi motif, kufi yazı, haliç işi helezon, stilize yapraklar ve geometrik bir desenle çini kompozisyon hazırlanmıştır. Çini renkleri ve dokusu, cephenin hakim renk ve dokusuna zıttır.

Çini tasarımı, mimari kompozisyonla biçimsel olarak uygundur. Çini, cephe oranlarına ve ritmine katkı sağlamaktadır. Giriş kütleindeki çinilerin özelleşmiş olması işlevsel uygunluğu gösterir (Şekil 4.15). Turkuazın baskın olduğu çiniler, renk ögesiyle cephedeki diğer renklere zıttır. Zıtlık, cephedeki mimari elemanlarla kurulan biçimsel benzerlik ve cephe ritmine katkı tasarımda birliği sağlamıştır. Simetrik olarak dengelenmiş cephe tasarımı için çini destekleyici bir elemandır.



Şekil 4.15. Çapa Fen Lisesi ön cephe giriş kısmının görünüşü

Eğitim işlevine sahip diğer yapı, Heybeliada Deniz Harp Okulu yerleşkesinde yer alan binadır. Yapı, 2002 yılında inşa edilmiştir. Denize bakan kuzeydoğu cephesinde Süleyman Belen ve İrfan Aydın tasarımı olan, İznik Vakfı üretimi çiniler uygulanmıştır. Kare biçimli karoların kullanıldığı, düşeydeki uzunluğu daha fazla olan dikdörtgen biçimli iki çini yüzey tasarımı öne çıkmaktadır. Çini tasarımı, cephenin mimari tasarımıyla, ölçü ve oranlarıyla ilişkilidir. Çiniler, deniz cephesinde öne çıkan iki kütlede, yatay ve düşey sınırlara paralel konumlandırılmıştır. Cephedeki diğer kaplama malzemesinin modüler sınırları yakalanmıştır. Deniz cephesinde geride kalan kütlelerin üzerinde çini karolar ile çizgi ve noktalardan oluşan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu tasarımda dikdörtgen ve kare biçimli çiniler kullanılmıştır. En arkadaki kütlede ise

yapı kimliğini temsilen çapa figürü bulunan iki adet çini yüzey bulunmaktadır. Cephede beyaz renk hakimdir. Çini tasarımında turkuaz baskın olmakla birlikte, kobalt mavi, kırmızı, beyaz, bej renkler mevcuttur. Çini tasarımı tarihsel bir anlatıya sahiptir (Şekil 4.16). Piri Reis Kalyonu ve Yavuz Zırhlısı tasvirlerini içeren denizcilik temalı bir doku/kompozisyon oluşturulmuştur. Çini yüzey, renk, ölçü-oran ve kompozisyon ile tasarımı baskındır. Kompozisyonunda tasvir edilen öğeler büyük boyutlardadır. Çini tasarımı bir bütün olarak cephenin ölçü ve oranlarıyla ilişkilidir, doku/kompozisyon yapının işlevine referans vermektedir. Böylece biçimsel ve fikirsel uygunluk sağlanmıştır. Çini tasarımı, yapı tasarımına paralel olarak simetrik dengelidir. Zıt renk kullanımıyla ve çininin biçimsel uygunluğuyla birlik sağlanmıştır.



Şekil 4.16. Deniz Harp Okulu deniz cephesi

İncelenen ulaşım yapılarından ilki, Kadıköy İskelesi'dir. Yapının mimarı bilinmemekle birlikte, onarım sırasında ortaya çıkan kitabeye göre 1926 yılında inşa edildiği tespit edilmiştir. 1980'lerin başında meydana gelen gemi yangınında yapıdaki bazı çinilerin zarar gördüğü belirtilmiştir (Aktan 1994). Yapının zemin katı halen yolcu bekleme salonu olarak işlevini sürdürürken, üst katı kafe-kütüphane olarak işlevlendirilmiştir.

Kafenin kasa/mutfak bölümünü sınırlayan duvarda, desensiz yeşil renkli karolardan oluşan seramik bir yüzey uygulanmıştır.

Yapının hem kara hem deniz cephesi benzer şekilde üç bölümden oluşmaktadır. Orta kısımlar öne taşkındır, deniz cephesinde teras ile bu cephe hareketi desteklenmiştir. Deniz cephesinde farklı olarak Kadıköy yazılı dikdörtgen çini pano yer almaktadır. Diğer çiniler 1. kat pencere üstü seviyesinde, üçerli düzenlenmiş pencerelerin kemer formuna uygun biçimde köşeliliklere yerleştirilmiştir. Sağ ve soldaki pencere dizilerinde ayrıca çini kabaralar da bulunur. Her iki cephede de tekil pencerelerin üzerinde üst kısmına kemer formu verilmiş ikişer çini yer almaktadır. Çiniler kare biçimli karolardan oluşmaktadır. Çini öğeler, cephenin yataydaki ritmine katkı sağlamıştır.

Cephedeki baskın renk beyazdır. Ahşap doğramaların rengi olan kahverengi de ayırt edicidir. Çinilerde ise kobalt, turkuaz, beyaz, kırmızı ve bej renkler kullanılmıştır. Geleneksel motiflerden olan rumi, penç, hatai ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Ek olarak yazılı panoda bulut motifi yer alır. Ayrıca kara cephesinde Şehir Hatları (Şirket-i Hayriye) logosunun yer aldığı iki adet çini yüzey bulunmaktadır. Çini renkleri ve dokusu, cephenin hakim renk ve dokusuna zıttır. Çini tasarımı, mimari kompozisyonla biçimsel olarak uygundur. Çini, cephe oranlarına ve ritmine katkı sağlamaktadır (Şekil 4.17). Yapının işlevine atıfta bulunan bir çini panonun tasarlanması ise fikirsel uygunluğu gösterir. Biçimsel ve ölçü-oran birliği tasarımda birliği sağlamıştır. Simetrik bir cephe organizasyonuna sahip cephe tasarımında çini, simetrik dengeye katkı sağlamaktadır.



Şekil 4.17. Kadıköy İskelesi kara cephesi görünüşü

Diğer bir ulaşım yapısı, Marmaray Sirkeci İstasyonu'dur. 2013 yılında hizmet vermeye başlayan Marmaray banliyö hattının Kennedy ve Ankara Caddeleri kesişiminde yer alan Sirkeci İstasyonunun zemin altında yer alan sirkülasyon alanları için çeşitli kompozisyonlarda birden fazla çini pano tasarımı yapılmış ve İznik Vakfı tarafından üretilerek uygulanmıştır. İncelenen pano, kare biçimli birimlerin kullanıldığı dikdörtgen bir panodur. Karolar, geometrik kompozisyona uygun olarak biçimlendirilmemiştir. Çini panonun alt sınırı ve yan sınırları duvardaki diğer kaplama malzemesinin modül sınırlarıyla ilişkilidir, fakat üst sınırda bu ilişki kurulamamıştır. Pano bir çerçeve içine alınmıştır. Sirkülasyon alanının yatay yönlenmesine uygun olarak panonun yataydaki ölçüsü uzun tutulmuştur. Böylece, sirkülasyon alanında baskın olan yatay yönlenme, çini yüzeyin biçim ve oranlarıyla desteklenmiştir.

Mekandaki baskın renk beyaz olmakla birlikte, duvar kaplama malzemelerinde koyu yeşil renk de kullanılmıştır. Çini panoda kullanılan renklerde ise yeşil baskındır; mavi, bej ve siyah diğer renklerdir (Şekil 4.18). Çini panonun tamamı değerlendirildiğinde okunabilen geometrik bir desen/kompozisyon çalışılmıştır. Desen, tarihi yapılara ait elemanların geometrik çözümlemesini içeren çizimlerden referansla üretilmiştir. Çini tasarımı, kamusal nitelikteki bu sirkülasyon alanının işleviyle uygunluk göstermektedir. Renk, ölçü ve biçim bu uygunluğu desteklemektedir. Desen-modül ilişkisi ve diğer

malzeme oranlarıyla ilişkisi anlamında uygunluk zayıftır. Kompozisyon simetrik bir dengeye sahiptir. Renkler ve çininin bir bütün olarak biçimlenişi birliği sağlamıştır.



Şekil 4.18. Sirkeci İstasyonu sirkülasyon alanında çini uygulaması, 2016 (İznik Vakfı 2024)

Kültürel işleve sahip iki yapı incelenmiştir. Bu yapılardan ilki, iç mekan projesi 2013 yılında Halükar Mimarlık tarafından yapılan Moda Sahnesi'dir. Kadıköy Bahariye Caddesi, Halil Ethem Sokak numara 37/27'de yer alan yapı tiyatro salonu olarak hizmet vermektedir. Yapının fuaye/oturma alanındaki karşılıklı iki duvar yüzeyinde çini uygulaması yapılmıştır. Çiniler, İznik Vakfı üretimidir. Kare biçimli karolar kullanılarak dikdörtgen biçimli iki yüzey oluşturulmuştur. Çini tasarımın sınırları duvarın sınırlarına göre belirlenmiştir. Oturma alanı olarak düzenlenen alt mekanın yatay ve düşey sınırları belirleyicidir. Mekanda kullanılan renkler, gri, beyaz ve siyahtır. Çini renkleri ise bir tasarımda kırmızı ve diğerinde turkuazdır. Çinilerde, desen/motif yoktur. Tek renge sahip karolar, parlak sır dokusuyla öne çıkmaktadır. Çini tasarımı bir bütün olarak iç mekanın ölçü ve oranlarıyla, ve alt mekan için tanımlanan işlevle ilişkilidir; biçim ve doku iç mekanın çağdaş tasarım diliyle uyumludur (Şekil 4.19). Böylece biçimsel,

işlevsel ve üslupsal uygunluk sağlanmıştır. Her iki çini tasarımı birlikte ele alındığında iç mekanda simetrik bir denge gözetilmiştir. Mekandaki diğer öğelere zıt doku ve renk tercihiyle, biçim, ölçü-oran öğelerinin biçime ve işleve uygun kullanımıyla birlik sağlanmıştır.



Şekil 4.19. Moda Sahnesi kırmızı renkli çini yüzey uygulaması (Depikt 2013)

Kültürel işleve sahip diğer yapı, Beşiktaş'ta Barbaros Meydanı ve Beşiktaş Caddesi kesişiminde yer alan Deniz Müzesi'dir. 2005 yılında açılmış İstanbul Deniz Müzesi Ulusal Mimari Proje Yarışması'nda birincilik ödülünü kazanan çağdaş ek yapı, TEĞET Mimarlık tarafından tasarlanmıştır. Mevcut müze binasına eklenen yeni binanın meydana bakan cephesinde, üretimi İznik Vakfı tarafından yapılan çiniler 2017 yılında uygulanmıştır. Çiniler 10x10 cm ebatında kare biçimlerdir ve dikdörtgen biçimli bir yüzeyi oluşturmaktadır. Çini pano, cephenin üst sınırına yakın konumlandırılmıştır. Cephedeki, biri şeffaf biri opak olan diğer iki malzemenin sınırları, panonun sınırlarını belirlemiştir.

Cephenin tamamı blok halinde beyaz ve siyah (cam malzeme) renklidir. Üçüncü bir yüzey olan çini panoda turkuaz renk baskındır. Çini yüzeyde, Preveze Deniz Zaferini tasvir eden bir kompozisyon (yıkılmış olan Heybeliada Deniz Lisesi için Ferruh Başağa tarafından tasarlanmış mozaik panonun çizimi üzerinden üretilmiştir) yer alır. Bu yönüyle, yıkılmış bir yapıya, tarihsel bir anlatıya, yapı işlevine ve denizle-meydanla ilişkili bağlama referans vermektedir. Diğer malzemelerin yalınlığına karşın çini yüzey, renk ve geometrik biçimlerden oluşan bir doku/desene sahiptir. Mat sır kullanıldığı için parlaklık diğer çini uygulamalarına göre daha azdır. Çini yüzeyin boyut ve sınırları, cepheyi oluşturan yalın mimari dille uygunluk gösterir. Çini, yapı işlevine ve bağlamına referans vermektedir, bu yönüyle fikrîsel ve üslupsal uygunluk sağlanmıştır (Şekil 4.20). Benzer biçim, zıt renk kullanımıyla birlik sağlanmıştır. Asimetrik bir denge mevcuttur. Yapı işleviyle, yer aldığı konumun denizcilik tarihiyle ilişki kurması fikrîsel birliği göstermektedir.



Şekil 4.20. Deniz Müzesi meydan cephesi görünüşü

4.2.2. Betimsel analiz bulgularının sayısal bilgiye dönüştürülmesi

Örneklem grubunun gözleme ve yoruma dayalı betimsel analiziyle yapılarıdaki çini tasarımının üç farklı ölçekte ele alınabileceği anlaşılmıştır. Bu bölümde karo, yüzey ve hacim olarak isimlendirilen her üç ölçek için kullanılabilecek bir matris oluşturulmuş, betimsel analiz bulguları var/yok bilgisi şeklinde matrise işlenmiştir. Matris, temel tasarım ilke ve öğelerinin kesişimi üzerinden şekillendirilmiştir. Tasarımda var olduğu düşünülen tasarım ögesi ve birlikte kullanıldığı gözlemlenen tasarım ilkesi eşleştirilerek matrise işlenmiştir. Renk, doku, biçim, nokta, çizgi, yön, aralık, ölçü-oran öğeleri, bir malzeme/araç/mimari öge olarak çininin taşıdığı nitelikler olarak tanımlanmıştır. Tekrar-ritim, zıtlık, egemenlik, uygunluk, koram, denge, birlik ilkeleri ise, karo ve yüzey ölçeğinde çiniyi, hacim ölçeğinde ise mimari kompozisyonla ilişkili biçimde çiniyi bir malzeme/araç/mimari öge olarak kullanan temel tasarım yöntemleri olarak tanımlanmıştır.

4.2.2.1. Karo ölçeği matrisine göre analiz

Karo ölçeği matrisinde (Şekil 4.21), her tasarımı oluşturan çini karolar tekil bir biçimde değerlendirilmiştir. Karo tasarımı ölçeğindeki genel nitelikleri belirlemek amaçlanmıştır. Bu ölçekte, temel tasarım elemanlarından olan nokta ve çizgi, deseni oluşturan elemanlar olarak tanımlanmıştır. Benzer şekilde, doku elemanı da karo ölçeğindeki deseni/motifi tanımlamaktadır. Biçim, karonun şeklini/formunu; ölçü-oran karonun ölçüsünü/ebatını; aralık karonun tekrar etme durumunda biçimler arasındaki boşluğu tanımlamaktadır. Uygunluk ilkesi, benzer/yakın niteliği taşımakla ilişkilendirilmiş; buna karşıt olarak zıtlık ilkesi karşıt nitelikleri taşımakla ilişkilendirilmiştir. Karo ölçeğindeki biçim uygunluğu/zıtlığı değerlendirilirken, biçim ve desen ilişkisi gözetilmiştir. Karo biçimine (sınırlarına) göre şekillenen desen (doku), biçim ve ölçü-oran nitelikleri açısından uygun olarak tanımlanmış; karo biçiminden bağımsız şekillenen desen (mevcutsa), biçim ve ölçü-oran öğeleri zıtlık ilkesiyle eşleştirilmiştir.

KARO ÖLÇEĞİ										
	Doku									Doku
	Renk									Renk
	Aralık									Aralık
	Yön									Yön
	Ölçü-Oran									Ölçü-Oran
	Biçim									Biçim
	Çizgi									Çizgi
	Nokta									Nokta
	Tekrar									Tekrar
YÜZEY ÖLÇEĞİ										
	Doku									Doku
	Renk									Renk
	Aralık									Aralık
	Yön									Yön
	Ölçü-Oran									Ölçü-Oran
	Biçim									Biçim
	Çizgi									Çizgi
	Nokta									Nokta
	Tekrar									Tekrar
HACİM ÖLÇEĞİ										
	Doku									Doku
	Renk									Renk
	Aralık									Aralık
	Yön									Yön
	Ölçü-Oran									Ölçü-Oran
	Biçim									Biçim
	Çizgi									Çizgi
	Nokta									Nokta
	Tekrar									Tekrar

Şekil 4.21. Karo, yüzey ve hacim ölçeklerinde çini tasarımlarında yer alan tasarım öğe ve ilkelerini gösteren matris

Karo ölçeğindeki matris değerlendirildiğinde biçim, ölçü-oran, aralık öğelerinin tekrarı her tasarımda görülmektedir (bkz. Şekil 4.21). Yani, tek bir karodan oluşan tasarım mevcut değildir. İki yapıda (Rıza Derviş Evi, Bilimer Yalısı) altıgen biçimli karolar kullanılırken, diğer yapılarda kare biçim kullanılmıştır. Beş yapıda (Milli Emlak

Dükkanları, Vedad Tek Evi, Büyük Postane, Çapa Fen Lisesi, Deniz Harp Okulu) kare biçimin yanı sıra dikdörtgen biçim de mevcuttur. Aynı zamanda dört yapıda (Vedad Tek Evi, Kadıköy Şehrameneti, Kadıköy İskelesi, Çapa Fen Lisesi) çini kabaralar tasarıma dahil edilmiştir. Renk egemenliği, doku egemenliği, renk zıtlığı, nokta ve çizgi tekrarı, karo ölçeğinde sıklıkla kullanılan tasarım yöntemidir. Örneklem grubunun yarısında biçim ve ölçü-oran uygunluğu mevcutken, yarısında biçim ve ölçü-oran zıtlığı mevcuttur. Biçim ve ölçü-oran zıtlığı olan karolarda tek bir karo ele alındığında bütünü oluşturan deseni/dokuyu tariflemek mümkün değildir. Ancak o yüzeyi oluşturacak karolar bir araya geldiğinde desen tanımlı olacaktır. Desen bulunmayan monokrom karolar, renk tekrarı yöntemiyle ilişkilendirilmiştir. Bu nitelikteki karolar, Hal Binası, Mürver Restoran ve Moda Sahnesi yapılarında mevcuttur. Bilimer Yalısı'nda da monokrom karolar kullanılmıştır fakat burdaki karoların yüzey ölçeğinde var olan tekrara dayalı kompozisyonla bir araya getirilmesi gerekmektedir.

İki tasarımda (Nespresso Mağazası ve Rıza Derviş Evi) doku tekrarı ve dokuda denge mevcuttur. Bu iki tasarımda da desen/motif karo sınırları içinde üretilmiştir. Yani tek bir karo asıl deseni tanımlamaktadır, bir karonun çoğaltılması ile yüzey elde edilebilir. Nespresso Mağazası'nda kullanılan hatai-penç motifli kompozisyon ve Rıza Derviş Evi'ndeki çintemani motifinin modern yorumu bu bağlamda ele alınmıştır. Hatai-penç motifli kompozisyon kare biçimli karo ile simetrik olarak dengelidir. Desenin karo sınırlarına ulaşması dokuya dinamik bir etki vermektedir. Çintemani motifi ise altıgen biçimli karo ile simetri aksına göre simetrik olabilecek bir dengeye sahiptir. Çintemani motifindeki renk kombinasyonları ve biçimin (karonun) döndürülmesi yöntemi bu ölçekte göz ardı edilmiştir. Altıgen karonun köşelerinde yer alan noktalar ve deseni oluşturan iç içe daireler, dokuya dinamik bir etki vermektedir.

4.2.2.2. Yüzey ölçeği matrisine göre analiz

Yüzey ölçeği matrisinde (bkz. Şekil 4.21), karolarla tanımlanmış yüzey ya da yüzeyler ele alınmıştır. Örneklem grubundaki 3 yapıda (Nespresso Mağazası, Deniz Müzesi, Sirkeci İstasyonu) çini yalnızca bir yüzeyde uygulanmıştır. 3 yapıda (Rıza Derviş Evi, Beymen Mağazası, Mürver Restoran) çini bulunduğu mimari formla ilişkili olarak tüm

yüzeyi kaplayacak şekilde uygulanmıştır, bu tespit matriste biçim egemenliği olarak okunabilmektedir. 3 yapıda (Bilimer Yalısı, Moda Sahnesi, Deniz Harp Okulu) çini benzer nitelikte iki ayrı yüzey olarak uygulanmış; diğer 8 yapıda ise biçim ve boyutları hem aynı hem de farklı olan birden fazla yüzey şeklinde tasarlanmıştır. Bu sekiz yapının tamamı, 20. yüzyıl başında inşa edilmiştir. Dolayısıyla, bu yapılardaki birden fazla çini yüzey uygulaması olarak karşımıza çıkan bu tasarım yaklaşımını, dönemin cephe tasarım kriterlerinden biri olarak okumak anlamlıdır. Aralık ögesinin uygunluk ilkesiyle kullanımı bu tasarımların ayırt edici niteliğidir (bkz. Şekil 4.21).

Matris değerlendirildiğinde, yüzey ölçeğindeki tüm tasarımların biçim ve ölçü-oran açısından uygunluk taşıdığı, biçimlerin dengede olduğu söylenebilir. 4 tasarım (Rıza Derviş Evi, Beymen Mağazası, Deniz Müzesi, Vedat Tek Evi) asimetrik olarak dengelidir. Diğer tasarımlarda yer alan çini yüzeyler simetrik olarak dengelidir. Yüzey ölçeğinde öne çıkan tasarım yaklaşımları, renk ve doku egemenliğidir. Beymen Mağazası dışındaki her tasarımda renk yüzey tasarımına egemendir. Karo ölçeğinde olduğu gibi bu ölçekte de desenle ilişkilendirilen doku ögesi 12 yapıda çini yüzeye egemendir. Yüzey ölçeğinde renk niteliği değerlendirildiğinde ise 12 tasarımda renkler yakın/benzerdir. Turkuaz ve mavi baskın renk olarak öne çıkmaktadır. 4 tasarımda (Vedad Tek Evi, Milli Emlak Dükkanları, Hovagimyan Han, Nespresso Mağazası) ise yüzeydeki renk zıtlığı/çeşitliliği algılanmaktadır.

4.2.2.3. Hacim ölçeği matrisine göre analiz

Hacim ölçeğindeki matris (bkz. Şekil 4.21), mimari tasarım ve çini tasarımı birlikte değerlendirilerek hazırlanmıştır. Bu değerlendirmeye göre tasarımın öne çıkan nitelik ve yöntemleri biçim ve ölçü-oran uygunluğu; bu uygunluğa bağlı olarak oluşan biçimsel ve oransal denge ve birlik; renk ve doku zıtlığıdır. Tasarımda birliği oluşturan temel kriter biçimsel uygunluk ve denge olmuştur. Her tasarım, bulunduğu bağlamla ilişkili olarak cephe organizasyonuna veya iç mekan/form biçimlenişine uygundur. Cephedeki çiniler, pencere ve kapı biçimleriyle, bu mimari elemanların ölçü ve oranlarıyla ilişkilidir. İç mekanda yer alan çiniler ise şömine, fırın, banko gibi formların biçimleniş ve yüzey sınırları dikkate alınarak üretilmiştir. Hacim ölçeğinde ölçü-oran uygunluğu

bulunmayan tek tasarım Sirkeci İstasyonundaki çini tasarımıdır. Bu tasarımın üst sınırı yüzeydeki diğer malzemenin ölçü ve oranlarıyla ilişkili değildir.

Hacim ölçeğinde değerlendirilen bir diğer nitelik yön olmuştur. Çini tasarımının yapının cephe organizasyonundaki yatay veya düşey yönlenmeye doğrudan katkı sağladığı 5 tasarım mevcuttur. Çok katlı Büyük Postane yapısında çini tasarımları yatayda tekrar eden kurgusuyla yatay yönlenmeyi güçlendirirken; her katta değişen çini kompozisyon ve giriş kütlelerinde farklılaşan tasarımlar yapının düşey yönlü anıtsal etkisine katkı sağlamaktadır. Hovagimyan Han'da çini birinci ve dördüncü kat seviyesinde yataydaki sürekliliğiyle yapının çok katlı olmasından kaynaklanan düşey yönlü etkisini dengelemektedir. Vedad Tek Evi ve Çapa Fen Lisesi binalarında ise giriş kütlelerinde özelleşen çini tasarımları girişin düşey yönlü etkisini artırmaktadır. Yatayda gelişen biçimlenişleriyle Sirkeci İstasyonu'ndaki çini tasarımı, oldukça uzun yer altı sirkülasyon alanlarına sahip Marmaray (metro) istasyonunun işleve bağlı olarak yatay yönlü gelişmek zorunda olan tasarım yaklaşımına uygundur.

