

MEKAN VE FORM İLİŞKİSİNDE İKONİK BİR YAKLAŞIM: STARCHITECTURE  
TASARIM ANLAYIŞI

Zeynep Telyakar

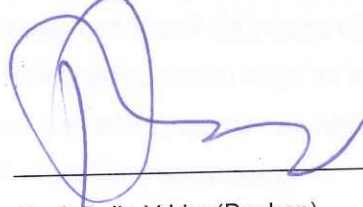
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

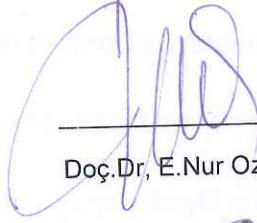
Ankara, 2018

**KABUL VE ONAY**

Zeynep Telyakar tarafından hazırlanan "Mekân ve Form İlişkisinde İkonik Bir Yaklaşım: Starchitecture Tasarım Anlayışı" başlıklı bu çalışma, 04.10.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



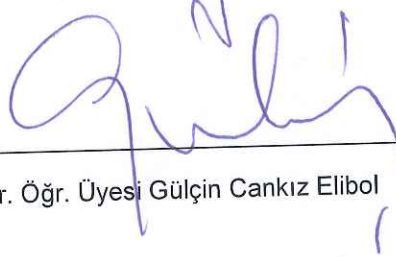
Prof. Pelin Yıldız (Başkan)



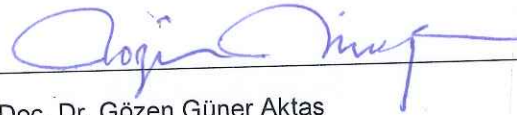
Doç. Dr. E. Nur Ozanozgu (Danışman)



Prof. Bilge Sayil Onaran



Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Cankız Elibol



Doç. Dr. Gözen Güner Aktaş

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04.11.2018



Zeynep Telyakar

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporümün tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişimi Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

04.10.2018

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

*Zeynep Telyakor*

<sup>(1)</sup> *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezlere ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullandığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir\*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

\* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.



**ETİK BEYAN**

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç.Dr., E. Nur Ozanzg** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



**Zeynep TELYAKAR**

## TEŐEKKÖRLER

Öncelikli olarak yüksek lisans öğrenim hayatımda bana, mesleğime olan katkılarından dolayı okulumun değerli hocalarına teşekkürlerimi sunarım. Yüksek Lisans sürecimde ve 'Mekan ve Form İlişkinde İkonik Bir Yaklaşım: Starchitecture Tasarım Anlayışı' konulu tezim kapsamında değerli düşünceleri ve yol göstericiliği ile bana ve tezime ışık tutan değerli danışman hocam Doç.Dr., E. Nur OZANÖZGÜ' e verdiği emeklerden, en önemlisi sonsuz sabır ve desteğinden ötürü teşekkürü borç bilirim.

Mimarlığa adım atmamda ve bugünlere ulaşmamda büyük payı olan babam Nevzat Atçakarlar'a ve annem Aysel Atçakarlar'a teşekkürlerimi sunarım. Son olarak her zaman yanımda olan sevgili eşim Şefik Telyakar'a sabrı ve destekleri için sonsuz teşekkür eder tezimi kendisine ithaf ederim.

## ÖZET

TELYAKAR Zeynep. *Mekân Ve Form İlişkisinde İkonik Bir Yaklaşım: Starchitecture Tasarım Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Tarihte insanoğlunun mekân ile serüveni, onu ele alışını her dönem farklılık göstermiştir. Mimarlığın insan tarafından algılanışı da bu paralellikte değişmiştir. Bu çalışmada incelenen mekân ve form kavramları, yapı formu ve iç mekân diyalogunun ikonik yapı ölçeğinde araştırılmasını kapsamaktadır. Tarihten günümüze her zaman mevcut olan ikon yapılar küreselleşmenin etkisiyle günümüzde dünya çapında ün sahibi olan mimarların ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimarın yıldız olma hali toplum üzerinde yapıtlarına olan ilginin artmasına, merak duygusunun oluşmasına sebep olmaktadır. Bu mimari ürünlerin insan üzerindeki görsel algısı ise hem mimari ile hem de kent ile özdeşleşerek kentin odak noktası, simgesi haline almaktadır. Bu etmenlerle birlikte bu ilgi ve dikkat çekme ikilemi ile oluşan yapıların mimari tasarım anlayışları incelenerek ortaya çıkan salt kabuk etkisi, iç mekânın öneminin azalması, yapı sahiciliğinden ve bağlamdan kopmanın meşrulaşması konuları incelenmiştir.

Sonuç olarak son dönemlerde tartışılan birçok mimari anlayıştan biri olan starchitecture tasarım anlayışının temel noktası olarak bahsedebileceğimiz starchitect e ait olan yapıtların bu çalışma kapsamında mevcudiyeti, oluşumu ve iç mekâna getirdikleri ile kapsamlı araştırması ve örnekler üzerinden incelemesi yapılmıştır. Bu bağlamda konunun iç mekânsal ölçekte getirdikleri ile detaylandırılıp yeni sorular ortaya konularak starchitecture temelli tartışmalara katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

### **Anahtar Sözcükler**

Mekân, Form, İkonik Yapı, Kent İmajı, Starchitect, Starchitecture

## ABSTRACT

TELYAKAR Zeynep. *An Iconic Approach to Space and Form: Starchitecture Design Approach*, Master Thesis, Ankara, 2018.

In the past, human beings' adventures with space have always differed in their handling. The perception of architecture on the human side has also changed in this parallel. The concepts of space and form investigated in this study include the investigation of structure form and inner space dialectic on the iconic structure scale. The ever-present iconic structures that have always been present in daily history are antagonized by the influence of globalization as products of architects, who are now reputed. The star becoming an architect leads to an increase in interest in the buildings of society and a feeling of curiosity. The visual perception of these architectural products on the human being becomes the focal point of the city, becoming a symbol of the city, by becoming more independent with both architecture and the city. These factors and the architectural design conception of the buildings formed by the dilemma of attention and attention draw attention to the issues such as the shell effect, the reduction of the interior design, and the legitimacy of building authenticity and contextualization.

As a result, the starchitect which can be mentioned as the basic point of the starchitecture design concept, which is one of the many architectural approaches discussed in recent times, has been examined through its comprehensive research and examples with the presence, formation and interior space of the works belonging to the starchitect. In this context, it is thought that the subject will be added to the interior spatial scale and added new questions, it will contribute to the discussions based on starchitecture.

### Key Words

Space, Form, Iconic Structure, Urban Image, Starchitect, Starchitecture



## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	ii
<b>BİLDİRİM</b> .....	iii
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	iv
<b>ETİK BEYAN</b> .....	v
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	vi
<b>ÖZET</b> .....	vii
<b>ABSTRACT</b> .....	viii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	ix
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....	xii
<b>1.BÖLÜM : GİRİŞ</b> .....	1
<b>2.BÖLÜM : MEKAN VE FORM İLİŞKİSİ</b> .....	7
<b>2.1. Mekan Kavramı</b> .....	7
2.1.1 Mekan tanımı .....	7
2.1.2 Mekanın algılanması .....	11
2.1.3 Mekanın tarihsel gelişimi .....	18
2.1.3 Mekân ve Kütle .....	43
<b>2.2. Form Kavramı</b> .....	45
<b>2.3. İç Mekan-Kabuk İlişkisi</b> .....	50
2.3.1 Form-fonksiyon ilişkisine bağlı iç mekan-kabuk ilişkisi.....	52
2.3.2 İç Mekân-kabuk ilişkisinde görsel bütünlük.....	56
2.3.3 İç Mekân-kabuk ilişkisinde kopukluk .....	58
<b>2.4. Bölüm Değerlendirilmesi</b> .....	60

<b>3. BÖLÜM : İKONİK YAPI VE STARCHITECT KAVRAMLARININ KENT KİMLİĞİNE VE MARKALAŞMAYA ETKİLERİ.....</b>	<b>62</b>
3.1. İkonik Yapı Tanımı ve Örnekleri.....	62
3.2. İkonik Yapılarda Kabuk- İç Mekan İlişkisi.....	66
3.3. Günümüz Mimarları-Starchitect Kimdir?.....	68
3.4.Kentsel İmaj Yaratımında Starchitect ve İkonik Yapı Birlikteliği.....	70
3.5. Kent Kimliği ve Markalaşma.....	76
3.6. Bölüm Değerlendirilmesi.....	86
<b>4. BÖLÜM: STARCHITECTURE TASARIM ANLAYIŞI.....</b>	<b>89</b>
4.1. Starchitecture Kavramı ve Etkileri .....	89
4.2.1. Küresel etkileri.....	91
4.2.2. Kent Üzerindeki Etkileri.....	92
4.2.3. Birey Üzerindeki Algı Etkileri.....	93
4.2. Starchitecture Tasarım Anlayışı.....	95
4.2.1. Tasarımda marka olgusu .....	95
4.2.2 'Bilbao effect' .....	97
4.2.3 İkon Olma Arzusunun Form Karşılığı.....	100
4.3. Bölüm Değerlendirilmesi.....	104
<b>5. BÖLÜM: DÜNYADAKİ STARCHITECTURE ÖRNEKLERİ İNCELEMESİ.....</b>	<b>106</b>
5.1. Örneklerin Seçimi ve İncelemesinde Başvurulan Yöntem.....	106
5.2. Starchitecture Örnekleri .....	108
5.2.1. CCTV Genel Merkezi.....	108

5.2.2. Seattle Şehir Kütüphanesi.....	113
5.2.3. Haydar Aliyev Kültür Merkezi.....	118
5.2.4. Guangzhou Opera Binası.....	123
5.2.5. Gugenheim Müzesi.....	128
5.2.6. Walt Disney Konser Salonu.....	133
5.2.7. Swiss Re Genel Merkez Binası.....	138
5.2.8. Bund Finans Merkezi Fosun Vakıf Binası.....	143
5.2.9. Berlin Yahudi Müzesi.....	148
5.2.10. Denver Sanat Müzesi.....	153
<b>5.3. Bölüm Değerlendirilmesi.....</b>	<b>158</b>
<b>6. BÖLÜM: SONUÇ VE DEğERLENDİRME.....</b>	<b>152</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>157</b>
<b>�Z GEÇMİŞ .....</b>	<b>166</b>
<b>TURNITIN RAPORU</b>	

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Cro-Magnon evi, Ukrayna, Özer, 2004.....	19
Şekil 2.2 Çatalhöyük, Dış ve İç Mekân, Konya, Gates, 2011 .....	20
Şekil 2.3. Stonehenge, İngiltere, Pile, 2005 .....	20
Şekil 2.4. Mısır Piramiti Perspektif ve İç Mekân Görseli, Mısır, Jones, 2014 ....	21
Şekil 2.5. Amon Tapınağı, Mısır, Pile, 2005.....	21
Şekil 2.6. Poseidon Tapınağı, m.ö. 460, İtalya, Pile, 2005.....	23
Şekil 2.7. Parthenon, Atina, Özer, 2004 .....	23
Şekil 2.8. Megaron Farklı Varyasyonları, Zevi, 2015.....	24
Şekil 2.9. Pompei Tarzı Ev Örneğinin Üstü Açık Avlu Görseli, İtalya, Blakemoore, 2006.....	25
Şekil 2.10. Pantheon, Kesit, Plan, Perspektif, İtalya, Pile, 2005 .....	26
Şekil 2.11. Ayasofya, İstanbul, Roth, 2000 .....	27
Şekil 2.12. S. Foy Kilisesi, Fransa 1050-1120, Pile, 2005.....	28
Şekil 2.13. S. Chapelle Kilisesi, Fransa, Pile, 2005.....	29
Şekil 2.14. Notre-Dame, Paris, Pile, 2005.....	30
Şekil 2.15. Notre-Dame İç Mekan ve Görünüş, Paris, (Pile, 2005-Özer,2004) .	30
Şekil 2.16. Haddon Holl, İngiltere, Blakemoore, 2006.....	31
Şekil 2.17. Laurantian Kütüphanesi, İtalya, Pile, 2005 .....	32
Şekil 2.18. Villa Foscari Örneği Plansal Oranları, Blakemoore, 2006 .....	33
Şekil 2.19. Massimo alle Colonne, Roma, Pile, 2005.....	34
Şekil 2.20. S Ivo della Sapinza, Roma, <a href="http://www.jstor.org/stable/989801">http://www.jstor.org/stable/989801</a> .....	35
Şekil 2.21. Jacob Prandtauer, Avusturya, Pile, 2005 .....	37
Şekil 2.22. U.S. Custom Houses, New York, 1833-42, Pile, 2005 .....	38



Şekil 2.23. Woolworth Tower, yapı formunun ve iç mekân detayından bir görsel, www.archdaily.com .....	39
Şekil 2.24. Altes Müzesi, Almanya, Pile, 2005 .....	39
Şekil 2.25. Jean-Louis-Charles Garnier Opera House, Fransa, Pile, 2005 .....	40
Şekil 2.26. Crystal Palace, İngiltere, Pile, 2005.....	41
Şekil 2.27. Guggenheim Müzesi, İç Mekân ve Perspektif Görseli, Jencks, 2005 .....	42
Şekil 2.28. Mekân-Kütle İlişkisinde Mekânda Algılanan ve Çevreye İletilenin Farklı Olma Durumu, Arnheim, 1977 .....	44
Şekil 2.29. Form Üretme Biçimleri, Ching, 2008 .....	49
Şekil 2.30. Mimari Yapı Bağlamında Kabuk Mekân İlişkisi, Zeynep Telyakar ...	55
Şekil 2.31. Tac Mahal Kesit, İç Mekân Form İlişkisinde Kopukluk, Özer, 2004 .	60
Şekil 3.1. Walt Disney Konser Salonu projesi CATIA adlı bilgisayar programında tasarım evresi, Friedmen, Gehry, Sorkin, 2002 .....	64
Şekil 3.2. A&t Binası, USA, Trachtenberg, Hyman, 2002.....	65
Şekil 3.3. Geçmişden günümüze konik yapı örnekleri, Jencks, 2005.....	65
Şekil 3.4. The Duck, Venturi, 2005.....	68
Şekil 3.5. Marina Bay, Singapur, www.archdaily.com .....	73
Şekil 3.6. Sydney Opera Binası Kent Silüeti, Kortan, 1992.....	75
Şekil 3.7. Kimlik Şematiği, Kara, 2013 .....	81
Şekil 4.1. Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, <a href="https://calatrava.com/">https://calatrava.com/</a> .....	96
Şekil 4.2. Adan Martin Auditorio de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, <a href="https://calatrava.com/">https://calatrava.com/</a> .....	96
Şekil 4.3. Louvre Müzesi Dıştan Görünüş, Paris, Saadiyat adası, www.arcdaily.com .....	99
Şekil 4.4. Saadiyat Adası Planlanan Üç Boyutlu Görsel, www.saadiyat.ae ....	100
Şekil 4.5. Frank Gehry imzalı Dancing Building Binası Sokak Görünümü, Zeynep Telyakar Arşivi .....	102

Şekil 4.6. MAXXI yapı kabuğu ve iç mekan görseli, Zaha Hadid, Zeynep Telyakar Arşivi .....	103
Şekil 5.2.1.1. CCTV Binası Kent Silüeti, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	108
Şekil 5.2.1.2. CCTV Binası İç Mekan Görseli, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	108
Şekil 5.2.1.3. CCTV Binası Kesit Diyagramı, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	108
Şekil 5.2.1.4. CCTV Binası Kesit, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	109
Şekil 5.2.1.5. CCTV Binası, <a href="http://www.dezeen.com">www.dezeen.com</a> .....	109
Şekil 5.2.1.6. CCTV Binası İç Mekan, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	109
Şekil 5.2.1.7. CCTV Binası Kent Görünümü, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	109
Şekil 5.2.1.8. CCTV Binası İç Mekan, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	109
Şekil 5.2.1.9. CCTV Binası Merdiven Görünümü, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	109
Şekil 5.2.1.10. CCTV Binası İç Mekân, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	110
Şekil 5.2.1.11. CCTV Binası İç Mekân, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	110
Şekil 5.2.1.12. CCTV binası İklimlendirme Çözümleri , <a href="https://rasmusbroennum.files.wordpress.com/2009/02/2005.pdf">https://rasmusbroennum.files.wordpress.com/2009/02/2005.pdf</a> .....	110
Şekil 5.2.1.13. CCTV binası kat planları, kütle mekân kullanımı <a href="https://www.architecturalrecord.com">https://www.architecturalrecord.com</a> .....	110
Şekil 5.2.1.14. CCTV Binası İç Mekân Ortak Alan Görselleri <a href="https://www.architecturalrecord.com">https://www.architecturalrecord.com</a> .....	111
Şekil 5.2.1.15. CCTV Binası İç Mekan, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	111
Şekil 5.2.1.16. CCTV Binası İç Mekan, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	111
Şekil 5.2.2.1. Seattle Halk Kütüphanesi Kent Silüeti, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	113
Şekil 5.2.2.2. Seattle Halk Kütüphanesi İç Mekan, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	113
Şekil 5.2.2.3. Seattle Halk Kütüphanesi İç Mekan, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	113
Şekil 5.2.2.4 Seattle Halk Kütüphanesi içmekan, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	114

Şekil 5.2.2.5. Seattle Halk Kütüphanesi Mekânsal Diyagram	
<a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	114
Şekil 5.2.2.6. Seattle Halk Kütüphanesi Kesit Diyagramı	
<a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	114
Şekil 5.2.2.7. Seattle Halk Kütüphanesi, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	114
Şekil 5.2.2.8. Seattle Halk Kütüphanesi Kesit İç Mekân, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .	114
Şekil 5.2.2.9. Seattle Halk Kütüphanesi Kesit diyagramı, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a>	
.....	114
Şekil 5.2.2.10. Seattle Halk Kütüphanesi İç mekân <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	114
Şekil 5.2.2.11. Seattle Halk Kütüphanesi Sokak görünümü	
<a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	114
Şekil 5.2.2.12. Seattle Halk Kütüphanesi İç Mekan, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	114
Şekil 5.2.2.13. Seattle Halk Kütüphanesi İç Mekan, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a> .....	114
Şekil 5.2.2.14. Seattle Halk Kütüphanesi Yan Görünüş, <a href="http://oma.eu/projects">http://oma.eu/projects</a>	
.....	114
Şekil 5.2.2.15. Seattle Halk Kütüphanesi Merdivenler, Gargiani, 2008.....	115
Şekil 5.2.2.16. Seattle Halk Kütüphanesi İç mekân, <a href="http://www.spl.org">www.spl.org</a> .....	115
Şekil 5.2.2.17. Seattle Halk Kütüphanesi Kat Planları, Mekân Kabuk,	
<a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	115
Şekil 5.2.3.1. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Perspektif, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	117
Şekil 5.2.3.2. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Konser Salonu, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	117

Şekil 5.2.3.3. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Kesiti, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	117
Şekil 5.2.3.4. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Kent Silüeti, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	118
Şekil 5.2.3.5. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Plan, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	118
Şekil 5.2.3.6. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Konser Salonu Detay, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	118
Şekil 5.2.3.7. Haydar Aliyev Kültür Merkezi İç Mekan, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	118
Şekil 5.2.3.8. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Plan Çizimi, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	118
Şekil 5.2.3.9. Haydar Aliyev Kültür Merkezi İç Mekan, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	118
Şekil 5.2.3.10. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Giriş Alanı, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	118
Şekil 5.2.3.11. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Sokaktan Görüntüsü, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	119
Şekil 5.2.3.12. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Yapım Aşamasından Görünüm <a href="http://www.buildpedia.com">www.buildpedia.com</a> .....	119
Şekil 5.2.3.13. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Ofisler Bölümü İç Mekân Görünümü, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/">http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/</a> .....	119
Şekil 5.2.4.1. Guangzhou Opera Binası Kent Silüeti, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/">www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/</a> .....	121



Şekil 5.2.4.2. Guangzhou Opera Binası Konser Salonu, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/">www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/</a> .....	121
Şekil 5.2.4.3. Guangzhou Opera Binası Dış Mekan Detayı, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/">www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/</a> .....	121
Şekil 5.2.4.4. Guangzhou Opera Binası Merdiven Detayı, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/">www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/</a> .....	122
Şekil 5.2.4.5. Guangzhou Opera Binası Çalışma Salonu, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/">www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/</a> .....	122
Şekil 5.2.4.6. Guangzhou Opera Binası Kesit Çizimi, <a href="http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/">www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/</a> .....	122
Şekil 5.2.4.7. Guangzhou Opera Binası Ortak Alan, <a href="http://www.dezeen.com">www.dezeen.com</a> .....	122
Şekil 5.2.4.8. Guangzhou Opera Binası Giriş Alanı, <a href="http://www.dezeen.com">www.dezeen.com</a> .....	122
Şekil 5.2.4.9. Guangzhou Opera Binası Gece Görünüşü, <a href="http://www.dezeen.com">www.dezeen.com</a> ..	123
Şekil 5.2.4.10. Guangzhou Opera Binası Fuaye Alanından Görüntüler, <a href="https://www.designboom.com/">https://www.designboom.com/</a> .....	123
Şekil 5.2.5.1. Guggenheim Müzesi Nehirden Görünüm, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	125
Şekil 5.2.5.2. Guggenheim Müzesi Sergi Alanı, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	125
Şekil 5.2.5.3. Guggenheim Müzesi, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	125
Şekil 5.2.5.4. Guggenheim Müzesi Cephe Detayı, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	125
Şekil 5.2.5.5. Guggenheim Müzesi Sergi Salonu, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	125

Şekil 5.2.5.6. Guggenheim Müzesi Bina Girişi, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	125
Şekil 5.2.5.7. Guggenheim Müzesi Yan Görünüş, Jencks, 2005.....	126
Şekil 5.2.5.8. Guggenheim Müzesi Üstten Görünüş, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	126
Şekil 5.2.5.9. Guggenheim Müzesi İç Mekan, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	126
Şekil 5.2.5.10. Guggenheim Müzesi Galeri Boşluğu, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	126
Şekil 5.2.5.11. Guggenheim Müzesi İç Mekan, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	126
Şekil 5.2.5.12. Guggenheim Müzesi Yapı Girişi, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	126
Şekil 5.2.5.13. Guggenheim Müzesi İç Mekan, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	126
Şekil 5.2.5.14. Guggenheim Müzesi Kent Silüeti, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	127
Şekil 5.2.5.15. Guggenheim Müzesi İç Mekân Sirkülasyon, <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	127
Şekil 5.2.5.16. Guggenheim Müzesi Sergi Alanı <a href="http://www.guggenheim-bilbao.eus/">www.guggenheim-bilbao.eus/</a> .....	127
Şekil 5.2.6.1. Walt Disney Konser Salonu Sokak Görünümü, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	129
Şekil 5.2.6.2. Walt Disney Konser Salonu İç Mekan, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	129

Şekil 5.2.6.3. Walt Disney Konser Salonu Gece Görünüşü, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	129
Şekil 5.2.6.4. Walt Disney Konser Salonu Kat Planı, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	129
Şekil 5.2.6.5. Walt Disney Konser Salonu Kesit Çizimi, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	129
Şekil 5.2.6.6. Walt Disney Konser Salonu Yan Görünüş, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	130
Şekil 5.2.6.7. Walt Disney Konser Salonu Ön Görünüş, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	130
Şekil 5.2.6.8. Walt Disney Konser Salonu İç Mekan, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	130
Şekil 5.2.6.9. Walt Disney Konser Salonu Cephe Detayı, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	130
Şekil 5.2.6.10. Walt Disney Konser Salonu Kent Silüeti, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	130
Şekil 5.2.6.11. Walt Disney Konser Salonu İç Mekan, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	130
Şekil 5.2.6.12. Walt Disney Konser Salonu İç Mekan Detayı, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	130
Şekil 5.2.6.13. Walt Disney Konser Salonu Perspektif Çizimi, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	131
Şekil 5.2.6.14. Walt Disney Konser Salonu Giriş Alanı <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	131
Şekil 5.2.6.15. Walt Disney Konser Salonu Cephe Birleşim Detayı, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a>	131
Şekil 5.2.6.16. Walt Disney Konser Salonu Kesit, <a href="http://www.arkitektuel.com">www.arkitektuel.com</a>	131
Şekil 5.2.7.1. Swiss Re Binası, <a href="http://www.fosterandpartners.com/projects">www.fosterandpartners.com/projects</a>	133
Şekil 5.2.7.2. Swiss Re Binası Kent Silüeti, <a href="http://www.thegherkinlondon.com">www.thegherkinlondon.com</a>	133
Şekil 5.2.7.3. Swiss Re Binası Kat Planları, <a href="http://www.fosterandpartners.com/projects">www.fosterandpartners.com/projects</a>	133

Şekil 5.2.7.4. Swiss Re Binası İç Mekan, <a href="http://www.thegherkinlondon.com">www.thegherkinlondon.com</a> .....	133
Şekil 5.2.7.5. Swiss Re Binası Girişi İç Mekan, <a href="http://www.thegherkinlondon.com">www.thegherkinlondon.com</a> .....	133
Şekil 5.2.7.6. Swiss Re Binası Giriş Danışma, <a href="http://www.thegherkinlondon.com">www.thegherkinlondon.com</a> ..	134
Şekil 5.2.7.7. Swiss Re Binası Galeri Boşluğu, Jencks, 2005, .....	134
Şekil 5.2.7.8. Swiss Re Binası Son Kattan Şehir Görüntüsü, <a href="http://www.thegherkinlondon.com">www.thegherkinlondon.com</a> .....	134
Şekil 5.2.7.9. Swiss Re Binası Giriş, <a href="http://www.fosterandpartners.com/projects">www.fosterandpartners.com/projects</a> ....	134
Şekil 5.2.7.10. Swiss Re Binası Ara Kat İç Mekan Görseli, <a href="http://www.thegherkinlondon.com">www.thegherkinlondon.com</a> .....	134
Şekil 5.2.7.11. Swiss Re Binası Kesit Çizimi, <a href="http://www.fosterandpartners.com/projects">www.fosterandpartners.com/projects</a> .....	134
Şekil 5.2.7.12. Swiss Re Binası Ara Kat İç Mekanından Genel Görüntü, <a href="http://www.thegherkinlondon.com">www.thegherkinlondon.com</a> .....	135
Şekil 5.2.7.13. Swiss Re Binası Kent Silueti, Zeynep Telyakar Arşivi.....	135
Şekil 5.2.7.14. Swiss Re Binası İç Mekândan Kent Görünümü, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	135
Şekil 5.2.7.15. Swiss Re Binası Cephe Görseli, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	135
Şekil 5.2.7.16. Swiss Re Binası Cephe Sirkülasyon Şeması, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	135
Şekil 5.2.8.1. Fosun Vakfı Binası Sokaktan Görüntüsü, <a href="http://www.dezeen.com">www.dezeen.com</a> ....	137
Şekil 5.2.8.2. Fosun Vakfı Binası Balkon, <a href="http://www.dezeen.com">www.dezeen.com</a> .....	137
Şekil 5.2.8.3. Fosun Vakfı Binası Kent Silüeti, <a href="http://www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/">www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/</a> .....	137
Şekil 5.2.8.4. Fosun Vakfı Binası Yan Görünüş, <a href="http://www.arkitektuel.com/bund-">www.arkitektuel.com/bund-</a>	

<u>finans-merkezi/</u> .....	137
Şekil 5.2.8.5. Fosun Vakfı Binası Balkondan Cephe Görüntüsü, <u>www.fosterandpartners.com/projects</u> .....	137
Şekil 5.2.8.6. Fosun Vakfı Binası Zemin Kat Kullanımı, <u>www.dezeen.com</u> .....	138
Şekil 5.2.8.7.. Fosun Vakfı Binası Cephe Diyagramı, <u>www.arkitektuel.com/bund- finans-merkezi/</u> .....	138
Şekil 5.2.8.8. Fosun Vakfı Binası Kent Silüeti, <u>www.fosterandpartners.com/projects</u> .....	138
Şekil 5.2.8.9. Fosun Vakfı Binası Kesit Çizimi, <u>www.fosterandpartners.com/projects</u> .....	138
Şekil 5.2.8.10. Fosun Vakfı Binası İç Mekan, <u>www.dezeen.com</u> .....	138
Şekil 5.2.8.11. Fosun Vakfı Binası Balkondan İç Mekan Görüntüsü, <u>www.dezeen.com</u> .....	138
Şekil 5.2.8.12. Fosun Vakfı Binası Yan Görünüşler, <u>www.fosterandpartners.com/projects</u> .....	139
Şekil 5.2.8.13. Fosun Vakfı Binası Cephe Detayı, <u>www.arkitektuel.com/bund- finans-merkezi/</u> .....	139
Şekil 5.2.8.14. Fosun Vakfı Binası Zemin Kat, <u>http://www.fosunfoundation.com</u> .....	139
Şekil 5.2.8.15. Fosun Vakfı Binası İkinci Kat, <u>http://www.fosunfoundation.com</u> .....	139
Şekil 5.2.8.16. Fosun Vakfı Binası İkinci Kat, <u>https://www.bfcsh.com</u> .....	139
Şekil 5.2.8.17. Fosun Vakfı Binası Kesit, <u>https://www.bfcsh.com</u> .....	139

Şekil 5.2.9.1. Berlin Yahudi Müzesi Vaziyetten Görünüşü, Libeskind, 2004, ..	141
Şekil 5.2.9.2. Berlin Yahudi Müzesi Vaziyet Planı, Jencks, 2005, .....	141
Şekil 5.2.9.3.. Berlin Yahudi Müzesi Cephe Detayları, <a href="https://libeskind.com/work/">https://libeskind.com/work/</a> .....	141
Şekil 5.2.9.4. Berlin Yahudi Müzesi Cephe Detayları, <a href="https://libeskind.com/work/">https://libeskind.com/work/</a> .....	141
Şekil 5.2.9.5. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan Detayları, Schneider, 2005, ....	142
Şekil 5.2.9.6. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan Detayları, Schneider, 2005, ....	142
Şekil 5.2.9.7. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan Detayları, Schneider, 2005, ....	142
Şekil 5.2.9.8. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan Detayları, Schneider, 2005, ....	142
Şekil 5.2.9.9. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan Detayları, Schneider, 2005, ....	142
Şekil 5.2.9.10. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan Detayları, Schneider, 2005, ..	142
Şekil 5.2.9.11. Berlin Yahudi Müzesi Merdiven Detayı, <a href="https://libeskind.com/work/">https://libeskind.com/work/</a> .....	142
Şekil 5.2.9.12. Berlin Yahudi Müzesi Cephe Perspektifi, Schneider, 2005, ....	142
Şekil 5.2.9.13. Berlin Yahudi Müzesi Kesit Çizimi, <a href="https://libeskind.com/work/">https://libeskind.com/work/</a> .....	143
Şekil 5.2.9.14. Berlin Yahudi Müzesi Kent Görünümü, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> ....	143
Şekil 5.2.9.15. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekân Sirkülasyon Alanı, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	143
Şekil 5.2.9.16. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekandan Kente Bakış, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	143
Şekil 5.2.10.1. Denver Sanat Müzesi Sokaktan Görünümü, Libeskind, 2004, 145	
Şekil 5.2.10.2. Denver Sanat Müzesi İç Mekan, <a href="https://libeskind.com/work/">https://libeskind.com/work/</a> ... 145	

Şekil 5.2.10.3. Denver Sanat Müzesi Kesit Çizimi, Libeskind, 2004, .....	145
Şekil 5.2.10.4. Denver Sanat Müzesi Giriş Cephesi, Libeskind, 2004, .....	145
Şekil 5.2.10.5. Denver Sanat Müzesi Kent Silüeti, Libeskind, 2004,.....	145
Şekil 5.2.10.6. Denver Sanat Müzesi Merdiven, Libeskind, 2004, .....	146
Şekil 5.2.10.7. Denver Sanat Müzesi Konferans Salonu, Libeskind, 2004, ....	146
Şekil 5.2.10.8. Denver Sanat Müzesi Zemin Kat Planı, Libeskind, 2004, .....	146
Şekil 5.2.10.9. Denver Sanat Müzesi Perspektif, <a href="https://libeskind.com/work/">https://libeskind.com/work/</a> .	146
Şekil 5.2.10.10. Denver Sanat Müzesi Sergi Alanı, Libeskind, 2004,.....	146
Şekil 5.2.10.11. Denver Sanat Müzesi Ön Görünüş, <a href="https://libeskind.com/work/">https://libeskind.com/work/</a> .....	147
Şekil 5.2.10.12. Denver Sanat Müzesi Sergi Alanları, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	147
Şekil 5.2.10.13. Denver Sanat Müzesi Sergi Alanları, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	147
Şekil 5.2.10.14. Denver Sanat Müzesi İç Mekân, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	147
Şekil 5.2.10.15. Denver Sanat Müzesi Kesit, <a href="http://www.archdaily.com">www.archdaily.com</a> .....	147

# 1. BÖLÜM

## GİRİŞ

Tarihin başlangıcından itibaren insanoğlunun mekân ile serüveni her dönemde değişmiş, etkileşimi, kullanımı farklılık göstermiştir. Bu gelişim ihtiyaçlar ve gereksinimler ile başlayıp mekânın formu meydana getirmesi ile form biçimlenişini oluşturmuştur. Mimarının tek kanaldan düşünülemez oluşu bir bütün olarak ele alınması gerektiği tarih boyunca karşılaşılmış bir sorun olmuştur. Zevi bu düşünce paralelinde, salt iç mekân ile mimarlığın tanımlanamayacağı gibi iç mekâna sahip olmayan hiçbir şeyin de mimarlık olamayacağını söyleyerek mimarideki mekânın önemini vurgulamıştır (Zevi, 2015). O halde iç mekânsız mimariden bahsedememek ile birlikte yapı tasarım sürecinde yapının gereksinimlerine ne denli cevap verebilen iç mekânların var edilebildiğine dikkat çekmek gerekebilir.

Bireysel ve toplumsal gereksinimlerin karşılanması amacıyla yönelik olarak oluşturulan mimari yapılar; bağlamlar, koşullar, malzemeler ve teknolojik süreçlerin birleşimiyle oluşur. Ancak bir mimari ürünün oluşumunda tasarım süreci ve yaklaşım şekilleri de mevcuttur. Tarihte mimari akımların mevcut birçok farklı yapısının ele alınış şekillerinin ve bakış açılarının farklılıklarını gösterdiğini söyleyebiliriz. Günümüze geldiğimizde belirli bir akımdan bahsetmemekle birlikte birçok tasarım anlayışının mevcut olduğu ve Starchitecture tasarım anlayışı da bu tasarım anlayışlarının arasında öncelikli ve bilinirliğinin yüksek olduğu bir durum içinde bulunmaktadır. Starchitecture tasarım anlayışının incelenmesi yapı öğelerinden iç mekân ve yapı formu diyalogu üzerinden hem işlevsel olarak hem de yapının odak kavramlarıyla oluşturulan tasarım çizgisinin devamlılığı olarak duruşu, bu ilişkinin kent kimliği ve karakterinde ikonik bir form olarak mevcudiyetinin iç mekâna getirileri, götürüleri ve küresel boyuta taşınan bir olgu olarak bu stilin marka karşılıkları bu tezin ana konusunu oluşturmaktadır.

İç mekânın yapı formu ile olan diyalogunun sağlamlığı gibi mekânın çevresel kimlik ile kurduğu ilişkisinin de önemi yüksektir. Norberg-Schulz, yapay ve doğal çevrenin tüm fiziksel ve sembolik değerlerinin insana hissettirdiklerini "Genius



Loci" kavramı olarak belirtir. Birçok mimar ve düşünür tarafından yerin ruhu olarak da değinebileceğimiz kavram çevrenin, konunun hiçbirinin birbirinin aynısı olamayacağı gibi ruhunun yani hissettirdiklerinin de farklı olacaktır. Bu farklıları oluşturan birçok etmen mevcuttur. Böylelikle yapının çevresiyle olan ilişkisi bağlamında, her mekân farklı verilere dayanır. Bu düşünceden yola çıkarak, yapısal çevrenin parçası olan iç mekânları oluşturan bileşenlerin de mekânın çevresiyle kurduğu diyalog bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu nokta ile beraber çevresel veriler iç mekân bileşenlerinin tasarımında ve seçiminde etkin olarak rol almak durumundadır (Onay,2014).

Bu tezin amacı starchitecture tasarım anlayışının ardındaki düşünceleri kavramlar aracılığıyla okunmasını sağlamak. Yapı öğeleri olarak mekânın ve meydana getirilen yapı formu diyalogunun incelenmesi yapıp, mimarın üstlenmiş olduğu star üst kimliği ve yapının oluşturulan ikonik kabuk karakterinin mekâna ne gibi etkilerle geri dönüş sağladığı sorularının cevaplandırılmaya çalışılmasıdır. Günümüz mimarlarının üst kimliklerinden biri olarak da tanımlayabileceğimiz yıldız mimar olma halinin tanımlanması ve tasarıma yaklaşımları değerlendirilmiştir. Yapı mekanının çevresel bağlamlar, kent kimliği gibi öğelerden kopmasıyla ve mimarın küreselleşmenin etkileriyle yerel çalışma sahasından çıkıp dünya çapında tasarımlar üretmesinin sağlanması ile birlikte meydana getirdiği ikonik tasarımlar sansasyonel etki yaratmaktadır. Bu etkinin meydana getirdiği hem mimar hem kent üzerindeki popülerite küresel kent marka pazarının iştahını kabartan bir durum haline gelmiştir. Kentlerin bu sebeple pazarlama stratejilerinin değişmesi ile ön plana gelen ikonik yapılar ve küreselleşmenin etkisiyle birçok kentte tek düzeliğe gelen yeni kent silüetleriyle karşılaşmaktayız. Kentlerin yeni oluşan yüzleri, marka imajlarını ve kent kimliklerini değişime uğratmaktadır. İkonik yapılar ile bu doğrultuda değişen etkileri değerlendirilmiştir. Bu stratejiler üzerine doğan yıldız mimar kavramı ve ikonik yapı ilişkisi araştırılmıştır. Bu ilişkinin nihayetinde ise meydana gelen starchitecture tasarım anlayışdır. Yapım amaçlarının bu etkiler doğrultusunda değişmesi ile oluşturulan ikonik yapılar mekân ölçeğinde incelendiğinde hangi konuların göz ardı ediliyor veyahut hangi noktaların ihmal edilmesi mekân tasarımının bağlamdan uzaklaşmasına sebep olmaktadır? Bu soru ile birlikte

yapıların mekân oluşturma pratiğinin ve toplumsal ihtiyaçların karşılanması konularının dışında pazarlama aracı olarak kullanımı bağlamdan uzaklaşmasının meşrulaşmasını mümkün mü kılmaktadır sorusunu da doğurmaktadır. Böylelikle yapı üretiminde hedef ve amaç odaklı tasarım ile sonuca gitmek, istenilenin gerçekleşmesi ile yapısal mekânda oluşan sıkıntıların göz ardı edilmesi doğru bir tutum mudur? Salt yapı tarafından istenilen toplumsal etkinin karşılanması ve gerçeğe dönüşmesi yapının mimari olarak tamamen kabul edilebilir olduğu anlamına mı gelmektedir? Bu meydana gelen sorular tezin taşıyıcılarını oluşturmaktadır.

Küresel ölçekte, kent ölçeğinde ve de en küçük ölçek olan bireye kadar indirgenerek starchitecture tasarım anlayışının etkileri araştırılmıştır. Aynı zamanda bu anlayışın var oluşunda kimyasını oluşturan etmenler tezin araştırılması kapsamında oluşturulmaya çalışılmıştır ve incelemesi yapılmıştır. Yıldız mimar statüsünde olduğunu konu ile ilgili otoriteler ile tez kapsamında araştırılmaları yapıp belirlenen yöntem ve isimlerin tasarımdaki görsel marka karşılıklarını en iyi ifade eden örnekler üzerinden hem farklı mimarlara ait yapılarla hem de aynı mimara ait örnekler ile bu anlayışın sonuç ürün üzerinde mekânsal ve formal yaklaşımları, öncesinde araştırılan bu kapsam dâhilindeki yapıların kentsel ve küresel etkileri ve starchitecture tasarım anlayışının belirleyici tasarım kriterleri karşılıklarının mekân ile olan diyalogu incelenmiştir. Bu anlayış doğrultusunda mekânın, yapının var edilme amacına, ikonik karakteristik duruşuna ve şöhret faktörüne karşılık olarak nasıl bir konumlandırılmaya sahip olduğu sorgulanmaktadır ve meydana gelen mimari ürünlerin mekân gerekliliklerine olan cevaplarının ne derece karşılanıyor olması gerektiği durumu incelemeye alınmıştır.

Aynı mimara ait örnek karşılaştırmaları ile elde edilmek istenen ise aslında, bireysel olarak mimarın yıldız olma halinin ve bu meydana gelen popüler durumun devam ettirilme isteği doğrultusunda oluşturulan tasarımların iç mekân ve yapı kabuk formu iletişimi ve güçlerini tamamen biçimsel farklılıklardan alan yapıların meydana gelmesi durumunun incelenmek istenmesidir.

Mimarlığın, birçok mimar ve düşünür tarafından kabul edilmiş hali olan mekân yaratım sanatı fikridir. Özellikle modern mimaride vurgulanan düşünce şekli düşünsel yaratılan mekânların meydana getirdiği kütlelerin karşılığı olarak yapı formunu oluşturması ile karşılaşırız. Yapı işlevine hizmet eden mekânlar ve yapı formunu en yalın hali ile bize sunumudur. Tarih öncesinden mekânın yapı formu ile olan iletişimi farklı diyaloglar içerisinde günümüze gelmiştir. Örneğin Antik Yunanda var olan yapısal kütlelerin mekânlarının işlevselliklerinin olmayışı, buna karşılık cephenin görkemli hali ve dor, iyon düzenleri gibi kavramların kullanımı fonksiyonel olarak yapıya hizmet eden imgeler ve kabuğu oluşturur. Rönesans'ta karşımıza çıkan Antik Yunan düzenlerinin cephede kullanılan kolon düzenleriyle Baudrillard'ın *Simulakrlar ve Simülasyon* 'da bahsettiği gibi aslının dışında simülasyon olarak kullanımı ve işlevini yerine getirmeyen birincil gereksiniminin dışında başka gereksinmelerle uygulanmışlığı görülmektedir (Baudrillard, 2014)

Yapının iç mekân ile diyalogu aynı zamanda çevresel etkilerin, bağlamın iç mekânla ve yapının kendisi ile olan iletişimi vardır. Prof. Joedicke'nin düşüncesine göre ikincil düşünülmesi gereken bir durum olan form iradesinin salt sanat odağına dayandırılması. Yapının öncelikli duruşunun Kentlerin kimlikleri ve marka imajlarının oluşturulması ve tanınırlığının arttırılmasında çok büyük rolü olan ikonik yapı kullanımı heykelsi imajlara sahip yapıtların toplum üzerinde geçerli bir görsel hatıra sahip olmasıyla başlamasıyla meydana gelmiştir (Özer,2004). Kent ile ikon yapı ilişkisinin kuvvetlenmesi ile kentlerin marka imajlarının bu kanal yoluyla yapılması yaygınlaşmaya başlamıştır. Bilbao kentinde başlayan kentsel dönüşüm projesi ile yıldız bir mimar ile seçilen ikonik yapı iş birliği bu tasarım anlayışının tohumlarının atılması olarak kabul edilebilir. Beklenenin çok üzerinde alınan tepki ile suya atılan bir taş niteliğinde günümüze kadar gelen etkilerini görmekteyiz. Toplumun tüm kesimlerinde tanınırlığa ulaşan yıldız mimarlar Starchitecture tasarım anlayışının merkezini oluşturmaktadır. Yıldız statüsüne erişmiş mimarlar ile yarattıkları ikon yapılar ile oluşturulan tasarım anlayışının tasarım kavramlarının ve bu mertebeye erişimin nasıl meydana geldiğinin cevapları araştırılmıştır. Starchitecture mimari anlayışının ortaya çıkışını, varoluşunun yıldız mimar ve ikonik yapı birlikteliği ile

meydana geldiğini ve bu durumun etkilerinin ne gibi faktörler olduğu araştırılıp incelenmiştir. Araştırılmaları yapılan mekân, form, iç mekân- kabuk ilişkisi, ikon yapı ve yıldız mimar iş birliği ile yaratılan kent imajları kavramlarının starchitecture tasarım anlayışı ile olan durum çerçevesi içinde incelemesi yapıldıktan sonra belirlenen yıldız mimara ait örnekler, kavramsal olarak araştırılması yapılan mimari anlayışın sonucunda oluşan kıstaslar üzerinden belirlenen sorular ile iç mekâna dair cevaplar aranmıştır.

Literatür taraması yapılarak kavramsal olarak mekân ve yapı formu ilişkisi incelenmiştir. Mimari dönemler incelenip mekân kurgusunun tarihsel gelişimine bakılmıştır. Her ne kadar dönemler, stiller birbirinden kesin çizgilerle ayrılamasa da ve yaşanan dönemin altyapısı bu dönemden önce oluşmuşsa da dönemsel ayrımlar mimari süreçleri kurgulamayı sağlamaktadır. Bu araştırma sonrasında bu dönemlerde kurulan yapı iç mekân ilişkisi araştırılıp, bu kurgularla günümüz durumu incelemesi yapılmıştır. Günümüze geldiğimizde ise bu zamana kadar oluşmuş kentlerin durumları, kimlikleri ve yeni oluşan kavramlar doğrultusunda gelecek için oluşturulmak istenenlerin ne yönde olduğu bu durumların kentler ve tasarımcılar üzerinde ne gibi etkileri olduğu araştırılmıştır. Özellikle 1990 sonrasında oluşan salt cephe/kabuk/yüzey çalışmasıyla oluşturulan mimarlık incelenip, bu dönemde (neo-liberal dönemde) oluşan günümüzde de devam eden kimlik problemi ele alınmıştır. Bu kaygılar yapıların cephelerinin ilettiği anlamların irdelenmesini incelemektedir. Salt cephe ile oluşturulmaya çalışılan imaj kente dair kimlik problemlerini doğurmaktadır. Tarihte birçok örneğini gördüğümüz ikonik yapıların toplumun ortak değerlerini taşıdığından (din) ve kendi karakteristik duruşlarını sergilediklerinden bahsedebilirken günümüzde mimarlık camiasında yer bulabilmenin ve şöhret sahibi bir mimar olarak anılmanın bir başka yolu olabileceğini söyleyebiliriz. Mimarların, bu değişimlerle birlikte tüm anlamsal iletileri kabuğa yükleyip oluşturdukları, starchitect (yıldız mimar) olma arzusu ile kent ikonu oluşturma çabasında olan ve bunların etkisiyle oluşan starchitecture (yıldız mimari) kavramı ve iç mekâna olan yansıması incelenmiştir. Bu kavramın ne olduğu ve iç mekâna ne gibi etkileri olduğu irdelenmiştir. Oluşturulan cephe ve bunun iç mekâna olan olumlu olumsuz etkilerinin, aynı zamanda çevreyle olan etkileşimi örnekler üzerinden

incelenecektir. Bu örnekler incelenen kavram sonrası belirlenen bağlamsal ve bağlam üstü öğeler, iç mekân ile iletişim analizi, tasarımın markalaşması ile ilgili sorulara cevaplar verecektir. Belirlenen soruların ortak kriterler doğrultusunda incelenebilmesini amaçlayarak hedeflenen format kapsamında cevaplandırılmıştır. Şematik formatlı bu soru ve cevaplar incelenecek, böylelikle yıldız mimar ve ikonik yapı ilişkisini, starchitecture mimari dilini ve meydana getirilen yapıların mekân ile olan tutumu ve diyalogunu, iç mimari tasarım gereksinimlerinin tasarımsal ve işlevsel kriterler doğrultusunda ortak kavram ve noktaları ile analizleri yapılarak iç mekân yaratımında nasıl bir tutum sergilendiğinin net anlaşılabilmesine olanak sağlayacaktır. Yapılan tasarımlarda iç mekâna olan getiriler üzerinden çözümlerin pozitif ve negatif yönlerine cevaplar bulunmaya çalışılacaktır.

## 2. BÖLÜM

### MEKAN VE FORM İLİŞKİSİ

#### 2.1. Mekân Kavramı

##### 2.1.1. Mekânın Tanımı

İnsanın barınma ihtiyacıyla ortaya çıkıp, etimolojisi Yunan mitolojisine dayanan ve günümüze gelene kadar farklı alanlarda üzerine düşünülmüş ve birçok tanımı yapılmıştır. Mekân, kelime olarak da Arapça kökenli 1300lü yıllara dayanan bir geçmişi bulunmaktadır. Günümüzde ise Türk Dil Kurumu mekânı, “yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay, feza” diye tanımlamaktadır. Mimarlık sözlüğündeki anlamında daha mimari bir dil ile; mekân, uzayın insan tarafından sınırlandırılmış parçası olarak betimlemektedir (Hasol,2002).

Mimarlığın merkezi olarak betimleyen Yücel, mekânı, insanı belli bir ölçüde çevresinden ayıran ve içerisinde yaşamsal davranışlarının devamlılığına olanak sağlayan boşluk olarak tanımlamaktadır (Yücel, 1981).

Gür mekânı tanımlarken “En yalın tanımı ile bir kişi veya bir grubun “yeri”dir. Mekân insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde barındığı, sınırların, kapsadığı örgütlenmenin yapı ve karakterine göre belirlenen boşundur.” İfadesini kullanmıştır. Aynı zamanda mekân üzerine yapılmış ayrımlardan bahsetmektedir (Gür, 1996). İnsan üretimi veya doğada ellenmemiş haldeki mekânlar doğal yapay mekân olarak ayrılabilirdiği gibi iç mekân dış mekân kavramları da kullanılmaktadır. Bununla beraber objektif ve sübjektif mekân kavramları ve dini sivil mekân ayrımı da yine mekân literatüründe rastlanan bir ayırım olup, her birinin kendi düzen kuralları mevcuttur.

Altan, antik dönemde, Yunan, Mısır ve Sümer mimarisinde mekânın, sınırlar arasındaki boşluk olduğuna değinmektedir. Ayrıca Gideon’un Romadaki Pantheon örneğiyle başlayıp 18.yy sonuna kadar olan sürede mimari mekânın biçimlenişini, oyulmuş iç mekânla aynı şey olarak yorumladığını ifade eder. Optik devrimle birlikte ortaya çıkan ve perspektifte tek bakış noktasını ortadan

kaldıran mekân kavramı ise aşamaların birleştiği ve mekânlar arası ilişkilerin kuvvetlendiği bir oluşumu açıklamaktadır. (Altan,1993)

Kuban, mimarlık için boşluğu sınırlandırmak istemiyle başladığını, bu özel yapı eyleminin başlangıcı olduğunu belirtir. Bununla beraber, yapının bütününün oluşumunda mekân ve onun salt sınırlayıcılarının rol almadığı, mekânı algılamamızı sağlayan diğer etmenler ile (ışık, hareket, vb.) birlikte varolduğunu söylemektedir.

Zevi mekânı, mimarının başlangıcı ve sonu olarak adlandırmaktadır. Aynı zamanda mimarlık için, mekânı saran strüktürel elemanların, uzunluğu, genişliği ve yüksekliğinden oluşmamaktadır. Mekân, bu mekânsal elemanlar aracılığı ile tanımlanmaya olanak sağlamaktadır. Gerçekte ise mekânı, içinde yaşanan ve hareket edilen, bu elemanların içerisinde bulunduğu, belirlenen boşluk olarak tarif etmektedir (Zevi, 2015).

Aydınlı, mimari mekânı, içinde fizyolojik, psikolojik ve toplumsal gereksinimleri karşılanarak yaşayan kullanıcıların bulunduğu bir uzay parçası olarak tanımlamaktadır. Genel anlam olarak da, insanların kullanıcıların içinde hareket edebildikleri, düzlemlerin bir araya gelmesi ile oluşan, ya da üç boyutlu kitlelerin biçimlenmesi ile oluşan kavramsal bir varlıktır (Aydınlı, 1986).

Şensoy mekân kavramı için, “Süreç içerisinde gelişime uğramış, birçok çeşitleriyle büyük boyutlara ulaşmıştır. İnsanın belirli bir amacına yönelik eylemleri doğrultusunda düzenlenmiş olan çevreye mekân denir. Mekân, kullanma amaçları ve teknolojik verilere göre farklı biçim ve boyutlarda belirlenebilir. Mekân, insan gereksinimlerine ve kişi mutluluğuna dönük olmalıdır.” İfadesini kullanmaktadır. Frank Lloyd Wright ise mekânı, “belli bir eylem, belli bir fonksiyon için hazırlanmış ve örtülmüş bir uzay parçası” olarak açıklamaktadır. Bir mekân, en geniş anlamda, mekânı tasarlayanın bilgisine, vizyonuna, ilgisiyle alakalı olarak mekânın işlevinin karşılanmasıyla meydana gelmektedir. Bu ifadeyle iç mekânı tasarlayan, biçimleyen insanın sonrasında kurguladığı mekân tarafından biçimlenmeye başladığını söyleyebilmekteyiz (Tümer, 1980).

Gür'ün mekân tanımında, İnsan ve nesnenin birbirleriyle farklı kombinasyonlarının aralarındaki ilişkilerinin, mesafelerinin ve aralıklarının, bizi çevreleyen evrenin üç boyutlu uzantısı olduğu ifadesiyle karşılaşmaktayız (Gür,1996).

İzgi mekânı, doğal şartlar altındaki fiziki çevrenin içerisinde bir parçanın, ihtiyacın karşılanması gereken işlev veya işlevleri doğrultusunda; belirlenmesi, sınırlanması, çevrenmesi, örtülmesi, yalıtılması, koşullandırılması, düzenlenmesi yollarından biri ya da birkaçının kullanımıyla meydana getirilen yapay çevre olarak açıklamaktadır. Meydana getirilen yapay çevre üç boyutlu olarak sınırlandırılarak bir hacim, bir mekân yaratılmaktadır (İzgi,1999).

Mekân, insanın yaşadığı ortamda kullanım bütünlüğünü sağlamak amacıyla fiziksel çevre yaratmaya yöneliktir. Zaman içerisinde mekân, üzerine yapılan çalışmaların düşünsel anlamda yaşanan gelişmelere paralel olarak daha çeşitlendiği ve detaylandığı görülmektedir.

Mimarlığın temel konusu olan mekânın tanımlanması mekânın sınırlandırılmasına ve insan algısıyla birebir ilintili olup, oluşumları bakımından doğal, yapay ve karma mekân kavramları 3 başlık altında incelenebilir. Mekân kavramı tüm duyu organlarımızla algılayabildiğimiz ve insanın belleğindeki durumlar ile bu algılama şekillerini karşılaştırdığını söyleyebiliriz (Altan, 1993).

Mimarlığın en önemli konusu olan mekân kavramı Antik Yunan mitolojisine dayanmakla birlikte, yüzyıllar boyunca açıklanmaya çalışılan, tarihsel süreç içerisinde değişiklik göstererek farklı bakış açılarıyla beraber hala net, tek bir tanımı bulunmayan bir konu olmuştur. Fizik, felsefe, matematik ve psikoloji gibi farklı disiplinler içerisinde bir çok değişik tanımlamalar zamanla ortaya çıkmıştır.

İnsanın korunma, barınma ihtiyacıyla ortaya çıkan mekân anlayışı yani geleneksel anlamdaki mekân kavramı insanlık aynı yaşıttır. İlkçağlardan itibaren birtakım yerlere sığınmak, boşunlar oluşturmak ve yaşamını idame ettirmek için kullandığı mekânları bulunduğu fiziki coğrafya ve çağa uygun gereksinimlerini karşılayacak şekillerde kullanmıştır. Bu mekânlar, açık ya da kapalı, farklı ölçeklerde mekânlar olarak, kırsal ve kentsel olarak oluşmuştur.



Kronolojik olarak mekân kavramlarına bakılacak olursa Aristo öncesinde Hesiodus mekânı kaos olarak ifade etmiş, Pitagorascılar mekansal biçimlemeyi sayılarla tariflemişler, Platon ise mekânı her türlü oluşun içinde meydana geldiği kap olarak düşünmüştür. (Kılıç, 2011).

Aristo, mekânı nesnelere alakalı birlikteliği olarak veya bir diğer deyiş ile en genel anlamdan en özel anlama kadar bir sistem şeklinde bütün unsurların birlikteliğinin bir sonucu olarak tanımlamaktadır. Bu durumda mekânın dış sınırları belirli içi dolu bir boşluk olması gerekir (Meiss, 1990). Aynı zamanda içi dolu bir mekânın kendisi de bir boşluk içinde yer aldığından sonsuz zincir içerisinde uzay tanımlanmış olmaktadır.

Mekân kavramının mimarlıkta kavramsal olarak yer alması ise 20. yüzyılın başlarına rastlamaktadır. Yukarıda yapılan bireysel tanımlamalar ve görüşlerden ayrı kavramsal olarak fiziksel-matematiksel mekân ve fenomenolojik mekân olarak iki ana düşünce yani Kartezyen düşüncenin ürünü olan geometrik mekân ve Heidegger'in mekâna fenomenolojik yaklaşımı karşımıza çıkmaktadır. Somut mekân nitelikli olarak bağımsız düşünülebilen, insan unsuru olmaksızın var olan öklit mekândır. Fenomenolojik yaklaşımda ise temel unsur insan ve mekân ile olan deneyimi ve algısıdır. Algı ve deneyimleme eylemi mekânda salt somut olarak varolamamakla birlikte zaman kavramıyla gerçekleşebilmektedir. Dolayısıyla mekân zaman ve var olmaya dayanan insan algısı olarak düşünülebilir.

Görelilik kuramı öncesinde mekân tanım karşılıkları hep net bir çerçeve içerisinde bulunan ve mekânın sabit kimyası ile ilgiliyken, sonrasında bu düşünce mekân insan algısı olmadan var olmayan bir kavram olarak ifade edilmiştir.

Mekânın algılanışı ve yaşanışı ile mimari mekânın tasarlanış amacına uygunluğu belirlenebilir. Mimari mekân için, mekân bileşenleri kadar algı kavramı ve mekân içerisindeki fonksiyon birlikteliği önem arz etmektedir.

### 2.1.2. Mekânın Algılanması

İnsanı meydana getiren duyu organlarımız ile ortaya çıkan biliş, algı ve davranış mekanizmasıdır. Algı, çevresel uyarı, duyuları ve bilgileri süreç içerisinde insanın değerlendirmesidir (Gür, 1996). Algılama eylemi, duyular aracılığıyla bilgi ve tecrübelerin yorumlanması, değerlendirilmesine ve doğru olarak eyleme çevirmesine yardım etmektedir.

Mekân kavramı günümüze gelene kadar farklı deneyim ve sorgulamalarla beraber değişime uğramıştır ve hala tek net bir kanı bulunmamaktadır. Fakat Yunan mitolojisinden tapınaklardan, gotik, barok, Rönesans dönemleri ve günümüze kadar iç mekânda algılatılmak istenen duygu aynı kalmıştır.

