

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MİMARLIKTAKİ ANALOJİLER ÜZERİNE ESTETİK
AĞIRLIKLI BİR İNCELEME

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Yüksek Mimar Sonay AYYILDIZ

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
"Doktor"

Ünvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir

109834

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 31.07.2001

Tezin Savunma Tarihi : 21.09.2001

109834

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Kutsal ÖZTÜRK

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Saliha AYDEMİR

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ayşe SAĞSÖZ

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Necati İNCEOĞLU

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ali ÖZBİLEN

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Asım KADIOĞLU

A. Kadioğlu

Trabzon 2001

ÖNSÖZ

“Mimarlıkta Analogiler Üzerine Estetik Ağırlıklı Bir İnceleme” adlı bu çalışma, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı’nda Doktora Tezi olarak yapılmıştır.

Çalışmada tez danışmanlığımı üstlenen ve her türlü desteğini benden esirgemeyen sayın hocam Prof. Dr. Kutsal ÖZTÜRK’e teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Çalışmalarım süresince faydalandığım ve büyük yardımlarını gördüğüm Prof.Dr. Saliha AYDEMİR’e ve Yrd.Doç.Dr. Hamiyet ÖZEN’e minnettarlığımı belirtmek isterim.

Ayrıca anket sırasında, önemli zamanını benim için harcayan Arş.Gör. Süheyla BİRLİK’e, yardımlarından dolayı Doç.Dr. Ayşe SAĞSÖZ’e, Yüksek Mimar Mehtap ÖZBAYRAKTAR’a, Arş.Gör. Nazan KIRCI’ya, Arş.Gör. Süleyman ÖZGEN’e, desteğinden dolayı KTÜ Araştırma Fonu Saymanlığı’na ve her türlü fedakarlığı gösteren aileme teşekkürlerimi sunarken, çok değerli varlığım-oğlumun da tez süresi boyunca ona yeterince vakit ayıramadığım için affını dilerim.

Trabzon Temmuz 2001

Sonay AYYILDIZ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET.....	VII
SUMMARY.....	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	IX
TABLolar DİZİNİ.....	X
1. GENEL BİLGİLER.....	1
1.1. Giriş.....	1
1.2. Biçim ve Biçimlendirme.....	2
1.2.1. Biçim.....	3
1.2.2. Biçimlendirme.....	3
1.2.3. Biçimlendirme Yaklaşımları.....	4
1.2.4. Mimari Biçimlendirmede Yüzey Kavramı.....	6
1.2.5. Düşünce ve Kavram Geliştirmek.....	10
1.3. Estetik.....	14
1.3.1. Çevresel Estetik.....	15
1.3.1.1. Çevresel Ölçme.....	16
1.3.2. Deneysel Estetik.....	16
1.3.2.1. Estetik Deneyim.....	17
1.3.3. Mimaride Estetik Değerlendirme.....	18
1.3.3.1. Formal Estetik.....	19
1.3.3.2. Simgesel Estetik.....	20
1.3.3.3. Estetik Duygular.....	21
1.3.3.4. Simgesel Anlam.....	22
1.3.3.5. Mimarlıkta Estetik Değerlendirme Boyutları.....	25
1.4. Mimarlık Dili.....	25
1.4.1. Mimarlık Ürününün Anlamı.....	26
1.4.2. Mimarlıkta Anlam ve Beğeni.....	30
1.5. Mimarlıkta Yaratma Teknikleri.....	32
1.5.1. Benzetme Yapma.....	33

1.5.2. Sinektik (Synectics).....	34
1.6. Mimarlıkta Tekrarlanan Yapılar.....	37
1.7. Analoji.....	43
1.8. Mimarlıkta Analojiler.....	44
1.8.1. William Gordon'a Göre Analoji Sınıflaması.....	45
1.8.1.1. Simgesel Analojiler.....	45
1.8.1.2. Doğrudan Biçimsel Analojiler.....	46
1.8.1.3. Bireysel Analojiler.....	47
1.8.1.4. Kültürel Analojiler.....	48
1.8.2. Abel'e Göre Benzeşim Modelleri.....	48
1.8.2.1. Ruhani Modeller.....	49
1.8.2.2. Klasik Modeller.....	49
1.8.2.3. Askeri Modeller.....	50
1.8.2.4. Ütopik Modeller.....	50
1.8.2.5. Organik Modeller.....	51
1.8.2.6. Mekanik Modeller.....	51
1.8.2.7. Artistik Modeller.....	51
1.8.2.8. Anlamsal Modeller.....	52
1.8.2.9. Ticari Modeller.....	52
1.8.2.10. Kimlik İfade Eden Modeller.....	52
1.8.2.11. Mimarlıksız Mimarlık Modelleri.....	53
1.8.3. Peter Collins'e Göre Analoji Sınıflaması.....	53
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	54
2.1. Sorunun Belirlenmesi.....	54
2.2. Mimarlıktaki Analojiler ile İlgili Kuramsal Alanda Yapılan Çalışmada İzlenen Yöntem.....	54
2.2.1. Doğrudan Biçimsel Analoji Örnekleri ve İrdelenmesi.....	54
2.2.2. Biyolojik Analojiler.....	82
2.2.3. Mekanik Analojiler.....	101
2.2.4. Gastronomik Analojiler.....	110
2.2.5. Linguistik Analojiler.....	119
2.3. Deneysel Çalışma.....	149
2.3.1. Deneysel Çalışmada İzlenen Yöntem.....	152

2.3.2. Tekniğin Sınanması-Pilot Anket Çalışması.....	154
2.3.3. Deneyin Uygulanması – İkinci Anket Çalışması.....	157
3. BULGULAR ve İRDELEME.....	160
3.1. Kuramsal Alanda Yapılan Çalışmalardan Elde Edilen Bulgular.....	160
3.1.1. Mimarlıktaki Analogilerin Genel Olarak Değerlendirilmesi.....	160
3.1.2. Gelişimi İçinde Mimarlık Kuramı-Estetik Görüş ve Benzeşimler.....	161
3.2. Deneysel Çalışmadan Elde Edilen Bulgular.....	167
3.2.1. Denek Grubuna Göre Analogilerin Beğenilme Yüzde Oranları.....	167
3.2.2. Mimar ve Kullanıcıların İkinci Ankette Gösterilen Örnek Fotoğraflara Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular.....	169
3.3. Bulguların İrdelenmesi.....	177
3.3.1. Analogilerin Mimar ve Kullanıcı Grubundaki Beğeni Dereceleri ile Sıfat Çiftleri Arasındaki İlişki.....	177
3.3.2. Analogilerin Beğeni Dereceleri ve Sıfat Çiftleri ile Denek Grupları Arasındaki İlişki.....	179
3.3.2.1. Denek Grupları Bazında.....	179
3.3.2.2. Denek Grupları Ortalamaları Bazında.....	180
3.3.2.3. Analogilerin Mimar ve Kullanıcı Grubundaki Beğeni Derecelerinin Sıralama Korelasyonu.....	185
3.3.3. Denek Gruplarının, Analogilerin Beğeni Derecelerini Açıklayan Sıfat Çiftleri.....	185
3.3.4. Ankette Kullanılan Sıfat Çiftlerinin Gruplanması.....	188
3.3.5. Mimar ve Kullanıcıların Fotoğraflara Ait Benzetimleri Arasındaki İlişki.....	191
4. SONUÇLAR.....	193
5. ÖNERİLER.....	195
6. KAYNAKLAR.....	196
7. EKLER.....	203
7.1. Birinci Anket Sırasında Gösterilen Doğrudan Biçimsel Analoji Örneklerinin Fotoğrafları.....	203
7.2. Birinci Anket Formu Örneği.....	204
7.3. İkinci Anket Formu Örneği	205
7.4. İkinci Anket Sırasında Gösterilen Analoji Örneklerinin Fotoğrafları.....	206
7.4.1. Doğrudan Biçimsel Analoji Örnekleri.....	206
7.4.2. Organik Analoji Örnekleri.....	207

7.4.3. Mekanik Analoji Örnekleri.....	208
7.4.4. Linguistik Analoji Örnekleri.....	209
7.5. Korelasyon Analizi.....	210
7.6. Regresyon Analizi.....	210
7.7. Varyans Analizi.....	210
7.8. Ki-kare Testi.....	211
7.8.1. Bağımsızlık Testi.....	211
7.9. Cluster Analizi.....	212



ÖZET

Bu çalışmanın amacı, literatür araştırması sonucu bulunan analogik mimari tasarım örneklerinin hangi tür analogiler içinde yer aldığını ve estetik değer taşıyıp taşımadığını tespit etmektir. Bu bağlamda çalışma beş ana bölüm, kaynaklar ve eklerden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, problemin tanımı ve çalışmanın amacı belirlenmiş, biçim ve biçimlendirme, estetik, beğeni, metafor vb. konular hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde, sorunun belirlenmesi, çalışmada izlenen yöntemler ve gerekçeleri, sunulmakta; mimarlıktaki analogilerin örnekleri ile aktarılması, konu ile ilgili yapılan birinci ve ikinci anket çalışmasının tanıtımı yer almaktadır.

Üçüncü bölüm, kuramsal çalışmadan ve bilgisayar ortamına aktarılan ikinci anket verilerine göre, SPSS programında gerçekleştirilen, Korelesyon, Regresyon, Ki-kare, Varyans ve Cluster Analizlerinden elde edilen bulgular ve irdelemeleri,

Dördüncü bölüm varılan sonuçları,

Beşinci bölüm, konu ile ilgili ilerideki çalışmalara referans olabilecek önerileri,

Altıncı bölüm kaynakları,

Yedinci bölüm, birinci ve ikinci ankette kullanılan formları, gösterilen fotoğraf örneklerini ve gerçekleştirilen analiz tekniklerinin tanımlarını içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Analoji, Mimari Analoji, Estetik, Metafor, Biçim

SUMMARY

An Investigation Havily Upon Aesthetic Value in Architectural Analogies

The goal of this study is to research and determine the type of analogical architecture design examples and their aesthetic value in the related literature. In this context, study has five main chapters, references and appendixes.

In the first chapter, definition of the problem and goal of study had determined and information is given on form and putting into a form, aesthetic, taste, metaphor and similar subjects.

In the second chapter, definition of the problem, its method and reasons are presented. Analogical examples in architecture and explanation of the first and second questionnaires take part.

In the third chapter, the findings and analysis of the second questionnaire with SPSS program according to Correlation, Regression, Chi-square, Variance Analysis and Cluster Analysis are examined.

The fourth chapter covers the results of research.

The fifth chapter contains suggestions and proposals for further studies.

The sixth chapter has references.

The seventh chapter has the appendixes; Questionnaire form of the first and second questionnaires and examples of the photographs of selected buildings and explanation of analysis techniques had utilized in the research.

Keywords: Analogy, Architectural Analogy, Aesthetic, Metaphor, Form

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa No

Şekil 1. Tuwaig Sarayı, Riyad.....	9
Şekil 2. Türk Tarih Kurumu.....	11
Şekil 3. La Défence Takı.....	12
Şekil 4. Torhaus, Frankfurt.....	12
Şekil 5. Les Echellec du Baroque, Paris.....	13
Şekil 6. Glaselafant.....	14
Şekil 7. Venturi'nin simgesel yorum denemeleri.....	24
Şekil 8. C. Jones'in tasarım yöntemi yaklaşımı.....	32
Şekil 9. Roma Metrosu "Piramit Durağı".....	38
Şekil 10. Wren'in Londra'daki St. Paul Katedrali.....	39
Şekil 11. Bramante'nin Roma'daki "Tempietto" adlı yapısı.....	39
Şekil 12. Prag Eiffel'i.....	39
Şekil 13. İsviçre'deki "Minyatür İsviçre".....	40
Şekil 14. "Kuzeyin Atina'sı" Edinburgh'da bitmemiş Parthenon.....	42
Şekil 15. Simgesel Analogiler.....	45
Şekil 16. Doğrudan Biçimsel Analogiler.....	46
Şekil 17. Bireysel Analogiler.....	47
Şekil 18. Kültürel Analogiler.....	48
Şekil 19. Zoser Piramiti.....	86
Şekil 20. Deyr'ül Bahri (Lüksor)'da Haçepsut'a ait tapınak-mezarlık.....	86
Şekil 21. Ziggurat.....	87
Şekil 22. Delphoi'da Yunan tiyatrosu.....	88
Şekil 23. Wright, Madison kilisesi, Wisconsin.....	131
Şekil 24. SOM, Bieneke kütüphanesi, Yale.....	132
Şekil 25. Venturi, Rauch, Franklin Court kompleksi, Independence National Park, Philadelphia.....	135
Şekil 26. Şark Kahvesi, Eldem, İstanbul.....	136
Şekil 27. Martin Price'in öğrencileri tarafından, doğadan esinlenilerek yapılmış projeler.....	141
Şekil 28. Analoji alt sınıf sıralaması.....	163

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Doğrudan biçimsel analogi örnekleri.....	5
Tablo 2. Organik analogi örnekleri 1.....	91
Tablo 3. Organik analogi örnekleri 2.....	97
Tablo 4. Organik analogi örnekleri 3.....	98
Tablo 5. Organik analogi örnekleri 4.....	98
Tablo 6. Biyolojik analogi örnekleri.....	99
Tablo 7. Mekanik analogi örnekleri.....	107
Tablo 8. Gastronomik analogi örnekleri.....	117
Tablo 9. Yirminci Yüzyılda metafor'un özeti.....	137
Tablo 10. Uygulanmış metaforların bir özeti.....	138
Tablo 11. Metaforik tasarlanmış yapıların incelenmesi ve kategorize edilmesi.....	139
Tablo 12. Mimarlığın gelişiminde önemli mimetik örneklere bir bakış.....	140
Tablo 13. Linguistik analogi örnekleri.....	144
Tablo 14. Çevre-Davranış araştırma tekniklerinin iletişim gücü.....	153
Tablo 15. Birinci ankette fotoğrafların beğenilme-beğenilmeme nedeni olan Sıfat çiftleri.....	156
Tablo 16. Yapılan ikinci anket için ilk olarak seçilen sıfat çiftlerinin yer aldığı anlamsal farklılaşım tablosu.....	159
Tablo 17. Bütün analogi sınıflarında bulunan özelliklerin özet yorumu.....	162
Tablo 18. Klasizm temelindeki mimarlık kuramları ve estetik görüşleri.....	164
Tablo 19. Klasizm karşıtı mimarlık kuramları ve estetik görüşleri (Dönem: Geç Ortaçağ-Bugün).....	165
Tablo 20. Çağdaş bağımsız mimarlık kuramları ve estetik görüşleri (Dönem: Yakın Geçmiş-Bugün).....	166
Tablo 21. Denek gruplarına göre fotoğrafların beğenilme yüzdeleri.....	168
Tablo 22. İkinci ankette gösterilen doğrudan biçimsel analogi fotoğraf örneklerine ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcı değerlendirmelerinin karşılaştırılması.....	173

Tablo 23. İkinci ankette gösterilen organik analogi fotoğraf örneklerine ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcı değerlendirmelerinin karşılaştırılması.....	174
Tablo 24. İkinci ankette gösterilen mekanik analogi fotoğraf örneklerine ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcı değerlendirmelerinin karşılaştırılması.....	175
Tablo 25. İkinci ankette gösterilen linguistik analogi fotoğraf örneklerine ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcı değerlendirmelerinin karşılaştırılması.....	176
Tablo 26. Mimarlarda analogi gruplarının aldığı aritmetik ortalama beğeni dereceleri ile sıfat çiftlerinin aldığı değerlerin korelasyon sonuçları.....	178
Tablo 27. Kullanıcılarda analogi gruplarının aldığı aritmetik ortalama beğeni dereceleri ile sıfat çiftlerinin aldığı değerlerin korelasyon sonuçları.....	178
Tablo 28. Dört analogi grubu ile ilgili ki-kare testi ve varyans analizi sonuçları.....	180
Tablo 29. Doğrudan biçimsel analogi grubu sıfatlarının aldığı aritmetik ortalama öznel değerlendirme (AOÖD) sonuçları.....	181
Tablo 30. Organik analogi grubu sıfatlarının aldığı aritmetik ortalama öznel değerlendirme (AOÖD) sonuçları.....	181
Tablo 31. Mekanik analogi grubu sıfatlarının aldığı aritmetik ortalama öznel değerlendirme(AOÖD) sonuçları.....	182
Tablo 32. Linguistik analogi grubu sıfatlarının aldığı aritmetik ortalama öznel değerlendirme (AOÖD) sonuçları.....	182
Tablo 33. Dört analogi grubunda, sıfatların aldığı değerlerin mimar ve kullanıcı grubundaki derece sıralaması.....	184
Tablo 34. Dört analogi grubu ile ilgili beğeni derecelerinde mimarların ve kullanıcıların öznel değerlendirmelerinin aritmetik ortalama sonuçları.....	185
Tablo 35 Mimarlar ve kullanıcılarda regresyon analizi sonuçları.....	187
Tablo 36. Mimar ve kullanıcı olarak 40’ar denek ile gerçekleştirilen cluster analizi sonuçları.....	189
Tablo 37. Toplam 80 denek ile gerçekleştirilen cluster analizi sonuçları.....	190
Tablo 38. Fotoğraflara ait benzetimler ile ilgili ki-kare testi sonuçları (χ^2 , df ve p değerleri).....	192

1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

Estetik, sanatla özdeş tarih boyunca çoğu kez dinsel ve parasal güçlere araç olmuş töresel değerler çerçevesinde baskı altında bırakılmıştır. Bu durumun yansıması mimarlıkta da etkin bir biçimde görülmüş ve görülmeye devam etmektedir. Ama 2000’li yıllarda estetiğin; bu baskılardan arınma çabalarının artacağı ve Vitruvius’un mimarlık bütününde temel öğelerinden biri olduğu gerçeğinin önem kazanarak gün ışığına çıkacağı tartışılmaktadır. İşte bu süreçte çok sayıda iyi niyetli mimar, sıradanı aşma arzusu ile Estetik ağırlıklı tasarımlarında çeşitli form ve cephe arayışlarına yönelmişlerdir. Mimarların, Tasarım’ın gelişim sürecinde önemli bir aşama olan “Öykünme” ye paralel bu arayışlarında “Analoji”ler önemli bir yer almaktadır. Bu analogilerin neler olduğu ve yorumlarına geçmeden önce, konu gereği önemli olduğu düşünülen “biçim”, “biçimlendirme” ve “estetik” konuları üzerinde durulması gerekli görülmüştür.

Bu bağlamda “Mimarlıkta Analogiler Üzerine Estetik Ağırlıklı Bir İnceleme” başlıklı çalışmada amaç; bulunan analogik mimari tasarım örneklerinin, hangi analogi grubu içinde yer aldığını ve içlerinden anket için seçilen bir grup örneğin estetik değer taşıyıp taşımadığını tespit etmektir.

Belirtilen amaçlara yönelik olarak, tez kapsamında biri kuramsal diğeri deneysel olmak üzere iki çalışma yapılmıştır. Kuramsal çalışmada, Doğrudan Biçimsel Analogiler ve Peter Collins’in analogi sınıflamasında yer alan Organik, Mekanik, Gastronomik ve Linguistik Analogileri temsil edebilecek örnekler ele alınmış ve incelenmiştir.

Deneysel çalışmada, iki aşamalı anket çalışması gerçekleştirilmiştir. Bunlardan ilki pilot çalışma olup, uzman grup mimarlar ve mimar olmayan üniversite mezunu kullanıcılar olmak üzere iki denek grubuna uygulanmıştır.

Bu ankette deneklere açık uçlu sorular sorularak, mimarların haz duyurmak amacı ile rağbet ettikleri analogilerden Doğrudan Biçimsel Analogileri yine uzman grup mimarların nasıl değerlendirdiğini, kullanıcılar tarafından nasıl algılandığını, beğenilip beğenilmediğini tespit etmek ve beğeni nedenlerine verilen cevaplardaki sıfatlardan yararlanarak ikinci ankette yer alacak Anlamsal Farklılaşım Tablosunu oluşturabilmek amaçlanmıştır.

İkinci anket çalışması ise, 40'ı uygulamacı-büro mimarı, diğer 40'ı mimar olmayan üniversite mezunu kullanıcılar olmak üzere toplam 80 denek üzerinde gerçekleştirilmiştir. Denekler, yarısını bayan diğer yarısını erkekler oluşturacak şekilde ve rastgele seçilmiştir. Anket sırasında, 'Doğrudan Biçimsel', 'Organik', 'Mekanik' ve 'Linguistik' olmak üzere 4 analogi grubu içinden seçilen 16 analogi örneği (Ekler 7.4) bir sıraya tabi tutulmaksızın karışık olarak deneklere gösterilerek, bunlar üzerinde değerlendirme yapmaları istenmiştir.

1.2. Biçim ve Biçimlendirme

İnsanlığın ilk iletişim araçlarından biri; mekan yaratma sanatı; fonksiyon, teknoloji ve estetiğin birlikte yorumu olarak tanımlanabilen 'mimari' insanın bir varlık olarak meydana gelmesi ile birlikte insan tarafından oluşturulmuş ve onun her alanda yarattığı gelişme adımlarına paralel olarak geliştirilmiştir. Bu özelliği ile 'mimarlık' insan ve toplum yaşamının en önemli oluşumlarından biri olma durumunu günümüze kadar taşımıştır (Şentürer, 1995).

Dünyadaki canlı-cansız bütün varlıkların bir biçime sahip olması, insanlarda, ortaya çıkan ihtiyaçları ile birlikte bir biçim verme dürtüsüne ve bağlı olarak yaratıcılıklarının uyanmasına neden olmuştur. Tarihsel süreç içinde 'biçim verme, eleştiri, yeni biçim verme' şeklinde devam ürün oluşturma döngüsü insanın tasarladığı ürünleri çeşitleri ile bugüne getirmiş ve geleceğe uzatmaktadır. İnsanın kendi kendisini ve meydana getirdiği ürünü eleştirerek daha iyiye ulaşma ya da doğrudan yeni şeyler yaratma isteği, öncelikle bir biçimlendirme eylemi olan bina yapımı, mimarlık alanında da gelişmenin, değişimin itici gücünü oluşturmuştur. Gelişmenin önemli bir unsuru olan bu eleştiri olgusu, mimarlık alanında, ağırlıklı olarak biçimlendirme temelinde yapılmış ve yapılmaktadır. Yeni

biçimler, akımlar, tarzlar, hep biçim alanında, daha güzel adına oluşturula gelmiştir (Şentürer, 1995).

1.2.1. Biçim

“Biçim ya da en geniş anlatımı ile güzellik tarih içinde her türlü yapıya mimarlık niteliği veren ilk bileşen olmuştur. Read’e (1966) göre; bu bileşenin (güzel biçimin) bulunması üç aşamalı bir süreçte görülmektedir. Bunlar: 1. İşlevsel biçimin bulunması, 2. İşlevsel biçimin insanda en fazla doygunluk yaratacak düzeye eriştirilmesi, 3. İşlevsel biçime simgesel bir anlam taşıyacak özgünlüğün kazandırılmasıdır” (Aksoy, 1987).

Biçim çözümlemelerinde antropolojik kaynaklı algısal biçimlerden ve semiyolojik kaynaklı çağrışımsal biçimlerden söz etmek olasıdır. Algısal biçimlerin eş zamanlı ya da yatay olarak tanımlanabileceği, buna karşılık çağrışımsal biçimlerin ise art zamanlı, tarihsel ya da düşey nitelikler içinde bulunduğu söylenebilir (Aksoy, 1987).

“Algısal ve çağrışımsal biçimlerin karşıtlığı mimarlık tarihçilerini de düşündürmüştür. Arat’a (1977) göre; Ernest Cassirer’in sanatı “simgesel biçim” olarak görmesi, felsefe alanında simgesel ağırlıklı yaklaşımın ele alındığının kanıtı olmaktadır” (Aksoy, 1987).

1.2.2. Biçimlendirme

Biçimlendirme, insanların duygu, düşünce ve eğilimlerinin karşılıklı olarak iletilmesini ve bu yolla toplumun yaşam deneyi birikiminin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan bir “anlatım-iletim aracı”, bir “Dil” olarak yorumlanmaktadır. İnsan yapısı tüm nesneler, bir istek-dilek-gerek karşılığı olarak tanım-tasarım-yapım aşamalarından oluşan bir biçimlendirme süreci sonunda gerçekleşmektedir (Aksoy, 1977).

Tasarım yöntembilimcileri, mimari tasarıma veri olabilecek bilgileri; arazi, maliyet, teknoloji, fonksiyon, sosyo-kültürel özellikler ve estetik değerler ölçeğinde

gruplandırmaktadırlar. Gerçekten de bunlar her tasarım ürününün çözümlemek zorunda olduğu problemlerdir. Tasarımcı oluşturduğu biçim yoluyla bu problemleri çözümlemekte, bir anlamda yorumlamaktadır, ama çok açıktır ki, salt bu veriler ışığında biçimin “nasıl” oluştuğunu anlamak mümkün değildir. Çünkü tasarımcı tasarlama yaparken söz konusu veri (bilgi) tabanını değil, biçimle ilgili malzemeyi-biçimlendirme ile ilgili araçlar, düşünce ve deneyimini kullanmaktadır.

1.2.3. Biçimlendirme Yaklaşımları

“Aksoy (1975), biçimi oluşturma etkinliğini mimarın kendisini de ortaya koyduğu bir haberleşme süreci olarak görmektedir” (Uraz, 1993). Tasarımcı, izleyiciye yönelik davranıp mevcut bir haberleşme repertuarı içinden seçmeler ve çeşitlemeler yapmakta, veya kendini ortaya koymak için yenilikler aramaktadır. Bir çok araştırmacı konuya benzer biçimde yaklaşarak, biçim oluşturma; ödünç alma, deneme ve düzeltmeler yoluyla çeşitlemeler yapma ve icat etme boyutları olduğunu öne sürmektedirler. Bilinen yaklaşımıyla da Broadbent (1973-1988), mimarın üç boyutlu formu oluştururken birbirinden farklı dört yol izlendiğini ortaya koymakta, bunları Pragmatik, Tipolojik, Analojik ve Kanonik olarak adlandırmaktadır (Uraz, 1993).

• Tipolojik (İconic) Tasarlama :

Geleneksel çevreler iklimsel, kültürel ve toplumsal etkenlerle oluşan mimari biçimin kuşaktan kuşağa çok az değişikliklerle aktarılması sonucu oluşmaktadır. Uzun süreler kullanılan ve değişmeyen bu biçimler, tasarımcının biçimlendirme etkinliğini yönlendiren imaj kaynağıdır. Yöresel veya geleneksel mimarlık biçimleri bu tür tasarım yaklaşımını örneklemektedir.

• Pragmatik Tasarlama :

Eldeki malzemenin kullanılmasında deneme-yanılmalar yoluyla en gelişmiş sonuç biçimine ulaşan, bu açıdan neden ile sonuç arasındaki bağlantıyı temel alan bir biçimlendirme yoludur. Buzdan yapılan Eskimo İğloları, çamur ve sazdan yapılan Afrika

Kulübeleri veya kilimle kurulan göçebe çadırları bu tasarım yaklaşımının en bilinen örnekleridir.

- **Analojik Tasarlama :**

Benzetme süreçleri aracılığıyla mimari ürünlerin elde edildiği bir tasarlama yaklaşımıdır. Benzetme kaynağı olarak doğada mevcut biçimlenmeler veya başka tasarım ürünlerinin biçimleri kullanılmaktadır. Burada problemin doğada ve diğer tasarım alanlarında nasıl çözüldüğüne bakılır ve mimari biçimle bu çözümler arasında benzetme kurma yoluyla biçim oluşturulmaktadır.

- **Kanonik Tasarlama :**

Belirli ızgara, ölçü ve oranlar yoluyla mimari biçimlerin tasarlanmasıdır. Antik Yunan ve Roma'da oldukça gelişmiş örnekleri bulunan bu yaklaşımın günümüz örnekleri arasında modüler ve boyutsal koordinasyon kavramlarının uygulama alanı bulduğu tasarım ürünleri de yer almaktadır.

Bu tasarlama yani biçimlendirme yaklaşımlarına tasarımcı düşüncede kullanılan düşünme araçları açısından bakılacak olursa; tipolojik tasarımda mevcut imgelerin aracılığı ile düşünüldüğü ortadadır. Pragmatik tasarımda, kağıt üzerinde veya zihinde canlandırarak yapmak yerine inşa etmeye en elverişli çözümü bulmak söz konusudur. Analojik ve kanonik tasarımda, soyut (sözel) ve somut (imgesel) kavramlar aracılığı ile düşünülmektedir, yani biçimlendirmenin temelinde bir düşünme ve kavram vardır. Burada benzeşim kurulan imgelerden ve geometrik düzenlerden yararlanarak biçim ortaya koyulmakta ve görselleştirilmiş olmaktadır (Uraz, 1993).

1.2.4. Mimari Biçimlendirmede Yüzey Kavramı

Sözlük anlamıyla bir cismin dışı, sıvının üst yüzü ya da soyut bir şeyin ilk göze çarpan yönü şeklinde tanımlanabilen “yüzey”, mimari ölçekte de benzer biçimde mekanın uzayda kapladığı boşluğu, uzayın kalanından ayıran dış ve yaygın bölümünü, başka bir deyişle kabuğunu ifade etmektedir.

Yüzey sözcüğü, günlük kullanımda bir cismi uzaydan ayıran dış ve yaygın bölümü olarak tanımlanmakta ve çeşitli sanat ve bilim dalları arasında, bu anlamına paralel bir gelişme göstermektedir. Öyle ki, sanat terminolojisinde yüzey, üzerinde iki boyutlu çalışmalara olanak veren her türlü alanı içermekte ve bu anlamıyla sanatsal yüzeyler, düzlemsel niteliklerde olabileceği gibi eğrisel nitelikler de göstermektedirler. Yüzey kavramı, mimari biçimlendirmede ise, mimarlığın uğraş alanı olan yapı kavramıyla özdeş tutulmaktadır. Bu bağlamda mimari yapıda yüzeyler, tıpkı sanat alanındaki ifadesinde görüldüğü gibi, düzlemsel ve eğrisel olarak iki ana bölümde incelenmektedir. Herhangi bir yapıda yüzey, özetle, o yapıyı dış ortamdan ayıran, çevreleyen, sınırlayan ve oluşturan bir eleman olması ile, bağlı bulunduğu yapının, mimarın, akımın ve dönemin etkileri ışığında, birçok biçimsel, teknolojik ve anlamsal ifadeleri içermektedir. Bu anlamıyla mimari yüzeyler, mimar aracılığıyla (bilinçli-bilinçsiz) oluşturdıkları yapının, tüm dışavurumunu yansıtmaktadır. Böylece yüzey o yapının bir göstergesi olma özelliğini taşımaktadır. Bu; yapı, yüzey ve göstergeler bütünü içinde bulundukları dönemin bir aynası olma durumunda; biçimlendirildikleri dönemin, ekonomik, teknik, sosyo-kültürel özelliklerini, düşünsel ve sanatsal birikimlerini yansıtmaktadır (Pamir, 2000).

Herhangi bir varlık veya ürün görünüşlerinden algılanmaktadır. Görünüşler, o nesnenin gövdesini veya etki alanını saran yüzeylerin ortaya çıkardığı bir ara ortamdır. Bu ortam, gövde veya iç hacim ile çevre veya dış arasındadır.

Teknik olarak bir binanın yüzeylerine cephe denmektedir. Yapımıyla ilgili bilgiler unutulursa, kullanıcıları için yüzeyler, birer görünüş olarak ele alınabilir. Her görünüşün anlamlı olabilmesi için ise, onun şematik görüntüler dünyası ile ilgili, şuuraltı veya algısal referansları olmalıdır. Tasarımcıların, bir yapı yüzeyi için yaptıkları araştırma ise, yapma bilgisini içeren cephe araştırmaları, toplumsal kabuller çerçevesinde değerlendirilen

görünüş araştırmaları ve değişik grup veya kişilerin farklı vurguladığı görüntüler dünyası analizleri arasında gidip gelir.

Pamir (2000)'e göre, bu düşünce ve arayış gidiş gelişlerinde, bugüne kadar cephe tasarımları konusunda ortaya çıkmış dört ana yaklaşım söz konusudur. Bunlar, “insan gövdesi”ni yorumlayan, “makine tasarımı”nı yorumlayan, “doğa oluşumları”nı yorumlayan ve “yüzeyleri kendi başına ele alıp oluşum kurmaya” çalışan yaklaşımlardır.

• Cephelerde İnsan Gövdesi ile İlgili Arayışlar

Mimarideki görünüşleri ve cepheleri tasarlamak için, başta uzun bir süre gövde analojisi ile yapılan araştırmalar gündemdeydi.

Pamir (2000)'e göre, “Dışa dönük kimliğimizin çok önemli bir bileşkeni olan vücudumuzun, sürekli baktığımız, işlediğimiz bir görünüşü var. Hava şartlarının zorlaması, kültürel gelişimin beklentisi, vücudumuzu belli şekillerde örtmeyi de gerektiriyor. Sonunda görünüşümüz, hem fiziki hem sosyal olarak tanınmamızı sağlıyor”.

“Yapı ise mimarlığın vücut bulduğu somut ve yapay bir üründür. Yapının cephesini oluşturan yüzeyler mimarın tasarladığı mimari görünüşleri ortamın değerlendirmesine sunuyor. Burada da cepheler hem fiziki hem sosyal olarak yapının algılanmasını sağlıyor.

İlahi güçlerin, insanları ve çevre düzenlerini mutlakiyetçi bir şekilde yönettiklerine inanılan dönemlerde; yapıların görünüşlerinin, insanların gövdelerinde gizli olan ilahi oranlara sahip olması gerektiğine inanılıyordu. Bu oranlar ve ilgili sembolizmden, Klasik dönemlerin mimari düzenleri ortaya çıkmıştı. Romanesk, Gotik, Neoklasik gibi yeni mimari kurgu arayışları kendi cephe düzenlerini getirmişlerdir.

Tasarımda proto-modern ve modern dönem ise, insan emeğini yücelten, detay yapma biçemlerini (stillerini) vurgulamaya çalışan, sosyal bilinci tasarımda yorumlayan daha didaktik estetiklerin hakim olmaya başladığı bir süreçtir. Bu süreç hala devam etmektedir.

Postmodern durumun tarihselci döneminde, cephenin maskeleymesi konusunda araştırmalar başlamıştır. Bu yaklaşımda yapıdan koparılan cephe, yapı içindeki gerilimleri yansıtacak şekilde, kendi içinde farklılaşarak tasarlanmaktadır. Maske, aynı zamanda yapının içi ve sosyal ortamı arasında bir mesafe oluşturabilmek için seçilen bir metafor ve gerçeklik olarak da kullanılmaktadır” (Pamir, 2000).

- **Mimari Cephelerde Makine Tasarımı Referanslı Araştırmalar**

“Mimari cephelere diğer bir tasarım yaklaşımı ise, “yapılar makineler gibidir, hatta birer makinedir” pozisyonudur. Yani mimarinin çalışan parçaları görünür ve bunu dış cepheye yansıtacak saydamlık veya birebirlik dış yüzey tasarımında sağlanır. Bu bir tür “mimari etik” konusu haline gelmiştir. “Yeni Brutalizm” akımının çıplak malzemeli cepheleri bu tutumu yansıtıyordu. Yani içerideki işlevlerin dışavurumuna ayrıca bir cephe tasarımı yorumu getirilmiyordu. Bu tutum kısırlaştığında çıkış yolu olarak içeridekilerin dışarıda da tek tek artikülasyonu başladı.

Diğer bir yaklaşım ise, dış kabuk konusunda bağımsız tasarım analogileri geliştirmektir. Bu çizginin gelişiminde ilk etapta bulunan bir alternatif, “yapının içindeki ilişkileri”, rahat çalışınlar diye basit bir “kaporta kapağı” benzeri bir çatı örtüsü ile dış etkilere kapatma mantığıdır. Böylece kabuk mekanik cepheler oluşturuyor. Bu çizgi bugün, high-tech dediğimiz tasarım ortamlarında kullanılan, yapı kabuğunun taşıyıcı sistemini ve yapıyı besleyen enerji sistemlerini yapının dışına takan abartma yaklaşımlarında da vardır.

Bir diğer mimari tasarım yaklaşımında ise asma yüzeyler veya binayı besleyen teknolojinin yüklendiği high-tech yüzeyler, mimari cepheler olarak kendi bağımsızlıklarını kazanmışlardır. Modern mimarlık ön ve arka cephe ayrımını kaldırmaya çalışırken, günümüz mimarisi bir adım ileriye giderek yapıdan bağımsız cepheler için çalışmaktadır.

Le Corbusier, süslemesiz düz yüzeylerle oluşturulmuş cephelerin makine estetiğini yansıttığını göstermeye çalışmıştı. 1930’ların başında Villa-Savoye bunun kristal bir örneği idi. 1970’lerin sonlarında ise enerji ve hareket sistemlerinin bina cephelerine yansıtılması, o yılların “high-tech” makine estetiği olarak algılandı, Paris Pompidou Merkezi örneğinde olduğu gibi. Günümüzde ise elektronik ortamların kurduğu yüzeyler ve kendi hareketini

oluşturan esnek elektro-mekanik sistemler, bu tür bir estetiğin cepheleri ve görüntüleri olarak algılanmaktadır” (Pamir, 2000).

• Mimari Cephelerde Doğa Referanslı Araştırmalar

Bu üçüncü araştırma çerçevesi de doğaya referanslı olarak sürdürülmektedir. 1960’ların sonlarından başlayarak yapıları doğanın bir parçası haline getirme çabaları, kütleyi tamamen yer altına alarak kayıp etme ve dış yüzünü de bir tepe veya doğal teras olarak çevreye katma olarak biçim kazanmıştır. Bunun en ilginç örneklerinden birisi Suudi Arabistan çölünde kordiplomatiğe vaha yaratmak için tasarlanmış olan Riyad’daki Tuwaig Sarayı’dır (Şekil 1). Çift duvarlı bir yüzey, çölde kıvrıla büküle içle dışı ayırmaktadır. İçerisi tam bir vahadır. Dışa doğru ise doğanın kontrolünün yavaş yavaş elden çıkarıldığı teraslar ve onları gölgeleyen çadırlar yer almaktadır.



Şekil 1. Tuwaig Sarayı, Riyad (Pamir, 2000).

“Son zamanlarda ise, matematik de kullanılarak geliştirilen yüzeyler, kendi mantığına göre katlanan yapı kabukları olarak hem döşeme, hem çatı, hem de cephe oluşturulabiliyor. Bu çeşit yaklaşıma konstrüktivist denilebilir. Bu, diğer mimari öğelerin kendisini kurduğu değil, kendisinden sonra gelecekleri kuran bir tasarım tutumudur. Bu dördüncü tür cephe tasarım arayışlarının bugün geldiği nokta: Yani “yüzeyleri tek başına

ele alarak mimariyi kurgulamaya çalışan araştırmalar” De Stijl akımının 1920’lerde başlattığı ve Schröder Evi ile somut örneğini vermiş olan bir tutumdur. Sonra Louis Barragan ile başka yüzlerini göstermiş olan bu araştırmalar, en son Zaha Hadid ile Roma Modern Sanat Müzesi Yarışması’nda yeni bir senteze ulaşmış görünmektedir.

Böyle basit ve düzenli katlamaların dışında, daha rasgele yüzey katlamaları peşinde olan araştırmalar da var. Bu rasgele katlamaların doğanın yüzey katlamalarına benzetilmeye çalışıldığı görülmektedir. Buna örnek olarak Peter Eisenman’ın uygulanmaya başlayacak olan Santiago de Compostela projesi gösterilebilir. Her iki tutumda da yüzey araştırmaları giderek bütün yapıyı oluşturmaya, hatta orada doğal çevre düzenini etkilemeye yönelmektedir” (Pamir, 2000).

1.2.5. Düşünce ve Kavram Geliştirmek

Mimari tasarımda concept, ürünün tasarımındaki çıkış veya hareket noktası, ana fikir ya da tasarımı yönlendiren düşüncedir. Biçim bu yolla zihinde canlandırılmaktadır (Ulus, 1990). Concept, tasarımcının çözmek zorunda olduğu problemler arasında seçilebileceği gibi, bunların dışında yaratılacak bir başka problem -ki bu çoğu kez tasarımcının tasarıma yönelik kendi görüş ve düşüncesi olabilmekte- ya da biçimlendirme yoluyla bir etki oluşturma ve bir mesaj vermektedir (Uraz, 1993). Örneğin Utzon’un Sidney Opera Binası, dış biçimi ile yelkenlileri çağrıştırmaktadır.

Doğal ve fiziksel çevrenin özelliklerinden hareketle biçimlendirmenin esasını oluşturan “concept”i bina ve çevre ilişkisinde aramak ilginç olabilmektedir. Hatta ürünün işlevinden de soyutlayarak örneğin, “ne binası”, değil de “nasıl bir bina” sorusuna yanıt aranmalıdır (Ulus, 1990).

Tasarımcı biçimi oluşturacak “concept”i bazen çözümlenmesi zorunlu problemler dışında aramaktadır. Burada biçimle ifade edilmek istenen, ürüne yönelik bir görüş, kazandırılmak istenen bir anlam gibi tasarımcıya ait yorum ve mesajlardır. Bunların benzetmeler yoluyla biçime dönüştürülmesinde özgün sonuçlar ortaya çıkabilmektedir. Burada tasarımcı anlatmak istediğini tasarlamış biçimler veya canlılar dünyasındaki

benzerlerini bularak onlar aracılığıyla gerçekleştirmektedir (Ulus, 1990). Bilinen örneklerden Kennedy Hava Terminali'nde Saarinen, seyahat olgusundaki "hareketliliği" kuş imgesi ile kurduğu benzetme yoluyla biçime yansıtmıştır. Ne var ki anlatılmak istenen kavramın karşılığı, her zaman böylesine açık, simgesel araçlar olmamaktadır. Örneğin; Türk Tarih Kurumu'nun (Şekil 2) biçimlendirilmesinde tasarımcı, fonksiyonu yorumlayarak binasını "fikir kıymetlerini koruyan" bir konumda görmek düşüncesini alt kattaki kolonların kavradığı masif konsollar ve orta mekanın kale burçlarına benzeyen örtüsü yoluyla biçime yansıtmıştır.

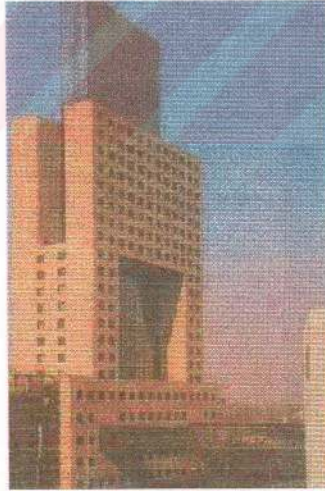


Şekil 2. Türk Tarih Kurumu (Ulus, 1990).

Danimarkalı mimar Spreckelsen'in La Défense Takı (Şekil 3) Paris'in kutsal aksı üzerinde "bilinmeyen geleceğe açılan bir pencere", Fransız ihtilalinin ikinci yüzyılımı kutlama anıtı olarak görülmekle beraber biçimlendirmenin esasını "boşluk" metaforunun ifade edilmesi oluşturmaktadır. Kenarları 100m. olan içi boşaltılmış bu dev boyutlu kübün amacı sanki içindeki bu boşluktur. Tasarımcı bunu daha da iyi ortaya koymak için dış biçimin soyut katılığı ve sertliği ile kontrast oluşturacak elemanlar kullanmış, çevrelenen boşluğun içine 'bulutlar' görünümünde bir örtü yerleştirerek, boşluğu ve sonsuzluğu daha da vurgulamak istemiştir. Bradt'e (1988) göre; "Ungers, Frankfurt fuarının girişinde tasarladığı "Torhaus" (Şekil 4) ile bir 'ağırlık noktası'nı belirlemek için "kapı" imajını yaratmak istemiş, arasından geçip yükselen bir cam gövde olarak ifade etmiştir (Ulus,1990).



Şekil 3. La Défense Takı (Ulus,1990).



Şekil 4. Torhaus, Frankfurt, O.M.Ungers ,1983 (Ulus, 1990).

Cristian de Portzamparc Paris Müzik Merkezi'nin biçimlenişini, 'Sesin Mimarisi' olarak nitelendirmektedir. Tasarımcıya göre bu, ilk bakışta kavranılması olanaksız zaman içinde yaşanması gereken bir mimaridir. Müziği ve mimariyi birbirine yaklaştıracak olan, ardışıkların ve karşıtlıkların sürekli keşfidir. Bunun gerçekleşmesi için mimarlığı bir hareket sanatı olarak ortaya koyup kütlelerin ve boşlukların ayrıntılı oynayışı aranmaktadır (Uraz, 1993).

Öte yandan Bofill, "herkesin sarayda oturmaya hakkı vardır" mesajını Fransa'nın tarihi saraylarına benzeyen kütlelerin içine sosyal konut ünitelerini (Şekil 5) yerleştirerek vermektedir (Uraz, 1993).

Biçimlendirmenin esasını bir "etki" ya da Cansever'in deyimi ile bir 'etiket' veya bir 'öykü' nün oluşturduğu örnekler çok ağırbaşlı olmasalar da izleyici için ilginç olmaktadır. Bunlardan Moore'un New Orleans'taki İtalyan haritası ve mimarisi ile bezenmiş İtalyan meydanı, Venturi ve Rauch'un Franklin'in doğduğu evi sadece dış konturları ile sembolize ettikleri Franklin Müzesi çalışmaları bilinen örneklerdir (Ulus, 1990).

Tasarımcı Horst Rellecke Glaselafant yapısında eski maden ocağının yıkama binasını filin gövdesi olarak alıp buna içinde seyir platformları olan bir cam 'kafa' eklemiştir (Şekil 6).



Şekil 5. Les Echelles du Baroque, Paris, Ricardo Bofill, 1983-86 (Ulus, 1990).



Şekil 6. Glaselafant, Horst Rellente, (Ulus, 1990).

Sonuç olarak Concept geliştirme yoluyla ilk biçimin kurulmasında düşünce, biçime dönüştürülmekte, bu da benzetmeler yoluyla sağlanmaktadır. Benzetme kurulan biçimleri çevremizdeki canlı/cansız varlıklar arasından aynı kavramsal ifadeye sahip olduğu ve biçimlendirilmesi ile aynı problemi çözdüğü düşünülen ürünler veya mimari örnekler arasından seçilmektedir.

Biçim ve biçimlendirme ile ilgili aktarılan bu ön bilgilerden sonra “estetik” kavramı üzerinde durulacaktır.

1.3. Estetik

“Estetik” veya “Güzellik” bilimi, günümüzde sanat felsefesinin, psikolojisinin ve sosyolojinin bir araştırma alanı olarak çeşitli yaklaşımlarla ele alınmaktadır.

İnsanların psikolojik-estetik gereksinmelerinin, değerlerinin ve beklentilerinin karşılanması için çevrenin görsel niteliğinin artırılması gerekmektedir (Aydınlı, 1986).

Sanat, duygularla güzel şeylerin yaratılması ve değer kazanması arasında bağ kuran insan etkinliği olarak tanımlanmaktadır. Bazı filozoflar sanatın amacının güzel yapıtlar yaratmak olduğunu kabul ederek, estetik konularını basite indirgemişlerdir. Ancak güzelin tanımlanmasında bile çözümlenmesi güç engeller vardır. Güzellik tamamen öznel olan kişinin beklentilerinin bir işlevi olarak beyinde yaratılan ve kişiye özgü bir kavramdır (Aydınlı, 1986).

Bazı doğal güzellikler, sık sık insanlar tarafından yaşandığı ve denendiği için ortak bir estetik değer oluşturmakta; belli bir estetik değer taşıyan böyle bir olgu veya obje karşısında insanlar aynı duyguyu paylaşmaktadır. Bu nedenle "güzellik" ve "estetik" kavramları arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir. Görsel bilgi birikimine ve estetik deneyime göre oluşan estetik değer ile güzellik kavramının birbirine karıştırılması bazı yanlış ve haksız yargılara sebep olmaktadır. Işık, ses, koku ve sıcaklık gibi bazı çevresel koşulların da estetik değer oluşturmadaki etkinliği bazı yanlış yargılara yol açmaktadır (Aydınlı, 1986).

1.3.1. Çevresel Estetik

Prof. Sven Hesselgren (1979), çevremizdeki objelerin her birinin duygusal yük taşıdığını, diğer bir deyişle, biçimsel ve simgesel bir anlama sahip olduğunu vurgulamış; ve bunların anlamları ifade eden sözcüklerle değerlendirilebileceği anlamsal farklılık skalaları önermiştir (Aydınlı, 1993).

Canter (1969) da faktör analizi yardımıyla, gerek mimarların, gerekse mimar olmayanların uyarıcı bir çevreye karşı tepkilerinde ana faktörün bir estetik boyut olarak memnuniyet faktörü olduğunu saptamıştır. Lowenthal ve Riel (1972) de bir anlamsal farklılık ölçeği kullanarak, estetik değişkenleri güzel-çirkin ve hoş-hoş olmayan sıfat çiftleriyle tanımlamıştır (Aydınlı, 1993).

Lang'e (1987) göre; sanatçının estetik değerleri ile halkın estetik değerlerinin bazı noktalarda birleşmesi için, kullanıcının benimsediği, ondan haz duyabildiği estetik değerlerin neler olabileceğini araştıran bir kamuoyu yaklaşmasının son derece önemli

olduğu düşünülmektedir. Pruitt-Igoe konutları için benzer bir tartışma, yapımından on yıl sonra olmuştur. Tasarımcı ve kullanıcının estetik değerlerindeki farklılık bu anıtsal başarısızlığa neden olan faktörlerden biridir. Araştırma sonuçlarının uygulama alanında da kullanılabilecek özelliklerini içeren anket çalışmaları teori ve araştırmayı somut gerçeklere dönüştürmeye yardımcı olmaktadır (Aydınlı, 1993).

1.3.1.1. Çevresel Ölçme

Çevresel ölçmede niceliksel olarak ölçülebilen değişkenler arasında bir ilişki kurulduktan sonra, öznel değerlendirme metotları kullanılmalıdır. Çevresel değerlendirmede önemli bir yeri olan bütünlük, karmaşıklık, haz duygusu gibi algısal değişkenler, soyut olma eğilimindedir. Bu gibi çevresel algılamaların duygusal çarpışmalarını ortaya çıkartmak için çevreyi algısal terimlerle tanımlayan sıfat çiftleri ve bunlar arasındaki ilişkiyi gösteren “*anlamsal farklılık skalaları*” kullanılır. Araştırma sonuçlarını somut veriler haline getirmek için hazırlanan bu ölçekler, öznel değerlendirmelerle birlikte çevrenin fiziksel özelliklerini de yansıtmalıdır (Aydınlı, 1986). Sözlü tepkiyi değerlendirme boyutuna dönüştürmek için kullanılan “*anlamsal farklılık skalaları*”, Daniel Berlyne (1974) tarafından “ilginç olma-sıradan olma” boyutunu ölçmek için kullanılmış; bu boyutun estetik değerlendirmede önemli bir ölçüt olabileceği vurgulanmıştır (Aydınlı, 1993).

1.3.2. Deneysel Estetik

Bergil (1988), gerek insanın keşfetmeye yönelik davranışları, gerekse ortaya koyduğu psikofizyolojik değişiklikler üzerinde yapılan araştırmalar sonucunda, sanat ürünlerindeki “form” ya da “kurguya dayalı öğeler” olarak değerlendirilen karmaşıklık, yenilik, şaşırtıcılık ve belirsizlik gibi uyarıcı nitelikteki özelliklerin, insanların estetik yargılarını yönlendirmedeki öneminin anlaşıldığına değinmiştir (Aydınlı, 1993).

Bergil (1988)’e göre, geçmiş dönemlerde estetik konusundaki araştırmacıların durağan karakterdeki bir estetik anlayışı benimsemelerine karşın; günümüzdeki

araştırmacılar dinamik bir fenomen tarzında değerlendirdikleri bir estetik deneyim yaklaşımını tercih etmektedirler (Aydınlı, 1993).

1.3.2.1. Estetik Deneyim

Maser'e (1985) göre; estetik görme ve değerlendirme sonucu ortaya çıkan değer yargısı, davranışsal ve duygusal düzeyde gerçekleşmekte; sözgelimi, şaşırma, hayret etme davranışı, memnuniyet duygusu ile; beğenmek, haz duygusu ile; tiksirmek, çirkinlikle; isteksiz olmak, sıkıcılıkla özdeşleşmektedir. Sonuçta bireyin sahip olduğu "estetik tavır", algılama, ilgi duyma ve motive olma gibi duygu bileşenleri ve morfolojik özelliklerden kaynaklanan nesnel değer yargıları ile ortaya çıkmaktadır (Aydınlı, 1993).

Gadamer "gerçek bir estetik deneyimde, diyalogta olduğu gibi her zaman kendi çerçevesini aşan bir estetik objenin (diyalogun sen tarafının) söz konusu olduğunu belirtmiştir (Ergüden, 2000). Burada obje, 'kendi özel çıkarlarından' sıyrılıp bana olduğu gibi görünür. Estetik deneyim bir insanın bir sanat eserini sorgulamasıyla başlar. Sanat eserinden beklentilerimizi, o sanat eserinin bir sanat eseri olarak işlevinin ne olduğunu sorgularız. Sanat eserinin nasıl bir işlevi olduğunu, bu sanat eserinden beklentilerimizi araştırmaya başlamamız aynı zamanda, zorunlu olarak, bir kendini anlama süreci içine de girmeyi gerektirir. Yani diyalog, öncelikle bir kendini anlama sürecidir. İkincisi, bu anlama süreci belli bir ölçüde dilsel olmak zorundadır. Çünkü biz anlama süreci içinde sorular soruyoruz, o sanat eserinden beklentilerimizi dile döküyoruz, bulduklarımızı yeniden önceki beklentilerimizle karşılaştırıyoruz. Sanat eseri bize 'olmuyor, falanca beklentini değiştir de gel' diyebilir. Yeni beklentilerle gider yeni sorular sorarız. Üçüncüsü, sanat eseri bir anlamda kendi 'anlamını' kendisi belirler. Bir sanat eserinin özünde bizim ona 'ilgisiz' kalamayacağımız olgusu yatar. Bir sanat eseri bize sadece edilgen bir biçimde 'görünen' bir şey değil, bizimle 'konuşan', bizim ona vermek istediğimiz anlam çerçevelerini sürekli olarak aşan, ve en önemlisi bizi değiştiren, kendimizi bize anlatan bir şeydir. Kısacası, bir sanat eseri gerçek bir diyalogun sen tarafıdır (Ergüden, 2000).

Estetik bilgi ve beğeni grameri, tarihsel süreç içinde sanat eserleri ile oluşturulan diyaloglarla belirginleşmektedir. Sanat eserleri, sürekli olarak değişen tarihsel-kültürel

koşullar çerçevesinde algılanmakta ve düşünülmektedir. Bu diyalog süreci içinde görevlerini tamamlayan canlı metaforlar ölererek gramerin arka planını (doğrularını) oluşturmaktadır. Bu gramer artık ne öznel ne de görecelidir. Beğeni grameri 'doğru', çünkü bu gramer bir sanat eserini belli bir kültür ve gelenek açısından görmemizi sağlayan şeydir (Gözlük değil, gözümüzün kendisi). Ancak bu doğruluk, tarihsel olmayan 'mutlak' bir şey olamaz. Estetik beğeni grameri ancak tarihsel aktarım ve deneyim aracılığıyla mümkün olabilir (Ergüden, 2000).

1.3.3. Mimaride Estetik Değerlendirme

"Mekan yaratma sanatı" olarak da ifade edilen mimarlık, bilinen elemanların yeni biraraya gelişlerini somutlaştırmaktadır (Aydınlı, 1986).

Yaratıcılık konusundaki değerın kaynağı, “uygarlık tarihinin, bir anlamda insanoğlunun yaratıcı yeteneğinin kaydı olduğu ve muhayyilenin de insan araştırmasının ve doğada yaşantısını sürdürmesinin nedeni sayıldığı” ; yaratıcı yeteneğın “insan yaşamının ve insan gelişiminin tüm yönlerinin temelini meydana getirdiğı” şeklindeki görüşlerde bulunabilir. Günümüzde yaratıcılığa verilen değer, Türkiye’nin içinde bulunduğu şartlardan daha iyiye gidebilmesinin bile bugüne kadar gerektiğince önem verilmeyen yaratıcılığın ön plana alınması ile mümkün olabileceğı yönündeki görüşlerde ortaya çıkmaktadır. Yapma çevre özelliklerinin tasarlandığı mimarlık alanında da insanların daha iyi yaşama şartlarına kavuşmaları için *yaratıcılık* gerekli ve önemlidir.