8 yapıda (Vedad Tek Evi, Milli Emlak Dükkanları, Hovagimyan Han, Büyük Postane, Kadıköy Şehremaneti, Hal Binası, Çapa Fen Lisesi, Kadıköy İskelesi) biçim, ölçü-oran ve aralık öğelerinin tekrarıyla ritim oluşturulmuştur. Dolayısıyla çini tasarımı, hacim ölçeğinde cephe ritmine katkı sağlayan eleman konumundadır. 4 yapıda çini tasarımı biçimsel olarak mimari tasarıma egemendir. Bu tasarımlardan ilki, yaşam alanının merkezindeki konumuyla ve biçim-ölçü nitelikleriyle odak noktası olan şöminenin yer aldığı Rıza Derviş Evi'dir. Çini, şömine hacminin tamamını kapladığı ve çininin renk ve doku nitelikleri baskın olduğu için, iç mekan tasarımına egemendir. Mürver Restoran'da da küre formuyla ve işleviyle mekanda özgün bir öge durumunda olan fırın mevcuttur. Turkuaz renkli monokrom çinilerle kaplanan fırın, oturma ve servis donatılarının yer aldığı mekandaki egemen biçim ve renktir. Sirkeci istasyonundaki çini yüzey ise sirkülasyon hacminde boyutu, dokusu ve rengiyle egemen öge konumundadır. Tasarımda egemen olduğu düşünülen bir diğer çini tasarımı ise Deniz Harp Okulu'ndaki denizcilik tarihi temalı yüzeylerdir. Oransal olarak yer aldığı cephenin tamamına yakınına kaplaması, arkada kalan kütlelerde ise çizgisel çini elemanlar kullanılarak çini

yüzeyin artırılması çininin tasarıma egemen olmasını sağlamıştır. Ayrıca tasvir edilen desenin/dokunun oranları da büyük olduğu için, cephe tasarımında çini egemendir.

Hacim ölçeğinde öne çıkan bir diğer tasarım kriteri renk ve doku zıtlığıdır. Bu ölçekte doku, çini malzemenin ayırt edici niteliği olan parlak doku olarak tanımlanmış ve buna göre değerlendirilmiştir. 16 tasarımda çini dokusu cephedeki veya iç mekandaki ahşap, beton, sıva, kumaş gibi diğer dokularla zıt karakterdedir. Yalnızca Beymen Mağazası'ndaki parlak çini dokusu mekan tasarımında yer alan diğer dokularla benzerlik taşımaktadır. Mağazada, zeminde, tavanda, sergi alanlarında kullanılan seramik, metal gibi diğer malzemeler parlak yüzeyler oluşturmaktadır ve aydınlatma tasarımı da bu fikre katkı sağlamaktadır. On dört çini tasarımında renk niteliği cephedeki/iç mekandaki diğer renklere karşıtken, üç tasarımda (Bilimer Yalısı, Sirkeci İstasyonu, Beymen Mağazası) mekandaki renklere benzer/yakın renkler kullanılmıştır.

Tasarımlardaki temel tasarım öğe ve ilkelerinin varlığı genel olarak değerlendirildiğinde; koramın, hiçbir tasarımda yer almadığı, birlik ve yön elemanlarının hacim ölçeğinde var olduğu, nokta ve çizgi elemanlarının ise karo ölçeğinde var olduğu görülmektedir (Çizelge 4.1). Ancak hem yön, hem nokta ve çizgi öğelerinin başka araştırmacılar tarafından daha farklı değerlendirilmesi olasıdır. Birden fazla çininin bulunduğu tasarımlarda her çini yüzey tek tek incelendiğinde bu öğelerin yüzey ve hacim ölçeğindeki varlığı daha okunabilir olacaktır. Fakat bu araştırma tasarımında yapılar genel bir bakışla ele alındığı için böyle bir kısıtlılık getirilmiştir. Birlik ilkesinin ise diğer tasarım elemanlarının etkisiyle oluştuğu bilinmektedir. Çalışma kapsamında oluşturulan matrislerde, birlik, biçim ve ölçü-oran öğeleriyle eşleştirilmiş olsa da, birliğin bu matrisin dışında tutularak yorumlanabileceği de düşünülmektedir.

Çizelge 4.1. Örneklem grubu temel tasarım frekans tablosu

	TEMEL TASARIM	Tekrar Ritim	Zıtlık	Uygunluk	Egemenlik	Koram	Denge	Birlik	
Karo Ölçeği	Nokta	13							
	Çizgi	13							
	Biçim	17	9	10					
	Ölçü-Oran	17	9	10					
	Yön								
	Aralık	17							1_6
	Renk	5	12	1	16				7_12
	Doku	2			12		2		13_17
	TEMEL TASARIM	Tekrar Ritim	Zıtlık	Uygunluk	Egemenlik	Koram	Denge	Birlik	
Yüzey Ölçeği	Nokta								
	Çizgi								
	Biçim	11		17	3		17		
	Ölçü-Oran	10		17					
	Yön								
	Aralık			8					1_6
	Renk	10	4	12	16				7_12
	Doku	9			12		11		13_17
	TEMEL TASARIM	Tekrar Ritim	Zıtlık	Uygunluk	Egemenlik	Koram	Denge	Birlik	
Hacim Ölçeği	Nokta								
	Çizgi								
	Biçim	8		17	4		17	16	
	Ölçü-Oran	8	1	16			17	15	
	Yön			1			5		
	Aralık	8							1_6
	Renk		14	3	2				7_12
	Doku		16	2	3				13_17

4.3. Üçüncü Aşama: Değerlendirme Ölçeği Verilerinin İstatistiksel Yöntemlerle Analizi ve Elde Edilen Bulgular

Bu bölümde, değerlendirme ölçeği verilerinin istatistiksel analiz yöntemleri kullanılarak analiz edilmesiyle elde edilen bulgular yer almaktadır. 82 katılımcıdan elde edilen veriler üzerinden analizler yapılmıştır. Çini-seramik yüzeylerin tasarım bilgisini ortaya çıkaran boyutların ve bu boyutlar arasındaki ilişkilerin incelenmesi ve değerlendirilmesi için gerekli istatistiksel veri analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çizelge 4.2’de ölçeğin

değerlendirilmesinde kullanılan istatistiksel analiz yöntemleri, bu yöntemlerin kullanım amaçları ve karşılaştırılan değişkenler bulunmaktadır.

Çizelge 4.2. Çalışmada kullanılan istatistiksel analiz yöntemleri, amaçları ve değişkenleri

İstatistiksel Analiz Yöntemi	Amaç	Değişken
Frekans analizi	Demografik verilerin ve önermelere ilişkin görüşlerin belirlenmesi	Ölçekte yer alan tüm veriler
T-testi ve ANOVA testi analizi	Demografik veriler arasında anlamlı farklılık olup olmadığının tespit edilmesi	Demografik veriler
Faktör analizi	Değişkenlerin ağırlıklarının saptanması, değişkenlerin alt gruplara ayrılması	Demografik veriler hariç tüm veriler
Korelasyon analizi	Değişkenler arasındaki ilişkilerin sınanması	Modelde karşılaştırılması gerekli görülen değişkenlerin kendi aralarında karşılaştırılması

Değerlendirme ölçeği verileri öncelikle normallik analizine tabi tutulmuştur, bu analize göre veriler normal dağılmaktadır. Demografik verilerin frekans analizine göre, kadın katılımcı sayısı 67, erkek katılımcı sayısı 15'tir. Yaş dağılımına bakıldığında, en fazla katılımcının (46 kişi) 23-30 yaş aralığında olduğu görülmüştür. 32 katılımcı mimarlık ofisinde, 26 katılımcı akademik ortamda çalışmaktadır, 24 katılımcı ise lisansüstü eğitimini sürdüren öğrencilerdir (Çizelge 4.3). Demografik verilerin ölçekteki önermelerle ilgili anlamlı bir fark gösterip göstermediğini tespit etmeye yönelik t-testi ve ANOVA-testi analizleri yapılmıştır. Cinsiyet gibi iki değişkeni olan demografik verilerin analizi t-testi ile yapılmaktadır. T-testi sonucuna göre mimarların çini ve seramiğin mimari tasarım ile ilişkisine yönelik tutumları cinsiyetlerine göre anlamlı bir fark göstermemektedir (Çizelge 4.4). Katılımcıların yaşı ve mimarlık faaliyet alanı için ise ANOVA testi yapılmıştır. ANOVA testinde $p < 0$ ise gruplar arasında istatistiksel olarak anlamlı farklılık bulunur. Cinsiyette olduğu gibi yaş ve faaliyet alanı için de veriler arasında anlamlı bir farklılık bulunamamıştır (Çizelge 4.5 ve 4.6). Demografik verilere göre anlamlı bir farklılığın oluşmaması öngörülen bir sonuçtur.

Çizelge 4.3. Demografik verilerin frekans analizi

Cinsiyet	F	%	Yaş	F	%	Mimarlık Faaliyet Alanı	F	%
Kadın	67	81,7	19-22	4	4,9	Öğrenci (Lisansüstü)	24	29,3
Erkek	15	18,3	23-30	46	56,1	Mimarlık Ofisi	32	39
			31-45	24	29,3	Üniversitede akademik ortam	26	31,7
			46-60	7	8,5			
			61-75	1	1,2			
Toplam	82	100	Toplam	82	100	Toplam	82	100

Çizelge 4.4. Cinsiyete göre T testi tablosu

	Cinsiyet	n	Ort.	s	t	Sd	p
Toplam Puan	Kadın	68	100,29	7,09	-1,029	80	0,306
	Erkek	14	102,50	8,30			

Çizelge 4.5. Katılımcıların mimarlık faaliyet alanı verilerine göre ANOVA tablosu

	n	Varyansın Kaynağı	Kareler Toplamı	Sd	Kareler ortalaması	f	p
Öğrenci (Lisansüstü)	24	Gruplar arası	21,70	3	7,23 55,13	0,131	0,941
Mimarlık Ofisi	32		4300,41	78			
Üniversitede akademik ortam / eğitim öğretim ortamı	26						
Toplam	82	Toplam	4322,11				

Çizelge 4.6. Katılımcıların yaş verilerine göre ANOVA tablosu

	n	Varyansın Kaynağı	Kareler Toplamı	Sd	Kareler ortalaması	F	p
23-30 Yaş	49	Gruplar arası	75,04	3	7,23 55,13	0,459	0,711
31-45 Yaş	25	Gruplar içi	4247,06	78			
46-60 Yaş	8						
Toplam	82	Toplam	4322,11	81			

Ölçekte yer alan önermelere hangi cevabın hangi sıklıkta verildiğini görebilmek için frekans analizi yapılmıştır. Frekans analizine göre, önermelere %41 ile %70 oranları arasında katılıyorum, %5 ile %50 oranları arasında tamamen katılıyorum yanıtları verilmiştir. Kesinlikle katılmıyorum yanıtları arasında en fazla %3,7 oranı görülürken, katılmıyorum yanıtlarında bu oran en fazla %24'tür. Kararsızım yanıtları ise %1,2 ile %35 arasında değişen oranlara sahiptir (Çizelge 4.7).

Çizelge 4.7. Önermelere ilişkin verilerin frekans analizi

	Önerme	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Tamamen Katılıyorum	
		F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
1	Çini renk niteliğiyle, dış cephe elemanlarının ve girişin tanımlanmasında destekleyici rol oynamaktadır.	2	2,4	5	6,1	6	7,3	51	62,2	18	22
2	Renk ve doku nitelikleriyle diğer malzemelerden farklılaşan çininin, kontrast ve zıtlık etkisiyle mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	0	0	5	6,1	5	6,1	53	64,6	19	23,2
3	Çini yüzeylerin cephedeki doluluk-boşluk oranlarına, pencere ve giriş boyutlarına göre düzenlenmesinin mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	0	0	5	6,1	10	12,2	50	61	17	20,7
4	Çini yüzeylerin cephe oranlarını ve strüktürel oranları ön plana çıkarmasının mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	0	0	7	8,5	17	20,7	46	56,1	12	14,6
5	Çini kompozisyonun/yüzeyin tasarlanmasında tekrar ilkesinin yer almasının mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	1	1,2	5	6,1	19	23,2	44	53,7	13	15,9
6	Tekrar eden çini kompozisyonlar cephe ritmine katkı sağlamakta ve mimari tasarımı desteklemektedir.	2	2,4	4	4,9	8	9,8	53	64,6	15	18,3
7	Cephedeki çiniler/çini yüzeylerin simetrik bir denge ile düzenlenmesinin mekan/cephe tasarımına olumlu bir katkı sağladığı düşüncesindeyim.	1	1,2	8	9,8	29	35,4	38	46,3	6	7,3
8	Çağdaş mimarlık ortamında, asimetrik cephe oranları ile ilişkili olarak çini yüzeylerin asimetrik uygulanmasının simetrik düzene göre mimari tasarıma daha fazla katkı koyacağı düşüncesindeyim.	3	3,7	8	9,8	24	29,3	34	41,5	13	15,9
9	Çini, mekanda yönlendirici bir rol oynamaktadır.	0	0	5	6,1	15	18,3	50	61	12	14,6
10	Çini, mekanda/sokakta/yapılı çevrede yönlendirici bir rol oynamaktadır.	0	0	15	18,3	21	25,6	42	51,2	4	4,9
11	Çini yüzeylerin iç mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve	1	1,2	5	6,1	10	12,2	55	67,1	11	13,4

	bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.										
	Çini yüzeylerin dış mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı										
12	sağladığı düşüncesindeyim.	0	0	6	7,3	11	13,4	57	69,5	8	9,8
	Çini yüzeylerde mekanın fonksiyonuyla ilişkili olarak simgesel bir anlamı olmasının tasarıma dil birliği ve bütünlük anlamında katkı sağladığı										
13	düşüncesindeyim.	0	0	9	11	16	19,5	45	54,9	12	14,6
	Dokunun (desen) kültürel, tarihsel ya da sembolik bir anlamı olduğu										
14	düşüncesindeyim.	0	0	0	0	2	2,4	41	50	39	47,6
	Çini, mekan içinde tasarlanmış bir alt mekanın tanımlanmasında										
15	destekleyicidir.	0	0	3	3,7	7	8,5	46	56,1	26	31,7
	Bana göre, mimaride kullanılan çini yüzeyler bezeme/süsleme unsuru										
16	düzeyindedir.	1	1,2	5	6,1	22	26,8	43	52,4	11	13,4
	Bana göre mimaride kullanılan çini yüzeyler mimari tasarıma katkı koyan mimari öğelerdir.										
17		1	1,2	3	3,7	12	14,6	56	68,3	10	12,2
	Çini, yapılara estetik bir değer katmaktadır.										
18		1	1,2	1	1,2	11	13,4	57	69,5	12	14,6
	Çini, yapılara sanatsal bir değer katmaktadır.										
19		0	0	0	0	4	4,9	58	70,7	20	24,4
	Çini el işçiliği ile üretiliyor olması sebebiyle zanaat, sanat ve dolayısıyla kültürle										
20	ilişkilidir.	0	0	0	0	1	1,2	40	48,8	41	50
	Çini yer ve coğrafyayla										
21	ilişkilidir.	0	0	0	0	6	7,3	43	52,4	33	40,2
	Çini geleneksel olana referans verir.										
22		0	0	4	4,9	11	13,4	41	50	26	31,7
	Çini, el işçiliği ile üretildiği için maliyeti fazladır, dolayısıyla kullanıldığı yapıda aynı zamanda ekonomik bir										
23	göstergedir.	0	0	6	7,3	20	24,4	41	50	15	18,3
	Pahalı bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum.										
24		0	0	12	14,6	22	26,8	40	48,8	8	9,8
	Güncelliğini kaybeden bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum.										
25		3	3,7	20	24,4	16	19,5	35	42,7	8	9,8
	Maliyet kısıtı olmasa, tasarımlarımda çiniyi tercih										
26	edebilirim.	0	0	7	8,5	25	30,5	38	46,3	12	14,6

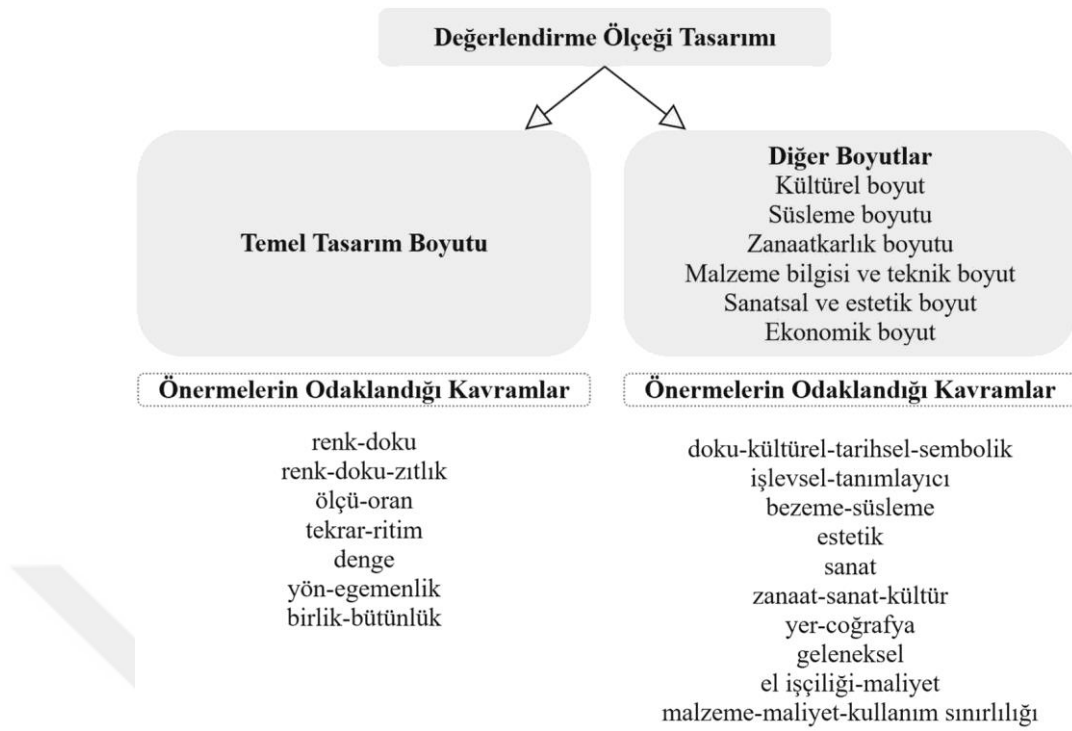
Frekans analiziyle ortaya çıkan dikkat çekici bazı bulgular ve bu bulguların yorumlanması aşağıda ele alınmıştır:

- “Dokunun (desen) kültürel, tarihsel ya da sembolik bir anlamı olduğu düşüncesindeyim” önermesine toplamda 80 kişi (%97,6) katılıyorum/tamamen katılıyorum yanıtı vermiştir. “Çini el işçiliği ile üretiliyor olması sebebiyle zanaat, sanat ve dolayısıyla kültürle ilişkilidir” önermesine ise toplamda 81 kişi (%98,8) katılıyorum/tamamen katılıyorum yanıtı vermiştir. Bu iki önermenin mimarların neredeyse tamamı tarafından kabul görmesi, çininin sahip olduğu kültürel niteliğin en ayırt edici özelliklerinden biri olduğunu göstermektedir.
- “Güncelliğini kaybeden bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum” önermesine 3 katılımcı kesinlikle katılmıyorum, 20 katılımcı katılmıyorum (toplamda %28,1) yanıtını vermiştir. Katılımcılardan 16 kişi (%19,5) ise kararsızdır. Dolayısıyla bu önermeye katılmayan ve kararsız olan mimar sayısı diğer önermelere kıyasla yüksektir. Bu önermenin ileride yapılacak çalışmalarda başka ifadelerle açılması, çininin günümüz mimarlığındaki kullanım sınırlılığının nedenlerine dair detaylı tespitler yapma imkanı sunarak araştırma alanına katkı sağlayacaktır.
- Katılmıyorum ve kararsızım yanıtlarının yüksek olduğu bir diğer önerme “Çini, mekanda/sokakta/yapılı çevrede yönlendirici bir rol oynamaktadır” ifadesidir. Bu önermeye 15 kişi (%18,3) katılmıyorum, 21 kişi (%25,6) kararsızım yanıtını vermiştir. Bu sonuç değerlendirildiğinde, önermenin mimarlar için detaylandırılması gerektiği görülmüştür. Önerme, bir yapı tek başına değerlendirildiğinde geçerli olabilir. Ancak, cephesinde çini bulunan her yapı için bunu söylemek anlamlı değildir. Çini bulunan yapının yapılı çevredeki konumu, diğer yapılarla benzerlik ve farklılıkları, çininin cephe organizasyonundaki yeri, ölçüsü, rengi gibi nitelikleri bu önerme için belirleyici olacaktır. Özellikle de çininin cephedeki konumu, kullanıcı algısındaki yerini şekillendirmektedir ve bununla ilişkili olarak yapılı çevrede/sokakta yönlendirici bir rol oynamasını sağlama potansiyeli bulunmaktadır. Aynı zamanda bu önerme, çininin kent ölçeğinde analiz edilmesine ilişkin ipuçları sunmaktadır. Bu sebeple yapılı çevreye ilişkin katılımcıya verilen bilginin daha fazla olmasını

da gerektirmektedir. Ancak araştırma tasarımı mekan ölçeğiyle sınırlandırıldığı için bu önermede katılımcıya sunulan bilgi de sınırlı kalmıştır.

- Mimarların 29'u (%35,4) “Cephedeki çiniler/çini yüzeylerin simetrik bir denge ile düzenlenmesinin mekan/cephe tasarımına olumlu bir katkı sağladığı düşüncesindeyim” önermesine kararsızım yanıtını vermiştir. Aynı önermeye 9 kişi (%11) katılmıyorum/kesinlikle katılmıyorum demiştir. “Çağdaş mimarlık ortamında, asimetrik cephe oranları ile ilişkili olarak çini yüzeylerin asimetrik uygulanmasının simetrik düzene göre mimari tasarıma daha fazla katkı koyacağı düşüncesindeyim” önermesine ise 24 kişi (%29,3) kararsızım, 11 kişi (%13,5) katılmıyorum/kesinlikle katılmıyorum yanıtlarını vermiştir. Temel tasarımla ilgili diğer önermelere göre daha fazla kişinin kararsız kaldığı ya da katılmadığı bu önermeler birlikte ele alındığında; mekan ve cephe tasarımında simetrik/asimetrik dengenin çini tasarımının katkısıyla sağlanmasına mimarların mesafeli yaklaştığı yorumu yapılabilir.

Frekans analiziyle ölçeğe bütüncül bir şekilde bakıldıktan sonra, ölçeğin alt boyutlarını tespit edebilmek için faktör analizi yapılmıştır. Faktör analizindeki asıl amaç, ölçeğin alt boyutlara indirgenmesidir. Bu çalışma kapsamında olduğu gibi, yeni geliştirilen bir ölçeğin değişkenlerini temsil eden ifadelerin faktör yapısını keşfetmeyi, ortaya koymayı ve değişkenleri gruplamayı amaçlayan keşfedici faktör analizi yapılmıştır (Yaşlıoğlu 2017:75; Öven ve Pekdemir 2005:5). Böylece, ölçeği oluşturan önermelerin ilişkili olma durumları için başlangıçta öngörülen alt boyutları (Şekil 4.22) doğrulamak ve bunun yanı sıra ön görülemeyen yeni boyutları ortaya koymak hedeflenmiştir.



Şekil 4.22. Değerlendirme ölçeğinin tasarım aşamasında öngörülen alt boyutları ve bu boyutlara göre hazırlanan önermelerin odaklandığı kavramları gösteren şema

Faktör analizinden önce anketin geçerliliğini doğrulamak için Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) ve Bartlett testi yapılmıştır. KMO için alt sınır 0,50 olmalıdır ve $KMO < 0,50$ için veri kümesi faktörlenmemektedir (Field 2013). Çalışmada kullanılan ölçek için 0,611 olan KMO değeri orta düzeyli uygunluğun sağlandığını göstermektedir (Çizelge 4.8). Bartlett'in Küresellik testi, korelasyon matrisinin yeterliliğini test etmek için kullanılır. Bartlett'in Küresellik testi $p < 0,001$ 'de oldukça anlamlıdır; bu, korelasyon matrisinin değişkenlerin en azından bazıları arasında anlamlı korelasyonlara sahip olduğunu göstermektedir (Shrestha 2021:8).

