T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK BİLİM DALI

MODERNLEŞME SÜRECİNDE TÜRKİYE VE İRAN MODERN MİMARLIĞINI YENİDEN OKUMAK

Doktora Tezi

Tezi Hazırlayan:

Saba MATIN AYGÖREN

İstanbul, 2021

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK BİLİM DALI

MODERNLEŞME SÜRECİNDE TÜRKİYE VE İRAN MODERN MİMARLIĞINI YENİDEN OKUMAK

Doktora Tezi

Tezi Hazırlayan:

Saba MATIN AYGÖREN

Öğrenci No: 17080670003

ORCID ID: 000-0002-0099-9112

Danışman: Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR

İstanbul, 2021

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum "**Modernleşme Sürecinde Türkiye ve İran Modern Mimarlığını Yeniden Okumak**" başlıklı bu çalışmamın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını, patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 03/12/2021

Saba MATIN AYGÖREN

TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü ***Mimarlık Doktora*** öğrencisi ***17080670003*** numaralı ***Saba MATIN AYGÖREN***'in hazırladığı ***"Modernleşme Sürecinde Türkiye ve İran Modern Mimarlığını Yeniden Okumak"*** konulu DOKTORA TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 03.12.2021 günü saat 13:30'da Zoom programı aracılığıyla on-line olarak yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin ***KABULÜ***'ne ***OYBİRLİĞİ***'yle karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Şe*** ÖY*** GÜ*** (Danışman) (Beykent Üniversitesi)		
Doç. Dr. Şe*** YÜ*** (Üye) (Beykent Üniversitesi)		
Doç. Dr. Ga*** KA*** HE*** (Üye) (Beykent Üniversitesi)		
Prof. Dr. Ni*** KU*** (Üye) (Karadeniz Teknik Üniversitesi)		
Doç. Dr. Ha*** İb*** DÜ*** (Üye) (Samsun Üniversitesi)		

Adı ve Soyadı : Saba MATIN AYGÖREN
Danışmanı : Şengül ÖYMEN GÜR
Türü ve Tarihi : Doktora Tezi, 2021
Alanı : Mimarlık
Anahtar Kelimeler : Modernizm Kavram, Modern Mimarlık, Kültür, Türkiye, İran

ÖZ

MODERNLEŞME SÜRECİNDE TÜRKİYE VE İRAN MODERN MİMARLIĞINI YENİDEN OKUMAK

Bilim ve aklın bir ürünü olan modernleşme ve onun sonucunda ortaya çıkan modern mimari zamanla tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Bu süreçte öncü modern mimarlar tarafından yapılan binalar modern kavramları ortaya koymuştur. Modernizm zorunlu bir dil olarak diğer ülkeleri de etkilediğinden, yapılan tüm modern yapılar bu kavramlar çerçevesinde inşa edilmiştir. Ancak söz konusu yapılar ülkenin kültürü, sosyo-ekonomik koşulları, coğrafyası ve tarihi birikimlerinden devşirilen artikülasyonlarla yeniden tarif edilen melez bir dil ile uygulanmıştır.

Bu çalışma kültürel ve coğrafi açısından birbirine yakın olan Türkiye ve İran ülkelerinin geleneksel konut özelliklerini inceleyerek modernizmden ne şeklide etkilendiklerini ortaya koymuştur. Daha sonra bu ülkelerde inşa edilen modern örnekler ele alınarak nasıl ve ne şekilde merkezden farklılaştıkları veya merkeze olan benzerlikleri biçimlenme ilkesi doğrultusunda incelenmiştir. Çalışma, lojistik çözümleme yöntemi ile belirlenen modern kavramları kapsayan parametreler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Plan ve Cepheler üzerinden yapılan analizler doğrultusunda ortaya çıkan sonuçlar, iki ülkenin mekânsal ve biçimsel anlamda merkez ile olan benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyarken kendi aralarında olan kültürel benzerlikler sonucunda meydana gelen ortak dili de tespit etmiştir.

Name and Surname : Saba MATIN AYGÖREN
Supervisor : Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR
Degree and Date : PhD, 2021
Major : Architecture
Key Words :Modernism, Modern Architecture, Culture, Turkey, Iran

ABSTRACT

RE-READING OF TURKISH AND IRANIAN ARCHITECTURE IN THE ERA OF MODERNIZATION

Modernization, a product of science and intellect, and the modern architecture that emerged due to it have influenced the world over time. In this process, the buildings made by leading modern architects revealed modern concepts. Since modernism entered other countries as a compulsory language, all modern constructions were built within the framework of these concepts. However, these structures were implemented with a hybrid language that was redefined with the articulations gathered from the country's culture, socio-economic conditions, geography, and historical background.

This study examines the traditional housing characteristics of Turkey and Iran, which are close to each other in terms of culture, geography, and reveals how they were affected by modernism. Then, by considering the modern examples built in these countries, how and wherewith they differ from the center or their similarities to the center are examined following the principle of formation. The study was carried out according to the parameters covering modern concepts determined by the logistics analysis method.

The results, which emerged in line with the analyses made on the Plans and elevations, revealed the spatial and formal similarities and differences of the two countries with the center and determined the common language that emerged due to the cultural similarities.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ
ABSTRACT
TABLOLAR LİSTESİ vi
ŞEKİLLER LİSTESİ viii
KISALTMALAR xiv
SÖZLÜK xv
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
MODERNİZM VE MODERN MİMARİ

1.1.Modernizmin Tanımı ve Anlamı 5
1.2. Modernizmin Tarihi Süreci 9
1.2.1.Endüstrileşme Dönemi 13
1.3. Modern Mimari 22
1.3.1. Erken Dönem Modern Mimarlık ve Sanat Akımları 37
1.3.1.1. Chicago Okulu 38
1.3.1.2. Art Nouveau Akımı 40
1.3.1.3. Prairie School 43
1.3.1.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) 44
1.3.1.5. Kübizm 45
1.3.1.6. Fütürizm 47
1.3.1.7. Organik Mimari 49
1.3.2. Geç Dönem Modern Mimarlık ve Sanat Akımları 52
1.3.2.1. De Stijl 52
1.3.2.2. Pürizm 54
1.3.2.3. Konstrüktivizm 56
1.3.2.4. Art Deco 58
1.3.2.5. Uluslararası Akımı 60

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRKİYE'DE MODERNİZM

2.1. Modernizmin Türkiye'ye Gelişi ve Nedenleri 63
2.2. Türkiye Mimarisinde Modernizm 67
2.3. Türkiye Modernleşirken Geleneksel İstanbul Konaklarının Mimari Özellikleri 76
2.3.1. Geleneksel Osmanlı Evinin Plan Özellikleri 76
2.3.2. Geleneksel Osmanlı Evinin Cephe Özellikleri 77

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İRAN'DA MODERNİZM

3.1. Modernizmin İran'a Gelişi ve Nedenleri 80
3.2. İran Mimarisinde Modernizm 87
3.2.1. Naseri veya Geç Qajar Dönemi ve Mimaride Birinci Modernizm Dalgası 89
3.2.2. İlk Pehlevi Dönemi ve Mimaride İkinci Modernite Dalgası 97
3.2.3. İkinci Pehlevi Dönemi ve Mimaride Üçüncü Modernite Dalgası 101
3.3. Geleneksel İran Konutlarının Mimari Özellikleri 107
3.3.1. Geleneksel İran Evinin Plan Özellikleri 109
3.3.2. Geleneksel İran Evinin Cephe Özellikleri 111

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
TİP VE TİPOLOJİ ÇALIŞMALARI

4.1. Julien-David Le Roy (1724–1803) 114
4.1.1. Le Roy'un Tarihsel Yöntemi 116
4.1.2. Le Roy'un Karşılaştırma Yöntemi 117
4.2. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755 – 1849) 122
4.2.1.Tarihsel Araştırma 123
4.2.2. Taklit Sorunu 124
4.2.3. Tip Fikri 126
4.3. Jean-Nicolas Louis Durand (1760-1834) 129
4.3.1. Durand'ın Yöntemi 130
4.3.2. Durand Ve Quatremère Arasındaki Farklılıklar Ve Benzerlikler 134
4.4. Gottfried Semper (1803–1879) 137

4.4.1. Semper ’in Kullandığı Yöntemler 138
4.4.2. Semper’in Dressing (Giyinme) Teorisi 141
4.4.3. Mimarinin Dört Unsuru 145
4.5. Colin Rowe ve Robert Slutzky 147
4.5.1. Saydamlık (Transparancy) 147
4.5.2. Düzlemlerin Katmanlaşması 152
4.5.3. İdeal Villanın Matematiği 156
4.6. Roger H. Clark ve Michael Pause 160
4.6.1. Strüktür; 161
4.6.2. Doğal Işık; 162
4.6.3. Kütle; 162
4.6.4. Plandan Kesit ve Görünüşe; 163
4.6.5. Kullanım Alanı ve Sirkülasyon; 163
4.6.6. Parçadan Bütüne; 164
4.6.7. Tekrardan Özgünlüğe 165
4.6.8. Simetri ve Denge 166
4.6.9. Geometri 167
4.6.10. Ekleme ve çıkartma 168
4.6.11. Hiyerarşi 168

BEŞİNCİ BÖLÜM

TEZDE DEĞERLENDİRİLEN UYGULAMALAR VE TİPOLOJİK ÖLÇÜTLER

5.1. Avrupa ve Amerika Modern Mimari Örneklerinin Tipolojik Olarak İrdelenmesi 171
5.1.1. Frank Lloyd Wright, Robie Evi, 1908-1910 171
5.1.2. Frank Lloyd Wright, şelale evi, 1935-1937 181
5.1.3. Frank Lloyd Wright, Gordon Evi, 1963 190
5.1.4. Walter Gropius, Gropius Evi, 1937-1938 199
5.1.5. Mies Van Der Rohe, Villa Tugendhat, 1928-1930 207
5.1.6. Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi, 1945-1951 215
5.1.7. Le Corbusier, Villa La Roche, 1925 222
5.1.8. Le Corbusier, Guiette Evi, 1926 230

5.1.9. Le Corbusier, Curutchet Evi, 1953 237
5.1.10. Alvar Aalto, Villa Mairea, 1938 244
5.2. Türkiye Modern Mimarisinde Cephe Örneklerinin Tipolojik Olarak İrdelenmesi..... 251
5.2.1. Sırrı Arif, Bekir Bey'in Evi, 1929 251
5.2.2. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi, İstanbul, 1931 258
5.2.3. Zeki Selah, Dr.Sani Yaver Villası, İstanbul, 1932..... 264
5.2.4. Mimar Abidin, H. Ziya Bey Evi, İstanbul, 1931 270
5.2.5. Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1933-1934 276
5.2.6. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi, 1934 283
5.2.7. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir Villa , İstanbul,1936 290
5.2.8. Zeki Sayar, Moda'da bir Villa, İstanbul, 1936 296
5.2.9. Samih A. Kaynak, Büyükada Villâ, 1936..... 302
5.2.10. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi, İstanbul, 1937 308
5.2.11. Erip Erbilen, Bebekte Villa, İstanbul 1937..... 314
5.2.12. Emin Onat, Göztepe Villa, İstanbul, 1940..... 320
5.2.13. Sedad Erkoğlu, Caddebostan Villa, 1941 326
5.2.14. Utarit İzgi ve Mahmut Bir, Çiftehavuzlar'da bir villa, 1961 332
5.2.15. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası, İstanbul, 1968 337
5.3. İran Modern Mimarisinde Cephe Örneklerinin Tipolojik Olarak İrdelenmesi 344
5.3.1. Villa Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh,1928-1930..... 344
5.3.2. Ali Sadegh, Saadi Caddesi'nde bir Ev, Tehran, 1930-1940..... 349
5.3.3. Vartan Hovanessian, Vartan Evi, 1940-1942 354
5.3.4. Vartan Hovanessian, Zafaraniye, 1941-1943 360
5.3.5. İraj Moshiri, Tehran_Shemiran'da bir Villa 1940..... 367
5.3.6. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir Villa, 1940..... 372
5.3.7. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası, 1944-1945..... 378
5.3.8. Yervand Boudaghian, Tehran-Shemiran'da bir villa, 1942..... 384
5.3.9. Yervand Boudaghian, Boudaghian Evi, 1944-1946..... 390
5.3.10. Hooshang Seyhoon, Tehran Elahiyede bir villa, 1952 394

5.3.11.Mohammadreza Naderpour, Masoumi Bey Evi, 1969 400
5.3.12.Sirous Bavar, Bavar Evi, Tehran, 1970 407
5.3.13. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi, 1972 413
5.3.14. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi, 1974 419
SONUÇ ve DEĞERLENDİRME 425
KAYNAKLAR 438

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. 19.Yüzyılın Mimarlığı 35
Tablo 2. Chicago Okulu ve Özellikleri 39
Tablo 3. Art Nouveau ve Özellikleri 42
Tablo 4. Prairie School ve Özellikleri 43
Tablo 5. Ekspresyonizm ve Özellikleri 44
Tablo 6. Kübizm ve Özellikleri 46
Tablo 7. Fütürizm ve Özellikleri 48
Tablo 8. Organik Mimari ve Özellikleri 51
Tablo 9. De Stijl ve Özellikleri 53
Tablo 10. Pürizm ve Özellikleri 55
Tablo 11. Konstrüktivizm ve Özellikleri 57
Tablo 12. Art Deco ve Özellikleri 59
Tablo 13. Sergide uluslararası stil sembolleri olarak tanıtılan yapılar 60
Tablo 14. Uluslararası Stil 62
Tablo 15. Modernleşme Sürecinde Önemli Gelişmeler 98
Tablo 16. Frank Lloyd Wright, Robie Evi, Plan Analizleri 174
Tablo 17. Frank Lloyd Wright, Robie Evi Cephe Analizleri 178
Tablo 18. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi, Plan Analizleri 183
Tablo 19. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi Cephe Analizleri 187
Tablo 20. Frank Lloyd Wright, Gordon Evi Plan Analizleri 192
Tablo 21. Frank Lloyd Wright, Gordon Evi Cephe Analizleri 196
Tablo 22. Gropius Evi Plan Analizleri 201
Tablo 23. Gropius Evi Cephe Analizleri 204
Tablo 24. Mies Van Der Rohe, Villa Tugendhat Plan Analizleri 209
Tablo 25. Mies Van Der Rohe,Villa Tugendhat Cephe Analizleri 213
Tablo 26. Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi Plan Analizleri 216
Tablo 28. Le Corbusier, Villa La Roche, Plan Analizleri 223
Tablo 29. Le Corbusier, Villa La Roche, Cephe Analizi 227
Tablo 30. Le Corbusier, Guiette Evi, Plan Analizleri 231
Tablo 31. Le Corbusier, Guiette Evi, Cephe Analizleri 234

