

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

20. YÜZYIL MİMARİSİNDE FORM ve RENK KAVRAMLARININ
MEKÂNA ETKİSİNİN
MİMARİ AKIMLAR ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Handan ÖZSİRKINTI KASAP
Ressam

Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Ana Bilim Dalı
İç Mimarlık Programı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Burak TANSEL

EKİM 2009

ÖNSÖZ

Çalışmam sırasında destekleri ve yardımları ile bana yol gösteren, Bölüm Başkanımız Prof. Dr. Nuri DOĞAN' a, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü Başkanı Değerli Hocam Prof. Dr. Onur ALTAN' a, bilgisi ve görüşleri ile yanımda olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Burak TANSEL' e, Haliç Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü'nde görev yapmakta olan değerli hocalarım ve çalışma arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca hayatım boyunca hiçbir konuda desteğini esirgemeyen, anneme ve babama, sevgi ve saygısıyla her zaman yanımda olan sevgili eşime çalışmalarımı takdirle karşılayıp, destekleyen tüm aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Ekim 2009

Handan Özsrkıntı Kasap

**20. YÜZYIL MİMARİSİNDE FORM ve RENK KAVRAMLARININ
MEKÂNA ETKİSİNİN
MİMARİ AKIMLAR ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ**

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
SUMMARY	VI
ŞEKİL LİSTESİ	VII
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: FORM KAVRAMI	4
1.1. Form Kavramı	4
1.1.1. Işık	5
1.1.2. Boşluk	7
1.2. Formun Oluşumu	8
1.2.1. Nokta	8
1.2.2. Çizgi	10
1.2.3. Yüzey	12
1.2.4. Hacim	15
1.2.5. Mekân	19
1.2.5.1. Dış Mekân	20
1.2.5.2. İç Mekân	21
1.2.6. Mekân Örgütlenmesi	25
1.2.6.1. Zemin Yüzeyi	26
1.2.6.2. Duvar Yüzeyi	27
1.2.6.3. Tepe Yüzeyi	28
1.3. Mimari Form	30
1.3.1. Mimari Form Çeşitleri	31
1.3.1.1. Somut Ve Soyut Formlar	32
1.3.1.2. Organik Ve İnorganik Formlar	34

2. BÖLÜM: RENK KAVRAMI	37
2.1. Renk Kavramı	37
2.1.1. Işıқта Renk	38
2.1.2. Boyada Renk (Pigment)	41
2.2. Rengin Algılanması	42
2.2.1. Göz	43
2.2.2. Işık	44
2.2.3. Görme Olayı	46
2.3. Renk Sistemleri	47
2.3.1. Munsell Renk Sistemi	47
2.3.2. Oswald Renk Sistemi	52
2.3.3. N.C.S. Renk Sistemi	52
2.3.4. C.I.E Renk Sistemi	53
2.3.5. Maxwell Renk Sistemi	53
2.3.6. Chevreul Renk Sistemi	53
2.3.7. Bezold Renk Sistemi	53
2.3.8. Breweter Renk Sistemi	54
2.3.9. Hering Renk Sistemi	54
2.3.10. Young-Helmholtz Renk Sistemi	54
2.3.11. Purkinye Etkisi	54
2.4. Renk Çemberi	54
2.4.1. Ana Renkler	56
2.4.2. Ara Renkler	56
2.4.3. Grileşmiş Renkler	56
2.4.4. Sıcak Ve Soğuk Renkler	56
2.4.5. Tamamlayıcı (Zıt) Renkler	57
2.4.6. Açık Ve Koyu Renkler	57
3. BÖLÜM: MEKÂN KAVRAMI	58
3.1. Mekânın Algılanması	60
3.2. Form Ve Mekân	63
3.3. Renk Ve Mekân	72

4. BÖLÜM: YIRMİNCİ YÜZYIL MİMARİSİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER 82

4.1. Sosyal Yapı	84
4.2. Siyasi Yapı	85
4.3. Ekonomik Koşullar	85
4.4. Din Olgusu	86
4.5. Bilimin Gelişimi	86
4.6. Sanatın Gelişimi	89

5. BÖLÜM: YIRMİNCİ YÜZYILDA MEKÂNDAN FORM ve RENK 91

5.1. 1900–1920 Dönemi	93
5.1.1. Art Deco	93
5.1.2. Art Nouveau	96
5.1.3. Arts And Crafts	101
5.1.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)	104
5.2. 1920–1945 Dönemi	107
5.2.1. Konstrüktivizm	107
5.2.2. Bauhaus	109
5.2.3. De Stijl	111
5.2.4. Pürizm	116
5.2.5. Modernizm	119
5.3. 1945–1960 Dönemi	122
5.3.1. İşlevselcilik	122
5.3.2. Brütalizm	127
5.3.3. Dışavurumculuk	131
5.4. 1960–2000 Dönemi	134
5.4.1. Postmodernizm	134
5.4.2. Geç Modernizm	139
5.4.3. Hi-Tech	142
5.4.4. Neoklasizm	166
5.4.5. Dekonstrüktivizm	180
5.4.6. Doğu Etkileri (Minimalizm)	188
5.5. Yirminci Yüzyıl Akımları Karşılaştırmalı Tablo	194

SONUÇ	196
KAYNAKLAR	203
ÖZGEÇMİŞ	208

ÖZET

20. Yüzyıl Mimarisinde Form ve Renk Kavramlarının Mekâna Etkisinin Mimari Akımlar Çerçevesinde Analizi

Form ve renk, mimari mekân oluşumlarında kaçınılmaz olarak ele alınması gereken iki kavramdır. Mekân oluşturmada renk kavramından önce ele alınan form, mimari biçimlenme ve şekillenmenin temel kavramlarını oluşturur. Nokta, çizgi, yüzey ve hacim oluşturma aşamalarından geçilerek formal yapı içerisinde mekân yaratılır. Mekân örgütlenmesi dâhilinde zemin, duvar ve tepe yüzeyleri düşünülerek form oluşturulur. Eğrisel veya düz yüzeyli olarak oluşturulan mekânın formal yapısı mimari form çeşitleri içinde soyut veya somut, organik ya da inorganik formlar olarak tanımlanabilmektedir.

Form yapısı kurulan mekânda daha sonra renk kavramı ele alınır. Boya ve ışık renk olarak ele alınabilen renk kavramı, mimari yapı içerisinde de her iki anlamda kullanılabilir. Renk ışık ve göz sayesinde görme olayının gerçekleşmesiyle algılanmaktadır. Renk kavramını araştıran sanatçılar ve bilim adamları bilimsel buluşlar içerisinde renk sistemleri elde etmişlerdir. Böylece dönemlere göre farklılık gösteren mimari renk oluşumları, plastik ve estetik değerlerden bilimsel niteliğe ulaşmıştır. Dolayısıyla mimarlar ve tasarımcılar bu sistemlerden ve bilimsel terimlerden yararlanarak mimari anlamda renk oluşumlarına katkıda bulunmuşlardır. Böylece renk kavramı iç yâda dış mekân olsun mimaride bilinçli olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Beş duyuyla algılanan mimari mekânın oluşumu içerisinde form ve renk kavramları bulunmaktadır. Form oluşturmada yüzey farklılıklarının mekâna etkileri ele alınmaktadır. Renk kavramıyla ise mekânda armoni oluşturma ve mekâna kattığı görsel etkileri araştırılmaktadır. Böylece form ve renk bakımından mekân oluşumları incelenmiştir.

Yirminci yüzyıl mimarisini etkileyen sosyal ve siyasi olaylar, ekonomik koşullar, din olgusu, bilimsel ve sanatsal gelişmeler tek tek incelenmiştir. Bu koşullar içerisinde gelişen yirminci yüzyıl mimarisi dönemlere ayrılmıştır. Her bir dönem ise, içinde meydana gelen siyasi veya sosyal olaylar vb. gibi hadiselerin etkisiyle sanatsal akımlara bölünmüştür. Meydana gelen bu akımlardaki mimari örnekler hem dış hem de iç mekân örnekleriyle form ve renk bakımından irdelenmiştir.

Form ve renk kavramları tanımlanarak mekân içerisindeki yerleri incelenmiş ve yirminci yüzyıl mimarisindeki etkileri araştırılmıştır. Sonuç olarak karşılaştırmalı bir tablo oluşturulmuştur. Dolayısıyla yirminci yüzyıl içerisinde gelişen akımların çokluğu gözler önüne serilerek birbirleriyle hem tarihsel, hem de formal ve renksel olarak kıyaslanmaları sağlanmıştır. Bu kıyaslama sayesinde akımların tarihsel olarak birbirleriyle kesişimleri görülmüştür. Aynı zamanda taşıdıkları form ve renk özellikleri bakımından benzer veya ayrı yönleri gösterilmiştir. Hatta yirminci yüzyıl mimarisinin herhangi bir yapısının, birden fazla akım içinde yer alabileceği görülmüştür. Böylece günümüz mimarlık tarihine en yakın dönem olan yirminci yüzyıl mimarisi özgünlüğü ve bireyselliği içinde iki temel mimari kavram altında incelenmiş ve kıyaslamalı tablo ile sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Form, Renk, Mekân, Mimari, Yirminci Yüzyıl Mimarisi.

SUMMARY

Analysis of Impact of Form and Color Concepts to Space in 20th Century's Architecture within the Scope of Architectural Movements

Form and color is the two concepts shall be inevitably dealt in architectural space creations. Form, which is dealt before color concept in creating space, constitutes the basic concepts of architectural forming. Space is created within formal structure passing through creation steps of point, line, surface and volume. While form is created by considering ground, wall and top surfaces within space organization. Formal structure of space created with either curvilinear or linear may be defined as either abstract or concrete, or organic or inorganic within architectural form varieties.

Color concept is considered for the space following form structure has been established. Color concept, which may be considered as dye and light color may also be used in both meanings in architectural structure. Color may be perceived by realization of vision due to light and eye. Artists and scientists studying on the concept of vision have obtained color systems among other scientific findings. Therefore, architectural color creations differentiating as per terms, moving from plastic and esthetic values have reached to scientific characteristics. Hence, architects and designers utilizing from these systems and scientific terms have contributed to architectural color creations. Thus, color concept whether indoor or outdoor has become to be consciously used in architecture.

Form and color concepts are present in creation of architectural space sensed through the five senses. Impacts of surface varieties are considered in form creation. Also with color concept, harmony creation in space and of which impacts to space is analyzed. Thus, space creations are studied in terms of form and color.

Social and political issues, economical conditions, religion case, scientific and artistic developments influencing 20th century's architecture are individually analyzed. 20th Century's Architecture developing in these conditions is divided into terms. Also each term has been divided into art movements according to the impact of political and social, etc. cases where they occurred. Architectural examples in these movements occurred, are examined in terms of form and color due to space examples which are both indoor and outdoor.

Form and color concepts are defined and of which position in space are studied, and their impacts in 20th century's architecture were studied. As a result, a comparative table was given. Therefore, both historical, and formal and chromatic comparisons are provided by displaying variety of movements occurring in 20th century. Thanks to this comparison, it is observed that the movements are chronologically coincides. At the same time, their similar and different aspects are shown in respect of form and color features they have. Moreover, it was experienced that any creation of a twentieth century architect may involve in more than one movement. Thus, twentieth century architecture being the most adjacent term to today's architecture history were analyzed through the two concepts in respect of its originality and individuality, and presented in a comparative table.

Keywords: Form, Color, Space, Architecture, Twentieth Century Architecture (20th Century's Architecture).

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1.1. Noktanın Çizgi, Çizginin Hacim Haline Gelişi.....	4
Şekil 1.2. Noktanın Merkezsel Hareketleri.....	8
Şekil 1.3. Noktadan Hacme Gelişim.....	9
Şekil 1.4.Çizginin Oluşumu.....	10
Şekil 1.5.Farklı Çizgi Görünümleri.....	11
Şekil 1.6. Yer Düzlemi ile İnsan İlişkisi.....	11
Şekil 1.7. Mekan Örneği.....	12
Şekil 1.8. Yüzey Oluşturma.....	12
Şekil 1.9. Küpün Farklı Yüzeyleri.....	13
Şekil 1.10. Eğrisel Yüzey Oluşumu.....	13
Şekil 1.11. Yüzey İfadesine Farklı Örnekler.....	14
Şekil 1.12. Hacim.....	15
Şekil 1.13. Farklı Formlarda Hacimler.....	15
Şekil 1.14. Boş ve Dolu Hacimlere Örnek.....	16
Şekil 1.15. Temel Geometrik Formlar.....	17
Şekil 1.16. Temel Geometrik Formların Yan Yana Gelmesiyle Yeni Form Oluşturma.....	18
Şekil 1.17. Temel Geometrik Formlarda Eksilterek ve Ekleyerek Form Oluşturma.....	18
Şekil 1.18. Doğal Dış Mekân Örneği.....	20
Şekil 1.19. Kentsel Dış Mekân Örneği.....	21
Şekil 1.20. İç Mekân Örneği Olarak Mağara.....	22
Şekil 1.21. İç Mekân Tanımlama.....	23
Şekil 1.22. Toplumsal İç Mekân Örneği Olarak Alışveriş Merkezi.....	24
Şekil 1.23. Mimari Örgütlenme içerisinde Yüzeyin Düzlem Olarak İfadesi.....	25
Şekil 1.24. Mimari Düzlemlerin İfadesinde İnsan Faktörü.....	25
Şekil 1.25. Yaşama Alanı.....	26
Şekil 1.26. İç ve Dış Duvar Yüzeyi Farklılıklarına Örnek.....	27
Şekil 1.27. Farklı Tavan Yüksekliklerinin Farklı Etkileri.....	28
Şekil 1.28. Tepe Yüzeyi.....	28
Şekil 1.29. Çatı Yüzeyi.....	29
Şekil 1.30. Mekânda Akustik Sağlama Amaçlı Yapılan Tepe Yüzeyi.....	29
Şekil 1.31. Mies van der Rohe, Somut Forma Örnek.....	32
Şekil 1.32. Matthew Majack, Soyut Forma Örnek.....	33

Şekil 1.33. Frank Lloyd Wright, Organik Forma Örnek.....	34
Şekil 1.34. Zaha Hadid, İnorganik Forma Örnek.....	36
Şekil 2.1. Işıktaki Renk	38
Şekil 2.2. Toplamalı Renk.....	39
Şekil 2.3. Çıkarmalı Renk.....	39
Şekil 2.4. Çıkarmalı Renk Deneyi.....	40
Şekil 2.5. Boya Renk Çemberi.....	41
Şekil 2.6. Gözün Kesiti ve Bölümleri.....	43
Şekil 2.7. Spectrum Solar. Renklerin Kırılma Açısına Göre Sıralanışı.....	46
Şekil 2.8. Munsell Renk Sistemi Kromatik Daire ve Kesiti.....	48
Şekil 2.9. Munsell Renk Sistemi Çemberi.....	49
Şekil 2.10. Munsell Renk Katsısı.....	51
Şekil 2.11. Akromatik Renkler.....	55
Şekil 2.12. Spectural Renk Çemberi ve Kromatik Daire.....	55
Şekil 3.1. Farklı Mekan Örnekleri.....	59
Şekil 3.2. M.A. Lauger, Küçük Rustik Kulübe.....	63
Şekil 3.3. Frank Lloyd Wright, Robie House, Dış Mekan.....	67
Şekil 3.4 Frank Lloyd Wright, Robie House, 1909.....	67
Şekil 3.5 Gregotti Associati International University of Palermo Science Departments.....	68
Şekil 3.6 Pei Cobb Fredd and Partners Architects, Louvre Piramit.....	69
Şekil 3.7.Santiago Calatrava Walls Architecte-Ingenieur Stadelhofen Railway Station, Zurich Switzerland 1985–1990.....	70
Şekil 3.8. Santiago Calatrava Walls Architecte-Ingenieur Stadelhofen Railway Station, Zurich Switzerland 1985–1990, Dış Mekan.....	71
Şekil 3.9. Tek Renk ve Tonları Armonisine Örnek Bir İç Mekan.....	75
Şekil 3.10. İki Renk ve Tonları Armonisine Örnek Bir İç Mekân.....	75
Şekil 3.11. Jean Townsend, Çok Renk ve Tonları Armonisine Örnek Bir İç Mekân.....	76
Şekil 3.12. Kaki Hockersmith, Yakın Renk ve Tonları Armonisine Örnek Bir İç Mekân.....	77
Şekil 3.13. Üç Ana Renkle Oluşturulmuş Armoniye Örnek Bir İç Mekân.....	78
Şekil 3.14. Anthony Antine, Zıt Renkler Armonisine Örnek Bir İç Mekân.....	79
Şekil 3.15. Sıcak Renkler Armonisi ve Soğuk Renkler Armonisine Örnek.....	80
Şekil 3.16. Baskın Renk Armonisine Örnek.....	81
Şekil 5.1. Cincinnati Union Terminal . Dış Cepheden Görünüm.....	94
Şekil 5.2. Fellheimer ve Wagner Cincinnati Union Terminal . Dış Cepheden Görünüm.....	95
Şekil 5.3. Natioanal Farmers Bank, 1908, Minnesota, Louis Henry Sullivan. Dış Cepheden Görünüm.....	96

Şekil 5.4. Natioanal Farmers Bank, 1908, Minnesota, Louis Henry Sullivan. İç Mekândan Görünüm.....	97
Şekil 5.5. Natioanal Farmers Bank, 1908, Minnesota, Louis Henry Sullivan. İç Mekândan Görünüm.....	97
Şekil 5.6. Natioanal Farmers Bank, 1908, Minnesota, Louis Henry Sullivan. İç Mekândan Görünüm.....	98
Şekil 5.7. Antoni Gaudi, Casa Mila, Barselona, 1905–1910.....	99
Şekil 5.8. Antoni Gaudi, Casa Mila, Barselona, İç Avlu, 1905–1910.....	99
Şekil 5.9. Antoni Gaudi, Casa Mila, 1905–10 Barselona, iç mekândan Görüntü.....	100
Şekil 5.10. Frank Lloyd Wright, Robie House.....	101
Şekil 5.11. Frank Lloyd Wright, Robie House, 1909.....	101
Şekil 5.12. Frank Lloyd Wright, Robie House, İç mekan 1909.....	102
Şekil 5.13. Einstein Kulesi, Potsdam, Almanya, Erich Mendelsohn, Dış Mekan, 1917– 1921.....	104
Şekil 5.14. Einstein Kulesi, Potsdam, Almanya, Erich Mendelsohn, 1917– 1921.....	105
Şekil 5.15. Einstein Kulesi, Potsdam, Almanya, Erich Mendelsohn, İç Mekândan Görüntüler 1917–1921.....	106
Şekil 5.16. Tatlin Kulesi (Üçüncü Enternasyonal Anıtı), Vladimir Tatlin, 1920.....	108
Şekil 5.17. Walter Gropius-Adolf Meyer, Bauhaus, Dessau, Almanya, 1925– 1926.....	110
Şekil 5.18. Kırmızı, Sarı, Mavi Kompozisyon Piet Mondrian,1927.....	111
Şekil 5.19. Schröder Evi, Rietveld, Dış Mekân Görüntüsü, 1924–1919.....	112
Şekil 5.20. Schröder Evi, Rietveld, İç Mekân, 1924–1919.....	112
Şekil 5.21. Schröder Evi, Utrech. Gerrit Rietveld, İç Mekân, 1924–1932.....	113
Şekil 5.22. Ludwig Mies van der Rhoe, Alman Pavyonu, Barselona, 1929.....	114
Şekil 5.23. Ludwig Mies van der Rhoe, Alman Pavyonu, Barselona, İç Mekan, 1929.....	115
Şekil 5.24. Ludwig Mies van der Rhoe, Alman Pavyonu, Barselona, İç Mekan, 1929.....	115
Şekil 5.25. Le Corbusier, Villa Savoye'nin Dış Cephesi, Poissy, Fransa, 1929– 1931.....	117
Şekil 5.26. Le Corbusier'in tipik erken dönem çalışmalarından, Fransa da Villa Savoye'den yaşama alanı görüntüsü. Beyaz ve nötr renklerle birlikte kızıl kahve ve mavi tonları ağırlıkla kullanılmıştır.....	118
Şekil 5.27. Paimio Sanatoryumu, 1929–1933. Finlandiya da Alvar Aalto	120
Şekil 5.28. Paimio Sanatoryumu'nun Giriş Kısmı, 1929–1933. Finlandiya da Alvar Aalto tarafından tasarlanan yapı zeminde ve diğer detaylara, sarı tonları, beyaz ve sıcak tonlar kullanılmıştır.....	120
Şekil 5.29. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63.Dış cephe Görüntü.....	123

Şekil 5.30. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63.Plan.....	123
Şekil 5.31. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63.Kesit....	124
Şekil 5.32. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63. İç mekân görüntüsü.....	124
Şekil 5.33. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63. İç mekân görüntüsü.....	125
Şekil 5.34. Mies van der Rohe, Illinois Technology Enstitute, 1939–1956.....	126
Şekil 5.35. Mies van der Rohe, Illinois Technology Enstitute, İç Mekan,1939– 1956.....	127
Şekil 5.36. Le Courbusier, Ronchamp Şapeli, Fransa, 1955.....	128
Şekil 5.37. Le Courbusier, Ronchamp Şapeli, Fransa, 1955.....	129
Şekil 5.38. Le Courbusier, Ronchamp Şapeli, Fransa, 1955.....	129
Şekil 5.39. Walter Förderer, Kutsal Haç Kilisesi, 1964–1969.....	130
Şekil 5.40. Walter Förderer, Kutsal Haç Kilisesi, 1964–1969.....	131
Şekil 5.41. Sydney Opera Binası, Sydney, Avustralya, Jorn Utzon, 1956– 1973.....	132
Şekil 5.42. Sydney Opera Binası, Sydney, Avustralya, Jorn Utzon, 1956–1973. İç mekân görüntüsü.....	132
Şekil 5.43. Venturi, Scott Brown Şirketi, Venturi Evi, Philadelphia, 1980.....	135
Şekil 5.44. Venturi, Scott Brown Şirketi, Venturi Evi, Philadelphia, 1980.....	136
Şekil 5.45. Venturi, Scott Brown Şirketi, Sainsbury Wing Ulusal Galeri, Londra, 1986 -1991.....	137
Şekil 5.46. Venturi, Scott Brown Şirketi, Sainsbury Wing Ulusal Galeri, Londra, 1986 -1991.....	138
Şekil 5.47. Washington DC'deki Ulusal Sanat Galerisinin Doğu Kanadı. M.Peı ve Ortakları,1968–78.....	139
Şekil 5.48. Washington DC'deki Ulusal Sanat Galerisinin Doğu Kanadı. M.Peı ve Ortakları, 1968–78.....	140
Şekil 5.49. Washington DC'deki Ulusal Sanat Galerisinin Doğu Kanadı. M.Peı ve Ortaklarının Geç Modernizme örnek bir iç mekândır. Alexander Calder'ın parlak kırmızı heykelinin haricinde mekânda tamamıyla beyaz renk kullanılmıştır, 1968–78.....	140
Şekil 5.50. Richard Buckminster Fuller Birleşmiş Milletler Sergi Alanı, Expo 67, Montreal, 1967.....	143
Şekil 5.51. Richard Buckminster Fuller Birleşmiş Milletler Sergi Alanı, Expo 67, Montreal, 1967.....	143
Şekil 5.52. Renzo Piano ve Richard Rogers, Pompidou Merkezi, Paris, 1917– 1977.....	144
Şekil 5.53. Renzo Piano ve Richard Rogers, Pompidou Merkezi, Paris, 1917– 1977.....	145
Şekil 5.54. Richard Rogers, Londra Lloyd Bankası Merkez Bürosu, 1978–1986... 146	
Şekil 5.55. Richard Rogers, Londra Lloyd Bankası Merkez Bürosu, 1978– 1986.....	147

Şekil 5.56. Norman Foster, Doğu Anglia Üniversitesi, Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi, Norwich, İngiltere, 1976–1978.....	148
Şekil 5.57. Norman Foster Willis-Faber-Dumas Ofisi, Ipswich, İngiltere, 1970–1975.....	149
Şekil 5.58. Norman Foster Willis-Faber-Dumas Ofisi, Ipswich, İngiltere, 1970–1975.....	150
Şekil 5.59. Norman Foster, Cambridge'deki Hukuk Fakültesi Binası, 1995.....	151
Şekil 5.60. Norman Foster, Şanghai Ulusal Bankasının Ofis Binası, 1986.....	152
Şekil 5.61. Norman Foster, Sackler Galery, İç ve Dış Mekân. 1995.....	152
Şekil 5.62. James Stirling, Leicester Üniversitesinin Mühendislik Binası.....	153
Şekil 5.63. James Stirling, Cambridge Üniversitesi Tarih Fakültesi, 1964–68.....	154
Şekil 5.64. James Stirling, Cambridge Üniversitesi Tarih Fakültesi, 1964–68.....	155
Şekil 5.65. James Stirling, Cambridge Üniversitesi Tarih Fakültesi, 1964–68.....	155
Şekil 5.66. James Stirling, Staatsgalerie, 1979 -1984.....	156
Şekil 5.67. Stirling, Staatsgalerie, İç Avlu, 1979 -1984.....	157
Şekil 5.68. James Stirling, Staatsgalerie, Sergileme Alanları, 1979 -1984.....	158
Şekil 5.69. James Stirling, Staatsgalerie, Sergileme Alanları, 1979 -1984.....	158
Şekil 5.70. Michael Graves, Mobilya Mağazası, Houston, Texas, 1980.....	160
Şekil 5.71. Phillip Johnson, (şu anda Sony Plaza) Binası, Newyork, 1978–1983. Dış cephe görüntüsü.....	161
Şekil 5.72. Phillip Johnson, (şu anda Sony Plaza) Binası, Newyork, 1978–1983.....	162
Şekil 5.73. Hans Hollein, Avusturya Seyahat Yazıhanesi Ofisi, Viyana, 1978. İç mekân görüntüsü.....	163
Şekil 5.74. Hans Hollein, Avusturya Seyahat Yazıhanesi Ofisi, Viyana, 1978. İç mekândan başka bir görüntü.....	164
Şekil 5.75. Scottsass Ortaklığı, Çağdaş Mobilyalar Müzesi, Ravenna, İtalya, 1994.....	165
Şekil 5.76. Alan Greenberg, Çiftlik Evi, Connecticut, 1979.....	166
Şekil 5.77. Robert Stern, Kolombiya Indiana Bölgesel Hastanesi, Dış Mekân, 1988–1996.....	167
Şekil 5.78. Robert Stern, Kolombiya Indiana Bölgesel Hastanesi, İç Mekan 1988–1996.....	167
Şekil 5.79. M. Pei, Louvre Müzesi, Paris, 1984–89.....	168
Şekil 5.80. I. M. Pei, Louvre Müzesi, Paris, 1983–1989.....	169
Şekil 5.81. Charles Gwathmey, De Menil Evi, Doğu Hampton, New York, 1983....	170
Şekil 5.82. Richard Meier, Belediye Binası, Ulm, Almanya, 1993.....	171
Şekil 5.83. Phillippe Starck, Cafe Costes, Paris, 1987, (uzun süre ayakta kalmadı).....	173
Şekil 5.84. Phillippe Starck, Paramount Otel, New York, Lobi, 1995.....	174
Şekil 5.85. Phillippe Starck, Paramount Otel, New York, 1995.....	174

Şekil 5.86. Phillippe Starck, Asahi Binası, Tokyo, Dış Mekân, 1994.....	175
Şekil 5.87. Phillippe Starck, Asahi Binası, Tokyo,1994.....	176
Şekil 5.88. Villa Turque Dış Mekânı, Chaux-de Fonds, İsviçre, 1988.....	177
Şekil 5.89. Andree Putman, Villa Turque İç Mekânı, Chaux-de Fonds, İsviçre, 1988.....	178
Şekil 5.90. Andree Putman, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Bordeaux, Fransa, 1984.....	179
Şekil 5.91. Bernard Tschumi, Sergi Binası, Parc de la Villette, Paris, Dış Mekândan Örnekler, 1982–1985.....	180
Şekil 5.92. Bernard Tschumi, Sergi Binası, Parc de la Villette, Paris, 1982– 1985.....	181
Şekil 5.93. Peter Eisenman, Miler Evi (III. Ev), Lakeville, Connecticut, Dış Mekân, 1970.....	182
Şekil 5.94. Peter Eisenman, Miler Evi (III. Ev), Lakeville, Connecticut, İç Mekân, 1970.....	182
Şekil 5.95. Peter Eisenman, Sergi Enstalasyonu, Kanada Mimari Merkezi, Montreal, 1994.....	183
Şekil 5.96. Frank O. Gehry, Gehry Evi, Los Angeles, Dış Mekân, 1978– 1988....	184
Şekil 5.97. Frank O. Gehry, Gehry Evi, Los Angeles, İç Mekân, 1978–1988.....	185
Şekil 5.98. Frank O. Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, 1997.....	186
Şekil 5.99. Frank O. Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, 1997.....	187
Şekil 5.100. Tadao Ando, Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi, Osaka, Japonya, Dış Mekân, 1994.....	188
Şekil 5.101. Tadao Ando, Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi, Osaka, Japonya, 1994..	189
Şekil 5.102. Tadao Ando, Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi, Osaka, Japonya, İç Mekân, 1994.....	189
Şekil 5.103. Tadao Ando, Kidosaki Evi, Setagaya, Tokyo, 1982–1986.....	190
Şekil 5.104. Tadao Ando, Kidosaki Evi, Setagaya, Tokyo, 1982–1986.....	191
Şekil 5.105. Fumihiko Maki, Kirishima Uluslararası Konser Salonu, Aiura, Japonya, 1994.....	192
Şekil 5.106. Fumihiko, Kirishima Uluslararası Konser Salonu, Aiura, Japonya, 1994.....	192

1. GİRİŞ

Mekân, mimarlık terimleri içinde olmazsa olmaz bir kavramdır. Mimari yapı, dış ve iç mekânla var olur, ikisi bir bütündür. Bir mekânın eni, boyu ve derinliği bulunmaktadır. Dolayısıyla mekânın kendisinin, içinde veya dışında yer alan nesnelerin bir şekli ve formu olmalıdır. Biçimsiz ve formsuz bir mekân düşünülemez.

İnsanlığın var oluşundan beri mekân içerisinde form ve renk ihtiyacı bulunmaktadır. Form ve renk kavramlarının mimari tasarımdaki yeri yadsınamaz. Temel tasarım kavramlarından olan bu terimlerin tüm yüzyıllar boyunca önemi vurgulanmıştır. Bu çalışmada form ve renk kavramları, temel tasarım elemanları olarak ayrı ayrı ele alınmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde form kavramı plastik ve bilimsel verilere dayanarak incelenmiştir. Form kavramının tanımının yapılmasıyla birlikte noktadan hacime ve daha sonrada mekâna kadar olan süreç içerisinde formun oluşum aşamaları araştırılmış ve mekân örgütlenmesi içerisindeki yeri incelenmiştir. Mekân kavramından doğan iç mekân ve dış mekân kavramları da önceden yapılan araştırmalardan yararlanılarak örneklendirilmiştir. Böylece mimari form çeşitleri de ele alınmıştır.

İkinci bölümde renk kavramı, estetik ve bilimsel veriler ışığında tanımlanmıştır. Rengin algılanması ve görme olayı gibi bilimsel verilerin yanında renk çemberinin oluşumunun yanı sıra, sanatçı bilim adamlarının ortaya koydukları renk sistemleri incelenmiştir. Böylece onyedinci yüzyıldan beri süregelen, estetik kaygıların dışında bilim dalı olarak ele alınan renk kavramı üzerine yapılan çalışmalar irdelenmiştir.

Form ve renk kavramlarının temel olarak alındığı bu çalışma için üçüncü bölümde ise mekân kavramı sorgulanmıştır. Mekân kavramı incelendikten sonra mekân algısına değinilmiştir. Böylece mekân algısı konusunda sanat ve bilim dallarından yararlanılmıştır. Mekân algısında form ve renk kavramlarının önemi örneklerle tek tek anlatılmıştır. Mekân algısını etkileyen faktörler araştırılmış, form ve renk kavramları ile mekân algısı arasındaki bağlantı kurulmuştur. Öncelikli olarak form ve mekân konusu işlendikten sonra, estetik kaygıların ve mimari endişelerin ışığında biçimlenen mekânda, renk olgusu ele alınmıştır. Dış mekânda çoğunlukla

malzemenin niteliğinden öte geçilemeyen renk kavramının, iç mekânda rahatlıkla ve özgür bir bakış açısıyla kullanılabildiği görülmüştür.

Çalışmanın dördüncü bölümünde yirminci yüzyıl döneminin mimarisini etkileyen, sosyal, siyasi, dini, ekonomik, sanatsal ve bilimsel olaylara değinilmiştir. Böylece dönemin yaşam çerçevesinin oluşturulmasıyla beraber mimari tasarıma yansımaları kavranabilmiştir.

Son bölümde ise çalışmanın esas konusu olan yirminci yüzyıl mekânları, bu kısma gelene kadar anlatılanlarla birlikte ele alınmıştır. Bu bölümde, form ve renk kavramlarının şimdiye kadar yapılmış tanımlarından faydalanılarak oluşturulmaya çalışılmıştır. Seçilen mekânlar incelenerek bu temel iki kavram üzerinden anlatılmıştır. Bölümün devamında yirminci yüzyıl akımları karşılaştırmalı bir tablo ile görsel olarak sunulmuştur. Bu tablo sayesinde akımlar belirli bir şema içerisinde yirminci yüzyılı özetlemiştir. Çalışma boyunca anlatılan konular örneklerle pekiştirilmiştir.

İnsanlar yaşamlarını ister bireysel olsun ister toplumsal, ister açık veya kapalı, ister iç veya dış olsun mekânlarda geçirmektedirler. Form ve renk kavramı görsel algılamının ışığında ele alınan hem plastik hem de bilimsel kavramlardır. Bu kavramların yirminci yüzyıl mimarisinde, tasarımcılar tarafından bilinçli bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışma, "20. Yüzyıl Mekânı"yla sınırlandırılmıştır. 20 yüzyıl mekânı irdelenirken, 1900'lü yıllardan başlayarak 2000 yılına kadar ortaya konmuş birçok yapı örnek olarak ele alınmıştır. Öncelikle siyasi, sosyal vb. gibi nedenlerle yüzyıl dört bölüme ayrılmıştır. Buradan da bu dönemler içerisindeki akımlar oluşturulmuştur. Form, renk ve mekân kavramlarının incelenmesi sonucunda ulaşılan verilerden de yararlanılarak, 20. yüzyıl mekânında her biri tek tek incelenmiştir. Çalışmada bu akımların yer yer kesiştiği dönemler veya bir akımın tekrar ortaya çıktığı zamanlar görülmektedir. Seçilen mekânlar farklı mekân çeşitleri üzerinden örneklendirilmiştir.

Form ve renk kavramlarının her bir mimar tarafından farklı farklı ele almasıyla, yüzyıl içerisinde birbirinden farklı akımlar ortaya çıkmıştır. Teknoloji ve endüstrinin gelişmesiyle birlikte mimarlar teknik sorunları bir kenara bırakıp tasarımın kendisi üzerine yoğunlaşabilmişlerdir. Böylece neredeyse her bir mimar kendine özgü stili gerçekleştirmiştir.

Bu araştırmanın amacı, plastik ve bilimsel anlamda incelenmiş olan form ve renk kavramlarının, mekân içerisinde de tanımı yapılarak, günümüze en yakın dönem olan Yirminci yüzyılın mimari tasarımında akımlar çerçevesinde farklılıklarının ve

benzerliklerinin karşılaştırmalı olarak sunulmasıdır. Dolayısıyla yirminci yüzyılda farklı form arayışları ve armoni sunumlarıyla birlikte farklı atmosferler elde edildiği ortaya konmuştur.

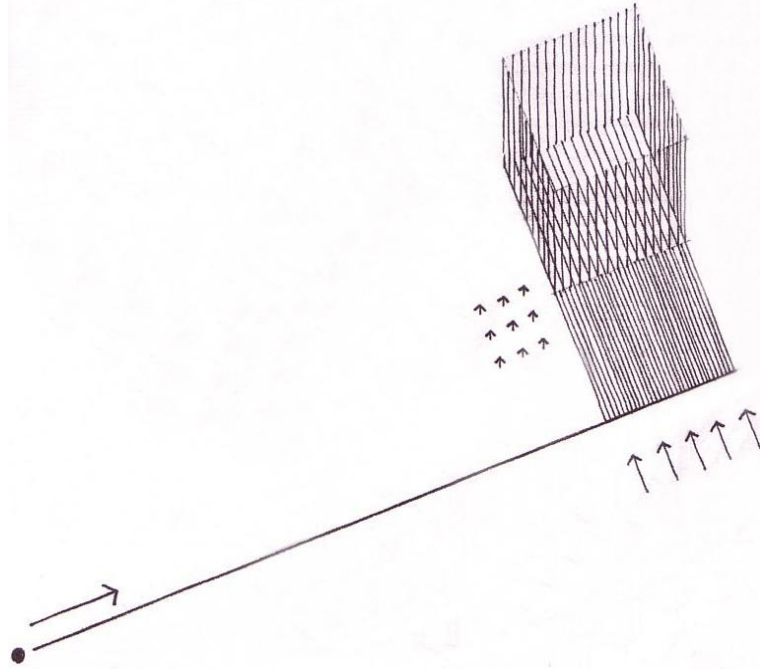
Tezde kullanılan örnekler yirminci yüzyıl içerisindeki akımları yansıtan örnekler arasından özenle seçilmiş ve form ve renk açısından anlatılmıştır. Mekânların işlevleri açısından herhangi bir kısıtlamaya gidilmemiştir.

Çalışmanın sonucunda, yirminci yüzyıl mekânlarında form ve renk kavramları akımlara göre incelenerek, akımlar arasındaki bağlar ve ayrılıklar gözler önüne serilmiş, böylece yirminci yüzyılın diğer yüzyıllardan farkı ortaya konmuştur.

1. BÖLÜM: FORM KAVRAMI

1.1. FORM KAVRAMI

Form, üç boyutlu tasarım elemanıdır. Algılanabilen her şeyin dışsal, fiziki görüntüsüdür. Tasarımcı W. Wong'a göre, "Üç boyutlu mekân, uzay içinde bir yer, bir hacim kaplayan her türlü öğedir. Böylece oluşan her görsel eleman form olarak adlandırılır."¹



Şekil 1.1. Noktanın Çizgi, Çizginin Hacim Haline Gelişi²

Form, kendisini oluşturan birincil eleman olan noktadan çiziyeye, çizgiden iki boyutlu düzleme ve düzlemden üç boyutlu hacme gelişme gösteren düzenler içerisinde var olur. Kavramsal elemanlar olarak nokta, çizgi, yüzey ve hacim aslında görünür değildirler, bu elemanlar formun yapısı içinde algılanıp var olurlar (şekil 1.1).

Bauhaus akımının öncülerinden 20. yüzyıl ressamı Paul Klee formu şöyle yorumlar;

"Resmedilen her form, onu devinime sokan nokta ile başlar..."

Nokta devinir... ve çizgi varlık kazanır-birinci boyut.

Çizgi, bir yüzey oluşturmak üzere kaydırılır..

¹ Wong W, 1972, Principles of Two Dimensional Design, Von Nostrand Rinehart Inc., New York, USA.S: 9.

² Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

Yüzeyden hacimlere doğru hareket edildiğinde, yüzeylerin içi içe geçmesi (üçboyutlu) cisimleri ortaya çıkarır... İşte noktayı çizgiye, çizgiyi yüzeye, yüzeyi de hacimsel boyuta taşıyan kinetik enerjilerin özeti formdur.”³

Bir hacmin dış hatlarını ve strüktürünü tanımlamak için kullanılan form terimini, mimar ve akademisyen U. Tanyeli ve M. Sözen ise Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğünde şöyle ele almışlardır; *“Form bir nesnenin görme ya da dokunma organıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliğine denmektedir.”⁴*

Her cisim uzayda yer kaplamakta ve müdahaleye uğramadığı sürece sahip olduğu formu korumaktadır. Formlar büyüklük, genişlik ve yükseklik gibi somut değerler taşımaktadırlar.

Formun algılanabilmesi için birçok etken gerekmektedir. Bunların en önemlileri ise ışık ve boşluktur.

1.1.1. Işık

Işık, doğrusal dalgalar halinde yayılan elektromanyetik dalgalara verilen addır. 380 - 780 m. arası dalga boyları gözle görülebilir, ancak bilimsel terminolojide gözle görünmeyen dalga boylarına da ışık denilebilir. Işığın özellikleri, radyo dalgalarından gamma ışınlarına kadar gidebilen, elektromanyetik dalganın boyuna göre değişir.

Işığın ve tüm diğer elektromanyetik dalgaların temel olarak üç özelliği bulunmaktadır:

- Frekans: Dalga boyu ile ters orantılıdır, insan gözü bu özelliği *renk* olarak algılar.
- Şiddet: İnsan gözü tarafından algılanan parlaklık derecesidir.
- Polarite: Titreşim açısidir, normal şartlarda insan gözü tarafından algılanmaz.

Işığın oluşturan parçacıkların yani fotonların kütlesi yoktur, onlar sadece enerjidirler.

Işık, görme eyleminin gerçekleşmesini sağlayan ana nedendir. Eğer ışık olmasaydı hiç bir şey görülemez ve çevre algılanamazdı. Görme işleminin gerçekleşmesi için, ışık kaynağından çıkan ışınlar çevrede bulunan cisimlere çarparak göze ulaşır ve görüntü retinaya düşer, böylece retinada oluşan görüntü, beyne ulaşır.

³ Paul Klee, 1961, *Düşünen Göz: Paul Klee'nin Not Defterleri*, (İngilizce Çeviri).

⁴ Sözen M.-Tanyeli U, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, s: 41.

Işık foton denilen kütsüz ve yüksüz atom-altı parçacıklardan oluşur. Tüm parçacıklar gibi fotonlar da dalga özelliği gösterirler. Yani bir dalga boyları ve bir frekansları vardır. Işık ışınları, fotonların ilerlerken aldıkları yoldur. Fotonlar kaynaklarından çıktıktan sonra -eğer önlerinde hiç bir engel yoksa düz doğrultuda ve hiç sapmadan yayılırlar. Herhangi bir cisme çarpınca da cismin şeffaf olup olmamasına göre yansır veya kırılırlar.

Işığın hareketi dual (çift) model denilen dalga ve parçacık teorilerinin birleşmesinden oluşmuş bir teori ile açıklanmaktadır. Buna göre ışık dalga özelliği gösteren fotonlardan oluşmuştur ve yayılırken bu iki özellikleri gösterir.

Tasarımda ışık, tasarlanan formun sınırlarının, yüzeylerinin, renginin, dokusunun ve boyutlarının görülmesini ve algılanmasını sağlayan bir öğedir. Işık değişken bir elemandır, şiddeti, rengi ve yönü gibi unsurlar formun algılanmasında değişik etmenler yaratabilir. Dolayısıyla ışık sayesinde, form üzerinde farklı etkiler oluşturulabilir.

Mimar Doğan Hasol ışık kavramını, "*Cisimlerin görülmesine ve renklerin ayırt edilmesine yol açan fiziksel erke (enerji)*"⁵ olarak tanımlamıştır.

Buldukları çevre içinde algılanan nesnelere, yüzeyleri ve sınırlarıyla ışığın etkisi altında göz tarafından görülür ve beyin sayesinde de algılanır. Formun fiziki yapısına göre, üzerine düşen ışınların bir kısmı emilir, bir kısmı ise yansır. Yansıyan ışınlar, bireylerin duyu organları sayesinde beyne iletilir. Beyne gelen duyumun algılanabilmesi için, daha önceden elde edilmiş bilgi birikiminde kendine yer bulması gerekmektedir. Görsel algılama bu yansıma sonucu meydana gelir. Eğer görülen form bilgi birikimi içinde yer bulamaz ise ona en yakın ifade ile bağlantı kurulur. Işık, yüzeyleri aydınlatarak formu görünür kılar. Işıklı ve ışiksiz alanların karşıtlığı olmaksızın formların algılanabilmesi güçtür.

Bireyin bir nesnenin formunu görüp daha sonra algılayabilmesi için mekânda ışığa gereksinim vardır. Var olan objeden yansıyan ışınlar, görme sınırları vasıtasıyla beyne iletilir. Buna duyum denir. Duyumun beyinde yarattığı ilk etkiye ve izlenime ise imge denilir. Beyinde depolanan her imge zamanı geldiğinde kullanılmak üzere bilgiye dönüşür. Bu bilgilerin yardımıyla, duyum yoluyla beyne gelen imgelerin kavranmasına algılama denir.

Formun, ışıklandırma koşullarına bağlı olarak fiziki görünümünü farklı algılanabilir. Mimar Hulusi Güngör'e göre "*Bir binanın sabah, öğlen ve akşam vakti insan*

⁵ Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul, s: 212.

üzerinde bıraktığı etkiler başkadır. Hatta bu arada geceleyin odaların ışıklı ya da ışıksız oluşuna ve binanın gece dışardan aydınlatılıp aydınlatılmadığına göre de apayrı etkiler ortaya çıkar”⁶. Karanlık bir mekân içinde ışığın etkisi yadsınamaz. Tasarımcılar algılanmasını istedikleri yüzeylere ışık ile efektler yaparak tasarımlarını güçlendirmişlerdir. Böylece ışık tamamıyla tasarımın en önemli parçalarından biri olmuştur.

1.1.2. Boşluk

Boşluk Latince ‘Spatium’, İngilizcede ‘Space’ ve Arapçada ‘Mekân’ olarak tercüme edilir. Espas, mesafe, boyut, ara, aralık, uzaklık, genişlik, yer, meydan, saha, zaman, süre veya bir kitlenin büyümesi ya da uzaklaşması anlamına gelmektedir.

Boşluk sözlük anlamında; oyuk kapanmamış yer, kesinti kopukluk, eksiklik yoksunluk anlamına gelir. Ayrıca doluluk karşıtı bir terim olan boşluk terimi, içinde hiçbir özdeğin bulunmadığı uzayı dile getirir.

Geşaltçı psikologlar algının, doluluk ve boşluk kavramlarının örgütlenmesiyle oluştuğunu belirtirler. Yapılan deneylerde oluşturulan kurgular çerçevesinde mekânın işlevini ve çevreyle olan ilişkileri dolu-boş formların oluşturduğu kompozisyonlarla denetlenmiştir. Türk Dil Araştırmacısı Orhan Hançerlioğlu’na göre *“Her görsel form uzay içinde en az iki ayırt edici form ile pozlanır, yer alır. En göz alıcı yapılanışlar formu, onun çevresinde kalanlar da zemini oluşturur”*⁷

Boşluk teriminin, mekân kavramı içerisindeki yeri yadsınamaz. İngilizcedeki “Room” (oda) kelimesini karşılayan, Alman tarihçilerin kullandığı “Raum” kelimesi aynı kökten gelmektedir. Alman tarihçilere göre bir mekânın “Raum”undan söz edildiğinde *“dış duvarlarla çevrelenmiş sınırları tanımlanmış boşluktan”*⁸ söz edilir.

Evren olgusunun temelini boşluk oluşturmaktadır. Yaşamın hatta evrenin varoluşu, boşluk ve doluluk kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Dolunun tanımlanabilen bütün nitelikleri boşluğa bağlıdır. Mimar Doğan Hasol’a göre boşluk *“içinde hiçbir cisim bulunmayan uzay”*⁹dir. *“İç boş olmayan dolmuş”*¹⁰ olan ise Doluluğu anlatır.

Boşluk ve mimari boşluk kavramları birbirlerinden farklı değerlendirilir. Sonsuzluk sınırsızlık kavramlarıyla birlikte algılanan boşluk olgusu, mimari anlam içerisinde

⁶ Güngör İ. Hulusi, 2005, Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar (Basic Design), İstanbul, s: 91.

⁷ Jules F, 1974, Form, Space and Language of Architecture, Publications in Architecture and Urban Planning, University of Wisconsin Milwaukee, USA.

⁸ Rasmussen Steen Eiler, 1994, Yaşanan Mimari, Remzi Kitabevi, İstanbul, s: 12.

⁹ Hançerlioğlu Orhan, 2000, Türk Dili Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s: 99.

¹⁰ Hançerlioğlu Orhan, 2000, Türk Dili Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s: 99.

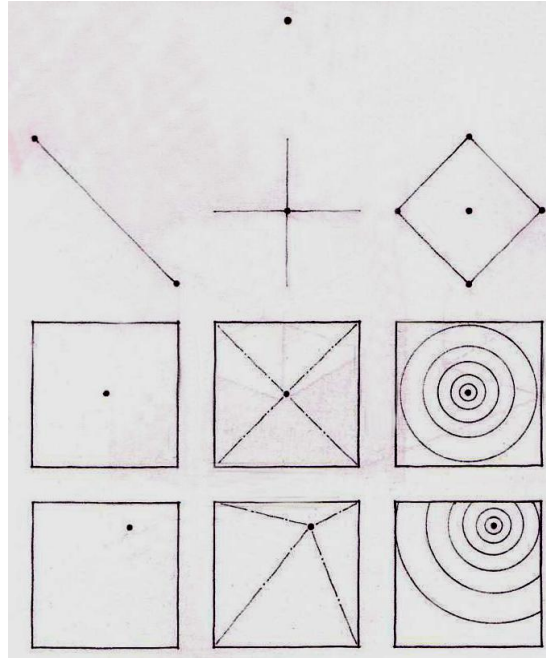
düşünüldüğünde, 'insan ölçeğine bağlı sınırlandırılmışlık' kelimeleriyle ele alınır. Mimari boşluk, içinde yaşamak için sınırsız boşluğun sınırlandırılarak ayrılması ve 'mekân' olarak nitelendirilmesiyle elde edilen boşluktur. Çevremizi saran uzay, sınırlanınca nitelik değiştirerek mekâna dönüşür. Boşluk kavramı, mimari içerisinde yadsınamaz bir yere sahiptir. Boşluk ve doluluk tanımlamaları olmadıkça mimari bir mekân elde edilemez.

1.2. Formun Oluşumu

1.2.1. Nokta

Nokta uzayda bir pozisyonu belirler. Uzunluğu, eni, boyu yoktur. Dolayısıyla durağan, yönsüz ve merkezidir. Nokta bütün formları meydana getiren ögedir. Formu oluşturan temel elemanlardan birincisi olan nokta sayesinde şunlar belirlenir:

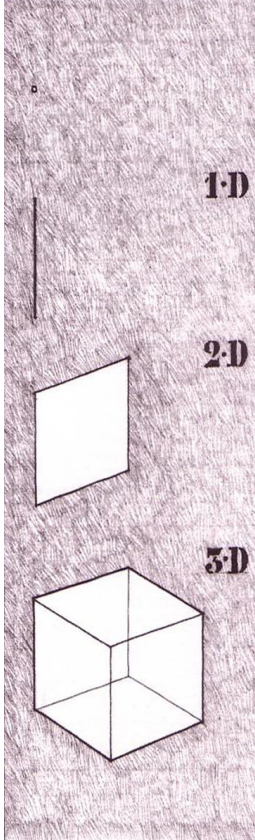
- bir çizginin iki ucu
- iki çizginin kesişimi
- bir yüzey ya da hacmin köşesindeki iki çizginin buluşması
- bir alanın merkezi
- ya da her yer...



Şekil 1.2. Noktanın Merkezsel Hareketleri ¹¹

¹¹ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

Biçimsiz ve şekilsiz olmasına rağmen nokta, görsel bir alana yerleştirildiğinde hemen varlığını belli etmeye başlar. Nokta içinde bulunduğu alanda sabit olup, çevresinde bulunan alandaki elemanları organize ederek bu alana hükmeder. Merkezin dışına kaydırıldığında noktanın bulunduğu alan daha gerilimli bir hal alır (şekil 1.2). Noktanın boyutu yoktur. Uzayda ve yer düzleminde görünür bir pozisyonu belirlemek için nokta kullanılmaktadır. Tasarımda nokta bir ifade aracıdır.



Nokta; mekânda pozisyon belirtir.

Çizgi; kaydırılarak elde edilen bir nokta ile ortaya çıkar. Uzunluk, yön ve pozisyon belirtir.

Yüzey; köşeli veya eğrisel şekilde kaydırılarak elde edilen bir çizgi ile meydana gelir.

Uzunluk, en, düzlem, yönelim ve pozisyon belirler.

Hacim; yüzeylerin yan yana gelmesiyle oluşur.

Uzunluk, genişlik ve derinlik, biçim ve mekân, yüzey, yönelim ve pozisyon belirler.

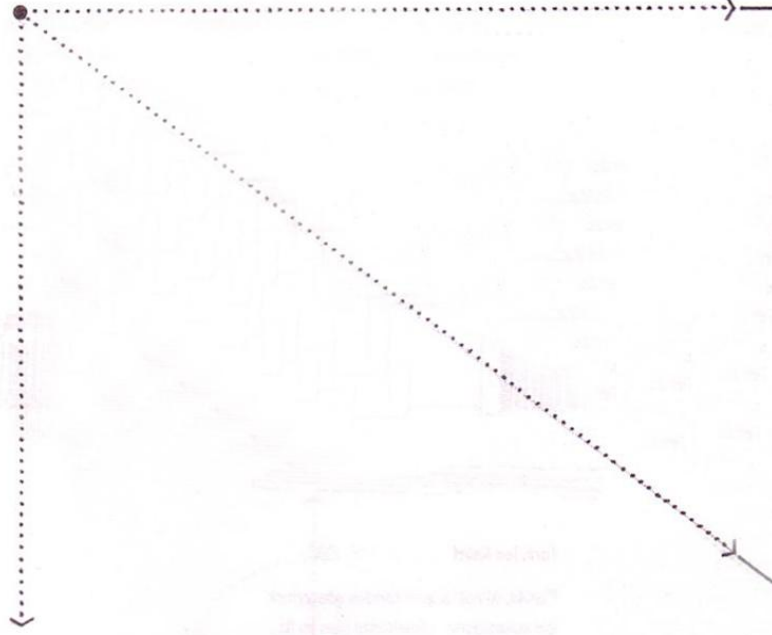
Şekil 1.3. Noktadan Hacme Gelişim.¹²

Mimari tasarım sürecindeki her bir nesnenin form oluşumu noktayla başlar (şekil 1.3). Mimari bir mekân içinde duvarların birleştiği köşeler, herhangi bir nesne veya mekânın herhangi bir köşesini belirleyen bir yer de, nokta ile ifade edilebilir.

¹² Onat Esen, 1995, Mimarlık Form ve Geometri, YEM Yayın, İstanbul.

1.2.2. Çizgi

Noktalar yan yana gelerek belirli bir doğrultuda birleştirilip uzatıldığında çizgi halini alır (şekil 1.4). Çizginin uzunluğu vardır fakat genişliği yoktur. Nokta sabit ve durağan iken çizgi yön, devinim ve büyüme ifade eder. Her türden görsel yapının biçimlendirilmesinde çizgi önemli bir anlatım aracıdır. Mimar Esen Onat çizgi kavramını şöyle ifade etmiştir, “Bir yüzey sanatı olarak çizgi, uzunluğuna oranla kalınlığı çok az olan bir şerit anlamını taşır”¹³.



Şekil 1.4. Çizginin Oluşumu¹⁴

Mimar U. Tanyeli ve M. Sözen ise çizgi kavramını farklı bir bakış açısıyla dile getirmişlerdir; “Bir cismin bir yüzey üzerinde, bir çizim aletinin kâğıtta bıraktığı ince uzun iz”¹⁵.

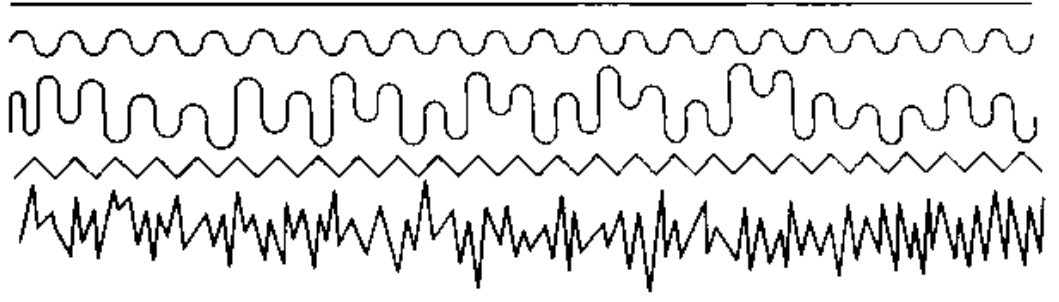
Çizgi;

- diğer görsel elemanları birleştirme, bağlama, destekleme, çevreleme ya da kesiştirme amacıyla,
- yüzeylerin kenarlarını tanımlama ve onlara şekil verme amacıyla,
- yüzeylerin sınırlarını belirginleştirme amacıyla kullanılmaktadır.

¹³ Sözen M.-Tanyeli U, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, s: 61.

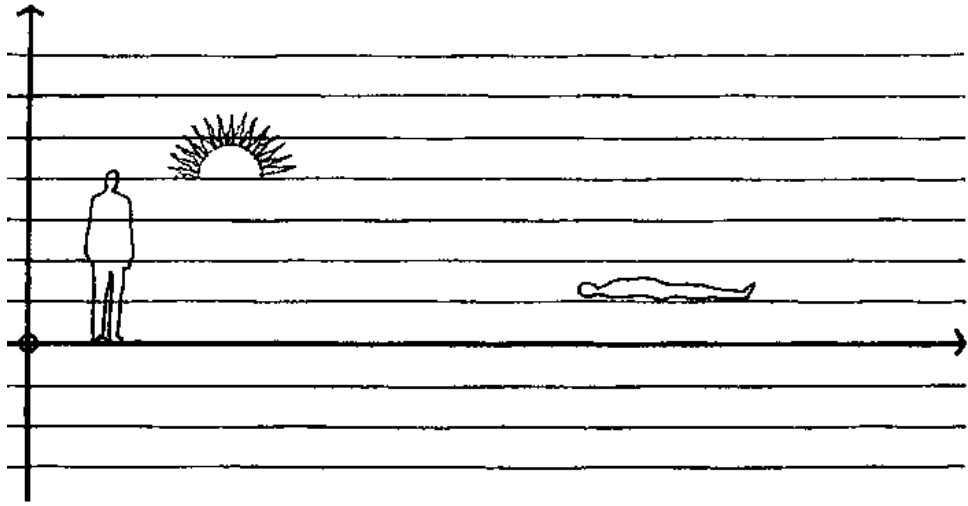
¹⁴ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

¹⁵ Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul, s: 129.



Şekil 1.5. Farklı Çizgi Görünümleri¹⁶

Çizgi kavramsal olarak tek boyutlu olmasına rağmen, görünür olması ve algılanması için belirli kalınlığa ve uzunluğa sahip olması gerekir. Çizgi, uzunluğunun eninden fazla olmasıyla algılanır. Gergin ya da gevşek, keskin ya da tereddütlü, çizginin karakteri bulunmaktadır (şekil 1.5).



Şekil 1.6. Yer Düzlemi ile İnsan İlişkisi¹⁷

Çizginin yönelimi ve doğrultusu onun görsel yapıdaki rolünü etkiler. Yatay çizgi, durağanlığı, yer düzlemini, ufuk çizgisini veya dinlenmekte olan bir insanı ifade ederken; dikey çizgi ise uzayda bir noktayı, yer çekimine karşıt bir durumu, dinamizmi veya ayakta duran insanı anlatır (Şekil 1.6). Eğik çizgi, dikey ya da yatay çizgiden sapmadır. Düşüşe geçen bir dikey çizgi ya da yükselişe geçen bir yatay çizgi olarak yorumlanabilir. Eğik çizgi her iki durumda da dinamik, görsel ve aktiftir.

¹⁶ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

¹⁷ Onat Esen, 1995, Mimarlık Form ve Geometri, YEM Yayın, İstanbul.

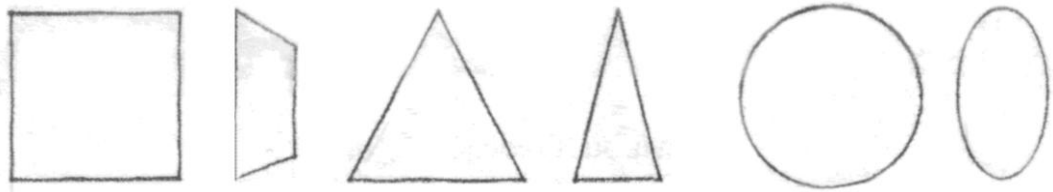


Şekil 1.7. Mekan Örneği.¹⁸

Çizgi, mekân içerisindeki tüm görüntülerin sınırını oluşturmaktadır, duvarın tavanla birleştiği yer veya mekândaki nesnelere birbirinden ayıran sınır gibi (şekil 1.7). Çizgi, yüzeylerin ve hacimlerin kenarlarını ve yüzeylerini belirginleştirir. Buradaki çizgiler, kapı ve pencere açıklıklarını saran çerçeve, malzemelerinin kendi içindeki eklem yerleri veya kolon, kiriş gibi alanları meydana getirir. Bu çizgiler yan yana gelerek doğrultusu veya aralığına göre yüzeyin görüntüsünü oluştururlar.