Tez konusu ile ilgili olması nedeni ile burada “İfadede Yaratıcılık” kavramına değinilecektir.

• İfadede Yaratıcılık

İfadede yaratıcılık, dış ve iç biçim öğelerinin kompozisyonunda toplumsal bir ihtiyacın karşılanması şartı da gözönünde tutularak, getirilen yenilik ve orijinallik anlamına gelir. İfadede de yaratıcılık, çevre ile ilişkiler, kütlelerin geometrik özellikleri, renk ve

doku gibi değerler alt kategorilerde ele alınabilir. Getirilen yenilik, bu alt kategorilerden birinde, birkaçında veya hepsinde olabilir (Ayıran, 1983).

Bu kategorideki yaratıcılığa örnek olarak Jorn Utzon'un tasarladığı Sydney Opera Binası verilebilir ve Drew'in belirttiği gibi, sıkı bir fonksiyonalizm anlayışına bağlı olanlarca, içteki eylemleri dışa yansıtmadaki başarısızlığından dolayı eleştirilmesine karşın, bu bina o güne kadar benzer nitelikteki binalara göre kütle geometrisinin ifadesi bakımından önemli ölçüde yeni ve orjinal özellikler taşımaktadır. "Bu binanın büyük değeri, strüktürel ifadesindeki birliktedir". Bu binanın, bir yandan toplumun açığa çıkmasını belirsiz ihtiyaçlarını karşılama yönünde yaptığı hizmet, Sydney'in, giderek tüm Avustralya'nın simgesi haline gelmesi, diğer yandan, dünya mimarlığında ilginç biçim özelliği nedeniyle açtığı tartışmalar ve yaptığı etkiler bakımından toplumsal yararlılık şartını yerine getirdiğini kabul etmek gerçekçi bir saptama olacaktır (Ayıran, 1983).

Sanat değeri olabilecek etkinliklerin uygulanmasında, eleştiri standardının bir güzellik standardı olabileceği sık sık kabul edilmektedir.

Estetik teoriler, belli koşullara ve sanat etkinliklerine göre değiştirilebilmekte ve geliştirilmektedir. Mimarlığın işlevsel, teknik ve mekansal boyutları bir bütün olarak estetik değer oluşturmaktadır. Bu değer, 1- Biçimsel (Formal) Estetik, 2- Simgesel Estetik olmak üzere, amaca bağlı olarak iki şekilde ifade edilmektedir.

1.3.3.1. Biçimsel Estetik

"Biçimsel estetik, tamamen algıların değerlendirilmesine, diğer bir deyişle, güzeli aramada tercih edilen algılara dayanmaktadır. Mimari bütünün biçimsel özelliklerine ilişkin "ritim", "denge", "kontrast", "düzen", "uyum", "birleşme" ve "simetri" gibi değerlendirme ölçütlerine göre ortaya çıkan duygular ilgi alanını oluşturmaktadır" (Aydınlı, 1986).

"Biçimsel estetikte, Gestalt Algı Teorisi, özellikle organizasyon ilkeleri kaynak olarak kullanılmaktadır. Bunlardan yakınlık, benzerlik, devamlılık ve kapalılık biçimsel

estetikte önem kazanmaktadır. Tüm Gestalt ilkelerinin kullanımı psikolojik organizasyonu açıklayan "PRAGNANZ" ilkesine göre değer kazanmaktadır. Bu nedenle biçimsel estetik, "üretken" (pregnant) bir yapının kanıtlanabilmesine olanak tanıyan farklı algı türlerine bağlı olarak değer kazanmaktadır. Algı türleri, bu "üretken" olgunun fiziksel özelliklerine göre, haz duyma veya duymama şeklinde iki temel duyguya bağlanmaktadır" (Aydınlı, 1986).

"Herhangi bir sanat yapıtı bu ilkelere göre basit bir formüle indirgenemez; ancak bu ilkeler, estetik olarak haz veren algıları kapsayan bilgiyi kullanmaya ve işlemeye yol göstermektedir" (Aydınlı, 1986).

1.3.3.2. Simgesel Estetik

"Simgesel estetik, mimari mekan ve formu birleştiren anlamı vurgulamaktadır. Uyarıcının fiziksel özelliklerine karşın yorumlayanın zihninde oluşan süreçlere ve değerlendirmelere öncelik verilmektedir. Bu yaklaşımın yaygınlaşması, Gestalt Psikolojisinin ortaya çıkışıyla güçlenmiştir; "güvenilir", "iyi", "modern", "korkunç", "çekici", "neşeli", "sıkıcı", "gizemli" gibi sıfatlar, mimari yapının deneyimini nitelendirmek için kullanılmaktadır. Estetik değerlendirmenin simgesel üslubu, bazı mekansal görünümünün, belirli bir zamanda, belirli bir toplum için kazanılmış, elde edilmiş olan değerlerden ve anlamlardan kaynaklanmaktadır. Buna göre "güzel" nesnenin sahip olduğu bir nitelik değil; ancak onu tasarlayan bireyin belleğinde mevcut olan bir olgudur (Aydınlı, 1986).

Yapılı çevre, görsel etkinliğin yanı sıra insanlar için simgesel anlam taşıyan bir potansiyele de sahiptir. Bu anlamların dolaylı ve dolaysız olarak anlaşılması ve tanımlanması, insanların bulundukları çevre hakkındaki duygularına, hislerine katkıda bulunmaktadır. Çevrenin simgesel anlamına insanların günlük yaşamında ne kadar önemli olduğu, son yıllarda yapılan araştırmalarda tanıtılmaktadır. Simgesel estetiğin ve sembolizmin yapısını, doğasını anlama yönünde giderek artan bir çaba izlenmektedir (Aydınlı, 1993).

“Mimarlık, kültürel yaşamın dışavurumu olmalıdır”; “Mimarlık, amacın dışavurumu olmalıdır”; gibi sloganlarla Louis Kahn tarafından başlatılan normatif açıklamalar, simgesel estetik konusunda yapılan araştırmalara temel olmuştur. Venturi, “Learning From Las Vegas” adlı kitabında, bu kentte varolan tüm estetik değerlerin, ticari çekiciliğine hizmet etme aracı haline geldiği görsel ortamı anlatmaktadır. Mimarlığın amacının artık, “Dikkat Çekmek” ve “Çağrışımlar Uyandırmak” olduğunu vurgulamaktadır. Bugün bu yaklaşım, diğer plastik sanatlarda da varlığını sürdürmektedir.; her sanat yapıtının veya endüstri ürününün maddi yararlarının dışında, bir de simgesel anlam taşıması, toplumsal bir talep haline gelmiştir.

Estetik konusundaki araştırmalar önceleri, algılamının salt biçimsel analizleri, basitlik ve karmaşıklık yaratan öğelerin saptanması üzerinde yoğunlaşmıştır. Simgesel Estetik konusundaki çalışmalarda da sanat tarihçilerinin görüşleri kapsamında ele alınmış; simgesel ve biçimsel estetik son yıllara kadar bir bütün olarak araştırılmamıştır.

İnsancıl değerlere dayalı herhangi bir tasarım ideolojisi için, simgesel estetiğin pozitif teorisine gereksinme duyulmaktadır. Çevrenin estetik yorumları, bireysel farklılıklar arasındaki ilişki ve estetik boyut konusu önemli bir kapsamı oluşturmaktadır. Bu nedenle simgesel anlam taşıyan mimari değişkenlerin anlaşılması ve bu anlayışın duyuşsal alan ile olan ilişkisi estetik değerler açısından son derece önem kazanmaktadır (Aydınlı, 1993).

1.3.3.3. Estetik Duygular

“Estetik duygu, görsel alanın algılanmasına bağlı olarak ortaya çıkan “memnuniyet” – haz duygusunu ifade etmektedir. Diğer bir deyişle duyguların biraraya getirilip bir bütün oluşturması estetik olarak değerlendirilmektedir. Estetik duygular algısal bir süreç sonucu ortaya çıktıklarından "Algısal Yargılar" olarak da ifade edilmektedir. Algısal Yargılar, fiziksel uyarıcının bir işlevi olduğu gibi, bilgi işleme süreci ile ortaya çıkan bir olgu olarak da kabul edilmektedir” (Aydınlı, 1986).

“Mimari bütün, hem yararlılık ve kullanım amaçlarını göz önüne alan fiziksel-mekanistik bir sistem, hem de anlamlı mesajlar taşıyan simgesel bilgi alma sistemidir”. Bu nedenle mimari uyarıcıya tepki, bireyin sahip olduğu simgesel anlayıştan kaynaklanmaktadır. Hissedilen ve ilişki kurulan anlamdan oluşan etkin tepkiler, estetik-tepkisel duyguların özünü oluşturmaktadır (Aydınlı, 1986).

Saf estetik duygular, uyarıcının biçimsel özelliklerinin tanımlanması sonucu ortaya çıkan tepkilerdir. Birleştirilmiş estetik duygular ise, geçerli olan uyarıcı tarafından simgeleştirilen olguların ve daha önce denenmiş olaylara olan tepkilerin bütünlüğünü ifade etmektedir.

Biçimsel estetik, saf estetik duyguları; simgesel estetik ise birleştirilmiş estetik duyguları incelemektedir. Ancak ikisi arasındaki fark kavramsaldir, saf ve birleştirilmiş estetik duygular birbiriyle bağlantılı olarak incelenmektedir (Aydınlı, 1986).

1.3.3.4. Simgesel Anlam

Bir objenin, bir binanın ya da yapılı çevrenin ifadesi, ilettiği mesaj, belirli bir zamanda, belirli bir toplum için kazanılmış olan değerlerden ve anlamlardan kaynaklanmaktadır. Bu gibi durumlarda anlam simgesel bir değer taşımaktadır. Bir formun, çevre değerlerine ve kullanıma ilişkin sosyo-kültürel anlamlarını da yansıtmaktadır. Simgesel anlam, bir objenin kullanımına ilişkin yararlarını gösterdiği gibi, onun çağrışımsal anlamını da yansıtmaktadır. Bu nedenle “Simgesel Anlam”ın zihinsel bir süreç sonucu ortaya çıktığı ve değer kazandığı kabul edilmektedir (Aydınlı, 1993).

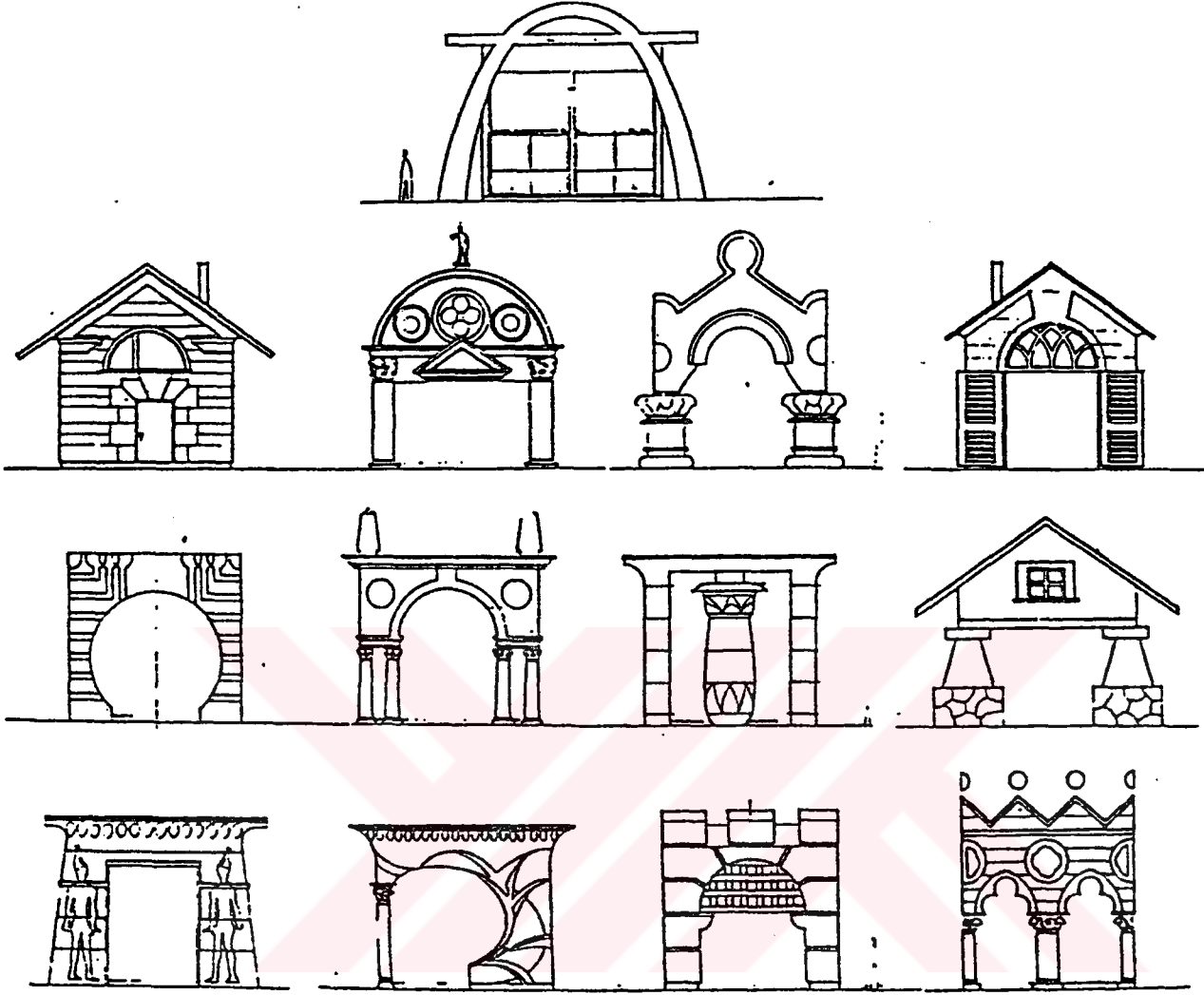
Lindsey, simgesel anlam konusunda, gösteren anlam ve düz anlam; çağrışımsal anlam veya yan anlam arasındaki farkı ortaya koyan bir çalışma yapmıştır (Akın, 1990). Düzanlam, bir gösterenin gösterilenini oluşturan kavramın kapsamı, gösterenin belirttiği nesneler sınıfı, ya da yananlama karşısı bir birimin mantıksal, değişmez, nesnel anlamı olarak tanımlanabilir (Göldeli, 1984). Düzanlam, onu kullanan tüm insanların sahip olduğu bir işareti ve fiziksel kullanımın olanaklarını içermektedir. Sözelimi mimarlıkta bir binanın işlevi “düzanlam”ı ifade etmektedir; görsel iletişimde, bir göstergeyi görür görmez

bilinçsiz olarak akla gelen ilk anlamdır (Akın, 1990). Bireysel yönler içerdiği gibi toplumsal, tarihsel, kültürel vb. özellikler de içerebilen yananlam, bir göstergenin sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan ve bildirilenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, çağrışımsal değer olarak tanımlanabilir (Göldeli, 1984).

Çağrışımsal anlam, kişisel deneyimlere göre bir bina veya çevrenin yorumlanan kültürel değerlerini yansıtmaktadır. Öncelikle yananlam ve düzanlam ayrımından yola çıkan göstergebilim'e göre, yananlam, düzanlam yanında varlığını sürdüren ve daha soyut nitelikte olan diğer bir anlam türünü açıklamaktadır (Akın, 1990). Dilde olduğu gibi mimarlık sisteminde de yananlam düzlemi, yananlam oluşturucu işlemlerle belirir. Mimarlık sisteminin yananlam düzleminin metafor (istiare-eğretileme) ve metonymy (mecaz-ı mürsel-düzdeğişmece) işlemleriyle kurulduğu gözlenebilir (Bu kavramlara daha sonra Linguistik Analojiler bölümünde değinilecektir).

Robert Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, "Learning From Las Vegas" adlı kitapta, mimarlığın, geçmiş deneyimlere ve duygusal katılımlara dayandığını vurgulayarak, çağrışımsal anlamların önemine işaret etmişlerdir.

Simge, bir yapının tümü olabileceği gibi, kimi zaman bir cephesi, girişi veya rengi olabilmektedir. Simgenin ortaya koyduğu anlam, her kültürün kendi değerleri bağlamında netleşir. Venturi, Mc. Donald'ın simgesinden hareketle oluşturduğu bir dizi stilistik çeşitlemeleri soyutlayarak çeşitli görünüşler elde etmiştir (Şekil 7); bu gibi örneklerde, biçim, içerik ve anlam çoğu zaman birbirleriyle çelişen kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Aydın, 1993).



Şekil 7. Venturi'nin simgesel yorum denemeleri (Aydınlı, 1993).

Belirli bir içeriğe sahip öz ve biçimi bir arada yansıtan, mesaj ileten düzanlam mimarlıkta bir estetik değer olarak son derece önemlidir. Ancak, her mimari yapıtta düzanlam kolaylıkla anlaşılamaz. Sözelimi Amerika'da "aysberg"leri anımsatan bir forma sahip olan bir benzin istasyonu zincirinde, bu tür biçimsel çabanın nedeni anlaşılamamaktadır. Bu örnekte olduğu gibi biçimsel çabalar, anlamsal yorumla birleştirilememekte; çağrışımsal bir anlam değeri olmadığı için olumsuz algılanmaktadır. Bu nedenle biçimsel yorum denemeleri; anlamsal yorumla birleştirildiğinde - gösteren/düzanlam ve gösterilen/çağrışımsal/yananlam değerleri bir bütün oluşturduğunda-

amacına ulaşmış olmaktadır. Ortaçağ katedralinin, din kitaplarındaki öykülerden, efsanelerin resimlendirilmesinden kaynaklanan bir yapıda biçimlendirildiği; özgün formunun bu tür mesajların bir derlemesi sonucu ortaya çıktığı söylenmektedir. Heykel, mozaik vitray bezemelerinde olduğu gibi binanın tümünün de açık, net bir gösteren/düzanlam ve çağrışımsal/yananlam ritmine sahip olabileceği vurgulanmaktadır (Abercrombie, 1984).

1.3.3.5. Mimarlıkta Estetik Değerlendirme Boyutları

Simgesel estetiğin anlaşılması için, yapılı çevreden kaynaklanan etkilerin ve simgesel anlamlara ilişkin olumlu veya olumsuz tavırların, tepkilerin değerlendirilmesi gerekmektedir. Mimarlıkta etkin olan 4 tip estetik değerlendirme boyutundan söz edilmektedir. Bunlar:

- Kültürel Boyut
- Algısal ve Davranışsal Boyut
- Çevresel İmaj Boyutu ve
- Anlamsal Boyut

Konunun ağırlık yönü gereği, bunlardan Anlamsal Boyut üzerinde daha sonra durulacaktır.

1.4. Mimarlık Dili

Graves'in sözleri, öncelikle mimarlık dili üzerinde durmaya çağrı çıkarıyor. Bütün sanatların anası olarak anılan mimarlığın sözle uzak yakın bir ilişkisi olmadığını belirtmeye gerek yok, Mimarlık, "mekan yaratma" sanatı. Yaratılan "mekan"ın ise konuşma yetisi yok. Ya da kendini sözlü olarak anlatamaz. "Dil"i tümüyle "görsel"dir (Şenyapılı, 1997).

Saussure, dilin bir yanının ses, diğer yanının anlam olduğunu; birbirini çağrıştıran bir bütünü oluşturan öğelerden meydana geldiğini vurgular. Mimarlıkta da elle tutulabilir somut olan ile kavranabilir soyut olan arasında benzer bir ilişki kurulduğunda iletişim güçlü olabilmekte her iki olguyu uzlaştıran yapısalci yaklaşım ise eleştiri ve değerlendirmede önemli rol oynamaktadır. Yapısalci çözümleme yaklaşımı form ve kültür arasındaki ilişkiye bir strüktür sistemi olarak bakar.

Mimarlık da sosyal, kültürel, politik, ekonomik ve sanatsal faktörlerin oluşturduğu sistemlerin nasıl çalıştığını ve onu kullanan insanlar için nasıl bir anlam yarattığını açıklar.

Mimarlık, toplumsal bir dildir. Davranış biçimini belirler. Dil, bir gösterge sistemi olarak ele alınırsa, bu sistem gösteren (form) ve gösterilen (kavram) arasındaki ilişkiyi açıklar. Bu ilişki sonucu ortaya çıkan “Anlam”, dış dünyadaki somut; ya da beyindeki soyut gerçekliğin gösterildiği simgelerle yeniden kurulan bir kurgudur.

Mimarlıkta eleştiri özne, nesne arasındaki iletişim süreci bağlamında yapıldığında dile ilişkin anlam üretmeye yönelik faktörler,

- a)Düz Anlam taşıyan bağlamsal koşullar (fiziksel, sosyal, psikolojik ve kültürel çevre koşulları),
- b)Yan Anlam taşıyan kavram/düşünce (tasarımı yönlendiren ana tema; anlam)
- c)Tasarım Kurgusu: Görsel Dil Grameri/Form olarak, saptanabilir (Aydınlı, 1996).

1.4.1. Mimarlık Ürününün Anlamı

Mimari bir yapının, bulunduğu çevresel konum içinde bir anlam taşıması gerekmektedir. Günümüzde, çevresel psikoloji, sosyoloji ve çevresel estetik alanlarında yapılan araştırmalarda, tüm insanlar tarafından tatminkar olarak algılanabilecek, hissedilebilecek ve kullanılabilir bir çevre yaratmada, mimari anlam konusunun önem kazandığı; kullanım ve biçimle anlamın bir bütün olduğu vurgulanmaktadır (Aydınlı, 1993). Anlam, çevresel algılamada oldukça önemli bir kavramdır; davranışın en önemli

belirleyicilerden biridir ve kaçınılmaz olarak, insan duygularını ilgilendirmektedir (Abercrombie, 1984).

Mimari anlam, (1) mimari çevreyi yaratan, (2) onu kullanan, yaşayan, ve yorumlayan ile (3) mimari ürünün kendisi üçlemi arasında yer alan ilişkilerin yorumlanışına bağlı olarak farklı boyutlar kazanabilmektedir. Buradan çok değişik noktalara ulaşılabilir.

- Mimari ürün bir kez yaratılıp ortaya konduğunda artık yoruma açıktır ve onu yorumlayanların yüklediği anlamı kazanır.
- Mimari ürün onu yaratanın yüklediği anlamla vardır ve onun diliyle yorumlanmalıdır.
- Mimari ürünün gerek onu yaratandan gerekse yorumlayandan bağımsız kendine özgü nesnel bir dili ve anlamı vardır.

Bu birbirinden farklı üç yaklaşımı bir başka biçimde söyleyecek olursak, “mimari ürün mimarın dili ile okunmalıdır”, “mimari ürün mimarından bağımsızdır, biz onu kendi dilimizle okuruz” ve “mimari ürünün kendi dili vardır”(Şenyapılı, 1997).

Bina formunun referans kaynaklarının genelde, doğayı, insan formunu ve özellikle insan yüzünü temsil ettiği düşünülmektedir. Japon mimar Arata Isozaki'nin bu tür benzetmelerden oluşan üslubu, “şizo-seçmecilik” olarak adlandırılmaktadır. Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde piramidal çatılarla Antik Mısır'dan, tonozvari örtülerle Palladio'dan, kare pencerelerle İtalyan Rönesans saraylarından, eğrisel duvarlarla aktris Marilyn Monreo'nun kıvrımlı vücudundan esinlendiği söylenmektedir (Kortan, 1989).

Bu tür çağrışımsal anlamlar, birleştirmeler ve canlandırmalar mimarlığın esası olarak kabul edilemez; ancak onun estetik değerine, haz verme gücüne katkıda bulunmaktadır (Aydınlı, 1993).

Robert Venturi'nin 1962'de annesi için yapmış olduğu ev, bu yaklaşımın ilk örneklerindendir. Eğimli simetrik çatısı, simetri ekseninde yer alan bacası ve kapısı ile bir çocuğun çizebileceği kalıp haline gelmiş bir ev imajı veren anlamı ifade etmektedir. Adolf

Loos, bu konudaki fikrini şöyle açıklamıştır: “Mimarlık içimizde bazı duygular uyandırır. Bundan böyle mimarın görevi bu duygusal kalıpları belirgin hale getirmektir.” (Aydınlı, 1993).

Mimarlıkta anlam, gerek bilişsel, gerekse duyuşsal alanda ifade kazandığından, bina ile olan karşılıklı etkileşim bilme, anlama ve beğenme/beğenmeme olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda anlam, yalnızca mimarlığın fiziksel özelliklerinden kaynaklanan bir düzlemde değil, olgular, fikirler, düşünceler ve izlenimlerin belirlediği bilişsel olan kapasitesine bağlı olarak ifade kazanmaktadır. Anlam taşıyan bir araç olarak mimarlık, insancıl değerleri yansıtan, sosyal sorumluluk sahibi, pragmatik ve estetik bir obje olarak tanımlanmaktadır (Aydınlı, 1993).

Her biçim aynı zamanda bir ifadedir ve anlam içerir. “İlk dil, kelimeler dışında iletişimin ve anlatımın temel biçimi” olarak kabul edilen mimari daima özel bir anlama sahip olmuştur. ‘Mimarının anlamsal özelliği’ni temsil eden, onun bir ‘bütün’ olan etkisi ve algılanma biçimi içinde fiziksel yapısını oluşturan (burada ‘plastik biçim’ olarak adlandırılan) çağrışımsal, kavramsal biçimdir. Bu içerikte, ‘plastik biçim’ ile salt-fiziksel biçim tariflenirken ‘anlamsal biçim’ ile insan ve toplumun ‘plastik biçim’e yönelik olarak oluşturduğu olgular ve biçimin toplumsal-kültürel boyutu tariflenmektedir. Norberg-Schulz’un (1966) nesne olarak adlandırdığı bu anlamsal olgular, belirtilen mimarının ‘bütün’ etkisi içinde görsel niteliğe ve biçimin estetik boyutuna katılırlar. Smith’e (1987) göre; “Mimari, estetik başarı düzeyinde böyle bir ifade gücüne sahiptir” (Şentürer, 1995).

İşaret, simge, dil, iletişim, kod, mesaj gibi sözcüklerle kavramlaştırılan mimari biçimin bu boyutu, günümüzde önemle ele alınmakta, doğrudan bu alana yönelik bilim dalları oluşturulmaktadır. Örneğin anlam, “tüm nesne ve kültürle biçimlerin anlam taşıyan dizgeler” olduğunu öne süren göstergebilimin (semioloji) temel konusu olarak ortaya konulmaktadır (Yücel, 1981). Norberg Schulz (1966) ise bu konuda “ihtiyacında olduğumuz şey anlamla sahip olunan şeylerin farkına varmak olmalıdır ve dünyayı anlamların karmaşık geçişleri olarak anlayabilmektir” şeklinde bir yorum getirmektedir (Şentürer, 1995).

Her mimari ürün bir düşüncedir ve düşünceden anladığımız, “bina” dilinin dışında felsefe dilinden kaynaklanan mesajlardır (Şenyapılı, 1997).

“Mimarlık nesneleri, yapısal çevre bütünü içinde tamamlayıcı öge olabildiğince, çevre dizgesinin birer bileşeni olarak yer alırlar ve izleyicisiyle arasında belirli bir anlam ilişkisi kurarlar”. “Gerek işlev düzeninin mimari mekanın iç işleyişinde yansıması, gerek kütle düzeyinin biçimlenişinde mimarın, kullanıcı ve izleyiciye iletmek istediği mesajın vurgulanması, bu anlam kurgusunun belirleyici hedefleridir”. De Fusco'nun mimarlığı bir kitlesel iletişim aracı olarak görmesi, M. Krampen'in deneysel araştırmalarında anlamsal farklılaşma yöntemiyle binaların izleyiciler tarafından okunan anlamlarını saptama çabaları, A. Moles'un mekanları ve mekan dizilerini kent imajının bileşenleri ve binanın bileşenleri düzeylerinde bir gösterge dizgesi olarak tanımlaması, mimari nesnenin yorumunda kültürel süreçlerin iletişim olgusu olarak görüldüğü bir anlayışın temeli olmuşlardır (Özek, 1996).

Mimari biçimlenişin anlamsal düzeyde mesajlar iletmesi gerek mimari mekanın iç işleyişinde, gerek kütle düzeninde yer alır. Belirli işlevlerin gereksindiği belirli özelliklerin mimarlık nesnesinde okunabilirliğinin sağlanmasıyla mesaj iletimi başarılı olmaktadır. Örneğin bir banka yapısında okunabilmesi gereken mesaj "güvenlik" ve "gizlilik"tir. Bu mesajın kütle biçimlenişinde yansıması ise korunaklı, masif bir cephe anlatımıyla olacaktır. Sağlık yapısında "ferahlık", kişiye "yaşama sevinci" veren "huzur", beklenen mesajdır. Doğal çevrenin olabildiğince yakınında ya da içinde yer alması beklenir. Büro yapısı, aydınlık, ferah, kişiye "çalışma heyecanı" veren ortamdır. Konutta, "yuva sıcaklığı" veren, dinlendirici, çekici, korunaklı bir atmosfer düşünülür, kişilikli kütle ve iç mekan düzeni aranır. Bir ulaşım yapısında, kişinin "gezme, seyahat heyecanı"nı uyaran hareketli, renkli, gösterişli kütle ve iç düzen amaçlanır. Yönetim yapıları, birincil işlevlerinden çok daha ağırlıklı olarak "temsil" işlevini de üstlenirler, ait oldukları kuruluşun "ekonomik, teknolojik ya da politik güçlülüğü"nü de anlatır. Hükümet konakları, belediye binaları, elçilik v.d. temsilcilik amaçlı binaların tasarımında politik güçlülüğü vurgulayan ihtişamlı cephe ve kütle anlatımları beklenir .

1.4.2. Mimarlıkta Anlam ve Beğeni

Anlam ve beğeni birbirinden o kadar da kolay ayrılamayan, aksine hem tasarımcı hem kullanıcı için gözardı edilemeyen birliktelikler sergiler. Anlam, mimari ürünü basit bir barınaktan, katedrali sundurmadan ayıran önemli ölçütlerden biridir ve beğeniye kışkırtır. Mimar, popülist beğeniye hiç rağbet etmese dahi kendi beğenisinin yanı sıra bazen daha da öncelikli olarak, mimarlık ortamının geçerli beğeni standartları ve kalıplarını göz önünde bulundurmak zorundadır. Rowe'a (1987) göre; tasarımcının biçimi üretirken başvurduğu fonksiyonalizm, popülizm, gelenekselcilik ve biçimcilik gibi birbirinden farklı yaklaşımların kökeninde çoğu kez, anlam ve beğeni endişelerinin yattığı bilinmektedir. Johnson (1994)'a göre; estetik bir yargı olan güzel/çirkin değerlendirmesinin temelinde de beğeni vardır. Çoğu kez aceleci ve pasif bir kullanıcı tavrı olarak gözükmesine rağmen tasarımcının, tasarım sürecindeki kararlarını yönlendiren iyi/kötü, doğru/yanlış gibi değerlendirmelerin arasında, son sözü, bu beğeni kökenli sade yargı türünün (güzel/çirkin) söylemesi kaçınılmazdır (Uraz, 1999).

Jencks (1980-1987), Broadbent ve diğerleri (1980)'ne göre; 1920'lerden başlamak üzere, mimari ürünün ortaya koyduğu etki, anlam, karakter vb. soyut kalitelere yönelik, estetik duyuş ve hissi ölçmek, daha sonraları ise işaret, sentaks ve gösterge gibi anlambilim öğelerinin, mimaride estetik ve beğeni kökenli kavramları açıklamak için kullanıldığı gözlenmiştir (Uraz, 1999). Kuramsal alanda dahi bu denli belirgin olan anlam ve beğeni birlikteliği ve bunun tasarlama üzerindeki güçlü etkisi karşısında, bazı istisnaların olabileceğini hep akılda tutarak mimarın beğenilen anlamlar, kullanıcının ise anlamlı beğenilerin peşinden koşmasının, hele günümüzde, artık önlenemez olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

• Modern ve Postmodern Anlam ve Beğeni

Modern mimarlığın işlev ve teknoloji kökenli içeriği üzerine kurgulanan biçim dilinde anlam, hem bu içeriğin dışavurumu hem de mimarlık söylemindeki akılcılığın bir göstergesi olmuş, modernizmin eleştirisi, kullanıcıyla kurulan bu ilişkinin oldukça sıradan, bildik bir düzenlam düzeyinde kaldığı, yan anlamlar yoluyla renklendirilmesi ve zenginleştirilmesinin gerekliliği üzerine kurulmuştur. Tarihsel süreklilikte geçmişle

yeniden barışmak iddiasıyla ortaya çıkan postmodern söylemde, biçim yerine figür ve tip, biçim-içerik ilişkisine karşı biçim-anlam ilişkisi gündeme gelmiştir (Uraz, 1999).

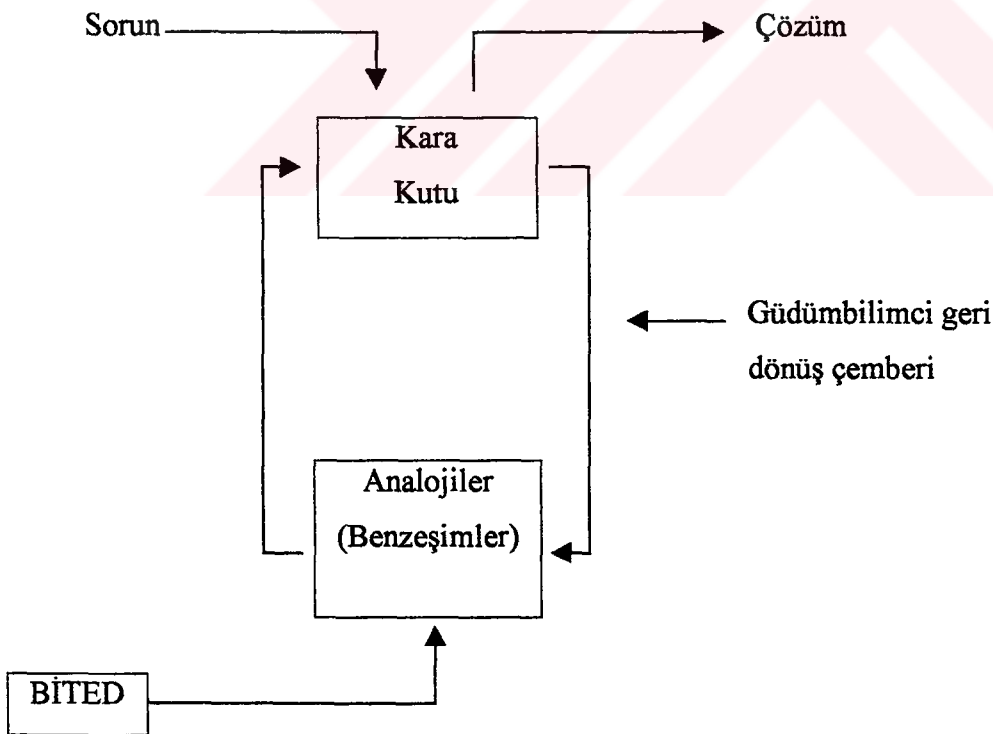
Colquhoun (1990), “biçim, figür ve tip”in anlam yükleme işlevleri üzerinde durur; bu çerçevede biçim ya doğal bir anlamı olan, ya da kabullerden ve çağrışımlardan arınmış, kendisinden başka hiçbir anlamı olmayan soyut bir görünüşdür. Soyutlama derecesi, profilin sadeliği ve saflığı ve ayrıntıyla süslemenin yokluğu ile tanımlanır. Figür ise kabuller ve çağrışımlarla beslenen ve ancak kültürel bağlamda anlam kazanan bir görünüşdür. Tip, ya teke tek binaların sonsuz değişken biçimlerinin altında yatan değişmez biçimler olarak görülebilir –bu durumda ilk örnek (archetype) ya da özgün tip kavramına iyice yaklaşır- ya da bize, parçalı bir biçimde ulaşan tarihsel kalıntılar olarak görülebilir, bu durumda anlamları, hangi tikel bir zamanda, tikel bir biçimde örgütlenmiş olmalarına bağımlı değildir (Colquhoun, 1990).

Figüratif parçalar, tipolojik göndermeler veya bütün mimarlık alanının tipolojik dökümü yoluyla oluşturulan mimari gösterge, temel anlamının yanı sıra başka anlamlar yüklenir, böylelikle çok anlamlılık, eş anlamlılık ya da yan anlamlılığın okuma çeşitliliği sağlaması beklenir. Çağrışımlar üzerine kurulan ve farklı düzlemlerdeki bu anlamlar arasında işaretin içinde bulunduğu bağlama ve alıcı türüne göre geçişler olabilir. Anlam çeşitliliğinin işlevi temel anlamı belirginleştirmek, bazen de onu çarpıtarak, örtterek onun yerini almakla sonuçlanabilir. Anlamlandırma bu durumda hem yanıltıcı, hem de yoksullaşmış olmaktadır (Colquhoun, 1990).

Anlam yüklemek, kolay beğeni oluşturmak belli bir duygusal etki yaratmaya istek ve niyetli olan postmodernizmin başvuracağı en emin yol gibi görünmektedir. Biçimin yerini alan figür ve tip kavramları yoluyla mimari biçim biçeme, üsluplaşmış-dilsel yani klişe anlatımlara dönüşmektedir. Burada, biçim anlam yaratmak üzere gösterilmiş bir çaba yerine, anlamı sabitleştirmek üzere bulunmuş bir çözüme dönüşür. Biçimi bu anlamda kullanan bir bina, çok zengin bir biçim dili kullanıyormuş gibi görünürse de ancak yaptığı, önceden üretilmiş anlamların dilini kullanmaktır. İlk kaynaklarında kullanıldıkları gibi biçimler gerçekliğe yakın görünecekleri yerde, saf bir ideoloji gibi dururlar. Venturi’nin acımasız bir mantıkla ortaya koyduğu (yeni) modern kültürün durumu budur (Colquhoun, 1990).

1.5. Mimarlıkta Yaratma Teknikleri

C. Jones (1970), yöntemleri sınıflarken, tasarımda iki çağdaş yaklaşımdan söz etmiştir. Bunlardan biri yaratıcı yaklaşımdır ve bilinçli denetimin dışında olan kara kutu süreci, yaratıcı yaklaşımının çözümlere ulaşma yöntemidir. Görüldüğü gibi Jones, kara kutu sürecinde denetimi değil, tasarımcının yaratıcılığına duyulacak güveni önemli bulmuştur. Denetim çıktıları üzerinde değil, sorun yapısının girdi biçimine dönüştürülmesi üzerinde yoğunlaşacaktır. Jones'ın yaklaşımı aşağıdaki şemada belirginleşmektedir (Şekil 8). Burada tasarımın biçim, işlev, teknoloji, ekonomi ve doğal denge gibi amaçlarla ilişkisinin ancak *benzeşimler* düzeyinde kurulduğu görülür. Kara Kutunun çıktılarına benzeşim tekniklerinin uygulanmasıyla kara kutu sürecine yeni girdiler hazırlanmaktadır. O halde denetim görevini üstlenen mimarlık kavramı bileşenleri, benzeşimler çalışması sırasında fikirlerin belirli bir amaca yönltilmesi için kullanılacaklardır. Yaratıcılık teknikleri içinde yer alan benzeşimler tekniği bir grup çalışmasıdır ve bulunan yeni fikirlerin çalışma sırasında belirli bir amaca yönltilerek değerlendirildiği bir düşünsel arama çalışmasıdır (Aksoy, 1987).



Şekil 8. C. Jones'in tasarım yöntemi yaklaşımı (Aksoy, 1987).

Yaratıcılığa yardımcı olmak üzere çeşitli teknikler geliştirilmiştir. Bu teknikler şöyle sıralanmaktadır (Bayazıt, 1994).

1. Benzetme Yapma
2. Zihinsel Engelleri Kaldırma
3. Beyin Fırtınası
4. Synectics
5. Kontrol Listeleri
6. Morfolojik Kartlar
7. Kavram Üretme

Yukarıda sayılan tekniklerden tez konusu ile yakınlığı gereği “Benzetme yapma” ve “Synectics” kavramları üzerinde durulacaktır.

1.5.1. Benzetme Yapma

Benzetme yapma, tasarlanacak ürüne benzer örnekler konusunda bilgilenme, tasarlamada en fazla uygulanan yaklaşımlardır. Broadbent’in (1973) dediği gibi, mimari tasarım büyük ölçüde benzetmeye dayanır. Taşıyıcı sistem, tesisat, bitirmeler detaylar bir binadan diğerine benzetilerek aktarılır. Çizimler, maketler, şartnameler hep binayı örnek alan, modelleyen çalışmalardır. Mimarlıkta yaratıcı tasarımları yapanların basit detaylarla uğraştıklarını söylemek çok zordur. Örneğin, Le Corbusier’in Ronchamp şapeli yaratıcı bir analogi örneğidir. Bu şapelin çatısının bir yengeç kabuğu olduğunu Le Corbusier kendisi söylemektedir. Bir küçük deniz hayvanına benzetilerek yapılan bu yaratıcılık ürünü binanın pencere detayları için aynı şeyi söyleme olanağı yoktur (Bayazıt, 1994).

Endüstri ürünlerinde ise fonksiyon için benzetme yapılabilir. Ancak tasarımın strüktürü, malzemesi, biçimi, rengi, dokusu bütün bunların tamamen farklı olması gerekebilir. Bu durumda analogi, ancak doğadaki formlara ve strüktürlere ve de başka insan yapısı strüktürlere ve ürünlere benzetmeyle yapılabilir. Biyonik, biyoloji ve ilgili alanlar tasarımcılara yaratıcılıkları açısından birçok olanak sunmaktadır. Kent çevresine, sosyal, psikolojik ortama uymayan bir ürün tasarımının yaşama olasılığı yoktur. Bu nedenle,

yalnız biyonik kalmayıp, tasarımcıların ekolojik ve hatta etholojik alanlardan analogiler (benzetme) yapmaları gerekir. Bir tasarımcının, bir ekip içinde çalışması ve ilgili bütün alanlardan yaratıcılığına yardımcı olabilecek bilgileri alması gerekir (Bayazıt, 1994).

Endüstri ürünü tasarımcıları ya da mühendisler de hala biyoloji bilimindeki araştırmalarla ilgilenmekte ve kendilerine esinlenme kaynakları bulmaya çalışmaktadırlar. Örneğin, arının gözünün yapısı çok geniş açılı kameralara esas oluşturmuştur. Bir ayçiçeğinin yapısı, Pier Luigi Nervi'nin toplantı ve spor salonlarını geçen büyük strüktürlere, Buckminster Fuller'in jeodezik kubbelerine esas oluşturmuştur (Bayazıt, 1994).

1.5.2. Sinektik (Synectics)

Sinektik'in yaratıcısı olan Gordon (1961), sinektik kavramını şu varsayımlara dayandırmaktadır: “İnsandaki yaratıcı süreci somut bir biçimde tanımlama olanağı vardır. Yaratıcı sürecin tanımlanmış şekli üretim metotlarında kullanılarak, bireylerin ve grupların yaratıcılıktaki verimlerinin artırılmasına katkıda bulunulabilir. Yaratıcı süreç bütün alanlarda, yani sanatta ve bilimde aynıdır. Grup içindeki ve bireysel yaratıcı süreçler farklı değildir” (Bayazıt, 1994).

Broadbent'e (1973) göre; bu varsayımların bir kısmı bugün reddedilmiş bile olsa, Gordon'un arkadaşlarıyla çalıştığı ve liderliğini yaptığı Synectics firması (1964) çok başarılıydı (Bayazıt, 1994). Diğer tasarlama metotları gibi, sinektik de başlı başına bir tasarlama metodudur. Bu metotta program, analiz (yabancı olanı tanıma), geliştirme, değerlendirme ve sentezden (bilinen yabancılaştırma ya da bir probleme başka açılardan bakma) oluşur. Bu kuramın ortaya çıkış nedeni, problemi belirlemede ve çözmede başarı olasılığını artırmaktır. Bu yaklaşımın önemli yanı, sentez aşamasında yeni bir şeyi ortaya koyması ya da problemleri yeni bir ışık altında görmesidir; bunu bir benzetme sistemi aracılığıyla gerçekleştirir. Bu benzetmelerde mutlaka mecazlara (metafor) başvurulması metodun önemli yanıdır (Bayazıt, 1994).

Sinektik, sorunu yabancı ve uzak konumundan alıp yakın ve bildik bir duruma getirmek için dört benzeşim biçiminden yararlanır. Bunlar, kişisel benzeşim, dolaysız (doğrudan doğruya) benzeşim, simgesel benzeşim ve fantastik benzeşim türleridir (Aksoy, 1987).

- **Kişisel Benzeşim**

Kişisel benzeşim, bir oyunda bir rol oynamak gibi düşünülebilir. Burada yaratıcı çözüm arayan kişi yani tasarımcı, kendisini sorunun kavramları ile özdeşleştirir. Gordon'un verdiği bir örnekte, bir dişli kutusunun tasarlanmasında birey kendini bir şaft gibi görür ve dişlilerle ilişkilerini düşünür ve şaftın üstünde oluşan kuvvetleri kendi benliğinde duyar. Acı hisseder, yorulur, zorlanır, horlanır. Sonuçta özgün bir çözüm çıkacaktır (Denel, 1981).

- **Doğrudan Doğruya Benzeşim**

Dolaysız benzeşimde farklı disiplinlerin, bilgi alanlarının ve olayların arasında benzerlik aramak gerekmektedir. Özellikle canlılar dünyasının çözümlerinden benzetmeler yapmak, sonuca ulaşmada kolaylık getirir (Aksoy, 1987).

Burada benzeşim, benzer doğrular, bilgi veya teknolojiyle sorun arasında 'gibi' sözcüğü kullanarak yapılır. Graham Bell'in telefonu icat ederken insan kulağını incelemesi ve bunu örneklemesi, Brunel'in ağaç kurdundan esinlenerek keson kuyuyu bulması gibi benzetmeler, Goethe ve Schiller'in tüm yapıtlarının müziğin ritminden ve şiirselliğinden kaynaklandığını söylemeleri, müzikten edebiyata, dilbilimden anlambilime benzetme, hep doğrudan doğruya benzeşimlerdir. Bu yaratıcılık için yapıcı bir davranış biçimidir (Denel, 1981).

Postmodern mimarlıkta bir gökdeleni bir geleneksel kapı gibi tasarlama (Philip Jonson'ın AT&T Binası gibi), Gehry'nin Barcelona'daki Olimpiyat köyündeki balık şeklindeki strüktürü doğrudan benzetmeye örnek olarak verilebilir.

- **Simgesel Benzeşim**

Simgesel benzeşimde yaratıcı çözüm arayan kişi sözcüklerden, kavramlarda kurtulmakta ve benzerlikleri görüntülerde arayarak sonuca birdenbire ve aracısız ulaşmaktadır (Aksoy, 1987). Tasarımcı probleme genellikle sözlü olarak yakıştırdığı özel anlamların kökenine girmeye çalışır. Bir ‘dişli çark’ birbirine dayanan duraklamalar, bir ‘değirmen taşı’ hassas kabalık olarak açıklanabilir. Burada hareketlere ve kavramlara karşılık bir sembolik benzetme yapılmaktadır. Bir çekicinin başı, bir tornavidanın ağzı, bir ayakkabının burnu, bu tür benzetmelere verilebilecek örneklerdir (Bayazıt, 1994).

Gerçekte simgesel benzeşim aynı zamanda bir Gestalt önerisidir. Fiziksel, nörolojik ve akılla ilgili kurgunun bir anda sıkıştırılarak ifadelendirilmesidir. Birey, örneksemede estetik veya şiirsel bir benzetme arar. Örneğin, şeffaf yapışkan bant ‘hapsedilmiş özgürlüğe’ benzetilebilir. Veya tipiye tutulmuş birisi için ateş ‘hayat kurtarıcı mahvedici’ olabilir. Bu çok defa birbirine zıt tamamlamalarla yapılabilir. En önemli niteliği bir anda ortaya çıkartılabilmesi ve anında soruna çok farklı boyutlar ve ölçüler getirebilmesidir (Denel, 1981).

- **Fantastik Benzeşim**

Fantastik benzeşimde, yaratılmış yapıt, S. Freud’un deyimiyle bastırılmış bir istemin gerçekleşmesi olarak ele alınmakta ve tasarlanması sözkonusu olan nesnede tasarımcının genellikle değiştirdiği, kişisel olmaktan çıkardığı ve kaynağını sakladığı istek, bir düş çerçevesinde tüm gerçekdışılığı ile vurgulanmaktadır (Aksoy, 1987).

Bu benzetme şekli, bir sanatçının bir insan olarak duyduğu bilinç altındaki isteklerinin, düşlerinin canlandırılması olarak tanımlanmaktadır. Bu konudaki uzmanlar, dünyayı geleneksel ya da uzmanca görünümünün dışında görmeye çalışırlar. Federico Fellini filmlerindeki dünya, tamamen fantezi ve düş dünyasını yansıtır. Bilim kurgu filmleri ve onlardan esinlenerek yapılan mimarlık yapıtları, tamamen fantezinin rol oynadığı tasarımlardır. Bugün bilgisayar grafiği fiziksel olarak oluşturulamayacak fantezileri ekranda gerçekleştirme ve gerçek görüntülerle karıştırma olanağı sağlamaktadır.

Abys, Terminatör II, Jurassic Park filmleri sadece birkaç örnektir. Bir Walt Disney çizgi filmindeki böceklerin uçarak bir fermuarı kapatmalarıyla ilgili fanteziyi, uzay giysilerinin fermuarlarının tasarımına uygulamak (Gordon, 1961) başka bir fantezi olarak görülmektedir (Bayazıt, 1994).

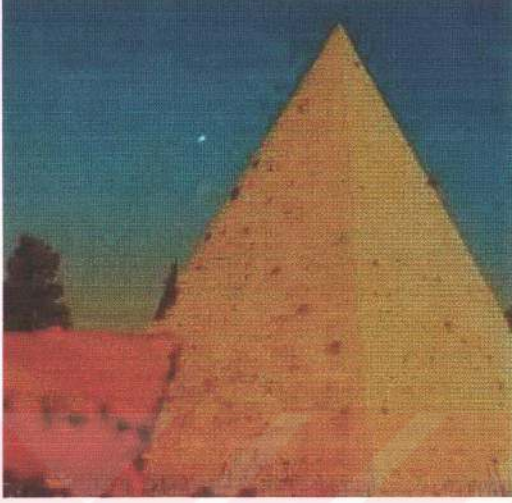
Mimarlıktaki yaratma teknikleri ve yaratıcılığa yardımcı tekniklerden benzetme ve benzeşim yaklaşımlarından bahsedildikten sonra, yaratıcılık yönü belki de hiç olmayan, tamamen taklitten ibaret, mimarlıkta tekrarlanagelen yapılardan da bahsetmek yerinde olacaktır.

1.6. Mimarlıkta Tekrarlanan Yapılar

Bir mimari yapının, değişik birtakım etkenlerin ve bu arada, birtakım yerel koşulların ürünü olduğunu, dolayısıyla kimi etkenler değişmese, binanın türü, işlevi aynı kalsa bile, farklı bir yerde inşa edilen bir binanın mutlaka farklı olacağını, olması gerektiğini, mimar olarak herkes çok iyi bilmektedir. Mimar olarak bir yerdeki bir binanın aynısının, tıpkısının, getirilip bir başka yerde yapılmasının abesliğini, aklı başında hiçbir mimarın böyle birşey yapmayacağı da çok iyi bilinmektedir.

Çinli mimar Pei'nin, Paris'te Louvre'un avlusuna yaptığı piramidi, Mısır'daki piramitlerin bir kopyası saymak haksızlık olur, çünkü en azından kullanılan malzeme çok farklıdır, yaratılan etki çok farklıdır.

Ama Roma metrosunun, "Piramit" adını taşıyan durağında (Şekil 9) inip de sokağa çıktığınızda kendinizi bir an Mısır'da sanabilirsiniz, çünkü karşınıza bir piramit çıkar birdenbire. Bir Romalı'nın, Cestius'un adını taşıyan bu piramit, Keops'unki kadar büyük değildir; tabanı 29.5 metreye, 36.40 metredir yalnızca ve Mısır'dakinden yüzyıllar sonra yapılmıştır; ama, Roma'nın Mısır'ı fethi üzerine, besbelli ki, oradakilerin benzeri olsun diye inşa edilmiştir ve zaten yalnızca malzemesi, biçimi değil, işlevi de Mısır'dakilerin aynıdır (Tümer, 1994).



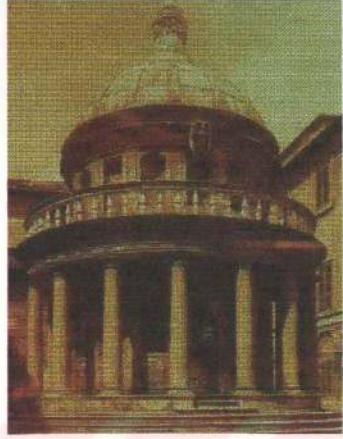
Şekil 9. Roma Metrosu "Piramit Durağı" (Tümer, 1994).

Aslında bir bilim adamı, matematikçi, gökbilimci olan ve mimarlığa kırkıncıdan sonra soyunan, ama yine de, İngiltere'nin en büyük mimarı olmayı başaran Sir Christopher Wren'in, kendini, Avrupa'daki önemli yapıları inceleyerek yetiştirdiği, yapılarını onlara benzeterek yaptığı, Londra'da inşa ettiği en ünlü, en büyük yapıtı St. Paul Katedrali'nin (Şekil 10) tepesine ise, getirip, Bramante'nin, Roma'da yaptığı Tempio'nun (Şekil 11) hemen hemen aynısını oturttuğu bilinmektedir (Tümer, 1994).

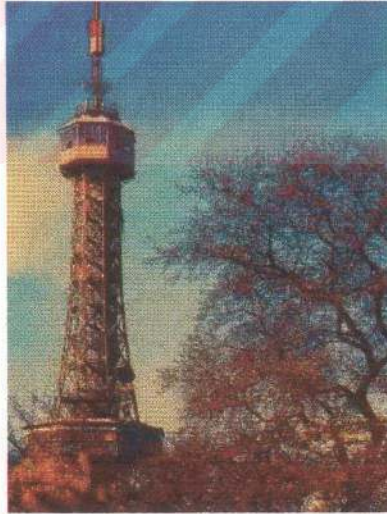
Taklit binalar arasında, bir de, asıllarının belli bir ölçekte küçültülmesiyle yapılanları sayılabilir. Roma'daki piramit ile Prag'daki Eiffel Kulesi de (Şekil 12) küçültülmüşlerdir; ama, insani ölçüleri dikkate alındığında, onlar yine de normal yapılarıdır. Oysa kimi yapılar, mimari özellikleri, ayrıntıları korunarak daha da küçük boyutlarda yapılmışlardır ve belli bir alanda biraraya getirilmişlerdir.



Şekil 10. Wren'in Londra'daki St Paul Katedrali (Tümer, 1994).



Şekil 11. Bramante'nin Roma'daki Tempietto"adlı yapısı (Tümer, 1994).

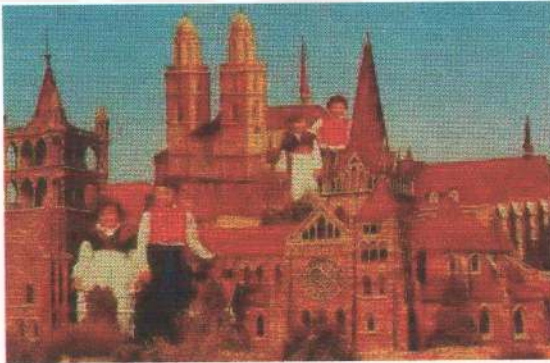


Şekil 12. Prag Eiffel'i (Tümer, 1994).

