

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ART NOUVEAU DA GAUDİ ÖRNEKLEMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Halime Öznur KÖSELİÖREN**

**1409271005**

**Anabilim Dalı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı**

**Programı: İç Mimarlık**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Arzu ERÇETİN**

**NİSAN 2018**

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ART NOUVEAU DA GAUDİ ÖRNEKLEMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Halime Öznur KÖSELİÖREN**

**1409271005**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 30 Mayıs 2018**

**Tezin Savunulduğu Tarih: 30 Nisan 2018**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Arzu ERÇETİN**

**Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Mehmet Üstünipek**

**Doç. Dr. Osman ARAYICI (MSGSÜ)**

**NİSAN 2018**

## TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın her aşamasında değerli fikirleriyle beni yönlendiren, ilgisini, desteğini, bilgi ve deneyimlerini benden esirgemeyen Deęerli Tez danışmanım Sn. Yrd. Doç. Dr. Arzu Erçetin'e ve değerli katkılarından dolayı Mehmet Süha Sarioęlu'na bu süreçte yanımda olan desteğini esirgemeyen arkadaşım Yüksek İç Mimar Zühal Erdemir'e ve yaşamım boyunca her zaman yanımda olan, maddi manevi desteklerini esirgemeyen aileme teőekkürlerimi sunarım.

<b>İÇİNDEKİLER</b>	<b>Sayfa No</b>
TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER	ii
ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
1.BÖLÜM: GİRİŞ	10
2.BÖLÜM: MİMARİ TEMSİL	13
2.1.Mimari Temsil Yöntemleri	13
2.2. Mimarlıkta Açıklık Kavramı ve Etkileri	15
2.3. Mimarlık ve Tasarım Dili	20
3.BÖLÜM: MİMARİDE ART NOUVEAU AKIMI	22
3.1. Dünyada Art Nouveau Akımı	24
3.2. İstanbul 'da ""Art Nouveau"" Üslubu' nun Ortaya Çıkışı	32
3.2.1. Birinci Dönem 1900 – 1915	35
3.2.1.1. Birinci Dönemde Yapım Yöntemleri ve Örneklerle Tasarım	36
3.2.2. İkinci Dönem 1922 – 1930	40
3.2.2.1. İkinci Dönemde Yapım Yöntemleri ve Örneklerle Tasarım	40
4.BÖLÜM: ART NOUVEAU AKIMINDA MİMARİ TEMSİL ÖĞESİ OLARAK AÇIKLIK KAVRAMI	43
5.BÖLÜM: LA PEDRERA' NIN MEKANSAL VE MİMARİ TEMSİLLER AÇISINDAN İNCELENMESİ	46
6. BÖLÜM: SONUÇ	64
KAYNAKÇA	66



## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1.1: Victor Horta. Otel Tassel, Brüksel (Taşıyıcılardan ayrıntılı)

Şekil 3.1.2: Victor Horta. Otel Tassel,Brüksel (Giriş)

Şekil 3.1.3:Victor Horta,Hotel van Eetvelde, Brüksel

Şekil 3.1.4: Antonio Gaudi. Casa Mila, Barselona.

Şekil 3.1.5: Antonio Gaudi. Sagrada Familia Katedrali, Barselona

Şekil 3.1.6: L. Domenech i Montaner. Casa Navas, Barselona

Şekil 3.1.7: L. Domenech i Montaner. Casa Navas, Barselona

Şekil 3.1.8: L. Domenech i Montaner. Palau de la Musica, Barselona

Şekil 3.1.9: J.M. Olbrich. Secession Evi, Viyana

Şekil 3.2.1.1: R. D'Aronco, Şeyh Zafir Türbesi, İstanbul.

Şekil 3.2.1.2: R.D'Aronco, Huber Malikanesi, Yeniköy.

Şekil 3.2.1.1.1:Vlora Hanı sirkeci, İstanbul.

Şekil 3.2.1.1.2: Hıdiva Sarayı, Bebek.

Şekil 3.2.1.1.3: Yıldız Sarayı, Küçük Mabeyn.

Şekil 5.1:Passeig de Garcia Caddesi Cephe Görünüşü

Şekil 5.2:La Pedrera Kesit Görünüşü

Şekil 5.3:Binanın İki Avlusunun Tanımlandığı Kesit Görünüşü

Şekil 5.4:Binanın Birinci Kat Plan Görünüşü

Şekil 5.5:Binanın Çatı Katı Plan Görünüşü

Şekil 5.6:Dor Maskesi,Zambak ve Denizatı Figürünün Farklı Noktalar da İşlenmiş Görselleri

Şekil 5.7: Balkon Korkuluklarının Görseli

Şekil 5.8:Birinci Kat Kolon Üzeri İşlemeler Detay Görünüşleri

Şekil 5.9: Passeig de Garcia holünün duvarlarını süsleyen goblen reproduksiyonlar

Şekil 5.10: Mimarlık Tarihçileri Tarafından Hayat Bir Rüya'dır Adlı Oyundan Esinlenilerek Resmedilmiş Olan Yansıma Hileleri

Şekil 5.11:Teras Panoramik Görüntüsü

Şekil 5.12:Ana Galeri Görünüşü

Şekil 5.13:Gaudi'nin Tasarımı Olan Asansörün İç Mekan Görünüşü

Şekil 5.14:Bekçi Dairesi Görünüşü

Şekil 5.14:Çatıdan Avluya Bakış Görüntüsü

Şekil 5.15:Avluya Bakan Pencereilerin Korkuluk Görüntüsü

Şekil 5.16:Çatı Kat Görünüşleri

Şekil 5.17:Çatıda ki Kıvrımları Gösteren Görsel



## ÖZET

Tasarlama eylemine yönelik tüm adımların oluşumunda tasarımcının zihninde gerçekleşen ve inşa edilerek hayata geçirilen bir yapının gelişim sürecinde gerçekleşen tasarım oluşumlarının incelenmesi sürecine yönelik olan bu araştırmanın konusu, kavram geliştirme ve gelişen kavramı ortaya çıkarmaktır.

İnsanların doğada deneyimleyerek edindiği kavramlar ve bu kavramlara yapılan yorumlar, yaratıcılık adı altındaki tüm eylemlerin temelini oluşturmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde problemin konusu, alanı ve yöntemine dair genel bir bilgi verilmiş ve yapılan literatür araştırmasıyla, çalışmanın konumu tanımlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, mimari temsil yöntemleri, açıklık kavramı mimari yaklaşımlar ile birlikte hem mekan kavramı kapsamında hemde tasarımcının zihinsel tasarım süreci ile geçirdiği evreler doğrultusunda irdelenmeye çalışılmıştır. Tasarlama eyleminde amaç tasarımcının doğadan etkilenerek geçirdiği süreci gerçek hayattaki deneyimlerine aktarırken bu deneyimlerine kattığı zihinsel gerçeklikleri kavram ve konsept başlıkları ile ortaya koymaktır. Verilen örnekler ve getirilmeye çalışılan açıklamalar ışığında açıklık kavramının uygulama haricinde tasarımcının zihnindeki yansımaları da bu bölümde irdelenmeye çalışılmıştır.

Tasarlama süreci planlanan bir süreç olarak görülmemesi gereken, tamamı ile nasıl başladığı tariflenemeyen ve dışarıdan izlenemeyen, ayrıca sonuç kısmına ulaşmanın ne kadar uzun bir süreç olduğu başında tariflenemeyen bir süreçtir. Bu süreçte gözlem büyük önem taşımaktadır. İhtiyaçların belirlenmesi, dönemsel getiriler ve diğer veriler de tasarımın seyrini etkileyen diğer önemli başlıklardır. Ayrıca bu süreci doğru değerlendirmek için temsil yöntemlerini de kullanarak süreci doğru değerlendirmek gerekmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Art Nouveau kavramı geniş kapsamda dünya, Avrupa ve en küçük ölçekte İstanbul örneklemeleri ile ele alınmaktadır. Akım mimari ölçekte ele alınmadan önce ilk olarak ortaya çıkışı ve diğer sanat kımları ile mimari özelliklerinin etkileşimi kavram ve ölçek bağlamında irdelenmeye çalışılmıştır. Dönemsel özelliklerin tasarımcıların zihinsel gelişim süreçlerine yansımaları ve bu yansımaların dışı vurumu görsel örneklerle desteklenerek tanımlanmaya çalışılmıştır. Burada zengin bir literatür taramasına başvurulmuştur. Çünkü akım sadece Osmanlı



dönemine değil dünya geneline unutulmaz eserler bırakmış ve bu dönemdeki tasarımcıların yapıları günümüzde bile varlığını korumaktadır. Açıklık kavramının mekânsal özelliklere yansımından, cephelerdeki süslemelere kadar mimarlık literatürüne girmiş bir çok tanım bu dönemde verilmiştir.

Dördüncü bölümde, dönemsel özelliklerin ve açıklık kavramının akımın mimari yapılarına kavramsal özellikler doğrultusunda yansımaları ile olan etkileşimi ve bu etkileşimden doğan kavramların yapısal olarak mimaride ki yansımaları irdelenmektedir.

Beşinci bölümde tasarımcının döneme damgasını vuran eserlerinden La Pedrera belirlenen başlık ve kavramlar doğrultusunda incelenmektedir. Mekan organizasyonundan, cephe süslemesine kadar tasarımcının tasarım fikirlerinden, açıklık kavramının mekanın geneline yansımaları fotoğraflar ile tanımlanarak açıklanmaktadır. Bunun yanında konsept gelişim süreci de tanımlanmaya çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde ise genel bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır. Mimari temsil kavramları, tasarımcının tasarlama sürecindeki kavrama ulaşma ve kavramı geliştirme işlemlerini geçirirken, bu süreçteki gelişimi değerlendirilmeye çalışılmıştır.

## **ABSTRACT**

The plan action to head all steps formation which is the designers mind to come true and building to earn one's living which is the build development to process will come true to design formation investigation process tropism to be this research subject, understand to develop and haphazard to understand to expose reveal.

The people learn to experience from nature and what is the people comments for this experience, to be creativity as be fits the name all action. they give information which is the problem first step of the job, area and administration and designate working area with research literature.

Second step from working architect representing methods to understanding general definition and specially place designs discipline to principle tropism and the which is the choose directly criterion meanings are investigation. The purpose of designing is to present the mental realities of these experiences with concepts and concept titles while conveying the process that the designer has been influenced by nature to their real life experiences. Reflections on the minds of the designer except the application of the concept of openness in the light of the examples given and the explanations tried to be brought in are also tried to be discussed in this section.

Designing process is a process that can not be seen as a planned process, it can not be defined as how everything starts and can not be viewed from the outside, nor how long it is to reach the result part. Observation is of great importance in this process. Determination of needs is periodical and other data are other important topics affecting the course of design. Moreover, in order to evaluate this process properly, it is necessary to evaluate the process correctly by using the methods of representation.

In the third part of the work, Art Nouveau concept is extensively covered by the world, Europe and the Istanbul samples at the smallest scale. Prior to dealing with current architectural scales, it was first tried to examine the emergence and interaction of architectural features with other art forms in terms of concept and scale. It has been tried to define the periodical features to reflect on the mental development processes of the designers and the outward expression of this reflection supported with visual examples. Here a rich literature search was made. Because the current has left unforgettable artifacts not only in the Ottoman period but throughout the world, and the structures of the designers of this period still maintain their existence even today. From the reflection of the spatial features of the concept of openness to the ornaments in the facades, many definitions entered into the architectural literature were given in this period.

In the fourth chapter, the interaction between the concept of periodical features and openness to the architectural structures of the stream in terms of conceptual features and the architectural reflections of the concepts arising from this interaction are discussed in architecture.

In the fifth chapter, La Pedrera is studied in terms of the determined titles and concepts from the works that hit the designer's turn. From the space organization to the decoration of the facade, the reflection of the designer's design ideas and the reflection of the concept of openness in the general space is explained with photographs. Besides this, the concept development process has been tried to be defined.

In the conclusion section, a general evaluation has been tried. Concepts of architectural representation have been tried to evaluate the development of this process while the designer has passed the process of reaching concept and developing the concept of designing process.

## 1. GİRİŞ

Le Roth mimarlık mesleğini, kaçınmadığımız tek sanattır olarak tabir etmektedir. Doğa da, doğal şartlarda hayatımız sürdürmüyorsak bütün eylemlerimiz açık ya da kapalı mekanlar içinde gerçekleştirmekteyiz. Mimarinin temelini oluşturan mekan kavramı, söz konusu kullanıcı – bireyin barınma ve korunması olması nedeni ile insanlık tarihi kadar eski bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mekan oluşumunun ilk evresini tarifleyebilmek için her ne kadar alanı sınırlandırmak ve kullanıcı gereksinimlerine uygun bir işlev kazandırmak gerekse de mekan kavramı kabaca bir sınırlamadan öte anlamlar taşır. Kullanıcı ile etkileşimi sonucu gelişip dönüşürken insanı da zamanla şekillendiren temsillerle yüklü bir oluşumdur. Bir mekanın neyin temsili olduğu, mekanı tasarlayan kişinin ona yükleyeceği anlama göre değişiklik gösterir.

Mekan üzerinde çalıştığımız bölgedir ve onu anlamlandıracak olan da bu mekana yükleyecek olunan tasarımsal detaylardır. Yani bir park düzenlemesi yapıyorsanız burası sizin için çalışma mekanınızdır ve üzerinde çalışacağınız alanlar ve oluşturacağınız, tanımlayacağınız mekanlar ihtiyaç ve tasarım doğrultusunda şekillenecektir. Yarı açık açık, kapalı mekanlar veya tamamen tasarımcının kendi bakış açısıyla çeşitlendirdiği mekan tanımlamaları, tasarıma kazanımlar sağlamaktadır.

İnsanoğlu hayatını devam edebilmek amacı ile sığındığı mağaralarda dahi, daha taş taş üzerine koyup kendine bir alan oluşturmayı başaramamışken sığındığı mağaraların duvarlarına resimler çizip yaşadıklarını tanımlamaya çalışmıştır. Bunun anlamı kendini mekana, mekanı kendisine ait kılmaktır. Böylelikle yaşadığı alana katmaya çalıştığı işlevden daha önemli olarak o alanın onunla var olduğunu ortaya koymaktır.

Ortak üretilen maddi ve manevi değerlerin birleştirici etkisiyle topluluktan toplumsala evrilen yaşam, farklı coğrafyaların olanaklarına göre farklı kültürler üretmiştir. Kültürün etkili ve kalıcı ifadesi ise mimaride hayat bulur. Bu özelliği ile mimari, ürünü olduğu kültüre ilişkin en doğru okumalara olanak verirken, kalıcılığı ile kültürel sürekliliği sağlayan önemli bir araç olma misyonunu çağlar boyu sürdürme gelmiştir.

Uygurlık tarihinin ikinci büyük dönüşümü olan Sanayi Devrimi, sanayi kapitalizmini varetmiş ve bu yeni üretim-ilişki sistemi, sosyoekonomik, politik ve sosyokültürel alanlarda yaşamın yeniden örgütlenmesini zorunlu kılmıştır. Sistemin zorladığı mekânsal dönüşümler, mimaride ve kentleşmede rasyonel çözüm arayışlarıyla

karşılanmaya çalışılmış, bu yeni çağın tüm olanakları, geçmiş dönemlerin kültürel birikimlerini gözardı edecek bir güç ve yayılmacılıkla hayata geçirilmiştir. Dünyanın farklı bölgeleri, benzer uygulamalarla özgünlükten uzak yapılı çevrelere dönüşmüştür.

Modernizm adı verilen bu süreç, olanakları, yetersizlikleri, çelişkileri yapısında birarada barındıran, kapitalizmin ürettiği yeni bir kültürün doğuşunu ve gelişimini kapsar.

Modernizmin, akla dayalı bilgi kuramından hareketle sıkı bir rasyonalite anlayışıyla kurguladığı kültürel dönüşüm, aslında kapitalizmin varlığını sürdürülebilirlik zemini, sürekliliğinin ön koşuludur. Neredeyse dünyanın tümüne egemen bir üretim sistemi haline gelişi, kaçınılmaz olarak, kapitalist kültürün de dünyayı kuşatması sonucunu doğurmuştur.

Kültürün, bilinen tüm unsurlarını etkileyen bu sistemin, en görünür etkisi yapılı çevreler üzerindedir. İnsan-çevre etkileşimi, kapitalizmin mekanların da kapitalizmin kendini yeniden üretmesine olanak sağlayacak şekilde yönlendirilmektedir.

Modernizmin kültürel hegemonyasına yönelik eleştiriler, yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren kuramsal temelli olarak dile getirilse de, mimaride ve kentleşmede insanın sezgisel ve duygusal gereksinimlerine karşılık veremediği, önemli bir gereksinim olan aidiyet duygusunu yok ettiği, kültürel özgünlüğe olanak tanımadığı şeklindeki görüşler, neredeyse modernizmin ilk mekânsal uygulamalarıyla eş zamanlı olarak başlamıştır.

Yirminci yüzyıl, Tarım Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi köklü dönüşümlere yol açan üçüncü bir devrimin; 'Bilişim-iletişim Devrimi' nin yaşandığı bir dönemdir. Kapitalizmin ve kapitalist kültürün bütün araçlarına çok büyük bir ivme kazandıran bu gelişim, uzaklık ölçüsünü tümüyle değiştirmiş, küresel düzeyde etkileşimin önündeki bütün engelleri kaldırmıştır. Finans-kapitalin serbest ve hızlı dolaşımına olanak tanıyan küreselleşme dönemi, yeni sosyokültürel ve siyasi yapılanmaları öngörmektedir. Modernitenin bir sonucu olan ulus devletlerin, kendi sınırları içinde bir üst kimlik yapılandırma hedefine karşı, uluslar üstü ilişkiler pratiğine dönüşen küresel kapitalizm, ikili bir kültür modeli empoze etmektedir. İlki, küresel düzeyde yaşanacak olan tüketim kültürü modelidir, diğeri ise, her tür farklılığı, dil, din, ırk, coğrafya bağlamı grupları özerkleştirmeye, çoklu kültürel değerler olarak var etmeye yönelik modeldir.

Toplumların küreselleşmeye uygun dönüşümü, modern sonrası ya da postmodernizm adıyla bilinen ve modernitenin rasyonel, tek tipleştirici yapısına eleştirel yaklaşımları

içeren bir düşünce ve eylem tutumuyla oluşturulmaktadır. Tüm bu gelişmeler yaşam biçimlerini etkilerken, geleneksel kültürü oluşturan her unsur, hızla nitelik değiştirmektedir. Mimarlığa ve kentsel mekana yansıyan etki ise en kolay okunan ve görülebilir olandır.

Bu tez kapsamında, mimarinin toplumsal/kültürel niteliğinden hareketle çağlar boyu geçirdiği dönüşüm, dönemsel kimlik arayışları ve sonuçları, sosyoekonomik ve sosyokültürel arka planlarıyla araştırılacaktır. Kültürel özgünlüğün ve sürekliliğin sağlanabilmesi için, bağlam ve yer kavramlarına yönelik farklı bakış açıları tartışılacaktır. 'Mimariyi en iyi anlatan yapıtın kendisidir' anlayışıyla, çalışma örnekler üzerinden geliştirilmiştir. Günümüz mimarlık tartışmalarında geniş yer tutan kimlik/kimiksizleşme, yer / yersizleşme gibi sorunların kaynağı tasarım kavramına karşılık bulmaya çalışırken Art Nouveau akımının mimari eserlere yansıması ve bu yansımanın mekanlara daha geniş açıklıklar ile yeni kavramlar kazandırmaya çalışması irdelenmektedir. Bu araştırma yapılırken dönemine hatta mimarlık tarihine imzasını atan Gaudi' nin La Pedrera isimli başyapıtı irdelenecektir.

## **2. MİMARİ TEMSİL**

Çağdaş mimarlık kültürünün yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimari temsile olan ilgisini giderek arttırdığı gözlemlenmektedir. Bu ilgi mimari temsilin karakterinde meydana gelen önemli değişikliklere dikkat çekmektedir. İlk bakışta, bu değişikliklerden en baskın olanı onun sıkı sıkıya bağlı olduğu inşa edilmiş nesnesiyle arasındaki bağıın zayıflaması ya da yönünün değişmesi, böylece mimari temsilin kendine yeni bir varlık alanı tanımlaması şeklinde formüle edilmektedir (Graafland, 1996). Öte yandan bu karakter değişikliği doğal bilimlerde, dilbilimde ve enformasyon teknolojilerinde meydana gelen değişimlerle de yakından ilişkilidir (Woolgar, 1999).