1.2.3. Yüzey

Çizgi eğimli bir yöne doğru uzatıldığında yüzey haline gelir. Yüzey kavramsal olarak bir enedir, fakat bir derinliği yoktur. Mimar Esen Onat'a göre yüzey, "Sanat terminolojisindeki anlamıyla, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her tür alan. Düzlemsel nitelikte olabileceği gibi, eğrisel de olabilir"¹⁹ tanımıdır.



Şekil 1.8. Yüzey Oluşturma²⁰

Şekil, yüzeyin başlıca tamamlayıcısıdır. Yüzeyin şeklini algılamamızın en kolay yolu ona önden bakmak olacaktır (şekil 1.8).

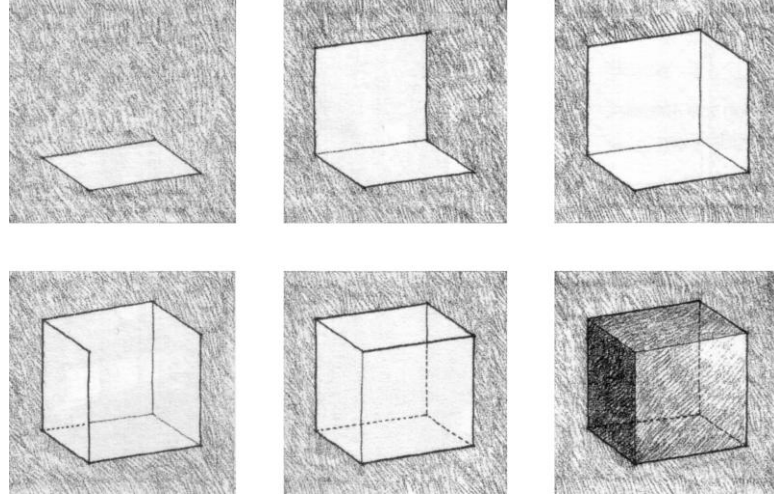
¹⁸ Ching D.K. Francis, 2004, İç Mekân Tasarımı Resimli, YEM Yayın, İstanbul, s: 13.

¹⁹ Sözen M.-Tanyeli U, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, s: 258.

²⁰ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

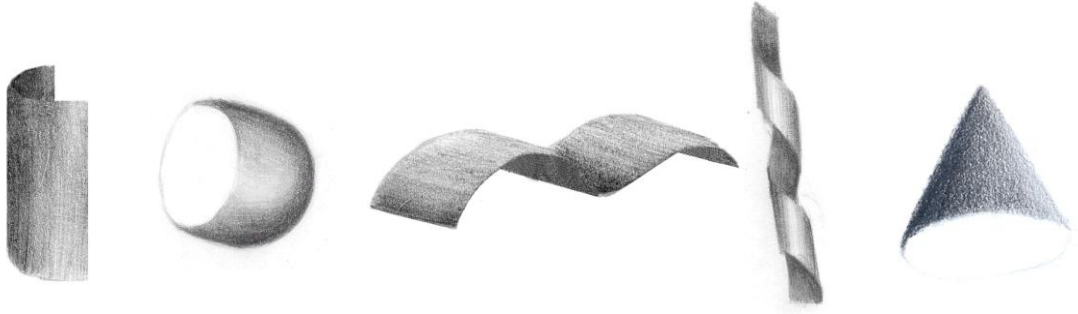
Yüzey kavramı 'Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğünde' ise "Bir cismi uzaydan ayıran dış ve yaygın bölümü, *satih*."²¹ olarak ifade edilmiştir.

Renk ve doku gibi özellikler yüzeyin görsel özelliğini etkileyecek niteliklerdir.



Şekil 1.9. Küpün Farklı Yüzeyleri²²

Cisimlerin dış çeperlerine yüzey denir. Şekil 1.9.'da her bir yüzeyi düz olan küp formu görülür. Düzlemsel yüzeylerden meydana gelen bu kübik formun tüm yüzeyleri bu örnekte tek tek tanımlanmıştır. Burada alt, üst, ön, arka ve yan yüzeyler net olarak görülmektedir.



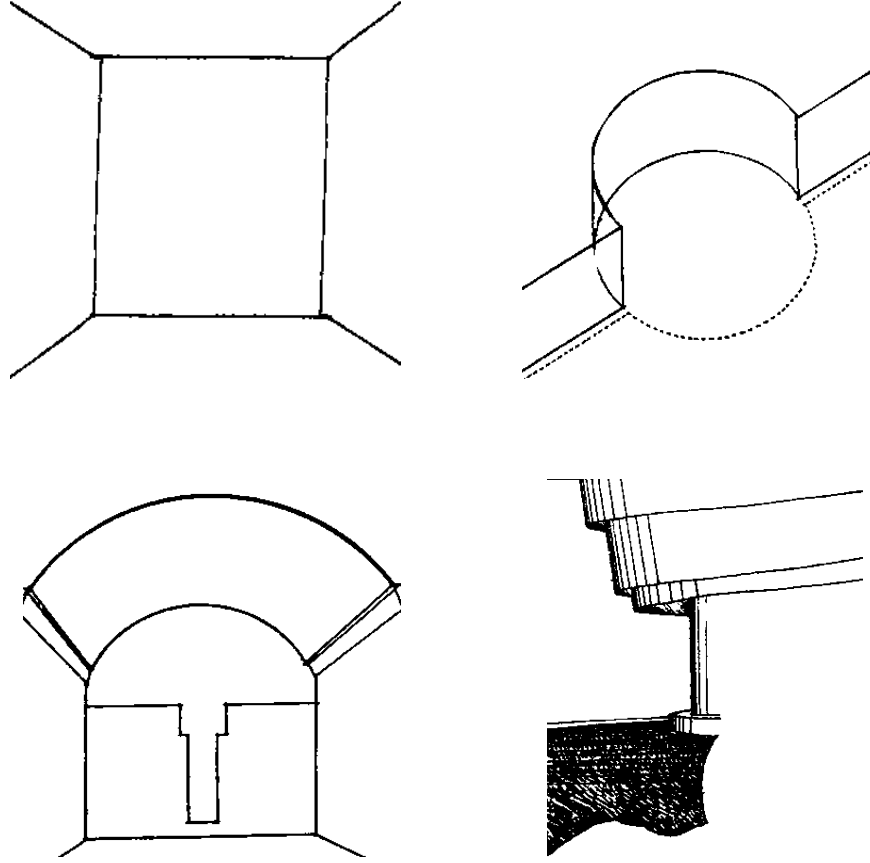
Şekil 1.10. Eğrisel Yüzey Oluşumu²³

Yüzeyler düzlemsel olabileceği gibi eğrisel de olabilir. Bükülebilir, dönebilir, çökebilir ve şişebilir. Dönen, kıvrılan, eğilen yüzeyler eğrisel yüzey oluşumunu sağlarlar, şekil 1.10'da eğrisel yüzey çeşitleri görülebilir. Eğrisel yüzey çeşitleri dairesel, silindirik ve konik yüzeylerin farklılaştırılmasıyla elde edilir.

²¹ Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul, s: 491.

²² Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul

²³ Handan Özsrkıntı Kasap Çizim.



Şekil 1.11. Yüzey İfadesine Farklı Örnekler²⁴

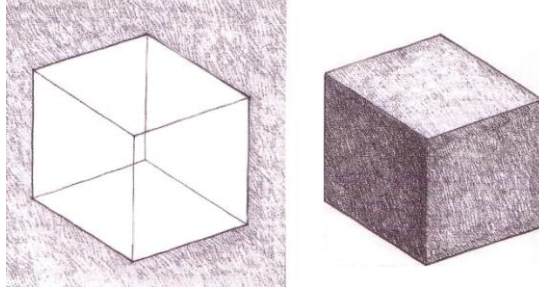
Yüzey çeşitleri mimari ve iç mimarinin temel elemanlarıdır. Şekil 1.11'deki örneklerde, farklı yüzey ifadeleriyle elde edilmiş mekânlar ele alınmıştır. Sıradan düzlemsel yüzey ifadesinin yanı sıra eğrisel yüzeyli anlatımlarda mekân örneklerinde görülmektedir.

Yüzey çeşitlilikleri mekânın dışında veya içinde olabileceği gibi, tavan veya duvarlarda da görülebilir. Eğrisel yüzeyler, devingen ve görsel olarak hareketlilik verir, göz eğimi takip eder.

²⁴ Ching D.K. Francis, 2004, İç Mekân Tasarımı Resimli, YEM Yayın, İstanbul, s: 33, 199.

1.2.4. Hacim

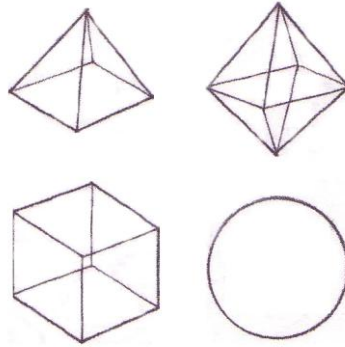
Hacim, uzunluğu, genişliği ve derinliği olan üç boyutlu bir ögedir. Yüzeylerin birleşmesiyle elde edilen boşluktur. Aynı zamanda nesnenin uzayda yer kaplayan kütlesidir.



Nokta – Çizgi – Yüzey

Şekil 1.12. Hacim.²⁵

Kendi doğrultusu dışında farklı yönere uzatılan düzlemler bir araya gelerek hacmi oluştururlar. Tüm hacimlerde nokta, çizgi ve yüzey vardır (şekil 1.12). Nokta her yerdedir. Çizgiler, kenarları simgeler ve iki yüzeyin birbirine değdiği yeri gösterir. Düzlemler ve eğrisel yüzeyler ise hacmin sınırlarını belli eden yüzeylerdir.



Şekil 1.13. Farklı Formlarda Hacimler²⁶

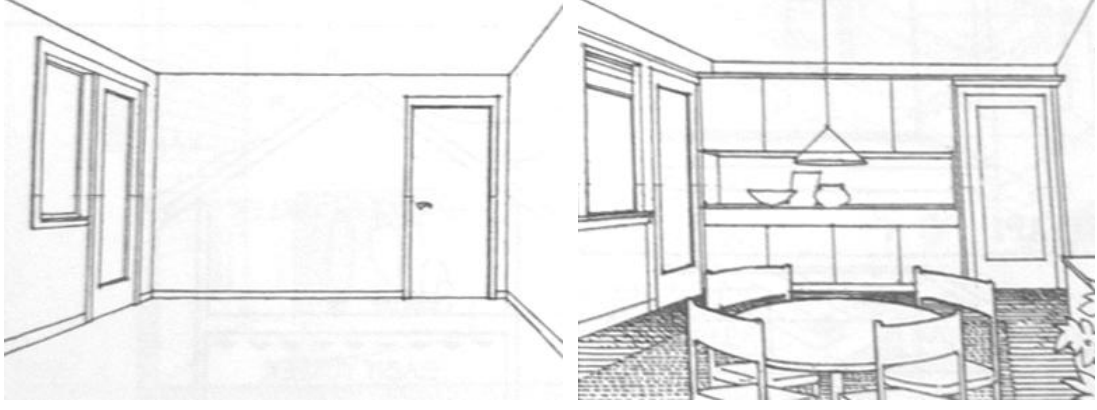
Şekil 1.13'de farklı formlarda hacimler görülmektedir. Prizmatik düz yüzeyli hacimlerin yanı sıra eğrisel yüzeylere sahip hacimlerde bulunmaktadır. Bu hacimlerin türevleri de çoğaltılabilir.

“Sanatta ‘hacim’ sözcüğü nesnelerin uzayda yer kaplayan masif kütlesi anlamına gelmektedir.”²⁷

²⁵ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

²⁶ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

²⁷ Sözen M.-Tanyeli U, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, s: 97.



Şekil 1.14. Boş ve Dolu Hacimlere Örnek²⁸

Mimari tasarımın en önemli elemanlarından biri olan hacim, belirli bir kütleye sahip olan yüzeyler tarafından kapsanmış bir “uzam”²⁹ dır. Herhangi bir mekân, içinde oluşturduğu boşluk ile hacim ifade edilebilirken, içerisinde herhangi bir eşya bulunan dolu kütle de hacmi anlatır (şekil 1.14). Mimar Doğan Hasol’a göre hacim, “Bir mekân veya mekânlar sisteminin örtülmesiyle ortaya çıkan katı cisim, oylum”³⁰dur.

Mimarlıkta hacim; duvar, döşeme, baş üstü düzlemiyle (çatı düzlemi) donanmış olan mekânsal büyüklüktür. Plan, görünüş ve kesitler hacmin algılanmasına destek sağlamaktadır.

Tasarımlarda kullanılan bütün hacimler, temel geometrik formlara dayanmaktadır. Geçmişten günümüze kadar bütün mimarlık ve güzel sanat dallarında da bu formlar kullanılmaktadır.

Temel sözcüğünün anlamı asal, asıl veya başlıca olarak da adlandırılabilir. Form kelimesi ise, üç boyutu ve hacmi olan katı cisimler olarak tanımlanır. Her nasıl olursa olsun geometrik formların hepsi bu temel geometrik formlardan oluşturulur.

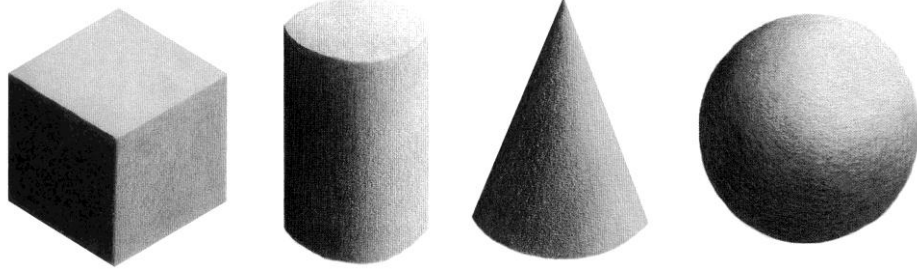
Hacim oluştururken temel geometrik formlardan yararlanır. Temel geometrik formlar, taşıdıkları farklı özelliklerden dolayı 4 tanedir.

1. Küp
2. Silindir
3. Koni
4. Küre

²⁸ Ching D.K. Francis, 2004, İç Mekân Tasarımı Resimli, YEM Yayın, İstanbul, s: 15.

²⁹ Uzam: Boşluk.

³⁰ Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul, s: 195.



Şekil 1.15. Temel Geometrik Formlar³¹

Temel geometrik formların ilki olarak küp formu ele alınabilir. Küp, düz yüzeyle tüm geometrik formların temsilcisidir. Dörtkenarı birbirine eşit ve dörtkenarının açısı da doksan derecede dik olan en basit ve rasyonel şekil kare, küp formunun temel parçasıdır. *“Küp eşit boyutlarda dört kare yan yüz ile eşit uzunluklarda sekiz kenarı bulunan bir formdur. Boyutların eşitliğinden dolayı belirgin hareketi ve yönelimi olmayan; kenarları veya köşelerinden birisi üzerinde durmadığı sürece durağan bir formdur”*³². Küp formunu oluşturan temel şekil karenin uzunluk ve genişlik gibi boyutsal ölçülerinin değişmesiyle birlikte farklı kübik formlar elde edilebilir.

İçe dönük bir şekil olan dairenin tam ortasında bir merkez noktası bulunmaktadır. Dolayısıyla birbirlerine belirli bir uzaklıkta duran iki dairenin birleştirilmesi amacıyla bir yüzey döndürüldüğünde, silindir formu elde edilir. Silindir, alt ve üst yüzeyi düzlemsel bir yapıya sahip iken yan yüzeyi tamamen eğrisel yüzeyle çevrili bir formdur. *“Silindir iki dairesel yüzünün merkezleri tarafından tanımlanan eksenin çevresinde merkezidir. Dairesel yüzeylerin birisi üzerinde durduğunda durağandır, merkezi ekseni yana yatırıldığında ise kararsızdır.”*³³

Tabanı daire içinde olan piramide koni denilir. Bir dik üçgenin kenarlarından biri çevresinde döndürülmesiyle üretilen formdur. Koni formu, tabanı daire temelli bir formdur. Dairenin ortasındaki merkez noktasından yukarı doğru görülmeyen bir nokta yükseltilecek tepe noktası elde edilir. Böylece tepe merkez noktası ile tabanda bulunan daire şeklinin etrafına bir yüzey döndürüldüğünde koni formu oluşturulmuş olur. Tepe merkez noktasında birleşen eğrisel bir yüzeyi bulunmaktadır. *“Silindir gibi koni de dairesel yüzeyi üzerine oturtulduğunda durağan bir biçimdir, fakat dikey ekseni üzerine yatırıldığında veya ters çevrildiğinde kararsız olur.”*³⁴

Son olarak her bir yüzeyi birbirine eşit derecede eğriselliğe sahip form ise küredir. Uzayda bir noktadan eşit uzaklıktaki noktaların geometrik birleşimiyle küre formu

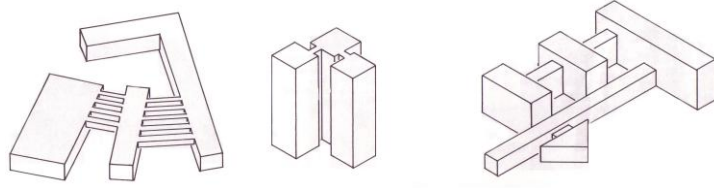
³¹ Tansel Burak, 2007, Haliç Üniversitesi 10. Yıl Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü Etkinliği Katalogu, İstanbul. s: 31.

³² Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul, s: 37.

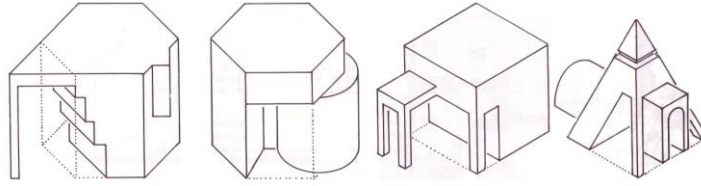
³³ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul, s: 36.

³⁴ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul, s: 37.

meydana gelir. Küre bir dairenin kendi çapı etrafında döndürülmesiyle elde edilen, yüzeyinde her bir noktanın eşit uzaklıkta olduğu eğrisel bir formdur. Kendisini üreten daire gibi her bir yüzeyine eşit uzaklıkta merkez noktası bulunmaktadır. Merkezin küre yüzeyine uzaklığı kürenin yarıçapını oluşturmaktadır. Bir küre merkezinden belli bir uzaklıkta bir düzlemlle kesildiğinde ortaya çıkan kesit alanı daire olarak ortaya çıkar. Aslında durağan bir form olmasına rağmen, eğimli bir düzlem üzerinde dönme eylemini gerçekleştirir. Hangi bakış açısından bakılırsa bakılsın dairesel formunu korur.



Şekil 1.16. Temel Geometrik Formların Yan Yana Gelmesiyle Yeni Form Oluşturma.³⁵



Şekil 1.17. Temel Geometrik Formlarda Eksilterek ve Ekleyerek Form Oluşturma³⁶

Mimari veya bir tasarım nesnesi olarak, temel geometrik formlar olduğu gibi hiçbir değişikliğe uğratılmadan kullanılabilir. Bunun yanı sıra dolu bir kütle olarak düşünülen temel formlar, yontularak, boşaltılarak, parçalanarak, yönü değiştirilerek, deforme edilerek veya yan yana getirilerek farklı formlar haline getirilebilir (Şekil 1.16–1.17).

Çevresi içinde görsel bir nesne olup belirli bir forma sahip olan mimari yapılar, buldukları alanda da mekânı kaplayan hacimlerdir. Ayrıca bu yapılar, mekânsal formu tanımlayan kütlelerdir.

³⁵ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

³⁶ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

1.2.5. Mekân

İnsanoğlu korunma ve barınma içgüdüleriyle birlikte kendisini güvende hissedebileceği bir ortama sahip olmak istemiştir. Önceleri mağaralara sığınan insan, zamanla yapay çevreler oluşturmaya başlamıştır. Bu güvenceli yer, mekân denilen yaşama birimi haline gelmiştir. *“Dış etkenlerden korunmak amacıyla yapılan kabuk, iklim koşullarına ve mekânın kullanım amacına göre farklılık göstermektedir. Bu şekilleniş genelde içten dışa doğru gelişim göstermektedir. Mekân kurgusu, strüktür ve kabukla vücut bulmaktadır.”*³⁷

Zamanla korunma ihtiyacının dışında farklı amaçlara yönelik mekân ihtiyaçları doğmaya başlamış ve her ihtiyaca yönelik farklı mekân organizasyonları gerekmiştir. Mekân organizasyonlarında tasarımcının değer ölçüleri, kullanıcının istek ve ihtiyaçlarının yanı sıra toplumun kültürel yapısı da çok önemlidir.

İnsan ile ilişkisi düşünüldüğünde mekân, toplumsal bir üründür ve tarihsel süreç içerisinde oluşur. Ayrıca insanın tarımsal, endüstriyel ve sanatsal faaliyetleriyle birlikte değişime uğrar.

Mekân kavramının ve insanoğlunun ihtiyaçları birbirine paralel giden olgulardır. Mekân, içinde yaşayan insanı nasıl etkiliyorsa, toplum - insan paralelinde gelişen ilişki ve ihtiyaçlar da mekân tasarımını o derece etkiler. Mimar Doğan Hasol mekân kavramını *“İnsanı çevreden belirli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerin sürdürülmesine elverişli olan boşluk, boşun”*³⁸ olarak tanımlamıştır.

Genel olarak mekân, kullanıcının amacına hizmet eden sınırlandırılmış boşluk olarak tanımlanabilir. Ancak mekânın algılanabilmesinin yanı sıra mekânın genişlik, uzunluk gibi boyutsal ve renk, doku, malzeme, ısı, ışık gibi fiziksel özellikleri bulunmaktadır. Bunlar mekânın objektif özellikleridir. Ayrıca mekânın, içinde yaşayan kişinin ona kattığı değerlerle meydana gelen sübjektif özellikleri bulunmaktadır.

Tasarımda mekân kavramı iç ve dış olmak üzere bir bütün olarak ele alınır ve mekân kavramı iç ve dış mekân kavramlarıyla beraber düşünülür. İç ve dış mekân birbirlerine etkilerinden dolayı ayrılmaz bütünün parçalarıdır.

³⁷ Uraz T.U., 1993, Tasarlama, Düşünme, Biçimlendirme, İstanbul, s: 55.

³⁸ Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul, s: 297.

1.2.5.1. Dış Mekân

Bir yapının formu bir dizi koşul altında gerçekleşir. Bu koşullar tasarımı; teknolojik, ekonomik ve formal olmak üzere daha birçok açıdan etkilemektedir. Tasarımın bulunduğu arsanın fiziksel ve iklimsel koşulları tasarımın bir parçası durumuna gelmektedir.

Dış mekân tanımlanabileceği çevrenin doğal özelliklerinin yanı sıra, insan olgusunun ona kazandırdığı bir karakteri de yansıtmaktadır. Tasarlanan yapı, içinde bulunduğu doğal ortamla bütünleşip kaybolabilir veya bulunduğu çevreye çok aykırı düşebilir.

*“Dış mekân üzeri kapalı olmak zorunda olmayan, çoğunlukla yapıların, duvar, heykel gibi öğelerin, bazen de kısmen ağaç, kaya vb. doğal öğelerin çevrelediği bir hacimdir. Bir dış mekân devam edip büyüdüğü takdirde şehrsel bir mekân haline dönüşür.”*³⁹ Sokak, park, bahçe, meydan ve bunun gibi, mimari yapıtların aralarında kalan ve bu yapıtlarla sınırlanan mekândır.



Şekil 1.18. Doğal Dış Mekân Örneği⁴⁰

Hulusi Güngör'ün dış mekân tanımından da anlaşılacağı üzere mekânın oluşumu için insan faktörü ikinci plandadır. Doğa içerisinde birçok mekân kendiliğinden, doğal veya yapay olarak var olmaktadır. Örneğin; ağaçlar yan yana gelerek mekân oluşturabilirler veya tarla sınırları bir mekânı var edebilir. Bunun gibi akla gelmeyecek mekânlar doğada var olabilir. Şekil 1.18'de ağaçlarla sınırlandırılmış doğal dış mekân örneği görülmektedir.

³⁹ Güngör İ. Hulusi, 2005, Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar (Basic Design), İstanbul, s: 219.

⁴⁰ www.frmtr.com/kendi-cekimleriniz/319565-doga-...



Şekil 1.19. Kentsel Dış Mekân Örneği⁴¹

Tarihsel süreç içerisinde insan ve toplum ilişkilerinin güçlenmesiyle beraber kentsel dış mekânlar oluşmaya başlamıştır. Yaşadıkları çevre içerisinde insanlar, toplumsal olayların ve insan ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik mekânlar oluşturmuşlardır. Örnek olarak; sokak, park, bahçe meydan vb. örnekler verilebilir. Şekil 1.19'daki örnekte bina yüzeylerinin yan yana gelerek sınır oluşturduğu ve ortadaki boşlukta dış mekân olarak bir meydan ortaya çıktığı görülür.

Mimarlık kuralları içerisinde iç ve dış mekân aynı kurallar içerisinde ele alınır. Fakat iç mekânın kendine özel bir tanımı olması gerekmektedir.

1.2.5.2. İç Mekân

Yeryüzünde ve yeraltında doğal olarak oluşmuş veya insan etmeniyle birlikte oyularak, kazılarak vb. gibi faaliyetlerle oluşturulmuş mekânlara iç mekân denilmektedir. Bunun yanı sıra içinde belirli bir eylem yapılmak üzere insan gücüyle uzaydan ayırt edilen bölünen veya sınırlanan; duvar, tavan, döşeme gibi mimari öğelerle oluşturulan mekânlara da iç mekân denilmektedir.

⁴¹ www.farukbudak.com/wp/?p=195

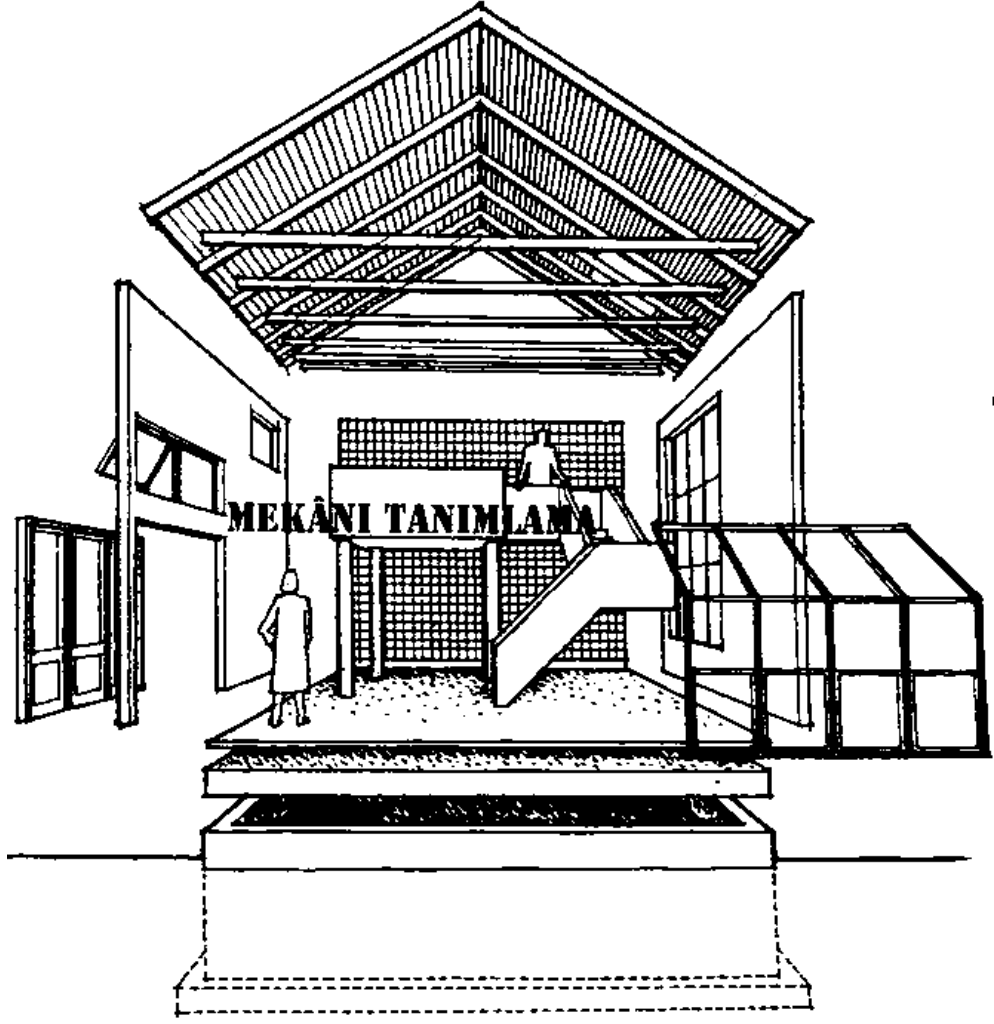


Şekil 1.20. İç Mekân Örneği Olarak Mağara⁴²

Yeryüzünde fiziki çevre veya iklimsel koşullar ile kendiliğinden var olan ilk iç mekânlar mağaralardır (şekil 1.20). İlk insanların korunma amaçlı olarak kendine yaşama alanı olarak seçtiği ilk iç mekân örneğidir. Zamanla gelişen medeniyetler, özellikle savaşlarda mağara iç mekânını kullanmışlardır.

Kapalı bir yapıya sahip olması iç mekânın en önemli özelliğidir. Duvar, zemin ve tavan ile sınırlandırılmış bir düzlem olarak düşünülür. Bu fiziksel özellikler sayesinde mekân kapatılıp diğer iç mekânlardan veya dış mekândan ayrılır. İç mekân, tanımlarken kesin sınırları olan bir alandan bahsedilmelidir. Kullanıcıya kendini dış çevreden koruyabileceği bir yapı (alan) olarak hissettirmesi gerekmektedir. Dolayısıyla iç mekân; dış dünyaya karşı korunma duygusu ile etrafı sınırlandırılmış olup, kullanıcısının sosyal ve kültürel yapısına hizmet ederek toplumsal ihtiyaçlarını karşılayan bir yer olarak tanımlanabilir.

⁴² www.resimvadisi.com.



Şekil 1.21. İç Mekân tanımlama⁴³

İç mekânlar öncelikli olarak tasarlanan yapının strüktüründen yola çıkılarak oluşturulup, daha sonra zemin, duvar ve tavan düzlemleriyle tanımlanır. En sonunda da pencere ve kapı gibi açıklıklar sayesinde diğer iç mekânlar ve dış mekânla bağlantı kurar (şekil 1.21).

İç mekânlar, çekirdek ailenin yaşamını kapsayan kişisel (bireysel) iç mekânlar ile yaşanan topluma hizmet eden kamusal veya toplumsal iç mekânlar olarak ikiye ayrılır.

Kullanıcı sayısı toplumsal iç mekânlara göre daha az olan bireysel mekânlar, kişiye özel bir oluşum içerisindedir. Bireysel iç mekânlarda, kullanıcı sayısı ve kullanıcı kimliğine göre dinlenme, çalışma, yemek yeme vb. gibi kişisel eylemlere yönelik mekânlar oluşturulur. Toplumsal iç mekânlara göre daha küçük olan bu bireysel iç mekânlara en uygun örnek konuttur.

⁴³ Ching D.K. Francis, 2004, İç Mekân Tasarımı Resimli, YEM Yayın, İstanbul, s: 11.



Şekil 1.22. Toplumsal İç Mekân Örneği Olarak Alışveriş Merkezi⁴⁴

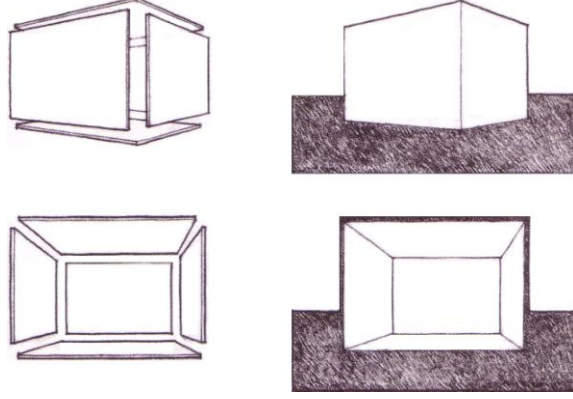
Birçok kullanıcı tarafından ortak olarak kullanılan iç mekânlara ise toplumsal iç mekânlar denilir. Toplu olarak yapılması gereken eylemlere yönelik mekânlardır. Alışveriş mekânları, hastaneler, kütüphaneler, cami ve kilise gibi dini mekânlar, okullar, tiyatrolar ve sinemalar vb. hacimler toplumsal iç mekânlara örnek olarak verilebilir (şekil 1.22). Bireysel iç mekânlardan daha büyük olmakla birlikte genel standartlara göre şekillendirilirler.

İç mekânlar mimarinin dış kabuğunun iç kısmını oluşturan işlevsel kısımdır. Dışarıdan algılanan kabuk kısmını oluşturan ve bir kütle olarak algılanan dış mekânların yanı sıra iç kısımda kalan sınırlandırılmış boşluk iç mekânları oluşturur. Oluşan bu iç mekânlar amacına göre her türlü faaliyetin gerçekleştiği alanlardır.

⁴⁴ forum.arkitera.com/projeler/4638-kanyon-alisv...

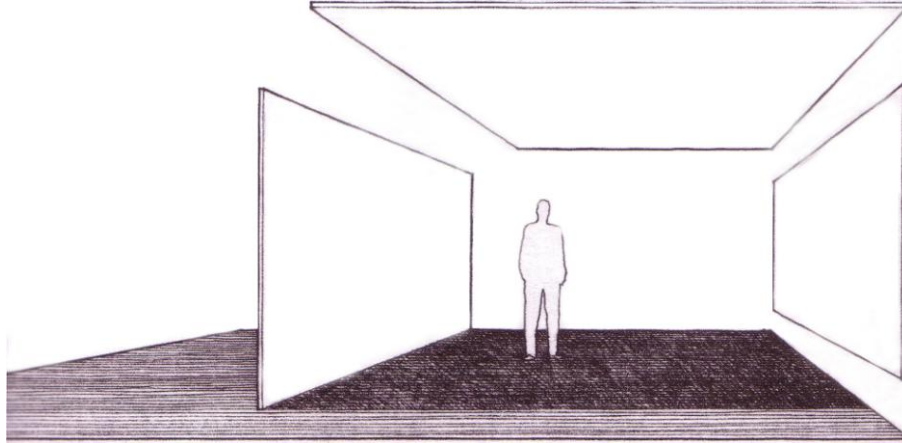
1.2.6. Mekân Örgütlenmesi

Nokta, çizgi, yüzey ve hacim gibi geometrik öğeler bir araya gelerek mekânı oluşturmak amacıyla düzenlenir. Mekân örgütlenmesi içerisinde, mekânın formu yüzeylerden meydana gelir. Yüzey mekân içerisinde duvar, zemin gibi alanlar sayesinde algılanabilir. Uzunluğu, genişliği var olup, düz, eğrisel, girintili çıkıntılı vb. yapısallık içerisinde var olabilir. Yüzey, hacmin sınırlarının tanımlanmasını sağlar, dolayısıyla mimari tasarımın anahtar elemanıdır.



Şekil 1.23. Mimari Örgütlenme içerisinde Yüzeyin Düzlem Olarak İfadesi⁴⁵

Mimari anlamda yüzeyler, yan yana gelerek mekânın üç boyulu hale gelmesini sağlar (şekil 1.23). Her yüzeyin boyut, renk, doku ve şekil gibi nitelikleri vardır. Bu nitelikler bir araya gelerek mimari mekânın özelliklerini oluşturur.



Şekil 1.24. Mimari Düzlemlerin İfadesinde İnsan Faktörü⁴⁶

Mekân örgütlenmesi içinde insan faktörünün mekânın algılanması bakımından önemi büyüktür (şekil 1.24). Bireyin içinde bulunduğu bir mekânda, insan ölçülerine göre kıyaslama ve oran orantı kavramları ortaya çıkarak mekânın yüksekliği veya genişliği gibi kavramlar daha iyi algılanır.

⁴⁵ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

⁴⁶ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

Mekân örgütlenmesinde kullanılan her yüzey, bir amaca yöneliktir.

- *Zemin Yüzeyi;*

Fiziksel temeli de kapsayan yüzeydir. Üzerinde yürüdüğümüz mekânı biçimleyen döşeme kısmıdır.

- *Duvar Yüzeyi;*

Dikey konumda durup mekânı çevreleyen kısımdır.

- *Tepe Yüzeyi;*

Yapının korunak görevini gören kısımdır.

1.2.6.1. Zemin Yüzeyi

Mimari yapının tamamını destekleyen zemin yüzeyi; bulunduğu arazinin coğrafik koşullarıyla birlikte yapının biçimini etkiler. Yapı zemin yüzeyi ile iç içe geçebilir, bulunduğu zeminin üzerine oturabilir veya onun üzerinden yükseltilebilir.



Şekil 1.25. Yaşama Alanı.⁴⁷

Zemin yüzeyinin üzerini kaplayıp dolayısıyla yükseltilmiş bir düzlem olan döşeme yüzeyi, mekâna yerleştirilen nesnelere birlikte içinde yaşayan insanların ağırlığını taşıyan yatay bir yüzeydir. Ayrıca rengi, dokusu ve şekliyle birlikte mekânı sınırlayıp, görsel olarak kullanıcıya hizmet eder (şekil 1.25).

Döşeme düzlemi de yine zemin düzlemi gibi, oturma, yatma, yemek yeme vb. insanın eyleme yönelik ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kademelendirilebilir ve teraslandırılabilir. Bunun dışında eğimli rampa olarak kullanılabilir. Ayrıca arazi gibi tamamen eğrisel yüzeyler halinde de görülebilir.

⁴⁷ www.motifdekor.com.tr/hizmetler.html

1.2.6.2. Duvar Yüzeyi

Duvar yüzeyi mekânın dışında ve içinde sınırlayıcı görevi yerine getiren unsurdur. Bir mekânı tanımlamak için dış ve iç duvarlara gereksinim duyulur. Duvar yüzeyleri, her iki mekânın özelliklerini belirler. Dış cephede bulunan ağır ve kalın duvarlar iç mekânı tamamen sınırlandırır. Bunun yanı sıra ince, hafif hatta saydam duvarlar ise mekânın içi hakkında fikir verir. Duvarlarda bulunan pencere ve kapı açıklıkları ise iç ve dış mekâna geçişi sağlar (şekil 1.26).



Şekil 1.26. İç ve Dış Duvar Yüzeyi Farklılıklarına Örnek⁴⁸

Duvar yüzeyi strüktürel sistem içerisinde taşıyıcı, destekleyici ve bölücü eleman olarak kullanılmaktadır. Tavan döşemesi veya çatı düzlemini destekler. İç mekân duvarları ise genelde binanın mekân ve odalarını sınırlarlar. Bir tasarım elemanı olarak duvar yüzeyi, tavan yüzeyi ve zemin düzlemini bağlayıcı bir elemandır. Duvarlar iç mekânda mahremiyeti sağlar. Hareketlerimizi sınırlar ve yönlendirir. Duvarlarda bulunan pencere ve kapı gibi açıklıklar sayesinde ise ses, ışık ve ısı gibi etmenlerin geçişine izin verilir.

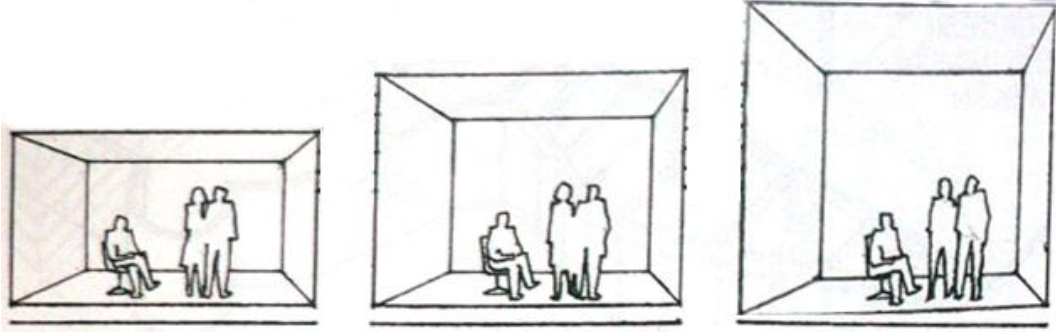
“Dış duvar yüzeyleri denetlenebilir bir iç çevre yaratmak için bir mekân parçasını dış çevreden yalıtır. Bu yüzeyler, binanın iç mekânları için hem mahremiyet hem de iklimsel unsurlardan koruma sağlar; öte yandan bu yüzeylerin üzerindeki açıklıklar dış çevreyle bağlantıyı yeniden kurar. Dış duvar yüzeyleri iç mekânı çevreledikçe, dış mekânı da kendiliğinden şekillendirerek binanın genel biçimini ve kütlesini tarif ederler.”⁴⁹

⁴⁸ Garaj Mekân Planlama Tasarlama ve Geliştirme Ofisi Proje Çalışması.

⁴⁹ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul. s. 22.

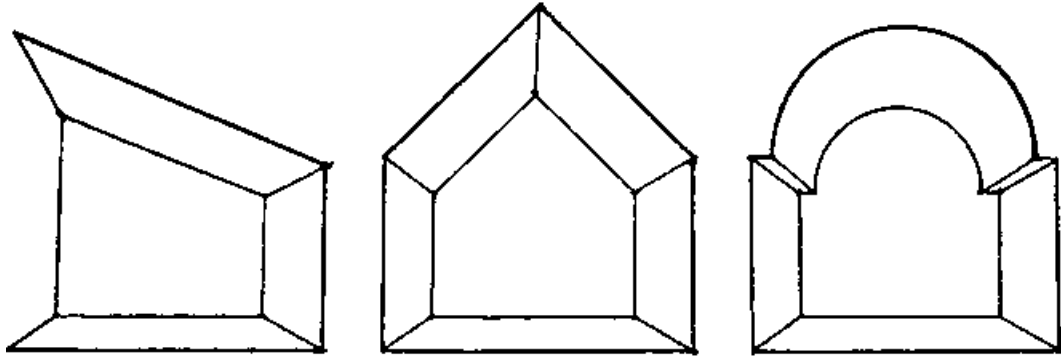
1.2.6.3. Tepe Yüzeyi

Baş üstü yüzeyi gök kubbeyi simgeler. Mekânın farklı parçalarını birleştirir. Mekânın üçüncü boyutunu belirleyen yüksekliktir ve tavan olarak da adlandırılır. Mekânı ölçeksel olarak farklı gösterme amaçlı veya mekânsal bölünmelerde alçaltılıp yükseltilebilir. Tepe yüzeyi (tavan) sayesinde, kullanıcı kendi boyu ile mekân arasında oransal bir kıyaslama yapabilir (şekil 1.27).



Şekil 1.27. Farklı Tavan Yüksekliklerinin Farklı Etkileri⁵⁰

Tepe yüzeyi formal olarak sadece düzlemsellikten ibaret değildir. Şekil 1.28'da görüldüğü gibi hareketli, eğrisel ve girintili çıkıntılı gibi farklı formlarda tepe yüzeyleri oluşturulabilir. Tepe yüzeyi, yapının formunun belirlenmesinde etkilidir.

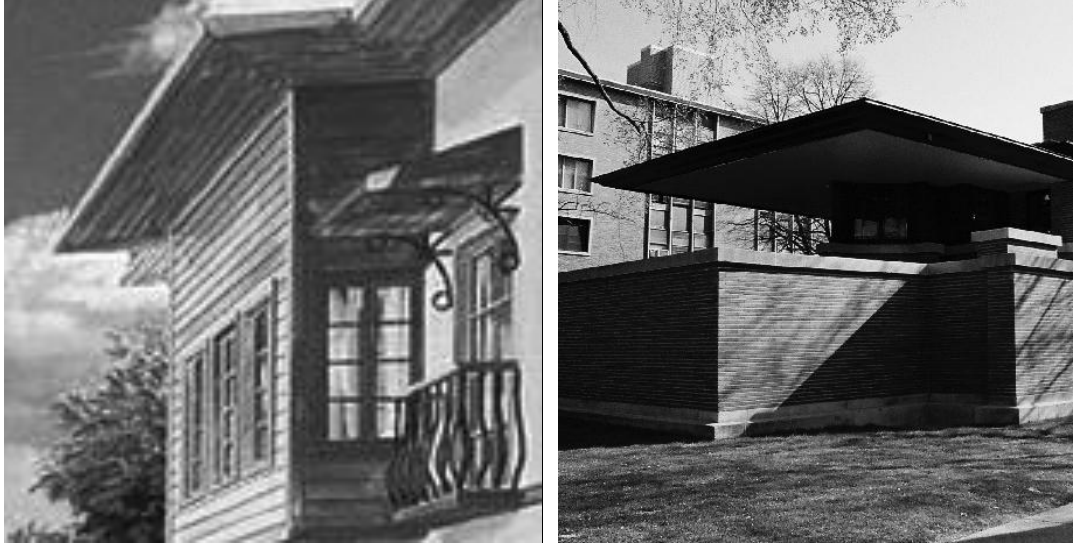


Şekil 1.28. Tepe Yüzeyi⁵¹

Tepe yüzeyi (tavan) her ne kadar mekân içerisinde kapatıcı ve örtücü bir eleman vazifesini görse de, onun üzerinde çatı yüzeyi bulunmaktadır. Çatı yüzeyinin insanı iklimsel ve coğrafik etkenlerden koruyan bir yapısı vardır. Çatının strüktürünün belirlenmesinde tepe yüzeyinin geometrisi ile birlikte malzemenin de etkisi bulunmaktadır.

⁵⁰ Ching D.K. Francis, 2004, İç Mekân Tasarımı Resimli, YEM Yayın, İstanbul, s: 34.

⁵¹ Ching D.K. Francis, 2004, İç Mekân Tasarımı Resimli, YEM Yayın, İstanbul, s: 11.



Şekil 1.29. Çatı Yüzeyi⁵²

Çatı yüzeyini dışa doğru uzatarak, var olan kapı ve pencere gibi açıklıklar iklimsel etkenlerden korunur ve geniş saçaklar oluşturup aşağıya doğru uzatarak zemin düzlemiyle bağlantı kurulur. (Şekil 1.29).



Şekil 1.30. Mekânda Akustik Sağlama Amaçlı Yapılan Tepe Yüzeyi⁵³

Tepe yüzeyi ayrıca mekân içerisindeki ışık veya akustik gibi nitelikleri kullanma amaçlı biçimlendirilebilir. Şekil 1.30. örneğindeki gibi tavan yüzeyinin formu mekânın akustik özelliğini nitelikleme amacıyla eğrisel hareketlilik içerisine girmiştir.

Mekân kavramı, çalışmanın 3. bölümünde daha ayrıntılı şekilde işlenecektir.

⁵² www.motifdekor.com.tr/hizmetler.html

⁵³ www.zenas.com.tr/akustik_alci_asma_tavan.php

1.3. MİMARİ FORM

*“Mimari form, mekân ve kütle arasındaki temas noktasıdır. Mimari form, doku, malzeme, ışık-gölge ayarı ve renk gibi nitelikler mekânı biçimlendirmek için bir araya gelirler. Mimarlığın niteliği, tasarımcının bu elemanları hem iç mekânlarda, hem de binanın çevresindeki mekânlarda kullanma ve birbirleri ile ilişkiye sokma becerisiyle belirlenecektir.”*⁵⁴ Amerikalı Mimar, Şehir Planlamacısı ve Yazar olan Edmund N. Bacon, 1974 yılında yayınlanan Kentlerin Tasarımı adlı kitabında mimari formu böyle tanımlamıştır.

Doğada sayısız çeşitlilikte form bulunmaktadır. Bütün bu formlar, temel geometrik formlar, onların bir araya getirilişi veya “1.2.4. Hacim” başlığı altında ele alındığı gibi farklı işlemlerle meydana getirilir. Doğaya bakıldığında örneğin, bir ağacın alt kısmının silindir ve üst kısmının ise küreden oluştuğu söylenebilir. Herhangi bir mimari yapı ise, küp, silindir, koni veya küre gibi temel geometrik formlar ve türevlerinden meydana getirilir.

Mimari form, uzayda (boşlukta) sahip olunan hacim, kütle veya mekândır. Mimari form denilince, kütlelerin veya mekânın formundan söz edebileceği gibi, bu bütün formun ayrı ayrı parçalarının veya elemanlarının formlarından da söz edebilir (çatı formu, pencere formu veya herhangi bir tefriş elemanının formu vb). Bir yapının mimari formu, iç ve dış formunun bütünde ele alınmasıyla meydana gelir. Formal düzeni etkileyen temel unsurlar şunlardır:

- Forma genel karakterini veren biçimsel ilkeler
- Formu oluşturan parçaların birbirleriyle ilişkileri
- Boyutlar
- Oranlar
- Konum ve yönelme
- Hareketlilik

Formun oluşumuna, dolayısıyla mimari forma etki eden doğal ya da yapay etkilerden birisi de “ışık”tır. Işık, yüzeyleri ve hacimleri ışıklılık durumuna göre hareketlendirip şekillendirerek tasarımcının istediği ifadeyi yaratmasında yardımcı elemandır. Böylece ışık, mimari formun plastiğine etki eder.

⁵⁴ Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul, s: 33.

Bireyin doğup büyüdüğü ortam, yaşadığı toplum, coğrafi etkenler, kültür ve aile yapısı, din, aldığı eğitim gibi dış etkenler bireyin algılama sürecinde farklılıklar yaratır. Bunun yanı sıra bireyin hayat deneyimleri, akıl ve zekâ örgütlenmeleri de algılama olayını etkiler.

Mimari form, algılanan bütün formların mimari eser yaratmak amacıyla işlenip değişime uğratılmasıdır. Tasarım sürecinde kullanılan mekânda formun ya da formların belirlenmesi birçok kritere ve faktöre bağlıdır. Kullanılan mekânın kullanım amacı; kullanıcı eğilimi, işlevsel gereklilik, teknoloji, finansman, kaynaklar vb. gibi belirleyicilerin dışında; mimarın eğitimi, yeteneği, kültürü, bilgisi ve psikolojisi gibi faktörler yapılacak formun belirlenmesinde etkilidir. Mimari form, işlev içerisine girip, sosyal ve fiziksel çevreyle bütünleştiğinde anlam kazanır.

1.3.1. Mimari Form Çeşitleri

Uzayda yer kaplayan kütle olarak ele alınan mimari formlar birçok çeşitliliğe sahiptir. Bu çeşitlilik içerisinde pozitif-negatif form, iç-dış form, statik-dinamik form ve kapalı-açık form gibi kavramlar üretilmiştir. Bu kavramlara kısaca değinilip, esas form çeşitleri olarak adlandırılabilir olan somut-soyut form ve organik-inorganik formlar detaylı olarak ele alınacaktır.

Uzayda yer kaplayan bir kütle olan mimari form, pozitif formdur. Dolayısıyla uzayda yer alan boşluğa ise negatif form denir. Pozitif formun bir parçası olan negatif formlar, boşlukları ifade eder. Bu iki zıtlığın birleşmesiyle ise özgün formlar elde edilir. Pozitif bir alan olarak ele alınan mimari bir mekândaki negatif formlar, iç mekânın dolaşım alanlarına karşılık gelebilir.

Mimari formun, iç ve dış formu bulunmaktadır. Yapının dış formu, iç formun tersini oluşturur. Bir topun dışı ve içi aynı formdadır, sadece biri dış bükey, biri de iç bükey durumundadır. Dış formun içinde bulunan her bir parça onun iç formunu oluşturmaktadır.

Mimari yapılar farklı formlarla oluşturulur diye bahsedilmişti. Bazı formlar, durağanlık ve hareketsizlik hissi verir, bu kararlı formlara statik formlar denir. Bu formlara örnek verilecek olunursa, Mısır Piramitleri en uygunu olabilir. Piramitler yapısal olarak, geniş ve sağlam tabanı sayesinde denge yaratmakta ve devrilme riskini ortadan kaldırmaktadır. Dik açılı kütleler durağanlık oluştururken, eğimli yüzeylerde statik formlar oluşturabilir. Önemli olan formun hareketsizlik ve devrilemeyecek hissi uyandırmasıdır. Statik formun tam tersi olarak değişikliği, enerjiyi ve hareketi ise dinamik formlar anlatır. Genelde eğrisel biçim ve hatlara sahiptir.

Mimari formlarda, form tek ve bütünlüğü sağlayacak bir devamlılık, üreme veya tekrar gibi ilkeler içerisinde bulunmuyorsa bu formlar kapalı form olarak adlandırılır. Burada formun devamı gelmez sınırlıdır. Açık formlu yapılarda ise formun hareketi ve ritmi bulunmaktadır ve devam edecek, eklenebilir ve üreyebilir hissi uyandırır.

1.3.1.1. Somut ve Soyut Formlar

Somut; varlıkları duyuyla kavranan, fiziksel olarak kanıtlanabilir ve her zaman geçerliliği bulunan anlamına gelmektedir. Gece-gündüz, siyah-beyaz, kısa-uzun vb kavramlar somutluğu olan gerçeklerdir. Dil Bilimci Orhan Hançerlioğlu'da somut kavramını "*Varlığı duyuyla algılanan, doğada var bulunan*"⁵⁵ olarak açıklamıştır.

Somut sanat, tasarımcının çevresinde gördüğü herhangi bir nesneyi dokusal, formal, renksel vb. olarak taklit etmesiyle gerçekleşir.



Şekil 1.31. Mies van der Rohe, Somut Forma Örnek.

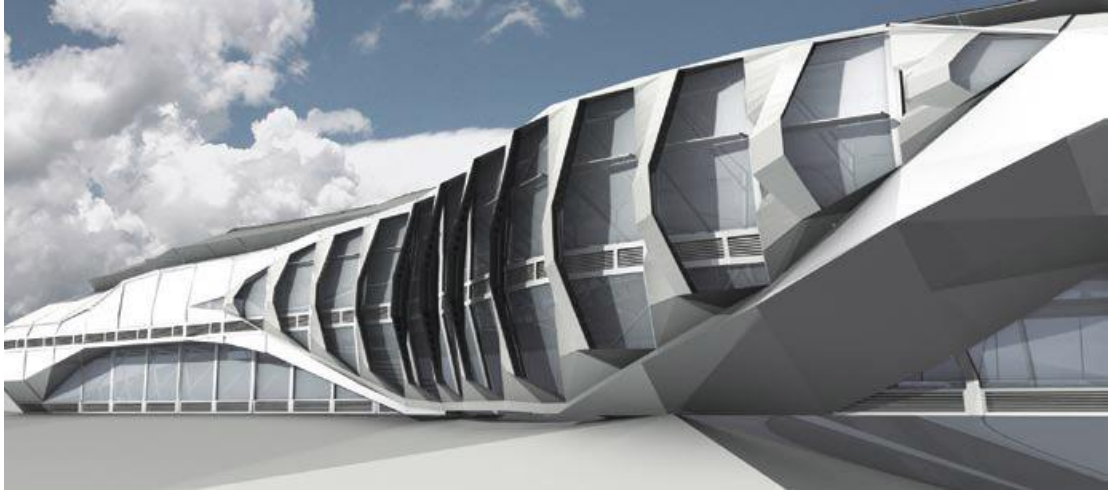
Sanat terminolojisi içinde somut sanat, "*Geometrik bir kompozisyon anlayışını ifade etmektedir.*"⁵⁶ Somut formlar, doğrudan uzayda var olan formlardır. Form, temel geometrik formlar kullanılarak oluşturulur ve tasarımcının üslubuna göre şekillenir. Şekil 1.31'da Mies van der Rohe'un tasarımına bakıldığında sanat terminolojisi içerisindeki 'somut sanat' tanımını tamamen karşıladığı görülür.

⁵⁵ Hançerlioğlu Orhan, 2000, Türk Dili Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s: 430.

⁵⁶ Sözen M.-Tanyeli U, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, s: 218.

Soyut ise varlığı fiziksel olmadığı için net olarak tarif edilemeyen ve düşünce yoluyla kavranan anlamına gelmektedir. İnsanın sahip olduğu duyulara dayalı değerlerden kaynaklanır. Kişiyeye göre değişen kesin olmayan değerler ifade eder. İyi-kötü, güzel-çirkin vb. gibi kavramlar soyut kavramlardır.

Soyutlama kavramı dünya sanatı içerisinde ilk olarak 1910'larda Avrupa da resim ve heykel sanatıyla ortaya çıkmıştır. Mimar Doğan Hasol'a göre *"Soyut sanatçı yapıtını konudan uzaklaştırarak biçim, renk, hareket ve doku ilişkilerine dayandırır."*⁵⁷ Soyutlama genelde geometrik biçimlerden faydalanılarak oluşturulur.



Şekil 1.32. Matthew Majack, Soyut Forma Örnek.⁵⁸

Tasarım süreci içinde soyut kavramı, her türlü tasarım elemanının alışılmış ve gelenekselleşmişin dışında kullanılmasıyla elde edilir. Şekil 1.32'de ele alınan örnek soyut mimariye verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Burada geleneksel ve alışılmışın dışında kullanılan formal yapı göze çarpmaktadır.

Dil Bilimci Orhan Hançerlioğlu'na göre *"Düşünsel soyutlamayla elde edilen ve varlığı ancak somut nesnelere gerçekleşen"*⁵⁹ ise soyut ifadesine karşılık düşer.

Sanat terimleri içerisinde soyut, *"Yapıtın doğada rastlanan gerçek varlıkları betimlememesi anlayışı. Bu tür bir anlayışla yaratılan yapıt sanal-dışı gerçekliklere gönderme yapmamakta dolayısıyla da, yapıtın içerdiği betimler gerçek varlıklar olarak 'tanınabilir' nitelikte bulunmamaktadır."*⁶⁰

Tasarımcının formu, bütün temel niteliklerinden yola çıkarak tamamen farklı bir anlam kazandırmasıyla soyut formlar oluşur. Gerçek hayattan yola çıkarak biçimin değişmesi olarak da soyut form açıklanabilir.

⁵⁷ Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul, s: 415.

⁵⁸ www.symmetrymagazine.org/cms/?pid=1000515

⁵⁹ Hançerlioğlu Orhan, 2000, Türk Dili Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s: 433.

⁶⁰ Sözen M.-Tanyeli U, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, s: 219.

1.3.1.2. Organik ve İnorganik Formlar

Doğada bulunan canlı organizmalardan esinlenerek oluşturulan formlara organik formlar denir. Genellikle eğrisel ve dairesel çizgilerle, hareketli ve dinamik bütünlük içerisindedir. Monotonluğun tam karşıtı olarak tıpkı canlılar dünyasındaki gibi yaşamın dinamizmini temsil eden formlardır. Organik form içerisindeki birlik ve bütünlük ilkeleri, hareket ve devinim egemenliğinde, eğrisel ve dairesel formlar kullanılarak kompoze edilir.

Organik mimaride yapının oluşumu içten dışa doğru gelişir. Mimar Doğan Hasol'a göre Organik Mimari, *"Bir yapının gerçeğinin, iç mekânında olduğunu savunan mimarlık akımıdır. Organik mimarlıkta mimari, bir doğal organizmanınkini andıran karaktere sahip olmalıdır. Yapı, çeşitli özellikleri olan ayrı ayrı hacimler kompozisyonu olmak yerine, içinde yaşayacak insanların ön plana geçmesini anlatacak biçimde yaratılır ve bir heykel gibi ele alınır. Organik mimarinin dışı değil de iç mekânı önem kazanır. Organik mimarinin ana düşüncesini M.Ö. 6.yy. da yaşamış olan Çinli filozof Lao-Çe ortaya koymuştur."*⁶¹

Organik mimari, *"Ünlü ABD mimari F.L. Wright tarafından öne sürülen bir modern mimarlık anlayışıdır. Doğayla bütünleşen bir yapı tasarımını ve tasarımda özgür bir yaratım sürecini ön görmektedir. Doğal malzeme kullanımı esneklikten kaçınma, yatayda gelişme vs. gibi nitelikler biçiminde kendini gösterir. Wright bu anlayışı özellikle aile evlerinde, 19. yüzyılın son yıllarından başlayarak, 1950'lere dek süren uzun meslek yaşamı boyunca uygulamıştır."*⁶²

⁶¹ Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul, s:336.

⁶² Sözen M.-Tanyeli U, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, s: 178.



Şekil 1.33. Frank Lloyd Wright, Organik Forma Örnek. ⁶³

Şekil 1.33.'deki Frank Lloyd Wright'ın iç mekân tasarımı organik formlu yapılara güzel bir örnektir. Oluşturulmuş olan ofis mekânında kolon gibi algılanan hacimler, organizmaların düzensiz formlarından yola çıkılarak elde edilmiştir.