Örneğin, her tür çılgınlığın da yer aldığı New York'taki Coney Island'da, bir "Midget City", yani bir "Cüce Kent" ya da öteki adıyla, bir Lilliputia da inşa edilmiştir. Burada Venedik saraylarından İsviçre şelalelerine kadar, Avrupa'daki ünlü yapıların pek çoğu görülebilmektedir. Midget City'deki bir başka özellik ise burada, Roma'nın yanı sıra, Pompei'nin Vezüv'ün lavları altında kalışına, İsviçre Alpleri'ne tırmanışlarından, Venedik kanallarında gezintilere kadar, o mimari, kentsel, doğal çevrelerde yaşanmış ve yaşanan bütün olayların aynısını, insanların yaşayabilmeleridir. Bir başka deyişle, NewYork'taki Lilliputia'da, yalnızca binalar değil, yaşantı da tekrarlanmıştır (Tümer, 1994).

Bu tür bir başka örnek de, Roma'nın yakınındaki Tivoli'de yer alan Este Villası'nın bahçesindeki "La Rometta", yani küçük Roma'dır. Bu adın verilmesinin nedeni, orada, gerçek Roma'daki yapıların, Capitol'ün, dev amfiteyatro Colosseum'un kütüğünün, Roma'nın içinden geçen Tiber Nehri'ni ve bu nehrin içindeki adayı simgeleyen düzenlemelerin bulunmasıdır (Tümer, 1994).

İsviçre'nin Lugano kentinde, 1959 yılında kurulan Minyatür İsviçre'de (Şekil 13), bu ülkedeki birçok yapının aynısını, 1/25 ölçeğinde bulma, bunların arasında gezinme olanağı vardır. Hollanda'da da benzer bir uygulamaya rastlanabilmektedir.



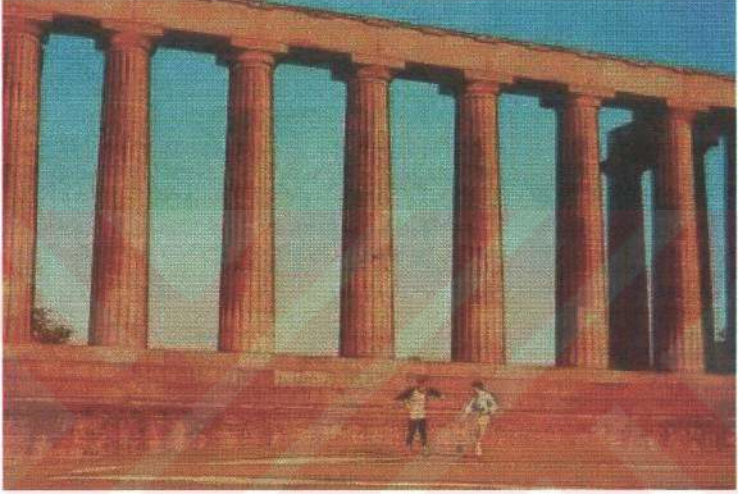
Şekil 13. İsviçre'deki "Minyatür İsviçre" (Tümer, 1994).

Sözü edilegelen yapılar için, Viollet- Le-Duc'un yaptığı benzetme ilginçtir. Şöyle demiştir bu ünlü Fransız mimar, "Dictionnaire raisonné de L'architecture Française du XI e au XVI e siècle" ("XI. Yüzyıldan XVI. Yüzyıla Açıklamalı Fransız Mimarisi Sözlüğü") adlı ünlü kitabında: "Varsayın ki, Panthenon'u Montmartre Tepesi'nde yeniden inşa ettik. Oranlarıyla, silüetiyle, gururlu zerafetiyle, ama Akropolis, Attik'in gökyüzü, ufkı, denizi ve elbette ki, Atina halkı olmaksızın bir Parthenon. Hiç kuşkusuz, bu yine Parthenon olacaktır. [Ama] hayvanat bahçesindeki aslana benzeyecektir. Şimdi de Parthenon'dan yalnızca Dorik düzenini çekip çıkardığınızı ve onu başka bir yerde, pencereless bir duvarın önünde inşa ettiğinizi varsayın. Bu barbarca fanteziye ne ad verebilirsiniz?"

"Mimarlar böyle düşünürler ve bütün mimarlar gibi, sorunu çok şık ve çok açık seçik bir biçimde ortaya koyan Eugene -Emmanuel Viollet -Le Duc'de yerden göğe kadar haklıdır. Ne var ki, başka insanların mimarları her zaman pek dinlemedikleri bilinmektedir. İşte böyle bir grup, XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde, yani Viollet -Le-Duc henüz bir delikanlıken ve yukarıda adı geçen kitabını henüz yazmamışken, daha sonra düşleyeceği gibi, Parthenon'u, Paris'teki bir tepeye, Montmartre'a değil de, Edinburgh'daki Calton Tepesi'ne taşımaya kalkışmıştır. Bu amaçla, 1822 yılında bir çağrı çıkaran bu grubun içinde, ünlü romancı Walter Scott ve hiç şaşmamak gerekir, Atina'daki gerçek Parthenon'un birçok bölümünü İngiltere'ye taşıyan ünlü büyükelçi ve ünlü hırsız Lord Elgin de vardır. Halikarnas Balıkcısı'nın Bodrum'dan Londra'ya kaçırılan Mausoleum'u onun bu kentin sisli, yağmurlu, gri havasına değil de, Akdeniz'in masmavi gökyüzüne yakıştığını belirterek geri istediği söylenir. Edinburgh ise Londra'dan da kuzeydedir ve Edinburgh'un havası Londra'ninkinden de kapalıdır. Dolayısıyla, Attik'in mavisini ile birlikte algılamaya alışılmış olan Parthenon, orada daha bir yadırganacaktır" (Tümer, 1994).

Ama, girişimcilerin bu tür kaygıları hiç mi hiç yoktur. Ya da belki de, kentin 18.yüzyıldaki parlak yaşantısından, altın çağından dolayı, o zamanlar "Kuzeyin Atina'sı" (Şelil 14) olarak anılmasının bu iş için yeterli olacağını düşünmüşlerdir. Ancak, işin içinde bir mimar da bulunmaktadır. Bu mimarın neler düşündüğü bilinmiyor ama onun bir "Sir" ve adının William Playfair olduğu bilinmektedir. Bu "Sir mimarın" görevinin, Edinburgh Parthenonu'nun Atina Parthenonu'nun aynısı olabilmesi için elinden geleni yapmakla görevlendirildiği de bilinmektedir. Çalışmalar 1826 yılında başlamıştır. Kentin biraz dışından, Craigleith taşları, antik mimarının en ünlü anıtlarından biri olan bu yapıya yeni

mekan olarak seçilen Calton Hill'e taşınmıştır. Ve İ.Ö. 5.yüzyılda Atina'da yaşanan yapım süreci, dolayısıyla da tarih, yaklaşık 2500 yıl sonra ve binlerce kilometre uzakta "tekerrür etmeye" başlamıştır (Tümer, 1994).



Şekil 14. "Kuzeyin Atinası" Edinburgh'da bitmemiş Parthenon (Tümer, 1994).

Ne var ki, aradan 3 yıl geçip de 1829'a gelindiğinde inşaat durmuştur, çünkü para bitmiştir, çünkü hesaplara göre gerekli olan 42.000 Sterlin'in yalnızca yarısı toplanabilmiştir. Ama yapı yarıya bile varmamıştır henüz. 1829'da Edinburgh Parthenonu'nun yalnızca stylobatının bir bölümü, bir de üzerlerindeki arşitravla topu topu 12 kolonu tamamlanabilmiştir. Atina'dakinin uzun kenarlarından yalnızca bir tanesinde bile 17 kolonun bulunduğu düşünülürse, 3 yıl içinde, Edinburgh'da fazla bir yol alındığı söylenemez. Oysa özgün Parthenon İ.Ö. 447-438 arasında, demek ki, 9 yılda bitirilmiştir. Kaldı ki, daha süslemeler yapılacaktır.

Dünyanın ikinci Parthenon'u yerini yadırgamasının yanı sıra, bitmemiş bir yapı olarak kalmanın da hüznü, belki biraz da öfkesiyle, Calton Hill'de 150 yıldan fazladır öyle durmaktadır (Tümer, 1994).

Şenyapılı (1997)'ya göre; başka yapılara öykünen bir mimarlık yapısı “özgün” değildir. Bir başka mimarın biçimleme yaklaşımı uygulandığında, özgünlükten yoksun yapıların ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Buraya kadar tez konusu ile ilişkisi olduğu düşünülerek verilen genel bilgilerden sonra, bundan sonraki bölümlerde tezin ana teması olan “analoji” kavramı ve “mimarlıkta analogiler” üzerinde durulacaktır.

1.7. Analoji

Analoji, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986)'nde “Özde farklılıklar taşımakla birlikte benzer özellikler gösteren şeyler arasındaki benzeşmedir” diye geçmektedir.

Yunanca'da ana logon: “bir orana göre”, orantılı ilişkilerdeki benzerliktir. Bu benzerlik farklı ölçeklerdeki iki biçim (örn. iki üçgen) arasında olabileceği gibi, iki ayrı nicelik arasında da olabilir. Analojinin Yunanlılar tarafından kullanılan bir başka biçimi de “ilişki ile sonuca varma” olarak bilinen, işlev benzerliğini çıkarsama yoludur. Aristoteles bu iki tür analojinin formüllerini verir: “A, B'ye göre ne ise, C de D'ye göre odur” ve “B, A'yı içeriyorsa, D de C'yi içerir” (Ana Britannica, 2. Cilt, 1986).

Algılanabilir dünyada, Güneş'in görmeyi olanaklı kılması gibi, İyi İde'sinin de kavranabilir dünyada bilgiyi olanaklı kıldığını ileri süren Platon, işlevsel analojiyi kullanıyordu. Burada, henüz anlaşılmamış bir ilişkinin, önceden bilinen bir başka ilişki ile analojisi söz konusudur. Ortaçağ'da evrenin düzenli bir yapı oluşturduğuna ve bütünün makrokozmos modelinde yeniden ortaya çıktığına ve dolayısıyla, analoji yoluyla birinden öbürüyle ilgili sonuçların çıkarsanabileceğine inanılırdı. Böylece, insan ilişkilerini düzenleyen hukuksal anlamıyla doğa yasası, doğada geçerli olan düzeni betimleyen

fiziksel anlamdaki yasa içinde düşünülebilirdi. Doğada hiyerarşik bir düzenin görüldüğü, bu nedenle insan ilişkilerinde de böyle hiyerarşik bir sıralamanın bulunması gerektiği öne sürülüyordu (Ana Britannica, 2. Cilt, 1986).

Toplumsal ve siyasal tartışmalarda analogiler, daha iyi bilinene konulara dayanarak daha az bilinen konuları aydınlatmada yararlı olabilir. Örneğin biyolojik analogilerden yola çıkılarak toplumun “organik” bağlantılara sahip olduğu görüşü ileri sürülebilir. Ancak bu tür analogiler, toplumdaki bireylerin de kendilerine ait amaçları, hakları ve sorumlulukları olduğu gerçeğini gözden kaçırdığı ölçüde yanıltıcıdır. Analoji yöntemi kullanılırken bir yandan belirtilen benzerliklerin ileri sürülen savla yakın ilgisi olduğu, öte yandan farklılıkların da gene söz konusu savla herhangi bir ilgisinin bulunmadığı her zaman gösterilebilmelidir. Birçok durumda bu ayrımı belirlemek zordur ve bu yüzden de analojiye dayalı kanıtlamalar, ayrıca bağımsız olarak ortaya konabilen görüşlerle desteklenmedikçe yetersiz kalır (Ana Britannica, 2. Cilt, 1986).

1.8. Mimarlıkta Analogiler

Pek çok mimar, doğada mevcut olan (canlı veya cansız) birtakım nesnelerden esinlenerek veya kendilerinden daha önceki dönemlerdeki akımlardan, mimarlık yaklaşımlarından etkilenecek tasarımılarını yapmaktadırlar. Sonuçta bu tasarımlar, ya kavramsal olarak esin kaynaklarına uyum göstermekte ya da tamamen onlara benzemektedirler. Mimarların, gerçekleştirdikleri bu tür tasarım sürecinde önemli bir aşama olan “Öykünme”ye paralel “Analogiler” önemli bir yer almaktadır.

Mimarlıkta analogiler, bu konuda araştırma yapmış uzmanlarca birtakım sınıflara ayrılmıştır. Bu sınıflamaların neler olduğu, özellikleri ve örnekleri çeşitli başlıklar altında aşağıda ayrıntılı olarak verilmiştir.

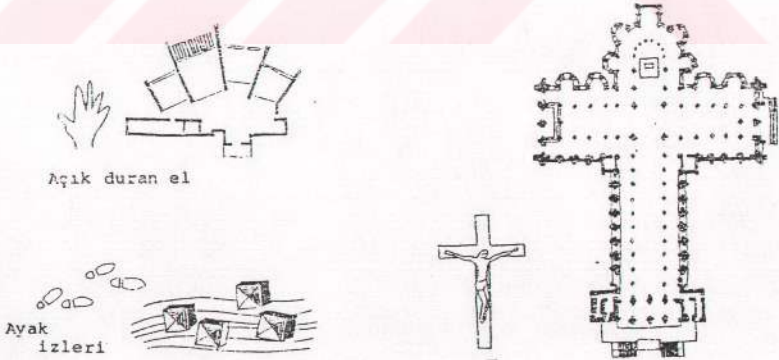
1.8.1. William Gordon'a Göre Analoji Sınıflaması

“Yaratıcı Kapasitenin Geliştirilmesi” adlı kitabında William Gordon dört tip analogiden söz etmektedir. Bunlar;

1. Simgesel Analogiler
2. Doğrudan Biçimsel Analogiler
3. Bireysel Analogiler
4. Kültürel Analogiler

1.8.1.1. Simgesel Analogiler

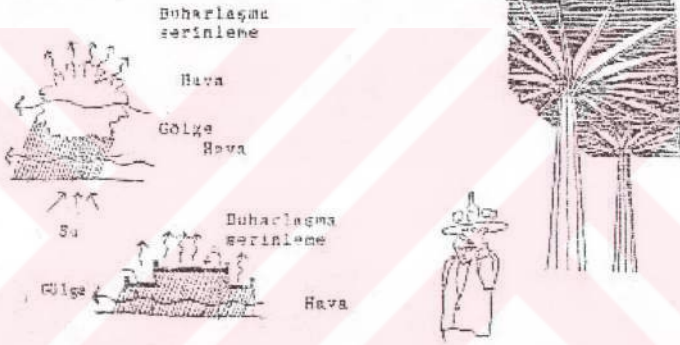
Simgesel Analojiye en çarpıcı örnek, gotik kilise planları ile “haç işareti” arasındaki benzerliktir (Şekil 15). Laseau, (1988), “El parmaklarının açık durumundan esinlenilen plan kurgusu ve ayak izlerini yansıtan yerleşim planını simgesel analogilere örnek olarak göstermektedir” (Aydınlı, 1993).



Şekil 15. Simgesel Analogiler (Aydınlı, 1993).

1.8.1.2. Doğrudan Biçimsel Analogiler

“Doğrudan Analoji”, biçimsel bir gerçeğe veya bir sürece ilişkin işleyiş tarzının örnek alınarak biçimlendirmede çıkış noktası olarak kullanılmasıdır. Bir ev tasarımında, ağacın sağladığı gölge mekanı yaratmak veya buharlaşma ve hava hareketine benzer bir soğutma özelliğini sağlamak, bu tür bir analojiye örnek olabilir. Nervi’nin sergi salonunda çatı strüktürünün de, bir tepsiyi dengede tutmaya çalışan garsonun el hareketi örnek alınarak tasarlanmış olabileceği söylenmektedir (Şekil 16).

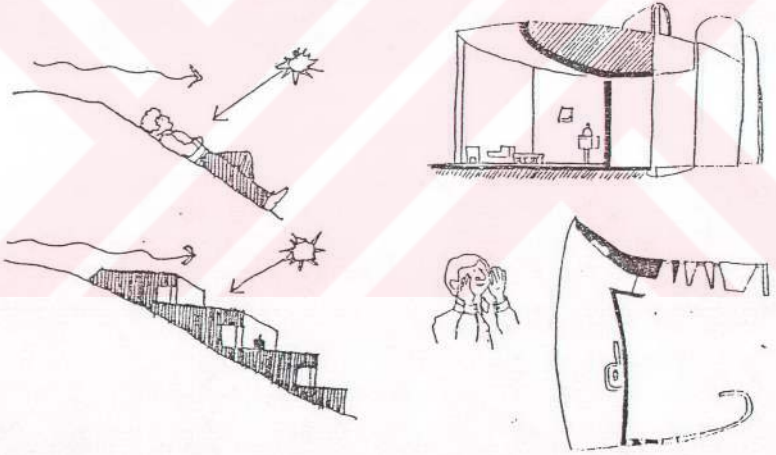


Şekil 16. Doğrudan Biçimsel Analogiler (Aydınlı, 1993).

Bu analoji, bazı günümüz mimarlarının tasarımları üzerinde incelenmeye çalışılmış ve ikinci bölümde tablolar halinde aktarılmıştır (Tablo 1).

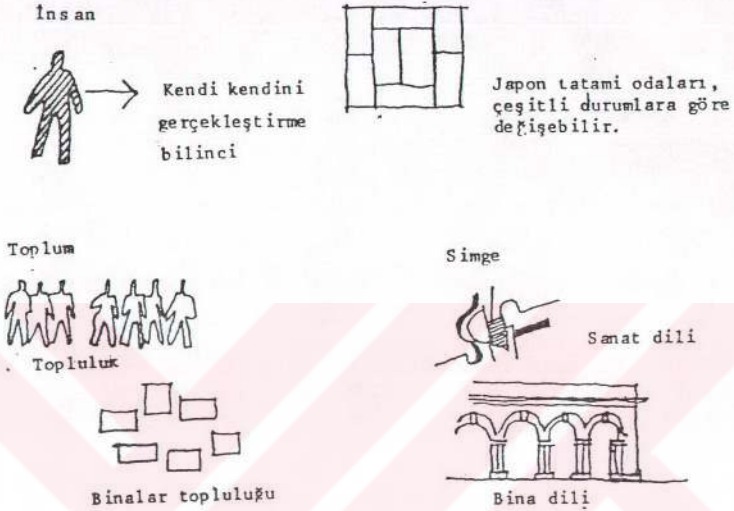
1.8.1.3. Bireysel Analogiler

Bireysel Analojide, tasarımcı kendini doğrudan problem öğeleriyle özdeşleştirir, sözgelimi bir insanın eğimli bir arazide uzandığı zaman güneşten daha fazla yararlanabileceği ve hakim rüzgarın etkisinden kurtulabileceği gerçeği, bir konut tasarımı için çıkış noktası olarak kullanılabilir. Bu olgu, eğimli bir arazide güneş ışınlarını doğrudan alabilmesi için konut birimlerinin birbiri üzerine kaydırılarak tasarlanması şekline dönüştürülebilmektedir. Sesimizi daha uzağa iletmek istediğimizde ellerimizi açıp, ağzımıza doğru birleştiririz. Ronchamp Şapeli'nin (Şekil 17) dışavurumcu ifadesinin yanısıra Le Corbusier, din adamının sesini topluluğa doğru yönlendirebilmesi için, benzer biçimsel analogiyi kullanmıştır (Aydınlı, 1993).



Şekil 17. Bireysel analogiler (Aydınlı, 1993).

1.8.1.4. Kültürel Analogiler



Şekil 18. Kültürel analogiler (Aydınlı, 1993).

1.8.2. Abel'e Göre Benzeşim Modelleri

Geçmişten günümüze yeryüzünde tüm mimarlık ürünleri temsil ettiği düşüncenin ve inancın ifadeleri olarak, tasarımcının benzer yöndeki inanç ve düşüncelerini ortaya koyduğu bir model görevi görmektedirler. Abel'in (1988), benzeşim modelleri olarak tanımladığı bu, çeşitli bina imajları, günümüzün çoğulculuk anlayışı içinde farklı biçimlerin oluşturulmasında kullanılabilen bir görsel model ve güçlü bir ilham kaynağı olmaktadır. Bunlar: Ruhani Modeller, Klasik Modeller, Askeri Modeller, Ütopik Modeller, Organik Modeller, Mekanik Modeller, Artistik Modeller, Anlamsal Modeller, Ticari Modeller, Kimlik İfade Eden Modeller, Mimarsız Mimari Modelleri'dir ve daha da çoğaltılmaları mümkündür (Uraz, 1993).

1.8.2.1. Ruhani Modeller

İnsanın kendisi ile evren arasındaki ilişkiyi sembolize ettiği dini binalar en eski ruhani modellerdir. Mimarın bu modelleri yorumlaması tabii ki çoğu kez kendi dini inançları kapsamında olmaktadır. Gotik katedralin üçlü nef karakteri, bunun binanın kesitine yansiyarak gözü yukarı, Allah'a doğru yönelten dikey iç mekan kurgusunu oluşturması ve bu mekanı mistik ışıqla değıştiren renkli camlı büyük pencereler, tasarımcının özellikle dini bina tasarımında kaçınılmaz örnek olarak başvurduğu bir modeldir. Katedrallerin ortaçağ yerleşmesinde, etrafını saran diğer binalarla birlikte konumu da başka bir imaj bütünü ve görsel model oluşturmaktadır. Benzer durum camiler için de geçerlidir. Yerleşmiş bir cami imajından dolayı aynı mekansal özelliklere sahip fakat farklı bir dış kabuğu olan camiler yapmak tasarımcı için kolay olmamakta ve toplum tarafından da kolay kabul görmemektedir. Bazı küçük köy camilerinin dış biçimlenmesi alışılmışın dışında sade, basit bir ev gibi olmasına rağmen pencerelerinin ısrarla kemerli olması çok anlamlıdır (Uraz, 1993).

1.8.2.2. Klasik Modeller

Batılı mimarlar antik Yunan ve Roma medeniyetinin, batı kültürünün doruğu olduğu varsayımı ile bugünün o kadar da mükemmel olmayan dünyasında yeniden öğrenilmesi ve yaşatılması gerektiğine inanırlar.

Klasik model, Avrupa Rönesansı'nda da rağbet görmüş, ruhani modelin tanrı-merkezci kavramının karşıtı olan insan-merkezci kavramı temsil etmiştir. Estetiğin ölçü ve orana bağlı akılcı kurallarla sağlandığı antik çağ modelleri tasarımcı için salt bir görsel model olmaktan öte hazır bir estetik reçete görevi de görürler.

Yunan mimarisindeki plastik biçimlenme ve bunun doğa içindeki özgür konumuna karşın Roma mimarisindeki iç mekan kurgusu günümüz tasarımcılarının da yararlandığı modellerdir. Corbusier'in Garches evinde -plan kurgusu ve proporsiyon sistemi- ile ve Savoie villasında -doğadaki serbest konumu ile- Palladio'nun klasik villalarından etkilendiği öne sürülmektedir. Bazı eleştirmenlere göre Norman Foster, Sainsbury Centre

de binanın doğadaki konumu ve sonsuz bir portigi anımsatan biçimlenmesi ile klasik modellerden esinlenmiştir. Modern sonrası yaklaşımlarda da klasik zevk ve proporsiyona fazla duyarlı olmadan klasik modellerin baştacı edildiği gözlenmektedir (Uraz, 1993).

1.8.2.3. Askeri Modeller

Savunma amacıyla kurulan şehirler ve şehirlere bu amaçla yapılan ilaveler - duvarlar, kaleler v.s.- eski çağdan beri medeniyet göstergesi olarak kabul edilmiştir. Askeri otoritenin hakim olduğu toplumlarda mimarın tasarımını kaçınılmaz olarak etkileyen bu modellerin hiç bir estetik değerleri olmadığı da söylenemez. Günümüzde compact, katı form içinde hapsolmuş, içe dönük avlu ve kütlelerin burçlar, kuleler, v.b. bitirmelerle kazandığı etkileyici silüet belirleyici kentsel imaj oluşturma yaklaşımlarında oldukça işe yaramaktadır. Louis Kahn'ın, Philadelphia'daki Richards Tıp Merkezi ve Hanning Larsen'in Riyad'daki Dış İşleri Bakanlığı binalarının tasarımlarında askeri modellerin etkili olduğu öne sürülmektedir (Uraz, 1993).

1.8.2.4. Ütopik Modeller

Mimarlık ve şehircilikte ütopya, bugünün hasta ve çelişkili dünyasındaki sorunları en mükemmel şekilde çözerek geleceğin kusursuz dünyasına hazırlanma düşüncesidir. 'İdeal toplum' yaklaşımı ütopik modelleri klasik modellere yaklaştırsa da, klasik modellerin geçmişe, diğerlerinin geleceğe yönelik oldukları, bağlı olarak ta tutucu olmaktan çok ilerici oldukları ortadadır. Ne var ki, çoğu ütopik mimarlar, antik çağın küp, koni küre, silindir, piramit gibi tarafsız ve asal formlarına ilgi duymuşlar ve onları prototip olarak almışlardır. Bu bilinmeyenin tasavvur edilmesindeki tek geçerli eğilimin geometri, soyut akılcılık olduğunu göstermektedir (Uraz, 1993).

1.8.2.5. Organik Modeller

Bütün organik varlıklar, yaşadıkları çevrenin canlı ve cansız özelliklerine uyum yaparak evrimlerini tamamladıkları teorisinden hareketle bina ile doğal çevresi arasındaki köklü bir ilişkinin olması gerektiği öne sürülmektedir. Benzer biçimde, fonksiyona uyumun üstünde durularak, insan vücudunda olduğu gibi, bütün parçaların tek tek, üstlendikleri işlevi en iyi bir şekilde başarmak üzere biçimlendikleri ve bütünü oluşturmak üzere bir araya geldikleri örnek verilmekte ve binanın bütün parçalarının organik bir bütünde birleşmesi önerilmektedir.

Mimari biçimin belli bir yer ve yaşam biçiminin karakterlerine uyumunu örnekleyen organik modellerden esinlenmek eğiliminde olan mimarlar daha çok geleneksel kültürlerin özgün mimarilerine rağbet etmektedirler (Uraz, 1993).

1.8.2.6. Mekanik Modeller

Bu benzeşim modellerine daha sonra Peter Collins'in Analoji Sınıflaması bölümünde "Mekanik Analojiler" başlığı altında değinilecektir.

1.8.2.7. Artistik Modeller

Mimarinin bir yönüyle de sanat ağırlıklı olması ve Michelangelo, Corbusier gibi bazı önemli mimarların mimarlıklarının yanı sıra ressam ve heykeltıraş da olduklarının bilinmesi, mimari biçimlendirme çalışmalarına resim ve heykel türünde görsel bir kompozisyon oluşturma eğilimi olarak yansımıştır. Corbusier, Chandigarh devlet komplekslerinin tasarımı ile birlikte kendisinden mimari heykeltıraş olarak söz etmiştir.

Modernist hareket, avand-garde soyut resim ve heykelden De-stijl ile etkilenmiştir. Mimari biçimi salt sanat ürünü olarak gören bir yaklaşımla, yüzeylerin ve çizgilerin soyut kompozisyonu, mobilya ve bina tasarımında görsel model işlevi görmüştür (Uraz, 1993).

1.8.2.8. Anlamsal Modeller

Post-modernizm, modernizimin eleştirisiyle başlayarak modernizmdeki soyut dili herkesin anlamadığını öne sürer ve ‘mimari, kullanıcısıyla daha fazla iletişim kurmalıdır’ der, bunun için tasarımcının, herkesin anlayacağı dili kullanmasını önerir. Kilisenin, kulesi ve mihrabından tanınmasında olduğu gibi bütün binaların metafor olması gerektiğini öne sürer. Bir anlamda, binanın dış görünüşü ile ilgili bir ‘ifadecilik’ olan bu yaklaşımın temelini modernist mimari içinde de bulmak mümkündür (Uraz, 1993). Daha önce sözü edilen Kennedy Hava Terminali ve Sydney Opera Binası bunun en açık örnekleridir.

1.8.2.9. Ticari Modeller

Post-modernistler, kent merkezlerinin ve kent dışındaki alanların, günün otomobil merkezli hızlı hayatına göre, mimarların çok ta bilinçli bir katkısı olmadan nasıl biçimlendikleri üzerinde dururlar. Onlara göre bugünün Amerikan şehri, ortaçağ İtalyan şehirleri ve Romantik Avrupa şehirlerinden çok farklıdır. Amerikalı’nın hayatı şehir dışı bahçeli tek ev ile şehir merkezi arasında otoyolda geçmekte, yemeğini ve alışverişini bu güzergahtaki merkezlerde yapmaktadır. Dolayısıyla bu binalar otoyoldan süratli geçen bir göze kendini ifade etmenin en iyi yolunu bulmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında, işaretler, ışıklı tabelalar, yazılar, reklam panoları, hatta bazen binanın, sattığı tüketim maddesine benzer biçimlenişinin (sosis şeklinde sandviç büfesi, ördek şeklinde ördek eti satılan lokanta, vb.) yadırganmaması gerektiği öne sürülür (Uraz, 1993).

1.8.2.10. Kimlik İfade Eden Modeller

Modernist hareketle yayılan bilim ve akılcılığın belirleyici olduğu uluslar arası kültürün ortaya koyduğu biçimlere karşı tepki, özgün yöresel kültür çeşitliliğinin yokolduğu görüşünü öne sürer. Organik modellerde olduğu gibi yöresel kültürlerin geleneksel ve özgün mimari biçimleri tasarımcıların biçim kaynağını oluşturur. Yöresel ve geleneksel mimarinin geniş çapta incelenmesi sonucunda bu eğilimlerin iki grup olduğu gözlenir. Birincisi, eski binaları yıkmak ve yenisini yapmak yerine restore ederek korumak

gibi çok olumlu bir yaklaşım, diğeri yeniye eski görüntüsü vermek gibi aldatıcı bir yaklaşımdır (Uraz, 1993).

1.8.2.11. Mimarsız Mimarlık Modelleri

Yöresel mimarlık örnekleri, kullanıcının istekleri doğrultusunda zamanla değişebilme ve gelişebilme özelliklerinin ifadesi olan biçimleriyle tasarımcıların kullandığı görsel modellerden biridir. Bunlar, mimar olmayan tasarımcının, kullanıcı ve ustanın gereksinimler uyarınca eldeki olanakları kullanarak geliştirdikleri denenmiş, bilinen çözümlerdir. Zaman içinde ailenin olanakları çerçevesinde gelişip, değişerek çoğu kez bitmemiş görüntüsü verirler.

Alışık bir estetik değer taşımadıkları için de tasarımcıların fazla rağbet etmedikleri modellerdir. Az gelirli için konut tipinin çözümleri arasında önemli yeri olan bu yaklaşım, mimarların bilimsel çalışmalarında oldukça fazla uğraştıkları bir alandır. Ülkemizde de bu türün bir örneği olan gecekondu konutlar önemli bir araştırma alanıdır (Uraz, 1993).

1.8.3. Peter Collins'e Göre Analoji Sınıflaması

Peter Collins “Changing Ideals in Modern Architecture” adlı kitabında Mimarlıktaki Analojileri 4 sınıfa ayırmıştır (Collins, 1965).

- Biyolojik Analojiler
- Mekanik Analojiler
- Gastronomik Analojiler
- Linguistik Analojiler

Adı geçen bu analojiler, ikinci bölümde “Kuramsal Alanda Yapılan Çalışmalar” başlığı altında ayrıntılı olarak incelenmiş ve örnekleriyle aktarılmıştır.

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

2.1. Sorunun Belirlenmesi

Mimarlıktan haz duyduğu veya mimarlığıyla haz duyurma endişesi taşıdığı kuşkusuz olan çok sayıda mimar, sıradanı aşma istemiyle çeşitli form arayışlarına yönelmektedir.

Pek çok mimar, doğada mevcut olan birtakım nesnelerden esinlenerek veya kendilerinden daha önceki dönemlerdeki akımlardan, mimarlık yaklaşımlarından etkilenecek tasarımlarını yapmaktadırlar. Sonuçta bu tasarımlar, ya kavramsal olarak esin kaynaklarına uyum göstermekte ya da tamamen onlara benzemektedirler. Burada, biçim ve estetik kaygısının mevcut olduğu bir gerçektir. Bu bağlamda, bu tasarımların hangi tip analogi sınıflaması içinde yer aldığı, gerçekten estetik değer taşıyıp taşımadığı, mimar ve kullanıcılar açısından beğeni düzeylerinin ne olduğu soruları akla gelmektedir. Bu sorundan hareketle çalışmaya yön verilmiştir.

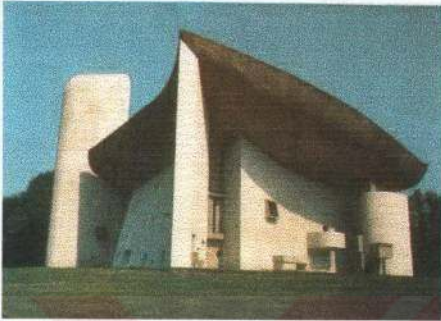
2.2. Mimarlıktaki Analogiler ile İlgili Kuramsal Alanda Yapılan Çalışmalarda İzlenen Yöntem

Bu bölümde Doğrudan Biçimsel Analogilere örnekler verilmiş, Peter Collins'in analogi sınıflamasında yer alan Biyolojik, Mekanik, Gastronomik ve Linguistik Analogiler ayrıntılı olarak incelenmiş ve tablolar halinde örneklenmeye çalışılmıştır.

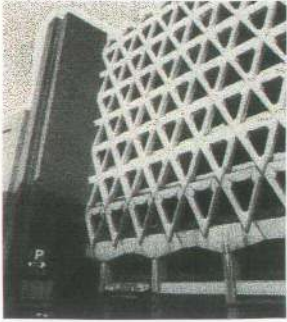
2.2.1. Doğrudan Biçimsel Analogi Örnekleri ve İrdelenmesi

Biçimsel bir gerçeğe veya bir sürece ilişkin işleyiş tarzının örnek alınarak biçimlendirmede çıkış noktası olarak kullanılması demek olan 'Doğrudan Analogi', bu bölümde örneklenmiş ve örneklenen mimari ürünlerin neye/nelere analogi yaptıkları konusunda araştırmacının özgün değerlendirmeleri tablolar yardımıyla aktarılmıştır.

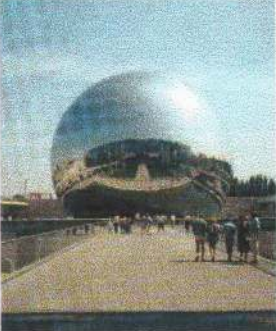
Tablo 1. Doğrudan biçimsel analogi örnekleri

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	ROCHAMP TAPINAĞI (Kortan, 1991) s:37 Le CORBUSIER, 1955 Bu tapınak, Mykonos'un beyaz evlerinden İsveç peynirine kadar pek çok şeye benzetilebilir. Güney tarafındaki yükseklik nedeni ile bir "ördeğe", bir "gemiye" veya dua etmek için açılmış "ellere" benzetilmektedir. Yapı, şapkalı bir Fransız erkeğinin arkadan görünüşünü de andırmaktadır. Çatısının formu ise "yengeç kabuğu"na benzemektedir.
	BERLİN FLARMONİ ORKESTRASI KONSER SALONU (Sözen, 1990) s:38. Hans SCHAROUN, 1960-63. Bu yapı, bir "buzdağı" kütesinden esinlenilerek tasarlanmıştır.
	NAKAGIN KAPSÜL KULESİ (Sharp, 1999) s: 44. Kisho KUROKOWA, 1970 Binada yer alan her oda bir "şeker küpü veya kuş yuvası" gibi dışa fırlamıştır. Ayrıca her biri çamaşır makinesini de anımsatmaktadır. Bu gökdelen apartman, sıkıştırılmış deniz konteynırlarını da çağrıştıran bir DNA sarmalına da benzemektedir.

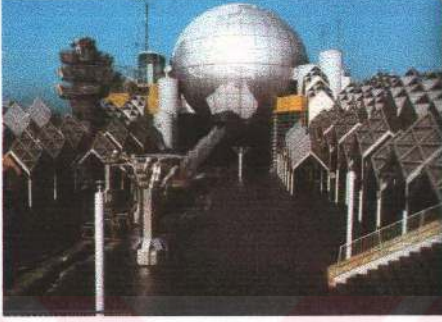
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	SYDNEY OPERA BİNASI (Jencks, 1984) s:43. Jorn UTZON Bina, birden fazla öğeden esinlenilerek yapılmıştır. "Açmış çiçek kıvrımları, üst üste dizilmiş deniz kabukları, limana demir atmış yelkenli, balık yüzgeçleri" ilk bakışta akla gelenlerdir.
	IDLEWILD TWA (Kennedy) UÇAK TERMINAL BİNASI (Gössel vd., 1991) s:251. Eero SAARINEN Beton kabuklar, net bir şekilde "uçan bir kartal"ı anımsatmaktadır.
	BETON IZGARALAR (Jencks, 1984) s: 40. Bu tasarımda "gravyer peynirinden, bir anı kovanının peteği ve bir bahçe üzerine kurulan zincir tellerinden" öykünlülmüştür.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	ULUSAL BİLİM ve TEKNOLOJİ MERKEZİ, (Özer, 1998) s:107. Renzo PIANO Limanda yapılan bu yapı, güvertesi eğimli olan bir "gemi" formundadır. Aynı zamanda mekanik analogi grubunda da yer almaktadır.
	LOUVRE PİRAMİDİ, (Hasol, 1997) s:81 I.M. PEI, 1989 Cam ve çelik strüklerden yapılan bu yapı, tam bir "piramit" görünümündedir.
	LA VILLETTE PARKINDA "GEODE" (Hasol, 1997) s:82. A. FAINSILBER İçinde film tiyatrosu bulunan bu yapı, 36m. çapında tam bir "küre" biçimindedir.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	SHONDAİ KÜLTÜR MERKEZİ (Jodidio, 1997) s:132. Itsuko HASEGAWA Yapının tam ortasındaki küresel kütle, tam bir “dünya” imajı vermektedir.
	GENÇLİK KULÜBÜ (JUFO), (Herzog, T.) s:157. Peter HÜBNER Yapı “ufo”ları anımsatmaktadır.
	AMERİKAN KALITIM MERKEZİ (Jodidio, 1997) s:106. Antoine PREDOCK Yapı tam bir “koni” formundadır.

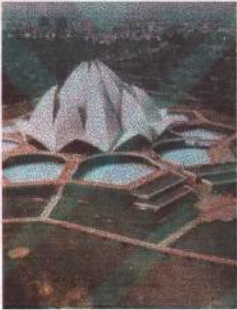
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	GUGGENHEIM BILBAO MÜZESİ (Özer, 1997) s.111-118. Frank GEHRY Bu müze, “metalik çiçek” den esinlenilerek tasarlanmıştır.
	GEMİ-KREŞ (Çimen, 1996) s: 65. Günter BEHNISCH Bina tümüyle bir “gemi” görünümündedir. Bu nedenle mekanik analogi de yapmaktadır.
	KIHOKU ASTRONOMİ MÜZESİ (Tasarım, 75) s: 49. Takasaki MASAHURA Yapının Seat Steps bölümü, bir “füzeyi andırmaktadır. Bir makineye benzediğinden aynı zamanda mekanik analogi yapmaktadır.

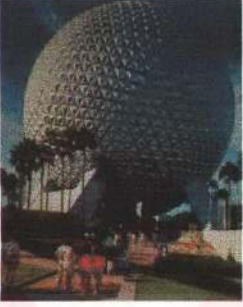
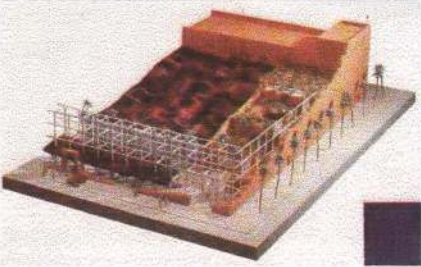
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	YAVUZ EVİ (Başbuğoğlu, 1995) s:20-27. Danyal ÇİPER Ev, "gemi" formunu andırmaktadır. Balkonlar güvertelere, yuvarlak pencereler kamara pencerelerine benzetilmiştir.
	ERZİNCAN BELEDİYESİ İŞ MERKEZİ (Başbuğoğlu, 1995) s:20-27 Danyal ÇİPER Bu yapı da tam bir "gemi"yi andırmaktadır.
	ÖZKANLAR EVİ (GEMİ EV) (Başbuğoğlu, 1995) s:20-27 Danyal ÇİPER Adını direkt benzetilenin kendisinden alan, bu ev formu ile bir geminin güvertelerini andırmaktadır.

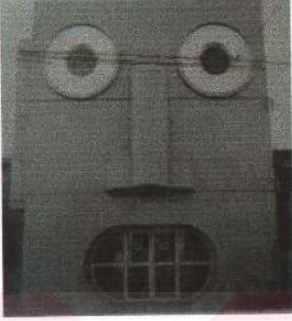
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	NARA TOPLANTI MERKEZİ (Steele, 1997) s:448. Arata ISOZAKI Yapı bir bütün olarak “gemi”ye analogi yapmaktadır.
	BAHA'İ HOUSE OF WORSHIP (Special buildings 4) s: 76-85. Fariburz SAHBA Bu yapı bir “uzay gemisi” veya “nilüfer çiçeği”ni andırmaktadır.
	CRÉDIT LYONNAIS TOWER (Steele, 1997) s:393. Cristian de PORTZAMBARC Yapının üst kısmı bir “koltuk” görünümündedir.

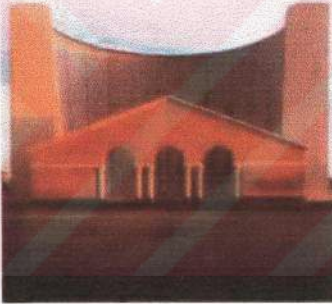
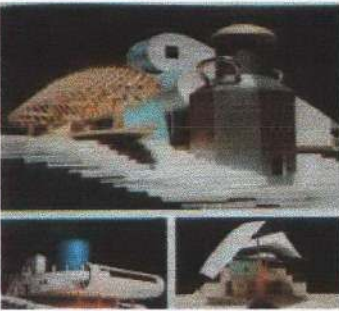
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	JEODEZİK GOLFTOPU (Hawkes, 1990). Disney Dünyası Kompleksi içinde yer alan "Uzay Gemisi Dünya" adlı bu yapı "golf topu" na benzetilmiştir.
	EXPO'92 DANİMARKA PAVYONU (Öztürk, 1992) s:80. "Kolomb'un gemileri"ni hatırlatan bu pavyon, aynı zamanda mekanik analogi sınıflamasına da girmektedir.
	EXPO'92 SUUDİ ARABİSTAN PAVYONU (Öztürk, 1992) s:80. Geleneksel Arap Dünyası'nın mimari elemanları ve malzemeleri ile Sevilla'da çöl rüzgarları estirmektedir. "Çöl ve çadır" kültürüne atıfla bulunmaktadır.

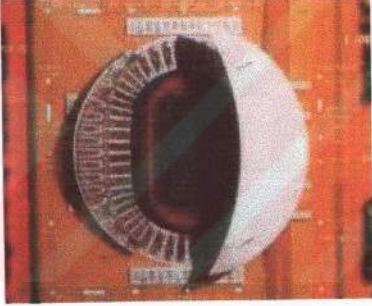
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	FACE HOUSE (Jencks, 1988) s:185. Kazamasa YAMASHITA Adından da anlaşıldığı gibi, binanın cephesi bir "insan yüzü"ne benzetilmiştir.
	ÇOCUK YUVASI (Dostoğlu, 1995) s:49. Necdet CİVAN Çocukların dünyasına uygun eğlenceli ve "renkli palyaço çizgileri"nin cephede kullanılması ile, binanın amacını dışa aksettirmek amaçlanmıştır.
	SHOMYO ANA OKULU (Tasarım, 75) s:53. Takasaki MASAURA Bu yapı, bütün olarak bir "uçak" izlenimi verdiği gibi, kollarıyla bacaklarını uzatmış şekilde yatan bir çocuk şeklindedir. Bu figür, gökyüzünü çağırان bir adamı simgeleyen bir "kozmozgram"dır.

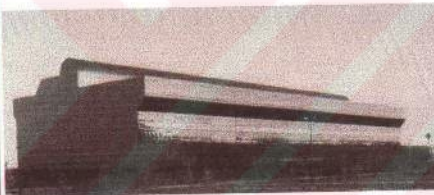
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	LUGANO'da OFİS BİNASI (Kortan, Mimari Akımlar II) s: 9-35. Mario BOTTA Yapı, bir masayı andırırken giriş kısmı ise masanın ayağı şeklinde düşünülebilir.
	TRANSCO ŞELELESİ (Arredamento Mimarlık, 100+10) s:67. Philip JOHNSON Johnson'ın bu yapısının arka bölümü gerçekten de bir şelaleyi anımsatmaktadır.
	RONAL MYDONAL KAMPI (Jencks, 1993) s:37-52. Frank O. GEHRY Üst fotoğraftaki yapı kompleksi, birçok şeye benzemektedir. Ön kısımda bir "damacan", solda bir "balık iskeleti", arka kısımda ise bir "güvercin" yer almaktadır. Sol alt fotoğraftaki yapı, bir "gemi güvertesi"ne benzemektedir. Sağ alt fotoğraftaki yapı ise, örtüsü ile bir "yelkenli"yi andırmaktadır.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	PRAG'da DANC EDEN BİNA (Hasol, 1998) s:71. Frank GEHRY-Vlado MILUNIC Binanın köşesini vurgulamak üzere yapılan iki kule, "dans eden bir çifti" çağrıştırmaktadır.
	İSTANBUL OLİMPİK STADYUMU (Yapı, 194) s:78. Michel MACARY-Aymeric ZUBLENA Tasarımda stadyumun örtüsü, "yarım ay" şeklindedir.
	HANNER HOUSE (Tasarım, 53) s:41. Harry SEIDLER Binanın kuzey cephesi "deniz dalgalarına" benzemektedir.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	PERİTOWER OTELİ (Karaaslan, 1997) s:84. Merih KARAASLAN-Nuran ÜNSAL Bu otel tasarımı, "Kapadokya"dan esinlenilerek yapılmıştır. Aynı zamanda linguistik analogi yaptığı söylenebilir.
	PASİFİK DESIGN CENTER (Jencks, 1984) s:50. Cezar PELLİ Bu binanın en önemli öykünmelerinden biri, "deniz otobüsü hangarına, bir kalıba dökülmüş çamura, istasyon veya terminal binasına" benzetilmesidir. Bunun yanında "itfaiye binası", "mavi bir buz dağı", "bir çocuğun Pazıllarından yaptığı bir bina" gibi görülmesidir.
	HOT DOG SATIŞ BÜFESİ (Jencks, 1984) s:65. Los Angeles, 1938 Ticari Model sınıflamasında da yer alan bu büfe tasarımı "sandviç" in gerçek şeklinden esinlenilerek yapılmıştır.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	TEAM DİNEY BİNASI (Isozaki, 1992) s:46-59 Arata ISOZAKI Yapının hem bahçe girişi hem de bina girişi "Mickey Mouse" gibi tasarlanmıştır.
	ALL STAR MESİRE YERİ, Walt Disney World, Lake Buena Vista, Florida (Steele, 1997) s:361 ARQUITECTONICA Yapı, tam anlamıyla "Beysbol" yarış alanını anımsatmaktadır. Ön kısmında "beysbol sopası ve topu", arkada "yarış bayrakları" yer alırken, daha arkada ise "içecek kutusu ve kamışı" yer almaktadır.
	ALL STAR MESİRE YERİ, Walt Disney World, Lake Buena Vista, Florida (Steele, 1997) s:361 ARQUITECTONICA Yapının bu cephesi de yine yarış elemanları ile donatılmış gibidir. Oyuncuların "kask"ı ile de bir oturma alanı örtüştürülmüştür.

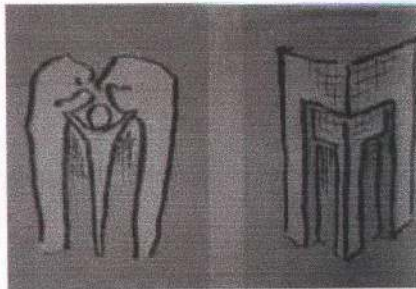
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	CRYSTAL LIGHT BUILDING, Tokyo, 1987, (Steele, 1997) s:463. Masaharu TAKASAKI Bir giyim şirketine ait olan bu yapı, "yunus"u andırdığı gibi aynı zamanda "miğfer"e de benzemektedir.
	GLASELAFANT (Ulusı, 1990) s:37-45. Horst RELLECKE Yapının ön kısmı, kafası, hortumu ve dişleri ile tam bir "fil kafası" olarak düşünülmüştür. Arka kısmı ise filin gövdesidir.
	MEAD/PENHALL KONUT, Albuquerque, New Mexico, 1992-93 Bart PRINCE (Jodidio, 1997) s:202-203. Yapı, sembolik olarak bir "fil"i anımsatmaktadır.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	BÖCEK SERGİSİ ve MÜZESİ, İstinye Seçkin UĞUR (Uğur, 1994) s:47. Tasarım eskizi bir “karınca”ya benzemektedir.
	FOUR SEASONS HOTEL Avustralya, 1989, (Special Buildings 4, 1992) s:157. Wilkins, Kleem & Morrison Yapı, vaziyet planı olarak bir “timsah”a benzemektedir.
	DAMSTEAD PROJESİ, 1992, (Aksoy, 1994) s:77. Peter COOK ‘Nemden faydalanan’ anlamına gelen Damstead’in çatısındaki su deposu ters duran bir “ayakkabı” formundadır. Bu yapı, ütöpik olarak tasarlanmıştır.

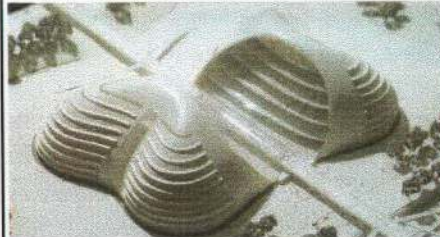
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	DİKMEN KÖPRÜSÜ (Çılın, 1992) s:66. Doruk PAMİR, Murat İLTER “Yaşanan bir köprü” fikrinden doğan bu yapı köprüye atıfta bulunurken; alt katlarında, başka amaçla kullanılan birimleri de barındırmaktadır.
	BEST SÜPERMARKET PROJESİ, 1980, (Özer, 1993) s:233. Robert STERN “Antik Yunan veya Roma tapınağı” cephesinin düzen ve elemanlarını hatırlatmakta, onlara atıfta bulunmaktadır. Ayrıca Linguistik analogi örneği olarak ta gösterilebilir.
	DENİZBANK GENEL MÜDÜRLÜK BİNASI (Etikan, 1991) s:48. Zeynep ve Ahmet ETİKAN TEV'nin siparişi üzerine bir prestij binası olarak tasarlanan bu yapının formunda, “kollarını açmış, vakıf benliğine sarılan bir genç ve onu saran vakfın sembolik kolları”, zemindeki bağışlar örgüsü ile stilize edilmiştir ve bu da bina plastiğini oluşturan ana etken olmuştur. Bu yapının aynı zamanda Linguistik Analogi yaptığı da söylenebilir.

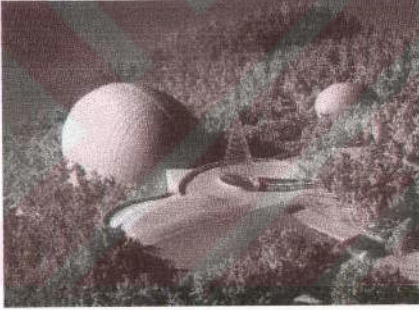
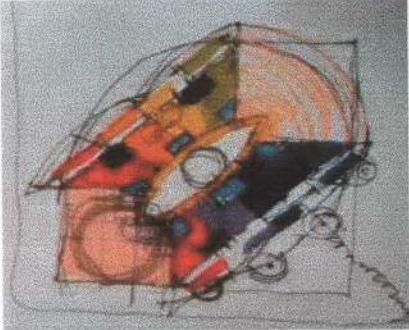
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	KRISHIMA ULUSLARARASI KONSER SALONU, Kagoshima-1994, (Mimarlık Dekorasyon, 69) s:80. Fumihiko MAKI Eğimli ahşap bir patikadan ilerlerken, konser izleyicilerinin ilk olarak karşılaştıkları şey, bir gemidir. Yapıya kuşbakışı olarak bakıldığında da gerçekten bir "gemi" izlenimi vermektedir.
	MEGASARAY TATİL KÖYÜ, Belek, 1991, (Lökçe, 1998) s:79. Tuncay ÇAVDAR Bu yapıda da açıkça eski "Türk sokakları"na gönderme yapılmıştır. Aynı zamanda linguistik analogi örneğidir.
	WALKING CITY (Yürüyen Şehir), 1964, (Tanyeli, 1998) s:78. Ron HERRON Bu ütöplast tasarım, birbirine çubuk hatlarla bağlı "böcekler" şeklinde düşünülmüştür.

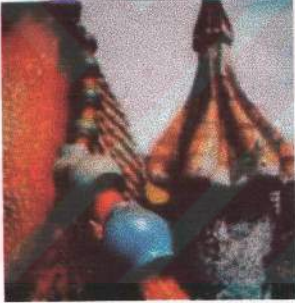
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	"CHIAT DAY" ŞİRKETİ YÖNETİM MERKEZİ, Venice, 1989, (Steele, 1997) s:404. Frank GEHRY Yapının giriş bölümü, sanki bir "dürbün"ü aynen büyültüp oraya yerleştirmişsiniz gibi durmaktadır.
	ULUSAL GYMNASIUM, (Steele, 1997) s:432. Kenzo TANGE Yapı kabuğu "deniz kabukları" formunda görülmektedir.
	BİBLİYOTİK ULUSAL YARIŞMA GİRİŞİ (Steele, 1997) s:96. FUTURE SYSTEMS Tasarım maketi tümüyle "deniz kabukları"nı anımsatan ütopyik bir yapı görünümündedir.

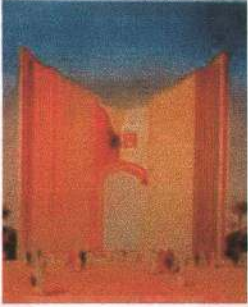
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	CASA MILA (LA PEDRERA) (Ener, 1997) s:87. Antonio GAUDI Gaudi, çatıdaki bacaları İspanya'daki karnavallarda takılan "maskeleri" hatırlatmak amacıyla bu şekilde tasarlamıştır.
	FUKUI ili DİNOZOR MÜZESİ (Sharp, 1999) s:49. Kisho KUOKAWA Bu müze tasarımı, "dinozor yumurtası" şeklinde tasarlanmıştır.
	"DE VLINDER" KREŞİ (Tasarım, 19) s:84. Jeanne DEKKERS Jeanne Dekers'in gündüz kreşle ilgili eskizleri "kaleydoskop" kullanılarak üretilmiş gibi. Sonuçta, aynen bir kaleydoskop(*) gibi işlev gören bir bina ortaya çıkmıştır. (*)Kaleydoskop: Basit renkli nesneleri, ışığın çeşitli yönlerde yansımalarıyla devamlı değişen dokularda gösteren optik bir alet.

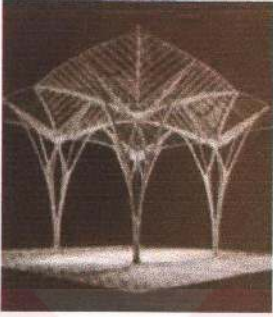
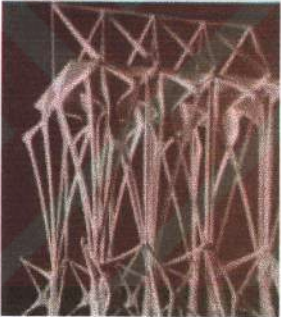
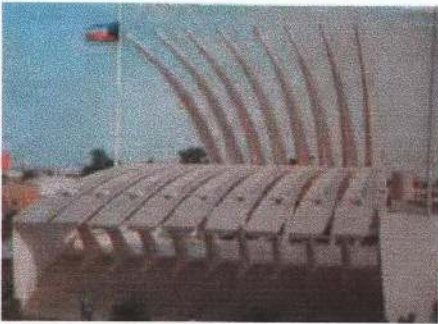
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	CASA BATLLO – Cephe (Zerbest, 1985) s:165. Antonio GAUDI Cephedeki süslemelerde “dinozor” pullarından esinlenilmiştir.
	CASA BATLLO – Çatı (Zerbest, 1985) s:174. Antonio GAUDI Çatı, “omurgaları” andırmaktadır.
	CASA BATLLO - İç mekan (Zerbest, 1985) s:168. Antonio GAUDI İç mekanda tavan, “salyangoz kabuğu”na benzemektedir.

