

87390

TC
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANASANAT DALI

MALATYA VE ÇEVRESİ GELENEKSEL KONUT
MİMARİSİNİN PLASTİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Yüksel GÖĞEBAKAN

87380

DANIŞMAN
Yrd.Doç. Erol YILDIR

Malatya
Şubat, 1999

Y.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
“Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü’ne”

İş bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan:.....

Adı, Soyadı ve Ünvanı

Üye:.....

Adı, Soyadı ve Ünvanı

Üye:.....

Adı, Soyadı ve Ünvanı

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım,
...../...../

Adı Soyadı ve Ünvanı
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

İnsanlığın doğuşundan günümüze kadar “barınma” en önemli sorunu olmuştur. Bunun içinde her toplum, kendi yaşadığı yöreye uygun mimari yapıları oluşturmuştur. Bu mimari yapılarda tarih boyunca sanatçılara konu olarak kaynaklık etmiştir. Oluşturulan bu resimler tarihsel yapıyı bize anlatan en önemli belgeler olmuşlardır.

“Malatya ve Çevresel Geleneksel Konut Mimarisinin Plastik Açıdan Çözümlemesi” konulu araştırmada, yok olmaya yüz tutan zengin geleneksel mimari motiflerden yola çıkılarak resimler yapılmasının yanında, geleneksel mimarinin günümüz mimarisiyle mukayesesi yapılarak ortaya çıkan olumlu ve olumsuz yanları derinlemesine irdelenmiştir. Gerek fonksiyonel, gerekse estetik açıdan oldukça zengin bir yapıya sahip geleneksel mimari unsurlara dikkat çekilerek, yok olmaya yüz tutan tarihsel ve kültürel değerlerimize gerekli itinanın gösterilmesi gerektiği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda geleneksel mimari elemanların resimsel bir motif olarak kullanılmasıyla, özgün çalışmalar oluşturulmuştur. Oluşturulan bu çalışmalarda ağırlıklı olarak geleneksel mimarinin oldukça zengin görünümlü dış cephe yüzeyi kullanılmıştır. Her ne kadar iç mekanda ele alınmışsa da bu pek belirleyici olmamıştır.

Bu çalışmanın oluşmasında her türlü yardım ve desteğini esirgemeyen danışman hocam Yrd.Doç. Erol YILDIR’a, çalışmalarım sırasında ilgi ve yardımlarından dolayı Yrd.Doç. Adnan YALIM’a, Öğr.Grv.Dr. İsmail AYTAÇ’a ve Arş. Grv. Doğan AKBULUT’a sonsuz teşekkür ederim

Şubat, 1999

Malatya

Yüksel GÖĞEBAKAN

ÖZET

“Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisi”, dönemin toplumsal ve kültürel yapısını açıklamak gibi sosyal bir görevi üstlenmesiyle birlikte, tarihe de tanıklık yapmaktadır. Bir yörenin kültürel zenginliğini yansıtan en önemli unsurlardan birisinin mimari yapılar olduğu dikkate alınırsa, Malatya Geleneksel Konut Mimarisi’de yörenin zengin kültürel yapısı hakkında bize bilgi vermektedir. Geleneksel mimari yapılarla günümüz mimarisi arasında teorik bir mukayeseye gidilmiş olup, günümüz mimari yapılarının oluşumu ve kültürel yapısı ile mimari arasındaki bağ ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Mimarinin temel amacı olan, insana uygun çevreler yaratmak ve bu yüzden de “doğru, sağlıklı ve kültürle örtüşen” yapılar yerine, bilinçsizce hiçbir dayanağı olmayan yapıların oluşturulmasına doğru bir mimari yapılanmanın hazin sürecini gözler önüne sermek gibi bir gayede çalışma kapsamında ele alınmıştır. Uyumlu çevre anlayışının kaybolduğu, yerini kopyelere bıraktığı bir mimari anlayış.

Yine tez kapsamı içerisinde mimari konulardan yararlanan sanatçıların bazıları da (gerek yabancı gerekse yerli) ele alınmıştır. Bu sanatçıların bir çoğu yaşadığı döneme göre, mimari yapılanmaların gerek olumlu gerekse olumsuz yönlerini ele almışlardır. Bu sanatçıların resimlerinde mimari yapıları ele alış biçimleri, yorumları ve farklılıkları değerlendirilmiştir. Bunların içerisinde özellikle 20.y.y. sanatçıları ön plana çıkartılmıştır. Modern yapılar içerisinde sıkışan sanatçının tepkisini yansıtan resimler, günümüz insanının psikolojik yapısını da su yüzüne çıkarması açısından da önemli mesajlar vermektedir.

Hazırlanan bu araştırmanın birinci bölümünde; korunma içgüdüsünden kaynaklanan barınma ihtiyacıyla birlikte başlayan mimari yapılanmalar, süreç

açısından yüzeysel bir şekilde ele alınmış olup, bununla beraber, mimari yapıları konu olarak ele alan sanatçılar incelenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde; Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisi'nin oluşumunu belirleyen etkenler, kullanılan yapı malzemeleri ve mimarinin bölümleri ele alınmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde; mimari unsurların plastik bir öge olarak ele alınış süreçleri ve devamında, oluşturulan uygulamaların açıklamaları ve resimler yer almaktadır.

Araştırma kapsamında oluşturulan resimlerde mimari yapılar bir imge olarak kullanılmıştır. Oluşturulan özgün çalışmaların tümünde mimari unsurlar belirleyici olmuştur. Mimari içerisindeki yapısal elemanlar tuval düzlemi üzerine resimler unsurlar olarak yansıtılmıştır.

SUMMARY

“Tradifional building achitecture ot Malatya and its surrounding” does not only explain the social and cultural structure of era, with undertaking the social duty, but gives evidences to the history as well. When architecteral constructions are considered as one of the most important factors that reflects cultural richness of a region, traditional building architecture of Malatya gives us information about rich cultural structure of the region. A theorical comparison has been made between traditional architecture constructions and today’s architecture. The connection between the formation, cultural structure ot today’s architectural buildings and architecture itself has been discovered. The basic arm of architecture is to create suitable surroundings for human beings and in this study an important aim has been taken into eansideration, which is to bring at hand the deplorable process of architectural constructions which goes towards constructions of buildings which are made unconsciously and having no supports, instead of right, healthy and cultural buildings. There is an architectural understanding in which well-adjusted, envioronmental understanding is lost and leaving its place to the imitations.

In addition to that, In my study, some of the artist who benetit from architectural subjects are taken in (both demestic and foreign artists) most of tehese artasits dealt with both positive side and negative side of the architectural constructions according to era in which they lived. In the pictures of these artists the way of handling the architectural constructions and their commends and differences have been assessed. Among these artists, particualarly the artists of 20 th century were be come most important the picture which refleets the creation of the artist who was stuck in the modern work give importand messages about revealing the psychological state of today’s people.

In the first chapter of this study architectural constructiona wich are stating with the need of residence that stems on instictprotection are studied on superficially and artists who take in hand the architectural buildings as asubject are examined too.

In the second chapter of the research, the agents that determines the formation of tradional building architecture of Malatya and its surroundings and building equipments and sections of architecture are taken in hand.

In the third chapter of the study, the process in which architectural items are dealt with as a plastic factor and consecutively the pictures and explanaxion of applied formation are contained.

Architectural buildings are used as a image in the picture that was formed in the content of research. In the delicate studies, architectural items has be come distinctive, constructional items in the architectural formation are reflected on the plane canvas as picturesque items.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
-ÖNSÖZ.....	I
-ÖZET.....	II
-SUMMARY.....	IV
-İÇİNDEKİLER.....	VI-VII
-RESİM DİZİNİ.....	VIII-IX
 I.GİRİŞ.....	 1
A-İNSANIN KORUNMA İÇGÜDÜSÜ.....	3
B-BARINAK VE KONUT GELİŞİMİ.....	4
C-KENT MİMARİSİ VE ÇEVRE.....	5
D-MODERN KENTLER VE SORUNLAR.....	9
E-MİMARİ ELEMANLARIN RESİM SANATI İÇERİSİNDEKİ YERİ.....	 17
 II.MALATYA VE ÇEVRESİ GELENEKSEL KONUT MİMARİSİ	
A-MİMARİNİN OLUŞUMUNU BELİRLEYEN ETKENLER.....	38
1. Tarihsel Yapı.....	38
2. Kültürel Yapı.....	40
3. Coğrafi Faktör.....	47
4. Bölgenin İklimi.....	49
B-MİMARİDE KULLANILAN YAPI MALZEMELERİ.....	50
1. Taş.....	50
2. Ağaç (Ahşap).....	51
3. Kerpiç.....	52
4. Demir.....	53
C-MİMARİNİN BÖLÜMLERİ.....	54
1. Dış Cephe Yüzeyi.....	56
2. Selamlık Bölümü.....	59
3. Giriş Katı Bölümü.....	60
4. Üst Kat (2.Kat) Bölümü.....	60
5. Çatı Altı Katı Bölümü.....	62
6. Avlunun Durumu.....	63
a. Tandır Örtmesi.....	63
b. Ahır, Samanlık ve Kümes.....	63
c. Kuyu.....	64
d. Ayak Yolu.....	64
7. Bahçe.....	64

III. MALATYA VE ÇEVRESİ GELENEKSEL KONUT MİMARİ UNSURLARININ PLASTİK BİR ÖĞE OLARAK ELE ALINIŞ SÜREÇLERİ.....	66
1. Biçim.....	66
2. Kompozisyon.....	69
3. Renk.....	72
4. Açık-Koyu.....	74
5. Boya Kullanımı (Teknik).....	75
IV. UYGULAMALARLA İLGİLİ AÇIKLAMALAR.....	77
1. Birinci Grup Uygulamalar.....	81
2. İkinci Grup Uygulamalar.....	85
3. Üçüncü Grup Uygulamalar.....	89
-RESİMLER VE UYGULAMALAR.....	99
-SONUÇ.....	135
-KAYNAKÇA.....	137

RESİM DİZİNİ

- I. Jacob Augst Riis, “5 cent’e Konaklama Yeri”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,.....Sayfa 102
- II. Stefano di Giovanni Sassetta, “Assisili Aziz Francesco Dünyasal Babasını Reddeyior”, Pano Üzerine Tempera, 87,5x52,5cm
National Gallery, Londra, 1444.....Sayfa 103
- III. Georgia O’Keeffe, “Işıyan Bina”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121,9x76,2cm, Fisk Üniversitesi, Nashville, 1927.....Sayfa 104
- IV. Charles Sheeler, “Pencereler”, 81,3x51,1cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Hirschl ve Adler Galleries inc, New York, 1951.....Sayfa 105
- V. Charles Sheeler, “Mimari Kadanslar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....Sayfa 106
- VI. Charles Demuth, “Bina Soyutlaması”, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....Sayfa 107
- VII. Edward Hopper, “New York Sineması”, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....Sayfa 108
- VIII. Frantiset Kupka, “Katedral”, 180x150cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kunsthalle, Mannheim Özel Koleksiyon, 1913..... Sayfa 109
- IX. David Hockney, “Daha Büyük Bir Sıçratma”, 243,8x243,8cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Tate Gallery, 1967.....Sayfa 110
- X. Osman Hamdi, “Gebzeden Manzara”, 75x119cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1881.....Sayfa 111
- XI. Hoca Ali Rıza Bey, “İstanbul’da Bir Sokak”, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....Sayfa 112
- XII. Turan Erol, “Kırmızı Ev”, 79x99cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.....Sayfa 113
- XIII. Ercüment Kalmık, “Doğu Anadolu Köyü”, 40x110cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.....Sayfa 114
- XIV. Oya Katoğlu, “Bursa’dan”, 55x80cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.....Sayfa 115

1. Eskiiz (1), 17,5x22 cm, Kağıt üzerine Kara kalem, 1997.....Sayfa 116
2. Eskiiz (2), 27,5x35,5cm, Kağıt üzerine Çini mürekkep, 1997.....Sayfa 117
3. Eskiiz (3), 24,5x34,5cm , Kağıt üzerine Pastel boya, 1997.....Sayfa 118
4. Eskiiz (4), 25x34,5cm, Kolaj, 1997.....Sayfa 119
5. Eskiiz (5), 25x35cm, Kağıt üzerine Karışık teknik, 1997.....Sayfa 120
6. Eskiiz (6), 25x35cm, Kağıt üzerine Karışık teknik, 1997.....Sayfa 121
7. İsimsiz (1), 100x130cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1997.....Sayfa 122
8. İsimsiz (2), 100x130cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1997.....Sayfa 123
9. İsimsiz (3), 100x130cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1997.....Sayfa 124
10. İsimsiz (4), 100x130cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1997.....Sayfa 125
11. İsimsiz (5), 100x130cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1997.....Sayfa 126
12. İsimsiz (6), 89x1116cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1997.....Sayfa 127
13. İsimsiz (7), 89x1116cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1997.....Sayfa 128
14. İsimsiz (8), 89x1116cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1998.....Sayfa 129
15. İsimsiz (9), 89x1116cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1998.....Sayfa 130
16. İsimsiz (10), 89x1116cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1998.....Sayfa 131
17. İsimsiz (11), 89x1116cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1998.....Sayfa 132
18. İsimsiz (12), 100x130cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1998.....Sayfa 133
19. İsimsiz (13), 150x101cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1998.....Sayfa 134
20. İsimsiz (14), 150x101cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1998.....Sayfa 135
21. İsimsiz (15), 150x101cm, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1998.....Sayfa 136

I.GİRİŞ

İnsanoğlu toprağa yerleşerek ve mimari yapılar inşa ederek, kültürel değerleri ve birikimleriyle ulus olma özelliğini kazanmıştır. Toplum, kendi içerisinde değer yargıları oluşturmuş olup bu değer yargıları o toplumun kültür uğraşısını belirlemiştir.

Bir yerleşmenin örüntüsünü ve biçimini belirleyen ana etmenlerden birisi bu yerleşmenin kurulduğu alanın doğal nitelikleridir. Yöre insanının yapısı, çevrenin doğal yapısı, iklim koşulları, doğal kaynaklar ve doğal ulaşım yolları, bölgenin mimari yapısını belirleyen önemli unsurlar olduğu incelenmiştir. Ayrıca kenti kuran, içinde yaşayan insanların değer yargılarının ruhsal ve maddi ihtiyaçlarının, toplumsal ve politik yaşam biçimlerinin, üretme ve sanatla ilgili becerilerinin de, kentin biçimlenişini en az doğal koşullar kadar etkileyen faktörler olduğu da irdelenmiştir. Bahsedilen unsurların, insanoğlunun mimari yapılarla tanışmasının sonucunda belirleyici unsurlar olduğu gözlenmektedir. İnsanoğlu yaşamı boyunca mimari yapıları belirlemede bu unsurlara bağlı kalmak zorunda kalmıştır.

İnsanoğlu, yaşamının olanaklarını sağlamak için, içinde bulunduğu doğal öğeleri işlemiş, ister fiziksel, ister tinsel açıdan yada ikisinden de görülsün, yaşanılır duruma soktuğu çevresi, onun kültür evreni olmuştur. O günkü koşullarıyla oluşturmuş olduğu kültürüyle hiçbir zaman yetinmeyerek ilkeliliğinden bu yana çevresi ile kültürünü zamana göre ayarlamış ve geliştirmiştir. Değiştirdiği daha iyi bir ortam için savaş vermek, bu ortamı zamana göre geliştirme sorumluluğu, insanın kültürünün en önemli koşulları olmuştur. Bireysellikten çok toplumsallık arz eden kültürel yapı, yüzyıllar

boyu birçok milletin ikamet ettiği bir bölge olan Anadolu'da, farklı milletlerin oluşturduğu birikim, büyük kültür ortamı sağlamış ve bu kültür ortamı toplumun mimari yapısını da etkilemiştir. Milletler, toplumlar, coğrafya ve iklimler arası farklar bölgelerin mimari yapısını belirleyen önemli unsurlar olmuştur.

İnsanın yaşamını sağladığı fiziksel bir ortam olan ev, kişinin barınma ihtiyacını karşılayan bir mekan olmanın yanında kendini oluşturduğu bir ortamdır. İnsan, canlılar içerisinde düşünen, teknolojiyi kullanan ve hayatın zorluklarıyla çarpışarak yaşamını sürdüren bir varlık olarak, evinde doğar, büyür, ekonomik faaliyetlerde bulunur ve mensubu olduğu toplumun bir üyesi olarak ömür sürer. Bundan dolayıdır ki aynı zamanda kültürel bir konuma da sahiptir. Rahat bir ortamda yaşayabilmek için kendisine yapısal çözümler üretmeye çalışan insanoğlunun, mimarlık tarihine baktığımız zaman tek katlı kulübelere apartmanlara kadar, sürekli daha iyi yaşayabileceği konut ve çevre oluşturma gayreti hayatındaki en önemli amacı olmuştur. İnşa ettiği evinde bütün ihtiyaçlarını karşılayacak çözümler arayan birey, içinde yaşadığı evin tasarımını, iç donanımını ve bir çok yapı faaliyetlerini bir taraftan estetik beğenisine göre diğer taraftan da mimarini oluşumunu belirleyen diğer unsurlara göre belirlemeye çalışmıştır.

Bireyin yaşamında fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik açıdan oldukça önemli yer tutan mimari yapılanmalar, toplumun bir ferdi olan sanatçı veya sanatçı kişiliğe sahip insanları, gerek sorunsal gerekse estetiksel açıdan her zaman kendine bağımlı kılan unsurlar olmasının yanında, toplumun kültürel kimliği hakkında verdiği bilgiden dolayı, tarihi bir belge niteliği de taşımaktadır.

A. İNSANIN KORUNMA İÇGÜDÜSÜ

Korunma, bütün canlıların yaşamını sürdürebilmesi için gerekli olan en önemli unsurlardan bir tanesidir. İnsanoğlu da yaşamını sürdürebilme gayreti içerisinde korunmayı, temel unsurlardan biri olarak belirlemiştir. Buna göre bazı araştırmacılar; “insan yaşamını etkileyen etmenlerin en önemlilerinin “beslenme”, “korunma” “üreme” olduğunu söylemektedirler.¹

Korunma içgüdüğü bütün canlıları doğal çevrenin getirmiş olduğu zorluklardan etkilenmemeleri için özel bir yapı eylemine zorlayarak, doğadaki bütün canlıların fiziki yapılarına ve yaşadığı coğrafi bölgeye göre oldukça ilginç biçimli yuvaların oluşmasını sağlamıştır. İlkel insanın saklanmak, gizlenmek ve sığınmak gibi evrensel bir özellik taşıyan bu tür yapı faaliyetlerine girmeden önce doğada mevcut olan doğal sığınakları kullandıklarını görmekteyiz. Bu konuda Kuban şu yorumu yapmaktadır;

“Büyük cüsseli canlılar içerisinde yalnızca insanlar, toplumsal evrimlerinin belirli bir aşamasına geldikten sonra, büyük ölçüde bir yapı üretimi gerçekleştiriyorlar. Canlı varlığın korunma içgüdüğü, onu ittiği yapıcılık, temelde, canlıyı çevreden ayırma işlemidir. Yani bir yalıtmadır. Özel bir kavram olarak kullanıldığı anlamda yapı, canlıyı içine alan, onu evrensel boşluktan ayıran bir boşluk parçası olarak belirlemektedir.”²

Buna göre kuşlar, arılar, karıncalar ve tüm canlılar yaşamlarını sürdürebilmek için kendilerini koruyabilecekleri yuvalar inşa etme zorunluluğu duymuşlardır.

Yapılan araştırmalar sonucunda buzul çağı insanının yaşamına yönelik Andan Turani'nin ilginç bir yaklaşımı vardır.

¹ -Aleaddin Şenel, *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1996, s.15

² -Doğan Kuban, *Mimarlık Kavramları*, Yem Yayın, İstanbul 1992, s.14

“Buzul çağı insanları mağarada yaşamamaktaydılar. Şimdiye kadar yapılan bütün kazılarda mağaralarda oturduğuna dair en ufak bir ize rastlanmamıştır. Bu çağ insanı, üzeri hayvan postları ile örtülmüş (halen Eskimoların yaptığı gibi) kulubelerde veya yere kazılmış ve gene üzeri hayvan postları ile örtülmüş çukurlarda oturuyordu”.³

Bu tespitten hareket ettiğimiz zaman ilkel insanın, araçların yardımıyla mağaraların yanında kendi inşa ettikleri yapılarla doğadaki güçlüklerden korunmaya çalışmış olduklarını görmekteyiz.

B.BARINAK VE KONUT GELİŞİMİ

Yapı tarihi av peşinde koşan ilkel göçebe toplumların sığındıkları doğal barınakların yerini, toprağı işlemeyi başaran insanların yaptıkları ilkel konutlar ve tapınakların almasıyla başlar. İlk yapıların, küçük toplulukları hava etkilerine, vahşi hayvanlara ve başka insan topluluklarına karşı korumak için bir işlevi vardır.

Yapılan arkeolojik kazılar sonucunda, toprağa yerleşmenin ilk izlerinin görünmesinden sonra, ilkel insanın araç kullanmasının vermiş olduğu bir etki ile ağaçların baltalar ile düzeltilip, ev döşemelerinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Toprağa yerleşen ilkel insanın devlet kavramı ile daha tanışmadığı, bunun yanında yazının bilinmediği, askerlik kavramının düşünülmendiği ve buna paralel olarakta anıtsal mimarlığın yeni plana dayanan ölçü kavramlarından yararlanılmış bir yapı sanatının henüz oluşmaya başlamadığı görülmektedir.

Mimarinin kulübe anlayışının dışına çıkmadığı bu dönemde, ilkel insan dayanıksız doğal malzemeleri ile yaşamını sürdürmeye çalışmıştır.

³ -Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s.27

Tam anlamıyla toprağa sahip olmayan bu insanlar, ilkel köylüler halinde yaşamlarını sürdürmekteydi. Devletin toplumlar arasında görülmesine kadar yaşamış halkların yapıları arasında ne saray, ne anıtsal mezar, ne de tapınak yer almaktadır. Bu yapılar ancak toprağa yerleştikten daha sonraları oluşmaya başlamıştır.

Toprağa bağlanmasının sonucunda kentler kurulmaya başlamış ve bu kurulma beraberinde askerlik düzenini, yöneten-yönetilen ilişkisini de getirmiştir. Bu ilişki sivil mimarinin anıtsal özelliklerinin de doğmasına sebep olmuştur.

“Toprağa yerleşmeye başlayan ilkel insanların kentlerin etrafını kalın duvarlarla çevirdiklerini, yöneticilerine layık yapılar inşa ettiklerini ve bununla birlikte gerçek mimari yapılanmanın oluşmaya başladığını görmekteyiz”.⁴

Yavaş yavaş kentlerde toplanmaya başlayan ilkel insanı çevreden ayıran özel bir boşluk ortaya çıkmaya başlamıştır. “Mekan” diye adlandırdığımız bu özel boşluk mimariyi diğer yapı eylemlerinden ayırmaktadır. Artık insan kendini korumak için yapmış olduğu mimari yapıları, o bölgenin coğrafi yapısının yanında toplumun belirlemiş olduğu normlara da uygun olara inşa etmeye başlamıştır.

C. KENT MİMARİSİ VE ÇEVRE

İlkel insanın yerleşik hayata geçmesiyle birlikte, gerek yardımlaşma açısından gerekse doğal şartlara karşı korunmak açısından olsun beraber yaşama zorunluluğu doğmuştur. Bu zorunluluklar insanları ayrı merkezlere

⁴ -Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1974, s.23

çekmeye başlamış ve bu da kent kavramının doğmasına sebep olmuştur. Bazı araştırmacılar bu konuda;

“İnsanın tarihsel, toplumsal-kültür çevresinin oluşturmaya uğraşımının en önemli aşamalarından biri “kent” dir. Kent, kentsel oylumlara ortak kullanım alanları, kamu ve sivil yapılarıyla, çevreyi yaratan simgeleri içerir....”⁵ demektedirler.

Artık, insanlar yaşamlarını daha iyi sürdürebilmek için kentlere akın etmeye başlamış, kentlere akın eden insan toplumsal bir varlık haline gelmiş, kendi sorumluluğunun yanı sıra çevre bilincinin de oluşmasını sağlamaya başlamıştır. Çünkü kent içerisinde yaşayan insan, kendi sorunlarının yanında kentin sorunlarıyla da (savunma, imar,memuriyet) ilgilenmek zorunda kalmıştır.

Bu nedenledir ki insan, çevresine istediği şekilde değiştirebileceği bir unsur olarak bakmış ve doğal çevreyi kendi yapıtlarıyla değiştirmeye başlamıştır. Kuban’a göre, “insanoğlunun çevresini düzene sokması Taş Çağının karanlıklarında başlamaktadır.”⁶

İnsanın gelişmesi, kişiliğinin oluşumu, mutluluğu, yaşamı, düşüncesi hiç kuşkusuz içinde yaşadığı çevrenin niteliklerine bağlıdır. Bu bağlamda kişinin hayat felsefesini içinde yaşadığı çevre belirlemektedir. Çevrenin bu etkisi kendini aileden aileye, mahalleden mahalleye, kentten kente ve ülkeden ülkeye farklı bir şekilde göstermektedir. Kişinin içinde bulunduğu çevre, niteliklerinin bütün gereksinimlerini karşılamalıdır. İnsanın içinde yaşayacağı çevrenin havasının-suyunun-toprağının sağlığınca; sosyal, politik, yönetsel, kültürel, sanatsal vb. düzeyinin sağlığı da onun varolma koşuludur.

⁵ -Cengiz Bektaş, **Kimin Bu Sokaklar, Alanlar, Kentler**, Alan Yayıncılık, İstanbul tarihsiz, s.35

⁶ -Doğan Kuban, **a.g.e.**, s.9

Dolayısıyla her uygarlık, kentlerini toplumsal ve kültürel örgütlenmenin gereklerine göre meydana getirmiştir. Kentin gittikçe daha geniş bir biçimlendirme isteğine uyacak fiziksel düzeyde bir bütün oluşturması, toplumun örgütlenmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Bektaş, çevrenin insan yaşamını belirleyişindeki rolünü şöyle açıklamaktadır.

“İnsan için yaşamını daha nitelikli sürdürebileceği bir çevre oluşturabilmenin ilk adımı “yuva”yı yaratmaktır. Böylece önce yapılar, yapıların arasında yollar, yolların bulunduğu yerlerde alanlar, sonunda kentler oluştu. Kentsel çevrede insan, öteki insanlarla çakıl taşları gibi sürtüşe sürtüşe insan olmayı öğrendi. Kısacası önce insan kenti yarattı, sonra da bugün anladığımız anlamdaki insanı kent yarattı”.⁷

Bu bağlamda, bireysellikten çok toplumsallık ifade eden çevre, “insanı çevreleyen fizik ve somut alem, insan için varolan şeyler, insan üzerindeki manevi ve ahlaki olarak etki yapan şey, insanın mevcut olma ve hazır olma şartları”⁸ olarak değerlendirilmiştir.

İnsan, kent içerisinde yaşamını daha iyi sürdürebilmesi için çevresi ile uyum içerisinde olma zorunluluğunu hissetmiş, çevreyle olan uyum yalnız insanın kişisel tavırlarıyla kalmamış aynı zamanda yaşam biçimini de belirlemiştir. İşte yöresellik ve kültür birliği de bu uyum içerisinde oluşmaya başlamıştır. Birey yaşadığı toplumun belirlemiş olduğu normlara uymak zorunda kalmıştır. Mimari yapılarında, “içinde yer aldığı kentsel yada doğal çevreye ters düşmeyerek, onun bütünlüğünü bozmayacak”⁹ biçimde

⁷ -Cengiz Bektaş, “Mimarlık Yapıtlarında Sanat”, Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, H.Ü.G.S.F.Y., Ankara 1991, s.23

⁸ -S.Hayri Bolay, Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü, Akçay Yayınları, Ankara 1996, s.15

⁹ -Metin Sözen-Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1994, s.59

belirlenmesi o toplumun belirlemiş olduğu bir norm olarak düşünölebilir. Günümüzün birçok gelişmiş ölkelerinde yapının çevreye uyması yasal bir zorunluluktur.

“İngiltere’de bir yapı ister kentsel, ister kırsal, isterse de doğal çevrede yer almak için planlansın, tasarımı uyumluluk açısından bazı kamu kuruluşlarınca denetlenmeden ve onaylanmadan inşa edilmez”.¹⁰

Toplumun ekonomik, politik yapısını ve teknolojik olanaklarını ve kültürel ve sosyal eğilimlerini yansıtan çevrenin, “doğal ve yapma, fiziksel çevrenin bir sahne gibi yaşantımızı sınırlandırdığını, yönlendirdiğini, belkide bir ölçüde tanımladığını görebiliyoruz. Orman içinde veya deniz kenarında. dağda ve ovada. köyde yada büyük kentlerde yaşayanların, bahçeli evlerde yada gökdelenler arasında ömrünü geçirenlerin fizyolojik yaşantılarının aynı olmadığını saptamıştır.”¹¹

Gerek tek tek yapıların, gerekse - bunların biraraya gelerek oluşturdukları çevrenin, yalnızca insanların biyolojik gereksinimlerini karşılayan işlevsellik değil, aynı zamanda insanın psikolojik entelektüel gereksinimlerini karşılayan estetik niteliklerde göstermesi gerekir. Önceleri işlevselliği ön plana çıkarılarak oluşturulan mimari yapılar, daha sonraları birey ve toplumların estetik anlayışına göre biçimlendirilmiştir.

Kentlerin oluşmasından sonra “devlet” fikri ortaya çıkmıştır. Devlet fikrinin benimsenip uygulanması yeni bir dönemin başlangıcı sayılmış ve birçok yeni oluşumu beraberinde getirmiştir. Devam eden süreç içerisinde saray, tapınak, anıtsal mezar ve kale gibi mimari yapılar yaygın bir şekilde

¹⁰ -Sözen – Tanyeli, a.g.e., s.59

¹¹ -Doğan Kuban, a.g.e., s.9

kullanılmaya başlamıştır. Monarşik bir yapıya sahip olan bu dönemde sivil mimari ikinci planda kalmıştır.

