



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

**MODERNİZM BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ TÜRK İÇ MEKAN
TASARIMINA BİR YAKLAŞIM**

Lara Kahya

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

**MODERNİZM BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ TÜRK İÇ
MEKAN TASARIMINA BİR YAKLAŞIM**

Lara Kahya

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

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

Lara Kahya tarafından hazırlanan "Modernizm Bağlamında Günümüz Türk İç Mekan Tasarımına Bir Yaklaşım" başlıklı bu çalışma, 14.06.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]

Doç. , Selin Mutdoğan (Başkan)

[İ m z a]

Doç., Hakan Ertek (Danışman)

[İ m z a]

Doç., Nür Ozanözgü

[İ m z a]

Doç., Bilge Onaran

[İ m z a]

Yrd. Doç., Meryem Yalçın

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev BERKİ
Enstitü Müdürü

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

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.

14.06.2017



Lara Kahya

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) 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.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

14 / 06 / 2017

(İmza)

Lara Kahya

Sevgili Annem Nigar El Hout, Babam Rasem Alkhamash ve
Eşim Fatih Kahya'ya...

TEŞEKKÜR

Lisans dönemimde mesleğimi en doğru Şekilde anlamamı ve bana yalınlığın ne anlama geldiğini, mekanın kelime anlamını, tasarım'da azın öz olduğunu öğreten, bu amaç doğrultusunda bana güzeli, çirkini ayırıt edebilme özelliği katan ğretmenlerim,

Mesut elik ve Hakan Ertek'e;

Hayatımın her döneminde sevgisini ve desteğini eksik etmeyen Aileme;

Sonsuz TeŐekkrlerimle...

ÖZET

KAHYA, Lara, Modernizm Bağlamında Günümüz Türk İç Mekan Tasarımına Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017

Birinci bölümde, mekan kurgusunun ne anlama geldiğini net bir ifade ile tam anlam karşılığını açıklayıp mekan algısı, iç mekan kavramı ve bileşenleri araştırılıp detaylı bir şekilde incelenmiştir.

İkinci bölümde, modern mimarinin anlamı, nasıl oluştuğu ve seçilen örneklerin özellikle yer aldığı mimari akımlar seçilerek ne gibi evrelerden geçtiği incelenip örnekler ile açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, modernizm dönemi mercek altına alınarak en ince ayrıntısına kadar incelendikten sonra, Avrupa örneklerinden yola çıkılarak genel bir bakış ve daha sonra çemberi daraltarak seçilen modern dönemin öncü mimarları ve manifestoları detaylandırılmıştır. Genel yaklaşım biçimlerine en iyi örnek sayılabilecek konut yapıları seçilerek, manifestoları çerçevesinde incelenmiş ve analiz edilmiştir. İncelenen konut yapıları birbirleri ile karşılaştırılarak ortak bir modern dil aranmıştır.

Dördüncü bölümde, araştırmanın ana konu başlığı olan Türkiye’de modernizm dönemi tarihsel gelişimi incelenip, Türkiye’de günümüz modern mimarlık yaklaşımını benimseyen mimarlar ve konut örnekleri seçilmiş ve analiz edilmiştir.

Beşinci bölümde, Avrupa örneklerinden yola çıkılarak yapılar arasında aynı dili veya benzerlik taşıyan çağdaş Türk mimarlarının konut yapıları seçilerek, analiz edilip bir birleri ile karşılaştırıldıktan sonra, Avrupa örneklerinin oluşturduğu manifestolar çerçevesinde değerlendirilip incelenmiştir. Bu değerlendirmenin sonucunda Türkiye’de ne derecede örnek sayılabilecek modern yapılara sahip olduğumuz veya bu modern terimini doğru anlayıp anlamadığımız sorgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Mekan, Modernizm, Modern Mimarlık, Modern Konut, Modern Mekan, Türkiye’de Modern Konut.

ABSTRACT

KAHYA, Lara, An Approach to Current Turkish Interior Design in the Context of Modernism, Postgraduate Thesis, Ankara, 2017

In the first part, the exact meaning of space setup has been clearly explained before perception of space and it's constituent parts have been probed into and studied in detail.

In the second part, the meaning of modern architecture, how it was formed and what stages it went through have been examined and explained with examples, where architectural movements particularly containing the selected examples have been used.

In the third part, modernism period has been scrutinized to the finest detail, European examples have been used for a general view and then it was narrowed down to select and detail pioneering architects and manifestations of modern age. Housing structures deemed to be the best examples to overall approach styles have been selected and then examined and analysed in terms of their manifestations. The examined housing structures have been compared to each other to find a common modern language.

In the fourth part, the historical development of the main title of the study, modernism era in Turkey, has been examined and architects and housing examples adopting current modern architectural approach in Turkey have been selected.

In the fifth part, by making the European examples a starting point, the housing structures of modern Turkish architects, with same or similar characteristics, have been selected, analysed and compared to each other, before being assessed and examined within the frame of the manifests formed by the European examples. At the end of this assessment, we questioned whether we do have modern structures in Turkey that can set an example or if we do have a correct grasp of the term modern.

Keywords

Space, Modernism, Modern Architecture, Modern Housing, Modern Space, Modern Housing in Turkey.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ADAMA.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
1.BÖLÜM : GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı ve Konuya Yaklaşım.....	1
1.2. Araştırmanın Yöntemi ve Kapsam.....	2
1.3. Hedeflenen Sonuç.....	2
2. BÖLÜM : MEKAN.....	3
2.1. Mekanın Tanımı ve Çeşitleri.....	3
2.2. Mekan ve İç Mekan Algısı.....	8
2.3. İç Mekan Kavramı.....	10
2.4. İç Mekanı Oluşturan Bileşenler.....	12

3. BÖLÜM: MODERENİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE MODERN MİMARİNİN BAŞLANGICI.....	14
3.1. Modernin Anlamı	14
3.2. Modern Düşünce.....	16
3.3. Modernizm.....	18
3.4. Modern Mimari Söylemini Oluşması.....	21
3.5. Modern Mimarinin Oluşumunda Rol Oynayan Faktörler.....	23
3.6. Modern Mimarlık Dönemini İçeren Ve Seçilen Mimarların Etkilendiği Akımlar.....	26
3.6.1. Konstrüktivizm.....	26
3.6.2. De Stijl.....	27
3.6.3. Bauhaus.....	30
3.6.4. Pürizm.....	31
3.6.5. Rasyonalizm.....	33
3.6.6. Brütalizm.....	34
4. BÖLÜM: MODERN MİMARİ'DE ÖNCÜLER FİKİR VE YAPITLAR.....	36
4.1. Avrupa'da Modern Mimarlık Dönemi.....	36
4.2. Modern Dönemin Öncü Mimarları ve Seçilen Konut Yapıları.....	42
4.2.1. Le Corbusier / Villa Savoye.....	44
4.2.2. Ludwig Mies Van Der Rohe / Farnsworth Evi.....	52
4.2.3. Philip Johnson / Cam Ev.....	59
4.2.4. Tadao Ando / Azuma Evi.....	64
4.3. Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Şeması.....	71

5. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ TÜRK MİMARLARDAN MODERN MEKAN ÖRNEKLERİ	72
5.1. Türkiye’de Modern Mimarlık Dönemi	72
5.2. Günümüz Modern Türk Mimarları ve Seçilen Konut Yapıları	77
5.2.1. Şevki Pekin / Dikili’de Yazlık Ev.....	78
5.2.2. Boran Ekinci / Filip Armam Evi.....	84
5.2.3. Han Tümertekin / B2 Evi.....	88
5.2.4. Han Tümertekin / Sm Evi.....	93
5.3. Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Şeması	97
6. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	98
KAYNAKÇA	105
ÖZGEÇMİŞ	111

TABLolar DİZİNİ

Tablo 4. 1 Avrupa Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu.....	71
Tablo 5. 1 Türkiye Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu	97
Tablo 6. 1 Türkiye Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu 1/2	98
Tablo 6. 2 Türkiye Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu 2/2	98
Tablo 6. 3 Avrupa Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu 1/2.....	98
Tablo 6. 4 Avrupa Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu 2/2.....	98

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2. 1.: Figürün mekanını tanımlayan ağaç, Ferederic, 2007.....	3
Şekil 2. 2.: Mekân kavramı, Heuser, 1989.....	4
Şekil 2. 3.: Frank Lloyd Wright, guggenheim müzesi, New York, 1959.	5
Şekil 2. 4.: İç mekânın oluşumu, Ching, 2006.....	6
Şekil 2. 5.: Dış mekân, Ching, 2006	6
Şekil 2. 6.: Görme organının mekânda algılama düzeyi, Ching, 2006	9
Şekil 2. 7.: Kişinin kullanım şekline göre iç mekân biçimlenişi, Ching, 2006.....	11
Şekil 2. 8.: Kullanıcı için mekan tanımlayan öğeler, Frederick, 2007.....	11
Şekil 2. 9.: Mekân ve iç mekân bileşenleri, Ching, 2006.....	12
Şekil 3. 1.: Steiner Evi, Adolff Loss, Viyana, 1910, www.greatbuildings.com.	23
Şekil 3. 2.: 25 No’lu Apartman, Auguste Perret, Paris, 1903, www.greatbuildings.com.	25
Şekil 3. 3.: Tatlin Kulesi, Vladimir Tatlin, 1920, www.historyrundown.com.....	27
Şekil 3. 4.: Kırmızı, Sarı, Mavi Kompozisyon, 1927, www.arthipo.com.....	28
Şekil 3. 5.: Shöder evi, Gerrit Ritveld, Utrecht, 1924, www.the-art-minute.com.....	29
Şekil 3. 6.: Barselona Pavyonu, Mies van der Rohe, Barselona, 1929, www.moderndesign.org.	30
Şekil 3. 7.: Bauhaus okulu, Walter gropius ve Adolf Meyer, Dessau, 1925-26, www.raffdergi.com.....	31
Şekil 3. 8.: Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1929-31, www.architravel.com	32
Şekil 3. 9.: Cam Ev, Philip Johnson, New Canaan, 1949, www.homerresourceguide.com.....	34
Şekil 3. 10.: Ronchamp Şapeli, Le Corbusier, Fransa, 1955, www.archdaily.com.	35
Şekil 4. 1.: Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1937, www.arkitera.com.	41

Şekil 4. 3.: Domino Konut Birimi, Le Corbusier, 1919, www.archidialog.com	47
Şekil 4. 4.: Domino Konut Birimi, İç Mekan Görseli, Le Corbusier, 1919, www.archidialog.com	47
Şekil 4. 5.: Villa Savoye, Plan, Le Corbusier, 1928-1931, www.smarthistory.org	48
Şekil 4. 6.: Villa Savoye, Cephe Görünüş, Le Corbusier, 1928-1931, www.smarthistory.org ...	48
Şekil 4. 7.: Villa Savoye, Perspektif Görünüş, Le Corbusier, 1928-1931, www.smarthistory.org	48
Şekil 4. 8.: Villa Savoye, İlkelerin Yapı Üzerinde Gösterimi, Le Corbusier, 1928-1931, www.smarthistory.org	49
Şekil 4. 9.: Villa Savoye, Rampa ve Merdiven Görseli, Le Corbusier, 1928-1931, www.techethe.com	50
Şekil 4. 10.: Villa Savoye, İç mekan Görseli, Le Corbusier, 1928-1931, www.techethe.com .	51
Şekil 4. 12.: Alman Pavyonu, Zemin Kat Planı, Mies Van Der Rohe, 1929, www.v3.arkitera.com	54
Şekil 4. 13.: Alman Pavyonu, Dış mekan Görseli, Mies Van Der Rohe, 1929, www.v3.arkitera.com	54
Şekil 4. 14.: Farnsworth Evi, Plan, Mies Van Der Rohe, 1951, www.houzz.com	56
Şekil 4. 15.: Farnsworth Evi, Ön Görünüş, Mies Van Der Rohe, 1951, www.houzz.com	56
Şekil 4. 16.: Farnsworth Evi, Arka Görünüş, Mies Van Der Rohe, 1951, www.houzz.com	56
Şekil 4. 17.: Farnsworth Evi, Dış Görünüşü, Mies Van Der Rohe, 1951, www.farnsworthhouse.org	57
Şekil 4. 18.: Farnsworth Evi, Dış Görünüşü, Mies Van Der Rohe, 1951, www.farnsworthhouse.org	57
Şekil 4. 19.: Farnsworth Evi, İç Mekan, Mies Van Der Rohe, 1951, www.farnsworthhouse.org	58
Şekil 4. 20.: Farnsworth Evi, İç Mekan, Mies Van Der Rohe, 1951, www.farnsworthhouse.org	58
Şekil 4. 22.: AT&T Binası , Philip Johnson, 1984, www.mimdap.org	60
Şekil 4. 23.: Cam Ev, Plan, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com	61

Şekil 4. 24.: Cam Ev, Ön Görünüş, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com	61
Şekil 4. 25.: Cam Ev, Arka Görünüş, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com	61
Şekil 4. 26.: Cam Ev, Görseli, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com	62
Şekil 4. 27.: Cam Ev, Görseli, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com	62
Şekil 4. 28.: Cam Ev, İç Mekan Görseli, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com	63
Şekil 4. 29.: Cam Ev, İç Mekan Görseli, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com	63
Şekil 4. 31.: Işık Kilisesi, İç Mekan Görseli, Tadao Ando, 1989, www.mimdap.org	65
Şekil 4. 32.: Azuma Evi, Zemin Kat Planı, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com	67
Şekil 4. 33.: Azuma Evi, Birinci Kat Planı, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com	67
Şekil 4. 34.: Azuma Evi, Kesit, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com	67
Şekil 4. 35.: Azuma Evi, Cephe Görüntüsü, Tadao Ando, 1976 , www.architravel.com	68
Şekil 4. 36.: Azuma Evi, Maket Görüntüsü, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com	68
Şekil 4. 37.: Azuma Evi, İç Mekan Görüntüsü, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com	69
Şekil 4. 38.: Azuma Evi, İç Mekan Görüntüsü, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com	70
Şekil 4. 39.: Azuma Evi, İç Mekan Görüntüsü, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com	70
Şekil 5. 1.: İstanbul Dördüncü Vakıflar Hanı, Kemalettin bey , 1912-1926, www.tamsanat.net	74
Şekil 5. 2.: Laleli Tayyare Apartmanları, Kemalettin bey , 1919-1922, www.mimarlikmuzesi.org	74
Şekil 5. 3.: Ankara İkinci Büyük Millet Meclisi, Vedat Tek bey, 1924, www.mimarlikmuzesi.org	74
Şekil 5. 4.: Ankara Palas, Vedat Tek bey, 1924-1928, www.ankarapalası.com.tr	75
Şekil 5. 5.: Taşlık Kahvesi, Sedat Hakkı Eldem, 1950, www.archnet.org	76
Şekil 5. 6.: Kavaklıdere’de Ev, Emin Onat, 1937, www.mimarlikmuzesi.org	76

Şekil 5. 8.: Ahşap Heykel Müzesi, Şevki Pekin, 2002, www.v2.arkiv.com.tr	79
Şekil 5. 9.: Ahşap Heykel Müzesi Maketi, Şevki Pekin, 2002, www.v2.arkiv.com.tr	79
Şekil 5. 10.: Dikilide Yazlık Evler Vaziyet Planı, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr	80
Şekil 5. 11.: Dikili’de Yazlık Taş Ev Planı ve Ön Görünüş, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr	81
Şekil 5. 12.: Dikili’de Yazlık Taş Ev Giriş Cephesi, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr	81
Şekil 5. 13.: Dikili’de Yazlık Çelik Ev Plan ve Ön Görünüş, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr	82
Şekil 5. 14.: Şekil 4.13 : Dikili’de Yazlık Çelik Ev Giriş ve Sağ Cephesi, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr	82
Şekil 5. 15.: : Dikili’de Yazlık Ahşap Ev Plan ve Ön Görünüş, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr	83
Şekil 5. 16.: Dikili’de Yazlık Ahşap Ev Giriş Cephesi, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr	83
Şekil 5. 18.: Ödtü Ar-Ge Binası, Boran Ekinci, 2003-2004, www.yapi.com.tr	85
Şekil 5. 19.: Ödtü Ar-Ge Binası, Boran Ekinci, 2003-2004, www.yapi.com.tr	85
Şekil 5. 20.: Filip Armam Evi Planı, Boran Ekinci, 2003-2004, www.divisare.com	86
Şekil 5. 21.: Filip Armam Evi Kesit Görünüş, Boran Ekinci, 2003-2004, www.divisare.com	86
Şekil 5. 22.: Filip Armam Evi Ön Ve Arka Görüşü, Boran Ekinci, 2003-2004, www.divisare.com	87
Şekil 5. 24.: T.C. Ulan Batur Büyükelçiliği İkametgah Binası, Han Tümertekin, 2010-2011, www.arkiv.com.tr	89
Şekil 5. 25.: B2 Evi Giriş Ve Birinci Kat Planı, Han Tümertekin, 1999-2001, www.arkitera.com	90
Şekil 5. 26.:B2 Ön Görünüş, Han Tümertekin, 1999-2001, www.arkitera.com	90
Şekil 5. 27.: B2 Arazi Üzerinde Yerleşim Görseli, Han Tümertekin, 1999-200, www.arkitera.com	91

Şekil 5. 28.: B2 Merdiven Ve Yarı Açık Mekan Görseli, Han Tümertekin, 1999-2001, 1999-200, www.arkitera.com.....	92
Şekil 5. 29.: B2 Açık Ve Kalapı Şeklinin Görseli, Han Tümertekin, 1999-2001, www.arkitera.com.....	92
Şekil 5. 30.: SM Evi Kademeli Tasarım Eskizi, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.	93
Şekil 5. 31.: SM Evi Planı, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.	93
Şekil 5. 32.: SM Evi Güney Görünüşü, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.	93
Şekil 5. 33.: SM Mutfak Ve Yaşama Alanı, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr..	94
Şekil 5. 34.: SM Yaşama Alanı, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.	94
Şekil 5. 35.: SM Evi Aksı Tarifleyen Ağaç, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr..	95
Şekil 5. 36.: SM Evi Aksı Tarifleyen Ağaç, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr..	95
Şekil 5. 37.: SM Evi Diğer Yapılar Ve Yol İle İlişkisi, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.	96

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1 AŞTIRMANIN AMACI VE KONUYA YAKLAŞIM

Mekan anlayışı geçmişten günümüze evrilerek değişimler göstermiştir, gerek anlamsal gerekse biçimleniş olarak defalarca yorumlanmış ve betimlenmiştir.

Öncelikli olarak mekan teriminin net bir açıklamaya ve ifadeye ulaşması hedeflenmiştir. Daha sonra genel olarak akımlar doğrultusunda yapı, konut ve mekan anlayışı ne gibi değişimler ve şekiller aldığı incelenmiştir. Bu akımların incelenme amacı esas sonuç kalemlerinin en önemli noktası olan modernizm akımına tam olarak odaklanabilmektir.

Netleşen modern mimari ve modern konut anlayışı doğru filtreleri kullanarak seçim yapabilmek için bir araç olmuştur. Bu doğrultuda seçilen mimarlar ve manifestoları kendi konut yapıları çerçevesinde incelenerek analiz edilmiştir.

Amaç bu analizden yola çıkarak oluşan modern mimari kriterlerini destekleyen ve manifestolaşmış kalemleri, çağdaş Türk mimarlarının tasarımları ile ve özellikle konut yapıları ile karşılaştırıp sonucu görebilmek.

Nitekim bu araştırmanın ana sebebi, Türkiye’de neredeyse her kesimin son zamanlarda sıklıkla dillendirdiği modern kelimesinin anlamına ne derece hakim olduklarıdır? Ancak araştırma süreci boyunca ulaşılan kısıtlı çağdaş örnekler nedeni ile sadece olumlu yönde ve tam anlamı ile öncü sayılan ve modern dendiğinde ilk akla gelen örnekler baz alınarak çizdikleri modern yapı kriterleri çerçevesinde, Türkiye’den bir kaç örnek bulunmuştur ancak bu durum daha öteye gidememiştir.

Amaçtan uzaklaşmamak adına özellikle seçilen Avrupa ve Türkiye örnekleri benzer dile ve kriterlere sahip olması hedeflenmiş ve bu doğrultuda iki analiz şeması da sonuç niteliğinde karşılaştırılıp incelenmiştir.

1.2 AŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE KAPSAMI

Araştırma kapsamında izlenen yöntem, öncelikli olarak konuya bağlı genel bir bakış doğrultusunda tüm yayınların gözden geçirilerek süzgeçten geçirilmesi.

Daha sonra konu başlıkları doğrultusunda yapılan literatür taraması sonucu ulaşılan tüm kitap, dergi, makale, süreli yayınlar ve akademik deneysel çalışmalar dahil yazılı basılı tüm kaynakların incelenmesi ve filtrelenmesi doğrultusunda, elde edilen bulgulardan faydalanarak çalışılmıştır.

Araştırmanın kapsadığı alan genelden özele doğru ilerleyerek incelenmiştir. Öncelikli olarak başlığın içerdiği mekan terimi netleştirilip, yine çalışmanın başlığında yer alan modern terimi Avrupa ve daha sonra Türkiye’den konut örnekleri şeklinde incelenmeye devam edilip bir karşılaştırma tablosu ile sonuca bağlanmıştır.

1.3 HEDEFLENEN SONUÇ

Modern’in anlamı günümüz Türkiye’de ve Ortadoğu’da tam anlaşılmış değil, nitekim modern yeni çıkmış daha doğrusu yeni piyasaya sürülmüş bir ürün veya yeni keşfedilmiş bir cihaz şeklinde de tanımlandığı gözlemlenirken, Aynı zamanda ‘Avangarde’ bir koltuk yeni tasarlanmış olduğu içinde modern olarak tanımlandığı da gözlemlenmiştir.

Araştırmanın çıkış noktası bu düşünceler oldu, ancak daha sonra seçilen mimarlar tam anlamı ile modern kelimesinin karşılığını verebiliyor mu düşüncesi belirdi. Tasarlanmış hayata geçirilmiş modern tanıma uygun ve Türkiye’de çağdaş Türk mimarlarımız tarafından tasarlanan yapılar araştırılarak hedeflenen sonuç ile ilgili farklı bir bakış açısı arandı.

Araştırmada hedeflenen ve beklenen sonuç, analiz edilen Avrupa ve Türkiye örnekleri arasında benzerlikler yakalamak ve bu benzerlikler neticesinde seçilen çağdaş Türk konut örneklerinin modernizm akımı ve modern konut bağlamında tasarlanmış olmasıdır.

2. BÖLÜM

MEKÂN

2.1 MEKÂNIN TANIMI VE ÇEŞİTLERİ

Mekân, bir canlıyı çevreden ayıran ve bulunduğu alanı kendisine özel kılan boşluktur. Ayrıca derinlik, genişlik ve yüksekliğe sahip üç boyutlu alan olarak da adlandırılabilir. Özellikle mimariyi var eden en önemli niteliklerden biridir.

“Mekân, İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun” (Hasol, 2008).

Mekânı çeşitli biçimlerde ele almak mümkündür, eylemlerin tamamının sürdürüldüğü bir sahne, aynı zaman da canlıların birbirleri ile mesafe bazında kurduğu ilişkiler bütünüdür, Çok boyutlu algılana bilen ve yaşanan bir görünümdür. Yaşam ile bir bütündür ve ayrı düşünülemez (Demirkaya, 1999).

Mekân, her zaman duvar gibi üç boyutlu sınırlara bağlı değildir. Nitekim bulunduğunuz yeri sınırlamak için bir ağaç bile yeterli olabilir (Şekil 2.1).



Şekil 2. 1.: Figürün mekanını tanımlayan ağaç, Frederic, 2007.

Canlıların tamamı boşluklar içerisinde bir yer kaplar, örneğin bir bitki toprak altında yer kapladığı gibi üstünde de bir hacim oluşturur. Aynı zamanda yaşamını sürdürür

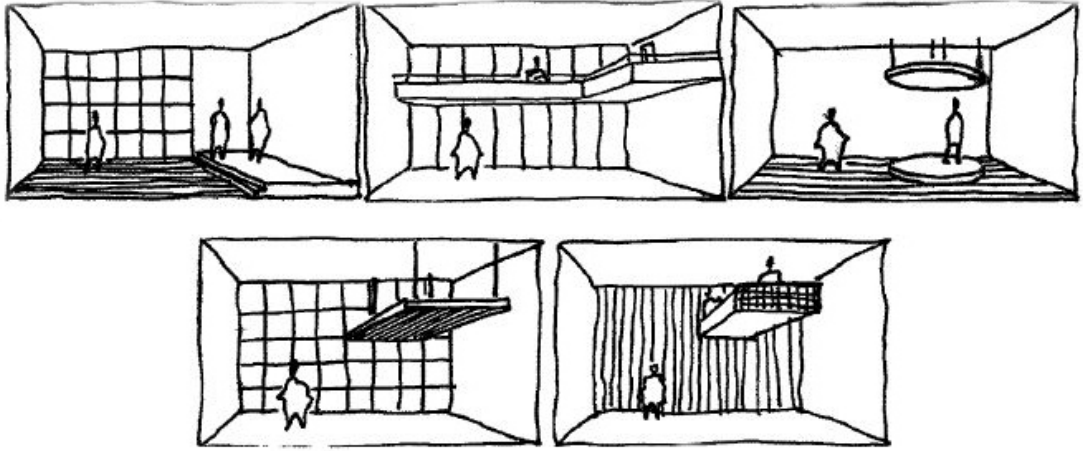
bilmesi adına da ek hacimlere ihtiyaç duyar. Oluşturduğu ve kapladığı tüm hacimler onun mekanını tanımlar (Güner, 1976-77).

Mimarlık konusunu oluşturan temel faktör mekândır, mekân var olmadan mimari eserin de var olması pek mümkün değildir. Canlıların tümü için geçerli en önemli faktör kendini koruma içgüdüsüdür, bu durumda canlı kendini çevreden ayırma ve güvende hissetmesini sağlayan sınırlı bir hacim arar mekân burada devreye girer. Bu sınırlı hacmin oluşumunu sağlayan eylem ise mimari eylemdir.

Mekân, mimarlığın başrol oyuncusudur (Zevi, 1957).

Bruno Zevi'ye göre mimari, kişinin içinde yaşadığı ve gezindiği, iç mekanın ta kendisidir. Özetle boşluğun kapsanan bir kısmıdır, sanıldığı gibi sadece bir takım yükseklik, genişlik ve derinlikten ibaret değildir (Özer, 2004).

Mekân kavramının oluşumunu sağlayan ve sınırlarını belirleyen, üç boyutlu oluşumlarda genellikle mekan tanımlayan mimari öğelerdir (Şekil 2.2).

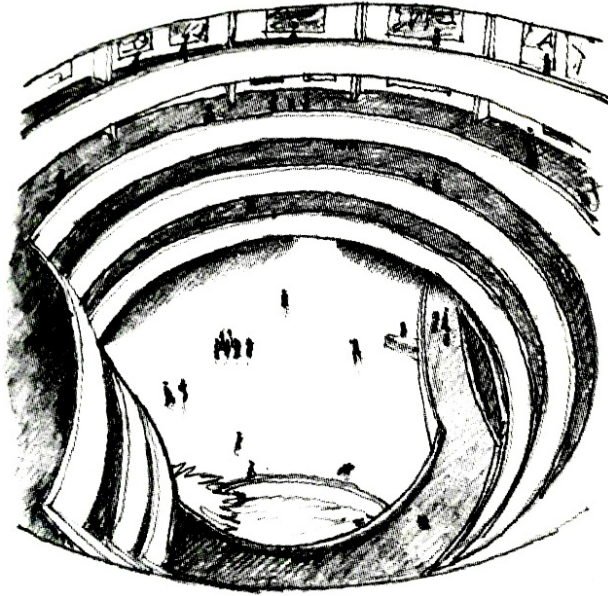


Şekil 2. 2.: Mekân kavramı, Heuser, 1989.

Mimarlığın yaratmayı amaçladığı 'mekân'; farklı ve çeşitlenen elemanların bir araya gelerek oluşturduğu boşluklar düzeni olarak ifade edilir, bu bir araya geliş çeşitli eylemlere hizmet etmek üzere tasarlanmıştır (Ural, 1995).

Mekân, varlığımızı sarar ve bu hacim boyunca gezinip hareket ederek nesnelere görmemize ve sesleri duymamızı sağlar, maddesel bir öze sahiptir taş, ahşap ve metal gibi bir biçime sahip değildir doğası gereği biçimsizdir. Onu görsel bir biçime sahip kılan ve bağlayan şey, ışık kalitesi boyutları ve ölçeğinin oluşturduğu elemanların sınırlardır. Mekan çevresel elemanla tarafından düzenlenip bir kalıba sokuldukça mimarlık bir anlam ve varlık kazanır (Ching, 2007).

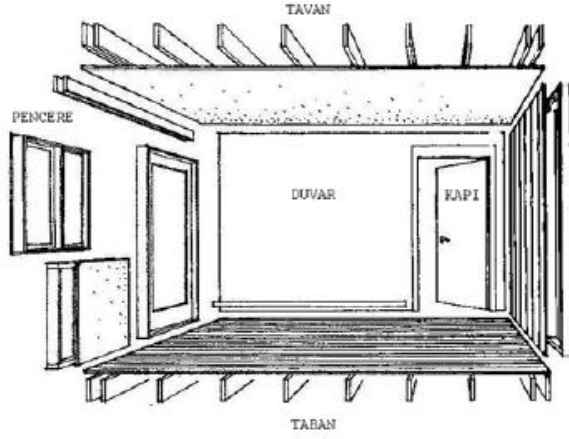
Auguste Perret'e göre "Mimarlık, mekan düzenleme sanatıdır." Bozkurt'a göre "Mimari, belli bir fonksiyon için, belli bir amaç için hazırlanmış ve örtülmüş bir mekandır." G. Scoot ise mimarlık ve mekan arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamıştır; "Mimarlığın mekan üzerinde hakimiyeti vardır. Sanatlar içinde sadece mimarlık, mekana gerçek değerini verir. Bizim çevremizi saran mekandan aldığımız bu zevk mimarlığın işidir. Resim mekanı görüntüler, şiir, o imgeyi anlatabilir, müzik onun bir zinciridir. Fakat mimari, mekanla doğrudan ilişkilidir. Mekanı malzeme olarak kullanır ve bizi ortasına yerleştirir." (Kuban, 1990).



Şekil 2. 3.: Frank Lloyd Wright, guggenheim müzesi, New York, 1959.

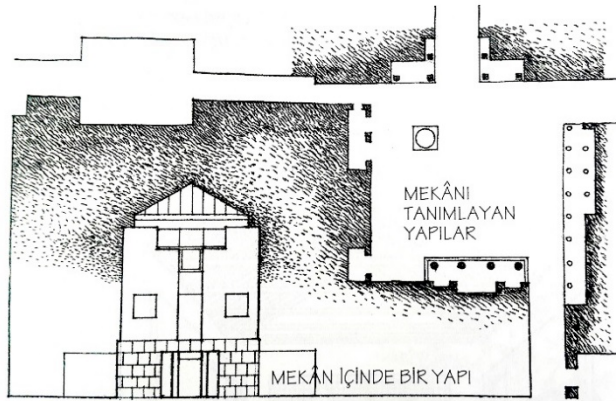
Mimari yapı, iki tür mekan oluşturmaktadır. Bunların birincisi, yapının kendisini oluşturduğu, tavan, döşeme, duvar gibi öğelerin sınırladığı iç mekandır.

İç mekanın oluşması için öncelikle, binanın stürüktürel sisteminin kurulması ile başlar, ardından duvar ve tavan düzlemleri ile tanımlanır ve diğer mekanlara bağlanması pencere ve kapılar aracılığıyla olur. Tüm binalar bu öğler ile kurulur ve anlaşılabilir bir sistemi vardır. Her düzenek kendine has bir geometri ile şekil alır ve bir hacim oluşturur (Ching, 2006).



Şekil 2. 4.: İç mekânın oluşumu, Ching, 2006.

Diğeri ise dış mekanındır, yapının dış yüzeylerinin etrafındaki öteki yapı ve kitlelerle oluşturduğu ilişki ile oluşur. Bir yapının diğeri ile ve etrafındaki öğelerle olan yakınlığından dolayı oluşturduğu mekana, 'kentsel mekân' denilmektedir (Usta, 1997).



Şekil 2. 5.: Dış mekân, Ching, 2006

Genellikle yapıların iç ve dış duvarları bizi çevremizden ayıran ve her iki mekanın özelliklerini tanımlayan yapıya ait önemli öğelerdendir. Ağır ve kalın olan, dış mekânı tanımlarken. Hafif ve ince olanlar iç mekânı tanımlar. Bunlara ek olarak, saydam olan bölücüler ise ister dış ister iç mekân da olsun amacı daha çok iç ve dışı birbirine karıştırıp birleştirmek (Ching, 2006)

Tasarlanan mimari yapının, her durumda dış duvarları ile oluşan iç ve dış mekân ilişkisini koruması gerekmektedir.

Her yapı kendi içerisinde de iki mekân oluşturur. Biri kendi strüktürünün belirlediği iç mekân diğeri ise yapı ile yakın ilişkide olduğu diğer yapılar arasında oluşan dış mekân veya kentsel mekân (Zevi, 1990).

Norberg-Scholz'a dayalı olarak mekânı aşağıdaki gibi sınıflandırmak doğru olacaktır;

- 1- Yararsal mekân: Fiziksel çevreyi kendi gereksinimleri doğrultusunda kullan ve değiştiren insanın yaşama, çoğalma ve üretmeye ilişkin kullandığı davranış modlarının yer aldığı ekolojik ve operasyonel mekândır.
- 2- Simgesel mekân: Bireyin doğrudan algısal boyutları içinde olmayan siyasal, ekonomik, kültürel, toplumsal sistemler ve bunların simgesel yapısına bağlı olan, toplumun biliş, duygu ve değerlendirilmeleri ile doğrudan bireye nüfuz eden mekândır.
- 3- Varoluşsal mekân: İnsanın duyu organlarıyla algıladığı fiziksel mekânın ilişkiler, anılar, beklentiler gibi örneklendirilebilir, bilişe dayalı öznel yorumlarla tanımlanmasıdır. Varoluşsal bir gerçeklik olan bu mekân pasif olmayıp insanın eylemleri tarafından sürekli olarak yeniden yaratılan ya da biçimlenen mekândır. Yaşayan mekân varoluşsal mekânı zihinsel yapı ve süreçler belirler.
- 4- Mimari yapısal mekân: İnsanı barındıran, zaman dahil dört boyutlu olan sınırlandırılmış örgütsel ve örgütlü boşundur. Coğrafyasal mekândan binaya kadar çeşitli düzlemleri kapsar.
- 5- Soyut geometrik mekân: Mimari mekânın soyutlama yolu ile elde edilen geometrik kurgusu ve kompozisyonudur (Çakırer, 2002)

Yukarıdaki sınıflandırmanın yan sıra mekânın, pek çok tanımı yapılmış ve yapılmaktadır. Ancak mekânın kelime anlamına değinecek olursak. Mekân, yer veya bulunan yer olarak tanımlanmaktadır.

Mekânlar, çok sayıda faktörden etkilenecek şekilde alır, örneğin iç, dış veya kentsel mekan olması, kültür ve ekonomi düzeyi ayrıca mimari akımlar ve zaman gibi faktörler önem taşır.