Çizelge 4.8. KMO ve Bartlett Testi Verileri

KMO and Bartlett's Test		
Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy.		,611
Bartlett's Test of Sphericity	Approx. Chi-Square	769,651
	df	325
	Sig.	,000

Faktör analizi sonuçlarına göre, dokuz adet faktör grubu tespit edilmiştir. Bu dokuz faktör grubu, %69,5 oranında ölçeği açıklamaktadır (Çizelge 4.9).

Çizelge 4.9. Faktör analizi tablosu

Total Variance Explained									
Component	Initial Eigenvalues			Extraction Sums of Squared Loadings			Rotation Sums of Squared Loadings		
	Total	% of Variance	Cumulative %	Total	% of Variance	Cumulative %	Total	% of Variance	Cumulative %
1	4,687	18,026	18,026	4,687	18,026	18,026	3,103	11,934	11,934
2	3,198	12,301	30,327	3,198	12,301	30,327	2,687	10,336	22,27
3	1,977	7,604	37,931	1,977	7,604	37,931	2,41	9,27	31,541
4	1,695	6,521	44,452	1,695	6,521	44,452	1,976	7,598	39,139
5	1,568	6,032	50,484	1,568	6,032	50,484	1,917	7,374	46,513
6	1,471	5,656	56,14	1,471	5,656	56,14	1,584	6,092	52,605
7	1,238	4,76	60,9	1,238	4,76	60,9	1,564	6,014	58,62
8	1,165	4,481	65,382	1,165	4,481	65,382	1,419	5,459	64,078
9	1,071	4,119	69,5	1,071	4,119	69,5	1,41	5,422	69,5

Dokuz faktör grubu tek tek incelenerek, her faktör grubunu oluşturan önerme ve bu önermelerin faktör yükü değerlendirilmiştir. Her faktör grubunu tanımlayan uygun bir ifade oluşturulmuştur. Bu yaklaşımla ilk olarak, ölçeğin %18'ini açıklayan birinci faktör grubu ele alınmıştır. Birinci faktör grubu, çiniyi kültürel bir unsur olarak tanımlamaktadır. Çininin kültürel bir unsur olarak tanımlanmasında, yer, coğrafya, el işçiliğiyle üretim ve zanaatkarlık en önemli etkenlerdir. Bu grupta yer alan ifadeler değerlendirildiğinde çininin sanatsal değerinin de kültürel boyuta katkı sağladığı görülmektedir. Birinci faktör grubu sosyo-kültürel boyut olarak tanımlanmıştır (Çizelge 4.10).

Çizelge 4.10. Birinci Faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 1: Sosyo-kültürel boyut			
<i>Kültürel bir unsur olarak çini</i>			<u>18,026</u>
21	Çini yer ve coğrafyayla ilişkilidir.	0,834	
20	Çini el işçiliği ile üretiliyor olması sebebiyle zanaat, sanat ve dolayısıyla kültürle ilişkilidir.	0,825	
22	Çini geleneksel olana referans verir.	0,671	
14	Dokunun (desen) kültürel, tarihsel ya da sembolik bir anlamı olduğu düşüncesindeyim.	0,665	
19	Çini, yapılara sanatsal bir değer katmaktadır.	0,644	

İkinci faktör grubu ölçeğin %12,3'ünü açıklamaktadır (Çizelge 4.11). Bu grupta yer alan ifadelerle göre çini, yapılı çevrede ve mimari tasarımda tanımlayıcı, yönlendirici bir unsur olarak tanımlanmıştır. İkinci faktör grubu işlevsel boyut olarak tanımlanmıştır. Ancak bu grubu oluşturan ve faktör yükü fazla olan önermelere bakıldığında renk, doku, zıtlık gibi temel tasarım elemanlarının, çini kullanımının mimari ürünlerdeki işlevsel boyutun oluşmasında etkin olduğu görülmektedir.

Çizelge 4.11. İkinci faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 2: İşlevsel boyut			
<i>Yapılı çevrede ve mimari tasarımda tanımlayıcı, yönlendirici bir unsur olarak çini</i>			<u>12,301</u>
9	Çini, mekanda yönlendirici bir rol oynamaktadır.	0,758	
1	Çini renk niteliğiyle, dış cephe elemanlarının ve girişin tanımlanmasında destekleyici rol oynamaktadır.	0,737	
10	Çini, mekanda/sokakta/yapılı çevrede yönlendirici bir rol oynamaktadır.	0,688	
2	Renk ve doku nitelikleriyle diğer malzemelerden farklılaşan çininin, kontrast ve zıtlık etkisiyle mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	0,634	
11	Çini yüzeylerin iç mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.	0,403	
15	Çini, mekan içinde tasarlanmış bir alt mekanın tanımlanmasında destekleyicidir.	0,313	

Üçüncü faktör grubu, ölçeğin %7,6'sını açıklamaktadır (Çizelge 4.12). Bu grupta yer alan ifadelerle göre çini, estetik değerleriyle birlikte mekan organizasyonunda bütünlük bir unsur olarak tanımlanmıştır. Üçüncü faktör grubu, ölçeğin temel tasarım

elemanlarıyla tanımlanmış önermeleriyle şekillenmiştir. Bu grupta yer alan temel tasarımla ilişkili önermelerde ölçü-oran prensibinin öne çıktığı görülmektedir.

Çizelge 4.12. Üçüncü faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 3: Estetik boyutu			
<i>Estetik değerleriyle birlikte mekan organizasyonunda bütünleyici bir unsur olarak çini</i>			7,604
4	Çini yüzeylerin cephe oranlarını ve strüktürel oranları ön plana çıkarmasının mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	0,738	
17	Bana göre mimaride kullanılan çini yüzeyler mimari tasarıma katkı koyan mimari öğelerdir.	0,67	
3	Çini yüzeylerin cephedeki doluluk-boşluk oranlarına, pencere ve giriş boyutlarına göre düzenlenmesinin mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	0,622	
18	Çini, yapılara estetik bir değer katmaktadır.	0,558	
11	Çini yüzeylerin iç mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.	0,486	
15	Çini, mekan içinde tasarlanmış bir alt mekanın tanımlanmasında destekleyicidir.	0,323	
1	Çini renk niteliğiyle, dış cephe elemanlarının ve girişin tanımlanmasında destekleyici rol oynamaktadır.	0,31	

Dördüncü faktör grubu, ölçeğin %6,5'ini açıklamaktadır (Çizelge 4.13). Bu grupta yer alan önermelere göre çini, estetik ve sanatsal değerleriyle bir prestij unsuru olarak tanımlanmıştır. Dördüncü faktör grubu, ölçeğin ekonomik ve prestij boyutunu oluşturmaktadır. Bu grupta, ekonomiyle ilişkili ifadelerin yanı sıra çininin estetik ve sanatsal değerine ilişkin önermelerin de yer alması, başlangıçta öngörülmeven prestij değerini ortaya çıkarmıştır.

Çizelge 4.13. Dördüncü faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 4: Ekonomik ve prestij boyutu			
<i>Eстетik ve sanatsal değerleriyle, prestij unsuru olarak çini</i>			<u>6,521</u>
24	Pahalı bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum.	0,789	
23	Çini, el işçiliği ile üretildiği için maliyeti fazladır, dolayısıyla kullanıldığı yapıda aynı zamanda ekonomik bir göstergedir.	0,721	
18	Çini, yapılara estetik bir değer katmaktadır.	0,452	
26	Maliyet kısıtı olmasa, tasarımlarımda çiniyi tercih edebilirim.	0,416	
19	Çini, yapılara sanatsal bir değer katmaktadır.	0,37	
17	Bana göre mimaride kullanılan çini yüzeyler mimari tasarıma katkı koyan mimari öğelerdir.	0,325	

Beşinci faktör grubu, ölçeğin %6'sını açıklamaktadır (Çizelge 4.14). Bu grupta yer alan önermelere göre çini, temel tasarım ilkelerinden olan tekrar-ritim bağlamında mimari tasarıma katkı sağlayan bir unsur olarak tanımlanmıştır. Beşinci faktör grubu, çini tasarımının temel tasarımla ilişkisini ortaya koyan bir gruptur. Bu faktör grubunda hem iç mekan hem de cephe bağlamında öne çıkan temel tasarım elemanları tekrar ve ritimdir.

Çizelge 4.14. Beşinci faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 5: Yüzey ve cephede tekrar			
<i>Temel tasarım elemanlarıyla çini yüzey ve cephe tasarımının mimari tasarıma katkısı</i>			<u>6,032</u>
5	Çini kompozisyonun/yüzeyin tasarlanmasında tekrar ilkesinin yer almasının mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim.	0,79	
6	Tekrar eden çini kompozisyonlar cephe ritmine katkı sağlamakta ve mimari tasarımı desteklemektedir.	0,713	
12	Çini yüzeylerin dış mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.	0,54	
11	Çini yüzeylerin iç mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.	0,366	

Altıncı faktör grubu, ölçeğin %5,6'sını açıklamaktadır (Çizelge 4.15). Bu gruptaki önermelerden hareketle çini, kültürel ve estetik değerleriyle süsleme unsuru olarak tanımlanmıştır. Yani altıncı faktör grubu ölçeğin süsleme boyutunu oluşturmaktadır. Çiniyi doğrudan süsleme unsuru olarak tanımlayan önermeye ek olarak doku üzerinden

kültürel boyutu tanımlayan ve estetik değere odaklanan önermelerin de yer alması süsleme boyutunun kültür ve estetikle ilişkisini ortaya koymaktadır.

Çizelge 4.15. Altıncı faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 6: Süsleme boyutu			
<i>Kültürel ve estetik değerleriyle, süsleme unsuru olarak çini</i>			5,656
16	Bana göre, mimaride kullanılan çini yüzeyler bezeme/süsleme unsuru düzeyindedir.	0,854	
14	Dokunun (desen) kültürel, tarihsel ya da sembolik bir anlamı olduğu düşüncesindeyim.	0,408	
18	Çini, yapılara estetik bir değer katmaktadır.	0,399	

Yedinci faktör grubu, ölçeğin %4,8'ini açıklamaktadır (Çizelge 4.16). Bu grupta yer alan önermelerden ilki eksi değere sahiptir. Faktör yükünün eksi değerde olması önermenin ters ifade edilmesinin daha uygun olacağını göstermektedir. Bu gruptaki önermelere göre çini, geleneksel bir malzeme olarak çağdaş mimarideki yeri bağlamında okunabilmektedir. Yedinci faktör grubu, çininin yapı malzemesi boyutunu tanımlamaktadır. Ancak ölçeğin malzeme boyutunu ortaya çıkaran önermelerin, geleneksel-çağdaş ikiliği ve çininin maliyet ile ilişkisi üzerinden, sınırlı bir şekilde tanımlandığının altı çizilmelidir.

Çizelge 4.16. Yedinci faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 7: Yapı malzemesi olarak çini			
<i>Geleneksel bir malzeme olarak çağdaş mimarideki yeri bağlamında çini</i>			4,76
25	Güncelliğini kaybeden bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum.	-0,819	
26	Maliyet kısıtı olmasa, tasarımlarımda çiniyi tercih edebilirim.	0,583	

Sekizinci faktör grubu, ölçeğin %4,5'ini açıklamaktadır (Çizelge 4.17). Faktör yükünü oluşturan asıl önerme simetrik dengeyle ilişkilidir. Bu grupta yer alan iki önerme üzerinden çini, geleneksel mimarlıkta mekan simetrisine katkı sağlayan bir unsur olarak tanımlanmıştır.

Çizelge 4.17. Sekizinci faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 8: Çininin simetri ve geleneksel ile ilişkilendirilmesi			
<i>Geleneksel mimarlıkta mekan simetrisine katkı sağlayan bir unsur olarak çini</i>			4,481
7	Cephedeki çiniler/çini yüzeylerin simetrik bir denge ile düzenlenmesinin mekan/cephede tasarımına olumlu bir katkı sağladığı düşüncesindeyim.	0,826	
22	Çini geleneksel olana referans verir.	0,354	

Dokuzuncu faktör grubu, ölçeğin %4,1'ini açıklamaktadır (Çizelge 4.18). Faktör yükünde belirleyici olan ifade asimetrik dengeyle ilişkilidir. Önermeler üzerinden çini, çağdaş mimarlıkta mimari tasarıma, asimetrik denge niteliğiyle katkı sağlayan unsur olarak tanımlanmıştır.

Çizelge 4.18. Dokuzuncu faktör grubu

		Faktör Yükü	Varyans
Faktör 9: Çağdaş mimarlık bağlamında çinide asimetrik denge			
<i>Çağdaş mimarlıkta mimari tasarıma katkı sağlayan bir unsur olarak çini</i>			4,119
8	Çağdaş mimarlık ortamında, asimetrik cephe oranları ile ilişkili olarak çini yüzeylerin asimetrik uygulanmasının simetrik düzene göre mimari tasarıma daha fazla katkı koyacağı düşüncesindeyim.	0,828	
13	Çini yüzeylerde mekanın fonksiyonuyla ilişkili olarak simgesel bir anlamı olmasının tasarıma dil birliği ve bütünlük anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim.	-0,496	
9	Çini, mekanda yönlendirici bir rol oynamaktadır.	0,356	

Faktör grupları genel olarak değerlendirildiğinde, dokuz faktör grubundan (Çizelge 4.19) dördünün (3., 5., 8. ve 9. faktör grupları), değerlendirme ölçeğinin temel tasarım boyutunu oluşturan önermelerin baskın etkisiyle şekillendiği görülmektedir. Ölçeğin *estetik boyutunu* oluşturan 3. faktör grubunda, ölçü-oran ögesini odağına alan önermelerin etkisi fazladır. *Yüzey ve cephede tekrar* şeklinde tanımlanan 5. faktör grubunda ise tekrar ve ritim ilkesi temel belirleyicidir. *Çininin simetri ve geleneksel ile ilişkilendirilmesi* şeklinde tanımlanan 8. faktör grubunda denge ilkesi öne çıkmaktadır. *Çağdaş mimarlık bağlamında çinide asimetrik denge* olarak tanımlanan 9. faktör grubunda da denge ilkesi temel belirleyicidir. Bu bulgular faktör gruplarına indirildiğinde, çininin mimari tasarımla görsel organizasyon ilişkisini oluşturan kararların temel tasarım kararlarından beslendiğinin bir göstergesi niteliğindedir.

Çizelge 4.19. Faktör gruplarının tanımlarını ve faktör yükünü gösteren tablo

Faktör Grubu	Varyans
Faktör 1: Sosyo-kültürel boyut <i>Kültürel bir unsur olarak çini</i>	18,026
Faktör 2: İşlevsel boyut <i>Yapılı çevrede ve mimari tasarımda tanımlayıcı, yönlendirici bir unsur olarak çini</i>	12,301
Faktör 3: Estetik boyut <i>Estetik değerleriyle birlikte mekan organizasyonunda bütünleyici bir unsur olarak çini</i>	7,604
Faktör 4: Ekonomik ve prestij boyut <i>Estetik ve sanatsal değerleriyle, prestij unsuru olarak çini</i>	6,521
Faktör 5: Yüzey ve cephede tekrar <i>Temel tasarım elemanlarıyla çini yüzey ve cephe tasarımının mimari tasarıma katkısı</i>	6,032
Faktör 6: Süsleme boyutu <i>Kültürel ve estetik değerleriyle, süsleme unsuru olarak çini</i>	5,656
Faktör 7: Yapı malzemesi boyutu <i>Geleneksel bir malzeme olarak çağdaş mimarideki yeri bağlamında çini</i>	4,76
Faktör 8: Çininin simetri ve geleneksel ile ilişkilendirilmesi <i>Geleneksel mimarlıkta mekan simetrisine katkı sağlayan bir unsur olarak çini</i>	4,481
Faktör 9: Çağdaş mimarlık bağlamında çinide asimetric denge <i>Çağdaş mimarlıkta mimari tasarıma katkı sağlayan bir unsur olarak çini</i>	4,119
	69,5

İşlevsel boyut olarak tanımlanan 2. faktör grubunda da temel tasarım öge ve ilkeleri üzerinden oluşturulan önermelerin doğrudan katkısı olduğu tespit edilmiştir (bkz. Çizelge 4.11). Dolayısıyla çini tasarımındaki işlevsel boyutun renk, doku, zıtlık gibi temel tasarım elemanlarının katkısıyla oluştuğunu söylemek mümkündür.

Diğer faktör grupları da ölçeği oluştururken yararlanılan tasarım boyutlarını (bkz. Şekil 4.22) açığa çıkarmış, bu boyutların hangi temel tasarım elemanlarıyla ilişkili olarak şekillendiğini ortaya koymuştur. Buna göre çini tasarımının sosyo-kültürel boyutu ve süsleme boyutu doku ögesiyle ilişkili bulunmuştur (bkz. Çizelge 4.10 ve 4.15).

Değerlendirme ölçeğinin analiz sürecinde son olarak istatistiksel analiz yöntemlerinden biri olan korelasyon analizi yapılmıştır. Pearson korelasyon analizi iki değişken arasındaki ilişkinin ölçümünde kullanılmaktadır. 1'e yaklaşan değer pozitif korelasyonu, -1'e yaklaşan negatif korelasyonu gösterir. 0'a yaklaşan değer ise zayıf ilişkiyi/ilişkisizliği gösterir. Birbirleri ile ilişkili olduğu düşünülen ifadeler belirlenerek

hipotezin geçerliliğini test etmek için Pearson korelasyon analizi yapılmıştır. Örneğin, “Çini yüzeylerin cephedeki doluluk-boşluk oranlarına, pencere ve giriş boyutlarına göre düzenlenmesinin mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim” şeklindeki üçüncü önerme ile “Tekrar eden çini kompozisyonlar cephe ritmine katkı sağlamakta ve mimari tasarımı desteklemektedir” şeklindeki altıncı önermenin birbirleri ile ilişkili olduğu düşünülmüştür. Öngörülen hipotez, “doluluk boşluk oranlarına ve pencerelere bağlı düzenleme, cephe ritmini oluşturan temel mimari tasarım yaklaşımı olduğu için tekrar ve ritim cepheyle ilişkilidir” şeklindedir. Fakat korelasyon testi sonucunda bu iki önerme arasında düşük düzeyde anlamlı ilişki tespit edilmiştir (Çizelge 4.20).

Çizelge 4.20. Üçüncü ve altıncı önermeler için korelasyon analizi

Correlations			
		S3	S6
S3	Pearson Correlation	1	,267*
	Sig. (2-tailed)		,015
	N	82	82
S6	Pearson Correlation	,267*	1
	Sig. (2-tailed)	,015	
	N	82	82

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

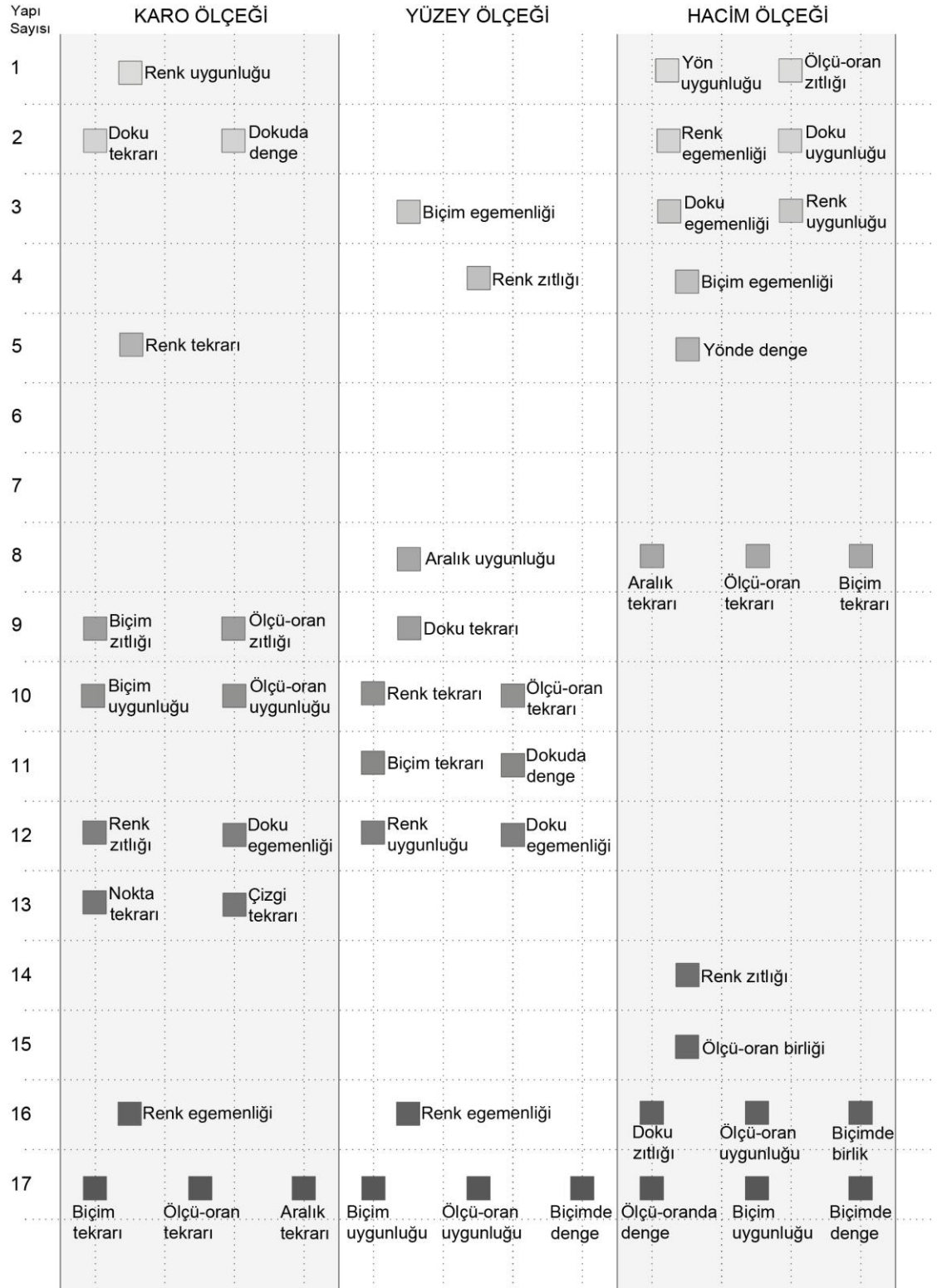
Frekans ve faktör analizlerinin ölçeği açıklamada yeterli olduğu düşünülerek, daha fazla korelasyon testi yapılmamış, mevcut bulgular üzerinden yapılan tespitlerle ölçeğin iyileştirilmesine yönelik önerilerin sunulması hedeflenmiştir.

4.4. Tartışma: Çini Tasarımını Yönlendiren Boyutlar ve Temel Tasarım Odaklı Kavramsal Model

Tartışma, temel tasarıma ilişkin bulgular odağında yapılmıştır. Hem betimsel analiz hem de istatistiksel analiz bulgularında öne çıkan temel tasarım elemanları, kuramsal bilgiye referans verilerek ve çini tasarım bilgisini oluşturan diğer boyutlarla ilişkilendirilerek araştırmanın amacına uygun olarak bütüncül bir şekilde değerlendirilmiştir.

Çini tasarımı ve mimari tasarımı birlikte değerlendirirken ortaya çıkan ilk bilgi, temel tasarımı odağına alan analizin 3 ölçekte yapılması gerektiğidir. Çini modüler bir malzeme olduğu için **karo ölçeğindeki nitelikleri**; bir araya gelen karoların oluşturduğu **çini yüzeyin nitelikleri**; ve bir bütün olarak mimari tasarımın diğer nitelikleriyle **çini kullanımının bütüncül etkisi**, ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Böylece her ölçek için öne çıkan tasarım yöntemlerini tespit edebilmek mümkündür. Bu bakış açısıyla yapılan analize göre: i) karo ölçeğinde biçim, ölçü-oran, aralık tekrarı ve renk egemenliği; ii) yüzey ölçeğinde ölçü-oran uygunluğu, biçim uygunluğu, renk egemenliği ve biçimde denge; iii) hacim ölçeğinde ise biçim, ölçü-oran uygunluğu, doku zıtlığı, renk zıtlığı ve tüm bunların oluşturduğu biçimsel birlik ve denge, öne çıkan tasarım yöntemleridir (Şekil 4.23).