İnsanlar 18.yy'a kadar büyük bir şevk ile kentlere akın etmeye başlamış, kırsal kesimden akın eden bu insanlara kent yaşamı çok cazip gelmiştir. Kentin, "kültürü, eğlencesi", "yapmacık yaşam" ve "yapay cennet" doğanın güzelliklerinden daha çekici bulundukları gibi, daha tinsel ve anlamlı olarak" ¹² değerlendirilmiştir. Haliyle kentler kalabalıklaştıkça içinde yaşayan bireylerin ihtiyaçlarını karşılamada yetersiz kalmaya başlamıştır. Endüstri devrimiyle fabrika ve iş imkanlarının şehirlerde yoğunluk kazanması da kırsal kesimdeki insanları kentlere çeken başlıca etkenlerden birisidir. Nitekim makinenin kontrolü altına giren işçi sınıfıda bu dönemde doğmuştur.

D.MODERN KENTLER VE SORUNLARI

Kırsaldan kente akın eden insanların bu göçü birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Zaten kendi bünyesindeki insanların ihtiyaçlarını yeterince karşılayamayan kentler, akın eden kırsal kesim insanıyla dolup taşmıştır. Bu ani nüfus artışı kentlerdeki sorunların üzerine sorun katmış; sağlık, elektrik, barınak, eğitim, altyapı vb. gibi hizmetleri hazır olmayan kentlerde, çarpık kentleşme baş göstermiştir.

Sanayi devrimi ile birlikte yaşanan büyük değişim sonucunda bu değişimden en çok etkilenen de, kentler ve o kentlerde yaşayan insanlar olmuştur. Kent yaşamına oldukça bağlı ve hayran olan insanın yerini kentten kaçan kaçamasada zorunlu olarak orada yaşamaya bırakılan 20.yy insanı almıştır.

¹² -Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s.363

Birçok kaynakta büyük kentlerde kaybolan, yabancılaşan, sağlığını ve psikolojik dengesini yitiren insancıklardan devamlı söz edilmektedir. Buna göre, çağdaş gelişmelerin sonuçlarından da anlaşılabilceği gibi doğal çevrenin değışmesi ve doğal çevre ile insan yapısı arasındaki dengenin bozulması, kişinin fizyolojik ve psikolojik sağlığını da olumsuz olarak etkilemektedir. Havası, suyu kirlenen, yeşili canlı varlıkları yok olan doğal çevre, biyolojik yapımızın henüz dayanabildiği, fakat kısa bir sürede dayanamayacağı bir bozulma süreci içine girmiş, gittikçe daha çok mekanik araçlara bağlanan çağdaş insan yaşantısı, fiziksel çevre ve insan arasındaki ilişkilerin yeniden düşünülmesinin gerekip gerekmediği sorusunu ortaya çıkarmıştır. Günümüz kentlerinin uçsuz bucaksız büyümesi ve sanayinin kontrolsüz gelişmesinin sonucu doğal çevrenin, insan sağlığını tehdit edecek ölçüde yozlaşmasına yol açması olduğu yine birçok kaynaktan tespit edilmektedir.

Endüstrileşmeyle gelen üretim biçimi daha sınırlı alanlara yönelik uzmanlık ve iş bölümünü doğurmuş ve daha çok üretim tüketim anlayışı, her şeyin gün geçtikçe iyice sınırlandığı bir yaşam tarzında, kendisine çok az zaman ayıran, isteklerini yerine getiremeyen, duygularını giderek unutan; kendisi ile diyalog kuramayan, kendisine yabancılaşmaya başlamış bir insan tipi yaratmıştır. Oluşan bu insan tipi, “yığın insan olarak özgür insana yabancıdır. Ne sunulmuşsa kabullenen, eleştirel düşüncede ve istenç varlığı olmaktan uzaklaşmaktadır”.¹³

Teknolojinin giderek gelişmesiyle birlikte, “hayatın giderek parçalandığı, kentlerin canavarca bir üstünlük ve baskı gösterisine

¹³ -Zafer Gençaydın, “Beğeni ve Kültür Yozlaşması Üstüne” Sanat Yazıları I, H.Ü.G.S.F.Y., Ankara 1993, s.57

dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla, bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı”¹⁴ yeni yapı, modern dünya insanının acı kaderi haline gelmiştir.

Endüstri çağı insanının, caddeye çıkınca üzerine üzerine gelen beton yığınları, buhrana sokan trafikle karşı karşıya geldiğini görmekteyiz. En basit örnekle modern insanın içinde bulunduğu trafik, yayalar içinde otomobil sürenler içinde gittikçe çekilmez bir hal almıştır.

Endüstri artıklarının dünyayı bir çöp yığını haline getirmesi gibi büyük bir tehlikeyle karşı karşıya getirdiğini, gürültü, hava kirliliği ve trafiğin büyük kentleri cehenneme dönüştürdüğü “insanın kendi yarattığı duruma geldiğini”¹⁵ düşünürsek, günümüz insanının pek mutlu olmadığını söylemek hiçte zor değildir.

Endüstri, kentleri isteği doğrultusunda oluşturmuş olup, kent içerisinde yaşayan insanı da otomat olarak kabul etmiştir. Endüstri, insanı yorgun ve bitkin düşürmüştür. Bu otomat düzenin ürünü de kişilikten yoksundur. Büyük bir üretim süreci, bütün değerleri değiştirmekte ve değerli şeyleri ucuzlatmaktadır. Bu yüzden kişiliği bol olan orijinal esere endüstrisi bol olan ülkelerde ilgi artmıştır. Endüstrinin getirmiş olduğu bu baskıya ilk tepkide yine sanatçıdan gelmiştir. Makineye gösterilen bu tepkiyi A. Turani şöyle ifade etmiştir.

“Endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün, kaygan ise sanatçının eseride o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Kent hayatı ne kadar karışık, yorucu ve gürültülü ise, mimar yaptığı evi o kadar detaysız, sade ve huzur verici inşa etmektedir. Dekoratör ise, iç dekorasyonu o oranda insana, kent hayatının üzen, kafa patlatan, gürültülü havasını unutturan huzur verici sade möblelerle döşemektedir”.¹⁶

¹⁴ -Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.13

¹⁵ -Zafer Gençaydın, a.g.m., s.53

¹⁶ -Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s.551

Teknolojik gelişmelerin ve endüstrinin olumsuzluklarından etkilenen insanlar kent gürültüsünden kaçarak, tatillerini ilkel ortamlarda geçirmeye yönelmişlerdir. Buralarda uygarlığın bütün avantajlarını ellerinin tersiyle itmişlerdir. Bu biyolojik ve fizyolojik olumsuzluklardan etkilenen sanatçı da kendini mutlu edecek bir ortam aramaktadır. Yer yer doğaya dönerek, çağın zıtlıklarını eserlerine yansıtmıştır.

Tarihi süreç içerisinde insanoğlu gerek tek tek yapılarda gerekse yarattığı çevrede estetik nitelik aramış ve bulmuştur. Bulunan bu estetik nitelikler modernizmle birlikte kaybolmaya başlamış ve modern dünyada yaşayan birey, eski kent yapılarına ayrı bir haz duymaya başlamıştır. Bugünün endüstri çağı kentlerinin bize bir türlü veremediği estetik hazları, aydınlar ve çevre kuramcıları eski kent yapılarında aramaktadır. Bunun sonucunda tarihsel dokuların korunması ve yaşatılması en yaygın ve geçerli sloganlar olarak karşımıza çıkıyor. Şu da bir gerçektir ki estetik hazlar doğaları gereği öznel nitelikler taşırlar. Belirli bir toplum yapısında güzel olan, bir başka kesitle hor görülebilir.

“Malier’in aşağıdaki dizeleri bunun açık kanıtıdır.

Siz küf kokan gotik anıtlar

Karanlık çağların lanetli canavarları

Sizler barbarlık sellerinin kusmuklarısınız.”¹⁷

Endüstri çağı insanın psikolojik yapısını olumsuz yönde etkileyen en önemli mimari unsurlardan biri de gökdelenlerdir. Bu da beraberinde çelik ve camın mimaride yoğun bir şekilde kullanılmasını gerektirmiştir. Beton, cam

¹⁷ -Baykal Günay-Mehmet Selman, *Kent, Planlama, Politika, Sanat I*, O.D.T.Ü.M.F.Y., Ankara 1994, s.17

ve çelik el ele verip modern çağın insanını buhrana itmeye devam etmiştir. Dünyanın dört bir tarafında inşa edilmeye başlanan gökdelenler ülkemizde de kendini göstermeye başlamıştır. Bunun en büyük sebeplerinden birinin konut sorunu olduğunu görmekteyiz.

Çelik ve betonun mimariye uygulanması çok sayıda insanın bir arada barınabileceği apartman tipi konutların yapımını kısa sürede sağlayabilmiş, nüfus arttıkça da apartmanların yerini gökdelenler almaya başlamıştır. Ne var ki, bir yandan daha rahatça yaşama olanakları sağlanırken, öte yandan insanlık ilişkilerinin zayıfladığı ve aşırı bireyciliğin hakim olduğu zayıf bir toplum ilişkisine itiyordu insanı. Kendini yalnızlığa iten, toplumsal bağların, insancıl duygularının zayıfladığı bir bireycilikti bu.

A.Azzem Aydınöz gökdelen ve apartmanların ülkemizde uygulanmasındaki toplumsal sakıncalarının yanında mimari olumsuzluklarını şöyle açıklamaktadır.

“Ülkemizde gökdelen inşaatının mimari çevre ve iç mekan düzenlemesi ile tüm mühendislik hizmetleri için kurallar saptanmadığı gibi yönetmeliklerde yoktur. Ülkemizde asırlar boyu oluşan tarihi kent dokusu mevcuttur. Gökdelenin, biçimlenmesi ve çevre sorunlarına yaklaşımımız bu yönde olmalıdır”.¹⁸

Ülkemizde konut mimarisi olarak kullanılan gökdelenlerin çoğu, gelişmiş ülkelerde aynı amaçlarla kullanılmadığı yapılan araştırmaların bir sonucudur. Ülkemizin aksine, gelişmiş ülkelerde bu yapılan iş hanı, otel vb. gibi ticarete yönelik olarak kullanılmaktadır. A.B.D. ve Japonya gibi

¹⁸ -A.Azzem Aydınöz, “Gökdelenlerde İç Mekan Düzeni ve Çevre Sorunları”, Sanat Yazıları IV, H.Ü.G.S.F.Y., Ankara 1991, s.11

lkelerde gökdelenlerin büyük ekseriyetle Şehir merkezinde yer alması ve buna karşılık “konut yapılarının %95’e yakınının bugün ananevi bir-iki katlı evler olması”¹⁹ teknolojinin ne kadar gelişmiş olursa olsun insanların insani ve kültürel değerlere duyduğu özlemi göstermektedir.

Otuz katlı bir bina inşa edilip onun bir dairesine bir ailenin yerleŐtirilmesi, adeta o insana nerede yaŐaması gerektiğinin emredilmesi gibi bir tavır olarak algılanabilir. Bu durum aynı zamanda o insanın çevresini yapma, idrak etme, değerlendirme, değiştirme haklarının elinden alınması anlamına da gelebilmektedir.

Batı felsefesinde de Őehirlerdeki arpık yapılanmaya yönelik birçok eleŐtiri ortaya konmuştur. Aslında bu eleŐtirilerin temelinde, Őehirlerden ok Őehirlerin getirdikleri topa tutulmuŐtur. “Ne olmuştur da “felsefenin yurdu Őehirdir” diyen Sokrat’dan 1400 yıl sonra Nietzsche “tkr Şehrin kapısına ve geri dn” diyebilmiŐtir. Krrkeegaard’dan Spengler’e, Heidegger’dan Tolstoy’a kadar pek çok filozof ve yazar, Şehrin dominant karakterine karşı çıkarak kırsal alanın erdemini savunmuŐlar ve felsefenin Şehirde öldüğünü ilan etmiŐlerdir.”²⁰ Buna göre, Eflatun ile başlayan tek tanrıı geleneğin egemen olduğu Şehir bataklıktır, cehennemdir, ryŐtr. Nietzsche gibi Şehir hayatına yönelik eleŐtirilere çağımızda iŐtirak edenlerden birisi de T.S. Eliot’tur. Eliot’a göre; “uygarlık çökmektedir ve bunun en belirgin semptomları Şehirlerde görülmektedir. İnsanlar sokaklarda birbirini, boğazlamaktadır.”²¹

Modern ağın insanının kent yaşamına göstermiş olduğu aşırı tepkinin birçok farklı boyutları vardır. Bunlardan birisi fiziki ve toplumsal yapı diğeri

¹⁹ -Turgut Cansever, *Ev ve Şehir*, İnsan Yayınları, İstanbul 1994, s.274

²⁰ -Mustafa Armağan, *Şehir Asla Unutmaz*, İz Yayıncılık, İstanbul 1996, s.50

²¹ -Mustafa Armağan, *a.g.e.*, s.51

ise estetik görünüştür. Fiziki ve toplumsal yapıya yukarıda yer yer değinilmiştir. Estetik yapı ise tabiki kenti oluşturan mimari yapıların “renk dizgesi”dir. Gerek eski Mısır’da inşa edilen piramitlerin doğa içerisindeki rengi, gerek Girit uygarlığının mimari yapılarının taşıyıcı öğeleri olan kolon ve kirişlerin renkleri, gerekse Yunanlılarda çıplak mermerin doğal sarı rengindeki tapınaklarını boyadıkları biliniyor. Yine Yunan tapınaklarının çok renkli olduklarını da görmekteyiz. Mimaride estetik bir öğe olan rengin önemini Önder Şenyapılı şu şekilde açıklamaktadır.

“En eski, en kılıksız bina veya kent bile renklendirilmelidir. Bir sokak ne kadar harap ve perişan bir binanın formu en kadar çirkin olursa olsun, renkler bunları canlandıracak ve kullanıcıların mutluluğuna biraz olsun katkıda bulunacaktır”²²

Günün büyük bölümünü kapalı mekanlarda geçiren kent insanının sokağa çıktığında karşılaştığı çevreler, onu bütün gün içinde bulunduğu tekdüzelikten uzaklaştıracak bir yapıya sahip değildir. Boğazına kadar betona gömülen kent insanının rahatsızlığı doğadan uzaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Kapalı ve boğuk havasının insan üzerindeki etkisi gibi, renk açısından nötr renkli çevrelerde insanı olumsuz etkilemektedir. Sokaklar gittikçe birbirinin kopyası olmakta, kişiliksizliği ve tekdüzeliği ile sıkıntı yaratmaktadır.

Beton apartman mimarisi, estetik kaygısı olmayan dış yüzeyleriyle sokaklardaki renk çeşitliliğini yok etmektedir. Bu çeşitlilik yok olurken de, hem renksizlik hem de harmoni aramaksızın bilinçsizce yapılan renklendirmeler bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

²² -Önder Şenyapılı, *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara 1996, s.139

Bazı araştırmacılara göre renksizlik, yapıların dış yüzeylerinden başka, yaya yollarında ve kaldırımlardaki döşemeye, kent mobilyalarına, aydınlatmaya, otoparklara ve hatta sagır duvarlara müdahale edilerekte çözülebilir.

Sokaklarda “fonksiyonel veya plastik amaçla kullanılan her türlü elemenda renklendirme yapılabilir. Harmonisizlik ise renkler arasındaki uyum üzerinde yeterince durulmakla çözülebilir”.²³

Netice itibariyle modern mimari yapılanmanın soğuk, biçimsiz ve bireyi hüsrana sokan yapısının aksine geleneksel mimari yapıların fonksiyonel ve estetik açıdan zengin görünümünün yanında bireyin ruhsal yapısı üzerindeki olumlu yanını aşağıdaki dizeler çok iyi bir şekilde açıklamaktadır. Cengiz Bektaş kaybolan mimari ve haliyle de kültürel değerlerimiz hakkında şunları söylemektedir:

“Bu sokaklar kimin?

Yayaları hiç sevmeyen, çocuklara, yaşlılara düşman bu sokaklar kimin?

Ağaçsız, çiçeksiz, böceksiz, kuru, taş-toprak, bizden olmayan çirkin yüzler takınmış bu sokakları soruyorum...

Şu sırtınızdaki giysiyi ayağınızdaki ayakkabıyı sarar gibi soruyorum.

Kimin bu sokaklar?

Yırtık, kirli, bakımsız giysilerinizi sorduğumda, yüzünüzün alacağı biçimi düşünerek, sokakları soruyorum...

Belki gerçekten sizin değil bu sokaklar...

Ya şu caddeler?

²³ -Önder Şenyapılı, a.g.e., s.139

Örneğin şu alış-veriş caddeleri?

Kendi ülkemizde ne zaman yabancı düştük biz?

Şu caddeye bakın, birde şu üst geçite....Kim kalp hastası bellimi?

Hangi basamakta yayılır kalır dersiniz?...

Sizlere sormadan, her canı isteyen, istediği yere istediği demir yığınınını kuruveriyor....Bu caddeler, bu alanlar sizin olsaydı karıştırdınız. Biri gelip tarlanıza bir araba toprak dökse, ortalığı birbirine katardınız değil mi?. Bu sokaklara, alanlara aldırmaıışınız neden?

Nasıl oldu da böyle yitirdiniz sılanızı?

Plan mı?

Plancılar mı?"²⁴

E- MİMARİ ELEMANLARIN RESİM SANATI İÇERİSİNDEKİ YERİ

Bilindiği üzere ilk resimler, kaya ve mağara resimleri olup bu resimlerin yapılış amacı "büyü"dür. Çünkü yaşamın sağlıklı bir şekilde sürmesi av hayvanlarının bereketine bağlıdır. İlk resimlerde bizon, geyik, boğa resimleri ilkel insanın sahip olmak istediklerini anlatmaktadır.

Yaşamını avcılıkla sürdüren ilkel insan ilk yerleşim yeri olan mağaraları avladıkları hayvanların resimleriyle süslemişlerdir. Bu resimler ilk mağara resimleri olup; aynı dönemden kalma çizgi ve renklerle donatılmış olan kaya duvarları, yaşamını yırtıcı hayvanları avlayarak ve kendiliğinden yetişmiş bitkileri toplayarak devamlılığını sağlayan ilkel insanın günlük yaşamından farklı enstantaneleri yansıtmaktadır. Aynı

²⁴ -Cengiz Bektaş, **Kimin Bu Sokaklar, Alanlar, Kentler**, Alan Yayıncılık, İstanbul tarihsiz, s.6

zamanda bu resimler ilkel insanın keskin bir gözlemci ve gördüğünü, aktarmakta oldukça yetenekli olduğunu göstermektedir.

Yalnız “karın doyurma” gereksinimini gidermekle kalmayan ilkel insanın, giyim ve buna benzer birçok gereksinimini de karşılayan, avlamış olduğu hayvanların, yok olmasını da önlediğini düşünen bir büyü anlayışına sahip olan resimlerdir mağara resimleri.

İlkel insanın sanatı sanat için yaptığı söylenemez. Bu resimlerin temelinde büyü ve dinsel inanışlar yatmaktadır. Resimin bu dinsel amaçlı özelliği uzun yıllar devam etmiştir. Mısır sanatından Mezopotamya sanatına, oradan Yunan sanatına kadar yapılmış olan resimler: yöneticilerin yada tanrıların kahramanlıklarını öykülemişlerdir. Bu gelenek Roma sanatında da dinsel inançlarla ve de yöneticilerin savaş başarılarıyla ilgili görüntüleri sergilemiştir. Resim sanatının bu dinsel işlevselliği Erken Hristiyan sanatında doruk noktasına ulaşmış ve Hristiyanlık yayıldıkça da bu inanış pekiştirilmiştir. Resim, dinsel eğitici bir araç olarak kullanılmış ve sözün ulaşamadığı yerlere imgeler ulaşmıştır.

Rönesans’la birlikte perspektifin uygulanmaya başlaması resimde biçimsel bir değişime yol açmıştır. Fakat içerik yine aynı olup o da; topluma dinsel mesajlar vermektir. Gerçekçi anlayış bu resimlerde pek dikkate alınmamıştır. Sanatın günlük yaşamdan kesitleri ve günlük yaşamın sorunlarını olduğu gibi ve bütün ayrıntılarıyla iletmesi fikri gerçekçiler tarafından ortaya atılmıştır. 19 yy. ikinci yarısında oluşmaya başlayan bu sanat akımı “Gerçekçilik” adıyla ortaya çıkmıştır. İzlenimcilik sonrasında sanatçılar, geleneği tamamen dışlayarak resmin tanımını yeniden yapma gereğini duymuşlardır. Artık günlük yaşam ve açık hava resimlerin ağırlıklı

bir şekilde işlenmeye başlamasıyla birlikte, resim sanatına aynı zamanda zengin bir konu getirmiştir. Özellikle izlenimcilerin günlük yaşam konulu resimlerle mimari unsurlar kaçınılmaz bir şekilde yerleşmiştir.

“Sanatçı artık bilineni, görüneni bir takım kurallara bağlı olarak anlatmak yerine, bilinmeyeni, ve de kendini-kendi duygularını, coşkularını, sezgilerini, içinden geldiği gibi, kendi kurallarını kendi koyarak iletmeye başlamıştır.”²⁵

Bu dönemde sanatçı kendini sorgulamaya çalışmıştır. Geçmiş mi, bugünü mü, yoksa geleceği mi yansıtmalıydı. Sanatçı böyle bir anlayışa karar vermeye zorlanmıştır. Fütüristler konu olarak sanayii, sanai ürünleri, çağdaş kent çevresi ve kent yaşamını seçerek insanın değil makinenin egemenliği altında geleceğin imgelerini yansıtmışlardır.

Artık sanat, kentlileşen, sanayileşen ve yeni teknolojiler kullanan toplumun, kültüründen oluşması için eski dönemlerden oldukça ayrı iletiler vermeyi gereksinmektedir. Kentlileşen kültürün sanatıda kent olgusundan yararlanmıştır.

“20 yy. ilk yarısı, geometrik-konstruktif bir sanatı idolleştiriyordu. Bu idol, her şeyden önce, resim mimari bütünleşmesine dayanıyordu. Resimin amacı olabildiği kadar mimarileşmek olduğu gibi, mimarinin amacıda olabildiği kadar resimleşmektir. Örneğin, bir Doesburg’un bir Malewitsch’in resmi üç boyutluluğa dayalı bir resim, bir mimari resim olduğu gibi, gerek cephede, gerekse iç mekanların düzenlenmesinde bir Mondrian’ın yatay ve dikey düzlemlerini yansıtır.”²⁶

²⁵ Önder Şenyapılı, a.g.e., s.312

²⁶ -İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s.120*

Kent, eğitim ve kültür ölçeğinde en iyi ve yeniye olanak tanıyan teknoloji ve endüstrileşmenin bir ürünüdür. Politik ve sosyal düşünce kent yaşamının oluşturduğu entelektüel değişim ve heyecanının yanında, fakirlik, kalabalık, sosyal çatışma, suç ve şiddet gibi olumsuzluklarında barındığı mekanlar haline gelmiştir. Kentlerin içinde bulunduğu bu olumlu ve olumsuzluklar haliyle toplumun bir ferdi olan sanatçıyı da yakından etkilenmiştir. Bu olguda gerek gerçekçi, gerekse yoruma dayalı bir şekilde kendini göstermiştir. Amerika’da sekiz ressam çağdaş gerçeği, yani kenti tanımlayan ve yansıtan ve tümüyle “Amerikan” olan bir resim sanatı yaratmak isteği ile “sekizler” adıyla bir araya gelmişlerdir. Robert Henri’nin desteklediği ve dördü sanatçı gazeteci olan grup, umulmadık sokak manzaralarını, kazalarını, varoluşun küçük gerçeklerini çizmekten keyif duymuşlardır. Bir manifesto niteliğindeki ilk sergilerini 1908 yılında açan bu sanatçılar için kent, New York demektir. Onun içinde, Central Park’ta çevresi ile kenti, canlılığı ile geçen hayatı ile, plajları ile, çevresi ile kenti, yani New York’u tuvale dökme çabasına girmişlerdir. Sanatçılar New York’un çirkinliklerini yansıtmışlardır. Aschcan School sanatçılarının tuvallerindeki kent kirliliği ve aksaklıklarında varolan sosyal yapıyı eleştirir. Riis, New York’un Doğu yakasının aşağı kısmındaki dar sokakları ve evleri görüntüleyerek oradaki sefaleti yansıtmıştır (Resim I). Avrupa Resim Sanatında bu eğilimde eser üreten başlıca Batı anlayışına dönük Türk Resminde de benzer uygulamalar yapan sanatçılarımızı şöylece sıralayabiliriz;

Stefano Di Giovanni SASSETTA; İtalyan ressam 1400’e doğru Siena’da doğdu. XIV. yy.ın zarif buluşlarına ve temiz dindarlığına bağlı kalan Siena atölyelerinde yetişti; Floransa resminde Masolino ve

Mavoccio ile görülen yenilikleri de özümledi. “Ulusal gotik” duyarlılığını yansıtan uyumlu bir kompozisyon olan Linaioli çokkanatlısı’ndan sonra, Madonna Della Neve sunakarkalığı, dekorun perspektif düzenlemesinde, Siena sanatında o güne dek görülmeyen yetkinlik ortaya koyar. Sanatçı çalışmalarında zariflikle belli bir plastik gücü bağdaştırır. Bu yepyeni uyum sayesinde, Sassetta’nın sanatı, XV. yy. Siena resmine egemen olmuştur.

Sanatçının resimlerinde dönemin mimari yapılarında hiç kuşkusuz yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Resim II).

“Bu resim Aziz Francesco’nun ailesini reddederek Kilise’yi seçtiği anı gösteriyor. Francesco babasına ait parayı kiliseye verince babası parayı geri alabilmek için sivil mahkemeye başvurur. Francesco bunun üzerine babasına ait olan giysilerini yırtıp atar ve tanrıdan başka babası olmadığını söyler. Bu sahnede giysilerini kızgın babasının önüne koyup, hem gerçek hem ruhsal koruyucusu olan piskoposa sığınmış. Yapıt bir zamanlar Boigo Sansepolcro kentindeki Aziz Francesco Kilisesi’nin azizin yaşamını öyküleyen iki yüzlü altar panosunun parçasıydı. 15. yüzyıl başlarında Sienalı ressamlar perspektif ve oranla Floransalı meslektaşları kadar ilgilenmiyorlardı; bu nedenle resim aynı Floransa resminden daha az gerçekçidir. Ancak bu eksikliği zarif bir incelik ve ustaca kullanılmış renkler gidermektedir.”²⁷

Mimari elemanları konu alan sanatçılar, 20. yy. resim sanatında büyük yer edinmişlerdir.

Georgia O’KEEFE; Kent manzaralarını konu alarak çalışan bir başka 20. yy. sanatçısıdır. Amerikalı kadın ressam (Sun Prairie yakınında, Wisconsin, 1887 - Santa Fe, Kaliforni, 1986) New York’ta Art Student’s

²⁷ -Sanat Kitabı, Yem Yayın, İstanbul 1996, s.412

League'de akademik öğrenim gördü; dana sonra geleneksel Avrupa resim anlayışını aşarak Uzakdoğu resim anlayışına yönelen sanatçının çok işlediği konular kent manzaraları ve gökdelenlerdir.

New York'u tuvale aktaran sanatçı, kendi duyguları ile doğadaki biçim ve ışık arasında paralellik kurmağa çalışmıştır. Daha sonraları "Shelton Hotel" Radiator Building gibi binalar çizmeğe başlamış, büyük kentin karşıtlıklarını fotoğraf keskinliği ile aktarmıştır (Resim III).

"Sanatçının çoğu çalışmaları soyut görünümlü olup, yarı fotoğrafik bir teknikle görünen dünyaya çarpıcı bir biçim vermeye çalışmıştır.

Yalınlaştırılmış kent mimarisi yorumlarının yanı sıra dağ, kemik ve dev boyutlu çiçek resimleri ile de ünlüdür." ²⁸

Charsles SHEERLER; Amerikalı ressam (Philadelphia 1883, Dobbs Ferry, New York, 1965) önceleri Fovizm'e yakın yapıtlar verdi. 1912 yılında hayatını kazanmak üzere fotoğrafçılığa başlamıştır. Mimarlık büroları için evlerin, binaların fotoğraflarını çekerek işini sürdürmüştür. Sheeler hem fotoğrafçı, hem de ressam olarak çalışıyordu. Fotoğrafçılık deneyimlerinin izlerini taşıyan şematik ve soğuk bir resim sanatına yöneldi. Kompozisyonlarının temel öğeleri, modern sanayi görünümünün biçimlerine özgü olan basitleştirilmiş çizgiler, düzlemler ve hacimlerdir (Resim IV, V).