Tablo 32. Le Corbusier, Curutchet Evi, Plan Analizleri 238
Tablo 33. Le Corbusier, Curutchet Evi, Cephe Analizi 241
Tablo 34. Alvar Aalto, Villa Mairea, Plan Analizleri 245
Tablo 35. Alvar Aalto, Mairea Evi Cephe Analizi..... 249
Tablo 36. Sırrı Arif, Bekir Bey Evi Plan Analizleri..... 252
Tablo 37. Sırrı Arif, Bekir Bey Evi Cephe Analizleri..... 256
Tablo 38. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi, Plan Analizleri 258
Tablo 39. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi, Cephe Analizleri 261
Tablo 40. Zeki Selah, Dr. Sani Yaver Evi, Plan Analizleri 264
Tablo 41. Zeki Selah, Dr. Sani Yaver Evi, Cephe Analizleri 268
Tablo 42. Mimar Abidin, H.Ziya Bey Evi, Plan Analizleri 270
Tablo 43. Mimar Abidin**,** H. Ziya Bey Evi, Cephe Analizleri 274
Tablo 44. Seyfi Arkan, İhsan Sami Evi Plan Analizleri 277
Tablo 45. Seyfi Arkan, İhsan Sami Evi Cephe Analizleri 280
Tablo 46. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi Plan Analizleri..... 283
Tablo 47. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi Cephe Analizleri..... 287
Tablo 48. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir sı, Plan Analizleri..... 290
Tablo 49. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir Villa, Cephe Analizleri 294
Tablo 50. Zeki Sayar, Moda'da bir Villa, Plan Analizleri 296
Tablo 51. Zeki Sayar, Moda'da Bir Villa, Cephe Analizleri 300
Tablo 52. Samih A. Kaynak,Büyük Ada Villası, Plan Analizleri..... 302
Tablo 53. Samih A. Kaynak, Büyük ada Villası, Cephe Analizleri..... 306
Tablo 54. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi Plan Analizleri 308
Tablo 55. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi Cephe Analizi 312
Tablo 56. Erip Erbilen, Bebekte bir Villa, Plan Analizleri 314
Tablo 57. Erip Erbilen, Bebekte bir Villa, Cephe Analizi 318
Tablo 58. Emin Onat, Göztepe'de Bir Villa, Plan Analizleri 320
Tablo 59. Emin Onat, Göztepe'de bir Villa, Cephe Analizi 324
Tablo 60. Sedad Erkoğlu, Caddebostan'da Bir Villa, Plan Analizleri..... 326
Tablo 61. Sedad Erkoğlu, Caddebostan'da Bir Villa, Cephe Analizi..... 330
Tablo 62. Utarit İzgi ve Mahmut Bir, Çiftehavuzlar'da Villa, Plan Analizleri 332
Tablo 63. Utarit İzgi ve Mahmut Bir Çiftehavuzlar'da Villa, Cephe Analizi..... 334

Tablo 64. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası, Plan Analizleri 337
Tablo 65. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası, Cephe Analizi 341
Tablo 66. Ali Sadegh, Villa Caddesinde bir Ev, Plan Analizleri 344
Tablo 67. Ali Sadegh, Villa caddesinde bir Ev, Cephe Analizleri 347
Tablo 68. Ali Sadegh, Saadi Evi Plan Analizleri 349
Tablo 69. Ali Sadegh, Saadi Evi Cephe Analizleri 352
Tablo 70. Vartan Hovanessian,Vartan Evi Plan Analizleri 354
Tablo 71. Vartan Hovanessian, Vartan Evi Cephe Analizleri 357
Tablo 73. Vartan Hovanessian, Zafaraniyeh Evi Cephe Analizleri 364
Tablo 74. İraj Moshiri, Tehran_Shemiran,Plan Analizleri 367
Tablo 75. İraj Moshiri, Tehran_Shemiran, Cephe Analizi 370
Tablo 76. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir villa Plan Analizleri 372
Tablo 77. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir villa Cephe Analizleri 375
Tablo 78. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası, Plan Analizleri 378
Tablo 79. Keyghobad Zafar, Villa Vahabzadeh Cephe Analizleri 381
Tablo 80. Yervand Boudaghian, Shemiran Evi Plan Analizleri 384
Tablo 81. Yervand Boudaghian, Shemiran Evi Cephe Analizi 388
Tablo 82. Yervand Boudaghian, Boudaghian Evi Plan Analizleri 390
Tablo 83. Yervand Boudaghian, Boudaghian Evi Cephe Analizleri 392
Tablo 84. Hooshang Seyhoon, Elahiyede Bir Villa, Plan Analizi 394
Tablo 85. Hooshang Seyhoon, Elahiyede bir villa , Cephe Analizleri 397
Tablo 86. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Evi Plan Analizleri 400
Tablo 87. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Evi Cephe Analizi 404
Tablo 88. Sirous Bavar, Bavar Evi Plan Analizleri 407
Tablo 89. Sirous Bavar, Bavar Evi, Cephe Analizi 411
Tablo 90. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi Plan Analizleri 413
Tablo 91. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi**,** Cephe Analizi 417
Tablo 92. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi Plan Analizleri 419
Tablo 93. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi Cephe Analizleri 422

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1. Severn köprüsü, Thomas Pritchard ve Abraham Derby, İngiltere, 1777-81 .. 16
Şekil 2. Kristal sarayı, Joseph Paxton, İngiltere, 1850-1936 17
Şekil 3. Franklin apartmanı, Auguste Perret**,** Paris, 1902-1904..... 19
Şekil 4. Sainte Genevieve, Henri Labrouste, Paris, 1838–50 19
Şekil 5. lenin institute, Ivan leonidov, Moskova, 1927 23
Şekil 6. Newton anıt projesi Etienne-Louis Boullée, Paris, 1784..... 24
Şekil 7. La Madeleine, Pierre-Alexandre Vignon, Paris, 1807-1828 24
Şekil 8. Vierzehnheiligen klisesi, Balthasar Neumann, Almanya, 1742-1770..... 27
Şekil 9. Sainte-Geneviève kilisesi, Jacques-Germain Soufflot, Paris, 1755 1790..... 27
Şekil 10. Saint-Cenevre Kütüphanesi, Henri Labrouste, Paris, 1843-1850..... 31
Şekil 11. Paris Operası, Charles Garnier, 1861-1865 32
Şekil 12. Londra Parlamentosu, Charles Barry, yapım: 1061 tekrar yapımı: 1840–76 33
Şekil 30. Dessau Bauhaus, Walter Gropius, Almanya, 1926..... 61
Şekil 31. Barselona Pavyonu, Mies Van Der Rohe, İspanya, 1929..... 61
Şekil 32. Lovell Evi, Richard Neutra, Amerika, 1929..... 61
Şekil 33. Villa Savoye, Le Corbusier, Fransa, 1929..... 62
Şekil 35. Maliye Bakanlığı, Yahya Ahmet, 1925 68
Şekil 36. Ankara Türk Ocağı Binası, Arif Hikmet Koyunoğlu 1925-1927 70
Şekil 37. Millî Savunma Bakanlığı, Clemens Holzmeister, 1927- 1931 71
Şekil 38. Ankara'da mimarlık Tarihi..... 71
Şekil 39. Sergi Evi, Şevki Balmumcu, 1934..... 73
Şekil 40. Ankara Opera Evi, Şevki Balmumcu, Paul Bonatz, 1947 73
Şekil 41. İstanbul, Salma Tomruk Sokakta Bir Ev, İç Sofalı Plan Tipi..... 77
Şekil 42. Osmanlı Evi'nin cephe özellikleri 78
Şekil 43. İstanbul, Salma Tomruk Sokakta Bir Ev 78
Şekil 44. İstanbul, Salma Tomruk Sokakta Bir Ev, Görünüş 79
Şekil 45. Tophane Meydanı, Mohammad Ibrahim Khan Memarbashi, Tehran, Naser al-din-Şah dönemi, 1881-1921 90
Şekil 46. Tophane Meydanı, I. Pehlevi Dönemi, 1921-1961..... 91

Şekil 47: Tophane Meydanı, II. Pehlevi Dönemi, 1961 91
Şekil 48. Tahran Telgraf Ofisi, Markar Galstiants (Elgal) , Tehran-İran,1926-1941 .. 94
Şekil 49. Bilim ve Sanat Müzesi, Charles Rennie Mackintosh, İngiltere-Kensington, 1890 94
Şekil 50. Shams ol-Emare, Dost Ali Khan Nizam al-Dawlah Yöneticiliğinde Fransız ve Avusturyalı mimarlar tarafından tasarlanmıştır., Tehran, 1865-1867 95
Şekil 51. Ghavam Al-Saltanah Evi, Hosein Ghaffari, Tehran, 1951-1956..... 96
Şekil 52. Ghavam Al-Saltanah Evi Planları..... 96
Şekil 53. I. Pehlevi Döneminde Yeni Mimari Tarzlar 100
Şekil 54. Dr. Kazemi Evi, Houshang Seyhouni, Tahran, 1958 104
Şekil 55. Dolat Abadi Evi, Houshang Seyhouni, Niyavaran, 1969 105
Şekil 56. Nader Şah Anıt Mezarı, Houshang Seyhoun, Iran-Mashhad, 1963 106
Şekil 57. Ferdowsi Müzesi, Houshang Seyhoun, Iran-Mashhad, 1968 106
Şekil 58. Orsi Penceresi 108
Şekil 59. Orsi Penceresinden Işık Yansıması 108
Şekil 60. Beheshti Evi, Zemin Kat Planı, Qazvin..... 110
Şekil 61. Havans Evi, Isfahan, Qajar Dönemi Mimarisi..... 110
Şekil 62. Geleneksel İran Evlerinin Dış Cephesi ve Giriş Mekânı..... 111
Şekil 63. Kadınlar ve Erkekler için Ayrılan Kapı Tokmağı 112
Şekil 64. Geleneksel İran mimarisinde girişin üstünde seramik süslemeler..... 112
Şekil 65. Istria-Pola'daki Tapınağın planları, görünüşü ve detayları. 118
Şekil 66. Yukarıdan Aşağıya: Yeniden İnşa Edilmiş Plan, Peristil Görünüşü Ve Thoricion'daki Tapınağın Yeniden İnşa Edilen Sütun Başlığı; Belirtilmemiş Bir Toskana Başkentinin Kısmi Detayı, Trajana Sütunundan Bir Başkentin Kısmi Detayı Ve Belirtilmemiş Bir Toskana Tapınağının Ön Cephesi 119
Şekil 67. Julien David Le Roy'un Karşılaştırmada Metodolojik Yaklaşımı 122
Şekil 68. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy'nin Karşılaştırma Metodolojisi 129
Şekil 69. Jean-Nicolas Louis Durand'ın Araştırma Yöntemi 134
Şekil 70. Quency ve Durand Arasında Olan Benzerlikler ve Farklılıklar 136
Şekil 71. Semper'in Karşılaştırma Metodolojisi..... 146
Şekil 72. Sağ: The Clarinet Player, Picasso, 1911. 148

Şekil 73. Sol: Georges Braque, The Portuguese, 1911–12. 148
Şekil 74. Le Corbusier'in La Roche Evi; İç İçe Geçmiş Alanlar..... 151
Şekil 75. Le Corbusier'nin Cook House, 1926/27; Çatı ve İç Mekanlar Arasında İç ve Dış Mekânın İç İçe Geçmesi, Birbirine Kenetlenmesi ve Harmanlanması. 151
Şekil 76. Le Corbusier'in Axonometric Still Life, 1920; Ön Düzlemlerin Katmanlaşması..... 152
Şekil 77. Le Corbusier's Still Life, 1920. 152
Şekil 78. Le Corbusier'in Axonometric Garches'deki Villa Stein, 1927-28, Ön Düzlemlerin Katmanlaşması..... 153
Şekil 79. Le Corbusier'in Villa Stein'ı, Garches 1927-28. 153
Şekil 80. Loo'nun Moller Evi'nin Kesiti (üstte) ve Planı (altta), Viyana, 1927-8; Çapraz Ok, Birbirini İzleyen Düzlemler / Çerçevelerden Geçen Bakış Yolculuğunu Gösterir. 155
Şekil 81. Rowe, Colin ve Gür'ün Saydamlık Tanımı 156
Şekil 82. Andrea Palladio, La Malcontenta, Italy, 1558-1560..... 157
Şekil 83. Villa Stein, Le Corbusier, 1927. Garches, France 158
Şekil 84. Villa Stein, Le Corbusier, 1927. Garches, France 160
Şekil 85. Frank Lloyd Wright, Robie Evi, USA- Chicago 171
Şekil 87. Frank Lloyd Wright, Robie Evi 180
Şekil 88. Şelale evi, Frank Lloyd Wright, USA- Pittsburgh, Pennsylvania 181
Şekil 89. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi..... 189
Şekil 90. Frank Lloyd Wright, Gordon Evi, 1963 190
Şekil 91. Gordon Evi Pencere Güneşlikleri 197
Şekil 92-93. Gordon Evi 198
Şekil 94. Gropius Evi, Walter Gropius, USA- Massachusetts..... 199
Şekil 95-96. Gropius Evi, Pencere Tasarımı..... 204
Şekil 98. Gropius Evi Çelik Merdiven..... 206
Şekil 99. Villa Tugendhat, Mies Van Der Rohe, Çek Cumhuriyeti-Brno 207
Şekil 100. Villa Tugendhat, Pencere Tasarımı 213
Şekil 101. Villa Tugendhat 214
Şekil 102. Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi, Plano, Illinois, Amerika, 1951 ... 215

Şekil 103. Mies Van Der Rohe, Fransworth Evi 221
Şekil 104. Le Corbusier, Villa La Roche, Paris, 1925 222
Şekil 105-106. Le Corbusier, Villa La Roche, Cephe 229
Şekil 107. Le Corbusier, Guiette Evi, Belçika,1926 230
Şekil 108-109. Le Corbusier, Guiette Evi 236
Şekil 110. Le Corbusier, Curutchet Evi, La Plata, Argentina, 1953 237
Şekil 11-112-113. Le Corbusier, Curutchet Evi 243
Şekil 114. Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormarkku, Finlandiya, 1938 244
Şekil 115. Alvar Aalto, Villa Mairea 250
Şekil 115. Bekir Bey'in Evi, Sırrı Arif, Türkiye 251
Şekil 116. Bekir Bey Evi, Sırrı Arif 257
Şekil 117. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi, İstanbul, 1931 258
Şekil 118-119. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi 263
Şekil 120. Zeki Selah, Dr.Sani Yaver Villası, İstanbul, 1932 264
Şekil 121. Zeki Selah, Dr.Sani Yaver Villası 269
Şekil 122. Mimar Abidin, H..Ziya Bey Evi, İstanbul, 1931 270
Şekil 123-124. Mimar Abidin,H..Ziya Bey Evi 275
Şekil 125. Dr. İhsan Sami Evi, Seyfi Arkan, Türkiye-İstanbul 276
Şekil 126-127. Dr. İhsan Sami Evi, Seyfi Arkan 282
Şekil 128. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi, 1934 283
Şekil 129. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi 289
Şekil 131. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir 295
Şekil 132. Zeki Sayar, Moda'da bir Villa, İstanbul, 1936 296
Şekil 133-134. Zeki Sayar, Moda'da bir Villa 301
Şekil 135. Samih A. Kaynak, Büyükada Villâ, İstanbul, 1936 302
Şekil 136. Samih A. Kaynak, Büyükada Villâ 307
Şekil 137. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi, İstanbul, 1937 308
Şekil 138. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi 313
Şekil 139. Erip Erbilen, Bebekte villa, İstanbul 1937 314
Şekil 140. Erip Erbilen, Bebekte Villa 319
Şekil 141. Emin Onat, Göztepe Villa, İstanbul 1940 320
Şekil 142-143. Emin Onat, Göztepe Villa 325