Bu gelişmelerin ışığında mimarlar mimari temsil yöntemlerini retorik amaçlı olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu gelişmeler ışığında birçok mimar ve tasarımcı kısmen de olsa inşa - uygulama sürecindeki problemlerinin dışında kalarak proje sunum - temsil ortamında yer alan görece özerk bir mimarlık pratiği içinde yer almıştır. Mimari temsilin ilk olarak mimarların düşüncelerini dışlaştırdıkları pasif bir araç olarak görülmesinin ötesinde, temelde onları şekillendiren aktif bir araca dönüşmesi şeklinde yorumlanmaya başlamıştır. Mimari temsilin bu yeni varlık alanı ve mimarlık üzerindeki önemli etkileri Kuhn tarafından ileri sürülen paradigma kavramı ile açıklanabilmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde mimari temsil kavramını ve bu kavramın belirli özellikleri betimlenmeye çalışılacaktır. Bu betimleme yapılırken dil, paradigma ve temsil gibi belirli kavramlar üzerinden ve bu kavramlar genel olarak dönemler üzerinden özellikle de art nouveau dönemi örneklemeleri ile tanımlanmaktadır.

## **2.1. MİMARİ TEMSİL YÖNTEMLERİ**

Mimari temsil yöntemleri yüzyıllardır mimarlık mesleği ve benzer disiplinler tarafından kullanılan bir uygulamadır. Bu sayede tasarımcılar, tasarımlarını uygulama safhasından önce deneyimleme imkanı bulmaktadırlar. Her açıdan görüp değerlendirdikleri ürünleri, önceden müdahaleler ile değiştirerek hata payını en aza indirebilmektedirler.

Mimari temsil yöntemleri tasarımcının fikirlerini somutlaştırmaya yarayan, bu fikirler gerçek hayata aktarılması safhasında hata payını en aza indirmek için bir sonraki adımı görmeye yarayan araçlar bütünüdür. Mimar ya da tasarımcı zihninden farklı bir ortamda ikinci ya da üçüncü boyutta tasarım fikirlerini görerek irdeleme fırsatı bulmaktadır. Bu ikinci ya da üçüncü boyuttan kasıt sadece teknik çizim anlamı

taşımamaktadır. Elektronik ortamda yapılan 3d tasarımlar, hologramlar ve maketler bu kavramın temelini oluşturmaktadırlar.

Gerçekte bir yapı üç boyutludur. Üçüncü boyutu algılamak insan zihninde herhangi bir eğitim almaksızın kendiliğinden oluşan bir eylemdir. Üçüncü boyut algılandığı ve doğru nitelendirildiği takdirde tasarımsal konular ile ilgili değerlendirmeler daha doğru şekilde değerlendirilebilmektedir. Mimari temsillerin asıl amacını da bu temel oluşturmaktadır. İnşa – uygulama safhasından önce tasarımcı tarafından kullanılarak değerlendirilen üçüncü boyut uygulamalar ile hata payının en aza indirilmesi sağlanılmaktadır. Ancak bu hatanın en aza indirgenebilmesi için üçüncü boyutta temsilin doğru nitelendirilmesi gerekmektedir. Bu doğruluk tasarımcının temsil yöntemlerinden herhangi birini seçme sebebi olabilmektedir. Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte bilgisayar ortamında tasarlanan ürün, mekan gibi unsurların ölçek farketmeksizin gerçek ortam niteliğinde değerlendirilebilir olması da en önemli tercih sebeplerinden bir tanesi olmaktadır. Deneyimleyebilmek önemlidir. Bu sayede ölçülebilir olmakta ve hataya kolaylıkla müdahale edilmektedir. Hataya müdahale edilebilmesi hem maliyetler açısından hem de zaman açısından da önem teşkil etmektedir. Üç boyutlu anlatımlar maket anlatımlardan daha tercih edilebilir bir hal almış durumdadır. Bilgisayar ortamında gerçekleştirilen çalışmalarda müdahale daha kolaydır. Ancak maket uygulamalarında gerçekleştirilecek en ufak değişiklik daha fazla zaman kaybına sebep vermektedir. Bunun yanı sıra mekanı deneyimleyebilmek açısından da üç boyutlu çizimler tasarımcı ve kullanıcı tarafından tercih edilmektedir.

Schenk' e göre grafik tasarım süreci üç önemli aşamadan meydana gelmektedir (Schenk, 1991). Bunlar: hazırlık safhası, esas yaratıcı safha ve üretim safhasıdır. Mimarlar, mimari tasarımın hazırlık safhasında genellikle eskizleri kullanmaktadır. Tasarımın olgunlaşmaya başladığı yaratıcı safhada ise çalışmalarında analizlere, sentezlere yer vermekte, fikirlerini somutlaştırmakta ve deneyimlemektedirler. Bu çabayı sergilerken eskizleri, ortografik modelleri, aksonometrikleri, izometrikleri, bilgisayar sunumlarını, maketleri ve çeşitli kolâjları kullandıkları görülür. Son üretime dönük aşamada ise, genellikle uygulamaya yönelik çizimlere yer verilir. Bu detay çizimlerini de kapsar. Burada binanın teknik olarak üretimine imkân verecek her türlü bilgi bu temsiller üzerinde yer alır. Görsel grafik dilin soyuttan somuta giden çizgisinde eskizler ve kavramsal grafikler en başta yer alırken, maket, üç boyutlu animasyonlar vb ise bu çizginin sonlarında bulunmaktadır. Dolayısıyla, mimari tasarım sürecine baktığımızda mimarların kavramsal grafikler, ortografikler, dinamik grafikler, perspektif ve üç boyutlu temsiller, bilgisayar vb. temsil türlerine yer verdiğini görmekteyiz (Porter, 1979).



Mimari temsil teknik bir olgu olduğu kadar, kültürel bir olgudur. Bir dil şeklindeki mimari temsil içinde bulunduğu mimarlık kültürünün izlerini de beraberinde taşımaktadır. Mimari temsil dil gibi mimarların tasarım konusundaki bilinçlerinin gelişmesine önayak olmuştur. Buna göre, bu çalışmanın sonunda mimari temsilin paradigmasına ilişkin; Mimarlıkta temsilin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte mimarların konumlarında önemli bir değişim olmuştur sonucuna varılmaktadır. Öyle ki kısa sürede bilgisayar ekranında deneyimledikleri olguları kullanıcı ile paylaşarak önceden beğenileri ve eleştirileri alabilmekte ve bu sayede uygulama sonrası doğabilecek problemleri de ortadan kaldırmaktadırlar. Mimari temsil temelde doğru çalışmayı ve doğru yönlenecek bir disiplindir. Tasarım gücü kadar teknolojik bilgiyi ve el becerisini de gerektirmektedir. Teknolojik getiriler ile her geçen gün bir yenisi çıkan bilgisayar alt yapıları programlar yada maket tekniğini bir ileri boyuta taşıyan olgular doğru bilgi ile değerlendirildiği takdirde kusursuz sonuçlar vermektedir. Doğru kullanılan temsil yöntemleri tasarımcıya iş yapabilme gücü kazandırmaktadır.

## **2.2. MİMARLIKTA AÇIKLIK KAVRAMI VE ETKİLERİ**

Teknolojik gelişmelerin getirisiyle birlikte hızla gelişen çağımızda duyulan ihtiyaçlar, karşılaşılan farklı durumlar ve bu durumlara karşılık bulunması gereken farklı çözümler doğrultusunda kendini sürekli yenileyen insan beyni, kendi sınırları haricinde iletişim ve etkileşim içerisinde bulunduğu çevresini de yenilemek ve düzenlemek ihtiyacı duymaktadır. Bu değiştirme işlemi, beynin işlemsel örgütlenmesi doğrultusunda tüm etkinliklerini içermektedir.

Ertürk (1981, s.3); insan beyninin, çevresini düzenlemek üzere yaptığı etkinliklerin tümünü içeren işlevi, tasarlama yeteneği olarak tanımlamıştır. Bütün canlıların sahip olduğu, hayatımızı sürdürebilmemiz için gerekli olan iletişim özelliği, insanlarda farklı bir boyutta yaşanmaktadır. Sanat kavramı bireyler arası iletişimin en gelişmiş hali ile ortaya konulmasını sağlayan bir olgudur. İnsanoğlu hayatı boyunca kendini ifade edebilmek için çaba sarf etmekte ve bu çabayı içgüdüsel olarak gerçekleştirmektedir. Tasarlama eylemi de bu çabanın bir getirisi olarak ortaya çıkmaktadır. Tasarlama sürecinde ortaya konulan kavramların asıl amacı daha doğru tanımlar ile bireyin – tasarımcının kendisini ifade etmesini sağlamaktır.

Tasarımcı eğitim sürecinde ve mesleki hayatı boyunca, çalışmak ve tasarım yapmakla yükümlü olduğu alanda pek çok farklı bilgiyle donanır. Her ne kadar tasarım ilkeleri belirlense de ya da öğretilen bilgiler bu alt yapıyı geliştirmek amaçlı olsa da ne

bilimsel, ne de sanatsal bir aktivite olarak görülen tasarlama eyleminin nasıl yapılması gerektiği tanımlanamamaktadır. Ancak farklı disiplinler ve farklı tasarımcılar tarafından çeşitli tanımlar yapılarak betimlenmeye çalışılmaktadır ve kelimenin karşılığına dair net bir açıklama yapılmamıştır.

Lawson' a göre tasarım süreci tariflenemeyen bir yapıya sahiptir. Tasarım olgusunu bilimselleştirmek yerine bu olguyu uygulamaya dökmek tasarımcıyı her zaman başarıya ulaştıracaktır tezini savunan Lawson, tasarımcıların çalışmalarında bu kavramı belirli bir kalıba oturtmaya çalışmaması gerekliliğini savunmaktadır.

Bir projenin yapım aşamasındaki ilk adımın tasarlamak eylemi olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Projenin büyük oranda belirleyici özelliklerinin tasarlama aşamasında oluşturulduğu mesleki yeterliliğe sahip tüm tasarımcılar tarafından bilinmektedir. Bu nedenle tasarlama eylemi başlı başına bir süreç olarak ele alınması gerekmektedir. Tasarımın ilk ve en önemli adımını da problemin tanımlanması ve kavramların belirlenmesi oluşturur. Tam olarak bu sürecin nasıl olması gerektiğine dair net bir tarif yapılamayacağı gibi, tasarımcıların bu süreci zihinlerinde nasıl yaşadıklarını analiz etmek de mümkün değildir. Tasarlama eylemine başlamak için ortam hazırlayan bu zihinsel süreç, bazen dışarıdan gözlemlenemeyen oldukça öznel bir biçimde gerçekleşirken, bazı durumlarda daha saydam bir şekilde dışavurularak yaşanmaktadır.

Tasarımcının, tasarlama eylemi ile ilgili bir yöntem oluşturması imkan olanağında görülmesi de tasarımı yapacak meslek kişinin bu eylemi gerçekleştirmeden önce uygun ortamı hazırlaması mümkündür. Çünkü tasarımcı kendini iyi tanımak ve ii sunmakla yükümlüdür. Tasarım eğitimin de temel olarak tasarımcı adaylarına, tasarıma dair kavram geliştirme yeteneği kazandırılması gerekmektedir. Doğru araştırma, yöntem, konsept, eskiz gibi kavramları doğru algılayarak, doğru uygulamaya geçirmeyi prensip haline getiren tasarımcı adayları ilerleyen safhalarda da daha başarılı grafikler sergilemektedirler. Bu süreçte tasarımcı adayı bir nevi aydınlanma yaşamış olacaktır. Çünkü doğru yöntem bireyi başarıya götüren sürecin anahtarı şeklini almaktadır. Problem çözmeye odaklanmış tasarımcı kendini doğru oranda ortaya koyabilen ve gerek tasarım – proje gerek se de proje – kullanıcı arasındaki ilişkiyi net bir şekilde tanımlayabilen yetiye sahip olmaktadır. Böylece tasarım sürecindeki en zor aşamanın başlangıç noktası temel olarak tanımlanmaktadır. Bu zor aşamanın kolaylaştırılması ve tasarımın güçlü bir niteliğe oturması açısından kavramsal bir düşünce sistemine ihtiyaç olduğu gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Gerçekte tasarımcının esinlendiği, etkilendiği, konsept araştırma

sürecinde yola çıktığı noktalar farklılık gösterse de bu sürece doğru başlayabilmek ve süreci en doğru şekilde tamamlayabilmek için kavramsal düşünmenin gerekliliği yadsınamaz bir gerçektir.

Düşündüğü şeyi tasarıma aktarabildiği sürece tasarımcı belirli bir olgunluğa ulaşabilmektedir. Tabi bu aktarım süreci belirli bir eğitim ve gözleme sürecini de peşinde getirmektedir. Tasarlama eylemini gerçekleştirebilmek için kavramsallaştırabilmek gerekmektedir. Ancak kavram bulma kısmı tasarımın sadece ilk bölümünü oluşturmaktadır, tasarımı asıl hayata geçirecek olunan kısım kullanıcı ihtiyaçlarını doğru karşılayabilecek zihin gücünü deneyimler ile bütünleştirmek safhasıdır.

Kuramcılar tarafından öne sürülmüş tasarlama yöntemlerinin yanı sıra, tasarımcılar özgün yöntemlerini; oluşturdukları kavram önerileriyle şekillendirirler. Bir anlamda her tasarım problemi kendi çözümünü, her tasarımcı da kendi tasarlama yöntemini içinde barındırmaktadır. Tasarıma kavramsal bir temel oluşturulmadan başlamak belki doğru bir ifade değildir; çünkü her tasarımcı iyi veya kötü bir başlangıç yapar ve bu başlangıcı da bir şeyle yapmak zorundadır. Kavram önerisi ortaya koyulmamış bir tasarım da mutlaka birtakım kavramlarla ilişkilidir ancak bu ilişkiler bilinçsizce açığa çıkmış durumdadır. Bu ilişkinin bilinçli ve sağlam bir temelde yapılmaması, tasarımın güçlü ve sağlam bir altyapıya sahip olmasını zorlaştırmaktadır. Pile (1997)'a göre, tasarımda en önemli hedeflerden biri en baskın kavramı, düşünceyi yol gösteren olarak ele almak ve bütün farklı parçaları birleştirerek güçlü bir ilişki yaratan temayı oluşturmaktır. Bu sayede tasarımın sınırlarını belirlemek mümkündür.

Mimarlık ve diğer yaratıcı üretim pratiklerinin eylemselliği açabildikleri aralıkların peşindedir. Bu aralık, Deleuze ve Bergson'un fark ve zaman kavrayışı ile kurulmuş, bu kavrayışı olumlayan mimari örnekler tartışılmıştır. Kavramsal çerçevesi kurulurken, Bergson'un Bölme yöntemi esas alınarak, ikili olarak varlığın hareketi ele alınmıştır. Eyleme biçimlerinin kapalılığı için gerçekleşme, eyleme biçimlerinin açıklığı için ise edimselleşme hareketleri tariflenir. Bu terimler, Deleuze ontolojisinin varlığın hareketi anlatısından (biçimsel neden hareketi ve etkin neden hareketi olarak) gelmektedir. Gerçekleşme diye nitelendirilen sürecin şartları benzerlik ve sınırlandırma, edimselleşme diye adlandırılan sürecin şartları ise fark ve yaratma olarak kabul edilir. Mimarlık pratiğinde üretim sürecine karşılık gelen Gerçekleşme ve edimselleşme, organizasyonel işleyiş olarak iki tür çoklukta Düzen Çokluğu ve Örgütlenme Çokluğu olarak tanımlanır. Ele alınan örnek üretimler, mekan oluşumları açısından yeni

potansiyeller barındıran ve zamansal doğası olan mimarlıklardır. Her yapının edimselleştiği ve edimselleşmediği durumları olabilir (Bilir,S.2013).

Açık yapıt kavramı bir şekilde insanlığın varoluşunda bu yana varlığını sürdürmekte olan mimarlık mesleği ile oluşan ve süreklilik kazanan bir kavram olmakla birlikte, bu kavramı mimarlık mesleği üzerinden incelemek, bu çalışmada önemli bir yere sahiptir. Mimarlık, tarih boyunca hep insanların yaşama biçimlerini şekillendirmeyi, düzenler kurmayı kendine görev edinmiş bir meslek dalı olmuştur. Edindiği bu görev mimarlığı, daima kullanıcıya en iyi ve ideal olanın sunulabilmesi arayışı içinde bırakmıştır. Tasarımın temelini aslında kullanıcı oluşturmaktadır. Burada temel amaç kullanıcının ihtiyaçlarının doğru karşılanabilir olması ve mekanın yaşanılabilir bir kimlik kazanmasıdır. Böylelikle, tarih boyunca, herkes için en iyi olanın tanımını yapmayı amaçlamış olan mimarlık meslek ürünlerinin, yapıların kimlik edinebilmeleri ve tanımlanabilirlikleri açısından açık yapıtlar olup olmadıkları sorusunu akla getirmektedir.

Mimar, mekan da sağladığı olanaklar, çizdiği sınırlar yoluyla mekanın kullanıcısı üzerinde bir otorite kurma imkanına sahiptir. Mimar tasarladığı mekan aracılığıyla, bir açıdan kullanıcının hareketlerini, hislerini ve düşüncelerini yönlendirebilir olsa da, bu konudaki kısmi otoritesi asla mekanın farklı etkenlerle dönüşümünü sabitleyebilecek güce erişememiştir. Tam tersine mimar tarafından koyulan belirleyici veya kısıtlayıcı öğeler, aynı zamanda aşılmaya veya tersine çevrilmeye aday açıklıkların yaratımı olmuşlardır. Dolayısıyla mimarlık kaçınılmaz olarak açık bir yapıt olmuştur (Bilir,S.2013).

Mekanın üretimi mimar tarafından başlatılsa da, mekana hayat katan kullanıcılar tarafından devam ettirilmesi olacaktır. Çünkü mekan kullanıcı ile vardır ve onu anlamlandıran içindeki yaşanmışlıklardır. Bu üretim ve yaşanmışlıklar yıllar boyunca asla tahmin edilemeyecek bir yönde, tahmin edilemeyecek kullanım şekilleri ile ve tahmin edilemez bir zamana kadar sürecektir. Bu noktada mekanı sadece yapısal olarak değil, kavramsal açıdan ele alacak olursak olabilecek en açık yapıt olarak adlandırmak yanlış olmaz. Bununla birlikte açık alanları sınırlandırmak ve bu sınırlara işlev kazandırmak olarak tanımlanan mimarlık mesleği ile ilgili çelişkili bir sonucun ortaya çıktığı da yadsınamaz bir gerçektir.

Tasarımın, mimarın elinden çıktıktan sonra, kullanıcılar tarafından farklı şekillerde yeniden düzenlenmeye açıklığı, yani; kullanıcı iradesinin mekan üzerindeki geri dönüşlülüğü, mimari mekanın sadece yorumlanarak değil, aktif olarak da yeniden üretilmesine açıklık tanır. Mimarlıkta mekanın kullanıcılar tarafından, mimarın

planladığından farklı şekillerde düzenlenmesi çok doğal bir durumdur, çünkü mimarlığın düzenlemeyi amaçladığı yaşam; devingen, önceden belirlenemez ve tesadüfidir. Umberto Eco “yorum belirsizdir”, demektedir. “Nihai ulaşılamaz bir anlamı anlama girişimi, anlamın hiç sona ermeyen yer değiştirmesini ya da kaymasını kabul etmeye götürür” (Eco, 1992).

Kavramsal açıdan Mimarın mimarlık eylemini gerçekleştirmek üzere ortaya koyduğu inşa etmek – üretmek amacıyla arka arkaya yaptığı ve her seferinde kendi tasarım gücü ve zihninde betimlediği yorumunu katarak anlamlandırdığı mimari temsiller açık yapıta verilebilecek en iyi örneklerdir. Günümüzde özel konutlar dışında kalan, ancak başka nedenler ile kullanılan özel konutlarda dahil olmak üzere (set kiralama vb) kullanılan mekanları kullananlar sadece mekanın kullanıcısı değildir. Mimari mekan dışındaki mimari temsillerde, yeni medyalar aracılığıyla kullanıma dolayısıyla, yorumlanmaya açıktırlar. Ayrıca her mekan kendi orijinallğine sahip olmak zorunluluğu taşımaktadır. Tasarımlar arası esinlenme kavramı oluşmuş olsa dahi her yapıt kendi özelliğini korumak ve kendi has özelliklerine sahip olmak zorundadır.