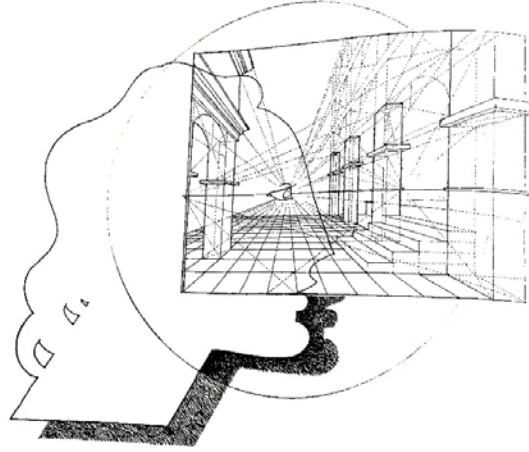
Buna göre, bu çalışmada öncelikli olarak genel anlamda mekan daha sonra ise çoğul olarak iç mekâna yönelik detaylandırmalara ağırlık verilecektir.

2.2 MEKÂN VE İÇ MEKÂN ALGISI

Mekânı algılamak kişinin bakma veya görme şekline göre değişkenlik sağlar. Çünkü bakma eylemi görme eylemine göre daha hızlı ve önce gerçekleşir. Bakma eyleminde kişi bulunduğu mekânın sadece bütününe ilişkin bir bilgi sağlarken, görme eylemi kişinin o mekândaki nesnelere ve onların özelliklerine dair bilgi edinmesini sağlar ve bu noktada mekânı algılama süreci başlar.

Mekân algısına psikolojisi temel olarak; kişinin o mekân içinde veya dışında geçirdiği kısa, uzun süre deneyimine göre değişkenlik gösterir. Buna göre kişi mekânı anımsar ve tanımlar. Bu durum geçirdiği deneyim, zaman ve hareket kavramına bağlıdır buna göre gelişim sağlar. Nitekim kişinin mekan içerisindeki konumu bile mekânı çözümlemesindeki yaklaşımı ile bağlantılıdır (Özen, 2006).

Gestalt psikologları, bir uyarının parçalarından birinin, diğer parçayla nasıl ilişki içinde görüldüğü ile ilgili sonuçlara varmışlardır. Böylelikle geliştirdikleri şekil-zemin ilişkisi, uzaklık algısı ve algı yanılgıları gibi üç önemli algısal organizasyon ilkesi üzerinden mekân algısını sorgulamaya başlamışlardır (Zengel, 2008).



Şekil 2. 6.: Görme organının mekânda algılama düzeyi, Ching, 2006

Kişinin bulunduğu mekânı algılama şekli, en çokta mekânda geçirdiği süreye bağlı olarak şekillenir. Bu şekillenme mekânın kişide bıraktığı etki ile birebir özleşir.

Fiziksel anlamda durağan bir yapıya sahip olan mekan, Doğal olarak bir yapı ve ona ait mekânlar hareket edemezler; ancak insanlar mekân içerisinde hareket ettikçe, insanların mekân ile olan konumsal ilişkileri ve mekânı oluşturan parçaların birbirileri ile olan boyutsal ilişkileri değişim gösterir. Bakış açısının sürekli değişmesi ile izlenimi oluştururlar. Bu nedenle mekân tasarımında dördüncü boyut olarak tanımlanan ‘zaman’ kavramı ortaya çıkmaktadır. Bruno Zevi şöyle söyler: ‘ Hiçbir mimari ürün, dördüncü boyut olmadan, içindeki keşif yürüyüşümüz için gerekli zaman olmadan deneyimlenemez ve anlaşılabilir’ (Çelik, 1996).

İç mekân algılaması en temel tanımıyla, bakanın kendisi ile çevresinde gördüklerinin birbirine göre konumlarını algılaması olarak tanımlanabilir. Her birey içinde bulunduğu mekân veya mekanlar ile devamlı olarak bir etkileşim halindedir. Mekânın bünyesindeki fiziksel etkenler, kullanıcıları sürekli uyarır. Mekân; sınırları, yüzeylerin formu, renkleri, dokusu, anlamı vb. gibi özellikleriyle kavranmaya çalışılır (Aydıntan, 2001).

İç mekân algısında zaman faktörünün dışında mekân içerisindeki obje ve donatıların, renk, biçim ve formlarına bağlı olarak zihinde bıraktığı etkilerde önemli olan noktalardan bir diğeridir.

Mekanlar içlerinde bulundukları elemanlar ile örneğin , zeminler, mobilyalar ve aksesuarlar gibi tüm bileşenlerin görsel olarak oluşturdukları etkiler, onların tasarım öğeleri olan; nokta, çizgi, renk, form ve dokunun uyarıcı özelliklerinden etkilenerek bunların her birine anlam yüklemesiyle oluşur (Dommelen, 1971).

Objenin aldığı biçim formdur ve kare, üçgen, dikdörtgen veya oval gibi farklı şekillere sahip olabilir. Diyagonaller ve üçgenler genelde dinamik bir özelliğe sahip hareketi belirtirken, bir dikdörtgen form dinginliği çağırır.

Tüm formların düz ya da pürüzlü, parlak ya da mat, yumuşak ya da sert biçimde dokuları vardır. Farklı dokularla sıcak ya da soğuk mekânlar yaratabilir. Renk ise mekân algısını en yüksek oranda etkileyen tasarım öğesidir. Kırmızı kullanılarak enerji elde edebilirken, yeşille huzur ve dinginlik sağlanabilir (Yazıcıoğlu & Meral, 2011).

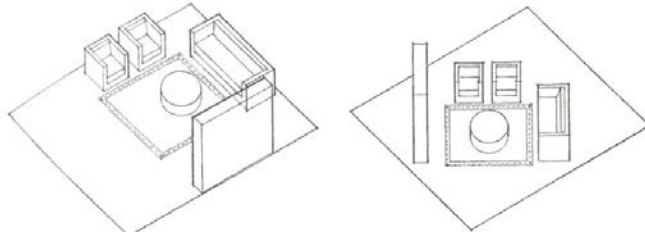
Buna göre aslında mekânı ve iç mekânı oluşturan öğelerin her ayrıntısıyla algıda ayrı bir önem taşıdığını fark etmekteyiz.

2.3 İÇ MEKÂN KAVRAMI

Mimaride mekân, içten dışa gelişen sınırlı bir oluşumdur, Biçimlenişi ve boyutlanması insan eylemlerine göre değişkenlik sağlar ve mekân içerisindeki bu oluşum kurgulanmış bir bütün olarak dışa yansır. Aynı zamanda mimari mekân amacına uygun biçimlenişi strüktür ile örtülerek hacmi sınırlandırır.

Tasarımcılar; mimarlığı bir bütün olarak yorumlar; iç mekanında başlayıp, belli bir amaçla doğrultusunda, kişilerin ihtiyaçlarını karşılayacak bir biçimde, eylemlerin gerçekleştirdiği mekân veya mekânları oluştururlar. Ve iç mimarinin esas oluşum olduğunu, dışa yansıyan ise onun kabuğu olduğunu savunurlar (Şensoy, 1984).

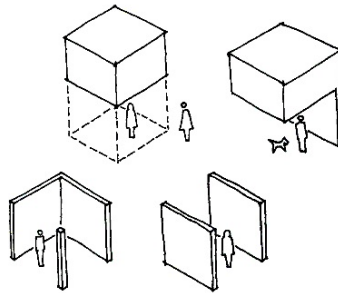
İç mekân, insanın istekleri ve kullanım amacı üzerine şekillenir, bu doğrultuda tasarlanıp biçimlenir. İç mekânın en önemli özelliklerinden biri kişiye göre kullanım şekli değişebilen bir unsur olmasıdır (Şekil 2.7).



Şekil 2. 7.: Kişinin kullanım şekline göre iç mekân biçimlenişi, Ching, 2006

İç mekân bileşenleri yapısal mekân oluşturulurken ortaya çıkmaktadır. Bunlara yapısal bileşenler de denebilir. Sabittirler ve çoğunlukla da iç mekânı belirleyici ve sınırlayıcı roller üstlenirler. Mekân öğeleri ise yapısal mekânın oluşumundan sonra mekânda yerlerini almaktadırlar. Kullanıcının gereksinim ve istekleri doğrultusunda çeşitlilik gösteren hareketli elemanlardır. Kompozisyonları mekân bileşenlerine bağlıdır. Mekân bileşenleri ve mekân öğeleri sınırlayıcı görevler üstlenebilmektedirler (Özdemir, 1994).

İç mekanın en önemli özelliği kapalı bir yapıya sahip olmasıdır, bu özellik sayesinde mekan kapatılıp diğer iç mekanlardan veya dış mekanlardan ayrılır. İç mekan tanımlamak için mutlaka kesin sınırlardan bahsedilmelidir, kullanıcının kendini dış çevreden ayırabilen ve kişisel veya toplumsal ihtiyaçlarını karşılayan bir yer olarak tanımlanabilir (Şekil 2.8).



Şekil 2. 8.: Kullanıcı için mekanı tanımlayan öğeler, Frederick, 2007

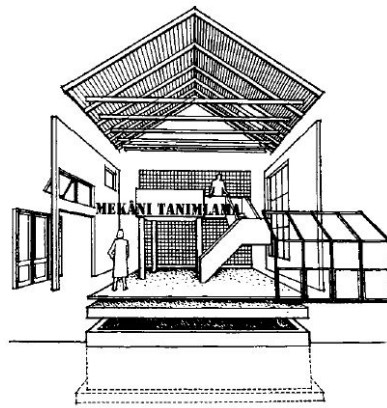
“Oda” insanın yaşamında çok önemli olan bir mekan türüdür. Yaşamın büyük bir bölümü, türlü aşamaları (doğar, büyür, yaşar ve ölür) oda içinde geçer. Odanın ruhu, insana manevi atmosferi veren ve donanımlar ile biçimlenen çevresidir, mekanıdır. Burada dört duvardan oluşmuş bir hacimden değil, insana ait odayı, bütün olayların

dahil olduğu, organik bütünlüğü olan bir hacim çevresinden bahsedilmektedir. Oda, içinde bulunan insana olumlu ya da olumsuz şekilde etki eder. Oda, insanın kişiliği ile uyumlu ise, onu tatmin eder, hoş görünür. Aksi takdirde, insanı bazı yeni düzenlemeler yaparak kendine uygun hale getirmeye çalışır (Sırmalı, 1996).

İç mekânın tarihine değinecek olursak, iç mekân kurgusu, mağara ile başlamış çadırla devam etmiştir. Dönemsel olarak ta mekân kurallarının değişkenlik gösterdiği gibi, asiller ve halk farklı mekân anlayışına sahip olduğu görülmüştür. Günümüze geldiğimizde ise gece – gündüz faktörünün ayrımı esas alındığı gibi, mekân anlam ve değeri de herkes için aynı değerlendirilmektedir. Bu durum sadece kullanıcı kişinin beğenileri ve seçimlerindeki ‘klasik, modern, vs.’ gibi tarzlarda değişim göstermektedir. Tüm bunların sonucunda aslında iç mekânın kavramının her zaman var olduğunu ve sadece tercih şekline göre değişerek kullanıldığını anlamaktayız.

2.4 İÇ MEKÂNI OLUŞTURAN BİLEŞENLER

Mekânın sahip olduğu temel unsurlar, mekanın yapısal bileşenleridir. Örneğin, çatı, döşeme, dış duvarlar, merdiven, kolon ve kirişlerdir. İç mekânı oluşturan öğeler ise, mekân bileşenleri kadar kalıcı olmayıp değişebilen elemanlardır. Örneğin, bölücü duvarlar, kapı, pencere, separatörler, donatı ve aksesuarlardır (Şekil 2.9).



Şekil 2. 9.: Mekân ve iç mekân bileşenleri, Ching, 2006.

Mekânı oluşturan bileşenlerin bir ‘ana konuları’(temaları) ve birde ‘nedenleri güdülleri’ vardır. Mekânı oluşturan öğelerin ana konusu öğenin ‘ne yaptığı’ ile ilgilidir. Öğenin

doğrultusu, sınırı, işleve olan uyumu ana konusunu oluşturur. ‘Nedenleri ya da güdüleri’ ise ana konuyu ‘nasıl’ yaptığının cevabını verir. Merkezci bir yapı oluşumuna katkıda bulunması, bir doğrultu yönünde harekete zorlaması, bir çerçeve oluşturması, öğenin yüzey motifi, öğenin seviyesi (kotu, yüksekliği) öğeye ait güdüleri verir. Hareket, zaman ve madde ‘oluşumun ifadesi olarak’ ana konuyu (tema) ifade etmektedir. Hareket, zaman ve madde ‘paylaşılan tecrübenin ifadesi olarak’ nedenleri, güdüleri ifade etmektedir (Evensen, 1987).

Yapıal mekânı, mekânın bileşenleri oluşurken ortaya çıkan elemanlardır. Bu bileşenlere yapısal bileşenler denilmektedir. Sabittirler ve çoğunlukla da iç mekânı belirleyici, sınırlayıcı roller üstlenmektedirler (Özdemir, 1994).

İç mekânı oluşturan ana öğe, dış kabuktur. Bu kabuk iç mekânı oluşturan işlevsel kısımdır. Sınırlandırılmış boşluk ise, iç mekânın tamamını oluşturur. Mekânın içerisindeki donatı ve öğeler seçim ve düzenleniş biçimine göre mekânın niteliğini oluşturur.

Eşyalar, düzenlenmiş biçimlerine göre, değişik yapılar içinde yer almakta ve daima bir mekân çerçevesinde yapılanmaktadır. Mekânı dolduran ve somutlaştıran nesnelere eşyaların düzenlenişi, aynı zamanda mekânın organizasyonu anlamına gelmektedir. Veya tersine, mekânın düzenlenişi, eşyaların organizasyonunu ifade etmektedir (Bilgin, 1986).

Bu bölümde mekânın anlamı, oluşumu ve iç mekânı oluşturan bileşenler incelenmiştir. Mekânın sadece sınırları üç boyutlu olarak belirlenen dört tarafı kapalı kutulardan oluşmadığı ayrıca mekân algısının içerisinde geçirilen zaman, içinde barındırdığı renk ve atmosfere göre biçimlendiği gözlemlenmiştir. Ancak bunların dışında aslında kullanım şekilleri dönemin getirileri ve geçirdiği evrim doğrultusunda değişiklik gösterdiğini de göz önünde bulundurursak, dönemler bağlamında da incelenmesi gerektiği anlaşılmıştır.

Buna göre bir sonraki bölümde modern mekân çerçevesinde bu çalışmanın da asıl araştırma konusu olan modernin anlamı, modern dönem ve dönemin seçilen mimar ve yapıların içinde barındırdığı akımlar incelenecektir.

3. BÖLÜM

MODERNİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE MODERN MİMARİNİN BAŞLANGICI

3.1 MODERNİN ANLAMI

Modern terimi, köken olarak Latince modo ve hodie sözcüklerinden oluşmaktadır. Latince modo, ‘son zamanlar’, ‘tam şimdi’ ya da günümüzde kullanıldığı biçimde ‘moda’; hodie ise ‘bugün’ anlamına gelmektedir. Terim ilk kez Latince modernus biçiminde, Hıristiyan dönemi Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak üzere 5. Yüzyıl’da kullanılmıştır. Ancak terimin bugünkü kullanıldığı anlamı ile ilk kullanıldığı anlamı arasında çelişki görülmektedir. Her iki kullanımında da modern ‘eski’ den ‘yeni’ ye geçişe veya ‘yeni olan’ a işaret ediyorsa da ilk kullanıldığında eski dünya karanlık, putperest olarak nitelenmiş ve yeni ile de Hıristiyanlığın egemen olduğu dünya kastedilmiştir. Bugünkü kullanıldığı anlamda ise modernde ‘yeni’ olarak kabul edilen Ortaçağ, artık modernliğin eski dünyasına dönüşmüştür (Bağce, 2004).

Sözcük ilk defa Hagel tarafından tarihi bir bağlamı ifade etmek için kullanılmıştır. Kelimeyle İngiltere’deki ‘yeni zamanlar’ a işaret eden Hagel, Ortaçağ ile modern zamanlar arasındaki tarihi eşiği yani 1800’lü yılları belirtmiştir (Cevizci, 2006).

Modern tanımı kavram olarak ‘eski’ ile ‘yeni’ arasındaki geçişi ifade etmekte. Bu durum gelişmiş toplumların hayat tarzlarına yansımalarının yansıra çoğunlukla bilim, kültür, ve sanat alanlarında etkin olmuştur. Modernliğe asıl önem kazandıran özelliği, kendisinden önceki her türlü geleneksel sistemden tümüyle farklı bir strüktür oluşturması ve benzersiz olmasıdır. Modernliğin çıkış tarihi veya modern düşüncenin oluşum sürecini ele aldığımızda, Berman, modernliğin tarihini üç döneme ayırmıştır: 16. Yüzyıl ile başlayıp 18. Yüzyıl’ın başına kadar süren ilk dönemde, insanlar modern hayatı yeni algılamaya başlamaktadırlar. İkinci dönem, 1789 Fransız Devrimi sonucu, modern kamunun doğmasıyla başlar. 19. Yüzyıl’ı da kapsayan bu dönemde modern kamu haline gelmiş olanlar, modern olmayan dünyalarda yaşamının madden ve manen ne demek olduğunu bilmektedirler. 20. Yüzyıl ile başlayan üçüncü dönemde ise

modernleşme süreci dünyanın büyük bir kısmına egemen olmaktadır. Sanat ve düşünce alanında büyük gelişmeler yaşanmasına karşın, genişleyen modern kamu giderek farklı dil konuşan parçalara ayrılmakta; hatta parçalanana modernlik düşüncesi canlılığından çok şey kaybetmektedir (Berman, 1992).

Modern kavramının içinde barındırdığı evrensel, yenilikçi ve öncü olma özellikleri moderniteye geçişin ilk kriterlerini oluşturmuştur. ‘Modernity’ veya ‘modernite’ kavramının Türkçedeki karşılığı olarak modernlik kavramı kullanılmaktadır. Modernlik de “genel olarak bir uygarlığın kendi gelişim çizgisi içinde görece en son dönemde geliştirdiği, özel olarak da batı uygarlığının Rönesans ve Aydınlanma dönüşümünden sonra kazandığı kültürel değer ve sosyal ilişkilerin özümsemesi ile ortaya çıkan hayat tarzı” olarak tanımlanmaktadır (Demir & Acar, 1992). Ancak bu durum belli bir süreç ve çıkış noktası olarak ele aldığımızda da Modernlik on yedinci yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan, daha sonra bütün dünyaya yayılan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerinde verilen genel addır (Giddens, 1992).

Ayrıca Modernlik yalnızca yeni yaratılan ya da tasarlanacak olana ilişkin bir değerler konumu değil; bu konunun elde edilebilmesinde geçmişi yeniden elde ederken, tarih yazarken de korunacak bir konum özelliğidir (Cengizkan A. , 2002).

Modernite kendi var oluş koşullarını bilinçle değiştirmeye çabalayan bireylerin ve toplumunun durumudur. Modern öncesi dönemde böyle bir bilinç yoktur ve modern öncesi episteme bir kültürel değişim sorunsalı içermez. Kültürel değişim hangi ölçekte olursa olsun hep vardır; ne toplum, ne de bireyler değiştiklerine ilişkin bir bilinç geliştiremezler (Tanyeli, 1997).

Modern, modernite, modernlik terimlerinin beraberinde getirdiği modernleşme kavramını da ortaya çıkarmaktadır. Modernleşme teriminin kelime anlamına değinecek olursak, ‘Modernisation’ kelimesinin Türkçeye çevrilmiş şeklidir. Modernleşme terimine literatürde, İngilizcede kullanıldığı şekliyle, ‘Modernizasyon’ olarak da rastlanmaktadır. Kelime anlamı dışında, modernleşmeyi tanımlarken aslında modern süreç içerisinde tarihin bütün tortularından kurtulduğu, akıl ile bilim önderliğinde sürekli bir aydınlanmaya doğru gidildiği görülmektedir.

3.2 MODERN DÜŞÜNCE

Modern esas olarak 15.yy'da Rönesans'tan itibaren geleneksel dünya görüşünden kopma fikirleri ile gündeme gelmiştir. İnsan-nesne-doğa ilişkisi insan aklının merkezinde yeniden kavramsallaştırmaya başlamıştır. Düşüncenin laikleşmesi, Nietche'nin Tanrı'nın ölümünü ilan etmesi, Frued'un bilinçdışının önemini vurgulaması gibi etmenler ile insan evrende bir anda başıboş, korumasız kalmıştır. Bu endişe duygusu kendi geleceğini kendi elinde tutma coşkusu ile bastırılmaya çalışılmıştır. Bu yolculukta modern düşünce insana kendi istediğini gerçekleştirmesi için bir fırsat zenginliği sunmuştur. Bu fırsatlar için ise insanın elindeki tek araç kendi aklıdır. İnsan aklının dünyayı değiştirmedeki gücüne sonsuz inanan iyimser Aydınlanmacı görüşün en önemli özelliği insanı özgürleştirmek uğruna her türlü dogmatik düşünceye savaş açması: yerleşik olan, geleneksel olan, egemen olan, her şeyi sorgulamaya başlamıştır. İşte modern bilincin en önemli iki unsuru 'şüphe etme' ve 'sorgulamadır' (Kahraman, 2002).

Modern felsefe ve düşünce sonrasında pek çok terim türemiştir, Post-modern, neo-modern, late-modern gibi. Aslında bu terimlerin tamamı modern düşüncenin içinde bulundurduğu kavramlardır, ancak post-modern modernin yıkılışı olarak yorumlanmıştır. Bakış açısı farklılık barındırdığı gibi post-modern, modernin karşısında durduğunu da görmekteyiz, fakat modernliğin özünde barındırdığı anlam ve düşünce aslında devamında getirdiği terimlere referans olduğunu görünmekte.

Post-modern yani modern sonrası dönem olarak adlandırılan düşünce modernin en modern halidir. Modernin kökenindeki sorgulama ve şüphe etme temel prensiplerini kendine yönlendirmiş olduğunun en önemli göstergesidir. Modernliğin temel karakteristiklerinden diğer ikisi de değişim hızı ve değişim anlamıdır (Giddens, 1992).

Modernlik ve sonraki sürecinde gelen post modernlik ile ilgili düşünürler birbirinden farklı görüşler ortaya koyuşlardır. Baudrillard modernliği; kodları endüstri burjuvazisi tarafından belirlenen üretim çağı ise, post modernliği sibernetik tarafından yönetilen bir enformasyon ve göstergeler çağıdır diye tanımlamaktadır. Giddens' e göre ise dönemi bir post modern dönem olarak değil modernliğin etkilerin radikalleştirdiği bir dönem

olarak görmektedir. Baudrillard'ın aksine post modernliği modernlikten kopuş olarak görmediğini açıkça belirtir (Best & Kellner, 1998).

İnsan, artık, Tanrı'nın kendi imgesinden hareketle yarattığı bir varlık değil, rolleriyle, yani statülere bağlı olan ve toplumsal sistemin iyi biçimde işlenmesine katkıda bulunması gereken tutumlar tarafından tanımlanan bir toplumsal edincidir. Çünkü insan yaptığıyla özdeşdir, gözünü toplumun ötesine, yani Tanrı'ya, kendi öz bireyselliğine ya da kökenlerine çevirmemeli, iyiliğin ve kötülüğün tanımını toplumsal bünyenin yaşamını sürdürmesi ve işleyebilmesine yararlı ya da yararlı olan şeyler dahilinde aramalıdır (Touraine, 1995).

Aslında modernliğin en önemli ögesi olan bilimsellik, akılcılık burada devreye girer. Böylece Din kavramı değil bilimsel kavramın egemen olduğu bir dönem başlamıştır. Buda modern düşüncenin temellerine işaret eder.

Modern düşüncenin içinde barındırdığı benlik olgusu biz olgusunun tamamlayıcısıdır. Biz olgusu aslında toplumsallaşma temellerinin atıldığı en önemli göstergesidir. Bu dünyada tek değiliz inanın insana ihtiyaç duyduğu, bir takım durumlarda birleşerek hareket etmesi gerektiği süreçler geçirmekteyiz. Bu durum bizi toplumsallaştırdı ve modern hayatın içine adapte etti, ancak bu aşamaya gelmek için belli bir süreç aldığı aşikar. Doğmak, büyümek, ve belli bir olgunluğa erişmek için nasıl bir süreç gerekiyorsa aynı süreç modernizmin oluşması içinde geçerli.

Baudelaire'in veciz ifadesiyle modernizm dönem olarak, kadim kültürlerin ortadan kalktığı, her şeyin değiştiği, ilerlediği ve "hesaba bağlandığı" bir zamanda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde geleneksel hayatı yaşama, kültürel varlıkları muhafaza etme, günceli, sanatı ve estetiği yaşama, bireye odaklı kahramanlıklar sergileme anlayışları yerini akılcı tutumlara, rekabete, kendini ve başkalarını yönetme endişelerine bırakmıştır. Modernizm, belli bir tarihsel süreci veya aralığı ifade etmek üzere işlev kazanırken, kastedilen şekliyle hem bilim ve ilerlemenin dönemi olmuş, hem de egemen akıl mensuplarına dayatmak suretiyle, topluma, doğaya ve gelecek tasarımlarına "akılcı esaslara" yaklaşma mantığını geliştirmiştir (Özyalvaç, 2013).Geniş bir yelpaze olan "modernizm" kavramı kapsamlı bir detaylandırma gerektirdiğinden bir sonraki bölümde modernizm akımı daha detaylı bir şekilde incelenmiştir.

3.3 MODERNİZM

Modernizm kavramı, kelime olarak “çağdaşlık”, “çağdaşlaşma akımı” biçiminde tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük). Belirgin farklılaşma ve uzlaşmayı beraberinde getiren modernizm, statik bir geçmişe ve geleneğe karşı çıkan, Ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanması gerektiğini savunan, toplumun eski değerlerinden soyutlanıp yeniden düzenlenmesi ile toplumda yenileşme ve çağdaşlaşmaya vurgu yapan yeniçağ olarak ifade edilen seküler bir hareket olarak tanımlanabilir temel değişkenleri, Aktan’ın ifade ettiği gibi “evrim, ilerleme, demokratikleşme, hümanizm, özgürleşme, eleştirel düşünme, kapitalizm, kentlilik, endüstriyalizm, ussallık, uzmanlaşma, bilimsel bilgi, teknoloji ve ulus-devlettir” (Aktan, 2003).

Aslında modernizm içinde barındırdığı kırsaldan kente dönüşümünde, endüstrileşme önemli rol oynamıştır. Akıl ve bilginin teknolojiyle birlikte kullanımı modern felsefenin göstergelerinden biridir. O açıdan modernizm kavramı evrensel düşünceleri günümüze kadar taşımıştır. Ayrıca modernizm klasik çağın ön gördüğü din ve klişenin egemenliğinin olduğu denemi din etkisinden kurtarmıştır, bu modernizme geçişte en önemli belirleyici etkenlerindendir. Çünkü modernizmle birlikte aklın egemen olduğu ve felsefi, bilimsel söyleşilerin yeniden şekillendirmiştir. Bu süreçte soyut ve tanrı temelli açıklamaların yerini akılcı değerlendirmelere bırakmıştır.

Kavram olarak modernizm, aydınlanma çağı ile gelen zihinsel dönüşümün ortaya çıkartıldığı ideoloji ve yaşam biçimi. Hümanizm, Sekülerizm ve demokrasi sacayağı üzerine kurulu egemenliği insana özgünleştiren, kurtuluşu dinde değil bilimde arayan, insan bilimci ve insan merkezci dünya görüşü (Demir & Acar, 1992). Modernizm kavramını ortaya çıkaran, aydınlanma çağının bütün yönleriyle Ortaçağın karşısına tavır koymasındır .

Modernizmin ne zaman başladığı veya özelliklerinin ne olduğu konusunda çok az görüş birliği olmasına karşın, biçimsel olarak modernizm genel olarak, derinleşme, üslupçuluk, içe dönme, teknik gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku duymaya yönelik bir hareket ve Viktorya dönemi gerçekçiliğine karşı bir tepki şeklinde tarif edilebilir (Marshall, 1999).

Modernizm, 19. yüzyıl'ın sonlarında Avrupa'da ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen, belli bir estetik anlayışı da ifade eden bir kavramdır. Ancak modernizmin, çoğunluk tarafından 19. Yüzyıl'ın sonlarında ortaya çıktığı kabul edilse de bitip bitmediği ya da bitiş tarihi konusunda önemli tartışmaların günümüzde de devam ettiği izlenmektedir. Modernizmin etkisini, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar sürdüğünü kabul edenlerin yanı sıra 1800'lerin sonunda ortaya çıkmış II. Dünya savaşı sonrası Avrupa ve Amerika'da, akademilerde kurumsallaşarak sanatsal ve estetik hareketle güçlenmiştir (Arıkan, 1992).

“Epstein'e göre de modernizm, modernitenin son elli yılına damgasını vuran ve modernitenin bireyselliğinin, bütüncülüğünün yarattığı çelişkilerin aktarıldığı çeşitli felsefe ve kübizm, sembolizm, sürrealizm gibi sanat okullarının da içinde barındıran bir sanat ve kültür akımıdır” (Doltaş, 2003).

Her şeyden önce modernizmi durağan-statik bir hareket değil, tersine hareketli-dinamik bir olgu olarak anlamak gerekmektedir. Örneğin kökleri Rönesans'a, hatta ünlü filozof Platon'a kadar giden modernizm, yeni malzeme ve teknoloji, yeni ekonomik durumların ve yeni işlevlerin gerektirdiği şekilde değişerek devam etmiştir (Kortan, 1989).

Burada değinilmesi gereken önemli noktalarda biri ise, Modernizmin, modernlik kavramına yakın ama farklı anlamlar taşıdığıdır. Aralarındaki farklılıkları belirlemek önemlidir, birbirlerinden farklı değiller ancak farklı alanlara değinmektedirler.

Modernizm, geleneksel düşünceden tamamen ayrılan bir eğilim içerisindedir. Evrimsel bir süreklilik içeren geleneksel düşünceyle bir çatışma içine de girmiştir. Bu yaklaşım bir anlamda ideolojiktir (Sunay, 2004).

Tarihsel olana karşı çıkıp eskinin reddedilmesi ve yeninin sosyal hayatta uygulanmasını öngören bir dünya görüşü olarak modernizm, modernlik kavramından farklı bir anlam taşımaktadır. Ayrıca modernlik/modernite kavramı siyasal, toplumsal, ekonomik ve felsefe alanına işaret ederken; modernizm, daha çok edebiyat ve sanat alanındaki değişim ve yönetmeleri belirtmek için kullanılır (Bağce, 2004). Bu sebeple modernite tarihsel bir dönemi ifade ederken modernizm onun sistemleşmiş, prensiplere sahip halidir dolayısıyla bir akımdır. Aynı zamanda, “-izm” olarak ifade edilmesinin akım olma özelliğine gönderme yaptığı söylenebilir. Genel olarak modernizm, toplumların

kültürel ve kurumsal bir değişim sürecine girmelerini, bir de modernleşme politikalarının ideolojisini ifade der (Ülken, 1969).

Bolay'a göre; "modern" kelimesi, çağdaş olanı ayırt etmek için kullanılmış yaşadığımız zamana ait ve uygun olmayı ifade eden bir terimdir. "Modernite" ise gerçeklikle kurulan bağla ilgili olup hayatımıza girmiş, kabul görmüş ve böylece geçerli hale gelmiştir. Dolayısıyla bir değer halini kazanmış "modernizm" olmuştur" (Aktan, 2003).

Modernizm, üç temel görüş üzerinde (aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm) kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışmıştır. Bir yandan gelenekselliği ve feodaliteyi de tarihe gömme çabasını başlatmış, feodalite yerini kapitalist ilişkilere bırakmış, alt yapısına uygun düşünsel üst yapısını da hızla oturtmaya çalışmıştır. Bilim, bilgi, değerler ve inançlar; ortak insani değerler, kesin doğrular ve evrensel değerler vb. modernizmi karakterize eden unsurlar olmuştur (Karaduman, 2010).

Bu arada modernizm kırsal yaşamın gerektirdiği tüm değerlerin tam aksini savunmaktadır. Modernizme göre kent uygarlığın beşiği, insan aklının mükemmel ürünü olarak, insanın doğa üzerindeki gücünün bir simgesi ve aynı zamanda kenti, insanın çevresi ile toplumsal ilişkileri düzenleyip, örgütleyebilme gücünün ifade biçimidir. Bu açıdan modernistlerin kente bakışları daima işlevsel olmuş ve kenti Le Cobusier'in dediği gibi 'bina üreten fabrikalar' olarak görmüşlerdir (Özbek, 2006).

19. yüzyılın sonralarına doğru ortaya çıkan modernizm mimaride, Sanayi Devrimi ile birlikte toplumun ihtiyaçları ve çağın değişimi doğrultusunda ve historisizm ile gelişen neo-klasik akımların mimarlığı getirdiği duruma karşılık gelişen akımlardan oluşan bir anlayış olmuştur (Tanyeli, 2000). Gelişen endüstri ve teknoloji, kırsal yaşamdan kente geçişi tetikler bu bağlamda mimaride önemli dönüm noktaları yaşamakla birlikte değişim hareketi olarak modernizm çok önemli bir rol oynamaktadır.

Özetlemek gerekirse, modern hareket geçmişte olanı yadsımakta ve ileriye gitmeyi hedeflemektedir. Yeni olanı öne çıkarma modern düşüncenin ve modernizm akımının temel unsurlarındandır, sanat ve kültürün ön planda olduğu modernizm akımında, mimari alanda etkin rol oynamıştır bu bağlamda gelişmelerin mimarlığa yansması 20. Yy gerçekleşmiştir ve modern mimari ve mekan anlayışına tamamen egemen olmuştur.

3.4 MODERN MİMARİ SÖYLEMİNİN OLUŞMASI

Modern mimarlık, 19.yy.ın endüstri devrimi sonucunsa ortaya çıkan gelişmelere dayanmaktadır. Bilim, teknik ve endüstrinin gelişmesi, zevkin sade ve işlevsel yönelmesi, yeni konuların ortaya çıkması modern mimarlığın doğuşunda önemli etkenler olmuşlardır (Hasol, 1998).

Mimarlığın 19.yy. aydınlanma dönemi ile başlayan pozitivist (olgucu) düşünce, tümevarım, doğrulama kavramları etkisiyle oluşturduğu modern anlayış, öncelikle epistemolojik bir çerçeve içinde tanımlanmıştır. Pozitivizmin öngördüğü tümevarım yöntemi ile mimarlık-felsefe-bilim ilişkisinde pragmatik yaklaşım egemen kılınmış; modern mimarlığın temel çizgisini oluşturan ‘işlevsellik’ ve ‘akılcılık’ yapılar da ana öge olarak benimsenmiştir (Gençosmanoğlu, 2001).

Modern Mimarlık tarihi sürecinin tam olarak ne zaman başladığı bilinmese de, 19. Yüzyılın yapılarını başlangıç olarak alınmaktadır. Bunlar ya tümüyle yeni işlevler için yapılmış sergi binaları, tren gar ve istasyonları, fabrikaları; ya da eskiden beri bilinen işlevlere yeni mühendislik çözümleri öneren borsa binaları, köprü ve kule yapılarıdır. Bu yapılar, çözülmesi istenen sorunları nedeniyle, geleneksel yöntemleri ve kısmen de günün geçerli eklektisist yönelimini bir yana bırakmayı gerektirir. Dolayısıyla da, tasarımcıların yeni teknik ve malzeme kullanımını zorunlu kılmıştır (Turgut, 1997).

Nitekim teknolojinin gelişimi ve değişimi de modern mimariyi etkileyen unsurlardandır. Neticede hareket ve hız teknolojinin getirisidir, bu da elbette mimariye her dönemde etkin olmuştur.