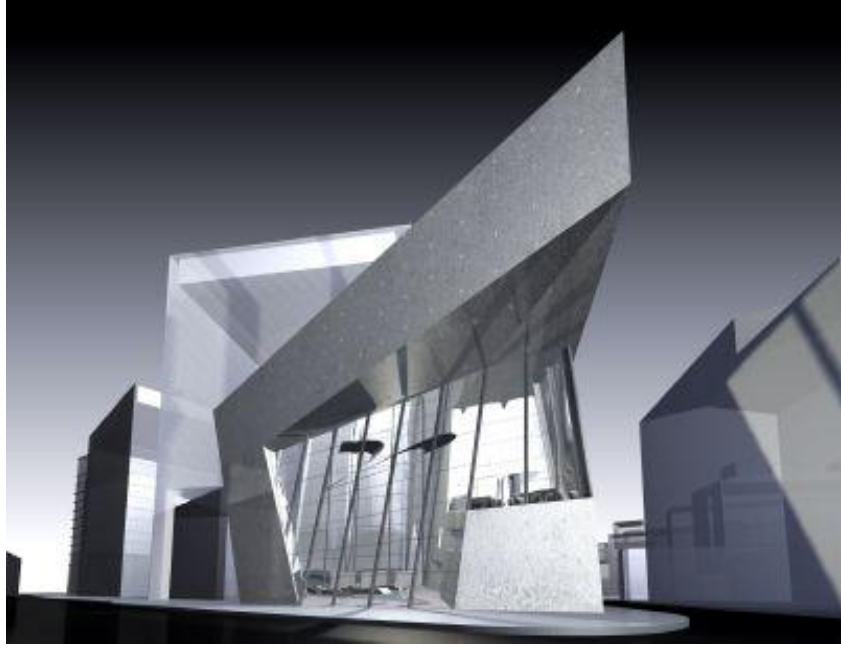
Organik mimarlığın yaratma ilkeleri şöyledir.

- a. Sezgisel duyum ve imgelemenin ürünü
- b. Yapının tasarımının doğadaki gibi organik olması; doğadaki biçimlerin güzelliklerinin gizine varılması. Doğayla ilişkili olması.
- c. Doğal formlar ile uygun renklerin kullanılması ve bunların çevreyle uyumunun sağlanması.
- d. Form çeşitliliğine yönelerek, düzgün olmayan formların kullanımı.
- e. Geometriden bağımsız formlara dayalı olması
- f. Bitki ve organizmaların düzensiz formlarından yararlanılması.
- g. Modanın ve trend kavramlarının dışında, yapının kendisine özgü karakterinin olması.
- h. Bireysel üslubun yaratılması

Ünlü mimar Sullivan'a göre organik mimarlık 'bir binanın onu kullananların gereksinme ve isteklerine yanıt verebilecek tarzda biçimlendirilmesidir'. Organik mimarlığı simgeleştiren Naturalist olarak tanımlanan F.L. Wright'tır. Gropius ve

⁶³ www.bc.edu/.../avp/cas/fnart/fa267/FLW_JWax.html

Mies van der Rohe'un soyut mimarilerine karşılık Wright sanatında, yapıların doğa ile bütünleşmesini sağlamak için çelik ve beton gibi malzemelerin yerine doğadan sağlanan taş ve ahşabı kullanmayı tercih etmiştir.



Şekil 1.34. Zaha Hadid, İnorganik Forma Örnek. ⁶⁴

Devinimsel hareketini kaybetmiş köşeli formlara ise inorganik formlar denir. Mineral yapı düzeninde durağanlıkla ifade edilir. Organik formların canlı organizmalardan geldiğini düşünülürse, inorganik formlar ise atomun yapısıyla özdeşleştirilebilir. Şekil 1.34'e bakıldığında Tasarımcı ve Mimar Zaha Hadid'in yapıtını geometrik formlardan yararlanarak oluşturduğu ve yapıtın bütününe inorganik formların egemen olduğu görülmektedir.

İnorganik formlu mimarlığın yaratma ilkeleri şunlardır:

- a. Düşüncenin ürünü
- b. Statik, düzgün geometrik formların kullanımı
- c. Altın oranın ve mutlak güzelliğin aranması
- d. Kanunlar sistemler ve kurallarla çalışma

Organik formlar her ne kadar canlılığı ve dinamizmi ön gören dairesel formlarla elde edilse de, inorganik formlu mimari yapılarda ise genellikle köşeli, geometrik ve statik formlar kullanılmaktadır. Tasarım ister organik isterse de inorganik formlarla elde edilsin, bulunduğu çevre ve yapıtının fonksiyonuyla bütünleşmesi gerekmektedir.

⁶⁴ www.london-se1.co.uk/news/view/1352

2. BÖLÜM: RENK KAVRAMI

2.1. RENK KAVRAMI

Renk, göz aracılığı ile algılanan bir ışık tesiridir. Işığın eşya üzerine çarpmasıyla birlikte gözde meydana gelen duyuların her birine renk denir. Renk insanların yaşamlarını olumlu yönde etkileyen ve bireylerin mutluluğunda önemli rol oynayan bir etmendir.

Mimar Doğan Hasol rengi, *“Işığın eşya üzerine çarpmasıyla yansıyan ışınların niteliğine göre gözde oluşan duyulardan her biri.”*⁶⁵ olarak açıklamıştır.

Ressam Nuri Temizsoylu, *“Nesneden gelen ışıklar vasıtası ile veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, göz aracılığı ile insanda meydana getirdiği duyular ve algılamının niteliksel haline “RENK” denilir.”*⁶⁶ diye ifade etmiştir. Sanat terimleri içerisinde ise renk kavramı, *“Işığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak gözdeki etki olarak tanımlanabilir.”*⁶⁷

Renk konusunun bu bilimsel gerçeğe erişmesi; ışık, madde ve görsel algılama üçlüsünün beraber ele alınmasıyla oluşur.

Günümüzde gitgide gereklilik kazanan renk bilgisi, sezgisel alandan bilimsel alana geçmiştir. Her ne kadar renk kavramı estetik kaygılar içerse de, bilimsel ve teknik alanda da yerini almıştır. Dolayısıyla tasarımcı bir mimarında, artık zorunlu olarak bilmesi gereken bir olgu olmaktadır.

Her rengin göz tarafından algılanmayan bir dalga boyu ve titreşimi bulunmaktadır. Örneğin mavi bir nesneye bakıldığında; Mavi olan nesne, mavi hariç gökkuşağının tüm renklerini emmekte, mavi rengi ise yansıtmaktadır.

Renk konusu ışıkta renk ve boya renk olarak iki ayrı alanda işlenir.

⁶⁵ Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul, s: 379.

⁶⁶ Temizsoylu Nuri, 1987, Renk ve Resimde Kullanımı, İstanbul, s: 11

⁶⁷ Sözen M.-Tanyeli U, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, s:200.

2.1.1. Işıktaki Renk

Belirli bir enerji kaynağından insanın gözüne gelen ışığın elektromanyetik dalgalara dönüşmüş haline "Işık" denir. Buna göre ışıkta renk kavramı sanat terimleri içerisinde "*İnsan gözünün görebildiği ışık tayfının dalga boyu.*"⁶⁸ olarak tanımlanmıştır.

Işık renkleri üç ana renk ve bunların birbirleriyle karışımıyla elde edilen ara renklerden oluşur. Hepsinin toplamında ise beyaz renk elde edilir (Şekil 2.1). Işıktaki, kırmızı, mavi ve yeşil olmak üzere üç ana renk bulunmaktadır. Işık ışınları toplanarak veya çıkartılarak renk karışımları elde edilir.

Kırmızı + Yeşil = Sarı (Amber)

Kırmızı + Mavi = Mor (Magenta)

Yeşil + Mavi = Turkuvaz (Cyan)

Kırmızı + Mavi + Yeşil = Beyaz

Sarı + Mor + Turkuvaz = Beyaz

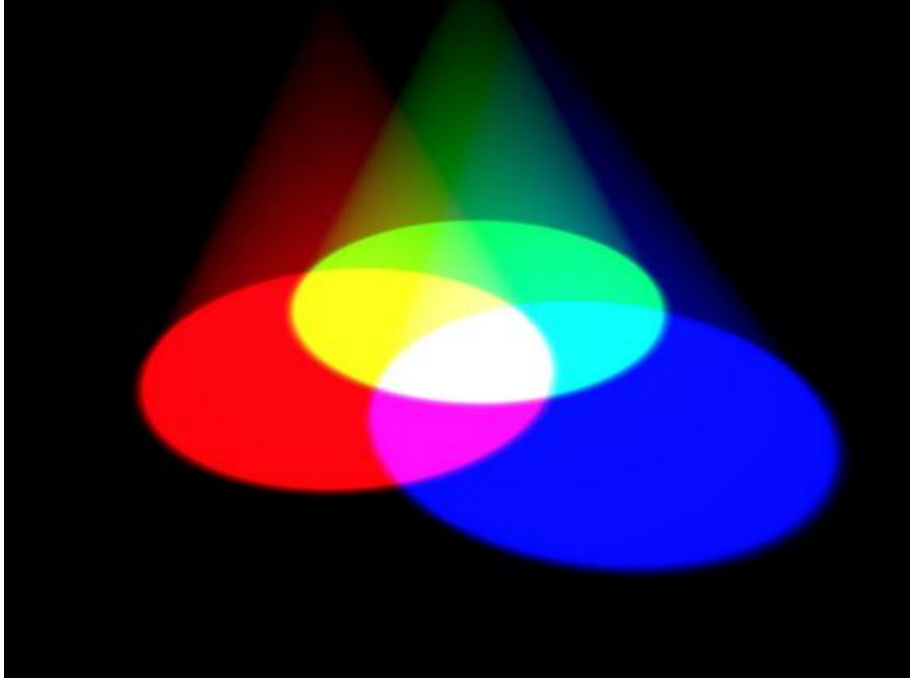


Şekil 2.1. Işıktaki Renk⁶⁹

Işıktaki renk karışımları, Toplamalı Renk Karışımı ve Çıkarmalı Renk Karışımı olmak üzere iki türdür. Toplamalı renk karışımında tüm renkli ışıkların birleşmesiyle beyaz meydana gelir.

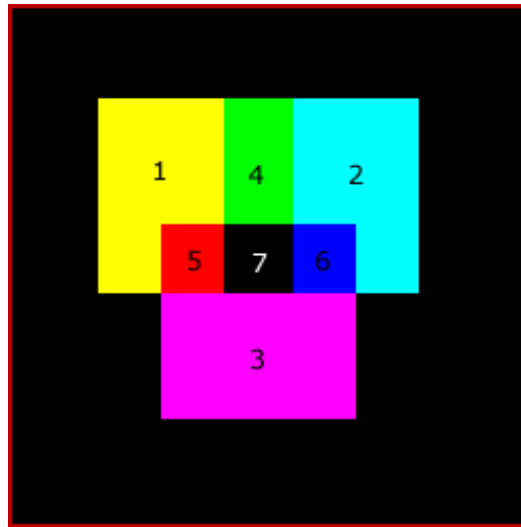
⁶⁸ Keser N., Sanat Sözlüğü, İstanbul, s: 276.

⁶⁹ <http://mertyildirim.files.wordpress.com>



Şekil 2.2. Toplamalı Renk⁷⁰

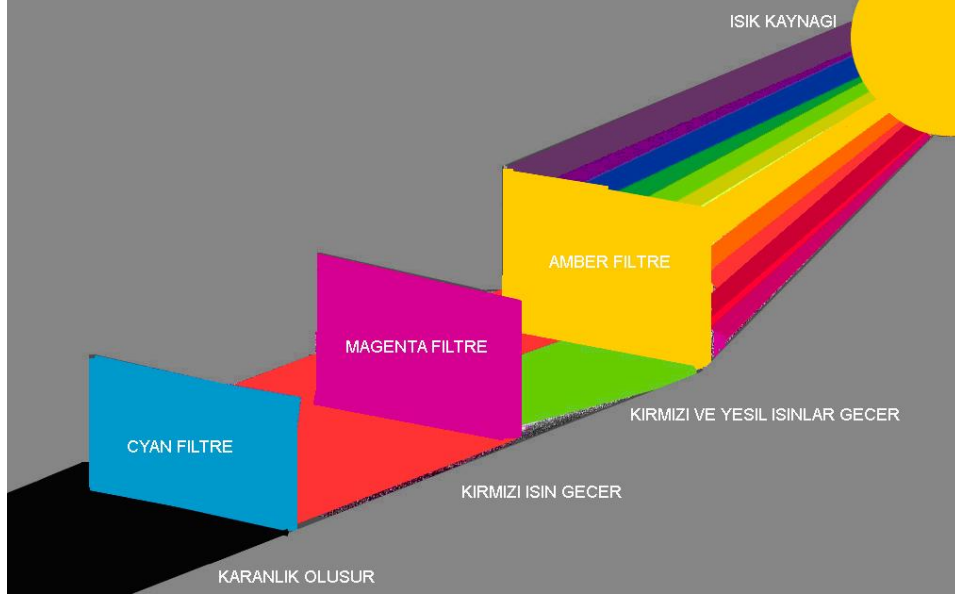
Toplamalı Renk karışımının deneyi yapılırsa; karanlık bir mekan içerisinde kırmızı, mavi ve yeşil ışık ana renkleri birbirlerinin üzerine gelecek şekilde zemine yansıtılır (şekil 2.2). Yansıtılan ana renklerin üst üste geldikleri alanlarda ışık ara renkleri elde edilir. Böylece ışık ana renklerinin kesişim bölgelerinde amber, cyan ve magenta ışık ara renkleri oluşur. Ortaya çıkan bu renkler kullanılan ana renklerden daha açık değerlidir, çünkü değişik dalga boylarında iki ışık aynı anda göze geldiği zaman tek bir ışık oluşur ve bu yeni rengin dalga boyu, kendisini meydana getiren her iki rengin dalga boyunun ortalamasıdır.



Şekil 2.3. Çıkarmalı Renk⁷¹

⁷⁰ www.fotogezgin.com atolye isik

Çıkarmalı renk karışımında ise toplamalı renk karışımının aksine, ana renklerden her zaman daha koyu bir renk ortaya çıkar. Çıkarmalı renk karışımında, toplamalı renk karışımında üst üste getirilmiş renk filtreleri tek tek çıkarılır ve ortadan kaldırılırsa, yani toplam ışıktan bütün ışıkları çıkarılırsa, geriye hiçbir ışık kalmaz, yani siyah ortaya çıkar. Işık kaynağının önüne getirilen filtrelerden her biri, görme duyu organlarının duyarlı olduğu renklerin birinden yoksundur.



Şekil 2.4. Çıkarmalı Renk Deneyi⁷²

Işıқта çıkarmalı renk karışımına örnek verilirse: amber sarı, cyan mavi ve magenta kırmızı filtreleri kullanarak bir deney yapılabilir (şekil 2.4). Örneğin, ışık kaynağının önüne amber filtre getirildiğinde, mavi ışınlar emilerek kırmızı ve yeşil ışınlar geçirilmiş olur. Amber filtrenin önüne de magenta filtre getirildiğinde ise, kırmızı ve yeşil renkten oluşan sarı rengin içindeki yeşil renk absorbe edilmiş olunur. Böylece filtreden geçebilen tek ışık renk kırmızı olur. Son olarak da cyan mavisini olan üçüncü filtre getirildiğinde ise kırmızı renkte absorbe olur. Böylece üç ana renk emilerek filtreden hiç ışık geçmediği için siyah yani karanlık (ışıksızlık) meydana gelir.

Işık rengin, mimari estetik ve görselliğin sağlanmasında büyük önemi bulunmaktadır. Aydınlatma araçları sayesinde genellikle mekâna farklı atmosfer kazandırmak amacıyla kullanılmaktadır. Özellikle sahne sanatlarının uygulandığı mekânlar ve eğlence mekânlarında ışık renkten yararlanılmaktadır.

⁷¹ www. ahmetyildiz.net

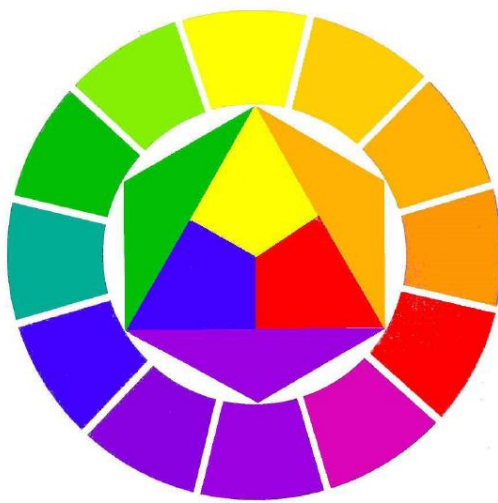
⁷² Handan Özsirkinti Kasap Çizim

2.1.2. Boyada Renk (Pigment)

Boya renkleri (pigmentler) hem insan gözünde hem de nesnelerin genellikle dış yüzeylerinde bulunarak renklerin oluşmasını sağlayan özel moleküllerdir. Pigment moleküllerinin harekete geçmesi için belirli bir enerji gereklidir. Renklerin oluşumundaki diğer tüm aşamalarda olduğu gibi, pigmentlerle ışık arasında da yine kusursuz bir uyum vardır. Çünkü yeryüzüne ulaşan “görünür ışık” canlılarda renk molekülü olarak bilinen “pigment” molekülleri için özel olarak tasarlanmıştır. İnsan gözü buna uygun bir yapıya sahiptir. Gözün retinasında bulunan koni hücrelerinin, üç ana rengi, yani kırmızı, yeşil ve maviyi algılamasının nedeni de içlerinde bulunan özel pigment molekülleridir. Pigmentlerin renkli bir dünya görülmesi için gerçekleştirdikleri en önemli işlem, kendilerine gelen ışığın “renk” enerjisini elektrik sinyaline çevirmeleridir. Yani renk diye bilinen her şey aslında bu pigmentlerin kendilerine gelen ışığın dalga boyunu görüntü olarak beyne iletmeleridir.

Canlıların derilerinde, derilerini kaplayan pullarında, tüylerinde veya kürklerinde pigment molekülleri bulunmaktadır. Görünür ışığın aralığı içinde olan ve belirli renklere karşılık gelen dalga boyları bu pigmentleri harekete geçirerek canlıların renklerini oluştururlar. Dolayısıyla boya rengi (pigment); bitkilerden, topraktan, hayvanlardan veya organizmalardan elde edilerek yapılır.

1800’lü yıllarda yaşamış olan Alman ressam J. Christof Le Blon boya maddesinde (pigmentte); kırmızı, sarı ve mavinin temel renkler olduğunu bulmuştur. Le Blon’un 1756’ da yayımladığı renk konusundaki tezi bugünkü renk kuramlarının kaynağını oluşturmaktadır.



Şekil 2.5. Boya Renk Çemberi⁷³

⁷³ <http://mertyildirim.files.wordpress.com>

Boya rengi, ışık renginden oldukça farklıdır. Işık renginde ana renkler kırmızı, yeşil ve mavi iken boya renkte ana renkler kırmızı, sarı ve mavidir. Şekil 2.5'de boya renk çemberi görülmektedir. Bu çemberin ortasında üç ana renk ve yanlarında karışımları olan üç ara renk bulunmaktadır. Çemberde ise ara renklerin basamakları çoğaltılarak sunulmuştur.

Işık renginde tüm renklerin karışımında beyaz elde edilirken, boya renkte ise tüm renklerin karışımından kavramsal olarak siyah elde edilir. Uygulamada ise gri elde edilir. Işık renkleri toplamalı veya çıkarmalı yöntemle birleştirilirken, boya renk karıştırılarak elde edilir. Boya rengindeki her renk, kendisinin sahip olmadığı bir rengi absorbe ettiğinden dolayı, tüm renkler karıştırıldığında hepsi yutulmuş olacağından, renk kalmaz ve karanlık ortaya çıkar.

Boya renk insan yaşamının her mekânında karşımıza çıkmaktadır. En küçük yaşam alanından en büyük ortak yaşam alanlarında, ayrıca dış ve iç mekânlarda kullanılmaktadır. Mekânlarda renk kullanımı zamanla gelişmiş armoni düzenleri oluşturulmaya başlanmıştır. Bunun içinde bazı sanatçı ve bilim adamlarının oluşturduğu renk sistemleri kullanılmıştır.

2.2. RENGİN ALGILANMASI

Görme ışık aracılığıyla olur. Işığın maddenin çevresinden geçerken ve dolayısıyla yüzeyine çarparken yüzeylerinde oluşturduğu nitel⁷⁴ ve nicel⁷⁵ değişikliklerin göze gelmesiyle, insan çevresindeki maddeyi algılar. İnsanın görme alanı içindeki maddelerin durumları değişik ışıklılık⁷⁶ olma haliyle ifade edilir. Görülen maddeden beyne geçen veriler, yüzey, renk ve koyuluk-açıklık olarak yansır ve dolayısıyla çevre algılanır. Böylece renk, ışık ve insanın görme yetisi var oldukça onu etkileyecek bir öğedir.

Bütün bu anlatılanlardan da anlaşılacağı gibi renk önce insan gözüne ve ışık kaynaklarına daha sonrada bizi çevreleyen maddesel varlığa bağlı görsel duyumla ilgili bir kavramdır. Yani, kaynağından çıkan ışık ya doğrudan ya da bir yüzeyden yansiyarak göze gelir. Böylece renk duyulanması gerçekleşmiş olur. Eğer bir yüzeyin renkli olduğunu görülebiliyorsa bu olayı, yüzeyi aydınlatan ışık ve yüzeyi gören göz sağlar.

⁷⁴ Nitel: Nitelik bakımından, nitelikle ilgili, kalitatif.

⁷⁵ Nicel: Bir şeyin iyi veya kötü oluşu, kalite

⁷⁶ Işıklılık: Bir optik cihazda, cisme çıplak gözle veya cihazla bakıldığında ağ tabakadaki birim yüzeyi etkileyen ışık miktarları arasındaki oran.

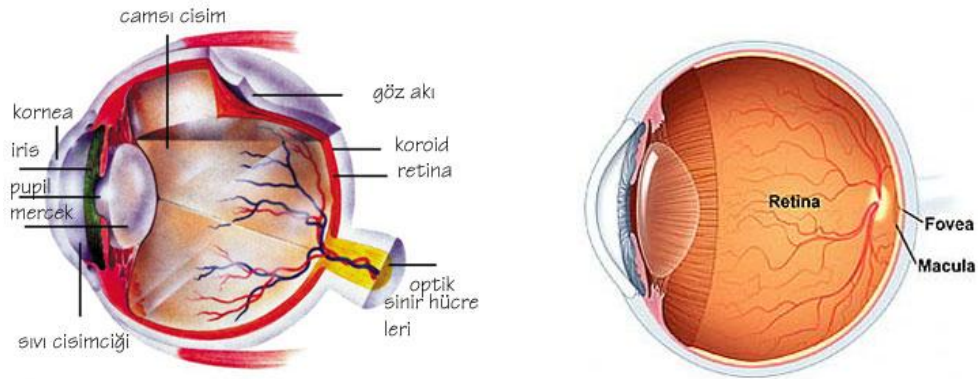
“Rengin görülebilmesi ve algılanabilmesi için 4 öğeye ihtiyaç vardır:

1. Işık: Görünmenin olabilmesi için bir ışık kaynağı olmalıdır.
2. Yüzey: Işığın çarpıp yansıtacağı bir yüzey olmalıdır.
3. Göz: Yansıyan ışığı görececek bir göz olmalıdır.
4. Beyin: Gözün gördüğü rengi algılayabilecek bir beyin olmalıdır.

Ancak, bu 4 öğenin birleşimi sonucu renk görülüp algılanabilir.”⁷⁷

2.2.1. Göz

Işık ve rengi algılayabilen organ gözdür. Görme olayının nasıl gerçekleştiğini anlamak için gözün yapısını incelemek gerekmektedir (şekil 2.6). Gözün yapısını incelendiğinde öncelikle göz akı tabakası, renkli tabaka ve ağsı tabakadan oluşan üç ana tabaka görülür.



Şekil 2.6. Gözün Kesiti ve Bölümleri

“Göz Akı Tabakası”, dıştan içe doğru ilk karşılaşılan tabakadır ve koruyucu özelliği bulunmaktadır. Sert ve beyaz bir maddeden oluşup ön tarafa doğru gelindiğinde saydamlaşıp kornea denilen bölgeyi oluşturur.

“Renkli Tabaka” gözün ön kısmını oluşturan bir tabakadır ve burada kılcal damarlar bulunmaktadır. Tam ortasında da göz bebeği denilen renkli kısım vardır. Bu bölge, fotoğraf makinesinin diyaframına benzetilebilir. Işığa çok duyarlı olup, bünyesinde bulunan kaslar yardımıyla, çevresindeki ışığa göre genişler veya kısıılır. Böylece nesnelere ve renkleri daha iyi algılar.

Gözün en iç kısımdaki tabaka ise “Ağsı Tabaka”dır. Bu bölge “Retina” olarak da bilinmektedir. Burada koni ve çubuk biçiminde hücreler bulunmaktadır. Bu hücreler, ışık ve renk uyarıcılarına çok duyarlı bir yapıya sahiptir. Ayrıca bu hücrelerde, ışık tesiriyle kimyasal olarak değişebilen pigmentler bulunmaktadır. Bu alanda kromatik

⁷⁷ Tansel Burak, 1999, “Temel Eğitim” Ders Notları, M.S.G.S.Ü. İstanbul, s: 28.

ışık yakalaması oluşur. Ayrıca koni ve çubuk biçimindeki bu hücreler alıcı (fotoresptör) görevi görmektedir. Yani karanlık bir mekânda görüntüyü siyah-beyaz algılamamızı sağlar. Konilerin en yoğun olduğu yer, fovea denilen kısımdır. Fovea, gözün arkasının merkezinde bulunmaktadır ve 1mm. çapındadır. Fovea parlak ışıktaki renklerin algılanmasını sağlar. Fovea'nın merkezinde dışarı doğru koni hücreler azalır ve çubuk hücreler çoğalır. Böylece en parlak ışıktaki bile renk algısı sağlanır. Görüntüyü foveanın merkezine odaklayana kadar göz refleksi olarak oynatılır, dolayısıyla görüş alanının tam ortasına gelen alandaki renkler en doğru şekilde algılanır. Foveanın etrafında çubuksu hücreler sayısal olarak arttıkları ve bu hücrelerde koyu-açık durumunu daha iyi algıladığı için de renksel etkiler bu bölümde azalır. En dışta ise çubuksu hücreler bulunduğu için dolayı gözün ucuna gelen görüntüler birer karaltı halinde görülür. Bu çubuksu hücreler nesnelere gelen ışık miktarını tespit eder. Işığın niceliksel boyutunu saptayan bu alanda akromatik ışıksal etki oluşur.

İnsan gözü, önce çevresindeki hareketi ışığa bağlı olarak algılar, sonra koyu açık değerleri kavrar, en sonunda ise renksel algılamayla birlikte nesnel varlık tam olarak algılanmış olur.

2.2.2. Işık

Rengi görebilmek ve algılayabilmek için, göz ve beyin gibi organlar dışında ışığa ihtiyaç duyulmaktadır. Yani bir ışık kaynağının bulunması gerekmektedir.

Nesnelere görüp, renklerin ayırt edilmesine yarayan etmen ışıktır. Işık, foton adı verilen parçacıkların saatte 300.000km. ile yol aldığı bir enerji türüdür. Enerji kaynağından çıkarak uzayan ışık çizgilerine ışın denir. Enerji dalgalarının tepeleri arasındaki mesafeyle dalga boyu oluşur. Bu dalga boylarının her biri, metrenin milyonda biri kadardır. Foton parçacıklar hedefe çarparak maddenin yüzeyini etkiler ve böylece yansıma oluşur ve görme olayı gerçekleşir.

Bir renge bakıldığı zaman, göz fizyolojik olarak o rengin komplementerini⁷⁸ görür. Örneğin; yarısı yeşil renkte olan beyaz bir karton çember kendi etrafında çevrildiğinde, göz beyaz olan kısmı kırmızı görmeye başlar. İki komplementer renk yan yana konulup çevrildiğindeyse gri renk görünmeye başlar. Aynı olay boyada iki zıt (komplementer) renk karıştırıldığında da meydana gelir yani gri renk ortaya çıkar.

İngiliz Fizikçi İsaak Newton rengin, ışığın bir özelliği olduğunu ortaya çıkarmıştır. 1670 yılında güneş ışığıyla birlikte elmas bir prizmadan geçirerek renkleri ayırmış ve

⁷⁸ Komplementer Renk: Tamamlayıcı veya Zıt renk olarak tanımlanabilir.

karanlık bir odanın penceresinden ince bir delik oluşturup ışığın buradan geçmesini sağlamıştır. Gelen ışığın önüne konulan prizma sayesinde gökkuşağında bulunan yedi rengi perdenin üzerinde yukarıdan aşağıya doğru oluşturmuştur. Güneş ışığında bulunan yedi rengi (renk tayfını) bulan Newton dolayısıyla renk teorisinin temelini ortaya atmıştır. Newton, renklerin oluşumuna Spectrum Solar (güneş tayfı) adını vermiştir. Böylece beyaz ışık, güneş tayfını oluşturan yedi rengin karışımından ortaya çıkmıştır.

Bu yedi renk şunlardır;

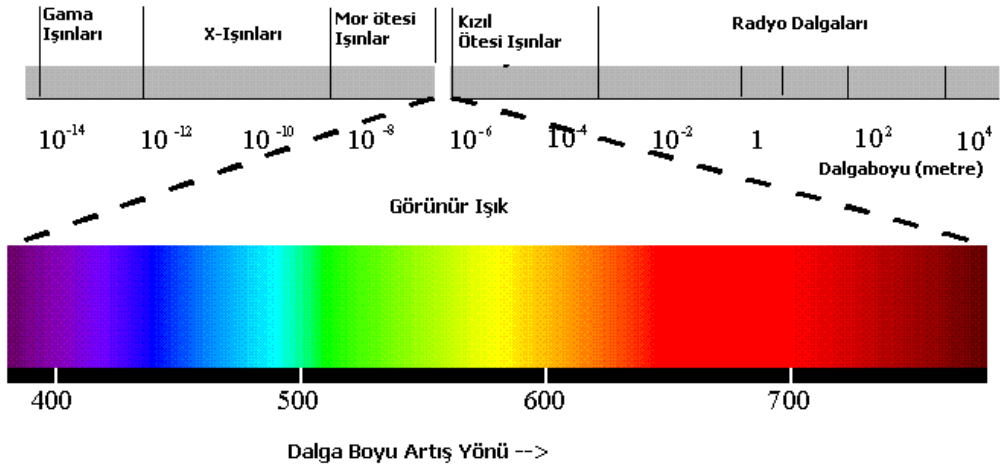
1. Kırmızı
2. Turuncu
3. Sarı
4. Yeşil
5. Mavi
6. Lacivert
7. Mor

Beyaz ışığın prizmadan geçerken yedi renge ayrılmasının nedeni değişik dalga boylarına sahip olan renklerin prizmadan geçerken farklı oranlarda kırılmalarından kaynaklanmaktadır. Göz vasıtasıyla kavranan ve bütün objeleri aydınlatarak renklendiren bu ışıkların her birine renk ve bu kavrama da renk tesiri (sensation) denir.

“Nesnelerin renkleri, ışığın yutulması veya yansıtılması sırasında geçirdiği değişime göre meydana gelir. Kaynağından gelen ışınların çarptığı yüzey, sahip olduğu renk özelliklerine göre ışığın bazı dalga boylarını emer ve bazılarını ise yansıtır. Emilen dalga boylarının taşıdığı renk titreşimleri göz tarafından görülmez ve beyin tarafından da algılanmaz. Buna karşın yansıyan dalga boylarının oluşturduğu renk titreşimleri gözle görülür ve algılama oluşur”⁷⁹. Yani bir rengin görülebilmesi için yansıyan dalga boyuna ihtiyaç vardır. Örneğin bir yüzey kırmızı olarak görülüyorsa kırmızı hariç tüm renklerin emildiği, yalnızca kırmızının yansıdığı anlaşılır.

Newton’dan sonra Chevreul, Helmholtz, Young gibi fizikçiler ve kimyagerlerde bu konu üzerinde çalışarak renk teorisi bilimini bugünkü haline getirmişlerdir.

⁷⁹ Tansel Burak, 1999, “Temel Eğitim” Ders Notları, M.S.G.S.Ü. İstanbul, s: 30.



Şekil 2.7. Spectrum Solar. Renklerin Kırılma Açısına Göre Sıralanışı⁸⁰

Renkler arasındaki farklılıklar, dalga boylarındaki küçük ayrılıklardan kaynaklanır. İnsan gözü 380nm ile 760nm arasındaki dalga boylarını algılayabilir. En uzun dalga boyuna kırmızı, en kısa dalga boyuna ise mor sahiptir (Şekil 2.7.). Mesela kırmızılar 625nm ve 740nm arasındaki dalga boylarında görülür. İnsan gözünün görebildiği ışıklardan daha uzun dalga boyuna sahip olan ışıklara “Kızıl Ötesi” (Enfraruj) ışıklar, mor renginden daha kısa olup görünmeyen ışıklara ise “Mor Ötesi” (Ultra Viyole) ışıklar denir.

Tüm renklerin toplamında beyaz ışık meydana gelir. Sarı, kırmızı ve mavi, meydana getirilemeyen renkler olan esas “ana renkler”dir. Yeşil, turuncu ve mor ise ana renklerin ikiye bölünmüş halleri olarak meydana gelen “ara renkler”dir

Sarı + Mavi = Yeşil

Kırmızı + Mavi = Mor

Kırmızı + Sarı = Turuncu

2.2.3. Görme Olayı

İki yarım küreden oluşan insan beyninin üstünü gri bir madde kaplamaktadır. Bu maddeye Beyin Kabuğu ya da Serebral Korteks adı verilir. Korteks insan davranışlarını kontrol etmektedir. İnsan beyni dört loba ayrılmıştır. Bu lobların her biri farklı hareketleri kontrol etmektedir.

Görme olayının gerçekleşmesi için öncelikle objelerden gelen ışık, göz bebeğinden geçerek mercekte kırılır. Lensteki görüntü, retinadaki çubuklar ve koniler sayesinde ters olarak alınır. Retinadaki lifler sayesinde uyarılan sinirlerle birlikte beyin arka lobundaki görme merkezine gider ve görme olayı gerçekleşir.

⁸⁰ gokbilim.com/forum/viewtopic.php

Retinadaki ters görüntü beyine ulaştığında düzelir. Ters çevrilmiş bir görüntüyü beyin normal görmeye alışmıştır.

2.3. RENK SİSTEMLERİ

Renk sistemleri, renklerin birbirleriyle birleşerek oluşturdukları çeşitlenmeyi ifade edebilmek ve renkleri iki veya üç boyutta görebilmeyi sağlamak amacıyla oluşturulmuşlardır. Bu sistemler sanat, bilim sanayi ve ticaret gibi birçok farklı alanda kullanıldığı için, her alandaki çeşitlenmeye uygun olarak renk sistemleri arasında da farklılıklar meydana gelmiştir.

Üçgen ve daire şekilleri üzerine oluşturulmuş iki boyutlu renk sistemlerinde, rengin fizyolojik özelliklerine göre ana renkler ve ara renkler yerleştirilmiştir. Bazı renk bilimciler sarı, kırmızı ve mavinin üç temel renk olduğunu ve diğer renklerinde bunların karışımından oluştuğunu düşünürler. Bazıları ise gökkuşağının renklerini esas alırlar. Fizikçi Isaak Newton, 1666 yılında renkleri sistematik olarak sınıflandıran ilk kişidir. Newton'a göre temel renkler, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo ve mor'dan oluşan gökkuşağının ana renklerinden meydana gelir.

2.3.1. Munsell Renk Sistemi

19. yüzyılda yaşamış ve kendi adıyla bilinen Munsell Renk Sistemini icat etmiş olan Amerikalı ressam "Albert H. Munsell, renkte üç ögeyi birbirinden kesinlikle ayırıp rengin üç değişkeni olarak ele almış ve eski dizgelerin en kullanışlı ve en mantıklısını kurmuştur. Bu üç öge Tür, Değer ve Doymuşluk'tur"⁸¹.

*"Tür: rengin cinsini gösterir. Işık tayfındaki dizilişe göre mor, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı adları ile tanımlanır. Örneğin, rengin türü yeşil gibi."*⁸²

Değer: 'ton olarak da adlandırılabilir. Rengün türünün siyah beyaz karşılığındaki açıklık ve koyuluk derecesini gösterir. Örneğin mor renk türünün değeri sarı türünden daha fazladır, yani daha koyudur.

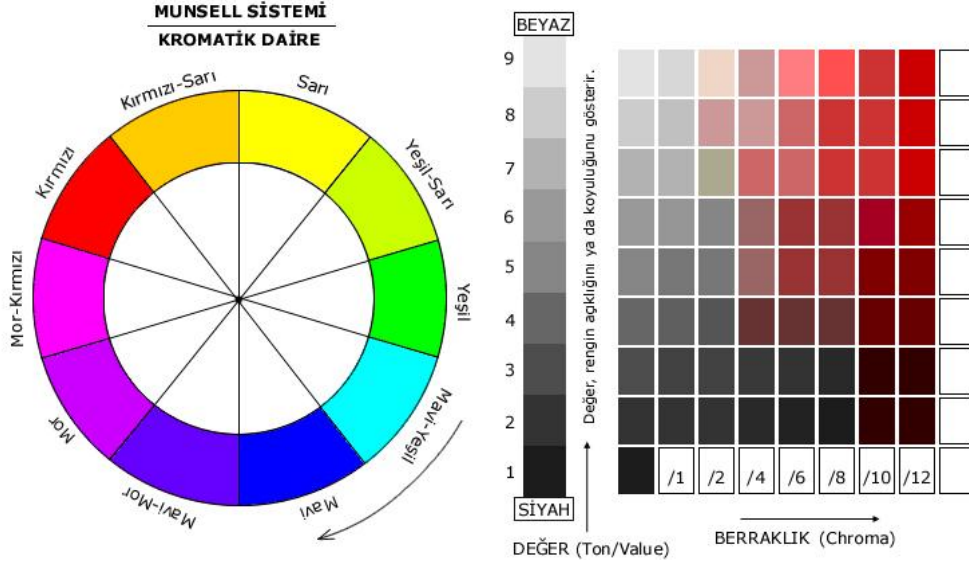
*"Doymuşluk: Rengün parlaklık ve canlılık derecesini gösterir. İçindeki grilik (kirlilik) miktarının artıp azalmasına oranlı olarak rengün canlılığı azalır veya çoğalır. Bu canlılık ve parlaklığın ulaştığı maksimum değere 'Doymuş Renk' denir. Doymuş renk o rengün en saf ve temiz halidir. Örneğin; turuncu, bej rengünün doymuşudur."*⁸³

⁸¹ Alıntı: 1. SİREL Şazi, Kuramsal Renk Bilgisi, İDMMA Akademisi Yayınları Sayı: 124, İstanbul, 1974

⁸² Tansel Burak, 1999, "Temel Eğitim" Ders Notları, M.S.G.S.Ü. İstanbul, s: 31/a.

⁸³ Tansel Burak, 1999, "Temel Eğitim" Ders Notları, M.S.G.S.Ü. İstanbul, s: 31/b.

Munsell, düzlemsel renk çemberi oluşturmuştur. Bu çember diğer ilkel renk dizgelerinden farklı olarak aslında bir çember değil merkez bir noktadan devam eden yönlerden oluşmaktadır. Tür, bu çember üzerindeki renkleri ifade eder, yani kırmızıdan sarıya, sarıdan yeşile, yeşilden maviye ve bunun gibi devam eden renkleri gösterir.



Şekil 2.8. Munsell Renk Sistemi Kromatik Daire ve Kesiti⁸⁴

Munsell tür çemberi, önce beşe, sonra ona ve daha sonra ise yüze bölünmüştür. Yani önce kırmızı, sarı, yeşil, mavi ve mor yerleştirilmiş, daha sonra bunlar ikiye bölünmüş ve bu renklerin karışımı olan sarı-kırmızı (turuncu), yeşil-sarı, mavi-yeşil, mor-mavi, kırmızı-mor olarak ta yine ilk beş rengin aralarına eşit uzaklıklarda yerleştirilmiştir. Böylece çember on eşit parçaya bölünmüş olur (şekil 2.8).

Munsell renk dizgesi, yüze bölünmektedir. Dolayısıyla buradan da yola çıkarak, ona bölünen her bir rengin arası tekrar ona bölündüğü zaman yüz tür elde edilmiş olunur.

Bu türlerin adlarını Munsell, renklerin adlarının İngilizce baş harflerini kullanarak belirtmiştir.

- Kırmızı – Red (R)
- Sarı – Yellow (Y)
- Yeşil – Green (G)
- Mavi – Blue (B)
- Mor – Purple (P)

⁸⁴ www.tr3d.com

Ara renkler için de baş harflerin yan yana gelmesiyle elde edilen simgeler kullanılmıştır; YR, GY, BG, PB, RP gibi.



Şekil 2.9. Munsell Renk Sistemi Çemberi ⁸⁵

Renk isimlerinin farklı dillerde farklı isimlere sahip olmasından dolayı Munsell bu adların dışında başka bir yöntem kullanmıştır. Kırmızı türüne 5 numarasını vererek 100 numaradaki renk türüne kadar gitmiştir (şekil 2.9) . Dolayısıyla 5R tam kırmızıyı, 5G tam yeşili, 5RP kırmızıyla morun tam ortasını gösterir.

Kırmızı : 5 R = 5

5 YR = 15

Sarı : 5 Y = 25

5 GY = 35

Yeşil : 5 G = 45

5 BG = 55

Mavi : 5 B = 65

5 PB = 75

Mor : 5P = 85

5RP = 95

Buradan yola çıkarak örneğin: 7,5 GY = 37,5; 10 B =70'dir.

⁸⁵ www.nationmaster.com

Böylece Munsell renk dizgesinde, renklerin 2,5 atlayarak adlandırıldıkları görülmektedir. Yani renkler 2,5 ve 100 arasında numaralanmıştır. Renk türleri kısıtlanmış gibi görünse de öyle değildir, mesela 40 ile 42,5 arasında da bir renk olabilir bu da sarıya ya da yeşile yakınlığına göre 40,5- 41- 41,5 veya 42 olarak numaralandırılır.

Değer, bir renk türünün açıklık ya da koyuluk derecesi, tonudur. Örneğin; bir renk beyazla karıştırılırsa tonu açılır, siyah boyayla karıştırılırsa tonu koyulaşır. Munsell bu açık ve koyu derecelendirmesini, 10 basamağa bölmüştür. Siyah 1, beyaz ise 10 sayısı ile numaralanmıştır. 2 ve 9 arasında ise ara tonlar bulunmaktadır.

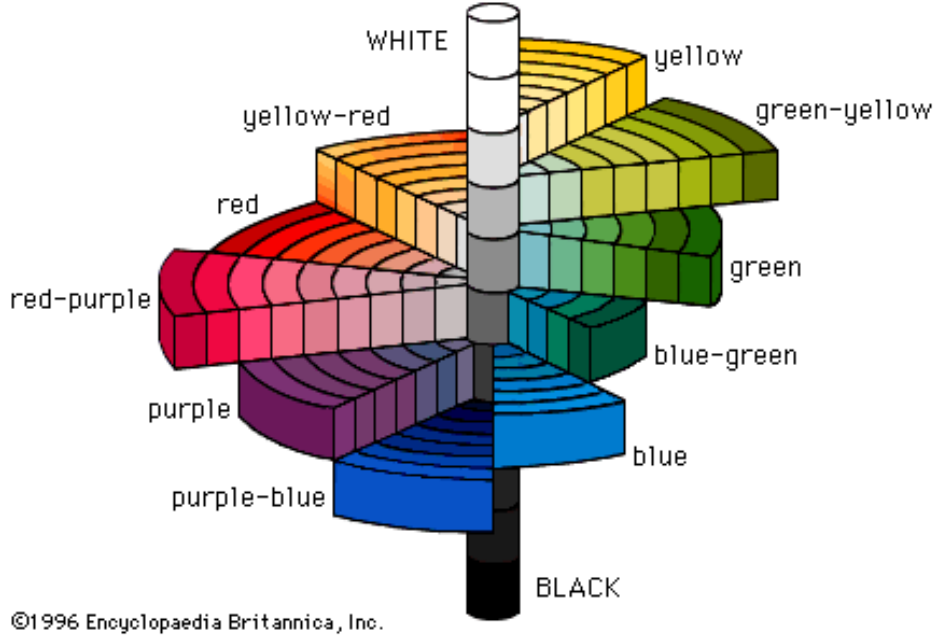
Renk hiçbir zaman beyaz kadar açık olamayacağı için, bir renk türü hiçbir zaman 1 değerinde olamaz. Aynı şey 10 değeri içinde geçerlidir, yani hiçbir renk türü 10 değeri kadar siyah olamaz. 10 değeri içinde hiçbir renk türünün olmadığı siyahı ifade eder. Buradan yola çıkılırsa renk türlerinin değerlerini 1 ile 10 arasında derecelendirilmesi gerekmektedir.

Değer aynı zamanda yansıtma çarpanıyla eş anlamlıdır. Aynı değerdeki farklı renk türlerinin beyaz ışıkta yansıtma çarpanları aynıdır. Yani siyah beyaz filmle, aynı değere sahip farklı renklerdeki bir kompozisyonun fotoğrafı çekilirse hepsi aynı grilikte çıkar.

Munsell atlasındaki değerlerin yansıtma çarpanları ölçülmüştür. Yansıtma çarpanları ve değer karşılıkları şekil 2,8'deki gibidir.

Türü ve değeri belirlenmiş olan bir renge aynı değerde gri karıştırılarak, türü ve değeri değiştirilmeden griye yani türsüzlüğe veya renksizliğe doğru kaymasını sağlayarak rengin doymuşluğu değiştirilebilir. Bu olay rengin griye yaklaşması veya uzaklaşması olarak ta düşünülebilir. Munsell renk sisteminde bu boyuta "Chroma", Türkçede ise "Renksel Doymuşluk" denir.

Renkler griden uzaklaştıkça renksel doymuşluğu artar, griye yakınlaştıkça da azalır. Munsell Renk Dizgesinde doymuşluk 10 basamağa bölünmüştür fakat bu aslında net olarak söylenemez, çünkü her rengin türünde değişme gösterebilir. Örneğin mor ve kırmızının renksel doymuşluğu diğer renklere göre artış gösterebilir. Bu renk türlerinde doymuşluk basamağı 10'dan 14'e hatta 16 kadar çıkabilir. Doymuşlukları eşit olan renkler griden aynı uzaklıkta görünürler. 1 siyahı 10 ise beyazı simgeler aradaki griler ise doymuşluk derecelerini gösterir.



Şekil 2.10. Munsell Renk Katsısı.⁸⁶

Bütün bu öğretilerden yola çıkarak tür, değer ve doymuşluk üç boyutlu olarak düşünülebilir; düşeyde siyahtan beyaza uzanan bir griler eksenini, bu eksenden yatay geçen ve her biri bir renk türünü gösteren yatay eksen ve bu düşey eksenden uzaklaştıkça doymuşluk oranı artan renkleri gösterir (şekil 2.10). Dizge yatay olarak kesildiğinde hepsinde aynı değerde olan renk türleri görülür. Renklerin türleri ve doymuşlukları farklı, fakat değerleri aynıdır. Renk katsısında orta noktaya doğru azalan, kenarlara doğru ise artan bir doymuşluk oranı görülmektedir. Yatay kesitler, her renk türünün farklı doymuşluk değerlerine sahip olmasından dolayı dairesel yapıya sahip değildir. Yatay kesitlerde hangi renk türünün doymuşluğunun daha fazla olabileceği görülür.

Dizgenin düşey kesitleri aynı renk türünden geçer. Düşey kesitlerde belirli bir renk türünün doymuşluğundaki ve değerindeki bütün oranlar görünür. Burada doymuşluk eğrisi net bir şekilde ortaya çıkar.

Düşey kesitlerde, doymuşluk eğrisi her renk türü için farklıdır şöyle ki; sarı renk türü (griden uzak) en doymuş sarılar yüksek değerlerde yani açık sarılarda bulunmaktadır. En doymuş morlar koyu siyaha doğru, kırmızı, mavi ve yeşil ise ortalarda bulunabilir.

⁸⁶ <http://media-2.web.britannica.com>

2.3.2. Ostwald Renk Sistemi

Wilhelm Ostwald, bu dizgeye kendi adını vermiş olup, renk konusuna bilimsel açıdan yaklaşmış bir renk kuramcısı ve bu alanda adı akılda tutulması gereken biridir.

Sistem, 19. yy. Alman Fizyologu Hering'in zıt renkler teorisine dayanmaktadır. Bu teori içinde Hering' göre, birbirinin tamamlayıcısı olan üç renk çifti bulunmaktadır. Siyah-beyaz, mavi-sarı, kırmızı-yeşil çiftinden oluşan bu renkler, karşılıklı olarak yerleştirilmişlerdir. Ortada buluşmaları halinde ise yani toplamda gri renk elde edilir. Birinci grubun kesişme alanında meydana gelen ikinci grup oluşur.

Bir çember etrafında oluşan sistemde, merkezde grileşme meydana gelir. Çemberde, ultramarin mavi, turkuaz, deniz yeşili, yaprak yeşili, sarı, turuncu, kırmızı ve mordan oluşan 8 renk türü bulunmaktadır. Bunlarda kendi içlerinde bölünerek toplam 24 renk türünü oluşturmaktadır.

Ostwald'ın oluşturduğu üç renk katısında ortada bir daire ve bu dairenin ortasından geçen bir eksen düşünülmüş olup, bunlar birleştirildiğinde ise taban tabana iki koni oluşmaktadır. Renkleri dairenin etrafında düşünülürse, dairenin ortasına doğru bir grileşme ve eksenden yukarı doğru açıklaşp aşağı doğru ise bir koyulaşma söz konusudur. Ostwald renk sisteminde bulunan mantık hatası, bütün doymuş renklerin siyaha ve beyaza uzaklıklarının eşit olmasıdır.

2.3.3. N.C.S. Renk Sistemi

1611'de ilk tohumları atılan NCS Renk Sistemi de Ostwald Renk Sisteminde olduğu gibi, 19. y.y. Alman Fizyologu Hering'in "karşit renk teorisine" dayanmaktadır. 1946'da Norveç'te, İskandinav Renk Enstitüsü (Scandinavian Colour Enstitute) tarafından daha da geliştirilip, 1952'de okulu kuruldu. Bu okulda 600 renk olarak tanıtılan renk atlası, 1979'da ise 1412 renk ile NCS İsveç Standardı oldu. 40 adet karttan oluşan sistemde son olarak 1530 tane renk bulunmaktadır. NCS Renk Sisteminden, bilgisayar destekli tasarım ve eğitimde çokça yararlanılmaktadır.

NCS renk sisteminde kırmızı, mavi, sarı, yeşil, siyah ve beyaz olmak üzere 6 tür, temel renk olarak düşünülür. Sistem kendi içinde 10 eşit parçaya bölünmüştür, bu da her birinde %10 renk ilavesi olarak algılanır.

Üst tepe noktası beyaz ve alt taban noktası siyah yerleştirilen sistemde, 9 kademe gri oluşturulmuştur. Böylece renkler kendi aralarında birleşirken siyah ve beyazla da birleşerek değer ve doygunluklarında değişikliklerde meydana gelir.

2.3.4. C.I.E Renk Sistemi

CIE Renk Sistemi, Uluslar arası Aydınlatma Komisyonuna bağılı olarak geliştirilmiştir. Munsell renk sistemi renk, tür değeri ve doymuşluk adı altında üç veriyle oluşturulurken, sayısal verilerden yararlanılarak oluşturulan CIE renk sisteminde ise bir renk, (x –y) olarak belirlenen iki veriyle meydana gelir. CIE renk sistemi, diğer sistemlere göre çok daha teorik ve bilimseldir. Zor matematik işlemleri nedeniyle özel uzmanlık alanı gerektirmektedir. Sistemin hacmi yoktur, dolayısıyla siyaha uzanan grileşmiş bir ekseni ve geniş renk yüzeyleri bulunmamaktadır. Ayrıca spektrumdaki tüm renkler eşdeğer olarak düşünülmüşlerdir. Bu yüzden CIE renk sistemi pratik kullanıma uygun değildir.

2.3.5. Maxwell Renk Sistemi

Maxwell renk sisteminde iki rengin farklı oranlarda karıştırılabilmesi için, bu renkler farklı daireler üzerine alınır ve karıştırılmak istenilen miktarlar dairelerden alınarak Maxwell dairesine konulur. Maxwell dairesinin çevrilmesiyle birlikte renkleri karışımları net olarak görülür. Bu toplamsal karışım sonucunda, hangi rengin ne kadar karıştırılmasıyla istenilen sonuca ulaşılacağı kavranmış olur.

2.3.6. Chevreul Renk Sistemi

Chevreul Renk Sistemine göre renklerin kontrastlıkları çok önemlidir. Bir renk daima karşısında bulunan kontrastı ile kendini gösterir ve renk böylece algılanır kılınır. Ayrıca renklerin birbirleri üzerindeki etkilerini inceleyen Chevreul'a göre renk, bulunduğu alandaki etkisinin dışında, çevresindeki diğer renkleri de etkisi altına alabilir. Her renk ton, değeri, doymuşluk gibi karakteristik özelliklerine göre çevresini etkiler.

2.3.7. Bezold Renk Sistemi

Wilhelm von Bezold'a göre renk, koyuluk ve açıklık değerleriyle birlikte kendi karakteristik özelliğine sahiptir. Bezold renklerin etkileşimleri üzerine çalışmış ve renk kombinasyonlarında ve armoni oluştururken, sadece bir rengin o armoniden kaldırılması veya eklenmesi sonucunda tüm kombinasyonun değişeceğini savunmuştur.

2.3.8. Breweter Renk Sistemi

Breweter'e göre renk çemberinin her noktasında renkler farklı nüanslara sahiptir ve her bir noktanın dalga boyu farklıdır. Bunun yanı sıra renk karışımları üzerinde çalışmış ve her bir rengin farklı aralıklarının karışımıyla beraber, elde edilen renklere siyah ve beyaz katarak farklı değerler elde etmiştir.

2.3.9. Hering Renk Sistemi

Hering, renkleri ard arda kontrastlığı üzerine çalışmış ve bu fenomeni ortaya koymuştur. Göz belli bir süre yeşil renge baktıktan sonra bakışını beyaz bir yüzeye döndürdüğünde, gözün yeşilin tamamlayıcısı (zıttı) olan kırmızıyı göreceği ve bu olayın diğer renklerde de aynı sonuç verdiğini savunmuştur.

2.3.10. Young-Helmholtz Renk Sistemi

Young ışığın dalga boyu teorisini, Helmholtz ise ışık renklerin ve boya renklerin kendi içlerinde karışımlarının sonuçlarına dikkat çekmiştir. Bu iki farklı kişinin yaptığı buluşlar birleştirilmiş ve Young-Helmholtz renk sistemi kurulmuştur.

2.3.11. Purkinye Etkisi

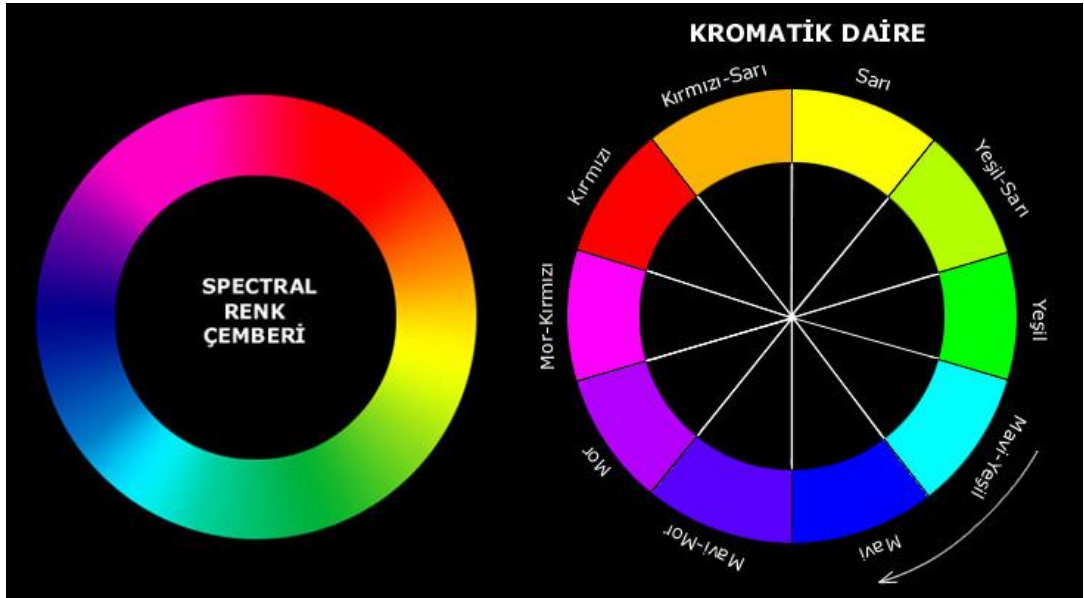
Purkinye, olay olarak adlandırılan parıltı kavramını oluşturmuştur. Renk tayfındaki dizilişlerini değiştirmeden, her bir rengin ışıklılık etkisini azaltarak, bu renkleri birbirleriyle kıyaslamıştır. Örneğin mavi rengin parıltısı kırmızı rengin parıltısından daha kuvvetlidir.

2.4. RENK ÇEMBERİ

Renkler yansıttıkları ışığa göre Akromatik ve Kromatik Renkler olarak ikiye ayrılır. Renklilik özelliği olmayan renklere akromatik renkler denir. Akromatik renkler, siyah, beyaz ve bunların karışımından oluşan gri değerlerden meydana gelir (şekil 2.11). Bu renkler renklilik ifade etmez, yalnızca beyazdan siyaha doğru uzanan grilerin açıklık ve koyuluk derecelerinden oluşurlar.



Şekil 2.11. Akromatik Renkler⁸⁷



Şekil 2.12. Spectral Renk Çemberi ve Kromatik Daire⁸⁸

İkinci grupta ise kromatik renkler bulunur. Kromatik renkler ise; renklilik ifade eden tüm renklerden meydana gelirler (şekil 2.12). Kromatik renkler üç ana başlık altında tanımlanabilir.

- Ana Renkler
- Ara Renkler
- Grileşmiş Renkler

Ayrıca Kromatik renkler birbirleriyle ilişki içerisinde girerken ana renklerin dışında belli başlıklar oluşturulabilir.

⁸⁷ www.clarkhampton.com/light_box.htm

⁸⁸ www.autocadgunlugu.com

- d. Sıcak ve Soğuk Renkler
- e. Tamamlayıcı (Zıt) Renkler
- f. Açık – Koyu Renkler

2.4.1. Ana Renkler

Ana renkler; sarı, kırmızı ve mavi olarak bilinen üç renkten oluşur. Bu renkleri diğerlerinden ayıran özellik, saf halde bulunan renkler olup hiçbir rengin karışımıyla elde edilememeleridir. Karışımları teoride beyaz rengi oluşturur.

2.4.2. Ara Renkler

Ana renklerin ikili olarak birleşmesiyle ara renkler meydana gelir. Bunlardan en yaygın olarak bilinen karışımlar; sarı ve mavinin karışımıyla yeşil, kırmızı ve mavinin karışımıyla mor ve sarı ve kırmızı rengin karışımıyla ise turuncu rengin elde edilmesidir. Bu renkler karışım olmalarına karşın saflıkları bozulmamıştır.⁸⁹ Bu ara renkler dışında, bilimsel olarak isimlendirilmemiş renkler bulunmaktadır. Bunlar genelde nesnel benzetmelere veya duygusal anlamlı özel isimlere sahiptir.

2.4.3. Grileşmiş Renkler

Grileşmiş renkler; iki ya da daha fazla ara rengin karışımı veya bir ana renk ile ara rengin karışımıyla oluşan renklerdir. Kromatik renklere, siyah ve beyazın karıştırılmasıyla elde edilen grilerin katılmasıyla grileşmiş renkler elde edilir. Saflıkları yitirilmiş mat renklerdir.

2.4.4. Sıcak - Soğuk Renkler

Renkle ilgili diğer kavramlardan biri de sıcak ve soğuk renklerdir. Renklerin sıcak ve soğuk olarak adlandırılması, renklerin insanlar üzerinde uyandırdığı etkilerden kaynaklanmaktadır. Örneğin sarı, kırmızı ve turuncu; ateş renkleri olarak nitelendirilebileceği için sıcak renkler olarak adlandırılmıştır. Aynı şekilde mavi, yeşil ve mor ise suyu çağrıştırıp dolayısıyla serinlik hissi verdiği için soğuk renkler olarak adlandırılmıştır.

Sıcak ve soğuk renklerin dizilimleri, şekil 2.12'deki renk çemberinde görüldüğü gibi tam sarı ve tam mor bir daireye karşılıklı olarak yerleştirilmiş, dolayısıyla yeşil ve mavi tarafında bulunan renkler soğuk, kırmızı ve turuncu tarafındaki renkler de sıcak renkler olarak adlandırılmıştır.

⁸⁹ Tansel Burak, 1999, "Temel Eğitim" Ders Notları, M.S.G.S.Ü. İstanbul.

Dolayısıyla seçilen mor ve sarı karışımı öyle bir karışım almalıdır ki ne kırmızı tarafa ne de mavi tarafa yakın olmalıdır. Yani sıcaklık ve soğukluk öğeleri eşit olmalıdır.

Sıcak ve soğuk renk kavramları bazen farklı anlamlara bürünebilir. Şöyle ki, 'sıcak mavi' terimi ele alınırsa, bunun anlamı mavinin içinde biraz kırmızı olduğu yani mora çalan bir mavi olduğudur. Aynı şey yeşil renk içinde geçerlidir. Mesela sıcak yeşil denildiğinde içinde sarı renk fazla olan bir yeşil renk anlaşılır.

