

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MODERN MİMARLIK KONUT YAPILARINDA
İÇ MEKAN TASARIMI VE KOMPOZİSYON ÖĞELERİNİN KULLANIMININ
KARŞILAŞTIRMALI BİR OKUMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Fehrid KULJICI

İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI

İÇ MİMARLIK PROGRAMI

TEZ DANIŞMANI:

Doç. Dr. Osman ARAYICI

İSTANBUL - MAYIS 2019

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MODERN MİMARLIK KONUT YAPILARINDA
İÇ MEKAN TASARIMI VE KOMPOZİSYON ÖĞELERİNİN KULLANIMININ
KARŞILAŞTIRMALI BİR OKUMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Fehrid KULJICI

İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI

İÇ MİMARLIK PROGRAMI

TEZ DANIŞMANI:

Doç. Dr. Osman ARAYICI

İSTANBUL - MAYIS 2019

Fehrid KULJICI tarafından hazırlanan MODERN MİMARLIK KONUT YAPILARINDA İÇ MEKAN TASARIMI VE KOMPOZİSYON ÖĞELERİNİN KULLANIMININ KARŞILAŞTIRMALI BİR OKUMASI adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.


Doç. Dr. Osman ARAYICI

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından İç Mimarlık Anabilim Dalında

Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Osman ARAYICI (MSGSÜ)



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Esin SARIMAN ÖZEN (MSGSÜ)



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Arzu ERÇETİN (KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ)



Üye

Dr. Öğr. Üyesi Salih SALBACAK (FSTTVÜ)

Üye : Doç. Dr. Saadet AYTIS (MSGSÜ)

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



cras amet qui nunquam amauit, quique amauit cras amet.

rura fecundat uoluptas, rura Venerem sentiunt,

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	viii
ABSTRACT.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ	x
1.GİRİŞ.....	1
1.1.Araştırmanın Amacı ve Kapsamı.....	1
1.2. Araştırmanın Yöntemi.....	2
2. MİMARLIK VE MEKAN.....	3
2.1. Mimarlıkta Mekan ve Mekansallık Kavramlarının Açılımı.....	3
2.2. Mimarlıkta İç Mekana Yönelik Kavramsal Yaklaşım ve Tarihsel Dönüşümler.....	6
3. MEKAN TASARIMINDA KONSEPT VE GÖRSEL KOMPOZİSYON ÖĞELERİ	
3.1. Tasarımda Konsept Kavramı ve Uygulaması.....	21
3.2. Tasarımda Kompozisyon Kavramı ve Uygulaması.....	22
3.3. Mimarlıkta Mekan ve Kompozisyon.....	25
3.3.1. Statik Kompozisyon.....	27
3.3.2. Dinamik Kompozisyon.....	27

3.3.3. Açık Kompozisyon.....	28
3.3.4. Kapalı Kompozisyon.....	29
3.3.5. Şekil (Biçim) – Zemin Anlatımları.....	29
3.3.6. Gestalt İlkeleri.....	30
3.4. Tasarımsal Öge ve Unsurlar.....	32
3.4.1. Çizgi.....	34
3.4.2. Renk.....	34
3.4.3. Şekil (Biçim).....	36
3.4.4. Ölçü.....	36
3.4.5. Ölçek – Boyut.....	37
3.4.6. Yön	37
3.4.7. Değer.....	38
3.4.8. Doku.....	38
3.5. Tasarım İlkeleri.....	40
3.5.1. Bütünlük.....	40
3.5.2. Farklılık.....	41
3.5.3. Ritim.....	42
3.5.4. Birlik.....	44
3.5.5. Oran/Orantı	44
3.5.6. Görsel Hiyerarşi - Koram (Hiyerarşi).....	45
3.5.7. Armoni (Uyum).....	47
3.5.8. Zıtlık (Kontrast).....	48
3.5.9. Baskınlık-Vurgu.....	49

3.5.10. Egemenlik.....	50
3.5.11. Tekrar.....	50
3.5.12. Denge.....	51
3.5.13. Tutarlılık.....	52
3.5.14. Hizalama.....	53
3.5.15. Çeşitlilik.....	53
3.5.16. Yakınlık.....	53
4. MODERN MİMARLIK HAREKETLERİ VE MODERNİST MİMARLARIN İÇ MEKAN KURGULAMALARINDAKİ MİMARİ KOMPOZİSYON ÖĞE KULLANIMLARININ KARŞILAŞTIRMASI.....	54
4.1. Modern Mimarlık Hareketlerinde Mimari Kompozisyon Öğelerinin İç Mekanda Kullanımlarına Yönelik Yaklaşımlar.....	56
4.2. Frank Lloyd Wright ve Mimarlığı.....	58
4.2.1. Wright'ın Yaşamının Erken Evreleri.....	58
4.2.2. Wright'ın Mimarlığının Gelişim Evresi.....	61
4.2.3. Wright'ın Praire Evleri Serisi ve Özellikleri.....	63
4.2.4. Wright'ın Usonian Evleri Serisi ve Diğer Çalışmaları Hakkında Önemli Noktalar.....	67
4.2.5. Wright'ın Organik Mimarlık Anlayışı ve Esin Kaynakları.....	68
4.2.6. Wright'ın Taliesin Ekolü, Japonya Deneyimi ve Dönüşü-sonrası Pratiği.....	70
4.2.7. Wright'ın Geç Dönem Mimarlık Pratiği ve Başlıca Eserlerinden Kimileri.....	76
4.2.8. Robbie House ve Frank Lloyd Wright'ın İç Mekan Tasarımlarında Mimari Kompozisyon Öge Kullanımı.....	79

4.3. Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) ve Mimarlığı.....	82
4.3.1. Corbusier'nin Erken Dönem Mimarlık Pratiği ve “Grand Tour” Gezisi.....	84
4.3.2. Corbusier'nin Paris Deneyimi ve Pürizm Anlayışı.....	87
4.3.3. Corbusier Mimarlığının Gelişim Evresi ve “Modüller”.....	89
4.3.4. Corbusier'nin Modern Mimarlıktaki Beş İlkesi.....	94
4.3.5 Corbusier'nin Geç Dönem Teorik ve Pratik Ürünleri ve Esin Kaynakları.....	98
4.3.6. Corbusier'nin Son Dönemlerindeki Üretimleri, Teorik ve Pratik Mirası.....	105
4.3.7. Villa Savoye ve Le Corbusier'nin İç Mekan Tasarımlarında Mimari Kompozisyon Öge Kullanımı.....	112
4.4. Adolf Loos ve Mimarlığı.....	120
4.4.1. Loos'un Mimarlık Anlayışını Etkileyen Unsurlar ve Gelişim Dönemi.....	122
4.4.2. Loos'un Modern Mimarlık Motto'su: “Süsleme Suçtur!”.....	123
4.4.3. Loos'un Modern İnsana ve Mekana Yönelik Yaklaşımları.....	124
4.4.4. Loos'un Paris Deneyimi, İç-Dış İkiliği Üzerine Fikirleri ve Raumplan.....	126
4.4.5 Loos'un Son Dönem Üretimleri ve Mirası.....	130
4.4.6. Villa Müller ve Adolf Loos'un İç Mekan Tasarımlarında Mimari Kompozisyon Öge Kullanımı.....	132
4.5. Alvar Aalto ve Mimarlığı.....	136
4.5.1. Aalto'nun Mimarlık Pratiğinin Erken Evreleri.....	138
4.5.2. Aalto'nun Mimarlık Pratiğinin Gelişim Evreleri.....	140
4.5.3. Aalto'nun Geç Dönem Mimarlık Pratiği ve Mirası.....	144

4.5.4. Aalto Evi ve Alvar Aalto'nun İç Mekan Tasarımlarında Mimari Kompozisyon Öge Kullanımı.....	147
5. MODERN KONUT YAPILARININ MEKAN KOMPOZİSYONUNUN TASARIM İLKE VE ÖĞELERİ ÜZERİNDEN ANALİZİ.....	150
5.1. Frank L. Wright'ın Robbie House'unun Mekan Kompozisyonunun Tasarım İlke ve Öğeleri Üzerinden Analizi.....	150
5.1.1. Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım İlkeleri Üzerinden Analizi:.....	151
5.1.1.1. Mekanda Bütünlük.....	151
5.1.1.2. Mekanda Zıtlık.....	152
5.1.1.3. Mekanda Egemenlik.....	153
5.1.2. Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım Öğeleri Üzerinden Analizi:.....	154
5.1.2.1. Mekanda Renk.....	154
5.1.2.2. Mekanda Biçim.....	156
5.1.2.3. Mekanda Ritim.....	156
5.1.2.4. Mekanda Doku.....	157
5.1.2.5. Mekanda Işık.....	157
5.2. Le Corbusier'nin Villa Savoye'unun Mekan Kompozisyonunun Tasarım İlke ve Öğeleri Üzerinden Analizi.....	159
5.2.1. Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım İlkeleri Üzerinden Analizi.....	159
5.2.1.1. Mekanda Bütünlük.....	159
5.2.1.2. Mekanda Zıtlık.....	160
5.2.1.3. Mekanda Egemenlik.....	161
5.2.2. Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım Öğeleri Üzerinden Analizi:.....	161
5.2.2.1. Mekanda Renk.....	161

5.2.2.2.Mekanda Biçim.....	162
5.2.2.3.Mekanda Ritim.....	164
5.2.2.4.Mekanda Doku.....	164
5.2.2.5.Mekanda Işık.....	165
5.3. Adolf Loos'un Villa Müller Konutunun Mekan Kompozisyonunun Tasarım İlke ve Öğeleri Üzerinden Analizi.....	166
5.3.1.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım İlkeleri Üzerinden Analizi:.....	167
5.3.1.1.Mekanda Bütünlük.....	167
5.3.1.2.Mekanda Zıtlık.....	167
5.3.1.3.Mekanda Egemenlik.....	168
5.3.2.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım Öğeleri Üzerinden Analizi:.....	169
5.3.2.1.Mekanda Renk.....	169
5.3.2.2.Mekanda Biçim.....	169
5.3.2.3.Mekanda Ritim.....	170
5.3.2.4.Mekanda Doku.....	170
5.3.2.5.Mekanda Işık.....	171
5.4. Alvar Aalto'nun Aalto Evi'nin Mekan Kompozisyonunun Tasarım İlke ve Öğeleri Üzerinden Analizi.....	171
5.4.1.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım İlkeleri Üzerinden Analizi:.....	173
5.4.1.1.Mekanda Bütünlük.....	173
5.4.1.2.Mekanda Zıtlık.....	174
5.4.1.3.Mekanda Egemenlik.....	174

5.4.2.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım Öğeleri Üzerinden Analizinde Ele Alınacak İlkeler:	175
5.4.2.1.Mekanda Renk	175
5.4.2.2.Mekanda Biçim	176
5.4.2.3.Mekanda Ritim	176
5.4.2.4.Mekanda Doku	177
5.4.2.5.Mekanda Işık	178
6. SONUÇ	179
KAYNAKÇA	181
ÖZGEŞMİŞ	186

MODERN MİMARLIK KONUT YAPILARINDA
İÇ MEKAN TASARIMI VE KOMPOZİSYON ÖĞELERİNİN KULLANIMININ
KARŞILAŞTIRMALI BİR OKUMASI

ÖZET

Tezin konusu modern mimarlık hareketleri içerisinde Avro-Amerikan hat boyunca etkili ve önde giden mimar aktörlerin, mimarlık anlayışlarını konut yapıları üzerinden tasarım ilke ve öğelerinin aracılığıyla analitik bir mekan kompozisyonu değerlendirmesiyle ele almaktadır. Sırasıyla Amerika Birleşik Devletleri'nden Frank Lloyd Wright, Avrupa'dan da Le Corbusier, Adolf Loos ve Alvar Aalto gibi modernist ancak belirli yönleriyle her biri kendine has, özgün bir mimarlık anlayışını teorik ve pratik üretimlerine yansıtan mimarlar ve baş yapıt olarak ilkelerini sergiledikleri konut yapılarına yakın plan okumalar yapılmıştır.

Tezde öncelikle mekan kavramı irdelenmiş; açılımlarına yakın okumalar yapılmaya çalışılmıştır. Bunun daha detaylı bir göstergesi olarak da iç mekana yönelik kavramsal yaklaşımlar ve tarihsel dönüşümler üzerinde durulmuştur. Tezin ikinci bölümünde ise mekan tasarımlarında konsept (ana tema) ve görsel kompozisyon öğelerine değinilmiştir. Sırasıyla biçim-zemin anlatımları ve bunun bir alt başlığı olarak da Gestalt İlkeleri konu edinilmiş tasarım öğelerinden başlıca ve kabaca çizgi, renk, ton, şekil, ölçü, ölçek/boyut, yön, değer ve doku; tasarım ilkelerinden de bütünlük, farklılık, ritim, birlik, oran/orantı, görsel hiyerarşi-koram (hiyerarşi), armoni (uyum), zıtlık (kontrast), baskınlık-vurgu, egemenlik, tekrar, denge, tutarlılık, hizalama, çeşitlilik ve yakınlık ele alındı.

Tezin ilerleyen aşamalarında tarih içerisinde modern mimarlık hareketlerinde iç mekana ve mimari kompozisyon öğelerinin iç mekanda kullanımlarına yönelik yaklaşımlar ele alındı. Dördüncü bölümde ise daha önce bahs, geçen dört önemli modern mimarlık aktörünün yaklaşımları ve iç mekan tasarımlarında mimari kompozisyon öğe kullanımları irdelendi. Son bölüm itibarıyla da Frank Lloyd Wright'ın Robbie Evi, Le Corbusier'nin Villa Savoye'u, Adolf Loos'un Villa Müller'i ile Alvar Aalto'nun Aalto Evi mekan kompozisyonları açısından seçili tasarım ilkeleri (mekanda bütünlük, mekanda zıtlık ve mekanda egemenlik) ve seçili tasarım öğeleri (mekanda renk, mekanda biçim, mekanda ritim, mekanda doku, mekanda ışık) aracılığıyla analitik bir değerlendirmeye tabii tutularak 20.yy'dan günümüze uzanımlarını görebileceğimiz görsel algı, estetik değer ve yargılar ile mekanda kompozisyon kullanımlarının modernist konutlar üzerinden bir okuması yapıldı.

A COMPARATIVE READING OF INTERIOR DESIGN AND COMPOSITION ELEMENTS IN MODERN HOUSES

ABSTRACT

The subject of the thesis deals with the understanding of an analytical space composition by means of the design principles and elements of the architectural actors practicing on the Euro-American line and the leading architect actors. Frank Lloyd Wright from the United States and architects from Europe, such as Le Corbusier, Adolf Loos, and Alvar Aalto, reflecting their unique and original architectural understanding to their theoretical and practical productions, close-up readings were made.

Firstly, the concept of space is examined in the thesis; close readings are tried to be made. As a more detailed indication of this, conceptual approaches to interior space and historical transformations are emphasized. In the second part of the thesis, the concept and visual composition elements are mentioned in the space design. Gestalt Principles, as a sub-title, are the main and rudimentary design elements of order, ground, color, tone, shape, size, scale / size, direction, value and texture; design principles of integrity, difference, rhythm, unity, ratio / proportion, visual hierarchy (hierarchy), harmony (harmony), contrast (contrast), dominance-emphasis, domination, repetition, balance, consistency, alignment, diversity and intimacy It was discussed.

In the later stages of the thesis, approaches to the interior and architectural composition elements in interior architecture were discussed. In the fourth chapter, previously mentioned, the approaches of the four important modern architecture actors and the use of architectural composition elements in interior designs were examined. In the last chapter, Frank Lloyd Wright's Robbie House, Le Corbusier's Villa Savoye, Adolf Loos' Villa Müller and Alvar Aalto's Aalto House are chosen for their composition in terms of space. the visual perception, aesthetic values, and judgments that we can see from the 20th century to the present, and the use of compositions in the space through the modernist residences A reading was made.

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1. Şelale Evi, Pensilvanya, ABD.....	5
Şekil 2.2. De Architectura, Vitruvius	8
Şekil 2.3. I quattro libri dell'architettura.....	8
Şekil 2.4 Haussmann'ın yıkımları sonrasında Paris kentinin görünümü.....	11
Şekil 2.5. Robert Moses, New York modelinin önünde.....	11
Şekil 2.6 Bauhaus, Weimar.....	14
Şekil 2.7 Bauhaus, Dessau, 1993.....	14
Şekil 2.8 C.I.A.M Konferansı, 1947, Bridgwater, Somerset.....	19
Şekil 3.1 Mekanda dinamik kompozisyonun uygulandığı bir tasarım örneği.....	28
Şekil 3.2 Mekan kompozisyonunda karşıt veya farklı renklerin bir arada kurgulandığı bir tasarım örneği.....	36
Şekil 3.3 Mekanda kütleye biçim verilmesinde karşıt veya farklı yönlerin bir arada kurgulandığı bir tasarım örneği.....	37
Şekil 3.4 Stadyumun dış kabuğundaki-cephe kaplamasındaki membran doku örneği.....	39
Şekil 3.5 Cephesinde dinamik ve sıralı ritim ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği.....	44
Şekil 3.6 Biçim,oran ve ölçü açısından hiyerarşi (koram) ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği.....	47
Şekil 3.7 Biçimsel, dokusal ve yön açısından armoni (uyum) ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği.....	48
Şekil 3.8 Biçimsel, dokusal ve bağlamsal karşıtlık ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği.....	49
Şekil 3.9 Tekrar ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği.....	51
Şekil 3.10 Simetrik, asimetrik ve radyal denge örnekleri.....	52
Şekil 4.1 1947, Bridgwater, Somerset.....	59
Şekil 4.2 William H. Winslow Evi Ön Cephesi.....	63
Şekil 4.3 Larkin Binası.....	65
Şekil 4.4 Herbert Jacobs Evi.....	68
Şekil 4.5 Imperial Hotel, Tokyo, Japonya.....	71

Şekil 4.6 Broadacre : Frank Lloyd Wright'ın ütopyik banliyö tasarımı.....	74
Şekil 4.7 Robie House'un genel bir görünümü.....	79
Şekil 4.8 Robie House'un iki boyutlu cephe görünümleri.....	80
Şekil 4.9 Robie House'un planimetrik düzeni.....	81
Şekil 4.10 Villa Savoye'un genel görünümü.....	113
Şekil 4.11 Villa Savoye'un kat planlarının görünümü.....	114
Şekil 4.12 Villa Savoye'un ön cephesi.....	115
Şekil 4.13 Villa Savoye'un iki ve üç boyutlu açılımı.....	116
Şekil 4.14-4.15 Villa Savoye'un düşey sirkülasyon elemanlarının iç ve dış mekan görünümleri.....	117
Şekil 4.16 Villa Savoye'un kat planlarının perspektif görünümleri.....	119
Şekil 4.17 Adolf Loos.....	121
Şekil 4.18 Villa Müller'in genel bir görünümü.....	133
Şekil 4.19-4.20 Villa Müller'in iç meknlarından kimi görünümler.....	134
Şekil 4.21-4.22-4.23 Villa Müller'in kat plan görünümleri.....	135
Şekil 4.24-4.25 Villa Müller'in kesit ve cephe görünümleri.....	136
Şekil 4.26 Alvar Aalto.....	137
Şekil 4.27 Stool E60, Alvar Aalto.....	139
Şekil 4.28 Space, Time and Architecture, Sigfried Giedion.....	141
Şekil 4.29 Muuratsalo Deneysel Evi, Vaziyet Planı , Alvar Aalto.....	142
Şekil 4.30 Aalto Evi'nin genel görünümü.....	148
Şekil 5.1 Robie House'un dışarıdan genel görünümü.....	150
Şekil 5.2 Robie House'un dış mekanındaki tuğla ağırlıklı malzeme kullanımıyla sağlanan dış mekanda Materyal bütünlüğü.....	151
Şekil 5.3 Robie House'un iç mekanındaki ahşap ağırlıklı malzeme ve öge kullanımıyla sağlanan mekanda materyal bütünlüğü.....	152

Şekil 5.4 Robie House'un dış mekanındaki düzeninde veya kütle biçimlenişinde yer alan kübik ve yatay formlarla piramidal çatıların oluşturduğu biçimsel karşıtlık.....	153
Şekil 5.5 Robie House'un kütle yerleşim, yönelim ve biçimlenişindeki yataylık vurgusu ve egemenliği.....	154
Şekil 5.6 Robie House'un iç de dış mekanında yer alan ve bu yapıya özgü olarak tasarlanmış kimi öğelerdeki yapının genel malzeme ve renk seçimine uyan nitelikteki renk kullanımı.....	155
Şekil 5.7 Robie House'un pencerelerinde kullanılan sarı cam vitray detayları.....	155
Şekil 5.8 Robie House'un cephe düzeninde yer alan açıklarda pencere dizilerinin dıralı aralıklarla tekrarı sonucu sağlanan düzenli ritim.....	156
Şekil 5.9 Robie House'un iç mekanına yansıyan ışık-gölge oyunlarının mekanda oluşturduğu atmosferin genel bir görünümü.[1].....	158
Şekil 5.10 Robie House'un iç mekanına yansıyan ışık-gölge oyunlarının mekanda oluşturduğu atmosferin genel bir görünümü.[2].....	158
Şekil 5.11 Villa Savoye'un cephe düzenindeki lineerlik , yatay ve düşey kontürler ve kübik formlarla sağlanan mekan kompoziston bütünlüğü.....	160
Şekil 5.12 Villa Savoye'un planimetrik düzenindeki biçim, oran, ölçü ve diğer kimi yönlerden sağlanan karşıtlıkların biraradılığı ve mekan kompozisyonu.....	161
Şekil 5.13 Villa Savoye'un içmekanından bir detay görünümü; cephe ve yapı yüzeylerindeki beyaz rengin mekana egemenliğinin yansması görülmektedir.....	162
Şekil 5.14-5.15-5.16 Villa Savoye'daki biçimsel varyasyonları farklı açılardan gösteren üç boyutlu modeller.....	163
Şekil 5.17 Villa Savoye'un cephe düzenindeki pilotilerin ve pencerelerin düzenli aralıklarla sağladığı tekrar sonucu oluşran düzenli ritmin cephedeki görünümü.....	164

Şekil 5.18 Villa Savoye'un içmekanından bir detay görünümü;ışık-gölge oyunlarının yapının iç mekanında yansımaları görülürken.....	165
Şekil 5.19 Villa Müller'deki açık,yarı-açık ve kapalı gibi farklı mekan birimlerinin üç boyutlu analitik değerlendirmesi.....	166
Şekil 5.20 Villa Müller'deki kutuların katmanlar-arası yerleşimini gösteren üç boyutlu diyagram.....	167
Şekil 5.21-5.22 Villa Müller'in üzerine konumlandığı alan ve yerleşimdeki kütleyle sağlanan egemenliğin görünümü.....	168
Şekil 5.23 Villa Müller'in iç mekanında kullanılan kimi renklerin biraradallığıyla sağlanan mekandan bir görünüm.....	169
Şekil 5.24 Villa Müller'in iç mekanında kullanılan kimi dokuların biraradallığıyla sağlanan mekandan bir görünüm.....	170
Şekil 5.25 Villa Müller'in beyaz ve kübik kütesinin sade cephe düzeninde yer açıklıklarının bir görünümü.....	171
Şekil 5.26 Aalto Evi'nin kat planlarının görünümü.....	172
Şekil 5.27 Aalto Evi'nin cephe görünümleri.....	173
Şekil 5.28 Aalto Evi'nin iç mekanında dış mekandaki kabuğu da örten ahşabın bir devamı olarak mekansal tasarımındaki bütünlüğü yansıtan ahşap malzeme kullanım alanları.....	174
Şekil 5.29 Aalto Evi'nin iç mekanındaki ahşap malzemenin sıcak tonlarıyla beyaz rengin donuk ve aydınlık/ferah tonlarının ikili kullanımını gösteren kimi renk detayları.....	175
Şekil 5.30 Aalto Evi'ndeki iç içe geçmiş gibi görünen kotlar arasında gezinen iki ana kübik biçimdeki kütlelerin dışarıdan genel görünümü.....	176
Şekil 5.31 Aalto Evi'nin verandasındaki kimi peyzaj öğeleriyle iç içe geçmiş ahşap dikmelerin ve kirişlerinin düzenli aralıklı tekrarlarıyla sağlanan ritim.....	177

Şekil 5.32 Aalto Evi'nin, üzerine konumlandığı doğal alana uyar gibi görünen ahşap dokusuyla beyaz renkteki zemin kütesinin bir arada kurduğu düzenin genel görünümü.....	177
Şekil 5.33-5.34 Aalto Evi'nin, iç mekanındaki ışık-gölge oyunları sonucu oluşan atmosferin genel bir görünümü.....	178



1. GİRİŞ

1.1.Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Araştırma, geçtiğimiz yüzyıl itibarıyla günümüz mimarlık, iç mimarlık, kentsel ve endüstriyel tasarım alanlarının her birine dek uzanan ve her birini yakından ilgilendiren modern dönem hareketlerine eğilmektedir. Modern dönem mimarlık hareketleri denildiğinde tekil bir hareket çıkarımında bulunmamak gerekir. Öyle ki aynı dönem içerisinde birbirinden farklı coğrafyalarda birbiri ile temelde benzer amaçlarla ortaya çıkmış bir hareketler çoğulluğundan bahsedilebilir. Batı Avrupa'dan Doğu ve Sovyet Bloku'na; oradan Kuzey Afrika, Ortadoğu'ya; Japonya'dan Kuzey ve Güney Amerika'ya, oldukça çok boyutlu bir hareket söz konusudur.

Modern dönem hareketlerinin bağlamsallığa karşı çıkan, bağlamsallığı farklı yorumlayan kimi fraksiyonlarından yola çıkarak günümüze önemli bir mimari, tasarımsal ve kuramsal miras bıraktığı söylenebilir. Tezin araştırma alanı olarak daha yakın plan okuma yapmaya çalışacağı periyod Frank Lloyd Wright'la birlikte Kuzey Amerika'da geç 19.-erken 20.yy arasında palazlanmaya başlanan 'Prairie Evleri'ndeki [düzlük konutları] sadeleşme, pür geometrik biçimlere yönelme, mekansal konfigürasyonlar üzerine farklı denemelerin yapıldığı dönemden başlayacaktır. Bu kısımda daha detaylı olarak üzerine değinilecek olan konut yapısı Wright'ın kültleşmiş olan "Robbie House"u olacaktır. Daha sonra sırasıyla, sadece Batı Avrupa değil aynı zamanda küresel ölçekte bir modern mimarlık kurucu figürü olarak kendine bulan Le Corbusier ve onun 'Domino Evi' ile 'Villa Savoye'da öne sürdüğü beş ilkesi ele alınacaktır. Öte yandan yine Avrupalı bir diğer önemli figür olan Adolf Loos ve süsten kaçan mimari tasarım anlayışı ile kurguladığı içmekansal kompozisyonu "Raumplan", başta konut yapısı "Villa Müller" olmak üzere değerlendirilecektir. Yüzyıl dönümüne gelmeden önce modern hareketler içerisinde kendine özgü bir yeri bulunan ve genellikle ana akım modern mimarlık hareketleri içerisinde değerlendirilmese de ortak yanları ve aynı dönem içerisinde üretimde bulunmasından dolayı, daha ziyade rejyonel [bölgesel] modern olarak öne sürülen Alvar Aalto ve içmekan kurgulamalarındaki mimari

kompozisyon öğelerini kullanma biçimleri üzerine başta “Villa Maiera” olmak üzere değinilecektir.

Araştırma kapsamında modern hareketlerin bu önemli, farklı coğrafyalar üzerinde üretimde bulunmuş ve hepsi içinde yaklaşımlarındaki nüans farkları ile karakterize olmuş mimarların mimari kompozisyon öğelerini içmekan tasarımlarındaki kullanımları karşılaştırılmalı olarak ele alınacaktır. Bu sayede modern hareketler içerisindeki önde gelen bu mimarların kompozisyonlarının karşılaştırmasıyla içmekan tasarımlarına yönelik modern hareketlerin yaklaşımları analitik olarak sorgulanacak; benzerlik, farklılık , yenilikler grafiksel ve kuramsal düzlemde ele alınacaklar. Bu bağlamda mimarların belli başlı yapıları karşılaştırma öğeleri olarak seçilmiş ve bu yapılardaki kompozisyonel kullanımlar karşılaştırmaya tabi tutulacaktır. Yapı tipleri, fonksiyonel dağılımları ve tipolojik kategorilemeleri dikkate alınarak bu karşılaştırmalı okumaya olanak sağlayacak bir tablolama ile çıktı elde edilmeye çalışılacaktır.

1.2. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma kapsamında ilgili konuya yönelik basılı, süreli, periyodik, elektronik kaynaklar taranmış; yabancı dilde yazılı kaynaklardan çeviriler yapılmıştır. Araştırmanın özelinde karşılaştırmalı bir içmekansal kompozisyonel öğe kullanım karşılaştırmasına olanak tanınması açısından tablo, grafik ve diyagramatik gösterimlere başvurulmuştur.

2. MİMARLIK VE MEKAN

2.1. Mimarlıkta Mekan ve Mekansallık Kavramlarının Açılımı

Biz evi yıksak ya da terk etsek bile; o, içimizde ideal bir kavram olarak yaşamaya devam eder.

Mimarlık, insan yapımı fiziksel çevreyi bütüncül bir şekilde üretme ve inceleme gibi geniş bir kapsamla ilgilenmektedir. Bu anlamda tasarım/tasarlama ölçeklerinin tümü mimarlığın ilgi alanına girer. İnsanoğlunun varoluşuna neredeyse denk bir tarihsellik barındıran bir pratik olarak mimarlık, barınma, korunma, konaklama ve benzeri gibi nedenlerden yola çıkarak mekan ve/veya mekansallıkla kaçınılmaz olarak sıkı bir ilişki içerisinde olmuştur. İç ile dış, açık ile kapalı, özel ile kamusal ve diğer kimi ikili ayrımlardan hareketle bu mekan veya mekansallığın mimarlık bağlamında kimi kutupsallık veya kategorizasyonundan bahsetmek mümkündür.

Artun'a göre mimarlık, parçalanmaya karşı bütünlük ve birliği; eksikliğe karşı tamamlanmışlık ve bitmişliği; eskiliğe karşı yenilik ve yenilenmişliği; çürüklüğe karşı dayanıklılık ve sağlamlığı; geçiciliğe karşı kalıcılık ve sabitliği ister.¹ (Artun, 2012) Bir yandan bütünlük içerisinde ve bitmiş, dolayısıyla ekleme, değişim ve/veye eksiltmeler gibi dış müdahalelere kapalı bir işleyişle temsil edilen bu alan bir yandan da içinde barınacak olan öznelerin de kendileri ile birlikte mekana taşıyacağı somut ve soyut girdiler ile karşı karşıya kalmak gibi bir gerçekliğe de tanıklık eder. Mimarlığın nesne ve özneleri arasındaki bu ilişkiyi Artun'un öne sürdüğü biçimde bir gerilim üzerinden okumak mümkün görünmektedir. Öte yandan Fransız düşünür Lefebvre'ün mekan ve üretimine yönelik farkındalığın inşasını tarihlendirdiği 1920'ler gibi, koca tarihsel külliyyat içerisinde oldukça yakın bir zaman aralığına denk gelen bu kavrayış değişimi; mimarlığı, o güne değin süregiden işleyişinden farklılaştırarak bir mekan üretim pratiğine dönüşümünü kaydeder.² (Lefebvre, 1991) Lefebvre, mimarlık pratiğindeki mekan üretimi konusunun başat gündem

maddesine dönüşümünü dönemin disiplinler gündem belirleyicisi veya paradigma yönlendiricisi Bauhaus ve öne sürdüğü anlayış ve ilkelerle ilişkilendirir.

Erken yirminci yüzyıla dek üretilmiş ve farklı mecralar aracılığıyla temsil edilmiş mimarlık ürünü nesnelere, daha ziyade kütleli biçimlenişleri, konfigürasyonları, malzeme kullanımı ve benzeri gibi katı veya doluluk arz eden inşai çıktılar üzerine değinirken; bu paradigma kayması ile birlikte salt mekanın tasarımı değil aynı zamanda mekanın bir parçası olan özne ve özne ile birlikte mekanda varlık gösteren tüm (yardımcı) nesnelere de tümünden tasarımı hedefleyen, özneliği minimize eden, rasyonelliği önceleyen farklı bir anlayış değişikliği söz konusu olmuştur. Teorisyen Talu bu yaklaşımı tasarlanan mekanların içindeki insan yaşamını ve dahası varlığını tasarlamaya yeltenme girişimi olarak tanımlar.³ (Talu, 2012)

Mimarlık teorisini Colomina ise, bu paradigma kaymasını pre-modern ile modern ikiliği arasındaki bir gerilim üzerinden tanımlar. Modernlikle tanımlanan bir mimarlık anlayışında mimarlık praksisinin üretilebildiği somut alan arazilerden, yapı adası ve parsellerden ; basılı yayınlar ve sergiler ve benzeri kimi medyumlara yönelmiştir. Bu durumsa özel ile kamusal düzlemde, mekansal deneyimi de pre-modern dönemde olduğundan çok daha farklı bir deneyime dönüştürür.⁴ (Colomina, 1996) Modernite ile birlikte ana üretim alanı mekanlaşan mimarlık pratiğinde, modernizasyonun kütleli iletişim araçları aracılığıyla yaşanan bu dönüşümle birlikte somut-soyut, kamusal-özel, iç-dış gibi ikili katı kutupsallıklar, net olduğu öngörülen sınırlar daha muğlak strüktürler haline gelmiştir. Bu noktada, Taşkın'ın modern mimarinin "iç" ile "dış"ın bir akış içerisinde kurgulanmasına yönelik verdiği Frank Lloyd Wright'ın Pensilvanya'daki "Şelale Evi" örneğinden bahsetmekte fayda vardır. (Bkz. Şekil 2.1) Yazara göre bu akış ancak dış mekanın içi, iç mekanın da dışı takip etmesi ve bu dinamizmin terk edilmemesiyle mümkündür. Wright'ın "Şelale Evi"ndeki "iç" ile "dış"ın ilişkisine bakıldığında da mekanların birbiri içerisindeki akışı, modern mimaride bu bağlamda kurgusal açıdan yerinde bir örnekleme olarak değerlendirilir.⁵ (Taşkın,2012)



Şekil 2.1. *Şelale Evi*, Pensilvanya, ABD

Mimar: Frank Lloyd Wright, Müellif: Mike Dobel/Alamy

Kaynak: Washingtonian (<https://www.washingtonian.com/>)

Pre-modern anlayıştan modern anlayışa, bir başka deyişle döneme geçişle birlikte belirginliği gittikçe flulaşan sınırlarla birlikte premodern özne-nesne ilişkisi de bu yeni anlayışla yeniden tanımlanmış olur. Pre-modern özne ile nesne arasında ve mekansal kurguda olduğu varsayılan bütünlük de sorgulanır hale gelir. Modern anlayışa göre özel alanla tanımlanan mahremiyet algısı, içsel bir alana yönelen mahremiyet mekanında varlık bulur. Arendt bu noktada , Colomina'nın daha geçlerde mahremiyet alanı olarak kavramlaştırdığı modern insanın, kamusal nitelikteki mekanla karşıtlık sayesinde konumlandırılmayacağını öne sürer.⁶ (Arendt, 1955)

Öte yandan Barthes, fotoğrafın icadından bu yana geçen 'fotoğraf çağı' olarak konumlandığı dönemle birlikte özel olanın kamusal istila etmesinden bahseder. Bir başka düzlemde özel olanın kamusalının üretimi söz konusudur ve "özel" olarak nitelenen mekan ile içinde etkiyen ilişkisellik ağları birer meta haline gelmiştir.⁷ (Barthes, 1981) İç ile dış gibi ikili kutupsallıklar veya sınırlar arasındaki bu devingenlik, farklı ilişki olasılıklarını doğurur.

Başlıca mekan üretim pratiği olarak tanımlanıyor oluşuyla birlikte modernite ile mimarlığın arakesitinde iç ile dış ikiliğine "birlik" fikrinin somut inşası üzerinden okuyan

Özcan ise, modern mimarinin önde gelen aktörlerinin plan, mekan ve kabuk hakkında tüm farklı yaklaşımlarından ve biçimsel farklılaşmalarından soyunarak iç ile dış arasındaki ortak kabuk fikrini tavizsiz olarak uyguladıklarından bahseder. ⁸ (Özcan, 2014)

2.2. Mimarlıkta İç Mekana Yönelik Kavramsal Yaklaşım ve Tarihsel Dönüşümler

Meslek alanlarının zamanla gelişmesi, daha özelleşmiş alanlarda uzman olarak meslek üyelerine ihtiyaç duyulması kaçınılmaz bir gelişme olarak ortaya çıkmıştır. Hızlıca değişmekte olan eğitim paradigmaları, çağdaş metropollerin dinamik yapısı ile birlikte işlev, estetik, nitelik ve kullanıcı ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak uygun malzeme ve teknik donanımla bir mekan ile tasarımın uygulamasını gerçekleştirmek üzere iç mimarlık tanımını yapmak mümkündür. İç mimaride, evrensel tasarım kural ve kuramları olduğu kadar bilim ve teknolojiadaki gelişmeler de rol oynamaktadır.

Yapının bütüncül bir konstrüktif strüktüründen çok yapıya daha yakın plan bir okumayı yapmanın ve bir yandan yapının genel yapılış amacı ve konfigürasyonuna ilişkilendirirken bir yandan da yapının dış kabuk ve yüzeyleri ile iç yüzey, yapı, tasarım ve dekorasyonu arasında bir ikililik yaratmaya çalışması, iç mimarlığın varoluşsal yapısında barınır. Bu bağlamda iç mimarlık, mimarlığın müdahale alanları ile yer yer kesişmekte, yer yer çakışmakta; bir başka noktada ise birbiri içine geçmektedir. Kırsaldan kentsele doğru yaşanan yaklaşık birkaç yüzyıllık, modern ve sonrası dönemin demografik trendleri iç mimarlığı hem mimarlıktan ayırıştırarak kapsama alanı özelleşmiş bir alan halinde var etmiş hem de trendlerini ve dönemler boyunca da periyodik olarak tasarım yaklaşımları konusunda kimi varyasyonlar üretmeye itmiştir.

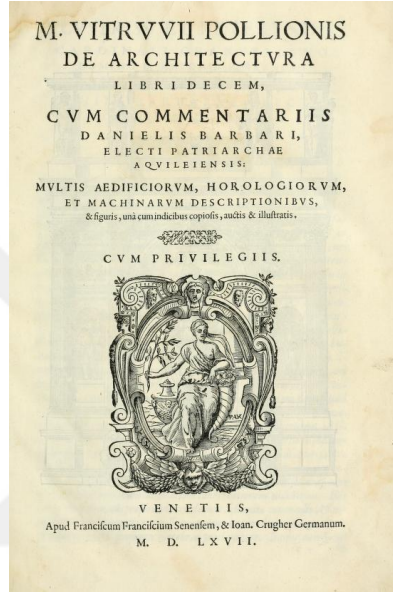
Bir önceki paragrafta iç mimarlığın tanımlarken kullanılan ifadelerden de yola çıkarak; iç mimari tarihsel devirler boyunca mimarlığa kıyasla çok daha yeni, “modern” olarak adlandırılacak bir dönemin özelleştirdiği bir alan olarak önümüze çıkar. Bu “özelleşerek var olma” halinin mutlaka çok yönlü bileşenler barındıran bir arkaplanı vardır. Sırasıyla ekonomik, sosyal, kültürel, tarihsel, hukuki, mimari vb daha bir sürü alanda tarihsel süreç içerisinde yaşanan ihtiyaç, yaşam şekli, tasarımsal bakış açıları/yaklaşımlar gibi daha pek çok devrimler, paradigma kaymaları bu alanı hem özerk bir noktada mümkün kılmış hem de disipliner bir alan haline gelerek akademik müfredata sahip ve kendi dalında

yetkinlik/uzmanlık eğitimi veren bir eğitim kurumu/bilim dalı derecesine kadar gelmesine katkıda bulunmuştur.

Bu tez çalışmasında daha yakın plandan değinilecek olan dönem olması itibarıyla 20.yüzyılın erken evrelerinden son çeyreğine kadar geçecek olan yaklaşık bir asırlık dönem bu bağlamda iç mimarlığın serüveni açısından önemli bir dönemdir. 20. Yüzyılın erken evrelerine kadar mimarlık konseptinin dünya üzerinde ele alınma biçimleri mutlaka dünyanın her noktasında aynı biçimde değildi. Her ne kadar günümüze kadar ulaşan inşa etme, barınma, insanı doğal çevreden ayırt eden ve onun zorlu koşulları altında kendi yaşamsal mücadelesini sürdürebilmek açısından barınma, uyuma, sığınma, atmosferik doğal koşullardan bir çatı-dört duvar arasına girerek korunma gibi çok yaşamsal , çok birincil nedenler insanlık tarihi boyunca mimarlığı , yapı yapma tekniklerini veya kimilerince “yapı sanatı” olarak adlandırılan bu dalı hep insanlığın kopmaz bir parçası yapmıştır. Dolayısıyla yapılar insanlık tarihinin her evresinde ister barınma, ister korunma, ister tapınma, ister üretim vb gibi kimi çok çeşitli amaçlarla her daim yapılmıştır. Ancak zaman içerisinde pre-modern [modernöncesi] toplumların üretmiş olduğu yapı türleri modern ve sonrası dönemle birlikte daha fazla çeşitlenmiş, gelişmiş, bir kısmı değişmiş – dönüşüme uğramış bir kısmı elenmiş ve yerini yeni yapı türlerine bırakmıştır.

Bu bağlamda bilinen en eski yapıya dair, bir yapı sanatçısının veya bir başka deyişle bugünkü kavram diliyle mimarın yazdığı mimarlık kitabının miladi yılların daha çok erken evrelerinde Batı Avrupa’da Roma’da Vitruvius tarafından yazıldığını biliyoruz. (Bkz. Mimarlığın On Kitabı) (bkz. Şekil 2.2) Daha çok Roma, Yunan vb. gibi batı-merkezli uygarlıkların mimari düzenlerini, oran-orantı, ölçek, boyut, yakın çevre, anıtsallık , estetik, işlevsellik, pitoresk özelliklere ve kentsel tasarım/şehir planlamaya dair çok boyutlu bu ilk yazılı bilinen mimari eserden yüzyıllar sonra yeniden benzer topraklardan, bu sefer erken Rönesans’ın antik Yunan-Roma’ya özenen duruşuyla birlikte bu konular yeniden gündeme gelmiş ve bu sefer ön plana çıkan Leon Battista Alberti daha teorik yönüyle mimarlığa dair yazılı bir eser bırakmış, daha sonra Veneto bölgesi , daha doğrusu Venedik’in çok ünlü rönesans mimarı Andrea Palladio “Mimarlığın Dört Kitabı” (bkz. Şekil 2.3) ile bir diğer yazılı eseri bırakmıştır. Sonrasında Rönesans’ın kazandırdığı bu ivme ile mimarlığın uygulamalı/pratik bilgilerine dair bilgi birikimini bir rehber mimarlık kitabı olmaktan

gittikçe daha çok kurama/teoriye yönelik görüşlerin de yer aldığı daha kapsamlı eserlere doğru geliştirerek yayınlamaya, farklı yapı türlerine, farklı yapım tekniklerine, eski-yeni bilinen tüm yapı repertuarından yola çıkarak yeni kompozisyonlar, yeni döneme dair yeni üsluplar üretmeye, klasik yapıları birer demirbaş kabul edip onların belirli öğelerini ana elementler olarak belirleyerek bir klasik üslupun inşasına teorik düzeyde devam edilmiştir.



Şekil 2.2. De Architectura, Vitruvius
“Mimarlık Hakkında On Kitap” ,

Kaynak: Archive (<https://archive.org>)



Şekil 2.3. I quattro libri dell'architettura
“Mimarlığın Dört Kitabı”, Andre Palladio

Kaynak: Wikizero (<http://wikizero.biz>)

Bu yayımlarla birlikte mimarlık, inşa etme pratiği veya yapı sanatı artık sadece ayaküstü karar verilen, planlama süreçlerinin uygulama ile senkronize gitmek zorunda kalmadığı; daha öncül süreçlerle birlikte geleceğe yönelik hem uygulamalı (plan, kesit, görünüş, perspektif vs. Gibi) hem de teorik düzeyde (yapının anlamsal bileşenleri, yapılışındaki manevi/metaforik anlam/amaçlar vs gibi) yeni özellikler de eklenmiştir. 19.yy'a doğru gelindiğinde de Yunan-Roma-Mısır Antikitesi, Ortaçağ mimarisi, Bizans Mimarisi, Romanesk mimari, Gotik mimari, Rönesans mimarisi vb. mimari devirsel üslup üretimlerinde bir tikanıklık yerini canlandırmacı üsluplara bırakmış ve aynı yüzyıl büyük sayıda farklı “neo” üslupları barındırarak geçmiştir. Bu açıdan Neo-Klasik, Neo-Gotik, Neo-Barok gibi kimi üslupların ardı sıra Art Nouveau ve Art Deco gibi kimi diğer üsluplar, bu eskinin yeni canlandırılması çalışmalarının ardından yeni endüstrileşmeye başlamış,

kentsel nüfusunu çoğaltarak, kırsaldan gelen nüfusu azaltmakta olan yeni dünyanın , yani geç 19.yy – erken 20. Yy insanının birikimini yansıtmaya çalışmış olduğu yeni üsluplar olarak kendilerine yer bulmuşlardır. Daha önce bahsedilen ve antik dönem sütun-tapınak vb düzenlerinden bahsedeni, klasik – değişmez sadece reprodukte (yeniden yapılabilir) edilebilir formüllerden bahseden Vitruvius’tan Rönesans’a, oradan 18. Yy’a ve Aydınlanma’dan sonraki dönemden geç 19.yy’a kadar mimarinin ve yapıların çoğulluğundan, çeşitliliğinden , değişim-dönüşüme açıklığından veya daha yakın plan okumalar yaparak dış yüzeyini, iç yüzeyinden ayrı birer çalışma/müdahale alanı olarak ele almaktan çok bahsedildiği, üzerine düşüldüğünü söylemek pek mümkün değildir.

Öyle ki Vitruvius için klasik düzenleri birer kaynak halinde düzenli bir kitap formatında matematiksel hatta neredeyse standardize bir şekilde derleyip toplamak ve şehircilik gibi çok daha üst ölçekli bir konuya dair görüşlerini dahi belirtmek ve her birini aynı potada eriterek 10 ayrı risale halinde “Mimarlığın On Kitabı” gibi çok yüzeysel ve her alanına değinen ancak detaya pek fazla girmeyen bir başlık altında toplamak önemlidir. Diğer yandan Vitruvius’tan uzun bir ara sonra yayımladığı Rönesans mimarı Palladio’nun “Mimarlığın Dört Kitabı” ise bu sefer yapı türü olarak Roma-Yunan tapınaklarını, Venedik kırsalına yapmış olduğu villalarda birer kompozisyon/konfigürasyon ögesi olarak ele almış, konutta/villada cephe düzenlerinde sütun, alınlık, merdiveni oturtarak odaların boyutlarını birer sayısal modüller halinde ele almış; birtakım farklı fonksiyonlara sahip villa bölümlerini ortak bir bütünün parçaları halinde yapının ana kütesine eklemeyerek daha hesaplanabilir akılcı bir mimarlık pratiği önerisinde bulunmuş ve bunları üretmiştir.

Alberti’nin de yaptığı tüm zamanların kendi dönemine kadar üretilmiş olan yapı repertuarlarından farklı üniteleri, farklı bölümleri; yapısal veya dekoratif olarak yeni, farklı yapı türlerinden/tiplerinin farklı noktalarında daha önce kullanılmadıkları bir düzen ve/veya işlevle yeni bir kompozisyonun parçası halinde kullanmak olmuştur. Ki bu, metinsel ve pratik üretimde bulunduğu dönem içerisinde oldukça yenilikçi, farklı bir tavidir. Daha sonra gelecek olan sosyo-ekonomik refah düzeyindeki artışlar, estetik beğenilerin buna paralel olarak değişim/dönüşü, kırsaldan kentsel doğru evrilmekte olan insan nüfusunun yaşayış ,davranış ve günlük rutinindeki değişimler kendisiyle birlikte daha detaya kadar inmeye başlayan, daha farklı teferruatları olan, eskiden lüks

sayılabilecek ancak artık barınmak ve dış etkenlerden korunmaktan daha fazlasını arayan bir yapı üretimi ve inşaa sektörüne yerini bırakmıştır.

Dolayısıyla neredeyse geç 19.yy'ın sanayileşmekte olan toplumuna kadar yapılar, mimarlık veya yapı yapma sanatı dış kabuk, konstrüksiyon teknikleri, üslupsal üretim kaygılarına öncelik veren bir alan olmayı sürdürmüştü; iç yüzeyler, yapının iç mekanı ayrı bir müdahale veya çalışma yapılması gereken alandan çok tüme uyması gereken, özellikle de üslupsal üretimlerin gittikçe çoğaldığı ve aynı devir içerisinde pek çok canlandırmacı üslubun barındığı 19.yy'la birlikte daha üzerine düşülen, neo-üslupların dış yüzeylerinde yansıttıklarına daha paralel, bir sanatsal yap-boz veya beğeni ögesinden/alanından çok daha bir kompozisyonun bütünü, konfigürasyonun ve planın parçası olarak görülmeye başlanmıştır.

Buradaki bir diğer kırılma noktası da bu sefer geç 19. Yy'da epey ayak sesleri duyulmaya başlanan dönüşümün erken 20.yy'la birlikte gittikçe daha belirgin bir biçimde hissedilen kentlerdeki nüfus patlaması ve onun etkileridir. Kırsaldan kentsel doğru gittikçe akmakta olan demografik dönüşüm başta endüstrileşmenin katalize edilerek öncülüğünü üstlenen Büyük Britanya daha detaylı olarak İngiltere'de olmak üzere Avrupa'nın kuzeyinde ve batısında çok büyük paradigma kaymalarına, bakış açısı değişim ve dönüşümlerine yol açmıştır. Kentlerin altyapılarının sıhhi, teknik, mekanik ve/veya idari anlamda henüz yeterli olmaması, kuruluşlarından bu yana kırsal alanda üretimlerini tarla, çiftçilik, hayvancılık vb gibi tarım-üretim toplumunun girdileriyle iç içe geçirmekte olan bir nüfusun, buharlı tren, mobilite-sirkülasyon araçlarındaki teknolojik gelişmeler, teknik-mekanik dönüşümlerle sağlanan fabrikaların kuruluşu, nehirlerde sermaye birikimi için sağlanabilen ve nehir kenarlarına yerleştirilen imalathaneler, fabrikalar, atölyelere yönelik bu yeni endüstriyel üretim mantığı, sektörüne kaymalar, kentleşmeyi getirmiştir.

Gittikçe istihdam sağlanan alanların tarım vb gibi üretimlerin yapıldığı kırsal alanlardan kentsel kaymasıyla hazırlıksız yakalanan tüm kentsel altyapı bir süre sonra oldukça ciddi nüfus kaybına yol açacak hastalıklar vb gibi demografik tabloyu aşağı çekecek kötü koşullara bırakmıştır. Tam da buarada Londra, Paris başta olmak üzere, endüstrileşmenin başını çeken, büyümekte, metropolleşmekte olan kentlerin daha sıhhatli, daha planlı

koşullar altında insanlara evsahipliği yapabilmesini ve “sağlıklı” büyüyüp/gelişmesini sağlayacak müdahaleler dönemi başlamıştır.

Bunlardan en bilineni Hausmann’ın Paris kenti içerisinde eski yapılı çevrenin karmaşık, iç içe geçen, organik, plansız, “hastalık üreten”, kendi kendine eklenerek oluşmuş yapılar stokunu yıkıp yok ederek üzerine oturttuğu karesel, gridal plan, kenti günümüzdeki çekirdek üzerinden eski kentten başlayarak dairesel “görünmez” hatlarla katmanlarla üst bir bakış açısıyla tasarlayıp planladığı diyagonaller ve bulvarlarla kesiştirdiği yeni düzen almıştır (bkz. Şekil 2.4). Ve bu vesileyle de yıkım bir kez daha yeniden yapım için kaçınılmaz bir eylem olarak “modern” dönemin mimari düzeydeki yaklaşımlarında öne çıkmıştır. Benzer durumlar birçok sayıda dünyanın başta Batılı endüstrileşmekte olan yeni orta sınıf kent-soylu nüfuslarını barındıran metropollerinde de tekrarlanarak devam etmiştir. Tıpkı çok geçmeden Kuzey Amerika’da Amerika Birleşik Devletleri’nde New York şehrinde Robert Moses yıkımları olarak bilinen yıkımlarda ve daha pek çok örnekte olduğu gibi. (bkz. Şekil 2.5)



Şekil 2.4 Haussmann’ın yıkımları sonrasında
Günümüzdeki Paris kentinden bir görünüm



Şekil 2.5. Robert Moses, New York
modelinin önünde.

Kaynak: Proust-ink (<http://www.proust-ink.com/>)

Kaynak: Wikizero (<http://wikizero.biz/>)

Bu yıkım-yapım dönüşümlü sürecinin hemen ertesinde bu sefer Art Nouveau ve Art Deco gibi biri daha floral, bitkisel, natürel ve lirik bir yaklaşımla bu kentsel kalabalık ve makineleşme çağının çarklarına kafa tutan bir diğeri ise makineleşme çağı estetiğini kendi görselliğine katarak yeni sanayileşmiş kent-soylu orta sınıf kentli mimarlık dilini yansıtan

üsluplardan daha farklılaşan tutumlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Erken modernist evre olarak da adlandırılabilir bu evrede, bu sefer Batı Avrupa'nın farklı bir noktası ön plana çıkmaya başlamış ve Almanya-Avusturya eksenli, Orta Avrupa'ya kaymakta olan bir mimarlık politikaları dönüştürücü eksen belirlemiştir.

Adolf Loos'un canlandırmacı üslupların aynı devir içerisinde birbiri içine geçmiş karmaşıklığının hemen ertesinde veya üzerine gelen ve süslemeyi/dekorasyonu yozlaşma belirtisi ve hatta daha da ifadesinde abartıya giderek "süsleme cinayettir" olarak vurguladığı dönemle birlikte daha farklı bir tutum içerisine girilmiştir. Bu dönemin bir diğer ön plana çıkan mimari etkinliği de Siedlung'lar yani bir nevi toplu / sosyal konut üretimler olmuştur. Dolayısıyla 20.yy'ın erken evrelerine kadar bildiğimiz anlamda mimarlık faaliyetinin ve dolayısıyla tasarlamanın kapsamında öncelikli olarak tapınaklar, ibadethaneler, daha sonra saraylar, sefarethaneler, yazlıklar, villalar, daha sonralarda da postahane, devlet daireleri, bakanlıklar gibi kamusal binalarla çerçevesi çizilmiş tasarlama pratiğinin artık repertuvarında yeni bir yapı tipi/türüne de yer vermeye başlanmıştır. Bu bağlamda Almanya ve yakın etki alanı içerisinde yer alan bu havzadan çıkmakta olan bu yeni yapı türü de artık bir mimarlık pratiği içerisinde "tasarım nesnesi" olarak ele alınmaya, tartışılmaya ve dahası üretilmeye başlanmıştır.

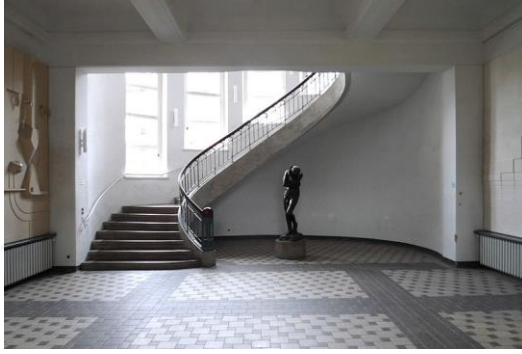
Evin dolayısıyla yapı türü olarak "konut"un mimarlık pratiği içerisinde bir tasarım nesnesi, üzerine plan yapmaya değer, detaylarına kadar incelikli olarak tasarlanabilir bir yapı olarak ele alınmaya başlanmasının mutlaka bir sürü itici nedeni olmuştur. Bunlardan bir kısmı kentlere yönelik yaşanan yoğun nüfus akışının barınma sorununa sebep vermek, bir diğeri sanayileşmenin üretmiş olduğu istihdam olanaklarıyla birlikte ekonomik refah seviyesi artmakta olan ve yeni ortaya çıkan kentsoylu orta-sınıf bireylerin yaşam alanları, barınma alanları olan konutlara dah fazla özen göstermek ve daha detaylarıyla birlikte ele almaya yönelmeleri de bir diğer önemli gelişme olarak öne çıkmıştır. Bu dönem içerisinde Almanya'da öne çıkmakta olan siedlung, yani toplu ve/veya sosyal konutlar, yakın çevreleri, yeşil alanları, sert zeminleri, sirkülasyon programları, konut içerisindeki daire tipolojileri, yapı yüzeyleri, konstrüksiyonları, sade-brüt veya beyaz renk kullanımıyla öne çıkan mimarilerine ek olarak zamanla iç mekanlarına da özen gösterilen ve bu tümünden

programlanmış sitelerin bina ölçeğinden daireye ve daire içlerine ve hatta koridorlarına, ortak açık-kapalı kullanım alanlarına kadar inen bir detaylanmaktan bahsediyoruz.

Tam da bu evrede bir yandan sosyo-ekonomik refah seviyesinin getirdiği konutlara özen gösterme ve tasarım nesnesi olarak ele alma; bir yandan da Batı Avrupa'nın önde gelen mimarlarının bu konuya değinmesi (Aynı zamanda Kuzey Amerika'da da kimi muadillerinden öncü olarak bahsetmek mümkündür) konutları mimarlık pratiğinin gündemine taşımıştır. Siedlung konutlarında dönemin en önde gelen Avrupalı mimarları site içerisinde kendi izlerini ve tasarım anlayışlarını yansıtan en güzide örnekleri vermeye çalışmışlardır. Bunlar arasında, Walter Gropius, Hans Scharoun, Le Corbusier, Mies van der Rohe ve daha pek çok dönemin mimarlık camiasının en önde gelen isimlerinden bahsetmek mümkündür. Öte yandan Kuzey Amerika'da Amerika Birleşik Devletleri'nde geç 19.yy'dan başlayarak erken 20.yy boyunca mimarının demokratikleşmesinden bahsetmekte olan ve buna yönelik konut veya kendi deyimiyle "prairie evleri" (kırsal konutlar) tasarlamakta olan ve mimarlık tarihine ve literatürüne kazınmış çok sayıda önemli konut eserleri veren Frank Lloyd Wright'tan bahsetmek gerekir.

Tüm bu evre içerisinde, döneme bir "mimarlıkta demokratikleşme" hareketinin hakim söylem olarak damga vurduğundan bahsedebiliriz. İster Kuzey Amerika'daki prairie evlerinde Wright'ın isterse Avrupa'daki yeni orta-sınıfın konutları olsun; artık soylu olmayan, aristokrasi sınıfından farklı, "sıradan" bireyler, aileler ve dolayısıyla insanlar için de barınma/yaşam alanları mimarlığın kapsama alanı içerisinde birer tasarlama pratiği gerektiren yapı türleri olmuştur. Tam da bu evrede işin içerisine daha bütüncül bir bakış açısı katacak olan ve kimi öncülleri daha önceden Britanya'da kısmen benzer şekilde belirmiş "Arts and Crafts" hareketiyle de kendisini isimlendirmiş, makina çağı estetiğine, makinelerin hakimiyeti, bantlı üretim süreçlerinin toplu/standardize ürün üretim mantığına karşı çıkan hareketler, farklılaşarak, evrilerek ve katmanlanarak Avrupa'nın bir başka bölgesi olan Almanya'da ortaya çıkmıştır. O dönem içerisinde göreceli olarak daha demokratik bir yönetim biçimiyle yönetilmekte olan ve siyasi ilişkiler ağı içerisinde dönemin ruhuna uyarak demokratikleşme , sosyal devlet mantığına yönelik girişimlerde bulunan Weimar Cumhuriyeti'nde yeni bir akım daha doğrusu kurumsallaşma yoluna gidilmiştir.