Mekânın kesin çizgilerle belirli sınırları olmayabilir fakat mekân insan algısı olmadan var olamaz. Mekân algısı ele alınırken görme duyusu kaynaklı algı temel etki olarak anlaşılrsa da, diğer duyumlama şekillerinden farklı oranlarda etkilenir. Mekânı oluşturan sınırlayıcıların insanın fiziki olarak sınırlamasını gerektirmediği gibi algısal olarak varlığını farklı şekillerde var etmesi yeterli olmaktadır. Örneğin büyük bir mekânın içerisinde farklı farklı amaçlara hizmet eden diğer mekânları barındıran bir yerden bahsedecek olursak burada her işlev için oluşturulan mekânın dört tarafının duvar ile çevrilmesini gerektirmeden tasarım öğelerinin kullanımı ile bölümlendirilip kullanıcıya bu şekilde algılatılması gerçekleştirilebilmektedir.

Sınırlar, içi ve dışı yaratır. Mekân yaratımın da ise sadece iç mekân akla gelmemelidir, yapıların tek başına veya diğer yapılarla oluşturduğu dış mekândan da söz edilebilir. Hatta yapı bulunmayan, doğal elemanlarla sınırlanmış alanlarda bile mekândan söz edilebilir.

Yaşamımızda birçok olguyu algılamamız zıtlıklar, karşıt etmenler barındırır. Mesela alçak kavramı sadece yüksek ile olan farklı ilişkilerine göre belirlenir. Mimarlıkta çevre ve mekân kavramları karşıt değil fakat iç içe olup birbirleriyle varolup algılanabilirler. Duvarlar ise iç mekânı tanımlamaktadır aynı zamanda dışarıda bir kütle meydana getirip o mekâna katkı sağlamaktadır, belki de diğer kütlelerle dış mekânı oluşturmaktadır (Gür, 1996).

Sınırlar mekânın en temel kavramlarıdır. Mimari mekândan söz edilecek olduğunda artık tavan, döşeme, duvar gibi fiziksel ve yapısal öğelerden bahsetmeye başlamış olacağız. Fiziksel özelliklerin yanı sıra algısal özellikleri olan ve bu özellikler ile var olan bir mimari mekândan bahsedebiliriz. Onu kavrayabilmek için, mekânı algılamak, hareket etmek, deneyimlemek ve içinde yaşamak gerekir. Jeodicke, kişi tarafından algılanabilir mekânın sınırlanmış olmasıyla ve mekândaki yaşanmışlık ile birlikte anlam taşıdığını ifade etmiştir. Yalnızca fiziksel olarak bir sınır ihtiyacından bahsetmemekle birlikte renk, ses gibi ayırmalarda mekân algılanmasına yardımcı olmaktadır. Sınırlayıcılarının olmadığı takdirde mekânın algılanamayacağını belirtir (Jeodicke, 1985). Aynı düşünce ile Hoogstad, yaşanırılık ve insanın hareketine bağlı olarak elde edilen algılar, mimari mekânın içerisinde varolur demiştir. Ölçek, sınır, hareket, zaman kavramları da mekân ile birlikte ele alınmasıyla varolacak, aksi takdirde soyut olarak bir yere dayandırılmamış olacaktırlardır. Bu durum da insanın mekân içerisindeki algısı ile gerçekleşecektir (Hoogstad, 1990).

20. yüzyılda İzafiyet Teorisinin ortaya çıkması ile mekânın, zaman ve hareketten bağımsız olmadığı ve insana bağlı olarak farklı algılanabilir olması ile mekânın kavramsal teorilerini değiştirmiştir. Mekânın varlığı ile zaman ve ona bağlı gerçekleşen hareketi algılamamıza imkân sağlamaktayız. Mekânın bileşenlerinden biri olarak, algılamamızı mümkün kılan da zaman boyutudur. İnsanın hareketsiz mekânı hissedebilmesi mümkün olamamakla birlikte, göreceli süreçlere bağlı olarak çok kısa dahi olsa belirli bir zaman dilimine ihtiyaç bulunmaktadır (Onay, 2010).

Kahvecioğlu, mekânın insan faktörüyle anlamlandığı görüşündedir ve “insan varlığıyla mekân tanımlı hale gelir. Boşluk, algılanan değerler doğrultusunda bakış açılarının üst üste örtüşmesinden dolayı tanımlanarak, yeri, yani mekânı oluşturmaktadır. Yani mekân insan ihtiyaçlarından dolayı var olmasının yanında, algılayıcı konumundaki insana ihtiyaç duyar” (Kahvecioğlu,1998).

Mekân algısının psikolojik temelinde; bireylerin mekân içerisinde veya çevresinde belirli bir zaman dilimi içerisinde deneyim kazanması ve bu sayede edinilen deneyim ile mekânın hatırlanması ile ilgilidir. Hareket ve zaman

kavramlarına bağılı olarak bu deneyimin algılanışı değişir ve gelişebilir. Yani Altan'ın da bahsettiği gibi Gestalt kanunlarında, göz tarafından görsel alandaki bazı elemanları "bütün" veya "benzer" olarak gruplandırma eğilimini göstermişlerdir: Yön, simetri, benzerlik, tekrar, yakınlık, kapalılık etmenleri bir çevredeki olumlu ve olumsuz duyumumuzu etkileyen faktörlerdir. Algılama nötr değildir ve insana aittir, gördüklerimizi daha öncesinde karşılaştığımız ve zihnimizde, belleğimizde yer eden durumlar ile karşılaştırırız (Altan,1993).

Arnheim, mekânları görsel bağlamda iki gruba ayırarak, statik ve dinamik mekân ifadelerini belirtmiştir. Bu düşünceden yola çıkarak, bir koridor mekânının statik bir etkiye sahip olduğunu söyleyebilmekteyiz. Kullanıcının sadece tek doğrusal bir aks üzerinde ilerlemesini mümkün kılmaktadır. Bu sebeple kullanıcının zihninde meydana gelen mekânsal etki hep aynı kalmaktadır. Bu durum bir oda için söylenememektedir; oda, değişik noktalardan bakıldığında farklı şekillerde algılanacağı için, görsel anlamda dinamik bir etkiye sahip olacaktır. Bu duruma ek olarak tüm mimari yapılar ve mekânlarda avantajlı bakış noktası diyebildiğimiz tüm alanı görmediğimiz fakat yapısal düzenlerin ve ilişkilerinin tümüyle anlaşılabilir olduğunu söyleyebiliriz. Böylelikle mekân algısı hakkında başka bir takım özellikleri Doxiadis'in Pirene ve Akropolis kentlerinde avantajlı bakış noktaları hakkında yaptığı araştırmalar sayesinde ortaya koyulmuştur. Doxiadis'in Akropolis'in girişini merkez alarak çizdiği yarıçap çizgileri yardımıyla, önemli büyük yapıların söz konusu bakış noktasına göre çift kaçışlı perspektivel bir görünüm elde edilecek şekilde konumlandırıldığını belirlemiş ve giriş kapısının avantajlı bakış noktası olduğuna karar verilmiştir. Bu sayede ulaşılan etki bakımından en yakın noktadan en uzak noktaya doğru görülebildiği ve bu sayede derinlik algısının güçlendirilmesini, dikkatin sürekli en uzak noktaya çekilerek başarılıdığı anlaşılmaktadır (Demirel, 2017).

Mekânı anlamlandıran ve yorumlayan bireylerin mekân ile kurduğu iletişimde mekânı nasıl algıladığı, nasıl gördüğü ya da mekândaki değerleri kendi geçmiş deneyim ve imgelemiyle nasıl bağdaştırıp, yorumladığı önem kazanmaktadır. Böylelikle bireysel farklılıkların mekânın algılanmasındaki önemi büyüktür. Mekân insan belleğine eşleştirme, ilişkilendirme, karşılaştırma gibi işlemler

sayesinde kodlanmaktadır. Mekânın kalıcılığı birey üzerindeki bağlamlarla ile alakalıdır. Mekân algısının, bazı kuramcılar tarafından statü, toplumsal kimlik, bağlam oluşturma ve durum belirleme değerlerini yorumlama ve seçme gibi etkileri bulunmaktadır. Bu ifade paralelinde çevre tarafından oluşan sosyal, kültürel, anlamsal ve sembolik mesajların kullanıldığı belirtilmektedir. Bu duruma göre mekânsal algının somut olarak kişilerin bireysel özelliklerine doğrudan bağlı olduğunu, mekânın içerisindeki belirleyicilerinin anlam ve içeriklerin bazen yalnızca bir topluluğa hitap ederken bazen de evrensel bir dile sahip olabildiğinden bahsedebiliriz (Turgay, 2009).

Mekânsal uyarımı etkileyen algı türlerini; Boyutsal algı, Görsel algı, Isıtsal algı ve İşitsel algı olarak tanımlayabiliriz. Mekânda görsel algı için belirli tasarım öğeleri; ışık, doku, malzeme, renk, biçim gibidir. Bu öğelerin iyi bilinmesi ve kullanımı ile görsel algı artırılabilir. Kullanıcıyla bütünleşen ona haz veren mekânlar için bunların ele alınma şekli, özümsemesi, tasarım uygunluğu gibi konular önem teşkil etmektedir.

**Mekânı Tanımlayıcı Öğeler:** Algı psikolojisinde, Gestalt sözcüğü “aralarında dinamik bağlar olan parçaların oluşturduğu anlamlı bir bütün” ifadesi ile de yorumlanmaktadır. Daha sonraları bu sözcük bir kuram oluşturmakta ve bir bütünü incelerken, onu yine bir bütün olarak ele almak gerektiğini savunmaktadır (Aydınlı, 1986). Bu kuram ile parça ve bütün arasındaki yapısal bağlantıyı açıklayabiliriz. Mekânda da tek tek bir ifadesi bulunmayan öğelerin bütüncül kullanımı sonucu anlamlı kompozisyonlar kurabiliriz. İç mimari ürünün bütünsel olarak kurgulanışında, işlev, teknik, malzeme, kütle, yapım, biçim, mekân, strüktür, kompozisyon, oran, renk, stil gibi bütünü oluşturan tüm bileşenlerin, kavramsal olarak kurgusal bütün içinde ortak, yeni ve tek bir kimlik yaratımından bahsedebiliriz (İzgi, 1999). Sözü geçen bu mekânsal öğelerin birlikteliği ile oluşan anlamsal bütün, mekânın kazandığı anlamdır. Bu öğelerin en ufak kurgusal değişimi mekâna olan algımızı değiştirmektedir.

Mekânı algılamamızdaki mekân içerisindeki olguları Holl “Mimarlığı mekân ölçeğinde algılamak için mekân içinde hareket eden bedeni kavramak gerekir. Mekân içerisinde konumunuzu değiştirdikçe karşınızda perspektifler açılır ve

kapanır; ışık girer ve kesilir. Bir çok farklı ardışık durumlar oluşur ve insan algısı bu durumlara dayanır.” İfadeleriyle açıklamaktadır (Ekincioğlu, 2000). Mekânın kullanıcı ile iletişimi sürecinde mekânda var olan ve bilgi ileten öğeleri anlaşılabilir ve anlamlı olmalıdır. Mekânın öğelerinin anlamlı göstergelerle yüklü olma miktarı ne kadar yüksek ise gerçek mekânla algılanan mekân arasındaki fark o kadar azdır (Bayizitlioğlu, 2009).

“Somut mekânın sınırlarını pozitif ve negatif alanlar belirler” diyen Zelanski ve Fisher’a göre mekânda yer kaplayan fiziksel nesnelere pozitifliği, boşluklar ise negatifliği tarif etmektedir (Zelanski P. Fisher,1984). Mimar, Yazar ve Ressam D.K. Francis Ching de, bu durumu şöyle ifade etmiştir; “Mekân, yapı ve sınırdan oluşan mimarlığın birey tarafından algılanışı mekân ve zaman içinde hareket yardımıyla gerçekleşir”. Sınırlandırılmamış, sonsuz mekân sadece düşünülebilir, algılanamaz. Önemli olan mekânın net olan ya da net olmayan sınırlarının algılanabilirliğinin sağlanabilmesidir. Bu sebeple mekânın oluşumunu ve mevcudiyetini irdelenebilmek için algılanabilir sınırlarını incelemek gerekmektedir (Ching, 2008).

Mekânın algılanmasını sağlayan öğelerden biri olan “boşluk ve sınır” bir araya gelerek mekânı oluşturmaktadır. Boşlukta sınırda tek başına düşünülememektedir. Sadece boşluk veya sadece sınır ile ise mekân tanımlanamamaktadır. Boşluk derinlik ve uzunluk gibi boyutsallığı sayesinde hareket yönü sağlar. J. Joedicke mekânda algılanabilecek sınırlayıcı öğelerin yokluğu söz konusu olduğunda meydana gelenin boşluk, bu duruma karşı sınırlayıcı öğelerin mesafelerinin algılanamayacakları kadar küçüldüğünde mekânın yerini cismin aldığı, dolayısıyla boşluk ve cisim için mekân kavramının üst ve alt sınırları olarak düşünülebileceğini söylemektedir (Altan,1993).

Bu duruma paralel bir düşünce olarak Ayyıldız mekânı tanımlarken insanın içerisinde varolduğu “yaşamsal bir çevre” ifadesini kullanmış, bu yaşamsal çevre için ise, sistem içerisinde büyüklü küçüklü, yapay ve doğal boşluklardan oluşan süngersi bir kurgudur ifadesini kullanmıştır (Ayyıldız, 2000).

Mies van der Rohe"a göre mekân içerden ve dışardan betimlenen boşluk olarak algılanır. Bu duruma göre çeper yüzeyleri mekânsal açıdan önem teşkil eder. İnsan sadece bu sınırı görsel olarak algılamaz, bunun yanı sıra hareket ederek bedensel olarak da algılar. Sınır sayesinde mekânsal yapı, süreklilik, hareket ve ritim kazanır.

Lynch kentsel mekânı tanımlarken, doluluk boşluktan yararlanmaktadır. Doğal mekânları tanımlamak, sınırlamak ve belirginleştirmek için topografyanın bir parçası olan doğa elemanları kullanılabilir. Dağlar, toprak, ağaçlar, yeşillikler, gökyüzü doğal mekânları oluşturan sınırlayıcılar olarak sıralanabilirler. Yapay mekânlar içinde bu sınır elemanları duvar, tavan, taban olarak örneklenir (Lynch, 2017)

Ching'e göre mekânı tanımlarken yatay, dikey elemanlar ve bu elemanlar üzerindeki açıklıklarla ifade edebilir. Yatay elemanlar; taban düzlemi, , çukurlaştırılmış taban düzlemi yükseltilmiş taban düzlemi ve baş üstü düzlemi olarak, dikey elemanlar; tekil dikey elemanlar, dikey çizgisel elemanlar, paralel dikey düzlemler, L şeklindeki düzlemler, U şeklindeki düzlemler ve dört düzlem olarak mekân tanımlayıcı elemanlar üzerindeki açıklıklar; düzlemler üzerindeki açıklıklar, köşelerdeki açıklıklar, düzlemler arası açıklıklar olarak sınıflandırılmışlardır (Ching,2008).

İnsan algılaması, çevresindekilerle yaşadıkları doğrultusunda benzerlikler kurması ile ve çevresine yapabildiği adaptasyonlar kadardır. Mekânsal algılamamızı etkilen ısı, koku, renk, doku, form, aydınlık düzeyi, ses gibi mekânın fiziksel özellikleri olan faktörlerdir.

Renk, görsel duyumuzla algıladığımız birçok duygu durumunu yansıtabilen, estetik amaçlara hizmet eden bir elemandır. Kullanılan mekânı etkilemektedir. Renlerin parlaklık veya sıklık açısından doygun olması dinamik, heyecanlı veya sakin, dingin etkiler bırakır. Zıt veya uyumlu kullanım ise birlik veya çeşitlilik duygusunu getirebilir. Aynı zamanda malzemenin doğal renkleri ile kullanım özniteliğini vurgulamaktadır. Nesnelerin rengi ile çevresindekilerin rengi veya fon oluşturabilen herhangi bir geri plan ile zıt renk kullanımı nesnelerin ve mekânın formunu belirlemektedir. Vurgu yapılmak istenen noktalar veya

yüzeylerde kullanımı oransal olarak farklı algılamamıza olanak verir. Ölçeği algılatır, ağırlık ve hafiflik duygusunu açık ve koyu renk kullanımlarıyla sağlar. Mekânda kullanılan renklerin birlikteliğiyle bütünsel algı sağlanır ve ortak duygu durumu oluşur (Aydınlı,1986). O yüzden renklerin birlikte kullanımı önemlidir. Psikolojik olarak da birçok duyguyu hissettiren mekânlarda renklerinde tek başlarına mekânda kullanılmasıyla oluşan duygu durumları birbirinden farklıdır.

Tek başlarına tam bir fiziksel mekânı tanımlayamayan ama oluşumuna destek sağlayan, diğer duyularımız ile de algıladığımız ses, koku ve ışık mekânın elemanları olarak görev almaktadırlar.

Mekânın algılanması görmeyle, görme de ışıkla başlar diyebiliriz. Işık, yüzeylere düşerek renk, doku ve form gibi mekân özelliklerini görmemizi, algılamamıza imkân sağlar. Işığın farklı kaynakları, yansıma ve kırılma koşulları, opaklık ve saydamlık dereceleri, gölge ve tonları, mekânı betimlemek üzere bir araya gelir. Karanlık ve aydınlık bölgelerle mekânın algılanırlığı artar ve canlılık verir. Işık mekânı belirler ve görünebilir kılar. Aynı zamanda ışık mekân formunu belirginleştirir veya yanlış kullanımla formu bozuk algılatır. 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 algılanması sağlanır. Mekân algısı ışığın yönü, türü ve gücüyle değişkenlik gösterir. Doğal ışığın değişken ve dinamik nitelikleri mekânın ve nesnelerin algılanma şekilleri ve insan üzerinde yarattığı farklı etkileri meydana getirir. Gün içerisindeki zaman aralıkları, güneş ve binanın konumu arasındaki ışığa bina ile ne kadar geçirgen bir durumda kaldığını, pencere gibi açıklıkların konum ve büyüklükleri, mekân yüzeylerinin ışığa etkisi gibi birçok değişken göz önünde bulundurulmalıdır (Asar, 2013).

Işık, mesafeleri küçültür veya büyütür, sınırları belirgin veya belirsizleştirir, bir özelliği gizler veya açığa çıkarır, doku veya biçimi vurgular. Işığın bu belirtilen



etkilerinin tek başına değil gölge ile birlikte sağladığını belirtmek gerekmektedir. (Altan,1993)

Mekânı tanımlayan olgular mekânın sınırlayıcılarıdır ve mekânın çerperini oluşturmaktadır. Bu çerperin yüzey biçimlenişi aynı zamanda mekânın geometrisini de oluşturmaktadır. (Altan, 1993)

Ching'in mekân tanımlayıcıları mekânı sınırlandırılması üzerinedir. Her mekân, çerperinin dışında başka bir mekânın ögesi konumunda olduğunu düşünürsek ve bu durumun zincirleme sonsuzluğu tarif ettiğini, o halde bu düşünceye paralel olarak sonsuz boşluğun içinde her mekânın kendini tanımlayabilmesi için sınırlayıcılarına ihtiyacı olması gerekmektedir. Aynı zamanda mekân sınırlayıcıları hem kendi varlığını(kabuğunu) hem de iç mekânını betimlemektedir.

### **2.1.3. Mekânın tarihsel gelişimi**

Gerçek dünyada insan tarafından gereksinimleri doğrultusunda biçimlendirilen kuşatılmış boşluk olan fiziksel mekân, ihtiyaçlar doğrultusunda değişime uğramıştır. Barınma içgüdüleriyle başlayan insanoğlunun mekân ile serüveni günümüzde insanın duygusal, fiziksel ve sosyal problemlerinin karşılanmasını sağlamaktadır. Böylelikle mimari yalnızca insanoğlunun barınma gibi birincil ihtiyaçlarını değil, tarih boyunca değişen insan hayatının oluşan ikincil ihtiyaçlarına, sosyal, çalışma, eğitim hayatlarına karşılık vererek değişim ve gelişim halindedir. Mekânın tarihsel sürecini mekânın öyküsü olarak da tanımlayabiliriz. Bu süreç insanlığın varolmasıyla başlayan insanın bir içgüdüğü olan hayatta kalma dürtüsü barınma ihtiyacını doğurmuştur. Bu ihtiyacı karşılayan ilk mekânlar olan mağaralar doğada kendiliğinden var olmuş ilk mimari unsurlardır ve rastlantısal bir mimaridir. İnsanın kendi aklıyla ve bu akılla üretim yaptığı mekânlar söz konusu değildir. Paleolitik dönem olan yontma taş devri olarak da bahsedebileceğimiz karanlık çağda insanoğlu avcılık ve toplayıcılık yapmıştır. Bu dönemde taştan el aletleri, mızraklar ve kemikler kullanılmıştır. Tamamıyla doğal mekânlar aracılığıyla bir yaşam süreci var

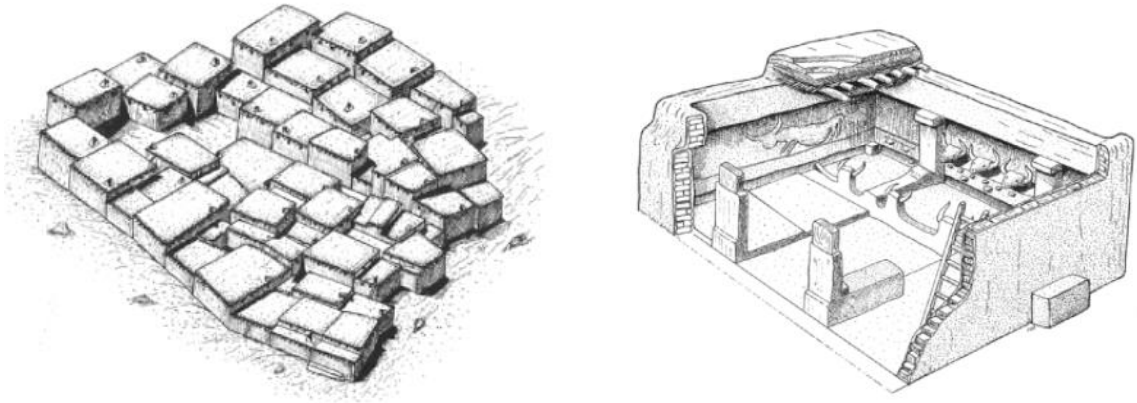
olmuştur. Bu dönemde mağara duvarlarında resimler yapılmış ve ateş bulunmuş. Ateşin bulunması kapalı mekânların içerisine ışığın gelmesini sağlamıştır.



Şekil 2.1. Cro-Magnon evi, Ukrayna, Özer, 2004

Neolitik çağa geçildiğinde artık göçebe olan insanın yerleşik düzene geçmesi halidir. Mağara dışına çıkılıp insanın üretim haline geçmesi yani tarım yapılmaya başlanması ovalara verimli topraklara göçünü sağlamıştır. Bu durum insanın barınmasını sağlamak içinde bir üretim haline geçmesine yol açmış, böylelikle deri ve kemiklerden çadırlar ve taştan veya kerpiçten evler yapılmaya başlanmıştır. Bu yapılar temelsiz olarak oluşturulmuş insan yapımı ilk yapılar olup form-fonksiyon ilişkisi üst seviyededir. İhtiyaçlar doğrultusunda esneklik gösterebilen, bağlamların bulunmadığı yapılardır.

Dönemin ileriki zamanlarında esas insanların toplu yaşamaya başlamaları ilk şehirlerin temellerinin atılması başlamıştır, kerpiç olan yapı malzemelerine buldukları coğrafyalara göre ahşap, sazlık gibi malzemelerde ilave edilmiştir. Anadolu'da rastlayabileceğimiz ilk örnekleri bulunmaktadır. Konya ilimizde bulunan Çatalhöyük bu dönemin iyi bir örneğidir. Bu evlerin girişlerinin çatılardan yapılıp, birçok evin yanyana inşa edildiğinden bahsedebiliriz. Cephelerin birbiri ardına veya birbirine dik olarak konumlandığı görülmekte ve genel olarak su kenarları veya tepelerin tercih edildiği görülmektedir. Dış mekânlarda sokak ve meydan kavramlarının olmayışından, iç mekânda ise pencereden ve geniş mekanlardan söz edemeyiz. Tek oda içerisinde ocak, uyuma, yaşama alanı bir arada ve buna ek üretim yapıldığından dolayı gerekli olan depolama alanı ihtiyaç dâhilindedir.



Şekil 2.2 Çatalhöyük, Dış ve İç Mekân, Konya, Gates, 2011

Bu dönemin takibinde maden keşfedilmiş fakat mimaride kullanımı ileriki zamanlara denk gelmiştir. Aynı zamanda anıtsal yapılar yapılmaya başlanmıştır. Stonehenge ilk örneklerindendir ve Urfa ilimizdeki Göbeklitepe ise yakın tarihte keşfedilen daha geç dönemlerde yapılmış olan bir anıt yapıdır (m.ö. 10000).



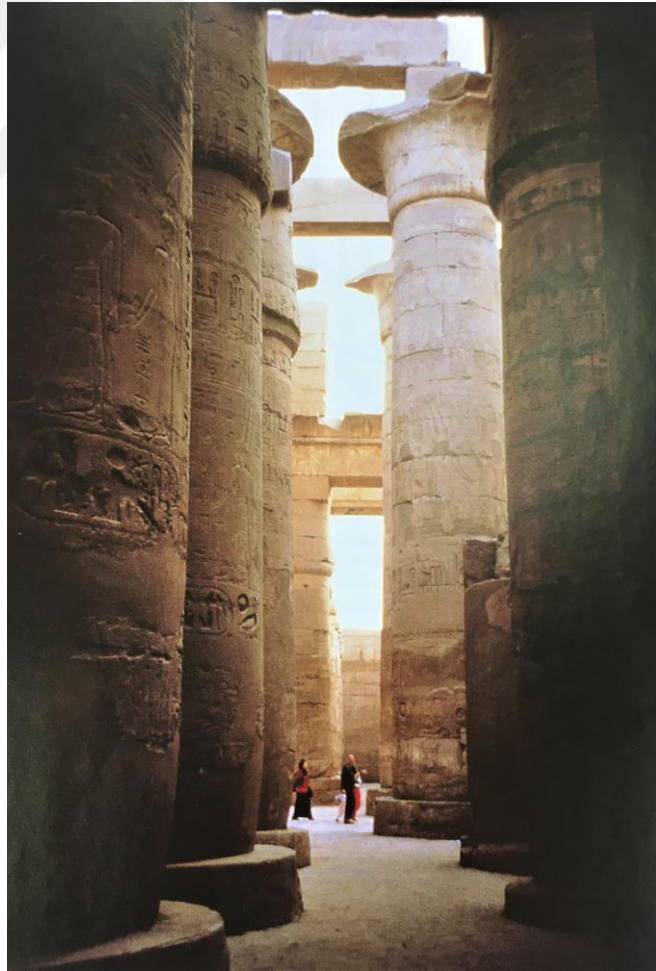
Şekil 2.3. Stonehenge, İngiltere, Pile, 2005

Günümüzde hala açıklanamayan mısır piramitleri ise en görkemli anıt mezarlardır ve mısır mimarisinin en önemli yapıtlarıdır. Mezopotamya'da oluşmaya başlayan uygarlıklar ve Mısır uygarlığı ilk kentlerin oluşumlarıdır.



Şekil 2.4. Mısır Piramiti Perspektif ve İç Mekân Görşeli, Mısır, Jones, 2014

O dönemde krallıkların oluşmasıyla yapılmaya başlanan, kamusal sayılabilecek saraylar ve şehircilik oluşmaya başlanmıştır. Tapınak mimarisinde görkemli kolonlar ve göz hizası üzerinde yüksek açıklıklara rastlanmaktadır.



Şekil 2.5. Amon Tapınağı, Mısır, Pile, 2005

Mısır sivil mimarisinde kerpiç yapılara temel yapıyı görülmekte bunlara ek gelişim sürecinde ahşap hatıllar ve kerpiç malzemesine saman katılarak sağlamlaştırılmalar yapılmıştır. Bu yapıların çatı kullanımı iklim şartlarından dolayı düz tercih edilmiş olup bu alanları yemek yapma, depolama ve dinlenme yerleri olarak kullanmışlar (Blakemore, 2006). Genellikle kare plan düzeni kullanımına rastlanmaktadır ve simetri iç mekânlarda görülen bir durumdur. Duvarlarda pencere niteliği görmeyen delikler yapılmış ve bu uygulama doğal ışığın içeri girmesinden çok havalandırma görevi niteliğinde kullanılmıştır. Aynı zamanda birden fazla oda kullanımı başlanmıştır. Üstü açık bir mutfak mekânından, yaşama, uyuma ve banyo mekânlarının varolması ve ayrı bir mekân olarak inşa edilmesinden söz edebiliriz. Doğal yollarla bitkilerden elde edilen boya maddelerinin güçlü ve etkili bir kullanımı söz konusudur ve iç mekânlarda da görülmektedir. İç mekânlarda genellikle tavanlar koyu mavi, tabanlarda ise Nil nehrinden ilhamla olduğu tahmin edilen yeşil rengine rastlanmıştır (Pile,2005) Gür, Mısır mimarisinde, mekânın bir yere götürmediği için sonsuz-sınırsız, kolonatlarla belirlendiği sürece ise sonlu bir yapısının bulunduğunu belirtir.

Antik Yunan uygarlığı M.Ö. 12y.y. larında Dorlarla başlayan, 5y.y. da Atina'da kurulan bu dönem Mısır-Mezopotamya uygarlıklarından sonra ortaya çıkan aynı zamanda bunlara paralel olarak da devam eden ve Büyük İskender'in Asya'yi fethetmesiyle yunan yapı sanatının etkisini tüm Anadolu, Mısır, Mezopotamya uygarlıklarında hissettirmiştir. Kentlerin kurulması insanların toplu halde yaşamaları meydanların oluşumunu sağlamış 'agora' 'forum' gibi kavramları doğurmuştur.

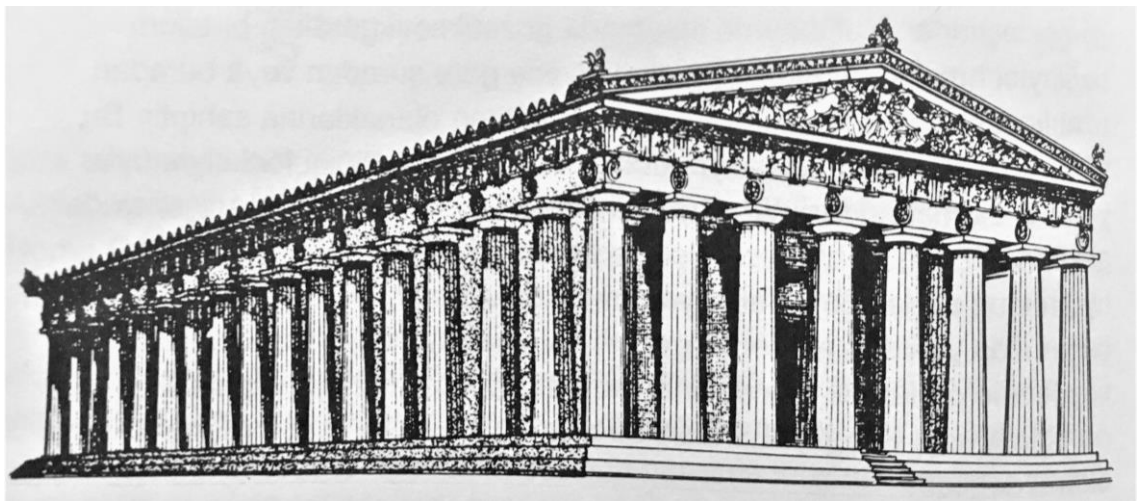
Palestralar ve tiyatrolar inşa etmişlerdir. Bu dönemde yarım daire planlı genellikle yamaca konumlandırılan Açık hava tiyatroları ortaya çıkmıştır. En önemlisi bu yapılarla şehri de düzenlemişlerdir. Kent planlanması agora veya akropolisin ana aks olması ve tüm yapıların bu aksa yönlendirilmesi ile oluşturulmuştur (Berlage, 2018). Dini yapılar bu dönemde de önemini korumuştur. Bu Tapınaklar Yunan mimarisinin temellerini oluşturmaktadır. İç mekânın mekân olma olgularını göz ardı eden bir durum söz konusudur.





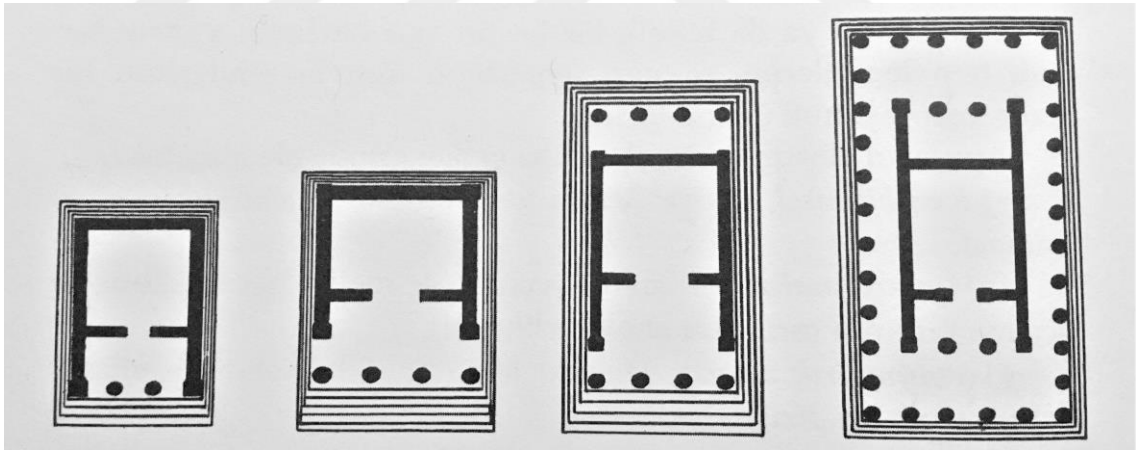
Şekil 2.6. Poseidon Tapınağı, m.ö. 460, İtalya, Pile, 2005

Dönemin en önemli tapınağı olan Parthenon heykelsi tavrı daha çok kütle veya form olarak algılanmasını sağlamıştır. Duvarları ile kolon dizisinin arasında kalan 'peristyle' adı verilen alan dolaşılabilen mekândır. Kendisi tanrının mekânı olarak kabul edildiğinden toplumsal hiçbir işlevin karşılığı olarak oluşturulmuş bir mekân da söz konusu değildir.



Şekil 2.7. Parthenon, Atina, Özer, 2004

Helenistik dönemin sivil mimari başlangıcı Megaron adı verilen dört köşeli tek girişli etrafında kolonlar sıralı olan ev tipi görülmektedir. Megaron, bir yaşam alanı ve depolama alanına sahip, sonraları ise sundurmanında dâhil olduğu basit ilk kabul edilen yapı şeklindedir. Sonraları bu yapı üzerinden fonksiyonel ihtiyaçlar doğrultusunda adaptasyonlara uğramıştır. Giriş yüksekliklerinin artması ve antre kullanımı, devamında orta avlu ve burayı saran farklı yüksekliklerdeki odalar ve sarnıç kullanımı görülmektedir. Kare yapı formu aynı şekilde kare ve dikdörtgen formlarına evrilmiştir. Ev içerisinde mutfak ve banyo odalarının ayrı bir şekilde bulunması ve salonun en büyük oda olarak en göz alıcı dekorasyonun bu odada yapılması ve yemek odası, toplanma merkezi ve misafir ağırlama alanı olarak çok amaçlı kullanım mevcuttur. İç mekânda kolonlar taşıyıcılık ile birlikte mekânların bölümlenmesini de sağlamıştır. Zemin malzemesi olarak mozaik dikkat çeken bir ögedir. Taş malzemesi taşıyıcı yapı olarak kullanılmış, tavan tabanlarda, bu duruma ek ahşap kirişler, kolon sistemleri geliştirilmiş ve duvarlar kerpiç malzemesinde yüksek kalınlıkla kullanılmakta ve yarı taşıyıcılık görevi görmektedir (Blakemore, 2006)

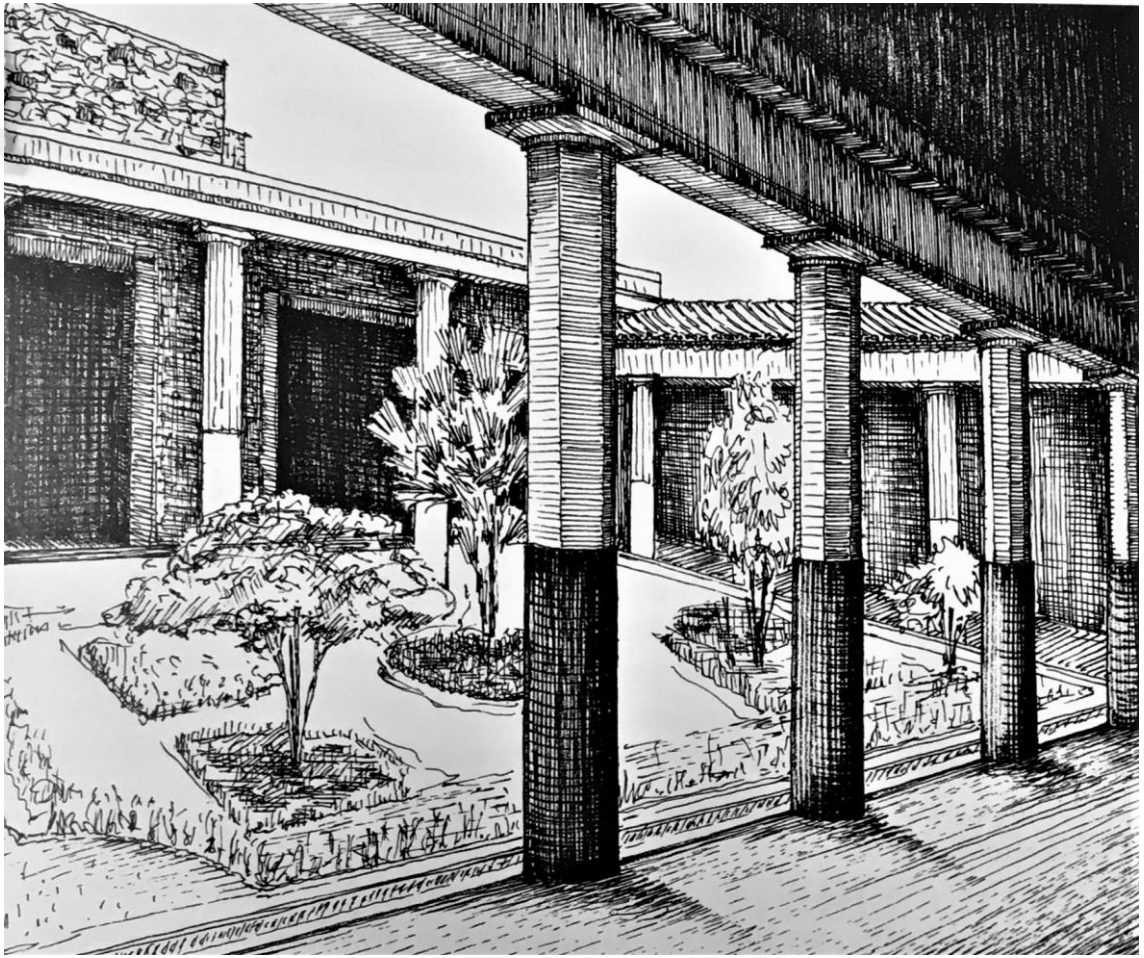


Şekil 2.8. Megaron Farklı Varyasyonları, Zevi, 2015

Roma uygarlığı M.Ö. 500 lü yıllarda İtalya'nın bulunduğu coğrafyada kurulmuş ve yıllar içinde müthiş bir büyüme ve genişlemeyle Yunan uygarlığını da hegemonyası altına alarak sınırlarını İspanya'dan İran'a genişletmiştir. Tüm coğrafyayı etkisi altına almıştır. Mimaride Helenistik Yunan sanatından etkilenmiş fakat gelişim göstermiştir, farklı teknik ve malzemelerin buluşu ve uygulaması en büyük farktır. Aynı zamanda birçok kıtada birçok alana hükmettiği ve varolduğu halde tek bir üslup dayatması yerine bölgesel



gelenekleri ezmemiştir. Betonun keşfi ve bununla beraber yeni yapım malzemeleri ve teknikleriyle (tonoz, kemer, tüneller, vb.) ön plana çıkmıştır. Yunan mimarlığının plastik üslubunu kullanarak ve en önemli anıtsal yapıtlarının sahip olduğu cevapsız iç mekânlarının yanında üst çatı örtüsünün taşınması zorunluluğundan uygulanan kolon dizilimi varken Roma mimarlığının anıtsal yapılarında(bazilikalarda) toplumsal mekân kavramı anlayışıyla dış mekânda çevreleyen kolon sırasının iç mekâna alınıp sonsuz mekânsal motiflerle derin ve etkileyici mekânlar oluşturmuşlardır.

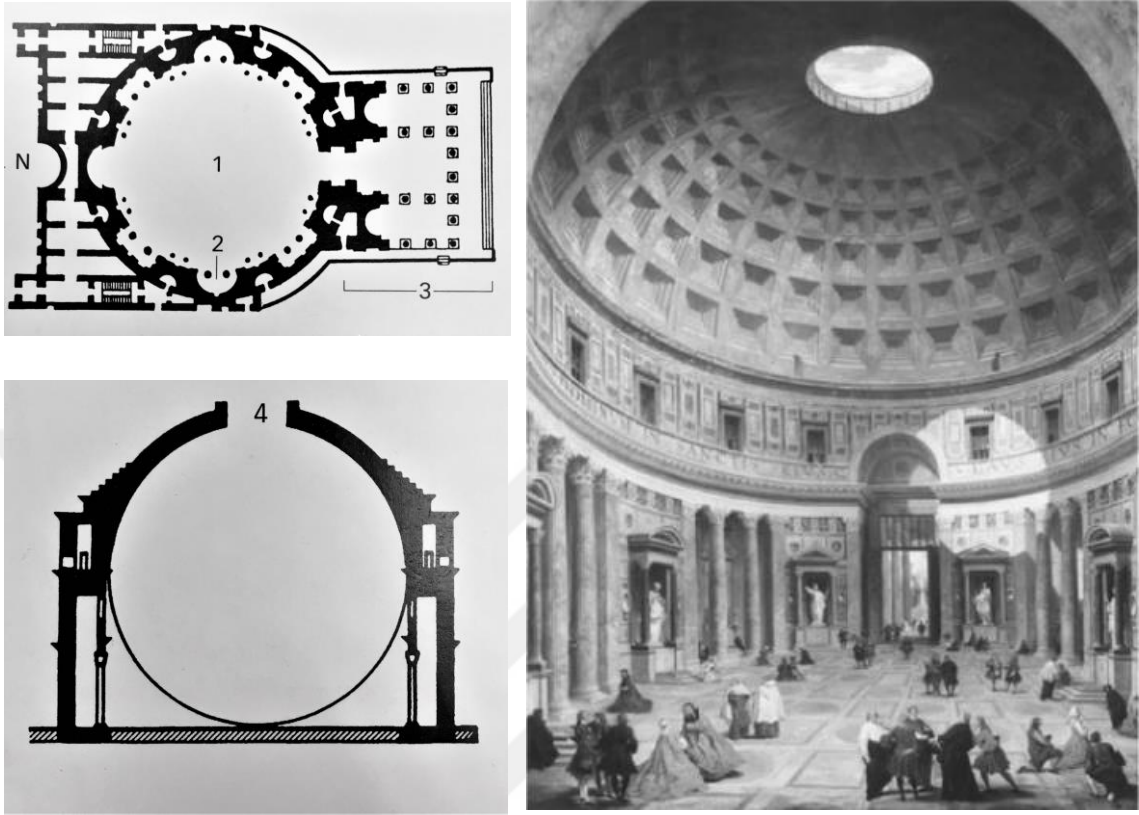


**Şekil 2.9. Pompei Tarzı Ev Örneğinin Üstü Açık Avlu Görseli, İtalya, Blakemoore, 2006**

Hamamlar ve anfiteyatrolar Roma mimarlığının anlamını bulduğu yapılardır. Hamamlar yalnız insanların yıkanma ihtiyaçlarını karşıladıkları yerler değil aynı zamanda toplumsal ihtiyaçların karşılandığı gymnezyum, oyun ve dinlenme alanlarının bulunduğu sosyal yapılar olmuşlardır. Yunan mimarisinde görülen anıtsal yapıların önemi Roma mimarisinde tiyatrolar ve hamam yapıları üzerinde



olmuştur. Büyük hacim duygusu, güçlü mekân anlayışı ileri düzey optimal mekân tasarımları ve müthiş sahneleme becerileri en önemli farkı oluşturmaktadır (Zevi,2015).



Şekil 2.10. Pantheon, Kesit, Plan, Perspektif, İtalya, Pile, 2005

Roma mimarisinde mekân yönlendirici ve belirleyiciler son derece sistematize ve okunaklıdır. Köşeleri yok etmek yoluyla mekânı sonsuzlaştırmak çağdaş mimarlık anlayışının gerek post-modern, gerekse dekonstrüktivist mimarlarının bir tarzıdır. Romalıların birçok farklı tekniklerden yararlanarak, kubbe yapılarında çok uzmanlaşmışlardır. Bu çalışmaların en güzeli, tüm tanrıların tapınağı Pantheon'dur. Klasik dünyadan günümüze kalan hala dinsel amaçlı kullanılan tek yapıdır. (Gombrich,1980). Sekiz kolon sıralı ön cepheye sahip olan yapı iç mekâna geçildiğinde tüm mekânı algılayabildiğiniz tek biçimli kalın boşluksuz duvar yapısına sahiptir. Tek boşluk kubbenin tepesindeki açıklık olan ve bu alandan doğal ışığı alan yerdir.

Gerçek kubbe ilk Sassaniler tarafından yapılmış, Bizanslılar tarafından geliştirilmiş ve birçok örnek vermişlerdir. En önemli örneği pandantif kubbeye

doruk noktası olan Ayasofya M.S. 500lü yıllarda yapılmıştır. Tromp ve pandantif deneyimlerini çok çeşitli uygulamalarla açığa vuran kubbe mimarisi Antik Roma doğuşundan, Bizans İmparatorluğunda gelişimini Osmanlı'da Mimar Sinan ile ise en üst düzeylerini yaşamıştır.



Şekil 2.11. Ayasofya, İstanbul, Roth, 2000

Kısa bir dönem, Roma uygarlığının yıkılışıyla başlayan karanlık çağ olarak da adlandırılan dönemin başlarında ağırlıklı olarak Latin coğrafyalarında etkisi görülen romanesk mimari sanat akımı yayılmıştır. Yarım daire formu en çok görülen kimlikleşmiş mimari elemanıdır. Bunun yanısıra Roma mimarisinden taş yapı malzemesi kullanımı ve tonoz mimari elemanı kullanımı etkisi görülmektedir. Bu süreçte çok daha kompleks tonoz kullanımı görülmüştür. Dini yapılarda kubbeden ziyade yeni çözümler göze çarpmakta, duvarlarda taş

malzemesi kullanımı görülmektedir ve dolayısıyla yeniden daha kalın duvarlar söz konusudur bu durum sağlamlık etkisini arttırmıştır. Kilise yapılarında beşik tonoz kullanımı kesintisiz düşey veya yatay aks mekânlarını parçalıya dönüştürülmüş, iç mekânda algılanan derin perspektif etkisi daralmıştır. İç mekânda doğal ışığın kullanımı da duvar kalınlıkları, tonoz kullanım ve dolayısıyla açıklıkların dar ve az tutulmasından ötürü yetirince değildir hatta karanlık denilebilecek kadar azdır.



Şekil 2.12. S. Foy Kilisesi, Fransa 1050-1120, Pile, 2005

Bu dönemi takiben batı Fransa'da ortaya çıkan ve aynı şekilde diğer ülkelere yayılan gotik mimari tarzı karkas veya iskelet yapı anlayışıyla uygulanmış tarihin ilginç yapılarıdır. 12. ve 15. Y.y. ları arasında görülmüştür. Bu yıllarda artık şehirlerde üniversitelerde inşa edilmeye başlanmıştır. İdeolojik olarak artık kiliseler tüm topluma ait olgulardır. Bu tarzda üç yenilik mevcuttur: kaburgalı tonoz, dayanma ayakları, arasındaki cam duvarlar ve dayanma kemerleridir. (Hasol, 2002). Erken dönem kiliselerde de taş yapı malzemesi kullanımı

görülmekte ve buna ek giderek daha kompleks bağlantı parçalarıyla kullanılarak yapı zenginliği artmıştır. Metal ızgara ve giriş kapı kullanımı, oyma taş mihrap ve mozoleler, ahşap minber ve tahtlar kullanılmış ve Orta çağın devamında geliştirilmiştir. Mekânda hareketli mobilya kullanımı oluşmaya başlamıştır. Mihrap ve kürsülerde ahşap oyma tahtlar, koro yerleri, heykeller ve ayine ait eşyalar, şamdanlar, işlemeli kumaşlar gibi hareketli mobilya kullanımı daha detaylı ve renkli mekânların oluşturulmasını sağlamıştır. Cam imalatında çok büyük ebat üretimi mümkün olmadığından cephelerde geniş açıklıkları birçok küçük cam ve bunları bir bütün gibi algılatan kayıtlar yardımıyla kullanılmıştır. Aynı zamanda net kırmızı, mavi gibi renk kullanımlarıyla mekânlarda farklı ışık oyunları ve görseller sağlanmıştır (Pile,2005).

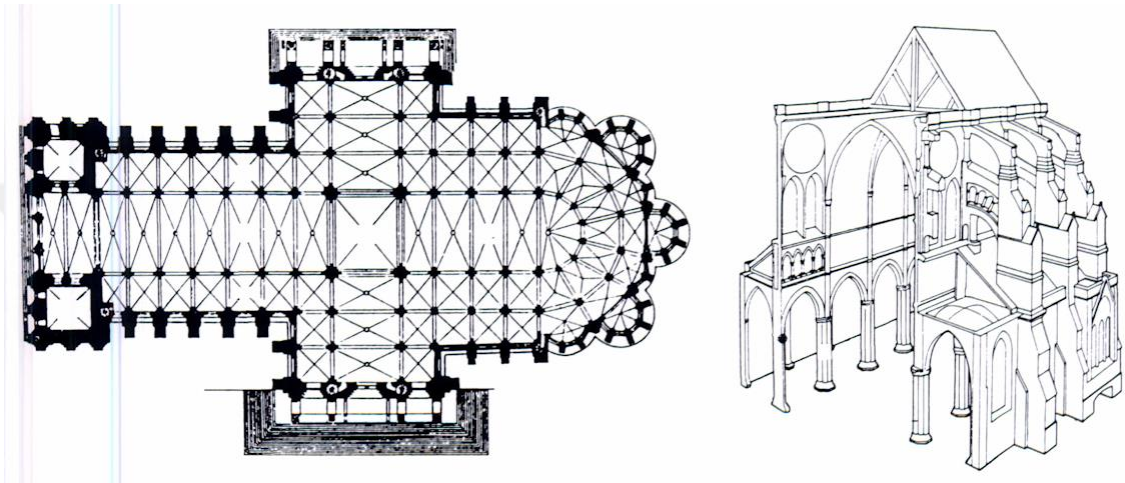


Şekil 2.13. S. Chapelle Kilisesi, Fransa, Pile, 2005

Kaburgalı tonozlar bu şekilde büyük camların kullanımını sağlamıştır. Romanesk dönemde kemer tonozları yüzünden kullanılamayan pencereler bu

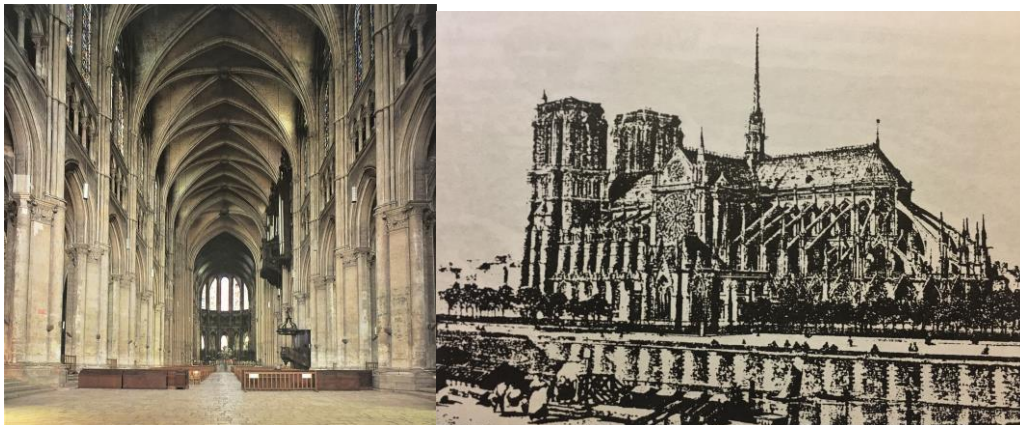


dönemde tamamen ışığı içeri alan yapılar doğurmuştur. Taşıyıcı unsurlar üçyüz yıl boyunca Roman mimarlığından alınıp geliştirilmiş tonozlar gittikçe sivri kemerler haline gelip cam duvar kullanımları, payanda kemer ve payanda ayaklar inceltilmiş narinleştirilip tüm cepheden görülebilen saklanmamış ve sergilenmiştir. Paris'teki Notre- Dame Katedrali Gotik klasik prototiplerinden en önemli örneklerinden biridir.



Şekil 2.14. Notre-Dame, Paris, Pile, 2005

Kısaca Zevi'ye göre ise iç mekânda istenen Gotik dram sivri kemerler, ayaklar, taş danteller, görkemli bezemeler bu üslubun ikonografileridir. Yunanistan'da keşfedilen ve tapınaklarında da uygulanan insan ölçeği bu dönemde feodalitenin de etkisiyle yok sayılmış ve insanı ezen, baskıcı ve gizemli bir tarz ortaya çıkmıştır.



Şekil 2.15. Notre-Dame İç Mekan ve Görünüşü, Paris, (Pile, 2005-Özer,2004)



Şekil 2.16. Haddon Hall, İngiltere, Blakemoore, 2006

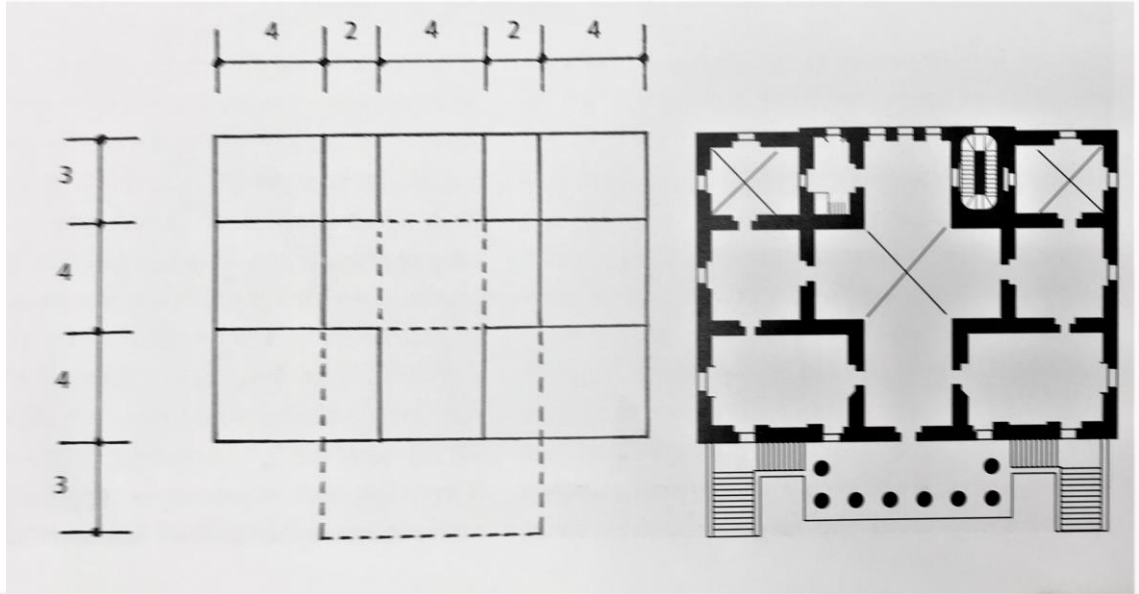
Rönesans dönemi 1400lü yıllarda İtalya'nın Floransa şehrinde oluşan 'Uyanış Çağı' buradan önce Kuzey İtalya'ya sonra bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Avrupa 'da yeni kurulan şehirlerle beraber oluşturulan düzenli yönetim şekilleri, ticaretle gelen milli gelir, gelişen bankacılık işleri ve toplumlarda artan ortak optimizm, güç ve hümanizm duygusu yayılmıştır. Orta çağ da bireysel merak ve hayal gücüne ağır din baskılarıyla ket vurulmasından sonra insanoğlunun bireysel potansiyelindeki öğrenme, keşfetme ve araştırma gelişim göstermiştir. Yunan uygarlığındaki bilimsel bilgi birikimi Orta çağ insanından daha fazlaydı. Bu durum birçok alanda hem Antik Roma hem Antik Yunan uygarlarının yeniden keşfedilmesine sebebiyet vermiştir. Mimari alanda Vitruvius bir otorite olarak görülmektedir. Fakat sadece Romalıların yapılarının yeniden yaşatma çabası olarak görülmemelidir. Kullanılan detaylar ve bağlamlar geçmişten yeniden keşfedilmiş ve taklit edilmiştir ama Antik Klasizm den gelen bilgilerle yeni sentezler üretilmekteydi (Pile,2005).





