

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MODERN KÜLTÜRDE “EV” İN NESNELEŞMESİ:
ÖZNE ÜZERİNDEN BİR OKUMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Dilara TEKİN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

OCAK 2014

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MODERN KÜLTÜRDE “EV” İN NESNELEŞMESİ:
ÖZNE ÜZERİNDEN BİR OKUMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Dilara TEKİN
(502111112)**

Mimarlık Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Y. Doç. Dr. İffet Hülya ARI

OCAK 2014

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502111112 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Dilara TEKİN**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**MODERN KÜLTÜRDE EVİN NESNELEŞMESİ ÖZNE ÜZERİNDEN BİR OKUMA**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Y. Doç. Dr. İffet Hülya ARI**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Belkıs ULUOĞLU**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Şebnem Timur Öğüt

İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **16 Aralık 2013**

Savunma Tarihi : **20 Ocak 2014**

Sevgili anneme ve babama,

ÖNSÖZ

Tez çalışmamda, bana her konuda yardımcı olmaya çalışan; sakin ve pozitif yaklaşımı ile desteğini hep arkamda hissettiren sevgili hocam Y. Doç. Dr. Hülya Arı'ya teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Aralık 2013

Dilara Tekin
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	1
1.2 Çalışmanın Yöntemi.....	2
1.3 Çalışmanın Önemi.....	2
2. MODERNLEŞME HAREKETİNİN YARATTIĞI ORTAMA BAKIŞ.....	3
2.1 Endüstrileşme: Kent ve Ev	3
2.2 Standardizasyon ve Mekanizasyon Karşısında Modern Birey.....	7
2.3 Bölüm Sonucu	11
3. MODERN KÜLTÜRDE EV VE ÖZNE	13
3.1 Evin Nesneleşmesi ve Özne Üzerindeki Etkileri	13
3.1.1 Evin nesneleşmesi sürecinde mimarlık nesnesi	16
3.1.2 Evin nesneleşmesi sürecinde kullanım nesnesi.....	20
3.2 Öznenin Popüler Medya Aracılığıyla Tasarlanması	25
3.3 Bölüm Sonucu	31
4. NESNELERİN DÜNYASINDA ÖZNELER	33
4.1 Öznenin Nesneyle İlişki Kurma Biçimi	33
4.2 Nesnenin Özneyi Yönlendirebilme Gücü	36
4.3 Evin Dönüştüğü Nesnenin Özne için Anlamı	38
4.4 Bölüm Sonucu	43
5. ÖZHENİN POZİSYONU	45
5.1 Eleştirel Yaklaşımlar / Üretimler	49
5.2 Bölüm Sonucu	62
6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	63
KAYNAKLAR	65
ÖZGEÇMİŞ.....	69

KISALTMALAR

S	: Small (küçük beden)
M	: Medium (orta beden)
L	: Large (büyük beden)
XL	: Xlarge (ekstrabüyük beden)

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Frank and Lillian Gilbreth, Zaman-Hareket Çalışması, Montaj sürecinde bir işçinin hareketlerinin analizi.....	5
Şekil 2.2 :Kahve Pişirme Eylemi için Yapılmış Zaman-Hareket Çalışması, 1932. (Kaynak: Lupton, 1993)	5
Şekil 2.3 :Grethe Schutte-Lihotzky'nin Frankfurt mutfağı, 1926.(Url-1).....	6
Şekil 2.4 :Bruno Taut, Christine Frederic'in (1920) mutfak çizimlerinin bir ileri aşaması olarak modern mutfağın analitik çizimi, 1926. (Url-2).....	6
Şekil 2.5 :Frank ve Lillian Gilbreth, montaj sürecindeki bir işçinin zaman-hareket çalışması analizi, 1900'lerin başı. (Url-3).....	8
Şekil 2.6 :New-York Tarih Cemiyeti, Bago Koleksiyonu, New York, 1945.(Kaynak:Lupton,1993)	9
Şekil 2.7 :Donald Deskey ofis mobilyaları, 1954. (Kaynak: Lupton,1993).....	10
Şekil 3.1 :Euboolith ilanı, Almanach de l'architecture modern, 1925. (Kaynak: Colomina, 1996).....	14
Şekil 3.2 :Enstalasyon fotoğrafı, Modern Mimari Sergisi, Modern Sanat Müzesi (Url-4)	15
Şekil 3.3 :Le Corbusier, Villa Savoye. (Kaynak:Colomina,1996)	17
Şekil 3.4 :Jan Svankmajer'in Do Pivnice / Bodruma İnme isimli kısa filminden bir kare, 1983. (Kaynak:Artun,2012)	18
Şekil 3.5 :Glass House Planı, Philip Johnson, 1949. (Url-5).....	19
Şekil 3.6 :Glass House, Philip Johnson, 1949. (Url-5).....	19
Şekil 3.7 :Glass House, Philip Johnson, 1949. (Silindir şeklindeki kütle; içeride banyoyu dışarıda da şömineyi oluşturuyor.) (Url-6).....	20
Şekil 3.8 :General American Transportation Şirketi,1957.Televizyondaki çift ev aletlerini seyrediyor. (Lupton, 1993)	21
Şekil 3.9 :Edison Elektrik Enstitüsü, 1996. Anne, yeni çamaşır makinesini kalple süslerken tüm aile birarada (Lupton,1993)	22
Şekil 3.10 :Richard Buckminster Fuller, Mekanik Kanat, 1943. (Hareketli yaşam ünitesi tasarımı) (Kaynak:Artun,2012)	22
Şekil 3.11 :Adolf Loos, Villa Mueller iç mekan, 1930. (Url-7)	24
Şekil 3.12 :Joseph Hoffman, 1899. (Kaynak:Colomina, 1996).....	24
Şekil 3.13 :Henry Dreyfuss tarafından tasarlanmış buzdolabının reklamı,1938.(Kaynak:Lupton,1993).....	26
Şekil 3.14 :Mc Graw Electric Company, Toastmaster reklamı, 1946. (Kaynak: Lupton, 1993).....	26
Şekil 3.15 :Le Corbusier, Villa Savoye, girişteki masanın üzerine bırakılmış şapka ve pardesü. (Kaynak: Colomina, 1996)	28
Şekil 3.16 :Le Corbusier, Villa Savoye.Çatı bahçesinde güneş gözlüğü, çakmak, sigara paketi ve şapka. (Kaynak: Colomina, 1996)	28
Şekil 3.17 :Le Corbusier, Stein Villası, Garches, 1927. (Url-8).....	28

Şekil 3.18 :Charlotte Perriand, duvara karşı şezlongta yatarken, 1929. (Kaynak: Colomina, 1996).....	29
Şekil 3.19 :Henry Van de Velde, Bloemenwerf, Uccle, 1895. (Url-9).....	30
Şekil 3.20 :Evin hanımı için elbise, Henry Van de Velde tarafından 1898 civarında tasarlanmıştır. (Url-10).....	30
Şekil 4.1 :Royal Daktilo, The Pie Shops Koleksiyonu. (Kaynak: Lupton, 1993).....	35
Şekil 4.2 :Eski otel odası anahtarları (Url-11).....	37
Şekil 4.3 :Malaparte Evi (Kaynak: Talamona, 2004).....	38
Şekil 4.4 :Malaparte Evi iç mekan (Kaynak: Talamona, 2004).....	39
Şekil 4.5 :Mon Oncle Film’inden bir kare, Jacques Tati (Url-12).....	40
Şekil 4.6 :Mon Oncle Film’inden bir kare, Jacques Tati (Url-12).....	40
Şekil 4.7 :Mon Oncle Film’inden bir kare, Jacques Tati (Url-13).....	41
Şekil 4.8 :Mon Oncle Film’inden bir kare, Jacques Tati (Url-13).....	41
Şekil 4.9 :“Kadınlar hayal etti, mühendisler tasarladı” sloganına sahip buzdolabı,1950’ler.(Kaynak:Yenne,2002).....	42
Şekil 4.10 :Bulaşık makinesi 1950’lerdeki evler için oldukça önemli bir kullanım nesnesiydi.(Kaynak:Yenne,2002).....	42
Şekil 5.1 :Mon Oncle filminden bir kare. (Kaynak:Wigley, 1995).....	47
Şekil 5.2 :Bruno Munari, Rahatsız Bir Koltukta Konfor Aramak, 1950 (Seeking for Comfort in an Uncomfortable Armchair) (Url-14).....	48
Şekil 5.3 :Emniyet kemeri başlığı.....	49
Şekil 5.4 :Andrea Zittel, A-Z Personal Uniform, 1999 (A-Z Kişisel Üniforma). (Url-15).....	50
Şekil 5.5 :Andrea Zittel, A-Z Time Trials,1999.(A-Z Zaman Denemeleri) (Url-15).....	50
Şekil 5.6 :Andrea Zittel, Timeless Chamber, 2000. (Zamansız Hazne) (Url-15).....	51
Şekil 5.7 :Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, Salt Beyoğlu, 2013. (Fotoğraflayan:Dilara Tekin).....	52
Şekil 5.8 :Allan Wexler, Screen Chair, 1991. (Ekran Sandalye) (Url-16).....	53
Şekil 5.9 :Andrea Zittel,A-Z Comfort Unit, 1994.(A-Z Konfor Ünitesi) (Url-15).....	54
Şekil 5.10 :Allan Wexler, Crate House, 1991. (Kasa Ev) (Url-16).....	55
Şekil 5.11 :Andrea Zittel, Escape Vehicle, 1996. (Kaçış Evi) (Url-15).....	55
Şekil 5.12 :Glenn Walls, How to Avoid Modernism isimli çalışması, 2008.....	56
Şekil 5.13 :Soldaki Glenn Walls, How to Avoid Modernism, 2008; Sağdaki Philip Johnson, Glass House, 1949.	56
Şekil 5.14 :Peter Blake’in 1960’taki fotoğrafında terk edilmiş halde Villa Savoye. (Kaynak: Artun, 2012).....	57
Şekil 5.15 :Villa Savoye, çatı bahçesi ve rampa, René Burri, 1959. (Url-18).....	58
Şekil 5.16 :Bernard Tschumi, Advertisements for Architecture / Mimarlık için İlanlar,1975. (Url-18).....	59
Şekil 5.17 :Buster Keaton, One Week / Bir Hafta Film, Yeni evli çiftin düğün hediyesi olarak gelen prefabrik ev, 1920. (Url-19).....	60
Şekil 5.18 :One Week filmi, Biri numarayı değiştirirken. (Url-19).....	60
Şekil 5.19 :One Week filmi, pek çok denemeye rağmen ev olması gerektiği gibi kurulamaz; ortasından geçen trenle parçalanır. (Url-19).....	60
Şekil 5.20 :One Week filmi, Evsiz kalan çift hayal kırıklığıyla ayrılır. (Url-19).....	61

MODERN KÜLTÜRDE “EV” İN NESNELEŞMESİ: ÖZNE ÜZERİNDEN BİR OKUMA

ÖZET

Modernleşme, kentin tüm bileşenlerini yeniden örgütler. Endüstrileşme, kentleşme, kitle iletişim araçlarının gelişimi ve artan nüfusla birlikte bir metropol doğar. Modern toplumun ve metropol koşullarının yeni bir düzen oluşturduğu bir ortam içerisinde ev, modern mimarinin en belirgin hedef alanı haline gelir. Modernist öncü mimarlar, evi, modernliğe dair fikirlerin araştırma-deneme zemini olarak kullanırlar. Bu doğrultuda; evler, dönemin yeni yaklaşımlarının mikro ölçekteki deney alanı haline gelir. Evin kullanıcısı olan öznenen bağımsız olarak işleyen bu süreçte mimarlık nesnesi, mimarlık nesnesinin içindeki kullanım nesnelere ve özne arasındaki gerilim çok boyutlu bir hal alır.

Kitlesel üretim sürecinin merkeze alınması, çalışma hayatının standartlaştırılması modern bireyin hayatını kökten değiştirir. Birey, yeni olana adapte olmaya çalıştığı bu dönemde, evin geçirdiği değişimle birlikte tekrar sarsılır. Gittikçe nesneleşen ve idealize olan ev, hem bir “mimarlık nesnesi” olarak hem de “mimarlık nesnesinin içindeki kullanım nesnelere” olarak popüler medya tarafından sürekli teşhir edilir. Ev, modern dünyanın bir uzantısı, modern olmanın aracı haline gelmiştir.

Özne, ilişki kurulamaz ideal bir nesneye dönüşen ev üzerinden kendini var etmeye çalışır. Çünkü ev, mimarlık nesnesi ve mimarlık nesnesinin içerdiği diğer nesnelere tümüyle birlikte, özneye olmak istediği kişi olma gücünü vaat eder ve özneyi ideal olana ulaşma umudu ile kontrolü altına alır. Evin içindeki nesnelere kendi var oluşsal dayatmalarının da (özneyi yönlendirme eğilimlerinin) devreye girmesiyle, öznenin evin içindeki özgür hareket alanı iyiden iyiye azalır.

Bu çalışma, modernleşme hareketinin yarattığı ortamı ev ve modern birey üzerinden ele alarak, evin ideal bir nesneye dönüşmesi sürecindeki öznenin durumuna odaklanır. Bu bağlamda, modernleşme hareketinin bireyi ve evi uğrattığı değişime bir tepki olarak gelişen sanat mimarlık arakesitindeki üretimler ve eve dair yeni söylemler oluşturan eleştirel mekan pratikleri üzerinden mimarlık nesnesi – nesne – özne eksenindeki ev olgusunu tartışır.

Anahtar Sözcükler: modernleşme, modern birey, ev, nesne, özne, mimarlık nesnesi, nesneleşme, öznenin durumu.

OBJECTIVIZATION OF THE “HOUSE” IN MODERN CULTURE: READING THROUGH SUBJECT

SUMMARY

Modernization reorganizes all components of the city. Due to industrialization, urbanization, development of mass media and increasing population a metropolis appears. In this era, under the ideal of rationalism and standardization many factories are established for mass production, many scientific discoveries take place and the improvement in education and employment opportunities transform cities into metropolises. This situation brings serious health and accomodation problems along and plays an essential role in social class division.

In 1900s, every stage of mass production is supervised by Taylorism, which stands for the scientific productivity method generated by Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Objects are broken into pieces, thus they are standardized to be connected on the assembly line. All work spaces including factories and offices are reorganized to achieve maximum productivity.

After the mass production and standardization period, influenced by the Taylorist method individuals face the need to adapt to the environment shaped by the “productivity” ideal. Individuals’ work principles are determined solely by this productivity concern and these individuals are expected to perform standardized tasks. This standardization of professional life changes the life of the modern individual completely. While adapting to the new conditions, the individual is shaken once more by the change in the house, which is inflicted by the standardization and mechanization processes. The gradually objectivized and idealized house is presented continuously by the popular media as an “architectural object” and “objects of use in the architectural object”.

Modern society and metropolis conditions form a new order and in this environment house becomes the most obvious target area of the modern architecture. Modernistic pioneer architects use the house as a research-trial ground for modern ideas. Houses become the micro scaled experimental field for new approaches. House is the medium of being modern, it is the extention of the modern world. During this process, which is independent of the subject who uses the house; the tension among the “architectural object”, “objects of use in the architectural object” and the subject becomes multidimensional. Subject who is bounded by the rationalism of the house and standadization of the professional life begins to become standardized and passivized.

With the display of the house by magazines, movies, and exhibitions, the house, which is an important part of everyday life, is no longer just a place where subject lives. It is now a half-real image, which subject sees on the magazines and admires.

The modernist pioneer architects take a step further than objectivization. The house becomes an object of desire, an experimental field where ideas of individualism, freedom, rootlessness, and transparency are on display. This situation alters the relationship of the subject with the house significantly. The house, which takes over, the mission of developing novel answers to the new life styles turns into an ideal object that estranges the subject.

The environment created by the modernization movement changes not only the architectural object but also objects of use in that architectural object. Because the technology has started oozing into the house and housework has found its new meaning while the industrial product takes its place in the house. The mixer, the fan, the hairdryer and the washer become the key objects -even the savior of the subject,- in reaching the ideal house which is injected into the dreams of the subject by the popular media. These objects are reproduced through commercials and define the ideal house.

The house as the experimental lab of the modernism is exposed to various interventions in the context of the architectural object and objects of use in the architectural object. In particular, the relationship of the subject with the house weakens furthermore in the situations where the subject transfers his/her right to decide on the objects in the house completely.

Subject tries to exist over the unrelatable idealized object of the house. The house, including the architectural object, and all other objects that architectural object consists, promises the subject the power of being whoever the subject wants to be and takes control of him/her in hopes of idealizing the himself/herself. The existentialist imposition of objects within the house (proneness to manipulate the subject) limits the subject's radius of action.

The architect uses the objects that s/he sees fit for the user of that house in the photographs and defines the ideal users of the space s/he created. In this way, fictional users who cannot be seen directly are incorporated into the marketing of the house as senseless, lifeless subject models. The modern culture, which designs and presents the architectural object and all other objects, tries to transform and idealize the subject himself/herself indirectly. In this context, the issue is not only designing the space but also designing the life of the subject who lives in the designed space.

The individual designs his/her house over the desired identity s/he wants to achieve. Consequently, the individual turns the house into a message display window. The house serves as a personal exhibition site. The modern individual who gets enthusiastic about the identity the house promises, develops a fetish for the objects that s/he thinks are necessary for that identity. The refrigerator, the dishwasher, and the kitchen cabinet become the must-haves of an ideal kitchen, indirectly must-haves of an ideal life.

Objects include both their own dominant existentialist characteristics and possible connotations that are created in subject's mind. Due to this fact, objects are considered important when it comes to subject-house comparison. Therefore, the "house" definition in this study includes objects that can be used with the architectural object. The object which is a human creation (non-human) can discipline (or pressure) the subject by using its physical features. It can also be turned

into fetishes (by popular media and fashion triggers). In both cases, the subject goes under the influence of the object and becomes passivized.

The communication between the subject and the object is not constrained by the physical features or the functionality of the object. Because there exist obscure areas that the subject interacts with the objects arising from his/her personal characteristics. As much as what can be brought to the mind of the subject unpredictably by the object, the connotations, guided by the commercials which can be considered as reflections of the modern world, are also a part of this obscure communication.

The very condition of the modern architect turning the house into an object of desire is closely related to the modernity controlling and ruling the personal connotations of the subject. Beyond his/her personal connections, by having the knowledge of being a modern individual, the subject has developed a different perception of the objects and opened his/her personal space to the outer world.

This study focuses on turning the house into an ideal object by discussing the impact of modernization movement on the house and the modern individual. In this context, by using the production in the intersection of artistry and architecture, which has developed as a reaction to the change in the individual and the house fueled by the modernization movement, the notion of the house bounded by the axes of the architectural object – the object – the subject is discussed.

Keywords: modernization, modern individual, house, object, subject, architectural object, objectivization, position of subject.

1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Çalışmanın amacı, evin nesneleşmesi sürecine ait ortamı yaratan ve tetikleyen dinamikleri anlayarak, öznenin ev ile olan ilişkisine odaklanmaktır. Öznenin kendini yeniden konumlandırmak zorunda kaldığı bu ilişki, evin nesneleşmesi ve idealize olması karşısında genel bir değişime uğramakta ve yer yer kopuklaşarak zayıflamaktadır.

Evin nesneleşmesi olgusunu anlamak, modern kültürün ve modern hayatın dinamiklerini anlamayı gerektirir. Modernleşme, kentin tüm bileşenlerini yeniden örgütleyerek bir metropol yaratmıştır. Kentsel yoğunluktan, çalışma koşullarına ve hatta bireyin toplum içindeki konumuna varıncaya kadar pek çok farklı mesele, modernleşme hareketi neticesinde büyük değişimlere uğrar.

Modernleşmenin etkileri, ev için de belirleyici olmuştur; ev modernize edildikçe nesneleşmiş ve medya aracılığıyla teşhir edildikçe idealleşmiştir. Evin ideal bir nesneye dönüşmesi sürecinin en belirgin yaratıcısı olan modern kültürün iç dinamiklerine ek olarak, medyanın, mimarın ve öznenin kişisel çağrışımlarının da devreye girmesiyle süreç karmaşıklaşır. Söz konusu değişimin odak noktası olan ve tüm bu karmaşık süreçten birincil olarak etkilenen metropol, modern bireyin hayatını da kökten değiştirecektir. Çalışmanın kapsamı belirlenirken; modern kültür üzerinden bir okumaya gidilmesi ve metropolde yaşayan modern bireyin hedef özne olarak seçilmiş olması bu yüzdendir.