Şekil 144. Sedad Erkoğlu, Caddebostan villa, İstanbul, 1941 326
Şekil 145-146. Sedad Erkoğlu, Caddebostan Villa..... 331
Şekil 147. Utarit İzgi ve Mahmut Bir, Çiftehavuzlar'da bir villa, İstanbul, 1961 332
Şekil 148. Utarit İzgi ve Mahmut Bir, Çiftehavuzlar'da Bir Villa 336
Şekil 149. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası, İstanbul, 1968 337
Şekil 150-151. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası 343
Şekil 152. Villa Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh, İran-Tahran 344
Şekil 153. Villa Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh 348
Şekil 154. Saadi Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh, Iran-Tehran,1930-1940..... 349
Şekil 155. Saadi Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh 353
Şekil 156. Vartan Evi, Vartan Hovanessian, İran-Tehran..... 354
Şekil 157-158. Vartan Evi, Vartan Hovanessian 359
Şekil 159. Zafaraniyeh, Vartan Hovanessian, İran-Tehran, 1943-2007 360
Şekil 160-161-162. Zafaraniyeh, Vartan Hovanessian 366
Şekil 163. İraj Moshiri, Tehran_Shemiran, 1940 367
Şekil 164. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir Villa, İran-Tahran, 1940..... 372
Şekil 165. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir Villa..... 377
Şekil 166. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası, 1944-1945..... 378
Şekil 167. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası 383
Şekil 169. Yervand Boudaghian, Tehran-Shemiran'da Bir Villa 389
Şekil 170. Boudaghian Evi, Yervand Boudaghian, İran..... 390
Şekil 171. Boudaghian Evi, Yervand Boudaghian 393
Şekil 172. Hooshang Seyhoon, Tehran Elahiyede bir villa, Tahran, 1952 394
Şekil 173-174. Hooshang Seyhoon, Tehran Elahiyede bir villa, Pencere Tasarımı .. 398
Şekil 175-176. Hooshang Seyhoon, Tehran Elahiyede bir villa..... 399
Şekil 176. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Bey Evi, Tehran, 1969..... 400
Şekil 177. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Bey Evi 404
Şekil 178-179. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Bey Evi..... 406
Şekil 180. Sirous Bavar, Bavar Evi, Tehran, 1970 407
Şekil 183-184-185. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi..... 418
Şekil 187-188. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi..... 424

KISALTMALAR

A.G.Y. : Adı Geçen Yayın

GSYH : Gayri Safi Yurt İçi Hasıla

TBMM : Türk Büyük Millet Meclis

YY : Yüzyıl

SÖZLÜK

Andaruni: İran mimarisindeki Andaruni (Farsça: اندرونی), kadınların yaşadığı iç mahalledir. Arapça ‘da harem olarak tanımlanmıştır.

Antik Plaka Tuğlalar: Tuğla kalitesinde ilk ve en önemli faktör, bu ürünleri standardize etmek için mineral ve şeyl kullanımı olan hammadde türüdür. Mineraller ve şeyller Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da uzun yıllardır kullanılmakta ve dayanıklılıkları ve yüksek kaliteleri kanıtlanmıştır. Çeşitlilik ve renk stabilitesi ve yüksek basınç dayanımının yanı sıra soğuğa, sıcağa ve hava kirleticilerine karşı direnci nedeni ile İran mimarisinde de çok kullanılan malzemeler arasındadır.

Biruni: Andaruni bölümünün tersine dışa doğru olan bölgeler olarak tanımlanmıştır. Erkekler ilk orada bekledikten ve izin aldıktan sonra Andaruni mekanına giriş yapmalıdırlar.

Haşti: Arktik giriş olarak da bilinen bir giriş, bekleme amacıyla, daha büyük alanı tutmak için bir lobi, giriş holü veya geçit gibi daha geniş bir alana açılan bir antre (ön oda) veya küçük bir fuayedir. Görünüm, ısı kaybını azaltma, dış giyim için alan sağlama, vb. Bu terim, antik çağlardan beri hem Modern hem de Klasik mimarideki yapılar için geçerlidir. Modern mimaride, giriş kapısı tipik olarak dış kapının yanındaki ve onu binanın iç kısmına bağlayan küçük bir odaya atıfta bulunur. Antik Roma mimarisinde, vestibül (Latince: vestibulum) evin içi ile cadde arasındaki kısmen kapalı bir alana atıfta bulunur (Harris, 2005).

Kitsch: Tüketicilerinde (seyreden, izleyen, dinleyen, okuyan, bakan kişilerde) estetik etki yaratan ancak herhangi bir sanat akımı kapsamında değerlendirilmesi mümkün olmayan ürünleri ifade eden bir sanat terimidir. Genellikle var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak, ifade etmek için kullanılmıştır. (Zeybek, 2017).

Mukarnas: Mimari yapılarda görülen geometrik bir bezeme çeşididir.

Orsi: İran mimarisinde avluya açılan büyük kapı veya penceredir. Bu kapı ve pencerelerin camlarında vitray ve üzerinde ahşap örgü kullanılarak, iç mekâna renkli ve desenli ışığın girmesi sağlanmıştır.

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu, Amacı ve Varsayımları

Modern mimari bazı kültür ve sanat eleştirmenleri tarafından, gelenekleri sarsan bir akım olarak tanımlanmakta, halkın semantik kavrayışı ile örtüşmeyen bir mimari akım olduğu savunulmaktadır. Bu nedenle modern mimarinin Avrupa merkezli Rasyonalist, pragmatik, bilimsel ve soyut diline karşı, modernleşen çeper ülkelerde tarihi birikimlerinden devşirilen artikülasyonlarla yeniden tarif edilen melez bir dil geliştirilmiştir. Modern dilin benimsenmesi keyfi bir durum olsaydı tüm çeper ülkelerde neredeyse eşzamanlı olarak Modern Mimari örneklerini görmek olanaklı olmazdı zira mimarlık basit bir dil seçiminden ibaret değildir.

Modernleşme sürecinde bilimsel buluşlar, endüstrileşme (fabrikasyon), demokratikleşme (sömürgeciliğin sona ermesi, ulus devletlerin kurulması, bireyin özerkleşmesi) gibi durum ve kavramlar mimarlık ve çeşitli sanat dallarında yansıma bulmuş, aklı ve bilimi ön plana alan halklar ve toplumsal sınıflar arasında eşitliği öngören görüşlerin yayıldığı okullaşmalar yoluyla tüm dünya ülkelerine sirayet etmiştir. Bu tez bu eşzamanlılığı ortaya koymak üzere Türkiye ve İran gibi iki yakın ülkenin Modern Mimarisini genel geçer modern kalıplar üzerinden okuyarak çeperin modern mimarisini yaratan güçlerin modern mimariden daha kapsamlı ve anlamlı olduğunu göstermek üzere ele alınmıştır.

Bu nedenle mimarlıkta Modern dönemi ortaya çıkaran koşulların oluşmasını önce merkezden bakarak irdeleyen tezde aynı yıllarda Türkiye ve İran'ın iç koşulları gözden geçirilmiştir. Modern dilin kurucularının yapıtları üzerinden modern dogma, ilke ve biçimlendirme ilkelerine bakılmış, modern dilin kurgusu (sentaks) ve anlamı (semantiks) ortaya konularak iki ülkeden ayrı ayrı seçilen örnekler üzerinden benzer koşulların nasıl ortaklaşılan bir dile ulusları çektiği ve eğer varsa minimal farkların nereden kaynaklandığı açıklığa kavuşturulmuştur.

Modern dönemden önce savaşlarla yok edilmiş bir Avrupa ve Ortadoğu'da, küllerinden yeniden doğmuş ülkelerin olduğu tarihi yazılardan bilinir. Farklı ülkelerin farklı değer ve gereksinmesi olması kaçınılmazdır. Bu doğrultuda zaman, yeni

gereksinmeler ortaya çıkarmıştır. Modernleşemeden önce, fabrika, devlet okulu ve sosyal konutlar gibi kavramlar yoktu. Değişen anlayış ve koşullarda sosyal yaşamı yeniden örgütleme sürecinde mimarlığı yönlendiren en başat düstur rasyonel yaklaşım ve akıl olmalıydı. Modern mimarlık bu bağlamda zamanın ihtiyaçlarını karşılamaktaydı. Çünkü; rasyoneldi, işlevseldi, yer kaybını önlerdi ve ekonomikti. Gelişmekte olan ülkelerde teknolojinin varlığının hissedildiği ve aynı anda buna bağlı olarak kentsel nüfusun arttığı gerçeği ile modern mimari bir tür zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır.

Modern mimarinin dışardan ve yüzeysel bir bakışta her iki ülkede de Modern örneklerini verdiği görülür. Ancak bilimsel bir yaklaşımda etkilerin hangi örneklerle hangi mimarlar tarafından nasıl ortaya konduğu, ortaklaşılan dilin yapısının nasıl kurulduğu üzerine bilimsel bir çalışma mevcut değildir. Bu tez, en genel düzlemden başlayarak, iki ülkenin nasıl felsefi dönüşümler yaşadığından sözle mimari dilin gramer, kavram ve indekslerine kadar akan bir eksende araştırmayı derinleştirerek modernleşmenin etkin ve sağlam gücünü ortaya koymayı amaçlamış ve bu süreçte kültürel değişimden, yapı-yapım sistemlerine kadar kapsamlı bir irdeleme yapmıştır.

Çalışmanın temel varsayımı Modern Mimarinin tüm dünya uluslarını etkisi altına aldığı, merkez örneklerin öncü mimarlar tarafından beyan edilmiş paradigmalara uygun olduğu, merkezde uygulanan modern örneklerin bir etalon gibi kullanılabilecek kadar içsel tutarlılığa sahip olduğu ve fakat diğer ülkeler tarafından ithal edilirken temel kuralların ülke kültür ve değerlerine ve coğrafyasına uyumlandırıldığı gerçeğidir. Buna bağlı olarak tezin ikincil varsayımı çeper ülkelerde ortaya çıkan melez dillerin bir yandan merkezin Modern mimarisini yansıtırken uygulamacı mimar, coğrafya, yerel yapı geleneği gibi faktörlerin etkisi sonucunda yerelleştiği doğrultusundadır. Tezin üçüncül varsayımı çeper ülkelerden olan Türkiye ve İran'ın din-kültür benzerliğinden dolayı merkezden farklılaşmalarına karşın kendi aralarında benzerlik göstereceğidir.

Çalışmanın Yöntemi ve Tekniği

Çalışmanın ilkesi biçimlenme olup felsefe dilinde 'elemanter' bir ilkedir. Çünkü birincil olmayan ve fakat uzun ömürlü olabilen ilkelerden oluşmuştur. Modern mimarlığın birçok elemanter ilkesi vardır, ancak bu kavramlar belirli olmalarına rağmen uygulandıkları yerlerde, altında yatan diğer ilkelere bağlı olarak değişkenlik gösterebilirler. Çalışma bunları ortaya koymak için öncelikle biçimsel yapılanmayı boyut, ölçü, oran, orantı, standartlar, tipolojiler üzerinden incelemiştir.

Çalışmada 'lojistik çözümleme' yöntemi uygulanmış; modern dönemin özel konutlarında teknik olarak, parçadan bütüne, bütünden parçaya bir çözümleme tekniği kullanılmıştır. Lojistik yöntem belli kural ve kanonlar doğrultusunda ortaya konacak olan sonuca ilişkin bir yöntemdir. Parçadan Bütüne gittiği için analitik, bir bütün sağladığı için sentetik, belli işlemlere dayandığı için lojistik, ilke ve kanonlara bağlı olduğu için de kanoniktir. Bu teknikle belli başlangıç kabuller ortaya konmuş ve bu başlangıç kanonlarından yola çıkılarak hipotetik bir bütüne ulaşılmıştır.

Çalışmanın içkin yöntemi üçlü bir karşılaştırma modelidir. Modern öncülerden ve iki ülkeden önemli mimarlar seçilerek, yapıların benzerlikleri ve farklılıkları Derrida felsefesinin "Differance" kavramı kapsamında ortaya konmuştur. Derrida'nın felsefesinin temeli olan kavram, 'her gerçeklik bir ilişki düzleminde iki uç arasında öyle dar bir aralıkta farklılaşır ki aynı anda birbirlerine benzerler' demiştir.

Tezde öncelikle, modern dönemin başlangıcı, tarihi süreci ve bu sürece ilişkin tanımlar, ilkeler ve kavramlar tanıtılmış, daha sonra Avrupa'da modern mimari üslubuna ait öncü isimlerin tasarladığı yapılar, mekânsal örgütlenmeler, biçim, kullanım, yapı elemanları, malzeme ve yer cinsinden irdelenmiştir. Tarzların en belirlenimci özelliği olan cephe düzenlemelerinde şekiller, boyutlar, orantılar gibi parametreler üzerinden biçimsel irdelemeler yapılmıştır. Bunun sonucunda modern mimarlığa ilişkin temel bir şablon ve varyasyonları oluşturulmuştur.

Sonraki aşamada, tezin alan çalışması bölümünde ise, Türkiye ve İran'ın, modern mimari örnekleri üzerine odaklanılmış, bu doğrultuda, Avrupa'da yer alan öncü mimarların eserleri, Türkiye ve İran'daki eserlerle, eş değer ve eş zamanlı olarak

ele alınmıştır. Bu eserlerden bazıları yerinde incelenmiş bazıları da düzenlenen sanal turları ile gezinilmiş, ayrıca mimarın bizzat kendisinin yapı hakkındaki söylemleri ve yazıları ile de desteklenmiştir. Seçilen mimari yapılarda analitik ve derin semantik okumalar gerçekleştirilmiştir.

Bunun sonucunda modern mimarlığın modern gelişmeyi arzu eden ve hedefleyen ülkelerde mimariyi nasıl etkilediği, neleri değiştirdiği ve fakat aynı anda ne gibi nedenlerle yerelin etkisini sürdürdüğü ortaya konmuştur. Bir başka deyişle, Modern mimarlığın doğudaki uygulamaları ile batıdaki uygulamaları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar "Differance" kavramı çerçevesinde ortaya konulmuş, modern mimarlık kavramlarının doğu ülkelerini nasıl ve ne ölçüde değiştirdiği belirlenmiştir.

Çalışmanın Kapsamı ve Kısıtları

Bu araştırma, Avrupa ülkelerindeki modern mimarinin, Türkiye ve İran'da uygulanmış yerel örnekler bağlamında ve sivil mimari örnekler üzerinden, konut ölçeğinde yeniden okunması ile sınırlıdır. Çalışmada sivil mimari örnekler arasında tek evler, yalılar, villalar yeğlenmiştir. Buradaki varsayım şudur; bu tür sivil mimari örneklerde mimarlar maliyet ve kamu kurallarının baskısı olmadan tamamen kendi tasarımlarını ortaya koyma şansını elde ederler ve bu yüzden de düşüncelerini daha rahat biçimde tasarımlarına yansıtırlar. Benzeri araştırmalar diğer yapı türlerinde de gerçekleştirildiğinde, etkin dünya güçlerine ve trendlerine değişerek uyum sağlamak ama bir yandan da direnmek şeklinde ortaya çıkan ergodiklerin güçlü kimlik yapısı ile ilişkileri sorgulanabilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM VE MODERN MİMARİ

1.1. Modernizmin Tanımı ve Anlamı

Modern kelimesini tanımlamak için önce modern öncesi gelenek açıklanmalıdır. Gelenek, tanımı gereği geçmişten miras kalan inanç, davranış ve görgü kurallarını içermekte olup, dini gelenek ise, her dinin kurucuları tarafından gerçekleştirilen veya ifade edilen, aynı zamanda nesilden nesile taklit edilen uygulamalar, davranışlar ve ritüeller olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle gelenek ister alışılmış ister dini olsun, toplumun kültürel ve sosyal koşulları üzerinde çok önemli bir etkiye sahiptir, aynı zamanda kültür ve medeniyetin en önemli parçasıdır. Geleneksel toplumlarda, bireysel ve sosyal davranışlar gelenekle ölçülmektedir. Gelenek, kelimenin tam anlamıyla etnik ve kültürel davranışın bir yönünün bir nesilden diğerine aktarılması anlamına gelmektedir.