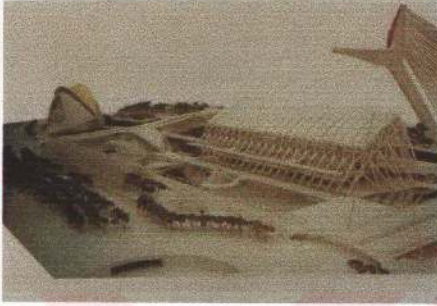
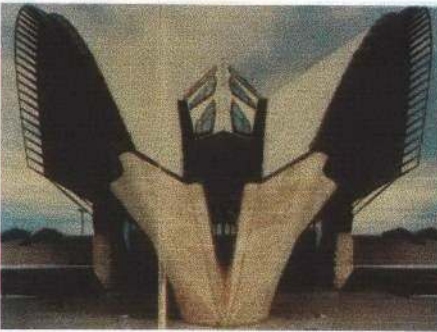
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	KRAL SUUD ÜNİVERSİTESİ GİRİŞ KAPISI (Tümer, 1996) s:113. Basil AL-BAYATİ Açılmış bir “kitap” biçimindeki bu giriş kapısı, inancı ve bilgiyi simgelemektedir.
	KİTAP CAMİSİ (Tümer, 1996) s:115. Basil AL-BAYATİ Cami biçimi, tıpkı “açılmış bir kitap” gibi.
	ANİT (Tümer, 1996) s:117. Basil AL-BAYATİ Anıt, ‘kitap’ imgesi içermektedir.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	BAUSCHAENZLI RESTAURANT Zürih, İsviçre, 1989, (Sharp, 1994) s:77. Santiago CALATRAVA Strüktür maketi, kaburgadan esinlenilerek yapılmıştır.
	ST JOHN The DIVINE KATEDRALİ New York, 1991, (Sharp, 1994) s:77. Santiago CALATRAVA Strüktür maketi, "kaburgalar" şeklindedir.
	EXPO 92 KUVEYT PAVYONU Sevilla, İspanya, 1992, (Sharp, 1994) s:78. Santiago CALATRAVA Yapıda yine "kaburga strüktür" hakimdir.

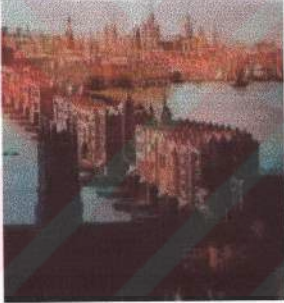
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	SANAT ve BİLİM SİTESİ (Hasol, 2000) s:50-61. Santiago CALATRAVA Maket fotoğrafından da anlaşıldığı gibi, Calatrava bu yapıda da "kaburga strüktürleri" kullanmıştır.
	KÖPRÜ (Hasol, 2000) s:50-61. Santiago CALATRAVA Alameda Metro İstasyonu üzerinde yaya ve trafik için yapılmış bu köprü de, Calatrava'nın diğer yapıları ile aynı tarzdadır.
	LYON SATOLOS DEMİRYOLU İSTASYONU, Lyon, Fransa, 1989-94, (Jodidio, 1997) s:61. Santiago CALATRAVA Yapının çatı strüktürü "kanatlarını açmış bir kuş"u andırmaktadır.

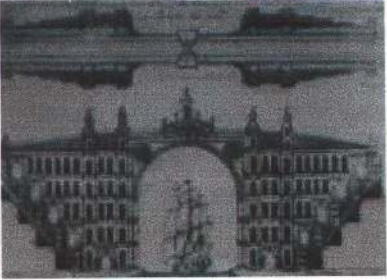
Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	HALTESTELLE STEINTOR Milano, İtalya, (Bilim ve Teknik, 364) s:83. Alessandro MENDINI Mendini, bu durağını "kale"ye benzeterek tasarlamıştır.
	HALTESTELLE KONIGSWORTHER PLATZ, Milano, İtalya, (Bilim ve Teknik, 364) s:85. Ettore SOTTASS Bu durak, "arı kovanı peteği" ne benzer biçimde tasarlanmıştır.
	HALTESTELLE BRAUNSCHWEIGER PLATZ Santa Monica, ABD, (Bilim ve Teknik, 364) s:84. Frank O. GEHRY ve Ortakları Frank'in Dino'su olarak adlandırılan durağın çatısı "kertenkele"ye ya da da "armadilla"ya benziyor. Çatısı, Çatıdan çok gökyüzünü yakalayan bir ağı andırıyor.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	RIALTO KÖPRÜSÜ Önerisi (Eyüce, 1998) s:101. PALLADIO Palladio'nun bu köprü önerisi, "Yunan Tapınakları" na analogi yapmaktadır.
	ESKİ LONDRA KÖPRÜSÜ, 1176 (Eyüce, 1998) s:102. Üzerinde evler ya da işyerleri ile birlikte iskana uygun olarak yapılan köprülerdendir. Görünümü ile bir "kent parçası" izlenimi vermektedir.
	PONTE VECCHIO, 1799, (Zoto, 1997) s:75. Sir John SOANE "Zafer Köprüsü" adlı bu köprü'nün, zemin katında kuyumcular çarşısı bulunmaktadır. Ancak silüette konutlarla dolu bir "sokak cephesi" görünümündedir.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	KÖPRÜ, 1793 (Zoto, 1997) s:76. William BRIDGES Bristol yakınlarında Avon ırmağı üzerinde yer almak üzere tasarlanan bu köprü, köprüden çok "konut" görünümündedir.
	PONTE VECCHIO KÖPRÜSÜ, Floransa, (Zoto, 1997) s:74. David LIGARE'nin Fırçasından Köprü, konut dizileri gibi görülmektedir.
	ÇARŞI-KÖPRÜ, 17. Yüzyıl, Paris, (Zoto, 1997) s:74. RAGENET (Ressam) Adından anlaşıldığı gibi çarşı, köprü biçiminde tasarlanmıştır. Bu yapıya Köprü-Çarşı da denilebilir.

Tablo 1'in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	VAUXHAL KÖPRÜSÜ TASARIMI, 1963, (Zoto, 1997) s:76. Jellicoe & Coleridge Jellicoe ve Coleridge'nin Londra'da Vauxhal Köprüsü tasarımının maketi, başka amaçlarla kullanılan "bir kaç katlı bir yapı" görünümündedir.
	THE GARDEN BRIDGE (BAHÇE KÖPRÜ) (Zoto, 1997) s:78. Antoine GRUMBACH Yeni Londra Köprüsü için tasarlanan bu yapı, gerçekten "sera bahçe" görünümündedir.
	KÖPRÜ (Zoto, 1997) s:80. Krier KOHL Projesi (Almanya) Köprü ayakları, değişik işlevleri barındıran birer "yapı" görünümündedir.
	KÖPRÜ (Zoto, 1997) s:80. Future Systems (İngiltere): Halkın Köprüsü Bu köprü de yukarıdakiler gibi hem ütöpiktir, hem de değişik işlevleri barındırmaktadır

2.2.2. Biyolojik Analogiler

Bu analogilere “Organik Analogiler” de denilebilir. “Organik” görüşün tarihçesi çok eskilere dayanır. Linneaus'un, *Species Plantarum* (1753) adlı yapıtında sebzeleri dişi üretim organlarına dayalı olarak sınıflaması belki de insanlık tarihindeki ilk organik sınıflamadır (Collins, 1965).

“Buffon Okulu”nun kurucusu olarak anılan Buffon, *Histoire Naturelle*’inde (1749) tarihte ilk kez “evrim” görüşünü ileri sürerken aslında özgün bitki tiplerinin sayılı olduğunu ve diğer bitkilerin onların dejenerasyonundan türediğini savunmuştur. İlk kez “biyoloji” sözcüğünü kullanan Lamarck evrimde çevrenin önem ve etkisini vurgulamıştır. Buffon ve Lamarck evrimin çevreye dayalı olduğunu savunurlar.

Organik sözcüğünü ise ilk kez Xavier Bichat, *Physiological Researches on Life and Death* (1800) konulu araştırmasında hayvan iskeletlerinin simetrisinden söz ederken kullanmıştır.

Ünlü bir şair olduğu kadar aynı zamanda ünlü bir bilim adamı olan Goethe’ye göre “morfoloji” biçimin konusudur. Yaşamın dinamik ve sürekli bir olay olduğu tartışmasını başlatır. Yaşam/Büyüme, Esneklik/Değişim kavramlarıyla ilişkilidir.

Diğer taraftan Jacob Schleiden (1850) ve 50 yıl sonra Herbert Spencer (1898), biyolojik çalışmaları ile Frank Lloyd Wright’ı etkileyen düşünürler olmuşlardır.

1850’lerde fiziksel antropoloji, morfoloji ve karşılaştırmalı anatomi geliştirmekte olan bilim dallarıdır. “Biçim mi işlevi izler” ya da “işlev mi biçimi izler” tartışması o sıralar bile gündemdedir ve bu tartışma 50 yıl kadar daha devam etmiştir” (Collins, 1965).

Botanikteki ve biyolojideki tartışmaları: “İçteki programa göre mi, yoksa dıştaki ortama göre mi şekil alıyoruz? (İç ona göre şekil alıyor, değişiyor, geliyor şeklindedir). Bu tartışmaya modern mimari tartışmalarında da rastlanmaktadır.

Bir grup tartışmacı işlevin her değişiminin organın değişimine sebep olduğunu iddia ederler. Onlara göre ilk insanlar toplamacılıktan tarıma geçerken, vücut, el ve iskelet yapılarında değişime uğramışlardır. Bu tartışmanın sanata uyarlaması ise; Biçimin nasıl oluşturulacağı, biçime nasıl işlev kazandırılacağından daha önem kazanmasıdır. Biçimi oluşturan dizimsel kavramlar daha önemli yer tutmaya başlamıştır.

Organik kavramının sanata ve mimariye uygulanması amatör bir biyolog olan Samuel Taylor Coleridge'i beklemiştir. Ona göre Organik Biçim; doğal olan, sonradan dış kalıp ve baskılarla verilmeyen, geliştikçe şekillenen, gelişme süreci tamamlandığında kusursuzlaşan biçimdi. Herbert Spencer'lardan Raymond Unwin ve F.L. Wright'lara kadar çok insanı etkileyen, sanat-mimari ürünlerinin oluşumlarını açıklamaya yarayan biyolojik analogiler bir yandan "Biçim mi işlevi izler, işlev mi biçimi izler?" gibi 20. Yüzyıl kuramsal tartışmalarını gündeme getirirken diğer yandan da doğal ve sosyal değişimlerin kent ve mimarideki değişimlerle iç içe olduğu inancını pekiştirmiştir (Gür, 1996a).

Wright'ın "In the Cause of Architecture (1914)" adlı makalesinde organik mimarlık ile anlatmak istediği: Varoluş koşulları ile ahenk içinde, içten dışa doğru gelişen bir mimaridir.

Organik mimarlık, "bir yapının gerçeğinin, iç mekanında olduğunu savunan mimarlık akımıdır. Organik mimarlıkta yapı, bir heykel gibi dıştan değil de iç mekanı ile önem kazanır. Yapı, çeşitli özellikleri olan ayrı ayrı hacimler kompozisyonu olmak yerine, içinde yaşayacak insanların eylemlerinin ön plana geçmesini anlatacak biçimde yaratılır. Organik mimarinin ana düşüncesini M.Ö. 6. Y.Y.'da yaşamış olan Çin filozofu Lao-Çe ortaya koymuştur. Sullivan'a göre organik mimarlık 'bir binanın, onu kullananların gereksinme ve isteklerine yanıt verebilecek tarzda biçimlendirilmesi' dir. Organik mimarlığı simgeleştiren, F.L.Wright'tır. Kendisi 'naturalist' olarak ta tanımlanabilir. Gropius ve Rohe'nin soyut mimarilerine karşılık Wright'ın sanatı, yapıların doğa ile bütünleşmesini sağlamak ve çelik, beton gibi mamul gereçler yerine doğadan sağlanan taş ve ahşabı kullanmaktan ibarettir. F.L.Wright, organik mimarlığın yaratma ilkelerini 1908 yılında şöyle saptamıştır (Hasol, 1988):

- Sadelik
- Üslup kavramının reddi
- Yapının tasarımının doğadaki gibi organik olması; doğadaki biçimlerin güzelliklerinin gizine varılması
- Doğal biçimler ile uygun renklerin kullanılması ve bunların çevreyle uyumunun sağlanması
- Gereçlerin karakterinin olduğu gibi gösterilmesi
- Her modanın dışında, yapının kendisine özgü bir karakterinin olması.

Turani, Wright'ın organik mimarlıktaki amaçlarını 'dogal çevreye uyum' ve 'doğal malzemeye saygı' olmak üzere iki ana başlık altında toplamıştır (Turani, 1992).

Bruno Zevi, 1950 yılında yayımlanan "Bir Organik Mimariye Doğru (Towards An Organic Architecture)", adlı kitabında, mimarlığı başlıca Organik ve İnorganik mimarlık olmak üzere iki kategori halinde sınıflandırır (Kortan, 1992).

Organik Mimarlık

- Biçimsel saflık
- Sezgisel duyumların ürünü
- Sezgisel imgelemenin eseri
- Doğa ile yakından ilişki
- Özel çözümler arayan
- Form çeşitliliğine yönelmek
- Gerçekçilik (Realizm)
- Doğalcılık
- Düzgün olmayan (İrregular) formlar (Ortaçağ)
- Yapı; bir bitki veya diğer bir yaşayan organizma gibi, kendi bireysel varlığının ve özel düzeninin yasalarına uygun olarak gelişen ve kendi fonksiyonları ve çevresiyle uyum halinde olan bir varlık gibi
- Dinamik formlar
- Geometriden bağımsız formlara dayalı
- Makul güzelliğin, sağ duyunun ürünü (Yerel Mimarlık) dır (Kortan, 1992).

Bruno Zevi, söz konusu çalışmasında A.B.D.'de gelişen, Louis Sullivan'ın öncülüğünü yaptığı ve F.L.Wright tarafından geliştirilen 'Organik Mimarlığın' açıklamasını yapmayı amaçlamıştı. Giedion da, mimarlıkta, Zevi'nin sınıflaması gibi bir tutuma yönelir.

"Tarih boyunca iki farklı akım görülür. Birincisi Rasyonel ve geometrik, ikincisi ise İrrasyonel ve organik. Çevrenin oluşması bu iki farklı yolla gerçekleşmiştir. Erken veya geç, bütün kültürlerde bu zıt yaklaşımlar görülmüştür. Günümüzde de çağdaş resim ve çağdaş mimarlıkta, organik ve geometrik tutumların farklılığı görülür; kimse birinin diğerine olan üstünlüğünü iddia edemez: Sanatçı, kendini mutlu eden bakış açısına ve izleyeceği yola göre seçme hakkına sahiptir" (Kortan, 1992).

Herbert Read de, bütün sanat tarihi boyunca söz konusu iki karşıt tip sanatın beraberce yaşadıklarını belirttikten sonra şöyle der: "Mısır sanatında organik ve geometrik sanat yan yana yaşar; geometrik sanat rahiplerin, organik sanat halkın sanatıydı" (Kortan, 1992).

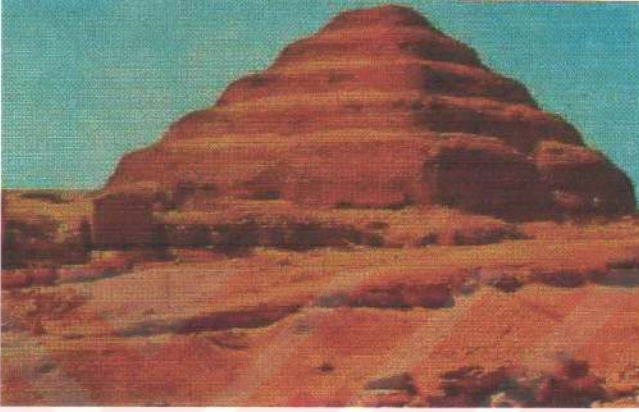
Zevi'nin sınıflandırmasındaki maddeler incelendiğinde de, organik mimarlığın halkın yerel mimarlığının doğallığına, içtenliğine, gerçekliğine, sadeliğine vb. dayandığı görülebilir.

Organik Mimarlık örneklerini uzaklarda aramaya gerek yoktur. Akçaabat ve Safranbolu gibi pek çok eski yerleşmeler, organik mimarlık öğelerinin, sağ duyunun, makul güzelliğin, doğalcılığın, doğa ile yakından ilişki... gibi öğelerin görüldüğü yerel mimarlık örnekleri olarak verilebilir.

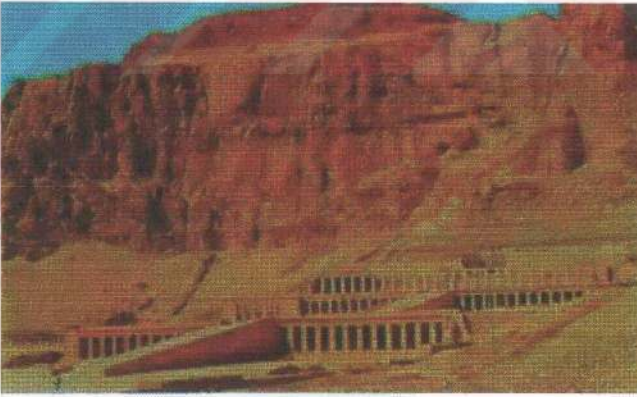
Yerel Mimari örneklerinde görülen organikliğe tarihin her döneminde rastlamak mümkündür. En eski uygarlıklar incelendiğinde, şehir planları, tapınaklar, konut ve sosyal yapılarında organiklik hemen göze çarpmaktadır.

Eski Mısır Sanatı'nda, basamaklı piramit türünün ilk örneği olan ve Sakkara'da bulunan Zoser piramiti (İ.Ö.2650), kullanılan malzeme ve doğa ile uyum açısından

organiktir (Şekil 19). Deyr-ül Bahri (Lüksor)'da Haçepsut'a ait tapınak-mezarlık, çevredeki doğa ile bir bütünlük sağlamıştır (Şekil 20).

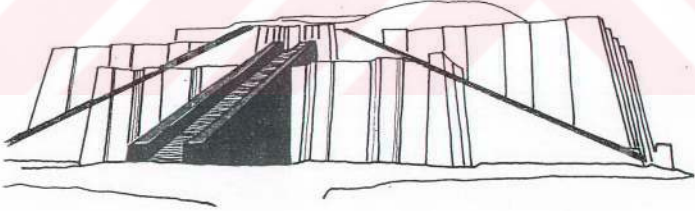


Şekil 19. Zoser piramiti (Mısır Sanatını Tanıyalım, 1986).



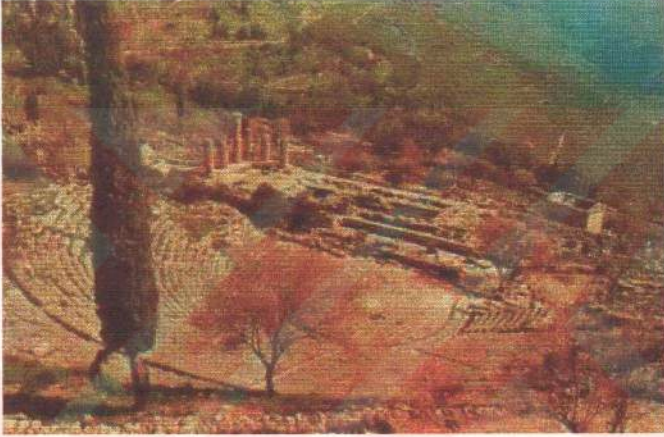
Şekil 20. Deyr'ül Bahri (Lüksor)'da Haçepsut'a ait tapınak-mezarlık (Mısır Sanatını Tanıyalım, 1986).

Mezopotamya sanatının kutsal mimarisinin tipik örneği olan Ziggurat (İ.Ö. 2124-2107), yukarı çıkıldıkça küçülen bir kesik piramit formuyla, Mısır sanatındaki ilk piramitlere analogi yapmaktadır (Şekil 21).



Şekil 21. Ziggurat (Mezopotamya Sanatını Tanıyalım, 1985).

Eski Yunan Mimarisi, tüm uygarlıkların mimarisinde en ilginç organik yapılar arasında sayılan tiyatro gibi bir buluşa sahiptir. Delphoi'daki bu küçük oyun alanı Yunan tiyatrosunun kusursuz bir örneğidir (Şekil 22). Sütunlarla çevrili bir sahne, yarım daire şeklindeki orkestra bölümü ve yamaca oyulmuş basamaklı oturma sıraları çevre ile uyum sağlamakta; bu özelliği ile organik sayılabilmektedir. Bu örnekteki gibi, bütün tiyatrolar, bulundukları arazinin en uygun yerinde onunla bütünlük içinde konumlanmışlardır.



Şekil 22. Delphoi'da Yunan tiyatrosu (Yunan Sanatını Tanıyalım, 1982).

Mısır Sanatında, Mezopotamya Sanatında, Yunan Sanatında belki de farkında olmadan başlayan organik mimarlığın temelleri, çağlar sonra 1900'lü yıllarda bilinçli olarak atılmaya başlanmıştır.

Organik mimarlığı ile tanınan F.L. Wright bu mimarlığı şöyle tanımlamaktadır: "Organik mimarlık deyimiyle, kendi oluşum koşulları ile harmoni içinde 'iç' ten 'dış' a doğru gelişen bir mimarlık kastediyorum ki, bu 'dış' tan uygulanandan farklıdır" (Hasol, 1988).

Yukarıdaki teorinin hemen hemen aynısını Le Corbusier, Türk mimarlığından türetmiş ve şunları yazmıştır: “Bir bina sabun köpüğünden oluşan balon gibidir. Eğer nefes tam üflenmiş ve iyi dağıtılmışsa bu balon mükemmel ve harmoniktir. Bir plan içten dışarıya doğru oluşur; dış bir iç’in sonucudur” (Kortan, 1992).

Organik mekan, hareket, yönlendirme, perspektif oyunları, canlı ve akılcı buluşlar yönünden zengindir, fakat kendine özgü olarak insanın gözüne çarpmaya değil, aksine yaşam eylemini anlatmaya çalışır. Burada sadece bir zevk konusu değil fakat yaşayan varlıkların organik yaşamını gösterici ve güzel mekanları yaratma isteğidir (Zevi, 1981).

Bütün organik varlıklar, yaşadıkları çevrenin canlı ve cansız özelliklerine uyum yaparak evrimlerini tamamladıkları teorisinden hareketle bina ile doğal çevresi arasındaki köklü bir ilişkinin olması gerektiği öne sürülmektedir. Benzer biçimde, fonksiyonel uyumun üstünde durularak, insan vücudunda olduğu gibi, bütün parçaların tek tek, üstlendikleri işlevi en iyi bir şekilde başarmak üzere biçimlendikleri ve bütünü oluşturmak üzere bir araya geldikleri örnek verilmekte ve binanın bütün parçalarının organik bir bütünde birleşmesi önerilmektedir (Uraz, 1993).

Modern hareketin oluşum ve gelişim sürecinde önemli bir rol oynayan ‘organik mimarlık’ ve onun ‘organik analojisi’, biçimlendirme şekilleri ve stillerin ölümsüzlüğü bağlamında ele alındığında, gündemdeki yerini hep koruyacaktır. Zaten Wright’ta mimarlık idealini: “Rastgele koşulların etkisinde kalmayan, insanoğlunun sürekli gereksinmelerine dayanan ve bundan dolayı zamana kafa tutan bir mimari” diye tanımlar (Benevolo, 1981).

Modern hareket her ne kadar kendinden önceki dönemleri örnek almayı reddetse de ana düşünme biçimi usçuluk ve ideal kavramı ile daha üst düzeyde de olsa öykünme (mimesis) temelli yaratmayı kuramsal ve biçimsel içeriğinde taşımaktadır. Doğa ve evren öykünmesi saf biçimlerin soyutlanması (stilizasyon) ile yapılır ve bu özellikler akımnın klasik mimari anlayışına yaklaşan eğilimini gösterir (Şentürer, 1995).

Stiller kalıcıdır, kendi dönemlerini yansıtır, tek defaya mahsus ve özgündürler. Öte yandan stiller birtakım kavramlarla özdeşleştirilir. Örneğin; “Modernizm” kısaca

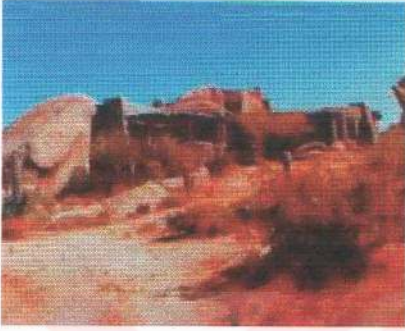
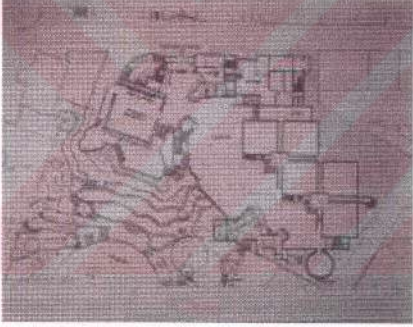
endüstrileşme, rasyonelleşme, standartlaşma, yeni bir ruh v.b. kavramlarla; “Postmodernizm” populizm, tarihsellik, iletişim, dil, anlam v.b. kavramlarla; “Dekonstrüktivizm” ise uyumsuzluk, çelişki, dinamizm, değişkenlik, hareket, yönsüzlük v.b. kavramlarla açıklanmaya ve tanımlanmaya çalışılır (Uluoğlu, 1989).

Bu stillerdeki kavramlar yoruma açıktırlar. Tekrar tekrar incelendikçe farklı sonuçlara ulaşılabilir. Bu açıdan bakıldığında “dekonstrüktivizm”, “postmodernizm” ve diğer “izm” lerle ‘organik mimarlık’ kavramsal olarak sürmektedir denilebilir. Ancak organik mimarlık kavramlarını son yılların bu izm’lerinde aramaktansa, bu izm’ler içine dahil edilen veya edilmeyen bireysel üsluplarda aramakta fayda vardır. Çünkü günümüz tasarımcıları daha çok bireysel tasarımları ile ön plana çıkmaktadırlar. Zaten bu tasarımlara bakıldığında; organik mimarlık kavramlarının hala gündemde oldukları görülmektedir.

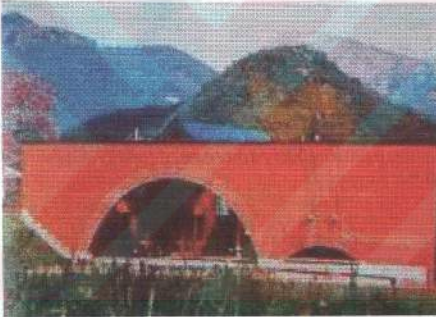
“Wright’ın organik mimarlığının bir ölçüde geçerliliğini koruduğu söylenebilir. Doğaya ve insan doğasına en uygun yapılaşmayı öngören organik mimarlık, Şenyapılı’ya göre yüzyılın mimarlık akımları içinde hala mihrabı yerinde olan bir ideolojidir”. Wright’ın organik mimarlık anlayışıyla yaptığı konutlar (Örneğin, Taliesin West ve Taliesin East) doğayla bütünleşmiş, doğada yürüyüşün ritmine dayalı olarak gerçekleştirilmişler ve çağdaş mimarlığı da oldukça etkilemişlerdir (Şenyapılı, 1999).

‘Doğa ile yakından ilişki’, ‘Doğal çevreye uyum’, ‘Yöresel malzemeye saygı’, topoğrafya ve çevresel koşulların önemli olduğu Organik Mimarlıkta üzerinde durulan önemli kavramlardır. Bu kavramlar ve organik analogi, günümüz mimarlarının tasarımları üzerinde tablolar halinde incelenmeye çalışılmıştır (Tablo 2).

Tablo 2. Organik analogi örnekleri 1

TASARIM	ANALOGİSİ
	EMPIE EVİ, Arizona, (Empie, S. ve B., Villa Dekorasyon, 5) s:36. Charles F. JOHNSON Kayaların içinde gerçekleştirilen bu ev, doğa ile tam anlamıyla bütünleşip onunla yaşarken, çok kuvvetli bir toprak ruhu olan "çöl-kaya dayanağı" ile aynı zamanda kızılдерili yaşam kültüründen kesitler sunmaktadır.
	MÖNCHENGLADBACH BELEDİYE MÜZESİ (Mimarlık Dekorasyon 41) s:83. Hans HOLLEIN Peyzaj düzenlemesinde doğa ile uyum sağladığı gibi, cephedeki organiklik ile de peyzajın organikliğine uyum sağlamıştır.
	J. PAUL GETTY MERKEZİ (Jencks, 1988) s:248. Richard MEIER Bu tasarım da organik mimarlığın "çevreye uyum" ilkesine uymaktadır.

Tablo 2'nin devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	BREGANZONA EVİ (Gürpınar, 1991) s:56. Mario BOTTA Botta' nın bu evi, organik mimarlığın "doğal malzemeye saygı" ilkesine uymaktadır.
	MANO'da BİR EV (Gürpınar, 1991) s:61. Mario BOTTA Bu ev, göle doğru hafif eğimli bir düzlük üzerinde çevre ile bütünleşmekte, ağaçların arasındaki açık alan, bina ile bahçe arasında bir ilişki sağlamaktadır. Aynı zamanda kullanılan malzeme ile de yöresel malzemeye saygı korunmaktadır.
	GIOVANNITTI EVİ (Sağdıç, Mimarlık Dekorasyon, 41) s:61. Richard MEIER Meier bu evinde, bol açıklıklı yüzeyleri kullanarak çevre ile bütünleşmeyi sağlamıştır. Yapı arazide yüzyıllardır mevcut bulunan ve dokunulmadan bırakılmış olan ağaçlar ile dengelenmekte ve çevrelenmektedir.

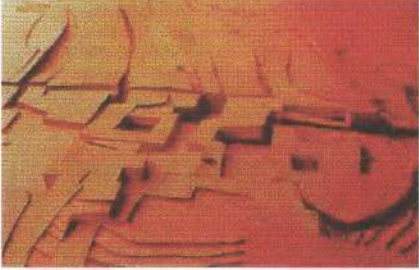
Tablo 2'nin devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	BART PRINCE'ın EVİ, Albuquerque, (Raether, 1987) s:28-35. Bart PRINCE Prince'ın bu kendi evi, malzemesi, formu ile doğaya uyum sağlamıştır. Kent merkezindeki bu evin çevresi , sanki doğa ile başbaşa kalınan ıssız bir yer imajı vermektedir. Vikingerin gemisine de analogi yapan bu ev (iç mekân anlayışı olarak da bu özellik görülür) aynı zamanda “doğrudan biçimsel analogi” grubuna da girer.
	MEAD/PENHAL EVİ, Albuquerque, New Mexico, 1992-93, (Jodidio, 1997) s:203. Bart PRINCE Prince'ın bu yapısı için de, diğeri gibi doğal malzeme kullanımı formu ile “organik mimarlığa” analogi yapmaktadır denilebilir
	THE MONUMENT JOSHUA TREE, California, 1987-90, (Jodidio, 1997) s:167. SCHWEITZER BIM Bu yapı da “doğa ile bütünleşme”, “doğaya saygı” ilkelerine uymaktadır. Çevrede bulunan kayalara hiç müdahale edilmemiştir. Formunun geometrik oluşu çevrede hiç aykırı durmamaktadır.

Tablo 2'nin devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	POTTERY HOUSE (Çömlekçi Evi), New Mexico 1941-1986, (Raether, 1986) s:29. Frank Lloyd WRIGHT Doğa ile bütünleşen başka bir yapı örneği. Doğa iç avluya alınıp sarılmış, iç-dış birlikteliği sağlanmıştır.
	SOLAR VILLAGE, ParcBIT, Majorca, 1994, (Herzog, T.) s:176. Richard ROGERS Partnership Yapının konum planı tıpkı "bir ağacın yaprakları" gibi algılanmaktadır. Peyzaj düzenlemesiyle de araziye öyle bir uymuştur ki; binalar arazi parçası gibi görülmektedir.
	BUDDHIST RETREAT MERKEZİ, Holy Island, Scotland 1994, (Herzog, T.) s:159. Andrew WRIGHT ve Danışmanları Yapı, arazide toprak altına gömülerek tasarlanmış (kesitte bunu görmek daha mümkün) ve arazi eğimleri ile uyum içindedir. Yapının kendisi adeta arazi eğim çizgileri gibi durmaktadır. Dolayısıyla doğaya fazla müdahale olmadığı gibi, "doğaya saygı" sağlanmıştır.

Tablo 2'nin devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	SANTIAGO de COMPOSTELA PROJESİ (Pamir, 2000) s:27. Peter EISENMAN Rastgele yüzey katlamalarının doğanın yüzey katlamalarına benzetilmeye çalışıldığı bir örnek tasarımı. Yapı, doğal çevre ile etkileşimlidir.
	BLUE BOX EVİ (Jencks, 1988) s:192. Mayumi MIYAWAKI Bu yapı da "doğa ile bütünleşme", "doğaya saygı" ilkelerine uymaktadır. Yapının bir ağacı sararak konumlanması bunun bir kanıtıdır.
	BIANCHI EVİ, 1971-73, (Gössel, 1991) s:313. Mario BOTTA Doğa ile uyumun, doğaya saygının korunduğu bir başka yapı örneği.

Wright'ın organik mimarlığının önemli kavramlarından biri olan “Sadelik”, bir bakıma dekonstrüktivistlerde de görülmektedir. Dekonstrüktivist tasarımlarda da dekoratif öğeler yok olmuş, konstrüksiyonun kendisi bu görevi yüklenmiştir. Organik mimarlığın bu ilkesi günümüz mimarlarının tasarımlarında da mevcuttur. Bu tasarım örnekleri tablo halinde aşağıda sunulmuştur (Tablo 3).

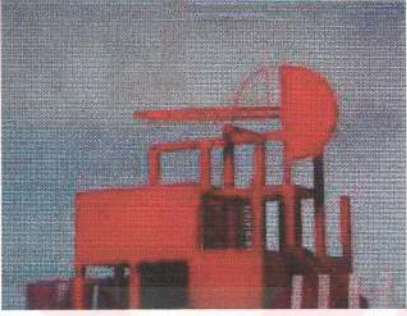
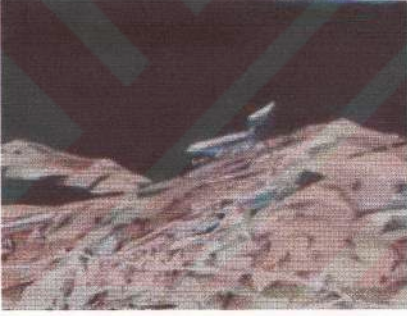
Wright'ın mimarisinde önemli bir yeri olan “insan kültürü” ve “inanç sistemleri” de günümüz mimarlarının üzerinde durdukları kavramlar arasındadır.

Bu bağlamda Tadao Ando, Japon yaşam kültürünü ve inanç sistemini mimariye yansıtması açısından önemli isimlerdendir (Tablo 4).

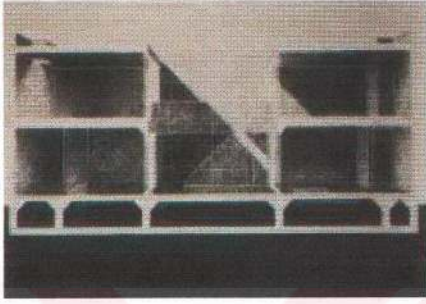
Bireysel üslubu savunan Wright, yapının, içinde yaşayanların bireysel zevk ve gereksinmelerine karşılık verecek ve yaşam biçimini çevreye yansıtabilecek nitelikte olması gerektiğini savunmaktadır.

Bu bağlamda, Venturi ve Rauch'ın 1971'de Brant ailesi için yaptıkları ev bu görüşü yansıtan bir uygulama olarak görülebilir (Tablo 5).

Tablo 3. Organik analogi örnekleri 2

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	FOLIE P7 (Jencks, 1993) s:39. Bernard TSHUMI Bu yapı organik mimarlığın “Sadelik” ilkesine uymaktadır.
	ZİRVE (Jencks, 1988) s:257. Zaha HADID Dağın eğimine uygun olarak yükselişi, hem çevre ile bütünleşmekte hem de ‘sade ve yalın biçimleri’ ile organik mimarlığın “Sadelik” ilkesine uymaktadır.
	DOUGLAS EVİ (Jencks, 1988) s:76. Richard MEIER Bu yapı, organik mimarlığın hem “sadelik” hem de “doğal çevreye uyum” ilkelerine uymaktadır. Bunu cephedeki saf beyaz ve oldukça şeffaf yüzeyleri yeşil çevre içinde eritmesi ile sağlamıştır.

Tablo 4. Organik analogi örnekleri 3

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	AZUMA EVİ, Sumiyashi, (Sağdıç, B., Mimarlık Dekorasyon, 50) s:59. Tadao ANDO Bu yapı, Japon kültürünün bir parçası olan “doğa ile yaşama” ve “doğaya açılma” açısından özgün bir örnektir.

Tablo 5. Organik analogi örnekleri 4.

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	BRANT EVİ, Greenwich, 1971, (Jencks, 1988) s:114. VENTURI ve RAUCH Bu ev “Art-Deco” tarzında tasarlanmıştır. Nedeni ise Brant ailesinin Art-Deco koleksiyonuna sahip olmasıdır. Yapı kullanıcı kimliğini yansıtmaya açısından Wright’ın fikirlerine analogi yapmaktadır.

Verilen örneklerden sonra, genel bir değerlendirme yapılırsa; organik mimarlığın bütün olarak devam etmediği ancak, kavramlarından bir veya birkaçının günümüz mimarlarının tasarımlarında hala gündemde olduğu gözlenmektedir. Sonuç olarak, sayıları çoğaltılabilecek olan bu yapıların ‘kavramlar’ bağlamında organik mimarlığa analogi yaptıkları söylenebilir.

Organik Mimarlığa Kavramlar bağlamında Analoji yapan bu örneklerden başka, gerek formu, gerekse işleyişindeki benzerliklerinden dolayı metabolist olan biyolojik analoji örneklerine de rastlamak mümkündür. Bu örneklerden bazıları Tablo 6'da incelenmeye çalışılmıştır.

Tablo 6. Biyolojik analoji örnekleri

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	"HELİX KENTİ" PROJESİ, 1961, (Sharp, 1999) s:40. Kisho KUROKAWA Tokyo için hazırlanan bu projede, DNA yapısından esinlenilmiştir. Yapıda metabolist yaklaşım sözkonusudur.
	NAKAGİN KAPSÜL KULESİ Tokyo, 1970, (Sharp, 1999) s:44. Kisho KUROKAWA Bu yapıda da DNA sarmalından esinlenilmiştir.

Tablo 6'nın devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	OSAKA DÜNYA FUARI, Expo 70 Takara Pavyonu Detayı, (Sharp, 1999) s:42. Kisho KUROKAWA Bu yapı detayı, malzeme olarak makineleri çağrıştırdığı gibi, biçimsel örüntü olarak, metabolizmik hücreleri andırmaktadır.
	TENNESSE AQUATORIUM (Suda Yaşayan Hayvanlar Müzesi), Chattanooga Projesi, 1993, (Steele, 1997) s:294. SITE Ekolojik yaklaşımla tasarlanan yapı doğayla tamamen bütünleşmektedir.

2.2.3. Mekanik Analogiler

Mekanik analogi, hareket eden aletler, motorlar, araç-gereçler... gibi mekanik gereçler ile mimari yapılar arasında yapılan benzetmelerdir. Bu analogiye antikitede de rastlamak mümkündür.

Edward de Zurko'nun "Origins of Functionalist Theory" adlı yapıtında fonksiyonalizmden bahsedilmektedir. Mekanik yararın, basit görünüşü ile güzellik ilişkisi kuran fikri antikite'ye kadar geri gitmektedir. Fonksiyonel analogiler olarak makineleri kullanma fikri, mimarlığa uygulanmadan önce fiziksel, politik ve ekonomik konularda kendini göstermişlerdir.

18. yy'lara gelindiğinde ise literatürde ilk kez "mekanik" ile "organik" olanın farkının vurgulandığı görülür. Yine bu ve bu dönemi izleyen yıllar içinde ise pek çok kuramcının kitabında "mekanik analogi"ye yer verildiği görülür. Örneğin; Horatio Greenough'un öğrencilerine gemileri etüd etmelerini söylemesi; öte yandan Violette le Duc'un gemi ve lokomotif analogisi yapması gibi. Violette le Duc, Gotik hayranı bir mimardır. Gotik kiliseler ise insan davranışına dayalı ve ritmik oluşları nedeni ile mekaniktirler. Dolayısıyla Gotik'te mekanik bir analogi vardır (Collins, 1965).

Literatürdeki ilk benzetme Hogarth'ın "Analysis of Beauty (1753)" de saat ve insan vücudu analogisi yapmasıdır. İnsan vücut yapısının saat gibi bir işleyişinin olduğu söylenmiştir.

Mekanik analogilerin gelişiminde endüstri çağı büyük önem taşır. Endüstri çağı toplum çağıdır. Sanat bu çağda toplumun dünyasını ve yaşam üslubunu oluşturmak görevini üstlenmiştir.

'Eve giren Sokak', 'Uzaklaşan Lokomotifler', 'Araba Sarsıntısı', Otomobil ve Gürültü', 'Güneşin Önünden Geçen Merkür'... ve benzeri adlarla yapıtlarında Endüstri Çağı'nın hız ve devrimini yansıtmaya çalışmışlardır. Konunun yerini renk ve biçim patlamaları almıştır. Hız çağrışımını uyandıran makine ve makine parçaları da bu dönemde

resim sanatına girmiştir. Fernand Leger çark, silindir, koni, prizma vb. geometri biçimlerinden oluşan resimlerini bu sıralarda yapmıştır (İpşiroğlu, 1991).

1850' lerde mimarlık kuramcıları arasında estetik konusunda tartışmalar hız kazanmıştır. Estetiğin işlevle açıklamasına karşı bir görüş vardır. Sanat sanat içindir görüşü mevcuttur. Sadece işe yarayan obje güzel değildir. Güzel ve zarif olma kendi içinde bir objedir.

Karşılaştırmalı tarih yazarı olan James Fergusson, kıtalar arası karşılaştırma yaptığı "History of Architecture" adlı kitabının III. cildinde Horatio' yu hem destekler hem de reddeder (1862). Gemi yapımı ile katedral yapımı arasındaki farkı şöyle belirtir: "Gemi yapımı ve katedral yapımı hiçbir zaman tam bir sanat olmadı, aksine mimarlık her zaman için bir sanat olayı olarak görülmüştür".

Fergusson' un etkileri en çok Walter Gropius' da görülmüştür. Mimarının, iyi bir takım çalışması olması gerektiğini savunur. Gropius ve Bauhaus okulu bundan çok etkilenmiştir.

19. yy sonlarına doğru "mekanik analoji" tartışmaları hızlanmıştır. Mimarlığın düşünsel/inançsal mekanında teknolojiye en geniş yeri ayırdığı dönem, hemen bütün sanatları da 'büyü' sü altında tutan makineyi mitleştirdiği, 20. Yüzyılın ilk on yıllarıdır. R. Banham'ın 'makine çağı' adını verdiği bu çağ, sonraki dönemlerde ortaya çıkan düşüncelerin de, kendilerini tanımlamak için en sık göndermede bulundukları, yeni bir 'mimarlık azizleri' çağıdır. Bu dönemde 'Makine Estetiği, Makinenin Mühendisi, Makinenin Ruhü, Makine Mantığı, Makine Ahlakı gibi temalar görülmektedir (Artun, 1982).

20. yy'ın ilk on yıllarına ait mimarlık metinlerindeki teknolojiyle ilintili tema örgüsünde, en belirgin olarak, bir estetik indirgemenin genelleştiği söylenebilir. Mimarlık makineyi karşısına bir estetik nesne olarak almıştır. Mimari mekanda bir 'mekanik estetik' kurmaya, makineden bir görsel dil türetmeye yönelirken onu fetişleştirmiştir (Artun, 1982).

20. yüzyılın ilk on yılı içinde gelişmiş, sanat ve mimarlık dünyasının çok ilerici, yenilikçi, özgün ve etkili bir hareketi olan “Fütürizm” mimarideki temsilcilerinden Antonio Sant Elia, geleceğin çevre düzeniyle ilgili olarak şöyle demiştir: “ Modern kentlerimizi muazzam bir tersane gibi yaratıp yeniden inşa etmeliyiz; her yeri hareketli ve dinamik! Modern binalar ise dev bir makine gibi olmalıdır” (Kortan, 1986). Sant’ Elia’nın bu radikal ve ilerici görüşleri 50 yıl sonra Pompidou Kültür Merkezi ile gerçekleşecekti.

20. yüzyılın başlarında teknik alandaki gelişmeler, yeni bulgular, tekniğin geleceği üzerine yürütülen düşünceler bir bekleme havası yaratmıştı. Yalnız resimde değil, yazın ve filmde de ileriye ilişkin görüşler, hayaller ortaya atılıyor, Mars’da ve öteki gezegenlerde yaşam olup olmadığı tartışılıyor, uzay gemisi ve yolculuklarından söz ediliyordu. Lissitzky, Tatlin, Stenberg, Exter, Moholy-Nagy gibi Konstrüktivistlerin yapıtları, uzay araçlarının tasarımlarını veren bir tür teknik resim niteliği taşıyordu. Hareket ve zaman birbirinden ayrılamayacağı için bu sanatçıların yapıtlarına dördüncü boyut olarak zaman da girer. Mondrian ve De Stijl’ciler’in statik resimleri, hacim, uzam ve zamandan arınmış olan düşün formlarını veriyordu. Rus konstrüktivistlerinde ve onların çizgisinde gidenlerdeyse, düşün formları, dinamik uzay kompozisyonlarına dönüşüyordu. 1922’de Moholy-Nagy “ışık-uzam” modülatörü ile heykel-makine karışımı otomatların ilk örneğini vermiştir (Kortan, 1986).

Öte yandan Corbusier, “yeni bir mimarlığın yönlendirici ilkeleri”ni açıklarken endüstri ürünlerine duyduğu hayranlığı gizlememekte ve onlardan öğrenilecek çok şey olduğunu da vurgulamaktadır, (Corbusier, 1991).

Buharlı Gemiler

- Büyük bir çağ başlamıştır.
- Yeni bir ruh var.
- Bu yeni ruhla ortaya çıkmış bir yığın yapıt var; bunlarla özellikle endüstriyel üretimde karşılaşılıyor.
- Gelenek mimarlığı eziyor.
- Üsluplar yalan.
- Üslup, bir çağın tüm yapıtlarına yaşam veren bir ilkeler birliği, kendine özgü niteliği olan bir kafa yapısının ürünüdür.

- Bizim kendi çağımız günbegün kendi üslubunu belirlemekte.
- Gözlerimiz ne yazık ki henüz bunu ayırt etmiyor.

Uçaklar

- Uçaklar dikkatli bir seçimin ürünüdür.
- Uçaktan alınacak ders, sorunun tanımlanmasına ve gerçekleştirilmesine yön veren mantıkta yatar.
- Konuta ilişkin sorun henüz tanımlanmamıştır.
- Bununla birlikte, konutla ilgili standartlar yok değil.
- Makineler ekonomi etkenini içerir, bu da seçime yöneltir.
- Konut içinde yaşanacak bir makinedir.

Otomobiller

- Kusursuzluk sorununu ele alabilmek için standartların belirlenmesini hedef almalıyız.
- Parthenon, bir standarda uygulanan seçimin ürünüdür.
- Mimarlık, standartlara uygun olarak yürütülür.
- Standartlar, mantık, çözümleme ve ayrıntılı çalışma konusudur; iyi ‘tanımlanmamış’ bir soruna dayanır. Standart, deney yoluyla yerleşir (Corbusier, 1991).

Mimarların mekanik modelleri, yine fonksiyon ile form arasındaki ilişkiyi vurgulamak üzere kullandıkları gözlenmektedir. Ne var ki bu ilişki organik modellerde olduğundan oldukça farklı yorumlanmıştır. Modern mimarının ustalarından Le Corbusier’in konutu bile uçak, gemi veya araba gibi bir ‘yaşam makinesi’ olarak tanımlaması bilim ve teknoloji ürünlerinin mimari yaratı için bir model olarak alınmasında ifade bulmuştur. Her insanın aynı gereksinimleri vardır varsayımı ile mimari biçim bir teknoloji ve endüstri ürünü gibi standardize edilmiş, böylelikle biçimin ortaya konulması daha da kolaylaşmıştır. Le Corbusier’in bina ile makine arasında kurduğu benzerlik, modern mimarlığın bir düşünüyü de temsil edegelmiştir. Teknolojiye ve diğer gelişimlere koşturarak sürekli yenilenebilen bir mimarlık.

Mekanistik analogiler, teknoloji ve planlamadaki temel değişimler anlaşılmadığı sürece, yanıltıcı da olabilmektedir. İlk modernistlerin hakimiyet altına almaya ve Birinci Makine Çağı'nın mimarisinde taklit edilmeye çalıştıkları konvansiyonel makinalar, esnek olmayan ve daha önceden belirlenmiş olan amaçlara ulaşmak için sabit motifler içinde saat gibi makineler idi. Buna karşın, İkinci Makine Çağı'nın tahrik edici gücü ve sembolik makinesi uyarlanabilen genel amaçlı bilgisayarlardı (Sağdıç, Mimarlık Dekorasyon 39).

Öte yandan mimarlık tarihi, geleceği çıkış noktası alan arayışlarla doludur. Antonio Sant'Elia' dan, Yona Freidman'a, Metabolistler'den Archigram'a pek çok tasarımcı, geleceğin yapı teknolojisini ve mimarlık dilini keşfetmeye çalışmıştır. Şüphesiz bu tasarım araştırmalarının birçoğu, bugünün mimarlığına esin kaynağı olmuştur. Hatta bir bölümünün, örneğin Metabolistlerin üreyen yapılarının, "sergilenen servis çekirdeği" ve "değişken mekan" düşüncelerini büyük ölçüde yaşam bulduğunu söylemek abartılı olmayacaktır (Güzer, 2000).

Bugün, Londra kökenli bir tasarım grubu olan Future Systems, mimarlıkla teknolojinin buluşmasına, bu zemin üzerinde tüm teknolojik, sosyal ve estetik sınırların zorlanmasına yönelik araştırma ve söylemleri ile öne çıkmaktadır. Uzun yıllar, kağıt üzerinde kalan projeler ve tasarım araştırmaları gerçekleştiren grup, Lord's Kriket sahasına ek olarak yaptıkları Basın/Yayın Merkezi projesinin uygulanması sonrasında, giderek uygulamaya yönelen bir dönüşüm yaşamıştır. Future Systems, düş ve gerçeği yaşatarak, mimarlıkta düşün gerçeğe dönüşmesine yönelik umudu temsil etmektedir. Future Systems'im esin kaynaklarında gerek estetik tercihler gerekse teknolojiyi algılama biçimi, oldukça popülist bir söylem barındırmaktadır (Güzer, 2000).

Modernizmde mekanik modeller, binanın makine gibi işlemesi demek olan işlevsel biçimi anlatmakta iken, modern sonrası High-tech Mimaride mekanik modeller tam bir makine görüntüsü kazanmıştır (Uraz, 1993).

Günümüzde High-tech tasarım yapan mimarların başında Norman Foster gelmektedir. Foster için yapı, sadece gelişmiş yapı teknolojisinin uygulandığı bir alan değil; teknolojiyi zorlamaya, geliştirmeye, başka alanların teknolojilerini uyarlayarak yeni olanaklar yaratmaya yönelik bir deney alanıdır. O'nun mimarisi, Birinci Makine Çağı'nın

ürünü olduğu kadar, İkinci Makine Çağı'nın da bir ürünüdür. Foster'ın tepki verici ya da 'yumuşak makineler'i tasarımlarında, üretimlerinde ve günlük kullanımlarında giderek daha fazla yararlanılan bilgisayarlar gibi, pek çok değişik amaç için tasarlanmışlardır ve kullanımda esnekler (Sağdıç, Mimarlık Dekorasyon 39).

Foster'ın dışında pek çok mimar yapılarında teknolojiyi kullanmakta ve makinelere analogi yapmaktadırlar. Bu mimarlardan bazılarının tasarımları incelenerek tablolar halinde sunulmuştur (Tablo 7).



Tablo 7. Mekanik analogi örnekleri

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	HONGKONG ŞANGAY BANKASI MERKEZ BÜRO BİNASI (Jencks, 1993) s:38. Norman FOSTER Taşıyıcı sistemin ön planda olduğu bu yapı, bir 'makine' görünümündedir. Bu eserin 'gotik' bir havası olduğu söylenmektedir.
	GEMİ-KREŞ (Çimen, 1996) s:65. Gunter BEHNISH Çatılarının eğimi, topografyaya yerleşimi, eğik yüzeyleri, pencerelerinin biçimi ile tam bir gemi görünümündedir.
	LLOYD'S, London, 1979-80, (Jencks, 1988) s:279. Richard ROGERS Partnership Bu yapı biçimleniş açısından bir makineyi andırmaktadır.

Tablo 7'nin devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	POMPIDOU MERKEZİ Fransa, 1971-77, (Jencks, 1988) s:47 Renzo PIANO- Richard ROGERS Bu yapı da, gerek kullanılan malzemeler gerekse görünüşü ile makinaları çağrıştırmaktadır.
	NANI NANI İŞ MERKEZİ (Kapucu, 1996) s:146. Philippe STARCK Biçimi ve kullanılan malzemeleri ile bir "robot'u" anımsatmaktadır. Ayrıca "suda yaşayan bir canavar" benzetmesi yapmakta mümkündür.
	II. SCHULLIN MÜCEVHER MAĞAZASI (Şahinler, 1989) s:127. Hans HOLLEIN Giriş kapısının iki yanındaki vitrin arasında yer alan eleman, üst kısmındaki metal keskin görünümü ile "balta" çağrışımı yapmaktadır.

Tablo 7'nin devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	KIHOKI ASTRONOMİ MÜZESİ (Tasarım, 75) s:49. Takasaki MASA HARU Yapının Seat Steps bölümü, bir makina sayılabilecek olan "füze"ye benzemektedir.
	NANO HANAKAN SOSYAL MERKEZ Kagoshima Prefecture, Japonya, (Architectural Design, Vol 69) s:44. Takasaki MASA HARU Yapı, belli bir yaş üzerindeki insanların birbirleri ile kontakt kurabilmelerine, eğlence, sağlık, spor, resim, müzik, şiir, yemek pişirme, alışveriş vb. aktivitelerine olanak sağlamaktadır. Ayrıca yapı formu, dinamikliği vurgulayacak şekilde seçilmiş olacak ki, bir bölümü fotoğrafta da görülebilecek gibi füzeyle benzetilmiştir. Yapının diğer kısımlarında da benzer dinamiklik söz konusudur.
	NASDAQ BORSA BİNASI (Pamir, 2000)s:28. Times Square, New York Nasdaq Borsasının New York Times Square'deki binasında, reklamlarla donatılmış cephesinde, yapının ikiz katmanlı olduğu görülmektedir. Birinci içeriye dönük ve dışa oldukça kapalı yapının özel kullanımına yönelik iç cephesi. İkincisi ise, dev reklam struktürleri ve elektronik reklamlardan, duyuru panolarından oluşan dış, kentsel ortama ait cephe. Bu elektronik panoların gücü gündüz de etkili olduğu için, gündüzleri içe dönük olan cephelerin yarattığı banalite aşılabiliyor (Pamir, 2000).

2.2.4. Gastronomik Analojiler

Gastronomi ile mimari arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır; yemek bilgisi ve estetiğinin de kuralları var çünkü: 'Gastro' ve 'nomos'...(Erzen, 2000). Gastronomi, sözlükte “zevk ve iyi yemeklere düşkünlük (Tuplacı, 1972)” anlamına gelmektedir.