Şekil 2.17. Laurantian Kütüphanesi, İtalya, Pile, 2005

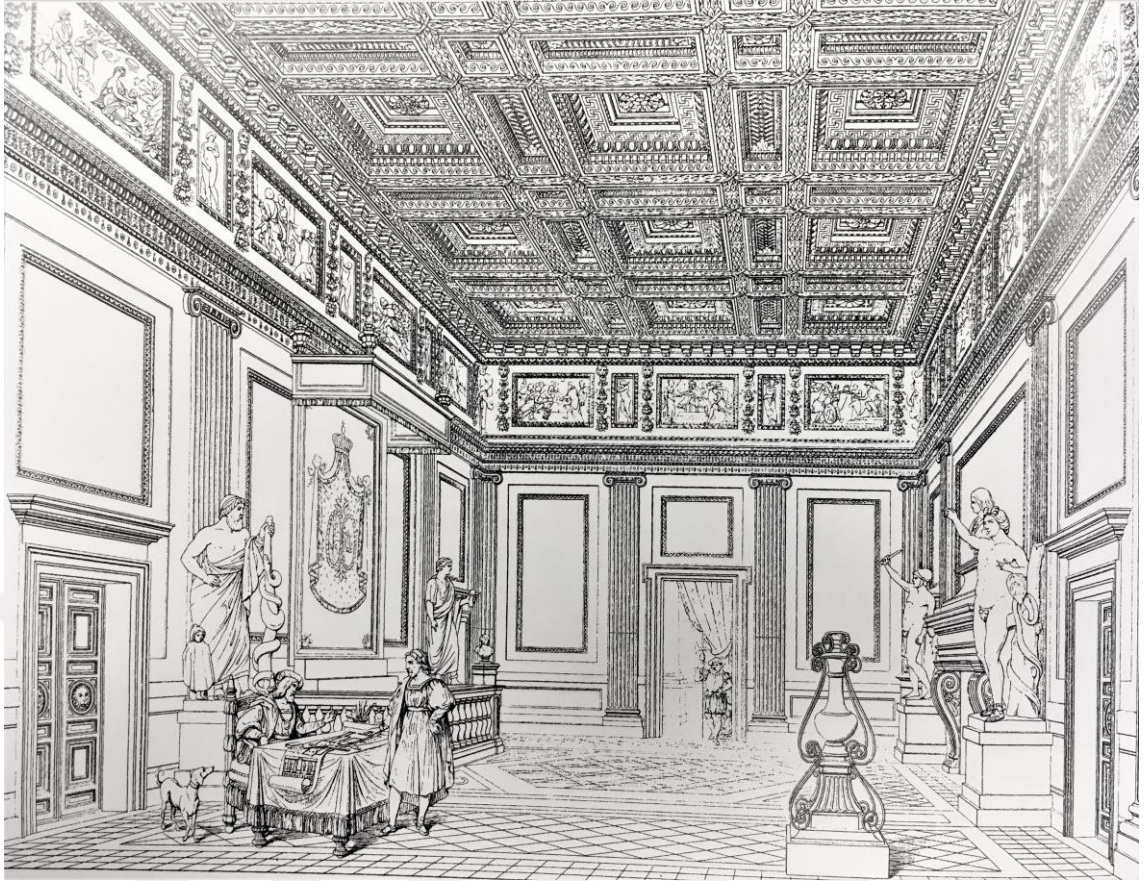
Gotik mekânın dağınıklığı ve sonsuzluğuna karşı, Roman mekânın rastlantısallığına karşı bir düzen, bir yasa, bir disiplin arayışı sonucu oluşturulan mekânlar ilk bakışta farklı olmasa da elemanter matematiksel ilişkilere dayanan mekânsal bir ölçü sistemiyle oluşturulmuşlardır. İnsan ölçeğinin mekâna yansımadır bir yerde, liberalizmi bir kenara iten, insanı egemenliği altına almaya çalışan ve anıtsal mimarlığı reddeden bir duruşu vardır. Ölçeğin ve ideal biçimlenişimin varolduğu Helenistik dönemdeki gibi mekânda simetrik tasarımlar ön plandaydı ve biçimsel idealizm söz konusuydu fakat Yunan tapınağı mantığının tersine 16.y.y.da iç mekânlar zorunluydu. Gotik mimarının sonsuz mekânlarını da tanımlamış ve ölçü sistemine göre düzenlemiştir. İtalyan Rönesans'ının en önemli buluşu ise, Yunan tapınağının dengesini binanın içine taşımak ve ölçü sistemini mekân terimlerinin diline çevirmek olmuştur (Zevi,2015). Rönesans mimarisi iyi biçimlendirmeye bir örnektir. Bu dönemde dairesel ve karesel biçimler egemendir.



Şekil 2.18. Villa Foscari Örneği Plansal Oranları, Blakemoore, 2006

Simetrik tasarımlar, yarım daire kemerler ve pencerelerin eşit ölçülendirilmesi mimari görünümlere hâkimdir. Antik dönemden beri, katı geometrik biçimler olarak daire, kare ve üçgen ile bunların oluşturduğu kütleler olan piramit, küp ve küre önemli simgelerdir. Kare ve dikdörtgen, daire ve üçgenin yanısıra en temel biçim öğesidir. Kare dört bin yıldan beri çok eski bir şekil olarak ev planlarını saray planlarını ve şehir mekânlarını biçimlendirmiştir (Gür, 1996). Birincil hedefi mekânın egemenliği ve örgütlenmesi olan Rönesans'ın, bu zamana kadarki mekânda iki boyutsal yaratılmaya çalışılan etkileri artık kendini, yapıyı tek başına bir hacim olarak ele alır ve kütleli bir ağırlık verir (Zevi, 2005). Sivil mimaride de genellikle kare ve dikdörtgen planlar, birbirine paralel duvarlar kullanılmıştır. 16. y.y.'ın ikinci yarısından sonra altıgen planlar da karşımıza çıkmıştır. Resimde gelişen üç boyut tekniği, iç mekânlarda duvarlar, tavanlarda kullanılmıştır. Aynı zamanda mekândaki yalınlıktan uzak desenler, birden çok giriş katmanı, kabartma ve çeşitli yapısal elemanlarla sağlatılmıştır.





Şekil 2.19. Massimo alle Colonne, Roma, Pile, 2005

Fransız Rönesans'ında simetrik, kare planlar ve tek tip plan sisteminin vurguları yavaş yavaş atılmaya başlanmıştır. Gotik mimarinin egemen olduğu coğrafyada klasik etki daha yavaş yayılmıştır. Sivil mimaride şato, malikâne gibi yapılar, kamusal alanda belediye binaları, haller görülmeye başlanmıştır. Birden çok daireli konut yapıları, İngiliz, Fransız ve İtalya Rönesanslarında görülüp şehirlerde, ortak kullanımlı ve cömert tasarımlı girişlerle, galeriler ve bunlara açılan merdivenler, antre, holler ve özel daireler şeklinde kullanılmıştır. Hümanizmle gelişen birey olma olgusu ve beraberinde mahremiyet, özel yaşam kavramlarının oluşması, mekânlara da yansımıştır.

Onu izleyen Barok Rönesans'ın katı kurallarına tepki olarak İtalya'da doğan söz konusu akım 17.y.y.'in ortalarında diğer ülkelere de yayılıp etkileri görülmüştür. Özellikle Güney Almanya ve Avusturya da bu döneme ait mimarlık tarihinin önemli örnekleri görülmektedir. Sonrasında İspanya ve Portekiz'e yayılan akım, Fransa, İngiltere ve Kuzey Avrupa ülkelerinde kendi varyasyonlarıyla ve

karakteristik öğelerini barındırarak var olmuştur. Hacimsel değerler, form, plastik ve diğer yandan iç mekân örgütlenmeleri bakımından yeni tecrübeler geçirmiş, dinamizmin ilk başarılı örneklerini vermiştir. Bu dönem Rönesans akımının üzerine daha karmaşık, daha sofistike, daha canlı bir nitelik oluşturma eylemiyle başlayıp giderek dışta ve içte hareketlilik, dinamizmi ön plana çıkarmıştır (Özer, 2004). Barok mimari ve iç mimaride vurgu heykelsi ve resmedilmiş tasvir formlar üzerindedir. İç mekânda motifler, üç boyutlu formlar, figürler ve çiçeksi desenler kullanılmaktadır.



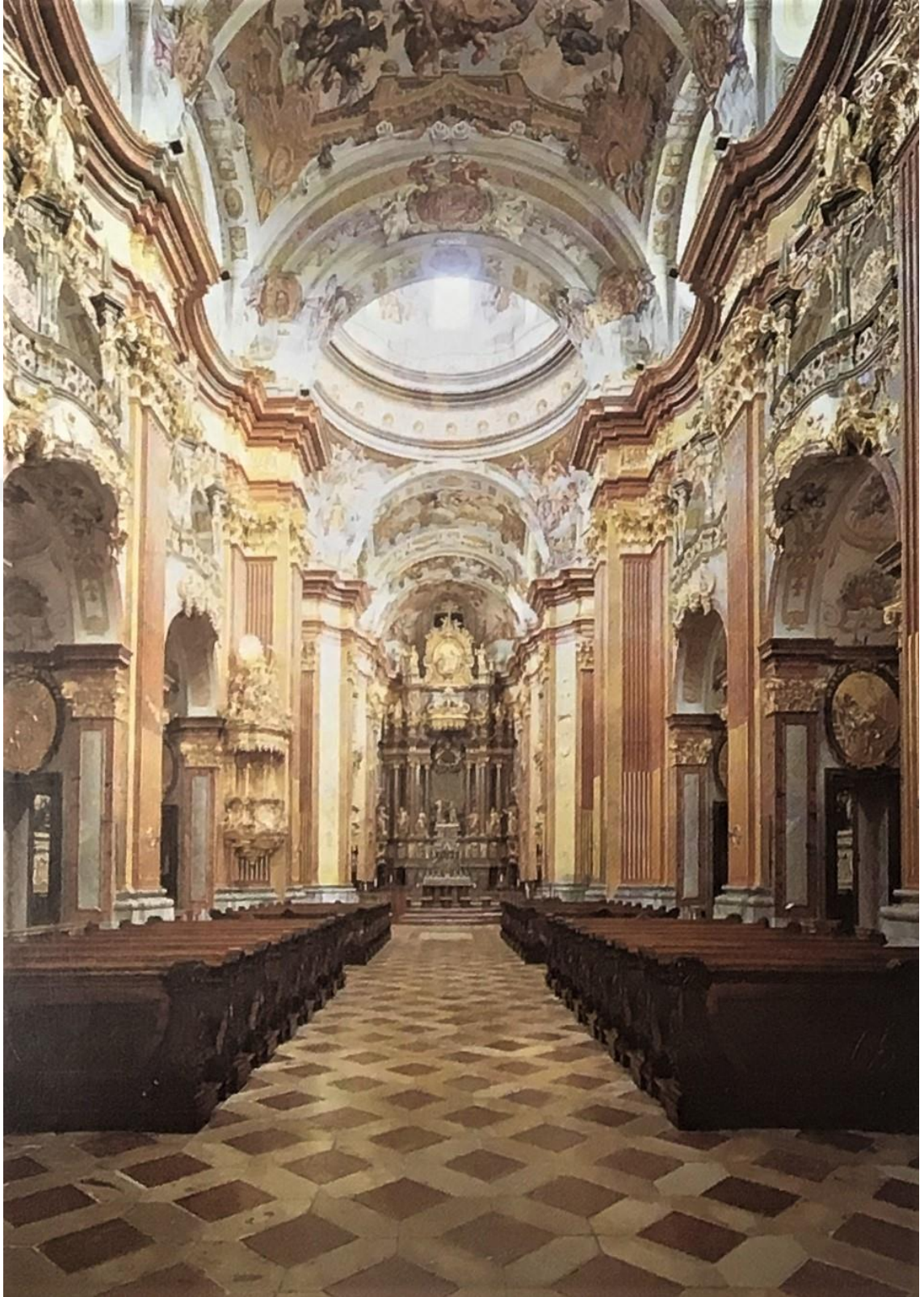
Şekil 2.20. S Ivo della Sapienza, Roma, <http://www.jstor.org/stable/989801>

Aynı zamanda tavan ve duvarlarda hareketli ve eylem halindeki insan tasvir resimleri, tavanlarda gökyüzü, cennet veya kubbe resmedilerek illüzyon etkisi yaratılmaktadır. Mekânsal formlarda daha karmaşık bir geometri görülmektedir. Kare ve dikdörtgensel formlar yerini oval veya elips tercih edilmekteydi. Bu dönemde S. Ivo della Sapienza da karşımıza altı noktalı yıldız plan düzeni çıkmaktadır. Kompleks kubbenin taşıyıcıları plan düzlemine uyumlu, doğal ışığı içeriye alan uzun pencere, konkav ve konveks panel duvarlarla sağlanmaktadır. Barok'ta organiklik vardır. Cepheler heykelsidir. Rönesans'ın

düz çizgilerine karşılık girintiler çıkıntılar mevcuttur, cephelerde dalgalanmalar ve bezemeler strüktürü tamamen örter. Fakat kentin düzenine uyan bir öge olan yapı tek başına bir heykel değildir (Hasol,2002). Barok, mekânın özgürleşmesidir. Uzlaşım, kurallar, elemanter geometri ve dural durumlar kullanılmamaktadır; iç ve dış mekân arasındaki geometrik bağıllık ve simetriden kurtulunmuştur. Geçmişte mekân kavramından, hacimli objeler anlaşılır, mekânın yapılmış bir hacim bir kütle olduğu düşünülür fakat bir iç mekândan bahsedilemezdi. Barok'ta bir değişiklik görüldü ve ışık veren iç mekânlar yapıldı. Böylece mekân iç mekân olarak anlaşılmaya başlandı (Gür,1996).

Barok dönem Rokoko çalışmalarıyla azalmaya ve yok olmaya başlamıştır. Bu geçiş sentez yapıların olmasıyla gerçekleşmiş olup örneğin bir Barok tarzı mimari yapının içerisinde Rokoko stili iç mekân tasarlanmaktaydı (Pile,2005). Barok tarzdan etkilenen rokoko Fransız rokay stiliyle birleştirilerek, yapının mekân ve kütesinde kullanılan eğrisellik, bezeme ve süsleme gidererek abartılı kullanımı, motiflerin çoğalması ile oluşmuştur. Hiçbir yüzey olduğu gibi bırakılmadan her detayı süslemelerle doldurmak, bunu da çeşitli doğa motifleri, farklı boyutlardaki eğrisel çizgileri kullanarak yapmak Rokoko'nun en genel özelliği olmuştur. Bu akım mimaride olduğu gibi mobilya ve ev eşyalarında da bu dönemde etkisini göstermiştir (Hasol, 2002).

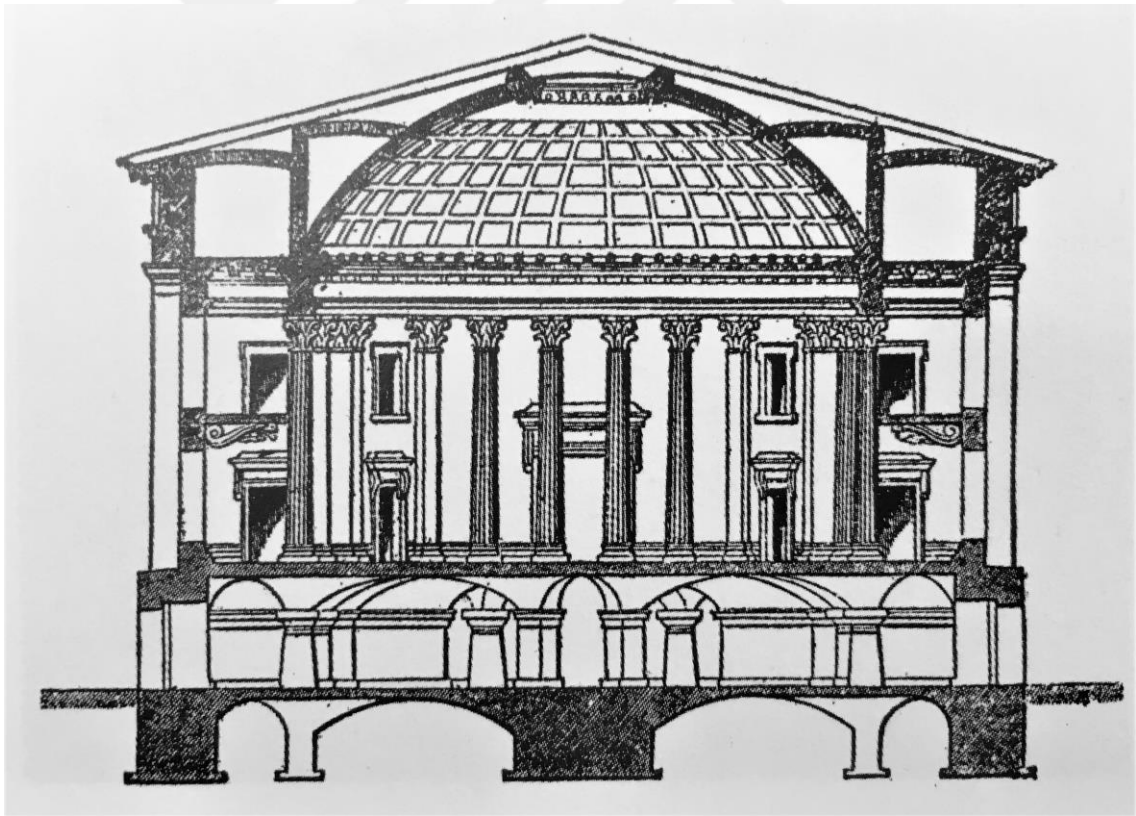




Şekil 2.21. Jacob Prandtauer, Avusturya, Pile, 2005

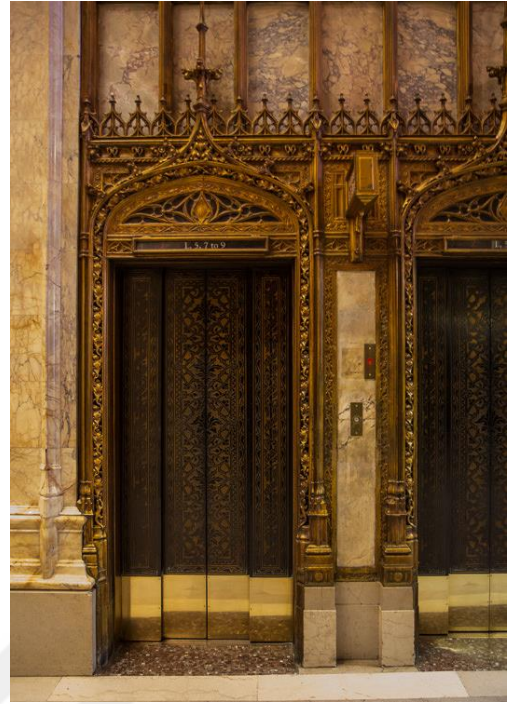
19.yy da artık 'revival'lar karşımıza çıkmaktadır. 20.yy ilk çeyreğine kadarda görülmektedir. Mekânda eklektizm hâkimdir, birçok stilin yeni yorumları

görülmektedir. Bu durum çeşitlilik yaratsa bile herhangi bir yenilik getirmemiştir. Günümüzde de uygulanan mimari yapı nesnesi burjuva villa çoğunluklu karşımıza çıkan yapı tarzıdır. Bununla beraber dini ve kamusal yapılarda da bu tarza ait örneklerini görmekteyiz. Bu tarzda birçok üslubun bir arada kullanıldığı iç mekânlar ve yapı formları bulunmaktadır. Fakat dış mekânlarda ve şehircilikte büyük yollar kat edilmiştir. Sanayi devrimi ve ulaşım şekilleri ve olanaklarının değişmesiyle kentsel mekân sorunları doğmuştur. Kent, surlar içerisinde sınırlı mekân olmaktan çıkıp surların ötesine yayılım başlamıştır, mahalleler kurulmuştur (Zevi,2005) Şehirler göç almış, çalışan kesim artmıştır. Genişleyen ve kalabalıklaşan şehirlerde adaptasyon ve ortak dil oluşmamıştır, ortak kültür üretimi yerine var olan kültürleri sentezlemişlerdir. Zamanın gökdelenleri de diyebileceğimiz çok katlı yapılar görülmeye başlanmıştır. Şikago'daki The Monadnock binası 16 katlı olarak tuğla duvar inşa edilmiştir. İç mekânında, çelik taşıyıcılar ve asansör işlevselliğinin yanında dekoratif etmen sağlamaktadır.



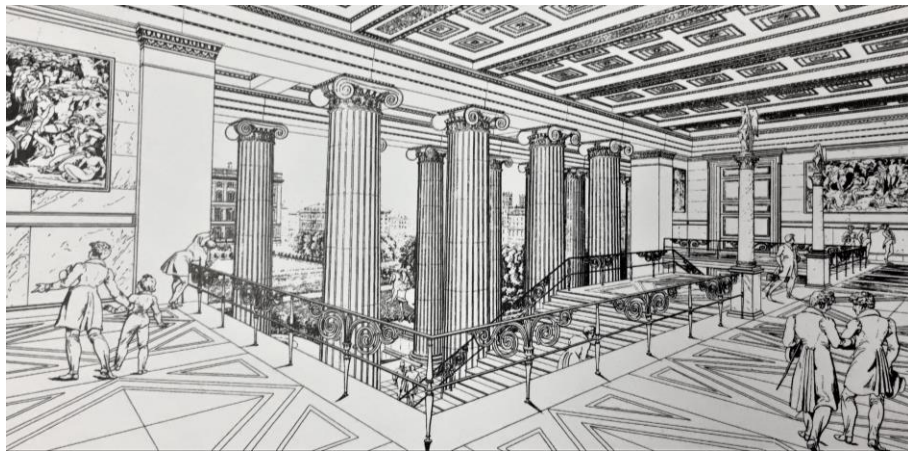
Şekil 2.22. U.S. Custom Houses, New York, 1833-42, Pile, 2005





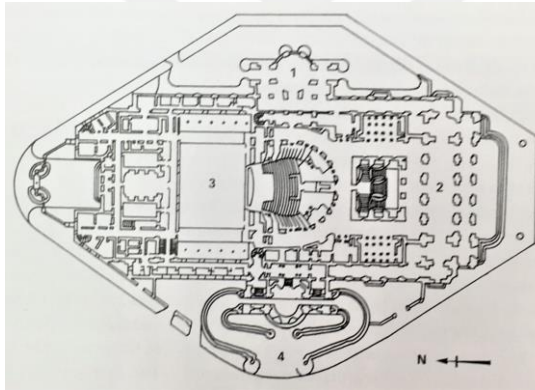
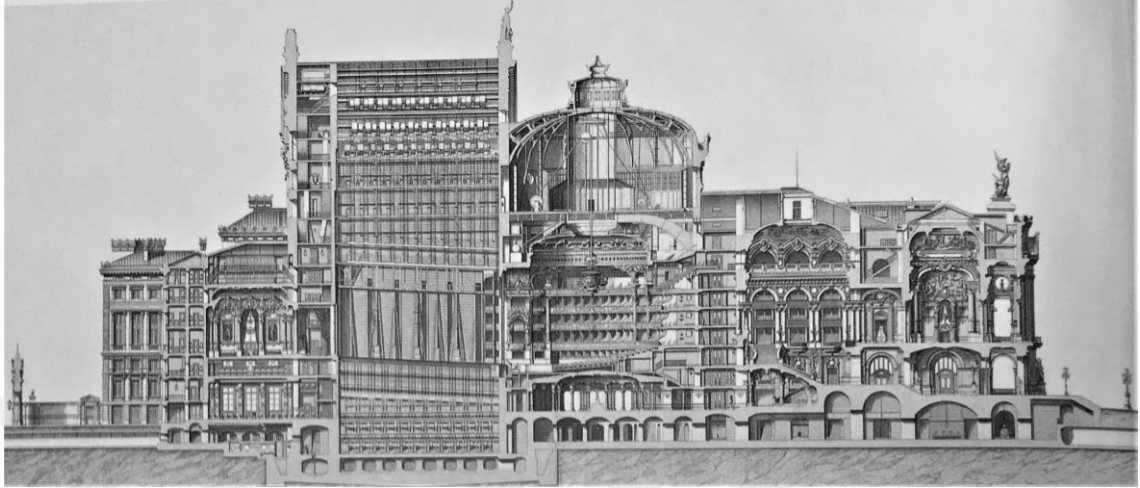
Şekil 2.23. Woolworth Tower, yapı formunun ve iç mekân detayından bir görsel, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Uzun süre dünya'nın en uzun binası olan Woolworth Tower'da da, Gotik stilde bir kütle fakat ölçek ve malzemelerin güncel duruşu, aynı şekilde iç mekânda da Gotik ve Bizans stilinin birlikteliği ve günün getirdiği yeni kullanımlardan kaynaklı malzemeler ve yeni mekânlar görülmektedir. Örneğin asansör holünün kemerler, merdivenler ve balkonlarla kullanımı, aynı şekilde ofislerin iç mekânlarında çok çeşitli oymalı, süslemeli mobilyaların, halıların karma kullanımları görülmektedir. Yine iç mekânlarda uygulanan fonksiyonsuz grek yapı tarzında kullanılan kolon sıraları karşımıza çıkmaktadır. Bu durum fonksiyon-strüktür-form bağlantısından uzaklaşılmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda mekânın sahiciliğinden de söz edilememektedir.



Şekil 2.24. Altes Müzesi, Almanya, Pile, 2005

Endüstri devriminin getirdikleriyle şehir yapılarında, iç mekânlarda oluşan tarz farklılıklarına ek banyo, wc lerde temiz suyun ulaşımı, kirli suyun çekilmesi yani kanalizasyon sistemi fikrinin doğması gibi durumlar meydana gelmiştir.



Şekil 2.25. Jean-Louis-Charles Garnier Opera House, Fransa, Pile, 2005

1851 yılındaki Londra Sergisi'ne kadar tam anlamıyla modern, tavizsiz yapıdan bahsedemeyiz. Burada demir ve cam yapı malzemeleriyle inşası yapılan Crystal Palace'ın yaklaşık yapı alanı 70 bin metrekareyi kaplamaktadır, 16 haftada yapımı tamamlanan yapı modern mimarinin öncülerinden sayılmaktadır. Bu yapı bu denli büyük ölçekli şeffaf kabuğu sayesinde dış mekân ile iç mekân arasındaki kesin çizgiler, kalın duvarlar kalkmış olup görsel bütünlük sağlanmıştır. Bu yüzyılın sonlarında demir köprüler ortaya çıkmıştır ve Eysel kulesi yine bu tarihlerde 200 işçile 21 ayda tamamlanmıştır. Demir çelik endüstrisi ödemde en hızlı gelişen sektör olup hızlı çözümler geliştirilmiştir. Yolcu trenlerinin çalışmaya başlamasıyla eski üsluplarla oluşturulan tren



garlarının yetersizliği ve geniş açıkların ahşap olmayan bir malzeme kullanımı ihtiyacıyla geçilmesi inşaat demiri sayesinde çözülmüştür.



Şekil 2.26. Crystal Palace, İngiltere, Pile, 2005

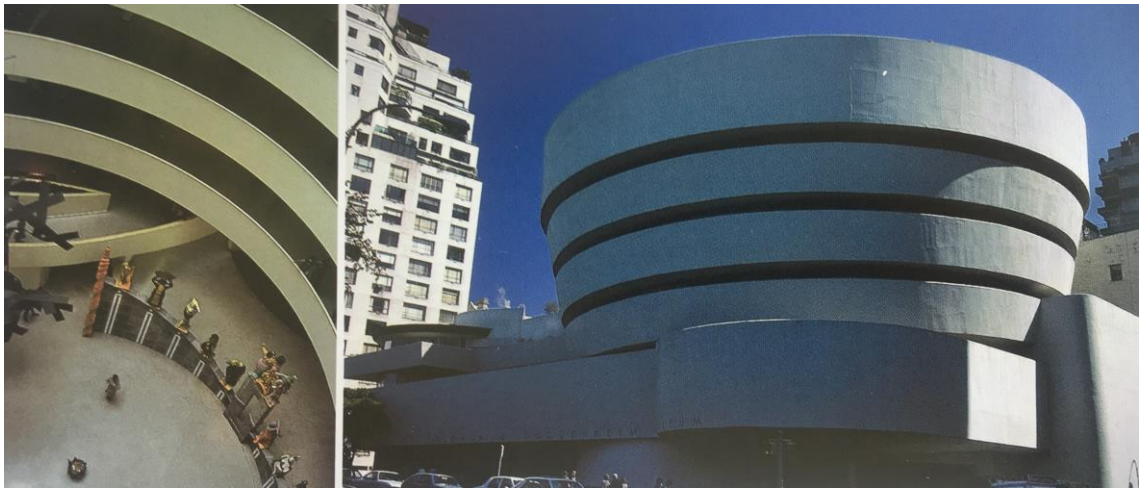
Modern mekân, okullar, hastaneler, gibi kamu binaları ile sanayi yapıları inşa etmek için Rönesans'ın mekânsal ölçü sistemini benimser. Daha önceleri elde edilen pek çok mekânsal kazanım, toplumsal ve kolektif ihtiyaçlar ve modern teknik çerçevesinde, yalınlığı tercih eden bir zevk uyarınca, yeniden ele alınır. İşlevselcilik ve organik hareket, modern mimarlığın iki büyük akımını oluşturur. Öncelikle karşımıza rasyonalizm akımı çıkmaktadır ki, Loos, Mies van der Rohe, Le Corbusier gibi öncü mimarların basit geometrik formlara sığdırdıkları dikaçısalcılığın mevcut olduğu mimari yapılarıyla karşılaşmaktayız.

Modern mekânda 'serbest plan' kavramını görmekteyiz. Modern mimarının karakteristik özelliklerinde, yapının belirlenmiş insani faaliyetlerini barındırmak üzere planlanması veya inşası, işlevsel, teknolojik ve estetik unsurlardan herhangi birinden, yabancılaşma, yozlaşma veya kişisel taviz vermeksizin doğrudan faaliyetin gereksinimlerini karşılamak amacıyla programlanmış olması



diyebiliriz. Strüktürel olarak ise teknolojiyle beraber bir özgürleşme meydana gelmektedir. Yapı malzemelerinin çeşitlenmesi ve geliştirilmesiyle bütünsel taşıyıcılık ve mekânsal çözümler kısırlıktan çıkar. (Özer,2004). Her ne kadar 19yy seçmeciliği bu strüktürü tarihten alıntıladiğı eski duvar sistemini taklit ettiyse sakladıysa da artık tekniğin getirdiğı olanaklarla hiçbir sınırlayıcı duvar yapılmaksızın temelden çatıya bir iskelet halinde inşa edilen binalar iç ve dış mekânda sürekliliği sağlamaktadır. İç duvarlardaki mekân bölümlendirilmelerinin taşıyıcı olamaması, eğrileştirilebilmesini ve hareket edebilmesini doğurmuştur. Modern mekân, mekânsal sürekliliği sağlamasıyla Gotik mimaride, eğrisel duvarları ve hacimsel hareketi kullanımıyla Barok mimarlığını çağrıştırır (Zevi,2015).

Wright'ın Guggenheim müzesinde dışavurum görülmektedir. Fonksiyonu tamamen cepheden hissedebilir durumdayız. İç mekânda sarmal şekilde spiral rampanın tuttuğı yuvarlak bir huni benzeri bir alandan söz edebiliriz. Önemli bir sanat müzesi yapısı olmasına karşın içeriğinden çok kendisinin odak noktası olması Modernizm akımı yapılarının içerisinde en dikkat çekicilerinden birisi olduğunu söyleyebiliriz. Tasarım anlayışı olarak tümünden gelim kurgusuna sahip olan yapı ikonik bir formu mevcuttur. Bu ikonik etki kent imajına katkı sağlamıştır.



Şekil 2.27. Guggenheim Müzesi, İç Mekân ve Perspektif Görseli, Jencks, 2005

Semper'in Pantheon ile ilgili çalışmaları klasisizmin yücelttiğı beyaz mimarlığa karşı köklü eleştirilerini somutlaştırır niteliktedir. Semper'in mimarlıkta sonsuz

dürüstlük idealinin ön planda ve alışkanlıklara tamamen ters olduğu dönemde festivali, süslemeyi, oyunculuğu, maskeleri, kıyafetleri, mimarlığın merkezi olarak görmektedir. Mimarlıktaki dijital devrimden sonra Semper'in gerçek değeri ancak 21. yüzyılda anlaşılmaya başlandı. Modernizmin felaketlerinin ardından Semper'in ifadelerinin taşıdığı değer daha açık görülmektedir. Günümüzde, süsleme ve strüktürel verilerin dijital olarak yeniden birleşmesi ile Semper'in kuramının uzun süren destek görmeyişi sona ermektedir. (Şentürk,2015).

Roma mimarisindeki büyük ölçekli açıklıkların, mekândaki geniş görüş olanağını iç ve dış mekân arasındaki geçişin sağladığını belirtmiştir. Bu sebepten ışığın, mekândaki etkisinin yadsınamayacak boyuttadır ve tamamlayıcı görevi üstlenmektedir. Fakat bu şekildeki ışık ve açıklık kullanımları, Gotik mimarideki mekân içerisindeki hareketlerin ritmik sistem ile değişik olanağına imkân vermemektedir.

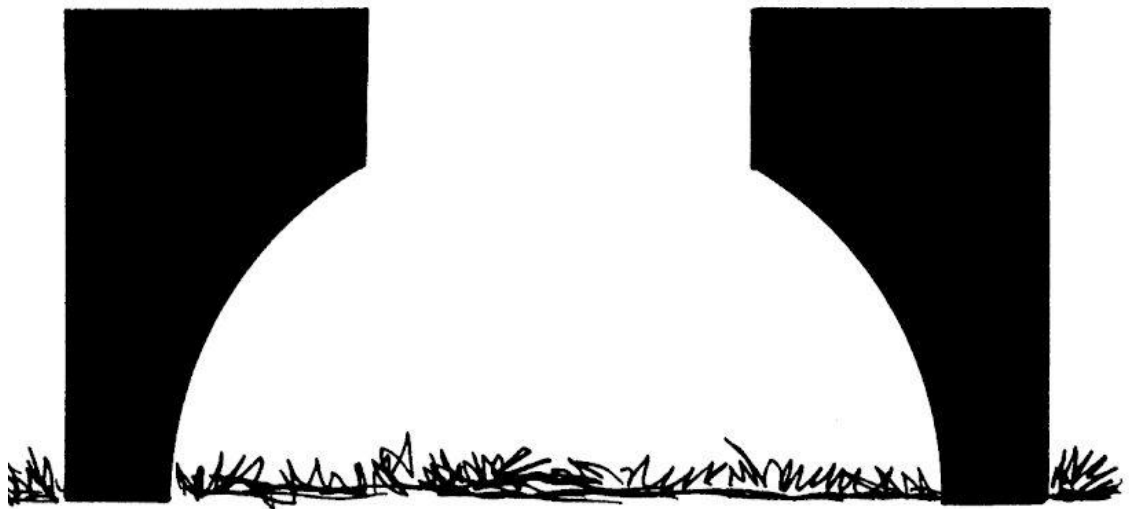
#### 2.1.4. **Mekân ve Kütle:**

İnsanın ilk girdiği mağaralar, mekân ile ilk iletişimi oluşturdukları, barınma ihtiyaçlarını karşıladıkları yerdir. Buna karşılık dıştan bakıldığında ise dağı, yani birer kütleli ifade ederler. Böylelikle tarihin başlangıcından itibaren bir iç mekân ve kütle (kabuk, dış, vb.) kavramı mevcuttur. Daha sonraki yerleşik dönemde saman ve ahşap gibi basit doğal malzemeler kullanılarak yapılan yapılar yerleşik hayat dürtüsünü geliştirip mesken edinme kavramı oluşmuştur. Toprakta yapılarda merdiven örnekleri de görülmektedir. Bu yapılanma sürekli geliştirilmiştir. Daha sonra insanoğlunun gelişimiyle barınma kavramının dışında da yani bireysel konut mekânların dışında mekânlar oluşturulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla yeni ihtiyaçlar için yeni kütleler geliştirilmiştir. Kütlenin, üç boyutlu hacim veya kütle gibi gözükmesi de form olarak adlandırılabilir (Zelanski P. Fisher, 1984). Böylece formal değişim tarihsel süreç içerisinde süreklilik kazanmıştır.

Mekân için F.L.Wright'ın mantalitesini, Bozkurt "Mimari, işlevi, maksadı belli olarak belirlenmiş, örtülmüş ve düzenlenmiş bir mekândır" ifadesini kullanmaktadır. Bu ifade paralelinde kütle ve boşlukları belirli şekillerde dizayn ederek işlevsel sınırlandırılmasını mimarlık olarak tanımlayabiliriz. İnsanların bu sınırlandırılmaları ile sağladıkları, içinde yaşadıkları üç boyutlu mekânı oluşturmaktır. İç mekân, mimari kütle ve ilişkileri geçen yüzyıllar süresinde dönüşüme uğramışlardır. Günümüzde cephe ise, iç mekânda mekânı sınırlayan ve formunu belirleyen duvarlar ve dış mekânda tek başına veya diğer yapılarla beraber oluşturdukları kent mekânını betimleyen bir ara kesittir. Aynı zamanda bu ara kesit bireyin kent mekânı içerisinde kütleyle algılamasına yaramakta ve iç mekânı betimlemektedir (Bozkurt,1962).

Özer'in iç mekânın sınırlayıcıları için ifadesi dilbilimsel bir terimle anlatan, mimari yapıtın ürbaniistik mekânda algılanan görünümü, dış-biçim veya gestalt yani hacimsel düzendir.

İzgi mimari yapıtın bir bütün şeklinde ele alınıp, kavramsal olarak dış mekân için mekânsal ve kütleli kurgunun bütün olarak ortamda kapladığı yerin kapsamının dışında kalan bölge olarak, iç mekân için ise kapsamı içinde kalan bölge ifadesi ile bu tanımlanmayı yapmaktadır. Bu düşünceyle oluşturulan her mekân sınırları dâhilinde uzayda bir kütle oluşturmaktadır (İzgi,1999).



Şekil 2.28. Mekân-Kütle İlişkisinde Mekânda Algılanan ve Çevreye İletilenin Farklı Olma Durumu, Arnheim, 1977

Zevi'de mimarlığın ayırıcı kimliğinin diğer sanat dalları için geçerli olan bir mekân içerisinde varolma olgusu ve insanın bu nesnelere bağımsız olması değil insanı içerisine olan 3 boyutlu mekânın kendisi olduğunu ifade eder ve "Mimarlık içi boşaltılmış büyük ölçekli bir heykel gibidir, insan bu heykelin içine girer, deneyimler, yaşar." şeklinde bir benzetme kullanmaktadır (Zevi, 2015).

Gehry mekânı ele alışıyla ilgili, mekânın heykelsi niteliklerini ve insanın yaşamla doğrudan ilişkisini zenginleştirecek potansiyeli incelemiştir. Kendi örneklerinde mekânların birbirinden kopuk iç-dış mekân sürekliliğinin olmadığı, her mekânın kendi içerisinde ve bitişik çevresiyle olan iletişimi kadar bir yaşantının olduğundan bahseder. Kendi yapılarından farklı olarak Mimar Sinan için ise yapılarında kentsel çevreyle uyum içerisinde düşündüğü ve çevresindekilerle ilişkisindeki sofistike kentsel duyarlılığının bulunduğu bahseder (Ekinciöglü, 2000).

Oluşturulan kütleler kullanıcı gereksinimlerine göre örgütlenmekte ve bu kabuk içerisinde doluluk-boşluk düzenlemeleriyle iç mimari mekânı tanımlayabilmektedir. Mekân ve form birbirini tamamlayan bir ilişki içindedirler. Onlar birbirlerine bağımlı iki olgudur. Birbirlerini tamamlayan, ayrılmaz bir gerçek gibidirler. Bu olguların değişken oluşu, uygunluklarının karakteristik yönüdür. Biçimin mekânı, mekânında biçimi olabilir.

Bir yapının biçim ve yapı formu 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 gerektiği beklenmektedir.

Çevresel Kütleli işlevsel teknolojik mekânsal

## 2.2. Form Kavramı

Form, her türlü nesnenin dış görüntüsü olarak üç boyutlu ifadesini betimler. Onat'a göre form kavramı, soyut anlamlarının dışında, "bir nesnenin genel şeklini belirleyen genel sınırlarının sürekliliği ile meydana gelen biçimsel düzenine karşılık gelmektedir" (Onat, 1991). Araştırma sırasında birçok kaynakta 'form' kavramının 'biçim' kavramı ile aynı anlamda ele alındığı

görülmüştür: Hançerlioğlu, Antikçağ Yunan felsefesinde, Aristoteles tarafından 'morphe' ve 'eidos' sözcükleriyle dile getirilen 'biçim' teriminin Yunanca morfe sözcüğünün sessiz harflerinin yer değiştirmesi yoluyla Latinceye aktarılan 'forma' sözcüğünden gelerek Batı dillerindeki karşılığının 'form' olduğunu; form sözcüğünün de dilimizde çoğunlukla 'biçim' sözcüğü ile anlamdaş kılındığını belirtmiştir. (Hançerlioğlu, 1993) Hasol tarafından form “ somut sanatlarda belli bir temanın grafik veya plastik açıdan ifade edilmiş” olarak tanımlanmıştır (Hasol, 2002). Güngör ise tasarımda rol oynayan en önemli öğelerden biri olarak biçimi, “her tasarımın tasarı haline geçerken yani maddeleşirken belirli çevre çizgileriyle bir kalıba bürünmesi” olarak ifade etmiştir (Güngör, 1972). İzgi tarafından da biçim, “nesnelerin ayırt edici özelliklerini meydana getiren somut öğelerin kurgusu” şeklinde ele alınmış ve “mimarlık yapıtının biçimi ayırt edilebilme özelliği oluşturan somut öğelerin kurgusudur” olarak yorumlanmıştır (İzgi, 1999). Gürel ise “bir binanın biçimi, o binanın iç ve dışının bütün stillerden bağımsız olarak aldığı somut görünümü yani binanın plastiğidir” ifadesinde, mimari formu tanımlamıştır ki tarih boyunca en çok tartışılan bir kavram olarak form, tasarımcıların en büyük uğraşı haline gelmiştir (Gürel, 1968, Yakan, 1999).

Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğünde bir hacmin strüktürünü ve dış hatlarını betimlemekte kullanılan form terimi; “Bir nesnenin görme ya da dokunma duyu organıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliliğidir.” şeklinde ele alınmıştır. Bir terim olarak sanat ve tasarım alanında, sıklıkla bir eserin fiziki görünümünü tarif etmek için kullanılmaktadır. Bir düzlemin kenar hatları ya da bir hacmin silueti ile ilgilidir. Formun algılanışı, nesneyi arka plandan ayıran dış hat boyunca takip edilen ya da biçim ile onun çevresindeki alan arasında var olan görsel karşıtlık derecesine bağlıdır. Değişken bir perspektif ya da bakış açısı, formun farklı görünümünü ya da yönlerini ortaya çıkartır. Bir mekânda, yüzeylerde görülen formun ışıklandırma koşullarına bağlı olarak fiziki görünümü değişebilmektedir.

Form kelimesinin etimolojik kökeni Antikçağ Yunan Felsefesine dayanmaktadır, Aristoteles tarafından morphe ve *eidos* deyimleriyle dile getirilen form kelimesi,

Yunanca "m-orfe" sözcüğünün sessiz harflerinin yer değiştirmesiyle Latince'ye aktarılan "forma" sözcüğünden gelmektedir (Cordan, 2002).

Mimarlık tarihi süresince form dini, sosyolojik, politik, antropolojik, psikolojik birçok farklı etkenlerin ve algı biçimlerinin etkisi altında farklı biçimlerde yorumlamalar yapılmış; geleneksel, iklimsel ve yöresel gibi birçok etkenlerle oluşturulmuştur. Tarih öncesinde, Yunan ve Mısır uygarlıklarında bile bu izlerle karşılaşmak mümkündür. Örneğin Plato ve Pisagor dört ana element için birer biçimin karşılığı olduğunu ve geometrik elemanlardan oluştuğunu ileri sürmüştür. Sonrasında da bu düşünce yapısı ile örneğin karenin demokrasiyi simgelediği, piramit için oligarşiyi tanımladığı veya merkezi planın merkezi idareyi simgelediği yorumları yapılmıştır. Form kavramı, antropolojik bakış açısıyla bütünü veya bütünü oluşturan elemanların vücut oranları, postürü, insan fizyolojisi gibi faktörler ile meydana getirilmesi olarak yorumlanabilirler. Biçimlerin insan üzerinde algısal olarak farklı duyuları meydana getirdiğini söyleyebiliriz. Örneğin düz hatların rijitlik, kuvvet; eğri hatların esneklik, yumuşaklık; yatay çizginin devamlılık, rasyonellik, durağanlık; düşey çizginin sonsuzluk; spiralin dünyadan kopma ve yükselme; daire merkezilik; küpün bütünlük, eşitlik; elips hareket algısı gibi duyular uyandırmaktadır (Ünügür, 1989). Biçimlerin insan üzerindeki algılarının onların kullanım şekilleriyle değişkenlik göstermesi, tasarımcıların formal kurgularının veya birçok biçim ile meydana getirdikleri kompozisyonun ne denli önemli bir husus olduğunu, birey ve toplumlar üzerinde yaratacağı etkileri ile öngörülüp tasarım dâhilinde karar verilmelidir.

Formu etkileyen bir başka etken ise temsil ve temsil biçimlerindeki farklılıklardır. Meydana gelen yeni teknolojilerin ve tekniklerdeki değişimlerin, mekânı algılayışta veya form anlayışında değişimler yarattığı görülmektedir. Birçok mimarlık tarihçisi taş kesimi için geliştirilen stereometri tekniğini, 15. yüzyılda Rönesans ile birlikte perspektifi, 18. yüzyılda tasarı geometriyi ve 20. yüzyıl başlarında aksonometriyi temsilde ve tasarım geliştirmede eşik dönemler olarak tarif etmektedir. Bilgisayar teknolojisinin tasarım ve görselleştirme için sunduğu imkânlar mimarlıkta tasarım-biçim-görselleştirme- anlayışı ilişkisinde yeni bir eşik döneme gelindiğinin sinyallerini vermektedir. Bilgisayar tabanlı

görselleştirme ve tasarım teknolojilerinin mekân anlayışını nasıl etkileyeceğini bugünden söylemek zordur, çünkü bu teknolojilerin tasarım sürecinde kullanılması yeni sayılabilecek ve tartışmalı bir alandır. Teknoloji kullanılarak yapılan bu tür özgün yaklaşımlar, sayısal teknolojilerin tasarım ve biçim üretme amacıyla kullanımına model olmuştur. Hadid'in modellerinde biçimin tamamını anlamak ve anlatmak için geçirgenliği ve deforme olmuş perspektif görüntüleri kullanması Eisenman'ın kavramsal diyagramları kullanarak yaptığı tasarımlar, Lynn'in biyolojiye atıfta bulunarak analogik çalışmaları, Gehry'nin eğrisel biçimleri oluştururken organik matematiksel eğrilerden faydalanması gibi çeşitli bireysel teknikler ile mimarın form arayışlarında kendi stillerinin meydana getirişlerinin örnekleridir (Turan, 2011).

Mekânların formlarını temelde malzeme, işlev ve yapım sistemi şekillerine bağlı olarak belirlenir. Mimaride nihai ürün olan form, dışarıdan bir mimari eser ile karşılaşan insanların değerlendirme ve algılama ölçütlerinin binanın dış kabuğuna ve cephe yüzeylerinin biçimlenişiyle ilgili oluşmuştur. Böylelikle ortaya çıkan ürün ile mimariye yönelik tüm tartışmaların form temel alınarak yapılmasına neden olmuştur ve böylece biçim, hem kuramsal anlamda, hem de pratikte mimari için önemli duruma gelmiştir (Jenks, 1997).

Herhangi bir yapıya yaklaştıkça algıladığımız ilk olarak yapının kütlesi, formu ve kabuğun boyutsal oranlarıdır. Dolayısıyla yapının formu insanoğlu tarafından görsel algılama sürecinde büyük rol oynamaktadır (Ertürk, 1991).

Appleyard "insan bir yapıyı veya yeri, "dört nedenin" bileşkesi olarak algılamaktadır" (Rasmussen, 1994) diye ifadelendirir. Bu belirtilen dört sebep aşağıdaki gibi özetlenebilir: Birey bir yapıyı ya da yeri,

\* Belirleyici fiziksel formun özellikleri ile,

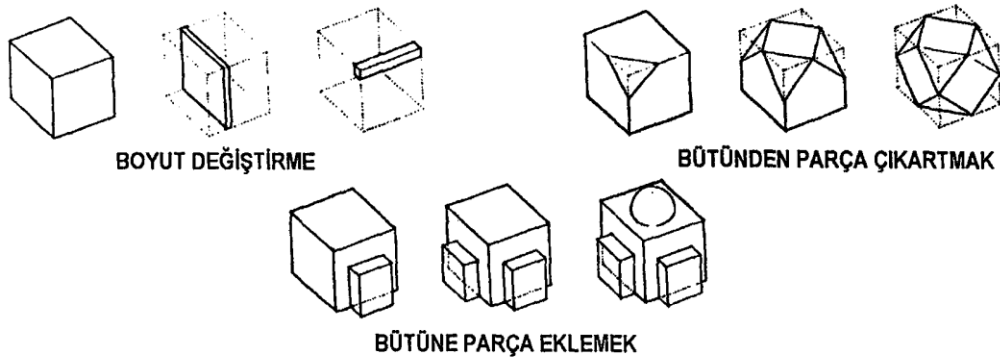
\* Kent çevresine bakıldığında yapının görülebilir olma özelliği ile,

\* Kullanımı, kişisel etkinlikleri ve diğer davranışlar için üstlendiği rol ile,

\*Genel anlamda algılayıcının kültürel anlamına ilişkin yaptığı çağrışımlar ile algılayabilmektedir (Rasmussen, 1994; Turan, 2011).

Ching form oluşum safhasını şöyle sıralamaktadır; nokta, çizgi, yüzey ve hacim (Ching,2008). Ching'in bu form safhalarından nokta pozisyon belirtir. Mekânda nokta kaydırılarak çizgiyi ifade eder. Eğrisel ve doğrusal olmayarak kaydırılmasıyla çizgi yüzeyleri meydana getirir. Yüzeylerin birlikteliğiyle de hacim oluşumundan bahsedebiliriz. Burada çıkılan yol ile mimarın tasarım sürecinde başlangıcın nokta ile oluştuğunu ve form ile sonuçlandığını söyleyebiliriz.

Form, genişlik, uzunluk ve derinlik, mekân ve biçim, pozisyon, yönelim ve yüzey belirler. Farklı formlar ve bu formların farklı yüzeylerle düzenlenmesi bireyin yapıyı farklı algılamasına sebep olmaktadır. "Dikdörtgen formlar dengeli ve dinamik etki, dar açılı formlar dengesiz ve rahatsız etki, dairesel formlar rahatlatıcı ve dinlendirici etki yaratmaktadır. Eğri veya çapraz yönler, görsel etki açısından enerjik ve dinamik olarak algılanırlar" (Ertürk, 1991). Bu ifadeye istinaden yapıyı meydana getiren formun serbest veya geometrik form olarak kurgulanması, görsel algılamada önemli rol oynamaktadır. Mimarlıkta ana algılama yöntemlerinden olan görsel algılama, bireyin tarafından algılanan her perspektifi, figür ve zemin olarak ikiye ayırmakta ve bu figür zemin ilişkisini sorgulayarak yorumlanmaktadır (Aydınlı, 1986).



Şekil 2.29. Form Üretme Biçimleri, Ching, 2008

Mimari tasarlama da geometrik formların kullanımı üç şekilde olmaktadır. Bunlar bir formun boyutlarıyla oynayarak kullanım, bir asal formdan parça çıkartmak ve bu asal forma başka formların artikülasyonu biçimindedir (Ching,2008). Biçimsiz veya formsuz bir mekân düşünülemez.



### 2.3. İç Mekân-Form İlişkisi

İnsanın girdiği ilk mağaranın, uyguladığı ilk barakanın, hayatını idame ettirdiği yani yaşadığı mekânların, insanlık tarihinin ilk başlarından itibaren bir iç mekânı ve birde çevresiyle etkileşim halinde olan kabuğu mevcuttur. Mimarlık sözlüğünde iç, “yapının iç bölümlerini ve içindeki işleri anlatmakta kullanılan sıfat, dâhili”; dış ise “binanın dışı ile ilgili olan veya dışarı ile bağlantılı olan, harici” olarak belirtilmiştir (Hasol, 2002). Kabuk için TDK da bir tanımlamada, bir şeyin üzerini kaplayan ve onu dış etkilerden koruyan olarak yapılmıştır. İç mekân düzeniyle kabuk yani fonksiyon form ilişkisi geçmişten günümüze farklı farklı şekillerde yorumlanmış ve dönem dönem farklı şekillerde benimsenmiştir. Mimarlıkta tasarım aşamasında mekânsal örgütlenme ve kütleli gelişim süreçlerinde bu iki olgu arasındaki ilişkinin dengeli olması gerektiği, örneğin modern mimaride Louis Sullivan’ın “biçim işlevi izler” ifadesiyle bu ilişkinin çok yakınlığı bir mimari dönemdir. Ancak Venturi ise yapı kabuğunun iç mekân ve çevresel alanı ayırarak iç ve dış kavramlarını meydana getirmesini ve aradaki çeperin tasarım elemanı olarak mimarinin etkili bir kavramı haline gelmesini şu ifade ile açıklamaktadır: ‘iç mekânın dışarıdan farklı olmasından dolayı, yapı çeperi(duvar) yapısal farklılaşmanın başlangıcı konumunda mimari bir olguya evrilmiştir. Mimarlık, mekânın ve kullanımın iç ve dış kuvvetlerinin kesiştiği yerde oluşmaktadır. Buradaki iç ve çevresel kuvvetler hem özel hem genel hem belirlenimsel (deterministik) hem de rastlantısal olarak bulunurlar. Mimarlık, dışarıyla içeriği birbirinden ayıran duvar olarak düşünüldüğünde hem yapı çözümünde mekânı anlatmaya, hem de bu çatışmanın sahnelenmesine dönüşür” (Venturi, 2005).

Mekânsal ve Kütleli kurgunun bütünsel olarak varlığının ortamda kapladığı yerin kapsamı dışında kalan alana, kavramsal olarak dış, kapsamı içerisine ise iç ifadelerini, farklı kavramlar olması fakat aynı bütüncül yapı ifadesi içerisinde olmasına rağmen bu şekilde kullanılabilir. İnsanlar dıştan yapının kütlesi ve kütleliyi oluşturan yüzeyleri (cepheler), içten ise mekânı ve mekânı oluşturan yüzeyleri algılamaktadırlar (İzgi, 1999).

“Mekân daimi olarak insan varlığını sarmaktadır. Aynı zamanda insan mekânsal hacim dâhilinde devinir, biçim nesnelere görür, sesleri duyar, esintiyi hisseder ve bahçede açan çiçeklerin kokusunu almaktadır. Mekân doğası itibariyle formsuzdur. Onun boyutları, görsel biçimi, ölçeği ve ışık kalitesi tamamen toplam formun elemanları tarafından tanımlanan sınırlarına tabidir. Mekân tanımlanıp betimlendikçe ve bir çerçeve içerisine sokulup biçimsel elemanlar ile tasarlandıkça mimarlık anlam ve varlık kazanmaktadır” (Ching, 2008).

Zevi'ye göre, tarihte mimarlığın öğeleri olan sınırlayan ve sınırlayıcıların meydana getirdiği çelişkiler birçok yapının ana mevzusu olmuştur, yapılan analizlerin sonucu mimarlığın konusunu mekânın kendisi değil duvarlar ile oluşturulan kutular oluşturmuştur. Böylelikle bir yapı kabuğu kaç boyut ile tanımlanabileceğini, iç mekânın meydana gelişi ve gerçekliğini kabuğun özellikleri olarak ifade edilebileceği gibi sorular doğmaktadır.(Zevi, 2015) Tarih boyunca farklı mimari akımlar doğrultusunda bu sorulara farklı cevaplar verilmiş olsa da tabii ki sınırlayıcıların özellikleri mekânın özelliklerini birebir karşılayan ve eşit olmayabilmektedir. Ancak, aynı şekillerde boşluk ve formun karşılıklı birbirlerinin ifadesi gibi, mimari çeper, sınırlayıcılar yani kabuk ve boşluk birbirlerini tarif etmektedirler.

Le Corbiuser mimarlık ve form için “Yapı sabun köpüğü şeklinde bir balon gibidir. İyi şişirilmiş ve üflenen nefes tüm noktalara ulaşmış ise bu köpük mükemmel ve harmoniktir. Bir plan iç'ten dışarıya doğru oluşur; dış bir iç'in sonucudur” der ve aynı zaman da ünlü düşünür Hegel de form için “Her form gerçek değildir; sadece kendi öz'üne uygun olan formlar gerçek formlardır.” İfadesini kullanır (Kortan, 1992). Bu ifadelerle göre yapının dışarıdan görünüşü ve algılanması ile iç mekâna geçildiğinde bize hissettirdiklerinin aynı olması gerektiğidir. Sahici formlarda biçim ve içerik birlikteliği söz konusudur. Öz ve biçim birlikteliği ile yapının muhteiyatının dışına yansması durumudur. Aksi hallerde form gerçekliğinden uzaklaşmaktadır.

Mekân tasarım evresinde kullanılması muhtemel tüm malzeme ve bileşen alternatiflerinin değerlendirilmesi, birbirleriyle olan kullanım bütünlüğü sağlanması ve iç mimari dil olarak bir bütünlük elde edilmesi zorluk seviyesinin

yüksek olduğu bir durum olmaktadır. Bu düşünceden hareket ile günümüzde mimarının en büyük handikaplarından biri olarak oluşturulan formal kabuğun ve strüktürünün iç mekânın yapısal bileşenleri ve malzemenin ilişkisinin kısmen kopukluğu olarak ifade edilebilir. Bu durumun doğal bir nedeni olarak da farklı tasarımcıların farklı ölçeklerde ve mekânı oluşturan farklı bileşenlerde rol alması olarak belirtebiliriz. Bu şekilde farklı disiplinlerden tasarımcıların farklı ölçeklerdeki mekânları yorumlaması ile kentsel ölçekten iç mekân ölçeğine tasarım dili bütünlüğünü etkileyen faktörlerden biri olarak nitelendirilebilir (Onay, 2014).

Mekânsal kararların tamamının tek bir kişiden çıkması, elbette ki kurgulanan tüm bileşenlerin arasında dil birliği sağlanmasını kolaylaştıran, mimarın vermek istediği mesajı tam anlamıyla yansıtan bir yaklaşımdır (Onay,2014).

Bu bölümde belirtilenler doğrultusunda bu çalışmada 'iç mekân' kavramı, binanın mekânsal düzenini, yapıyı oluşturan bölümlerin programlanmasını tanımlamada; 'kabuk' kavramı, yapı formunu, hacimsel düzenini, cephesini tanımlamada kullanılmaktadır. İç mekân-kabuk ilişkisi kavramı ise yapının mekânsal düzeni ile bu mekânların sınırlayıcılarını oluşturan dışsal hacmi arasındaki fonksiyonellik kullanışlılık ve var olan tasarım anlayışlarının bütünlüğü ilişkisidir. Bu durum ile beraber mimaride iç mekân kabuk ilişkisi kavramı alt başlıklar halinde incelenecektir.

### 2.3.1. Form-Fonksiyon İlişkisine Bağlı İç Mekân-Kabuk İlişkisi

Hacimsel düzen kurma derdi insanoğlunun mağaradan çıkışından itibaren karşılaştığı bir meselesi olmuş ve bu mesele dışetkisel sorunların değişmesi, artması ile bu durumlara çözüm arayışı içinde olmuştur. Mimarlıkta kabuğun salt mekânsal sınırlayıcı ve mekânı koruma görevinden evirilerek, dış-biçimin yıllar içinde insan gereksinimlerinin sürekli değişimi ile bu değişken durumlara cevap verebilen mekânlar oluşturabilme ve artan estetik doygunluk talebiyle günümüze değişimler geçirerek gelmiştir.