Çalışma boyunca kullanılan ‘ev’ tabiri; mimarlık nesnesi ve onun içindeki kullanım nesnelerini tarifleyen bir bütün olarak ele alınmıştır. Öznenin zihnindeki ev kavramı, sadece mimarlık nesnesi ile sınırlı değildir, içerideki her bir nesne, öznenin evle kurduğu ilişkide belirleyicidir. Süreç içinde nesnelerin ‘ideal ev’ e ulaşmada ‘ideal basamaklar’ haline gelmesi ve modern olmanın aracı olarak görülmesi durumu, tıpkı mimarlık nesnesi gibi diğer nesnelerin de alt anlamlarını ziyadesiyle değiştirecektir. Mimarlık nesnesi ve onun içinde ikamet edeceklerin biriktirdiği diğer nesnelerin bir aradalığından oluşan ‘ev’ in bir bütün olarak nesneleşmiş olması, özne için karmaşık

bir ilişkiler ağı örer. Modernleşme hareketi ile birlikte, toplumun kendisinden beklediği yeni davranış örüntülerine cevap vermek durumunda kalan özne, hem kendi iç dünyasında hem de evle olan iletişimde köklü değişiklikler yaşar. Söz konusu atmosfer içinde modernliğin aracı haline gelen mimarlık nesnesi ve onun içindeki nesnelere, özneye gerilimli bir ilişki içine girerler.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

Çalışma, temel olarak iki ana eksen etrafında kurgulanmıştır.. İlkinde; evin nesneleşmesini gerektiren tüm koşullar, ortamlar ve oluşumlar ele alınarak, öznenin modern hayattaki durumu ve ev ile kurduğu ilişki biçimi tartışılmıştır.

İkinci eksen ise; modern bireyin hayatını kökten değiştiren modernizmin prensiplerine ve nesneleşen eve karşı geliştirilen tepki mekanizmalarını konu alan sanat-tasarım arakesitinde üretilmiş eleştirel pratikler üzerinden öznenin direnç gösterme biçimleri tartışılarak ev söyleminin muhtemel yeni açılımları üzerinde durulmuştur.

1.3 Çalışmanın Önemi

Çalışmanın odak noktasını oluşturan ‘ev’ kavramının, mimarlık nesnesi ve onun içindeki kullanım nesnelere bir bütünü olarak ele alınması; evle ilgili literatürde yaygın olarak bulunan çalışmaların aksine, ev söyleminin içeriğine eklenmesinde fayda görülen yeni bir katman olarak nesnelere konuya dahil etmesi bakımından, evle ilgili daha derin söylemler oluşturabilme çabasıdır.

Nesnelerin, mimarlık nesnesinin kendisinden bağımsız olarak, özneyi yönlendirebilme –hatta domine etme- yetenekleri, özne ve eve odaklanan bu çalışma için zihin açıcı bir bileşen olarak görülmüş ve bu sebeple; çalışma boyunca gerekli noktalarda nesnelere vurgu yapılmıştır.

2. MODERNLEŞME HAREKETİNİN YARATTIĞI ORTAMA BAKIŞ

2.1 Endüstrileşme: Kent ve Ev

Modernliği ve modern hayatın getirdiklerini anlamak ekonomik bir olgu olarak endüstrileşmeyi ve sonuçlarını anlamayı gerektirir. Artan sermaye yatırımı ve iş gücü, fen bilimlerdeki yenilikler, teknolojik gelişmeler, ulaşımdaki ilerlemeler, girişimciliğin gücü ve değişen yaşam standartları endüstrileşmenin açılımında yer alır. Bu dönemde, rasyonelleşme ve standartlaşma ideali doğrutusunda kitlesel üretim için çok sayıda fabrika kurulmuş, pek çok bilimsel icat yapılmış ve değişen bu ortam neticesinde iş bulma, eğitim gibi olanakların gelişmesiyle kentler büyük nüfuslara ulaşarak metropollere dönüşmüştür. Bu durum, ciddi sağlık sorunlarını ve barınak sıkıntılarını beraberinde getirerek, sınıf ayrımının belirginleşmesinde etkili olmuştur.

Mühendis sınıfının karşısında işçi sınıfının konumlandırıldığı üretim odaklı bir sanayi toplumu doğarken; çılgın rakamlara ulaşan kentsel yoğunluk, kitlesel üretim ve fabrika çalışma koşulları her geçen gün yeni bir insan tipini yaratmıştır. Kitlesel üretim sürecinin merkeze alınması, çalışma hayatının standartlaştırılmasını ve makineler ile sıradan insanın mümkün mertebe bütünleştirilmesini gerektirmiş ve sanayi toplumunu doğurmuştur (Talu, 2012). 1900'lere gelindiğinde; kitlesel üretim sürecinin her aşaması, Frederick Winslow Taylor'ın (1856-1915) geliştirdiği bilimsel verimlilik yöntemi Taylorizm ile denetlenmiş, nesnelere parçalarına ayrılarak, montaj hattında birleştirilecek şekilde standartlaştırılmıştır. Kesintisiz üretimi olanaklı kılabacak, hareket akışına tabi hareketli vinçler ve raylar, temel taşıyıcı sistemler – sonsuz kemer, sonsuz vida ve kovalar zinciri – çizgisel montaj hattı gibi sistemler, mekanizasyonun önemli araçları olarak geliştirilmiştir (Giedion, 1948).

Taylor (1911), işin planlama ve uygulama süreçlerini tamamen birbirinden ayırıyordu. Bir işçinin bir gün boyunca yapacağı iş, yönetim tarafından planlanıyor ve uygulanmak üzere yazılı talimat olarak kendisine veriliyordu. Bu talimat “neyin

yapılacağını, nasıl yapılacağını ve bu iş için ne kadar süre tanındığını” kesin ve açık olarak tayin ediyordu. Sigfried Giedion’un (1948) ifadesiyle Taylorist yöntem ile insan bedeninin hangi dereceye kadar mekanikleştirileceği araştırılıyordu. Kamusal hayata dair tüm araçlar ve çalışma koşulları, öznellikten bağımsızlaştırılarak nesnellik üzerine kurgulanıyordu.

Kartezyen düşüncenin hüküm sürdüğü , zaman, verimlilik ve kar odaklı bir dünyada, neredeyse hiçbir şey için nesnelleşmekten kaçış yolu yoktu. İnsan bile bedeni ve çalışma koşullarındaki hareketleri aracılığıyla boyutlandırılarak bu sürece dahil olmuş, öznelliğini yitirmişti (Artun, 2012). Etrafını saran ortamdan etkilenmesi kaçınılmaz hale gelen birey, her şeyin verimlilik adı altında disipline edildiği otomasyon sürecine uyum sağlamak zorunda kalmış ve tüm hareketleri planlanarak robotlaştırılmıştı.

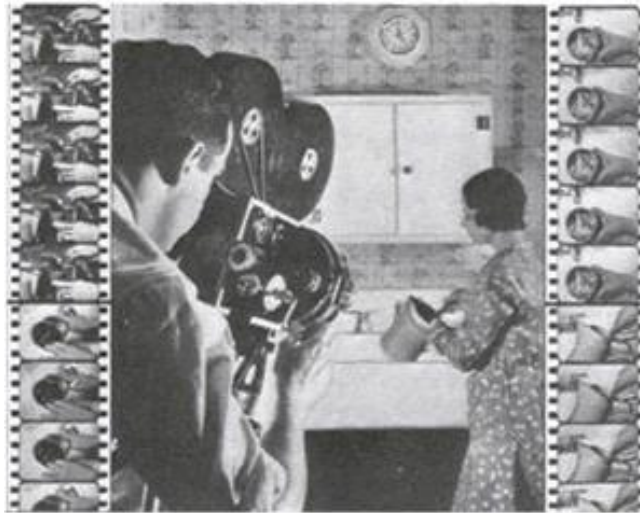
Kamusal alanın ardından özel alanın en belirgin mekanı olan evin ele geçirilerek nesneleştirilmesi elbette uzun sürmeyecekti. Ev de, tıpkı otomasyon sürecine dahil diğer girdiler gibi matematiksel araçlarla tanımlanacak ve parçalarına ayrılıp standartlaştırılacaktı. Bu koşullar altında ev, nesnel dünyanın yöntem ve kurallarının test edileceği yeni bir deney alanı olarak belirecekti.

Bu doğrultuda, evin modernleşmesi hareketi, Catharine Beecher (1800-1878), Liman Gilbreth ve Christine Frederick (1883-1970) gibi modernleşmenin Amerikalı kadın kişilikleri öncülüğünde desteklenir. Beecher mutfağı ‘koruma ve depolama’ ile ‘pişirme ve servis’ olarak işlevlere ayırır. Gilbreth (1932) fabrika sürecinde de uygulanan ‘zaman-hareket’ çalışmasını, tıpkı montaj hattındaki bir işçinin hareket analizinde olduğu gibi kahve pişirme eyleminde de kullanmayı dener ve bu denemeyi bir işi tamamlamak için ‘en iyi tek yol’ olarak tanımlar (Şekil 2.1, Şekil 2.2).

Ev, yaşama alanı, yatak odaları, mutfak, ve banyo olarak hesaplanır, boyutlandırılır ve standartlaştırılır. Modern konutun minimum boyutları saptanarak, Sanayi Devrimi sonrası yaşanan konut ihtiyacına çözüm önerileri getirilir. Örnek konutlar için Margarete Schütte Lihotzky (1897-2000), montaj hattının mutfak tezgâhına dönüştüğü, günümüz modern mutfağının ilk örneği olan Frankfurt mutfağını (1925) tasarlar (Şekil 2.3).



Şekil 2.1 : Frank and Lillian Gilbreth, Zaman-Hareket Çalışması, Montaj sürecinde bir işçinin hareketlerinin analizi. (Kaynak: Lupton, 1993)



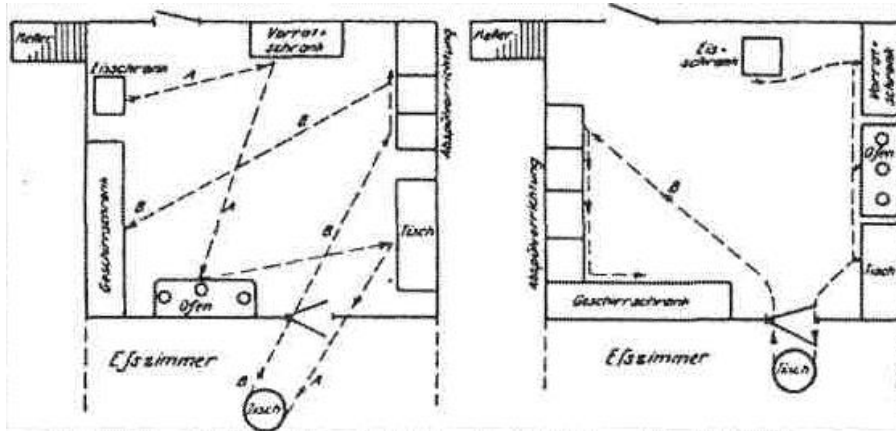
Şekil 2.2 : Kahve Pişirme Eylemi için Yapılmış Zaman-Hareket Çalışması, 1932. (Kaynak: Lupton, 1993)

Ev işlerinin sıradan bir parçası olarak düşünülebilecek kahve pişirme eylemi için dahi, zaman-hareket çalışması ile bir planlama yapma ihtiyacının hissedilmiş olması (Şekil 2.2); modernleşme hareketinin yarattığı ortamı anlamak ve tariflemek için bir tür kilit nokta olarak ele alınabilir. Ev işlerinin çerçevesi kesin sınırlarla tanımlanıp, öznenin hareketleri fabrikada montaj hattının karşısındaki bir işçinin çalışma prensibinden ilham alınarak kurgulandıkça, öznenin ev ile ilişkisi ciddi anlamda değişmeye başlar.

Tüm bu girişimlerin neticesinde, artık “ev kadını yönetici; mutfak tezgâhı montaj hattı; modern konutun kendisi ise adeta fabrikadır “ (Talu, 2012).



Şekil 2.3 : Grethe Schutte-Lihotzky'nin Frankfurt mutfağı, 1926.(Url-1)



Şekil 2.4 : Bruno Taut, Christine Frederic'in (1920) mutfak çizimlerinin bir ileri aşaması olarak modern mutfağın analitik çizimi, 1926. (Url-2)

Önce Christine Frederic (1920), ardından Bruno Taut (1926), ideal modern mutfağı tanımlamak üzere; mekandaki insan hareketlerini gösterdiği analitik bir mutfak çizimi oluştururlar (Şekil 2.4). İnsan hareketlerinin belirleyici bir sayısal veri olarak tasarım sürecine dahil edilmesi; standardizasyon ve mekanizasyon odaklı gelişmelerin, mimariye yansıma biçimini betimler.

2.2 Standardizasyon ve Mekanizasyon Karşısında Modern Birey

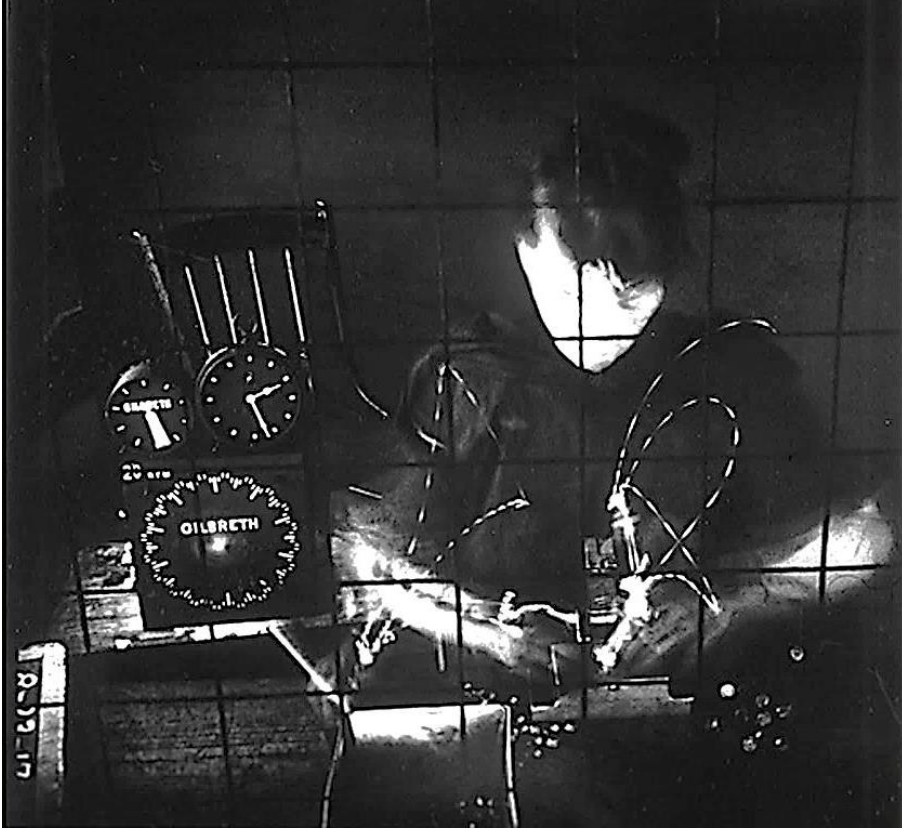
Üretimi standartlaştırmak amacıyla geliştirilen bilimsel yöntemler ve deneyler eşliğinde hareketleri adeta robotlaştırılan birey verimliliği arttırmak uğruna makineleştirilmiştir. Frederick Winslow Taylor tarafından 1900'lerde kitlesel üretimde verimliliği arttırmak için geliştirilen, sonraları özel-kamusal her iş alanına uyarlanan ve ana ilkesi muğlâklığı yok etmek olan *Taylorcu Bilimsel Yönetim*, sanayi toplumu insanının hayatını kökten değiştirmiştir.

Taylor'a göre (1911), üretimde ve iş ortamında 'insan elemanı' geleneklere ve alışkanlıklara göre hareket etme eğilimiyle çeşitlilik ve muğlâklık kaynağı olarak verimlilik düşürücü bir girdiydi. Bu nedenle 'insan elemanı' yapacağı muhtemel hatalar, yorum yapma eğilimi ile sanayi üretiminde verimsizlik anlamına gelmekteydi (Rice, 2004). Muhtemel hatalar ve yorum yapma eğilimini yok etmek için Taylor 'askeri tip organizasyon'u kendine örnek almıştı; bu sebeple Taylorcu yöntemde her işçi amirinin verdiği görevi sorgusuz uygulamak zorundaydı. İşin en başında bulunan yönetici görev dağılımını kartlara yazarak amirlere dağıtmakla, amirler de görevlerin işçilere dağılımı ile yükümlüydü. Yetenekli işçiler için belki bir ayrıcalık sağlansa da, ortalama işçi için makineleşmekten kaçış yoktu. Taylor (1911) "her işçinin yapacağı iş yönetim tarafından tüm detayları ile tasarlanmalı ve kendisine yazılı olarak verilmelidir (...) yapılacak işin sadece ne olduğu değil aynı zamanda nasıl yapılacağı ve ne kadar sürede yapılacağı da açık bir ifadeyle belirtilmelidir" diye vurgulayarak askeri tip organizasyonun ana hatlarını çiziyordu.

İş çizelgeleri ve 'dur-izle' uzmanları ile sadece fabrika alanı değil, işçiler de denetlenmişlerdi. Sayışmanın mekanikleştirici ve yabancılaştırıcı karakterinin ana nedeni olarak beliren Taylorcu yöntem ile, sanayi işçisinin tüm hayatı değişmekteydi: "fabrika işçisi, zamanla, kullandığı araçların, üretim sürecinin ve hatta çalıştığı süre içinde kendi bedeninin ve hareketlerinin denetimini kaybetmişti" (Gabor, 2000). Çizgisel montaj hattı sistemleri, raylar, vinçler ve teknolojinin yeni olanaklarıyla çalışma ortamının mekansal organizasyonu tamamen değişen birey, çalışma prensiplerinin de yoruma mahal bırakmayacak netlikte tanımlandığı Taylorist sistem içinde kendine hareket alanı bulamayarak sıkışmaktaydı.

Frank B. Gilbreth (1868-1924) ve Lillian Gilbreth (1878-1972) tarafından geliştirilen, yapılacak iş için en iyi biricik yolu araştırmaya yönelik 'zaman ve

hareket ölçümü' (1917) bireyin standartlaştırılması ve zaman odaklı yaşaması yolunda bir diğer gelişmeydi. Gilbreth'lar zaman ve mekân içerisindeki insan devinimini verimlilik hedefi doğrultusunda belirleyerek görselleştirdiler. Bu yöntem *therbligs* adı verilen 'araştır', 'bul', 'konumlandır', 'tut', 'kur', 'kullan', 'çöz' gibi yedi temel hareket listesi, iş sürecindeki hareketlerin art arda fotoğraflanması için kamera, zaman takibi için süreölçer ve süre-akış diyagramları ile işin görselleştirilmesi üzerine kurulmuştu (Perseus Publishing Staff, 2003).



Şekil 2.5 : Frank ve Lillian Gilbreth, montaj sürecindeki bir işçinin zaman-hareket çalışması analizi, 1900'lerin başı. (Url-3)

Bu dönemde geliştirilen 'Taylorculuk', 'zaman-hareket ölçümü' gibi bilimsel yöntemler sadece çalışma alanının yönetimi için kullanılmayacak, aynı zamanda ev bilimi adı altında ev ve ev işlerinde de temel bir araç olarak kullanılacaktı. Böylece modern birey hem çalışma hayatında (fabrika alanında), hem de özel hayatında evde ve ev işlerinde, rasyonelleşme ideali ile kuşatılacaktı. Birey yaşamı, verimliliği artırmak, daha az zamanda daha çok iş yapmak üzere programlanacak, standartlaştırılacak, mekanikleştirilecekti.



Şekil 2.6 : New-York Tarih Cemiyeti, Bagoe Koleksiyonu, New York, 1945.(Kaynak:Lupton,1993)

Bahsi geçen yöntemlerin altında yatan ‘her şeyi denetle zihniyeti’ karşısında özne, kendisinin ürettiği ancak çoktan yabancılaştığı nesnelere karşısında ne derece değersiz olduğunu hissetmeye başlar.

Çalışma alanlarının maksimum verimlilik hedefi üzerinden organizasyonu (Şekil 2.6), sadece üretim alanlarıyla, fabrikalarla sınırlı kalmaz; ofisler ve diğer tüm çalışma mekanlarında kendini gösterir. Ofislerdeki mobilyalar ve diğer tüm nesnelere bu anlamda değişime uğrar.

Donald Deskey Associates 1954 yılında *Globe-Wernicke* isimli firma için bir dizi ofis mobilyası tasarlar. Şekil 2.7’de görülen time-motion fotoğraf, L şeklindeki masaların reklamını yapmak üzere hazırlanan bir katalogun kapağıdır. Yine verimlilik ve zaman tasarrufu gereklilikleri üzerinden özne için öngörölmüş ideal hareket akışı, reklamın bir parçası haline gelmiştir.

Masanın kullanımının pratik ve zaman kazandırıcı şekilde olduğunu kanıtlamak üzere, ideallığe ulaşıldığının bir göstergesi olarak özneyi reklamda konumlandıran söz konusu yaklaşım, tıpkı diğer dinamikler gibi bireyi de bilimsel veri somutluğunda bir şeye, bir sayıya, bir puanlamaya dönüştürmeye başlar.