"1920'de bir dizi New York gökdelenleri fotoğrafları çeken Sheeler bunları kullanarak Mannahatta adlı bir film yapmış; bina, gölge ve pencerelerin karmaşık, düzeninin oluşturduğu imgeler ona ilk "presizyonist" resimleri için esin kaynağı olmuştur. Stuart Davis, Georgia O'keeffe ve öteki sanatçılar gibi Sheeler'de yapıtlarında Kuzey Amerika'yı durağan,

²⁸ -Sanat Kitabı, s.341

insansız ve bozulmamış bir yaklaşımlı, fotoğraf-gerçekçiliğinden salt soyutlamaya dek uzanan değişik üslûplarla betimlemiştir. Sheeler'ın fotoğraflarındaki üst üste bindirilmiş imgelerden esinlenmiştir.”²⁹

Charles DEMUTH; Amerikalı ressam (Lancaster, Pensylvania, 1883. ay. y. 1935) 1904'te Paris'e gidip orada eğitim gören sanatçı, Cezanne ve Kübizm'in etkisinde birçok suluboya çalışması yapmıştır. 1916-17 Yıllarında yaşadığı Bermuda'da kendine özgü bir stil geliştirmiş Amerika'ya döndükten

sonra Amerika'nın endüstriyel ve kentsel manzaralarına ilgi duymaya başlamıştır. Amerika manzaralarının sembolik, yada soyut anlamlarını araştırmış, binalar üzerinde şehirlerarası yollarda yer alan ilanlara ilgi duymuş, onları Amerika'nın görüntüsünü bozan lekeler olarak değil, kendilerine özgün soyut bir güzelliği olan imgeler olarak görmüştür (Resim VI). 1920'li yıllarda gerçekleştirdiği sanayi manzaralarıyla “Precisionism”in öncülerinden biri olmuştur.

“Teknoloji insan davranışlarının alaycı bir eğretilmesi olarak ele alan Duchamp ve Picabia çevresindeki New York Dada grubunun bir üyesidir. Demuth'un teknolojiye karşı tutumları, çoğu zaman teknolojinin gücüne ve göze hoş gelen biçimlerine duydukları bir hayranlığı yansıtıyordu. Demuth bana göre Mısır tablosunda Frank Lloyd Wright, Gropius ve öbür mimarların yeni bir güzellik türünün örnekleri olarak önerdikleri adsız Amerikan mimarisini yüceltiyordu. Bu anlayış Le Corbusier'nin işlevsel modern tasarımı, klasik yunan mimarisinin en parlak örnekleriyle eşdeğerde

²⁹ -Sanat Kitabı, s.426

görmesini de yansıtıyordu. Demuth'un resimlerinde fotoğrafik bir yaklaşım ağır basıyordu; görüntünün üzerine düşen çarpıtıcı kübist ışınlar ve renk lekeleri kullanılan motifi yüceltiyor, ona kutsal bir görünüm kazandırıyordu.”³⁰

Edward HOPPER; Amerikalı ressam ve gravürcü olan sanatçı (Nyack, New York, 1882 - New York 1967) Robert Henri'den ve resimlerinde günlük Amerikan yaşamını vermeye çalışan “sekizler grubu”ndan etkilendi. New York sanat okulunda eğitim gören sanatçı, sanat yaşamına dergi ve kitap resimleyerek ve reklamlar hazırlayarak başlamıştır. Sanatının en önemli ögesi ışık olup, ana teması New York olan resimleri, Ekonomik Kriz dönemini ve Amerikan ruhunu yansıtır. Güneş ışığını keskin bir dış hatlar ve bunaltıcı bir hava yaratmada kullanmış; figürleri anonim ve içe kapanıktır. Gündelik dünyanın yalnızlığını, çirkinliğini ve sıradanlığını anlatırken beklenmedik güzelliklerini de sergiler. Aslına son derece bağlı bir biçimde tuvale aktarılmış kent dokuları içerisinde donakalmış kişilerin varlığı genelde yapıtlarına kaygı verici bir hava katmaktadır.

Boş caddeler, kafeteryalar, barlar çizdiği belli başlı konulardır. Bu resimlerinde her zaman garip bir ışık kullanmıştır. Çizdiği yalnız kişiler, Amerikan toplumunun içe dönük yalnızlığı yaşadığı yılların yansıması gibi düşünülebilir.

Hopper'ın evlerinde sokaklarında görülen insanlar değil, yangın muslukları, sokak lambaları, berber tabelaları, telgraf direkleridir. Örneğin garip, tek başına bir evi gösteren “Demiryolu Kenarındaki Ev” (Resim sanat

³⁰ -Norbert Lynton, a.g.e., s.29

yazıları) “Pazar Sabahı Erkenden” ve “New York’ta Sinema” 20. yy. yaşantısının basit dramını yansıtan yapıtlardır (Resim VII).

“Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştır. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içse bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermiştir.”³¹

Frantisek KUPKA: Çek ressam (Opocno 1871-Puteaux 1957) Çekoslovakya ve Viyana’da öğrenim gördü. 1895’te Paris’e yerleşti. Önceleri hicivli desenler ve kitap resimleri ile izlenimci resim anlayışının anlatımcılığına yöneldi. Savaştan sonra öncelikle makine çarklarında yada caz senkoplarından esinlenen yapıtlarında, aynı biçimsel temaları işledi. 30’lu yıllardan sonra daha katı bir geometri anlayışına yöneldi.

“Dikey yada diyagonal yerleştirilmiş salt ve alaca renklerinin geometrik dizisinden oluşan resim neredeyse, ipnotize edici bir özelliğe sahip. Oldukça koyu tonlar sanki titreşiyor, kırık renkler sürekli birleşiyor veya birbirinden ayrılıyor gibi görünüyor. Kupka katedralin neye benzediğini betimlemenin ötesine geçerek ışığın, seslerin ve katedralin izlenimlerinin imgelemindeki etkilerini yansıtmaya çalışmış. Kupka ve Wassly Kandinsky yeni bir salt soyut üslûbun öncüleri oldular. Kübizm’den doğan ancak daha “saf” olan bu akım orfizizm olarak tanımlanmıştır. Bu akım, sanatçıların kendi imgelerinde yaratıp gerçeğe dönüştürdükleri öğelerle yeni strüktürel betimleme anlayışına dayanıyordu (Resim VIII).”³²

³¹ -Adnan Turani, a.g.e., s.555

³² -Sanat Kitabı, s.260

Mimari daha birçok sanatçıya esin kaynağı olmaya devam etmiştir. 1960'lı yıllarda Amerika'da doğan Pop sanat da en çok endüstriyel ve kentleşmiş bir çevrede yaşayan sanatçıların ilgisini çekmiştir. Lichtensten, Wesselmann, Rosenquist ve Warhol modern endüstriyel Amerikan kentinin günlük, bilinen ve bayağı imgelerini tarafsız bir biçimde kullanmışlardır.

David HOCKNEY; İngiliz ressam (Bradford 1937) Bradford ve Londra'da öğrenim gördü. Sonra sahte bir naiflik ve beceriksizlik taşıyan tuvaleri ve gravürleriyle İngiliz pop art sanatının hazırlanışında özgün bir yer aldı. Sanatı zamanla gelişerek yalın ve zarif bir gerçekliğe dönüştü. Su ve yüzme havuzları (A Bigger Splash 1967, Özel kol.) Portreler ve natürmortlar gibi günlük konuları işleyen Hockney'in üslubunda doğallıktan uzaklık göze çarpar. Çalışmaları arasında çok sayıda desen ve kitap resimleri de yer almaktadır.

1960'lı yılların modern mimari yapıları sanatçının resimlerinin ana teması olmuştur (Resim IX).

“Yakıcı California güneşi altında, görülmeyen bir figür havuza dalarak su sıçratmış. Boyayı rulolarla vurgulayan Hockney sıçrayan sular için küçük fırçalar kullanarak sessizlikte patlayan sesi hissettirmiş. Çok bilinçli planlanmış bu davetkâr resminde an'ın hızla geçişiyle onu yakalama ustalığı karşı karşıya getirmiş. Öğrencisi ve arkadaşı R B Kiteij onu soyut sanattan uzaklaşmaya ikna etti ve ilk yapıtlarından başlayarak pop sanat akımına katıldı. Daha sonra yerleştiği California'ya yaptığı bir gezi, yüzme havuzu, çimenlik ve sulama araçları gibi ünlü dizilerine esin kaynağı oldu. Bu resimler oradaki pahalı ve rahat yaşamın heyecansız yansımalarıdır. Parlak

bir çizim ustası ve bir kentin ve bir an'ın ressamı olan Hockney bazen portrelerinde bile fotoğraftan çalışmıştır.”³³

Osman HAMDİ; 30 Aralık 1842'de doğan Osman Hamdi ilk öğretimden sonra 1856 yılında Mekteb-i Maarifi Adliyyeye kaydolmuştur. Babası Edhem Paşa'nın isteğinden dolayı 1857 yılında hukuk öğrenimi için Paris'e gitti. Burada bir süre hukuk öğrenimine devam ettikten sonra sanatlara olan sevgisinin ağır basmasıyla, hukuk ve resmi bir arada yürütmeye çalışmış fakat sonunda resmi tercih etmiştir. Osman Hamdi dönemin tanınmış ressamı olan Gêrôme ve Boulanger'den dersler aldı.

1869 tarihinde İstanbul'a dönen sanatçı Bağdat Vilayeti Umuru-u Ecnebiye Müdürlüğüne (Yabancı İşleri Müdürlüğü) tayin edilir. Bağdat'a giden sanatçı bir yandan resim çalışmalarına devam ederken diğer taraftan da çöl yaşantısını, insanını incelemiştir. Bağdat'tan yurda döndükten sonra birçok resmi görevlerde bulunan sanatçı 1881 yılında Müze Müdürlüğüne getirildi.

Batı tarzında resim Türkiye'ye 19.yy.'ın başlarında girmeye başlamıştır. Türkiye'de ilk resim çalışmalarının Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da yapıldığı görülür ki bu resimde büyük ihtimalle teknik resimdir. Türk resim sanatında, Osman Hamdi'nin müdürlüğüne getirildiği 1882 yılında açılan Sanay-i Nefise Mektebi tam anlamıyla sanat eğitimi veren kurum olmuştur.

Osman Hamdi'nin sanatında oryantalist üslûpta eserler veren hocalarının, özellikle de Gêrôm'un etkisi açıkça görülür. Tam bir oryantalist olan Gêrôm'a çok yakın olan Osman Hamdi'de oryantalist sayılır.

³³ -Sanat Kitabı, s.220

“Batılı orientalistler daha öncede açıklandığı gibi kendilerinin Doğu üzerindeki baskı ve müdahalelerini haklı göstermek için, hep Doğunun geri kalmışlığını harap yapılarını, sokak satıcılarını, yılan oynatıcılarını resmetmişlerdir. Kadını bir seks sembolü olarak almışlardır. Oysa Osman Hamdi’nin amacı farklıdır. O tablolarında Batılıya ilginç gelecek sahneleri işler. Doğunun özellikle de Türk sanatının güzelliklerini gözler önüne serer. Osman Hamdi’nin Osmanlı kültürüne olan hayranlığı onu Türk sanatının güzelliklerini yansıtan belgesel nitelikli resimler yapmaya itmiştir. İşte bu sebepler O’nu Batı orientalistlerden ayırır. Üslûp olarak yakın olduğu orientalistlerden anlatım bakımından ayrılır.”³⁴

Türk resminde, içinde insan figürü bulunan konulu kompozisyonlar yapan ilk ressam Osman Hamdi’dir. Onun resimlerindeki mimari yapıların önünde veya içinde bir yada birkaç insan figürü mutlaka işlenmiştir. Bu figürlerden erkek giysilerinin bazılarında, Suriye ve Irak yörelerinin etkisi görülür. Bu giysileri doğu yaşantısını kurgulamak için kullandığı hiç şüphesizdir. Figürler üzerindeki kıyafetler bir kenara itildiği zaman O’nun tabloları tamamen bize ait unsurları taşırlar. Mimari, mimariye bağlı süslemeler ve kullanılan objelerin hepsi bizimdir. O tablolarında Türk-Doğuyu yansıtmıştır (Resim X).

“Osman Hamdi görüneni resme çevirme amacıyla, objektif bir anlayışla eserler vermiştir. Akademik ve realist bir karakter taşımasına rağmen, eserlerinde değerli çok şey vardır. Her şeyden önce sanata sevgi ve

³⁴ -U. Belgin Demirsar, “Osman Hamdi Tablolarında Gerçek İlişkiler”, Sanat Eserleri Dizisi 12, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s.15

saygı ile derin bir bağlılık söz konusudur. Tablolarında, kullandığı eşyanın yapısını, özelliklerini bozmadan, bunlara yeni bir şeyler katmadan en ince ayrıntısına kadar işlediği görülür. Ayrıntılar üzerinde titizlikle durmuştur. Fakat bunu yaparken tablonun bütünlüğünü bozmamaya çalışmıştır. Formu sağlamak için ışık-gölgeden faydalanmış ve renk konusunda ise eşyanın esas rengine bağlı kalmıştır.”³⁵

Sanatçının tablolarında çok ince ayrıntılı bir şekilde işlenmiş işçilik göze batar. Resmettiği eşyayı veya mekanı gerçekte nasılsa, aynı öyle resmetmiştir. Bunun için de fotoğraftan yararlanmıştır. Fotoğraf çekerek konuyu çalışmak yalnız Osman Hamdi'ye has değildir. Dönemin yerli ve yabancı birçok ressamı aynı yöntemi kullanıyorlardı. Sanatçı konunun fotoğrafını çektikten sonra onu büyütüp ve karelere ayırarak tuvale aktarmıştır.

Osman Hamdi'nin yöntem olarak kullandığı yaklaşımlardan biride birleştirmeci yani montaj usulü ile çalışmalar yapmasıdır.

“Sanatçı duyguyu yoğunlaştırmak, vermek istediği mesajı güçlendirmek, amacına ulaşabilmek için birbiriyle ilişkisiz mimari görünümleri veya objeleri bir arada bir resim üzerinde kullanmıştır. Osman hamdi bütün tablolarında (orientalist konulu) bu birleştirmeci üslubu kullanmıştır.”³⁶

Hoca Ali Rıza BEY; 1858 yılında Üsküdar'ın Ahmediye semtinde dünyaya gelen sanatçı, bu sebeple “Üsküdar'lı Ali Rıza” namıyla anılır. Babası süvari Binbaşı Mehmed Rüşdü Bey'in amatör zevki olan hat

³⁵ -U.Belgin Demirsar, a.g.m., s.16

³⁶ -U.Belgin Demirsar, a.g.m., s.17

sanatına duyduğu âlakanın bir yansıması olarak oğlunda resime karşı bir arzu şeklinde belirdi. Kuleli Askeri Lisesinde öğrenimine devam eden Hoca Ali Rıza'nın resimleri devrin padişahı II. Abdulhamid tarafından ödüle layık görülmüştür. Fransa'da resim sanatını tahsil ederek İstanbul'a dönen Miralay Süleyman Seyid Bey'den ders almaya başladı.

Rıza Bey, 1883'de Harbiye Mektebini Mülazım-ı Sâni (üsteğmen) rütbesiyle bitirince, onu, resim hocası Nuri Paşa'nın muavini olarak alıkoydular. Askeri talebenin resime meraklı olanların yetiştirmesi 1911 yılına kadar devam etti. Bu arada, Harbiye mektebinde kurulan zâdegân sınıfında ve Darüşşüfaka'da resim hocalığı, Harbiye Matbaası Başressamlığı gibi vazifelerde bulunarak, Kaymakamlığa kadar rütbe alan sanatçı, hem askeri, hem sivil talebeye mahsus, ayrı ayrı hazırladığı matbu kara kalem resim albümleri, memleketimizde resim zevkinin yayılmasını sağlamıştır.

Sanatçının emekli olmasından sonra âltın çağı başlamış ve kalıcı resimlerini bu dönemden sonra çamlıca Kız Lisesi'nde ve Üsküdar Kız Sanayi Mektebinde ve bazı hususi mekteplerde hocalık yaptı.

Sanatçı resim sanatı hakkında şunları söylemiştir.

“Resim sanatının icâb ettirdiği diğer tarzlardan da nasip almakla beraber, meslekim peyzaj ressamlığıdır. Yegâne zevkim, memleketimin tatlı semaları altında, zümrüt yeşili görüntüler üzerine serpilmiş, yerli ve milli bir yaşayışı anlatan Osmanlı âşiyânlarını, mahallelerini, manzaralarını, ağaçlıklarını, tarihi ve kıymetli eserlerini öldürmemek ve pek çok poşadlar,

krokiler, gerek kara kalem, gerek suluboya ve yağlıboya tabii resimlerin sayısı her gün artmaktadır.”³⁷

Sanatçının portre ve natürmort çalışmaları bir hayli fazla ise de, o peyzaj ressamlığını benimsemiştir. Üsküdar manzaraları gerek sokak görünümleri ile gerekse mimari yapıları ile sanatçının resimlerinde sıkça kullanılan konuların başında gelmektedir (Resim XI).

“Rıza Bey gibi hayatı boyunca Türk yaşayışını, Türk evlerini ve sokaklarını, mezarlıklarını; namazgâhıyla, çeşmesiyle, kedisiyle, güverciniyle Türk şehir ve köylerini, elhâsıl bizden olan her şeyi - Avrupalı ve yerli başka ressamların tesirinde kalmadan milli duygularla resmeden, örnek ahlâk sahibi bir Türk ressamına “milli” denilmesi, şüphesiz hakkın teslimi olur.”³⁸

47 yıl süren bir hocalık ve 55 yıl kadar devam eden bir sanat hayatı olan sanatçı Türk kültürüne o kadar hayran kalmıştır ki: Gebze, Karamürsel, Değirmendere gibi yakın şehirlere giderek, oradaki tarini yerleri ve bilhassa bugün olmayan Türk evlerini resimlerle ebedileştirmesi ne kadar yerinde olmuştur. Çevresindeki etkilerden uzak, samimi ve tükenmeyen bir doğa sevgisiyle oluşturduğu bir manzara türü geliştirmiş ve bu yoldan asıl sanatsal kimliğini kazanmıştır.

Turan EROL; (Milas 1927) 1951 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünü bitiren sanatçı, bir çok Avrupa kentinde resim çalışması, gezi ve incelemelerde bulundu. Yurda döndükten sonra Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı bir çok okulda resim öğretmenliği yaptı.

³⁷ -M.Uğur Derman, “Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Bey”, *Kültür ve Sanat*. Ajans: Türk Matbaacılık, Ankara 1974, s.16

³⁸ -M.Uğur Derman, *a.g.m.*, s.16

Yalnız yöresel yaklaşımlarıyla değil, özgün ve kişilikçi eğilimiyle de günümüz Türk resmine somut katkılarının bulunduğu söylenebilir.

Resimlerindeki duyarlık birikimi, doğaya bakış niteliği ve eğildiği konularda da bunu görmek mümkündür.

Bir çok sanatçıda olduğu gibi, Turan Erol'un resimlerinde de mimari motifler çoğu zaman yer almıştır. Bu mimari yapılar, sanatçının resim yaşamına ayrı bir renk katmıştır.

Yaşadığı çevrenin bir sanatçısı olduğu, sanatçının resimlerinde her zaman vurgulanmıştır. Bu çevre etkisi her zaman kendini göstermiştir. Doğduğu yer Milas'ın yaşamını sürdürdüğü Ankara'nın ve yazlarını geçirdiği Bodrum'un izleri resimlerine hep yansımıştır. Bodrum'un enteresan mimari yapıları çoğu zaman sanatçıya kaynaklık etmiştir. Bu evlerin beyaz cephe yüzeyini kimi zaman gökyüzündeki salt mavi ile kimi zaman da ağaçlarla süsleyerek yansıtmaya çalışmıştır. Bu çalışmalarda nesnel bir dil kullanmıştır (Resim XII). İşte bu beyaz yüzeyli evler sanatçının sanat yaşamında o kadar yer etmiştir ki, sanatçı bu dönemde adeta “beyaz dönem” demiş ve bunun etkisinden kurtulmak içinde son zamanlarda buna alternatif olması amacıyla kömürden yola çıkarak siyah resimler yapmaya başlamıştır.

Türkiye’de modern kentleşmenin göstergesi niteliğindeki modern mimari yapıların oluşumu 1950’li yıllarda başlamıştır. Buna paralel olarakta mimari elemanlar resim sanatının bir parçası olmuştur.

“..... mimarinin, resme konu olduğu eski ve yeni örnekleri anımsarsak perspektifçi Ahmet Ziya Akbulut’tan beri birçok kez resme özel bir plastik boyut getiren iç ve dış yapı öğelerinin 1950’den buyana, özellikle soyut resmin plastik eğilimleri içinde bırakılmaya yüz tuttuğunu görürüz.

Mimari yapıyı dramatik bir plastik resim ögesi olarak kullanan sanatçılar, mekan ve çevre sorunlarını en iyi kavramış olanlardır.”³⁹

Bazı sanatçılara geleneksel mimari, bazılarına köy damları, bazılarına modern mimari yapılar ve bazılarına da kırsal kente göçen insanların yapmış olduğu gecekondular çekici gelmiştir. İşte Turan Erol’a da hem bodrum evleri hem de gecekondular cazip gelmiştir. Sanatçının resimlerine gecekondular teması 1965 yılında girmeye başlamıştır. bu tema sanatçının fırçasında yeni bir anlatım yolu olmuştur.“.....Ankara gecekonduları ile Bodrum manzaralarının anlatımında kalmayı yeğlemiş ve giderek tamamen figüratif, fakat kendine özgü bir manzara anlatımına yönelmiştir.”⁴⁰

1960’lı yıllardan sonra ülkemizde yaşanan kırsaldan kente göç, sanatçının toplumsal olayları yansıtması açısından örnek gösterilecek çalışmalar ortaya koymasına sebebiyet vermiştir. Sanatçının yaşadığı Ankara’ya akın eden Anadolu insanı, çok renkli bir gecekondular mimarisinin oluşumuna sebep olmuştur. Bu şehrin insanı olan Turan Erol’un bundan etkilenmemesi kaçınılmaz olmuştur. Doğaya ve insana yönelik nesnel yaklaşımı gecekondular resimlerinde de kendini gösteren bir unsur olmuştur. Sanatçının çalışmalarında

“Herkese çekici gelecek güzel köşeler yerine daha bir yabansı kesimleri”⁴¹

³⁹ -Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s.103

⁴⁰ -Nurullah Berk-Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, İstanbul 1981, s.187

⁴¹ -Önder Şenyapılı, a.g.e., s.332

görmek mümkündür. Belki de sanatçı kültürel değeri ve birikimi bu kesimde aramaya çalışmıştı. Yabansı kesimlere duyulan özlem aynı zamanda modern çağın insanının sığındığı ve ulaşmaya çalıştığı bir değer olmuştur.

Ankara'daki gecekonducular kimi zaman bir su gibi aşağı akarcasına, kimi zamanda tek başına kullanılmıştır sanatçının resimlerinde.

Sanatçı gecekondu resimleri için şunları söylemektedir.

“Gecekonduları, belki de en şenlikli, en taşkın bir biçimde anlatılmış resimlerim sayıyorum” diye vurguluyor. Bunu da şu şekilde açıklamaktadır. “Çünkü”, gecekondulaşmada geleceği haber veren bir şeyler var. Geleceğin kentini, geleceğin nüfusunu, halkını; oluşturmakta olan bir kültürü işaret eden bir yön var gecekonducularda. Gecekondu mahalleleri gözümüzün önünden gitmiyor. Köydeki boz renkli evlere karşılık. bu mahallelerde en canlı renklere boyanmış evler görülüyor. Zehir gibi bir yeşil. bir mor, bir sarı, bir firuze, yığınlar içinde patlar durur.”⁴²

Ercüment KALMIK; (İstanbul, 1909) 1937 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünü bitiren sanatçı. Paris'te André Lhote'la çalışmalarda bulundu. Ankara ve İstanbul'daki bazı okullarda resim öğretmenliği yaptı. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde renk ve şekil kompozisyonu, Berlin Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde konuk profesör olarak temel tasarım dersleri verdi. Sanatçı resim sanatının çeşitli türlerini denedi; yağlıboyada. desende, tahta ve linol kazısı gravürlerde olduğu gibi duvar resmi mozaikte de başarılı ürünler ortaya koydu.

⁴² -Önder Şenyapılı, **Benim Sanatçılarımla**, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara 1989, s.152

Biraz daha gerçekçi bir şekilde işlenen köy manzaraları, sahil kenarları ve yelkenleri konulu resimler daha sonra soyutlanarak bir üslûplaşmaya doğru gitmiştir (Resim XIII).

“.....1940’larda görülen o renkli, taşsal manzara resim sergisi, lirik soyut çalışmalarında da gözlemlenmektedir. Bu manzara soyutlamasında, balıkçı kayıkları, ağlar, budaklı ağaç direklerinden yapılmış çardaklar ve deniz kenarı yapılarından anımsanarak çırpıştırılmış düz renkli lekeler ve çizgiler, açıkça tanınabilmektedir. Bu lekesel çalışmalar, aslında, doğa sevgisinin daha bir bağımsız anlatımı için başvuru olan soyutlamanın sonucudur.”⁴³

Yöresel konulu yapılan çalışmalarında, sıcak, soğuk ve nötr renklerle kompozisyonlar oluşturmuştur. Sanatçının bu tür kompozisyonlarında gerek Anadolu köy mimarisi, gerekse geleneksel mimari unsur. modern mimarinin soğuk yapısına tepki olarak oluşturulmaya çalışılmıştır.

“..... O pembenin koyusu vişne çürüklerini, turuncuları, krom sarılarını, deniz ve Prusya mavilerini sıcak kahve renklerini ve tatlı yeşilleri, daha bağımsız olarak kullanabilme olanağı bulabilmişti. Bu soyutlamacı resimlerindeki renkler, daha yalın ve bağımsız olarak kullanılmıştır.”⁴⁴

Kalmık’ın yaratıcı disiplin ve çalışmaların oluşumundaki kübist yaklaşımlar, hiç kuşkusuz Paris’te Lhote atölyesinde oluşmaya başlamıştır. Nitekim 1960’lı yılları takip eden resimlerinde, doğa çıkışlı ama soyutlamacı karakteri ağır basan inşacı (konstrüktif) yapılanma, önceki yıllarda Zeki Kocamemi - Ali Çelebi ikilisinin, 1930’lu yılların başında Alman

⁴³ -Berk - Turani, a.g.e., s.181

⁴⁴ -Berk - Turani, a.g.e., s.182

ekspresyonizmini tanımları ile ortaya çıkan yenilikçi çabalarla da bütünleşmektedir. Sanatçı bu olaya salt yenilikçi açıdan bakmamış, resim sanatının temel sorunlarıyla da ilgilenmiştir. Dekoratif yapı ile plastik arasındaki kalın sınırı, plastiklik lehine aşabilme gayretini sarfetmiştir.

OyaKATOĞLU; (İstanbul, 1940). Ressam Turgut Zaim'in kızı olan sanatçı, 1964 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nü bitirdi. Üniversitede başladığı resim çalışmalarını sonraki yıllarda da sürdüren sanatçı, özellikle halk motiflerine ve Anadolu görünümüne dayalı kompozisyonlarında, naiflere çok daha yakın, lirik-gerçekçi bir anlatım tekniği oluşturdu.

Türk naifleri arasında önemli bir yere sahip olan sanatçı için Kaya Özsezgin şunları söylemiştir. "Geniş görünümleri, büyük boyutlu resimler halinde, titiz bir işçilikle boyayan Katoğlu'nun yapıtlarında doğa, evler ve insanlar, birbirini bütünleyen sahneler içinde" belirginleşir ve bir yapının taşları gibi yükselir."⁴⁵

Sanatçının hareket ettiği gecekondular ve yöre gözlemleri; kimi yerde ışık, çizgi ve leke bileşimine dayalı çevre karakteri vurgulanırken, geleneksel tasvir olanaklarını çağdaş anlamda yeni sayılabilecek bir istif beğenisinde ortaya çıkarmaktadır (Resim XIV).

Hem işlediği konularda, hem de konuların ifade şeklinde ulusal kökenli resimimizin değişik açıdan sürdürücüleri olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

⁴⁵ -Zahit Büyükişleyen, **Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar**, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara 1996, s.89

“Türk toplumunun geleneksel yaşama biçimleri, eski kent mimarisinin zengin görünümü içinde verilir. Oya Katoğlu’nun resimlerinde Naif çizgi oluşumları, gerçekçi figür biçimlerine eşlik eder.”⁴⁶

1960’lardan sonra ülkemizdeki mimari gelişmeler sanatçının çalışmalarında kendini göstermiştir. Nitekim, ülke mimarisindeki modern beton yığınlarına ve gecekondulaşmaya tepki olarak sanatçı geleneksel mimari yapılarını ayrıntılı bir gözlemle naif bir şekilde yansıtmaya çalışmıştır.

⁴⁶ -Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat Yayınları, Ankara 1982, s.105

II. MALATYA VE ÇEVRESİ GELENEKSEL KONUT MİMARİSİ

A. MİMARİNİN OLUŞUMUNU BELİRLEYEN ETKENLER

1. Tarihsel Yapı

Hiç şüphesiz bir yerleşim birimi mimari yapısını belirleyen en önemli unsurlardan birisi; o bölgenin tarihi geçmişidir. Bir çok konuda olduğu gibi mimaride de tarihi yapı gözardı edilemeyecek kadar önemli bir olgudur. Bu anlamdaki bir çok araştırmacılar, herhangi bir bölgenin yapısı hakkında bilgi sahibi olmak için önce o bölgenin tarihini incelemişlerdir. Çünkü kültürel değerleri, normları ve gelenekleri en iyi ortaya çıkaran tarihsel yapıdır. Hele bu yerleşim alanı Malatya gibi tarihi süreç içerisinde birçok millete ev sahipliği yapmış ve bu milletlerin değerlerini taşıyan bir şehir ise, önemi daha çok artmaktadır. Malatya ve çevresinde son zamanlarda yapılan kazılar, bölgenin çok eski tarihi bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

“Aslantepe ile Değirmentepe, Cafer, İmamoğlu, Pirot ve Köşkerbaba höyüklerinde yapılan kazı ve araştırma çalışmalarında ele geçen buluntular, yöredeki ilk insan yerleşmelerinin Geç Kalkolitik Çağda (İ.Ö.4000-3500) kurulduğu görülmektedir.”⁴⁷

Asurluların Anadolu’da ticaret kolonileri kurduğu İ.Ö. 20 ve 19 yy. işlek kervan yollarının keşiştiği bir kesimde yer alan yörenin adı Asur ve

⁴⁷ -Malatya Belediyesi, Belediye ve Şehircilik Açısından Malatya Uygulanması, İki Nokta, İstanbul tarihsiz, s.28

Urartu kaynaklarında farklı yazılış biçimleriyle Maldia, Milidia, Melid, Meliddu ve Melitea olarak geçer.