Her teknolojinin değişimi, mimarlığı etkilemiştir; ancak Modern Mimarlıkta daha çok mimarları teknolojik gelişmeye karşı sorumlu tutan etik bir kaygı mevcuttu. Bu kaygı nedeniyle, modern mimarların bulunduğu kuşak teknik olan tüm gelişmeler ve değişimleri mimariye uygulamayı ahlaki zorunluluk gibi sahiplenmektedirler (Tanyeli, 1997).

Avrupa’da 1750’lerde sanayi devrimi ile başlayan yaşama biçimi, ilişkileri, malzeme, teknoloji, yeni ve büyük boyutlu yapı tiplerine duyulan gereksinim, kentleşme nedeniyle ve özellikle yeni üretim biçimleri ile tüm toplumu içine alan değişim ve biçim

arayışları ‘modern’ olarak adlandırılan yani bir dönemin, mimar ile birlikte tüm tasarlama ve sanat alanlarında ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşlevin önceliği, ekonomik ve seri yapım teknikleri, süsleme ve tarihçiliğin reddedilmesi, 19. yy.’dan başlayarak mimarlık gündemine girmiştir (Akın, 1990) (Şentürer, 1995).

Batı’da modern mimarinin resmi tarihi, başlıca yazarı ve başkahramanı Le Corbusier olacak şekilde yazılmıştır. Yirminci yüzyılın kültür tarihinin bir parçası haline gelen bu söyleme göre, “modernizm”, ya da o zamanki tanımıyla “Modern Hareket”, mimari alanında iki dünya savaşı arasında Avrupa’da ortaya çıkan devrimci bir estetik kanonu ve bilimsel bir doktrini kuşatmaktadır. 20.yy estetik bilinci içinde “Modern Hareket” betonarme, çelik ve cam kullanımı, kübik formların, geometrik şekillerin ve Kartezyen ızgaraların öne çıkması ve bezemenin, stilistik motiflerin, geleneksel çatıların ve süsleme detayların mimaride bulunmayışı ile tanımlayıcı özellikler kazanmıştır (Bozdoğan, 2002)

Art Nouveau’nun kalkışından 1910’dan sonra 1970’lere dek gelişen tüm akımlar “Modern Mimarlık” kapsamı içinde değerlendirilebilir. Tasarım anlayışları farklılık taşısa da temelde ortak noktaları vardır. Modern mimarlık 18.yy. sonlarında modern çağı ortaya çıkaran demokratik devrim ve endüstri devrimi ile birlikte biçimlenmeye başlamıştır. Mimaride Adolf Loos, Tony Garnier ve Auguste Perret, Art Nouveau’daki yalınlaşma yaklaşımını geliştirerek belli noktalarda Art Nouveau ile çakışan, belli noktalarda da ondan tümüyle ayrılan Erken Modernizmin temellerini atarlar.

Art Nouveau, Neo-klasizime karşıt bir hareket olarak başlayan, sonuçta seçmeciliğin tahrip edilmesine varan ve geçmişin antik biçimlerini taklit etmek yerine yeni bir tür dürüst tasarımla yola çıkan; formlarını doğadan veya geometrik şekillerden alan bir akımdır (Kortan, 1986) (Mutlu, 1996).

Art Nouveau’dan esinlenen Otto Wanger mimari ve dekorasyonu yenileme yoluna gitmiş ve ‘Modern Mimari’ adlı kitabında “Yeni inşaat metotları, yeni malzemeler, toplumsal faaliyetlerle ilgili yeni konular, mevcut biçimlerde değişiklik gerektireceğinden bir evvelki üsluptan yeni bir üslup doğacaktır” diyerek modern çağdaş mimariye taraftar olduğunu açıklamıştır (Dostoğlu, 1995).

Mimaride modernizmin temellerini atan Adolf Loos, Viyana’da Art Nouveau’ya karşı bir eylem sergilemekteydi, Loos mimaride dekorasyona yer olmadığını, mimarinin süslemelerin kullanıma aracı olarak kabul edilemeyeceğini savunmaktaydı. Bu nedenle Art Nouveau’ya özünün dekorasyona dayanmasından dolayı karşı çıkmaktadır. Loos şiddetle açık ve süssüz mimariyi savunurken daha 1898’lerde yeni mimarini yeni hayat şartlarına dayanması gerektiğini ileri sürüyordu. O’na göre mimar, insanların ihtiyaçlarını kavrayarak, Bunları karşılayacak mekanlar tasarlamalıydı (Kortan, 1986) (Mutlu, 1996).



Şekil 3. 1.: Steiner Evi, Adolff Loss, Viyana, 1910, www.greatbuildings.com.

Adolff Loss, 1910’da Viyana’daki Steiner Evinde bu fikirlerini göstererek her türlü süsleme ve dekorasyondan arınmış, sade, saf, yalın kitlelerle mimarlığını gerçekleştirmiştir (Şekil 3.1). Böylece Modern Mimarlık temelleri de yavaş yavaş atılmaya başlanmış oldu.

3.5 MODERN MİMARİNİN OLUŞUMUNDA ROL OYNAYAN FAKTÖRLER

Mimaride modern tanımının girmesine en büyük etken teknolojinin ve akabinde endüstri devriminin etkileri olmuştur. Buna göre bu durum beraberinde yeni

malzemelerin ve yeni yapım tekniklerinin bulunmasını getirmiştir. Modern mimaride en büyük rol oynayan faktör malzemedir, yeni malzemelerin buluşu ve hızlı üretim modern mimarinin adımlarını hızlı atmasına yardımcı olmuştur.

Amerikan kent merkezlerinde ticari gereksinimleri karşılayacak tasarımlar yapan, Willam Le Baron Jenney, Daniel Burnham ve Louis Sullivan'ın önderliğindeki Chicago okulu göze çarpmaktadır. Sullivan'ın bu dönemde ortaya çıkan ve Modern Mimari'nin ana ilkelerinden birini oluşturan "Biçim işlevi izle" sloganıyla o günkü düşünce ve uygulamalara karşı çıkmakta ve seri, rantabl, çağdaş ve en ekonomik biçimde yapılar yapma gerekliliği doğmaktaydı. O dönemin, teknolojik, ekonomik, siyasi koşullarda biçimin o günün gereksinimlerini karşılayacak bir sadeliğe ulaşması gerekiyordu.

Bu nedenle yeni bir malzeme olan çeliğin yapı ürünlerinde kullanılmış, özel temel sistemleri geliştirmiş, modern büro binalarında yatay pencereler kullanarak seçmeci tavırlar büyük oranda geri itilmiş ve yalın yapılar yapmaya başlanmıştır. Böylece bu rasyonalist mimarlık yaklaşım Modern Mimarlık anlayışının temellerini atmıştır (Budak, 1985).

Pevsner'in belirttiğine göre de Modern Mimarlık, 19. yüzyıl sonlarında beton ve çeliğin 'betonarme' şeklinde kullanılmasıyla başlamıştır. Bu iki yeni malzeme, mimarlığa daha önce geçilmemiş açıklıkları geçmek, yapılmamış yükseklikte yapılar yapmak ve planlara da erişilmemiş bir esneklik kazandırmak gibi olanaklar sağlayarak Modern Mimari'nin temel belirleyeni olmuştur (Pevsner, 1977).

Erken Modernizmin önemli temsilcilerinden biri olan Auguste Perret'nin çalışmaları, modern mimarlığın gelişimine zemin hazırlayan gelişmelerden biridir. Perret, Paris'te inşa ettiği Farnklin Caddesi Apartmanın'da betonarmeyi kullanarak betonarmenin çağdaş kullanım olanakları mimarlık dünyasının gündemine dahil olmuştur. Bu yapıda erken modernizmi tanımlayan özellikler kolayca görülebilir: cephede iç ve dış mekan ilişkisi kurulur, dış mekan içe, iç mekan da dışarıya cephedeki kitlesel hareketlerle alınmaktadır (Şekil 3.2). Planda ise ince betonarme kolonlarla oluşturulmuş serbest ve esnek bir yaklaşım gözlemlenir (Biol, 2007).



Şekil 3. 2.: 25 No'lu Apartman, Auguste Perret, Paris, 1903, www.greatbuildings.com.

Modern Mimarlıkta rol oynayan bir diğer faktörlerden biri, modernliğe referans olan akımlardır. 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Art and Crafts ve Art Nouveau yaklaşımları, sanat ve mimariyi klasik üsluplardan arındırmayı amaçlayan bir tutumun ortaya çıkmasına ve gelişmesine neden olmuştur. Bu gelişme 20. Yüzyılda mimarlık alanında tarihsel biçimlerin egemenliğinden sıyrılmış, yeni yapı malzemeleri ile yapım yöntemlerini benimsemiş, çağdaş ve yalın bir mimari anlayışın, modern mimarlığın en önemli ilkelerinden biri haline gelmiştir.

Aynı zamanda 1911 ve 20'lerde İtalya'da Gelecekçilik (Fütürizm), Hollanda'da De Stijl (Neoplastisizm) ve SSCB'de Yapımcılık (Konstrüktivizm) Modern mimarlığın gelişmesinde büyük kazanımlar sağlamıştır. Modern mimarlık akımı içinde önemli bir yer tutan Bauhaus'un da büyük ölçüde referans aldığı bu üç akımın ortak özellikleri endüstri ve teknolojiyi yüceltmeleri, evrensel bir dil oluşturma çabaları ve kapsamlı karşı-tarihselci eğilimleridir. Avrupa'da 1920'lerde görülen en önemli akım ise Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)'dur. Savaş sonrasında yapı yapma olanaklarının kısıtlanması mimarları düşsel sayılabilecek tasarımlara zorlarken, tasarımların bir çoğu -

da inşa edilmiştir. Özellikle Hollanda ve Almanya'da gelişen bu akımın özelliği Modernizm' deki özgün tasarım sorunun tek defaya mahsus biçimlerle ve geometrik formlardan olabildiğince kaçınan bir heykelcilik anlayışıyla çözmeyi denemek olmuştur (Kortan, 2000).

3.6 MODERN MİMARLIK DÖNEMİNİ İÇEREN VE SEÇİLEN MİMARLARIN ETKİLENDİĞİ AKIMLAR

3.6.1 Konstrüktivizm

İkisi de heykeltraş olan Naum Gabo ve Antoine Pevsner kardeşler tarafından hareket olarak adlandırılmış ve geliştirilmiş olup ilke ve amaçları 120 yılında realist manifesto adı altında açıklanmıştır. Söz konusu bildirgede “mekanın biçimlenişindeki plastik ifade kapalı mekânsal çemberi ret ediyoruz. Biz mekânın sadece onun derinliği içinde içten dışa doğru şekilleneceğini iddia ediyoruz.

Yoksa onun hacmine doğru dıştan içe doğru değil!.. Mekanda, üç boyutlu ve mimari yapıları inşa etmek için ‘kapalı kütleli’ bir ayrıcalıklı eleman olarak kabul etmiyor ve buna karşıt olarak, plastik gövdelerin streometrik bir şekilde inşa edilmesini öngörüyoruz.” Diyen sanatçılar, heykelde olduğu gibi mimarlıkta da tasarım teorilerini açıklamışlardır (Kortan, 1986).

Heykeltraş Naum Gabo, heykeltraş, ressam aynı zamanda mimar olan Vladimir Tatlin; süprematist hareketin kurucusu Kasimir Malevich, mimar ve ressam El Lissitzky konstrüktivizm’ in başta gelen sanatçılarından. Konstrüktivizmde ‘mekanik bir estetik’ ön plandadır ve tasarım gelişen teknolojiye dayandırılmaktadır.

Vladimir Tatlin’in 1920’de oluşturduğu Tatlin kulesi (Üçüncü Enternasyonal Alıntı), konstrüktivizmi sergileyen bir proje olarak kalmış ve uygulama aşamasına geçmemiştir. Sosyalist bir ifadesi olan bu yapının formu logaritmik bir diziyle oluşur, diğer bir yandan ise Eiffel kulesine gönderme yapar. Strüktürel dinamizmin sergilendiği yapıda, mühendisliğin soyut biçim dili kullanılmıştır.

Kapalı yapılar görmeye alışkın olduğumuz bir dönemde formu ve rengiyle tam bir sıra dışılık örneği oluşturmuştur. Formun yanı sıra, kırmızı rengiyle de iddiasını ve farklılığını ortaya koymuştur (Şekil, 3.3) (Melvin, 2005).



Şekil 3. 3.: Tatlin Kulesi, Vladimir Tatlin, 1920, www.historyrundown.com.

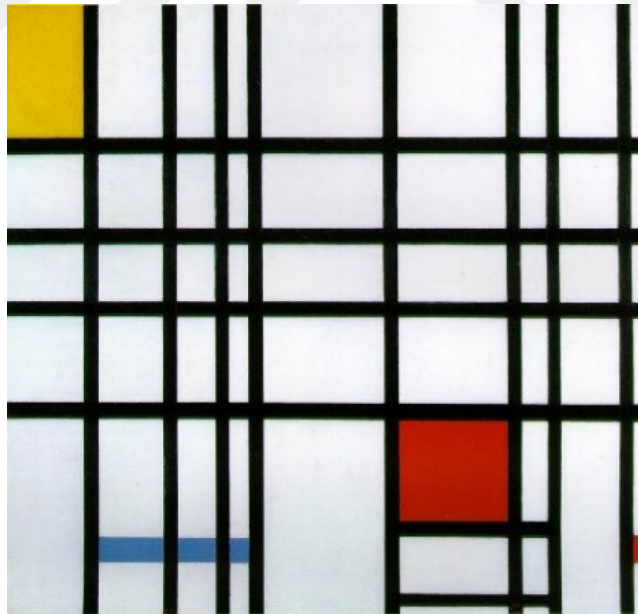
3.6.2 De Stijl

Döneme damgasını vurmuş evrensel renkler ve asal birbirini ezmeyen çizgilerle bir mimarlık oluşturmaya çalışmış ve sanatın bir çok alanında etkisini göstermiş De Stijl (Neo-Plastisizm) akımı ilk manifestosunu 1918 yılının kasım ayında yayınlamıştır. Bu grubun amacı mimarlık, heykel ve resmin duygusal olamayan, açık ve berrak bir yapıda organik olarak bir araya gelmesiydi. Grup “De Stijl” adını alarak , yapısal doktrinleriyle yeni bir estetik amaçladıklarını kesin biçimde belirtmiş oldu. İlk sözcük ‘saflık’ idi: ‘ak’ bir dünya ‘kahverenginin’ yerini alacaktı (Conrads, 1991).

De Stijl’in teorileri, Frank Lolyd Wright’ın “kutunun parçalanması” teorisinden de etkilenmiştir. Bu nedenle Wright’a “De Stijl’in Babası ”da denilmektedir. Wright, bu teoride, klasik mimarlıktaki kapalı dikdörtgen prizmatik kutulara karşıt olarak, kutuyu parçalayıp “özün” yani iç mekanın yatay ve düşey düzlemler aracılığıyla “dışa” akmasını sağlayarak ve im mekan-dış mekan bütünleşmesini gerçekleştirir (Kortan, 2000).

Radikal bir akım olan De Stijl gurubundaki, sanatsal anlayışın iki temel ögesi bulunmaktadır. Bunlar; mutlak alan ve 90 derecedir. Buradaki dik açının biçimsel bir anlamı bulunmamaktadır. Basit dikdörtgen biçimlerin ve ana renklerin asimetrik kompozisyonu “De Stijl”, mimarlık ve sanat okulunun ayırt edici özelliğini oluşturmuştur. De Stijl’in öncüleri, Piet Mondrian ve Theo Van Doesburg, sanatı kişisel ifadenin bir biçimi olmaktan özgürleştirip, yeni bir evrensel uyuma varmak, Mondrian’ın ifade ettiği gibi, ‘insanın evren ile birleşmesini sağlamak’ istediler (Oğuz, 1996).

Hollanda da ‘De Stijl’ adı altında ifade edilen sanat akımında 20. yüzyılın en önemli ressamlarından Piet Mondrian ve Hollandalı Ressam Mimar Theo Van Doesburg gibi dönemin sanatçılarının kullandıkları renk ve teorileri bu akımı içerisinde kabul görmüştür. Ressam Piet Mondrian resminde Beyaz zemin üzerine dik ve yatak siyah çizgilerle ızgara oluşturarak ortaya çıkan boşluklarda da sarı, kırmızı ve mavi gibi ana renkleri kullanmıştır (Şekil 3.4).



Şekil 3. 4.: Kırmızı, Sarı, Mavi Kompozisyon, 1927, www.arthipo.com.

Dönemin öncülerinden olan Gerrit Ritveld'in tasarladığı Shöder evi, Mondrian'ın tablosunu anımsatan iki boyutlu çizgilerin ve akımın akromatik renklerini bir arada kullanarak bir kompozisyon oluşturmuştur. Pencere açıklıklarını yatayda ve düşeyde kullanılmış olup saydam yüzeyler elde etmiştir. Tasarımı bir bütün olarak ele almış İç ve dış kompozisyon bütünlüğünü sağlamıştır (Şekil 3.5).



Şekil 3. 5.: Shöder evi, Gerrit Ritveld, Utrecht, 1924, www.the-art-minute.com.

Savaş sonrası Almanya'sının ekonomik koşullarının kötüleşmesinin ardından Almaya doğumlu Amerikalı Mimar Mies van der Rohe 1929'da Barselona'da ünlenen küçük bir uluslararası ticaret fuarında görev aldı. Mies'in özel sorumluluğu resmi törenler için pavyon tasarlamaktı. Mies tasarladığı pavyon ile, De Stijl mimarisini daha da yüceltmiş ve Augustinius'un "Güzel gerçeğin, gerçek olanın pırlıtısıdır" deyişine dayanarak aynı söylevi devam ettirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda yapılarında konstrüksiyonu minimuma indirgemıştır. Az yapısallıkla birlikte mekanın kullanıcısıyla birlikte yaşayacağına inanmış, böylece değişken total kavramı ortaya çıkmıştır. Mies, mimaride fonksiyona çok önem vermiştir. Onun mimari anlayışında "Less is more" Az çoktur

deyişü ön plandadır (Kasap, 2009). Mies van der Rohe'nin eserleri De Stijl akımının fikirleri ve Mondrian'ın estetik halini işlenmiş halidir (Ragon, 2010).

Rohe'nin tasarladığı Barselona pavyonu 1929'da tamamlanmıştır. Mies'in en önemli tasarımlarında biri olan bu yapı, temel geometrik formları bir araya getirerek tasarlanmış oluşturduğu çıkıntılarla da iç mekandan dışa doğru bir hareket elde etmiştir. Malzeme olarak beton, mermer ve camı bir arada kullanmış doğal bir kompozisyon elde etmiştir (Şekil 3.6).



Şekil 3. 6.: Barselona Pavyonu, Mies van der Rohe, Barselona, 1929, www.moderndesign.org.

3.6.3 Bauhaus

1925-1926 yıllarında Walter Gropius tarafından kurulan uygulamalı sanat okuludur, okulun amacı tüm sanat alanlarını tek bir çatı altına toplamak ve kuramla uygulamayı birleştirmek. Sanat eğitiminde uygulamaya ağırlık vermek en önemli ilkelerindedir.

Walter Gropius ve Adolf Meyer tarafından akımın bütün özelliklerini taşıyan Bauhaus okul binası kusursuzca tasarlanmıştır (Şekil 3.7). “Her yerde okulun yüzeyleri düzgün alçı sıva ya da camdandı, ancak atölye bölümü bütünüyle camdandı. Tüm mimarinin olması gerektiği biçimi gösteren bir model olarak tasarlanmıştır” (Roth, 2000).



Şekil 3. 7.: Bauhaus okulu, Walter Gropius ve Adolf Meyer, Dessau, 1925-26, www.raffdergi.com

Gropius Bauhaus'un amaçlarını yaratıcı çabaları bir araya getirmek ve bu bileşimi yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak kurgulamak olarak görmüştür. Bauhaus her düzeyden mimarları, ressamı ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğiterek bunların usta zanaatçı ya da bağımsız yaratıcı sanatçı olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı-zanaatçılarından oluşmuş bir çalışma topluluğu kurmalarını ister (Conrads, 1991).

Gropius, Bauhaus'u Fourier'nin "genelleşmiş estetik" bakış açısıyla kurmuştu. Gropius'un amacı sanata saldırmak değil, aksine her şeyin sanata dönüşmesini sağlamaktı (Ragon, 2010).

Almanya'da Alman ifadeciliği ve Bauhaus ekolü oluşturmuştur. Bu akımın önemli temsilcileri arasında Walter Gropius, Bruno Taut, Oswald Spengler ve Mies van der Rode yer alır.

3.6.4 Pürizm

Le Corbusier Fransa'da 120'lerden sonra post kübizm olarak adlandırdıkları biçimlerin saf ve yalın olarak kullanılmasını öneren 'pürizm' akımını başlattı. Pürizm ideolojisi

içinde Le Corbusier güzelliği, saf, yalın birincil formlarda bulmuştu. Cobusier’re göre, mimari, ışık ile bir araya gelmiş parçaların ustalıklı, doğru bir şekilde oluşan formların muhteşem oyunudur. Formlar, küp koni, küre, silindir ve piramit başta olmak üzere kendilerini ışık ve gölge ile ifade eden birincil formlardı (Atay, 1998).

Le Corbusier’de görülen ve sanatın geleneksel diliyle varılan bu uzlaşma, genelde modernizmin birinci döneminde görülen tipik bir eğilimdir. Modern sanat ne denli geleneksel eğretilmelerin “ötesine geçmek” ve sanatsal ürünü gerçeklikle bire bir ilişkili bir simya ürünü olarak göstermek istediye de böylesi eğretilmeleri kullanmaktan uzak durmadı (Alan, 2005).

Pürizm akımının en önemli yapılarından olan Villa Savoye, Le Corbusier’in tasarladığı ve dönemin estetiğini en iyi yansıtan tasarımlarındandır. Mekanda geometrik formlar ön plandadır ve beton kolonlar ile yükseltildiği için dışarıdan bakıldığında havada duruyormuş etkisi vermektedir, yatay pencereleri, çatı bahçesi ve iç mekanıyla birlikte pürist estetiğini sergilemektedir (Şekil 3.8).



Şekil 3. 8.: Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1929-31, www.architravel.com

Ozenfant ve Le Corbusier tarafından 1918 yılında verilen bildirmede ilkelerinin açıklandığı pürizm akımı, temel geometrik biçimleri saf, yalın kompozisyonlarda bir araya getirerek çağın ruhunu evrensel ve idealist bir estetik yansıtmayı amaçlamaktadır. Hedeflediği amaçlarla Rasyonalizm ve Uluslar arası Üslup 'un temelini oluşturmuştur (Erenler, 1997).

3.6.5 Rasyonalizm

Akla dayalı kuralların oluşturduğu mimarlık olarak nitelendirilir, yalın formların ve işlevin ön planda olduğu biçime dayalı bir yaklaşımdır.

Bu öğretinin etkili bir özelliği, sanatın “yansıma” kuramlarıyla açıklanmasıdır. Buna göre doğa ürünleri sanat için her zaman model oluşturur; sanat biçimleri örneklerini doğadan alır. Durand'a göre mimari Rasyonalizm 'in temelinde işlev, ekonomi, verimlilik ve teknolojinin biçimsel dili gibi temalar yatar. Ona göre, simetri ve düzen ekonomik olduğu için idealdir; daire ve küre en az çevre ve taban alanı ile en fazla alan ve hacim yarattıkları için en iyi biçimlerdir. Binaların israfı yol açan bezemelerden arındırılması, üslubun ise işleve yönelik öğelerin yansımasıyla ortaya çıkması gerektiğini savunmuştur (Akcan, 1997).

Le Corbusier, Modern Mimarlığın başlangıç yıllarında Platon'un güzellik anlayışını aynen kabullenmiş, o da güzelliği saf, yalın birincil geometrik formlarda bulmuştur. Bu biçimlerden oluşan mimariyi “pek soylu biçimlerin tatlı melodisi” olarak tanımlamaktadır. Dik açılı, kare, daire gibi biçimlerin “rasyonel”, dik açılı olmayan biçimlerin ise “irrasyonel” olarak tanımlamıştır. Ayrıca, yaptığı bir araştırma sonucunda tarihteki başarılı ve kalıcı mimarın rasyonel geometrik biçimlere dayandığını anlamıştır. “Urbanisme” adlı kitabında Süleymaniye Camisi krokinin altına şunları yazmıştı; “Geçmişte, günümüzde ve gelecekte değişmeyen; Prizmaların şiirselliği.” Bu ifade ile mimarlıkta kalıcı olan ve evrensel değerler içeren rasyonel mimarlığın önemini vurgulamıştır (Kortan, 1989).

Philip Johnson, mimaride katı Rasyonalizm 'in, kendi koyduğu isimle “Uluslararası Üslup” diye tanınan akımın en önde gelen kurucularından biridir. 1949'da tasarladığı

kendi evi olan cam ev ise rasyonalist eğilimin en önde gelen yapıtlarındandır (Şekil 3.9).



Şekil 3. 9.: Cam Ev, Philip Johnson, New Canaan, 1949, www.homerresourceguide.com

Cam ev gerek doğal malzeme kullanımı gerek geometrik formu ile esnek bir mekandır. Modern mekanın gereksinimlerini taşıdığından çalışmanın devamındaki bölümlerde daha detaylı incelenecektir.

3.6.6 Brütalizm

1950'lerin ortalarında İngiliz mimarlar Alison ve Peter Smithson tarafından ortaya çıkan bir mimarlık akımıdır. Brüt kelimesi beton kelimesinden türemiştir.

Smithson'ların düşüncesi, birbirini tamamlayan, sorumluluk, gerçeklik, objektiflik (nesnellik), görünür ve anlaşılır gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Sorumluluk kavramı, mimarın topluma ve kent bütününe karşı olan görevini temsil etmektedir. Gerçeklilik kavramıyla, binanın malzemesi ve konstrüksiyonu ile kenedi gerçeklerini ifade etmesi anlatılmaktadır. Yapıda malzemeler olduğu gibi doğal haliyle kullanılmakta ve strüktür gizlenmemektedir. Objektiflik kavramıyla anlatılmak istenen

ise; mimarın görevinin tasarladığı binalarda kendi kişiliğini ifade etmek olmadığını, binanın 'ne için' olduğunu ifade etmek olduğudur. Ayrıca Smithson'ların düşüncesine göre Brütalist bir binanın dışarıdan kolayca algılanabilir olması ve kolay hatırlanacak, içeriğini anlatabilecek olması diğer bir deyişle bir imge niteliğinde olması gerekmektedir.

Bütün bu kavramlardan hiçbiri tamamen yeni bir kimliğe sahip değildir. Fakat, aralarında birleşmek, birbirlerini tamamlamak suretiyle ayrı bir akım doğurmaktadır (Kortan, 2000).

Ön plana çıkan tasarımı Ronchamp Şapeli sayesinde, malzemenin kolayca biçime girebilme özelliğini vurgulamıştır. Bu modern ibadethane tasarımında herhangi düz bir yüzey bulunmadığı gibi kendini tekrara eden hiçbir düzen bulunmamaktadır. Duvar yüzeyi üzerinde farklı ritimde boşluklar gelen günışığı ile farklı görsel etkiler yaratmaktadır (Şekil 3.10).



Şekil 3. 10.: Ronchamp Şapeli, Le Corbusier, Fransa, 1955, www.archdaily.com.

Bu bölümde modernin tanımı kavram olarak 'eski' ile 'yeni' arasındaki geçişi ifade ettiği ve modernliğe anlam kazandıran öğelerin kendisinden önceki her türlü geleneksel sistemden tümü ile farklı bir strüktür oluşturduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca seçilen Avrupa örneklerinin mimar ve yapılarının içinde barındırdığı akımlarda incelenerek, bir sonraki bölümde bahsi geçecek olan mimar ve yapılarının incelenen akımlardan etkileşimleri ile modern mekanı oluşturan öğeler araştırılacaktır. Seçilen konut yapıları bu öğeler baz alınarak analiz edilecektir.

4. BÖLÜM

MODERN MİMARİDE ÖNCÜLER FİKİR VE YAPITLAR

4.1 AVRUPA'DA MODERN MİMARLIK DÖNEMİ

Sanayi deviminin ortaya çıkması endüstrileşme hareketinin beraberinde ekonomik, kültürel ve toplumsal yönden değişim ve farklılaşma getirmiştir. Bu durum 19. yüzyılda modernizm hareketini tetiklemiştir.

Tüm aile üyelerinin evlerde veya atölyelerde gerçekleştirdiği basit aletlerle yapılan üretimin yerini, makineli üretime bırakmasıyla oluşan ve İngiltere'den başlayarak, orta Avrupa ve Dünya'nın başka ülkelerine de yayılan büyük ekonomik dönüşme "Sanayi Devrimi" adı verilmektedir (Barışkın, 1994).

Sanayi Devrimi ile birlikte geleneksel kültür dağılarak, temel de "avant-garde"lık üzerine yerleştirilen bir düşünce ortaya çıkmaktadır. Kendi alanında ileri gitmiş ve toplumun önem verdiği kişiler, sanatçılar bu düşüncüyü 1820'lerde "modernizm olarak ifadelendirmektedirler" (Jencks, 1985).

Modern Mimarinin temel problemlerinden biri 'mimarları teknolojik gelişme maçına karşı sorumlu tutan' etik kaygıdır. Bu nedenlerde ki Modern Mimari'nin öncüleri daima teknolojik yenilikleri ürünlerinde ahlaki bir zorunluluk olarak ele almıştır. Endüstri Çağı'nın oluşturduğu ya da kitlesel üretimin gerçekleştirdiği malzeme teknikleri kullanmak böyle bir düşünsel temelden dolayı ön plana çıkmaktadır. Çağdaş teknolojinin modern mimarlığa uyarlanması tarihi olarak biçimlenişi ve genellikle de bu şekilde yazılışı bundan kaynaklıdır. Önce dökme demir, sonra çelik, cam, betonarme gibi malzemeler ve ısıtma-havalandırma mekanizmaları gibi yenilikler Modern Mimari'nin tarihsel sürecinde hep baskın kalan teknik-teknolojik öğelerdir (Anonim, 1997).

Geçmişini taklit etmek yerine, Modern mimarlık farklılık gereksinimi üzerinden gitmeyi benimsemiştir. Bilim, Teknik ve Endüstrinin gelişmesi, modern mimarlıktaki bu

değişimde etkili olmuştur. Bu farklılaşmayı en iyi şekilde yansıtan mimarlar, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Mis Van Der Rohe, Philip Johnson ve Le Corbusier'dir.

Mimarlık, modern mimarlığın söylemine göre fonksiyonel bir obje olarak endüstriyel ürünler gibi değerlendirilmektedir. Le Corbusier'in ünlü "Bir ev, içinde yaşanacak bir makinedir" cümlesi bu yaklaşımı açık bir şekilde ifade etmektedir.

Batı'da modern mimarinin resmi tarihi, başlıca yazarı ve başkahramanı Le Corbusier olacak şekilde yazılmıştır. 20. Yüzyılın kültür tarihinin bir parçası haline gelen bu söyleme göre, "modernizm", ya da o zamanki tanımlamayla "Modern Hareket", mimari alanında ikinci dünya savaşı arasında Avrupa'da ortaya çıkan devrimci bir estetik kanunu ve bilimsel bir doktrini kuşatmaktadır. 20 yüzyıl estetik bilinci içinde "Modern Hareket" betonarme, çelik ve cam kullanımı, kübik formların, geometrik şekillerin ve Kartezyen ızgaraların öne çıkması ve bezemenin, stilistik motiflerin, geleneksel çatıların ve süsleme detayların mimaride bulunmayışı ile tanımlayıcı özellikler kazanmıştır (Bozdoğan, 2002).

Modern Hareket'in mimari ürünleri, aslında toplumsal gerekliliklere yönelik yaklaşımlar taşımalarına rağmen, varoluşlarının ilk anından itibaren anavatanı Avrupa'da dahil toplumun büyük bir kesimi tarafından reddedilmiştir. Bu reddedilişi destekleyenler, bu yapıları estetik olmayan, soğuk, insancılıktan uzak, entelektüel yapılar olarak tanımlamaktaydı (Wyss, 1990).

Almanya'da modern mimari öncüleri ile geleneksel mimariyi savunanlar arasındaki tartışmalar ve karşıtlıklar özellikle ikinci dünya savaşında güçlenmiştir. Yapılan değişiklikler genel hatları itibari ile yumuşatılan modern mimarlık yapıtları, "Sovyet tekdüzeliği" tanımından kurtarılmıştır.

Temelde hiçbir zaman dilimi yoktur ki, onun inşa edilmiş tanıkları bize bir şeyler anlatmasın (Mörsch, 1990). Bu sözleri ile Mörsch, kültür mirasının genişlemesinde gereklilik olduğunu vurgulamıştır.

Genellikle yanlış giden yönleri vurgulanarak modernizm kötü gösterilmeye başlanmıştır. Değerlendirilmemiş zayıf konstrüksiyona sahip mekan duygusundan uzaklaştırılmış hatta alında tamamen ranta dayalı bir planlamaya sahip olduğu

gösterilmeye çalışılmıştır. Modern mimariye olan bu bakış açısı Le Corbusier'in Weissenhof Siedlung'daki evinin yıkımına neden olacakken dönemin başkanı Klettin'in başvurması sonucunda önlenmiştir.

Erken dönem modernist yapılar, kullanılan malzemenin oldukça dayanıksız olduğu, yapım sistemlerinin, malzemelerin ve uygulama yöntemlerinin deneysel olarak hızla değiştiği bir dönemin ürünleridir. Yapım sistemi ve malzeme özelliklerinin daha önceki önemlerden farklı bir şekilde bakımsız bir görüntü sunan yaşlanma izleri, kamuoyunda koruma duygusu uyandırmaktan oldukça uzaktır. Petzet ve Schmidt; modern mimarlığın korunması için sonsuz gençliği korumayı amaçlayan, eskimenin izlerinden arınmış, yenilik değeri ve estetiğin temel alındığı bir koruma kuramının geliştirilebilir oluşu üzerinde durmuştur. Modern yapıları koruma eylemi, yüzyıl başında Riegl'in değerle sistemine dayalı, özgün malzeme ve eskimenin kabul gördüğü koruma kuramının üzerinde yeniden düşünülmesini gerekli kılmaktadır. Genç görüntüyü korumak demek, özgün malzemenin sürekli değişimini ya da rekonstrüksiyonunu gerekli kılmaktadır (Petzet, 1995).

Bu döneme ait eğitim, sağlık ve yönetim yapıları gibi büyük ölçekli kamusal yapıların korunma şansı daha yüksek olmuştur, çoğu bugün de aynı işlevle kullanılmaktadır. Ancak bu durum, bu dönemin en karakteristik yapıları söz konusu olduğunda değişmektedir: Konut yerleşimleri ve konut yapıları. Tutumluluk, minimal ve ekonomik tasarım anlayışı "yoksullar için tasarım" olarak da adlandırılmıştır ve değişime, yeniliğe ve yıkıma yatkın bir anlayışla müdahale görmüştür (Mörsch, 1990).

Yapılarda işlevsel, biçimsel ve stilistik değişimin yansıması, tasarım eyleminin dönüşümü de yansımıştır. Bu durum modernizm süreci adı altında değişmiş ve değerlendirilmiştir. Nitekim modern dönem de endüstriyel gelişmelerinin ağırlıklı olarak ışık tuttuğu biçimsellik, anıtsal ve tekil yapılar yerine sıradan çoğaltılabilir tasarım yaklaşımlarını gündeme getirmiştir.