Betimsel analiz bulgularına göre, çini tasarımının mimari tasarımla bütünleşmesini sağlayan temel unsurlardan ilki, yüzey ve hacim ölçeğindeki **biçim uygunluğu** ve **ölçü-oran uygunluğudur**. İncelenen 17 tasarımdan yalnızca 1 tanesinde (Sirkeci İstasyonu) hacim ölçeğinde ölçü-oran uygunluğu tespit edilememiştir. Fakat bu tasarımın renk, yön gibi sahip olduğu diğer nitelikler çininin mekanla ilişkisini güçlendirmiş, tasarımda birliği sağlamıştır. Ölçü-oran ögesi yalnızca betimsel analizle değil, katılımcılar tarafından yanıtlanan değerlendirme ölçeğinin alt boyutlarından birisi olarak da öne çıkmaktadır. Ölçeğin, “estetik değerleriyle birlikte mekan organizasyonunda bütünleyici bir unsur olarak çini” şeklinde tanımlanmış olan 3. faktör grubunda (bkz. Çizelge 4.12) çini tasarımının ölçü-oran niteliğinin vurgulandığı önermeler yer almaktadır. İstatistiksel analizlere göre çini, cephe oranlarını ve strüktürel oranları öne çıkarma, pencere ve giriş boyutlarıyla ilişkilendirme, alt mekanı tanımlı hale getirme, cephe elemanlarını tanımlama, girişi tanımlama gibi rolleriyle tasarıma katkı sağlamaktadır.



Şekil 4.23. Kavramsal model 1. aşama: Betimsel analiz bulgularına göre, karo, yüzey ve hacim ölçeğinde kullanılan tasarım yöntemleri

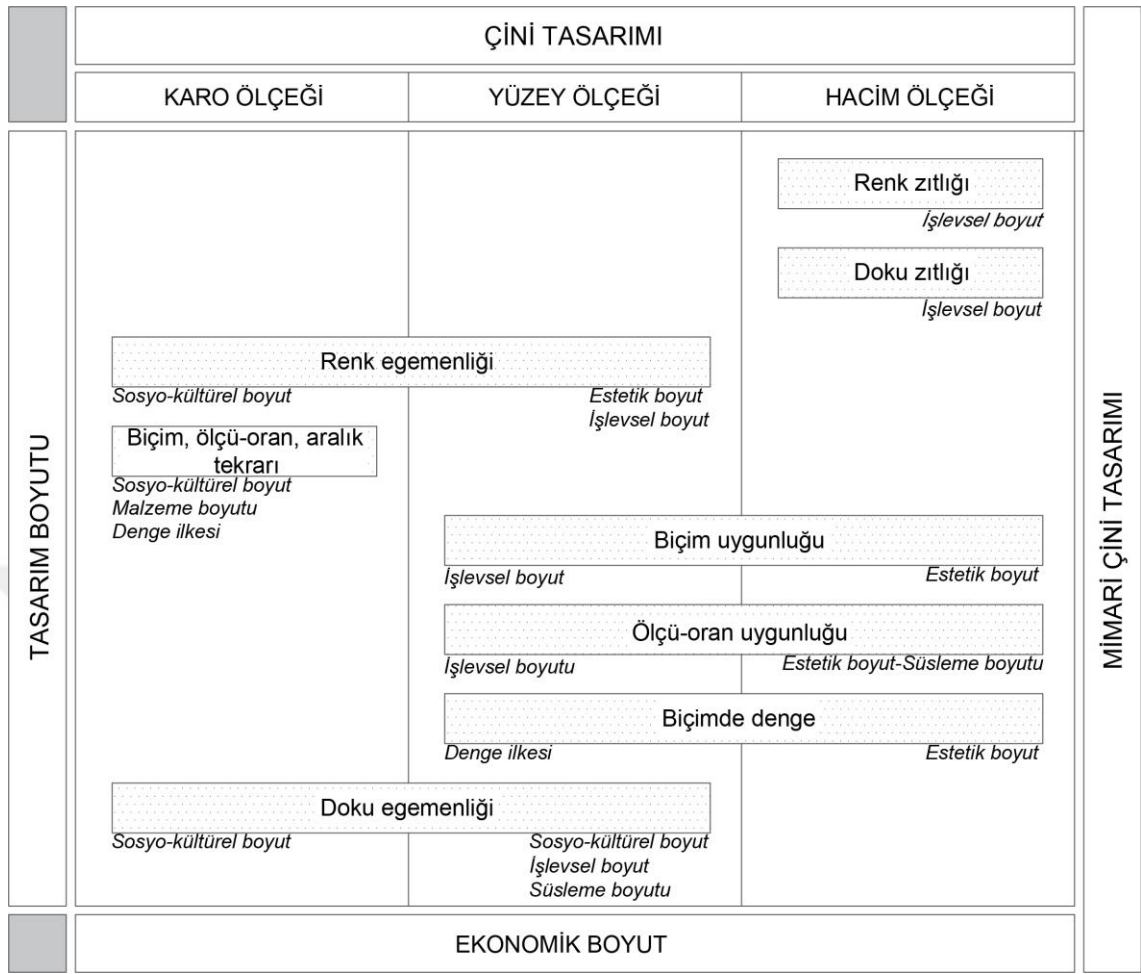
Ölçü ve oran, iyi örgütlenmiş bir tasarımın başat niteliklerinden biridir (Arnheim 2021) ve söz konusu tasarımın kalitesini belirlemektedir (İzgi 1999). Bu sebeple, çininin mekanın ölçü ve oranlarıyla uygunluğu iyi bir tasarım için belirleyicidir. Çalışma kapsamında incelenen örneklerde çininin yüzey ve hacim ölçeğinde, ölçü-oran uygunluğu açısından 3 farklı şekilde ele alındığı görülmüştür. İlk yaklaşım, çininin cephedeki pencerelerin biçim ve ölçülerine göre tasarlanmasıdır. Bu tasarımlarda sıklıkla pencere üstü çininin yeridir fakat pencere altı ya da aralarının çini yüzeylerle kaplandığı örnekler de mevcuttur. İkinci yaklaşım giriş kapısı üzerinde ve/veya giriş mekanında çininin kullanılmasıdır. Çini, eğer cephenin geri kalanında da mevcut ise, giriş aksındaki çiniler biçim, oran ya da doku niteliğiyle diğer çinilerden farklılaşmaktadır. Bu yaklaşım, girişin işlevsel niteliğiyle doğrudan ilişkilidir ve çini tasarımının işlevsel boyutuna dair önemli bir tespittir (Şekil 4.24). Üçüncü yaklaşım ise çininin iç mekan organizasyonunda fonksiyonu ve biçimiyle odak noktası olan bir formla ilişkili olarak kullanılmasıdır. Bu yaklaşımla ilgili değinilmesi gereken önemli bir nokta, formun küre gibi eğimli yüzeylerle tanımlanan bir biçimi varsa, çini tasarımının karo ölçeğinde de biçimsel ve oransal uygunluk taşıma gerekliliğidir. Örneğin Mürver Restoran'daki fırının eğri yüzeyi ve Beymen Mağazası'ndaki bankonun eğri yüzeyi, buradaki çini karo ebatlarının diğer örneklerle göre daha küçük belirlenmesini beraberinde getirmiştir. Karo ebatlarıyla ilgili bu zorunluluk, çininin **malzeme ve teknik boyutuyla** ilişkili bir bilgidir. Wagner (2021)'e göre kompozisyon, malzeme ve tekniğe her zaman uyum sağlamalıdır. Çobanlı ve Okur (2006) ise seramiğin malzeme boyutundaki niteliklerinin mekandaki kullanım yerine göre belirlenmesi gerektiğine değinmektedir. Dolayısıyla temel tasarım öğelerinden biri olan ölçü-oran ve bununla ilişkili olarak biçim, çini tasarımının malzeme ve teknik boyutunu içeren bilgiyle doğrudan ilişkilidir.

Betimsel analiz bulgularında öne çıkan bir diğer tasarım elemanı **tekrar-ritim** ilkesidir. Tekrar; yinelemeye dayanan bir tasarım yöntemidir. İstatistiksel analiz bulgularına göre 5. faktör grubunda (bkz. Çizelge 4.14) tekrar-ritim ilkesi öne çıkmaktadır. Bu faktör grubundaki önermelere göre çini tasarımlarındaki tekrar, tasarımda birliği sağlamaktadır. İncelenen tasarımların tamamında karo ölçeğinde tekrar söz konusudur. Bu durumun asıl sebebi, çininin **teknik boyutudur** (Şekil 4.25). Karoların, üretim

sınırlılığı nedeniyle ulaşabileceği maksimum boyutlar mevcuttur. El işçiliği ile üretim söz konusu olduğunda bu kısıtlılık daha da belirleyicidir. Karo ölçeğinde tekrarın olmasının diğer sebebi ise tasarımların tamamında karolardan bir yüzey oluşturma fikrinin var olmasıdır. Örneklem grubunda yalnızca Milli Emlak Dükkanları binasında tek karodan ve iki karodan oluşan çini yüzeyler tespit edilmiştir. Fakat tasarımda bu tek karoluk ve/veya iki karoluk yüzeylerin de tekrarı söz konusudur. Karo ölçeğindeki tekrar yüzey etkisini pekiştirmektedir (Divanlıoğlu 1997). Çininin sıfır derzle, yani aralık ögesinin boyutunu minimumda tutarak uygulanması, yüzey etkisinin güçlü olmasında etkilidir. Yüzey etkisinin oluşmasındaki bir diğer etken de çininin doku niteliğini oluşturan desen ve kompozisyonudur. Örneğin Rıza Derviş Evi ve Nespresso Mağazasındaki tasarımlarda desenli tek karonun tekrarı; Mürver Restoranda monokrom turkuaz çinilerin her sırada kaydırılarak yapılan tekrarı; ve Bilimer yalısında yine monokrom üç farklı renge sahip çinilerin belirli bir düzeni gözetilen tekrarı, kompozisyonu ve yüzeyi oluşturmuştur. Bu örneklerde çininin kendisi ritim kurucu öge (Ginzburg 2020) konumundadır.

	FAKTÖR GRUBU								
	Sosyo-kültürel boyut	İşlevsel boyut	Estetik boyut	Ekonomik ve prestij boyutu	Yüzey ve cephede tekrar	Süsleme boyutu	Yapı malzemesi boyutu	Simetri ve geleneksel tasarım	Asimetri ve çağdaş tasarım
Ölçü-oran uygunluğu									
Biçim uygunluğu									
Biçim ölçü-oran aralık tekrarı									
Denge									
Renk ve doku zıtlığı									
Renk ve doku egemenliği									

Şekil 4.24. Kavramsal model 2. aşama: İstatistiksel analiz bulgularına göre tasarım bilgisi



Şekil 4.25. Kavramsal model 3. aşama: Temel tasarım odaklı tasarım yöntemleri ve çini tasarım bilgisi bağlamında mimaride çini kullanımı

Tasarımlar yüzey ve hacim ölçeklerinde değerlendirildiğinde büyük bölümünde tekrar ilkesinin kullanıldığı görülmektedir. Yüzey ölçeğinde, birkaç karodan oluşan kompozisyon tekrarlanarak bir yüzey oluşturulmuştur. Hacim ölçeğinde ise bu kez çini yüzeyin bir bütün olarak tekrarı söz konusudur. Hacim ölçeğindeki tekrar, ritim duygusunu yoğunlaştırarak (Ginzburg 2020), cephe organizasyonunu oluşturan öğeleri algılamayı kolaylaştırmaktadır. İncelenen yapılar arasından hacim ölçeğinde ritmin var olduğu tespit edilen yapıların tamamı 20. yüzyıl başında inşa edilmiş yapılardır. Çini bu yapılarda tekrar eden pencere düzeninin destekleyicisi konumundadır. Biçim ve aralık öğelerinin sırasıyla tekrarı cephe düzenini oluşturmaktadır. Cephedeki doluluk ve boşlukların çini ile karakterize edilmesi döneme ilişkin mimari bir yaklaşımdır. Bu dönemde çini, Selçuklu dönemi üretimlerinde olduğu gibi yeniden dış cephe tasarımı ile

ilişkilendirilmiş (Satış ve Gür 2022); Osmanlı dönemi çini tasarımlarında olduğu gibi kare biçimli karolarla ve pencere üstü/köşelik gibi mimari elemanlarla sınırlandırılmış, simetrik kompozisyona paralel penç, hatayi, rumi gibi stilize motiflerden oluşan doku tasarımı (Turan Bakır 1999) tercih edilmiştir. Zaten dönemin mimarlarının, çini gibi süsleme-zanaat unsuru olan mimari öğeleri gelenekten ilham alarak mimariye dahil ettiği bir yaklaşım mevcuttur (Özkan 1973; Tekeli ve İlkin 1997; Batur 2003b; Ödekan 2009). Dolayısıyla hacim ölçeğindeki tekrar-ritim ilkesi, çini tasarım bilgisinin -tarih, gelenek, yer ve coğrafyayı kapsayan- **sosyo-kültürel boyutuyla** doğrudan ilişkilidir (bkz. Şekil 4.25).

Betimsel analiz bulgularına göre tasarımların tamamında yüzey ve hacim ölçeğinde mevcut olduğu tespit edilen tasarım ilkesi **dengedir**. Denge, istatistiksel analiz sonuçlarına göre de 8. ve 9. faktör gruplarını tanımlayan temel kavramdır (bkz. Çizelge 4.17 ve 4.18). 8. faktör grubundaki önermelerin odağında simetrik denge; 9. faktör grubundaki önermelerin odağında ise asimetrik denge yer almaktadır. Örneklem grubundaki tasarımlar üzerinden şekillenen ölçeğin sonuçlarına göre simetrik denge geleneksel tasarımla, asimetrik denge çağdaş tasarımla ilişkilendirilmiştir. Betimsel analiz verilerine göre denge ilkesi beş tasarımda yön ögesiyle ilişkili bulunmuştur. Yatay ya da düşey yönlü dengenin fark edilir olduğu bu tasarımlarda, cephedeki denge çini tasarımının katkısıyla sağlanmıştır. Tasarıma ilişkin dengenin, algısal kararlar gözetilerek yatay ya da düşey yönde değiştirilmesinde (Arnheim 2021) çini destekleyici bir öğe olma potansiyeli taşımaktadır. Denge ilkesinin karo ölçeğinde öne çıktığı iki tasarım mevcuttur. Bu tasarımlar, Rıza Derviş Evi ve Nespresso Mağazası'ndaki çinilerdir. Biçim-sınır arasındaki dengenin (Kandinski 2021) görünür olduğu bu tasarımlarda, biçimin yani karonun sınırına dek uzanan doku, sınır kavramıyla ilişkili olarak dengeyi oluşturan elemandır. Karo ölçeğinde yakalanan bu denge, yinelemeyle yüzeye dönüşen çini tasarımının bir bütün olarak dingin hale gelmesinde belirleyicidir.

Betimsel analiz verilerine göre örneklem grubundaki çinilerin tasarımında öne çıkan diğer tasarım yöntemleri, hacim ölçeğinde **renk ve doku zıtlığı** ile karo ve yüzey ölçeklerindeki **renk ve doku egemenliği**dir. Karo ve yüzey ölçeğinde doku, deseni tanımlayacak şekilde değerlendirilmiştir. Bu sebeple desen içeren çini tasarımları için

doku egemenliği doğal bir sonuçtur. Hacim ölçeğinde ise doku, malzemenin sırla kaplı üst yüzeyini oluşturan parlak özğün dokusunu tarif etmektedir. Sirkeci İstasyonu'nda endüstriyel üretim seramik karolarla ve Beymen mağazasında parlak dokulara sahip çeşitli malzemelerle birlikte kullanılan çini, diğeri tasarımlarda ahşap ve beton gibi oldukça zıt karakterdeki dokularla bir araya getirilmiştir. Renk ve doku öğesine ilişkin bu tespitler, istatistiksel analiz bulgularını da desteklemektedir. Değeriendirme ölçeğinin alt boyutlarından biri olan 2. faktör grubunda yer alan önermelerde renk, doku ve zıtlık kavramları yer almaktadır (bkz. Çizelge 4.11). Aslında 2. faktör grubu işlevsel boyut olarak kodlanmıştır. Çini tasarım bilgisinin **işlevsel boyutunun** oluşmasını destekleyen bir biçimde temel tasarım elemanları önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle de temel tasarım öğelerinden rengin (kimi zaman dokuyla birlikte) mimari formu karakterize etmek (de la Torre Fornes vd. 2023), binaya veya bina içinde yönlenmeyi sağlamak (Yavuz 2017; Küçük ve Özçelik 2022) amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla yüzey ölçeğindeki renk egemenliğı ve hacim ölçeğindeki renk ve doku zıtlığı tasarımda birliğı sağlarken, çininin ait olduğı tasarıma işlevsel uygunluğunu göstermektedir (bkz. Şekil 4.25).

Çini tasarım bilgisinin **işlevsel boyutuyla** ilgili olarak değeriilmesi gereken önemli bir bulgu, 9. faktör grubunda eksi değeriyle yer alan “çini yüzeylerde mekanın fonksiyonuyla ilişkili olarak simgesel bir anlamı olmasının tasarıma dil birliğı ve bütünlük anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim” ifadesidir. İfadenin eksi değeriye sahip olması, aslında ölçek tasarımında bu önermenin ters bir ifadeyle sorulabileceğıne dair bir göstergedir. İncelenen yapılar arasından üç tasarımda çini yüzeylerde simgesel bir anlatım tespit edilmiştir. Bu yapılar Heybeliada'daki Deniz Harp Okulu binası, Beşiktaş'taki Deniz Müzesi ve Galataport'taki Beymen Mağazası'dır. Bu üç yapıya ek olarak Kadıköy İskelesi'nde de bina işlevini simgeleyen şehir hatları logosunu tasvir eden çini panolar yer almaktadır fakat söz konusu panolar cephedeki genel çini kompozisyonunun küçük bir parçası olduğı için göz ardı edilmiştir.

Deniz Harp Okulu'nda yer alan çini tasarımı, Piri Reis Kalyonu ve Yavuz Zırhlısı tasvirlerini içeren denizcilik temalı bir kompozisyonudur. Dolayısıyla yapının işlevine doğrudan referans vermektedir. Ancak panoda yer alan kompozisyonun ölçü-oran

dengesinin iyi kurulamadığı, dokunun hacim ölçeğinde tasarıma egemen olduğu ve bu egemenliğin mimari tasarımın önüne geçtiği düşünülmektedir. Bu noktada değinilmesinde yarar görülen bir başka husus; bu yapının tasarım sürecinin, yapı boyutlarının, bu alanda yer alan eski Deniz Lisesi binasının yıkımının ve bu yıkımla birlikte yok olan Ferruh Başağa tasarımı mozaik panonun, yapı çevrenin tasarımı ve koruma bağlamında çeşitli tartışmalara konu olduğu bilinmektedir (Bianet 2003; Mimarist 2003; Erol 2004). Kültürel mirasın ve modern mimari mirasın korunması, tasarımda katılımcı süreçlerin olmasının gerekliliği gibi farklı boyutları olan bu tartışma, tezin konusu olmamakla birlikte, kamusal bir mekan özelinde yapılan tasarım analizlerinin **sosyo-kültürel boyutlar**la ilişkisinin göz ardı edilemeyeceğinin bir göstergesidir.

Simgesel anlatımın olduğu bir diğer tasarım ise Deniz Müzesi'dir ve bu yapıdaki çini tasarımı Heybeliada'da tartışmaya konu olan yapı ve mozaik eserle doğrudan ilişkilidir. Deniz Müzesi'nde, Ferruh Başağa'nın Deniz Harp Okulu binası için tasarladığı Preveze Deniz Zaferini tasvir eden panonun çizimlerinden yararlanılarak çini tasarımı gerçekleştirilmiştir. Bu tasarım, orijinal eserden farklı boyutlardadır ve çini karoyla uygulanması sebebiyle özgün halinden farklı bir malzemeye ve teknikle üretilmiştir. Buna karşın, renk ve doku zıtlığıyla, biçim ve ölçü-oran uygunluğuyla hacim ölçeğinde tasarımda birlik sağlanmıştır. Deniz Müzesi'ndeki çini yüzey, hem tasvir ettiği kompozisyonla yapı işlevine referans vermekte, hem de panonun hikayesini bilenler için bir başka yapıya ve toplumsal belleğe referans vermektedir.

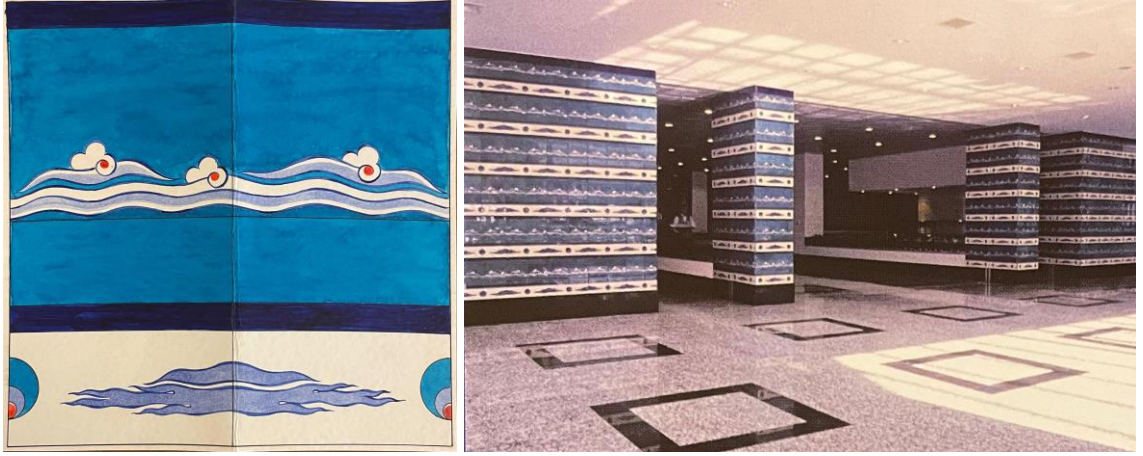
Simgesel nitelikte çini tasarımının olduğu diğer yapı Beymen Mağazası'dır. Mağazanın banko hacminin yüzeyini kaplayan çini karoların bir kısmında Mors alfabesiyle yazı yazılmıştır. Sır üstüne altın renkli boya ile bu yazıların uygulaması yapılmıştır. İki farklı yazı kompozisyonu mevcuttur. İlk kompozisyon markanın ismidir ve bu tasarım her karoda bir simge yer alacak şekilde çalışılmıştır. İkinci kompozisyon ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İstanbul Destanı başlıklı şiirinin ilk dördlüğüdür ve şiirdeki her harf bir karo içinde yer alacak şekilde tasarlanmıştır. Bu tasarım ile Boğaz kıyısında yer alan mağazanın konumuyla da ilişkili olarak İstanbul teması edebiyat aracılığıyla simgelenmiştir. Fakat yazının Mors alfabesi ile üretilmiş olması örtük bir bilgi

sunmaktadır. Beymen mağazasındaki tasarımı diğer iki yapıdan ayıran durum ise simgesel anlatımın yapı işlevine değil kente ve edebi bir esere referans vermesidir. Dolayısıyla ister işlevle ilişkili simgesel anlatım isterse de “yer”e ilişkin simgesel anlatım olsun, her üç örnekte de simgesel anlatım kültürel verilerle yakından ilişkilidir. Bu sebeple çini tasarımlarında yapı işlevini/yerini tanımlayıcı rol üstlenen simgesel anlatımın her yapı özelinde ayrı ayrı ve yapıyla çevreyle tarihsel bilgiyle iç içe ele alınması gereken bir konu olduğu düşünülmektedir.