Gastronomik Analojilerin esası, "mimari nasıl bir tat ve lezzettir" düşüncesine dayalıdır. “İyi bir mimar, üstün zevk ve yaratıcılığa sahip olandır” görüşü hakimdir.

James Fergusson 1862' de, Chatham'da Askeri Mühendislik Okulu' nda konferans verirken, bir kulübenin bir tapınağa dönüştüğünü çizimlerle göstermiştir. Aslında bütün tapınakların plan bazında bir barınaktan farklı olmadığını, tapınağı tapınak yapanın bir üslup tarzı, bir süsleme yeteneği olduğunu ortaya çıkartmıştır. Fergusson, "Mimarlıktaki doğru tasarım ilkelerini elde etmek için Vitruvius' dan bu güne kadar yazılmış mimarlık tarihi kitaplarını okumak yerine, iyi bir aşçı elinden kaleme alınmış yemek kitaplarını okumak daha iyidir” demiştir (Collins, 1965).

Addison (1711), eğer ağız tadı ile zihinsel tad arasında bir benzerlik olmasaydı çok çeşitli dünya dillerinde bu analojinin geçerli olmayacağını belirtmiştir (Collins, 1965).

Sanatta ve mimaride yollar, yöntemler araştırma çabalarının yoğun olduğu 1750 yıllarında dünya aydınlanma çağına doğru adım atmaya başlamıştır. Bu dönemlerde 1800'lü yıllarda da mimarlık sanatında Gastronomi “lezzet, tad” sözcüğü ortaya çıkmış ve Fransız Akademisi'nde “Üstün lezzet nedir?” tartışmaları başlamıştır. 18. ve 19. Yüzyıllarda bu tartışmalar sürerken, bir eserin insan üzerinde haz verici, memnun edici tarafları aranmıştır.

Bu tartışmaların çıkmaza girdiği sırada Benedetto Croce, sanatçının yaratıcı zevkinin olduğu görüşünü ortaya atmış ve pasif zevk (halkın zevki) unutulmuştur. Bundan sonra sorun aşçının omleti beğendirmesi değil, yumurtayı nasıl kırdığı, yağı nasıl kızdırdığının ön plana çıkması olmuştur.

Mimarlıkta, bir üründen nasıl bir tad, nasıl bir lezzet alınacağı, bir ürünün insan üzerindeki olumlu ve haz verici etkilerinin neler olduğu üzerine yapılan tartışmalar aynı zamanda “estetğin” de konuları arasındadır.

Burada ‘estetik haz’ ve ‘estetik hoşlanma’ kavramlarına değinmek gerekir. “Her estetik tavrıla yaklaştığımız obje bizde bir hoşlanma, ya da estetik bir haz doğurur. Sözelgişi, güzel bulduğumuz bir doğa parçası, okuduğumuz bir şiir, dinlediğimiz bir müzik yapıtı... gibi” (Croce, 1983).

Duyusal hoşlanmalar tüm belirli bir uyarıcının varlığına bağlı olup, o uyarıcı var olduğu sürece sürer, uyarıcı ortadan kaybolunca duysal hoşlanma da ortadan kalkar. Buna karşılık estetik haz, örneğin dinlediğimiz müzik bitse de sürer. Seyrettiğimiz bir oyunun, dinlediğimiz bir müziğin günlerce etkisi altında kalmamız bu olayı doğrular.

Croce’ ye göre: “Estetik zevk sanılan pek çok şey aslında, salt estetik bir zevk değil, tersine karmaşık bir zevktir. Örneğin; yorucu bir çalışma ile geçirilmiş bir günün akşamında bir komedi görmek için titatroya giden bir insanda; dinlenmenin, gerçeklikten kopmanın ya da sıkıntıdan kurtulma ile duyulan gülmenin verdiği zevk, komedya şairinin veya oyuncuların sanatından duyulan hakiki estetik zevk elemanlarıyla birleşmiştir... Tüm bunlar bir sanat yapıtı karşısında alınması gereken bir tavır ile ilgili bir niteliği de göstermektedir. Bu tavır ise Croce’nin deyimiyle; “Salt estetik bir tavır” olmalıdır; yani estetik dışı bütün elemanlardan arınmış bir tavır olmalıdır (Croce, 1983).

Bu bağlamda “estetik tavır ne demektir?” sorusu akla gelmektedir. Tunalı’ya göre estetik tavır: “Sadece haz duymak için takınılan tavır ya da bir obje karşısında hiçbir soru sormadan yalnız ondan hoşlanma yani haz duymadır. Öte yandan estetik haz; “Estetik bir hazla yaklaşılan objenin kişide bir hoşlanma ya da estetik haz doğurmasıdır” (Tunalı, 1993).

Estetik haz duyularla başlayıp, duyularla bitmez. Duyu alanını aşan estetik haz, duysal hoşlanmadan kesin çizgilerle ayrılır. Bu ayırıcı özellikleri estetik tarihinde ilk ve en açık biçimde belirleyen Kant olmuştur. Kant bu özelliği çıkar-ilgi kavramında bulur. O’na göre duysal hoşlanma, çıkar ve ilgilere bağlı bir hoşlanmadır, bu duyguyu dünyanın

o an içinde bulunduğu ruhsal duruma bağlıdır. Buna karşılık estetik haz, tüm ilgi ve çıkarlardan bağımsızdır. Çünkü estetik haz, yalın bir duyuşsal uyarıma değil, tersine bilgi yetilerimiz olan duyarlılık ile zihin arasındaki uyuma ve özgür oyuna dayanır. Bu uyum, subjektif olmakla birlikte, kişisel insandan insana değişen bir olay olmayıp, bütün insanlar için geçerliliği olan, genel bir fenomendir. Bundan ötürü, böyle genel bir duyarlılık zihin arasındaki uyuma dayanan estetik hazda aynı şekilde genel olacaktır (Tunali, 1993).

Kısaca özetlemek gerekirse; Bir ürünün (nesnenin), kişi (süje) üzerinde nasıl bir haz, nasıl bir tat, lezzet ya da bir zevk etkisi yarattığına ilişkin açıklamalar sonucunda ulaşılan “Estetik zevk, estetik tavır, estetik duygu” gibi bazı kavramlar ile bu kavramların dışında tutulan “duyuşsal hoşlanma, gerçek hayat duyguları” gibi kavramlar, estetiğin ilgi alanına giren mimarlık olgusuna da açıklamaya yöneliktirler.

Mimarlık?

Kulaklarınızla işittiğimiz sesler;

Gözlerinizle gördüğümüz renkler;

Avuçlarınızla dokunduğumuz boşluklar;

Dilinizdeki mekanın tadı;

Ölçülerin güzel kokusu;

Taşın özsuğudur.

Marsel Breuer

Breuer, bu dizelerle mimarlığın “özel bir algılama” ile duyuşsal olarak hissedilebileceğini vurgulamaktadır (Aydın, 1993).

Diğer taraftan mimarlıkta üstün zevk tanımlanırken, neo-roman, neo-gotik, erken ve geç rönesans ve hatta barok gibi daha çok klasik düzenlerin önemi üzerinde durulmuştur. Bu dönemde “Sanat sanat içindir” ilkesi benimsenmiş, ayrıca yapılan tartışmalarda “kültüre, bilgiye, kişiye bağlılık” üzerinde durulmakla beraber pasif zevk (halkın zevki) dışlanmıştır. Öte yandan “pitoresk” ve “romantik” etkiler ise 2. sınıf zevk olarak nitelendirilmişlerdir. Yine de bu etkiler, “duygusallık” ve “resimsellik” özelliği taşıyor olmalarından dolayı, tartışma içinde önemli bir yere sahiptirler. İkisi de Anglo-Sakson kökenli bu eğilimler, ilk olarak 18. yy. İngiltere’inde gündeme gelmişlerdir. Romantizm

ve Pitoresk kavramları kısaca; bir yapının dışıyla, dış konturlarıyla doğa içinde erimesi, yok olması anlamına gelmektedir.

Gastronomi tartışmalarında Pitoresk etkilerin önemi oldukça büyüktür. “Pitoresk” sözlükte özellikle resim konusu olmaya elverişli “artistik kompozisyon” olarak geçmektedir (Tuplacı, 1972).

Pitoresk, estetik etkiyi matematiksel düzen bağıntıları ile değil de, doğadaki gibi rastlantısallıkla elde etmeye çalışan her türlü sanat tutumunu niteler. 18. Yüzyıl İngiliz bahçe tasarımı Yakın Çağ’da pitoresk tutumun ilk örneklerini vermiştir. Bu dönemde doğanın Barok’taki gibi geometrik biçimde düzenlenmesi yadsınıp, doğal öğeler kullanılarak, “düzenlenmemiş”, “el değmemiş” doğa izlenimi yaratacak bahçeler oluşturulmaya çalışılmıştır. Aynı tutum hemen hemen zamandaş olan resim sanatında da görülür. Bu anlayıştaki resimler doğayı bir yandan “olduğu gibi” yansıtmaya çabalarken, öte yandan da O’nu yabancı olmaktan uzaklaştırmışlardır. Dolayısı ile pitoreski romantizmden bağımsız düşünmek olanaksızdır (Tanyeli, 1992).

Romantizm, 18. Yüzyıl sonlarında İngiltere ve Almanya’da ortaya çıkan, sonra Fransa’ya ve öteki Avrupa ülkelerine yayılan bir düşünce ve sanat akımıdır. Bu akım edebiyat, felsefe, müzik ve mimarlık gibi alanlarda görülmüştür. Romantik denildiği zaman, duygusal romanlarda anlatılan doğa görünüşleri ve ruhsal durumlar akla geliyordu. Önceleri Orta Çağ’ın edebiyat ve mimarlık yapıtlarını nitelemek için kullanılan romantik sözcüğü 18. Yüzyıl sonlarına doğru, “klasik” sözcüğünün içerdiği anlama karşıt bir anlamda kullanılmaya başlandı. Daha sonra yeni bir edebiyat anlayışını niteler duruma geldi. Bu yeni anlayışta sanatçının kişiliği öne çıkıyor, sanatçıya alabildiğince özgürlük tanınıyordu. Rasyonalizmin eleştirisi, geleneksel toplum düzenine ve evrenin düzenine karşı çıkmak, ırklara ya da başka nedenlere dayanarak insanlar arasında yapılan ayrıma karşı duyarlılık göstermek bu akımın belli başlı nitelikleriydi. Duygu ve duyumları nitelemek, doğal güzelliklere taparcasına hayranlık duymak, düş gücüne önem vermek, insanın ruhsal dünyasına eğilmek romantizm akımının özellikleriydi (Temel Britannica, 1993).

Pitoresk mimarlıkta; doğal malzemelerden yararlanma, eserleri zengin bir doğal çevreye sahip alanlarda gerçekleştirme, yüzeysel ve taklit olmayacak şekilde yöresel/bölgesel özelliklerden yararlanma, farklı dağılmış birimlerin çağrışımlar oluşturacak biçimde biraraya gelişi, ikonlar, zevke düşkünlük, hayal oyunları ve kolaj saklıdır (Yatsuka, 1994).

“Gusto, tat alma duygusu ile lezzetleri algılama anlamına gelmektedir. Bu sadece yemek sanatına değil, sözelimi resme, müziğe veya mimarlığa uygulandığı zaman da bir şey değişmez. Mecazi anlamda tat veya beğeni, bir yetidir her şeyden önce. Belli bir birikim de ister elbette. Kimi zaman doğuştan vardır insanda, kimi zaman 'öğrenilir', ya da her ikisi... Beğeni, bir yapıtın, bir düşün ürününün ya da bir 'iş'in güzelliklerini ve eksikliklerini, başka bir deyişle çirkinliğini ayırdetme yetisidir. 'Zevk', güzeli çirkinden ayırdetme becerisidir” (Ünsal, 2000).

“Estetik anlamda 'tat alma' ya da 'beğeni', bizim ruhsal durumumuzla, iç dünyamızla uyum içinde olduğunu bilinçli ya da bilinçsiz varsaydığımız dış dünyaya ait nesneler, imgeler, görüntüler, biçimler karşısında aldığımız tavrı yansıtır. Kendimize yakıştığını düşündüğümüz bir kıyafeti nasıl istekle taşıyorsak, aynı duyguyu içinde bulunduğumuz fiziksel çevrede bizi kuşatan nesneler (evimiz, sokağımız, mahallemiz, mobilyalarımız, eşyalarımız, otomobilimiz, çalıştığımız yer vb.) için de taşırız” (Ünsal, 2000).

“Mimari çevre yaşamımızın kabuğunu oluşturur, dış dünya ile ilişkimizi somut anlamda biçimlendirir. Ancak yalnızca bize barınak sağlamak ya da sosyal-kültürel yaşantımızın fiziksel çerçevesini kurmakla kalmaz, doğa ile olan ilişkimizi de biçimlendirir. Öyleyse, 'mimarlık estetiği aslında yaşamın estetiğidir' demek yanlış olmaz. Gerçekten de mimari çevreden tat almak bir anlamda yaşamdan tat almak demektir. Mimarlık estetiği yaşam kalitesinin fiziksel çevredeki ifadesidir. Mimarın zihninde tasarlanıp inşa edilerek cisim bulan imge, belirli bir yaşam anlayışının ve yaşam kalitesinin imgesidir” (Ünsal, 2000).

“Mimarlık estetiği ve yaşam kalitesi arasındaki ilişki soyut temelde evrensellik taşısa da, bu ilişkinin belirli fiziksel çevrelerde karşılığı olan somut imgeler, tarihsel, yani

kültürel ve toplumsal arka-plan ile koşulludur. Ayrıca, mimarlık estetiği tümüyle kişisel olmayıp büyük ölçüde paylaşılan bir şeydir. Belirli bir yaşam anlayışının ifadesi olan mimari imgeler, genellikle bu yaşam anlayışını paylaştan ya da buna özlem duyan kişiler tarafından tercih edilir. Benzer biçimde, belirli bir mimari imgenin, farklı bakış açılarına sahip gruplar için çok farklı anlamlar ifade edebileceği de görülür" (Ünsal, 2000).

Beğeni yaklaşımlarını birkaç türde sınıflandırmak olasıdır: Rastlantısal alışkanlıklarla ve içtenlikle, bir şeyi ötekine tercih etmenin bir sınıf farkı oluşturduğunun farkında olmadan tercihlerini belirtenler, kategorik olarak 'kültürlü' bir ortamda neyin tercih edilmesi gerektiğini bilenler (galeri ve sanat ortamı bugün genellikle bu sınıfa girer), bulunduğu sınıfın, gelir ya da kültür ortamının tercihlerini sorgulamadan benimseyenler, sürekli olarak neyi beğenmeleri gerektiğini medya ve piyasadan öğrenmeye çalışanlar. Böylece bugün beğeni konusu bir davranış şeması olup çıkmaktadır. Böyle olunca etik bir gündem de taşımakta; o vakit beğeni tercihleri ile, davranış ve insan ilişkilerine yaklaşımın birbiri ile ilişkiz ya da birbirine zıt bir şekilde benimsenmesini anlamak zorlaşmaktadır. 'Üstün' bir beğeni sergilemeye çalışan bir kişi trafikte, ya da yolda yürürken, ya da komşusu ile ilişkilerinde bambaşka değerler ortaya koyabilmektedir. Tüm bunlar, beğeni konusunu ve güzeli, yeniden iyi ve doğru ile birlikte düşünmeye zorlamaktadır" (Erzen, 2000).

Günümüz mimarlarından Erkal Güngören mimaride "tad"ı, şu sözleri ile açıklamaktadır: "...Mimari, keyfiliği büyük ölçüde tolere etmez, ama mimaride salt işlevi çözülmüş bir yapıda rasyonel bir mimari dediğimiz mimari ortaya çıkar. Kuru yapılar yapma riski vardır. Birçok binada her şey tam yerindedir ama içinde sıkılırsınız. Bazı tadlar nedensizdir oysaki. Bir gün fonksiyon hakkında konuşurken Milano'da Adarno bana "tamam ceket sizi ısıtıyor, ya bu kravat?" dedi, işte orada fantezi işin içine giriyor. Kravatı hiçbir zaman salt rasyonel ile açıklayamazsınız. Kravat işte oradaki taddır. Hayatı hayat yapan zaten bu ufak tatlardır. Bir mimari; belki de en fazla heyecanlandıran şey, kafasındaki bir hayali nesne haline dönüştürmek ve insanlarla belli bir keyfi paylaşmaktır. Öyle olmadığı zaman ortaya bina değil, tatlardan yoksun bir yaşama makinesi çıkar..." demektedir (Ahşap, 4, 1996).

Görüldüğü gibi mimaride gastronomi (lezzet, tad), insanın bir mimari eser karşısında duyduğu haz ve zevk duygusu olarak da yorumlanabilmektedir. Bu duygular yaşanması gereken duygular olduğu için işlevsel gerçekler gibi mimari ürünlerde yaratılması gereken özellikler olmalıdır.

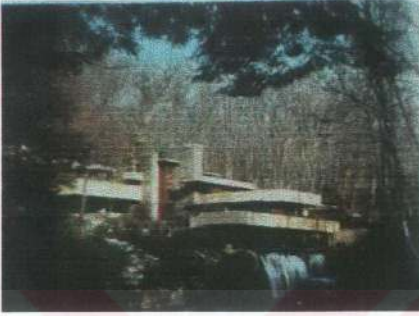
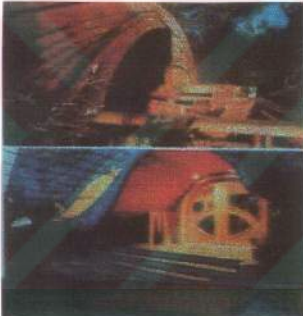
Haz ve lezzet konusundaki uygulamalar, 1978 yılında ölen ünlü mimar Carlo Scarpa'nın yapıları ve çizimlerinde görülebilir. O'nun eserleri mimari üretiminde güç rastlanan bir boyutu, yoğun bir zevk duygusunu yayar. Mimarlıkta üstadlar ve profesyoneller arasındaki fark, zevk (tad, lezzet) için tasarlanan mimari ile, ticaret için tasarlanan yapılar arasındaki farka eşittir. Profesyonel için çalışma bir görevdir, üstad için ise bir zevktir (Fascari, 1993).

Ambasz ve Fascari çevirilerinde, Scarpa'nın tasarım faaliyetini nasıl algıladığı ile, mimarlığını farklı kılan özellikler hakkında şu iki noktayı vurgulamakta: Birincisi, tasarımın yoğun bir haz kaynağı olarak algılanışı; ikincisi ise hazzın nesnesi olarak yapının tektonik öğelerinin, ayrıntılarının ön plana çıkışı. Scarpa'nın mimarlığı haz duygusu ile ayrıntı mükemmelliği üzerine kurulu oluşu nedeniyle, bir "keyif ve detay mimarisi" olarak ta adlandırılmıştır. Ancak Scarpa'nın mimarlık dili aksine, bu terimlerin "keyfilik" ve "teferruatçılık" gibi olumsuz çağrışımlarından da bir o kadar uzaktır. Aksine tektonik kurgu ve ayrıntıdaki kendine özgü üslubun gerisinde güçlü bir form disiplini ve teknik yetkinliğin varlığı, yapının gelişigüzel ve gereksiz ayrıntıya boğulmaksızın heykelsi bir karakter kazanmasını sağlar (Balamir, 1993).

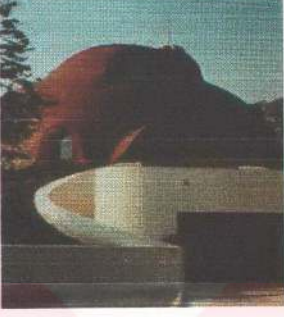
Bu açıklamalardan sonra Gastronomik Analoji örneklerine geçmeden önce, bahsedilen Romantizm ve Pitoresk kavramlarının bu örneklerde tam olarak yansıtılmadığını belirtmekte fayda vardır. Ancak, benzer kavramları barındırıyor olmaları, bu örneklerin seçilme nedenidir. Bu örneklerin sadece burada verilenlerle sınırlı kalmadığı, sayılarının çoğaltılabileceği gerçeği de unutulmamalıdır.

Kavramlar bağlamında Gastronomik Analoji yaptığı düşünülen örnekler Tablo 8'de incelenmeye çalışılmıştır.

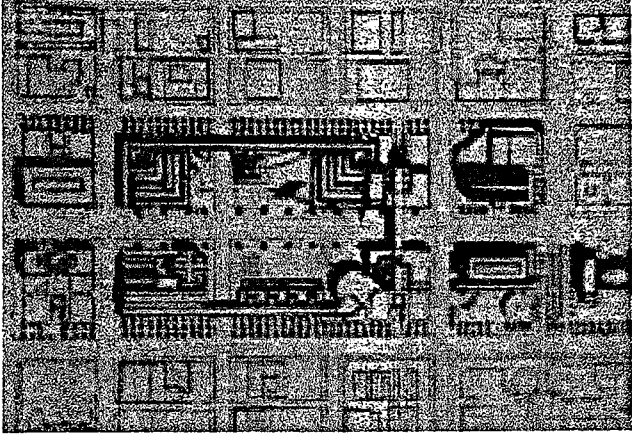
Tablo 8. Gastronomik analogi örnekleri

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	ŞELEALE EVİ, 1935-39, (Gössel, 1991) s:194. Frank Lloyd WRIGHT Doğal malzeme kullanımı, doğaya saygı, doğa ile uyum açısından ele alındığında romantik özellikler göstermektedir. Bu özelliği ile Gastronomik Analoji örneği olarak sayılabilir.
	LENCIONI EVİ, California, 1986, (Hammons, 1991) s:53 Arthur DYSON Yapı, Fotoğraftan da görüleceği üzere romantik bir havaya sahiptir. Bu yapı, doğa ile bütünleşme açısından aynı zamanda organik analogiye de örnek gösterilebilir.
	JAKSHA EVİ, California, 1988, (Hammons, 1991) s:58. Arthur DYSON Dyson'un bu konutu, diğer yapılarında olduğu gibi şişsel bir özelliğe sahiptir. Çatı formu, malzeme ve strüktür, bu şişsellikte etkin rol oynamaktadır. Küçük bir tepe üzerinde yer alan yapıdan şehrin ışıkları ve günbatımı seyredilebilmektedir. Bu özelliği ile de romantik bir karaktere sahiptir.

Tablo 8' in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	RICHTER EVİ, Budapeşte, 1985, (Jencks, 1988) s:328. İmre MAKOVECZ Bu ev, doğal malzeme kullanımı ve konumunun yarı yarıya toprağa gömülü oluşu ile doğa ile bütünleşmekte ve romantik bir atmosfer yaratmaktadır.
	KÜLTÜR MERKEZİ, Sa'rospatak, 1979, (Jencks, 1988) s:329. İmre MAKOVECZ Makovecz'in bu yapısı da çevre ile bütünleşme açısından, yukarıdaki yapısı ile aynı özellikleri taşımaktadır.
	MUSASHI-KYURYO KLÜP EVİ, 1986-87, (Yatsuka, 1994) s:59. Arata ISOZAKI Bu Klüp Evi'nin dik merdivenli ve kesik tepeli ahşap piramidi, 18. Yy İngiliz Bahçelerindeki pagodaları anımsatmaktadır. Bu klüp evi, yalnızca hiyerarşik olmayan strüktürü ile değil, aynı zamanda mimarın, daha önceki çalışmalarında kullanmış olduğu son derece çeşitli ve genellikle doğal malzemelerden yararlanmış olması açısından da bu dönemde tasarladığı yapıların, en iyisi olmasa bile en tipikidir. Bu eser tam anlamıyla "pitoresk" tir.

Tablo 8' in devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	PHOENIX BELEDİYE MECLİSİ BİNASI, Arizona, 1985, (Yatsuka, 1994) s:61. Arata ISOZAKI Isozaki, bu projesinde, yörede yüzyıllar boyunca yaşamış olan Pueblo Kızılderili'lerinin yarattıkları mekanların arasında bulunan prototipik uzamlara bir atıfta bulunmaktadır. Pueblo yerlilerinin tipolojisinden yararlanması pitoreski destekleyen bir tutum olarak nitelendirilebilir.

“Haz” ve “lezzet” in kişiden kişiye, toplumdan topluma, kültürden kültüre değişiklik gösterebileceği gerçeğinden hareketle, sonuç olarak; Haz ve lezzetin etkin olduğu Gastronomik Analojilerde nesnel bir değerlendirme yapılamayacağı gerçeğini de belirtmekte fayda vardır. Bu nedenle verilen örneklerin bazıları kimileri tarafından konuya uygun bulunamayacağı gibi, kimileri tarafından ise uygun bulunabilir ve hatta bunların sayıları da artırılabilir.

2.2.5. Linguistik Analojiler

“Dil; düşünce, duygu ve isteklerin bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan, çok yönlü, çok gelişmiş bir dizgedir” (Aksan, 1977).

Mimarlıkta dil, bir benzetme-analoji yoluyla da olsa 18. yy'dan beri başvurulan bir kaynak olmasına rağmen, bugün mimarlığın bir dilsel kategori olarak ele alınışı kısa bir geçmişe sahiptir (Yücel, 1981).

Modern mimarlar oligarşiyi, monarşiyi reddetmişler ve eski düzeni yıkmaya çalışmışlardır. Belki de organizma yaşamı ve makineler ile yapılan analogilerin sahip olduğu bilimsel çekiciliğe gereksinme duyduğu için, 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyıl ortalarına kadar görülen mimarlık ve dil arasındaki analogi son yıllarda yine oldukça popüler olmuştur.

Tarihçi Giambattista Vico 18. yüzyıl ortalarında bütün sanatların bir üstdil olduğunu söylemiş, sanat ve mimarlığı bir anlatım aracı olarak yorumlamıştır.

20. yüzyılın ortalarında bir sanat filozofu olan Bruce Allsopp, "Art and the Nature of Architecture" adlı kitabında R.G. Collingwood'un estetik kuramını mimarlığa uyarlamıştır. Bundan sonra mimarlık felsefesinde dilbilimsel (linguistik) analogiler görülmeye başlanmıştır. Dilin biyolojik ve mekanik analogilere bir üstünlüğü vardır. Bu analogiler insan duygularını vurgulamazken, linguistik analogiler, bir anlatım aracı olarak kullanıldıklarından, yapı ve insan dışavurumunu, duygulanmayı daha iyi açıklamaktadırlar. Mekanik ve Organik Analogiler, yapı ve işlevin doğasına ilişkin açıklamalarda bulunur. Estetik sorunlar ve binanın doğru olmasıyla ilgili kavramlar kullanmışlar, fakat güzeli anlatmakta kavramları yeterli olmamıştır (Collins, 1965).

Dil ve mimarlık arasındaki belli belirsiz analogiler 17. yüzyılda da bulunabilir. Örneğin Vitruvius' u ilk çeviren kişi Perrault (1685) çevirisinde Vitruvius' un 0 (sıfır) yılında anlamsal uygunluktan söz ettiğini göstermiştir (Collins, 1965).

1747' de Charles Batteux "The Fine Arts Reduced to a Single Principle (tek bir prensibe indirgenen güzel sanatlar)" adlı kitabında mimarinin resim ve heykelden ayrı tutulması gereken bir güzel sanat olduğunu belirtir. Kitapta, mekanın insan izlenimcisi üzerindeki etkisinin olmadığında, insanın kendi algı-biliş şeması açısından olaya baktığını belirtir. Batteux bu kitabıyla Rönesans felsefesini çok etkilemiştir (Collins, 1965).

18. yüzyılda Fransızlar linguistik analogiyi kullanmışlardır. Örneğin, Germain Boffrand "Book on Architecture (1745)" adlı kitabında Horace' ın Arts Poetica' sını (şiir sanatı) yorumlar ve "sözde-dilde sözcük neyse, rölyefler ve yapıyı tanımlayan diğer öğeler de odur" der. Benzer olarak; Quatremère de Quincy, Mısır Mimarlığı üzerine 1785' de

yazdığı kitapta, mimarlığın keşifleri ile dilin keşiflerinin benzer olduğundan bahseder. İkisinin de tek bir kişi tarafından yaratılması mümkün değildir. Önemli olan her ikisinin de halk arasında nitelikli bir yer tutmasıdır.

19. yüzyılın ilk yarısında, dilbilimsel analogilerin özellikle popüler olduğu görülür. James Elmes, "Lectures in Architecture" ında (1821) "Bir ırkın diğerini taklit edebilmesi için iki yol vardır" der. Biri gerçek diğeri sahtedir. Gerçek yol taklit edilemeyen, benimsenen yoldur. Bu yol diğerkültürlerde alfabe gibi alınır. Bu taklit sayılmaz, benimseme olarak sayılır (Collins, 1965).

William Burges, 1867' deki Architectural Association' daki konuşmasında "Şimdi zamanımıza uygun bir mimari dil arıyoruz, bir yılda üretemezsek üzülmemeliyiz. Çünkü dillerin aile ağaçları ve kalıtsallığı vardır. Son şeklini alması uzun bir süreçtir." demiştir (Collins, 1965).

Mimarlık dergileri çoğaldıkça linguistik analogiler oldukça popüler olmuştur. 1843 yılında "The Builder" dergisinde linguistik analogilerle ilgili yazılara çokça yer verilmiştir.

Linguistik analogilere ilk eleştiri James Fergusson'dan gelmiştir. "Historical Inquiry" (Tarihi Soruşturma) adlı kitabında, sanatta üç önemli kaygı olduğundan bahsetmiştir. Teknik, estetik ve fonetik (sesçil) (Fonetik: Ses-kulak ilişkisini gösteren bir kavramdır.) Dillerin ortaya çıkmasında fonetik esaslar vardır. Mimarlıkta ise sütuna, kemere ya da gül pencereye anlamı sonradan verilmiştir. Seslerde bu anlatım daha güçlüdür.

Stil olmazsa dil de olmaz. Her dönemin dili kullanma tarzı vardır. 1842' de Prof. Donaldson, stillerin bilinmesi gerektiğine değinmiştir. Nasıl ki çok dil bilen kişi her gittiği yerde kendini rahat hissedebiliyorsa, çok stil bilmek de mimarı o derece rahatlatır.

Şairane süsleme ve mimari süsleme arasında bir analoginin ilk kullanımı, 1693' de Fransız Literatür Akademisi' ne Fénélon tarafından yapılan bir konuşmada görülmüştür. Değersiz mimarlığın, kötü hitabetle kusurlu düşündüren bir resim gibi olduğundan bahsetmiştir. Yoldaş akademisyenlerine "Yalnızca süsleme için kullanılan hiçbir elemanı

bir yapının içinde asla kullanmamalı, fakat bütün bölümlerin ihtiyacı olan, destekleyici süslemeler tercih edilmeli." diye beyan etmiştir.

J. F. Blondel' in "Mimarlık yazın (edebiyat) gibidir; süslü kelimelerle yüceltmeye çabalanan büyük bir fikir, yalnızca hafifletildiğinden dolayı, basit stiller abartılmış süslü stillere göre daha iyidir." sözleri aynı analojinin bir mimar tarafından ilk kullanımı gibi görünmektedir. Başka yerlerdeki konferanslarında: "Mimarlık şiir sanatı gibidir; sadece süs için olan bütün süsler ölçüden aşırıdır. Mimarlıkta, proporsiyonların güzelliği ve kendi eski biçiminden kaynaklı düzenleme seçimi yeter derecededir." demiştir (Collins, 1965).

Nasıl ki yapı ve vernaküler dil arasında analogik karşılaştırma mevcut ise; mimarlık ve şiir sanatı arasındaki bu kıyaslama da şüphesiz kaçınılmazdı. Her ikisi de mimarlık ve yapı arasındaki farkı açıklamak için kullanılmıştır.

Saarinen'e (1967) göre; "Bizden önce yaşayanlar düşüncelerini, duygularını, isteklerini sessiz bir lisan, biçim ile anlatmışlardır". Saarinen'in burada ortaya koyduğu biçim-dil benzetmesi çok eski zamanlardan beri söz konusudur. Günümüzde ise, biçimin ve onun ifadesinin dilin yapısal ve anlamsal karakteri temel alınarak açıklanmaya ve çözümlenmeye çalışılması yaygın ve yoğun bir tartışma alanı içindedir (Şentürer, 1995).

Böyle bir tartışmanın geçerliliği, mimarlığın ve diğer dilbilim dışı sistemlerin dil ile olan ortaklıklarına indirgenebilen anlamlı parçaların kapsamına dayanır (Colquhoun, 1981) ve bu kuramsal yaklaşım çeşitli görüşlerde şöyle temellendirilir: Croce'a göre, "Dil felsefesi ile sanat felsefesi aynı şeydir, biçim ve ifade tek bütündür. Estetik sezgilerin ve aynı zamanda ifadelerin bilimidir. Dil bilimi estetikle birleşmektedir, çünkü dil ifadedir" (Yetkin, 1972); Lagner'a göre, "Mimarlık kelimeler dışında iletişim ve anlatımın temel biçimidir" (Alp, 1979); Alp'e (1979) göre, "Mimarlığı bir simge olarak ortaya koyan görüş dil ve mimarlık arasındaki bir benzerliği de ortaya koyar; Smith'e (1987) göre, "Mimarlık mesajlar taşır, o dil gibi bir ifade aracıdır"; Özek'e (1980) göre, "Toplumsal yaşam bir imler alışverişidir, simgelerin okunmasıdır, geniş anlamıyla dildir"; Yücel'e (1981) göre, "Mimarlığın dilsel benzetmeye başvurusu için yalnızca 'dil' sözcüğünü kullanması gerekmez. Birçok sanatsal anlatım gibi mimarlığın 'anlatımı' çoğu kez dilsel içerikli başka kavramlara başvurularak açıklanmıştır. 'Anlatım' sözcüğünün kendisi böyle bir içeriğe

sahip değildir?”. Bu görüşlerden çıkan ortak sonuç, mimarının dil gibi bir iletişim ve ifade aracı olarak kabul edildiğidir (Şentürer, 1995)

Mimarlıkta modernizme ve onun “uluslararası üslup” döneminin rasyonel estetiğine duyulan tepkiler, 1960’lı yıllardan itibaren hız kazanmış, bu mimarlığın tekdüze ve anlamdan yoksun, yabancılaştırıcı çevreler yarattığı, dolayısıyla öncü mesajının aşıldığı görüşünün yaygınlık kazanması ve anlamlı bir çevreye duyulan talebi karşılamak amacıyla yapılan tartışmalar mimarlığı; anlam ve dil konularını maddi kültür ürünlerine uygulamaya yarayan bilimsel öğretilerle yani dilbilim, anlambilim, yapısalcılık ve göstergebilim gibi konularla buluşturmuştur (Yücel, 1981).

Bir yandan göstergebilimin ilgi alanının giderek yaygınlaşması, öte yandan ise rasyonel düşüncenin bilimin ürettiği en gelişmiş silahların tüm dünyada yarattığı savaş yıkımını onarmak için tekdüze ve monoblok bir mimarlık anlayışının tarafsız ve tarihle barışıklığı olmayan “Enternasyonal Stil Rasyonalizm”inin, yavaş yavaş tüm yaşam çevresini oluşturması ve bu tekdüzeliğin yarattığı tepkilerle birlikte dilsel analogiler mimarlıkta güncel duruma gelmişlerdir.

Öte yandan mimarlığın bir dil olarak ele alınabilmesi, dilin ve dilden hareketle başka kültür etkinliklerini dil açısından yorumlayan yöntem ve bilim dallarının incelenmesini gerektirmektedir. Bunlar:

1. Dilbilimin temel önermeleri, kavram ve ilkeleri,
2. Dilbilimin bakış açısı ve yöntemini tüm bilgi alanlarına ve bilim dallarına yaygınlaştıran “yapısalcılık”,
3. Tüm nesne ve kültür ürünlerini birer dilsel etkinlik olarak gören “göstergebilim” dir (Yücel, 1981).

• Dilbilim :

Linguistik, B. Croce’nin estetik çalışmalarının tepe noktasını teşkil eder. Erek, bir tümel ifade bilimini temellendirmektedir. B. Croce, estetik problemleri inceledikten sonra,

estetik ile linguistik arasında belli bir ilgi tespit etmek ister. Ona göre; “Sanat bilimi ve dilbiliminin, estetik ve linguistiğin, eğer onlar hakiki ve asıl bilimler olarak kavranırlarsa, iki ayrı bilim değil de, tersine bir tek bilim oldukları tezini öne sürmek ve bu tezi açıklamak gereğindeyiz; bir özel linguistik olarak değil, fakat, kendine doğru çabalanan linguistik bilimi, genel linguistik, felsefeye indirgenebilen şey olarak estetikten başka bir şey değildir”. B. Croce’ye göre bu anlamda genel linguistik ile estetik aynı şey olacaktır (Croce, 1983).

20. yy başında Saussure tarafından kurulan ve ondan bu yana gelişen Yapısal Dilbilimin temel kavramları;

1. Dilin bir biçim ve işaretler sistemi olduğu,
2. Dilsel yapının zamandan bağımsız/eşzamanlı (senkronik) düzeyinin öncüllüğü,
3. Dil-söz ayrımı,
4. Sentaksın önemi,
5. Anlam ayıran her dilsel işaretin (gösterenin) bir anlamlanan’a (gösterilen) tekabül ettiği,
6. Bu ilişkinin toplumsal/kültürel nitelikte olduğu, nedensizliği ve
7. Çeşitli düzeylerde anlamların (düz-teknik anlamla/çağrışımsal, kültürel yan anlamların) üretilmesi gibi konulardır (Yücel, 1981).

• **Yapısalcılık :**

Yapısalcı yöntem kendi maddesini analiz etmede mimarlığa yol gösterir. Yapısalcı yöntem kısaca şöyle tanımlamaktadır: “Yüzeylerin parçalanması, öğelerin ayrılması ve derin yapının ortaya çıkması için yeniden düzenleme; yani “ayırma” ve “yeniden kurma” dır. Öte yandan yapısalcı incelemede amaç “derin yapı”da yatan anlamı bulmaktır (Yücel, 1981).

• **Göstergebilim :**

Bilginin her türlü aktarımı, bir gösterge iletimidir (Özek, 1980). Gösterge, dil ile ilgili bilimlerde, bir başka şeyin yerini tutabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren, belirtilen (anlamı olan) herçeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır (Rıfat, 1992). Doğal, insani diller, matematik, mantık gibi yapay diller ve bilimsel kuramlar, birtakım kurala uygun olarak düzenlenmiş gösterge dizgeleridir. Bir özel davranışı çağırان uyarıcı olarak nesnenin yerini burada “gösterge” almaktadır (Özek, 1980).

Dilbilim yönteminin yapısalcı analiz ve açıklamalarla tüm bilgi alanlarına yaygınlaştırılmasının yanısıra tüm nesne ve kültür biçimlerinin anlam taşıyan sistemler olduğunu öngören “göstergebilim” böylece tüm bu sistemleri inceleme alanına sokmuştur (Yücel, 1981).

Göstergebilim, dilbilimi de kapsayan daha büyük bir sistemdir. Yani bir göstergeler sistemi olan dil, göstergebilimin konusunu oluşturur (Tunalı, 1993).

Öte yandan anlam üreten bir sistem olması dolayısıyla mimarlık, dilbilim yöntemini yaygınlaştırarak anlam üreten sistemlere uygulayan “Anlamlama Göstergebilimi” ninde konusudur (Göldeli, 1984).

Dilin kavramlarını kullanan göstergebilimin, dilden aldığı kavramların başında göstergenin kendisi gelmektedir.

• **Gösterge:** Göstergebilimde “gösterge” ise; simge (sembol), görüntü (ikon), belirti (endis) ve belirtge (sinyal) gibi kavramlardan ayırt edilerek kullanılmaktadır.

• **Simge:** Anlattığı şeyle arasında kabule/sözleşmeye dayanmayan, ancak mantıki bir ilişki bulunur (haç ve hristiyanlık gibi) (Yücel, 1981).

Gösterge kavramı üstüne Eskiçağ’dan günümüze birçok felsefeci, bilimadamı ve hekim düşünce üretmiş, başta dilsel göstergeler olmak üzere çeşitli alanlardaki, belirtileri

(sözelimi tıp alanındaki) incelemişlerdir. Bugün batı dillerinde kullanılan ve Türkçe’de göstergebilim ile karşıladığımız semiotik sözcüğü Yunanca’daki semeiotike teriminden, semiyoloji sözcüğü ise Yunanca semeion (gösterge) ve logia (kuram) sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur (Rıfat, 1992).

Semiyoloji, kökeninde dilbilim olan, estetik incelemeler ile dil konusundaki incelemeler arasında birtakım değerler ortaya koyan, simgelerin doğasıyla ilgilenen yeni bir çalışma alanıdır. Estetik ile dilbilim arasında ilişki kurmaya çalışan Roland Barthes, objelerin, belirli bir simgeyi ileten dil tarafından tanımlandığını; bu nedenle anlam taşıyan bir objenin, dilin aracılığı ile ifade kazandığını vurgulamıştır (Aydınlı, 1993).

Öte yandan “simge”, “gösterge” nin anlam çağrışımıyla yüklü halidir ve kalıcılık özelliği gösterir. Yani birey ve toplumun değişme ve gelişmelerinden etkilenmeden kuşaktan kuşağa ulaşılır (Özek, 1980).

Bir binanın özgün biçiminden kaynaklanan simgesel anlamların öncelikle sosyo-kültürel değerler bağlamında saptanabileceği kabul edilirse, çevrenin gizli, kurnaz bir şekilde taşıdığı anlam ve bu anlamı yansıtan “dil” de her zaman kolay anlaşılabilir değildir. Ve bu dili anlamayan insanların, bir mimarın bazı amaçları doğrultusunda yaratacağı çevreyi de değerlendiremeyeceği açıktır. Bu nedenle, mimari bir dil oluştururken toplumsal gerçeklerden ve kültürel değerlerden yola çıkılması, onu daha kolay anlaşılabilmesine olanak sağlayacaktır. Özgün bina biçimlerinin anlamları kendi içeriğine dayandığından, eleştirmenlerin de, farklı kültür gruplarına mensup binaları yorumlarken, değerlendirirken simgesel estetik değerleri “semiyoloji” kuramları doğrultusunda gözönüne almaları gerekmektedir. Tasarımcı mimar, sağlam bir simgesel kurgu ve iletişim sistemi içinde bir dil oluşturursa, bunun değerlendirilmesi daha kolay olabilmektedir (Aydınlı, 1993).

Öte yandan mimarlık nesnesi bir dil olarak ele alındığında;

1. “Mimarlık göstergesi” olarak adlandırılır ve ikili gösterge kuramına göre doğal dil göstergesi gibi “gösteren” ve “gösterilen” bileşenlerinden oluşur (Göldeli, 1984).

2. Töz-Biçim: İletişime konu olabilecek her mesajın bir nesnel varlığı bir “töz” vardır. Yazı ile sözü ayırdeden bu tözdür. Ama aynı kod sistemi (örneğin; ışıklı trafik lambaları) içinde ayırdediciliği “biçim” sağlar. Bu ışığın yuvarlak bir çerçevede yansımaları değil kırmızı veya yeşil olması, sürekli veya kesikli olmasıdır.

3. Sentagma-Paradigma: Dizimsel (sentagmatik) özellikler yapısalcı analizin ana hedefidir. Anlamlama göstergebilimi, kültür biçimlerine yönelen kapsamıyla paradigmlar çeşitliliğini kucaklar ve töz-biçim ilişkisi içinde kapsamlı yorum olanakları getirir.

4. Düzanlam-Yananlam: Göstergeler herşeyden önce gösterdikleri gerçekliğin gerçeğe uygun oluşu üzerine bilgi vermeyi amaçlarlar. İşte bu özel değerler taşıyan, bir gösterenle bir gösterilenin yalın ilişkisinden oluşan anlama “düz anlam” (dentation) adı verilmektedir.

Ancak bu düz anlam, bir başka sistemin anlatım düzeyini oluşturabilir. Bu durumda oluşan yeni içerik düzeyinin anlamı, yan anlam (ya da dolaylı anlam/çağırışım/connatation) adı almaktadır (Yücel, 1981).

Psikolojik olarak yananamlar içeren yapıları insanların izlemesi, onların içinde yaşaması onları daha çok tatmin eder. Kültürle, geçmişle ya da gelecekle bağlantı kuran tasarımlar insanları kendine daha çok bağlamakta ve kendilerinden bir parçanın o yapıda olduğunu hissettirmektedirler.

U. Eco (1980), mimarlıkta göstergelerin düzanlamsal ve yananlamsal olduklarını, bu özelliklerini düzgülere, belirli kuralla dizgelerine (kodlara) bağlı olarak kazandıklarını yazıyor. Eco’ya göre mimarlıkta düzgüler teknik, dizimsel ve anlamsal düzgüler olarak üç türde toplanabiliyor. Birincil işlevlerin karşılanması bizi bir düzanlam çalışmasına götürürken, ikincil işlevler de yananamları uyarıyor (Aksoy, 1987).

Mimarinin dilsel yorum olanakları içinde sıkça başvuru olan yollardan biri “düzanlam” ve “yananlam” ların üretilmesidir. Özellikle son dönem mimarlık çalışmalarında yananlam düzeyinde anlam üretimine sıkça rastlanmaktadır.

Dilde olduğu gibi mimarlık sisteminde de yananlam düzlemi, yananlam oluşturuvcu işlemlerle belirir. Mimarlık sisteminin yananlam düzleminin metafor (istiare-eğretileme) ve metonymy (mecaz-ı mürsel-düzdeğışmece) işlemleriyle kurulduğı gözlenebilir.

- **Metafor**

Aralarında eşdeğerlilik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri kaldırarak kullanma sonucu oluşan mecaz türüdür (Göldeli, 1984).

U. Eeco ise, metaforun, anlamsal belirticiler (semantic markers) arasındaki bir “benzerlik”, bir anlamsal özdeşlik (semic identity) olduğunu vurgular.

Metaforun mimari yaratıcılıkta bir yöntem olarak kullanımı bütün 20. Yüzyıl boyunca mimarlar arasında popüler olmuştur. Çok güçlü bir yöntem olarak görülen metaforu, kullanıcı veya eleştirmenlere oranla yaratıcılar daha kullanışlı bulmuşlardır. Aslında, en iyi metaforlar ve onların yararları kullanıcı ve eleştirmenlerce seziilememiştir. Bu durumdan dolayı metaforlar, yaratıcıların ‘küçük sırları’dır. Metafor, mimarlık eğitimlerine dahi yararlıdır. Pek çok eğitimci özellikle son yıllarda metaforları kullanmışlardır. Metaforik hareketlere bağlı tasarım eskizleri vasıtasıyla, öğrencilerin fantezi ve hayal güçlerini test etmek ve geliştirmek mümkündür (Antoniades, 1992).

Metafor, tasarım/kavramsal metot ve yapının birçok noktasında “yeni”yi başarmada yardımcı olabilir. Yapının biçimi yeni bir aydınlıkla görünebilir. Ayrıntılı organizasyon, hoşnut etmek için daha dokunaklı/anlamlı olabilir. Özel bir bina tipi “hissi” mimarların anlatımında daha açık olabilir. Sonuç olarak metafor, bir binanın *gerçekliliği*’ne bağlı olan değerli yeni kavramları meydana getirmede oldukça yardımcı olur (Antoniades, 1992). (Gerçeklik, her mimarın anlayabildiği ve bina tasarımlarında izlediği, belirli bir binanın genel kimliğidir).

Karatani (1995), “Metafor Olarak Mimarlık” isimli yapıtında, Batı mimarlığına ikili bir işlev yükleyerek yaklaşmaktadır (Kahraman, 2000). Öncelikli işlevi, mimarlığı bir

metafor olarak algılayan Batı anlayışını irdelemektir. Bu bağlamda son derece önemli saptamalarda bulunmaktadır. Karatani'nin temel yaklaşımına göre Batı felsefesi Platon'dan beri mimarlığı bir metafor olarak ele almıştır. Bu anlamda Karatani daha geniş bir çerçevede tanım geliştirmiştir. Ona göre Batılı zihniyet içinde mimarlığı metaforik konumuna yerleştiren onun bir "inşa etme iradesi" ("will to construct") olmasıdır. Bu anlamda mimarlık, esas itibarıyla Batı metafiziğinin üç boyutlu olarak somutlanması sürecidir. Mimarlığın bir "somutlaştırma", yani bir "yapma" (nitekim kitabında Karatani "oluş" ile "yapış" arasındaki farkın mimarlığı nasıl ürettiğini ayrıca uzun uzun tartışıyor) olarak Batı metafiziğini somutlaştırma işleviyle yüklendiğini ortaya koymaktadır (Kahraman, 2000).

Göldeli'ye (1984) göre; üç tip metafor ayırt edilebilir:

1. Tanımlanan nesnenin doğrudan bir nesne ile yer değiştirdiği metaforlar,
2. Tanımlanan nesnenin bir başka nesne ile yer değiştirdiği metaforlar,
3. Tanımlanan nesneye bir başka nesnenin niteliklerini veren metaforlar.

Antoniades (1992) ise, metaforu belli başlı 3 sınıfta tanımlamaktadır: Manevi, hissedilir/dokunulur, birleştirilmiş (kombine) metaforlar.

1. Manevi (İntangible) Metaforlar: Yaradılış için metaforik hareketleri içerenler; bir kavram, bir fikir, bir insan durumu veya belirli bir kalitesi olanlar (bireysellik, doğallık, toplum, gelenek, kültür).

2. Hissedilir/Dokunulur (Tangible) Metaforlar: Tam manasıyla bazı görsel ve gerekli karakterlerden çıkan metaforik hareketleri içerenler (kale gibi bir ev, gökyüzü gibi bir tapınak tavanı).

3. Kombine (Combined) Metaforlar: Hareket noktasının karışımındaki maddeleri olarak görsel çakışma (üst üste gelme) ve kavramsallığı içeren metaforlar, görselliğin faziletini keşfetmek için bir nedendir. Kaliteler, belirli temel görsel kutular (kompitür, arı kovanı, henüz oluşmuş disiplin kalitesi, organizasyon, işbirliği) (Antoniades, 1992).

Çoğu mimar, başlangıç noktası olarak manevi metaforlardan sakınma eğilimindedirler. Farklı başarı dereceleri ile, dokunulur metaforlardan kolayca

etkilenebilirler. Metaforun her üç kategorisi, mimarlar tarafından farklı başarı dereceleri ile uygulanırlar (Antoniades, 1992).

- **Metonymy**

Belirtilen gerçeklik düzleminde yanyana bulunan nesnelere ilişkin olarak, benzetme yapılmaksızın, sonucun neden, içerenin içerilen, bütünün bölüm, genelin özel, soyutun somut kavram yerine kullanılması yoluyla oluşan bir mecaz türüdür (Göldeli, 1984).

Metonymy iki ilke ile gerçekleştirilir:

1. Bir belirticinin ait olduğu anlam birimciğinin yerini alması ile; parça bütünün, cins türün yerini alarak anlam daralması yapar.
2. Bir anlam birimciğinin belirticilerden birinin yerini alması ile; bütün parçanın, tür cinsin yerini alır.

- **Mimarlıkta Anlatım Aracı Olarak Metonymy ve Metafor**

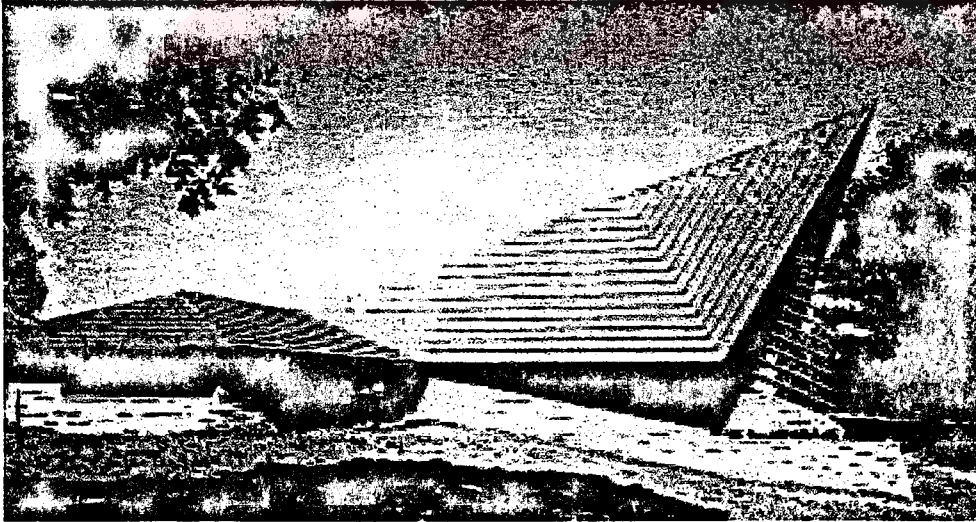
Anlatım aracı olarak metonymy ve metaforun iki poetik türü belirleyen yapılar olabileceği söylenebilir. Yaklaştırma çağrışımlarıyla kurulan ürün; karşılaştırma çağrışımlarıyla kurulan ürün, bir çok dünyayı biraraya getirmedir.

Wundt, gerçek metaforun ölçüsü olarak, metaforu yapanın belli bir duygusal etki yaratmak üzere hesaplı, istekli bir niyeti olması gerektiğini belirtir. Euro Saarinen'in New York'taki TWA Terminal binası bilinçli olarak mimarı tarafından metaforik bir anlatıma kavuşturulmuş ve eksenel simetriye cevap veren çok başarılı bir tündengelim örneğidir. İç mekan sınırlarıyla dışa vuran biçim, yani gösterilenle gösteren arasında tam bir uyum, bir birlik söz konusudur. "Bütünde metafor"a örnek olan yapı, ikonik benzerlik ilişkisine dayanmaktadır. Metafor, gönderici tarafından benzeyen ile benzetilen arasındaki biçim (kuş) ve nitelik (uçma) ortaklığına dayandırılmıştır. Öte yandan, TWA Terminal binasının başka bağlamlarda yinelenmemesi onu bireysel kullanım düzleminde bırakmıştır. Terminal

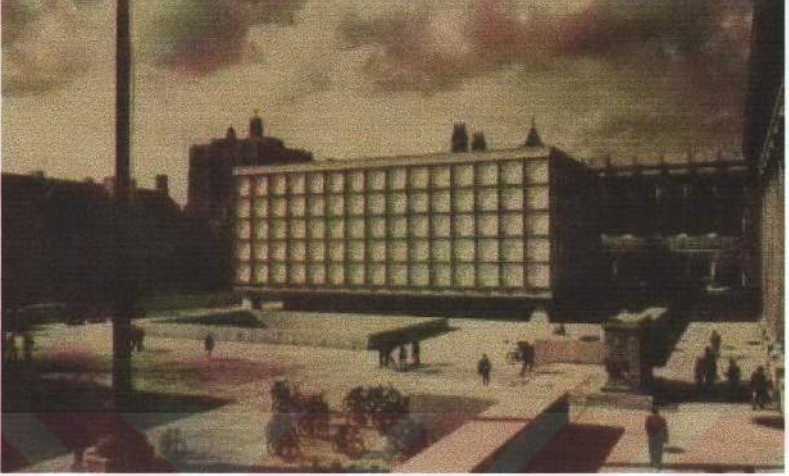
yapıları bu biçim aracılığıyla tipleştirilmiş olsaydı sözü edilen estetiksel anlatım (gösterge) dilsel, klişe anlatıma dönüşmüş olacaktı (Göldeli, 1984).

Bir başka paralel örnek de Wright'ın Madison, Wisconsin (ABD) 'de gerçekleştirilen kilisesidir (Şekil 23). Bu yapıda Wright, ellerinin dua ederken aldığı biçim ile kilisenin çatı biçimi arasında bir benzerlik kurmuştur. Yapılan metaforu yine, biçimsel ve niteliksel benzerlik yönlendirmiştir (Göldeli, 1984).

Wright'ın ve Saarinen'in yaptığı metaforlar, Quintillian'ın: 1) Bir canlı şeyin bir başka canlı için kullanılması, 2) Bir cansızın bir başka cansız için kullanılması, 3) Cansızın canlıyı göstermesi, 4) Canlının cansız göstermesi biçiminde yaptığı metafor sınıflaması uyarınca üçüncü türün örnekleri olarak değerlendirilebilir. Mimarlık ürünlerini söylem düzleminde gözlemlediğimizde yapılan metaforların ikinci ve üçüncü türlerde gerçekleştiği görülür. İkinci türün örneği olarak Skidmore, Owings ve Merrill'in Yale Üniversitesindeki (ABD) Bienenko Kütüphanesi verilebilir (Şekil 24). Bu yapı biçimsel olarak "define sandığı" izlenimini vermektedir. Bu biçimsel benzetme işlevsel düzeyde de izlenebilir ("değerli" olanı saklama, koruma) (Göldeli, 1984).