Geleneğin aksine, modern dünya, rasyonel ve insancıl inançlardan kaynaklanan, eski dünyadan farklı bir varoluş perspektifi sunmakta ve modern dünyada değer yargıları bu yeni inançlara göre tanımlanmaktadır. Bu tür düşünmenin başlangıcı, insanın tüm değerleri ölçmenin ekseni olarak tanıtıldığı zamana dayanmaktadır. Rasyonel düşünce, dünya olaylarının değerlendirmesinin temeli olarak kabul edildiğinden beri, akla inanç bu dönemde Orta Çağ'ın zihinsel ve ruhsal düşüncesinin yerini almış, insanı, aklın temsilcisi ve düşünce odaklı yapmıştır. Modernleşme toplumunun oluşma temeli, bu alternatife dayanmıştır. Başka bir deyişle, tarihsel bir dönem olarak modernizm, kelimenin felsefi anlamıyla hümanizmin ortaya çıktığı dönem olarak adlandırılmıştır.

Kavramsal bağlamda "Modern" kelimesinin anlamı; Bugüne ait, çağdaş, yeni, geçmişin ürünlerinden bağımsız vb. olarak tanımlanmıştır. "Modern" sözcüğü Latince "Modernus" tan oluşturulmuştur. V. yüzyılda "Modernus" kelimesi o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten farklı olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır (Dostoğlu, 1995). Ayrıca Latince'de "Modus" ölçü, "Modo" hemen şimdi anlamını taşımaktadır (Özyalvaç, 2019).

Tanyeli'ye göre (2017) uzun bir süre boyunca modern sıfatı, günümüze benzer olgu ve nesneleri nitelemek amacıyla kullanılmamıştır. Modern kelimesi batıda bir sözcük halinde kullanılmış, kavramsal olarak fazla bir içerik barındırmamıştır. Dilbilimsel-filolojik anlatımlar da modernizmin kavramsal içeriği hakkında pek az bilgi vermiş, aynı zamanda modernizmin etik, teknik, işlevsel "olağan" açıklamaları için de aynı sözler yenilenerek kullanılmıştır (Tanyeli, 2017).

Bağce (2004), terimin bugün kullanıldığı anlamı ile ilk kullanılan anlamı arasında fark olduğunu söylemiştir. Her iki kullanımında da modern "Eski" 'den "Yeni"ye geçişi veya "Yeni" olanı anlatıyorsa da eskiden farklı olmayı vurgulamıştır. Tanyeli'ye göre (2017) "Modernus" terimi 5. Yüzyılda (ilk kullanıldığında) "Eski" dünyayı karanlıklar içinde, puta tapar olarak tanıtmış, "Yeni" ile de Hristiyanlığın egemen olduğu dünyayı nitelemiştir. Bugünkü kullanıldığı anlamda ise önceki modernde "Yeni" olarak kabul edilen Orta Çağ, artık modernliğin eski dünyasına dönüşmüştür.

Modern Sözcüğü ilk defa Hegel tarafından tarihi bir bağlamı ifade etmek için kullanılmıştır. Bu kelime ile İngiltere'nin yeni dönemlerine işaret eden Hegel, Orta Çağ ile modern zamanlar arasındaki tarihi süreçten (1800'lü yıllarından) bahsetmiştir (Cevizci, 2006). Özyalvaç'a göre Hegel 'in modern sözcüğünün ilk kullanımı Hristiyan Germanik dünyasını tanımlamak için de kullanılabilir ki bu durum Grekoromen bir antikiteden kaynaklanır (Özyalvaç, 2019).

François-René de Chateaubriand 1849 yılında yazdığı Mémoires d'Outre-Tombe kitabında modern kelimesini, ortaya çıkan "Yeni Sosyal Problemleri" anlatmak için yararlanmış ancak tek başına yeterli olmadığından bir daha kullanılmamıştır. 1863 yılında ise Baudelaire yeni bir anlam ortaya koymuştur. Bu anlam artık sadece yeni olanın eski ile savaşması değil, aynı zamanda kendi dönemine ait olması gerektiği anlamına gelmektedir. Modern olmak, başka bir deyişle yaşanan zamana ait olmaktır ve en çok sanat ve sanatçıyı etkilemiştir. Sanatçı, zamana ait sanatı sergilemek sorumluluğunu taşımaktadır. Bu nedenle modern sanat resmi denildiği zaman, 20. yüzyıla ait olması beklenmektedir.

Felsefi olarak modern kelimesi, belli bir tarih olmadan, eski zamandan farklı bir yeni zamanı işaret etmektedir. Ancak yaşanan zaman içinde de modern olan diğerlerinden daha gelişmiş olan anlamını taşımaktadır.

Yakın zamana kadar, "modern" kelimesi genel olarak çağdaş olanı belirtmek için kullanılmıştır. Tüm sanatlar yapıldığı anda moderndir (Linehan, 2012).

Heynen (2011) göre, modern sözcüğünün üç temel anlamı vardır;

- İlk ve en eski anlam ile modern; daha eski anlamının karşıtını belirleyen, şimdi yâda güncel anlamına gelmektedir. Modern kelimesi bu anlamı ile ilk kez orta çağda kullanılmıştır.
- Modern sözcüğünün ikinci anlamı; 17.yy' da "eskinin karşıtı Yeni'yi" ifade etmek için kullanılmıştır. Burada kullanılan 'yeni' kelimesi, kendine özgü özellikleri olan bir dönem olarak "şimdiki zaman" anlamındadır.
- 19. yüzyılda ise modern sözcüğü, anlık ve gelip geçici olmasına dair ek anlamlar kazanmıştır (Heynen, 2011).

Modern kelimesinin geçici veya anlık olan anlamını Charles Baudelaire şu sözlerle açıklamaktadır: *"Modernite, gelip geçicidir, uçucudur, olumsaldır, bir yarısı sanat, diğer yarısı ise ebedi ve değişmez olandır. Modernite, gelenekselliğe karşıt olan karakteristik bir uygarlık tarzıdır"* (Heynen, 2011).

Modernleşme sürecinde, Modernizm kavramın geçici olması önem kazanmıştır. Baudrillard' a (1982) göre" Şimdinin" anlamı bir sonraki zamana göre gelip geçicidir. Kavram, sanat alanından evrensel bir modernite alanına geçmektedir. Yenilik isteği, güncellenme ve geleneğin baskısına başkaldırma, modernitenin kabul gören bileşenleri arasında yer almaktadır. Ancak Baudrillard bu öğeleri radikalleştirir. Bu anlatıma göre artık geçicilik öncelik kazanmıştır (Heynen, 2011).

Artık modernite belirsiz bir geçmiş yerine belirsiz bir sonsuzluk anlamını taşımaktadır. Güncel, yeni ve gelip geçici olan; bu tanımlar modernite kavramı içinde "şimdiki" zamana anlam kazandırmaktadır. "Şimdiyi" geçmişten ayıran, farklılıklarını ortaya koyan ve ona geleceğe doğru giden yolu gösteren" Modernite, aynı zamanda

gelenekten bir kopuş ve geçmişin mirasçısı olan her şeyi reddetmenin simgesi olarak tanımlanmaktadır (Heynen, 2011).

Modernizm, günümüzde modern düşünce biçiminin herhangi bir alana etki etmesi hakkında konuşmak amacı ile bir üslubun veya ürünün modern zamana özgü niteliklerini belirtmek için kullanılmaktadır (Cevizci, 2006).

Octavio Paz'a (1974) göre modernite, diğer medeniyetlerde eşi benzeri olmayan, tamamen Batı'ya özgü bir kavramdır. Heynen'e göre bunun sebebi Batıya özgü olan doğrusallık, geri alınamaz ve sürekli ilerleyen zaman kavrayışında yatmaktadır. Diğer uygarlıklar ise zamanı durağan bir kavram üzerine kurmuşlardır (Heynen, 2011).

Modern kelimesinden türetilmiş olan Modernleşme, Modernite ve Modernizm kelimelerinin anlamı ve kullanımı arasında farklılıklar mevcuttur.

- Modernleşme kelimesi devletlerin yükselmesinde, endüstri ve teknolojik gelişmelerde kullanılmaktadır.
- Modernite; modernleşme sürecinde olan değişimleri deneyimleme anlamını taşımaktadır. Başka bir deyişle modernite, tarihte meydana gelmiş bir durum olarak varoluşa ve hayata karşı bir tür yorumdur.
- Yenilikçi olan bu deneyim kültür ve sanat alanlarını harekete geçirmiş ve elde edilen sonuca modernizm adı verilmiştir (Berman, 1982). Modernizm, moderniteyi anlama yaklaşımına dayalı bir ideolojidir.

Modernite ihmal edilmiş bir yaklaşımdır, bir arzu değildir. Başka bir deyişle modernite kendi başına bir ideoloji değildir, bilinçsizce ve kendi koşullarında oluşan bir dünya görüşü ve ontolojidir, bir ideolojidir ve her ideoloji gibi yapılması ve yapılmaması gerekenleri oluşturmaktadır. İdeolojide, tutumumuzun ve dünya görüşümüzün üstünlüğünü kanıtlamaya çalışırız ve bunu yapmak için, yapılması ve yapılmaması gerekenlerden yardım alırız ve her yapılması ve yapılmaması gerekenler beraberinde dogmatizmi getirir.

Frederic Jameson bu ayrımları tanımlar ve moderniteyi tarihsel olarak yeni bir durum şeklinde görür. Ona göre modernleşme, kişinin moderniteye ulaşma sürecidir. Modernizasyon aynı zamanda hem prosedürlere hem de durumlara bir cevaptır. Benzer şekilde, modernizm estetik ve felsefi-ideolojik olabilen, olumsuz veya olumlu olabilen bir tepkidir (Linehan, 2012).

Modernlik kavramı, değişimi ve krizi değer olarak kabul etmektedir (Baudrillard, 1982). Ancak bu değişimlerde, estetik olanlar, kültürel olanlar ve endüstriyel olanlar ile gerçek anlamda devrimsel olanlar arasında ayrım yapılmalıdır (Gür, 2014). Değişim tüm zamanlarda ve tüm kültürlerde gözlemlenmiştir, hatta en homojen, hareketsiz ve fazla değişim geçirmeyen kültürlerde bile eski ve yeni karşı karşıya gelerek, yeni olan rağbet görmüştür. Her din, teori ve inanç kendi yeniliği ile övünmüş ve eski olanın yerine geçme mantığı ile kendinin daha doğru olduğunu savunmuştur.

Modern kelimesi için ortaya konan farklı anlamları kategorize etmek istersek iki başlık altına sıralayabiliriz (Rengger, 1995): Birinci grup Moderniteyi sosyal ve kültürel biçimde değerlendirmiş, ona tarihi bir anlam kazandırmıştır. İkinci grup ise kelimeye olgu olarak yaklaşmış ve ona felsefi bir anlam yükleyerek yeni bir dünya görüşünü ortaya koymuştur. Peter Faulkner'e göre modernizm, yirminci yüzyılın tüm farklı sanat akımları anlamına gelmektedir. Modernizm terimi, amaç özellikle hedef kitlenin modernizmi algılamasına yardımcı olmaksa dikkatli kullanılmalıdır (Faulkner, 1977).

Conversi Daniele, modernizmin tek bir anlamı olmadığını, ancak farklı yerlerde çeşitli anlamları olduğunu belirtmiştir. Bu fark, sanat tarihçileri arasında, benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymak için kullanıldığında, daha fazla ortaya çıkmaktadır (Daniele, 2012).

1.2. Modernizmin Tarihi Süreci

Modernizmin tarihi ile ilgili eleştirmenler tarafından dört önemli ancak birbirinden farklı düşünce ortaya çıkmıştır;

1) Birçok tarihçi modern zamanlara atıfta bulunurken Rönesans ile Fransız Devrimi arasındaki mesafeyi göz önüne almıştır.
2) Diğer tarihçi grup, Avrupa toplumlarında, sanayileşmesinin başlangıcını, kapitalist üretimin ortaya çıkışını ve meta üretimin genelleşmesini modernitenin başlangıcı olarak görmüştür.
3) Bazı yazarları ise modernitenin nihai sınırını 20.yüzyılın ortaları olarak tanımlamıştır.
4) Başka bir düşünür grup, moderniteyi, Batı medeniyeti ve Rönesans'tan sonra en azından II. dünya savaşı'nın sonuna kadar devam ettiğini savunmuştur. Başka bir deyişle, Orta Çağ'dan kalma gelenekler ve uygarlıklarla savaşan her şeye modernite denmiştir.

Modernitenin dönemselliğinde birçok farklılık olsa da merkezi bir nokta kabul edildikten sonra, farklılıkların yoğunluğunun azaldığı da görülmüştür. Ancak modernitenin temel sorunu, onu tarihsel kronoloji üzerinde tanımlamanın zorluğu değil, aksine, asıl nokta modernitenin temel özelliklerini tanımak olmuştur.

Modern dönemin dikkate değer tarihi dönüm noktaları arasında; Avrupa Rönesans'ından, Keşif Çağından, İslami barut imparatorluklarından, Protestan Reformu ve Amerikan devriminden söz edilmiştir (Dunan, 1964). Bilimsel devrim ile, daha önceki akıl ve "doğuştan gelen bilgi" vurgusunun aksine, deneysel gözlem ve bilimsel yöntemle dünya hakkında yeni bilgiler keşfedilmiştir **(**Baird ve Kaufmann**,** 2008). Ayrıca bilimsel devrim, teleskop ve mikroskobun icadından ivme kazanmış, Küreselleşme, uluslararası ticaret ve sömürgeleştirme ile beslenmiştir. Modern dönem, Avrupa sanayi Devrimi'nin ve Fransız Devrimi'nin askeri-politik çalkantısını ve ardından Pax Britannica'yı izleyen Napolyon savaşlarını deneyimlemiştir. Bu dönem II. dünya Savaşı'nın sonuna kadar devam etmiştir. Modern çağın tanımlayıcı özellikleri ağırlıklı olarak Avrupa'da gelişmiş, bu nedenle bazen dünyanın diğer bölgelerine farklı dönemlendirmeler uygulanmıştır.

Modernizmin temelleri aydınlanma ve Rönesans dönemine dayanmaktadır. Bu dönemde rasyonel fikirlerin gelişmes, din ve toplumun arasındaki bağın zayıflamasına sebep olmuştur. Benevole'ye göre (1981) Rönesans, kültürünün bir çeşit reductio ad

absurdum'u olarak kabul edilmiş, tarihselcilik ve Avrupa klasisizminin üç yüzyıllık devrini kapatan bir dönem olarak tanımlanmıştır. Rönesans dönemi soyut olması sebebi ile geleneksel dilin yapabildiği kadar, yeni isteklere adapte olmayı ve aynı zamanda yeni hareketi başlatacak yeni deneylerin olgunlaşmasını, sağlamıştır (Benevolo, 1981). Bu dönemden itibaren Batılı insanın dünya görüşü yön değiştirmiş ve gökten yeryüzüne doğru gerçekleşmiştir.