Bazı yapıların bütününde uygulanan formla ilişkili olarak örneğin yapının dış kabuğunda oluşturulan bir eğrisellik ya da açıklık iç mekânda, istenilen seviyede

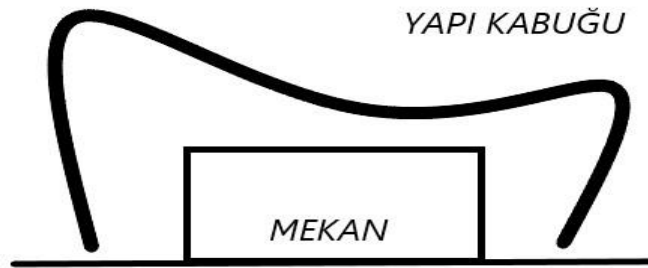
aydınlık seviyesini sağlama, tavan yüksekliğini ayarlama ve yüzey oluşturma gibi fiziki adımları etkilemektedir. Bu sebepten hareket ile mimariyle ilgili etken rol oynayan kriterlerin ele alınması, yani mekân tasarımının kabuk ile bütüncül bakış açısıyla düşünülmesi, işlevsel verilerin doğru toplanıp yansımaları oluşturacaktır. Böylelikle tek bir kriter ile oluşturulan cepheyle meydana gelen karanlık mekanlar veya salt mekânsal kurgusunun cepheye yansımaları olarak meydana gelen düzensiz doluluk boşluk dengesizliği sorunu doğmayacaktır.

Mimari formların oluşumunda topografya, iklim, tarihsel imgeler, politika, din, felsefe, bilim ve sanat gibi birçok etken söz konusudur. Özellikle mimariyi meydana getiren bileşenlerden biri olan strüktür, formun oluşumunda önemli rol oynar (Özer, 2004). Bir mimari ürünün formunun, gerek işleviyle gerekse sosyal ve fiziksel çevresiyle bütünleştiğinde değer kazandığı söylenebilir. 'Fonksiyon' sözcüğü ise Latince kökenli olup kullanılış veya işleyiş açısından amaca uygunluğu ya da belirlenen bir amacı gerçekleştiren eylem türü olarak söylenebilir ve Türkçedeki 'işlev' sözcüğünün karşılığı olarak kullanılır (İzgi, 1999). Türkçe Sözlük'te de işlev, fonksiyon sözcüğü ile anlamdaş kılınmakla birlikte "eylem türü olarak bir yapının gerçekleştirebileceği ve onu başka yapılardan ayırt etme olanağı vermesidir" açıklaması yapılarak kelimenin mimari anlamı da verilmiştir (Anonim, 2018). İzgi, bir mimari ürünün doğuşunu etkileyen olgunun, ya da bir başka deyişle bir mimari ürünün gerçekleştirilmesindeki temel olgunun, gereksinim ve ona bağlı işlevsellik olduğunu belirterek; işlevi, gereksinimlerin karşılanması için gerekli koşul ve davranış biçimlerinin saptanması ve bunları gerçekleştirecek olayların programlanması şeklinde açıklamıştır (İzgi, 1999). Kuban, mimarlık sözlüğünde 'işlev' ve 'işlevsel' sözcüklerinin yerine 'fonksiyon' ve 'fonksiyonel' sözcüklerinin daha sık kullanıldığına değinerek işlev'i (fonksiyon), gereksinimlerin belirlediği istekler ve onların programlaştırılması olarak tanımlamıştır. Kuban'a göre işlev kavramı, öncelikle yapı öğelerinin, tek veya tüm, amaca uygunluğunu ifade eder ki bu, plan özelliklerinde olduğu kadar biçim özellikleri için de geçerlidir. Ayrıca işlev, mimari bir yapıda farklı kullanım amacına yönelik bölümleri arasında, kullanımların gerektirdiği bir sıralamayı da anlatmaktadır. 'İşlevsel yapı' deyimini ise genellikle çeşitli görevleri olan bölümler arasında, gereksinimlerin en iyi

karşılancak biçiminde düzenlendiği yapı anlamında kullanılır (Kuban, 1992). Dolayısıyla bir eylemi gerçekleştirmek için gerekli hareketlerin birbirini izleyen bir düzen sergilediği söylenebilir. Bu nedenle mimaride, herhangi bir amaca hizmet edecek üründe öğeler arasındaki ilişkinin düzenine dikkat edilmesi gerekliliği açıktır. Modern Mimarlık adına yapılan olumsuz eleştiriler göz önüne alındığında, belli bir fonksiyona uygun olarak tasarlanmış yapıların ilk anda müşteri memnuniyetini sağlasa da daha sonraları değerinden kaybettiği görülür. Bu bağlamda işlev ya da fonksiyon kavramlarını sınırlı kapsamlarda kullanmak yanlış sonuçlara da neden olabilir. Örneğin insanoğlu doğru biçimlenmiş, bölümler arasındaki ilişkileri en uygun şekilde kurulmuş bir yapıyı da yeterli bulamayabilir (Kuban, 1992). Vitruvius'un 'mimarlık' tanımını da ele alacak olursak, mimarlık; sağlamlığı, kullanışlılığı ve güzelliği olan yapı üretimi olduğunu söylemektedir. Bir mimarlık yapının ayırt edici özellikleri, uzun yıllar ayakta durmasını sağlayacak sağlamlığa sahip bir strüktürünün olması, insanlar tarafından kullanıma uygun bir işlevi karşılaması ve tasarımcının iletmek, aktarmak istediği bir duygu veya düşüncesini karşılayabilecek nitelikte bir biçiminin olması şeklinde özetlenirse, bunların Vitruvius'un 'mimarlık' tanımını içerdiğini söyleyebiliriz (Leland, 2000, Vitruvius, 1998). Mimari tasarımda kullanılan tümevarım yönteminde tek tek fonksiyonlara cevap veren mekânlar yan yana getirilerek tüme varılan forma ulaşılmakta, fonksiyon formu da etkilemektedir. Belirtilen tasarım yöntemlerinden mimar herhangi bir mimari ürün yaratımı için biriyle tasarımına yön verebilir. Tez kapsamında bakıldığında sürecin başlangıç noktasını, form ya da fonksiyon öncelikli yöntemler oluşturabilir. Fakat yapının temel özelliklerini oluşturan form ve fonksiyon kriterlerinden birine ağırlığın verilmesiyle yapılan tasarımdan ziyade; iki kriter arasında birlik, bütünlük sağlanması mimarlık eyleminin temel hedeflerindedir. Görüldüğü üzere mimarın mimari ürünü yaratma sürecinde birçok kriteri aynı anda göz önünde bulundurması gerekmektedir.

Özer, formun, cephenin karakterini kazandıran faktörleri iki ana grupta toplamıştır. Bunlardan birisi hacimsel diğeri de yüzeysel etkenlerdir. Hacimsel düzen (dış-biçim veya Gestalt) mimari yapının kentsel mekânda algılanan yüzüdür. Aynı zamanda bir iletişim aracı, bir sinyal ve dışa yönelik bir işarettir. İç

mekân ile dış kütle düzenlenimi, içerik ile kılıf, kutu; anlatılanla anlatan; işlevle (fonksiyonla) biçim (form) arasındaki ilişkinin, bağıntının nasıl olması gerektiği tarihsel süreç içerisinde farklı şekillerde yorumlanmıştır. Wright'ın hocası, 'Biçim İşlevi İzler' sloganını söyleyen Amerikan mimar Louis Sullivan Modern Mimarinin kaderini belirleyerek en temel ilkesini ortaya atmış olmuştur. Böylelikle 1960'lara kadarki sürede 20 y.y. mimarisinin haslık, özgünlük ve erdemlilik mottosu olmuştur. Bu mottoda dış biçimi fonksiyonun belirlediği iç mekân örgütlenmesi direkt, dolaysız olarak yansıtmak, işlevin rasyonalist bir gerçekliği olarak dış mekâna sunulmaktadır (Özer,2004). Guggenheim museum veya Alman filarmoni orkestrası binaları örnek gösterilebilir. Fonksiyonun cepheye yansımaları olan yapılar fakat mekânsal örgütlenmede farklılıklar görülmektedir. İşlev faktörü klasik geometrik planlara oturtulmak yerine özel ve oldukça sıra dışı bir şekilde, karakterli bir espri ile yorumlanmıştır ve bu aynı şekilde forma yansımıştır.



Şekil 2.30. Mimari Yapı Bağlamında Kabuk Mekân İlişkisi, Zeynep Telyakar

Venturi'nin de belirttiği gibi mimarlık teorileri arasında yer alan önemli başlıklardan biri, iç-dış birliğidir. İç-dış birliği, bir binanın mimari kurgusunun, fonksiyonlarının veya strüktürünün, diğer deyişle iç'inin, dışarıdan algılanabilir ya da tahmin edilebilir olmasıdır (Venturi, 2005).

Ching, yapıyı algılamamıza yarayan sınırların büyük bir bölümünü oluşturan bileşenlere ve öğelere ait yüzeyleri yan yüzey, üst yüzey ve alt yüzey olarak üç temel başlık ile incelemektedir (Ching, 2008). Formu meydana getiren birçok bileşen ve öğe ile karşıladıkları fonksiyonun özelliklerine bağlı olarak sert/yumuşak, şeffaf/opak, belirli/belirsiz, düzenli/düzensiz gibi özellikleri sergileyebilirler. Bu bileşenler ve öğelerin, mekânsal örgütlenmede üstlendiği

roller olarak sınırlamak, birleştirmek, yönlendirmek ve odaklamak ile hem biçimsel hem de yüzeysel olarak gerçekleşmektedir. Bu düşünce ile mekânın bileşenleri ve öğeleri bir yandan mekânın formunu meydana getirirken, diğer bir yandan görsel, dokunsal, ısısal, ışıksal ve duyuşsal algılanmasına olanak vererek, mekânın formunun ve yüzeylerinin kavranmasında etkili olmaktadır.

Mekânın örgütlenmesi ile form oluşumu aynı anda bütüncül bir ifadeyi meydana getirmektedir. Yapısal çevre içerisinde mimari eseri oluşturan ve onu kullanan, onunla iletişim kuran birey, onu biçimlendirirken ve kullanırken sadece biçimi değil, tüm ileteceği ifadeleri, yani anlamını da sorgulamaktadır. Bu durumda mimarın sorumluluğu içerisinde saf form ile ilgilenip, biçimsel boyutu araştırıp uygularken bağlamsal kavramları ve anlamları da göz ardı etmemektir. Fakat genellikle yapılar işlevselliğin ötesinde bu anlamsal değerleriyle öne çıkar ve tartışılır. Bu anlamsal ifadeler teknolojinin, mühendisliğin, gereksinimin, ötesinde tamamen anlaşılması olanaksız, belirsiz bir karmaşıklıkla kendi bünyelerinde barındırmaktadır (Aydınlı, 1986).

### 2.3.2. İç Mekân-Kabuk İlişkinde Görsel Bütünlük

Mimaride iç mekân ile dış mekân arasındaki görsel bütünlüğün sağlanması şeffaflığa bağlıdır. Bir başka ifadeyle iç-dış arasındaki görsel bütünlük, şeffaflığı ifade eder. Buradan hareketle aşağıda şeffaflık kavramı ve mimaride şeffaflık ele alınmaktadır. Şeffaf ya da saydam, TDK sözlüğüne göre “içinden ışığın geçmesine ve arkasındaki şeylerin görülmesine engel olmayan” anlamına gelmektedir. Terimine ait yan anlam, “açık seçik, belirgin” dir (Anonim, 2018). Şeffaflığı tanımlayan bir diğer kavram da geçirgenliktir. Şeffaflık tanımındaki ‘arkasındaki görüntünün tamamen görülebildiği’ veya ‘ışığı geçirebilen cisim’ ifadesi geçirgenlik kavramını ortaya koyar ve şeffaflığın ölçülendirilmesi, geçirgenliğe bağlı olarak değişim gösterir (Rowe ve Slutzky, 1963). Bu tanımla saydamlık, maddenin kendine özgü bir niteliği olabileceği gibi, mekân örgütlenmesinde farklı materyaller ile algısal olarak yaratılabilecek bir kavram olarak da karşımıza çıkmaktadır. Ancak çalışma konusu açısından, malzemenin doğasından gelen şeffaflık ve ölçülendirilmesi önem taşımaktadır. Malzemenin

doğasından gelen şeffaflık, saydam malzemelerin kullanılmasıyla oluşan şeffaflıktır. Kullanılan malzemenin geçirgenliği de şeffaflığın derecesini belirler. Böylelikle şeffaflığın derecesi; tam şeffaflık, yarı şeffaflık ve opaklık olarak üç gruba ayrılır (Eroğlu, 2003). Tam şeffaflık durumu için ardındaki nesnelere görüntülerini deforme etmeksizin oluşan şeffaflık olup geçirgenliğin en fazla olduğu haldir. Kullanılan malzeme, arkasındaki nesnenin net olarak görülmesine imkân sağlar. Ancak saydam malzemeler, aynı anda yansıtıcı özelliğe de taşımaktadırlar. Bu sebeple zaman zaman arkada görünenle karşıdan yansıyan süperpoze bir görüntü oluşturur. Böylelikle yansıtıcı ve geçirgen özelliği olan saydam malzeme, Rowe ve Slutzky'nin de öne sürdüğü gibi saydamlığın eşzamanlılık işlevini çoklu bir yaklaşımla sergilemiş olur. Ayrıca bu tür yansımaların ışığın yoğun olduğu tarafta gerçekleşmesi, cam cephe bir binanın gündüz içerisinde görünmeyip dışarıdaki görüntüyü yansıtmasını; gece ise karanlık dış ortamda aydınlatılmış iç mekânın algılanmasını sağlar (Rowe ve Slutzky, 1963). Yarı şeffaflık, maddenin tam geçirmeyen olma halidir. Görüntü veya ışık var olan hali ile değil, malzeme ile meydana getirdiği bozulmalar sayesinde algılanır ve gözle cisim arasındaki yarı şeffaf malzeme de görme eylemine dâhil olur. Örneğin buzlu cam, naylon poşet, tül perde gibi malzemelere bakıldığında arkasında mevcut olan cisim ve malzemenin kendisi görülmektedir. Yarı şeffaflık hali oluşturulan durum için aynı zamanda gizem ve merakta uyandırmaktadır. Renkli yarı saydam malzemelerle oluşturulan vitraylar, bunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Işığı ve nesnelere görüntülerini geçirmeyen malzemeler ise opak malzemelerdir. Görme sırasında sadece bu malzemeler görülür (Eroğlu, 2003). Doğada, birçok şeffaf malzeme olmasına karşın mimaride yaygın olarak kullanılan şeffaf malzeme camdır. Gelişen teknoloji ile birlikte camın kullanım ve yapım teknikleri de değişmiştir. Başlangıçta üretim tekniklerine bağlı olarak yapıda küçük ölçeklerde ve çok sayıda destekle kullanılan cam, tamamen iç mekânın aydınlatılmasına yönelik olarak işlevsel nedenlerle ortaya çıkmıştır ve malzemenin doğasından gelen şeffaflığın mimarideki ilk kullanımlarındandır. Örnek vermek gerekirse, Gotik katedrallerinin açıklıklarında camın kullanımı teknolojik olarak yapılabilen bir durum olsa da vitray işinin yapılması, anlamsal değeri bulunan figürlerin



kullanımı, renkli cam sayesinde mekâna gelen ışığın içeride mistik bir hava yaratımının istenmesi durumu mevcuttur (Benian, 2010).

Ancak Endüstri Devrimi ile birlikte standardizasyonun başlaması, teknolojinin gelişmesi vb. etkenler, şeffaf bir malzeme olan camın yapılarıdaki kullanımının değişmesinde rol oynamıştır. Taşıyıcı sistemde daha büyük açıklıkların aşılabilmesi, doluluk-boşluk oranları ve gelişen malzeme teknolojisine bağlı olarak cam kullanımının da daha büyük ebatlarda üretilmeye ve kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, mekândan dış görüş alanının, manzaranın kurgulanmasına olanak sağlayarak iç mekân ile dış mekân arasındaki iletişimi artırmıştır. Bu durumun dışında günümüzdeki teknolojik müdahalelerle camın şeffaflığı; mat, parlak, kumlu, telli, ince, kalın, temperli, renkli, dokulu, dokusuz, düz, yarı şeffaf, bombeli bir hale dönüştürülebilmekte ve buna bağlı olarak şeffaflık derecesiyle oynanabilmektedir. Yukarıda belirtilenler doğrultusunda bu çalışmada iç mekân-dış mekân arasında görsel bütünlüğün sağlanmasına yönelik iç mekân-kabuk ilişkisi, malzemenin doğasından kaynaklanan tam ve yarı şeffaflık bağlamında ele alınmaktadır.

### 2.3.3. İç Mekân-Kabuk İlişkisinde Kopukluk

Günümüz mimarlık akımlarında, işlevsel ihtiyaçların karşılanması doğrultusunda mevcut kaynaklarını sınırlarını zorlayarak malzeme ve formun ayrılmaz bir bütün olarak bir araya gelmesinin sağlanması, mekânın gereksindiği form ve nitelikte bir görüntü ile giydirilmesini ve bu durumları da aynı şekilde işlevsel ihtiyaçlar paralelliğinde bir araya getirme iddiası olmayan fikirlerin doğurduğu eserler olarak bakılabilir. Böyle olan yaklaşımlarda yapı biçimlendirilmesinde önyargısız anlayış ile özgür bir tutum sergilenmektedir. Bu durumda malzemenin kullanım şekli ile heykelsi bir duruşu olan biçim elde edilmektedir. İlk bakışta düzensiz ve tekrarlanabilir form kavramıyla bütünleşik parçalar yığınınına benzeyen, geometrik düzeni kolay anlaşılır olmayan, hatta bazen yerçekimine karşı gelen tavırla kendini var eden örneklerle karşılaşmaktayız.

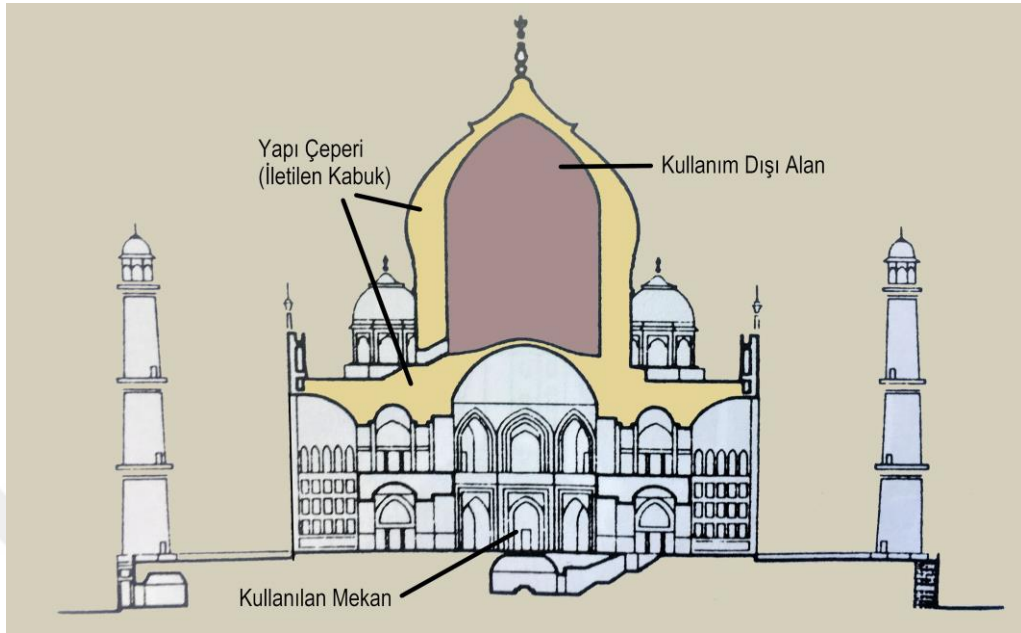
Günümüzde örnekleriyle karşılaştığımız yapılarda köşelerin dik açı olmadığı duvarların düşey, çatı ile dış duvarlarını belirleyici sınırların olmadığı, nerede başlayıp bittiğinin anlaşılamadığı, taşıyıcılarının ve taşınanın fark edilemediği gibi durumlar gözlemlemekteyiz. Bu yaklaşımda meydana gelen 'kabuk' tek başına varlığını ortaya koysa da iç mekânsal çeşitlilik barındırır. Bu tarz yaklaşımı olan tasarımlarda yapısal elemanlar ve öğelerin standart başlangıç ve bitiş noktaları olmamakla beraber tanımsızdır.

Günümüz çağdaş mimari anlayışları içerisinde, yapının forma dayalı ve ikonik görseli mekânsal kurgu dışında bir özellik meydana getirmiştir. 20. yy. sonlarında başlayan mimari akımlarla çevrelediği mekânın dışında iletilmek istenen anlamsal ifadelerin soyut değerlere sahip ve kendi kendine sembolik bir imaj yaratan son dönemdeki yapılar ile oluşturulan tasarımlar ile karşılaşılmaya başlanmıştır (Benian, 2010).

Mimaride "dışarı ile içerisi arasındaki çelişki kendini, dış duvarın, kendinden bağımsız olarak içeriden örülen yeni bir duvarla astarlamasıyla gösterebilir; bu da dış duvarla astar duvar arasında ek bir hacimsel mekân doğurur. Plan taslakları iç mekân ile dış mekân arasında yaratılan bu tür boşunların biçim, konum, hatlar ve boyutlar açısından aşağı yukarı birbirlerine karşıt olduğunu gösterir" (Venturi, 2005). Bu sebeple plan düzeyinde farklı geometrik formlara sahip mekânların bir araya getirilmesiyle iç mekânda farklı bir biçimden, dışta farklı bir biçimsel etkiden söz edebiliriz. Bu duruma ek olarak kabuk etkisiyle kullanılan mekânların üst katmanında çift örtülü sistem kullanılması ile de mimaride iç mekân ile yapı formu arasındaki kopukluğa yol açılmaktadır. Çalışma kapsamında mimarideki iç mekân-yapı formu ilişkisinin gerek görsel bütünlüğe gerekse form-fonksiyon ilişkisine bağlı olarak sağlanamadığı; aksine iç ile dış arasında tampon bölge oluşturularak farklılık oluşturulan durum için 'kopukluk' ifadesi kullanılmaktadır.

Bu durum ile ilgili örnek vermek gerekirse, Tac Mahal bu konu ile ilgili iyi bir örnek olmak ile birlikte, içerden algılanan iç mekân ve kubbe, kentsel ölçekte iletişimsel güce ulaştırılmış dış kubbe birbirinden tamamen farklıdır. İç mekânda

insanı ezmeyen ölçeği mevcut iken kabuğun anitsallaştırılmış kubbesi arasında mekânsal işlevselliği bulunmayan bir ara bölüm bulunmaktadır.



Şekil 2.31. Tac Mahal Kesit, İç Mekân Form İlişkisinde Kopukluk, Özer, 2004

#### 2.4. Bölüm Değerlendirilmesi

Mekânın tanımı yapılmış ve birçok mimar ve düşünürden fikirler belirtilmiştir. Mekân kavramsal olarak da irdelenmiş, mekânın algılanması ve algılanmasındaki etmenler araştırılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde mekânın evrimi ve insanoğlunun doğuşuyla birlikte mekânın oluşumundan günümüze gelişi yapı bütünselinde araştırılıp mekân form ilişkisinde incelenmiştir. Yapısal boyutta mekân kurgusunun meydana getirdiği kütle ve bu kütlelerin şekillenışı tarih boyunca değişkenlik göstermiştir. Mimar ile birlikte bu kütlelerin formal olarak ele alınışı ve duruma gelen farklı bir boyut ile mekân form diyalogunun çeşitliliğini tarihsel dönemler içerisinde de görmekteyiz. Form kavramı için tanımlamalar yapılmış, çeşitleri ve formu nelerin oluşturduğu araştırılmıştır. Starchitecture tasarım anlayışında mekân ve form ilişkisi için ileride örneklerin incelenmesinde kullanılacak, değerlendirilmelerin temelini oluşturacak üç ana başlık bu bölüm altında iç mekân-kabuk ilişki başlığı altında açıklanmıştır. Bu ana başlıkların ilkinde formun fonksiyonel olarak mekâna katkısının olup olmadığını incelemektedir. İkincil olarak mekân form görsel bütünlük içerisinde

kurgulanmışlığı irdelenmektedir. Bu başlık altında hem çevrenin mekân ile algısının bütüncül oluşu hem de formun mekânın formuyla birlikteliğinden bahsedilmektedir. Son olarak mekân form kurgusunun kopukluğu incelenmiştir. Mekânın meydana getirdiği kütlenin duruşuyla oluşturulan formun yapı kabuğu halinin başkılığı bu kopukluğun sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Meydana gelen kabuk mekândan koparak sahicilik ve dürüstlük etkisini tamamen kırmakta, insana bulunduğu yer olarak dış mekân ve iç mekânda hissettirdikleri farklılaşmaktadır. Bu noktadan hareketle kent içerisinde de salt form üzerinden yapılan mimari tasarımların etkileri incelenecek.



### 3. BÖLÜM

## İKONİK YAPI VE STARCHITECT KAVRAMLARININ KENT KİMLİĞİNE VE MARKALAŞMAYA ETKİLERİ

### 3.1. İkonik Yapı Tanımı Ve Örnekleri:

İkon kavramı mimarlık sözlüğünde; Yunan ve Rus Ortodoks kiliselerinde, renkli Meryem, İsa ve azizlerin tahta üzerine tasvirlerine verilen isim olarak tanımlanmaktadır (Hasol, 2002). Anlam kaymasına uğrayarak; geçmişte 'dini temsil' olarak kullanılan ifade günümüzde kültürel temsil aracı olarak kullanılmaktadır.

"İkon" kelimesi sözlük anlamıyla, temsil edici bir sembol ya da hürmet değeri olan kişi ya da nesnelere olarak tanımlanmaktadır. Sklair, kelime anlamının ötesine geçerek mimarlıkta ikon kavramının, anlam ve güç mücadelelerinde bir kaynak olarak ortaya çıktığını savunmaktadır. Sklair'e göre ikonik mimarlığın imajları, insanların yapıları, yaşam biçimlerini ve bazen de temsil ettikleri mimarları satın almalarını teşvik eden konumdadırlar. Yine Sklair'e göre, küresel ortamda mimarlığın ikonik olmaları durumu, yapıların, mekânların ve mimarların, tüketimin kültürel ideolojisine hizmet etme potansiyellerini temsil ettikleri ölçüde ikon olma halleridir (Sklair, 2010)

İkonik tasarım; simgeler aracılığı ile tasarlamayı kapsamaktadır. Bu sebeple imgeseldir. Simge değerine sahip olmakla birlikte birleşik ve kodlu bileşenlere sahip bir gösterge olarak *ikon* ve *indeks* değeri taşımaktadır. Tarihsel bir anda üretilmiş olan simgeler aracılığı ile tasarlamak anlamında *tarihsellik*, yer'e özgü niteliklerin çağrıştırılması anlamında *yerellik* niteliği taşımaktadır. Mevcut tipolojilerin imgesel ve öz'e ilişkin özelliklerin devralınması anlamında *tip* kavramı ile ilişkilidir. Bu anlamda çevresel ve tarihsel değerlerde devamlılık sağlama amacı taşıdığından *süreklilik* niteliğine sahiptir. Bilindik formlara ve çağrışımlara dayalı olarak benzerlikler yolu ile tasarlamayı içermektedir. Bu anlamda *analoji* ve *mimesis* kavramları ile ilişkilidir ve *yeniden üretilebilirlik*

niteliği taşımaktadır. Anlam üretimini kapsayan yönü ile *alegori*, *mecaz* ve *öz* niteliklerine sahiptir.

Tokyay'a göre 21.yüzyıl ile insana iç mekânlarda, yeni ve ilerici sanatsal anlam oluşturulması yerine, dış kabuğun sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkan edilgen kaotik mekânlar bahşedilmektedir. Oluşturulan dış kabuğun gösteri anlamı tasarım nitelikleri arasında olmaması tercih edilmesi gereken bir özelliktir. Yapının kabuk tasarımında hayranlık uyandıran özgür ve yaratıcı biçimler ile aynı felsefeyle meydana getirilmiş ve anlamsal karşılığı olan yaratıcı iç mekânları doğurması, dış kabuğun ise kent ile kurduğu görsel ilişki sayesinde "yer" ve "zaman"ı bütünleşerek bir anlatım gücü üretmesi gerekmektedir (Tokyay,2005).

Bu mimari biçimsel yaklaşımın tasarım niteliklerinden biri de hiçbir önyargıyla sınırlandırılmamış geniş bir biçimlendirme özgürlüğü olmasıdır. Bu şekilde malzemenin sağladığı katkı ile biçimin heykelleşen bir tavrı bulunmaktadır.

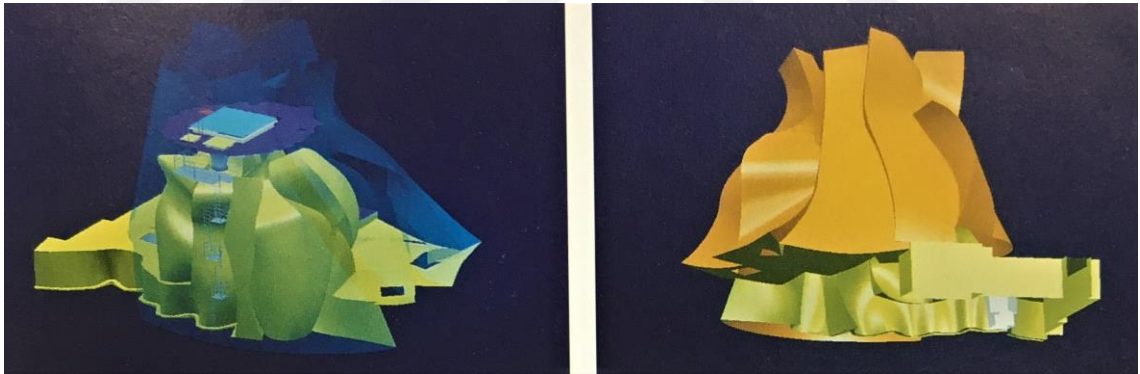
Sklair'in simge yapı tanımlamasında iki şekilde ifadesi yer almaktadır. Bunlardan biri yapının şöhret olması yani herkes tarafından bilinir ve diğeri sembol olarak ifade edilebilecek estetik değerleri taşıması gerekmektedir. İkon yapılar yoğun ve yeni imaj sağlayan, etkili, özgün ve metaforik olarak birşeyleri anımsatabilen bir forma sahip olmalıdır (Sklair, 2010). Jenks ise ikon yapıya ait formların insanlarda bıraktığı etkinin ve içselleştirilmesi için esrarengiz bir takım mimari elemanların kullanımının gerekliliğini belirtir (Jencks, 205)

Bilbao'daki Guggenheim Müzesi bağlamı göz ardı eden ve yakın çevrenin değerinin azaltan, bağlamsal olmayan bir yaklaşımdır. Benzer şekilde, yeniden tasarlanabilen imajı ile Swiss Re ofis binası, mevcut bağlam veya konumu dikkate almamaktadır. İkonikleşme arzusunun bağlamdan kopmasını gerektiren bir tasarım anlayışı söz konusudur.

Kullandığı malzemeler, özellikle biçimsel kompozisyonu ve kendine has tasarım kavramları Gehry'e hatırlanırılık ve tanınırılık kazandıran yapılarında heykelsi biçimler kullanmaktadır.



Frank Gehry'nin proje üretimi ve tasarımı aşamasında kullandığı bir yazılım programı olan ve aslında uçak üretiminde kullanılan CATIA isimli programı kullanmıştır. Tasarım aşaması bu programın kullanılmasıyla birlikte tam anlamıyla iki boyuttan üçüncü boyuta evirilmiştir. Her detay, her bir yapısal bileşen detayı bu program ile modellenmiş, üretim boyutları ile birlikte malzemenin üretimi de bu program ile oluşturulmuştur. Kullanıcının göz zevkine sunulan nihai ürün adeta teknolojinin sanat ile kavuşmasıdır. Bu anlayışın için iyi bir örnek olan Frank O. Gehry'nin Guggenheim Müzesi geometrinin düzeninin kırıldığı, strüktüre farklı yaklaşım sergilendiği, parçalı ve organik yüzeylere sahip bir yapıdır. Yapını en dikkat çeken özelliklerinden olan titanyum kaplı yüzeyi sayesinde günün her saatinde ışığın yansımaları ile farklı etkiler doğurmaktadır. Tasarımcı çeliğin ve titanyumun getirdiği kolaylıkla klasik profiller kullanmak yerine evrilmiş ve dönüştürülmüş olanı tercih etmektedir (Ekincioğlu, 2000). Ayrıca Guggenheim adının çağrışımları ve zaten var olan hatırlanırılığı Gehry mimarlığının arka planını güçlendirmektedir. Dünyadaki pek çok kent için örnek olmuştur.



**Şekil 3.1. Walt Disney Konser Salonu projesi CATIA adlı bilgisayar programında tasarım evresi, Friedman, Gehry, Sorkin, 2002**

Sembol yapıların birçoğu dünya ölçeğinde isim yapmış ve global işler yapan yıldız-mimarlar tarafından tasarlanmaktadır. Charles Jencks, mevcut yüzyılda ikon yapıların, yirmibirinci yüzyıl öncesinde var olan hâkim bir ideolojik stil veya dinsel hegemonyanın yokluğundan tamamen bağımsızlaşan, yaratıcılığın ve hayal gücünün ortaya koyduğu yeni sembolik bir dil olduğundan bahsetmektedir. Buna rağmen Jencks ikon yapıları tarihsel olarak daha geç bir zaman dilimi olarak nitelendirir. (Jencks, 2005). "Postmodernizm'in ilk büyük

anıtı” diye tanımlanan çok-anlamalı bir kodlamayla metaforik cepheciliğin bilinçli vurgulandığı yapıt olan AT&T Binası, Sydney Opera Binası gibi yapıtlar ikonik yapıların ilk örneklerini oluşturmaktadır (Özer, 2004)



Şekil 3.2. A&t Binası, USA, Trachtenberg, Hyman, 2002

Günümüzün bulunduğu kent ile özdeşleşmiş ikonik yapılarına örnekler vermek gerekirse; Sydney Opera Binası (Sydney), Eiffel Kulesi (Paris), Yahudi Müzesi (Berlin), Swiss Re Headquarters (Londra), Bilbao Guggenheim Müzesi (Bilbao), Walt Disney Konser Salonu (Los Angeles) ve benzeri örnekler verilebilir.



Şekil 3.3. Geçmişten günümüze konik yapı örnekleri, Jencks, 2005

İkon yapılar, küreselleşen dünyada şehirlerin birbirleriyle aralıksız devam eden yarışlarındaki amaçları ve hırslarının yegâne sembolü halini almıştır. Küresel

ağlara yeni katılan Şehirler için, ikonik yapılar g ve varlık göstergesi anlamına gelmektedir. Küresel toplumların mimari gösterilerinden birisi bu anlamda ikon kavramı olmuştur.

Günümüzde modern toplumların küreselleşen dünyada hayranlık uyandırmak ve önemli bir yer edinmek adına ikonik yapıları kullandığını görmekteyiz. İkonik yapılar, kentlerdeki misyonu olarak statü sembolü konumunda kullanılıp, bireyle iletişimi sağlayan ve ziyaretçi çeken araçlardır. Bu noktadan hareketle görsel olarak çekiciliği ikonik yapılar kenti ve imajını tanıtmak, marka değerini artırmak için önemli bir rol oynamaktadır.

### **3.2. İkonik Yapılarda İ Mekân-Kabuk İlişkisi:**

İ mekândaki yapısal örgütlenmenin görselliğini oluşturan ve kimlik kazanmasını sağlayan öğelerin ölçü, oran, malzeme, renk, doku ve iŐıđın belirli bir düzen içinde bir araya gelmesidir. Tasarımcı, fiziksel çevrede yer alan bu öğeler ile bireyin mekân içindeki konforunu oluşturmaya hedeflemektedir (Kaptan, 2001). Bina zarfı muhtemelen en eski ve en ilkel mimari unsurdur. İ ve dış, doğal ve yapay ayrımı gerçekleŐtirir; özel ve kamu mülkiyetinden ayrılır; bir cephe haline geldiğinde, kabuk aynı zamanda önemli bölgesel ve çevresel rollerine ilave olarak temsil cihazı karŐılıđında faaliyet göstermektedir. Bina eperi sınır, kenar, muhafaza ve eklem olarak karşılık bulabilir aynı zamanda politik içerikle de yüklüdür (Zaero-polo, 2008).

Belirlenen işleve cevaben yapı, formla Őekillenmektedir. Form yapı içinde yatay düşey düzlemleri, servis-hizmet alanlarını oluşturmaktadır. Yer-tavan yüzeyleri, bölücü duvarlar, geniş mekânlar sunan boşluklar ve aydınlık sağlayan açıklıklar, tasarım fikriyle Şekillenerek müzenin kimliğini de ortaya koymaktadır. Bu bakımdan söz konusu alanların uygulama öncesi, birbiriyle ilişkilerinin iyi tanımlanması gerekmektedir.

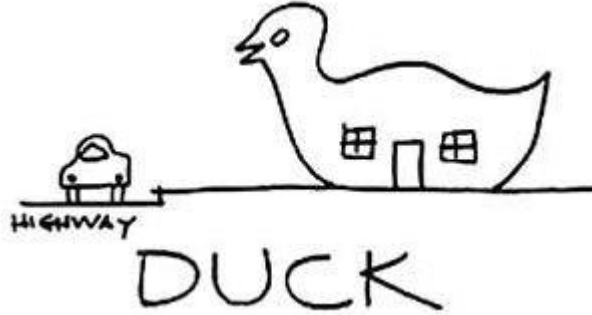
Bina kabuğunun geleneksel artikülasyonları da teknik olarak gereksiz hale geldikçe, kabuğun kendi fizikselliği, üretimi ve önemliliği ile temsil rollerini

üstlenmiştir. Kabuk tasarımı sonuç olarak, hem çevresel hem de güvenlik aracı olarak binanın yüzeyini üretecek, onu canlandırarak hale getirecek ve toplumsal, kente ait bir yapıya dönüştürecek araç olarak odaklanmıştır. Küreselleşme, bir yandan mimari dilin etkinliğini nötrleştirerek ikonik ve simgesel iletişim araçları olarak sembolize ederken, çevresel ve güvenlik kaygıları da kabuğun bağışık kazanma kapasitesinin eşiğini yükseltmiştir. Kabuğun giderek artan oranda aşındırıcı bir küresel atmosfere karşı kendini korurken giderek artan tutarsız ve mobil bir topluluk için tanımlanabilir imajlar sağlama talebini karşılaması gerekmektedir (Zaero-polo, 2008).

Frank Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müzesi, OMA'nın Seattle Halk Kütüphanesi ve Porto'daki Casa da Musica ya da Herzog & de Meuron'un Tokyo'daki Prada mağazası arasında yeni etkilerin üretimine girişmek için, kodlamaya, uyuma ve diğer geleneksel formlara karşı koyan çok yönlü, değişken cephe eğilimi söz konusudur. Daha önce alınlık, köşeler ve pencere tasarımı gibi çözüm tekniği gerektiren sınırlandırılmaldan kurtulan kabuğun giderek meydana getirilişinin bağlamsal gerekliliklerine olan bağlılığı belirsiz hale gelmiştir. Görsel, termal ve atmosferik geçirgenlik kalıplarının ayrıştırılması, bu tabakaların fazlanması ve saflaştırılması yoluyla eklemlerin çözülmesini veya yoğunlaşmasını sağlayarak kabuğun moleküler yüzleşmesi için daha önce görülmemiş olasılıklar açmıştır. Geleneksel yapılarda figürler, çok çeşitli karmaşık etkilerin üretilmesi için farklı performans katmanlarının birbirlerine karşı oynadığı daha nüanslı bir ara yüzey düzenlemesi ile değiştirilmiştir. (Zaero-polo, 2008).

Günümüzde, kabuk üzerinden anlam iletmenin farklılaşım göstererek ve eskiye nazaran daha şiddetli bir arzu ile ortaya çıkarak sürdürüldüğü görülmektedir. Robert Venturi bu anlayışın en önemli savunucularındandır ve bu sayede ortaya koymuş olduğu iki durum olan Decorated Shed ve the Duck kavramları ile oldukça iyi özetlenmektedir. Decorated Shed ifadesi ile belirtmek istediği durum geçmişten beri var olan mimari gereksinim ve elemanlar ile cepheye anlam yüklemek durumu bir diğeri olarak the Duck (Ördek), tüm bu mimari yapılanmaların tek bir ikon içinde meydana getirilme, anlamın o kavramsal

görsel üzerinden kurulmasını sağlamaktır. Böyle bir tanımlama ile ikonik yapılarda verilmek istenen ifadeyi net bir şekilde topluma iletmektedir fakat mekân ile olan diyalogu göz önüne alındığında toplum üzerinde algılabilirliğini en aza indirmiş bir tasarım şeklinden bahsetmekteyiz (Venturi, 2005).



Şekil 3.4. The Duck, Venturi, 2005

Rem Koolhaas'da yapı kabuğu ve çekirdek konusunda, bu iki öge arasındaki ilişkinin kırılma noktasına gelerek yapının iç mekâna ait hiçbir bilgi veremeyerek dürüstlük olgusundan uzaklaştığını ifade etmektedir (Demir, 2013)

### 3.4. Günümüz Mimarları-Starchitect Kimdir?

Küreselleşmiş ticari mimarlık, yeni küresel yıldız mimar türü ile simbiyotik bir ilişki geliştirdi. Şehirler, uluslardan çok, artık küresel yatırımları ve küresel turizmi çekmek için yarışırken, marka farklılaşması ve sembolik modernite arayışındalar. Kamu binalarının yıldız mimarlar tarafından devreye alınması artık kurulu bir pazarlama tekniğidir. Binalar (kelimenin tam anlamıyla), sıra dışı olmalı ve küçük bir küresel mimar grubu tarafından tasarlanmalıdır. Küresel yıldız mimarlardan tanıdık birkaç isim için Rem Koolhaas, Frank Gehry, Santiago Calatrava, Jean Nouvel, Norman Foster, Renzo Piano ve Daniel Libeskind isimlerini sayabiliriz. Bu mimarların kişisel statüsü artık çok büyük ve varlıklarının çok yüksek olması- öğrencilerden, konferans devresinden, yarışmalardan ve hatta şehirlerin kendilerinden- taleplerin hemen hemen zorunlu olarak kavramsal olduğu ve herhangi bir ayrıntılı çalışmaya, konumsal bağlamlara ve yerel kültüre dayanmadığına sebebiyettir. Gerçekten de, binanın Mimari ve Küreselleşme ikonik bir küresel ürün olması niyeti olduğu için, yerel farklılık genellikle arzu edilen bir özellik değildir. Bu binaların şehirler tarafından

rekabetçi pazarlaması, yukarı yönlü bir talep oluşturdu. Yıldız mimarların çalışmalarının dışında, yapılarının inşaları tamamlanmadan bile onların tasarım tipleri ve stilleri ile başarılı şehirler ortaya çıkar ve kimlik kazanabilir. Tanımsal olarak yıldız mimarlar sınırlı sayıda olduğu için, var olan sembolik ve olağanüstü binalara olan talep, yıldız olarak nitelendirilen mimari ofislerin kendi tasarımlarını sağlama kapasitesini aşmaktadır ancak tasarım anlayışlarının Yıldız yapılar tasarım anlayışı olarak, küresel yıldız mimari ofisler tarafından dünyanın dört bir tarafında kendi mimari dillerinin kopyalarının oluşmasına sebep olur. Spiral veya eğrisel formların, küresel kullanılan camın, düzlemsel kesişim ve benzerlerinin çoğaltılması, yıldız mimarların ofisleri tarafından, kavramlarını geliştirmek ve sunmak için kullanılan aynı sofistike bilgisayar grafikleri kullanılarak kolaylaştırılır. Bu ve mimarlık mesleği içindeki yıldız mimarların yüksek statüsü, mimariyi yıldız ürününün küresel kökenlerinden daha genel olarak etkilemiştir. Yeni mimari, Hollandalı eleştirmen Hans Ibelings tarafından “süpermodern” olarak kabul edilmiştir. “Bu mimari için çevre ne bu tasarımlar için ilham kaynağı olmakta ne de bağlamsal olarak katkıda bulunmaktadır. Çevreden kopuk, yapı içerisinde olanlarla ve programlar yardımıyla tasarım üretimi gerçekleşmektedir. Bu özerklik hali pek çok durumda, binanın kamufle olmuş dış yüzeyinin iç mekânı hakkında hiçbir bilgi vermeyişini pekiştirmektedir. Birçok durumda, bu binalar hemen her şeye ev sahipliği yapacakmış gibi görünürler, örneğin; bir ofis veya okul, bir banka veya bir araştırma merkezi, bir otel veya daire, bir alışveriş merkezi veya bir havalimanı terminali.” (Adam,2008)

Bir yapı ile bir starchitect adının birleştirilmesi ile yapılan yatırımın değerinin artmasına katkı sağladığı söylenebilmektedir. Mimarın yıldız olma hali için kullanılabilir bir reçete söz konusu olmamak ile birlikte mimarlık camiası dışındaki ün, şöhret ve popülerite sahibi olmanın temelinde medya mecralarında yer almaları olduğu düşünülmektedir. Bazı durumlarda, mimar / mimarlık firmasının ünlüsü, yenilikçi tasarım fikirlerini veya yöntemlerini desteklemede yattığı, diğer yanda ise mimari formlar, yaratıcının özgül kimliğinin altında olduğu belirtilmektedir (Niculae, 2016).

Yıldız mimarların başarılarının merkezinde markalaşma, marka uzantısı ve ünlü olma durumu vardır (Knox, 2002). Starchitect kavramı aldığı 'star' ön adıyla birlikte en üst frekansta ve ün, şöhret olgularını anımsatmaktadır. Küreselleşme ile tanınırlığının dünyaca olduğu bir sıfattır. Yapılarının görsel karşılıklarının direkt olarak mimarı ile bağıntılı olduğu bir durumdur.

Mimari, politik bir süreçtir ve egemen güçlerin hizmetindedir. Genellikle parasal refah ve üne kavuşmuş mimarlar egemen güçlerin yanında ve onlarla dirsek temasında olmayı normatif pozisyon olarak benimsemiş kişilerdir. Bu kuralın bizdeki karşılığı olarak verilebilecek en iyi örnek Mimar Sinan üç ayrı padişaha hizmet vermiştir.

Ponzini, yıldız mimarların mesleki hizmetleri ile bağlantılı birtakım çelişkilere dikkat çekmektedir. Birincisi, sanatsal özerkliğe bir hak iddia edebilecek olsalar da, gerçekte, sanatçıların aksine, onlar, bina girişimi ile ilgili kurallar, inşaat ile ilgili kurallar ve politik ve mali kurumlar tarafından geniş bir ilişkiler grubu tarafından kısıtlanmışlardır. İkincisi, daha meşhur mimar, projeye gerçekten daha az zaman ayırabilir. Üçüncüsü, muhteşem mimarinin yaratılması tasarımcısını güçlendirirken, profesyonelliğini de zayıflatır ve teknik yeterlilikten ziyade kişisel karizmaya bağlıdır.

### **3.5. Kentsel İmaj Yaratımında Starchitect Ve İkonik Yapı Birlikteliği:**

Her nesnenin kendine özgü bir özelliği ve herkes tarafından farklı algılanan bir imgesi vardır. "İmaj"ın kelime anlamı olarak "imge" kelimesi ile aynı tutulmaktadır, imge de TDK'daki anlamına göre, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri olarak tarif etmektedir. Ancak imaj kişinin algıladığı nesne olarak bilince yansımaları, benzeri olmasından ziyade; anlama, hatırlama, idrak gibi süreçlerle, bireyin tecrübeleri ile katılımı geçmiş deneyimlerden etkilenmektedir (Kahvecioğlu, 1998).

İmaj için, bir nesnenin, bir şeyin, bir kişinin nasıl tanındığını anlatan ve zihinlerde oluşan görsel olduğunu söyleyebiliriz.



Çevre bireyin tatminliğini fiziksel olduğu kadar, duygusal olarak da sağlayabilmelidir, kişi üzerinde güzel duygular teshir edebilmeli, huzur ve güven verebilmelidir. Bununla beraber, çevre kişiyi kendisi hakkında etkileyebilmeli, düşündürebilmelidir. Bütün bunlar, beraberinde belli bir imajı, kimliği ve anlamı taşıyan çevrenin korunması veya oluşturulması gerektiğini yansıtmaktadır (Kancıoğlu, 2001).

Kentin belli bir imaja sahip olması, çevre ve mekânın kullanıcılar tarafından sevilip benimsenmesini sağlar. Bu noktada kentin imaj sahibi olması önem teşkil etmektedir.

Sklair, küreselleşme döneminde ikon yapı imajının, mekânları, yapıyı, yaşam stilini ve mimarların sunduklarını göstererek, yapıyı görmeye gelmeye veya insanları satın almaya ikna edebildiğinin altını çizmektedir. Bununla beraber yapının mimari formunun kolaylıkla imgelenebilirlik özelliği, simge yapıların bilinirliğini artırmakta, şehre kimlik vermekte, odak noktası sağlamaktadır (Sklair, 2011).

Kentlerin farklı karakterleri, kent imajı, kent kimliği kavramlarıyla ortaya konmaktadır. Bu olguların biçimlenmesi içinde belirli bir tarihsel sürecin tamamlanması gerekmektedir. Gözlemlenen ise son yıllarda yapılmak istenin bu süreci en kısa süreye indirmek olduğudur. Kent kimliğini oluşturma yöntemlerinden insan eliyle yapılan mekân ve mekânlar toplulukları yöntemi kullanılarak bu etkiyi yapmak istemeleri. Burada esas yapılanın 'Bilbao Etkisi' olduğudur.

Jencks, simgesel binaları, alışılmadık, kolayca hatırlanabilen form ve zihinde uyandırdığı imaj arasında olan gizli semboller ile açık işaretler arasındaki bir dengeleme işi olarak tanımlamaktadır (Jencks, 2005).

Bir yapının ikonik olabilmesi için yapının yeni ve yoğun bir imaja, simgesel ifadesi yüksek bir forma sahip olması ve mevcut dokudan ayırt edilir olması gerekmektedir. Güçlü olabilmek adına önemli metaforları yapılacak simgeler, çağrışımlar içererek insanlar için anımsanır olabilmeli, topluma konu oluşturabilmelidir (Jencks, 2005).

İmaj yaratımı yalnızca nesnelere ait olamamak ile birlikte, şehirler ve bölgeler için de artık geçerlilik kazanmaktadır. Kent imajı oluşturmanın kolay yolu olarak mimari ikonların oluşturulması düşünülmekte ve uygulanmaktadır. Bu düşünceden hareketle şehirlerin ya var olan tarihi yapıları birer ikon olarak öne çıkarmasına veya kente çağdaş, ilerici bir kimlik katacak ikon yapıları dünyaca ün sahibi mimarlara sipariş verilerek elde edilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz (Özerk, Yüksekli, 2011).

Tarihten günümüze kentlerin imajlarının oluşumundaki en etkili faktörlerden biri o kenti simgeleyen yapılar, odak noktalarıdır. Mimarlık ikonları kentin imajını oluşturmakta ve kentler bu simge yapılar ile ayırt edilmekte ve anımsanmaktadır. Bu yapılar kentsel imajın en baskın öğelerinden biridir, kentin bir temsili ve kentlerin vazgeçilmez birer parçasıdır. Bu şekilde oluşan algı ve yönelim, bu yönde gelişen projelerle kente yapılan yatırımların bu tarafının ağırlıklı olması ile kimlikten yoksun oluşturulan yapıtların artmasına sebep olmuştur.

Lynch'in kent imajına ilişkin araştırmalarında kentlinin yaşadığı çevreye ait zihin haritaları vardır. Bu haritalar içinde; Yollar, bölgeler, odaklar, sınırlar ve odak noktaları bulunmaktadır. Bu öğeler kişinin yönelimlerinde fiziksel ve psikolojik olarak önemli hatırlatıcı görev oynamaktadır. Çevreyle ilgili kent imajının oluşması ve hatırlanır olması bu öğelerin zihinsel imgelerinin bütünleşmesiyle sağlanmaktadır. Bu öğelerden odak noktası (landmark) nı şöyle açıklamaktadır:

Kent öğeleri genellikle fiziksel objelerden oluşmaktadır. Mağaza, kule, meydan, bina vb. öğeler birçok çeşitli yapı arasından özellikli olarak belirginleşirler. Bu noktalar birçok açıdan ve uzaklıktan görülebilen dikkat çekici özelliğe sahiplerdir. Yanındaki yerlere referans olan özellikli görsel imgelerdir. Bazı düğüm noktaları ise bölgeseldir, sınırlı bir bölgeye hitap eden yapılardır. Bunlar en basit anlamda işaretler, mağaza vitrinleri, ağaç veya buna benzer kentsel detaylardır, kentlilerin zihinlerinde var olan imajlar arasındadırlar. (Lynch, 1960).

Globalleşen Dünya'ya ayak uyduran kentlerden olan Singapur'un ünlü Marina Bay Sands otel yapısı hatırdaki kalan görseliyle iyi bir kent odak noktası örneğidir.

Yapı tek başına dikkat çekici bir forma sahiptir. Aynı zamanda yapının görseli Singapur şehrini anlatmakta ve şehri ziyaret edenlerin deneyimleyeceği bir durak noktası konumuna gelmektedir.



Şekil 3.5. Marina Bay, Singapur, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Kent içerisinde ki bazı yapılar için, yapıdan bahsedilirken kent, kentlerden bahsedilirken yapı akla gelmektedir. Ait olduğu kent ile özdeşleşmiş olan sembolik yapılar, bazı ortak özelliklere sahiptir. Bu özellikler; ikonik olmaları, uzun yıllar önce yapılmış olmaları, kendi alanlarında ilk olma özelliğine sahip olmaları ve alışılmışın dışında formların kullanımı olarak ifade edilebilir (Marangoz, Önce ve Çelikhan, 2010). Örneğin, yapıldığı yıllarda yıkılması için çeşitli protestolar gerçekleştirildiği, günümüze geldiğimiz de ise milyonlarca kişinin görmek için kenti ziyaret ettiği Eiffel Kulesi, Paris'in en önemli simgesi özelliğini taşımaktadır. Mısır'daki piramitler, New York'daki Özgürlük Heykeli kentlerdeki sembolik yapılara verilebilecek diğer örneklerdir. Şehirler, ikonik yapıların yanı sıra sahip oldukları bir takım özellikleri ile de zihinlere yer etmektedir. Örnek vermek gerekirse Roma, dini ve tarihi yapılar ile ön plandadır. Eğlencenin ve lüksün merkezi olan Las Vegas bir kumar şehri olarak kendini tanıtırken, Avrupa'nın en güçlü marka imajına sahip olan Paris dünyaya, aşk ve romantizm şehri olarak pazarlanmaktadır (Marangoz, Önce ve Çelikhan, 2010).

Kapitalist küreselleşme evresinde kentsel mega projelerin ikonik yapı rolü hem kentler için hem bireyler için şimdiye kadar yapılanlardan daha fazla dikkat çekici olmaktadır.

Günümüz koşullarındaki kentsel imaj üretimi ve ikonik yapı ilişkisine bakıldığında, birçok kent sadece sahip oldukları ikonik yapılar ile

anımsanmaktadırlar. Rekabetçi piyasaların mevcut taleplerine cevap verebilmesi adına ortaya çıkan ikon kavramının temel kabul edildiği mimari eğilim yeni kent imajı yaratırken bunun yanı sıra kent için prestijin ve gücün bir sembolü olmaktadır.

Simge yapının o kent için çarpıcı bir form oluşturmasından önce kültürel aidiyeti gelmelidir. Bir kente ait simge yapının, kent kültürünün bir ifadesi olmalı, geçmiş ve geleceğiyle ilgili bir söylem, bir anlam taşımalıdır. Bu özellikleri taşımayan, sadece maddi kazanç güden anıtlar olmamalıdır. Her kentin, kendine ait bir özelliği, farklılığı ve soyluluğu vardır. Dünyanın birçok yerine yapılan aynı görsele sahip yapı ile orayı anımsatan bir anıt olamamaktadır (Vanlı, 2003).

Kentlerin ikon yapılar ve kentsel cazibe merkezlerini kullanarak dünya kentleriyle yarıştığını, dünyanın dikkat çeken kentleri arasında bulunmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Tek bir ikonik yapı ile kent imajı oluşturulmak istenmesi durumu, yapıların gösteri aracı olarak kullanılması, tamamen ticari odaklı olmaları aynı zamanda yapının bulunduğu kent kimliğinden uzak ve silüetten kopuk oluşu ile eleştiri odağı olmuştur. Kentsel imajı ile kentler tanınırlıklarını arttırmak ve kendilerini duyurmak için bu yola başvurmaktadırlar. Örneğin kentler formlarıyla dikkat çeken ikonik yapılar inşa ederek birbirleriyle yarışmaktadırlar. Bu yarış hali küresel ölçekte kültürel bir etki yaratmakla kalmayıp, kendini mimarlık gündemine taşımaktadır ve en önemlisi mimarlar arası rekabet duygusunda doğurmaktadır. Çünkü bir süre sonra kitleler üzerinde ikonikleşen yapı algısı, ona giydirilen kimliğinden çıkıp tasarlayan mimar halini almaktadır. Yapı için, kent ile birlikte aidiyet durumu artık mimar ile ortak kullanıma geçmektedir.



**Şekil 3.6. Sydney Opera Binası Kent Silueti, Kortan, 1992**

Her ne kadar Utzon projeyi kendisi tamamlamadıysa ve yapısal olarak pahalı da olsa bina Sidney'nin; hatta Avustralya'nın ikonu haline gelmiş (Jencks, 2005), bir şehir veya bölgenin imajını güçlendirmeye hizmet eden pahalı prestij binalarının çağına öncülük etmiştir. Göreceli vasatlıklarına rağmen binanın unutulmaz formları ve üstün ortamı, onun dünyaca bilinirliğini sağlamlaştırmış ve sadece Frank Gehry'nin Bilbao Guggenheim Müzesi bu binaya yakın tarzda oluşturulmuştur. Aynı zamanda turist ekonomisine yakından bağlı bu prestij binaları, modernizmin tonunu değiştirmişler; global skalada yeni bir amaç ve meşruiyet sağlamışlardır (Ching, 2008).

Zaman-mekân sıkışmasının, mimarlığın biçim repertuarındaki ağırlığının artmasıyla muğlaklaşan sınırlar, bir taraftan her yerde her türlü deneyimi yasamamız üzerine kurgulanmış simülasyon mekânları içinde fonksiyonların üst üste binmesini sağlarken, diğer yandan mevcut yapı kimliklerinin yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Son dönem kültür yapıları bu ayırmsızlaşmanın örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Akbalık, 2004).