Bu sebeple, mimarlığın kullanıcıları da mimarlığı yalnızca mimari mekan olarak algılamamaktadırlar. Mimarlık, diğer temsil yöntemleri aracılığıyla da kullanıcısı tarafından yeniden üretilmeye açılmıştır. Mimari mekanın imgesini aktarmayı amaçlayan mimari temsiller de mimari mekan kadar kullanıcının, ilgisini çeker hale gelmişlerdir. Mimarın, mimari mekanı üretmek için yorumladığı temsil yöntemleri tasarım süreci sonrasında da kullanıcılar tarafından yorumlanır olmuşlardır. Mimar nasıl her temsil yöntemiyle mimari fikri yorumlayarak geliştiriyorsa, mimari temsillerin kullanıcıları da o mimari fikri yorumlayarak geliştirirler. Eco’ ya göre, “bir metin yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık uçlu bir evrendir” (Eco, 2011). Mimari temsiller için de bu böyledir. Böylelikle mekanların kullanıcıları tarafından sonsuz şekillerde değerlendirilebilir olması özelliğini süre getirmektedir. Böyle bir olanağa imkan veren mimari temsillerin farklı bir getirisi olarak yıllar sonra mimarlık mesleğinin diğer disiplinler ile evrilerek bilgi aktarımını farklı temsil yöntemleri ile ortaya koyma açıklığı da mümkün kılınacaktır gibi görülmektedir.

### **2.3. MİMARLIK VE TASARIM DİLİ**

Mimarlık açıklıkları düzenleme, yönlendirme ve biçimlendirme hayallerinin gerçek dünyaya yansımalarıdır. Mimarlık bu amacı doğrultusunda bazı olasılıklara imkan tanıyarak bazılarını ise engellemeye çalışır. Ancak mimarlığın tanımladığı kapalılıklar, birçok yeni ve eskisinden farklı açıklığın tanımındırlar. Mimarlığın açıklığı, onun bu çelişkili durumudur. Roland Barthes, yazarın görevinin metni yazmasıyla birlikte sona

erdiğini söyler. Bu andan itibaren yazar, yazdığı metin üzerinde etkisiz bir konuma geçmiştir. Artık metin kendisini anlatacak ve okur onu dinleyerek, yeni anlamlar kazandıracak; üretecektir (Barthes, 1988). Mimarlığın kullanıcısı tarafından yorumlanması ve üretilmesi aşamasında, mimarın durumu yazarın ki gibidir. Kimi zaman mimarlar tasarladıkları mimari mekan' ın, belirledikleri düzenin dışına çıkılmadan kullanılmasını veya değiştirilmemesini arzu ederler. Çünkü; mimarlık kullanıcısı tarafından yeniden üretilmeye en açık alanlardan biridir.

Mimarlık temsillerle kendini ifade eden bir alandır. Mimarlıkta üretilen mimari temsil yöntemleriyle, mimari fikir anlatılmaya çalışılır. Mimarlık bu şekilde ürünlerini ortaya koyar ve bireylerle temasa geçerek, onlar tarafından yorumlandırılır, anlamlandırılır. Mimarlık da dil gibi bir iletişim boyutu taşır. Mimarlığın sahip olduğu bu temsillerden oluşma hali, birçok kez mimarlık ve dil arasında benzerlikler kurulmasına sebep olmuştur. Ferdinand de Saussure dili, bir işaretler, göstergeler sistemi olarak tanımlar (Saussure, 1998). Dilde sesler ve kavramlar birbirlerine bağlanmışlardır ve birbirlerini temsil ederler. Sesleri kullanarak kendimizi ifade ederiz, diğer birey de bu seslerin hangi kavrama denk geldiğini anlayarak ne ifade ettiğimizi anlar.

Dilin bireyler tarafından bire bir kullanılıyor olması ve bireyin çevresiyle iletişim aracı görevi görüyor olması dil ve mimarlık arasında benzerliklerin kurulmasına yol açar. Çünkü, mimarlık da kullanıcılarıyla kurduğu ilişkilerde aynı dil gibi temsil boyutunda kendini ifade eder. Göstergelerden oluşan dil içinde yanlısamalar barındırır. Mimari tasarımda tasarımın yapılacağı çevrenin çok yönlü bir şekilde tanımlanması büyük önem taşımaktadır. Mimari tasarımın gerçekleştirileceği çevre sosyo - kültürel, doğal ve yapay olmak üzere üç ana kurgudan oluşmaktadır (Çağdaş, 2005).

Kendini ifade ederken her tasarımcı tarafından farklı yorumlanan mimarlık disiplini doğru kurgu ve sürecin doğru yönlendirilmesi ile başarıya ulaşabilmektedir. Tasarlamak kelimesi çok kolay ifade edilebilir nitelikte görünse de kelimenin içeriği önemli özellikler taşımaktadır. Doğru analiz edildiği, veriler doğru değerlendirildiği zaman ancak başarı söz konusu olabilmektedir. Bu alanda soru sormak önemlidir. Kim için tasarım, ne için tasarım sorularına cevap aranmaktadır. Doğal ve yapay çevreye hakimiyetin sağlanması doğru soruların sorulması ile mümkün olmaktadır.

Ayrıca teknolojik gelişmelerin getirisi olarak bilgisayar programlarının tasarım disiplinlerinde ileri derecede etkin olarak kullanılması ile tasarım dili gelişim göstermiştir. Diğer taraftan Chomsky'nin dil kuramı çalışmaları bilgisayar destekli mimari tasarımda biçim grameri çalışmalarına yön vermiştir. Doğal, yapay ve sosyo - kültürel çevreyi oluşturan göstergeler aslında Chomsky'nin de belirttiği gibi belirli bir

gramerin ögeleridirler. Fraktal geometri ile bu göstergeleri betimlemek mümkündür. Doğadaki gibi detay zenginliğinin mevcut dokularda olup olmadığını ya da doğa ile yerleşme arasında kurgusal bir bağın varlığını araştırmak bu yöntemle mümkün gözükmektedir.



### **3. MİMARİDE ART NOUVEAU AKIMI**

Art Nouveau akımı, 19. yüzyılın son çeyreğinde sanayileşmiş Avrupa ülkelerinde ilk olarak ortaya çıkmıştır. Hareketin temelinde ve ortaya çıkış sürecinin ilk adımlarının atılmasında sanayileşme ve ekonomik büyüme sorunlarının payı oldukça büyüktür. Bunun yanı sıra, Avrupa ülkelerinde yeni sınıfların ve tabakaların ortaya çıkması ve yüksek gelirli ailelerin yükselmesi bu hareketin oluşumunda önemli bir etkiye sahiptir. Hareket ilk olarak İngiltere'de kendini sanayi etkisi ile göstermeye başlamıştır. Daha sonra, Fransa ve Belçika gibi ülkeler de ortaya çıkmıştır. Bu hareketin ilham kaynağının “Doğa” olduğu sanatçılar tarafından söylenmektedir.

Özellikle Avrupa ülkelerinde, İtalyan ve Fransız sanatçılar kompozisyonlarını stilize bitkiler ve çiçekler motifler kullanarak kurdular. Bitki formlarını stilize ve tabiatçı bir şekilde eserlerinde kullandılar. Zambak en çok tercih edilen çiçek motifiyken, iris, dik diken, kendir çiçekleri, bambu, nergis ve ortancalar gibi motifler ile asma yaprağı, enginar yaprağı ve yosun gibi bitki motifleri de sanat eserlerinde tercih edildiler.

Bitki ve çiçek motiflerinin yanı sıra akımın karakteristik diğer konularından biri olan hayvan figürlerini kullanarak benzer şekilde stilize veya doğacı bir yaklaşımla uygulandığı dönemin eserlerinde dikkati çekmektedir. Kuğular ve tavus kuşu gibi figürler, hatların da ki keskin çizgiler nedeni ile tercih edilme sebepleri oldular. Kuğu ve tavus kuşu figürlerinin yanı sıra sıklıkla kullanılan diğer hayvan figürleri arasında kurbağa, kertenkele, timsah, yılan ve salyangoz yer almaktadır.

Buna ek olarak, kadın figürü Avrupa Art Nouveau hareketinde çok önemli bir yere sahiptir. Kadın figürleri, saçlarını rüzgarla sallayarak ve 19. yüzyıl kıyafetleriyle stilize edildi. Masini'ye göre Art Nouveau, Sembolist hareketle beslenen ve 19. yüzyılda kurulan ve ahlaki değerleri kabul eden ve mistik konuları tasvir eden Gerçekçiliği reddetti.

Orta Çağ'ın gotik sanatını savunan İngiliz estetikçi ve tarihçi John Ruskin'den etkilenen, Praeraphaelit grubu üyesi William Morris, mutluluğun el emeğiyle elde edilebileceği, işçi kesiminin yaşama sevincine bu tür çalışmalar ile ulaşabileceği inancındaydı. İnsan ile maddenin arasına giren makinenin, dolayısıyla endüstriyel gelişimin güzelliği yok ettiği görüşündeydi. Yalnız ve yalnız insan elinin maddeye can verebileceği, Orta Çağ sanatçılarının eserlerinin mükemmelliğinden aldıkları zevkle özgür ve mutlu olduklarını savunuyordu (Richard, 1999).

Sosyalist fikirlere sahip olan William Morris; sanatı el emeği niteliğiyle geniş halk topluluklarına mal etmek suretiyle demokratlaştırmak istemiş, sanat kurumları açmış ayrıca imal ve satışın bir arada gerçekleştiği günümüz meslek okulları niteliğindeki atölye-mağaza olan Morris Company'i açmıştır. W. Morris'in bakış açısı birçok sanatçı tarafından benimsenmiş, desteklenmiş; bu yolla el sanatlarına dayalı bir sanat akımı oluşmuştur. Endüstriyel gelişmelerle ev yapımı ürünlerin pahalı kalmasıyla fakir işçi kesim yerine zengin koleksiyonculardan rağbet görmüştür. Kısaca endüstriye yenilmiştir (Deneyim, 2007).

Art Nouveau, zamanla klasisizmi reddetmiştir. Bu toplumsal değişimi de yansıtan bir durumdur. Darwin sonrası bir toplumda, tanrının varlığının ancak sorgulanabildiği bir zamanda, insan ruhunun karanlık yanları ortaya çıkmaya başlamıştı. Fin de siècle



yani “yüzyılın sonu” sanatçıları ve yazarları sis ve loşluğu, parlak gün ışığına yeğlerler. Paris gece hayatından, dansçılar ve hayat kadınlarından ilham alan grafik çalışmalar mimaride Victor Horta'nın Loie Fuller'e tasarladığı tiyatro binası bunu kanıtlar niteliktedir (Kocabaş, 2014).

Akımın önemli detayları cam süslemeler ve ışıktır. Bitkisel motifler, kadın figürleri, kıvrılan bükülen çizgiler akımın etkilediği her alanda kullanılmıştır ve sanatçılar bitki motiflerini, hayvan figürlerini düzenli kompozisyonlarda statik bir formda kullanılarak, eskilerin aksine doğanın dinamik kuvvetleri ile dile getirmeye çalışmışlardır.

Bu dönemde demirin yapı malzemesi olarak kullanılması mimari için önemli bir devrim hareketi olmuştur. Demir; metro girişlerinde, yapıların değişik bölümlerinde, günlük yaşam araç ve objelerinde hem fonksiyonel hem de süs olarak değerlendirilmiştir.

Demirin kullanımının yanı sıra Art Nouveau' nun karakteristiklerinden birisi de camın yoğun kullanımı, bunun bir sonucu olarak ışık ve aydınlatma çözümleridir. Aydınlatmanın önem kazanmasıyla cam pencerelerle aydınlatılan merdiven ya da hollerin merkez olarak yerleştirildiği yeni bir plan düzenine gidilmiştir (Kavrakoğlu, 2014).

Art Nouveau mimarlık sanatı 4 aşamada incelenebilir:

Birinci aşama 1896-1900 yılları arasında, başka stillerin yansımalarının net olarak görüldüğü dönemde Neo Barok olarak bilinen motifler ve bitkisel bezemeler ön plandadır.

Bu dönemde “gotik akımı taklit ya da tekrar etmemeli sadece devam etmeliyiz” diyen Antoni Gaudi dönemin ünlü mimarları arasında yer almaktadır. Gaudi yapıtlarında renkli yüzeyler, dalgalı formlar ve organik motifler kullanarak bu akımın ilk örneklerini yaratmıştır. İlk inşa edildiği zaman Barselona da halk tarafından benimsenemeyen yapılar da Gotik mimari ve Katalan mimarisinin bir sentezi olarak yapıtların her yerinde süsleme öğeleri olarak bükük, kıvrık çizgili hacimler kullanılmıştır.

İkinci aşama 1905-1914 yılları arasını kapsayan ve geçiş niteliği taşıyan bir aşamadır. Bu dönemde dekoratif süsler sadeleşmiş, çizgiler stilize edilmiş, eğri çizgiler çokgen ve küpler oluşturmaya başlamıştır.

Üçüncü dönemde 1925'te uluslararası bir stil uygulamaya başlanılmıştır. Eğriler, geometrik figürler, yoğun dekor, sistematik sadelik, fantezi-fonksiyon paralellikleri ikinci dönemin devamı niteliğinde oluşturulmuştur.

### 3.1. DÜNYA DA ART NOUVEAU AKIMI

İlk olarak Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan akım hızla tüm dünya da etkilerini birçok farklı alanda göstermeye başlamıştır. Özellikle mobilya tasarımında akımın temsilcileri arasında binalarının iç düzenlemesini de yapan mimarların yanı sıra Thonet gibi dönemin ünlü tasarımcıları mekanları bütünleyen tasarımlara imza atmış bulunmaktadır. Thonet' in yanı sıra Majorelle (Louis, Toul 1859-Nancy 1926), Gaillard gibi ünlü isimler de mobilya ve ürün tasarımında döneme damga vurmuş isimler arasında yer almaktadırlar. Ayrıca bu akım 19. Yüzyıl da resimden heykele, kumaştan gümüşe kadar uzanan geniş bir yelpaze de her türlü teknik kullanılarak varlığını ortaya koymuştur.

Günümüz de dahi tüm ihtişamı ile varlığını koruyan akım iç mekân tasarımında mobilyadan, aydınlatma elemanlarına, duvar kağıtlarına, perdelere, vitraydan kapı detaylarına, duvar ve pencere bezemelerine kadar zengin bir literatür oluşmasına yol açmıştır. Bunların yanı sıra resim ve heykel gibi sanat konuların da da iç mimarlık ve mimarlık gibi tasarım disiplinlerinde kullanılmakta olan bir platform oluşmuştur. Akımın mimarlık ile ilgili ortaya konulan eserleri tarih sıralamasına bakıldığı zaman diğer resim, heykel vb. konulardaki eserlere göre daha ileri tarihlerde ortaya konulmaya başladığı görülmektedir. İlk mimari eserlerin inşası 90' lı yılları bulmuştur. Ancak bu süreçte ortaya konulan ürünlerde belirlenen konseptler günümüzde bile hakimiyetini sürdürmektedir. Mimari anlamda literatür taramasında karşımıza çıkan ilk örnek Mimar Victor Horta' nın Tassel Evidir.

Horta' nın tasarladığı Tassel evin de cephe de yer alan “s” şeklinde ki kıvrım yapıyı çevresindeki diğer yapılardan tamamıyla farklı kılan bir özelliğe sahiptir. Yapı çok dar bir araziye inşa edilmiş bulunmaktadır. Ancak yapıda kullanılan renkli camların' in hakim olduğu kapılar, açıkta duran çelik strüktür unsurlar ve akımın özelliğini yansıtan kıvrımlar gerçekten kişiyi yapıya hayran bırakmaktadır.

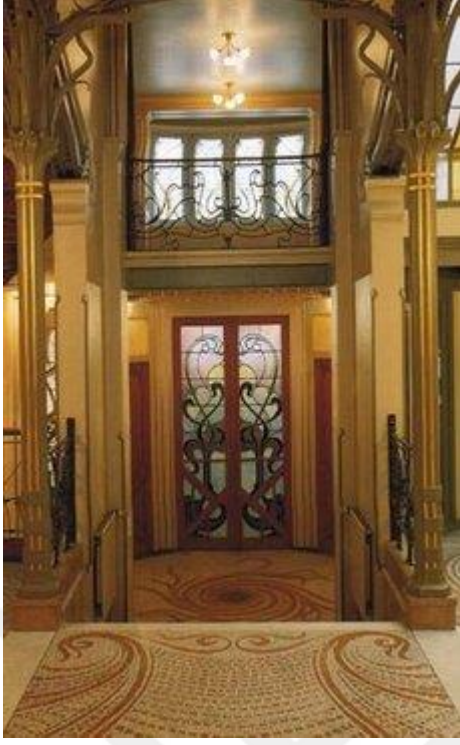
Mimar Horta tarafından Brüksel' de tasarlanan Eetwelve Evi'nde antrenin üst kısmı renkli camdan bir kubbe ile örtülmüştür. Kubbenin eğrisel çizgili strüktürü, metalik taşıyıcıların kıvrılışları, galeri parapetlerinin bitkisel desenleri yeni bir iç mekân kavramı ve estetik önerisidir. Bu tür örnekler i 90'lı yılların Avrupa'sındaki herhalde sayısız yapıt la çoğaltmak olasıdır. Örneğe Hector Guimard'ın ev, apartman ve diğer çalışmaları bir yana bırakılsa bile, Paris Metrosu tasarımlar ı benzer özellikleri aynı estetik yaklaşımlar içinde sergiler: metalik strüktürün açıkta bırakılışı ve de

vurgulanışı, mimari öğelerdeki kıvrılışları, eğrisellik, doğa imgeleri, canlı veya masalsi yaratıkları çağrıştıran stilizasyonlar ve çiçeklilik. Döneminin Paris'inde "Style Metro" olarak anılacak denli kamuoyu belleğinde yer eden bir uygulama oldu.

"Art Nouveau" akımının zirveye ulaştığı nokta olarak 1900 yılında Paris' te açılan "Dünya Sergisi" gösterilmektedir. Dünya Sergisi farklı kültürleri tüm açıklığı ile bir araya getirirken aynı zamanda "Art Nouveau" akımının da konseptini ortaya koymuştur. Sergi tanıtımı, gravür ve illüstrasyonun yanı sıra ilk kez fotografik belgelerin de yer aldığı çok sayıda yayımla desteklenmiştir.



Şekil 3.1.1: Victor Horta. Otel Tassel, Brüksel (Taşıyıcılardan ayrıntılı)



Şekil 3.1.2: Victor Horta. Otel Tassel,Brüksel (Giriş)



Şekil 3.1.3:Victor Horta,Hotel van Eetvelde, Brüksel



1900' ler Avrupa' sını da "Art Nouveau" başkenti olarak adlandırılan birkaç metropol daha vardı. Antonio Gaudi' nin adıyla birlikte anılan Barselona kenti bunlardan bir tanesiydi. Katalan Modernizmi olarak adlandırılan yapı stili, mekân tasarımında ki akışkanlığı, heykelsi bir tasarım anlayışı taşıyan cephe düzenlemeleri, geometriye sığmayan planları ile tipik "Art Nouveau" çizgileri taşımaktadır. İlk zamanlarında halk tarafından benimsenemeyen ama zamanla Gaudi' nin deha düzeyinde olağanüstü yaratıcılığıyla canlanan imgesel, alışılmadık, çok renkli ve özellikle Katalan olan "Art Nouveau" uyarlaması Barselona ile bütünleşmiştir.

Barselona ekolü olarak adlandırılan Katalan yapı geleneğinin de tuğla ve seramik çok fazla kullanılmaktadır. Bu kullanım şekli İslami özellikler de tasarlanarak üretimi gerçekleştirilen ürünleri anımsatmaktadır. Tuğla ve seramik malzemeyi ustalıkla kullanan isim olarak karşımıza Gaudi çıkmaktadır. Barselona ekolünde ayrıca bu tarz eserlerde Domenech Montaner'in imzasına da sıkça rastlanılmaktadır.

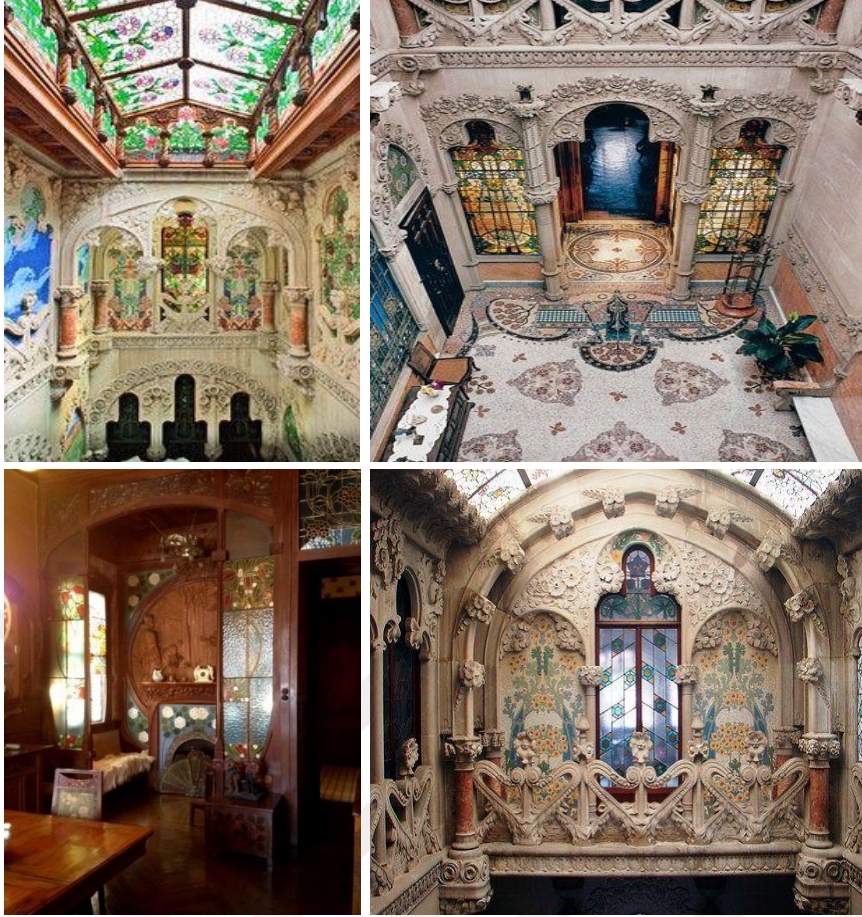


Şekil 3.1.4: Antonio Gaudi. Casa Mila, Barselona.