Şekil 23. Wright, Madison kilisesi, Wisconsin (Göldeli, 1984).



Şekil 24. SOM, Bienenke kütüphanesi, Yale (Gödeli, 1984).

Michael Graves, Modernist mimarların ağırlıklı olarak geometrik soyutlama ve makine metaforu ile ilgilendiklerine değinir. Yapılarında hep simgeleri temsil eden renkleri kullandığını söyler. Sonra da tasarımlarının antropomorfik boyutlu olduğundan söz eder.

Kökende antropomorfik tasarım, yani yapının ya da yapı öğelerinin insan biçimsel olarak tasarlanması çok eski dönem mimarlığında da görülür (Şenyapılı, 1997).

Graves şöyle yazmıştır: *“Mimarlığın insan vücudunun binalarda nasıl barındığının yanında kültürlerimizin önemli mitosları ve ritüellerine de-toplumsal alışverişlere ve geleneklere de hitabeder”.*

“Örneğin, bir cephe tasarlariken, bir subasman, bir gövde ve bir tepe düşünürüm. Bu bağlamda tasarımlarının insanbiçimsel (antropomorfik) bir boyutu da vardır”.

“Bazıları Louisville’deki Humana Binası’nın insanbiçimsel yanına dikkat çektiler: Yapı, tabii ki, insan figürüne doğrudan bir gönderme yapmıyor. Gene de, aynı bizim de bir

ayağımız, gövdemiz ve başımız olduğu gibi kolonların ve hatta binaların da benzer bir yapıları var. Kompozisyon bir insan figürüne benzemektedir, ama harfî harfine onu temsil etmiyor. Bu, algılanabilmek için sırtını oranlandırma kurallarına dayayan cam kutudan ibaret bir yapının tasarım anlayışına bütünüyle karşıt bir anlayıştır” (Şenyapılı, 1997).

Humana yapısının kentteki küçük ölçekli konut yapılarıyla bir gökdelen arasında bir ara ölçek yakaladığı görülmektedir; ama, bu ölçeğin insan ölçeğiyle de çakıştığı öne sürülemez. Ya da yapının insan ölçeği boyutlarında tasarımılandığını savunmak çok zordur. Öte yandan, yapının insanbiçimselliğine ilişkin açıklamaların (sonraki sayfalarda değineceğimiz) imgeye (mimarlık yapısına/yapının formuna) sonradan anlam yüklemeye örnek oluşturduğunu belirtmek gerekir (Şenyapılı, 1997).

“... Graves’in birçok binası doğal ve insanbiçimsel metaforlar ile açıklanmıştır. Sadece Portland ve Humana binalarında değil, birçok benzer arazi ve bağlamda inşa ettiği çok katlı binalarda Graves, klasik bir bölünme olan baz, orta kütle, dam korkuluğu (attic) üçlemesini baş, vücut ve bacakların mecazı olarak kullanmıştır. Bu üçleme, *mimarın klasik figüratif dili, modern dünyanın gökdelen ya da yüksek bloklarıyla uzlaştırmasını sağlayan mucize bir formül olmuştur adeta. Fargo-Moorhead Kültür Merkezi’nde (Kuzey Dakota, 1977-78) ise Jencks iki ayak, bir baş, iki göz, bir çene gibi insanbiçimsel mecazlar okurken; Norberg-Schulz, boşaltılmış kilit taşının içine dolan gökyüzü görüntüsünü, mimarlığın yer ve göğü biraraya toplarkenki varoluşsal gücünü hatırlatan bir öge olarak görmüştü” (Şenyapılı, 1997).*

Günümüz mimarlık ürünleri arasında göndericinin yaptığı “parçada metafor” örneği olarak J.Winey’in Best perakende satış merkezi binası (Richmond, Virginia, ABD) sayılabilir. Gönderici (mimar) görsel bildirişim düzleminde çoğunlukla birbirinden ayırt edilemez nitelikteki depolama, satış yapılarındaki tekdüzeliği “soyulan kabuk” benzetisiyle bu örnekte gidermeyi amaçlamıştır. Parçada yapılan bu metafor işlemi, dilsel göstergelyi (tipleşmiş depolama-satış birimleri) estetiksel göstergelye dönüştürmekte, bildiriyi sezginleştirmektedir. Alıcı yapıyla karşılaştığında uyarılmış olmaktadır (Gödeli, 1984).

Yukarıda ele alınan örnek, cansızın cansız yerine kullanıldığı “parçada metafor” türü içinde yorumlanmalıdır. Cansızın canlı yerine kullanıldığı parçada metafor türü

Gaudi'nin yapılarında örneklenebilir: mantarlar, ejderhalar, deniz yosunları, çiçekler, kemikler, kaslar gibi (Göldeli, 1984).

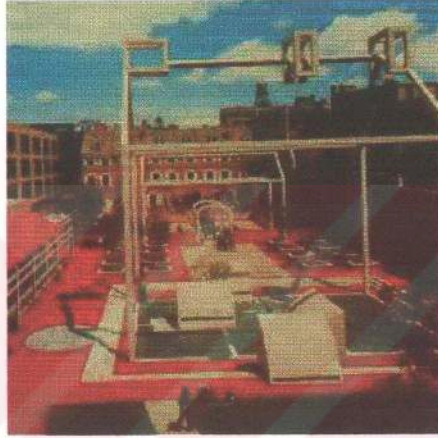
Metaforun, "kavramları biçimsel olarak ifade etmeye olanak sağlamak" gibi başka bir önemli özelliği de vardır. Bu anlamda resim, müzik, felsefe, edebiyat gibi mimarlık dışı alanlardan esinlenen çalışmalar da vardır. Çalışmalarını Derrida'nın felsefesi üzerine temellendiren Dekonstrüktivistler ilk akla gelen örneklerdendir. Dekonstrüktivistler; Bozan, yırtan, patlatan biçimlerle mimariyi ve mimariye ilişkin kavramları sorgulamakta ve aynı zamanda bilinen bu kavramlara farklı açıdan bakarak anlam farklılıkları da doğurmaktadırlar. Örneğin; Zaha Hadid'in "Zirve Projesi"nde, kayaların patlatılması ile, yapı ile doğal arasındaki farklılık vurgulanmıştır.

Başka bir örnek olarak Tuncay Çavdar'ın çalışmaları gösterilebilir. Doğu toplumlarına özgü bir bakış tarzı geleneğini tasarımlarının temel yönlendiricisi olarak gören Çavdar; minyatürlerde, halk resim sanatında bulduğu "doğuya özgü bakma tarzını" en iyi yansıttığına inandığı kavramları mimariye yansıtarak kavram mimarlığı yolunda önemli bir adım atmıştır.

Metonymy'nin gösterdiği ilişkiler mantıksal ve niceliksel olarak ele alınabilir; sonuç için neden ya da neden için sonuç kullanılır; içerilen şey için içeren, nesne yerine o nesnenin özelliği söylenir. Metonymy'de bütünü gösteren parça, bir cinsi gösteren tür, bir şeyin örneklik parçası verilir (Göldeli, 1984).

Venturi ve Rauch'un Benjamin Franklin'in iki yüzüncü doğum yılı anısına gerçekleştirdikleri Franklin Court tasarımı (1976) (Şekil 25), parçanın bütünü yerini aldığı metonymy'nin mimarlık alanındaki en duyarlı örneklerinden biridir. Burada paslanmaz çelikte aynı yerde daha önce yer alan Franklin'in malikanesinin profili ("hayalet imgesi") aslına uygun boyutlarda belirtilmiştir. Malikanenin yer aldığı dönemde çevresinde bulunan kimi öğeler -Franklin'in tanımlarına göre yerleştirilen Neo-Kolonyel bahçe gibi- yeniden düzenlenmişlerdir. Tasarımda çevrenin geçmişte ve günümüzde sahip olduğu anlamlar aynı anda fiziksel bağlamda yansıtılmaya çalışılmıştır. Çevre düzeninde yer verilen öğeler bitişiklik yoluyla çağrışım yaparak tarihsel bağlama gönderirler. Metonymy'nin temel özelliği okunabilmesi için belli bir ansiklopedik bilgiye gerek

duyulmasıdır. Yukarıda ele alınan örneğin alıcı tarafından yorumlanabilmesi için örneği kuran sentegmatik öğelerin karşılıkları olan anlamların bilinmesi gereklidir. Jencks'e göre tasarımın bir başka başarısı da yaygın kesimin olduğu gibi seçkin kesimin de beğenisine seslenebilmesindedir (Göldeli, 1984).



Şekil 25. Venturi, Rauch, Franklin Court kompleksi, Independence National Park, Philadelphia, 1976 (Steele, 1997) s: 173.

Parçanın bütünün yerine geçtiği metonymy türünü ülkemizdeki mimarlık ürünleri arasında örnekleyecek olursak Sedat Hakkı Eldem'in kimi uygulamalarını anmak gerekir. Eski Türk sivil mimarisinin saçak, çıkma, göğüsleme, pencere gibi öğeleriyle boyutsal oran, alt-üst farklılaşması gibi özellikleri yapıtlarında yorumlayarak kullanan Eldem'in Şark Kahvesi (1950, Taşlık-İstanbul) (Şekil 26), Amerikan Hemşire Okulu (Nişantaşı-İstanbul), Boğaziçi'ndeki yalı uygulamaları (İstanbul) öğelerin yol açtığı bitişiklik çağrışımlarıyla tarihsel bağlama gönderme yapmaktadır. Burada, bir üslubun tamamen tekrarlanması yerine bu üslubu oluşturan öğeler, ilişkiler ve işlemlerden bazılarının yorumlanarak kullanılmasıyla o üslup ve o üslubu yaşatan dönem çağrıştırılmış olmaktadır.

Bir kültür çevresinden diğerine geçilerek yiten bir üslubun biçimlerinin yorumlanarak kullanılması eski kodu yeni bağlamı aracılığıyla yeni bir koda dönüştürür (Göldeli, 1984).



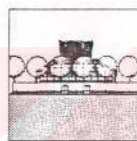
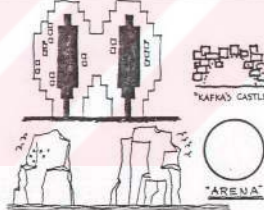
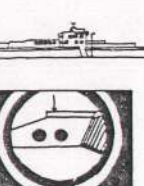
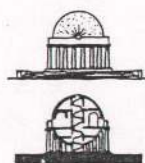
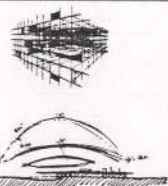
Şekil 26. Şark Kahvesi, Eldem, İstanbul (Sözen, 1990) s:38.

Sonuç olarak, seçme işlemiyle belirlenen metafor paradigmatik; birleştirme işlemiyle belirlenen metonymy setegmatik bağıntıyla (çağrışımla) kurulur (Göldeli, 1984).

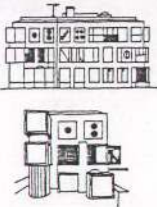
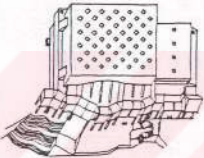
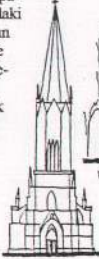
• 20. Yüzyıl Mimarlığında Metaforik Uygulamalar

Bu metafor örnekleri tablolar halinde aşağıda yer almaktadır (Tablo 9, 10, 11, 12). Ayrıca öğrenciler tarafından doğadaki birtakım nesnelerden esinlenilerek yapılmış tasarımlar da Şekil 27’de görülmektedir.

Tablo 9. Yirminci Yüzyılda metafor'un özeti (Antoniades, 1992).

 Alp dağlarına değin mimarlık için öneri eskizleri, Bruno TAUT, Hagen, 1919	 Zarathustra'nın metninden esinlenmiş peyzajların mimari fantezileri Wenzel August HABLIK, 1909	 "Mimari Fantezi", Hermann BILLING, 1920
 İnsan kafatası metaforunu esas alan Gunnar ASPLUND'un Stocholm Halk Kütüphanesi için ilk çalışması	 Üzüm bağları ile çevrili tepeler metaforu esasına dayalı Berlin Filarmoni Binasının iç mekanı Hans SCHAROUN	 4 mevsim için bir ev Oswald Machias UNGERS
 "Usonian" Stil, Frank Lloyd WRIGHT	 Walden SEVEN (Üstte) Akdeniz Kavalanı (Altta) Ricardo BOFILL'in eskizleri ve metinleri tarzında "Taller de Arquitectura" tarafından kullanılan metaforlar	 "THE LITTLE CATHEDRAL"
 Bremerhaven' da Nautigal Müzesi Hans SCHAROUN, 1969-75	 Küre biçiminde "Bir Kozmo-politan için ev", "Visionary Architects" Lemagny, J.C. 1968	 Takis ZENETOS'un eskizleri: Cam yapı (üstte) ve Şemsiye yapı (altta). Metafor, sonucu gerçekten etkilememiştir.

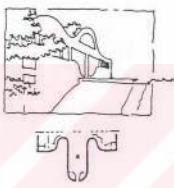
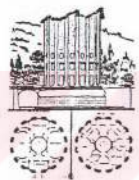
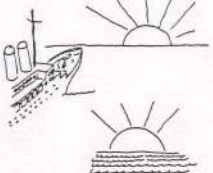
Tablo 10. Uygulanmış metaforların bir özeti (Antoniades, 1992).

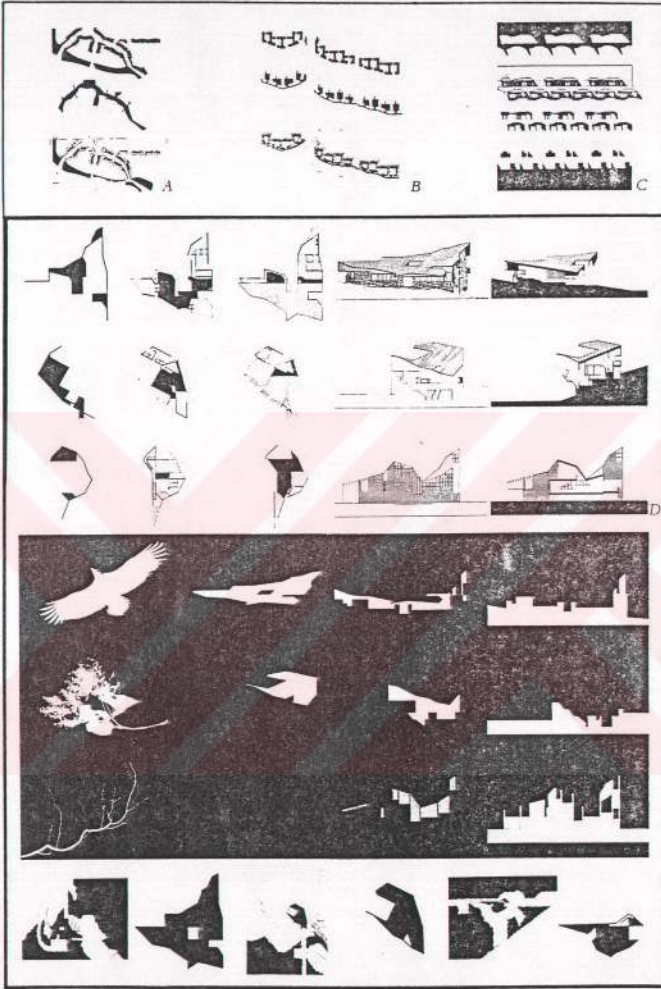
 Nakagin Kulesi Güvercin strüktür Metafor tarzında Tokyo'da yükselir. Kisho KUROKAWA	 "54 Pencere" veya "Tokyo Boogie Woogie" Kazuhiro ISHII	Soru İşareti formunda Fujimini Klübü Arata ISOZAKI   "Diş Macunu" formunda Kütüphane Kompleksi
 "Yüksek Voltaj Evi" Kazuo SHINOHARA	 "Eğilmiş sıra sütunlar" için esinle- nilmiş Newyork'ta "Roketler" Radyo City Kazuhiro ISHII	 
  "Dipoli" için mağara iç mekanı metaforundan hareketle Reima PIETILA-OTANIEMI	  IXSYZ CALEVA-REIMA PIETILA-TAMPERE	 Copenhagen yakınındaki Bagsvaerd Kilisesi'nin kesit ve dış mekanı, Bulutlar şeklindeki eskiz Jorn UTZON  Hagia Sophia'nın "Evren" metaforu yapan iç mekanı
   Tekrar edilebilen cennetler: Kuran'daki İslam mimarlığı esası-nın metaforik temeli	Kuzey Avrupa Ormanlarındaki güneş ışığının süzülmesi ve mekan kalite- sinden esin lenmiş Gotik mimarlığın iç mekanı   FOREST	  "Taç Yaprağı Ev" Los Angeles Eric Owen MOSS

Tablo 11. Metaforik tasarlanmış yapıların incelenmesi ve kategorize edilmesi (Antoniades, 1992).

		Gerçeklik	Parkedilebilen	Parkedilemeyen	Mimar'ın Sırrı	Değerli Gerçeklik	Parkedilebilen	Parkedilemeyen	Mimar'ın Sırrı	Doğrulanabilir Değerli Sıhhatli Metafor Kullanımı
	Redwall (Kırmızı Duvar)	●	●							
Bofill	Kafka'nın Kalesi	●	●							
	Walden Seven									●
Predock	Kan Bankası	●	●							●
	New Mexico Kalp Kliniği	●	●							
Kurokawa	Nakagin Kulesi					●	●			
Isozaki	Kulüp	●	●							
	Kütüphane	●	●							
Ishii	54 Pencere veya Tokyo Boogie-Woogie	●	●							
	Naoshima Gym					●		●		
Shinohara	Yüksek voltaj hattının altındaki ev	●	●							●
	İtoshima'da Ev									●
Zenetos	Amalias					●		●		
	Glyfada					●	●			
Scharoun	Berlin Flarmoni					●		●		
Pietila	Dipoli					●		●		
	Kaleva Kilisesi	●				●		●	●	
Asplund	Stockholm Halk Kütüphanesi	●				●			●	
Utzon	Bagsvaerd Kilisesi					●		●		
	Säynätsalo City Hall					●	●			●
Aalto	Lapia Evi					●				
	Çatı Pencereleri									●
Moss	Petal Evi					●		●		●

Tablo 12. Mimarlığın gelişiminde önemli mimetik örneklere bir bakış (Antoniades, 1992).

 Vitruvius'un tanımına göre "Korent Sütunbaşı"nın tasarımını için esin kaynağı	 Fil formundaki Yapılar Anıt (üstte), Restaurant (altta)	 Hot Dog şeklinde büfe Dinozor formunda Araba Servis İstasyonu. St. Petersburg Florida
 Japonya'da Te-Lefon Şirketi Şube Binası  Kyoto'da Antropomorfik mesken "Gerçekçilik" daima ikinci derece bir estetik durum olarak görülür	 Mimar Stanley Tijerman'ın "Papatya Evi"	 Yıkılmış eski bir sütun formunda bir arkeolog evi François BARBIER, 1768-1826.
 Mickey Mouse formunda park yeri (arazi parçası), James LAMBETH	 Pan ve Paniska: IV. Papa Pius'un Gazinosundan Kadını ve Erkeksi	 "DOĞRU" "YONU" "YERİNE" Antik düzenler "Erkekçi", "Kadın" ve "Çekici" için kaygının sonuçlarıdır Erkekçe-Bakış sütunu Barcelona'da Antonio Gaudi'nin gerçek açıklaması
 Pasifik Okyanusunda Gün Batımı New York'ta Radio City Music Hall'ün iç mekanının tasarımında Metafor olarak kullanılmış ve esinlenilmiş gerçek bir ver	 "Bulutlar", "Ağaçlar", Tasarımın kavramsal evrelerinde mekan tanımı kavramı Jorn UTZON	 Kuğu- Bakış Toplantı oturacak yerlerinin karşılıklı durumu Jorn UTZON



Şekil 27. Martin Price'in öğrencileri tarafından, doğadan esinlenilerek yapılmış projeler (Antoniades, 1992).

A. Öğrenci Evi: Russel Claxton, Robert Meckfessel.

B. Öğrenci Evi: Ron Horton.

C. Dallas'ta Ev: Randall Byrd, Kevin Crumpler.

D. Uç Ev Önerisi: Mimar Martin Price. Martin Price Sergisi, Doğa Formları, Son Mimarlık Müzesi, 1983.

• Metafor ve Analojilerin Karşılaştırılması

Analoji mantıkta önemli bir araç olup, iki nesne arasında önemli benzerlik olması esasına dayanır. Analojide benzerlik esastır, farklılık gerekli değildir. Ancak, çeşitli benzerliklerin yanı sıra önemli farklılıkların unutulması en önemli tehlikedir. Tek bir analoji sonuca götürmez. Fakat, birbirini takip eden çeşitli analogiler sonuca götürebilir. Benzetme yaratıcılığın en önemli aracıdır. Yaratıcı benzetmeler, daima endüstri ürünlerinin dışındaki birtakım nesnelerle olan benzetmelerdir. Örneğin, kuşa benzetilerek uçak yapılması gibi. Ancak, tasarımcılar kendilerini her ne kadar ayrı uçlar saysalar da, kendilerinden önceki tasarımcıların ürünlerine kendi ürünlerini benzeterek yaparlar. Doğada ve çevrede başka fonksiyonlara sahip ürünlere tasarımları benzetme en çok tesadüf edilen durumdur (Bayazıt, 1994).

Metafor ise, bir şeyi benzeri, fakat kendisinden tamamen ayrı bir şeyle ifade etmektir. Ancak bu ikinci benzetim, benzediği şeye çok iyi bir şekilde uyması gereklidir. En çok dilde mecaz yapılır. Analojiyle benzerliği vardır, hatta analojinin özelliklerini kapsar, fakat çok daha sağlam uygulanma nedenleri vardır. Tasarım tamamen metaforlarla çalışır. Yapılan eskizler, çizimler, semboller tamamen başka bir şeyi anlatmak için kullandığımız metaforlardır. Biz ikisi arasında analoji yaparak sonuca varırız. Tasarımda kullanılan bütün çizgi ve model niteliği taşıyan herşey ve dil metaforlardır (Bayazıt, 1994).

Japon çayı töreni ve Managalese kinayeleri gibi kültürel uygulamalar, ilerleyen sosyal birleşme ve dolaylı haberleşmedeki metaforun önemini sergiler. Metafor, analoji ile aynı şey değildir, fakat metaforik düşünce analoji gibi aynı zihinsel yöntem temeline dayandırılır ve bu yüzden amaç, yapı ve benzerliğin sınırlandırılması bakımından kısmen anlaşılabilir. Metaforlar, "Ben bir gardiyanım" gibi basit ifadelerle düzenlenirler. Şematik bir kaynak ve bir hedef arasındaki bir haritayı içerirler. Çok daha kompleks yazışmalar haritalama sistemine dayandırılır. Analojiler gibi metaforlar, kompleks benzerlikleri sadece yaratmak için değil onları uygulamak için de yardım ederler. Analoji pek çok terapik durumlarda da kullanıma sunulabilir. Ailelerin kişisel ve organizasyon problemlerinin üstesinden gelmesine yardımcı olur. Analojik terapi tekniği, zehirli analogileri tanımlamayı ve insanların kişisel ve sosyal problemlerinin üstesinden gelmeye olanak sağlayan bir başkası ile onların yerini doldurmayı içerir. Bazı kültürlerdeki insanlar, kaynak ve hedef

arasındaki nedensel bir ilişkinin büyüğü tahminine dayandırılan problemleri çözmek için analogiyi bir araç olarak kanunsuzca kullanırlar (Holyoak, 1995).

• Günümüzde Linguistik Analogiler

Yakın dönem mimariden postmodernizm içinde Linguistik Analogilere sıkça rastlandığı görülmektedir.

Lyotard, sanayi sonrası toplumlarda, dilin de artık teknolojinin bir nesnesi durumuna geldiğinin altını çizmektedir. Lyotard'ın post-modernizmin temelini oluşturan “dil oyunları perspektifi” ; üst-anlatıların, bütün anlatıları içerecek bir üst-dil yaratma çabasının, anlatı tekellerinin, kısacası modernlik projesinin yıkılmasıyla dil oyunlarının tekilliğinin tanınması ve mikrolojilerin çoğalması için bir fırsat doğduğunu savunmaktadır (Jameson vd., 1994).

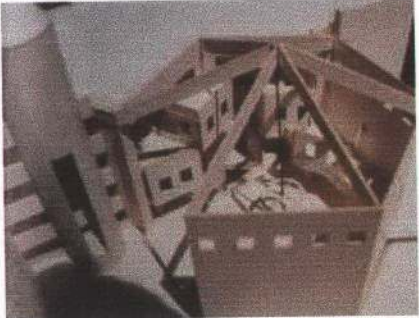
Post-Modernizm, modernizm eleştirisi ile başlayarak modernizmdeki soyut dili herkesin anlamadığını ileri sürer ve “mimari kullanıcı ile daha fazla iletişim kurmalıdır” der. Bunun için tasarımcının, herkesin anlayacağı dili kullanmasını önerir. Kilisenin, kulesi ve mihrabından tanınmasında olduğu gibi bütün binaların metafor olması gerektiğini öne sürer. Bir anlamda, binanın dış görünüşü ile ilgili bir “ifadecilik” olan bu yaklaşımın temelini modernist mimari içinde de bulmak mümkündür (Uraz, 1993).

Robert Venturi “Karmaşıklık ve Çelişki” adlı kitabında açıkça örtük anlamın önemini vurgulamaktadır. Ona göre mimarlığın çıkış noktası sahip olduğu özerk dildir ve bu soyut, kavramsal bir dildir. Venturi'nin sözünü ettiği çağrışımsal örtük anlam ölçek şaşırtması, mekan ve kütlede daha yoğun bir biçim kaygısı, çeşitli ifadeler deyimiyle “çok anlamlı ve zor bir bütün olarak mimarlığın özerk dilini ifade etmektedir (Aydın, 1993).

Venturi'nin uygulamalarındaki açık anlam ise, yapının dışına gönderme yapan anlamdır. Burada tarihsel/güncel ayrımı söz konusudur. Amaç kolay anlaşılabilir olduğu için anlamın dozu azdır. Burada anlam açık ve kitleseldir (Akın, 1990).

Yakın dönem mimarlık ürünlerinde, Linguistik Analogi örneklerle aktarılmaya çalışılmıştır (Tablo 13).

Tablo 13. Linguistik analogi örnekleri

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	KAYSERİ MALİYE BİNASI, 1989, (Karaaslan, 1993) s:148. Nuran-Merih KARAASLAN Bu yapı, bir Selçuklu başkenti olan Kayseri’de pek çok yapının imgesini ortaya koyan “taç kapı” kavramının bu kez ölçeğinin değiştirilmesiyle ve 15 katlı bir binanın bütününe uygulanmasıyla elde edilen bir tasarımıdır. Cansızın bir başka cansız gösterdiği, bütünde metafora bir örnektir. “Devlet kapısı” imgesiyle çağrışımlar yapmaktadır.
	HACİBEKTAŞ AÇIK HAVA TİYATROSU, 1991, (Karaaslan, 1991) s:82. Merih KARAASLAN, İlker AKSU Burada seyirci ve sahne düzeni ilişkisinin günümüzde geçmiş dönemlerdekinden farklılık göstermeyişi nedeniyle bir “Roma Tiyatrosu” kurgusu ana tema olarak kullanılmıştır.
	KAYSERİ HÜKÜMET KONAĞI, 1991, (Karaaslan, 1991) s:83. Nuran-Merih KARAASLAN Bu yapı, “Selçuk külliyesinin kurgusunun transformasyona uğratılması” temasının kullanılması ile tasarlanmıştır. Açık bir kümbet motifi ile “bina içinde kent” çağrışımı yapılmıştır.

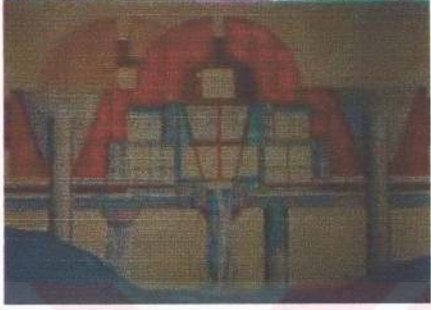
Tablo 13'ün devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	PAMFİLYA TATİL KÖYÜ, 1984, (Balamir, 1995) s:66. Tuncay ÇAVDAR Turizm kompleksinin tümünde "minyatür" sanatına gönderme vardır. Görüntüye giren satırlar çoğaltılarak algılanandan fazla yüzeyin izleyiciye algılatılması sağlanmış, etkin renk kullanımları ile gölgenin etkinliği azaltılarak, kütlemin iki boyutluluğu içinde izleyiciye yaklaşması sağlanmıştır.
	SEA GARDEN, Bodrum, 1985-89, (Balamir, 1995) s:67. Tuncay ÇAVDAR Cumbaları, kullanılan malzemeleri ile birlikte Türk kültürünün geçmişindeki yapılara atıfta bulunan bir yapı örneğidir.
	KAPADOKYA ROBINSON LODGE (Arredamento Dekorasyon, 72) s:91. Tuncay ÇAVDAR Bu yapı, bulunduğu yörenin kültürünü, doğasını yansıtan, bütünde metafora bir örnektir. Aynı zamanda "Babil Kulesi"nden esinlenilmiştir.

Tablo 13'ün devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	RAMIOKA BELEDİYE BİNASI (Kandil, 1995) s:32. Arata ISOZAKI Isozaki, katı geometrik cephe içinden eğrisel hatları çıkararak "Marilyn Monroe" çağrışımı yapmak istemiştir. Bu özelliği ile parçada metafora örnek olarak sayılabilir.
	EXPO'92 JAPONYA PAVYONU (Öztürk, 1992) s:76. Arata ISOZAKI Cephedeki eğri yüzeyleri ile pavyon, Japon kültüründen, dev bir ahşap mabedi hatırlatmaktadır.
	2. SCHULLIN MÜCEVHER MAĞAZASI (Şahinler, 1989) s:127. Hans HOLLEIN Hollein'e göre cephedeki ahşap kolonlar ve üstteki balta şeklindeki kısım, "tapınma ve savaşmayı" çağrıştırmaktadır.

Tablo 13'ün devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	FARGO-MOORHEA KÜLTÜR MERKEZİ, Minnesota, 1977, (Jencks, 1988) s:141. Michael GRAVES Fargo nehri ile Minnesota'daki Moorhead şehirlerini birleştiren bir köprü konumundaki yapı, kırık kemer motifi ile, iki yakının birleşimini sembolize eden işaretler içermektedir.
	PIAZZA d'ITALIO, New Orleans, 1975-80, (Arredamento Mimarlık, 100+10) s:65. Charles MOORE New Orleans'ta İtalyanların Sant Joseph gününü kutlamak için toplandıkları bir meydana yer alır. Meydanın bu geleneksel işlevi Moore'a "çoğul göndermelerin" kapısını açmaya yetmiştir. Moore, bir Amerikan şehrinde İtalya kokan bir meydan tasarlarlarken, "İtalyanlığın" simgeleştirildiği bir ortam hazırlamıştır.
	BEST MAĞAZASI, New York, 1979, (Jencks, 1988) s:124. Robert STERN Bu yapıda, bilinen kodların (Antik Yunan ve Roma tapınağı cephe düzen ve elemanları) ütopik, alaycı ve anarşist bir tutumla ele alındığı görülmektedir. Gerçekinden daha tombul dor sütunları bulunmaktadır.

Tablo 13'ün devamı

TASARIM	ADI ve ANALOJİSİ
	ÇOCUK MÜZESİ, Houston, 1992, (Steele, 1997) s: 364. Robert VENTURI and Denise Scott BROWN Çocuk müzesinde, yapının giriş bölümündeki üçgen alınlık ve sütunlar antik mimarlığa gönderme yapmaktadır. Ayrıca saçağı tutan çocuk maketleri de dikkati çekmektedir.
	LUXOR, Las Vegas, 1993, (Steele, 1997) s: 350. Veldon SIMPSON Luxor'un en çok ziyaret edilen yeri, cam yan yüzeyli piramit ve önündeki sfenksle taklit edilmiştir.

Sonuç olarak, Mimarlık-Dil ilişkisinin mimari tasarım için bir kurallar/teknikler bütünü vermediği söylenebilir. Ancak, göstergebilim aracılığı sayesinde “Dil-Mimarlık” ilişkisiyle mimarlığa tasarım öncesinde sağlam bir analitik çerçeve yöntemi ve tarihten yararlanma ve kendi nesnesini yorumlama konusunda etkin bir eleştiri olanağı getirilmektedir.

Mimarlık açısından bir başka önemli sonuç ta; diğer analogi tiplerinde raslanmayan “Anlam” sorununa bu analogide yer veriliyor olmasıdır.

Öte yandan, çalışmada kısıtlı sayıda örneğin yer alması ‘bu konuda başka örnekler yok’ demek değildir. En kolay ulaşılan örnekler, konunun daha iyi anlaşılması için seçilmiştir. Bunların sayıları arttırılabilir.

2.3. Deneysel Çalışma

Buraya kadar verilen bilgiler, açıklamalar ve analogi örnekleri, çeşitli yayınlara bağlı olarak hazırlanmış ve aktarılmıştır. Tezin asıl amacı olan “analogilerin estetik açıdan incelenmesi”nin sağlanabilmesi, seçilen analogi örneklerinin uygulama alanındaki sonuçlarının da irdelenmesini gerektirmektedir.

Bu durum deneysel bir çalışma yapmanın gereğini ortaya çıkartmıştır. Bu doğrultuda ‘bazı fotoğraflar göstererek soru sorma’ şeklinde bir anket geliştirilmiştir.

- **Estetik Alanında Deneysel Çalışma Yapmanın Amacı**

Habermas’a (1983) göre; Deneysel estetiğin amacı kuramsal, düşünce temelindeki estetik savları bilimsel bir temele oturtma çabasıdır. Bu doğrultuda, estetik deneyimin uzmanların eleştirel kararları etrafında çerçevelendirilemeyeceği ifade edilmekte, bu durum ise deneysel çalışma yapmanın gereğini ortaya koymaktadır (Şentürer, 1995). Böyle bir deneysel çalışma ile çeşitli soruşturma yöntemleri kullanılarak kişilere ait değer ve yargılar belirlenir ayrıca bu değer ve yargıların denek grupları (tez kapsamında mimar-kullanıcı) arasındaki karşılaştırılmaları yapılabilir.

- **Mimari Estetikte Deneysel Çalışmalarda Kullanılan Yöntemler**

Bonta (1979), Mimarlık ve sanat yorumları hakkında toplanacak bilgiler için üç çeşit kaynaktan söz etmektedir (Şentürer, 1995): Birincisi iç gözlemdir (*introspection*). Her insan mimarlık ve sanata karşı doğal ya da kazanılmış belirli bir duyarlılığa sahiptir, böylece insan kendi bilgi kaynaklarından bunu elde etmeye çalışabilir. İkincisi yönlendirici görüşmelerin, anketlerin, ruhsal-zihinsel denemelerin ya da diğer deneysel yöntemlerin

kullanıldığı alan araştırmalarıdır. Üçüncü tip kaynak ve yöntem insanların mimarlık ve sanata ait dışavurumların kaydedildiği metin ve belgeler üzerinde yapılar çalışmalarıdır.

Bunlardan ikincisi deneysel çalışmalarda en sık kullanılan yöntemdir ve bu yönteme ait teknikler genel bir isim olarak ‘anket’ adı altında toplanır. Çevre çözümlemesi, bağlı olarak mimari estetik alanında uygulanabilen bu anketlerin birçok çeşidi vardır. Anketler arasında görsel deneyimi ölçmede kullanılan bir teknik, kelimeler arasındaki anlamsal ilişkileri (karşıtlık ve gruptama) temel alan sıfat çiftlerinin kullanıldığı cetvellerdir (Sanoff, 1974). Bunlardan karşıt sıfat çiftlerinin kullanıldığı ‘anlamsal farklılaşma cetvelleri’ bu kapsamda, mimaride anlam araştırmalarında ya da görsel biçimin simgesel ilişkilerinde geniş ölçüde kullanılmaktadır (Lozar, 1974). Anlamsal farklılaşma cetvelleri olarak adlandırılan bu teknikle elde edilen sonuçların geliştirilmesi ‘etmen çözümlemesi’ (*factor analysis*) olarak adlandırılan daha ileri bir işlem kullanılmaktadır. Amacı bilgi indirimi ve özetlemek olan etmen çözümlemesi ile kategorilerin oluşumu sağlanmaktadır (Sanoff, 1974).

Yine bu tür deneysel çalışmalarda kullanılan diğer bir yöntem ‘doğrudan görüşme’ yöntemidir. Görüşme, araştırmacının sorularını ne kadar iyi kurduğuna, ne kadar tarafsız olduğuna ve örneklerini ne kadar iyi seçtiğine bağlı olarak değerli bir araştırma elemanıdır (Lozar, 1974). Özellikle, soruların kişisel nitelikte olduğu durumlarda, soruşturma evet-hayır yanıtı bir seri halinde düzenlenemeyeceğinden görüşme tekniğinin kullanımını gerektirmektedir (Atalık, 1986). Ayrıca bu teknik, soru yöneltilenleri, konuşurma süresi içinde yanıt vermeye götüren bir tekniktir. Bütün bu araştırma yöntem ve tekniklerini kapsayan bir genel durum, daha fazla gelişmiş araştırma elemanlarının daha uygun bilgi verme eğiliminde olduklarıdır, fakat bunlar aynı zamanda oldukça içeriklendirilmiş olmayı gerektirirler (Lozar, 1974).

• Mimari Estetikte Değerlendirmeye Yönelik Bazı Deneysel Çalışmalar

Mimarlıkta, estetikle de bağlantılı olarak özellikle mimarlık ruhbilimi alanında çalışmalar yapılmaktadır. Doğrudan estetikle ilgili deneysel çalışmalar, bir başlama noktası olarak 1967’de Gudmund Smithed tarafından yürütülmüş, Smithed seçkisiz olarak seçilmiş yetişkinlerle onların sanatsal ve görsel niteliklerdeki tercihleri üzerine görüşmüş ve bunları

denemiştir (Sandström, 1973). Aynı dönemde 1968'de Lund Sanat Tarihi Enstitüsünde lisanslı kişiler tarafından İsveç işçileri üzerinde onların donatılarına ait beğenilerini araştıran ardışık bir çalışma yapılmıştır (Sandström, 1973). 1972'de Bortz ve 1974'de Krampen insanların görünümlere olan tepkilerini deneysel çalışmalarla ölçmeye çalışmışlardır (Krampen, 1978). 1973'de Maalqe estetikle ilgili değerlendirmelerdeki farklılaşmalar üzerine kişisel tercihlerle ilgili bir deney yapmıştır (Maalqe, 1973). Sanoff tarafından 1974'de anlamsal farklılaşma cetvelleri kullanılarak görsel yüklemelerin düzeni araştırılmış; tasarım uzmanları ve planlama öğrencilerine ideal bir çevreyi tanımlatmak ve görsel nitelikleri değerlendirmek üzere sorular sorulmuştur (Sanoff, 1974). Bunlardan başka doğrudan bu konuya yönelik olan ya da olmayan fakat çevresel niteliklere ait değerlendirmeleri içeren diğer bazı deneysel çalışmalar da yapılmıştır. Rapoport bu yönde bir deneysel çalışma yapmanın ve sonuçlarını çözümlemenin önemine işaret ederek 1955 ve 1973 yılları arasında yapılmış elliüç ayrı çalışmanın özet sonuçlarını derleyerek bir tablo haline getirmiştir (Rapoport, 1980). Nasar'ın (1988), editörlüğünü yaptığı 'Environmental Aesthetics' adlı kitapta ise bu konuda seksenli yıllarda yapılmış çalışmaları bulmak mümkündür (Şentürer, 1995).

Ülkemizde de bu doğrultuda bazı deneysel çalışmalar yapılmıştır. Erkman 1973'te yayımlanan doktora tezinde 'görsel uyarıcı miktarındaki değişimin mimari bütün idrakine etkisini' deneysel bir çalışma ile belirlemeye çalışmıştır (Şentürer, 1999). 1978'de Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde 'eski (geleneksel) ve yeni (modern) bina görünümlerinin öznel izlenimleri ve nesnel ölçümleri' konulu bir araştırmada Krampen başkanlığındaki bir ekip (K. Öztürk, V. Özek, H. Saltık) tarafından 'eski ve yeni bina cephelerinin estetik ve işlevsel boyutta nasıl değerlendirildikleri' anlamsal farklılaşma cetvellerinin kullanıldığı bir deneysel çalışma ile araştırılmıştır (Krampen ve diğerleri, 1978). Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü öğretim üyesi İmamoğlu da 1979'da 'çocukların ve yetişkinlerin konutlara ilişkin beğeni ve tercihlerini' incelemeyi amaçlayan araştırmasını bir deneysel çalışma ile yürüterek, geleneksel ve çağdaş görünümler karşısında bu gözlemci gruplarının tercihlerini saptamaya çalışmıştır (Şentürer, 1995). Son yıllarda ülkemizde de bu tür çalışmalarda artışlar gözlenmektedir.

Şentürer (1995), bir fikir vermek üzere; genelde insanların 'güzelliğe' ait duygu, düşünce ve kavramlarının belirlenmesi, 'mimaride estetik' kavramından ne anlaşıldığını,

‘güzel bina, sokak, şehir’ kavramlarında neyin görülmek istendiğinin saptanması, kısaca mimaride estetikle ilgili genel eğilimin belirlenmesi zamandan, mekandan ve kişiden bağımsız ve bağımlı özelliklerin fakat özellikle ‘bağımsız değişmez’ durumların varlığının araştırılmasını amaçlayan bir deneysel çalışma yaparak, bütün bunların kuramsal alanda ortaya konulan savlarla karşılaştırılmasına, koşutlukların-karşıtlıkların belirlenmesine çalışmıştır. Deneyin uygulanmasında ‘anket’ tekniği kullanmış ve ‘karşılıklı görüşme’ yöntemini seçmiştir.

Estetik konusunda yapılmış bu ve benzeri çalışmalarda amaç, çeşitli gözlem ve araştırmalara dayanarak ortaya konulan görüşlerin uygulama alanında denetimlerini yapmak ve daha geçerli sonuçlara varabilmektir. Ayrıca bu tür deneysel çevresel algılama çalışmalarıyla daha yüksek bir görsel niteliğe sahip çevrenin tasarımında veri oluşturabilecek sonuçlara varmak hedeflenmektedir.

2.3.1. Deneysel Çalışmada İzlenen Yöntem

Mimarinin anlamı, tasarım, yapım ve kullanım sürecine dahil olan tüm katılımcılar için ayrı ayrı imleminin (significance: anlam) toplamıdır (Gür, 1999).

Kullanıcı açısından mimarinin anlamı, mimarinin kullanıcı açısından taşıdığı imlemdir. İmlem iki ayrı bakış açısından ortaya çıkar. Biri doğrudan kullanıcıdan kaynaklı, kültürel ve içseldir. Binanın kültürel önemi, güvenlik aracı ya da yatırım nesnesi olması gibi...Diğeri binayı paylaşmayan diğerlerinden kaynaklı, sosyo-ekonomik ve dışsaldır. Kişinin yaptırdığı binaya bakılarak onun statüsü, başarısı ve inisiyatifleri konusunda karar verilmesi gibi. Yani, mimarinin kullanıcı için anlamı, kendi ve diğerlerinin onun binası için biçtiği değerlerin tümüdür (Gür, 1999). O halde yapılı bir çevreyi veya bir yapıyı değerlendirirken uzman grup (tasarımcı) mimarlardan başka, görsel kullanıcıların fikir ve düşüncelerine de başvurmakta fayda vardır. Bu nedenle, uzman grup mimarlar ve mimar olmayanlar olmak üzere iki grup denekle görüşmeler yapılmıştır.

Mimar-kullanıcı iletişiminin güçlendirilmesinde değerlendirilebilecek çok sayıda teknik vardır (Tablo 14). Ancak iletişimin yararlı ve anlamlı olabilmesinde bu teknikler

eşdeğer değildir. Olanaklı olan durumlarda karşılıklı öğretici olanların yeğlenmesi araştırma ve tasarımın daha sağlıklı bir temele oturtulmasında yardımcı olur (Gür, 1996b).

Bu tez çalışmasında kullanılan anket ve görüşme tekniği;

- dünü ve bugünü incelemekte,
- geleceği önden kestirmede yardımcı olacaktır.

Tablo 14. Çevre-Davranış araştırma tekniklerinin iletişim gücü (Gür, 1996b).

		Anketler (sözel)	Anketler (görsel)	Görüşmeler	Anlamsal Farklılaşım	Saptamalar Rölöve (Ölçüm)	Morfolojik Kaset	Belge Taramaları	Para ve Zaman Bütçeleri	Davranış Gözlemi	Davranışın Plana Okunması	Fiziksel İz Sürme	Simulasyon Tekniği	İmge Haritaları	Taban H. Ek Tekniği
Zaman	Dün ve Bugün				●	●	●	●		●	●	●		●	●
	Gelecek								●						●
	Dün/Bugün/Gelecek	●	●	●									●		
Nitelik	Mevcut Olan	●	●	●	●	●	●	●		●	●	●		●	●
	Optimum								●						
	İdeal	●	●	●									●	●	●
Durum	Aktif			●					●						●
	Pasif	●	●		●	●	●			●	●	●			
	İnteraktif												●		

Yöntemin sınanması için anketin iki aşamalı olarak gerçekleştirilmesi düşünülmüştür. İlk pilot anket çalışmasında, uygulamada kolaylık sağlaması için yalnızca 'Doğrudan Biçimsel Analoji' yapan mimari örnekler kullanılmıştır. İkinci anket çalışmasında 4 tip analoji grubundan örnekler gösterilmesi planlanmıştır.

2.3.2. Tekniğin Sınanması –Pilot Anket Çalışması-

Bu ankette deneklere açık uçlu sorular sorarak, mimarların haz duyurmak amacı ile rağbet ettikleri analogilerden Doğrudan Biçimsel Analogileri yine uzman grup mimarların nasıl değerlendirdiğini, kullanıcılar tarafından nasıl algılandığını, beğenilip beğenilmediğini, hangi örneklerin daha çok beğenildiğini, beğeniler ile beğeni nedeni ilişkilerini ve beğeni tercihlerinde her iki grup arasındaki çakışma veya ayrılmaları tespit etmek amaçlanmıştır. Diğer önemli bir amaç ise; beğeni nedenlerine verilen cevaplardaki sıfatlardan yararlanarak ikinci ankette yer alacak Anlamsal Farklılaşım Tablosunu oluşturabilmektir

İlk aşamada yüzeysel olarak Doğrudan Biçimsel Analoji yapan mimari yapılardan örnekler seçilerek, uzman grup mimarlar ve mimar olmayan üniversite mezunu kullanıcılar olmak üzere iki grup denek ile görüşmeler yapılmıştır. Araştırmada “Doğrudan Biçimsel Analoji” örneklerinin seçilmesindeki amaç ise; mimar olmayan denek grubunun konuyu anlayabilmesi ve değerlendirmeyi daha kolay yapabilmesi içindir.

Amaç, mimarların haz duyurmak amacı ile rağbet ettikleri analogilerden Doğrudan Biçimsel Analogileri yine uzman grup mimarların nasıl değerlendirdiğini, kullanıcılar tarafından nasıl algılandığını, beğenilip beğenilmediğini, hangi örneklerin daha çok beğenildiğini, beğeniler ile beğeni nedeni ilişkilerini ve beğeni tercihlerinde her iki grup arasındaki çakışma veya ayrılmaları tespit etmektir.

Yukarıdaki amaçlara bağlı olarak, bulunan örnekler içinde benzetmenin en belirgin olduğu düşünülen 12 örnek tasarımın (Bakınız: Ekler 7.1.) cephe-yüzey fotoğrafları çekilerek toplam 40 deneğe anket uygulanmıştır. Bu deneklerden 20’sini mimarlar, 20’sini ise üniversite mezunu farklı meslek gruplarından kullanıcılar oluşturmaktadır. Ayrıca, beğeni tercihlerinde cinsiyetin etkili olacağı düşünülerek her iki denek grubunun yarısı bayan diğer yarısı da erkek olarak seçilmiştir. Anket sırasında sorulan sorular;

- 1- Gösterilen fotoğrafların “biçimsel olarak” neyi çağrıştırdığı (bu herhangi bir nesne olabilir),
 - 2- Her bir örneğe beğeni derecelerine göre (-3)’den (+3)’e kadar bir değer vermeleri,
 - 3- Bu örnekleri beğenip beğenmeme nedenlerini belirtmeleri,
- başlıklarından oluşmaktadır (Bakınız: Ekler 7.2.).

Örnekler beğeni derecelerine göre sıralanmış, fotoğrafların beğenilme-beğenilmeme nedeni olan sıfat çiftleri ve bu sıfatların tekrarlanma sıklıkları (frekansları) Tablo 15’deki gibi tespit edilmiştir (tablo içindeki değerler kişi sayısını göstermektedir).



2.3.3. Deneyin Uygulanması-İkinci Anket Çalışması

Deneyin uygulanmasında soruşturma tekniği olarak ‘anket’ kullanımı ve soruların kişisel nitelikte olması nedeni ile ‘karşılıklı görüşme’ yöntemi seçilmiştir. Bazı karşılaştırmaların yapılabilmesi için anketin mesleki bilgiye sahip ‘mimarlar’a ve kullanıcı ya da gözlemci durumundaki ‘mimar olmayanlar’a uygulanması önşart olarak kabul edilmiştir. Bu durumda, bu tür bir ankete katılımcı sayısı olarak uygun görülen her iki gruptan 40’ar kişi ile görüşülmüştür. Görüşme yeri ve zamanı, daha önceden ankete katılması düşünülen kişilerin bulundukları yerlere gidilerek belirlenmiş, görüşmeler seçkisiz olarak seçilen bu kişilerden alınan görüşme saatlerinde onların bulundukları mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerde alınan cevaplar ankete katılanlarca değil doğrudan araştırmacı tarafından kaydedilmiştir (Pilot anket çalışmasında da aynı yöntem izlenmiştir).

Eklerde bir örneği verilen anket (Ekler 7.3), 40’ı uygulamacı-mimar, diğer 40’ı mimar olmayan üniversite mezunu kullanıcılar olmak üzere toplam 80 denek üzerinde gerçekleştirilmiştir. Denekler, yarısını bayan diğer yarısını erkekler oluşturacak şekilde rastgele seçilmiştir. Anket sırasında, ‘Doğrudan Biçimsel’, ‘Organik’, ‘Mekanik’ ve ‘Linguistik’ olmak üzere 4 analogi grubu içinden seçilen 16 analogi örneği (Ekler 7.4) bir sıraya tabi tutulmaksızın karışık olarak deneklere gösterilerek, bunlar üzerinde değerlendirme yapmaları istenmiştir.

Ankette kullanılan fotoğraf örneklerinin seçiminde, doğrudan Biçimsel ve Mekanik Analogi grubunda benzetilenin açıkça görüldüğü örnekler; Organik Analogi grubunda, Organik Mimarlığa 4 ayrı kavram bağlamında analogi yapan birer örnek [(doğal malzeme kullanımı (Fot5), doğa ile bütünlük (Fot 6), sadelik (Fot7), doğaya saygı (Fot 8)] ele alınmış; Linguistik Analogi grubunda ise Anadolu tarihi, kültürü ve geleneginden kesitler sunan örnekler tercih edilmiştir.

Anket formunun 2. sorusunda yer alan “Anlamsal Farklılaşım Tablosu”ndaki sıfatlar, birinci anket çalışmasındaki 3. Soruya verilen ‘beğenme ve beğenmeme nedeni olan” sıfatlardan frekansı yüksek olanlar ile bu konuda araştırmalar yapmış bazı uzmanların (H. Sanoff, 1968; S. Danford ve E.P. Willems, 1975; M. Krampen ve K.

Öztürk, 1977; A. Karaman, 1991 vb...) kullandıkları anlamsal farklılaşım ölçeklerinde yer alan sıfatların bir arakesiti niteliğindedir. Bu sıfat çiftleri ilk olarak aşağıdaki gibi seçilmiştir (Tablo 16). Ancak kullanıcı grubu ile yapılan ilk 10 anket sonucunda, deneklerin bazı örnekler üzerinde değerlendirme yaparken aşağıdaki sıfat çiftlerinde çelişkiye düştükleri gözlenmiştir.

Denekler, “Modern – Modası geçmiş ” sıfat çiftine derece verirken bazı örneklerde modernin mi, yoksa modası geçmişin mi (+) değer alacağına karar verememişlerdir. (Özellikle Linguistik analogilerde, örnekler modern olarak algılanmazken beğenilmiş, ancak modernlik (+) yönde bir değer olduğundan derece verirken çelişkiye düşmüşlerdir).

“Sade ve Yalın - Karmaşık” sıfat çiftinde de karmaşıklık bazı örneklerde (+) değer olarak görülürken, anket formunda (-) yönde verilen bir değer olarak yanıltıcı olmuştur. (Özellikle Mekanik analogilerde karmaşıklık beğenilen bir özellik olarak göze çarpmaktadır).

“İlginciçlik”, “Dikkat çekicilik” ve “Farklılık” ta da aynı çelişkinin yaşandığı görülmüştür. Yani bazı örneklerde (-) olarak, bazı örneklerde (+) olarak derecelendirme yaptıklarından, deneklerin kendileri de bu sıfatların (+) veya (-) olanlarının yanlış yerde olduklarını dile getirmişlerdir. Mimar olmadıkları için ölçüleri de çok iyi anlayamadıklarını belirtmişlerdir.

Bu çelişkilerden dolayı, çıkacak sonuçların yanıltıcı olacağı düşünülerek yukarıda adı geçen sıfat çiftleri elenerek, kalan 8 sıfat çifti ile anket formu yeniden düzenlenmiş ve diğer anketlere bu yeni formla (Bkz: Yeni anket formu Ekler 7.3) devam edilmiştir.

“Analoji örneği fotoğraflarını göstererek soru sorma” şeklinde geliştirilen bu anket yapılan karşılıklı görüşmelerde mimarlara ve mimar olmayanlara yöneltilerek onlardan bu soruları cevaplandırmaları istenmiştir. Bu yöntemle amaç, bir yoklama ve fikir verme niteliğinde de olsa çeşitli analogilerin uygulamadaki kişisel beğeni, tercih ve değerlendirmelerin alınması ve bunların sonuç değerlendirmeler ve bulgular haline getirilmesidir. Ayrıca bu yöntemle beğeni konusunda mimar-kullanıcı karşılaştırılmasının yapılabilmesi de mümkün olmuştur.

Sözkonusu anket deneklere uygulandıktan sonra, veriler kodlanarak bilgisayarda SPSS programına aktarılmış, bu veriler üzerinde bir dizi istatistiki analiz teknikleri (Korelasyon ve Regresyon Analizi, Ki-Kare testi, Varyans ve Cluster Analizi) uygulanarak elde edilen sonuç veriler bulgular haline dönüştürülmüştür. Bu bulgular bir sonraki bölümde tablolar yardımıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

Tablo 16. Yapılan ikinci anket için ilk olarak seçilen sıfat çiftlerinin yer aldığı anlamsal farklılaşım tablosu

[illegible]

3. BULGULAR ve İRDELEME

3.1. Kuramsal Alanda Yapılan Çalışmalardan Elde Edilen Bulgular

3.1.1. Mimarlıktaki Analogilerin Genel Olarak Değerlendirilmesi

William Gordon, C. Abel ve Peter Collins' in sınıflamalarında yer alan analogilerin özellikleri dikkate alındığında; bazı kavramların “ortak özellik” olarak hepsinde var olduğu dikkat çekmektedir. Buradan hareketle; bütün analogiler içeriklerine göre alt gruplara ayrılmaya çalışılmıştır (Şekil 28). Bu analogilerin hepsinde mevcut olan “Biçimsellik” özelliğinden dolayı “Biçimsel Analogiler” ana sınıf olarak kabul edilmiştir.