Şekil 2.7 : Donald Deskey ofis mobilyaları, 1954. (Kaynak: Lupton,1993)

Üretim odaklı sanayi toplumunun koşulları, dayanışma ve dostluk duygularından çok, bireyler arasında saldırganlık, egemenlik, rekabet, savaş ve emperyalist sömürü ilişkisini besliyor ve “her bir bireyi diğerinin karşısına koyan” yeni bir toplumsal düzeni doğuruyordu (Eagleton,1997). Çalışma ortamı ve çalışma prensipleri köklü değişiklikler geçiren modern birey, sosyal ilişkilerinde de yeni bir davranış biçimi geliştirme gerekliliği ile karşı karşıya kalıyor ve kaçınılmaz olarak ‘yeni’ olana adapte olma sorumluluğu ile yüzleşiyordu.

Modern hayatın yeni olana tutkusu ve yenilik arayışı, bir yandan toplumsal formların bireysellik kavramı üzerindeki egemenliğini sorguluyor ve diğer yandan da modern hayat ile toplumsal formlar arasında süren çatışmayı bildiriyordu (Simmel, 1919). Modern dünya; hiçbir şeyin kalıcı olmadığı, yeni olanın arzulandığı, eski olanın reddedildiği bir düzeni temsil ediyordu. Akıl ve rasyonellik üzerinden tüm doğruların tanımlandığı modern dünyada duygular göz ardı ediliyor ve bu yeni düzenin dışında tutuluyordu.

Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak Marx’ın deyişiyle ‘katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği’ bir evrenin parçası olmaktır (Berman,1983).

Marx (1977), kapitalizmde üreticinin üründen kopmasıyla, insanlar arası ilişkilerin, “şeyler arası ilişkiler” gibi hayali bir biçim aldığından ve cansız nesnelere de

giderek hayali birer insan eyleyici haline geldiğinden bahseder. Marx'ın söylediklerinden hareketle, modern kültürde özne ve nesnenin pozisyonlarının değişmeye başladığından ve bu denge değişikliğinin öznenin lehine olmayan koşullar yarattığından bahsedilebilir.

Bütün bu yaklaşımlar, örtük ya da açık biçimde ya bir özneyi yansıtır ya da bir özne modeli oluşturur ve bu öznenin bağımsız bir özne olmadığı ortadadır.

2.3 Bölüm Sonucu

Kitlesele üretim sürecinin merkeze alınması ve çalışma hayatının standartlaştırılması ile başlayan sürecin devamında, Taylorist yöntemin de etkisiyle, birey; her şeyin 'verimlilik' ideali doğrultusunda disipline edildiği bir ortama uyum sağlama gerekliliği ile karşı karşıya kalır. Çalışma prensipleri yoruma mahal bırakmayacak netlikte tanımlanan birey, çalışma ortamında verimlilik düşürücü olarak görülen tüm kişisel eğilimlerinden yoksun bırakılarak standartlaştırılır. Benzer bir standardizasyon ve mekanizasyon sürecinin eve de etki etmesi ve 'öznenin en kişisel mekanı olan ev' in nesnel dünyanın bir deney alanı olarak belirmesi sonucu, öznenin hareket alanı iyiden iyiye azalır. 'Modernlik ideali' ile rasyonelleşen ev ve 'verimlilik ideali' ile standartlaşan çalışma hayatı ile kuşatılan özne, standartlaşmaya ve pasifleşmeye başlar.

3. MODERN KÜLTÜRDE EV VE ÖZNE

Modernleşme hareketi ile birlikte değişime uğrayan kent yapısı içinde, kamusal alanın ardından ev de bu süreçten payını alacak ve büyük değişimlere uğrayacaktı.

Bu bölümde evin, modernleşme hareketi içinde nesneleşmesi, idealize olması durumu ele alınacak ve öznenin bu koşullar altındaki ev ile ilişki kurma biçimi tartışılacaktır.

3.1 Evin Nesneleşmesi ve Özne Üzerindeki Etkileri

Evin nesneleşmesi sürecinde aktif rol oynayan koşullar irdelendiğinde; modernleşme hareketinin yarattığı yeni yaşama ortamının gerekliliklerinin önemli bir belirleyici olduğu söylenebilir. Buna ek olarak, modern kültürün ihtiyaçları doğrultusunda organize edilmiş yeni bir mimarlık ürünü olan evin fotoğraflanarak kitlelere teşhir edilmesiyle birlikte söz konusu nesneleşme olgusu katbekat güçlenir. Sontag (1977), fotoğraflanmış görüntülerin -yazılmış olanlardan, ya da el ürünü görsel bildirimlerden farklı olarak- dünya hakkında birer bildirimden ziyade dünyanın parçaları, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleri olduğunu söyler.

Fotoğrafın doğuşuyla demiryolunun doğuşu hemen hemen aynı zamana rastlar. İkisi birlikte evrilirler; turizmin dünyası fotoğraf makinesinin dünyasıdır. Demiryolu dünyayı bir metaya dönüştürür; yerleri birer tüketim nesnesi haline getirir ve böylece onları bir yer olma niteliklerinden yoksun bırakır. Demiryolunun şehirlere yaptığını, fotoğraf mimarlığa yapar, onu bir metaya dönüştürür ve kitleler tarafından tüketilmek üzere dergiler yoluyla aktarır (Colomina, 1996).

Fotoğrafın “gerçeklik minyatürleri” olarak sunduğu mimarlık ürünleri, fotoğrafa bakan izleyicinin gözünde bir parça deneyimlenmiş - tadına bakılmış ve bağlamından yoksun kalmış bir metaya dönüşür. Fotoğrafın; kişinin en özel mekanı olan evi, bir reklam aracı olarak dergilerde, afişlerde sunmasıyla birlikte; ev, pazarlanan bir tüketim nesnesine ve evin muhtemel kullanıcısı olan özneler de tüketicilere

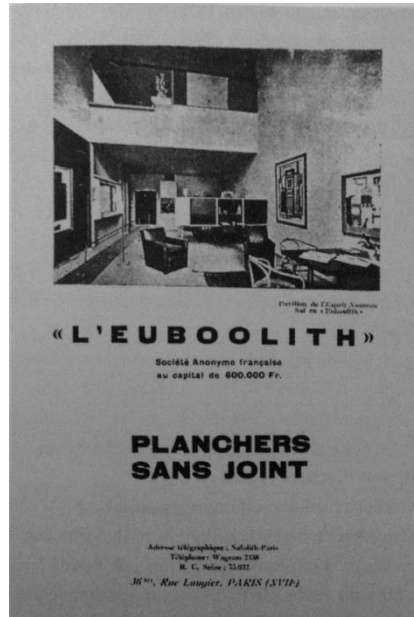
dönüşmeye başlar. Böylece öznenin merkezi (kalesi) olan ev, nesneleşerek özneye olan ilişkisini yeniden örgütlemek durumunda kalır.

Öznenin, fotoğraftaki ev karşısında tüketiciye dönüşmesi durumu, Le Corbusier'nin hazırladığı *L'Esprit Nouveau*'nun özel kataloglarında daha da ileri bir safhaya taşınır; özne, ilan verenlere satılacak ürün olmaya başlar. Le Corbusier'nin, *L'Esprit Nouveau* dahilinde çalışılan firma *Innovation* ile yaptığı sözleşmede şöyle yazar:

“Bay Jeanneret metni yazma, metne eşlik edecek görüntüleri seçme ve böylece size mimarlar başta olmak üzere müşteri kitlenizi olumlu yönde etkileyecek bir katalog sağlama sorumluluğunu bizzat üstlenecektir.”

Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*'ya ilan veren firmaların ürünleri üzerinde yorum yapar ve bir yılın sonunda tüm ilanlar bir katalog şeklinde düzenlenip basılır. Le Corbusier'nin yorumladığı ürünler, Colomina'nın tabiriyle (1996), “reklam ile içerik arasındaki sınırları bulanıklaştırır.” Derginin okurları çok başka bağlamlarda karşılaştıkları ürünleri bile Le Corbusier'nin fikirleri ile ilişkilendirirler. Metin ile reklam arasındaki sınırları bulanıklaştırmanın ikna sürecinde etkili olduğunu düşünen Corbusier durumu şöyle açıklar:

“L'Esprit Nouveau, sükunet içinde okunur. Müşterinizi sükunet içinde işten güçten uzakta yakalarsınız; bu halde yakaladığınız müşteriniz size dinler, çünkü ondan bir şey talep edeceğinizi bilmez” (Fondation Le Corbusier, 1968)



Şekil 3.1 : Euboolith ilanı, Almanach de l'architecture modern, 1925. (Kaynak: Colomina, 1996)

Le Corbusier'nin kullandığı bir başka reklam stratejisi de kendi eserlerini gerçek ilanlarda sergilemektir, tıpkı *Almanach de l'architecture moderne*'de olduğu gibi. Bazen mimarın inşa edilmiş bir eseri yapımına katılmış bir şirketin (Summer, Euboolith, vb.) ilanı içine yerleştirilir (Colomina, 1996). Örneğin *Euboolith* ilanında (Şekil 3.1) yer alan ev, direkt olarak kendisini teşhir etmenin de ötesinde, pazarlanmak istenen ürüne aracılık eden ikincil öneme sahip bir metaya dönüşmüş durumdadır.

Modern mimarlığın bizzat kendisinin meta yaratma eğilimini, Modern Sanat Müzesi'ndeki *Modern Mimari* sergisi ve sergiye eşlik eden *The International Style: Architecture since 1922* (Uluslararası Stil: 1922'den Bugüne Mimari) kitabı örnekler. *Uluslararası Stil*, Johnson ve Hitchcock tarafından önce bir kitap olarak tasarlanmış, sergi fikri daha sonra ortaya çıkmıştır. Johnson ve Hitchcock bir hayli muhafazakâr olan orta sınıf konut piyasasına girmeye çalıştığı için sergide ev, ayrıcalıklı bir unsur haline getirilmiş ve sonuçta neredeyse tamamen ev mimarisinden oluşan bir sergi ortaya çıkmıştır. Frank Lloyd Wright tepede bir ev projesinin modelini, Robie evinin fotoğraflarını, Robert evini, Millard Evini ve Jones evini sunmuş; Le Corbusier Savoye Villası'nın modelini ve Beistegui dairesinin fotoğraflarını, Stein Villası'nı ve Weissenhof Siedlung'daki çifte evi sergilemiştir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Enstalasyon fotoğrafı, Modern Mimari Sergisi, Modern Sanat Müzesi (Url-4)

Uluslararası Stil'in önemi bazı sanat koleksiyoncularının özel evlerini sergilemiş olmasında değil; kişisel olan bu imgeyi kitlesel tüketime açarak kamulaştırmış olmasındadır. Çünkü sergide, bir görsel yoluyla kendini ifade etmeye çalışan ev,

izleyicinin zihninde, satın alınması muhtemel bir nesneye ya da reklamlar aracılığıyla pazarlanan bir mala dönüşüyordu. Tüm bu reklam, sergi ve fuarlarla ideal evin tanımı yapılıyor ve adeta marketten satın alınabilecek bir paket gibi sunulmuş ve görselleştiriliyordu. Örneğin *Woman's Home Companion*'ın Mart 1935 sayısındaki bir söyleşide prefabrik ev söylemi şöyle desteklenir:

"Evinizi, bir paket tereyağını ya da makyaj pudrasını satın alabildiğiniz gibi alabileceğinizi hayal edin: gerçekten görebileceğiniz, dokunabileceğiniz, inceleyebileceğiniz ve satın almadan önce tüm detaylarıyla gözden geçirebileceğiniz ve hepsinin ötesinde, taşınmadan önce ne kadar mal olacağını kesinlikle bilebileceğiniz, bitmiş bir ev."

Evin dergi, sinema, sergi ve fuarlarla kitlelere teşhiri ile; gündelik hayatın bir parçası olan ve gerçekliğini büyük ölçüde buradan alan ev, öznenin içinde yaşadığı, bizzat ona ait yer olmaktan çıkıp dergi sayfalarında gördüğü; arzuladığı ve hep ulaşmak istediği yarı gerçek bir şeye dönüşmeye başlar.

Modernist öncü mimarlar meseleyi nesneleşmenin bir adım daha ötesine taşır: Ev, modernliğe dair bireysellik, özgürlük, köksüzlük, şeffaflık gibi fikirlerin sergileneceği bir arzu nesnesine, bir deney alanına dönüşür. Bu durum, öznenin ev ile ilişkisini ciddi anlamda değiştirir. Modern kültürün beraberinde getirdiği yeni yaşama biçimlerine dair yeni cevaplar üretme misyonu yüklenen ev, öznenin yabancılaştığı ve tam anlamıyla sahip olamadığı ideal bir nesneye dönüşmeye başlar.

Evin, özne tarafından arzulanan ideal bir nesneye dönüşmesinde, mimarlık nesnesinin kendisi ve onun içindeki kullanım nesnelere etkili olmuştur. Bu bölümde bu iki etken ele alınacaktır.

3.1.1 Evin nesneleşmesi sürecinde mimarlık nesnesi

Modern kültürde ev ve özne arasındaki ilişkinin farklılaşmasında mimarlık nesnesinin bizzat kendisinin payı büyüktür. 'Modern' olmanın aracı haline gelen mimarlık nesnesi, öznenin zihnindeki 'bir yuva olarak ev' kavramını sarsıntıya uğratarak, öznenin ev ile olan derin bağını farklılaştırır.

Söz konusu değişimde, mimarın özne-ev ilişkisini ele alış biçimi şüphesiz etkilidir. Örneğin Le Corbusier, yaptığı evlerde kalanlardan tam bir misafir gibi sözeder ve *Precisions* isimli kitabında Savoye Villası (Şekil 3.3) hakkında şunları yazar:

“Şimdiye kadar misafirler içeride dönüp durdular, kendilerine ne olup bittiğini sordular, gördüklerinin ve hissettiklerinin sebebini anlamakta zorlandılar; ‘ev’ denen şeye dair hiçbir şey bulamadılar. Yepyeni bir şeyin içinde olduklarını hissettiler. Ve... inanıyorum ki sıkılmadılar!”

Le Corbusier'nin evlerinde kalanlar yerlerinden edilirlir, çünkü her şeyden önce yollarını şaşırırlar. Kendilerini bu eve göre nasıl yerleştireceklerini bilemezler. Ev "ev" gibi görünmez. Le Corbusier'nin öznesi ile ev arasında bir misafirin, bir fotoğrafçının, bir turistin mesafesi vardır (Colomina, 1996). Bu mesafe Le Corbusier'nin bilgisi dahilinde oluşur; çünkü Corbusier daha baştan evi “içinde yaşanılacak bir makine” olarak tanımlayarak öznenin ev ile olan ilişkisine dair bir söylem üretmiş olur.



Şekil 3.3 : Le Corbusier, Villa Savoye. (Kaynak:Colomina,1996)

Le Corbusier'nin “ikamet etmek için bir makine” olarak tanımladığı ev, ikametinin izlerini taşımaz. Tasarlanan mekânın, boşluğun çeperleri çıplak beyaz duvarlardır. Beyazlık, kendiliğinden temizlik ve saflıkla, yansızlık ve yüksüzlükle, hatta Le Corbusier'ye göre, edeple ve iyi ahlakla ilişkilendirilir. Yüzey beyaza boyanarak disiplin altına alınır (Artun, 2012). Bu durumda ev, makine estetiğinde, sorunsuz çalışan bir nesneye dönüşmeye başlar. Öyle ki gurur duyulan bir ev, iyi çalışan bir daktiloya benzetilir.

Oysa insan evi, düşünerek, düşleyerek ve anımsayarak var eder (Bachelard, 1969). Bu yüzden her yeni ev, daha önce yaşanılan evleri de içinde taşır ve ev ne kadar

karmaşık olursa, hayallere dalmak için o kadar ihtimal yaratır. Evin; hayallere ve bilinçaltının oyunlarına aracılık eden yapısını Svankmajer'in filmi (Şekil 3.4) üzerinden yorumlamak zihin açıcı olacaktır:

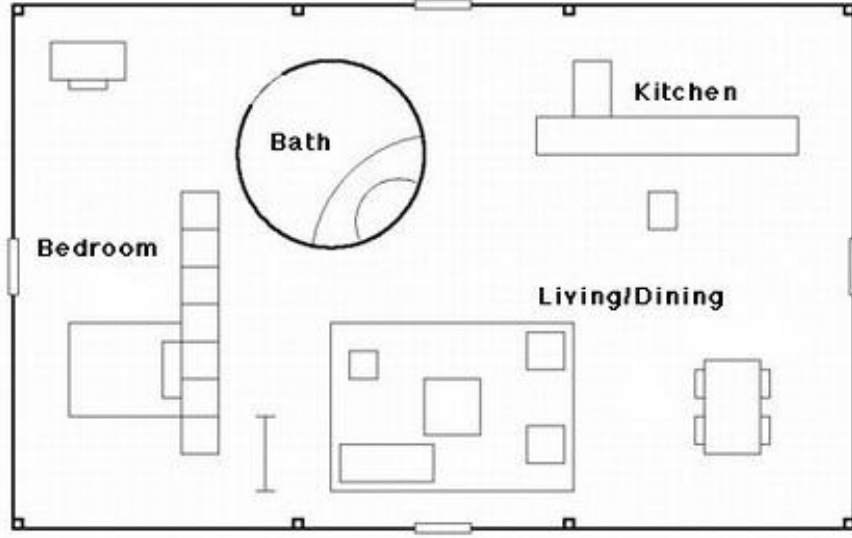
Svankmajer'in *Do Pivnice/Bodruma İnmek* (1983) adlı kısa filminde evin erzak, odun, kömür saklanan mahzeni, küçük bir kız çocuğunun iç dünyası olarak anlatılır; burada siyah kedi, dev bir canavara; yırtık ayakkabı, saldırgan bir kemirgene; kömür, çikolatalı keke dönüşür. Bodrumdaki harabe mekanların gölgeleri arasında, Svankmajer'in küçük kız çocuğunun hayal gücü harekete geçer.



Şekil 3.4 : Jan Svankmajer'in *Do Pivnice / Bodruma İnmek* isimli kısa filminden bir kare, 1983. (Kaynak:Artun,2012)

Modern mimarlığın ev imgesi haline gelen Villa Savoye (1928-1931), beyazlara kuşanmış hali ile Svankmajer'in filmindekinden tamamen zıt bir söylem üretir. Geçmişten kalma gündelik yaşamın sıradan nesnelere, etrafa yerleştirilen süsleri Villa Savoye'da ya da modernist mimarların evlerinde görmek güçtür. Beyaz duvarlar, tüm bunlardan ayıklanıp arındırılarak oluşturulmuştur ve evi görünmeyen gizli saklı köşelerden temizleme gayreti söz konusudur. Örneğin Philip Johnson, *Glass House* isimli ile çalışmasında evi cam bir dikdörtgenler prizması olarak kurgulayarak, banyo dışında tüm işlevleri apaçık görünür hale getirmiştir (Şekil 3.5, Şekil 3.6 ve Şekil 3.7). Temel geometrik formların (banyo silindir formunda, diğer mekanlar dikdörtgenler prizması) bizzat kendisinin oluşturduğu mekan organizasyonu sonucunda özne evle kuracağı ilişkide tüm sürprizlerden alıkonulmuş

olarak yorumlanabilir. Svankmajer'in filmindeki küçük kız çocuğunun hayal gücüyle var ettiği dev canavar, saldırgan bir kemirgen ya da çikolatalı kek *Glass House*'daki şeffaflıkta hayatta kalamayacaktır. Çünkü bilinçaltını tetikleyemeyecek kadar net ve keskin; hayallere dalmaya izin veremeyecek kadar şeffaf/görünür yapısıyla *Glass House* yeni bir ev-özne ilişkisi tanımlamaktadır.



Şekil 3.5 : Glass House Planı, Philip Johnson, 1949. (Url-5)



Şekil 3.6 : Glass House, Philip Johnson, 1949. (Url-5)



Şekil 3.7 : Glass House, Philip Johnson, 1949. (Silindir şeklindeki kütle; içeride banyoyu dışarıda da şömineyi oluşturuyor.) (Url-6)

Ev; farklı yerlerden farklı zamanlarda alınmış, tesadüfen bulunmuş, birisi tarafından hediye edilmiş birbiriyle ilişkisiz ve bir araya geldiğinde bir bütünlük oluşturma kaygısı taşımayan sayısız nesneden, kuytu köşelerden oluşan bir habitat gibidir. Bu habitatteki nesnelere; girdikleri eve kendileriyle birlikte ait oldukları zamanın ve düşünce biçiminin tüm verilerini sürükleyen mikro hayatlar olarak metaforize etmek mümkün olabilir. Bu habitat içinde özne, sürekli olarak yeni duygusal deneyimler yaşayabilme potansiyeline sahiptir; çünkü habitat sürekli yenilenir ve karmaşıklaşır. Üretkenliği sağlayan bu karmaşanın tam da kendisiyken; modern mimarının tüm duvarları beyaza boyayıp zamanın izlerini taşıyan nesnelere birer leke olarak görmesi ve evi baştan aşağıya tamamlanmış, tıkr tıkr işleyen bir makineye dönüştürme çabası, öznenin muhtemel duygusal deneyimlerine daha baştan ket vurarak ev ile olan ilişkisini ciddi anlamda değiştirir.