Şekil 3.1.5: Antonio Gaudi. Sagrada Familia Katedrali, Barselona





Şekil 3.1.6: L.Domenech i Montaner. Casa Navas, Barselona



Şekil 3.1.7: L.Domenech i Montaner. Casa Navas, Barselona



Şekil 3.1.8: L.Domenech i Montaner. Palau de la Musica, Barselona

"Art Nouveau" nun bir diğer başkenti olarak tarihe adını yazdıran ülkelerden biriside Viyana dır. Viyana mimarlık ekolünün en önemli isimlerinden bir tanesi olarak karşımıza ilk Otto Wagner çıkmaktadır. Otto Wagner, akımın Avusturya versiyonu olan "Wiener Secession" un kurucusu ve Viyana mimarları olarak ünlenmiş Olbrich ve Hoffmann'nm hocasıdır. Modern mimarlığın kuruluşuna sadece mimari eserleri ile değil, meslek hayatı boyunca yayınlanan yazı ve polemikleriyle de damga vurmuştur.

Olbrich' in Brüksel ekolüne yakın duran neşeli doğalcılığıyla Hoffmann' ın geometrik biçimciliği ve 1880'lerin mühendislik deneylerinin rasyonalist sonuçları Viyana ekolünün kompozit karakterinin en bilinen öğeleriydi. Bu karakter belki de en iyi "Art Nouveau" sanatçılarının merkezi olan Secession Evi' nde gözlenir. Plan şeması incelendiği zaman klasik bir geometrik forma sahip olduğu gözlenen Secession Evi' nin cephe tasarımında eğrisel formlar, çiçeksi yüzey bezemeleri dikkati çekmektedir. Ancak bu dikkat çekici öğeler yalnızca çerçevelenmiş alanlarda ve bir de kapısında bulunmaktadır.

Olbrich' in sergilediği bu yaklaşım Alman sanatçılarında da görülmektedir. Van de Velde' nin Brüksel, Berlin deki yapıtı en güzel örneklerden bir tanesidir. "Art Nouveau" akımı Almanya' da Münih'te-1896 yılında Alman tasarımcı ve ressam Otto Eckmann tarafından yayınlanmaya başlayan Jugend dergisinin adından dolayı "Jugendstil"



olarak anılmaya başlamıştır. Farklı isimle anılmaya başlanılan bu akımın yine de tüm dünyayı etkisine alan eğriselliği, çiçeksi motifleri, Japon tarzı doğa stilizasyonları burada verilen örneklerde de dikkati çekmektedir..

Belki de tasarımcıların, mimarların daha bilinçli ürünler ortaya koyma çabasından kaynaklı kullanılan motif ve desenlerin daha dengeli, daha akışkan olduğu tasarımlarda dikkati çekmektedir. Motifler rastlantısal olmaktan çıkmıştır. Yerini ölçülü bir dengeye bırakmaya başlamıştır. "Jugendstil" olarak adlandırılan akım konsept olarak daha derin anlamlar taşımaktadır. Bu etkiye benzer bir arayış ve derinlik, İskoçyalı mimar Rennie Mackintosh' un eserlerinde görülmektedir.



Şekil 3.1.9: J.M. Olbrich. Secession Evi, Viyana

### 3.2. İSTANBUL 'DA ""ART NOUVEAU"" ÜSLUBU'NUN ORTAYA ÇIKIŞI

"Art Nouveau" üslubunun İstanbul'a nasıl, kimler tarafından ve ne zaman getirildiği veya İstanbul "Art Nouveau" sunun hangi ilişkilerle, çalışma ve etkileşimlerle oluştuğu aslında 19. yüzyıl İstanbul'unun yapısal, ekonomik, politik ve kültürel özelliklerine ilişkin bir sorudur.

Osmanlı imparatorluğu döneminde "Art Nouveau" akımının ortaya çıkıp geliştiği yıllar, İmparatorluğun çöküş öncesi dönemine rastlamaktadır. O dönemde İmparatorluğun başkenti ise İstanbul'dur. Milliyetçi hareketler, etnik olaylar, sürekli savaşlar ve bu savaşlar sonucunda uğranılan yenilgiler, özellikle "93 Harbi" denen 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı, bu savaşın getirisi olarak Ayastefanos Antlaşması ile imparatorluk büyük oranda güç kaybetmiştir. İstanbul ve İstanbul gibi gelişmiş olan birkaç kent dışında sanayi gelişmemiştir. İmparatorluğun genel tablosu incelendiği zaman İstanbul, İzmir gibi kentlerin kendi başına ayakta durabilen ve ticareti elinde bulunduran kentler olduğu görülmektedir. Özellikle İstanbul şehrinde, Tanzimat'ın ilanından sonra merkezileşme ve yönetimdeki değişikliklerin getirisi ile, dış alım ve liman işlevlerinin önem kazanmıştır. Bu sayede nüfus hızla artmaya başlamış ve İmparatorluğun en önemli kenti ünvanını eline almıştır. ticaretin getirdiği yüksek gelirler ve nüfus artışı ile ülkenin "egemen" kenti halini almıştır. Bu getiriler sonucu gerçekten de İstanbul'da aktif bir inşaat ve mimarlık piyasası oluşmuştur.

Bu süreç içerisinde geleneksel ve toplumsal tabakalar maddi durum itibari ile gerilerken yeni bir kentsoylu kesim ortaya çıkmaktadır. Osmanlı İmparatorluğunda böylelikle yüksek bürokrasiyi de içeren varlıklılar ve Levanten kentsoylular öne çıkmakta, gereksinme ve beklentileri önem kazanmaktadır. Kısaca, imparatorluk içinde bir ada gibi de olsa İstanbul, yenilikçi düşüncelerin ve akımın boy verdiği Avrupa başkentlerinin parasal ve toplumsal koşullarına sahip gibi görünmektedir. Çok isabetli bir öngörüyle gerçekleştirilen çağdaş iletişim ve ulaşım araçlarının kullanımı, Osmanlı başkentini tüm Avrupa kentlerine ve yurtiçine bağlayan telgraf haberleşmesiyle demiryolu yapımları, İstanbul'un Avrupa ile bağlantısını kolaylaştırmaktadır. Paris veya Brüksel'deki gibi İstanbul'da da Bon Marche, Au Lion, Bazar Allemand, Louvre vb. büyük mağazalar açılıyor; İstanbul kent soylusu Paris veya Londra modasını Maison Botter'in 'haute couture' kreasyonlarından veya Mir et Cotterau'dan izleyebiliyordu. Cercle D'Orient, Teutonia, Constantinople, Union Française kulüplerden; Concordia, Odeon, Cristal, Petits Champs tiyatrolardan birkaçıydı. Listeye yüzlerce isim daha eklenebilir. Tüm Avrupa yaşam biçiminin gereği veya dekoru olan binlerce yapı inşa edilmektedir.

Yüzyıl ortalarında kurulan Belediye de İstanbul'a çağdaş bir kent görünümü kazandırmak amacındadır. Bu amaç, yukarıda değinilen gereksinmelerle birlikte Avrupa'dan gelecek mimarlar için geniş iş alanları demektir. Osmanlı başkenti, herhangi bir alanda örnekse tıp veya askerlikte öteden beri Avrupalı uzmana alışiktir. Ama mimarlık, bilindiği kadarıyla, daima yerli sanatçıların alanı olarak kalmıştı. Ancak, 18. yüzyılda Batı'ya açılmaya başlayan İmparatorlukta yeni program ve kavramlar, yeni teknikler, yeni model ve tipler, yeni motifler mimarlığın gündemine girdiğinde yabancı mimar gereksinimi belirdi. Çünkü geleneksel yetişme modeli içindeki Hassa Mimarları Ocağının bilgi ve deneyim alanı dışında kalan yenilikler vardı.

Avrupa da yetişmiş birçok mimarın bu dönemde ülkeye gelmesi ile birlikte verilmiş olan mimari eserlerin çeşitliliği ve üslup farklılıkları yapıların cephe özelliklerinden konsept farklılıklarına kadar bir çok hususa yansımış bulunmaktadır. Özellikle Avrupa ülkelerinde de yaygın olarak bu dönemde karşılaşılan Eklektisizm ve Historisizm yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Ama İstanbul'da ülkelerarası yaklaşım ayrımlarının da aynı kentsel mekânda yer aldığı görülmekte ve belki de bu nedenle eşi olmayan bir koleksiyon oluşmaktadır.

Yapılan araştırmalar veya literatür taramalarında bugüne kadar, "Art Nouveau" döneminde İstanbul' da canlı bir kültürel yaşam olduğuna dair bilgi edinilememiştir. Ancak yapılan araştırmalar sonucunda akımın mimarlık eserlerinin Avrupa ülkelerinde de olduğu gibi bu dönemde kurulan ve sanatçılar, üst düzeyler tarafından etkileşim de bulunan dergi, kulüp ve benzeri dernekler de ki etkileşim sonucunda geliştiği ve ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu esinlenmenin getirisi olarak o dönem yapılan mimari tanımlamalar da Avrupa da kullanılan tanımlara benzer literatür oluştuğu da dikkati çekmektedir. Dönemim dikkat çekici ilk hareketlerinden biri olarak Edebiyat-ı Cedide adı verilen edebiyat hareketi ele alınabilir.

"Art Nouveau" estetiğinin ve beğenisinin hayatımıza bir başka giriş yolu da kadın dergileri olarak literatürde karşımıza çıkmaktadır. "Art Nouveau" nun biçimsel ve şekilsel özellikleri kumaş desenciliği alanındaki yaratıcılığı ve feminist hareketin yükselişi ile yüzyıl dönümünde moda dünyasını da etkilemiş ve birçok kadın dergisi yayınlanmaya başlamıştır. Avrupa'dan gelen dergilerin İstanbul' da da yayınlanmaya başlamasıyla birlikte, varlıklı kesimin özellikle bayan nüfusu "Art Nouveau" akımını hızla tanımaya başlamış ve akıma karşı olan beğenisini günlük hayatlarına almalarının da bir yolu olmuştur.

Osmanlı döneminde akımın mimari anlamda ilk örnekleri sanayinin geliştiği yerlerde ve bazı kıyı kentlerinde yoğunluk kazanmıştır. Bu kazanımlar özellikle 20. Yüzyıl

başlarında görülmektedir. Özellikle İstanbul tüm akımların, ticaretin vb. diğer aktivitelerin gelişip ülkeye yayıldığı bir merkez olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde dahi kentsel dönüşüm vb. konuların söz konusu olmasına karşılık bu dönemin yapılarının yok edilmiş olması söz konusu olsa da halen ayakta kalan eserlerin birçoğu İstanbul da yer almaktadır. Bu yapılar tüm ihtişamını korumakta ve tarihe ışık tutmaktadırlar.

Ayrıca bu yapılar incelendiği zaman görülmektedir ki Avrupa ve diğer akım eserlerine karşılık İstanbul Art Nouvea sunun bir mimari üslubunun geliştiği görülmektedir.

Oval planlı merdivenli bölüm 1962 yılında yapının bir banka şubesine dönüştürülmesi planlandığı için yıkılmıştır. Botter ailesinin kullanımı amacı ile ayrılmış olan üst katlar günümüzde büro olarak kullanılmaktadır. Yapının cephesinde Secession Evi'ndekileri anımsatan dal ve yaprak istifinden oluşmuş bezeme grupları yer almaktadır. Ayrıca balkon demirlerinde Mackintosh' un uygulamalarına yapılan göndermeler dikkati çekmektedir. Döneme getirdiği yeni bakış açısıyla Botter apartmanı döneme damgasını vurmuştur. Ayrıca Beyoğlu - Pera çevresinde bu dönemde peş peşe "Art Nouveau" mimari ürünleri verilmiştir. Günümüz de de halen bu akımın birçok örneğini Beyoğlu ve civarında görmek mümkündür. İstanbul da verilen eserler bağlamında çalışmaları iki dönemde irdelemek doğru olacaktır.

1. Birinci dönem: 1900-1915

2. İkinci dönem: 1922-1930

Bu tarihlendirme hemen fark edilebileceği gibi Osmanlı İmparatorluğu' nun siyasi tarihi ile belirlenmiş gibidir. 1. Dünya Savaşı, doğal olarak bütün ülkelerde olduğundan daha fazla Türkiye'yi ve İstanbul'u etkiledi. İmparatorluğun çöküşü ve yeni bir siyasi düzenin oluşumu elbette belirleyici olacaktır. Ayrıca inanışların getirisi olarak Avrupa da kullanılan kadın ve hayvan figürleri Osmanlı da yerini tamamen yumuşak figürlere bırakmıştır. Çiçek ve bitki motifleri, meyve sepetleri gibi detaylar en bilindik figürler olarak tanımlanmaktadır.

### **3.2.1. BİRİNCİ DÖNEM 1900-1915**

Akımın birinci dönemi olarak nitelendirilen dönem Osmanlı da 2. Meşrutiyet dönemi olarak bilinen süreyi kapsamaktadır. Bu dönemde inşa edilen yapılar eğitilmiş mimarlar

tarafından gerçekleştirilmiştir. Örgün eğitim gören profesyonel mimarlar tarafından tasarlanan dönem yapılarının en belirgin özelliği kendi karakteristik dillerinin olmasıdır. Bu karakteristik özelliklerin getiri ile olarak profesyonel çizgiler plan ve cephelerde yerlerini almışlardır.

İstanbul'un "Art Nouveau" yapı portföyün de en çok apartman, köşk veya konak türü büyük kentsel konutlar, sayfiye konutu ve büro binaları bulunmaktadır.



Şekil 3.2.1.1: R. D'Aronco, Şeyh Zafir Türbesi, İstanbul.

İstanbul tarihte bir çok azınlığa yapmış olduğu ev sahipliği ve yetiştirmiş olduğu birçok mimar ile "Art Nouveau" akımının mimari eserlerinin güzel örneklerini bünyesinde barındıran bir özelliğe sahiptir. Bu mimari eserler özellikle Osmanlı yüksek bürokratlarının, sarayla ilişkili kesimin, Levanten kentsoyluların v.b. misyonlara sahip kişilerin yoğunlukla bulunduğu semtlerde yoğunlaşmıştır. Bu semtlere örnek olarak Yeşilköy, Moda, Beylerbeyi gibi semtleri örnek olarak verebiliriz. Bu semtlerde akımın tüm özellikleri ile inşa edilen yapıların ortak özellikleri olarak malikane olarak adlandırılan oldukça lüks, görkemli ve pahalı yapılar oldukları söylenilebilmektedir. Akımın temsil ettiği yenilik kavramı elit kesimin çağdaşlık simgesi olarak benimsediği bir ürün olarak ortaya konulmaktadır.



İstanbul "Art Nouveau" mimari mirasının en önemli örnekleri arasında yer alan Hıdıva Sarayları, Huber Malikânesi, İtalyan Elçiliği Yazlık Rezidansı, Nazime Sultan Sarayı örnek olarak verilebilir.



Şekil 3.2.1.2: R.D'Aranco, Huber Malikanesi, Yeniköy.

### 3.2.1.1. BİRİNCİ DÖNEMDE YAPIM YÖNTEMLERİ VE ÖRNEKLERLE TASARIM

Akımın birinci döneminde kâgir yapım yöntemleri kullanıldığı görülmektedir. Geleneksel yapı yöntemleri ve tuğla, taş gibi geleneksel malzemelerin yanı sıra çelik ve cam malzemeler de yapım aşamasında değerlendirilen diğer malzemeler olmuşlardır. Anıtsal yapılarda geçmiş ve dönemin getirdiği yeni tekniklerin bir arada kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde de popülerliğini koruyan taş kaplama duvarlar ve volta tekniği ile döşenmiş volta döşemeler dönemin en bilindik yapım teknikleridir. Dönemin ünlü mimarlarında D' Aranco tarafından tasarlanan İtalyan Elçiliği yazlık binası kâgir zemin kat üzerine, ahşap strüktürlü tuğla dolgululu ve bağdadi kaplı duvarlar ile inşa edilmiştir. Benzer bir uygulama A. Ratib Paşa'nın Küçük Çamlıca'daki anıtsal konağında Mimar A. Kemalettin tarafından da gerçekleştirilmiştir. Her iki örnekte galeri ve benzeri mekânların strüktürü için yer yer yeni malzemelere de başvurulmuştur.

Dönemin mimarlarının Avrupa ülkelerinde eğitim almalarından dolayı ve imparatorluk bünyesinde çalışan mimarlarında farklı akademilerde eğitim vermesi sonucu tasarımlarda çok farklı yaklaşımlar ve karakteristik özellikler ortaya çıkmıştır. Akımın mimari ürünleri bu çeşitlilik nedeni ile günümüzde ileriki nesillere aktarılması gerekli görülen bir mirastır. Yapıların genelini kendi içinde bütüncül bir mimari tasarım anlayışına hakim olduğunu söylemek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Özellikle motifler ve yüzey kaplamalarının Avrupa da ki örneklerde de görüldüğü gibi diğer akımlardan da etkilendiği İstanbul da ki yapılarda gözlemlenmektedir. Neo klasik akımla bütünlük içinde tasarlanan, dönemin en güzel örneklerinden biri olarak Hidiva Emine Sarayını vermek doğru bir örnekleme olacaktır.

İstanbul "Art Nouveau" sun da çeşitlilikten söz edilmesinin diğer önemli sebeplerinden bir tanesi de Viyana ekolünün etkilerinin yapıların kitle ve biçimlerinde hakim olmasıdır. Bu belirginliğe örnek olarak Şeyh Zafir Türbesinin kitaplığı örnek gösterilebilir. Olbrich etkisinin görüldüğü yapı da çizgilerin daha natüralist kullanıldığı görülmektedir. İkinci çizgi, İtalyan Liberty' sinin çiçeksi motiflerinin öne çıktığı bezemenin de daha natüralist karakterde olduğu konsept olarak tanımlanabilir.



Şekil 3.2.1.1.1:Vlora Hanı sirkeci, İstanbul.