Bazen bu deyimler tarafsız nötr renkler içinde kullanılır örneğin; sıcak gri ya da soğuk gri gibi. Buradan da anlaşılacağı gibi sıcak gri dendiğinde içinde biraz turuncu veya kırmızının olduğu gri anlaşılır. Soğuk gride ise içinde yeşil ya da mavi olan bir griden bahsedilir.

2.4.5. Tamamlayıcı (Zıt) Renkler

Renk çemberine bakıldığında (şekil 2.12) bir ana renk ve onun tam karşısına denk gelen iki ana rengin karışımından elde edilmiş ara renk, ilişki bakımından renksel karşıtlığı, zıtlığı ya da tamamlayıcılığı oluşturur. Örneğin, kırmızı yeşilin, mavi turuncunun ve sarı morun tamamlayıcısıdır.

Bu karşıtlık şöyle açıklanabilir; kırmızı bir yüzeye bir süre baktıktan sonra göz renksiz bir yüzeye çevrildiğinde o yüzeyde kırmızının zıttı olan yeşil renk görülür. Bunun sebebi kırmızıdan etkilenen göz hücrelerinin, dengeyi kurmak için sarı ve mavi rengin karışımı olan yeşil rengi görmek istemesidir. Böylece göz, burada kendini dengelemek ve dinlendirmek ister.

2.4.6. Açık – Koyu Renkler

"Gün ışığında her rengin doygun olduğu (saf olduğu) zaman değişmeyen koyuluğu, başka bir deyişle ışıklılığı vardır. Sarı yeşilden, kırmızı mordan daha çok ışıklılığa sahiptir" .⁹⁰ Kırmızı ve yeşil rengin ışıklılıkları birbirlerine yakındır fakat mor kırmızıdan daha koyu, sarı ise yeşil renkten daha açıktır.

⁹⁰ Tansel Burak, 1999, "Temel Eğitim" Ders Notları, M.S.G.S.Ü. İstanbul.

3. BÖLÜM: MEKÂN KAVRAMI

Tüm canlılar korunma içgüdüsüyle birlikte sığınma, saklanma, örtülü bir alanda bulunma ihtiyacı duyarlar. Dolayısıyla canlılar, doğal çevrede yaşamlarını sürdürebilmek için kendilerine özel yapılar oluşturmaktadırlar.

Mekân kelimesinin sözlük anlamı, “boşluk, yer”dir. Mekân, insanın yaşadığı ortamda kullanım bütünlüğünü sağlamak amacıyla fiziksel çevre yaratmaya yöneliktir.

Mimarlık geçmişten geleceğe kültürler arasında köprü oluşturmuştur. Toplumlar geliştikçe barınma ve korunma amaçlı yapılan kişisel mekânların yanı sıra ortak paylaşım alanları sağlayan mekânlarda yapılmıştır. Nüfusun artması ve göçlerin başlamasıyla birlikte ise sokak, kaldırım ve caddenin yanı sıra daha büyük ölçekli kent mekânları ortaya çıkmıştır.

Wright mekânı şöyle yorumlar; “*iç mekân, binanın ruhu olan mekânın kendisidir. İçinde yaşadığımız oda veya salon bu mekânın parçasıdır, ona aittir, onunla beraberdir, ondan doğmadır. İçinde yaşanan mekân bir bütün olarak bu şekilde düşünüldüğü zaman ki, bu mekân mimarinin ta kendisidir denilebilir.*”⁹¹

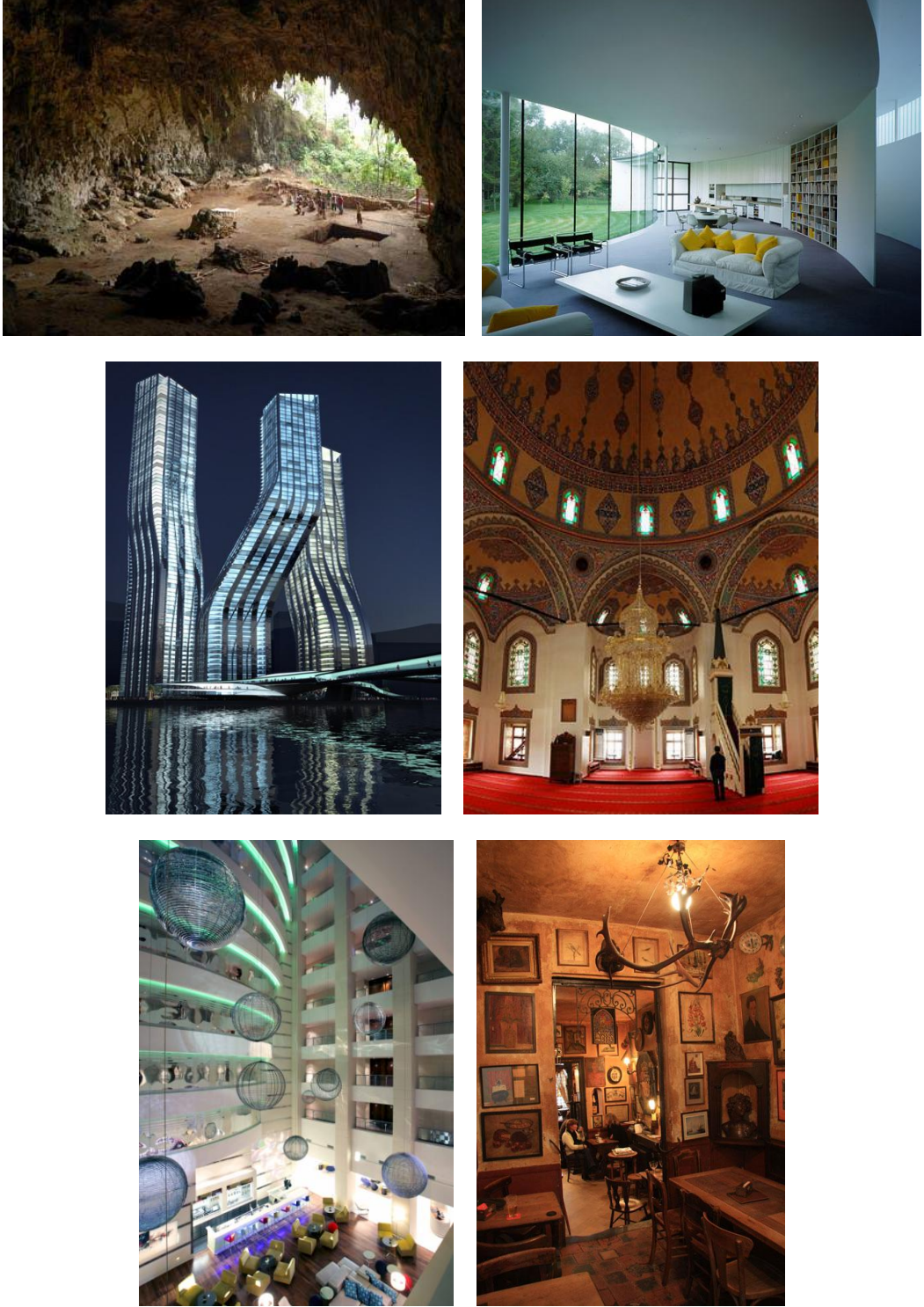
Mimaride çözülmesi gereken bir problem olan mekân, işlevi olan üç boyutlu hacimdir. Detaylar birleştirilerek genellikle sınırlandırılır. Bu sınırlandırma bazen ışıkla da oluşturulabilir, böylece sınırları soyut mekânlar meydana gelir. Mekân, bir yapının içinde olabildiği gibi, dışında da olabilir.

İnsan içinde yaşadığı boşluğu tanımlayıp biçimlendirebileceği gibi, mekân da insanın yaşantısını, hareketlerini vs. biçimlendirebilir. İnsan, mekân içerisinde yaşamsal bir çevre oluşturur. Yaşamsal çevre; irili ufaklı, doğal veya yapay boşlukların birbirleriyle ilintili olarak kurgulanmasıdır. Kütle olarak üç boyutlu bir forma sahip olan mekân, içinde sayısız yaşantılar yaşatabilme özelliği sayesinde ise dördüncü boyuta erişir. Böylece mekân bir mimari ürünün dördüncü boyutunu anlatır. Aynı yerde ve aynı zamanda birden fazla mekân tanımlanabilir.

Şekil 3.1’de görülen örneklerde farklı mekan çeşitleri bulunmaktadır. Daha öncede anlatıldığı gibi bu sınırlandırılmış boşluklar; iç veya dış, toplumsal veya bireysel, ilkel ya da modern vb. gibi olsun, her biri bir hacmi yani mekânı oluşturmaktadır. Buna göre ilk örnek bir mağaranın iç mekânını gösterirken, ikincisi modern bir konutun iç mekânını gösterir. Bir başkası modern gökdelenlerin dış mekânını gösterirken, diğerleri ister dini olsun isterse de tüketime yönelik bir toplumsal mekânını

⁹¹ Bozkurt Güvenç, 1962, Bir Mekân Anlayışı, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul, s: 7.

simgeleyen alışveriş merkezini göstermektedir. Böylece her biri, birbirinden farklı mekân çeşitlerini oluşturmaktadır.



Şekil 3.1. Farklı Mekan Örnekleri⁹²

⁹² www.johnhawks.net/node/1579, www.tasarimplus.com/tr/mekan-ve-dis-mekanin-b, yankodesign.com, <http://www.turkkeyif.com/tarih/16825-mimar-sinan-ve-eserleri.html>, blog.worldinteriordesignnetwork.com/widn_blog..., view-from-back-of-pub.

3.1. MEKÂNIN ALGILANMASI

Çevreden gelen uyarıcı etkilerin duyu organlarıyla duyumsanıp kavranmasına algılama denir. Algılama olayı insanın görme duyma, koklama, dokunma ve yemek yeme gibi aktivitelerini kapsayan 5 duyusuyla gerçekleşir. Bu duyularla meydana gelen algılama olayıyla birlikte fark edilen herhangi bir nesne, bilgi haline gelerek hafızaya kaydedilir. 1904 Almanya doğumlu Yazar, Sanat-Film Kuramcısı ve Algısal Psikolog Rudolf Arnheim duyusal algılamanın; hatırlama, düşünme ve öğrenme gibi insani güdüleri de içerdiğini vurgulamış, aklın ve duyuların birlikte çalışan sistemler olup bütünlüğünü koruduğunu ortaya koymuştur.

İnsanın bulunduğu çevreden yararlanabilmesi için o çevreyi tanıması ve anlaması gerekir. Bunu da algılarıyla yapabilir. Bunu yapabilmesi için ise o çevreden bilgiler alarak, bu bilgileri yorumlayıp değerlendirerek algılaması gerekir. Gözlemleyerek yaşanan mekân algılanan mekândır.

İnsan ve çevre etkileşim içerisine girdiğinde tüm algısal faktörleri içeren mekân ırsal, görsel, işitsel, boyutsal gereksinimleri karşılayan elemanları ve bunların algısal süreçlerini belirleyerek mekânın içeriğini oluşturmaktadır.

Algı bilimsel düzeyde ele alındığında; duygular, kavramlar ve bilgi birikimiyle de ilişki içinde olduğu görülür. Örneğin, bir bireyin bir ağaç gördüğünü varsayalım, o kişinin ağacı algılaması, ağacın rengi, boyutu vb. daha çok fiziki özelliklerine yönelik olacaktır. Hâlbuki bir botanikçi ya da bir bahçıvan ağaç hakkında daha fazla bilgiye sahip olduğu için, bir ağaç gördüğünde onu algılama biçimi herhangi bir insanınkinden daha kapsamlı ve farklı olacaktır.

Mekânın algılanmasını sağlayan öğelerden biri olan “boşluk ve sınır” bir araya gelerek mekânı oluşturur. Boşlukta sınırdaki tek başına düşünülmez. Sadece boşluk veya sadece sınır ile mekân tanımlanamaz. Boşluk derinlik ve uzunluk gibi boyutsallığı sayesinde hareket yönü sağlar.

Mimar ve Yazar “*Jeodické mimari mekânı, kişinin deneyerek yaşayabileceği yer olarak tanımlarken, mekân algısının deneyimle ilişkili olduğunu ve sınırlama söz konusu değil ise kişinin mekânı algılayamayacağını söyler*”.⁹³ Sınır, içi ve dışı yaratır. Mekân yalnızca iç mekân olarak düşünülmemelidir, yapıların tek başlarına veya diğer yapılarla oluşturduğu dış mekândan da söz edilebilir. Hatta yapı bulunmayan sınırlanmış alanlarda bile mekândan söz edilebilir.

⁹³ Demirkaya Handan, 1999, Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Bilgisayar Ortamında Mimarlık Programı, İstanbul, s: 11.

Katı sınırları bulunmayan mekânlarda örneğin; ısı, koku, nem, ışık vb. yumuşak öğelerle de mekân oluşturulabilir.

Mies van der Rohe'a göre mekân içten ve dıştan tanımlanan boşluk olarak algılanır. Bu nedenle duvar yüzeyleri mekânsal açıdan önem taşımaktadır. İnsan sadece bu duvarları görsel olarak algılamaz, bunun yanı sıra hareket ederek bedensel olarak da algılar. Sınırlı yüzeylerin dik açıları ve kesişim noktalarını da mekânsal yönelme ve mekânı algılayıp kavrama açısından önemlidir. İnşa edilmiş bir mekânın sınırları yer, duvar ve tavan olarak algılanırken, doğada ise toprak, ufuk ve gök olarak sınırlıdır. Sınır sayesinde mekânsal yapı, süreklilik, hareket ve ritim kazanır.

Mekânsal algıda hareketin büyük önemi vardır. Mimar, Yazar ve Ressam D.K. Francis Ching, bu durumu şöyle ifade etmiştir; *“Mekân, yapı ve sınırdan oluşan mimarlık; zaman ve mekân içinde hareket yardımıyla algılanır”*⁹⁴. Mekân içinde hareket ederken mekânsal ilişkiler ölçülür. İnsanın yeteneği ve dikkatine göre de detaylar algılanır. Algılama sürecinde zamanın da büyük önemi vardır. Gözlemcinin mekân içinde hareket ederken sürekli pozisyonu ve uzaklığı değişir. Değişen görsel niteliklerin kavranması, hareketin hızına da bağlıdır. Mekân içinde hareket eden insanın bakış açısı ve davranışı da mekânı algılamasını belirleyen faktörler arasındadır. Mekânsal davranış, mekânsal algı ile iç içedir. Mekânın algılanmasında zaman çok önemli bir etkidir, şöyle ki; mekânın algılanması için, içinde yaşanması ve çeşitli zamanlarda farklı tecrübeler edinilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla mekânın içinde geçirilen zaman miktarı da önemlidir. Zamanın kısalığı veya uzunluğu da mekânın algısında büyük önem taşır.

Mekânın ışıkla var olduğu söylenebilir. Algılama görmeye, görme de ışıkla başlar. Işık, sınırlanan boşluğun renk, doku ve form özelliklerini görmeye olanak tanır. Işığın farklı kaynakları, gölge ve tonları, opaklık ve saydamlık dereceleri, yansıma ve kırılma koşulları, mekânı tanımlamak üzere bir araya gelir. Işık mekânı belirler ve görünebilir kılar.

Mekânın algılanabilmesi için “Doğal ve Yapay” olmak üzere iki farklı ışık faktörü bulunmaktadır. Doğal kaynaklardan elde edilen ışığa, doğal ışık denir. İç mekânda doğal ışık, enerji tasarrufunun yanı sıra, iç ve dış mekân arasında görsel iletişim sağlar. Psikolojik olarak da doğal ışığın iç mekânda algılanması özellikle istenir. Yapay ışık sayesinde ise, kontrol tasarımcının eline geçmiştir. Işık faktörüyle birlikte mekânın veya objelerin insan üzerindeki etkilerini değiştirip farklı algılanılması sağlanır.

⁹⁴ Ching D.K. Francis, 1979, Architecture, Formand Space Order, Van Nostrand Reinhold, New York, s: 12.

Mimari değerlendirme mekânsal algılama ile gerçekleşir. Mimar ölçü, ritim ve oran gibi değerleri kullanarak mekânsal algılamayı yönlendirir. Gerek görsel düzenleme açısından, gerekse yapının kolay algılanması açısından, mekânın algılanmasında ölçü ve oranın önemi büyüktür. Mekân tanımlayıcı elemanların ölçüleri, bu ölçüler arasındaki ilişkiler ve gözlemcinin kendi ölçüleri sayesinde, insan karşılaştırma yaparak, mekânsal algılamayı doğru oranlarla belirler. Mekânlar her şeyden önce içlerinde yaşayanlarla doğru orantılıdır.

Mekânın algılanmasında görme eyleminden sonra kişinin zihninde belirli kavramlar oluşur. Dolayısıyla hafızanın mekânsal gerçeğin algılanmasında rolü büyüktür. Ayrıca hafıza, mekânda görülmüş olanı hatırlamaya ve sonraki görülen ile mukayese yapmaya yarar.

3.2. FORM VE MEKÂN

Mimarlığın kapsamında olan bölümlerde ve güzel sanatların herhangi bir dalında tasarımın temelini, temel geometrik formlar oluşturmaktadır. Mekân oluşumu içerisinde birincil geometrik formlar yapılandırılarak farklı biçimlerde yeniden ele alınır.



Şekil 3.2. M.A. Lauger, Küçük Rustik Kulübe⁹⁵

Mimarlık Kuramcısı Marc Antonine Laugier (1713–1769), mimari anlamda oluşacak olan formun çıkış noktasının, insanoğlunun ormanda yapmış olduğu küçük kulübede olduğunu düşünür (Şekil 3.2). Dört köşesinde dört tane ağaç dikmeden ve üstü örtülü olarak da karşılıklı üçgen şeklinde birbirine çakılmış dallardan oluşturulmuş çatıdan, bu ilkel kulübe oluşturulmuştur. Bu kulübe geometrik formlarla özetlenirse, bir küp üzerine yerleştirilmiş bir üçgen prizmadan oluşmaktadır.

Resimde bulunan bu küçük rüstik kulübe, yaratılmış bütün mimari harikalara model olmuştur. Bu ilk model sayesinde mimari hatalar en aza indirilmiş ve mimari

⁹⁵ Gieselmann Reinhard, 1985, 'Mimaride Üslup Arayışı', Çeviri: GÜLSEN Ömer, Yapı.

mükemmeliyete büyük bir adım atılmıştır. Düşeyde yükselen ağaçlar kolon, çevresinden geçenler ise kiriş, meyilli parçalar ise çatı görevi görmektedir.

Dikdörtgen prizmalardan oluşan kutu şeklindeki bu biçimler, mimari yapılanma içerisinde önemli rol oynamıştır. Soyut geometrinin ürünü olan bu basit (yalın) biçimler, değerlerini günümüzde de sürdürmektedirler. M.Ö. 428 yılında Atina'da doğmuş ve yaşamış ünlü bir Yunan filozofu Platon, bu evrensel ve rasyonel biçimleri şöyle dile getirmiştir. *"Formların güzelliği deyince düz ya da çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve iletke ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum"*.⁹⁶

Böylece mimarlık tarihinin başlangıcından beri kullanılan bu yapı biçimleri, geleneksel ve klasik biçimler olma özelliğini halen sürdürmektedir. Antik Yunan'da, Antik Mısır'da, Rönesans'ta, Klasizm'de, Modern Mimaride ve daha sayılmayan diğer tüm mimari akımlarda da bu biçimler var olmuştur.

Modern Mimarinin öncülerinden Le Corbusier de, Platonun güzellik anlayışını aynen kabullenmiş ve kendi biçim anlayışını da şöyle dile getirmiştir. *"Mimarlık, ışıktaki bir araya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve muhteşem oyunudur. Gözlerimiz formları ışıktaki görmek için yapılmışlardır; ışık ve gölge bu formları açıklar: küpler, koniler, küreler, silindireler ve piramitler ışıktaki avantajlı olan büyük birincil formlardır; bunları imgesi içimizde bir karşılığa meydan vermeksizin anlaşılabilir. Bu sebepten dolayıdır ki bunlar güzel formlardır, en güzel formlardır. Bunu herkes, bir çocuk, bir ilkel insan, bir metafizikçi kabul eder. Bu plastik sanatların öztabiatındadır."*⁹⁷

Le Corbusier ve Amedee Ozenfant'ın⁹⁸ 1918'deki "Kübizm Sonrası" (Apres le Cubisme) adlı manifestolarında şu sözler yer almaktadır. *"Bir sanat eseri, rastlantısal, seri dışı, izlenimci, inorganik, tepkici ve pitoresk⁹⁹ olmamalı, fakat bunlara karşıt olarak genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesi olmalıdır"*¹⁰⁰.

Le Corbusier'nin burada anlatmak istediği mimarlıkta ve diğer sanat dallarında mutlaka bu değişmez nitelikteki rasyonel geometrik biçimlerin kullanılması gerektiğidir.

Modern mimarinin öncüsü Le Corbusier'in yaptığı araştırmalarda tarihte başarılı ve kalıcı mimari söz konusu olduğunda yine rasyonel geometrik biçimlerle karşılaşılır.

⁹⁶ Tunalı İsmail, 1970, Grek Estetiği, İ.Ü. Yayınları, No:1022, İstanbul. s.45.

⁹⁷ Le Courbusier, 1927/1972, Towards a New Architecture, The Architectural Press, London, s.31.

⁹⁸ Ressam Amedee Ozenfant ile mimar ve ressam olan Le Corbusier'in 20. yy'ın ilk yarısının ortalarında (1918) geliştirdiği kübizm çıkışlı sanat akımını oluşturmuşlardır.

⁹⁹ Pitoresk: estetik etkinin matematik hesaplar yerine rastlantısallıkla elde edilmesi.

¹⁰⁰ Banham Reyner, 1960/1977, Theory and Design in the First Machine Age, The Architectural Press, London.s. 207.

Atina'da bulunan Yunan mimarisinin temsil eden 'Parthenon Mabeti' dikdörtgen prizmalardan; Osmanlı mimarisi prizma, küre, silindir ve konilerden; Mısır ve Roma Mimarisi ise yine bu tip rasyonel geometrik formlardan oluşmuşlardır. Öyleyse 20. yüzyıl mimarisi de yine aynı biçimlerden oluşmalıydı. 20. yüzyıl mimarisinde ki tek fark her mimarın, bu formları kendine özgün ele almasıydı. 20. yüzyıl mimarı Louis Kahn da, birçok çağdaş mimar gibi tarihten ders almasını bilmiş ve özellikle Roma ve Ortaçağ Mimarisinin form düzeninden etkilenmiştir.

İlk olarak mağarayı ev edinen insanoğlu, daha sonraki yerleşik dönemde saman ve benzeri basit doğada bulunan malzemelerden yaptığı kulübelerle barınma ve korunma güdüsünü gidermiştir. Zamanla toprak kazılarak elde edilen mekânlar yapılmıştır. Burada merdiven örnekleri de görülmektedir. İnsanoğlu bu yapılanmayı sürekli geliştirmiştir. Bütün bu örneklerle, mekân oluşumunun başlangıcı yapılanmaktadır. Daha sonra barınma kavramının dışında mekânlar oluşturulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla yeni ihtiyaçlar için yeni formlar geliştirilmiştir. Böylece formal değişim tarihsel süreç içerisinde süreklilik kazanmıştır.

Mimari ortamda mekân oluştururken, başlıca 2 elemana ihtiyaç bulunmaktadır. Bunlar öncelikle yüzey, sonra formdur. Mekânı çevreleyen strüktürel elemanların yüksekliği, uzunluğu ve genişliği mekânı tanımlamak için yeterli elemanlar değildir. Bunların yanı sıra mekânda yaşanılması, hareket edilmesi mekânın çevresinde sarmalayan boşluğun tanımlanması gerekmektedir.

Bir yapının biçimi o yapının işleviyle bağlantılı olmalıdır. Tam aksi söz konusu olduğunda tasarım eksik kalacaktır. Örneğin hastane veya konut, spor kompleksi veya tiyatro ya da tren garı veya tapınak gibi çeşitli işlevleri olan mekânların içeriklerinin farklı olmasından dolayı, birbirlerinden başka formlara sahip olması gerekmektedir.

Tasarımcı, bir mekân düzenlemesiyle karşılaştığı zaman, asal geometrik formlardan veya organik formlardan yaralanacaktır. Formun hareketliliğini de kimi zaman düz, kimi zaman ise eğrisel formlar gibi bir takım plastik öğelerle yapının yapısal ve düşünsel içeriğini oluşturacaktır. Yapının formunun oluşturulmasıyla birlikte, tasarımın düşünsel içeriği de belirlenmiş olur. Bunlardan birinin diğerine üstünlüğü dengeyi bozar, tasarımın plastik değeri ve estetik bütünlüğü kaybolur.

Mimari tasarım içerisinde, toplumsal çevre, coğrafi ve iklimsel koşullar gibi fiziksel çevre ve tarihsel dönem, formun şekillenmesinde büyük rol oynar. Buradan yola çıkarak, tasarım bütünlüğü içinde mimari form, ortaya çıktığı dönem ve akımın sözcüsüdür denilebilir. Örneğin, tasarlanan mimari yapının bulunduğu coğrafya ve

iklim koşulları, o yapıda duvar kalınlığı, çatı eğimi vb. gibi formal faktörlerin yanı sıra, kullanılacak malzemeyi de etkilemektedir. Bunun yanı sıra renk faktörünün de iklimsel koşullar içinde yeri bulunmaktadır. Tasarımda tarihsel dönem farklılığına değinildiğinde ise, yine form ve renk kaygıları ön planda bulunmaktadır. Geçmiş yüzyıllarda daha görkemli ve heybetli yapılar tasarlanırken, sürekli bir önceki dönem taklidi içerisinde olan bir mimari kaygı bulunmaktadır. 20. yüzyıl ve sonrasında ise tasarım farklılaşıp bireyselleşmiştir. Böylece çeşitlilik artmış ve her biri bir birinden farklı dönemler bir yüzyıl içerisinde toplanmıştır. Artık kullanıcı ihtiyaçlarının farklılaşması ve aile yapısının küçülmesiyle beraber tek kişinin yaşadığı 50 veya 60 m²'lik bir konutun tasarım içerisinde yeri bulunmaktadır. 14. yüzyıl ve daha önceki dönemlerde dinsel mekânların mimarisi ön plandayken, 20. yüzyılda toplumsal ihtiyaçlar farklılaşmış dolayısıyla alışveriş mekânı ve otel vb. gibi farklı amaçlara yönelik yapılaşmalar oluşmuştur. Tarihsel dönem içerisinde tasarımı en çok etkileyen etmenlerden biri de teknolojinin gelişmesi olmuştur. Tasarıma bu çerçeveden bakıldığında, yapıların formunun sürekli bir farklılaşma içerisinde girdiği görülmektedir.

Teknolojinin gelişmesiyle beraber formun oluşmasına etki eden faktörlerden biride ışık olmuştur. Işık, form üzerinde büyük etki yaratarak, yüzeyleri ve hacimleri hareketlendirip aydınlık, yarı aydınlık ve karanlık alanlar oluşturmaktadır. Böylece ışık, formun yapısının algılanmasına katkıda bulunarak hacimlerin plastiğini etkilemektedir.

“İşlev doğrultusunda ve teknoloji kullanarak, eylemlere ve öngörülen hedeflere uygun tasarlanmış sınıflandırılmış boşlukları ifade eden ‘mekân’ ile bu boşlukların, sınırlayıcı elemanları durumundaki ‘yüzey’ ve bütün yüzeylerin tarifleme ve ifade edilme şekli olan ‘form’, mimarın asıl üç elemanıdır.”¹⁰¹ Tasarım elemanlarından yüzey ve form mekân oluşumuna büyük katkıda bulunur. Dolayısıyla mekân, kendisini çevreleyen strüktürel elemanların genişliği, uzunluğu ve yüksekliği vasıtasıyla tanımlanır.

Köşeli veya eğrisel, soyut ya da somut, hatta organik ya da inorganik olsun mimarlık tarihi boyunca yapılar farklı formal kompozisyonlar içinde tasarlanmışlardır. Bunlardan en basiti geometrik formlardan köşeli küp formu olarak ele alınabilir.

¹⁰¹ Ataç İbrahim., 1990, Mekan Kavramının Tipolojik Olarak İrdelenmesi, Tasarım, No:5, İstanbul, s: 84.



Şekil 3.3. Frank Lloyd Wright, Robie House, Dış Mekan.¹⁰²

Frank Lloyd Wright'ın 1900'lü yılların başında seri halde yaptığı 'Robie Evlerinde' de formal olarak köşeli formları tercih ettiği görülür. Kübik formlardan yararlanarak oluşturulan dış mekânda bu formlar birbirlerinin üzerine şaşırtmalı olarak yerleştirilmiştir. Böylece Wright, kübik formun statik yapısını daha belirgin hale getirmiştir (şekil 3.3).



Şekil 3.4 Frank Lloyd Wright, Robie House, 1909¹⁰³

¹⁰² <http://forum.arts-crafts.com>

¹⁰³ www.wrightplus.org

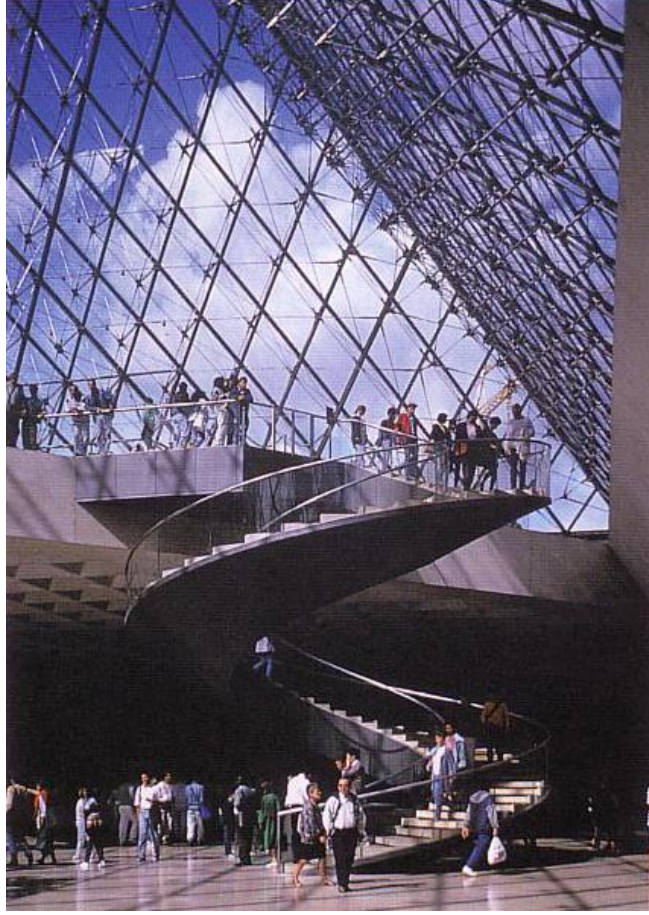
Dış mekânda görülen formal yapıyı iç mekâna da yansıtılmıştır. Böylece mekânda form bütünlüğü elde edilmiştir. İç mekânda tavandan zemine kadar formal tutarlılık devam etmektedir. Kullanılan tefriş elemanlarından, özel tasarlanan sandalyelerin yüksekliği tavanı alçak göstermiştir. Pencere boşluklarında farklı açıda kullanılan kübik form, iç mekanda yerleştirilen masaya paralellik oluşturmaktadır (şekil 3.4)



Şekil 3.5 Gregotti Associati International University of Palermo Science Departments¹⁰⁴

Mimari tasarım içerisinde eğrisel yüzeylerden silindir ile de yapılar oluşturulabilir. Uluslararası Palermo Üniversitesinin Bilim Departmanına bakıldığında, buna örnek olarak mekânda silindirik formda tavan kullanıldığı görülür. Bu eğrisel form mekânda yükseklik olgusunu kuvvetlendirmiştir. Ayrıca mekânda kullanılan aydınlık boşluklar da yükseklik olgusuna katkıda bulunmaktadır (şekil 3.5)

¹⁰⁴ Tzonis Alexander and Lefaiure Laine, 1997, Architecture in Europe Memory and Invention Since 1968, London, s: 208.



Şekil 3.6 Pei Cobb Fredd and Partners Architects, Louvre Piramit¹⁰⁵

Piramidal formlara örnek olarak, Pei'in tasarladığı Louvre Müzesi verilebilir. Modern yapılı piramidal formla yine yüksekliği kuvvetlendiren bir tavan oluşturulmuştur. Buradaki tavan yapının adından anlaşılacağı gibi piramit formundadır. Form kendi yapısı itibariyle ve tepede merkez noktada birleşmesi dolayısıyla derinlik hissini güçlendirmektedir. Ayrıca malzeme olarak cam kullanılmasından dolayı yükseklik hissi olduğundan daha fazla algılanmaktadır. Mekandaki merdiven, form olarak yabancı kalsa da bu hissi kuvvetlendirmektedir (şekil 3.6).

¹⁰⁵ Tzonis Alexander and Lefaiure Laine, 1997, Architecture in Europe Memory and Invention Since 1968, London, s: 229.



Şekil 3.7.Santiago Calatrava Walls Architecte-Ingenieur Stadelhofen Railway Station, Zurich Switzerland 1985–1990¹⁰⁶

Eğrisel formlu mekânlara en iyi örnek Calatrava'nın 1985–1990 yılları arasında oluşturduğu Stadelhofen Tren İstasyonudur. Mekâna bakıldığında serbest eğrisel biçimli formların kullanıldığı görülür. Tamamen organik formlardan oluşan yapı strüktürel hatlara sahiptir. Yapının içinde ve dışında aynı form sistemi devam ettirilmiştir. Sütunların sahip olduğu 75–80 derecelik açılar mekânı tavana doğru genişletmektedir. Mekân kaburga formundan yola çıkılarak oluşturulmuş gibidir (şekil 3.7).

¹⁰⁶ Tzonis Alexander and Lefaiure Laine, 1997, Architecture in Europe Memory and Invention Since 1968, London, s: 256.



Şekil 3.8. Santiago Calatrava Walls Architecte-Ingenieur Stadelhofen Railway Station, Zurich Switzerland 1985–1990, Dış Mekan¹⁰⁷

Calatrava, mekânın içinde kaburga formundan esinlenilmiş olan aynı organik formu dış mekânda da sürdürmektedir (şekil 3.8). Yapı, tamamen strüktürel hatlardan oluşturulmuştur.

Form ve mekân olgusu içinde; öncelikle kübik formlardan oluşan mekân ile birlikte, daha sonra silindirik ve prizma formlarının mekâna katkısı incelenmiştir. Son olarak tamamen özgün eğrisel formlar, mekânın içinde ve dışındaki etkileriyle beraber gözlemlenmiştir.

¹⁰⁷ Meyhöfer Dirk, 1995, Contemporary European Architects 2, Taschen-Italy, s: 77.

3.3. RENK VE MEKÂN

Renk duyularımızı hedef alan soyut bir kavramdır. Işığın kırılması sonucu yüzeyden yayılan enerjinin beyindeki izdüşümü olarak da ifade edilebilen renk kavramı, geçmişçi çok eskilere dayanan, insan yaşamının her kesiminde varlığını hissettiren önemli bir olgudur.

Renklerin algılanması ışık kaynaklarına bağlı olduğundan, farklı mekânlar için işlev özelliklerine uygun renkler ve ışık kaynaklarının seçilmesi gerekmektedir. Eylemler ve renkler arasındaki ilişkilerin doğru kurulması sonucu görsel konforun sağlanmasıyla birlikte, kişilerin eylemleri daha kolay ve istekle yerine getirmeleri sağlanacaktır. Rengin tasarımda kullanımının özünde görsel algıya yönelik unsurlar bulunmaktadır. Renk, malzemenin biçimi, yüzey nitelikleri ve aydınlatma gibi görsel unsurların birleşimiyle insanlar üzerinde etkili olmaktadır. Yüzey ve ışık etkileşimiyle oluşan görsel algı, fiziksel ortam içerisinde psikolojik etkilerle beraber estetik bir beğeniye dönüşür. Renk simgesel, işlevsel ve biçimsel özellikleriyle, mekânlarda yaşamsal ve görsel konforu etkiler, psikolojik ve estetik boyutlarıyla ise mimari tasarımda etkin bir rol oynar. Renk, mimarideki işlevin, konstrüksiyonun ve estetiğin önemli bir parçasıdır.

Renk dış mekândan ziyade genelde iç mekânda kullanılır. Dış mekândaysa tasarımcılar, doğanın rengi içerisinde yapısal malzemenin kendine özgü renklerini kullanmışlar ve parlak-doymuş renklere yönelmemişlerdir. Dolayısıyla dış mekânlarda genelde formal açıdan zenginlik söz konusudur.

Rengi bir mekânda kullanırken öncelikle işlevine uygun olup olmadığına dikkat etmek gerekmektedir. Renk işlevine uygun seçilirse, mekân insanlara sunduğu hizmet ile birlikte amacına ulaşmış olur. Mekânların işlevi tasarımcıyı renk konusunda kısıtlayabilir.

Dolayısıyla tasarımın bütününde rengin uygun ve doğru kullanımı, mimari kurgunun amacına, işlevine ve karakterine yönelik uygun estetik ve fiziksel koşulların sağlanması açısından oldukça önemlidir.

Mekânın renginin seçilme aşamasında, mekânın işlevinin yanında boyutları da göz ardı edilmemelidir. Renk tercihi ile birlikte mekânın daha geniş, daha yüksek ve daha dar gibi boyutsal özellikleri farklı algılanabilir. Örneğin; açık değerdeki renkli yüzeyler, koyu değerdeki renkli yüzeylerden daha geniş veya büyük algılanır. Soğuk renkli yüzeyler daha uzakta, sıcak renkli yüzeyler ise daha yakında algılanır.

Renklerin bu psikolojik etkileri, mekânın küçük büyük, yakın uzak, alçak yüksek, gibi niteliklerini değiştirebilir.

Hem kullanıcı, hem de tasarımcının renk konusunda en özgür olduğu mekânlardan birisi konuttur. Hastane veya ofis gibi mekânlarda rahatça kullanılamayan doymuş renkler, konutta rahatça kullanılabilir. Buna rağmen yine de mekânlarda geçirilen vakitler düşünülerek doymuş renklere rağbet etmemek gerekmektedir. Konut içerisinde insanların eylemlerine göre vakit geçirdikleri alanlar birbirinden farklıdır. Dolayısıyla her bir mekânda da yine farklı renkler düşünülmelidir. Örneğin; mutfak gibi alanlarda tembellik hissini yok eden ve enerji veren parlak, canlı ve doymuş renklerin kullanılması tercih edilirken, yaşam alanı olarak kullanılan bir mekânın duvarlarında kırmızı gibi canlı bir rengin kullanılması yaşayacak olan kişi ya da kişileri rahatsız edebilmektedir. Fakat kırmızı rengi farklı amaca hizmet eden bir gece kulübü veya cafe gibi kısa süreli vakit geçilen yerlerde rahatlıkla kullanılabilir. Konut içerisinde rengi ele alırken, mekânları kullanma sürelerinin yanında, kullanılan eşyalarında sürekli değişmeyeceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Toplu konutlarda ise genelde tasarımcılar özgür değildir, dolayısıyla moda renkler yönelirler.

Ofis mekânlarında duvarların farklı renge boyanması tembelliği ve bıkkınlığı giderir. Dolayısıyla mekânın her bir bölümünün aynı değerde boyanılmasından kaçınılmalıdır. Çalışma alanlarında açık değerli renklerin yanı sıra, orta tonlu koyuluklar fiziksel çalışmayı hızlandırmaktadır.

Renk seçiminden önce, kullanılacak mekânın hangi amaca hizmet edeceği tespit edilmelidir. Örneğin; ofis ya da hastane gibi mekânlarda doymuş ve parlak renkler kullanılmamalıdır. Doymuş kırmızı renkteki bir oda da yatan hasta, kendini rahatsız hissedebilir. Bunun yanı sıra, fast food tarzı mekânlarda canlı ve doymuş renkler tercih edilir, sebebi tüketimi hızlandırmaya yöneliktir. Böylece insanlar o mekânda çok oturmayıp, hemen yiyip gitsin ilkesi kurulmuştur.

Sıcak ve soğuk renklerin mekânda, yakın ve uzak perspektif etkileri sayesinde, kırmızı, turuncu, sarı gibi sıcak renkler en önde; yeşil ortada, mavi ve özellikle en koyu değerleri ise en uzakta algılanır. Buna göre tasarımcılar vurgulanmasını istedikleri alanlarda sıcak renkler, geri planda olmasını istedikleri mekânlarda ise soğuk renkler kullanırlar. Fakat her rengin sıcak ve soğuk tonlarının olduğunu unutmamak gerekir.

Doymuş ve doymamış renkler aslında, sıcak-soğuk renk belirlemesinden önce gelmektedir. Doymuş renk, çalışmanın başında da anlatıldığı gibi rengin en saf ve

gri ile kirletilmemiş halidir. Buradan yola çıkılırsa örneğin, doymuş bir mavi renk türü, doymamış kırmızı renk türünden önde algılanmaktadır. Hâlbuki kırmızı sıcak, mavi de soğuk bir renktir. Dolayısıyla kırmızı rengin öne geldiğini düşünülürken, soğuk olan mavi renk türü öne gelir. Anlaşılacağı üzere kırmızının doymuşluğu mavi renk türünün doymuşluğundan az olduğu için sıcak-soğuk sistemini bozarak doymuş mavi öne gelir.

Açık değerli renkler, koyu değerli renklere daha önde algılanır. Bunun sebebi ise açık değerli renkler, ışıklı renkler olduklarından dolayı daha önde ve büyük algılanır. Işıksız koyu değerli renkler ise daha geride algılanırlar. Renklerin açıklık koyuluk ve renklilik etkisine göre ise turuncu en önde algılanır, sonra kırmızı ve sarı, daha sonra yeşil ve en son olarak da mavi en arkada yer alır.

Mekân tasarımında amaca yönelik atmosfer yaratma, armoniyle sağlanır. Armoni oluşturma mekân tasarımındaki son aşamadır. Armoni oluştururken renk çemberinden veya renk kartlarından yararlanılmaktadır. Herhangi bir mekânda armoni yaparken renk türlerini çok iyi bilmek gerekmektedir. Göreceli olarak geliştirilebilecek olan armoni sorunu, doğru kullanıldığı takdirde her renk ile yapılabilmektedir, fakat öncelikle kullanılan renklerde birlik ve denge sağlanmalıdır. Bir rengin alansal açıdan fazla yer kaplaması bile dengeyi sağlayabilir ya da bozabilir. Armoni oluşturmada amaç mekânda görsel estetik bütünlüğünü yakalamaktır.

Mekânda işleve yönelik atmosfer oluşturma için armoni oluşturmak gerekmektedir. Armonide renkleri bir araya getirirken uyum, birlik, bütünlük ve renklerin birbirleriyle ilişkileri göz önünde bulundurulmalıdır. Bir rengin, diğer renkleri etkisi altına almasıyla da armoni oluşturulabilir. Renklerin doymuşluğu ve koyuluk açıklığıyla ışıklılık derecesine göre armoni oluştururken, önemli olan renkler arasındaki birlik ve bütünlüğü sağlamaktır. Armoni oluştururken renklerin birbirlerini etkilerler,



Şekil 3.9. Tek Renk ve Tonları Armonisine Örnek Bir İç Mekan¹⁰⁸

Armoni oluşturmada en risksiz ve basit yöntem tek bir rengin tonlarıyla elde edilendir. Tek renk ve tonları armonisinde kullanılan rengin doymuş ve doymamışlık derecesi ile koyuluk ve açıklık verileri ön plandadır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, bu verilerin dengelerinin kurulmasıdır. Bu denge kurulmadığı takdirde armonide monotonluk kaçınılmaz olur. Bu tip sorunlar giderildiği takdirde tek renk armonisi ile sakin, dingin ve huzur verici mekânlar oluşturulabilir. Şekil 3.9'da görülen mekânda, sarı renk ve tonları kullanılmıştır. Böylece tek renk ve tonları armonisi oluşturulmuştur.



Şekil 3.10. İki Renk ve Tonları Armonisine Örnek Bir İç Mekân¹⁰⁹

¹⁰⁸ Westget Alice, 1999, The Complete Colour Directory: A practical Guide to Using Colour in Your Home, s: 61.

¹⁰⁹ Kasabian Anna, 2001, The New Home Color Book, China, s: 45.

Tek renkli armonilerin yanı sıra, iki renk ve seçilen bu iki rengin karışımından ortaya çıkan renkle birlikte iki renk ve tonları armonisi elde edilir. İki renk ve tonları armonisiyle, tek renk ve tonları armonisinden daha dinamik mekânlar oluşturulur. Şekil 3.10'da verilen mekân, yeşil ve sarı rengin tonlarıyla oluşturulmuştur. İki renk ve tonlarıyla armonisi oluşturulmuş mekânda, sarı renk baskın olarak görülürken, yeşil renk ise açık değerde ve genelde aksesuarlarda kullanılmıştır.



Şekil 3.11. Jean Townsend, Çok Renk ve Tonları Armonisine Örnek Bir İç Mekân¹¹⁰

Armoni oluştururken mekânda kullanılan renk sayısı artırılabilir. Böylece ikiden fazla renk ve karışımlarıyla elde edilen armoniye çok renk ve tonları armonisi denir. Burada kullanılan renkler birbirlerinden çok farklı ve uyumsuz renkler ise, birbirlerinin içine katılarak uyumlu hale getirilebilir. Elde edilen ara renklerle pasajlar (geçişler) yaparak, doymuşlukları ayarlanarak, koyuluk ve açıklık değerlerine dikkat edilerek rahatlıkla armoni sağlanır. Şekil 3.11'de görülen mekânda sarı, içine yeşil renk karıştırılmış olan lacivert ve kahverengi ile çok renk ve tonları armonisi kurulmuştur. Sarı rengin duvarda ve perde de kullanılması tercih edilirken, yatak başındaki ve yatak örtüsündeki detaylarda lacivert renk kullanılmıştır. Kahverengi ise zeminin genelinde, mobilya ve yatak başı, çerçeve gibi ayrıntılarda kullanılmıştır.

¹¹⁰ Kasabian Anna, 2001, The New Home Color Book, China, s: 32.



Şekil 3.12. Kaki Hockersmith, Yakın Renk ve Tonları Armonisine Örnek Bir İç Mekân¹¹¹

Renk çemberinde yan yana yerleştirilmiş olan iki ana renk ve bir ara renkten meydana gelen armoniye, yakın renkler armonisi denir. Örneğin; (kırmızı, turuncu, sarı) veya (mor, mavi, yeşil) veya (sarı, yeşil, mavi) vb. renkleri kullanarak yakın renk armonisi oluşturabilmektedir. Yakın renklerin kendi aralarında pasaj var olduğu için, armoni doğal olarak oluşur. Şekil 3.12'de görülen mekânda yakın renkler ve armonisi, ana renklerden sarı ve kırmızıyla ve karışımlarından meydana gelen turuncu kullanılarak yapılmıştır. Kırmızı rengin bulunduğu duvar yüzeyinin üzerinde kullanılan çerçeve ve resimlerde sarı, turuncu ve yine kırmızı renkler yoğunlukta algılanmakta ve bir bütünlük oluşturmaktadır.

¹¹¹ Kasabian Anna, 2001, The New Home Color Book, China, s: 32.



Şekil 3.13. Üç Ana Renkle Oluşturulmuş Armoniye Örnek Bir İç Mekân¹¹²

Üç ana renk ya da üç ara renk ile yapılan armonilere ise uzak renk armonisi denir. Bu yöntem ile mekân içerisinde canlı, dinamik ve hareketli atmosferler elde edilir. Uzak renk armonisi dört gurupla yapılabilmektedir. Kırmızı, sarı, maviden oluşan ana renkler; turuncu, yeşil ve mordan oluşan ara renkler; kırmızıya dönük turuncu, sarıya dönük yeşil ve maviye dönük mor renkleriyle ve en son olarak da sarıya dönük turuncu, maviye dönük yeşil ve kırmızıya dönük mor olan karışım renklerle uzak renk armonisi oluşturulabilmektedir. Şekil 3.13'de üç ana renk ile elde edilen uzak renk armonisi oluşturulmuş bir mekân görülmektedir. Mekânda mavi renge boyanmış karşı duvar, üzerinde konulmuş sarı pano ve tefriş amaçlı konulmuş kırmızı koltuklarla armoni kurulmuştur. Ara mekânlarda da yine ana renklere bürünmüş duvarlar görülmektedir.

¹¹² Kasabian Anna, 2001, The New Home Color Book, China, s: 32.



Şekil 3.14. Anthony Antine, Zıt Renkler Armonisine Örnek Bir İç Mekân¹¹³

Renk çemberinde karşı karşıya düşen kırmızı ile yeşil, mavi ile turuncu ve sarı ile mor renklerinden oluşan, zıt renklerle yapılan armoniye zıt (tamamlayıcı) renkler armonisi denir. Zıt renkler birbirlerine hiç benzemedikleri için kontrollü kullanılmalıdır çünkü şok etkisi yaratabilmektedir. Bu sebepten dolayı grilerle doymuşlukları kırılarak, farklı koyuluklar ve ara renklerle pasajlar oluşturulabilmektedir. Şekil 3.14'de görülen mekânda, zıt renklerden sarı ve mor renk türleriyle armoni oluşturulmuştur. Duvar ve zemin yüzeyinde kullanılan sarı renk orta sehpanın ayakları gibi tefrişlerin detaylarında da görülmektedir. Renk çemberinde mavi renge yakın konumlanan mor renk türü ise, tefriş elemanlarından koltuk ve yastıkların desenleri gibi ayrıntılarda kullanılmıştır. Şekil 3.14, zıt renkler armonisine iyi bir örnek oluşturmaktadır.

¹¹³ Kasabian Anna, 2001, The New Home Color Book, China, s: 33.



Şekil 3.15. Sıcak Renkler Armonisi ve Soğuk Renkler Armonisine Örnek¹¹⁴

Sıcak renkler olarak adlandırılan kırmızı, sarı, turuncu ve bunların karışımlarıyla yapılan armoniye sıcak renkler armonisi; soğuk renklerden mavi, yeşil, mor ve bunların karışımlarıyla yapılan armoniye ise soğuk renkler armonisi denir. Bu armoniler yakın renkler armoni gurubuna da girer ve gözü yormaz. Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılabilir fakat dikkat edilmesi gereken nokta sıcak renkler baskın ise kullanılan soğuk renklerin içine de bir miktar sıcak renk veya bu işlemin tam tersinin yapılması gerekmektedir. Şekil 3.15’de, hem sıcak renk hem de soğuk renk armonisine örnek verilmiştir. Sol taraftaki mekânın tümünde, sıcak renkler armonisinde kullanılan kırmızı, turuncu ve sarının tonları görülmektedir. Diğer mekânda ise soğuk renklerden mavi, yeşil ve morun tonları baskın bir şekilde kullanılmıştır. Bu armoni çeşidi renklerin ara değerlerinin çoğaltılmasıyla güçlenmektedir.

Armoni kurarken bir rengin baskınlığıyla da mekân oluşturabilmektedir. Burada unutulmaması gereken sıcak ve doymuş renklerin daha baskın algılandığıdır. Her sıcak renk baskın olmaz. Eğer soğuk bir rengin doymuşluğu, kullanılan sıcak renkten daha doymuş ise o baskın duruma geçer. Örneğin, bir mekânda sarı, kırmızı, mavi, yeşil, turuncu vb. gibi renkler varsa ve bunların içinde mavi en doymuş özelliğe sahip ise mavi baskın renktir. Bunun yanı sıra seçilen rengin büyük alanlarda kullanılmasıyla baskınlık sağlanabilmektedir. Ayrıca yine seçilen rengin, diğer renklerin içine konulmasıyla da baskınlık sağlanabilir. Örneğin, kırmızının

¹¹⁴ Lynch Sarah, 2001, Bold Colors for Modern Rooms, Rockport Publisher, Massachusetts, s: 71-93.

baskınlığı istenilen bir mekânda; sarıyı turuncuya, maviyi mora veya yeşili kahverengiye dönüştürerek istenilen sonuca ulaşılır.



Şekil 3.16. Baskın Renk Armonisine Örnek¹¹⁵

Şekil 3.16'da renk baskınlığına verilen soldaki örnekte, sarı rengin bütün mekândaki etkisi görülmektedir. Zeminde ve tavanda gri rengin içinde kirişlerde yeşilin içinde ve duvarlarda tüm etkisi hissedilir. Sağdaki renk baskınlığı örneğinde ise, mekânda kullanılan sıcak ve soğuk renklerin içinde kapı üzerinde kullanılmış olan yeşil renk öne gelmektedir veya ilk olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla onun baskınlığı daha fazladır.

Rengin mekân içerisindeki olumlu etkisi bulunmaktadır. Rengi mekânda kullanırken tasarımcılar sadece bilinçaltıyla değil tüm estetik ve bilimsel bilgilerini kullanmalıdır.

¹¹⁵ Lynch Sarah, 2001, Bold Colors for Modern Rooms, Rockport Publisher, Massachusetts, s: 116-Kapak.

4. BÖLÜM: YIRMİNCİ YÜZYIL MİMARİSİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

20. yüzyıl mimarisini anlamak için önceki yüzyıllara göz atmak yararlı olacaktır. 19. yüzyılda Yunan, Roma ve Gotik mimarlığı incelenmiş ve bu akımlardan etkilenilmiştir. Yöresel mimari olarak başlayan yapılanma süreci, 19. yüzyılın sonuna doğru saflaşarak üsluplara dönüşüp anlam kazanmaya başlamıştır. Böylece 20. yüzyıla doğru adım atılmış olur.

“19. yüzyıldaki değişim kuvvetleri Batı toplumunu, monarşiden demokrasiye, dinsel sofuluktan dindışı kaygılara ve sanatta aristokratik beğeniden endüstriyel girişimcilerin ve orta sınıfın beğeni anlayışına doğru olağanüstü bir şekilde değiştirdi”¹¹⁶. Bu görünür kaosa mimarlar bir düzen vermek istediler. Doğan yüzyıl makine, hız ve hareket yüzyılı olacaktı.

Endüstri ve seri üretim insanı makineleştirmiş, hareketlerini bir makine düzenine, çabaları sıkıcı bir tekrara dönüştürmüştü. Mimarlar, ister istemez bu endüstriyel gelişime ayak uydurmak zorunda kaldılar. Onların amacı, insan gereksinimlerini karşılayacak yeni bir ortam yaratmaktı. Bunun için gereken yöntem ve teknoloji onların hizmetine sunuluyordu. İleri görüşlü mimarlar, makine uygarlığının olumlu yönlerini daha iyi bir yaşam sağlayan kapsamını ve geniş olanaklarını kavramakta gecikmediler. Yirminci yüzyıldaki bu gelişmeler endüstri ürünleri tasarımı gibi diğer dallarda da etkisini göstermiştir.

Yirminci yüzyıl makine yüzyılı ve yirminci yüzyıl mimarisi ise bu mekanikleşmeyi açığa çıkaracak olan araç olacaktı. Böylece makine çağını anımsatan malzemeler ve formlar kullanıldı. Mimarlık ve mühendislik arasındaki bağ kuruldu ve ussal mimarlığın temelleri atıldı.

“Endüstrileşme bilincinin yaygınlaşması sonucu sosyo-ekonomik dengeler alt üst olmuş ve ülkeleri tümüyle etkisi altına alan büyük savaşlar, sınıf çatışmaları ve toplumsal devrimler yaşanmıştır.”¹¹⁷

İlk modernistler Sosyal Darwinizme inanıyorlardı. Ortaçağdan kalma sağlıklı konut yığınları ve sıkışık caddeler kaldırılıp yerlerine düzgün sıralar halinde düzenlenmiş ışıl ışıl konutlar yerleştirilirse suç ve yoksulluğun azalacağına düşünüyorlardı. Le

¹¹⁶ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Ögeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 607.

¹¹⁷ Yurtsever Hüseyin (Doç. Dr.), Nisan 1995, Modernizm ve Postmodernizm Kargaşasından Geleceği Biçimine, Yapı 161.

Corbusier'inde savunduğu gibi eğer böyle bir işlev uygulanmazsa kaçınılmaz son devrimdi.

20. yüzyıl mimarisinde görsel estetik düşünülürken, bazı mimarlar tarafından mimari dolaşım sistemi gibi işlevler geri planda kalmıştır. 20. yüzyıl mimarisinde o kadar çok akım bir arada bulunmaktadır ki en önemli özelliklerinden biri olan yalınlığı önemseyen bir mimar, işlevi geri planda bırakabilmiştir.

Yirminci yüzyılın ortasında mimarlar teknolojiye inançlarından dolayı, yapının içinde bulunduğu iklim ve çevre koşullarını problem etmediler. Yapının içinde bulunduğu iklimin çok sıcak ya da çok soğuk olması onlar için önemli değildi. Bu sorun rahatlıkla soğutma ya da ısıtma ekipmanlarıyla çözümlenebilirdi. Yeni yapı malzemesi ihtiyacını ise yapı malzemeleri endüstrisi rahatlıkla karşılıyordu. Fakat bu endüstri öyle bir ticaret alanı oluşturmuştu ki malzemelerinin dayanıklı ve sağlam olması yerine, kendi pazarlarını genişletmek önemliydi.

Yirminci yüzyıl mimarlığında teknolojik gelişmelerin katkısı yadsınamaz bir gerçektir. Mimarlar bilimin nimetlerinden yeterli miktarda yararlanmaktadır. Dolayısıyla bilim onların önünde yeni bir ufuk açmıştır. Fakat yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğinde insanoğlunun, modernizmin sunduğu teknolojiye ve endüstriyel gelişmeye duyduğu güven derinden sarsıldı. Teknolojinin sürekli olarak ürettiği nükleer toksitler ve endüstriyel atıkların yarattığı tehditler fark edildi. Dolayısıyla Ocak 1986'da teknolojinin daima işe yaradığı ve yarının daha iyi olacağı düşüncesi, Amerikan uzay aracı Challenger'in infilak etmesiyle birlikte kayboldu. Ardından Nisan 1986'da ki Çernobil Rus nükleer enerji santralindeki patlamayla bu düşünce iyice pekişti.

Yirminci yüzyıl mimarisi pek çok akımın bir arada yer aldığı bir dönem olmuştur. Şöyleki;

Gelecekçilik "Fütürizm" (1909), Yeni Plastikçilik "Neo Plastisizm" veya "De Stijl" (1917), Biçimsel Saflık "Pürizm" (1918), Dışavurumculuk "Ekspresyonizm" (1918), Çatkıcılık "Konstrüktivizm" (1920), Uluslararası Üslup (1930), "Brütalizm" (1954), Bölgeselcilik "Rejyonelizm" (1955), Yani Tarihçilik "Neo Historizm" (1958), Geç Modernizm (1960), Kırsal Kökenli Mimari "Vernakülerizm" (1970), Yüksek Teknoloji "High-Tech" (1970), Modern sonrası "Postmodernizm" (1972), Bireycilik "Maniyerizm" – "Modality", Karşıt Çatkıcılık "De Konstrüktivizm" (1975), Yeniden Diriltmecilik "Revivalizm", Seçmecilik "Eklektisizm", Yeni Barok "Neo Barok", v.b...

Akımların bir arada var oldukları yirminci yüzyıl mimarlık tarihinde; ortak değerlere ulaşma kaygısı bir kenara itilmiş, öznel kural ve değerler ön plana geçmiştir. Mimarlıkta matematik değerler tartışma konusu olmuştur. İşlev ve anlam ön plana

çıkarılırken, form işlevi ve anlamı takip etmiştir. Yirminci yüzyıl akımlarının kendi aralarında farklı özellikleri olsa da, benzer özellikleri de bulunmaktadır.

Yirminci yüzyıl mimari sanatını toplumun içinde bulunduğu ekonomik ve kültürel hareketlilikten soyutlamak imkânsızdır. Yirminci yüzyıl mimarisi bulunduğu dönem içerisinde;

- a. Sosyal yapı
- b. Siyasi yapı
- c. Ekonomik koşullar
- d. Din Olgusu
- e. Bilimin Gelişimi
- f. Sanatın Gelişimi

gibi tarihi verilerden ve kültürel olaylardan etkilenmiştir.

4.1. SOSYAL YAPI

19. Yüzyılın sonlarına doğru, insan hayatında dış görünüm, daha önce hiç olmadığı kadar önem kazandı. Seri üretim mallarıyla tek tipleşen kıyafetler, insanların dış görünüşlerini yumuşatarak, onlara kalabalığa karışma olanağı verdi. 19. yüzyılda, amblem, şapkalar, pantolonlar vb. göstergeler, sokaktaki insanın sosyal mevkisini anlamaya olanak sağlıyordu, 20. yüzyılda ise böyle bir şeyin imkânı kalmamıştı. Böylece yabancılarla dolu korkutucu sokaklardaki silik kıyafetler, insanlar için bir tür kabuk, yalıtılma ve kalabalığa karışma aracı haline geldi. Bir diğer deyişle, yaşanan ekonomik değişimler sonucu insan bedeni kendi tekilliğini yitirerek makinelerin ifadesi oldu. Bireyselliğin dış görünüş yoluyla ifade edilememesi 'yabancılaşma' olgusuna önlenemez bir davetiye çıkardı. Yeni toplum düzeninin istikrarsızlığı, kişiyi, kamusal hayattan kaçıp özel hayatta istikrar aramaya yöneltti. Ailenin işlevi ise bir tür sığınak ve barınılacak bir yer olmasından ibaretti. Çekirdek aile içinde, artık tüm aile bireylerinin görevleri belirginleşti, kurallara oturtuldu ve böylelikle dış dünyada yakalanamayan güven ve istikrar duygusu, özel hayatta aile içine kapanılarak sağlandı.