Avrupa toplumu, 19. yüzyılda, monarşiden demokrasiye, dogmatizmden bilimselliğe ve aristokratik bir beğeniden endüstriyel girişimcilerin ve orta sınıf beğeni anlayışını kapsamına alan olağanüstü bir değişim ve gelişim çizgisi izler. Bu değişime uyarlı olarak, mimarlar, seçmeci, yöresel ya da geleneksel kavramları yeniden tartışmaya

başlar. Ancak bütün bunların ötesinde tek amaç, özgün tasarımlar yaratma tutkusudur. Özgün ve markalaşan mimarlar kategorisine girebilmek için, işlevsel/strüktürel yapısalcılık gibi farklı tasarım seçeneklerine yönelirler (Roth, 2000).

‘Modern Mimarlık’ kavramı tekbir Modern Mimarlık varmış gibi kurallar bütünü haline getiren, okullarda okutulacak normlar geliştiren hatta Atina Carth’sında belirttiği gibi 36 Avrupa kentinin strüktürel analizini yapan ve buna dayanarak çağdaş kentin nasıl olması gerektiği konusunda kurallar koyan bir harekettir (Budak, 1985). Bu hareketin oluşumunda ve biçimlenişinde pek çok mimarın katılımıyla gerçekleştiren CIAM kongreleri önemli bir rol oynamaktadır.

1928’de La Sarraz’da birincisi yapılan CIAM kongresinin amacı genelde tüm inşaat faaliyetlerinin kontrol eden resmi mimarlık çevrelerine karşı güncel mimarlığın var olma hakkını korumak ve tek kişi tarafından çözülmeyecek problemlere daha rahat mücadele edebilmektir. CIAM, akademizm ve historisizme, geleneksel stillerin kopya edilmesine, akademilerin simetri, oran gibi kurallarına, egemen sınıflar için anıtlar yaratılması düşüncesine dayanan elit mimarlık kavramına karşıdır. La Sarraz Manifestosunda ifade edildiği gibi CIAM mimarlığı, geçmişin formüllerini korumayı görev olarak kabul eden akademilerin kısırlaştırıcı tutumlardan kurtarmalıydı (Conrads, 1991) (Dostoğlu, 1996)

1933 yılında dördüncüsü düzenlenen CIAM toplantılarının, Modern Mimarlığın ilkelerinin oluşması açısından önemi büyüktür. Oluşturulan ilkelerin en önemlileri ise şunlardır; mimarlığın meslek olarak yüceltilmesi (Le Corbusier’in ‘Mimarlık veya Devrim. Devrim engellenebilir’ önermesi bu amacı iyi açıklamaktadır), evrensel çözümlerin aranması, böylece yöreselliğin ortadan kalkması; Mies’te görüldüğü gibi sonsuz farklılaşmamış mekanın elde edilmesi; mevcut teknolojinin mükemmelleştirilmesi ve özellikle toplu üretimin desteklenmesi; akademilerin kurallarına tepki; toplumsal toplumsal sorunlara ilgi (özellikle konut alanlarıyla ilgili düşüncelerin oluşması); kenin, konut, rekreasyon, iş ve ulaşımdan oluşan dört işleve ayrılması (Dostoğlu, 1996).

Modern Mimarlık yukarıda bahsi geçen ilke ve niteliklerle insanın hayal gücünü geliştirmesini sağlayan son derece güçlü ve anlamlı bir hareket olarak gelişmiştir.

19. ve 20. yüzyıl teknolojisinin sağladığı kısmen teknik olanak ve kolaylıklar, kimi mimarlar tarafından yaşanan Dünya’da kolaylıklar sağlamaktan öteye gidemeyeceğini düşünürler. Bu daha çok “Ecole” doğrultusunda yetişmiş mimarların belirtmiş olduğu bir durumdur. Tarihi detayların doğru kullanılmasını amaçlayan bu mimarlar, çok fazla seyahat eden ve araştırma yapan mimarlardır. Özenli bir plan sunan, dikkatli ve titiz bir biçimde tasarlanmış, kolayca kavranabilen ve geçmişten izler taşıyan belirli simgeler ile tanımlanan, yaratıcı ve akademik düzlemde bir tarz olarak geliştirir ve benimserler.

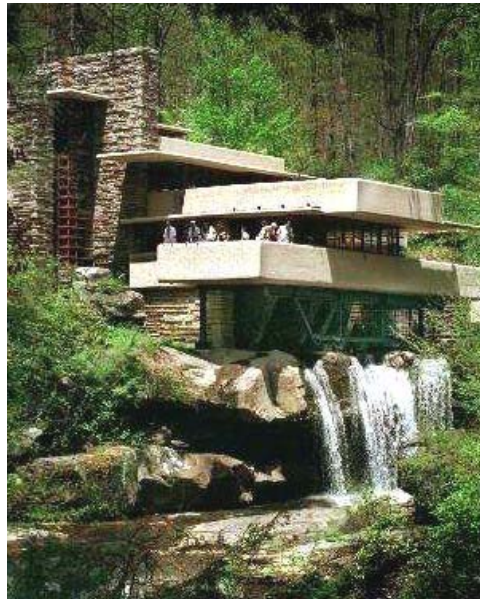
Modern Mimari 19. Yüzyıl mimarlık anlayışına bir karşı çıkış olarak geliştiğinden, mimarlık ve onun ifadeleri içerik ve teknolojinin bir ürünü olarak görülmüştür. Bununla birlikte işlevsel yaklaşımı saf, geometrik formlarla çözüme çabası tasarıma ve ifadeye usçu bir yapı kandırmıştır. Us’a egemenlik sağlamayı amaçlayan Modern Mimarlık sürecinin geçmesi oldukça kesintisiz olarak Rönesans’a girmektedir. Gerek Rönesans’ın gerekse de modern mimarlığın tasarım anlayışını belirleyen geometri, aslında usun dilidir. Rönesans geometriyi yetkinlik ideali adına benimsemişken Modern Mimarlık işlev adına benimsemiştir. Bu doğrultuda geçmişten yararlanmaksızın yalın biçimlerin kullanımı ve basitleştirme modern akımın felsefesi haline gelmiştir. Bu yaklaşımın öncülerinden Loos’un ‘süsleme cürümdür’; Van der Rohe’nin ‘az çoktur’; Gropius ‘sanatçı süslemeyi bırakmalı işleve önem vermeli’ şeklindeki görüşleri bu felsefeyi açıklamaktadır (Akın, 1990) (Şentürer, 1995).

Modern mimarlık ile daha da belirginleşmiş geometrik anlayış, geçmişe nazaran daha soyut bir biçime dönüşmüştür. Bu durum, yaklaşımı basit ve mütevazı yapılaşmaları içermektedir. İçeriğinde sanatın bir istisna olarak yer aldığı yalın, saf bir oluşum tahayyül edilmiştir. Dönemin mimarlık anlayışı makine estetiği ile ilişki kurmaya çalışıyordu, bu durumun herkes tarafından anlaşılabilen bir konuma getirilmiştir. Eski söylemlerin kendi biçim diline eklemlenmeyi baştan reddettiği için, karmaşık bir durum oluşturmuştur.

Modern hareket her ne kadar ortaya çıkışında toplumsal hareketin varlığını (nüfus artışı, sanayileşme, makineleşme vb.) taşısa ve felsefesinde usçuluk ve işlevciliği getirse de, kuramın oluşumundaki biçim eleştirisi ve yeni bir biçim oluşturma isteği gözardı edilemez. Wright’ın konut planı tipolojileri, Le Corbusier’in beş ilkesi, Rohe’nin saf biçim ve biçimin ifadesi kaygılı bir estetik yaklaşım içinde olduğu ve hatta ondan

kaynaklandırıldığı söylenebilir. Bu doğrultuda kullanım, yapım sistemi, strüktür, yapım ve işletme ekonomisi, ölçülebilir, hesaplanabilir nicel belirleyiciler ve bunların tümünden üreyen bir estetik, biçimi belirleyen faktörler olarak göze çarpmaktadır. Çağın rasyonel düşünce tarzı bütünün yeniden kurulması için karmaşık olanı parçalarına ayırıyor, parçaları tek tek inceleyip onun işlevini yerine getirmesi için gerekli koşulları yaratıyor, sonra da o parçanın bütünle eklenebilmesi için gerekli uyarlamaları yapıyor ve yeni bütün bu parçaların entegrasyonu ile kuruyordu. Entegrasyon sağlayan öge kentte, ulaşım hatları, ‘zone’lar ve çağdaş kent imajı idi, tek yapıda da akslar ve aks aralarıydı (Adam, 1984) (Şentürer, 1995).

Yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak mimarlar, kendi özgün üsluplarını ortaya koyarlar. Toplumsal tutumun temelinde modern mimari anlayışı temelinde toplumsal tutumun genellikle “saf biçimler, belirginlik, düzgünlük, arınmışlık, yalınlık ve bütünlük” ifadeler ile açıklanır. Akımın önemli mimarlarından, Frank Lloyd Wright, çalışmalarını “kutunun parçalanması” kavramı ile açıklamaktadır. Yapının tasarımında mekanların tanımı doluluk-boşluk kavramlarıyla tanımlanmaktadır. Wright’ın Modern Mimari anlayışı “kutunun parçalanması” görüşü doğrultusunda önce özel konut yapılarına yansır. Fallingwater House/Şelale Evi, Wright’ın kutunun parçalanması ilkesinin belirgin olarak kullanıldığı tasarımlarından biridir. Konumlandığı arazinin doğal koşullarını bozmadan yapının bütününe taşır (Şekli 4.1).



Şekil 4. 1.: Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1937, www.arkitera.com.

Frank Lloyd Wright, “Organik Mimarlığı” bir insanın birbirine bağı ve birlikte yaşayan organları gibi bir binanın da birbirine akan canlı bir yaşamı sağlayan yeni mekan anlayışı olarak tanımlamıştır. Wright’in Organik Mimarlık ilkeleri; açık plan anlayışı, birbirine akan mekanlar, yer yer binanın içi ile dışının belirleşmesi, doğanın içeriye girmesi, iç mekanların doğaya açılması olarak belirlenmiştir (Özdeş, 1994).

Modern Mimarinin düşünme ve biçimlendirme anlayışı, önce Avrupa sonra da bütün dünyanın ortak biçimi haline dönüşmüştür. Modern hareket anlayışı ve ortak dil kullanımı tüm dünyaya yansımıştır. Modern mimari söyleminin oluşumunda büyük rol oynayan yukarıda da çok sayıda adı geçen öncü mimarları ve yapıtlarını daha detaylı bir şekilde bölümün devamında açıklanacaktır.

4.2 MODERN DÖNEMİN ÖNCÜ MİMARLARI MANİFESTOLARI VE KONUT YAPILARI

Modern mimari söyleminin oluşumunda büyük rol oynayan ve modern tarihe imza atmış öncü mimarlar ve yapıtları, dönemin mimarisinin şekillenmesi açısından önem taşır.

Dönemin mimarı konut kullanıcısının hayatını kolaylaştırmayı hedeflemiştir. Yirminci yüzyılın ünlü mimarlarının tecrübelerinden ve kurdukları mekânsal ilişkilerden ve tercihlerden doğru mekan organizasyonunu kurgulamak adına aydınlatıcı olacaktır Mekanlar arasındaki ilişki ne kadar doğru kurulursa, kişinin mekan içerisindeki eylemlerini bir o kadar sağlıklı ve verimli gerçekleştirmesini sağlar. Diğer mekanları gerekirse kontrol edebilmeli yani görsel ve işitsel ilişkiyi kurabilmesi gerekir, bu durum tam tersinde bile aynı işlemeli sessizlik, gizlilik gerektiren işlerde de uygun bir ortam sağlanması gerekir. Bu nedenle planlanan mekânsal organizasyonda mekanlar arası ilişki doğru kurgulanmalı (Kırcı, 2004).

Yirminci yüzyıl, elbette konutların iç düzenlemesinde yeni yaklaşımlar getirmiştir. Dönemin mekan organizasyonları detaylı bir şekilde incelendiğinde, geniş bir çeşitleme ile karşılaşılıyor. Bu durum ancak soyutlayarak ele alındığında üç esasa göre kalıbın çeşitlendiği göze çarpar.

İlki; mekanı sabitlemeyen serbest bir planimetridir. Serbest mekan anlayışı özellikle Mies van der Rohe ve Le Corbusier'in neredeyse bütün işlerinde öncülüğünü yaptığı, bu planlama duvarların mobilyalarla birlikte mekan içinde "yüzebildiği" serbest mekan anlayışıdır.

İkincisi; Fritz Schumacher'in yaygın hale getirdiği büyüklükleri eşit olan odalardan oluşan, işlevleri baştan belirlenip sabitlenmiş eşit mekanların bir raya gelip işlevselliğe hitap etmesi ile kurulan planimetrik kalıptır.

Üçüncüsü; Alexander Klein'in manifestal bir biçimde belirttiği mekan bölünmelerindeki işlevsel karşılığa göre değişkenlik gösteren büyüklükleri, mekan içerisinde gerçekleşecek eylemlere göre farklılık gösterdiği fonksiyonalist plan kurgusudur (Bilgin İ. , 2002).

Mimari manifestolara değinecek olursak, yirminci yüzyılın başlarında çıkış yapmıştır ve bunun nedeni ise politika ve mimarlığın ayrılamaz olmalarından kaynaklıdır. Mimarların modernleşmenin etkisi ile başa çıkmaları mimari manifestoları doğurmuştur. Mimari manifestoların daha çok yükselişte olduğu dönemler, modern dönem olduğu gözlenmektedir. Ancak bu yazıların daha çok erken dönem Avangarde manifestoların izinden gittiği görülmektedir ve daha çok devamı veya tamamlayıcısı niteliğinde olduğu algılanmaktadır (Turan, 2013).

Yirminci yüzyıl mimarlarının kendilerine has mimari üslup ve dilleri olduğu gibi ortak yaklaşımları da bulunur.

Modern dönemin mimarları dönemin belli bir karakteristik dile sahip olmasını ister ve yapıların tamamında o dilin hakim olmasını dilerler, bu durum her mimarın kendine özgü manifesto ve yaklaşımlarında ortaya çıkar, nitekim farklı farklı kalemlerden oluşsa da, tümüne bakıldığında ortak noktalar hatta benzerlikler görülür. Örneğin kullanılan malzeme, plan cephe benzerlikleri hatta bazen mekan bölünmeleri bile ortak yaklaşıma sahiptir.

Bölümün devamında daha detaylı olarak seçilen öncü mimarlar ve mimarların modern mimariye yaklaşım biçimleri ve manifestoları incelenecektir. Buna göre konut yapıları analiz edilip örneklendirilecektir.

4.2.1 Le Corbusier / Villa Savoye

Modern mimarinin gelişmesini sağlayan ve modern hareketin öncü önemli mimarlarından. İsviçre asıllı Fransız mimar, ressam, heykeltıraş, yazar ve mobilya tasarımcısıydı aynı zamanda şehir planlamacı olarak bilinir çok yönlü bir sanatçısıdır. Modernizm'e ve uluslararası tarza kattıkları ile bilinir.

Modern hareketin en önemli isimlerinden biri olmasının nedeni, çizmek ve inşa etmenin yanında çokça yazan bir mimar olması, radikal düşünceler geliştirerek çağın sorunlarına yenilikçi çözüm odaklı yaklaşımı ve bunu modern dönemin sunduğu araçları kullanarak yapması, modern dönemin gelişmesine yön vermiştir.

On dokuzuncu yüzyıl sonrasında iyice hızlanan endüstri dönemi, birinci dünya savaşı ile birlikte taleplerden beslenerek etkisini büyüterek artırmıştır, buna göre mimarlıkta aynı eksenle ilerleme göstermemiştir. Bu durumu Le Corbusier (Bir Mimarlığa Doğru) kitabında detaylı bir şekilde incelemiş ve vurgulamıştır. Dayanışma içerisinde olan mühendis estetiği ve mimarlık ikilisi arasındaki fark, biri gelişirken diğeri gerileme devrinde olduğunu belirtmektedir. Mimarlık insanoğlu için en önemli gereksinimlerden, barınma gereksiniminden doğan konut yaklaşımı insanın tasarladığı ilk gereçtir, en temel ve en zorunlu ihtiyaç olduğundan söz etmektedir. İnsanların ihtiyaçlarından doğan gereç gereksinimi uygarlığın evrelerini belirlediğini, Taş, tunç ve demir devri gibi.

Yetkinlik gelişimde gerecin gelişimi ile bir bütün olduğunu, ancak eski gereçler eskide kalması ve hurdaya atılması gerektiğini vurguluyor. Ancak bu şekilde ilerleme gösterebileceğimizi, kötü ve eskimiş gereçlerle kötü üretmeye, sağlığımızı ve gücümüzü kötü harcamaya hakkımız olmadığından, eskinin atılıp yenisinin konulması gerektiğini belirtiyor (Özdemir K. , 2001).

Le Corbusier'in bu sözleri, endüstri çağının makina ve mimarlık ürünlerinin birer gereç olduğunu ifade ediyor. Ayrıca bu gereçler içerisinde en önemlisinin de konut olduğunu vurguluyor.

Aynı zaman da kitabında tasarımlarını üzerine inşa edeceği önemli iki yönlü konseptten bahsetmektedir, ilki fonksiyonel ihtiyaçlar ve deneysel biçimleri çözümlmek, ikincisi

ise duygulara ve akla hitap eden biçimleri tercih etmek. Bu yaklaşımı ile “Mühendis estetiği ve Mimarlık” başlığı altında yer almaktadır.

Fonksiyonel obje olarak değerlendirilen endüstri ürünleri gibi modern mimarlık söyleminde mimaride bu şekilde değerlendirilmektedir. Le Corbusier’in en ünlü sözlerinden olan “Bir ev içinde, yaşanacak bir makinedir” söylemi ile bu yaklaşımı desteklemektedir.

Le Corbusier, işlevlere mekanik kusursuzluklar ile beraber yanıt veren uçak, araba ve gemilerin form güzelliğinin en yüksek seviyede olduğunu vurgularken, yirminci yüzyıl makinelerinin de aynı görüntü ve estetiğe sahip olduğunu savunmaktadır.

Aslında araba tasarlarken bu yapıldığında uygun form ve görüntünün kendiliğinden ortaya çıkacağını ön görmektedir (Roth, 2000). Burada vurgulamak istediği nokta, aslında teknolojinin mimarideki önemi ve ‘makine estetiğine’ dikkat çekmektir. En önemli modernist yaklaşım, çağdaş insanın saf işlevsel ve saf teknolojik tasarımlar ile somut hale ulaşmasıdır. Modern hareketin en önemli düşünürlerinden Le Corbusier’in yukarıdaki yaklaşımları net olarak, Modern Mimarlığın etik teknik alt yapı üzerine estetik temelin kurulu olduğunu ortaya koyar.

Modern sanayinin ortaya koyduğu estetik anlayışı kimse görmezden gelemez. Yapı ve makine tasarımları, oran, malzeme açısından giderek daha sağlam ve farklılık kazanmaya başlamıştır. Nitekim bu makine ve konutların bir kısmı gerçek sanat yapıtlarıdır içerdikleri sayı ve düzen bunu göstermektedir (Corbusie, 1999).

Genel olarak Le Corbusierin modern mimariye yaklaşımı, sanayi devriminin önemi üzerine olduğunu ve yapılara makine gözü ile baktığını algılamaktayız. Le Corbusierin söyleminde modern dönemin konut problemi önemli bir yer tutuyor. Endüstri devrimi ile gelişen yeni yaşam biçimi mevcut konut mimarisine cevap veremediğini vurgulamaktadır.

Konut sorununun bir çağ sorunu olduğunu ve bunu ancak mimarlığın kendi üzerine düşen sorumluluğu alması ile çözülebileceğinden söz etmiştir. Bu çözüm, konutun araba, gemi ve uçaklar gibi endüstriyel üretimi ile yapılacağını özetle konutun seri üretilmesi

anlamını taşımaktadır. Elbette bu belli standartlar saplanarak ve buna uygun tipler tasarlanarak yapılacaktır. Cobusier, standartı şu şekilde tanımlamaktadır:

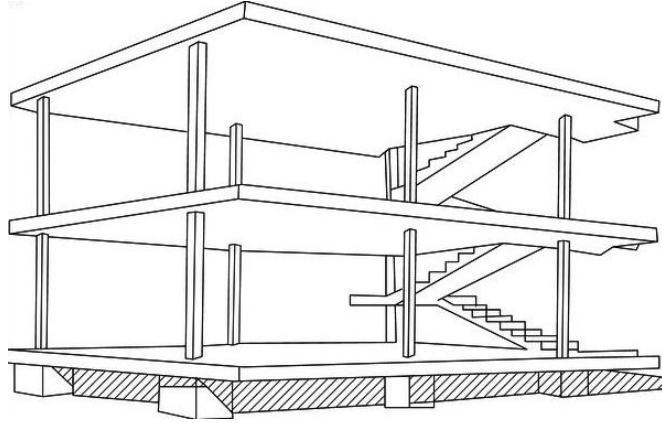
“Bir standardın saptanması demek, o konuda kullanışlı ve usa yatkın tüm olasılıklar ayrıntılı olarak inceleyip aralarında tartışma götürmez, işlevine uygun, en verimli olanının, gereç, el emeği ve malzeme, sözcük, biçim, renk ve ses bakımından en az iş gerektiren tipin çıkarılması demektir.” (Corbusie, 1999).Standartlaşmanın benzerlikten ve aynılaşmadan doğacak riskinin farkındalığındaydı, dolayısıyla standartlaşma mimari ürününün kendisinde olmadığını, onu oluşturan elemanlar düzeyinde gerçekleşeceğini belirtmiştir.

Yukarıda bahsi geçenlerin yanı sıra, Le Corbusier aslında insan ile ev arasındaki ilişkinin değişmesi gerektiğini savunmaktadır. Bakış açısına göre seri üretilen konutlarda yaşama anlayışını yaratmak gerekiyor.

Aslında mimarlığın topluma öncülük etmesi gerektiğini ve toplumun ihtiyaçlarına göre şekillenen mimarlığın aynı zamanda topluma da yaşama anlayışını öğretmelidir. Bu misyon yirminci yüzyıl mimarlarının ‘toplumsallık’ söyleminde örnek olmaktadır.

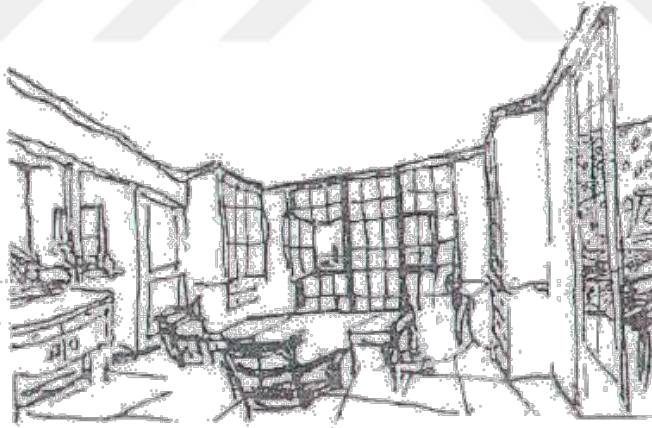
Domino evi olarak adlandırıp tasarladığı konutun ’da seri üretim konutlar için temel özelliklerden bahsediyor. Yalnızca taşıyıcı bir sisteme sahip olan ve kolon ile döşemeyi birbirine bağlayan merdivenlerden oluşan açık planlı bir yapıdır.

Domino sistemi baz alınarak tasarlanan bu toplu konut gruplarının ’da dönemin şartlarına göre betonarme kullanılmaktaydı. Hazır döşemeler yerinde inşa edilen kolonların üzerine yerleştiriliyor, duvar ve bölücüler el emeğine gerek kalmadan yapılacaktı. Standartlaşmış tavan yüksekliği sayesinde tüm kapı ve pencereler tek tip yüksekliğe sahip olacaktı ve bilinenin aksine duvarlardan önce yerleştirilip doğramadan sonra duvarlar inşa edilecekti. Son olarak su, elektrik ve döşeme işi kalıyordu (Şekil 4.3, Şekil 4.4).



Şekil 4. 2.: Domino Konut Birimi, Le Corbusier, 1919, www.archidialog.com.

Le Corbusier Domino'yu bir sanayi ürünü olarak gösteriyordu, bunu en net “Bir Mimarlığa Doğru” kitabın 'da şu şekilde açıklar; Eğer zihnimizi alışa gelmiş konut tiplerinden arındırırsak ve probleme eleştirel ve nesnel bir şekilde yaklaşırsak, “makina-Konut'a” sahip olmanın daha kolay olacağını ve aksisine nazaran daha sağlıklı ve ahlaklı, makina estetiği olan bir konuta sahip olacağımızdan söz ediyor (Corbusie, 1999).



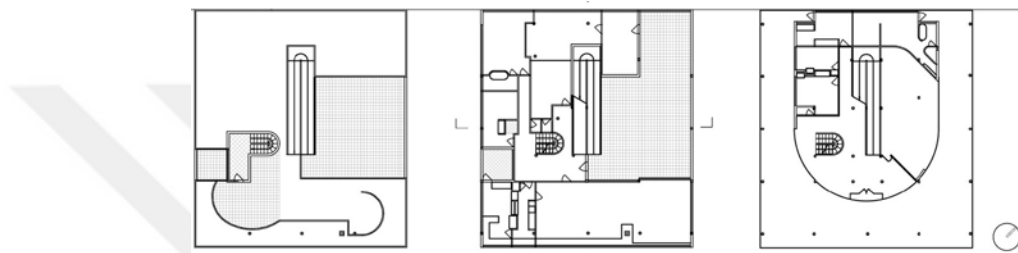
Şekil 4. 3.: Domino Konut Birimi, İç Mekan Görşeli, Le Corbusier, 1919, www.archidialog.com.

Le Corbusier çok sayıda Domino tipine uyan konut tasarımlar inşa etmiştir, bunlar içerisinde Villa Savoye, Cobusier'in ‘Yeni Bir Mimarlığa Doğru Beş Nokta’ yazısında vurguladığı modern tasarım ilkelerine en uygun ve hitap eden örnektir. Bahsi geçen

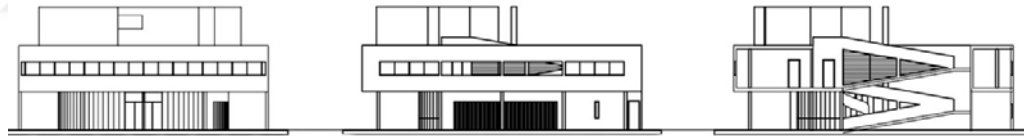
Le Corbusier modern mimarlık ilkeleri şu şekilde açıklar;

1. Pilotis: Bina Kütlesini zeminden yükselten kolonlar.
2. Serbest Plan: Mekanı bölen duvarların taşıyıcı kolonlardan ayrı tasarlanabilmesi mümkün olan planlama sistemi.
3. Serbest Cephe: Serbest plan şemasının dikey düzlemde cepheye yansıyan hali.
4. Yatay ve uzun bant pencereler.
5. Çatı bahçesi: yapının zeminde kapladığı alan geri kazanılır.

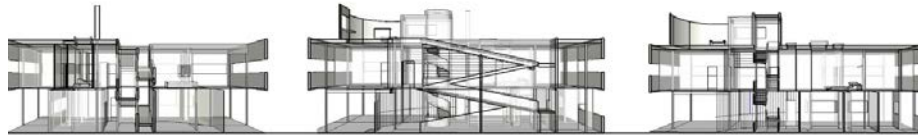
Tasarım ilkeleri olarak savunduğu bu ilkeleri bir arada Villa Savoye’de görmektedir (Şekil 4.5, Şekil 4.6, Şekil 4.7, Şekil 4.8).



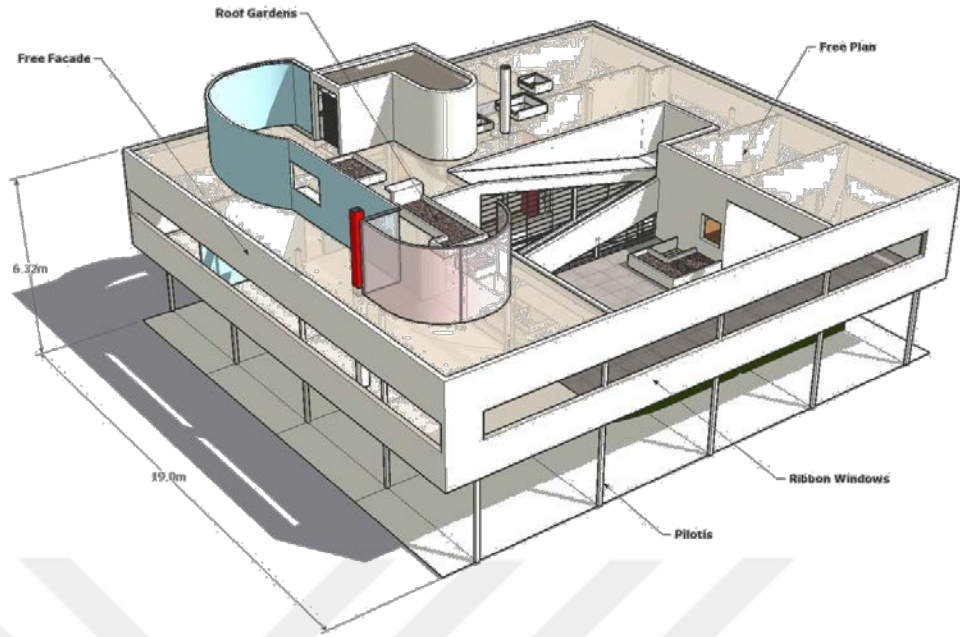
Şekil 4. 4.: Villa Savoye, Plan, Le Corbusier, 1928-1931, www.smarthistory.org.



Şekil 4. 5.: Villa Savoye, Cephe Görünüşü, Le Corbusier, 1928-1931, www.smarthistory.org.



Şekil 4. 6.: Villa Savoye, Perspektif Görünüşü, Le Corbusier, 1928-1931, www.smarthistory.org.



Şekil 4. 7.: Villa Savoye, İlkelerin Yapı Üzerinde Gösterimi, Le Corbusier, 1928-1931, www.smarthistory.org.

Alışılmışın dışında hatta bu dünyaya ait olmayan tasarımı ile Villa Savoye, standart, sıradan, klasik gibi kalıplar ile yorumlamak mümkün değildir. Benzersizliği modern dönemin mimarlarının tutumunun değişti anlamaya gelmektedir (Brooks, 1987).

Pilotiler üzerine oturan kare bir yapı yerden koparılmakta, bu şekilde yapıyı topraktan koparmış olup yapının altında yer kazanılmaktadır. Pilotiler en basit halleri ile rampa ve garaja uygun bir şekilde yerleştirilmiştir. İdeal şemalarda görüldüğü gibi kolonlar arası beş metre olarak ayarlanmıştır. Eğimi az ve merkeze konumlandırılmış rampa, resepsiyon, yatak odaları gibi mekanların olduğu birinci kata çıkıyor.

Serbest plan çözümlenmesi genelde taşıyıcı olarak adlandırılan duvarlar burada bu özellikten kurtulmuş ve bir zorunluluk olarak yer almaktan arınarak, tasarıma bir girdi olarak yansımakta. Ayrıca katlar arası ulaşımın iç mekandan spiral merdiven ile olup dış cepheden ise rampa ile sağlanması, mekanlar arası esneklik katmaktadır (Şekil, 4.9). Çoğu mimar için etrafındaki alanları kurgulamak zorlayıcı olduğundan spiral merdiven pek tercih sebebi değildir, Cobusier için tam tersi anlama gelir daha fazla yaşanacak bir alan ve heykelsi bir görüntü sağlamıştır (Samuel, 2007).



Şekil 4. 8.: Villa Savoye, Rampa ve Merdiven Görşeli, Le Corbusier, 1928-1931, www.techethe.com.

Serbest cephe yapının planda olduğu gibi yapını sisteminden bağımsız ve cephenin dışında kullanılan beyaz renk ile doğanın ve gökyüzünün değişken renkleri ile bir tezat oluşturması ve uzaktan fark edilmesini sağlamıştır.

Yatay bant pencereleri yapıyı boylu boyunca sarmaktadır bu sayede kutunun tüm çevresi içinde ışık ve sesi barındırabiliyordu. Tamamı yatay kayar pencereye sahiptir, çerçeveleri ise dış kenardan kullanılmıştır. Bu şekilde cephe yüzeyinden kopmamış cam cephe ile kesintisiz devam etmiştir. Cobusier'e göre bir cephe kusursuz ve güçlü olarak tasarlanmalı ve bu ancak bazı boşluklar yaratım ön, arka ilişkisi yaratarak oluşur. Ayrıca ritim, ölçü ve iç, dış ilişkisinin sağlanması pencerenin açılarak ikinci bir yüzey oluşturması ile olur. Birinci katta oluşan kesintisiz yatay pencereler dış mekanı içe taşımak adına en başarılı yoldur, bu sayede kesintisiz bir manzara seyri sağlamaktadır, ayrıca kayan camların tamamen açılması sayesinde güneş tüm odalara hatta evin kalbine kadar özgürce yayılır (Frampton, 1996).

Çatının bahçe olarak kullanımı ve bu bahçenin oturma mekanı ile birleştirilmesi doğa ile iç içe olmasını sağlamıştır. Cobusier'e göre, yaşama alanları zeminden yükseltilmeli sebebi ise görüş açısı ve toprağın sağlayacağı nem. Bu sebeple evin bahçesi, zeminden üç buçuk metre yüksektedir. Ona göre asıl bahçe budur kuru ve manzaraya hakim olandır (Benton, 2007). Villa Savoye'nin iç mekanından bahsedecek olursak, tasarlana cepheler sayesinde her bir cephe iç mekana farklı fonksiyonel aktivite sağlar. Örneğin,

kuzey doğu cephesinde mutfak ve servis odalarını konumlandırırken, güney doğu cephesi oğulları ve misafirleri için yatak odaları bulunur. Kuzey batı cephesinde boylu boyunca salon konumlandırılırken, güney batı cephesi rüzgârdan korunan ve gün ışığından yararlanan teras bulunur.

Cobusier resimlerinde kullandığı elemanların etrafında koyu renk geçme yöntemini mimarlıkta gölge ile yapıyor. Bazen tam tersini yaparak gölge yerine ışık kullanmayı tercih ediyordu. Boşlukları yapısal elemanları kullanarak kenarlarına ışık düşmesini sağlayıp yük taşıyıcı özelliklerini tam tersi olarak göstermeyi tercih ediyordu. Bu özelliği en belirgin şekilde konutun merdivenlerinde görölmektedir. Ayrıca iç mekanında kullandığı aydınlatmalar, tüp şeklinde olan bu lambalar tavanı yansıtıcı bir eleman gibi kullanmayı sağlamıştır, tavanın daha çok yansıtıcı olmasının nedeni beyaz rengin tercih edilmesidir (Samuel, 2007). Cobusier kullanılan malzemelerin, yeni mimarlığın getirisi olan standartlaşma adına sabit malzemeler yerine doğal malzemelerin tercih edilmesi yönündedir. Yapıya hakim olan renkler, mobilyalarda kahverengi, pencere bantlarında siyah ve gri, salon duvarında kullanılan mavi renk dışında genelinin beyaz renk duvarlara sahip olduğunu. Malzemelerinde ağırlıklı olarak, beton, cam ve metal olduğunu görmekteyiz (Şekil, 4.10)



Şekil 4. 9.: Villa Savoye, İç mekan Görşeli, Le Corbusier, 1928-1931, www.techethe.com.

4.2.2 Ledwig Mies Van Der Rohe / Farnsworth Evi

Yirminci yüzyılın öncü mimarlarından bir başka isimse Rohe'dir, öncelikle taş işçiliği ile uğraştıktan sonra ahşap strüktürler ile ilgili çalışmalarını devam ettirmiş bir zanaatkardır. Modern mimariyi yaratmak için etkilendiği Neo-Klasik dönemin oransal mükemmelliği detaylardaki şıklığı ve stil formlar on' da büyük izler bırakmıştır.