3.1.2 Evin nesneleşmesi sürecinde kullanım nesnesi

Modernleşme hareketinin yarattığı ortam, mimarlık nesnesi kadar onun içindeki kullanım nesnelere de değiştirir. Çünkü teknoloji, evlerin içine kadar sızmaya başlamış ve endüstri ürünü evdeki yerini alırken ‘ev işleri’ de kendine yeni karşılıklar bulmuştur.

19. yüzyıl ortalarında, orta sınıf kadını için ev işleri “evsellik bilimi” ya da “ev hanımlığının bilimi” adlarıyla bilimsel bir alana dönüşmüş ve Taylorcu yöntem bu alanda da etkisini göstermiştir:

Öncü kişiliklerin Taylorcu yöntemler ışığında geliştirdikleri çalışmalar ev işlerini fetişe çevirir. Bilimsel verimlilik yöntemlerinin ev idaresine uyarlanması; çamaşır yıkamanın, kurutmanın hatta katlamanın en iyi yolunu; sebze ayıklarken nasıl durulması, ütü masasının yüksekliğinin ne olması gerektiğini araştırmaya yönelik sonu olmayan bir maceraya dönüşür. 1850’lerde ev işlerini kolaylaştıracak sebze doğrayıcı, süpürge, çamaşır yıkayıcı gibi pek çok yardımcı alet ve makine üretimiyle de bu girişimler desteklenir (Plante, 1995).

Tıpkı mimarlık nesnesinde olduğu gibi kullanım nesnelere de reklamlara konu olarak anlam değiştirir. Mikser, vantilatör, saç kurutma makinesi, çamaşır makinesi, vb. hayatı kolaylaştırmanın ötesinde, popüler medya tarafından öznenin hayallerine sokulan ideal ev olgusuna ulaşmada kilit nesnelere haline gelir; öznenin kurtarıcı kahramanı olurlar. Söz konusu nesnelere, reklamlar aracılığıyla yeniden üretilir ve bu yolla ideal evi yeniden tanımlarlar (Şekil 3.8, Şekil 3.9).

İdeal ev, anne baba ve iki çocuktan oluşan ideal aile, tam donatılmış ideal mutfak ile yine tüketim malları üzerinden kurgulanır (Kaçel, 1999).

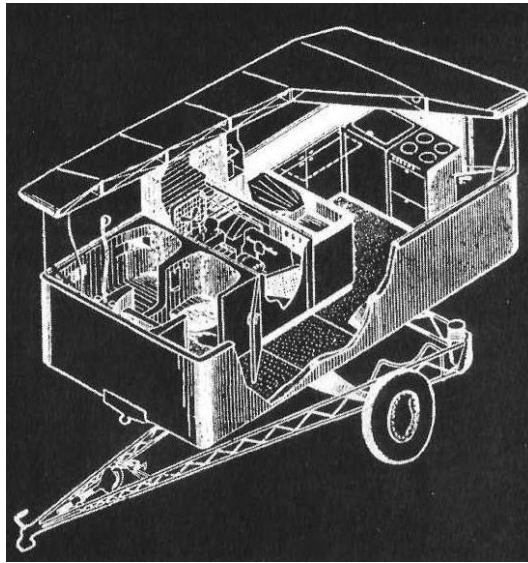


Şekil 3.8 : General American Transportation Şirketi,1957.Televizyondaki çift ev aletlerini seyrediyor. (Lupton, 1993).



Şekil 3.9 : Edison Elektrik Enstitüsü, 1996. Anne, yeni çamaşır makinesini kalple süslerken tüm aile birarada (Lupton,1993)

Ev, mekanikleşen modern dünyanın bir uzantısı haline gelmeye başlar. Önce nesneleşen konut, 'en azda var oluş' düşüncesinden beslenerek bir adım daha ileriye taşınacak, sıkıştırılmış prefabrike nesnelere dönüşecektir. Evin, 'yerin metafiziği' açısından değil de sıkıştırılmış bir 'yaşayan makine' olarak ele alınışı, hatta hareketlendirilerek otomobile benzetilişi (Şekil 3.10); ideal modern konut araştırmalarından, modern tasarımın kültürel tarihine pek çok üretime bağlam oluşturur (Talu, 2012). Tüm bu girişimler, öznenin sığınağı olan romantik ev kavramını değiştirirerek, öznenin ev ile yeni bir iletişim yolu yaratması gerekliliğini gündeme getirir.



Şekil 3.10 : Richard Buckminster Fuller, Mekanik Kanat, 1943. (Hareketli yaşam ünitesi tasarımı) (Kaynak:Artun,2012)

Modernizmin deney alanına dönüşen ev, hem mimarlık nesnesi hem de kullanım nesnelere kapsamında birçok müdahaleye maruz kalır. Özellikle; öznenin, evin içindeki nesnelere ilgili karar verme hakkını tümüyle mimara devrettiği durumlarda ev ile ilişkisi daha da zayıflar. Loos (1900) bu durumu örnekleyen, zengin bir adamın hikayesinden söz eder: Evini döşemesi için ünlü bir tasarımcı seçen zengin adam, ilk zamanlar sonuçtan çok memnun olur. Fakat sonraları durum değişir; mimarın her ziyaretinde evdeki manevi değeri olan eşyalar (aile portreleri, geçmişten kalma yastıklar, dekoratif objeler, vb.) tavan arasına atılır. Adam giderek perişan olur. Sahiden de evi artık mükemmeldir, tek bir detayın bile değiştirilmesine veya eklenmesine gerek yoktur; tek sorun, artık içinde yaşayamayacak olmasıdır.

Loos'un, bir Art Nouveau tasarımcısını her nesneye sanat katmakla görevlendiren "zavallı bir zengin" i anlatan hikayesi, "öznenin bahsi geçen iç mekanda ölü gibi yaşamayı öğrenmek zorunda kaldığına" dikkat çeker. Mimarın kül tablalarına, çatal bıçak takımlarına, elektrik düğmelerine varıncaya kadar her şeyi tasarlaması ve özneyi tüm bu tamamlanmışlığın içine sıkıştırması durumu, özne ile nesneyi birbiri içine geçirir.

Loos'un gözünde, modernizmin yarattığı ideal ev, sakinini edilgenliğe mahkum eden ve değiştirmesine imkân vermeyen bir lahitti. Mimarlık ile mesken arasında kesin bir ayrım vardı: Mimarlık, sakininin kişiselliğini yansıtmak anlamına gelmiyordu; aksine mimarlık, meskenden ayrı tutulmalıydı. Mimarlığın görevi meskeni tanımlamak değil, onu mümkün hale getirmektir. Mesken, bireyin kişisel tarihiyle, anılarıyla ve sevdiklerinin yakınlıklarıyla ilgiliydi. Bir evi döşemek bunun ifadesidir ve ayrıca sakinlerine, ne zaman isterlerse değiştirmek yoluyla, kişisel damgalarını vurma olanağını sağlamalıdır (Heynen, 1999). Loos'un eve bakış açısı tam da bu noktada önem kazanıyordu. Çünkü Loos, öznenin iç mekânla ilgili kararları veren ve evi bu yolla var eden kişi olduğunu düşünüyordu. Örneğin Villa Mueller'in salonuna bakıldığında (Şekil 3.11), modern mimarının saf beyaz duvarlarının aksine duvarlarda kaplamalar, yerde halılar, birbirinden farklı üsluplar olarak adlandırılacak kullanım nesnelere, iç mekânın tümüne etki etmiş renk uygulamaları göze çarpar. Loos'un modernist mimarların aksine kusursuz tamamlanmışlığın peşine düşmediği ve iç mekânla ilgili insiyatifi özneye bıraktığı söylenebilir.



Şekil 3.11 : Adolf Loos, Villa Mueller iç mekan, 1930. (Url-7)

Mimarın, evin içindeki kullanım nesnelere ile ilgili yaklaşımlarına ek olarak, evin öznesine dair ürettiği söylemlere yakından bakmak adına Art Nouveau mekanlar kurgulayan Joseph Hoffman'ın evlerine göz atıldığında (Şekil 3.12), öznenin durumu bakımından işlevselci modernistlerinkiyle benzer bir sonuç üretimi dikkati çeker. Hoffmann'a göre (1924) ev, özellikle içinde ikamet edenlerin "karakteri" ile uyumlu olacak şekilde tasarlanmalıdır. Karakter kadar kişisel bir şey yoktur; fakat müşteri eve kendi kafasına göre birtakım nesnelere ekleyemez, kendi yerine bunu yapması için başka bir sanatçı tutamaz (Colomina, 1999 atıfta bulunduğu gibi). Hoffmann, bir toplumsal karakter tanımlar ve bireyin kendi evine izlerini bırakamayacağından; çünkü evin onun karakterinin özel olarak kendisine ait olmayan kısmıyla - toplumsal uzlaşım formlarıyla - uyumlu olduğundan söz eder.



Şekil 3.12 : Joseph Hoffman, 1899. (Kaynak:Colomina, 1996)

Hoffman, evi baştan aşağı bitmiş bir ürün olarak tasarlar ve öznenin ev ile uyumsuz bir toplumsal karakterde olduğu söylemi üzerinden evi, asla sahiplenilmeyen ve iz bırakılmayan bir nesne olarak ele alır. Loos'un deyimiyle (1900), modern hayatın gerginliği karşısında bir sığınak oluşturmak niyetiyle ortaya çıkan Art Nouveau, o gerginliğin başka bir ifadesi olur.

Mimar, bir yaşam alanı tasarlayarak, kaçınılmaz olarak özneyi belirli bir şekilde hareket etmeye, yaşamaya yönlendirir. Bu yönlendirme Loos'taki gibi "meskeni tanımlamak değil, onu mümkün hale getirmek" ile sınırlı kalabildiği gibi, Hoffmann örneğinde olduğu gibi, ev üzerinden özneye "toplumsal bir karakter" atamaya kadar varabilir. Mimarın, müdahale alanının sınırlarını keskinleştirmesi; her bir köşesi tasarlanmış, mobilyalarının yerleri ve hatta duruş açıları kusursuzca ayarlanmış evler kurgulamasıyla birlikte, öznenin insiyatifi zayıflamaya, yer yer yok olmaya başlar. İçi ve dışıyla tamamen mimarın filtrelerinden geçirilmiş ve adeta kusursuz bir fotoğraf olmak için kurgulanmış mimari ürünün, özne ile ilişkisi kopuklaşır. Söz konusu ev; içinde yaşanan yuva olmaktan çıkıp, durup seyredilen ve mümkünse fazlaca dokunulmaması - zira öznenin insiyatifiyle oluşabilecek ufak değişiklikler ürünün saf yalınlığını kesintiye uğratacaktır - gereken ideal bir nesneye dönüşür.

Bu bölümde, saf modernist yaklaşımlara ek olarak, Art Nouveau iç mekanların da ele alınmasının sebebi, her iki durumun da benzer bir tehlikeyi beraberinde getirmesidir: evin sunacağı tüm ihtimallerden yoksun bırakılmış, çabalamaktan vazgeçirilmiş bir özne modeli yaratmaları...

3.2 Öznenin Popüler Medya Aracılığıyla Tasarlanması

"Evin içine girmekte olan, eve giren insan, evin ağırlığını yüklenir. Eve girdiği zaman değiştiğini hissedir. Ben bunu her evde hissetmişimdir. Evin, kendi ağırlığını her insana koyduğunu gördüm... Ev, herşeyi kendine benzetir" (Berk, 2007).

Ev, kişinin kendini dünya üzerinde tanımlama şekline göre oluşturduğu bir vitrin gibidir. Vitrindeki her nesne, kullanıcısı ile ilgili bir şeyler anlatma eğilimindedir ve tüm bu nesnelerin toplamından oluşan ev, başlı başına bir konuşmacıdır. Özne, sahip olduğu en kişisel mekan olan evi vasıtasıyla kendini anlatmak ister. Ev; öznenin sosyal pozisyonu, inançları, duyguları, düşünceleri ile ilgili anlatmak istediklerini anlatması üzere nesnelere söz hakkı tanınmış bir zemindir.

İnsanlar, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde, sahip oldukları eşyaların kendilerinin parçaları olduğunu düşünürler. E. Perlinger yüzü aşkın kişi üzerinde yaptığı bir araştırmada, kişilerden “kendi”lerinin uzantısı olan ve olmayan şeyleri sıralamalarını istediğinde; birinci sırada, beden ve uzuvların, ikinci sırada, bilinç ve değerler gibi psikolojik kavramların, üçüncü sırada yaş, meslek gibi kişisel kimlik değerlerinin ve hemen ardından da kişisel eşyaların geldiği ortaya çıkmıştır (Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton, 1981). Tam da bu sebeptendir ki popüler medya reklamlarda sadece ürünleri pazarlamaz; o ürünü satın alarak “ideal” bir hayata sahip olmanın umudunu da satar. Buzdolabının, mutlu bir evliliğin ardından harika bir hayata açılan bir kapı imgesine dönüştürülmesi (Şekil 3.13); tost makinesinin, kadınların rüyası haline getirilmiş tek taş pırlanta üzerinden kusursuz bir evliliğin nesnesi olarak sunulması (Şekil 3.14); ideal nesnelere yoluyla ideal evleri (ve dolayısıyla ideal hayatları) düşleyen modern bireyin evle kurduğu ilişkide belirleyici olmuştur.



Şekil 3.13 : Henry Dreyfuss tarafından tasarlanmış buzdolabının reklamı,1938.(Kaynak:Lupton,1993)



Şekil 3.14 : Mc Graw Electric Company, Toastmaster reklamı, 1946. (Kaynak: Lupton, 1993)

Hem evi tasarlayan mimarın hem onu teşhir eden medyanın hem de kullanıcı öznenin bizzat kendisinin, evi; modern ve ideal olmanın bir aracı olarak görmesi durumu, evi nesneleştirir. Özne artık ideal nesnesini arzulayan bir tüketici olmuştur.

Yakın tarihe ve günümüze bakıldığında öznenin ev içindeki hareket alanını artırmak adına *Do it Yourself* adı altında birtakım denemelerde bulunduğu bahsedilebilir. Evlerin düşük standartlı ya da memnun edici olmaması nedeniyle bireyler barınmanın yanı sıra inşa etme - tasarlama sürecine de katılma ihtiyacı duyarlar.

Ev, önce bir DIY (Do it Yourself) şantiyesine sonra da bir hüner sergisine dönüşür. Hüneri daha da artırmak için ideal ev fuarlarına, yapı marketlerine gidilir, dergiler kataloglar alınır, TV programları seyredilir. Kısacası bireyler, "ideal ev"e ulaşmak için iyi birer "ideal tüketici" olurlar (Kaçel, 1999). Özne, ona sunulmuş olan kısıtlı çerçevede yaşamaktan sıyrılmaya karar verip kendi evini kendi dönüştürmeye karar verdiği zaman bile tüketici olmaktan kaçamaz. Tek farkla: Bu defa dergi sayfalarında gördüğü evi kendisi yapar.

Popüler medya isteklerin sınırsız ve arzuların doyurulamaz boyutunu, "iyi bir yaşam hayali" olarak tüketiciye sunar. Bağımsız, gayri şahsî ve nesnel olan metalar, bireyin hayallerine aracılık eder, ona kimlik inşa edebilmesi için umut vaat eder. Tüketim kültürünün tüm metaları gibi, ev de, başka amaçların, hayallerin ve mesajların kanalı olarak tüketiciye teşhir edilir (Artun, 2012). Modern ev, asıl amacının çok ötesine geçerek modernliği anlama, modernlik üzerine düşünmenin aracı haline gelir.

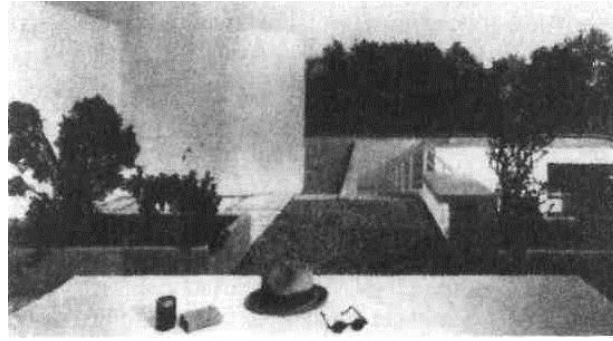
Le Corbusier Villa Savoye'dan söz ettiği bir yazısında (1930), ziyaretçilerin dönüp dolaşıp orada 'ev' denen şeye ait bir iz bulamayacaklarını yazar. İkametçilerden değil, ziyaretçilerden söz eder. Çünkü evin kullanıcısı olacak öznenin, ev ile kurduğu iletişim mimarın ilgi alanı ya da tasarım kriteri dahilinde olmamıştır; özne ideal olan mimarlık nesnesine sahip çıkıp onu korumakla yükümlü bir aktör pozisyonunda konumlandırılmıştır.

Le Corbusier'nin yayınladığı fotoğrafların çoğunda insan olmamasına karşın, evin içine bırakılmış bazı nesnelere yer verilir: şapka, gözlükler, sigara paketi ve çakmak, perdesi. Fakat bunlar evin içinde süren gerçek yaşama ait nesnelere ziyade, bir kurgunun parçalarıdır (Şekil 3.15, Şekil 3.16, Şekil 3.17).

Bir ay fincanının rastgele yerleştirilmesi değildir söz konusu olan; Savoye ve Garches mutfaklarındaki gibi, gündelik hayat nesnelerinin “sanatsal” bir biçimde düzenlenmesidir. Burada evcillikten çok “natürmort”lardan söz edilebilir (Colomina, 1996) (Şekil 3.15, Şekil 3.16, Şekil 3.17).



Şekil 3.15 : Le Corbusier, Villa Savoye, girişteki masanın üzerine bırakılmış Şapka ve pardesü. (Kaynak: Colomina, 1996)



Şekil 3.16 : Le Corbusier, Villa Savoye.atı bahçesinde güneş gzlg, akmak, sigara paketi ve Şapka. (Kaynak: Colomina, 1996)

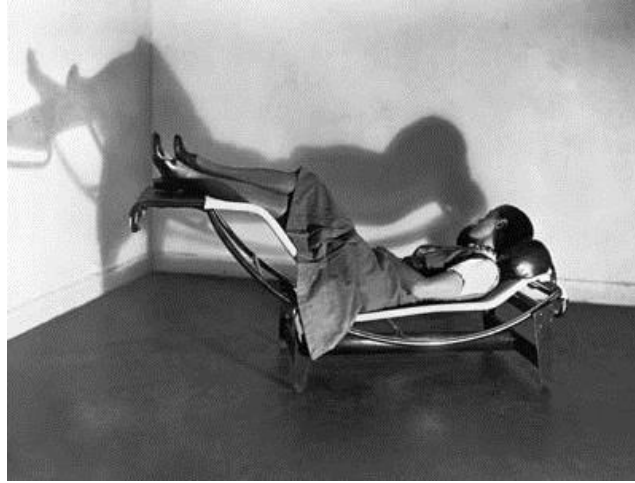


Şekil 3.17 : Le Corbusier, Stein Villası, Garches, 1927. (Url-8)

Savoye Villası'nın girişindeki masanın üzerinde duran ceket ve şapka ya da mutfak masasında duran bir parça ekmek ve sürahi ya da Garches'in mutfağındaki çiğ balık gibi birtakım imgeler vasıtasıyla, varlığının izleri bir dizi iç mekan fotoğrafı biçiminde sunulmuş olan birisi izlenir.

Fotoğraflarda, asla geleneksel anlamda "ev hali"ne dair bir iz bulunmaz. Bu nesnelerin mimarı temsil ettiği de düşünülebilir. Şapka, mont, gözlük kesinlikle Le Corbusier'nin eşyalarıdır; şöyle bir uğramışlardır, evde ikamet etmezler, evin içinden geçip giderler. Bir misafir veya sinema oyuncusu gibi arasına mesafe koyduğu için, kendi eserini mimar bile yadırgamaktadır. (Colomina, 1996).

Mimar, evin kullanıcılarına ait olduğunun düşünülmesini istediği nesnelere fotoğraflarda kullanarak, yarattığı iç mekanın ideal kullanıcılarını da tanımlar. Kendisini direkt olarak göstermeyen ancak nesnelere vasıtasıyla izi sürülebilen hayali kullanıcılar, nesnelerin atmosferindeki birer donuk özne olarak evin pazarlanmasına dahil edilmişlerdir.