Sosyal yapının 20. yüzyıl mimarisine birçok yansıması olmuştur. Geçmişin saray erkânı ve köylü halk kavramlarının ortadan kalkmasıyla beraber, sanayileşme insanların şehirlere geçmesini sağlamıştır. Doğal olarak aile kavramının küçülmesi, çekirdek aile kavramının ortaya çıkmasıyla beraberde küçük konutlar üretilmeye

başlanmıştır. Zamanla insanların yaşam alanları, tek tip mobilya, form ve renklere bürünmüştür.

4.2. SİYASİ YAPI

Burjuva sınıfı, yeni bir toplum modeli ve ideali geliştirmekteydi. Evrensellik, Mutlaklık ve Kesinlik kavramları ön plana çıkmıştı. Bu toplum modeli 19 yy. sonlarından başlayarak ideolojik ve kültürel düzeyde önemli bir açmaza girmiştir. 19 yy. sonları ve 20 yy. başlarında yaşanan siyasi, ekonomik gelişmeler ile özellikle 1. Dünya Savaşı, mutlaklık, kesinlik ve doğal seçme düşüncelerine dayanan toplum modelinin pek de umulan sonuçları doğurmadığını işaret etmiştir. Tam da bu dönemde politik düzlemde sarsılan mutlaklık, kesinlik kavramları paralel olarak bilimsel düşünceye de yansımıştır.

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılda yapılan savaşlardan dolayı mimarlık tarihinin sekteye uğradığı söylenebilir. Savaşlardan dolayı gelişen endüstrinin ve üretimin durmasıyla birlikte mimari gelişim durmuştur. Dolayısıyla bazı mimarlar buldukları ülkeleri terk etmek zorunda bile kalmışlardır. Siyasi yapı burjuva sınıfını ortadan kaldırmış dolayısıyla tek tip kıyafetler giyen insanların mimari beklentileri de benzer durumda ilerlemiştir.

4.3. EKONOMİK KOŞULLAR

Yeni ekonomik düzenle beraber oluşan işçi ve güçlenen burjuva sınıfının her ikisine de egemen olan duygu güvensizlikti. İşçi sınıfının, süreğen olarak işsiz ve aç kalmak gibi bir korkusu olduğu aşikârdı. Burjuvazinin korkusu ise kazandığı ölçüde hızlı bir biçimde, kazandıklarını kaybetmekti. 19. yüzyılın sonlarında, Paris nüfusunun yüzde 40 ila 45'ini ve Londra nüfusunun yüzde 35 ila 43'ünü oluşturan bu kalabalık grubun, iş hayatına dair düzenli bir bilgileri yoktu. Para kazanmanın, işletmelerinin gelirlerini arttırmanın veya borsada başarılı olabilmenin aslında şanstın geçtiğini düşünüyorlardı, çünkü yeni toplumsal düzende, kendilerine model olarak alabilecekleri hiçbir şey yoktu. Yeni düzeni kendileri oluşturmaktaydılar, dolayısıyla işleri şansa kalmıştı, elleri altında güvenceleri bulunmuyordu. Kapitalizmin doğası ile şehir yaşamı burjuva sınıfı için iki yönlü bir yabancılaşma ve yalıtılma sürecine neden olmaktaydı.

Ekonomik hayattaki değişimlerin bir sonucu olan seri üretim mallarının da kamusal yaşama etkisi önemliydi. Böylece sanayi kapitalizmi, şehir kültürünün ifade araçlarını da denetlemeye başlamıştı.

Teknolojinin yeni olanaklar sunuşu ile kapitalistlerin kitle pazarını keşfi ve devrimcileşen sanat, burjuva niteliğinden çıkıp halka indi. Sanatın, orta ve üst sınıfların dışında, alt tabakalara da hitap edebileceğini ve hatta bundan yüklü gelirler elde edebileceğini keşfeden işi bilir kapitalistler, sanata yönelik farklı kollarda sektörler oluşturdular.

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılda 'modern olmak' terimi kullanılmaya başlandı. Dolayısıyla modern olmanın koşulu, sanat ile ilgilenmek olarak görüldü. Bu da sanatın aristokrasi ve burjuvazinin tekelinden çıkmasıyla gerçekleşti. Gelirleri iyi olan işçiler, memurlar ve köylülerin taksitle alarak salonlarına koydukları piyano, o dönemin en önemli zenginlik göstergelerindendi.

20. yüzyılda ekonomik koşulların toparlandığı dönemleri mimarlar çok iyi değerlendirmiş üretimlerine, yenilikler ve gelişen endüstrinin katkısıyla devam etmişlerdir.

4.4. DİN OLGUSU

Aydınlanma ile başlayarak düzenli olarak gelişen akılcılık, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılda doruğa ulaştı. Bilim ve teknolojinin gelişmesi sonucu, tanrılara, şüpheyle bakılmaya başlandı. "Yaratılış" kanunları, Kutsal Kitap "mucize"leri yok oldu. Duyumlar ve algıların dolaysızlığı daha büyük önem kazandı; fenomenler doğrudan deneyimler olarak kendi içlerinde ve kendiliklerinden gerçek görünmeye başladılar. Dolayısıyla mimarlar dini yapıların mimarisine 20. yüzyıldan önce daha fazla ilgi gösteriyordu. Yüzyıl sonrasında ise insanların ilgisinin başka alanlara kaymasıyla ihtiyaçlar değişmiş yeni yapılanma arayışları başlamıştır.

4.5. BİLİMİN GELİŞİMİ

19 yy. başlarına dek Öklid'in geometrisinin, yaşanılan dünyanın görsel olarak tek temsili ve resmi olduğu düşünülüyordu. Fakat 19 yy.ın ortalarına doğru bu ideoloji iddiası yara aldı.

İngiliz Fizik Profesörü J.J. Thomson'un 1897'de elektronu bulmasıyla atom artık bölünmez değildi. Dolayısıyla modern fiziğin temellerinin değişmesiyle yeni bir çağ başlamış oldu. Sanat tarihçilerine göre ise modern fizik ve modern sanat aynı zamanda doğmuştu.

19. yüzyılın sonunda, 20.yüzyıl devrimiyle doğaya bütünüyle egemen olma düşü hemen hemen gerçekleşmiş gibi görünüyordu, ama bu iyimser güvenin gerçekçi

olmadığı kısa sürede ortaya çıktı. Atomların saldıdığı ışınımın bilinen mekanik ilkelerle açıklanması gitgide güçleşiyordu. Daha da önemli bir sorun, fiziğin, varlığının gösterilmesini bir türlü olanaklı kılmayan bir maddenin hipotetik niteliklerine gün geçtikçe artan bir biçimde bağımlı duruma geliyordu. 1895–1905 yılları arasında on yıl gibi kısa bir süre içinde, bu ve buna benzer sorunlar doruğa ulaştı ve 19. yüzyılın büyük çabalarla oluşturduğu mekanikçi sistemin yıkılmasına yol açtı. X ışınlarının ve radyoaktifliğin bulunması, atom yapısının sanıldığından çok daha karmaşık olduğunu ortaya çıkardı. Kuantum fiziğiyle uğraşan Profesör Max Planck'ın ısı ışınım problemine getirdiği çözüm, enerji kavramına, klasik termodinamikle açıklanması olanaksız bir kesiklilik niteliği kazandırıyor. Bütün bunlardan daha kaygılandırıcı bir gelişme, Albert Einstein'ın 1905'te ortaya attığı özel görelilik kuramı oldu. Bu kuram, fiziği olguların gözlenmesi yerine olgularla gözlemciler arasındaki ilişkilerin incelenmesi biçiminde yeniden tanımlıyordu. Gözlenen olayın gözlemcinin olaya göre hızına ve bulunduğu yere bağlı olduğu ortaya çıkıyor, mutlak uzay kavramının bir kurmaca olduğu anlaşılıyordu. 20 yüzyılın başlarında ortaya çıkan bu teori doğruluk ve mutlaklığa önemli bir darbe olmuştu. Einstein'a göre ışık hızına yaklaştıkça “zaman” daha hızlı akıyordu. Dolayısıyla Newton'un teorisi de böylece çürütülmüş oldu. Mutlaklık algısı hem zaman hem de uzay boyutunda yok olmuştu, yeni gelişen toplum ve bunun temel temsilcisi burjuvazinin elinde kalan tek şey kesinlik iddiasıydı. Bu iddia doğa bilimlerinde 1930'lara dek devam etti, ta ki Heisenberg kesin ölçümün mümkün olmadığını söyleyene dek. Heisenberg öncesi ölçüm aletlerimiz yeteri kadar yetkin olduğunda her şeyi kesin olarak ölçebileceğimiz düşünülüyordu. Ölçüm aletlerinin gelişmesiyle birlikte Heisenberg, ölçümün her zaman bir belirsizliği olacağını ortaya attı. Bu kavrayış ile burjuva ideolojisinin dayanakları da ortadan kalkmış oldu.

Fiziğin temelleri, parçalanıp yok olma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Fizikteki bu çağdaş devrim, henüz bilim tarihi açısından bütünüyle özümsemiş değildi. 20. yüzyıl başlarında bilim bütün bu sorunlarla, eskisinden bütünüyle farklı yeni bir fizik oluşturarak başa çıkabilmişti. Bu fizikte artık mekanik modellere yer yoktu, çünkü ışık gibi kimi süreçler için çelişkisiz bir model oluşturmak olanaksızdı. Artık fiziksel gerçekliğin kesinlikle bilinebileceğinden değil, ancak bazı ölçümlerin yapılabilmesi olasılığından söz edilebilirdi. Bütün bunlara karşın, 20. yüzyıl bilimi gerçekten şaşılacak başarılar elde etmişti. Yeni fizik 'görelilik, kuvantum mekaniği, parçacık fiziği' gibi bilimsel sonuçlara varmış olsa da, fiziksel gerçekliğin sınırlarına ulaşıp bunları incelemeyi olanaklı kılmıştı. Geliştirilen aygıtlar ve ulaşılan matematiksel

yetkinlik sayesinde temel (atomaltı) parçacıklar kolaylıkla gözlenip denetlenebilmekte, evrenin oluşumunun ilk anları canlandırılabilmekte, bütün evrenin yapısı ve geleceği tasarlanabilmekteydi. Fizikteki devrim kimyayı ve biyolojiyi de etkilemişti. Böylece hücrelerin genetik yapılarının, atomların ve moleküllerin denetlenebilmesi olanakları ortaya çıkmıştı. Dolayısıyla günümüzde moleküllerin isteğe uygun olarak biçimlendirilmesi basit bir işlem haline gelmişti. Genetik mühendisliği evrim sürecine etkin olarak müdahale olanağı sağlamış; canlı organizmaları, insan da dâhil olmak üzere, özel amaçlara uygun olarak biçimlendirme olanakları sunulmuştu.

Teknolojik gelişmelerin sanat dünyasına önemli etkisi de 'fotoğraf'ın bulunuşu olmuştu. 19. yüzyılda Fransa'da icat edilen fotoğraf, yüzyıl sonlarında ticari bir iş haline geldi. Burjuvazinin küçük portre resimlere olan büyük ilgisi, fotoğrafın gelişimine zemin oluşturmuştu.

Fotoğraftan sonra sinema, televizyon ve video, 20. yüzyılın sanatsal gelişmelerinden bazıları olsa da teknolojik olarak ta büyük bir gelişmelerdir. Böylece tarihte ilk kez hareketli görüntü izleyicinin önüne teknoloji vasıtasıyla sunulmuş oldu.

20. yüzyılda endüstrinin gelişmesiyle birlikte toplum yaşam biçimi ve değer yargıları ile bir değişim içerisine girmişti. Bu değişim içerisinde geçmişin enerji kaynağı rüzgâr ve kas gücüyken elektrik enerjisi, elektromanyetik enerji, kimyasal enerji ve daha sonrada nükleer enerji insan yaşamına girmişti. 20. yüzyıldan önce ulaşım, insan ve hayvan kas gücüyle sağlanırken en yüksek hız 12 kilometreydi. Yirminci yüzyılda ise uçak ve hatta füze gibi araçların geliştirilmesiyle hız saatte km olarak yüz binlerle ifade edilmeye başlanmıştı. Böylece insan hayatı, hızlanıp hareketlenmişti. Teknolojik gelişim paralelinde malzeme ve yapı bileşenlerinin kullanım olanakları sağlamıştı. Yapı çeliği, alüminyum, cam, beton, ahşap, bitüm, plastik gibi yeni malzemeler, prefabrike ürünler ve elektronik aygıtlarla birlikte yeni yapım yöntemleri ve uzmanlık alanları ortaya çıkmıştır. Böylece yapılan tasarımların inşa aşamaları kısalmıştı. Bu gelişmeye bağlı olarak fabrikaların çoğalmasıyla çevre kirlenmeye başlamış ve sanatçılar insanı, çevresini oluşturan bu çirkinliğin nedeni olarak suçlarken; teknolojinin gelişmesiyle birlikte bireyler kendilerine özgü niteliklerini yitirme korkusuna kapılmıştı. Makineleşmenin insanın yaratıcılığını etkileyip, tek tip insan modelinin oluşacağı kaygısını duymuşlardı. Bu değişim sürecini yadsıyan ressam ve heykeltıraş gibi sanatçıların yanı sıra mimarlar bu endüstrileşmeye ayak uydurmuşlardır. Dolayısıyla 20. yüzyılın en verimli etkileri mimaride gözlenmiştir.

Endüstrinin gelişiminin mimariye katkısı çok büyüktür. Bilimsel gelişmeler ışığında yapı malzemelerinin olanakları genişlemiş dolayısıyla mimarların seçenekleri çoğalmış olmuştur. Aynı zamanda uçak gibi vasıtaların geliştirilmesiyle birlikte ülkeler arası ulaşım kolaylaşmış bunun da mimarların diğer şehirlerdeki mimariden haberdar olmaları açısından, mesleki gelişimlerine katkıda bulunmuşlardır. Geliştirilen inşaat araçlarıyla beraber yapılan inşaların süreleri kısalmış ve zamandan kazanılmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle insan ihtiyaçları çoğalmış ve mimarlarda yapıtlarını bu konuya hizmet edecek şekilde geliştirmişlerdir.

4.6. SANATIN GELİŞİMİ

19. yüzyılın sonlarından itibaren ve 20. yüzyılda Avrupa'da sanata bakış açısı büyük ölçüde değişti. Burjuvazinin tekelinden çıkarak halkın ulaşabileceği seviyeye geldi. Tiyatro sayısı arttı. Yayın evlerinin politikalarını değiştirmesiyle birlikte edebiyat uygun fiyatlara alınabilir oldu. Resimlerin ucuz röprodüksiyonlarının üretilmesiyle birlikte düşük geliri insanların evine sanat girmeye başladı. 19. yüzyılın sonlarından itibaren fotoğraf yaygın biçimde kullanılmaya başlandı.

Fotoğraf, aynı zamanda resmin, izleyici gözündeki anlamını da değiştirdi. Resim, bulunduğu mekânla da anlam kazanan, aynı anda iki yerde görülmesinin olanaksız olduğu ve dünya üzerinde bir tane olduğu bilinen bir şeydi. Bunlar, fotoğrafla değişti, resim artık evlere girmeye başladı, günlük hayatın bir parçası oldu. Fotoğrafın bulunuşu, sanatçıların ve izleyicilerin bakış açısını da değiştirdi. Görünen nesnelere, farklı anlamlara gelebilmeye başladı ve bu da resme yansıtıldı. Ressamlar, fotoğrafın gelişimiyle birlikte görüneni değil görünmeyeni resmetmeye başladılar.

Fotoğraftan sonra sinema 20. yüzyıl sanatına egemen olmuştu. Böylece tarihte ilk kez öykü, drama veya gösteri, zamanın, mekânın ve seyircinin fiziksel doğasının dayattığı kısıtlamalardan kurtuldu ve tüm dünyaya yayıldı.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, sanatçıların asıl amaçlarının değiştiği görülür. Bu tarihsel dönemde yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, 20. yüzyılın sanat alanını da belirleyen temel faktörlerden biri olacaktır. Artık sanatçılar, dış dünyayla ilişki kurmak, onu betimlemeye yönelik eserler vermektense çok, kişisel görme biçimlerini yansıtmaya başladılar. Empresyonizm, ressamın duyularıyla dünyayı nasıl algıladığının dışı vurumuydu, dış dünyanın kendi üzerinde bıraktığı izlenimleri tuvale aktarmasıydı. Dolayısıyla resim tarihinde ilk olarak, sanatçıların, gördüklerinden çok göstermek istedikleri önem kazanmıştı. Ekspresyonizmde ise

bireysellikte bir adım daha gidilmiş, sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliğini yansıtmaya halini almıştır. Kübizm ve Fütürizm gibi akımlarla bireysellik, soyuta uzanmış ve kişisel iç deneyimler, 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuştur.

Sanatsal yaratılar, toplumdaki ekonomik ve siyasal değişimlerden soyutlanamaz. Ve kapitalizmle ortaya çıkan, insanın içine kapanma ve bireyselleşme süreci, hiç bir alanda sanatta görüldüğü kadar açık görülemez. Sanatın gelişiminin mimari üzerindeki etkisi sanıldığından çok fazladır. Fotoğraf sanatının gelişmesiyle birlikte mimariyi, mimari aşamaları ve mimarlık tarihini belgelemek kolaylaşmıştır. Böylece mimarlar gidip göremeyecekleri yerlerin ve mimari yapıların fotoğraflarından yararlanmışlar ve bunun gibi daha çok etkisi olmuştur. Görsel sanatlardan sinema ve tiyatrunun gelişimiyle, mimari alana dekor yapma olanağı ve fantastik mekân kurgularının sunumu için olanaklar verilmiştir. Resim sanatının mimariye etkisi ise kesinlikle yadsınamaz. Mimari akımların hepsi öncelikli olarak resim sanatıyla ortaya çıkmış daha sonra mimarlık başta olmak üzere diğer dallarda etkisini sürdürmüştür. Örneğin, Klasizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm, De Stijl vb. gibi akımlar öncelikle resim sanatında ortaya çıkmış daha sonra mimariyi etkilemiştir.

Sanayi devriminin devamında teknolojik, sosyal, ekonomik, dinsel, sanatsal vb. gibi gelişmeler ışığında mimari gelişerek estetik ve teknolojik anlamda doruk noktasına ulaşmıştır. Tasarımcılar, bütün bu dış faktörleri kendi lehlerinde kullanmışlardır.

5. BÖLÜM: 20. YÜZYILDA MEKÂNDA FORM ve RENK

Bu çalışmada 20. yüzyıl döneminin mekânlarındaki form ve renksel üslup farklılıkları ele alınmaktadır. Mimarlık tarihinin önemli yapıları bu çalışmanın örneklerini oluşturmaktadır. Yirminci yüzyıl mimarisi genel olarak incelendikten sonra, dönemsel gelişmelere göre 1900–1920, 1920–1945, 1945–1960 ve 1960–2000 olarak dörde bölünerek tek tek ele alınmıştır. Yaklaşık yirmi, yirmi beş yıllık dönemlerde oluşan mimari görüşler ve akımlar genel olarak incelenmiştir. Ayrıca her bir dönemi anlatan mimari örnekler iç ve dış mekân olarak, mimari bütünlük içerisinde form ve renk kavramlarına göre analiz edilmiştir.

Mimaride formun ve rengin kullanımı prehistorik çağa kadar dayanmaktadır. İlk insanların korunma amaçlı kullandıkları mağaraların formları, doğanın onlara sunduğu kadardır. Daha sonra oyarak veya yontarak, buldukları mekâna ve kullandıkları araçlara form kazandırmaya çalışmışlardır. Renk mimaride kullanımından önce, ilk olarak resim sanatıyla başlamıştır. İlk insanlar mağara duvarlarına siyah, kahverengi ve kırmızı pigmentlerle resimler yapmışlardır.

Mısır, Babil ve Persler içinde renk, vazgeçilmez bir mimari unsur olmuştur. Onlara göre renksiz binalar çiçeksiz ev gibidir. Ayrıca Mısır Mimarisinde hacim çok büyük ve küteseldir. Bu yapılar, esrarengiz, etkili ve statik formlardır. Kare plan üzerinden yükselen piramidal formlara sahiptir.

Formal yapısının ihtişamıyla insanı etkileyen yunan tapınaklarına bakıldığında, bu yapıların zamanında renkli yapılar olduğunu düşünülemez. Fakat tarihsel veriler Yunanlıların rengi benimseyip yapılarında kullandıklarını göstermektedir. Rengin yanı sıra yunan mimarisinin formal yapısı yadsınamaz biçimde etkileyicidir. Daha çok silindirik formlu sütunlarla yarı açık mekânlar elde etmişlerdir.

Orta Çağa gelindiğinde yapılar çok heybetli ve büyük formdadır. Mekânların dışında büyük pencere ve kapı boşlukları elde edilmiştir. Ayrıca mekânın içerisinde de geniş açıklıklar yaratılmıştır. Yapılar genelde dine yönelik kurgulandığından dolayı, insanları etkilemek için devasa oranlar tercih edilmiştir. Orta çağda kristalleşme işlemi başlamıştır, dolayısıyla akla hemen renkli vitray kullanımları gelmektedir. Hâlbuki vitrayların dışında renk, malzeme olarak altın varak kullanımı ve taş boyamalarda görülmektedir. Gotik katedrallere bakıldığında bu daha iyi algılanabilir. Gotik dönemde de, mekânın hem içinde hem de dışında renk kullanılmıştır.

Rönesans'ta mimari, kişisel bir sanat haline gelmekte dinsel ya da başka bir gücün yönettiği kavram olmaktan çıkmaktadır. Bu dönemde hacimler ve formlar heybetlidir.

Geniş açıklıklar içerisinde bol bol altın rengi kullanılmıştır. Pastel renkler yadsıyarak genelde krem ve beyaz fonun üzerinde kırmızılar, maviler ve okr renk türlerinin parlak halleri kullanılmıştır.

“Barok devirde renk kullanımı doruk noktasına ulaşmış ve perspektif olanaklarla hayali yerler yaratılmıştır”¹¹⁸

“Yüzylimizde her 10 ila 12 yılda bir üslupların değiştiğini unutmamak gerekir. Oysa tarımsal düzende, Romanesk, Gotik ve Barok dönemlerde olduğu gibi, üsluplar ilk dönemlerinden başlayarak en parlak devirlerine kadar uzanan bir süreklilik göstermiş ve ortalama 200 sene geçerliliklerini korumuşlardır”¹¹⁹ Mimari, bir sanat icraatı ve dünya görüşü olmuştur. Dolayısıyla ortaya çıktığı dönemlerin siyasi tarihi, sosyal yapısı, bilimsel gelişmeleri hatta dini inançların etkilerini yansıtır. 20. yüzyıl mimarı Louis Kahn'a göre, modern mimaride anti-tarihçilik kesinlikle olmamalıdır.

20. yüzyıldan önceki dönemlerde süslü, sade veya zengin biçimde ele alınan parçaların bir araya gelmesiyle üsluplar oluşmaktaydı. 20. yüzyılda ise bu kavram eski dönemlerdeki gibi basit düşünülmeyp, daha geniş anlamda ele alınmıştır. Yapılan tasarımlarda, tasarım kavram olarak sadece mimariyle sınırlı kalmayıp aksine bütün sanat dallarını içermektedir. 20. yüzyıl akımları içerisinde sanatların ortak yönlerinin kullanımıyla birlikte, tek tek sanatçıların tarzları ortaya çıkmıştır. Yani 20. yüzyılda tarz, stil, karakter ve üslupların varlığı ön plana çıkmıştır.

19. yüzyılın sonlarından itibaren özellikle de 20. yüzyılda, geçmiş dönemlerde görülen üslup birliği ortadan kalkmıştır. Bu dönemdeki üsluplar bulunduğu dönemi tamamen kapsamamış ve uzun süreli olmamışlardır. 20. yüzyılda mimari tamamen kişisel gelişim içerisinde olup, bu kişilerin etrafında mimari guruplaşmalar meydana gelmiştir.

Çizgi, form ve renk, görsel sanat dallarının hemen hepsinin temelini oluşturmaktadır. Bir genelleme yapıldığında resim sanatı renk ile heykel sanatı form ile bütünleştirilmiştir. Mimaride ise form ve renk, heykel ve resimde kullanımları kadar önemlidir. Mimaride form ve renk yapının görselliğine katkıda bulunarak karakterini oluşturmak için var olmalıdır. 20. yüzyıl mimarları formun ve rengin önemini daha iyi kavramış ve pratikte de bunu daha başarılı biçimde uygulamışlardır.

¹¹⁸ Özdemir Tülay, 2005, Renk Kavramı ve Konut İç Mekânında Tasarıma Etkileri, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul. s: 56.

¹. Prof. GIESELMANN Reinhard, 'Mimaride Üslup Arayışı', Çeviri: GÜLSEN Ömer, Yapı 85, İstanbul, Aralık 1988.

5.1. 1900–1920 DÖNEMİ

1900–1920 yılları arası, yeni bilimsel keşiflerin ve savaşların yılıdır. Bilimsel olarak telefon-telgraf gibi iletişim araçlarının gelişmesinden, ulaşım araçlarında ilk metronun kullanılmasına, X ışınlarından uranyumun radyoaktivite etkisinin bulunmasına, kemoterapi tedavisinin kullanımına kadar birçok gelişme bu dönemde gerçekleşmiştir. Sanat alanında Pablo Picasso “Kübizm” ve Vasily Kandinsky ise “Soyut Sanat” hareketlerini başlatmıştır.

1914–1918 yılları arasında çıkış sebebi Fransız ihtilaline dayanan I. Dünya Savaşı ortaya çıkmıştır. Savaşın kökleri, 1815–1914 yılları arasındaki siyasi ve diplomatik gelişmelerde yatmaktadır. 1914'lere kadar Avrupa'da diplomatik münasebetler, mücadeleler ve çatışmalar yoğunluk kazanmıştır. 20. yüzyılın başları, yüzyıl boyunca devam edecek olan savaş yıllarının başlangıcı olmuştur.

“19. yüzyıldaki değişim kuvvetleri Batı toplumunu, monarşiden demokrasiye, dinsel sofuluktan din dışı kaygılara ve sanatta aristokratik beğeniden endüstriyel girişimcilerin ve orta sınıfın beğeni anlayışına doğru olağanüstü bir şekilde değiştirmiştir.”¹²⁰ Bir tarafta karmaşa sürerken dünyaya görünür bir düzen vermek isteyen mimarlar ise tasarıma yönelmişler kendilerini bu alanda kanıtlamışlardır.

5.1.1. Art Deco

1900'lülerin başlarında I.Dünya Savaşından sonra, Modern Dünyanın gelişmeye başladığı Avrupa'da özellikle Fransa'da dizayn kelimesi yerine yeni bir sözcük aranmaya başlanmıştır. Bir sergiden etkilenerek ortaya konan sözcük 'Les Arts Decoratif' dir yani 'Dekoratif Sanat'tır. Bu ifade tasarımın modernliğini vurgulayan malzemelerin kullanılması amacına öncülük etmiştir. Bu malzemelere alüminyum, krom gibi metal ve farklı renklerde cam malzemeler örnek olarak verilebilir. Günümüzde Art Deco'ya göre tasarlanan iç mekânlar 19. yüzyıl erken dönem stillerine benzetilebilir fakat aslında 20. yüzyıl sanatıyla ilişkilidir. Örneğin Art Deco da kullanılan renkler İngiltere de, Amerika da veya Avrupa Sanatında rahatlıkla bulunabilir. Art Deco'yla birlikte canlı ve parlak renkler mimariye girmiştir. Metallerden özellikle krom ve paslanmaz çeliğin siyahı, opak camın siyah, koyu yeşil, hatta kahverengi gibi farklı renkleri tercih edilmiştir. Mermerde yeşil ve koyu gri gibi renklerin güçlü tonları ve ahşap kaplamada ise natürel tonlar veya beyaz olacak kadar ağartılmış açık tonlar kullanılmıştır. Tekstil ürünleri ve halılarda ise geometrik

¹²⁰ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 604.

şekillere yönelme yaşanmış ve siyah, yeşil ve soğuk kırmızı renklerin hâkim olduğu armoniler tercih edilmiştir.



Şekil 5.1. Cincinnati Union Terminal . Dış Cepheden Görünüm.¹²¹

Amerika Birleşik Devletlerinin Hamilton şehrinde 1933 yılında Fellheimer ve Wagner Firması adı altında mimar P.P. Cret ve R.A. Wank tarafından Cincinnati Tren İstasyonu oluşturulmuştur (şekil 5.1). Art Deco özellikleri taşıyan bu yapının genel düzenlemesinde klasik simetrik tavır ve anıtsal kurgu ön plana çıkmaktadır. *“Kademeli yükselen iki kütleinin ardında, yine kademeli bir kütle ve yarım dairesel kemerden oluşan kompozisyon, her iki yanda iki kol halinde yatayda dairesel şekilde geriye çekilen kütle kompozisyonunda yapıya yönelen izleyicinin algıladığı ilk görüntüdür.*¹²² Yapının, Barok sanatının etkileriyle beraber teatral bir yapısı bulunmaktadır.

¹²¹ www.oh.state.oh.us/your_state/remarkable_ohi...

¹²² Polatkan Aydın Hasan, Özer Filiz, Mart 2006, Art Deco Mimariğinin Kavramsal İçeriği, itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım Cilt:5, Sayı:1, 89–98, İstanbul, s: 96.



Şekil 5.2. Fellheimer ve Wagner Cincinnati Union Terminal . iç Görünüm.¹²³

Gerek cephede üç sıra halindeki soyut silmelerde, gerek kafeterya duvarındaki alüminyum bantlarda, gerekse gişelerin veya soyut sütunların üzerinde lambri kaplı eğrisel profillerde geçmiş dönem ve geleneksel mimariyle ilişki kurulabilmektedir. Ayrıca çağdaş dünyanın görmek istediği çizgileri sergileyebilmektedir. Tasarımın modernliğini vurgulayan yapı malzemeleri rahatlıkla kullanılmıştır. Yapı bütününde formal olarak tarihsel göndermeler yaparken, iç mekânda kullanılan malzeme ve dolayısıyla renkler ise yeni yüzyılın çağdaş mimarisine başlangıç yapmaktadır. Kullanılan renkler ile oluşturulan çizgisel yönlendirmeler mekânın formunu belirginleştirmektedir (şekil 5.2).

Art Deco tasarımlarının en çok kullanıldığı alanlar film ve tiyatro gibi sahne sanatlarıyla ilgili mekânlardır. Ayrıca gökdelenlerin halka açık alanlarından restaurant, otel ve bunun gibi mekânlarda modernizmin görseelliği büyük ölçüde görülmektedir.

¹²³ upload.wikimedia.org

5.1.2. Art Nouveau

19. yüzyılın başlarında ortaya çıkıp 20. yüzyılda doruğa ulaşan akımlardan biri Art Nouveau (Jugendstil)'dir. Kendinden önce görülmeye başlayan endüstrileşmeyle birlikte mimarlar ve sanatçılar tarafından ortaya konmuş bir akımdır. Bitki gibi organik formlardan yararlanılarak meydana gelen motiflerle, mimarlar süsleme arzularını bu akım içerisinde tatmin etmişlerdir. Bu verimli ortamdan modern mimari doğmuştur. Rasyonalist anlayışı tüm katılığıyla savunan "Adolf Loos" ise bu akıma karşı yazdığı 'Tezyinat Cürümdür' adlı makalesinde süsün görüldüğü yerde öldürülmesi gerektiğini savunmuştur.



Şekil 5.3. Natioanal Farmers Bank, 1908, Minnesota, Louis Henry Sullivan. Dış Cepheden Görünüm.¹²⁴

Art Nouveau döneminin mimarlarından olan Amerikalı Louis Henry Sullivan'ın tasarımlarında genellikle iklim, malzeme, strüktür ve fonksiyon ön plandadır. Sullivan'ın 1908'de Minnesota'da yaptığı Natioanal Farmers Bank'a bakıldığında yapının dış mekânında geleneksel organik formlar yerine heybetli kübik bir formun tercih edildiği görülür (Şekil 5.3). Yapıda bu kübik formu destekleyen girintilerin dışında pencere boşluklarında ise dairesel biçimli açıklıklar bırakılmıştır. Malzeme olarak tuğlanın kullanılmasıyla malzemenin kırmızı rengi mekânda baskın hale gelmiştir. Ayrıca mavi rölyefimsi motifler sayesinde, tuğlanın kırmızısının aksine doymuşlukları yitirilmiş zıt renkler bir arada kullanılmıştır. Bu motifler görsel olarak yapının formunu destekler biçimde köşeli olarak yerleştirilmiştir.

¹²⁴ <http://b-levi.com>

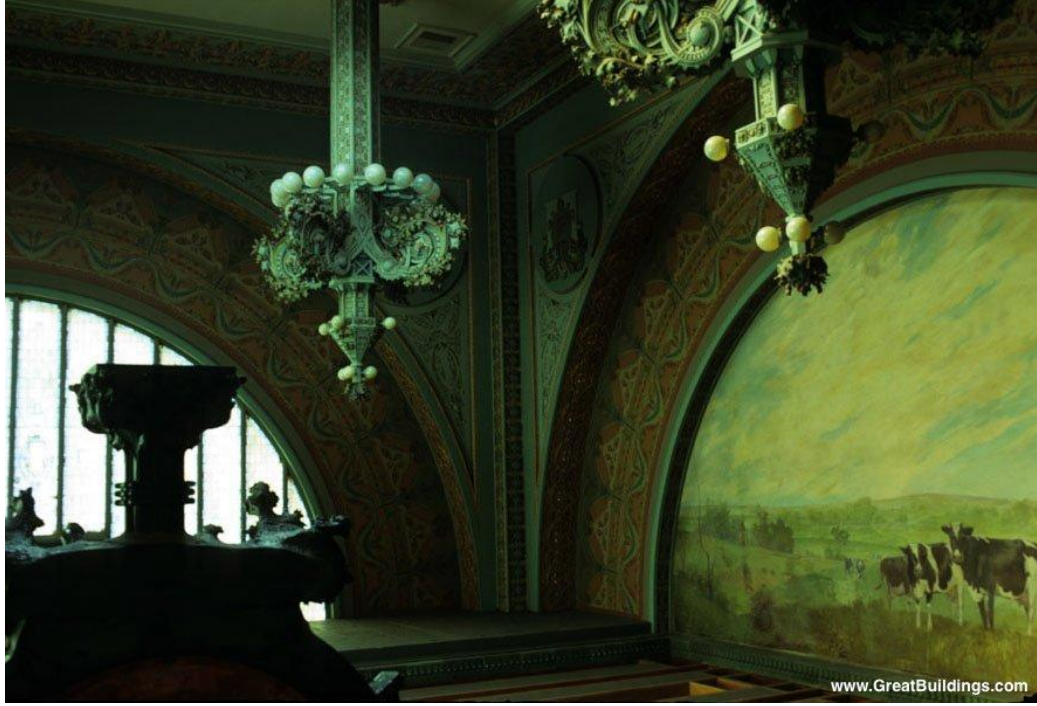


Şekil 5.4. Natioanal Farmers Bank, 1908, Minnesota, Louis Henry Sullivan. İç Mekândan Görünüm.¹²⁵ Mekânın içine bakıldığında, çalışanları monoton çalışma ritminden kurtaracak sıcak ve rahat bir atmosfer yaratılmıştır. Ayrıca çalışanların zihnini uyarıp konsantrasyonu sağlayacak şekilde renklendirilmiştir. Geniş kemerli pencereler oluşturup ayrıca buralarda vitraylar kullanarak mekâna gün ışığının girmesi sağlanmıştır. Camlardaki vitraylarda ise baskın renk olan sıcak mavinin yanı sıra, sıcak mor ve sarılar kullanılmıştır (Şekil 5.4).



Şekil 5.5. Natioanal Farmers Bank, 1908, Minnesota, Louis Henry Sullivan. İç Mekândan Görünüm.¹²⁶

¹²⁵ <http://b-levi.com>



Şekil 5.6. National Farmers Bank, 1908, Minnesota, Louis Henry Sullivan. İç Mekândan Görünüm.¹²⁷ Duvarlarda kullanılan bezemeler ve duvar resimleri de mekâna renk katmıştır. Mekânda çok renkli armoni kullanılmıştır. Yeşil, kırmızı, sarı ve maviyi grilerle karıştırıp doymuşlukları değiştirilmiş ve farklı değerlerle bir araya getirilmiştir. Mobilyalarda kullanılan sarı renk kırmızıyla turunculaştırılıp az doymuş haliyle en baskın renk olarak kullanılmıştır (Şekil 5.5). Ayrıca iç mekânda, dış mekânın aksine organik formlar görülmektedir. Özellikle aydınlatma elemanları ve tavan süslemelerinde bu formlar açıkça ortaya konmuştur (şekil 5.6).

Sullivan'ın en kayda değer başarıları, kilise ve konutlardan çok ticari ve ofis binalarıydı. Sullivan geçmiş dönemdeki üslupları birebir kullanmaya karşı çıkarken aynı zamanda tarihten çıkardığı dersle en iyi tasarımlarını oluşturuyordu.

Art Nouveau döneminin en sıra dışı mimarı Katalonyalı Antoni Gaudi'dir. Eğrisel strüktürel duvarlar, ince kâgir tonozlara dayalı formlar ve parlak renkler ile mimarisini geliştirmiştir. Ana kenti Barselona olan Katalonya bölgesi, tarih boyunca Madrid'in yönetimi altında siyasi anlamda huzursuz bir şekilde var olmuştur. Ondokuzuncu yüzyılın sonunda bu huzursuzluk yerini yeni bir ruhun yaratılmasına bırakmıştır. Böylece Antoni Gaudi, Katalonya'nın orta çağ geçmişine kadar dayanan, ince ve eğik kiremit tonoz yapımını öne çıkaran bir mimari yaratmıştır.

¹²⁶ http://www.artificeimages.com/gbc/images/cid_aj1937_b.jpg

¹²⁷ http://www.artificeimages.com/gbc/images/cid_aj1937_b.jpg



Şekil 5.7. Antoni Gaudi, Casa Mila, Barselona, 1905–1910¹²⁸

Ünlü mimar Gaudi'nin yapıtlarına bakıldığında, çok net bir şekilde renkten çok formal yaklaşımının güçlü olduğu görülür. Tasarımlarında genellikle organik ve biyolojik formlardan etkilenmiştir. Kemik, kanat, çiçek, salyangoz ve mağaraya benzeyen kısaca bitkiler ve hayvanlar âlemine ait formlar kullanmıştır. Gaudi'nin en ilginç yapılarından biri 1910 yılında Barselona'da inşa edilen Casa Mila'dır (Şekil 5.7). Barselonalılar, organik yapılanması ve jeolojik formasyonla şekillenmiş ön cephesinden dolayı bu yapıya 'La Pedrera' adını vermişlerdir. Yapının adı olan La Pedrera 'Taş Ocağı' anlamına gelmektedir. Mekân, dış cephenin görünümünden dolayı bu adı almıştır. Organik formal yapısı sayesinde ise yapı, bulunduğu çevrenin bir parçasıymış gibi algılanmaktadır.



Şekil 5.8. Antoni Gaudi, Casa Mila, Barselona, İç Avlu, 1905–1910¹²⁹

¹²⁸ www.gaudi.hit.bg



Şekil 5.9. Antoni Gaudi, Casa Mila, 1905–10 Barselona, iç mekândan görüntü.¹³⁰

Yapının iç avlusuna bakıldığında (Şekil 5.8), dış cephesinde kullanılan organik formlardan çok geometrik yapılanma daha baskın bir şekilde algılanmaktadır. Malzemenin doğal renginin yanında, yerleştirildiği alana aykırı bir renk içermemektedir. Yapının iç mekanına bakılırsa (Şekil 5.9), dönemin çizgilerini taşıyan mobilyalar ve objelerin yanı sıra kırmızı rengin hâkimiyetinde bir armoni göze çarpmaktadır. Yine yapay hiçbir malzemenin kullanılmadığı bu mekânda da, malzemenin rengi ön plana çıkarılmıştır. Sonuç olarak Gaudi, ‘Casa Mila’ ile birlikte işlevsel, strüktürel ve organik mimarinin eşsiz bir örneğini oluşturmuştur.

¹²⁹ www.gaudi.hit.bg

¹³⁰ www.gaudi.hit.bg

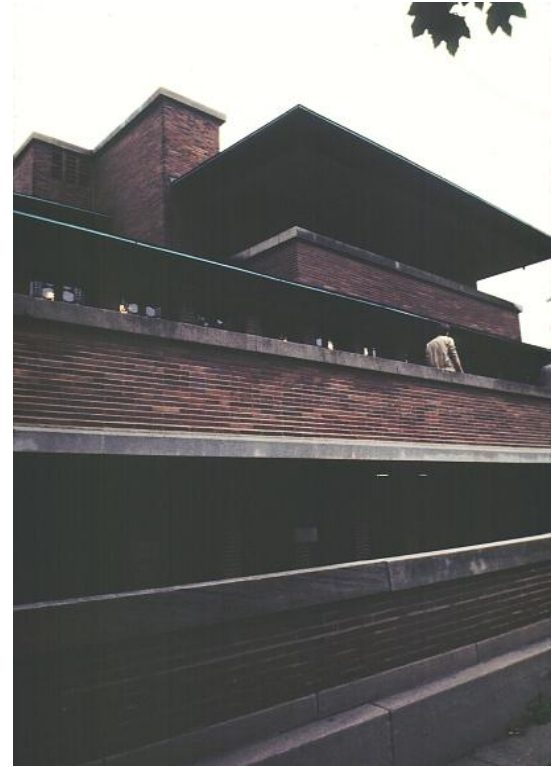
5.1.3. Arts and Crafts

Art Nouveau demir, çelik ve seramik gibi modern çağın yeni malzemelerini kucakladı. Fakat sonuçta ortaya pahalı ve yoğun el emeği yaratılan bir mimari ortaya çıktı. 1910 tarihiyle beraber bu el yapımı yapıların maliyeti Art Nouveau'nun sonunu getirdi. *“Frank Lloyd Wright’ın 1901’de ‘Sanat ve Makinenin Hüneri’ adlı bildirisinde belirttiği gibi geleceğin mimarisi makine ile biçimlendirilmiş öğelerle inşa edilecekti; modern mimar, tasarımın her aşamasında makineyi zorunlu olarak benimsemek durumundaydı”*¹³¹.

Sarsılmaz bir özgüvene ve özgün bakış açısına sahip bazı mimarlar ise kendi üsluplarını geliştirdiler. Bu mimarlardan biri, uzun yaşamı boyunca kendine özgü bir tasarım felsefesi geliştirmiş olan Amerikalı Frank Lloyd Wright’dır (1869–1959). Wright Arts and Crafts akımının Amerikan lideri olarak betimlenir. 1888–1893 yılları arasında Adler & Sullivan Chicago mimari bürosunda baş asistanlık yapmıştır. Wright, Sullivanla beraber Amerikan mimarisinin kendine özgü koşullarında oluşturduğu formlara ihtiyacı olduğunu düşünüyordu.



Şekil 5.10. Frank Lloyd Wright, Robie House.



Şekil 5.11. Frank Lloyd Wright, Robie House, 1909

¹³¹ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 602.

Art Nouveau dönemini takiben 1909 yılında Wright, bir seri kır evi yapmıştır. Bu serinin en önemlilerinden biri olan 'Robie House'dır (şekil 5.10–11). Wright'ın süsten arınmış mimari anlayışıyla kütle oyunlarının bulunduğu bu yapının parapetlerinde, pencere batlarında ve saçaklarında yatay hatlı formlar kullanıldığı görülmektedir.

Form açısından üstünlük gösteren bu tasarım (şekil 5.10–11), bulunduğu mekânda heybetli kütlesiyle dikkat çekip hemen fark edilmektedir. Kullanılan malzemenin formu desteklemesi sayesinde tasarım yapısal olarak daha da güçlenmiştir. Robie House, doğaya formal üstünlüğüyle meydan okumaktadır. Malzemenin sıcak rengi sayesinde ise, yapının biçimsel farklılığı birazda olsa doğaya aykırılığını dinginleştirmektedir.



Şekil 5.12. Frank Lloyd Wright, Robie House, İç mekan 1909¹³²

İç mekânda kullanılan geniş pencereler sayesinde yapının (şekil 5.12), doğayla iç içe olması ve dolayısıyla bütünlüğü sağlanmıştır. Tavanda kullanılan çizgisel biçimli şeritler ve aydınlatmanın sunumu dikkat çekmektedir. Yine bu şeritler yapının dış cephesinde kullanılan yatay bantlarla bir bütünlük oluşturmakta böylece dış mekânda kullanılan formun tekrarı görülmektedir.

Doğal malzemelerin kullanıldığı mekânda ahşabın yoğunluğu fark edilmektedir. Malzemenin rengi olan baskın kahverengi ve sarı renkle beraber iki renk ve tonları armonisi oluşturulmuş ve doğanın yeşil rengine karşılık sıcak renkler kullanarak

¹³² <http://forum.arts-crafts.com>

sıcak bir ortam yaratılmıştır. Mobilyalarda tercih edilen köşeli formlar yine tasarımın bütün olarak ele alındığını göstermektedir.

“Wright’ evi (şekil 5.10–11–12), çayırlığın nemli kilinden yukarıya kaldırdı; bu nedenle ana yaşama düzeyi, üçüncü düzeydeki kubbe içinde üç yatak odasıyla üst düzeydedir. Her noktada, içsel olduğu kadar dışsal olarak da, yatay çizgi uzatılmış ve vurgulanmıştır. Ana yaşama düzeyi, serbest duran bir ocakla oturma ve yemek odası olarak bölünmüş uzun bir mekândır. Uzun iç açıklıkları aşmak ve batıda çatının giriş sundurmasını örttüğü yerdeki uzun konsolu taşımak için Wright çatının içine çelik kirişler kullanmak zorunda kaldı. Wright aydınlatma ve ısıtmayı da tavan ve döşemeyle bütünleştirdi ve neredeyse tüm mobilyayı makineyle kesilmiş, yalnızca koyu renk verilmiş meşe bileşenlerini kullanarak tasarladı.”¹³³

Wright yapılarında her zaman doğanın üstünlüğüne önem vermiştir. Mimari gelişiminde kendisi için gerekli ortamı Hollanda da bulmuştur. Organik mimarinin savunucusu olmuş, böylece mimarlık tarihi içindeki yerini almıştır.

Heybetli hacimleri için farklı gereksinimleriyle yeni bir tip olan endüstri yapıları 1914'lere kadar etkileyici biçimleri deneme olanağı sağladı. 1918'den sonra pek çok mimar düzensiz biçimleri denemeye başladı. Mies van der Rohe'un cam gökdelenleri gibi bunların pek çoğu inşa edilmemiş fakat büyük tartışmalar yaratmıştır. Uygulanan örneklerin birçoğu ise özellikle toplu konut konusunda Amsterdam Okulu'nda yapılan çalışmalardan ortaya çıkmıştır. Bu tasarımların özünde antropomorfik¹³⁴ biçimler yatmaktadır.

Konstrüktivizm ve İşlevselcilik gibi akımlarda dışavurumculuğun farklı ve güçlü biçimleri bulunmaktadır. Konstrüktivizm makineye ve bilime dayalı bir estetik ararken işlevselcilik ise işlev ve etkinliği yansıtan biçimler yaratma çabasıdır.

¹³³ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Ögeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 612.

¹³⁴ Antropomorfik: insan biçimli, insani olarak da düşünülebilen.

5.1.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

20. yüzyılın başlarında özellikle Almanya da Kübizm, Fütürizm ve Neoplastisizm gibi akımlardan sonra 1918'de Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımı ortaya çıkmıştır.

Dışavurumculuk akımı tanımlanırken, daha çok ruh halinin yansımaları olarak söz edilebilmektedir. Yapıda mimari gelenekler ve biçimlerin yanı sıra kişisel izler ve düşünceler ön plandadır. I. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan 20. yüzyıl akımında dramatik ifadeler ön plandadır.

Bu akımda, örnekte de görüleceği gibi (şekil 5.13) geleneksel mimari biçim ve formların dışında, kişisel izler taşıyan biçimlenme söz konusudur. Konstrüktivizm ve İşlevselcilik akımlarıyla çok belirgin farklar olsa da, değişik ve güçlü biçimleriyle benzerlik de söz konusu olabilmektedir.



Şekil 5.13. Einstein Kulesi, Potsdam, Almanya, Erich Mendelsohn, Dış Mekân, 1917–1921.¹³⁵

1900–1920 döneminin sonunda ortaya çıkan dışavurumculuk akımının en iyi örneklerinden biri, Alman Mimar Erich Mendelsohn'un 1917–1921 tarihleri arasında ortaya çıkardığı, Einstein Kulesidir (şekil 5.13). Yapı tek bir küteden oyularak yaratılmış özgün bir heykeli andırır. Einstein'ın izafiyet teorisini araştırması için inşa edilmiş olan yapı, onun anısına dikilmiş bir anıttır. Dönemin en önemli yapılarından olan Einstein Kulesinde serbest hatlar ve heykelsi formlar kullanılmıştır. Ayrıca astrofizik laboratuvarı ve gözlemevi olarak tasarlanmıştır.

¹³⁵ Melvin Jeremy, 2005, ... izimler Mimarlığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul, s.98.



Şekil 5.14. Einstein Kulesi, Potsdam, Almanya, Erich Mendelsohn, 1917–1921.¹³⁶

Güçlü heykelsi formu, bütün detaylarda etkili bir biçimde tekrarlanmıştır. Pencere açıklıklarıyla enteresan girintiler ve çıkıntılar ortaya çıkmıştır. Heybetli form doğaya meydan okumaktadır. İç mekânda yine dışarıda gözlemlenen organik formların tekrarı sayesinde iç ve dış bütünlük ortaya konmuştur. Şekil 5.14'de de görüldüğü gibi merdiven boşluğu biçimsel olarak organik formu desteklemektedir.

¹³⁶ <http://www.hughpearman.com/illustrations5/Bexhillstairoriginal.jpg>



Şekil 5.15. Einstein Kulesi, Potsdam, Almanya, Erich Mendelsohn, İç Mekândan Görüntüler 1917–1921.¹³⁷

Form zenginliği bütün detaylarda açıkça görülmektedir. Renksizliğin baskın olduğu mekânda tek renk armonisi görülmektedir (Şekil 5.15). Sarı ve tonlarıyla oluşturulmuş olan bu armonide grilerle doymuşluğu azaltılmış olan sarı renk, özellikle bölücü duvarlarda görülür. Zeminde ise soğuk gri tonları kullanılmıştır. Dış cephede kullanılan malzemenin kendi renginin iç mekânda da devam etmesiyle ve dışarıdaki formun, içerdeki tekrarıyla birlikte farklı formdaki pencere boşluklarından gün ışığı içeriye girmektedir.

Einstein Kulesi, dönemindeki form arayışına çok iyi bir örnektir. Formun ön planda olduğu bu tasarımda renk ihtiyacı duyulmamıştır. Mendelsohn bu çalışmasında dışavurumculuk akımını en üst seviyeye taşımıştır.

¹³⁷ <http://www.hughpearman.com/illustrations5/Bexhillstairoriginal.jpg>

5.2. 1920–1945 DÖNEMİ

1920 ve 1945 yılları arasında bilimde ilerlemeler devam etmiştir. İlk helikopter uçuşu başarıyla tamamlanmış, Albert Einstein Nobel Fizik Ödülünü kazanmış, Amerikalı Edwin Hubble, Samanyolu'ndaki yıldızları saptayıp ve başka galaksiler olduğunu ispatlamıştır. Amerikalı biyokimyacı Wendell Meredith Stanley, ilk kez bir virüsü ayırtmış, virüslerin saf olarak elde edilmesi, kristallendirilmesi ve molekül yapılarının aydınlatılması üzerine araştırmalar yapmıştır.

Sanat dünyasında ise ABD'de ilk uzun metrajlı sözlü filmler, gösterime girmiştir. Bunun yanı sıra Hollywood'da ilk Oscar Ödül Töreni yapılmıştır. Ayrıca İspanyol Sürrealist Ressam Salvador Dali'nin yağlı boya tabloları ilk defa sergilenmiştir.

1920'lerde Birinci Dünya Savaşı hala sürmekte ve etkilerini ekonomik çöküntülerle birlikte mimarlığa yansıtmaktaydı. 1923'de Türkiye Cumhuriyeti ilan edilerek, hilafet kaldırılmış böylece Osmanlı İmparatorluğu tarihe gömülmüştür. Irkçı örgüt Ku Klux Klanın ilk kongresi, Washington da yapılmış, Almanya da ise Naziler, Dachau'da ilk toplama kampını açmışlardır. Nazi Partisi, Yahudileri boykot etme kararı almış ve Yahudi katliamı yapmışlardır. 1939'da Almanya'nın Polonya'yı işgal etmesiyle birlikte 1941 yılında 2. Dünya Savaşı başlamıştır.

Yine keşifler ve savaşlar dönemi olan 1920–1945 yılları sanatçıların ve mimarların yaratıcılıklarını engelleyememiş ve bu dönemde de yeni tarz ve üsluplar çıkmaya devam etmiştir.

5.2.1. Konstrüktivizm

1920'lerin başında birçok deneysel akım ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri, Rusya da 1917 Ekim devrimi ile Sosyalist geçekliğin etkili olduğu yıllarda ortaya çıkan ve 1920'lerin sonunda da Sovyetler Birliğinde uzun vadede etkisi sürecektir olan Konstrüktivizm denilen bir akımdır. Konstrüktivizmde, somut bir kaynağı olmayan mühendislik ürünlerini hatırlatan güçlü formlar kullanılmıştır. Konstrüktivizmin ortaya çıkma sebeplerinden biri Sovyetler birliğinin politik olarak kendini ortaya koyabilmesidir. Bir diğeri ise biyoloji ve fizikten yararlanarak sanata gerek kalmadan ortaya bir şeyler konabileceğinin ispatlanmasıdır. Mimarlık sosyal gelişimle ilişki içine girerek gereksinimleri karşılayacak ve bunu yaparken de bilimsel süreç ve mimari geleneklere bağlı olmadan yeni formlar ortaya koyacaktır.

Bilimin inşa edilen biçim diline nasıl çevrileceğini göstermiş olan bu akım döneminde sert tartışmalar çıkarmıştır. Her şeye rağmen Sovyetler Birliğinin hem içinden hem de dışından birçok mimarın esin kaynağı olmuştur. Amaçları insanları burjuva

olmayan bir kültüre doğru çekerek bilim, sol politik görüş ve sanatın birleşmesini sağlamaktır.

Biçimsel buluş yeteneği ve yaratıcı özgürlüğün kanıtı olan, Konstrüktivizm her ne kadar modernizmin içinde yer alan bir akım olsa da, daha sonraları postmodernizmin panzehiri olarak grlmştr. Modernizm içerisinde çok sıra dışı ve farklı kalmıştır.

Bu akım Rus heykeltıraş Naum Gabo ve Fransız Ressam Heykeltıraş Antoine Pevsner tarafından geliştirilmiş olup, ilkeleri 1920'de yayınlanan 'Realist Manifesto' adı altında açıklanmıştır. Gabo'ya göre heykel, bir kütlenin yontulmasıyla oluőabileceęi gibi çeşitli elemanların birbirlerine bağlanması yöntemiyle konstrüktif şekilde de oluşturulabilir. Konstrüktivizmde mekanik bir estetik ön plandadır. Ressam, heykeltıraş ve mimar Vladimir Tatlin ile ressam ve mimar Lissitzky bu akımın önde gelen sanatılarındandır.



Şekil 5.16. Tatlin Kulesi (nc Enternasyonal Anıtı), Vladimir Tatlin, 1920.¹³⁸

¹³⁸ Melvin Jeremy, 2005, ... izimler Mimarlığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul.

Vladimir Tatlin'in 1920'de oluşturduğu Tatlin Kulesi (Üçüncü Enternasyonal Anıtı), konstrüktivizmi sergileyen bir proje olarak kalmış ve uygulama aşamasına geçememiştir. Sosyalist bir ifadesi olan bu yapının formu logaritmik¹³⁹ bir diziyle oluşur, diğer bir yandan ise Eiffel Kulesine gönderme yapar. Strüktürel dinamizmin sergilendiği yapıda, mühendisliğin soyut biçim dili kullanılmıştır. Kapalı yapılar görmeye alışkın olduğumuz bir dönemde formu ve rengiyle tam bir sıra dışılık örneği oluşturmuştur. Formunun yanı sıra, kırmızı rengiyle de iddiasını ve farklılığını ortaya koymuştur (şekil 5.16).

5.2.2. Bauhaus

Birinci Dünya Savaşı nedeniyle sekteye uğrayan mimari 1925–1926 yıllarında Alman Mimar Walter Gropius tarafından Dessau'da kurulan "Bauhaus" okuluyla tekrar canlanmıştı.

Okulun amacı sanat, mimarlık, zanaat ve endüstri ürünleri tasarımını, modern ilkeler içerisinde bir bütün olarak ele almaktı. Bauhaus okulu modern üslubu, bütün disiplinler arası dallarda uygulamayı hedefleyen en kapsamlı atılımdı. Çağdaş formlar üzerine, seri üretim anlayışı eklenerek yaratma sürecine gidilmişti. Böylece Bauhaus'a kadar yabancı bir kavram olan endüstri ürünleri tasarımı mimarinin içine katılmıştı. O zamana kadar mimarlar bir yapı içerisinde bulunan kapı tokmağından, asansör kabine kadar bütün detayları da düşünmek zorundaydılar. Seri üretimin doğmasıyla birlikte çözülmüş detaylar sayesinde tasarım sürecinde hızlanmıştır.

Sadece Avrupa da ki Modernistler değil, o dönemin tüm tasarımcılarında renk en aza indirgenmişti. Ancak Almanya da tasarımcılar, mimarlar ve ressamın bir araya gelerek oluşturduğu Bauhaus okulunda temel olarak renk kavramı ele alınmıştır.

¹³⁹ Logaritmik (veya eşaçılı) spiral, doğada sık rastlanan bir spiral çeşididir. İlk olarak 17. yüzyılda René Descartes ve Jakob Bernoulli tarafından tanımlanmış ve incelenmiştir. Bernoulli bu eğriye, kendine özgü matematiksel özelliklerinden dolayı, *spira mirabilis* (mucizevî spiral) adını vermiş ve mezar taşına bir logaritmik spiral oyulmasını vasiyet etmiştir



Şekil 5.17. Walter Gropius-Adolf Meyer, Bauhaus, Dessau, Almanya, 1925–1926.

Walter Gropius ve Adolf Meyer tarafından akımın bütün özelliklerini taşıyan Bauhaus Okul Binası kusursuzca gerçekleştirilmişti (şekil 5.17). “Okul binası bir caddenin önünde ve arkasında uzanan pim-çarkı¹⁴⁰ bir plana sahipti. Fakülte ofisleri caddenin üzerinden, dershaneleri, yemek salonu ve öğrenci konutlarını birçok yönden tüm binanın en simgesel bölümü olan atölye kanadına bağlayan bir köprü oluşturuyordu. Her yerde okulun yüzeyleri düzgün alçı sıva ya da camdandı, ancak atölye bölümü bütünüyle camdandı, tamamıyla saydamdı. Tüm mimarinin olması gerektiği biçimi gösteren bir model olarak tasarlanmıştı.”¹⁴¹

Kübik forma sahip olan yapıda yine aynı formda çıkmalar görülür. Mekânın en önemli özelliği saydamlığı ve renksizliğidir. 1. Dünya Savaşının ortaya çıkmasıyla ekonomik problemlerden dolayı Bauhaus Okulu Binası, istenilen malzemeler kullanılmadığı için olması gereken düzeyde yapılamamıştır.

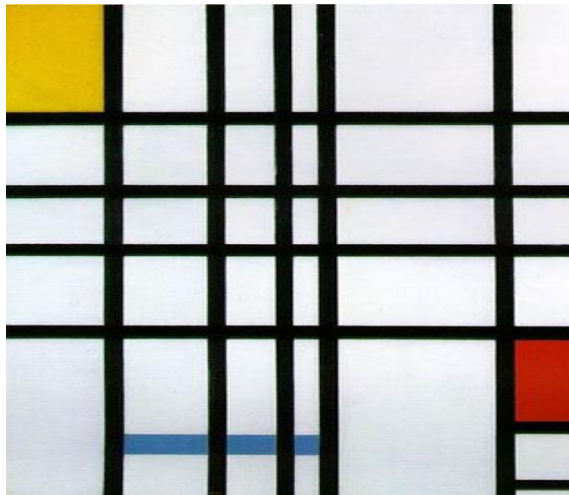
¹⁴⁰ pim-çarkı plan: İç içe geçen veya birbiri üzerine gelen parçaları tutturmaya yarayan bir tür tahta veya metal çivi. Mobilyalardaki cam rafları taşımak için yan tablalara yerleştirilen kapsüllerin içine takılan silindirik, yassı ve L biçimli raf taşıma aleti. L tabanlı plan.

¹⁴¹ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 616.