Bu akım, Almanya'daki dönemin tasarım pratiğiyle iç içe olan erken evrelerinde de önemli endüstriyel markaların, makina çağı teknolojisinin ürünlerinin daha özellikli birer tasarım objesi olarak nasıl ele alınabileceğine yönelik arayışlarından ortaya çıkmıştır. Önceleri fabrika, imalathaneler ve atölyelerdeki bant teknolojisinin, standardize ürün reproduksiyonunun daha nitelikli ve özellikli olması hedeflenirken sonraları mimarlık, endüstriyel tasarım, dekorasyon, kentsel tasarım, zanaat, resim, heykel, tiyatro, sahne sanatları gibi sanat dallarını bütüncül bir bakış açısıyla ele alan bir entegre anlayışın hakim olduğu ve Bauhaus ismiyle de anılacak olan ve etkileri günümüze kadar uzanan kurum haline gelmiştir.



Şekil 2.6 Bauhaus, Weimar

Kaynak: Wikizero

([http:// http://www.wikizero.biz/](http://http://www.wikizero.biz/))



Şekil 2.7 Bauhaus, Dessau, 1993

Kaynak: Wikizero

([http:// http://www.wikizero.biz/](http://http://www.wikizero.biz/))

Bauhaus dönemi itibarıyla sanattan zanaate, el işinden sahne dekor tasarımına tüm görsel ve plastik etkisi barındıran pratikleri bir araya getirmiş ve bu müfredat içerisinde bütüncül bir bakış açısı vermek üzere öğrenciler yetiştirmiştir. Tabii ki, konut da ana barınak olarak Bauhaus'un ana gündeminde yer alırken, mimarlar da ana yapı yapımcılar olarak konut tasarımlarına Bauhaus ekolünün tepeden tırnağa bütüncül tasarım anlayışını yansıtmaya yoluna gitmişlerdir. Dolayısıyla 1920'lerden itibaren giderek artışa geçen bu etki 20.yy'ın erken dönemlerini ve iki dünya savaşı arası dönemi etkilemiş, daha İkinci Dünya Savaşı-sonrası farklı bir evrilmeye geçmiştir. Bauhaus'ın 1930'lu yıllarda etkinliğine kurumsal

düzeyde Nazilerce kesintiye uğratılincaya kadar etkisi, bir mimarın bir yapı tasarlarken yapıya sadece tekil bir ölçekte bakmadan ve dışarıdan yapı kurgulamaktan ziyade yapıyı tüm mobilyaları ile, demirbaşları ile, dahası renk tonlarının iç ve dış yüzeylerdeki kullanımından yapı kabuk ve konstrüksiyonuna ve hatta yakın çevre tasarımına kadar belirli bir armoni-uyum içerisinde ele alması savlanmıştır. Bu savlara kurumsal düzeyde Bauhaus mimarlık okulu içerisinde yer alsın veyahut almasın dönemin ruhu gereği dönemin önde gelen Avrupalı ve Kuzey Amerikalı ve daha sonraları dünyanın pek çok bölgesinde Avrupa-merkezli mimarlık ekol ve akımlarını takip edecek bölge mimarları da takip etmişlerdir. Dolayısıyla mimar artık sadece yapı kabuk, dış yüzey, oda planlarını yapan ve gerisini işverenin veya oturacak kimselerin inisiyatifine bırakan bir özne olmaktan çok, aynı zamanda daha fazla inisiyatif alarak ve çok daha “öngörülü bir üst plan”dan yola çıkarak yapının iç yüzeylerinin, iç mekan tasarımının ve taşınabilir nesnelere de tasarımına en ufak ayrıntısına kadar müdahale eden ve tasarlayan bir görev tanımıyla kapsama alanını genişletmiştir. Le Corbusier’nin , Mies van der Rohe’nun, Frank Lloyd Wright’ın, daha geçlerde Alvar Aalto’nun tasarlamış oldukları heykeller, mobilyalar, oturma düzenleri, kolajlar, resimler, kimi ürün tasarımları hep bu dönemin bütüncül tasarım anlayışının uzanımlarıdır.

Genelde mimari yapıların özeldede konutların bütüncül bir tasarım anlayışı gereğince tasarlanması anlayışı mimar öznenin gittikçe daha fazla detay barındıran kavramlara değinmesini gerektirmiştir. Bu noktada bir sonraki bölümde yer alacak olan ve Gestalt’ın görme/görselliğe ilişkin ilkeleri ile Bauhaus okulunda da gittikçe daha rasyonel temellere oturan öğretisinin ana ürünleri olan mimari kompozisyon öğeleri önemli rol oynamışlardır. Işık/gölge, renk, ton, doku, malzeme kullanımı, boyut, uyum-armoni, zıtlık, çizgisellik, biçim-zemin ilişkisi, egemenlik vb gibi, tasarım pratiğinde en ufak ürün tasarımından en büyük boyuttaki yapı tasarımına, iki boyutlu bir düzlemden üç boyutlu düzleme geçişte görmenin ve görselliğin belirli ilkeler ve öngörülmüş makul kullanım şekli ve ölçüsüyle bu disiplin gittikçe rafine bir bilgi birikimi gerektirmeye başlamıştır.

Bu nüanslar, farklı ölçekler arası farklı boyutlarda kullanım gerektiren alanın belirmesiyle birlikte disiplinleşme yolunda erken adımların atıldığı dönemde İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği yıkım ve yapı stoklarının savaşın getirdiği yıkım sonrası yeniden rekonstrüksiyon

çalışmaları farklı bir evrenin kapılarını açmıştır. Aynı dönem içerisinde bir diğer yandan da Avrupa'da kendilerini güvende hissetmeyen, mesleki üretim ortamlarını üretime elverişli bulmayan ve/veya savaşın getirdiği koşullar ve zulme tepki olarak önemli mimar ve tasarımcılar bu dönem içerisinde başta Kuzey Amerika olmak üzere dünyanın farklı alanlarına göç etmiş ve mesleki anlamda bu göç, gidilen bölgelerdeki üretim ortamlarına katkıda bulunarak dünyanın pek çok yanına modern mimarlık, uluslararası mimarlık gibi isimlerle isimlendirilen ve aynı zamanda Bauhaus ekolünden de izler taşıyan anlayışta yapılar tasarlamaya devam etmişlerdir.

Aynı dönem içerisinde Mies van der Rohe'nin örneğin, Kuzey Amerika'da ABD'de Chicago'daki demir-çelik ile betonun karışımının tanıdığı yeni imkanlarla birlikte yüksek yoğunluklu bina üretimine geçtiği bir faz vardır. Diğer yandan Bruno Taut gibi kimi mimarlar da Japonya, Türkiye gibi dünyanın farklı alanlarında teorik ve pratik yapı üretimlerini sürdürmüşlerdir. Bu dönem, bir başka deyişle iki dünya savaşı arası ve İkinci Dünya Savaşı Dönemi boyunca Avrupa, faşizmin yükselişiyle birlikte bataklıkların kurutulmasıyla kurulan, yeni "makul" toplumların üzerine yerleşeceği yeni diktatör kentlerinin kurulduğu, gittikçe mimaride ve yapı tasarımlarında monumental boyutların, dolayısıyla anıtsal ölçeklerin büyüdüğü, gücün simgelenmesi için çok sayıda mimari ve tasarım öğelerinden oluşan bir devasa kompozisyon ile iktidarın pekiştirilmeye çalışıldığı bir dönemden geçilmektedir.

Almanya, Polonya, Fransa, İtalya, Çekya başta olmak üzere tüm kıtayı etkileyen bu dönem, mimarlık pratiğini bu sefer yıkılmış şehirleri yeniden kalkındırmak, inşa etmek için atağa geçirmiştir. Öte yandan Kuzey Amerika'da mimar Frank Lloyd Wright Prairie Evleri'nde gittikçe özelleşen, niteliklenen, incelikli bir tasarım konfigürasyonuna giderek, konut tasarımlarını içten dışa doğru lineer hatlar ve belirli akışkan bir düzlem boyunca, bir hiyerarşik yatay düzlem içerisine oturtmaya; Bruno Taut gibi diğer kimi mimarlar da Japonya, Türkiye gibi Batı-dışı geç-modernleşme (ve/veya geç-Batılışan) toplumların kendine özgü yapı tekniklerini, türlerini, mimari üslup üretimlerini incelemekte ve Batıda ortaya çıkmış modern mimarlık hareketleriyle harmanlamaya çalışmaktadır. Bu açıdan Taut'un Japon insanının vücut ölçülerinden yola çıkarak, o modülün belli bir düzen içerisinde, Japon konutuna yansımasını, Japın konutunun kağıt/ımsı ve ahşap çıtalı oldukça

hafif malzeme kullanımını, içmekan hiyerarşisini, oluşum kurgularını, içerideki yaratılan hacimden edinilen boşluklara yönelik yaptığı incelemeler oldukça önemlidir. Avrupa’da ise faşist yönetimlerce de suistimal edilerek kullanılan standartlaşma, makineleşme ve endüstriyelleyen toplum dinamiklerinden sadece biri olarak Batı(veya Avrupa-merkezli) anlatı vardır. Bu anlatının insan bedeni ve mekana yansması olarak da bedeni aracılığıyla mekanı deneyimleyen insanın mekan kullanımlarında ve mekanların da kendi yapı tiplerinin gerektirdiği [minimum ve maksimum] standartları belirtmek üzere Neufert gibi hassas ölçüm/standartlaştırma çalışmaları ortaya çıkmış ve günümüze kadar da varlıklarını ve etkilerini devam ettirmiştir. Aynı dönem içerisinde 20.yy’ın neredeyse bütününün en önde gelen kuramcı ve şehirci ve dahası ürün tasarımı gibi yan etkiye alanları da olan İsviçre kökenli mimar Le Corbusier de “Modüller” isimli bir beden-mekan birimi öne sürmüştür.

Corbusier, “Doğu Seyahati” adını verdiği seyahati sırasında, o dönem Avrupa’nın seçkin mimarlık ve beaux arts (Bozart/Güzel Sanatlar) okullarında eğitimi gören tüm seçkin mimar/mimar adaylarının mesleki pratiklerine koyulmadan önce yaptıkları grand tour (büyük tur)’larda olduğu gibi, antikitenin Yunan-Roma duraklarının dışında, doğunun ve batının kesiştiği önemli yerlerden biri olan İstanbul’a da gelmiştir. İstanbul’daki Türk Evi tipolojisine dair araştırmaların daha sonra Sedat Hakkı Eldem tarafından çok daha detaylı bir sınıflandırması yayınlanacak olan kimi modül, tarif ve detaylarına bakacak ve notlar alacaktır. Bunlar arasında, seki yükseklikleri, oturma düzenlerinin konumlandırılması, pencerelerin yükseklikleri vb gibi insan bedeninin boyutlarından yola çıkarak barınma alanını ölçeklendirmesi/boyutlandırması gibi öğeleri baz aldığı bir oran/orantı sistemi olan “Modüller” ile kullanıcı ile mekan ilişkisini doğrudan kuran çalışmalarını kendi mimarlık kuram ve pratiğinde öne sürmeye başlayacaktır.

İkinci Dünya Savaşı’nın geçiş dönemiyle birlikte büyük bir rekonstrüktif atağa kalkan ve toparlamaya çalışan başta Avrupa ağırlıklı olmak üzere dünyadaki toplumlar, ulusal devletlerinin en önemli simgesel ve fiziksel yerleşim mekanı olarak ulusal başkentlerinde yeniden yapımlara başlamışlardır. Bu süreçte betonarme, rekonstrüksiyonların hızlıca uygulanması aşamasında oldukça önemli bir rol oynamış ve modern mimarlık hareketlerinin 20.yy’ın erken evrelerinden itibaren gittikçe daha nitelikli, daha bütüncül,

daha özelleşmiş ve mekansal atıfları, mimari özellikleri sivrilmekte olan yapılar yapma ve konutu tasarım nesnesi olarak ele alarak, ürün tasarımından iç mekana, oradan yapı kabuğu ve yakın çevresine doğru boyutlanan incelikte tasarım anlayışı, yerini özensiz ve çok hızlıca konut üretim seferberliğine bırakmıştır. Sosyo-ekonomik durumların kötü olması, insanların barınma güçlüğü çekmesi, savaş dönemi boyunca yaşanan ölümlerin yanı sıra büyük göçler, gelinen şehirlerde konut açığı yaratmış ve bu açık, gittikçe çok katlı yopun bir yapılaşma ve toplu/sosyal konut patlamasıyla cevaplanmaya/karşılanmaya çalışılmıştır. Ancak aynı dönem içerisinde okyanusun farklı bir yanı olan Amerika Birleşik Devletleri'nde bir yandan Wright'ın prairie konutları öncülüğündeki iç mekandan-dışa doğru akan mekansal konfigürasyon anlayışının takipçileri bu alanda özelleşirken bir diğer yandan da ofis/büro gibi çok katlı yoğun yapılaşmaların da içmekanlarına dair daha planlı/programlı , özellik ve niteliklere sahip, yapı bütününden özerkleşme çalışmaları ve çabaları gereksinim olarak belirlemiştir.

Kıta Avrupası'ndan göç eden öncü mimar ve tasarımcılarla birlikte görülen bu gelişmelerin yanı sıra, daha önce bahsi geçen Taut gibi doğuda Japonya ve/veya Corbusier'nin İstanbul'daki Türk Evi esintileri de sosyo-ekonomik ortamda görülen iyileşmelerle birlikte yeniden gündeme alınmıştır. Öncül dönemlerden iç mekana yönelik gittikçe özerkleşen ve nitelikli ve ayrı bir çalışma gerektiren alan olma gereksinime evrilen gelişmeler, yeni savaş-ertesini dönemde dünyanın gittikçe daha ortak bir ekonomik pazar oluşu, trendlerin üretimi, refahta yeniden yakalanan iyi bir düzeyle uluslararası bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu bağlamda 1960'larla birlikte o güne dek yaşanan deneyimlerden yola çıkarak, dünyadaki özgürlükçü hareketler, sosyo-kültürel ve politik dalgalanmalar, mimarlık teorisyenlerinde de Corbusier ve Wright gibi mimar kimliğini bütüncül bir otorite kuran özne olmaktan uzaklaştırmış; Aldo Rossi ve Robert Venturi gibi, dünyanın iki farklı bölgesinde biri Avrupa diğeri ABD'de daha partiküler, daha sıradana yoğunlaşan, mevcuda değinen, varolana atıf yapan kuramcılar mimarlık gündemini belirlemeye başlamıştır. Bu noktada Rossi, her bir yapısal tasarımı bir artefakt, bir başka deyişle insan eliyle yaratılmış sanat ürünü olarak değerlendirirken, Venturi de Las Vegas kentinden yola çıkarak, yapıların otoyol üzerinde, arabayla sağlanan mobilite üzerinden birer yalın grafik iletişim aracı olduklarını iddia etmiştir.

Diğer yandan modern mimarlık hareketlerinin çoklu serüveninin başından itibaren gelişerek kurumsallaştığı CIAM'da da Archigram, Team X gibi, 20.yy'ın ilk yarısı ve yer yer İkinci Dünya Savaşı-sonrası dönemin bütüncül, üst planlama ve iki boyutlu kentsel ve mimari tasarım projeksiyonlarından uzaklaşarak, gittikçe sokaklar arasına giren, çok farklı açılardan yapılar yapmayı ele alan, üç boyutu önemseyen, mevcut çevredeki yapı stokuna dair farklı ele alma biçimleri üreten yenilikçi fraksiyonları da öne çıkmaya başlamıştır.



Şekil 2.8 C.I.A.M Konferansı, 1947, Bridgwater, Somerset

Kaynak: Bridgwater Arts Centre

(<http://bridgwaterartscentre.co.uk/>)

Bu bağlamda geç 19.-erken 20.yy'dan bu yana epey mesafe kateden ve gittikçe özerkleşme yoluna giden; 1960'ların sonlarına doğru da "post-modern" olarak adlandırılacak tartışmalı isimlendirmeye sahip dönemde cephe yüzeyleri, plasitsitenin çok daha farklı analogik çağrışımlar yoluyla üretimi yoluna gidilmesiyle yapısal anlamda iç mekan- dış mekan kurulumu gittikçe farklı plan/program/çalışmaları, yapı üretim süreçlerinin farklı safhalarında, farklı aktörlerin işbirliği içerisinde , birbiriyle yer yer kesişen ve gittikçe ayrışacak biçimlerde kurmaya başlayacaktır. Bu yolla iç mimarlık, mimarlığın gittikçe akademi içerisinde fraksiyonlarla özelleşen alanları arasında özerk bir disiplin olarak gelişim gösterecek ve yaklaşık olarak günümüzdeki iç mimari, iç mimarlık ya da iç

mimarlık ve çevre tasarımı bölümleri olarak konumlanacak alanların kurulmasına ön ayak olacaktır.

Günümüzdeki tanımıyla kabaca evrensel tanımındaki değerlerle birlikte iç mimarlık meslek dalı, yapılı çevrenin iç mekan tasarımı konusunda ağırlıklı olarak yoğunlaşan bir uzmanlık dalı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda iç mimarlık, insanların ve dolayısıyla mekan kullanıcılarının ihtiyaçlarına yönelik en iyi çevre/leri yaratmak amacını muhafaza etmektedir. Metod olarak iç mimarlıkta projelendirme, tasarım kararları vermek, alan analizi yapımı, malzeme kararları ve detaylandırma, modelleme ve projenin sunumu, uygulama ve üretim gibi geniş bir sorumluluk sahası mevcuttur.

Çağdaş metropollerdeki yapısal sorunlar, hızlı bir değişim/dönüşüm göstermekte olan eğitim paradigmalarından yola çıkarak; işlev, nitelik, kullanıcı ihtiyaçları ve estetik gibi unsurlar göz önüne alınarak teknik donanım ve uygun malzeme kullanımıyla bir mekanın tasarım ve uygulamasını gerçekleştirmek, iç mimarlık pratiğinin ana uğraşı alanı olarak tariflenebilir. Buradan hareketle, iç mimar ünvanına sahip uzmanlar, mimarlığın yapısal bütünlüğü içerisinde insanların kendilerini iyi hissedeceğini öngördükleri, birbirleriyle sağlıklı iletişim kurabilecekleri işlevsel mekanlar ve uygun hacimler yaratmak amacıyla mesleki pratiklerini sürdürmektedir. Evrensel tasarım kuramları, bilim ve teknikteki ilerleme ve gelişmelerin ışığında bireysel yaratıcılık da tasarım ve uygulama aşamalarında projelerin hayata geçirilmesi için çok önemlidir.

3. MEKAN TASARIMINDA KONSEPT VE GÖRSEL KOMPOZİSYON ÖĞELERİ

3.1. Tasarımda Konsept Kavramı ve Uygulaması

Latince orijinalinde conceptus, concipere (cum ve capere) “tümüyle almak, içermek” anlamını taşıyan “konsept” kelimesi, buradan türemiş olan “coceptio”nun referans verdiği “ana rahmine düşmek”ten, “kafada genel hatlarıyla bir fikrin oluşması” anlamına evrilmiştir. Daha sonra türeyerek “conceptus”a evrilen kelime, kavram; yani bir nesnenin genel ve soyut bir biçimde düşünülmesi, irdelenmesi demektir. Türk Dil Kurumu’ndaki sözlük karşılığı “anlayış, kavrayış” olan “konsept” için mimarlık/iç mimarlık alanı içerisinde, üretilen bir projeye yönelik düşüncelerin ve/veya fikir örüntülerinin bütünü değerlendirmesi yapılabilir. Belirli öğelerin bir araya getirilerek yeni bir kavramsal çıktı oluşturulması gibi konotasyonları (yan-anlamları)ndan da bahsetmek mümkündür.

Nesnelere dair soyut ve genel bir yaklaşım üretilmesi, mimarlık ve dolayısıyla iç mimarlık özelinde disipliner alana yönelmesiyle birlikte, bu alanda hayli çok sayıda dönüşüm ve çeşitlilik sağlamıştır. 1960’ların ikinci yarısıyla ile birlikte başlayan değişim/dönüşüm dalgasının bu noktada mimarlık toerisi ve iç mimarlığın disipliner alanının gelişimi ve özerkleşmesindeki katalizör etkisinden daha önce bahsedilmişti; ancak bunun yanı sıra bu özgürlükçü ve isyancı ortamın bir başka değindiği nokta da mutlaka ki “konsept”in yani nesneye ve/veya nesnelere ilişkin bakış açılarımızdaki konseptiyonel yani kapsayıcı düşünce ve yaklaşımlarımızdaki dönüşümdür. İç mimarlık özelinde de bakıldığı zaman; moda gibi dönemsel furyalarla birlikte periyodik olarak değişen, dönüşen tekstil sektöründen beslenen gelişim alanlarının, insanın ana yaşamsal gereksinimlerinden biri olan ve 1970’lerle birlikte gittikçe gelişim gösteren materyal, malzeme kullanımı, dünya pazarındaki dolaşımı, farklı malzeme türlerinin lojistik imkanlarla mobilitesinde sağlanan gelişimlerle ortak-dünya pazarı içerisinde kolay sağlanması önemli faktörler olmuştur. Bir tasarım pratiği de tıpkı 19. Yy’da başlayan üslupsal değişim/dönüşüm ve karışımlarda olduğu gibi bu sefer de dönemsel trendlerin belirmesiyle birlikte özellikle de yapının statik -mukavemet gibi daha fiziksel varoluşunu tehdit etmeyecek alanlar olan iç yüzeylerindeki

hacimlerin varlığına daha sık müdahale etme ve değişim imkanı vermiştir. Konsept, her ne kadar sadece iç mekan tasarımının konusu olmasa da; tasarım ve/veya mimarlık ve dahası şehir planlama projelerinde de önemli bir yer etse de, iç mekan değişmekte ve dönüşmekte olan konseptlere malzeme, renk, doku, stil, biçimsel ve diğer kimi mimari kompozisyon öğelerinin farklı dönemlerde farklı bir aradalıklarıyla farklı cevaplar vermesine daha sık imkan verdiği için iç mimarlıkta konsept proje üretimi ve fikri oldukça önemli bir araç olmuştur.

3.2. Tasarımda Kompozisyon Kavramı ve Uygulaması

Tasarımın Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde anlamsal karşılıklarına bakıldığı zaman; 1. Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur, 2. Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn, 3. Bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve, tasar çizim, dizayn ve 4. Daha önce algılanmış olan bir nesne veya olayın bilinçte sonradan ortaya çıkan kopyası anlamlarına gelmektedir. (TDK, 2012) Öte yandan, tasarımın ana ve yan-anlamsal sözlük karşılıklarına bakıldığı zaman kurgusal ve zihinsel süreçlerden yola çıkan ve eylemle tanımlanan bir süreç olduğundan bahsetmek mümkündür. Dahası, teorisyen Silapov, yaşamda gördüğümüz her varlığın bir tasarımı olduğu fikrinden yola çıkarak bu eylemi “çok geniş bir eylem” olarak tanımlar.⁹ (Silapov, 2014)

Latince kökenli bir kavram olan tasarım (Orj. Lat. İta. “disegno”), algı ve kavram arasındaki ilişkiselliği nesnel gerçeklikle doğrudan ilgili olmayan bir bağ üzerinden kurar. Duyumsal bilgi ile ussal bilginin iç içe geçtiği bu arayüz, görsel araçlar aracılığıyla birleştiğinde güzel sanatlarda yaratım süreci ile tanımlanır. Süreç, eskiz ve plan hazırlama süreçleri ile kapsanır. Bu süreç, gerçekleştirilecek olan faaliyetin ön hazırlık sürecine işaret eder. Tasarımda bir şeye biçim verme, kurulacak bir yapının organizasyon ve işleyişini kurgulama gibi art bileşenlerden bahsedilebilir. Koro, tasarlamanın öznenin esaslarını anlama eylem ve süreci olduğundan bahseder, bu noktada da kişisel bloglara sahip amatörler veya tasarım yapma eylemini bir hobi olarak gören yarı-profesyonellerin, proje öncesi tasarımı gerçek ve başarılı kılmak için birtakım pratik ve ortak kullanışlı unsura

başvurmalarını öğütler.¹⁰ (Koro, 2015) Bu yönüyle tasarım bir nesne ya da sistemin yapımı için bir plan ve düzenin yaratılmasıdır.¹¹ (Bilgelik, 2012)

Başta mekansal nitelikli olanlar olmak üzere tasarım süreçlerinde tasarımcı, kullanıcı gibi aktörler ve bu aktörlerin kullanımında fayda sağlayacak bir tasarım çıktısı elde edebilmek adına kağıt üzerinde önden bir prototip uygulaması ile taslak hazırlama pratiği süreci belirler. Üzerinde karar kılınan tasarımın görselleştirilme safhalarında renk, çizgi, boyut, oran, orantı gibi bileşenlere başvurulur. Bu safhalarda her birinin öncülüyle uyum içinde olması beklenir.

Tasarımsal süreçlerde problem tanımlama, problem hakkında bilgi toplama, yaratıcılığı kullanarak bulgu elde etme, elde edilen bilgi ve verilerden yola çıkarak da zihinsel süreçleri tasarımsal çıktıya çevirme gibi aşamalardan geçerek dışavurmak mümkün olmaktadır. Bu problem-odaklı tasarım süreçlerinde olasılık çoğulluğuna dikkat etmek önemlidir.

Bu noktada, tasarımsal süreçlerde zihinsel olandan çıktı almaya yönelik dışavurum sürecinde önceki bölümde bahsi geçen konsept kavramı kadar kompozisyon kavramının da öneminden bahsetmek gerekir. Kompozisyon, genel hatlarıyla “farklı parçaları, nesnelere, öğeleri en iyi şekilde bir araya getirme ve bu biçimde oluşturulmuş bir bütün” anlamında kullanılmaktadır. Ve mimarlıktan, güzel sanatlara; edebiyattan müzik alanına kadar pek çok sayıda farklı alanlarda kendine karşılık bulur. Çeşitli öğelerin bir sistem içinde, belirli ilkelerden hareketle bir araya getirilmesi ile oluşan bir yapı olarak kompozisyon; çizgi, doku, biçim, görsel ritim, görsel denge, doluluk-boşluk vb. araçlar aracılığıyla üslupsal bir karakter de yansıtabilir.

Alberti'nin farklı nesne-öğeleri farklı biçimlerde kullanarak farklı yapı birimlerinde yaptığı da, Leonardo da Vinci'nin resmindeki öğeleri kullanım biçimiyle oluşturduğu bütünde de, müzik notalarının bir araya gelişleriyle oluşturdukları sekans/akış veya müzik parçasında da ve son olarak Bauhaus ve Gestalt'ın görme/görsel algılama ilkelerindeki yer aldığı biçimiyle mekana yönelik veya mekansal öğelerin tümde oluşturdukları mekansal kompozisyonda da aynı parça-bütün ilişkisini tanımlayabiliriz.

Köseoğlu'nun da şu tanımda belirttiği üzere: “Kavramsal (nokta, çizgi, düzlem, hacim) ve görsel (nokta, çizgi, renk, doku, boyut, biçim, yüzey) öğelerin belirli bir düzen içinde bir

araya gelmeleri, bir bütüne hizmet etmeleri “kompozisyon” kavramını oluşturur. “ (Köseoğlu, 2015)

Kompozisyon gibi bir bütünlük iddiası ve varoluşu gereği bütün olarak algılanabilen bir kavram içerisinde, bütünü oluşturan tüm öğeler birbiri içerisinde uyumlu yani renk, doku, biçim, çizgisellik, oran, boyut vb. açılardan armoni içerisinde olmalıdırlar. Bir başka deyişle kompozisyon içerisinde en önemli ilke bütünlük ve bütünlüğün içerisindeki çeşitliliştir. Farklı parçaları uyumlu ve düzenli bir şekilde bir araya getirme pratiği olarak kompozisyonda tasarım öğeleri iki ve üç boyutlu çalışmalarda kavramsal öğelerin yardımıyla algılanmaları sonucu anlam kazanırlar. Ana amaç düzen ve uyumun sağlanmasıdır. Bu sayede görsel ilgi ve anlam ifade edilebilirler.

Buradan yola çıkarak kompozisyon denilen bütüne dair; görsel algı(lama) prensiplerinin bir değerlendirmesini yapacak olursak, mekan ve dahası mimarlıktaki önemlerinden ayrıca bahsetmek gerekecektir. Çizgi, şekil, form, renk, doku, boyut, mekan, desen gibi tasarıma ana yön verici tasarım elemanları denge, vurgu, kontrast, harmoni, oran, ritim, bütünlük ve çeşitlilik gibi tasarım prensiplerinin de kullanımıyla mimari kompozisyonu oluşturan öğeler olarak sıralanırlar.

Görsel tasarım ilkeleri veya kompozisyon ilkeleri olarak organizasyon öğeleri, kavramsal öğeler, görsel öğeler, görsel tasarım öğeleri ve görsel tasarım ilkelerinden bahsedebiliriz:

Organizasyon Öğeleri: Durum, Yöneliş (konum), alan kuvvetleri ve mekan vb.

Kavramsal Öğeler: Nokta, çizgi, düzlem, hacim vb.

Görsel Öğeler: Biçim, ölçü, renk, doku vb.

Görsel Tasarım Öğeleri: Nokta, çizgi, renk, doku, boyut, biçim, yüzey vb.

Dolayısıyla üstte kategorik olarak sıralanan verilerden yola çıkarak kompozisyonun, kavramsal (nokta, çizgi, düzlem, hacim) ve görsel öğelerin (nokta, çizgi, renk, doku, boyut, biçim, yüzey) belirli bir düzen içinde bir araya gelmeleriyle oluştuğundan bahsedilebilir. Tüm bileşenlerin bir bütünün parçası olarak konumlandığı, bütünlük içerisinde çeşitlilik barındıran bir yapı söz konusudur. Doğrudan görme

duyusuyla ilişkilenen tasarımsal ilke ve öğelerin bu bağlamda görsel keskinlik ve görsel ifade gibi iki ilişkili yeti ile bağlantısından da kısaca söz etmekte fayda vardır.

Bireyin etrafındaki çokyönlü mesaj ve uyarıları açık ve hızlı bir biçimde görme yetisi olarak görsel keskinlik, görsel mesajları gösterebilme ve/veya dışavurma yeteneği olarak görsel ifade ve görsel mesajın ifade, soyutlama ve sembolizm gibi farklı seviyelerde tanılanabilen görsel mesaj tasarım ilke ve unsurlarının algılanışında önemli kavram ve olgulardır. Gözlem ve görsel analiz, bu bağlamda görselleştirilen bilginin ve görme duyusuna yönelik uyarılar konusunda daha duyarlı ve çevresel yargılama kabiliyetini gözlem ve analiz yoluyla geliştirmenin önemli bir aracı olarak öne çıkar. Hepsinin ötesinde görsel keskinlik, ifade ve analiz ile birlikte gelişen çalışma yeteneği, iyi bir kompozisyon için önemli süreçlerdir.

Günümüz itibarıyla kompozisyon görsel algılama ilkeleri ve kompozisyon öğelerindeki çoğulcu yaklaşımlara yerini bırakmış ve eskisi kadar simetrik düzenlerin takibinden uzak bir seyir izlemektedir. Bu anlamda simetrik düzenler yerine; asimetrik ve/veya dağınık kompozisyonel öğe kullanımları öne çıkmakta ve farklı, çoklu materyal, renk, doku, ışık-gölge vb kullanımlarla daha farklı trendler takip edilmektedir. Periyodik olarak da iç mimarlığın yapısal bütünü içsel hacim oluşturulan kısımlarında değişime olanak tanıyan dönemsel trendlerle uyum içerisinde kompozisyonel düzenlemeler yapılmaktadır.

3.3. Mimarlıkta Mekan ve Kompozisyon

Kompozisyon, ister iki boyutlu ister üç boyutlu isterse daha fazla boyutta düzenlenmiş veya uygulanmış olsun her daim belirli bir hacmin veya düzlemin içerisinde barınır. Bu barındığı iki veya daha fazla boyutlu alan da mutlak olarak her daim bir mekan teşkil eder. Dolayısıyla kompozisyon kaçınılmaz bir biçimde tüm tasarım öğe ve ilkelerinin organizasyonu ile bir mekanda kendine yer bulur. Öte yandan duyulardan en çok görme duyusuna dolayısıyla görsel algımıza hitap eder. Öyle ki çok sayıda uyarıcılar içinde buldukları durum veya konum ve karakteristik özellikleri aracılığıyla algımıza veriler iletirler. Aynı veriler, algılama sürecinde; hacim, boyut ve doku ile ilgili mekandaki yapıyı tanımlamaya yararlar. Bu noktada algılayana veri ileten veya oluşturan uyarıların

büyüklüğü, şiddeti, konumu, devinimi gibi farklı nitelikleri aracılığıyla bir karşılıklı ilişki inşa oluştuğundan bahsetmek gerekir.

Öte yandan mekanda renk, biçim, ışık, doku gibi farklı tasarım öğeleri aracılığıyla çok boyutlu ve çok yönlü bir atmosfer oluşturulmaktadır. Mekanda bir kompozisyon tasarlarken veya yaratırken pek çok sayıda tasarım öğesinin karşılıklarından da yararlanılarak; karşılıklar-arası bir iletişim kurularak görsel veya estetik olarak bütünde bir denge yakalanmaya çalışılmaktadır. Yakalanmaya çalışılan denge için, içerik ve ifade önemli unsurlardır. Aynı zamanda parça-bütün ilişkisi de bütünde ifadenin anlamlı bir nitelik kazanmasını etkileyen iki önemli kompozisyon bileşeni olarak öne çıkar.

Mimarlık özelinde; tezin daha yakın plan okuma yaptığı geç 19.-erken 20. yy'a geçişte 19.yy'ın endüstriyel devriminin devingen toplumsal, teknolojik ve dolayısıyla kentsel yapılarındaki değişimlerden bahsetmeksizin mekan ve kompozisyonun bildik anlamlarından uzaklaşmaya başladığı evreyi anlamlandırmak pek de mümkün değildir. Görmeye ve görsel duyuya hitap eden mimarlık, heykel, resim gibi ister iki ister üç boyutlu sanatlar veya disiplinler pre-modern dünyanın ideal sanat anlayışından 19. Yy'la birlikte modernizasyon, endüstriyelleşme sayesinde bilim-teknoloji eksenine yaklaşan farklı sanatsal arayışlara geçmeye başlamıştır. Kimi teorisyenler, icatlar ve bilim-teknoloji alanında önceki yüzyılların birikiminden faydalanarak büyük patlamanın yaşandığı 19.yy'daki tüm gelişmelerin her birinin ertesini yüzyılda 20.yy'ın erken evrelerinden itibaren görsel ve estetik sanat ve disiplinler alanlardaki değişim, dönüşüm, akımların çeşitliliğinde ve üretkenliğinde etkin rol oynadığı iddiasındadırlar. Konvansiyonel kullanışlılık, sağlamlık, uygunluk tabanlı estetik düzen yerini gittikçe parça-bütün ilişkisinde oran/orantıyı bir denge unsuru olarak estetik bir dil yaratmak üzere kullanagelen bir mimari bakış açısına bırakmıştır. Bu noktada estetik kaygılar işlevsellikle, uygunluk veya güzellik ve benzeri gibi farklı kriterlerin öncelik taşıması gerektiği iddiaları üzerinden tartışılmış ve özellikle de erken 20.yy'daki 19.yy canlandırıcılığına karşı duyulan tepkide "her çağın kendi estetiğini veya mimari üslubunu yaratması gerektiğine" dair söylemde varlık bulmuştur.

20.yy'ın ikinci yarısından itibaren başlayan ve günümüze dek uzanan post-modern, dekonstrüktivist ve diğer çağdaş veya yakın tarihli mimari yaklaşımlarda gittikçe daha

yalın grafik göstergeleri veya heykelsi plastik etkiye sahip farklı, çarpıcı veya şaşırtıcı formların domine ettiği bir mimari anlayış veya pratikten bahsetmek mümkündür. Bu evrede kompozisyonun mimarlık özelinde çağdaş üretimlerde yaklaşımlar içerisindeki dış kabukla veya yapısal biçimlenişte kütlelere form verme evresinde eskisi kadar üzerine düşülen bir kavram veya unsur olduğundan bahsedemeyiz. Ancak kimi mimarların yapıtlarında tasarım çözümlerine gidereken mutlak surette kompozisyon öge ve özelliklerinden belirli aralık ve oranlarda faydalandığından bahsedilebilir.

Mekana dair estetik bütünün algılanmasında bireyin veya kullanıcının çevresi ile ilişkisi, algısında seçicilik, uyaranların nicelik ve niteliği önemli konular olmakla birlikte; deneyim sonucu oluşan bir birikimin de referans vericiliği algılayışımızda etkin rol oynar. Temel tasarım öğelerinin bir aradalığının algılayanda oluşturduğu veriler; ortak bir beğenin sonucu olabileceği gibi öznel bir beğenin de sonucu veya estetik yargıda bulunma biçimi olarak ortaya çıkabilir.

Diğer taraftan kompozisyonların türlerinden kabaca bahsedilecek olursa statik kompozisyon, dinamik kompozisyon, açık kompozisyon, kapalı kompozisyon gibi farklı kategoriler mevcuttur.

3.3.1. Statik Kompozisyon

Kabaca simetrik ve/veya hareketsiz nitelikteki kompozisyonlardır. Düşey veya yatay düzenlemelerin, geometrik kurgulamaların biçim verdiği kompozisyon türüdür. Güçlü, keskin ve istikrarlı bir ifade oluşturmaya yarar.

3.3.2. Dinamik Kompozisyon

Genel olarak asimetrik ve hareketli nitelikteki kompozisyonlardır. Farklı yönlerin bir aradalığından kaynaklanan kurgulardan oluşabilirler. Bütünde dengenin sağlanabildiği başarılı dinamik kompozisyon örnekleri devinim, coşku, canlılık veya çatışma gibi ifadeler uyandırırken; başarısız örneklerde ise göz yorucu bir keşmekeş veya karmakarışık ifade de oluşturabilirler.



Şekil 3.1 Mekanda dinamik kompozisyonun uygulandığı bir tasarım örneği

Kaynak Website: Pinterest

(Kaynak Website: <http://www.pinterest.com/>)

3.3.3. Açık Kompozisyon

Açık kompozisyon kabaca Batı Avrupa'da ortaya çıkan Barok akımla birlikte şeffaflık ve geçirgenlik gibi kavramları içeren ve mekana dair devinim, ışık ve gölge gibi unsurlara yönelen dönemde tercih edilen düzenlerden türemiştir. Bu dönemle birlikte yapıdaki dinamik etki yaratmaya yönelik kompozisyon iç ile dış meka bütünlüğünün sağlanmasında ve dış kabuğun yüzeyleri mahiyetindeki cephelerde de elde edilmeye çalışılmıştır. Özellikle ışık-gölge gibi etmenlerin katılımıyla daha üç boyutlu veya plastik etkiye yönelen arayışlar içine girildiği görülmüştür. Açık kompozisyon örnekleri bu bağlamda çeşitlilik yaratarak farklı içerikler üretimlesinde katkıda bulunmuştur.

3.3.4. Kapalı Kompozisyon

Kapalı kompozisyon kabaca, başlıca iki boyutlu bir yüzey üzerinde, tanımlı bir sınırlılık ve kare içerisine alınarak tasarım öğelerinin kullanımıyla kompoze edilmiş düzenlerdir. Simetrik, sınırlı; kadraj içerisine alınmış bir düzenleme biçimidir. Neredeyse 18. Yy'a kadar gelen evrelerde merkezi ve statik bir etki uyanıracak kapalı kompozisyon örneklerine çokça rastlanmaktadır.

3.3.5. Şekil (Biçim) – Zemin Anlatımları

Kompozisyon oluşumunda görsel ilkeler aracılığıyla iki boyutta yüzey veya üç boyutta hacimsel düzenlemelerde görsel tasarım öğelerinin de kullanımıyla şekil(biçim)-zemin anlatımları ortaya konulur. Bu yapı iki boyutta bir düzlem teşkil eden ve tekrar unsurlarıyla sağlanan zemin ile üç boyut vurgusu daha önde gelen ve etkili veta güçlü hatlar ya da derinlik ve çizgisellik gibi niteliklerle sapslanan biçimin ikili varlığından oluşur. Zemin niteleyen görsel anlatılar iki boyutlu geniş ve berrak alanlı, birbirine benzer ölçüde tekrar çizimleriyle, biçimsel nitelik arz eden kısımlardan arta kalan kısımlardan oluşur. Bu bağlamda, derinlik, biçime üç boyutluluk hissi veren, etkinlik kazandıran, farklı uzaklık ve/veya mesafelerde görsel algı içerisinde konumlandıran özelliktir. Şekil-zemin ikili yapısında parlaklık-matlık, cisim renk ve değer farkları gibi dokusal ya da derinlik ifadeleriyle değer derecelenmeleri oluşturulur. Bu bağlamda parlak, sıcak renkli, koyu tonlu, sert dokulu cisimler yakın, soğuk renkli, açık tonlu, mat ve yumuşak dokulu cisimler ise uzak derinlik ifadeleri ortaya çıkarır.

Şekil-zemin ilişkisinde zemin daha basit, geniş yer kaplayan, uzaysal etkiler yapabilen zemin anlatımları üzerindeki şekille uygunluk, yakınlık ve benzerlik gibi görsel algıda şeklin belirginliğini pekiştiren nitelikler aranır. Kabaca görsel algıda renk ile biçim veya nesne arasında oluşan ilişkiden de bahsetmek yön gösterici olacaktır. Örnek verilecek olursa sıcak renkli, koyu tonlu, parlak ve sert dokulu nesnelere veya biçimler “yakın” bir izlenim veya etki uyandırırken, soğuk renkli, açık tonlu ve mat nesne ya da biçimlerse “uzak bir izlenim veya etki uyandırır.

3.3.6. Gestalt İlkeleri

Yirminci yüzyıl itibarıyla gittikçe daha gözmerkezcil bir duyu önceliği ile biçimlenen dünyada, Batının bu bağlamda gündem belirleyici merkezlerinden olan Almanya’da, tüm görme biçimleri ve algılanışlarına yönelik kimi ilke belirleme hareketleri ortaya çıkmış, Almancada “şekil” veya “form” anlamına gelen “gestalt” sözcüğünden yola çıkarak algı ve algısal örgütlenme konularına yönelik birtakım ilkeler öne sürülmüştür.

Görme duyusunu yönlendirme, biçimlendirme, parça-bütün ilişkisine bütünsel algı ile bakılması ile ilgili kimi ilkeler psikolojik niteliklerinden hareketle bütünü, kendisini meydana getiren parçaların toplamından bağımsız olarak tanımlar. Büyükçe bir literatür konusu olarak Gestalt kuramının ana bileşenlerini oluşturan Gestalt ilkeleri arasında yakınlık, benzerlik, tamamlama (kapatma), simetri, ortak kader, devamlılık, iyi Gestalt (Prägnanz İlkesi) ve geçmiş deneyim ilkeleri sıralanabilir.

a) Yakınlık İlkesi:

İnsanların nesnelere algılama süreçlerinde birbirine yakın olanları gruplama yoluna gittiğinin savlandığı Gestalt ilkesidir. Günlük yaşamda bu ilke günlük hayatta sık sık reklam amblemlerinde, olayın ilişkili yönünü vurgulamak için kullanılır.

b) Benzerlik İlkesi: Bu ilkeye göre eğer parçalar birbirine benziyorsa, bu çeşitli parçalar algısal olarak birbirleriyle gruplanır. Bu benzerlik; şekil, renk, gölgelendirme ya da bu gibi diğer özelliklerle meydana gelebilir. Algı sıraları benzerlik ilkesinden kaynaklanır.” [96]

c) Tamamlanma (Kapatma) İlkesi:

Tamamlanma ilkesi, nesnelere maddi anlamda tamamlanmamış olsa da görsel algımızda onları bir bütün olarak algıladığımızıya yönelik bir ilkedir. Dolayısıyla bir harf, bir şekil veya bir resmi, tamamlanmamış olduğu halde; bütünü eksik parçalarını görsel algımız aracılığıyla bizler tamamlayabiliriz.

d) Simetri İlkesi:

Simetri ilkesi, insanların nesnelere bir merkezin etrafına konumlandırarak, dolayısıyla simetrik bir biçimde algıladığına yönelik ilkedir. Zihinsel süreçler aracılığıyla insanın görsel algısı nesnelere eşit sayıda dolayısıyla simetrik olarak bölmeye eğilimlidir. Bu

durumda insanın görsel algısı somut haliyle bir eksenin iki yanında eşit veya simetrik bir dağılım göstermese de algı düzeyinde nesnelere bir uyum oluşturmak üzere simetrik olarak algılamaya yönelir.

e) Ortak Kader İlkesi:

Ortak kader ilgesine göre nesnelere, insanlar tarafından bir eksenel düzlemde ardışık olarak ilerleyen diziler olarak algılanırlar. Bu nesnelere benzer özellikler gösterenleri, gruplanmış nesnelere olarak aynı yörünge üzerinde algılanma eğilimi gösterirler.

f) Devamlılık İlkesi:

Devamlılık ilkesine göre, insanlar görsel algı düzeyinde bir bütün olan nesnenin bileşenlerini bir grupmuşçasına algılama eğilimindedir. Bu sayede nesnenin parçaları, yakın aralıklarla konumlandırıldıklarında algıda bir bütünlük ifadesi oluştururlar.

g) İyi Gestalt İlkesi (Prägnanz İlkesi):

Bu ilke, bir nesneye ya da bütüne ait parçaların oluşturduğu örüntünün düzenli ve/veya yalın özellikte olduğu durumlarda görsel olarak bu parçaları bir grup oluşturuyormuşçasına algıladığımızıza dairdir. İnsan zihni nesnelere anlamlandırırken karmaşıklık uyandıran kimi uyaranları ayıklayarak daha yalın bir biçimde gerçekliği algılamaya eğilimlidir. Bu durumda insan zihninin konumlandırılışlarından bağımsız olarak nesneye ait parçaları belirli bir yalın ve düzenli örüntü içerisinde gruplandırmasında evrensel düzen ilkelerinin fiziksel yerleşimlerine üstün geldiği söylenebilir. Almancada “özlülük” anlamına gelen “prägnanz” kelimesiyle de anılan bu ilke, neredeyse tüm Gestalt ilkelerinin altında yatan belirginlik ve düzenlilik gibi unsurları öne çıkarır.

h) Geçmiş Deneyim İlkesi:

Bu ilke, insan zihninin nesnelere algılarken yakın veya kısa zaman aralıklarıyla gözlemde bulunduğu nesnelere yönelik birlikte algılama eğiliminde olduğuna yöneliktir. Bu durumda görsel uyaranlar kişi tarafından geçmiş deneyimlerinin yönlendirmesiyle sınıflandırılmış olur.

3.4. Tasarımsal Öge ve Unsurlar

Tasarımsal çıktının, öngörülen verimliliğe, başarıya ve/veya kullanılabilirliğe erişmesi için kimi önemli ilkelere başvurulması gerektiğine dair konvansiyonel bir güzergaha sıkça rastlanır. Tasarımsal ilke ve unsurlar konusunda farklı teorisyen ve kaynakların farklı sınıflandırma ve tanımlandırmalarda bulduklarına tanıklık ederiz. Faimon & Weigand'a göre tasarım unsurlarını tasarımın "ne"si , ilkelerine de "nasıl"ı olarak tanımlamak mümkündür. ¹² (Faimon & Weigand, 2004)

Görsel tasarım öge ve ilkeleri kullanıcıların tasarımsal nesneyi veya kompozisyonu (üç boyutlu veya iki boyutlu çalışmalarda) daha net, açık ve anlaşılır bir şekilde algılayabilmesi için kimi kavramsal elementler olarak, öğelerin düzenlenmesi, birbiri içerisinde uyum kazanması, görsel ilgiyi ve anlamı ifade etmesi gibi amaçlarla araçsallaştırılırlar.

Altta, kabaca organizasyon öğeleri, kavramsal öğeler, görsel öğeler, görsel tasarım ilke ve öğeleri başlıkları altında bir sıralama yapılacak olursa:

Görsel Tasarım İlkeleri – Kompozisyon İlkeleri

1) Organizasyon Öğeleri:

- a) Durum
- b) Yöneliş (konum)
- c) Alan kuvvetleri
- d) Mekan

2) Kavramsal Öğeler:

- a) Nokta
- b) Çizgi
- c) Düzlem
- d) Hacim

3) Görsel Öğeler:

- a) Biçim
- b) Ölçü
- c) Renk
- d) Doku

4) Görsel Tasarım Öğeleri (Resimde Görsel Öğeler):

- a) Nokta
- b) Çizgi
- c) Renk
- d) Doku
- e) Boyut
- f) Biçim
- g) Yüzey

5) Görsel Tasarım İlkeleri (Kompozisyon İlkeleri):

- a) Zıtlık
- b) Egemenlik / odak noktası
- c) Görsel denge
- d) Görsel ritim
- e) Şekil – zemin anlatımları [82]

3.4.1. Çizgi

Çizgiler, derinlik ya da genişlik barındırmayan, gözü belirli bir hiza veya alan boyunca hareket ettirerek sürükleyen tek boyutlu geometrik şekillerdir. Diğer kimi tanımlamalara göre eninden daha uzan olan işarettir (Brainard, 1998) ya da sınırsız sayıda noktalara verilen isimdir¹³ (Lauer & Pentak, 1995). Tek başına ya da öteki çizgiler veya yüzeylerle kombinasyon oluşturarak organize olabilme veya dokulaşabilme özelliğine sahiptir. İnce, kalın, düz, kıvrımlı, keskin, grenli, dağınık, kontrollü veya kesikli gibi çeşitleri sayılabilir. Öte yandan çizgi, hareketi görselleştirir. Konum ve/veya karakterlerine göre farklı algılanışları vardır. Tasarımın en birincil ve basit unsuru olarak öne çıkar. Şekilleri ayırma ve birleştirme, işlem, yön ve hareket gösterme gibi işlevleri vardır ve üzerine kurgu yapılabilecek temel yapı taşlarıdır.¹⁴ (Demir, 2014)

3.4.2. Renk

Fiziksel olarak ışığın nesnelere çarpmasıyla yansiyarak görme duyumuzda bıraktığı etki şeklinde kabaca özetlenebilecek renk veya renkler, tasarımın en önemli yapıtaşlarından ve öncelikli unsurlarından biridir. Renkler, biçim-zemin gibi iki veya üç boyutlu kompozisyon oluşturucu öğelerde arkafonda tek başına veya biçim, çizgi, tipografi gibi farklı tasarım kısımlarında veya öğelerinde uygulanabilir.

Renkler, görme duyumuzda farklı etkiler uyandırabilirler. Dahası Koro gibi kimi teorisyenler renklerin uzunluk (renk türü), genişlik (renk tonu) ve derinlik (renk yoğunluğu) gibi üç farklı boyuttan oluştuğunu ileri sürmüşlerdir.¹⁰ (Koro, 2015) Bu noktadan hareketle renk türü, renkleri kırmızı, sarı,mavi vb. gibi isimlerle tanımlarken kullandığımız veya türettiğimiz terimlerdir. Renk tonu ise bahsi geçen herhangi bir rengin koyuluğu veya açıklığıdır; dolayısıyla bu renge siyah katıldıkça renk koyulaşırken beyaz katıldıkça rengin tonu açılacaktır. Rengin yoğunluğu ise parlaklığıyla ilişki içerisinde. Demir ise tonu, bir rengin başka bir rengin etkisiyle saflığını yitirmesi olarak tanımlar.¹⁴ (Demir, 2014). Rengin yoğunluğuyla parlaklığı doğru orantılı bileşenleridir. Bir tasarım yaparken veya kompozisyon oluştururken rengin kültürel çağrışımı, görsel algıyı

yönlendirici hedeflenen kitleye yönelik kullanımı gibi fizyolojik, psikolojiki, sosyolojik yaklaşım biçimleri mevcuttur.

Biçim-zemin ilişkisini pekiştiren de ön planda yer alan renklerin zeminde yer alan renklerle kurduğu karşıtlık ilişkisidir. Dahası renklerin zıt, uyumlu, sıcak, soğuk, ana, ara ve tamamlayıcı gibi kimi sınıflandırıldığı kategorilerden bahsetmek mümkündür. Kırmızı, turuncu , sarı gibi renkler sıcak renk kategorisinde sıralanırken; mavi, yeşil gibi renklerle soğuk renk kategorisinde yer alırlar. Sarı, kırmızı ve mavi renkleri ana renkler grubunu oluştururken; mor, yeşil ve turuncu ise ara renkleri oluştururlar.

Dahası bir mekan içerisinde renk ögesinin; ışıkla var olan ve ışık aracılığıyla algılanabilen bir tasarım ögesi olarak oluşturulmak istenen mekanın kimliğini inşa edecek şekilde kullanım farklılıkları gösterebilen oldukça önemli bir tasarım ögesi olduğundan da bahsetmek gerekir.

Renk, bir mekanda oluşturulmak istenen atmosferi, kimliği, ifadeyi tamamlayan etkili bir araç olarak öne çıkar. Tasarlanmış geometrik formlarla birlikte kullanıldığında renk; vurgulanmak veya verilmek istenen izlenim ya da ifadeye uygun bir seçimle mekanda varlık bulur ve görsel algılamamıza verilmek istenen etkiyi yaratmakta kullanılır. Bu etkiyi yaratırken rengin sıcak, soğuk, açık, koyu ve benzeri gibi nitelikleri ile mekanın kendi doku özelliklerinin bir uyum içerisinde olmasına dikkat edilir. Bu kullanımlara örnek olarak mekanın deneyimlenmesinde ve algılanmasında daha geniş ve ferah bir atmosfer yakalanmak istendiğinde açık; dar ve daha kapalı bir ortam oluşturulmak istendiğindeyse koyu renk tonlarının kullanıldığından bahsedilebilir. Aynı şekilde sıcak renk tonları mekan derinliği içerisinde daha yakın planda, dikkat çekici ve önde görünür izlenimi yaratırken soğuk rengin uygulandığı alanlarsa aynı düzen içerisinde daha derinlikli, uzak ve arka planda konumlanıyor izlenimi vermektedir.



Şekil 3.2 Mekan kompozisyonunda karşıt veya farklı renklerin bir arada kurgulandığı bir tasarım örneği

Kaynak Website: Green Built No.

(Kaynak Website: <http://www.greenbuilt.no/>)

3.4.3. Şekil (Biçim)

Tasarımda çizgi öğesinin çevreleyerek oluşturduğu alanın geometrik karşılığına biçim denir. Biçimler çizgisel öğelerin kapsadığı bu alanda farklı renk ve dokularla ifade edilmektedirler. Çizgi ve renklerle sınırlandırılan biçimler, tasarımda belirli parçalarını vurgulamaya yararlar. Tasarımsal öğeler aracılığıyla oluşturulan kompozisyonda parça bütün ilişkisi ve bileşenlerin birbirleriyle ve bütünle olan ilişkisi önemli irdeleme noktalarıdır. Bir biçim üçüncü boyut olan derinlikten yoksun genişlik ve yükseklik gibi iki boyutla tanımlanır.

3.4.4. Ölçü

Bir tasarım kompozisyonu, birbirinden farklı ölçülerdeki bileşenlerden oluşur. Birbirinden farklı iki büyüklük arasındaki ilişkiyi tanımlayan birime ölçü denir. Görsel sanatlarda en çok öne çıkan öğelerden biri olan ölçü, farklılaşmasıyla insanda algı düzeyini, kompozisyondaysa etkileyciliği artırır. Tüm görsel sanatlarda ama özellikle de mekan tasarımlarıyla uğraşan mimarlık dalında ölçüler insan kaynaklı olarak düzenlenmektedir;

uyum ve dengeyi estetik bir düzenle oluşturmanın yolu bu uyumlu ölçülerde kompozisyon bileşeni kullanmaya bağlıdır.

3.4.5. Ölçek - Boyut

Tasarımda kullanılan nesnelerin veya bileşenlerin görselliklerini boyut ve ölçekleri aracılığıyla ön plana çıkarabilir veya geri plana itebiliriz. Tasarımın içerisinde yer alan nesnelerin birbirlerine karşı boyutları veya ölçekleri aracılığıyla bir anlam ifade etmesi mümkündür. Bir tasarım kompozisyonunda ölçekte ve boyuttaki oynamalarla çeşitlilik sağlanabilir ve bu çeşitlilik yaratıcı bir kompozisyona ulaşmanın önemli bir aracı olarak kullanılır.

3.4.6. Yön

Bir tasarımda çizgi, biçim, tipografik veya görsel bileşenlerin kompozisyonu içerisindeki yönelimleri oldukça önemlidir. Tasarımı oluştururken birbirinden farklı noktalara yönelen bir biçimde tasarım unsurları yönlendirilerek veya yerleştirilerek tasarımın etkisi tasarımcı tarafından farklı etkiler yaratmak adına düzenlenir. Bu yönelimler zıt, aynı veya diğer kimi sınıflandırılabilirler.



Şekil 3.3 Mekanda kütleyle biçim verilmesinde karşıt veya farklı yönlerin bir arada kurgulandığı bir tasarım örneği

Kaynak Website: Pattern Architects

(Kaynak Website: <http://www.pattern-architects.com/>)

3.4.7. Değer

Tasarımdaki en önemli öğelerden biri olan değer, ışığın özelliklerinden biridir. Değer, bir tasarım öğesi ya da unsuru olarak ton ve parlaklık gibi farklı tanımlarla da tanımlanmaktadır.¹⁵ Değer, ışık ile karanlık arasındaki varyasyon derecesine göre referans veren bir unsurdur (Lauer & Pentak, 1995, s.212) ve görelî olarak karanlık ya da parlaklık olarak ifade edilmektedir. (Zelanski & Fisher, 1996, s.189) Değer aralıkları ile karşıtlık değeri ters orantılıdır ve değerler arasındaki aralıkların daralmasıyla zıtlık değerinde düşme olmaktadır. Değerin ayrıca bir atmosferik derinlik algısı yaratma, vurgu ekleme gibi özellikleri de vardır.

3.4.8. Doku

Tasarımın önemli unsurlarından olan doku, bir nesnenin yüzeysel niteliğinin ifadesidir. Dokunun daha üst bir çerçeveden tanımı yapılacak olursa görsel olan her nesnenin dış yapılarındaki özelliklerini, karakteristiğini, dokunsal yüzey hissi ve dahası objektif etkiyi ifade eden bir özellik olduğundan söz edilmelidir. Dahası yüzey üzerinde tekrar aracılığıyla sağlanan biçimsel bir örüntü veya düzenin varlığı da dokuyu tarif eder. Bir nesnenin ya da yüzeyin sahip olduğu doku, zemin-biçim ilişkisinde görsel algının daha keskin ve rahat bir biçimde oluşmasını sağlar. Bir materyalin yüzeyinde sahip olduğu doku, üç boyutluluk algısını görsele derinlik kazandırarak oluşturur. Öte yandan tasarım yaparken veya kompozisyonu oluştururken kullanılan ya da tercih edilen malzemelerin barındırdığı özelliklere bağlı olarak dokular mat, parlak, saydam, renkli veya düz, pürüzlü gibi farklılıklar gösterebilirler.

Duyu organlarımız aracılığıyla hissedilişlerine göre dokular Demir'e göre 2'ye ayrılmaktadır:¹⁴ (Demir, 2014)

- 1) Görsel doku: Görme duyusu yoluyla elde edilebilen dokulardır.
- 2) Dokunsal Doku: Yüzeyle dokunularak elde edilebilen dokulardır.

Koro ise benzer bir kategorizasyonu optik ve fiziksel duyguları yönlendirici işlevdeki dokulara yönelik kurar.¹⁰ (Koro, 2015) Göz yanılmasıyla da ilişkili olan optik dokular, hareket ve biçim değiştirmeye dayanmaktadır.