Modernitenin metafizik esası yani doğal ve nesnel bir dünya arzusunun temelleri, Rönesans döneminde şekillenmiştir. Rönesans, çoğu konuda, geleneksellikle uzlaşmasına rağmen, bazı konularda yeni olanı gelenekselliğin yerine koymuştur. Bu dönemdeki bilim insanları, her kanunu, hayatın gerçeklerine uygun hale getirmiş ve bilgiyi formüle etmenin yeni bir yolunu ortaya koymuştur. Ancak hukuki ve siyasi yaşamda, bazı sorumlulukların eski ve geleneksel sosyal kanunlara göre yapılması imkânsızdır. Modernite, sosyal problemlerin çözümünü, problemi yaratan aynı sosyal koşulların olduğu yerde ve zamanda görmektedir. Bu konu modernitenin en önemli başarılarından biri sayılmaktadır.

Modernite 'den önce gelen Neoklasisizm (1640-1750) dönemine bakıldığında, rasyonel mimariye dönüş gözlemlenmiştir. Bu akım gösterişli Barok ve Rokoko tarzlarının ardından gelerek onları sadeleştirmeyi planlamış ve antik çağ mimarisini benimseyerek ilk olarak Fransa'da örnekler vermeye başlamıştır. Daha sonra Avrupa ülkeleri dışına çıkarak, yeni yapılaşmaya başlamış olan Amerika'yı da etkisi altına almıştır.

Aydınlanma dönemi olarak bilenen dönem, İngiltere ve Fransa'da gerçekleşen devrimler ve bu devrimleri izleyen toplumsal değişimlerden meydana gelmiştir. İngiltere'de parlamento, 1688'de Kral II. James'i (1633-1701) tahttan indirerek, liberal görüşlü III. William'ı (1650-1702) Hollanda'dan davet etmiş ve tahta çıkarmıştır. Bu olay İngiltere'de aydınlanmanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Fransa'da ise 1789 yılında gerçekleşen devrim, siyasi sonuçlarından çok sosyo-kültürel açıdan ülkeyi etkisi altına almıştır (Eyüce, 2011).

Hannah Arendt (1958), "İnsanlığın Durumu" adlı kitabında, "modern dönemin", "modern dünya" demek anlamında olmadığını savunmuştur. Ona göre

bilimsel olarak modern dönem 17.yy'da ortaya çıkmış ve 20.yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir. Modernizm bilimsel, teknik, sosyal gelişmeler ve demokratik devrim sonucunda ortaya çıkmış, kuramcılar tarafından aydınlanma çağı olarak tanımlanmıştır. Aydınlanma çağı olarak bilinen dönemde iki sanat akımı ortaya çıkmıştır;

- 18.yy' da ortaya çıkan ve uzun süre devam eden ilk akım, sanat tarihi kitabında "Romantizm ve Uyanış Tarzları" adlı üsluplar koleksiyonu olarak tanımlanmıştır.
- Kısa bir süre için birinci akımla paralel ilerleyen ikinci akım, birbirine bağlı ancak birinci akımdan farklı Realizm ve Empresyonizm olarak iki eğilim ile tanımlanmıştır. Aslında mimaride yapısalcılık olarak analiz edilen ikinci akım Modernizm' in başlıca biçimlendirenlerinden olmuştur.

17. yüzyılın Fransa'sında "Modernlerle Eskilerin Çatışması" (querelle des anciens et des modernes) olarak adlandırılan kutuplaşma; kavramsal içeriği açısından çağdaş modernizmle hiçbir benzerlik göstermemektedir (Tanyeli, 2017). "Querelle des anciens et des modernes'inde", modernlere, sanatın en ulu idealine ulaşma hedefinde antik olana rakip olmaları, hatta antik olanı aşıp aşamayacakları sorulmuştur. Bu tartışmanın periyodik modeli sonradan yerini yenilikçi modele bırakmıştır. Bu model her çağı benzersiz, tekrar edilemez ve önceki dönemlerin arkasından gelen bir gelişme olarak görmüştür (Heynen, 2011).

Baudelaire'in özetiyle modernizm, eski kültürlerin ortadan kalktığı, tüm alanların değiştiği, geliştiği, ilerlediği ve "hesaba bağlandığı" bir zamanda ortaya çıkmıştır. Bu süreçte geleneksel yaşam, kültürel varlıkların koruması, güncel olanı, sanatı ve estetiği yaşama ve bireye odaklı kahramanlıklar sergileme durumları, yerini rasyonalist tutumlara, rekabete, kendini ve başkalarını yönetme düşüncelerine bırakmıştır. Modernizm, belli bir tarih aralığını ifade etmek amaçlı bir işlev kazanmış, bilimde ilerleme süreci olmuştur. Topluma, doğaya ve gelecek tasarımlara "akılcı esaslarla" yaklaşma mantığını geliştirmiştir (Özyalvaç, 2013).

1.2.1.Endüstrileşme Dönemi

1627 yılında modern dönemden iki yüzyıl önce İngiliz yazar Francis Bacon "The New Atlantis" adlı kitabında modern dünyayı hayal etmiştir. Düşündüğü ütopyada teknoloji ve bilim aracılığı ile hastalıklara tedaviler bulunmuş, rahat yaşam koşulları ve güvenli bir dünyaya ulaşılmıştır. Bacon insanları yeni teknolojiler, malzemeler ve metotlar bulmaya teşvik etmiştir. Bu durum, İngiltere'nin sosyal, ekonomik ve kültürel potansiyeli nedeniyle endüstri devrimi için zemin hazırlamıştır. Bu yıllarda artık kapitalist büyük bir güç olmak, toprak sahibi olmanın yerine geçmiştir. 18.yy'da İngiltere'nin zengin sosyo-ekonomik ve kültürel geçmişi nedeniyle, daha sonra tarihçilerin sanayi devrimi olarak yorumladıkları bir akıma sahne olmuştur. Bu devrim, adına aykırı ve her tarihsel gelişme gibi, doğal olarak yavaş bir süreçte ilerlemiştir. Büyümesinin temel koşulu, Avrupa ülkelerinin ekonomik durumundaki değişimin endüstriyel olmasından kaynaklanmıştır. İngiltere bir sanayi toplumu kapsamında, o dönemin standartlarına göre gelişmiş bir ülke olarak kabul edilmiştir. Bundan önce İngiliz sanayisi kırsal alanda kendini göstermiş, ancak 18. yüzyılın ortalarında neredeyse ortadan kalkmıştır, böylece 1760' tan beri bu bölgede rekabetçi ticaret oluşmuştur (Bacon, 1967: 2014).

Avrupa ülkelerinin arasında ilk olarak İngiltere'nin sanayileşmeye yüz tutmasının nedeni ise;

1. Avrupa ülkeleri arasında en az zarar gören ülke olması,
2. Ve sanayi için gerekli olan hammaddenin kolonileri tarafından sağlanması olmuştur.

18.yüzyılın ortalarında sona eren savaşın ardından, dünyanın en büyük güçleri olan Fransa, Rusya ve Avusturya artık Britanya ile rekabet edememiş ve yeniden yapılanma ile daha çok ilgilenmiştir. Britanya bu nedenle sanayileşmede rakiplerini geride bırakmıştır. Öte yandan, Birleşik Krallıktaki siyasi reformlar, ülkedeki sivil toplum akışını hızlandırmıştır. sendikaların yasaklanması (kombinasyon), örgütlenme özgürlüğü vb. yasalar, Adam Smith gibi bireylerin teorileri (ulusların zenginliğinin doğası ve nedenleri üzerine araştırmalar), Birleşik Krallık 'ta yeni akımların oluşmasına yol açmıştır.

1765 yılında James Watt tarafından bulunan buharlı makinelerin kullanılmasıyla resmen endüstrileşme dönemine girilmiştir. Bu süreçte demiryolları yapılmış ve güzergâhları yeni endüstri bölgeleri olarak, değişmeye başlamıştır. Ayrıca endüstriyel faaliyetlerin belirli yerlerde toplanması, tarımda makinelerin kullanılması, verimin artması ve giderek daha az iş gücüne gereksinim duyulması, hızla gelişen yeni kentler kurulmasına neden olmuştur. Süreç içinde, kırdan kente doğru oluşan göçler, kentlerde nüfus artışına neden olmuş ve kentlerin düzensiz ve olumsuz bir şekilde gelişmesine yol açmıştır. Daha sonra kentlerde oluşan kötü yaşam koşullarına karşı, bazı düzenlemeler yapılmış ve bunun sonucunda ‘da 1830-1850 yılları arasında “Modern Şehircilik” doğmuştur (Benevolo, 1981). Kısacası, endüstri devrimi köyleri yok ederek, kentlerin uzantılarını biçimlendirmiş, devamında toplu konut kavramı 18.yy ortalarında gündeme gelmiştir. Böylece büyük ve rahat kırsal evlerin yerini kentlerde çekirdek evler almıştır (Gür, 2014).

Sanayileşmenin ilk aşamasında, demiryollarının yapımı ve tekstil endüstrisi, ekonomik dönüşümün öncü etkenleri olmuştur. Demiryolları, köylerin yeni ekonomik güçlere giden yolunu açmış, aynı zamanda, çok sayıda işçinin gelişmekte olan şehirlerin merkezlerine göçünü kolaylaştırmıştır. 1890 yılında, Batı ve Orta Avrupa demiryollarının ana ağı tamamlanmıştır. Bunun sonucunda kimya alanı, makine imalatı ve elektrik endüstrisi gelişmiş, Avrupa ekonomisi devasa bir büyüme dönemine girmiştir. Avrupa ülkelerinde, "kapital", egemen güç olarak "toprak sahipliğinin" yerini almış ve seri üretim için teknolojiye yapılan yatırım bir dizi endüstriyel dönüşüme yol açmıştır. Artık karmaşık bir üretim dönemi ortaya çıkmış, satın alma gücü yüksek kentli nüfusun teknik talebini hızlandırmıştır. Bu gelişmeler, üretimi arttırarak mal bolluğuna sebep olmuş ve daha düşük fiyatlara yol açmıştır. Bol ve ucuz mallar, daha geniş bir pazar ve daha büyük bir talep yaratarak, endüstriyel arz ve talep döngüsü, kesintisiz endüstriyel ilerlemeyi desteklemiştir. Bu gelişmelerin özel toplumsal sonuçları olmuştur; köylerden sanayi kentlerine istihdam edilen işçiler uzun saatler sürece düşük ücretle çalışıp, sağlıksız koşullarda yaşamışlardır. Erkek, kadın ve çocuklardan oluşan bu muazzam işgücü, ekonomik gerileme, bankacılık ve ticari çökmelerden etkilenmiş, aynı zamanda yeni teknik gelişmeler nedeniyle iş kayıplarından kaynaklanan baskılara maruz kalmıştır. Ancak bu dönemde Avrupa'da genel standart hayat, dramatik bir şekilde değişime uğramıştır.

Birol (2006), endüstri devrimini, “teknolojinin, endüstriyel üretimin ve ulaşım olanaklarının gelişmesi ile birlikte birçok alanda yaşanan köklü değişim” olarak tanımlamıştır. Birol’a göre endüstri devrimi, birçok konuda (teknoloji, üretim, kültür, ekonomi, toplumun sosyal yapısı, sanat ve mimarlık) önemli değişimlere ve yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Birol, 2006). Dönemin eleştirmenleri, medeniyetin materyalizme hayranlık uyandırdığını, insani değerlerin azaldığını ve insanların doğa, güzellik ve manevi değerlerle bağını kaybettiğini savunmuştur (Hobsbawm, 1963).

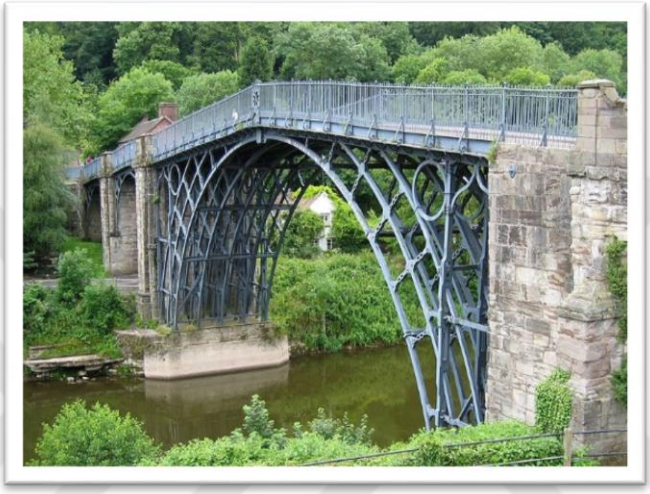
Ağır adımlarla ilerleyen sanayi devrimi, insanlık tarihindeki en belirleyici devrim olmuştur. Bu devrime eşdeğer başka bir devrim aramak için binlerce yıl geriye gidilmeli ve tarımın kökenine ve devrimine ulaşmamız gerekmektedir. Bilim ve teknolojinin inşasındaki bu büyük değişimle eş zamanlı olarak siyasi bir devrim de yaşanmıştır. Bu devrimlerin tümü “Aydınlanma Çağı" olarak bilinen belirli bir düşünce ve dönemine dayanmış, sanayi devriminin kökleri ’de bu süreçte görülmüştür.

Benevolo ’ye (1981) göre sanayinin hedefi, günlük kullanım nesnelerinin ve hizmetlerinin yeterli miktarda üretimi ile bütün insanların aynı avantajlardan yararlanmalarını sağlamak olmuştur. Ancak bu üretim ve tüketim homojen olmayınca, yani üretimin tüketimden fazla olması ile ekonomik gerilim, sosyal çelişki ve psikolojik rahatsızlıklar meydana gelmiştir (Benevolo, 1981).

Sanayi Devrimi'nin etkileri Birleşik Krallık ‘la sınırlı kalmamış, tüm Avrupa ülkelerini kapsayacak şekilde küresel olarak yayılmıştır. 1830'dan sonra Fransa 1851'den sonra Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri İç savaşların ardından sanayileşmenin bir sonucu olarak önemli değişiklikler geçirmiştir. Yirminci yüzyılın başında, Avrupalılar, sanayi Devrimi’nin bazı başarılarını Asya ülkelerine yaymıştır. Ancak Asya ülkeleri arasında, yalnızca Japonya bir sanayi devi olarak ortaya çıkabilmiştir. Şimdilerde ise Çin Cumhuriyeti ve Güney Kore Devleti büyük bir ivme kazanmıştır.