5.2.3. De Stijl

Radikal bir akım olan De Stijl gurubundaki, sanatsal anlayışın iki temel ögesi bulunmaktadır. Bunlar; mutlak alan ve 90 derecedir. Buradaki dik açının biçimsel bir anlamı bulunmamaktadır. Basit dikdörtgen biçimlerin ve ana renklerin asimetrik kompozisyonu “De Stijl”, mimarlık ve sanat okulunun ayırt edici özelliğini oluşturmuştur.

Gelişen mimari ve güzel sanat dallarında çeşitli durumlarla yeni akımlar ortaya çıkmıştır. 20. yüz yıla girildiğinde ise en büyük çaba, dönemi ifade edecek terimi bulmak için harcanmıştır. Hollanda da “De Stijl” adı altında ifade edilen sanat akımında 20. yüzyılın en önemli ressamlarından Piet Mondrian ve Hollandalı Ressam Mimar Theo Van Doesburg gibi bazı sanatçılar bulunmaktadır. Dönemin sanatçıların kullandıkları renk teorileri bu akım içerisinde kabul görmüştür. Beyaz zemin üzerine dik ve yatay siyah çizgilerle ızgaralar oluşturularak ortaya çıkan boşluklarda da sarı, kırmızı ve mavi gibi ana renkleri kullanan Ressam Piet Mondrian¹⁴², mimari cephe kompozisyonunu ve renk kullanımını etkilemiştir (Şekil 5.18). Bu demektir ki beyaz, siyah ve tonları olan gri gibi yalnızca akromatik tonlarla mekânın geneli ifade edilebilirken detaylarda ise sarı, kırmızı ve mavi gibi ana renkler kullanılabilir. Böylece Hollandalı Gerrit Rietveld, Mondrian’ın resminin 3 boyutlu halini ‘Schöder Evi’inde yapısal olarak oluşturmuştur. De Stijl savunucuları her ne kadar fonksiyonel mimariyi savunsalar da, bu akımın yapıları genelde sanatsal ve estetik sonuçlar vermiş fakat teori ve uygulamada anlaşmazlıklar ortaya çıkmıştır.



Şekil 5.18. Kırmızı, Sarı, Mavi Kompozisyon Piet Mondrian, 1927.¹⁴³

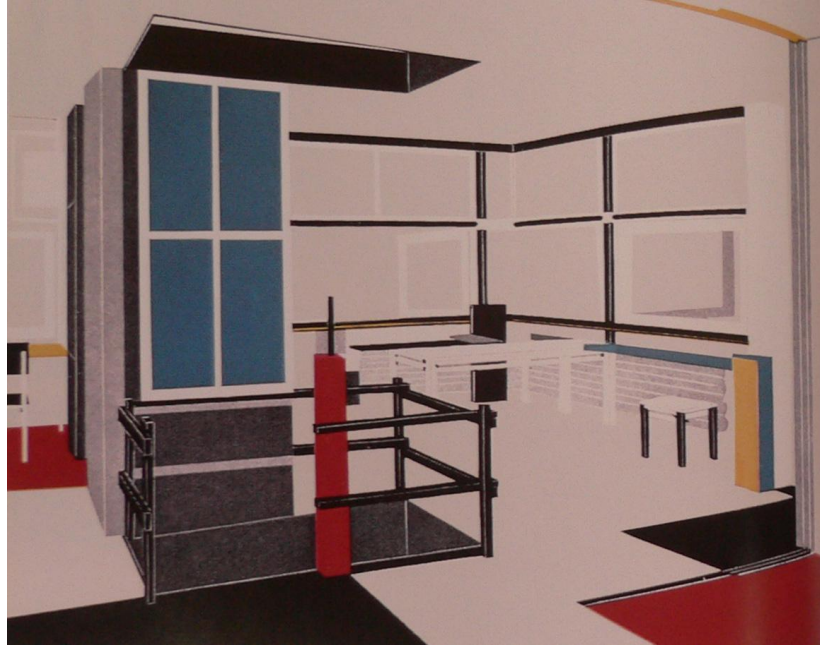
¹⁴² Mondrian soyut resmin öncülerindedir. Yapıtlarıyla 20. yüzyıl grafik sanatlarını ve mimarlığı derinden etkilemiştir. Resimleri kendisiden sonra gelen “geometrik soyutlama” akımının habercisidir.

¹⁴³ <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/savoye2.jpg>



Şekil 5.19. Schröder Evi, Rietveld, Dış Mekân Görüntüsü, 1924–1919.¹⁴⁴

Şekil 5.19’da Gerrit Rietvelt’in De Stijl Akımının tipik akromatik ve ana renklerini bir arada kullanarak Utrehc’de Schröder Evi için yaptığı tasarım görülmektedir. Rietveld, bazı mobilya tasarımlarında da malzeme olarak ahşabı seçmiş ve böylece malzemenin kendine özgü sıcak renginden yararlanmışır.



Şekil 5.20. Schröder Evi, Rietveld, İç Mekân, 1924–1919.¹⁴⁵

¹⁴⁴ <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/savoye2.jpg>

¹⁴⁵ Pile John F., 1997 Color in Interior Design, Mc Grow – Hill, Newyork, s:212.



Şekil 5.21. Schröder Evi, Utrech. Gerrit Rietveld, İç Mekân, 1924–1932.¹⁴⁶

Shöder Evi, Mondrian'ın tablosunu anımsatan iki boyutlu ve saf renklerle çizgilerin kompozisyonu olarak sunulmuştur. Mekânda düşeyde ve yatayda fazlaca pencere açıklıkları kullanılmış, dolayısıyla saydam yüzeyler elde edilmiştir. Mekânsal içerik olarak dış mekân ve iç mekân bütünlüğü net olarak görülmektedir. Tasarım bir bütün olarak ele alınmış ve en iyi şekilde yansıtılmıştır. İç mekânda da yine dış mekânın devamı gibi tekrar eden gri tonlar ve üç ana renk net bir şekilde görülmektedir (şekil 5.20–21).

Savaş sonrası Almanya'sının ekonomik koşullarının kötüleşmesinin ardından Almanya doğumlu Amerikalı Mimar Mies van der Rohe 1929'da Barselona'da düzenlenen küçük bir uluslararası ticaret fuarında görev aldı. Mies'in özel sorumluluğu resmi törenler için pavyon tasarlamaktı. Mies van der Rohe tasarladığı pavyon ile (şekil 5.22), De Stijl mimarisini daha da yüceltmiş ve Augustinius'un "Güzel gerçeğin, gerçek olanın pırıltısıdır" deyişine dayanarak aynı söylevi devam ettirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda yapılarında konstrüksiyonu minimuma indirgemıştır. Malzeme olarak da yapılarında metal ve camı ağırlıklı olarak kullanmıştır. Az yapısallıkla birlikte mekânın kullanıcısıyla birlikte yaşayacağına inanmış, böylece değişken total mekân kavramı ortaya çıkmıştır.

Mies, mimaride fonksiyona çok önem vermiştir. Onun mimari anlayışında "Less is more" Az çoktur deyişi ön plandadır.

¹⁴⁶ <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/savoye2.jpg>

Mies, yeni biçimler aramak yerine temel kutu formunu kullanıyor ve biçimle uğraşmak yerine binanın strüktürü, malzemesi, dokusu ve fonksiyonu gibi diğer sorunlarına ağırlık veriyordu.

Mies, özellikle yaşlılık döneminde katı rasyonalizmi eserlerine yansıtmıştır. Son dönemlerindeki yapıları genellikle dikdörtgen kutular ve prizmalar biçimindedir. Kendisi bu durumu şu sözleriyle ifade etmiştir. “Biz biçim problemleriyle uğraşmayı reddediyor, fakat binanın problemleriyle uğraşıyoruz.”¹⁴⁷



Şekil 5.22. Ludwig Mies van der Rohe, Alman Pavyonu, Barselona, 1929.¹⁴⁸

1929’da yapımı tamamlanan Mies van Der Rohe’un, ‘Barcelona Pavyonu’ en önemli yapılarından biridir. Temel Geometrik formlardan kübik formların bir araya gelerek oluşturulduğu yapıda, çıkıntılar yapılarak iç mekândan dışa doğru bir hareket elde edilmiştir. Mekânda, beton, siyah ve yeşil renklere sahip mermer ile cam malzemeleri bir arada kullanılmıştır. Camın yansıtma özelliğiyle beraber, malzeme bulunduğu mekânı kullanıcıya geri sunduğu için yapı, renksel olarak bulunduğu dış mekânda çok yabancı durmamakta, mekânın bir parçası gibi algılanmaktadır (Şekil 5.22).

¹⁴⁷ Philip C. Johnson, 1947, Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art, New York, s. 184.

¹⁴⁸ <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/savoye2.jpg>



Şekil 5.23. Ludwig Mies van der Rhoe, Alman Pavyonu, Barselona, İç Mekân, 1929.¹⁴⁹



Şekil 5.24. Ludwig Mies van der Rhoe, Alman Pavyonu, Barselona, İç Mekân, 1929¹⁵⁰

¹⁴⁹ <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/savoye2.jpg>

¹⁵⁰ Pile John F., 1997 Color in Interior Design, Mc Grow – Hill, Newyork, s:214.

Barselona Pavyonunda scarlet kırmızısı bir perde ve renk olarak baskın bir mermer bir arada kullanılmıştır (şekil 5.24). Cam duvarlar açık yeşil iken perde paneller parlak scarlet kırmızısıdır. İç mekânda malzeme olarak zeminde traverten ve duvarlarda da mermer ve ahşap kaplamalar kullanarak yeşil ve turuncu oniks mermerinin sıcak tonları oluşturulmuştur (şekil 5.23–24). Böylece dış ve iç mekân bütünlüğü sağlanmıştır. Mekân form ve renk olarak iddialı değil iken, Mies'in de savunduğu gibi işlevsel olarak ön plandadır.

*“Alman sanayisinin en yüksek ideallerini sergilemek amacıyla tasarlanan Alman Pavyonu’ndaki garip ironi onun büyük bir çaba harcanarak elle yapılmasıdır. Aslında Mies’in geç dönem mimarisinin tümünün, görüldüğü kadar sanayileşmiş olmasına ve gerçekleşmesinde parçalarının prefabrike ve seri olarak üretilmesinin önem taşımaya karşın, görünür mekanik yalınlığın sağlanması için sabırlı bir çalışmayla elle birleştirmeyi gerektiriyordu.”*¹⁵¹ Mies, sanayileşmeye büyük önem gösteriyor ve gelişen teknolojiyle birlikte ekonomik, teknik ve sanatsal sorunların ortadan kalkacağına inanıyordu. Dolayısıyla bu durum düşünceleriyle tam bir tezat oluşturuyordu.

5.2.4. Pürizm

1920’lerde Post-Kübist estetik anlayışının gelişmesiyle birlikte, mekânda özellikle biçim ve hacim ön plana çıkarılmaya çalışılmıştı. Buna karşılık ilk başlarda eklektik bir yapısı olan Art and Crafts’dan¹⁵² etkilenen İsviçreli Mimar Charles Edouard Jeanneret, ya da kendine taktığı isimle Le Corbusier, 1918de Beaux-Arts’ın¹⁵³ biçimciliğine karşı Pürizm Kavramını öne sürdü. Aynı zamanda ortaya çıkan “Kübizm Akımı” ise görsel sanatlardaki başarısını mimarlıkta yakalayamadı. Kübizm gibi Pürizm’de, resim sanatında kullanılan nesnelere ve elemanları alışılmadık bir biçimde mimariye yansıttı. Pürizm, Kübizmdeki biçimsel parçalamanın yanı sıra formların hacimsel özelliklerini vurguladı. Bu tutumuyla Le Corbusier mimarlığı, *“ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustaca, doğru ve görkemli oyunu”*¹⁵⁴ olarak tanımladı. Le Corbusier, teknolojinin yanı sıra sanata duyduğu hayranlıktan ötürü boşlukta duran beyaz formlar oluşturmak istemiş ve bunu oluştururken de geometrik formlardan yararlanmıştı. Dolayısıyla estetik anlayışını modernizmle ilişkilendirmişti. Yeni mimari yapım yöntemleri sayesinde yapıyı zeminden havaya kaldırmıştı.

¹⁵¹ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Ögeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 623.

¹⁵² Art and Crafts; Sanatlar ve El Sanatları anlamına gelen Arts and Crafts hareketi, 19. yüzyılın sonuna doğru İngiltere’de ortaya çıkan büyük bir sanat akımıdır.

¹⁵³ Beaux-Arts; güzel sanatlar demektir.

¹⁵⁴ Melvin Jeremy, 2005, ... izimler Mimarlığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul, s:104.

Böylece uzun yatay pencereler kullanarak da farklı biçim arayışını ortaya koymaktaydı. Ayrıca çatı bahçeleri oluşturarak doğa ve yapının kütlesi arasında ilişki kurmuştu.



Şekil 5.25. Le Corbusier, Villa Savoye'nin Dış Cephesi, Poissy, Fransa, 1929–1931.¹⁵⁵

Le Corbusier'in güçlü biçim duygusu bütün çalışmalarında bulunmaktadır. Villa Savoye ile Le Corbusier, o dönemdeki düşüncelerini net olarak yansıtmıştır (şekil 5.25). Villa Savoye, dışardan bakıldığında havada duruyormuş etkisi yaratmaktadır. Mekân beton kolonların üzerinde yükseltilmiştir. Ustalıkla düzenlenmiş öğeleri, pilotileri¹⁵⁶, yatay pencereleri, çatı bahçesi ve iç mekânıyla birlikte Pürist estetiğini sergilemektedir.

Pürizm estetiği burada tamamen ön plandadır. Mekânda geometrik yalın formlar kullanılmıştır. Mekânın bütününde renksizlik hâkimdir, fakat Villa Savoye'nin yaşama alanına bakıldığında da, beyaz ve nötr renklerle birlikte kırmızı kahve ve mavi tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı görülür (şekil 5.26).

Le Corbusier, genelde iç mekân duvarlarında turkuvaz, mavi, turuncu ve kahverengi gibi renklerin en doygun hallerini kullanmıştır. Corbusier bu sebepten dolayı tasarımlarında maceracı olarak nitelendirilir. Gökyüzünden gelen ışıklar sıklıkla parlak renge boyanmış olan yüzeye çarparak yansımalar yaratır.

¹⁵⁵ Melvin Jeremy, 2005, ... izimler Mimarlığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul, s.105.

¹⁵⁶ Piloti: fr. Kazıklardan ibaret temel anlamına gelen bu sözcük günümüzde- daha çok, açık bir zemin katında yer alan ve üstteki yapıyı taşıyan betonarme kolonlar dizisini anlatmak için kullanılmaktadır. piloti le corbusier'in yapıtlarında- çok rastlanan öğelerden biridir."



Şekil 5.26. Le Corbusier'in tipik erken dönem çalışmalarından, Fransa da Villa Savoye'den yaşama alanı görüntüsü. Beyaz ve nötr renklerle birlikte kırmızı kahve ve mavi tonları ağırlıklı kullanılmıştır.¹⁵⁷

¹⁵⁷ <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/savoye2.jpg>

5.2.5. Modernizm

İskandinav ülkelerinde modernizm başarıyla gelişmiştir. Buradaki mekân tasarımlarında farklı renk düzenleri kullanılmıştır. Tasarımcılar sıcak renk armonilerinin yanında parlak renklere de yönelmişlerdir. Mekân tasarımları içerisinde rengin en çok kullanıldığı dönem, bu dönem olmuştur.

‘Danimarka Moderni’ terimi, Amerika da ki II. Dünya Savaşı döneminde kabul görmüştür. Bu dönemde renk olarak tekstil ürünlerindeki maviler ve kırmızılarla birlikte yine ahşabın natürel kahverengisinin sıcaklığı kullanılmıştır.

Aşamalarla gelişme gösteren Amerikan Mimarisinde iç mekân kavramı 1940'larda keskin bir bölünme yaşamıştır. İç mekân tasarlama iddiası (mesleği) tarihi imitasyonlarını tekrar ederek ilerlemeye çalışmıştır. Bu sırada Bauhaus renk teorisine güçlü bir şekilde bağlı olan Avrupa Modernistlerinin, iç mekân tasarımcısı olarak renge çok eğilimleri vardı. Bu tasarımcılar gösterişli kontrastlarla rahat alanlar oluşturmaya çalışmışlardır. Ayrıca karmaşık renk uyumlarıyla zengin renk kombinasyonları geliştirmişlerdir. Böylece Modernizm terimini benimsemişlerdir.

İskandinav ve Amerikan mimari tasarımının birbirini etkilemesinde 1932'den 1950'ye (ölümüne) kadar Cranbrook Akademide tasarım eğitimi veren Finli mimar Eliel Saarien'in rolü büyüktür. Kendi oğlu Finlandiyalı Mimar Eero Saarien'de dâhil olmak üzere Charles Eames, Florence Schust Knoll, Benjamin Baldwin ve Jack Lenor Larsen gibi birçok Amerikan tasarımcısı Cranbrook'da onun öğrencisi olmuştur. Böylece Benjamin Baldwin ve Jack Lenor Larsen gibi tanınmış mimarlarda tasarımlarında natürel ahşap renginin tonlarını, beyazı ve geniş alanlarda ise renklerin en güçlü değerlerini kullanmışlardır.

20. yüzyılın en önemli mimarlarından biri olan Finlandiyalı Alvar Aalto, Bauhaus'un ve diğer katı mimari üslupların kuralları insanileştirmiş ve *“Yaşama daha kişisel bir yapı kazandırmak mimarın görevidir.”*¹⁵⁸ sözleriyle inancını dile getirmiştir.

¹⁵⁸ http://tr.wikipedia.org/wiki/Alvar_Aalto.



Şekil 5.27. Paimio Sanatoryumu, 1929–1933. Finlandiya da Alvar Aalto ¹⁵⁹

1929–1933 yılları arasında Finlandiya’da Alvar Aalto tarafından tasarlanan Paimio Sanatoryumu’na bakıldığında statik yere sağlam basan temel geometrik formlardan küp formundan yararlanılarak oluşturulmuş somut bir yapı görülür (şekil 5.27). Bütünde yatay hareket veren pencere açıklıklarıyla çizgisellik elde edilmiş ve bunun sayesinde mekana yön duygusu kazandırılmıştır. Mekân, doğanın içerisinde büyük bir kütle olarak algılanmaktadır.



Şekil 5.28. Paimio Sanatoryumu’nun Giriş Kısmı, 1929–1933. Finlandiya da Alvar Aalto tarafından tasarlanan yapı zeminde ve diğer detaylara, sarı tonları, beyaz ve sıcak tonlar kullanılmıştır. ¹⁶⁰

¹⁵⁹ www.virtual.finland.fi/.../aalto3_tn.jpg

İç mekânda giriş kısmına bakıldığında (şekil 5.28), yapının zemininde ve diğer detaylarda, yakın renk tonları armonisi görülmektedir. Doğal malzemenin sarı ve turuncu renginin tonlarıyla birlikte sıcak bir armoni kullanılmıştır. Kullanılan renklerle sanatoryumda olması gereken dinginlik ve sakinlik çok iyi bir şekilde yansıtılmıştır.

1920'lerde biçimin işlevi izlemesi kavramı ortaya atılsa da, aslında bu kavram 19. yüzyılın ortalarına kadar dayanmaktadır. Alman felsefeci Geoerg Hegel, Estetik adlı eserinde mimaride mekân oluşturma olayının belirli işlevlere yönelik olması gerektiğini savunmuştur. Ecoles de Beaux-Arts, eğitim alanında bu problemi çözmeye çalışmıştır. 1920'lerin sonunda işlevselcilik içinde, Almanya da Hugo Haring ve Hans Scharoun gibi mimarlar organik formlar ve serbest biçimler kullanmışlardır. Doğal olarak mimari ihtiyaçlar içerisinde, sosyal gereksinimlerin ön plana çıkmasıyla birlikte İşlevselcilik, Dışavurumculuğun önüne geçmiştir. Bu görüşü benimseyen Alvar Aalto, insan gereksinimlerine odaklı serbest biçim ve doğal malzemeyi birleştirmiştir. İşlevselcilik, Le Corbusier ve Mies van der Rohe tarafından Modernizmden dışlanmış ve 'öteki gelenek' olarak adlandırılmıştır.

¹⁶⁰ Pile John F., 1997 Color in Interior Design, Mc Grow – Hill, Newyork, s:217.

5.3. 1945–1960 DÖNEMİ

1945 ve 1960 yılları arasında atom bombası yapılmış ve Amerikan bombardıman uçağı “B-50 Lucky Lady”, konaklama yapmaksızın ilk defa dünya turu yapmıştır. 1952’de Marshall Adalarında, ABD tarafından yapılan ilk hidrojen bombası patlamıştır. İlk bilgisayar IBM-701 piyasaya çıkmıştır. Fransa’yla İngiltere arasında ilk uluslararası televizyon bağlantısı kurulmuş. 1954’de ise Nükleer enerjiyle çalışan ilk denizaltı “Nautilus”, ABD tarafından suya indirilmiştir. 1957’de ise SSCB¹⁶¹, ilk yapay uydu “Sputnik 1”i uzaya fırlatmıştır.

1949’da NATO kurulmuş Almanya ve Çin gibi birçok devlet cumhuriyetliklerini ilan etmişlerdir. Dünyanın en yüksek tepesi Everest’e ilk kez Yeni Zelandalı Edmund Hillary ve Nepalli Norgay Tensing tırmanmış ve 1955 de İlk fast-food lokanta, “McDonalds”, ABD’de açılmıştır.

1945 ve 1960 yılları arasında bilim ve sanat gelişmeye devam etmiştir. Ülkeler siyasi anlamda cumhuriyetlerini ilan ederek kendilerini ispatlamaya çalışmaktadır. İç savaşlar sürerken Dünya Savaşları etkisini yitirmeye başlamıştır. Yine mimari her koşulda gelişimini sürdürmektedir. Bu dönemde İşlevselcilik, Brütalizm ve Dışavurumculuk gibi akımlar ortaya çıkmıştır.

5.3.1. İşlevselcilik

1950–1960 yıllarında İşlevselcilik akımı ortaya çıkmıştır. Bu hareketin en yetenekli mimarları işleve simgesellik katmışlardır. Böylece mimarinin içine düştüğü tekdüzelikten çıkması sağlanmıştır.

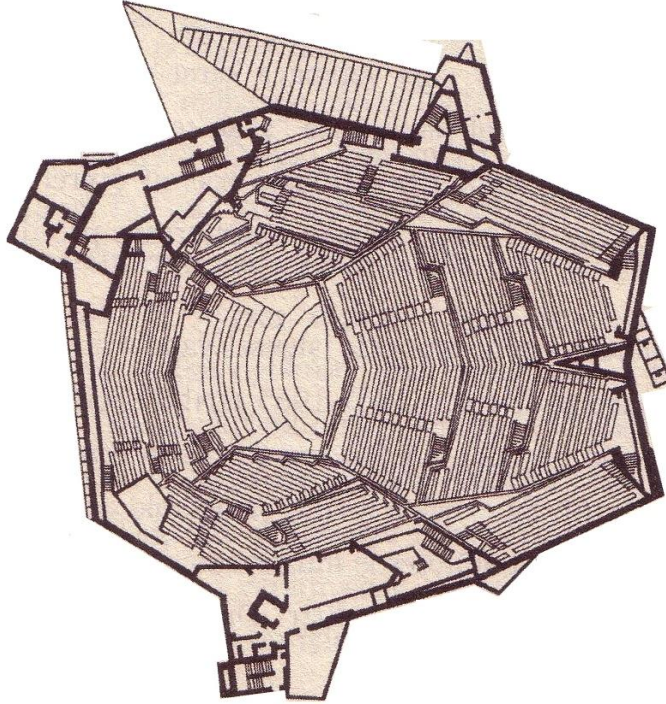
1920’lerden itibaren Modern mimarlığın biçim diline zemin oluşturan İşlevselciliğin savunucularından biri olan Alman Mimar Hans Scharoun, 1960-1963’te Almanya Berlin’de onun en önemli eserlerinden biri olan “Filarmoni Binasını” tasarlamıştır (şekli 5.29). Böylece İşlevselcilik 1960’larda doruk noktasına ulaşmıştır. Biçimsel olarak iddialı bir görüntüsü olan mekân eğrisel çizgilerle farklı bir konseptte büründürülmüştür. Dolayısıyla Dışavurumculuğun (Ekspresyonizm) etkileri de görülmektedir. Dışavurumculuk etkileri, şekil 5.30–5.31’deki yapının plan ve kesitinde daha iyi algılanabilir.

Yapının giriş kısmının hemen üzerinde yükselen ve bir tacı anımsatan çıkıntı yapıya bir abide havası katmıştır. Malzemenin sahip olduğu sarı renk ise doğanın içerisinde renksel zıtlık yaratmıştır (şekli 5.29).

161 SSBS: Systems of Strategic Business Solutions ...



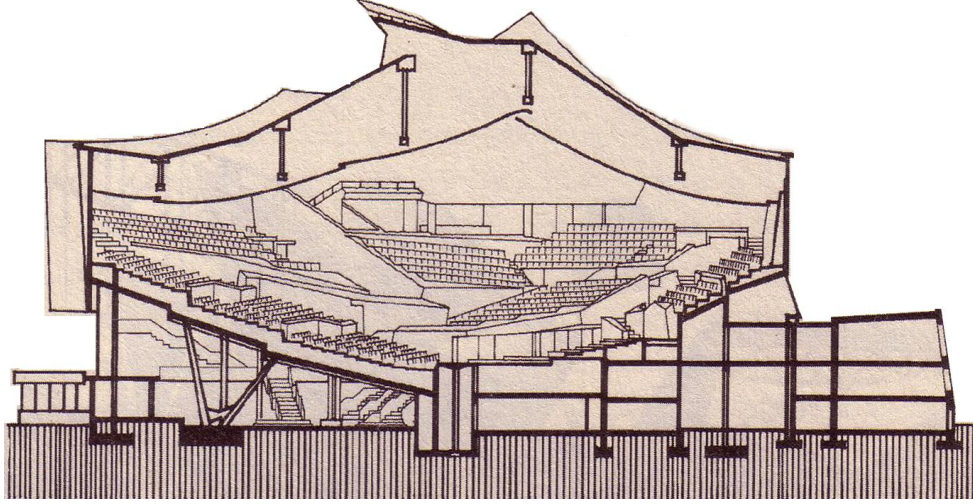
Şekil 5.29. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63.Dış cephe görüntü¹⁶²



Şekil 5.30. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63.Plan. ¹⁶³

¹⁶² Melvin Jeremy, 2005, ... izimler Mimarlığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul, s.109.

¹⁶³ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 655.



Şekil 5.31. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63. Kesit. ¹⁶⁴

“Zemin katındaki lobiler üzerinde kaldırılmış yükseltili bölümlerde müzisyenlerin etrafını çevirmiş halde oturan seyircilerle birlikte müzik şekillendirilir”¹⁶⁵ (şekil 5.31).



Şekil 5.32. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63. İç mekân görüntüsü¹⁶⁶

“Dış mekânın açılı ve eğrileri tarafından yansıtılan birçok köşeli yüzey ve tavanın dışbükey eğrileri sesin iyi dağılmasını sağlar”¹⁶⁷ (şekil 5.32).

¹⁶⁴ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 655.

¹⁶⁵ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 655.

¹⁶⁶ <http://www.mimdap.org>

¹⁶⁷ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 656.



Şekil 5.33. Hans Scharoun, Filarmoni Binası, Berlin, Almanya, 1960–63. İç mekân görüntüsü¹⁶⁸

Scharoun başyapıtı olan bu konser salonunu oluştururken, düzensiz bir plan içerisinde farklı kademelerle her bir sıraya net görüş ve akustik kaliteyi sağlamaya yönelik olarak düzenlemenin genel biçimini oluşturmuştur. Konser salonun ana kısmında alışılmışın dışında farklı bir düzenlemeye gidilmiştir. Akustiği sağlamak amaçlı tavadan inen sarkmaların yapısı ve aydınlatmalarla birlikte dokulu bir yüzey elde edilmiştir (şekil 5.32–5.33). Çeşitli balkon sistemleri oluşturulmuş ve sahne ortaya alınmıştır. Yapısal olarak soyut bir görüntü elde edilmiştir.

Duvarlarda konser salonlarında görülmesi normal olan koyu rengin yanı sıra, balkon kısımlarında kullanılan formal yapıyı daha da öne çıkaracak olan beyaz renk kullanılmıştır. Bütünde sıcak renk tonları armonisi kurulmuştur.

Scharoun'un buradaki amacı, mekanın işlevine yönelik olarak mekânın odak noktasına müziği koymaktır. Orkestrayı, görsel ve mekânsal olarak her şeyin ortasına yerleştirmiştir. Matematiksel olarak meydana getirilen merkez noktanın, böylece izleyiciler tarafından etrafı bütünüyle sarılabilmektedir.

¹⁶⁸ www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/...

II. Dünya savaşından sonra İngiltere, özellikle büyük kamu mekânlarının yapımında Modernizmi benimsedi. Fakat malzeme ve bilgi eksikliği nedeniyle o dönemde yapılan tüm mekânlar modernist sayılamazdı. Alman bilim adamı Rudolph Wittkower'ın öncülüğünde yapılan Rönesans analizi ile Modernist mimarinin kurucusu İsviçreli Le Corbusier ve Alman Mimar Tasarımcı Mies van der Rohe gibi öncülerden etkilen dönem nesli, yeni arayışlar içine girdi. Dolayısıyla dönemin özü malzemenin dürüst kullanımı anlamında, Mies van der Rohe'un Illinois Technology Enstitute'ünde vücut bulunmuştur (Şekil 5.34).



Şekil 5.34. Mies van der Rohe, Illinois Technology Enstitute, 1939–1956.¹⁶⁹

Mies van der Rohe'un 1939–1956 yılları arasında oluşturduğu yapının dış cephesine bakıldığında, statik, ayakları yere sağlam basan ve köşeli geometrik formlardan oluşan bir yapı görülmektedir. Malzeme bakımından bolca cam kullanılan yapıda, zaman kavramının da etkisiyle doğayla bütünleşme meydana gelmiş böylece doğanın yeşili binayı sarmalamıştır. Dolayısıyla yapının kendine has malzeme renginin yanında ikinci bir rengin daha zaman faktörüyle kendiliğinden eklendiği fark edilir (şekil 5.34).

¹⁶⁹ www.bc.edu/.../cas/fnart/fa267/mies/iit_1.jpg



Şekil 5.35. Mies van der Rohe, Illinois Technology Enstitute, İç Mekân, 1939–1956.¹⁷⁰

Yapının iç mekânında (Şekil 5.35), çalışma alanına bakıldığında sarı rengin tonları kullanılarak aydınlık bir mekân yaratılmıştır. Tavandan yere kadar tasarlanmış olan pencerelerin de gün ışığının içeri gelmesinde, bu aydınlığın büyük etkisi bulunmaktadır. Böylece ışıktan tasarruf edilerek mekânın sıcak armonisine katkıda bulunmaktadır. Duvarlarda, zeminde ve hatta pencerelerdeki storlarda kullanılan sarı rengin içinde yeşil rengin ve grilerin etkisiyle rengin kirletildiği ve doygunluğunun yitirildiği görülmektedir.

5.3.2. Brütalizm

1954’de İngiliz Mimarlar Peter ve Alison Smithson etrafında toplanan bir grup mimar tarafından ilk defa “Brütalizm” kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Brütalizm de malzeme, renk ve formda genelde bir yalınlık söz konusudur.

Akımın adı olan brüt kelimesi beton kelimesinden türetilmiştir. Diğer dönemlerle kıyaslandığı zaman Brütalizm dışında hiçbir dönemde beton plastik anlamda kullanılmamıştır. Diğer akımlarda ise genellikle taşıyıcı ya da prefabrike eleman olarak kullanılmıştır. Brütalizm özünde, yalın malzeme ve biçimden oluşan fakat asla kaba olmayan tasarımıdır. Brütalizm estetikten uzak bir akım olarak düşünülmektedir. Burada malzeme ön plandadır ki, buradaki malzemenin olduğu gibi “saf” olarak kullanılması tercih edilir. Hatta öyle ki yalıtım amaçlı kaplama bile

¹⁷⁰ www.bc.edu/.../cas/fnart/fa267/mies/iit_1.jpg

ahlaksızlık sayılırdı. Brütalizm de ayrıca formsal anlamda, mimari gelenek ve alışkanlıklar devam etmektedir.

İkinci dünya savaşı sırasında tamamıyla yıkılan, 12. yüzyıldan beri hac yeri olarak kullanılan Ronchamp'taki "Notre-Dame-du-Haut"un (Ronchamp Şapeli) tekrardan yapımı için 1950'de Katolik Kilise, İsviçreli Mimar Le Corbusier'i seçti. Le Corbusier'in savaş sonrasında en çok kullandığı malzeme betondur. Betonun kullanılmaya başlanması seri üretim konutlarını ön plana çıkarsa da plastik tarafı daha ağır basan formlar ortaya çıkmıştır. Le Courbusier'in malzeme olarak betonu kullanarak inşa ettiği Ronchamp Şapeli sayesinde, bu malzemenin kolayca biçime girebilme özelliğini vurgulamıştır (şekil 5.36). Corbusier, böyle modern bir ibadethane tasarlamasıyla da diğer mimarları yüreklendirmiştir. Bununla birlikte böyle kiliselerin çoğalmasıyla, yapılar çevrelerindeki binalarla karşıtlık oluşturmuştur. Le Corbusier matematik ve geometriye çok önem vermiş, dolayısıyla da yapılarında geometrik formlardan yararlanmıştı.

Le Courbusier'in 1955'te Fransa Ronchamp'ta tasarladığı Ronchamp Şapeli, beyaz duvarları ve kulesiyle, dağlık bir yapısı olan Haute Saone bölgesinin en yüksek noktasındadır. Birbiri ardına yükselen dağların sahip olduğu ritim, sanki kilisede de aynen devam etmektedir. Kilisenin tek bir düz yüzeyi bulunmamaktadır aksine dönen eğrisel yüzeyler ön plana çıkarılarak olağanüstü bir kompozisyon kurulmuştur. Mekân form olarak kuvvetlendirilmiş, renk olarak ise beyaz tercih edilmiştir (şekil 5.36).



Şekil 5.36. Le Courbusier, Ronchamp Şapeli, Fransa, 1955.¹⁷¹

¹⁷¹ www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/...

Yapıda ağır dış duvarlarla birlikte içe doğru kavislenen çatı kabararak yükselmektedir. Süslemeli detaylar azalmış ve mimari ahlaki prensipler içerisinde hareket edilmiştir. Böylece yalın ve heykelsi bir yapı oluşturmuştur (şekil 5.36).



Şekil 5.37. Le Courbusier, Ronchamp Şapeli, Fransa, 1955.¹⁷²



Şekil 5.38. Le Courbusier, Ronchamp Şapeli, Fransa, 1955.¹⁷³

¹⁷² www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/...

¹⁷³ idlespeculations-terryprest.blogspot.com/2007...

Mekâna girildiğinde içerde de dışarıda olduğu gibi herhangi düz bir yüzey olmadığı görülür ve kendini tekrar eden hiçbir düzen bulunmamaktadır (Şekil 5.37–38). Kilisesi'nin duvarları ve pencerelerine bakıldığında, pozitif ve negatif yapıdaki formların belirli görsel denge ile örgütlendiği görülür (Şekil 5.37–38). Duvar yüzeyi üzerinde farklı ritimde boşluklar oluşturulmuştur. Bu boşluklar değişen açılarla gelen günışığı ile mekânda farklı görsel etkiler yaratmaktadır. Dışarıdan küçük pencerelerle delinmiş güney duvarı, içerden oyularak elde edilmiştir. Kasıtlı olarak kalın yapılmıştır. Yapıda küçük renkli pencereler görülebilir. Klasik tapınak havasından çok farklı bir mekân oluşturulmuş, kaba beton tavan ve beyaz alçı duvarlarla birlikte insanı, ruhani sadeliğe götürmüştür.

Le Corbusier'in Ronchamp gibi eğrisel formlara sahip bir kilisesinin tam tersi köşeli hatlara sahip başka bir kilise düşünülürse, 1964–1969 yılları arasında yine Brütalizm akımı içerisinde yer alan Walter Förderer'in "Chur" adlı kilisesi akla gelir. Kilisenin Ronchamp'la tek ortak noktası renksizliğidir. Eskiden mimar olup daha sonra Mimar Heykeltıraş Walter Förderer'in bu kilisesinin, Le Courbusier'in plastik etkisinden daha farklı etkilere sahip olduğu görülür (Şekil 5.39). Betonarme yapı, ustaca ortaya konmuş plastik etkisiyle birlikte ayakta durmaktadır.



Şekil 5.39. Walter Förderer, Kutsal Haç Kilisesi, 1964–1969¹⁷⁴

¹⁷⁴ www.panoramio.com/photos/original/7481645.jpg



Şekil 5.40. Walter Földerer, Kutsal Haç Kilisesi, 1964–1969¹⁷⁵

Dev bir heykel gibi yükselen mimari yapı, Le Corbusier'in tam aksine düz, köşeli ve dik açılı yüzeylerden oluşturulmuştur. Yapının Hıristiyanlığın simgesi "haç"tan yola çıkarak tasarlandığı gayet açık bir şekilde görülmektedir. Malzeme olarak kullanılan beton, olduğu gibi kaba haliyle kullanılmıştır. Mekânda form zenginliğinin yanı sıra renksizlik hâkimdir. Földerer bu tasarımında pozitif negatif form olgusuna uygun olarak kapı ve pencere açıklıkları (boşlukları) bırakmıştır. Yapı bulunduğu mekâna yabancıdır (şekil 5.40).

5.3.3. Dışavurumculuk

1950'lere gelindiğinde dışavurumcu biçimlerin etkileri hissedilmeye devam etmektedir. Bu dönemde tasarımlardaki formal yapı işlevin önüne geçmiştir. Danimarkalı Mimar Jorn Utzon'un Avustralya Sydney'de yaptığı Sydney Opera Binasında da bu net olarak görülebilir (Şekil 5.41). Akılda kalıcı ve çok farklı olan bu formal yapı sayesinde kentin havasını değiştiren bir tasarım yapılmış hatta günümüzde Avustralya denilince akla gelen ilk binalardan birisi olmuştur. Baskın olan form yapısının yanı sıra diğer dışavurumculuk örnekleri gibi rengi yadsıyan belki de gerek duymayan biçimsel baskınlığı söz konusudur. Antropomorfik¹⁷⁶ biçimler ön plandadır.

¹⁷⁵ www.panoramio.com/photos/original/7481645.jpg

¹⁷⁶ Antropomorfizm: Kökü Yunan terminolojisine bağlı olan bu kelime "anthryphos" (insan), ve "morfi" şekil ya da biçim anlamına gelir. Anlamı ise, insan bazen de hayvan benzer şekil ya da biçim demektir.



Şekil 5.41. Sydney Opera Binası, Sydney, Avustralya, Jorn Utzon, 1956–1973.¹⁷⁷



Şekil 5.42. Sydney Opera Binası, Sydney, Avustralya, Jorn Utzon, 1956–1973. İç mekân görüntüsü¹⁷⁸

¹⁷⁷ www.forum.arkitera.com

Yapının iç mekânında, dış mekânın renksizliğine karşılık turuncu rengin baskın olduğu bir armoni oluşturulmuştur (Şekil 5.42). Sıcak turuncu rengin yanında arada bir onu frenleyecek siyah lekeler bulunmaktadır. Renksel baskınlığının yanında formsal açıdan da oldukça zengin bir mekân tasarımı görülmektedir. Tavandan duvarlara doğru inen girintili çıkıntılı yapı içerisinde aydınlatma sistemi çözülmüştür. Sahne kısmının ortaya alındığı mekânda oluşturulan balkon sistemleri ise tavandan aşağıya doğru inen hareketin devamı gibi algılanır. Genelde prizmatik ve köşeli formlar kullanılmıştır. Sıcak renk armonisinin yanında, form zenginliğiyle beraber plastik açıdan güçlü bir mekân yaratılmıştır.

1957'de uluslararası bir yarışmaya sunulan bu yapının dış mekânda yükselen kabukları limandaki yelkenleri çağrıştırırken, oditoryumların dalgalı tavanları ise yapının çevresindeki suyu yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda içerde icra edilen müziğin de ses dalgalarına benzetilebilir. İşlevselliğinden çok formuyla öne çıkan Opera Binası kuşkusuz Avustralya ve Sydney'in ruhunu yansıtan bir simge haline dönüşmüştür.

¹⁷⁸ www.flickr.com/photos/roryrory/2759593838/

5.4. 1960–2000 DÖNEMİ

1960 sonrasında 20. yüzyılın bitimine kadar olan dönemde savaşa hayır sloganları atılmış ve gençlik ayaklanmıştır. Ülkeler arasındaki anlaşmazlıklar ve savaşlar kendi içinde sürmüştür. Bu dönemin en önemli savaşı petrol kriziyle ortaya çıkan savaştır. Bilim son hızla gelişirken, teknoloji insan hayatını kolaylaştırmaya devam etmiş dolayısıyla mimaride de pek çok olanak sağlamıştır.

1960'larda modernizmin zorlanmasıyla birlikte mimarlığın anlam ve referanslarını genişletme ihtiyacıyla birlikte yeni eğilimler başlamış ve dolayısıyla Postmodernizm ortaya çıkmıştır. Çıkış noktası tarihsel elemanlarla popüler kültüre kadar uzanmakta olan Postmodernizm akımıyla biçimsel açıdan gelenek ve yenilikçilik tekrar bir araya gelmeye başlar.

5.4.1. Postmodernizm

Postmodernizm, II. Dünya Savaşından sonra evrensel bir güç haline gelen Modernizmin yaratım sürecindeki sınırlayıcılığının fark edilmesiyle birlikte, Modernizmin eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda politik ve toplumsal temelli hoşnutsuzluk patlamasıyla da bağlantısı vardır. Dolayısıyla Postmodernizmin bu sorunları çözeceği düşünülmüştür. Amerikalı Mimar Robert Venturi, Postmodernizmin ilk ve en önemli savunucusu olmuştur.

Post-Modern terimi şu anda modern olarak adlandırılan stilin terimiyle farksız görünse de, aslında modernizmin devamında gelişen kısım olarak tanımlanır.

Tasarım olarak Modernizmde, daha erken dönemlerdeki pratikleri uygulamaya çalışan ya da geçmiş dönemlere takılıp kalan tasarımcılardan kurtulmaya çalışılmıştır. Modernizmde daha önemli olan meydan okuma, postmodernizm olarak adlandırılan bu dönemdeki yöntemlerin şekillenmesiyle ortaya çıkmıştır. 1960'larda modernizm konseptiyle hareket etme isteği memnuniyetsizlik yaratmıştır

Robert Venturi, post-modernizmin temel kurallarını "Complexity and Contradiction in Architecture" (Mimariyi Yâdsıma ve Karmaşıklık) adlı kitabında açıklamıştır. Sonuçta durgunluğa ve sıkıntıya dayanan Modern akımın limitleri onu belirleyen yalınlığa ve mantığa bağlıdır. Mimari tarihten bahseden birçok kitapta bu akımda kullanılan çelişik ve karmaşık formların çokluğundan bahsedilir. Bu çelişik ve karmaşık formlar meydana gelirken, aslında insana özgü olan karmaşıklık ortaya çıkmaktadır. En ilgi çekici kısmı ise Venturi'nin kendi projelerini tasarlarken, Le Corbusier ve Aalto gibi öncü modernistlerden esinlenmiş olmasıdır. Bu isimler modernizmin ihlali söz konusuysen bu karmaşık ve çelişkili formları serbest bırakmışlardır.

Venturi'nin 1964'de Philadelphia'nın banliyösü Chestnut Tepesinde oturan annesi Vana Venturi için tasarladığı (Venturi Evi), post-modernizmin karakteristiğini taşıyan en önemli projelerden biridir (Şekil 5.43). Temel simetrilerle, algılanmakta zorluk çekilen asimetriler azaltılmıştır. Mekânın enteresan bir açısı bulunmaktadır. Bu açı sayesinde mekânın rutin dikdörtgenliği yok edilmiştir.



Şekil 5.43. Venturi, Scott Brown Şirketi, Venturi Evi, Philadelphia, 1980.¹⁷⁹

Bu tasarımla birlikte Robert Venturi, küçük bir evin bile anlam ve referans açısından zenginlik taşıyabileceğini göstermiştir (şekil 5.43). Çatının üçgen etkisi klasik alınlığı çağrıştırmaktadır. Ayrıca eski bir öge olan bacayı da, gayet belirgin biçimde evin formuna uygun olarak tasarlamıştır. Pencerelelerin asimetrisi Modernizmde hatta konstrüktivizmde kullanılan bir yöntemdir. Öne çıkartılmış olan giriş alınlığı üzerinde bulunan yarığı belirginleştirerek daha da vurgulamıştır. Statik bir görüntü ortaya koyan yapının üçgen formunda, köşeli formda kübik boşluklar elde edilmiştir.

Mobilyalar modern klasikte görülenden daha farklı ve gelenekseldir. Bu evde geleneksel olan ve modern olan rahatça karıştırılmıştır.

Venturi'nin son dönemlerinde tasarladığı uygulanmamış ve uygulanmış olan projeleri, dekoratif süslülükle kucaklaşır ve tarihi emsallerine gönderme yapar.

¹⁷⁹ Melvin Jeremy, 2005, ... izimler Mimarlığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul, s.128.



Şekil 5.44. Venturi, Scott Brown Şirketi, Venturi Evi, Philadelphia, 1980.¹⁸⁰

Philedelpia'daki en eski ev olan 'Guild (cemiyet) Evi' (1960) ve Connecticut Greenwich'deki 'Brandt Evi' (1970), benzer karmaşıklığa sahiptir. Kalıp resmin üzerindeki boyalı duvar süsü, özel ahşap çerçeveler içindeki pencereler, asılı olan aydınlatma ve yemek odası mobilyaları kişisel karışımı göstermektedir (şekil 5.44).

Venturi'nin mobilya tasarımları, tarihi geçmişe referans eden dekoratif örneklerden oluşmaktadır. Sandalyelerini bir heykel gibi ele almıştır. Kontrplak gibi basit malzemeler kullanmıştır. Venturi, geleneksel mobilyalar kullanarak sade bir ruh yaratmaya çalışmış ve dolayısıyla hem rahat hem de eklettik atmosfer oluşturmak için dekoratif ve geleneksel duvar kâğıtları kullanmıştır. (Şekil 5.44). Mekânda ahşap ağırlıklı sıcak renk armonisi oluşturmuştur. Yakın renklerden oluşan armonisinde sarı, kahverengi ve turuncular bulunmaktadır.

Venturi iç mekânlarında genellikle post modernizmin maymun iştahlılığını ve çelişkili tavrını sergilemiştir. Penn State Universty, State Collage gibi okulların yemekhanelerinde, dekoratif deliklerle perde duvarlar, yassı kemerli açık balkonlar ve gösterişli aydınlatmalar kullanırken, sakin yemek odalarında da geleneksel tasarımlı sandalyeler kullanmaktadır.

¹⁸⁰ Pile John F., 1997 Color in Interior Design, Mc Grow – Hill, Newyork

Venturi, soyut göndermelerle geleneksel süsü Klasik formla birleştirmenin bir yolunu buldu. Aynı zamanda yakın çevresinin parçası olan bir yapının, işleve geçirilmesini sağladı. 1900'lü yılların sonunda Venturi, Scott Brown'la birlikte, Londra Trafal Square'daki Ulusal Galerinin Sainsbury Kanadının yarım kalmış kısmını oluşturmuşlardır (şekil 5.45). Dıştan eski binanın klasik detayları göze çarpmaktadır. Bu klasik formların varyasyonları tüm yapıda tekrarlanmıştır. Giriş kısmındaki anıtsal merdivenin, kemer şeklinde metal iskeleti bulunmaktadır. Bu merdiven kullanıcıyı bir oditoryuma, restorana veya mağazaya girmiş hissi uyandırır. Merdivenin en üst noktasındaki köprü bağlantısı diğer binayı geçişi sağlar. Merdiven ve köprü, ana galeriye on altı odalı kemerli geçit bağlantısına ve bodur Tuscan sütunlarına alternatif geçit oluşturur.



Şekil 5.45. Venturi, Scott Brown Şirketi, Sainsbury Wing Ulusal Galerisi, Londra, 1986 -1991.¹⁸¹

Galeri kısmı (Şekil 5.46), resimleri sergilemek için ideal düzenlemeye uygun olarak yeterince basit karaktere sahiptir. Pervazlardaki ince detaylarla birlikte bina tasarımının doğasını yansıtan sütunlar tercih edilmiştir. Washington Seattle'deki son yapılan müzelerde, aynı konseptte sahip örnekleri hatta daha yalınlarını takip etmektedir.

¹⁸¹ Tzonis Alexander and Lefaiure Laine, 1997, Architecture in Europe Memory and Invention Since 1968, London, s: 273.



Şekil 5.46. Venturi, Scott Brown Şirketi, Sainsbury Wing Ulusal Galerisi, Londra, 1986 -1991.¹⁸²

Zeminde kullanılan doymuşluğu azaltılmış sarı renk ile duvarlardaki açık sarı renk (neredeyse beyaz) ve kemerlerde ve süpürgeliklerde ki yine sarı katılmış sıcak gri ile birlikte, sıcak ve sade bir ortam yaratılmıştır. Geçişleri sağlayan kemerlerdeki eğrisel hareket ile mekânın tavanına doğru piramidal bir hareket görülmektedir. En son olarak ta tavanda elde edilen açıklık ile boşluk hissi tamamlanmış ve mekâna gün ışığının girmesi sağlanmıştır (Şekil 5.46).

Son yıllardaki tasarımlar içerisinde post-modernizmin karakteristiğini reddeden alternatif tema erken modernizme sadık kalarak ortaya atılmıştır. 1920'lerden 1980'lere kadar modernizm terimini takip eden tasarımcılar, Geç Modernizm terimini ortaya çıkarmışlardır. Geç modernizm de erken Modernizmde ki özelliklere eğilimli

¹⁸² Pile John F., 1997 Color in Interior Design, Mc Grow – Hill, Newyork

bir yapıya sahiptir fakat modern öncülerini taklit etmemektedir. Beyaz duvarlar, malzemeye yönelik, malzemenin kendine özgü renginin kullanılması, örneğin ahşap, mermer, tuğla ya da taş gibi malzemenin kendi rengini mekân tasarlamada doğal olarak kullanma ile parlak ve kromatik renklerin sınırlı olarak kullanılması gibi özelliklere sahiptir. Erken Modernizmde olduğu gibi parlak renkler daha çok vurgu amaçlı kullanılmıştır. Post Modernizmde ki mekânlarda ise daha güçlü etkiler yaratmak için renkler cesurca kullanılmıştır.

5.4.2. Geç Modernizm

Geç modernizm dönemini en iyi yansıtan tasarımcı, Çinli Amerikalı Mimar Ieoh Ming Pei'dir. Tasarımlarında genelde cam alanlar, tuğladan yapılmış dikdörtgen bloklar, doğal renkler, doğal malzemeler ve basit geometrik formlardan yararlanmıştır. Pei'in amacı tasarımlarında hem sakinlik hem de düzeni korumaktır. Pei, genelde doğal ışık ve sıcak renkler kullanmaktadır.



Şekil 5.47. Washington DC'deki Ulusal Sanat Galerisinin Doğu Kanadı. M.Peî ve Ortakları,1968–78¹⁸³
Pei'in çok iyi bilinen ve halk tarafından da çok beğenilen projesi, Amerikalı Mimar John Russell Pope'un Doğu Binasına eklenen eklektik ve klasik binası Washington D.C. Ulusal Galerisi'dir (Şekil 5.47). 1968 ile 1978 yılları arasında I.M.Peî ve Ortaklarının Washington'da tasarladığı Ulusal Sanat Galerisinin binasına bakıldığında büyüklü küçüklü piramidal biçimlerin birleşmesinden meydana gelen büyük statik bir formla oluşturulduğu görülür. Yapının ortasında bulunan cam

¹⁸³ www.3marah.com

aydınlığının yine formal yapıya uygunluğu görülmektedir. Malzeme olarak cam ve beton ağırlıkta kullanılmıştır. Yapı dinamik bir forma sahiptir.



Şekil 5.48. Washington DC'deki Ulusal Sanat Galerisinin Doğu Kanadı. M.Peı ve Ortakları, 1968–78¹⁸⁴



Şekil 5.49. Washington DC'deki Ulusal Sanat Galerisinin Doğu Kanadı. M.Peı ve Ortaklarının Geç Modernizme örnek bir iç mekândır. Alexander Calder'ın parlak kırmızı heykelinin haricinde mekânda tamamiyle beyaz renk kullanılmıştır, 1968–78.¹⁸⁵

¹⁸⁴ www.3marah.com

¹⁸⁵ Pile John F., 1997 Color in Interior Design, Mc Grow – Hill, Newyork

Üçgen formların hâkim olduğu ana holde, uzay kafes sistemiyle oluşturulan çatı üçgen biçimli strüktürel formlardan oluşmuştur. Farklı yüksekliklerde birçok mekân bir araya getirilmiştir. Bunların hepside ana hole bakmakta ve galerilere geçişi sağlamaktadır. Amerikalı Sanatçı Alexander Calder'ın müthiş hareketli eseri ise parlak kırmızı rengiyle doğal tonlara sahip olan mekânda farklılık yaratmaktadır. Mermer duvardan çıkartılmış olan eser ana holde merkez noktası olarak algılanmaktadır (Şekil 5.48–49).

Mekânın dışında yaratılmış olan dinamik formun iç mekâna etkisi net olarak görülmektedir. Büyük kütleler arasında bağlayıcı form olarak kullanılmış olan yaya geçitleri mekâna hareket ve derinlik kazandırmıştır (Şekil 5.47).

Malzeme olarak mekânda cam, çelik ve mermer kullanılmıştır. Dolayısıyla bu malzemeler renksizliği sağlamaktadır. İç mekânda, beyaz rengin sıcak tonların görülmektedir (Şekil 5.48).

Geç Modernizmin en önemli özelliklerinden biri, çelik, beton ve cam gibi malzemelerle birlikte yeni teknolojinin kullanılmasıdır. Son yıllarda teknolojiye çok büyük adımlar atılmıştır. Bunun bir kısmı gökyüzünün keşfi ve uçaklarla, bir kısmı iletişimin gelişmesiyle ve en önemli kısmı ise bilgisayar ve internetle ilgilidir. Bu gelişmiş teknolojiye bağlı olan tasarım sürecine verilmiş olan popüler isim Hi-Tech'dir. Hi-tech'e bağlı olan tasarımcıların projelerindeki en önemli nokta, %50'den fazlasının gerçekleştirilmesinde elektrik, telefon ve tesisat gibi teknolojik niteliklerden yararlanılmasındadır. Temel yapı, asansör, yürüyen merdiven ve hareketli kaldırımlar gibi mekanik taşıyıcılarda eklendiği zaman, teknolojinin herhangi bir yapının ya da mekânın önemli bir kısmını kapladığı görülür. Sistemin görselliğinin algılanmasıyla birlikte, Hi-tech tasarımını vurgulamak için teknolojinin etkisi maksimum derecede vurgulanır.

5.4.3. Hi-Tech

Hi-tech teknolojisi denildiğinde akla ilk gelen isim, çalışmalarının temelinde bu teknolojiyi kullanan Richard Buckminster Fuller'dir (1895–1983). Amerikan mühendisi, tasarımcısı ve filozofu olan Fuller, 1920lerden beri bu aktivitelerle tanınmaktadır. Birçok projesiyle inventor¹⁸⁶tasarımcı olan Fuller, genellikle fütüristik¹⁸⁷ olarak nitelendirilir. Bu nedendir ki bir yapıyı yapabilmek için bazı prototiplere bağlı kalmaktan kaçınır. Çalışmalarında da uyguladığı dinamik ve maksimum kelimelerinden türetilen “Dymaxion” kelimesini kullanmıştır.

1927'deki Dymaxion Evi projesinin ne olduğunu ispatlamak istercesine yaşam alanındaki zemini yükselterek kabloları merkezdeki direktten geçirerek mekândan uzaklaştırarak ayırmıştır. 1933'ü takiben Dymaxion üçteker üzerinde mobil ev olarak dizayn edilmiştir. Mekânın prefabrike banyosundaki tesisat ve borular gibi sabit elemanlar bütünün ayrılmaz parçası olarak monte edilmiştir. Fullerin çalışmaları çarpıcı etki uyandırmasına rağmen tasarladığı hiçbir şey seri üretime geçmemiştir. Geometrik konsepti geliştirmesiyle birlikte, üçgen biçimli parçaların birleşmesiyle oluşan geodezik kubbeler dönüşen, yarım küre şeklinde kubbeli yapıları mümkün kılmıştır. Bu tasarımları da farklı materyal ve açılar kullanarak yapmıştır.

En muhteşem Geodezik kubbe, 1967'de Amerika Montreal'deki Dünya Fuarı “Expo 67”nin sergi alanıdır. Yarımküreden daha büyük olan devasa kubbenin yapısı, mekanik olarak, ışığı kontrollü olarak içeri alan plastik panellerle çevrilmiştir. Bağımsız ve yüksek örtü yapıyı çevrelerken, sergi alanına giriş yürüyen merdivenle gerçekleşmektedir (Şekil 5.50).

Yürüyen merdivenle ulaşılan kürenin formu, geometrik biçimlerle elde edilmiştir. Yarımküre formuna sahip olan geodezik kubbeler, altıgen tasarımla birbirine bağlanan hafif çubukla şekillenen uzay-iskelet sistemiyle inşa edilmiştir. Bu galerinin tasarımı, “Cambridge Beşlisi” diye bilinen bir organizasyon şirketi tarafından yapılmıştır. Dış cephesi metal strüktüre sahip olup içten plastik panellere sahip olan otomatik panjurlar, gün ışığını kontrol ederler.

Daire formuna sahip olan dış mekânın devamında içbükey olarak devam eden iç mekân, insanların alışık olmadığı küresel bir etki yapar. Mekâna gitmek amacıyla kullanılan ulaşım nesnesi ise mekânın sanki başka bir dünya gibi algılanmasına neden olur. Mekânda çelik ve cam malzemesinin ağırlıkla kullanılmasından dolayı gri tonları ön plandadır. Griler, havanın durumuna bağlı olarak sıcak ya da soğuk

¹⁸⁶ Inventor: Kâşif, icat eden.

¹⁸⁷ Fütüristik: Gelecekçi.

tonlarına bürünür. İç mekânda rengin yanı sıra biçimsel olarak dinamik formlar kullanılmıştır (şekil 5.51).



Şekil 5.50. Richard Buckminster Fuller Birleşmiş Milletler Sergi Alanı, Expo 67, Montreal, 1967¹⁸⁸



Şekil 5.51. Richard Buckminster Fuller Birleşmiş Milletler Sergi Alanı, Expo 67, Montreal, 1967¹⁸⁹

¹⁸⁸ www.rhizome.org

1965 sonrasında mimarlar iki ana guruba bölünmüşlerdir. Bu iki grup modernizme özgü anlatım özelliklerine yönelenler ve modern mimarlığı kullanıcıların rahatça erişebileceği anlam düzeyinde yeniden donatmaya çalışanlardır. Renzo Piano ve Richard Rogers'da Geç modernizmin abartısına ve indirgemeciliğine yönelmiştir.

Expo 67'nin dışında belki de en iyi bilinen ve kabul gören Hi-tech projesi 1971–1977 yılları arasında Paris de çok amaçlı olarak inşa edilen kültür merkezi "Pompidou Centre"dir (şekil 5.52). Bu mekânın tasarımı İtalyan Mimar Renzo Piano (1907) ve İngiliz Mimar Richard Rogers'ın (1933) takımı tarafından yapılmıştır. Büyük ve çok katlı olan yapının mekanik sistemleri ve batı tarafında belirlenen dış yüzeyindeki yürüyen merdiven gibi dikey taşıyıcıları görünürde bulunmaktadır. Binanın iskelesinin doğu tarafında, yağ rafinerisi veya kimyasal atıkların geçtiği tüpler ve borular vardır. Yapının en önemli özelliği, aydınlatma ve tesisat gibi sabit elemanların tüplerle çok iyi gizlenmesidir. Yapı turistler ve Paris halkı tarafından son derece popüler hale gelmiştir.



Şekil 5.52. Renzo Piano ve Richard Rogers, Pompidou Merkezi, Paris, 1971–1977¹⁹⁰

¹⁸⁹ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.

¹⁹⁰ www.greatbuildings.com

Yapıya plastik açıdan bakıldığında yatay, dikey ve diyagonal farklı ritimli çizgilerden meydana geldiği görülür. Dolayısıyla totalde statik ve kübik bir form gibi görünse de bu kübik formun kendi içinde bir dinamizmi bulunmaktadır. Dış yüzeyde bulunan yürüyen merdiven ise büyük, kırmızı ve kırık çizgisel formdan oluşan bir leke olarak algılanıp, mekânın dışındaki görsel algılamada son noktayı koyar. (Şekil 5.52).