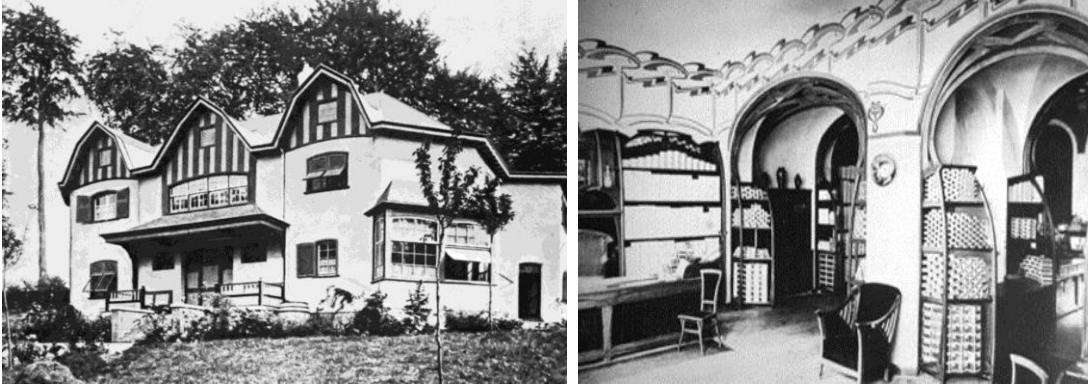
Şekil 3.18 : Charlotte Perriand, duvara karşı şezlongta yatariken, 1929. (Kaynak: Colomina, 1996)

Le Corbusier ve Charlotte Perriand'ın ortak çalışması olan, 1929 yılına ait bir fotokolaj da öznenin durumu açısından benzer bir örnek oluştur (Şekil 3.18). Le Corbusier'nin *Oeuvre Complete*'te yayımladığı bu fotokolajda Perriand, başı fotoğraf makinesinden başka tarafa dönük, şezlongda yatmaktadır. Sandalye tam duvara karşı yerleştirilmiştir.

Kadının yüzü dikkate değer bir biçimde duvara dönüktür. Kadın adeta duvara iliştilmiş bir aksesuardır, hiçbir şey görmez (Colomina, 1996).

Daha erken bir dönem örneği olmakla birlikte, mimarın müdahale alanının sınırlarının genişlemesi bakımından ele alınan Henry Van de Velde'ye bakıldığında; mimarın, kullanıcının hayatına müdahil olma refleksi tartışılabilir.

Henry Van de Velde, tasarladığı Art Nouveau mekanların kullanıcılarına özel olarak kıyafetler de tasarlar. Böylece ideal mekanla birlikte ideal kullanıcının görüntüsü de dergilerde yerini alır. Bu durumda özne de, evdeki diğer nesnelere gibi, mimari dil ile uyumlu bir tür dekora – nesneye dönüşmeye başlar (Şekil 3.19, Şekil 3.20).



Şekil 3.19 : Henry Van de Velde, Bloemenwerf, Uccle, 1895. (Url-9)



Şekil 3.20 : Evin hanımı için elbise, Henry Van de Velde tarafından 1898 civarında tasarlanmıştır. (Url-10)

Benjamin'in “Kişiliği dile getiren yer” olarak tanımladığı evde yaşayacak kişiye, evle aynı dilde kıyafetler tasarlama girişimi, özneyi, şekillendirilmeyi bekleyen bir nesneye dönüştürür. Bir temsil aracı olarak yola çıkan kıyafet, özneye evle uyumluluğu dayatan bir rol üstlenir.

Kendi anlamlarının ötesinde pek çok anlam yüklenerek modern olmanın aracı haline getirilen evi kullanan popüler medya ve mimar karşısında özne, kendini bir tür

dönüşüm sürecinin içinde bulur. “İdeal ev”e ulaşmak için sahip olması gereken ideal kişilik ve ideal görünüm medya vasıtasıyla özneye sunulur.

Böylelikle mimarlık nesnesini ve onun içindeki diğer nesnelere tüm detaylarına kadar tasarlayan ve teşhir eden modern kültür, dolaylı olarak öznenin kendisini de dönüştürme – idealize etme çabasına girer. Özne, ‘ideal insan’ olma rüyasına yaklaşabilmek adına, öncü mimarlar, moda, popüler medya, vb. tarafından tanımlanmış ‘ideal ev’ ile yakından ilgilenmeye başlar. Bu bağlamda, mesele, mekan tasarlanmanın ötesinde, tasarlanan mekanların içindeki öznenin yaşamını tasarlamaya kadar varabilir.

3.3 Bölüm Sonucu

Modernist öncü mimarların evi, yeni fikirlerin araştırma-deneme zemini olarak kullanması ve popüler medyanın onu ‘satın alınabilecek ideal bir mal’ olarak teşhir etmesi sonucu ev, ulaşılamayan ideal bir nesneye dönüşmeye başlar. Öznenin evi modern ve ideal olmanın bir aracı olarak görmesi durumu; nesneleşmenin de ötesinde, ilişki kurulamayan, ulaşılamayan, sahiplenilemeyen bir ev kavramı yaratır.

Baştan aşağı tamamlanmış ve dergi sayfalarında yerini almış kusursuz ev, tanımladığı özne-ev ilişkisiyle, tüm ihtimallerden yoksun bırakılmış ve tek bir mekan organizasyonu içine sıkıştırılmış pasif bir özne modeli betimler.

4. NESNELERİN DÜNYASINDA ÖZNELER

Öznenin, nesnelere sadece işlevsel yeterlilik, ergonomiklik gibi nesnel kriterlerle açıklanamayacak derecede çeşitlilik gösteren ilişkileri vardır. Nesnenin bir gösterge olarak varlığı, nesnelere biraradalığından doğan ortamın öngörülemez atmosferi ve öznenin kişisel eğilimleri söz konusu ilişkiyi karmaşıktırır. Bu bölümde, öznenin nesneyle ilişki kurma biçimi ele alınarak; nesnenin kendi tarihinden ziyade, özneyi yönlendirme gücünü elinde bulundurduğu koşullar üzerinden bir yorumlamaya gidilecektir.

4.1 Öznenin Nesneyle İlişki Kurma Biçimi

Özne, yaşadığı ortamın doğal bir sonucu olarak nesnelere kuşatılmış vaziyettir: evde, çalışma ortamında, sokakta... Nesnelere sürekli olarak temas halinde olan özne, belki de bilinçsiz olarak bir iletişim dili oluşturur; nesnelere sevmesi, yakın hissetmesi, itici bulması, sadece işlevsellikleriyle ilgilenmesi ya da göz ardı etmesi tamamıyla bu iletişim biçiminin bir parçasıdır.

Bir gösterge olarak nesne, sadece kendisine ve belirli ideal bir işleve gönderme yapmaz; bir çok işleve ve kullanıma olduğu kadar kendisinin kaynağı olan diğer olgulara da gönderme yapar. Bunlar onun kullanım alanı, ait olduğu çevre, kullanıcı grupları, diğer bazı nesnelere, bir gelenek, karakter ve benzeri şeyler olabilir (Bayrakçı, 1994). Simgesel değeri oluşturan kavramlar, özellikle kişinin yaşam alanı olan evlerde daha da belirgin bir şekilde hissedilir. Baudrillard (1996) evlerde bulunan eşyaların, evi istiflercesine doldurmak için kullanıldığını ve bu eşyaların asıl işlevlerinin sahibinin toplumdaki konumunu belirtmek olduğunu söyler ve ekler: “Nesnelere sadece fonksiyon ve estetik ile değerlendirilmezler; onlar en başta bir ritüelin araçlarıdır.”

Tek bir nesnenin, kendi varlığı haricinde özneye anlattığı alt metinler ve eve sürüklediği anlamlar düşünüldüğünde; sayısız nesnenin bir aradalığından oluşan “ev” in özne için çok zengin bir iletişim zemini olduğu söylenebilir. Evin, pek çok nesneyi

bir arada içermesi, özneye karmaşık bir ilişkiler ağı örür. Her nesnenin bizatihi varlığı, diğer nesneyle ilişkisi ve evin bütünüyle kurduğu bağ neticesinde bir tür atmosfer ortaya çıkar. Öznenin bu atmosferle ilişkisi, tekil bir nesneyle kurduğundan çok daha karmaşık yapıdadır.

Evin bir iletişim aracı olarak kullanılması, öznenin ev ile kurduğu ilişkide belirleyicidir; çünkü ev, salt varoluşunun dışında ikinci bir anlam kazanmıştır. Bu yeni anlam dahilinde; ev, çevreye kullanıcısının kimliği ile ilgili okunaklı mesajlar gönderir. *Nonverbal Communication* adlı kitapta Ruesch ve Kees (1956), araçlar, aletler, makineler, sanat objeleri, mimari yapılar, insan bedeni, onun üzerindeki giysiler gibi nesnelerin kasıtlı ya da kasıtsız bir biçimde sergilenmesinin sözsüz olarak etkileşimin ve konuşmanın yolu olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda ev, sosyal bir iletişim aracı olarak, dışarıdakilere kullanıcısının bireysel ve toplumsal kimliği hakkında bilgi vermektedir.

Bir başka açıdan bakıldığında bireysel kimliğin açığa çıkarılmasının yanında, evin, “sosyal statü” göstergesi olması da bir diğer konudur. Ev, özellikle görünür bölümleri üzerinden, kullanıcısının kendini nasıl gördüğü ve nasıl görünmek istediğini yansıtır. Özellikle oturma odaları, sosyologlara göre “dışarıdan” gelenlere en “ulaşılabilir” olan, dolayısıyla da “dış dünyanın penceresi” ve aynı zamanda da bariz birer tüketim ortamı olarak tanımlanmaktadır. Oturma odaları, misafir odaları ya da salonlar, “kendinin sunumu” ve sosyo-ekonomik konumun bir göstergesidir (Duncan, 1982). Gelir izin verdikçe, “kendinin sergisi” ya da “sunumu” oturma/misafir odasının sınırlarını aşmakta, evin cephesine, ön bahçe ve mahalle düzeyine kadar ulaşmaktadır. Buna bir örnek olarak Nancy G. Duncan’ın (1982) *Home Ownership and Social Theory* adlı çalışmasından, Kanada orta sınıf konutlarının dışarıyla kurduğu kimlik iletişimi gösterilebilir:

Ev, misafirleri etkilemek ve sahiplerinin sosyal durumunu yansıtmak üzere büyük maliyetlerle tasarlanmış bir sahnedir. Hol, resepsiyon bölümü, yaşama bölümü, yemek odası ve rekreasyon odası en bakımlı ve en itinalı dekore edilmiş yerlerdir. Resim gibi pencereler, arkadaki büyük bahçe yerine ön cephenin sokağa dönük oluşu, “sahneleme” göstergeleridir. Yoldan geçenler, dökümlü perdeler arasında büyük piyanonun, kristal avizenin veya kırmızı brokard sandalyenin sahibini görebilirler.



Şekil 4.1 : Royal Daktilo, The Pie Shops Koleksiyonu.
(Kaynak: Lupton, 1993).

Özne nesne arasındaki ilişkide dengelerin farklılaştığı ve öznenin, kendini ya da diğer özneleri direkt olarak nesne üzerinden tanımlama eğiliminde olduğu durumlardan da söz edilebilir. Örneğin Rosemary Pringle (1988), *Secretaries Talk* kitabında, 1900'lerin başlarında ofis hayatına bir vazgeçilmez olarak dahil olan daktilolar, telefonlar ve ofis mobilyalarından şöyle söz eder:

“Bir ofisi, daktilolar, telefonlar ve dosya dolapları olmaksızın hayal etmek çok zordur. Onlar, sekteterin ne olduğuna dair tanımları ve patron-sekreter ilişkisinin temelini oluştururlar.”(Lupton, 1993 atıfta bulunulduğu gibi)

Özneyi (sekreter) ve özneler arası ilişkiyi (patron-sekreter ilişkisi) tanımlamak için nesnelere (daktilo, telefon, dosya dolabı, vb.) ihtiyaç duyulduğunu vurgulayan bu alıntı; öznenin nesneyle kurduğu ilişkide kendini konumlandığı pozisyonu betimlemesi bakımından belirleyicidir.

Öznenin pozisyonuyla ilgili kavramsal çıkarımlar yapılabilen *Secretaries Talk* örneğindeki ‘öznenin nesne üzerinden tanımlanması olgusu’ ile anlamsal benzerlik taşıyan örnekler, ilerleyen bölümde gündelik hayat içerisinde öznenin direkt olarak deneyimleyebildiği koşullar üzerinden tartışılacaktır.

4.2 Nesnenin Özneyi Yönlendirebilme Gücü

Margolin (1995) insanların malzemeye dayalı ürünlerle etkileşimini iki boyutlu olarak tanımlar; işlemci ve yansıtıcı boyut. İşlemci boyut, insanların eylemlerine yönelik olarak nesnenin nasıl kullanıldığıyla ilgilidir; yansıtıcı boyut ise kullanıcının nesneye yüklediği anlamla ilgilidir. Bu iki boyut birlikte çalışırlar.

İşlemci boyut, nesnenin kendi fiziksel yapısıyla ve bu çerçevede sunduğu olanaklarla sınırlıdır; fakat yansıtıcı boyut için böylesine net bir sınırlamadan söz etmek güçtür. Kişiselliğin devreye girdiği bir etkileşim biçimine ait olması bakımından, sayısız olasılığı bünyesinde barındırır. Kullanıcı bir ürün hakkında istediği şekilde düşünür, ya da ona istediği anlamları yükler; tamamıyla kişisel olan bu alan, görsel medya ve reklamlar aracılığıyla manipüle edilmeye açık olmakla birlikte öngörülebilirliği bakımından oldukça muğlak bir bölgedir.

Özne nesne etkileşiminde, terazinin nesne yönüne doğru kaydığı koşullar üzerinden öznenin durumunu tartışmak için, Fransız sosyolog Bruno Latour’un *non-human* ismini verdiği kavram faydalı olacaktır. Latour (1992), *Where are the missing masses?* adlı makalesinde, emniyet kemeri ile ilgili kısa bir hikayesinden bahseder. Bir gün kuralları ihlal etmek ve emniyet kemeri takmadan araba kullanmak ister. Koltuğa oturur, kemeri takmadan motoru çalıştırır. Önce kırmızı bir ışık yanıp söner, ardından alarm sesi başlar. Yasadışı olmasını istediği bu küçük deney çok kısa sürer çünkü on saniyenin sonunda, alarmın sesine dayanamaz ve emniyet kemerini takar.

İnsan (Bruno Latour), insan üretimi olan cansız bir nesne (emniyet kemeri ve uyarı sistemi) tarafından domine edilmiş; kurallara uygun davranmak zorunda bırakılmıştır. Bir diğer deyişle; nesne, kurallara uymak konusunda her zaman zayıflıkları olan özneyi kontrol altına alarak disipline etmiştir.

Nesnenin, kendi fiziksel özellikleri vasıtasıyla özneye yaptırım uygulayabilmesi durumu, eski otel anahtarları örneği üzerinden irdelenebilir (Şekil 4.2). Bir dönem, otel odasından ayrılırken anahtarları teslim etmeyi unutan müşteriler, otel

yönetimlerinin en büyük problemlerinden biriydi. Bu sorunu çözmek için başlangıçta uyarı yazıları denenmişti: “Otelden ayrılmadan önce, anahtarlarınızı teslim etmeyi unutmayınız.” Fakat uyarı yazıları, insanların dikkatini yeterince uzun süre kendisinde tutabilecek kadar güçlü değildi. Çoğu zaman okunmaz, bazen göz ucuyla takip edilir ve kısa süre sonra unutulurlardı, yani kendilerine edindikleri görevler için fazlasıyla yetersizlerdi. Oysa nesne, kolaylıkla bu işin altından kalkabilirdi. Bu noktada, dökme demirden yapılmış ağır ve büyük anahtarlar devreye girdi. Bu anahtarlar, cebe ya da çantaya atılıp unutulmak için çok ağır ve çok büyüktü. Taşıyan kişi için bir külfete dönüştüklerinden, insanlar bu anahtarlardan bir an önce kurtulmak istiyor ve unutma ihtimalleri olmaksızın onları lobiye teslim ediyorlardı.



Şekil 4.2 : Eski otel odası anahtarları (Url-11)

Kuralları unutma, göz ardı etme eğiliminde olan insan, tıpkı emniyet kemeri örneğinde olduğu gibi, bir nesne tarafından (non-human) disiplin altına alınmıştır.

Bruno Latour’un *non-human* yaklaşımı, daha önceki bölümlerde bahsi edilen *Taylorizm* ile temel bir benzerlik içerisindedir. Taylor’a göre, üretimde ve iş ortamında ‘insan elemanı’ geleneklere ve alışkanlıklara göre hareket etme eğilimiyle çeşitlilik ve muğlaklık kaynağı olarak verimsizlik düşürücü bir girdiydi. Bu nedenle ‘insan elemanı’ yapacağı muhtemel hatalar, yorum yapma eğilimi ile sanayi üretiminde verimsizlik anlamına gelmekteydi (Rice, 2004). Muhtemel hatalar ve yorum yapma eğilimini yok etmek için Taylor ‘askeri tip organizasyon’u kendine örnek almıştı. Bruno Latour’un *non-human* yaklaşımı da tıpkı *Taylorizm* gibi, hata

yapma ihtimali her zaman var olan özneyi saf dışı bırakarak muhtemel problemlerin önüne geçmeyi hedefliyordu. Taylor, çözümü askeri tip organizasyonda bulurken Latour nesnede buluyordu. Bu doğrultuda kullandıkları yöntemler farklı olmakla birlikte, bir yöntem geliştirme ihtiyacı yaratan sebep (öznenin daima hata yapma tehlikesini barındırması) ve özneyi yönlendirme gayesi her iki durum için de ortaktır.

4.3 Evin Dönüştüğü Nesnenin Özne için Anlamı

Nesnenin özneye kurduğu iletişim, sadece nesnenin fiziksel özellikleri ya da işlevi ile sınırlı değildir. Çünkü öznenin kendi bireysel özellikleri dolayısıyla nesne ile temasa geçtiği muğlak alanlar söz konusudur. Nesnenin öngörülemez bir şekilde özneye çağırabileceklere kadar, modern dünyanın yüzü olan reklamlar aracılığıyla yönlendirilmiş çağrışımlar da bu muğlak iletişimin bir parçasıdır.

Öznenin, nesnelere anlam yükleme ihtiyacı Botton'un deyişiyle (2007), ruhumuzun neye gereksinim duyduğunu bize hatırlatmalarından ileri gelir:

Çevremizdeki nesnelere, saygı duyduğumuz duygu ve düşüncelerin soyut birer temsili olsun, onlara baktıkça bu duygu ve düşünceleri hatırlayalım istiyoruz. İçinde yaşadığımız binaların bizi bir kalıba sokmasını, ruh halimizi biçimlendirmesini arzuluyor, bize kendimizi daha iyi tanıma fırsatı vermelerini bekliyoruz onlardan. Kaybolan gerçek benliğimizi duvar kağıtlarında, sandalyelerde, tablolarında, sokaklarda arıyoruz (de Botton, 2007).

Nesnelerin çağrışımları konusunda önemli bir örnek oluşturan Malaparte Evi, hem bir mimarlık nesnesi hem de onun içindeki diğer nesnelere vasıtasıyla sahibine kuvvetli mesajlar iletme gayesindedir (Şekil 4.3, Şekil 4.4).



Şekil 4.3 : Malaparte Evi (Kaynak: Talamona, 2004)



Şekil 4.4 : Malaparte Evi iç mekan (Kaynak: Talamona, 2004)

İtalyan yazar Curzio Malaparte, 1938 yılında Capri adası'nın en gözden uzak köşesine, kayaların tepesine bir ev yaptırmak istemişti. Malaparte, bir arkadaşına yazdığı mektupta “Bu ev, tıpkı benim taştan portrem gibi olacak, tıpkı bana benzeyecek.” diyordu. De Botton'un deyimiyle (2007) bu kibirli yapayalnız ev, gerçekten de Malaparte'nin kişilik özelliklerini taşıyor; başarıyla idealize edilmiş bütün yapılar gibi yazarın bütün zaaflarını yansıtmıyor, bu yetenekli fakat kusurlu insanı kişiliğinin en asil yanlarına odaklanmaya itiyordu.

Antik Çağ'ın idealize eserlerine düşkün bir koleksiyoner de, nesnenin söylemleri üzerinden kendini var etmeye çalışan öznenin durumuna bir örnek olabilir. Söz konusu eseri çok yüksek fiyatlara alıp evin baş köşesine koyan bir kişi, eserdeki kusursuzluk anlayışını kendisine kopyalamaya çalışır; nesnenin kusursuzluğu üzerinden “ideal” olana yaklaştığını düşünür. Asıl arzulanın, güzellikleriyle kişiyi duygulandıran nesne ve mekanlara fiziksel olarak sahip olmaktan çok onlara benzemektir; tıpkı ev ve özne arasındaki ilişkide olduğu gibi.

Ev, mimarlık nesnesi ve mimarlık nesnesinin içerdiği diğer nesnelerin tümüyle birlikte özneye olmak istediği kişi olma gücünü vaat eder; öznenin zihninde yarattığı çağrışımlarla adeta bir fetiş nesnesine dönüşür ve özneyi ideal olana ulaşma umudu ile kontrolü altına alır. Öznenin, eve teslim olması durumu Jacques Tati'nin *Mon Oncle* filmi ile eleştirel bir karşılık bulur.

Resimdeki kare (Şekil 4.5), bahçede oturan insanların evin kapısından bahçedeki oturma alanına kadarki yürüme hikayesini konu alan bölümü imgelemektedir. Ev ile oturma yeri arasındaki geçişi sağlayan tek bölge çimenle kaplıdır ve yuvarlak taş noktalar üzerine basılarak çimenlere zarar vermeden oturma alanına ulaşılır. Adeta sekerek; çimenlere basmamak için bir sağa bir sola sıçrayarak.