Çini tasarım bilgisinin **sosyo-kültürel boyutunun** önemi, değerlendirme ölçeğinin istatistiksel analiziyle ortaya çıkarılmıştır. Faktör analizine göre, ölçeğin %18’ini açıklayan birinci faktör grubu sosyo-kültürel boyuttur. Sosyo-kültürel boyut; yer, coğrafya, geleneksel üretim, zanaat, sanat kavramlarını içeren önermelerle şekillenmiştir. Bu faktör grubunda yer alan ve temel tasarımla doğrudan ilişkili önerme ise **doku** kavramına odaklanmaktadır. Mimarlar, deseni/motifi tarifleyen doku kavramının geleneksel ve tarihsel bir öge niteliği olduğuna katılmaktadırlar. Betimsel analiz verilerine göre 4 tasarımda (Bilimer Yalısı, Mürver Restoran, Hal Binası, Moda Sahne) doku/desen yokken, 13 tasarımda desen mevcuttur. Desenli çini tasarımlarından biri (Rıza Derviş Evi) geleneksel motiflerden çintemaninin yorumudur. Bir tasarımda (Nespresso Mağazası) hatai-penç motifli geleneksel bir desen sosyo-kültürel bir gösterge olarak aynen uygulanmıştır. İki tasarımda (Deniz Müzesi ve Deniz Harp Okulu) bina işlevi ve konumuyla ilgili olarak deniz temalı tasvirler yer almaktadır. Bir tasarımda (Beymen Mağazası) yapının konumuna, marka kimliğine ve edebi bir esere referans veren yazılı bir desen uygulanmıştır. Bir tasarımda (Sirkeci İstasyonu) tarihi yapıların mimari öğelerini ifade eden geometrik kompozisyonlu çizimler bir araya getirilerek yorumlanmıştır. Dört tasarımda (Hovagimyan Han, Kadıköy Şehremaneti, Kadıköy İskelesi, Çapa Fen Lisesi) geleneksel çinicilikte yer alan, başta rumi olmak üzere palmet, hatai, penç, stilize yaprak gibi desenler kullanılmıştır; üç tasarımda (Vedad Tek Evi, Milli Emlak Dükkanları, Büyük Postane) ise yine geleneksel desenlerden rumiyle birlikte özgün geometrik kompozisyonlar ve monokrom çiniler birlikte uygulanmıştır.

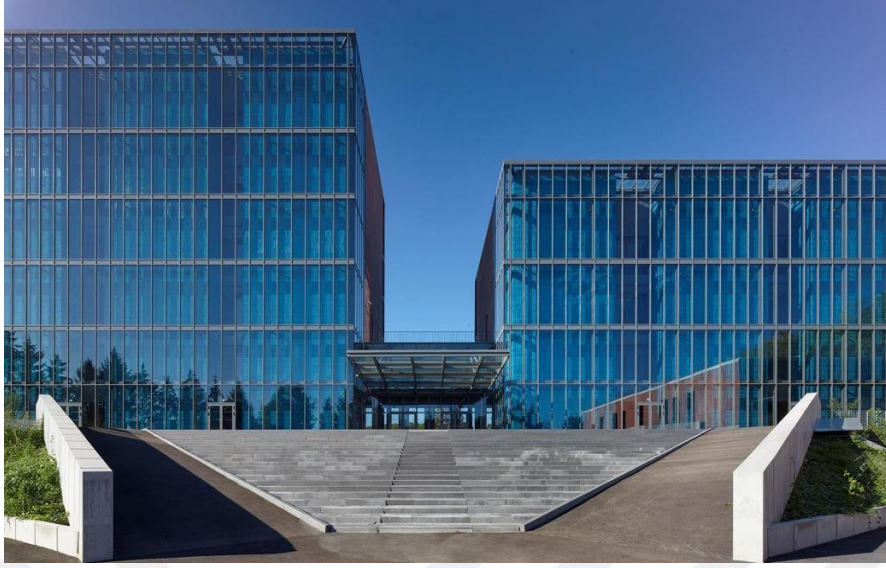
Doku, çiniyi tanımlayan en önemli niteliklerden birisi olsa da, geleneksel motiflerin mimari tasarım kararları ile örtüşmesi çini tasarımını bağlama özgü bir mimari tasarıma dönüştürmektedir. Örneğin tez kapsamında incelenen çini tasarımlarından biri olan Rıza Derviş Evi'ndeki çintemani motifli çini karolar, mimar Sedad Hakkı Eldem'in gelenekten referansla oluşturduğu bir tasarımdır. Eldem, hem mimari tasarımlarında, hem de halı, çini, mobilya gibi ürün tasarımlarında, mimari miras üzerine yapmış olduğu araştırmaları ve bu araştırmalardan elde ettiği kaynağı kullanarak dönemin ruhunu taşıyan modern bir dil oluşturmuştur (Özkan 1987; Turan 2009). Karo tasarımlarında geçmişe ait referansları sınırlı ve uyarlayıcı bir biçimde kullanmıştır. Benzer şekilde, tez kapsamında üç yapısında yer alan çini tasarımlarını değerlendirdiğimiz mimar Vedat Tek'in mimarlık düşüncesi de, "eskiyi anımsatan yeni, yeniye ifade eden eski şeklinde tasarımlar yapmak"tır (Batur 2003b). Vedat Bey, Kemalettin Bey, Muzaffer Bey gibi mimarlar, tasarım ve teknik açıdan değişimlerin yaşandığı 20. yüzyıl başındaki dönemde, "tümüyle bir değişim önermek yerine tarihsel süreçten gelen kaynakları değerlendirmeyi yeğ tutmuştur" (Özkan 1973:47). Sürekliliği koruyarak yeni olanı tasarlamaya çalışmışlardır (Batur 2003b). Bu veriler ışığında, karo, yüzey ve hacimsel bütün ölçeğinde çini kullanımının mimari yaklaşımı temel tasarım aracılığıyla destekleyen bir rolü olduğu görülmektedir.

İstanbul'da bulunmadığı için tez kapsamında değerlendirilmeyen ancak geleneksel çininin yorumlanmasına dair önemli tasarımları olan mimarlara örnek olarak Doğan Tekeli-Sami Sisa ve Han Tümertekin verilebilir. Tekeli ve Sisa, 1993 yılında uygulaması yapılan Ankara'daki Halkbank Genel Müdürlük binasında, İznik Vakfı tarafından üretilen çintemani-bulut motifli çini karoları kullanmıştır. Geleneksel kompozisyon şemasında çoğunlukla üçlü grup halinde kullanılan daire ve bu dairelere göre biçimlenen çizgi (dudak/pelengi) motifleri, bu tasarımda yatayda sırasıyla birbirini takip eden düzende ve tekil desenler olarak uygulanmıştır. Kompozisyonun üst kısmında ise dalga/çizgi ve bulut motifinden oluşan bir diğer desen kullanılarak karo tasarımı tamamlanmıştır. Kolon ve duvarları kaplayan çiniler, yatay yöndeki etkisi baskın olan bir yüzey oluştururken, geleneksel motifin çağdaş bir yorumu olmasıyla da dikkat çekmektedir (Şekil 4.24).

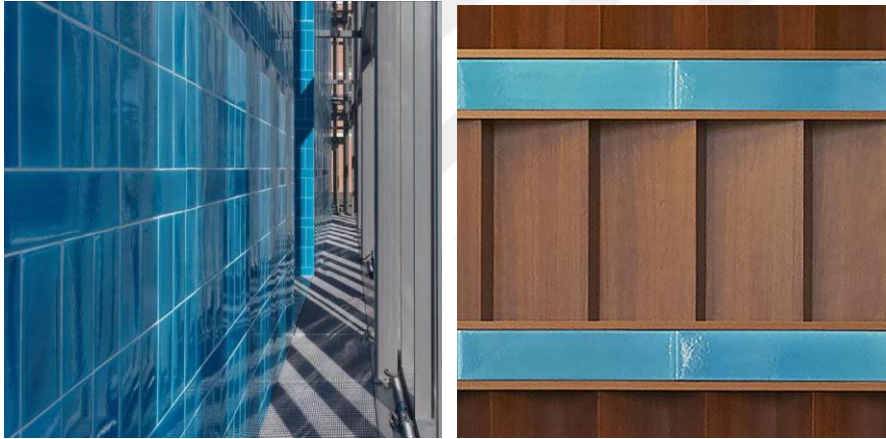


Şekil 4.26. Halkbank Genel Müdürlük Binası'nda çintemani-bulut motifinin yorumlandığı çini karo tasarımı ve mekandaki uygulaması (İznik Vakfı 2024)

Han Tümertekin ise, 2018 yılında uygulaması tamamlanan Strazburg'daki Türkiye Cumhuriyeti Misyon Binaları projesinde, yapının koruluğa bakan cephesinde İznik Vakfı tarafından üretilen çinileri kullanmıştır. Servis hacimlerinin yer aldığı cephenin tamamı turkuaz renkli çiniler ile kaplanmıştır (Şekil 4.25). Cepheye ek olarak, iç mekanda salon ve sirkülasyon alanlarında duvarlarda ahşap malzemeyle birlikte ve ıslak hacimlerde duvar yüzeylerinde aynı çiniler tasarıma dahil edilmiştir (Şekil 4.26). Mimar, desensiz, monokrom çinileri kullanmayı tercih etmiş, el işçiliği üretimin bir göstergesi olan ton farklıları tasarım için değerli görülmüştür. Bu yapıya özel olarak, 26.3x13 cm, 36x13 cm ve 52.9x12 cm ebatlarında karolar üretilmiştir. Dikdörtgen biçimli karoların yatay ve düşey yönlü kullanımlarıyla yüzey tasarımları çeşitlendirilmiştir. Servis hacimlerinin tamamını kaplayacak şekilde kullanılan cephe çinilerinin önünde ise cam giydirme cephe uygulanmıştır. Bu uygulama, cam ve çini yüzeylerin birlikteliğine dair doku ve ışık etkisi bağlamında önemli bir denemedir. Böylece geleneksel bir malzeme olan çini, çağdaş mimari tasarımın estetik, kültürel ve işlevsel gerekliliklerine uygun olarak yeniden yorumlanmıştır.



Şekil 4.27. Misyon Binaları koruluğa bakan cephe, Strazburg (İznik Vakfı 2024)



Şekil 4.28. Misyon Binaları'nda çini tasarımına ilişkin detaylar (İznik Vakfı 2024)

Faktör analizine göre değerlendirme ölçeğinin alt boyutlarından birisi de altıncı faktör grubuyla tanımlanan çini tasarım bilgisinin **süsleme boyutudur** (bkz. Çizelge 4.15). Mimarlar, çininin bir süsleme ögesi olduğu önermesine katılmaktadırlar. Bu önermeye ek olarak, çininin niteliklerinden biri olan doku ve çininin estetik değerinin ifade edildiği iki önerme de bu faktör grubunda yer almıştır. Mimari bağlamda süsleme, hem işlevle hem de yapı biçimiyle örtüşmeli, doğru oranlar kullanılarak mimari biçimle ilişkilendirilmelidir (Rykwert 1982; Wagner 2021). Süsleme, mimariyle birlikte gelişmeli ve döneme özgü görünümlere bürünebilmelidir (Ceylan 2020). İncelenen yapıların sekiz tanesi 20. yüzyıl başında uygulanmış olup, bu yapıların hepsinde çini

cephede yer almaktadır, pencere ve kapı öğeleriyle ilişkili bir çini süsleme programı mevcuttur. Yedi adet yapı ve çini tasarımı ise 21. yüzyıl mimarlığının ürünleridir. Gelişen teknoloji ve tasarım yaklaşımlarıyla çeşitlenen 21. yüzyıl mimarlığına paralel bir şekilde incelenen tasarımlardaki çini programının da mekanda yer seçimi konusunda çeşitlendiği tespit edilmiştir. Tasarımdaki ortak yaklaşım ise tek veya iki yüzeyde uygulanan çini tasarımların tercih edilmesidir. Dolayısıyla çini tasarımının **süsleme boyutu**yla ilişkili olarak yüzey ve hacim ölçeğindeki kararlarla döneme göre değişen bir tasarım anlayışının var olduğunu söylemek mümkündür. Ancak çok daha geniş bir grubun incelenmesiyle süsleme boyutunun dönem ve üslup bağlamında ele alınması anlamlı olacaktır.

Son olarak, çini tasarımının **ekonomik boyutu** ele alınmıştır. Ekonomik boyutu temsil eden önermelerin, estetik ve sanatsal ifadeleri içeren önermelerle birlikte aynı faktör grubunda yer alması (bkz. Çizelge 4.13), bu boyutun çininin ekonomik ve prestij boyutu olarak yeniden isimlendirilmesine yol açmıştır. Çininin estetik ve sanatsal niteliği, el işçiliğine dayanan üretim modeli, onu her yapı malzemesinin sahip olduğu ekonomik boyuttan ayıran bir niteliktir (Gasparian 2021). Bu sebeple, istatistiksel analizle elde edilen bulguların değerlendirilmesiyle çininin ekonomiyle ilişkili bir prestij boyutunun da olduğu çıkarımı yapılmıştır. Ancak araştırmada ekonomiyle ilişkili önermeler sınırlı sayıda olduğu için bulgular da sınırlıdır (bkz. Şekil 4.25). Bu konunun üretici, karar verici, kullanıcı birey ve grupların dahil olduğu bir başka çalışmayla daha kapsamlı sonuçlar vereceği düşünülmektedir.

Buraya kadar ele alınan ve çini tasarımını yönlendirdiği tespit edilen sosyo-kültürel, işlevsel, ekonomik, teknik vb. tüm boyutlar birlikte değerlendirildiğinde, temel tasarımın tüm bu boyutların oluşmasına katkı sağlayan ortak bir tasarım dili olduğu anlaşılmıştır. Aynı zamanda temel tasarım, tasarımlardaki birlik ve bütünlüğü sağlayan unsurların okunması ve yorumlanması için genel bir çerçeve de sunmaktadır. Bu bakış açısıyla oluşturulan kavramsal model (bkz. Şekil 4.25) tartışma bölümü boyunca ele alınan tasarım bilgisini özetlemektedir. Gelişmeye açık olan bu modelin, başlangıçta öngörüldüğü gibi temel tasarım aracılığıyla tariflebiliyor olması, çalışmanın hedefiyle uyumaktadır.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Temel tasarımın, mimari bütünün bir parçası olan çini-seramik tasarımı için gerekli ve yönlendirici bir yaklaşım olduğu hipoteziyle şekillenen bu araştırmada; çini-seramik yüzeyler oluşturulurken kullanılan temel tasarım kriterlerini belirlemek, bu yüzeylere ilişkin tasarım bilgisini ortaya çıkarmak ve bu tespitlerle çini-seramik tasarımını mimari tasarım sürecine temel tasarım perspektifinden entegre edecek öneriler sunmak amaçlanmıştır. Çalışmanın materyalini İstanbul'da, 20. ve 21 yüzyılda inşa edilmiş yapılarda yer alan çini uygulamaları oluşturmuştur. Bunun sebebi; çininin geleneksel Türk seramiğini tanımlaması, el işçiliğine dayanan zanaatkarlık bilgisini taşıması, işlevsel ve teknik boyutlarının yanı sıra kültürel ve estetik niteliklerinin öne çıkmasıdır. Özellikle kültürel nitelikleri düşünüldüğünde çini tasarımına ilişkin yapılacak tespitlerin, mimarlık ortamında kültürel sürdürülebilirliği sağlamak ve geleneksel değerleri geleceğe taşımak konusunda yol gösterici olabileceği düşünülmektedir. Aynı zamanda bu çalışmayla ortaya çıkan bulguların ve sunulan önerilerin endüstriyel seramik tasarımı için de geçerli olacağı tahmin edilmektedir.

Araştırmada, nitel ve nicel yöntemlerin birlikte kullanıldığı karma bir yöntem benimsenmiştir. Uygulama alanında (araştırma projesinin sanayi ortağı olan İznik Vakfı'nda) yapılan gözlemler, kazanılan deneyimler ve literatür araştırmasıyla araştırmanın problem, amaç ve hipotezleri belirlenmiş, kuramsal temeller oluşturulmuştur. Mekânsal organizasyonunda çini-seramik malzemeye yer verilen yapılar ve bu yapılar içinden 17 adeti örneklem olarak belirlenmiş, örneklem grubu gözleme ve yoruma dayalı betimsel analize tabi tutulmuştur. Betimsel analiz verileri ve kuramsal bilgi bir araya getirilerek değerlendirme ölçeği tasarlanmış; ölçek mimarlarla paylaşılarak mimari proje, temel tasarım ve çini uygulamaları kapsamında kullanıcı görüşlerini içeren katılımcı yanıtları alınmış; bu yanıtlar aracılığıyla elde edilen veriler üzerinden istatistiksel analiz yapılmıştır. Elde edilen tüm veriler bir araya getirilerek, çini tasarım bilgisini oluşturan boyutlar ve tasarımı yönlendiren temel kriterler tartışmaya açılarak öneriler sunulmuştur.

Temel tasarımı odağına alan bu çalışmayla öncelikle, yapılarıdaki çini tasarımının üç ölçekte değerlendirilebileceği görülmüştür. Bu ölçekler, karo, yüzey ve hacim ölçekleridir. Çalışma kapsamında, nokta ve çizgi öğeleri dokuyu oluşturan öğeler olarak sadece karo ölçeğinde ele alınmıştır. Karo ve yüzey ölçeğindeki doku, desen olarak tariflenmiş, hacim ölçeğindeki doku ise parlak ve canlı renklerle nitelenen çininin malzemedan kaynaklı bu dokusunu temsil edecek şekilde değerlendirilmiştir. Ancak bu alanda yapılacak çalışmalarda doku öğesi her ölçekte malzemeye içkin niteliği tanımlamak için kullanılabilir. Birlik, diğer tasarım öğe ve ilkeleriyle elde edilen bir tasarım ilkesi olduğu için, sadece hacim ölçeğinde değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında oluşturulan matrise uygunluk sağlaması adına birlik ilkesi biçim ve ölçü-oran öğeleriyle ilişkili biçimde okunmuştur. Fakat birliğin, Araz Ustaömeroğlu'nun (1998) çalışmasında olduğu gibi ayrı bir matrisle diğer tasarım yöntemlerini değerlendiren bir araç olarak ele alınması mümkündür. Çünkü birlik ilkesi, diğer tasarım öğe ve ilkeleri kullanılarak yapılan tasarımı değerlendiren bir araçtır. Örneğin tasarımda birlik, renk tekrarıyla ya da ölçü egemenliğiyle sağlanabilir. Bu çalışmada ise tasarımda birliği sağlayan yöntemlerin, ölçü-oran ve biçim uygunluğu, biçim aralık ölçü-oran tekrarı, renk egemenliği, doku zıtlığı olduğu görülmüştür.

İncelenen örneklerle göre, ölçü-oran ve biçim uygunluğu yüzey ve hacim ölçeklerinde uyulması gereken bir kural olarak öne çıkmaktadır. İki tasarımda altıgen biçimli çiniler, on tasarımda kare biçimli çiniler, beş tasarımda ise hem kare hem dikdörtgen biçimli çiniler kullanılmıştır. Modüler bir malzeme olduğu için bir çini yüzeyden söz edildiğinde biçim, ölçü-oran, aralık tekrarı doğal bir sonuçtur. Geleneksel İznik çiniciliği ve onun devamı niteliğindeki Kütahya çiniciliğini temsil eden tasarım örnekleri seçildiği için renk egemenliği, gelenekselden ilham alan tasarımlar için önemli bir diğer tasarım kuralıdır. Marka kimliğine uygun yalın ancak prestij göstergesi renklerin (beyaz ve altın sarısı) seçildiği Beymen Mağazası dışındaki tüm tasarımlarda turkuaz/mavi/kobalt renkleri mevcuttur ve bu renkler çini tasarımındaki baskın renktir. Tasarım ilkelerinden biri olan denge, simetrik ve asimetrik olma durumuna göre değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeye göre, on üç yapıda simetrik dört yapıda asimetrik denge mevcuttur.

Tekrar, çini tasarımı için malzemenin üretim kısıtlılıklarından kaynaklı doğal bir tasarım ilkesidir. Tekrar ilkesi üzerine yapılacak araştırmaların çininin yüzey ölçeğindeki algısına ilişkin yeni bir yaklaşım getireceği öngörülmektedir. Her karonun aynı desene sahip olduğu ulama tasarımların ve karoların bir araya gelerek bir deseni oluşturduğu tasarımların algısı farklıdır. Hatta ulama karolarda, tekrar eden desenin karo sınırıyla ilişkisi, desenin boyutları, kullanılan renkler, baskın renk gibi nitelikler yüzey ölçeğindeki algıyı değiştirmekte, hacim ölçeğinde ise çininin mekandaki rolünü oluşturmaktadır. Bu sebeple tekrar ilkesi üzerine yapılacak yeni çalışmalarla çini ve mekan algısı odağında yeni okumalar yapmak mümkündür. Bu okumaların hem akademik alana hem de uygulama alanına katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

İncelenen örneklem grubu üzerinden yapılan değerlendirmeye çininin mimari bağlamda en sık kullanıldığı yerler: i) mimari tasarım kararlarına bağlı olarak şekillenen cephe organizasyonunda doluluk-boşlukları tanımlayacak şekilde pencere üstü ve araları ve kemer köşelikleri; ii) giriş gibi işlevi gereği özelleşen mekanlar; iii) iç mekanda mekânsal hiyerarşiye egemen olan odak noktalarıdır. Yapıdaki yer seçimine ilişkin tespiti yapılan bu bilgi çağdaş tasarımlar için yönlendirici olabilir. Fakat çağdaş mimari tasarımların kütle ve cephe organizasyonuna bağlı olarak çini tasarımı ve bununla ilişkili olarak yer seçimi değişkenlik gösterebilir. Mimarların vermiş olduğu yanıtlardan hareketle, cephede yer alan çinilerin boyutlarına ve cephedeki yer seçimine bağlı olarak kullanıcı algısının değişebileceği ve bu durumun yapının kent içinde yönlendirici bir rol üstlenmesinde etkili olabileceği anlaşılmıştır. Bu bilgiden hareketle, çini tasarımı-mimari tasarım ilişkisinin karo, yüzey, hacim ölçeklerine ek olarak kent/yapılı çevre ölçeğinde de incelenebilecek dördüncü bir boyutu olduğunu söylemek mümkündür ve gelecekte yapılacak çalışmalarda çininin kent ölçeğindeki yerini analiz etmeyi sağlayan yöntemlerin araştırmaya dahil edilmesi önerilmektedir. de la Torre Fornes ve arkadaşlarının (2023), mimar Oscar Niemeyer'ın yapıyı daha tanımlı hale getirmek ve tasarımının yapılı çevrede ayırt edici bir karakter kazanmasını sağlamak amacıyla seramiği kullandığı tespitine paralel olarak, yapılı çevre bağlamında yapılacak yeni araştırmalarla yeni bulguların elde edileceği öngörülmektedir. Kent ölçeğinde yapılacak analizlerle cephede yer alması sebebiyle kamusal niteliğe sahip olan çinilerin simgesel

boyutunu ve yapı işlevine, konumuna, üretildiği kültür ortamına referans veren özelliklerini daha detaylı bir şekilde değerlendirmek mümkün olacaktır.

Çalışmada doku olarak ifade edilen desen ve kompozisyon, geleneksel çini tasarımının önemli bir niteliğidir. On üç tasarımda desen bulunmaktadır. On üç tasarımdan yedisi, 20. yüzyıl başında inşa edilmiş yapılarda yer almaktadır. Bu tasarımlarda başta rumi olmak üzere geleneksel desen ve kompozisyonlar kullanılmış olsa da motifler geçmiş dönemlerde üretilmiş benzerlerinden daha stilize hale getirilmiş; desensiz monokrom karolar, kabara biçimli çiniler ve daha önceki dönemlerde benzerlerinin pek görülmediği geometrik kompozisyonlarla tasarımlar çeşitlendirilmiştir. Dolayısıyla bu dönemin mimar ve çini tasarımcılarının geleneksel desenleri yorumlayarak yeniden ürettiklerini söylemek mümkündür. Benzer yaklaşım yüzyıl ortasında mimar Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanmış olan Rıza Derviş Evi çinilerinde de görülmektedir. 21. yüzyılda üretilmiş ve desen içeren 5 tasarımdan ikisi (Deniz Lisesi ve Deniz Harp Okulu) tarihsel bir anlatıya sahip betimsel dokulardır. Bir tasarım (Beymen Mağazası), çini tasarımlarında karşılaşmadığımız bir yazı biçimi olan Mors alfabesinden oluşan bir deseni içermektedir. Bir tasarım (Sirkeci İstasyonu) tarihi belgelerde yer alan mimari öğelere ilişkin çizimlerin bir araya getirilmesi ve yorumlanmasıyla oluşturulmuştur. Bir tasarımda (Nespresso Mağazası) ise hatayi-penç motiflerinin yer aldığı geleneksel bir desen olduğu gibi kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen on yedi tasarım, dönemler üzerinden bir okuma yapabilmek için bazı ipuçları sunmuştur. Yedi tasarım (20. yüzyıl başındaki uygulamalar), gerek cephe organizasyonundaki yeri, gerekse biçim, doku ve renk nitelikleriyle ortaklıklar taşımaktadır. Milli bir mimari oluşturma gayesi ile şekillenen dönemin mimarlık pratiğinde çini tasarımlarının önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. 1930-2000 yılları arasında gerçekleşmiş uygulamaların sayıca az olması ise bu dönemin, hem endüstriyel seramik hem de el işçiliği ile üretilen çağdaş seramik sanatıyla karşılaştırmalı olarak okunabileceğini göstermektedir. 2000 yılı itibariyle (1990'lardan itibaren de düşünülebilir) artan çini uygulamaları ise, bu dönemi ayrıca ele almayı gerektirmektedir. Çini uygulamaların -özellikle- kamusal yapılardaki yerine odaklanan çalışmaların yapılması önerilmektedir. Bu çalışmalarla Osmanlı ve Selçuklu

mimarisinden referanslarla şekillendiği belirtilen “çağdaş” mimarlığımıza dair -çini tasarımının kültürel, ekonomik ve prestij boyutlarını tartışarak- yeni okumalar yapılabileceği öngörülmektedir.