Günümüzde, küreselleşmenin mekânda karşılaşılan yansımasının göstergelerinden olarak, diğer coğrafyalardaki kentsel bölgelerin gün geçtikçe birbirlerine benzemesi süreci yaşanmaktadır. Şehirler silüetlerinin kaybederek bir örnekleşmektedirler. Benzer tasarımlarla, aynı yapı malzemesi ve aynı yapım teknolojisi ile üretilen, bir bakıma prototip yapılar, dünya kentlerini birbirine benzeştirirken, "yakınlaştırırken", yerel özgünlüklerin belirlediği kent kimliklerini yok etmektedir. Oluşan imajlar; Baudrillard'ın ifade ettiği gibi benzerlerine çok yakın kopyalar olarak düşünülecek olursa, böyle bir durumda,

bireyin bunu kabul etmesi için sözü edilen kopyaları yanılması gerekmektedir, çünkü yanılıyarak algılanması gerekenler, orijinal değil kopyalardır (Baudrillard, 2004).

Baudrillard ve birçok araştırmacının bahsettiği yıldız-mimarlar “küresel elit”in bir parçası olarak, küresel ölçekli olarak milli sınırlarından bağımsız biçimde, aynı küresel firmalar gibi çalışmalarını yapmaktadırlar. Böylelikle küresel kentlerin en önemli pazarlama nesnesinin, dünya ölçeğinde çalışan yıldız mimarlar (star-architect) tarafından yapılan ikonik yapılar olduğunu söyleyebilmekteyiz.

Ekonomik, sosyal ve kültürel bileşenlerin çatışması etrafında şekillenen bu süreçte önemli bir konum olan kent kavramı, uluslararası şirketlerin pratikleri ve ikonların inşası ile küresel yarışın önemli bir sahnesi olması sebebiyle, temel bir mekânsal ölçek olarak incelenmiştir. Küresel bir eğilimin bu ölçekte yansımalarının hem fiziksel hem de kültürel bir karşılığı olan, yıldız mimarlar tarafından üretilen büyük ölçekli mimarlık ürünlerinin ekonomik değer yaratmada bir pazarlama aracı haline gelmesi, gerek mimar kimliğinin gerekse de mimarlık pratiğinin insan odaklı doğasının yok sayıldığı endişesini meydana getirmektedir. (Akbalık, 2017). Küreselleşen dünyada kentlerin yaşanan hızlı değişimlere ayak uydurmak adına içinde buldukları kimlik arayışında kent otoritelerinin mimari olarak en çok başvurduğu yolun, bu öğeler ile olmaya başladığını söyleyebiliriz.

### **3.6. Kent Kimliği Ve Markalaşma:**

Kimlik kelimesinin sözlük anlamı olarak: “Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünüdür” olarak tanımlanmıştır (Anonim, 2018). Kimlik, toplumsal, çevresel, bireysel, mimari gibi birçok konu ve ölçek dâhilinde tartışılan bir kavramdır. Kimliğin kent ölçeğinde incelemesinden bahsedecek olur isek hem şehrin fiziki özelliklerini hem de toplumsal düzeyde sosyo-kültürel özelliklerini incelenme altına almak gerekmektedir.

En basit tanımıyla ifade etmek gerekirse insanın kendini tanımlarken kullandığı ve kendini diğer insanlardan ayırt eden özellikleri bütünüdür. İnsanların günlük

hayatta nasıl var olduğu ve nasıl bir duruş sergilediği de yine onun kimliği ile alakalıdır.

Aynı zamanda bu ifade ile birlikte kimlik, kişinin bireysel veya toplumsal olarak kendisinin dâhilinde olmadığı diğer kişi veya toplumlardan ayırt edilme özelliği olduğunu söyleyebiliriz.

Tekeli'nin ifadesi ile kimlik, faaliyetler ve fiziki çevrenin bütünlüğüne ilişkin bir nitelik olup yerin kimliğinin biçimlenişi, zaman içinde oluşan temelinde tarihsel bir olgu niteliğindedir (Tekeli, 2009).

Kevin Lynch'in ifadesine göre "Kimlik kavramı; cisimlerin kendilerine özgü olma, diğer cisimlerle arasındaki fark edilebilir olma durumudur. Kimliğin diğer varlıklarla eşitlik anlamında değil bireysel veya teklik anlamında kullanımı söz konusudur. Kimlik elemanları, kentsel algılama ve kentsel imajın esas belirleyicisidir" (Lynch,2015)).

Kimliğin birçok disiplin ile birlikte farklı tanımlarını yapmak olasıdır, fakat genel ve kapsayıcı bir tanımlama belirtmek gerekir ise; Bir özneyi tanımlamak için kullanılan öğelerin bütünü olarak yapılabilir. En küçük ölçek olarak bireyin kendine ait bir kimliği mevcut ve aynı zamanda ölçeğin büyüyebileceği gibi aile, mahalle, kent, ulus olarak her bir kapsamın da kendine ait bir kimliği vardır.

Bu ifade ile birlikte hem canlılar hem de nesnelere için kimliğin ayırt edici olma ve farklılık yaratan özelliğinden bahsedebiliriz. Bu ayırt edici olma özelliği benzer kişi ve nesnelere arasında kıyaslamayı da doğurmaktadır. Kimliğin kentsel ve mimari ürünler açısından içerdiklerini öncelikli olarak görsel olarak ön planda olan öğeler olarak, coğrafi, kültürel, doğal ürünler ve sosyal yaşam normları olarak belirtebiliriz. Kent mekânı içerisinde kentsel kimlik ve buna ait kentsel imgeler uzun sürelerde toplumun getirdikleri ile şekillenerek ve bazen de çok farklı bileşenler ile meydana gelmektedir. Toplumlarda kentsel imgeler kültür değeri niteliğinde kent sakinlerinin özveride bulunabildikleri, ortak değerlere sahip oldukları bir olgu olarak kuşaktan kuşağa aktarılarak sürekliliği sağlanmaktadır (Ulu ve Karakoç 2004).



Kimliğin duyularımız ile algılanan, kendine özgü olma durumu vardır. Onu meydana getirmek için de bir marka imajı oluşturmak gerekmektedir. Kent kimliğini tanımlarken ise kentin diğer kentlerden farklı olan ve o şehre değer katan, o şehre has unsurların meydana getirdiği bir bütün şeklinde yapılabilir. Başka bir deyişle kentin anlam bütünüdür diyebiliriz (Biol, 2007).

Kent kimliğinin var oluşunu ve sürekliliğini sağlayan faktörler olarak aşağıdaki durumları sayabiliriz;

- Gelenekler ve kültürel miraslar,
- Toplum gereksinimlerinin karakter ve nitelikleri,
- Coğrafi öğeler ve coğrafyanın meydana getirdiği durumlar,
- Toplumsal teknolojik buluşlar,
- Değişen durumlar karşısında uyum sağlayabilme yeteneği olarak sayabiliriz.

Kentlerin kendine has özelliklere sahip olmasını sadece çevre değerlerine ve doğal etmenlere dayandırmak hatalı olur aynı zamanda sosyolojik, ekonomik ve kültürel faktörler de kentlerin diğerlerinden ayrışmasına yol açmaktadır. Böylelikle, her bir kent farklı bir görsele, silüete sahip olduğu gibi, zaman içerisinde de diğerlerinden farklı bir kimlik kazanmaktadır (Kaypak, 2010).

Dünya kentlerinden örnekler vererek kimlik konusunun ne denli önemli olduğunun vurgusunu yapabilmekteyiz. Örneğin Fransa'nın toplam nüfusu yaklaşık 50 milyon olmak ile birlikte, Fransa'yı tercih eden turist sayısı ise yıllık ortalama 75 milyondur. Fransa ziyaretlerinde Paris kentinin tercihi de ilk sıralarda bulunmaktadır. Bu durumun nedeni olarak, çoğu kimsenin görüşü, kent kimliğinin özgün bir yapıya sahip oluşuyla ziyaret sebebi oluşturmaktadır (Demir, 2006). Bir kentin kimliği, aynı zamanda o kentin ruhunu da ifade edebilmektedir. Bu ruh, o kenti ve o kentte bulunmayı anlamlı hale getirmektedir. Bu nedenle, "kent sakini olma bilinci" olarak tasvir edilen kavram, kentte yaşayanların kendi kimliklerinin yanı sıra bir de içinde yaşadıkları kentle özdeşleşebilen bir kimliğe sahip olmaları halinden kaynaklanır. Bir kentte

yaşayan kişiler için, içinde yaşadığı çevre, sadece içinde geçimlerini kazandığı alanlardan ibaret ise, yani geçim aracı dışında bir anlam ifade etmiyorsa kentsel mekânın bir kimliğinden değil; belki kimliksizliğinden bahsedilebilir. Bu durum ile birlikte, bir kentte kaotik bir yapı gözleniyorsa, bu kentin bir kimliği olduğundan bahsedilmemekte, hatta olgu olarak "kimliksiz" denilebilmektedir (Kaypak, 2010).

Kentin bir kimliğe sahip olması yalnızca fiziksel çevreden kaynaklanan bir olgu olmamak ile birlikte sosyal ve beşeri faktörlerden de etkilenmektedir. Bu açıdan, toplumun ve bireylerin sahip olduğu değerler, kent kimliği ile doğrudan ilişki içindedir (Kaypak, 2010). İnsanın beşeri yanı ile çevresi arasındaki temel ilişkiler, mantıksal veya matematiksel ifadelerle değil, "mekân", "karakter" ve "kimlik" kavramlarıyla açıklanıp ortaya konmaktadır. Kent içerisinde yapılar arasında kalan alanları bir bütün hale getirme işlevini kentsel mekânlar üstlenmektedir. Meydana getirilen kent mekânları, insanların birbirleriyle iletişim kurup sosyalleşmesini sağlar ve böylece hem o mekâna hem de mekânı paylaşanlara ait ortak bir kimlik oluşturur (Erdönmez ve Akı, 2005). İçinde yaşadığımız kent ve bu kenti oluşturan nesnelere zihnimize oluşturduğu bir imajı vardır. Kentsel imge dediğimiz bu olgu, içinde yaşadığımız ya da gördüğümüz bir kente ait algılarımızdan kaynaklanan intiba şeklinde tanımlanabilir. İşte bu intiba zihnimize kent kimliğinin belirleyicisi durumundadırlar. Bu sebeptendir ki kentsel kimlik kavramı, kentin nasıl bir yapıya sahip olduğuyla, ama bir o kadar da bu yapının insanlar tarafından nasıl algılandığı ve anlamlandırıldığı ile ilgilidir (Türkoğlu Dülger, H., 2002; Güremen, 2011).

Modernizmin kentlerimizdeki yozlaştırıcı etkisini ve yok edip yanısını yap mantığını aşabilmenin yollarından birinin sanat, bilim ve etiği birleştirmekten ve kentleri yıkmak yerine yaşanabilir kılmak ile mümkün olduğu; gerçek özgürlüğün toplumsal kimlik ile bireysel kimliği mümkün olduğunca esnek şekilde bir arada tutabilmekte olduğu anlaşılmaktadır (Harvey, 1997).

Norberg-Schulz'un "yerin ruhu" (genius logi) olarak adlandırılan bu çoklu karaktere erişmeyi hedef alan her türlü çaba, o yerle bütünleşmeye, o yerin ve

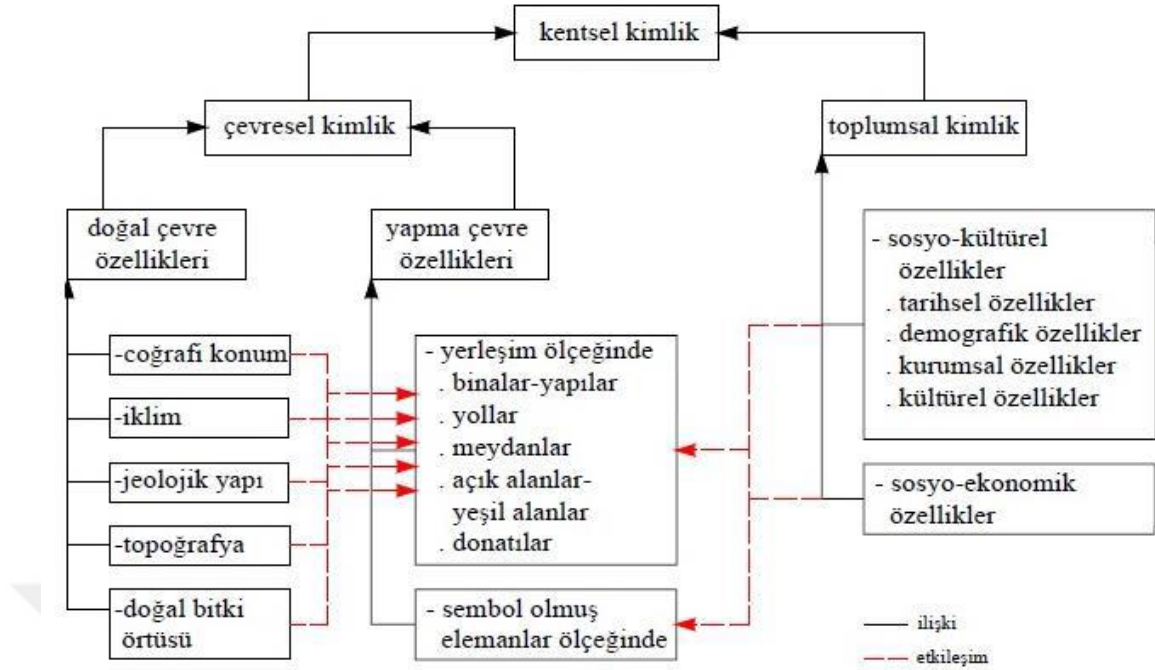
kentin kimliğine katkıda bulunacaktır. Yerin kimliği Lynch tarafından “bir kişinin bir yeri diğer yerlerden ayırabilmesini ya da tanıyabilmesini sağlayan nitelikler” bütünü olarak tanımlanmıştır. Kentin algılanması söz konusu olduğunda, yer duygusu kentsel kimliğe öncülük eder. Kentsel kimlik ise kentsel yaşam kalitesinin önemli bir ölçüsü olan kentsel sürdürülebilirliğe katkıda bulunur.

Şehirler, belirli bir coğrafyada, belirli özellikteki insan topluluklarının oluşturduğu bir yapı olduğuna göre kentsel kimliğinde gelişimi ve oluşumu yine bu iki temel etken tarafından belirlenir. O halde kentsel kimlik “Çevresel Kimlik” ve “Toplumsal Kimliğin” birlikteliğiyle düşünülmelidir.

Kimlik ilk bakışta açık ve görünür olandır, fakat bir yeri daha önce hiç görmemiş olsa bile insanların zihninde imgeler yaratımını sağlayan güçlü bir ayrımdır. Dolayısıyla kimlik daima kendine has ve tekrarlanamazdır. Her şehir, olumlu veya olumsuz olan imgeler ve anılardan oluşan benzersiz bir kimliğe sahiptir. Şehrin imajı, anıtsal binalar, kamusal alanlar ve diğer özel özellikler gibi kentsel unsurların bütününden oluşmaktadır.

Kentlerin tarihi bölgeleri, çevrelerin yaşatılması, korunması kent kimliğinin sürdürülmesinde büyük pay sahibidir. Ancak kentlerin tarihî süreç içinde kazanmış oldukları bu kültürel, mimari miras, içinde buldukları doğal çevre ile anlamlıdır. Kentlerin tarihi yapılarının korunması kadar doğal yapısına da özen gösterilmesi gerekmektedir.

Kentsel Kimliği meydana getiren kavramlar ve bu kavramlar ile ilişkilerinin durumunu ve birbirleriyle olan konumunu aşağıdaki şablonda görmekteyiz.



Şekil 3.7. Kimlik Şematığı, Kara, 2013

Örneğin, bireyler çevresindeki yapıların iç mekânını deneyimleyemeseler bile önünden geçerken bina ile iletişim sağlar, görebilir, dokunabilirler. Bu sebeple bina formu (kabuk) yalnızca yapının kendisine değil, bulunduğu bölgeye ve bölgede yaşayan topluma aittir. Kentin bir ögesi olarak yapı mevcut kimliğin içerisinde varlığını sürdürmektedir. Yapının aidiyet durumu bulunduğu bölgenin kimliğini yansıması olarak yorumlanabilir. Yapının oluşturulan formun biçimi ve kullanılan yerel kaynaklar, yaşayan toplumun fiziki, coğrafi, tarihsel verilerini yapı kabuğu üzerinden aktarımını sağlamaktadır.

Kimlik kent imajını etkilemekte, kent imajından etkilenmektedir. Coğrafi, fiziki, sosyal ve kültürel alanlardan farklılıklar kentler için kimlik tanımlarını da farklılaştırmaktadır. Böylelikle farklı imajlardan da bahsetmekteyiz.

Kent imajını şehir imajı perspektifinden ele alırken, ilk olarak, günümüzde pek çok şehrin ikonik eserlerin yardımıyla kendilerini tanıtmaya çalıştığı unutulmamalıdır. Genel bir bakış açısından, şehir markalaşması temel olarak imaj, teklik ve özgünlük olan üç temel niteliğe dayanmaktadır. Neredeyse her kentin imajını yeniden geliştirmek için gündeminde şehir markalaşması bulunmaktadır. (Kavaratzis, 2007)

Kavram olarak marka, sembol, isim, terim, renk, marka işareti, slogan gibi birtakım rasyonel, somut görsel ve işitsel unsurları içermektedir. Aynı zamanda kültür, kullanıcı kimliği kişisel imaj, kişilik, ilişkiler ve sembolik değerler gibi duygusal ve soyut unsurlardan oluşmaktadır. Ürünlerin tüketiciler tarafından satın almaları sırasında kararlarını etkilemekte, tercih edilmesi ve rakiplerinden ayrışmasını sağlayan ürün, hizmet ve deneyimlerin kaynakların tamamıdır (Avcılar ve Varinli, 2013).

Marka Pazarlama disiplinine ait bir kavramdır. Marka, bir ticari malı, herhangi bir nesneyi tanıtmaya, benzerinden ayırmaya yarayan özel isim veya işarettir (Anonim, TDK, 2018).

Son yüzyılda ortaya çıkmış bir kavram olan marka olgusu, ürünün üzerinde oluşturulmasının ardından beklenti olarak o alanda kalıcı iz bırakmak istenmesidir. Marka olgusunun gelişiminin ardında insanların yenilik peşinde ve farklı olma istekleri yatmaktadır. Moda unsuru ise her yıl markalar aracılığı ile yeni çizgi ve renleri belirlemektedir (Kaypak, 2010).

Marka kavramının öz nitelikleri markayı oluşturan bileşenler ile açıklanmaktadır. Marka bileşenleri; farkındalık, çağrışımlar, kişilik, kimlik, imaj, markaya yönelik tutumlar olarak belirlenmektedir (Demir, 1999).

Kent markası kavramı, bir şehrin sahip olduğu tarihsel, kültürel, toplumsal ve doğal özellikleriyle birlikte diğer şehirlerden ayırt edilebilmesi amacıyla kendine has bir görsel veya simge ile desteklenerek ortaya çıkarılan bir tanınma, gelişim ve imaj projesidir. Aynı ifadeyle şehir markası, belirtilen şehir ve onun savunduğu imkânlar dâhilinde diğer kentlerden ayıran, hem duygusal hem de rasyonel nitelikteki, özgün inançlar kümesidir. (Banger, 2006) Şehirler bu farklı ayırt edici özellikleri ile birbirleri ile küresel ölçekte yarış halindedirler. Bu durumun mimari sonuçları olarak ikonik yapı arayışı ve 'Bilbao Etkisi' yaratan yapıların ön planda olması gösterilebilir.

Kentlerin markalaşmasındaki en önemli unsur, kaynak çekmek amaçlı, kentin potansiyelini dünya pazarına çıkarma çabasıdır. Şehirler için kaynaklar sabit

kalırken, yeni ihtiyaç alanlarının doğmasıyla marka kent fikrini ön plana çıkarmıştır (Kaypak, 2013).

Kent markalaşmasında da , “planlama” ve “pazarlama” disiplinlerinin birleştirilmiş uzmanlığını görmekteyiz. Kentler dünyanın gerçek algısında daima markadırlar. Kişi belirli bir şehirde yaşamadıkça veya şehir hakkında bilgiye sahip olmak için geçerli sebepleri olmadıkça muhtemelen o kişi şehrin birçok nitelikleri ve özellikleri hakkında beklenti ve hikâyeler üretir. Basit bir marka öyküsü bir kişinin bir şehri ziyaret etme kararında, onun ürün ve hizmetlerini satın almasında, orada iş yapmasında hatta yerleşmesinde büyük bir etki meydana getirmektedir(Simon, 2005). Her şehrin marka imajı farklıdır, her biri kendi karakteriyle ön plana çıkmaktadır. Örneğin Paris aşk, Milan moda, New York enerji, Washington güç, Tokyo modernlik, Barselona kültür, Rio eğlence gibi özellikler taşımaktadır. Bu özellikler kendi karakterleri ile kente bağlanmış durumdadır. Kişilerin zihinlerinde yaptığı çağrışım ile bu karakterler bu oluşmuşluklarla birbirlerinin karşılıkları konumuna gelmişlerdir.

Kentin sermayesini yine kendi kaynaklarıyla maddi olarak geri dönüştürme çabalarıyla bu yapılar meydana gelmektedir. Bu metalaşmanın en bariz görünümü kendine ait piyasa oluşturabilmeleri gayesiyle kentlerin sahip olduğu coğrafi, ekonomik, gastronomik, kültürel, tarihi değerlerin ön plana çıkarılarak etiketlendiği ve alıcı bulabilmek için farklılıklarının vurgulandığı marka kent uygulamaları ile tezahür eder. Kentlerin, sahip oldukları farklı özelliklerin/üstünlüklerin öne çıkarılarak pazarlanmasına yönelik bir strateji olarak kullanılan markalaştırma, her ne kadar kentin sosyo-ekonomik gelişimi için olumlu bir araç olarak değerlendirilse de kentleri “değer katılmış ürüne” dönüştüren, bir diğer deyişle metalaştırma uygulamalarıdır.

Kentlerin marka kent olma çabaları, şehre gelen turist sayısının artmasını, yatırımların çekilebilmesini, yaşamın ve okumanın arzu edilmesini daha çok ziyaretçiye ev sahipliği yapılmasını sağlamaya dayanmaktadır. Şehirlerin güçlü ve zayıf yönlerinin tespit edilerek, kentini diğerlerinden farklı kılmak, kente bir değer katmak ve kente güçlü bir imaj kazandırma çabası bu sebeplerin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Marka kavramı, marka imajı, marka kişiliği, marka

farkındalığı, marka değeri ve markayı konumlandırma gibi önemli olguları da içermektedir. Markanın amacı onu diğer ürünlerden ayırmak, özel olarak nitelendirebileceğimiz konuma getirebilmektir. Marka farkındalığı, potansiyel alıcının markanın belirli bir ürün kategorisine ait olduğunu tanıma ve hatırlama yeteneğidir. Marka, ürünleri farklılaştırmanın ve değer vaat etmenin yanında, inançları harekete geçirmekte, duyguları uyandırmakta ve davranışa dönüştürmektedir. Tüketiciler tarafından tercih edilme oranı olarak tanınan bir markanın, tanınmayan bir markaya kıyasla daha çok olduğunu belirtebiliriz. Tanınmayan ve marka farkındalığı düşük markaların tüketiciler tarafından tercih edilme şansları çok düşük olmaktadır (Avcılar, 2008). Bu durumlar kent markası içinde söylenebilecek tutumlardır. Böylelikle tercih edilebilmenin temelinde yatan durumlardan birinin kent marka imajı olduğunu söyleyebiliriz.

İyi bir marka imajı, bir hizmetin veya ürünün, kalite ve bedeli açısından benzer özellikler taşıyan rakipleri arasından fark edilmesini ve öne çıkmasını sağlamaktadır. Markanın oluşması için imaj, imajın oluşması için de kimlik gerekir. İmajın, genel bir tanım ile herhangi bir durum, kişi ya da kuruluş hakkındaki görüşlerin toplamı olarak ele alındığında, kentsel imaj o kentin fiziksel ve kültürel unsurlarına dair özelliklerin zihinde oluşturduğu görüntülerin toplamı olarak tanımlanabilir. Kimlik ise sahip olunan diğerlerinden ayırt edici özellikler aracılığıyla oluşur. Kent kimliği ise bir kentlerin dünya çapında farklılık oluşturulması, aynı zamanda kente değer ve anlam katan olguların tamamıdır (Özerk, Yüksekli, 2011).

Gündelik hayatın marka imajına göre düzenlenmesi ve mekânsal pratiklerin türdeşleştirilmesi, hatta kente özgü gerginliklerin giderilmesi yoluyla “soyut bir mutluluk yanılsaması” oluşturulmaktadır (Baudrillard, 2004). Bir yandan kentlerde var olan kültürel değerler kentin markalaşması sürecinde birer metaya dönüşerek hızla tüketilirken, diğer yandan da markalaşmaya katkıda bulunmak üzere kentlerde inşa edilen ikonik yapılar, tasarımlarında uygulanan küresel mimari dil nedeniyle kentleri aynılaştırmakta, yerel değerlerini küresel ekonomik ortamın koşulları içerisinde her geçen gün daha fazla yitiren ve giderek daha fazla anonimleşen kentler haline getirmektedir. Kentleri marka kente dönüştürmek üzere inşa edilen, içinde bulunduğu fiziksel çevreden referans



almayan alışveriş merkezleri, müzeler, otel yapıları, temalı parklar, spor amaçlı yapılar kenti kimliksizleştirmekte, o kente dair imaj sadece bu yapılar üzerinden kurulmakta, kentin kendine özgü diğer değerleri önemini yitirmektedir. Diğer taraftan markalaşma sürecinde kentin tarihi ve kültürel kimliği, marka imajının nesnesine dönüşerek tüketilebilir hale gelmektedir.

Kent marka imajı için, oluşturulmak istenen ile pazarlama stratejileri ile ürünler veya kişiler üzerinde yapılmak istenen bilinirlik ve akıllarda oluşturulan görsel karşılığın, kentler içinde Dünya üzerinde gidilmeyen görülmeyen bir yer hakkında bile zihinlerde bir görselin canlanmasını sağlamak ile birebirdir. Bu oluşturulan çağrışımlar ile kentlerin gidilmeyi arzulanması ve maddi, manevi değerinin artmasına olanak sağlamaktadır.

Daha küçük ölçekte markalaşma konusuna değinecek olursak yapıda kullanılan malzemelerin (kabuktan iç mekâna kadar gereken malzemelerinin) ve yapım tekniklerinin yapı imajı ve beraberinde mimar imajının oluşmasında önemli etkileri bulunmaktadır. Malzemelerin ve tekniklerin sadece yapısal açıdan değerlendirilmemesi gerektiği; aynı zamanda anlam yüklü ve sembolik özelliklere de sahip oldukları unutulmamalıdır. Kullanılan malzemenin cinsine rengine dokusuna, miktarına göre mekânın anlamı değişebilmektedir. Bir mekânda ahşap ya da taş kullanımıyla yaratılacak imaj sayesinde kullanıcıyla kurulacak ilişki farklılaşmaktadır. Her malzemenin yarattığı farklı bir imaj varsa kullanılan tekniklerin de kendi anlamları vardır. Yığma bir yapının yarattığı imajla çelik yapı sistemlerinin kullanımıyla yaratılmak istenen imaj elbette farklıdır. (Meiss, 1990)

Yapı imajının, mimarın imajına gönderme yapması nedeniyle; iç mekân strüktürü marka mimarın kimliği açısından önem taşımaktadır. Böylelikle mimari dillerini oluştururken vurgu noktalarını kullanarak toplumsal hafıza üzerinde hatırlanırılık sağlamaktadırlar. Bu stilin kopyalanarak farklı yapılarla karşımıza çıkması durumu da yıldız mimarın markalaşma yöntemidir ve bu stille marka imajını oluşturmaktadır. Günümüz mimarlarının başarılı bir marka inşa etmek ve dolayısıyla başarılı bir iş kurmak için tercihlerinin starchitect olma şeklinde olduğunu söyleyebiliriz. Genel olarak daha başarılı bir yıldız mimarisi

markasının ortaya çıkması, mimarının daha az yenilikçi olması dikkat çekicidir. Mevcut siluet içerisinde yapı meydana getirmek mimarlar için daha büyük bir sorumluluk duygusu getirebilmektedir. Bu düşünceyle beraber, bir binanın bir markanın fiziksel bir imaj haline gelmesi için soyutlanabileceğini söyleyebiliriz, fakat uygulanmasının ne kadar doğru olduğu tartışılacak bir konu olmuştur. 2014 yılından itibaren Forbes, Apple'ı dünyanın en değerli markası olarak belirlemiştir. Apple'ın marka değeri, tüketici görüşünün, ürün kalitesinin, ikonik stilin bir karışımından elde edilir. Markası, şirketi tüm zamanların en kârlı ve değerli şirketlerinden biri haline getirmiştir. Ancak bir bina birkaç kısa yıl sonra atılabilecek bir iPhone değildir. Bir ürün olarak mimari, hemen hemen her sektörün ötesine geçen bir kalıcılığa sahiptir. Yıldız mimarisi endüstrisinde ölçülebilir bir marka değeri olsa da, değerler genellikle üniversiteye göre şehirden daha yüksek olduğunu söyleyebiliriz. Star mimar ofislerinin moda evlerine benzer bir içerik ile çalıştığına dikkat çekebiliriz, burada çalışanlar ürünün moda evinden çıkarken tutarlı bir görsel imaj sergilemesi için yıldız mimara ait tasarım çizgisinin yerine getirilmeye çalışıldığını belirtebiliriz. Gelecek yıllarda, starchitect tarafından tasarlanmış binalara şehirlerimizde meydana getirdiği olağanüstü bir katkı olarak bakabiliriz ya da onları sabun köpüğü gibi modasının geçmesi ile birlikte kayıp giden bir yıldız, kente bırakılmış bir ego izi olarak görebiliriz.

### **3.7. Bölüm Değerlendirilmesi:**

İkonik yapıların tanımlanması bu bölüm dâhilinde yapılmıştır. Bu tarz yapıların kent içerisindeki konumları ve mevcut örnekleriyle beraber kent ile ilişkisi irdelenmiştir. Geçmişten bugüne toplumu etkisinde bırakan yapılar yapılmış değişik amaçlar için kullanılmıştır. Günümüzde ise küreselleşmenin etkileriyle modern toplumların dünyada hayranlık uyandırmak ve önemli bir yer edinmek adına ikonik yapıları kullandığını görmekteyiz. İkonik yapılar, kentlerdeki statü sembolü olarak iletişimi sağlayarak ziyaretçi çeken araçlardır. Bu nedenle görsel olarak çekici ikonik yapılar kenti ve imajını tanıtmak, marka değerini artırmak için önemli bir rol oynamaktadır.

Günümüzde var olan ikonik yapıların mekânsal olarak incelemesi yapılmak istendiğinde karşımıza çıkan kavramsal örnek olan Venturi'nin The Duck ifadesi bu durumu en iyi açıklayanlardan bir tanesidir. Bir standarda sahip olmayan yapı kabuğunun mekânsal gerekliliklerin karşılanması noktasında geri planda tuttuğundan bahsedebiliriz. Kent ögesi olarak var olan ikonik yapı algısal olarak da Koolhaas'ın ifadesi ile çekirdek yapı kabuğu ilişkisinin kırılma noktasında bulunduğundan bahsetmektedir.

Yıldız mimar kavramı araştırılıp bu statü sahibi mimarların tanımı ve konumu incelenmiştir. Çalışma sahalarının küreselleşen dünyada bölgesel değil dünya çapında olması sayesinde tüm dünyaya kendilerini duyurabilmişlerdir. Bu ulaşılabilirlik toplumlari ve müşterileri kendilerine çekmeyi sağlamış olup kendilerine ait olan marka çizgilerini tüm dünyaya tanıtmış olup uygulamalarını görmemizi sağlayabilmişlerdir. Bu durum ile birlikte tek bir ikonik yapı ile kent imajı oluşturulmak istenmesi amacının yapıların gösteri aracı olarak kullanılması, tamamen ticari odaklı olmaları aynı zamanda yapının bulunduğu kent kimliğinden uzak ve siluetten kopuk oluşu ile eleştiri odağı olmaktadır. Kentsel imajı ile kentler tanınırlıklarını arttırmak ve kendilerini duyurmak için bu yola başvurmuşlardır. Bu amacın gerçekleştirilmesin de ise en büyük tarihsel dayanak olan Bilbao örneği ile starchitect ve ikonik yapı iş birliğinin kent imajı oluşturulma isteğindeki birincil formül olduğunu söyleyebiliriz.

Kent kimliği kente ait olan, o kenti diğerlerinden ayıran ve o kente değer katan, o kente özgü olguların oluşturduğu bir bütündür. Başka bir deyişle o kentin anlamıdır (Birol, 2007).

Kentlerin markalaşmasındaki en önemli unsur, kaynak çekmek amaçlı, kentin potansiyelini dünya pazarına çıkarma çabasıdır. Şehirlerde kaynaklar sabit kalırken, yeni ihtiyaç alanlarının doğmasıyla marka kent fikrinin de ön plana çıkması oluşmuştur (Kaypak, 2013).

Örneğin kentlerin formal olarak ilgi çekici yapılarla birbirleriyle yarış hali içindedirler. Bu yarış hali küresel ölçekte kültürel bir reklam ve marka değeri yaratmakla kalmayıp, mimarlık gündemini de küresel boyuta getirmektedir. Bu küresel boyuttaki bu yarış durumu mimarlar arası rekabet duygusunu da

doğurmaktadır. Çünkü bir süre sonra kitleler üzerinde ikonikleşen yapı algısı, ona giydirilen kimliğinden çıkıp tasarlayan mimar halini almaktadır. Yapı için, kent ile birlikte aidiyet durumu artık mimar ile ortak kullanıma geçmektedir.

Yapı imajının, mimarın imajına gönderme yapması nedeniyle; iç mekân strüktürü marka mimarın kimliği açısından önem taşımaktadır. Böylelikle mimari dillerini oluştururken vurgu noktalarını kullanarak toplumsal hafıza üzerinde hatırlanırılık sağlamaktadırlar. Bu stilin kopyalanarak farklı yapılarla karşımıza çıkması durumu da yıldız mimarın markalaşma yöntemidir ve bu stille marka imajını oluşturmaktadır.



*“Houses are built to live in, and not to look on”*

*Francis Bacon*

## 4. BÖLÜM

### STARCHITECTURE TASARIM ANLAYIŞI

#### 4.1. Starchitecture Kavramı Ve Etkileri:

Starchitecture kelime karşılığının yıldız mimari olarak kullanımı söz konusudur. Bu mimari anlayış Bilbao efekt olarak literatüre geçmiş bir mimari anlayışın başlangıcı niteliğinde olduğu söylenebilmektedir. Burada bulunan denklemin aslında mevcut mimarının star olarak tanımlayabileceğimiz üne sahip olan bir mimar ile formal olarak ikonik bir duruşa sahip yapı birliğinin meydana getirdiği etkiden bahsedebiliriz. Birçok fikrin bu etkiyi başarı olarak tariflemesi ile başka bilinmeyenler ile birlikte bu denklemin kurulması tasarısı oluşturulmuştur. Hatta aynı bilinmeyenler ile bile kurulmaya çalışılmak istenmiştir. Starchitect duruşu mimarın şöhret ve mimari çalışma alanı olarak sınırların kaldırılmasına olanak sağlarken, kendine ait oluşturduğu marka imajı sayesinde kullandığı tasarım dilinin tüm dünyada görülebilme durumunu ortaya koymaktadır. Mekân tasarımında yerin önemi kurgulanmasındaki faktörler olarak bağlamsal öğelerin bulunduğu konum ile birlikte değişkenlik göstermesidir. Bu tasarım anlayışı ile birlikte farklı konumlarda oluşturulan starchitecture yapılarında bu durumun göz önünde bulundurulması durumunun önemi bir tartışma konusudur. Starchitecture tasarım anlayışının, mimarlığın çağdaş kentsel gelişimdeki rolüyle ilgili genel bir tartışma sonucu ile doğduğundan bahsedilebilir. Vurgu, meşruiyetin sponsorlarına taşınmasında muhteşem binaların oynadığı sembolik rolün üzerindedir. Yapının önemi işlevselliğinde değil, daha çok kenti pazarlamaya katkı sağlaması yönünde olduğu görülmektedir. İkonik yapılar bir şehrin markasının bir parçası haline gelmektedir: örneğin Eyfel Kulesi, Sydney Opera Binası, Louvre piramidi bir şehrin aurasını oluşturmaktadır. Ancak, mutlaka, daha iyi bir kentsel çevre yaratmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle, birçok kişi Bilbao'da Frank Gehry'nin Guggenheim Müzesi'ni o şehrin

yenilenmesi için bir çapa olarak tanımlasa da, Ponzini, Bilbao'yu çürümüş bir sanayi metropolünden modern bir hizmet ve kültür merkezine dönüştürmek için geniş bir vizyona sahip olan tek bir unsur olduğunu gösterdiğinden bahseder. Bilbao'nun taklidinde, pek çok kentsel rejim, gösterişli bir projenin üretilmesiyle yeniden canlandırma girişiminde bulunmaya çalışmış, ancak bu etki tam olarak öngörülenden daha düşük gerçekleşmiş çünkü kapsamlı bir programın parçası olmaktan çok, izole bir çaba olmaktan öteye geçilemediğinden kaynaklandığı düşünülmektedir (Ponzini, 2011).

Mimaride yer kavramı bu durumun şehircilikten kopamayacak bir olgu olduğunun altını çizmektedir. Mimarlık tarihsel süreçte birçok mimar düşünür tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır ve birçok fikir oluşmuştur. Fonksiyon kavramı da o günden bugüne bu tanımlamaların içerisinde farklı yorumlamalarla gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası mimaride sosyal alan tasarımlarına yönelim ile şehircilik mimariyle ortak planlama gerektirdiğini göstermiştir. Böylelikle fonksiyonalizm 'Toplumsal fonksiyonalizm' halini almıştır. Özer de, Jürgen Jodieck'in savunduğu anlayışı, mimarın form üzerinden yaptığı sanata dayalı tasarım iradesinin birinci planda tutmaması gerektiğini, yapının ona ait varlıksal değerini korumasının görevi olduğunun fakat bu görevi yerine getirirken 'kendi başına bir anıt' olma konumuna düşmemesi, işverenin gösteriş arzusuna kapılmaması ve mimarın tanınır olma arzusu ile kişisel ifadesini gerçekleştirirken benzer ve mübalağalı çizgi kullanmaması gerektiği şeklinde ifade etmektedir. Bu durumu da iki ilkeyle şu şekilde açıklar;

- Yapı bir 'anıt' olmayıp, işleyen bir organizmadır
- Bu organizma yalnızca teknik ve kişisel ihtiyaç halinde değil, fakat toplumsal bir sorun olarak da ele alınmalıdır.

Böylelikle mimari bağlamların yalnızca kendi içerisinde incelenip bırakılmaması gerektiği görülmektedir. En büyük ölçekten, tüm coğrafi ve çevresel faktörler iyi analiz edilip en küçük ölçeğe ve mekân organizasyonuna bağlanabilip, yansımaları araştırılmalıdır.

#### 4.1.1. Küresel Etkileri:

Küresel ticari mimarlık alanı ile küresel ölçekte yıldız olan yeni kuşak mimarlar arasında semiyotik bir ilişki kurulmuştur. Artık uluslardan ziyade kentler, küresel yatırımları ve küresel turizmi kendilerine çekme yönünde rekabet içerisinde oldukları için farklı bir marka olma arayışı içine girmişlerdir. Kamu yapılarının yıldız mimarlar tarafından onaylanması bugün uygulanmakta olan bir pazarlama tekniğine dönüşmüş durumdadır. Yapıların kelimenin tam anlamıyla sıra dışı olmaları ve küresel mimarlar grubu tarafından tasarlanmış olmaları gerekmektedir. Projeler, son derece kavramsal olup, yerel yerleşim dokusuna veya kültürüne yönelik herhangi bir detaylı çalışmaya dayandırılmamaktadır. Nitekim yapının ikonik bir küresel ürün olması hedeflendiği için de, yerel özellikler genellikle arzu edilen bir parametre değildir. Sarmal ya da burulmuş formlar, globüler cam, düzlemsel kesişim ve benzeri özelliklerin sıklıkla kullanılan küresel formlar arasında olduğundan bahsedebiliriz (Adam, 2008).

Bahsedilen yıldız mimarlar dünya çapında ün sahibi olmaları ile çalışmalarını da küresel çapta gerçekleştirmektedirler. Bu global etkiye sahip mimarların meydana getirdikleri yapılar da bir o kadar sansasyonel etki yaratmaktadır. Kendilerinden beklenen ikonik etki üzerlerinde bir sorumluluk oluşturmak ile birlikte tanınırlıklarının artmasına katkı sağlamakta ve birçok dünya çapında kentten de talep görmekte olduğunu söyleyebiliriz. Günümüz ilerici kentlerinin kent imaj çalışması için tercih edilen bir yöntem olması da kente ait silüetlerin benzerlik göstermeye başladığından da bahsedebiliriz.

Simge unsuru olan bir yapının mekândaki varlığı, birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Dış kabuğun ileri teknoloji ürünü modern görüntüsü ile iç mekânın sirkülasyon açısından sınırlı olması ve farklılık yaratmaması, iç ve dış mekân arasında çelişki ve tutarsızlık olduğu görüşünü ortaya çıkarmıştır. Ayrıca iç mekânın zayıf niteliğinin dışarıdan görülmesinin kültürel imaj açısından olumsuz bir etki yarattığı düşünülmüştür. İç mekânda yer alacak işlevler kesinleşmeden dış kabuğun kültürel imaja ve mekânsal kimliğe bu derece etki etmesi, yani "simgeleyen" in "simgelenen" den önce gelmesi, imaj kavramı açısından bir boşluk yaratmıştır. Baudrillard (1982), bu durumu "Manipulatory play of signs

without meaning” olarak nitelendirmiştir. Sadece mimari form/kabuk ile bir imaj oluşturmak, imajın anlam ile bütünleşmemesi, mimari formun sadece anıtsal işlev görmesi ile birlikte oluşturulan anlamsal boşluk, kültürel imaj açısından olumsuz bir sonuç olarak değerlendirilmiştir. Simgeleyeninin simgelenenden önce gelmesine rağmen, sıra dışı bir kültürel öge olduğu için Pompidou Merkezi yoğun bir talep ile karşılaşmıştır. Bireyler için merak etme, parçası olma, ilk olma, deneyimleme, daha önce olmayana sahip olma gibi dürtüler gün yüzüne çıkmış ve merkez kitlesel ziyaretlere maruz kalmıştır. Binanın tek içeriği yoğun kitle akışı, giriş çıkışlar ve mimari formun cezbeden çekiciliği olmuş, merkez bir “kültürel hipermarket”e dönüşmüştür. Oluşan sosyal patlama saydamlık ilkesi ile bütünleşmiş, içeriden görünen kalabalık yeni kitleleri çekmek için cazibe aracı olarak kullanılmıştır. Yoğun talep ve izdihamdan ötürü bina strüktürü tehlike altına girmiştir, ancak üretilen yeni sloganlar ile kitle ziyaretleri devam etmiştir. Simge unsuru olan bir yapının noktasal olarak kültürel imajı zedeler derecede bir çekim noktası yaratması, belli bir süre sonra, mekânın yapıya alışması ve işlevlerin belirlenmesinden sonra olumlu sonuçlar doğurmuştur. Günümüzde müzik merkezi, kütüphane ve müze gibi işlevleri barındıran yapı, sahip olduğu simge değeri de korumaktadır. Bütün bunlarla birlikte, bir simge yapının kültürel imajı radikal bir biçimde nasıl değiştirebildiğinin en önemli göstergelerinden biri haline gelmiştir (Kürkçüoğlu,2015).

#### 4.1.2. Kent Üzerindeki Etkileri:

Ortaya çıkan binalar, buldukları yerin coğrafi konumu, tarihsel, sosyo-kültürel, fiziksel unsurlar ile uyumsuz ve gerekliliklerinin dışında, kentin kimliğinden uzak marka olma çabasında olan yapılardır. Tabi burada marka olma kavramından bahsederken ilk amaç mimarın isminin marka olma çabasıdır, sonrasında kente de bir marka değeri katılmaktadır. Kentin bilinirliğinin artmasına katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda oluşan mekânlar her yerde görebileceğimiz bulunduğu kimlikten uzak yapılardır.

Bilbao’da bulunan Guggenheim Museum yapı itibariyle bağlamsal olmayan bir yaklaşıma sahip, var olan bağlamları ihmal eden ve yakın çevresiyle olan etkisi



az olduğunu söylenebilir. Benzer olarak da, Swiss Re ofis binasının tekrarlanabilir(kopyalanabilir) görseli mevcut bağlamı ve yakın çevreyi dikkate almadığından bahsedebiliriz.

İç mekân tasarımında çevresel değerlendirme esastır ve yapısal çevrenin ayrılmaz bir parçasıdır. Norberg-Schulz "Genius Loci" kavramını, doğal ve yapay çevrenin tüm Bu düşünceye göre dünyanın hiçbir yeri aynı olmamak ile birlikte hissettirdiklerinin de aynı olmadığıdır. Işık değerleri, yerin topografyası, etrafındaki mevcut doğal ve yapay unsurlar onu tek ve eşsiz kılar. Bu nedenle çevresiyle kurduğu ilişki bakımından, her mekân farklı çevresel bağlamlar ile beslenir. Dolayısıyla, yapısal çevrenin parçası olan iç mekânları oluşturan bileşenlerin de mekânın çevresiyle kurduğu ilişki bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir. İç mekânsal bileşenlerin de her koşulda her çevrede uygunluğu son derece zordur. Bu düşünceden hareket ile çevresel veriler iç mekân bileşenlerinin seçiminde ve tasarımında etkin olarak rol aldığını söyleyebiliriz (Onay,2014).

İkonik yapılar gerek ileri teknoloji döneminin ürünü olduğunu dışa vuran formuyla kent dokusunda belirerek, kentsel mekânda çekim ve odak noktalarını oluşturmaktadır.

Diğer yandan yerel mimarlık ofislerinin marka olma arzusuyla oluşturdukları kopya yapılarla veya dünya çapında ofislerin imza olarak nitelendirdikleri tasarım anlayışıyla benzer yapıları oluşturmaları farklı şehirlerin aynı silüetli şehir merkezlerinin oluşmasını sağlamaktadır. Örneğin cam duvarlı ofis blokları, mimarının Coca-Colası oldu. Şimdi, tabelalara veya araç plakasına bakılmaksızın, San Francisco, Osaka, Sao Paolo, Brüksel, Berlin ve Şanghay'ın yeni yerleşim bölgelerinin küresel konumunu belirlemek genellikle imkânsızdır.

#### 4.1.3. Birey Üzerindeki Algı Etkileri:

İçerisinde her tür statik ve belirgin yorumu red ettiği düşünülen dolayısı ile de düz duvar veya dik köşelerin aranmadığı, çatının nerede başlayıp, dış duvarın nerede bittiğinin algılanamadığı, konstrüksiyonunun net anlaşılamadığı bu

örneklerin algılanma süreci olan kişi üzerinde kompleks duygular uyandıran yapılardır. Bu yaklaşımda ortaya konan 'kabuk' tekil bir duruş ile kendini oluştursa da 'iç mekân' çeşitliliği barındırır. Bu tasarımlarda ne, nerede başlıyor, nerede bitiyor tanımsızdır ve neyin, neyi taşıdığı da belli değildir; çeşitliliğin, farklılaşmanın ve belirsizliğin merak uyandıran anlamsal algısı kullanıcının binaya odaklanmasını sağlar ve serüvenimsi bir algılama süreci başlatır. Benzer düşüncelerle tasarlanmış tüm bu yapıların, oluşan çağdaş malzeme kullanımı ile ve form anlamsallığı ile bulunduğu konum içerisinde de farklı algısal niteliklere yol açtığı söylenebilmektedir. Bu düşünceyle hareketle herhangi bir çevrede oluşturulan yapının, o bölge içerisinde ön plana çıkmasını sağlayan kurallardan başlıcası yüzey, kabuk farklılığı denilebilmektedir

Jencks'e göre bu yeni yapı türü, anıtların yerini alırken, günümüzde anıtlar eski güçlerini ve inandırıcılıklarını yitirmişlerdir. Toplumun görkemli yapılara olan ilgisi azalmamakta, geç-kapitalizm ile mimarlar ve şirketler arasındaki kendini gösterme yarışı sonucu yükselen bu yapılar, zamanımızı temsil etmektedirler. Bugün ikonik binalar hakkında mimarların ve toplumun çeşitli kuşular taşıdığı tuhaf bir atmosfer oluşmuştur. Ve bu atmosfer içerisinde gün geçtikçe daha da tuhaflaşan formlarıyla ikonik yapıların sayıları hızla artmaktadır (Jencks, 2006).

Vanlı bu yapıların medyatik, etki bırakan ve bellekte yer edecek bir imaj arayışı ve yarışında olduklarını ve başarıyı marjinal olmakta aradıklarını belirtmektedir. Ancak baş döndürücü olması istenen bu yapılar, işlevleri ile ters düşmektedir. Vanlı'ya göre ikonik, çarpıcı ve farklı yapı formuna sahip yapıların çekiciliği ile gelinen yapı içindeki mekânlar standart biçim ve ölçülere indirgenmiş bile olsa, ziyaretçide önceden bırakılmış çarpıcı etkilerden kurtulamamaktadır (Vanlı,2003).

Aynı zamanda birey ve kent üzerindeki etkilerini gastronomi turizmiyle bağdaştırılabilmek için gidilmesi için hiçbir nedeni bulunmayan bir kasabada bulunan yıldızlı bir şef artık o noktanın meraklıları için gidilmesinin şart haline geldiği bir durum oluşturmaktadır. Fakat buradaki fark şefin o kasabanın kimliğini kaybetmeden orayı özümseyip oluşturduğu mutfağı yıldız bir mimar için

söyleyememekteyiz. Şöyle ki mimar o kasaba için şef ne kadar bütünsellik saylamaktayken mimar bir o kadar uzaklaşıp ürününü 'yersizleştirmektedir'.

## 4.2. Starchitecture Tasarım Anlayışı

Ponzini starchitects istihdamı ile bağlantılı çelişkileri şöyle sıralıyor, öncelikle sanatsal özerkliğe bir hak iddia edebilirlerse de gerçekte sanatçıdan farklı olarak bina girişindeki diğer katılımcılar ile siyasi ve finansal kurumlar, inşaat ile ilgili yönetmelik ve kurallar gibi geniş bir ilişkiler grubu tarafından sınırlandırılmıştır. İkinci olarak daha ünlü bir mimarın projeye ayırdığı vakit ve çaba mimarın ünü ile ters orantılı olarak azalmaktadır. Son olarak da muhteşem mimarının yaratılması tasarımcısını güçlendirirken, profesyonelliğini de zayıflatıyor ve teknik yeterlilikten çok kişisel karizmaya dayanıyor (Fainstein,2013).

### 4.2.1. Tasarımda Marka Olgusu

İnsanın kendi barınma ihtiyacını kendi karşılamaya başladığından beri önde gelen mimarlar ve tanınırlık söz konusu olmuştur. Antik çağda mimar olarak konumlandırılabilen 'Imhotep' ilk yıldız mimar olarak tanımlanabilir. Günümüzde ise küreselleşme ve medyanın etkileriyle yıldız mimar mertebesi daha çok sansasyonel ve magazinsel bir olgunun karşılığı olarak düşünülebilir. Tabiki mimarlıkta yaratılmaya çalışılan sansasyon, ün daha çok moda ve markayı belirtmektedir. Son dönemlerde gözlemlenen bu akımda yıldız mimarlar aynı mimari dilin eşanlamlılarını icra ederek kendi marka kimliklerini oluşturmaya çalışmaktadırlar. Kendi marka kimliklerini yaratırken her mimar için, kullandığı mimari dilin odak noktası değişmektedir. Ancak uygulamalarındaki vurgunun yeri değişse de toplum üzerinde bırakmak istedikleri etki aynıdır. Herhangi bir ürünün marka niteliği taşıması görsel tanınırlığının olduğunu toplumdaki değerinin yüksek olduğuna işaret eder. Bir mimarın marka niteliği taşıması da o mimarın ürünlerinin tanınırlığının olduğunu ve kentsel ilgi odağı(landmark) niteliği taşıdığını gösterir. Yıldız mimar yapılarının görsel imajları ise her

mimarın kendi mimari stillindeki vurgu yaptığı öğeler sayesinde yani tasarımındaki kilit noktalarıyla sağlanır. Bu öğeler kimi mimarda karşımıza kullandığı materyalle kimi mimarda form veya renk kullanımı ile karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede aslında, yapının tüm iletilmek istenen anlamlarının tek bir form ile oluşturulan imgesi mimarın marka imgesi halini alır ve kullandıkları bu dil ile kendilerinin en iyi kopyalarını meydana getirirler. Mimari tasarım anlayışları içerisinde kendi kişisel tasarımlarının kilit noktalarıyla görsel imza atma yarışı içerisinde olduklarıdır. Aynı zamanda bu istikrarlı kendi stillerindeki renk, materyal, form, ışık, teknoloji kullanımı ile yapı ve mekân kurgusu sırasında mimarının bağlamlarından tamamen veya kısmen kopmasına sebebiyet vermektedir. Örneğin günümüz yıldız mimarlarından sayılan Calatrava'nın mimari tasarım anlayışında dinamik bir etki yaratan form anlayışı mevcuttur ve hem yapı formunda hem de mekânda kullandığı beyaz renk dikkat çekmektedir. Bu çarpıcı form ve renk kullanımı Calatrava'nın imza niteliği taşıyan yapısal marka kimliğini oluşturmaktadır.



Şekil 4.1. Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, <https://calatrava.com/>

Şekil 4.2. Adan Martin Auditorio de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, <https://calatrava.com/>

Belli bir mimar stilinin (Meier'in minimalizmi, Stern'in gelenekselciliği) kamusal olarak tanınması, mimarın kimliğinin yaratılmasına ve bu şekilde profesyonel gelişiminin teşvik edilmesine yol açar. Frank Gehry ve onun eğimli yüzeyleri Daniel Liebskind ve onun açısız formları, geç dönem Zaha Hadid ve onun akışkan hacimleri, mimari oluşumlarında tekrarlayan şekilde ortaya çıkan kolayca tanımlanabilir şekiller oluşturmaya odaklanan markaların bir diğer

örnekleridir. Peter Zumthor veya Norman Foster bunun yerine, kişisel markanın mesajını iletmenin, formüle etmenin ve iletmenin, şöhretin ideolojik duruşunun üzerinde durmayı vurgulamaktadır ( Niculae, 2016).

Bu yaratılan marka kimliği ile yapıtların tanınırlığının doğrudan mimar ile bağlantı kurularak yapılmasını sağlamaktadır. Böylelikle yapı ile ilk anda ki çağrışımlardan birisi de mimarın kendisini oluşturmaktadır. Özellikle yapıların mimarlarının kim olduğuyula bağlantılı olarak görülme, ziyaret edilme istediği giderek artış göstermektedir. Bu durumun meydana getirdiği en önemli durumlardan birisi de star mimarların kentlerin reklam aracı olarak görülmeye başlanmasıdır.

Öte yandan bu kopyaların yarattığı en büyük karmaşalardan birisi olarak yerel mimaride karşımıza çıkan kendilerine ait olmayan marka yapıların uygulanmaya çalışılırken oluşan başarısız kopyalarının olduğunu görebilmekteyiz.

#### 4.2.2. 'Bilbao Effect'

İkonik binanın yansımalarıyla 1990 sonrasında yeni bir mimarlık türü ortaya çıktı. Sosyal güçler tarafından yönlendirilen, anlık şöhret ve ekonomik büyüme talebi, yeni dönem etkileyici şehir ikonlarının, geleneksel mimari anıta meydan okumaktadır. Geçmişteki önemli ve simgesel yapılar dini ve kamusal yapılar olmuştur; katedraller, camiler gibi yapılar mimari olarak fonksiyonel anlamlarını tamamen dışavurumcu bir tarzda sergileyip bu stili ve çizgiyi günümüze kadar taşımışlardır.

Önemli yapıların işlevselliğinden ziyade şehir pazarlamasına olan katkısı tercih edilmektedir. İkonik yapılar şehirlerin marka kimliğinin bir parçası olmuşlardır. Eiffel kulesi, Sidney Opera binası, Louvre müzesinin piramidi gibi örnekler şehrin aurasını değiştirmişlerdir. Fakat mutlaka gelişmiş bir kentsel çevre oluşturmak için işlev görmezler.

Böylelikle, birçok kişi kültürel yatırım ve yıldız mimar/ikonik yapıyı bir araç olarak kullanarak küresel rekabette aktif rol oynama ve ekonomik çekim alanı haline

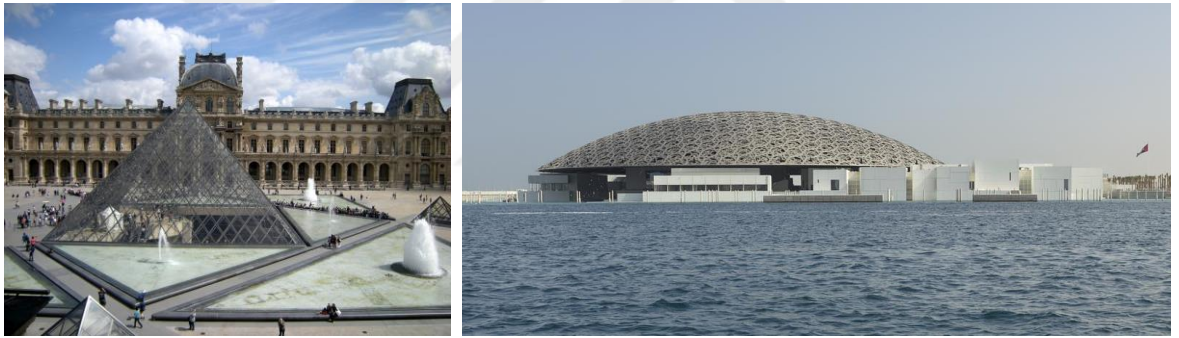
gelme pratiğinde en bilinen örnek olan Bilbao kentinin, Pritzker ödüllü mimar Frank Gehry tarafından 1997 yılında tasarlanan Guggenheim Müzesi'ni o şehrin yenilenmesi için referans noktası olarak tanımlasa da, Ponzini, müzenin Bilbao'yu çürümüş bir metropolden modern bir kültür merkezine dönüştürmek için geniş bir vizyonda sadece bir unsur olduğunu belirtmektedir. Bilbao'nun taklidinde, pek çok kentsel rejim, gösterişli bir projenin üretilmesiyle yeniden canlandırma girişiminde bulunmaya çalışmış, ancak bu etki tam olarak öngörülenin altında kalmaktadır. Çünkü izole bir çaba içerisindeydi.