Yapısal olarak ise fonksiyonellik ve iç yapı arasındaki armoninin karşılığı olan ağaç kabuğu, kozalak, deri, tahta gibi doğal ve kimi eleman sistemleriyle matematiksel düzenler oluşturmaya yarayan beton, tuğla , demir gibi yapay dokulardan söz etmek mümkündür.

Çellek ayrıca derin, yüzeysel, ince, kaba, düzenli, düzensiz, sert ve yumuşak gibi çeşitli doku sınıflarını da sıralamıştır. Dahası Çellek'e göre doğal dokular da kendi içlerinde organik, kimyasal ve kristal yapıları gibi kendi içlerinde yapısal ve görsel etkinlik açısından karşıtlıklar içeren özellikler barındırırlar. Diğer dokusal etkiler arasında ise dokunun renk etkisi, ışıklılık etkisi, işleniş etkisi ve yapı etkisi sayılabilir. Dokularda ağırlık ile hafiflik, huzur ile tedirginlik, yumuşaklık ile sertlik, rehabet ile kasvet, sakinlik ile heyecanlılık, sessizlik ile gürültü gibi ikili ve karşıt psikolojik etmenlerden de bahsedilebilir.¹⁶ (Çellek, 2013) Yarattıkları varsayılan psikolojik etkilere bağlı olarak dokulardan farklı alanlarda istifade edilmektedir. Tıpkı rahatlık ve sükunet yaratan yumuşak dokulu yüzeylerin hastane, lokanta gibi mekanlarda kullanılırken, dinamik ve güçlü etki uyandıran sert dokulu yüzeylerin heykel vb. gibi tasarımlarda kullanıldığı örneklerde olduğu gibi.



Şekil 3.4 Stadyumun dış kabuğundaki-cephe kaplamasındaki membran doku örneği

Kaynak Website: Pattern Architects

(Kaynak Website: <http://www.pattern-architects.com/>)

3.5. Tasarım İlkeleri

Efektif bir etki ve iletişim oluşturmak adına farklı bileşenlerin bir araya gelmesine rehberlik eden ilkeler, kabaca tasarım veya temel tasarım ilkeleri olarak adlandırılırlar. Bu ilkeler, iki boyutlu bir yüzey üzerinde bir kompozisyon üretirken zihnimizde tasar olarak beliren fikirleri estetik açıdan belirli bir tutarlılık ve uyum içerisinde dışa dökmeye yarayan tasarım araçlarıdır. Tasarım ilkeleri hem kendi aralarında hem de bir bütün oluşturdukları durumlarda aralarındaki ilişkiyi düzene koymaya yararlar. Tasarlanan bir ürünün bileşenlerin nasıl, ne şekilde, ne miktarda kullanılacağına yönelik doğru ve düzenleyici koşulları oluşturmak için öne sürülürler. Bunların arasında oran-orantı, uygunluk, zıtlık, baskınlık (egemenlik), denge, birlik, devamlılık, bütünlük, vurgu ve hiyerarşi gibi önde gelen belli başlı tasarım ilkelerinden bahsetmek mümkündür.

20.yüzyılda Avrupa'da Bauhaus ekolünün öncülüğünde ortaya konan akımlar veya üsluplar aracılığıyla günümüze kadar tasarımda gündem oluşturmaya devam eden bu ilkeler, tasarım aracılığıyla sanatı gündelik yaşamla daha fazla örtüşen bir ilişki içerisine sokmaya çalışan anlayışın araçlarıdır. İçinde bulunduğumuz dünyayı , yakın fiziksel çevremizi yapay ve doğal ortamların üzerine yapılacak olan bilinçli bir gözlem sonucu, bu ortamların daha fazla bilincinde ve kavranmış olmasıyla daha etkili tasarımlar çıkarmak adına tasarım ilkeleri önemli roller oynar. Tasarlama eyleminde veya bir ürünün tasarımında çok sayıda farklı öğeyi bir araya belirli bir düzen ve koşullar bütünü içerisinde getirmeye yarayan, başta etkileyici bir görsel iletişim sağlamanın başlıca rehberleridir.

3.5.1. Bütünlük

Bütünlük, tasarım ilkelerinin en önemli ve bir kompozisyonu oluştururken en zor sağlanabilen ilkelerinden biridir. Bir tasarımda her parçanın salt kendi özgül tekilliğinde değil bir bütün algısı yaratımında belli bir anlam ifade etmesinin karşılığıdır. Dolayısıyla bütünlük denildiğinde bir tasarımı oluşturan öğelerin kendi aralarında ve daha üst ölçekte de tasarımın bütününde sağlamış oldukları bütünsel karakterden bahsediyor olmamız gerekir. Tasarımdaki tüm öğelerin destekleyici niteliğini alarak bir bütünlük ifadesi kurması için bu ilkenin gerekliliği kaçınılmazdır. Buradan hareketle, çizgi, renk , doku vb

gibi pek çok tasarım öğesinin diğerleriyle kendi aralarında ve bir bütünde tasarım içerisinde belirli bir tutarlılık ve dengeli kullanımının olması gerekir.

Bevlin, bütünlüğü tasarımı başarılı kılan birincil ve olmazsa olmaz ilke olarak konumlandırır ¹⁷ (Bevlin, 1994, s.125), Lauer & Pentak'a göre ise bu ilke bütünleşik bir görüntü yaratmaya yarar ve bütünlüklü olan bir tasarım kendi parçalarının toplamından daha büyüktür. (Lauer&Pentak, 1995, s.18-21). Metnin önceki bölümlerde bahsi edilen Gestalt İlkeleri'nin ve Teorisi'nin bir uzanımı olarak bütünlük ilkesi insanın görsel algısında bir biçim ve tamamlanmış bir bütünü aramaya eğilimlidir. Bu durumda kişilerin tasarımda öğelerin kendi aralarında bir tür ilişki, bağlantı veya kurduğu düzen sayesinde edinilen bir bütünlük arayışından da bahsetmek mümkündür. İnsan zihninin algılama yöntemi içinde farklı tasarım elemanlarında gruplama yoluyla bir bütünlük yaratmak ve düzenli ya da basitleştirme yoluyla bilgiye erişmek alışkanlığı mevcuttur. Dolayısıyla zihinlerimiz farklı elemanları gruplarken ne biçimde bir mantık kullandığı, o tasarımda veya kompozisyonda bütünlüğün ne şekilde elde edildiğine yönelik ipuçları verir.

Tasarımda bütünlüğü elde etmenin en önde gelen ve en basit araçlarından biri öğelerin birbirine yakın bir biçimde konumlandırılmasına dayanan yakınlıktır. Bir diğeri ise benzerliğe dayalı gruplamadır. Tasarımda bütünlük elde etmenin en önemli araçlarından biri olan tekrarlama ise benzer öğeler yaratma kabiliyetine sahiptir. Bu noktada hizalama veya konumlandırma özelliğinden de bahsetmek gerekir. Hizalama yoluyla insan görsel olarak bir çizginin, bir kenarın göz tarafından takip edilebilir ve diğer öğelerle gruplanabilir bir şekilde algılanmasını sağlar.

3.5.2. Farklılık

Tasarım öğelerinin karakteristik özelliklerinde farklılaşma veya değişiklik yaratma olarak tanımlanabilecek farklılık ilkesi, bütünlük ilkesinin bir tamamlayıcısı olarak görsel algımızda ilgiyi ayakta tutmaya yarar. Bütünlükle birbirini tamamlayıcı ikili birer tasarım ilkesi olarak konumlandırılan farklılık tasarımı var eden ilkelere biridir. Lauer & Pentak'a göre nasıl ki bütünlük olmadan bir görüntü okunamaz ve kaotik bir nitelik gösteriyorsa, farklılık olmadan da görüntü donuk, sıkıcı ve ilgi çekici olmaktan uzak

olacaktır (Lauer & Pentak, 1995, s.38). Buradan hareketle iyi bir tasarım çıkarmanın farklılık ile bütünlük ilkelerinin dengeli bir oranda kullanımıyla mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

Faimon & Weigand, öğelerin yeterince birbirine benzer olması ile onları bir bütün olarak algılamamızın yanı sıra farklı oldukları durumda da ilgi çekici bulduğumuzu öne sürerler (Faimon & Weigand, 2004, s.30). Dolayısıyla tasarımda iyi bir nitelik yakalamak ve nitelikli bir kompozisyon üretmek adına bütünlük ile farklılık ilkelerinin etkili, dengeli bir entegrasyonunun varyasyonlarını denemek gereklidir. Daha yakından bakılacak olursa farklılık, tasarım öğelerindeki karakteristiklerin başkalaştırılmasıyla ilgilidir; tıpkı renkte ton, doygunluk veya değeri; çizgide değer, kalınlık veya inceliği değiştirmekle sağlandığı durumlarda olduğu gibi.

3.5.3. Ritim

Tasarım öğelerinin değişen uyum içerisindeki tekrarları sonucu yakalanan tasarım ilkesi ritim olarak tanımlanmaktadır. Ritim, tekrar eden devinimlerle sağlanan bir düzende mümkündür. Tasarımda statik olarak izleyenin duyularını etkileyen bu devinimlerdir. Ancak hem psikolojik hem de fizyolojik olarak bahsi edilen statik devinimlerin veya hakim devinimlerin karşıt devinimlerle bir arada oluşturduğu bir düzen tam olarak bir ritmik anlaymayı oluşturabilir. Karşıt devinimler ile hakim devinimlerin farklı oranlarda kullanımıyla, uyumlu bir düzen yaratmakta dikkat çekici oranlarda fark gözetmek önemlidir. Tüm bu devinimlerden yola çıkarak, ritim ilkesinde aslolanın hareket olduğunu söylemek gerekir. Çizgilerde ve yüzeylerdeki yön değişiklikleri, ışık ve gölgedeki değişimler, kavisli ve kıvrımlı çizgiler tasarımda bir hareket bir devinim yaratma konusunda katkı sunarlar. Çoğu zaman doğal ve plastik olmak üzere devinimler yapının kendi biçimlenişi veya hareketi ya da ışık-gölge kontrastlarından doğan nitelikte olmalarına göre devinimler kategorize edilmektedir. Farklı yönlerde ve farklı büyüklüklerde tekrar eden dominant devinimler ile kontrast devinimlerin birbiriyle uyuşması ritmi oluşturur ve başarılı olduğu varsayılan bir ritmi meydana getiren etmenler olarak öne çıkar.

Mimarlık ve iç mimarlık gibi mekan tasarlama ve yaratmayla doğrudan ilişkili alanlarda plastisite etkisi olan üç boyut üzerinden biçimlenen ortamlarda ister yön kontrastı isterse ışık-gölge kontrastları söz konusudur ve kütleli kısımlarla açıklıklar veya bir başka deyişle duvarlar ve pencere veya kapı açıklıklarında madde farklılıklarıyla sağlanan düzenler devinim oluşturur. Mimari bir kompozisyonda ritim ancak çizgi, doku, renk, seden ve biçim gibi farklı tasarım öğelerinin belirli bir düzende tekrarı ile birlikte sağladığı armoni ile elde edilebilir. Burada edinilen ritim sıralı, kademeli ya da rastlantısal nitelikte olabilir. Tasarımda aynı tekrar ve aralıklarla oluşturulan ritmik etki düzenli niteliktedir. Tasarım öğelerinin rastlantısal ya da düzensiz aralıklarla kullanımıyla sağlanan ritmik etki rastlantısal niteliktedir. Son olarak tasarımda kullanılan öğelerin tekrar ederken her bir tekrarda kimi detaylarında yaşanan eksilme veya artışla sağlanan ritmik etki de kademeli niteliktedir.

Tasarımda görsel algıya yönelik nesnelere bir armoni içerisinde dengelenmesi, ritmin olmazsa olmaz koşuludur. Böylece gözün tasarımdaki belli başlı parçaları takibi sonucu, tasarımda verilmesi amaçlanan mesaj daha kolay bir şekilde algılanabilir. Sonuç itibarıyla ritimden bahsedebilmek için bir tasarım kompozisyonunda regin açık ya da koyu, dolu veya boş (açıklık) kısımları ve bunların çevresel ilişkileri ve hakim ile kontrast elemanlar arasındaki ilişkilerin üzerimizde uyandırdığı etkilerin varlığı söz konusu olmalıdır.

Ritmin bir mekanda oluşturulması; görsel algımızda bütünü meydana getiren renk, çizgi, doku ve biçim gibi kimi tasarım öğelerinin belirli bir düzende belirli oranlarda uyum içerisinde kullanımı ile mümkün olduğu hatırlanmalıdır. Mekanda kullanılan malzemelerin karakteristikleri, doku özellikleri, yansıttıkları kimlikler ve oluşturdukları atmosfer de bu ritmin sağlanmasında önemli etkenlerdir. Örnek olarak mekan yüzeylerinde farklı nitelikte (ince, kalın, doğrusal, eğrisel vb. gibi) çizgilerin tekrarlanarak kullanımıyla düzenli veya düzensiz ritimler oluşturulabilir veya aynı mekan kompozisyonu içerisinde farklı nitelikteki tasarım öğelerinin kullanımıyla ritim çeşitliliği yakalanabilir.



Şekil 3.5 Cephesinde dinamik ve sıralı ritim ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği

Kaynak Website: Pinterest

(Kaynak Website: <http://www.pinterest.com/>)

3.5.4. Birlik

Tasarım öğelerinin bir tasarımda ya da kompozisyonda belirli bir uyum içerisinde ve uygun bir biçimde bir araya gelmeleri sonucu ortaya çıkan tasarım ilkesidir. Kompozisyondaki tasarım öğeleri arasındaki ilişkilerin denge unsuru içerisinde bir arda oluşları sonucu birlik doğar. Karşıtlık, denge, egemenlik, uyum ve çeşitlilik gibi temel tasarım ilkeleri kompozisyonda birliğe varmayı sağlayan kilit öğelerdir. Farklı nesne veya şekillerin dengeli bir bütün oluşturmak üzere bir araya gelmesiyle sağlanan birlik, karşıt parçalar ile de oluşturulabilir. Ancak böyle bir durumda bir uyuşma ya da düzenden bahsedilmelidir ya da bahsetmek mümkün olmalıdır. Her ne kadar tasarlanan veya oluşturulan kompozisyondaki tasarım öğeleri birbirinden farklı da olsalar, barındırdıkları doku itibarıyla benzer niteliklerse birlik kabaca sağlanmış olur. Bu bağlamda dengenin birliğin oluşması için birincil önemde gerekliliğinden bahsetmek gerekir.

3.5.5. Oran/Orantı

Oran, bir bütünün içindeki bir parçanın bütünle ve parçaların birbiri arasındaki olan ilişkisiyle ilgilidir. Bir kompozisyonda veya tasarımdaki bileşenlerin boyut olarak birbirleri

arasındaki kurdukları ilişkiyi tarifleyen unsura oran/orantı denir. Tasarımın uygulanacağı bir yüzeyde iki veya daha fazla sayıda bileşenin uygulanmasıyla birlikte mutlaka bir orantı arayışıyla karşı karşıya kalırız. Görsel algımızda farklılıklar uyandırabilmek adına tasarımda orantısal ilişkiler, değişken oranlar kullanılarak sağlanır. Bu değişken kullanımlar bir yandan görsel ilgiyi ayakta tutmaya yararken bir yandan da monotonluğu aşındırır. Oran/orantı ilkesinin kullanımı salt monotonluğu değil aynı zamanda boyut, renki leke , ölçü gibi tasarım öğeleri arasında dengesiz bir görsel anlatımın da önüne geçerek ifadeli bir düzen oluşmasına katkıda bulunur. Dolayısıyla böyle bir düzenleme ile birlikte ölçüler arası ilişkiler oranı meydana getirir. Silapov'a göre, oran; boyut ile biçim arasındaki ilişkidir ve iyi bir orantı için elemanların boyutlarını iyi değerlendirmek gerekir.⁹ (Silapov, 2014). Bir bütünde estetik bir ifade oluşturmanın en önemli unsurlarından biri olarak öne çıkar. İnsanlık tarihi, çağlar boyu tarihöncesinden antikiteye orada da modern dönemlere doğal referanslardan tola çıkan altın oran, modüller ve benzeri gibi sayısız oran/orantı sistemleri üretmiş ve sanatsal, mimari ve benzeri kompozisyonlar veya tasarımlarında estetik bir nitelik yakalamaya çalışmıştır.

3.5.6. Görsel Hiyerarşi - Koram (Hiyerarşi)

Bir tasarımda kullanılan görsel bileşenlerin vurgulanmak istenen mesaja uygun olarak ölçülenmesiye görsel hiyerarşiyi tarifler. Öyle ki, oran/orantıyı tariflerken değişken biçimde görsel unsur kullanımından bahsedildiğinde; görsel hiyerarşinin bir nevi kullanım prensibinden de bahsedilmiş oldu. Bir başka deyişle bir tasarımda veya kompozisyonda kimi zaman renk, kimi zaman doluluk-boşluklar kimi zaman tipografik unsurlar ön plana çıkarılabilmektedir. Bu bağlamda bütünün içerisinde kimi unsurlar her seferinde diğerlerine oranla daha baskın bir ölçülenmeyle konumlandırılmaktadırlar. Bu durum, görsel hiyerarşinin boyutsal nitelikte olanıdır. Diğer taraftan özellikle biçim-zemin ilişkisinde yakalanmaya çalışılan iki boyutlu-üç boyutlu veya derinlik ilişkisi yakınlık veya uzaklıkla; veya renklerde açıklık ya da koyuluk gibi tonlamalar kullanılarak da bu görsel hiyerarşinin diğer kullanımlarından bahsetmek mümkündür.

Bir kompozisyonda kullanılan öğelerin önem sıralamasına göre hiyerarşik bir biçimde dizilimi şeklinde de niteleyebileceğimiz koram veya hiyerarşi, öğelerin kendi aralarındaki

ilişkide değişkenlikle sağlanan çeşitliliği ortaya çıkaran en önemli temel tasarım ilkelerinden biridir. Dahası bu tasarım ilkesiyle ilgili Bilgi'nin de bahsini geçirdiği düzenli ölçü derecelenmesi, görsel hiyerarşi, kademelenme, derecelenme gibi adlandırmalar veya tanımlamalar da kullanılmakta ve hiyerarşi, yön, biçim, aralık, ölçü gibi farklı tasarım unsurlarının iki zıt ucun arasında birinden diğerine doğru kademeli bir geçiş sağlayan düzenin ifadesi olarak bilinmektedir.¹⁸ (Bilgi, 2019) Bu kademeli geçiş aralıklarda olursa genişten daraya veya dardan geniş, şekillerde olursa küçükten büyüğe veya büyükten küçüğe gibi bir geçiş sağlayabilir.

Görsel hiyerarşi; önem, anlam gibi sıralayıcı nitelikteki etkenlerin yanı sıra karşıtlık ilkesini de getirerek görsel algımızda kompozisyonun kendisiyle ilişki kurmakta daha kolay bir imkan sağlar. Aykurt, koramı, benzer öğelerin birbirlerini domine edecek özelliklerle bir araya gelmesi olarak tarifler. Bu aynı veya benzer öğeler, belirli bir düzen içinde veya bir bütün oluşturan bir düzensizlik içinde küçüklü büyüklü olarak sıralanır veya yerleştirilirler. Dahası koramsal veya hiyerarşik bir yapıda daha üst katmanda bulunanlar, alt katmana göre üstünlük sağlar.¹⁹ (Aykurt, 2017) Hiyerarşiyle ilgili pek çok tür kategorilemelerinden bahsedilebilir ancak en çok öne çıkan üç hiyerarşi türünden bahsedilecek olursa büyükten küçüğe bir eksen veya çizgi üzerinde sıralanan tasarımda ekstenel, tasarım öğelerinin bir merkezden küçölerek veya büyüyerek çeperlere doğru yayıldığı merkezi ve birbirlerine yakın duran tasarım öğelerinin belirli bir sıra gözetmeden dizildiği çevresel hiyerarşi (koram) türlerinden bahsetmek mümkündür.



Şekil 3.6 Biçim,oran ve ölçü açısından hiyerarşi (koram) ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği

Kaynak Website: Pinterest

(Kaynak Website: <http://www.pinterest.com/>)

3.5.7. Armoni (Uyum)

Armoni, uyum, ahenk veya uygunluk olarak da adlandırılan tasarım ilkesi; tasarım öğelerinin bütün içerisinde uyumlu, dengeli ve/veya düzenli bir dağılım ile kompozisyonun her noktasında bütüncül bir görsel algı oluşturmaya yarar. Uyum, bir yandan tasarım öğelerinin birbirleri arasındaki armoniyi bir yandan da gözlemci için de görsel algıda bir eylem veya akış hissini uyandırır. Kompozisyonun bileşenleri arasındaki dengeli bir ilişki sağlamanın en önemli araçlarından biri olan uyum, bölümler ya da öğeler arasında tekrar eden özellikleri orataya çıkarır. Koro, uyumu; tasarımdaki her öğenin birbiriyle uyumlu bir biçimde çalışması olarak tarif eder. Öyle ki hiçbir şey gereksiz veya fazla olmamalıdır. İyi bir tasarım, ancak yeterli ve abartısız olmalıdır. Bir proje tamamlanmadan önce her bir detayın birbiri içerisinde uyumlu olup olmadığına dikkat edilmelidir.¹⁰ (Koro, 2015) Dolayısıyla uyum, güzel tasarımlar ortaya çıkarabilmek adına yaratılan kompozisyonun veya tasarımın göze hoş gelmesi konusunda en çok katkıda bulunan tasarım ilkelerinden biri olarak ifade edilebilir.



Şekil 3.7 Biçimsel, dokusal ve yön açısından armoni (uyum) ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği

Kaynak Website: ArchDaily

(Kaynak Website: <http://www.archdaily.com/>)

3.5.8. Zıtlık (Kontrast)

Zıtlık, karşıtlık veya kontrast adlandırmalarıyla bilinen tasarım ilkesi, bir tasarım veya kompozisyonu oluştururken kullanılan biçim, renk, oran, doku ve/veya ölçekteki benzeşmezlik ya da farklılık hali olarak tanımlanabilir. Bu durumda her bir tasarım ögesi için bir karşıtlık alt kümesi oluşur; tıpkı doku karşıtlığı, boyut karşıtlığı, aralık karşıtlığı, ölçü karşıtlığı, renk karşıtlığı örneklerinde olduğu gibi. Dahası da türetilir tıpkı; kimi ikili karşıtlıklarda olduğu gibi: geniş-dar, siyah-beyaz, yumuşak-sert, parlak-mat vb gibi. Karşıtlık ilkesi bir yandan bütün içerisinde birden fazla ögeyi vurgulamanın araçlarından biri olarak kullanılırken bir yandan da dikkati kompozisyon üzerine çekerek belirli bir hiyerarşi de sağlar. Bilgelik, karşıtlığı tasarımı ilgi çekici hale getiren iyi bir ilke olarak tarif eder ve çizgiler, biçimler ve grafiklerle yaratılan karşıtlığın dikkatin dağılmasını engellediğini öne sürer.¹¹ (Bilgelik, 2012). Karşıtlık ilkesi, daha üst ölçekte evreni bir makro-strüktür olarak referans göstererek karşıtlıklar dengesi bir bütün analogisiyle ele alır. Dolayısıyla değerli ve önemli ya da estetik ifade açısından kuvvetli olarak nitelendirilen her iyi sanat, mimarlık veya plastisite ya da görsellik barındıran yapıda başarıyla çözümlenmiş bir karşıtlık dengesinden bahsedilebilir.



Şekil 3.8 Biçimsel, dokusal ve bağlamsal karşıtlık ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği

Kaynak Website: Web Urbanist

(Kaynak Website: <http://weburbanist.com/>)

3.5.9. Baskınlık-Vurgu

Bir tasarımda veya kompozisyonda belirli alanlara dikkati çekmek veya vurgu yaparak odak noktaları oluşturmak adına görsel ifadede öncelik veya önem vermek adına kullanılan tasarım ilkesidir. Dolayısıyla belirli alanlarda bir baskınlık ifadesi kurmak adına azlık-çokluk ikililiğinden bahsedilebilmelidir aksi takdirde tasarımda vurgu veya baskınlık bahsetmek mümkün değildir. Birden fazla tasarım ögesi arasında karşıtlık oluşturabilmek için birinin ötekine hükmetmesi olarak da tarif edilebilecek bu ilkede karşıtlığın ilgi çekme ve odak noktası yaratma özelliğinden de faydalanılır.

Baskınlık veya vurguda ön planda olması öngörülen unsur ile arka planda veya ikinci planda kalması varsayılan unsur arasında renk, biçim, yön, ton ve benzeri açılardan karşıtlık ilişkisi kurularak edinilen vurguyla, önem sarfedilen alana dikkat çekilmesi sağlanır. Lauer ve Pentak vurgunun bir tasarımda odak noktası yaratma özelliğine dikkat çekerken (Lauer & Pentak, 1995, s.42); Stewart ise önemli olan noktanın nasıl dikkat çekileceği olduğunu ve vurgu olmadan gören kişinin bakışı çekilmeden iletişimin gerçekleşemeyeceğini savunur. (Stewart, 2002, s.3-15,17). Bu noktada Cıda'nın vurgu

tarifindeki bütüne baskın olması gerekliliğini hatırlatmakta fayda vardır.²⁰ (Cıda, 2014) Vurgu, tasarım veya kompozisyon içerisinde üzerinde uygulandığı öge veya parçalarda boyut, renk ve benzeri açılardan farklılık yaratır.

3.5.10. Egemenlik

Bir kompozisyonu oluşturan tasarım öğelerinden birinin veya birkaçının meydana getirdiği öğeler grubunun öteki öğelere renk, doku, ölçü vb gibi açılardan üstünlük sağlamasının karşılığı olan tasarım ilkesi egemenlik olarak adlandırılmaktadır. Gözlemcimim ilgisini ayakta tutabilmek, hayalgücünü iteklemek adına karşıtlık ilkesinin aracılığıyla farklı açılardan kompozisyonda egemenlik ilkesinin kullanıldığını tanık oluruz.

3.5.11. Tekrar

Bilgi'nin ifadesiyle bir öğenin aynen veya yakın değer olarak birden fazla kullanılmasıyla meydana gelen olguya tekrar denir.¹⁸ (Bilgi, 2019) Biraz daha açacak olursak nesnelerin veya biçimlerin renk, doku, biçim, değer veya ölçülerinin tam olarak aynı olduğu farklı yön ya da aralıklarla konumlanmalarıyla tasarım veya kompozisyonda tekrarı elde ederiz. Tekrarla ilgili en fazla öne çıkan tür kategorileri tam tekrar, tekrar ve aralıklı tekrar olmak üzere kabaca üç başlık altında toplanmıştır.



Şekil 3.9 Tekrar ilkesinin uygulandığı bir mekan örneği

Kaynak Website: The Permaculture Research Institute

(Kaynak Website: <http://hub.rockyview.ab.ca/>)

3.5.12. Denge

Bir tasarımda ya da kompozisyonda görsel anlamda ağırlığı eşit bir biçimde dağıtılmasını tarifleyen tasarım ilkesidir. Kimi teorisyenlerce tasarımda bir görsel dengeden bahsedebilmek için olduğu varsayılan bir düşey eksen veya hat boyunca görsel dengenin eşit olarak dağıtıldığından bahsetmek gereklidir. Öte yandan bir kompozisyonu oluşturan tasarım öğelerinin belirli bir birlik ve uyum içerisinde olması da dengeyi tarifler. Dolayısıyla dengeli olarak ifade edilen bir kompozisyonda tüm öğeler veya parçalar estetik ve tanımlı bir ifade oluşturacak şekilde yerleştirilmiş olmalıdır. Ertan'a göre denge; renklerin, boşlukların, dokuların ve nesnelerin görsel ağırlıklarını uyumlu hale getirmek ve kompozisyona ahenkli bir görünüm kazandırmak anlamına gelir. Dahası dengeyi, tasarım öğelerinin kullanılmasıyla görsel ve psikolojik dengeye ulaşmakla ilgili bir ilke olarak tarifler.²¹ (Ertan, 2018) Becer'e göre ise denge, tasarım yüzeyinin belirli bir bölgesinde

kümelenen boşluk tasarımında ağırlık sağlamada kullanılan önemli bir tasarım ilkesidir.
22,23 (Akt. Çınar, 2018)



Pek çok denge türünden bahsetmek ve dahasını türetmek mümkündür; ancak başlıca olarak geçmişten günümüze en öne çıkan iki başlıca denge türünden bahsedilecek olursa; eşit veya karşılıklı denge olarak simetrik veya eşit olmayan öğelerin serbest bir biçimde yerleşik olduğu asimetrik denge türlerinden bahsetmek mümkündür. Simetrik denge, orantının iyi kurulduğu ancak öte yandan çoğu zaman tasarımda tekdüze, sınırlı ve rijit (katı) bir his uyandırırken asimetrik denge ise gözlemcide hareketlilik, dinamizm ve dışavurumcu bir ifade veya görsel algı uyandırır. Türkçe’de simetrik denge için “bakışık” ya da “bakışıklı” ve asimetrik denge için de “bakışısız” denge ifadelerinin kullanıldığına rastlarız. Daha detaylı sınıflandırmalarda ise düşey, yatay, radyal, dairesel, kristalografik (mozaik), formal, informal gibi dengeyle ilgili alt başlıklar veya kategorilemelerden bahsetmek mümkündür.

3.5.13. Tutarlılık

Tasarımda ve/veya kompozisyon içerisinde kullanılan tasarım öğeleri veya parçaları arasında birliktelik sağlamak amacıyla tekrar ilkesinden faydalanarak aynı parçaların

birleştirilmesiyle gözlemcinin görsel algısında belirli parça odaklanmaları sağlayan tasarım ilkesidir. Demir, tutarlılık ilkesini, kimi tasarım öğelerinin veya bazı unsurların sayfa veya meteryal boyunca aynı sistematikte sürdürülmesi olarak tarif eder. ¹⁴ (Demir, 2014)

3.5.14. Hizalama

Görsel materyallerin gözlemcinin algısında daha rahat veya kolay algılanabilmesi için kompozisyonun veya tasarımın bütünü içerisinde kurulan ilişkideki konumlamaya ilişkin araçtır. İnsanların düzenli olan bilgiye yönelik daha rahat öğrenme ve hatırlama özelliğini referans alacak olursak kompozisyon içerisinde düzenli bir biçimde hizalanmış olan tasarım öğeleri de daha kolay algılama ve öğrenme sağlamak için kullanılabilir.

3.5.15. Çeşitlilik

Tasarım ilkelerinden karşıtlığı değişiklikle birlikte barındıran ve bunu tasarımın veya parçalardan oluşan bir kompozisyonun bütününe yansıtanıdır. Çeşitlilik, kullanıldığı takdirde bütüne zenginlik ve canlılık kazandırmış olur. Aynı zamanda bu durum tasarımı özelleştiren, özgünleştiren ve değişik kılar.

3.5.16. Yakınlık

Bir kompozisyonun tasarımında bütünde belli bir noktayı, parçayı veya kavramı görsel algımıza iletilemek adına pek çok öğe arasından dizilim yoluyla birbirleri arasındaki yerleşimleri sayesinde düzenleyen tasarım ilkesidir. Yakınlık ilkesi, kompozisyon öğelerinin tasarım yüzeyinde birbirine yakın veya uzak olmalarıyla ilişkilidir; birbirine yakın olan unsurlar birbiri ilke ilişki içerisinde tariflenirken birbirinden uzak olarak yerleştirilen öğeler ise birbiriyle ilişkisiz bir ifade kazanırlar. Bu durum aynı zamanda yeniden biçim-zemin ilişkisinde bahsi geçen kullanımlarda da belirir.

4. MODERN MİMARLIK HAREKETLERİ VE MODERNİST MİMARLARIN İÇ MEKAN KURGULAMALARINDAKİ MİMARİ KOMPOZİSYON ÖĞE KULLANIMLARININ KARŞILAŞTIRMASI

Geç 19.-erken 20.yy'lar arasında öncü izlerine rastlanılan modern mimarlık hareketleri Kuzey Atlantik olarak da adlandırılabilir Batı Avrupa- Kuzey Amerika eksenli bir gelişim kaynağı göstermiştir. Önceki bölümde de bahsi geçen ve süsü cinayet olarak niteleyen erken modern Adolf Loos düsturu, bu anlamda yapının kendi mimari gereksinimlerine dönmesi ve diğer “teferruat” olarak görülen giyim-kuşamlarından soyunması/silkinmesi gerektiğini savlamıştır. Daha sonraları Siedlung’ların inşası, marka mimarların bu toplu konut siteleri içerisinde yer alması, Weimar Almanyası’nda siyasetin sosyal konut teminine yönelik önemle yaklaşımları ve teşvik etmeleri ve çok geçmeden iki dünya savaşı arası dönemdeki yıkımların açıklarını kapatmak amacıyla da nitelikli konut üretiminin ürünü olarak Siedlung’ların sergilenmeleri ve Kuzey Amerika’ya taşınmasıyla popüler hale gelmesi bir “uluslararası üslup” söylemini doğurmuştur.

Modern mimarlık hareketlerinin ana söylemleri mimarlığın yenilenmekte, endüstriyellemekte olan, orta sınıf üreten kentsoylu toplumunun günlük yaşantısındaki yeni gereksinimlerine cevap verebilecek nitelikte yapılar ve mimari dil üretimine yönelmek olmuştur. Bu sayede 19.yy boyunca ve hatta antikite dönemi mimarlığı kaynak olarak kullanan Rönesans haricindeki mimarlık hareketleri; çoğunlukla olumsuzlanmış; özellikle de 19.yy’a hakim olan ve yeni üslup üretmemeye tıkanıklığının sonucu olduğu ileri sürülen canlandırmacı üsluplar kopya, soysuz ve berbat birer girişim olarak nitelendirilmiştir.

Modern mimarlık hareketleri, köklere, barınma gereksiniminin ilkel dönemine, antik dönem mimarlıklarına, Rönesans’tan ilham alır. Ancak bir diğer yandan da öncülü olmayan, geçmişi ve tarihi kopyalamayan bir mimarlık dili, üslup inşasına girer. Her ne kadar hiçbir referanstan beslenmediği iddiasıyla yola çıkmış olsa da modern hareketlerde de Palladyen oran/orantılar, modüler tasarım programlama mantığı, sayısal ifadelerle beden-mekan ikilemleri kurma girişimleri en önde gelen hareketlerdendir. Hatta daha geçlerde Britanyalı mimarlık teorisyeni Colin Rowe’un da 1950’li yıllarda “Palladyen

Villaların Matematiği” kitabında belirttiği üzere tüm bu iddialara karşın korbüzyen yapılarından kimilerinin cephelerinde ve planimetrisindeki oran-orantı düzenlerinde palladyen villaların epeyce referans alındığına ilişkin benzerlikler söz konusudur.

Bir açıdan konut, sivil ve kamusal ya da yarı-kamusal öğeler, yapılar, kentsel alan içerisinde gittikçe daha fazla söz edilir yapı türleri olarak mimarlık gündemine alınırken, dekorasyonun cephelerden/yapı yüzeylerinden gittikçe eksildiği, işlevselliğin gittikçe daha çok önemsendiği, yapıların iç-dış ayrımlarının gittikçe daha bütüncül bir bakış açısıyla kapatılmaya ve tasarlanmaya çalışıldığı bir evreden söz edilmektedir. Batı Avrupa merkezli modern mimarlık yapan mimarlar beyaz renk veya brüt beton kullanımı, giydirme cephe ile kolonların arkaya alınmasıyla sağlanan serbest cephe düzenlemeleri, camın daha fazla boyut ve sayılarda elde edilmesiyle sağlanan özgür kullanımı, yapı iç mekanının daha şeffaf yapı yüzeylerinden sağlanan ışıklandırma gibi önemli detayların kullanımını mümkün kılmış, aynı zamanda iç mekan içerisinde betonarme yapım tekniklerinin gelişmesiyle gittikçe daha fazla hacim oluşumu sağlanmış ve kolon aralıklarında sağlanan ilerleme ile de daha serbest planlı ve değerlendirilebilir bir iç mekan düzeni olasılığı elde edilmiştir.

Bu dönemin önemli aktörlerinden Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Hans Scharoun, Bruno-Max Taut ve daha geçlerde eklenen Alvar Aalto gibi mimarlar mimarlık ve kentsel pratiklerinde modern, öncüsüz, geometrik düzenler açısından keskin hatlar, brüt malzeme ve sade dekor kullanımları, bütüncül yapı tasarımları ile ön plana çıkmışlar ancak aralarında Taut, Scharoun ve Aalto ve daha kimileri alt-fraksiyonlar üreterek rejyonel modernistler veya eleştirel modernistler olarak da yapısal üretimlerine devam etmişlerdir. İki dünya savaşı arası dönemde bu üretimler sürerken, İkinci Dünya savaşı dönemi boyunca daha taş kullanımının ön plana çıktığı, anıtsallık ve faşist yönetimlerin devasa boyutlarda ve öncül patriyarkal-emperyal düzenlerini çağrıştıran düzenlerinden dolayı bu döneme bir ara verilmiş; bu döneminde ABD, beton ve çeliğin sağlamış olduğu Chicago Okulu’ndaki gelişmelerle yüksek yoğunluklu yapılaşma evresine geçmiştir; İkinci dünya Savaşı sonrası ise Avrupa merkezli rekonstrüksiyon hareketleri barınma açığına hızlı bir rekonstrüksiyon atağıyla cevap vermeye çalıştıktan sonra, uluslararası üslup söylemleri modern mimarlık hareketlerinin ortaya çıkış amaçlarından

farklı bir yöne evrilmiştir. Sosyo-ekonomik ve politik kaygılar daha fazla ön plana çıkmaya başlamış, Sigfried Giedion'un "Space, Time, Architecture" kitabındaki teorisiyle modern mimarlık hareketleri tekil bir hareket ve onun koymuş olduğu ilkelere indirgenmiş ve son olarak da Charles Jencks'in de belirttiği üzere kentlerin ortalarında sosyo-ekonomik olarak dezavantajlı bireyler/kullanıcılar için tasarlanan devasa reproduksiyonel birbirinin tekrarı aynı niteliksiz yüksek-yoğunluklu toplu konutlardan biri olan ve gittikçe kendi içinde bir suç yuvasına dönüşen Pruitt-Igoe'nun dinamitle yıkılmasıyla da "Modern mimarlık ölmüştür".

Jencks'in bu metaforik alıntısı modern mimarlık hareket ve üslubunun değil ancak başlangıçta savunmuş olduğu ilkelerinden ölümünü işaret eder. Ayriyeten 1960'larla birlikte muhalif hareketlerde de bir canlanma söz konusudur. CIAM'da Team Ten, Archigram'ın önerileri; Kuzey Amerika'da Venturi, Avrupa'da Rossi'nin teorileri; daha sonra 1970'lerde Michael Graves, Denise Scott-Brown vd. post-modern mimarlık söylem ve pratiğindeki gelişmeler; 1980'ler itibarıyla neo-liberal ekonomik girdilerle mimarlıkta özerk bir tasarım pratiğinden çok ekonomik gücün sözünün geçmeye başlaması çok farklı bir gelişim çizgisi göstermiştir.

4.1. Modern Mimarlık Hareketlerinde Mimari Kompozisyon Öğelerinin İç Mekanda Kullanımlarına Yönelik Yaklaşımlar

Daha önceki bölümde de kısaca değinilen serbest cephe ve serbest planimetri kullanımının konutlardan büro/ofis yapılarına kullanımları önemli birer iç mekansal kullanım alanı yaratmış ancak başlarda 20.yy'ine erken evrelerinden itibaren Bauhaus okulunun öğretisiyle hareket etmekte olan mimarların üstlendiği bir yapı üretimi söz konusudur. Yapı üretiminde söz sahibi mimarlardır. Bu ister Kuzey Amerika'da Wright'ın içten-dışa (tümegelemsel) yapı konfigürasyonlarında isterse de Loos'un "Raumplan"ında böyledir. Loos, mimari yapılarında/projelerinde içsel hacim kullanımına ve içmekan düzen/tasarımlarına da hayli önem verir ve pragmatik bir eleman kullanımıyla iç hacimleri konforlu bir düzene oturtmaya çalışır.

Corbusier'nin villa tasarımlarına bakıldığında, mimarlık adına koymuş olduğu beş ilke önemli yer tutar. Corbusier'nin bu dönemde ana aktör olarak yer almasının ana nedeni sadece praksis içerisinde üretim veriyor olması değil aynı zamanda bu uygulamalı üretimini destekleyen ana ilkelerini teorik düzlemde de veriyor olmasıdır. Ayrıca Corbusier, yapısal olarak da noktasal örnekler seçerek mimari kompozisyonunu yansıtan yapı örneklenmesi sunar; tıpkı mimarlığa dair beş ilkesine örnek olarak sunduğu Villa Savoye yapısında olduğu gibi. Serbest cephe kullanımı; ince pilotilerin geri çekilmesiyle sağlanan düzen; düz/çatı terası; yatay pencere düzenleri, merdivenin kolonlar arasında farklı bir düzende konumlanıyor olması ve boşaltılarak üst katı taşıyan zemin kattaki baza.

Corbusier de dönemin diğer modernist -bütüncül yapı tasarımcısı mimarlı gibi iç mekânın da tüm detaylarıyla ilgilenir ve bu detaylar mobilyadan ürün tasarımına kadar çeşitlilik sunar. Ayriyeten Corbusier'nin mimarlık kompozisyon öğelerine yönelik duyduğu yoğun ilgiden de bahsetmek gerekir. Bu bir nevi modern mimarlık ve temsilcilerinin iç mekân kullanım ve kompozisyonel öğeleri kullanma biçimlerine yönelik de örnekler verir. Renk, ışık-gölge oyunları, pilotilerin zarıflığıyla açılan alan geri çekilmeleriyle, cephede daha geçirgen bir şeffaf malzeme olan camın kullanılması; yatay düzlemde açılan boşluk aracılığıyla oturma odası ve iç mekansal hacimlerin doğal aydınlatma ile aydınlatılması; renklerin biçim-zemin ilişkisi ve yapı içerisindeki sade kullanımıyla yapı yüzeylerinde sadeliğin uyuşması, işlevselliğin ön plana çıktığı noktalar önemli yer tutar. Bir diğer önemli modern dönem mimarı olan Bruno Taut için de yapı içerisinde renk kullanımı oldukça önemlidir; Köln'deki Cam Pavyonu, bu bağlamda her ne kadar modern mimarlık örneklerinden daha farklı bir yapısalılık sonda da, cam malzeme kullanılarak yapının iç mekânında; hacimler boyunca günün farklı saatlerinde sağladığı ışık-gölge ve renk-ton oyunları farklı bir devingen hava vermesini sağlamıştır.

Erken modernlerden itibaren hem Kuzey Amerika'da hem de Batı Avrupa'da palazlanan anaakım mekân kurgusu, form ile işlevin birlikteliği veya birbirini takibinden geçer. Buna ek olarak mekansal kompozisyonda bir sadeleşme, dekoratif olarak değerlendirilen öğelerden sıyrılma ve "mimari" olarak nitelendirilen öğeleri muhafaza etmeye eğilim olduğu gözlemlenir. Bu bağlamda modern mimarlığın öncülerinden Corbusier, kruvaziyer gemilerin koca gövdelerini, ensüstriyel devrim sonrası toplumda makinalaşmanın önemi

ve otomasyonun gündelik yaşama olan yansımalarının bir tezahürü olarak yapıyı ve/veya binayı (evi) bir makina, kendi içinde yaşayan özerk bir organizma olarak tanımlar. Öte yandan Loos, bir yandan yazılarında ve uygulamalarında dekoratif öğelerin yoğunluğunda kaybolmaya yüz tuttuğunu ileri sürdüğü asli mimariyi öne çıkarmaya çalışırken bir diğer yandan da modern olarak tamlanan mimariyle birlikte bir iç-dış ikililiği üzerinden ilişki kurar ve “merak” ögesini öne çıkararak, yapısal kompozisyonda malzeme seçiminden, iç mekan tasarımına modern bireyin ve yapı kullanıcısının dış mekanda olup bitenle arasında somut ayırtlar geliştirir.

Loos’un bu ayırt edici bakış açısının ardında yatan düşünsel arkaplanına değinek açısından Taşkın’ın Corbusier’nin L’urbanisme (1925) kitabından aktardığı Loos’a atfedilen “Kültürlü bir insan pencereden dışarı bakmaz, pencereyi buzlu camlıdır; yalnızca ışığın içeri girmesi için vardır, bakışın dışarı çıkması için değil.”²⁴ (Le Corbusier, Urbanisme, Paris, 1925)²⁵ (Taşkın, 2012) Loos’un iç ile dış mekan ayırıcılığına dair görüşlerini pekiştirici bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere mimar, yaşantıdaki mahremiyet, içe dönüklük gibi yaşamsal pratikleri tanımladığı yaşantı öngörüsünde iç ile dış mekan arasında salt ışığın bir geçiş ögesi olarak kendine yer bulduğundan bahseder ve dolayısıyla tasarladığı mekansal kurgularda da mekansal kompozisyon öğelerini bu kurguyu destekleyici bir biçimde tasarlar ve yerleştirir.

Dolayısıyla bakıldığı zaman, erken modernist hareketlerde yapının kendi içinde özerk bir organizma ve içe dönük bir biçimde nitelendiğini görürüz. Dahası, yapılar tasarlanırken iç mekanda yaşantının da kurgulanmasıyla tasarımın bu yönde geliştiğini görürüz. Özne veya kullanıcı odaklı tasarım olarak öne çıkan bu anlayışta tasarımcı, yapının içindeki yaşantıyı etkileyecek müdahaleleri yapmakla yükümlü aktör olarak konumlanır.²⁵ (Taşkın, 2012)

4.2. Frank Lloyd Wright ve Mimarlığı

4.2.1. Wright’ın Yaşamının Erken Evreleri

Modern mimarlık tarihinde ister fikirleri isterse uygulamalarıyla erken, öncü ve ayrıcalıklı mimar aktörlerden biri olan Frank Lloyd Wright, 8 Haziran 1867 tarihinde Richland Center, Wisconsin, Amerika Birleşik Devletleri’nde bir çiftlik ortamında dünyaya

gelmiştir. Babası müzik öğretmeni ve aynı zamanda rahip (vaiz) olan William Russell Cary Wright ve annesi Spring Green, Wisconsin yakınlarında bir vadiye yerleşmiş Welsh ailesinin bir üyesi olarak öğretmenlik yapan Anna Lloyd Wright çiftinin üç çocuğundan en büyüğüdür.²⁶ Doğduğunda ailesi kendisine Frank Lincoln adını vermiştir.²⁷ Wright ve ailesi 1877 yılına kadar Wisconsin'de oturmaya devam etmiştir. Frank, babasının farklı bölgelerde görevlendirilmesini gerektiren rahip mesleğini yapması dolayısıyla Iowa, Rhode Island ve Massachusetts gibi kentlerde çocukluk dönemini geçirmiştir.²⁸ Gök, Wright'ın daha geçlerde tanrıyı 'doğa' olarak adlandırmasını ve doğadan çok etkilenecek ona duyduğu bağlılığı, doğayla iç içe olan bu ortamda doğup büyümesine bağlar. (Gök, 2018)²⁹ Dahası Wright'ın içinde bulunduğu bu kırsal yerleşim ortamında yetişmiş olma deneyimi, ileride oluşturacağı mimari dil ve estetiği oluşturmasında önemli bir yer tutacaktır.

Daha geç 1878 yılında Wright ailesi Madison'a yerleşmiştir. Wright, 1879-1883 yılların arasında Madison Lisesi'nde askeri eğitim görmüştür. 1885 yılında, anne ve babasının boşanması sonucu Frank Lincoln olan ismini Frank Lloyd olarak değiştirmiştir. Hemen ardından geçim sıkıntısı artmakta olan ailesine katkıda bulunabilmek için 18 yaşındayken lise eğitimini yarıda keserek Wisconsin Üniversitesi'nde Mühendislik Fakültesi Dekanı mühendis ve tasarımcı Allan Conover'ın yanında yarı-zamanlı çalışmaya ve bir diğer yandan da matematik ve teknik resim üzerine dersler almaya başlamıştır.



Şekil 4.1 , 1947, Bridgwater, Somerset

Kaynak Website: WTTW News

(Kaynak Website: <https://news.wttw.com/>)

Wright, her ne kadar lise öğreniminden itibaren okulla olan ilişkisinde gel-gitler yaşamış olsa da mimarlığa duyduğu ilgi sayesinde daha geçlerde 1887 yılında evden ayrılarak Joseph Lyman Silsbee'nin Chicago'da mimari projeler üzerinde duran ofisinde teknik ressam olarak çalışmaya başlıyor. Bu deneyim, Wright'a konut mimarlığına dair birtakım ipuçları vermiştir.³⁰ Wisconsin'deki kırsal yoğunluklu yaşantıdan Chicago'nun yüksek yoğunluklu metropolitan yapısına geçiş aynı zamanda mimarın tasarımsal gidişatını belirlemekte de kendisinde belirli bir yön çizmiş gibi görünür.

1871 yılında Chicago'da meydana gelen büyük yangın şehrin hatırı sayılır bir bölümünü kül etmiş, bu durum dünyanın pek çok bölgesinde veya örneğinde görüldüğü üzere “modern” inşaat hamlesi yapmanın bir öncülü olmuştur. Bu durum da kenti yeniden baştan başa inşa etme girişimi için istemsizce ve talihsizce de olsa bir altyapı hazırlamıştır. Wright da, bu girişim furyasında kendisine mimar aktör olarak alan açmaya çalışacaktır.

Aynı dönem içerisinde alt ölçekte Chicago daha büyük üst ölçekte de Kuzey Amerika'nın mimarlık camiası içerisinde kendine özgül ağırlığıyla en ayrıcalıklı konumu edinen Louis Sullivan ve mimarisi, Amerikan taşrasından bu kente gelmiş Wright'ı etkilemektedir. Dönemi itibarıyla geç 19.yy ve erken 20.yy arasında mimarlık pratiğini sürdürecektir olan mimar için Chicago da, tıpkı diğer ana akım Batı Avrupalı mimarlık başkentleri veya kentlerinde olduğu gibi henüz ağırbaşlı, eklektik, canlandırmacı akımların etkisini ve uygulamada revaçta oluşunu üzerinden atmış değildir. Dolayısıyla dönemi içerisinde bir yandan görece basit bir geometrik düzen içerisinde kütleli kompozisyonlar üreten, büro/ofis mimarisi, yüksek yapılar ve dolayısıyla erken gökdelen örneklerinin uygulamalarında öncülük üstlenen, cephelerinde yine dönemi içerisinde “erken” sadeleşme emareleri gösteren ve mimarlık literatürüne geçmiş olan, yapı ile işlevin dahası yapısal biçimlenişin işlevi takip ederek şekillenmesini savladığı “Biçim, işlevi izler” (Orj. “Form follows function”) mottosuyla Chicago Okulu'nun en ünlü mimarı Sullivan, Wright'ın fazlasıyla ilgisini çekmiştir.

Dahası, bir yandan Louis Sullivan'ın “biçim, işlevi izler” düsturunun palazlanmaya başladığı diğer yanda ise 19.yy geç bu aralığında henüz içinde bulunduğu coğrafya itibarıyla anaakım mimarlık sahnesinin revaçtaki bir diğer yaklaşımı olan canlandırmacı üsluplar arasında, daha geçlerde inşa edeceği ve teorisini üzerine kuracağı mimari

yaklaşımıyla Wright bir nevi bir köprü oluşturmuştur. Hatta Scott, bu geçişi Wright'ın çalışmalarının bir kısmını biçimsel açıdan modernist ancak yine de önceki dönemden kalma bir hassasiyet barındıran yapılar niteliğiyle bir ileri safhaya götürür.³¹ (Scott, 2018)

4.2.2. Wright'ın Mimarlığının Gelişim Evresi

Çok gecikmeden Wright, Sullivan'ın Adler'le ortaklığı Adler-Sullivan mimarlık bürosunda kendine yardımcı mimar olarak iş bulur. Altı yıl boyunca, Adler-Sullivan mimarlık bürosunda doğrudan Louis Sullivan'ın altında çalışacak olan mimar, Adler-Sullivan'ın prestijli ortaklığı tarafından ile alınmadan önce iki farklı firmada iş bulmuştur. Daha ziyade ticari yapılar, büro mimarisine ilgilenecek Sullivan ve ofisinde proje detay çizimleriyle kendine yer edinmeye başlar. Bu detay çizimleriyle ilgilenme hali zamanla ticari yapı siparişleriyle yoğunluklu olarak ilgilenilen ofis içerisinde daha az sayıda gelmekte olan tekil ve/veya müstakil konut siparişleriyle Wright'ın ilgilendiği ve zamanla da büronun konut projelerinden sorumlu mimarı olmaya kadar gidecek bir gelişim çizgisi izler. Wright, Sullivan'dan oldukça etkilenir. Öyle ki, mimarlığın o döneme dek daha ziyade bir sanat olarak ele alındığı görüşüne aşina olan mimar, bu mesleğin veya olgunun en az sanat olduğu kadar bir sosyal protesto da olması gerektiğine dair fikirleri ve yapının biçiminin, baz aldığı işlevi izlemesi gerektiğine dair savları, Sullivan'ın Wright üzerinde nüfuz etmiş ilkeleri olmuştur.

Wright, Adler-Sullivan mimarlık bürosunda çalıştığı sırada 1889 yılında 22 yaşındayken Catherine Lee Tobin'le evlenmiş ve Chicago'ya bağlı bir banliyö olan Oak Park'ta tasarladığı kendi evini inşa ettirmiştir. Wright'ın bu evliliğinden Loyd, John, Catherine, David, Frances ve Llewellyn isimlerinde altı çocuğu olmuştur.³² Wright, kendi evini de inşa etmenin planlarını yaparken, bunu sağlayacak bir bütçe için Sullivan ile beş yıllık bir sözleşme üzerine müzakerede bulunduğu kimi çevrelerce ileri sürülmüştür. Oak Park'ta ağaçlık bir arsa tahsis etmesiyle birlikte ilk evini de bu arsaya inşa ettirmiştir. Doğu Yakası (Orj. "East Coast") tipinde, çatı üçgeniyle pekiştirilen mütevazı bir konut kurgulamıştır. Ancak ilerleyen dönemlerde altı tane çocuğunun da değişen, dönüşen ve gelişen

ihtiyaçlarının belirmesiyle (oyun alanı, odası vb gibi) kütleli biçimlenişte farklı geometrik şekiller ve hacimler eklemiş ve denemelerde bulunmuştur.

Öte yandan Adler-Sullivan mimarlık bürosu içerisinde, 1893 yılı itibarıyla Wright, Planlama ve Tasarım Bölümü yöneticiliğine getirilmiştir. Adler ve Sullivan'ın ofiste yoğunluklu olarak ilgilendiği ticari yapı siparişleri dolayısıyla Wright'ın müstakil ev/konut tasarımlarına yönlendirildiği bu düzen çok geçmeden bozulacaktır. Wright'ın özel yaşamında ister konut proje siparişlerinden aldığı olumlu geri dönüşler sonrası kendi oluşturmaya başladığı mimari dilinin ofisin genel çizgisinden daha özerk bir özgül ağırlığının olmaya başlaması ve talep görmesi isterse de maddi açıdan daha tatminkar koşullar elde edebilmek adına ofis dışı bireysel talepler üzerine de iş almaya başlamasının ortaya çıkması üzerine 1893'te Adler-Sullivan'ın mimarlık bürosundaki işine son verilir.

Wright'ın ekonomik harcamalarındaki artışı karşılayabilmek adına bağımsız konut komisyonlarını kabul etmek zorunda kalmış olması, salt ofisten kovulması değil aynı zamanda Oak Park'ta kendi evini inşa ederken de Sullivan'la yapmış olduğu sözleşmeyi ihlal etmesi ile sonuçlanmıştı. Bu noktada Wright'ın bürodan ayrılışı kimi çevrelerce istifa, daha yoğun sayıda çevrelerce de kovulma olarak nitelendirilmiş ve yaklaşık 20 yıl sürecek bir Wright-Sullivan bozuşması veya sürtüşmesine yol açmıştır. Wright da oluşturmaya başladığı bu momentumun sürdürülebilirliğini mümkün kılmak adına aynı dönem içerisinde işten ayrılıp bir ekip oluşturarak Illionis, Oak Park'ta kendi mimarlık ofisini açar. Adler-Sullivan bürosundan, mimarlık tarihine de geçmiş bu ayrılış sonrasında her ne kadar Sullivan'la küskün kalmış ve yıllarca konuşmamış olsalar da, Wright'ın hayatı boyunca Sullivan'ı saygıyla andığından bahsetmekte fayda vardır.³³

Wright, ofisin kuruluşundan itibaren Amerikan kırlarına veya kırsalına gerçek anlamda aidiyetle bağlı konutlar tasarlamaya koyulmuş, Wisconsin'den Chicago'ya uzanan taşra-metropolitan mimarlık gelişim ve dönüşüm çizgisinin üzerine Sullivan'ın bürosunda oluşturmaya başladığı Amerikan konut mimarlık diline eklenebilecek ve kanıksayacak bir ekip oluşturur. Daha geçlerde "Praire Evleri", "Praire Konutları" ve daha üst bir başlıkta "Praire Mimarlığı" olarak konumlandıracağı bu yeni dil, mimarlık literatürüne geçecek ve Wright'ın tamamıyla Amerikan, kırsal, taşralı, işlevselliği ön planda tutan, gösterişe dair tüm tali olarak nitelendirdiği öğelerden arındırmaya çalıştığı mimarlık pratiğinin temelleri

bu sayede atılmıştır. Kendi bürosunda 1893-1894 yılları arasında tasarlamış olduğu ve ilk bağımsız tasarımı olan William H. Winslow House ya da daha bilindik ismiyle Winslow Evi, oldukça beğeni kazanarak Amerikan mimarlık çevrelerince konut mimarisi adına erken üretim evresinde mimara önemli bir bilinirlik ve başarı sağlamıştır. Yapının geniş çatısı, basit ama zarif mekansal ve kütleli kompozisyon ve kurgulanışı yerel düzeyde oldukça ilgi ve beğeni toplamıştır.



Şekil 4.2 William H. Winslow Evi Ön Cephesi

Kaynak Website: Wikizero

(<http://www.wikizero.biz/>)

Dahası, Winslow Evi'nin bu başarısı üzerine Wright, Paris ve Roma'da altı yıllığına akademik çalışma ve araştırmalar yapmak üzere Avrupa'dan çok cazip teklifler almış ancak, Yunan-Roma antikitesine dönmeyi bugünün ve doğrunun peşinde olan”modern” mimarın “burası” ve “şimdi” kaygılarına tam olarak zıt düşeceği kaygısıyla kabul etmemiştir.³⁴

4.2.3. Wright'ın Praire Evleri Serisi ve Özellikleri

Winslow Evi'nin yapımı sonrası, kafasında Amerika'ya özgü kırsal tabanlı ve işlevden yola çıkan konut mimarisi üzerine fikirlerini gittikçe daha fazla geliştirmeye başlayan mimar, kabaca yedi yıl süren bir düşünsel arkaplan üzerine yeni projesi “Praire Evleri”ni

ilk olarak 1901 yılında “Ladies Home Journal”adlı yayın aracılığıyla “Kırlık Yöredeki Bir Kentte Bir Ev” (Orj. “A House in a Praire City”) dizisiyle tanıtmıştır. Özgün üslupsal üretim aşamasının ilk çıktılarında olan bu seri, ABD’deki ağaçsız kırları tanımlamak için kullanılan “Praire” terimiyle başlıklandırmıştır. Yalın, süslemeden uzak, serbest bir mekan akışının konuta dair farklı işlevler gören bölümler arasında sağlandığı; X, l ve T biçiminde planimetrisi olan bir kurgu tasarlamıştır.