Bu yöre Hititler döneminde Milidia (yada Maldia) adlı bir kent devletin yönetimindeydi. İ.Ö. 12 yy.da Asur, İ.Ö. 9 yy. sonlarında da Urartu egemenliğine giren Milidia İ.Ö. 8 yy.da gene Asurlulara bağlandı. İ.Ö. 7 yy. sonlarında Medlerin yönetimine girdikten sonra İ.Ö. 6 yy. yada Perslere bağlı Kapadokio Büyük Satraplığı içinde yer aldı. İ.Ö. 4 yy.da Makedonyalıların, daha sonrada Selevkosların yönetimine girdi. Ardından kısa bir süre bağımsız kalan Milidia İ.Ö. 120'de Pontus Devletinin egemenliğine girdi.

İ.Ö. 66'da başlayan Roma yönetimi sırasında Melita, daha sonrada Melitene adıyla anılan kent, Sasanilere karşı bir sınır kalesi konumu kazandı. 6 yy.da Bizans yönetimindeki Armeniakon Theması'nın sınırları içinde yer aldıktan sonra Sasani akınlarına uğradı ve 7 yy'dan 10 yy.ya değin Araplarla Bizanslar arasında birçok kez el değiştirdi. Araplar tarafından Malatiye adıyla anılan kent 1101'de Danişmendliler'in eline geçti.

XI. Yüzyıllara kadar Araplar ve Bizanslar arasında sıkça el değiştiren kent 1071 Malazgirt Savaşının ardından Anadolu Selçuklularının eline geçti. Osmanlıların döneminde kent 1399'da Timur'un ordusu tarafından yağmalandı ve bir süre Dulkadiroğullarının yönetimine giren kent, 1515'te I. Selim (Yavuz) tarafından Osmanlı topraklarına katılarak Malatya sancağının merkezi yapıldı.

"1839'da Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın kuvvetiyle çarpışmaya hazırlanan Osmanlı ordusu burada konakladı. Bu arada askerlerin evlere yerleşmesi üzerine, kent halkı bir sayfiye eri olan Aspuzu'ya göç etti.

Askerler ayrıldıktan sonra, yıkıntı haline gelmiş olan eski evlere dönmeyen halk, Aspuzu'da bugünkü Malatya kentinin temellerini attı. Malatya Sancağı 1877'de Diyar-ı Bekir (bugünkü Diyarbakır) vilayetine bağlıydı. Merkezi Malatya kentinde olan bu sancak, 19 yy. sonlarında Mamuretül Aziz (bugünkü Elazığ) vilayetine bağlandı. Malatya cumhuriyetle birlikte il merkezi yapıldı.”⁴⁸

Bu tarihi süreç içerisinde Malatya, Hititlerden Romalılara, Araplardan Selçuklulara ve Osmanlılardan Cumhuriyet dönemine kadar farklı millet ve kültürlerin kaynaştığı bir merkez olmuştur. İşte bu farklılık şehrin kültürel kimliğini de o derece zenginleştirmiştir. Malatya'nın ilk yerleşim yeri bugünkü Malatya'nın 10.km batısındaki “Eski Malatya” adıyla bilinen bölge olsa da, tez kapsamı içerisinde ele alınan konut mimarisinin inşa dönemi 1839'dan sonra 19.yy'ın ikinci yarısı ve 20.yy'ın başlarına rastlayan bugünkü Malatya şehridir.

2. Kültürel Yapı

Yapılan araştırmalar Geleneksel Türk Evlerinde. Türk'lerin göçebe yaşantılarından kalan çadırları ile ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır. Bu araştırmalar kapsamında çadır hayatının yerleşik şekilde devamlılığı olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda sosyo-ekonomik, coğrafi yapı ve işlevsellik ikinci plana itilmiş olup odanın oluşumunda, çadırın yerleşik hayata yansması olarak görülmüştür.

⁴⁸ -Malatya Belediyesi, a.g.e., s.28

“Türk evi, bağımsız yaşama birimleri olan Otağ’dan türediği bilinen odaların bir araya getirilmesi ile teşekkül etmiştir. Odalar bağımsız varlıkları ile tektonikler olarak bütünüyle tezgimi bir düzen ile katılırlar.”⁴⁹

Haşım Karpuz’da benzer bir ifade ile “Eski konutların, kent evlerinin, göçer çadırların ve kültürel oluşumun sonunda anılarla, simgelerle dahi yeni bir ev “Türk Evi” ortaya çıkmıştır”.⁵⁰

Görüldüğü üzere Anadolu Türk Evi’nin oluşumunu belirleyen çevresel ve kültürel etkilerin yanında, Orta Asya’dan getirdikleri mimari mirasın payı çok büyüktür. Anadolu’daki zengin konut mimarisi, Türklerin göçebe anlayışıyla getirdikleri unsurlarla daha da zenginleşmiştir.

Bu bağlamda mimari yapılar toplumun sosyal ve kültürel yapıyla yakından alakalı olup, Türk toplumunun aile yapısını belirleyen önemli etkenlerdir.

Toplum olarak örgütlenmiş olan insanların karşılıklı ilişkilerinin gerektirdiği yaklaşımlar yapının niteliğini belirlemekte olup, toplumların uygarlık düzeyi yükseldikçe yapıların niteliği de artmaktadır. Toplumun normları, örf ve adetleri, inançları, ortak değer yargıları mimari oluşumda rol oynayan önemli unsurlardır. İşte bu kültürel ve toplumsal değerlerin rolü kaçınılmazdır. Toplumun yaşam biçimine göre konut belirlilik kazanır. Bazı araştırmacılar da geleneksel konutlu kadın-erkek ilişkisi açısından değerlendirilen iş olup, sorumluluk, sahiplik, bağlılık, dostluk kavramları içerisinde ele almışlardır. Altman bunu şu şekilde ifade etmiştir.

⁴⁹ -Turgut Cansever, a.g.e., s.121

⁵⁰ -Haşım Karpuz, Türk Sivil Mimarisi, Ders Notları, Selçuk Üniversitesi, Konya

“Altman farklı kültür grupları üzerinde yaptığı çalışmalarda konutu fiziksel nicelikler ve sosyo-psikolojik süreçlerin karşılıklı etkileşimi olarak tanımlar.”⁵¹

“Çevre ile insanın karşılıklı etkileşiminde, insan daha sonra etkileneceği çevreyi yaratmaktadır. Örneğin Rapoport bir binayı, biolojik yapı, sosyal organizasyon, dünya görüşü, yaşam şekli, sosyal ve psikolojik ihtiyaçlar, fiziksel ihtiyaçlar gibi bileşenleri ile insan arasında etkileşim olarak görmektedir.”⁵²

Konutun oluşumunda çevre, sosyo-ekonomik yapı, teknolojik düzey ve kültürel bileşenler önemli rol oynar. İnsanın yaşama biçimi, dünya görüşü, çevreye bakışı ve kullanışı, sahip olduğu maddi ve manevi değerlerin tümü kültür kapsamına girer.

“Çevre-kültür etkileşimi içerisinde, konutun oluşumu gerçekleştirilmektedir. Kültür kapsamı içerisinde ele alınan değerler genel olarak değerler ve imgeler, dini inançlar, aile stürüktürü, sosyal organizasyonlar, bireyler arasındaki sosyal ilişkiler ve yaşam şekli olarak belirlediği, konut formunu etkileyen, kültürel bileşenlerini, kullanıcı grubu özellikleri; özel yaşam şekli ve önemli eylemler setini tanımlayan kültürel öz elemanları ile “analiz edilmektedir.”⁵³

Tez kapsamı içerisinde ele alınan mimari yapılar, o zamanın toplumsal ve kültürel değerlerini yansıtmaktadır. Çevresindeki sanat ve kültür abidelerini temaşa etmeyi ve abidelerle beraber yaşamayı en iyi şekilde değerlendirmeyi sağlayan bir şehir düzeni Osmanlı şehir anlayışının temelini

⁵¹ -Hülya Turgut, *Kültür-Davranış-Mekan Etkileşiminin Saptanmasında Kullanılabilecek Bir Yöntem*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 1990, s.21

⁵² -Hülya Turgut, *a.g.e.*, s.26

⁵³ -Hülya Turgut, *a.g.e.*, s.33

teşkil etmektedir. Bu dönem mimari yapılarında kullanılan cumbaları örnek verelim. Bir taraftan sağladığı gölge ile güneşten veya yağmurdan korunurken, diğer taraftan kadınların sokakta oynayan çocuklarını gözlemelerine imkan vermek ve sokağı her zaman kontrol altında tutabilecek bir konumda inşa edilmeleri, toplumsal yapının ne kadar sağlam temeller üzerine kurulduğunu göstermektedir.

“Onun penceresindeki kafesli cumba, komşuluk ilişkilerinde, birbirini gereksiz kırmaktan korkan insanları buluşturur.”⁵⁴

Malatya coğrafyasının yüzyıllar boyu farlı milletlere ev sahipliği yapması sonucunda bu topraklarda yaşayan farklı milletlerin kültürleri zengin bir mozaik oluşturmuştur. Yalnız tez kapsamı içerisinde ele alınan mimari yapıların 1839’dan sonra oluşmaya başladığını düşünürsek, bu dönem içerisindeki kültürel yapının yansıması olarak ele almak kaçınılmazdır.

Geleneksel Malatya mimarisinin oluşumunu toplumsal ve kültürel açıdan etkileyen başka bir etkende “mahremiyet” kavramıdır. Mahremiyet, mimari yapının oluşmasında önemli bir etken olarak göze batmaktadır. Bu kavramı ön plana çıkaran en önemli unsurda İslam dininin etkisidir. İslam dinindeki mahremiyet, Haremlik ve Selamlık olarak kendini göstermiştir. Geleneksel Malatya konut mimarisinin bazılarında bulunan Haremlik-Selamlık, bazılarında kullanılmamıştır. Gerekli mahremiyeti sağlamak için, konuğun misafir edileceği odalar genelde aile reisinin odası olan, baş odalar olmuştur. Geleneksel konut mimarisindeki mahremiyet yalnızca İslamiyet’in etkisiyle değil, İslamiyet’ten önceki Türk yaşamında da dikkat edilen bir unsurdur.

⁵⁴ -Cengiz Bektaş, a.g.e., s.64

“Gerek konut odalarının çevreye egemen olacak şekilde köşeye alınarak binadan taşırılması ve uygulama örnekleri üzerinde olduğu gibi kafessiz çok pencereli bir kuruluşa kavuşturulmasına, gerekse diğer odalarda dış duvarların pencere sıraları ile cömertçe delinip; çıkmalarla elde edilen uzak perspektif imkanlarına dikkat edilecek olursa, Türk evindeki mahremiyet kavramının sadece İslamiyet’ten etkilenen, evli ve kadınları sokaktan ve yabancılardan gizlemek istediğinden kaynaklanmadığı sonucu çıkmaktadır. Türk evindeki mahremiyet kavramı Orta Asya inançları ve göçebe yaşamından kaynaklanan “içe dönüklük” kavramından etkilenerek mekanı biçimlendirmiştir.”⁵⁵

Orta Asya’daki yaşama şeklinin bazı özellikleri, toplumsal inanış ve gelenek haline gelmiş, Türklerin Anadolu’ya yerleşmesi ile Anadolu-Türk-Sosyo-Kültürel sentezini oluşturmaya katkı sağlamıştır.

Malatya ve çevresi geleneksel konut mimarisinin oluşumunda çok önemli olan etkenlerden birisi de; Aile reisinin odasının baş oda olması ve konuk ağırlama odası olarakta kullanılarak aile reisinin ev içerisinde egemenlik vasfını sergilediği gözlemlenmektedir. Göçebe yaşamından kaynaklanan, sınırlayıcı, koruyucu bir yaşama çevresi kavramı, Türk evinin yapısıyla beraber sokak görünümünü de belirlemiştir. Geleneksel mimarideki taşınabilen, halı, kilim, keçe gibi alt örtüler, yatak, sandık, sedir gibi elemanlarda göçebe yaşamın konut mimarisine bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Geleneksel konut mimarisinin oluşmasıyla çadır arasında toplumsallık açısından bağlar kurulmaya çalışılmıştır. Geleneksel yaşamın parçası olan

⁵⁵ -Hülya Turgut, a.g.e., s.81

“yatakların gündüz toplanması” olgusunun aynı, kültürel geçmişe bağlamakta ve yüklük, dolap gibi bazı mimari elemanların varlığını bu gelenekle özdeşleştirmektedirler. Bu çalışmalara İslamiyet’in etkisini vurgulayan çalışmalarda eklenebilir. Bu görüş özellikle “mahremiyet” kavramını dini normlara bağlamaktadır. Bazı araştırmacılar malzeme olarak Anadolu’nun birçok yerinde ahşap malzemenin çevresel unsur olmasının yanında, İslamiyet’teki “geçicilik” kavramı ile özdeşleştirmeye yönelik fikirlerde ortaya atmışlardır.

Dini inançlar, kutsal eşyalar, dini törenler ve yasaklar gibi nitelikler çoğu toplumlarda niteliğini sürdürmekle birlikte önemli bir etken olmuştur.

“Gusülhanenin İslamiyet’ten gelen bir dini normun fiziksel anlatımı olarak ayrıştırma ögesi olarak kullanabileceği yada harem/selamlık ayrımının yine sosyal ve dini normların ifadesi olarak ele alınabileceği bazı bilimsel çevrelerce kabul edilmektedir.”⁵⁶

Aile, komşuluk, mahalle ve şehir kavramları Anadolu mimarisi içinde ayrı bir yer tutmaktadır. Sosyal bağlamda Kişi/Aile/Komşu, mimari bağlamda da Oda/Ev/Konut ve Konut/Sokak/Mahalle, ilişkilerini mimari yapılanmada belirleyici bir unsur olarak görmektedir. Türk aile ve mahalle yaşamı bireyler arası etkileşimi temel almaktadır. Geleneksel konutlar bu anlamda en iyi belge niteliği taşımaktadır.

Son zamanlarda kültürümüzde görülen yozlaşma mimari unsurlarda da kendini göstermektedir. Le Corbusier Geleneksel Türk evi hakkında şunları söylemiştir.

⁵⁶ -Gül Aytekin, “Anadolu’daki Geleneksel Konut Mimarisinin Biçimlenmesinde Aile-Konut Karşılıklı İlişkilerinin Rolü”, Kent, Planlama, Politika, Sanat I, O.D.T.Ü.M.F.Y., Ankara 1994, s.73

“Türk evinin mimarisini oluşturan berrak geometriden; üst yapının zeminden bağımsızlığından, standart düzeninden, müstakil unsurların, tektoniklerin kümülatif tezyini düzenini oluşturan hem yapıya sadelik ve kar ve tevazu en küçük mimari esere zarafet ve aynı zamanda manümantallik kazandıran topolojik transandantal çözümlemesinin derin şekilde etkilene modern mimarinin asır başında oluşumuna en derin katkıları yapmaktaydı.”⁵⁷

Malatya ve çevresi geleneksel konut mimarisini etkileyen sosyo-kültürel yapı Orta Asya, İslamiyet ve Eski Anadolu kültürleri sentezine dayanmaktadır.

“Toplumlara göre değişebilen, konut mekanlarının zaman içindeki kullanımı ile ilgili alışkanlıklar; farklılıklar; yemek hazırlama ve yeme ile ilgili yiyecek alışkanlıkları konut içi yaşam şeklini ve onun görünüşleri olan davranış mekanizmalarını etkileyen kültürel değerlerdir. Özellikle mutfak ve yaşama mekanının kullanımı ile ilgili kurallar, adet ve alışkanlıklar mekansal eylem örüntülerinin ve davranış mekanizmalarının en önemli belirleyicisidirler. Yaşam şekli ve konut mekanı arasındaki yemek hazırlama ve yeme örüntüleri incelenerek bakıldığında büyük farklılıklar ortaya çıkmaktadır.”⁵⁸

Toplum olarak grup oluşturmuş insanların karşılıklı ilişkilerinin gerektirdiği eylemler yapı gereksiniminin niteliğini belirlemektedir. Aileye ev, ölüye mezar, dinsel eylemler için tapınaklar yapılması, toplumsal

⁵⁷ -Turgut Cansever, a.g.e., s.137

⁵⁸ -Hülya Turgut, a.g.e., s.37

örgütlenmenin geliştiği yeni uygarlık düzeyi geliştikçe yapı çeşitleri artmaktadır.

“Toplum kültürünün kendine özgü nitelikleri yapı biçimlenmesini, niceliksel gereksinimlerin ötesinde saptayıcı, önemli bir etmendir. İkisi de aileyi barındırdığı halde, bir Japon’la bir İranlının evi aynı değildir. Anadolu insanının oturduğu ev Anadolu’daki toplum hayatı ile açıklanabilir.

Yapıcının yarattığı kişiliği içinde yetiştirdiği toplum kültürünün etkisi altında oluşur, mimar içinde yetiştii toplumun davranışlarından soyutlanamaz.”⁵⁹

Ayrıca Anadolu’da hacca gidip gelen aile fertlerinin evlerinin kapı ve penceresini yeşile boyaması, mimari kültür yaklaşımı açısından başka bir örnektir.

3. Coğrafi Faktör

Bir bölgenin mimari yapısını belirleyen en önemli unsurlardan bir tanesi de bölgenin coğrafi yapısıdır. Oluşturulan mimari yapıların işlevselliği bölgenin coğrafi yapısıyla yakından alakalıdır. Kayalıklar içerisinde oluşan mimari yapılarla, düz ovalarda oluşan mimari yapılar tabiki farklılık gösterir. Bölgede bulunan inşa malzemesi de coğrafi yapıyla yakından ilgilidir. Taş, Mezopotamya’da çok az bulunan bir malzemedir. Taşın azlığı bölge insanının yaşamını etkilemiştir. Bunun yanında dağlara komşu olan Asur’da ağaç ve taş bulunan bir malzemeydi. Haliyle mimari

⁵⁹ -Doğın Kuban, a.g.e., s.21

gerecin koşullarına uyacaktır. Yine aynı bölgeye yakın olan Babiller evlerini tuğlayla, güneşte kurutulmuş ve fırında pişirilmiş tuğlayla yapacaklardır. Bu mukayese aslında yeryüzündeki bütün mimari yapıların bulunduğu coğrafi yapıyla direkt bağlantılı olduğunu göstermektedir. Ağacın bol olduğu bölgelerde ahşabın, taşın bol olduğu bölgelerde taşın, her ikisinin de bulunmadığı bölgelerde tuğlanın kullanılması coğrafi yapının mimariye olan etkisini çok iyi bir şekilde ortaya koymaktadır. Eskimoların, bulundukları coğrafi yapı ve malzemelerinde de durum aynı değil midir?

Tez kapsamında ele alınan Geleneksel Malatya evlerini belirleyen de Malatya coğrafyası olduğu için, bu coğrafi yapıyı yansıtmak gerekmektedir.

Malatya Doğu Anadolu Bölgesinin güney batısında 38 derece, 21 dakika kuzey enleminde, 38 derece 19 dakika doğu boylamı arasında yer alır. Malatya, güneydoğu Torosların büyük bir kolu olan Beydağlarının kuzey eteğinde aynı ismi taşıyan ovanın güneyinde kurulmuştur. Bölgenin yukarı Fırat havzasını oluşturan Malatya Ovasının 1500 metreyi aşan yükseklikteki sıradağları ile yaylalar çevrilidir. Geniş bir çöküntü alanı olan ovanın denizden yüksekliği 920-950 metre arasında değişir.

Coğrafi konumu itibariyle Anadolu ile Mezopotamya ve Suriye arasında geçit veren tabi yollar Malatya'da birleşir. Yollardan biri Güneydoğuda Elazığ-Tyris köyü üzerinden geçerek Fırat nehrini takiben karşıya ulaşır. İkinci yol ise Güneybatıdan Giligya ve Amik ovası üzerinden Malatya'ya gelir. Her iki yol Kahramanmaraş'ta karşılanıp Malatya'yı takip ederek Sivas ve Orta Anadolu'ya geçerler.

“Bu yollar Akad imparatoru Sargan zamanından beri işletilmekte idi. Kral yolu adıyla bilinen bu yolun Hititler zamanında da işletilmekte olduğu, Hitit krallarının bu yol üzerinden geçerek Anadolu’nun güneyindeki devletlerle savaşmak için gittikleri Hitit Kralı Suppiciuma’nın bu yoldan geçerek Aşağı Fırat boylarına indiği Malatya civarında Fırat nehrini geçtiği kaynaklarla belgelenmektedir.”

Malatya’nın büyük bir askeri merkez olması nedeniyle Romalılar, askeri ve ticari amaçlarla kullanılan yolları Malatya’dan geçirmişlerdir. Malatya’dan geçen yolların bir bölümü Fırat Nehrini aşarak Suriye’ye gitmektedir. Diğer bölümü ise Toroslar üzerinden Kommagene ülkesine oradan da Samsat’a ulaşır.”⁶⁰

4. Bölgenin İklimi

Bölgenin iklimi mimari yapının oluşumunu belirleyen başka bir önemli etkidir. Mimarinin doğuşu ve oluşumu temelde, doğal olayların (yağmur, kar, soğuk) korunmak için inşa edilmiş mekanlar olarak başlamıştır. Sert iklim koşullarının yaşandığı Malatya ve çevresinin; kışları soğuk ve yağışlı yazları ise serin geçen bir iklime sahiptir. Durum böyle olunca oluşturulan mimari yapılarda bu iklim koşullarına göre belirlenmiştir.

Yapıların tek ve iki katlı oluşunun en önemli sebebi kışın soğuktan daha az etkilenmek içindir. Yapı malzemesi olarak kerpicing ağırlıklı olarak kullanılmasında kışın mekanın daha sıcak tutulması, iklimsel bir etken olarak göze batmaktadır. Ayrıca yapıların üst katında yazların sıcağından daha az

⁶⁰ -Sami Çulcu, “Ön Tarihte Malatya Çevresi”, I. Battalgazi ve Malatya Çevresi Halk Kültür Sempozyumu, İstanbul 1987, s.71

etkilenmek için serin mekanlar oluşturulmuştur. Pencereilerin küçük tutulması da yine kış aylarının acı soğuşundan korunmak içindir.

“Geleneksel Malatya evleri çoğunlukla bir yada iki katlı olup; yörenin iklimi, çevre şartları, göz önünde bulundurularak duvarlarla çevrili, avlu içinde, sokak yöne sağır yapılar olarak bahçeler arasında yapılmıştır. Bu evler kendine özgü bir düzen ve dış görünüşe sahiptir.”⁶¹

Fazla yağışlı bölgelerde çatının fazla eğimli olması, yada duvar yüzünün hava etkilerine karşı uygun bir sıva tabakasıyla örtülmesi, iklim koşullarına uymak için yapılarda balkon, saçak, veranda iç avlu gibi plan öğelerinin yaygın kullanımı yine işleve uygunluk olarak tanımlanır.

B. MİMARİDE KULLANILAN YAPI MALZEMELERİ

1. Taş

Geleneksel konut mimarisinde kullanılan temel malzeme taştır. Bunun en önemli sebebi de bölgede bolca bulunan bir yapı malzemesi olmasıdır. İlkel insan yerleşik hayata geçtikten sonra yapının işlevselliği ve sağlamlığından dolayı taş hep tercih edilmiştir. Önceleri doğada olduğu gibi kullanılan taş daha sonraları kesme aletleriyle düzeltilerek istenilen biçin verilerek kullanılmaya başlanmıştır.

“Hava etkilerine en çok doğanın taşıyıcı gücü fazla. doğada bol miktarda bulunan taş, mimarlığın en soylu malzemesi olarak kabul edilmiştir. Taşın diğer malzemelere göre üstün olan yüzü tekniğin az gelişmiş çağlarda,

⁶¹ -Mehmet Yardımcı, “Geleneksel Malatya Evleri”, Kùltür ve Sanat. Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1992, s.37

hiçbir bağlantı sistemine gerek olmadan, sağlamca ayakta duran yapılar yapma olanağı sağlamıştır.”⁶²

Çağımızda da sıkça gözlenen unsurlardan bir tanesi mimarların modern mimari yapılarda da taşın doğal halini kullanarak, taşın görünüşüne özenilmesidir.

Geleneksel Malatya konut mimarisinde de taşın gerek işlevselliği gerekse çekici görünümü cazibesini korumuştur. Bunlar;

“Çevreden temin edilebilen işleme kolay yumuşak taş olabileceği gibi koyu renk bazalt türü taşlara da itinalı taş işçiliği ve dersleriyle cephede dikkati çeken durumdadır.”⁶³

Mimari yapılar ve bu yapılarda kullanılan inşa malzemeleri toplumun teknolojik düzeyiyle de yakından alakalıdır. Taşın teknolojik gelişmeler sonunda kullanımı doğallığını yitirmiştir.

2. Ağaç

Ağaç yıllarca dünyanın çok değişik yerlerinde bolca kullanılan bir yapı malzemesidir. Buda tabiki bölgenin coğrafi yapısıyla bağlantılıdır. Ağaç, bulunduğu coğrafi bölgelerde, mimari yapılarda bolca kullanılmış ve bölgenin mimari üslûbunu belirlemiştir. Yeryüzünde taştan sonra en çok kullanılan yapı malzemesidir. İşlenip, taşınip kullanılması kolay olduğu için cazibesini hep korumuştur. Kolay kullanılmasının yanında taş kadar sağlam olmayışı da bir dezavantajdır. Özellikle açık alanlarda taşa göre çok tez yıpranabilir. Nitekim taşa göre daha tez yıpranması onu özellikle, ormanı bol olan bölgenin temel malzemesi yapmıştır.

⁶² -Doğan Kuban, a.g.e., s.29

⁶³ -Osman Özbek, “Malatya’nın Eski Evleri”, I. Battalgazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu, İstanbul 1987, s.46

“Ağacın malzeme olarak taş olarak en büyük üstünlüğü hafifliği, çekme ve eğilmeye dayanmasıdır. Özellikle Türkiye’de konut yapılarının ana malzemelerinden biri olan ağaç, saçak ve cumba gibi özgün yapı öğelerinin kullanılışının yaygın bir hale gelmesinin nedeni sayılabilir. Yapıda strüktürü yansıtmaya açısından ağaç, taş göre daha güçlü olmuştur.”⁶⁴

Ağaç, Geleneksel Malatya mimarisinde kerpiçten sonra kullanılan en önemli malzemedir. Özellikle konut mimarisinde duvarları bağlayan hatıllar, iç ve dış doğramalar, döşemeler, tavanlar, pencereler, kapılar, merdivenler hep ahşap malzemeyle yapılmıştır.

Bazı toplumbilimcileri yapı malzemesinde ahşap malzemenin kullanılmasını İslam felsefesindeki “geçicilik” kavramıyla özdeşleştirmişlerdir.

3. Kerpiç

Kerpiç, ağaç ve taşın zor bulunduğu bölgelerde toprağa bağlı bir yapı malzemesi olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim Mezopotamya coğrafyasında ağacın ve taşın bulunmadığı bölgelerde çok yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Kerpicin fırınlanıp tuğla haline gelmesi, insanın eline taş gibi dayanıklı bir yapı malzemesi veriyor. Her yerde bulunabilecek ve çok rahat bir şekilde işlenebilecek ekonomik bir yapı malzemesi olan kerpiç diğer yapı malzemeleri gibi evrensel bir özellik taşımaktadır. Geleneksel Malatya mimarisinde en çok kullanılan malzeme olmuştur.

“Darende, Malatya, Eskimalatya, Elazığ, Harput sınırından, Diyarbakır’a, batı yönünde Hekimhan, Arapgir, Kemaliye üzerinden Divriği ve

⁶⁴ -Doğan Kuban, a.g.e., s.36

Sivas'a kadar uzanan alanda kerpiç yoğun olarak görülür.”⁶⁵

Kerpicein kışın soğuk aylarında iç mekanı daha sıcak tutması da kullanılmasıdaki en büyük etkenlerden birisidir.

Geleneksel Malatya evlerinde temel kesme taştan; yerden bir metre kadar yükseltilerek titizlikle yapılmıştır. “ANAÇ” denilen 80 cm. eninde kerpiçler taş temel üzerine örülerek yapının dış duvarlarını oluşturmaktadır. İç bölmelerde ise ya “kuzu” denilen küçük kerpiç kullanılmış yada doldurma tekniğiyle (duvarları bağlayan hatıl denilen ağaçlar arası kerpiç, taş yada ağaç parçalarıyla doldurularak) yapılmıştır. Kerpiç duvarlar içten dışa çamurla sıvanmış ve beyaz badana ile boyanmıştır.

4. Demir

Geleneksel Malatya konut mimarisinde en az kullanılan yapı malzemesi demirdir. Diğer yapı malzemelerine göre daha masraflı ve problemli olan demir, mimari yapıların standart birkaç yerinde kullanılmıştır. Kapılarda, pencerelerde ve özellikle itina ile işlenmiş kapı üzerindeki havalandırma ve aydınlatma için bırakılan kısımlarda kullanılmıştır. Kapılarda kullanılan döğme demir çiviler ise süs olarak kullanılmıştır. Ayrıca kapı tokmakları da demirden yapılmıştır. Geleneksel konut mimarisinde her kapının üzerinde bir kapı tokmağı bulunmaktadır. İşlevselliğinin yanında estetik değer katması açısından da ayrıntılı bir şekilde işlenen tokmaklar, bazı simgesel motiflerde taşımaktadır.