Şekil 4.5 : Mon Oncle Film’inden bir kare, Jacques Tati (Url-12)

Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi* kitabında (1995), mimarının insanın doğal olarak kendinin belirleyeceği hareketlerine bu kadar müdahale etmesini, modern mimarlığın akıl ile özne arasındaki diyaloğu kurmayı unutması olarak adlandırır.

Modern mimarının, evi tümüyle arzulanan bir nesneye dönüştürme durumu, modernliğin, öznenin kişisel çağrışımlarını kontrol altına alıp yönetmesi ile yakından ilgilidir. Özne kendi kişisel bağlantılarının ötesinde, dışarıdan gelen bir modern birey olma bilgisi ile nesnelere farklı türlü algılar hale gelmiş ve kendi kişisel alanını kontrolsüzce dışarıya açmıştır.



Şekil 4.6 : Mon Oncle Film’inden bir kare, Jacques Tati (Url-12)



Şekil 4.7 : Mon Oncle Film’inden bir kare, Jacques Tati (Url-13)



Şekil 4.8 : Mon Oncle Film’inden bir kare, Jacques Tati (Url-13)

Özne ve nesnenin konumlarının belirgin bir biçimde değiştiği modern kültür ile ilgili Walter Benjamin (1927) şöyle söyler:

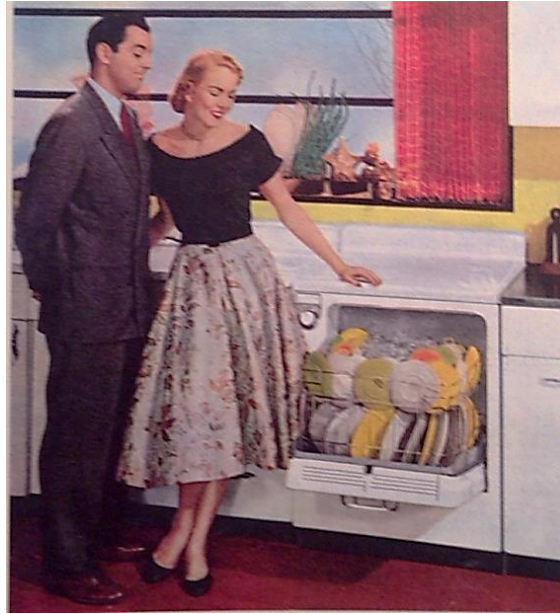
Eskiden nesne nesneydi; özne de özne... Özne nesneyi seçerdi. Pasajların ortaya çıkışı; mimaride demir ve camın daha çok yer almaya başlaması vitrini kışkırttı. Vitrin, öznenin nesneyle olan ilişkisini ciddi bir biçimde değiştirdi. Özne artık gereksinim duymadan da tüketebiliyordu. Eskiden özne nesneye ancak dükkanın içinde dokunabilirken, artık vitrinde onu gözleyebilme olanağına kavuştu. Pasajlar, gezinen özneyi tahrik etti. Gezinen özne de vitrinleri. Nesne, vitrin sayesinde özneyi teslim aldı. Artık özne nesnedir. Modern özne, seçmekten başka seçeneği olmayandır.

Benjamin’in özne ve nesne ilişkisini ele alan bu söyleminin bir uzantısı olarak; evlerin de bir tür “vitrin” görevi gördüğü düşünülebilir. Vitrinde sergilenen şey, bireyin sahip olmak istediği sanal kimliklerinin toplamıdır. Birey, kendini tariflemek istediği kimlik üzerinden evini dönüştürürken, seçtiği nesnelere evi bir tür mesaj vitrinine çevirir ve neticede ev; bir kişisel sergi alanı vazifesi görmeye başlar.

Evin vaat ettiği kimliğin heyecanına kapılan modern özne, bu yolda kendisine aracılık edecek nesnelere fetişleşir. Örneğin reklamı “Kadınlar hayal etti, mühendisler tasarladı” şeklinde yapılan bir buzdolabı (Şekil 4.9), fonksiyonel bir ürün olmanın çok daha ötesinde kadınlarının hayallerine aracılık eden bir kurtarıcıya dönüşmüştür. Buzdolabı, bulaşık makinesi, dolaplar ve raf sistemleri; ideal bir mutfağın ve dolaylı olarak da ideal bir hayatın olmazsa olmazları haline gelmiştir (Şekil 4.9, Şekil 4.10).



Şekil 4.9 : “Kadınlar hayal etti, mühendisler tasarladı” sloganına sahip buzdolabı,1950’ler.(Kaynak:Yenne,2002)



Şekil 4.10 : Bulaşık makinesi 1950’lerdeki evler için oldukça önemli bir kullanım nesnesiydi.(Kaynak:Yenne,2002)

4.4 Bölüm Sonucu

Nesneler hem kendi var oluşsal baskın özellikleri hem de öznenin zihninde oluşması muhtemel çağrışımları bünyelerinde barındırıyor olmaları dolayısı ile özne-ev karşılaşmasında dikkate değer bir bileşen olarak görülmüştür. Bu yüzden ki çalışmadaki “ev” tanımını mimarlık nesnesi ile birlikte kullanım nesnelere de içerir.

İnsan yarattığı nesne (*non-human*) kendi fiziksel özellikleriyle özneyi disiplin altına almayı (ya da baskılamayı) başarabileceği gibi; öznenin hayallerine aracılık eden (popüler medyanın, modanın tetiklediği çağrışımlar yoluyla) fetişlere de dönüşebilir. Her iki durumda da özne, nesnenin etki alanına dahil olarak pasifleşir.

Öznenin nesne ile olan sorunlu ilişkisi, popüler medya tarafından öznenin hayallerine sokulan ideal ev olgusunun da sürece dahil olması ile daha da karmaşıklaşır. Ev; mimarlık nesnesi ve onun içerdiği kullanım nesnelere tümüyle birlikte ‘arzulanan bir nesne’ye dönüşürken, özne de ‘nesneleşen ideal ev’e ulaşmaya çalışan standart bir modele dönüşmeye başlar.

5. ÖZNEİN POZİSYONU

Sanayileşme ve küreselleşme ile birlikte, her şeyin ‘verimlilik’ adı altında disipline edildiği bir ortamda, özne de söz konusu standardizasyon sürecine uyum sağlamak zorunda kalmış ve standartlaştırılmıştır. Kamusal alanın ardından evin de nesneleşen dünyadan payını alması, öznenin yaşadığı değişimde belirleyici bir bileşen olarak okunabilir. Kişiselliğin merkezi olan evin nesneleşmesi ve idealize olması sürecinin en belirgin yaratıcısı olan modern kültürün iç dinamiklerine ek olarak, medyanın, mimarın ve öznenin yönlendirilmiş kişisel çağrışımlarının da devreye girmesiyle birlikte; özne, öznelliğini yitirmeye ve pasifleşmeye başlar.

Modern bireyler, içinde yaşadıkları çok çeşitli ve karmaşık ortamdan kendi kişiliklerini ayırabilmelerini sağlayacak bir maskeye başvurma ihtiyacı hissederler. Ancak bu şekilde bütün kişiliklerini açığa vurmaya zorunda kalmadan, tüm bu çapraşık taleplere cevap verebilirler. Heynen’e göre (1999), kişilik için kullanılan bu maske, ilkin kullanılan giysilerden, ikinci olarak da kişinin yerleşimde kullandığı mimariden oluşur.

Modernite ile maske meselesinin birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu vurgulayan Colomina (1996), şehirde yaşayan bireyin en az dokuz karakteri olduğunu söyler: “mesleki, ulusal, kentsel, sınıfsal, coğrafi, cinsel, bilinçli, bilinçsiz ve hatta bir de özel karakter” ve ekler: “öyleyse bu bireyin bir o kadar da maskesinin olması gerekir.”

Uyumlu görünmek adına kişisel farklılıklarını maskeleyen birey, metropolün kargaşası eşliğinde tepkisizleşmeye ve bıkkınlığa başlar. George Simmel (1903), bu ruhsal fenomenin özneye maddiyatçılık olarak geri dönüşünü şöyle aktarır:

Bıkkınlık - belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bir bağ taşımaz. Bıkkınlığın birincil nedeni, sınırları uyarıcı birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır. Uyarılan sınırlar öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanırlar ki, artık hiçbir şeye tepki veremez olurlar. (...) Bıkkınlığın özü, farklılıklar karşısında kayıtsızlaşmadır (...) Bıkkın kimsenin gözünde herşey aynı donuklukta, aynı griliktedir; hiçbir nesne diğerinden daha tercih edilir değildir. Bu ruh hali, bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisinin öznel yansımasıdır. Şeylerin

çeşitliliğini eşdeğer kılan para, en korkunç tesviyecidir; çünkü para, her türlü nitel farkı ‘fiyatı ne?’ sorusuyla ifade eder. Olanca renksizliği ve kayıtsızlığıyla, bütün değerlerin ortak paydası haline gelir: şeylerin özünü, bireyselliğini, özgül değerini, karşılaştırılmazlığını geri dönüşsüz bir biçimde aşındırır. Her şey, paranın durmak bilmeyen akıntısında, eşit özgül ağırlıkta yüzer. Her şey aynı seviyede durur ve yalnız kapladıkları alanın hacmiyle birbirinden ayrılır.

Simmel’in satırları bir yandan modern bireyi ve onun temel karakteristik özelliklerini tanımlarken; diğer yandan da modern hayat ve metropol söyleminin ifadelerini taşır. Metropol koşullarına karşı kayıtsızlık zırhıyla kendini koruyan Simmel’in bıkkın bireyi, bir kent sakini olarak modern birey, her şeyin parasal bir karşılık üzerinden değerlendirildiği ve nitel farkların görünmez hale geldiği büyük kentin kalabalığında yabancılaşmaya başlar. Birbiriyle yüzeysel ilişkiler kuran yabancılardan oluşan metropol, öznenin algısında güvenilmez ve tehlikeli bir yere dönüşür.

Richard Sennett’e (1977) göre, modern birey için toplumsal yaşama katılmanın tek yolu, sessiz bir izleyici olmaktır. Camillo Sitte’nin (1986) modern bir meydanda oturmaya cüret edenler için söyleyeceği gibi: "Kamusal alanda olmak, fotoğraf için poz vermek ya da bir sergi nesnesi olmak gibidir”.

Tüm bu bahsedilen ortam içerisinde, aslında evin en aktif dönüştürücüsü olması beklenen özne, çoğunlukla, sürecin dışında kalarak, pasifleşir. Modernliğin ideal nesnesine dönüşen ev karşısında özne, bir tür teslimiyet gösterir. Teslimiyet biçimleri ve dereceleri kültürlerle göre farklılık göstermekle birlikte, temel mantık ortaktır. John Seabrook (2000), bugün herkesin Megastore’un bir parçası haline gelmiş insanlar olduğundan ve tek farkın kimi zaman değişik reyonlarda gezmek, kimlik sepetlerine değişik numuneler koymaktan ibaret hale geldiğinden bahseder.

Çalışma boyunca evin, ‘mimarlık nesnesi ve onun içindeki kullanım nesnelere’ olarak ele alındığı düşünülürse, ev – özne gerilimi ekseninde, pasifleşip tamamen teslim olmuş bir davranış biçiminden farklı olarak, öznenin kendine edindiği daha kısıtlı pozisyonlardan biri olarak “direnc gösterme” aralığından söz edilebilir:

Jacques Tati’nin *Mon Oncle* filminden bir kareyi gösteren Şekil 5.1’de, eve geç gelen dayı etrafta uyumak için rahat bir yer arar fakat bir türlü bulamaz. Bütün koltuklar sadece oturmak içindir; modern insan koltukta oturur, yatak odasındaki yatakta uyur. Her şey belirli olmalıdır, modern olanın belirsizlikle işi yoktur. Eve gelen bir konuk için koltuk, uyuma yeri olamayacaktır; çünkü salt oturmak için tasarlanmış koltuk o

kadar konforsuzdur ki vücudun yatariken aldığı kıvrımlara bir türlü uyum sağlayamaz. Sonunda dayı yatma pozisyonuna geçebilmek için koltuğu yan çevirir ve bu yolla nesnenin kullanım biçimine dair tüm dayatmalarını hiçe sayar. Özne, mimarın öngöremediği olasılıkları kendi bilgisi dahilinde yaratarak nesnenin kullanım biçimini yeniden tanımlar hale gelir.



Şekil 5.1 : Mon Oncle filminden bir kare. (Kaynak:Wigley, 1995)

Nesneler, bir amaca yönelik olarak, belli bir biçimde kullanılmak üzere tasarlanır; fakat nesne eve girdikten sonraki süreci öngörmek zordur. Sonsuz sayıda ihtimal vardır; kullanıcı bu ihtimalleri kimi zaman bizzat kendisi yaratabilir. Bu noktada devreye giren şey, kullanıcının öngörülemez bireysel davranış biçimidir.

Bruno Munari (1950), işten eve yorgun gelen ve aradığı konfora ulaşabilmek için umutsuzca çabalayan orta yaşlı bir adamı görselleştirdiği çalışmasında, tasarımdaki estetik ve fonksiyonellik ikilisine dikkat çekmeye çalışırken, bir yandan da özne ve nesne arasındaki öngörülmesi güç kullanım çeşitliliğine vurgu yapar (Şekil 5.2).

Kullanıcının nesneyi farklı biçimlerde kullanma denemeleri, bir tür muğlak ve potansiyeli yüksek aralık yaratmakla birlikte, öznenin klasik davranış biçimini değiştirmesi yönüyle ev içinde dönüştürücü bir öge olmayı sürdürür.



Şekil 5.2 : Bruno Munari, Rahatsız Bir Koltukta Konfor Aramak, 1950 (Seeking for Comfort in an Uncomfortable Armchair) (Url-14)

Bireysel davranış biçimi; sosyolojik, kültürel, mekansal koşullardan etkilenmeye açık olmakla birlikte; bu etki neticesinde kişinin kullanım alışkanlığının nereye evrileceğini ölçmenin kesin bir yolu yoktur. Farklı kültürlerde, direnç gösterme yöntemleri kendi gerçekliklerini yaratır. Örneğin Bruno Latour'un, özneyi domine

eden, disiplin altına alan *non-human* olarak bahsettiği emniyet kemerinin hikayesi (bkz. s. 39, 40), ülkemizde kendine farklı bir karşılık bulabilir. Türkiye’de, emniyet kemerinin takıldığı yuvaya oturan, kemerin kendisinden bağımsız olarak kullanılan ikinci bir kemer başlığı aracılığıyla; emniyet kemerini takmaksızın arabayı kullanmanın ve alarm sesine maruz kalmaksızın kuralları çiğnemenin tuhaf bir yolu bulunmuştur. Öznenin nesneye açtığı savaşta kendine bulduğu yollardan biri olan bu örnek, öznenin pasif rolünden sıyrılma çabası bakımından oldukça önemlidir.



Şekil 5.3 : Emniyet kemeri başlığı

Öznenin, sınırlandırılmış hareket alanı sebebiyle gündelik hayatta gösterdiği ufak dirençlere ek olarak, aynı soruna tepki şeklinde gelişmiş sanatsal üretimler ve eleştirel yaklaşımlardan söz etmek de mümkündür. Modern kültürün, bireyi verimlilik adı altında dönüştürme çabası ve öznenin sığınağı olan evin, ulaşılamayan bir arzu nesnesi haline getirilişi, özneyi hiç planlanmayan bir psikolojik durumun ortasına iter. Bıkkın ve tepkisiz modern bireyin özgürleşme aralığı olarak yorumlanabilecek eleştirel pratikler bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

5.1 Eleştirel Yaklaşımlar / Üretimler

Evin modernleşme idealiyle birlikte nesneleşmesi disiplinler arası bir söylem oluşturur. Edebiyat, felsefe ve sosyal bilimlerle birlikte sanat alanında da kendine bir yer edinir. Özellikle 1970’ler ve sonrasında güçlenen eleştirel sanat pratikleri, modernleşmeye dair pek çok toplumsal meseleyi ele almakla birlikte modernleşmenin yeniden yarattığı eve ait söylemleri de konu edinir.

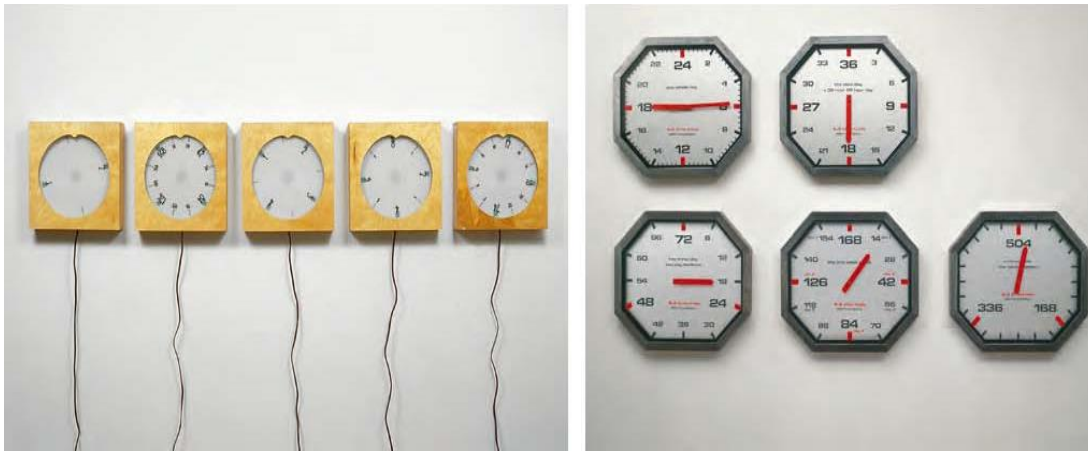
Bu bölümde; öncelikle evin nesneleşmesinde rol oynayan ortam ve bu ortamdaki modern bireyin pozisyonu ile ilgili eleştirel üretimler örneklenecek, ardından evin

nesneleşmesine ve ideal bir ürüne dönüşmesine karşı bir direnç gösterme eğilimi olarak tanımlanabilecek ev odaklı yaklaşımlar konu edilecektir.



Şekil 5.4 : Andrea Zittel, A-Z Personal Uniform, 1999
(A-Z Kişisel Üniforma). (Url-15)

1990'lardan başlayarak gündelik hayat nesnelere tasarlayan Andrea Zittel'in *Personal Uniform* isimli çalışmasında bireysellik ve standartlaşma ikilisi ele alınır. Kişisel ihtiyaçlar göz önüne alınarak tasarlanmış giysilerde, kullanıcıya özel olarak düşünülmüş farklı boyutlarda cepler bulunmaktadır. Söz konusu ceplerin varlığı; standartlaştırılmış ve "S, M, L, XL" gibi harflere sıkıştırılmış insan bedenine ait giysilerden atipik bir ürün çeşitliliği yaratmaya olanak sağlar. Standart olmayan cep boyutları ile gösterilen direncin naif ve çekingen boyutu, modern sistemin baskınlığına bir vurgu olarak okunabilir.



Şekil 5.5 : Andrea Zittel, A-Z Time Trials, 1999. (A-Z Zaman Denemeleri) (Url-15)

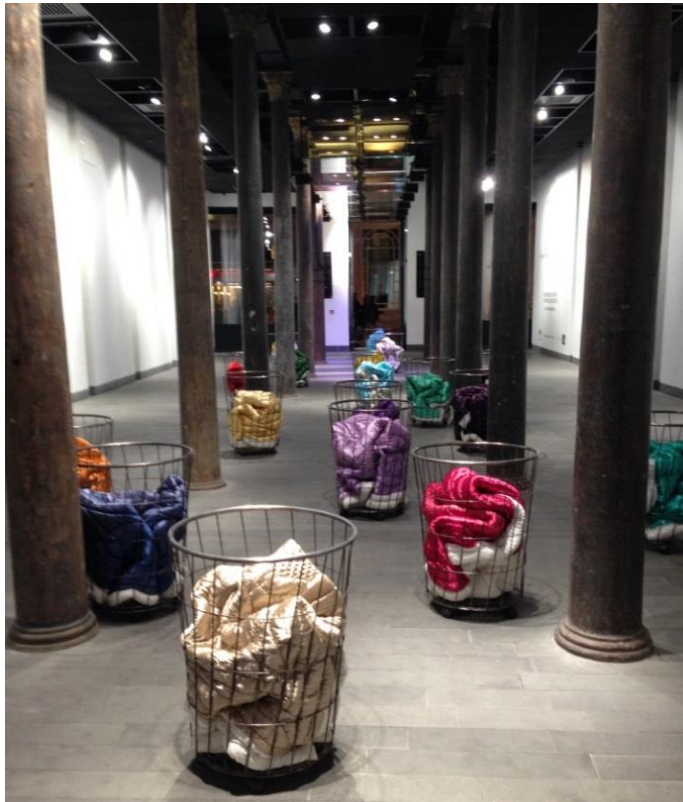


Şekil 5.6 : Andrea Zittel, Timeless Chamber, 2000. (Zamansız Hazne) (Url-15).