Frank Lloyd Wright, oluşturduğu bu konut mimarisi ağırlıklı dilde, dönemi için görece daha basit daha yalın iç mekanlara yönelmiş, tıpkı Sullivan’dan erken dönemde etkilendiği kütleli biçimlenişlerde geometrinin kendisini mimari anlayışında ön plana çıkarıştır. Wright bir yandan dahas sonra hepsi Praire Serisi’nin çok önemli birer yapısı olacak olan Heurtley, Willits, Martin, Glasner, Coonley, Roberts, Gale ve Robbie evleri üzerine teorik ve uygulamalı fikirler üretirken; bir diğer yandan da konu dışı yapılarında betonu bir yapı malzemesi olarak kullanarak farklı yapı gereçlerini dışavurumcu bir anlayışla ortaya koymuştur.

Praire serisinde konut tasarımına dair fikirler üreten Wright’ın getirdiği en önemli yeni bakış açısından biri her biri farklı birer işlevsel birim olarak ele alınan odaları kutular halinde geri çekerek; gerek üst üste gerekse iç içe kurgulamalarla ortak kullanımlı mekanlar üretimine gitmesi olmuştur. Tavan yüksekliğindeki ince oynamalar, belirli hacim bölücülerıyla tanımlanmış mekan, uzun ve alçak bina, havada uçar izlenimi veren planlar ve yatay kurgu diğer önemli bileşenlerdir.³⁵ (Mimdap, 2014)

Yoğun olarak konut tasarımına odaklandığı meslek yaşamının bu evresinde Wright’ın Taylorist açık plan ofis tipinin ilk örneklerinden biri olarak kabul gören konut-dışı yapılarından biri olan 1904 tarihli New York’ta tasarladığı “Larkin Sabun Fabrikası Yönetim Binası” duvar kağıtlarından mobilyalarına, gömme dolaplarından kütlenin tamamına kadar bir bütüncül tasarım örneği olarak Wright’ın mimarlık yolculuğunda yerini almıştır.



Şekil 4.3 Larkin Binası

Kaynak Website: Wikiarquitectura

(<https://en.wikiarquitectura.com>)

Öte yandan tıpkı Wright'la ilgili bölümün daha başlarında da belirtildiği üzere, daha sonra “Organik Mimari” olarak tanımlayacağı Wisconsin'den Chicago'ya, Sullivan'ın ofisinden kendi bürosunu kurduğu hatta geliştirdiği doğa ile uyum içerisinde yapısal biçimleniş fikirlerini giderek pekiştirmeye başlamıştır. Wright, konut tasarımı ağırlıklı mimari üretimlerinde “bir yaşam alanını bütünlüklü bir sanat eseri haline getirme”²⁹ (Gök, 2018) güdüsüyle hareket etmiştir.

Wright, öne sürdüğü bu yeni mimari anlayışta biçimsel farklılıklar da ortaya koyarak ilgi çekmiştir. “Şelale Evi” (Orj. *Fallingwater House*), Guggenheim New York Müzesi (1956-1959) gibi ister Kuzey Amerika isterse de dünya mimarlık pratik ve literatürüne geçen oldukça özgün yapı örnekleri kazandırmıştır.

Wright, daha erken üretim dönemlerinden itibaren ; tıpkı Winslow Evi'yle yakaladığı sükse sonrası Batı Avrupa kaynaklı Yunan-Roma antikitesine yönelik araştırma yapmasına yönelik teklifleri geri tepmesine gerekçe olarak gösterdiği bugünü, şimdiki, burayı ve modernini aramak yolculuğunda yüzünü Batı Avrupa Antikitesi'ne dönerken, bir diğer yanda ise uzakdoğudan, özellikle de Japonya ve Japon kültüründen bir ilham kanalı ve kaynağı olarak oldukça etkilenmiştir. Özellikle de daha geçlerde Henry Hobson Richardson'la

birlikte kurguladıkları konut mimarisinde Uzakdoğu'nun mimari plastisitesi ve kurduğu dile karşı duyduğu ilgi belirginleşmiştir. Bu bağlamda esnek mekansal kurguları ve dağılımı ile Japon konutu, kır evlerini kurgulaması ve teorize etmesi için Wright'a önemli bir yol göstericilik yapmıştır. Bu çalışmalar, kıta Avrupası'nda başta Adolf Loos olmak üzere erken 20.yy'da yansıtılan mimari yayınlarla birlikte bir yankı uyandırmaya başlamıştır.

Wright, tüm denemelerinde, farklı mekansal ve biçimsel varyasyon girişimlerinde, Amerikalı olan yerli bir Amerikan mimarlığı ve mimarlık dili yaratmaya çalışan bir evreye girmiş ve aşama aşama bu idealini pekiştirici ürünler ve teoriler ortaya koymuştur. "Praire Stili" olarak da tanımladığı ve/veya özetlediği bu konutlara dair stilin standart ve ilkelerini yaklaşık 16 yıl boyunca belirleyici çalışmalar yapmıştır. Bu mimarlık dilini oluştururken tasarladığı konutların belirli ilkelerden yola çıkarak kurgulandıklarını söylemek mümkündür. Örnek olarak praire konutları alçak tavanlı çatısı olan, derin çıkıntılarla biçimlenen ve içinde bulunduğu doğa ile uyumlu bir yataylıkla karakteri oluyordular. Dahası, genellikle uzun kanatlı pencere sıraları, tavan ve bodrum katlarındaki uzunlukla sağlanan biçimleniş, bu kompozisyonu pekiştirir niteliktedir.

Wright, kabaca kimi kaynaklara göre 1899 yılından 1910, kimi kaynaklara göre de 1901-1911 yılları arasında³⁰ "Praire Stili (Tarzı)"nde ürünler vermiş, çoğu Amerikan mimarlık tarihçi ve teorisyenlerince de bu çalışmalarıyla gerçek anlamda ilk Amerikan mimarisinin kurucu temellerini atmıştır. Bu, öncülü Yunan-Roma antikitesi ve diğer eklektik canlandırmacı üslup reproduksiyonlarından oldukça farklı ve yeni bir paradigma kaymasına ve üretim biçimine işaret eder. Yataylıkla karakterize olan kabaca kütleli biçimlenişte yataylığı vurgulamak adına yüksek ve düz yüzeyli kutu formundan uzak, doğa ve kırsal içerisinde uzun bir hatta kurgulanan ve mekansal açıdan da açık planlı bir yapısal biçimleniş söz konusudur. Wright bu anlayışını şu şekilde ifade eder:

"Kutunun temel niteliği ortadan kaldırılabilir... İç duvarlar, açıklığı ve toplumu vurgulamak için en aza indirildi. Sakinlerin dışarıya olan ilişkileri daha samimiydi; peyzaj ve bina bir, daha uyumlu oldu; Peyzaj ve şantiyeden bağımsız olarak inşa edilen ayrı bir şey yerine, peyzaj ve site ile bina kaçınılmaz olarak bir oldu."

Bu alıntıdan da yola çıkarak Wright'ın bir yandan kutuyu biçimsel olarak ihmal edilebilir bir düzeyde kendi mimarlık dilinde yapıbozuma uğrattırken bir diğer yanda da kıta Avrupası'nda Corbusier ve Loos'un da farklı açılardan değineceği iç-dış, mekan-dış mekan vb gibi ikililiklere peyzaj ve yapı düzeyinde değindiğini görürüz. Öte yandan Praire evleri küçük, konforlu, geniş saçaklı, yayvan ve yatık hatlarla belirginleşen, düz yüzeyli, teras ve gizli bahçeleri olan konutlar olarak tasarlanmışlardır.³⁰ Bu üretim dönemi içerisinde Wright'ın 1902 yılında Illionis Highland Park'ta inşa ettiği Willits Evi Praire tarzı evlerinden ilki, 1909 yılında Chicago'da inşa edilen Robie House ise bu serinin başyapıtı olarak nitelendirilmiştir.³⁶ Konut mimarisi, Wright'ın saf ve Amerikan bir mimari tarzı tanımlama çabasını en belirgin ve yoğun biçimde uygulayabildiği yapı türleri olarak da öne çıkmışlardır.

4.2.4. Wright'ın Usonian Evleri Serisi ve Diğer Çalışmaları Hakkında Önemli Noktalar

Kariyerinin erken evrelerinden itibaren saf ve Amerikan bir mimari tarz arayışını konut mimarisi özelinde tanımlama çalışmalarına girişen Wright, daha ileri safhalarda Praire Tarzı'nın temelleri üzerine "Usonian Evleri" üretimleriyle koyarak mimarlık pratiğini sürdürmüştür. Yazar James Duff tarafından ABD'li Amerikalıları Latin Amerika ve Kanadalılardan ayırt edici bir kavram olarak türetilen³⁷ (Scott, 2018) "Usonian" terimi, bu bağlamda Amerika'ya özgü bir mimari tarz veya dil inşa etme çabası içerisinde olan Wright'ın, Praire Evleri sonrası yeni konut mimarisi tamlayanı olmuştur. Usonian konut serisinde Wright, yatay ve alçak düzeydeki yayvan kütleli biçimleniş ve çizgiselliği sürdürmüştür; bunlara düz çarı ve açık plan mekan özelliklerini eklemiştir.³⁷ (Scott, 2018)

Wright'ın Usonian Evleri ile yeniden konut mimarisine ağırlık verdiği bir evreye geçmesinde önce 1929 yılında tüm dünyayı kasıp kavuran ve "Büyük Buhan" ismiyle bilinen finansal kriz ile daha sonra 1936 yılında ABD'de yaşanan büyük ekonomik krizin etkisi de oldukça büyüktür. Öyle ki bu sayede düşük sosyoe-ekonomik gelir grubundaki Amerikan vatandaşlarına ev sahibi olma imkanı ile ilgili bir arayış öncelikli konulardan biri olmuştur. Bu bağlamda bir yandan uygun finansal koşullarda ev sahibi olma imkanı, bir diğer yandan da yaşam alanı olarak basitleştirilmiş kurguda bir yaşam mekanı

imkanından bahsetmek gerekir. Bu serinin önemli örneklerinden 1937 yılında Madison, Wisconsin’de uygulanmış “Jacobs Evi”, 1945’te uygulanan “Pleasantville” gibi konutlardan bahsetmek mümkündür.



Şekil 4.4 Herbert Jacobs Evi

Kaynak Website: Frank Lloyd Wright

(<https://franklloydwright.org/>)

Frank Lloyd Wright’ın en önemli konut çalışmalarından bazıları Buffalo, New York’taki Darwin D. Martin Evi (1903), Riverside’deki Avery Coonley Evi (1907) ve Chicago’daki Frederick C. Robie Evi’dir (1908). Önemli kamu komisyonları arasında Buffalo’daki Larkin Şirketi Yönetim Binası (1903, 1950) ve Oak Park’taki Unity Tapınağı (1905) yer alır.

4.2.5. Wright’ın Organik Mimarlık Anlayışı ve Esin Kaynakları

Frank Lloyd Wright’ın mimarlık pratiği içerisinde ürettiği 1.141 tasarım projesinden 532’si uygulanmıştır. Bu yapı tipleri arasında sayısız konut, ticaret, kamu ve eğitim yapıları mevcuttur. Çoğu yapısı günümüze kadar orijinalliğini koruyarak gelmiştir.³⁸ (Yazıcı) Wright’a göre “Bir mimarın misyonu, insanların hayatı nasıl daha güzel hale getirebileceğini, dünyayı nasıl daha yaşanabilir kılabileceğini anlamalarına yardımcı olmaktır ve onlara bir amaç, bir ritim ve yaşamın anlamını vermektir.” Tasarımlarında

yapıda barınacak olan kullanıcıların yaşamlarına etki etme güdüsüyle de hareket etmiştir. Dahası “organik mimarlık” konsepti içerisinde konumlandığı herhangi bir biçim taklidinden uzak, doğayla ve çevresiyle uyumlu bir anlayış söz konusudur. Wright için organik bir yapı, “dışarıdan geliştirilen, zamanı, yeri ve habitatıyla geçek anlamda uyumlu olan bir yapıdır. O zaman organik mimaride; binayı bir şey olarak düşünmek, onun mobilyalarını ayrı bir şey ve çevresini başka bir şey olarak düşünmek imkansızdır. Bu binaların tasarlandığı ruh, bir olarak hep birlikte iş görür.” Bu bütüncül ve/veya entegre tasarım anlayışının bir göstergesi olarak Wright’ın mobilyai aydınlatma elemanı, yemek takımları, grafik tasarım , kumaş ,kilim ve benzeri gibi farklı tasarım nesnelere tasarladığını görürüz. [67] Scott, bu yaklaşımı mimarın ‘Şelale Evi’nde (Orj. *Fallingwater House*) üzerine yapıyı oturttuğu zemini taklit eden balkon formasyonunda, yapının merkezi gövdesinden zeminlerin çıkma yaptığı SC Johnson Araştırma Merkezi’nde ve hatta bir Amerikan peyzajı projesi olan Broadacre kenti için sunduğu düşük nüfus yoğunluklu pastoral nitelikli önerilerle örneklendirir.³⁷ (Scott, 2018)

Wright’ın Yunan-Roma antikitesine yüzünü dönen ilham kaynaklarında Japonya’nın kendine yer bulduğundan daha önceki kısımlarda bahsedilmiştir. Ancak 1909 yılı itibarıyla 130 civarında yapısı hayat geçmiş olan Wright’ın ününün kıtayı aşmasıyla mimar, aynı yıl içerisinde ev çizimlerini içerecek Wasmuth albümlerini hazırlamak üzere Almanya’ya gitmiştir.Buradan ailesiyle birlikte İtalya’ya geçen çift, Avrupa’da pek çok sergiye katılmasıyla Avrupalı mimarlık çevrelerince tanınırlık edinmiştir.

Wright Furbeck, Beachy ve Heurtley konutlarını tasarladıktan sonra²⁹ (Gök, 2018) Japonya’ya yaptığı seyahatte Japon sanatına, hafif malzeme kullanımı, akışkan ve geçişken mekan kurgusu ve işlevsel temellerden yola çıkan Japon mimarlığından etkilenmiştir. 1915-1920 yılları arasında Japonya’daki mimarlık ve kültürel ortamı deneyimleme fırsatı edinen mimar, ülke sanatıyla ilgisini baskı resimler biriktirerek sürdürmüş, bu koleksiyon günümüzde Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nde Spaulding Koleksiyonu adıyla varlığını sürdürmektedir.

Amerika dışında geçirdiği bir diğer dönem de Avrupa’da Almanya ve İtalya’dadır. Wright, bu dönem Avrupa’daki kentler ve mimarlık üzerine gözlem yapar ve 1910 yılında “Frank Lloyd Wright: Uygulanmış Yapı ve Tasarımları” ismiyle iki ciltlik bir kitap yayımlar. Bu

yayınla birlikte bir kısmı kıta Avrupası'nda bir diğer kısmı da özellikle İkinci Dünya Savaşı-sonrası dönemde ABD'de de "Uluslararası Üslup" etkisiyle mimarlık pratiğini sürdürecektir. Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe gibi mimarları da etkilemiştir.

4.2.6. Wright'ın Taliesin Ekolü, Japonya Deneyimi ve Dönüşü-sonrası Pratiği

Avrupa'dan Amerika'ya dönüşü sonrası çalışmalarını ilk başta doğum yeri Spring Field'de Wisconsin Nehri kıyısında sürdürdüğü Taliesin'de oturdukları konutta (stüdyo-ev) Wright'ın Chicago'da olduğu bir esnada 15 Ağustos 1914 tarihinde çalışanlarından birinin cinnet geçirmesiyle çıkardığı yangın sonucu yedi kişinin öldüğü bir trajedi yaşamıştır.²⁹ (Gök, 2018) Yaşadığı bu acı deneyim sonrasında mimar, Taliesin'i yeniden, bu sefer belirli ideallere, teorik temellere oturan bir eğitim yapısı olarak yeniden inşa etmiştir.

1912 yılında mimarlık bürosunun Chicago şubasını açan Wright, 1915 yılında yapacağı otel nedeniyle Japonya'nın başkenti Tokyo'ya gitmiştir. Wright'ın mimarlık pratiğinde uygulanmış en görkemli yapılarından biri olan Tokyo Imperial Oteli'ni, birkaç Japon yatırımcının ilgilenmesi sonucu, Japon imparatorunun daveti üzerine yapmıştır. Japonya'nın yer sarsıntılarında sıklıkla evsahipliği yapan bir coğrafya olması dolayısıyla yapının bölücü bağlantılarının derin temellerle birleştirildiği bir strüktürel çözüme gitmiş olması, bu anlamda da ne denli titiz ve detaycı bir mimar olduğunun önemli göstergelerinden biri olmuştur. Yapının mimari dili, diğer Wright yapılarındaki alışıldık sadelikten belli oranlarda farklılaşan bir süsleme barındırır. Wright, altı yıl boyunca Tokyo'da kalmış; otelin inşası için Antonin Raymond ve Paul Mueller ile birlikte çalışarak; deprem bölgesi olmasından dolayı yapının yapımı esnasında gösterdikleri hassasiyet sonucunda otelin açılış tarihi olan 1 Eylül 1923'te meydana gelen ülke tarihinin en yıkıcı depremlerinden biri olan sarsıntı sonucunda yapı, depreme dayanan nadir yapılardan biri olmuştur.



Şekil 4.5 Imperial Hotel, Tokyo, Japonya

Kaynak Website: Wikizero

(<http://www.wikizero.biz/>)

1920’li yıllar, Wright’ın ABD’nin Los Angeles şehrine üretimlerini taşıdığı bir evre olmuştur. Bu evre, mimarın 1922’de doğrudan Los Angeles’a yerleşmesi ve büro açmasıyla başlar ve 1924 yılının sonlarında Karadağlı bir balerin olan Olga Lazovich ile Taliesin’e dönmesiyle sona erer. Ancak Wright, bu dönemde pek fazla iş alamaz. Japonya dönüşü, 1920’lerin erken evrelerinden La Jolla, California’da kalan mimar, 20 Nisan 1925’te Taliesin’de çıkan yangınla ikinci defa evinin yanması üzerine Taliesin’i üçüncü defa tasarlayıp inşa etme sürecine geçmiştir. Bu arada yangında Wright’ın Japonya’dan getirdiği çok değerli baskılar da yanmıştır. Yangın sonrası maddi durumu zorlaşan mimar, San Diego’ya taşınmış ve 1928 itibarıyla Taliesin’i geri alarak Wisconsin’e geri dönmüştür. 1929 yılında mimarlık ofisini Arizona’daki Ocatillo’ya taşımıştır. 1925-1932 yılları arasında proje uygulama sayısının az yoğunluklu olduğu dönemde “Organik Mimari” anlayışının ilke ve temellerine dair fikrinsel bileşenlerini ileri sürdüğü bir kitabı ele alır ve yayınlar. Daha sonraları mimarlık dünyasında büyük sükse elde edeceği “Şelale Evi” de bu devrenin hemen ertesinde gelen bir ürün olarak Wright’ın mimari üretim skalasında yerini alır. Konutun sipariş vereni/müşterisi veya yatırımcısı olan Edgar J. Kaufman, Wright’ı, halihazırda ufak bir kulübenin yer aldığı ve yanından Bear deresinin şelaleye dönüştüğü, dolayısıyla şelalenin akmakta olduğu bu parselde ailenin yazlık evi için tasarım yapmaya ikna eder. Dahası, Pensilvanya’daki bu ünlü yapının tasarımı için kendisinden

talepte bulunan Kaufmann ailesinin oğullarının Taliesin'de Wright'ın öğrencisi olduğundan bahsetmek gerekir.Yapının yapım aşamalarında da yüklenici firma ve dahası Wright'ın da uygulama sırasında sekteye uğrayan evrelerde projeden el çektiği bölümlerde yatırımcı Kaufman'ın dik duruşu ve ısrarının bu sanat eseri niteliğindeki yapının tamamlanmasında önemli bir etken olduğundan bahsedilmelidir.Wright bu yapıda daha önce Kuzey Amerika'da ekseri olarak kamu binalarının tasarımlarına yansıyan uluslararası stilin mimari dilini, doğayla iç içe bu konut yapısına uyarlamıştır. Kesişen dik düzlemler, dış görünüşte kütleli kompozisyonda belirginleşen baca, yerden yükselen, yer ile birlikte ve ışığa doğru yükselen bir biçimsel dil söz konusudur.

Wright, yapıyı şelaleyle örtüşen ve kesişen bir kurguda tasarlamış, aileye bu tasarımı yaparken amacını şu şekilde iletmiştir “Bensizin şelale ile yaşamınızı istiyorum ona sadece bakmanızı değil. O, hayatınızın bir parçası olmalı” (Akt. Yazıcı) [66] Buradan yola çıkarak şelale hem işitsel (akış sesi evin her yanından duyulabilmektedir) hem de fiziksel (çıkma yapan taş duvar ve konsol gibi çalışan teraslarıyla) bir mekan kurgusu oluşturur. Pencere ve balkonlarla birlikte yarı açık ve transparan mekan-doğa bağlantısı kurulmuş, bir diğer yandansa işitsel olarak evin içmekanında da hissedilen şelaleye fiziksel ulaşım için düşey sirkülasyon bağlantısı olarak merdivenle inen bir ulaşım kurulmuştur. Bu ikonik yapının tüm olumlu niteleyicilerinin dışında izolasyonel strüktürel ve bakım maliyeti sorunları zorlayıcı faktörler olarak öne çıkar.²⁹ (Gök, 2018)

“Şelale Evi”, Kaufmann ailesi tarafından 1937 yılından 1963 yılına kadar haftasonu ve/veya tatil evi olarak kullanılmıştır. Konut, popülerliğini 1938 yılının Ocak ayı sayısında Time Dergisi'nin kapağında yer alışıyla birlikte alarak günümüze kadar gelen Wright mimarisinin en önde gelen yapılarından biri olarak varlığını sürdürmüştür. 1964 yılına gelindiğine yapı, mimari bir simge olarak müzeye dönüştürülmüştür. Yıllar içerisinde milyonlarca ziyaretçi ve fotografik mimarlık nesnesi olarak temsiller aracılığıyla varlığını pekiştirmiştir.

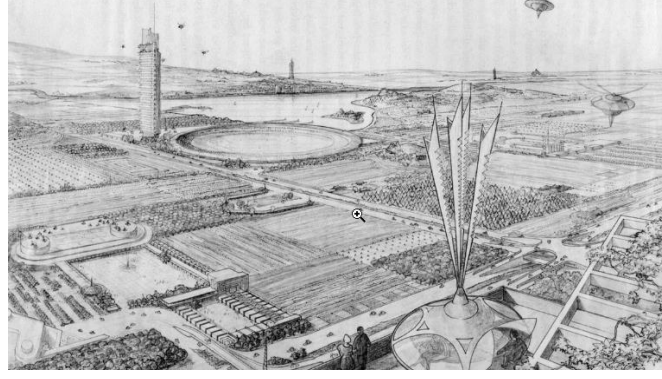
1922-1934 yılları arasında Wright için maddi zorluklarla başa çıkmaya çalıştığı bir dönem geçmiştir. 1922 yılında Japonya dönüşü sonrası, bürosunun Los Angeles'ta bir şubesini kurduktan sonra 1923-1924 yılları arasında Millard, Storer, Freeman ve Ennis isimlerinde dört dokulu beton blok (textile block houses) sisteminde konut tasarlamıştır. Bunlardan

bir tanesi günümüzde ulusal mimarlık anıtı olarak tescillenmiş olan Pasadena'daki antikacı Alice Millard için yaptığı 400 metrekarelik 'Millard Konutu'dur. Çok uzun sürmeyecek olan batı yakası deneyimi Wright'a inşa edilmemiş olan kimi inovatif tasarımlar ortaya çıkarma olanağı vermiştir.

Praire ve Usonian evleriyle, konut mimarisinde Amerikan orijinli bir mimari dil oturtma girişimleri sonrasında Kaufmanlar için tasarladığı 'Şelale Evi'nin ikonik bir yapı statüsüne erken dönemden geçmesiyle birlikte Wright'ın da mimarlık pratiğinde gittikçe anıtsal nitelikte üretimler yapmaya yöneldiği bir evreye geçtiğinden söz edilebilir. Tekil ölçekte yapı projelerinin yanı sıra Wright, bu evrede Irak'ın başkenti Bağdat için kentsel ölçekte de projeler tasarlamıştır.

Öte yandan Wright, 1932 yılında kurduğu "Taliesin Fellowship" vakıf yapısıyla birlikte mimar adaylarına veya salt mimarlık ya da inşaat alanlarında da değil aynı zamanda açıcılık, doğa, müzik, sanat, çiftçilik, bahçıvanlık ve dans gibi çalışmaların tümünün bir arada entegre bir biçimde verildiği bir çıraklık programı olarak Taliesin'de burslu eğitim ve staj imkanları sağlamıştır. Wright'ın Taliesin'e dönüşü sonrası birtakım mimarlık yapıtları üretiminden ziyade kendisini daha geniş bir kitleye tanıttak için yazım girişiminde bulunduğu görülecektir. "Kaybolan Şehir" ve "Otobiyografi" 1932 yılının yayımladığı iki önemli yapıttır. Bu yapıtlar Taliesin'deki okul için bir reklam aracı olmuş ve pek çok başvurunun gelmesinde kilit rol oynamıştır.

Wright, "Kaybolan Şehir"de ütopyik bir vizyon olarak "Broadcare Kenti"ni öne sürer. "Otobiyografi" ismiyle o güne değin yapıtlarını bir araya topladığı kitabın da yayınlanmasıyla birlikte aynı yıl içerisinde 23 kişilik bir stajyer ekibiyle birlikte³⁸ (Yazıcı), "Yaparak Öğren" (Orj. "Learning by Doing") metoduyla bir mimarlık okuluna evrilmiştir. Okulda çizim materyallerinden bağımsız olarak şantiye alanında yapı yapım sürecinin bir parçası olan öğrencilerle birlikte mimar, pek çok kaydadeğer yapısının yapım süreçlerini birlikte paylaşmıştır. Taliesin okulundaki eğitim haftanın belirli gecelerinde konserler verilip, şiirlerin okunduğu belirli günlerde de Wright'ın kimi konularda öğrencilere konferans verdiği bir düzen söz konusudur.



Şekil 4.6 Broadacre : Frank Lloyd Wright'ın ütöpik banliyo tasarımı

Kaynak Website: Paleofuture

(<https://paleofuture.gizmodo.com/>)

1934 yılının kış aylarına gelindiğinde Wright ve “Taliesin Fellowship” Broadacre kent modeli çalışmalarını daha sıcak bir iklimi barındıran Arizona'ya geçerek sürdürdüler. İlk Taliesin'de yaşanan trajedik deneyim-sonrası Taliesin West'i kurarak yeni bir girişime öncülük etmiştir. Pek çok mimar aday ve genç mimar için gönüllü bir teorik-uygulama eğitim inisiyatifine dönüşen bu girişim Wright'ın eğitici kişiliği için önemli bir kurum olarak kendine yer bulmuştur. İkinci Dünya Savaşı öncülü ve sırasındaki bir evreye denk gelen bu dönemde Batı Avrupa'da daha önce yayınlarıyla etkilediği kimi mimarlar, savaş gerekçesiyle Kuzey Amerika'ya göç etmiştir. Bunlar arasında Bauhaus'un öncülerinden Walter Gropius ve daha sonraları Chicago Okulu'nun ve dahası Chicago şehrinin gökdelen mimarisiyle öne çıkacağı dönemin baş mimarı Mies van der Rohe de yer almıştır. Bir yandan özel yaşamı ve savaş karşıtı politik duruşuyla mimari etkinliği ve rağbet görme konularında önceki dönemlerine nazaran arka plana çekilmiş ve antipati toplamış bir mimar olarak değerlendirilmiş olsa da 1936 yılına gelindiğinde Wisconsin'de Johnson ve Son Company İdari Binası başta olmak üzere geri dönüş projeleri olarak nitelendirilebilecek kaydadeğer tasarımlarla yeniden rüştünü ispatlamıştır. Bir temizlik malzemesi üreticisi olan Johnson Wax şirketi için 1936'da; Racine, Wisconsin'de siparişini Wright'a verdiği idari genel merkez binası tasarımı için Taylorist ilkeler uygulanmıştır. İnşaatı 1939 yılında tamamlanan ve günümüzde de şirket tarafından kullanılmaya devam eden yapı, 1930'lu yılların mimari üretimleri içerisinde başlıca nitelikte yapılardan biri sayılır. Wright'ın

yapıyı tasarlarken, bütüncül tasarım anlayışının bir gereği Cheeroke kırmızısı ağırlıklı bir renk seçiminde bulunduğu yapı için çok sayıda orijinal mobilya tasarladığı bilinmektedir.

Wright, çalışmalarını eğitim verme boyutunda mimarlık pratiğiyle bir araya getirdiği Taliesin'in yeni formatının yerleşim alanı olarak zamanla Arizona'da ve Scottsdale'de McDowell Dağları'nın eteklerinde bir araziye de ekleyerek daha kalıcı bir strüktür/yerleşim için kolları sıvamıştır. Taliesin West'in asıl çıkış noktası da Wright ve Taliesin Fellowship için buradaki kış kampının inşasıyla belirmiştir. Bu sayede yapısal fikirler ve tasarımsal yenilikler hakkında çalışmalar yapmak için yeni bir olanak oluşmuştur. 1937 yılıyla birlikte Arizona'da Taliesin West girişiminde bulunan mimar, kış aylarında tüm öğrencilerin Wisconsin'den Arizona'ya geldikleri bir düzen oturtmuştur. Arizona'daki bu alan halen Frank Lloyd Wright Mimarlık Okulu'nun ana yerleşkesi olarak varlığını sürdürmektedir.

Öte yandan Wright'ın mimarlığında yeniden Kuzey Amerika için bir ivme yakaladığı bu dönemde New York Modern Sanatlar Müzesi, 1940 yılında geniş kapsamlı bir retrospektif sergi sahneler. İkinci Dünya Savaşı'nın henüz bitmediği 1943 yılının Haziran ayında ise Wright, konut mimarisi haricinde kendi kariyeri içinde önemli bir diğer ikonik yapısına imza atar. Sanat danışmanı Barones Hilla von Rebay, objektif olmayan soyut resimlerden oluşan Solomon R. Guggenheim koleksiyonunun sergilenmesi amacıyla kalıcı bir mekan arayışıyla sanat & müze yapısı yaptırma arayışıyla Wright'a 1943'te bir mektup yazarak başvurmuştur. Kaskatlı, hiyerarşik olarak çapı alttan üste doğru gittikçe genişleyen bir masif görünümlü dairesel spiralin karakterize ettiği, süreklilik içerisinde içmekanda rampalarla düşey sirkülasyonun ve galerilerin sıralandığı ve yapımı hem zamandan hem enerjiden hem de maliyetten kimi kaynaklara göre yaklaşık on altı sene alan kimilerine göre ise 10 seneyi alan bir proje süreci sonrası 1959 yılında Wright'ın ölümünden altı ay sonra açılmasıyla sıradışı Solomon Guggenheim New York Müzesi ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda müze ister içmekandaki sarmal rampa galeri düzeni isterse de çelik konstrüksiyon cam kubbe örtüsüyle klasik müze mekanı örüntüsüne ve işleyişine uymayan yenilikçi ve farklı bir tavır sergiler/barındırır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği 1945 yılıyla birlikte Wright, bürosunda çalışanların dönüşü ile birlikte yeniden stüdyo çalışmalarına hız vermiş ve SC Johnson Company Araştırma Kulesi, Madison'daki Unitarian Toplantı Eci, Eoklahoma'da bir gökdelen ve

Florida Sothern College gibi kimi kamusal nitelikte irili ufaklı projelere imza atmıştır. Bu projelerin bir kısmı Dallas, Texas'taki bir otel yapısı, Pittsburgh'da belediye yapısı, Hollywood'da spor kulübü yapısı, Chicago'da kule yapısı, Ahmedabad'da bir mağaza yapısı ve Büyük Bağdat projelerinde olduğu gibi uygulamaya geçmemiştir.

Bu dönem içerisinde Wright'ın yaşına göre oldukça enerjisi yüksek ve üretken bir çalışma ivmesi yakaladığını söylemek mümkündür. Londra, Zürih, Münih, Floransa, Rotterdam ve Mexico City kentleriyle başlattığı uluslararası turne sonrası “Frank Lloyd Wright: Yaşayan Mimarlığın 60 Yılı” isimli son dönem mimarlık pratiğinin bir özeti niteliğinde sergiyi açmıştır. Dahası yazılı metinler üreterek gelişen, değişen ve dönüşen mimarlık anlayışını teorize etmeyi de sürdürmüştür.

4.2.7. Wright'ın Geç Dönem Mimarlık Pratiği ve Başlıca Eserlerinden Bazıları

70 yılı aşkın bir süredir çalışmalarını neredeyse aralıksız olarak sürdürmüş olan mimarın farklı kent, ülke ve mimari yaklaşım ve yapı tiplerinde 400'ü inşa edilmiş toplamda 1000 civarında yapı tasarlamıştır. Batı Avrupa'da palazlanan modern mimarlık ve uluslararası üslup hareketlerinin Amerika yakasında endüstri devrimi sonrası toplumun çağdaş işlevsel ve biçimsel gereksinim ve beğenisine mimarlıkta karşılık bulmak üzere yaklaşımlarını Chicago Okulu ile uzun bir aralıkta başarıyla yürütmüştür. Bu okuldan yola çıkarak uygulamalarıyla Wright, kendine ve Amerika'ya özgün bir mimarlık anlayışının peşinden gitmiş, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Avrupa'dan gelen Gropius, Mies van der Rohe; Avrupa'da üretimlerini sürdüren Le Corbusier gibi mimarlarla birlikte geç 19. ve aslen de 20.yy'ın en önemli mimarları arasındaki yerini almıştır.

Frank Lloyd Wright, bu evre sonrasında yaşamına Taliesin'de sürdürmüştür; 91 yaşında mide-bağırsak sorunları dolayısıyla (Gök, 2018) 9 Nisan 1959 tarihinde Phoenix, Arizona, Amerika Birleşik Devletleri'nde hayata gözlerini yummuştur. Yaşamı boyunca Catherine “Kitty” (Tobin) Wright (1889-1922), Maude “Miriam” (Noel) Wright (1923-1927) ve Olga Ivanova “Olgivanna” (Lazovich Milanoff) Lloyd Wright (1928) [65] olmak üzere üç evlilik yapmış, 4'ü erkek ve 3'ü kız olmak üzere toplamda yedi çocuk sahibi olmuştur. Aynı zamanda üçüncü eşinin de sahip olduğu kız çocuğunu evlat edinmiştir. Wright, 1991

yılında Amerika Mimarlar Enstitüsü tarafından “tüm zamanların en büyük Amerikalı mimarı” olarak tanımlanmıştır. Geniş bir sahaya yayılan tasarımsal ürünleri ve teoriyle pratiği bir arada kurguladığı mimarlık okullarıyla çok sayıda insana ilham vermiştir.³⁷ (Scott, 2018) Mimarlıkta inşa etme ve yaşama biçimimizi değiştirmiştir. Wright, salt yapılarıyla değil aynı zamanda öne sürdüğü veya kaleme aldığı fikirleriyle de ilham verici bir kişilik olmuştur. Yapıyı makine olarak konumlandırın Korbüzyen Avrupalı görüşten farklı olarak yapının kendisini bir ağaç gibi çevresiyle birlikte organik bir bütün içinde uyumlu bir biçimde kendine yer bulan bir şey olarak değerlendirmiştir. Bir yandan Amerika’ya özgü ve Amerikan olan bir yerel mimarlık dilinin peşinde koştururken bir diğer yanda da özgürlük, demokrasi, iktisadi ve toplumsal yapı ile ilgilenmiş ve bu kıstaslardan yola çıkarak mimarlıkla bir karşılık üretmeye çalışmıştır. Dahası, otomobil ve diğer kimi eşya/objelerle de ilgilenerek endüstriyel tasarım ilgi alanına giren çalışmalar da yapmıştır. Yazdığı metinlerde okuyuculara yaratıcı zihninin ürünlerini açıklamakta oldukça açık ve doğrudan bir dil kullandığı görülür. Mimarlık pratiğindeki tüm karmaşık girdiler, bu metinlerde okuyuculara özet olarak sunulur.

Öte yandan Wright, mimarlık pratiğinde tasarladığı yapılarla ilgili çok tutucu bir tavır sergilemiş ve dahası yapıların nasıl kullanılacağına dair sözleşmeler imzalatmaya çalışmıştır.²⁹ (Gök, 2018) Her ne kadar kendisi hakkında mimarlık pratiğine yönelik iletilen övgüler olsa da Wright’ın çalışmalarında çok titiz, detaycı; karakter olarak da çoğunlukla kendini beğenmiş olduğu şeklinde yorumlanır.³⁷ (Scott, 2018). Dahası Wright, mimarı tanrısal yetkinlikle de niteleyerek, kendi mesleki kariyeri açısından da bir mimar olarak konumunu nasıl değerlendirdiğiyle ilgili ipuçları verir. Wright, mimarlığı “sanatların atası” olarak konumlandırır ve “kendimize ait bir mimari olmazsa kendi medeniyetimizin ruhuna sahip olamayacağımızı” söyler.²⁹ (Akt. Gök, 2018) Dahası Wright yapıyı da “yalnızca var olunacak bir yer değil, bir var olma tarzı” olarak niteler. Çalışmalarında işlevselliğin yanı sıra insanı merkezine alan insancıl bir yaklaşım ve arayış vardır. Standartlaşmanın anaakım tasarım merkezlerinde gördüğü rağbetten sıyrılırcasına insan için mimarlık düsturuyla hareket etmiştir. Bu noktada ister kıta Avrupası’nda isterse de modern mimarlık hareketlerindeki diğer fraksiyonlardaki mimarlığı, otonom çizgisinin çok dışında ve üzerinde de dönüştürücü gücüne inanma kalıbını Wright’ın mimarlığında da görürüz. Toplumun refah seviyesini arttırmak, güncel yaşamsal dönüşümün mimari

estetikğine varmak bu anlayışın öne çıkan noktalarıdır. Dahası Wright bu görüşlerini şu sözlerle dışarı vurur: “Her şeyden önce; insanlar gibi binalar da ilk önce samimi olmalı, doğru olmalı. Mimarlık sadece binalar değil, içindekilerin hayatlarını beslemekle ilgilidir.” Öte yandan Wright’ın malzeme kullanımı, yeni teknolojik ve taktiksel gelişmeleri sıkı bir biçimde takip ederik, bugünün ve şimdinin mimarlık dilini kurmakta öncülük ettiğinden de bahsetmekte fayda vardır. Wright, aynı zamanda Amerikalı veya özgü bir mimarlık üretimi peşinde koşmuş olmasının da mükafatını günümüzde dahi dünya üzerinde Amerikan mimar denildiği zaman farkı bir kültürel öncelikle yer etmesinde bulmuştur.

En önemli eserlerinden kimileri arasında aşağıdaki ismi geçen ve tarihlerine göre sıralanan yapılar sayılabilir:

Charnley Evi, Astor Street, Chicago (1881)

William H. Winslow Evi, River Forest, Illionis (1893)

Highland Park Evi, Illionis (1902)

Darwin D. Martin Evi, Buffalo, New York (1904)

Larkin Building, Buffalo (1904)

Oak Park Kilisesi, Illionis (1904-1906)

Robie House, Chicago (1906-1909)

Coonley Evi, Riverside, Illionis (1908)

La Miniatura de Pasadena (1923)

Fallingwater House (“Şelale Evi”) (1936)

Johnson Wax Apartmanı (1939)

Lakeland Kampüsü (1940-50)

Solomon R. Guggenheim New York Müzesi (1956-1959) (Mimdap, 2014) [58]

4.2.8. Robbie House ve Frank Lloyd Wright'ın İç Mekan Tasarımlarında Mimari Kompozisyon Öge Kullanımı

Çok sayıda konut yapısının altında imzası olan Wright, oldukça varlıklı bir bisiklet ve motorsiklet üreticisi olan Frederick C. Robie'nin siparişi üzerine yapımı kimi kaynaklara göre 1906-1909 kimilerine göre 1908-1909 yılların arasında kimilerine göre ise 1910'lu yıllarda tamamlanan Robie House'u tasarlamıştır. Wright Robie House'ta yatay biçimselliği burgular nitelikte yatay düzlemler üzerine yükseltilmiş bir cephe düzeni ve alçak tavanlarla sınırlanan iç mekanlar kurgulamıştır. Bu bağlamda mimar, iç ile dış, kamusal ile mahrem olanı hiyerarşik bir biçimsel konfigürasyonla dışavurarak açık, yarı-açık ve kapalı mekanlar arası dengeli bir kompozisyon kurmaya çalışmıştır.

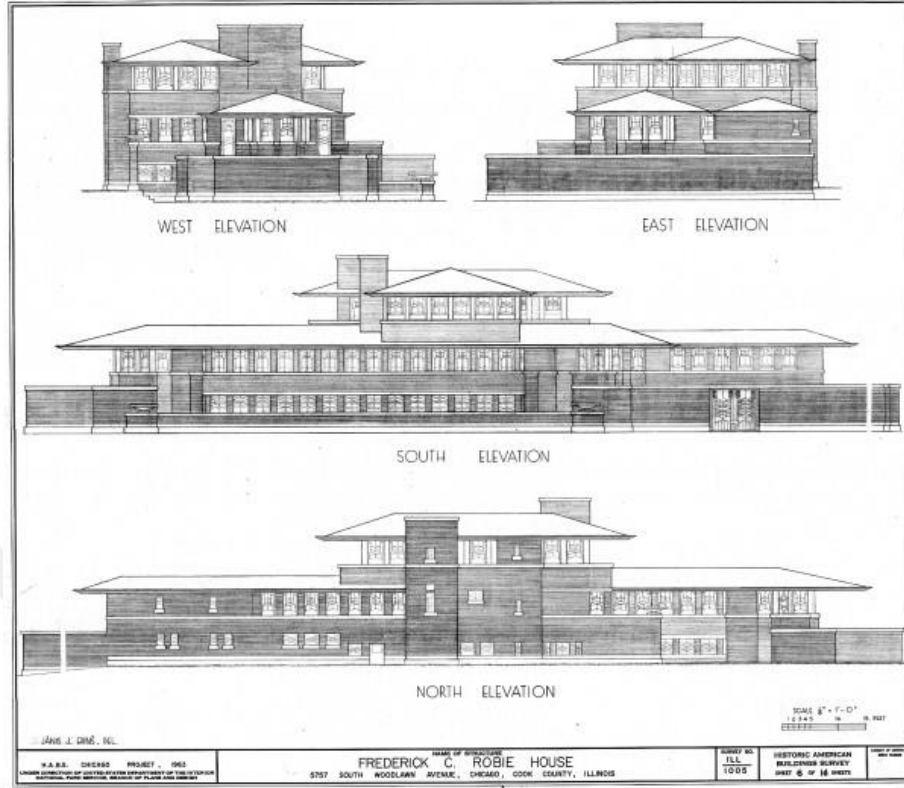


Şekil 4.7 Robie House'un genel bir görünümü

Kaynak Website: The Wall Street Journal

(<https://www.wsj.com/>)

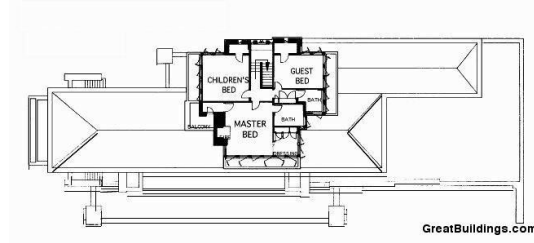
Ayriyeten Praiere evleri serisinin işçilik ve strüktürel özelliklerini en iyi ifade eden örneklerden biri olarak konumlandırılan bu evde geniş ve basık saçaklar, Roman tuğlası ile kaplı malzeme kullanımıyla öne çıkar. Wright'ın teknolojik ve iklimsel verileri dikkatli bir biçimde Robie House'un tasarımında uyguladığı görülür. Yapının güneyindeki cam kaplı transparan yapı yüzeyinin güneş ışınlarını karşılamasındaki gösterdiği hassasiyet ile yapının mekanik donanım elemanlarının tasarımıyla bire bir ilgilenmiş olması örneklerden kimileridir.

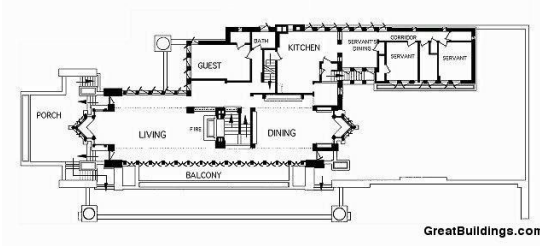
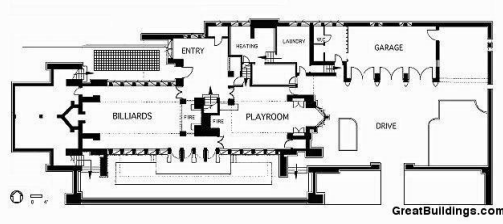


Şekil 4.8 Robie House'un iki boyutlu ceph görünümleri

Kaynak Website: The Craftsman Bungalow, (Müellif: David Cramer)

(<https://www.thecraftsenbungalow.com/>)





Şekil 4.9 Robie House'un planimetrik düzeni.

Kaynak Website: Archdaily

(<https://www.archdaily.com/>)

Entegre veya bütüncül bakış açılı bir mimari tasarım anlayışını uygulayan mimar bu anlayışını şu sözlerle ifade eder: “Mimari, malzeme ve yöntemlerin ötesinde hayal etmenin başarısıdır, insanı kendi dünyasının sahibi kılmaktır.” Açık kat planlı olarak tasarlanan Robie House’da yatay ve keskin hatlar, iddialı kirişler, uzunlamasına uzanan pencereler yapıya asıl karakterini veren elementlerdir. Wright, Praire serisinde ortaya koymaya çalıştığı yapıya dair fikirlerini şu sözlerle anlatır: “Bir kutu olarak odayı saf dışı bırakmak ve bir diğer kutu olarak evi tüm duvarları paravanlarla çevrili yapmak.” Robie House’un toplamı 174’ü bulan farklı desenlerdeki cam pencere ve kapıları da bu alıntıdan yola çıkarak yapı yüzeylerinde bir yandan aydınlatma bir diğer yandansa bir transparan (geçirgen) etki yaratarak mimarın bakış açısını dışavurmasında etkin rol oynarlar.

İçlerinde Wright’ın Praire serisinin başyapıtı olarak konumlandırılan Robie House’un da olduğu ve “Frank Lloyd Wright Tarafından Tasarlanmış Modern Mimarlığın Temel Çalışmaları” ismiyle kategorize edilen Wright’a ait 10 önemli yapıt için Amerikan hükümetinin UNESCO Dünya Mirası Listesi’ne eklenmesi için yaptığı başvuru, Frank Lloyd Wright Binalarını Koruma Vakfı Başkanı Richard Longstreth’in de çabalarıyla ısrarlı bir süreç yürütmüştür. Bu bağlamda başvuruyu yapan taraf, Wright’ın modern

mimarlığın babası olduğu, eserlerinin biçim ve uzamı yeniden tanımlar nitelikte olduğu ve dünyada modern mimarlığın kalıcı etki bırakmasında önemli rol oynadığı gibi argümanları ileri sürmüştür. Başvuru listesinde Chicago, Illionis'deki Frederick C. Robie House'un yanı sıra Oak Park, Illionis'teki Birlik Tapınağı; Spring Green, Wisconsin'deki Taliesin Evi; Los Angeles, California'daki Hollybook Evi; Bartlesville, Oklahoma'daki Price Kulesi; San Rafael, California'daki Martin County Halk Merkezi; Mill Run, Pennsylvania'daki Fallingwater House ("Şelale Evi"); Madison, Wisconsin'deki Herbert ve Katherine Jacobs Evi; Scottsdale, Arizona'daki Taliesin West ve New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi yer almıştır. Liste, UNESCO Dünya Mirası Komitesi tarafından 2016 yılının yaz aylarında değerlendirilerek, başvurunun onaylanmasıyla; modern mimarlığın Amerikan katkısını uluslararası düzeye çekecek tarihi bir girişime karşılık vermiştir.

Dahası Dünya Mirası Listesi'nde daha önce doğal, kültürel ve/veya arkeolojik olmak üzere toplamda 22 miras alanıyla yer alan Amerika, bu başvuruyla birlikte ilk defa modern mimarlık yapılarını liste için aday göstermiştir. Her ne kadar çok yönlü katkılarıyla Amerikan ve dünya ölçeğinde modern mimarlık üzerine verdiği eserlerin ve yazılı teorilerinin nitelikleriyle ilgili şüphe götürmez bir kariyer olsa da Wright ile ilgili ilk başvuru olumlu geri dönüş alamamış ; daha sonra ise 2019 yılının Temmuz ayında düzenlenmesi planlanan UNESCO Dünya Mirası Komitesi toplantısında nihai karar verilmek üzere değerlendirmeye alınmıştır. Bu süreçte onca ikonik yapıya imza atan mimar için Frank Lloyd Wright Vakfı, ölümünün 55. Yıldönümünde Oak Park'ta uzun yıllar boyunca ev ve ofis olarak kullandığı yapıya 125. Yapım yıldönümü nedeniyle 2014 yılında "Miras Yılı" (Orj. "Legacy Year") olarak belirlemiş ve çeşitli anma törenleriyle dolu bir dönem olması için çalışmalar yapmıştır.

4.3. Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) ve Mimarlığı

İsviçre doğumlu Fransız mimar olan, asıl ismi Charles-Edouard Jeanneret-Gris olan ve daha çok bilinen adıyla Le Corbusier, modern mimarlığın literatürde bildiğimiz formuna ve popüleritesine ulaşmasında dönemi itibarıyla devrim niteliğinde, mimarlık düşüncesi biçimlerini kökten değiştiren modernist yaklaşımlı yazılı ve uygulamalı eserler bırakmış,

yirminci yüzyılın en ünlü, önemli ve başarılı mimarlarından. Mimarın bu denli prestijli ve modern mimarlık akımı ile koca bir yüzyılın en ana aktörü olarak konumlandırılıyor oluşunu mimarlık tarihçisi Uğur Tanyeli, kendi bireysel tasarım dünyasına adeta demokratik bir katılım şansı tanımış olmasıyla ilişkilendirir. Ek olarak Tanyeli'ye mimarın günümüze etkilerinin uzanımlarına neden olarak şu argümanları öne sürer: “O nedenle, Le Corbusier'nin Hindistan'dan Güney Amerika'ya, Türkiye'den Japonya'ya çok izleyicisi olacaktır. Üstelik onun mimarisi, tüm izleyicilerini taklitçi konumuna düşüren Mies yaklaşımının aksine, sık sık özgün Batılı ve Doğulu yorumcular yetiştirme potansiyelindedir de.” (6) (akt. Ötkünç, 2014, Orj. Tanyeli, 2005) ³⁹(Ötkünç, 2014) (6) Tanyeli, 2005.

Corbusier, 6 Ekim 1887 tarihinde İsviçre'nin Neuchâtel kantonuna bağlı ufak bir sanayi kenti olan La Chaux-de-Fonds'da Jeanneret ailesinin ikinci çocuğu olarak doğmuştur. Babası saat kadranı oyma ustası, annesi müzisyen ve piyano öğretmeni, ağabeyi Albert ise amatör bir keman sanatçısıdır. Corbusier, 13 yaşına geldiğinde okulu bırakarak babasının yanında çalışmaya başlamış ve bununla birlikte Uygulamalı Sanatlar Okulu'na kaydolmuştur. Kimi kaynaklara göre genç Corbusier, belediyenin açmış olduğu saat yapımında kullanılan sanatları öğrenmek amacıyla bu sanat okuluna girmiştir. Bu eğitimi esnasında sanat tarihi ve çizim dersini veren öğretmenin de etkisiyle mimarlığa ilgi duymaya başlamıştır. Dönemi itibarıyla Avrupa'nın sıkı bir endüstrileşmeden geçtiği ve baba mesleği olan saat kadraj ustalığının da kaçınılmaz olarak elektronikleşmeye yüz tutacağı bir ortamda, genç yaşında Corbusier'nin saatçilik üzerine babasıyla çalışıyor olmasının üzerine, sanat okulundaki bahsi geçen Charles L'Eplattenier'in kendisini mimarlığa yönlendirmesinde mimarın daha genç yaşlarında sergilediği üstün yetenek de önemli rol oynamıştır. L'Eplattenier, Corbusier'ye bir yandan okulda sanat tarihi, çizim, art nouveau tarzı estetik dersleri verirken bir diğer yandan da yüksek dekorasyon konusunda özel kurslarda da eğitimini pekiştirmiştir.

Corbusier de her ne kadar başlangıçta ressamlığa duyduğu yakın ilgi nedeniyle mimarlıkla pek fazla ilgili olmasa da zamanla öğretmenin de ısrarları üzerine⁴⁰ (Akademi, 2015) bu konu üzerine eğilmeye başlamıştır. Öğretmen L'Eplattenier aynı zamanda mesleki kariyeri boyunca kendisine çok sayıda ilham kaynağı olacak olan uzun seyahatlere çıkması

yönünde de Corbusier'ye teşvikte bulunmuştur. Mimarlığa yinilmesiyle birlikte, doğrudan tümüyle bir mimarlık formasyonu verne kurum çatısı altında olmasa da Corbusier, kendini mimari çizim ve uygulama konusunda teorik, pratik anlamda geliştirecek adımları atmış ve bu açığı kapatmaya çalışmıştır.

4.3.1. Corbusier'nin Erken Dönem Mimarlık Pratiği ve “Grand Tour” Gezisi

Sanat okulunda mimarlık derslerine giren mimar René Chapallaz'ın denetmenliğinde Corbusier “Villa Fallet” adını verdiği dik çatılı, renkli geometrik desenlerle kaplı cepheli bir dağ evi olan ilk evini 18 yaşında tasarlamış ve yapı inşa edilmiştir. Bu dönemde Corbusier bir yandan babasının mesleği olan saatçilikte saat kalpaklarına çizim ve gravürler yaparken; bir yandan da ilk konut tasarımının karşılaştığı beğeniyle benzer konut tekliflerini karşılamaya çalışmıştır.

İlk olarak 1907 yılında Paris'te çalıştığı mimarlık ofisinde mesleki üretimlerine başlayan mimar, bu ortamda ilk defa betonarme malzeme ve yapım tekniğiyle tanışmıştır. Aynı yıl içerisinde Paris, Viyana ve İtalya ağırlıklı olmak üzere orta Avrupa ülkelerinde bulunmuştur. Mimarlığı bir bilim dalı olarak konumlandıran dönemin öncü sanayi yapılarıyla uğraşan ünlü rasyonalist mimarlarından Auguste Perret ile tanışması ve yine öncü Deutsche Werkbund mimarlarından Peter Behrens ile çalışma olanağı bulunduğu ve daha geçlerde birlikte modern mimarlık adına oldukça önemli ürünler vereceği çağdaşı Mies van der Rohe'la karşılaştığı ara bu zaman dilimine denk gelmektedir. 1910-1911 yılları arasında Berlin'de mimarlık ofisinde mesleki kariyerini sürdürmüştür.

1911 yılının sonlarına doğru Balkan Yarımadası üzerinden, dönemi için mimarlar arasında özellikle de okuldaki eğitimleri sonrası oldukça önemli yer tutan Grand Toure (Tr. Büyük Tur)'lardan birini yaparak Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'u da ziyaret etmiş ve sonrasında kitap olarak yayımlamak üzere notlar tutmuş ve eskizler çizmiştir. Gezi esnasında Bursa ve Atina da diğer yakın durakları olmuştur. Bazı kaynaklarda Corbusier'nin Türkiye sınırları içerisinde ek olarak Edirne, Tekirdağ ve Çanakkale'yi de gezip, eskiz, fotoğraf ve notlar biriktirdiği bilgisine rastlamak mümkündür. Kimi kaynaklara göre Corbusier, İstanbul'u da içine alan bu gezisini yaklaşık beş ay boyunca

sürdürmüştür. Aslında mimar, İstanbul'e gelmeden önce dönemi itibarıyla daha yoğun olarak Bizans dönemi esintilkeri taşıyan bir kent izlenimine sahiptir; ancak kenti ziyaret edip, gördükten sonra kentte gözle görünür olan Osmanlı mimarlığının da etkisiyle kimi kaynaklara göre kentte kalış süresini yedi haftaya çıkarıyor. Corbusier'nin İstanbul'da kaldığı süre içerisinde Galata'yı (Pera), Üsküdar'ı, Tarihi Yarımada'yı gezip, buralardan notlar ve eskizler aldığı, dönem içerisinde vuku bulan 1911 Aksaray Yangını'na tanıklık ettiği biliniyor. Aslında Corbusier'nin İstanbul ile bağı mimari gezi turu sonrasında yeniden çakışıyor ve bu geziyle sınırlı kalmıyor. Öyle ki bu geziden yıllar sonra cumhuriyet Türkiye'sinde Atatürk'ün ülkedeki Ankara, İstanbul ve İzmir gibi kentlerin modernizasyonu ve modern Batılı kentler gibi planlamayla planlanmaları ve yeniden kurgulanmaları üzerine girişimleri var ve Corbusierde bu sırada daha sonra kısmen uygulanacak olan Henri Prost'un planından önce Atatürk'e İstanbul'un planlanmasıyla ilgili mektup gönderiyor. Mektupta Corbusier, İstanbul'un, o çok etkilendiği Osmanlı klasik dönemi ve mimarisinin ve kentin tarihinden gelmekte olan Bizans dönemi dokusunun izlerini taşıyan karakterini koruyarak olduğu şekilde, bozulmadan kalmasını öneriyor; mimar, kentsel planlama kurguları içerisinde kendisi için önemli bir yer tutan bahçe-şehir kent kurgusunun ilhamını İstanbul'un mevcut kentsel doku/kurgusundan aldığını vurgulamıştır. Dahası İstanbul'da gördüğü mimari bileşenlerden yola çıkarak çatı bahçeleri tasarladığından bahsetmiş. ancak bu öneri, dönem içerisinde revaçta olan modern dönüştürücü çarklar ve hakim dönüştürücü anlayış içerisinde kabul görmeyerek reddediliyor.

Corbusier, daha geçlerde 1950'lerde bir röportajında bu reddedilmenin kendi kariyeri içerisinde çok önemli fırsat tepme ve "hayatında yapmış olduğun en büyük hata" [42] olduğu ve "İstanbul'u bu dokusu ile bırakın; herhangi bir imar planı yapmayarak Bizans kokusunu taşımaya devam etsin" önerilerini sunmamış olsaydı "dünyanın incisi" olarak tariflediği bu şehrin imar planının kendisine verilmiş olabileceği itirafında defaatle farklı çevrelerde ve çeşitli ortamlarda bulunmuştur. L'Urbanisme'e vermiş olduğu demeçlerde İstanbul'u sokak tarafından kentsel, özel tarafından evcil ve doğal olarak tanımlar. Öte yandan Corbusier, gezisinin Türkiye ayağında gördükleri sonrasında Mimar Sinan'ı kendisiyle birlikte mekanı tam olarak kavrayabilen tek mimar olarak konumlandırır.

Bu geziler, daha geerlerde idealize edeceği ve ilkeleştireceği modern mimarlığını teorize etmesinde kendisine ne denli önemli etkiler bıraktığını hem yayınlarından hem de uygulamalarından takip etmek hiç de güç değildir. Özellikle Orta Avrupa ve Akdeniz gezileri sırasında beyaz badanalı, lineer hatlara sahip ve sadeliğiyle ne çıkan Akdeniz konutlarından oldukça etkilenmiş olduğunu eklemek gerekir. Kimi evrelerceyse İsviçre'nin küçük bir kasabasında doğup büyüyen Corbusier, sanat okulu aracılığıyla almış olduğu alaylı eğitim sonrası bu gezi deneyimi sayesinde kafasında mimariyi belirginleştirmek ve kendi tezlerini inşa etmek üzere ilkeler belirlemek için oldukça verimli bir kaynak olarak kullanmıştır.