Günümüz çini tasarımlarıyla ilgili yapılan bir tespit doku niteliğinin çeşitlilik içermesidir. Bu çeşitlilik mimari tasarımın çok boyutlu yapısı ve yapı malzemesi seçeneklerinin artmasına paralel olarak olağan bir durumdur. Fakat günümüzde geleneksel desenlerin kullanıldığı tasarımlarda 20. yüzyıldaki bakış açısını koruyarak deseni yorumlamak, o desenin çağdaş bir versiyonunu üretmek, hem tasarım bilgisini geliştirecektir, hem de deseni ve dolayısıyla çiniyi bağlamına özgün hale getirecektir. Bu bakış açısını temel alarak yapılacak tasarımlarla çini bağlamında mekana özgü çözümler üretilebilecek, Leitao'nun da söz ettiği gibi (2016 ve 2018), detaylarda özgünleşen bir tasarım çeşitliliği yaratılabilecektir. Mimar Alvaro Siza'nın renk ve ışık etkileşimini ön planda tutarak seramiği mimarlığına dahil etmesi ya da mimar Han Tümertekin'in ölçü ve oranı odağa alan bir yaklaşımla çiniyi mimarisiyle bütünleştirmesi gibi “yer”e özgü ve hatta tasarımcısına/mimarına özgü nitelikli tasarımlar üretilebilecektir. Nasıl ki 1950 sonrasında endüstrileşmeye bağlı olarak gelişen seramik sektörü için çini referans alınan ve araştırılan bir malzeme olmuşsa (Yılmaz 2020), bugünün değişen ve dijitalleşmeye bağlı olarak dönüşen tasarım dünyası için de referans alınması gerekli olan bir malzemedir. Geleneksel çini tasarımına ilişkin bilginin bugüne aktarılması sadece yeni tasarımlar için değil, Celento'nun (2009) da değindiği gibi mevcut tasarımların ihtiyaç halinde onarılması ve korunması için de gerekli bir bilgidir. Bu araştırmanın doğrudan konusu olmasa da, çini tasarım bilgisinin zanaatkarlık boyutunu oluşturan el işçiliğine dayalı detayların, tasarımın önemli bir niteliği olduğu daha iyi anlaşılmıştır. Bu sebeple zanaatkarlık bilgisi mutlaka kayıt altına alınmalı, bu bilgiye dayalı üretimin aynı şekilde devam ettirilmesi ve günümüz üretim yöntemlerine entegrasyonunun sağlanması için gerekli çalışmalar yapılmalıdır.

Araştırma kapsamında geliştirilen ölçekte yer alan "güncelliğini kaybeden bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum" ifadesine katılmayan ya da kararsızım yanıtını veren mimarlar olmuştur. Çininin bazı mimar ve tasarımcılar için güncelliğini kaybeden bir malzeme olması olasıdır. Ancak bu ifadenin

başka tanımlarla açılmasıyla ve mimarlarla yapılacak derinlemesine görüşmelerle çininin mimarlıktaki yerine ilişkin algı daha iyi tespit edilebilecektir. Mimarların bu malzemeyi ne kadar tanıdığını öğrenebilmek için sadece bu konuya odaklanan bir araştırma yapılabilir. Malzemenin tanınırlığını artırmak için seramik sektörünü, tasarımcı ve mimarları bir araya getirecek çözümler bulunmalıdır. Gasparian'ın (2021) özellikle vurgulamış olduğu gibi eğitim sürecinde ilgili bölümler arasında işbirlikleri yapılması; kamusal yapıların tasarımı için sanatsal/geleneksel malzemeleri kullanmayı teşvik eden yönetmeliklerin yürürlüğe konulması; söz konusu kamusal yapıların tasarım sürecinde alanında yetkin kişilerle işbirlikleri yapılması; bilimsel bulguların ışığında geleneksel tasarım-üretim bilgisinin çağdaş tasarım-üretim yöntemlerine aktarılması, olası çözümler olarak önerilebilir. Özellikle, mimari uygulamalarda sanat eseri kullanımını teşvik eden yönetmelikler sayesinde, yapı profesyonelleri açısından bir farkındalık oluşacağı, toplumun sanatsal ve kültürel öğelerle karşılaşma olasılığının ve buna bağlı olarak kültürel mirasa ilgisinin ve mekana ilişkin aidiyetinin artacağı düşünülmektedir. Mimari tasarım eğitimi ele alındığında, temel tasarım derslerinin mevcudiyeti de düşünüldüğünde çini tasarımına ders müfredatı kapsamında yer verilmesi ve diğer bölümler ile ortak atölye çalışmalarının yürütülmesi önerilmektedir. Böylece mimar adaylarının sanatsal, kültürel ve geleneksel niteliği yüksek bu yapı malzemesiyle lisans eğitiminin erken bir döneminde tanışması sağlanabilecektir.

Seramik, Salazar'ın (2010) ifadesiyle geleneksel ve gelişmiş çözümlerin bir arada uygulanabileceği, mimari mekanlardaki kullanım potansiyeli yüksek olan bir malzemedir. Bu çalışmada da kültürel niteliğiyle öne çıkan ancak bu niteliğinin yanı sıra estetik ve sanatsal değeri olan çininin çağdaş mimari tasarımlarda kullanım potansiyelini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Çalışma kapsamında yapılan tespitlerin ve bir sonuç ürün olarak geliştirilen temel tasarım yöntemlerini içeren kavramsal matrisin çağdaş tasarımlar için bir rehber olma potansiyeli bulunmaktadır. Çini-seramik tasarımı ve mimari tasarım için bütüncül bir bakış sunan rehber, günümüzde çok çeşitli şekillerde sürdürülen çağdaş tasarım ve uygulama yöntemlerine entegre edilebilir. Örneğin tasarımcılar, çağdaş tasarım yöntemlerinden biri olan ve özellikle fikir geliştirme aşamasında alandaki etkinliği giderek artan metinden görsel üretme yöntemiyle çalışan yapay zeka destekli uygulamalarda, bu rehberi kullanabilirler.

Tasarımcının yararlanması gereken tasarım ilkeleri rehberden seçilerek metne dönüştürülebilir, yapay zeka ortamında üretilen görselin bağlamıyla uygunluğu yine rehberdeki kavramsal ilişkiler üzerinden test edilebilir. Tasarım rehberi, yalnızca dijital tasarım yöntemleri için değil, uygulama alanında kullanımı yaygınlaşan üç boyutlu yazıcılarla üretim gibi yöntemler için de tasarım sürecinde yol gösterici potansiyele sahiptir. Üç boyutlu yazıcıyla üretim, tasarım ve üretim süreçlerinin bir arada gerçekleşmesi yönüyle geleneksel üretimden farklıdır ve bu şekilde gerçekleştirilen karo tasarımında, tezin tartışma bölümünde ele alınan kavramlardan yararlanılabilir.

Araştırmada el işçiliği ile üretildiği bilinen ve İznik ile devamında Kütahya çini geleneğinin özelliklerini barındıran çini tasarımları değerlendirilmiştir. Daha önce de değinildiği gibi, bu tasarımlar aracılığıyla ortaya çıkarılan bilginin endüstriyel üretim seramik karolar için veya başka geleneklere ait el işçiliği üretimler için de işe yarar olduğu tahmin edilmektedir. Tüm çini ve seramik üretimleri için ortak bir ilke, biçimsel uygunluk ve ölçü-oran uygunluğunun sağlanmasıdır. Bu ilke, çini tasarımının mimari tasarımla bütünleşmesini sağlayan temel belirleyicidir. Renk, doku, yön gibi diğer öğelerin tasarımı; estetik beklentiye, işlevsel kararlara, sosyo-kültürel faktörlere göre değişkenlik gösterebilir.

Araştırma tasarımının oluşturulması sürecinde konuya ilişkin belirlenen alt problemlerden birisi, çininin bazı kullanıcılar tarafından sadece süsleme unsuru olarak görülmesidir. Fakat yapılan çalışma, bu konuyu çözülmesi gereken bir problem olarak görmek yerine çininin süsleme boyutunu oluşturan bilgiyi keşfetmenin daha doğru bir yaklaşım olacağını göstermiştir. Çalışmadan elde edilen veriler değerlendirildiğinde çininin süsleme boyutunu oluşturan temel tasarım bilgisinin ölçü-oran uygunluğu ve renk-doku egemenliği olduğu görülmüştür. Dolayısıyla, Rykwert (1982) tarafından da söz edildiği gibi, bir süsleme ögesi olan çiniyi yapı biçimiyle bütünleşecek şekilde ele almak, onu renk ve doku nitelikleriyle bir anlam problemi olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Çalışmada kullanılan ve mimar katılımcıların yanıtladığı değerlendirme ölçeği, yapı-çini tasarımlarına ilişkin görsel ve yazınsal ifadelerle sunulmuştur. Bu sunum biçiminin,

Tu, Liu ve Ciu'nun (2019) da belirttiği gibi, tasarım örneklerinin duysal deneyimini tam olarak sağlayamadığı hatırlatılmalıdır. Mekansal deneyim, görsel ve yazı aracılığıyla aktarılan deneyimden çok daha fazlasını sunma potansiyeli taşımaktadır. Dolayısıyla, araştırma kapsamında geliştirilen ölçeğin, katılımcıların mekânsal deneyimini analiz eden bir yöntemle desteklenmesi konuya ilişkin yeni açılımlar sağlayacaktır. Araştırmanın kısıtlılıklarından bir diğeri de ölçeğin yalnızca mimarlara uygulanmasıdır. Bununla birlikte sanayi kuruluşunda elde edilen deneyimler ve araştırma süreci göstermiştir ki; kullanıcı, işveren, karar verici, çini üreticisi gibi farklı grupları odağına alarak yapılacak araştırmalar yeni bilgileri açığa çıkaracaktır. Bu gruplara yönelik farklı ölçeklerin geliştirildiği ya da diğer nitel yöntemlerin de kullanıldığı araştırma tasarımları yapılması önerilmektedir.

Araştırma kapsamında geliştirilen ölçek ile, çini tasarım bilgisine dair genel çıkarımlar yapmak amaçlandığı için, tasarım örnekleri çok çeşitli olacak şekilde belirlenmiştir. Gelecekte yapılacak çalışmalarda, tasarıma ilişkin niteliklerin daha derinlikli değerlendirilebilmesi için, seçilen örneklerle çininin yapıdaki yeri, biçimsel organizasyonu, desen içerip içermediği gibi bilgiler üzerinden sınırlılık getirilmesi önerilmektedir. Bu sayede ortaya çıkacak yeni tartışmalarla araştırma alanını genişletmek mümkündür.

Yapılan çalışma, araştırmanın temel problemi olan çini tasarımının mimari tasarım sürecinden bağımsız ve/veya mimari tasarımla ilişkisi kısıtlı bir tasarım olarak ele alınması konusuna, temel tasarım yaklaşımı çerçevesinde bir çözüm önerisi sunmaktadır. Sanayi-Doktora işbirliği modeliyle yürütülen araştırmanın, ortaya koyduğu bulguların, sanayiye yani çini tasarımının uygulama alanına doğrudan katkı sunması beklenmektedir. Çalışma, geleneksel sanatların tasarımda kullanımına yönelik bir farkındalık oluşturacaktır. Çoğunlukla olumsuz bir bakış açısıyla -mimari mekanlar için- geleneksel kalmış bir malzeme olarak algılanan çininin, mekan üretiminde çağdaş tasarımlar için önemli bir potansiyel taşıdığı görülmektedir. Çalışmanın, temel tasarım elemanları aracılığıyla geleneksel bilgiden nasıl yararlanılacağı, mimari tasarımla ilişkisinin nasıl kurulacağı ve bu yaklaşımı oluştururken göz önünde bulundurulması gereken işlevsel, kültürel, teknik boyutlara ilişkin bilginin önemine dair sunduğu

verilerle çini tasarım sürecinde tasarımcıya katkı sağlaması beklenmektedir. Temel tasarım, -mimari mekana entegrasyon ile birlikte ele alındığında- hem çininin kendi içinde değerlerinin ortaya çıkmasını, hem de dönemle ilişkili olarak sosyo-kültürel boyutlarla korelasyonların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Mimarlık tarihinin bir bölümünde mimarın yönlendiriciliğinde tümel bir bakışla gerçekleşen mimarlık üretimi için bugün de benzer bir yaklaşımın benimsenmesi gerektiği düşünülmektedir. Tasarım ve uygulama süreçlerine dahil olan aktör sayısı fazlalığının olası negatif etkilerini pozitifçe çevirmek bu tümel bakışla sağlanabilecektir. Bunun da ötesinde, mimari ürünün en görünür niteliği olan biçimi, tüm detaylarıyla birlikte ana fikre uygun olarak şekillenecektir. Bütüncül bir tasarımın oluşturulmasında, temel tasarım ortak zemin sağladığı bir kez daha vurgulanmalıdır. Temel tasarımın yaratıcı süreci yönlendirebilecek bir potansiyel taşıdığı bu araştırmanın bulgularıyla desteklenmiştir. Temel tasarım; örtük kalması gerekmeyen ve tartışıkça tasarımı konuşulabilir hale getiren bilgiyi ortaya çıkarmıştır. Bu bakış açısıyla, tasarımın nüvesi olan temel tasarım ilkeleriyle bunu yapabilmiş olmak değerlidir. Aynı zamanda bir araştırma yöntemi olan temel tasarımın, bir tasarımın görsel dilini analiz etmeyi sağlayan bir araç olduğu, çini tasarımını odağına alan bu çalışmayla bir kez daha ortaya konmuştur.

Özetle mimari bağlamda gerçekleştirilen çini tasarımları üzerine yapılacak yeni çalışmalarda; karo, yüzey, hacim ölçeklerine ek olarak kent ölçeği boyutunun araştırmaya dahil edilmesi; günümüz çini tasarımlarının özellikle kamusal yapılar bağlamında araştırılması; söz konusu araştırmalar sayesinde çininin kültürel, ekonomik, prestij boyutlarına dair ve tasarımcı, üretici, karar verici, kullanıcı gibi grupların tasarımdaki yerine dair yeni okumaların yapılması; farklı birey ve gruplarla yapılacak çalışmalara yarı yapılandırılmış, derinlemesine görüşme, odak grup gibi yöntemlerin dahil edilmesi; çininin yapıdaki yeri, biçimsel organizasyonu, desen ve kompozisyon bilgisi gibi niteliklerin sınırlandırılmasıyla daha derinlikli değerlendirilmelerin yapılması; tekrar ilkesine odaklanarak tekrarın çini tasarımındaki ve algısındaki yerinin araştırılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Abalı, A. (2020). *Piyale Paşa Camii Çinilerinin Tasarım İlkeleri Açısından Analizi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Adams, S. (2017). *The designer's dictionary of color*. Abrams.
- Ak, B. (2019). Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: Bauhaus'un Türkiye'de Tatbiki. *Mimar.ist*, (65), 83-87.
- Ak, B. (2020). Bauhaus, Scheck ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (DTGSO). A Artun ve E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 313-330). İletişim Yayınları.
- Akay, Z. (2023). Yüzyıl Başı ve Cumhuriyet Dönemi Kadıköy'ün Mimarlık Mirası. *Mimar.ist*, (76), 42-47.
- Akçıl Harmankaya, N. Ç. (2017). *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm* [Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].
- Akın, G. (2003) Sadece Başlamış Bir Proje Olarak 1908 Romantizmi ve Vedat Tek. A Batur ve ÖF Şerifoğlu (Eds.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (s. 21-38). Yapı Kredi Yayınları.
- Aksoy, Ö. (2010). *Biçimlendirme* (B. Demirhan, Ed.). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Aktan, L. (1994). *1850-1950 Yılları Arasında İstanbul Yapılarında Kullanılmış Olan Türk Çinilerinin Renk ve Kompozisyon Açısından İncelenmesi* [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Alpagut, L. (2018). Üretken Bir Mimar ve Ankara'da Modern Bir Bina: Bruno Taut ve Atatürk Lisesi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27(1), 135-161.
- Altun, A., & Demirsar Arlı, B. (2003). İznik Tiles. I Akbaygil, H İnalcık ve O. Aslanapa (Eds.), *İznik Throughout History* (s. 237-246). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Al Şensoy, S., & Işık, B. Ö. (2018). Mimarlık ve Ressamlık Arakesitindeki Bir Sanatçı: Hundertwasser. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(2), 76-94.
- Anay, H., Özten, Ü. , Özten Anay, M. & Acar, Y. (2018). Türkiye'de Mimarlık/Mimari Tasarım Doktora Araştırmalarına Dair Bir İnceleme. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, (3) , 488-501.
- Aras, L. (2019 Mart 19). *Bauhaus'u Unutulmaz Kılmak*. XXI. <https://xxi.com.tr/i/bauhausu-unutulmaz-kilmak>
- Araz Ustaömeroğlu, A. (1998). *Mimari Analiz İçin Temel Tasarım Öğe ve İlkelerinin Kullanımı ile Oluşturulan Estetik Ağırlıklı Bir Yöntem Araştırması* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Araz Ustaömeroğlu, A., Aydın, E., Erbay, M., Küçük, P. & Sadıklar, Z. (2015 February 05-07). The Impact of Basic Design Studio Courses on Interior Design: KTU Model. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 7th World Conference on Educational Sciences, Athens, Greece, 197, 1889-1896.
- ArchDaily. (2023, Temmuz 3). *Social Housing in Ibiza / RipollTizon Estudio de Arquitectura*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/1003346/social-housing-in-ibiza-ripolltizon-estudio-de-arquitectura>
- Arık, M. O. (2007). Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini. G Öney ve Z Çobanlı (Eds.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (s. 29-69). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Arlı, H. (1989). *Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserleri'nin Üslubu* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Arnheim, R. (2021). *Mimari Biçimin Dinamikleri*. Çev. D. Özden. Arketon Yayınları. (Orijinal çalışma 2009'da yayımlandı)
- Aslanoğlu, İ. (1976). Dışavurumcu ve Uşçu Devirlerinde Bruno Taut (1880-1938). *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2(1), 35-48.
- Ashier, M. (2020). Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Eğitim İlkelerinin ve Çalışma Yöntemlerinin Uygulanmasında Alman Bauhaus ve Werkkunstschule Adlı Okulların Etkinlikleri. A Artun ve E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 303-311). İletişim Yayınları.
- Atasoy, N. & Raby J. (1989). *İznik Seramikleri*. Alexandria Press.
- Atıl, Esin. (1987). *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*. H. Abrams.
- Avşar, M., & Avşar, L. (2014). Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine. *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, 2(4), 1-13.
- Aydınlı, S. (1993). *Mimarlıkta Estetik Değerler*. İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Aysel, N. R. (2008). MSGSÜ Arşivlerinde Sedat Hakkı Eldem. *Tasarım+ Kuram*, 4(6), 82-99.
- Baeck, M. (2014). The Flourishing of Belgian Ornamental Tiles and Tile Panels in the Art Nouveau Period. *Tiles & Architectural Ceramics Society*, 20, 14-25.
- Balamir, A., & Erkal, N. (1999). Mimarlık Bilgisine İçerden ve Dışardan Bakışlar. *Mimarlık*, 5, 5-6.
- Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Batur, A. (2003a). Kimliğinin İzinde II: Yeniyi Aramak. A Batur ve ÖF Şerifoğlu (Eds.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (s. 147-170). Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, A. (2003b, Mart 6). O, Modern Türk Mimarisinin Mimarıydı. *Cumhuriyet Gazetesi*, 681.
- Bayat, B. (2014). Uygulamalı Sosyal Bilim Araştırmalarında Ölçme, Ölçekler ve "Likert" Ölçek Kurma Tekniği. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 16(3), 1-24.
- Baydar, G. (2020). Nesne, Anlam, Mimarlık: Bugünden Bauhaus'a. A Artun & E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 491-503). İletişim Yayınları.
- Beyan, E. V. P., & Rossy, A. G. C. (2023). A Review of AI Image Generator: Influences, Challenges, and Future Prospects for Architectural Field. *Journal of Artificial Intelligence in Architecture*, 2(1), 53-65.
- Beşgen, A., Kuloğlu, N., & Fathalizadehalemdari, S. (2015). Teaching/Learning Strategies Through Art: Art and Basic Design Education. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 182, 428-432.
- Beytekin, S. (2015). *Cazın Piyano Üzerinden Matematiksel Analiz ile Fraktal Geometri ile İlişkisinin Analizi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Bianet. (2003, Eylül 13). *Heybeliadalılar, Deniz Okulu Binasına Karşı*. Bianet. <https://bianet.org/haber/heybeliadalilar-deniz-okulu-binasina-karsi-23470>
- Birol, N. (2008). *Adurrahman Hancı Yapılar / Projeler 1945-2000*. Literatür Yayıncılık.

- Bonas, A. (2022, Kasım 30). *The Search For The Mediterranean Light And Breeze. Social Housing in Ibiza by Ripoll-Tizón*. Metalocus. <https://www.metalocus.es/en/news/search-mediterranean-light-and-breeze-social-housing-ibiza-ripoll-tizon>
- Brittain-Catlin, T. (2017, Mayıs 23). *From Pastel Pink to Pastel Blue: Why Colorful Architecture is Nothing New*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/870665/from-pastel-pink-to-pastel-blue-why-colorful-architecture-is-nothing-new>
- Brolin, B. C., & Richards, J. (1982). *Sourcebook of Architectural Ornament: Designers, Craftsmen, Manufacturers & Distributors of Custom & Ready-made Exterior Ornament*. Van Nostrand Reinhold Company.
- Buran, A. (2021). Nitel Araştırmada Veri Toplama. FN Seggie ve Y Bayyurt (Eds.), *Nitel Araştırma: Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları* (s.43-58). Anı Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F., (2008). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Canbay Türkyılmaz, Ç., (2010). *Mimari Tasarım Eğitiminde Erken Tasarım Evresinde Bilginin Dönüşümünün İrdelenmesi ve Bir Model Önerisi* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Canbay Türkyılmaz, Ç., & Polatoğlu, Ç. (2012). Erken Tasarım Evresinde Bilginin Dönüşümü Üzerine Bir Model Önerisi; Yıldız Teknik Üniversitesi Mimari Tasarım 3 Stüdyosunda Bir Deneme. *Megaron*, 7(2), 103-115.
- Carvalho, C. (2018). Publicity Tile Panels in Portugal: A Singularity within Identity. *ArtisOn*, 8, 81-95.
- Celento, D. (2009, November). Digital Craft Meets the Ancient Art of Ceramics: Would the Bauhaus Approve? *Proceedings of the 13th Congress of the Iberoamerican Society of Digital Graphics*, 104-106.
- Cephanecigil, G. (2003). Tüm çalışmaları. A. Batur (Ed.), *M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (s. 323-382). Yapı Kredi Yayınları.
- Ceylan, E. (2020). “Önsöz”, Süsleme ve Cürüm. Arketon Yayınları. (Orijinal çalışma 1921’de ve 1931’de yayımlandı)
- Charmaz, K. (2010). Studying the Experience of Chronic Illness through Grounded Theory. G Scambler ve S Scambler (Eds.), *Assaults on the Lifeworld: New Directions in the Sociology of Chronic and Disabling Conditions* (s. 8-36). Palgrave.
- Chen, J., Wang, D., Shao, Z., Zhang, X., Ruan, M., Li, H., & Li, J. (2023). Using Artificial Intelligence to Generate Master-Quality Architectural Designs From Text Descriptions. *Buildings*, 13(9), 2285.
- Cidem, S., & Tekin, Ç. (2020). Mimari Cephe Tasarımında Malzeme ve Renk Kullanımı: Alan Çalışmasında Seramik Malzeme Üzerinden Ürün Tasarımcı Yaklaşımının Değerlendirilmesi. *Tasarım+ Kuram*, 16(31), 57-79.
- Corbusier, L. (2011). *Modulor, Mimarlıkta ve Mekanikte Evrensel Olarak Uygulanabilir, İnsan Ölçeğinde Bir Armonik Ölçü Üzerine Deneme*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Çakıroğlu, E. (2020). *Temel Tasarım Derslerinde Kavram Temelli Uygulamalara İlişkin Bir Eylem Araştırması* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.