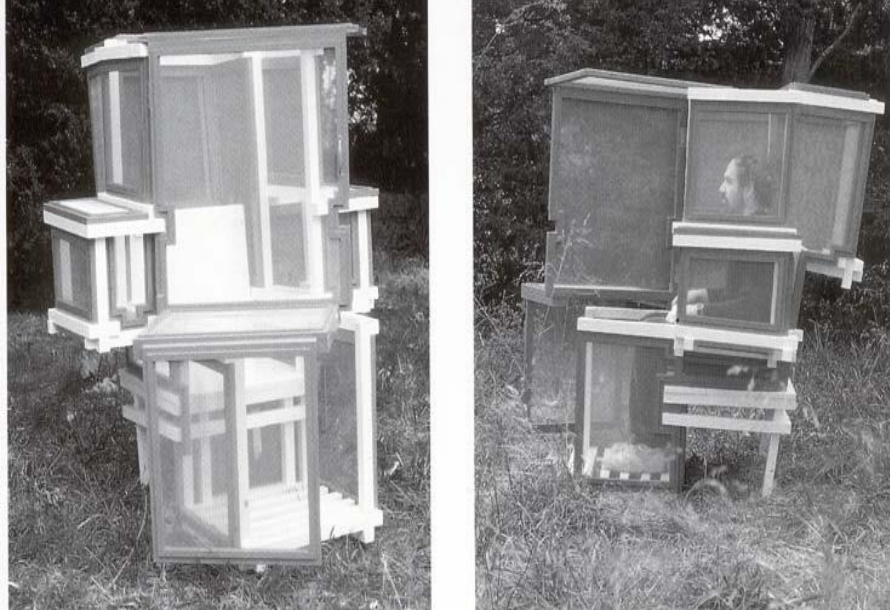
Zittel, *Free Running Rhythms and Patterns, Timeless Chamber* (2000) ile belli bir zamana bağlı kalmadan nasıl yaşanabileceğini sorgular (şekil 5.6). Zittel'in tam anlamıyla sorguladığı gündelik hayatın standart tekrarlarıdır: acaba bir birey, kendi gündelik hayatına ait, bireysel bir zaman çizelgesi oluşturabilir miydi? Acıktığı zaman yediği, yorulduğu zaman uyuduğu, çalışmak istediği zaman çalıştığı, zamansal sınır koymadığı, dış dünyadan bağımsız, içe dönük, kendi bio-ritmine uygun yeni bir düzen. Acaba bir birey standart toplumsal tekrarlardan bağımsız olarak, herhangi bir fiziksel yapıya dahil olmadan, tüm gün boyunca uyuyabilir ya da bir kitabı başından sonuna kadar okuyabilir miydi? Acaba huzur, özgürlük ve üretkenlik adına yeni bir düzen tasarlanabilir miydi? Peki ya saatin icadıyla başlayan tüm yaşamımızı kontrol eden zamanın kendi fiziksel (belirleyici) yapısı ne olacaktı? Acaba zamanı yeniden tasarlayarak yeni bir şekle sokabilir miydik? Zamanın yeniden ele alınışının psikolojik, duygusal ve toplumsal sonuçları neler olurdu? Zittel tüm bu sorular ile farklı zaman dilimlerine sahip saatler tasarlamaya başladı. *A-Z Time Trials* kapsamındaki çalışmalarından birinde, zaman 2, 4, 8, 24, ve 168 saatlik dilimlere ayrıldı; bir diğerinde ise zaman 36 ve 24 saatlik, 1 ve 3 haftalık (1 haftası tatil) dilimler olarak tasarlandı (Morsiani ve Smith, 2005) (şekil 5.5). *Timeless Chamber* ise bireyin kendi içsel saatine uygun yaşayabileceği bir yaşam ünitesi olarak üretildi ve dış dünyada devam etmekte olan zamanı hissettiren doğal ışık ve ses gibi etkenlerden ve televizyon, radyo, bilgisayar, internet gibi tüm iletişim araçlarından yalıtıldı. Bu yaşam ünitesi, bireyin kendi planladığı zamana göre uyuyabileceği, çalışabileceği, yaşayabileceği temel ihtiyaçlara karşılık veren -modern dünyadan uzakta- rahat özgür ve stresten uzak bir ortamdı (Morsiani ve Smith,2005).

Zittel'in yaşam ünitesi, modernizmin yarattığı ev nesnesine bir direnç gösterme üretimiydi. Zaman olgusunu ortadan kaldırarak, gündelik hayatta belirleyici olan tüm standart gerekliliklerin varlığından kurtulmak mümkündü. Saat işlemediğinde ya da herkese göre farklı işlediğinde, standardizasyona dayalı pratiklerin hiçbiri artık çalışmayacak ve bireye odaklı yeni bir yaşam dinamiği ortaya çıkacaktı. Bu yeni oluşum içinde ev olgusu kendine yeni bir yol bulabilir ve özgürleşebilirdi.

Gülsün Karamustafa'nın *Mistik Nakliye / Mystic Transport* (1992) başlıklı çalışmasında yerin bağlamsızlaşması, bireyin sürekli bir göç halinde olma duygusu çarpıcı bir şekilde ele alınır. Yirmi adet hareketli tel sehpanın içine renkli yorganlar yerleştirilerek sehpanın sergi ziyaretçisi tarafından hareket ettirilmesine olanak sağlanmıştır. Bu hareket olanağı, göç kavramına gönderme yapmakla birlikte; yorganların üstü saten altı pamuklu kumaştan geleneksel çeyiz yorganı şeklinde yerel kültürün nesnelere arasından seçilmiş olması bir karşı duruş tanımlar. Sepetlerde hareketlendirilen nesnelere yorgan olması, bireyin bedenine ve bu bedenin evsizliğine de gönderme yapar. Modern insanın evsiz olduğu söylemi, *Mistik Nakliye'nin* alt katmanlarından okunabilir (Şekil 5.7).



Şekil 5.7 : Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, Salt Beyoğlu, 2013. (Fotoğraflayan:Dilara Tekin)



Şekil 5.8 : Allan Wexler, Screen Chair, 1991. (Ekran Sandalye) (Url-16).

Bireyin hayalindeki nostaljik evi kaybetmesi ve artık ona asla sahip olamayacağı düşüncesi, bedenine ait bir tür metafora dönüşmesini tetikler. Wexler *Screen Chair* çalışmasında, ev için geliştirdiği yeni önerisiyle hem mimarlık-mobilya ilişkisini hem de beden-mimarlık ilişkisini araştırır (Şekil 5.8). Wexler'ın söz konusu ilişkiyi yaşama alanı üzerinden kurmaya çalışması, evin muhtemel yeni formları ve bağlamlarının sorgulandığı üretimlerin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu anlamda Wexler'ın özne, ev ve beden arasında birtakım eleştirel yaklaşımlar ürettiği ve bu söylemleri üç boyuta taşıyarak görselleştirdiği söylenebilir.

Amerikalı sanatçı Andrea Zittel 1992'den beri *A-Z Administrative Services* isimli şirket altında ev ile ilgili nesnelere ve mekanlara tasarlar. Zittel, öznenin gündelik ihtiyaçlarını yeniden yorumlayarak bu bağlamda yeni kişisel nesnelere ve yaşama mekanları üretir. Bu çalışmalar şöyle sıralanabilir: *A-Z Cover* (1993), *A-Z Food Group* (1993), *A-Z Dishless Dining Table and Clothes* (1993), *A-Z Living Units* (1993-1994), *A-Z Comfort Units* (1994), *A-Z Travel Trailer Units* (1995), *A-Z Escape Vehicle* (1996), *A-Z Deserted Islands* (1997).

John C. Welchman (2003), Andrea Zittel'in sanatın, tasarımın ve hayatın uzantıları şeklinde kurgulanmış bir showroom ürettiğinden bahseder ve bu üretimi bir laboratuara benzetir. Çünkü Zittel tarafından tasarlanmış nesnelere ve mekanlara öznenin davranışını yeniden üretmeye ve özneyi özgürleştirmeye yönelik denemelerdir (Jan Avgikos, 1994). Zittel'in ürettiği yaşama mekanları, fiziksel

koşullar ve psikolojik gereksinimler sonucu bir yere sığınma ihtiyacını kuvvetle hissedilen öznenin; modernleşme hareketi ile birlikte üretilen ve görsel medya aracılığı ile güçlendirilen ideal ev algısından bağımsız olarak farklı bir yaşama mekanı ile temasa geçmesine olanak sağlar (Şekil 5.9).



Şekil 5.9 : Andrea Zittel,A-Z Comfort Unit, 1994.(A-Z Konfor Ünitesi) (Url-15)

Wexler'in *Crate House* (1991) çalışması, öznenin kendi davranış örüntüleri üzerinden yaratabileceği ve aynı zamanda deneyimleyebileceği yaşama alanları yaratma örneği olarak yorumlanabilir (Şekil 5.10). Wexler bu çalışmasında evi; yatak odası, banyo, mutfak ve yaşama alanı olarak bölümlere ayırmış ve her fonksiyonu diğerlerinden izole ederek, tekerlekler üzerindeki sandıklarla sınırlandırmıştır. Böylece her fonksiyonu bir mobilyaya (sandığa) ve her mobilyayı da fonksiyonel bir odaya dönüştürmüştür. Özne, uyumak istediğinde bütün ev bir yatak odası haline gelirken, özne yemek pişirmek istediğinde ev bir mutfağa dönüşüyordu. Sandıklar kübün dışına doğru itildiğinde, aslında hayatın da dışına itiliyorlar. Wexler, *Crate House* ile temel insan aktivitelerinin (çalışma, dinlenme, yeme, uyuma, vb.) yer aldığı mekanların sınırlarını araştırıyor ve fonksiyonların karşılıkları olarak kemikleşmiş formlara bürünmüş odalar için yeni bir söylem üretiyor.



Şekil 5.10 : Allan Wexler, *Crate House*, 1991. (Kasa Ev) (Url-16)

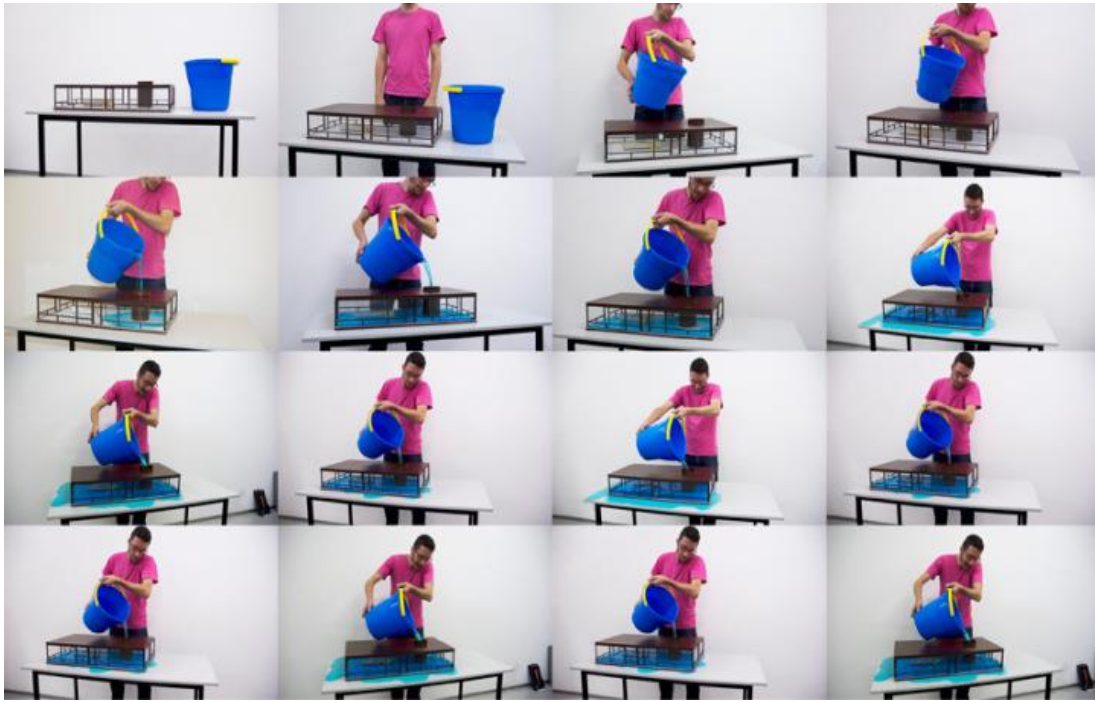


Şekil 5.11 : Andrea Zittel, *Escape Vehicle*, 1996. (Kaçış Evi) (Url-15)

Andrea Zittel önceki işlerinde kutular ve sandıklarla tanımlamak istediği kişisel alanı, *Escape Vehicle* (1996) çalışmasında, bir konteynır üzerinden ele alarak; modern öznenin kaçma fantazisine aracılık edecek bir araç-mekan tasarlamayı deniyor. Bu çalışma, öznenin yalnız başına kalabileceği ve kendini tüm gezegenden izole edebileceği bir kaçış kapsülü yaratma girişimi olarak düşünülebilir.

Bachelard'ın (1969), kuytu köşeleri evrenin negatifi olarak ele aldığı ve saatlerin sessizce geçtiği, hayal gücünün uyandığı ilkel ve basit alanlar olarak tanımladığı düşünüldüğünde; modern bireyin hiçbir kuytu köşe bulamadığı evinde kaçış kapsüllerine sığınması metaforu anlam kazanır.

Kuytu köşelerin tam aksine, modernizmin ‘evde maksimum görünürlük ve şeffaflık’ denemelerinin en belirgin örneği olan *Glass House* (1949), Glenn Walls isimli sanatçının naif bir eleştirisine konu olur. Walls’un 2008 yılında Gertrude Contemporary Art Spaces’da sergilenen *How to Avoid Modernism* isimli çalışmasında, *Glass House*’un baştan aşağı şeffaf bir kutu olması durumu; akvaryum ya da havuz benzetmesi üzerinden mizahi bir biçimde ele alınarak evin maketi suyla doldurulmuştur. Suyun doldurulduğu hattın, evin tek opak yüzeyli kütlesi olması da, Philip Johnson’ın evde yarattığı şeffaflık olgusuna karşı ironik bir vurgu olarak okunabilir.



Şekil 5.12 : Glenn Walls, *How to Avoid Modernism* isimli çalışması, 2008. (Modernizm’den Nasıl Kaçınılır) (Url-17).

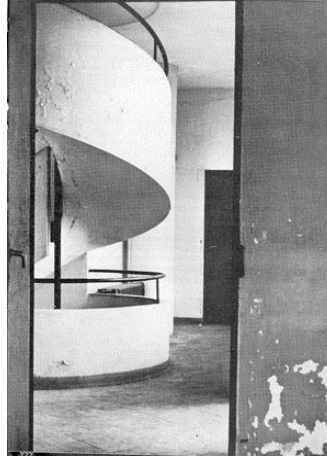


Şekil 5.13 : Soldaki Glenn Walls, *How to Avoid Modernism*, 2008; Sağdaki Philip Johnson, *Glass House*, 1949. (Url-17)

Özneye yeni duygusal deneyimler yaşatabilme potansiyeli taşıyan ve üretkenliği tetikleyen kuytu köşelerin modern mimarlıkta bir tür ayıp haline gelmesi durumu, Duchamp'ın *Büyük Cam (1915-1923)* adlı çalışmasında tozun efsunlu bir malzeme olarak kullanılması ile birlikte kendine eleştirel bir karşılık bulur.

Büyük Cam'da Duchamp, camı tozlanması için aylar boyunca atölyesinde bırakır. Toz biriktikçe, geçen zamanı da zaptetmiş olduğunu düşünür (Taylor, 2005). Man Ray toz zerrelere ile birlikte camın fotoğraflarını çektikten sonra, Duchamp onları vernikleyerek sabitler ve eserin bir bileşeni haline getirir.

Duchamp gibi sürrealistlerin aksine modernist mimarlar, modernizmin deney alanı olarak gördükleri evi, mümkün olduğunca kuytu köşelerden kurtarmak gayesindedir; eski eşyalar, toz evin yüzkarası olarak görünür. Le Corbusier'nin, apartmanlarda yaşayacaklara elektrikli süpürge edinmelerini önermesi tam da bu yüzdendir. Fakat zamanın izleri Villa Savoye için bile kaçınılmaz olarak kendini gösterir.



Şekil 5.14 : Peter Blake'in 1960'taki fotoğrafında terk edilmiş halde Villa Savoye. (Kaynak: Artun, 2012)

1940 yılından sonra sahipleri tarafından terk edilip kendi haline bırakılan Villa Savoye kusursuz güzelliğini kaybetmiş durumdaydı. Mimar ve yazar Peter Blake, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Villa Savoye'ı görmeye gittiğinde sıvaları dökülmüş, pencereleri tahtalarla kapatılmış, terasında yabancı otlar olan ve bahçesinde sebze yetişen bir harabeyle karşılaşır (Artun, 2012). Salonunda saman balyaları vardır, şöminenin üzerinde tek bir Amerikan postacı durur. Garajında hurdalar yığılıdır, onların yanına yine hurda olmuş eski bir Citroën bırakılmıştır. Giriş holünden ise hasta bir atın hırıltılı sesi gelir (Blake, 1960) (Şekil 5.14).



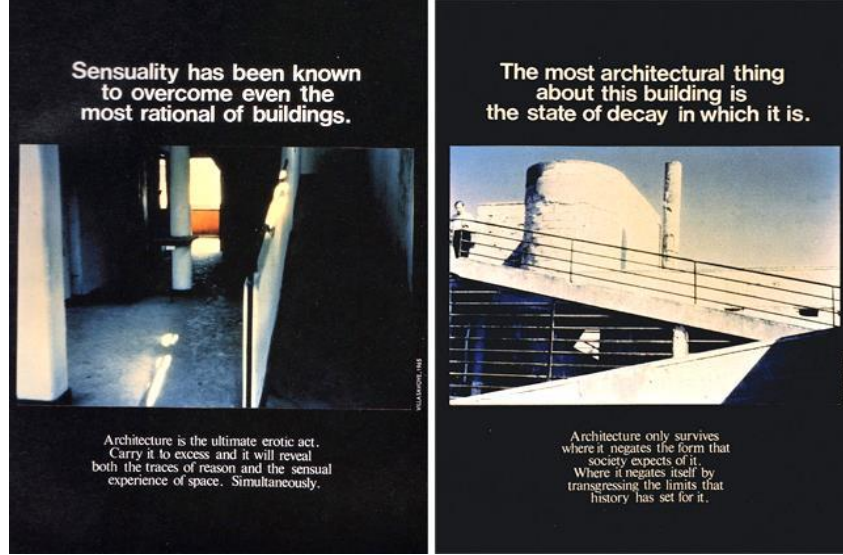
Şekil 5.15 : Villa Savoye, çatı bahçesi ve rampa, René Burri, 1959. (Url-18)

Nikolaus Pevsner *Architectural Review* dergisinde bir makale yazıp harabiyetin Villa Savoye'a hiç yakışmadığını, taş yapıların aksine, duvarları beyaza boyanmış beton strüktürlerin eskidiklerinde göze hoş gelen harabelere dönüşmediklerini anlatır. Taş, yüzeyden ibaret değildir, yıpransa da gerçekliği değişmez. Oysa güzellik yüzeyde ise, yaşlanmaya gelmez. Villa Savoye yeniyken güzeldir, beyaz yüzeyleri beyaz kalmalıdır (Pevsner, 1959) (Şekil 5.15). Belli ki Pevsner'i asıl rahatsız eden, Villa Savoye'un sıvaları döküldükçe, beyazlık maskesinin düşmesi ve mimarlığın onun yüzeyinde kurduğu otoritenin alaşağı olmasıdır. Beyaz boyada oluşan çatlaklar tam da bu yüzden tehlikelidir: Yüzeyin ince bir tabakadan ibaret olduğunu açığa çıkarırken bu otoritenin kırılmasını da fark ettirirler (Wigley, 1995). Çünkü otoritenin inkar ettiği zaman, dönüp dolaşıp Villa Savoye'u da bulmuştur. Tschumi 1965'de Villa Savoye'u gördüğünde "içindeki idrar kokusu, dışkı kalıntıları, grafitiler" ona ölümü hatırlatır ve Villa Savoye'u hiçbir zaman olmadığı kadar dokunaklı bulur.

Tschumi'ye göre (1996), harabenin çekiciliği, yaşamı ve ölümü birlikte var etmesinde; gündelik yaşamın, insanın ve zamanın izlerini üzerinde taşımasında ve mimarlığın tarif ettiği 'ideal mekân' ile içinde yaşanan 'gerçek mekânı' birbirlerine kavuşturmasındadır.

Tschumi yıllar sonra, modernizmin dogmalarını ihlal edecek yeni bir mimarlık tasavvur edebilmenin aracı olarak erotizmi ve çürümeyi önerdiği bir tür mimarlık manifestosu olan, *Advertisements for Architecture/Mimarlık için İlanlar*'ın ikisini Villa Savoye'a ayırır (Şekil 5.16). Kartpostal büyüklüğündeki ilanlar Villa Savoye'un harabiyetini mimarlığın hakikati olarak sunar ve duyusallığın eninde sonunda yapıların en rasyonelini bile alt ettiğini" dile getirir. Böylelikle, Le

Corbusier'nin akılla fethettiğini sandığı duyusallık, Villa Savoye harabeye dönüştüğünde geri dönmüş olur (Artun, 2012). Tschumi'nin *Advertisements for Architecture* çalışmasındaki yaklaşımı, evin nesneleşmesine ve ideal bir ürüne dönüşmesine karşı bir direnç gösterme ve bu bağlamda eleştirel bir ürün (reklam ilanları) ortaya koyma denemesi olarak yorumlanabilir.