1912 yılı itibarıyla Doğu Gezisi'ni tamamlayan mimar, dönüşü ile birlikte beton kullanımı ile edindiği deneyimlerini hem uygulamalı hem de teorik olarak üretime dökmeye başlamıştır. Bu bağlamda bağımsız olarak uygulanan ilk kişisel projesi olan “Jeanneret-Perret Evi”nden bahsedilebilir. Konuttaki iddialı tasarım girdilerinin yanı sıra beyaz renk ile karakterize olan bir yapı olması dolayısıyla “Beyaz Ev” (Orj. Fr. “Maison Blanche”) adıyla da anılmıştır. Evin boyutları ve mimari dili, dönemi için oldukça yenilikçi ve ilgi çekicidir. Mimari retim süreçlerinde daha geerlerde “Villa Savoye” ile ikonikleşecek modern konut yapısına dair planimetrik yaklaşımlarından en önde geleni olan açık i mekanın ilk ve erken örneğini barındıran bu yapı, mimara ve çalışmalarına 1912-1915 yılları arasında evsahipliği yaparken, spekulatif söylemlere göre mimarın öngördüğünden daha masraflı bir çıktısı olması dolayısıyla satılmıştır.

Jeanneret-Perret Evi'nin arti etkileriyle birlikte Corbusier, konut yapılarına, betonarme tekniklere ve modern mimarlık anlayışının ilkeleştireceği esaslarına yönelik çalışmalarını sürdürürken ortaya bir diğer ikonik şablon yapı tasarısı “Dom-ino Evi” ıkmıştır. Bu tasarım önerisinde de ince stnların az sayıda katlar-arası yükselerek geri plana geldiği bir diğer açık plan taslağı/nerisi söz konusudur. İnce beton stnları geri çekme ve daha net ve berrak bir alan ve/veya hacim kazanma fikri çok sayıda varyasyonunu üreteceği bir dönemi beraberinde geitirmiştir. “Dom-ino” eviyle bu açık plan fikri gittikçe berraklaşmış ve Corbusier, bu plan fikrinin patentinin kaydını alarak mimari varyasyonlar denemeyi sürdürmüştür.

4.3.2. Corbusier'nin Paris Deneyimi ve Pürizm Anlayışı

Corbusier, 1917 yılında 30 yaşındayken⁴⁰ (Akademi, 2015) Paris'e taşınarak; mimari üretimlerinin yanı sıra daha fazla ağırlığını resime, kitap ve dergi yazım ve basımına ayırdığı farklı bir gelişim evresine adım atmıştır. Bu dönem daha sonra modern mimarlık anlayışının kendince inşa edeceği teorik temellerinin tohumlarını disiplinler-arası bir yolla attığı bir dönemdir. Başlıca dönemin revaçta akımı kübizmin zamanla evrildiği süslemeci veya bezemeci yaklaşımlarını reddeden ve artırılmış ve net biçimlere dönüşü savunan ressam Amédée Ozenfant'la (1886-1966) birlikte kurmuş olduğu Pürizm hareketi, bu gelişimde ana etkiye kaynağı olarak kendine yer bulmuştur. Bu hareketin ortaya çıkış nedenine yönelik kabaca “herkes tarafından anlaşılabilen, bu yüzden de insana sevinç ve huzur veren, küp, daire, üçgen gibi soyut rasyonel ve saf biçimlerin; evrensel ve durağan bir yaklaşımın çağın ruhunu yansıtabileceğini”⁴¹ (Kavrukoğlu, 2014) ileri sürdükleri bir bildiriye 1918 yılında yayınlamışlardır.

Türkçe'ye “aritmaticlik” olarak geçen “pürizm”in iddiaları veya öne sürdüğü argümanlar arasında yapısal düzeyde işleve göre biçimleniş, duygusal ekspresyonizmin tasarım kompozisyonunun içerisinden ayıklanması gibi kimi yaklaşımlar öne çıkar. Pürizmin, bu aritmacı fikrinsel temellerinde yalınlığın bir yoksulluk veya yoksunluk gibi görünmemesi gerektiği ve arınmışlıkla ifadenin daha da net ve kuvvetli olacağına dair fikirler önemli yer tutar. Dahası yapının veya sanat ürününün asgari oranda öge kullanılarak oluşturulmasını savlayan bu görüş, malzeme, renk ve teknik detaylarda çeşitliliği de yadsımaktadır. Sanat eseri izlenimvi, inorganik, rastgelsel veya pitoresk kaygılar güdülererek yaratılmamalıdır. Bu bağlamda sanatı, sabit ve değişmezliğin bir göstergesi olarak konumlandıran bu pürist anlayış, bir yönüyle de Platonik bir teori kökeni barındırır. Öyle ki güzelliği soyut ve rasyonel biçimlerde bulan ve onlarla tanımlayan filozofun etkisi gözle görünür düzeydedir. Öte yandan endüstrileşmekte olan toplumların ve dolayısıyla üzerine oturdukları mekanlar olan kentsel alanların da tasarımları ile tepeden tırnağa bir standardizasyon döneminden geçilmektedir ve 20.yy'ın daha erken evrelerinde bu bağlamda mimarlık alanında ipi en önde göğüslemekte olan Almanya'da da Gestalt'ın görsellik ve (görsel) algı ile ilgili yaptığı araştırmalar gündeme gelmiştir. Gestalt kuramına göre saf veya asal biçimlerin kompozisyonun veya algının tümünde denge yarıtındaki üstün kabiliyetleri dolayısıyla

yaygın olduğuna dair fikirler sunar. Ki bu görüş, arıtmacıların da güttüğü amaçlarla bir yerde kesişmektedir. Görsel algı ve plastisite söz konusu olduğunda akla mimarlık yanının bu bağlamda nerede konumlandırıldığı gelmektedir. Bu diğer yönüyle Kavrukoğlu, pürizmin erken ve ana ilkelerinin gelecekte uluslararası ölçekte modern hareketlerin en revaçta ve en bilinen ismiyle “Uluslararası Stil” veya “Uluslararası Üslup” mimarlık akımının da temelini oluşturduğunu iddia eder.⁴¹ (Kavrukoğlu, 2014)

Önce Ozenfant’la birlikte “Kübizm Sonrası” (İng. “After Cubism”), daha sonra da bir diğer pürist olan şair Paul Dermée ve Ozenfant’la birlikte “Yeni Ruh” (Orj. Fr. “L’Esprit Nouveau”) gibi yayınlarla teorilerini öne sürmeye başlamışlardır. Bu dönem aynı zamanda Corbusier’nin, ismini bugün bilinen kısaltma formla kullanmaya geçtiği dönemdir. Kimi kaynaklar, bu isim tekillemesinin 1920 yılında büyükannesinin “Lecorbésier” olan soyadından esinlenerek seçildiği üzerinde durur. Öte yandan Paris’te geçirdiği yıllar, Corbusier’yi şehircilik üzerine daha sonra öne süreceği “Çağdaş Şehir” (Orj. Fr. “Ville Contemporaine”) ⁴⁰ (Akademi, 2015) vb. gibi kimi fikirleri açısından da kendisine birçok açıdan düşündürmüştür.

Pürizmin Corbusier mimarlığındaki izlerini kendi mimarlık pratiği içerisinde takip etmek zamanla daha mümkün hale gelmiştir. Modern mimarlığın yapısal ilkelerini belirlerken bir yandan canlandırmacı ve tarihsel öncül yüzyılın reproduksiyonel kullanım dokularını reddeden mimar, bir diğer yandansa pürist tavrın bir göstergesi olarak asal geometrik form kullanımlarını önceleyen anlayışını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Gözlerimiz biçimleri ışıpta görmek için yaratıldılar; gölgeler ve ışık, biçimleri ortaya çıkarırlar; küpler, koniler, silindirler ve piramitler, ışığın gereğince ortaya çıkardığı çok önemli asal geometrik biçimlerdir.”⁴² (Akt. Kopar, 2014, Orj. Corbusier)

Dönemi itibarıyla dünya üzerinde yer alan en büyük kentlerden olan Paris, diğer kimi büyük endüstriyellemekte olan kentlerde olduğu gibi demografik değişimler sonucu artan kalabalık nüfus, altyapı ve barınma ile ilgili yetersizlikler ve çevre kirliliği dolayısıyla hastalıklarla boğuşmakta ve evrilmekte olduğu bu yeni yerleşim birim özelliklerine uygun yeni çözümler beklemektedir. Kalabalıklaşan sanayi döneminin belli başlı kentlerindeki altyapısal sorunlar üzerine daha konforlu ve sağlıklı yaşam koşulları önermeleri üzerine düşünürken, Corbusier; bir yandan da bu büyük ölçekli mekanizmanın mimari ayağında

yer alan tekil yapı ölçeğinde konut ve daha sonraları toplu veya sosyal konut ismiyle adlandırılacak olan yerleşke yapılar bütünü üzerine de kafa yormaya yönelmiştir. Bu noktada süslemeden uzak ve işlevsellikle biçimlenecek mimari dilin yanı sıra yapmış olduğu uzun gezilerden yanında getirmiş olduğu not ve eskizlerden de yola çıkarak Akdeniz evlerinin sade mimari dillerinden de epey ilham aldığı söylenebilir.1911 yılında uzun gezisi içerisinde yer verdiği önemli duraklardan olan İstanbul'da da Osmanlı klasik dönem camileri ve ahşap yapılı vernaküler konutlarda bulduğu prizma, küre gibi asal geometrik biçimler de pürist biçimci kompozisyonuna dair benimsediği ilkeler doğrultusunda kendisini etkilemiş gözükmektedir.

4.3.3. Corbusier Mimarlığının Gelişim Evresi ve “Modüller”

Her ne kadar 1905 yılından itibaren yapılar tasarlıyor ve tasarımları inşa ediliyor olsa da Corbusier'nin mimarlık literatüründe kendine özgül ağırlığıyla en ağır yer edinen modern nitelikli mimarlık örnekleri de tüm bu deneyimlerinin ertesinde 1920'li yıllarda öne çıkacaklardır. 1922 yılıyla birlikte Corbusier, epeyce içinde bulunduğu sanatsal akım ve yazın dünyasından kuzeni Pierre Jeanneret ile birlikte kurduğu mimarlık ortaklığıyla yeniden mimarlığa dönüşünü ilan etmiş, her ne kadar sonraları kariyeri içerisinde ihtilafli bir duruma karşılık gelecek olsa da kuzeniyle birlikte bu ortaklık sürecinin 1950'li yıllara kadar sürdüğünden bahsetmek gerekir. Corbusier, sanat teorileriyle ve modern hareketlerin öncü ve erken örnekleriyle oldukça kafa yorduğu bu dönemde bir yandan sanatçının toplum içerisinde idealler öne süren , işlevselliği ve makul fiyatlardaki mekan yaratımıyla da mimarın bu süreçteki rolünü kendince ortaya koymuştur.

Mimar, Paris'te 1925 yılında düzenlenen “Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi” için tasarladığı Esprit Nouveau Pavyonu ve “yaşayan hücre” olarak tanımladığı ev modelini görücüye çıkarır. Corbusier'nin bu ev önerisinde yaşayan hücre olarak nitelediği her birim, bir araya gelerek bir bloku meydana getirecek düzende kurgulanmıştır.Yapı için tasarlanan mobilyaların yapımında metal borular kullanılmıştır. Öte yandan Esprit Nouvea pavyonunda camla kaplı beyaz bir kutu tasarımı söz konusudur. Eski ile yeni, moden ile modern-öncesi arasındaki gerilim hattında yapmış olduğu atıflarla ortada bir yerlerde konumlanan yapı; aynı zamanda konumlandığı alandaki ağaçlara zarar

vermemek adına, ağaçların ve dallarının bir delikle yapıya dahil edildiği bir kurguda var olmuştur.

Corbusier'nin, dönemi itibarıyla gündem yaratan ve nitelikli olarak değerlendirilen bir diğer çalışması da geometri ile altın oranı kullanarak kimi sabit ölçü verici kotlar elde ettiği ve insan bedeniyle ilişkilendirdiği ; hem mimarlık pratiği hem de evrensel düzeyde mimarların kullanabileceği bir standart öngörüsüyle öne sürdüğü “Modulor”dür. Bir kısım mimarlık teorisini Corbusier'nin mimarlık pratiği içerisindeki “keskin” dönüşlerinin başlıca olanını 1940'lı yılların sonlarına itibaren önceki pragmatizminden uzaklaşarak pek çok sisteme ilişkin inancın sarsıldığı bu dönemde hem politik hem de mimari dilinde gözle görülür bir şekilde yaptığını savunurlar. Corbusier bu dönem içerisinde Fransız Standartlar Enstitüsü ile çatışmakta ve kendi saptamış olduğu standartlarını ACSORAL aracılığıyla getirmek istemektedir. Corbusier'yi bu fikire iten kapitalizmin küresel ölçekte tekil ve uyum içerisinde seyrettiği düşünülen yılların geride bırakılarak 1950'li yıllara geçilirken; özellikle de ABD'de geç 19-erken 20.yy'dan itibaren Avrupa'dan çok farklı seyreden ve endüstriyel ahşap mimari üretimi sayesinde kentlerin hızlı ve pratik bir biçimde inşa edildiği düzendir. Bu standartlar üretimi fikri Corbusier'yi modulor birim ve oran/orantı sistemini inşa etmeye yönelten kimi sebeplerdir.

Modülör olarak isimlendirdiği ve modern bir kentte ve kenti oluşturacak modern yapılarda, insan sağlığına ve konforuna en verimli ve en uygun fiziksel çevrelerin ancak insan vücudunun ölçü ve oranları baz alınarak tasarlanabileceğine ve biçim verilebileceğine yönelik fikirlerini yansıtan teorik ve uygulamalı oran sistemidir. Modulor oranlar sisteminin insan vücut ölçülerini ve kimi öngörülmüş hareketlerinin karşılığı olarak kurguladığı kotlardan yola çıkarak yapı, standartlaşmış modüller aracılığıyla parça-bütün ilişkisi içerisinde kompoze edilmektedir. Ayrıca mimar, bu sistemde mimari oranların ölçeğinde alrın oranını da kullanır. Corbusier'nin bu çabası pek çok çevrelerce mimarlık literatürü içerisinde Vitruvius'tan başlayan, Leonardo da Vinci'nin “Vitruvius Adamı”yla süregelen, Leon Battista Alberti'nin de kimi çalışmalarına konu olan mimarlıkta işlevselliği ve kusursuz boyut ve biçimleri arama, işlevi iyileştirme için insan vücut oranlarının kullanımını öngören çalışmaların bir devamı niteliğinde de değerlendirilmiştir. Dahası Corbusier, bu oranlar sisteminde altın oranın yanı sıra, Fibonacci sayı dizileri ve

çift birimler üzerine de kafa yorarak, Da Vinci'nin altın oran öngörülerini bir ileri seviyeye getirmiştir. Corusier, tasarım felsefesi itibarıyla anlayışının merkezine yerleştirdiği armoni ve orantı sistemini, evrensel matematiksel bir düzen inancını, altın oran ve Fibonacci serisine duyduğu hayranlık ve bağlılığı Garches'te 1927 yılında tasarlamış olduğu Villa Stein'deki modüler sisteminden yola çıkarak oluşturduğu tasarım kurgusunda dikdörtgen plan üzerine konumlandığı farklı boyutlardaki dikdörtgen düzlemler aracılığıyla dışavurmuştur.

Bu tasarım kurgusunda hücreli birimlerin bir araya gelmesiyle oluşturulan blok örneklerinden biri de metnin ilerleyen bölümlerde yer alacak olan yapıyı 1946-1952 yılları arasında tamamlanan Fransa'nın Marsilya kentindeki 1.800 kişilik ve 18 katlı bir yerleşim birimi olan "Unite d'Habitation" yapısıdır. Corbusier'nin evrensel düzeyde mimarların kullanımına sürdüğü bir diğer yapısal element de renk paleti önerisidir; aynı standardize üretim öngörüsüyle ürettiği renk paletinde kendi mimarlık dilini ve modern mimari ile yapıtların kullanıcılarına ideal renk kullanımları sunmaya çalışmıştır.

Corbusier, endüstriyelleşmekte olan toplumların ve dolayısıyla kentsel yerleşimlerin de dönüşümü ve bu devingen yapıya karşılık olarak bir mimarlık aracılığıyla sağlanacak olan yeni görsel setler üzerine de kafa yormakta ve makinalaşma, otomasyon ve diğer kimi teknolojik ürün ve yapı malzeme ya da ulaşım araçlarından ilham alarak, bu know-how'ı mimarlık ürünlerine de uyarlamak üzerine fikirler geliştirmiştir. Bu noktada, endüstriyelleşme ve makinalaşmaya duyduğu ilgi, kendi oluşturmaya çalıştığı mimarlık dilini inşa etmesinde ve estetik beğeni ile işlevselliği uyum içerisinde konumlandırmasıyla sürdürmüştür. Uçaklar, kruvaziyerler , otomobiller, yollar vd. devasa yapıları ve biçimlenişleri, Corbusier'yi modern mimarlığın estetik ve işlevsel dilini yaratmada heyecanlandırır. Mimar bu heyecanını "Bir Mimarlığa Doğru" kitabında şu sözlerle ifade etmektedir:

"Uçağın verdiği ders, sorunun ortaya konmasına ve çözülüp gerçekleşmesine yer veren mantıkta yatar. Konut sorunu henüz ortaya konmamıştır. Günümüz mimarlığı, gereksinmelerimize artık karşılık vermemektedir...Gemi mimarları ve makine mühendisleri, bir gemi ya da bir lokomotif yaparken, XIV. Louis zamanından kalma bir

teknenin ya da atlı arabaların biçimini almıyorlar, gözleri başka bir şey görmeksizin, yeni ilkelere uyuyorlar.”⁴² (Akt. Kopar, 2014, Orj. Corbusier)

Kaplan, bu noktada Corbusier'nin endüstriyelleşme, standardizasyon, makinalaşma ve ulaşım araçlarına yaptığı bu atıfları 1863 yılında Corbusier'nin “Bir Mimarlığa Doğru” kitabından 60 sene önce Fransız mimar Viollet-le-Duc'ün “Mimarlık Üzerine” kitabındaki şu satırlarla kıyaslar: “Gemi mimarları ve makine mühendisleri, bir gemi ya da bir lokomotif yaparken, XIV. Louis zamanından kalma bir teknenin ya da atlı arabaların biçimini almıyorlar, gözleri başka bir şey görmeksizin, yeni ilkelere uyuyorlar.”⁴³ (Kaplan)

Corbusier, metinsel olarak en önemli üretimlerinden biri olan “Bir Mimarlığa Doğru” kitabında mimarlara birtakım hatırlatmalarda bulunurken şu ifadelerde bulunur: “Kütle, duyarımızı tümüyle etkileyen, algılayıp ölçebilmemizi sağlayan öge; yüzey, kütlelerin üzerimizde yarattığı coşkuyu yok edebilen veya artıran kılıf; plan, her şeyi kesin olarak belirleyen, kütlelerin ve yüzeyin yaratıcısı”dır. Bunlara ek olarak: “Mimarlığı hassas matematiksel oranlara ulaştıran araçlardan biri olan ‘düzenleyici çizgiler’ vardır; bu matematiksel oranlar düzeni algılamamızı sağlayarak bizde hoşnutluk yaratırlar.” (Le Corbusier, 1999, s.48.)

Öte yandan Corbusier, 1927 yılına gelindiğinde kuzeni Pierre Jeanneret ile birlikte mimari ilkelerini tanımlayarak bir yayın haline getirmiş ve olgunlaştırmış olduğu bu savları hem mimarlık hem mobilya hem de kavramsal olarak üst başlıkta mekan yaratımı konusunda yönlendirici beş vazgeçilmez ilke olarak sıralandırmıştır. Mimarlık tarihi içerisinde daha önceleri farklı bağlam ve şekillerde çokça ele alınmış olan tüm bu girdiler, Corbusier'nin manifestolar ve coşkulu anlatım dilinde daha etkili birer mimari gündem materyali olarak önce çıkmışlardır. Mimari yaklaşımındaki bu coşkuyu “Ne mutlu o coşkuyu, o mimarlık aşkını içinde arttırarak taşıyan mimarlara!”⁴⁴ (Özcan, 2016) şeklinde özetler. Kaplan'ın Peter Blake'e referans verdiği, o “inanılmaz derecede güçlü bir sanatçı, büyük tutkuları olan bir savaşçı, söylemi çok çarpıcı olan bir bildirgeci. “Daha önce gündeme getirilmiş olan kavramları alır, onları akılcı, modern ve güzel bir biçime sokar.” İfadeleri oldukça çarpıcıdır. Dahası Kaplan, Corbusier için, doğduğu kasabanın, “La Chaux-de-Fonds'un insanları saatçilikle geçinir, milimetrik ayrıntılarla uğraşırlar.

Oysa Corbusier için ayrıntılardan çok, bütün önemlidir.”⁴³ (Kaplan) ifadelerini kullanır. Corbusier'nin gözüpekliği ve savlarını öne sürmekte veya kaleme almaktaki inisiyatif alıcılığına en önemli metinsel örneklerden biri de CIAM gibi, özellikle de dönemi itibarıyla Avrupa'da modern mimarlıkla ilgili tüm geçerli ve kabul gören karar ve görüşleri öne süren koca bir uluslararası kongre bildirisini tek başına yazmaya yönelik gösterdiği çalışmasıdır.

Asal geometrik biçimleri, kolayca anlaşılabilir argümanı ile güzel biçimler olarak tarifleyen Corbusier, kütle için ise; “onu yönlendiren ve yaratan hatlara göre bölünmüş bir yüzey” olarak konumlandırır ve yüzeyi kütleyle kişiliğini veren³⁹ (Akt. Ötkünç,2014; (17) Le Corbusier, 1999, s. 34) yapı birimi olarak tanımlar. Mimari tasarımda kütle oluşturmakta asal geometrik biçimleri başat tercih olarak konumlayan Corbusier görsel ve imgesel olarak biçimsel arayışlarını şu şekilde sürdürür: “Gözlerimiz biçimleri ışıktaki görmek için yaratıldılar; gölgeler ve ışık, biçimleri ortaya çıkarırlar; küpler, koniler, silindireler ve piramitler, ışığın gereğince ortaya çıkardığı çok önemli asal geometrik biçimlerdir.”⁴³ (Kaplan) Kaplan, bu noktada Corbusier'nin mimarlığa yönelik bu tanımını 1728 doğumlu Fransız ütopyacı mimar Étienne-Louis Boullée'nin 18. yüzyılın son çeyreğinde yazdığı ve 1953 yılında yayımlanan mimarlık tanımıyla neredeyse aynı olduğu yönünde betimler. Boullée, söz konusu metinde mimarlığı “etkisi ışıkla ortaya çıkan” bir sanat dalı olarak tanımlar ve “sanatın ilkelerinin küp, piramit, küre gibi düzgün cisimlerde yansıdığını ve bunların en yetkin mimari biçimler olduğunu”⁴³ (Kaplan) ileri sürerek, Corbusier'nin savıyla epey noktada kesişen görüşler bildirir.

Döşeme ise Korbüzyen anlayışta yapıyı çevreleyen , düşey taşıyıcıların uzanmasıyla cephenin yapı içerisinde farklı ve serbest bir özgül birim olarak tasarlanmasına ve iç mekan bölümlendirilmesine bağlı kalmaksızın istenilen uzunlukta açıklıklar açılabilen bir düzeni ortaya çıkarır. Dahası Corbusier, kütle, yüzey ve plan üçlemine dair şu betimlemelerde bulunur: “Mimarlık kendini kütle ve yüzey aracılığıyla gösterir. Kütle ve yüzey planla belirlenir. Yaratıcı olan plandır.”³⁹ (Ötkünç, 2014) Le Corbusier, Jeanneret, 1999, s.58. Korbüzyen anlayışta lineer hatların ve rijit yapısal kontürlerin kütleli biçimlenişte oynadıkları roller de oldukça önemlidir . Corbusier, “düzenleyici çizgiler” olarak tanımladığı bu yapısal elementler hakkında görüşlerini şöyle ifade eder: “Düzenleyici çizgiler keyfi tutuma karşı bir güvencedir. Ruhsal doyum sağlarlar. Düzenleyici çizgiler

reçete değil araçtır. Seçimi ve anlatım biçimleri mimari yaratının bir parçasını oluşturur.”
³⁹ (Ötkünç, 2014) Le Corbusier, 1999, s.35.

4.3.4. Corbusier'nin Modern Mimarlıktaki Beş İlkesi

Daha geçlerde mimarlık tarihine ve literatürüne modern mimarlığın, kimi çevrelerce Uluslararası Üslup'un ve Korbüzyen akımın “başlı başına yeni bir estetiği temsil eden” Le Corbusier, Jeanneret, 1991, ss.83-84. kabaca beş ilkesi veya “Yeni Bir Mimarlığa Doğru Beş Nokta”da (Orj. Fr. “Les cinq points d'une nouvelle) olarak geçmiş ve nesiller boyu anlatılagelmiş bu ilkeler sırasıyla:

1) Sütunlar (Fr. “Pilotis”): Corbusier'nin modern mimarlık anlayışı ilkeleri doğrultusunda zeminin boş bırakılarak katlar-arası ince çaplarıyla yükselerek yapıyı taşıyan ve cephenin gerisinde durarak strüktürel olarak konumlanan taşıyıcı yapı ögesi olarak hem estetik hem de statik-mukavemet açısından işlevlerini yerine getirirler. Bu bağlamda pilotiler, yapının ana kütesini zeminden kopararak yükseltir ve konumlanmış olduğu alanın doğal peyzajında bir süreklilik sağlanmasına katkıda bulunur. Böylece peyzaj da bir mimari unsur olarak yapı ve yakın çevre ölçeğinde birlikte ele alınmış olur. Beş ilkenin her birinin ikonlaşarak vücut bulduğu Villa Savoye'un tasarımı gözden geçirildiğinde aynı ilkeden yola çıkılarak, zemin katın servis katı olarak kurgulandığı ve ana küteden farklı olarak beyaz cephe yüzeylerinin yerine üzerine inşa edildiği arazinin doğal yeşil peyzajının baskın bir görsel öge olarak öne çıktığı görülür. Öte yandan bu konumlanmış ve kurgu, üst katta yer alan ana yapı kütesinin havada asılı duruyormuşçasına verdiği etkiyi de pekiştirmesinde etkin ve birincil rolü oynar.

2) Teras çatılar (Orj. Fr. “Toit terrasse”): Corbusier'nin modern mimarlık yapıtında bitki yetiştirme, spor vs gibi kimi yaşamsal ve ikincil aktivitelerin üzerinde konumlanabildiği, yapı konturlerini lineer olarak tamamlayan yapı çatısı biçimleridir. Mimar, konvansiyonel çatıları ve çatı çözümleme yöntem ile tasarımlarına atfen “yıldızlarla flört etmekten başka işe yaramayan yapı öğeleri”⁴² (Akt. Kopar, 2014, Orj. Corbusier) olarak nitelendirmiştir. Yapı çatısının kullanıcının kullanımına açılmasını, mimari bir unsur olarak değerlendirilmesini ve terasa dönüştürülerek işlevsel bir özellik kazandırılmasını öngören

bu anlayış, Corbusier'nin ellerinde bahçe alanı biçiminde tasarlanarak, yaşayan mekanlar olarak kurgulanmıştır. Yapının bu bölümü, bu düzende yaz ayları başta olmak üzere; bahçe, solaryum ve açık bir dinlenme veya oturma alanı olarak kullanılmaktadır.

3) Açık (Serbest) Planimetri (Plan Şeması) (Orj. Fr. "Plan libre"): Pilotilerin cephe yüzeylerinden geride kalarak katlar-arası düşey taşıma görevini üstlenmesiyle iç mekanın, iç bölücü duvarların konumlanmaları da dahil olmak üzere, kolaylıkla değiştirilebilir ve dönüştürülebilir, esnek bir kurguda tasarlanması sağlanmaktadır. Yığma duvar yapım tekniklerinde oluşan yapılanmaya oranla pilotiler (ince sütunlar) bazlı bu yapı kurgusunda yapıya daha serbest bir iç düzen (Orj. Fr. "Plan libre") sağlanmaktadır. Bu kurgu sayesinde mekan planlanması sırasında kolonlardan bağımsız bir tasarım yapmak olanaklı hale gelir. Düşey taşıyıcı öğelerden bağımsız olarak tasarlanan mekanda süreklilik ve akışkanlık sağlanmış olur. Bu yaklaşımda kullanıcılar açısından başta görsel algı olmak üzere sınırların minimize edildiği geçirgen mekan algısı sağlanmış olur.

4) Yatay Pencere (Orj. Fr. "Fenêtre en longueur"): İç mekan dış mekan ile arayüzde karşılaştığı yapısal yüzey olan cepheden gün ışığından sağlanacak faydayı maksimize etmeye yönelik pencerelerin tüm cephe boyunca yatay bir açıklıkta kurgulandığı tipolojidir. Corbusier'nin modern mimarlık ilkeleri arasında yapı yüzeylerinde yatay doğrultuda konumlandırıldığı pencereler, hem binaya daha fazla ışık girmesiyle aydınlık sağlar hem de yapılarda yatay ve uzun bir bant formunda uzanan bu açıklıklar cephe tasarımında, yapı yüzeylerinin dış kompozisyon tasarımını oluştururlar.

Konu mimarlık tarihi içerisinde de 1920'lerde Corbusier'nin, Auguste Perret ile yaşadığı pencerenin bir fotoğraf çerçevesi gibi nitelendirilip nitelendirilemeyeceğine ve yatay mı yoksa düşey pencerenin mi yapı tasarımına daha uygun olduğu üzerine meşhur tartışmaya da malzeme olmuştur. Corbusier'nin de bir ara ofisinde deneyim edindiği ünlü mimar Perret, düşey pencerelerin sokak, bahçe ve gökyüzü gibi farklı boyutları ve noktaları görmeyi veya bu noktalara bakmayı olanaklı kıldığı için "tam mekan izlenimi" yaratma kabiliyeti gösteren açıklık yaratma biçimleri olarak konumlandırır. Yatay pencereler ise Perret'ye göre kullanıcı için yapıdan dışa doğru bakıldığında hem manzaranın bütüncül algısını hem de kullanıcının genel olarak yaşamsal rutini içerisindeki algısını kısıtladığı veya engellediği düşüncesiyle eleştiri nesnelidir. Dahası yatay pencereler gökyüzünü bir

şerit olarak çevreler ve perspektifte olduğu gibi bir derinlik yanılması veya illüzyonu yaratırlar.

Bu noktada Özcan'ın, Corbusier'nin yapıyı doğaya bir fotoğraf makinesiymişçesine yerleştirdiği ve pencerelerin de yapıya ait mercekler olduğu ve düşey pencerenin de korbüzyen anlayışa göre ayakta duran insan olarak tarif edildiğine dair saptama ve hatırlatmasına yer vermek anlamlıdır. ⁴⁴ (Özcan, 2014) Oysa Auguste Perret, konvansiyonel ve/veya klasik yönü öne çıkarır ve tıpkı bir Rönesans tablosundan çıkmışçasına perpektif görünümüleri sunan açıklıkların peşinden gider ve düşey pencereleri savunur. Kimi çevrelerce bu tavır bir noktada pre-modern ile modernin kışmasıdır.

Öte yandan yapı tasarımında açıklık yaratmak ve iç ile dış ikililiğine vurgu veya atıf yapılan bir diğer iki mimar karşılaşması da Corbusier'nin Urbanism yayımında Loos'un pencereye ilişkin görüşlerini refere ettiği şu ifadelerinde rastlanır: “ Bu tür bir duygunun (Loos'un pencereye ilişkin duygusu) açıklaması, can sıkıntısı veren görüntülerle ortaya çıktığı, tıklım tıkış, düzensiz şehirlerde olabilir; ulvi, fazlasıyla ulvi bir manzara karşısında, insan bu paradoksu kabul bile edebilir.”²⁵ (Akt. Taşın, 2012) (Le Corbusier, Urbanisme, 1925) Corbuier, bu kısımdaki alıntısının yanı sıra pencere açıklıklarına dair bu konunun yapının üzerine konumlandığı alanla da ilişkili olabileceğini; bu alanın sık ve bitişik bir yapısal konumlanış ortamında sevimsiz ve dahası itici görülebilecek bir ortamda içine dönüş veya kapanmaya itebilecek bir mahremiyet korumaya yönelik durum olabileceği gibi bir manzaraya açılan durumlarda görüntüye yönelik konumlandırılmış olan yapı dış mekandaki doğal peyzaj görünümünü yapının iç hacmine almaya çalışır.

Bu durumda Corbusier, modern ve dönemi için yeni bir kentsel yerleşim kurgusunun ve aynı zamanda bu kurgunun bir diğer getirisi olan iç içe geçmişlik dokusunun da konvansiyonel yerleşim dokularından farkını vurgular ve aynı zamanda gelişmekte olan kitlesel iletişim araçları ve medyaların da bir sonucu olarak kontrol edilebilirlik seviyesinin düştüğünü ve tüm bu araçların yapıya, mevcut olana eklenemediğinden bahseder. Ki bu durum Loos'un modern kullanıcının veya bireyin dış dünyada olup bitenle ilgilenmeyeceğine dair telkin veya saptamasından pek çok yönüyle farklılaşan bir görüşe işaret eder. Bu yeni dünyada dış mekanla iç mekan arasında bu yönüyle bir set çekmek veya ket vurmak anlamsızlaşır hatta buharlaşır. Bu noktada Corbusier, çok önem verdiği

görme duyusundan hareketle pencereleri yapıların neredeyse gözleri biçiminde tarifler ve görmek için bakmanın ancak bakıldığında da belirli kontürler içerisinde bu kareyi sınırlandırmanın ve görüntü içerisinde kaybolmaktan kaçınmanın önemine vurgu yapar. Bu bağlamsa Corbusier'nin şu ifadelerini hatırlatmakta fayda vardır:

“Yatay bakış uzağa götürür...Ofislerimizde, düzen içindeki bir dünyayı tepeden gözetler gibi hissedeceğiz kendimizi... Gökdelenler, her şeyi kendilerinde yoğunlaştırır: zamanı ve mekanı yok etme makineleri, telefonlar, kablolar, radyolar.” (Le Corbusier, Urbanisme, s. 176) der.”²⁵ (Akt. Taşkın, 2012)

Bunların yanı sıra Loos'un yaklaşımında pencere açıklığı manzara ile aydınlatmayı birbirinden farklı özgül hedefler olarak ayırırken, Corbusier havalandırma işleviyle işlevlendirdiği üniteler aracılığıyla pencere açıklığını havalandırmadan ziyade ışık vermek amacıyla tasarlar. Dışa açılan yatay oyuklar olan pencereler, havalandırmak amacıyla kullanılan mekanik ve fiziksel olan makinalardan farklı olarak dışarıya bakışı sağlayan ve görüntüyü yapının içine alan çerçevelerdir. Bu noktada dairelerin kullanıcılar tarafından kullanılan ve içinde yaşayan kişi ile dış dünya arasında bir arayüz veya yapıntı teşkil ettiği saptamasında bulunan Colomina, bu yönüyle Corbusier'nin yapı kullanıcısını geleneksel özne olmaktan çıkararak özne ile ev arasına bir mesafe çizdiğinden bahseder. ²⁵ (Colomina, B., Mahremiyet ve Kamusalılık, 2011, s. 323)” (Taşkın, 2012)

5) Açık Cephe (Fr. “Facade libre”): Masif yapı malzemelerinin üst üste yığılması veya erken beton dış duvar yapımlarında da rastlandığı yapım biçiminden yapının sütunlarla desteklenmesi sonucu cephede camla kaplı açıklıklarla sağlanan görsel ve/veya ışımsal geçirgenlik. Bina cephesini yapının taşıyıcı öğelerinden bağımsız olarak tasarlama olanağı, cephenin aynı zamanda taşıyıcılardan ve konumlandıkları alanlardan etkilenmeden tasarlanmasını da sağlayan önemli bir anlayıştır. Bu düzende mimarlara da giriş-kolon yapısal öğelerini, tekil işlevsel ve estetik öğeler olarak tasarlama özgürlüğü bırakıldığı da belirtilmelidir.

Kimi kaynaklarda Corbusier'nin modern mimarlığın ana beş ilkesi olarak literatüre geçirdiği bu ilkeler arasında “temel” de evi destekleyen beton bloklar, çöp ve elektrik sistemi ile birlikte kendine yer bulmuştur.⁴⁵ (Ridley, 2001)

4.3.5 Corbusier'nin Geç Dönem Teorik ve Pratik Ürünleri ve Esin Kaynakları

İlk olarak bir işçi kenti olan Citrohan'da geliştirmekte olduğu mimarlık kuramına dair ilkelerin güncel hallerini sergilediği “Citrohan Evi”ni tasarlamıştır. Yapıda tıpkı az sayıdaki öncülünde olduğu ginbi sütunlarla desteklenen bina, büyük ve şeffaf cam açıklıkla kesintisiz bir şerit olarak yüzeylelendirilmiş ve doğal ışık alan cephesinin yanı sıra teras çatı ile tamamlanmıştır.

Bir diğer önemli örnek ise yapımı 1946-1952 yılları arasında tamamlanan ve Avrupa'daki ardılı toplu/sosyal konut örneklerinin temelini oluşturan Fransa'nın Marsilya kentindeki Michelet Bulvarı üzerinde 1.800 kişilik ve 18 katlı bir yerleşim birimi olan “Unite d'Habitation”, çoklu işlevlere ev sahipliği yapan kütleli kompozisyonu içerisinde barınma ana işlevinin yanında anaokulu, alışveriş merkezi, tiyatro, spor salonu gibi ortak kullanım alanlarına yönelik işlevsel alanlar tanımlanmıştır. Toplamda 337 dubleks daire ve yirmi üç farklı konfigürasyon seçeneği sunan modüller, üç katlı ve her biri iki daire barındıran yapının dairelerinin her birinde teraslar bulunur. Bu yerleşim biriminin tasarımında Corbusier, binada yeterince güneş almayı öngören taslaklar üzerinde durmuştur. İnsan ile araç sirkülasyonunu birbirinden ayrı biçimde yol kategorileri öne sürmüştür. Her bir kullanıcı için yeşil alandan kazanılan, hava kirliliğinden arındırılmış mekanlar kurgulamıştır. Unite d'Habitation'da hayata geçirdiği ileri fikirler günümüzdeki modern apartmanların prototipi olarak literatüre geçmiştir. Bu blok tasarımları Corbusier'yi hem modern mimarlığın kurucu aktörü olarak kendine literatürde yer edinmesini sağlamış hem de kentlerdeki yaşamsal sorunların çözümünde insanlar için en iyi ortamı kurgulayan kullanıcı dostu bir yaşam kurgusu önerisi olarak olumlu veya ruhsuz oldukları yönünde olumsuz eleştirileri peşişıra getirmiştir.

Corbusier, çok yönlü mimar, teorisyen, tasarımcı, ressam ve şehir planlamacısı kişiliğiyle katkılarını salt modern mimarlık hareketleriyle sınırlı tutmamış; modern hareketlerdeki ortak mimarlığın toplumu dönüştürücü etkisine olan inancı takip ederek çok sayıda toplu konut projeleri ve kalabalık şehirler için verimli fikirler üreterek, insanların daha iyi ve rahat koşullar altında yaşamlarını sürdürmeleri için çalışmalar yapmıştır. Dahası Corbusier, çok yönlü üreticilik tarafına mobilya ve ürün tasarımcılığını da çokça eklemiştir. Bu kısımdan da anlaşılacağı üzere Corbusier'nin mimarlığa dair bakış açısı oldukça geniş

bir açıdadır ve bir yönüyle mimar, kimi yönleriyle mühendis, yeri geldiğinde endüstri ürünleri tasarımcısına evrilebilen çok yönlü bir tasarımcı kimliğinden bahsetmek mümkündür. Bu noktada işlevsellik, akılcılık ve estetik kaygıların her birini harmanladığı mimari anlayışını “Teknik ve bilinç, mimarlığın iki kaldıracıdır. Yapı sanatı onların üzerinde durur.”⁴⁴ (Özcan, 2016) sözleriyle özetler.

Her ne kadar uygulamalı ve teorik üretimleriyle çoğu kesim tarafından 20.yy’ın başat mimar aktörü olarak konumlandırılıyor olsa da Corbusier, mimarlık pratiği içerisinde oldukça devingen olarak yaptığı üretimleri ile birçok otoritenin ve/veya kesimin olumsuz eleştirilerine de maruz kalmıştır. Daha rafine ve incelikli olarak başladığı mimari üretimlerinin zamanla kibirli, kendini beğenmiş ve ruhtan yoksun monolitler (dikmeler) olarak tanımlandığı evreler özellikle de kentsel projeksiyonlarına çokça yöneltilen eleştirilerdendir. Kavrukoğlu’nun da hatırlattığı üzere, aslı itibarıyla ABD’de geç 19. Ve erken 20.yy boyunca modern mimarlık anlayışının Amerikan ve demokratik yan-anlamlarıyla türettiği fiziksel ve teorik üretimleriyle öne çıkan Frank Lloyd Wright da bu gibi yapıtlara ve modern mimarinin Avrupa yakasındaki üretimlere “tahta göğüslü”⁴¹ (Kavrukoğlu, 2014) yakıştırması yaparak cılız ve basmakalıp strüktürler olarak nitelmiştir. Dahası kimi kesimlere göre Corbusier, kendisinin fazlaca farkında ve kendi mitosunu mimar aktör olarak bilinçli bir biçimde yaratan biri olarak kendisine planladığı kariyerinde Rönesans dönemine yaptığı atıflarla aslında canlandırmacı üslupları baltalamamış devam ettirmiştir. Öyle ki kariyerinin önemli bir aşamasında Yunan-Roma antikitesine sırtını dönmüş Frank Lloyd Wright’ın benimsediği “şimdi” ve “modern” kavramlarını önemseyerek mimarlıkta modernizmin asıl bayraktarlığını yaptığı fikri söz konusudur.

Bir diğer Corbusier-Wright karşılaştırması da modern hareketler ve endüstrileşmekte olan dünyada dönemi itibarıyla gittikçe daha fazla gündeme gelen “işlev” ve “işlevselcilik” kavramıyla ilgilidir. İşlev gibi, mimarlık disiplininin özellikle geç 19. ve erken 20.yy’daki endüstrileşme . Bir yanda Wright’ın mimarlık pratiği içerisinde kendisine ayrıcalıklı bir yer edinmesinde önemli bir durağı olan Louis Sullivan’ın “biçim, işlevi izler” (Orj. İng. “Form follows function”) düsturu bir diğer yanda ise modernizmin Avrupa yakasında olan Le Corbusier bir şeyin güzelliğini bir ihtiyaca karşılık verme kapasitesiyle karşılayan

savlarını öne sürmüştür. Wright, öncülü Sullivan'ın mottosunun üzerine makinalaşma, otomasyon ve insanın modern dönemde ne gibi roller üstlenebileceği ve mimarlık ile mekanın bu noktada nerede konumlandırılabilceği noktasında işlevselliğe atıf yaparken Corbusier, ABD'den farklı olarak 2. Dünya Savaşı ile birlikte artan kentler-arası demografik değiş-tokuşlar ile artan nüfus yoğunluğu ve gittikçe kötüleşen kentsel yaşam koşullarına çözüm bulma noktasında işlevselliği başvurulacak en birincil karşılık olarak öne sürmüştür. Dahası Corbusier, işlevselciliği pürist düşüncenin de bileşenlerinden olan asal geometriye dönüşte biçim ve öz arasında en doğrudan köprü kurabilecek akım olarak tanımlar.

Bu bağlamda Artun'un duygusallığın akılla fethedildiği iddiasını öne süren Corbusier'nin evi "ikamet için makine" tanımlamasına karşılık olarak "makinenin, ikametini izlerini taşımadığı" saptamasını hatırlamakta fayda vardır.

İşlevselciliği, mimarlık anlayışı içerisinde önemli bir noktada konumlandıran mimar, 1923 yılında daha mimarlık pratiğinin erken evrelerinde yazmış olduğu "Yeni Bir Mimarlığa Doğru" (Orj. Fr. "Vers une Architecture", İng. "Toward an Architecture") kitabında modern mimarlığın estetik iddiaları ile yapının işlevselliği arasında uyum olması gerektiği yönündeki fikirlerini sıralar. İşlevselci yaklaşım, herhangi bir yapının ve dahası herhangi bir nesnenin bir ihtiyaca cevap vermesi gerektiği esasını takip eder. Öte yandan işlevsellik kavramının, mimarlık gibi makro ölçekte ele alınması ve gündeme gelmesi öncesinde mobilya gibi daha tekil ve küçük ölçekli ürün ve tefriş tasarımlarında da 1900'lü yılların epey erken evrelerinde sade, pratik ve hafif tasarım girdileri olarak dikkate alındıkları bilinmektedir. İşlevsellik kavramını bu bağlamda rasyonellik arayışlarıyla paralel bir alışveriş içerisinde görmek mümkündür. Hollanda'da 1919 yılında De Stijl akımı öncülerinden Gerrit Thomas Rietveld'in, Mondrian'ın soyut ve geometrik kompozisyonlar içeren tablolarındaki formlardan ve renk kullanımlarından plastik sanatlar ve mimarlığa taşıdığı mimarlık dili inşa etme çabalarından bahsetmek önemlidir.

Corbusier'nin mimarlık pratiğinde yıllar boyunca verdiği ürünlerde erken modern mimarlık ilkelerine doğru kendisini yönlendiren pürist bakış açısı mutlaka önemli izler bırakmış ve verdiği ürünlerde de kendini ağırlıklı olarak yansıtmıştır. Ancak Ronchamp Şapeli vd kimi yapılarında da görüleceği üzere plastisite etkisi, lineer hatlarla arasına

mesafe koyduğu kimi biçimsel varyasyonlarla tasarladığı kütleler de olmuştur. Ancak bu noktada Korbüzyen mimarlığın neredeyse vazgeçilmezleri arasında bahsi etmeden geçilemeyecek bir diğer nokta vardır. O da yapı malzemesi kullanımında neredeyse aralıksız olarak kendisinin en öncelikli tercihi olan betonun kullanımı ve beton kullanımının yapımda kendisine sağladığı tasarımsal olanaklardır. Bu bağlamda Corbusier'nin mimar olarak, Perret'den de edindiği deneyim-sonrası güçlendirilmiş betonun sağladığı tasarım olanaklarından bu denli yoğun ve sık aralıkla kullanan en önde mimar aktör olarak kendine ayrıcalıklı bir güzergah çizmiştir. Ridley, betonun Corbusier'ye tarihsel atıflarla sınırlanmış mimarların sahip olamadığı kadar geniş olanaklar sunduğundan bahseder. Dahası Ridley'e göre artık ev, çelik yapıdan asılmış bir tür ayakkabı kutusu haline gelmiş ve duvarlar, bölümler bütüne eklenmiş gibidiler.⁴⁵ (Ridley, 2001) Yapıya dair planimetrik kurgular, bu yeni düzende işlevsel olarak nitelendirilmekten veya planlamanın kendisinden sağlanan işlevsel amaçlar güdülmemektedir.

Mimar, metnin önceki kısımlarında da, özellikle de modern mimarlığa dair beş ilke olarak özetlemiş olduğu bölümde yapının taşıyıcı sistemine ve statğine dair kimi atıflarda bulunulmuştu. Corbusier'nin mimari yapılarda taşıyıcı sistem tasarımına ve estetik dil ile işlevsel girdiler arasında bir çözüm geliştirmesine daha yakından bakıldığı zaman duvarları, yığma sistemdeki yapısal taşıyıcı ve yük yüklenici öğeler olma konumundan çıkararak, yapının fonksiyonel özelliklerini öne çıkarması, yapının iç kısmında hacimsel olarak geniş bir açıklık yaratma imkanı ile doğan mekan olgusunun güçlenmesi, bir başka deyişle yapısal biçimlenişi ve kütle yaratım imkanlarını çeşitlendirdiğini söylemek gerekir.

Dolayısıyla yapılarda taşıyıcı sistem tasarımını Korbüzyen temel mimarlık ilkelerinde kolonların, yığma duvarlardan taşıyıcı rolünü alması ile duvarların özgür birer yapı ögesine dönüşümü ile çokça tercih etmiş olduğu betonarme strüktürün teknik ve dahası estetik kimi özelliklerini kullanması öne çıkan iki temel güzergahtır. Yığma sistemin yerine öne sürerek sıkça uyguladığı ve günümüze dek uzanımları ve varyasyonları süregelen kolon-kiriş tekniği sayesinde tasarımlarında daha özgür daha ferah mekanlar yaratmasının yanı sıra özellikle kolonu bir mimari öge olarak da yapı kompozisyonu içerisinde değerlendirdiği örnekler boldur. Özellikle de zemin katın boşaltılarak pilotisler aracılığıyla doğal peyzajda

sağlanan devamlılık hissi aynı zamanda doğal bir mekan ifadesi olarak da güçlüdür ve yapının ana kütesini havada tutuyor izlenimi vererek yerçekimine karşı illüzyon etkisi yaratır. Corbusier, kolonlara yönelik kullanım dokusunu özetlercesine kolonları “yalnızca statik bir eleman değil, aynı zamanda mimaride tasarımsal bir araç”⁴⁶ (Akt. Onur, 2012) olarak tanımlamıştır.

Corbusier'nin taşıyıcılık açısından da en az estetik kaygılar veya modern bir mimari dil inşa sürecinde başvurduğu ya da önemseydiği diğer noktalar kadar kullanımına başvurduğu beton, etkin bir yapı malzemesi olarak ister yapının oluşumunda ve statik olarak ayakta durmasında isterse demir ile birlikteliği aracılığıyla betonarme olarak sağladığı mukavemetle ayrıcalıklı bir yer tutmuştur. Ancak Corbusier'nin asıl hüneri ve kendisini o güne kadar beton malzemeyi ve/veya betonarme yapım tekniğini salt strüktürel gerekçeler dolayısıyla değil aynı zamanda bilinçli bir biçimde cephe tasarımlarında brüt ve estetik güdülerle başarılı bir biçimde kullanmış olmasından ileri gelir.

Başlıca Villa Savoye, korbüzyen tavrın ve ilkelerin vücut bulmuş yapı örneği olarak literatüde sıkça öne sürülüyor olsa da Corbusier'nin fonksiyonalizmden yola çıkarak ferah ve geniş mekan yaratım yoluna gittiği ve kütleli biçimi itibarıyla oldukça farklı bir örnek olan Ronchamp Şapeli bahsedilmeye değerdir. Cephe veya yapı özelinde daha ziyade yapı yüzeyleri brüt betonun baskınlığı ve az geçirgen, neredeyse sağır birer düzlem teşkil ediyor olsa da; yapının iç kısmında geçilen geniş açıklık ile mekan vurgusunun güçlü bir biçimde pekiştirildiği bir tasarım söz konusudur. Bu bağlamda, Ronchamp Şapeli bir yönüyle korbüzyen işlevselci hattan sapar gibi görünse de bir diğer yönüyle inanç veya ibadet yapılarının tasarımsal dillerine yenilikçi girdiler miras bırakır. Dahası mimarlık camiasında kimi çevrelerce rasyonalizmin en öncü savunucu ve kuramcılarında, kendi deyimiyle çokça yücelttiği “dik açı mimarlığı”nın ana aktöründen bu şapel ile birlikte korbüzyen tasarımın artık rasyonel ilkelerden saparak irrasyonele, mantıki yönleri bırakarak duygusal girdilere geçtiği çıkarımında bulunulmuştur. Hatta ateist kimliği dolayısıyla mimarın bu yapıyı salt yansıttığı biçimsel dil açısından değil aynı zamanda bu yönüyle yapması da kimi çevrelerce yadırganır; ancak Corbusier, ateist kimliğinin yanında mimarlık aracılığıyla kutsal ortamlar yaratma kabiliyetine inanan bir mimar olarak daha

donraları Sainte Marie de La Tourette Manastırı ve Saint Pierre Kilisesi gibi kimi ibadet yapılarını daha tasarlamaya devam etmiştir.

Corbusier'nin lineer hatlara ve dahası dik açığa duyduğu bu özel hassasiyete, özellikle de “Şehircilik” (Orj. Fr. “Urbanisme”) yapıtında sıkça bahsini geçirdiği ve vurguladığı üzere, daha yazının ilk bölümlerinde eğri büğrü hatları “eşeklerin yolu”, dik açılı düz-lineer hatları ise “insanların yolu” şeklinde kategorize ettiği satırlarda tanık oluruz. Kaplan'ın da hatırlattığı üzere her ne kadar mimarlık teorisyeni ve tarihçisi Spiro Kostof “The City Shaped-Urban Patterns and Meanings through History” kitabında Corbusier'nin daha geçlik çağlarında memleketi La Chaux-de-Fonds'un eğri sokakları, eğimli çatılarına sempati duyduğu ve hatta bu öğelerden yola çıkarak yazılar yazdığı ve bahçe tasarımı yaptığını ileri sürse de Corbusier, zaman içerisinde oldukça farklı ve keskin bir karşı kutupta kendini konumlandırmıştır.

Korbüzyen teoriye göre doğada olmayan bir şey olarak düz çizgi, insana özgü ve şehir de insan yaratısı olduğu sürece şehirdir. Dahası yolları da birinci grupta eğri ikincisindeyse düz yollar olarak sıralar ve “İnsan düz yürür çünkü bir amacı vardır; nereye gittiğini bilir, bir yere gitmeye karar vermiştir ve oraya dümdüz gider. Eşek, kocaman taşlardan korunmak, eğimden kaçmak, gölgeyi aramak için zigzaglar çizer. Eşek hiçbir şey düşünmez. Eşek bütün kentlerin ve ne yazık ki Paris'in de yollarını çizmiştir.” Gibi oldukça yüksek tondan iddialarını ve argümanlarını ileri sürer. Doğrudan mimarın kendi söylemlerine yapılan atıflardan da anlaşılacağı üzere, Corbusier ateşli bir biçimde düz yolu, dik açığı, lineerliği savunmakta ve en rasyonel çözümler olarak sunmaktadır.

Dolayısıyla bu örneklerden de yola çıkarak Corbusier'nin yapı tasarımlarında mekan oluşturmakta strüktürel sistem özelliklerinden farklı bir biçimde istifade ettiği görülmektedir. Bu gibi bir anlayış başta düşey taşıyıcı öğeler olmak üzere; strüktürel sistemin taşıyı yönüyle olduğu gibi estetik açıdan da karkısını mümkün kılar. Bütünsellik vurgusu ise, insan vücudunu baz alarak öne sürdüğu “modüler”ün öngörülü kotlarından yola çıkarak tasarladığı iç mekan eşyalarından yapının boyutlarına kadar uyguladığı oran/orantı sistemini bir arada uygulayarak mimari tasarım ile statik kaygılar arasında uzlaşıcı bir çözüm bulmasında görülür.

Öte yandan yapılarında strüktürel tasarımla olduğu kadar, içinde ürünler verdiği dönem itibarıyla günümüzden çok daha az sayıda erişim ve kullanım imkanına sahip olduğu yapı malzemesi kullanımıyla ilgili de Corbusier'nin hazır üretim ürünlerdense her bir mimari projesine özgü malzeme üretiminde bulunarak özellikli tasarımlar yaptığınsan söz edilmelidir. Bu noktada Özcan, Corbusier'nin bu tavrını takipçisi olarak sıraladığı ve Sydney Opera Binası'nın çatı kabuğu kaplaması için tasarladığı beyaz seramiklerin mimarı John Utzon ve kendi malzemelerini kendisi tasarlayarak, farklı yapılarında farklı tasarım ürünleri kullanarak yapılarına özgünlük kazandıran ve genel geçer çizgiden sıyrılabilen bir diğer mimar olan Brezilyalı modernist Oscar Neimeyer'i⁴⁴ (Özcan, 2016) hatırlatır.

Corbusier, mimar kimliğinin yanı sıra metnin önceki kısımlarında da geçtiği biçimlerde çok yönlü vizyonuyla çok farklı sanat dallarında kimi fikirlerini hayata geçirme fırsatını yakalamış, yapıtları dahilinde veya tekil ölçekte yaptığı mobilya ve kimi ürün tasarımlarıyla da kendi retrospektifi içerisinde farklı eserler vererek katkıda bulunmuştur. 1928 yılında mimar Charlotte Perriand'ı stüdyosuna davet ederek farklı mobilya denemelerine girişen Corbusier, kuzeni Pierre Jeanneret ile de pek çok sayıda mobilya tasarımında işbirliğine gitmiştir. Hatta mimar, 1928 yılında Perriand'la birlikte, daha önce 1925 yılında yayımlanmış olan "L'Art Décoratif d'aujourd'hui" serisinde yer alan tip ihtiyaçlar, tip mobilya ve insan-uzuv nesneleri gibi üç farklı mobilya türünde tanımladıkları ürünlerin üretimlerine geçmiştir. Bu ürün tasarımlarından kimileri, inek derisiyle kaplı, iskeleti krom kaplı çelik borulu strüktürlüyle LC4 isimli şezlong tasarımında olduğu gibi ikon mertebesine yükselerek, literatürde kendilerine yer edinmiştir. Diğer kimi kaydadeğer önemde tasarımlarından bahsedilecek olursa Paris'teki "Maison la Roche" ve "Barbara ve Henry Kilisesi Pavyonu" sayılabilir. Bunlara ek olarak 1964 yılında Milano merkezli Cassina S.p.A, bu tasarımlardan kimilerini üretmek amacıyla özel haklar edinmiş; günümüzde de aynı kurum, pek çok kopyası mevcut olan bu ürünleri reprodukte etme hakkını "Le Corbusier Fondation"dan yetkilendirilerek alan üretici olarak varlığını sürdürmektedir.

Bunun yanı sıra Corbusier'nin Avrupa dışında mimarlık pratiğinin ilerleyen dönemlerinde en etkili biçimde ürünlerini vermiş olduğu istisnai coğrafyalardan biri olan Hindistan'ın Chandigarh vilayetinde tasarlamış olduğu kamu yapılarından oluşan komplekse ek olarak,

ikonlaşmış bir diğer yapısı olan “Açık El” heykelinden de bahsetmek önemlidir. Bu minvalde yaşamı boyunca pek çok heykel üreten mimar, “Open Hand” (Tr. “Açık El”) heykelinin türevlerini bu denli çok üretmiş olma nedenini barış ve uzlaşma işareti olarak çağın sembolü olarak yer etmesinden kaynaklandığını ifade etmiştir.

Corbusier’ye yapılan eleştirilerden biri özellikle kentsel vizyonları ve toplu konut projelerinde biçimsel reproduksiyon yoluna giderek ruhsuz monolitler ürettiğine ve kendini beğenmiş bir tavırla bu projeleri sunduğuna yöneliktir. Lewis Mumford, Corbusier’nin gökdelen gibi yükselen tasarımlarını abartılı yüksekliklerini, kentsel bir dağılımda pragmatik ve finansal sirkülasyonu olan girdiler olarak eleştirir ve mimarın “steril bir melez” ürettiğini iddia eder. James Howard Kunstler ise korbüzyen şehircilik veya planlama yaklaşımlarını yıkıcı ve savurgan olarak tariflemiştir. Corbusier’nin bu bağlamda kente yönelik basitçe üç ayaklı bir yaklaşımı olduğundan bahsedilebilir; mimar; kentlerin merkezlerinin daha az kalabalık olması gerektiğini, kent merkezlerinin daha yoğun yapılaşmaları gerektiğini, ulaşımın güçlendirilmesi gerektiğini ve açık alanların çoğaltılmasını önermekteydi. Korbüzyen şehircilikte ütöpik projeksiyonların en önde gelenlerinden biri de 60 katlı haç formunda yüksek yoğunluklu gökdelen biçiminde gökyüzüne uzanan bloklardan oluşan “Villa Contemporaine” (Radyant Plan), Paris’e önerdiği kentsel projeksiyonlar ve tam olarak uygulayabildiği Hindistan’ın Chandigarh kenti planı olmuştur.