Rohe'yi etkileyen diğer unsurlardan, Berlage'dir malzemenin ve strüktürün tüm yanlığı ile kullanımından esinlenmiştir. Bu ilkeleri savunan ve kullanan 'G' gurubuna katılmıştır. Malzemelerden ağırlıklı olarak tuğla kullandığı kasaba konutları tasarımı De Stijl etkisi taşır (Clark, 1989).

Rohe'nin mimariye yaklaşımı, saf formların bir araya gelişi ile oluşan sade yalın tasarımlardır. Özellikle insanın, mimarın ve doğanın bir bütün olduğu tasarımlar planlar ve inşaa eder. Savunduğu bu bakış açısı ile geçmişten geleceğe doğa ile insanın uzlaşması konusunda insanlığı etkilemeyi amaçlamıştır.

Ona göre bunu gerçekleştirmenin tek yolu yapıda daha büyük yırtıklar sağlayarak doğayı yapının içine alabilmek, ancak elbette peyzaj ve evin bütünlüğü bozulmadan oluşması gerekiyordu. Mimarlıkta ruh özelliğini önemsemesinin ve bu yaklaşıma vurgu yapmasının nedeni budur. Rohe'ye göre mimarların doğanın teknik veya biçimselliğinden doğan problemler ile değil felsefi tarzı ile ilgilenmeleri gerektiğini savunur (Tegethoff, 1985).

Rasyonel mimari anlayışı ile evrensel, işlevsel ve saf geometrik biçimleri ortaya koyarak modern mimarlığın temellerini oluşturmuştur. Kullandığı basit ve okunaklı formlar ile modern mimarın söylemini oluştururken modernizmin ana hatları olan bezemesiz ve süslemesiz soyut elemanlar Rohe'nin mimari dilini ortaya koyar.

İşleve, tekniğe ve mekansal şartları ön plana alarak şeffa, açık ve geçirgen mimarlık ürünleri en iyi şekilde kullanmayı amaçlar.

Rohe modern mimarın dilini minimuma indirgeyerek, mimarlığı sssiz bir yapı sanatı olarak tarifler. Modern malzemeyi yapılarında çokca ve en yalın hali ile kullanarak sıradışı proporsyon ve detylara en ince ayrıntıya kadar önem verir, bunların tamamını en az malzeme ile yaparken çok olgun bir modern ifade sunar (Atılğan, 2000).

Dış mekanı iç mekana bağlamak Rohe için önemli noktalardan biridir, boydan boya düz ve bölmesiz cam ve düz yüzeyler tercih ederek, doluluk boşluk oranları sayesinde ritmi yakalar. Yapılarındaki bütünlük ifadesini kullandığı doğal malzemeler ile tamamlar açık plan yaklaşımı sayesinde bu malzemeleri örneğin zemin malzemesini iç mekanda da devam ettirmesini sağlıyor.

Aynı zamanda renk tercihi genelde beyaz renk olurken renk çeşitliliğini kullandığı malzemeler ile farklı renkler katar, Aydınlatma tercihi doğal aydınlatmadan yanadır bu sebepten genellikle büyük açıklıklar tasarımlarına hakimdir ve bu dili tasarımlarının genelinde gözlemlemek mümkündür.

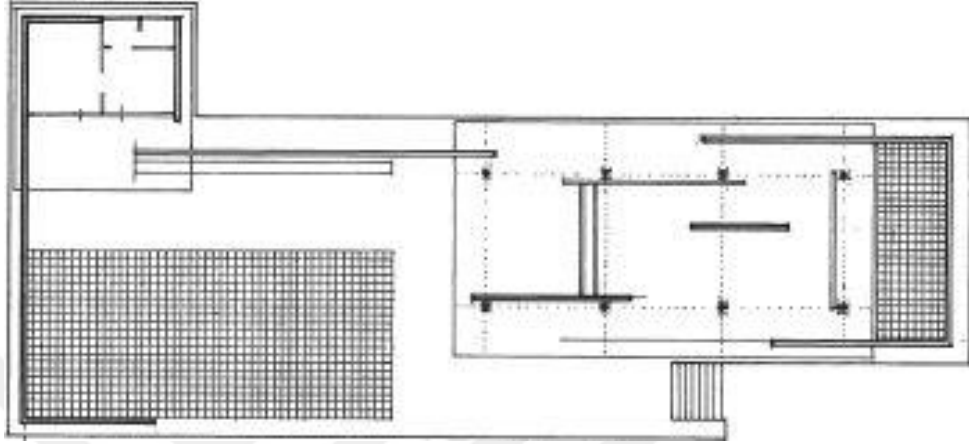
Rohe'ye göre mekan dıştan ve içten tanımlanan boşluk olarak algılanır, bu nedenle duvar yüzeyleri onun için mekansal anlamda önem taşımaktadır. İnsan algısı duvarları görsel olarak algıladığı gibi hareket ederken de bedensel olarak algılar, sınırlı yüzeylerin dik açıları ve birleşimi mekansal kavrama açısından önemlidir.

Tasarlanmış bir mekanın sınırları duvar, zemin ve tavan olarak algılanırken, bu durum doğada toprak, ufuk ve gök olarak sınır şeklinde algılanır. Sınırlar sayesinde mekan süreklilik, hareket ve ritim kazanır (Kasap, 2009).

Rohe 1929'da Barselona'da düzenlenen ticaret fuarında resmi törenler için bir pavyon tasarımı görevi aldı, tasarladığı Alman pavyonu ile De Stijl mimarisini yüceltmıştır. Yapılarının genelinde olduğu gibi buradada konstrüksiyonu minimuma indirgemiş ve cam, metal malzemesine ağırlık vermiştir. Mekanın az yapısallığının kullanıcı ile yaşayacağına inanmış ve bu şekilde total mekan kavramını ortaya çıkarmıştır.

Temel geometrik ve kübik formların bir araya gelerek oluşturduğu bu yapı'da çıkıntılar sayesinde dış mekandan iç mekana doğru hareket elde etmiştir bu sayede yapıyı durağınlıktan korumuştur. Mekanda, beton malzemesi ile birlikte siyah ve yeşil mermer tercih ederken, dış mekanın renklerini yüzeye ve iç mekana taşıyan camdan faydalanmıştır. Bu sayede yapı bulunduğu dış mekanda çok yabancı kalmayıp mekanın bir parçası olarak algılanır. Formların ve malzemelerin geometrilerindeki yalınlık, etkileyici net bir ifade ile bütünlük sağlamıştır.

İç mekandaki mobilyalar bu tasarım anlayışını destekleyecek nitelikte tasarlanmıştır. Pavilyon bir objenin sergilenacağı bir mekan olarak tasarlanırken, yapı ise mimarisini sergileyen bir obje olarak tasarlanmıştır (Atılğan, 2000). (Şekil, 4.12, Şekil, 4.13).



Şekil 4. 10.: Alman Pavilyonu, Zemin Kat Planı, Mies Van Der Rohe, 1929, www.v3.arkitera.com



Şekil 4. 11.: Alman Pavilyonu, Dış mekân Görşeli, Mies Van Der Rohe, 1929, www.v3.arkitera.com

Rohe'nin oldukça yalın biçim anlayışına sahiptir. Yapılarının tamamında dikdörtgen, kare ve türevi prizmaları kullanarak tasarımlarını gerçekleştirir. Yapıları arasında en büyük ortak nokta budur, tamamına bakıldığında yapılar birbirleri arasında ortak dile sahiplerdir ve birbirlerinin devamı olarak algılanır. Ancak aralarındaki biçim öğelerinin oransal farklılıkları ile yeni bir canlılık vermiştir.

Rohe mimarlığının özelliklerinden bir diğeri ise en üstün yapı niteliklerinden seçim yapması, en ileri teknolojiyi kullanarak yüksek düzeyde iççiliği kullanması. Kullandığı iskeletler yekpare büyük camlar kullanmasını sağlamıştır, bu sayede iç ve dış mekân

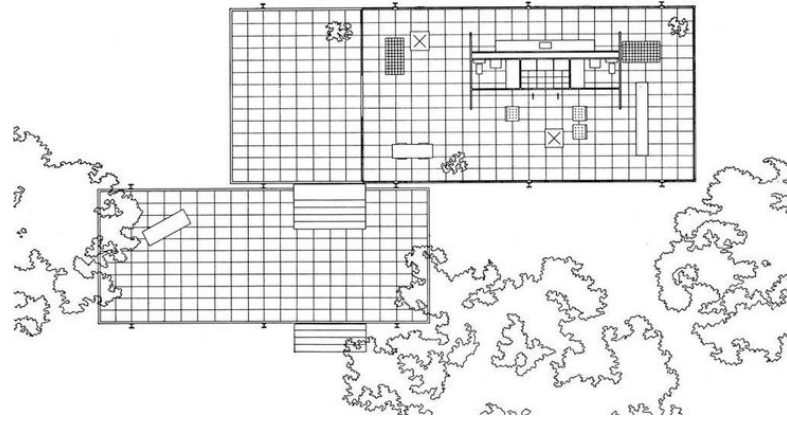
arasındaki engeller ortadan kalkmıştır aynı zamanda hafiflik ve aydınlık olmasını sağlamıştır.

Bu tasarımı uyguladığı en ünlü yapılarından biri olan Dr. Edit Farnsworth için tasarladığı bir konuttur. Rohe bir yapı tasarlarken onu bir bütün olarak ele alır, strüktürden mobilyasına kadar en küçük ayrıntısını düşünerek tasarlar hatta yerleştireceği yeri bile belirler. Ona göre mimarlığın amacı açık seçik bir yapı ortaya koyması demektir. Ünlü söylemlerinden olan ‘Less Is More’ az çoktur cümlesinin karşılığını en iyi şekilde ifade eden yapıları Alman pavyonu ve Farnsworth evi’dir.

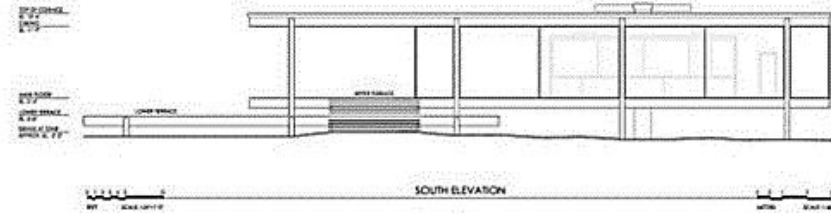
Tek katlı bir kütleden oluşan bu Farnsworth Evi, etrafında başka her hangi bir yapı olmayan büyük ağaçlar ile çevrili düz ve geniş bir araziye konumlandırılmıştır. Açık yarı açık ve kapalı mekanlardan oluşmaktadır, sınırları belirleyen iç içe iki kütleden oluşmaktadır, cam kütle içerisinde masif bir kütle. Cam kütle kişinin genel ihtiyaçlarını karşılarken, masif kütle ıslak hacimleri içerir.

İnce çelik taşıyıcılar ve cam yüzeylerden oluşan bir yapıdır, Plan şeması bazında incelendiğinde farklı işlevlere cevap veren ve farklı ölçülere sahip dört ayrı dikdörtgenden oluştuğunu görmekteyiz (Şekil, 4.14). Birincisi daha düşük kotta yer alan açık alan, ikincisi yarı açık alan, üçüncüsü evin sınırlarını belirleyen dikdörtgen alan ve dördüncüsü ise masif ahşap kütleden oluşan ıslak hacimlerdir. Bu dört alan birbirleri arasında eşit ölçülere sahip olmadığı gibi tek bir dikdörtgen modülden türememiştir, bu çeşitlilik farklı mekan potansiyelini barındırdığından zengin bir mekan kurgusu oluşturur. Plan iç ve dış mekan dahil genel kurgu bazında değerlendirildiğinde asimetrik bir kavram barındırdığı söylenebilir.

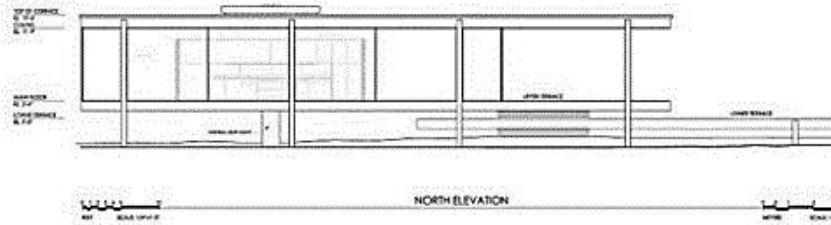
Yapı topraktan dikey elemanlar ile yükseltilmiş ve dikmelerin arasına iki adet yatay plaka, tavan ve döşemeden oluşmaktadır. Bu asılı durma, yüzme efekti veren şey bu iki planın toprak ile temasının kesilmiş olup birbirlerine sadece sekiz adet dikme ile yüzeysel olarak temas etmeleridir. Her şey az, sade ve birbirine karışmamış haldedir. Hafifliği sanki hafif yükselmesi ile devamında sessiz buharlaşmanın eşliğine gelmiştir (Bilgin İ. , 2002). (Şekil, 4.15, Şekil, 4.16).



Şekil 4. 12.: Farnsworth Evi, Plan, Mies Van Der Rohe, 1951, www.houzz.com.



Şekil 4. 13.: Farnsworth Evi, Ön Görünüş, Mies Van Der Rohe, 1951, www.houzz.com.



Şekil 4. 14.: Farnsworth Evi, Arka Görünüş, Mies Van Der Rohe, 1951, www.houzz.com.

Cepheye karakteristik görüntüyü veren diğer elemanlar, dikey taşıyıcı olarak kullanılan dört çelik kolondur, konutun sınırlarını oluşturan cam yüzeylerin dışına yerleştirilen bu elemanlar özellikle cepheyi vurgulamayı amaçlar. Bu kolonlar ile birlikte açık teras taşıyan diğer üç dikme de yüzeyin dışında isedilir nitelikte bırakılmıştır.

Düşey eleman sadece profilden ibarettir, yegane duvarlar olan masif kütleden oluşan ıslak hacim bölmeleri mobilyaya dönüştürülerek kaybedilmiştir.

Her şey ya yatay, ya dikey, ya da tek veya üç boyutludur. Bağlanmaya veya eklenmeye, üç boyuta, cam veya masif kütleyle hiçbir noktadan geçit sağlamamıştır (Bilgin İ. , 2002) (Şekil, 4.17).



Şekil 4. 15.: Farnsworth Evi, Dış Görünüşü, Mies Van Der Rohe, 1951, www.farnsworthhouse.org.

Malzeme açısından çok fazla çeşitlilik yoktur, çelik, cam ve ahşap kullanılmıştır. Renk olarakta modern mimarinin simgesi haline gelen beyaz renk hakimdir. Evin iç mekanında mümkün olduğu kadar az donatı elemanı bulunmaktadır depolama ve mutfak gibi büyük donatılara sahip olan bu elemanlar, tek bir hacim ile çözülmüştür böylelikle büyük yer kaplayan donatılara ihtiyaç kalmamıştır (Şekil, 4.17).



Şekil 4. 16.: Farnsworth Evi, Dış Görünüşü, Mies Van Der Rohe, 1951, www.farnsworthhouse.org.

Konut tek başına yaşayan bir kadın için tasarlanmış, bu sayede çokca kişiye bağlı özel alana ihtiyaç duyulmamıştır, sadece fazladan misafirler için ek ıslak hacim eklenmiştir. Bunun dışındaki tüm mekanlar tek kişinin kullanımı doğrultusunda tasarlanmıştır.

Yirminci yüzyıl konut mimarlığında en önemli örneklerinden olan Farnsworth Evi, doğa ile ilişkisi detay ve mekanın kusursuzluğu, açık renk ve doğal malzemelerden oluşması, iç mekanındaki minimal yaklaşım ile kazandırdığı yalınlık ve sadeliğin hakim olduğu bir konuttur. Bu konutun mimarlığa etkisi büyüktür bu kadar az eleman ile bütüncül işlevlerin tamamını yerine getirmesi kütlenin herhangi bir bölücüye sahip olmaması ve sahip olduğu mobilyaların tasarımı, tekrar edilemez bir biçim olarak düşünülmektedir (Dunster, 1990).



Şekil 4. 17.: Farnsworth Evi, İç Mekan, Mies Van Der Rohe, 1951, www.farnsworthhouse.org.



Şekil 4. 18.: Farnsworth Evi, İç Mekan, Mies Van Der Rohe, 1951, www.farnsworthhouse.org.

4.2.3 Philip Johnson / Cam Ev

Çağdaş mimarinin ve katı Rasyonaliz'in, kendi koyduğu ismi ile "Uluslararası Üslup" diye tanılan akımın en önde gelen kuramcılarında Henry-Russel Hitchcock ile birlikte New York'ta yer alan Moma müzesinde 1932 yılında uluslararası modern mimarlık adına birlikte yazdıkları kitaba dayanmakta (bir modern mimari alıntısı 40). Johnson ve arkadaşları Almanya'yı turlayarak güncel mimarlık ürünlerini inceleyip Moma sergisinde Amerikan kamuoyuna sundular.

Avrupa modernizminin çeşitlenen öğelerini bir bütün halinde sundu, birçok seçkin ve çağdaş görülen şirketler ekonomik kriz ve ikinci dünya savaşı ardından bu mesajla aydınlandı ve sıkı sıkıya sarıldı. (84)

Segini konsepti, modern mimarlık üzerineydi buna gör Johnson ve Hitchcock modern mimari stilini üç ana prensipte vurguladı;

1. Mimari hacime kütlede daha önem verilmeli
2. Simetrinin rededilmeli
3. Uygulanamalı dekorasyonun rededilmeli

Philip Johnson'un belirgin özelliklerinden eserlerinin belirli bir mimari dile sahip olmasıdır, gözlemlerini ve araştırmalarını hiç aksatmayan yenilikleri denemkten kaçınmayan bir mimardır.

Bu özellikleri ona olumlu ve olumsuz dönüşlerde sağlamıştır. Johnson'nun amacı eskimiş mekânsal sürekliliği tersine çevirmek ve mekânsal, açık net mimariyi her daim sürdürmek, yeniden var etmektir. 1928'de Barcelona'daki Expo için Alman Pavilyonunu tasarlayan Rohe ile tanışır ve çok iyi arkadaşlıklar kurarlar. Johnson ilk yapılarında çokça kez Rohe'den etkilenmiştir.

İyi bir Rohe öğrencisi olduğunu söylerken daha sonra soğuk diye tanımladığı tasarımlar yerine daha sıcak ve romantik tasarımlar yapmak istediğini aslında artık Johnson gibi yani kandise has tasarımlar yapmak istediğini açıklamıştır.

Bu durum onun değişmez bir tasarım dili olmadığını ve arayış halinde olduğunu açıklar. İlk eserlerinde modernizm akımı ve ilkleri hakimken, ilerleyen süreçte ağır kütleleri

kullanarak yapılarını daha anıtsal biçimde vurgulamıştır. Tasarımlarından en bilineni AT&T binası ise Postmodern akımına öncülük eder (Şekil, 3.17)



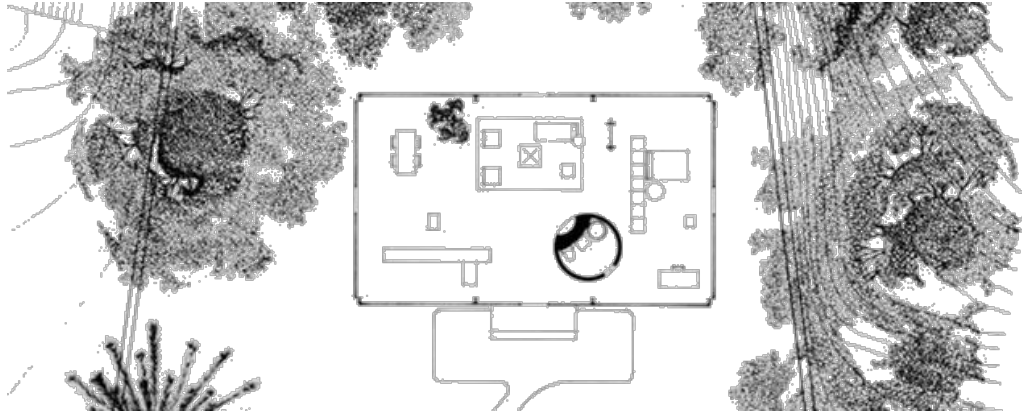
Şekil 4. 19.: AT&T Binası , Philip Johnson, 1984, www.mimdap.org.

Bina Uluslararası Tarzın tipik bir örneğidir, tasarım antik ve modern mimarinin bir harmanıdır. İroniye göre aslında logo olarak tasarlanan binanın imajı müşteriler ile örtüşmemesi, 1980'lerin sonunda kendisini yenileyip daha çağdaş bir görüntüye sahip olmak isteyen AT&T şirketi için bu bina tasarımı beklentilerini karşılamadı ve bu sebeple 1982'de binadan ayrıldılar şimdilerde farklı bir firma sahiplik ediyor.

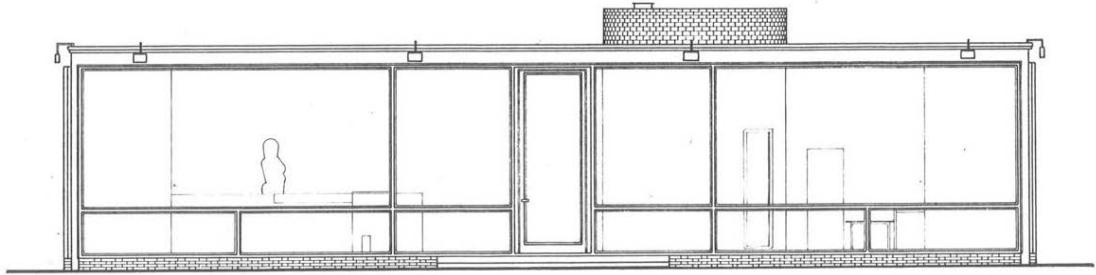
Johnson hayatı boyunca hem modern, hem post modern hem de eklektik bir tasarım anlayışı olmuştur, bu nedenle tam olarak kategorize etmek mümkün değildir.

Johnson'un en çok rohe'den etkilendiğini ve tasarım kriterlerine yakın olduğunu kendi için tasarladığı Cam Ev'de bariz bir şekilde algılanır. Rohe'nin kazandırdığı çelik ve camdan oluşan yalınlık ve şeffaflık çok daha net bir biçimde bu yapı da görülür. Moderniz'nin önde gelen tasarımlarından Cam Ev, "açık plan" veya "total mekan" terimleri ile tanımlanan rasyonalist eğilimlerin en uç sayılabilecek örneklerindedir

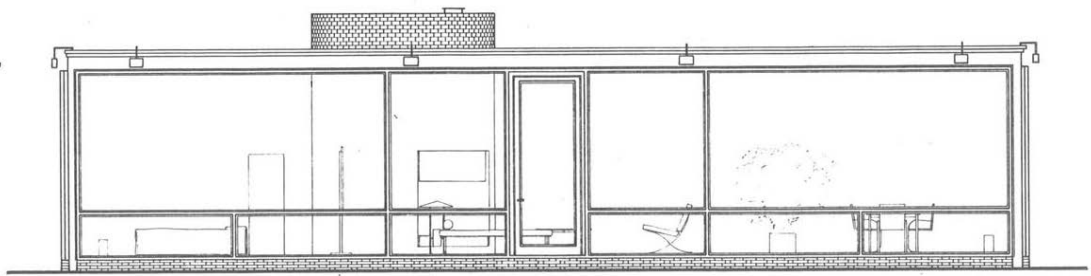
ayrıca oluşturduğu mekansal boşluk, esneklik ve doğa ile ilişkisi, doğal malzeme kullanımı ile minimalist mekan özelliklerini iyi şekilde taşımaktadır (Şekil, 4.23).



Şekil 4. 20.: Cam Ev, Plan, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com.



Şekil 4. 21.: Cam Ev, Ön Görünüş, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com.



Şekil 4. 22.: Cam Ev, Arka Görünüş, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com.

Cam Ev, çerçevesi çelik olan cam dikdörtgenden ibarettir. Yüksekte olup düz ve geniş bir arazide çevresi büyük ağaçlar ile çevrilidir (Şekil, 4.26).

Konumlandırıldığı arazide; tuğula evi, ataölyeler ve pavyon seralarından oluşan bir kompozisyonun parçasıdır, yapılar farklı yıllarda ve farklı tasarımlaradadır birbirlerine sonradan oluşturulan yollar ile bağlanır.



Şekil 4. 23.: Cam Ev, Görsele, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com.



Şekil 4. 24.: Cam Ev, Görsele, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com.

Yapı tek bir dikdörtgen hacimden oluşup, merkeze yakın ancak simetriyi bozma kaygısından dolayı biraz kaydırılmış tuğla ve masif bir silindirik kütle yer almaktadır. Cam yüzeyleri bölen yataydaki çizgiselliği doğramalar oluştururken düşeydeki çizgiselliği ise yan cephelere yerleşen iki kolon ve ön ile arka cepheyi üç eşit parçaya ayıran dört kolon oluşturmaktadır (Şekil, 4.27).

İç mekanı incelediğimizde ise, silindirin yaşama bölümüne bakan kısmı şömine olarak tasarlanırken diğer kısmı ise lavabo ve banyo olarak çözümlenmiştir. Bu sayede

konutun tamamı camdan olduğundan mahremiyet gerektiren mekanı bu silindir ile içerisine gizlemiştir (Şekil, 4.28). İç mekanda silindir dışında hiçbir bölücü elman kılınmamış ancak yatma bölümünü tavandan daha alçakta olan ahşap dolaplar ile oturma ve mutfak bölümünden ayırmıştır.



Şekil 4. 25.: Cam Ev, İç Mekan Görsele, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com.



Şekil 4. 26.: Cam Ev, İç Mekan Görsele, Philip Johnson, 1949, www.archdaily.com.

Malzeme ve renk kullanımı incelendiğinde ise, konutun tamamını oluşturan cam kütle ve koyu renkte olan yatay ile düşey elemanlar ayrıca kırmızı renk tuğladan oluşan silindir ön plandadır, iç mekanda ise sabit mobilyalarda kahve rengi ahşap malzeme ve hareketli mobilyalarda ise metal ayaklı kahve renkli deri koltuklar görülmektedir. Dört bir yanının cam ile çevrili olmasından tüm doğa renklerini de içerisinde hissettirmektedir (Şekil, 4.29).

4.2.4 Tadao Ando / Azuma Evi

Yirminci ve yirmibirinci yüzyılın önemli mimarlarından olarak tanılan Ando aslında mimarlık eğitimi almamıştır ve buna rağmen adı modern mimari dönemde çokça dönemin mimarları adı altında geçmektedir. Yorumcuların çoğu modern mimariyi yeniden yorumladığını savunurken bir kısmı sadece modernizm eklektisizmi olduğunu düşünür. Japon minimalist mekan anlayışını modern mimari ile harmanlamış yeni bir yorum ve boyut kattığı söylenebilir (Wikipedia).

Ando mimariyi bir bütün olarak ele alır, mimarinin dış çevresi ve içinde yaşayan insanların görülmeyen ölçülmeyen duyu ve düşünceleri ile temellendirir. Mimari yapı her şeyden koparılmış duygusuz bir kabuktan ibaret değil, aksine yaşayan hisseden ve var olan bir hacim olarak yorumlar.

Ando insan varlığına önem veren bir mimardır ve tasarladığı tüm yapılarını buna göre planlar, insanın duygularına ve hassasiyetine duyarlı ve insana dokunan mekanlar yarattığını savunur. Mimariyi var eden değerlerin insanın doğa ve dünya ile ayrıca insanın insan ile kurduğu ilişkiler ile temellenir. Ando'ya göre mimarlık yolu ile insanların geçmişten bugüne yaşam biçimleri ve gelenekleri var olmuştur.

Mimarlık insan için en temel unsurdur ve insanlığın geçmişini ve geleceğini şekillendiren bir biçim olduğunu savunur. Farklı yaklaşım tarzı onu batı kaynaklı mimari dilinden ayırmış ve kendine özgü bir mimarlık yaratmaya götürmüştür, ona göre batı ve doğu arasındaki yaklaşım farklılıkları bütünlük kavramıdır (Salat, 1987).

Japon mimarlığında batı anlamında bir bütünlük olmadığını, Japon mimarlığında önemli olan detayların olduğunu, sebebi ise her detayda bir ruh olduğunu savunmaktadır.

Ando'nun tasarım ilkeleri öngördüğü anlam dünyasından çıkmaktadır. Mimari nesneyi biçimlendirirken mekanın dilini doğa, malzeme, ışık ve geometri ile oluşturur ve bu dörtlü seçim zamanla onun ilkeleri haline gelmiştir.

İnsan ve doğa arasında çok önemli bir bağ olduğunu savunurken bu bağı güçlendirmek adına yapılarında doğa öğelerini kullanmayı amaçlar. Gökyüzü, rüzgar, yağmur ve su öğelerini soyutlayarak mimari hacimle ilişkilendirmeyi ön görür. Onun dilini oluşturan

en önemli kriterlerden diğeri ise malzemedir, daha da önemlisi malzemeyi kullanım biçimidir. Çıplak beton, cam ve ahşap malzemesini tercih eder, bu durum özellikle Rohe ve Le Corbusier ayrıca Philip Johnson'un bazı örneklerinde benzerlik taşır.

Geometriyi mimarisinde kullanarak yapının doğa ile özelliklede ışık ile nasıl ilişkilendirmesi gerektiğini çok iyi bilmektedir. Ando tasarımlarına dayandırdığı ve onun dili haline gelen kavramları geometri yolu ile aktarmaktadır. Doğa ile ilişkilendirme ilkesine en iyi örnek 'Işık Kilisesi' tasarımında görmekteyiz (Şekil, 4.31).



Şekil 4. 27.: Işık Kilisesi, İç Mekan Görseli, Tadao Ando, 1989, www.mimdap.org.

Bu yapı, mevcutta olan ahşap bir papaz evine ek olarak tasarlanmıştır, doğa ile ilişkisi ışığı bir haç içerisinde iç mekana alması Ando'nun bu ilkeye ne kadar çok önem verdiğinin bir göstergesidir. Belli bir geometrik hatta sahip ve saf beton malzemenin ahşap ve cam ile buluşmuş bir tasarımıdır, bu tercihleri ile birlikte aslında tüm Ando ilkelerini ve yaklaşımını tek bir tasarımda bir araya geldiğini görmekteyiz.

Ando ilkelerini dört ana başlıkta özetleyecek olursak;

1. Mekan, Ando mimarisinde ana tema olarak 'Boş Mekan' yaklaşımına önem vermektedir. Bu durum Japon mimarisinde çokça görülür mekan boşluğu ruhsal yaşam ile doldurulur.

2. Işık, iki somut öge olarak ele aldığı beton ve ışık, tasarımlarında betonda kullandığı açıklıklar ile ışığın girmesini sağlayarak ışık ögesine varlık kazandırır.
3. Doğa, mimari yaklaşımlarında çokça görülen özelliklerdendir, tasarladığı yapı ile doğa ilişkisi ve bütünlüğü göz ile görülür bir biçimdedir.
4. Kontrast, zıtlığı, ışığın geçiciliği ile değişimi, soğuk taşın sıcak ahşap ile karşıtlığı ve geniş, dar mekan ayrıca ışık, gölge gibi tasarım öğelerinden biri olan zıtlık ögesi Ando dilini oluşturan temellerdendir.

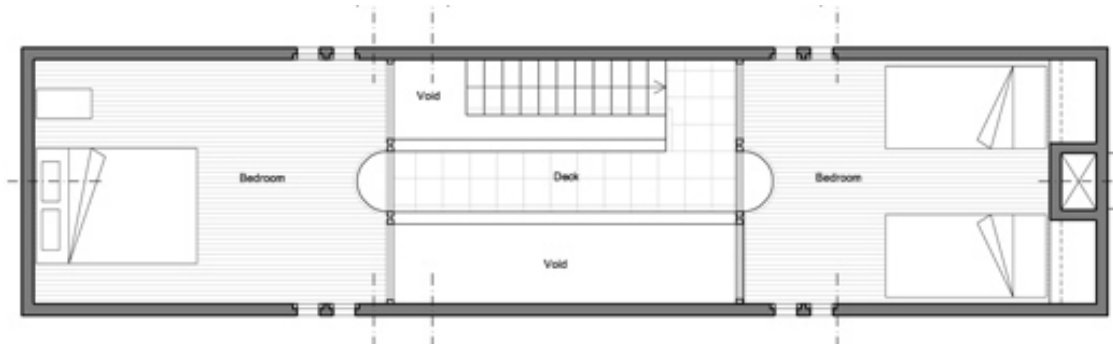
Ando'nun kendisini mimar olarak tanıttığı ve yukarıdaki ilkeleri en iyi yansıtan yapılarından 'Azuma Evi' tasarımını detaylı bir şekilde inceleyecek olursak, Azuma evinin en önemli yapılarından sayılmasının nedeni, 1979'da Japon mimarların odasının düzenlediği etkinlikte ödül kazanmasıdır, daha önce Japon mimarisinde bu küçüklükte hiç bir yapı ödül almadığından bu durum Japon mimarlar için şaşırtıcı olmuştur (Yamamoto, 1995).

65m2 kullanım alanına sahip olan ev Japonların küçük mekanları çok iyi bir biçimde genişletebildiklerinin bir göstergesidir. Modern mimarinin örneklerinden sayılmak ile birlikte tam bir minimalizm örneğidir.

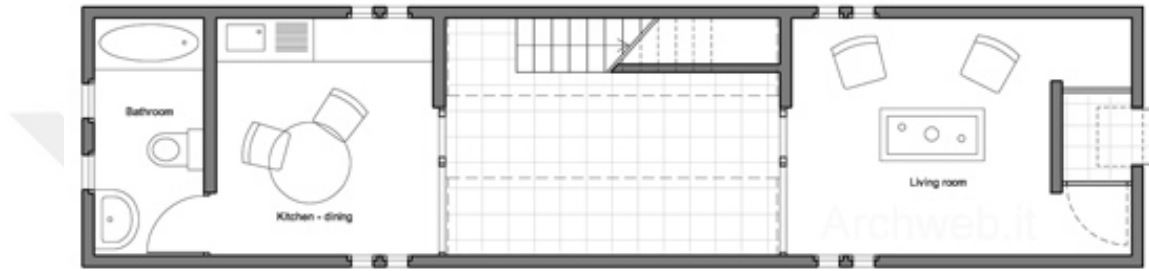
Ando kendine has bir pürizm uygulamaktadır bir bakıma, sade yapılı mimarisinin en temel özelliği kullandığı malzemelerdir. Örneğin Azuma evinde olduğu gibi beton seçmesinin nedeni, yaşayan ve soluk alan bir malzeme olup daha insancıl olması. Beton insan gibi yıllar geçtikçe yaşlanır ve eskir buda onu yaşayan bir malzeme olduğunun göstergesidir. Plastik bir malzeme olmasından kaynaklı ışık ile mekanı kullanan bir mimarlık için en iyi malzeme tercihidir (Ando, 1983).

Ando beton malzemesini tercih etmenin diğer nedeninin mimarisinde ön planda olan doğa, doğal ışık, gölge ve benzeri öğelerin ancak böyle cansız bir malzeme ile kullanıldığı takdirde değer kazana bileceğinden kaynaklı olduğunu vurguluyor.