Şekil 5.53. Renzo Piano ve Richard Rogers, Pompidou Merkezi, Paris, 1977¹⁹¹

İç mekânda havalandırma ve tesisat gibi detayları gizlemek amacıyla yapılmış olan tüplerle, tavanda aynı çizgisel dinamizmin sürdüğü görülür (şekil 5.53). Ayrıca 3 ila 7 metre arasında değişen farklı yüksekliklerde elde edilmiş bölücü sistemlerde mekânın tümüne hâkim olan dinamizme destek vermektedir. Bu kadar form hareketinin yanında renk kullanmaktan kaçınılmış ve beyaz renge yönelmişlerdir. Kullanılan aydınlatmanın ve doğal ışığın da etkisiyle sıcak beyaz tonları görülmektedir. Böylece sergileme amaçlı kullanılan mekânda sanat eserlerinin ön plana çıkması sağlanmıştır. Galerinin belli bir kısmı Ulusal Fransız sanat koleksiyonlarının sergilemek amaçlı kullanılmaktadır. Tavan ve duvar panelleri hareket edebilir olarak ayarlanmıştır.

“Yapı, çok geniş cam bir dikdörtgen kutudur, tüm demir aksam dışarıya çekilerek içerde bir dizi Mies-türü dev tümel mekân elde edilmiştir. Dışarı, renkli şifrelerle düzenlenmiş hava kanallarının, elektrik borularının ve pleksiglasla çevrili yürüyen

¹⁹¹ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.

*merdivenlerin oluşturduğu bir labirent şeklindedir. Bu yapıda 'makine olarak mimarlık' anlayışı en yüksek düzeye ulaşmıştır*¹⁹².

Teknolojik elementlerin görünürde bulunması sanat merkezinin, 'Hi-tech' tasarımına göre projelendirildiğini göstermektedir.

Pompidou projesi bittikten sonra ortaklar ayrılmış ve Piano, Teksas-Houston da bulunan Menil Collection Museum'u tasarlamıştır (1981–1986). Yapının dış cephesinde başlayan panjurlar mekânın içinde tavanda devam etmektedir. İsviçre Basel de ki Galerie Beyeler Museum (1998) ise en başarılı işlerinden biridir.

Rogers'ın ise en mükemmel ve bağımsız projesi Londra'da finansal bir bölgede bulunan, 1978–1986 yılları arasında yapılandığı Lloyd Bankasının Ofisidir (şekil 5.54). Pompidou Centre'deki gibi yapı, dış cephede asansörler de dâhil olmak üzere tüm mekanik sistemi taşımaktadır. İç mekânda ise zeminin ve tavanın merkezi yarım aydınlıkla (pencere açıklığı) çevrelenmiştir. Bankanın yürüyen merdivenleri merkezden yavaşça yükselmektedir. Yapı bütünüyle insana camı, strüktürü ve servis ruhunu vermektedir. Rogers'ın Tokyo ve Berlin de ofisi bulunmaktadır ve uluslararası birçok projeye imza atmaktadır.



Şekil 5.54. Richard Rogers, Londra Lloyd Bankası Merkez Bürosu, 1978–1986.¹⁹³

¹⁹² Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 661.

Mekan tam bir fütürist etki taşımaktadır. Farklı temel geometrik formların dikeyde yan yana gelmesiyle oluşturulmuştur. Bakıldığında hem kübik hem de dairesel formların bir araya geldiği görülür. Metal malzemenin etkisinden dolayı soğuk gri bir renge sahiptir (Şekil 5.54).



Şekil 5.55. Richard Rogers, Londra Lloyd Bankası Merkez Bürosu, 1978–1986.¹⁹⁴

İç mekânın merkezinde elde edilmiş geniş açıklıkları, dış mekândaki forma benzer dairesel dikey formlar kuvvetlendirmektedir. Diğer yandan yatayda elde edilmiş katları, mekânın tam ortasında bulunan diyagonal çizgideki yürüyen merdivenler birbirine bağlamaktadır. Beyaz rengin ağırlıkta olduğu mekânda, yürüyen merdivenlerdeki sarı diyagonal çizgiler formal hareketi desteklemektedir. Çalışma alanlarındaki mobilyalarda kullanılan sıcak kahverengi tonları ise çalışanları olumlu yönde etkileyecek bir unsur oluşturmuştur (Şekil 5.55).

¹⁹³ Kortan Enis (Prof. Dr.), Temmuz 1989, Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine, Yapı.

¹⁹⁴ www.forum.arkitera.com

1963 ve 1965 yılları arasında Richard Rogers, İngiliz Mimar Norman Foster'la ortak projeler yapmıştır. Norman, İngiltere'deki Doğu Anglia Üniversitesinin tasarımını bitirdiği zaman daha fazla tanınan bir mimar olmuştur. Yapının iç mekânının tüplerle elde edilen strüktürü ve her iki tarafından kafes şeklinde yukarı doğru yükselen bir seri iskeleti bulunmaktadır. Mekânın her iki tarafının bitiş kısmı dikdörtgen biçimlidir ve cam duvarlar mekânın dışarı açılmasını sağlamaktadır.



Şekil 5.56. Norman Foster, Doğu Anglia Üniversitesi, Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi, Norwich, İngiltere, 1976–1978.¹⁹⁵

Üniversitenin sanat kısmı bayağı büyük bir yapıya sahiptir. Mekânın yapısında ihtiyaç durumlarında bile, hiçbir element ilave edilemez, kıvırdatılamaz ve değiştirilemez. Bütün tefrişler sabittir. Mekânın en önemli kısmı bu alanı gören sergi holüdür (şekil 5.56). Tavan açık bir ızgara sistemiyle birlikte, aydınlatma ve diğer teknik gereksinimleri gidermektedir. Neopren kauçuk contalarla yerlerine oturtulan kare şeklindeki katlı alüminyumdan yapılmış duvar ve çatıları bulunmaktadır.

Sergileme amaçlı kullanılan mekânda alçak bölücülerle izleyici yönlendirilmiştir (şekil 5.56). Soğuk gri tonları kullanılarak izleyicinin gözünü yormayıp sergilenen objelerin dikkat çekmesi sağlanmıştır. Ayrıca sergileme ünitelerini mekânın genelinden ayırabilmek için mekânın beyazlığının aksine siyah değerlerle ilgi çekmesi sağlanmıştır. Bu objeler renksiz mekânda siyah lekeler olarak algılanmaktadır. Mekânda kullanılan beyaz ve gri rengin içinde mavi renk hissedilmektedir. Zemin ve

¹⁹⁵ www.forum.arkitera.com

duvarlarda kullanılan orta değerlerin yanında, bölücü duvarlarda kullanılan açık değerler mekândaki hareketi destekler niteliktedir.

Bazı cam paneller ve kapı panelleri, benzer dış yüzeylere sahip olmalarına rağmen hepsi birbirinin yerine geçebilir. Güzel sanatlar okulunun çalışma alanı ve diğer yükseltilmiş genel odalara ikinci zemin seviyesinden geçilebilirken, galeri zemin seviyesindedir. Binanın en sonunda bulunan açık mekân restoranttır. Aydınlatma ve diğer servislerin bir kısmını perdeleyen hava deliği kafes sisteminin olduğu yer, yukarıda sabitlenmiş bir şekilde ve sekiz temel kirişle strüktürü oluşturan kirişler vardır. İleri teknik konseptte ve farkındalığa sahip olmasına rağmen mekân bize durgunluk, sadelik ve basitlik hissi vermektedir.

1970–1975 yılları arasında Norman Foster, Ipswich İngiltere de Dumas ve Willis Faberin ofis binalarını da yapmıştır. Cam duvarları düzensiz bir biçimde yerleştirilmiş olan ve ağır bir kütle olarak algılanan mekânın, organik biçimsiz bir şekli bulunmaktadır (Şekil 5.57).



Şekil 5.57. Norman Foster Willis-Faber-Dumas Ofisi, Ipswich, İngiltere, 1970–1975¹⁹⁶

Camla çevrilmiş olan iç mekânın merkez atriyumu ve çevresinin uzunluğu gibi bağlantılarla planlanmış mekânda, açık kirişli strüktürle birlikte hi-tech karakterini yansıtmaktadır (şekil 5.57). 1300 işçinin çalıştığı mekânda alüminyum şeritlerle

¹⁹⁶http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Foster__Willis_Faber_and_Dumas_Headquarters_Ipswich.jp

düzenlenen tavan paneli binanın teknolojik yapısını vurgular. Strüktürel kafes sistemiyle aydınlık alanlar oluşturulmuştur.



Şekil 5.58. Norman Foster Willis-Faber-Dumas Ofisi, Ipswich, İngiltere, 1970–1975¹⁹⁷

Ofisin iç mekânı, dış mekânın durağan ve ağır formunun tam tersine doluluk ve boşluklarıyla daha dinamiktir. Planlama açısından, iç mekândaki merkez nokta açıktır ve iki farklı alanla çevrelenmiştir. Bunlar ofis alanları ve çeşitli servis alanlarıdır. Yürüyen merdivenler tam merkezdedir. Böylece bu üç mekânla ve çatı katındaki restaurantla rahatlıkla bağlantı kurulabilir. Renksel olarak sıcak tonlar armonisi uygulanmıştır. Yakın renkler olan turuncu, sarı ve yeşil renk türünün hâkim

¹⁹⁷ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.

olduğu mekânda yer yer siyah çizgisel lekeler görülmektedir (Şekil 5.58). Sarı duvar panelleri ve yeşil zeminle mekân parlak ve renkli bir atmosfere sahiptir.

Norman Foster'ın diğer Hi-tech projelerinden biride 1995 yılında inşa ettiği Cambridge'deki Hukuk Fakültesi Binasıdır (şekil 5.59). Bu binada yine Hi-tech teknolojisine göre tasarlanmıştır. Hi-tech giriş strüktürünü farklı seviyelerde ve platformlarda yarım daireler oluşturarak deniz kabuğu formu verilmiş ve malzeme olarak da yine cam seçilmiştir.



Şekil 5.59. Norman Foster, Cambridge'deki Hukuk Fakültesi Binası, 1995.¹⁹⁸

Mekânın tamamen köşeli formlardan oluşan dış yapısı farklı açılar yaratan kütlelerle bir araya getirilmiştir (şekil 5.59). Hi-tech teknolojisinin etkileri iç ve dış mekânda açıkça görülmektedir. Mekânda kullanılan malzemenin renksizliği net şekilde algılanmaktadır.

Şanghay Ulusal Bankasının ofis binası olan olağanüstü uzunluktaki gökdelen (1986) (şekil 5.60) ve Londra'daki Royal Akademi binasına yeni eklenen 'Sackler Galeri' (şekil 5.61) de Foster'ın önemli yapıtları arasındadır. Özellikle Sackler Galeri'de klasizmle alakalı ince detaylar kullanmış ve sanatını yine teknolojiyi kullanarak göstermiştir. Şanghay Ulusal Bankası ise tam bir Hi-tech örneğidir. Son teknoloji

¹⁹⁸ www.photographersdirect.com/buyers/stockphoto...

ürünlerinin kullanıldığı mekândaki konstrüktif yapı bunu net bir şekilde sergilemektedir.



Şekil 5.60. Norman Foster, Şanghay Ulusal Bankasının Ofis Binası, 1986.¹⁹⁹



Şekil 5.61. Norman Foster, Sackler Galery, İç ve Dış Mekân. 1995.²⁰⁰

¹⁹⁹ www.photographersdirect.com/buyers/stockphoto...

²⁰⁰ www.royalacademy.org.uk

Hi-tech teknolojisine bağılı tasarımlar yapan diğerk bir mimar İngiliz James Stirling'dir (1924 -1992). Ortağı Mimar James Gowan ile birlikte İngiltere'deki Leicester Üniversitesinin Mühendislik Binasını tasarlamıştır. Cam ofis kuleleri, bitişik bloklardan oluşan konferans holü ve gemi biçimindeki havalandırma sistemiyle bayağı ilgi çeken bir yapıdır (şekil 5.62).



Şekil 5.62. James Stirling, Leicester Üniversitesinin Mühendislik Binası.²⁰¹

Geniş ve fakat alçak olan bitişik mekânlarda, alışveriş mekânı olanakları sunulmuştur. Dış mekânın mekanik özellikleri, iç mekânda da bulunmaktadır. Teşhir edilen yapı içerisinde mühendislik etkileri gösterilmektedir. Formal olarak güçlü bir yapıya sahip olan mekanda kırmızı renk baskınlığı görülür.

James Stirling 1964–1967 yılları arasında Cambridge Üniversitesindeki Tarih Fakültesi Binasını tasarlamıştır (şekil 5.63). Altıgen alt taban üzerine merkeze piramidal bir form eklenmiş ve bu formu da çaprazlama olarak kübik bir form kesmiştir. Üç farklı temel geometrik formun iç içe geçmesi, bütünleşmesi ve birleşmesiyle ortaya çok sağlam formlu bir yapı çıkmıştır. Beton ve cam ağırlıklı malzeme olarak kullanılmıştır. Cam daha baskın olarak ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla çevresindeki bütün renkleri ve formları yansıtır. Diğerk taraftan kiremit

²⁰¹ www.archiseek.com- httpwww.arch.columbia.eduProjectsCoursesImage.schematastirling.jpg

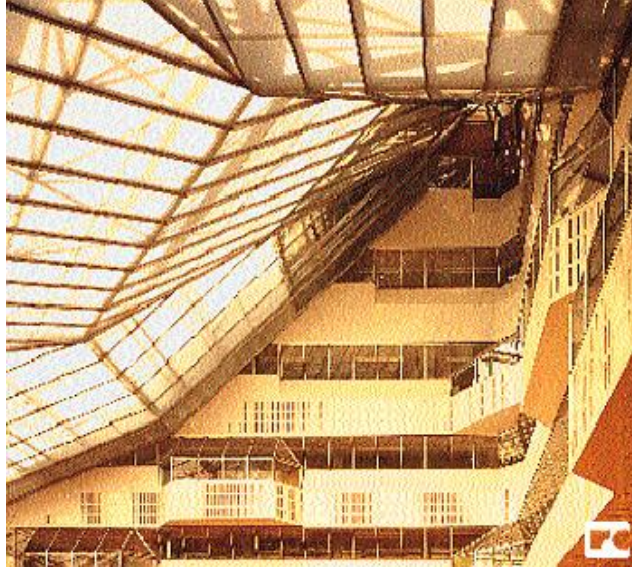
rengine boyanan beton ise mekâna renk katmıştır. Böylece tamamen anıtsal karakteristikte bir yapı oluşturulmuştur.



Şekil 5.63. James Stirling, Cambridge Üniversitesi Tarih Fakültesi, 1964–68²⁰²

Stirling'in uyguladığı Cambridge Üniversitesindeki Tarih Fakültesi Binasının en önemli kısımlarından biri, çatı aydınlığı geniş galerisiyle (atriyumu) birlikte kütüphanesidir (şekil 5.64–65). Buradaki mekanik yapılanma mekânı daha geniş ve etkileyici kılarak karakteristiğini ortaya çıkarmaktadır. Stirling, projelerindeki mekanik vurgularla birlikte her zaman başarıya gitmiştir. İç mekânların birbirinden çok farklı büyüklükte kullanılmasından dolayı, “çoklu alan” (multispace) kelimesi türemiştir. Bu mekânlar farklı büyüklükte ve karakterde yerleştirilmiştir. Dairesel rampalı yoluyla camlı galeri binanın diğer mekânlarına bağlanır. Postmodernizmin sınırları içinde geleneğe başvurma rahatlığı, James Stirling'in anıtsal biçim anlayışına serbestlik getirmiştir.

²⁰² www.absoluteastronomy.com



Şekil 5.64. James Stirling, Cambridge Üniversitesi Tarih Fakültesi, 1964–68²⁰³



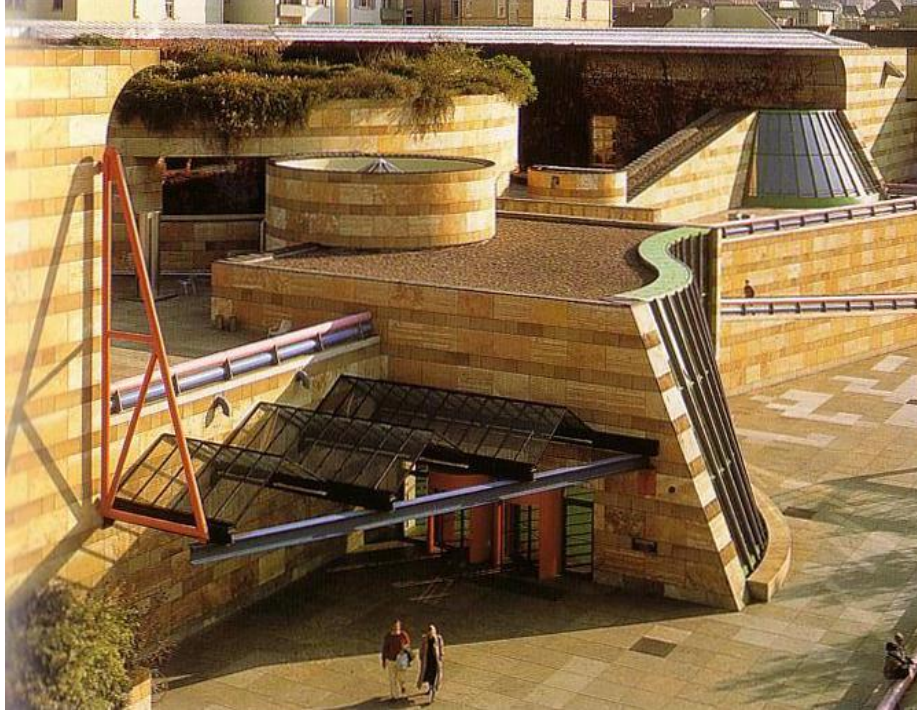
Şekil 5.65. James Stirling, Cambridge Üniversitesi Tarih Fakültesi, 1964–68²⁰⁴

²⁰³ <httpwww.original.rolandcollection.comrolandcollectionimagesstills23-766.gif>

²⁰⁴ [www.absoluteastronomy.com](httpwww.absoluteastronomy.com)

İç mekânın duvarlarında beyaz, zeminde ise ahşabın sarımsı sıcak kahverengisiyle birlikte mobilyalarda da zeminin bir açık tonu uygulanmıştır (şekil 5.64–65). Böylece mekânda neredeyse tek renk ve tonları armonisini görülmektedir. Kahverengi ve tonlarıyla elde edilen armoniyle sıcak bir mekân yaratılmıştır. Form olarak geniş boşluklar ve açıklıkların yanı sıra tavanda kullanılan cam malzemesi küçük mekânlar yaratırken aynı sistemde kullanılmaya devam edilmiştir.

Stirling'in en son ve en önemli projesi, 1979–1984 yılları arasında uyguladığı Almanya Stuttgart' daki "Staatsgalerie"dir. Bu müze teknolojiden uzak ve biraz maceracı yönlendirmelere sahiptir. Galerinin çevresinde, dairesel yapıda bir avlu bulunmaktadır (Şekil 5.66).



Şekil 5.66. James Stirling, Staatsgalerie, 1979 -1984²⁰⁵

Silme gibi yatay hatlı Yeni Klasikçi referanslar Stirling'in anıtsal eğilimini gösterir. Fakat buradaki modernizm sonrası anıtsallıktır. Kültürel referanslarla dolu yapının çığ rengi, popülist öğeler taşır. Duvarların bazı yerlerinden zaman zaman ortaya çıkan çelik strüktür, modernist izleri taşımaktadır. Mekân birden fazla temel geometrik formun düzensizce bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bir küttedir. Yüzey bazı yerlerde dönerken bazı yerlerde de düzdür. Kullanılan formlar altta büyük ve ağır kütlelerken, yukarıya çıktıkça küçültülmüştür. Mermer kaplanmış olan dış yüzeyde sarı ve açık kahverengi değerleri hâkimdir (şekil 5.66).

²⁰⁵ Melvin Jeremy, 2005, ... izimler Mimarlığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul, s.129



Şekil 5.67. Stirling, Staatsgalerie, İç Avlu, 1979 -1984²⁰⁶

Mermer duvarlar, müze koleksiyonundan heykeller ve giriş kapısında kısa ve kalın Tuscan sütunlar kullanılarak geçmiş dönem mimari stillere gönderme yapılmaktadır (Şekil 5.67). Yapı tamamen orijinaldir fakat geçmiş dönem sanatı ve mimarisıyla alaka kurulmaktadır. Hi-tech tasarımının bazı etkileri görülmesine rağmen yapı, Stirling'in şu anda Post Modern olarak adlandırılan akıma doğru yol alırken yaptığı çarpıcı bir örnektir. Giriş lobisi, mağazalar, sirkülasyon alanları, restoran ve hatta mekanın dış cephesindeki bazı detaylarda da parlak ve doymuş renkler kullanılırken, sergi alanlarındaki biçim, form ve renkte kısıtlamaya gidilmiştir.

Sergi alanlarına bakıldığında iç mekândaki sütunların, dış mekândaki sütunlardan çok farklı olduğu görülür. Dışarıdaki sütunlar ne kadar klasik ise içeridekiler ise o kadar modern ve organik yapıdadır. Resim sergileme alanları klasik biçimde bölücülerle ayrılmış ve genelde olduğu gibi zeminde ahşap renginin sarı kahverengisi ve duvarlarda ise içine hafif sarı ve gri ile değeri kırılmış beyaz kullanılmıştır. Yine bu alanda tek renk ve tonları armonisi kullanılmıştır (Şekil 5.68).

²⁰⁶ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.



Şekil 5.68. James Stirling, Staatsgalerie, Sergileme Alanları, 1979 -1984²⁰⁷



Şekil 5.69. James Stirling, Staatsgalerie, Sergileme Alanları, 1979 -1984²⁰⁸

²⁰⁷ www.brynmawr.edu/.../wid/07280/07280m.html

²⁰⁸ www.brynmawr.edu/.../wid/07280/07280m.html

Mekânın diğer bir sergileme alanında, heykel yerleştirmesi için bir düzlem oluşturulduğu görölür (Şekil 5.69). Bu alanda ise dış mekânın eğrisel formunun içbükeydeki etkileri görölmektedir. Resim sergileme alanında, üç boyutlu forma sahip olan heykelde farklı etkiler yaratabilir düşünceyle ayrıca gün ışığının içeri alınması tercih edilmiştir. Duvarlarda kullanılan beyaz ve içinde hafif yeşil ile kahverengi bulunan bej renginin yanı sıra zeminde farklı türde yeşil rengi hâkimdir. Sergilenen eserin beyaz renginin yanında bu sefer zemine renk verilmek istenilmiş, ayrıca bu renk aynı zamanda pencere çerçevesinde de devam ettirilmiştir. Bunun yanı sıra heykelin sunum kaidesi ise siyah renk olarak düşünölmüştür. Yine burada da tek renk ve tonları armonisi, yeşil rengin baskınlığında devam etmektedir.

Post modernizm geliştirilmiş değil, değiştirilmiş bir modern üslup sunmaktaydı. Post-modernizmin savunucularından olan ABD’li Mimar Michael Graves, profesyonel kariyerine dört farklı New York mimarıyla çalışarak modern yönde geliştirmiştir. “New York Beşlisi” denilen bir guruba dâhil olan Graves ve ekibi bütün projelerinde renk olarak beyaza kendilerini adamalarıyla tanınmaktadırlar. Fakat Graves bu gruptan ayrılmış ve çalışmalarını post modern yönde ilerletmiştir. Dekoratif detayları, güçlü renkleri ve eksantrik²⁰⁹ formları benimsemiştir. Mekânlarda basamak gibi yapı elemanlarını farklı oranlarda abartarak kullanma cesaretini göstermiştir.

1980 Oregon Portland’daki ofis binaları yarışmasını kazanması sayesinde, büyüyen namı post- modernizmin ilk akla gelen isimi olmasını sağlamıştır. Yapılarında kübik formları tercih etmiş, pencere ve bazı materyalleri değişik biçimlerde kullanarak mimarlık mesleğinde şok yaratmıştır. Mekân tasarımlarında post-modernizmin eksantrikliğini denemesine rağmen, iç mekânlarda genelde bu etki fark edilmemektedir. Dış mekânları daha kışkırtıcı, iç mekânları ise daha tutucu tasarlayabilmiştir. Tasarımlarında genelde renkler ve mekânda kullanılan aydınlatmalar post-modernizmi desteklemektedir.

²⁰⁹ Eksantrik: tuhaf, acayip, garip.



Şekil 5.70. Michael Graves, Mobilya Mağazası, Houston, Texas, 1980²¹⁰

Graves'in iç mekânları çoğunlukla 1980'li yıllarda "Sunar Mobilya Şirketi" için tasarladığı showroolardır (Şekil 5.70). Alışılmadık formlar ile pastel ve güçlü renkler, mekânda bulunan mobilyaların yerleşimini desteklemektedir. Bu mobilyaların içinde Graves'in kendine ait tasarımları da bulunmaktadır. Mekâna bakıldığında sıcak mavi rengin baskınlığı görülmektedir. Tavan beyaz düşünülürken duvarlar, kolonlar ve zemin mavinin neredeyse aynı tonunda düşünölmüştür. Mekânda soğuk renk görevi gören mavinin yanı sıra, direk dikkat çeken parlak kırmızı koltuk tasarımı ve kullanılan ahşap bölücünün sarı kahverengisi mekânda renksel tezat oluşturmaktadır. Form olarak kare tasarımlı mekânda bolca silindirik sütunlar kullanılarak sergileme mekânları birbirinden ayrılmıştır.

Post-modernizmin sınırları ve 1990'lar ve 1980'lerdeki bolluk ve aşırılığın ortadan kaybolması, mantıklı görünen modern dünyanın yansımasıyla tayin edilmektedir. Tuhaflik ve zevksizlik tasarımın aracı olmuştur. Graves ayrıca Japonya'da da birçok proje yapmış daha sonra mutfak araç ve gereçleri tasarlamıştır.

²¹⁰ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.

Mies van der Rohe tarzında bir modernist olan Amerikalı Mimar Phillip Johnson, 1978–1983 yılları arasında New York'taki A.T&T. ofisi merkez binası gökdelenini Post-Modernist etkilenmelerle oluşturmuştur. Post-Modernizmdeki anıtsal mimari burada da sürmektedir. Bu yapının Klasik portik²¹¹ tabanı ve Chippendale²¹² denilen tepesi 1920'lerdeki gökdelenlere tarihsel göndermeler yapmaktadır. Dikdörtgenler prizmasından oluşan formunun en üst kısmı üçgen çatı şeklini almış ve tam ortasından daire formunda bir nesne geçmiş gibi boşluk oluşturulmuştur (Şekil 5.71).



Şekil 5.71. Phillip Johnson, (şu anda Sony Plaza) Binası, Newyork, 1978–1983. Dış cephe görüntüsü²¹³

²¹¹ Portik:önde sütunlara oturan, arkada genellikle bir binaya yaslanan örtüsü bulunan açık galeri, bir nevi revak.

²¹² Chippendale: Yeniçağ'da, Barok ve Rokokonun gösterişli görünüşüne tepki olarak 18. yüzyılda ortaya çıkan yalın mobilya stillerinden Queen Anne Stilinin bir uzantısı olarak doğan stilin adı

²¹³ rwarchitextures.blogspot.com



Şekil 5.72. Phillip Johnson, (şu anda Sony Plaza) Binası, Newyork, 1978–1983.²¹⁴

Mekânın merkezindeki yaldızlanmış yontu heykel, New York da şehir merkezindeki A.T.&T. Binasının tepesindedir. Dev şirketin görkemli iddiası, dekoratif kelimesiyle dalga geçer gibi durmaktadır. Kullandığı değişik motiflerde de bu tavır görülmektedir. Girişte çok büyük yapısalılık içinde olan kemerli kapı ve mermer lobisiyle orta çağ manastırını andırmaktadır (Şekil 5.72).

Sütunların formu, kemer girişler ve kullanılan malzemeye birlikte tamamen klasik bir etki yaratmaktadır. Zeminde kullanılan geometrik biçimli motifte, aynı şekilde oluşturulan tarzı desteklemektedir. Merkezdeki heykelin gölgesinin duvara düştüğü görülür, böylece heykel mekânın anıtsallığı kuvvetlendirmektedir. Kullanılan renklere bakılırsa mavi rengin baskınlığında bir armoni kurulmuştur. Mermerin üzerine düşen ışıkla elde edilmiş olan mavi renk duvarlarda yoğun olarak algılanıp, zemindeki siyah beyaz motifte de etkisini göstermektedir (şekil 5.72).

²¹⁴ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publising.

Mimaride eğlenceli ve tuhaf yaratılar için verimli bir alan oluşturan Post modern seçmecilik Avusturyalı Mimar Hans Hollein yapıtlarında da görülmektedir. 1970'li yıllarda fark edilen post-modernistlerden olan Hans Hollein (1934), 1978'de Viyana'daki Avusturya Seyahat Acentesini tasarlamıştır (Şekil 5.73). Oyunağa benzeyen bazı objeler seyahati sembolize ettiği için kurgulanmıştır. *“Yolcuların buraya yabancı diyarlara ve iklimlere kaçma düşlerini gerçekleştirmek için geldikleri düşünülerek lobi bu uzak yerlere ilişkin anıştırmaların uçtuğu bir sergi alanına çevrilmiştir metal yapraklarıyla palmiye şeklindeki sütunlar, bir Moğol Hindistan pavyonu, bir piramit parçası, kırık gövdesi ışıl ışıl parlayan krom bir silindire dönüştürülmüş Klasik bir sütun.”*²¹⁵



Şekil 5.73. Hans Hollein, Avusturya Seyahat Yazıhanesi Ofisi, Viyana, 1978. İç mekân görüntüsü.²¹⁶

²¹⁵ Roth Leland M., 2000, Mimarlığın Öyküsü Ögeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 670.

²¹⁶ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.



Şekil 5.74. Hans Hollein, Avusturya Seyahat Yazıhanesi Ofisi, Viyana, 1978. İç mekândan başka bir görüntü.²¹⁷

Yunan ve Roma'ya gönderme yapan kırık sütunlar, bahçe pavyonu ve metal palmiye ağaçları gibi objeler egzotik ve çöl iklimi yaşanan bölgeleri temsil ederler. Soluk yeşil zemin ve tavandaki cam dam penceresi (aydınlık) bu fantezi dünyasında sakinliği sağlamaktadır. Mekân bir tiyatro sahnesi gibi kurgulanmıştır (şekil 5.74).

Genelinde beyaz rengin hâkim olduğu mekânda altın ve metal renklerinin yanında az miktarda sıcak kahverengi ve mekâna tek koyuluk katan mor renk görülmektedir (Şekil 5.74). Ortada bulunan çardak kısmı ise yine egzotik bölgelere gönderme yapar. Zeminde bulunan eğrisel çizgiler çölün kumunu temsil etmektedir. Ayrıca zemindeki eğrisel çizgilerin bazı yerlerde tavanda da devam ettiği görülmektedir.

²¹⁷ <http://www.hollein.com>

Avrupa'daki modernizm talebi, 1982'de "Memphis" adı verilen bir gurubun mücadelesiyle karşılaşmaktadır. Bu gurubun lideri olan Avusturyalı Mimar Ettore Scottsass (1917) ve tasarım takımında bulunan Andrea Branzi, Aldo Cibis, Marco Zanuso ve diğer isimler, mimari olsun, tekstil veya başka bir sanat dalı olsun tasarımı modernizm adı altında farklılaştırmışlardır. Parlak renkler, dekoratif yüzey örnekleri ve biraz işlevsellik Memphis tasarımının karakteristiğidir. Durağan formlar, güçlü renkler ve köşeli biçimler kullanılmıştır.



Şekil 5.75. Scottsass Ortaklığı, Çağdaş Mobilyalar Müzesi, Ravenna, İtalya, 1994.²¹⁸

Sottsass'ın firması olan Sottsass Şirketi 1994 yılında Ravenna'daki Çağdaş Mobilya Müzesi için yeni bir galeri tasarlamışlardır. Kapalı galeri alanında, sütunlu giriş ve açık avlusunun yanında basit dikdörtgenimsi ve kemerli girişleriyle birlikte parlak renklerin vurgulanmasıyla uzaysal bir karmaşıklık elde edilmiştir (Şekil 5.75). Sanatçıların toplanması için tasarlanan "açık stüdyo" mekânı sakinliği ve huzuru vurgularken duvar resimleri perspektif illüzyonlar yaratarak Memphis'in fantezisini ortaya çıkartır. Basit geometrik biçimlerle kombine edilen güçlü renkler, görsel sürprizler yaratarak, Memphis Dizayn akımının iç mekân yaratmadaki ruhunu yansıtmaktadır.

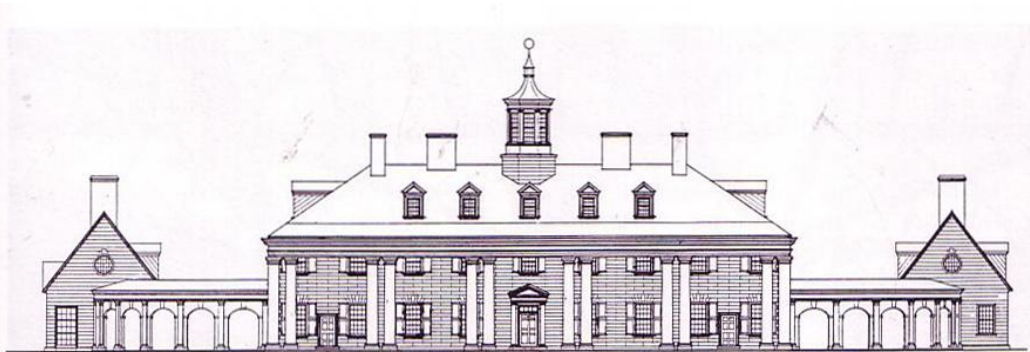
²¹⁸ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.

Genelde beyaz rengin hâkim olduğu mekânda, duvar resimlerinde çok renkli bir armoni tercih edilmiştir. Dolayısıyla renksiz mekânı renklendirmiştir. Bakıldığında sarı, mavi, kırmızı, turuncu, kahverengi ve birçok karışım renk bir arada görülmektedir. Dikdörtgen veya kemer formundaki açıklıklar genişliğinin değişik yansımalarını göstermektedir (Şekil 5.75).

5.4.4. Neoklasizm

Post-modernizmin fantezi dünyası ve özgürlüğünün yanında diğer gelişmeler içinde klasizme dönüş görülmektedir. 1930'lar ve 1920'lerdeki eklektizm karakteristiğindeki gibi kesin bir reproduksiyon yoktur. Burada yeni tasarımlarda klasizmin temel kurallarını uygulamak vardır. Palladian Dizaynına²¹⁹ göre, klasik kurallar, sütunlar ve pedimentler²²⁰ tekrar görünmeye başlamıştır. Yalnızca bir eklenti olarak değil, harfi harfine alıntı yapılarak yeni tasarımlarda kullanılmıştır. Dolayısıyla Neoklasizm akımı ortaya çıkmıştır. Böylece Klasizm akımı yirminci yüzyılın son çeyreğinde yeniden canlanmıştır.

Yeni Neoklasizmin en uç örneği ise Mimar Allan Greenberg'in (1938) projelerinde görülmektedir. 1979'da Connecticut'taki at çiftliği için büyük bir ev tasarladığında, zaten var olan bir tasarım üzerinden, eskisine sadık kalarak yeni düzenlemeler yapmıştır (Şekil 5.76). Orijinal verandadaki sütunları çiftleyerek düzensiz görünümü yok etmiştir. Burada görülen çizimde George Washington için yapılan 18. yüzyıl Virginia konağı görülmektedir. Bir benzeri için Robert Venturi de 1997 yılında bir teklif sunmuştur. Konağı post-modern fantezi içerisinde düşünmüştür. Greenberg'in tasarımındaysa Washington'un sekiz tekli sütunları çift altılı sütun haline gelmiştir. Manchester Connecticut'taki Adliye Sarayını da (1978 -1980), 1930'luların eklektik tasarımına göre yapmıştır.



Şekil 5.76. Alan Greenberg, Çiftlik Evi, Connecticut, 1979.²²¹

²¹⁹ Palladian Dizaynı: sütunlu giriş ve kubbelerin ağırlıkta olduğu yapılar.

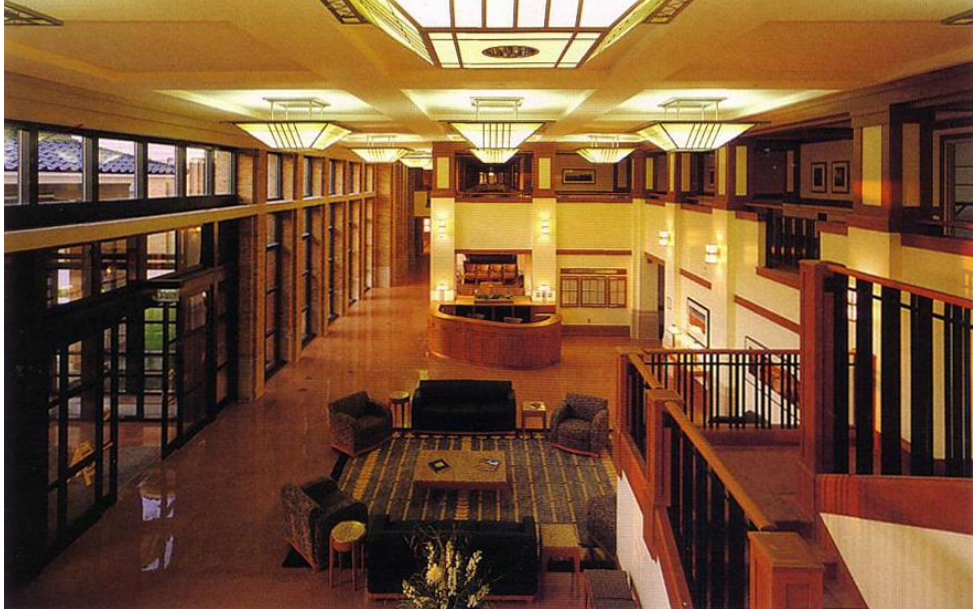
²²⁰ Pediment: bina cephelerindeki üçgen şeklinde kısım, alınlık; kapı üstündeki üçgen şeklinde süs.

²²¹ Pile John, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.

Mimar Robert A. M. Stern'in, çalışmaları klasizmin yeniden doğuşu ve post-modernizmin macera severliği arasında kalmışsa da genelde post-modernist olarak tanınır. İç mekân düzenlemelerinde Stern, klasizmin katı detaylarına ve post-modernizmin değişik biçimlerine odaklanmaktadır. Genelde rezidans türü apartman dairesi veya çiftlik evleri yapmaktadır. Her ikisinde de detaylarda büyütülmüş abartılı formlara rağmen, geleneksel tat veren odaların akıllıca yerleştirilmiş planları bulunmaktadır.



Şekil 5.77. Robert Stern, Kolombiya Indiana Bölgesel Hastanesi, Dış Mekân, 1988–1996.²²²

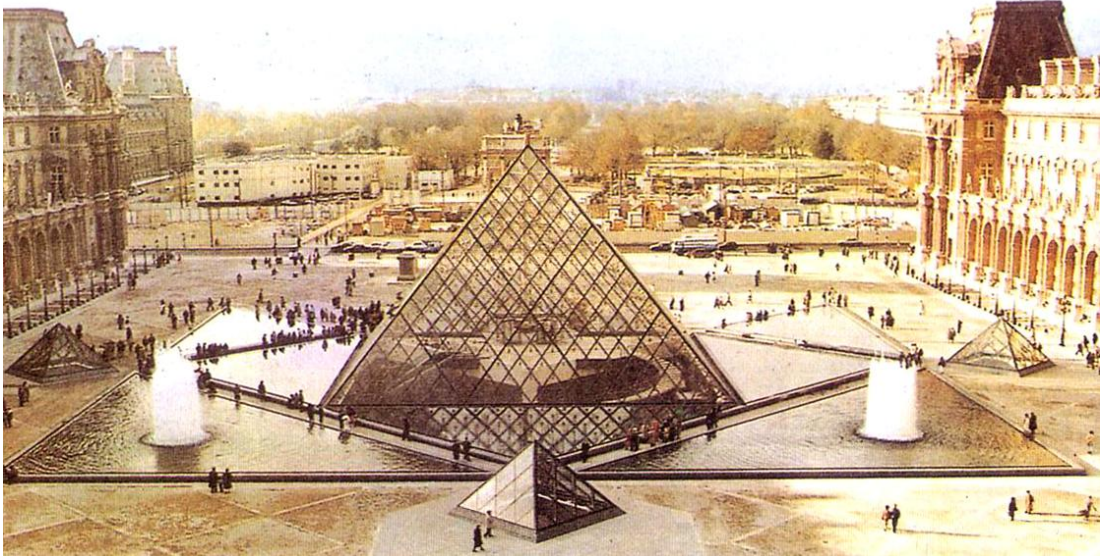


Şekil 5.78. Robert Stern, Kolombiya Indiana Bölgesel Hastanesi, İç Mekan 1988–1996.²²³

²²² www.forum.arkitera.com

(Columbus Indiana Regional Hospital) Kolombiya Hastanesi'nin iç mekânı (Şekil 5.78), Frank Lloyd Wright'in erken dönem projelerine benzemektedir. İkisi de çok yaygın olarak tuğla ve doğal ahşap gibi sıcak renkli malzemeler kullanmaktadır. Malzeme olarak sıcak tonları seçmesiyle birlikte hastane kompleksi olarak uygun bir ortam yaratmıştır. Sarı ve turuncu gibi yakın renkler armonisi uygulamıştır. Stern ayrıca uluslararası çapta da özellikle Hollanda ve Japonya da başarılı projelere imza atmıştır. Dikdörtgen yapılı mekânda genelde köşeli formlar kullanılmıştır. Dış mekânda ise klasik çizgiler taşıyan post-modern bir yapı görülmektedir (Şekil 5.77).

Klasizmin etkileri sürerken 1984–1989 yılları arasında I. M. Pei, tarihi Louvre müzesine modern bir giriş tasarlamıştır. Louvre müzesine böyle modern bir giriş yapılması çok tartışma yaratmıştır. Rönesans mimarisinin hâkim olduğu bir mekânda modern anlamda bir çağ atlanmıştır.



Şekil 5.79. M. Pei, Louvre Müzesi, Paris, 1984–89.

“Kristal Palace” (Kristal Saray) olarak bilinen yapı (Şekil 5.79), cam malzemesiyle birlikte havada sabit üçgensel ızgara sistemiyle köşelerden desteklenmiştir. Üçgenlere bölerek elde edilen merkezsel temayla Paris Louvre için piramit şeklinde bir avlu tasarlamıştır. Cam ve çelikten tasarlanan bu yeni giriş alanı, merdivenlere ve asansörlere geçit sağlar. Böylece müze ziyaretçilerine geniş fuaye de hareket olanağı yaratarak buradan sergi alanlarına, mağazalara veya kafelere geçilebilir. Tarihi doku içerisinde oluşturulan bu 20. yüzyıl yapısı, büyük bir piramit formdan oluşup statik bir duruş sergilemektedir. Bu mekânda renkten söz edilemez. Yapı tamamen camla kaplı saydam bir küttedir.

²²³ www.forum.arkitera.com

İç mekânda, içbükey piramit formunun yanı sıra spiral, dönen yüzeyli bir merdiven görülmektedir. Bunun yanı sıra aynı piramidal çizgiler merdivenden aşağı inildiğinde tavanda rölyef biçiminde de etkisini sürdürür. Renksizliğin simgesi gri rengin hâkim olduğu mekânın, tümünün camla kaplı olmasından dolayı gün ışığının ve gökyüzünün renksel etkilerini yansıtmaktadır (şekil 5.80).



Şekil 5.80. I. M. Pei, Louvre Müzesi, Paris, 1983–1989.²²⁴

Piramit Projesi tamamlandığında başarıya ulaşılmıştır. Pei'in firması Pei ve Ortaklarından oluşmaktadır. Bunlar Pei, Cobb, Freed ve Ortaklarıdır. Henry Cobb ve James Freed'de projelerde çok önemli rol oynamaktadır. Firma sıra dışı başarılarla imza atmıştır ve uluslararası başarıları da bulunmaktadır. Özellikle Singapur, Hong Kong, Japonya ve Çin gibi uzak doğuyla birçok projelerini değerlendirmişlerdir.

²²⁴ www.brynmawr.edu/.../wld/07280/07280m.html

Neo klasizmin etkileri sürerken konut projeleri yapan Amerikalı Mimar Charles Gwathmey (1938) ve Richard Meier (1934), "New York Beşlisi" diye bilinen grubun üyelerindedir. Mimaride modernist temaların basitliğine, geometrik formlara ve dekoratif detayların yoksunluğuna bağlıdırlar. Gwathmey, 1966'da New York Long Island Amagansett'te, ailesi için küçük bir ev tasarlamıştır. Burada Le Courbusier'nin tasarımlarını çağrıştıran abstract (soyut) ve geometrik formlar kullanmıştır. Ortaklarından Robert Siegel ile birlikte bir dizi residential yapmıştır. De Minel Evi bunların en önemlilerindedir (Şekil 5.81).



Şekil 5.81. Charles Gwathmey, De Menil Evi, Doğu Hampton, New York, 1983.²²⁵

Bu evde iki adet yaşam alanı bulunmaktadır. Yatak odaları üst kattadır ve üst kat bir balkon ile ayrılmaktadır. Oturma alanının merkezinde bir şömine bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, mekânın dışında tropik bir bahçe oluşturulmuştur. Geç dönem modern bir yapı içerisinde klasik hatta yıpranmış mobilyalar kullanılmıştır. Mekânın genelinde, balkon kısmında ve şöminede köşeli biçimde çizgiler ve formlar görülürken, tefrişlerde yumuşak ve eğrisel formlar tercih edilmiştir. Şömine kısmında pozitif negatif formlu etkiler bulunmaktadır. Yakın renkler armonisinden mavi ve yeşil

²²⁵ www.forum.arkitera.com

rengin karışımlarıyla elde edilmiş bir mekân görülür. Genelde bir konut için pek tercih edilmeyen soğuk renkler cesurca kullanılmıştır (şekil 5.81).

Zeminde kullanılan mavi seramikler, şöminede etkisini sürdürmektedir. Duvarlarda, maviye yakın yeşil renk türü dikkat çeker. Balkon kısmında ve mobilyalarda ise içine hafif kahverengi ve yeşil karıştırılmış beyaz renk görülür. Ayrıca diğer koltuklarda kullanılan koyu değerdeki kahverengi, lekesele olarak etki yaratmaktadır. Aynı leke, duvarda asılı duran dekoratif amaçlı büyük balıkta da görülür. Dışarıda oluşturulmuş tropik bahçedeki yeşil bitkiler ise evin soğuk renk armonisini desteklemektedir (şekil 5.81).



Şekil 5.82. Richard Meier, Belediye Binası, Ulm, Almanya, 1993.²²⁶

Klasik etkilerin tamamen dışında tasarımlar yapan Richard Meier, uluslararası bir mimardır. Almanya, Hollanda, İspanya ve Fransa gibi birçok ülkede mimari projesi bulunmaktadır. Özellikle Almanya Ulm'da 1993 yılında yaptığı Belediye Binası ilk akla gelen projelerindendir (Şekil 5.82).

Eski bir şehirde yer alan bu bina bulunduğu çevre içerisinde fazla karmaşık ve modern kalmıştır. Bir meydan içerisinde bulunan bina ortaçağ katedralinin göz

²²⁶ www.forum.arkitera.com

alıcılığının tam tersine beyaz renk ağırlıklı ve eğimli, kıvrılan bir forma sahiptir. Açık alan binanın merkezini belirlemektedir. Buradan ofislere, mağazalara ve en üstte bulunan sergi alanlarına geçilebilmektedir.

Mekân su baskınına karşı beşik çatıyla aydınlık elde edilerek kapatılmıştır. Bu haliyle mekân bir an için katedral kulelerine benzetilebilir. Böylece tarihi ve modern yapılar arasında bağ kurulmuştur.

Mekânda dönen eğrisel yüzeyler ön plandadır. Yürüme alanları, bırakılan açıklık ve kolonlar silindirik yüzeylerden oluşmaktadır. Zemindeki ahşap renginin yanında tamamen beyaz bir mekân olsa da sıcak bir havası bulunmaktadır (şekil 5.82).

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru gelirken postmodernizmin etkilerini tasarımlarına yansıtan Paris doğumlu tasarımcı Phillippe Starck (1949), İlk mobilya tasarımcısı unvanını almıştır. Mobilya tasarımının yanı sıra yaptığı iç mekânlara bakıldığında genellikle göz kamaştırıcı ve egzotik olduğu görülür. Yaptığı mobilyalarda genellikle plastik ve metal kullanmaktadır. Bu iki malzeme arasında beklenmedik bir bütünleşme sağlar. Mobilyaları fonksiyonel olmaksızın estetik tarafı ağır basan tasarımlar olmuşlardır. Mobilyanın dışında da pek çok endüstri ürünleri tasarımı yapmıştır. Diş fırçası, portakal sıkacağı ve bunun gibi... Yine bütün bu tasarımlarında fonksiyon yerine, formlarına daha çok önem vermiştir.

Aynı düşünceleri iç mekân tasarımlarına da yansıtmıştır. Paris'teki Cafe Costes 1987'de yapılmış fakat çok uzun süre kullanılmamıştır. Mekânın merkezini oluşturan merdivenden çıktıktan sonra karşımıza çıkan devasa saatle tam zirveye ulaşılmaktadır (Şekil 5.83).

Burada bulunan merdiven konik yapısıyla dikkat çekmektedir. Starck'ın bu tip gece kulüpleri, restoranlar ve oteller için fantastik tasarımları bulunmaktadır. Mekânda turuncu ve yeşil renk ile iki renk ve tonları armonisi kurulmuştur. Kayısı renginin tonları ve zeytin yeşilinin ağırlıkta olduğu bir mekân kurgulanmıştır. Turuncu kolon ve duvarların yanı sıra akla gelmeyecek renkteki yeşil merdiven ile turuncusu fazla olan kahverengi mobilyalar kullanılmıştır. Biçimsel olarak ise simetriye ve merkez noktasına önem verildiği anlaşılır.



Şekil 5.83. Phillippe Starck, Cafe Costes, Paris,1987, (uzun süre ayakta kalmadı).²²⁷

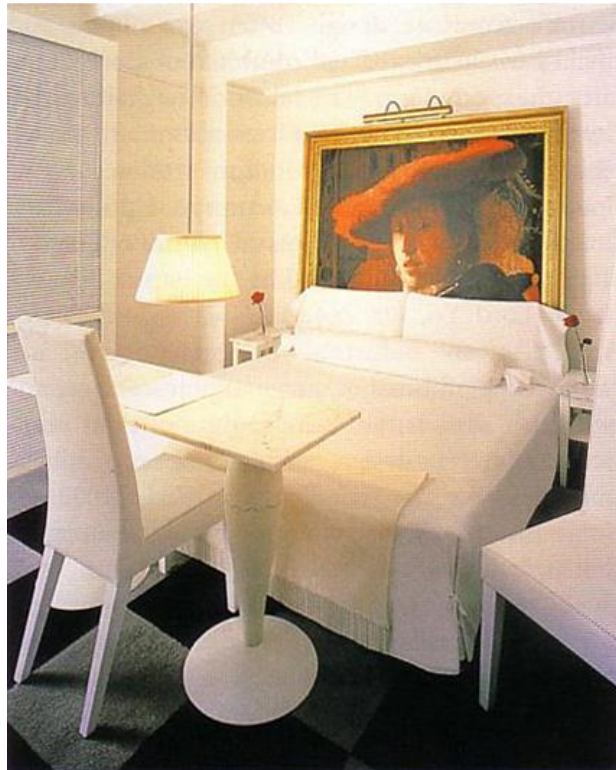
Mekân kurgusunun merkezini saat oluşturmaktadır. Onun devamında inen merdiven iki silindirin arasında kalmış ve konik merdivenin tam üstünde aynı hareketi tamamlayan bir aydınlık yaratılmıştır. Karşılıklı biçimde oluşturulan balkonların yanı sıra, tefrişler de neredeyse simetrik yerleştirilmiştir. Starck, genelde bu mekânda da olduğu gibi fantastik elemanlar kullanarak göreneklere uymayan post-modernizme yakınlığını göstermektedir (şekil 5.83).

Fantastik mekânlar yaratan Starck'ın 1995'de tasarladığı New York Paramount Oteline bakıldığında, iki farklı seviyede lobi oluşturduğu görülür. Bu iki lobi arasında tiyatral hava veren konik formlu bir merdiven bulunmaktadır. Bu merdivenin özelliği ise sınırlayıcı ve dar olarak başlayıp yukarı çıktıkça genişleyen yapısı olmasıdır. Diyagonal formdaki mermer zeminin yanında, büyük karelerden oluşan desene sahip halının üzerinde Starck'ın seçtiği post-modern mobilyalar bulunmaktadır (5.84).

²²⁷ www.forum.arkitera.com



Şekil 5.84. Phillippe Starck, Paramount Otel, New York, Lobi, 1995.²²⁸



Şekil 5.85. Phillippe Starck, Paramount Otel, New York, 1995.²²⁹

²²⁸ www.forum.arkitera.com

²²⁹ www.forum.arkitera.com

Otelin yatak odalarında, İki farklı tondan oluşan kareli halının üzerinde bulunan tipik enteresan Starck mobilyalarının yanında büyük bir çerçeveye içerisindeki 17. yüzyılda yaşamış, Hollandalı ressam Vermeer'in detay reproduksiyonu yatak başı olarak kullanılmaktadır (Şekil 5.85). Odalarda siyah ve gri tonlarda dama tahtası biçiminde halı bulunmaktadır. Bütün tavan, duvarlar ve mobilyalar beyaz renktedir. Dolayısıyla kullanıcının odadaki en baskın obje olan Vermeer'in resmine odaklanması sağlanmaktadır. Banyodaki lavabo paslanmaz çelikten oluşmuş ve koni formundadır. Bu koninin ucu ise merkez noktası olarak zemine değmektedir. Mekân, fantastik bir masala düşülmüş hissi verir. Köşeli forma sahip olan odada tasarlanan mobilyalara bakılırsa, orantısız ölçülerle farklı tasarımlar oluşturduğu anlaşılır. Mesela masanın üst tablasının dar uzun yapısı ve ayaklarının konik ve dairesel formlara sahip büyüklüğü gibi...

Starck'ın en uzun binası 1994 yılında inşa ettiği Tokyo'daki Asahi Binasıdır (Şekil 5.86). Konik formdan oluşan mekânın dışı, yansıtıcı camla kaplanmıştır. Mekânın tepesinde bulunan devasa yıldızlı heykelsi form Starck tarafından "Alev" olarak adlandırılmıştır. İç mekânda da yine dış mekândaki gibi soyut heykelimsi formlar kullanmıştır.



Şekil 5.86. Phillippe Starck, Asahi Binası, Tokyo, Dış Mekân, 1994.²³⁰

²³⁰ www.igougo.com/journal-j12299-Tokyo-Bill_in_J...

Zemin katta bulunan kafe köşeli bir forma sahiptir ve asma kattan oluşmaktadır. Eğimli duvarları ve eğimli burma formunda heykelsi sütunları ve Starck'ın parlak kırmızı rengindeki mobilyalarından oluşmaktadır. Bitişik lavabolarda cam ve mermeri hiç umulmadık bir şekilde bir araya getirmiştir. Erkeklerin pisuvarları dikey silindir formundan ve altından yapılmıştır. Kadınlarınkinde ise mermer ve camı mükemmel bir biçimde kullanmıştır. Starck bu mimari tasarımında koni biçimindeki merdiven ile birlikte neredeyse heykeli andıran formlar kullanmıştır. Zeminde yavaşça artan aydınlatmayla mekâna fütüristik²³¹ bir hava verilmiştir (şekil 5.87).



Şekil 5.87. Philippe Starck, Asahi Binası, Tokyo,1994.²³²

Şekil 5.87'e bakılırsa kendine özgü oluşturduğu konik biçimdeki merdiveni yine görülmektedir. Üst kısmında ikiye bölünen merdiven Cafe Costes'deki merdiven ile aynı biçimdedir. Böylece tamamen heykelsi soyut formlardan oluşan bir mekân ortaya çıkmıştır. Kolon ve merdivenin başlangıcındaki formlar soyut olarak çok iyi örneklerdir. Ayrıca mekânda farklı aydınlatma noktaları oluşturularak kullanılan formlar ve renkleri daha çarpıcı hale getirilmiştir. Mekânda zıt renk armonisi görülmektedir. Yeşil ve kırmızı grileştirilerek doymuşlukları giderilmiş ve mekâna katkısı sağlanmıştır.

²³¹ Fütüristik: kendi zamanına göre ileriye öngörebilen, ilerici-modern çizgiler taşıyan demektir. Gelecekçi.

²³² www.forum.arkitera.com

Phillippe Starck gibi Paris doğumlu Mimar Andree Putman'da uluslararası bir vizyona ve deneyime sahipti. 1978'den 1997'ye kadar "Ecart Mimarlığın" baş mimarı olmuştur. Ecart içerisinde Eileen Gray ve Mallet-Stevens gibi tasarımcılarda bulunan gurup, erken dönem modernizmiyle birlikte içinde birazda klasizmin bulunduğu mobilyalar üretmeye başlamıştı. Ayrıca dünyanın birçok yerinde ofis, showroom ve mağazalar tasarlamıştır.

Ecart'ın showroom ve ofisleri Putman'ın tarzını anlatan en iyi örneklerdir. Bu projelerinde Putman'ın erken modernizmdeki yalınlığı, hem renklerde hem de detaylarda açıkça görülmektedir.

Putman, 1988'de Le Corbusier'in erken dönem projelerinden olan Villa Turque'nin ofis mekânını yeniden ele almıştır (Şekil 5.88). Le Corbusier'in 1916–1917 yıllarında yaptığı bu yapının iç mekânı 1988'de bir reklâm firmasının kullanımı amacıyla yeniden tasarlanmıştır. Erken dönem modernizme örnek olan mekânın tarihi önemini koruyarak, yenilenmesine karar verilmiştir. Yüksek seviyeden görülen bu oturma mekânında, yüksek pencereler sayesinde bahçe olduğu gibi rahatça görülebilmektedir. Ayrıca Roma tarzı ipek tül perdeler bulunmaktadır.



Şekil 5.88. Villa Turque Dış Mekânı, Chaux-de Fonds, İsviçre, 1988²³³

²³³ www.forum.arkitera.com



Şekil 5.89. Andree Putman, Villa Turque İç Mekânı, Chaux-de Fonds, İsviçre, 1988²³⁴

1937’de Le Courbusier’inde katıldığı bir sergide teşhir edilen İki siyah sandalye Ellien Gray tarafından 1927’de yapılmış ve Putman ise bu sandalyeleri bu mekâna uygun görmüştür (şekil 5.89). Gray bu sandalyeleri Transat Sandalye olarak adlandırmıştır.

Merkezde bulunan daire formundaki aydınlatma elemanı dışında, mekânın tümünde kare çizgiler ve kübik formlar mevcuttur. Köşeli formlar tefriş elemanlarında da devam etmektedir. Renksel açıdan bakılırsa, toprak renginin açık değerleriyle aydınlık bir mekân elde edildiği görülür. Perdelerde ise sıcak değerlerde mor renk

²³⁴ www.forum.arkitera.com

hissedilebilmektedir. Hem formsal hem de renksel açıdan tüm mekânda yalınlık ve sadelik söz konusudur (Şekil 5.89).

Putman'ın iç mekânını tasarladığı yapılar arasında en eskisi Bordeaux ve Rouen'dir. Tonozlu bir yapıya sahip olan Bordeaux çok görkemli bir yapıdır ve Putman tarafından basit detaylarla çözülmüştür (Şekil 5.90). Baharatlar için kullanılan bir antrepo olan yapı, 1824'de inşa edilmiş, daha sonra Çağdaş Sanat Merkezi olarak dönüştürülmüştür. Malzeme olarak tuğla ve taş kullanılan mekânda kemerler ön plandadır. Bunun yanı sıra ahşap çatıya da sahip olan mekân, özüne sadık kalınarak değiştirilmiştir.



Şekil 5.90. Andree Putman, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Bordeaux, Fransa, 1984.²³⁵

Müze alanının restoran kısmındaki merkez nokta, şekil 5.90'da görüldüğü gibi dairesel formda şekillenmiş olan çalışmadır. Bu çalışmayla birlikte mekânda bulunan kemerlere biçimsel açıdan benzerlik sağlanmıştır. Mekânda tavan ve duvarlarda dokulu yüzey ön plandadır. Kahverengi ve sarı rengin tonlarıyla iki renk ve tonları armonisi kurulmuş böylece mekâna sıcak bir hava katılmıştır. Tavanda ve mobilyalarda koyu kahverengi değerler bulunmaktadır. Mekânda bulunan oturma elemanları ise yine Ecart'a ait olan Topacio isimli tasarımlardır. Bu oturma elemanlarında metal ve keçe malzemesinden yapılmış dokuma kullanılmıştır.

Putman dünya çapında birçok projeye imza atmıştır. Ev, otel, mağaza, restoran v.b. birçok mekân tasarlamıştır. Buralarda genellikle ince düşünülmüş detayların yanı sıra modern formları tercih etmiştir.

²³⁵ www.forum.arkitera.com

5.4.5. Dekonstrüktivizm

Dil bilimci, düşünür, felsefeci ve edebiyat eleştirmeni Jack Derrida'nın edebiyat alanında kullandığı Dekonstrüksiyon kavramıyla, mimari ve birçok sanat alanında kullanılan Konstrüktivizm teriminin kaba bir birleşimiyle "Dekonstrüktivizm" kavramı ortaya çıkmıştır. Mimaride yaratım sürecinin kavram ve biçimsel olarak çeşitlenmesini sağlayan bu akım, modernist geleneklerin yetersizliği ve sonunda çöküşüyle ortaya çıkmıştır. Bu akım içerisinde biçimsel olarak kurmaca, devingen, güçlü, hareketli ve olağandışı formlar kullanılmaktadır.