- Çalışıcı Pala, İ. (2015). Bazı Belge ve Tanımlarla ‘Çini’ Kelimesinin Değerlendirilmesi. *Yedi*, 13, 11-24.
- Çalışlar, H. & Örnek, N. (2023, Eylül 17). *Rıza Derviş Villası Yeniden: Kulüp’teki O Ev*. Her Umut Ortak Arar. <https://www.herumutortakarar.com/riza-dervis-villasi-yeniden-kulupteki-o-ev/>
- Çiftçi, A., & Tulum, H. (2021). Mimarlık ve Sanat Birlikteliğinde Bir Kadın Sanatçı: Suhendan Uluğ. *Tüba-Ked Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 23, 77-98.
- Çil, E., & Demirel Özer, S. (2021). Mimari Habitusun Eşiği Olarak İlk Yıl Mimari Tasarım Stüdyoları. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 38(1), 139-160.
- Çivici, T. (2016). İş Doyumu, Demotivasyon Faktörleri ve Tükenmişlik Arasındaki İlişki: Mimarlar Üzerine Bir Araştırma. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 131-150.
- Çobanlı, Z., & Okur, E. (2006). Seramik Yüzey-Mekân İlişkisi ve Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Eğitim Programındaki Yeri. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1301/352312.pdf?sequence=1>.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. Kabalcı Yayınevi.
- Darvishi, N., & Narimani, S. (2022). The Symbolic Role of Tulip and Pomegranate Flowers in the Tiling Art of Iran and Ottoman Turkey. *Journal of Art and Civilization of Orient*, 10, 23-28.
- Demirel, U. (2018). *Temel Tasarım Derslerinin Görsel Okuryazarlıkla İlişkisinin Değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- de Angelis, M. (2018, Ocak 5). *Otto Wagner Villa Wagner II*. Divisare. <https://divisare.com/projects/374656-otto-wagner-mariano-de-angelis-villa-wagner-ii>
- de la Torre Fornés, I. (2020). The Architectural Ceramics in the Early Work of Oscar Niemeyer. *Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25(38), 206-215.
- de la Torre Fornés, I., Ramos, E. V., & Artieda, I. C. (2023). Color and Artistic Expression through Architectural Ceramics in the Last Stage of Oscar Niemeyer’s Work. *VLC arquitectura* 10(1), 109-130. <https://doi.org/10.4995/vlc.2023.18973>
- Depikt. (2013). *Moda Sahnesi*. Halükar Mimarlık. <http://www.halukar.com/portfolio/moda-sahnesi/>
- Divanlıoğlu, D. (1997). *Temel Tasar*. Birsen Yayınevi.
- Dönmez, E. E. N. (2021). Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri. *Art-Sanat Dergisi*, 15, 203-227.
- Düzenli, H. İ. (2009). Fiziksel İnşadan Metinsel İnşaya: Türkiye’de Mimarlık Tarihi ve Tarihçiliğinin Serüveni. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), 11-50.
- Elam, K. (2001). *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*. Princeton Architectural Press.
- Eldek Güner, H., & Güner, D. (2019). Bauhaus’u Orta Anadolu’ya Aşılamak. *Mimar.ist*, (65), 88-94.
- Eldem, E. (2018). *Rıza Derviş Konutu 1956-1957, Büyükkada, İstanbul: fotoğraflar III*. Salt Araştırma Edhem Eldem Koleksiyonu. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/68621>
- Eldem, S. H. (1933). Bir Villa Projesi. *Mimar*, 2, 50-51.

- Eldem, S. H. (1983). *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi*. Mimar Sinan Üniversitesi 100. Yıl Armağanı.
- Ennaç, S. (2020, Ekim 6). *Bilimer Yalısı (1981) Yeniköy, İstanbul. Mimar Sedad Hakkı Eldem*. Video: Serkan Ennaç. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2AQyvL-4lsM&ab_channel=T%C3%BCrkiyeMimarisi
- Erarslan, A. (2023). The Change in Interior Design in 19th Century Ottoman Architecture. *Art Nouveau Season Panels. Architecture Image Studies*, 4(2), 76-87.
- Erkol, İ. (2009). *Utarit İzgi ve Türkiye’de Modern Mimarlık* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Erkol Bingöl, İ. (2018). İstanbul’un Modern Konutları. *Mimar.ist*, (62), 56-64.
- Erol, A. (2004, Ekim 2). *Heybeliada’daki Mozaik Pano*. Denizhaber. <https://www.denizhaber.com/heybeliadadaki-mozaik-pano>
- Ertek, H. (1999). *İç Mimarlık Kapsamında Temel Tasarım Eğitimi Kuramlarına Bir Yaklaşım* [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Erten İlkan, F. (2024). *Osmanlı Modernleşme Süreci Yapılarında Kütahya Çinileri* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Ertez Ural, S. (1995). *Mimarlıkta Renk: Yapay Ortamların Renklendirilmesinde Renk Dinamikleri* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Ertürk, S. (1984). *Mimari Mekanın Algılanması Üzerine Deneysel Bir Çalışma*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Erzen, J. (2009). Bauhaus’un 90. Yılında. *Mimarlık*, 349.
- Eti, E. (2020). Bauhaus Güncellemeleri. A Artun ve E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 331-339). İletişim Yayınları.
- Field, A. (2013). *Discovering statistics using IBM SPSS statistics*. SAGE.
- François, V. (2007). Des Potiers De Nicée Aux Faïenciers D’Iznik: Tradition Maintenu Ou Fausse Continuité?. A Cutler ve A Papaconstantinou (Eds.), *The Material and the Ideal* (s. 177-187). Brill.
- Furman, A. N. (2023). *Croydon Colonnade*. Adam Nathaniel Furman. <https://www.adamnathanielfurman.com/projects/college-road>
- Gasparian, M. (2021). *Ceramics in Architecture: Enabling the Design, Manufacturing and Integration of Decorative Functional Architectural Ceramics through Design and Ceramic Practices* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. University of the Arts London.
- Germaner, A. T. (2020). İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Reform Çalışmaları Kapsamında Yer Alan Temel Sanat Eğitim Dersi ve Uygulandığı On Yıllık Süre (1970-1981) Üzerine. A Artun ve E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 341-346). İletişim Yayınları.
- Ginzburg, M. Y. (2020). *Mimarlıkta Ritm*. Çev. A. Tümerterkin. Janus Yayıncılık.
- Groat, L. N., & Wang, D. (2013). *Architectural Research Methods*. John Wiley & Sons.
- Gökbayrak, P. (2007). *Disiplinlerarasılık ve Disiplinasırılık Arasında Mimarlık Bilgisi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Gönenç, N. (1998). *Design Considerations of Ceramics in Architecture* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Bilkent Üniversitesi.

- Gül, L. F., Çağdaş, G., Çağlar, N., Gül, M., Sipahioğlu, I. R., & Balaban, Ö. (2013 Haziran). Türkiye’de Mimarlık Eğitimi ve Bilişim Teknolojileri. *Mimarlıkta Sayısal Tasarım Sempozyumu, İTÜ, İstanbul*, 11-16.
- Güler Ö. K. (2018). Küçük Tasarım Ekipleri İçin Yeni Bir Ürün Geliştirme Modeli: Çini Karo Örneği. *TÜBİTAK 1002 - Hızlı Destek Programı, Proje No: 216M081*. Kütahya.
- Güngören, E. (2019). Bauhaus’un 100. Yılında İDGSA’da Temel Tasarımın Zihin Haritaları. *Mimar.ist*, (65), 74-82.
- Gür, M. (2014). *Kentsel Dönüşüm Uygulamasında Yaşam Kalitesi Araştırması ve Kavramsal Bir Model Önerisi: Bursa Doğanbey Örneği* [Doktora Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi].
- Gür, M., Kıvılcım Çorakbaş, F., Satış, İ., Çelik, M. G., Maşat, İ., & Şahin, C. (2024). Communicating AI for Architectural and Interior Design: Reinterpreting Traditional Iznik Tile Compositions through AI Software for Contemporary Spaces. *Buildings*, 14(9), 2916. <https://doi.org/10.3390/buildings14092916>
- Gürer, L. (1998). Yüksek Öğretimde Görsel Sanat Eğitimi Temel Tasarım ve Zorunluluğu. N Teymur ve T Aytaç-Dural (Eds.), *Temel Tasarım / Temel Eğitim* (s. 29-36). ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Hasol, D. (1998). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Hasol, D. (2012). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (12. baskı). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Herbers, J. (1996). *Tiles*. Artisan.
- Herbert, T., & Huggins, K. (1995). *The Decorative Tile in Architecture and Interiors*. Phaidon.
- Hockemeyer, L. (2008). *Italian Ceramics 1945-1958: A Synthesis of Avant-garde Ideals, Craft Traditions and Popular Culture* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Kingston University.
- Itten, J. (1975). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. Van Nostrand Reinhold.
- İzgi, U. (1999). *Mimarlıkta Süreç: Kavramlar-İlişkiler*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- İznik Vakfı. (2024). İznik Vakfı Fotoğraf Arşivi.
- Kandinski, V. (2021). *Nokta ve Çizgiden Düzleme*. Çev. H. Tüzün. Arketon Yayınları. (Orijinal çalışma 1926’da yayımlandı)
- Kavas Afacan, S. (2022). *Türk Sanatında Temel Tasarım Öge ve İlkeleri Bağlamında Tasarım Sürecine Analitik Model Geliştirme* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Kayserilioğlu, S. (2010). *Selçuklu, Osmanlı ve Endülüs Dönemi Kaplama Seramiklerinin Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi ve Günümüz Karo Endüstrisine Yansımaları* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Keskin, M. Ç. (2013). Siyasi-Kültürel İlişkiler Çerçevesinde Tebrizli Çini Ustalarının Anadolu Yolculuğu (1419-1433). *Belleten*, 77(279), 445-466.
- Khalid, Z., Abaas, Z. R. & Fadhil, A. (2021). Achieving Urban Sustainability by Revitalizing the Performance of Islamic Geometric Pattern on Residential Façades. *Periodicals of Engineering and Natural Sciences*, 9(4), 729-743.
- Kırımlı, Faik. (1981). İstanbul Çiniciliği. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 11, 95-110.

- Kırımtayif, S. (1996). *15. ve 19. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Sanatı Teşkilatı* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kıvılcım Çorakbaşı, F., Gür, M., Satış, İ., Çelik, M. G., & Maşat, İ. (2024). An “Earthly” Manifestation of Power: The Architectural and Urban Contexts of Iznik Tiles Produced under the Patronage of the Ottoman Palace. *Al-Masāq*, 36(3), 252-280. <https://doi.org/10.1080/09503110.2024.2342204>
- Kızıldere, S., & Sözen, M. (2011). İstanbul’da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları’nın Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi. *İTÜ Dergisi/b*, 2(1), 87-95.
- Krier, R. (1988). *Architectural Composition*. Academy Editions.
- Kuban, D. (2002). *Mimarlık Kavramları*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kural, N. (1998). Temel Tasarımda Bir Program. N Teymur ve T Aytaç-Dural (Eds.), *Temel Tasarım / Temel Eğitim* (s. 92-99). ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Küçük, H., & Özçelik, H. (2022). Sanatın Dönüştürücü Gücü Etkisinde Kamusal Mimari Yapılardaki Duvar Seramikleri. *Sanat Yazıları*, 47, 473-487.
- Lang, J. (1998). Öğrenciler İçin Mimarlığa Giriş: Temel Tasarım Dersini Yeniden Düşünmek. N Teymur ve T Aytaç-Dural (Eds.), *Temel Tasarım / Temel Eğitim* (s. 3-14). ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Lauer, D. & Pentak, S. (2005). *Design Basic* (6. baskı). Thomson Learning.
- Leitao, I. (2016). Rethinking Frames in Contemporary Azulejo. *ArtisOn*, 2, 100-108.
- Leitao, I. (2018). The Contemporary Azulejo: An Identity Issue?. *ArtisOn*, 8, 104-118.
- Lisitzki, E. (2022). *Rusya’da Konstrüktivist Mimarlık*. Çev. M. K. Özel. Arketon Yayınları. (Orijinal çalışma 1930’da yayımlandı)
- Loos, A. (2020). *Süsleme ve Cürüm*. Çev. E. Ceylan. Arketon Yayınları. (Orijinal çalışma 1921’de ve 1931’de yayımlandı)
- Lowry, H. W. (2004). Gezginlerin Gözünden ve İdari Kayıtlardaki Bilgilerin Işığında Osmanlı Döneminde İznik, 1331-1923. I Akbaygil, H İnalçık ve O Aslanapa (Eds.), *Tarih Boyunca İznik* (s. 135-174). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Maden, F. (2020). Mimari Tasarım Stüdyosunda Strüktürün Form ve Mekân ile Entegrasyonu. *Tasarım+ Kuram*, 16(31), 108-122.
- Madkour, F. S., & Khallaf, M. K. (2012). Degradation Processes of Egyptian Faience Tiles in the Step Pyramid at Saqqara. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 68, 63-76. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.12.207>
- Marshall, A. (2021). The Skin of a Line: Surface Conditions in the Ceramic Skin of Art Nouveau. *Architecture and Culture*, 9(4), 690-715. <https://doi.org/10.1080/20507828.2021.1919855>
- Marshall, C., & Rossman, G. B. (2014). *Designing Qualitative Research*. Sage Publications.
- Mimarist. (2003). *Heybeliada Deniz Lisesi Kararına İtiraz*. Mimarist. https://www.mimarist.org/calisma_raporlari/37Donem/html/1.8.6.9.Heybeliada.htm
- Namiri, M. E., & Sani, R. M. (2017). Symbolic Meaning of Colours in Safavid and Ottoman Mosques. *Journal of Shi’a Islamic Studies*, 10(1), 91-123. <https://doi.org/10.1353/isl.2017.0003>
- NRHA. (2016, Nisan). *Worcester plaque unveiled*. NRHA. <https://nrha.org.uk/worcester-plaque-unveiled/>

- Necipoğlu, Gülru. (1990). From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth Century Ceramic Tiles. *Muqarnas*, 7, 136-170. <https://doi.org/10.2307/1523126>
- Nonell, J. B. (2000). *Antoni Gaudi Master Architect*. Abbeville Press.
- Okutur, F. E. (2017). *Çağdaş Türk Seramik Karolarında Göndermeler 1980-2014* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Okutur, F. E. & Özer, F. (2017). Çağdaş Türk Seramik Karolarında Türk Çini Mirası Etkileri. *Yedi*, (18), 17-30.
- Ödekan, A. (2003). Bir Mimarın Desen Ustası Olarak Portresi. A Batur (Ed.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin izinde Bir Mimar* (s. 261-272). Yapı Kredi Yayınları.
- Ödekan, A. (2009). Zanaattan Mimarlığa Doğru. A Cengizkan (Ed.), *Mimar Kemalettin ve Çağı, Mimarlık / Toplumsal Yaşam / Politika* (s. 47-52). TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Özdemir, S. (2023). *Endüstri 4.0 Kavramının Etkileşimli Mekan Tasarımı Sürecinde Mekan Morfolojisi Üzerindeki Etkileri* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Özkan, S. (1973). Mimar Vedat Tek (1873-1942). *Mimarlık*, 11-12, 45-51.
- Özkan, S. (1987). Echoes of Sedad Eldem. S Bozdoğan, S Özkan, E Yenal (Eds.), *Sedad Eldem: Architect in Turkey* (s. 13-22). Concept Media Yayınevi.
- Özkan, S. (2009). Cumhuriyet İçin Çalışmak: Ankara. A Cengizkan (Ed.), *Mimar Kemalettin ve Çağı, Mimarlık / Toplumsal Yaşam / Politika* (s. 171-176). TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Özkan, S. & Tek, N. V. (1979). Mimar M. Vedat Bey Konağı. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 5(2), 157-183.
- Özkar, M. (2004). *Uncertainties of Reason: Pragmatist Plurality in Basic Design Education* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Massachusetts Institute of Technology.
- Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini*. Ada Yayınları.
- Öney, G. (2007). Doğu'dan Batı'ya, İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras. G Öney ve Z Çobanlı (Eds.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (s. 11-23). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öney, G. & Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öven, V. A. & Pekdemir, D. (2005). Faktör Analizi İle Ofis Kira Değerini Etkileyen Parametrelerin Belirlenmesi. *İTÜ Dergisi Seri A: Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 4(2), 3-13.
- Özer, F. (2010). Tarihsel Süreklilik ve Sedad Hakkı Eldem. Kolektif (Ed.), *100 Yılda İki Mimar Sedad Hakkı Eldem Mehmet Emin Onat* (s. 157-164). TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi.
- Özten, Ü., Anay, H., Özten Anay, M. & Acar, Y. (2018). Akademinin Gözüyle Türkiye'de Mimarlık/Mimari Tasarım Doktora Araştırmaları. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, (2), 410-424.
- Paananen, V., Oppenlaender, J., & Visuri, A. (2024). Using Text-to-image Generation for Architectural Design Ideation. *International Journal of Architectural Computing*, 22(3), 458-474. <https://doi.org/10.1177/14780771231222783>

- Pais, A. N. (2018). Atmosferas de Luz O Azulejo Na Arquitetura de Siza Vieira. *ArtisOn*, 6, 81-88.
- Pekdaş, E., & Kutsal, B. (2021). Covid-19 Pandemisinin Mimarlık Tasarım Stüdyosu Eğitimi Üzerindeki Etkisinin Mimarlık Öğrencileri Gözünden İncelenmesi. *Uluslararası Mühendislik Tasarım ve Teknoloji Dergisi*, 3(1-2), 1-15.
- Pekmezci, H. (2020). Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü ve Bauhaus (Yeni İnsanın Tasarımı-Yeni Bir Toplumun Tasarımı). A Artun ve E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 277-302). İletişim Yayınları.
- RAP. (2013). About. RAP. <https://studiorap.nl/About>
- RAP. (2019). New Delft Blue. RAP. <https://studiorap.nl/New-Delft-Blue>
- RAP. (2022, Ocak). Ceramic House. RAP. <https://studiorap.nl/Ceramic-House>
- Rasimgil, M. (2019). İTÜ’de Bauhaus Etkileri: Ercüment Kalmık ve Temel Tasarım Eğitimi. *Mimar.ist*, (65), 69-73.
- Rasmussen, S. E. (2013). *Yaşanan Mimari*. Çev. Ö. Erduran. Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma 1959’da yayımlandı)
- Reig, C. I. (2012 February 13-14). Basic Design and Innovation in the Industrial Ceramic Sector. *Qualicer, Castellon, Spain*, 1-19.
- Rossi M., & Buratti G. (2018). From Decoration to Industrial Design: Gio Ponti and Color in Architectural Innovation. *Cultura e Scienza del Colore - Color Culture and Science Journal*, 10, 67-76. DOI: 10.23738/ccsj.i102018.08
- Rykwert, J. (2010). “Süs Suç Değildir”. Çev. Z. Tuna Ultav, U. Ersoy, *Ege Mimarlık*, 73, 20-27.
- Sağsöz A., & Aydın Öksüz A. (2013). Mimarlık Ürününün Güzel ve Çirkin Dualitesi Bağlamında Normatif İncelenmesi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 22(2), 77-90.
- Salazar J. (2010). Ceramics and the Life of Buildings. J Salazar ve T Sakamoto (Eds.), *Rhythms, Cycles, Performances: Ceramics in Architecture* (s. 4-5). ASCER (Association of Ceramic Tile Manufacturers of Spain).
- Samara, T. (2008). *Design Evolution: Theory into Practice*. Rockport Publishers.
- Samkoff, A. (2014). From Central Asia to Anatolia: The Transmission of the Black-line Technique and the Development of Pre-Ottoman Tilework. *Anatolian Studies*, 64, 199-215. doi:10.1017/S006615461400009X
- Santos, B., Gonçalves, J., Martins, A. M., & Almeida, P. G. (2020, November). Safeguarding Portuguese Traditional Glazed Tile Cultural Heritage with GIS. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, Vol. 949, No. 1, 012071. doi:10.1088/1757-899X/949/1/012071
- Satış, İ. & Gür, M. (2022). Mimari Kimliği “Çini” Üzerinden Okumak: İstanbul İskeleleri. *Mimar.ist*, (74), 102-111.
- Şensoy, N., & Karadağ, A. A. (2012). Sosyal Etkileşimin Komşuluk Düzeyinde Geliştirilmesine Yönelik Bir Araştırma: Ankara TOKİ Atakent Sitesi Örneği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 279-289.
- Sennet, R. (2019). *Zanaatkar* (3. baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Seylan, A. (2004). *Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Temel Tasarım (Basic Design) Dersinin Verimlilik Düzeyini Artırıcı Uygulama Modellerinin Araştırılması ve Geliştirilmesi* [Sanatta Yeterlik Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi].
- Shrestha, N. (2021). Factor Analysis As a Tool for Survey Analysis. *American Journal of Applied Mathematics and Statistics*, 9(1), 4-11.