Endüstrileşme dönemin en önemli dört getirisini şu şekilde sıralayabiliriz;

1) **18.yy sonlarında demir köprülerin yapımı:** bir yandan yeni mühendislik bulguları ve diğer yandan çelik üretim teknolojisi, 18. ve 19. yüzyılların sonlarında metal köprülerin inşasına bağlıdır. Bu nedenle metal köprülerin tarihinin incelenmesi, modern mühendislik tasarımı ve estetik tartışmasının bir başlangıcıdır. Demiryolları ile birlikte bu köprüler sanayi çağının iyi bilinen bir sembolüdür ve birbirleriyle yakından ilişkilidir. Bunun en önemli ve ilk örneklerinden biri Thomas Pritchard ve Abraham Derby 'nin uyguladığı Severn köprüsü olmuştur. (Şekil 1)



Şekil 1. Severn köprüsü, Thomas Pritchard ve Abraham Derby, İngiltere, 1777-81

Kaynak: http://culturemechanism.blogspot.com/2013/02/iron-bridge.html

2) **Dünya sergilerinin oluşumu:** Sergiler ağırlıklı olarak farklı ulusların tüm ürünlerini tek bir yerde sergileyebilmek amacıyla yapılmıştır. Bunun sonucu da gelişmekte olan dünyada, çalışma kolaylığı ve etnik gruplar arası ticaret ve İnşaat teknolojileri alanında ülkeler arasında rekabet ortamı oluşmuştur. Öte yandan, bu sergiler, endüstriyel makineler, ulaşım araçları ve tarım araçları yeni yenilikler ve modern ürünler içeren koleksiyonun sunulduğu yerler haline gelmiştir. Bu sergilerin en önemlilerinden biri 1851 yılında İngiltere'de Joseph Paxton tarafından yapılan Kristal sarayı sergisi olmuştur. (Şekil 2) Bu yapının özelliği, dökme demir ve camın ilk kez birlikte yapı malzemesi olarak kullanılmasıdır. Kristal sarayı teknolojinin şekillendirdiği bir yapı olduğundan mimarlık tarihinde büyük önem taşımaktadır. Bu yapı tasarımında, iç mekân-dış mekân arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmış, böylece iç mekânın her türlü ağırlıktan kurtulması sağlanmış, yeni mekân anlayışının ortaya

çıkmasına sebep olmuştur (Özer, 1964). Çoğu tarihçi Kristal Saray'ın inşasını modern mimarinin başlangıç noktası olarak görmüştür. Marshall Berman'ın da belirttiği gibi, bu yapı, eşi benzeri görülmemiş, yeni çağın başarılarının bir simgesi olmuştur. Ayrıca Rus yazarlar tarafından en büyüleyici modern hayallerden biri olarak görülmüştür.

Şekil 2. Kristal sarayı, Joseph Paxton, İngiltere, 1850-1936

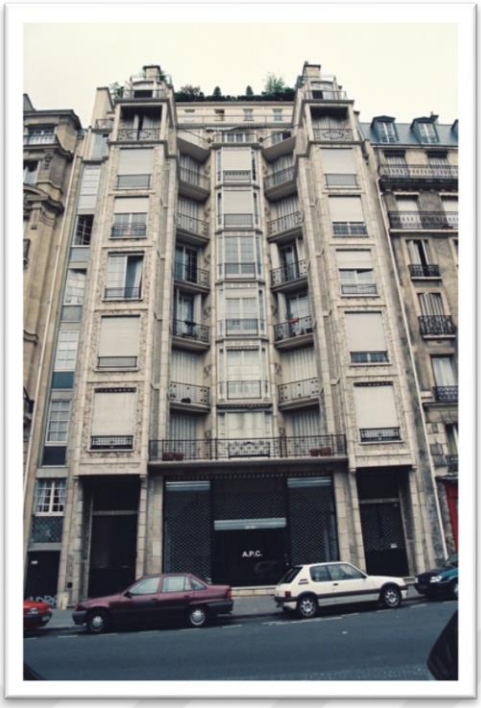
Kaynak: https://blog.inoxstyle.com/en/crystal-palace/

Bu gelişmelerin yanı sıra, makineleşmiş endüstri ürünlerinden olan Kristal sarayında, orta sınıf kültürünün olanaklı kıldığı seri üretim tekniği ile üretilen eşyaların sergilenmesi için bir alan sağlanmıştır. William Morris'e göre burada sergilenen Piyanolar, sandalyeler, kilimler, sürahiler vb. ev eşyaları; klasik ve Orta Çağ formlarının makineleşmiş ve yeniden üretime uyarlanmış kötü çeşitleriyle, dünyanın en kötü sergilerinden biri olmuştur. Yapılan ürünlerin kötü tasarımlarının yansıra rahatça kullanılmaları da pek mümkün olmamıştır. Bu doğrultuda Morris 'in sorduğu bir soru vardır: "*Ürünlerin niteliğinin bu kadar düşük olduğu bir ortamda, orta sınıfın beğeni düzeyi nasıl geliştirilebilir?"* (Roth, 2007).

Dönemin bir diğer önemli sergilerinden, 1889'da Paris'te açılan V. dünya sergisi olmuştur. Bu sergide mühendis Gustave Eiffel'in Fransa-Paris için bir simge oluşturmak üzere Eiffel Kulesini ve Fransa'yı temsil eden "Makineler Galerisini" (Galerie des Machines) inşa etmiştir. Bu yapılar, teknolojinin mimari biçimini nasıl etkilediği ve yönlendirdiğine dair ipucu vermiştir (Pilehvarian, 1993).

3) Yeni malzemelerin inşaat amaçlı kullanımı: I. dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda, modern tarz arayışı, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki mimarların zihnini meşgul etmiş ve bu alanda güzel deneyimler yaşatmıştır. Başlangıçta beton, çelik yapılar ve alüminyum gibi yeni yapı malzemelerinin kullanılması ve test edilmesi önem kazanmıştır. Daha sonra betonarme modern zamanların en önemli konularından biri olmuş, Auguste Perret ve Corbusier'den Paul Rudolph ve Ando'ya kadar birçok modern mimar bundan faydalanmıştır. Geçmişte demir, modern sanat akımında daha çok kullanılmış, ancak daha sonra, özellikle 19. yüzyılın sonlarında betonarme, yeni mimarinin vazgeçilmez malzeme haline gelmiş ve 1824 yılında Portland çimentosunun özellikleri keşfedilmiştir. 1861 yılında Francois Coignet, betonu metal bir ızgara ile güçlendirmenin bir yöntemini bulmuştur. Labroust St. Genevieve Kilisesi'nin kemerlerini bir ağla zırhlı hale getirmiş ve bu teknik ile beton kullanımı devam etmiştir.

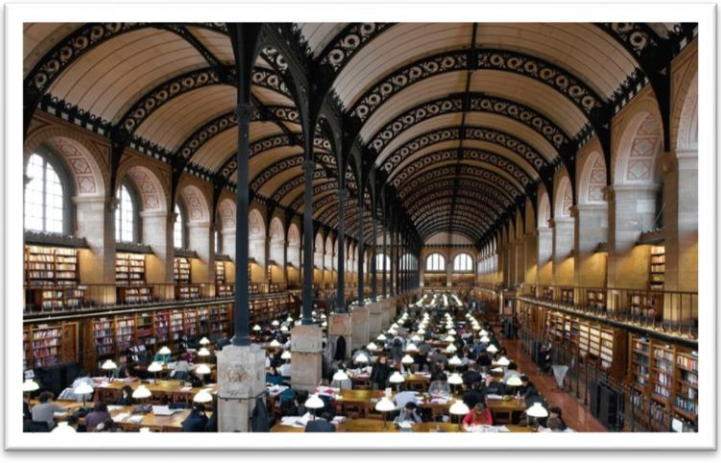
Bundan sonra, çeşitli deneyimlere rağmen, binada betonarme kullanma yöntemini sistematik olarak kullanan kişi Francois Hennenique olmuş ve bu teknikle ilk yapılan yapı Auguste Perret tarafından uygulanan Franklin apartmanı olmuştur. 1903 yılında Auguste Perret Paris güzel sanatlar okulunun geleneksel mimari tarzının dışına çıkarak yeni malzeme ve teknoloji ile modern mimarinin daha sonraları esinleneceği binalar inşa etmiştir (Şekil 3). Uygulanan plan tipleri daha sonraları Le Corbusier tarafından Plan Libre olarak ortaya konulmuştur.



Şekil 3. Franklin apartmanı, Auguste Perret, Paris, 1902-1904.

Kaynak: https://i.pinimg.com/originals/16/2e/54/162e5436aa87ea92a0a34ebfeff0eb87.jpg

Henri Labrouste'nin yaptığı "Sainte Genevieve" (Şekil 4) ve milli kütüphane 19.yy'da mimari çelik yapıların uygulamasında prototip örnekler olarak devrim yaratmıştır. Ayrıca mimarın tasarımları ve yapılarının inşasında yeni teknolojiyi kullanması, bu teknolojileri kullanmak isteyen tüm tasarımcılar için bir kriter haline gelmiştir.



Şekil 4. Sainte Genevieve, Henri Labrouste, Paris, 1838–50

Kaynak: https://moma.org/explore/inside_out/2013/05/08/henri-labroustes-precision-and-liberty-2/

Kristal Saray'ın gündeme getirdiği yapım anlayışı ve tekniği, daha sonraki yıllarda Amerika'da revaç bulmuş, Chicago Okulu akımı ile artık çelik, betonarme ve cam gibi yeni yapım malzemeleri, birlikte kullanılmıştır. Dökme cam levha prosesi 1848'de icat edilerek çok büyük pencerelerin üretilmesine imkân sağlamıştır. 1857'de buharlı asansörün, 1870'te hidrolik asansörün ve 1887'de elektrikli asansörün yapılarda kullanılmaya başlanması ile, çok katlı yapıların üretim süreci de hızlanmıştır (benevolo, 1981).

4) Werkbund: 20.yüzyılın arifesinde, özellikle İngiltere ve Almanya gibi ülkelerde çok sayıda sanatçı, endüstri ile sanatı uzlaştırmaya çalışmıştır. Ana motivasyonları ise endüstriyel üretimi organize etmek olmuştur. Bu hareketlerin en önemli ve etkili olanlarından birisi Almanya'da oluşan "Deutscher Werkbund" (Alman İşçi Derneği)'dir. Bu hareket, "Arts and Crafts" Hareketi'nin bulgularından esinlenerek 1907'de gerçekleşmiş ve işlevselci teorilerden etkilenmiştir.

Bu iki hareket temelde birbirinden farklıdır. Hitchcock'a göre Werkbund hedefinde vurgulanan şey, sanatsal üretimi artırmak ve akademisyenlerin endüstriyel pazarlarda ve ihracatın gelişiminde otoritesini sağlamaktır. Ancak Werkbund'un kurucusu olan Hermann Muthesius, her zaman sanatsal üretimlerin standartlaştırılmasında ısrar etmiş ve mekanizasyonun sanatsal üretimlerin kalitesini artırabilecek bir araç olduğuna inanarak mekanizasyon sürecini güçlü bir şekilde desteklemiştir. İddia Werkbund üyelerinin ana kaygı ve önemli tartışmalarından biri haline gelmiştir (Hitchcock, 1977). Bu hareket 1914 yılında Köln şehrinde kendini göstermiştir. Colquhoun'a göre Werkbund teorisyenleri, kapitalizmi reddederken, sanayileşmeyi sürdürmek istemiş, Marksizmin ve Batı liberal demokrasisinin materyalist değerleri olarak gördüklerini kınayarak, modern teknolojinin faydalarını, kapitalizmin yok etme sürecinde endüstri öncesi topluluk değerlerine dönüşle birleştirecek bir alternatif aramıştır. Modern hareket, hem sosyal moderniteye karşı bir direniş eylemi hem de açık bir teknolojik geleceğin coşkulu bir kabulü olmuştur (Colquhoun, 2002).

Endüstrileşmenin ülkelerin kültürü, toplumu ve sanatında doğal olarak yansımaları olmuştur. Zamanın gerektirdiği üretim hızına ayak uydurmak aynı zamanda iş gücü kaybını önlemek amacıyla, gereken konularda uzmanlaşma gündeme gelmiştir. Bu dönemde Büyük ve yetkin özdeş tutulmuş, geleneksel olarak her şeyin küçüğünde sanat ortaya koymuş olan uzak doğu bile, bu sürece dahil olmuştur. Hareket, dinamizm ve eşzamanlılık sanatta özellikle Kübizm ve Fütürizm'de kendini göstermiştir. Konsantrasyon, standardizasyon, eş ölçülendirme ve tip projeler örneğin okullar ve hastaneler mimarlıkta uygulama bulurken diğer yandan "Ulus" kavramı doğmuştur; aynı zamanda ülkeler arası belirsiz sınırlar kesin hatlarla çizilmeye başlanmış, her şeyi açıklayacak güçlü bir kuramla ortaya çıkmıştır. Bu da pozitivizmden kaynaklı nedenselliktir (Gür, 2014).

Benevolo, Endüstri Devrimi sırasında mimari alanına bina tekniğindeki büyük gelişmelerin eşlik edeceğini düşünmüştür. Bu açıdan bakıldığında, bina teknolojisindeki gelişmeler birçok alanda çok etkili olmuştur. Benevolo endüstri gelişmelerin, yapı sanatını etkilediği alanları aşağıdaki gibi sıralamaktadır;

1) Bilimde ilerleme ve öğretim**;** bu gelişmelerin çoğuna mühendislik okullarının kurulması eşlik etmiştir. 1747 yılında, modern inşaat mühendisliğinin temellerinin oluşturulduğu Politeknik Okulu kurulmuştur. Hesaplama bilimindeki gelişmeler ve metrik sistemin bir ölçüm sistemi olarak kullanılması mimarlık ve mühendislik alanının en önemli gelişmelerden olmuştur.
2) Bir diğer önemli konu da bina sistemlerinin geliştirilmesi ve geleneksel inşaat sistemlerinden modern yöntemlerin kullanımına geçmek olmuştur.
3) Yeni çağ, yeni malzemeleri talep etmiştir. Demir modern malzemelerin yeni dili olarak kullanılmıştır.
4) Kentsel sorunlar alanında en çok tartışılan bir diğer önemli konu da ev hijyeni gibi konulardır.
5) Bu dönemdeki en önemli konulardan biri mühendislik ve Neo-klasizm akımları arasındaki ilişki olmuştur. Genel olarak, bu dönemdeki antik dünya görüşü dönüşerek "ideolojik" ve "deneysel" olarak belirlenmiş ve klasik formların kullanımı aşağıdaki gibi nedenlerle ortaya çıkmıştır;

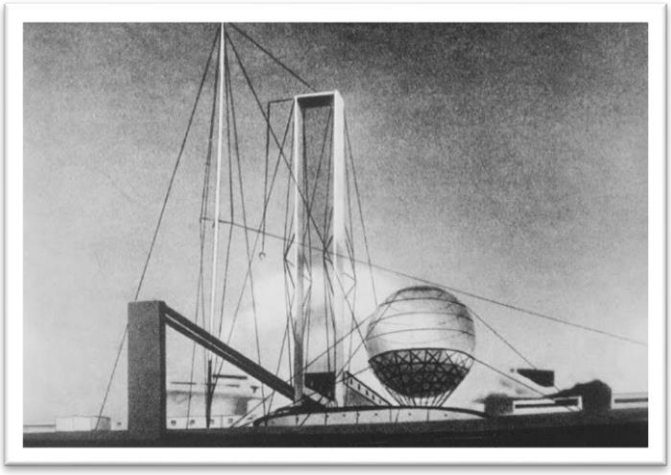
- Ebedi güzellik: Bu, güzellik yasalarının değişmez olduğu anlamına gelmektedir. Geçmişte bir biçim ya da form estetik kusursuzluk içeriyorsa, bu özelliğe sonsuza kadar sahip olacaktır.
- Sanat; arzu edilen nitelikleri gösterir ve antik bu tür görkemli formları anımsattığı için kullanılmalıdır.
- Modaya uygun: Başka bir deyişle, klasik formları kullanmanın nedeni tamamen moda olmasından kaynaklanmıştır (Benevolo,188: 35-57).