Gehry bir röportajında ikonik yapılara olan eğilim için "Bilbao ile "Frank Gehry yapıları" yapmam gerekiyordu böylelikle bir şekilde burada yeni bir kapı açtım." ifadesini kullanmıştır. Sonraki projelerinde ise 'Biz 'Frank Gehry' istiyoruz.' veya 'Bu yeterince Gehry binası değil' ifadeleriyle karşılaştığını söylemiştir. Bu durum artık 'Frank Gehry' adının bir markaya dönüştüğünün kanıtı olmuştur (Jencks, 2005) Aynı zamanda bu duruma örnek olarak Polonya'nın üçüncü büyük şehri Lodz belediye başkanının The Guardian'a verdiği röportajda birçok star mimarla görüşüklerini bunların arasında Frank Gehry'nin bulunduğunu ve ondan taleplerinin Bilbao'nun aynısı olduğunu ve kabul edildiğini fakat çok yüksek bir bütçeden bahsedildiğinden dolayı iptal edildiğinden bahsedilmiştir (The Guardian, 2015).

Bilbao etkisi ile başlayan ve günümüzde de devam eden starchitecture tasarım anlayışı ile yıldızı parlayan yapı ve beraberinde yıldızını parlattığı şehir ve o şehre olan katkısının dünya tarafından kabul edilip akıllara yer etmesi ve uygulanmak istenmesiyle tasarımcıların gündemine yerleşen imge oluşturma pratiğinin bu anlayışta gelişmekte olduğunu söyleyebiliriz.

Guggenheim Vakfı'nın yöneticisi, Bilbao deneyiminden sonra, dünyadaki kentsel gelişim projelerine katılım için yaklaşık altmış teklif aldığını iddia etmiştir. Ayrıca, artık ekonomik ve politik koşulların da proje bağlamlarının bileşenleri haline gelmesiyle, Birleşik Arap Emirlikleri'ndeki Abu Dabi, Jean Nouvel tarafından tasarlanan bir Louvre Müzesi ile bir araya getirilip, Bilbao'nun başyapıtına benzeyen bir estetiği benimseyen bir Gehry tasarım müzesi de dâhil olmak üzere bir paket anlaşma satın alındığı belirtilmiştir. (Ponzini, 2010).

Saadiyat Adası içerisinde yıldız mimarlara ait beş müze bulunan bir mega sanat merkezi kurulma planı bulunmaktadır. Bu müze projeleri yıldız mimar olarak ifade edebileceğimiz mimarlık camiasının markaları olan, Frank Gehry ile Guggenheim Müzesi, Zaha Hadid ile Sahne Sanatları Merkezi, Jean Nouvel ile Louvre Müzesi, Tado Ando Denizcilik Müzesi ve Norman Foster ile Şeyh Zayed Ulusal Müzesi planlanan yıldız mimarlar ile ikonik yapılarıdır. Bu mega projeler için hem yıldız mimar tercihi hem de Guggenheim museum, Louvre museum gibi ikonik hale gelmiş marka müzelerin isim haklarını kullanma tercihi ile Saadiyat adasını Dünyanın en önemli çağdaş sanat merkezi ve marka şehri haline getirilmesi planlanmaktadır. Bu müzelerden Jean Nouvel'e ait Louvre müzesi tamamlanmıştır ve ziyaretçi sayısı ile bir önceki senenin çok üzerinde bir rakama ulaşılmıştır. Saadiyat Ada'sında yaratılan kent marka imajı çalışmasının ana noktalarını oluşturan starchitect ve ikonik yapı iş birliğinin en iyi örneklerinden birini teşkil etmektedir (Küçük,2017)



Şekil 4.3. Louvre Müzesi Dıştan Görünüşü, Paris, Saadiyat adası, [www.arcdaily.com](http://www.arcdaily.com)

Louvre müzesinin kullanıma açılması ve diğer müzelerin ise yapım aşamasında oluşu ile dünya çağdaş sanat için yönünü Saadiyat adasına çevirse bile bu durumun kalıcılığı sorgulanmaktadır. Geleceğe yönelik atılan bu adım ile birlikte aslında oluşturulan projenin dünyanın dört bir yanında bu yıldız mimarların benzer görsel forma ait yapılarının tek bir adada yeniden vücut bulmuş hallerinin bir araya gelmesi ile meydana gelecek olanın distopik bir müzeler adası olması ihtimali göz önünde bulundurulması gereken bir konu olmaktadır (Küçük, 2017).



Şekil 4.4. Saadiyat Adası Planlanan Üç Boyutlu Görsel, [www.saadiyat.ae](http://www.saadiyat.ae)

Aynı etki için Dubai’de de star mimar ile ikonik yapı proje örneklerini görmekteyiz. Zaha Hadid tarafından tasarlanan Bakü’de bulunan Haydar Aliyev Kültür merkezi projesi de bu durumun bir sonucudur.

#### 4.3.3. İkonik Olma Arzusunun Form Karşılığı

Bütün tarih boyunca binalar dış görünüşleri ile öne çıkarak hem toplum hem tasarımcıları tarafından önemsenen yapı parçası olarak değerlendirilmiştir. Bu durum günümüzde kabuğun bu derece önem sağlaması, kentsel mekânda önemli bir yer etmesi sonucu olarak tasarımcının bu durumu başarı olarak atfetmeleri ve bu sağlanan yükselişi devam ettirme çabasıyla hem isimlerini hem benzer tipli projelerini tüm dünyaya yaymaları şeklinde nihayetlenebilir.

Tanyeli yıldız mimarının bir sonuç olduğunun kanıtı niteliğindeki açıklaması “Dünyanın her yerinde 1970lerden beri asıl amacı kaliteli mimarlığı desteklemek olan sayısız ödül ve yarışma, tasarımcı ve ürünleri kamunun gündemine taşınmaktadır. Gündemde olan isimler popülerleşir ve kamusal kimliğini yeniden inşa etmektedir. Dünyanın her yerinde 1980lerde gelmiş olan nokta, mimarların daha önce olmadıkları kadar yaygın ün elde etmiş olduğuydu. Star mimar olmak, her daim gündemde kalmayı gerektirmekte ve bu duruma ulaşmak için farklılaşmış ürün ya da sözlerle kamuda yer edinmeleri gerekmektedir. Her gün yeni yaratıcılıklar göstermenin imkânsız olduğunu düşünecek olursak mimarlar kendi görsel imajlarını tekrar üretmek için umutsuzca uğraşmaları gerekecektir” şeklinde olmuştur (Tanyeli, 2006).



Yarattıkları görsel imzalarının karşılığı olarak tasarım odak kavramları ile tasarım çizgileri mevcuttur. Genellikle formolojik olarak çarpıcı yapıları tercih ederek, kullandıkları tasarım çizgilerinin de kendilerine ait fakat kendilerinin tekrarı olmak zorunda olan görsel tasarım anlayışı ile kendilerini ortaya koymaktadırlar.

Öncelikli olarak Dubai şehri için ve bütün Körfez Bölgesi için yerel mimarlığın dışında günün getirdikleri ve mimarının güncel pratiği ile birlikte ele alınma şekli olarak bir “deney sahası” tanımlamasına uygunluk göstererek bu yönlü bir tercih ile kullanılmaktadır. Aynı şekilde Las Vegas ta uygulanan mimari içinde aynı şey söylenebilir. Yeri ilgi çekici hale getirmek için mimari unsurları kullanarak cazibe merkezi haline getirilmiştir. Venturi'nin Las Vegas'ın öğrettikleri kitabında simgesel yapılar için iki tür tasviri bulunmaktadır, bunlardan biri var olan yapı üzerine bezemeler, figürler, yazılar yapılan ' süslenmiş hangar', bir diğeri ise yapının kendisinin simgesel figür olduğu 'the duck' (ördek) betimlemesidir. 'The duck' ifadesinin kullanımı ile aslında yapının tasarımsal tüm kaygılarının salt cepheye yüklendiği bir anlayışı anlatmaktadır. Bu tarz yatırımların yapıldığı bölgelerde sıkça gördüğümüz ve bu durumun talebinin yapıldığı ikonik görsel imaja sahip yapılardır. Özellikle yıldız statüsündeki mimarlardan talep edilen ve kent pazarına Bilbao'daki kentsel dönüşüm sonrasında zihinlerde oluşmuş olan etki ile yüksek maddi geri dönüşlerinin olacağı düşünülmektedir kurulan ikonik yapı-yıldız mimar denklemi, starchitecture tasarım anlayışının en büyük desteğini sağlama şeklidir.

Bu anlayış ile genel olarak bir binanın estetik ve sembolik tanınabilirliğini sağlamak için yapı kabuğunun yapımında uzmanlaşma eğilimi oluşmaktadır. Arz tarafında, bir tasarım firmasının kendisini ayırt etme avantajları; belirli bir izleyişte özellikle form odaklı tasarım kavramlarına sahip olması, imza bir estetik geliştirerek ve onu muhteşemleştirerek kitle iletişim araçları aracılığıyla daha açık ve anlaşılır hale getirme çabası görülmektedir.

Kentsel formlar ve mimari toplumun kültürünü yansıtır ve aynı zamanda ilerisinde de olan ve topluma yön veren olgulardır. Küreselleşme ile kültür etkisinin azaldığı kentler oluşmaktadır. Bu tasarım anlayışında yerel ruh,

bağlam veya toplumun talep ettiği gerçek sorunları çözmek gibi bir endişe barındırılmıyor. Bu nedenle kültürden kopuk kent silüetinin dışında yapılarla karşılaşmaktayız.

Kent silüeti dışında farklı tasarım çizgisine sahip yapılara örnek olarak verebileceğimiz Frank Gehry tarafından Prag'ın şehir merkezine tasarlanan Dans Eden Ev (Dancing Building), 1992-1996 yılları arasında tamamlanmıştır. Dans Eden Ev'in üzerinde bulunduğu alan itibariyle, Rönesans akımı etkileri gösteren 19. yüzyıldan kalma yapıların etkisini görmekteyiz. Bu yapının bulunduğu alandaki bina II. Dünya Savaşı sırasında yıkılması sonucu, yerine yeni ve modern bir bina yapılması kararının alınması ile Hollandalı ING Bankası, buraya yeni ikonik bir yapı yapılması kararı vermiştir. Bu karara istinaden yıldız bir mimar ile anlaşmak istenmesi ile ilk olarak Jean Nouvel ile görüşülmesinin ardından, Frank Gehry ile anlaşılmaya varılmıştır (Arkitektuel, 2018)



**Şekil 4.5. Frank Gehry imzalı Dancing Building Binası Sokak Görünümü, Zeynep Telyakar Arşivi**

Zevi'de günümüz mimarlığı için ambalaj tekniği benzetmesi yapmaktadır. Bu ambalajın niteliği ve içerisindekinin niteliğinin birliktelik içinde olması veya olmamasının kimse tarafından sorgulanmadığını belirtir.

Koolhaas, Rice toplantılarında, yapının kendisi ve kabuğun artık iki ayrı varlık ve durum olarak ele alınması gerektiğini söylediğinde, kabuk (cephe, cidar) kavramı daha mimari praksisteki yerini tam anlamıyla bulmamıştır. Şimdi ise kabuğu tasarlamak apayrı bir tasarım meselesi ve çoğu zaman binanın kendisinden bağımsız bir iş olarak, tüm eğilimin dışı verilerek ele alınıyor olduğunu belirtir. Artık “cephe” kelimesini bile kullanılmıyor, zira “cephe” beraberinde “kesit” ve “planları” da istiyor, halbuki kabuk bir bütün, gestalt, sergilediği cepheden fazlası. Kabuk iç ile dış arasındaki o gergin alanı daha da büyütüyor, o gerginliğin kendisinden yeni bir fenomenoloji çıkarıyor: kabuk artık bizlerin algısının dışında bir kimlik ve kentin içinde bir benliğe kavuşmaktadır. Yıldız mimaride kentte yapı kabuğu duruşunun sergilenmesinin dışında mekân ve bağlamla bir alakası olması da beklenmemektedir.

Mimaride moda olanın ideolojinin yerini alması ve yapının çevresel bağlamlardan uzaklaşarak küresel moda biçimleri ile şekillenmesi durumu doğmuştur (Heathcote,2018)

İtalyan Hükümeti'nin ulusal çağdaş sanatlar müzesi oluşturma isteğiyle yarışmaya açılan yapı Zaha Hadid Tarafından tasarlanan MAXXI isimli yapısının kazanmasının ardından 2010 yılında halka açılmıştır. Yapı geneli L biçiminde iç içe geçmiş mekânlar, akışkan ve kıvrımlı formların hâkimiyetini görmekteyiz (Fairs, 2009)



Şekil 4.6. MAXXI yapı kabuğu ve iç mekan görseli, Zaha Hadid, Zeynep Telyakar Arşivi

Tanyeli mimarlık dünyasının yeni kavramı için, belirli bir işleve ‘tekabül eden’ biçime ulaşma ülküsünün sadece ülkü olma durumunda kalmasından ve her

mimari biçimin uygun örgütlenmelerle her işlevi içerebildiğini söylemektedir. Gehry'nin biçimsel oluşumlarını da herhangi bir işlev türevindense mimarlığın nedensiz altbirimlerinden oluşturuyor olarak görmektedir. Gehry'nin mimarlığının merkezini nedensizlik olgusunun oluşturduğundan bahsetmektedir. Fakat Holl'un işlerinde farklı temalar tekrarlanıyor gibi görünse de Holl gerek müşterilerinin gerekse kullanıcıların her bir binadaki farkı görebilmeyi sağlamaya çalışmaktadır.

Holl, "Gerçekten bizim firmamızın imza bir stili yok. Her bir yapı alanına, programına ve konumuna göre özgündür" derken, Richard Meier ve Gehry'ye atıfta bulunarak "Bazı mimarlar sadece beyaz ya da dalgalı titanyumla çalışmaktadır" ifadesini kullanmaktadır. "Bizim felsefemiz imza bir stile sahip olmak değil" diye açıklamaktadır. Fakat Holl içinde mimari harikalar listesinde yarıştığından bahsedebiliriz (Mimdap, 2007). Starchitecture tasarım anlayışı için belirttiği görüşleriyle, imza bir stil yaratma hususunun varlığını aynı zamanda bağlamdan koparak farklılaşılacak bir temel üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz.

#### **4.4. Bölüm Değerlendirilmesi:**

Günümüzde bulunan birçok mimari akım mevcuttur. Bunlardan biri olarak kabul gören starchitecture kavramı hem mimarın şahsi olarak hem de yapıtlarının kent ile birlikte dünyaca tanınırlığı vardır. Bu kavram ile oluşan yapıların küresel, kent ve insan ölçeğinde farklı etkileri bulunmaktadır. Küresel olarak kendisinin de esas varlığını sürdürdüğü etki alanı kavramın küresel boyutudur. Küresel etkiye sahip mimarların ele aldığı mimari tasarım anlayışı yerellikten uzak ve çevresel bağlamların ele alınmayışıyla oluşturulan yapılardır. Dikkat çekici formları ile mekânsal kurguyu anlamaya imkân vermeyen resimsi, heykelsi anlatımlara başvuran anlatımlı tasarımlardır. Bulunduğu mevcut kent kimliğinin dışında fakat kentin marka imajına yeni bir görsel algı sağlayan yapılardır. Dikkat çekici formal hali insan ile iletişim kurarak ziyaretçinin artışını sağlamaktadır. Bu etki kent marka pazarının değerinin artmasına imkân vermektedir. Aynı zamanda küreselleşen kentlerin imajını iyi yönde güçlendirmektedir.

Bu tasarım anlayışının mimari olarak tasarım dilini ve kavramlarını incelediğimizde, tasarımda marka bir çizgiye sahip olmanın, kent ölçeğinde statüsü, simgesi haline gelmenin ve formal olarak yapının ikonik tanımlayabileceğimiz marjinal bir görsele sahip olmasını sıralayabiliriz.



## 5. BÖLÜM

### DÜNYADAKİ STARCHITECTURE ÖRNEKLERİ İNCELEMESİ:

Modern mimarinin söylemleri olarak, “Dış görünümle iç gereksinimleri dile getirirler” (Venturi, 2005) ifadelerinin yanı sıra dönemin sloganı haline gelen ‘biçim işlevi izler’ sözü, temel ilke edinilmiştir. Sullivan’ın bu yaklaşımını Le Corbusier, “planın işleyişi içeriden dışarıya doğru olur; dış, içeriğin sonucudur” (Venturi, 2005) sözleriyle desteklemiştir. Bu doğrultuda form’un gereklilikleri şeklinde ele alınan fonksiyon, tasarımın en önemli kriteri haline gelmiştir. Her ne kadar tümevarım yöntemi öne sürülmüşse de mekânsal gerekliliklerin hiçe sayılmadığı bir dönem olduğunu söyleyebiliriz. Bugüne geldiğimizde ise tek bir akımdan söz edilememektedir. Karşımıza çıkan birçok mimari anlayış mevcuttur. Bunlardan bir tanesi olan Starchitecture tasarım anlayışı bölüm kapsamında örnekler üzerinden izah edilip ortak sonuçların elde edilmesi amaçlanmaktadır. Aynı zamanda mekân ve yapı formu ilişkisinin üzerinden ifadelerle incelemeler yapılacaktır.

İnşa edilen her yapının bir sosyal çevre içerisinde oluştuğu ve yeni formun da bir çevre oluşumunda rol aldığı düşünülürse, tasarımda kullanılacak ilkeler, yeni oluşturulacak formlar tekrar tekrar önem kazanacaktır.

#### 5.1. Örneklerin Seçimi ve İncelemesinde Başvurulan Yöntem:

Bu bölümde starchitecture tasarım anlayışının temel oluşumunun bileşenlerinden biri olan yıldız mimar statüsünde olduğu kabul gören beş adet starchitect ve bu yıldız mimarlara ait ikişer adet ikonik yapı ile birlikte on adet starchitecture örneği ele alınmıştır. İncelenen mimarlara ait yapılardan form, fonksiyon ve estetik açıdan bu anlayışı en iyi anlattığını düşündüğüm 1990 sonrası yapılmış ve bulunduğu kente simgesel değer katmış on adet örnek seçilmiştir. Bu örnekler tez kapsamında araştırılan kavramlar sonrasında yapının kentsel konumu, yapısal mekân ve kabuk ilişkisini, negatif pozitif yönlerinin araştırılmasında yardımcı olacağı düşünülerek belirlenen aşağıdaki dokuz adet soru ile mimari anlayışın kritik noktalarını, mekân ile olan diyaloguna

dair belirleyicilerini ve ortak sonuçlarını verilen cevaplar nihayetinde oluşturulmaya çalışılacaktır.

<b>1.Yapım Amacı Nedir?</b>
<b>2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?</b>
<b>3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?</b>
<b>4.Yapının Tasarımcısı kimdir?</b>
<b>5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?</b>
<b>6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?</b>
<b>7.Yapı iklimlendirme çözümlendirilmesi nasıl?</b>
<b>8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?</b>
<b>9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?</b>

Bu tasarım anlayışının ifadesinde otorite olarak düşünülen mimar ve düşünür David Ponzini ve Charles Jencks kitapları, makaleleri ile bu tasarım anlayışının destekleyici kavramlarından biri olan dünya çapında tanınma ve dikkat çekme unsuru göz önüne alınarak yapıların uygulama öncesinde ve sonrasında hakkında yazılanlar, haberler incele altına alınmıştır. Buna ek olarak özellikle The Iconic Buildings kitabı referans noktası belirlenip örneklerin bu anlayış doğrultusunda inceleme altına alınması durumu mevcuttur.



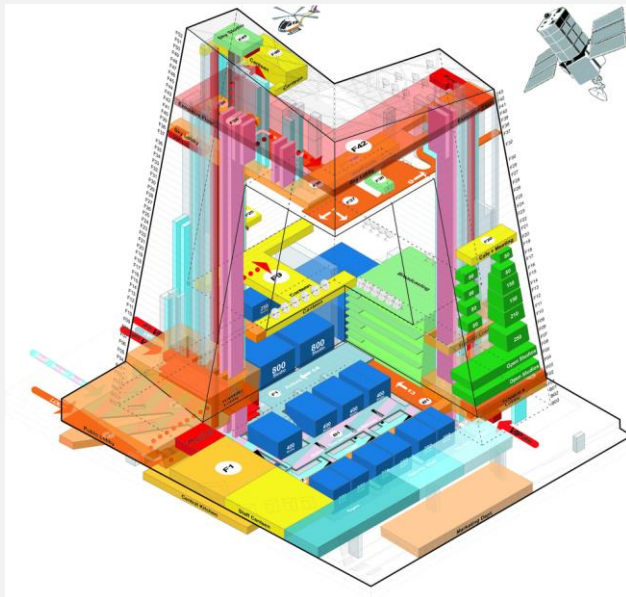
## 5.2. Starchitecture Örnekleri:

### 5.2.1. CCTV GENEL MERKEZ BİNASI

ADI	CCTV Headquarters
MİMARİ	REM KOOLHAAS
YERİ	Pekin, ÇİN
YILI	2002 - 2012
İŞLEVİ	OFİS



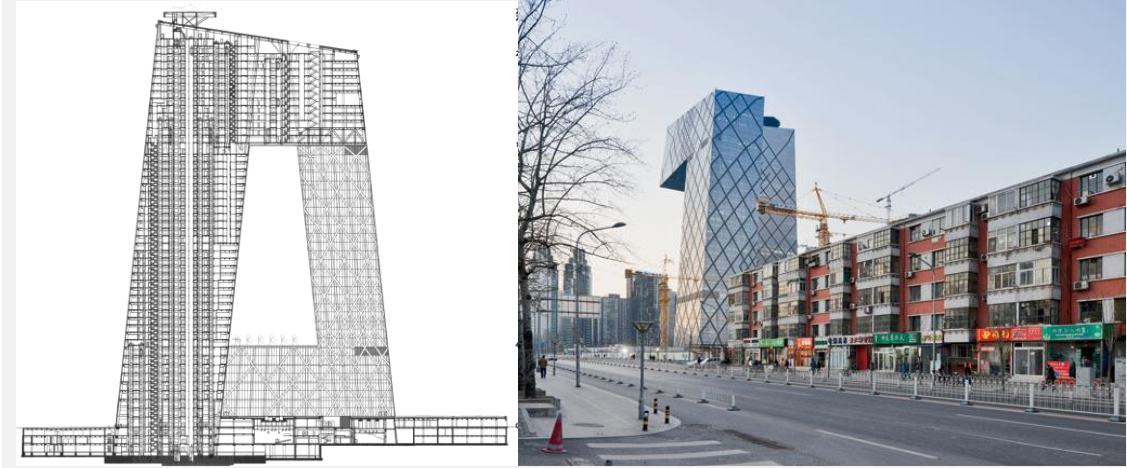
Şekil 5.2.1.1. CCTV Binası Kent Silüeti, <http://oma.eu/projects>



Şekil 5.2.1.2. CCTV Binası İç Mekan Görşeli, <https://www.architecturalrecord.com/>

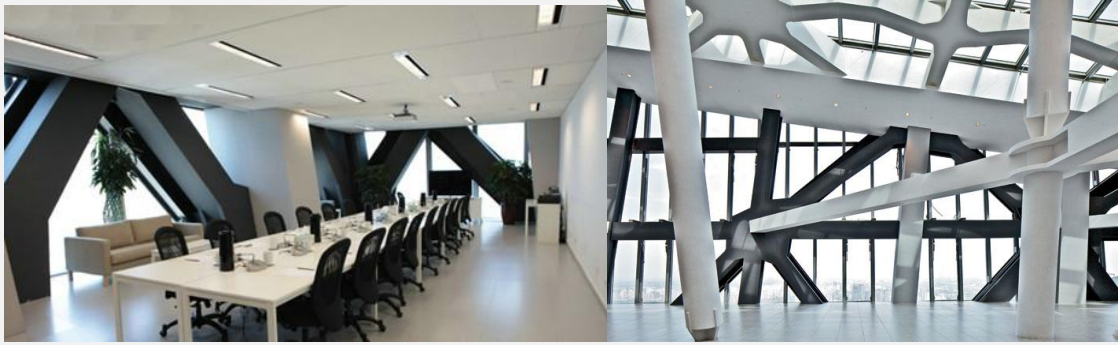
Şekil 5.2.1.3. CCTV Binası Kesit Diyagramı, <http://oma.eu/projects>





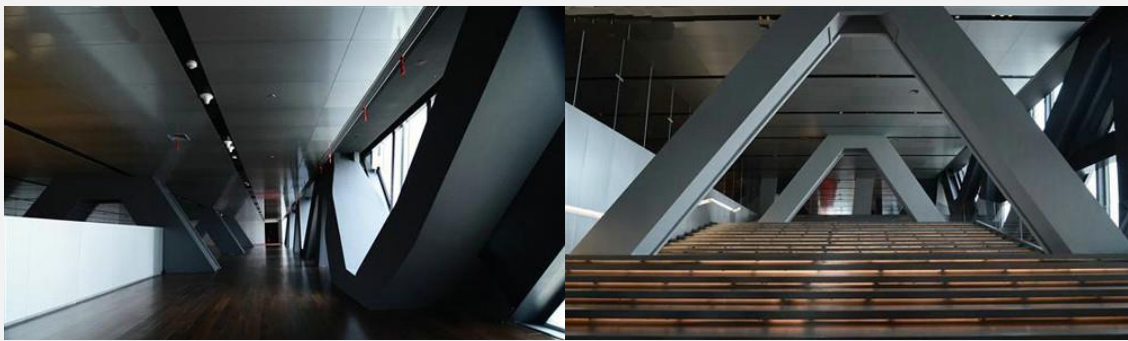
Şekil 5.2.1.4. CCTV Binası Kesit, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Şekil 5.2.1.5. CCTV Binası [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)



Şekil 5.2.1.6. CCTV Binası İç Mekân Şekil  
[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

5.2.1.7. CCTV Binası Kent Görünümü  
<https://www.architecturalrecord.com/>



Şekil 5.2.1.8. CCTV Binası İç Mekân  
[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

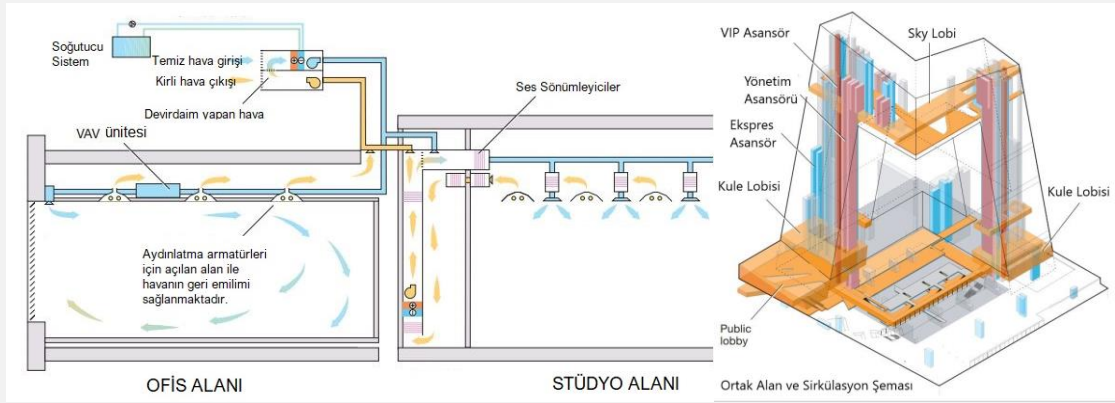
Şekil 5.2.1.9. CCTV Binası Merdiven Görünümü  
[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.1.10. CCTV binası iç mekân  
<http://oma.eu/projects>

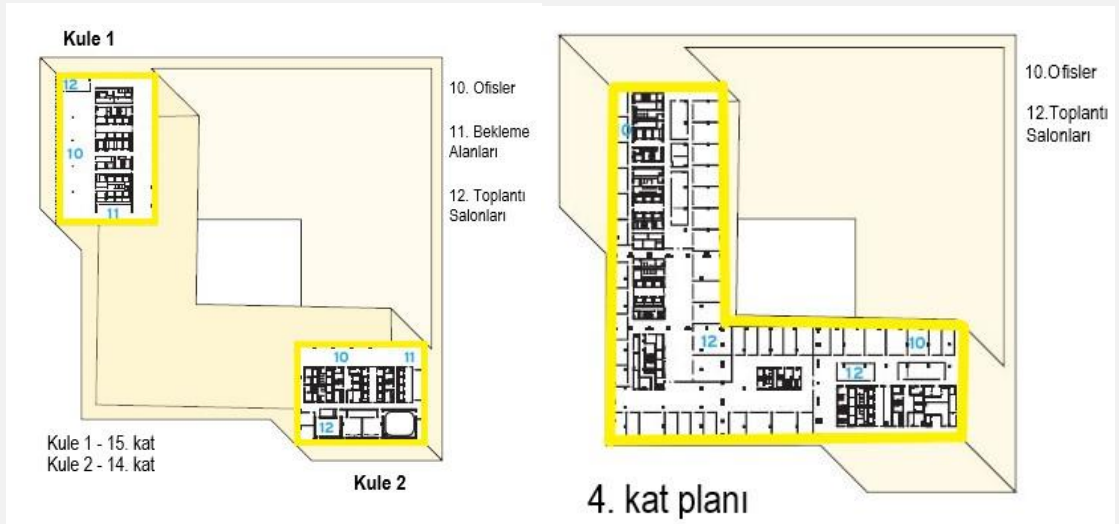


Şekil 5.2.1.11. CCTV binası iç mekân  
[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.1.12. CCTV binası iklimlendirme Çözümleri

<https://rasmusbroennum.files.wordpress.com/2009/02/2005.pdf>



Şekil 5.2.1.13. CCTV binası kat planları, kütle mekân kullanımı <https://www.architecturalrecord.com>





Şekil 5.2.1.14. CCTV Binası İç Mekân Ortak Alan GörSELLERİ <https://www.architecturalrecord.com>



Şekil 5.2.1.15. CCTV binası iç mekân  
<http://oma.eu/projects>



Şekil 5.2.1.16. CCTV binası iç mekân  
[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

### 1.Yapım Amacı Nedir?

Çinin geleneksel bir kültüre sahip olan bölgesinde Olimpiyatlar çerçevesinde dünyaya kendilerini tanıtmak istemeleri, geleceğe dönük kent marka imajına yönelik açılan yarışma projesi nihayetidir. Yapı özel bir firmanın genel merkezi işlevi kullanımındadır. Ülkenin olimpiyatlar kapsamında belirlemiş olduğu kent kimliği ve marka imajı stratejisi doğrultusunda yıldız bir mimar ile ikonik bir yapı tasarlama amacı ile meydana getirilmiştir.

## **2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?**

Yapının bulunduğu bölgenin kültür ve silüetiyle uyumlu bir yapı kabuğuna sahip olduğu söylenememek ile birlikte oluşturulmak istenen yeni kent imajına bir başlangıç ve katkı sağlamıştır.

## **3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?**

Olimpiyatların öncesinde kent marka değerini artırmak amaçlı başlayan ikonik projelerin başlangıcı niteliğindedir. Küreselleşen dünyada ülkelerin tanınırlıkları, marka değerleri ve güç dengeleri değişim geçirmektedir. Bu durumu istikrarlı kılmak değişen dünyaya ayak uydurmak mecburiyeti kılmaktadır. Böyle görkemli bir forma ve etkiye sahip bir yapı hem mimar hem kent için bilinirliklerinin ve pazar değerlerinin artışı anlamına gelmektedir.

## **4.Yapının Tasarımcısı kimdir?**

Yapının yapım amacına paralel olarak, seçilen yıldız mimar Rem Koolhaas, ikonik yapı, yeni kent imajı üçgeni daha önce örnekleri olan ve sağlaması yapılmış birbirini direkt olarak etkileyen unsurlardır. Yapı dünyaca ünlü medya kuruluşunun merkezi olmasına rağmen yıldız mimar unsuru bu durumu gölgelediğini söyleyebiliriz.

## **5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?**

Form + Doku mimarın tasarım anlayışının ve bu yapı için de geçerli olan odak noktalarını oluşturmaktadır. Tümdengelim yöntemiyle tasarlanan form kalıplaşan gökdelen çizgisini kırmaktadır. Rasyonel formların spekteküler hali kullanılmaktadır. Doku kurgusu formun taşıyıcı iskeletinin dışarıdan görünür haliyle bölgesel kırılmaların yoğunluk ve azlığına göre oluşturulmuştur. Kabuğun kendini taşıyabilir özelliği aynı zamanda güçlü ve dinamik bir etki bırakmaktadır.

## **6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?**

Kentin, gelecek planlamasında karşılaşılan tasarımları kısırlaştırmış gökdelen projelerinin aksine oluşturulan majör ve rasyonel yapı formu, mekânın oluşturulmasında yapı işlevini destekler bir etkisinin olduğu gözlemlenmektedir. Buna ek olarak cephede hissedilen dokunun güçlü ve dinamik tasarım çizgisinin mekânda kendisini yalınlığa bıraktığı görülmektedir.

## **7.Yapı iklimlendirme çözümlenmesi nasıl?**

Yapının iklimlendirme çözümü incelenen projeleri doğrultusunda merkezi olarak değişken hava hacimli havalandırma sistemi kullanımı olduğu görülmektedir. Kullanılan bu sistem ile yapının bulunduğu bölgedeki virüs tehlikesinin hava ile bulaşımının önüne geçilmek için gerektiğinde kapalı sistem halini alabileceği söylenmektedir.

## **8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?**

Yapının statik çözümlenmesi ve tasarımcı tarafından oluşturulan formun birebir karşılanabilmesi ile yapı statığının çözümlenmesi konusundaki kullanım teknolojisinin ileri düzeyde olduğunu söyleyebiliriz.

## **9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?**

Yapının planlarını incelediğimiz zaman ofis katlarında ortak bir çekirdek alanın etrafında ofis, toplantı salonu ve bekleme salonu çevresel olarak konumlandırılmıştır. Stüdyolar için aranmayan fakat ofis alanları için önemli olan doğal aydınlatma, kabuğun çelik dokusunun efektif bir açıklığa sahip olmayışı ve doğal ışın mekân içerisine alınımının karşılanamaması durumları ile karşılaşılabılır.



## 5.2.2. SEATTLE ŞEHİR KÜTÜPHANESİ

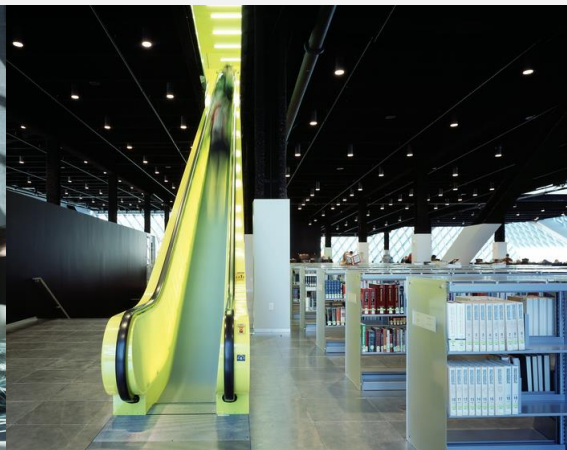
ADI	THE SEATTLE PUBLIC LIBRARY
MİMARİ	REM KOOLHAAS
YERİ	Seattle, USA
YILI	1999 – 2004
İŞLEVİ	Kütüphane



Şekil 5.2.2.1. Seattle Halk Kütüphanesi Kent Silüeti [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

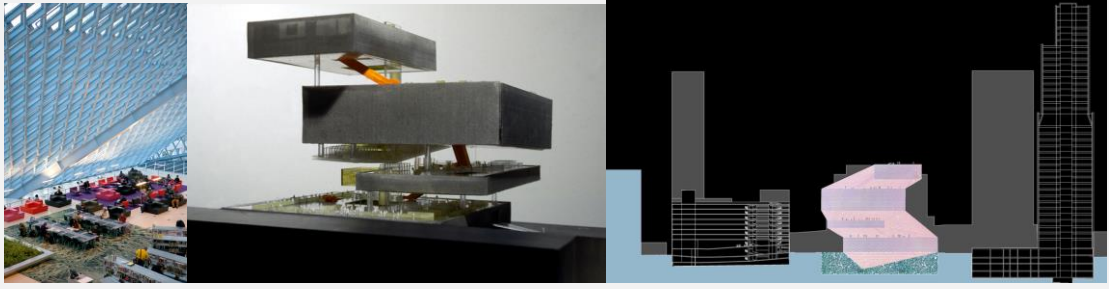


Şekil 5.2.2.2. Seattle Halk Kütüphanesi iç mekan  
<http://oma.eu/projects>



Şekil 5.2.2.3. Seattle Halk Kütüphanesi iç mekan  
<http://oma.eu/projects>

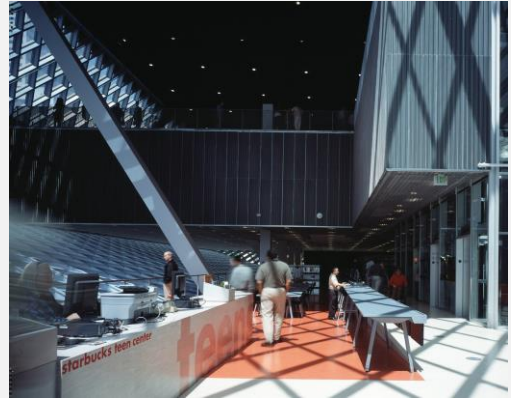




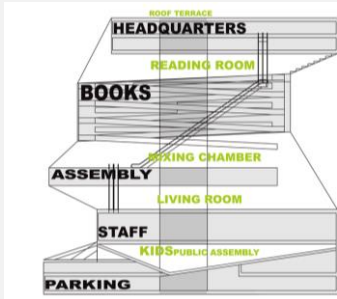
Şekil 5.2.2.4. - Şekil 5.2.2.5. - Şekil 5.2.2.6. Seattle Halk Kütüphanesi içmekan - Mekânsal Diyagram - Kesit Diyagramı <http://oma.eu/projects>



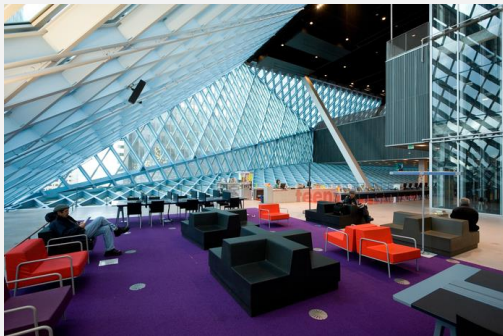
Şekil 5.2.2.7. Seattle Halk Kütüphanesi, Kesit [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.2.8. Seattle Halk Kütüphanesi İç Mekan, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.2.9. - Şekil 5.2.2.10. - Şekil 5.2.2.11. Seattle Kütüphanesi Kesit diyagramı - İç mekân - Sokak görünümü <http://oma.eu/projects>

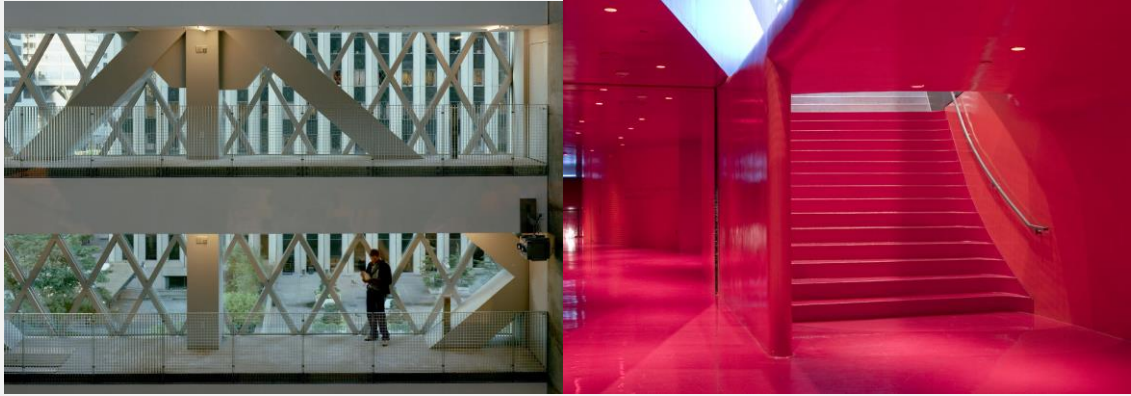


Şekil 5.2.2.12.-Şekil 5.2.2.13. Seattle Kütüphanesi İç mekân-Yan Görünüş <http://oma.eu/projects>

Şekil 5.2.2.14. Seattle Kütüphanesi Merdivenler, Gargiani,2008



Şekil 5.2.2.15. Seattle Halk Kütüphanesi iç mekan, <http://oma.eu/projects>



Şekil 5.2.2.16. Seattle Halk Kütüphanesi iç mekân, <http://www.spl.org>



Şekil 5.2.2.17. Seattle Halk Kütüphanesi Kat Planları, Mekân Kabuk [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

### 1.Yapım Amacı Nedir?

Kentin var olan eski kütüphane yapısının günümüzde, Lynch'in kent öğelerinden odak noktası kavramını şehirde oluşturulmak istenmesi olarak belirtilen amacı doğrultusunda yapılan bir projedir. Mevcut yapı ve işlevinin yenilenme isteği ile oluşturulmuştur. Günümüzde önemini kaybetmiş olan kütüphane işlevini dikkat çekici hale getirmek amaçlı olarak açılan yarışma projesi kapsamında talep edilen kentin dikkat çekici hale gelmesi olduğunu söyleyebiliriz.



## **2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?**

Oluşturulmak istenen kütüphane fikrinin geleceğe bakan bir imaj kazandırılması ve bu düşüncenin yapıya yansması sonucu, bulunduğu konumun mevcut silüetinden uyum içerisinde olduğunu söyleyemeyiz, çevresiyle dokudan farklılık göstermektedir.

## **3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?**

Yapının yenilenme sürecinde yarışma projesinin açılması ile dikkatleri üzerine çekmiş, kullanıma açılmasından sonra ciddi bir ziyaretçi sayısına ulaşmıştır. Yıldız mimar iş birliği ile kente yapılmasını istedikleri etkiyi sağladığını görmekteyiz. Tercih edilen yıldız mimar Rem Koolhaas'ın adının proje öncesi ve sonrasında ne kadar etkili olduğu böylelikle görülmektedir.

## **4.Yapının Tasarımcısı kimdir?**

Yapının var olan yıldız mimarı olarak Rem Koolhaas'ın tüm etmenlerin üzerindeki duruşu ile birincil isim oluşu, yapının açılışındaki meraklı yoğun ilgi ile bu durumu destekler niteliktedir. Kente ait bir kütüphaneden ziyade toplumdaki çağrışımının mimarı oluşu ile kişiye atfedilmiş bir etkiye sahiptir.

## **5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?**

Form + Doku kavramları tasarımın odak noktalarıdır. Yapılarında farklı rasyonel formların kullanımını tercih eden mimar bu tasarımda da aynı etkiyi kullanmıştır. Yapının belirlenen formunu statik olarak destekleyici dokusal yapı tercihinde bulunulmuştur. Mekânda da farklı formlarla irrasyonel plan sistemi kullanılmıştır.

## **6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?**

Projede mekânları saran kabuk etkisinin üst düzeyde vurgulandığı bir cephe tasarımı görülmektedir. Aynı zamanda kütüphane işlevinin ihtiyaçları olan doğal ışığın kullanımı iklimlendirme gibi ihtiyaçlara doğrudan karşılık vermektedir. Yapının kendine has formu mekân ile birebir bütünlük sağlamamaktadır. Şeffaf, taşıyıcı olan ve dayanıklılık hissi uyandıran kabuk dokusu mekânda kendini pop art bir tarza bırakmış olarak görülmektedir. Mekânda, tasarım çizgisi ikonik yapının bütüncüllüğünün karşısındadır.

## **7.Yapı iklimlendirme çözümlenmesi nasıl?**

Yapının sürdürülebilirlik özellikleri arasında, yağmur suyu toplama tankı aracılığıyla sulama yöntemi, çevre dostu havalandırma ve yangın söndürme sistemleri ve inşaat için geri dönüştürülmüş malzemelerin yaygın kullanımı dâhil olmak üzere su verimli mekanik sistemler bulunmaktadır. Kütüphanenin, ABD Yeşil Bina Konseyi'nden Enerji ve Çevre Tasarımı (LEED) programı dâhilinde Gümüş nota sahiptir (www.arup.com).

## **8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?**

Mekânın işlevinin kütüphane olmasının dışında günümüzde bilgiye fiziki olarak erişimimiz söz konusu olmamak ile birlikte, bilginin dijitalleştirilerek ulaşımının sağlandığını söyleyebiliriz. Bu noktada ise kütüphane yapısının mekânsal ihtiyaçlarının evrilmesiyle yeni içerikli bir yapı oluşturulduğunu söyleyebiliriz.

## **9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?**

Kütüphane mekân tasarımında dikkat edilecek aydınlatma kriterlerinden biri olarak kitap depolama alanlarının direkt güneş ışına maruz kalmadan aynı şekilde bilgisayarlı kullanım içinde ekranların ışık görmemesi tercih sebebi olmaktadır. Ortak alanlar ve çalışma alanları için ise doğal ışık alan aydınlık mekânlar tercih edilebilmektedir. Bu yapıda da mecburi kalan bazı mekânsal alanlar dışında ortak alanlar için doğal aydınlatmanın sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir.



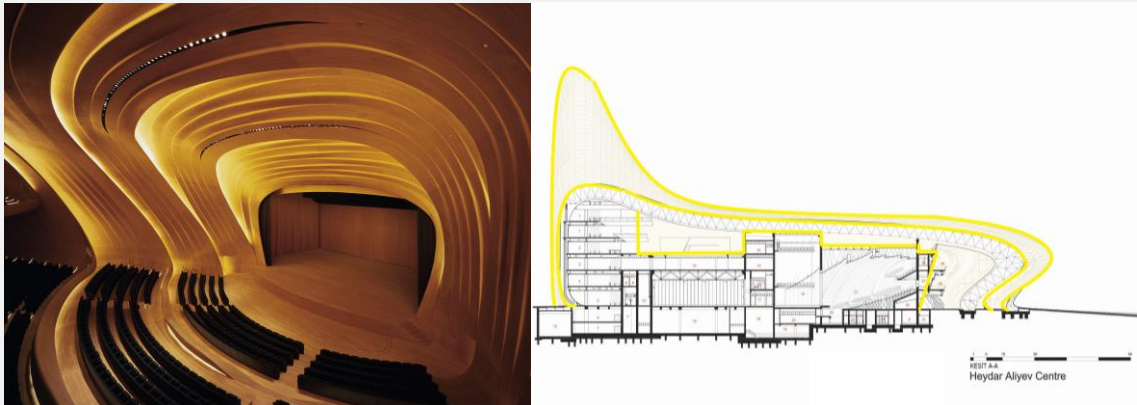
### 5.2.3. HAYDAR ALİYEV KÜLTÜR MERKEZİ

ADI	HAYDAR ALİYEV KÜLTÜR MERKEZİ
MİMARİ	ZAHA HADİD
YERİ	Bakü, AZERBAYCAN
YILI	2007 - 2012
İŞLEVİ	Kültür Merkezi



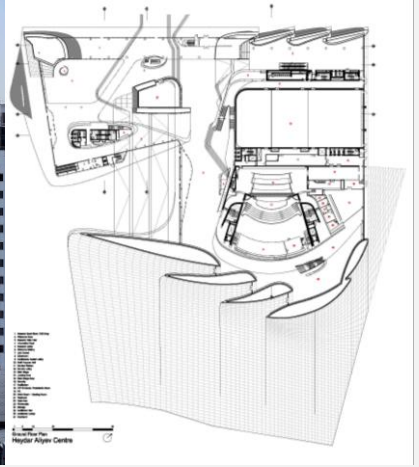
Şekil 5.2.3.1. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Perspektif,

<http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/>



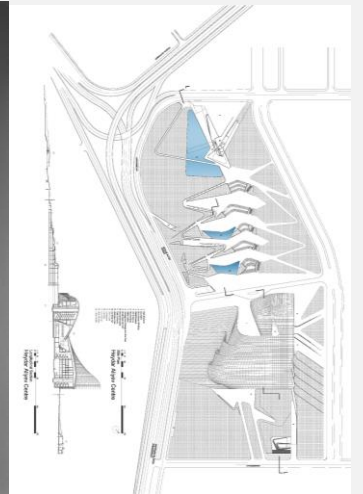
Şekil 5.2.3.2. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Konser Salonu  
Kültür Merkezi Kesiti, <http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/>

Şekil 5.2.3.3. Haydar Aliyev



Şekil 5.2.3.4. Heydar Aliyev Kültür Merkezi Kent Silueti,  
Kültür Merkezi Plan, <http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/>

Şekil 5.2.3.5. Heydar Aliyev



Şekil 5.2.3.6. - Şekil 5.2.3.7. - Şekil 5.2.3.8. Heydar Aliyev Kültür Merkezi Konser Salonu detay - İç  
Mekân - Plan Çizimi <http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/>



Şekil 5.2.3.9. Heydar Aliyev Kültür Merkezi İç Mekân,  
Giriş Alanı, <http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/>

Şekil 5.2.3.10. Heydar Aliyev Kültür Merkezi



Şekil 5.2.3.11. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Sokaktan Görüntüsü, <http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/>



Şekil 5.2.3.12. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Yapım Aşamasından Görünüm [www.buildpedia.com](http://www.buildpedia.com)



Şekil 5.2.3.13. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Ofisler Bölümü İç Mekân Gönümü

<http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/>

### 1.Yapım Amacı Nedir?

Azerbaycan'ın Bakü Kenti için kent otoriteleri tarafından Kent odak noktası yaratılma, kent marka imajının değişimi ve dünyaya duyurulması misyonunu üstlenen bir program oluşturularak açılan yarışmadan ikonik bir yapı arayışı ile seçimin yıldız mimar ikonik yapı birlikteliği ile oluşturulduğu yapılan açıklamalar doğrultusunda söylenebilmektedir.

### 2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?

Kentin bulunduğu bölge itibariyle genel kent dokusundan farklı bir çizgiye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Kültürel olarak kentte ve bulunduğu coğrafya gereği bölge yapılarında bu tarzda uygulamaların olmadığı ve farklı bir noktada duruş sergilediği görülmektedir. Organik formlara sahip yapı şehrin merkezinde konumlandırılmış olup dikkat çekici bir imaja sahiptir.

### **3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?**

Yapının bulunduğu kentin coğrafi konumu ve ait olduğu kültür itibariyle dünya çapında az tanınırlığa sahip bir bölgededir. Fakat yapının yapım amacı ile ortaya çıkan etki bölgeyi üzerinde konuşulan, merak edilen bir konuma getirmiştir. Yapının birçok mecrada yazılıp çizilmesi ile kentin de marka değerinin artmasını sağlamıştır.

### **4.Yapının Tasarımcısı kimdir?**

Yapı dünyada yıldız mimar statüsü kazandığını söyleyebileceğimiz bir mimar olan Zaha Hadid'e ait olduğundan dolayı yüksek tanınırlığa sahiptir. Projenin seçilmesiyle ve uygulama kararının alınması ile birlikte konuşulmaya, bilinirliğe ve tartışılmaya başlamıştır. Tamamlanmasının ardından büyük ses getiren ve konuşulmaya devam edilen bölgenin ikon yapısı konumuna Zaha Hadid ismi ile yükseldiğini söyleyebiliriz.

### **5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?**

Form + Renk kavramları mimarın tasarım dilini oluşturmaktadır. Kullanmış olduğu eğrisel ve organik çizgiler kendisine ait akışkan form kurgusunu oluşturmaktadır. Mekânda ve yapı kabuğunda tercih ettiği tek renk ve tonlarının kullanımı ile dikkat çekici bir etki yakalamaktadır. Yapı kabuğunun kendine ait duruşu, mekânın ise kabuk içerisinde çözümü için kesit üzerinden yorum yapılabilmektedir. Tasarım dilinin mekândaki devamlılığı ile ise yapı bütünlüğünü korumaktadır.

### **6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?**

Yapının kentte topluma yarattığı etkinin mekâna girildiğinde devamı söz konusudur. Formal olarak mekânın formu oluşturulmaması durumu olsa bile aynı tasarım çizgisi devam etmektedir. Renk kullanımındaki çarpıcı yalınlık yapı içerisinde de görülmektedir. Oluşturulan yapının döşeme, duvar gibi öğelerin başlangıç bitiş noktalarının ayrıştırılmadığı bir bütün olarak kendi içerisinde bir kompozisyona sahiptir. Birçok işleve hizmet eden mekânların ise kabuğun içerisinde formal olarak bağımsız bir duruşu kabuktaki doluluk boşlukların ise birebir işlevsel ihtiyacı karşılamaması söz konusudur.

### **7.Yapı iklimlendirme çözümlendirilmesi nasıl?**

Haydar Aliyev Kompleksinde cam yüzeylerde soğuk hava radyasyonu ve düşmesini engelleyecek yer tipi konvektörlerde paslanmaz çelik gövde MINIB konvektörler tercih edilmiştir. Konvektörler üzerinde lineer olarak uzanıp bina yapısı ile bütünleşik olarak devam eden, eğrisel açılar yapıp konstrüksiyona uygun burulmalara sahip SLT DSM tip paslanmaz çelik menfezler tüm perimetrelerde kullanılmıştır([www.stepmekanik.com.tr](http://www.stepmekanik.com.tr))

### **8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?**

Haydar Aliyev Kültür merkezi geleneksel olmayan inşa sistemleri ile çift birleşenden oluşan kabuk yüzeyi ziyaretçilere kesintisiz geniş alan deneyimleri sağlamaktadır. Yapı uzay çerçeve sistem ile sarılmış betonarme sistem ile meydana getirilmiş olup Cam Elyaf Takviyeli Beton (GFRC) ileri teknoloji kaplama malzemesi kullanımı bina tasarımının güçlü plastisitesine olanak sağlamakta ve çeşitli durumlar ile ilgili çok farklı fonksiyonel taleplere cevap vermektedir (Frearson, 2013).

### **9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?**

Yapı kabuğu kurgusunda solid yüzeylerin baskın olduğunu söyleyebiliriz. Ancak mekân kurgusu ortak alanların doğal ışığa ulaşımına olanak sağlayabilmektedir. İç mekânda yapay aydınlatma yapı kabuğu eğrileriyle entegre lineer bir uygulama ile gerçekleştirilmiştir. Aydınlatma tasarımı ile yapı kabuğu vurgusu desteklendirilmiştir.

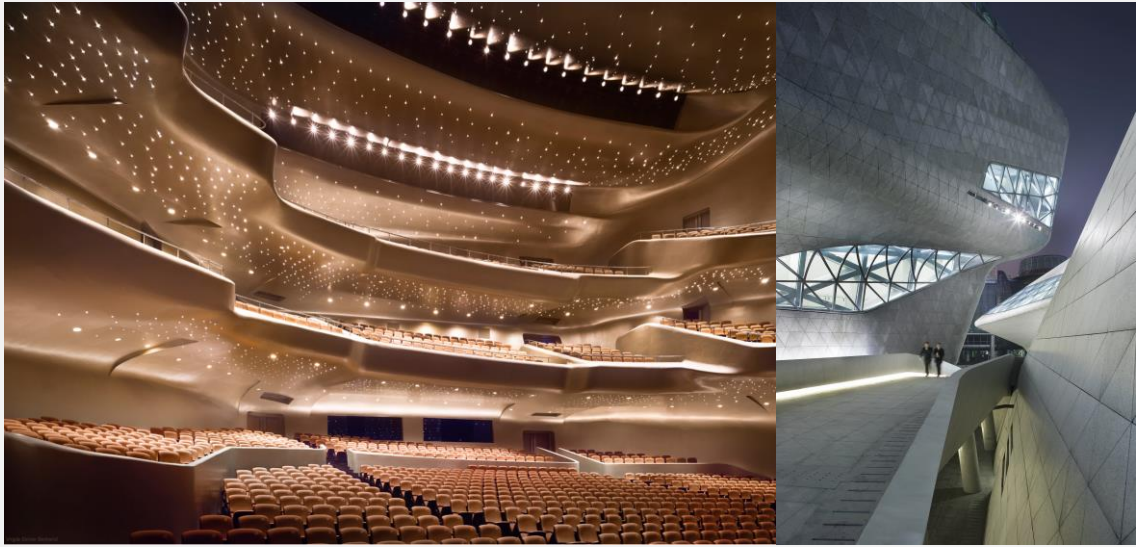


#### 5.2.4. GUANGZHOU OPERA BİNASI

ADI	GUANGZHOU OPERA HOUSE
MİMARİ	ZAHA HADİD
YERİ	Guangzhou, ÇİN
YILI	2010
İŞLEVİ	Opera Binası



Şekil 5.2.4.1. Guangzhou Opera Binası Kent Silueti, <http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/>



Şekil 5.2.4.2. Guangzhou Opera Binası Konser Salonu, Şekil 5.2.4.3. Guangzhou Opera Binası Dış Mekân Detayı, <http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/>



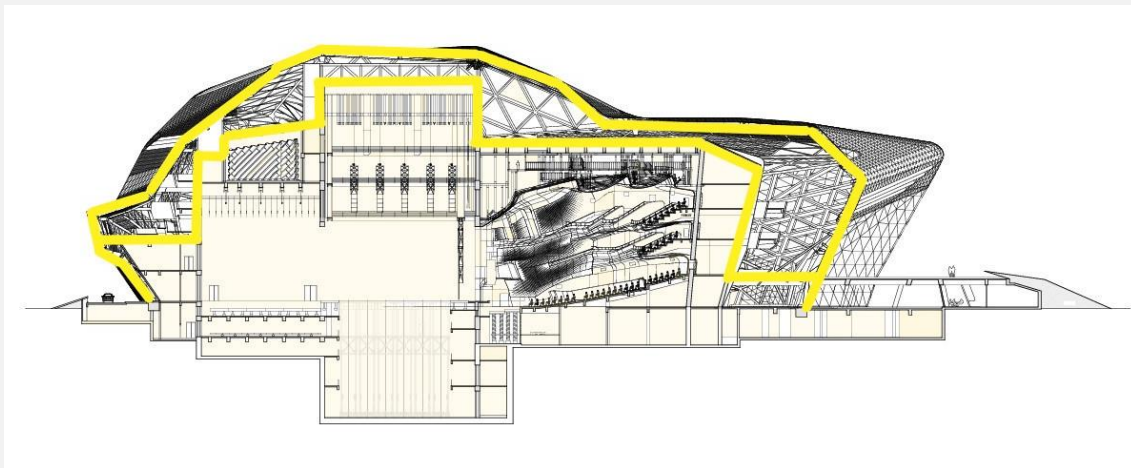
Şekil 5.2.4.4. Guangzhou Opera Binası Çalışma,

<http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/>



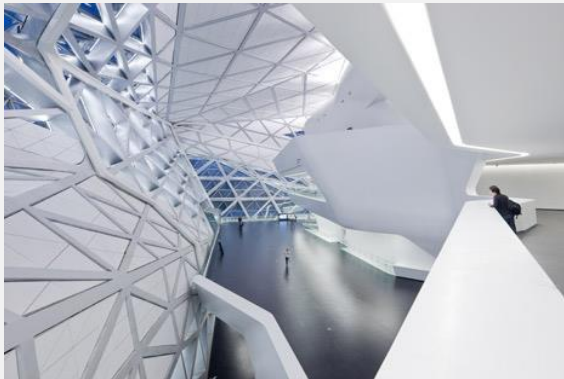
Şekil 5.2.4.5. Guangzhou Opera Binası Salonu

Merdiven Detayı



Şekil 5.2.4.6. Guangzhou Opera Binası Kesit Çizimi,

<http://www.zaha-hadid.com/architecture/guangzhou-opera-house/>



Şekil 5.2.4.7. Guangzhou Opera Binası Ortak Alan,

[www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)



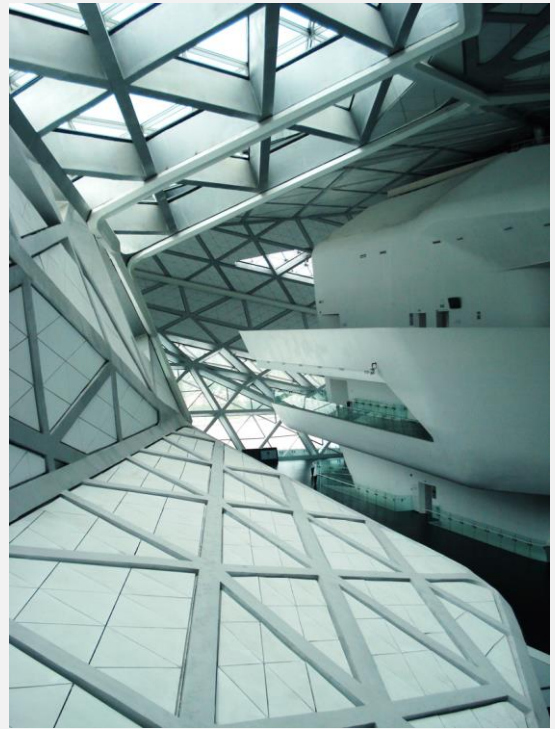
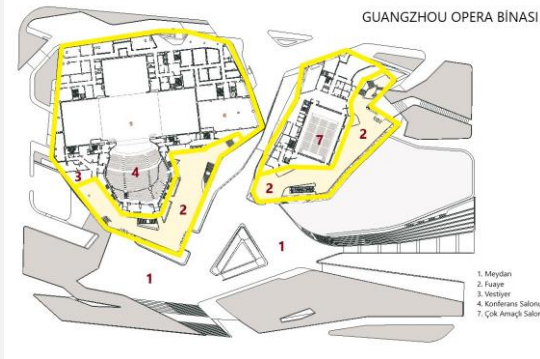
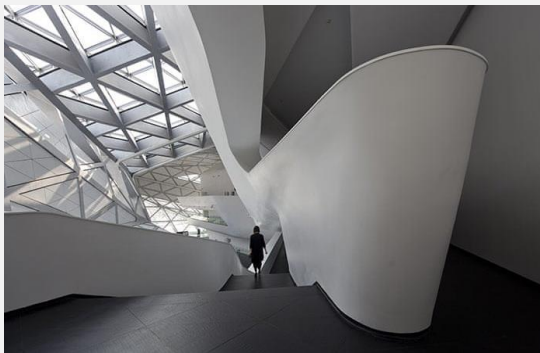
Şekil 5.2.4.8. Guangzhou Opera Binası Girişi,

Alanı [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)





Şekil 5.2.4.9. Guangzhou Opera Binası Gece Görünüşü, [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)



Şekil 5.2.4.10. Guangzhou Opera Binası Foye Alanından Görüntüler, <https://www.designboom.com/>

### 1.Yapım Amacı Nedir?

Şehrin oluşturulmak istenen yeni kent merkezi ve imajı ile bu bölgenin ilgi çekici hale getirilmek istenmesi üzerine ikonik yapı yıldız mimar iş birliği söz konusudur. Bu etkinin yapının dünyanın en dikkat çekici opera binalarından biri haline gelmesiyle Çin'in adından söz ettirdiği bir kente dönüşmesi yaratılmak istenendir.