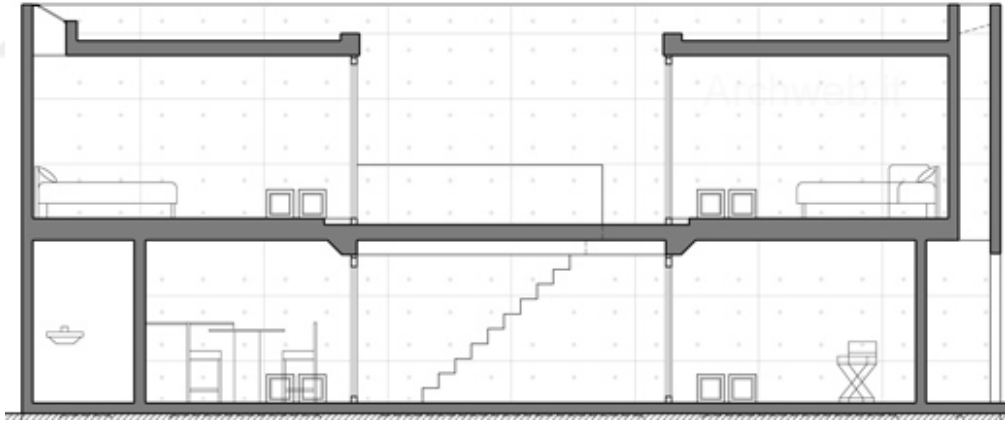
Azuma evi içinde geçerli olan geometrik yaklaşım, doğal ışık ve beton malzemesi bu nedenle önemli konut yapılarından olarak bahsedilir. Plan şemasın dikdörtgen bir geometrik forma sahip (Şekil, 4.32, Şekil, 4.33).



Şekil 4. 28.: Azuma Evi, Zemin Kat Planı, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com.



Şekil 4. 29.: Azuma Evi, Birinci Kat Planı, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com.



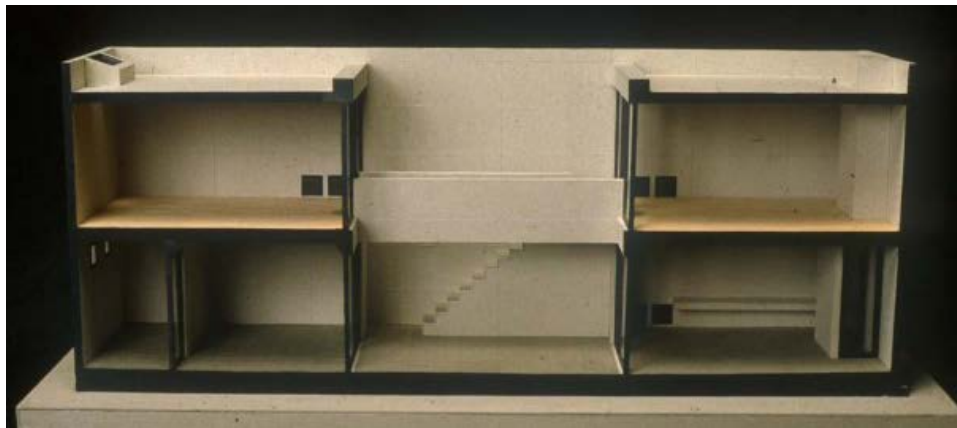
Şekil 4. 30.: Azuma Evi, Kesit, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com.

Konut Osaka'nın savaş öncesinden kalan ahşap sıra evlerin bulunduğu semtte üç evin arasında yer almaktadır. Konutun caddeye bakan cephesi sağır bir beton duvardan oluşmaktadır, bu sayede kentin kaosu tamamen dışarıda bırakılmakta ve konutun iç kısmı ile konut sakinlerinin hayatı hakkında hiç bir şeyi ele vermemektedir. Cephede bulunan tek açıklık giriş kapısıdır bu konutun içerisinde hayat olduğunun tek belirtisidir (Şekil, 3.25).



Şekil 4. 31.: Azuma Evi, Cephe Görüntüsü, Tadao Ando, 1976 , www.architravel.com.

Ando, basit bir kutu gibi görülen bu yapının içerisinde yaşayanlar için çok şey ifade ettiğini ve doğanın kendini evin içerisinde hissettirebildiğini ifade etmiştir (Yamamoto, 1995). Dışarıdan ne kadar sağır blok bir kutu olarak algılansa da, bu yapının en önemli özelliği iki kutu şeklinde blokların arasında tasarlanan iç avludur, bu avlu tüm odalar ile bağlantılıdır ve günlük hayatın merkezini oluşturmaktadır (Şekil, 4.36).



Şekil 4. 32.: Azuma Evi, Maket Görüntüsü, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com.

Yapının iç mekan detaylarını inceleyecek olursak, bahsi geçen avlunun zemin katta bir tarafı oturma dinlenme diğer tarafı ise mutfak yemek yeme ve banyo alanı olarak tasarlanmış. Birinci katta yine aynı şekilde ortadan ebeveyn ve çocuk odalarını ayırıp

aynı zamanda birleştirme işlevi almaktadır. Avlunun ayırıcı ve birleştirici özelliklerinden daha da önemlisi doğa ile bütünleşmesi. Konut sakinlerinin bir mekandan diğer bir mekana geçişinde ister istemez doğa ile bütünleşmektedirler ve bu durum insana yaşamın içerisinde olduğunu unutturmamaktadır (Şekil, 4.37).



Şekil 4. 33.: Azuma Evi, İç Mekan Görüntüsü, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com.

Azuma evin 'de Ando mimarisinin ne önemli öğelerinden olan ışık hem avludan günün farkı saatlerinde evin tamamını ışıktan yararlandırmaktadır hem de üst kat yatak odaların tavanında açılan açıklık ile evin içine girmektedir (Şekil, 4.38).



Şekil 4. 34.: Azuma Evi, İç Mekan Görüntüsü, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com.

Yapı içinde kalan tamamen içe dönük bir avluya açılan, dışı kapalı olan iç mekanlardan oluşmaktadır. Bu konut yapısı anlayışı Tadao Ando'nun ev kavramı ile yakından ilgilidir. Bir ev içi en önemli nitelik, sağladığı zihinsel huzur ve sükunete bağlı olduğu inancını sık sık dile getirmektedir (Çevik, 1999).



Şekil 4. 35.: Azuma Evi, İç Mekan Görüntüsü, Tadao Ando, 1976, www.architravel.com.

Ando, Azuma evinde yarattığı minimum alandaki maksimum etki, doğa ile etkileşim şekli malzemenin doğal olarak kullanımı ve en önemlisi ışık-gölge oyunları ile oluşturduğu zenginlik modern ve minimal mimari için çok iyi bir örnektir.

4.3 SEÇİLEN KONUT YAPILARININ MEKAN ANALİZ ŞEMASI

	VILLA SAVOYE	FARNSWORTH EYİ	CAMEV	AZUMA EYİ
MODERN MİMARLIK İLKELEİ				
AÇIK PLAN ANLAYIŞI				
YERDEN KOPMA				
SERBEST CEFHE ANLAYIŞI				
YATAY GENİŞ YIRTIKLAR				
ÇATI BAĞÇESİ				
BİÇİM OLUŞUMU				
ÇEVRE YAPILAR İLE UYUM				
AÇIK / KAPALI MEKAN İLİŞKİSİ				
DIŞ VE İÇ MEKAN TUTARLILIĞI				
İÇ MEKAN OLUŞUMU KAVRAMSAL TASARIM				

Tablo 4. 1 Avrupa Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu

Bu bölümde, seçilen Avrupa konut örnekleri ulaşılan modern mimarlık kriterleri doğrultusunda incelenmiştir. Seçilen konut yapılarının kriterlerin neredeyse tamamına uygun olduğu gözlemlenmiştir. Bir sonraki bölümde Türkiye’de modern mimarinin ve modern mekanın oluşumu incelenecek ve seçilen örnekler modern mimarlık ilkeleri doğrultusunda analiz edilecektir.

5. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK MİMARLARINDAN MODERN MEKAN ÖRNEKLERİ

5.1 TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK DÖNEMİ

Sanat ile mimarlığın geleneksel etkilerden kurtarma çabası, mimarının biçim ve işlev ile birlikte oluşması, süslemenin gereksizliği konusunda ispatlanan bakış açısı, yalın ve net hatlara sahip malzemelerin tercih edilmesi gibi tutumlar on dokuzuncu yüzyıl sonları ile yirminci yüzyılın başlarında hayata geçirilmiştir. Tüm dünya mimarisinde yaşanan bu değişim elbette Türkiye'de modernleşme sürecinden etkilenmiştir.

Türkiye'nin modernleşme etkilerinin başlama süreci ile ilgili net bir tarih belirtmek pek mümkün değildir, ancak on dokuzuncu yüzyılda belirgin bir şekilde dünyada yayılan modern hareket etkileri gözlemlendiğinde Türkiye için bu durum 1839'daki Tanzimat fermanı ile birlikte başladığı söylenebilir (Atılgöz, 2015).

Türkiye'de modern hareketin başlaması ile birlikte, modernizm'in mimari etkileri yapılarda yavaş yavaş belirmeye başlamıştır. Devlet içerisindeki yeniden yapılanma, Dünyada Uluslararası üslubun yayılması Türkiye'deki modern mimari oluşumunun başlamasını sağlamıştır. Türkiye'de o dönemler için görülen ikilem; batı ile birlikte modernleşme arayışları ve yeni kurulan cumhuriyetin tarihsel, kültürel ve ulusal kimlik arayışı arasında yaşanmıştır. Dünya mimarisinde modernleşme süreci ilerlerken Türkiye'de mimari yaklaşım anlayışı sadece modernizm'den ibaret değil aynı zamanda ulusal, tarihsel bir kimlik arayışı içerisinde bir süreç geçirmiştir.

Cumhuriyet dönemi ile başlayan ilk modern mimarlık örnekleri; Osmanlı mimarlığı etkisi ile gelişerek, I. Ulusal Mimarlık akımı olarak adlandırılmaktadır. Dünya örneklerinde olduğu gibi modern yapı ilk örnekleri anıtsal ve tarihsel özelliklere sahipti ve bu dönem içinde aynı durum söz konusuydu. Ancak Türkiye'de erken modern mimari örnekleri Avrupa'ya göre daha kütleli ve geleneksel ayrıca birçok sektörde olduğu gibi inşaat sektöründeki yavaş gelişme nedeni ile küçük açıklıklar ve geniş saçaklı eğimli kiremit çatılara sahip yapılar inşa edilirdi (Bozdoğan, 2002).

I. Ulusal Mimarlık akımından kısaca bahsedecek olursak; Osmanlı mimarisine egemen olan üsluplardan Neo-klasik, Barok ve Fransız Ampiri gibi üsluplar hakimiyet göstermektedir. Genç Cumhuriyetin arayışlarının temelinde ortak bir ruh birliği kesin olarak yer almıştır. Halifelik, saltanat ayrıca dil, tarih ve giyim kuşam üzerine aka arkaya yapılan bu değişim ve devrim hareketleri mimarlığı da etkilemiştir (Cengizkan A. , 2002).

Bu akım 1910'lu yıllarda ilk ürünlerini verirken etkileri Cumhuriyetin ilanından sonrada sürmeye devam etmektedir. Başlangıçta mimarların çoğu bu akıma bağlı kalmayı tercih etmiş ve yöntemleri ile bu üslubu destekleyerek yaygınlaştırmaya devam etmiştir. Bu dönem çerçevesinde on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar içerisinde dünya mimarisine egemen olan batı etkilerine karşı çıkmış geleneksel Türk mimarisine yönelmişlerdir. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin getirisi olan süsleme ve biçimleri kullanmayı tercih ederek batı etkisindeki eklektikliğin yerini Türk mimarlığının geçmişine yönelen yepyeni bir eklektik anlayışı almıştır. Dönemin mimarları Osmanlı mimarlığının on beşinci ve on altıncı yüzyıl yapılarından çokça kez etkilenmiş ve esinlenmişlerdir.

Yapıların işlevleri farklılık gösterse de, yapısal özellikleri benzerlik taşımıştır. Genel olarak cepheye önem verilmiş, bina köşe ve girişleri belirginleştirilmiş, kubbe kemer ve çıkma öğelerine yer verilmiş, mukarnaslı veya baklavalı başlıklı mermer sütunlar tercih edilmiş ve en önemlisi ağırlıklı olarak yapıların geniş saçaklara sahip olduğunu gözlemlemekteyiz (Öçal, 2008).

Osmanlı mimarisinin yapısal özelliklerinden olan yarım küre şeklindeki kubbeler, sivri kemerler ve çini dekorasyonu gibi çokça öğeyi bu dönemin mimarları, betonarme, demir ve çelik gibi yeni inşaat teknikleri ile birleştirirler. Bu üslup Avrupa'da on dokuzuncu yüzyıl da klasik ve gotik yaklaşımları çoğunlukla banka, devlet ve kamu dairelerinin binalarında görülmekteydi. Bu durum Türkiye'de Ankara'nın başkent olarak ilan edilmesi sonrasında hem Ankara'da hem de Anadolu'nun diğer şehirlerinde de benzer bir şekilde kamu binalarının inşa edilmiştir.

Dönemin önde gelen mimarlarından birincisi Kemalettin Bey'dir en önemli yapıları; İstanbul Dördüncü Vakıf hanı (Şekil, 5.1) ve Laleli Tayyare Apartmanı (Şekil, 5.2).



Şekil 5. 1.: İstanbul Dördüncü Vakıflar Hanı, Kemalettin bey , 1912-1926, www.tamsanat.net.



Şekil 5. 2.: Laleli Tayyare Apartmanları, Kemalettin bey , 1919-1922, www.mimarlikmuzesi.org.

Dönemin önde gelen ikinci mimarı ise, Vedat Tek Bey'dir en önemli yapıları; Ankara ikinci büyük millet meclisi (Şekil, 5.3) ve Ankara Palas (Şekil, 5.4).



Şekil 5. 3.: Ankara İkinci Büyük Millet Meclisi, Vedat Tek bey, 1924, www.mimarlikmuzesi.org.



Şekil 5. 4.: Ankara Palas, Vedat Tek bey, 1924-1928, www.ankarapalas.com.tr.

Kemalettin bey ve Vedat Tek Bey, I. Ulusal Mimarlık döneminin en önde gelen iki mimarıdır. Bir süre beraber çalışıp önemli eserlere imza attıkları gibi eğitim faaliyetleriyle de bilinirler. Dönemin önemli diğer mimarları ise; Muzaffer bey, Arif Hikmet Koyunoğlu ve Guilio Mongeri dir.

1930'lu yıllara kadar devam eden, Milli Mimari üslup I. Ulusal Mimarlık Akımı Olarak kabul görmüştür ve 1939-1950'li yıllarda yerini II. Ulusal Mimarlık Akımına bırakmıştır.

II. Ulusal Mimarlık Akımından da kısaca bahsedecek olursak, 1931'de yayınlanan Türk mimarların resmi meslek dergisi Arkitekt'te yayınlananlar incelendiğinde, yerli ve yabancı mimarların Türk devrimine özgü bir stil arayışında oldukları gözlenmektedir. Yabancı mimarların yeni rejimin başarılarını simgeleştirecek görsel ve mekânsal değerleri Ankara'da büyük devlet yapılarını inşa ederek dönemin tasarım dilini oluşturdukları ayrıca yerli mimarlarında bu çizgiden uzaklaşmadan eserler uluşturdıkları görülmektedir (SAYAR, 2000).

Bu akım Türk mimarlığını etkisi altına almıştır amacı yeni bir ulusal mimarlık yaratmaktır. Başlangıçta milli mimari daha sonra ise ikinci ulusal mimarlık olarak adlandırılan akım, bir üslup araştırması olarak özellik taşımaktadır (Hasol, 2008).

Dönemin Almanya ile oluşan kültürel ve politik ilişkilerinin mimariye yansımaları olarak ta adlandırılabilir, Alman anıtsal mimari nitelikleri taşıyan yapıların olduğunu ve

insanı ezen boyutta kolon düzeni ayrıca pencere detaylarında kesme taşın kullanıldığı ve biçimci bir davranışın hakim olduğu gözlenmektedir.

Dönemin öncü mimarlarından olan Sedat Hakkı Eldem modern ve milli değerleri Türkiye'ye özgü bir biçimde kullanmayı amaçlamış ve bunu yöresel malzeme kullanarak topografya ve iklim koşullarına uygun yerel bir mimarlık yaratmıştır en iyi örnek ise Taşlık Kahvesi olarak bilinen yapısıdır (Şekil, 5.5).



Şekil 5. 5.: Taşlık Kahvesi, Sedat Hakkı Eldem, 1950, www.archnet.org.

Dönemin önemli bir diğer mimarlarından ise Emin Onat'tır dönemin bilinen yapısı Kavaklıdere'de tasarladığı evdir (Şekil, 5.6).



Şekil 5. 6.: Kavaklıdere'de Ev, Emin Onat, 1937, www.mimarlikmuzesi.org.

II. Ulusal Mimarlık 1950'li yıllara kadar devam etmiş daha sonra dönemin teknoloji ve gelişimine ayak uyduramayarak çağdaş mimarlık anlayışını destekleyememiş ve sona ermiştir.

1950'li yıllar Türk mimarisi için bir dönüm noktası olarak tarif edilebilir, Rasyonalist, pürist yaklaşım ve kullanılan modern malzemeler ile bağımsız biçim arayışı geleneksel mimarlık anlayışının yeniden yorumlandığı bir sürece girilmiştir. Bu dönem Türkiye için 20.Yy modern mimarlığı olarak adlandırılabilir.

Türkiye 20.Yy modern mimarlığından bahsedecek olursak, medeniyet ve kültür, uluslararası ve ulusal, modern ve geleneksel gibi, ikili kavramlara dayanmaktadır. Bahsi geçen kavramların bir kısmı Batılaşma ve Evrenselleşmeyi temel alırken, bir kısmı ise tarihsel sürekliliğe önem vermektedir (Atılgöz, 2015). Bu çerçeveden değerlendirecek olursak, Türkiye'de inşa edilen modern mimarlık ürünleri ve modernleşme sürecinin 20. Yüzyılın başında ülkenin yaşadığı siyasi devrimin neticesinde oluşan toplumsal ve kültürel etkilerin, yaşanan değişim sebebi ile mimariye ve mekana olan etkisini gözlemek adına önemli bir birikimdir.

Türkiye için 20. Yy. mimarlığı, modernizm'in etkisi ile oluşurken, mimari tasarımcının kimliğinin öne çıktığı ve yeni malzeme ile yeni yapım tekniklerinin denendiği bir mimari biçimlenme süreç olarak tanımlanabilir. Bir sonraki bölümde seçilen günümüz Türk çağdaş mimarları ve yapıları detaylı bir şekilde incelenerek analiz edilerek.

5.2 GÜNÜMÜZ MODERN TÜRK MİMARLARI VE KONUT YAPILARI

1950'li yıllardan günümüze Türkiye'de modern mimarlık anlayışı farklı evrelerden ve aşamalardan dönemin getirileri ve eksileri doğrultusunda gelişim göstererek değişimler geçirmiştir, ancak bu araştırmada ağırlıklı olarak günümüz Türk modern konut mimarisi incelendiğinden dönemlerden kısaca bir önceki bölümde bahsedilmiştir. Bu bölümde ise daha önce seçilen Avrupa'daki modern mimarlar ve yapılarına benzer tasarım anlayışı olan Türk çağdaş mimarlardan, Şevki Pekin, Han Tümertekin ve Boran Ekinci seçilerek genel olarak yapıları incelenip modernizm bağlamında seçilen konut yapıları detaylı bir şekilde incelenip analiz edilecektir.

5.2.1 Şevki Pekin / Dikil'de Yazlık Ev

1946 yılında doğdu, Viyana Teknik üniversitesi mimarlık fakültesi ve Viyana Devlet güzel sanatlar akademisi mimarlık Okulu'ndan 1973 yılında mezun oldu. 1965-1966 yılları arasında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nin projesinde çalıştı.

Daha sonra 1966-1974 yılları arasında Viyana'da mimarlık mesleğini sürdürdü, 1974 yılında Türkiye'ye dönerek yaklaşık bir sene Aydın Boysan'ın yanında çalıştı. Mesleğini İstanbul'da kurduğu kendi mimarlık ofisinde sürdürmektedir.

Tasarladığı yapılar genellikle sade yalın ve çok katlı olmayan yapılardır, mimarlığa yaklaşımı ve söylemleri ile kendinden çokça söz ettirir. Tasarım anlayışı olarak benimsediği modern mimari ve düşünce hakkında çokça sözü vardır.

Modern mimariyi bir düşünce şekli olarak betimler ve mimarının ancak düşüncenin gelişmesi ile ilerleyebileceğini savunur (Pekin, 2007).

Pekin' ne göre mimaride önemli olan yaratıcılık için gösterilen özen ve çabadır. Bir yapının doğru tasarım kriterleri ile tasarlanması için sağlam bir alt yapının yaratıcılık ile birleşmesi gerekir.

Mimari kendini şekil ile ifade eder ancak şekil, yaratıcılık ile doğrudan ilgili değil istek ve inanç ile desteklendiğinde ortaya çıkar (Pekin, 2007)

Tasarım yaklaşımı modern bir forma sahip yapılar olarak gözlemlenmektedir, özellikle tasarımının oluşturacağı bölgeyi analiz ederek en uygun malzeme ve tasarım biçimini kavramsal bir kurguda tasarlamaktadır.

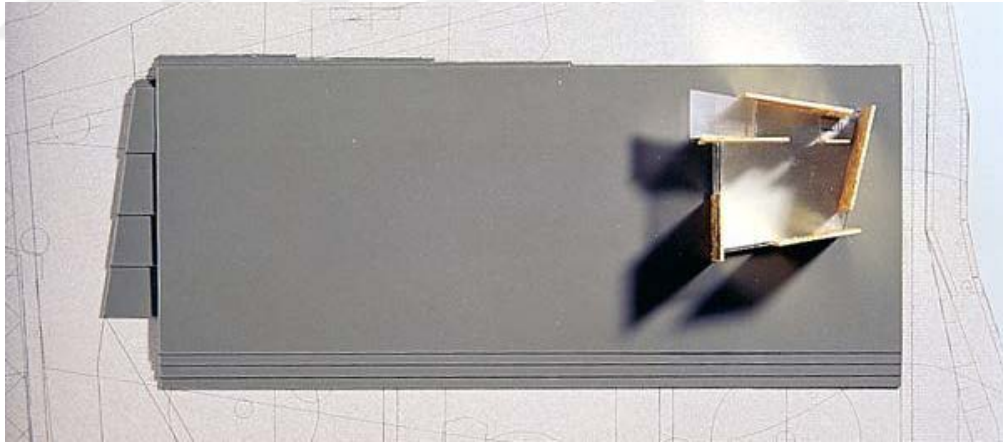
Tasarladığı yapılar doğrultusunda çok sayıda uluslararası ödül sahibi olmuştur, tasarımlarından en önemlisi olarak gözlemlenen Ahşap Heykel Müzesi, oldukça minimal bir yaklaşıma sahip olan ve ona Ulusal Mimarlık Ödülleri, mimari proje dalı "Düşünceler-Düşünceler" başarı ödülünü 2002 yılında kazandıran tasarım olmuştur (Şekil, 5.8).

Bu yapı yaklaşım anlayışı ve işlevsellik bakımından ödüle layık görülmüştür. Yapının duvarlarında oluşturduğu kavramsal yaklaşım yapıyı özelleştiren önemli özelliklerindedir.



Şekil 5. 7.: Ahşap Heykel Müzesi, Şevki Pekin, 2002, www.v2.arkiv.com.tr.

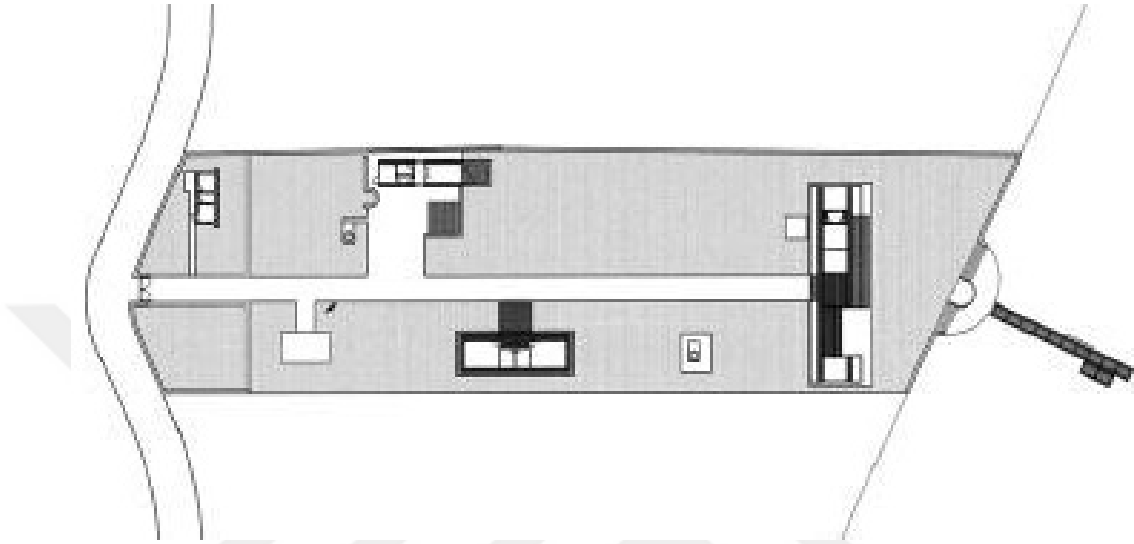
Kocaeli Değirmendere belediyesi için tasarlanan ahşap heykel müzesi, müzenin yerleştirildiği düzlem Değirmendere çınarlık parkını sınırları içerisinde aynı zamanda binanın devamı olan bir yapıdır. Heykel çalışmalarının sergilenip, şehir etkinliklerinede kullanılacak bir meydandır. Müze birbirinden kopuk duvarların oluşturduğu farklı şehir, deniz ve ağaç görüntülerinin elde edildiği sade bir mekandır (Pekin, 2007).



Şekil 5. 8.: Ahşap Heykel Müzesi Maketi, Şevki Pekin, 2002, www.v2.arkiv.com.tr.

Ağırlıklı olarak taş, beton ve camdan oluşan bu yapı, oldukça modern ve minimal bir tavra sahip. Parça parça duvarlardan oluşmaktadır, bu duvarlar bölücü olmanın dışında her biri için ayrı ayrı işlev yüklenmiştir. Doluluk boşluk oranlarındaki tutarlılık eksiksiz bir planlamanın izlerini taşımaktadır (Şekil, 5.9).

Önemli yapılarından olan bir diğer yapısı ise kendisi ve ailesi için tasarladığı yazlık evdir. Bu yapı araştırmanın amacı doğrultusunda Pekinin tasarladığı konut yapılarının içerisinde seçilmiştir.

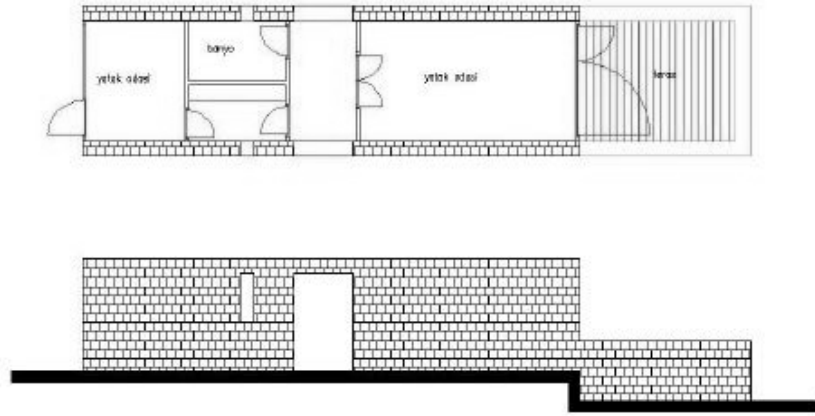


Şekil 5. 9.: Dikilide Yazlık Evler Vaziyet Planı, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr.

Şevki Pekin'in Dikilide tasarladığı yazlık ev, zeytin ağaçlarının arasına yerleşen benzer plana sahip üç ayrı konuttan oluşmaktadır, bu üç konut birbirlerine taş bir yol ile bağlanıyor her bir konutun malzemesi farklılık taşımaktadır taş ev, çelik ev ve ahşap ev şeklinde tek katlı olarak tasarlanmışlardır (Şekil, 5.10).

Büyük bir araziye dağıtılarak yerleştirilmiş bu üç konut projesi, Şevki Pekin'nin öğrencilik yıllarında kurgulanan ve profesyonel hayatında hayata geçirdiği bir projedir. Tek katlı kolay inşa edilebilen bir proje olarak tasarlanmıştır. Üç konutun araziye konmlandırılması yaklaşık yetmiş adet 150-200 yıllık zeytin ağaçlarının yerleşimine göre planlanmıştır.

Öncelikli olarak taş malzemeden oluşan evden bahsedecek olursak, geleneksel malzemeden oluşmakta, ilk etapta bekçi evi olarak düşünülmüş ancak şuanda konuk evi olarak kullanılmaktadır.



Şekil 5. 10.: Dikili’de Yazlık Taş Ev Planı ve Ön Görünüş, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr.

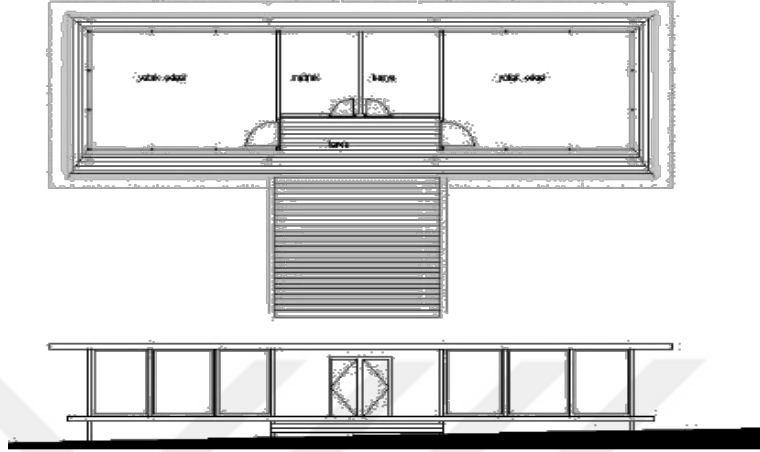
Taş evin planı yapıyı ikiye ayıran ve koridor oluşturan giriş aksına sahip, ayrıca iki yatak odası, bir adet banyo ve mutfaktan oluşmaktadır. Büyük yatak odası ahşap zeminli bir terasa açılmakta. Yatak odalarının iki dış cephesi tamamen cam bu sayede dikdörtgen bu yapı bir kütlede çıkıp saydam bir hal almaya başlamıştır. Taş evin plan çözümü belli bir standart tipte odalara bölünerek planlanmıştır, diğer yapılara göre iç içe geçmiş bir plan şeması bulunmamaktadır (Şekil, 5.11, Şekil, 5.12).



Şekil 5. 11.: Dikili’de Yazlık Taş Ev Giriş Cephesi, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr.

Çelik ev, plan şemasında taş evden farklı olarak yapıyı ikiye ayıran merkezde girişin karşısında banyo ve mutfak bulunmakta, yine sağ ve solda yatak odaları taş evdeki yerleşime benzerlik sağlamakta ancak önemli bir fark olarak çelik evin plan şeması oldukça simetrik ve taş eve nazaran net bir plan kurgusuna sahiptir, ayrıca bu

dikdörtgen prizma içerisinde barındırdığı merkezde yer alan mutfak ve banyo dışında tüm yönlerden tamamen şeffaftır bu özeliğide onu taş evden ayıran farklardan bir diğeridir (Şekil, 5.13).



Şekil 5. 12.: Dikili’de Yazlık Çelik Ev Plan ve Ön Görünüş, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr.

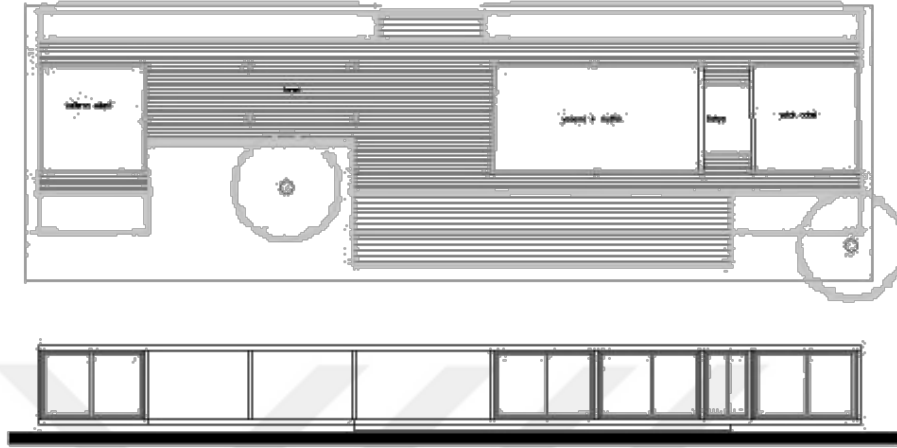
Girişten yer alan ahşap terastan yarı açık holden tüm mekanlara ulaşılabilir, en çok kullanılacak iki alnıda merkeze alarak sağ ve soldaki odaları özel mekan olarak kılmıştır. Bu iki mekanı merkeze yerleştirerek minimum seviyede bölücü kullanmayı sağlamıştır. Pekin, çelik evi tasarlarken hafif bir yapı oluşturmak istemiş gerektiğinde sökülüp taşınabilir bir yapı olmasını amaçlamıştır (Şekil, 5.14).



Şekil 5. 13.: Şekil 4.13 : Dikili’de Yazlık Çelik Ev Giriş ve Sağ Cephesi, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr.

Ahşap ev, bu üç konutun arasındaki en son tasarlanan ve yaya yolunun sonunda bulunana deniz manzaralı en özellikli evdir. Aynı zamanda malzeme olarak çok benzemesede Philip Johnson’un Cam ev’i ile benzerlik taşıdığı noktalar bulunmaktadır;

örneğin taşıyıcı strüktür, ince uzun bir linear yapıya sahip olması, çok az sayıda duvar bölmeye sahip olması ve en önemlisi geçirgenliği ve saydam görüntüsü en belirgin benzerliklerdendir (Şekil, 5.15).



Şekil 5. 14.: : Dikili’de Yazlık Ahşap Ev Plan ve Ön Görünüş, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr.

Plan kurgusu’da asimetrik bir yapıya sahip, bir tarafta giriş ve teras bölümünden koparılan özelleştirilmiş çalışma mekanı bir diğer tarafta ise yaşama alanı ile mutfak beraber çözülmüştür devamında ise banyo ve yatma alanları sıralanmıştır (Şekil, 5.16).



Şekil 5. 15.: Dikili’de Yazlık Ahşap Ev Giriş Cephesi, Şevki Pekin, 1992-2002, www.v2.arkiv.com.tr.

5.2.2 Boran Ekinci / Filip Armam Evi

1963 yılında Diyarbakır'da doğdu, 1987 'de Odtü Mimarlık Fakültesinden mezun oldu ve farklı üç mimarlık firmasında 1987-1990 yılları arasında çalıştıktan sonra Ankara'da 1991'de kendi mimarlık ofisi kurdu, ofis daha sonra İstanbul'a taşındı halen Boran Ekinci Mimarlık şirketinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Kendi ofisini kurma yolunda pek çok sıkıntıyı geride bırakmış kendi mimarlığını yaratmak için çabalamıştır. Bir kaç şirketi kurup kapattıktan sonra en son İstanbul'daki ofisini kurmuştur.