⁶⁵ -Bekir Deniz, “Balaban Evleri”, Fırat Havzası Sanat Tarihi Sempozyumu, Elazığ 1987, s.109

C. MİMARİNİN BÖLÜMLERİ

Malatya evleri yörenin iklimi, yaşama biçimi ve doğal ihtiyaçlarına bağlı olarak bir gelişim göstermiştir. 1838'de Malatya'ya gelen H.Moltke'nin "Burası 5000 kadar kerpiçten yapılmış düz damlı evlerden meydana gelen önemli bir şehir; şehir baştan aşağı aynı kurşuni renkte"⁶⁶ dediği Malatya evleri, 20 yy. başlarında ekonomik ve sosyal yaşantılarına bağlı olarak önemli bir gelişme göstermiş, tek katlı yapıların yerini iki katlı, konak tipi evler almıştır.

Daha sonraları, gelişmiş ülkelerde görüldüğü gibi, kentleşmenin imalat sanayi kuruluşlarının çoğalmasına dayanan gelişmeyi yeterli ölçüde hızlandıran bir yönde olmaması mimari anlamda sorunları doğurmaya başlamıştır.

"Batıda sanayi verimi, tarımsal işgücünün kentlerde sanayide çalışmak üzere harekete geçirmiştir. Oysa, Türkiye'de genel olarak gözlenen, kentleşmenin sanayileşmeden önde gittiği, faal nüfusun tarımdan başka hizmet dallarına yönelmesidir. Böylece, şehirler, sanayi işçisi yerine işsizlere, gizli işsizlerle, yada çoğunlukla hizmetlerde, geçici ve sosyal güvenlikli mahrum işlerde çalışan kitlelerle dolmaktadır."⁶⁷

Hızlı kentleşme, şehirleri yaşanılabilir alanlar olmaktan çıkarmasıyla birlikte, bölgenin doğal güzelliğini ve tarihini de yoketme seviyesine gelmiştir. Düzensiz kentleşmenin neden olduğu fiziki ve tarihi erozyon Türkiye ve haliyle de Malatya gibi uygarlıklar beşiği olan bir bölgede trajik

⁶⁶ -Mehmet Yardımcı, a.g.m. s.36

⁶⁷ -Malatya Belediyesi, a.g.e., s.70

boyutlara ulaşmıştır. Tarihi dokular yokolmakta, görkemli mimari eserler, yüksek yapılar arasında boğulmakta, silüetler silinmektedir.

Malatya'nın gelişmesi, cumhuriyet döneminde demiryolunun kente gelmesiyle başlamıştır. Demiryolunun kente gelmesi, kentsel mekan anlayışının oluşumunun başlangıcını teşkil eder. Aynı yıllarda kentin iki büyük caddesinden biri olan istasyon caddesi de açılmıştır.

Malatya şehri 1930-40 arasında pek çok kamu yatırımının gerçekleştirilmesiyle canlı bir on yıl geçirilmiştir. Ziraat Bahçesi, Sümerbank mensucat fabrikası ve Tekel sigara fabrikası, kentsel mekan oluşumunu etkileyen önemli tesisler olmuştur.

1950'li yıllardan sonra kamu yatırımlarının hızının kesilmesi şehrin gelişiminin yavaşlamasına sebep olmuştur. Şeker fabrikasının, işletmeye açılmasıyla küçük sanayi sitesinin kurulması dönemin önemli yatırımlarıdır. 1957-74 arasında kurulan sanayi sitesi, kentsel mekan oluşumunda etkili olurken, şehir içerisinde ateşli ve gürültülü işyerlerini bünyesinde toplamıştır.

1968'de kalkınmada öncelikli iller kapsamına giren Malatya'da, 1970'li yıllarla birlikte kentin hayatında canlanma olmuştur.

Şehirde gecekondulaşma 1950'li yılların ikinci yarısında başlamıştır. Kernek, Kaynarca, Boztepe, Kiltape ve Samanlı gibi gecekondulu mahalleleri, 1955-60 arasında hızlı kentleşme sonucu oluşmuştur.

Cumhuriyet dönemine kadar Malatya'da çok güzel sivil mimari yapılar inşa edilmiştir. Fakat son yıllarda şehirleşme hareketleri, bu yapıları olumsuz yönde etkilemiştir. Bu yapıların özellikle şehir merkezinde yer

alması sebebiyle spekülâtif yatırımlar uğruna bu çok değerli kültür mimarisi bilinçsizce yok edilmektedir.

Malatya'nın ilk şehir planı H.Prost tarafından 1940 yılında yapılmıştır. Bir bahçe kent yaklaşımı ve 40.000 kişilik bir nüfusa gören hazırlanan şehrin ikinci planı 1953'te üçüncü planı 1979 yılında yapılmıştır. Dördüncü şehir planı 1987'de onaylanmış ve hâlâ günümüzde geçerli olan plandır.

1. Dış Cephe Yüzeyi

Geleneksel Malatya konut mimarisine genel olarak baktığımız zaman, evler genellikle bahçe içerisinde inşa edilmiştir. Yol kenarında olan evlerin bahçeleri çevrilmiş olup, içerisinde ocak, tandır ve büyük konak tiplerinde havuzda bulunmaktadır. Mimari yapılarda taş, kerpiç ve ahşabın ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Taş temel yapımında kullanılmış ve 2 metre yükseklikten sonra kerpiç, yapının gövdesini oluşturur. Kullanılan kerpiç, yığma ve dolma tekniklerinde kullanılmıştır. Yığma evler çoğunluğu teşkil eder. Ahşap, kerpiç ve taşın yanında ikinci planda kalmıştır. Bağdadi tekniğinden; cumba, köşk-yazlık, yapımında ayrıca tavan-taban kuruluşlarında faydalanılmıştır.

“Geleneksel Malatya evlerinde genellikle iki tip plan şeması hakimdir. Dört odalı evler ve alt kat girişleri eyvan şeklindeki yapılar. Dört odalı evlerde ortada küçük bir salon bulunur. Odalar salonun etrafına “hızna (mutfak), “misadele” (kiler-depo), oturma ve misafir odası şeklinde dizilir. İki oda arasında banyo ve hela yer alır. Alt ve üst kat ayrı kuruluşa sahiptir. İkinci kat üzerinde köşk-yazlık bulunur. Alt kat girişleri eyvan şeklindeki evlerde ise, üst katın salonu altına rastlayan giriş, eyvan şeklindedir. Alt

katta “misadele” (depo -kiler), “zahralık” (buğday ambarı) üst katta genellikle bir salon, iki oda ve hıznâ (mutfak) yer alır. Hela bahçe içerisinde, veya balkonun bir köşesinde.”⁶⁸

Evler genellikle üç katlıdır. Eskiden bir-iki katlı evler olduğu bilinmekteyse de, bugün kalanlar içerisinde tek katlı evler çok azdır. Üçüncü katlar “köşk” ve “yazlık” olarak anılır. İkinci katlardaki salon boyu boyunca uzanır ve bir salon veya bir salonun iki tarafına yerleştirilmiş iki odadan oluşur. Duvarlara fazla yük gelmemesi için de bağdadi tekniğiyle inşa edilir.

Mimari yapılarda pencereler alt katta az küçüktür. Bu İslamiyet’teki mahremiyet kavramıyla da yakından alakalıdır. Büyük olan pencereler ahşap kafeslerle kapatılmıştır. İkinci kat ve cumba pencereleri hem çok hem de geniştir. Geleneksel Malatya mimarisindeki “gantarmalı oymalı pencere” ve “ahşap gantarmalı pencere” diye tanınan pencereler karakteristik özellikler taşır. Gantarma söveleri ve alınlığı, iç içe nişler halinde olup, pencere alınlığı kiremitlerin iç bükey yüzü, sıva içerisine girecek şekilde doldurulur. Kiremit dizileri dilimli bir görünüm arzeder. Ahşap gantarmalı pencereler, daha ziyade üst katta görülür. Pencere alınlığı, ahşap ikiz kemerle ikiye bölünmüştür. Her iki halde de pencere alınlıkları kemer şeklinde görüldüğünden, halk arasında bu pencerelere kemerli pencere anlamında “gantarmalı pencere” adı verilir. Bu özellikli pencere şeması Malatya-Elazığ sınırından öteye fazla uygulaması yoktur.

⁶⁸ -Bekir Deniz, “Malatya Türk Ev Mimarisinin Ana Hatları”, *MTRE Bülteni*, İ.T.Ü. Baskı Atölyesi, İstanbul 1980, s.20

Geleneksel Malatya evlerinde balkon, iki cumba arasını dolduran 1-1,5 m. eninde bir kuruluştur. Anadolu'da çeşitli isimlerle tanınan sergah, Malatya evlerinde “balkon”, “gezemek” ve “köşk” isimleriyle bilinir. Gezemek balkondan daha büyüktür ve evin bir cephesini kaplar; genişliği en az 1-1,5 m.dir. Köşk gezemekten daha büyüktür. Evin bir veya üç yönünü çeviren genişliği 2-3 m. kadardır. “Konak” adı verilen büyük yapılarda bulunur.

Halk arasında “çıkma” denilen cumba, genellikle dört odalı evlerde, sokak yönünde yer alır. Çıkmalar “hizan” veya “kılavuz” adı verilen, alt kat kirişleri üzerine oturur. En çok görülen çıkma tipi, oda genişliğinde çıkma, köşe çıkma ve gönye çıkmadır. Çıkma ve saçaklar yardımıyla, odaların genişletilmesi, aydınlatılması, havalandırılması, manzaraya açılması, yağmurdan korunması gibi imkanlar elde edilmiştir. Bu çözümlere ulaşırken hiç bir zaman estetik ilkedden ayrılınmamıştır. Evin cephe tasarımında doluluk ve boşluklar arasında uyum sağlanmıştır. Cephelerinde çıkma ve saçaklar şehirde sokaklara derinlik ve perspektif kazandırır. Çiçeklerle süslü çıkmalar cumbalar sokakla iç içe girmiştir.

Geleneksel Malatya evleri saçak sistemi, “düz saçak”, “gantarmalı saçak” şeklinde iki ayrı özellik gösterir. düz saçak tek katlı evlerde görülür. Örtü kirişleri 60-70 cm. kadar evin dışına taşar. Buna “kılavuz hizan” denilir. Kılavuzlar üzerine bindirmeli kirişler uzatılır. “Gantarmalı saçak”, “gantarmalı tavan” v “ters tavan” isimleriyle de tanınan çatı arasının görünmemesi için ahşap çıkıntılar iç bükey, kavis teşkil edecek şekilde yerleştirilip, üzeri harçla sıvanır. Eğimli bir görünüm yarattığı içinde “gantarmalı saçak” (kemerli saçak) adı verilir.

Geleneksel Malatya evleri süsleme yönünden diğer Anadolu evleriyle benzerlik gösterir. süsleme malzemesi ahşap, demir ve alçıdır. Dolap, örtülük (yükçük), hızna, misandele süsleri, pencere ve balkon parmaklıkları-kafesleri ahşap kapı alınlıklar, kapı tokmakları demir, çırılık ve raflar alçı malzemedir.

“Malatya yöresi evlerinde dışa süsleme pek yoktur. daha sade tutulmuş evlerin cumba, ahşap pencere parmaklıkları süsleme sayılabilecek özelliklere sahiptir. İçte ve dışta görülen kalem işi süsleme yer yer kullanılmıştır.”⁶⁹

2. Selamlık Bölümü

Bu bölüm genellikle konak tipi evlerde görülür. Geniş sokak kapısından selamlık bölümüne girilir. Bu bölümde düz toprak damlı büyükçe bir oda olarak evin misafirhanesi vardır. Selamlık veya misafir odasının kapısı, sokak kapısından girilen avluya bakar ve odanın dış duvar hizasından çekilmiş bir tahta perde asıl evi ve avluyu bu bölümden ayırır. Selamlık bölümündeki bu odada sokağa bakan fakat tavana yakın yükseklikte “taka” adı verilen küçük pencereler bulunur. Yine bu mekan içerisinde duvar içine oyulmuş yükçük (misafir yataklarının konulduğu) ve yükçüğün önünde 1-1.20 m. genişliğinde “makat” (sedir) vardır. Misafirler için konan yastık, yorgan ve döşeklerin konulduğu yükçükler genellikle bir bez perde ile kapatılır. Misafirin sayısına göre bu yataklar yere veya sedire serilir. Tahtadan veya topraktan sabit olarak yapılan sedirin altında eşya konması için boşluk bırakılmıştır. Yan duvarların diplerine, gelenlerin oturması için minder ve halı yastıkları konulur.

⁶⁹ -Bekir Deniz, “Balaben Evleri”, s.111

Evlerin ana giriş kapıları genellikle çift kanatlıdır. Konaklarda bu kapılar at arabası ve büyükbaş hayvanların geçebileceği büyüklüktedir.

“Her kapıda mutlaka bir kapı tokmağı vardır. Kapılarda ahşap oymalara diğer bölgelerdeki kadar çok rastlanmaz. Buna karşılık kapı üstlerinde dekoratif işlemler görülür. Her ana giriş kapısı üzerinde rüzgarlık veya aydınlık olarak iş gören elips şeklinde pencereler vardır. Bu pencereler dekoratif demir kafeslerle korunur.”⁷⁰

Evlerin kapılarının genişliği yaklaşık olarak 1.40-1.20, yüksekliği de yaklaşık olarak 2.00-2.50 arasında değişmektedir.

3. Giriş Katı Bölümü

Geleneksel Malatya evlerinin kurulmasında ağırlık orta kata verildiği için evin giriş katı basıktır. Ön kısmı baştan başa eyvandır. Bu eyvanların zemini toprak olup genellikle yaz aylarında oturulan bölümdür. Eyvan bir tür killi toprakla, belli aralıklarla sıvanır ve kış aylarında üzerine odun, tezek vb. eşyaların konulduğu bir yapı malzemesi olurdu. Evin giriş katında bahçeye doğru pek pencere bulunmazdı.

4. Üst Kat (2.Kat) bölümü

Giriş katının üstü esas evi teşkil eder. “Bu katın, aşağıda eyvanında üstüne rastlayan ön kısmı “köşk” adını alır. köşk bir nevi üst eyvan olup, eyvandan farkı yapı itibariyle ahşap oluşudur. Halbuki eyvanda zeminin ahşap olması esastır. Duvar tarafında ahşap bir “makat” (sedir) yer alır. Sedir önünde minderler ve yastıklar vardır. Yaz aylarında akşam yemekleri Köşk’te yenilir. Gecede ev halkının bir kısmı yataklar serilmiş bulunan bu

⁷⁰ -Osman Özbek, a.g.m., s.46

köşk'te yatar. Bu takdirde yataklar her sabah toplanıp yüklükteki yerine istif edilir.”⁷¹

Ev halkının yaz aylarını geçirdiği köşk, karşıdaki komşu evlerin üst katlarından görünmeyecek şekildi korunur. Evlerin ambarı da yine bu katta yer alır. Bu ambara kışlık yiyecekler konulur (bulgur, ekmek, yarma vs.). Evin “hızna” denilen kileride bu katta yer alır. Hazine kelimesinden gelen hızna'nın penceresi ya olmazdı yada çok küçük olurdu. Bundan dolayı içerisi biraz karanlık olurdu. Hızna'da evin tüm yiyecekleri saklanırdı (tereyağı, kavurma tenekeleri, dut kurusu, kuru üzüm, kuru kayısı, kayısı çekirdeği, vs.). Hızna'nın kapısı devamlı kilitli tutularak, evin hanımından habersiz çocukların gelişi güzel girişi önlenirdi.

Kapı girişlerinde, üst kısmı kap kacak koymak için oluşturulmuş raflar yeralırdı. Bu rafların alt kısmına ise bazı malzemeler konulurdu. Kullanılan mutfak kaplarının tümü bu rafların üzerine sıralanırdı. Yine bu raflar üzerine sitillerle içme suyu ve taslarda konulurdu.

Yine bu katta yer alan yüklük, odanın duvarının yapılması sırasında yeri özel olarak bırakılmıştır. Evin tüm yatak, yorgan ve yastıkları, minderler ve halı yastıkları burada yer alır. Yüklüğün önünde sedirlerde yer alır. Bazen yataklar bu sedirlere de serilir. Bazen bir bez parçasıyla gizlenen yüklük bazen de ahşap çift kanatlı kapaklarla kaplanırdı. Genellikle yüklük yanındaki kapaklı bir dolap içinin de gusülhane olarak düzenlendiği görülür.

“Malatya yöresi evlerinde her odada bir yüklük yer almaktadır.”⁷²

⁷¹ -H.Cemal Başbay “1930’lar Malatya’ında Bir Ev ve Bu Evde Yaşam”, II.Battalgazi Sempozyumu, İstanbul 1988, s.45

⁷² -Bekir, Deniz, a.g.m., s.111

Odaların yüksek olan tavanları ahşap olup, tahtaların oyulup kesilmesi çıtak çakılması suretiyle süslü hale getirilmiştir. Şehirde henüz elektrik yokken kullanılan, tavanın tam orta yerinden ucu çengelli bir tel sarkar ki, bu tele geceleri büyük asma lamba takılır. Eğer misafir yoksa ve fazla aydınlanmaya gerek duyulmuyorsa duvardaki çivisine takılı bulunan iki gaz lambası da yeterlidir.

Üst kattaki yatak odası ve odaların dışında birde “kış” damı bulunur. Burası Malatya’nın yaz sıcaklarının bitip eyvanlarda oturulamaz duruma gelinmesinden sonra ev halkının günlük yaşamını geçirdiği yerdir. Kış damı dikdörtgen planlı genişçe bir odadır. Buraya kimi evlerde ahşap parmaklıklarla ayrılmış seki altından geçilir. Bazı yapılarda kış odasının karşısında limseki denen bir bölüm bulunur. Burası oda seviyesinden 40-50 cm. yükseklikte 200x300 cm. Ölçülerinde tavanda inen, ahşap direklerle ortada bir giriş bölümü yaratmış bir mekandır. Bu limseki üzeri halı ve minderlerle kaplı olup etrafı yine yastıkla çevrilidir.

Erken devir evlerin kış damında bir duvarda mutlaka yaşmaklı ve piramit külahlı bir ocak bulunur. Ocağı yanlarda çeşitli, eşyanın konulabileceği nişler onun yanında kapaklı dolaplar bulunur. Döşeme ve tavan ahşaptır. Evin duvarları ve zemin kat toprak döşemeleri sık sık kireç, killi toprak ve hüllükle sıvanır. Buna yörede “perdahlanmak” denir.

5. Çatı Altı Katı Bölümü

Her evde bulunmayan bu kat genellikle konak tipi büyük yapılarda yer alır. Geleneksel Malatya evlerinin çatı altı katından köşk’e çıkılan merdivenin üzerine rastlayan ve oldukça dik tahta bir merdivenle çıkılır. Tüm köşk’ün hizasına gelecek şekilde inşa edilen geniş bir odadır. Bina inşa

edilirken bu kısım özellikle ve sanki çatı altına “bir kat odalar” daha yapılacaktı gibi ayarlanmıştır. Zemin toprak sıva ile sıvanmıştır.

6. Avlunun Durumu

a. Tandır Örtmesi

Tandır örtmesi evin avlusuna bitişik, bahçeye kadar üç metre uzatılmış, üzeri düz, toprak damlı kısma denir. Bu kısımda tandır denilen ve ev ekmeğinin yapıldığı ocak bulunur. Tandır örtmesi’nin üzeri toprak olduğu için her yağmur yağdığında “loğ”lanır.

Tandır; bu örtmenin ön tarafında yer alır. Örtmenin avluya bakan köşesine bir tandır gömülmüştür. Üst kısmı yuvarlak bir ağız ve alt kısmı daha geniş bir koni şeklinde kilden yapıp pişirilmiştir, 3-4 cm. kalınlığında bir ocaktır. Zemini toprak olup, ortasında yakılan ateşle tandırın düz iç duvarları iyice ısınır. Dumanın iyi çekmesi için örtmenin tandır üstüne gelen kısmında baca deliği konmuştur. Ateşin duman bitince tandır ağzı kapanarak içerideki közle tandırın daha çok ısınması sağlanır.

b. Ahır, Samanlık ve Kümes

Tandır örtmesinin bitişiğinde yeralan ahır ve samanlık ev halkının “katık” ihtiyacını karşılamak için besledikleri hayvanları barındırmak için kullanılmıştır. Ahırda evin süt, yoğurt vb. ihtiyacını karşılayacak inek veya keçi beslenirdi. Samanlık ise bu beslenen hayvanların yiyeceğini muhafaza etmek için kullanılırdı. Özellikle kışları samanlık saman, kurutulmuş ot (burma) vb. hayvan besiniyle doldurulup, kışın hayvanlara verilirdi. Avluda ayrıca kümes hayvanları yetiştirmek için birde kümes bulunur. Kümeste, evin yumurta ve tavuk eti ihtiyacını karşılamak için tavuk, horoz, hindi vb. hayvanlar beslenir.

c. Kuyu

Evlerin genellikle avlu kısmında kuyu bulunur ve evin su ihtiyacını karşılamakta kullanılır. Kuyu avluda biraz yükseltili bir şekilde ve ağzı kapalı olarak bulunur. Bazı evlerin bahçesinde havuz bulunmasına rağmen kuyuda evin su deposudur. 3-4 m. derinlikte su birikintisi başlar. Buz gibi su bol bol içilip, yemek yapımında kullanıldığı gibi, sepetler içerisinde veya kulpla “sitol” (bakraç), kovalar içinde su düzeyine degecek kadar sarkıntılan bir kısım yiyeceklerin serin saklaması içinde kullanılır. Böylece kuyu evin buzdolabı işlevini de görmektedir. Ayrıca çoğu geleneksel Malatya evlerinin bahçesinde bir de asma bulunur.

d. Ayakyolu

Geleneksel Malatya evlerinin tuvaletlerine ayakyolu, yada hela denir ve evin en uzak köşesinde yerleştirip, üstü bir çatı ile kapalı, mandallı bir kapısı bulunan, bekçi kulübesi gibi bir yapıdır. Ayakyolunun altına isabet eden yerde bir çukur vardır ve bu çukur bir iki haftada bir temizlenir. Bir köşede toplanan birikmesi yazın gübre olarak bahçeye serpilir. Ayakyolunda daima su dolu bir ibrik hazır bulunur. Ayaklar arası tahtalarla kapalı bulunduğundan ayak yolunun altı dışarıdan görünmez.

7. Bahçe

Malatya evlerinin en güzel yerlerinin başında bahçeler gelir. Bahçeler, Dalbastı denilen kirazların, Hasanbey, Hacıhalil, Çöloğlu denilen çeşitlerdeki kayısıların, yöreye has tüysüz şeftalilerin, iri vişnelerin, bal armutların, kıızılcıkların, eriklerin yetiştirildiği birer meyve cennetidir. O dönemde hemen tüm evlerin arkasında birde küçük bahçeleri bulunur.

Komşu bahçeleri ayıran çalı-çit boyunca, bol dallı sık ağaçlar dikilmesi bu nedenle bu çatı-çitten geçmek, duvardan geçmekten daha kolay değildir.

Bahçe duvarlarının kenarlarında aşılı güller bulunurdu. Yedi veren denilen gül fidanları hemen bütün yaz boyunca çiçeklidir. Bahçedeki meyvelerin altları genellikle ekilmez. Ancak ağaçların haftada yada on günde bir sulanması nedeniyle daima yeşil bol ve gür bir ot örtüsü vardır. Mevsime göre bu otlardan evde beslenmekte olan hayvanlar yanında, kışlık kavurmalık için yahut Kurban Bayramında kurban edilmek üzere alınmış başka hayvanlarda otlatılır. Otun yine bol olduğu dönemlerde fazlası biçilerek hafif kurutulduktan sonra “burma” şeklinde iyice kurutulduktan sonra evin samanlığında kış için istiflenirdi.

Bahçenin ağaç dikilmeyen orta kısımlarında ise ekim yapılır. Mevsime ve yılına göre arpa, buğday, mısır, tütün yahut türlü sebzeler ekildiği, bazen bostan yetiştirildiği veya yonca ekilerek 4-5 sene süre ile her sene 4-5 defa biçilerek burma haline getirilip kış için saklandığı olurdu.

III. MALATYA VE ÇEVRESİ GELENEKSEL KONUT MİMARİ UNSURLARININ PLASTİK BİR ÖĞE OLARAK ELE ALINIŞ SÜREÇLERİ

1. Biçim

Tez konusunu oluşturan Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisi; ayakta kalan ve halen kullanılan mimari yapılar olarak, biçim ve fonksiyonel yönleriyle incelenmiştir. Yaklaşık iki yüz yıllık bir geçmişe sahip bu mimari, birçok açıdan fotoğraflarla belgelenmiştir. Bu mimari; yüzey, kapı, pencere, balkon, cumba vb. görünüm elemanları ile bir bütün olarak ve yan yana gelerek sokak motifi ile birlikte, resimsel bir dille çözümlenmeye çalışılmıştır.

Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimari unsurlarının doğallığı ve sıcaklığının yanında, estetik açıdan zenginliği de tez konusu olarak ele alınmasında önemli etken olmuştur. Aynı mimari elemanlar, bölgenin kültürel yapısı ve birikimi yansıtmanın yanında, kültürel kimliğin imgesel bir şekilde, resimsel dilin oluşturulmasına da kaynaklık etmiştir.

Günümüz kent mimarisinin birey üzerindeki olumsuz etkilerinin yanında geleneksel mimari unsurlarının gerek kültürel, gerek estetiksel gerekse işlevsellik açısından zenginliği konunun ele alınmasında önemli bir etken olmuştur.

Geleneksel konut mimari unsurların yöresel anlamda oluşan kültürel kimliğin yaşatılmasını ve bunun sonucunda da gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır.

“Birleşmiş Milletlerin Mexico’da düzenlediği kültür politikaları üzerine Dünya Konferansında üye ülkeler şu tarihsel saptamayı yeniden yaptılar. “Bir insanın, yerel, bölgesel, ulusal topluluğuyla ve topluluğu

belirleyen ahlâki ve estetik değerler ve dille kendiliğinden özdeşleşmesi, bu topluluğun tarihine, geleneklerine, törelerine ve yaşam tarzına sahip çıkmak biçimi; ortak bir yazgıya katlanma, bu yazgıyı paylaşma ya da değiştirme duygusu: sürekli olarak kendi görüntüsünü yansıtan, eğitim yoluyla kişiliğini oluşturmalarını ve çalışarak bu kişiliğin geliştirilmesini sağlayan kollektif bir ben'den yansılanma biçimi, işte kültürel kimlik, her şeyden önce budur.”⁷³

Çok eski bir yerleşime sahip olan Malatya ve çevresi geleneksel konut mimarisi açısından çevresel ve yapısal özelliklerini korumuş yeterli sayıda mimarı yapının mevcut olmasının yanında, bu eserlerin tarihin tanıklığını yapması bakımından, kullanılan yapı malzemesinin vermiş olduğu estetik haz da, oluşturulan çalışmalarda güdüleyici bir rol oynamıştır.

Oluşturulan çalışmalarda mimarinin yapısal yönü dikkate alınmıştır. Ayrıntılar ve dekorasyon yapısı kapsam dışı bırakılarak dikkate alınmamıştır. Mimari yapıda kullanılan elemanlar çalışmaların özünü teşkil etmesinin yanında, asıl ön plana dış doğanın resmi değil düşünce ve duygunun resmi çıkmıştır. Renklerin yan yana getirilmesiyle bu etki yakalanmaya çalışılmış ve renklerin oluşturduğu biçimler bütünü oluşturulmuştur.

“İki, üç rengi yan yana getirin, hemen bir biçim bağıntısı ortaya çıkar.”⁷⁴

Resimlerde mimari içerisindeki motifler, bazen olduğu gibi, bazen yorumlanarak, bazen de soyutlanarak biçimsel bir unsur olarak kullanılmıştır.

⁷³ -Oktay Ekinci, “Kalkınmanın Evrensel Göstergesi Kültür ve Sanat”, Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, H.Ü.G.S.F.Y., Ankara 1991, s.47

⁷⁴ -Herbert Read, Sanatın Anlamı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1960, s.44

Mimari parçalar uzun-kısa, kalın-ince, yatay-dikey ve geometrik-organik unsurlar olarak kullanılmış ve çalışmalarda biçimsel kontrastlıklar oluşturulmuştur.

Yapılan çalışmaların büyük bir çoğunluğunda geleneksel konut mimarisinin cephe yüzeyi ele alınmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden birisi mimari yapıların cephe yüzeyinin oldukça zengin bir görünüme sahip olmasıdır. Mimari yapılardaki gerek kemerli formların daireselliği, gerek cumba yüzey bağlantısında parçalanmalar, gerek cephe çatı bağlantısı, kapı, kapı üzerindeki aydınlatma penceresi gibi elemanları yüzeye oldukça hareketli bir görünüm kazandırmaktadır. Yine mimari yapıların görünürlülüğü ve bireyin üzerinde bıraktığı etki başka bir hususu oluşturduğundan cephe yüzeyi tercih edilmiştir. Başka ele alınan bir hususta oluşturulan resimlerin konu anlamında tüm mimari alanlara yayılması yerine daha dar bir alan içerisinde sınırlandırılmasıdır. Modern yapıların statik görünümünün yanında yer alan geleneksel konutların estetik açıdan zenginliğini ön plana çıkarmakta bu tür yaklaşım etken olarak düşünülebilir. Ayrıca Modern-geleneksel sentezini en iyi ortaya çıkaracak ve mukayese yapabilecek önemli bir unsur olması da cephe yüzeyinin ele alınmasındaki önemli sebeplerden birisidir. Yine geleneksel mimarinin cadde motifi ile beraber ele alınıp daha geniş ve zengin bir kurgu oluşturması da tercihteki etkenlerden birisidir.