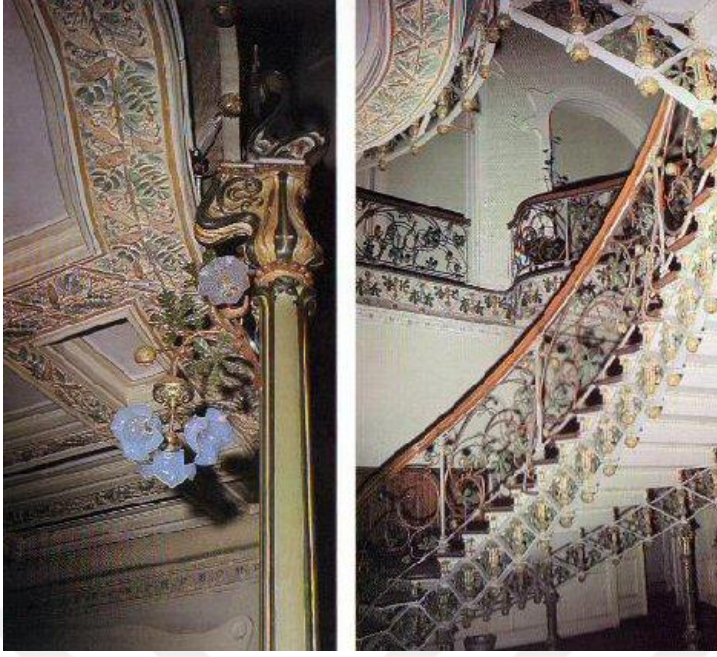
Bahsi geçen bu eserler hiç şüphe yok ki yapım aşamasında esinlenilmenin ötesinde kendi karakteristik özelliklerini taşımaktadırlar. Bu yapılar tam anlamıyla İstanbul Art Nouveausu nun eseridir diyebilmek mümkündür. Çünkü plan şemaları incelendiği

zaman klasikleşen plan şemalarının asimetrik bir kurguya dönüşmeye başladığı görülmektedir. Büyük açıklıklı payandalar dönemin yapılarının bir diğer karakteristik özelliğidir. İlk defa Ratin Paşa köşkünde kullanılan saçaklar ve eli böğründeler kullanım tekniği farklı kotlarda balkon ve pencere kenarlarında değerlendirilmesi sebebi ile dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımın getiri olarak cephelerde değişiklikler görülmektedir. Cephede görülen bu değişiklikler plan şemasında ise geniş açıklıklar kullanılması ile karşımıza çıkmaktadır. Kat yükseklikleri artık asma katlar ile değerlendirilmeye başlanılmıştır. Dönemin diğer bir özelliği ise yapılan yapılardaki ölçek büyüklüğüdür. Büyük konutlar ve sarayların tasarlanması ile birlikte çatı örtüleri de yeniden planlanmaya başlanılmıştır. Bu örtüler vitraylar ile hareketlendirilen geniş cam çatı örtüleri olarak değerlendirilmiştir. dikkatleri çekmektedir. Bezeme tekniklerinde alçı döküm tekniğinin gelişmesi dikkatleri çekmektedir. Genel olarak anıtsal yapılarda dikkatleri çeken bezeme teknikleri pencere ve kapı açıklıklarında fazlalıkla değerlendirilmektedir. Bu tekniği geliştirmek için ahşap ve metal işçiliğinin ileri düzeyde değerlendirilir olması dönemin önemli eserlerinde dikkatleri çekmektedir.

Dönemin yapılarında dökme demir kullanımına sıklıkla rastlanılmaktadır. Pencere, balkon hatta bahçe korkuluklarının Avrupa da da sıklıkla rastlanılan detaylar ve desenler kullanılarak oluşturulduğu görülmektedir. Bu zenginlik sadece Art Nouveau döneminde inşa edilen yapılarda değil, bu dönemde yapılan ancak farklı üslup özellikleri taşıyan yapılarda da görülmektedir.

Dış mekan da görülen bu ihtişamlı demir ferforje kullanımı iç mekan da da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle merdiven korkulukları bunun en güzel örneğidir. Çiçek ve genel olarak bitki desenleri katlar arasında heykelimsi bir etki ile oluşturulmaya başlanılan merdivenleri boylu boyunca sarmaktadır. Bu ihtişamlı görüntüyü çatı açıklıklarında kullanılan vitray işçilikleri tamamlarken, tavanları alçı çiçek desen süslemeler ile hareketlendirdikleri görülmektedir. Bu dönemde seramik ve duvar kağıdı kullanımına geniş bir yer verildiği dönemin önemli yapılarında görülmektedir.





Şekil 3.2.1.1.2: Hıdiva Sarayı, Bebek.

Vitray, "Art Nouveau" yapıların gözde dekorasyon tekniklerinden biridir. Kimi zaman hatta belirli sanatçıların yapıtları Yıldız Sarayı Küçük Mabeyn binasının giriş holü pencerelerindeki natüralist çiçek motifli vitray örneğindeki gibi ithal edilmiştir.



Şekil 3.2.1.1.3: Yıldız Sarayı, Küçük Mabeyn.

### 3.2.2. İKİNCİ DÖNEM: 1922-1930

Kurtuluş Savaşı'nın bitmesi ve izlerinin silinmeye başlamasıyla birlikte "Art Nouveau" mimari ve sanatı ile ilgili gelişmeler de devam etmiştir. Akımın İstanbul da ki yansımaların da ilk on yıllık süreçte verilen eserler ve inşa edilen yapılar, mekânsal öğeler ve tasarımlar dergi ve gazetelerin de etkisi ile halk arasında yayılmaların sağlanmasının zeminini oluşturmuştur.

2. dönem, "Art Nouveau" sun da yapı işlerinde bazı farklılıklar dikkati çekmektedir. İnşaat işinde genel anlamda söz sahibi olanlar profesyonel örgün eğitim almış mimarlardan öte usta – çırak ilişkisi ile yapılmaktadır. Akım orta sınıfa mensup aileler tarafından benimsenmeye başlanılmıştır. Bu süreç yaklaşık yirmi yıllık bir dilimi kapsamaktadır. Bu dönemde verilen eserler anonim mimari ürünleri olup, belirli kalıplar çerçevesinde eserler ortaya konulmuştur.

Sultan 2. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle birlikte saray mimarları kadrosunun değiştirilmesi ve pek çok mimarın İstanbul'dan ayrılması da anonim mimariye geçişi hızlandıran bir etken olarak düşünülebilir. Örneğin D' Aronco 1909 yılında İtalya'ya dönmüş, dönemin en karizmatik adı olan mimar A. Vallauray birden unutulmuştur.

#### 3.2.2.1. İKİNCİ DÖNEMDE YAPIM YÖNTEMLERİ VE ÖRNEKLERLE TASARIM

Akımın ikinci evresinde geleneksel yapım tekniklerinden fazla uzaklaşamadığı gözlemlenmektedir. Malzemede yeni arayışlara ya da farklılıklara gidilmemiştir. Oysa ki akımın etkisi olarak Avrupa da yapılan ürünler incelendiği zaman demir – çelik malzemenin farklı kullanım alan ve şekillerinin sürekli geliştirilmeye çalışıldığı dikkatleri çekmektedir. Bu dönemde çeliğin ithal edilmesi gerekli bir malzeme olmasından kaynaklı ustalar tarafında pek tercih edilen bir malzeme olmadığı literatür taramalarından anlaşılmaktadır. Ancak dönemin ünlü yapıtlarından Maison Botter gibi eserlerde çelik kullanımına rastlanılmaktadır. Maliyetlerin çok yüksek olması nedeni ile ikinci dönemde sadece büyük ölçekli yapılarda çelik uygulaması görülmektedir. Bu nedenle İstanbul Art Nouveausun da ikinci dönemde Balkan ülkelerinde rastlanılan gelenekselcilik söz konusu olmuştur.

Bu konuda en önemli örnek, Mimar Kemalettin' in A. Ratip Paşa için tasarladığı büyük köşktür. Çelik, cam ve ahşabın yan yana kullanıldığı ama geleneksel teknolojinin daha ağırlıklı olduğu yapı, asıl ahşaptan "Art Nouveau" dekorasyonu ile ünlüdür. Bu tür ara

örneklerin varlığı ve ahşabın "Art Nouveau" için kullanımı yerli ustalar için bir tutamak ve yol gösterici olmuş olmalıdır.

Birinci evre de daha belirli semtlerde örneklerine rastladığımız akımın ikinci dönem örnekleri daha geniş alanlara, sınırlara yayılmıştır. 1930 lara kadar olan süreçte İstanbul' un hemen her yerinde ikinci dönem eserlere rastlamak mümkündür. Özellikle Yeşilköy, moda, Arnavutköy, Yeniköy gibi semtlerde oldukça fazla ikinci dönem yalı ve saraylara rastlamak mümkündür. Bu bölgelerde yapılan yapıların dönemsel genel özelliği ahşap kullanımınıdır. Bezmelerde özellikle ahşap kullanımına yer verilmiştir. Cephelerde çok fazla işlemler dikkati çekmezken balkonlarda saçak kullanımı görülmektedir. Çizgiler sadeleşmeye başlamıştır ve bu sadeleşmenin getirisi plan şemalarında da okunabilmektedir. Bu dönemde yapılan yapıların bir diğer ortak özelliği de kat sayılarıdır. Verilen ürünler iki, üç ya da dört katlıdır. Yükseltilmiş kagir bir bodrum kat ile tuğla üzerine ahşap kaplı beden duvarları genel bir uygulamadır. Yapılarda altıgen çıkımlar ve sekizgen kuleler dikkatleri çekmektedir. Bodrum ve giriş kat arasında kurgulanan cephe de yarım kat etkisi yapılara ayrı bir hava kazandırmaktadır. Cephe hareketlendirilmek için bodrum kat sınırı tuğla ile kaplanmıştır. Yapıların bir diğer ortak özelliği de balkon sayılarının artırılmasıdır.

Cephelerde genellikle stilistik bir tutarlılık vardır. İstanbul "Art Nouveau" sunun profesyonel uygulamasındaki kimi eklektik uygulamalara karşı anonim "Art Nouveau" mimari daha homojen karakterde ve otantik çizgiler taşır. Cephelerde dekorasyonun istifi, Osmanlı sivil mimarisinin ilkeleri ve belirlenmiş alışkanlıkları paralelinde, belli mimari öğeleri bezeme için değerlendiren bir anlayışla gerçekleştirilmektedir.

İstanbul ikinci dönem yapılarında renk kullanımı söz konusu değildir. Genel olarak renk ilk dönemin devamı niteliğinde sürdürülen vitray kullanımında hakimdir. Bu vitray çalışmaları iç mekan da olduğu kadar balkon camlarında da kullanılmaya başlanılmıştır. İç mekanda vitray çalışmaları bitkisel motiflerden çok yerini küçük kutular şeklinde, pencere ve kapıların üst kısım detaylarında göstermeye başlamıştır. İstanbul Art Nouveausu nun kendine has bir getirisi olarak Avrupa ülkelerinde özellikle cephelerde görülen renk kullanımı söz konusu değildir. Özellikle ıspanya da rastlanılan renkli parlak yüzeyler yerini renksiz, beyaz cephe tasarımlarına bırakmıştır. Ahşap kullanımı çok yaygındır. Ancak ahşabın sürekli bakım gerektiren bir malzeme olduğu gerçeği yadsınmamaktadır.

Ahşabın sürekli boyanması gereken bir malzeme oluşu, özellikle 1930'lardan sonra modernist hareketin beyaz renge olan düşkünlüğüyle birlikte değerlendirilmelidir. Bu

özellikler tamamen İstanbul Art Nouveau sunu oluşturmaktadır ve bir kimlik kazandırmaktadır. İstanbul da inanışların getirisi olarak ta motiflerin, desenlerin Avrupa ya göre farklılık göstermesi, oryantalist bir hava taşıması kimlik anlayışının belirlenmesinde etken olmuştur.



#### **4. ART NOUVEAU AKIMINDA MİMARİ TEMSİL ÖĞESİ OLARAK AÇIKLIK KAVRAMI**

Mekan' ı tasarlamak, mekan yaratmak, mimarlığın en temel uğraşdır. Mekanda ki boyutsal algıyı arttırmak, bir başka deyişle, mekanı algılanabilir hale getirmek, onu oluşturan objeler arasındaki boşluğu anlamlı hale getirmekle aynı anlama gelmektedir. Boyutsal ilişkiler, ancak mekansal deneyimin mekan içinde yaşatılması ile algılatılabilir. Bu anlamda mekan, sadece fiziksel olarak bir alanın sınırlandırılması değildir, mekanın bir görsel ve sembolik boyutu da vardır. Buna göre, sadece biçimsiz bir şekilde bir düzlemi sınırlandırmak bir mekan tanımlamak anlamına gelmekte midir, yoksa görsel anlamda da bir mekan oluşturulmalı mıdır, gibi sorular aklımıza gelebilir. Ünlü Antropolog Edward T. Hall, mekan algısının ormanlık bir alanda yaşayan ilk insan tarafından oluşturulduğunu öne sürmüştür. Buna göre, en ilkel anlamda, yakındaki ağaç ile uzaktaki ağaç arasında kurulan ilişki, fiziksel olduğu kadar görsel olarak da bir mekan duygusu oluşturmaktadır. Önceki bölümlerde irdelediğimiz üzere de bu bağlamda açıklık kavramı da mekanda tasarım ve üretim safhasında var etmek mi yoksa algılamak mı olarak ta değerlendirilebilir. Bir başka deyişle, mekan da sınırlayıcı unsurlar arasındaki hacim, boşluk gibi görünmektedir; fakat mekandaki anlamlı boyutsal ilişkiler bu boşlukla oluşturulur. Rudolf Arnheim, mekandaki boşluk kavramına şöyle yaklaşmaktadır;

“Boşluk etkisi, çevredeki şekiller ve konturların söz konusu yüzey üzerinde bir strüktürel sistem oluşturmadığı zaman meydana gelir. Gözlemcinin bakışı nereye takılırsa takılsın, bir yer ötekine benzediği için kişi kendisini aynı yerde bulur. Bu durum mesafelerin belirlenmesi için gerekli mekansal koordinatların yokluğunu hissettirir. Bir obje, kendi ortamından dolayı tanımsızlaşabilir. Bu olay, obje konumunun çevresiyle tanınabilir bir ilişki içinde olmadığı zaman meydana gelir.”

Yıllardır süre gelen bu tartışmalar sonucunda mekanı tanımlamak benzer biçimlerde benzer disiplinlerde ele alınsa da algı burada en önemli konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekan kullanıcı ile vardır ve onlar ile kimlik kazanır. Mekana yüklenen işlev onun varlığının süresini belirlemektedir. Zihinde veya gerçekte tanımlar oluşturulurken ihtiyaçların doğru ele alınması bu hususta önem teşkil etmektedir. Mekan bir bütündür. Kullanıcısı – alanı – donatısı ve tüm alt başlıkları ile boşluğun biçimlenmesidir. Bu biçimleniş oluşurken arada sağlanan bağ bütünün temelini oluşturmaktadır.

Bu konu, müzikteki benzer bir olayla açıklanabilir: Fiziksel olarak müzik sesinin duyulmadığı herhangi bir zaman aralığı, iki obje arasındaki boşluğa benzetilebilir. Aletin çalınması ile seslendirilen notalar, bir dizi inci gibi beraber algılanır. Çünkü tonlar arasındaki küçük duraklar parça çalınırken, sık sık arka arkaya gelerek yokmuş

gibi algılanırlar. Zamanın ilerlemesiyle beraber ton, takip ettiği aralık boyunca yavaş yavaş ritmik ağırlığını ve anlamını kazanır. Parça sona erdiğinde, duraklar ve tonların oluşturduğu sistem anlaşılmiş olur. Durakların parça içinde anlamlı bir uzunluğa da sahip olması gerekir. Bu anlamda, mekanda ki tanımlı boyutlarla, müzikteki tanımlı zaman aralıkları arasında bir benzerlik gözlenmektedir. O zaman, mekanda ki boyutsal algının arttırılması, yani mekanın daha algılanabilir hale gelmesi ile mekandaki boşluğun doğru biçimlendirilmesi konusunda bir paralellik vardır diyebiliriz.

Bunun yanısıra mekan, fiziksel anlamda durağan bir yapıya sahiptir. Doğal olarak bir yapı ve ona ait mekanlar hareket edemezler; fakat insanlar mekan içerisinde hareket ettikçe, onların mekanla olan konumsal ilişkileri ile mekanı oluşturan parçaların birbirleri ile olan boyutsal ilişkileri değişmektedir. Bakış açısının sürekli değişmesi ile insanlar, zihinlerinde mekana dair farklı ayrıntıları bir araya getirerek toplu bir mekan izlenimi oluştururlar. Örneğin bir küp formuna nereden bakılırsa bakılsın, ona dair elde edilen bilgi onun küp olduğudur. Fakat bir mekana dair bilgiler, ancak içinde hareket edilerek elde edilebilir. Böyle bir oluşum içerisinde Arnheim, mekanları görsel anlamda, dinamik ve statik olmak üzere iki grupta toplamıştır. Bu düşünceye göre, bir koridor statik bir etkiye sahiptir. Çünkü kullanıcı sadece bir aks üzerinde ilerlemek zorundadır. Bu nedenle kullanıcının zihninde oluşan mekansal etki hep aynı kalır. Bu durum bir oda için geçerli değildir; oda, farklı noktalardan bakıldığında değişik şekillerde algılanacağı için, görsel anlamda dinamik bir etkiye sahip olacaktır. Bunun yanında bütün mimari yapılar ve mekanlar, geometrik düzenlerinin ve boyutsal ilişkilerinin tümüyle anlaşılabilirdiği, fakat tümüyle görülemediği bir avantajlı bakış noktasına sahiptir.

Bu noktadan bakıldığında, yapıların uzun görünen yüzeyleri birbirini takip edecek şekilde en uzak noktaya doğru yönlendirilmiştir. Böylece göz, en yakından en uzağa doğru, mekan da ki bütün boyutsal ilişkileri okuyarak sonunda en uzak noktada kilitlenir. Buradan, dikkatin sürekli en uzak noktaya çekilerek derinlik algısının güçlendirilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Art Nouveau en parlak dönemini 1890-1914 yılları arasında yaşamıştır. 18. Yüzyılın sonlarındaki Sanayi Devrim'inin yarattığı kökten değişim, mimarlık, iç mekan tasarımı, mobilya ve dokuma, cam, elektrikli aydınlatma ve demir, çelik seramik gibi yeni malzemeleriyle modern çağı başlattı. Ama maliyeti yüksek ve yoğun el emeğiyle yaratılan bir mimari ortaya çıktı. Bu akım yaklaşık 25 yıl sürmüş ancak Avrupa'da derin izler bırakmıştır.

Bu dönemde inşa edilen yapılar incelendiği zaman mimari özelliklerin diğer yapılara oranla daha homojen karakterde ve otantik çizgiler taşıyor olması durumunun yanı sıra, yapıların plan şemalarında görülen geniş açıklıklar da dikkati çekmektedir. Malzemenin bir sanat eseri gibi kullanılmasının yanı sıra mekanların kullanıcıyı nefes alır şekilde karşılar olması dönem yapılarının ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüksek kolonlar, geniş pencere açıklıkları, Art Nouveau dönemi mimari eserlerinin en belirgin diğer özellikleridir.

Bu dönem yapılarında cephe açıklıkları ve tasarımları ilk olarak dikkat çekici bir unsur olarak karşımıza çıksa da mekân ölçeğinde yapıların duvar genişlikleri, tavan yükseklikleri, hol uzunlukları, merdiven kovalarının genişliği bir diğer dikkat çekici unsurdur. Ayrıca dönemin tasarımcılarının da mimari tasarım kavramına açık düşünceler ile yaklaşmaları farklı tasarım kıstaslarını da ön plana çıkarmaktadır.

## **5. LA PEDRERA' NIN MEKANSAL VE MİMARİ TEMSİLLER AÇISINDAN İNCELENMESİ**



Gaudí, 1852 yılında, İspanya'nın Katalonya bölgesindeki Tarragona' da doğmuştur. Mimarın annesi ve babası demircilik işi ile uğraşan ustalardı. Ailesinin beş çocuğunun en küçüğü olan Gaudí, romatizmal rahatsızlığından dolayı, yaşlılarıyla birlikte vakit geçirmeyi, oyunlar oynamayı ret ettiği bilinmektedir. Kaynakçalarda genel olarak rahatsızlığının kendisine büyük acılar verdiğiğine değinilen Gaudi bütün vaktini doğayı ve etrafında gördüğü tasarımları değerlendirerek geçirmiştir. Bu sayede de doğayı gözlemlemek ve gözlemlediklerini analiz etmek yetisini kazanmıştır.