Dekonstrüktivizm terimi 1980 ve 1990'lar arasında ortaya çıkmıştır. Bu terim 1988'de New York Modern Sanatlar Müzesinde Philip Johnson ve Mark Wigley tarafından düzenlenen bir sergiyle meşrulaşmıştır. Tamamlanmamış çizimler veya kırılmış modeller ve heykeller gibi bir araya toplamış olan projelerin çoğu eksiktir. Dolayısıyla tipik bir kaos yaratılmıştır. Tatlin, Malevich, Rodchenko gibi birçok sanatçı genellikle parçalanmış formlara odaklanmışlardır. Dekonstrüktivizm Fransız felsefesinde ve edebi eleştirilerde ana temadır. Öykülerin yüzeyde görünmeyen manalarını ortaya çıkarmaya çalışan bileşenleri parçalamayı amaçlar.

İsviçreli Mimar Bernard Tschumi küçük bir pavyon tasarlayarak katıldığı Paris'teki MOMA sergisi için, 1982–1985 yıllarında yaptığı, Park at La Villette (Şekil 5.91) adlı projesini seçmiştir. Mekânın dışında tamamen temel geometrik formlardan oluşmuş kompozisyon bulunmaktadır. Mekânın rengi ise dış cephede alışıla gelmişin dışında kullanılan bir renk türü olan kırmızıdır. Büyük kırmızı bir leke olarak algılanan dış mekânın rengi, iç mekânda da etkisini azaltarak sürdürmektedir.



Şekil 5.91. Bernard Tschumi, Sergi Binası, Parc de la Villette, Paris, Dış Mekândan Örnekler, 1982–1985.²³⁶

²³⁶ www.forum.arkitera.com



Şekil 5.92. Bernard Tschumi, Sergi Binası, Parc de la Villette, Paris, 1982–1985.²³⁷

Sergi Binasının iç mekânında form olarak geometrik formlardan kübik formların yanı sıra eğrisel ve organik formlarda bulunmaktadır. Genelde siyah rengin kullanıldığı mekândaki parlak kırmızı ve mavi renkteki detaylar mekânı canlandırmış ve mekânın formal hareketine destek vermiştir. Izgaralarda ise parlak kırmızı renk tercih edilmiştir. Bu pavyon çocuk oyun alanı ve kafe gibi çeşitli amaçlar için kullanılmaktadır (şekil 5.92).

Tschumi New York Kolombiya Üniversitesinde Mimarlık Fakültesi dekanı olmuştur. Dolayısıyla birçok öğrenci merkezleri ve kampuslar için özel alanlar tasarlamıştır.

Dekonstrüktivizmin savunucularından olan Mimar Peter Eisenman ilk olarak “New York Beşlisi” ekibinden biri olarak tanınmıştır. Daha sonra “Dekonstrüktivist Geometri” terimi içerisinde projelerini geliştirmiştir. Romen numaralama sistemiyle belirlediği bir seri ev tasarımı yapmıştır. Hepsinde de üst üste bindirerek elde ettiği ızgara planlar kullanmıştır. Mekânların içerisinde ve dışında da beyaz rengi tercih etmiştir. 1970’de tasarladığı Connecticut Lakeville’deki Miller Evi’nde “Ev III”, kesişen küplerden oluşturduğu karmaşık bir kompleks yaratmıştır (Şekil 5.93– 5.94). Bütün bu düzensizlik ile beyaz rengi vurgulamak istemiştir.

²³⁷ www.forum.arkitera.com



Şekil 5.93. Peter Eisenman, Miler Evi (III. Ev), Lakeville, Connecticut, Dış Mekân, 1970.²³⁸

Mekânın dış cephesi kübik geometrik formlarla elde edilmiştir (şekil 5.93). Malzeme olarak cam ve beton kullanılmış olan mekânda beyaz renk üzerinde gri şeritler kullanılarak formal yapı desteklenmiştir. Formal olarak dik açılar ve köşelerle bölünme ve parçalanmalar sağlanmıştır. Bulunduğu çevre içerisinde statik bir kütle olarak algılanmaktadır.



Şekil 5.94. Peter Eisenman, Miler Evi (III. Ev), Lakeville, Connecticut, İç Mekân, 1970.²³⁹

²³⁸ www.forum.arkitera.com

Mekânın iç kısmı, 45 derecelik açılarla kübik formlar kesiştirilerek, çarpıştırılarak ve üst üste bindirilerek elde edilmiştir (şekil 5.94). Mekân sadece beyaz renk içerisinde ve doğrusal düz çizgili formlarla soyut bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Kendi içerisinde karmaşık formal bir yapıya sahip olan mekânda, kullanıcı için basit çizgide mobilyalar tanzim edilmiştir. Tamamen beyaz rengin hâkim olduğu iç mekânda, zeminde kullanılan natürel ahşap dokusu mekânda sıcak bir atmosfer oluşturmuştur. Zeminde kullanılan bu renk ile birlikte mekânın dışında bulunan yeşil çevre ve mekânda kullanılan beyaz mimari öğeler birbirleriyle uyum içerisinde.

Eisenman, Kanada Merkez Mimarisinin organize ettiği sergi için, “Yapay Kazı Şehirleri” (Alanları) olarak adlandırdığı projeyi hazırlamıştır. Projede tamamen köşeli ve dik açılı geometrik formlar kullanılmıştır. Formal ve renksel olarak güçlü bir mekandır.



Şekil 5.95. Peter Eisenman, Sergi Enstalasyonu, Kanada Mimari Merkezi, Montreal, 1994.²⁴⁰

²³⁹ www.forum.arkitera.com

²⁴⁰ URL-27, www.culturalprofiles.net

Ev olarak tasarlanan projede dört kolda farklı renkler kullanılmıştır. Böylece mekânlar tema olarak birbirinden ayrılmıştır. Yeşil Kaliforniya'daki Long Beach'i, pembe Berlin'i, mavi Paris'i, altın sarısı ise Venedik'i temsil etmektedir. Buradaki karmaşık formlar ve güçlü renkler düzenlemenin görselliğindeki en önemli etmenlerdir. Mekânda kübik formlar üzerine yoğunlaşmış, çok renk ve tonları armonisi kullanılmıştır. Eisenman burada alışıldığı gibi beyaz renk yerine güçlü renkler kullanarak formu geri plana çekmiştir (şekil 5.95).

Dekonstrüktivizm reddetmesine rağmen, deyim yerindeyse bu akım içerisinde en iyi tanınan tasarımcılardan biri Amerikalı Mimar Frank O. Gehry'dir (1929). İlk olarak Los Angeles'da yaptığı mütevazı bir banliyö eviyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Mekânın dışında yıpranmış ve sonradan eklenen bölümler farklı düşünce ve tarz ayrılıkları olarak göze çarpmaktadır.

Los Angeles çevresinde konumlanan bu evde Gehry, evde bulunan genel materyalleri ve renkleri rastgele ve karmaşık bir etkileşimle düzenlemiştir (Şekil 5.96 – 5.97). Konut olarak tasarlanan evin etrafı, derme çatma diye tabir edilebilecek nitelikte alüminyum levhalarla sarılmıştır. Bu işlem yapılırken hiçbir kurala sadık kalınmamış ve aralarda enteresan girinti çıkıntılar ve boşluklar elde edilmiştir. Renksel olarak gri tonları itibariyle soğuk armoni hâkimdir. Formal olarak ise köşeli yüzeylere sahip formlar tercih edilmiştir.



Şekil 5.96. Frank O. Gehry, Gehry Evi, Los Angeles, Dış Mekân, 1978–1988.²⁴¹

²⁴¹ URL-15, <http://www.artificeimages.com>



Şekil 5.97. Frank O. Gehry, Gehry Evi, Los Angeles, İç Mekân, 1978–1988.²⁴²

Kahverengi ve yeşil rengin tonlarıyla oluşturulmuş iç mekânda iki renk ve tonları armonisi oluşturulmuştur. Girinti ve çıkıntılarla zengin dokulu bir tavanın yanında diğer elemanlar daha düz yüzeylere sahiptir. Koyu zeminin yanı sıra açık yeşil ve beyaz renk ile mutfak kısmı oluşturulmuştur. Böylece sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanıldığı görülür.

Bir banliyö evi olarak tasarlanan evdeki mutfakta bakıldığında var olan elementlerin yeniden toparlanarak, yeniden yaratılmış ve böylece malzeme olara zıtlıklar görünür kılınmıştır. Mutfaktaki çalışma seviyesi gayet fonksiyoneldir bunun yanı sıra dam penceresi de yapı itibariyle dekonstrüktivizmi yansıtmaktadır (şekil 5.97).

Gehry 1990'larda dünyanın en ünlü yapısını oluştururken mimari ölçüt ve gelenekleri yeniden yorumladı. Savaş uçakları için geliştirilmiş bilgisayar programlarını ve titanyumu kullanarak yeni ve karmaşık biçimler geliştirdi. Buna karşılık yapının dış ve iç mekânında strüktürel olarak kullanılması olanaksız mekânlar ortaya çıkardı (şekil 5.98).

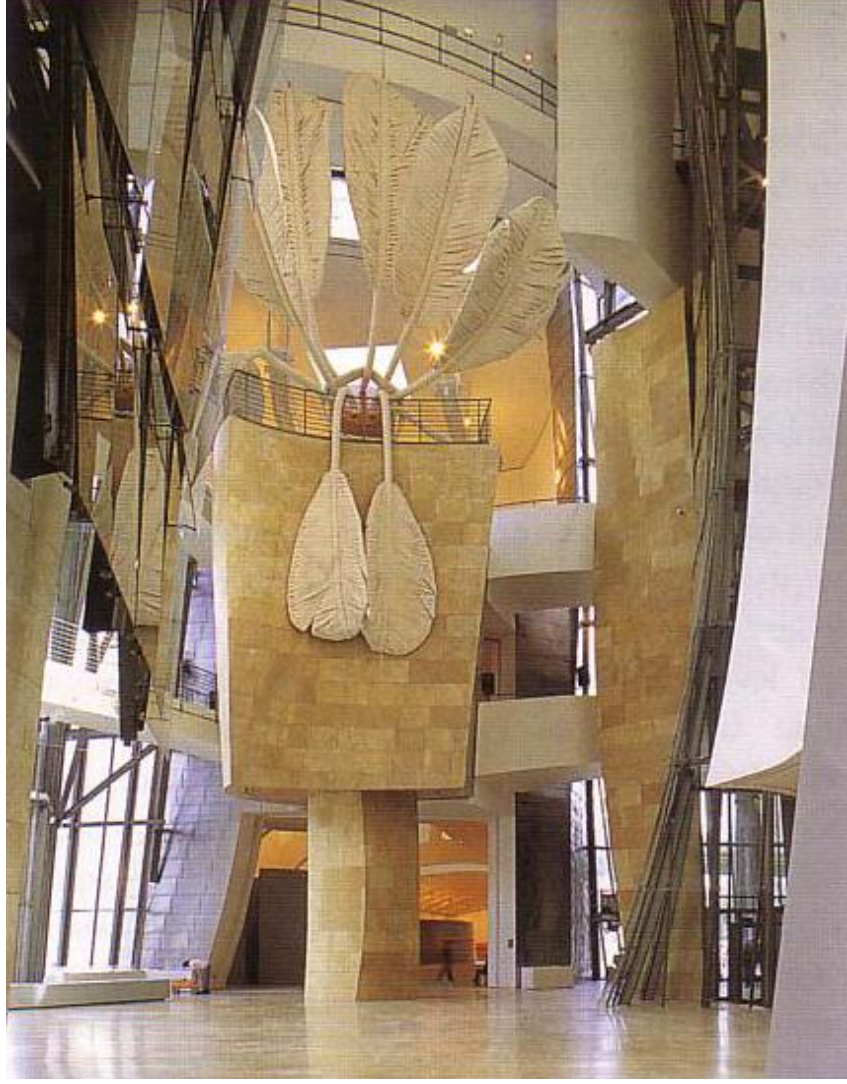
²⁴² URL-15, <http://www.artificeimages.com>



Şekil 5.98. Frank O. Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, 1997.²⁴³

1997 yılında Gehry'nin İspanyadaki Guggenheim Müzesinde, Wiesman Müzesinin toplam kütle bina örneği uygulanmıştır. Bütün formlar ışıltilar saçan titanyum metalinden elde edilmiştir. İç mekâna ise dış mekânın karmaşık formlarının varyasyonları yansıtılmıştır (Şekil 5.99). Duvarda eğimler oluşturulmuş, kimi yerlerde üst üste bindirilmiş ve kıvrımlar yaratılmıştır. Böylece mimari geometriye referans vermektedir. Dik açılarla oluşturduğu basit geometrik formları ve farklı açılarda oluşturulmuş eğimli yüzeyleri mühendislik hesaplamaları yaparak elde etmiştir.

²⁴³ Melvin Jeremy, 2005, ... izimler Mimarığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul, s: 137.



Şekil 5.99. Frank O. Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, 1997.²⁴⁴

İç mekânda, dış mekânın malzemesinin soğuk yapısından eser yoktur fakat formal zenginlik içerde de devam etmektedir (şekil 5.99). Dönen yüzeyler ağırlıktadır ve malzeme olarak ta birçok malzemeyi bir arada kullanmıştır. Dolayısıyla form zenginliğin yanında renksel olarak mekânı daha fazla yormak istememiş ve açık değerlerde aydınlık bir mekân yaratmıştır. Sarı ve tonları bir arada görülür. Gehry bunların yanı sıra mobilya tasarımıyla da ilgilenmiştir.

²⁴⁴ URL-21, www.flickr.com/photos/

5.4.6. Doğu Etkileri (Minimalizm)

Yirminci yüzyıl mimarisinde kaçınılmaz bir yeri olan Japonya, Amerika'ya 1945 yılında sonuçlanan savaşta yenilmiştir. Savaş sonrasında ise sosyal ve kültürel anlamda bir değişime girmiştir. Önceleri batının etkisinde kalan mimari zamanla kendi üslubunu oluşturmuştur. Böylece tasarım dünyasının gelişmesinde Batının ve Avrupa'nın etkileri görülürken bazı Japon mimarları ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla batı dizaynının erken döneminde Japon etkileri kullanılmıştır. Doğu etkilerinde minimalist çizgiler ön plandadır. Minimalizm form veya renk olsun bütün tasarı elemanlarının kurgu içerisinde en aza indirgenmiş halidir. Frank Lloyd Wright'in Tokyo'daki Imperial Otelinde veya Le Corbusier'in Tokyo Ulusal Müzesinde olduğu gibi. Geleneksel Japon Mimarisinin minimalist mantığı ve basitliğiyle birlikte Batı Modernizmi arasında bağlantı kurulmuştur.

1994 yılında Japon mimar Tadao Ando, Japonya Osaka'da "Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi"ni inşa etmiştir. Ando'nun Tarih Müzesi, modern ve minimalist çizgilere sahiptir. Sonsuz uzay kümeleriyle ve tarihi kabirlerle ilişki kurar nitelikte mistik bir ambiyansa sahiptir. İç mekân karanlık ve kasvetlidir. Beton duvarlarda güneşin devamlı hareketinden kaynaklanan ışık ve gölge oyunları elde edilmiştir (Şekil 5.100). Brüt beton kullanılarak oluşturulmuş dış mekân form bakımından zengin fakat renkten yoksundur. Geniş cam açıklıkları bırakılmasıyla, ışığın içeri girmesi sağlanmıştır.



Şekil 5.100. Tadao Ando, Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi, Osaka, Japonya, Dış Mekân, 1994.²⁴⁵

²⁴⁵ www.forum.arkitera.com



Şekil 5.101. Tadao Ando, Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi, Osaka, Japonya, 1994.²⁴⁶

Şekil 5.101’de görüldüğü gibi iç mekânda da yaratılan kutsal hava, Hıristiyanlığın simgesi haç biçiminin yerleştirilmesiyle daha da pekiştirilmiştir. Bu biçim duvar oyularak veya pencere boşluklarında camı bölerken oluşturulmuştur.



Şekil 5.102. Tadao Ando, Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi, Osaka, Japonya, İç Mekân, 1994.²⁴⁷

²⁴⁶ URL-21, www.flickr.com/photos/roryrory/2759593838/

²⁴⁷ www.forum.arkitera.com

Ana sergi alanında merkeze yerleştirilen mezar tepciği dairesel formla oluşturulmuş ve oradan da bir alt seviyeye iniş verilmiştir. Dolayısıyla ziyaretçilerin diğer alana geçerken sergilenen alanın çevresinden geçmesi sağlanmıştır (Şekil 5.102).

Bu sessiz atmosfer ile birlikte tarihi objeler sergilenirken Japon mimarisine de saygı gösterilmiştir. Mekânın tümünde dairesel ve silindirik formlar ön plandadır. Tavanda, zeminde ve tüm detaylarda dönen yüzeyler hâkimdir. Kahverengi ve sarı rengin tonlarıyla, iki renk ve tonları armonisi elde edilmiştir. Ayrıca açık ve koyu dengesi başarılı biçimde ortaya konmuştur.

Tadao Ando'nun 1982–1986 yılları arasında Setagaya-Tokyo'da yapılandığı Kidosaki Evi, temel geometrik formlardan, dairesel ve silindirik yüzeyli formlarla oluşturulmuştur. Yapının dışı, bir kabuk görevi yapıp iç mekânı sarmaktadır. Beton malzemesiyle oluşturulmuş olan yapıda malzeme en doğal ve işlenmemiş haliyle kullanılmıştır. Mekân renksizdir (Şekil 5.103).



Şekil 5.103. Tadao Ando, Kidosaki Evi, Setagaya, Tokyo, 1982–1986.²⁴⁸

²⁴⁸ flickr.com



Şekil 5.104. Tadao Ando, Kidosaki Evi, Setagaya, Tokyo, 1982–1986.²⁴⁹

Basit formlarla oluşturulmuş iç mekânda ise dönen formlar, duvar yüzeylerinde algılanmaktadır. İşlenmemiş malzeme burada da aynı doğallığıyla gözler önüne serilir. Kontrollü yerleştirilmiş olan mobilyalarla birlikte mekânda hiçbir gereksiz detay bulunmamaktadır. Tek renk ve tonları armonisi hâkim olan mekânda, toprak rengi ve tonları görülür. Form ve renk en minimize edilmiş haliyle kullanılmıştır (Şekil 5.104).

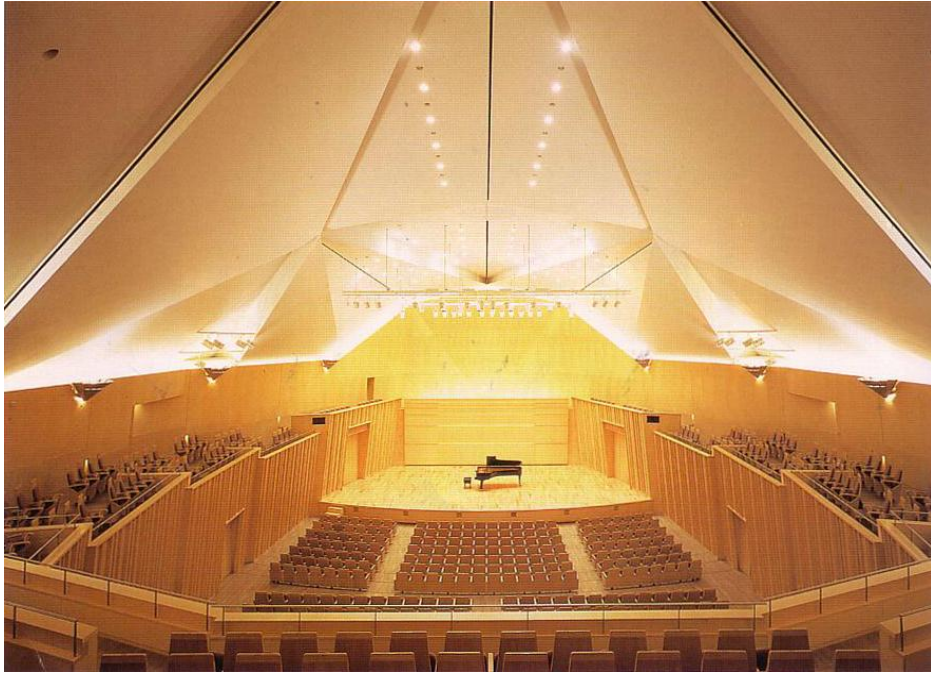
Yirminci yüzyılın son çeyreğinde etkisini tüm dünyada gösteren uzak doğulu mimarlardan Fumihiko Maki, “Japonya Aiura’da Kirishima Uluslararası Konser Salonu”nu inşa etmiştir. Oluşturduğu bu tasarımda giriş holü ve fuaye alanını çevreleyen ana oditoryumunun dış cephesi cam duvarlarla kaplanarak dağ manzarasını çevreleyen ve yansıtan bir görüş elde edilmiştir (Şekil 5.105).

İç mekânda ana hol yaprak formunda plana sahiptir. Balkon ve teraslardaki oturma alanları, yapının merkezine inerken formal yapıyı destekler şekilde oluşturulmuştur. Akustik efekti düşünülerek yapılan ilginç görsel yapısı ve kurallı yerleştirmesiyle dikkat çeken tavan kısmı üçgen formlu beyaz panellerden oluşmaktadır. Mekânın tümünde dinamik form hareketleri söz konusudur. Tavanda kullanılan hareket, zeminde döşeme farklılıkları oluşumunda ve balkon localarının meydana gelişinde de etkilidir.

²⁴⁹ www.graphics.cornell.edu



Şekil 5.105. Fumihiko Maki, Kirishima Uluslararası Konser Salonu, Aiura, Japonya, 1994.²⁵⁰



Şekil 5.106. Fumihiko, Kirishima Uluslararası Konser Salonu, Aiura, Japonya, 1994.²⁵¹

Duvarlar doğal ahşaptandır. Dolayısıyla ahşabın sıcak renginin tüm mekâna yayıldığı görülmektedir. Mekânın biçimsel zenginliğinin yanında renginin çok iddialı olmaması tercih edilmiş ve tek renk ve tonları armonisi kullanılmıştır. Ayrıca ışık ve aydınlatma araçları, formları destekler nitelikte oluşturulmuştur (Şekil 5.106).

Böylece Japon mimarisi Avrupa da ve Amerika da yaygın hale gelmiştir.

²⁵⁰ www.maki-and-associates.co.jp/e/photo/index.html

²⁵¹ www.culturalprofiles.net

Diğer yüzyıllarla karşılaştırıldığında, başından sonuna kadar 20. yüzyıl mimarisi çeşitlilik açısından mimarinin bolluk dönemi olarak nitelendirilebilmektedir. Endüstrileşmenin de gelişimiyle birlikte teknoloji mimariyi olumlu yönde etkilemiş, böylece yapı tasarımında ufuklar genişletilmiştir. Bu dönemde bireyselleşen ve özgünleşen mimari form ve renk açısından, yine aynı etkileri yüzyılın sonuna dek sürdürmüştür.

5.5. YIRMİNCİ YÜZYIL AKIMLARI KARŞILAŞTIRMALI TABLO

Yirminci yüzyıl mimari akımlarının araştırılması ve incelenmesi sonucunda beşinci bölümü özetleyen bir tablo oluşturulmuştur. Bu tabloda bölüm içerisinde anlatılanlar şematik bir görsele indirgenmiştir.

Tablo oluşturulurken siyasi, sosyal veya sanatsal sebeplerle, 20. yüzyıl dört ana döneme bölünmüştür. Bu dönemler, daha sonra her birinin içinde oluşan akımlara göre alt parçalara bölünmüşlerdir. Tabloda bölüm içerisinde anlatılan akımlar ve belli başlı özellikleri özetlenerek sıralanmıştır.

Akımlar anlatılırken genellikle akımın ortaya çıkış ve bitiş tarihleri verilmiştir. Ancak bazı akımlarda bitiş tarihi bulunmamaktadır, sebebi ise halen devam ettiği düşünüldüğü içindir.

Akımlar belli başlıklarla özetlenirken, öncelikle özellikleri ve nitelikleri belirtilmiş, mimari tasarıma katkıları anlatılmıştır. Örneğin işlevselcilik akımında kullanıcı ihtiyaçlarına öncelik verilerek tasarımın işlevsel olmasının ön planda tutulması veya Bauhaus akımında mimarlık, zanaat, endüstri ürünleri tasarımı ve güzel sanat dallarının disiplinler arası bir bağ içinde düşünülerek modern ilkeler içerisinde bir bütün olarak ele alınması gibi... Bu özelliklerin yanı sıra akımlar, çalışmanın konusu olan form ve renk nitelikleri bakımından değerlendirilerek ele alınmıştır. Ayrıca her bir akım kendisini en iyi anlatacak olan mimari örneklerle desteklenmiştir. Mimari örnekler hem dış hem de iç mekân fotoğraflarıyla beraber sunulmuştur.

Bu tabloyla birlikte çalışmanın görsel, kısa bir özeti oluşturulmuştur. Tablo sayesinde yirminci yüzyıl mimarisi tek bir pafta üzerinde görsel ve şematik bir dille anlatılmıştır.

Çalışmanın dört ve beşinci bölümlerinde de üzerinde durulduğu gibi yirminci yüzyıl mimarisi, kendinden önceki yüzyıllardan önce ortaya çıkan mimarilerden çok farklı bir niteliğe sahiptir. Daha önceki yüzyıllarda ortaya çıkan mimari akımlar genelde yüzyıllık dönemler halinde gelişme göstermekteydiler. Oysa yirminci yüzyılda neredeyse 10 ila 20 yıl içerisinde değişen akımlardan söz etmek mümkündür. Dolayısıyla oluşturulan tablo sayesinde yirminci yüzyıl içerisinde ortaya çıkan akımların çokluğu net bir şekilde gösterilmiştir.

Aynı zamanda bütün akımların tek bir tabloda toplanmasıyla birlikte, akımların kendi aralarındaki tarihsel çakışmaları da görülebilmiştir. Sonuç olarak yirminci yüzyıl mimarisinde bir akım bitmeden bir diğèrinin başladığı hatta zaman zaman yok olan akımların tekrar ortaya çıktığı tek bir şema üzerinde anlatılmaktadır. Hatta herhangi bir akım içerisinde verilen mimari bir örneğın özelliklerinden dolayı başka bir akım içerisine de dâhil edilebileceğı görölmektedir. Kısaca, oluşturulan tablo ile birlikte çalışma boyunca anlatılmak istenilen konu özetlenmiştir.

SONUÇ

Çalışmanın amacı doğrultusunda, mimari ifade içerisinde form ve renk kavramları ele alınmış, mekân kavramı içinde tek tek bu kavramlar irdelenmiş ve son olarak da 20. yüzyıl mekân tasarımına etkileri hem formal hem de renksel olarak incelenmiştir. Bu tez mimarlara, iç mimarlara, tasarımcılara ve konuya ilgi duyan herkese kaynak oluşturabilecek şekilde temiz bir dille anlatılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada 20. yüzyıl dönemlere bölünmüş, dönemler içerisinde akımlar ele alınmış ve akımı en iyi anlatabilecek örnekler, iç ve dış mekân görüntüleriyle beraber form ve renk bakımından irdelenmiştir.

Konuyla ilgili olarak belirli çalışmalar yapılmış ve şu sonuçlara ulaşılmıştır;

- Form kavramı ele alınmış, nokta, çizgi, yüzey ve hacim kavramlarından sonra mekân kavramına ulaşılmıştır. Her bir kavram sözlük, sanatsal ve mimari anlamda incelenmiştir. Bu doğrultuda mekân örgütlenmesi kavramı irdelenmiş, mekânı meydana getiren zemin, duvar ve tepe yüzey oluşumları örneklerle formal açıdan anlatılmıştır. Son olarak mimari form kavramına geçilmiş ve mimari form çeşitleri tek tek ele alınmıştır.
- Renk kavramına geçilmesiyle birlikte rengin oluşumu, ışık ve boya renk tanımları yapılmıştır. Rengin algılanması için ışık ve insan gözünün yapısı incelenerek görme olayı anlatılmıştır. Renk sistemlerinden Munsell Renk Dizgesi ayrıntılı olarak incelenmiş, diğer renk dizgelerine de değinilmiştir. Bölüm içerisinde son olarak renk çemberinin oluşumu ve buradan yola çıkarak ana renk, ara renk sıcak renk vb. kavramlar anlatılmıştır.
- Mekân kavramına geçilen bölümde öncelikli olarak, mekân kavramı ve ortaya çıkışı, mimari mekân ve mekânın algılanması gibi konular işlenmiştir. Daha sonra tezin esas konusu olan form ve renk kavramları içinde mekân konusuna geçilmiştir. Form kavramı, örneklerle birlikte eğrisel ya da düz yüzeyli formların mimari mekâna etkileriyle anlatılmıştır. Aynı şekilde renk kavramının uygulamalı olarak mekân içerisindeki etkileri örneklerle açıklanmıştır. Buradan yola çıkarak mekânda armoni kavramı işlenmiştir.

- Tezin ele aldığı dönemi anlatan bölümde 20. yüzyıl mimarisi genel olarak anlatılmıştır. Dönemin mimarisini etkileyen tarihi veriler ve kültürel olaylar ele alınmıştır. Yüzyılı etkileyen sosyal yapı, siyasi yapı, ekonomik koşullar, din olgusu, bilimin gelişimi, sanatın gelişimi gibi konular işlenmiştir. Bu konular işlenirken örneğin; dönemin sosyal yapısı, insanların yaşadığı çevre, kılık kıyafet, yaşam tarzı, bireysel ve kamusal alandaki yaşam şekilleri ele alınmıştır. Siyasi yapı içerisinde, dönemde meydana gelen ülkeler arası olaylar ve savaşların mimari gelişime etkileri incelenmiştir. Daha sonra dönemin bütün bu siyasi ve sosyal yapısının insanlara sunduğu ekonomik koşulları ve mimariye etkisi irdelenmiştir. Din olgusu ile birlikte insanların inançları, bilimin gelişimiyle ise insanların yaşamaları için sunulan olanakların artışı ve mimariye etkisi gözlenmiştir. Son olarak da 20. yüzyılda sanatın gelişimi, sanatsal olaylar ve mimariye etkileri incelenmiştir.
- Son bölümde 20. yüzyılda mekânda form ve renk kavramları incelenmiştir. Öncelikle yüzyıl; sosyal, siyasal, sanatsal vb. gibi olaylar göz önüne alınarak 4 döneme bölünmüştür. Bu dönemler de ortaya çıkan mimari akımlar öncü örnekleriyle birlikte formal ve renksel açıdan ele alınmıştır.
- 1900–1920 Döneminde başlıca, Art Deco, Art Nouveau, Arts and Craft, Ekspresyonizm adlı akımlar ön plana çıkmıştır.

1900'lülerin başlarında ortaya çıkan Art Deco'da; 19 yüzyıldan etkilenmeler görülmektedir. Dolayısıyla yapıların dış cephelerinde simetrik tavır anıtsal kurgular bulunmaktadır. Ayrıca Barok sanatının etkileriyle beraber teatral bir yapı sergilemektedir. Bunun yanı sıra renkten kaçınılmadığı, canlı ve parlak renkler kullanıldığı görülür.

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkıp, 20. yüzyılda kendini ispatlayan Art Nouveau akımında, endüstrinin insanlara sunduğu malzemeler kullanılmaya başlanmıştır. Akım içerisinde formal olarak organik formlardan yararlanılmıştır. Bu dönemde vitray, rölyef ve duvar resimlerinden bolca yararlanılmış, böylece süslü mekânlar elde edilmiştir. Dolayısıyla renksel açıdan zengin mekânlar yaratılmıştır.

Yine bu dönemde Arts and Craft akımı içinde sanat ve endüstri devriminin olanakları iyice iç içe geçmiştir. Bu akımda süsten arınmış mimari anlayışıyla birlikte mimari formun doğaya üstünlüğü görülmektedir. Dolayısıyla akım

içerisinde kütle oyunları ile beraber kübik formlar ön plana çıkmıştır. Ayrıca akımda doğal malzemeyle elde edilen sıcak renk armonileri oluşturulmuştur.

20. yüzyılın başlarında kübizm, fütürizm ve neoplastisizm gibi akımlardan sonra 1918'de Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımda, form ön plandadır. Organik formlu heykelsi yapılar ortaya çıkmıştır. Bu heybetli formlar doğaya meydan okumaktadır. Renk olarak akım içerisinde genelde renksizlik söz konusuken bazı tasarımcıların tek renk ve tonları armonisi kullandığı görülür.

- o Yeni keşifler ve savaşlar dönemi olan 1920–1945 Döneminde Konstrüktivizm, Bauhaus, De Stijl, Pürizm ve Modernizm adı altında birçok akım ortaya çıkmıştır.

1920'lerin başında ortaya çıkan deneysel akımlardan biri Konstrüktivizmdir. Konstrüktivizmde mekanik bir estetik ön plandadır. Somut bir kaynağı olmayan mühendislik ürünlerini hatırlatan güçlü formlar kullanılmıştır. Formal olarak strüktürel dinamizm ön plandadır. Ayrıca yapılarda, parlak ve canlı renkler tercih edilmiştir.

1925–1926 yıllarında Alman Mimar Walter Gropius tarafından Dessau'da "Bauhaus" okulu kurulmuştur. Burada amaç sanat, mimarlık, zanaat ve endüstri ürünleri tasarımını birlikte ele almaktır. Daha çok kübik formların kullanıldığı dönem mimarisinde malzeme olarak cam ön planda olup, dolayısıyla mekânlarda saydamlıklar elde edilmiştir. Renk en aza indirgenmiştir, dolayısıyla renksizlik söz konusudur. Akım içerisinde yapıtlar üreten bazı mimarlarda tam aksi olarak çok renkliliğe yönelebilmişlerdir.

Gelişen mimari ve güzel sanat dallarında ortaya çıkan akımlar biri de De Stijl'dir. Bu akımda basit dik köşeli formlar asimetrik kompozisyonlar elde edilmiştir. Gri tonların hâkim olduğu mekânlarda detaylarda renk olarak ana renkler kullanılmıştır.

1920–1945 Dönemi içerisinde her ne kadar akımlar sırayla işlenmeye çalışılsa da her akım içerisinde bir önceki veya daha eski akımlara geri dönüşler bulunabilmektedir.

Resim sanatında kullanılan formal ve renksel yaklaşımın alışılmadık bir biçimde mimariye yansıtılmasıyla mimari de Pürizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımın içinde var olan mekânlarda, tamamen geometrik yalın formlar kullanılmıştır.

Ayrıca mekânlarda renksizlik hâkimdir. Renk ihtiyacı hissedilen alanlarda ise renklerin en doymamış halleri tercih edilmiştir.

İskandinav ülkelerinde ortaya çıkan Modernizm akımı, mekân tasarımları içerisinde rengin en çok kullanıldığı dönem olmuştur. Daha çok sıcak renk armonileri ve parlak renkler kullanılmıştır. Bu akım içinde formal olarak statik, geometrik, kübik formlar tercih edilmiştir.

- Savaşların etkisini yitirmeye başladığı 1945–1960 Döneminde İşlevselcilik, Brütalizm, Dışavurumculuk vb. akımlar ortaya çıkmıştır.

1950–1960 yılları arasında, mimari ihtiyaçlarla birlikte sosyal gereksinimlerin ön plana çıkmasıyla İşlevselcilik akımı ortaya çıkmıştır. Mimari tasarım içinde kullanıcı ihtiyaçlarının ön planda tutulduğu bu akımda estetik arka plana itilmemiştir. Akım içerisinde ekspresyonizmin formal etkileri görülmektedir. Dolayısıyla eğrisel heybetli formlu yapılar ortaya konulmuş ve genelde sıcak renk armonileri kullanılmıştır.

1954 yılında bir grup mimar tarafından Brütalizm akımı ortaya çıkarılmıştır. Brütalizm de malzeme, renk ve formda genelde bir yalınlık söz konusudur. Beton kelimesinden türetilen Brütalizm akımında, malzemenin sunduğu olanaklarla birlikte formal yapının eğrisel ya da düz olmasının yanı sıra formun yalın ve heykelsi olması önemlidir. Bu mimari akımda, yapılara renksizlik hâkimdir.

1950'lerde Dışavurumculuk akımı tekrar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde mimari tasarımın formal yapısı işlevin önüne geçmiştir. Bu akım içinde rengi yadsıyan belki de gerek duymayan biçimsel baskınlık söz konusudur. Eğrisel veya köşeli özgün formlarla birlikte form çeşitliliği ön plandadır. Rengin kullanılması tercih edilen yerlerde ise genelde sıcak renk armonileri tercih edilmiştir.

- 20. yüzyılın son çeyreğinde bilim son hızla gelişirken, teknolojinin etkileri, 1960–2000 Döneminde mimaride devam etmektedir. Bu dönem içerisinde Postmodernizm, Geç Modernizm, Hi-Tech, Neoklasizm, Dekonstrüktivizm, Doğu Etkileri vb. gibi akımlar oluşmuşlardır.

Modernizmin yaratım sürecindeki sınırlayıcılığının fark edilmesiyle Postmodernizm akımı ortaya çıkmıştır. Akım aslında Modernizmin devamında gelişen doğal bir süreçtir. Bu akımda yer yer tarihi emsallere gönderme yaparak ve geleneksel üslupları taklit ederek eklektik atmosferler oluşturulmaktadır.

Genellikle çelişik ve karmaşık formlar kullanılmaktadır. Renk olarak yakın renkler armonisi tercih edilmektedir.

Geç modernizm içinde eklektik havanın yanı sıra çelik, beton ve cam gibi malzemelerle birlikte yeni teknoloji ürünleri kullanılmıştır. Büyüklü küçüklü piramidal biçimlerin birleşmesiyle statik ve dinamik formlar elde edilmiştir. Uzay kafes sisteminin kullanıldığı yapılarda doğal ışık ön plandadır. Akım içerisinde sıcak renklerin yanı sıra yerine göre renksizlik ön plandadır.

Gelişmiş teknolojinin tasarım sürecine etki etmesiyle Hi-Tech akımı, dönemin en popüler akımı haline gelmiştir. Bu akım içerisinde oluşan projelerdeki en önemli nokta; elektrik, telefon, tesisat, asansör, yürüyen merdiven ve hareketli kaldırımlar vb. gibi mekanik taşıyıcıların ve teknolojik niteliklerin saklanmadan tasarıma dâhil edilmesidir. Bu akım içerisinde teknolojinin etkisi maksimum derecede vurgulanmaktadır. Cam malzemesinin ön planda kullanılmasıyla saydamlık sağlanmaktadır. Hafif metal çubuklarla uzay-iskelet sistemi kullanılarak dinamik formlar elde edilmektedir. Renksizlik ön plandadır.

Post-modernizmin fantezi dünyası ve özgürlüğünün yanında ve teknolojik gelişmeler dâhilinde klasizme dönüşlerde görülmektedir. 20. yüzyılın son çeyreğinde Neoklasizm akımı böyle ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla yeni tasarımlarda klasizmin temel kuralları kullanılmıştır. Bunun yanı sıra modernizmin ön gördüğü soyut geometrik formlarda tasarım dâhilindedir. Neoklasizm'de genelde yakın renk armonileri görülmektedir.

Dekonstrüktivizm akımı, modernist geleneklerin yetersizliği ve sonunda çöküşüyle ortaya çıkmıştır. Bu akım içerisinde biçimsel olarak devingen, güçlü, hareketli ve olağandışı formlar tercih edilmektedir. Statik kütleli yapılar ve canlı renkler kullanılmaktadır.

Batının öncülüğünde ilerleyen mimaride yirminci yüzyıl tamamlanırken Doğu etkileri ve minimalizm görülmektedir. Böylece basitliğin ve yalınlığın ön planda olduğu bu süreçle, Batı Modernizmi arasında bağlantı kurulmuştur. Doğu mistizminin yansıtıldığı mimari yapılarda eğrisel ya da köşeli zengin form arayışları bulunmaktadır. Genelde renksizlik ön plandayken iç mekânlarda doymamış sıcak renkler tercih edilmiştir.

Yirminci yüzyıl mimarisinin anlaşılabilmesi için, dönemin ideolojik, sosyo-ekonomik ve endüstriyel yapısının iyi bir şekilde anlaşılması gerekmektedir. Mimari akımlar sanatsal olaylardan etkilenecek şekilde ortaya çıkmıştır. Ayrıca mimari yapıt, bulunduğu dönemin siyasi tarihi, sosyal yapısı, bilimsel gelişmeleri hatta dini inançlarının etkisi altında kalmıştır. Yirminci yüzyılda meydana gelen birçok gelişme dönemin mimarisini olumlu ya da olumsuz bir şekilde etkilemiştir. Sınıf çatışmaları ve savaşlar mimari gelişimi desteklemiştir. Bilim, sanat vb. gibi alanlardaki ilerlemeler ise mimariye mekanik ve estetik anlamda getiriler sağlamıştır. Özellikle endüstri devrimi mimariye hız katmıştır.

Akımların çokluğuyla nitelenen 20. yüzyıl mimarisinde mimarların bireyselleşmesi ve özgünleşmesi söz konusudur.

Yirminci yüzyılın en önemli özelliği farklı akımların aynı yüzyıl içerisinde bir arada varlıklarını sürdürmeleridir. Bu yüzyılda, önceki dönemlerdeki gibi ortak değerlere ulaşma kaygısı bir kenara itilmiş, öznel kural ve değerler ön plana geçmiştir. Yirminci yüzyıl akımlarının kendi aralarında farklı özellikleri olsa da, birçok benzer özellikleri de bulunmaktadır.

Yüzyılın başlangıcından, sonuna kadar bölümde incelendiği gibi pek çok mimari teori ve ideolojiler üretilmiştir. Farklı dillere sahip bu akımlar, birbirlerinin var oluşlarında dâhi varlıklarını sürdürmüşlerdir. Yaklaşık on yılda bir, hatta daha kısa zaman içerisinde ve hatta aynı zaman zarfında bile akımlar bir arada kurgulanmışlardır. Dolayısıyla pek çok çoğulcu ifadenin bir arada yer aldığı kargaşa ortamı meydana gelmiştir. Böylece yirminci yüzyıl mimarı hep yeninin peşinde koşmuştur.

Burada her bir akımın ve her bir mimarın tek tek incelenmesi bir yana on yıllar arasındaki değişim ve yıllar içerisinde akımları niteleyecek olan mimari eserler incelenmiştir.

Bu inceleme içinde bir mimarın tek bir akım içerisinde yer almayıp, farklı dönem ve stiller içerisinde mekânlar oluşturduğu görülmektedir. Aynı şekilde bir mimari yapıt gözlemlenirken tek bir akım içinde ifade edilmeyip, birkaç akımdan etkilenmelerle oluşturulabileceği gibi örnekler de bulunmaktadır.

20. yüzyıl içerisinde akımlar tarihsel olarak birbirlerinin içerisinde bulunmaktadır. Doğal olarak ta akımlar birbirlerinin içine geçmiş durumdadır. Örneğin Neoklasizm örneklerle anlatıldıktan sonra diğer bir akım başlığına geçmeden önceki akımlara geri dönüşler olabilmektedir. Bir akım içinde bulunan özellikler diğerinde de

olabilmektedir. Dolayısıyla herhangi bir mimari örnek birçok akıma dâhil olarak adlandırılabilir.

Tüm bu anlatılanlar dâhilinde çalışmanın son bölümünde, 20. yüzyıl mimarisinde ortaya çıkan akımlar ve örnekler tezi özetleyen bir tablo ile sunulmuştur. Şematik olarak önce dönemlere bölünen bu tabloda, her bir dönem içinde ortaya çıkıp gelişen başlıca mimari akımlar tek tek gösterilmiştir. Kendi içlerinde akımın özellikleri özetlenerek kısa cümlelerle ifade edilmiş ve akımı en iyi temsil eden örneklerle beraber anlatılmıştır. Bu tablo sayesinde yirminci yüzyılın akımlarının çeşitliliği ve akımların tarihsel çakışmaları da daha net bir şekilde gösterilebilmiştir. Bir akımın tekrar ortaya çıkması söz konusuysa, herhangi bir mimari yapının iki farklı akımda yer alabileceği net bir şekilde algılanmaktadır.

KAYNAKLAR

A) Kitap ve Kitap Bölümleri için gösterim

Armaoğlu Fahir (Prof. Dr.), 1991, 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi Cilt I: 1914–1980, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-Ankara.

Armaoğlu Fahir (Prof. Dr.), 1991, 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi Cilt II: 1914–1980, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-Ankara.

Bozkurt Güvenç, 1962, Bir Mekân Anlayışı, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul.

Ching D.K. Francis, 1979, Architecture, Formand, Space, Order, Van Nostrand Reinhold, New York.

Ching D.K. Francis, 2007, MİMARLIK Biçim, Mekân ve Düzen, YEM Yayın, İstanbul.

Ching D.K. Francis, 2004, İç Mekân Tasarımı Resimli, YEM Yayın, İstanbul.

Ching D.K. Francis, 2003, Mimarlık ve Sanatta Yaratıcı Bir Süreç Çizim, YEM Yayın, İstanbul.

Çağlarca Sadettin, 1993, Renk ve Armoni Kuralları, İnkılâp Kitabevi Yayın San. ve Tic. A.Ş.

Divanlıoğlu Demir H. (Prof), 1997, Temel Tasar- Tasarın Öge ve İlkeleri, Birsen Yayınevi, İstanbul.

Feisner A.E., 2001, Colour, How to Use Colour in Art and Design, Laurence King Publishing, London.

Gombrich E.H., 1992, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Güngör İ. Hulusi, 2005, Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar (Basic Design), İstanbul.

Jules F, 1974, Form, Space and Language of Architecture, Publications in Architecture and Urban Planning, University of Wisconsin Milwaukee, USA.

Hançerlioğlu Orhan, 1995, Düşünce Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hançerlioğlu Orhan, 2000, Türk Dili Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hasol Doğan, 1975, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M. İstanbul.

Hasol Doğan, 2003, Mimarlık ve Yapı Sözlüğü, Yapı Yayın, İstanbul.

Kasabian Anna, 2001, The New Home Color Book, China.

Keser N., Sanat Sözlüğü, İstanbul.

- Kotran Enis**, 1992, Mimarlıkta Teori ve Form, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşbirliği, Ankara.
- Kuban Doğan**, 1990, Mimarlık Kavramları, 3. Baskı, İstanbul.
- Lynch Sarah**, 2001, Bold Colors for Modern Rooms, Rockport Publisher, Massachusetts.
- Melvin Jeremy**, 2005, ... izimler Mimarlığı Anlamak, YEM Yayın, İstanbul.
- Meyhöfer Dirk**, 1995, Comtemporary European Architects 2, Taschen-Italy.
- Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlı Bölümü, İç Mekân Düzenleme Bilim Dalı Konferansları**, (1976–77 Ders Yılı), Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları No:4. İstanbul.
- Onat Esen**, 1995, Mimarlık Form ve Geometri, YEM Yayın, İstanbul.
- Pile John**, 2000, A History of Interior Design, Laurence King Publishing.
- Pile John F.**, 1997, Colour in Interior Design, Mc Grow – Hill, Newyork.
- Philip C.Johnson**, 1947, Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art, New York.
- Polatkan Aydın Hasan, Özer Filiz**, Mart 2006, Art Deco Mimarlığının Kavramsal İçeriği, itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım Cilt:5, Sayı:1, 89-98, İstanbul.
- Rasmussen Steen Eiler**, 1994, Yaşanan Mimari, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Roth Leland M.**, 2000, Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Saarinen Eliel**, 1967, Form Araması Sanat Üzerine Bir Deneme, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Sirel Şazi**, 1974, Kuramsal Renk Bilgisi, İDMMA Akademisi Yayınları Sayı: 124, İstanbul.
- Sözen M.-Tanyeli U**, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul.
- Tansel Burak**, 1999, "Temel Eğitim" Ders Notları, M.S.G.S.Ü. İstanbul.
- Tansel Burak**, 2007, Haliç Üniversitesi 10. Yıl Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü Etkinliği Katalogu, İstanbul.
- Temizsoylu Nuri**, 1987, Renk ve Resimde Kullanımı, İstanbul.
- Tunalı İsmail**, 1970, Grek Estetiği, İ.Ü. Yayınları, No:1022, İstanbul.
- Turani Adnan**, 1993, Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tzonis Alexander and Lefaiure Laine**, 1997, Architecture in Europe Memory and Invention Since 1968, London.

Uraz T.U., 1993, Tasarlama, Düşünme, Biçimlendirme, İstanbul.

Vidler Anthony, 1978, The Third Typology, Rational Architecture, AAM Editions, Bruxelles.

Westget Alice, 1999, The Complete Colour Directory: Apractical Guide to Using Colour in Your Home.

Wong W, 1972, Principles of Two Dimensional Design, Von Nostrand Rinehart Inc., New York, USA.

Yapı'dan 8 Seçmeler, Mimari Akımlar I, Yem Matbaacılık.

Zelanski P. Fisher, 1987, Shaping Space, Holt, Rinehart and Winston Inc., New York, USA.

B) Tezler için gösterim

Erdem Serap, 1995, İç Mekânlarda Renk Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erdemci Özlem, 2005, Mimarlıkta Armoni Kavramı ve Modern Mimaride Değerlendirilmesi Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.

Demirkaya Handan, 1999, Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Bilgisayar Ortamında Mimarlık Programı, İstanbul.

Demirseren Şölen, 1990, Mekân Teorileri ve Kent Mekânını Oluşturan Faktörler Üzerine Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.

Gülmez F. Gülşen, 1996, Boşluk Kavramı ve Mimari Tasarımdaki Yeri, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.

Kaptan B. Burak, 1997, İç Mimaride Form-Mekân İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Özdemir Tülay, 2005, Renk Kavramı ve Konut İç Mekânında Tasarıma Etkileri, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.

Sema Tuncay, 2006, Mimarlık ve Renk Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Yapı Fiziği ve Malzemesi Programı, İstanbul.

Subaşı Direk Yaşar, 2003, Giydirmeye Cephe Tasarım Sürecinde Karar Vermek İçin Bir Yöntem Önerisi, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.

Ulaş Gizem, 2002, İç Mekân Renk Düzenlemeleri, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ünver Rengin, 1985, Yapıların İçinde Işık-Renk İlişkisi, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yakan Şakir, 1999, Mimari Form Oluşumuna Etki Eden Girdiler ve Tarihsel Süreç İçinde Form Olgusunun İrdelenmesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Mimari Tasarım Programı, İstanbul.

C) Süreli Dergilerdeki Makaleler için gösterim

Ataç İbrahim, 1990, Mekân Kavramının Tipolojik Olarak İrdelenmesi, Tasarım, No:5, İstanbul.

Banham Reyner, 1960/1977, Theory and Design in the First Machine Age, The Architectural Press, London.

Batur Afife (Prof. Dr.), Nisan 1995, "Art Nouveau" Mimarlığı ve İstanbul, Yapı.

Courbusier Le, 1927/1972, Towards a New Architecture, The Architectural Press, London.

Courbusier Le, 1929/1971, The City of Tomorrow, The Architectural Press, London.

Gieselmann Reinhard, 1985, 'Mimaride Üslup Arayışı', Çeviri: GÜLSEN Ömer, Yapı.

Kortan Enis (Prof. Dr.), Aralık 1989, Mimarlıkta Rasyonalizm, Yapı.

Kortan Enis (Prof. Dr.), Temmuz 1989, Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine, Yapı.

Onat Esen (Prof. Dr.), Ağustos 1993, Akımlar, Koşular ve Mimarlığımız, Yapı.

Ostertag Roland (Prof.), Eylül 1994, Çağdaş Mimarlık, Yapı 154.

Özkanlar Gökçen, 2008, Organik Mimarlık Süreçleri, mimar.ist

Tümer Gürhan (Dr.), Nisan 1993, Gerçeküstüçülük ve Mimarlık, Yapı.

Yurtsever Hüseyin (Doç. Dr.), Nisan 1995, Modernizm ve Postmodernizm Kargaşasından Geleceği Biçimine, Yapı 161.

D) Akademik Konferanslarda Sunulan Bildiriler için gösterim

Tansel Burak, 2008, İç Mimarlık Eğitiminde "Mesleki Temel Eğitim" Dersinin Önemi ve Gereği, İTÜ İstanbul.

E) İnternet

URL-1, www.autocadgunlugu.com

URL- 2, <http://media-2.web.britannica.com>

URL-3, www.tr3d.com

URL-4, <http://bekaertfilms.com>
URL-5, www.georgehernandez.com
URL-6, www.poliya.com
URL-7, <http://personales.upv.es>
URL-8, www.ncscolousa.com
URL-9, www.kendieviniyarat.com
URL-10, <http://b-levi.com>
URL-11, http://tr.wikipedia.org/wiki/Alvar_Aalto
URL-12, <http://www.galinsky.com>
URL-13, <http://www.hollein.com>
URL-14, <http://www.hughpearman.com>
URL-15, <http://www.artificeimages.com>
URL-16, www.farm4.static.flickr.com
URL-17, <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/savoye2.jpg>
URL-18, www.virtual.finland.fi/.../aalto3_tn.jpg
URL-19, www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/...
URL-20, www.bc.edu/.../cas/fnart/fa267/mies/iit_1.jpg
URL-21, www.flickr.com/photos/roryrory/2759593838/
URL-22, www.3marah.com
URL-23, www.greatbuildings.com
URL-24, www.learningshopnorwich.org.uk/.../wanglia.htm
URL-25, media-2.web.britannica.com
URL-26, rwarchitextures.blogspot.com
URL-27, www.culturalprofiles.net
URL-28, www.maki-and-associates.co.jp/e/photo/index.html
URL-29, www.frmtr.com/muhendislik-peyzaj-mimarligi

ÖZGEÇMİŞ

Handan Özsirkinti Kasap,1979 yılında Ceyhan'da doğdu. Ceyhan Remzi Oğuz Arık İlkokulu'nda okuduktan sonra Ceyhan Yaltır Kardeşler Ortaokulu'na gitti. Adana Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümünde lise eğitimini aldı. 1997 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne girdi. 2001 yılında aynı bölümden mezun oldu. 2001 yılında Marmara Üniversitesi'nin Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak Resim Ana sanat dalında yüksek lisansa başladı. Bu yıllar içerisinde çeşitli sergi ve yarışmalara katıldı. 2004 yılında Haliç Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde İç Mimarlık Ana Bilim / Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterliğe başladı. Haliç Üniversitesindeki görevine halen devam etmektedir.

**20. YÜZYIL MİMARİSİNDE FORM ve RENK KAVRAMLARININ
MEKÂNA ETKİSİNİN
MİMARİ AKIMLAR ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ**

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Handan ÖZSİRKINTI KASAP

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

Ekim 2009

ÖZET

Form ve renk, mimari mekân oluşumlarında kaçınılmaz olarak ele alınması gereken iki kavramdır. Mekân oluşturmada renk kavramından önce ele alınan form, mimari biçimlenme ve şekillenmenin temel kavramlarını oluşturur. Nokta, çizgi, yüzey ve hacim oluşturma aşamalarından geçilerek formal yapı içerisinde mekân yaratılır. Mekân örgütlenmesi dâhilinde zemin, duvar ve tepe yüzeyleri düşünülerek form oluşturulur. Eğrisel veya düz yüzeyli olarak oluşturulan mekânın formal yapısı mimari form çeşitleri içinde soyut veya somut, organik ya da inorganik formlar olarak tanımlanabilmektedir.

Formal yapısı kurulan mekânda daha sonra renk kavramı ele alınır. Boya ve ışık renk olarak ele alınabilen renk kavramı, mimari yapı içerisinde de her iki anlamda kullanılabilir. Renk ışık ve göz sayesinde görme olayının gerçekleşmesiyle algılanmaktadır. Renk kavramını araştıran sanatçılar ve bilim adamları bilimsel buluşlar içerisinde renk sistemleri elde etmişlerdir. Böylece dönemlere göre farklılık gösteren mimari renk oluşumları, plastik ve estetik değerlerden bilimsel niteliğe ulaşmıştır. Dolayısıyla mimarlar ve tasarımcılar bu sistemlerden ve bilimsel terimlerden yararlanarak mimari anlamda renk oluşumlarına katkıda bulunmuşlardır. Böylece renk kavramı iç yâda dış mekân olsun mimaride bilinçli olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Beş duyuyla algılanan mimari mekânın oluşumu içerisinde form ve renk kavramları bulunmaktadır. Form oluşturmada yüzey farklılıklarının mekâna etkileri ele alınmaktadır. Renk kavramıyla ise mekânda armoni oluşturma ve mekâna kattığı görsel etkileri araştırılmaktadır. Böylece form ve renk bakımından mekân oluşumları incelenmiştir.

Yirminci yüzyıl mimarisini etkileyen sosyal ve siyasi olaylar, ekonomik koşullar, din olgusu, bilimsel ve sanatsal gelişmeler tek tek incelenmiştir. Bu koşullar içerisinde gelişen yirminci yüzyıl mimarisi dönemlere ayrılmıştır. Her bir dönem ise, içinde meydana gelen siyasi veya sosyal olaylar vb. gibi hadiselerin etkisiyle sanatsal akımlara bölünmüştür. Meydana gelen bu akımlardaki mimari örnekler hem dış hem de iç mekân örnekleriyle form ve renk bakımından irdelenmiştir.

Form ve renk kavramları tanımlanarak mekân içerisindeki yerleri incelenmiş ve yirminci yüzyıl mimarisindeki etkileri araştırılmıştır. Sonuç olarak karşılaştırmalı bir tablo oluşturulmuştur. Dolayısıyla yirminci yüzyıl içerisinde gelişen akımların çokluğu gözler önüne serilerek birbirleriyle hem tarihsel, hem de formal ve renksel olarak kıyaslanmaları sağlanmıştır. Bu kıyaslama sayesinde akımların tarihsel olarak birbirleriyle kesiştikleri görülmüştür. Aynı zamanda taşıdıkları formal ve renksel özellikler bakımından benzer veya ayrı yönleri gözler önüne serilmiştir. Hatta yirminci

yüzyıl mimarının herhangi bir yapıtının, birden fazla akım içinde yer alabileceği görölmüştür. Böylece günümüz mimarlık tarihine en yakın dönem olan yirminci yüzyıl mimarisi özgünlüğü ve bireyselliği içinde iki temel mimari kavram altında incelenmiş ve kıyaslamalı tablo ile gözler önüne sunulmuştur.

Bilim Kodu:

Anahtar Kelimeler: Form, Renk, Mekân, Mimari, Yirminci Yüzyıl Mimarisi.

Sayfa Adedi:

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Burak TANSEL

**ANALYSIS OF IMPACT OF FORM AND COLOR CONCEPTS TO SPACE IN 20TH
CENTURY'S ARCHITECTURE WITHIN THE SCOPE OF ARCHITECTURAL
MOVEMENTS**

Handan ÖZSIRKINTI KASAP

**MİMAR SİNAN FİNE ARTS UNIVERSITY
SCIENCE INSTITUTE**

October 2009

SUMMARY

Form and color is the two concepts shall be inevitably dealt in architectural space creations. Form, which is dealt before color concept in creating space, constitutes the basic concepts of architectural forming. Space is created within formal structure passing through creation steps of point, line, surface and volume. While form is created by considering ground, wall and top surfaces within space organization. Formal structure of space created with either curvilinear or linear may be defined as either abstract or concrete, or organic or inorganic within architectural form varieties.

Color concept is considered for the space following form structure has been established. Color concept, which may be considered as dye and light color may also be used in both meanings in architectural structure. Color may be perceived by realization of vision due to light and eye. Artists and scientists studying on the concept of vision have obtained color systems among other scientific findings. Therefore, architectural color creations differentiating as per terms, moving from plastic and esthetic values have reached to scientific characteristics. Hence, architects and designers utilizing from these systems and scientific terms have contributed to architectural color creations. Thus, color concept whether indoor or outdoor has become to be consciously used in architecture.

Form and color concepts are present in creation of architectural space sensed through the five senses. Impacts of surface varieties are considered in form creation. Also with color concept, harmony creation in space and of which impacts to space is analyzed. Thus, space creations are studied in terms of form and color.

Social and political issues, economical conditions, religion case, scientific and artistic developments influencing 20th century's architecture are individually analyzed. 20th Century's Architecture developing in these conditions is divided into terms. Also each term has been divided into art movements according to the impact of political and social, etc. cases where they occurred. Architectural examples in these movements occurred, are examined in terms of form and color due to space examples which are both indoor and outdoor.

Form and color concepts are defined and of which position in space are studied, and their impacts in 20th century's architecture were studied. As a result, a comparative table was given. Therefore, both historical, and formal and chromatic comparisons are provided by displaying variety of movements occurring in 20th century. Thanks to this comparison, it is observed that the movements are chronologically coincides. At the same time, their similar and different aspects are shown in respect of form and color features they have. Moreover, it was experienced that any creation of a twentieth century architect may involve in more than one movement. Thus, twentieth century architecture being the most adjacent term to today's architecture history were analyzed through the two concepts in respect of its originality and individuality, and presented in a comparative table.

Keywords: Form, Color, Space, Architecture, Twentieth Century Architecture (20th Century's Architecture).