- Sullivan, M. R. (2016). Materializing Modernism in Postwar Italy: Fausto Melotti, Gio Ponti, and the 1961" Esposizione Internazionale del Lavoro". *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, 39(4), 720-743.
- Şahin, F. (1983). *Seramik Sözlüğü*. Anadolu Sanat Yayınları.
- Şenyiğit, Ö. (2010). *Biçimsel ve Anlamsal İfade Aracı Olan Cephelerin Değerlendirilmesine Yönelik Bir Yaklaşım: İstanbul'da Meşrutiyet ve Halaskargazi Caddelerindeki Cephelerin İncelenmesi* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Tagliabue, B. (2005). Santa Caterina Market. Benedetta Tagliabue – EMBT. <http://www.mirallestagliabue.com/project/santa-caterina-market-renovation/>
- Tagliabue, B. (2022). *Ceramiche Ragno Flagship Showroom*. Benedetta Tagliabue – EMBT. <http://www.mirallestagliabue.com/project/ceramiche-ragno-flagship-showroom/>
- Tanugraha, S. (2023). A Review Using Artificial Intelligence-Generating Images: Exploring Material Ideas from MidJourney to Improve Vernacular Designs. *Journal of Artificial Intelligence in Architecture*, 2(2), 48-57.
- Tanyeli, U. & Tanyeli, G. (1989). Osmanlı Mimarlığında Devşirme Malzeme Kullanımı (16.-18. Yüzyıl). *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 23-31.
- Tanyeli, U. (1999). Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek. *Mimarlık Dergisi*, (289), 38-41.
- Tanju, B. (2003) Bir Osmanlı'nın Mimar Olarak Portresi: Vedat Tek. A Batur ve ÖF Şerifoğlu (Eds.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (s. 243-260). Yapı Kredi Yayınları.
- Tekeli İ. & İlkin S. (1997). *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Teymur, N. (1998a). Tasarlanacak Bir Dünya İçin Temel Tasarım Eğitimi. N Teymur ve T Aytaç-Dural (Ed.), *Temel Tasarım / Temel Eğitim* (s. önsöz). ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Teymur, N. (1998b). Temel Mitler ve Müfredat Yanılgıları. N Teymur ve T Aytaç-Dural (Eds.), *Temel Tasarım / Temel Eğitim* (s. 15-26). ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Tsilika, E. (2021). "Sun and Shadow:" Exploring Marcel Breuer's Basic Design Principle. *Architecture and Culture*, 9(2), 335-360. <https://doi.org/10.1080/20507828.2021.1907107>
- Tu, J. C., Liu, L. X., & Cui, Y. (2019). A Study on Consumers' Preferences for the Palace Museum's Cultural and Creative Products from the Perspective of Cultural Sustainability. *Sustainability*, 11(13), 3502. <https://doi.org/10.3390/su11133502>
- Tulum, H. (2019 Nisan 26-27). Melih Koray Mimarlığında Mimarlık-Sanat İlişkisi: Mehtap Apartmanı ve Hitit Apartmanı Örneği. 6. *Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi, Gaziantep, Türkiye*, 105-112.
- Turan, G. (2009). *Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Zanaat ve Endüstri Üretiminde Tasarım* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Turan Bakır, S. (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu* (Vol. 2338). TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Turan Bakır, S. (2007). Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri. G Öney ve Z Çobanlı (Eds.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (s. 279-305). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Ucurulmusayasofya. (2015, Mayıs 10). *Levon Nafilyan*. Ekşisözlük. <https://eksisozluk.com/levon-nafilyan--4779020>
- Uluoğlu, B. (1988). Tasarım Stüdyosuna Bir Bakış. *Planlama*, 88(2), 21-25.
- Uluoğlu, B. (2020). İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin Kuruluş Yılları: Holzmeister, Bonatz, Diğerleri ve Mimarlık Eğitiminin Örgütlenmesinde Orta Avrupalı İzler. A Artun ve E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 347-373). İletişim Yayınları.
- UNESCO. (2016). *Decision of the Intergovernmental Committee: 11.COM 10.B.34*. Addis Ababa. <https://ich.unesco.org/en/decisions/11.COM/10.B.34>
- Uysal Y. (2020). ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde 1956-1980 Yılları Arası Eğitim Sistemi. A Artun ve E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 375-392). İletişim Yayınları.
- Uzunoglu, K. & Özer, H. (2014). Toplu Konutların Ön Tasarım Aşamasında Değerlendirilmesi. *Megaron*, 9(3), 167-189.
- Ünal, S. (2021). Dornburg Atölyesinden Tatbiki'ye Seramik. *Sanat Dergisi*, 37, 115-139.
- Van Lemmen, H. (1993). *Tiles in Architecture*. Laurence King Publishing.
- Van Lemmen, H. (2013). *5000 Years of Tiles*. Smithsonian Institution.
- Victoria and Albert Museum. (2024). Staticflickr. https://live.staticflickr.com/7317/8726206270_d99ee2172a_b.jpg
- Wagner, O. (2021). *Modern Mimarlık*. Çev. H. Tüzün. Arketon Yayınları. (Orijinal çalışma 1902'de yayımlandı)
- Washburn, D. K., & Crowe, D. W. (2020). *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*. University of Washington Press.
- Yalçın, B. S. (2007). 50 Yaşında Bir Sedat Hakkı Eldem Tasarımı: Büyükada Rıza Derviş Villası. *Mimar.ist*, (26), 87-91.
- Yaşlıoğlu, M. M. (2017). Sosyal Bilimlerde Faktör Analizi ve Geçerlilik: Keşfedici ve Doğrulayıcı Faktör Analizlerinin Kullanılması. *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, 46, 74-85.
- Yavuz, D. (2008). Mimarlık Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı. *Mimarlık*, 344, 70-76.
- Yavuz, E. (2017). Toplumla Yeni Bir Uzlaş Alanı Tasarlama: Türkiye'de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Diyalog (1). *Mimarlık*, 394, 56-61.
- Yenişehirlioğlu, F. (1989). Sinan Yapılarında Çini Kullanımı. *VI. Vakıf Haftası Dergisi, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu*, 5-8 Aralık 1988, İstanbul, 301-314.
- Yetkin, Ş. (1993). *Çini*. TDV İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/cini>
- Yıldız, B. (2023). *Paul Klee'nin Sanatının Bauhaus Yılları ve Ders Notları Bağlamında İncelenmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mersin Üniversitesi.
- Yılmaz, E. (2020). İdeolojik Açından Cumhuriyet Devri Türk Çini/Çiniciliği: Türk'ün Öz Malı Bir Sanattan İslam Sanatının Bir Şubesine. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 14(26), 133-149.
- Yılmaz, N., & Saban, F. D. (2021). Mimarların Köşe Bina Tasarımı Yaklaşımları Üzerine Bir İnceleme. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (18), 503-530.

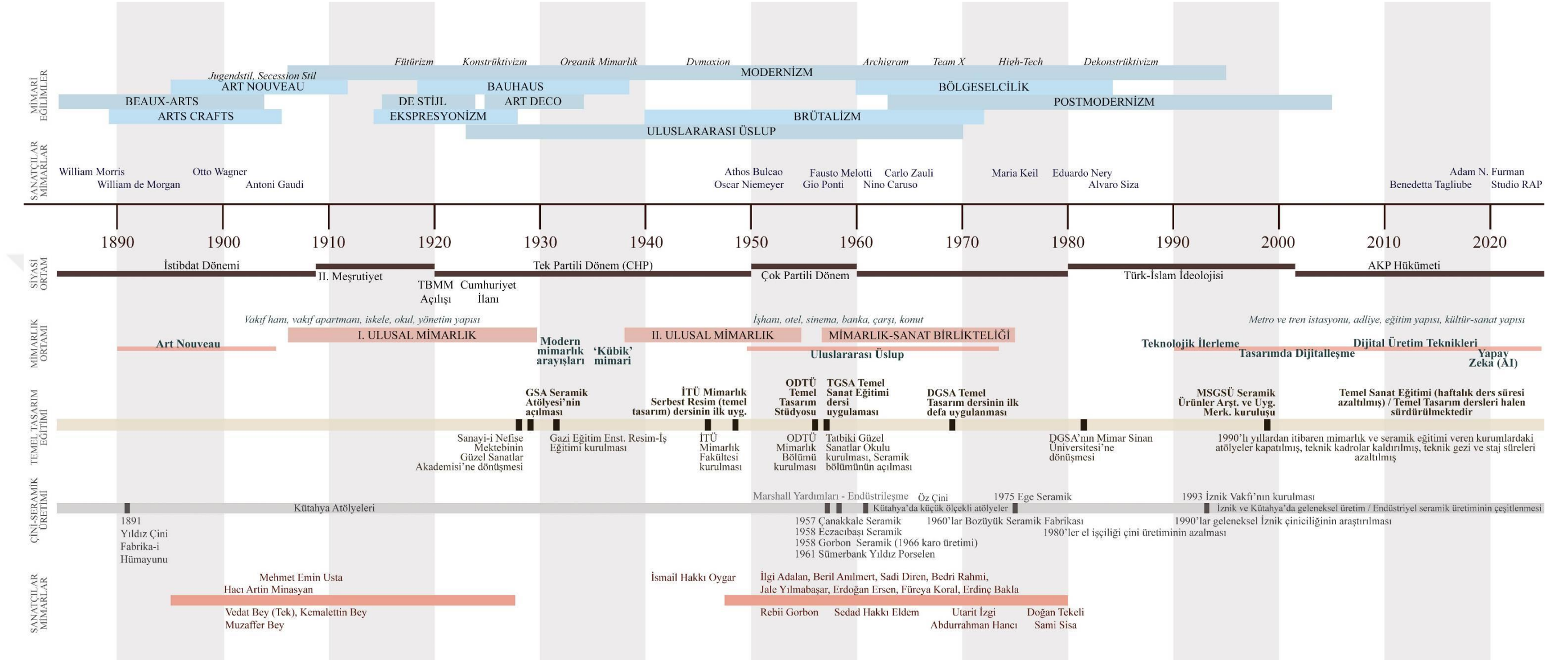
- Yorgancıoğlu, D. (2019). Bauhaus'u Hazırlamak / Bauhaus'a Hazır Olmak. E Pınar (Ed.), *Dosya:44 Yüziüncü Yılında Bauhaus* (s. 44-54). TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi.
- Yorgancıoğlu, D. (2020). 20. Yüzyılın İlk Yarısında Bauhaus Fikirlerinin Amerika Kıtasında Yolculuğu. A Artun ve E Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı* (s. 153-168). İletişim Yayınları.
- Yurtsever, B. (2017). Mimari Tasarım Eğitiminde Eleştirel Düşünme Becerisinin Rolüne İlişkin Sorgulama. *Megaron*, 12(3), 385-394.
- Yüzer, C. (2019). *Rebii Gorbon: Mimarlık ve Seramik Arasında Bir Kariyer* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yüzer, C., & Cephaneçigil, G. (2021). Rebii Gorbon: Mimarlık ve Seramik Arasında Bir Kariyer. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 38(1), 1-22.
- Zevi, B. (2021). *Mimarlığı Görebilmek*. Çev. A. Tümerterkin. Arketon Yayınları. (Orijinal çalışma 1948'de yayımlandı)
- Zhang, X., & Wen, K. H. (2020). A Model Process of Integrating Context of Local Culture for Pre-Development Stage in the Design of Cultural and Creative Products Using Macao's Historical Buildings as an Example. *Sustainability*, 12(15), 6263. <https://doi.org/10.3390/su12156263>

EKLER

- EK 1** Şekil 2.22
- EK 2** Etik kurul onayı
- EK 3** Değerlendirme ölçeği soruları



EK 1 Şekil 2.22



EK 3 Değerlendirme ölçeği soruları

Çini-Seramik Tasarımının Mimari Tasarım ile İlişkisinin Anlaşılmasına Yönelik Bir Araştırma

Bu ölçek, seçili yapılardaki çini-seramik tasarımının mimari tasarım ile ilişkisine dair veri toplayabilmek amacıyla hazırlanmıştır. Çini, pişmiş toprak yapı malzemesi olarak yapılarda kullanılmaktadır. Yüksek dayanımı, canlı ve parlak renkleriyle mekanlarda çoğu zaman ayırt edici bir malzeme konumundadır. Aynı zamanda çininin estetik, kültürel, sembolik, işlevsel amaçlarla yapılarda tercih edildiği bilinmektedir. Çalışma kapsamında yapılan literatür araştırmasıyla, çininin mimari tasarımla ilişkisinin temel tasarım ölçütleri aracılığıyla değerlendirilebileceği görülmüştür. Bu nedenle temel tasarım ilke ve öğelerini odağa alan Likert tipi sorular oluşturulmuştur. Katılımcıların, görsel içeren soruları fotoğraflardaki mekan ve çini örneklerine göre cevaplandırması beklenmektedir.

Araştırma verileri, TÜBİTAK 2244 Sanayi-Doktora Programı Üniversite-Sanayi İşbirliği Modeli ile desteklenen 119C148 numaralı proje kapsamında çalışılan doktora tezinde kullanılacaktır.

Katkılarınızdan dolayı şimdiden teşekkür ederim.

Ölçek sorularının uygulanabilmesi için Bursa Uludağ Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Araştırma ve Yayın Etik Kurulu'ndan gerekli izin alınmıştır.

İmran Satış Atar
Doktora Öğrencisi
Bursa Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

Doç. Dr. Miray Gür
Tez Danışmanı
Bursa Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

* Zorunlu soruyu belirtir

1. E-posta *

2. Cinsiyet *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kadın
- ☐ Erkek
- ☐ Belirtmek istemiyorum

3. Yaşınız *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ 19-22
- ☐ 23-30
- ☐ 31-45
- ☐ 46-60
- ☐ 61-75
- ☐ 76 ve üzeri

4. Mimar olarak hangi alanda faaliyet gösteriyorsunuz? *

Uygun olanların tümünü işaretleyin.

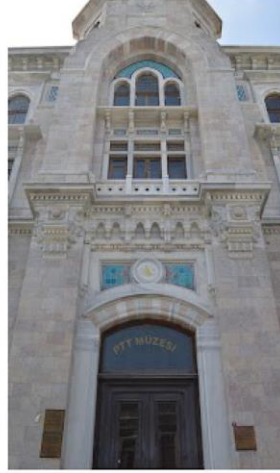
- ☐ Öğrenci (Lisans)
- ☐ Öğrenci (Lisansüstü)
- ☐ Üniversitede akademik ortam / eğitim öğretim ortamı
- ☐ Mimarlık ofisi

5. Çini renk niteliğiyle, dış cephe elemanlarının ve girişin tanımlanmasında destekleyici rol oynamaktadır. *

Evakimyan Han (Yazar arşivi, 2023)



Sirkeci Büyük Postane (Yazar arşivi, 2023)



Bilimer Yalısı (Ennaç, 2020)



Beşiktaş İskelesi (Yazar arşivi, 2023)



Çapa Fen Lisesi (Çapa Fen Lisesi, 2022)



Vedat Tek Evi (Yazar arşivi, 2020)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

6. Renk ve doku nitelikleriyle diğer malzemelerden farklılaşan çininin, kontrast ve zıtlık etkisiyle mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim. *

Milli Emlak Dükkanları (Yazar arşivi, 2020)



Deniz Müzesi (Yazar arşivi, 2022)



Beşiktaş İskelesi (Yazar arşivi, 2021)



Kadıköy Şehremaneti (Yazar arşivi, 2021)



Mürver Restaurant (Yazar arşivi, 2023)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

7. Çini yüzeylerin cephedeki doluluk-boşluk oranlarına, pencere ve giriş boyutlarına göre düzenlenmesinin yapıların tasarım yaklaşımına uygun olduğu düşüncesindeyim. *

Milli Emlak Dükkanları (Yazar arşivi, 2020)



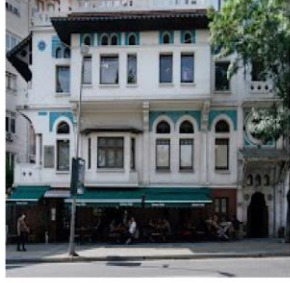
Çapa Fen Lisesi (Yazar arşivi, 2023)



Sirkeci Büyük Postane (Yazar arşivi, 2021)



Vedat Tek Evi (Yazar arşivi, 2020)



Kadıköy Şehremaneti (Yazar arşivi, 2021)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

8. Çini yüzeylerin cephe oranlarını ve strüktürel oranları ön plana çıkarmasının mimari tasarımı desteklediği düşüncesindeyim. *

Milli Emlak Dükkanları (Yazar arşivi, 2020)



Haldun Taner Sahnesi (Yazar arşivi, 2021)



Vedat Tek Evi (Yazar arşivi, 2020)



Kadıköy Şehremaneti (Yazar arşivi, 2021)



Sirkeci Büyük Postane (Yazar arşivi, 2021)



Beşiktaş İskelesi (Yazar arşivi, 2021)



Çapa Fen Lisesi (Yazar arşivi, 2023)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

9. Çini kompozisyonun/yüzeyin tasarlanmasında tekrar ilkesinin yer almasının mekanın tasarım yaklaşımına uygun olduğu düşüncesindeyim. *

Kadıköy İskelesi (Yazar arşivi, 2021)



Bilimer Yalısı (Ennaç, 2020)



Evakimyan Han (Yazar arşivi, 2023)



Rıza Derviş Evi (Örnekt, 2023)



Nespresso Mağazası İstinyepark (İzzet Vakkı, 2022)



Pandeli Lokantası (Ergen, 2018)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

10. Tekrar eden çini kompozisyonlar cephe ritmine katkı sağlamakta ve mimari tasarımı desteklemektedir. *

Evakımyan Han (Yazar arşivi, 2023)



Sirkeci Büyük Postane (Yazar arşivi, 2021)



Kadıköy İşkelesi (Yazar arşivi, 2021)



Çapa Fen Lisesi (Çapa Fen Lisesi, 2022)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

11. Cephedeki çinilerin/çini yüzeylerin simetrik bir denge ile düzenlenmesinin mekan/cephe tasarımına olumlu bir katkı sağladığı düşüncesindeyim. *

Heybeliada Deniz Lisesi (Yazar arşivi, 2023)



Kadıköy Şehremaneti (Yazar arşivi, 2021)



Evakimyan Han (Yazar arşivi, 2023)



Moda Sahne (Depikt, 2013)



Marmaray Sirkeci istasyonu (İzmit Vakfı, 2016)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

12. Çağdaş mimarlık ortamında, asimetrik cephe oranları ile ilişkili olarak çini yüzeylerin asimetrik uygulanmasının simetrik düzene göre mimari tasarıma daha fazla katkı koyacağı düşüncesindeyim. *

Londra Türk Ticaret Merkezi (Kanıpak, 2018)



Koç Üniversitesi Yemekhanesi (İzmit Vakfı, 2000)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

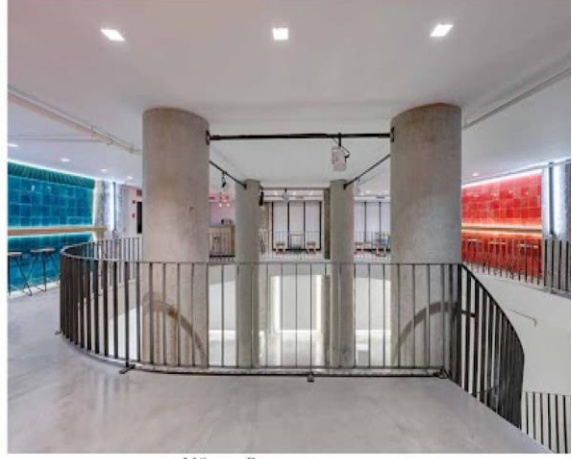
- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

13. Çini, mekanda yönlendirici bir rol oynamaktadır. *

Rıza Derviş Evi (Örnek, 2023)



Moda Sahne (Depikt, 2013)



Marmaray Sirkeci İstasyonu (İznik Vakfı, 2016)



Mürver Restaurant (Yazar arşivi, 2023)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

14. Çini, mekanda/sokakta/yapılı çevrede yönlendirici bir rol oynamaktadır. *

Evakimyan Han (Yazar arşivi, 2023)



Sirkeci Büyük Postane (Yazar arşivi, 2021)



Çapa Fen Lisesi (Çapa Fen Lisesi, 2022)



Kadıköy İskelesi (Yazar arşivi, 2021)



Haldun Taner Sahnesi (Yazar arşivi, 2021)



Heybeliada Deniz Lisesi (Yazar arşivi, 2023)



Deniz Müzesi (Yazar arşivi, 2022)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

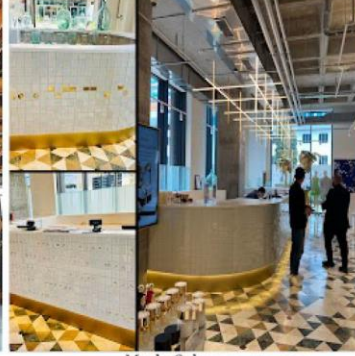
- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

15. Çini yüzeylerin iç mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim. *

Mürver Restaurant (Yazar arşivi, 2023)



Beymen Galataport (İzmit Vakfı, 2022)



Nespresso Mağazası İstinyepark (İzmit Vakfı, 2022)



Rıza Derviş Evi (Eldem, 2010)



Moda Sahne (Depikt, 2013)



Bilimer Yalısı (Ennaç, 2020)



Marmaray Sirkeci İstasyonu (İzmit Vakfı, 2016)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

16. Çini yüzeylerin dış mekanlara, mimari tasarımın dil birliği ve bütünlüğü anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim. *

Evakimyan Han (Yazar arşivi, 2023)



Sirkeci Büyük Postane (Yazar arşivi, 2021)



Çapa Fen Lisesi (Çapa Fen Lisesi, 2022)



Kadıköy İskelesi (Yazar arşivi, 2021)



Beşiktaş İskelesi (Yazar arşivi, 2021)



Milli Emlak Dükkanları (Yazar arşivi, 2020)



Vedat Tek Evi (Yazar arşivi, 2020)



Haldun Taner Sahnesi (Yazar arşivi, 2021)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

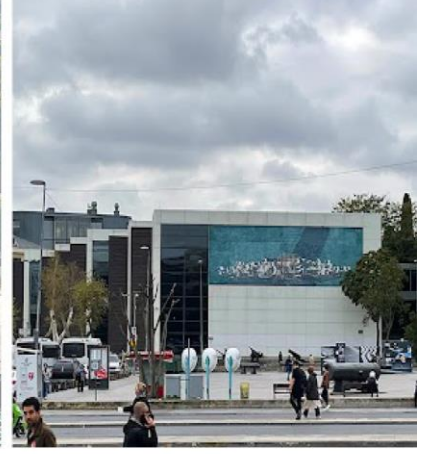
- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

17. Çini yüzeylerde mekanın fonksiyonuyla ilişkili olarak simgesel bir anlamı olmasının tasarımı dil birliği ve bütünlük anlamında katkı sağladığı düşüncesindeyim. *

Heybeliada Deniz Lisesi (Yazar arşivi, 2023)



Deniz Müzesi (Yazar arşivi, 2022)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

18. Dokunun (desenin) kültürel, tarihsel ya da sembolik bir anlamı olduğu düşüncesindeyim. *

Rıza Derviş Evi (Örnek, 2023)



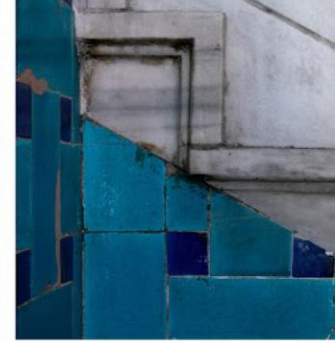
Kadıköy İskelesi (Yazar arşivi, 2021)



Nespresso Mağazası İstinyepark (İzmit Vakfı, 2022)



Vedat Tek Evi (Algan, 2023)



Pandeli Lokantası (Örnek, 2016)

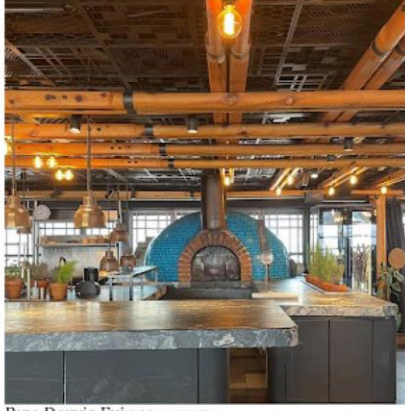


Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

19. Çini, mekan içinde tasarlanmış bir alt mekanın tanımlanmasında destekleyicidir. *

Mürver Restaurant (Yazar arşivi, 2023)



Beymen Galataport (İznik Vakfı, 2022)



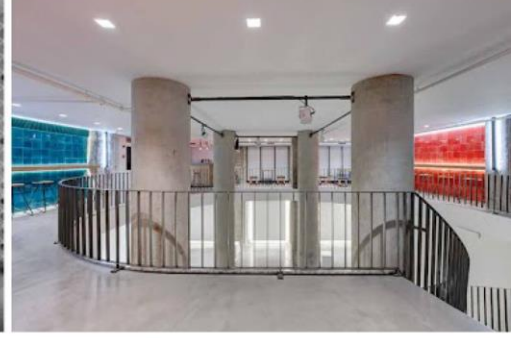
Bilimer Yalısı (Ennaç, 2020)



Rıza Derviş Evi (Eldem, 2010)



Moda Sahne (Depikt, 2013)



Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

20. Bana göre, mimaride kullanılan çini yüzeyler bezeme/süsleme unsurudur. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

21. Bana göre mimaride kullanılan çini yüzeyler mimari tasarıma katkı koyan mimari öğelerdir. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

22. Çini, yapılara estetik bir değer katmaktadır. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

23. Çini, yapılara sanatsal bir değer katmaktadır. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

24. Çini el işçiliği ile üretiliyor olması sebebiyle zanaat, sanat ve dolayısıyla kültürle * ilişkilidir.

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

25. Çini yer ve coğrafyayla ilişkilidir. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

26. Çini geleneksel olana referans verir. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

27. Çini, el işçiliği ile üretildiği için maliyeti fazladır, dolayısıyla kullanıldığı yapıda aynı zamanda ekonomik bir göstergedir. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

28. Pahalı bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

29. Güncelliğini kaybeden bir malzeme olduğu için çininin mimaride kullanımının sınırlı olduğunu düşünüyorum. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

30. Maliyet kısıtı olmasa, tasarımlarımda çiniyi tercih edebilirim. *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

- ☐ Kesinlikle katılmıyorum
- ☐ Katılmıyorum
- ☐ Kararsızım
- ☐ Katılıyorum
- ☐ Tamamen katılıyorum

Bu içerik Google tarafından oluşturulmamış veya onaylanmamıştır.

Google Formlar