### 2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?

.Bulunduğu kentin var olan kimliğinin dışında, yeni oluşturulmak istenen çehresine hizmet etmesi üzerine uygulanan bir projedir. Kentin yeni gelişen bölgesine katkı sağlar niteliktedir.



### 3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?

Kentin yeni planlama sürecinde yenilenen kent reklamı işlevindedir. Çin'in güney bölgesinin en büyük sanat merkezi ünvanında, Asya'nın önemli bir kültür merkezi haline gelmesine katkı sağlayacaktır. Yıldız mimar statüsü ile dünyanın her yerinden herkesin mimarın tüm yapıtlarına olan ilgisi büyüktür. Sansasyonel form kurgusu ve kendisine ait tasarım kavramları ile bu ilgiyi üzerinde taşıdığı sürece şehirlerde üstlenmiş olduğu misyon bu döngü içerisinde devam edecektir.

### 4.Yapının Tasarımcısı kimdir?

Yapı kimliği mimarına ait oluşu ile var olmuş ve tanınırlılığını bu sayede kazanmış bir yapıdır. Yapı, mimarının Zaha Hadid oluşu ile bu düşüncüyü destekler nitelikte ün sahibi olmuştur. Yapım amacından kaynaklanan birliktelik ile yapım gerekliliğinin birebir işlev ile parelliğindense oluşturacağı sansasyon, elde edilecek reklam ve kentin marka değeri artışı söz konusudur.

### 5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?

Form + Renk kavramları tasarım dilinin odağındadır. Doğaya atıfta bulunan formun somutlaştırılmış görsel hali aynı zamanda da organik çizgisi bulunmaktadır. Beyaz renk ve tonları tasarımın tamamında ortak dil olarak hâkimiyetini göstermektedir. Form + Renk kullanım anlayışı yapının tamamında görülmektedir. Kabukta var olan organik form mekânda da uygulanmıştır. Renk kurgusu cephede olduğu gibi mekânı da hakimiyeti altına almıştır.

### 6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?

Yapı formunun oluşumu iç mekânın sınırları ile meydana gelen kütlelerin dışında kendini ifade ediş şekli olarak belirlediği kavramlar ile oluşturulmuş kabuk ile gerçekleştirilmiştir.

### 7.Yapı iklimlendirme çözümlendirilmesi nasıl?

Guangzhou opera binası cephe yapısı itibariyle çift kabuk sistem olarak kurgulanmıştır. Betonarme ve çelik yapı sistemleri kullanılmış olup kaplama olarak ise granit yapı malzemesi ve cam cephe tercihinde bulunulmuştur. Cephe kaplama sistemi yapı kabuğundan 50cm şişirilmek suretiyle cephe kabuk arası boşluk alan meydana getirilerek ısı yalıtımı sağlanmaya çalışılmaktadır. Pearl nehri kenarında konumlanmasının kazandığı avantaj olarak ise nehir suyunun soğutma sisteminde kullanımının gerçekleşmesi denilebilmektedir

### 8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?

Opera Binasının 1800 koltuklu oditoryumu en yeni akustik teknoloji ile tasarlanmış olup mekân içerisinde hem aydınlatma hem ses sistemi, tasarlanan mekân formuna adapte edilerek oluşturulmuş lineer ve spot aydınlatma kullanımı ve yapı bütününde etkili olan akışkan ve kusursuzluk anlayışıyla oluşturulan tasarım çizgisinin iç mekânda da devamlılığının sağlanabilmesine olanak veren yapı malzemesi kullanımı ve bu tasarım çizgisine sadık kalan mekân formuna entegre izleyicilerin görmemesi sağlanarak gizlenmiştir.

### 9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?

Yapı cephesinde bulunan yarıklar ile ortak alanların doğal ışık almasına olanak sağlamaktadır.

### 5.2.5. GUGGENHEIM MÜZESİ

<b>ADI</b>	<b>GUGGENHEIM MUSEUM</b>
<b>MİMARİ</b>	FRANK GEHRY
<b>YERİ</b>	Bilbao, İSPANYA
<b>YILI</b>	1993
<b>İŞLEVİ</b>	Müze



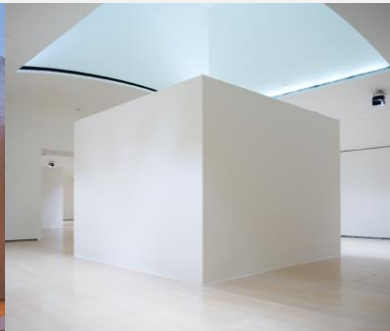
Şekil 5.2.5.1. Guggenheim Müzesi Nehirden Görünüm, [www.guggenheim-bilbao.es/](http://www.guggenheim-bilbao.es/)



Şekil 5.2.5.2. Guggenheim Müzesi Sergi Alanı, [www.guggenheim-bilbao.es/](http://www.guggenheim-bilbao.es/)



Şekil 5.2.5.3. Guggenheim Müzesi, [www.guggenheim-bilbao.es/](http://www.guggenheim-bilbao.es/)



Şekil 5.2.5.4. – Şekil 5.2.5.5. – Şekil 5.2.5.6. Guggenheim Müzesi Cephe Detayı – Sergi Salonu – Bina Girişi [www.guggenheim-bilbao.es/](http://www.guggenheim-bilbao.es/)



Şekil 5.2.5.7. Guggenheim Müzesi Yan Görünüş, Jencks, 2005



Şekil 5.2.5.8. Guggenheim Müzesi Üstten Görünüş,

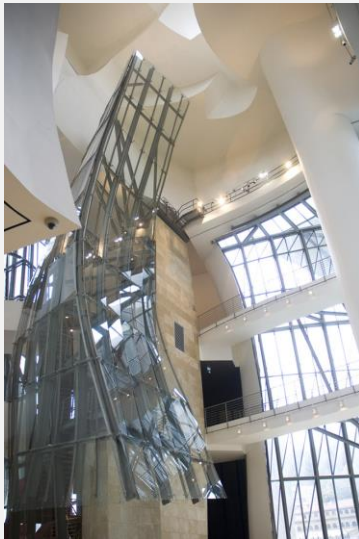
[www.guggenheim-bilbao.eus/](http://www.guggenheim-bilbao.eus/)



Şekil 5.2.5.9. Guggenheim Müzesi İç Mekan, [www.guggenheim-bilbao.eus/](http://www.guggenheim-bilbao.eus/)



Şekil 5.2.5.10. Guggenheim Müzesi Galeri Boşluğu, [www.guggenheim-bilbao.eus/](http://www.guggenheim-bilbao.eus/)



Şekil 5.2.5.11. - Şekil 5.2.5.12. - Şekil 5.2.5.13. Guggenheim Müzesi İç Mekân – Yapı Girişi - İç Mekân, [www.guggenheim-bilbao.eus/](http://www.guggenheim-bilbao.eus/)





Şekil 5.2.5.14. Guggenheim Müzesi Kent Silueti, [www.guggenheim-bilbao.eus/](http://www.guggenheim-bilbao.eus/)



Şekil 5.2.5.15. Guggenheim Müzesi İç Mekân Sirkülasyon, Şekil 5.2.5.16. Guggenheim Müzesi Sergi Alanı [www.guggenheim-bilbao.eus/](http://www.guggenheim-bilbao.eus/)

### 1.Yapım Amacı Nedir?

İspanya'nın sanayi ile uğraşan şehirlerinden biri olarak kendini idame ettiren kenti Bilbao yaşadığı sıkıntıları atlatmak için kentsel dönüşümün bir çözüm olarak planlandığı söylenmektedir. Bu durum ile birlikte meydana getirilen proje odağı ile kentin yeniden canlandırılması hedeflenmiş olduğu belirtilmiştir. Kentsel dönüşümün bir parçası olarak tasarlanan yapı ideolojik bir kavram haline gelmiştir. Kentin odağında oluşturulan yapı vasfını korumaktadır.

### 2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?

Eski kent dokusuna sahip olan şehrin dönüşüm projesiyle gerçekleşen yapının bulunduğu bölge genelinde bir yenilenme gerçekleşse de yapı dokusal ve formal olarak kentin geçmişten günümüze gelen çehresi içerisinde farklılığını korumaktadır. Kent içerisinde kendi mevcut duruşu ile bireyin yapı deneyimlemesi durumunda hem dış mekân ve yapının kent ile olan diyalogunda hem de yapı iç mekânında kent ile olan bağının incelendiğini söyleyebiliriz.

### **3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?**

Sanayi bölgesi olan kentin ekonomisinin gerilemesi ve göç vermesi ile kentsel dönüşüm projesi fikri ve buna yönelik çalışmalar üzerine yarışma jürisinin kararıyla seçilen projenin odak noktasıdır. Yüksek bütçeli, risk alınmış bir yapı olmasına karşı yapının tam olarak bitirilmemiş hali ile bile dünya çapında ilgi odağı olmayı başarmış olması birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

### **4.Yapının Tasarımcısı kimdir?**

Yapım amacı doğrultusunda proje için tercih edilen belirli bir isim yapmış mimar üzerinden devam edilerek yine dünyaca bilinirliği olan bir aileye ait galeri binalarının iş birliğiyle yapının oluşturulması. Bu kaygılarla uygulanan yapının birincil ziyaret amacı bir Frank Gehry binası deneyimlemek halidir. Yapının bölgeye katkıları, kentin bilinirliği ve devamındaki diğer şehirlere olan yansıması olmuştur. Bu yansıma 'Bilbao Effect' kavramının doğmasıyla, diğer şehirlerin taleplerinin Gehry yapısı şeklinde olmuştur.

### **5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?**

Form + Doku kavramları tasarımın birbirini destekleyen iki odak noktasıdır. Bilgisayar destekli organik formlu yapı tasarımı dikkat çekici ve kendine hastır. Bu formal yapıyı destekleyici olarak kullanılan doku seçimi ise parlak titanyum plakalardır. Yapı kütlelerinde dikkat çeken form kullanım biçimi mekânda da kendini göstermektedir. Fakat kabuktaki materyal iç mekânda kendisini farklı bir dokuya dönüştürmüş, algısal olarak dinamik, dikkat çekici, tek parça kütle ifadeleri ile tarif edilebilirken mekânda kullanılan farklı malzeme ve renkler ile algının parçalandığı ve dinginleştirildiği görülmektedir.

### **6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?**

Mekânın oluşturduğu kütlelerin dışında var olan bir kabuk mevcuttur. Bu kabuğu oluşturan organik formlu parçalar yekpare doluluk olarak tasarlanmışlardır, bu parçaların birleşim yerlerinde ise boşluklar oluşturulmuştur, doğal ışık bu şekilde mekâna alınmıştır. Aynı zamanda sergi alanları için yeterli olmamak ile birlikte düşünülen tepeden indirekt doğal ışık mevcuttur.

### **7.Yapı iklimlendirme çözümlendirilmesi nasıl?**

Yapı tasarım formuna yapısal çözümler ile müdahale edilmemesi için geliştirilen havalandırma sistemi duvarlar içerisinden gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda su kenarına konumlanan yapı soğutma ve ısıtma sistemlerini suyun devir daimi ile gerçekleştirmektedir (<http://www.cosentini.com>).

### **8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?**

Yapının yapım yılı dikkate alındığında kullanılan cephe malzemesi günün çok ilerisinde bir kullanım olarak görülmektedir. Yapı kabuğunun istenilen organik formlu tasarımı gerçekleştirebilecek ve dayanıklı olmasını karşılayacak oluşu ile hem tasarım aşamasında hem uygulama aşamasında teknolojik bir sistem olduğunu söyleyebiliriz.

### **9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?**

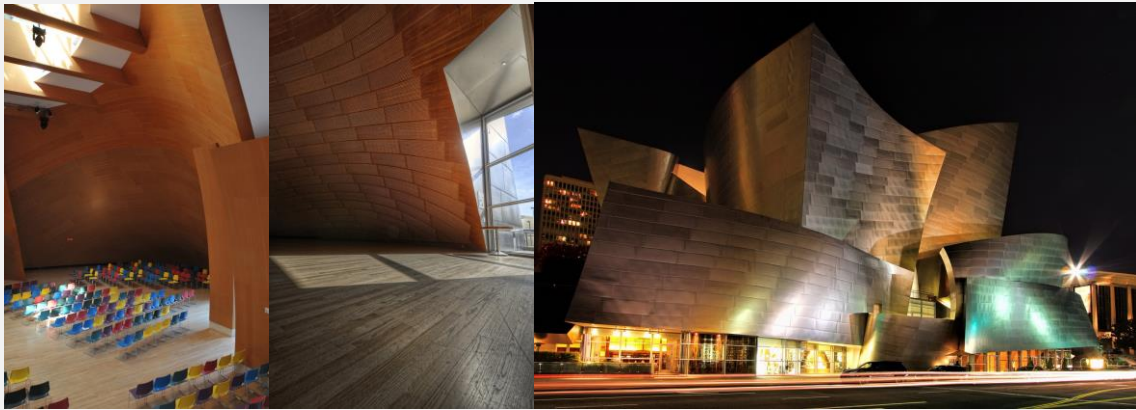
Bu proje için özel olarak tasarlanan spot lambaların birçok özelliği olarak filtre kaseti veya ayrı kontrol dişlisi ile snoot olduğu söylenmektedir. QR111 düşük voltajlı halojen lambalar artı PAR38 ve PAR56 reflektör lambaları kullanılır. Ziyaretçinin, gündüz ve yılın herhangi bir zamanındaki dış aydınlatma koşullarıyla temasını kaybetmemesi, ancak sanat eserlerini de uygun şekilde aydınlatması için yeterli olmayarak çoğu durumda, ek yapay ışık gerektirmektedir ([www.erco.com](http://www.erco.com)).

### 5.2.6. WALT DISNEY KONSER SALONU

<b>ADI</b>	<b>WALT DISNEY CONCERT HALL</b>
<b>MİMARİ</b>	FRANK GEHRY
<b>YERİ</b>	Los Angeles, USA
<b>YILI</b>	2003
<b>İŞLEVİ</b>	Kültür Merkezi

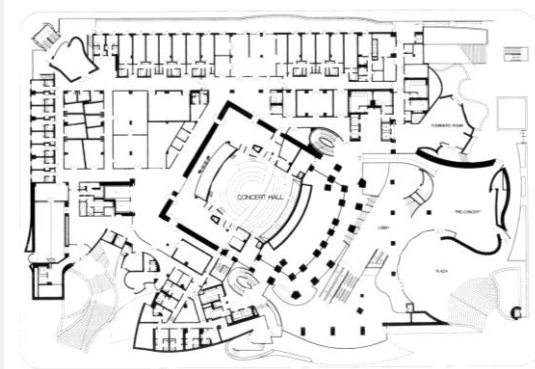


Şekil 5.2.6.1. Walt Disney Konser Salonu Sokak Görünümü, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

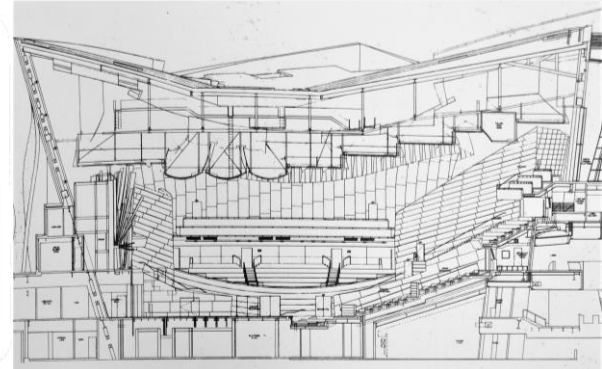


Şekil 5.2.6.2. Walt Disney Konser Salonu İç Mekân, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Şekil 5.2.6.3. Walt Disney Konser Salonu Gece Görünüşü, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.6.4. Walt Disney Konser Salonu Kat Planı [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.6.5. Walt Disney Konser Salonu Kesit Çizimi, <http://v3.arkitera.com>



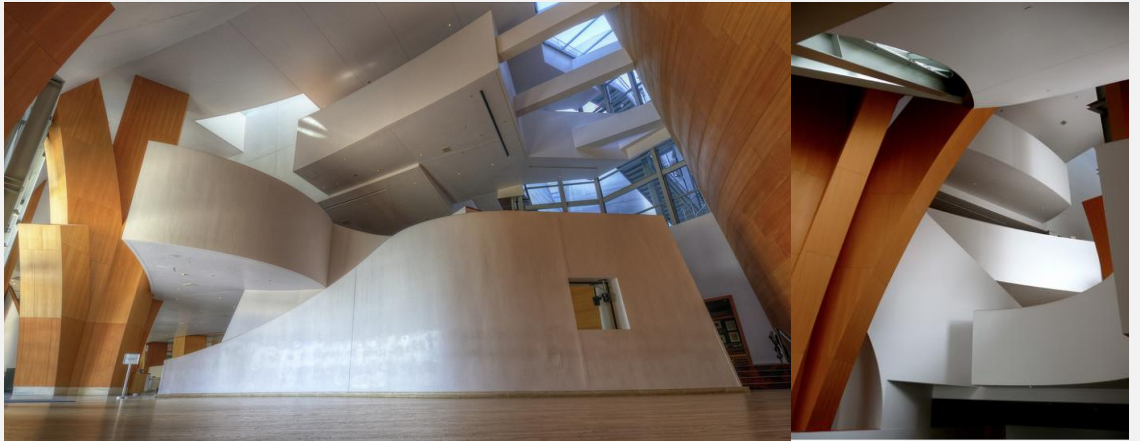


Şekil 5.2.6.6. – Şekil 5.2.6.7. – Şekil 5.2.6.8. Walt Disney Konser Salonu Yan Görünüş – Ön Görünüş – İç Mekân, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.6.9. Walt Disney Konser Salonu Cephe Detayı, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

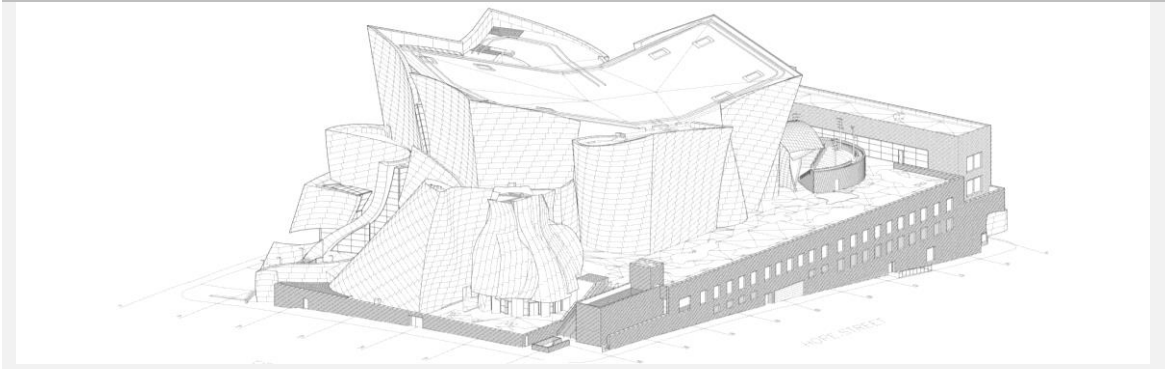
Şekil 5.2.6.10. Walt Disney Konser Salonu Kent silüeti, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.6.11. Walt Disney Konser Salonu İç Mekân, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Şekil 5.2.6.12. Walt Disney Konser Salonu İç Mekan Detayı, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



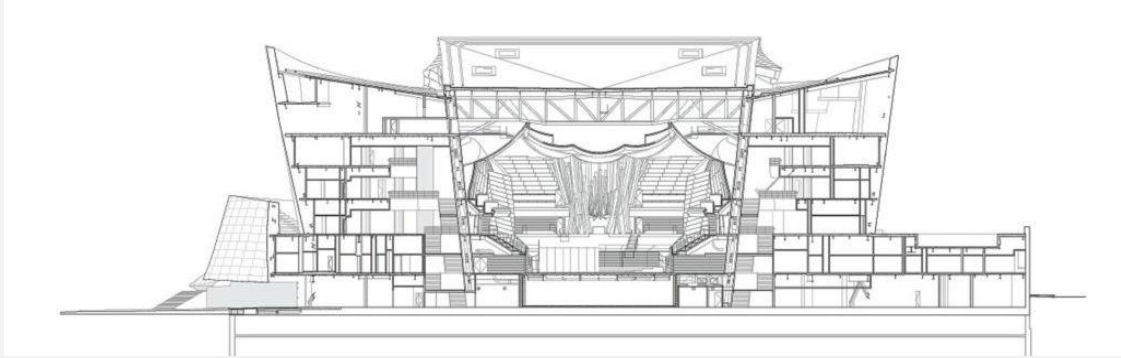


Şekil 5.2.6.13. Walt Disney Konser Salonu Perspektif Çizimi, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.6.14. Walt Disney Konser Salonu  
Çephe Birleşim Detayı [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Şekil 5.2.6.15. Walt Disney Konser Salonu  
Giriş Alanı [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.6.16. Walt Disney Konser Salonu Kesit, [www.arkitektuel.com](http://www.arkitektuel.com)

### 1.Yapım Amacı Nedir?

Los Angeles Filarmoni Orkestrası'na bireysel fon sağlanması ile oluşturulma isteği üzerine proje fikri doğmuştur. Bulunduğu şehrin hâkim olduğu endüstriyi görsel olarak destekleyici bir yapının olması arzusu ile açılan yarışma projesi kentin marka imajına ve bu pazara katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Frank Gehry'nin bu amaçların doğrultusunda geliştirdiği kabuk formu kentin müzik endüstrisinin merkezi oluşunu destekleyici kentin görsel imajını sağlamlaştırıcı, kurguladığı mekânlarla iddialı akustik performansa sahip bir yapıdır.

## **2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?**

Uzun bir tarihi geçmişe sahip olmayan şehir film ve müzik sektörlerinin endüstriyel doğuşu ile var olmuştur. Kent dokusunun genç olduğu bir şehir olmasına karşın formal olarak şehir merkezindeki yapının varlığı çevresel bağlamlardan uzak bir duruş sergilemektedir.

## **3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?**

Yapının bulunduğu bölgenin yapı öncesinde sahip olduğu bir kimlik ve tanınırlığı bulunmaktadır. Güçlü karakteristik şehirlerin yıldız mimar iş birliği ile çift taraflı olarak tanınırlıklarına katkı sağlamaktadırlar.

## **4.Yapının Tasarımcısı kimdir?**

Yapı mimarı olarak tercih edilen Frank Gehry müzik ve film sektörünün merkezi olan şehirde daha önce kendini kanıtlamış bir mimarın tasarladığı o sektör ile varlığını ortaya koymuş işlevi ile yapı ispat niteliğinde olmaktadır. Yapının görsel hatırı ise mimarı ile eşleşmektedir.

## **5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?**

Form + Doku yapının odağında bulunan tasarım kavramlarıdır. Bilgisayar ortamında oluşturulan form cephede kullanılan titanyum kaplama malzemesiyle bir bütünlük oluşturarak tasarım dilinin merkezini meydana getirmiştir.

## **6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?**

Organik forma sahip olan yapı mekânda aynı etkiyi yaratmaktadır fakat birebir yaratılan mekân formu ile oluşan kütle ilişkisinin dışında birbirinden bağımsızdır. Cephede kullanılan doku çarpıcı ve spesifik bir tercih olarak dikkat çekmekte fakat mekânsal olarak oluşturulan doku kavramı için ise aynı etki söylenememektedir. Mekânın kütleyle dönüşümünde ise yapı formunun mekâna giydirilmiş kabuk algısından kurtulamaz. Mekânın akustiğinin birinci öncelik oluşuyla orantılı çatı eğrisel formu belirlenmiştir. Konser salonunun bölümleri ve eğimli, bombeli tavanı akustik sistemin bir parçası olarak hareket ederken, dış cephenin heykel diline ince bir şekilde referans verdiği düşünülmektedir ([www.arcdaily.com](http://www.arcdaily.com)).

## **7.Yapı iklimlendirme çözümlenmesi nasıl?**

Yapı mekaniği çözümlenirken oluşturulan iklimlendirme sistemlerinde sürdürülebilirlik kavramının birinci önceliğinin olmadığı ve tasarımın ön planda tutulduğunu söyleyebiliriz.

## **8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?**

Yapının dikkat çekici formu, Havacılık ve araba tasarımı endüstrileri için geliştirilmiş olan Fransız yapımı CATIA adlı programı ile bu tarz geleneksel olmayan tasarımlara olanak sağlamakta, kullanılan titanyum cephe kaplama levhaları ile son halini almasını mümkün kılmaktadır. Yapı işlevi olarak konser salonu oluşundan en ideal akustiği sağlamak adına Japon akustik danışmanı Yasuhisa Toyota'nın önerileri üzerine tavanın ahşap bantlarını eğerek ideal ses elde edilmiştir (Bekiroğlu, 2003)

## **9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?**

Gehry'nin eğrisel yüzeyleri ve bu yüzeylerin titanyum kaplamaları yapının mekânını direkt anlamayı mümkün kılmamaktadır. Bu titanyum parçaların birleşim noktalarında cam malzemesi kullanılarak yapı kabuğuna derinlik katılmıştır, aynı zamanda doğal ışığın mekâna alımını da sağlamaktadır.

### 5.2.7 Swiss Re GENEL MERKEZ BİNASI

<b>ADI</b>	Swiss Re Building
<b>MİMARİ</b>	NORMAN FOSTER
<b>YERİ</b>	Londra, İNGİLTERE
<b>YILI</b>	2004
<b>İŞLEVİ</b>	Genel Merkez



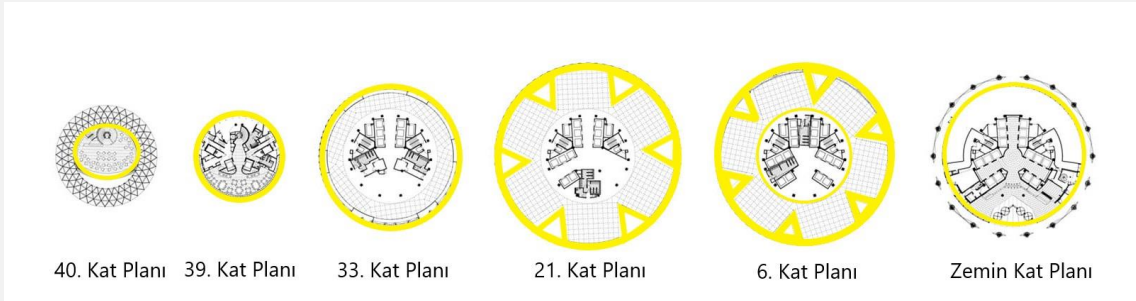
Şekil 5.2.7.1. Swiss Re Binası,

[www.fosterandpartners.com/projects](http://www.fosterandpartners.com/projects)



Şekil 5.2.7.2. Swiss Re Binası Kent Silueti,

[www.theherkinlondon.com](http://www.theherkinlondon.com)



Şekil 5.2.7.3. Swiss Re Binası Kat Planları, [www.fosterandpartners.com/projects](http://www.fosterandpartners.com/projects)



Şekil 5.2.7.4. Swiss Re Binası İç Mekân,

[www.theherkinlondon.com](http://www.theherkinlondon.com)



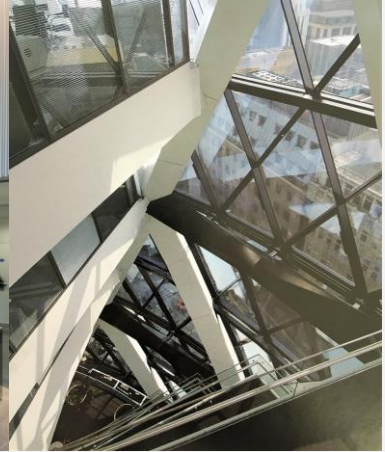
Şekil 5.2.7.5. Swiss Re Binası Girişi İç Mekân

[www.theherkinlondon.com](http://www.theherkinlondon.com)

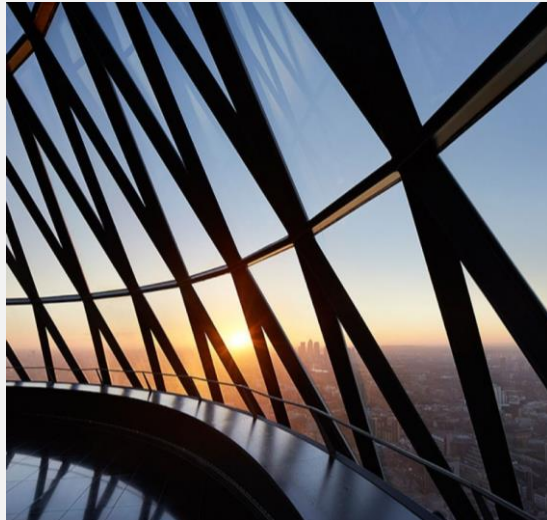




Şekil 5.2.7.6. Swiss Re Binası Giriş Danışma,  
[www.thegherkinlondon.com](http://www.thegherkinlondon.com)



Şekil 5.2.7.7. Swiss Re Binası Galeri  
Boşluğu, Jencks, 2005



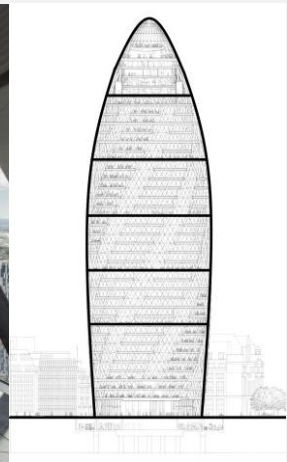
Şekil 5.2.7.8. Swiss Re Binası Son Kattan Şehir Görüntüsü,  
[www.thegherkinlondon.com](http://www.thegherkinlondon.com)



Şekil 5.2.7.9. Swiss Re Binası Giriş,  
[www.fosterandpartners.com/projects](http://www.fosterandpartners.com/projects)



Şekil 5.2.7.10. Swiss Re Binası Ara Kat İç Mekân Görseli,  
[www.thegherkinlondon.com](http://www.thegherkinlondon.com)



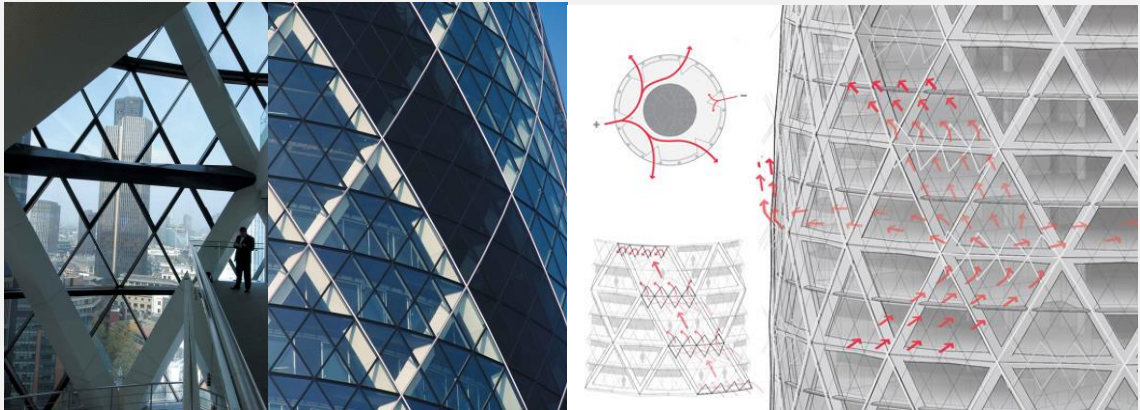
Şekil 5.2.7.11. Swiss Re Binası Kesit Çizimi,  
[www.fosterandpartners.com/projects](http://www.fosterandpartners.com/projects)



Şekil 5.2.7.12. Swiss Re Binası Ara Kat İç mekânından Genel Görüntü, [www.theherkinlondon.com](http://www.theherkinlondon.com)



Şekil 5.2.7.13. Swiss Re Binası Kent Silüeti, Zeynep Telyakar Arşivi



Şekil 5.2.7.14. Swiss Re Binası İç Mekândan Kent Görünümü - Şekil 5.2.7.15. Swiss Re Binası Cephe Görseli - Şekil 5.2.7.16. Swiss Re Binası Cephe Sirkülasyon Şeması, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

### 1.Yapım Amacı Nedir?

Yapı bir şirketin genel merkezi amacıyla yapılmıştır. Fakat şirket bir risk alarak yıldız mimar iş birliği ile şehrin ikonu haline dönüşmüştür.

### 2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?

Yapının bulunduğu bölge şehrin merkezinde tarihi silüetin içinde fakat konumu itibariyle yeni ve yüksek yapılar arasında bulunmaktadır. Bu ileri teknolojik yapı bulunduğu silüetin dönüşüm içerisinde olduğunu fakat çok ilerisinde ve farklı bir dokuya sahip olduğu söylenebilmektedir.

### 3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?

Yapının bulunduğu şehir ve ülke dünya çapında tanınırlığı olan tarih öncesinden beri insanlığın var olduğu bir bölgedir. Her dönem o dönemin stilinin kendine özgü tavrıyla yorumlanmış önemli örnekleri görülmektedir. Yapının günümüz mimarisinin dünya çapında önemli örneklerinden biri konumunda oluşu şehrin var olan tarihi odak noktalarına ek olarak güncellenerek ilgi ve talebi artırmaktadır.

#### **4.Yapının Tasarımcısı kimdir?**

Yapının çarpıcı etki ve otorite olma arzusuyla yapım amacına paralel olarak tercih edilen yıldız mimar ikon yapı ilişkisi ile gerçekleştirdikleri kent odak noktası olma durumudur. Özel kullanımlı bir yapı olmasına rağmen mimara ait kamusal etkide merak uyandıran ve Norman Foster markasıyla bağdaşan bir yapıdır.

#### **5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?**

.**Form + High-Tech** kavramlarını mimarın bu yapısında tasarımın odak noktaları olarak görmekteyiz. Sarmal ve eğrisel formda organik çatıya sahip rastlantısal olması beklenen tasarımın kompakt somut cisme eğilimli yapı cephesi ve bütünüyle kendi enerji tüketimine ve iklimlendirmesine cevap vererek kullanıcıya ileri bir teknoloji sunmaktadır. Tasarlanan kabuk formu detaylarda mekân biçimlendirilmesinin sınırlayıcı etkilerine sahip fakat bütüncül olarak ele alındığında ise formal olarak birbirinden bağımsız olarak da nitelendirilebilir.

#### **6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?**

Stil olarak kabuktaki çizgi mekânda farklı bir dilde devam etmektedir. Organik ve sarmal formulu cephe keskin bir etki bırakmaktadır. İç mekânda ise daha yalın bir tarz gözlemlenmektedir. Yapı kabuğunun şeffaf geçirgen olması doğal ışığı çokça ve direkt alabilmeye olanak sağlamaktadır. Fakat mekâna hizmet eden ve kabuktaki cam katman arasındaki çelik strüktürler kullanıcının bakış açısını parçalayarak yekpare görüş imkânını sağlayamama durumu ile karşılaşmaktadır.

#### **7.Yapı iklimlendirme çözümlendirilmesi nasıl?**

30 St. Mary Axe havalandırma stratejisinin ayrılmaz bir parçası olmasını sağlayan altı adet spiral ışık kuyusuna sahiptir. Bu, binanın yılın belirli zamanlarında tam iklimlendirme olmadan çalışmasına izin verir. Cephedeki açılış panelleri ile temiz hava yapı bütününde dağıtılmaktadır ([www.fosterandpartner.com](http://www.fosterandpartner.com), 2004).

#### **8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?**

Yapının kendisi enerji tasarruflu oluşu, kendi ihtiyaçlarını karşılayabilmesi ile sürdürülebilir bir yapı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Tabiki enerji tasarruflu oluşuyla ve kendi enerjini sağlaması ile bütünüyle bir teknolojik yapı olduğunu söyleyebiliriz. Yapı strüktürü olarak yapımı kolaylaştırmayı amaçlayan, birbirlerine bağlanan karmaşık diagrid 360° çelik düğümler tasarlanmıştır. Böylece kolonsuz ofis alanlarının oluşumunu da desteklemektedir. Yapı kabuk tasarımı rüzgâra karşı min. direnç göstermektedir.

#### **9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?**

Yapı bütünüyle akıllı cam cepheye sahip olmasıyla doğal ışığın kullanımı efektif bir şekilde sağlamakta denilebilmektedir. Genel merkez olarak kullanılan yapıda çalışma alanlarının direkt ışığı almaları sağlanarak sağlıklı bir çalışma alanı oluşturulmuş olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda yapı yüksek katlı ve kamusal alanın içerisinde oluşu doğal ışığa erişimine negatif bir etki olmasına karşın yapının her katta farklı kat mekânlarının oluşu itibarıyla zemin katlara günışığının akmasını sağlamaktadır ([www.arup.com](http://www.arup.com)).



### 5.2.8. BUND FINANS MERKEZİ FOSUN VAKIF BİNASI

ADI	BUND FINANCE CENTER FOSUN FOUNDATION
MİMARİ	NORMAN FOSTER
YERİ	Şangayi, ÇİN
YILI	2017
İŞLEVİ	Genel merkez



Şekil 5.2.8.1. Fosun Vakfı Binası Sokaktan Görüntüsü, [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)



Şekil 5.2.8.2. Fosun Vakfı Binası Balkon, [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)

Şekil 5.2.8.3. Fosun Vakfı Binası Kent Silueti, [www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/](http://www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/)

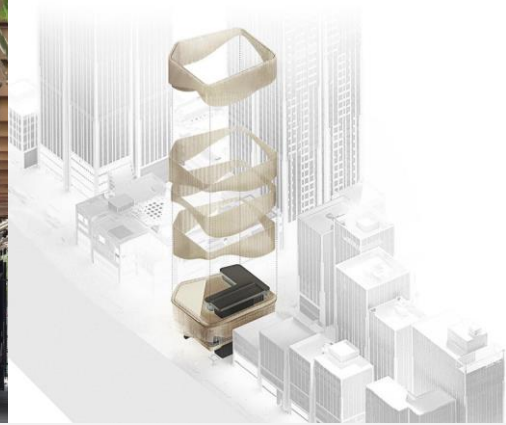


Şekil 5.2.8.4. Fosun Vakfı Binası Yan Görünüş, [www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/](http://www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/)

Şekil 5.2.8.5. Fosun Vakfı Binası Balkondan Cephe Görüntüsü, [www.fosterandpartners.com/projects](http://www.fosterandpartners.com/projects)



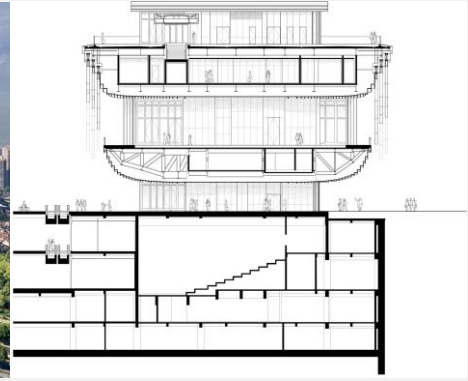
Şekil 5.2.8.6. Fosun Vakfı Binası Zemin Kat Kullanımı, [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)



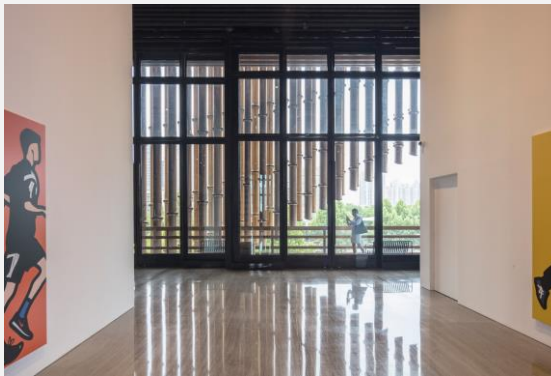
Şekil 5.2.8.7. Fosun Vakfı Binası Cephe Diyagramı, [www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/](http://www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/)



Şekil 5.2.8.8. Fosun Vakfı Binası Kent silueti, [www.fosterandpartners.com/projects](http://www.fosterandpartners.com/projects)



Şekil 5.2.8.9. Fosun Vakfı Binası Kesit Çizimi, [www.fosterandpartners.com/projects](http://www.fosterandpartners.com/projects)

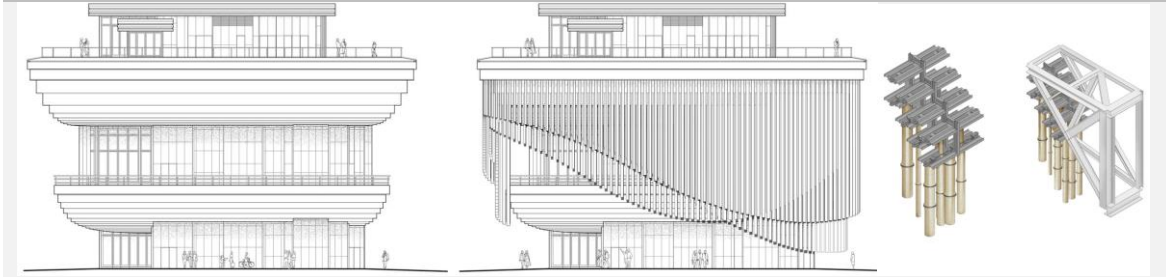


Şekil 5.2.8.10. Fosun Vakfı Binası İç Mekân, [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)



Şekil 5.2.8.11. Fosun Vakfı Binası Balkondan İç Mekân Görüntüsü, [www.dezeen.com](http://www.dezeen.com)





Şekil 5.2.8.12. Fosun Vakfı Binası Yan Görünüşler,  
[www.fosterandpartners.com/projects](http://www.fosterandpartners.com/projects)

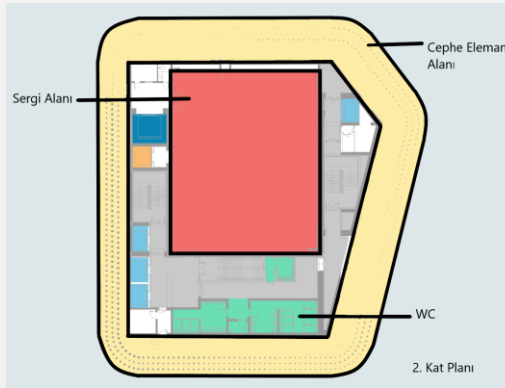
Şekil 5.2.8.13. Fosun Vakfı Binası Cephe Detayı  
[www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/](http://www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/)



Şekil 5.2.8.14. Fosun Vakfı Binası Zemin Kat  
<http://www.fosunfoundation.com>



Şekil 5.2.8.15. Fosun Vakfı Binası İkinci Kat  
<http://www.fosunfoundation.com>



Şekil 5.2.8.16. Fosun Vakfı Binası İkinci Kat

<https://www.bfcsh.com>



Şekil 5.2.8.17. Fosun Vakfı Binası Kesit

<https://www.bfcsh.com>

## 1.Yapım Amacı Nedir?

Çin'in Şangay kentinin sahil bandının canlandırılması için yapılan kentsel dönüşüm üzerine finans merkezini kent odak noktası haline getirmek için yapılması planlanan projedir. Finans merkezinin ortasında Bund vakıf binası, her katında farklı boyutlarda esnek mekânlarla, birçok performansa olanak sağlayan kinetik bir cepheye sahip olan yapıdır.

## **2.Bulunduğu konunun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?**

Bölgenin eski kimliğinden bağımsız olan yapı uygulama alanının çevresiyle beraber kentsel dönüşüm geçirmiştir. Çin'de oluşturulmak istenen ve dünyaya pazarlanan geleceğe dönük kent imajı siluete katkı sağlamıştır.

## **3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?**

Yapı ülkenin en önemli ve bilinirliği olan şehirlerinden birinde bulunmaktadır. Kent aynı zamanda birçok ikonik yapıya ev sahipliği yapmaktadır. Bu yapıyla ise kentin âtıl bir bölgesinin geri kazanım sağlanması istenmiştir. Yıldız mimar ikonik yapı ilişkisi ve bu ilişkiden doğan markalaşma ve kent pazarlama stratejisinin farkındalığında olan ve bu durumu iyi kullanan şehirlerinden biridir.

## **4.Yapının Tasarımcısı kimdir?**

Yapı kompleks bir proje kapsamında Norman Foster imzası ile oluşturulmuştur. Yapının bölgeyi canlandırma amacını karşılamak için tercih edilen mimarın kendisidir. Böylelikle yıldız statüsündeki bir mimarın oluşturduğu yapının etkisi net bir şekilde hissedilmekte ve esas ihtiyacın yapının işlevi olmadığı görülmektedir.

## **5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?**

Form + High-Tech kavramları bu yapıda mimarın tasarımının odak kavramlarıdır. Eğrisel ve organik formları disipline edilmiş olarak kullanmıştır. Projelendirmesinde birçok disiplinle ortak bir çalışmayla oluşturulan cephe kinetik ve ileri teknolojinin bir ürünüdür.

## **6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?**

Yapı kabuğu tasarım kriterleri iç mekâna geçildiğinde hissedilmemektedir. Mekân renk, form ve doku olarak yalın kullanılmış, ilişkilendirilen noktalar bulunmamıştır. Cephede geleneksel bir doku ile ileri bir teknoloji sentezi görülmektedir. Elde edilen kütle, form var edilen mekâna giydirilmiş etkisi yaratmaktadır. Kabuk tasarımı iç mekândan bağımsız olarak, kentsel mekânın ögesi(landmark) olmuştur. Fakat kullanılan teknoloji ile istenildiği zaman oluşturulmak istenen performans mekânına dönüştürülebilen mekânların yaratılmasına olanak sağlanmaktadır.

## **7.Yapı iklimlendirme çözümlenmesi nasıl?**

Bund Finans Merkezi olarak planlanan bölgenin odak noktası olarak tasarlanan Fosun Vakıf Binası doğal havalandırma imkânı sağlayan cepheye sahiptir. Aynı zamanda iklimlendirme sistemlerinde düşük değerli bina santrifüjlü su soğutucusu ve gazlı ısı ve fan coil üniteleri, ortak iç alanları için çift hızlı soğutma kulesi fanları, finans merkezi genelinde atık geri kazanımı ve su tasarruflu sıhhi tesisat sistemleri mevcuttur. (/www.e-architect.co.uk)

## **8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?**

Yapı bütününde teknolojiden yararlanılmıştır. Yapı kabuğunun kullanıcının isteğine göre konumlanmasıyla bu durumu kanıtlar niteliktedir. Standart şartlarda ise güneşin hareketlerine karşılık veren onunla yönlenen bir yapı kabuğundan bahsetmekteyiz.

## **9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?**

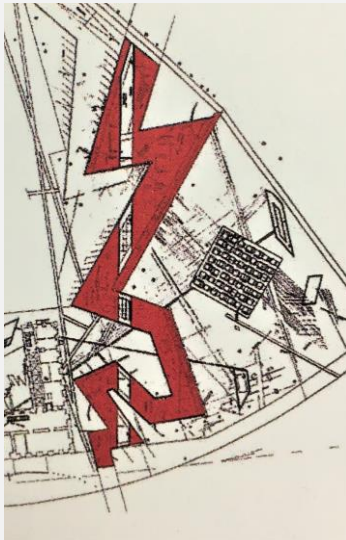
Karma bir işleve sahip yapının performans merkezi olarak kullanılacağı zaman, ona uygun atmosfer yaratılabilecek kabuğa sahip olması aynı zamanda da sergi alanı olabilmektedir. Bu ayrı mekânların ihtiyaçlarına cevap verebilmesi açısından efektif bir tasarım söz konusudur. Tüm doğal ışığı içeriye alabileceği gibi almama seçeneği de olabilmekten ötürü aydınlatmada etkin bir rol oynadığını söyleyebiliriz

## 5.2.9 BERLİN YAHUDİ MÜZESİ

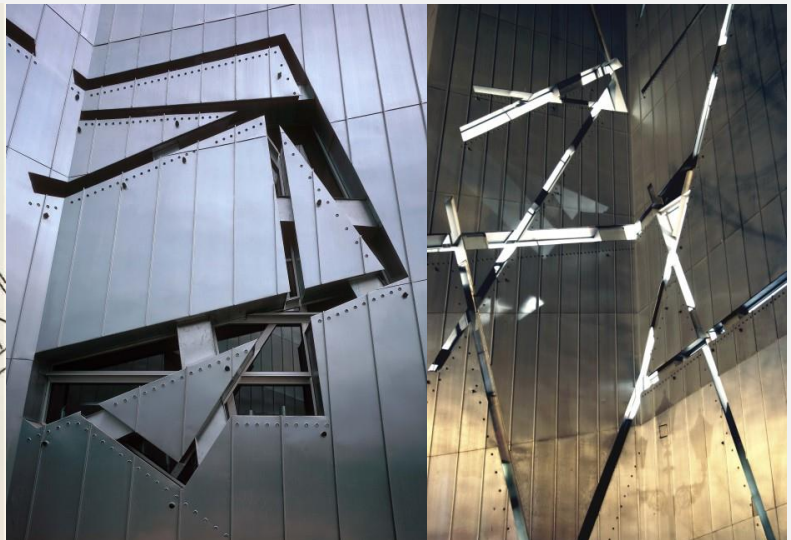
<b>ADI</b>	Berlin Yahudi Müzesi
<b>MİMARİ</b>	DANIEL LIEBESKIND
<b>YERİ</b>	Berlin, ALMANYA
<b>YILI</b>	1999
<b>İŞLEVİ</b>	Müze



Şekil 5.2.9.1. Berlin Yahudi Müzesi Vaziyetten Görünüşü, Libeskind, 2004



Şekil 5.2.9.2. Berlin Yahudi Müzesi Vaziyet Planı, Jencks, 2005



Şekil 5.2.9.3. – Şekil 5.2.9.4. Berlin Yahudi Müzesi Cephe Detayları <https://libeskind.com/work/>





Şekil 5.2.9.5. – Şekil 5.2.9.6. – Şekil 5.2.9.7. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekân Detayları, Schneider, 2005



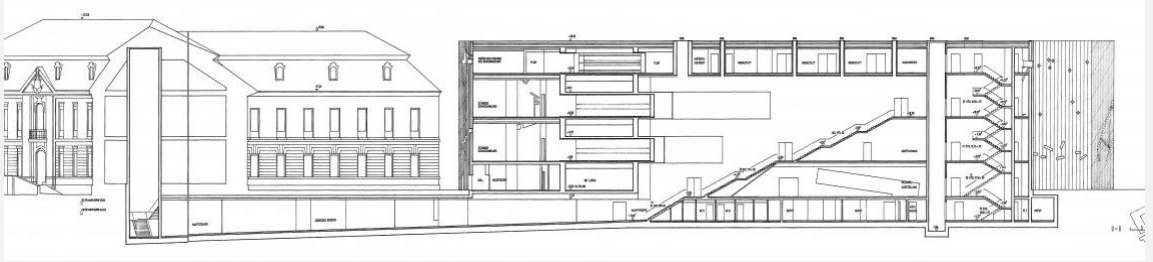
Şekil 5.2.9.8. – Şekil 5.2.9.9. – Şekil 5.2.9.10. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekân Detayları, Schneider, 2005



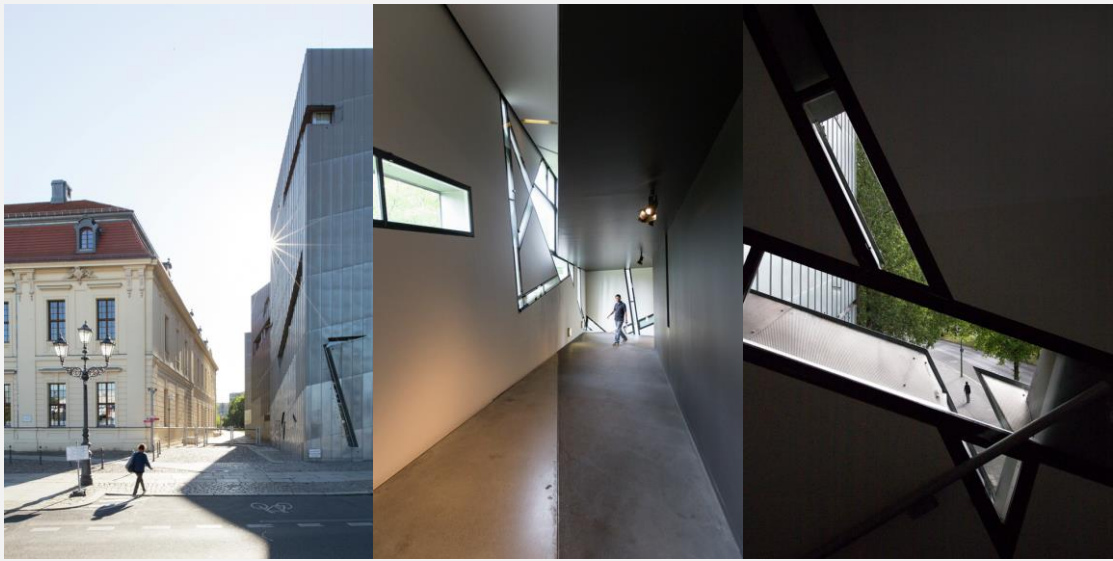
Şekil 5.2.9.11. Berlin Yahudi Müzesi Merdiven Detayı,  
<https://libeskind.com/work/>

Şekil 5.2.9.12 Berlin Yahudi Müzesi Cephe Perspektifi, Schneider, 2005





Şekil 5.2.9.13. Berlin Yahudi Müzesi Kesit Çizimi, <https://libeskind.com/work/>



Şekil 5.2.9.14. Berlin Yahudi Müzesi Kent Görünümü - Şekil 5.2.9.15. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekân Sirkülasyon Alanı - Şekil 5.2.9.16. Berlin Yahudi Müzesi İç Mekandan Kente Bakış [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

### 1.Yapım Amacı Nedir?

2.Dünya Savaşı sonrası Yahudi soykırımının ardından bu durumu anıtsallaştırma ve yakın tarihi yok saymamak adına, Almanya'nın Berlin kentinin savaş sonrası hasar görmüş hali için şehri yeniden canlandırmak ve şehrin marka imajına olumlu katkı sağlamak amacıyla proje yarışmaya açılmıştır.

### 2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?

Kentin şehir merkezinde tarihi bir çevrede konumlanan yapı ikonik çizgisi, titanyum kabuğu ile bulunduğu kültürel dokudan ve silüetten farklı bir dokusu bulunduğunu ifade edebiliriz. Tasarlanan yapının giriş alanı yanında bulunan tarihi yapı ile gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu oluşan durumun tasarımcının kullanıcıya vermek istediği karşıtlık etkisi amacı ile paralellik içerisinde olduğunu belirtebiliriz.

### **3.Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?**

Yapı dünyanın bilinen bir şehirde bulunmaktadır. Turist çeken bu şehirde yapılacaklar listesine girmeyi başarmıştır. İkonik modern yapıların çağdaş sanatlar müzeleri olması yaygın olarak kullanılmaktadır. Fakat bu yapı tarih müzesi olarak tasarlanmış hatta tarihin mekân ile deneyimlenmesini amaçlamaktadır. Bu yüzden yapı içeriğiyle değil kendi var oluşuyla dikkat çekmiş ve ziyaret odağı haline gelmiştir.

### **4.Yapının Tasarımcısı kimdir?**

Yapı mimarın ilk eseri olarak kendi işlevi ve karakteriyle sansasyonel etki yaratmış yapımı sonrasında da oluşan yapıya ilgi ve popülerite ile şöhret kazanan ve bu tasarım çizgisiyle özdeşleşen mimar artık yapılarına adını vermektedir.