4.3.6. Corbusier’nin Son Dönemlerindeki Üretimleri, Teorik ve Pratik Mirası

Corbusier bir önceki yüzyılın çok sayıda canlandırmacı üslubundan uzak; geleneksel olanı, süslemeci anlayışı reddederek yalın ve ilevselliği ön plana çıkaran bir mimari tasarım anlayışının öncülerinden olmuştur. Tasarladığı yapılarda belirlediği ve takip ettiği temel ilkeleri basit, keskin ve güçlü çizgilerden bahsetmek mümkündür. Dünya üzerinde doğum yeri İsviçre, Fransa, Güney Amerika, Hindistan ve Rusya gibi çok farklı kıta ve kültürlerdeki ülkelerde ürünler vermiştir. Küresel ölçekte verdiği modern mimarlık ürünleri günümüze kadar gelmiş olan mimar, aynı zamanda mimarlık tarihi boyunca yapıtları en çok fotoğraflanan mimarlardan biridir; 20.yy boyunca ve ölümü sonrası da

onlarca yıldır çok sayıda dergi gibi süreli yayınlar, kitap gibi yapıtlar ve kimi sanal organlar veya medya aracılığıyla tüm dünyaya ününü yayma konusunda oldukça rağbet görmüştür.

Bir yandan avangard mimar kişiliği gereği tarihsel ve geleneksel atıflara arkasını dönen ve modernî inşa etmenin peşinde bir tavrı ortaya koyuyorken bir diğere yandansa başta Colin Rowe gibi ana akım mimarlık teorisyen ve tarihçilerinin de İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya koyacağı üzere aslında tarihseli yorumladığı ve farklı boyut ve ölçülerde mimarlık dili içerisine uyarladığı durumlar söz konusudur. Tıpkı Rowe'un "İdeal Villanın Matematiği" (Orj. İng. "Mathematics of the Ideal Villa") isimli ünlü kitabında hesaplanabilir ve sayısallaşan ussal mimarlık anlayışının kurucularından Rönesans mimarı Palladio'nun oran/orantı sistemlerini Corbusier'nin kimi villa yapılarının cephe yüzeylerinde ve diğere kimi yapı öğelerinde birer birim veya oranlar sistemi olarak uygulaması saptamalarında olduğu gibi.

Corbusier, kariyerinde sahip olduğu sayısız ödülün yanı sıra yedi farklı ülkede yapmış olduğu on yedi adet yapı ile UNESCO tarafından "Modern Harekete Olağanüstü Katkı" başlığıyla Dünya Mirası Listesi'nde kaydedilmiştir. 1943 yılında Zürih Üniversitesi tarafından matematiksel yapı ilkelerini uygulamadaki başarılı çalışmaları nedeniyle fahri doktora ünvanına layık görülmüştür. Bunun yanında, 1955 yılında ETH Zürih tarafından kendisine önemli ünvanlar verilmiştir.

Corbusier'nin mimar olarak kendisini konumlandığı ve mimarlık literatürü içerisinde de otoriteler tarafından konumlandırıldığı alan kadar günümüze kadar gelmekte olan düşünsel ve uygulamalı mirası ve ardıllarını etkilemeye devam eden mimarlık stili "Korbüzyen" akım, varlığını farklı noktalarda ve örneklerde halen sürdürmektedir. Modern mimarlığın bir fraksiyonuymuşçasına değerlendiriliyor da olsa, Corbusier'nin çok yönlü ve değişken yaklaşımları sayesinde Korbüzyen akımın kategorize edilmesi; tanım ve sınırların muğlaklığı yüzünden zordur. Lineer ve düz formlar kadar brütalist tutumuna, daha amorf ve rijit olmayan plastik etkide kütleler de yaratarak sürdürdüğü bir kariyer söz konusudur. Corbusier, ister "ışıkta bir araya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve muhteşem bir oyunu" [9] (Akt.Leblebici, 2018) olarak isterse de yeni mimarlık olarak konumlandığı modern mimarlığın kabaca beş ilkesi söylemleriyle kentsel ve mimari anlayışı derinden etkilemiştir. Öte yandan brüt betonu bu denli sık aralıkta ve bilinçli olarak kullanan,

işlevsellikle estetik, tarihi olanla modern arayüzünde farklı ve deneysel teorik ve uygulamalı öneriler getiren, “modüller”de olduğu gibi insan vücudundan kaynaklanan modüler sistemler ve oransal geometriler üreten, iç mekan-dış mekan arayüzünde farklı yaklaşımlar öne süren mimar Korbüzyen anlayışın tüm uzanımlarıyla günümüzdeki etkisini de tüm yönleriyle sürdürmektedir.

Yaşadığı ve etkin olduğu dönem içerisinde verdiği her türlü ürünle mimarlığı diğer sanat dalları arasında konumlandıran; konumunu güçlendirerek diğer sanat dallarına ilham verici pozisyona getiren ve soylu bir sanat olarak diğerlerinden farklı bir biçimde aynı anda hem plastik sanatları hem entelektüel düşünceyi hem de mühendislik ve matematiği içerisinde barındırabilen bir alan olarak tanımlar. Dahası mimar, bu bağlamda mimarlığa dair görüşlerini şu sözlerle pekiştirir: “Mimarlık; yapım sorunlarının dışında, onların ötesinde, sanatsal bir gerçek, duygusal bir olgudur. Mimarlık ruhun saf yaratisıdır.”⁴⁴ (Akt. Özcan, 2016)

Öte yandan Corbusier, mimarlık pratiğinde üretimlerde bulunurken bu denli görsellikle ilişkilenen ve gözmerkezcil bir dünya içerisinde var olan bir mesleğin kaçınılmaz bir getirisi olarak çizim, fotoğraf gibi araçlarla iç içedir. Her ne kadar fotoğraf makinası ve fotoğraf çekme konusunda daha mesafeli bir duruş sergilemiş olsa da çizimle arası oldukça iyidir. Hatta Corbusier için görmek, her türlü duyunun önünde gelir. Hatta 1931 yılında ilk kez çıktığı Cezayir seyahati sonrası, tüm yapmış olduğu seyahatlerde olduğu gibi pek çok çizimle birlikte eli dolu dönen mimar, fotoğrafın karşısına oturduğu çiziminde de değişikliklere gitmiş ve Paris’e döner dönmez Delacorix’in çizimlerinden de aldığı ilhamla kimi türettiği daha soyut çizimler yapmaya koyulmuştur. Özcan’ın da anımsattığı üzere, bu teknik Corbusier’ye yabancı değildir. Yaşamı ve mimarlık mesleği süresince pek çok sayıda kartpostal ve fotoğraf gibi hazır çıktılar üzerine tekrar tekrar çizimler üretmiştir. Çizime ve her şeyin görsel olanda olduğuna dair bu görüşlerini de Precisions 1930’da “Var olmanın tek koşulu görmektir”⁴⁴ (Akt. Özcan, 2014) ifadeleriyle belirtmiştir. Mimara göre izlenim ve kalemin kağıtla buluştuğu nokra kalıcı bir kullanım sağlar; fotoğraf ve makine aracılığıyla kayıt ise tembelce bir uğraştan öteye gidememektedir. Corbusier, bakmak ve görmek ile başlattığı bu tasarımsal süreci neredeyse bir sentaks şeklinde dizdiği şu ifadelerle görüşlerini pekiştirir: “Anahtar şu: bakmak...

bakmak/gözlemlemek/görmek/hayal etmek/icat etmek/yaratmak” (1963) ve kendi deyişiiyle “ Görme konusunda, uslanmak nedir bilmeyen biriyim ben ve öyle de kalacağım.” der. (Mise au point) (Le corbusier, My Work, 1960, s.54)”²⁵ (Taşkın, 2012)

Yaptığı her gezide, aldığı her siparişte, her arazi etüdünde ve yaşamının pek çok anında bu alışkanlığını, her türlü dokümantasyon tekniğı ve korumacı titizliğı ve not alma geleneğıyle birlikte sürdürmüştür. Çizim yapmaya yönelik yaklaşımlarını daha açıkça ifade etmek gerekirse şu alıntıyı yapmak anlamlı olacaktır: “Kendi kendine çizim yapmak, çizgileri takip etmek, hacimlerle uğraşmak, yüzeyi düzenlemek... Bunların hepsi önce bakmak, sonra gözlemlemek ve nihayetinde belki de keşfetmek demektir... Esin gelirse ancak o zaman gelir. İcat ederken, yaratırken insanın tüm varlığı eyleme geçer; zaten önemli olan da bu eylemdir. Başkaları kayıtsız kalmıştır ama sen görmüşsündür!”*⁴⁴ (Akt. Özcan, 2014)

Her daim yenilik peşinde koşuyor oluşu ve yenilikçi mimar ve düşünür kimliğı, Corbusier'nin mimarlık ve mimarlık-üstü mitosunu yaratmakta önemli nedenlerdir. Mimar, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius ve Mies van der Rohe'yle beraber modern mimarlık hareketlerinin ve dahası modernizmin en önemli ve önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul görümesinin yanı sıra çağı içerisinde bir sözcü olarak da öngörüsü kuvvetli, söylemi zengin, ve külliyatı bol kişiliğıyle mimarlık tarihine büyük bir deha olarak adını yazdırmıştır. Bunlara ek olarak “Congrès International d’Mimari Moderne” – “Modern Mimarlık Kongreleri'nin” (CIAM) kurulmasında, organize edilmesinde, söz sahibi olmasında kilit rol oynamış ve Avrupa'nın önde gelen diğer on yedi modernist mimarlarıyla birlikte 1943 yılında tarihe “Atina Tüzüğü” olarak geçen önemli bildiri metninin yayınlanmasını sağlamıştır. Bu tüzüğün, İkinci Dünya Savaşı-sonrası kıta Avrupa'sında ister şehir planlama isterse mimarlar için modern mimarlık hareketi savunucusu ve temsilcilerinin esin kaynak ve önerilerinden yola çıkılarak hareket edebilmeleri için bir başvuru kaynağı, başucu tüzüğü olmuştur.

Corbusier'nin modern mimarlık eserleri olarak miras bıraktığı ve yedi ülkeye yayılmış on yedi adet yapısı 2016 yılında, UNESCO Dünya Mirası Komitesi'nin İstanbul'da düzenlediğı 40. Toplantısında “ eskiden kopuşu sağlayan yeni bir mimari dilin geliştirilmesinin belgeleri” açıklamasıyla birlikte Dünya Mirası listesine dahil edilmiştir.

[14] (Bilgiç, 2016) Modern hareketlerin 20. Yüzyılın erken evrelerinden itibaren toplumsal ihtiyaçlara karşılık verebilecek farklı ve yeni mimarlık tekniklerinin bulunmasında mimarın yadsınılmaz rolü bu kararın verilmesinde önemli rol oynamıştır. Yaratıcı bir dehanın dünya çapında ürünlerini olarak değerlendirilen bu yapıtların dünyada mimarlık pratiğinin uluslararası bir boyutta üretiliyor ve yapılıyor oluşuna da katkıda bulunduğundan bahsedilmiştir. Genellikle UNESCO da dahil olmak üzere sıra korumaya geldiğinde 20.yy'a mesafeli duran kurulların tavırları göz önünde bulundurulduğunda kararın ne denli devrimci ve önemli olduğunu anlamak daha kolay olacaktır. Listeye dahil edilen Corbusier yapılar şunlar olmuştur:

- 1) Villa Savoye et loge du jardinier (Fransa)
- 2) Unité d'habitation Marseille (Fransa)
- 3) Maisons La Roche et Jeanneret (Fransa)
- 4) Cabanon de Le Corbusier (Fransa)
- 5) Chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp (Fransa)
- 6) Couvent Sainte-Marie-de-la-Tourette (Fransa)
- 7) Cité Frugès (Fransa)
- 8) Maison de la Culture de Firminy (Fransa)
- 9) La Manufacture à Saint- Dié (Fransa)
- 10) Immeuble locatif à la Porte Molitor (Fransa)
- 11) Petite villa au bord du lac Léman (İsviçre)
- 12) Immeuble Clarté (İsviçre)
- 13) Maisons de la Weissenhof-Siedlung (Almanya)
- 14) Musée National des Beaux-Arts de l'Occident (Japonya)
- 15) Maison du docteur Curutchet (Arjantin)
- 16) Maison Guiete (Belçika)

17) Complexe du Capitole (Hindistan)

Her ne kadar pek çok çevrelerce ve mimarlık literatüründe Fransız-İsviçreli uluslarına aidiyetiyle ilişkilendiriyor olsa da aslında Corbusier 1930 yılında Fransız vatandaşlığına geçebilmiştir. Mimar 27 Ağustos 1965 tarihinde güney Fransa'nın Akdeniz kıyılarında, doktorlarının öncesinde kalp krizi ihtimaline karşın yüzme ve yürüyüşü yasaklamasına karşın yürüyüşe çıkmış ve Akdeniz'in sularında, 77 yaşındayken⁴⁰ (Akademi, 2015) kalp krizi sonucu yaşamını yitirmiştir.

Ölümünden sonra Corbusier'nin 1887-1965 yılları arasında tüm yapıtlarına ve yaşamı boyunca biriktirdiği her türlü dokümanı dizinleyerek biriktirdiği kayıtlar 1968 yılında kurulan "Fondation Le Corbusier" (İng. The Foundation of Le Corbusier) adı altında bir vakıf yapısında toplanmıştır. Fransa'da Paris'in yakınlarında yer alan La Roche Müzesi de aynı vakıf tarafından yönetilmektedir. Maison La Roche, yaklaşık 8000 özgün çizim ve Le Corbusier çalışmalarının yanı sıra, yaklaşık 450 adet resmi, yaklaşık 30 adet süs, yaklaşık 200 adet kağıt üzerinde çalışma içeren bir müzedir.[15] Dünya üzerinde Corbusier'ye ait çizim, çalışma ve planlarla birlikte en büyük Corbusier koleksiyonuna ev sahipliği yapmaktadır.

Le Corbusier'nin Başlıca Projeleri:

Villa Savoye, Poissy, Fransa (1929)

Curutchet Evi, La Plata (1949)

Cabanon, Roquebrune-Cap-Martin (1951)

Eyalet Başkenti Kompleksi, Chandigarh (1952)

Kültür Evi, Firminy (1953)

Sainte-Marie de la Tourette Manastırı, Eveux-sur-l'Arbresle (1953)

Notre Dame du Haut (Ronchamp Şapeli), Ronchamp, Fransa (1950-1955)

Chandigarh Meclis Sarayı (1952-1961)

Mill Owners' Association Binası, Ahmedabad, Hindistan (1954)

Sainte Marie de la Tourette, Lyon, Fransa (1960)

Meclis Sarayı, Chandigarh, Hindistan (1963)

Saint-Pierre (Firminy Kilisesi), Firminy, Fransa (1963)

Unite d'Habitation, Marsilya, Fransa

İsviçre Öğrenci Yurdu, Paris, Fransa

Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi, ABD

Batı Sanatları Ulusal Müzesi, Tokyo, Japonya (1955) [38] (Kavrukoğlu, 2014)

Le Corbusier'nin Başlıca Basılı Yayınları/Kitapları:

Après le Cubisme (Tr. *Kübizm Sonrası*) Amédée Ozenfant ile (1918)

Vers une Architecture (Tr. *Mimarlığa Doğru*) (1923)

Urbanisme (Tr. *Şehircilik*) (1925)

La Peinture Moderne (Tr. *Modern Resim*) Amédée Ozenfant ile (1925)

L'Art décoratif d'aujourd'hui (Tr. *Bugünün Dekoratif Sanatları*) (1925)

Premier clavier de couleurs (Tr. *İlk Renkli Klavye*) (1931)

Uçak (1931)

La Ville Radieuse (Tr. *Işınsal Kent*) (1935)

Charte d'Athènes (Tr. *Atina Bildirgesi*) (1942)

Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture (Tr. *Mimarlık Öğrencileri ile Söyleşi*) (1943)

Les Trios İşyerleri Humains (Tr. *Üç İnsan Kuruluşları*) (1945)

Le Modulor (Tr. *Modülör*) (1948)

Le Poeme de l'Angle Droit (Tr. *Dik Açık Şiiri*) (1953)

Le Modulor 2 (Tr. *Modül 2*) (1955)

Corbusier, 1965 yılında hayata gözlerini yummuştur.

4.3.7. Villa Savoye ve Le Corbusier'nin İç Mekan Tasarımlarında Mimari Kompozisyon Öğe Kullanımı

Corbusier'nin "L'Esprit Nouveau"da ve 1920'li yıllar süresince geliştirerek "Bir Mimarlığa Doğru" (Orj. Fr. "Vers une Architecture") yayınında özetlediği modern mimarlık ilkelerinin vücut bulduğu ve mimarlık tarih kitaplarında kendisini ikon mertebesine yerleştiren en öncelikli yapı olan ve yapımı 1929 ile 1931 yılları arasında süren Villa Savoye, Paris'in kent merkezinin 30 km kuzey-batısında Poissy'de güzel ve ormanlık bir alanda konumlanmaktadır. Dönem itibarıyla 41 yaşında olan mimarın kimi spekülasyon projeleri var idiye de ekonomik kısıtlamalar olmaksızın, "Bir Mimarlığa Doğru" kitabında bahsini geçirdiği modern mimarlığın beş ilkesini tam anlamıyla hayata geçirme fırsatını Villa Savoye'la yakaladığı söylenebilir. Savoye için özel siparişte bulunan müşterinin Corbusier'den talebi orta büyüklükte, haftasonları kent yaşamından ve stresinden kaçıp gidebilecekleri bir kır evi/banliyö konut tasarımıdır. Lille'in Nord-Pas-de-Calais bölgesinden gelmekte olan Savoye ailesi, özellikle Corbusier'nin bu yapının tasarım ve yapımını üstlenmesini istemiştir. Mimarlık çevrelerince her ne kadar ikon olarak konumlandırılrsa da bu yapı ile ilgili hem yaşam alanı olarak hem de kullanıcıları için konforsuz kullanıma yol açtığı gerekçesiyle ister olumlu ister olumsuz sayısız söylenti ve eleştiriler söz konusudur. Ridley, yapının modern sanattaki diğer örneklerinde olduğu gibi elitler için yapıldığını vurgular. Bu noktada modern mimarlık hareketlerinin erken evrelerinde, konutu bir tasarım nesnesi olarak konumlandırma ve sosyo-ekonomik olarak dar gelir gruplarının da mimari tasarım ürünü konutlar edinebilmesini öngördükleri ve

mimarlık aracılığıyla dünyaya ve yaşama nüfuz etmeyi hedefledikleri idealist çizgilerini her daim tutarlılık düzeyinde koruyamadığı gerçeğini hatırlatmakta fayda vardır.



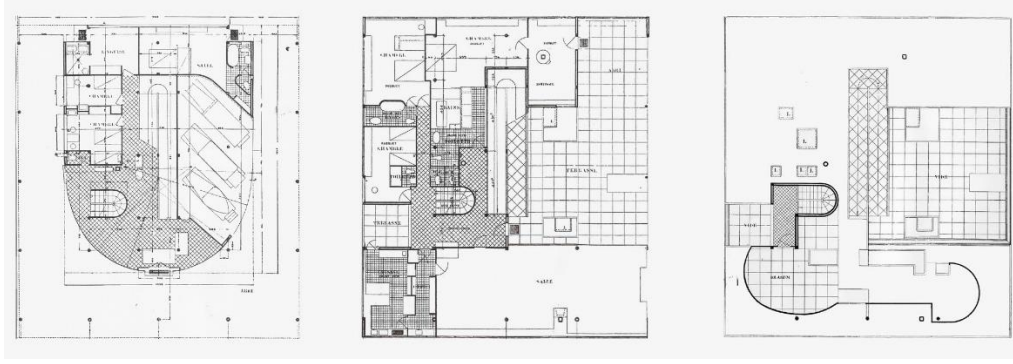
Şekil 4.10 Villa Savoye'un genel görünümü

Kaynak: Artlistr

(<https://artlistr.com/>)

Yeniden Villa Savoye'a ve yapısal özelliklerine geçilecek olursa, beş ilkedен yola çıkarak Corbusier'nin yapının ana kütesini zeminden pilotisler (güçlendirilmiş beton ayaklar-düşey taşıyıcılar) aracılığıyla kaldırdığı görülür. Yapıya yapısal destek sağlamakla birlikte pilotislerin planimetrideki dağılımı veya konumlandırılışı yapının hem cephesinde hem de planında daha özgür veya serbest bir kurgu yapmayı mümkün kılmıştır. Bu kurgu aynı zamanda yapının zemin katında destek duvar inşasından bağımsız olarak odalara dönüştürülebilmesini de sağlamıştır. Yapıda aynı zamanda serbest cephe ve açık kat planının yanında teras çatıya doğru yönelen ve yapıyı dolaşan bir rampa yerleştirilmiştir.

Yapıda yerden yükseltilmiş kutu biçimindeki ana kütle ile cephe veya yapı yüzeyleri boyunca yapıyı çevreleyen yatay pencerelerdeki vurgu, balkon kısmında üstü açık olmasına rağmen kesintiye uğratılmayarak salon pencerelerinin görünürde süreklilik ifadesi vermesi sağlanmıştır. Kübik ana form ise, silindirik duvarlar aracılığıyla hareketlendirilerek yapının geometrik oranları ile sağlanan kompozisyonunu güçlendirir.



Şekil 4.11 Villa Savoye'un kat planlarının görünümü

Kaynak: Inexhibit

(<https://www.inexhibit.com/>)

Villa Savoye'un işlevsel programı bir dizi farklı işlevlerle tanımlanmış alanları kapsar. Giriş katında; giriş holü, garaj, servis elemanları birimleri, misafir odası ve çamaşırhane yer alır. Birinci katta Savoye'lara ait üç yatak odası, dört banyo/WC, küçük bir ofis/çalışma odası, mutfak, ana oturma odası ve teras; ikinci katta da teras çatı karında bir solaryum bulunmaktadır.

Öte yandan Villa Savoye'da yapısal karakter veya mimarlık dili kullanımı itibarıyla yansıtılmaya çalışılan doğal peyzaja karşılık beyaz ve pür bir geometrik biçimleniş oldukça göz alıcıdır. Korbüzyen ilkelerin savladığı biçimde tasarlanan mekanda, tüm yapı yüzeyleri beyaz renktedir ve yakın çevresindeki doğal peyzajın yeşiliyle belirli bir kontrast içerisinde armoni yakalar veya pitoresk bir izlenim bırakır. Mimarlık teorisyeni Mark Wigley bu noktada Corbusier'nin beyaz renk kullanımını öncelemesini bu rengi temizlik, saflık, yansızlık ve yüksüzlükle ve hatta edeple ve iyi ahlakla ilişkilendirmesinden kaynakladığı hatırlatmasını yapar.⁴⁷ (Akt. Artun, 2012; Orj. Wigley, 1995) White Walls, Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture (Cambridge, Ma.: MIT Press, 1995). Bu anlayışa göre yapı yüzeyleri beyaz renge boyanarak disiplin veya belli bir renk çağrışımlı tahakküm altına alınır. Dahası Wigley, bu korbüzyen beyaz kullanımını "arzudan önce gelen yegane renk" olarak tarifler.⁴⁷ (Akt. Artun, 2012; Orj. Wigley, 1995)



Şekil 4.12 Villa Savoye'un ön cephesi

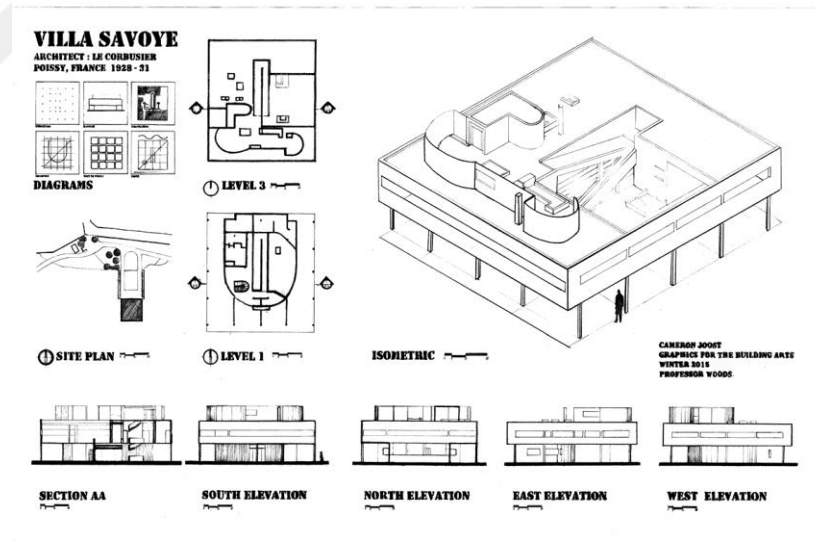
Kaynak: Midcentury Home

(<https://www.midcenturyhome.com/>)

Corbusier, Precisions'ta Villa Savoye'u özetle şu şekilde betimlemektedir: “ Ev havada asılı duran kutudur, kesintisiz her yeri yatay pencereyle delik deşik edilmiştir... Kutu çayırların ortasındadır, bahçeye hakimdir... zemin kattaki basit direkler doğru yerleştirildiklerinde manzarayı öyle bir düzenle keserler ki, evin “önü”, “arkası” ya da “yanı” diye bir şey kalmaz... plan katışıksızdır, en kesin ihtiyaçlara göre yapılmıştır. Poissy'nin kırsal manzarasına cuk oturur. Ama Biarritz'de muhteşem olur... Bu güzel evin aynısından bir tane de Arjantin'in güzel kırsalına dikeceğim: ineklerin otladığı bir bahçenin çimenlerinden yükselen yirmi evimiz olacak.” (Le Corbusier, Precisions, 1930, s.136-8) Mimarlık tarihçisi Beatriz Colomina, bu noktada Corbusier'nin Villa Savoye ve takipçisi yapı tasarlama anlayışında evi ev yapanın ev gibi bir mekanın veya bir başka deyişle bir yerin oluşturulmasından ziyade görüş alanını bir şekilde evcilleştirme amacı güttüğünden bahseder. (Colomina, B., Mahremiyet ve Kamusalılık, 2011, s.314)

Yapının planında 25 adet piloti ile kare formu gridal olarak bölünmüş ancak yükselme safhalarında ızgara dikdörtgen haline gelmiştir. 1928 yılı itibarıyla Savoye ailesinden gelen talep üzerine mali endişelerin de etkisiyle yapının kaplama alanında küçültmeye gidilmiş, veranda, solaryum ve teras dışında yapının brüt iç taban alanı yaklaşık olarak 480 m²/5,100

feet kare olarak sabitlenmiştir. ⁴⁸ (Mimarpi, 2018) Savoye'un zemin katı U şeklindedir ve ilk kata doğru bir kareyle tamamlanır. Ana kübik kütlelerin her 4 yüzünde kesintisiz olarak dönen yatay pencere bantları ve arkalarında farklı fonksiyonlarda hacimler yerleştirilmiştir. İki katlı yapının düşey sirkülasyonu için merdivenler ve rampalar kullanılmıştır. Rampa, çatı katına ulaşım için konumlanır. Bu konfigürasyon içerisinde teras, yeni işleviyle birlikte neredeyse duvarsız bir oda olarak tasarlanmıştır. Yapının iç mekanında mimarın detaycılığına dair kimi fikir verici örneklerle daha yakın plan okuma yapılacak olursa mavi renkteki seramik küvetin koridordan ışık saçmakta olan tavan pencere açıklığını ve dahası mutfakta yer alan ahşap ve metalik konstrüksiyondaki mobilyalarından bahsedilebilir. Savoye'da betonarme inşaat malzemesi olarak tercih edilerek, 1920'ler için oldukça yenilikçi sayılabilecek bir adım atan mimar, mimarlıktan ziyade dönemi için daha fazla mühendislik malzemesi olarak değerlendirilen bu malzemeyi de ana akım mimarlık yapım sahnesine taşımıştır.



Şekil 4.13 Villa Savoye'un iki ve üç boyutlu açılımı

Kaynak: Portfolios

(<https://www.portfolios.scad.edu/>)

Pek çok mimarlık otoritesi, Corbusier'nin Villa Savoye'da dikdörtgen-kare geometrik formlarını kullanmış olmasının yeni kurmaya çalıştığı makina esintili mimari dile yönelik ve dönem içinde revaçta olan Art Nouvea'nun dekoratif öğelerle çokça takviye edilmiş

formlarından farklılaşabilmek adına yapıldığını iddia etmiştir. Savoye yapısında her ne kadar kübik, lineer form ve hatlar baskın olsa da merdiven, solaryum gibi kısımlarda dairesel veya eliptik hatlara da rastlamak mümkündür.



Şekil 4.14-4.15 Villa Savoye'un düşey sirkülasyon elemanlarının iç ve dış mekan görünüşleri

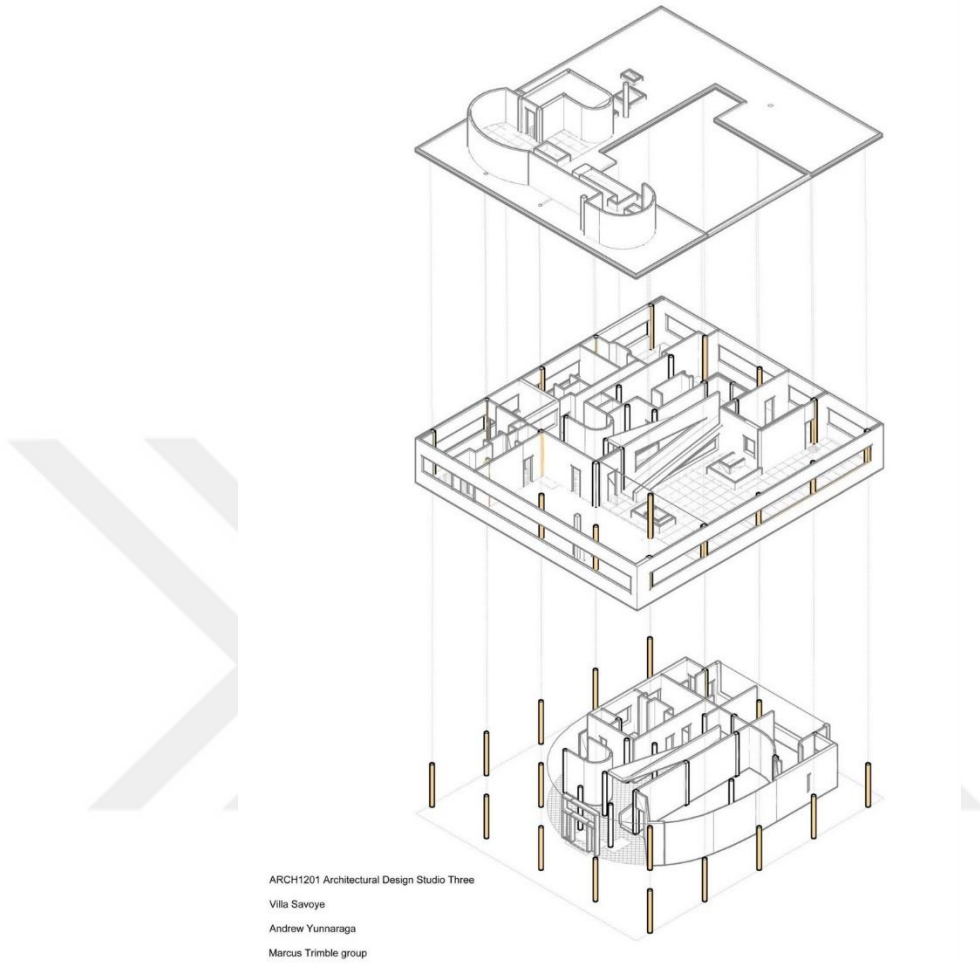
Kaynak: Montse Zamorano

(<https://www.montsezamorano.com/>)

Öte yandan Corbusier'nin ikonik yapıtı Villa Savoye'da, modernist düşüncelerin mimarlık üzerindeki estetik endişelerini; işlevsellik ve hatta kimi mimarlık çevrelerince yeterlilik kriterlerinin önünde tutmuştur. Bu yapı pragmatizmin, sadeliğin, modern mimarlığın işlevselci ve estetik arayüzde insan veya kullanıcı yaşamını kolaylaştıran bir makina izlenimi veriyor da olsa aslı itibarıyla mekanik ve teknik kimi işlevsel sorunlarla da tarihe geçmiştir. Yapımı 1929 yılında mimari tasarım olarak tamamlanmış olsa da ısıtma sistemi ile ilgili sorunların optimum düzeyde çözümlenerek evin oturmaya müsait duruma gelmesi 1931 yılına kadar uzamıştır. Öyle ki konutun pek çok tartışmalara konu olan yönlerine bakılacak olursa Corbusier, en başta ailenin yoğun itirazlarına karşın teknik ve mali olduğunu öne sürdüğü nedenlerle çatının teras-düz olarak uygulanması gerektiğini savunmuştur. Ancak çok geçmeden teras çatıdan sızmakta olan yoğun yağmur damlaları, ev içi rutubetli bir ortam yaratmış ve Savoye ailesinin üyelerinden Roger Savoye'un akciğerlerinde kısa sürede iltihaplanma ve ileri safhalarda zaatüreye dönen rahatsızlıklar

yaratmıştır. Ayriyeten su geçirmezlik dışında sürgülü pencere çerçeveleri, ısıtma arızaları avin bakımını çok pahalı hale getirdiği gibi yaşamayı da konforsuz bir düzeye indirmiştir. Madame Savoye başta olmak üzere, aile belirli periyotlarla Corbusier'ye bu yönlerdeki şikayetlerini mektup aracılığıyla iletmiş ve durumun iyileştirilmemesi halinde faturaları ödememe ve yargu yoluna gitmekle bir noktada uyarılmış olsalar da İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte aile Paris'i apar topar terk etmek zorunda kalınca, Corbusier mimarlık tarihine beş ilkesinin vücut bulduğu ikonik yapısını mahkeme yolundan geçirmeden getirebilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası 1959 yılında Poissy Belediyesi'nin kamulaştırarak yeni inşa edilecek bir okul binası için yıkım yapmayı planlamasıyla birlikte Savoye ailesi, binayı geri almayı kararlaştırmış ve pek çok sayıda entelektüel ile Corbusier önderliğinde mimarların geniş çaplı protesto kampanyası sonucu Fransız hükümeti villaya mimari anıt statüsü vererek, restore etmek üzere ele almış ve 1997 yılında da kamuya açık ziyaret edilecek bir nokta olarak bugünkü statüsünü edinmiştir. 1990'lı yıllarda geçirdiği Centre des Monuments Nationaux idaresi altındaki restorasyonla birlikte yapının mutfak ve ana banyo dahil kimi odalar ve özgün ekipmanları korunmuşken, Corbusier'nin yapıya özel tasarlamış olduğu küçük bir mobilya serisi de koleksiyon halinde oturma odasında yer almaktadır. Yapının zemin katında ise Corbusier ile Madame Savoye arasında geçen kimi yazışma, çizim, yapıya dair kimi model ve eskiz örneklerini barındıran kalıcı bir sergi alanı yerleştirilmiştir.



Şekil 4.16 Villa Savoye'un kat planlarının perspektif görüntüleri

Kaynak: Portfolios

(<https://www.portfolios.scad.edu/>)

2008 yılından itibaren Poissy Belediyesi tarafından başlatılan ve Corbusier'nin içerisinde Villa Savoye'ü de barındıran kimi eserlerinin UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne alınması ile ilgili kampanyada yerel yönetim desteğini arkasına alan yapı, 2016 yılından itibaren bu listeye alınarak bakım, koruma ve tanıtımından sorumlu bir destekleme kurulu ile birlikte varlığını sürdürmektedir. Poissy Belediye Başkanı Frédéric Bernard'ın başkanlık ettiği bu girişimle birlikte eserin listeye dahil edilip edilmeyeceğine ilişkin tartışmalar "havada asılı

beyaz kutu” olarak tariflenen yapının mimarlık tarihi içindeki mitosunu daha da pekiştirmiştir.

Popüler kültür sahnesinde Villa Savoye çok yakın zamanda Danimarkalı sanatçı Asmund Havsteen-Mikkelsen’in “Modernite Sular Altında” (Orj. İng. “Flooded Modernity”) çalışmasında nesne veya “enstalasyon” (yerleştirme) ürünü olarak seçilmiş ve modernite ile aydınlatmanın enkazını simgelemek üzere kullanılmıştır. Villa Savoye, Mikkelsen’in ellerinde modernistlerin ilerlemeci ve akılcı gücünü temsil eden bir sembol olarak bu ideallerin gerilemeye yüz tuttuğuna dair bir simge olarak seçilerek, evin eğimli bir kısmı 1:1 ölçeğinde inşa edilerek, Danimarka fiyortlarında suya gömülmüştür. Enstalasyon Danimarka’nın Vejle kentinde her yıl düzenlenen bir sanat etkinliği olan “Yüzen Sanat Festivali”nde 2 Eylül 2018’e kadar sergilenmiştir.

4.4. Adolf Loos ve Mimarlığı

Adolf Loos, kimi kaynaklara göre 1879 [50] kimilerine göre ise 10 Aralık 1870 tarihinde dönemin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’na bağlı Moravia Bölgesi’nde (günümüz Çek Cumhuriyeti’nin) Brno kentinde doğmuştur. Tam adı Adolf Franz Karl Viktor Maria Loos olan Avusturyalı mimardır. Babası duvar ustası olan Loos, yaşamının erken evrelerinde eğitimine ilkönce Brno Devlet Ticaret Ortaokulu Yapı Mühendisliği Bölümü’nde, daha sonra 1887-88 yılları arasında “Reichenberg Meslek Okulu”nda başlamış, 1890-93 yılları arasında “Dresden Teknik Üniversitesi’nde” sürdürmüştür. Avrupa’da edindiği formasyonun üzerine 1893 yılında gittiği Amerika Birleşik Devletleri’nde Chicago, New York ve Philadelphia gibi önemli merkezlerde yaklaşık üç yıl boyunca Louis Henry Sullivan ve Chicago Okulu’nun mimarlık yaklaşımları hakkında daha yakından izlenim ve deneyimler edinme fırsatı bulmuştur. Kimi kaynaklarda 1893-1896 yılları arasında tarihlendirildiği şekliyle, Loos’un ABD deneyiminde Louis Sullivan’ın mimarlık ofisinde çalıştığı ve aynı zamanda 1922 senesinde Chicago Tribune Yarışması’na devasa boyutlarda tek bir Dorik sütun tasarımıyla katıldığı geçmektedir.

Loos, daha geçlerde inşa edeceği teorik konstrüksiyonunu biraz da dönemin Kuzey Amerika’ında epey revaçta olan fonksiyonalizmin güçlü savlarına borçlu görünmektedir.

Sullivan'ın "biçim, işlevi takip eder" mottosu eşliğinde kullanışlı olanın güzel olarak nitelendiği bu yaklaşım, Viyana'ya dönüşünden itibaren Loos'la birlikte kıta Avrupa'sına taşıdığı fikirler olmuştur. Viyana'ya döner dönmez 1896-97 yılları arasında Viyana Teknik Üniversitesi'nde akademisyen olan ve Viyana Belediyesi Planlama Dairesi baş mimarı Karl Mayreder'le işbirliği yapmaya başlamış, bir süre sonra bu ortaklığın son bulmasıyla birlikte 1922 yılına kadar sürecek üretim döneminde çalışmalarını tek başına sürdürmüştür.



Şekil 4.17 Adolf Loos

Kaynak: BMIAA

(<https://www.bmiaa.com/>)

Loos'un Viyana'da içerisinde üretimde bulunduğu ve eğitim gördüğü ortamda geç 19. ve erken 20.yy itibarıyla Art Nouvea ve Viyana kenti özelinde de Secession mimari akımları ve öne sürdükleri mimari dil oldukça revaçtadır. Oysa ki hem ABD'deki birkaç yıllık deneyiminde Sullivan ekolü ve Chicago Okulu'nun savları hem de kıta Avrupa'sındaki erken modern hareketler mimaride süslemenin/dekorasyonun meşruiyetini ve yeni dönemle birlikte ne denli geçerli olup olamayacağına dair eleştiriler yönelmekteydi. Küresel ölçekte önemli mimarlık merkezleri tarafından özellikle de modern hareketler tarafından 20.yy'a geçerken dünyada ne gibi yeni bir mimari dil yaratılabileceği üzerinde durulurken

neredeşye bir kriz haline gelen bu tartişma, Avrupa'nın da 6nemli başkentlerinden olan Viyana'da hem mimarlık hem de sanat çevrelerince çokça tartişlagelmekteydi.

Loos, farklı coğrafyalarda, farklı mimarlık ekollerince edindiği karşılaştırmalı deneyim sonrası kendisini bu hararetli tartişmada süslemeye mesafe koymasıyla konumlandırmıştır. Bu noktada Viyana için bir diğer 6nemli akt6r olan ve Loos'un hem ilkokul hem de Brno Devlet Ticaret Ortaokulu Yapı Mühendisliği B6lm'nden tanışık olduğu Josef Hoffman,tartişmanın karşıt saflarında yer alarak bu iki karşıt konumda kentte pek çok sayıda uygulamalı 6rnekler ve bir diğer yandan da kendi savundukları yaklaşıma dair kuramsal ürünler vermişlerdir.

4.4.1. Loos'un Mimarlık Anlayışını Etkileyen Unsurlar ve Gelişim D6nemi

Loos, ilk olarak 1900 yılında "Zavallı Zengin Adamın 6yks" başlıklı metninde idealize etmekte olduğu yalın ve armoni içerisindeki mimari dili betimlerken şu ifadelerde bulunmuştur: "Her oda kendi içerisinde tamamlanmış bir renk senfonisi oluşturuyordu. Duvarlar, duvar kaplamaları, mobilyalar, bütün malzemeler büyük bir sanatkarlıkla ahenk içine sokulmuştu. Her eşyanın kendine 6zg bir yeri vardı ve mükemmel birleşimler halinde diğer eşyalarla btnleşiyordu. Mimar hiçbir şeyi atlamamıştı. Kl tablalarını, atal bıçak takımlarını, elektrik düğmelerini - her şeyi kendisi tasarlamıştı."

Buradan yola çıkararak Loos'un bu konudaki eleştirel yaklaşımının nesnelerin temsili değerlerinin asli anlamlarının 6nne çıktığını düşünmesinden kaynaklandığını s6ylemek gerekir. Art Nouvea ve Secession mimari üsluplarına kuvvetli olumsuz reaksiyon vermesinin altında bu sembolik ve bireyselci yaklaşıma duyduğu 6fke yatar. Geometrik yalınlığı 6n plana çıkardığı anlayışında teknik ağırlıklı bir müfredattan çıkmış olmasının yattığına dair kimi çevrelerce g6rş bildirilen Loos, bir çeşit süslemenin her türlüsüne değil ama taklide mesafeli durarak; ardıllarına denetimli bir süsleme ve tali tasarım 6ęeleri kullanım lüksünü miras bırakmıştır.

Art Nouveau'nun Klasisizm'e tepki olarak ortaya çıktığı ve süsleme ile organik biçimciliği 6n plana çıkardığı; natürel formları bir ilham kaynağı olarak kullandığı ortam içerisinde Loos'un bu tavrı "süsleme, parayı heba etmektir" [48] (Akt. Yavuz, 2018) ifadelerinden de

anlaşılacağı üzere serttir. Estetiğin önüne fonksiyonelliği koyan bu tavır, kimi mimarlık teorisyenlerince mimarının sanatsal yönünü de ikinci plana atmakla eşdeğerdir.

4.4.2. Loos'un Modern Mimarlık Motto'su: "Süsleme Suçtur!"

Savunduğu mimarlık anlayışı gereği hem mimari hem de ürün tasarımında kendisini süslemenin karşısında konumlandıran Loos, 1908 yılında görüşlerini, daha sonra mimarlık literatürünün en önemli ve uzun soluklu ve takipçisi olacak olan kuramsal üretimi "Süsleme ve Cinayet"i yayımlamıştır. "Süsleme ve Cinayet"i veya alternatif çevirisiyle "Bezeme ve Suç" (Orj. Alm. "Ornament und Verbrechen") öncelikle fikirlerini özetlediği manifesto metnini içeren bir broşür olarak yayımlayan Loos, bu metinle birlikte başta Viyana mimarlık çevrelerince olmak üzere dönemin revaçta mimari akımları olan Jugendstil ve Secession'un ateşli bir eleştirmeni olarak kendi yolunu çizmiştir.

Loos, daha sonra kitaplaştırılacak olan bu metninde konutların birer müze olmadığından bahseder. Bu durumda sanat eserleri ve tali süslemelerle bu yapıların doldurulmasını eleştirir. Kullanıcıların ve mimarların evleri bu süslemelerle doldurarak hayalgücüne yer bırakmadığı yönünde eleştirilerde bulunur. Loos'a göre mimarlıkta süsleme hem zaman hem işgücü hem de maddi kaybın ana nedenlerinden biridir. Süsleme evresiyle uğraşmaktansa işlevselliğin ön planda tutulduğu yalın bir mimarlık diline önem verilmesi gerektiğini savunur. Dahası Loos, süslemenin kültürel kodlarla da uyum içerisinde olmadığına dair şu ifadesiyle farklı bir argüman da geliştirmiş olur: "Bezeme, kültürümüzle bağdaşmaz ve onun bir ifadesi olamaz."⁴⁹ (Akt. Yalçınkaya Özelçi, 2015) Yoğunlukla konut mimarisiyle uğraşmakta olan Loos'un mimari yaklaşımına göre "ev, aile tiyatrosu için bir sahnedi"⁴⁹ (Akt. Yalçınkaya Özelçi) Bu anlayıştan yola çıkarak mimar, çok sayıda konut üretiminde bulunmuştur.

Loos'a göre binalar akılcı bir yolla üretilmeliydi. Ekonomik ve tarihsel gerekçeler de, mimarın süsleme karşıtlığına gösterdiği argümanlardan bazılarıdır. Öte yandan Loos'un kültüre yönelik kuramsal yaklaşımlarında tutku üzerinden kurduğu süsleme eleştirisi de önemlidir. Öyle ki bu yaklaşımda tutkunun kontrol altına alınabilmesi için dekorasyonun bastırılması gerekir. Kültür, ancak tutkulardan vazgeçildiğinde ortaya çıkabilir.

4.4.3. Loos'un Modern İnsana ve Mekana Yönelik Yaklaşımları

Dahası Loos'a göre modern insanın maskeye ihtiyacı vardır. Maskeden kasıt, modern bireyin toplum içerisinde dikkat çekmemesini sağlayan ve bireyselliğini saklayan bir metaforudur. Konutla bu anlamda soyut bir ilişki kurar ve konutu maske olarak tarifleyerek dış kısmının, iç mekanı koruyup gizlediğini ileri sürer. Bu durumda dış mekan topluma, aitken, iç mekan ise kullanıcıya aittir. Bu nedenle dış yapı yüzeyleri dekorasyon ve süslemeden uzak bir imgesel görünümle tasarlanırken, iç mekan ise içinde yaşayan kullanıcının beğenisini yansıtır şekilde düzenlenmelidir.

20.yy boyunca oldukça hatırı sayılır düzeyde yayımlanacak olan modern mimarlık manifestoları içerisinde kaydadeğer bir konumu olan bu metin, birbirini tekrarlayan süslemelerin yeni çağın üslubu olamayacağı, her çağın kendi dönüşüm ve devingenliğine uygun mimari üsluplar yaratması gerektiği ve 20.yy itibarıyla da kentsoylu sınıfın içerisinde barındığı mekanlarda süsün suç sayılması gerektiği üzerine iddialar sıralanmıştır. 19.yy'ın canlandırmacı akımlarının karşısında duran ve aynı dönem içerisinde yapılan dekoratif üretimleri "topluca üretilen ve topluca tüketilen bir çöp" olarak tarifleyen mimar, provakatif söylemleriyle hem secession akımını eleştirmiş hem de işlevselcilik yanlısı modernist mottunun yanında repütasyon edinmiştir.

Öte yandan Viyana'nın ana akım mimar aktörlerinden olan Otto Wagner'in de öğrencisi olmuş Hoffman, Wiener Werkstätte, Purkersdorf Sanatoryumu (1904) ve Stoclet Evi (1905-1911) gibi kaydadeğer kimi üretimlerinin peşisıra 1898 yılında kentin önemli arterlerinden olan Ringstrasse'deki gösterişli ve oldukça şatafatlı mimariye eleştirel bir tavırla reaksiyon veren Loos'la paralel görüşler bildirmiş; ancak çok geçmeden önce Hoffman'ın Loos'un Secession Binası'nın toplantı salonundaki tasarımlarına karşı çıkması daha sonra da Loos'un 1927 yılında Viyana Musikverein'de yaptığı "Viyana'nın Başbelaları (Wiener Werkstätte) – Nihai Hesaplaşma" başlıklı konuşmasıyla süsleme tartışmasının yarattığı gündem varlığını sürdürmüştür.

Loos'un Art Nouveau'nun temsilcilerinden Van der Velde'ye yönelik eleştirileri de oldukça coşkulu bir dil barındırır. Dahası Van der Velde'nin tasarımı olan bir hücrede kapanıyor olmanın bir suçlu için verilebilecek en büyük ceza olduğunu iddia edecek kadar ağır teşbih kullanarak süsleme karşısındaki olumsuz tavrını pekiştirici yorumlarda

bulunmuştur. Soyutlamaya gitmeksizin doğrudan analogik yolla yapılan tasarımların biçimciliği de Loos'un modern insan için küçültücü ve geri kalmışlık göstergesi olarak nitelediği bir diğer konudur.

Loos'un mimarlık tarihine işlevsellik taraftarı ve süsleme karşıtı ve modern mimarlık hareketlerinin bu yönüyle ateşli bir savunucusu olarak geçmiş olmasının arkaplanında coşkulu dil kullanımına imkan veren 1897-1900 yıllarında "Neue Freie Presse"deki gazetecilik deneyiminden de bahsetmek önemlidir. Yeniden mimarlık pratiğine dönülecek olursa aynı dönemde Loos'un konut projeleri üzerine çalıştığı özellikle iç mekan – iç mimarlık siparişleri üzerine yoğunlaştığı bir dönemdir. Bezmeden uzaklaşan, gereksiz süsü ayıklamayı hedeflediği , daha yalın bir mimari dil inşa etmeye çalıştığı bir evrede birtakım eserler çıkarmıştır.

Viyana her ne kadar önemli bir başkent olsa da; (ki bu noktada Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bakiyesi emperyal bir kentten bahsedildiği unutulmamalıdır) dönem itibarıyla önemli mimarlık merkezleri arasında Paris ve Londra kadar ön planda değildir. Öte yandan başta Paris ve Brüksel olmak üzere Art Nouveau akımının başı çekerek ardından pek çok mimarı sürüklediği ve yaygın beğeni anlayışını temsil etmekte olduğu bu dönem içerisinde ister kuramsal ister uygulamalı olarak Loos'un yalın kütleleriyle ve yalın mimarlık arayışıyla bu ana akıma kafa tuttuğu bir ortam söz konusudur. Loos'un mimari yaklaşımında yalınlık manevi bir gücün göstergesidir. Süslemeci yaklaşımlarsa içi kof, ardi mesnetsiz ve gereksiz uğraşların bir sonucudur. Bu noktada Loos'un mimarlık camiası içerisindeki bu net duruşunu hem kuramsal hem de uygulamalı düzeyde oldukça sert tepkilerle karşılanmış olmasına rağmen hiç bozmadığından bahsetmek önemlidir.

Loos, mimari çizgisinde Yalçınkaya'nın ifadesiyle cinsiyet olarak yapının dış kabuğunda daha maskülen bir tavır takınırken iç mekanda ise tüm mahremiyeti ile feminen bir şekillendirme yapmaktadır. Loos, bu yaklaşımı daha yakından okuma yapmamıza imkan tanıyacak şu kelimelerle ifade etmiştir: "En sonunda bana bir ev inşa etme görevi verildiğinde, kendime şöyle dedim: Smokin bir insanı ne kadar değiştiriyorsa, dış görünüşü de bir evi ancak o kadar değiştirebilir. Yani pek değiştiremez. Çok daha basit olmam gerekiyordu. Altın düğmelerin yerine siyah düğmeler koymam gerekiyordu. Evin göze

batmayan bir görünümü olmalıydı. Ev dışarıya bir şey söylemek zorunda değildir; tersine, bütün zenginliği içeride apaçık olmalıdır.”⁴⁹ (Akt. Yalçinkaya Özelçi, 2015)

4.4.4. Loos’un Paris Deneyimi, İç-Dış İkiliği Üzerine Fikirleri ve Raumplan

1922 yılında giderek yaklaşık olarak altı yıl boyunca yaşamını sürdürdüğü Paris’te tohumlanmakta olan Dada akımının kimi temsilcileriyle ilişki kuran Loos farklı fikirler ve farklı akımları deneyimleme fırsatını bulmuştur. Gelmiş olduğu bu yeni coğrafyada bir yandan Sorbonne Üniversitesi’nde ders vermeye başlayan mimar bir yandan da mimarlık pratiğini sürdürmüştür; 1926 yılında Dadacı bir yazar olan Tristan Tzara için bir konut tasarlamıştır. Loos, 1928 yılına kadar burada kaldıktan sonra tekrar Viyana’ya dönmüştür.

Paris dönüşü, çalışmalarına Viyana’da devam eden mimar modern bireyin bir erdemi olarak konumlandığı yalın mimarlık arayışı üzerine yaklaşımlarını 1931 yılında iki cilt halinde “Adolf Loos’tan Yazılar” (Orj. Alm. “Die Schriften von Adolf Loos”) başlıklı kitapta toplayarak yayımlamıştır. Loos gibi sivri dilli kimliğiyle tanınan bir mimar için bir diğer eleştiri konusu da mimarlık alanında sanayi ile ilgili gelişmelerin bu denli gündemde oluşu ve sanayi-odaklı bir yapılaşmaya rağbetin yoğun olmasıyla ilgilidir. Tıpkı bu noktada olduğu gibi Loos’un mimarlık yaklaşımı, bildik ana akım modernist mimar aktörlerinkinden bu gibi yönleriyle farklılaşmaktadır.

Loos, her ne kadar modern mimarlık hareketleri içerisinde kimi kesimlerce kendisiyle paralel görüşler ve uygulamalar sergiliyor olsa da Le Corbusier’den farklı olarak tipik ve standart katlı bina tasarımlarından farklı olarak çeşitli kat farkları olan kat anlayışı üzerine yapılar tasarlama gayreti içerisindeydi. Bu yönüyle de yapı tasarımında çığır açıcı bir mimar olarak tasarımlar yapmıştır. Katlar-arası farklı düzenlemeleriyle öne çıkan bir tasarımı olarak “Villa Moller”den bahsetmek mümkündür.

Üç boyutlu taslaklar üzerine denemeler yaparak ürettiği “Raumplan” anlayışı, dönemin hakim mimarlık çevrelerince pek de üzerinde durulmuş bir üretim olmamıştır. Loos, bir yandan sezüyonistleri eleştirirken bir yandan da Herman Bahr gibi aktörlerin ideal ev taslaklarını insani bulmadığını ifade etmiş; aslı itibarıyla bu gibi bir mimarlık anlayışının yapıları yaşayanların mekanları olmaktan çıkardığını, mimarlığın mekan veya mesken

tanımlamak değil, mekanı mümkün kılma pratiği olduğunu savunuyordu. Loos'a göre modern insan varlığı, geçmişi ve tüm yakınlarıyla birlikte meydana getirdiği bir meskeni tanımlar ve mesken, içinde yaşayanların devinimleriyle varlığını sürdüren, yaşayan bir mekandır. Bu bağlamda aynı dönem içerisinde tasarımcının bakış açısından kaynaklanan mimari, yaşamayan ve değişmez mekan sabitleri yaratmaktadır.

Loos mimarı yapının iç ve dış mekânını, kamusal ve özel olan alanların aralarındaki ayrımı kurgulamak üzere görevli olan aktör olarak tanımlar. Bu sınırları güçlü bir biçimde kurabilen bir mimar, yapının geri kalan kısımlarıyla ilgili alacağı kararlar konusunda oldukça özgürdür. Ancak tıpkı modern bireyin modern dünyada bir kentsoylu olarak dış mekânla ilgilenmemesi gerektiğine yönelik görüşlerinde olduğu gibi mimarın da tasarlamış olduğu yapıyı dışardan okunmayacak bir biçimde kurgulaması gerektiğine inanır. Mimar, tasarım şemasını tüm varlığıyla birlikte iç mekânda sergilemelidir. Bireyin, konut içerisindeki gündelik yaşamının dışarıdan algılanabilir olup olmaması, Loos'un yaklaşımında mahremiyetle ilişkilendirilir ve yapıların iç mekânlarında opak pencere veya perde kullanımı ile veya mobilyaları iç mekânda konumlandırmasıyla bir nevi "mahremiyet sağlayıcı" kurgular üretir. 1928 yılında Viyana'da tasarlamış olduğu Villa Moller'de, mimarın iç mekânı teatral bir kurguyla ele alış ve gözü veya görmeyi içe döndürmeyi hedeflemesinin bir dışavurumudur. Konuttaki kötü yükseltilmiş olan oturma odası, iç mekânda bir dominans etkisi sağlarken; pencereler dışa dönük bir manzara yaratan çerçeveler olarak konmamış gibidir. Loos'un bu tasarım şemasına göre iç mekân sosyo-fiziksel olarak dışarının karşısında konumlandırılmış bir alan olmaktan ibaret değildir, artık daha fazlasıdır. Hem "Villa Moller" hem de "Villa Müller"de bir tiyatro locası konumuymuşçasına konumlandırılan oturma alanları, gündelik iç mekân kullanımı için bir izlenme alanı yaratır. Dahası, özellikle de "Villa Moller", Loos'un süten arınma ve minimize etme ile sade biçim arayışlarının dış cepheden itibaren kurgulandığı önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar.

Özcan, Loos'un bu iç ile dış, mahrem ile mahrem olmayan, kamusal ile özel alan yarılımları konusunda iç mekân ile dış kabuk arasında mimarın derin bir yarık ürettiğinden ve bu yarığı görme ile dokunma arasındaki kopmaya karşılık geldiği benzetmesinde bulunur. Öyle ki Loos'un iç mekânları bedeni saran, örten kıyafetler gibi, mekânında

bulunanları sarar ve örterken; dokunma iç mekanda, görme ise dış mekandadır. [54] (Özcan, 2014) Bu noktada Loos'un tasarladığı yapılar için öngördüğü kullanıcı kitlesinin niteliğinden de bahsetmekte yarar vardır. Mimarlık teorisyeni Beatriz Colomina Loos'un mimarisi için öngördüğü özneyi metropol vatandaşı olarak tarif eder. Bu metropol vatandaşı, yerleşim yeri olarak üzerine konumlandığı metropolden bağımsız bir biçimde bireyselliğini ortaya çıkarmaya çalışır.

Öte yandan mimarın ayrımlar inşa ederken kaplama eylemi ile kurduğu mecaz fikir vericidir; öyle ki Loos'a göre kaplamada kullanılan malzeme yaratım ile kullanıcı arasında asli ilişkiyi kuran ögedir; dolayısıyla kaplamanın birincil önemde olduğu yerde, yaratma biçimi ikincil bir noktada konumlanır. Aslı itibarıyla 1918 tarihli "Kaplama İlkesi" (Orj. Alm. "Das Prinzip der Bekleidung") isimli metninde geçen kaplamaya dair metaforunda Loos, kaplama ve örtüyü, strüktür sisteminden öne koyduğu gibi, kaplamada kullanılacak olan malzemenin doğasını taklit edecek renkte boyanmaması gerektiğini de ekler. Balık'ın mimarlık kuramcısı Hilde Heynen'den alıntılanarak hatırlattığı üzere, kaplama malzemesi bir maske gibi fark edilebilir ve tanımlanabilir olmalıdır.⁵⁰ (Balık, 2016)

Bu noktada Loos'un kaplama eylemi ve materyaline yönelik kuramının atıflarına ratlandığı biçimde 19.yy Alman mimar ve teorisyen olan Gottfried Semper'in 1851 tarihli "Mimarlığın Dört Ögesi" (Orj. Alm. "Die vier Elemente der Baukunst") ve 1860-63 yılları arasında yazdığı "Teknik ve Tektonik Sanatlarda Üslup" (Orj. Alm. "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik") kitaplarında da çokça vurgulanmıştır. Yazarın "Bekleidungsprinzip" adını verdiği kaplama prensibine göre tekstil malzemesi, duvar ögesinin kendisinin öncülüdür. Bu bağlamda Semper'in kaplama kurması da Loos'un kaplama malzemesini mekanı oluşturan ana eleman olarak konumlandırılan anlayışına paraleldir. Dolayısıyla ikinci plana itilen strüktürün, yapıda mekân oluşturma açısından birincil bir ilişkisi olmadığı savunulur.