“Gastronomik Analogiler” e bu sıralamada yer verilmemiştir. Bunun nedeni ise, “haz” ve “lezzet” duygularının göreceli kavramlar olması ve analogi çeşitlerinin hepsinde bu özelliğin var olma ihtimalinin bulunmasından dolayıdır.

Ayrıca, “Doğrudan Biçimsel Analogiler” e de bu sıralamada yer verilmemiştir. Çünkü verilen örneklerde de görüleceği üzere birçok analogi, zaten doğrudan biçimsel benzetme yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Anlamsal Modellerdeki “anlam” kavramı, ‘Linguistik Analogiler’in içinde yer aldığından bu model de alt sınıf sıralamasında yer almamıştır.

Bazı örneklerde birkaç analoginin birarada bulunduğu da dikkat çeken diğer bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Mesela; Biçimsel Analogiler bölümünde verilen örneklerden “İstinye Böcek Sergisi ve Müzesi” tasarımı aynı zamanda Ütopik Modeller grubuna da dahil edilebilmektedir. Bu özelliği belirttikten sonra, “O halde neden böyle bir sıralamaya gerek duyuldu?” sorusu akla gelebilir.

Gordon, Abel veya Collins' in analogi sınıflamalarında yer alan bazı analogi çeşitleri, aynı zamanda diğerinin sınıflamasında, hemen hemen aynı özelliklere sahip başka

bir adla, veya biri diğzerinin bir alt grubu olabilecek şekilde yer almaktadır. Benzer özelliklere sahip olan analogileri tek bir isimde toplamak ve alt gruplarını da gösterebilmek amacı ile böyle bir sıralamaya gerek duyulmuştur.

Bahsedilen kişilerce sınıflanmış bütün analogi çeşitlerinin özelliklerini belirten kılavuz bir tablo hazırlanmış (Tablo 17) ve oluşturulan Analogi Alt Sınıf Sıralamasında (Şekil 28) bu tablodan yararlanılmıştır.

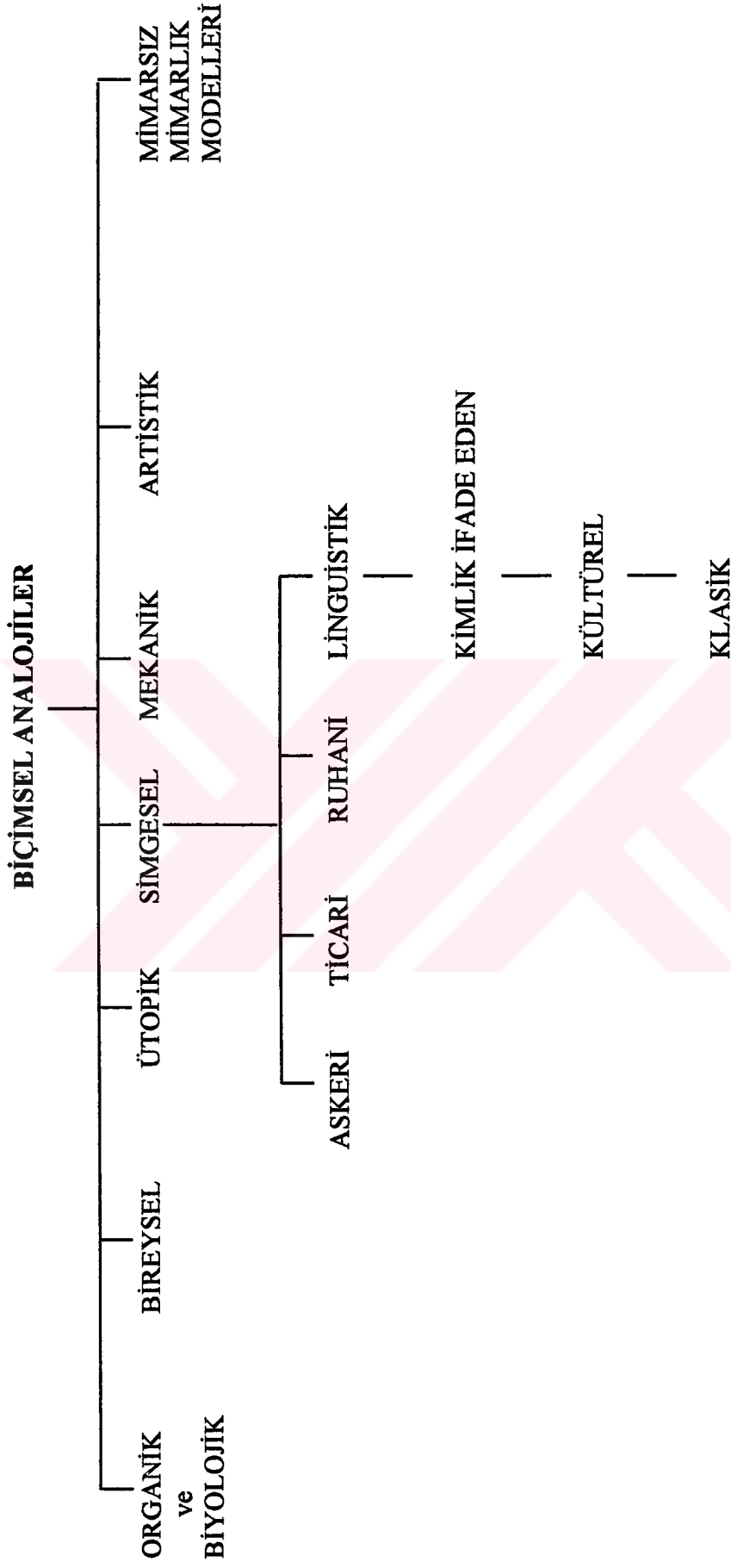
3.1.2. Gelişimi İçinde Mimarlık Kuramı-Estetik Görüş ve Benzeşimler

Mimarlık Kuramları ve onların estetik görüşleri: Klasizm temelinde, Klasizm karşıtı ve Çağdaş olmak üzere –estetik felsefe sistemlerine de paralel olarak- üç ana başlık altında gruplandırılmıştır (Şentürer, 1995).

Bunlar içinde benzeşimlere ve öykünmelere yer verilen düşünce sistemleri ve estetik görüşleri, aşağıdaki tablolarda (Tablo 18, Tablo 19 ve Tablo 20) özet olarak gösterilmiştir.

Tablo 17. Bütün analogi sınıflarında bulunan özelliklerin özet yorumu

SINIFLAYAN KİŞİ	ANALOJİ SINIFI	ÖZELLİKLERİ
WILLIAM GORDON	SİMGESEL	Simgeleşmiş formlar hakimdir.
	DOĞRUDAN	Biçimsel bir gerçeğe, sürece ilişkin işleyiş tarzı veya doğada var olan bir nesne örnek alınır.
	BİREYSEL	İnsan hareketinden yararsal olarak etkilenen biçimsel bir analogi söz konusudur.
	KÜLTÜREL	Bu analogide, kültürel özelliklerin önemli bir yeri vardır. Simgeler, insan ve toplum kavramlarına yer verilir.
C. ABEL	RUHANİ MODEL	İnsan-Evren arasındaki ilişkiyi sembolize eder. Tanrı-merkezci ve simgeseldir.
	KLASİK MODEL	Antik Yunan ve Roma Medeniyeti'nin biçim ve proporsiyonlarından yararlanır. İnsan-merkezci ve kültürelidir.
	ASKERİ MODEL	Savunma aracı olan duvar ve kalelere biçimsel atıfta bulunmaktadır.
	ÜTOPIK MODEL	Çeşitli bilinen formlar, hayal gücü ile biraraya getirilerek bilinmeyen tasavvuru yapılmaktadır. Ütopik ve biçimseldir.
	ORGANİK MODEL	Bina ile doğal çevre arasındaki köklü ilişkiden hareketle, organik yaşama biçimsel analogi vardır. Geleneksel kültürün özgün mimarilerine rağbet edilmektedir.
	MEKANİK MODEL	Makinelere biçim, malzeme ve işleyiş açısından analogi yapılmaktadır.
	ARTİSTİK MODEL	Görsel sanatlardan resim ve heykel çalışmalarının mimaride kullanılabileceği görüşü, aynı zamanda biçimsel bir analogi yaklaşımı olarak sayılabilir.
	ANLAMSAL MODEL	Bütün binaların 'metafor' olması gerektiği ve binanın dış görünüşü ile bir 'ifadecilik' taşıması gerektiği öne sürülür.
	TİCARİ MODEL	Ticari yapıların biçimleniş ile dikkat çekici olması gerektiği görüşü hakimdir.
	KİMLİK İFADE EDEN MODEL	Yöresel kültür, geleneksel ve özgün mimariyi, biçimsel olarak korumak veya yaşatmak yaklaşımındadır.
	MİMARISIZ MİMARLIK MODELİ	Kullanıcının istekleri doğrultusunda değişebilme özelliğinin ifadesi olan, tasarımcıların kullandığı görsel modellerdir. Bitmemiş görüntüsü verir. Estetik değer taşımadığından fazla rağbet görmezler.
PETER COLLINS	BİYOLOJİK	Organik Mimarlığa kavramlar bağlamında (Bina ve doğal çevre arasındaki bütünlük, sadelik, insan kültürü ve inanç sistemleri, bireysel üslup vb.) analogi vardır. Ayrıca metabolizma yapısından çokça etkilenilmiştir.
	MEKANİK	Makinelere biçim, malzeme ve işleyiş açısından analogi vardır.
	GASTRONOMİK	'Haz ve Zevk Duygusu' amacı ile doğal ve yöresel malzemelerden faydalanma, çevre ile bütünleşme, romantiklik hakimdir.
	LİNGÜİSTİK	Mimarinin dil gibi bir iletişim ve ifade aracı olduğu görüşü hakimdir. Anlam sorununa yer verilir.



Şekil 28. Analoji alt sınıf sıralaması

Tablo 18. Klasizm temelindeki mimarlık kuramları ve estetik görüşleri

DÖNEM ADI	DÜŞÜNCE SİSTEMİ	ESTETİK GÖRÜŞ
ANTİK ÇAĞ	İdealist, simgesel (anıtsallık), kanonik (geometri kullanımı, modül kavramı), <i>benzeşimli</i> (insan-mimari benzetmesi).	Klasik, metafizik, evrensel bir güzellik anlayışı.
ORTAÇAĞ	İdealist, <i>benzeşimli</i> (evren-mimari benzetmesi, müzikal uyum-mimari uyum benzetmeleri), kanonik (oran, geometri kullanımı), simgesel (din temsili).	Öykünme temelli, Neo-Platonist, nesnelci, Klasik bir güzellik anlayışı.
RÖNESANS	<i>Benzeşimli</i> (insan-doğa-mimari benzetmesi, müzik kuramları-mimarlık kuramları benzetmesi v.d.) kanonik (Antikitenin yeniden keşfi ile oranların ve geometrik normlarının kullanımı), atılımcı, yenilikçi (ütöpik).	İnsan merkezli öykünme temelli metafizik bir güzellik anlayışı.
GEÇ RÖNESANS ve YENİÇAĞ(17.ve 18. Yüzyıl) Usa Vurma Nedenleme Yöntemli, Klasizm Temelindeki Mimarlık Kuramları	İdealist, <i>benzeşimli</i> (doğa kuralları-mimari benzetmesi), simgesel (Klasizme öykünme) kanonik (Klasizmin geometri ve normları)	İdealist, metafizik bir güzellik anlayışı.
YAKINÇAĞ (19. Yüzyıl)	İdealist, <i>benzeşimli</i> , kanonik, uygulamaya ait (pragmatik), yenilikçi.	İdealist, nesnelci bir güzellik anlayışı.
20. YÜZYIL	Asıl düşünme biçimi usçuluk ve işlevselcilik temellerinde, <i>benzeşimli</i> , kanonik, ütöpik, tanımlayıcı ve simgeseldir.	İdealist ve nesnel bir güzellik anlayışı.

Tablo 19. Klasizm karşıtı mimarlık kuramları ve estetik görüşleri (Dönem: Geç Ortaçağ-Bugün)

DÖNEM ADI	DÜŞÜNCE SİSTEMİ	ESTETİK GÖRÜŞ
GEÇ ORTAÇAĞ	<i>Benzeşimli</i> (evren-mimari benzetmesi), kanonik (geometri kullanımı), simgesel.	İdealist (din kaynaklı idealizm) ve öznelci bir güzellik anlayışı
GEÇ RÖNESANS ve YENİÇAĞ (17. ve 18. Y.Y) Usa VurmaYöntemli, Klasizm Karşıtı Mimarlık Kuramları	<i>Benzeşimli</i> (bilim dalları, kuramlar arası benzetmeler, yapısal benzetmeler), kanonik (geometrik normlar), tarihselci (mimariyi toplumsal bir olgu olarak ele alan)görüş, deneyselci, tanımlayıcı.	Öznellik ve görecelilik savında, idealizmi de terketmeyen romantik bir güzellik anlayışı.
YAKINÇAĞ (19. Yüzyıl)	<i>Benzeşimli</i> (estetik kuramı-mimarlık kuramı, oranlar kuramı-mimarlık kuramı benzetmeleri), kanonik (oranlar, geometri kullanımı), deneyselci (deneysel estetik), tanımlayıcı, simgesel.	Öznelci, göreceli, tarihselci ve işlevselci bir güzellik anlayışı.
20. YÜZYIL	<i>Benzeşimli</i> (özellikle doğa-mimari benzetmesi) simgesel, yenilikçi, devrimci.	Öznelci, özne-duygu kaynaklı bir güzellik anlayışı.

Tablo 20. Çağdaş bağımsız mimarlık kuramları ve estetik görüşleri (Dönem: Yakın Geçmiş-Bugün)

ÇAĞDAŞ, BAĞIMSIZ MİMARLIK KURAMLARI	DÜŞÜNCE SİSTEMİ	ESTETİK GÖRÜŞ
GÜNÜMÜZ KURAMCILARININ DÜŞÜNCELERİNDE	İdealist, <i>benzeşimli</i> (doğa- mimari, dil-mimari benzetme- si) simgeci, tanımlayıcı, yenilikçi.	Özne ve nesneyi tüm ilişkileri içinde ele alan ve beğeniyi, güzel olma niteliklerini, değer ve yargıları bu bütün içinde değerlendiren bir estetik anlayış.
EŞYAŞAMCILIK (SYMBIOSIS) DÜŞÜNCESİ TEMELİNDE	Ütopyacı ve Metabolist.	Mimaride üst düzey bir estetik ifade yenilik (modernlik) ve bilinen (gelenek, kültür) arasında yaratılan uyumla sağla- nabilir.

• 20. Yüzyıl Klasizm Karşıtı Mimarlık Kuramı ve Estetik Görüş Etkileşimi:

Scully'ye (1980) göre; ifadeleri Klasizmden ve o güne kadar temsil edilmiş diğer düzenlerin görünümlerinden farklı olan bu yaklaşımlarda amaç, "doğal dünyanın ritmini ve fiziksel sürekliliğini" ortaya koymaktır (Şentürer, 1995). Ana kaynak doğa ve elemanları; onların biçimleri, renk, doku ve yapılarıdır. Bu yaklaşım ve özelliğe rağmen örneğin Gaudi'nin binalarından yüksek bir geometri ve usçu bir düzen vardır. Daha önceki dönemlerde, özellikle Klasizm'de daha soyut seviyede yapılan *doğa öykünmesi*, *doğa-mimari benzetmesi* burada doğanın gerçek görünümünün ve özellikle onda var olan 'sürekliliğin' yansıtılması şeklinde geliştirilmiştir. Bu mimari yaklaşımda, ulaşılmak istenen 'sonuç biçimlenişler' ve onların kaynaklandırıldığı düşünceler kuramsal içeriğin temelini oluşturmaktadır (Şentürer, 1995).

İnsanın, doğayı öykünme yoluyla oluşturduğu ürünlerinin kapsamına mimari de girmekte, doğa mimariye biçim ve madde yoluyla veri, kaynak oluşturmaktadır. Buna karşılık, insan yaptığı mimarlık ürünleri ile doğanın topoğrafyasını, örtüsünü kısaca görünümünü değiştirmekte ona yeni görünümler vermektedir. Bu ürün oluşturma, çevreye yeniden şekil verme süreci yapısal özelliğini tekrar ederek bir 'döngü sistemi' içinde devam etmekte ve kendisine bu niteliği kazandıran insanın 'uyum-yaratma' ikilemi ile birlikte 'insan-çevre' ilişkisinin temelini oluşturmaktadır (Şentürer, 1995).

3.2. Deneysel Çalışmadan Elde Edilen Bulgular

3.2.1. Denek Grubuna Göre Fotoğrafların Beğenilme Yüzde Oranları

Denek grubuna göre fotoğrafların beğenilme yüzdeleri denek sayısına göre hesaplanmış ve aşağıdaki tabloda aktarılmıştır (Tablo 21).

Analoji gruplarının beğeni ortalamaları bazında, mimar ve kullanıcılarda Doğrudan Biçimsel Analoji örnekleri en yüksek değerde beğenilirken (mimarların %26,25'i, kullanıcıların %30'u (+3) değerinde beğenmiştir); mimarlarda Mekanik Analoji örnekleri, kullanıcılarda Organik Analoji örnekleri en az değerde beğenilmiştir (Mekanik Analojilere mimarların %20,625'i, Organik Analojilere kullanıcıların %11,25'i (-3) değeri vermiştir).

Tablo 21. Denek gruplarına göre fotoğrafların beğenilme yüzdeleri

		+3	+2	+1	0	-1	-2	-3	Σ Denek sayısı
F1	M	%0	%5	%25	%10	%17,5	%20	%22,5	40
	K	%20	%10	%15	%10	%22,5	%20	%2,5	40
F2	M	%32,5	%30	%20	%7,5	%5	%0	%5	40
	K	%57,5	%27,5	%10	%5	%0	%0	%0	40
F3	M	%2,5	%22,5	%25	%10	%20	%10	%10	40
	K	%12,5	%20	%32,5	%12,5	%7,5	%7,5	%7,5	40
F4	M	%70	%17,5	%7,5	%0	%2,5	%0	%2,5	40
	K	%30	%42,5	%17,5	%0	%2,5	%7,5	%0	40
D.Biçimsel Analoji Ortalaması	M	%26,25	%18,75	%19,375	%6,875	%11,25	%7,5	%10	40
	K	%30	%25	%18,75	%6,875	%8,125	%8,75	%2,5	40
F5	M	%7,5	%37,5	%22,5	%7,5	%10	%0	%15	40
	K	%12,5	%22,5	%17,5	%22,5	%10	%5	%10	40
F6	M	%25	%50	%12,5	%2,5	%5	%0	%5	40
	K	%32,5	%27,5	%17,5	%10	%7,5	%0	%5	40
F7	M	%5	%17,5	%12,5	%17,5	%20	%17,5	%10	40
	K	%2,5	%22,5	%20	%15	%20	%10	%10	40
F8	M	%2,5	%25	%22,5	%15	%20	%12,5	%2,5	40
	K	%5	%15	%10	%22,5	%15	%12,5	%20	40
Organik Analoji Ortalaması	M	%10	%32,5	%17,5	%10,625	%13,75	%7,5	%8,125	40
	K	%13,125	%21,875	%16,25	%17,5	%13,125	%6,875	%11,25	40
F9	M	%7,5	%10	%7,5	%7,5	%20	%20	%27,5	40
	K	%10	%22,5	%12,5	%12,5	%15	%12,5	%15	40
F10	M	%2,5	%20	%17,5	%17,5	%12,5	%10	%20	40
	K	%7,5	%22,5	%17,5	%15	%17,5	%12,5	%7,5	40
F11	M	%0	%15	%10	%12,5	%17,5	%25	%22,5	40
	K	%10	%27,5	%20	%12,5	%7,5	%12,5	%7,5	40
F12	M	%12,5	%25	%10	%5	%20	%12,5	%15	40
	K	%12,5	%20	%20	%17,5	%12,5	%7,5	%10	40
Mekanik Analoji Ortalaması	M	%5,625	%17,5	%11,25	%10,625	%17,5	%16,875	%20,625	40
	K	%10	%23,125	%17,5	%14,375	%13,125	%11,25	%10,625	40
F13	M	%20	%52,5	%15	%12,5	%0	%0	%0	40
	K	%32,5	%40	%17,5	%5	%5	%0	%0	40
F14	M	%17,5	%52,5	%7,5	%10	%5	%7,5	%0	40
	K	%12,5	%42,5	%15	%12,5	%10	%0	%7,5	40
F15	M	%30	%40	%15	%5	%5	%2,5	%2,5	40
	K	%35	%47,5	%2,5	%2,5	%5	%5	%2,5	40
F16	M	%5	%20	%30	%5	%20	%15	%5	40
	K	%10	%25	%25	%15	%12,5	%7,5	%5	40
Linguistik Analoji Ortalaması	M	%18,125	%41,25	%16,875	%8,125	%7,5	%6,25	%1,875	40
	K	%22,5	%38,75	%15	%8,75	%8,125	%3,125	%3,75	40

3.2.2. Mimar ve Kullanıcıların İkinci Ankette Gösterilen Örnek Fotoğraflara Ait Benzetmeleri İle İlgili Bulgular

Her iki denek grubunun ankette gösterilen fotoğraflarla ilgili benzetmeleri kodlanarak SPSS programına aktarılmış, frekansları alınmış ve grafikleri çizilmiştir. Mimar ve kullanıcıların bu fotoğraflara ait benzetmelerinin karşılaştırılabilmesi için her analogi grubuna ait olanlar ayrı ayrı tablolar halinde verilmiştir (Tablo 22, 23, 24, 25). İlk dört fotoğraf ‘Doğrudan Biçimsel’, ikinci dört fotoğraf (5-8. fotoğraflar) ‘Organik’, üçüncü dört fotoğraf (9-12. fotoğraflar) ‘Mekanik’, son dört fotoğraf (13-16. fotoğraflar) ‘Linguistik’ analogi grubu içinde yer alan örneklerden seçilmiştir.

1. fotoğrafı, mimarların %55’i “şapkaya”, %27,5’i “balığa”, %10’u “yumurtaya”, %7,5’i “bir tür hayvan başına” benzetmiştir. Kullanıcıların ise, %50’si “şapkaya”, %30’u “balığa”, %7,5’i “rasathane ve “uzay gemisine”, %5’i “bir tür “hayvan başına”, %5’i “yumurtaya” ve %2,5’i “cami kubbesine” benzetmiştir.

2. fotoğrafı, mimarların %62,5’i “çiçeğe”, %10’u “bir tür meyve dilimine (portakal, muz vb.)”, %10’u “deniz kabuklarına”, %5’i “balığa”, %2,5’i “rasathaneye”, %7,5’i “diğerlerine (dağ, kağıt oyunu ve gemi)” benzetmiş, %2,5’i ise hiçbir şeye benzetmemiştir. Kullanıcıların ise %72,5’i “çiçeğe”, %7,5’i “rasathaneye”, %2,5’i “balığa”, %2,5’i “meyve dilimlerine”, %12,5’i “diğerlerine (çadır, kağıt oyunu, pasta süsü, teknolojik yapı, anıt vb.)” benzetmiş, %2,5’i ise hiçbir şeye benzetememiştir.

3. fotoğrafı, mimarların %90’ı “gemiye (yelkenli, yat, kotra, kayık vb.)”, %7,5’i “gecekonduya” benzetmiş, %2,5’i ise hiçbir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise %90’ı “gemiye”, %5’i “balıkçı barınağına”, %5’i ise “diğerlerine (deniz evi ve bağ evi)”, benzetmiştir.

4. fotoğrafı, mimarların %35’i “deniz kabuklarına”, %35’i “gemiye”, %7,5’i “balığa”, %7,5’i “dinozora”, %5’i “martı grubuna”, %2,5’i “çiçeğe”, %5’i “diğerlerine (çadır ve yumurta)” benzetmiş, %2,5’i ise hiçbir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise %37,5’i “gemiye”, %12,5’i “balığa”, %12,5’i “dinozor, gergedan, kertenkele vb.

hayvanlara”, %7,5’i “deniz kabuklarına”, %5’i “ruhbanlar topluluğuna”, %2,5’i “çiçeğe” benzetmiş, %5’i ise hiçbir şeye benzetememiştir.

5. fotoğrafı, mimarların %77,5’i “köprüye”, %7,5’i “dinlenme tesisine”, %7,5’i “kaleye”, %2,5’i “diğerlerine (giyotin)” benzetmiş, %5’i ise hiçbir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %67,5’i “köprüye”, %12,5’i “tünele”, %10’u “set, duvar veya kaleye”, %2,5’i “dinlenme tesisine”, %2,5’i “diğerlerine (zafer takı)” benzetmiş, %5’i ise hiçbir şeye benzetememiştir.

6. fotoğrafı, mimarların %62,5’i “doğal yerleşim yerine”, %10’u “antik yerleşmeye”, %7,5’i “çölde bir tesise”, %5’i “dinlenme tesisine”, %5’i “kırsal yerleşmeye” benzetmiş, %10’u ise hiçbir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %37,5’i “doğal yerleşim yerine”, %37,5’i “antik yerleşmeye”, %15’i “çölde bir tesise”, %2,5’i “kırsal yerleşmeye”, %5’i “diğerlerine (kale, han)” benzetmiş, %2,5’i ise hiçbir şeye benzetememiştir.

7. fotoğrafı, mimarların %60’ı bir şeye benzetememiş, %15’i “dinlenme tesisine”, %5’i “kırsal yerleşmeye”, %5’i “küp-kutuya”, %5’i “teknolojik yapıya”, %10’u “diğerlerine (doğaya uyumsuz yapı, legorobot, kamera, diş vb.)” benzetmiştir. Kullanıcıların ise, %47,5’i “dinlenme tesisine”, %7,5’i “sigara paketine”, %5’i “doğaya uyumlu yapıya”, %5’i “beyaz eşyaya”, %2,5’i “teknolojik yapıya”, %5’i “diğerlerine (mixer ve büfe)” benzetmiş, %27,5’i ise bir şeye benzetememiştir.

8. fotoğrafı, mimarların %30’u “küp ve kutuya”, %12,5’i “doğal yerleşim yerine”, %7,5’i “kameraya”, %7,5’i “doğaya uyumlu yapıya”, %5’i “depoya”, %5’i “zeka küplerine”, %2,5’i “arı kovanına”, %2,5’i “diğerlerine (set veya duvar)” benzetmiş, %27,5’i ise bir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %20’si “küp ve kutuya”, %12,5’i “depoya”, %10’u “doğada eve”, %7,5’i “kameraya”, %2,5’i “arı kovanına”, %2,5’i “zeka küplerine”, %25’i “diğerlerine (davlumbaz, kombi, dolap, etejer, çamaşır makinası, füze rampası vb.)” benzetmiş, %20’si ise bir şeye benzetememiştir.

9. fotoğrafı, mimarların %27,5’i “gemiye (gemi, gemi burnu ve denizaltı)”, %20’si “robot” veya “mekanik, metalik yaratığa”, %7,5’i “maskeye (maske, balkabağı, çimadam

vb.)), %5'i "rasathaneye", %5'i "bir tür meyve" veya "yemeklik kabağa", %5'i "köpek balığına", %12,5'i "diğerlerine (zeplin, dalga, kaya parçası, iş merkezi, tribün)" benzetmiş, %17,5'i ise bir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %42,5'i "gemiye", %12,5'i "rasathaneye", %12,5'i "maskeye", %7,5'i "robota", %5'i "köpek balığına", %2,5'i "kabağa", %7,5'i "diğerlerine (anıt, silgi ve iş merkezi)", benzetmiş, %10'u ise bir şeye benzetememiştir.

10. fotoğrafı, mimarların %25'i "fabrikaya", %15'i "rasathaneye", %10'u "makinelere (santral, chip, makine, mekanik oyuncak vb.)", %7,5'i "iş merkezine", %7,5'i "tesisata", %5'i "küp ve kutuya", %5'i "metal yığınınına", %2,5'i "teknolojik yapıya", %2,5'i "termosa" benzetmiş, %20'si ise bir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %27,5'i "fabrikaya", %20'si "makinelere", %15'i "iş merkezine", %10'u "rasathaneye", %5'i "metal yığınınına", %5'i "tesisata", %2,5'i "teknolojik yapıya" benzetmiş, %15'i ise bir şeye benzetememiştir.

11. fotoğrafı, mimarların %35'i "fabrikaya", %22,5'i "makinelere", %12,5'i "metal yığınınına", %7,5'i "rasathaneye", %7,5'i "teknolojik yapıya", %5'i "robota", %5'i "iş merkezine", %2,5'i "tesisata" benzetmiş, %2,5'i ise bir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %42,5'i "fabrikaya", %12,5'i "rasathaneye", %10'u "makinelere", %7,5'i "tesisata", %5'i "teknolojik yapıya", %5'i "metal yığınınına", %5'i "iş merkezine", %2,5'i "robota" benzetmiş, %10'u ise bir şeye benzetememiştir.

12. fotoğrafı, mimarların %30'u "rasathaneye", %22,5'i "rugby topuna (Amerikan futbol topu)", %15'i "savaş aletlerine", %7,5'i "metal yığınınına", %7,5'i "spor aletlerine", %5'i "makinelere (robot, makine, beton santrali, çöp arıtma tesisi)", %2,5'i "zepline", %2,5'i "ters duran arıya", %2,5'i "denizaltı gemisine" benzetmiş, %5'i ise bir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %45'i "rasathaneye", %17,5'i "rugby topuna", %10'u "savaş aletlerine", %7,5'i "metal yığınınına", %7,5'i "makinelere", %2,5'i "zepline", %2,5'i "ters duran arıya", %2,5'i "denizaltı gemisine", %2,5'i "spor aletlerine" benzetmiş, %2,5'i ise bir şeye benzetememiştir.

13. fotoğrafı, mimarların %67,5'i "antik tiyatroya", %12,5'i "çok amaçlı salona (stadyum, arena, oditoryum)", %2,5'i diğerlerine (balta)" benzetmiş, %17,5'i ise bir şeye

benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %60'ı “antik tiyatroya”, %30'u “çok amaçlı salona”, %5'i “diğerlerine (kale ve çölde tesis)” benzetmiş, %5'i ise bir şeye benzetememiştir.

14. fotoğrafı, mimarların %50'si “peri bacalarına”, %10'u “doğal yerleşmelere”, %5'i “antik yerleşmelere”, %5'i “zeka küplerine”, %5'i “saray, şato vb. yapılara”, %5'i “geometrik biçimler topluluğuna”, %2,5'i “sura”, %2,5'i “çağ ötesi-bilim kurgu yerleşmelere”, %2,5'i “termik santrale” benzetmiş, %12,5'i ise bir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %25'i “sura”, %20'si “saray,şato vb. yapılara”, %17,5'i “peri bacalarına”, %12,5'i “antik yerleşmelere”, %7,5'i “doğal yerleşmelere”, %7,5'i “termik santrale”, %2,5'i “çağ ötesi yerleşmelere”, %2,5'i “güvercinliğe” benzetmiş, %5'i ise bir şeye benzetememiştir.

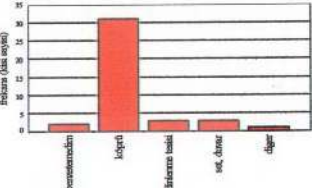
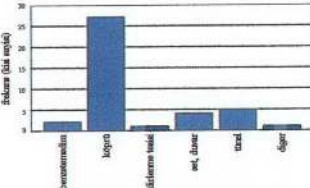
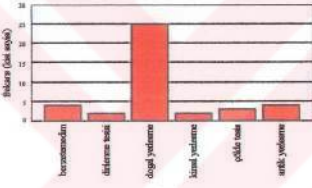
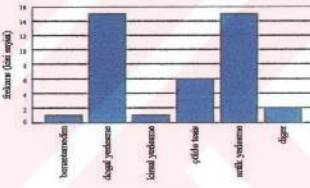
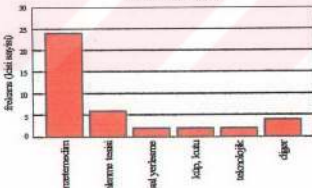
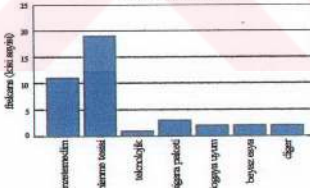
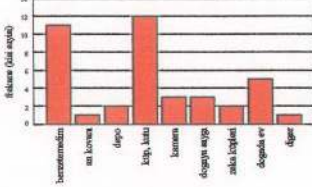
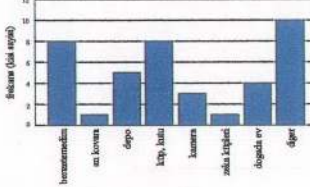
15. fotoğrafı, mimarların %77,5'i “geleneksel Türk sokaklarına (Antalya kaleiçi, Osmanlı evleri, Safranbolu evleri, Anadolu'dan esintiler, İstanbul evleri, Kastamonu evleri vb.)”, %5'i “eski han ve avlusuna” benzetmiş, %17,5'i ise bir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise, %80'i “geleneksel Türk sokaklarına”, %7,5'i “eski han ve avlusuna”, %5'i “ahşap evlere” benzetmiş, %7,5'i ise bir şeye benzetememiştir.

16. fotoğrafı, mimarların %35'i “anıt (anıt, dikilitaş, Orhun yazıtları)”, %22,5'i “anıtmezarlara”, %17,5'i “taç kapıya”, %7,5'i iş merkezine”, %5'i “kutuya”, %5'i “diğerlerine (mağara, piramit)” benzetmiş, %7,5'i ise bir şeye benzetememiştir. Kullanıcıların ise %52,5'i “anıt”, %32,5'i “anıtmezara”, %7,5'i “kutuya”, %5'i iş merkezine” benzetmiş, %2,5'i ise bir şeye benzetememiştir.

Tablo 22. İkinci ankette gösterilen doğrudan biçimsel analogi fotoğraf örneklerine ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcı değerlendirmelerinin karşılaştırılması

Mimarların Örneklere Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular	Kullanıcıların Örneklere Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular
FOTOĞRAF 1 frekans (iki aylık) benzetim	FOTOĞRAF 1 frekans (iki aylık) benzetim
FOTOĞRAF 2 frekans (iki aylık) benzetim	FOTOĞRAF 2 frekans (iki aylık) benzetim
FOTOĞRAF 3 frekans (iki aylık) benzetim	FOTOĞRAF 3 frekans (iki aylık) benzetim
FOTOĞRAF 4 frekans (iki aylık) benzetim	FOTOĞRAF 4 frekans (iki aylık) benzetim

Tablo 23. İkinci ankette gösterilen organik analogi fotoğraf örneklerine ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcı değerlendirmelerinin karşılaştırılması

Mimarların Örneklere Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular	Kullanıcıların Örneklere Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular																																						
FOTOĞRAF 5  <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Sıklık (ölçü ayağı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>benzetim</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>küp</td> <td>31</td> </tr> <tr> <td>dikdörtgen tabii</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>set, duvar</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>diğer</td> <td>1</td> </tr> </tbody> </table>	Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)	benzetim	1	küp	31	dikdörtgen tabii	2	set, duvar	2	diğer	1	FOTOĞRAF 5  <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Sıklık (ölçü ayağı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>benzetim</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>küp</td> <td>27</td> </tr> <tr> <td>dikdörtgen tabii</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>set, duvar</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>tutak</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>diğer</td> <td>1</td> </tr> </tbody> </table>	Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)	benzetim	1	küp	27	dikdörtgen tabii	1	set, duvar	2	tutak	2	diğer	1												
Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)																																						
benzetim	1																																						
küp	31																																						
dikdörtgen tabii	2																																						
set, duvar	2																																						
diğer	1																																						
Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)																																						
benzetim	1																																						
küp	27																																						
dikdörtgen tabii	1																																						
set, duvar	2																																						
tutak	2																																						
diğer	1																																						
FOTOĞRAF 6  <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Sıklık (ölçü ayağı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>benzetim</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>dikdörtgen tabii</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>dağıtım yatağı</td> <td>11</td> </tr> <tr> <td>kuvvet yatağı</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>çiftli tabii</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>arka yatağı</td> <td>2</td> </tr> </tbody> </table>	Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)	benzetim	2	dikdörtgen tabii	1	dağıtım yatağı	11	kuvvet yatağı	1	çiftli tabii	1	arka yatağı	2	FOTOĞRAF 6  <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Sıklık (ölçü ayağı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>benzetim</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>dağıtım yatağı</td> <td>15</td> </tr> <tr> <td>kuvvet yatağı</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>çiftli tabii</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>arka yatağı</td> <td>15</td> </tr> <tr> <td>diğer</td> <td>1</td> </tr> </tbody> </table>	Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)	benzetim	1	dağıtım yatağı	15	kuvvet yatağı	1	çiftli tabii	4	arka yatağı	15	diğer	1										
Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)																																						
benzetim	2																																						
dikdörtgen tabii	1																																						
dağıtım yatağı	11																																						
kuvvet yatağı	1																																						
çiftli tabii	1																																						
arka yatağı	2																																						
Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)																																						
benzetim	1																																						
dağıtım yatağı	15																																						
kuvvet yatağı	1																																						
çiftli tabii	4																																						
arka yatağı	15																																						
diğer	1																																						
FOTOĞRAF 7  <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Sıklık (ölçü ayağı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>benzetim</td> <td>22</td> </tr> <tr> <td>dikdörtgen tabii</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>kuvvet yatağı</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>küp, kutu</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>interaktif</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>diğer</td> <td>4</td> </tr> </tbody> </table>	Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)	benzetim	22	dikdörtgen tabii	6	kuvvet yatağı	2	küp, kutu	2	interaktif	2	diğer	4	FOTOĞRAF 7  <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Sıklık (ölçü ayağı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>benzetim</td> <td>12</td> </tr> <tr> <td>dikdörtgen tabii</td> <td>19</td> </tr> <tr> <td>interaktif</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>sigara paketi</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>dağıtım yatağı</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>boyut ayar</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>diğer</td> <td>2</td> </tr> </tbody> </table>	Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)	benzetim	12	dikdörtgen tabii	19	interaktif	1	sigara paketi	3	dağıtım yatağı	2	boyut ayar	2	diğer	2								
Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)																																						
benzetim	22																																						
dikdörtgen tabii	6																																						
kuvvet yatağı	2																																						
küp, kutu	2																																						
interaktif	2																																						
diğer	4																																						
Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)																																						
benzetim	12																																						
dikdörtgen tabii	19																																						
interaktif	1																																						
sigara paketi	3																																						
dağıtım yatağı	2																																						
boyut ayar	2																																						
diğer	2																																						
FOTOĞRAF 8  <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Sıklık (ölçü ayağı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>benzetim</td> <td>14</td> </tr> <tr> <td>set kovan</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>depo</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>küp, kutu</td> <td>14</td> </tr> <tr> <td>kuvvet</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>dağıtım yatağı</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>arka kütlesi</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>dağıtım ev</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td>diğer</td> <td>1</td> </tr> </tbody> </table>	Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)	benzetim	14	set kovan	1	depo	2	küp, kutu	14	kuvvet	3	dağıtım yatağı	3	arka kütlesi	2	dağıtım ev	5	diğer	1	FOTOĞRAF 8  <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Sıklık (ölçü ayağı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>benzetim</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>set kovan</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>depo</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>küp, kutu</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>kuvvet</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>arka kütlesi</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>dağıtım ev</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>diğer</td> <td>10</td> </tr> </tbody> </table>	Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)	benzetim	8	set kovan	1	depo	4	küp, kutu	8	kuvvet	3	arka kütlesi	1	dağıtım ev	4	diğer	10
Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)																																						
benzetim	14																																						
set kovan	1																																						
depo	2																																						
küp, kutu	14																																						
kuvvet	3																																						
dağıtım yatağı	3																																						
arka kütlesi	2																																						
dağıtım ev	5																																						
diğer	1																																						
Benzetme	Sıklık (ölçü ayağı)																																						
benzetim	8																																						
set kovan	1																																						
depo	4																																						
küp, kutu	8																																						
kuvvet	3																																						
arka kütlesi	1																																						
dağıtım ev	4																																						
diğer	10																																						

Tablo 24. İkinci ankette gösterilen mekanik analogi fotoğraf örneklerine ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcı değerlendirmelerinin karşılaştırılması

Mimarların Örneklere Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular	Kullanıcıların Örneklere Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular																																												
FOTOĞRAF 9 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Frekans (kisi sayısı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>benzetilmem</td><td>7</td></tr> <tr><td>raslantı</td><td>2</td></tr> <tr><td>mayya dilleri</td><td>2</td></tr> <tr><td>balık</td><td>2</td></tr> <tr><td>geri</td><td>11</td></tr> <tr><td>makine</td><td>3</td></tr> <tr><td>robot</td><td>7</td></tr> <tr><td>diğer</td><td>5</td></tr> </tbody> </table>	Benzetme	Frekans (kisi sayısı)	benzetilmem	7	raslantı	2	mayya dilleri	2	balık	2	geri	11	makine	3	robot	7	diğer	5	FOTOĞRAF 9 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Frekans (kisi sayısı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>benzetilmem</td><td>3</td></tr> <tr><td>raslantı</td><td>4</td></tr> <tr><td>mayya dilleri</td><td>1</td></tr> <tr><td>balık</td><td>2</td></tr> <tr><td>geri</td><td>15</td></tr> <tr><td>makine</td><td>4</td></tr> <tr><td>robot</td><td>3</td></tr> <tr><td>diğer</td><td>3</td></tr> </tbody> </table>	Benzetme	Frekans (kisi sayısı)	benzetilmem	3	raslantı	4	mayya dilleri	1	balık	2	geri	15	makine	4	robot	3	diğer	3								
Benzetme	Frekans (kisi sayısı)																																												
benzetilmem	7																																												
raslantı	2																																												
mayya dilleri	2																																												
balık	2																																												
geri	11																																												
makine	3																																												
robot	7																																												
diğer	5																																												
Benzetme	Frekans (kisi sayısı)																																												
benzetilmem	3																																												
raslantı	4																																												
mayya dilleri	1																																												
balık	2																																												
geri	15																																												
makine	4																																												
robot	3																																												
diğer	3																																												
FOTOĞRAF 10 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Frekans (kisi sayısı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>benzetilmem</td><td>9</td></tr> <tr><td>raslantı</td><td>6</td></tr> <tr><td>kupa</td><td>2</td></tr> <tr><td>top</td><td>1</td></tr> <tr><td>tencereci</td><td>2</td></tr> <tr><td>metalik</td><td>2</td></tr> <tr><td>tabaka</td><td>10</td></tr> <tr><td>la mercek</td><td>3</td></tr> <tr><td>teneke</td><td>3</td></tr> <tr><td>tencere</td><td>1</td></tr> <tr><td>makine</td><td>5</td></tr> </tbody> </table> benzetim	Benzetme	Frekans (kisi sayısı)	benzetilmem	9	raslantı	6	kupa	2	top	1	tencereci	2	metalik	2	tabaka	10	la mercek	3	teneke	3	tencere	1	makine	5	FOTOĞRAF 10 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Frekans (kisi sayısı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>benzetilmem</td><td>6</td></tr> <tr><td>raslantı</td><td>4</td></tr> <tr><td>tencereci</td><td>1</td></tr> <tr><td>metalik</td><td>2</td></tr> <tr><td>tabaka</td><td>11</td></tr> <tr><td>la mercek</td><td>6</td></tr> <tr><td>teneke</td><td>2</td></tr> <tr><td>makine</td><td>8</td></tr> </tbody> </table> benzetim	Benzetme	Frekans (kisi sayısı)	benzetilmem	6	raslantı	4	tencereci	1	metalik	2	tabaka	11	la mercek	6	teneke	2	makine	8		
Benzetme	Frekans (kisi sayısı)																																												
benzetilmem	9																																												
raslantı	6																																												
kupa	2																																												
top	1																																												
tencereci	2																																												
metalik	2																																												
tabaka	10																																												
la mercek	3																																												
teneke	3																																												
tencere	1																																												
makine	5																																												
Benzetme	Frekans (kisi sayısı)																																												
benzetilmem	6																																												
raslantı	4																																												
tencereci	1																																												
metalik	2																																												
tabaka	11																																												
la mercek	6																																												
teneke	2																																												
makine	8																																												
FOTOĞRAF 11 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Frekans (kisi sayısı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>benzetilmem</td><td>1</td></tr> <tr><td>raslantı</td><td>3</td></tr> <tr><td>tencereci</td><td>3</td></tr> <tr><td>robot</td><td>2</td></tr> <tr><td>metal yığı</td><td>4</td></tr> <tr><td>flüt</td><td>13</td></tr> <tr><td>la mercek</td><td>2</td></tr> <tr><td>teneke</td><td>1</td></tr> <tr><td>makine</td><td>9</td></tr> </tbody> </table> benzetim	Benzetme	Frekans (kisi sayısı)	benzetilmem	1	raslantı	3	tencereci	3	robot	2	metal yığı	4	flüt	13	la mercek	2	teneke	1	makine	9	FOTOĞRAF 11 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Frekans (kisi sayısı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>benzetilmem</td><td>3</td></tr> <tr><td>raslantı</td><td>4</td></tr> <tr><td>tencereci</td><td>2</td></tr> <tr><td>robot</td><td>1</td></tr> <tr><td>metal yığı</td><td>2</td></tr> <tr><td>flüt</td><td>18</td></tr> <tr><td>la mercek</td><td>2</td></tr> <tr><td>teneke</td><td>2</td></tr> <tr><td>makine</td><td>3</td></tr> </tbody> </table> benzetim	Benzetme	Frekans (kisi sayısı)	benzetilmem	3	raslantı	4	tencereci	2	robot	1	metal yığı	2	flüt	18	la mercek	2	teneke	2	makine	3				
Benzetme	Frekans (kisi sayısı)																																												
benzetilmem	1																																												
raslantı	3																																												
tencereci	3																																												
robot	2																																												
metal yığı	4																																												
flüt	13																																												
la mercek	2																																												
teneke	1																																												
makine	9																																												
Benzetme	Frekans (kisi sayısı)																																												
benzetilmem	3																																												
raslantı	4																																												
tencereci	2																																												
robot	1																																												
metal yığı	2																																												
flüt	18																																												
la mercek	2																																												
teneke	2																																												
makine	3																																												
FOTOĞRAF 12 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Frekans (kisi sayısı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>benzetilmem</td><td>2</td></tr> <tr><td>raslantı</td><td>13</td></tr> <tr><td>araba</td><td>1</td></tr> <tr><td>metal yığı</td><td>3</td></tr> <tr><td>makine</td><td>2</td></tr> <tr><td>teneke</td><td>1</td></tr> <tr><td>ragby topu</td><td>9</td></tr> <tr><td>sacca alet</td><td>6</td></tr> <tr><td>derinli geneli</td><td>1</td></tr> <tr><td>spor aletleri</td><td>3</td></tr> </tbody> </table>	Benzetme	Frekans (kisi sayısı)	benzetilmem	2	raslantı	13	araba	1	metal yığı	3	makine	2	teneke	1	ragby topu	9	sacca alet	6	derinli geneli	1	spor aletleri	3	FOTOĞRAF 12 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Benzetme</th> <th>Frekans (kisi sayısı)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>benzetilmem</td><td>1</td></tr> <tr><td>raslantı</td><td>19</td></tr> <tr><td>araba</td><td>1</td></tr> <tr><td>metal yığı</td><td>3</td></tr> <tr><td>makine</td><td>2</td></tr> <tr><td>teneke</td><td>1</td></tr> <tr><td>ragby topu</td><td>5</td></tr> <tr><td>sacca aletleri</td><td>3</td></tr> <tr><td>derinli geneli</td><td>1</td></tr> <tr><td>spor aletleri</td><td>1</td></tr> </tbody> </table>	Benzetme	Frekans (kisi sayısı)	benzetilmem	1	raslantı	19	araba	1	metal yığı	3	makine	2	teneke	1	ragby topu	5	sacca aletleri	3	derinli geneli	1	spor aletleri	1
Benzetme	Frekans (kisi sayısı)																																												
benzetilmem	2																																												
raslantı	13																																												
araba	1																																												
metal yığı	3																																												
makine	2																																												
teneke	1																																												
ragby topu	9																																												
sacca alet	6																																												
derinli geneli	1																																												
spor aletleri	3																																												
Benzetme	Frekans (kisi sayısı)																																												
benzetilmem	1																																												
raslantı	19																																												
araba	1																																												
metal yığı	3																																												
makine	2																																												
teneke	1																																												
ragby topu	5																																												
sacca aletleri	3																																												
derinli geneli	1																																												
spor aletleri	1																																												

Tablo 25. İkinci ankette gösterilen linguistik analogi fotoğraf örneklerine ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcı değerlendirmelerinin karşılaştırılması

Mimarların Örneklere Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular	Kullanıcıların Örneklere Ait Benzetmeleri ile İlgili Bulgular
FOTOGRAF 13 benzetim	FOTOGRAF 13 benzetim
FOTOGRAF 14 benzetim	FOTOGRAF 14 benzetim
FOTOGRAF 15 benzetim	FOTOGRAF 15 benzetim
FOTOGRAF 16 benzetim	FOTOGRAF 16 benzetim

3.3. Bulguların İrdelenmesi

3.3.1. Analogilerin Mimar ve Kullanıcı Grubundaki Beğeni Dereceleri ile Sıfat Çiftleri Arasındaki İlişki

Mimar ve kullanıcıların analogi gruplarına verdiği beğeni dereceleri arasında ve analogi gruplarında yer alan sıfatların, o analogi grubuna ait beğeni dereceleri ile arasında ilişki olup olmadığını (analojiyi tanımlayan sıfatları) tespit etmek amacı ile korelasyon analizi yapılmıştır.

80 denekle yapılan anketler sonucu, hem mimar hem de kullanıcı denek grubunda ayrı ayrı beğeni derecesi ve sıfatların aldığı değerler arasında korelasyon yapılmış ve aralarındaki ilişkilere bakılmıştır.

Bütün analogi grupları içinde yer alan fotoğrafların almış oldukları aritmetik ortalama beğeni dereceleri ile sıfat çiftleri arasındaki ilişkiler Tablo 26 ve Tablo 27’den izlenebilir. Burada dikkat edilecek husus ilişki derecelerinin hangi aralıklarda yer aldığıdır. Bu değerler de aşağıdaki gibi kabul edilmiştir.

Spearman korelasyon değeri $< 0,50$ (İlişki açısından zayıf)

Spearman korelasyon değeri $= 0,51 - 0,70$ aralığında (Orta derecede ilişki)

Spearman korelasyon değeri $= 0,71 - 0,90$ aralığında (Güçlü bir ilişki)

Spearman korelasyon değeri $> 0,91$ (Çok güçlü bir ilişki) vardır anlamına gelmektedir.

Örneğin; Spearman korelasyon sonucu (** %99 güvenirlilik, %1 anlamlılık aralığında), mimarlarda “Doğrudan Biçimsel Analogi grubu fotoğraflarının aritmetik ortalama beğeni derecesi ile “Hoşluk” faktörü arasında çok güçlü bir ilişki ($r=0,923$); “Güzellik”, “Anlamlılık”, “Sevimlilik”, “Niteliklilik” ve “Uyumluluk” faktörü arasında güçlü bir ilişki (sırası ile $r=0,836$, $r=0,797$, $r=0,784$, $r=0,779$ ve $r=0,733$); “Etkileyicilik” faktörü arasında orta derecede (güçlü ile sınırda) bir ilişki ($r=0,703$); “Hatırda kalıcılık” faktörü arasında zayıf bir ilişki vardır ($r=0,403$). Diğer ilişkilere tablodan bakılabilir.

Tablo 26. Mimarlarda analogi gruplarının aldığı aritmetik ortalama beğeni dereceleri ile sıfat çiftlerinin aldığı değerlerin korelasyon sonuçları

	Etkileyicilik	Hatırdakâhıcılık	Sevimlilik	Niteliklilik	Uyumluluk	Güzellik	Hoşluk	Anlamlılık
D.Biçimsel Analogi	0,703	0,403	0,784	0,779	0,733	0,836	0,923	0,797
Organik Analogi	0,733	0,526	0,843	0,767	0,807	0,871	0,920	0,818
Mekanik Analogi	0,635	0,621	0,842	0,716	0,589	0,911	0,917	0,793
Linguistik Analogi	0,661	0,541	0,864	0,722	0,692	0,914	0,928	0,859

** Sig = 0,01'de

Tablo 27. Kullanıcılarda analogi gruplarının aldığı aritmetik ortalama beğeni dereceleri ile sıfat çiftlerinin aldığı değerlerin korelasyon sonuçları

	Etkileyicilik	Hatırdakâhıcılık	Sevimlilik	Niteliklilik	Uyumluluk	Güzellik	Hoşluk	Anlamlılık
D.Biçimsel Analogi	0,729	0,577	0,823	0,639	0,680	0,906	0,920	0,866
Organik Analogi	0,817	0,766	0,892	0,839	0,815	0,932	0,967	0,900
Mekanik Analogi	0,821	0,736	0,820	0,857	0,763	0,904	0,880	0,885
Linguistik Analogi	0,760	0,746	0,939	0,869	0,830	0,936	0,913	0,777

** Sig = 0,01'de

Aynı analogi grubu içinde sıfatların aldığı değerler arasında büyük farkların olması; (örneğin biçimsel analogiler grubunda 0,403 – 0,923) mimarların kullanıcılara göreli sıfat seçiminde daha seçici davrandıkları biçiminde yorumlanabilir. Oysaki kullanıcı grubunda (Tablo 27'den de görüleceği gibi) değerler arasında büyük farklar yoktur.

3.3.2. Analogilerin Beğeni Dereceleri ve Sıfat Çiftleri ile Denek Grupları Arasındaki İlişki

3.3.2.1. Denek Grupları Bazında

Mimar ve kullanıcıların analogi gruplarına verdiği beğeni dereceleri (o analogi grubu içinde yer alan fotoğrafların aldığı aritmetik ortalama beğeni dereceleri) arasındaki ilişki önce Spearman korelasyon tekniği ile irdelenmiştir. Her dört analogi grubu beğeni dereceleri arasında bir korelasyon olmadığı görülmüştür. Aynı şekilde dört analogi grubu için teker teker her bir sıfat çiftine verilen aritmetik ortalama değerlerinin mimar ve kullanıcı grubu arasındaki korelasyonlarına da bakılmış, sadece organik analogi grubunda “hatırda kalıcı-geçici” sıfat çiftinde mimar ve kullanıcı arasında negatif ve zayıf bir korelasyon görülmüştür ($r = -0,361$, $\text{sig} = 0,05$). Diğer sıfat çiftleri arasında korelasyon bulunamamıştır.

Aynı ilişki Ki-kare testi ve Varyans analizi teknikleri ile de sorgulanmıştır. Öncelikle analogi gruplarının 7’li bir scala üzerinde yer alan beğeni dereceleri teknik nedenlerle 3’lü scalaya indirgenmiştir (orjinal değerler ile Ki-kare testi yapıldığında tablodaki göz içi değerler 5’in altında çıktığı için). Bu 3’lü scaladaki aralıklar aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

$(-3) - (-1)$ arası $\longrightarrow -1$

$(-0,75) - (0,75)$ arası $\longrightarrow 0$

$(+1) - (+3)$ arası $\longrightarrow +1$ olarak alınmış, bu aralıktaki veriler üzerinde SPSS

programında Ki-kare testi ve Varyans analizi (Anova) yapılmıştır. Sonuçlar aşağıdaki gibidir (Tablo 28).

Organik Analogi grubunda; mimar ve kullanıcıların beğeni dereceleri arasında negatif bir görüş birliği ($Kappa = -0,172$) bulunmuştur. Diğer analogi gruplarında ise belirgin bir görüş birliği olmamakla beraber negatif bir ilişki olduğu görülmektedir.

Tablo 28. Dört analogi grubu ile ilgili Ki-kare testi ve Varyans analizi sonuçları

	Ki-kare			Anova	
	Chi ²	Asy.Sig.	Kappa	F	Sig.
Doğrudan Biçimsel Analogiler	0,898 ^a	0,638	,b	0,846	0,363
Organik Analogiler	2,179 ^a	0,703	-0,172	0,295	0,746
Mekanik Analogiler	1,164 ^a	0,884	-0,013	0,279	0,758
Linguistik Analogiler	2,828 ^a	0,587	-0,013	0,854	0,434

b: Veri kare matris olmadığından hesaplanamamıştır

Ki-kare testi “cinsiyet” değişkenine göre de yapılmış, Görüş Birliği (Kappa değeri) hiçbir analogi grubunda anlamlı çıkmamıştır. Bu test sonucunda beklenen sonuca göre hangi analogilerin bayanlar veya erkekler tarafından daha çok beğenildiği gözlenebilmiştir. Hernekadar oransal değerler, Doğrudan Biçimsel Analogiler’in erkeklere oranla bayanlar tarafından daha çok beğenildiğine işaret etmekte ise de; bu farklılık istatistiksel açıdan güvenilir değildir.