Şekil 5.16 : Bernard Tschumi, *Advertisements for Architecture / Mimarlık için İlanlar*, 1975. (Url-18)

Modern mimarının, en kişisel alan olan evde bile, akılcı olmanın gereklilikleri olarak gördüğü dogmaları harfiyen uygulaması ve duyusallığı demode bayat bir söylem olarak görmesi durumu, Villa Savoye'un eskiyen yüzüyle birlikte yeniden tartışılmalıdır. Modernizmin ürettiği ve popüler medyanın güçlendirdiği – yaygınlaştırdığı ideal bir nesne olan ev olgusu, René Burri'nin fotoğraflarında da görüldüğü üzere, pek de ideal bir sona ulaşamamıştır. Çünkü zaman ve özne faktörü sadece akıl ile kontrol etmek için fazlasıyla karmaşıktır. Gücünü kusursuzluğundan alan modern bir mimarlık nesnesi olarak evin terk edilme (özne faktörü) ve eskime (zaman faktörü) ihtimali her zaman için vardır ve bu koşullar altında ideallliğini koruyabilmesi pek gerçekçi bir iddia olmayacaktır.

Popüler medyanın aracılık ettiği prefabrik konut üretimi fikri modernizmin evin anlamını kökten değiştirmeye yönelik girişimlerinden en belirgin olanıdır. Parçaları fabrikada üretilip yerinde monte edilen evlerin çok daha modern görüldüğü kanısı yaygınlaşırken, Buster Keaton'ın 1920 yapımı *One Week* filmi bu konuyu eleştirel bir yaklaşımla ele alır. Film yeni evli bir çiftte prefabrik bir evin, bir pakette düğün hediyesi olarak verilmesi ile başlar (Şekil 5.17).



Şekil 5.17 : Buster Keaton, One Week / Bir Hafta Filmi, Yeni evli çiftin düğün hediyesi olarak gelen prefabrik ev, 1920. (Url-19)

Paketin üzerinde kurulum aşamalarını tanımlayan numaralar ve talimatlar bulunmaktadır. Fakat birisi bilerek sandıklardan birinin üzerindeki numarayı değiştirir ve evin kurulması imkansız bir hal alır (Şekil 5.16).



Şekil 5.18 : One Week filmi, Biri numarayı değiştirirken. (Url-19)



Şekil 5.19 : One Week filmi, pek çok denemeye rağmen ev olması gerektiği gibi kurulamaz; ortasından geçen trenle parçalanır. (Url-19)

Çiftin tüm çabalarına rağmen, ev bir türlü olması gerektiği şekliyle kurulamaz. Daha da kötüsü, yorgun çift evi yanlış yere kurmaya çalışmaktadır. Bunu farkedince, yanlış da olsa kurdukları evi doğru alana itmeye başlarlar. Ancak yarı yolda evin tam ortasından geçen bir tren, evi yerle bir ederek trajik sonu gerçekleştirir (Şekil 5.19). Çiftin sarfettiği inanılmaz çabaya rağmen, prefabrik ev bir türlü kurulamaz ve çift evsiz kalır (Şekil 5.20).



Şekil 5.20 : One Week filmi, Evsiz kalan çift hayal kırıklığıyla ayrılır. (Url-19)

One Week filmi, nesneleşmiş ve hatta parçalar halinde sunulmuş (bir başkası tarafından hediye edilmiş) olan evin, gerçeklik ile kurduğu ilişkideki zayıflığa dikkat çeker. Filmdeki olay örüntüsü incelenirse; kişisel bir alan olan evin, parçalar halinde hediye edilmesi ile tuhaf bir süreç başlar. İdeal evi oluşturacak sayılı parçanın, bir yabancıнын küçük bir müdahalesi ile (numarayı değiştirmesi) bir bütün oluşturamaz hale gelmesi, evin ideallikten uzaklaşıp imkansızlığa yaklaşmaya ne denli meyilli olduğuna dikkat çeker. Dahası evin herhangi bir yer bağlamı yoktur, bir yerlere konumlanabilir ve yerin imkansızlıklarından bağımsız olması dolayısıyla bir trenin çarpması sonucu yok olur. Ev, bir sandıkta gelen ve birdenbire yok olabilen büyükçe bir nesne gibidir. Tüm bu çıkarımlar Buster Keaton'ın evin dönüştüğü nesneyi ironik bir biçimde ele alması olarak yorumlanabilir.

5.2 Bölüm Sonucu

Modern insanın en derin çatışmasının, geçmişte olduğu gibi doğaya karşı mücadele değil, toplumun muazzam gücüne karşı bireyin kendi varoluşunun bağımsızlığını ve özgürlüğünü ortaya koymak için vermek zorunda kaldığı mücadele olduğunu söyleyen Simmel (1903), bu mücadeleyi toplumsal-teknolojik düzeneğin özneyi ezmesine yutmasına karşı gösterilen bir direnç olarak ele alır.

Modern ortamın dayattığı yaşama koşullarının kendisine ve söz konusu ortamının evi dönüştürdüğü ideal nesneye karşı geliştirilen tepki mekanizmalarının oluşturduğu direnç örnekleri, bir önceki bölümde yer alan eleştirel pratikler ve sanatsal üretimler üzerinden tartışılmıştır. Bölüm üzerinden genel bir değerlendirme yapılacak olursa:

Standardizasyon ve modernizasyon süreçlerinin belirleyici unsuru olan ‘verimlilik’ kavramının, ‘zaman’ ile olan direkt ilişkisini takiben; modern öznenin sürekli acele içinde olması ve istediği an istediği şeyi yapmasının çoğunlukla mümkün olmadığı bir düzen içerisinde yaşıyor oluşu, Andrea Zittel’in zamanı yeniden biçimlendirme denemeleri (A-Z Time Trials, Free Running Rhythms and Patterns, Timeless Chamber) (Şekil 5.5, Şekil 5.6) ile eleştirel bir üretim vasıtasıyla ele alınır.

Modernizmin, prensip koyucu olması bakımından sevdiği zaman olgusu, dönüp dolaşır modern mimarlık nesnesinin beyaz duvarlarını eskittiğinde ortaya çıkan ironik sahne, Tschumi’nin Advertisements for Architecture reklam broşüründeki eleştirel yaklaşımı (Şekil 5.16) ile kendi direnç örneğini yaratmaktadır.

Modernizmin belirlediği doğruların temsil aracı haline gelmiş evin, özneyi domine etme durumu; yine kendi tepki mekanizmalarını oluşturur. Ev mekanının sınırlarının sorgulandığı üretimler (*Wexler, Crate House*) (Şekil 5.10); öznenin kemikleşmiş ideal ev dışında bir yaşama alanıyla temasa geçerek kendini özgürleştirme denemeleri (*Wexler, Screen Chair*) (Şekil 5.8) ve hatta öznenin kaçma fantazisine aracılık edecek bir araç-mekan tasarımı (*Zittel, Escape Vehicle*) (Şekil 5.11), modernleşme hareketinin evi dönüştürdüğü ideal nesneye gösterilen direnç örnekleri olarak yorumlanabilir.

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Endüstrileşme ve küreselleşme ile birlikte, modernlik olgusu metropol yaşamı ile ilişkilendirilir; metropol, modernizmin bireyin hayatında yarattığı değişikliklerin odak noktası olarak belirir. Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan rasyonelleşme ve standartlaşma süreçleri, bireyin hayatını kökten değiştirir. ‘Her şeyi denetle’ zihniyeti ile bireyin tüm hayatı denetlenir ve birey, sermaye gücü tarafından baskılanarak mekanikleştirilir; gündelik hayatın rutin bir parçası olan ev işleri bile ‘evsellik bilimi’ adı altında yeniden tanımlanır ve neticede bireyin kendi hayatı ile ilgili hareket alanı bile kısıtlamalara maruz kalır.

Modernleşmenin etkileri, ‘ev’ için de belirleyici olmuştur. Ev modernize edildikçe nesneleşmeye; dergilerde, sinemalarda yer edindikçe ilişki kurulamaz hale gelmeye başlar. Gündelik hayatın bir parçası olan ve gerçekliğini büyük ölçüde buradan alan ev; öznenin içinde yaşadığı, bizzat ona ait yer olmaktan çıkıp dergi sayfalarında gördüğü, arzuladığı ve hep ulaşmak istediği yarı gerçek bir ideal nesneye dönüşür.

Ulaşamadığı ve arzulamaktan geri duramadığı ev karşısında özne, endüstriyel üretim nesnelere umut bağlar. Kendini var edebilmenin, modern olabilmenin aracı olarak görülen söz konusu nesnelere, popüler medya tarafından öznenin hayallerine sokulan ideal ev olgusuna ulaşmada kilit noktalar haline gelir ve öznenin zihnine ‘ideal evin ideal nesnelere’ olarak yerleşirler. Nesnelere özneyi baskılama (yönlendirme) eğilimleri ve öznenin nesne ile kurduğu kişisel ilişkinin popüler medya tarafından yönetilmeye başlamış olması durumu göz önüne alınırsa; öznenin ‘modern olma’ hayali ile bir kurtarıcı olarak sarıldığı nesnenin onu daha da pasif bir alana sürüklediği söylenebilir. Çalışmanın ‘ev’ olgusunu ‘mimarlık nesnesi ve onun içindeki kullanım nesnelere’ olarak ele alması tam da bu sebeptendir; öznenin zihnindeki ev kavramı, sadece bir kabukla ilişkili değildir, kabuğun iç yüzeyi ve hatta içerideki her bir nesne öznenin evle kurduğu ilişkide belirleyicidir.

İdeal olanın ne olduğuna dair söylemler ve görseller popüler medya aracılığı ile özneye sunulur ve her defasında yeniden üretilir. Özne, bir nesneyle kurduğu tekil

ilişkide bile, kendi kişisel çağrışımlarının ötesinde, dışarıdan gelen (medya aracılığı ile) modern birey olma bilgisi ile nesnelere farklı türlü algılar; evin vaat ettiği kimliğin heyecanına kapılarak bu yolda kendisine aracılık edecek nesnelere fetişleştirir.

Bu bağlamda bakıldığında esas sorun öznenin ev ile kurduğu ilişkide öznelliğini kaybetmesinde düğümlenir. Bu yüzdendir ki modernliğin söylemleri modern bireyi ‘yabancılaşmış, yersiz-yurtsuz, yalnız, huzursuz, standartlaşmış, kayıtsızlaşmış’ olarak betimler.

Sanat-mimarlık arakesitindeki üretimler (eleştirel pratikler), öznenin yeniden öznelliğini kazanması ve ilişki kuramaz hale geldiği evi farklı bir şekilde yeniden var edebilmesi hayaline aracılık eder. Modernleşme hareketinin, bireyi ve evi uğrattığı değişime bir tepki olarak gelişen söz konusu üretimler; bireyin nesnelere olan sorunlu ilişkisine yine nesnelere aracılığıyla dikkat çekmeleri ve bu yolla eve dair yeni söylemler oluşturmaları bakımından bir tür direnç örneği olarak yorumlanabilirler.

Söz konusu direnç örneklerinin ‘anlamı / faydası nedir?’ diye irdelendiğinde, ilk olarak farkındalık yaratmalarından bahsedilebilir. Birtakım şeylerden rahatsız olan fakat rahatsızlıklarının adını koyamayan (kaynağını saptayamayan), gündelik hayatın kendi rutini içinde sorgulamaya mecali olmayan “bıkkın” modern birey için bir farkındalık yaratmaları ve öznenin öznelliğini geri kazanması için umut vaat etmeleri; direnç pozisyonlarının birincil etkisi olarak düşünülebilir.

Standartlaşmış dünyanın bir parçası ya da uzantısı olmayan, evin sınırlarını ve kemikleşmiş kurallarını sorgulayarak bireyi özgürleştirme çabasında olan söz konusu denemeler; öznenin kazanılmasında tetikleyici bir güç oluşturmakla birlikte evin muhtemel yeni açılımları ile ilgili söylemler üretir.

Modernleşme hareketi ile başlayan ve belirli noktalarda günümüze kadar süregelen ‘modern birey olma’ sorumluluğuyla katılan ev kavramının yer yer çözünerek, yeni formlara ve anlamlara ihtimal yaratması durumu; geleceğe dönük olarak teorik ve pratik anlamda potansiyeli yüksek bir alan tanımlar.

KAYNAKLAR

- Artun, N. A.** (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avgikos, J.** (1994). Andrea Zittel. *Artforum International*, 32.
- Bachelard, G.** (1970). *The Poetics of Space*. (M. Jolas, Çev.) Toronto: Saunders of Toronto.
- Baudrillard, J.** (1996; 2010). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır, & A. Karamollaloğlu, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Bayrakçı, O.** (1994). *Çağdaş İletişim Kuramları Açısından Tasarımda İletişimsel Modeller*. İstanbul: MSÜ Mimarlık Fakültesi.
- Benjamin, W.** (1993). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: YKY.
- Berk, İ.** (2007, Ağustos 20). İlhan Berk ile Son Söyleşi. (H. Şarkdemir, & O. Karakaş, Röportajı Yapanlar)
- Colomina, B.** (1996; 2011). *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Csikszentmihalyi, M., & Rochberg-Halton, E.** (1981). *The Meaning of Things*. Cambridge: Cambridge university Press.
- De Botton, A.** (2007). *Mutluluğun Mimarisi*. (B. T. Altuğ, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- Duncan, J.** (1982). *Housing and Identity*. New York: Holmes&Meier Publishers.
- Eagleton, T.** (1997). *Marx*. New York: Weidenfeld & Nicolson.
- Fondation Le Corbusier.** (1968).
[http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/zcomp/pages/EditR3\(1\).htm](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/zcomp/pages/EditR3(1).htm)
adresinden alınmıştır, alındığı tarih:04.12.2013.
- Gabor, A.** (2000). *Capitalist Philosophers: the Geniuses of Modern Business: Their Lives, Times and Ideas*. Westminster: Crown Publishing Group, Incorporated.
- Giedion, S.** (1948). *Mechanization Takes Command: : a Contribution to Anonymous History*. Oxford University Press.
- Gilbreth, L.** (1954). *Management in the Home: Happier Living Through Saving Time and Energy*. New York: Dodd, Mead.
- Heynen, H.** (2011). *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri*. (N. Bahçekapı, & R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Versus Yayınları.
- Kaçel, E.** (1999, Bahar). İdeal Ev Aranıyor. (V. Çorlu, Dü.) *Cogito: Bir Anatomi Dersi: Ev*, s. 160-175.

- Latour, B.** (1992). Where are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts. W. Bijker, & J. Law içinde, *Shaping Technology* (s. 225-258). Cambridge: MIT Press.
- Latour, B.** (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık*. (İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Loos, A.** (1900). *Spoken Into the Void: Collected Essays*. New York: MIT Press.
- Loos, A.** (1910). Architecture. Y. Safran, & W. Wang içinde, *The Architecture of Aolf Loos*. London: Art Council of Great Britain.
- Lupton, E.** (1993). *Mechanical Brides*. New York: Princeton Architectural Press.
- Margolin, V.** (1995). The Experience of Products. *Design-Pleasure or Responsibility*. içinde Helsinki: UIAH Publications.
- Marx, K.** (2003). *Yabancılaşma*. (K. Somer, A. Kardam, S. Belli, A. Gelen, Y. Fincancı, & A. Bilgi, Çev.) İstanbul: Sol Yayınları.
- Morsiani, P., & Smith, T.** (2005). *Andrea Zittel: Crritical Space*. Munich: Prestel.
- Musil, R.** (1930-1943). *The Man Without Qualities*.
- Pevsner, S. N.** (1959, March). Time and Le Corbusier. *Architectural Review*.
- Plante, E.** (1995). *The American Kitchen: 1700 to the Present: From Hearth to Highrise*. Facts on File.
- Rice, S. P.** (2004). *Minding the Machine: Languages of Class in Early Industrial America*. California University Press: Ewing.
- Ruesch, J., & Kees, W.** (1956). *Nonverbal Communication: Notes on the Visual Perception of Human Relations*. University of California Press.
- Seabrook, J.** (1990, September 20). Nobrow: The Culture ok Marketing, Marketing of Culture. *New Yorker*.
- Sennett, R.** (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (S. Durak, & A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G.** (1903). Metropolis and Mental Life. D. N. Levine (Dü.) içinde, *George Simmel on Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press.
- Simmel, G.** (2012). *Modern Kültürde Çatışma*. (E. Gen, N. Kalaycı, & T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sitte, C.** (1989). *City Planning According to Artistic Principles*. (G. R. Collins, & C. C. Collins, Çev.) London: Phaidon Press.
- Sontag, S.** (1993). *Fotoğraf Üzerine*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Staff, P. P.** (2003). *Movers and Shakers: The 100 Most Influential Figures in Modern Business*. Boulder: Basic Books.
- Talamona, M.** (2004). *Malaparte Evi*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Talu, N.** (2010, Ocak). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. *Metu JFA*.

- Talu, N.** (2012). Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taylor, F. W.** (1911). *The Principles of Scientific Management*. New York: W.W. Norton.
- Taylor, M.** (2005). New York. L. Dickerman (Dü.) içinde, *Dada* (s. 283). Washington: National Gallery of Art.
- Touraine, A.** (2012). *Modernliğin Eleştirisi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tschumi, B.** (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press.
- Welchman, J. C.** (2003). *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*. London G+B Arts International Imprint.
- Wigley, M.** (1995). *White Walls, Designing Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- Yenne, B.** (2002). *Going Home to the Fifties*. San Francisco: Last Gasp of San Francisco.
- Le Corbusier.** (1991). *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*. Cambridge: MIT Press. Alındığı tarih: 02.12.2013, adres: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/991063?uid=3739192&uid=2&uid=4&sid=21103324050933>
- Url-1** <<http://www.foundationlecorbusier.fr>>, alındığı tarih: 20.11.2013.

Şekiller:

- Url-1** <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen>, alındığı tarih: 14.12.2013.
- Url-2** <<http://www.moma.org/search?query=bruno+taut>>, alındığı tarih: 14.12.2013.
- Url-3** <<http://www.sarahangliss.com/talks/lovingthemachinenotes>>, alındığı tarih: 10.12.2013.
- Url-4** <<http://www.aggregat456.com/2010/09/not-whodunit-more-whydoit.html>>, alındığı tarih: 01.12.2013.
- Url-5** <<http://blog.sweeten.com/2010/06/03/living-in-a-glass-house>>, alındığı tarih: 21.11.2013.
- Url-6** <<http://www.archdaily.com/60259/ad-classics-the-glass-house-philip-johnson>>, alındığı tarih: 21.11.2013.
- Url-7** <<http://www.galinsky.com/buildings/villamueller>>, alındığı tarih: 20.10.2013.
- Url-8** <<http://caperberry.blogspot.com/2010/04/kitchen-living-le-corbusier.html>>, alındığı tarih: 28.10.2013.
- Url-9** <http://hanser.ceat.okstate.edu/6083/van%20de%20velde/henri_van_de_velde.htm>, alındığı tarih: 28.10.2013.

- Url-10** <<http://www.deltacollege.edu/emp/jbarrows/Gesamtkunstwerk.html>>, alındığı tarih: 28.10.2013.
- Url-11** <<http://www.dreamstime.com/stock-images-hotel-keys-image16517014>>, alındığı tarih: 04.12.2013.
- Url-12** <<http://www.asharperfocuse.com/monocle.html>>, alındığı tarih: 04.12.2013.
- Url-13** <<http://www.globallygorgeous.com/2011/08/design-inspiration-through-film-art-direction.htm>>, alındığı tarih: 04.12.2013.
- Url-14** <http://www.corraini.com/scheda_libro.php?id=667&lang=eng>, alındığı tarih: 04.12.2013.
- Url-15** <<http://www.zittel.org/work.php>>, alındığı tarih: 08.12.2013.
- Url-16** <<http://www.allanwexlerstudio.com/works>>, alındığı tarih: 08.12.2013.
- Url-17** <<http://glennwalls.com/category/how-to-avoid-modernism-video-installation>>, alındığı tarih: 08.12.2013.
- Url-18** <<http://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesneler/580>>, alındığı tarih: 10.12.2013.
- Url-19** <<http://www.e-skop.com/skopdergi/bir-arzu-nesnesi-olarak-ev/579>>, alındığı tarih: 11.12.2013.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Dilara Tekin

Doğum Yeri ve Tarihi: Marktredwitz, Almanya / 26.10.1987

E-Posta: dilara.tekin@gmail.com

Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

Mesleki Deneyim: 2008'den beri Mono Mimari Tasarımlar'da çalışıyor.

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR

- İstanbul Teknik Üniversitesi Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı Seminer Dersi Sempozyumu 2013: İstanbul, Türkiye.