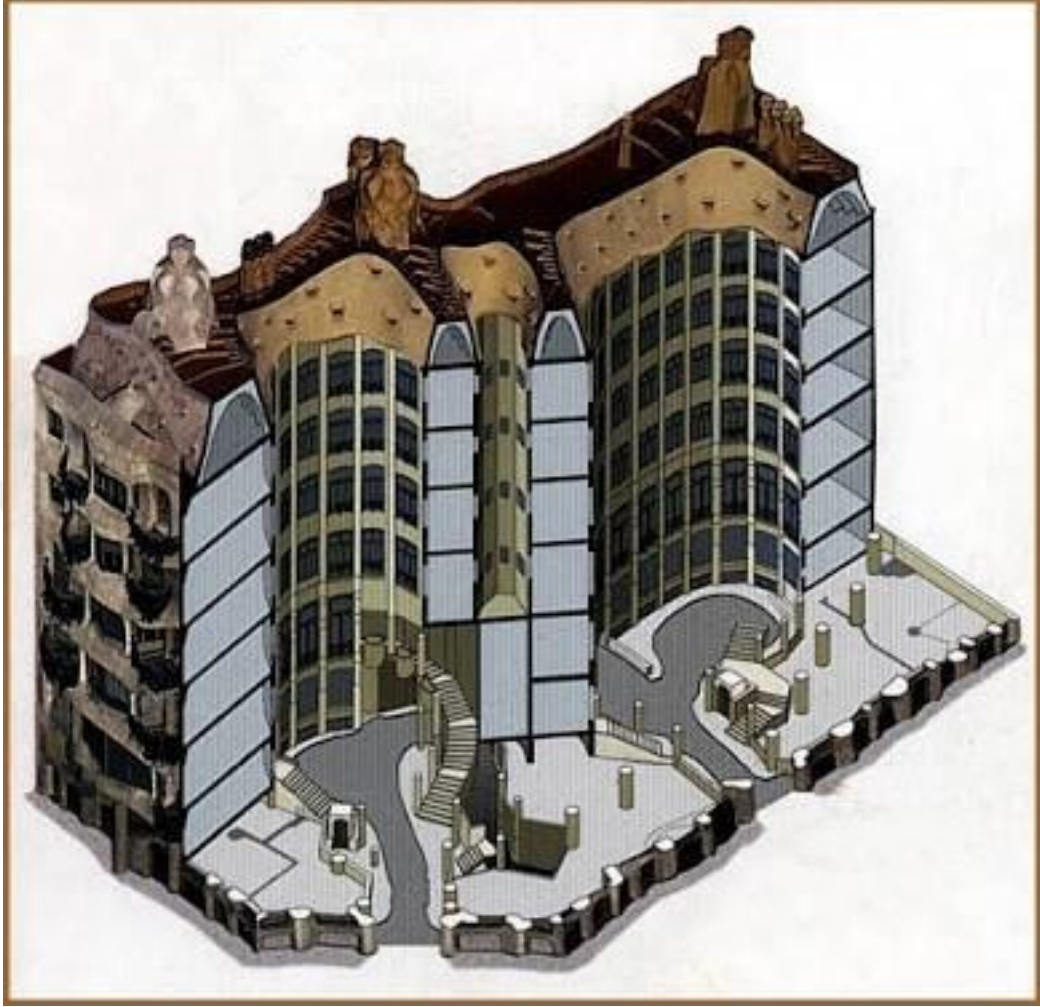


Şekil 5.1:Passeig de Garcia Caddesi Cephe Görünüşü

Bütünsel bir sanat eseri olarak nitelendirilen yapı şehirdeki en varlıklı ailelerden biri olan Mila ailesi için, Barcelona' nın simgesi olan çoğu modern binanın yoğunlaştığı Passeig de Gracia' da Antoni Gaudi tarafından büyük bir bina inşa etmek görevi ile yapılmıştır. Fransızca anlamı "kireç ocakları" anlamı taşıyan Pedrera, Bayan Mila gibi Reus doğumlu olan Gaudi, Palau Güell, Casa Vicens, Casa Calvet,Casa Battlo ve Casa Bellesguard, Therasalılar Okulu, Güell sanayi köyü kilisesi, Sagrada Familia Tapınağı ve Park Güell gibi eserleri ile zamanın en prestijli mimarlarından birisi idi. 1906 – 1912 yılları arasında tamamlanan bina, Gaudi tarafından bir hayvanın vücudu

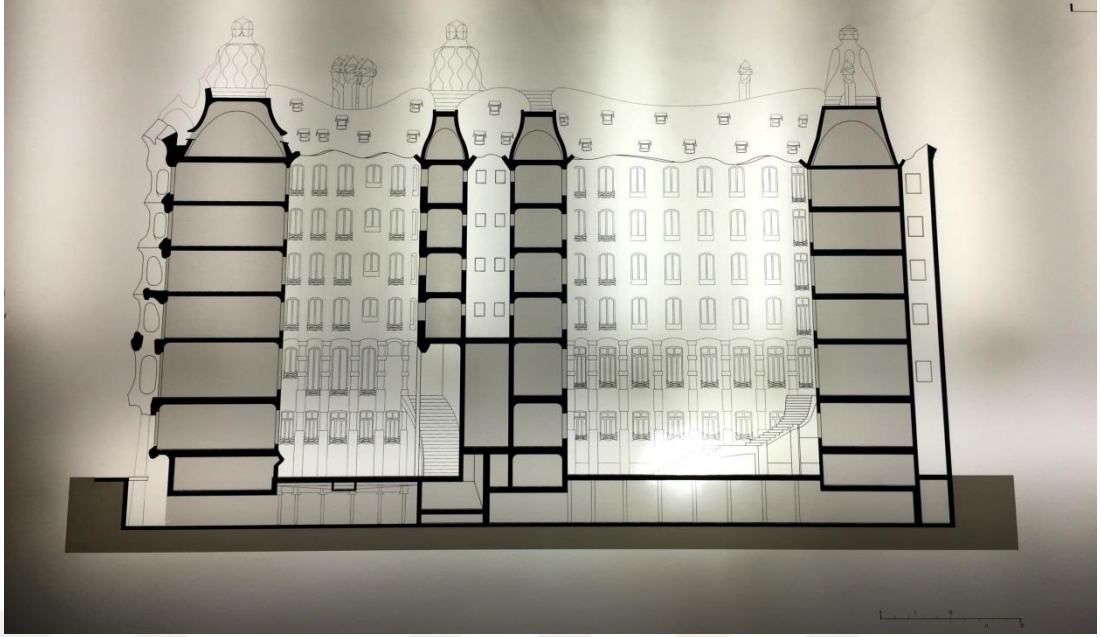


olarak tasarlanmıştır. Sayısız kolonlar kemikleri ifade ederken, taş cephe hayvanın derisini tabir etmektedir.



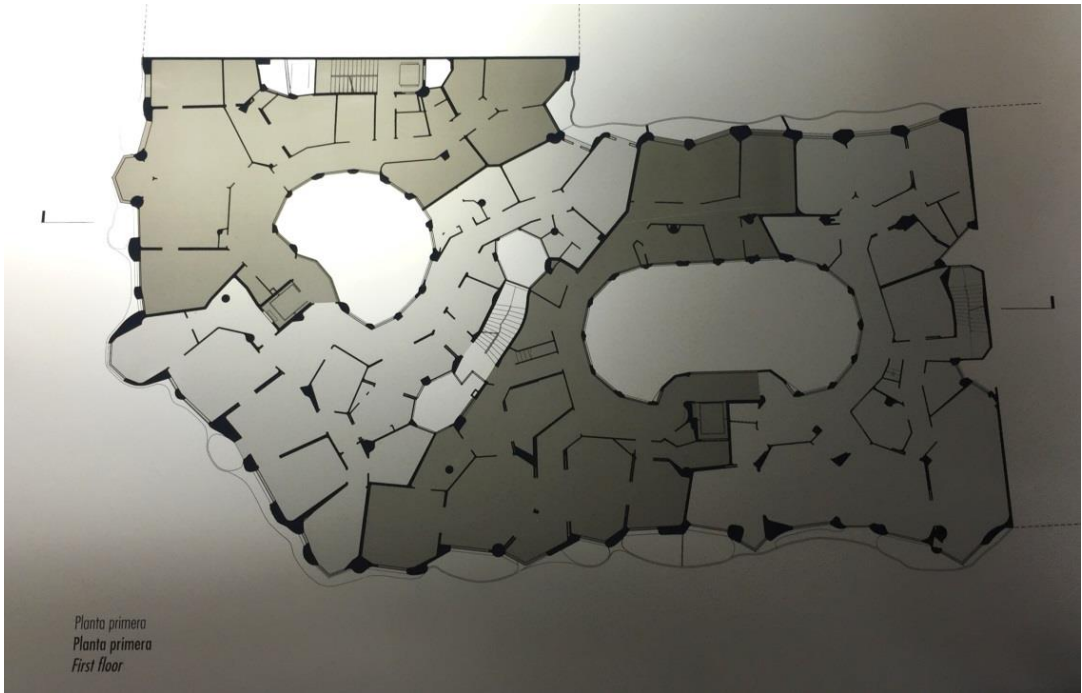
Şekil 5.2:La Pedrera Kesit Görünüşü.Kolonlar kemik yapıyı tarif ederken taş cephe hayvanın derisini tabir etmektedir.

Böylelikle, binanın cepheleri, o zamana kadar alışılmış olan şekilde, binayı destekleyen ana duvarlar olma işlevini geride bırakarak bu işlevi herşeyi ayakta tutan kolonlara devretmiştir. İşte bu yapısal işlevini geride bırakan cepheler ise binanın giysilerini oluşturmaktadır. Binaya karakter kazandıran, ifade ve çekicilik katan teoride giyilip çıkarılabilen mantığı taşıyan bu giysilerdi. Casa Milà, çeşitli kemerler ve farklı yüksekliklerde sütunlar üzerine dokuz kat olarak inşa edilmiştir. Yapı, zemin kat, çatı ve cephe ile birbirine bağlanan iki ayrı binadan oluşmaktadır. Her binanın ayrı girişi ve ışığı almasını sağlayan ayrı avlusu vardır.



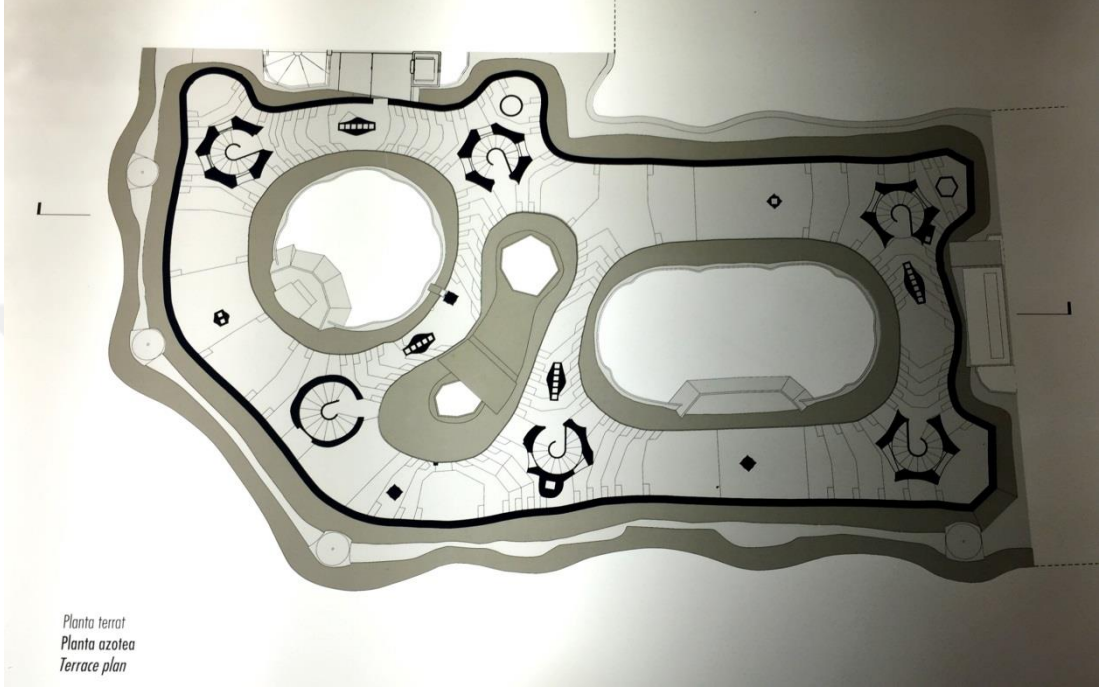
Şekil 5.3:Binanın İki Avlusunun Tanımlandığı Kesit Görünüşü

Ressamlara ilham kaynağı veren olan bu yapı Salvador Dali tarafından “Yukarıda çay içmek şöyle dursun, çaya giderken alınan keyif muhteşem” olarak tabir edilmiştir. Mila ailesi tarafından yapının inşası istenildiğinde ilham vermesi amacı ile falezlerden yola çıkıldığı yapının tarihçesinde bahsedilen 1. değer olarak karşımıza çıkarken, tasarım ile ilgili Akdeniz’ e gönderme yapıldığı 2. değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplam inşaat alanı 2000 m2 olan yapı her yönü ile doğacı, organik mimari olarak tasarlanmıştır.



Şekil 5.4:Binanın Birinci Kat Plan Görünüşü

Plan şeması incelendiği zaman katlar arasındaki farklılıklar daha gözle görülür bir şekilde ayırt edilebilmektedir. Akımın getiri olarak görülen s ve c şekilleri de plan şemalarında rahatlıkla okunmaktadır. Kümesel mekan organizasyonu her katta hakimiyetini gösterirken alanları tanımlayan geniş galeri açıklıkları da dönemin mimari yaklaşımına ışık tutmaktadır.

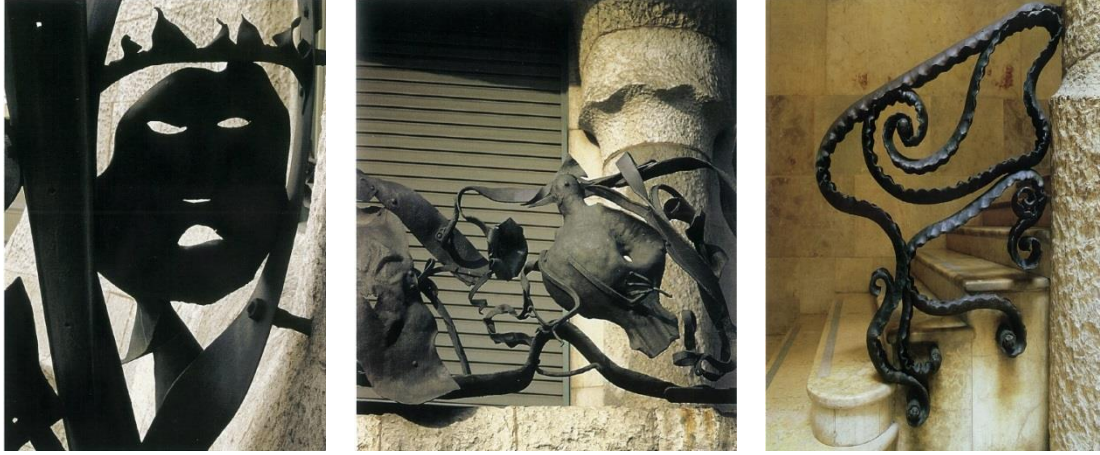


Şekil 5.5: Binanın Çatı Katı Plan Görünüşü

Yapı ile ilgili bir 3. değer olarak organik yapı ile bütünleştirilen Mitolojik göndermeler dikkat çekmektedir. İnşa aşamasında belediye ile büyük problemler yaşayan Mila ailesi ve Gaudi tasarımda istediği noktaya ulaşarak inşaatı tamamlamıştır ve Yapının genelinde hakimiyeti söz konusu olan ferforje korkuluklar (balkon, asansör, merdivenler, çatı) incelendiğinde karşımıza yıldızlar, zambak, dor maskeleri, denizatları, gül gibi figürler görülmektedir<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Antik Yunanistan asıllı, Hint-Avrupa kökenli göçebe kabilelerdir. Yaklaşık olarak MÖ 12. yüzyıl ortalarından itibaren Yunan yarımadasına dalgalar halinde akınlar düzenleyerek bu bölgedeki tunç çağı Miken uygarlığını yıkmışlardır. Demir çağı silahlarıyla kısa sürede askeri – feodal Miken krallıklarının siyasi gücünü etkisiz hale getiren Dorlar, Miken etkisi altındaki batı Anadolu, Girit ve Rodos'un da dahil olduğu adalara yayılmışlardır.





Şekil 5.6:Dor Maskesi,Zambak ve Denizati Figürünün Farklı Noktalar da İşlenmiş Görselleri

Bu taş binanın cephesi, denizdeki dalgalar gibi kıvrılıp bükülmektedir. Burada taş su kadar yumuşak, su ise taş kadar sert olarak tabir edilmektedir. Bina üzerinde Gaudi, Romalı şair Ovidius' un dünyanın yaratılışını mitolojik öykülerle anlattığı eseri "Dönüşümler"<sup>2</sup> i tasvir edebilmiştir. "Başlangıçta her şey kaostu, bütün yumuşak şeyler sert ve sert şeyler yumuşaktı, sıcak ve soğuk birbirine karışmıştı"<sup>3</sup>.

La Pedrera' da dalga dizileri neredeyse sınırsızdır. Cephe üst kısmından alt kısma, bir taraftan diğer tarafa, önden arkaya doğru dalgalanırken aynı şey çatı katlarında ve teras çatılarda ve hatta odalardaki duvarlarda da görülür. Dünya da eşi benzeri olmayan bir binadır bu. Gaudi, binanın tamamı devinim halindeyse bunun binanın bir organizma, bir canlı gibi yaşıyor olmasından ileri geldiğini göstermek istemiştir. Bu nedenle Gaudi bir mimar – simyacıydı. Onun için malzeme yaşayan bir şeydir. Taş su, balkonlardaki demirler hayvanlar ve bitkilerdir. Tasarımda böylelikle üç alem yani hayvan, bitki ve maden alemi birlikte varlık buluyor, birbirine karışıyordu; hepsi tek ve aynı şeydir.

<sup>2</sup> Dönüşümler (Latince: Metamorphōseōn libri) Romalı şair Ovid tarafından MS 8 yılında tamamlanan ve 15 kitaptan oluşan öyküsel şiir türünde bir edebiyat eseridir. Ozan, heksametre (altı ayaklık) vezni ile kaleme aldığı eserinde, Yunan ve Roma efsanelerine konu olan kahramanların mucizevi dönüşüm (başkalaşım) hikâyelerini anlatır. Latin edebiyatının altın çağının şaheseri olarak kabul edilen eser, Ortaçağ Avrupa Edebiyatı ve edebiyatçıları üzerine derin etkiler bırakmıştır. Avrupa'da mitolojinin en popüler kitaplarından biridir.

<sup>3</sup> Mitolojik açıdan binanın tasarım kriterleri incelendiği zaman Poseidon' a gönderme yapıldığı düşünülmektedir. Poseidon 3 büyük Tanrıdan Zeus' un kardeşidir. Kainat 3' e bölünür. Gökte ve yerde görülen herşey Zeus'a ama denizler Poseidon' a aittir. Amphitrite ise Poseidon' un karısıdır. Kendisi deniz dibi Tanrıçasıdır. Poseidon, Nereidlerin Naksos adasında yaptıkları bir dans gösterisi sırasında Amphitrite'yi kendisine eş seçer. Bunu reddeden Amphitrite, Atlas'a kaçır. Poseidon bir yunus balığı göndererek onu buldurur ve geri getirir. Poseidon kendisine Amphitrite'yi getiren yunusu bir takımyıldızına dönüştürerek ödüllendirir. Amphitrite saçlarını yosun ile bağlar. Balkon korkuluklarının Amphitrite' nin saçlarından esinlenerek tasarlandığı söylenmektedir.



Şekil 5.7: Balkon Korkuluklarının Görseli

La Pedrera' nın cephesinde kullanılan taşlar Vila France Del Penedes taş ocaklarından gelmiştir. Cephenin üst kısmında Latince "A VE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM" yazısı bulunmaktadır.

Güneye bakan pahlı köşeyle birlikte üç cephe de gün ışığının günlük seyrinden faydalanabilmektedir. Gün doğarken provença Caddesinde ki cepheden gün batarken Passeig de gracia Caddesinde ki cepheden ışık alan cephe üzerinde ki ışıklı ve gölgeli kısımlar, okyanustaki dalgalara benzeyen taşların hacimlerinin yarattığı dinamizme katkı da bulunmaktadır. Taşların monoloğunu sadece işlenmiş demir parmaklıklar kırmaktadır. Geri dönüştürülmüş hurda demirden üretilen parmaklıklar, aynı konsept ve işlemin ürünü olsa da hepsi birbirinden farklıdır. Doğacı, soyut şekiller arasında birden fazla figüratif unsur göze çarpmaktadır.

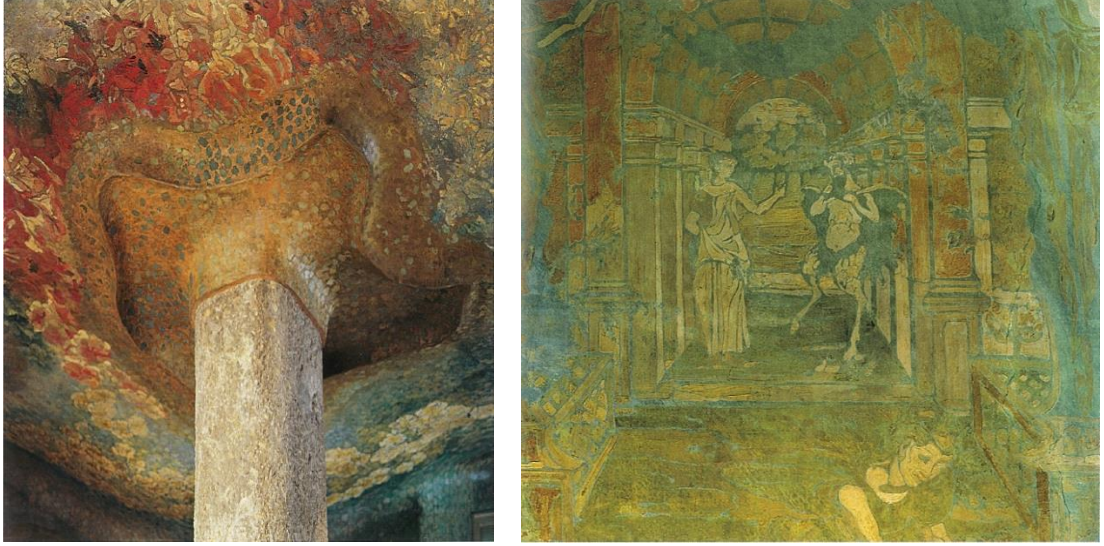


Gaudi' nin kullandığı boyutlar ve arkitektonik uygulamada iki avlu boşluğunun duvarları gerçek cepheler olarak işlev görmektedir. Öyle ki mimar bu ekiyi korumak amacı ile tavan pencereleri dahi tasarlamaya ihtiyaç duymamıştır. Alt katlarda taştan yapılan daha yüksek katlarda ise duvar işçiliğine dönüştürülen bir dizi silindirik kolon yer almaktadır. Bütün bunlar tasarımda dikeylik hissinin ön plana çıkması amacı ile oluşturulmuştur. Çok sayıda açıklığın bulunduğu cepheler aynı zamanda çiçek motifleri ve yerel motiflerden ilham alan cezbedici duvar resimleriyle süslenmiştir.