3.3.2.2. Denek Grupları Ortalamaları Bazında

Mimar ve kullanıcı denek gruplarının dört analogi grubuna ait beğeni dereceleri ve sıfatların aldığı değerlerin aritmetik ortalamaları esas alınarak (Tablo 29, 30, 31, 32) Spearman Sıra Farkları Korelasyonlarına bakılmıştır.

Tablo 29. Doğrudan biçimsel analogi grubu sıfatlarının aldığı aritmetik ortalama öznel değerlendirme (AOÖD) sonuçları

DOĞRUDAN BİÇİMSEL ANALOGİLER	(MÖD) Mimarlar Göre Öznel Değerlendirme	(KÖD) Kullanıcılara Göre Öznel Değerlendirme	AOÖD= $\frac{(MÖD)+(KÖD)}{2}$
Etkileyicilik	1,50625	1,5625	1,534375
Hatırda kalıcılık	2,2375	2,03125	2,134375
Sevimlilik	0,73125	1,075	0,903125
Niteliklilik	1,0875	1,3875	1,2375
Uyumluluk	0,5	0,90625	0,703125
Güzellik	0,725	1,23125	0,978125
Hoşluk	0,8125	1,26875	1,040625
Anlamlılık	0,9125	0,9625	0,9375

Doğrudan Biçimsel Analogi grubu ile ilgili sıfatlarda, mimarların öznel değerlendirme sonuçları ile kullanıcıların öznel değerlendirme sonuçları arasında yüksek derecede pozitif bir korelasyon vardır ($r_s=0,92$, $\text{sig}=0,01$).

Diğer analogi gruplarına ait mimar ve kullanıcı öznel değerlendirme sonuçları ve bunlar arasındaki korelasyon durumları da şu şekildedir.

Tablo 30. Organik analogi grubu sıfatlarının aldığı aritmetik ortalama öznel değerlendirme (AOÖD) sonuçları

ORGANİK ANALOGİLER	(MÖD) Mimarlar Göre Öznel Değerlendirme	(KÖD) Kullanıcılara Göre Öznel Değerlendirme	AOÖD= $\frac{(MÖD)+(KÖD)}{2}$
Etkileyicilik	0,875	0,65	0,7625
Hatırda kalıcılık	1,175	0,6125	0,89375
Sevimlilik	0,575	0,18125	0,378125
Niteliklilik	0,8125	0,58125	0,696875
Uyumluluk	0,89375	0,5625	0,728125
Güzellik	0,65625	0,45625	0,55625
Hoşluk	0,59375	0,41875	0,50625
Anlamlılık	0,8	0,45625	0,628125

Organik Analoji grubu ile ilgili sıfatlarda, mimarların öznel değerlendirme sonuçları ile kullanıcıların öznel değerlendirme sonuçları arasında yüksek derecede pozitif bir korelasyon vardır ($r_s=0,860$, $\text{sig}= 0,01$).

Tablo 31. Mekanik analoji grubu sıfatlarının aldığı aritmetik ortalama öznel değerlendirme (AOÖD) sonuçları

MEKANİK ANALOJİLER	(MÖD) Mimarlar Göre Öznel Değerlendirme	(KÖD) Kullanıcılara Göre Öznel Değerlendirme	AOÖD= $\frac{(MÖD)+(KÖD)}{2}$
Etkileyicilik	0,775	0,89375	0,834375
Hatırda kalıcılık	1,325	1,40625	1,365625
Sevimlilik	-0,91	-0,29	-0,6
Niteliklilik	0,15625	0,85625	0,50625
Uyumluluk	0,20625	0,4125	0,309375
Güzellik	-0,7	0,2375	-0,23125
Hoşluk	-0,65	0,125	-0,2625
Anlamlılık	-0,0813	0,36875	0,143725

Mekanik Analoji grubu ile ilgili sıfatlarda, mimarların öznel değerlendirme sonuçları ile kullanıcıların öznel değerlendirme sonuçları arasında yüksek derecede pozitif bir korelasyon vardır ($r_s=0,946$, $\text{sig}= 0,01$).

Tablo 32. Linguistik analoji grubu sıfatlarının aldığı aritmetik ortalama öznel değerlendirme (AOÖD) sonuçları

LİNGUISTİK ANALOJİLER	(MÖD) Mimarlar Göre Öznel Değerlendirme	(KÖD) Kullanıcılara Göre Öznel Değerlendirme	AOÖD= $\frac{(MÖD)+(KÖD)}{2}$
Etkileyicilik	1,544	1,456	1,5
Hatırda kalıcılık	1,55	1,44375	1,496875
Sevimlilik	0,86875	1,0375	0,953125
Niteliklilik	1,38125	1,48125	1,43125
Uyumluluk	1,525	1,675	1,6
Güzellik	1,1375	1,38125	1,259375
Hoşluk	1,10625	1,25625	1,18125
Anlamlılık	1,3125	1,45	1,38125

Linguistik Analoji grubu ile ilgili sıfatlarda, mimarların öznel değerlendirme sonuçları ile kullanıcıların öznel değerlendirme sonuçları arasında pozitif bir korelasyon vardır ($r_s=0,812$, $\text{sig}= 0,05$).

Dört analoji grubunda, mimar ve kullanıcı denek grubunda sıfatların aldığı değerler ortalamasının derece sıralamasında (sıralamada 1 en yüksek, 4 en düşük değeri göstermektedir) “hatırdakalıcık”, “güzellik”, “hoşluk” ve “anlamlılık” faktörlerinin sıralamasında mimar ve kullanıcı arasında tam bir uyum görülmektedir. (Tablo 33).



Tablo 33. Dört analogi grubunda, sıfatların aldığı değerlerin mimar ve kullanıcı grubundaki derece sıralaması

		Etkileyicilik	Hatırda- Kalışlık	Sevimlilik	Niteliklilik	Uyumluluk	Güzellik	Hoşluk	Anlamlılık
Doğrudan Bijimsel Analogi	Mimar	2	1	2	2	3	2	2	2
	Kullanıcı	1	1	1	2	2	2	2	2
Organik Analogi	Mimar	3	4	3	3	2	3	3	3
	Kullanıcı	4	4	3	4	3	3	3	3
Mekanik Analogi	Mimar	4	3	4	4	4	4	4	4
	Kullanıcı	3	3	4	3	4	4	4	4
Linguistik Analogi	Mimar	1	2	1	1	1	1	1	1
	Kullanıcı	2	2	2	1	1	1	1	1

3.3.2.3. Analogilerin Mimar ve Kullanıcı Grubundaki Beğeni Derecelerinin Sıralama Korelasyonu

Yukarıda bahsedilen aynı yöntemle, mimar ve kullanıcı beğeni dereceleri arasındaki sıralama korelasyonları hesaplanmıştır. Bunun için aşağıdaki tablodan yararlanılmıştır (Tablo 34).

Tablo 34. Dört analogi grubu ile ilgili beğeni derecelerinde mimarların ve kullanıcıların öznel değerlendirmelerinin aritmetik ortalama sonuçları

ANALOJİ GRUBU	(MÖD) Mimarlar Göre Öznel Değerlendirme	(KÖD) Kullanıcılara Göre Öznel Değerlendirme	$AOÖD = \frac{(MÖD) + (KÖD)}{2}$
D.Biçimsel Analogiler	0,79375	1,25625	1,025
Organik Analogiler	0,59375	0,3875	0,490625
Mekanik Analogiler	-0,51875	0,28125	-0,11875
Linguistik Analogiler	1,28125	1,34375	1,3125

3.3.2.1. başlıklı konuda bahsedilen korelasyon analizinde, mimar ve kullanıcı grubu beğeni dereceleri arasında bir ilişki çıkmazken; beğenilerin önem sıralaması arasındaki ilişki incelendiğinde Spearman Sıralama Korelasyonu tamdır ($r_s=1$, $\text{sig}=0,05$).

3.3.3. Denek Gruplarının, Analogilerin Beğeni Derecelerini Açıklayan Sıfat Çiftleri

Mimar ve kullanıcıların her bir analogi grubuna karşı sergilediği beğeni derecesinin hangi sıfat çiftleri ile açıklanabileceği çok değişkenli, aşamalı (stepwise) regresyon analizi ile irdelenmiştir. Bu analizden elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir (Tablo 35).

Doğrudan Biçimsel Analogi grubu içinde; Mimarlarda beğeni derecesinin toplam varyansının ($R^2=0,881$) %85'ini "Hoşluk" faktörü, %3'ünü "Uyumluluk" faktörü

açıklamaktadır. Kullanıcılarda toplam varyans $R^2 = 0,891$ olup, bunun %84'ü "Hoşluk" faktörü, %4'ü "Anlamlılık" faktörü, %1'i "Etkileyicilik" faktörü ile açıklanmaktadır.

Organik Analoji grubu içinde; Mimarlarda beğeni derecesinin toplam varyansının ($R^2 = 0,902$) %85'ini "Hoşluk" faktörü, %3'ünü "Etkileyicilik" faktörü, %2'sini "Uyumluluk" faktörü açıklamaktadır. Kullanıcılarda toplam varyans $R^2 = 0,93$ olup, bunun %92'si "Hoşluk" faktörü, %1'i "Sevimlilik" faktörü ile açıklanmaktadır.

Mekanik Analoji grubu içinde; Mimarlarda beğeni derecesinin toplam varyansını ($R^2 = 0,869$) "Hoşluk" faktörü açıklamaktadır. Kullanıcılarda toplam varyans $R^2 = 0,92$ olup, bunun %89'unu "Güzellik" faktörü, %3'ünü "Niteliklilik" faktörü açıklamaktadır.

Linguistik Analoji grubu içinde; Mimarlarda beğeni derecesinin toplam varyansının ($R^2 = 0,929$) %8'sini "Hoşluk" faktörü, %6'sını "Anlamlılık" faktörü, %1'ini de "Güzellik" faktörü açıklamaktadır. Kullanıcılarda ise toplam varyans $R^2 = 0,914$ olup, bunun %86'sını "Güzellik" faktörü, %4'ünü "Sevimlilik" faktörü, %1'ini de "Etkileyicilik" faktörü açıklamaktadır.

Tablo 35. Mimarlar ve kullanıcılar da regresyon analizi sonuçları

		Etkileyici- cilik	Hatırdaki- kalıcılık	Sevimli- lik	Nitelikli- lik	Uyumlu- luk	Güzellik	Hoşluk	Anlam- lılık	R ²
Doğrudan Bicimsel Analoji	Mimar					0,238 (3,132)		0,762 (10,012)		0,881
	Kullanıcı	0,160 (2,137)						0,560 (5,643)	0,309 (3,443)	0,891
Organik Analoji	Mimar	0,216 (3,290)				0,247 (3,084)		0,594 (6,666)		0,902
	Kullanıcı			0,263 (2,633)				0,722 (7,231)		0,93
Mekanik Analoji	Mimar							0,934 (16,114)		0,869
	Kullanıcı				0,286 (3,553)		0,711 (8,824)			0,92
Linguistik Analoji	Mimar							0,396 (3,058)	0,346 (4,988)	0,929
	Kullanıcı	0,212 (2,760)		0,360 (3,116)			0,442 (3,902)			0,914

a. Regresyon katsayıları (coefficients) standartlaştırılmıştır.

b. Parantez içindeki değerler t dağılımı değerleridir.

3.3.4. Ankette Kullanılan Sıfat Çiftlerinin Gruplanması

Anket esnasında denekler, sıfatları değerlendirirken bazı sıfatları (özellikle “güzellik” ve “hoşluk” sıfatlarını) benzer bulduklarını ifade etmişlerdir. Bu nedenle; benzer konulardaki ileriki çalışmalarda hem kavram kargaşasını önlemek hem de “Beğeni düzeyi daha az sıfat çifti ile açıklanabilir mi?” sorusuna yanıt bulabilmek için sıfat çiftlerinin gruplanabilirliği sınanmıştır. Gruplamada Cluster analizi tekniği kullanılmıştır.

Bu amaçla, sıfatların aldığı derecelere ait veriler üzerinden SPSS programında Hierarchical Cluster Analizi yapılmıştır. Analiz, çeşitli metod (Between-groups linkage, Within-group linkage, Centroid clustering,...vb.); ölçü aralığı (measure interval) (Squared Euclidean distance, Pearson correlation, Cosine,...v.b.) kullanabilmektedir. Bu çalışmada, çeşitli metod ve ölçü aralıkları denenmiş; konuya en uygun olduğu düşünülen Between Groups - Pearson Korelasyon seçeneği ile elde edilen sonuçlar aşağıda aktarılmıştır.

İlk olarak 40’ar kişilik iki denek grubunun her bir analogi grubu sıfatlarına verdiği değerler üzerinden analiz yapılırken; ikinci olarak iki denek grubunun bütün analogilerde yer alan sıfatlara verdiği değerlerin ortalamaları üzerinden analiz yapılmıştır. Bunlardan elde edilen bulgular Tablo 36’da ayrıntılı olarak verilmiştir (* Değerler ‘1 ile 0’ arasında değişmekte, ‘1’ tam uyumluluk, ‘0’ tam bağımsızlığa işaret etmektedir) .

Üçüncü olarak bütün deneklerin (mimar ve kullanıcılardan oluşan 80 deneğin) dört analogi grubu sıfatlarına verdiği değerler üzerinden ayrı ayrı analiz yapılırken; dördüncü olarak bütün deneklerin dört analogi grubunda yer alan sıfatlara verdiği değerler üzerinden analiz yapılmıştır. Bunlardan elde edilen bulgular Tablo 37’de ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Tablo 36. Toplam 80 denek ile gerçekleştirilen cluster analizi sonuçları

CLUSTER	ANALİZİ	Etkileyicilik	Hatırda- Kalıcılık	Sevimlilik	Niteliklilik	Uyumluluk	Güzellik	Hoşluk	Anlamlılık
D. BİÇİMSEL ANALOJİ	Etkileyicilik		0,65*	0,49					
	Hatırda kalıcılık				0,72	0,70	0,77		
	Sevimlilik								0,78
	Niteliklilik								
	Uyumluluk								
	Güzellik							0,95	
	Hoşluk								
ORGANİK ANALOJİ	Anlamlılık								
	Etkileyicilik		0,75	0,67					
	Hatırda kalıcılık				0,84	0,75		0,87	
	Sevimlilik								
	Niteliklilik								
	Uyumluluk							0,96	0,88
	Güzellik								
MEKANİK ANALOJİ	Hoşluk								
	Anlamlılık								
	Etkileyicilik		0,79	0,67					
	Hatırda kalıcılık				0,80	0,75	0,91		0,82
	Sevimlilik								
	Niteliklilik								
	Uyumluluk							0,97	
LİNGUIST. ANALOJİ	Güzellik								
	Hoşluk								
	Anlamlılık								
	Etkileyicilik		0,85	0,69					
	Hatırda kalıcılık				0,82	0,75	0,90		0,85
	Sevimlilik								
	Niteliklilik								
ORTAK ANALOJİ	Uyumluluk							0,94	
	Güzellik								
	Hoşluk								
	Anlamlılık								
	Etkileyicilik		0,77	0,63					
	Hatırda kalıcılık				0,82	0,76	0,90		0,83
	Sevimlilik								
	Niteliklilik								
	Uyumluluk							0,97	
	Güzellik								
	Hoşluk								
	Anlamlılık								
	Etkileyicilik								
	Hatırda kalıcılık								

3.3.5. Mimar ve Kullanıcıların Fotoğraflara Ait Benzetimleri Arasındaki İlişki

Fotoğraflara ait benzetmelerle ilgili mimar ve kullanıcılar arasında bir fark olup olmadığını araştırmak üzere ki-kare testi yapılmıştır. Buna göre; Fotoğraf 1, Fotoğraf 2, Fotoğraf 5, Fotoğraf 9, Fotoğraf 10, Fotoğraf 11, Fotoğraf 12, Fotoğraf 13, Fotoğraf 15’de mimar ve kullanıcıların benzetmeleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir farklılık olmadığı görülmüştür (Tablo 38).

Fotoğraf 3, Fotoğraf 4 ve Fotoğraf 8’de farklılaşma eğilimi görülürken (sırasıyla; $p=0,09$, $p=0,07$ ve $p=0,10$); Fotoğraf 6, Fotoğraf 7, Fotoğraf 14 ve Fotoğraf 16’da belirgin farklılıklar vardır (sırasıyla; $p=0,015$, $p>0,001$, $p>0,001$ ve $p>0,05$).

Özetle; doğrudan biçimsel analogi ve mekanik analogi grubundaki benzetmelerde mimar ve kullanıcı arasında farklılık görünmezken, organik ve linguistik analogilerde belirgin farklılıklar vardır.

Yapılan bu ki-kare testi sonucunda fotoğraflara ait toplam χ^2 , df ve p değerleri aşağıdaki tabloda görüldüğü gibidir (Tablo 38).

Sonuç olarak; anket sırasında denekler, Organik Analogi örnekleri ile ilgili benzetmeleri yaparken karar vermede oldukça zorlanmışlardır. Bunun nedeni organik analogide benzetmenin kavramsal düzeyde olması, doğrudan benzetme yapılmıyor olması olabilir.

Linguistik Analogilerde de kültürel öğeler ve çağrışımlar söz konusu olduğundan değişik kişilerde değişik çağrışımlar yapmış olması benzetmelerdeki farklılıkların sebebi olarak görülebilir.

Anket için seçilen Doğrudan Biçimsel Analogi örnekleri de gerçekten birden çok şeye benzetilerek tasarlanmış örneklerdir. Bütün benzetimleri deneklerin algılayamaması ya da birini seçerek yazmalarından kaynaklı farklılıklar görülmüş olabilir.

Mekanik analogilerde benzetimin açıkça görülmesi, seçilen iki örneğin en çok “fabrika”ya benzetilmesinden kaynaklı olarak 4 örnekte de mimar ve kullanıcıların benzetmeleri arasında istatistiksel açıdan önemli bir farklılık yoktur.

Tablo 38. Fotoğraflara ait benzetimlerle ilgili ki-kare testi sonuçları

	χ^2	df	P
FOTOĞRAF 1	5,0054	5	$p>0,30$
FOTOĞRAF 2	7,930	6	$p>0,20$
FOTOĞRAF 3	8	4	$p=0,09$
FOTOĞRAF 4	16,15	9	$p>0,07$
FOTOĞRAF 5	6,42	5	$p>0,20$
FOTOĞRAF 6	16	6	$p=0,015$
FOTOĞRAF 7	23,6	8	$p>0,001$
FOTOĞRAF 8	13,37	8	$p=0,10$
FOTOĞRAF 9	7	7	$p>0,30$
FOTOĞRAF 10	6,27	9	$p>0,70$
FOTOĞRAF 11	7,999	8	$p>0,30$
FOTOĞRAF 12	3,383	9	$p>0,90$
FOTOĞRAF 13	2,8	3	$p>0,30$
FOTOĞRAF 14	25,937	10	$p>0,001$
FOTOĞRAF 15	3,815	3	$p>0,20$
FOTOĞRAF 16	12,527	6	$p>0,05$

4. SONUÇLAR

- Anket verileri üzerinde yapılan Ki-kare testi, Varyans ve Korelasyon analizleri sonucunda, mimar ve kullanıcıların analogi grupları ile ilgili beğenileri arasında istatistiki açıdan önemli bir ilişki ve görüş birliğinin olmadığı ortaya çıkmıştır. Sadece “Organik Analoji” grubunda mimar ve kullanıcıların beğeni dereceleri arasında negatif bir görüş birliği ($\kappa = -0,172$) bulunmuştur. Diğer analogi gruplarında görüş birliği yoktur.
- “Cinsiyet” değişkenine göre yapılan Ki-kare testi sonucunda, bayanlar ve erkeklerin analogi gruplarına verdiği beğeni dereceleri arasında da, bir ilişki ve κ görüş birliği bulunmamıştır. Ayrıca, bayan deneklerin, erkek deneklere göre, Doğrudan Biçimsel Analogileri daha çok beğendikleri, diğer analogilerde durumun tam tersi olduğu görülmüştür.
- Korelasyon analizi sonucunda, iki denek grubunun dört analogi grubuna ait karşılıklı beğeni dereceleri arasında ve sıfatların aldığı karşılıklı değerler arasında da bir korelasyona rastlanmamıştır. Buna rağmen; her iki denek grubunun kendi içinde ve her analogi grubunda ayrı ayrı, o analogi grubuna ait beğeni dereceleri ve sıfatların aldığı değerler arasında karşılıklı ilişkiler bulunduğu ortaya çıkmıştır. En güçlü ilişki mimarlarda, bütün analogi gruplarında “beğeni derecesi” ile “hoşluk” faktörü arasında iken; kullanıcılarda Doğrudan Biçimsel ve Organik Analoji grubunda “beğeni derecesi” ile “hoşluk” faktörü arasında, Mekanik ve Linguistik Analogilerde ise “beğeni derecesi” ile “güzellik” faktörü arasındadır.
- Spearman sıra farkları korelasyon analizi sonuçlarına göre; Doğrudan Biçimsel Analoji grubu ile ilgili sıfatlarda mimarların öznel değerlendirme sonuçları ile, kullanıcıların öznel değerlendirme ortalamaları arasında yüksek derecede ($r_s = 0,92$, $\text{sig} = 0,01$ ’de) , Organik Analoji grubu ile ilgili sıfatlarda yüksek derecede ($r_s = 0,860$, $\text{sig} = 0,01$ ’de) ve Mekanik Analoji grubu ile ilgili sıfatlarda yüksek derecede ($r_s = 0,946$, $\text{sig} = 0,01$ ’de) pozitif korelasyon vardır. Linguistik Analoji grubu ile ilgili sıfatlarda ise mimarların

öznel değerlendirme sonuçları ile kullanıcıların öznel değerlendirme sonuçları arasında ($r_s=0,812$, $\text{sig}= 0,05$ 'de) pozitif bir korelasyon vardır.

- Mimar ve kullanıcı denek gruplarında en yüksek ortalama beğeni derecesini Linguistik Analogiler, ikinci sırayı Doğrudan Biçimsel Analogiler, üçüncü sırayı Organik Analogiler, dördüncü sırayı Mekanik Analogiler almıştır. Sadece Organik Analogilerde ortalama beğeni derecesi, kullanıcılarda mimarlara göreli daha düşüktür. Diğer analogilerin aritmetik ortalama beğeni dereceleri ise kullanıcılarda daha yüksektir. Linguistik ve Doğrudan Biçimsel Analogilere mimar ve kullanıcılar beğenme eğilimi gösterirken, Organik Analogiler nötr (beğenip beğenmeme) sınırına yakın bir yerde beğenilmiş (mimarlarda AOÖD= 0,59 , kullanıcılarda AOÖD= 0,38); kullanıcılar Mekanik Analogileri sınırda beğenirken (AOÖD= 0,28), mimarlar beğenmemiştir (AOÖD= -0,52). Benzetimlerle ilgili Ki-kare testi sonuçları ile bu beğeni dereceleri arasındaki ilişkiye bakıldığında ise; son söz olarak benzetimdeki farklılık veya benzerliklerin, beğeni sıralamasında etkili olmadığı söylenebilir.
- Regresyon analizi sonucunda; kullanıcıların değerlendirdiği Mekanik Analoji ve Liguistik Analoji grubu hariç, diğer analogilerin beğeni dereceleri varyansını ağırlıklı olarak “hoşluk” faktörü açıklamaktadır (%84 ile %92 arasında). Mekanik Analogilerde kullanıcıların beğeni varyansının %89’unu “güzellik” faktörü, Linguistik Analogiler’de ise %86’sını “güzellik” faktörü açıklamaktadır.
- Dört ayrı yöntem ile (3.3.4.’de ayrıntılı olarak verilen dört ayrı veri grubu ile) gerçekleştirilen Cluster analizi sonucunda, her iki denek grubunun, bütün analoji grupları ile ilgili değerlendirdikleri sıfatlardan “hoşluk” ve “güzellik” faktörünün birinci aşamada birleştiği gözlenmiştir. Bunlara çoğu analoji grubunda ikinci aşamada “sevimlilik” faktörü ve üçüncü aşamada “anlamlılık” faktörü katılmaktadır. Bazı analoji gruplarında da ikinci aşamada “anlamlılık”, üçüncü aşamada ise “sevimlilik” faktörü katılmaktadır. Bir kısmında “niteliklilik” ve “anlamlılık” birleşirken; diğer bir kısmında da “etkileycilik” ve “hatırda kalıcılık” faktörleri birleşmiştir.

5. ÖNERİLER

Haz duyurabilmek amacı ile mimarların rağbet ettikleri analogik tasarımların beklenildiği kadar beğenilmediği, bununla beraber Linguistik Analogilerin daha çok estetik değer taşıdığı yapılan anketler sonucu gün ışığına çıkmıştır. Analogilerin yapılmasında amaç, görsel kullanıcılara (burada diğer mimarlar da yer alabilmektedir) haz duyurmak olduğuna göre, bundan sonraki analogik tasarımlarda Linguistik Analogilere daha çok yer verilebilir.

En az beğenilen Mekanik Analogiler daha estetik hale getirilebilir. Bu konuda uzman grup mimarlarla, “Analogik Tasarımlarda Estetik Yönün Arttırılması İçin Neler Yapılabilir” içerikli, gelecek tasarımlara referans olabilecek ayrıca bir anket çalışması daha gerçekleştirebilir.

Tez kapsamındaki bulgular ve sonuçların anket için seçilen fotoğraf örneklerinden ve deneklerden kaynaklandığı, başka örnekler ve denekler kullanıldığında sonuçların değişebileceği gerçeğinden hareketle; örnekler ve denek sayısı arttırılarak daha kapsamlı bir çalışma yapılabilir. Bu amaçla, çalışmanın başlarında tasarlanan, fakat uzun zaman alacağı ve tez süresinde yetiştirilemeyeceği endişesi ile vazgeçilen, internet aracılığı ile anket çalışması gerçekleştirilebilir (bunun için web ana sayfası oluşturulmuş ve tasarım aşamasındadır). Bahsedilen web adresi aracılığı ile uzmanlaşmış, deneyimli ve ün salmış mimarlara ulaşarak, onların konu ile ilgili değerlendirmelerini almak, gelecek tasarımlara referans oluşturulabilecektir.

Değişik uzmanlarca farklı sınıflarda tanımlanan analogiler daha detaylı incelenerek yeni bir analogi sınıflamasının oluşturulması yoluna gidilebilir.

6. KAYNAKLAR

- Abercrombie, S., 1984, *Architecture as Art: An Aesthetic Analysis*, Van Nostrand Reinhold Company, Newyork.
- Ahşap, 1996, *Mimari Nereye*, 4, 6, 74-76.
- Akın, G., 1990, *Modernizmin Geometrisi ve Venturi Postmodernizmi*, *Mimarlık*, 55, 3. 55-59.
- Aksan, D., 1977, *Her Yönüyle Dil*, T.D.K. Yayınları, İstanbul.
- Aksoy, E., 1987, *Mimarlıkta Tasarım Bilgisi*, Hatiboğlu Yayınevi, Ankara.
- Aksoy, M., 1994, *Archigram ile Başlayan Ütopik Bir Serüvenin Kahramanı: Peter Cook*, *Arredamento Dekorasyon*, 63, 10, 70-77.
- Aksoy, Ö., 1977, *Biçimlendirme*, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., Trabzon.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, 1986, *Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.*, 2. Cilt, İstanbul.
- Antoniades. A.C., 1992, *Poetics of Architecture-Theory of Design*, John Wiley & Sons, Inc., Published Simultaneously in Canada.
- Arredamento Dekorasyon, 1995, Tuncay Çavdar, 72, 7-8, 56-62.
- Arredamento Mimarlık, 1999, Suyu Tasarlamak, 100+10, 1, 31-34.
- Artun, A., Balcıoğlu, T., 1982, *Mimarlığın Makinesi-Makinenin Mimarlığı*, *Mimarlık*, 184, 10, 18-23.
- Atalık, G., 1986, *Uygulamalı İstatistik*, İ.T.Ü. Gümüşsuyu Matbaası, İstanbul.
- Aydınlı, S., 1986, *Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model*, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul.
- Aydınlı, S., 1993, *Mimarlıkta Estetik Değerler*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Aydınlı, S., 1996, *Mimarlıkta Eleştiriye Fenomenolojik Bir Yaklaşım*, *Uluslararası VIII. International Yapı ve Yaşam 96*, 16-21 Nisan, Bursa/Türkiye, *Mimarlık ve İletişim Kongre Kitabı*, 293-302.
- Ayran, N., 1983, *Mimari Tasarlama Sürecine ve Yapma Çevrenin İnsan ve Toplum Üzerindeki Etkilerine Yaratıcılık Bakış Açısından Yaklaşım*, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul.

- Balamir, A., 1993, Carlo Scarpa, Mimarlık, 253, 7, 46-47.
- Balamir, A.K., 1995, Toplumsal Kamikazenin (Yeni) Mimari Görüntüsü, Arredamento Dekorasyon, 72, 7-8, 63-68.
- Başbuğoglu, S., 1995, Danyal Tefvik Çiper, Mimarlık, 264, 7, 20-27.
- Batu, F., 1995, Uygulamalı İstatistik Yöntemler, Karadeniz Teknik Üniversitesi Orman Fakültesi, Yayın No. 22, Trabzon.
- Bayazıt, N., 1994, Endüstri Ürünleri Tasarımında ve Mimarlıkta Tasarlama Metotlarına Giriş, Birinci Basım, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Benevolo, L., 1981, Modern Mimarlığın Tarihi, Çevre Yayınları, İstanbul.
- Bilim ve Teknik, 1998, Otobüs Durakları, 364, 3, 82-85.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986, Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş., 17. Cilt, Librairie Larousse, 9051 s.
- Collins, P., 1965, Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950, Faber and Faber Limited, London.
- Colquhoun, A., 1990 (1981), Mimari Eleştiri Yazıları, (çev.) A. Cengizkan, Maya Matbaası Yayınları, Ankara.
- Corbusier, L., 1991, Yeni Bir Mimarlığa Doğru: Yönlendirici İlkeler, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, (çev.) Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul.
- Croce, B., 1983, İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik, (çev.) İsmail Tunalı, İkinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Çılgin, G., 1992, Dikmen Köprüsü, Yapı, 126, 5, 60-67.
- Çimen, B., 1996, Demokrasi ve Dekonstrüktivizm, Yapıdan Seçmeler 9: Mimari Akımlar II, Yem Yayın, İstanbul.
- Denel, B., 1981, Temel Tasarım ve Yaratıcılık, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, Ankara.
- Dostoğlu, N.T., 1995, Modern Sonrası Mimarlık Arayışları, Mimarlık, 263, 5, 46-50.
- Empie, S., Empie, B., Kayalar İçinde Ev, Villa Dekorasyon, 5, 36-45.
- Ener, A.C., 1997, Hayalleri Gerçekleştiren Mimari, Yapı, 186, 5, 82-96.
- Ergüden, A., 2000, Toplumsal Konuşma Grameri ve Dilde Metafor, XXI-Mimarlık Kültürü Dergisi, 1, Mart-Nisan, 22-24.
- Erzen, İ., 2000, Beğeni, XXI-Mimarlık Kültürü Dergisi, 1, Mart-Nisan, 18-20.

- Etikan, Z., Etikan, A., 1991, Bir Prestij Binası, Tasarım, 19, 12, 48-53.
- Eyüce, Ö., 1998, Kentler ve Köprüler, Arredamento Mimarlık, 100+2, 4, 100-105.
- Frascari, M., 1993, Carlo Scarpa Üzerine Görüşler, (çev.) Haluk Zelef, Mimarlık, 253, 7, 49.
- Göldeli, İ., 1984, Mimarlık Göstergesi, Mimarlık Göstergesinde Düzanlam (Denotation) ve Yananlam (Connotation), Karadeniz Üniversitesi Basımevi, Trabzon.
- Gössel, P., Leuthauser, G., 1991, Architecture in the Twentieth Century, Benedikt Taschen, Germany.
- Gür, Ş.Ö., 1996a, UIA'96 Üzerine Özne Bir Yorum, Yapı, 178, 9, 79-96.
- Gür, Ş.Ö., 1996b, Çevre Davranış Araştırma Tekniklerinin Mimari İletişim Potansiyeli Açısından Değerlendirilmesi, Uluslararası VIII. International Yapı ve Yaşam 96, 16-21 Nisan, Bursa/Türkiye, Mimarlık ve İletişim Kongre Kitabı, 25-32.
- Gür, Ş.Ö., 1999, Kimlik ve Farklılık Arasındaki Paradoksal İlişki İçinde Mimar-Anlam-Beğeni, Mimar Anlam Beğeni, Birinci Baskı, YEM Yayınları, Tunç Matbaacılık A.Ş., İstanbul,
- Gürpınar, N., 1991, Mario Botta, Yapı, 116, 7, 55-77.
- Güzer, C.A., 2000, Gerçekleşmiş Bir Düş Olarak Mimarlık: Future Systems, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi, 4, Eylül-Ekim, 160-171.
- Hammons, M., 1991, Ritmi Yakalamak...Arthur Dyson'un Mimari Şiirselliği, (çev.) Nur Esin, Yapı, 120, 11, 41-63.
- Hasol, D., 1988, Mimarlık Sözlüğü, 3. Baskı, Yem Yayın, İstanbul.
- Hasol, D., 1997, Bir Başka Koruma Örneği: Paris, Yapı, 187, 6, 77-84.
- Hasol, D., 1998, Prag ve Dans Eden Bina, Yapı, 203, 10, 67-78.
- Hasol, D., 2000, Valencia 21. Yüzyıla Hazırlanıyor, Yapı Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, 221, 4, 50-61.
- Hawkes, N., 1990, Structures the Way Things are Built, Macmillan Publishing Company, New York.
- Herzog, T., Solar Energy in Architecture and Urban Planning, Prestel, Munich-London, New York.
- Holyoak, K.J., 1995, Mental Leaps-Analogy in Creative Thought, MIT Press, London.
- Isozaki, A., 1992, Team Disney Building, Florida, (çev.) Derya Özer, Yapı, 126, 5, 46-59.
- İmamoğlu, O., 1979, Konutlara İlişkin Beğeni ve Tercihler, Çevre Yapı ve Tasarım Dergisi, M. Putlar (ed), Ankara.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., 1991, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Jameson, F., Habermas, J., Lyotard, J.F., 1994, Postmodernizm, der: Necmi Zeka, çev: Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuğlu, Deniz Erksan, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Jencks, C., 1984, The Language of Post-Modern Architecture, Akademy Editions, London.
- Jencks, C., 1988, Architecture Today, Akademy Editions, Great Britain.
- Jencks, C., 1993, Yeni Modernler, çev: İpek Göldeli, Yapı, 134, 1, 37-52.
- Jodidio, P., 1997, New Forms Architecture in the 1990's, TASCHEN, Printed in Spain.
- Kahraman, H.B., 2000, Mimarlığın Sanatlığı ve Özgürlüğü, XXI-Mimarlık Kültürü Dergisi, 4, Eylül-Ekim, 14-15.
- Kandil, M., 1995, Arata Isozaki'nin Mimarlığı Üzerine, Mimarlık, 262, 4, 31-34.
- Kapucu, B., 1996, Philippe Starck, Art dekor, 38, 5, 142-147.
- Karaaslan, M., 1991, Anadolu'nun Çağdaş Yorumu, Tasarım, 19, 12, 54-83.
- Karaaslan, M., 1993, Son Dört Yılın Çalışmaları, II. Türkiye Mimarlık Sempozyumu, 7-8-9 Ekim 1993, Ankara, Kimlik- Meşruiyet- Etik Kongre Kitabı, 146-150.
- Karaaslan, M., 1997, Bir Kapadokya Yorumu, Yapı, 184, 3, 84-95.
- Kortan, E., 1986, 20. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış, Yaprak Kitabevi, Ankara.
- Kortan, E., 1989, Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine, Yapı, 92, 7, 45-59.
- Kortan, E., 1991, Modern ve Postmodern Mimarlığa Eleştirisel Bir Bakış, Yapı, 111, 2, 34-42.
- Kortan, E., 1992, Mimarlıkta Teori ve Form, ODTÜ, Ankara.
- Kortan, E., Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine, Yapıdan seçmeler 9- Mimari Akımlar II, 9-35.
- Krampen, M., Öztürk, K., Saltık, H., Özek, V., 1978, Eski ve Yeni Görünüşlerin Öznel İzlenimleri ve Nesnel Ölçümleri, KTÜ Mimarlık Bölümü Mimarlık Bülteni 3, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş. Trabzon.
- Lozar, C.C., 1974, Measurement Techniques Towards a Measurement Technology, Methods and Meassures, Edra (Environmental Design Research Assoc. Inc.), 5, 171-191.
- Lökçe, S., Aykut, O., 1998, Çavdar'ın Tatil Köylerinde Kültürel Kodlardan Anlamsal Gürültüye mi?, Arredamento Dekorasyon, 99, 1, 76-79.
- Maalqe, E., 1973, The Aesthetic Joy and Repetition of the Ever Unpredictable, Architectural Psychology, R. Küller (ed), Dowden, Hutchinson and Ross Inc., Stroudsburg, Penn.
- Marija, J., 1990, Nourisis/SPSS Statistical Data Analysis, Printed in the United States of America by SPSS Inc.

- Masaharu, T., 1999, Manohanakan-Community Centre for Seniors Kagoshima Prefecture, Architectural Design Sci-Fi Architecture, Vol 69, 3-4, 43-48.
- Mezopotamya Sanatını Tanıyalım, 1985, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Mısır Sanatını Tanıyalım, 1986, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Mimarlık Dekorasyon, Krishima Uluslar arası Konser Salonu, 69, 80-84.
- Mimarlık Dekorasyon, 1992, Profil: Hans Hollein, 12, 5-6, 80-92.
- Nasar, J., 1988, Environmental Aesthetics: Theory, Research and Applications Cambridge University Press, Cambridge.
- Norusis, M. J., 1990, SPSS Base System User's Guide, SPSS Inc., USA.
- Özek, V., 1980, Mimarlıkta Gösterge ve Simge Eşik Aşamasının Belirlenmesi, Doktora Tezi, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., Trabzon.
- Özek, V., 1996, Mimarlığın Dili, İdeoloji, Erk ve Mimarlık Sempozyumu, 11-13 Nisan, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İzmir, Bildiri Kitabı, 229-231.
- Özer, B., 1993, Yorumlar, İkinci Baskı, Yem Yayın, İstanbul.
- Özer, D.N., 1998, 1998 Pritzker Mimarlık Ödülü Sahibi Renzo Piano, Yapı, 201, 8, 93-110.
- Öztürk, A.O., 1992, Yüzyılın Fiestası: Expo'92 Sevilla, Yapı, 125, 4, 70-81.
- Öztürk, K., 1978, Mimarlıkta -Tasarım Sürecinde- Cephelerin Estetik Ağırlıklı Sayısal / Nesnel Değerlendirilmesi İçin Bir Yöntem Araştırması, Karadeniz Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., Trabzon.
- Pamir, H., 2000, Yüzeyler, Görüntüler, Görünüşler ve Mimari Cepheler, XXI-Mimarlık Kültürü Dergisi, 4, Eylül-Ekim, 22-29.
- Raether, K., 1986, Shaping the Pottery House, New Mexico Magazine, Volume 64, 4, 34-41.
- Raether, K., 1987, Prince Builds Castles in the Sky, New Mexico Magazine, Volume 65, 4, 28-35.
- Rapoport, A., 1980, Human Aspects of Urban Form, Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design, Pergaman Press, Oxford, New york, Toronto, Syney, Paris, Frankfurt.
- Rıfat, M., 1992, Göstergebilimin ABC'si, Simavi Yayınları, İstanbul.
- Sağdıç, B., Norman Foster'ın Mimarisi, Mimarlık Dekorasyon, 39, 52-54.
- Sağdıç, B., Richard Meier Mimarlığı, Mimarlık Dekorasyon, 41, 51-96.
- Sağdıç, B., Tadao Ando'da Konut Mimarisi, Mimarlık Dekorasyon, 50, 53-103.

- Sandström, S., 1973, Socio-Cultural Theory of Aesthetic Visual Estimation and Use, Architectural Psychology, R. Küller (ed.), Dowden, Hutchinson and Ross Inc., Stroudsburg, Penn.
- Sanoff, H., 1974, Measuring Attributes of the Visual Environment, Designing For Human Behavior Architecture and Behavioral Sciences, J. Lang (ed.), Dowden, Hutchinson and Ross Inc., Stroudsburg, Penn.
- Sharp, D., 1994, Santiago Calatrava: Kültürel Köprüler Kurmak, Arredamento Dekorasyon, 59, 5, 74-79.
- Sharp, D., 1999, Kisho Kurokawa, Arredamento Mimarlık, 100+10, 1, 40-55.
- Sözen, N., 1990, Yöneticilerimiz Ne Düşünüyorlar, Yapı, 101, 4, 38-40.
- Special Buildings 4, 1992, Baha'i House of Worship, Printed in Spain, 76-85.
- Steele, J., 1997, Architecture Today, Phaidon Press Limited, London.
- Şahinler, F., 1989, Hans Hollein: Pervasız ve Radikal, Arredamento Dekorasyon, 2, 4, 127-129.
- Şentürer, A., 1995, Mimaride Estetik Olgusu, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atelyesi, İstanbul.
- Şenyapılı, Ö., 1997, Mimarlıkta Bunalım, Arredamento Dekorasyon, 96, 10, 96-102.
- Şenyapılı, Ö., 1999, Mimarlık (yapılarının) Anlam (sızlığını) Beğeni (yor muyuz?), Mimar Anlam Beğeni, Birinci Baskı, YEM Yayınları, Tunç Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 212-257.
- Tanyeli, U., Sözen, M., 1992, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tanyeli, U., 1998, Bir Gençlik Alt Kültürü Yaratıcısı: Archigram, Arredamento Dekorasyon, 99, 1, 76-79.
- Tasarım, 1991, De Vlinder Kreşi, 19,12, 84-90.
- Tasarım, 1995, Hanner House, 53, 5, 36-46.
- Tasarım, 1997, Kihoku, Astronomi Müzesi, 75, 4, 43-49.
- Tasarım, 1997, Shomyo Ana Okulu, 75, 4, 50-57.
- Temel Britannica, 1993, Ana Yayıncılık, Cilt 14, İstanbul.
- Tunalı, İ., 1993, Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tuplaci, P., 1972, Okyanus Ansiklopedik Sözlük, Pars Yayınları, Cilt 2, İstanbul.
- Turani, A., 1992, Dünya Sanat Tarihi, 4. Baskı, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul.
- Tümer, G., 1994, Tekrarlanan Yapılar, Arredamento Dekorasyon, 64, 11, 120-123.

- Tümer, G., 1996, Kitap ve Mimarlık, Arredamento Dekorasyon, 87, 12, 112-117.
- Uğur, S., 1994, Rekreasyona Duyulan Gereksinme, Yapı, 146, 1, 45-47.
- Uluoğlu, B., 1989, Dekonstrüktivist Mimari Üzerine Değınmeler, Yapı, 90, 5, 56-58.
- Ulusı, T., 1990, Mimari Tasarımda Concept, Yapı, 107, 10, 37-42.
- Uraz, T.U. 1993, Tasarlama Düşünme Biçimlendirme, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atelyesi, İstanbul.
- Uraz, T.U., 1999, Mimari Ürünün Değerlendirilmesi: Yakıştırmalar ve Gerçek, Mimar Anlam Beğeni, Birinci Baskı, YEM Yayınları, Tunç Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 144-155.
- Ünsal, A., 2000, Tat, Beğeni, Zevk Üzerine, XXI-Mimarlık Kùltürü Dergisi, 1, Mart-Nisan, 14-15.
- White, J., Yeats, A., Skipworth, G., 1977, Tables for Statisticians, 2nd Editions, Stanley Thornes (Publishers) Ltd., London.
- Yapı, 1998, İstanbul Olimpik Stadyumu, 194, 1, 75-82.
- Yatsuka, H., 1994, Arata Isozaki Mimarlığı: Manyerizm'den Pitoreske, Mimarlık Dekorasyon, 30, 12, 54-64.
- Yunan Sanatını Tanıyalım, 1982, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Yücel, A., 1981, Mimarlıkta Biçim ve Mekanın Dilsel Yorumu Üzerine, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Zevi, B., 1981, Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, (çev.) H. Demir Divanlıoğlu, Birsen Yayınevi, İstanbul.
- Zerbest, R., 1985, Antonio Gaudi, Taschen, Rikoyosha Publishing, Inc., Tokyo.
- Zoto, B.E., 1997, Sergi: Zamanın İçinden Akıp Giden Köprüler, Arredamento Dekorasyon, 88, 1, 74-80.

7. EKLER

7.1. Birinci Anket Sırasında Gösterilen Doğrudan Biçimsel Analoji Örneklerinin Fotoğrafları.



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2



Fotoğraf 3



Fotoğraf 4



Fotoğraf 5



Fotoğraf 6



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10



Fotoğraf 11



Fotoğraf 12

7.2. Birinci Anket Formu Örneği.

YAŞ :
CİNSİYET :
MESLEK :

ANKET SORULARI

SORU 1. Size gösterilen bu yapı "biçimsel olarak" neye veya nelere benziyor?

.....

.....

.....

SORU 2. Bu yapıyı aşağıdaki skalaya göre beğeniniz açısından derecelendirir misiniz?

(Sağa doğru gidildikçe beğeni derecesi, sola doğru gidildikçe beğenmeme derecesi artmaktadır.)

(+)	3	2	1	0	1	2	3	(-)
Beğeniyorum	---	----	-----	-----	-----	-----	-----	Beğenmiyorum

SORU 3. Bu yapıyı beğenme veya beğenmeme nedeninizi belirtir misiniz?

.....

.....

.....

.....

NOT: Yukarıdaki sorular 12 örnek fotoğraf için ayrı ayrı sorulmuştur.

7.3. İkinci Anket Formu Örneği

YAŞ :
CİNSİYET :
MESLEK :

ANKET SORULARI

SORU 1. Size gösterilen bu yapı "biçimsel olarak" neye veya nelere benziyor?

.....

.....

.....

SORU 2. Bu yapıyı, aşağıda verilen "Anlamsal Farklılaşım Tablosu" yardımıyla değerlendir misiniz?

(+)	3	2	1	0	1	2	3	(-)
etkileyici								etkileyici değil
hatırda kalıcı								Geçici
sevimli								Sevimsiz
nitelikli								Niteliksiz
uyumlu								Uyumsuz
güzel								Çirkin
hoş								hoş değil
anlamlı								Anlamsız

SORU 3. Bu yapıyı aşağıdaki skalaya göre beğeniniz açısından derecelendirir misiniz?

(Sağa doğru gidildikçe beğeni derecesi, sola doğru gidildikçe beğenmeme derecesi artmaktadır.)

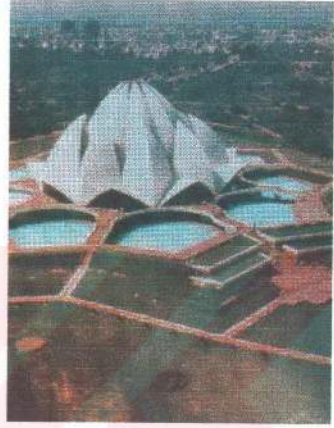
(+) 3 2 1 0 1 2 3 (-)
Beğeniyorum --- --- --- --- --- --- --- Beğenmiyorum

7.4. İkinci Anket Sırasında Gösterilen Analoji Örneklerinin Fotoğrafları

7.4.1. Doğrudan Biçimsel Analoji Örnekleri



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2

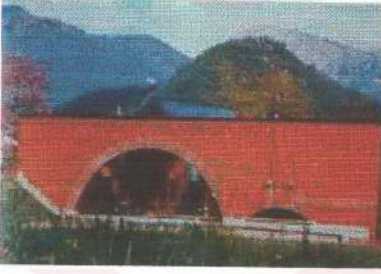


Fotoğraf 3



Fotoğraf 4

7.4.2. Organik Analoji Örnekleri



Fotoğraf 5



Fotoğraf 6



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8

7.4.3. Mekanik Analoji Örnekleri



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10



Fotoğraf 11



Fotoğraf 12

7.4.4. Linguistik Analoji Örnekleri



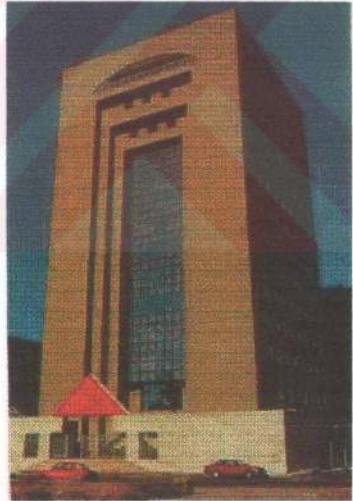
Fotoğraf 13



Fotoğraf 14



Fotoğraf 15



Fotoğraf 16

7.5. Korelasyon Analizi

İki özellik (değişken) arasında bir bağıntı varsa ve fonksiyon bir doğru şeklinde dengelenebiliyorsa, buradaki bağıntının derecesi Korelasyon Katsayısı “ r ” ile gösterilir, r değeri -1 ile $+1$ arasında değişir. $r = -1$ ve $r = +1$ durumunda ilişki, matematik bir fonksiyon demektir. “ $r=0$ ” değeri iki değişken arasında hiçbir bağıntının/ilişkinin olmadığını gösterirken $r=1$ değeri tam bağıntı bulunduğuna işaret eder. ‘ r ’nin (+) ya da (-) değerde olması iki değişken arasındaki ilişkinin yönü konusunda bilgi verir. ‘ r ’nin (+) değerde olması, değişkenlerden ikisinin birlikte arttığı ya da eksildiği anlamına gelirken; ‘ r ’nin (-) değerde olması, değişkenlerden birinin değerinin artarken diğerinin azaldığını ifade eder (Batu, 1995).

7.6. Regresyon Analizi

Regresyon analizinde özelliklerden biri bağımlı değişkeni oluştururken diğeri/diğerleri bağımsız değişken/değişkenler özelliğindedir. Bağımsız değişken sayısı 1 ise işlem ‘basit regresyon’, 1’den fazla ise ‘çoklu regresyon’ olarak tanımlanır.

İki veya daha çok özellik (değişken) arasında bir bağıntının bulunup bulunmadığı, şayet varsa bu ilişkinin fonksiyonel tipinin, katsayılarının bulunması gerektiği durumlarda bu analiz yapılır (Batu, 1995).

Bağımlı değişkenin bir varyansı vardır. Bu varyansın miktarı ve nedeni önemlidir. Bu çalışmada Regresyon analizinin kullanım amacı; bağımlı değişkenle bağımsız değişkenler arasındaki ilişkinin (bağımlı değişken varyansının açıklanmasına katkısı olan bağımsız değişkenler hangileridir, varyansa katkıları nedir v.b.) bulunmasıdır.

7.7. Varyans Analizi

Varyans analizi, deneyde elde edilen bireylere ait verilerin gösterdikleri farkları, bu farklara neden olan etmenlere göre kısımlara bölmek ve analiz etmektir (Batu, 1995).

Varyans analizi yalnız ikiden çok ortalamanın kıyaslanmasında kullanılan bir yöntem olmayıp, bireylerin değişikliğinde rol oynayan faktörlerin, toplam varyans içindeki miktarlarının belirlenmesinde de yararlanılan bir yöntem olmaktadır (Batu, 1995).

7.8. Ki-kare Testi

Ki-kare dağılımı ile 3 tür test yapılmaktadır. Bunlardan “uygunluk teti” deneyle elde edilen ampirik bir dağılımın teorik bir dağılıma uygun olup olmadığının, “bağımsızlık testi” iki karakter arasında ilgilinin (bağıntının) bulunup bulunmadığının, “homojenlik testi” ise değişik toplumlardan kazanılan ve değişik zamanlarda aynı toplumdan alınmış örneklerin homojen sayılıp sayılmayacağının sınanmasına yönelik testlerdir (Batu, 1995).

7.8.1. Bağımsızlık Testi

Bağımsızlık testine konu olan iki değişkenin (bağımlı ve bağımsız değişkenler) satır ve sütunlar halinde çeşitli sıklıklarına göre ampirik dağılımları tablolanır.

$$B_{ij} = \frac{(\text{i sırasını toplam değeri}) (\text{j kolonunun toplam değeri})}{N (\text{Genel toplam değer})}$$

formülü ile hesaplanan beklenen değerler ve gözlenen değerler arasındaki ki-kare

$$X^2 = \sum_i \sum_j \frac{(G_{ij} - B_{ij})^2}{B_{ij}}$$

hesaplanarak bu değerler serbestlik derecesi $\alpha = 0,05$ önem düzeyinde ki-kare değeri ile karşılaştırılır. Sıfır hipotezi H_0 : ‘Bağımsız değişkenin bağımlı değişken üstünde etkisi yoktur’ şeklinde olacağından hesaplanan ki-kare değeri, tablo ki-kare değerinden büyük ise H_0 reddedilir (Norusi, 1990).

7.9. Cluster Analizi

Gruplama analizi objeleri ya da denekleri belirli kategoriler içinde sınıflamaya yarar. Cluster analizinin amacı objeler veya denekleri homojen gruplar ya da kümeler biçimde tanımlamaktır. Gruplama işlemi değişkenlerin birbirine yakınlık dereceleri baz alınarak yapılır (Norusis, 1990).

Grupların/kümelerin birbirinden ne kadar uzak ya da birbirine ne kadar yakın (benzer) olduğu analizin her aşamasında ölçülür, uzaklık ölçüsünün küçük, benzerlik ölçüsünün yüksek olduğu gruplar birbirine benzerdir (Norusis, 1990).

Uzaklık ve benzerliğin ölçülmesinde çeşitli yöntemler kullanılabilir. Grupların/kümelerin oluşturulmasında kullanılan en yaygın metod kümenin hiyerarşik olarak oluşturulmasıdır. Bu işlemde toplayıcı ya da eleyici yol izlenebilir. Eleyicide hiyerarşik gruplara başlangıçta bütün değişkenler işleme konularak, her adımda birini eleme; toplayıcıda ise ilk aşamada birbirine en yakın değişkenleri gruplayarak, izleyen aşamalarda bunlara yeni değişkenler katma yolu izlenir (Norusis, 1990).

Bu çalışmada da Hierarchical Cluster Analizi yapılmıştır. Analiz, çeşitli metod (Between-groups linkage, Within-group linkage, Centroid clustering,...vb.); ölçü aralığı (measure interval) (Squared Euclidean distance, Pearson correlation, Cosine,...v.b.) kullanabilmektedir. Bu çalışmada, çeşitli metod ve ölçü aralıkları denenmiş; konuya en uygun olduğu düşünülen Between Groups - Pearson Korelasyon seçeneği kullanılmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında Trabzon'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Trabzon'da tamamladı.

1989 yılında başladığı Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'ndeki Lisans öğrenimini 1993 yılında bölüm ikincisi olarak tamamladı. Aynı yıl KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü'nde Yüksek Lisans programına başladı. 1994 yılında aynı enstitü tarafından Araştırma Görevlisi olarak atandı. 1996 yılında Yüksek Lisansını tamamlayıp Doktora programına başladı. Ayrıca Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora süresince bölüm tarafından yürütülen Doğu Karadeniz Bölgesi Nitelikli Konut Araştırması ve TC. Ulaştırma Bakanlığı DHLİ Genel Müdürlüğü Trabzon, Antalya ve Ordu-Gülyalı Havaalanı Gelişim Etüdleri projelerinde çalıştı. Değişik zamanlarda, Gezi ve Alan Çalışması Komisyonu ve İletişim Komisyonunda görev aldı. Birçok konuda; bölüm içinde sergi, slayt gösterisi vb. faaliyetlerde bulundu.

Halen akademik çalışmalarını sürdürmekte, 2001 Ağustos ayından itibaren İller Bankası 17. Bölge Müdürlüğünde görev yapmakta, "KTÜ Spor Kompleksi" adlı projede çalışmakta ve İngilizce bilmektedir.

TC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