2. Kompozisyon

Çalışmaların kompozisyonunu belirleyen en önemli unsur; Geleneksel mimarinin yapısından da kaynaklanan, dikey bir kompozisyonun oluşturulmasıdır. Geleneksel mimari yapılarının imge olarak düzlem üzerine aktarılmasında, yapıların dikey oluşumuna bağlı kalınmıştır. Parçaları belirleyen biçimler, yataylar ve dikeyler halinde kompozisyon belirlemiş, bu da beraberinde geometriksel bir yapılanmayı doğurmuştur. Geometriksel olan bu yapılar kendi içerisinde nesnel bir görselliğe sahip olmasada, bütün içerisinde mimari yapıların yapısal özelliklerini yansıtan bir unsur olmuştur. Yatay-dikey ve diagonallarla oluşturulan devinim aynı zamanda geometriksel formların küçük-büyük parçalar halinde aktarılmasıyla da sağlanmaya çalışılmıştır. Plastik sanatlarda bu tür yapılanmalarla oluşturulmaya çalışılan devinim hakkında Read şunları söylemektedir:

“Kusursuz bir sanat eserinde bütün elemanlar birbirine bağlıdır; bunlar birleşerek bir bütün kurarlar; bu bütünün değeri ayrı ayrı elemanların toplamının değerinden daha üstündür.”⁷⁵

Çalışmaların oluşumunda nesnellikten geometrikselliğe doğru bir süreç yaşanmıştır. Bu süreç içerisinde oluşan ilk çalışmalarda biraz daha nesnel bir yaklaşımla üç plan düşünülmüştür; gökyüzü etkisi veren geniş boşluklar, mimari yapısının cephe yüzeyi ve son olarakta mekan olarak düşünülmüştür. Bu, süreç devam ettikçe gerek gökyüzü etkisi veren boşluk, gerekse mekan yavaş yavaş azaltılarak kaldırılmaya çalışılmış ve kapladığı alan azaltılmıştır. Çalışmalarda kıpırdanma ve kompozisyon anlamında bir zenginlik oluşturması için yer yer eklemeler ve çıkarmalarda yaparak,

⁷⁵ -Herbert Read, a.g.e., s.69

biçimsel olarak geniş ve dar alanı kaplayan formlar (cephe yüzeyleri, pencereler, cumbalar, geometriksel planlar) kalınlı-ince, uzunlu-kısalı ve eğrili-düzlü yapılarla, kompozisyonlardaki devinim verilmeye çalışılmıştır.

Tonda açık-koyu, renkte sıcak-soğuk ve nötr renklerde zıtlıklar oluşturularak kompozisyon düzenlemesine gidilmiştir. Çalışmalarda devinimin artırılmasının yanında, “form elemanlarının irili-ufaklı, kalınlı-ince, uzunlu-kısalı, açıklı-koyulu, eğrili-düzlü, yatıklı-dikli, sıcaklı-soğuklu gibi çeşitli nitelikler ile birbirlerini uyarmaları, bir bütün içinde bir büyük sesin elde edilmesine, yani işin tüm kompozisyonuna yarar.”⁷⁶

Konuyla ilgili olarak yapılan çalışmalarda “yapıtı oluşturan öğelerin belirli düzen bağıntıları içinde bir araya getirilmesi”⁷⁷ ile kompozisyonlar oluşturulmaya çalışılmıştır.”

Kompozisyonda geleneksel mimari yapıların, yapısallığından yararlanılmıştır. Fakat gerek renk, gerekse biçim anlamında eklemeler ve çıkarmalar yapılmıştır. Bu ekleme ve çıkarmalar ile hem daha geometriksel bir yapı, hem de daha yüzeysel bir etki verilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda Read’ın şöyle bir yaklaşımı vardır;

“Sanatçı kompozisyonunu kurarken aklına veya içgüdülerine dayanır veya belkide daha çok bu yollardan biraz birini biraz da diğerini kullanabilir.”⁷⁸

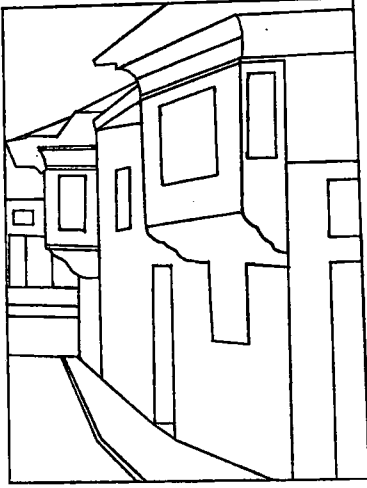
⁷⁶ -Mümtaz İşingör-Erol Eti-Mustafa Asher, *Resim I*, Türk Tarih Kurum Basımevi, Ankara 1986, s.40

⁷⁷ -Metin Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1994, s.135

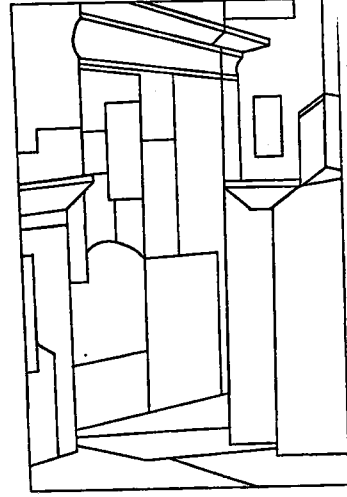
⁷⁸ -Herbert Read, a.g.e., s.66

UYGULAMALARDA ELE ALINAN KOMPOZİSYON

ŞEMALARI



(bkz. RESİM 12)



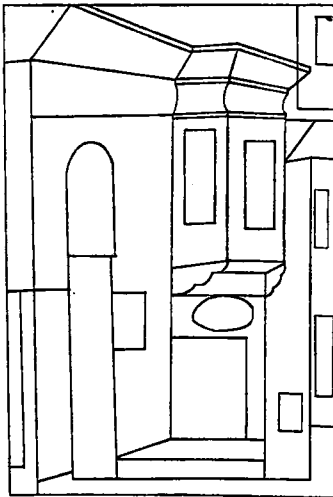
(bkz. RESİM 19)



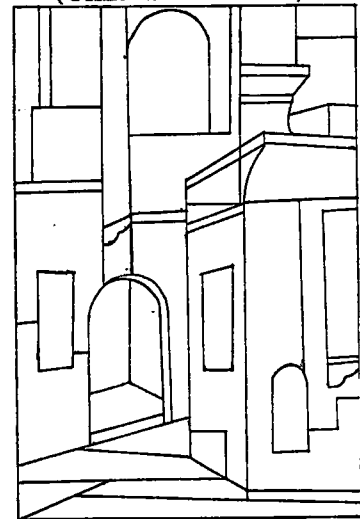
(bkz. RESİM 15)



(bkz. RESİM 20)



(bkz. RESİM 18)



(bkz. RESİM 21)

3. Renk

Oluşturulan çalışmalarda zengin bir renk armonisi kurulmaya çalışılmıştır. Kullanılan renklerle geleneksel mimari yapıların sıcaklığı düzlem üzerinde yansıtılmıştır. Sıcak-soğuk renklerin yanında nötr renklerde kullanılarak armoni güçlendirilmiştir. Kullanılan bu renkler yer yer geniş yüzeyler halinde yer yerde dar alanlar halinde verilmiştir. Bu dar-geniş alanlar, her çalışmanın kendi içerisindeki etkisi ve armonisi dikkate alınarak belirlenmiştir.

Çalışmalarda kullanılan renklerde, geleneksel konut mimari unsurlarının renklerinden de yararlanılmaya çalışılmış fakat bu belirleyici ve sınırlayıcı olmamıştır. Asıl belirleyici olan, her çalışmanın kendi içerisindeki oluşumuna göre belirlenen renk dağılımıdır. Her renk farklı nüanslarla zengin bir şekilde kullanılmaya çalışılmıştır.

Düzlem üzerinde kontrastlık oluşturacak renkler bazı yerlerde yan yana kullanılarak, çalışmalara gerilim kazandırılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın kendi yazgısına göre belirlenen bu renkler hakkında şöyle bir tespit vardır:

“Bir renkli yüzeyin yaptığı etki bunun konu ile ilişkisinden başka aynı zamanda yakın yüzeylerin renk değerine bağlı olarakta gelişir.”⁷⁹

A.Turani bunu şu şekilde açıklamaktadır. “Aslında, renkler önemli değil, kırmızı, yeşil, mavi, şu bu hiçbirisi sizin için bir değer taşımayabilir. Siz o

⁷⁹ -İşingör-Ata-Aşier, a.g.e., s.79

renkleri çizgiler haline, yüzeyler haline sokabilirsiniz, kompozisyon içerisinde yerlerine koyabilirsiniz, canlanmaya, dirilmeye başlıyorlar.”⁸⁰

Çalışmalar oluşturulurken gökyüzü ve mekan etkisi veren bölgelerde soğuk gri maviler, mimariyi belirleyen bölgelerde daha sıcak renkler ağırlıklı kullanılarak, dikkat mimari yapıya çekilmiştir. Sarı, kırmızı ve mavi gibi renklerin mimari yapılarda kullanılması rengin şiddeti açısından mimari cephelere hareket kazandırmaktadır. Bunların belirlenmesinde hareketlilik ve uyum ön plana çıkarılmıştır. Nesnel unsurların kendi renklerinin dışında resimin kendi armonisine göre oluşturulan yapıtlar hakkında Lowry şu tespiti yapmaktadır.

“Değişik tonların ana renklerden biriyle yakın veya uzak ilişkisi gözlemlenerek, sanatçının, bunlardan yararlanarak değişik tesirler yaratmasına yardım eder.”⁸¹

Çalışmalarda renk planları yüzey etkisi verecek biçimde kullanılmış olup nüanslarla ayrılan renkler yan yana kullanılarak farklı valörler yakalanmıştır. Bütün içerisinde kullanılan renklerde bir rengin farklı değeri kullanılarak armoni güçlendirilmeye çalışılmıştır. Renklerin zengin bir şekilde kullanılması, adeta geleneksel konut mimari yapılarının günümüz mimarisi içerisinde sıcaklığı ve doğallığının yaşatılabileceğine yönelik ipuçları verilmek istenmiştir.

⁸⁰ -Önder Şenyapılı, *Görsel Sanatlar ve İletişim*, s.127

⁸¹ -Bates Lowry, *Sanat Görmek*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1972, s.54

Sıcak-soğuk ve nötr renklerle oluşturulan armonide renkteki tek düzelik bozulmaya çalışılmıştır. Özellikle son grup resimlerde griler içerisinde patlayan sıcak ve salt renklerle de gerek ton gerekse renk anlamında devinim sağlanmaya çalışılmıştır.

4. Açık-Koyu

Çalışmalar oluşturulurken tonal anlamda zengin bir açık-koyu ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Renkli yüzeyler belirlenirken aynı zamanda renklerin açık-koyu değerleri de yüzeylerin belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Açık-koyu ton kontrastlıkları artırılarak tonal anlamda gerilim oluşturulmuştur. Düzlem üzerindeki geometriksel parçalar (cephe yüzeyi, pencere, kapı, cumba) yer yer yumuşak tonlarda yer yerde aşırı açık-koyu kontrastlıklarla belirlenmiştir. Açık yüzeyler içerisinde koyu, koyu yüzeyler içerisinde açık geometriksel yapılarla, bir taraftan parçalar arasındaki belirlilik artırılırken diğer taraftan da tonal gerilim artırılmıştır. Açık-koyu arasında oluşturulan kontrastlıkları Lowry çok açık bir şekilde şöyle ifade etmiştir;

“Kağıt koyu renkse, basılan çizgilerin görülebilmesi için boya açık renk olmalıdır. Bunlar görmemizi sağlayan, aradaki kontrasttır.”⁸²

Açık-koyu değerlerle mimari yapılarıdaki planlar da belirlenmeye çalışılmış ve oluşturulan kontrastlıklarla da düzlem üzerinde derinlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Yani tonal anlamda bir espandan da bahsetmek mümkündür.

Bu hareket ara tonların yer yer yoğun kullanılması en koyu ile en açık arasındaki kontrastlığı yumuşatarak, çalışmalara ton zenginliği katmıştır.

⁸² -Bates Lowry, a.g.e., s.37

“Koyu ve açık lekeleri arasındaki kontrastlarda gözümüzü harekete sevkedebilir.”⁸³

Koyu-açık lekelerin çarpıcılığı aynı zamanda yok olan geleneksel mimariye adeta vurgu yaparak, ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Gökyüzü etkisi veren boşluklarda daha düz bir yüzey olarak kullanılan ton, geri planda kalırken, mimari yapılarda kullanılan tonal zenginlik bir hareketlilik oluşturmuş ve dikkati bu noktaya toplamıştır. Çalışmalardaki açık-koyu değerlerde bir anlatım yolu olmuştur.

“Koyu ve açıkta, öylece sanatçı için bir anlatım yoludur. İkisi arasındaki kontrastı kullanarak görsel biçimler anlamlandırılmaya çalışılmıştır.”⁸⁴

Çalışmalar içerisinde kontrastlığı artıran bir başka hususta; mimari yapılara bir taraftan ışık verilerek açık-koyu kontrastlıklarla zenginleştirilmiştir. Yer yer kullanılan bu ışık-gölge etkisi aynı zamanda çalışmalardaki espası da belirlemiştir. Geleneksel motiflerde (kapı, cumba, pencere) gerek ışığın geldiği yönde, gerekse de koyu kısımlarda açık-koyu kullanılarak tonal yapıya zenginlik katmıştır.

5. Boya Kullanımı (Teknik)

Yapılan çalışmalarda çok farklı teknikler kullanılmıştır. Yağlıboya tuval çalışmaları oluşmadan önce taslak olarak lavi, suluboya, kolaj ve

⁸³ -Bates Lowry, a.g.e., s.39

⁸⁴ -Bates Lowry, a.g.e., s.44

karışık tekniklerde denemeler yapılmıştır. Bu taslaklar önemli bir bölümü teşkil etmektedir. Yapılan taslaklarda ilk aşamada karakalem tonal araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar daha sonra çini mürekkeple yapılan lavilerle devam etmiştir. Lavilerde tonal anlamda açık-koyu araştırmalar yapılırken diğer taraftan tekniğin kendinden kaynaklanan tesadüfiliklerle farklı değerler yakalanmıştır. Daha sonra renkli olarak suluboya çalışmalarla yavaş yavaş renk girmeye başlamıştır. Renkli müdahaleler pastel boya kullanılarak devam etmiştir. Daha sonrasında asıl yüzey renklerinin belirlenmesinde ise kolaj ve karışık teknikte çalışmalar yapılmıştır.

Çalışmaların en önemli kısmını yağlıboyalar oluşturmaktadır. Tuval üzerinde yapılan bu çalışmalarda boya ile kalın doku araştırmalarına gidilmemiştir, doygun olarak sürülen renklerde yüzey etkisi yakalanmaya çalışılmıştır. Renkler temiz, net ve berrak bir şekilde kullanılarak bu etki yakalanmıştır. Yer yer renkler kendi içerisinde fırça darbeleri ile parçalanmaya çalışılmış ise de bütün içerisinde çok az bir kısmı oluşturmaktadır. Renklerin canlılığı ve diriliği boyalar salt bir şekilde sürülerek verilmiştir. Boyaların bu kadar düzgün bir şekilde sürülmesi, geometriksel biçimlenmeyi de belirleyen önemli unsur olarak göze çarpmaktadır.

IV. UYGULAMALARLA İLGİLİ AÇIKLAMALAR

Bu bölümde Malatya ve çevresi geleneksel konut mimari yapılarının, plastik bir öge olarak düzlem üzerinde ele alınmış aşamaları incelenmiştir. Yağlıboya tuval çalışmalarının oluşturulmasına kaynaklık eden taslaklar hazırlanarak renk, ton, biçim ve kompozisyon anlamında araştırmalar yapılmış, geleneksel mimarinin zengin elemanları derinlemesine irdelenmiştir. Asıl çalışmalar oluşturulmadan önce bu taslaklar üzerinde resmin kurgu ve kompozisyonunun yanında bütün resimsel elemanların belirlenmesine çalışılmıştır.

Oluşturulan bu taslaklarda farklı teknikler kullanılarak, bir taraftan tekniğin kendi özelliğinden yararlanılarak değişik etkiler yakalanmaya çalışılmış, diğer taraftan da tuval düzlemi üzerinde oluşturulacak çalışmanın belirlenmesi için gerekli değişiklikler yapılmıştır.

Bütün yağlıboya çalışmaları için aynı taslak aşamaları sırasıyla uygulanmıştır.

Taslakların ilk aşamasında karakalemle (Resim I) açık-koyu ton araştırması ve biçim araştırmaları yapılarak diğer taraftan da karakalemin oluşturduğu dokudan yararlanılmıştır. Karakalem açık-koyu ton araştırmalarında resimin tonal armonisinin belirlenmesi için bazı değişiklikler yapılmıştır. Aynı yöntem biçim belirlemelerinde de kullanılmıştır. Geleneksel mimari elemanlar artık mimarinin bir parçası olmadan çıkmış resimsel elemanlar haline dönüşmüştür. Bu bağlamda kare, üçgen, dikdörtgen ve dairesel formların oluşumu resimin yazgısına göre oluşturulmaya çalışılmıştır. Biçim belirlemesinin en önemli aşamasını

oluşturan karakalem aşamasında oluşturulan biçim ve kurgunun tamamı olmasa da ufak değişikliklerle yağlıboya tuval çalışmalarına kadar gitmiştir.

Taslakların ikinci aşamasında, lavi tekniği ile; (biçimi ve tonu birinci aşamada belirlenen çalışmaların) denemeler yapılmıştır (Resim 2). Çini mürekkeple oluşturulan bu çalışmalarda tekniğin kendi doğal tesadüfi etkisi yakalanmaya çalışılmıştır. Yer yer sulandırılarak sürülen çini mürekkebin, düzlem üzerindeki çok geniş ton armonisinden de yararlanılmıştır. Bazı bölgelerde kağıdın kendi beyazından yararlanılarak da aşırı kontrastlıklar yakalanmıştır. Yağlıboyası oluşturulan çalışmanın asıl tonal yapı bu aşamada netleşmiştir.

Üçüncü aşama taslak denemelerini pastel boya ile yapılan çalışmalar oluşturmaktadır (Resim 3). Bu aşamada kurgusu ve tonal armonisi kurulan çalışmalara renk girmeye başlamıştır. Bu aşamada kullanılan renklerin tespitinde geleneksel mimaride yer alan renklere tam anlamıyla bağlı kalınmamış, renk resimsel bir eleman olarak düşünülmüştür. Renk tespiti daha çok çalışma içerisinde renk armonisi ve kontrastlığı açısından ele alınmıştır. Mimari cephenin yüzey bölgelerinde daha çok sıcak renkler kullanılmaya çalışılarak, geleneksel mimarinin sıcaklığı ve canlılığı yakalanmaya çalışılmıştır. Bu aşamada pastel boyanın kendi pütürlü dokusundan yararlanılmaya çalışılmış olup, yer yerde terebentinle silinerek kendi içerisinde kaynaşarak oluşturulan değerler yakalanmaya çalışılmıştır. Bazı renkler üst üste sürüldükten sonra terebentinle silinerek transparan geçişler yakalanmıştır.

Yağlıboya tuvalerde kullanılan renklerin asıl renk armonisi ve renk tespiti taslakların dördüncü aşaması olan kolajlarda netleşmiştir (Resim 4).

Bu aşamada daha önce oluşturulan kurgu ve biçim korunarak, renk ağırlıklı denemeler yapılmıştır. Daha çok yüzey etkisi veren renkli kağıt parçaları ile müdahalelerde bulunulmuştur. Tuval üzerindeki yağlıboya çalışmalarındaki salt geometriksel yüzeyli renkler bu aşamada belirlenmiştir. Kolajlarda kullanılan renkli kağıtlar makasla düz bir şekilde kesilerek geometriksel etkiler yakalanmaya çalışılmıştır. Yapıştırılan kağıt parçalarının birleştikleri noktaya yer yer pastel boya ve karakalemle müdahale edilmiş yer yerde boş bırakılarak farklı etkiler yakalanmıştır.

Taslak çalışmalarında karakalem ve lavi denemelerle oluşturulan kurgunun açık-koyu ton değerleri belirlenmeye çalışılmış, pastel boya ve kolajlarla da bu belirlenen ton değerlerinin renkle düzenlemeleri yapılmıştır.

Mimari elemanlar kullanılarak oluşturulan taslaklardan sonra belirlenen yağlıboya tuvaler gruplara ayrılmış ve yapılan bu grupta resimlerin oluşum sırasına göre belirlenmiştir.

Eksiz çalışmalarında dış cephe yüzeylerin yanında geleneksel mimarinin iç kısmında ele alınmıştır (Resim 5). Bu çalışmada geleneksel mimarinin içerisinde yer alan mimari motifler nesnel bir şekilde verilmeye çalışılmıştır. Bu mimarinin elemanları (kapı, taka, makat) geometriksel planlar olarak düşünülmüştür.

Çalışmada karışık teknik (kolaj, pastel boya) kullanılmıştır. Renkli kağıt parçaları ile düz yüzeyler elde edilirken, pastel boya ile de transparan geçişler oluşturulmuştur. Bu tezat yaklaşımlar resime hareketlilik kazandırmıştır.

Dikey kompozisyon olarak ele alınan çalışmada yüzeyler geniş-dar, ince-kalın ve uzun-kısa gibi kontrastlıklarla biçimsel yapı oluşturulmaya

çalışılmıştır. Aynı kontrastlıklar ton ve renk alanında da verilmeye çalışılmıştır. Sarı-mavi, kırmızı-yeşil gibi renklerle renk, açık-koyu renklerle de ton kontrastlığı oluşturulmuştur.

Resimde yer alan iki kapı motifinin birinde dairesel form sahip iken diğer kapı dikdörtgen olarak alınmış ve biçim kontrastlığı sağlamış ve devinimi artırılmıştır. Duvarlardaki dikey ve zemindeki yatay parçalanmalarda resimin kurgusunu güçlendiren unsurlar olmuştur.

Geleneksel mimarinin iç kısmını ele alan bir başka çalışmada da yine dikey kompozisyon olarak ele alınmıştır (Resim 6).

Çizgisel perspektifin ortadan kaldırıldığı bu çalışmada espas renk, ton ve biçimle verilmeye çalışılmıştır. Biçimsel anlamda yatay ve dikey geometriksel parçalanmalar resmin kurgusunu belirlemenin yanında, biçimsel espası da oluşturmuştur. Kare, dikdörtgen, daire gibi geometriksel parçacıklar kendi içerisinde dar-geniş, kalın-ince ve uzun-kısa kontrastlıklarla da devinimi artıran unsurlar olmuştur. Resmin sağ üst köşesinden çapraz bir şekilde aşağı inen merdiven yatay dikey unsurları parçalamanın yanında biçimler arasındaki yön kontrastlığını da destekleyen bir unsur olmuştur.

Tonal olarak yer yer çok açık yer yerde çok koyu tonlar kullanılarak tonal devinim artırılırken, diğer taraftan da birbirine yakın tonlar yan yana kullanılarak yumuşak geçişlerle armoni güçlendirilmiştir.

Resimde zengin bir renk armonisi kullanılmıştır. Sarı, mavi, kırmızı, yeşil gibi ana renklerin yanında nötr renklerle de renk armonisi güçlendirilmiştir. Sıcak-soğuk renkler dengeli bir şekilde düzlem üzerine

dağılarak resimdeki hareketlilik herhangi bir noktaya yığılmamış, bütüne yansımıştır.

1. Birinci Grup Uygulamalar (7, 8, 9, 10, 11, 12, 13)

Birinci grubu oluşturan bu resimler, çalışmaların süreci açısından ilk aşamayı oluşturmaktadır. Bu grup içerisinde yer alan çalışmalarda mimari yapı geniş kompozisyonlar halinde belirlenmiş ve sokak motifiyle beraber düşünülmüştür. Resimlerde mimari yapının kontrüksiyonuna bağlı kalınarak genel bir etki yakalanmaya çalışılmıştır. Diğer gruplarda olduğu gibi bu grupta da mimari yapıları belirleyen yüzeylerde sıcak, geri kalan yüzeylerde ise soğuk renk ağırlıklı olarak kullanılmış ve geleneksel mimarinin sıcaklığının yansıtılmasının yanında, sıcak renkler daha önce algılandığı için, ağırlık merkezinde buraya odaklanmıştır.

Bu grup içerisinde yer alan resimlerde düzlem üzerinde üç farklı plan uygulanarak mimari yapının sokak motifi ile işlenişi daha nesnel bir hale getirilmiştir. Bu üç plan anlayışı; düzlem üzerinde gökyüzü etkisi veren birinci plan, mimari elemanların yer aldığı ikinci plan ve bu mimari elemanların oturduğu sokak motifi etkisi veren üçüncü plandır. Gökyüzü ve sokak motifinin çağrıştırıldığı planlarda uygulanan soğuk renklerin yanında mimari cephelerde kullanılan sıcak renkler, iki soğuk plan arasında ayrıştırıcı bir rol oynamıştır

Resim 7

Tuval üzerine yağlıboya olarak yapılan resim, fotoğraflardan yola çıkılarak, eskiz aşamalarından geçtikten sonra oluşturulmuştur. Taslaklarda kullanılan biçimlere bağlı kalınmış olup, renk ve ton olarak resmin oluşumuna göre bazı küçük değişiklikler yapılmıştır.

Resimin kompozisyonunu yan yana gelen bir grup geleneksel mimari yapı belirlemiştir. Dikey bir kompozisyon oluşturulan resimde geleneksel mimarinin cephe yüzeyi ele alınmış olup, cumba gibi çıkmalarla yüzeyin kendi içerisinde farklı planlar olarak, zengin görünüm oluşturulması sağlanmıştır. Kompozisyonun dikey olarak ele alınması geleneksel mimari görünümünün bir yansıması olarak düşünülebilir.

Resimde kullanılan plan anlayışına baktığımız zaman; gökyüzü etkisi veren boşluk, mimari yapının yer aldığı ikinci plan ve mekanın yer aldığı üçüncü plandan oluşmaktadır. Gökyüzü etkisi veren boşluk, kendi içerisinde açık-koyu parçalanmayla daraltılmaya çalışılmıştır. Mimari yapı üzerinde açık-koyu, sıcak-soğuk renkler, dar-geniş ve yatay-dikey planlarla düzlem üzerindeki devinim artırılmıştır. Mimari yapı üzerindeki bu zıtlıklar dikkatin bu noktada yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Özellikle renk kontrastlığı bu devinimi artıran en önemli unsur olmuştur.

Geometrik yapılanma içerisinde pencere, kapı, cumba ve çatı gibi elemanlar resim üzerindeki ritmi artırmanın yanında, büyük-küçük parçaların kullanımıyla da biçimsel devinimi artıran unsurlar olmuşlardır.

Resim içerisinde çizgisel perspektif anlayışı uygulanarak daha nesnel bir görünüm oluşturulmuştur. Resimin sol alt köşesinden ortasına doğru uzanan sokak görünümünü oluşturan boşluk, geniş bir alan kaplayacağı dikkate alınarak, gerek kaldırım etkisiyle gerekse cadde üzerine düşen gölgenin etkisiyle parçalanmaya çalışılmıştır. Burada kullanılan gölge tonal anlamda geniş yüzeyi daraltma ve parçalama amacıyla kullanılmıştır.

Resim içerisinde gökyüzü etkisi veren boşlukta kullanılan renkler ve zeminde kullanılan renkler ağırlıklı olarak soğuk renklerdir. Bundan dolayıdır ki resimde soğuk renk hakimiyetinden bahsetmek mümkündür.

Resimdeki açık-koyu değeri, yan yana gelen geniş yüzeylerin yumuşak geçişlerinin yanında, kapı ve pencere elemanlarda kullanılan koyu tonların oluşturduğu kontrastlıkla artırılmaya çalışılmıştır.

Resim 8

Geleneksel mimarinin cephe kısmının cumba gibi çıkmalarla desteklenerek oluşturulan kompozisyon, arka tarafta yer alan yeşil yatay planla güçlendirilmiş ve yön kontrastlığında oluşturularak düzlem üzerine oturtulmuştur. Dikey bir kompozisyon anlayışı uygulanmış olup elemanların belirlenmesinde geleneksel mimarinin yapısına bağlı kalınmış, fakat bazı ufak değişiklikler yapılmıştır. Resimin kompozisyonunu belirleyen en önemli unsur yatay-dikey ve diagonal formların düzlem üzerindeki dağılımı olarak belirlenmiştir. Resimdeki mimari yapı geniş bir zemin üzerine oturtulmuştur. Zemin plan olarak derinlik oluşturacak bir yapılanmayla verilmiştir. Resimde mimari yapı ve üzerine oturduğu zemin farklı parçalanmalarla belirtilmiş, bunun yanında gökyüzü etkisi veren boşlukta daha durağan bir yapılanma uygulanmıştır. Gökyüzünün durağanlığının yanında mimari yapı ve zemindeki hareketlilik dikkati üzerine çekmektedir. Gökyüzü ve mimari-zemin arasındaki biçimsel farklılık düzlem üzerinde iki farklı renk ve ton planını ortaya çıkarmıştır.

Geometrik biçim anlayışının kullanıldığı resimde yüzeyler içerisindeki parçalanmalar, biçimsel bir hareketlilik kazandırırken diğer tarafta ritmi

artıran unsurlar olmuşlardır. Yatay, dikey ve eğik yapılanmalar; gerek sokak motifi etkisi veren alanlarda, gerekse mimari yapının cephesinde kullanılan çatı, cumba, kapı ve pencere etkileriyle verilmeye çalışılmıştır.