Şekil 5.8: Birinci Kat Kolon Üzeri İşlemeler Detay Görünüşleri

Doğada olduğu gibi La Pedrera da da herşeyin değiştiğini göstermek için, Passeig de Garcia holünün duvarlarında Madrid Kraliyet Sarayında bulunan ve Dönüşümler kitabından alınan konuların tasvir edildiği bazı goblen reproduksiyonları bulunmaktadır. Bu goblen reproduksiyonların birinde Tanrı Pan' ın sürekli takibinden kaçmak için kendisini saza dönüştüren su perisi Syrinks görülür. Pan, bu sazları kullanarak su perisinin adını aldığı sirinks adı verdiği enstrümanı, yani pan flütü yapmıştır. Bir diğer goblen reproduksiyon da sonbahar Tanrısı Vertumnus, ele avuca sığmaz meyve tanrıçası Pomona' nın kendisine aşık olması için farklı mesleklerin farklı özellikleri ile temsil edilirken görülmektedir.



Şekil 5.9: Passeig de Garcia holünün duvarlarını süsleyen goblen reproduksiyonlar

Her iki mit gerçeğin aldatıcı olduğunu göstermektedir. Bu değişim ve aldatma oyunları, birinci kata giden merdiven boyunca devam etmektedir. Bazı taş kolonların yansıması karşı duvara boyanarak hakikatin sahte gerçeğin ise bir hayal olabileceği anlatılmaya çalışılmıştır. Efsaneler Ovidius' tan alınmış olsa da, Gaudi' nin bu yansıma hilelerini yaratırken Calderon de la Barca' nın Hayat Bir Rüyadır adlı oyunundan esinlenilmiş olabildiği yine mimarlık tarihçileri tarafından yorumlanmaktadır.

Yapıda renklerin ahenk içinde kullanımı dikkati çekmektedir. Öyle ki renklendirilen tüm yüzeylerde derinlik hissi ve yüklenen anlamlar edebiyat eserlerine konu olacak niteliktedirler. Art nouveau akımının özellikle resim sanatına getirmiş olduğu estetik kavramı yapıdaki detaylarda görülmektedir. Çiçek desenleri, sarmaşıklar, eğrisel formlar tüm ihtişamı ile kullanılmışlardır.



Şekil 5.10: Mimarlık Tarihçileri Tarafından Hayat Bir Rüyadır Adlı Oyundan Esinlenilerek Resmedilmiş Olan Yansıma Hileleri

Kayalığa benzer dış görünümü nedeni ile Barcelona halkı tarafından kısa bir sürede La Pedrera veya taş ocağı olarak adlandırılan devasa konut dur. Gaudi, işverenlerle yaşadığı fikir ayrılıkları nedeniyle ezber bozan bir mimari dille inşa ettiği projenin son aşamasını tamamlamamıştır.

Mimar binayı 1.620 m<sup>2</sup> lik bir alan üzerinde, 1.323 m<sup>2</sup> lik bir oturma alanıyla gerek içte, gerekse dışta dalgalı bir kıvrım şeklinde inşa etmiş ve bunu yaparken birden fazla kontrollü geometri çözümüyle birlikte natüralist nitelik taşıyan unsurlardan yararlanmışır. Gerçekte bina bağımsız girişleri olan ancak aynı ön cephe ile birleşen iki mülkten meydana gelmektedir ve bu mülklerden her birinde bir orta avlu bulunmasına rağmen bina sahiplerinin evi, bu iki mülkün toplam yüzey alanını kapsamaktadır.

Casa Calvet ve Casa Battlo' nun aksine Casa Mila taş, dolu tuğla ve metal kirişlerden oluşan bir yapıya sahiptir. Bu kirişler ön cepheyi yük taşıma işlevlerinden kurtarıırken ışık ve havanın girebileceği geniş açıklıklara izin verir. Geleneksel taşıyıcı duvarlarla karşılaştırıldığında bütünüyle yeni olan bu özgün özellik bugün bile bölmelerin, binanın sağlamlığını etkilemeden, saf dışı bırakılabileceğini göstermektedir. Bu niteliğiyle bina, Le Corbusier' in "açık plan" olarak adlandıracağı mimari tekniğe benzeyen bir öncül olma özelliğine sahiptir. Gaudi kolon sistemiyle, evin dokuz seviyesine farklı kullanım amaçları atayabilmiştir. Bodrum katı araba garajı (şehirdeki ilk yeraltı otoparkı), giriş katı ticari işletmeler, asma kat ofisler, birinci kat bina



sahiplerinin evi, üstteki dört kat kiralık alanlar ve loft, çatı katı ise çamaşırhane olarak tasarlanmıştır.

Tuğladan parabolik kemerlerle yapılandırılan loft ve çatı katı üzerine Gaudi, neredeyse heykel boyutlarında şaşırtıcı bacalar, havalandırma yapıları ve merdiven çıkışlarının göze çarptığı çatıyı inşa etmiştir.



Şekil 5.11:Teras Panoramik Görüntüsü

Binanın geriye kalanı da tasarlanış şekli bakımında dikkate değerdir. Daire şeklindeki avluyu destekleyen ilginç demir yapı, geniş holler, ferforje balkonlar, dinamik kabartmalarla bezenmiş pürüzsüz alçı tavanlar, kapı, pencere ve mobilyalardaki ahşap işçiliği, kapı topuzu, kapı kulbu ve gözetleme deliklerinin tasarımı ve Barcelona Şehir meclisinin, Passeig de Gracia daki kaldırımları döşemek için örnek aldığı altıgen şeklindeki hidrolik zemin döşemesi ile aynı formdadır.

Casa Mila' nın kayalığa benzer dış cephesini süsleyen tek malzeme, işlenmiş demirdir. Antoni Gaudi parmaklıkların soyut tasarımını, her zaman olduğu gibi birlikte çalıştığı, kendisi gibi bir mimar olan Josep Maria Jujol ile gerçekleştirmiştir. Binanın cephelerinden en darı olan cephede ana galeri yer almaktadır (Güneye bakan pahlı köşeyle birlikte üç cephe de gün ışığının günlük seyrinden faydalanabilmektedir.

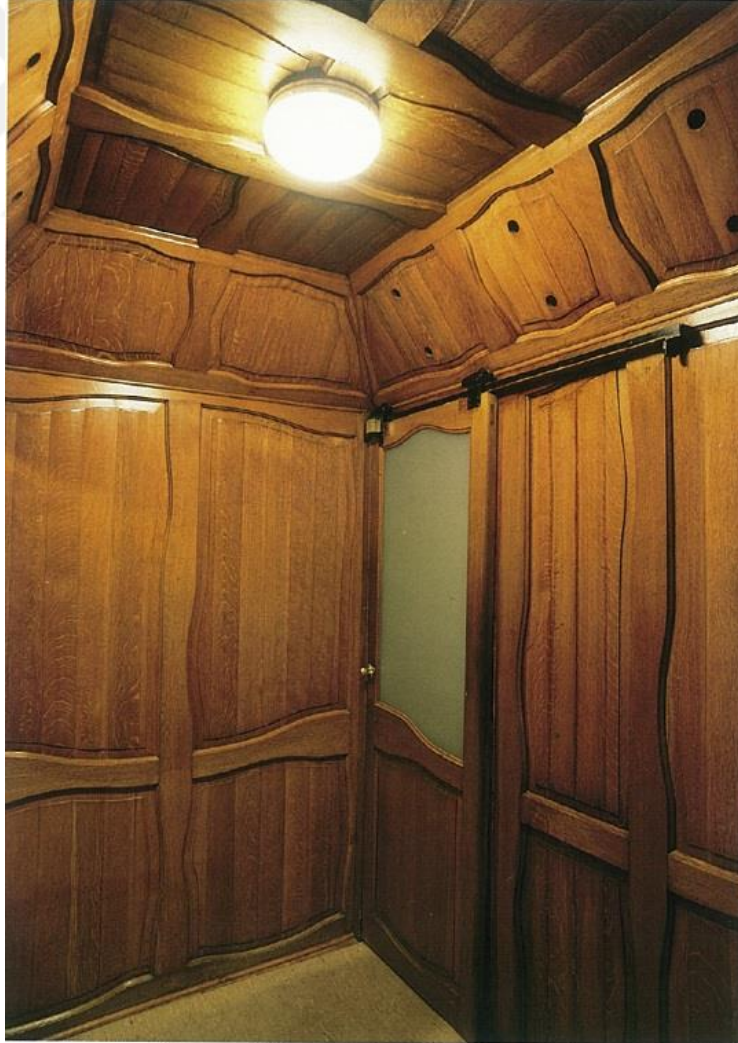


Şekil 5.12: Ana Galeri Görünüşü

Gün doğarken Provença Caddesindeki cepheden gün batarken Passeig de Gracia Caddesindeki cepheden ışık alan cephe üzerindeki ışıklı ve gölgeli kısımlar, okyanustaki dalgalara benzeyen taşların hacimlerinin yarattığı dinizmde katkıda bulunmaktadır. Taşların monoloğunu sadece işlenmiş demir parmaklıklar kırmaktadır. Geri dönüştürülmüş hurda demirden üretilmiş olan parmaklıklar, aynı konsept ve işlemin ürünü olsa da hepsi birbirinden farklıdır. Doğacı, soyut şekiller arasında birden fazla figüratif unsur göze çarpmaktadır). Gaudi tarafından bu cepheye başlangıçta büyük bir Meryem Ana heykeli yerleştirilmesi tasarlanmıştır. Galeriyle uyumlu bir bölme oluşturan pahlı köşe girişinin her iki tarafında fil bacağını anımsatan ve kaldırımı işgal eden iki adet sütun yer almaktadır. Provença Caddesine bakan cephe ise 43 metre olan uzunluğu ile okyanusun dalgalarına benzetilen dalgalanmaları daha ihtişamlı bir şekilde anlatmaktadır. Bu ihtişama karşılık dış cephenin iç mekan da yansıması süreklilik taşıyan bir niteliktedir. Dalgalarla yaratılan ve işlenmiş demir

parmaklıklarla kapatılan sürekli terasların hakimiyeti içeride dikkati çeken ilk unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gaudi bir tanesi pahlı köşe girişinde diğeri Provença Caddesinde olmak üzere iki hol tasarlamıştır. Cephenin formları ile süreklilik arz eden dalgalı tavanlarla her ikisi de arabaların, bodrum katında bulunan ve helezonik bir rampayla ulaşılan otoparka girmesine ve otoparktan çıkmasına veya manevra yaparak avlulara girip çıkmasına imkan tanıyacak kadar geniş tasarlamıştır. Hollerde ayrıca, birinci kata giden ve avluların planını izleyen merdivenlerde bulunmaktadır. Diğer katlara erişim için Gaudi, Eixample bölgesindeki dairelerden yaygın olan ana merdiveni ortadan kaldırmaya karar vermiş ve bunun yerine iki büyük asansörün etkili olacağına karar vermiştir. Bu asansörlerin başlangıç noktası, yardımcı işlevlerin yönetilmesine yönelik, apartmanlara servis odaları yoluyla erişim sağlayan ve göze çarpmayacak şekilde tasarlanmış üç merdivendir. Bu merdivenlerden iki tanesi binanın müşterek duvarlarına temas etmektedir.



Şekil 5.13:Gaudi'nin Tasarımı Olan Asansörün İç Mekan Görünüşü

Carrer Provença Caddesine bakan holde, La Pedrera' nın yaratılmasına yol açan fikri anlamamızı sağlayan başka duvar resimleri bulunmaktadır. Giriş kapısının yanında yer alan resimde kadın Peygamber Cassandra Truva' nın yıkılacağını, var olanın artık var olmayacağını söylemektedir.

Tavanda ki resimde biraz zor da olsa Roma' nın kurucusu Romulus' un tahtının iki yanında (Gaudi tahtı boş bırakmıştır yani geçmişte var olan artık yoktur) iki kadın görülmektedir. İki kötülük olan öfke ve açgözlülük diğer duvar resimlerinde gösterilmektedir. Gaudi geleneksel öykü ve efsaneleri, bunlara yeniden hayat veren bir sembolizm aracılığıyla anımsatmaktadır. Buradaki amaç, gerçeklikten derin deneyimlerin yaşanabileceği daha yüksek bir alana doğru geçebilmektir.

Hollerin toplam yüzey ölçümleri 104 metrekaredir. Passeig de Garcia Caddesine bakan hol 60 metrekarelik yüzey alanı ile en büyük holdür. Hollerde, üzerlerine organik şekillerin oyulduğu taş kolonlar, tavanda alçı üzerine uygulanan ve pastel renkli boyaların orijinal dokunuşlarıyla süslenen su efekti ile birleşmektedir. Provença Caddesindeki holden bekçi dairesi ile birlikte sadece birinci kata giden tali merdivene ve binadaki bütün katları birleştiren asansörlere ulaşılabilir.





Şekil 5.14:Bekçi Dairesi Görünüşü

Bekçi kulübesi kapısının yakın çekimden görüldüğü üzere marangozluk işleri Gaudi'nin devamlı tedarikçileri arasında olan Casas i Bardes atölyelerinde doğacı ve geometrik şekiller taşıyan kabartmalar marifetli bir şekilde oyulmuştur. Provença Caddesine bakan holdeki bekçi dairesinin yanında yer alan kulübe ise demir bir yapıyla inşa edilmiş ve girift çiçek ve doğa motifleriyle süslenmiş asitle dağlanmış cam ile kapatılmıştır.

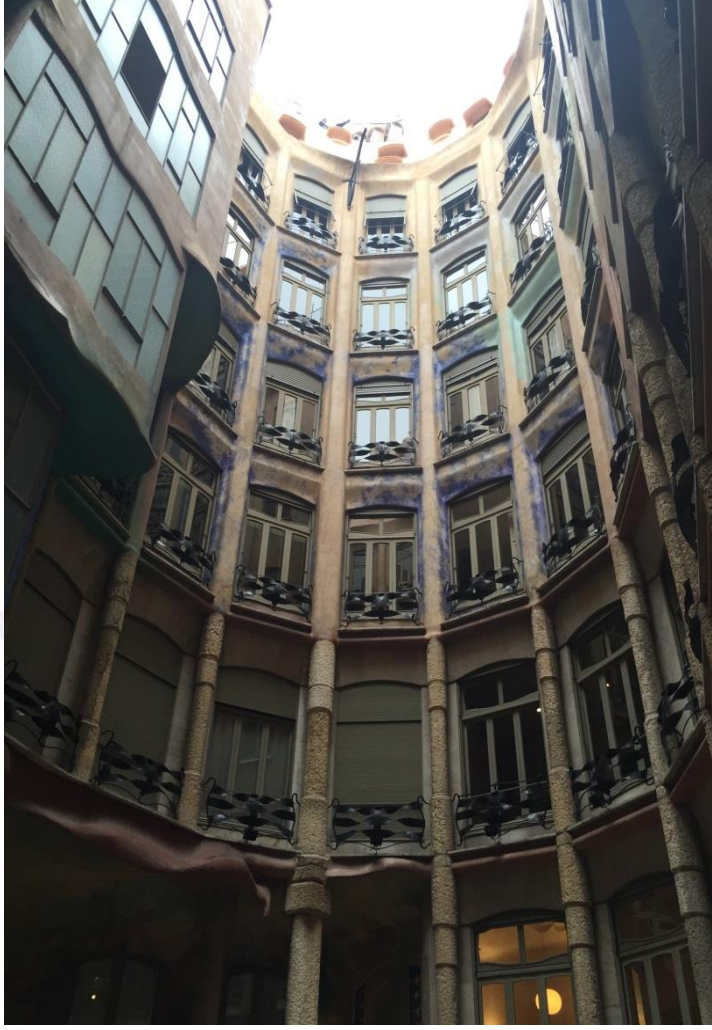
Gaudi, binaya, apartmanları birleştirmenin yanı sıra bütün katlara ışık ve havalandırma sağlayan iki iç avlu kazandırmak için alanın hatırı sayılır ebatlarından yararlanmıştı. Binanın kalbinde zemin kattan çatıya iki avlu boşluğu yükselmektedir. Her ikisi de, komşuların kullanımına tahsis edilmiş geniş bir merdiveni içermeye yetecek kadar geniş alana sahiptir. Passeig de Garcia'ya bakan ve dairesel bir zemin planı olan avlu 90 metrekare alana sahipken, Provença Caddesine bakan ve eliptik bir tabanı olan avlu ise 150 metrekarelik yüzölçümü ile çok daha büyüktür. Ancak, Gaudi komşuların kullanımına tahsis edilecek merdivenden vazgeçerek onun yerine binaya havalandırma ve herşeyden öte 1,300 metrekareden daha geniş bir alana

yayılan bu muazzam katların en gizli köşelerine ışık sağlayacak saydam mekanlar kazanmayı tercih etmiştir.



Şekil 5.14:Çatıdan Avluya Bakış Görüntüsü

Mimar aynı zamanda avlu duvarlarına sayıları 200' e varan pencere açmıştır. Fazlasıyla kompakt ve aşağıya doğru indikçe boyutları büyüyen bu pencerelerin amacı, açık gökyüzünden süzülen ışıktan en iyi şekilde yararlanmaktır. Avlu boşluğunda aşağıya doğru indikçe pencerelerin büyüdüğü dikkati çekmektedir. Bu da, aşağı katlara daha fazla ışığın ulaşabilmesi anlamına gelmektedir. Avlu boşluklarına bakan pencerelerin çoğu bükülmüş üç şeritten oluşan işlenmiş demir parmaklıklarla süslenmiştir.



Şekil 5.15:Avluya Bakan Pencerelelerin Korkuluk Görüntüsü

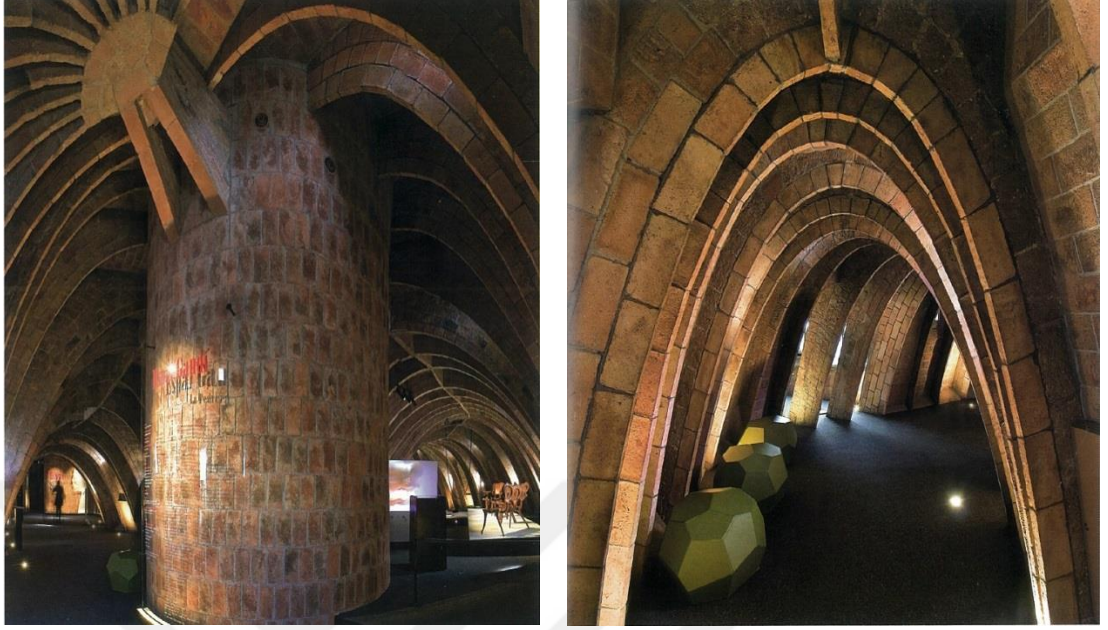
Avlu içlerine açılan çatı katı pencereleri, bina için yazın havalanmasına ve kışın sıcaklığını muhafaza etmesine olanak tanıyarak, ısı düzenleyici etkinin sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır.