Bu açıdan Loos'un mimari, mesken ve mekân yaratımına dair fikirlerini ve daha sonraları Raumplan ismiyle olgunlaştıracağı iç mekanda hacimler, oyuklar yaratımına dair yaklaşımlarından da anlaşılacağı üzere mimar, mimarlık mesleğini mekansal sonuçlar üreten bir olgu olarak kabul eder. Raumplan, ona göre mimari uğraşları içerisinde en büyük çıkarımı veya yaratımıdır. Öyle ki yaratımın hayata geçebilmesi için üç boyutlu karmaşık

ilişkilerin çözümüne başvurmak gerekir. Bu bağlamda yapının öngörülen kullanıcısı olarak aileler, Loos'un öngörüsünde teatral bir gündelik yaşam sahneleri içerisinde tarifleniyor ve kurgu bu olası senaryolara yönelik tasarım girdisine dönüşüyor. Çok sayıda farklı bileşeni barındıran ailenin yaşam ünitesi ve sığınağı olan ev; Loos'un elinde gündelik yaşamda durağanlıklar, yükselen etkileşim alanları ve geçiş alanları gibi farklı özellikleri bir arada kurguladığı bir tasarım projesine dönüşür.

Loos'un önemli yapılarından olan "Villa Müller", "Steiner Evi" gibi tasarımlarında basit geometrik formlardan yola çıkarak, yapının fonksiyonelliğini öne çıkardığı ve yapıda planın, mekanda çözümlenmek üzere kurgulandığı görülmektedir. Mimari bir yapının iki boyuta indirildiği zaman bir resim tablosunun barındırabileceği estetik kaygılardan uzak bir örüntü veya görsellik barındırması gerektirdiğini düşünen mimar için yapıda yer alan açıklık, yapı yüzeylerinde pencerenin temel işlevsel ihtiyaçları karşılama üzerine tasarlanmış ve diğer estetik güdümler arkaplana itilmiştir.

Loos'un tasarım yaklaşımında, aynı dönem içerisinde ürünler vermekte olan mimarlardan çok daha ince mekansal iletişim öge kullanımı söz konusudur. Örnek olarak Villa Müller yapısında eş için tasarladığı odalarda hiyerarşik bir konumlanma, etkili bir materyal kullanım farklılığı ve kendisi için tasarladığı odalarda daha otoriter ve düzene yönelik bir kurgu vardır. Buna benzer kurgulara Josephine Baker Evi'nde de rastlamak mümkündür.

Bir diğer karşılaştırma düzlemi olarak kimi mimarlık ve daha üst çerçevede düşünürlerce dile getirilen ve modernistlerin mimarlık aracılığıyla dünyayı değiştirmeye yönelik yaklaşımlarının aynı dönem içerisinde etkin olan kıta Avrupası'nın ana akım uluslarının takipçisi olduğu faşizm ve komünizm gibi iki siyasi kutbun eksenindeki iklimle bu görüş birleştiğinde ortaya oldukça sert bir tutum çıktığına dair fikir veya eleştirisi de mevcuttur. Bu duruma örnek olarak, Corbusier'nin evlerdeki mobilyaları kullanıcılar için "Bir Mimarlığa Doğru" (Orj. Fr. "Vers Un Architecture") kitabındaki önerisiyle üçüncü dünya ülkelerine göndererek yenilerini edinmeleri gerektiğine yönelik kendince üçüncü dünya ülkesi olarak konumlandığı ülkelerde yaşanan kişilerin zevk ve kültürden yoksun olduğuna dair fikirlerini hatırlamakta fayda vardır. Bu eleştirinin bir diğer öznesi olan Loos da diğer modernistler gibi düşüncelerine aktarırken bu kesimler tarafından sorunlu ve totaliter rejimlerin rijit üslubuyla seslendiği yönünde eleştirilmiştir.

4.4.5 Loos'un Son Dönem Üretimleri ve Mirası

Son yıllarında yaşamış olduğu rahatsızlıklardan dolayı mimarlık mesleğinden bir müddet uzak kalan Adolf Loos, 23 Ağustos 1933 yılında Viyana yakınlarında Kalksburg'da hayata gözlerini yummuştur. Her ne kadar üretimleriyle ve öne sürdüğü kuramsal önerileriyle yaşadığı ve eğitimi aldığı Viyana'daki hakim estetik anlayışını veya beğeniye kafa tuttuysa da bu ana akım stiller Viyana'da talep görmeyi sürdürmüştür. Aslı itibarıyla pek çok erken modern hareket temsilcisinde olduğu gibi; daha geçlerde sivriliip gündeme taşınacak olan başta Le Corbusier olmak üzere Mies van Der Rohe, Walter Gropius gibi pek çok modernist mimar onun yaklaşımından ve felsefesinden yararlanmaya ve ilham almaya devam ederek modernizmi ana akım mimarlık üslubu olarak 20. Yüzyıla damga vurmuşlardır.

Öte yandan Loos'un gömüldüğü mezar dahi mimari yaklaşımlarını temsil edercesine altın oran kuralından yola çıkılarak tasarlanmış ve kaidesi küp biçiminde bir taştan oluşturulmuştur. Mezar yapısının üzerinde Loos'un tercih ettiği tipografik biçimde ismi yazılmış ve herhangi bir süsleme içermeksizin yalın bir tasarım ve taşın gri dokusu ile tamamlanmıştır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun 1. Dünya Savaşı sonrası dağılmasıyla birlikte bağımsızlaşan Çekoslovakya (günümüz Çek Cumhuriyeti) cumhurbaşkanı Thomas Masaryk tarafından kendisine Çekoslovak vatandaşlığı verilmiştir. [57] Mimar, mesleki kariyerinde ürün vermeye başladığından bu yana yıllar boyunca hem mimar hem kuramcı olarak toplumsal, kültürel, sanatsal ve ekonomik anlamda kuramsal üretimleri, konuşmaları ile mimarlık literatüründe genişçe yer almış ve pek çok sayıda mimara ilham kaynağı olmuştur.

Adolf Loos'un kimi önemli yapıları:

4000 kişilik Tiyatro, Viyana, Avusturya (1898)

Café Müzesi, Karlsplatz (1899)

Reifer Apartmanı, Viyana, Avusturya (1903)

Villa Karma, Montrö, İsviçre (1904)

Rudolf Kraus Apartmanı, Viyana, Avusturya (1906)

Alan Hirstiyan Haç, Radesinska Svartka, Çek Cumhuriyeti (1907)

Amerikan Bar (eski Kärntner Bar), Viyana, Avusturya (1908)

Teknik Müze, Viyana, Avusturya (1908)

Steiner Evi, Viyana, Avusturya (1910)

Goldman&Salatsch Binası, Michaelerplatz, Viyana (“Looshaus” olarak halk dilinde bilinen bir karma kullanımlı bina) (1910)

Scheu Evi, Viyana, Avusturya (1913)

Gymnasium, Schwarzwald Okulu, Semmering, Viyana, Avusturya (1915)

Villa Duschnitz, Viyana, Avusturya (1915-1916)

Şeker Fabrikası, Hrusovany u Brna, Çek Cumhuriyeti (1917)

Rohrbach Sugar Refinery Factory, Rohrbach, Brno, Çek Cumhuriyeti (1919)

Strasser Evi, Rekonstrüksiyon, Viyana, Avusturya (1919)

Modena Park yakınlarında Villa, Viyana, Avusturya (1921)

Rufer Evi, Viyana, Avusturya (1922)

Heuberg Estate, Viyana, Avusturya (1922)

Grand Hotel Babylon, Fransa (1923)

Maison Tzara, Ev ve stüdyo, Montmartre, Paris, Fransa (1925)

Adolf Loos Apartmanı, Paris, Fransa (1926)

Villa Moller, Viyana, Avusturya (1926)

Josephina Baker Evi, Paris, Fransa (1927)

Villa Müller, Prag, Çek Cumhuriyeti (1928)

Khuner Villa, Kreuzberg, Avusturya (1929)

Willy Hirsch Apartmanı, Pilsen, Çek Cumhuriyeti (1929-1930)

Khuner Villası, Payerbach, Lower, Avustralya (1930)

Miller Evi, Prag, Çek Cumhuriyeti (1930)

Willy Kraus Apartmanı, Pilsen, Çek Cumhuriyeti (1931)

Smal Timmber Evi, Viyana, Avusturya (1931)

Fleischner Villası, Haifa (1931)

Villa Winternitz, Prag, Çek Cumhuriyeti (1932)

Adolf Loos'un kimi önemli yazılı eserleri:

Wohnungswanderrungen, Viyana, Avusturya (1907)

“Bezeme ve Suç” (Orj. Alm. “Ornament und Verbrechen”) (1908)

“Ins Leere Gesprochen – Aufsätze aus den Jahren” (1897-1900)

“Trotzdem - Aufsätze aus den Jahren” (1900-1930)

The Principle of Cladding”: Spoken Into the Void: Collected Essays 1897-1900,
Cambridge, Londra: The MIT Press

Die Schriften von Adolf Loos, Innsbruck, Avusturya (1931)

4.4.6. Villa Müller ve Adolf Loos'un İç Mekan Tasarımlarında Mimari Kompozisyon Öge Kullanımı

Villa Müller, Loos'un dış görünüşünü oldukça basit ve gösterişsiz, süslemeden uzak; ortaya koyduğu mimarlık anlayışını takip eder formda, birkaç hafta içerisinde tasarladığı bir konut yapısı olarak literatüre geçmiştir. Yapının imar hukuku açısından izin verilen oturma alanından büyük bir oturma alanı ve iç kat yüksekliklerinin de yine izin verilenden yüksek olması gibi mimarlık dışında tartışma konusu olabilecek kimi handikapları mevcuttur.



Şekil 4.18 Villa Müller'in genel bir görünümü

Kaynak: Wikimedia Commons

(<http://commons.wikimedia.org/>)

Yapının ana kütesinde yer alan açıklıklar, yine mimarın iç-dış, kamusal-özel ve mahrem-mahrem olmayan gibi önemli dış kabuk ile iç mekan yarılmalarının dikte ettiği biçimde küçük pencereler barındırır. İç mekanda ise kısmen birbirleri içerisine eklemlenen yer yer ise ayrışmakta olan mekan bölümleri, tüm katlararası düşey sirkülasyonu sağlayan tek bir merdivenle birbirlerine bağlanmışlardır. Üç boyutta bakıldığı zaman bu mekansal örüntülerin karmaşıklık hissi uyandırdıklarını söylemek mümkündür.

Bu karmaşıklık sadece mekansal örüntü üretiminde değil, aynı zamanda iç mekanda kullanılan malzeme çeşitliliğinden de kaynaklanmaktadır. Öyle ki meşe, akçağaç, opaksit cam, seramik, granit ve mermer; yanı sıra parke döşemeler, özel yapım aydınlatma elemanları, perdeler, aynalar, halılar vd pek çok sayıda materyal kullanımı bu çeşitliliği sağlar.



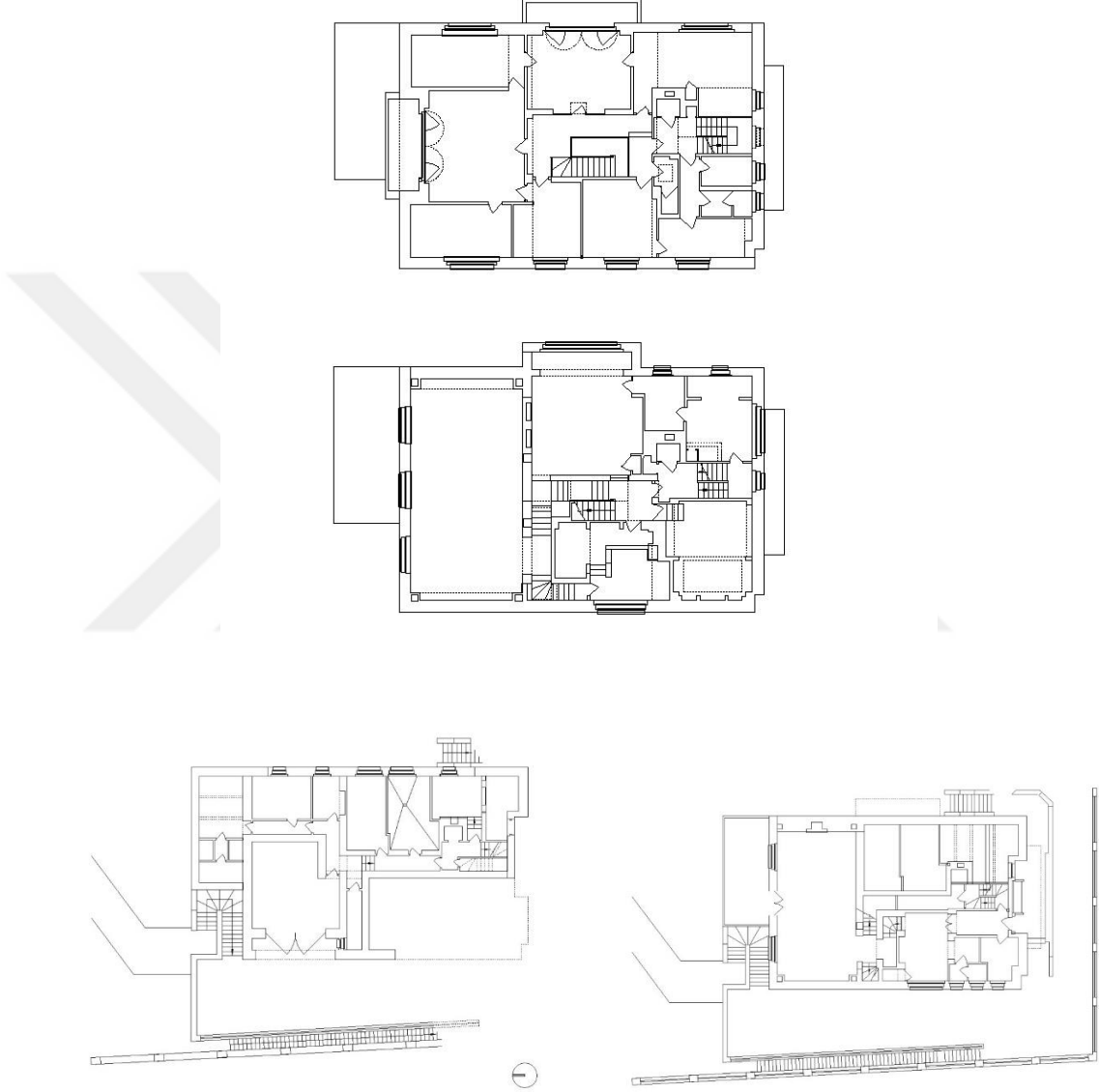
Şekil 4.19-4.20 Villa Müller'in iç meknlarından kimi görünümeler

Kaynak: Prague.eu

(<http://www.prague.eu/>)

Villa Müller'in çatı terasında kot oynamasıyla yükseltelen duvarlar aracılığıyla, Prag kentinin Aziz Vitus Katedrali gibi önemli landmarklarını da içeren farklı bir panoraması çerçevelenmiş, geniş bir açıklık sağlanır. Çoğu mimarlık kritiğine göre yapı, Loos'un mimarlık pratiği içerisinde tek defaya özgü biricikliğiyle en başarılı konut tasarımı olarak değerlendirilir. Zaman içerisinde Çek Cumhuriyeti'ndeki Komünist Parti'nin Arşiv Binası

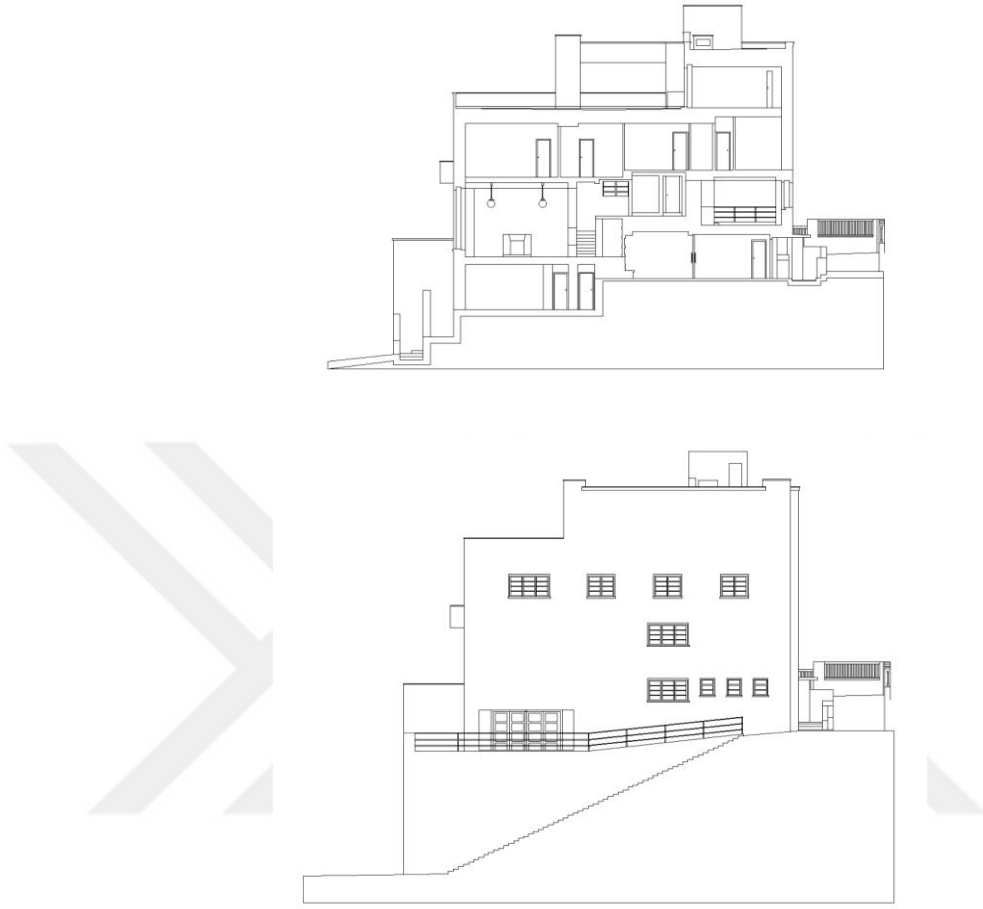
olarak işlevlendirilmiş olan bu yapı, yakın tarihte özgün mobilyalarının yeniden döşenmesiyle restorasyondan geçirilmiştir.



Şekil 4.21-4.22-4.23 Villa Müller'in kat plan görünüşleri.

Kaynak: AI - Architect

(<http://www.ai-architect.com/>)



Şekil 4.24-4.25 Villa Müller'in kesit ve cephe görünümleri

Kaynak: AI - Architect

(<http://www.ai-architect.com/>)

4.5. Alvar Aalto ve Mimarlığı

Tez içerisinde değerlendirmeye alınan dört mimardan sonuncusu olan Fin mimar Alvar Aalto, 20.yy'da ürünleriyle varlık göstermiş ve modern hareketlerin ana akım aktörlerinden kimi yönleriyle farklılaşan daha özerk bir konum edinmiş bir mimar olarak öne çıkar. Tam ismi Hugo Alvar Henrik Aalto olan mimar, 3 Şubat 1898 yılında Finlandiya'daki Kuortane kasabasında dünyaya gelmiştir. Babası Fin kökenli haritacı Johan Henrik Aalto ile annesi İsveç kökenli postane müdiresi Selly (Selma) Matilda'dır.

Daha beş yaşındayken ailesiyle birlikte önce Alajärvi'ye, sonra da Orta Finlandiya'daki Jyväskylä'ya taşınmıştır. Temel eğitimini Jyväskylä Lisesi'nden 1916 yılında mezun olarak tamamlamıştır. Yüksek öğreniminde, Helsinki Teknoloji Üniversitesi'nde (Helsinki Politeknik) okuyarak aynı üniversiteden 1921 yılında mezun olmuştur. Üniversite mezuniyeti ile mesleki kariyeri arasında Fin İç Savaşı nedeniyle eğitimi kısa bir süre sekteye uğramış, ancak daha sonra tamamlayarak pratiğe geçmiştir. Mesleki kariyerinin erken evrelerinde İsveçli mimar Arvid Bjerke'nin yanında çalıştıktan sonra mezuniyetle birlikte 1923 yılına kadar, pek çok yeni mezun Avrupa kökenli mimar gibi kıtanın belli başlı merkezlerini dolaştıktan sonra 1924 yılında Jyväskylä'da "Alvar Aalto Mimarlık ve Anıtsal Sanatlar Ofisi'ni" (Orj. İng. "Alvar Aalto Office for Architecture and Monumental Art") kurmuştur. Ki çok geçmeden bu kent, içerisinde dünya üzerinde başka hiçbir yerleşim yerinde olmadığı kadar Aalto yapısına ev sahipliği yapmasıyla ünlenecektir.



Şekil 4.26 Alvar Aalto

Kaynak: Finnish Design Shop

(<http://www.finnishdesignshop.com/>)

Finlandiya gibi 20.yy'ın erken evrelerinden itibaren bağımsızlığını kazanmış Avrupa'nın yeni uluslarından birinin mimarlık gibi temsiliyet kurmaya yönelik oldukça güçlü referansları olan bir alanda sıklıkla yatırım yapmaya yeltendiği bir dönemde mimarlık ofisini kuran Aalto da, Fin hükümetinin bu yatırımlarına yer yer ortak olmuş yer yer de 1920'lerden başlayarak bu ulusun kendisi için tanımlamaya çalıştığı kimliğe katkıda bulunmuştur. Kapucu, Aalto'nun Fin romantizmine referans ettiği doğa anlayışıyla modernist idealleri yeniden biçimlendirerek, ilham verici yapı, mobilya ve ürün tasarımları yaptığından bahseder. Dahası bu öyle bir katkıdır ki, dönemin gündem belirleyici mimarlık okulu Bauhaus'un savladığı katı mimarlık unsurları, Aalto'nun elinde insanileşmiştir.⁵¹ (Kapucu, 2013)

4.5.1. Aalto'nun Mimarlık Pratiğinin Erken Evreleri

Aalto'nun mimarlık pratiğindeki erken evreleriyle kesişen Finlandiya'daki ekonomik kalkınma ve endüstriyelleşme hareketinin bir diğer yönü de işveren kitleleriyle ilgilidir. Öyle ki bu ortam içerisinde mimarın pek çok müşterisi sanayicilerdir. Öte yandan Aalto'nun mimarlık kariyeri içerisinde mimarlık tarihinde kendi içerisinde evrilen mimari yaklaşımlarını kabaca dönemsel özelliklerine göre sıralayacak olursak mimarlığa başladığı 1920'li yıllardan yaklaşık olarak 1930'ların tamamına yayılacak şekilde önce İskandinav fraksiyonlu bir klasizm, daha geçlerde kıta Avrupası'nın hakim mimarlık üslubu olan uluslararası üslup ve modernist üslup, 1940'larla birlikte de daha natürel referansları hedefleyen daha organik bir modernist yaklaşıma dönüştüğünden bahsetmek mümkündür. Metnin daha başlarında da belirtildiği gibi Aalto, modernist tavrın ve uluslararası üslubun ve daha Buhaus ekolünün fırtınalar estirdiği dönemde mutlaka bu akımların etkisi altında ürünler vermiştir ancak bir yandan da tıpkı “yaşama daha kişisel bir yapı kazandırmak mimarın görevidir” ifadelerinde vurguladığı gibi daha özgün daha insani bir hüviyet kazandırarak bu tavrı geliştirmiştir.

Aalto, ilk olarak 1927-1933 yılları arasında Turku'da çalışarak deneyim edindikten sonra, 1933 yılında Helsinki'ye dönmüştür. 1935 yılında ise, 1925 yılında evlendiği ilk eşi olan mimar Aino Marsio ile birlikte bir mobilya markası olan Artek şirketini kurmuştur. Tasarım felsefesini “sizden tek isteğim eğlenceyi unutmamanız” olarak özetleyen mimar,

Artek’le birlikte üretimlerinde yaşamının ve dolayısıyla üretimlerinin safhalarına geldiği yıllarda tasarımlarındaki kilit noktalarda turuncu ve mavi renklere yer vermeye başlıyor. Bir nevi yenileme işlemi olarak değerlendirilebilecek bu tutumun yanı sıra Artek’in varlığı süresince ergonomik, insan dostu ölçek ve konforda mobilyalar ve ürünler tasarlamayı sürdürüyor. Mimarın “Yüksek Tabure” (Orj. İng. “High Stool”), “Stool E60” gibi Artek altında tasarlamış olduğu tabureler halen pek çok dünya çapında bilinen kurum tarafından mobilya olarak kullanılmaktadır.



Şekil 4.27 Stool E60, Alvar Aalto

Kaynak: Finnish Design Shop

(<http://www.finnishdesignshop.com/>)

Tasarladığı mobilyalarda klasik ahşap malzeme kullanımı, huş ağacı ve esnek keresti kullanımına yönelik mimar-tasarımcı, bir yandan estetik kaygının önceliğini ergonomiye verirken bir yandan da “romantik işlevselci” olarak kimi çevrelerce tanımlanıyor olmasına yol açacak denli sıcak ve bir o kadar da dayanıklı ürünler tasarlamıştır. Günümüzde dahi huş ağacından tasarlamış olduğu basit hatlara sahip ergonomik ve kıvrımlı mobilya tasarımlarının reproduksiyonlarının Finlandiya’da epey rağbet gördüğü söylenebilir.

Aalto, mimarlığı bir meslekten daha fazlası olarak değerlendirmektedir. Öyle ki mimariye duyduğu sevgiyi şu ifadelerinde görmek mümkündür: "Tanrı kağıdı üzerine mimarlık çizmek amacıyla yarattı. Onunla yapılacak her şey, en azından benim için kâğıt israfıdır. " Alvar Aalto, Sketches, 1978, 104. Geçekten de mimarlık yer ile gök arasında Aalto için

her şeyin adıdır. 1957 yılında İngiltere'nin başkenti Londra'daki bir konuşmasında ise "basit, güzel, dekore edilmemiş şeyler için çabalamalıyız...insanoğlula uyum gösteren ve organik olarak sokaktaki küçük adama uyan şeyler için" derken daha önce de bahsi geçtiği üzere Bauhasus'un ve başta kıta Avrupa'sının belli başlı modernist aktörlerinin olmak üzere satandardize ve rijit ve ötesinde katı modernist tutumlarını yumuşatmaya yönelik bir anlayış içerisinde olduğunu görürüz.

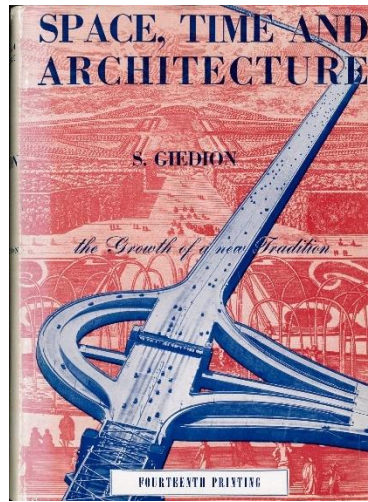
Mimarın pratikte erken dönemi mimarlık tarihçilerince İskandinav modernizmi ile paralel bir evrede geçmiştir. Öncülü Ulusal Romantizm'e tepki olarak İskandinavya'da (İsveç, Norveç ve Finlandiya başta olmak üzere) İskandinav Klasizmi, 1920'li yıllarda modernist formlara evrilmiştir. 1923 yılında Jyväskylä'da kendi mimarlık ofisinde üretimler içerisinde bulunmakta olan Aalto için de bu dönem klasik üslupta müstakil aile konut tasarımları ile geçmektedir. Töysa kentinde 1923 yapımı Terho Manner Konutu, Jyväskylä'daki 1923 yapımı Yazlık Ev, Tarvaala'da 1924 yapımı Alatalo Çiftlik evi bu klasik esintili konutlar arasında sayılabilir. Öte yandan aşağı yukarı benzer aralıklarda kamu yapıları da tasarlayan Aalto, Jyväskylä İşçi Kulübü (1925), Jyväskylä Savunma Birliği Binası (1926) ve Seinajoki Savunma Birliği Binası (1924-29) gibi yapılar da çıkarmıştır. Mimarlık mesleğinin erken dönemlerinden itibaren mimar, özellikle de ulusal düzeyde düzenlenen mimarlık yarışmalarına proje üretip katılarak kimi önemli yapılarını hayata geçirmeyi başarmıştır. Bir yandan da metinler yoluyla mimarlık üzerine düşüncelerini öne süren Aalto, "Kent Kültürü" (İng. "Urban Culture", 1924) , "Kapı Eşiğinden Oturma Odasına" (İng. "From doorstep to living room", 1926) gibi yazılarını yayımlama fırsatını bulmuştur.

4.5.2. Aalto'nun Mimarlık Pratiğinin Gelişim Evreleri

Mimarın uygulamalarında klasizmden saparak daha modernist bir çizgiye kaydığı safha tam da bu aralığa denk gelmektedir. Yapımı 1927-1935 yılları arasında olan Viipuri Kütüphanesi, pek çok mimarlık tarihçisine göre mimarın daha sonra yüksek-modernizmin ikonik yapılarından biri olarak değerlendirilecek olan bu kütüphane yapısıyla birlikte bir yandan hümanist esintiler içeren bir yandan da modernist bir tavra geçtiğini öne sürerler. Aynı dönem içerisinde yapımı 1929-1930 yılları arasına denk gelen Turun Sanomat Binası

ve yapımı 1929-1932 yılları arasında tamamlanan Paimio Sanatoryum yapıları da vardır. Mimarlığının bu döneminde Aalto bir yandan kıta Avrupası'nın Bauhaus-merkezli modernist çizgisine yaklaşıırken bir yanyla da kendi yerel çizgileri ve hümanist tavrıyla da modernizm altında özelleşir.

Bu dönem itibarıyla Aalto'nun, tezde yer alan Le Corbusier ve Frank Lloyd Wright gibi mimarlarla da ilişkiler kurduğu ve mutlaka birbirleriyle karşılıklı ister mesleki ister de karakter anlamında etkileşim içerisinde olduklarından söz etmek gerekir. Aalto, *Congres Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)*'ın üyeliğine geçmesiyle birlikte 1920'lerin sonu ve 1930'lar boyunca hem toplantılara katılmış hem de modern mimarlığın bayraktarlığını yapmakta olan Corbusier ile ofisinde buluşmuştur. Diğer yandan New York Enternasyonel Fuarı kapsamında Fin Pavyonu'nu tasarlayan mimar, 1939 yılında ABD'li mimar Frank Lloyd Wright'ın "dahiyane bir iş" gibi methiyelerine mazhar olmuştur. Sigfried Giedion'un 1949 yılında yayımlanan ve modern mimarlık hareketleri hakkında yazılmış en bilindik ve önemli kitaplardan biri olan "Space, Time and Architecture"da (Tr. "Mekan, Zaman ve Mimarlık") da işlevselci katı modernistlerle birlikte kendine yer verilmesiyle Aalto, anaakım tarihçi ve teorisyenlerce de uluslararası üne kavuşmuştur.

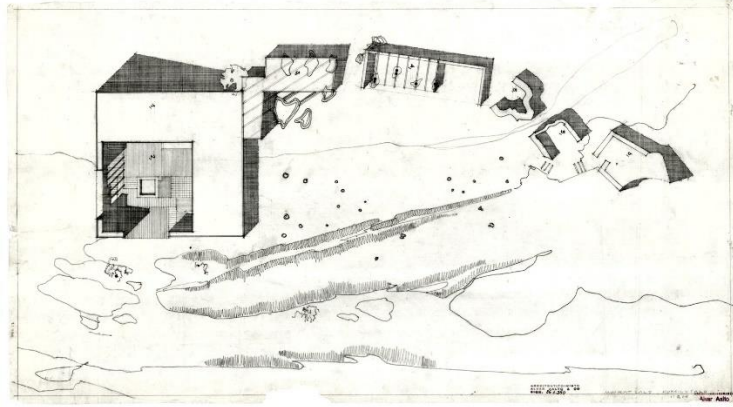


Şekil 4.28 Space, Time and Architecture, Sigfried Giedion

Kaynak: Amazon

(<http://www.amazon.com/>)

Aalto, 1939 yılında tasarlamış olduğu Villa Maiera ile birlikte ana akım modernist çizgiden daha bağımsız ve ahşap ile deneyler yapacağı yeni bir mimari evreye geçişini kanıtlamıştır. Yapının merkezde yer alan havuzun etrafında “u” biçimdeki kütleli biçimlenişinin yanı sıra, İngiliz ve Japon mimari öğelerinden de etkilendiği peyzaj ve sauna gibi öğeler ile farklı bir deneysellik barındırdığı söylenebilir. Aalto, klasiszmden saf modernizme oradan ahşapla yereli modernle bağdaştırdığı daha deneysel çalışmalarına dünyada kendine özgül ağırlığı olan bir mimar aktör konumu edinmişken 1941 yılında ABD’ye gitmiş ve orada MIT Üniversitesi’nde bir yandan dersler vererek bir yandan da öğrenciler için yurt tasarlamış ve Baker House projesini yapmıştır. 1948 yılında tamamlanmasının ardından Baker House’un, Aalto’nun mimarlık kariyerinin geri kalanı için bıraktığı bir diğer miras tuğla malzemeyi mimarın yapı malzeme repertuvarına daha sık bir biçimde sokmuş olmasıdır. ABD’de edindiği yurtdışı eğitim ve üretim deneyimi sonrası Finlandiya’ya dönüşünde mimar, Helsinki Teknoloji Üniversitesi (1950), Säynatsalo Belediye Binası (1952), Helsinki Emekli Enstitüsü (1954), Helsinki Kültür Evi (1958) "Muuratsalo Deneysel Ev" (1957) yapılarında bu malzemeyi ana karakterize edici materyal olarak kullanmıştır.



Şekil 4.29 Muuratsalo Deneysel Evi, Vaziyet Planı , Alvar Aalto

Kaynak: Finnish Architecture Navigator

(<http://www.finnisharchitecturenavigator.com/>)

1960'lı yıllara gelindiğinde 1970'lere kadar uzanacak dönemle birlikte Aalto'nun mimarlık kariyeri içerisinde olgunluk dönemi olarak adlandırılacak dönemde daha monumental ve hafızalara bu yönüyle kazınacak yapılar tasarladığını görürüz. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Finlandiya'nın yaşadığı yıkım sonrası ülke çapında başlattığı kalkınma hamlesinin bir uzantısı olarak yeniden yapılanmak adına bir çalışma komisyonunun üzerinde başkanlık ettiği Töölö Koyu ve Helsinki Kent Merkezi Boşluğu için tasarladığı Yerleşim Planı (1960'lar), Enso-Gutzeit binası (1962), Akademik Kitapçı (1962), SYP Banka Binası (1969) bu dönem projelerinden bazılarıdır.

Aalto, bütüne bakıldığında, konut yapılarının yanı sıra Fin ve dünya mimarlığına Viipuri Kütüphanesi ve Paimio Sanatoryumu gibi pek çok ikonik başyapıt da bırakmıştır. Tüm tasarımlarında içerisinde barındığı topoğrafyaya ve peyzaja fazlaca özenli ve ilham kaynağı olarak bakmıştır. Bunu çocukluğundan itibaren doğada geçirdiği zamanlar içerisindeki izlenimlerine borçlu olduğuna sıkça ifade eder. Mimarlık pratiği içerisinde kurmaya çalıştığı dil her zaman yapı ile peyzaj arasında doğrudan ve uyum içerisinde bir ilişki tanımlama çabası içindedir.

Yapılarını tasarlarken üzerine konumlandıracağı topoğrafyayla bütünleşecek şekilde kütle ve hacimler biçimlendirir. Yapı ile peyzaj arasında tariflediği ilişkiyi içmekandan bahçeye, oradan da manzaraya doğru tanımlamaktadır. Örnek olarak mimarın çok etkileyici bulunduğu ve büyük bir hayranlık duyduğu kuzey ışıkları ile gün ışığı gibi girdiler tasarımlarında her daim iç mekana taşımaya çalıştığı yapısal parametreler olarak sıralanırlar. Dahası ister konut isterse kamu yapılarında tasarımı ele alış biçimine bakıldığında yapıyı yönlendirmesinde dahi doğal ışığı iç mekana taşımak, Finlandiya gibi İskandinavya'nın ve dolayısıyla kuzey yarımkürenin karanlık kış aylarında oldukça önemli bir tasarım bileşeni olarak mimarın önüne çıkar.

Aalto, tasarımlarını arazinin topoğrafyasına konumlandırırken iç ile dış mekanlar arasında geçişi aralıklı olarak tasarlar ve açık, yarı-açık ve kapalı olmak üzere mekansal ayrıtları gölgelik, asmalı çardak ve pergola gibi mimari öğelerle betimler. Bir yandan kullandığı modern çizgi ve biçimlerle yorumlanacak tasarımlarına modernizmin soğuk çizgisinden uzak ahşap malzeme kullanımlı, sıcak renk ve kıvrımlı hatlar gibi özgün morfolojik çıkarımlarda bulunmuştur.

4.5.3. Aalto'nun Geç Dönem Mimarlık Pratiği ve Mirası

Öte yandan Aalto'nun ilham kaynakları arasında Avrupa'da 20.yy boyu revaçta olan ve kuvvetli söylemleriyle gündeme taşınan Bauhaus ekolü veya modernist hareketler olduğu kadar ilk eşi Aino Marsio'yla birlikte 1925 yılında balayı için gittikleri İtalya'da edindiği deneyim sonrası Akdeniz kültürü ve orayla kurmuş olduğu entelektüel bağ da miras kalmıştır.

Dahası Aalto, modernistlerin net ve katı çizgilerini ödünç alırken bir yandan da onları yapılarını üzerine konumlandığı doğadan aldığı figürlerle donatmıştır. Bu hem ürün hem de yapı tasarımında gözlemlenebilen bir özelliğiydi. Bu bağlamda Aalto, modernistlerin kendi içerisinde “karşı akım” fraksiyonu niteliğinde işler çıkarmaktadır. Tasarımlarında bir yandan üzerinde ürünler verdiği ülkeye atıflar yaparak Fin kimliğine yönelen izler bırakırken, bir yandan da çağdaşlarınınkine oranla topoğrafik ve organik öğelere gösterdiği hassasiyetle daha sıcak, daha bireysel ifadeler çıkarmaya çalışmıştır. Aalto, ölümünden hemen önce son yıllarında çok titizlendiği Finlandiya Evi yapısının büyük kısmının 1975 yılında tamamlandığına tanıklık etmiştir.

Aalto, 11 Mayıs 1976 tarihinde Helsinki'de hayata gözlerini yummuştur. Yaşamı ve meslek kariyeri süresince pek çok ödül ve ünvana layık görülen mimar, 1963-1968 yılları arasında Finlandiya Akademisi'ne başkanlık etmiştir. Finlandiya devleti tarafından bunu ötesinde yaşayan tek bir mimara verilen ‘Akademisyen’ (Orj. Fin. “Akateemikko”) ödülünün sahibidir.⁵² (Yanar, 2017) 1937 yılında Paris Sergisi, 1939'daki New York Dünya Fuarı ile birlikte Fin Pavilyonları ve New York Modern Sanatlar Müzesi'ndeki çalışmalarıyla dünya üzerinde bilinir bir mimar aktör olmuş ve Cambridge'de MIT'de ve Harvard Üniversitesi'nde de dersler vererek eğitimci kimliğini pekiştirmiştir. Aldığı diğer kaydadeğer ödüller arasında Britanyalı mimarlar Kraliyet Enstitüsü (RIBA) (1957) , Amerikan Mimarlar Enstitüsü (AIA) (1963) gibi altın madalyalar bulunur. Ayriyeten 1975 yılında Amerikan Bilim ve Sanat Akademisi'ne Yabancı Onur Üyesi olarak seçilmiş, bir diğer yandan da 1920'li yıllardan 1950'lerin sonlarına kadar Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri (Orj. Fr. Congr s International d'Architecture Moderne) üyeliği yapmıştır. Aalto'nun kimi kaynaklara göre yaşamı süresince büyük kısmı finlandiya, bir kısmı da Almanya, ABD ve İtalya'da 300'ü inşa edilmiş 500'den fazla yapı tasarımı

mevcuttur. Ölümünün hemen ardından Finlandiya’da 1976 senesinde adına pul basılmıştır. Pek çok önemli eser bırakan mimarın adına dünyada verilen en saygıdeğer mimarlık ödüllerinden biri olan Alvar Aalto Madalyası verilmeye başlanmıştır. Uzun süre boyunca Finlandiya’nın para birimi olan Fin markkasında banknotlarda kendisine yer verilmiştir. Doğumunun 100. Senesi olan 1998 yılında pek çok sayıda etkinlikle anılmış, Jyväskylä, Oulu ve Seinäjoki kentlerinde sokaklara adı verilmiştir. Dahası 2010 yılına gelindiğinde Helsinki Politeknik Üniversitesi, Ekonomi Okulu ve TaiK’in bir uzanırısı olarak Adının verildiği Aalto Üniversitesi kurulmuştur.

Alvar Aalto’nun önemli yapıları:

- 1) Kauhajärvi Kilisesi'nin Çan Kulesi, Lapua, Finlandiya (1921-1923)
- 2) Belediye Hastanesi, Alajärvi, Finlandiya (1924-1928)
- 3) Savunma Birliği Binası, Jyväskylä, Finlandiya (1926-1929)
- 4) Belediye Kütüphanesi, Viipuri, Finlandiya (Günümüz Vyborg, Rusya) (1927-1935)
- 5) Turun Sanomat Gazete Bürosu, Turku, Finlandiya (1928-1929,1930)
- 6) Paimio Sanatoryumu, Paimio, Finlandiya (1928-1932)
- 7) Toppila Kağıt İmalathanesi, Oulu, Finlandiya (1931)
- 8) Merkez Üniversite Hastanesi, Zagreb, Hırvatistan (1931)
- 9) Villa Tammekann, Tartu, Estonya (1932)
- 10) Corso Tiyatrosu, İç Restoran, Zürih, İsviçre (1934)
- 11) Ahlstrom Sunila Tomruk İmalathanesi, Barınak ve Şehir Planı, Kotka (1936-1938)
- 12) Villa Maiera, Noormarkku, Finlandiya (1937-1939)
- 13) Fin Pavyonu, 1939 New York Dünya Fuarı (1939)
- 14) Bıçkıevi, Varkaus (1945)

- 15) Baker House, MIT, Cambridge, Massachusetts, ABD (1947-1948)
- 16) Helsinki Teknoloji Üniversitesi, Espoo, Finlandiya (1949–1966)
- 17) Säynätsalo Belediye Binası, Säynätsalo, Finlandiya (1949–1952)
- 18) Kansaneläkelaitos (Ulusal Emekli Enstitüsü) Ofis Binası, Helsinki, Finlandiya (1950-1957)
- 19) Jyväskylä Üniversitesi Kampüs Binaları, Jyväskylä, Finlandiya (1951-1971)
- 20) Kültür Evi, Helsinki, Finlandiya (1952-1958)
- 21) Deneysel Ev, Muuratsalo, Finlandiya (1953)
- 22) Louis Carre Evi, Bazoches, Fransa (1956-1958)
- 23) Vuoksenniska Kilisesi, Imatra, Finlandiya (1956-1958)
- 24) Posta ve Telgraf Ofisi, Bağdat, Irak (1958)
- 25) Şehir Merkezi, Seinäjoki, Finlandiya (1958-1987)
- 26) KUNSTEN Modern Sanat Müzesi, Aalborg, Danimarka (1958–1972)
- 27) Topluluk Merkezi, Wolfburg, Almanya (1959-1962)
- 28) Enso-Gutzeit Yönetim Binası, Helsinki, Finlandiya (1959-1962) Şehir merkezi (Şehir kütüphanesi, Lakeuden Risti kilisesi ve merkezi yönetim binaları), Seinajoki (1959-1962)
- 29) Aalto-Hochhaus, Bremen, Almanya (1962)
- 30) Uluslararası Eğitim Enstitüsü, New York City (1964-1965)
- 31) Bölgesel Kütüphane, Laponya, Rovaniemi, Finlandiya (1965)
- 32) Finlandia Salonu, Helsinki, Finlandiya (1962-1971)
- 33) Västmanland-Dala Nation Binası, Uppsala, İsveç (1963-1965)
- 34) Mount Angel Abbey Kütüphanesi, St. Benedict, Salem, Oregon, ABD (1967-1970)
- 35) İskandinav Evi, Reykjavík, İzlanda (1965–1968)

36) Alvar Aalto Müzesi veya Taidemuseo, Jyväskylä (1973)

37) Essen Opera Binası, Essen, Almanya (1959-1988)

Mobilya ve cam işleri:

a) Sandalyeler

1) Paimio Sandalyesi (1932)

2) Üç ayaklı tabure (Stool 60) (1933)

3) Dört ayaklı tabure (Stool E60) (1933)

4) Koltuk 404 (veya Zebra Tank Sandalyesi) (1935-1936)

5) Koltuk 406 (1939)

b) Lambalar:

1) Yer lambası A805 (1954)

2) Yer lambası A810 (1959)

c) Vazolar:

1) Aalto vazosu (1936) [72]

4.5.4. Aalto Evi ve Alvar Aalto'nun İç Mekan Tasarımlarında Mimari Kompozisyon Öge Kullanımı

Alvar Aalto'nun mimarlık tarihinde, özellikle 20.yy'da modern hareketlerin öncüsü olduğu furya içerisinde kendine özgün tasarımlar üreterek ayrı bir yer edinmiş olduğundan bahsedilmiştir. Meslek pratiği içerisinde oluşturmaya çalıştığı mimar kimliği ve mimarlık dili devir devir nüans farklılıkları ve belirli bir dönüşüm göstermiş de olsa, Aalto'nun

tasarımları her daim özgün tasarımcı kimliğini yansıtır unsurlarla, diğer modernistlerce rejyonelist veya organik ve hatta kimilerince ekspresyonist vurgularla değerlendirilmiştir. Bu bağlamda tez kapsamında her dört modernist mimar aktörün mekanda çok-boyutlu kompozisyon kullanımını karşılaştırmalı olarak irdelemek adına seçilen başat yapılarından, Aalto'ya gelince Aalto Evi yapısı seçilmiştir.



Şekil 4.30 Aalto Evi'nin genel görünümü

Kaynak: Arch Eyes

(<http://archeyes.com/>)

Konut yapılarından örnek vermek gerekirse Finlandiya'nın başkenti Helsinki'de Munkkiniemi Bölgesi'nde bulunan Aalto Evi sayılabilir. Aslında pek çok mimarlık teorisyenince Aalto bu konut tasarımıyla birlikte mimarlık pratiğinde “romantik fonksiyonalist” olarak nitelendirdikleri daha karmaşık girdileri olan bir hibrit yaklaşıma evrilmiştir. Mimar, yapıda ahşp malzeme kullanmış ve yapının kütesel biçimlenişinde yalın ve lineer hatları benimsemiştir. Karmaşıklık ve kalabalığa mesafe koyan, dingin bir mekan arayışı içerisinde olduğu gözlemlenir. Öte yandan yapı yarattığı samimi ortam, sıcaklık ve dingin iki kütle ve hacim ile Aalto'ların daha önce Finlandiya'nın Noormarkku Bölgesi'nde tasarlamış oldukları konut yapısı Villa Maiera'ya benzetilmiştir ve bu yapıya benzer izler taşıdığı söylenebilir.

Yapı Aino ve Alvar Aalto tarafından, 1934 yılında tasarlanmış, inşaatı 1936 yılında tamamlanmıştır. Bu bağlamda yapının mimarlık dilinin “romantik fonksiyonalist” olarak nitelendirilmesinin gerekçelerinden biri olarak da yapıyı tasarlarken çiftin geleneksel ile modernin biraradılığına yönelik bir yaklaşımda bulunmuş olmaları da etken olabilir. Yapının tanımlanabilir ölçekte iki ana kütlede oluştuğunu ve daha üst kotta yer alan ve beyaz renge boyalı tuğla kaplı hacmin ofis olarak işlevlendirilirken; çapraz bir biçimde bu kütleyle kesişen ve yapı yüzeyleri cam ile ahşap kaplı olan daha alt kottaki kütlede yaşam alanı olarak işlevlendirildiğinden bahsetmek gerekir.

Aalto'nun tüm mimarlık kariyeri boyunca takip etmeye çalıştığı bütünlüklü sanat eseri (Orj. Alm. “Gesamtkunstwerk”, İng. “Total Artwork”) anlayışını tipik bir biçimde bu yapısında da aynı titizlikle tasarladığı mekânlara tırnaktan tepeye seçilen mobilyaya kadar en küçük ayrıntısına kadar uyum içerisinde bir seçim yapmaya çalıştığı söylenebilir. Dahası Aalto'ların daha önceden bilindik ve başarılı bulunan mobilya ve ürün tasarımlarından yola çıkarak Aalto Evi'nde kullanılan tüm mekânlardaki mobilyaları da kendilerinin tasarladıkları bir bütüncük tasarım anlayışı ile hareket ettikleri görülür. Aalto Evi, yakın tarihte kapsamlı bir restorasyon ve bakım çalışmasından geçirilerek ziyarete açık müzeye dönüştürülmüştür.

5. MODERN KONUT YAPILARININ MEKAN KOMPOZİSYONUNUN TASARIM İLKE VE ÖĞELERİ ÜZERİNDEN ANALİZİ

5.1. Frank L. Wright'ın Robbie House'unun Mekan Kompozisyonunun Tasarım İlke ve Öğeleri Üzerinden Analizi

Frank Lloyd Wright'ın Kuzey Amerika'daki konut mimarlığı veya daha kişiselleştirdiği deyimiyle Prairie Evleri'nin bir çıktısı olan Robbie House, yatay kontürlerle karakterize olmuş bir yapıdır. Kütlelerin yerleşiminde bu yatayda giden lineer tasarım ön plandadır. Kübik hacimlerin yatay çizgilerle vurgulandığı mekan kompozisyonunda çatılar ve oldukça iddialı uzunluklara uzanan saçaklar diğer önemli öğelerdir. Öte yandan bacalarsa bu yataylığı yer yer yönelim olarak düşeyde uzanan karşıtlıkla tamamlamaktadır. Yapının sıcak renk ve dokulu kil tabanlı bir kaplama malzemesi olan tuğla malzemeli yüzeyleri beton kaplı parapet veya bitişleriyle kullanılmıştır.



Şekil 5.1 Robbie House'un dışarıdan genel görünümü

Kaynak: Bridgwater Arts Centre

(<http://bridgwaterartscentre.co.uk/>)

5.1.1. Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım İlkeleri Üzerinden Analizi:

5.1.1.1. Mekanda Bütünlük

Robie House'un kütle biçimlenişine bakıldığında belirli bir aks üzerinde irili ufaklı kare veya dikdörtgen formundaki kutuların oluşturduğu bir sentakstan bahsetmek mümkündür. Bu düzenli bir hiyerarşik düzenleme içerisinde gitmese de birbiri içerisinde akışkan bir mekan düzeni gözle seçilebilir niteliktedir. Robie House'un dış mekan yüzeyleri olan cephesi üzerinde kullanılan tuğla kaplı düşey kolonadlar düzenli bir ritimde tekrar ederken bir yandan da yapının asıl karakterini veren yatay hatlarla birlikte zıtlıkların bir arada kullanımıyla uyum içerisinde bir bütünlük teşkil ederler. Malzeme kullanımında da da istikrarlı ve mekanın bütününe yayılan bir tekrar eden tuğla-brüt beton ve açıklık (kapı ve pencere elemanlarında) kısımlarında da ahşap ve yer yer metal doğramaların kullanımıyla malzemelerin doku, renk ve oranlarıyla uyumlu bir bütün elde edilmesine çalışılmıştır. İç mekandaki ahşap ve tuğla ağırlıklı malzeme kullanımı da bütüne yayılarak ritmik tekrarlar aracılığıyla dingin bir armoni meydana getirir. Dahası iç mekanda kullanılan veya yerleştirilen mobilyaların yapımında da yine pencere ve kapı açıklık ve stürktürlerinde kullanılan ahşap doğrama/malzeme kullanılarak malzeme kullanımıyla da bütünde takip edilebilir uyumlu bir kullanım söz konusudur.



Şekil 5.2 Robie House'un dış mekanındaki tuğla ağırlıklı malzeme kullanımıyla sağlanan dış mekanda materyal bütünlüğü.

Kaynak: The Wall Street Journal

(<http://www.wsj.com/>)



Şekil 5.3 Robie House'un iç mekanındaki ahşap ağırlıklı malzeme ve öge kullanımıyla sağlanan mekanda materyal bütünlüğü.

Kaynak: The Wall Street Journal

(<http://www.wsj.com/>)

5.1.1.2.Mekanda Zıtlık

Robie House'da kübik formların farklı oran ve boyutlarda konumlandığından bahsedilebilir. Dolayısıyla irili ufaklı zıt boyutlardaki kütlelerin birbiri içinde bir sentaks veya geçirgenlik oluşturduğu bir tasarım söz konusudur. Öte yandan cephe yüzeylerinden iç mekana geçirgen ve geçirimsiz cam ve tuğla ile ahşap gibi farklı malzemelerin bir arada kullanımıyla karşıtlıkların bir aradalığıyla bir uyum yakalanmaya çalışılmıştır. İç mekanda yer alan yapıya özel olarak tasarlanan ahşap yoğunluklu mobilya tasarımındaki oldukça incelikli, lineer, karşıt yön, çizgi, form karakter ve dokularındaki karşıtlıklar da mekana farklı bir boyut ve çeşitlilik kazandırmıştır. Yapının dış görünümündeki yatay ve dikey pencere konumlanışı-kütle biçimlenişi karşıtlığının yanı sıra bacanın düşeyde yükselerek parapetlerin yatayda gittiği bir yön karşıtlığıyla olduğu kadar yapıya karakterini kazandıran saçakların da karşıt yönlerde karşıt boyut ve oranlarda uzanmasıyla dingin bir kompozisyon içerisinde ehlileştirilmiş bir dinamizm algısını yarattığı söylenebilir. Aynı zamanda farklı oran ve boyutlarda tasarlanan ana kütlelerin biçimlenişine ek olarak

çatıların üçgensel-piramidal formlarıyla biçimsel karşıtlıkların da biraradılığıyla farklı bir çeşitlilik sağlanmıştır.



Şekil 5.4 Robie House'un dış mekanındaki düzeninde veya kütle biçimlenişinde yer alan kübik ve yatay formlarla piramidal çatıların oluşturduğu biçimsel karşıtlık.

Kaynak: Turbosquid

(<http://www.turbosquid.com/>)

5.1.1.3.Mekanda Egemenlik

Robie House'un mekan kompozisyonunda kübik formların biçimsel egemenliğinden bahsetmek gerekir. Bu egemenlik ister ana kütle ister parapetler isterse de saçak düzeniyle pekiştirilmiştir. Yatay kontürlerle sağlanan çizgi karakteri de bir diğer egemen unsur olarak tasarımda ön plana çıkar. Yapının iç mekanında planimetrisinin ana odada en önemli kısmına yerleştirilen ve düşeyde yapı tasarımının tümünde yükselen ocağın odanın veya ana mekanın geri kalanına egemen bir konumlandırılışından bahsedilebilir. Malzeme kullanımı açısından da dış mekan yüzeylerinde tuğla ile duvar ya da parapet birimlerinin kaplandığı beton kullanımı ön plana çıkarken ; açıklıklarda ise pencelerde ve kapılarda ise cam, ahşap, metal gibi doğramalarla malzeme egemenliği sağlanmıştır.



Şekil 5.5 Robie House'un kütle yerleşim, yönelim ve biçimlenişindeki yataylık vurgusu ve egemenliği.

Kaynak: Turbosquid

(<http://www.turbosquid.com/>)

5.1.2.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım Öğeleri Üzerinden Analizi:

5.1.2.1.Mekanda Renk

Robie House'da dış kabuğu saran kil tabanlı bir malzeme olan tuğlanın da etkisiyle toprak tonlarının sıcak ve pürüzlü dokusunun baskınlığı söz konusudur. Bu kullanımın tek kırıldığı kısım kapı ve pencere açıklıklarındaki cam, ahşap ve metal kullanımındaki transparan cam, sarı-kahverengi rengindeki ahşap ve siyah-koyu tonlardaki metal doğrama kullanımlarıdır. Duvar ve parapet bitimlerinde kullanılan betonsa kendi gri ve soğuk rengi ile malzemelerin renk karakteristiklerinin bir arada kullanıldığı bir düzene katkıda bulunur. İç mekanda da beyaz duvar yüzeylerinin oluşturduğu açık tonlu ve dingin bir mekan algısının üzerine yer yer renkli vitray; siyah metal veya kahverengi ahşap doğramaların kombinasyonlarıyla tamamlanan pencere açıklıklarından tava uzanan ahşap lineer kaplama malzemelerin biraradallığıyla bir kompozisyon elde edilmiştir.



Şekil 5.6 Robie House'un iç de dış mekanında yer alan ve bu yapıya özgü olarak tasarlanmış kimi öğelerdeki yapının genel malzeme ve renk seçimine uyan nitelikteki renk kullanımı.

Kaynak: Wall Street Journal

(<http://www.wsj.com/>)



Şekil 5.7 Robie House'un pencerelerinde kullanılan sarı cam vitray detayları.

Kaynak: Colorful Revolution

(<http://www.colorfulrevolution.com/>)

5.1.2.2.Mekanda Biçim

Robie House kübik ve piramidal bir ana kütle- çatı-saçak kombinasyonundan oluşur. Farklı oran ve boyutlarda kullanılan bu biçimler planimetrik düzende belirli bir aksiyal düzen içerisinde geçiş veya sentaks oluştururlar. İç mekanda kullanılan Art Deco'vari özgün mobilya tasarımlarında da lineer, incelikli bir tasarım dili tercih edilmiştir.

5.1.2.3.Mekanda Ritim

Robie House'un mekan kompozisyonunda en fazla öne çıkan tasarım ilkelerinden biri de ritimdir. İster yapı yüzeylerindeki düzenli aralıklarla tekrar eden pencere açıklıklarında isterse kütsel biçimleniş ve konumlanışta olsun düzenli bir ritim yakalama çabasının izleri takip edilebilir. Aynı zamanda ister dış isterse iç yapı yüzeylerinin ana kullanım malzemesi olan tuğlaların da tekrar eden düzenli derz aralıklı yatay yerleşimli kullanımları da görsel algıda ritmik bir devamlılık sağlar. İç mekanda tavan kaplamalarında pencere açıklıklarının etraflarında söve ve denizliklerinde dahası zemin süpürgeliğinden parapet yüksekliğince pencere denizliğine dek düzenli duvar aralıklarıyla tekrar eden ahşap doğrama tasarımlarıyla da düzenli bir ritmin oluşturulduğundan bahsetmek gerekir.



Şekil 5.8 Robie House'un cephe düzeninde yer alan açıklarda pencere dizilerinin dıralı aralıklarla tekrarı sonucu sağlanan düzenli ritim.