Resimin sağ alt köşesinden ortasına doğru çıkan mimari yapı ve parçalanmış mekan, resimin ortasından düz bir şekilde çıkan ikinci bir kemerli ve kaldırımlı parça ile düzlem üzerinde denge kurulmaya çalışılmıştır. Resimde ağırlıklı olarak kullanılan kare ve dikdörtgensel yapıların hakimiyetini yumuşatmak ve biçimsel dengelemeyi sağlamak için, geleneksel mimarinin bir elemanı olan kemerli dairesel yapılar kullanılmıştır.

Resmin ortasından çıkan kemerli yapı, mimari yapı ve sokak motifinin oluşturulduğu yapı ile iki farklı plan oluşturmakta ve resmin espasını da belirlemektedir.

Resimdeki açık-koyu ögesi, mimari yapı ve onun oturduğu mekanda kontrastlıklarla güçlendirilmiştir. Açıktan ton etkisi veren gökyüzünün önünde yer yer koyu, yer yerde açık ton etkisiyle ton kontrastlığı artırırken diğer taraftan tonal espas oluşturulmaya çalışılmıştır. Mimari yapının yüzeyinde yer alan pencere, kapı, çatı ve bunun yanında kaldırım gibi yapılarda kullanılan açık ve koyu tonlar resmin ton armonisini güçlendiren unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Özellikle çatı altları, pencere ve kapı gibi elemanlarda kullanılan koyu tonlar kontrastlığı artıran önemli unsurlardır.

Renk ögesinin baskın olduğu resimde, sıcak-soğuk ve nötr renklerden oluşmuş güçlü bir renk armonisi kurulmaya çalışılmıştır. Mimari yapının biçim ögesinin yüzeye çekilmesi renkte de kendini göstermiştir. Yüzey

renkler kullanılmış, rengin kendi içerisindeki farklı nüansları kullanılmamıştır. Mimari yapının yüzeyinde sıcak ağırlıklı, gökyüzü ve zeminde soğuk ağırlıklı renkler ağırlıklı olarak kullanılarak armoni kurulmaya çalışılmıştır. Düzlem üzerinde yer yer kontrast renkler yan yana kullanılarak renk kontrastlığı sağlanmaya çalışılmış yer yerde uyumlu renkler yan yana kullanılarak dinginlik sağlanmıştır. Mimari cephede kullanılan parlak sarının yanında hem farklı sarılar kullanılmış hem de özellikle pencerede kullanılan mavilerde de kontrastlıklar kurulmaya çalışılmıştır. Geri planda kemerli kısımda kullanılan kırmızı ve yeşilde kontrastlık oluşturularak resme hareketlilik kazandırmıştır. Bunun yanında mekan etkisi veren alanlarda kullanılan maviler ve grilerle yüzey daraltılmaya çalışılarak diğer taraftan da uygun renklerle mekan etkisi güçlendirilmiştir.

2. İkinci Grup Uygulamalar (14, 15, 16, 17)

Bu grubu oluşturan resimlerde de geleneksel mimari yapıların cephe ve çatı yüzeyleri geometriksel bir biçim anlayışı ile uygulanmıştır. Tuval üzerine yağlıboya ile oluşturulan çalışmalar geleneksel mimarinin konstrüksiyonuna uygun olarak, dikey kompozisyon olarak belirlenmiştir. Dikey kompozisyon anlayışı yüksek ve sağlam mimari görüntünün düzlem üzerindeki belirginliğini artırmıştır. Biçim ve kompozisyon bağlamında bu grup içerisinde yer alan resimlerde, mimari cephe yüzeyinin düzlem üzerinde kapladığı alan artırılarak ön plana çıkartılmıştır. Birinci grup resimlerdeki gökyüzü ve mimari yapının oturduğu mekanın kapladığı alan azaltılmış, yüzeye çekilen mimari yapı merkeze oturtulmuş daraltılan alanlarda da yine parçalanmalara gidilmiştir.

Bu grup içerisinde oluşturulan resimlerde de yine eskiz aşaması sırasıyla uygulanmış olup, taslaklarda belirlenen renk, ton ve biçim gibi unsurlarda resimin seyrine göre bazı ufak değişiklikler yapılmıştır. Resimsel unsurlar ön plana çıkartılarak özellikle biçim anlamında bazı eklemeler ve çıkarmalarda bulunulmuştur.

Mimari yapıda kullanılan elemanlar detaylardan arındırılarak, ayrıntısına girilmeden yüzey etkisi verecek şekilde işlenmiştir. Yüzey etkisi yakalamak ve resimi yüzeye çekmek için özellikle kapı, pencere, cumba vb. elemanlar renk, biçim, ton ve çizgi olarak düşünülmüştür. Örneğin mimari yapı içerisinde yer alan pencerelerde farklı renkler ve motifler kullanılmasına rağmen resimlerde bu motifler ve renkler mimari yapıdan bağımsız olarak, renkli geometriksel biçimler, ton olarak ta koyu veya açık olarak düşünülmüştür. Buna benzer motifler, resim düzlemindeki geometriksel yapılanmayı olumsuz olarak etkilemesi düşünülerek yalınlaştırılmıştır.

Resimlerde kullanılan renkler birinci grup resimlerle mukayese ettiğimiz zaman daha salt bir şekilde kullanılmıştır. Birinci grup resimlerde kullanılan yüzey etkisi veren bir renk içindeki valör anlamındaki kıpırdamalar bu grup içerisinde iyice azaltılmıştır. Sıcak ve soğuk daha net renkler kullanılarak resimlere renkçi bir hava katılmıştır. Renklerin bu net kullanımı en çok mimari cephe yüzeyinde kendini göstermektedir. Kırmızı-yeşil, sarı-mor ve mavi-turuncu gibi kontrastlık oluşturan renkler yan yana kullanılarak resimlerdeki renk devinimi artırılmıştır.

Geleneksel perspektife bağlı kalınmasının yanında mekanın kapladığı alan azaldığı için, perspektif ağırlıklı olarak mimari yapının cephe

yüzeyindeki elemanlarda yüzeye yaklaşmıştır. Yer yer geleneksel perspektiften taviz vermelerde bu grupta oluşan resimlerde başlamıştır.

Resimlerde uygulanan açık-koyu ton anlayışı, mimari cephenin kendi içerisindeki parçalanmalarıyla ağırlıklı olarak verilmiş olup bunun yanında azda olsa mekan içerisindeki parçalanmalarda bunu güçlendirmiştir.

Bu gurup içerisinde yer alan resimler üçüncü grupta oluşan resimlerde kaynaklık etmiştir.

Resim 14

Geleneksel mimarinin cephe yüzeylerinin ele alındığı yağlıboya tuval çalışması dikey kompozisyon oluşturmaktadır. Yapının ikinci bir yüzeyi azda olsa işlenerek yüzeydeki plan zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

Mimari yapı üzerinde yer alan mimari elemanlar (cumba, kapı, pencere) yapının özündeki elemanlar olmasının yanında yapıdaki ritmi artıran unsurlar olarak ta düşünülmüştür. Aynı zamanda kapı, pencere, cumba ve çatı altlarında kullanılan ince-kalın, uzun-kısa ve dar-geniş alanlarla asimetrik bir denge kurulmaya çalışılmıştır.

Resimi oluşturan geleneksel mimari yapının arka tarafında yer alan kemerli yapı resimin dengesi, biçim kontrastlığı, renk kontrastlığı ve kurgusunu güçlendirmesi açısından düşünülmüştür. Bu yapı nesnelliğinden çok resimsel elemanları güçlendirmek için kullanılmıştır. Resimin sol alt köşesinde ortasına doğru çıkan eğimli sokak motifi ve mimari yapının, diagonal gidişi arka tarafta resimin ortasında çıkan bu düz yapı ile dengelenmeye çalışılmıştır. Farklı plan ve resimdeki espası güçlendiren bu yapıdaki kemerli dairesel yapı mimari yapının yüzeyinde yer alan kare ve

dikdörtgensi parçalarla biçimsel bir kontrastlık oluşturmalarının yanında yapıdaki yeşil-kırmızı renk kontrastlığı, resimdeki renk zenginliğini artıran unsurlar olarak düşünülmüştür.

Mekanın kapladığı alan azaltılarak, resimin ağırlık merkezi tamamen mimari yapının cephe yüzeyine toplanmıştır. Resimde çok az bir alanı kaplayan mekan, kendi içerisinde renk, ton ve biçim olarak parçalanmış, gölge etkisi veren planda bu resimsel unsurları belirleyen bir unsur olmuştur.

Kapı, pencere ve cumba gibi elemanlarla biçim kontrastlığının uygulandığı mimari yüzeyde, geleneksel mimarinin sıcaklığını yansıtan sıcak renkler kullanılmıştır. Sıcak renklerin hakim olduğu yüzeyde patlayan az bir soğuk renkle oluşturulan kontrastlığın yanında, farklı grilerle de renk armonisi güçlendirilmiştir. Yüzeyin büyük bir alanını kaplayan sarı rengin cumbada kullanılan kırmızı renkle desteklenmiş, mor ve mavilerle de etkisi güçlendirilmiştir. Mimari yapının dışında mavi, mor, yeşil ve gri gibi soğuk renkler kendi içerisinde bir uyum sağlayacak şekilde kullanılmıştır. Düzlem içerisinde yer alan kırmızı renk, farklı planlarda kullanılarak resimdeki renk dengesi belirlenmeye çalışılmıştır. Mimari yapının arka kısmında yer alan kemerli yapının yer aldığı planda kırmızı-yeşil kontrastlığının yanında, mor-mavi ve firûze renklerin yan yana kullanılmasıyla da uyum sağlanmıştır. Bu renklerin belirlenmesi yapının nesnelliğinden çok, resimin kurgusuna göre belirlenmiştir. Resimin sağ üst köşesinde gökyüzü etkisi veren mor leke resimsel bir eleman olan renk açısından ele alınmış, bununla birlikte mimari cephedeki geniş sarı ile hem kontrastlık, hem de resimin espasını oluşturmaktadır. Aynı şekilde sarı lekenin sağ alt köşesinde kullanılan mor leke ile de aynı etki verilmeye çalışılmıştır.

Resimin ton armonisi, yer yer kontrastlıklarla yer yerde yan yana gelen benzer tonlarla verilmiştir. Mimari yapının arka tarafında yer alan dairesel formda kullanılan koyu ton resime derinlik katmaktadır. Resimin sol alt köşesinden ortasına doğru çıkan eğik sokak motifi arka planda yer alan yatay çıkıntı ile tonal anlamda denge sağlamaya çalışılmıştır.

3. Üçüncü Grup Uygulamalar (18, 19, 20, 21)

Bu grupta yer alan resimler yağlıboya tuval çalışmalarının son aşamasını oluşturmaktadır. Grup içerisinde yer alan resimlerin oluşumları taslak aşamalarına göre oluşmuş, kurguyu oluşturan ton ve renk çözümlemeleri taslaklarda gerçekleşmiştir.

Yapılan çalışmaların hepsini bir süreç olarak düşünürsek bu grup içerisinde yer alan resimleri gelinen son aşama olarak düşünebiliriz. Diğer gruplardaki resimlerde uygulanan geleneksel perspektif bu grup içerisinde yer alan resimlerde tamamen ortadan kaldırılmıştır. Çalışmalarda geleneksel mimarinin özünü yansıtan elemanlar soyutlanarak yüzeye çekilmiştir. Tamamen kübik-geometrik yapı, resimlerin kurgusunu belirleyen önemli unsur olmuştur. Biçimin yüzeye çekilmiş olup yüzey etkisi yakalanmak için yine detay ve ayrıntılar ele alınmamıştır. Mimari yapının bünyesinde yer alan elemanlar geometrik bir biçim olarak düşünülmüş, kübizm'deki “doğadaki bütün formlar dikdörtgen, üçgendir” yaklaşımıyla özdeşleştirilerek geleneksel mimarideki organik formlar geometrik yapılar haline dönüştürülmüş ve resimsel birer eleman haline gelmiştir.

Resimlerde kare, dikdörtgen, yamuk ve dairesel formlar kompozisyonu belirleyen önemli unsurlar haline gelmiştir. Benzer öğelerle resimlerdeki ritmik artırılmaya çalışılmıştır. Resimlerin kendi içerisindeki

geometrikse parçalanmaları kurguyu oluşturan önemli faktörler haline gelmiştir.

Resimlerde geleneksel perspektifin ortadan kalmasına rağmen, düzlem üzerinde espas renk, ton ve biçimlerle oluşturulmaya çalışılmıştır. Sıcak-soğuk, açık-koyu ve dar-geniş yüzeylerle yüzeysel derinlik oluşturulmuştur. Cumba, çatı vb. öğeler düzlem üzerinde farklı planlar oluşturmanın yanında, resimdeki espası da güçlendirmiştir.

Geometrikse parçalarla oluşturulan geleneksel mimari yapılarının cephe yüzeyinde kullanılan sıcak renkler grup içerisindeki bütün resimlerde gözlenen bir özellik arz etmektedir. Soyutlanmış yüzey, yine soyut parçalanmalar ve soğuk renklerle oluşturulmuştur. Ama burada kullanılan ne mimari yapı yüzeyi, ne mekan ne de gökyüzü nesnel olarak düşünülmemiş, parçalanmış renkler haline dönüşmüştür. Burada kullanılan geometrikse formlar geleneksel mimarinin yapısallığının yanında resimlerin oluşumunu belirleyen imgeler haline gelmiştir.

Resimlerde kullanılan renk anlayışı çok zengin bir armoni kuracak şekilde düşünülmüştür. Düzlem üzerinde sıcak-soğuk ve nötr renklerle armoni kurulmuştur. Yer yer sıcak-soğuk yer yerde kontrast renkler yan yana kullanılarak renk kontrastlığı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bazı noktalarda geniş yüzey etkisi veren planlar kendi içerisinde ince nüanslarla ayrılarak yumuşak hareketlilik kazandırılmıştır. Grup içerisindeki resimlerin tümünde mimari cephe ve pencere formları arasında kontrastlıklar oluşturularak devinim artırılmıştır. Mimari cephe ve mekan arasında açık sarı ve turuncu üçgensel yapılarla sıcak mimari cephelerle mekan arasında bağlayıcı ilişki kurulmuştur.

Resimlerdeki ton armonisi kontrastlıklara dayalı bir görünüm oluşturmaktadır. Renk armonisinde olduğu gibi tonda da yer yer açık-koyu ilişkisi kurulmuş, yer yerde geniş yüzeylerde uygun tonlarla nüanslar halinde yumuşak geçişler sağlanmıştır. Özellikle kapı, pencere ve kemerli dairesel formlarda koyu tonlar kullanılarak gerilim artırılmaya çalışılmıştır.

Resim 18

Geleneksel konut mimari yapı elemanları, geometriksel bir şekilde soyutlanarak, dikey kompozisyon oluşturulmaktadır. Geometriksel parçalanmış şekiller resimin kurgusunu da belirlemiştir. Kapı, pencere, çatıaltı ve mimari cephe gibi elemanlar resimin oluşumunu belirleyen önemli etkenler olmuşlardır. Resimde biçimsel anlamda, dikdörtgen ve karemsi yapılardaki tekrar kapı üzerindeki ışıklık ve mimari cephe üzerindeki dairesel pencere motifiyle azaltılmaya çalışılmıştır. Yine bütün yüzey üzerindeki uzun-kısa, dar-geniş, dik-yatay, kalın-ince gibi formlardaki tekdüzeliği bozmak için kapı üzerindeki ışıklıkta ve sarı geniş yüzey üzerindeki pencerede dairesel motifler kullanılmıştır. Geleneksel mimarinin temel elemanlarından olan cumba gerek biçim gerekse kullanılan renklerden dolayı düzlem üzerinde resimin ortasına yerleştirilmiştir. Cumbanın dikey dikdörtgensel yapısı etrafındaki yatay-dikey ve ince-kalın biçimlerle desteklenirken, kapı üzerindeki ışıklıkta ve pencerede kullanılan dairesel formlarla da kontrastlık oluşturulmaktadır.

Resim düzlemi üzerinde geleneksel perspektif ortadan kaldırılmaya çalışılmış ve resim yüzeye çekilmiştir. Bunun yanında renk, ton ve biçimlerle espas oluşturulmaya çalışılmıştır.

Geometrik parçalanmalarla düzlem üzerindeki ritim artırılmaya çalışılmıştır. Özellikle pencere motifi farklı yüzeyler üzerinde farklı büyüklü-küçüklü yapılanmalarla ritmi artıran unsur olurken, diğer taraftan da biçim kontrastlığına da katkı sağlanmıştır. Mimari yapıların aşağı doğru akan dikey yapıları mekan etkisi veren yatay parçalarla durdurulmuş ve yapı sağlam bir görünüm kazanmıştır.

Resimde kullanılan zengin renk armonisi mimari cephe ve mekan bağlamında ele alınmış olup, mimari cephedeki sıcak renklerin hakimiyetinden bahsetmek mümkündür. Düzlem üzerinde kullanılan bütün renklerde yüzey etkisi yakalanmaya çalışılmıştır. Soyutlanmış düzlem içerisinde geleneksel mimarinin temel elemanları sıcak renklerle ifade edilerek ön plana çıkarılmıştır. Resimin ortasında yer alan cumba ve bitişiğindeki sarı geniş yüzey izleyicinin odaklandığı ilk noktalar olmuştur. Kullanılan renklerde, sıcak-soğuk ve kplementler renklerle kontrastlık, benzer renklerde uyum oluşturulmaya çalışılmıştır. Mimari yapı elemanlarının bir tarafından ışık verilmiş ve benzer renklerle farklı planlar oluşturulmuştur. Mimari cephe üzerindeki geniş sarı renkle üzerinde yer alan mor pencere, cumba ile yanındaki yeşil plan arasında ve resmin sağ tarafında yer alan yeşil cephe üzerindeki kırmızı pencerelerle renk kontrastlığı verilmiştir. Benzer kontrastlıklar resimin muhtelif yerlerinde devam etmiştir. sıcak renkler düzlem üzerinde muhtelif yerlere serpiştirilerek aşırı renk yığılması da önlenmeye çalışılmış ve renk dengesi güçlendirilmiştir. Resimdeki sıcak-soğuk renk armonisi kahverengi ve grilerle de desteklenmiştir.

Resimdeki renk armonisi kurulurken ton farklılıkları da dikkate alınmıştır. Güçlü bir ton armonisinin kurulmaya çalışıldığı resimde, yüzeyler arasında ince nüanslarla ayrılan tonlar uygulanmış olup, kapı ve pencere gibi motiflerle de ton kontrastlığı güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Resim 19

Geleneksel mimari yapı elemanlarının soyutlanarak ve yalınlaştırılarak, kurgusu oluşturulan çalışma, dikey kompozisyon olarak ele alınmıştır. Yatay ve dikey parçalanmalarla geometriksel bir yapılanma göstermiş ve biçimsel anlamda kübik bir görünüm kazanmıştır. Gökyüzü etkisi tamamen ortadan kaldırılmış ve geleneksel mimari yapının cephe yüzeyi ile beraber farklı yüzey etkisi verecek parçalarla resim yüzeye çekilmiştir. Düzlem üzerinde kısa-uzun, dar-geniş, yatay-dikey gibi yapılanmalarla biçimsel kontrastlık verilmeye çalışılmıştır. Bu düz formlar özellikle kapının sol tarafında yer alan dairesel formla tekdüzelikten kurtarılmıştır. Mimari yüzeyin aşağıya doğru akan dikey planları hem çatı altındaki yataylarla hem de mekan etkisi veren bölgede kullanılan yatay planlarla dengelenmeye çalışılmıştır. Kesin sınırları belli olan kapalı formlar iç-içe girmiş geometriksel parçalanmalarla resimin kurgusundaki en önemli etken olarak göze batmaktadır.

Geleneksel perspektif anlayışının yok olduğu resimde renk, ton ve geometriksel biçimlerle espas oluşturulmaya çalışılmış ve düzlem üzerinde alt alta ve yan yana gelen planlarla da bu espas güçlendirilmiştir. Resim düzleminde sıcak-soğuk renklerin yanında açık-koyu ve geniş-dar planlarla oluşturulan espasa örnek olarak baktığımız zaman resimin ortasında aşağı

doğru inen dikey kırmızı, yeşil ve griyle yan yana getirilerek öne çıkartılmıştır. Yine resimin sağında yer alan kiremit kırmızısı ile bitişiğindeki yeşil renk arasında da aynı espas kullanılmıştır. Tonal anlamda da açık-koyu tonlar yan yana kullanılarak hem espas oluşturulmuş hem de tonal kontrastlık sağlanmıştır.

Resim düzleminde çok zengin bir renk armonisi hakimdir. Kullanılan renkler günümüz insanının yaşadığı beton yığınları ve etrafını saran tek renkli mimari yapıların birey üzerindeki baskısına bir tepki olarakta düşünülebilir. Adeta modern mimari yapılardaki renksizliğe ve estetikten uzak konstrüksiyona bir alternatif oluşturmaktadır. Sıcak-soğuk renklerin yanında kullanılan kahverengi ve griler düzlem üzerindeki renk hakimiyeti ve üstünlüğünü azaltmak için de kullanılmıştır. Resimin ortasında geleneksel mimarinin sıcaklığını da yansıtan sıcak renklerle mekan etsisi veren yatay griler ve soğuk renkler üzerine oturmaktadır. Resimde gerilimi artırmak için kontrast renkler yan yana getirilerek sağlanmıştır. Kırmızı-yeşil, mor-sarı ve turuncu-mavi gibi renkler düzlem üzerinde bilinçli olarak yan yana getirilmiştir. Düzlem üzerindeki duraganlıkta yeşil-mavi, kırmızı-turuncu, kırmızı-sarı ve gri-mavi gibi renkler yan yana kullanılarak verilmiştir. Mimari yapı ile mekan arasında yer alan sarı üçgen leke yapı-mekan arasındaki plan farkını vermesinin yanında mimari yapının üst kısmında kullanılan açık sarı lekelerle de bir uyuma girmiştir.

Resimdeki renk zenginliği, ton zenginliğini de beraberinde getirmiştir. Genel olarak koyu ton etkisi veren zemin üzerinde daha açık tona sahip olan mimari cephe yer almıştır. Hem zemindeki koyu ton hem de mimari cephede açık ton, kendi içerisinde ince nüanslarla parçalanmış, ama bütünündeki

etkisi bozulmamıştır. Bu ince nüanslarla yapılan ton ayrımlarında bütün etkisi bozulmayarak tonal armoni güçlendirilmiştir. Bunun yanında düzlem üzerinde açık-koyu arasında aşırı gerilimde oluşturulmuştur. Bu kontrastlıklar düzlem üzerine serpiştirilerek ton dengesi kurulmaya çalışılmıştır. Resim içerisindeki kapı ve pencere gibi planlar koyu bir şekilde işlenerek oluşturulan kontrastlığın yanında mimari cephenin arkasında ve resimin sağ üst köşesinde de bu kontrastlıklar devam etmiştir.

Resimde ritim benzer öğeler olan geometriksel parçaların yanında kapı, pencere gibi elemanlarla verilmiştir.

Resimde açık-koyu ve renk kontrastlığının yanında oran ve form kontrastlığı ile de yapı güçlendirilmiştir. Mimari yapı elemanlarındaki büyük-küçük, uzun-kısa ve kalın-inceli biçimler resim üzerinde kontrastlık oluşturmaktadır.

Resimde kullanılan renkler biçime yardımcı olmasının yanında, salt bir ifade aracı olarak ta kullanılmıştır.

Resim 20

Resimde Geleneksel Malatya mimarisinin elemanları imge olarak ele alınmış ve soyutlanarak değişime uğramış ve resimsel bir dil oluşturmuştur. Resimde kullanılan formlar konunun nesnel yapısının aktarılmasından çok resimsel formlar olarak düşünülmüştür.

Geometriksel parçalanmalarla dikey bir kompozisyon oluşturan resimde ilk dikkati çeken bütünlükteki çok güçlü açık-koyu, renk ve biçim kontrastlığıdır. Bu kontrastlıklar resime bir gerilim kazandırmıştır. Yön ve oran kontrastlıkları da gerilimi artıran unsurlar olmuştur.

Resim düzlemindeki mimari yapı elemanı olan açık sarı cumba, resimin tam ortasında yanındaki kırmızı plan ile ton, diğer yanındaki açık mor renkle de renk kontrastlığı oluşturulmaktadır. Cumba biçim olarak ta etrafındaki planlarla geniş-dar kontrastlıkta oluşturmaktadır. Cumba etrafındaki geometriksel parçalanmış planlardan renginden dolayı ayrılmış ve nesnelliğini korumuştur. Etrafındaki nötr renkler cumbanın yanında şekil-zemin ilişkisi de oluşturmaktadır.

Düzlem üzerindeki mimari yapıda kullanılan dikey formlar mekan etkisi veren yatay formlarla durdurulmaya çalışılmış ve yüzey-mekan ilişkisiyle de statik bir denge kurulmuştur. Geleneksel mimarinin sağlam dinamik yapısı devhane bir görünüm etkisiyle mekan içerisine oturtulmuştur.

Resimin bütününde soğuk bir renk hakimiyetinden bahsetmek mümkündür. Fakat sıcak renkler az kullanılmasına rağmen salt bir şekilde kullanıldığı için hemen ön plana çıkmıştır. Sıcak rengi en çok ön plana çıkaran unsurda, kontrastlık oluşturan renklerle yan yana kullanılmasıdır. Özellikle resimin sağ ortasında yer alan yeşil cumba içerisinde kullanılan dairesel pencere kırmızı renkte işlemesi biçim kontrastlığının yanında renk kontrastlığını artıran bir etken olarak göze batmaktadır. Aynı renk kontrastlıkları sarı-mor ve mavi-turuncu renklerde yer yer yan yana kullanılarak ta verilmiştir.

Resimde özellikle açık mavi ve gri renkler ile aşırı ton kontrastlığı verilmeye çalışılmıştır. Bu kontrastlıkların yanında tonal uyum sağlamak içinde benzer tonlarla da yer yer yan yana kullanılmıştır. Sarı, pembe ve turuncu renkler yan yana kullanılarak verilmiştir. Bu tonal uyum özellikle resimin sağında kullanılan farklı yeşiller ve mavilerle de verilmiştir. Diğer

resimlerdeki kapı ve pencere gibi elemanlar yanında, bu resimde soyut geometriksel yapılarda da koyu değerler kullanılarak resimin bütününde ton kontrastlığını artırmıştır.

Resim 21

Yatak, dikey ve diagonal formların geometriksel bir yapılanmayla, mimari yapının özünü yansıtan dikey kompozisyonlu resim, geleneksel mimarinin farklı yüzeyleri bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Resimde mimari yapının farklı yüzeyleri iç içe girmiş formlarla ifade edilmeye çalışılmıştır. Yüzeye çekilen resimde ön-arka farklı planlar oluşturularak renk, tonun yanında planlarla da espas verilmiştir. Dar-geniş yüzeyler, geleneksel perspektifin kullanılmadığı resimde espası güçlendiren başka bir unsurdur.

Kübik bir yapılanmayla oluşan resimdeki dar-geniş, uzun-kısa, dikdörtgen-daire, üçgen-kare gibi biçimsel kontrastlıklar kurguyu oluşturan önemli etkenler olmuştur.

Mavi rengin değişik varyasyonlarının hakim olduğu resimde, kullanılan sıcak renklerle de devinim artırılmıştır. Gözü ilk etapta üzerine çeken resmin merkezinde yer alan turuncu çıkma etrafındaki kırmızı, sarı ve turuncu renklerle desteklenerek mimari yapının nesnelliğini belirginleştirmiştir. Sıcak renk ve açık tonlara sahip olan nesnel çıkma, zemin etkisi veren geniş planlı maviler üzerine oturtularak hem şekil-zemin ilişkisi hem de renk kontrastlığı oluşturmaktadır. Geniş yüzey etkisi veren yeşil ve mavi planlar benzer renklerle bütündeki etkisini bozmadan yan yana kullanılarak hareketlendirilmiştir.

Resmin çıkış noktasını oluşturan geleneksel mimari elemanları geometriksel bir yapılanmayla soyutlanarak, resimsel elemanlar olan renk, ton, biçim ve espas olarak düşünülmüştür.

Resim düzlemi üzerindeki geniş planlar orta tonda işlenmiş ve bu orta ton ince nüanslarla ayrılarak yumuşak geçişler verilmiştir. Kapı, pencere ve gölge gibi unsurlar resimdeki ton kontrastlığını artıran unsurlar olarak kullanılmıştır. Resimde mekan etkisi veren alanda koyu ton, bunun yanında mimari cephede dana açık tonlar kullanılarak yüzey-mekan etkisi yakalanmıştır.

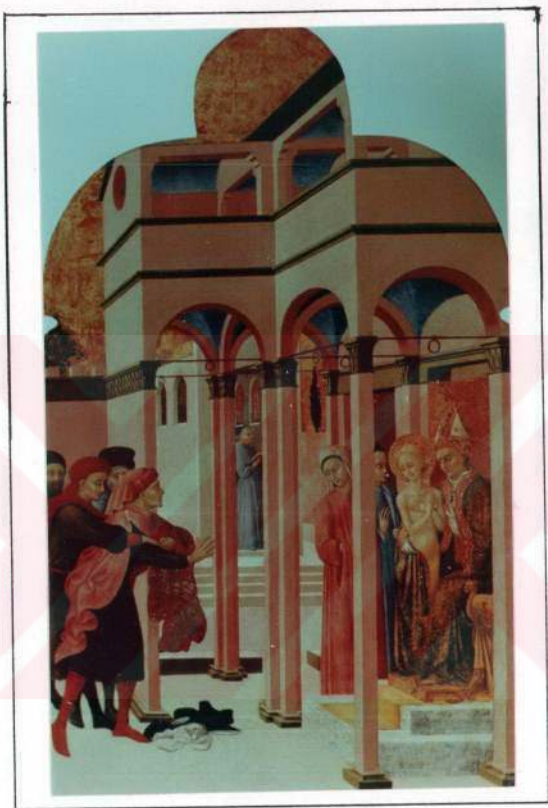
Parçalı formlarda oluşturulan resimde, geniş yüzeyler küçük planlarla daraltılmaya çalışılmış, böylece hem resimin ritmi güçlendirilmiş hem de devinimi artırılmıştır. Yatay ve dikeyler resimdeki yön kontrastlığını artırmanın yanında, ince-kalın, geniş-dar ve köşegen dairesel formlarla da desteklenerek biçimsel yapılanması belirleyen etkenler olmuş ve resimde asimetric bir denge kurmuşlardır. Kapı, pencere ve cumba gibi elemanlar mimari yapının önemli unsurları olmalarının yanında resimdeki biçimsel yapıyı belirleyen geometriksel formlar olarak düşünülmüştür.