Endüstri Devriminin devamında gerçekleşen ekonomik gelişmeler, Mimarlık üretimini de etkilemiş, yeni yapı tiplerinin, yeni mekân ve yeni biçim üretme anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Endüstri alanındaki gelişmeler, İnşaat sektöründe farklı ve yeni malzemeler kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Yaklaşık 4000 yıldır kullanılan fakat bilimsel anlamda ilk kez bu dönemde yeniden oluşturulmuş metal malzeme, dönemin inşaat sektöründe kullanılan yeni malzemeler arasında en önemlilerinden biri olmuştur. Yapı üretim sektöründe, yeni yapı malzemelerinin kullanılması ile beraber yeni yapım yöntemleri de gelişmiş, mimarlık dünyasında önemli yeniliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur ve modern mimarlığın temelleri de bu dönemde atılmıştır (Birol, 2006).

1.3. Modern Mimari

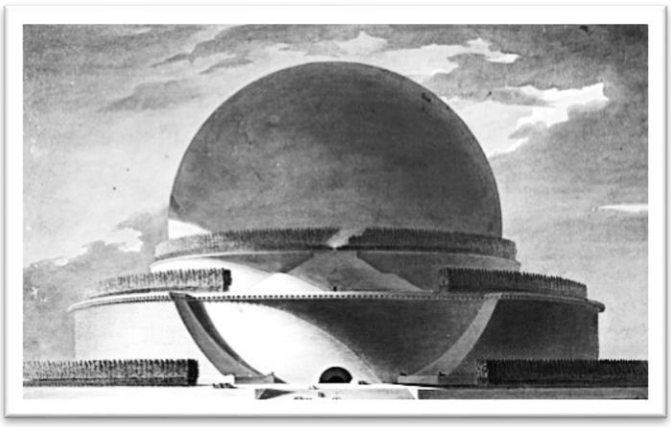
Epistemolojik bir teoriye dayanarak, bir toplumun kültürünü yaratan faktörler, din, bilim, felsefe, mistisizm ve sanattan oluşmaktadır. Ancak sistem ve bu faktörler arasındaki ilişkiler her zaman entegre ve harmoni içinde çalışmamıştır. Tarih boyunca ya bu faktörlerden biri diğer konulara müdahale etmiş veya bu faktörlerin her birinin tek boyutlu olma riski meydana gelmiştir. Kültürel faktörlerin doğru çalışması insanların doğru düşündüklerinden kaynaklanmıştır (Haghir ve Kamelnia, 2018). Başka bir deyişle, bir toplumun kültürünün temelini oluşturan bu unsurlar ile insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler sistemi, bir değer sistemi üzerine kurulmuştur ve bu sistemin zamanla sabitlenmesi mümkün değildir. Dolayısıyla sanat akımları ve stilleri dediğimiz şey aslında bu değer sisteminin bir süreliğine somutlaşmış halidir ve bu haliyle genel yönetim sisteminin bir temsilidir. Sonuçta din, mistisizm, felsefe, bilim ve sanatlar arasındaki ilişkiler değiştikçe üslup da değişmiştir.

Adolf Max Vogt, sanatsal tarzların, özellikle de mimari dönüşümünün doğrudan politik, ekonomik ve aslında kültürel koşullardan etkilenebileceğini ve bu koşullar tekrarlandığında aynı tekrarın üslupta gerçekleşeceğini kanıtlamıştır. Vogt bu durumu şu sözlerle açıklamıştır; "Fransız *Devrimi ve Rus Devrimi'nden önceki, eş zamanlı ve sonraki mimari evrim, neredeyse tamamen aynı şekilde ortaya çıkmıştır. Muhafazakâr rejimin çöküşünden önce geometrik ve yapısalcı biçimlere eğilim görülmüş, ancak devrimin zaferi ve sağlamlaştırılmasından sonra klasisizme dönüş yapılmıştır*" (Vogt, 1974). İlk bakışta mimari tarzların yönü ile siyasi gelişmelerin yönünün birbiri ile zıt olması biraz garip görünür. Vogt, devrimci yönü soğuk, sert ve hafif, ancak klasisizmin yönünü sıcak, yumuşak ve ağır gibi niteliklerle tanımlamıştır. Örneğin 1927 yılında Moskova'da yapılan Enstitü binası hafif olarak tarif edilmiştir. Bunun nedeni yapının görünüşte askıda olması ve temas yüzeyinin kürenin hacmine göre nispeten küçük olmasındandır (Şekil 5). Vogt'a göre Ivan Zholtovsky'nin klasik tarzdaki konut binası (devrim sonrası bir mimaridir), yere sağlam bir şekilde dayanmış ve izleyiciye ağırlığını göstermiştir. 1784 yılında Fransa'da, Newton anıt projesi hafif (Şekil 6) ve 1807 yılında bir klasisizm hareketi olarak yapılan Paris'teki Madeleine kilisesi (Şekil 7) ağır yapı izlemini yaratmıştır ve bu ayrım oldukça öznel gibi görünmektedir.



Şekil 5. lenin institute, Ivan leonidov, Moskova, 1927

Kaynak: https://alchetron.com/Ivan-Leonidov



Şekil 6. Newton anıt projesi Etienne-Louis Boullée, Paris, 1784

Kaynak: https://archdaily.com/544946/ad-classics-cenotaph-for-newton-etienne-louis-boullee

Şekil 7. La Madeleine, Pierre-Alexandre Vignon, Paris, 1807-1828

Kaynak: https://wga.hu/frames-e.html?/html/v/vignon_p/madelei1.html

Genellikle her dönem kendi içinde, önceki döneme göre daha çağdaş kabul edilir. Bu nedenle, 17.yy'da ilk Rönesans mimarisine antik çağa kıyasla modern mimari adı verilmiş ve 1752 yılında, Jacques-François Blondel, modern mimarlık tarihi üzerine ilk kitabı yazmıştır. Modern mimarinin ilk fikirleri, özellikle 1750'lerde Barok rejimlerinin motivasyon ve özgüveninin kaybedilmesi ile, zirveye ulaşmıştır. Bu dönem, mimarlıkla ilgili çeşitli alanlarda bir dönüm noktası ve ciddi bir değişim olarak değerlendirilmiş; sosyal, politik, ekonomik ve teknik alanlardaki olayların doruk noktası olmuştur. Toplumsal yapıdaki en önemli değişiklik, sınıf sorunlarının ortaya çıkması, yeni burjuvazi hareketlerinin başlaması ve yeni bir sınıfın başlangıcı

olmuştur. Bu yüzden, yeni sınıf varlığını kanıtlamak için kendi mimarisine ihtiyaç duymuştur. 18.yüzyılın ortalarında, villa adı verilen bir mimari türünün inşasına gösterilen ilgi, mimariye farklı bir renk ve doku kazandırmıştır. Villalar, modern çağın siyasi-ekonomik hareketlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan burjuvazinin gözdesi olmuştur. Bu topluluk yeni kimliklerini kazanmak için en sevdikleri mimari türlerini yaratmıştır. Farklı dönemlerdeki belirli mimari türlere olan ilgi bu şekilde devam etmiştir. Örneğin; Yunanistan'da tapınaklara, Orta Çağda kiliselere, Rönesans da saraylara ve 1750 yılından sonra villalara yoğun ilgi oluşmuştur. İnsanların farklı alanlardaki yaşam kalıplarının ve rotasyonlarının değiştirilmesi, yeni mimarinin ve yeni fikirlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Çağdaş olarak bilinen dönemde, yeni biliş ve mimarlık, kuşkusuz bağlamın çeşitli boyutlarından etkilenmiştir. 1500 'ler ile 20.yüzyıl arasında, çok çeşitli farklı gelişmeler, çeşitli mimari akımların ortaya çıkması için geniş bir bağlam sağlamıştır. Pek çok çağdaş teori, yeni çağın, bireylerin çeşitli siyasi, sosyal vb. konularının çeşitliliğini etkileyebilen ve bu konuda belirleyici bir rol oynayan birkaç özel akımdan etkilenmiştir. Bu akımlar; Rönesans, Dini Reform Hareketi, Büyük Fransız Devrimi ve Sanayi devrimi olarak tanımlanmıştır. Bu akımların her birinin farklı alanlarda büyük etkisi olmuş, çağdaş mimarinin köklerine ulaşmak için bu konularda bilgi sahibi olunması gerekmiştir.

Devrimden sonra ortaya çıkan yeni siyasi iktidarın ardından bu istikrarın görsel olarak temsil edilmesi istense de dönem yapılarında sadece klasik üslup uygulanmıştır. Devrimci planların çoğu ne Fransa'da ne de Rusya'da sonuca varmamış, tam tersine uygulanan klasik binalar olmuştur.

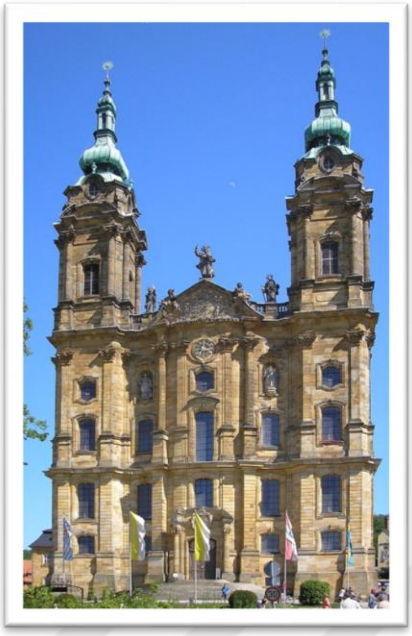
Otto Wagner'e göre yeni tarz, zamanla eski tarzların kalbinden doğmuştur. Bu değişikliğin nedeni yapı teknikleri, yapı malzemeleri, insanların görevleri, bireylerin dünya görüşlerinin değiştirilmesi ve nihayetinde yeni mimari biçimlerin yaratmaya zorlamasından doğmuştur (Wagner, 1998).

Batı ülkelerindeki üslup türü, aralıklı olarak değişmiştir. Yeni bir üslubun kabul edilebilmesi için o üslubun dili, yani ifade edici işaretlerinin ve sembolik kültürel içeriğinin anlaşılması gerekmektedir. Geçmişte her stilin geçerliliği birkaç

yüzyıla ulaşmış, yeni dili anlamak, değişen biçimlerle yavaş ve eşzamanlı olarak yapılmıştır. 20.yy'da aynı anda birkaç stil ortaya çıkmış ve hızla birbirlerinin yerini almıştır.

Scully 'ye göre Modern mimarlık Batı uygarlığının bir ürünüdür, 18.yüzyılın sonlarında demokratik ve endüstriyel devrimin sonucu olarak ortaya çıkmış ve onlarla birlikte biçimlenmeye yüz tütmüştür. Gelmiş geçmiş diğer tüm mimarlık dönemleri gibi modern mimarlık dönemi de insanların yaşam biçimleri ve çevrelerine etki etmiştir. Geleneksel dini yaşam tarzları, endüstrileşme ve demokrasi öncesi dönemler, yerini kişilerin daha önce hiç görmedikleri bir değişime bırakmıştır. Bu değişim insanların hayatında sallantılar ve tereddütlere yol açmıştır. Scully 'nin söylediği gibi "*modern mimarlık bu bocalama durumunun bir yansımasıdır ve kendini ortaya çıkaran çağın karakteristiklerini taşımaktadır"* (Scully, 1980).

18.yüzyılın ortalarına kadar batıda mimarlık nispeten tek tipli olarak ortaya çıkmış ve her biri, orantılı olarak homojen kültür içinde, tek bir ifade tarzı ile uygulanmıştır. Ancak bu homojenlik, Rönesans döneminde bile Roma ve Floransa'nın dışına çıkılmasıyla bölgesel ve ulusal mimari geleneklerle birleşerek değişmiştir. Bu çoğulculuk 18.yüzyılın ortalarında inşa halinde olan iki kilisede fark edilmiştir. Örneğin, Vierzehnheiligen (1742-1770) kilisesinde göz yanıltıcı Barok ve Rokoko üslupları kullanılmıştır (Şekil 8). Ancak Sainte-Genevieve kilisesinde klasik ögeler uygulanmıştır (Roth, 2006). (Şekil 9).



Şekil 8. Vierzehnheiligen klisesi, Balthasar Neumann, Almanya, 1742-1770.

Kaynak: https://dreamstime.com/vierzehnheiligen-church-fourteen-saints-church-germa-view-vierzehnheiligen-church-fourteen-saints-church-near-town-bad-image139536227

Şekil 9. Sainte-Geneviève kilisesi, Jacques-Germain Soufflot, Paris, 1755 1790.

Kaynak: https://smarthistory.org/soufflot-the-pantheon-church-of-ste-genevieve-paris/

1738 yılında Pompeii'nin (M.Ö. 79) kalıntıları keşfedilmiş, antik sanatın güzelliklerinin kurallarına ve oranlarına dikkat çekilmiştir. Daha sonra 1764 yılında Winckelmann "Antik Sanat Tarihi" kitabını yazmış, moda yerine neyin gerçekten var olduğunu göstermeye çalışmıştır. Klasik döneme (özellikle antik Yunan ve Roma) dönüş, Neoklasizm denen bir hareketin doğmasına neden olmuştur. Yazar kitabında

antikaları taklit modeller olarak tanıtmış, bu nedenle yeni Neoklasik hareketin teorisyeni olmuş ve antik çağın özelliklerini tanımlamıştır. Bu hareket, Gotik, Bizans ve diğer dönemler gibi geçmişe dönüşün tüm akımlarını içermektedir. Nitekim Neo-Gotik, Yeni Bizans, Neo-Romanesk vb. başlıklar altındaki hareketler, tarihselcilik denen bir harekete yol açmıştır. Tarihselciliğin en önemli sonuçlarından biri, mühendislik ve mimarlık arasında bir ayrılığa yol açan mimarlık alanındaki görevlerin bölünmesi olmuştur. Mühendislik ve mimarlık arasındaki ayrım, Rönesans kültürünü ortadan kaldırmıştır. 18.yüzyılın sonunda, Vitruvius mimarisi, antik dönem ve İtalyan Rönesans'ı yeniden canlanmış ve özellikle Palladio'nun eserlerine dikkat edilmiştir. Ancak, 18.yüzyılın ortalarında Neoklasizmin zirvesi ve klasik çağa dönüş kendini göstermiştir.

Kraliyet okullarına bağlı ekoller eski Yunanistan ve Roma'da klasik sanatı ve mimariyi canlandırmaya çalışmıştır. Etkisi önce kaynağı olan Fransa'da ve daha sonra diğer Avrupa ülkeleri ve Amerika Birleşik Devletleri'nde kabul görülmüştür. 1714-1750 yıllarında İtalya, dini farklılıklar nedeniyle İngilizler tarafından yaptırıma tabi tutulmuştur. Hükümetler arasında siyasi anlaşmazlıkların sona ermesinin ardından, İngiliz halkının ziyaret etmesine izin verilmiş ve zenginlerin İtalya'daki Roma gibi şehirleri ziyaret etmesine yol açmıştır.