### **5.Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?**

Form + Işık kavramları yapının bütününde karşımıza çıkan, tasarımın kilit noktalarını oluşturmaktadır. Yapı somut bir cisme atıfta bulunan bir forma sahiptir ve cephede boşluk, lineer, düzensizlik kabuk üzerinde yırtık etkisi veren bir biçimde kullanılmıştır.

### **6.Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?**

Form ve ışık kullanımı kabuk ile aynı dilde iç mekânda hissediliyor. Dinamik form çizgisi iç mekânda aynı fakat mekân ve kabuk formal ilişkisinin birbirinden bağımsız olduğu bir kurgu bulunmaktadır. Elde edilmek istenen tasarımın verdiği çarpıcı duygu mekâna girilince daha da artmaktadır. Cephedeki aydınlık etki lineer yırtıklarla bir miktar vurgulanmakta mekânda ise aynı şekilde hem doğal hem yapay ışık kullanımı oluşturulan kompozisyonun başrolünü üstlenerek devam niteliği oluşturmaktadır. Kabuğun ziyaretçilerine ilk anda oluşturduğu formal etki gibi mekânda da dinamik ve dar açılı formların kullanıldığı görülmektedir. Fakat bina içerisinde kendi açılı formunu kesen doğrusal çizgide kullanılan boşluklar yapı genelindeki zig zag etkiyi kırmakta ve mekânda hissedilmemekte yalnız kendi kompozisyonunu yaratmaktadır. Işık kullanımı içinde işlevselliğinden çok kişi üzerinde bırakılmak istenen soykırım etkileri denilebilir.

### **7.Yapı iklimlendirme çözümlenmesi nasıl?**

Bina, titanyum-çinko cephesi ile Yahudi Yıldızının bir parçası konumundaki zigzaglar ve bunu dik olarak kesen lineer bir hat mevcuttur. Bu duruma ek iç mekânda açılı duvarlar ve ısı veya iklimlendirme olmadan kullanılan çıplak beton "boşluklar" içermektedir. Böylelikle hem oluşturulmak istenen his sağlanmakta hem de temiz hava sergi mekânlarına alınmaktadır(<https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building>)

### **8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?**

Yapının mimari kavramından yola çıkılarak, teknik uygulama sırasında gömülü yağmur drenajı ve giderlerin içerisine gizlenebildiği çok katmanlı arka havalandırılmalı bir cepheye bir metamorfoza maruz kalan homojen bir sac-metal olarak tasarlanmıştır. Aynı zamanda bu cephe dışardan yapının içerisinin okunmasına olanak sağlamamaktadır.

### **9.Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?**

Yapının oluşturulma amacı olarak Yahudi soykırımının anıtlştırılması ve yaşananların tarihsel olarak gelecek nesillere ve diğer kültürlerle anlatılabilmesinin bir simgesi olarak düşünülmesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu amacının doğrultusunda mekânda yaşananları sıkışmışlık hissini ziyaretçiye geçişinin sağlanması için çalışılan mekânlar olduğunu söyleyebiliriz. Aynı durum aydınlatma kullanımını da kapsamaktadır. İncelemeler ile sergileme mekânlarında aynı çalışmanın tam karşılanamadığını belirtebiliriz.

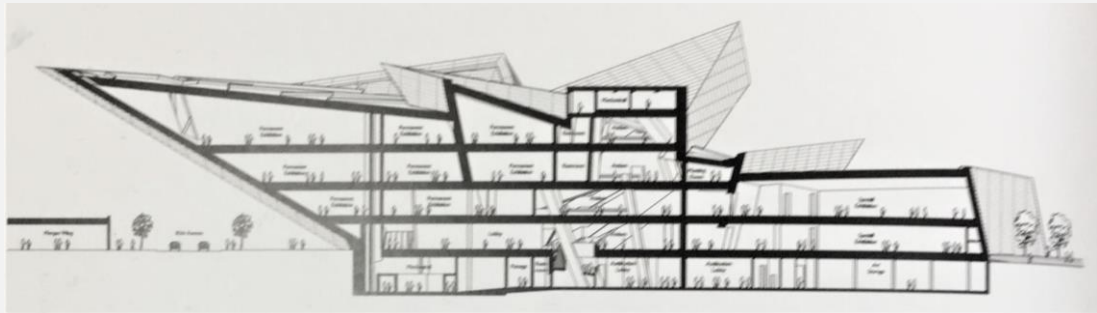
### 5.2.10 DENVER SANAT MÜZESİ

<b>ADI</b>	<b>DENVER ART MUSEUM</b>
<b>MİMARİ</b>	<b>DANIEL LIBESKIND</b>
<b>YERİ</b>	Kolorado, ABD
<b>YILI</b>	2006
<b>İŞLEVİ</b>	Müze

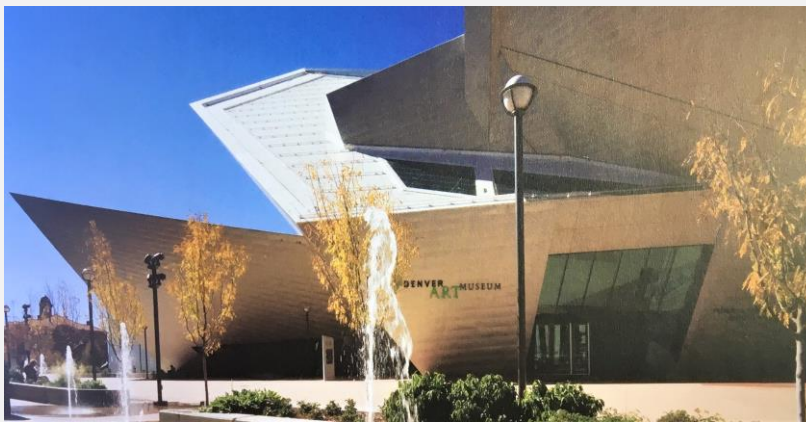


Şekil 5.2.10.1. Denver Sanat Müzesi Sokaktan Görünümü, Libeskind, 2004

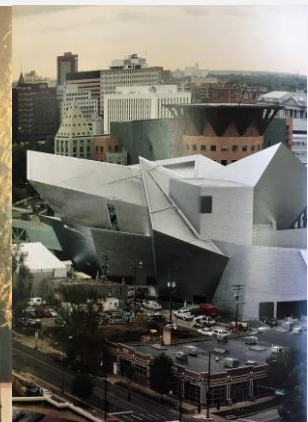
Şekil 5.2.10.2. Denver Sanat Müzesi İç Mekân, <https://libeskind.com/work/>



Şekil 5.2.10.3. Denver Sanat Müzesi Kesit Çizimi, Libeskind, 2004



Şekil 5.2.10.4. Denver Sanat Müzesi Giriş Cephesi, Libeskind, 2004



Şekil 5.2.10.5. Denver Sanat Müzesi Kent silueti, Libeskind, 2004

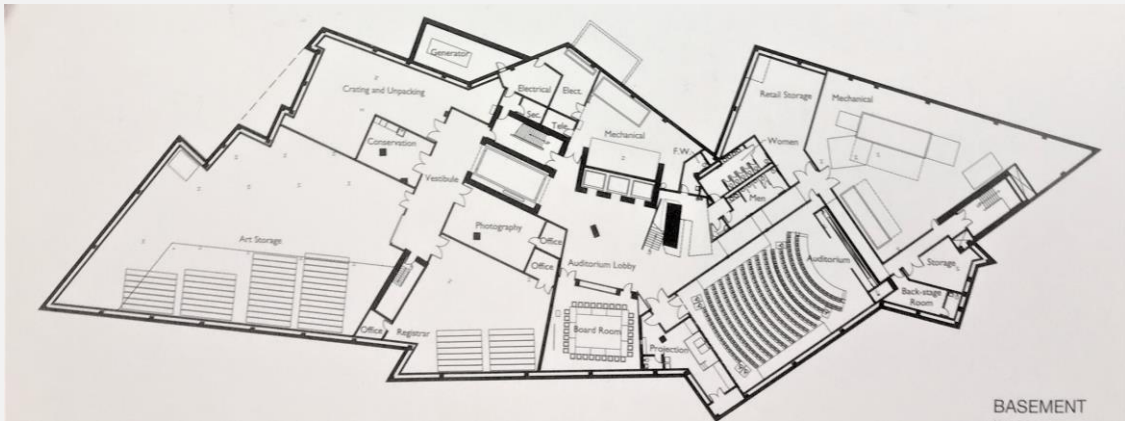




Şekil 5.2.10.6. Denver Sanat Müzesi,  
Merdiven, Libeskind,2004



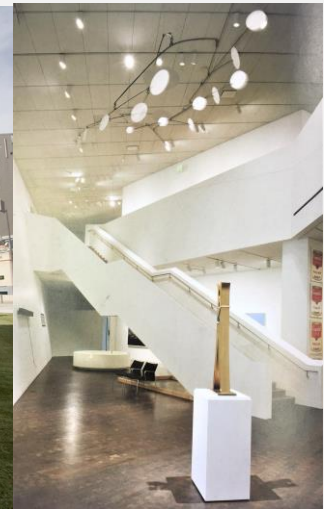
Şekil 5.2.10.7. Denver Sanat Müzesi Konferans Salonu,  
Libeskind,2004



Şekil 5.2.10.8. Denver Sanat Müzesi Zemin Kat Planı, Libeskind, 2004



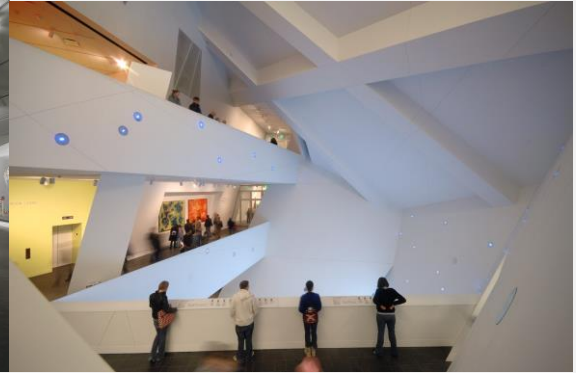
Şekil 5.2.10.9. Denver Sanat Müzesi Perspektif,  
<https://libeskind.com/work/>



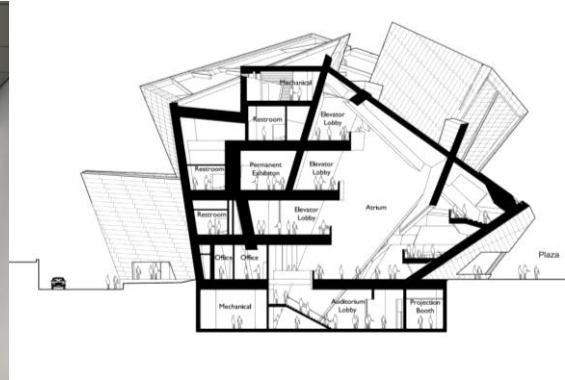
Şekil 5.2.10.10. Denver Sanat Müzesi  
Sergi Alanı, Libeskind, 2004



Şekil 5.2.10.11. Denver Sanat Müzesi Ön Görünüş, <https://libeskind.com/work/>



Şekil 5.2.10.12. - Şekil 5.2.10.13. Denver Sanat Müzesi Sergi Alanları, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)



Şekil 5.2.10.14. Denver Sanat Müzesi İç Mekân, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

Şekil 5.2.10.15. Denver Sanat Müzesi Kesit, [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

### 1.Yapım Amacı Nedir?

Kent sanat müzesi işleviyle tasarlanan yapının, Denver şehrinin kırsal bölgesindeki kentsel dönüşüm yapılacak alanda odak noktası oluşturmak ve bölgenin dikkat çekici hale getirilmesi amacı ile yapılmıştır. Kamusal bir işleve sahip yapı kentin değerinin artırılmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

### 2.Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?

Bulduğu silüetin dışında bir dokusu ve formu bulunmasıyla birlikte, kentin mimari tarihinin ve kültürel değerlerinin dışında bir yapıdır. Konumu itibariyle kentin odak noktasında olması fakat diğer yapılarla bir etkileşimi bulunması ve mevcut kimliğin dışında dinamik bir etkide oluşuyla farklı bir bakış açısı sağlamıştır.

### 3. Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?

Amacı tanınırlığın artırılması olan yapı bölgeyi çekici kılmaktadır. Kent yapı ile birebir tanınırlık sağlamamakta fakat yapının mimarından kaynaklı bilinirliği bulunmaktadır. Bu durum da konumunun önemli kıldığını söyleyebiliriz.

### 4. Yapının Tasarımcısı kimdir?

Yapı mimarı Daniel Libeskind, yıldız mimar statüsünde ve yapının tanınırlığını sağlamakta olduğu ifade edilebilir. Yapının uygulanma amaçlarından biri olan tanınırlık sağlanması durumunu yıldız mimar statüsünde görülen bir mimar iş birliğiyle yaparak sağlanmış çalışmıştır.

### 5. Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?

Form + Işık kavramları tasarımcının bu yapıda vurguladığı tasarım kavramlarıdır. Dinamik ve keskin hatlı bir form kullanımıyla, formal tasarımda kullanılan yırtıklar ile elde edilen lineer ışık kaynakları mevcuttur.

### 6. Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?

Yapının kabuğunda kullanılan tasarım dili iç mekânda görülmektedir. Cephede var olan formal etki mekân kurgusunda da kullanılmıştır. Dinamik çizgi ve birbiri içerisine geçen kütlelerin tasarım çizgisi mekân ölçeğine geçildiğinde de devam etmektedir. Doğal ışığın iç mekâna alınması cephede ki yırtıklar ile lineer biçimde gerçekleştirilmiştir. Lineer ışık vurgusu iç mekânda da yapay aydınlatmaların uygulama şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kabuk tek başına bir kütle, mekân ise içerisinde çözümlenmiştir. Oluşturan formal etki kabuk ile sağlanmış fakat işlev ile desteklenmemiştir. Bu durumun meydana getirdiği mekanlar müze işlevine kısıtlı sergileme ve sirkülasyon alanları sağlamıştır. İç mekânda, cephede yırtıklar ile oluşturulan pencereler ile doğal ışık düzensiz olarak kullanılmıştır. Libeskind'in 'Yapı iç mekân alanı bütünüyle işlevi ifade etmektedir, dekoratif bir şey yoktur.' İfadesiyle formal olarak olmasa da tasarım çizgisi olarak farklılıkları dile getirmektedir. Yapının cephesinde kullanılan titanyum kaplamaya karşın iç mekânda salt cam, kolorado taşı ve değişken tavan sistemleri göze çarpmaktadır. Aynı zamanda iç mekân çözümlerinde bütüncül tasarımdan kaynaklı sıkıntılardan kendisi de bahsetmektedir (<https://www.hunterdouglassarchitectural.com>).

### 7. Yapı iklimlendirme çözümlenmesi nasıl?

Yapının iç mekânda bütüncül formu takip eden keskin açılar ve eğrisel duvarlar mevcut olduğundan dolayı müze yapılarında gerekli olan havalandırma sisteminin gerektirdiği şekilde çalışmasına engel olmamak adına simüle edilerek olağandışı açılardaki sistemler tasarlanmışlardır ([www.arup.com](http://www.arup.com)).

### 8. Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?

Denver Sanat Müzesi yapı formu itibariyle geleneksel inşa yapım teknikleri dışında düşünülerek strüktür tasarımı oluşturulmuş, gemi yapım teknikleri incelemeleri gerektirmiştir. Her aşamasında 3 boyutlu programlardan destek alınması gerekmiştir.

### 9. Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?

Yapı formal olarak kendine has duruşunu sergilemektedir. Bu duruşun kaynağı olarak da mimarının tasarım dilinin mevcut kavramları olmasını söyleyebiliriz. Tasarımlarında kullanımını sıkça gördüğümüz doğal aydınlatmadan yararlanılmaktadır. Fakat yapıdaki kullanımının müze yapıları için geçerli olan indirekt doğal aydınlatma tekniğinin dışında kabuk odaklı kullanımlarda görülmektedir.



## 5.6. Bölüm Değerlendirilmesi:

Bu bölüm içeriğinde konu incelemesi ardından bu tasarım anlayışının kilit noktalarını meydana getiren sekiz adet soru ile oluşturulan incelemeler ile örnekler üzerinden cevaplar aranmıştır. İncelemesi yapılan starchitecture tasarım anlayışının kritik belirleyicilerinden biri tasarım sahibinin starchitect olarak kabul görmesidir. Rem Koolhaas, Norman Foster, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank Gehry yıldız mimar statüsünde belirlenen mimarlık camiası dışındaki kitleler de dâhil dünya çapında üne sahip tez kapsamında konu incelemesi için ele alınan mimarlardır. Starchitecture tasarım anlayışının belirleyicilerini daha net ortaya koymak adına seçilen yıldız mimarlara ait ikişer yapıtları üzerinden örnekler incelemeye alınmıştır. İkişer yapı örneğinin konu olmasının sebebi olarak bu anlayışın devamlılığının oluşunu pekiştirmek ve aynı zamanda sonuçları olarak neleri doğurduğunu daha anlaşılır kılmaktır. Genel sonuçlara ulaşmak amacı ile oluşturulan incelemeler aşağıdaki gibidir:

SORU 1. 'Yapım Amacı Nedir?' sorusu kapsamında amaçlanan durum yapının işlevi dışında kent marka imaj çalışması, ikonik yapı üretimi, kent odak noktası olarak oluşturma isteği sonuçları incelenen örneklerce varılan başlıca kanılardan olmuştur..

SORU 2.'Bulunduğu konumun (yerin) kent dokusu ile olan durumu nedir?' sorusu ile örneklerin konumları incelenmiş, uygulama alanları kentin mevcut dokusu içerisinde yer alıp almadığı, kente dair gelişen silüete dokunup dokunmadığı soruları cevaplanmıştır. Tarihi, kültürel, sosyal ve toplumsal olgular ile doğal bir gelişim sağlayan kent dokularının günümüzde karşılaştığı sorunlardan biri olarak bu tarz yapıların olduğu söylenebilmektedir.

SORU 3.'Bulunduğu bölgenin tanınırlığına katkı sağlıyor mu?' sorusu 1.sorunun destekleyicisi görevinde birincil amacının dışında dünya çapında tanınırlık ve reklam faktörünün sağlanması isteneni karşılıyor mu sorusunu cevaplar niteliktedir. Çoğu örneğimizin ortak cevabı olarak da olumlu sonuca varılmıştır.

SORU 4.'Yapının Tasarımcısı kimdir?' sorusu ise tez kapsamında starchitecture tasarım anlayışının bileşenleri olarak kabul ettiğimiz yıldız mimar unsuru bu

incelenen örnekler için geçerlilik sağlamakta mıdır? Sorusunun cevabını belirlemektedir ki tüm örneklerimiz için geçerliliğini sağlamaktadır.

SORU 5.'Tasarım dilinin odak kavramları nelerdir?' sorusu ile tasarımcıların onlara ait yapılarını belirlemek ve insanlar üzerinde hatırlanır kılınmalarının formülü niteliğinde kendilerine ait imza çizgileri bulunmaktadır. Bu durumun her mimar için farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Fakat aynı mimarın tasarım dilini kendilerine ait farklı örneklerin incelenmesi ile tespit edebilme ve devamlılığı olduğunu da kanıtlar niteliktedir. Tüm örneklerin tasarımları incelendiğinde tasarımcıların başvurduğu 'form' kavramı dikkat çekmektedir. Formal olarak oluşturulan farklı tasarımlar yapıyı ikonik olma statüsüne çıkararak toplum ile iletişim içinde olan ve dikkat çekiciliğiyle ziyaretçi toplayan bir yapı haline getirmektedir. Her mimara ait farklı bir form çizgisi mevcuttur. Kendi marka imajlarını da bu şekilde yapılarındaki kendilerine has tasarım kavramlarının mevcudiyeti ve devamlılığı ile oluşturmakta oldukları söyleyebilmekteyiz.

SORU 6.'Yapı kabuğu ve iç mekân ilişkisinin tasarım kavram kriterlerine göre ilişkisi?' sorusu tamamen kabuk iç mekân ilişkisini sorgulamaktır. Hem fonksiyonel hem de tasarımın stil olarak nasıl bir ilişki içerisinde olduğunun araştırılmasını sağlamaktır. Birçoğunda yapı kabuğunda var olan stil iç mekânda tümüyle sağlanamamakta olduğu görülmektedir. Fonksiyonel olarak da yani yapı işlevinin iç mekânda örgütlenmesi sırasında göz ardı edilen durumların varlığının olup olmadığı araştırılmıştır. Mekânda tolere edilen noktalar her yapı için farklılık göstermektedir. Bazı durumlarda da yapı amacının mekân işlevi ve gerekliliklerinin ikincil planda olduğu görülmüştür.

SORU 7.'Yapı iklimlendirme çözümlendirilmesi nasıl?' soru teknik alt yapı bir soru olmasına rağmen kabuğun iklimlendirme sistemindeki rolünün konumunu belirlemek ve bu tarz yapıların sürdürülebilirlik kavramının neresinde oluşu araştırılmıştır. Bu kavramı ön plana alan yapılarda kullanıcı öncelikli ve enerji tasarruflu tasarımlarla karşılaşılrken, diğer yapılarda bu durumun tasarımın öncelikli olduğu görülmüştür.

SORU 8. 'Mekândaki teknolojik olgular ve kullanım durumu?' sorusu starchitecture tasarım anlayışına sahip yapılarda başvurulan ikonik tasarımların

hem yapım tekniği bakımından hem de geleceğe dönük yanilikçi yapılar ile karşılaşılmamasından dolayı teknolojinin tasarımlardaki konumunu incelemek amaçlanmıştır. Çoğu örnekte günümüz inşa teknolojisinin dışında kendine has çözümlerinin olduğunu söyleyebiliriz. Tasarım sırasında da başvurulan yöntemler bilgisayar tabanlı olup gününün ilerisinde tasarım programları sayesinde hayata geçirildiği söylenebilir.

SORU 9.'Kabuğun mekân aydınlatmasındaki işlevi olarak nasıl bir rol oynamaktadır?' sorusu mekânsal ihtiyaçlardan biri olan doğal aydınlatmanın yapı işlevine uygun yöntem ile yapı kabuğunda oluşturulması gereken boşlukların bu duruma göre cevabının ne yönde olduğu araştırılmıştır. Örneklerin incelenmesi ile kesin bir sonuca varılamamak ile birlikte tamamen karşılandığı söylenememektedir. Mekânlarda karşılaşılan durumlarda birebir mekân işlevi dışında, amaçlar doğrultusunda kullanım dikkat çeken yöntem olmuştur.

Araştırılan on adet örnek belirlenen sorular ile incelemesi yapılmıştır. Her soru başlığı için diğer yapılar ile karşılaştırılmaları yapılarak genel ortak sonuçlara ulaşılması amaçlanmıştır. Bu değerlendirilme kapsamında yukarıdaki sekiz soru incelemesi oluşmuştur.

## 6. BÖLÜM

### SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Mekân ve form ilişkisi starchitecture tasarım anlayışı üzerinden incelenip değerlendirilmesi yapılacak olan tezin beşinci bölümünde bu tasarım anlayışını kapsayan beş yıldız mimar seçilmiştir. Bu mimarların uygulamasını yapmış olduğu iki adet eseri seçilerek incelenmiştir. Hem kendi içlerinde hem de birbirlerinin arasında mukayese yapılarak starchitecture tasarım anlayışının mekân-kabuk bağlamında incelemesi yapılmıştır. "Küresel kent kavramı" ve star mimarlar tarafından tasarlanan yapılar ilişkisinde incelenecek konu çalışma içerisinde bu anlayış ekseninde oluşan mimarlık pratiği ve mimar kimliğinin konumu ve bu kavramların birbirlerine evrilme potansiyeli ele alınmıştır.

İncelenen örnekler ile starchitecture tasarım anlayışı için ortak mimari sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sonuçlar ile iç mekân, yapı, mimar ve kent arasında starchitecture tasarım anlayışının meydana getirdiği ve topluma algılatılan bir etki oluşmaktadır. Bilbao da gerçekleşen durum ve dünyadaki etkilerinin literatürde 'Bilbao Effect' olarak yer bulması ile yayılan etkiler starchitecture tasarım anlayışının temellerinden birini oluşturmaktadır. İkonik yapı yıldız mimar iş birliğini araç olarak kullanan otoriteler yapının iç mekândan koparak kentin salt ögesi olarak var olmasıyla meydana getirdikleri, kent odağı ile kentin dünya pazarındaki marka imajını yükseltmek ve maddi olarak kente geri dönüş sağlaması ile yapılmak istenendir. Küreselleşmenin etkileriyle mimarların da kendi isimlerinin markalaşması ve yerel mimarının dışında dünyanın dört bir tarafında projeler yapıyor olmaları ile otoritelerden gelen talepler doğrultusunda meydana gelen aynı dile sahip yapılar kentlerin yeni silüetlerinin aynışmasını doğurmaktadır. Kentlerin geçmişten gelen tarihi ve kültürel dokularının içerisinde bu silüetlerin arasında görmeye başladığımız ve giderek artan görseller bu yapıların var olan dokuyu ezdiği hissini doğurmaktadır.

Starchitecture tasarım anlayışı, mimarın oluşturduğu görsel imajı bellekte kalıcı olan yapıların odak kavramlarının birincil olgusu olan form kavramı ile mekânsal

kurguyu anlamaya imkân sağlamayan resimsi, heykelsi anlatımlara yer verdiğini söyleyebiliriz. Bu anlayış ile yapıların bağlamdan bağımsız, çevresel faktörlerin, kent kimliğinin vb. tasarımda etkili olan faktörlerin öneminin yitirdiği yapılarla karşılaşmaktayız. Bu durumdan sebeple kütle, yapı formu kavramının tasarımdaki bağlamsal öğelerin yerini aldığı düşünülmektedir. Robert Venturi'nin ikonik ve sembolik yapıları yorumladığı iki öğeden biri olan 'the duck' kavramı ile de starchitecture tasarım anlayışının yapı formuna ve cepheye verdiği önemi açıklanabilir. Tüm yapısal kaygıların kabuğa yüklenmesi ile meydana gelen yapılar için bu ifadeyi kullanan Venturi, starchitecture da gözlemlenen ikon olma arzusunun form karşılığı olarak da ifade edilebilir. Yapıların bu şekilde heykelsi tavir ile ele alınışı durumu hem kentteki konumu açısından hem de iç mekânda doğurdukları olarak birtakım neticeler ortaya çıkmaktadır. Araştırılan örnekler doğrultusunda iç mekânların incelenmesinin ardından genel anlamda mekân örgütlenmesinin getirdikleri ve bağlamların neticesinde mekânsal işlevlerinin doğurduklarına cevapların tam karşılanamaması ve bu kalıpların içerisindeki kısıtlanmalar gözlenmiştir. Modernizmden beri tartışılan bir konu olan kabuğun yapı işlevinin bir yansıması olması gerekliliği durumu bu tasarım anlayışında tamamen tersi bir uygulama ile yapının içeriğinin dışarıdan alınganabilirliğini minimuma indirmiş bulunmaktadır. İşlevin yanı sıra tasarım dilinin birlikteliği açısından incelendiğinde de çoğunlukla görsel bütünlüğün eksikliği hem farklı tasarımcılar hem de aynı tasarımcıların çalışmasında bu durum gözlemlenmiştir. Dil birliğinin mevcudiyesinde yapının bireylere kent mekânında da iç mekânda da hissettirdikleri duygunun aynı olması ile yapının güven veren duruşu ve sahiciliği artmaktadır.

Gehry'nin kendi mekânsal anlayışını ele alış şekli için "Mekânın heykelsi niteliklerini ve insanın yaşamla doğrudan ilişkisini zenginleştirecek potansiyeli incelemeye çalıştığını" ifade eder. Örnek verdiği Winton Konukevi için de mekânsal ilişkilerin kopuk olduğunu, odaların dışarıya kapalı ve iç-dış mekân diyalogunun olmadığı; her mekân ve mekânın penceresinin dışındaki yakın çevresiyle ilişkilendiği bir anlayışa sahip olduğunu belirtir.

Hadid, kendi için kullanılan dekonstrüktivizm mimari akımını kabul etmediğini, mimarların fikirlerinin tam olarak ne olduğu ile ilgilenilmediğini ve aslında

herbirinin kendi modernite anlayışıyla tasarladığını belirtmekte (Ekinciöğlü, 2000). Bu ifadesiyle aslında bireysel olarak konuları ele aldıklarını ve geçmişte var olan modernizm veya diğer akımlar gibi mimarın dönemin dilini benimseyip tasarlaması durumu değil her mimarın kendi diliyle tasarlaması hatta yıldız mimarların diliyle tasarlanması durumu da denilebilir.

Rem Koolhaas özellikle Avrupa'da yapıların anlamının kabuğa kadar geri çekildiğini söylemektedir. Tarihte böyle bir durumun hiç olmadığını ve Roma hamamlarının şu an harabe şeklinde, mermerleri ve mozaikleri olmasa bile hala Roma hamamı olduğunu belirtmektedir. Tüm statünün kabuğa yüklendiğini ve yapı tamamlanana kadar da ona sahip olamadığını söylemektedir (Ekinciöğlü, 2001). Bu ifadeler kendisine ait projelerin ideolojisiyle çatışmaktadır ve durumun eleştirisini birçok meslektaşı söyleşilerinde yer vermektedir. Aynı zamanda Rem Koolhaas şöyle bir ifadeye de yer verir:

*“Büyük yapılarda, çekirdek ve kabuk arasındaki kopukluk, öyle bir noktaya gelmiştir ki, cephe artık içeride ne olduğunu gösterememektedir. Binaya karşı duyulan "dürüstlük" beklentisi lanetlenmiştir; içeriye ve dışarıya ait olan mimari, ayrı nesnelere haline gelmiştir; biri programatik ve ikonografik gereksinimlerin değişkenliği ile uğraşırken, diğeri –yanlış bilgi elemanı olarak– şehre bir nesnenin istikrarını yansıtır.”* (Koolhaas, 2002)

Daniel Libeskind tarafından Denver'daki müze yapısı için ise, *“Proje sadece kendi başına duracak bir bina olarak tasarlanmamıştır, aynı zamanda büyük ve özel komşuları arasındaki sinerjiye katkıda bulunacak şekilde kentin gelişen bu bölgesindeki kamusal mekânların, anıtların ve giriş kapıların oluşturduğu kompozisyonların bir parçası olarak tasarlanmıştır.”* sözleri ile yapının kentsel öge olarak nasıl düşünülüp tasarlandığı ifade edilmiştir. Fakat kent ögesi olarak kentin odak noktası görevini yerine getirdiğini belirlemekle birlikte kentin mevcut dokusu ve oluşturulmaya çalışılan sinerjiden uzak durduğunu söyleyebiliriz.

Birçok yıldız mimarın ifadelerine yer verilmiştir. Bu görüşlerin yanı sıra ise aksi uygulamalara sahip örnekleri vardır. Mevcut iddia ve fikirlerinin dışında duruş sergilemektedirler. İsimlerinin marka olmak ve devamlılığının sağlanması bu



anlayış doğrultusunda ilerlemek adına önem teşkil eden durumlardır. Dolayısıyla bu çelişkili durumlar ortaya çıkmaktadır.

İfadelerine yer verilen yıldız mimarların, buldukları konum ve mimaride marka olarak adfedilmelerinin dışında düşüncelere sahip olduklarını görmekteyiz. Kendilerini markalaştırma durumunda kullandıkları dilin kendilerine ait tasarım kavramları olduğunu özellikle form kavramının etkili bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Bu sebepten hareketle tasarımda tümevarımcı bir anlayış ve ikonikleşmenin dış form hegemonyası ile gerçekleştirilmeye çalışılmakta olduğu ifade edilebilir.

Tüm sanat dallarında karşılaşılan bir sorun olarak ifade edebileceğimiz öz biçim uyumsuzluğu mimaride Starchitecture tasarım anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Öz ve biçim birlikteliğini yakalayamayan yapılarda ortaya çıkan kent silueti içerisinde görsel olarak bir rahatsızlıktan söz edebiliriz. İç mekân ile diyalogunu kaybetmiş yapıların bireylere hissettirdiklerinin içeride ve dışarıda farklılaşmasıyla yapının inandırıcılığının kaybolduğundan bahsedebiliriz. İçi boşaltılmış ve Kant'ın değimiyle içerisinde gezilebilir bir heykel midir? Bu soru dolayısıyla yapı diğer vasıflarından sıyrılmak durumunda kalıyor. Aynı zamanda ikonik bir yapı üretilme talebi ile oluşturulmaya çalışılan yapıların salt kabuk etkisi ile meydana getirdiği şekli olarak, kostüm giydirilmiş yapılara evrilmesi örneği verilebilir. Son dönemdeki tartışmalar ile tez kapsamında aşağıdaki sorulara yoğunlaşılmıştır:

Bu tasarım(starchitecture) anlayışıyla oluşturulan yapıların başarısı kalıcı mıdır?

Var olan siluet ve tarihi yapılarla uyum içerisinde var olamaz mı?

Moda unsuru mudur? Yoksa bir akım yani bir dil midir?

Taklidi yapılabilir binalar oluşundan dolayı her yerde kopyaları yapılabilir, her yerde örneklerini görebilir miyiz? Bu durum bize kent kimliklerinin silinmesine mi yol açar?

Pazarlama aracı olarak kullanılması yapının bağlamdan uzaklaşmasını meşrulaştırır mı?

Ünlü olma / Yeni ve farklı olma / Marka olma arzusu veyahut marka olmuş bir mimarın bu durumun devamlılığı için güçlerini tamamen biçimsel farklılıklardan alan yapıları mı doğurmaktadır?

Saadiyat Adası planlanan son hali ile kültürel bir hedef olabilecek midir?

Tez kapsamında araştırmaların derinleşmesiyle yukarıdaki sorulara cevaplar aranmıştır. Bazı sorular ise cevapsız kalmıştır. Hızla yayılan küreselleşme dalgası mimaride de kendisini ikonik yapılarla oluşturulan güç göstergesi niteliğinde göstermektedir. Starchitecture tasarım anlayışının bütüncül yapısını ortaya koymakla birlikte bu anlayışın ardındaki düşünsel yapıları bu sorularla ortaya koyulması amaçlanmıştır.



## KAYNAKÇA

- Akbalık, E.**, 2004, Tüketim Kültürünün Etkisinde Değişen Kentsel Yasam Biçimleri ve Küresel Kentler, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Adam, R.**, 2008, Globalisation And Architecture,
- Arnheim, R.**,1977, The Dynamics of Architectural Form, University of California Press, U.S.A.
- Asar, H.**, 2013, Mimari mekân okumasında algısal deneyim analizinin bir yöntem yardımıyla irdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, E.O.Ü., Eskişehir
- Avcılar, M.**, 2008, Tüketici Temelli Marka Değerinin Ölçümü, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
- Avcılar, M. Y.,Varinli, İ.**, 2013, Perakende Marka Değerinin Ölçümü ve Yapısal Eşitlik Modeli Uygulaması, Detay Yayıncılık, Ankara
- Aydınlı, S.**, 1986, Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model, Doktora tezi, İ.T.Ü. Fen bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ayyıldız, A.**, 2000, İnsan-Çevre-Diyalektiğinin Duyusal-Zihinsel-Duygusal Süreçleri: Çevresel Algı-Bilişim—Anlam, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Baudrillard, J.**, 2014, Simülakrlar ve Simülasyon, Doğu Batı Yayınları, Ankara
- Bayazitlioğlu, B.**, 2009, İnsan-Mekân İletişimi, İstanbul
- Benian, E.**, 2010, Modern Mimaride İç-Dış İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Edirne
- Birol, G.**, 2007, Bir Kentin Kimliği Ve Kervansaray Oteli Üzerine Bir Değerlendirme, Arkitekt Dergisi, sayı 514
- Blakemore, R. G.**, 2006, History of Interior Design & Furniture: from ancient Egypt to nineteenth-century Europe, John Wiley & Sons, Inc, New Jersey

**Bozkurt, G.**, 1962, Bir Mekan Arayışı, İ.T.Ü. Matbaası, İstanbul

**Ching, Francis D. K.**, 2008, İç Mekân Tasarımı: Resimli, Yem Yayınları, İstanbul

**Cordan, Ö.**, 2002, Mimari Formun Kavramsal Analizi, Doktora Tezi, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon

**Demir Y.**, 1999, Markanın Pazarlama Açısından Önemi Ve Tüketici Tercihleri Üzerindeki Etkisi, Elektrikli Ev Aletleri Üzerine Bir Araştırma”, Bilim Uzmanlığı Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

**Erdönmez, E.M., Akı, A.**, 2005, Açık Kamusal Kent Mekanlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri, Megaron, cilt 1, sayı 1

**Ekincioğlu, M.**, 2000, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Serisi II, Steven Holl, Boyut Yayınları, İstanbul

**Ekincioğlu, M.**, 2000, Çağdaş Dünya Mimarları 11, Boyut Yayıncılık, İstanbul

**Ekincioğlu, M.**, 2001, Geleceğe Dair Birkaç İpucu, Rem Koolhaas, cilt no13, Boyut Yayıncılık, İstanbul

**Erkmen, B.**, 1990, Şehir Kimliği ve Şehir Mobilyası Üzerine, Arredamento Dekorasyon

**Ertürk, S.**, 1991, Mimarlık Eğitiminde Algılanma ve Temel Tasar ilişkileri, Yapı Dergisi, Sayı: 116, Yem Yayınları, İstanbul.

**Eroğlu, Y.**, 2003, Mimarlık ve Şeffaflık, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

**Fainstein, S. S.**, 2013, Starchitecture: Scenes, actors and spectacles in contemporary cities, Planning Theory & Practice

**Friedmen, M., Gehry, F.O., Sorkin, M.**, 2002, Gehry Talks: Architecture + Process, Universe Publishing, New York

**Gates, C.**, 2011 Ancient Cities: The Archaeology of Urban Life in the Ancient Near East and Egypt, Greece and Rome, Routledge, Oxon

**Gombrich, E. H.**, 1980, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul

**Güngör, İ. H.**, 1972, Temel Tasar, Çeltüt Mabaacılık, İstanbul

**Gür, Ş. Ö.**, 1996, Mekân Örgütlenmesi, Gür Yayıncılık, Trabzon.

**Güzer, C.A.**, 2006, Onlar ve Diğerleri, Arredamento Mimarlık, 1, 43, İstanbul

**Harvey, D.**, 1997, Postmodernliğin Durumu, Metis, İstanbul

**Hasol, D.**, 2002, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yem Yayınları, İstanbul

**Hançerlioğlu, H.**, 1993, Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar, Cilt 2, Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Hoogstad, J.**, 1990, Space-time-motion: Prolegomena to architecture, Jan Hoogstad, SDU Uitgeverij.

**İzgi, U.**, 1999, Mimarlıkta Süreç, Kavramlar – İlişkiler, Yem Yayınları, İstanbul

**İlgar, E.**, 2008, Kent kimliği ve kentsel değişimin kent kimliği boyutu: Eskişehir Örneği , Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

**Jenks, C.**, 1997, Nonlinear Architecture: New Science=New Architecture?, Architectural Design, Sayı: 129,.

**Jencks, C.**, 2005, The Iconic Building: The Power of Enigma, Londra

**Jeodicke, J.**, 1985, Space and Form in Architecture, Karl Kramer Verlag Stuttgart

**Jones, D.**, 2014, Architecture: The Whole Story, Thames & Hudson, UK

**Kahvecioğlu, H.**, 1998. Mimarlıkta İmaj: Mekansal İmajın Olusumu ve Yapısı Üzerine Bir Model, Doktora Tezi, İ.T.Ü. İstanbul.

**Kancioğlu, M.**, 2001, Çevresel İmaj- Kimlik- Anlam Bağlamında Akdeniz Bölgesi'ndeki Turizm Binalarının İncelenmesi, Doktora Tezi, İTÜ, İstanbul

**Kara, A.**, 2013, Kentsel Dönüşümlerde Kentsel Kimliğin Sürdürülebilirliği: Trabzon Zağnos Vadisi Kentsel Dönüşüm Projesi Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, K.T.Ü, Trabzon

**Kavaratzis, M.**, 2007, Cities and Their Brands: Lessons From Corporate Branding, Place Branding and Public Diplomacy, Vol 5,1

**Kaypak, Ş.**, 2010, Antakya'nın Kent Kimliği Açısından İrdelenmesi Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 7, sayı14

**Kaypak, Ş.**, 2013, Küreselleşme Sürecinde Kentlerin Markalaşması Ve "Marka Kentler", C. Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 14, sayı 1,

**Kılıç, E.**, 2011, Aristoteles ile Fârâbî'nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Estitüsü, İstanbul

**Knox, P. L.**, 2002, World Cities and the Organization of Global Space, Geographies of Global Change, RJ Johnston, PJ Taylor and MJ Watts (eds), 2. Baskı, Oxford

**Kortan, E.**, 1992, Mimarlıkta Teori ve Form, ODTÜ Yayınları, Ankara

**Koolhaas, R.**, 2002, Rem Koolhaas/OMA, ed. Aurora Cuito, teNeues, New York

**Kürkçüoğlu, E.**, 2015, Kamusal Alanlarda İmaj Çatışması: Doğal ve Yapay İmaj Olgusu, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlaması Bölümü, İstanbul

**Kuban, D.**, 1992, Mimarlık Kavramları, YEM Yayınları, İstanbul

**Liebeskind, D.**, 2004, Breaking Ground, Riverhead Books (Penguin Group), New York

**Lynch, K.**, 2017, Kent İmgesi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul



**Marangoz, M., Önce G., Çelikhan, H.,** 2010. Şehirlerin Markalaşması ve Şehir Markası Oluşturmada Sembol Yapılar: Çanakkale Örneği, Muharrem Öztel ve Hüseyin Burgazoğlu (Ed.), II. Uluslararası Trakya Bölgesi Kalkınma Girişimcilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı II, Kırklareli.

**Meiss, P.,V.,** 1990, Elements of Architecture, Spon Pres, UK,

**Onat, E.,** 1991, Mimarlık, Form ve Geometri, Yem Yayınları, İstanbul

**Onay Sağlar N.,** 2010, Mimari İç Mekânda Çeper Oranlarının İrdelenmesi Ve Alışveriş Merkezleri Örnekleme. Doktora Tezi. İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitü, İstanbul

**Onay, N.S.,** 2014, Endüstrileşme ve İç Mekân, Mimarlı Dergisi, İstanbul

**Özerk B., Yüksekli A.,** 2011. Küresel Kent, Kentsel Markalaşma ve Yok-Mekan İlişkileri, İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi, Sayı:3, Mayıs 2011

**Pile, J.,** 2005, A History of Interior Design, John Wiley & Sons, Inc, New Jersey

**Ponzini, D.,** 2010, Bilbao Effects and Narrative Defects, Cahiers de recherche du Programme Villes & territoires, Sciences Po, Paris.

**Ponzini, D.,**2016, Starchitecture: Scenes, Actors and Spectacles in Contemporary Cities, The Monacelli Press, New York.

**Rasmussen S. E.,** 1994, Yaşanan Mimari, Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Roth Leland M.,** 2000, Mimarlığın Öyküsü Ögeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

**Rowe, C., Slutzky, R.,** 1963, Transparency: Literal and Phenomenal, Perspecta, Vol.8, Yale School of Architecture

**Schneider, B.,** 2005, Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin, Prestel, Münih

**Schulz, C.N.,** 2000, Architecture: Presence, Language, Place,

**Sklair, L.,** 2010, Iconic Architecture and Capitalist Globalization, City, 10:1,

- Tanyeli, U.**, 2006, Şöhret Tarihinin Son Evresi, *Arredamento Mimarlık*, 1.
- Tekeli, İ.**, 2009, Cities in Modern Turkey, Urban Age İstanbul Newspaper, Londra
- Tokyay, V.**, 2005, Yeni Tasarım Kültürü Işığında Alışveriş Mimarlığı ve Gösteri Kültürü, *Yapı Dergisi*, sayı:286, İstanbul
- Trachtenberg, M., Hyman, I.**, 2002, Architecture From Prehistory to Postmodernity, Prentice Hall, New Jersey
- Turan, B. O.**, 2011, 21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi, *Megaron*, cilt 6, sayı 3
- Turgay, O.**, 2009, Mekânın Kurgulanmasında ve Algılanmasında Bellek'in Belirleyici Etkisinin Analizi, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Yayınlanmamış tez
- Tümer, G.**, 1980, Mimarlığı Tanımlamak, Ayrıntı yayınları, İzmir
- Ulu, A., Karakoç, İ.**, 2004, Kentsel Değişimin KentKimliğine Etkisi, Tmmob Şehir Plancıları Odası Yayını, sayı 29
- Ünügür, S.M.**, 1989, Bina Tasarımının Temel İlkeleri, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Venturi, R.**, 2005, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara
- Venturi, R.**, 1993, Las Vegas'ın Öğrettikleri, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara
- Whiteley, N.**, 2003, Intensity of scrutiny and a good eyeful architecture and transparency, *Journal of Architectural Education*,
- Yakan, Ş.**, 1999, Mimari Form Oluşumuna Etki Eden Girdiler ve Tarihsel Süreç İçinde Form Olgusunun İrdelenmesi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

**Yücel, A.**, 1981. Mimarlıkta Biçim ve Mekânın Dilsel Yorumu Üzerine, Tez, Y.T.Ü., İstanbul.

**Zelanski P. Fisher**, 1984, Design Principles and Problems, Holt, Rinehart and Winston Inc., New York.

**Zevi, B.**, 2015, Mimarlığı Görebilmek, Daimon Yayınları, İstanbul

### **İnternet Kaynakları:**

**Akbalık, E.**, 2017, Kent, Mimarlık ve Kimlik Üretimi Üzerine: Yıldızlar ve İkonlar, 21.y.y. Buhranında Kent Kültürü  
[https://www.researchgate.net/profile/Esra\\_Akbalik/publication/320907706\\_Kent\\_Mimarlik\\_ve\\_Kimlik\\_Uretim\\_Uzerine\\_Yildizlar\\_ve\\_Ikonlar/links/5a01bbd04585152c9db2f305/Kent-Mimarlik-ve-Kimlik-Uretim-Uezerine-Yildizlar-ve-Ikonlar.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Esra_Akbalik/publication/320907706_Kent_Mimarlik_ve_Kimlik_Uretim_Uzerine_Yildizlar_ve_Ikonlar/links/5a01bbd04585152c9db2f305/Kent-Mimarlik-ve-Kimlik-Uretim-Uezerine-Yildizlar-ve-Ikonlar.pdf) (Erişim Tarihi:21.02.2018)

**Anonim**, 2018, TDK,  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b29cadc0c4f66.65846591](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b29cadc0c4f66.65846591) (Erişim Tarihi: 21.05.2018)

**Altan, İ.**, 1993, Mimarlıkta Mekân Kavramı, (Erişim Tarihi: 18.12.2017)

**Banger, G.**, 2006, Marka Olmak,

<http://www.gurcanbanger.com/yaz/esk0491.htm> , (Erişim Tarihi: 10.10. 2018)

**Bekiroğlu, S.K.**, 2003, Walt Disney Konser Salonu,

<http://v3.arkitera.com/v1/proje/waltdisney/> , (Erişim Tarihi: 15.09.2018)

**Fairs, M.**, 2009, <https://www.dezeen.com/2009/11/12/maxxi-national-museum-of-the-xxi-century-arts-by-zaha-hadid/> (Erişim Tarihi: 05.09.2018)

**Frearson, A.**, 2013, <https://www.dezeen.com/2013/11/14/zaha-hadid-heydar-aliev-centre-baku/>

**Kaptan, B., B.**, İç Mekanın Niteliğini Belirleyen Öğelerin Görsellik Kazanmasını Sağlayan Oluşumlar,

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1238/172623.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 10.02.2018)

**Küçük, C.**, 2017, Louvre Abu Dhabi Açıldı: Körfez'in Evrensel Müze Teşebbüsü, <http://www.e-skop.com/skopbulten/louvre-abu-dhabi-acildi-korfezin-evrensel-muze-tesebbusu/3581> (Erişim Tarihi: 25.12.2017)

**Mimdap**, 2007, Holl'a Göre Mimarlık, <http://www.mimdap.org/?p=493> (Erişim Tarihi: 19.03.2018)

**Michael, C.**, 2015, The Bilbao Effect: is 'starchitecture' all it's cracked up to be? A history of cities in 50 buildings, day 27, The Guardian <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/30/bilbao-effect-gehry-guggenheim-history-cities-50-buildings> (Erişim Tarihi: 13.01.2018)

**Scott, J.B.**, S. Ivo alla Sapienza and Borromini's Symbolic Language <http://www.jstor.org/stable/989801>(Erişim Tarihi: 29.03.2018)

**Şentürk, L.**, 2015, Unutulmuş Bir Aykırı: Gottfried Semper, XXI Mimarlık, Tasarım ve Mekan Dergisi (Erişim Tarihi: 22.09.2018)

**Zaera-Polo, A.**, 2008, The Politics of The Envelope, (Erişim Tarihi:05.09.2018)

[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com) (Erişim Tarihi: 04.01.2018)

[www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/](http://www.arkitektuel.com/bund-finans-merkezi/) (Erişim Tarihi: 13.05.2018)

[www.erco.com](http://www.erco.com) (Erişim Tarihi: 25.08.2018)

[www.dezeen.com](http://www.dezeen.com) (Erişim Tarihi: 25.01.2018)

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/100137> (Erişim Tarihi: 12.02.2018)

<https://www.ancient.eu/image/6194/> (Erişim Tarihi: 04.03.2018)

<https://www.arup.com/projects/30-st-mary-axe> (Erişim Tarihi: 28.08.2018)

<https://calatrava.com/> (Erişim Tarihi: 18.04.2018)

<https://www.fosterandpartners.com/projects/> (Erişim Tarihi: 28.05.2018)

<http://www.thegherkinlondon.com/> (Erişim Tarihi: 10.06.2018)

<https://libeskind.com/work/> (Erişim Tarihi: 15.05.2018)

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building/> (Erişim Tarihi: 29.04.2018)

<http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/> (Erişim Tarihi: 22.05.2018)

<http://oma.eu/projects> (Erişim Tarihi: 08.05.2018)

<https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building> (Erişim Tarihi: 08.09.2018)

<https://rasmusbroennum.files.wordpress.com/2009/02/2005.pdf> (Erişim Tarihi: 22.09.2018)

<https://www.hunterdouglasarchitectural.com> (Erişim Tarihi: 18.09.2018)

<https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building> (Erişim Tarihi: 18.09.2018)

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Zeynep Telyakar  
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul 01/08/1990

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Süleyman Demirel  
Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 2008-2012

Universita degli Studi  
Dell'Aquila, Dipartimento di Architettura (Exchange Student), 2010-2011

Yüksek Lisans Öğrenimi :Hacettepe Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve ÇevreTasarımı Anabilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce- Okuma: İyi,  
Yazma: İyi, Konuşma: İyi / İtalyanca: A1

### İş Deneyimi

Stajlar :

AC BIÇAKLI MİMARİ, TASARIM, UYGULAMA (Intern, Antalya)

MİMARCA Tasarım ve Mimarlık Ltd.Şti. (Intern, İstanbul)

Çalıştığı Kurumlar :

VETTA YAPI (Metromall AVM ve Konutları, Cepa Konutları1, Koz Horizon Life  
Project Manager) (Constraction, Ankara) (2015 – 2017)

TEKSA MİMARLIK (Office, Ankara)

GÜVEN HASTANESİ (Güven Sağlık Kampüsü, Güzen Hastanesi)  
(Constraction, Ankara) (2014-2015)

ALTU MİMARLIK (Taksim İlk Yardım Hastanesi),(Office, Ankara) (2013)



# Mekan ve form ilişkisinde ikonik bir yaklaşım: starchitecture tasarım anlayışı

*by* Zeynep Telyakar

---

**Submission date:** 30-Nov-2018 10:26AM (UTC+0300)

**Submission ID:** 1047711895

**File name:** L\_K\_S\_NDE\_KON\_K\_B\_R\_YAKLA\_IM-STARCHITECTURE\_TASARIM\_ANLAYI\_I.pdf (12.83M)

**Word count:** 34782

**Character count:** 236595

# Mekan ve form ilişkisinde ikonik bir yaklaşım: starchitecture tasarım anlayışı

## ORIGINALITY REPORT

12%	11%	3%	4%
SIMILARITY INDEX	INTERNET SOURCES	PUBLICATIONS	STUDENT PAPERS

## PRIMARY SOURCES

1	<a href="http://polen.itu.edu.tr">polen.itu.edu.tr</a> Internet Source	2%
2	<a href="http://docplayer.biz.tr">docplayer.biz.tr</a> Internet Source	1%
3	<a href="http://www.journalagent.com">www.journalagent.com</a> Internet Source	1%
4	<a href="http://www.ticaret.edu.tr">www.ticaret.edu.tr</a> Internet Source	1%
5	<a href="http://www.mimarlikdergisi.com">www.mimarlikdergisi.com</a> Internet Source	1%
6	<a href="http://www.tasarimgunlukleri.com">www.tasarimgunlukleri.com</a> Internet Source	<1%
7	<a href="http://www.journals.istanbul.edu.tr">www.journals.istanbul.edu.tr</a> Internet Source	<1%
8	<a href="http://www.infolla.com">www.infolla.com</a> Internet Source	<1%
9	<a href="http://www.slideshare.net">www.slideshare.net</a>	

Internet Source

<1%

10

[e-dergi.marmara.edu.tr](http://e-dergi.marmara.edu.tr)

Internet Source

<1%

11

[studylibtr.com](http://studylibtr.com)

Internet Source

<1%

12

[www.e-skop.com](http://www.e-skop.com)

Internet Source

<1%

13

[acikerisim.deu.edu.tr](http://acikerisim.deu.edu.tr)

Internet Source

<1%

14

[sbe.cbu.edu.tr](http://sbe.cbu.edu.tr)

Internet Source

<1%

15

[www.arkitektuel.com](http://www.arkitektuel.com)

Internet Source

<1%

16

[www.stepmekanik.com.tr](http://www.stepmekanik.com.tr)

Internet Source

<1%

17

Submitted to Karadeniz Teknik University

Student Paper

<1%

18

Submitted to University of the Arts, London

Student Paper

<1%

19

Submitted to Istanbul Aydin University

Student Paper

<1%

20

[earsiv.anadolu.edu.tr](http://earsiv.anadolu.edu.tr)

Internet Source

<1%

21

[kadirsisginoglu.blogspot.com](http://kadirsisginoglu.blogspot.com)

Internet Source

&lt;1%

22

Submitted to Selçuk Üniversitesi

Student Paper

&lt;1%

23

(Akın, Emel and Ünal, Bülent). "Mobil Konutların İç Mekân Tasarımlarının Görsel Algı Açısından İrdelenmesi: Geçici Afet Konutları Örneği", Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı , 2013.

Publication

&lt;1%

24

[dergipark.ulakbim.gov.tr](http://dergipark.ulakbim.gov.tr)

Internet Source

&lt;1%

25

[www.spo.org.tr](http://www.spo.org.tr)

Internet Source

&lt;1%

26

Submitted to Kocaeli Üniversitesi

Student Paper

&lt;1%

27

[www.ukbk.org](http://www.ukbk.org)

Internet Source

&lt;1%

28

Submitted to National University of Singapore

Student Paper

&lt;1%

29

Submitted to Atılım University

Student Paper

&lt;1%

30

[etheses.whiterose.ac.uk](http://etheses.whiterose.ac.uk)

Internet Source

<1%

31

[www.furnituredesign2015.org](http://www.furnituredesign2015.org)

Internet Source

<1%

32

[haber.trabzonemlak.com](http://haber.trabzonemlak.com)

Internet Source

<1%

33

[mimarlikdergisi.com](http://mimarlikdergisi.com)

Internet Source

<1%

34

[iibfdergi.cumhuriyet.edu.tr](http://iibfdergi.cumhuriyet.edu.tr)

Internet Source

<1%

35

Submitted to Ege Üniversitesi

Student Paper

<1%

36

Submitted to University of Edinburgh

Student Paper

<1%

37

[webthesis.biblio.polito.it](http://webthesis.biblio.polito.it)

Internet Source

<1%

38

[bazybg.uek.krakow.pl](http://bazybg.uek.krakow.pl)

Internet Source

<1%

39

[mimarlarodasi.org.tr](http://mimarlarodasi.org.tr)

Internet Source

<1%

40

Submitted to Mersin Üniversitesi

Student Paper

<1%

41

Submitted to The Scientific & Technological

<1%

# Research Council of Turkey (TUBITAK)

Student Paper

- 
- |    |  |     |
|----|--|-----|
| 42 | Submitted to Marmara University<br>Student Paper               | <1% |
| 43 | qspace.library.queensu.ca<br>Internet Source                   | <1% |
| 44 | acikarsiv.ankara.edu.tr<br>Internet Source                     | <1% |
| 45 | irss.academyirmbr.com<br>Internet Source                       | <1% |
| 46 | Submitted to University of Kent at Canterbury<br>Student Paper | <1% |
| 47 | 19uek.balikesir.edu.tr<br>Internet Source                      | <1% |
| 48 | icntadconference.com<br>Internet Source                        | <1% |
| 49 | www.scribd.com<br>Internet Source                              | <1% |
| 50 | prezi.com<br>Internet Source                                   | <1% |
| 51 | Submitted to University of Sheffield<br>Student Paper          | <1% |
| 52 | Submitted to Eastern Mediterranean University<br>Student Paper | <1% |
-



53	Submitted to Bahcesehir University Student Paper	<1%
54	mim384.tripod.com Internet Source	<1%
55	Submitted to LASALLE-SIA College of the Arts Student Paper	<1%
56	Rafael Sacks, Charles Eastman, Ghang Lee, Paul Teicholz. "References", Wiley, 2018 Publication	<1%
57	sosyaldergi.usak.edu.tr Internet Source	<1%
58	repositorio.unesc.net Internet Source	<1%
59	Submitted to Giresun Üniversitesi Student Paper	<1%
60	documents.mx Internet Source	<1%
61	scholar.lib.vt.edu Internet Source	<1%
62	atlas.cc.itu.edu.tr Internet Source	<1%
63	youtube.com Internet Source	<1%

64	<a href="http://vdocuments.site">vdocuments.site</a> Internet Source	<1%
65	<a href="http://e-skop.com">e-skop.com</a> Internet Source	<1%
66	<a href="http://fbe.erciyes.edu.tr">fbe.erciyes.edu.tr</a> Internet Source	<1%
67	<a href="http://tampub.uta.fi">tampub.uta.fi</a> Internet Source	<1%
68	<a href="http://calatrava.com">calatrava.com</a> Internet Source	<1%
69	"Chaos, Complexity and Leadership 2017", Springer Nature America, Inc, 2019 Publication	<1%
70	<a href="http://issuu.com">issuu.com</a> Internet Source	<1%
71	<a href="http://sproc.org">sproc.org</a> Internet Source	<1%
72	<a href="http://www.apjir.com">www.apjir.com</a> Internet Source	<1%
73	<a href="http://www.answers.com">www.answers.com</a> Internet Source	<1%
74	<a href="http://www.prota.com.tr">www.prota.com.tr</a> Internet Source	<1%

Exclude quotes Off

Exclude matches < 5 words

Exclude bibliography Off