Kaynak: Turbosquid

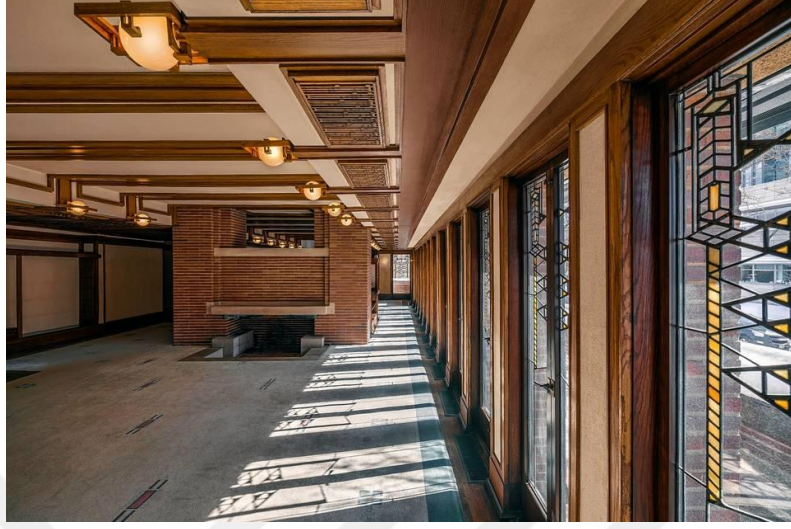
(<http://www.turbosquid.com/>)

5.1.2.4.Mekanda Doku

Robie House'un dış kabuğunda kullanılan tuğla malzemenin pürüzlü dokusu ile pencere açıklıklarında kullanılan transparan dokudaki cam malzemelerin bir arada kullanıldığı bir düzen söz konusudur. Öte yandan özellikle iç mekanda tavan cephenin iç yapı yüzeyleri ve mobilyalarında ahşap ve mat dokulu bir kullanım tercih edilmiştir. Cam yüzeylerdeki yer yer renkli vitray ve metal doğramalarla ahşabın bir arada kullanımı farklı dokuların bir aradalığıyla bir çeşitlilik sağlarken ; brüt beton dokulu parapet-duvar bitimleri ise dış kabuğun ana kaplama malzemesi olan tuğla ile farklı bir kombinasyon teşkil etmiştir.

5.1.2.5.Mekanda Işık

Her ne kadar ağırbaşlı bir mimari dili olduğu söylene de Wright, Robie House'un yatay kontürlerle karakterize olan mekan kompozisyonunda bolca tekrar eden ölçülü ve optimum ışık alacak şekilde konumlandığı açıklıklarla mekana doğal aydınlatma alma girişimlerini kanıtlamıştır. Aynı zamanda bu cam yüzeylerde yer yer kullandığı sarı renk tonlarındaki renkli vitraylarla da Art Deco'vari formlarla bezeli metal doğramaların arasına yerleştirerek iç mekanda sürprizli ışık-gölge oyunları sağlamıştır. Dahası iç mekanda da ahşap malzeme doku ve renk ağırlığı tuğla kaplı duvarlarla bir arada kullanılırken tavanda ve kimi duvar yüzeylerinde tercih edilen beyaz renk kullanımı ile de ferah, aydınlık ve doğal aydınlatmayı da içine alan pekiştirici bir kullanım söz konusudur.



Şekil 5.9 Robie House'un iç mekanına yansıyan ışık-gölge oyunlarının mekanda oluşturduğu atmosferin genel bir görünümü.[1]

Kaynak: The Wall Street Journal

(<http://www.wsj.com/>)



Şekil 5.10 Robie House'un iç mekanına yansıyan ışık-gölge oyunlarının mekanda oluşturduğu atmosferin genel bir görünümü.[2]

Kaynak: Inside Inside

(<http://www.insideinside.org/>)

5.2. Le Corbusier'nin Villa Savoye'unun Mekan Kompozisyonunun Tasarım İlke ve Öğeleri Üzerinden Analizi

Corbusier'nin modern mimarlığa dair beş temel ilkesinin varlık bulmuş manifesto yapısı Villa Savoye her yönüyle mimarlık tarihi için önem arz eden bir yapıdır. Mekan kompozisyonu üzerine bir önceki modern mimarlık yapıtı olan Robie House'da olduğu gibi çok incelikli bir fikrin ürünü olduğunu iddia etmek pekala mümkün görünmektedir. Pilotiler üzerine boşaltılarak yerden yükseltelen ana kübik kütle yatay pencere dizileriyle serbest cephe düzeni ve serbest plan düzeniyle öne çıkar. Teras çatı da bir diğer karakteristik yapı özelliği olarak öne çıkarken düşey sirkülasyonu sağlayan merdiven ve rampa düzenekleri ise planimetrik düzende daha esnek bir konumlandırılma imkanına sahiptir.

5.2.1.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım İlkeleri Üzerinden Analizi

5.2.1.1.Mekanda Bütünlük

Villa Savoye'un mekan kompozisyonunda beyaz renk hem egemen hem de tekrar eden ve yapının pek çok bölümünde tercih edilen kullanımıyla bir bütünlük algısı veya hissiyatı vermek üzere çalışmaktadır. Mekanın pürist, incelikli bir soyutlamaya dayalı ve çokluktan, süslemeden uzak iç mekan ve kütle tasarımındaki asal geometrik düzenleri takip edecek şekilde yapıya özel olarak üretilen özgün mobilyalarda da benzer bir tasarım dilinin kullanımı mekanda bütünlük algısını pekiştiren unsurlar olarak öne çıkar.



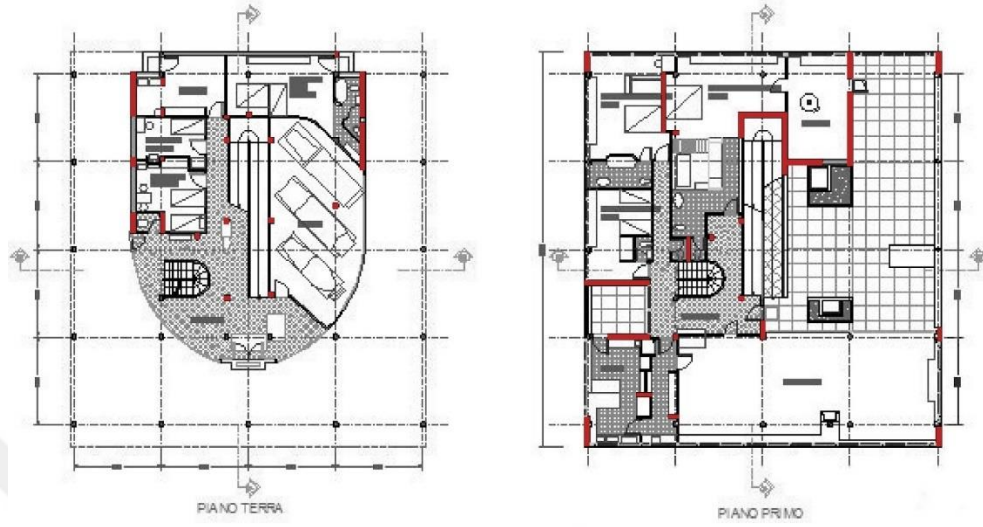
Şekil 5.11 Villa Savoye'un cephe düzenindeki lineerlik , yatay ve düşey kontürler ve kübik formlarla sağlanan mekan kompoziston bütünlüğü

Kaynak: Contemporary European Architecture

(<http://bridgewaterartscentre.co.uk/>)

5.2.1.2.Mekanda Zıtlık

Villa Savoye her ne kadar kübik ana kütledeki karesel form kullanımıyla öne çıksa da zemin ve teras çatıda kullanılan dairesel veya kıvrımlı formdaki duvarlarla karşıt biçimlerin bir arada kullanımıyla mekan kompozisyonunda sağlanan bir çeşitlilikten bahsetmek mümkündür. Öte yandan pilotilerle yerden yükseltilen zeminin üstünde yer alan birinci kattaki yatay lineerlikte ve yatay pencerelerle de yataylığı pekişen bu kütlelin yönelimiyle; teras çatıda, zemindeki pilotiler gibi düşey yönde birinci kattakine zıt olarak konumlanan öğelerle yön karşıtlığı uygulanmıştır. Aynı zamanda yapının tamamına hakim olan ve pürist ve modernistlerin de çokça tercih ettiği beyaz rengin de iki boyutta arkasını yaslandığı veya üç boyutta üzerine konumlandığı pitoresk, yeşil ve doğal manzara ile oluşturduğu fiziksel-doğal çevre ya da geometrik ile organik formların karşıtlığından da bahsedilebilir. Öte yandan iç mekanda da planimetricde odaların yerleşimlerinde , oran/orantı ve boyutlarında da ölçü karşıtlıklarından bahsedilebilir.



Şekil 5.12 Villa Savoye'un planimetrik düzenindeki biçim, oran, ölçü ve diğer kimi yönlerden sağlanan karşıtlıkların biraradalığı ve mekan kompozisyonu

Kaynak: Contemporary European Architecture

(<http://bridgewaterartscentre.co.uk/>)

5.2.1.3.Mekanda Egemenlik

Yapı kütlesi bağlamında birinci katın kübik ana kütesinin hem yapının kendi özelinde hem de üzerine konumlandığı yapı alanına egemen bir konum ve nitelik barındırdığını söylemek mümkündür. Asal geometriyle karakterize olan mimari dil ve renk olarak beton yapının neredeyse tamamını arkasındaki yeşil ve natürel karakterdeki doğayla karşıtlık yaratacak bir insan yapıtı niteliğiyle donatan beyaz rengin de kullanım boyut ve sıklığıyla sağladığı egemenlikten bahsedilebilir.

5.2.2.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım Öğeleri Üzerinden Analizi:

5.2.2.1.Mekanda Renk

Villa Savoye'un ana kütlesi, dış kabuğun pek çok bölümü, düşey taşıyıcılar olan silindirik zarif, ince ve uzun pilotileri, teras çatıdaki duvar elemanları; düşey sirkülasyon elemanları

olan merdiven ve rampa yüzeyleri, korkuluk ve parapetler ile iç mekandaki pek çok yüzeyde beyaz rengin baskın bir kullanımından bahsetmek gereklidir. Bunun yanı sıra iç mekanda beyazla birlikte mavi, pembe, kahverengi gibi pek çok açık tonlarda farklı rengin kullanıldığı görülmektedir. Ana kütlelerin yatay açıklıklarını kaplayan pencerelerin etrafını kaplayan siyah metal doğrama kullanımı da söz konusudur.



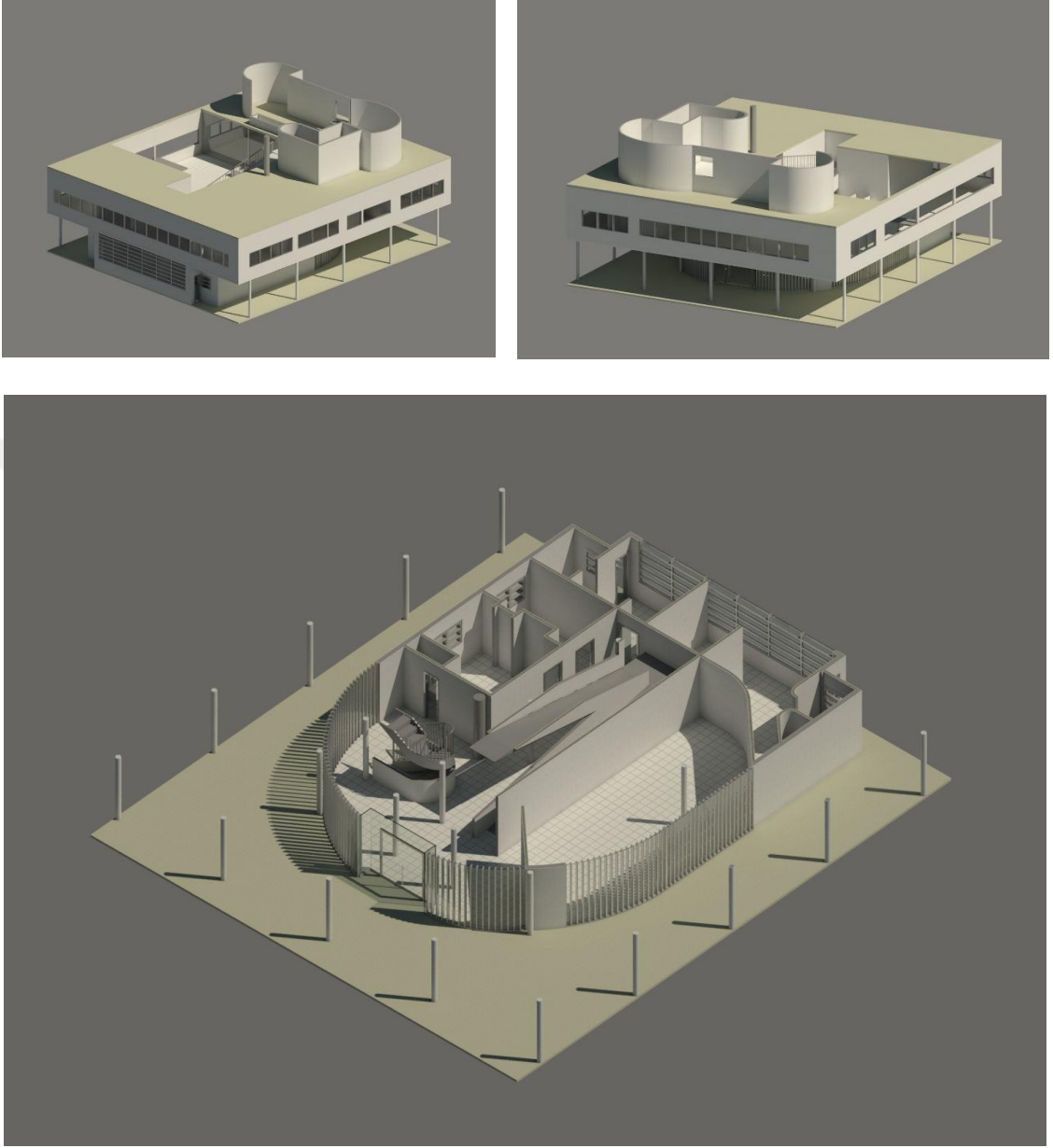
Şekil 5.13 Villa Savoye'un içmekanından bir detay görünümü; cephe ve yapı yüzeylerindeki beyaz rengin mekana egemenliğinin yansıması görülmektedir.

Kaynak: Render Otoy

(<http://render.otoy.com/>)

5.2.2.2.Mekanda Biçim

Villa Savoye'da biçim olarak kübük ve eğrisel formların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Mekan kompozisyonu içerisinde düşey sirkülasyon elemanlarından merdivenlerde, teras çatıdaki kimi bölme duvar elemanlarında, zemin kat duvar biçimlenişinde veya düşey taşıyıcılar silindirik formdaki pilotiler eğrisel hatlarıyla öne çıkarken; yapının ana kütleleri olan birinci katın taşıyıcı-bölme duvarlarının bütününde, bir diğer düşey sirkülasyon elemanı olan rampada ise düz, lineer veya bir başka deyişle kübük bir biçim tercihi söz konusudur.



Şekil 5.14-5.15-5.16 Villa Savoye'daki biçimsel varyasyonları farklı açılardan gösteren üç boyutlu modellemeler

Kaynak: CG Trader

(<http://www.cgtrader.com/>)

5.2.2.3.Mekanda Ritim

Aksiyal bir düzende planimetri üzerinde düzenli aralıklarla tekrar eden düşey taşıyıcılar olan pilotilerin sağladığı bir ritim söz konusudur. Bunun yanı sıra yatay pencerelerin de ana kütle boyunca açıklıkta yerleştiği belirli boyutlarda tekrar eden ardışık kullanımı bir başka ritmik öge olarak öne çıkar. Bölücü duvarlarla da ana kütle ve kat planları boyunca tekrar eden lineer hatların tekrarı bir başka ritim sağlayıcı unsur olarak konumlandırılır.



Şekil 5.17 Villa Savoye'un cephe düzenindeki pilotilerin ve pencerelerin düzenli aralıklarla sağladığı tekrar sonucu oluşan düzenli ritmin cephedeki görünümü.

Kaynak: CG Montse Zamorano

(<http://www.montsezamorano.com/>)

5.2.2.4.Mekanda Doku

Villa Savoye, Corbusier'nin yaratmaya çalıştığı mimari dil ve pek çok yapısında olduğu gibi beton yüzey ve malzeme dokusuyla karakterize olan bir yapı olmakla birlikte beyaz renkle renklendirilmiş yapı yüzeylerinin baskınlığıyla da öne çıkar. Yapının iç mekan ve teras çatısında ise yer yer zemin yer yer ise özellikle ıslak hacimlerde duvar yüzeylerini kaplama malzemesi olarak seramik malzemenin kullanımıyla farklı malzeme dokularının mat-parlak, pürüzlü-pürüzsüz karşıtlıklarının bir aradalığıyla kullanılarak bir çeşitlilik

sağlandığı görülür. Bu çeşitlilik daha keskin açıklık kaplayıcı kontürler sağlayan pencere açıklıklarındaki camın etrafını kaplayan siyah metal doğramanın ve iç mekanda yapıya özel tasarlanan özgün mobilyalardaki deri kumaş, ahşap strüktür-doğrama gibi farklı malzeme dokularıyla çeşitlilik pekiştirilmiştir.

5.2.2.5.Mekanda Işık

Pürizm ve modern mimarlıkla ilgili pek çok mimar aktörde olduğu gibi Corbusier içinde mekanda aydınlatma çok önemli bir yer tutmaktadır. Öyle ki bir yandan serbest plan şemasıyla daha ferah ve işlevsel mekan yaratma fikrinin peşinde koşarken bir yandan da açık tonlardaki farklı renk kullanımıyla yapının ister iç isterse de dış yüzeylerine yatay pencerelerden daha etkileyici ışık-gölge oyunlarına imkan verecek şekilde bir aydınlık ortam yaratma çabası ve açık renk kullanımı göze çarpar.



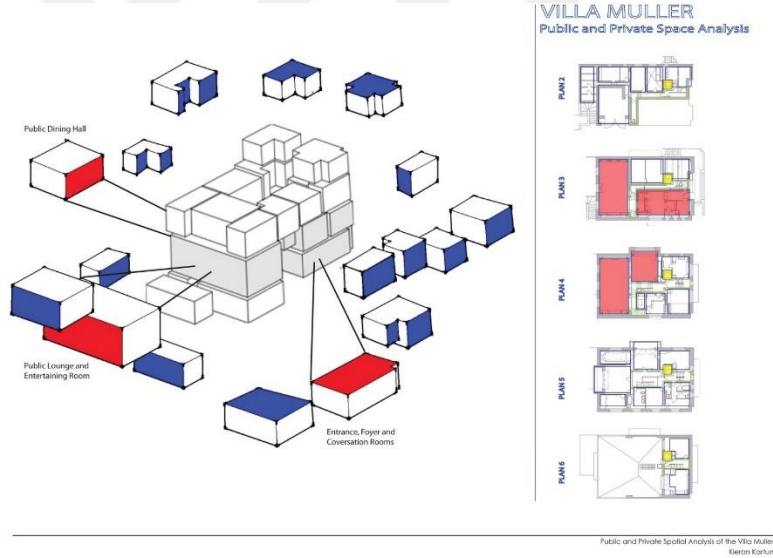
Şekil 5.18 Villa Savoye'un içmekanından bir detay görünümü;ışık-gölge oyunlarının yapının iç mekânında yansımaları görülmektedir.

Kaynak: Archdaily

(<http://www.archdaily.com/>)

5.3. Adolf Loos'un Villa Müller Konutunun Mekan Kompozisyonunun Tasarım İlke ve Öğeleri Üzerinden Analizi

Katı bir modernist olan Loos'un süsü suç kabul eden anlayışını dış yapı kabuğu ve cephe yüzeyleri aracılığıyla tümüyle yansıtan bu Villa Müller; iç mekanda ise tıpkı Loos'un diğer yapılarında da sergilediği üzere mimarlık anlayışının bir yansıması olarak karşıt ve farklı bir düzende bizleri kaşılar. Yapının beyaz renkle karakteri olan kübik-asal geometrik ana kütle biçim; özenle belirlenmiş pek az sayıdaki sarı renkteki söveli pencere irili ufaklı birkaç sayıdaki pencere açıklığıyla sade bir düzen sergiler. İç mekan ise odalar-arası, katlar-arası niteliksel ve niceliksel çeşitlilikleriyle Loos'un iç-dış ikili karşıtlığını pekiştirir niteliktedir.



Şekil 5.19 Villa Müller'deki açık,yarı-açık ve kapalı gibi farklı mekan birimlerinin üç boyutlu analitik değerlendirmesi.

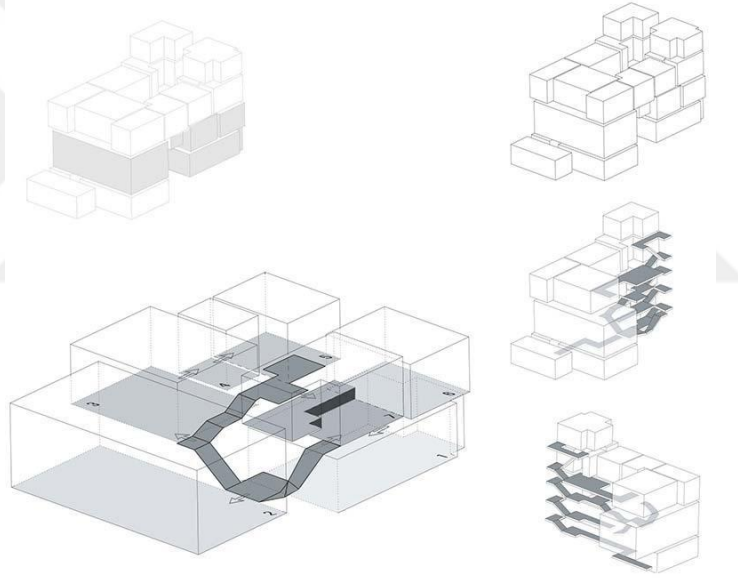
Kaynak: Kieran Kartun Arch 1201

(<http://kierankartunarch1201.blogspot.com/>)

5.3.1.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım İlkeleri Üzerinden Analizi:

5.3.1.1.Mekanda Bütünlük

Kotlar ve katmanlar arası varyasyonlar veya çeşitlilikler sergileyen iç mekanıyla; Loos'un hacimler yaratma kaygısını sunan Villa Müller'inde; minimize edilmeye çalışılan iç mekan öğeleriyle işlevselliği ve hacim kazanmayı maksimize etmeye yönelik tavır mekan kompozisyonunun ana amaçlarından biridir ve mekanın bütününde rastalana bir özellik olarak öne çıkar. Planimetride kübik ana kütlelerin içerisinde konumlanan pek çok sayıda bölücü duvar da farklı oran ve boyutlarda irili ufaklı kübik odalar yaratarak mekan bütününe yayılan biçim repertuarında istikrar yaratmaktadır.



Şekil 5.20 Villa Müller'deki kutuların katmanlar-arası yerleşimini gösteren üç boyutlu diyagram.

Kaynak: AI - Architect

(<http://www.ai-architect.com/>)

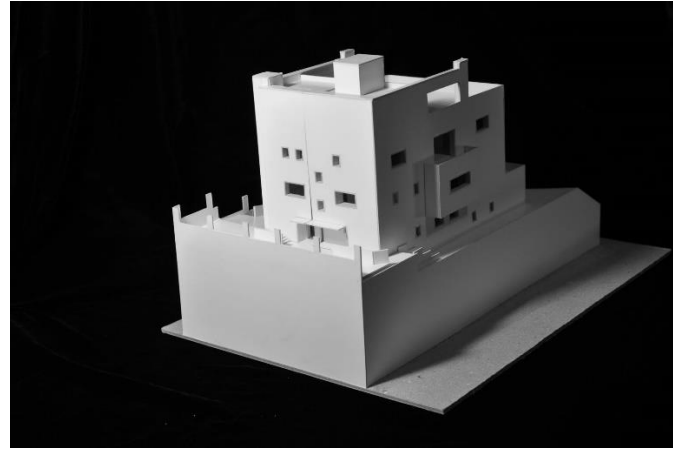
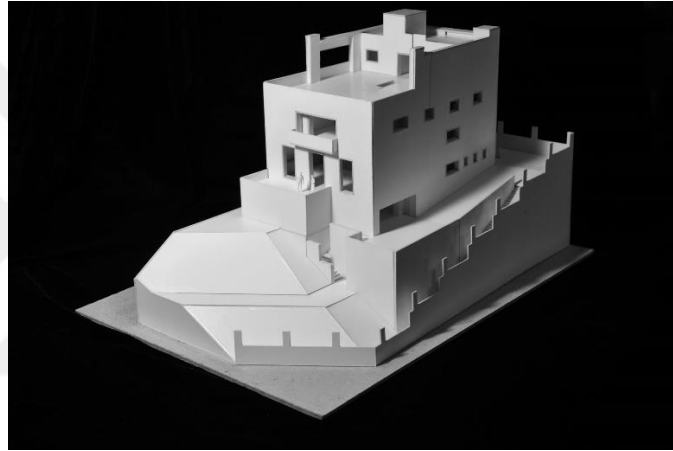
5.3.1.2.Mekanda Zıtlık

Villa Müller, Loos'un mimari anlayışına uygun olarak iç mekan-dış mekan ikililiğini yaran farklılığı pekiştirecek zıtlıkta malzeme, mimari dil, yalınlık veya çeşitlilikle kurgulanmıştır. Dış kabuk; bir başka deyişle ana kütlelerin cephe yüzeyleri yalın, sade, süslemeden uzak, beyaz yüzeyli, birkaç irili ufaklı kare pencere açıklıklarla biçimlenirken iç mekanda ise daha dekora yönelik, malzeme ve renk çeşitliliği ile bir zıtlık yaratılmıştır.

Pencere açıklıklarında ve odaların konumlandırılmasında da oran ve boyut olarak ölçü karşılıklarının bir arada kullanımı çeşitliliği pekiştirir.

5.3.1.3.Mekanda Egemenlik

Villa Müller, içinde konumlandığı Prag kentinde önemli landmarkları içeren bir konuma egemen bir şekilde yerleştirilmiştir. Mekanda form olarak da kübik formların egemenliğinden bahsetmek mümkündür.



Şekil 5.21-6.22 Villa Müller'in üzerine konumlandığı alan ve yerleşimdeki kütleyle sağlanan egemenliğin görünümü.

Kaynak: Chnroger

(<http://www.chnroger.blogspot.com/>)

5.3.2.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım Öğeleri Üzerinden Analizi:

5.3.2.1.Mekanda Renk

Dış kabukta yapı yüzeyleri sade, süsten uzak ve beyaz renkte yalın bir kompozisyon sergilerken; pencere doğramaları ise yapının yüzeylerinde uğradığı bakım-onarımlarla yer yer çıplak yer yerse sarı renk kullanımıyla karakterize olmuştur. İç mekanda ahşap malzemenin sıcak renkleri, yeşil, mavi gibi koyu ve açık , soğuk ve sıcak renkler ve tonların biraradalığıyla karşıtıklarda uyum yakalanmıştır.



Şekil 5.23 Villa Müller'in iç mekânında kullanılan kimi renklerin biraradalığıyla sağlanan mekândan bir görünüm.

Kaynak: Prague.eu

(<http://www.prague.eu/>)

5.3.2.2.Mekanda Biçim

Ana kütlelerin rijit, net ve yalın asal-geometrik beyaz kübik formu mekândaki ana biçimdir ve odalar da aynı formun farklı boyut ve kotlar arasında konumlandığı bir mekansal organizasyonda konumlandırılmışlardır. Bunun yanı sıra kütle biçimlenişinde ve katlar arası barınma birimlerine form verilmesinde tercih edilen basit ve yalın asal formlardan farklı olarak iç mekânda yaratılan tamamen farklı ve özgün mekan kompozisyonunda ve

atmosferindeki özgün mobilya tasarımlarında eğrisel formların kullanımı da karşıtlık ve çeşitlilik sağlar.

5.3.2.3.Mekanda Ritim

Villa Müller’de, hem planimetrik düzende hem de yapı kesitinde kübik hacimlerin konumlandırıldığı düzende tekrar eden bir ritim sağlanmıştır. Bunların aynı sıra pencere ve kapı açıklıklarının hem yapının üzerine konumlandırıldığı arazinin yapısı gereği hem de kendi kotlar-arası hacimler veya iç mekanlar yaratma güdümüyle yapı yüzeylerinde farklı konumlarda konumlanarak asimetrik ve bir nevi dinamik ya da düzensiz bir ritmin de yakalanmasına katkıda bulunur.

5.3.2.4.Mekanda Doku

Villa Müller’de iç mekanda meşe, akçaağaç, opaksit cam, seramik, granit ve mermer; yanı sıra parke döşemeler, özel yapım aydınlatma elemanları, perdeler, aynalar, halılar vd pek çok sayıda materyal kullanımı ile çok farklı çeşitlilikte ve dokuda bir kullanım zenginliği söz konusudur.



Şekil 5.24 Villa Müller’in iç mekanında kullanılan kimi dokuların biraradılığıyla sağlanan mekandan bir görünüm.

Kaynak: Prague.eu

(<http://www.prague.eu/>)

5.3.2.5.Mekanda Işık

Villa Müller, Adolf Loos'un iç ile dış mekan ya da alan ayırından yola çıkarak modern bireyin veya kullanıcının dış mekanla ilgilenme olasılığını minimize eder. Çok da göz önünde bulundurmaz yapı anlayışının bir uzanımı olmakla birlikte yapının pencere açıklıklarından farklı renk ve malzeme dokularına sahip iç mekanlarına doğal aydınlatmayı geçirme konusunda önemsedığı ve işlevine odaklı bir açıklık konumlandırma çabası gösterdiği söylenebilir.



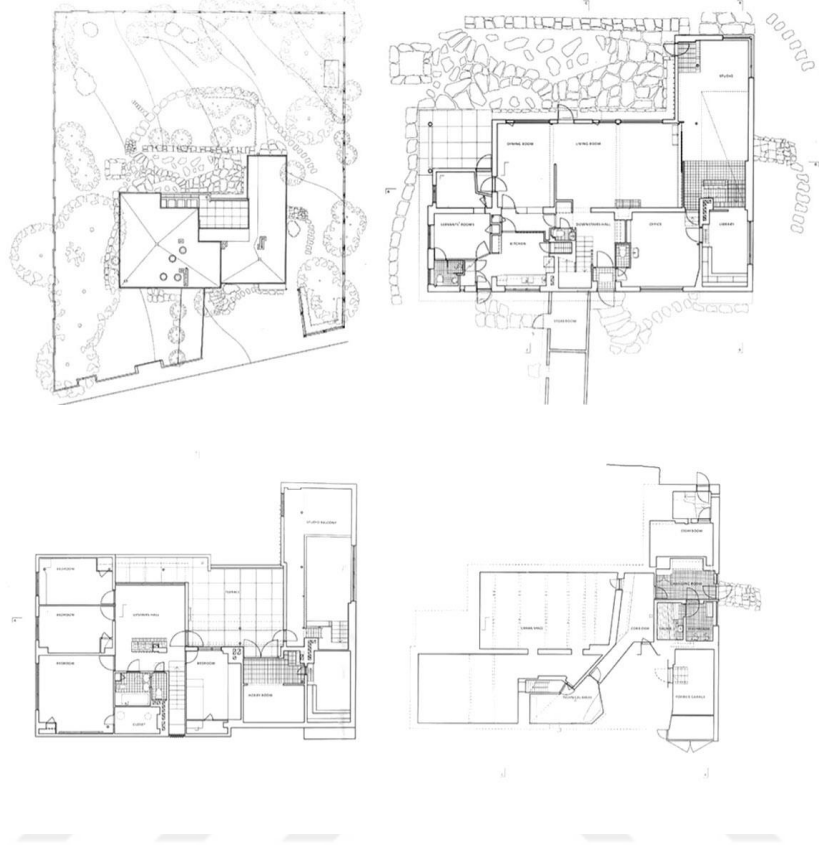
Şekil 5.25 Villa Müller'in beyaz ve kübik kütesinin sade cephe düzeninde yer açıklıklarının bir görünümü.

Kaynak: AdolfLoos.cz

(<http://www.adolfloos.cz/>)

5.4. Alvar Aalto'nun Aalto Evi'nin Mekan Kompozisyonunun Tasarım İlke ve Öğeleri Üzerinden Analizi

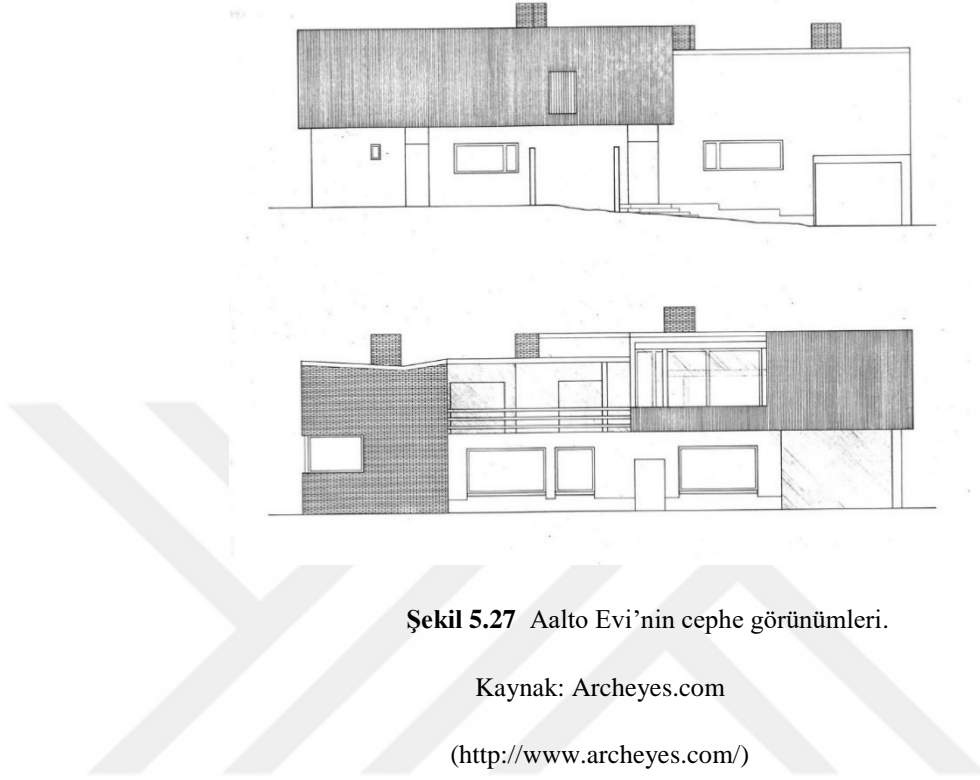
Finlandiya'da Munkkiniemi bölgesinde yer alan Aalto Evi, mimarlık teorisyenlerince hem romantik hem de fonksiyonalist olarak yorumlanmış karmaşık girdilere sahip bir Aalto yapısıdır. Yapıda kabaca göze çarpan biri ahşap kaplı diğeri de yüzeyi beyaz sıvalı iki ana kütlelerin birbirini içine geçtiği bir mekan kompozisyonundan bahsetmek mümkündür.



Şekil 5.26 Aalto Evi'nin kat planlarının görünümü.

Kaynak: Archeyes.com

(<http://www.archeyes.com/>)



Şekil 5.27 Aalto Evi'nin cephe görünümleri.

Kaynak: Archeyes.com

(<http://www.archeyes.com/>)

5.4.1.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım İlkeleri Üzerinden Analizi:

5.4.1.1.Mekanda Bütünlük

Villa Aalto'nun kütle biçimlenmesinde öne çıkan iki ana kütlede hem yaşam alanı hem de ofis olarak işlevlendirilmiş olanı kübik formlardır ve mekanda farklı malzemelerle kaplı benzer biçimlerin biraradalığı kotlar-arası dağılım gösterse de bir bütünlük veya süreklilik etkisi yaratır. Bu biçimsel tekrar veya süreklilik hissi kütle biçimlenmelerinde olduğu gibi açıklık ve/veya yarı-açık yapı bölümlerinde de kübik veya karesel nitelikte mekanda bütünsel bir etki yaratır.



Şekil 5.28 Aalto Evi'nin iç mekanında dış mekandaki kabuğu da örten ahşabın bir devamı olarak mekansal tasarımındaki bütünlüğü yansıtan ahşap malzeme kullanım alanları

Kaynak: Archeyes.com

(<http://www.archeyes.com/>)

5.4.1.2.Mekanda Zıtlık

Yapıda gözle bakar bakmaz tanımlanabilen iki ana kütlenden her ikisi de birbirinden farklı doku ve renkte yapı malzemesi kullanımıyla karşıtlıkların bir arada kullanımına güzel bir örnek verir. Dahası kapı-pencere açıklıkları ve diğer kimi veranda, balkon vb gibi yarı-açık alanlarda kullanılan farklı renk ve dokudaki malzemelerle birlikte zıt malzeme, doku ve renk kullanımı sergilerler. İçerisine konumlandığı yapı arazisinin doğal ve yeşil yapısına daha “modern” bir tavır gibi duran beyaz kütle ile daha yakın ve aşına duran ahşap kaplı kütle bu kompozisyonu üretir.

5.4.1.3.Mekanda Egemenlik

Villa Aalto'da hem kütle hem açıklık hem de yarı açık ünite veya bölümlerde biçim olarak karesel veya kübik biçimlerin egemenliği ile lineer ya da dik açılı kontürlerin veya

çizgilerin ön planda olduğu bir mekansal kompozisyon veya organizasyondan bahsetmek mümkündür.

5.4.2.Mekan Kompozisyonunun Seçilmiş Tasarım Öğeleri Üzerinden Analizinde Ele Alınacak İlkeler:

5.4.2.1.Mekanda Renk

Mekanda beyaz renk ile ahşap çıtalarla kaplı kahverengi sıcak tonların bir aradalığı söz konusudur. Aynı zamanda pek çok sayıda açıklık ve yarı-açık üniteye ev sahipliği yapan konutta camın ve transparan etkinin de ön planda olduğu söylenebilir.



Şekil 5.29 Aalto Evi'nin iç mekanındaki ahşap malzemenin sıcak tonlarıyla beyaz rengin donuk ve aydınlık/ferah tonlarının ikili kullanımını gösteren kimi renk detayları.

Kaynak: Archeyes.com

(<http://www.archeyes.com/>)

5.4.2.2.Mekanda Biçim

Villa Aalto kütle biçimlenişi ve mekan kompozisyonu içerisinde lineer ve kübik biçim ve hatların ön planda olduğu bir yapı olarak öne çıkar. Aalto'nun katı modernist akımlarla kendi rejyonel İskandinav doğasından ilham alan organik dokunuşlarını bir arada harmanlamaya çalıştığı bu yapıda dış kabuk, açıklık ve doğramalarda bu netlik ve keskinlik tercih edilmiştir.



Şekil 5.30 Aalto Evi'ndeki iç içe geçmiş gibi görünen kotlar arasında gezinen iki ana kübik biçimdeki kütlelerin dışarıdan genel görünümü.

Kaynak: Archeyes.com

(<http://www.archeyes.com/>)

5.4.2.3.Mekanda Ritim

Villa Aalto'da tekrar eden pek çok sayıda pencere dizileri; transparan malzeme ve açıklıklarıyla belirli aralıklarda düzenli bir ritmi meydana getirirken; yaşama alanı ve çalışma alanı veya ofis olarak işlevlendirilen kütlelerse farklı boyut, konum ve malzeme seçimleriyle oran, boyut ve ölçülerindeki çeşitliliklerin bir arada kullanımıyla daha dinamik, canlı ve kontrollü bir düzensiz ritim oluşturmuşlardır.



Şekil 5.31 Aalto Evi'nin verandasındaki kimi peyzaj öğeleriyle iç içe geçmiş ahşap dikmelerin ve kirişlerinin düzenli aralıklı tekrarlarıyla sağlanan ritim.

Kaynak: Archeyes.com

(<http://www.archeyes.com/>)

5.4.2.4.Mekanda Doku

Villa Aalto ; ahşap ve beyaz sıvanın yapı yüzeylerinde oluşturduğu pürüzlü-pürüzsüz, sıcak-soğuk gibi doku çeşitlilikleri barındıran bir konut yapısıdır. Aslı itibarıyla tuğla malzemedен yapılan taşıyıcı duvarların beyaz sıva ile boyanması ile iç içe girdiği yapı kabuğundaki diğer kütlelerin ahşap çatalı yüzeyiyle farklı nitelikte dokular sergileme olanağı yakalamıştır.



Şekil 5.32 Aalto Evi'nin, üzerine konumlandığı doğal alana uyar gibi görünen ahşap dokusuyla beyaz renkteki zemin külesinin bir arada kurduğu düzenin genel görünümü.

Kaynak: Archeyes.com

(<http://www.archeyes.com/>)

5.4.2.5.Mekanda Işık

Bir “total art work” veya bir başka deyişle tepeden tırnağa mobilyasından yapı kütesine; sirkülasyon elemanından yakın çevresine bütün ve entegre olarak tasarlanan yapı; ahşap malzeme ağırlıklı iç mekan mobilya ve yüzeylerine pencere açıklıklarından doğal aydınlatmayı maksimum alacak şekilde düzenlenmiştir.



Şekil 5.33-5.34 Aalto Evi'nin, iç mekanındaki ışık-gölge oyunları sonucu oluşan atmosferin genel bir görünümü.

Kaynak: Archeyes.com

(<http://www.archeyes.com/>)

6. SONUÇ

Tez boyunca mimarlık, iç mimarlık, tasarım öğeleri ve ilkeleri, mekan ve kompozisyon gibi pek çok sayıda birbiriyle ilişkili kavram ele alındı. Dönem olarak seçilen geç 19.-erken 20.yy evreleri arasında modern mimarlık hareketleri içerisinde yer almış ancak her biri bu hareketlere farklı birer nüansla katılmış ve dönemleri için kilit rol oynamış mimar aktörlerin birer başyapıt niteliğindeki konut yapısı ele alınarak; temel tasarım ilke ve öğeleri aracılığıyla hem mekan analizleri hem de kompozisyon oluşturmada kullandıkları kurgular veya düzenler irdelendi.

Kompozisyonu, bir mekan içerisinde bir tema üzerinden biçimlenen ve farklı nitelik, nicelik ve kimliğe sahip tasarım öğelerinin belirli bir uyum, denge veya bütün yaratmak üzere estetik olarak olumlu veya nitelikli şekilde değerlendirilebilecek düzenler bütünü olarak tanımlamak mümkün. Mimarlıkta ve/veya iç mimarlıkta da dönem olarak seçilen 19.yy öncesine kadar canlandırmacı üsluplar ve bir üslup reproduksiyonu, bir başka deyişle çıkmazı söz konusu. Dolayısıyla bir yandan her devrin kendi özgün mimari üslubunu üretmesi gerektiğine yönelik bir düsturun takipçisi mimarlar bir yandan da 19.yy'ın devrimci, kaşif ruhunun ve endüstriyelleşen sosyo-ekonomik yeni sınıflar ve beğeni kodaları türeten toplumunun ve son olarak da büyümekte olan ve tüm estetik yargılarını barındıracak en önemli yansıtma alanı kentlerin devrimci; mekana dair kompozisyon düzenlemelerinde daha bilinmedik, daha aşına olunmayan, simetrik ve klasik düzenlerden daha uzak ve yenilikçi denemelerin yapıldığı bu yeni yüzyılı yaratmıştır.

Bu yüzyıldaki en önemli mimarlık hareketleri olan modernistlerden Kuzey Amerika'da demokratik ve yerli modern, şimdiki ve bugünü önemseyen bir mimari dil yaratmak isteyen Frank Lloyd Wright ve onun "flowing space" veya ardışık mekan anlayışı, Avrupa'nın Fransız kökenli İsviçre doğumlu modern mimarlık öncüsü teorisyen ve uygulayıcısı Le Corbusier, daha katı ve süsten arınmacı ya da iç ile dış mekan yarılmasını hem soyut hem de somut düzlemde ele alan Viyana tabanlı Avusturyalı mimar ve teorisyen Adolf Loos ve son olarak da İskandinav rejyonalizminden aldığı organik tını ile modern mimarinin

uluslararası estetik bir beğeni oluşturma iddiasındaki mimari dilini bağdaştırmaya çalıştığı renjonel veya organik modern Fin mimar Alvar Aalto'nun her birinin belirlenmiş birer konut yapısı; belirlenen temel tasarım ilke ve öğeleri aracılığıyla analitik bir değerlendirmeden geçirildi.

Bu değerlendirme sonucunda her birinin mimari ve iç mimaride mekan kompozisyonları açısından renk, biçim, ritim, doku ve ışık gibi temel tasarım öğeleri ve bütünlük, zıtlık, egemenlik gibi temel tasarım ilkeleri gibi kriterler aracılığıyla değerlendirilerek; geçtiğimiz yüzyılın yakın tarihli başlıca modern mimarlık aktörlerinin mimarlık literatürüne bir tasarım nesnesi olarak soktukları konut yapılarının her biri için birer baş yapıt niteliğinde olanları arasında bir mekan kompozisyonu çözümlemesi yapmak imkanı oldu.

Sonuç itibarıyla her konut yapısı, modern mimarinin işlevselci, pürist, yalın , asal geometrik formları önceleyen, yersiz, uluslararası olmayı savladığı kimi görüşleriyle kesişir mimari dille yer yer örtüşen yer yer de çelişen mekan kompozisyonları ile öne çıktılar. Günümüz itibarıyla 21. yüzyılda halen uzanımlarını görebildiğimiz Bauhaus, Gestalt ilkeleri vb gibi ekol ve/veya kurumların öngördüğü veya teorize ettiği görsel algılamaya yönelik uyaranların niteliksel ve niceliksel oran ve düzenlerinin devingen ve hızla dönüşen sosyo-kültürel, eko-politik düzenimiz içerisinde muhtemelen bir sonraki yüzyılın ipuçlarını verecek yeniliklere, estetik algılama ve yargılamalara yerini bırakacağı bilimsel veya nesnel bir önerme. Estetik algılama veya yargılama dürtüsü modern bireyin veya yapı ya da mekan kullanıcısının zihnindeki tasarım ilke ve öge repertuarı ile oluşturduğu beğeniye dair kodları her daim dönüştürecektir. Parça-bütün ilişkisi veya parçaların hem kendisiyle hem de bütünle ilişkisi içerisinde konumlandırabileceğimiz kompozisyon da mutlak surette her daim her toplumsal devinimde çok-boyutlu başkalaşımalar geçirecek bu beğenimizi güncelleyecek, evirecek ve çeşitlendirecektir.

KAYNAKÇA

¹ Artun, Nur Altınyıldız, 2012, “Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere”, E-skop , Sanat Tarihi-Eleştiri Dergisi, Sayı:2, 12/3/2012.

² Lefebvre, Henri, 1991, “The Production of Space”, Oxford, Blackwell, s.123-124.

³ Talu, Nilüfer, 2012, “Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev”, E-Skop, Sanat Tarihi-Eleştiri, Skopdergi – Sayı:2, 12/3/2012.

⁴ Colomina, Beatriz, 1996, “Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media”, Cambridge MA, Londra, MIT Press.

⁵ Taşkın, Ayşegül, 2012, Modern Dünyada Bireyin Mahremiyeti ve Kamusal İlişkisi Üzerine: Adolf Loos ve Le Corbusier Üzerinden Bir Değerlendirme, Mimari Tasarım ve Eleştiri, 22 Mayıs 2012, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul , Türkiye.

⁶ Arendt, Hanna, 1955, “The Human Condition”

⁷ Barthes, Roland, 1981, “Camera Lucida”, s.98

⁸ Hoffmann, Josef, 2008, “Adolf Loos – Süsleme ve Gelenek”, Boyut Pedia, 20.06.2008, İstanbul, Türkiye.

⁹ Silapov, Ahmet, 2014, Tasarım Öğeleri ve İlkeleri, Kaynak Website: Bilgi ve Teknoloji (<http://silapovahmet.blogspot.com>) , Kaynak Link:

<http://silapovahmet.blogspot.com/2014/05/tasarm-ilkeleri-ve-ogeleri.html>, Yükleme Tarihi: 22 Mayıs 2014, Perşembe

¹⁰ Koro, Gökhan, 2015, 10 Temel Bileşeniyle Tasarıma Genel Bakış, Kaynak Website: 1MM Blog (<http://1mm.com.tr/>), Kaynak Link: <http://1mm.com.tr/blog/10-temel-bileseniyle-tasarima-genel-bakis/>, Yükleme Tarihi: 9 Ağustos 2015

¹¹ Bilgelik, Bilgi Bilişim, 2012, Tasarım Unsurları ve İlkeleri, Kaynak Website: Bilgi Bilişim Bilgelik (<https://bilisimg.wordpress.com/>), Kaynak Link:

<https://bilisimg.wordpress.com/2012/10/15/tasarim-unsurlari-ve-ilkeleri/>, Yükleme Tarihi: 15 Ekim 2012

¹² Faimon, Weigand, 2004, s.25

¹³ Lauer, Pentak, 1995, s.108

¹⁴ Demir, Mucize, 2014, Tasarım Öğeleri, Kaynak Website: Tasarım ve İlkeleri (<http://tasarimveilkeleri.blogspot.com/>), Kaynak Link: <http://tasarimveilkeleri.blogspot.com/>, Yükleme Tarihi: 26 Mayıs 2014, Pazartesi, 08:12.

¹⁵ Tasarım Akademi, 2018, Tasarım İlkeleri Nelerdir? “Tasarım Ne Demektir?”, Kaynak Website: Tasarım Akademi (<http://www.tasarimakademi.org/>), Kaynak Link: <http://www.tasarimakademi.org/tasarim-ilkeleri-nelerdir.html>, Yükleme Tarihi: 7 Ocak 2018

¹⁶ Çellek, Tülay, 2013, Temel Sanat Eğitimi – Temel Tasarım, Kaynak Website: Tülay Çellek (<http://www.tulaycellek.com/>), Kaynak Link: <http://www.tulaycellek.com/tulay/eserlistesi.asp?alttur=dersnot2> , Yükleme Tarihi: 18.06.2013

¹⁷ Bevin, 1994, s.125

¹⁸ Bilgi, Cemil, 2019, Temel Tasarım ve Market, Kaynak Website: T Cetveli (<http://www.tcetveli.org/>), Kaynak Link: <http://www.tcetveli.org/temel-tasarim-maket/>

¹⁹ Aykurt, Emin, 2017, Tasarım Günlükleri, Kaynak Website: Emin Aykurt – Tasarım Günlükleri (<http://eminaykurt.com/>), Kaynak Link: <http://eminaykurt.com/blog/hiyerarsikorum-bir-temel-tasarim-ogesi-kompozisyon-kurali/>, Yükleme Tarihi: 18 Ekim, 2017

²⁰ Cıda, Aysel, 2014, Görsel Tasarım Öğeleri, Kaynak Website: Görsel Tasarım İlkeleri (<http://gorseltasarimilkeleri.blogspot.com/>), Kaynak Link: <http://gorseltasarimilkeleri.blogspot.com/> , Yükleme Tarihi: 2 Ocak 2014, Perşembe

²¹ Ertan, Hakan, 2018, Tasarım İlkeleri: Denge (Balans), Kaynak Website: Medium (<https://medium.com/>), Kaynak Link: <https://medium.com/@Seyyahil/tasar%C4%B1m-ilkeleri-denge-balans-45ce3d73bdbb>, Yükleme Tarihi: Sep 27, 2018

- ²² Çınar, Ayşen Balcı, 2018, Tasarım İlkeleri “Denge”, Kaynak Website: Medya Çuvalı (<https://www.medyacuvali.com/>), Kaynak Link: <https://www.medyacuvali.com/blog/tasarim-ilkeleri-denge>, Yükleme Tarihi: 09.03.2018
- ²³ Becer, E (1997) İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi.
Öztuna, H.Y (2002) Sanatın Özü (Basılmamış Kitap).
- ²⁴ Corbusier, Le, 1925, Urbanisme, Paris
- ²⁵ Taşkın, Ayşegül, 2012, Modern Dünyada Bireyin Mahremiyeti ve Kamusal İlişkisi Üzerine: Adolf Loos ve Le Corbusier Üzerinden Bir Değerlendirme, Mimari Tasarım ve Eleştiri, 22 Mayıs 2012, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul , Türkiye.
- ²⁶ ^a b c Frank Lloyd Wright Dies, Famed Architect Was 89, New York Times, 10.04.1959, Erişim tarihi:05.09.2014
- ²⁷ ^a b c d Biography, CMG World Wide web sitesi, Erişim tarihi:06.09.2014
- ²⁸ ^a b Biography, Frank Lloyd Wright Vakfı web sitesi, Erişim tarihi:06.09.2014
- ²⁹ Gök, Koray, 2018, Frank Lloyd Wright, Kaynak Website: Medium (<https://medium.com/>), Kaynak Link: <https://medium.com/@KorayGok/frank-lloyd-wright-c22c3888431b>, Yükleme Tarihi: Sep 27, 2018
- ³⁰ ^a b c d e A. Pınar Korkmaz, Sedat Hakkı Eldem "Türk Ev" ve Frank Lloyd Wright "Prairie Evler" Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz, İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi Yıl:7 Sayı:14 Güz 2008/2
- ³¹ Scott, Rory, 2018, Yirminci Yüzyılın Mimarları: Frank Lloyd Wright, Kaynak Website: Çeviri Gazetesi (<http://www.cevirigazetesi.org/>), Kaynak Link: <http://www.cevirigazetesi.org/yirminci-yuzyilin-mimarlari-frank-lloyd-wright/>, Yükleme Tarihi: 2 Kasım 2018, Müellif: Rory Scott, Çeviren: Bengi Bayar, Orj. Archdaily
- ³² ^a b c Frank Lloyd Wright Dies, Famed Architect Was 89, New York Times, 10.04.1959, Erişim tarihi:05.09.2014
- ³³ ^a b Selin Biçer, Mimarlığın Babaları, V3arkitera.com 18.06.2010
- ³⁴ ^a b c d e A. Pınar Korkmaz, Sedat Hakkı Eldem "Türk Ev" ve Frank Lloyd Wright "Prairie Evler" Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz, İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi Yıl:7 Sayı:14 Güz

³⁵ Mimdap, 2014, Frank Lloyd Wright, Kaynak Website: Mimdap (<http://www.mimdap.org/>)

, Kaynak Link: <http://www.mimdap.org/?p=68347>, Yükleme Tarihi: 27 Ekim 2014

³⁶ ^ a b Prairie Style, Wrigthontheweb.net sitesi, Erişim tarihi:07.09.2014.

³⁷ Scott, Rory, 2018, “Yürminci Yüzyılın Mimarları: Frank Lloyd Wright”, Çeviren: Bengi Bayar, Orj. Archdaily, Çeviri Gazetesi, 2 Kasım 2018.

³⁸ Yazıcı, Nazlıcan, Modern Mimarlık Üzerine: Frank Lloyd Wright, Kaynak Website: Fovart (<http://www.fovart.net/>), Kaynak Link: <http://www.fovart.net/frank-lloyd-wright/>

³⁹ Ötkünç, Arbil, Dr, MSGSÜ, Mimarlık Bölümü, 2014, “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Le Corbusier’nin “Mimarlar İçin Üç Anımsatma”sı ve Maruf Ünal’ın Ar Apartmanı”, Mimarlık Dergisi, Mart-Nisan 2014, Sayı: 376.

⁴⁰ Nevert, 2015, Le Corbusier: Modern Mimarlığın Kurucusu, Kaynak Website: Nevert (<https://nevert.net/>), Kaynak Link: <https://nevert.net/le-corbusier-modern-mimarligin-kurucusu-5814/>, Yükleme Tarihi: 27 Ağustos 2015, 05:50

⁴¹ Kavrukoğlu, Füsün, 2014, Çağdaş Sanata Varış, Le Corbusier, 1918, Pürizm, Kaynak Website: Füsün Kavrukoğlu (<https://kavrakoglu.com/>), Kaynak Link: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-69-le-corbusier-1918-purizm/> , Yükleme Tarihi: 11.07.2014

⁴² Kopar, Alper, Le Corbusier’nin En Güzel 6 Sözü, , Kaynak Website: Mimari Medya (<http://www.mimarimedya.com/>), Kaynak Link: <http://www.mimarimedya.com/le-corbusier-in-en-guzel-6-sozu/>

⁴³ Kaplan, Özlem, Le Corbusier, Kaynak Website: RestoraTürk (<http://www.restoraturk.com/>), Kaynak Link: <http://www.restoraturk.com/index.php/ic-mimarlik/221-le-corbusier>

⁴⁴ Özcan, Kenan, 2016, Le Corbusier: Mimari ve Malzeme Açısından Değerlendirme, Kaynak Website: Konsept Projeler (<https://www.konseptprojeler.com/>), Kaynak Link: <https://www.konseptprojeler.com/le-corbusier>, Yükleme Tarihi: 2016, Konsept Projeler, KP50

⁴⁵ Ridley, Jane, 2001, Dünyadan Planlama: Lutyens ve Le Corbusier: Mirastan Tarihe, Kaynak Website: Planlama (<http://www.planlama.org/>), Kaynak Link: <http://www.planlama.org/index.php/planlama-guendemi/duenyadan-planlama/75-lutyens-ve-le-corbusier-mirastan-tarihe>, Kaynak Link [2]: https://www.opendemocracy.net/ecology-urbanisation/article_482.jsp, Yükleme Tarihi: 3 Ekim 2001, Müellif: Jane Ridley, Çeviren: Ahmet Cemil Pesen

⁴⁶ Onur, Ilgın, 2012, Le Corbusier’nin Statik Anlayışı, Kaynak Website: ZDN Architects (<https://mimarurozden.com/>) Kaynak Link:

<https://mimaronurozden.com/2012/08/05/le-corbusierin-mimarliginin-statik-yonden-incelemesi/> Yüklenme Tarihi: 5 Ağustos 2012

⁴⁷ Artun, Nur Altinyıldız, 2012, Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere, Kaynak Website: E-skop (<http://www.e-skop.com/>), Kaynak Link: <http://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesnelere/580>, Yüklenme Tarihi: 12/3/2012, Skopdergi – Sayı 2.

⁴⁸ Mimarpi, 2018, Villa Savoye: Mimarlığın 5 Noktası, Kaynak Website: MIMARPI (<https://mimarpi.com/>), Kaynak Link: <https://mimarpi.com/yapi/villa-savoye/>, Yüklenme Tarihi: 25 Ağustos 2018

⁴⁹ Yalçinkya zelçi, Glen, 2015, Mimaride İşlevsellik ve Yalınlık: Adolf Loos, Kaynak Website: Bast Home (<http://basthome.com.tr/>), Kaynak Link: <http://basthome.com.tr/mimarhane-mimaride-islevsellik-ve-yalinlik/i> Yüklenme Tarihi: 01 Haziran 2015

⁵⁰ Balık, Deniz, 2016, “Bir Kültür Eleştirisi – Adolf Loos: Mimarlık zerine”, XXI, Haziran 2016 Sayısı, İstanbul, Türkiye.

⁵¹ Kapucu, Benan, 2013, “Finlandiya Kültürel Rönesansı ve Alvar Aalto”, Kolektomani, 18 Ağustos 2013.

⁵² Yanar, Hüseyin, 2017, “Bir Mimarlık Krallığı: Alvar Aalto, Finlandiya ve tesi”, Arkitera, 3 Şubat 2017, 11:50, İstanbul, Türkiye

ÖZGEÇMİŞ

Fehrid KULJICI 1986 yılında Prizren’de doğdu. İlköğretimini "Svjetlost" İlköğretim Okulu’nda, ortaöğretimini ise "Gjon Buzuku" Lisesinde’nde tamamladı. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Bölümü’nden mezun oldu. 2014 senesinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim Dalına bağlı olarak yüksek lisans eğitimine başladı.