RESİMLER VE UYGULAMALAR





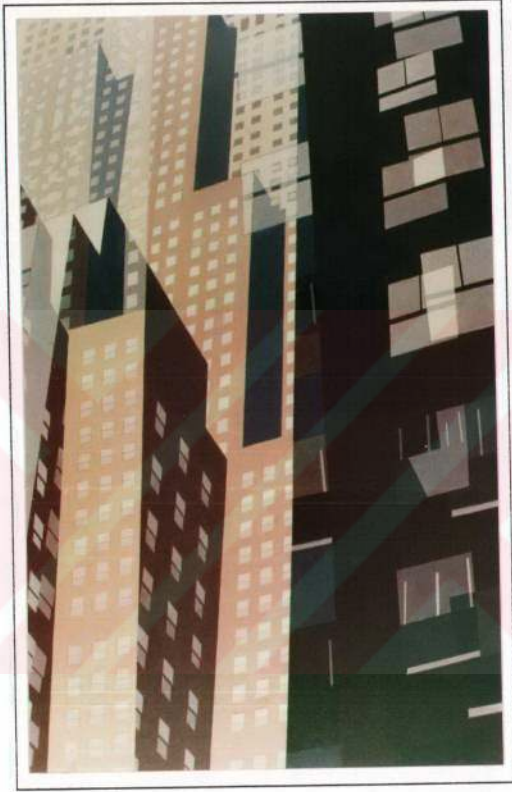
1- Jacob August Riis "5 Cent'e Konaklama Yeri",Tuval üzerine Yağlı Boya.



II- Stefano di Giovanni Sassetta " Assisili Aziz Francesco Dünyasal Babasını Reddediyor ",
Pano Uzerine Tempera, 87.5 x 52.5 cm, National Gallery, Londra, 1444.



III- Georgia O'Keeffe "Isıyan Bina ", Tuval üzerine Yağlı Boya, 121.9 x 76.2 cm,
Fisk Üniversitesi, Nashville, 1927.



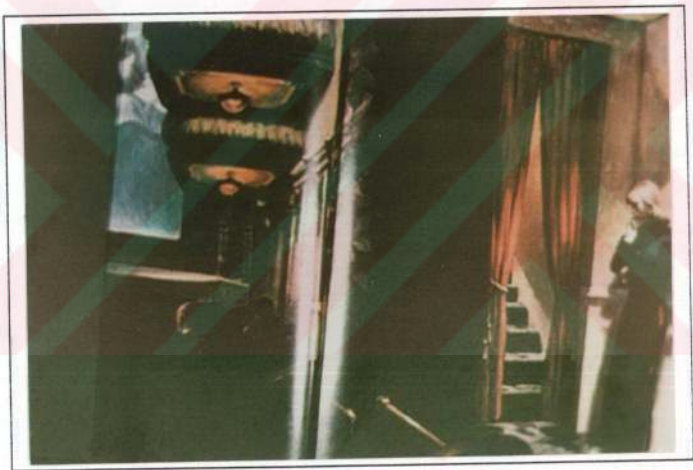
IV- Charles Sheeler "Pencereler ", 81.3 x 51.1, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
Hirschl ve Adler Galleries inc, New York, 1951.



V- Charles Sheeler "Mimari Kadanslar ",Tuval Uzerine Yağlı Boya.



VI- Charles Demuth "Bina Soyutlaması ",Tuval Uzerine Yağlı Boya.



VII- Edward Hopper "New York Sineması ",Tuval Üzerine Yağlı Boya.



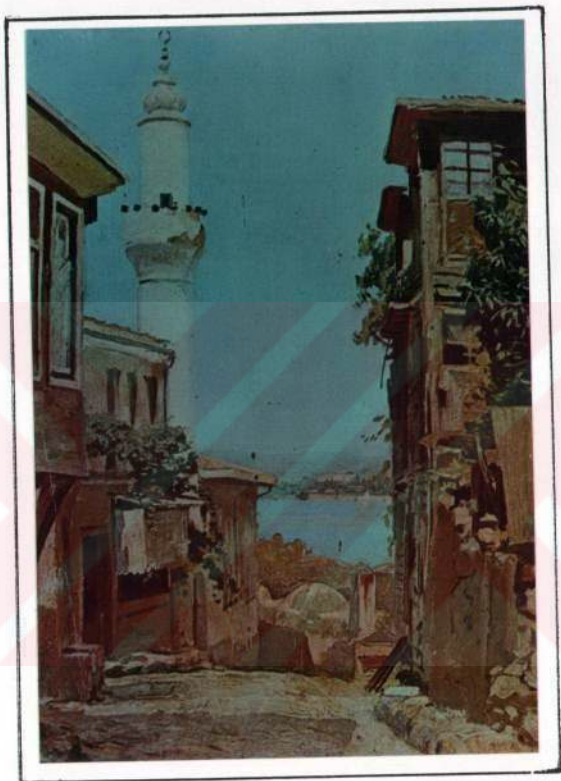
VIII- Frantisek Kupka "Katedral", 180 x 150 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.
Kunsthalle, Mannheim Özel Koleksiyon, 1913.



IX- David Hockney "Daha Büyük Bir Sıcratma", 243.8 x 243.8 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
Tate Gallery, 1967.



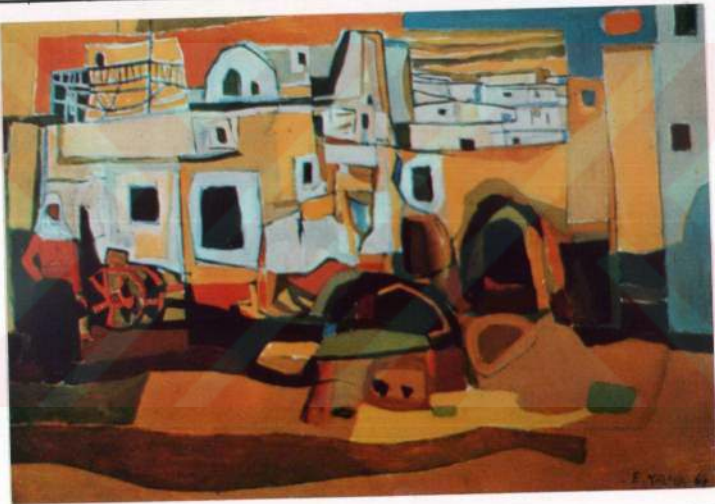
X- Osman Hamdi "Gebzeden Manzara", 75 x 119 cm, Tuval Uzerine Yağlı Boya,
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1881.



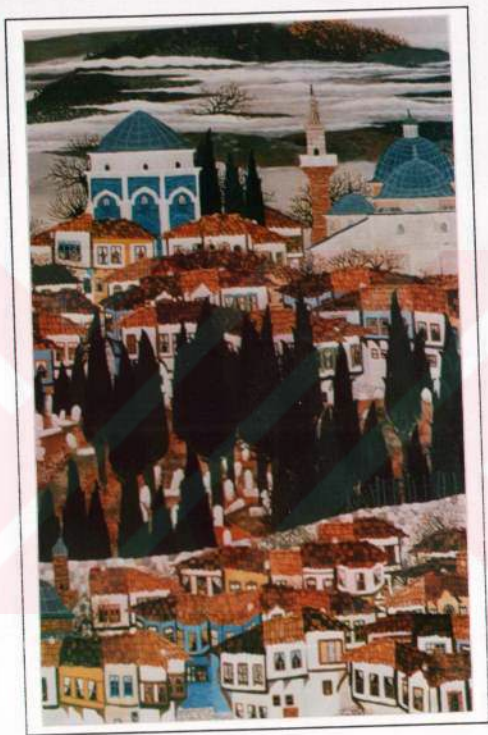
XI- Hoca Ali Rıza Bey "İstanbul'da Bir Sokak", Tuval Üzerine Yağlı Boya.



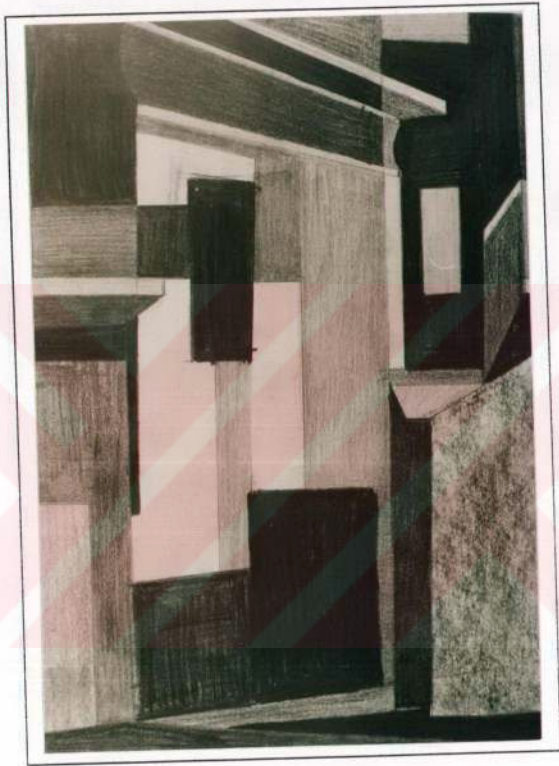
XII- Turan Erol "Kırmızı Ev", 79 x 99 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya. Özel Koleksiyon.



XIII- Ercüment Kalmık "Doğu Anadolu Köyü", 40 x 110 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
Ankara Resim ve Heykel Müzesi.



XIV- Oya Katoğlu "Bursa'dan", 55 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
Özel Koleksiyon.



1- Eskiz, 17,5 x 22 cm, Kağıt Üzerine Karakalem, 1997.



2- Eskiz, 27.5 x 35.5 cm, Kağıt Üzerine Çini Mürekkep, 1997.



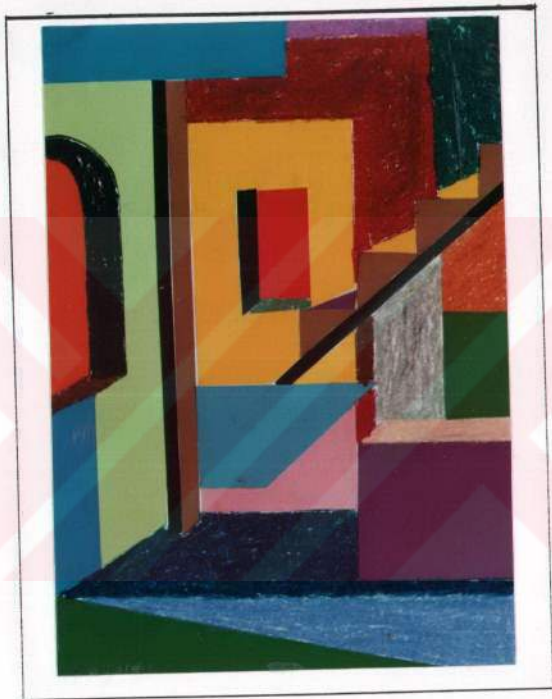
3- Eskiz, 24.5 x 34.5 cm, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 1997.



4- Eskiz, 25 x 34,5 cm, Kolaj, 1997.



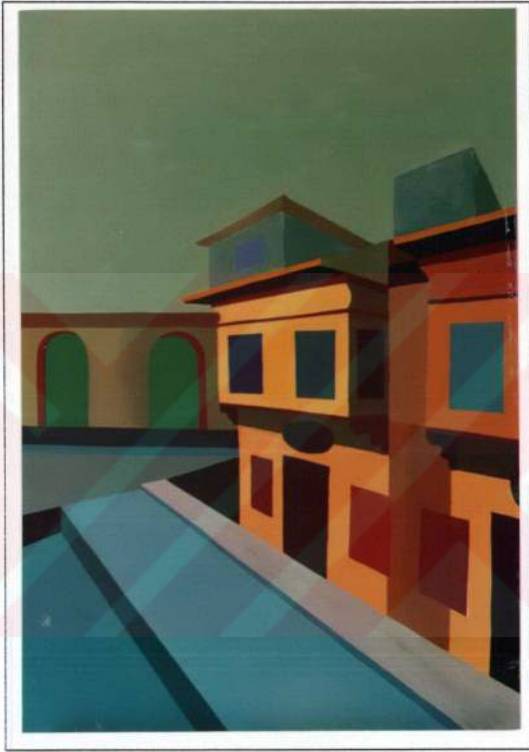
5- Eskiz, 25 x 35 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 1997.



6- Eskiz, 25 x 35 cm, Kağıt Üzerine Kanşık Teknik, 1997.



7- Isimsiz, 100 x 130 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1997.



8- Isimsiz, 100 x 130 cm, Tuval Uzerine Yaglı Boya, 1997.



9- Isimsiz, 100 x 130 cm, Tuval Uzerine Yağı Boya, 1997.



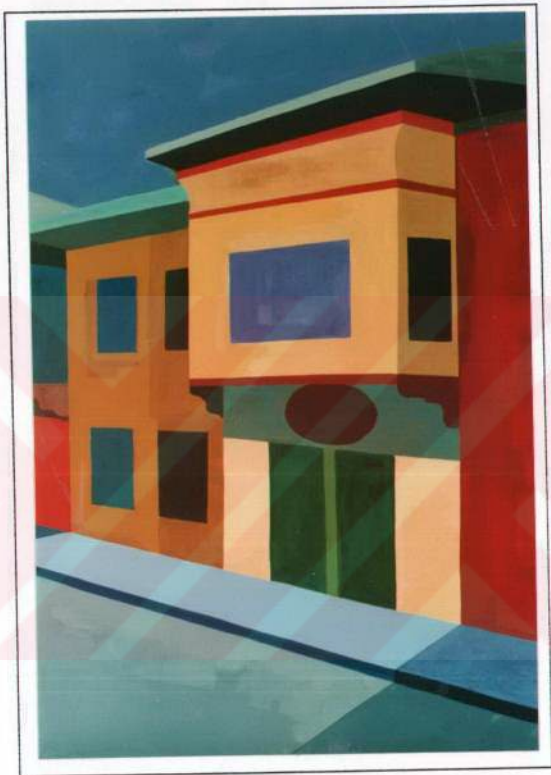
10- İsimsiz, 100 x 130 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1997.



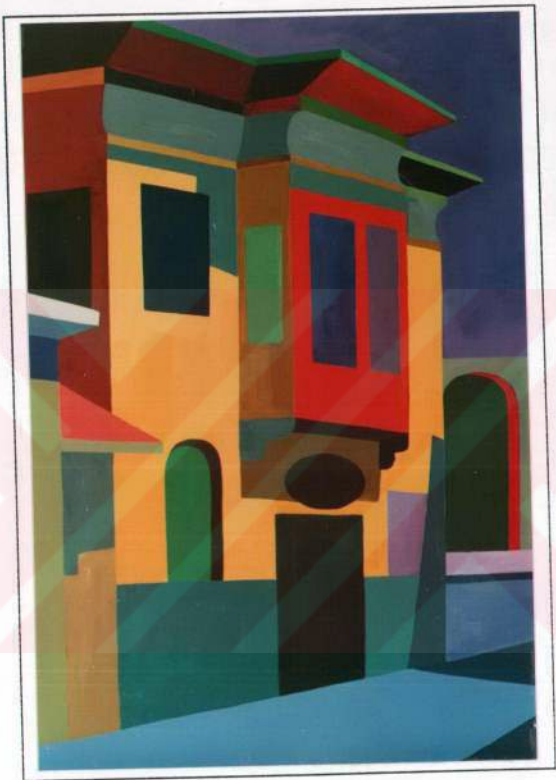
11- Isimsiz, 100 x 130 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1997.



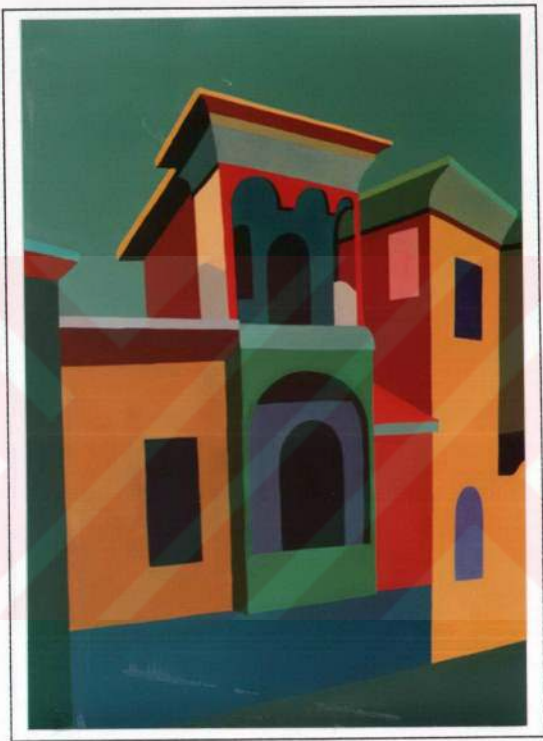
12- Isimsiz, 89 x 116 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya.1997.



13- Isimsiz, 89 x 116 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1997.



14- Isimsiz, 89 x 116 cm, Tuval Uzerine Yağlı Boya, 1998.



15- Isimsiz, 89 x 116 cm, Tuval Uzerine Yağlı Boya, 1998.



16- İsimsiz, 89 x 116 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998.



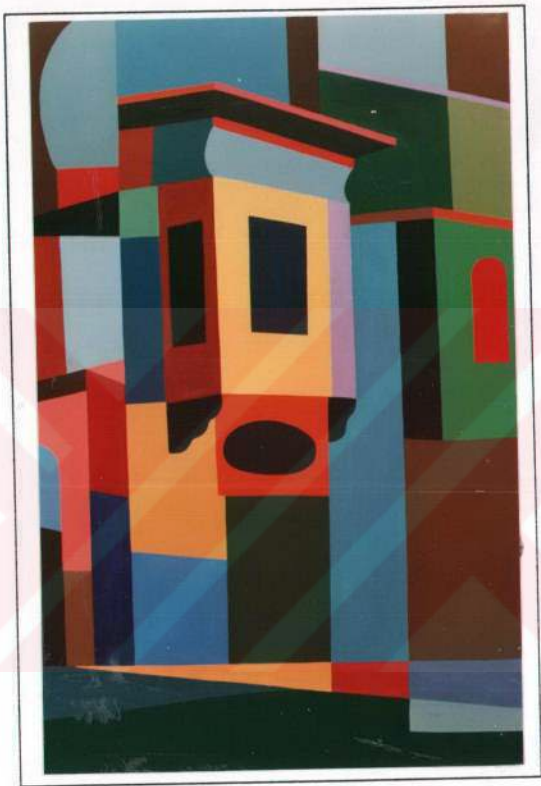
17- İsimsiz, 89 x 116 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998.



18- Isimsiz, 100 x 130 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998.



19- Isimsiz, 150 x 101 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998.



20- Isimsiz, 150 x 101 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998.



21- Isimsiz, 150 x 101 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998.

SONUÇ

Malatya ve Çevresi Geleneksel konut mimarisi dönemin toplumsal ve kültürel yapısı hakkında bizlere ve bizden sonra geleceklere bilgi vermesinin yanında, tarihe de tanıklık yapmaktadır. Bir yörenin kültürel zenginliğini yansıtan en önemli unsurlardan birinin mimari yapılar olduğu dikkate alınırsa, bölgenin zengin geçmişini ve kültürel birikimini bize en iyi anlatan da yine o, mimari yapılar olacaktır. Mimarinin temel amacı insana uygun çevreler yaratmaktır. Doğru, sağlıklı ve kültürle örtüşen yapılar geleneksel mimarinin dokusunu oluşturan etkenler olmuştur.

Bu çalışma kapsamında ele alınan geleneksel konut mimari unsurlarının toplumun kültürel kimliği ve birikimini ortaya koyan ve önemle üzerinde durulması gereken bir konu olduğu görülmektedir. Yok olmaya yüz tutan geleneksel mimari unsurlar aynı zamanda uzun yıllar ayakta durmasından dolayı da tarihi bir belge niteliği taşırlar. Üzerinde ciddi bir şekilde durulmayan geleneksel mimari unsurların yaşatılmasının ve bu tarihi kimliğin gelecek nesillere de aktarılmasının gerektiği, günden güne yozlaşan kültürümüze bu ve benzeri geleneksel unsurların ışık tutacağı önemle vurgulanması gereken bir konu olarak daima gündemde kalmalıdır. Bu amaçla çalışma kapsamımız içerisinde geleneksel mimari ile günümüz mimarisi arasında karşılaştırmalar yapılarak geleneksel mimarinin kültürel, fonksiyonel ve estetik yönleriyle günümüz mimarisine göre oldukça sağlıklı bir yapı olduğu tespitine de varıldığından uygulanmalarda bu tür geçmiş ile günümüz değerleri arasında bir karşılaştırma yapma fırsatı da doğmuştur.

Ayrıca günümüz mimari yapılarının renksiz beton yığınları olarak bireyin psikolojik yapısını bozmasının yanında mimari yapılanmasından dolayı da, toplumsal bağlarımızı kopardığı hazin bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır. Buna karşılık geleneksel mimarinin insani ve doğal yapısından kaynaklanan özellikleri nedeniyle toplumsal etkileşimi sağlayan olumlu yönlerinin olduğu tespit edilmektedir.

Bu tespitler ışığında ele aldığımız uygulamalı çalışmalarda, “Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisi” resimsel bir dilin oluşmasına da kaynaklık etmiştir. Mimari unsurlar düzlem üzerinde resimsel elemanlara dönüşmüş, mimari içerisinde yer alan cumba, kapı, pencere, çatı v.b. elemanlar ise bütün resimlerde ona motif olarak kullanılmıştır. Geleneksel mimarinin insani ve doğal ayrıntılarını ifade eden bu motifler geometriksel şekillere, renge ve tona dönüştüğü bu çalışmalarda zengin yer yer nüanslar halinde renk ve ton geçişleri sağlanmış diğer taraftan da yan yana gelen kontrast ve sıcak-soğuk renklerle devinim artırılmıştır. Ton anlamında açık-koyu, biçim anlamında da geometriksel-organik formlarla aynı kontrastlıklar verilmiş, resimlerdeki mimari motifler ise düz yüzeyler haline dönüşmüştür.

Yüksek Lisans Programı kapsamında uygulamalı olarak yaptığımız bu çalışmada, ulusal ve yöresel anlamda kaybolmaya yüz tutan bir çok kültürel değerimiz gibi geleneksel mimari yapılarımızın da sanatsal bir kavram olarak ele alınıp, görsel bir ürüne dönüştürülmesinin mümkün olduğu ortaya çıkmıştır. Bu tür konuların plastik bir uygulamada tema olarak ele alınması, sanatsal dilin yalın anlatımıyla aynı zamanda temanın taşıdığı kıymet ve mevcut değerleri de ortaya koyabilmektedir. Diğer bir deyişle teknolojinin hızla tükettiği ulusal ve yöresel kültür değerlerinin öneminin ve gerekliliğinin ortaya konulmasında sanat eşsiz bir aracı olabilme fonksiyonuna sahiptir.

Böylece bir taraftan kültürel diğer taraftan da sanatsal içerikler taşıyan kültürel değer ve birikimlerin plastik bir tavırla hem belgesel hem de estetiksel açıdan ele alınarak sanatsal ürünler olarak serilmesi, toplumumuzda çok hızlı bir şekilde yaşanan kültürel yozlaşmanın önüne geçilmesi yolunda önemli bir çaba oluşturabilir.

KAYNAKÇA

- ARMAĞAN, Mustafa : **Şehir Asla Unutmaz**, İz yayıncılık, İstanbul 1996.
- AYTEKİN, Gül : “Anadolu’daki Geleneksel Konut Mimarisinin Biçimlenmesinde Aile-Konut Karşılıklı İlişkilerin Rolü”,
Kent, Planlama, Politika, Sanat I.
Ankara : O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları
- AYDINÖZ, A.Azzem : “Gökdelenlerde İç Mekan Düzeni ve Çevre Sorunları”,
Sanat Yazıları IV., H.Ü.G.S.F.Y., Ankara 1991.
- BAŞBAY, H. Cemal : “1930’lar Malatya’sında Bir Ev ve Bu Evde Yaşam.”
II. Battalgazi Sempozyumu, İstanbul 1988.
- BEKTAŞ, Cengiz : **Kimin Bu Sokaklar, Alanlar, Kentler**, Alan Yayıncılık,
İstanbul tarihsiz.
- BEKTAŞ, Cengiz : “Mimarlık Yapıtlarında Sanat”,
Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, H.Ü.G.S.F.Y.,
Ankara 1991.
- BERK, Nurullah-TURANİ, Adnan : **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınları, Cilt2,
İstanbul 1981.
- BOLAY, S. Hayri : **Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü**, Akçay Yayınları, 6.Baskı, Ankara 1996.
- BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit : **Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar**, Sanat yapım Yayıncılık, Ankara 1996.

- CANSEVER, Turgut : **Ev ve Şehir**, İnsan Yayınları, İstanbul 1994.
- ÇULCU, Sami : “Ön Tarihte Malatya Çevresi”, **I. Battalgazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu**, İstanbul 1987.
- DEMİRSAR, V. Belgin : **“Osman Hamdi Tablolarında Gerçek İlişkiler.”**
Sanat Eserleri Dizisi : 12, Kültür Bakanlığı Yayınları,
I.Basım, Ankara 1989.
- DENİZ, Bekir : “Malatya Türk Ev Mimarisinin Ana Hatları”,
MTRE Bülteni, İ.T.Ü. Baskı Atölyesi, Sayı 11,
İstanbul 1980.
- DENİZ, Bekir : “Balaban Evleri”
Fırat Havzası Sanat Tarihi Sempozyumu, Elazığ 1987.
- DERMAN, M. Uğur : “Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza Bey”
Kültür ve Sanat, Ajans-Türk Matbaacılık
Sayı :3, Ankara 1974.
- EKİNCİ, Oktay : “Kalkınmanın Evrensel Göstergesi Kültür ve Sanat”
Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, H.Ü.G.S.F.Y.,
Ankara 1991.
- GENÇAYDIN, Zafer : “Beğeni ve Kültür Yozlaşması Üstüne”
Sanat Yazıları I., H.Ü.G.S.F.Y. , Ankara 1993.
- GÜNAY, Baykal-SELMAN, Mehmet : **Kent, Planlama, Politika, Sanat I.**,
O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları,
Ankara 1994.

- HAUSER, Arnold : **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi
Çeviren : Yıldız GÖLÖNÜ. 2.Basım, İstanbul 1995.
- :
İŞİNGÖR, Mümtaz-ETİ,
Erol-ASLIER, Mustafa : **Resim I**, Türk Tarih Kurumu Basımevi,
Ankara 1986.
- KARPUZ, Haşim : **Türk Sivil Mimarisi**, Ders Notları,
Selçuk Üniversitesi, Konya
- KUBAN, Doğan : **Mimarlık Kavramları**, Yem Yayın, 4.Baskı, İstanbul
1992.
- LOWRY, Bates : **Sanatı Görmek**, Türkiye İş Bankası Yayınları,
Çeviren: Necla YURTSEVER-Zahir GÜVEMLİ,
İstanbul 1972.
- LYNTON, Norbert : **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi,
Çeviren: Cevat ÇAPAN - Sadi ÖZİŞ
2. Basım, İstanbul 1991.
- MALATYA Belediyesi : **Belediye ve Şehircilik Açısından Malatya Uygulaması**,
İki Nokta, İstanbul tarihsiz.
- ÖZBEK, Osman : “Malatya’nın Eski Evleri”,
I. Battalgazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü
Sempozyumu, İstanbul 1987.
- ÖZSEZGİN, Kaya : **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**
Tarihi, Tıglat Yayınları, Cilt:3, İstanbul 1982.

- READ, Herbert : **Sanatın Anlamı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi,
Çeviren: Güner İNAL - Nuşin ASGARİ,
Ankara 1960.
- SANAT Kitabı : I. Baskı (Türkçe), Yem Yayın, İstanbul 1996.
- SÖZEN, Metin-TANYELİ, Uğur : **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**,
Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul 1994.
- ŞENEL, Alâeddin : **Siyasal Düşünceler Tarihi**, Bilim ve Sanat Yayınları,
5. Basım, Ankara 1996.
- ŞENYAPILI, Önder : **Görsel Sanatlar ve İletişim**, Sanat yapım Yayıncılık,
Ankara 1996.
- ŞENYAPILI, Önder : **Benim Sanatçıları**, Sanat yapım Yayıncılık,
Ankara 1989.
- TANSUĞ, Sezer : **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi,
2. Basım, İstanbul 1990.
- TUNALI, İsmail : **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi,
4. Basım, İstanbul 1992.
- TURANİ, Adnan : **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi,
4. Basım, İstanbul 1992.
- TURANİ, Adnan : **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınevi, İstanbul 1974.

TURGUT, Hülya : Kültür-Davran  -Mekan Etkileşiminin saptanmasında Kullanılabilecek Bir Yöntem, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstit   Doktora Tezi, İstanbul 1990.

YARDIMCI, Mehmet : “Geleneksel Malatya Evleri” Kültür ve Sanat, Türkiye    Bankası Yayınları, Ankara 1992.