Avlulardaki resimler, Gaudi' nin meslektaşısı olan The Fortune (Kader) adlı Flaman goblenin reproduksiyonunu yapan Josep Maria Jujol' un özgür ve cüretkar ruhunu taşımaktadır.

Çatı katı Gaudi tarafından tasarlanan en olağanüstü mekanlardan bir tanesidir. La Pedrera' da bir leitmotif olarak gösterilen hareket, birbirini dalgalı ve kıvrımlı bir sırayla takip eden farklı yükseklikteki 270 kemer dizisinin bulunduğu bu yerde çok daha görünür ve saf bir haldedir. Gaudi, bu tuğla kemerleri yapmak için duvardan duvara bir zincir sallandırmış ve istenilen kemer formuna ulaşıncaya kadar zinciri uzatmıştır. Daha sonra marangozlar bu şekli tahta kemerlere dönüştürmüş ve bu tahta kemerler, tuğla örücülerin bunları yapabilmesi için baş aşağı çevrilmiştir. Tüm Avrupa da



damgasını vurmuş olan tuğla ve seramik malzemenin ihtişamı bu alanda tüm gücüyle sergilenmektedir.



Şekil 5.16:Çatı Kat Görünüşleri

Bu pozitif ve negatif etkileşim, dahi mimarın en ilginç süreçlerinden bir tanesini içermektedir. Bir başka eseri olan Casa Battlo' da ki çatı katı, cephenin tepesinde bir ejderhayı temsil ediyor kabul edilirse La Pedrera da ejderha iç mekandır ve bugün ziyaretçiler ejderhanın içinde yürümektedirler. Mimarın ortaya çıkarttığı farklı yapıların modellerinden ve Espai Gaudi merkezini oluşturan unsurlardan, çatı katındaki kemerlerin neyi anlattığını gözlemlemek zahmete değer bir özelliktir.

Çatı katındaki kemerlerin farklı yükseklikte olması terasa kıvrımlı bir yapı kazandırmaktadır. Çatıyı tamamlayan her iki mekan, farklı sayıda basamak içeren altı merdiven ile birbirine bağlanmaktadır. Bu merdivenlerin merdiven boşlukları terasın en yüksek noktalarına rastlayan pavilyonlar ve bu pavilyonlar İspanya da festivallerde sergilenen devlere benzemektedir. İspanya da bu figürler ile ilgili anlatılar yapılırken festivallerde olduğu gibi uzun cüppeler giyen kral ve kraliçeler gibi çiftler halinde bulunuyorlar tabiri yapılmaktadır. Bunlar, taç yapraklardan oluşan haçlar ve üzerinde haçların bulunduğu daireler gibi sembolleri taşıyan insan figürü soyutlamalarıdır. Pozitif ve negatif unsurların etkileşim halinde olduğu formlarıyla başta en uzun olanlar olmak üzere tüm bacalar kıvrımlıdır. Teras bekçi yolunu çevreleyen korkuluklarda kıvrımlı ve içbükeylik – dışbükeylik arasında gidip gelen bir etkileşimle birbirlerine paralel ve birbirlerine bakacak şekilde dizilmişlerdir.



Şekil 5.17:Çatıda ki Kıvrımları Gösteren Görsel

Güneş ışınları, figürlerin kıvrımlı hatlarını okşarken hareket hissini ve düz çatıdaki dönüşümünü pekiştiren sürekli bir ışık – gölge oyunu ortaya çıkarmaktadır. Gaudi La Pedrera' nın düz çatısını bir Auto Sacramental (komünyona adanmış ve iyi, delilik gibiallegorik karakterlerin yer aldığı 17. yüzyılda yazılan kısa tiyatro eserleri) olarak tasarlamıştır. Dünya sahnesindeki karakterleri temsil eden bu figürler aile, anne – baba, oğul, kız, sevgili ve savaşçı sembolleridir. La Pedrera da, aşağıda olan yukarıda olana benzer ve taş sudur, hakikat ise sahte olarak tabir edilmektedir. Gaudi bu eserini tanımlarken La Pedrera evrendir diye tabir etmektedir.

En mutlak estetik özgürlüğü orijinal yapısal çözümlerle birleştiren Gaudi, bu çözümler sayesinde, normal olarak dönemin bina içlerindeki dağılımı koşullandıran, kalın yük taşıyıcı duvarları ortadan kaldırmıştır.

## 6.SONUÇ

Tasarlama eylemi insanlığın varoluşundan bu yana gerçekleştirilen bir olgudur. Hangi tasarım disiplini ile ilgilenirse ilgilensin tasarımcının amacı doğru olanı, doğru mimari temsiller yardımı ile ortaya koymaktır. Üründen, donatıya, mekandan, yapı geneline insanlara doğru olanın yanında mimarın kendi öz fikrini beğeniler kazanarak sunma arzusu tasarımlarda kimlik kazandırma konusunda önem arz etmektedir.

Bir dizi temsil yanılısaması sonucunda üretilen mimarlık, her zaman farklı şekillerde anlaşılmaya ve yorumlanmaya açıktır. Mimarlığın koyduğu kuralları ifade edebilmek için başvurduğu araçlar olan mimari temsil yöntemleri yorumlanmaya açıktırlar. Bu nedenle, mimarlığın dili kişiden kişiye değişen, mutlak bir kanıya varmaya imkan tanımayan bir görecelilik dilidir. Mimarlığın ne anlattığıyla ilgili kati bir ifade, öznelidir. Mimarlığın dilini bireyden bireye göreceli kılan, temsil yanılısamalarının yoruma açıklığıdır. Bu sebeple mimar tarafından mekanı tasarlarken niyetlenen, kullanıcının mimari mekanı kullanırken amaçladıklarıyla aynı olmayabilir. Bu durum, mimari mekânın, mimar tarafından tasarlanıp, inşa edildikten sonra dahi, başka niyetler doğrultusunda var olacağı, ve farklı amaçlara hizmet edeceği anlamına gelmektedir.

Tasarımcı eğitim hayatı boyunca öğrendiği bilgiyi, gerçek hayattaki yaşamışlıkları ve gördükleri ile sentezleyerek diğer işlerle uğraşan bireylerden farklı bakış açıları ile doğru olanı ortaya koymaktadır. Tasarım eylemini gerçekleştirirken unutmamak gerekmektedir ki kullanıcı ike mekân vardır ve içinde yaşamışlıklar olmayan bir

mçolekan sadece alan olma özelliğine sahiptir.

Yaşamın geçtiği her tür tasarlanmış çevrenin üretimiyle ilgili olan mimarlık mesleği insanlık tarihinin en eski mesleklerinden biridir. İnsanlığı ilgilendiren her konu, değiştiren her olgu mimarlığı da etkilemiştir, Mimarlık dinamik, yeniliklere açık ve süreklilik gerektiren bir meslek dalıdır. Amaç kullanıcının ihtiyaçlarını doğru bir şekilde karşılarken teknolojinin getirilerini tasarımın gücü ile birleştirerek ortaya bir ürün koymaktır.

Yaratıcısının belirlediğinden farklı şekillerde üretilmeye ve yorumlanmaya açıklık, sanat eserini “açık” bir yapıt yapar. Yorumlanabilmek, yeniden üretilmek ve dönüşebilmek demektir. Umberto Eco, estetik değeri olan metinlerin okunmasında okuyucunun etkin rolünü savunur. Metnin okunmasında yazarın ne yazdığı, kadar okurun ne anladığı da, o metnin üretiminde önemli bir role sahiptir. Açık uçlu okuma, yapıtın ortaya çıkardığı bir gerçekliktir. Kimi sanat yapıtlarında sanatçı, yapıtı ortaya

koyarken kendi düşündüğü biçimi, sonradan eseri deneyimleyecek kilinin bulması için bir takım saymaca işaretler koyarak üretir (Eco, 2011). Bu durum eserin daha sonraki deneyimlenişlerinde ve icra edilişlerinde, sanatçının belirlediğinden farklı şekilde üretilmesine bir kapalılık tanımlama çabasıdır. Buna karşılık açık yapıtlar ise, tamamlanmış belli bildiriler, ilk ve son kez belirlenmiş biçimler oluşturmazlar. Umberto Eco bu durumu, “belli bir yapısal doğrultuda yeniden düşünülüp yaşanmayı isteyen yapıtlar karşısında değil; yorumcunun araya girmeye kalkıştığı anda gerçekleştirdiği “açık” yapıtlar karşısındayızdır,” diyerek açıklamaktadır (Eco, 1992).

La Pedrera ağırlığını taşıyan ve birkaç yıl sonra Le Corbusier’ in “Açık Plan” olarak adlandıracağı mimari tekniğin öncülüğünü teşkil edecek şekilde duvarları ve bölmeleri yükten kurtaran demir bir iskelet ile desteklenen devasa bir heykel bina tasarlamıştır. Gaudi tasarım sürecini gerçekleştirirken var olandan farklı ama ihtiyaçların tamamı ile karşılanacağı bir düzen oluşturma çabasına girmiştir. Başlar da kabul göremeyen eserleri yıllar geçtikçe imrenilesi birer sanat ögesi olmuşlardır. Mekanları yada yapıları tasarlarken parça olarak değil, problemi bütün olarak ele almaya çalıştığı gerçekleştirdiği tasarımlar da üründen, duvar resimlerine kadar her konu ile ilgilenmesi sonucu değerlendirilebilmektedir.

Homenots adlı eserinde Joseph Pla şunları yazmaktadır: “1920’ ler de Barcelona’ ya geldiğimde Gaudi çok ünlüydü ancak eserleri birçok tartışmaya konu oluyordu. 1929’ da Christian Zervos Cahiers d’Art da şu ifadelerle yer vermektedir. “Gaudi tasarladığı pek çok yapı ile Barcelona şehrine haksızlık etmiş bir mimardır ve onun evlerine güvenen herkesi yarı yolda bırakmıştır. Buna karşılık ise yıllar sonra 1933 yılında Dali, Minotaure dergisi için Gaudi’ yi savunan bir makale yazmıştır.

Bugün Foster ve Isozaki gibi mimarlar, mimarlık tarihini anlamak istiyorsak bu binayı kesin bir dönüm noktası olarak kabul etmek gerektiğini öngörmektedirler. La Pedrera var olduğu sürece tartışmaların konusu olmuş, hayranlık toplamış ve hatta reddedilmiştir. Dönemin yayınlarından da anlaşılacağı gibi bu devasa binanın inşaatı bir şov olarak görülmüştür. Gaudi’ nin hayal gücünün saklı dehlizlerinden çıkan bu taştan deniz, binanın şekil ve his yumağına dalan herkese şaşırtıcı bir deneyim sunmuş, sunmakta ve gelecekte de sunmaya devam edecektir.

## KAYNAKÇA

- Aksoy, E. (1987). Mimarlıkta Tasarım Bilgisi. Ankara: Hatibođlu Yayınevi.
- Aksoy, Ö. (2010). Biçimlendirme. İstanbul: YEM Yayın.
- Altunöz, G. (2007). Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması. Ankara: Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi 47, 1-19
- Arnheim, Rudolf, 1977, The Dynamics of Architectural Form, University of California Press, USA.
- Arnheim, R. (2009). Görsel Düşünme. İstanbul: Metis Yayın.
- Aydınlı, S. (1993). Mimarlıkta Estetik Değerler. İstanbul: İTÜ Baskı Atölyesi.
- Ayaydın, A. (2015). ART NOUVEAU AKIMINA 21.YÜZYIL PERSPEKTİFİNDEN BİR BAKIŞ, DOI: 10.7816/ulakbilge-03-06-03
- Balkan, E. A. (2005). Mimari Tasarımda Konsept. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.
- Batur, Afife; ""Yıldız Serencebey'de Şeyh Zaf ir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi"", Anadolu Sanat ı Araştırmaları 1, İstanbul 1968, s.103-137.
- Batur, Afife, Mimari Akımlar, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1996, s.54
- Batur, Afife; ""L'Art Nouveau d'Istanbul et ses Particularites"", Fifth International Congress of Turkish Art, Ed. Akademial Kiado Budapest 1975, s.147-161 (separatum).
- Batur, Afife; ""Les Oeuvres de Raimondo D'Aronco a istanbul"" Atti del Congresso Internazionale di Studi su R.D'Aronco, Udine 1981, s. 118-134.
- Batur, A.-Selçuk; ""İstanbul'da 19. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar"" 1 .Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, İstanbul, İTÜ/İstanbul 1981, V.3, s.331-342.
- Batur, Afife; ""Yıldız Sarayına İlişkin Bazı Belgeler ve Türkiye'de Belgeleme Çalışmalar ının Sorunları"", TMBB Milli Saraylar Sempozyumu, Bildir iler, İstanbul 1984, s.89-96.

Batur, Afife; ""Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı"" Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, V.4, İstanbul 1985, s.1037-1090.

Batur, Afife; ""On the Contributions of Italian Architects to the Architecture of Istanbul in the 19th Century"", 6. Seminario Internazionale: Presenza dell'Italia nell'Architettura e nell'Urbanistica dell'Islam Mediterraneo 1857-1980, Roma October 1990.

Batur, Afife; ""Art Nouveau Architecture in Turkey"", International Joint Cultural Study and Action Project to Preserve and Restore World Art Nouveau/Jugendstil Architectural Heritage, Fourth International Expert Plenary Meeting Vienna November 1990.

Batur, Afife; ""Şam Telgraf Anıtı"" Sanat Tarihi Araştırmaları Haberleşme Semineri, Mayıs 1991 Topkapı Sarayı / İstanbul.

Batur, Afife; ""On Some Characteristics of Building Material Usage in Art Nouveau Architecture of İstanbul"" International Joint Cultural Study and Action Project to Preserve and Restore World Art Nouveau/Jugendstil Architectural Heritage, Fourth International Expert Plenary Meeting, Brussels September 1991.

Batur, Afife; ""Nineteenth Century International Exhibitions and Ottoman Exhibition Pavilions"", 9th. International Congress of Turkish Art, 23-27 September 1991.

Batur, Afife; ""Topkapı Sarayında Bir R.D'Aronco Yapıtı"", Sanat Tarihi Araştırmaları Haberleşme Semineri, Mayıs 1992, Topkapı Sarayı/İstanbul.

Batur, Afife; ""Biz Aşağıda İmzası Olanlar"" İstanbul Dergisi, No.2, Ed. TETTV, 1992.

Batur, Afife; ""İstanbul Mimarlığında Oryantalizm"", Arredamento Dekorasyon, 1992/9.

Batur, Afife; ""Ondokuzuncu Yüzyıl İstanbul Mimarlığında bir Stilistik Karşılaştırma Denemesi"" Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu, İstanbul 17-19 Aralık 1992.

Batur, Afife; "Art Nouveau", Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt /, İstanbul 1994, s.327-333.

Batur, Afife; Art Nouveau dan Art Deco' ya geç Osmanlı mimarlığı ve sanatında yeni bir açılım, İstanbul özel sayısı / 2016

Bielefeld, B.; El Khouli, S. (2012). Adım Adım Tasarım Fikirleri. İstanbul: YEM

Yayın.

Bingöl, Ö.(2007). Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji. İstanbul: MSÜ Fen

Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.

Ching, F. D. K. (2003). Mimarlık ve Sanatta Yaratıcı Bir Süreç: Çizim. İstanbul:

YEM Yayın.

Ciner, Semra ""Son Osmanlı Devri Ahşap Konutlarında Cephe Bezemeleri"", İstanbul 1982.

Comune di Cuneo, ""Javelli-DARONCO"", Cuneo 1987.

Comune di Gemona, ""Raimondo D'ARONCO, Lettere di Un Architetto"", Gemona del Friuli 1982.

Comune di Udine, Atti del Congresso Internazionale di Studi su Raimondo D'ARONCO ed il suo Tempo, Udine-Passariano, 1-3 Giugno 1981.

Çağdaş, G., Ediz, Ö., Mimari tasarımda fraktal kurguya dayalı üretken bir yaklaşım, itü dergisi, Mart, 2005

Çelik, Zeynep; The Remaking of Istanbul/Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century, University of Washington Press, 1986.

Denel, B.(1981). Temel Tasarım ve Yaratıcılık. Ankara: Odtü Mimarlık Fakültesi

Basım İşliği.

Denkel, A.(1996). Anlam ve Nedensellik. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Duhani, S.Naoum; Vieilles Gens, Vieilles Demeures/Topographie Sociale c/e Beyoğlu au XIX eme Siecle, Ed. du Touring et Aut. Club de Turquie, İstanbul 1947.

Duhani, S.Naoum; Beyoğlu'nun Adı Pera iken, (çev. Nihal ÖnoI), İstanbul 1990.

Erkman, F. (1987) Göstergibilime Giriş. İstanbul: Alan Yayıncılık

Ertürk, Z.; (1981) Mimari Tasarlama: Süreçler, Görsel Modeller ve Teknikler

Açısından Bir İnceleme. Trabzon: KTÜ Mimarlık Bölümü. Doçentlik Tezi.



Gebhard, David; ""Raimondo D'Arco e l'Art Nouveau in Italia"", L'Architettura, Cronache e Storia, AnnoXII n.8/134, n.9/135, n.10/136, n.11/137, Roma 1966, s.550-554, s. 620-624, s. 690-694, s. 760-762.

Godoli, Ezio; ""Liberty Architecture in Italy"" Art Nouveau Architecture, Ed.Frank Russel, London 1979.

Gençosmanoğlu, A. (2001). Estetik ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Karşılaştırma / 1980 Sonrası Üzerine Örneklemeler. Trabzon: Karadeniz

Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Doktora Tezi.

Gençosmanoğlu B., A., Güner, E. (2008). İç Mekan Tasarımına Bir Estetik Yolculuk. İstanbul: MSGSÜ;1. Ulusal İçmimarlık Sempozyumu.

Gürer, Kamil Tan., Yücel, Atilla., Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi, itü dergisi, Mart, 2005

Hasol, D., Düşey bir yüzeyden, üzerinde bulunan daha taşkın bir yüzeye geçmek ve ona bindirmelik görevi yapmak için taş veya tuğladan küçük prizmalar şeklindeki, birbiri üzerine oturan bindirmeliklere verilen ad, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yapı Merkezi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 332.

Hegger, M.;Drexler, H.; Zeumer, M. (2012). Adım Adım Yapı Malzemeleri.

İstanbul: YEM Yayın.

İzgi, U. (1999). Mimarlıkta Süreç: Kavramlar - İlişkiler. İstanbul: YEM Yayın.

İnceoğlu, M.,N. (1980). Mimari Planlama – Tasarlama Sürecinde Problem

Belirleme. İstanbul: İTÜ Matbaası.

Jormakka, K. (2008). Adım Adım Tasarım Yöntemleri. İstanbul: YEM Yayın.

Kahvecioğlu, H.L. (1998).Mimarlıkta İmaj: Mekansalİmajın Oluşumu ve Yapısı

Üzerine Bir Model. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri

Enstitüsü. Doktora Tezi.

Nasır, Ayşe; Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar Üzerine Bir Deneme, (yayınlanmamış doktora tezi, İTÜ, 1991).

Nayır, Zeynep; ""R.D'Aronco and Ottoman Revivalism"", Atti del Congresso Internazionale di Studi su R.D'Aronco, Udine, 1981, s.135-149

Nida, Anıl Kazanç; "GUSTAV KLİMT VE ALFONS MARIA MUCHA RESİMLERİNDE KADIN İMGESİNİN GELİŞİMİ" (Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2014).

İnternet Kaynakçaları:

<http://www.deyimsanatgalerisi.com/tr/art-nouveau-k11.html>

[http://ecemkocabas.blogspot.com.tr/2014/04/art-nouveau-peter-behrens\\_9.html](http://ecemkocabas.blogspot.com.tr/2014/04/art-nouveau-peter-behrens_9.html)

<http://blog.kavrakoglu.com/caqdas-sanata-varis-22-art-nouveau/>

<http://propluskaan.wixsite.com/mimariverestorasyon/single-post/2015/05/07/Art-Nouveau>

[http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi\\_a/article/viewFile/943/869](http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_a/article/viewFile/943/869)

<http://cakaryelda.blogspot.com.tr/>

[http://bircanguler.com/?page\\_id=86](http://bircanguler.com/?page_id=86)

<http://edebiyatlittera.blogspot.com.tr/>

<http://mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=27&RecID=320>

[http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi\\_a/article/viewFile/944/870](http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_a/article/viewFile/944/870)