Hayal ettiği gibi olmasada beklentilerini karşılayan bir ofisi olduğunu belirtiyor. Mimarlığı ve yapı yapmayı gerçekten benimseyen Ekinci, kendi ofisinde çalışanları ile tek bir amaç doğrultusunda çalışıyor, çalışmak için yaşamak değil, yaşamak için çalışmak. Boran Ekinci, içerisinde maket olmayan bir mimarlık ofisi asla bir mimarlık ofisi izdenimi veremeyeceği yönünde düşünceleri bulunmakta (Yavuz, 2007).

Tasarımları oldukça çağdaş ve ödül aldığı örnek yapısı ile seçilen konut yapısı gibi modern ve minimal çizgiler taşıyan yapılarıda bulunmaktadır. Aldığı çok sayıda ödüllerin dışında Türkiye'de bulunan bir çok üniversite ve etkinlikte, konferans, sempozyum, seminer ve workshoplarda yer almıştır. aynı zamanda Yıldız Teknik Üniversitesinde mimari proje derleri'de vermiştir. Genel yaklaşımında malzeme olarak çelik, cam, ahşap ve beton kullanmayı tercih ettiği gözlemleniyor, yapısal özellik olarak linear formlara sahip tasarımlara ağırlık verdiği görülüyor.

Tasarladığı projelerin çoğunun ortak özelliği ise yeşille iç içe olması ve doğayı olabildiğince iç mekana alabilmesidir. Kapalı mekân tasarımı kadar açık mekan tasarımına da önem verdiği gözlemlenmektedir. Açık alan- kapalı alan ilişkileri çok sayıda projelerinde öne çıkıyor. Ürettiği projelerde açık-kapalı alan ilişkilerini etkin şemalarla ele almaya çalışmaktadır.

Linear yapılarından olan Ödtü Teknokent için tasarladığı ve ödül aldığı yapıyı inceleyecek olursak, Odtü Teknokent için tarifleyici bir konumda olduğu ve görsel etkisinin sağladığı akılda kalıcılığı önemli bir tasarım kriteri oluşturmaktadır (Şekil, 5.18).



Şekil 5. 16.: Ödtü Ar-Ge Binası, Boran Ekinci, 2003-2004, www.yapi.com.tr.

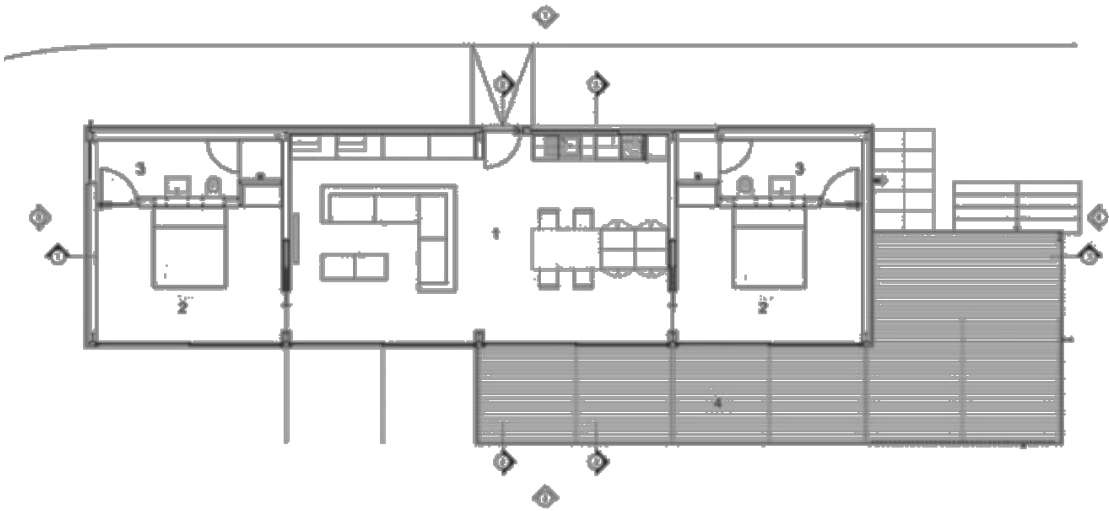
Oluşturduğu yalın cephe sistemi ile gece ve gündüz ışık, hava şartlarına göre değişen bir cephe etkisine sahiptir. Farklı işlevleri bir arada barındırma özeliğ ile düşük maliyet, yüksek oranda işlevsellik, iç mekan ile dış mekan bütünlüğü ve gün ışığı ile oluşturduğu mekansal derinlik ilişkisi önemli tasarım kriterlerindedir.

Modern bir tasarım diline sahip, kullanılan cam yüzeyler sayesinde saydam bir görüntü oluşturmaktadır. Cephesinde kullanılan yatay ve dikey elemanlar sayesinde durağın bir dikdörtgen prizma hareketli bir görüntü elde etmiştir (Şekil, 5.19).

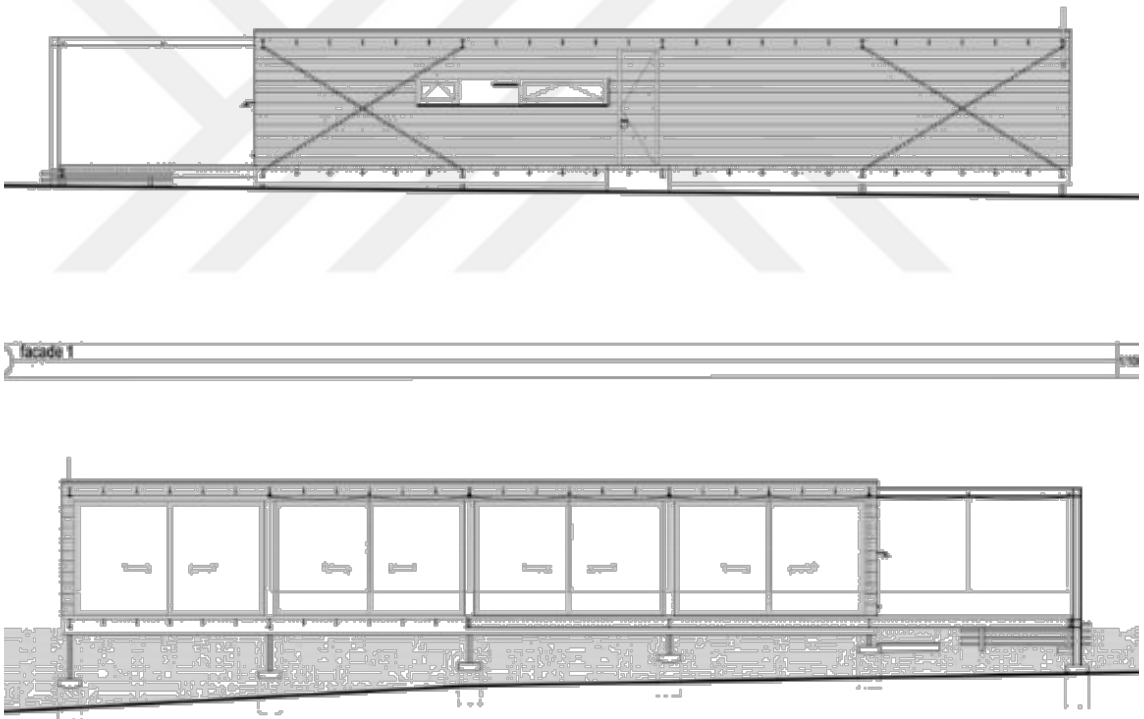


Şekil 5. 17.: Ödtü Ar-Ge Binası, Boran Ekinci, 2003-2004, www.yapi.com.tr.

Boran Ekinci'nin konut tasarımlarından seçilen Çanakkale'de Filip Armam için tasarladığı ev aynı isimle anılırken göl evi olarak da bilinmektedir. Linear yapıya sahip olmasının yansıra oldukça modern çizgiler taşımaktadır. Plan ve iskelet yapısı Mies'in Fransworth evini anımsatmaktadır (Şekil, 5.20).



Şekil 5. 18.: Filip Arman Evi Planı, Boran Ekinci, 2003-2004, [www. divisare.com](http://www.divisare.com).



Şekil 5. 19.: Filip Arman Evi Kesit Görünüşü, Boran Ekinci, 2003-2004, [www. divisare.com](http://www.divisare.com).

Çanakkale’de eğimli bir arazi üzerine inşa edilen bu konut yapısı, çelik taşıyıcılar ile yükselttilerek zeminden koparılmıştır, tamamen masif üç cephe ve geriye kalan cephesi ise tamamen şeffaf olan tek tarafı açık bir terasa sahip tek katlı dikdörtgen forma sahip bir Ev’dir.

Plan şeması olarak incelendiğinde, kapalı, yarı açık ve açık mekanlardan oluşmaktadır, yapıyı tam merkezden ikiye ayıran yaşama, yemek yeme ve pişirme alanı yer almaktadır. İki uçta bulunan yatak odaları kısmı hareket edebilen paneller ile ayrılmıştır, bu paneller sürülerek kapandığında yapının iki tarafı' da çekirdek kısımdan bölünerek ayrılmış oluyor bu sayede yapıda kullanılan tek bölücü elemanlar bu hareket eden paneller ve yatak odaları ile banyo arasındaki duvarlardır. Bunların dışında herhangi bir bölücü eleman bulunmamaktadır.

Taşıyıcı sistemi Fransorth Evi'nde ve Cam ev' de olduğu gibi yerden yükseltme amacı ile kullanılmaktadır. Kullanılan bu çelik taşıyıcı elemanlarının inceliği, sağır yüzeylerdeki yırtıklar, ön cephe' de kullanılan cam yüzeyler ve tüm ince detayları ile bütünlüğü sağlamaktadır (Şekil, 5.22).



Şekil 5. 20.: Filip Armam Evi Ön Ve Arka Görüşü, Boran Ekinci, 2003-2004, [www. divisare.com](http://www.divisare.com).

5.2.3 Han Tümertekin / B2 Evi

1985'te İstanbul'da doğdu, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinden 1982'de mezun oldu ve 1986'da kurduğu "Mimarlar Tasarım Ve Danışmanlık" şirketinde halen çalışmaya devam etmektedir.

"İstanbul Beşlisi" diye anılana bir mimarlık gurubuna mensup olan Han Tümertekin, Emre Arolat, Nevzat Sayın, Gökhan Avcıoğlu ve Murat Tabanoğlu ile birlikte tam anlamı ile mimarlık yapmayı hedeflemiş ve dönemin popüler mesleği olan dekorasyon fikrini olabildiğince uzaklaştırmayı planlamışlardır.

Tasarım anlayışı olarak benimsediğim temel kavramlardan "Basitlik ve Yalınlık" mekanı yaşantıdan bağımsız olarak kurgulamak yerine, mekanı yaşantı için kurmayı ön görmüştür. Bir yapı tasarlarken ilk belirlediği ve düşündüğü öğeler pencere, kapı veya çatı gibi yapının yapısal elamanları değil yapının kim için ne için tasarlanacağı ve o kişi veya kişilerin o yapı içerisinde ve dışarısında nasıl zaman geçireceği yani nasıl bir yaşantıları olacağını kurgulamaktır (Demirkaya, 2009).

Bir yapı tasarlarken en önem verdiği nokta, yapının ana oluşum elemanlarını konumları veya tasarım biçimi değil ağırlıklı olarak tasarlanan yapı içerisindeki hikayedir. İnsanların nasıl bir yaşam sürdürecekleri ve mekanı algılatma adına nasıl bir yol izlemesi gerektiğidir.

Tümertekin'in mimarlığını karakterize eden her şeyin mümkün olduğunca minimuma indirgemek, sadece zorunlu olanı en yalın hali ile kullanmak ve işlevselliğinin de en ön planda olduğu bir mimarlık olarak tanımlar. Konut projeleri ön plandadır ve genel olarak yatay modern yapılar tasarlamaktadır.

Ulusal ve uluslararası ödüllere layık görülen Tümertekin'in aynı zamanda çok sayıda jüri üyelikleri ve yazıları mevcut.

Uluslararası çalışmalarından olan T.C. Ulan Batur Büyükelçiliği İkametgah Binası için tasarladığı bu yapı bir yandan resmi törenlerin yapılacağı ve aynı zamanda Büyükelçi'nin ve Ailesi'nin yaşayacağı ev olarak tasarlanmıştır.



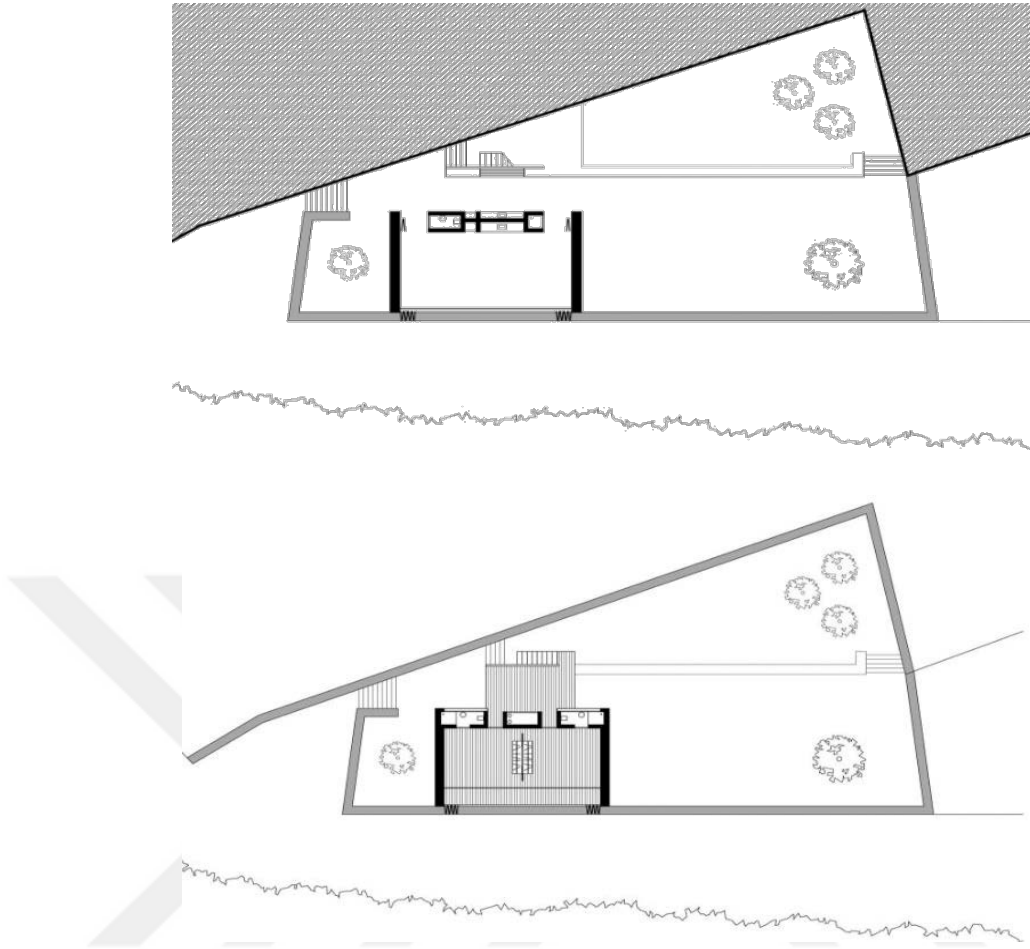
Şekil 5. 21.: T.C. Ulan Batur Büyükelçiliği İkametgah Binası, Han Tümertekin, 2010-2011, www.arkiv.com.tr.

Yapıyı tasarlarken önemli kriterlerinden biri hem bir hizmet binasını barındıracak hem de büyükelçinin yaşayacağı bir ev olması, iki işlevinde içerisinde barındıracak ancak olabildiğince birbirlerinden ayrışık olarak çözümlenmesi hedeflenmiştir. Aile işlevi gören kısım üst katta iken alt katta resmi işlerin görüldü kısım olarak ayrılmıştır, mekanlar bir avlu içerisinde sıralanıyor (Şekil, 5.24).

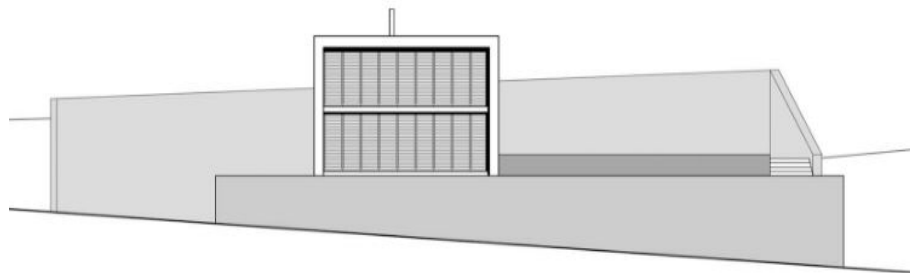
Yapı'da kullanılan uzun saçakların nedeni, Ulan Batur kışları oldukça soğuk yazları da oldukça sıcak bir hava iklimine sahip olduğu için yapıyı iki tip hava koşulundan koruyor. Yapını temsil işlevine uygun algıyı yaratmak adına şehre bakan cephesi parsel cephe olarak tasarlanmıştır. Parsel cephe aynı zamanda yapının taşıyıcı ritmini sürdürürken arkasında Ankara taşı kaplı hacimler ile çeşitli doluluklar kazanırken bir yandan giriş, orta ve bahçe gibi boşluklarda kazandırıyor (Gülhan, 2014).

Tümertekin'in, projeleri çok çeşitli yapılar içeriyor, bir yandan konut bir yandan resmi binalar diğer yandan iş ofis yapıları şeklinde çeşitleniyor. Geneli için minimum' da maksimum işlevi yaratmak ve olabildiğince yalın tasarımlar yaptığı gözlenmektedir.

Han Tümertekin'in 2004 Ağa Han Mimarlık ödülünü kazanan B2 Evi, Ayvalık tarafında Büyükhüsün isimli köyde yer alıyor, iki kardeş için hafta sonu evi olarak tasarlanmıştır. Büyük bir teras üzerine konumlandırılmış iki katlı yalın dikdörtgen bir yapıdır (Şekil, 5.25).



Şekil 5. 22.: B2 Evi Giriş Ve Birinci Kat Planı, Han Tümertekin, 1999-2001, www.arkitera.com.



Şekil 5. 23.:B2 Ön Görünüş, Han Tümertekin, 1999-2001, www.arkitera.com.

B2 Evi'nin plan şemasına bakıldığında, kaba hatları ile içi boşaltılmış bir dikdörtgen prizma denilebilir. Yapının konumlandığı arsa yükseklik farkı bulunan iki platoya bölünmüş. Birinin üzerine evin bulunduğu dikdörtgen prizma, diğerinden üç gen şeklini alan bahçedir. Çevredeki diğer konutlar gibi bu konutta dağların eteğine

oturturulmuştur tek fark diğer konutlardaki bahçe duvarı bulunmamaktadır. Bunu neticesinde ev kaide üzerinde duran bir heykel gibi duruyor (Şekil, 5.27).



Şekil 5. 24.: B2 Arazi Üzerinde Yerleşim Görşeli, Han Tümertekin, 1999-200, www.arkitera.com.

Konut sahipleri istekleri doğrultusunda şekillenen bu konut projesi, maliyeti düşürülmüş az bakım isteyen bir tasarım talepleri olduğundan, Tümertekin proje üzerinde ölçü bazında kısıtlamalar yaparak revizyonlarda bulunmuştur.

Yapının malzemeleri konumlandığı yöreye ait yerel malzeme ve teknikler ile tasarlanmış, bu durum yapıyı köyün diğer yapıları düşünüldüğünde çok aykırı bir şekilde görülmemek ile birlikte sanki köye bağlı ancak daha modern tarzda bir yapı inşa edildiği izlenimi vermektedir.

Zemin kat 'ta büyük bir yaşama alanı, üst katlar' da ise yatak odaları düşünülmüştür, mutfak, banyo, çamaşırılık ve küçük bir depo yarı açık bir mekanla çözümlenmiştir. İki kat arasındaki ve ıslak hacimler arasındaki bağlantı ahşap ve çelikten tasarlanan bir merdiven ile sağlanmaktadır, bu merdiven yapının dış kısmında yer almakta buradaki amaç konut sakinlerinin doğa ile iç içe olabilmeleri. Açık yarı açık mekânlardan oluşan bu tasarım sayesinde konut sakinleri hem doğayı yapı içerisinde ve dışarısında hissedebilmektedirler (Şekil, 5.28).



Şekil 5. 25.: B2 Merdiven Ve Yarı Açık Mekan Görseli, Han Tümertekin, 1999-2001, 1999-200, www.arkitera.com.

Yapıya Uzaktan bakıldığında kapalı bir kutuyu andırmaktadır, tamamen kapalı gibi görülse de aslında kademeli bir şekilde açılabilen bir sisteme sahiptir (Şekil, 4.29).

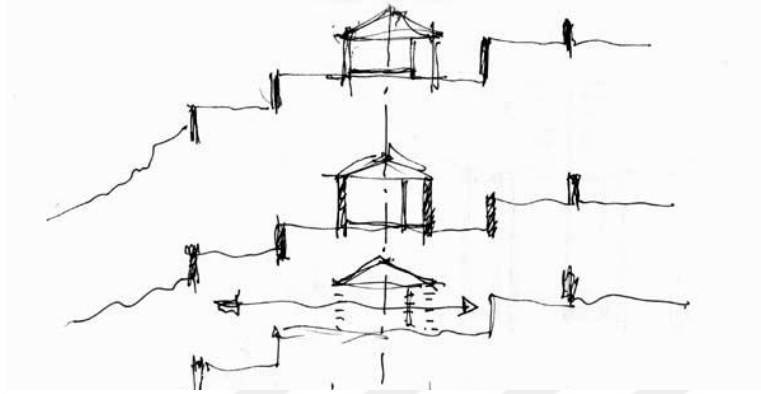


Şekil 5. 26.: B2 Açık Ve Kalapı Şeklinin Görseli, Han Tümertekin, 1999-2001, www.arkitera.com.

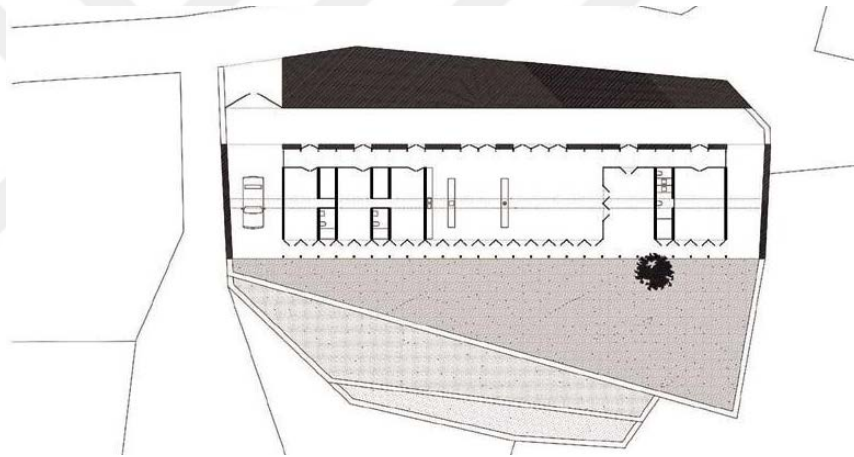
5.2.4 Han Tümertekin / SM Evi

Han Tümertekin'in seçilen diğer konutu ise SM Evi, B2 evin' de olduğu gibi bu ev' de Ayvalık tarafında Büyükhüsün isimli köyde yer alıyor.

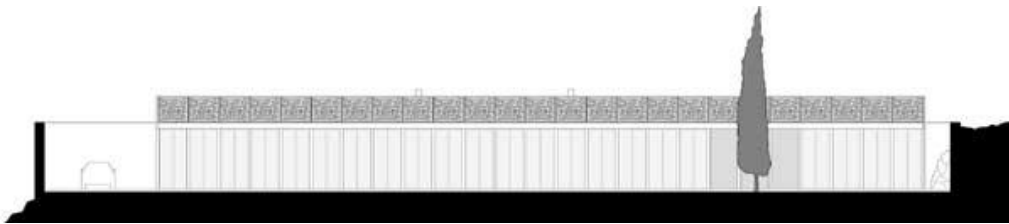
Konutun tasarımı kalabalık ve çeşitli kullanıma göre düşünülerek biçimlenmiştir, kademe kademe olarak tasarlanmıştır, kuzey sınırından itibaren il başta “açık ev” daha sonra “örtülü ev” ve sonrasında tekrar “açık ev” olarak planlanmıştır (Şekil, 5.30)



Şekil 5. 27.: SM Evi Kademeli Tasarım Eskizi, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.



Şekil 5. 28.: SM Evi Planı, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.



Şekil 5. 29.: SM Evi Güney Görünüşü, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.

Tümertekin SM Evi için tasarladığı plan kurgusu, son derece sade ve yalın tek katlı dikdörtgen bir prizma çerçevesi içerisinde mekanların dizilimi biçimi doğal sınırların dikte ettiği çizgisel bir dizilime bağlı. Mekan bölümlenişi ise merkezde yaşama ve

mutfak alanı sağ ve solda ise odalar ve o odalara özel olan banyolar bulunmaktadır. Bu çizgisel dağılım sayesinde tüm mekanlar azami bir şekilde manzaradan yararlanıyor.



Şekil 5. 30.: SM Mutfak Ve Yaşama Alanı, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.

Mutfak ve yaşama alanının ayıran iki taraflı şömine bir bölücü görevi görmekte, bölücü eleman olarak kullanılan şömine sadece bölme işlevini yerine getirmiyor aynı zamanda iki mekanında ısıtma fonksiyonunu sağlıyor (Şekil, 5.33). Malzemeler çelik, beton, cam ve taş olarak tercih edilmiş, iç mekanda ise kullanılan renkler tamamen beyaz ve masif ahşap renginden ibaret. Seçilen bu malzeme ve renk sayesinde yapı oldukça doğal ve şeffaf bir çizgi oluşturmakta, buradaki amaç yapının diğer yapılardan çok farklı bir oluşturmaması aynı zamanda modern çizgiden uzaklaşmamasıdır (Şekil, 5.34).



Şekil 5. 31.: SM Yaşama Alanı, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.

SM Evi'nin en önemli tasarım kriterlerinden biri, tasarım sürecinde tüm eskiz ve planlar çizildikten sonra Tümertekin'in konutun konumlanacağı araziye ziyaret ettiğinde fark ettiği ağaçtır, bu ağacın konumlandığı aks yüzünden tüm planları hiçe sayıp tekrar o ağaca uygun bir şekilde aksları referans alıp planları başa sarmıştır (Şekil, 5.35).



Şekil 5. 32.: SM Evi Aksı Tarifleyen Ağaç, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.

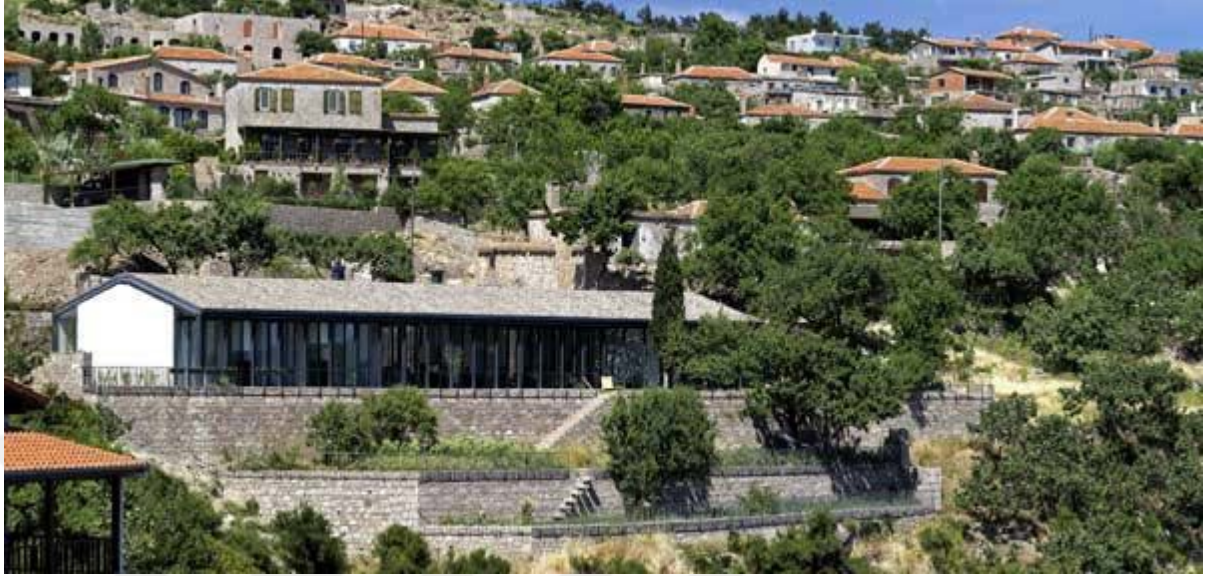
Avlu odası olarak adlandırılan yarı açık mekanda kullanılan çatı çözümü mekana gün ışının girmesini sağlamıştır, bu yöntem bir ızgara sisteminin içerisine yerleştirilen taşlar sayesinde oluşmuştur. Aralarında oluşan boşluklar güneş ışığını ve gökyüzünü yarı açık mekana aktarır aynı zamanda zeminde günün çeşitli saatlerinde ışık ve gölge ile oluşan hareketli bir görüntü sağlar (Şekil,5.36).



Şekil 5. 33.: SM Evi Aksı Tarifleyen Ağaç, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.

Yapının kuzey sınırını köy yolu biçimlendiriyor, batıdan yükselerek ilerleyen bu yol arsanın iki nokta arasındaki kesişmeleri tanımlıyor. Arsa ile yolun batı sınırındaki kesişmeleri yapının oturduğu kot belirlerken, doğusundaki kesişmeleri ise yapının çatı örtüsünün kotu belirler. Bu sayede batıdan doğuya doğru ilerlerken yol boyunca yavaş

yavaş yapının çatısı belirir. Yapı çevreden ve yoldan başta çatısı ile algılanır (Şekil, 5.37).
































Şekil 5. 34.: SM Evi Diğer Yapılar Ve Yol İle İlişkisi, Han Tümertekin, 2005-2006, www.arkiv.com.tr.

Han Tümertekin'in tasarladığı bu iki konut yapısı, kendi söylemlerinden anlaşıldığı üzere yalnızca biçimsel arayış değil aynı zamanda iki yapının da konumlandığı yer ile sağladığı iletişimdir. Tümertekin konumlandıracağı yeri teşhis ederken, mekanı tüm duyuları ile algılamaya çalışır ve gündelik yaşamda elde ettiği deneyimlerini dahil etmeye özen gösterir. Tasarımlarını gerçekleştirirken konumlandırmayı planladığı alana giderek elinde neler olduğunu ve tasarım problemleri oluşturabilecek tüm noktaları yerinde tespit ettikten sonra tasarlama aşamasına geçer. Bu durum onun önem verdiği iletişim kavramına olan hassasiyetini gösterir (Ayıcı, 2008).

En büyük hayali bina inşa etmek yerine mimarlık inşa etmek olduğunu söyleşilerinde sıkça belirtmektedir. Bu yaklaşımı deneyimsellik üzerine vurgu yaptığının göstergesidir.

Tasarım yaklaşımı seçilen Avrupa ve Türkiye mimarları örneklerinde olduğu gibi modern bir yaklaşım benimsemektedir.

5.3 SEÇİLEN KONUT YAPILARININ MEKAN ANALİZ ŞEMASI

MODERN MİMARLIK İLKELERİ	DİKİLİ'DE YAZLIK AHIŞAP EV	FİLİP ARMAM EVİ	B2 EVİ	SM EVİ
AÇIK PLAN ANLAYIŞI				
YERDEN KOPMA				
SERBEST CEPHE ANLAYIŞI				
YATAY GENİŞ YIRTIKLAR				
ÇATI BAHÇESİ				
BİÇİM OLUŞUMU				
ÇEVRE YAPILAR İLE UYUM				
AÇIK / KAPALI MEKAN İLİŞKİSİ				
DIŞ VE İÇ MEKAN TUTARLILIĞI				
İÇ MEKAN OLUŞUMU KAVRAMSAL TASARIM				

Tablo 5.1 Türkiye Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu

6. BÖLÜM


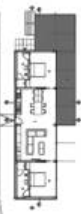














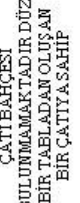
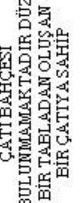
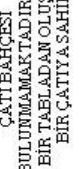
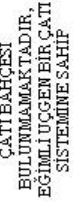
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

MODERN MİMARLIK İLKELELERİ	VİLLA SAVOYE	FARNSWORTH EVİ	CAMEV	AZUMA EVİ
AÇIK PLAN ANLAYIŞI	MEKANLAR MINİMUM BÖLÜCÜ KULLANILARAK AYRILMIŞTIR	MEKANLAR BÖLÜCÜ OLMADAN ORTADAKİ ÇEKİRDEK İLE BÖLÜNÜMÜŞTÜR	MEKANDA BÖLÜCÜ OLARAK SİLİNDİR BİR KÜTLE BULUNMAKTA, ONUN DIŞINDA HEHANGİ BİR BÖLÜCÜ BULUNMAKTA DİR	PLAN ŞEMASI ÜÇ EŞİT PARÇAYA BÖLÜNÜMÜŞ KAPALI BİR PLAN ANLAYIŞI İN SAHİP
YERDEN KOPMA	YAPI ZEMİNDEKİ KOLONLAR İLE YÜKSELTİLMİŞTİR, BU SAYEDE YAPI ALTINDAKİ BİR MEKAN OLUŞMUŞTUR	YAPIZEMİNDEN KOLONLAR İLE YÜKSELTİLMİŞTİR, YAPITABASAMAK İLE GİRİLMEKTEDİR	YAPININ TAMAMI ZEMİNE TAM OLARAK TEMAS ETMEKTEDİR	YAPININ TAMAMI YERE TEMAS ETMEKTEDİR
SERBEST CEPHE ANLAYIŞI	YAPININ TÜM CEPHELERİ GEÇİRGEN VE SERBEST OLARAK PLANLANMIŞ	YAPICI GEÇİRGEN VE MEKANİ AĞILATAN CEPHELERE SAHİP	YAPININ TÜM CEPHELERİ AÇIK DIŞ YÜZEYLERİ DİKEY ELEMANLAR İLE BÖLÜNÜMÜŞTÜR.	CEPHELERİN TAMAMI KAPALI, YAPININ KÜTLE GÖRÜNÜMÜNE SAHİP
YATAY GENİŞ YIRTIKLAR	YAPIDÖRTEBİR TARAFTAN YATAY VE UZUN PENCERELERE SAHİP	TAMAMI GENİŞ CAMLARDAN OLUŞAN CEPHEYE SAHİP	YAPILDUKÇA GEÇİRGENDİR TÜM CEPHELERİ KAPLAYAN CAMLAR BULUNMAKTA DİR	KAPILIRTIGIDIŞINDA CEPHEDE HER HANGİ BİR AÇIKLIK BULUNMAKTA DİR
ÇATI BAHÇESİ	YAPININ ÇATI KISIMI BİR BAHÇEYE DÖNÜŞTÜRÜLMÜŞ VE YAŞAMA ALANI OLARAK TASARLANMIŞTIR	ÇATI BAHÇESİ BULUNMAKTA DİR DÜZ BİR TABLADAN OLUŞAN BİR ÇATIYA SAHİP	ÇATI BAHÇESİ BULUNMAKTA DİR DÜZ BİR TABLADAN OLUŞAN BİR ÇATIYA SAHİP	ÇATI BAHÇESİ BULUNMAKTA DİR DÜZ BİR TABLADAN OLUŞAN BİR ÇATIYA SAHİP

Tablo 6. 1 Türkiye Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu 1/2

MODERN MİMARLIK İLKELELERİ	VİLLA SAVOYE	FARNSWORTH EVİ	CAMEV	AZUMA EVİ
BIÇIM OLUŞUMU	YAPILAN ŞEMASINDAN KARE GÖRÜNÜMÜNE SAHİP ANCAK ÇEPPEDEN BAKILDIĞINDA DIKDÖRTGEN BİR YAPIYA SAHİPTİR	DIKDÖRTGEN PRİZMADAN OLUŞMAKTADIR. FORMDİŞ MEKANDA OLDUĞU GİBİ İÇ MEKANDA DA TEKRAR ETMİŞTİR	FORM OLARAK YAPI YATAY DIKDÖRTGEN BİR FORM SAHİPTİR	YAPIGİRİŞ KISMINDAN DIKEY DIKDÖRTGEN FORM SAHİPTİR
ÇEVRE YAPILAR İLE UYUM	YAPININ KOMUMLANDIĞI ARAZİ ÇEVRESİNDE HERHANGİ BİR YAPI BULUNMUYOR	YAPININ KOMUMLANDIĞI ARAZİ ÇEVRESİNDE HERHANGİ BİR YAPI BULUNMUYOR	ÇEVRESİNDEKİ YAPILAR FARKLI TASARIMLARA SAHİP ANCAK MALZEME VE FORM BAKIMINDAN BENZERLİK SAĞLAMAKTADIR	ÇEVRESİNDE BULUNAN YAPILAR İLE FORM AÇISINDAN BİR UYUM BULUNMAKTA ANCAK MALZEME VE ÇEPPHE GÖRÜNÜMÜ ÇEVRE YAPILAR İLE UYUMSUZ
AÇIK / KAPALI MEKAN İLİŞKİSİ	AÇIK, YARI AÇIK VE KAPALI MEKANLAR ARASI GEÇİŞLERE SAHİPTİR, VE BURU RAMPA VE MERDİVEN İLE SAĞLAMAKTADIR	AÇIK / KAPALI MEKAN ARASI GEÇİŞ BULUNMAMAĞTA ANCAK YAPI AÇIK BİR TERASA BAĞLI GİRİŞE SAHİP	MEKAN AÇIK VEYA YARI AÇIK BİR MEKAN SAHİP DEĞİLDİR	PLAN ŞEMASI OLARAK ÜÇ PARÇAYA BÖLÜNÜYOR. ORTA KISIM AÇIK VE YARI AÇIK MEKANLARA SAHİPTİR
DIŞ VE İÇ MEKAN TUTARLILIĞI	YAPININ DIŞ MEKANINDA KULLANILAN BEYAZ VE ANTRASİT RENKLER İLE YAKALADIGI KONTRAST İÇ MEKANDA DA UYGULANMIŞTIR	DIŞ VE İÇ MEKAN ARASINDAKİ DİL TAMAMEN TUTARLI TERCIH EDİLEN FORMLAR, RENKLER VE MALZEME BİRBİRİNİ DETEKLEMEKTEDİR	YAPININ ÇEPPESİNDE KULLANILAN DIKEY ELEMANLARIN RENGLİÇ MEKANDA DA TEKRAR EDİYOR. AYRICA AHŞAF İLE TUĞLA RENKLERİ YAPININ BULUNDUĞU DOĞA İLE TAMAMEN UYUMLUDUR	MEKANIN DIŞ KISMINDAKİ KAPALILIK İÇ MEKANDA DA DEYEM EDİYOR VE TERCIH EDİLEN BETON MALZEMESİ İÇ VE DIŞ MEKAN ARASINDA UTARLILIGI YURGULUYOR
İÇ MEKAN OLUŞUMU KAVRAMSAL TASARIM	YAPINI OLUŞTURDUĞU MODERN DİL KAVRAM OLARAK İÇ MEKANDA DA TEKRAR ETMİŞTİR,	İÇ MEKAN BIÇIMLINDIREN KAVRAMSAL YAKLAŞIM YALNLIK VE ŞEFAFLIK ÜZERINE ÖLDÜĞÜ GÖZLEMLENMEKTEDİR	TAMAMEN GEÇERGENLİK VE ŞEFAFLIK ÜZERINE TASARILAN YAPI İÇ MEKANDA TERCIH ETTİĞI BIÇIMLİNEŞ İLE BU YAKLAŞIMI DETEKLEMEKTEDİR	KAVRAMSAL OLUŞUMU MINİMAL BİR TAVIRI DESTEKLİYOR. BU TAVIR İÇ MEKAN KURGUSUNU NET BİR İFADE İLE ORTAYA KOYUYOR

Tablo 6. 2 Türkiye Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu 2/2

MODERN MİMARLIK İLKELELERİ	DIKİL'DE YAZLIK AHŞAPEV	FİLİP ARMAM EVİ	B2 EVİ	SMEVİ
AÇIK PLAN ANLAYIŞI	 <p>MEKANLAR ARASI OLUŞAN GEÇİŞLER İLE AÇIK BİR PLAN ANLAYIŞI OLUŞTURUYOR</p>	 <p>YATAK ODALARININ DIŞINDA BÖLÜCÜ KULLANILMAMIŞTIR AÇIK BİR PLAN ŞEMASI OLUŞTURMAKTADIR</p>	 <p>TAMAMEN AÇIK BİR PLAN ŞEMASINA SAHİP, ÇOK AZ SAYIDA BÖLÜCÜDEN OLUŞMAKTADIR</p>	 <p>MEKANLAR MİNİMUM VE İŞLEVSEL ÖZELİĞE SAHİP BÖLÜCÜLER İLE AYRILARAK AÇIK BİR PLAN ANLAYIŞI OLUŞTURMAKTADIR</p>
YERDEN KOPMA	 <p>YAPI ZEMİNDEKİ AZDA OLSA KOPARILMIŞ GİRİŞ KISMINA BAŞAMKALI SAHANLIK İLE ULAŞILIYOR</p>	 <p>YAPI MANZARAYA BAKAN KISIMDA ZEMİNDEKİ YÜKSEL TİLMİŞ ANCAK DİĞER CEFHEDEN ZEMİNE TEMAS TEMEKTEDİR</p>	 <p>YAPI ZEMİNE TAMAMEN TEMAS ETMEKTEDİR</p>	 <p>YAPI ZEMİNE TAMAMEN TEMAS ETMEKTEDİR</p>
SERBEST CEPHE ANLAYIŞI	 <p>YAŞAMA ALANLARININ BULUNDUĞU KISIMLAR AÇIK VE SERBEST BİR CEFHE OLUŞTURUYOR</p>	 <p>YAPININ BİR CEFHESİ SERBEST CEFHE OLARAK PLANLANMIŞ</p>	 <p>HAREKETLİ BİR CEFHE SİTEMİNE SAHİP. SERBEST BİR CEFHE ANLAYIŞI OLUŞTURUYOR</p>	 <p>BİR KISMI TAMAMEN AÇIK BİR KİMİSE YARI AÇIK SEBEBT CEFHEDEN OLUŞMAKTADIR</p>
YATAY GENİŞ YIRTIKLAR	 <p>GİRİŞ KISMINDA BULUNAN CEFHE TAMAMEN GENİŞ YIRTIKLARA SAHİP</p>	 <p>YAPININ MANZARAYA BAKAN CEFHESİ GENİŞ YIRTIKLARDAN OLUŞUYOR</p>	 <p>CEPHEDE BULUNAN SİSTEM TAMAMEN AÇILDIĞINDA YAPININ ÖN CEFHESİ GENİŞ BİR YIRTIK OLUŞTURUYOR</p>	 <p>BİR CEFHESİ TAMAMEN GENİŞ YIRTIKLARDAN OLUŞMAKTADIR</p>
ÇATI BAHÇESİ	 <p>ÇATI BAHÇESİ BULUNMAKTADIR. DÜZ BİR TABLADAN OLUŞAN BİR ÇATIYA SAHİP</p>	 <p>ÇATI BAHÇESİ BULUNMAKTADIR. DÜZ BİR TABLADAN OLUŞAN BİR ÇATIYA SAHİP</p>	 <p>ÇATI BAHÇESİ BULUNMAKTADIR. DÜZ BİR TABLADAN OLUŞAN BİR ÇATIYA SAHİP</p>	 <p>ÇATI BAHÇESİ BULUNMAKTADIR. EGİMLİ ÜÇGEN BİR ÇATI SİSTEMİNE SAHİP</p>

Tablo 6. 3 Avrupa Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu 1/2

MODERN MİMARLIK İLKELELERİ	DİKİLİ'DE YAZLIK AHŞAPEV	FİLİP ARMAM EVİ	B2 EVİ	SMEVİ
BİÇİM OLUŞUMU	YAPIKIDİKDÖRTGEN FRİZMADAN OLUŞMAKTADIR	YAPIYATAY DİKDÖRTGEN BİR FORMSAHİPTİR	YAPIDİKEYBİR DİKDÖRTGEN FORMDAN OLUŞMAKTADIR	YAPIYATAY BİR DİKDÖRTGEN FORMAN OLUŞMAKTADIR
ÇEVRE YAPILAR İLE UYUM	YAPIÜÇ AYRIKONUT YAPISIDAN OLUŞAN BİR ARAZİDE YER ALMAKTA FORM VE DOĞAL MALZEME KULLANIMI AÇISINDAN UYUMLU	ÇEVRESİNDE YAPI BULUNMADIĞINDAN BİR UYUM VEYA UYUMSUZLUK GÖZLEMLENMEMEKTE	YAPININ DIŞ KISMINDA BULUNAN DOĞAL TAŞ MALZEMESİ ÇEVRESİNDE BULUNAN YAPILARDA DA KULLANILDIĞI İÇİN YAPI ÇEVRE YAPILAR İLE UYUM GÖSTERMEKTEDİR	TERCİH EDİLEN TAŞ MALZEME VE FORM AÇISINDAN ÇEVRE YAPILAR İLE UYUM GÖSTERMEKTEDİR
AÇIK / KAPALI MEKAN İLİŞKİSİ	YAPI BİRBİRİNE AÇIK VE YARI AÇIK BİR MEKAN İLE BAĞLANAN İKİ KÜTELEDEN OLUŞUYOR	YAPI SADECE ÖN KISMINDA BULUNAN AÇIK BİR TERASA SAHİP, MEKANLAR ARASI BİR İLİŞKİ OLUŞTURMAMAKTADIR	YAPININ DIŞ KISMINDA BULUNAN MERDİVEN MEKANLAR ARASI BİR İLİŞKİ SAĞLIYOR	TERCİH EDİLEN TAŞ MALZEME, FORM VE ARAZİYE KURUMLANDIRILMA BİÇİMİ AÇISINDAN ÇEVRE YAPILAR İLE TAM BİR UYUM GÖSTERMEKTEDİR
DIŞ VE İÇ MEKAN TUTARLILIĞI	YAPINIKABUĞUNDA VE ZEMİNDE KULLANILAN AHŞAF MALZEME İÇ MEKANDA DA TERCİH EDİLİYOR, BU DURUM İÇ MEKAN VE DIŞ MEKAN ARASINDA UYUM SAĞLIYOR	MALZEME BAKIMINDAN İÇ VE DIŞ MEKAN ARASI BİR UYUM GÖZLEMLENMEMEKTE ANCAK YETERİ KADAR GÖRSEL BULUNMADIĞINDAN TUTARLILIK SORUCUNA ULAŞILAMAMAMIŞTIR	KULLANILAN MALZEME VE TERCİH EDİLEN RENKLER YAPININ DIŞ MEKANDADA NET BİR TUTARLILIK SAĞLIYOR	YAPINIKABUK TASARIMI VE İÇ MEKANDA SEÇİLEN RENK VE MOBİLYALAR AÇISINDAN TUTARLILIK SAĞLIYOR
İÇ MEKAN OLUŞUMU KAVRAMSAL TASARIM	İÇ MEKANDA ÇOK NET BİR KAVRAMAL YAKLAŞIM GÖRÜLMEMEKTEDİR	İÇ MEKAN GÖRSELİNE ULAŞILAMADIĞINDAN KAVRAMSAL OLUŞUM ANALİZ EDİLEMEMİŞTİR	DIŞ MEKANDA OLDUĞU GİBİ İÇ MEKANDA DA OLUŞTURDUĞU KAVRAMSAL OLUŞUM MEKANIN TAMAMI İÇİN BİR BÜTÜNLÜK OLUŞTURMAKTADIR	YAPININ OLUŞUMU VE İÇ MEKANA YANSIMALARI YALIN BİR KAVRAM ORTAYA KOYUYOR

Tablo 6. 4 Avrupa Örneklerinden Seçilen Konut Yapılarının Mekan Analiz Tablosu 2/2

Mekanın anlamı ile ilgili ulaşılan sonuç, mekan aslında sadece bizi çevreden ayıran ve net sınırları olan duvarlar değildir, mekan bir bireyin veya canlının konumlandığı yerde oluşturduğu sınırlardır, bu sınırlar bireyin veya canlının kendi mekanını oluşturur ve onu görülmeyen sınırlar ile çevreden ayırır. Bu üç boyutlu bir sınır, iki boyutlu bir sınır veya sadece belirli açı ve saat diliminde oluşan bir gölge bile olabilir.

Mekanın tanımı ve anlamına ulaşıldıktan sonra, modern mekan anlayışı ile ilgili net sonuçlara varılmıştır, buradaki sonuç analiz tablolarında bahsedildiği gibi kriterler şeklinde sıralanmaktadır;

Le Corbusier'in ulaştığı ve modernin ilkeleri olarak kabul gören; Açık plan anlayışı, Yerden kopma, serbest cephe anlayışı, yatay geniş yırtıklar ve çatı bahçesine ek olarak araştırma sürecinde incelenen yapılar doğrultusunda ulaşılan diğer kriterler ise şu şekildedir; Biçim oluşumu, çevre yapılar ile uyum, açık/kapalı mekan anlayışı, dış/iç mekan tutarlığı ve iç mekan oluşumu kavramsal tasarım olarak görülmektedir.

Ulaşılan modern ilkelerini daha ayrıntılı inceleyecek olursak;

*Açık Plan Anlayışı, tasarlanan yapının plan şemasında az sayıda bölücü olması ve iç mekanların arasında geçişleri engellemeyen bölücüler kullanılmasıdır.

*Yerden Kopma, bir yapının yere temas etmeden belli elemanlar ile yerden koparılmasıdır.

*Serbest Cephe Anlayışı, yapının cephesinin esnek ve taşıyıcılardan bağımsız tasarlanmasıdır.

*Yatay Geniş Yırtıklar, yapının cephe kısmında bulunana açıklıkların yatay ve uzunlamasına olması ayrıca yapının geçirgenliğidir.

*Çatı Bahçesi, yapının çatı kısmının ek bir mekan olarak değerlendirilmesi ve bahçe olarak kullanılmasıdır.

*Biçim Oluşumu, yapının plan ve üç boyuttaki formunun geometrik bir forma bağlı olmasıdır.

*Çevre Yapılar ile Uyum, yapının konumlandığı alanın çevresinde bulunan yapılar ile sağladığı uyumdur.

*Açık/Kapalı Mekan Anlayışı, yapının açık, yarı açık ve kapalı mekanlar arasında oluşturduğu geçiş ve ilişkidir.

*Dış ve İç Mekan Tutarlılığı, yapının kabuğundan başlayarak iç mekanda kullanılan malzeme seçimi ve mobilyaların arasındaki dilin uyum ve tutarlılığıdır.

*İç Mekan Oluşumu Kavramsal Tasarım, yapının iç mekanda oluşan kavramsal yaklaşımın olup olmamasıdır, yani tasarlanan yapının kavramsal bir alt yapıya sahip olup olmadığıdır.

Yukarıda ulaşılan modern tasarım ilkeleri sonucuna dayanarak, Avrupa örnekleri yukarıda bulunan tablo içerisinde analiz edilmiştir, daha sonra aynı kriterler bazında Türkiye örnekleri de analiz edilmiştir.

Tasarım ilkeleri bağlamında incelenen Avrupa örneklerinden ‘Villa Savoye’ kriterlerin neredeyse tamamına uyum sağlamaktadır, ancak çevre yapılar ile uyumu uygun değildir. Le Corbusiere’in modernin ilkeri bu yapının tamamını kapsamaktadır.

Bu durum ‘Farnsworth Evi’ için daha farklıdır iki kriter hariç tüm kriterleri desteklemektedir, bunlardan birisi çatı bahçesi bir diğeri ise çevre yapılar ile uyum, ancak çevre yapılar ile uyum olmamasının nedeni Villa Savoye’de olduğu gibi çevresinde bir yapı olmamasından kaynaklıdır.

Seçilen yapılardan ‘Cam Ev’ ise kriterlerin bir kısmını karşılamakta, uygun olmadığı kriterler yerden kopma, çatı bahçesi ve çevre yapılar ile uyum kriterleridir Cam ev, Villa Savoye ve Farnthworth evi’nin aksine yere tamamen temas eden ve açık kapalı mekan ilişkisi olmayan bir yapıdır.

Avrupa örneklerinden son olarak seçilen ‘Azuma’ evi uyum sağlamadığı kriterler, yerden kopma, açık plan anlayışı, yatay geniş yırtıklar, serbest cephe anlayışı ve çatı bahçesi kriterlerini karşılamamaktadır.

Türkiye örneklerinde ulaşılan sonuca bakacak olursak, ‘Dikili’de yazlık ahşap ev’ örneğinde kriterlerden çatı bahçesi ve iç mekan oluşumu kavramsal tasarım kriterlerini karşılamamaktadır, düz çatıya sahip bir yapıdır. Az sayıda iç mekan görseline ulaşıldığından kavramal bir ilişki olum olmadığı saptanmamıştır.

‘Filip Armam Evi’ örneğinde ise uyum sağlamadığı kriterler, çatı bahçesi, açık kapalı mekan ilişkisi, çevre yapılar ile uyum, dış / iç mekan tutarlılığı ve iç mekan oluşumu kavramsal tasarımıdır, yapı tek parça bir dikdörtgenden oluşup dış mekan ile teras dışında bir bağlantısı bulunmamaktadır ayrıca yapının iç mekanına ilişkin bir görsele ulaşamadığından kavramsal açıdan iç mekanı destekleyip desteklemediği gözlemlenememiştir.

Bu durum ‘B2’ evi için ‘Dikilide Yazlık Ahşap Ev’ ile benzerlik sağlamaktadır, uyum göstermediği kriterler yerden kopma ve çatı bahçesidir.

Seçilen Türkiye örneklerinden son olarak ‘SM’ evinde ‘Dikili’de Yazlık Ahşap Ev ve B2’ Evin’de olduğu gibi uyum sağlayamadığı kriterler aynıdır.

Avrupa ve Türkiye örneklerin’de ortak olarak uyum göstermeyen kriterlerden çatı bahçesi kriteridir, bu ilke sadece Le Corbusier’in tasarladığı Villa Savoye’de görülmektedir. Ancak çatı bahçesi kriterini yapının sahip olduğu açık mekanlar, terlar ve benzeri olarak yorumlarsak durumun da farklı bir sonuca ulaşılabilirdi.

Sonuç olarak Avrupa ve Türkiye örneklerinden çıkan sonuçları karşılaştırdığımızda, Türkiye’de tasarlanan modern konut yapıları modern tasarım ilkeleri olarak adlandırılan kriterlere uygun görülmüştür. Ve bu durum araştırmanın amacı olan Avrupa modern konut yapılarına örnek yapıların Türkiye’de de tasarlandığına, ancak bilinen ve yukarıdaki kriterlere uygun çok az sayıda yapı olduğu kanaatine varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Adam, M. (1984). Modern Mimarlık Üstüne Marmara Adası Tartışmaları. *Mimarlık Dergisi* , 11-23.
- Akcan, E. (1997). *Rasyonalizm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Akın, G. (1990). Venturi Postmodernizm. *Mimarlık Dergisi 3* , 55-59.
- Aktan, C. C. (2003). *Modernite'den Postmodernite'ye Değişim*. Konya: Çizgi Kitap Evi.
- Alan, C. (2005). *Mimari Eleştiri Yazıları*. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 20. Yüzyıl Uluslararası Mimarisi Dizisi.
- Ando, T. (1983). *Mon Beton, AA. 225 Fevrier*. İstanbul: Mimarlık 2/1992.
- Anonim. (1997). *Modernizm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt II*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Arıkan, M. M. (1992). Postmodernist Düşüncede Gerçekliğe ve Düzene Bakış. *Birikim Dergisi* , 65-69.
- Atay, P. (1998). Çağdaş Mimarlıkta Anlam Sorununun Fenomenolojik Yorumu. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Atılğan, D. (2000). Minimalizm mimarlık ve sanat ilişkileri . İzmir: Denizli Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Yüksek Lisans Ödevi.
- Atılgöz, M. (2015). Anadolu'da Modernizmin Yerel Açılımları Konya'da Üç Yapı. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* , 109-124.
- Aydıntan, E. (2001). Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Aydıntan, E. (2001). Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Ayıcı, H. (2008). Yerlerin İçerisindeki Evrenseli Aramak: 'Eleştirel Bölgeselcilik'in Öne Çıkan Kavramları Aracılığıyla Han Tümertekin'in B2 Ve SM Evlerine Bir Bakış. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Bağcı, H. E. (2004). Modernliğin Temelleri ve İkircikli Serüveni Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye. *Babil Yayıncılık* , 5-60.
- Barışkın, E. (1994). Geç-Modern ve Post-Modern Yaklaşımların Kentsel Mekanlara Yansımaları. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Benton, T. (2007). *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920 – 1930*. İsviçre.

- Berman, M. (1992). Modernlik/ Dün, Bugün ve Yarın. *Birikim Dergisi Sayı:34* , 43-53.
- Best, S., & Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bilgin, İ. (2002). Modern Bir Yerleşirme Projesi Olarak Toplu Konut. *Domus* , 51-58.
- Bilgin, İ. (2002, Ekim 30). *Serbest plan, serbest cephe, Serbest Ev*. Haziran 16, 2016 tarihinde <http://www.arkitera.com/v1/diyalog/ihsanbilgin/lecorbusier.htm>. adresinden alındı
- Bilgin, N. (1986). *Çeşitli Sosyo-Kültürel Gruplarda Eşya Sistemleri ve İnsan-Eşya İlişkileri*. İstanbul: Kelebek Yayınları.
- Biröl, G. (2007). *Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı Ve Gelişim*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Makale.
- Blaser, W. (1972). Ludwig Mies Van Der Rohe Works and Projects.
- Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları No: 1.
- Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brooks, H. (1987). Le Corbusier. United Kingdom: Princeton University Press, New Jersey.
- Budak, C. (1985). Sunuş: Modern Mimarlığın Kavramları Üzerine. *Mimarlık Dergisi* , 5-23.
- Cengizkan, A. (2002). Cinnah 19: Ütopik Mi, Gerçek Modern Mi. *Mimarlık 51* , 18-21.
- Cengizkan, A. (2002). *Modern'in Saati*. İstanbul: Boyut Yayın.
- Cevizci, A. (2006). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Pardigma Yayıncılık.
- Ching, D. K. (2006). *İç Mekân Tasarımı*. İstanbul: Yapı Yayınları.
- Ching, D. K. (2007). *Mimarlık Biçim, Mekân Ve Düzen*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Clark, J. (1989). *An Introduction To 20 th Century Architecture, A Quinted Book*. London: Apple Perss.
- Conrads, U. (1991). *20.Yy Mimarlığında Program Ve Manifestolar*. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Corbusie, L. (1999). *Bir Mimarlığa Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Çakırer, Y. (2002). Yoksulluk, Kent Yoksulluğu ve Planlama. Ankara: Dünya Şehircilik Günü 26. Kolokiyumu.
- Çelik, M. (1996). Konut Yasama Hacimlerinde Gereksinim Ve Amaca Uygun Esnek Değiştirilebilir iç Mekân Elemanlarına Yaklaşım Ve Ankara'nın Gelişme Bölgeleri için Bir Öneri. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Çevik, A. (1999). *Peter Eisenman Tadao Ando: Batı ve Doğu Kültürlerinde İnsan-Mekan-Doğa İlişkileri*. İzmir: Mimarlar Odası İzmir Şubesi Yayınları.
- Demir, Ö., & Acar, M. (1992). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Yayınları.

- Demirkaya. (2009). Han Tümertekin İle Görüşme. *Mimarlar Büro Tasarım*. İstanbul.
- Demirkaya, H. (1999). Mekan Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekan Anlayışı. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar ve Uygulamalar*. İstanbul: İnkılap Kitap Evi.
- Dommmelen, D. (1971). Designing and Decorating Interiors. *John Wiley & Sons Inc* , 282.
- Dostoğlu, N. (1996). *Miami Akımlar II, Modern Mimarlığın Dönüm Noktası*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Dostoğlu, N. (1995). Sonrası Mimarlık Anlayışları. *Mimarlık Dergisi* 263 , 46-50.
- Dunster, D. (1990). *Key Buildings Of The Twentieth Century Volume II Houses*. London: The Architectural Press.
- Erenler, E. (1997). *Pürizm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Evensen, T. (1987). *Archetypes in Architecture*. Norveç: Norwegian University Press.
- Frampton, K. (1996). *Studies in Tectonic Culture The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* . Cambridge: MA,MIT.
- Gençosmanoğlu, A. B. (2001). Estetik ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramsallaştırma/1980 Sonrası Mimarlık Ürünleri Üzerine Örneklemeler. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Giddens, A. (1992). *Max Weber düşüncesinde Siyaset ve Sosyoloji*. Ankara: Vadi Toplum Yayınları.
- Gülhan, D. (2014, Ocak 10). *T.C. Ulan Batur Büyükelçiliği*. Haziran 01, 2017 tarihinde Arkitera: <http://www.arkitera.com/proje/2660/tc-ulan-batur-buyukelciligi-ikametgah-binasi> adresinden alındı
- Güner, N. (1976-77). İç Mekanda Konfor. *İç Mekan Düzenleme Bilim Dalı Konferansları*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Hasol, D. (2008). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Hasol, D. (1998). *Mimarlık Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Heuser, K. C. (1989). *Innearchitektur + Raumgestaltung, Augustus verlag augsburg*. Berlin.
- Jencks, C. (1985). *Modern Movements In Architecture*. England: Penguin Books Ltd.
- Kahraman, H. B. (2002). *Post Modernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm*. İstanbul: Everest Yayıncılık.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal Of Yaşam University* 17 (5) , 2886-2899.

- Kasap, H. (2009). 20. Yüzyıl Mimarisinde Form Ve Renk Kavramlarının Mekana Etkisinin Mimari Akımlar Çerçevesinde Analizi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Kırcı, N. (2004). Makine İşlerliliğinde Konut Tasarımı. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Kortan, E. (1998). Mimarlıkta Modalar ve Evrim. *Yapı Dergisi* , 68-73.
- Kortan, E. (1989). *Mimarlıkta Rasyonalizm, Mimari Akımlar 1*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Kortan, E. (1997). *Rasyonalizm*. İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3.
- Kortan, E. (1986). *XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış*. Ankara: Maya Matbaası,.
- Kortan, E. (2000). Yeni Yüzyılda Mimarlık. *Yapı Dergisi* 222 , 71-84.
- Kuban, D. (1990). *Mimarlık Kavramları*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Malnar, M. J., & Malnar, F. (1992). *The interior dimension : a theoretical approach to enclosed space*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Melvin, J. (2005). *İzmler Mimarlığı Anlamak*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Mörsch, G. (1990). *Das Neue Bauen als Herausforderung an die Denkmalpflege, Unsere Kunst denkmaler*. Bern: L.Dosch (ed.).
- Mutlu, B. (1996). *Mimarlık Tarihi Ders notları*. İstanbul: Mengitan Matbaacılık ve Ambalaj Sanayi.
- Oğuz, Ş. (1996). Mimari Estetik'in Kuramsal Çerçevesinin Oluşturulması. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Öçal, H. (2008). Isparta Kent Kimliğinde Modernizmin Yansımaları Ve Modernizmin Etkisindeki Konut Mimarisi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Özdemir, İ. (1994). Mimari Mekanın Değerlendirilmesinde Mekan Örgütlenmesi Kavramı, Mimari Mekanın Değerlendirilmesinde Mekan Örgütlenmesi Kavramı, Konutta Yaşama Mekanları. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Özdemir, K. (2001). Makina Estetiğinin Mimarlık Üzerindeki Etkisinin Kütle Ve Mekan Ölçeğinde İncelenmesi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Özdeş, G. (1994). 20. Yüzyılın Ünlü Mimarları. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi.
- Özen, A. (2006). Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi. Denizli: Bilgi Teknolojileri Kongresi IV.
- Özer, B. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yem Yayınları.

- Özyalvaç, A. N. (2013). Mimarlıkta Modernite Kavramı Ve Türkiye. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* , 6/23.
- Pekin, Ş. (2007). *Mimari Çalışmalar*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Petzet, M. (1995). *In the Full Richness of Their Authenticity – The Test of Authenticity and the New Cult of Monuments*. Japan: Nara Conference on Authenticity.
- Pevsner, N. (1977). *Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- PJohnson. (1973). *Conversation With Architects Cook, John Wesley*. New York.
- Ragon, M. (2010). *Modern Mimarlık Ve Şehircilik Tarih Kabalcı Yayınevi*, s.357. İstanbul: Kbalacı Yayınevi.
- Ragon, M. (2010). *Modern Mimarlık Ve Şehircilik Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Roth, M. (2000). *Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Salat, M. (1987). Ce Que Le Terrain Nous Racnote, Entertien Avec Tdao Ando AA 250 Avril.
- Samuel, F. (2007). *Le Corbusier in Detail*. Hollanda: Elsevier Limited Press.
- SAYAR, Y. (2000). Türkiye’de Modernleşme ve Milliyetçilik: Milli Kimlik Sorunu ve Mimarlık fadesi. *Mimarlık Dergisi* , 50.
- Sırmalı, F. (1996). *Mimarlıkta Bir Tasarım Anlayışı*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Sunay, C. (2004). Modernleşme ve Çevre, Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye. 111-153.
- Şensoy, H. (1984). B1., Yayın No 4. *İç Mekan Düzenleme Bilim Dalı Konferansları* (s. 25-25). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Şensoy, H. (1976-77). Mimaride Mekan Bütünlüğü. *İç Mekan Düzenleme Bilim Dalı Konferanslar*. İstanbul: Mimar Sinan Ünivesitesi.
- Şentürer, A. (1995). *Mimaride Estetik Olgusu*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Tanyeli, U. (1997). Modernizmin Sınırları ve Mimarlık. *Modernizmin Serüveni* , 63-71.
- Tanyeli, U. (2000). Modernizmin Sınırları ve Mimarlık. *Modernizmin Serüveni* , 64.
- Tegethoff, W. (1985). *Mies van der Rohe The Villas and Country Houses*. Londra: Better World Books.
- Touraine, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turan, O. (2013). The Genre of Architectural Manifesto in the Society of the Spectacle. Ankara: The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University.
- Turgut, Z. B. (1997). Modernizm Surecinde, Siyasi Olusumların Mimari Akımlara Etkileri. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Ural, S. E. (1995). Mimarlıkta renk: Yapay Ortamların Renklendirilmesinde Renk Dinamikleri. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.

Usta, G. K. (1997). Mekan Çözümleme Yöntemlerinde Morfolojik Kart Tekniğinin kullanılması Osmanlı Hanlarında Örnekleme. *Yapı 185/Nisan* , 71-97.

Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Talim Ve Terbiye Dairesi Yayınları.

Wikipedia. (2017). *wikipedia*. Mart 18, 2017 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Tadao_And%C5%8D adresinden alındı

Wyss, A. (1990). *Die Zwanziger Jahre-Akzeptanz und Zeitgrenze, Unsere Kunstdenkmaeler*. Bern: L.Dosch (ed.).

Yamamoto, T. (1995). *Tadao Ando, Çağdas Mimarlar 1*. İstanbul: Yem Yayınları.

Yavuz, F. (2007, Kasım 02). *Mimarizm*. Mayıs 31, 2017 tarihinde İnsancıl Bir Büro Boran Ekinci Mimarlık: http://www.mimarizm.com/mimarlik-ofisleri/insancil-bir-buro-boran-ekinci-mimarlik_123179 adresinden alındı

Yazıcıoğlu, D., & Meral, P. (2011). İç Mekân Tasarımının Kurum Kimliğine Uygunluğunun Ölçülmesine Yönelik Yöntem Önerisi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi* , 111-131.

Zengel, R. (2008). Mekan Algısına Yönelik Farklı Okuma Biçimleri. *Mimarlıkta Malzeme, Kış* , 26-32.

Zevi, B. (1957). *Architecture as Space, How to Look at Architecture*. New York: Horizon Press.

Zevi, B. (1990). *Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, Çev. H.D. Divanlıoğlu*. İstanbul: Birsen Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Lara Kahya
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 28.02.1990

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre
Tasarımı Bölümü 2017
Yüksek Lisans Öğrenimi :-
Bildiği Yabancı Diller : Arapça, İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri :-

İş Deneyimi

Stajlar : Ankara İç Mimarlık
Projeler :-
Çalıştığı Kurumlar : Ikea / Ankara

İletişim

E-Posta Adresi : larakahya@gmail.com

Tarih : 13.06.2017

MODERNİZM BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ TÜRK İÇ MEKAN TASARIMINA BİR YAKLAŞIM

Yazar Lara Kahya

DOSYA LARA_KAHYA.PDF (5.56M)

GÖNDERİLDİĞİ ZAMAN 07-HAZ-2017 11:22AM

KELİME SAYISI

20114

GÖNDERİM NUMARASI 822883488

KARAKTER SAYISI

132784

MODERNİZM BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ TÜRK İÇ MEKAN TASARIMINA BİR YAKLAŞIM

ORJİNALLİK RAPORU

% **11**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **9**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **2**

YAYINLAR

% **4**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

dergipark.ulakbim.gov.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

2

www.journalagent.com

İnternet Kaynağı

% **1**

3

docplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

4

[Submitted to Ondokuz Mayıs Üniversitesi](#)

Öğrenci Ödevi

% **1**

5

[Submitted to Yakın Doğu Üniversitesi](#)

Öğrenci Ödevi

% **1**

6

www.metiskitap.com

İnternet Kaynağı

% **1**

7

hakankayar.wordpress.com

İnternet Kaynağı

% **1**

8

acikarsiv.atilim.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% **1**

9

arkiv.arkitera.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

10

Submitted to Beykent Universitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

11

www.yalova.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

12

issuu.com

İnternet Kaynağı

<% 1

13

joy.yasar.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

14

www.angelfire.com

İnternet Kaynağı

<% 1

15

www.egze.com

İnternet Kaynağı

<% 1

16

www.acarindex.com

İnternet Kaynağı

<% 1

17

library.cu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

18

sablon.sdu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

19

www.otelvepansiyonrehberi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

20

Submitted to Istanbul Aehir Aniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

21

iibf.erciyes.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

acikerisim.deu.edu.tr

22	İnternet Kaynağı	<% 1
23	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
24	eodev.com İnternet Kaynağı	<% 1
25	Submitted to Fırat Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
26	Çağlar, Nedret. "POSTMODERN ANLAYIŞTA SİYASET VE KİMLİK", Suleyman Demirel University Journal of Faculty of Economics & Administrative Sciences/13010603, 20081101 Yayın	<% 1
27	www.insaatmalzeme.com İnternet Kaynağı	<% 1
28	www.poldmadesign.com İnternet Kaynağı	<% 1
29	josc.selcuk.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
30	www.nevoku.com İnternet Kaynağı	<% 1
31	adumilas.adu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
32	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1

ALINTILARI ÇIKART

KAPAT

EŞLEŞMELERİ ÇIKAR < 5 WORDS

BIBLIYOGRAFYAYI
ÇIKART

ÜZERİNDE