18.yüzyılın ortalarında çağdaş mimari çeşitli zorluluklarla karşılaşmıştır. Savaşların sona ermesi ile birlikte çağdaş yaşamın zorluklarını ve yaşam alanındaki temel değişimi göstermek için mimaride de bir devrime ihtiyaç doğmuştur. Bu dönemin mimarları çoğunlukla temel geometrik şekiller kullanmıştır. Bu durum daha sonra modern mimarinin öncüleri tarafından güçlü bir şekilde takip edilen bir konu olmuştur. Dönemin ünlü mimarlarından olan Durand, dairesel planları daha fazla kullanmıştır. Bunun sebebi dairesel planlar veya hacimlerin devrim sonrası barış dünyasına bir işaret olarak tanımlanması olmuştur.

Mimarların bina planına her şeyden daha çok önem vermesi inancının oluştuğu dönem 18. yüzyılın ortalarıdır ve 20. yüzyılda zirveye ulaşan mimarların işleve olan ilgilerine, ilk işaret eden dönemdir.

Bu yıllarda ortaya çıkan formlar arasında, mimarları etkileyen üç kaynak şu şekilde sıralanabilir;

1. Yeniden canlandırma ve klasik formların kullanımı ile ilgilenen geleneksel mimari
2. Performans ölçeklerinin, yapı biçimi seçimine neden olması,
3. Rasyonel yargılar veya rasyonalizmin değişen biçime ilham kaynağı olması (Haghir ve Kamelnia, 2018).

18. yüzyılın sonlarında, klasik eleştirmenleri, stili, klasik karakterden ayırmak için Romantizm adlı bir hareket başlatmışlardır. Romantizm, roman kahramanlarının düşüncelerini deneyimlemeye çalışmıştır. Bu harekette Doğu düşüncelerinin kullanımı ve özellikle Çin bahçelerine olan ilgi ortaya çıkmış, Çin mimarisinin İngiliz bahçeleri üzerindeki etkisi bu yıllarda gerçekleşmiştir. Bilindiği gibi Çin ve Japon bahçeleri, Versay sarayı gibi örneklerle karşılaştırıldığında doğallığın bir örneğidir.

18.yüzyılın sonlarında çeşitli sosyal olaylar, Büyük Fransız Devrimi ile zirveye ulaşmıştır. Ayrıca diğer ülkelerdeki sivil hareketlerle sonuçlanan çeşitli sosyal olaylar Belçika (1830), Polonya (1831), İtalya (1831) ve İngiltere (1832) devam etmiştir. Bu toplumsal hareketlerin başarısı, kent hakları ve vatandaşlık gibi sorunları gündeme getirmiştir. Modern kentleşme fikirlerinin ortaya çıkışı (1830-1850), yeni sosyal sınıfların (fabrika işçileri ve sanayiye sahip burjuvalar) ortaya çıkışı, çeşitli kent ve vatandaşlık hareketlerini de beraberinde getirmiştir. Bu nedenle, kentsel yaşam kalitesinin iyileştirilmesi için yoğun çaba sarf edilmiş, çok sayıda işçinin asgari imkanlarla barındırıldığı sanayi şehirleri, eleştirilmiştir. Benevolo ’ya göre modern kentlerin doğması ile insanların sanayi bölgelerinde bir arada yaşamaları örgütlenme problemlerini de beraberinde getirmiştir. Modern şehircilik ilk olarak kentlerde artan nüfusun barınma sorununu çözmeye odaklanmıştır. Bu doğrultuda apartman tipinde işçi konutları inşa edilip, tarihin toplu konutlarında öncü olarak yerini almıştır. Kentlere yeni gelenler çoğunlukla sanayi işçisi olduğundan, ücretleri ve emek koşulları gibi, konutları da sadece serbest girişime bağlı kalmıştır. Bu nedenle yapılan konutlar sırf yaşanabilir durumda olup her açıdan minimuma indirgenmiştir. Bu arada birtakım yatırımcılar (örneğin Jerry Builder) sanayi işçilerinin ihtiyaçlarına uygun bir şekilde,

maksimum bir kar sağlamak amacı ile tek katlı sıra evler yapmaya başlamıştır. Bu yapıları inşa edenler yapıların özelliklerini şu sözlerle açıklamıştır; "*Yeter ki yıkılmasınlar, hiç değilse bir süre ayakta dursunlar, kendi başına ev yapamayanları barındırsınlar, hiç kimse bunların güvenle oturulabilir yâda sağlığa elverişli olup olmadığını, güneş ve hava alıp almadığını ya da tıka basa insanla dolup taşıp taşmadığını aklının ucundan bile geçiremesin*" (Benevolo, 1981, ss. 72-73).

İnsanlık bir yandan Romantizmin yükselişine şahit olurken diğer yandan mimaride Neo-Gotik hareketin gelişmesine tanık olmuştur. Neo-Gotik, geçmişe dönüşün ve bu dönemde canlanmanın en önemli akımlarından biri sayılmıştır. Bir yandan İngiliz Parlamentosu bu hareketin ana sponsoruyken, diğer yandan yazarlar tarafından Romantizme olan ilgi, Gotik'e olan ilgiyi de arttırmıştır. Gotik'e gösterilen özen ve formlarının kullanımı bu dönemde kullanılan klasik formların yerini almıştır.

19.yüzyıla gelindiğinde farklı mimari tarzlar Dünyanın farklı yerlerinde, bölgenin yaşam koşulları doğrultusunda ortaya çıkmış ve uygulanmıştır. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde uyanış, Georgian tarzı ile kendini göstermiş, diğer yandan Amerika Birleşik Devletleri'nde Neoklasik tarz binalar da büyük ilgi görmüştür. Bunun bir nedeni, dönemin Başkanı Thomas Jefferson'un klasik çağa olan ilgisi olmuştur. Beaux Arts okulunda eğitim gören Jefferson, bir süre ABD'nin Fransa Büyükelçisi olarak görev yapmış ve Fransız Aydınlanmasından ve Palladio mimarisi fikirlerinden de etkilenmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan eklektizm kelimesi, toplama ve herhangi bir tarzdan bir şey seçilmesi anlamını ifade etmektedir. Victor Cousin, 1830'da bu terimi, fikirlerden ve diğer sistemlerden seçilen bakış açılarından oluşan birleşik bir sistemi tanımlamak için kullanmıştır. Mimaride ise bu terim, özgünlükten yoksun bir çalışmayı tanımlamak için hala kullanılmaktadır. Bu yöntem daha sonra Post modern zamanlarda çeşitli mimari tarzların özgürce bir arada kullanılması anlamına gelmektedir. Klasik ve eklektik inançların aksine akılcılar, mimarinin rasyonel yargılara ihtiyaç duyduğuna inanmıştır. Mimaride rasyonalizmin ana akımı, mühendislik bilimlerinin bir sonucu olarak tanımlanmış, estetik etkileri mantıksal kriterlere göre yapısal unsurların doğasının yelpazesiyle sınırlandırılmıştır. Sanatsal

klasik rasyonalist mimarinin en önemli temsilcisi Labrouste (1801-1870), Beaux Arts mezunu olmasına rağmen, okulu eleştirmiş, rasyonel ilkelere dayanan kendi mimarlık okulunu kurmuştur. Çelik yapıları klasik mimari şeklinde çeşitli tasarımlarda kullanmıştır. En ünlü eserleri Saint-Cenevre Kütüphanesi (Şekil 10) ve Paris Ulusal Kütüphanesi'dir. St. Cenevre Kütüphanesi'nin tasarımında demirden yoğun bir şekilde yararlanmıştır.

Şekil 10. Saint-Cenevre Kütüphanesi, Henri Labrouste, Paris, 1843-1850

Kaynak: https://archdaily.com/220410/respect-the-architect-franck-bohbot/bibliothe%25c2%25a6cque-sainte-genevie%25c2%25a6cve_architecte-henry-labrouste

Bu dönemde, ortaya çıkmış genel canlanma eğilimlerine rağmen, bazı toprak sahipleri kendilerine uygun bir tarihi dönemi yeniden canlandırmaya çalışmış, böylece Romanesk ve Gotik üsluplar kiliseler için ve daha sonra Gotik tarzlar kentsel binalar için kullanılmıştır. Neo-barok tasarıma örnek vermek istersek, Charles Garnier 'in Paris Opera binasına işaret edebiliriz (Şekil 11).

Şekil 11. Paris Operası, Charles Garnier, 1861-1865

Kaynak: https://archdaily.com/105785/ad-classics-paris-opera-charles-garnier

Ancak Walter Gropius tarihi üsluplara dönüşü şu sözlerle açıklamaktadır: *"Yeterince tarihsel üsluba sahibiz ve bu üslupları ayakta tutmak ve yeniden üretimi için gereğince zaman harcandı. Mimari kaprisin gelgeç heveslerinden strüktürel mantığın buyruklarına doğru ilerlerken açık ve seçik formlar içinde çağımızın yaşamının somut ifadesini aramayı öğrendik" (Gropius, 1935).*

Lampugnani'ye göre Modern mimarlık çağında rasyonalizm, işlevsel, ekonomik, politik ve sosyal konulara cevap verecek mantıklı çözümler bulmaya çalışmış ve beş ana özelliği barındırmıştır.

1. Demokratik eğitimi teşvik etmiş ve ilerleme için alanlar açmıştır.
2. Ekonomik etik ilkelerinin yaygınlığını sağlamıştır.
3. Prefabrikasyon ve standardizasyon yöntemlerinden yararlanmıştır.
4. Kent planlamasına mimariden öncelikli hakkı tanımıştır.
5. Çevresel nesnelliği politik, sosyal, ekonomik, işlevsel ve yapısal modeller açısından bilimsel olarak inceleyen akılcı mimarlık biçimleri aramıştır.

19.yüzyılın mimarisi, erken mimari hareketlerin ve modern çağın başlarındaki yeni teknolojilere uyarlanan yabancı ve egzotik tarzların etkisinde kalmış, Gotik, Yunan ve Rönesans'ın yeniden canlanması ile dönemin teknolojileri ve malzemeleri birleştirilmiştir. Batı'da Tarihselcilik, eski imparatorlukları ve kültürleri idealize etmiş

ve ulusal nostaljiyi harekete geçirmek için bunlardan esinlenen motifler kullanmıştır. Akdeniz'deki keşifler ve antikçağa olan ilgi ise, eski Yunan mimarisinin uyanışına neden olmuştur. Eski Yunan, entelektüel kültüründen dolayı bu tarz üniversitelerde ve kültürel enstitülerde popüler olmuş, geleneksel ve dinsel mimariyi birleştirmiştir (Borden, Elzanowski, Lawrenz, Miller, Smith ve Taylor, 2009). Literatürde Goethe, Balzac, Hugo ve Dickens'ın yazıları Romantik düşünce kavramını ortaya koymuştur. Shakespeare'in oyunları bile mantığın ötesine geçen romantik özellikleri içermiş, Hamlet, Romeo-Juliet ve Othello oyunlarının hepsi, klasik öykülerden farklı olarak mutlu sonla bitmeyen romantik stilde tamamlanmıştır. Aynı zamanda Retorik resimler de bu dönemde zirveye çıkan romantik duyguları barındırmıştır. Ancak mimaride konu biraz daha karmaşık hale gelmiş, Romantik özellikleri keşfetmek ve bunları mimari eserlere dönüştürmek çeşitli algılara neden olmuştur. Romantik mimari özellikle Alman mimarisinde tipik olarak bir milliyetçilik ve ırkçılık duygusuyla ilişkilendirilmiştir. Bu çağdaş milliyetçilik Londra'da ve Londra Parlamento binasında bile görülmüştür. Yapı 1836 yılında yandığında, Charles Barry'nin tasarımı, Neo-Gotik stile olan bağlılığına rağmen, geçmiş mimari nostaljisinin bir tür romantik hissini uyandırmıştır. (Şekil 12).

Şekil 12. Londra Parlamentosu, Charles Barry, yapım: 1061 tekrar yapımı: 1840–76

Kaynak: https://timeout.com/london/attractions/houses-of-parliament-1

Ragon'a göre modern mimarlık, biri İngiliz diğeri Fransız olan iki önemli akımdan oluşmuştur. İngiliz akımı, Gotik yapısalcılık, Fransız akımı ise ileri görüşlü mimarlar tarafından rasyonalist bir düşünce olarak ortaya çıkmıştır. Gotik yapısalcılar

sanatsal algılar, Fransız rasyonalistler ise bilimsel sonuçları göz önünde bulundurarak hareket etmişlerdir.

Benevolo 'ya (1981) göre modern mimarlık ve sanayi uygarlığı arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Sanayinin hedefi, insanların günlük ihtiyaçlarını yeterli miktarda üretmek ve herkesin aynı avantajlardan yararlanmalarını sağlamaktır. Modern mimarlık daha önceleri farklı sosyal sınıflar arasındaki sıraya göre dağıtılmış ve bütün insanlar arasında belirli birtakım kültürel avantajları sağlamıştır. Dolayısıyla modern mimarlık, modern toplumun isteklerini ve sanatı karşılamak üzere saptamış ürünlerinin bir "yeniden dağıtım programı" olarak tanımlamıştır (Benevole, 1981).

Benevolo modern mimarlık ne zaman başlamıştır gibi bir soruya, "başlamak" filinin anlamına yüklenerek üç cevap vermiştir;

1. Modern mimarlık, sanayi devrimine bağlı olarak, meydana gelen teknik, sosyal ve kültürel değişimlerden dolayı ortaya çıkmıştır. 18.yy sonu, 19.yy başlarında, Waterloo'yu izleyen savaş sonrası, modern mimarlığın başlangıcı olarak belirmiştir.
2. Çeşitli bileşenlerin belirgin bir şekilde ortaya çıkması, onların birbiri ile olan ilişkisi, birleşmesi ve bütünleşmesi sonucunda modern mimarlık istikrarlı bir düşünce olarak doğmuştur.
3. I. dünya savaşı sırasında teori ve pratik bilgilerin birleşmesi ile modern mimarlık ortaya çıkmıştır. İlk olarak "Modern Hareket" sözü, 1919 yılında Gropius' un açtığı Weimar okulu ile anlam bulmuştur (Benevole, 1981).

Bu gelişme, 20. Yüzyılda, mimarlığı tarihsel biçimlerin hakimiyetinden kurtarmış, yeni yapı malzemeleri ile yeni yapım tekniklerini kullanarak, çağdaş ve yalın yeni bir mimari anlayışını benimsemiştir. Bu tutum modern mimarlığın kapılarını açmış, hatta ilerideki yıllarda modern mimarlığın en önemli ilkelerinden biri haline gelmiştir (Birol, 2006).

Yapı tekniği ve malzemelerdeki yenilikler, 20. Yüzyılda mimarlıkta ve mekân üretiminde yeni yapım yöntemlerinin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Temeli teknolojiye dayalı biçim arayışları, sanat ve mimarlık alanlarında yeni akımları ortaya

koymuştur. 18.yüzyıldan önce yapıların inşasında mukavemet, ölçü, taşıyabilecek güç kapasitesi vb. hesaplamalar tecrübeye dayanarak ve tahmini bir şekilde yapılmıştır. Ancak 18.yüzyıldan sonra kesin bilgi, tecrübenin ve tahminin yerini alarak, inşaat bilgisinin, mimarlıktan ayrılmasına neden olmuştur. Artık 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren inşaat mühendisliği alanı resmen mimari tasarımdan ayrılmıştır.

Tablo 1. 19.Yüzyılın Mimarlığı

DÖNEM	ÜSLUP	AÇIKLAMA
1800-1900	Yunan Uyanışı	Helenistik mimari ile Dorik ve İyonik düzenlere odaklanmıştır.
1800-1900	Egzotizm	Kuzey Afrika, Mısır ve Asya tarzları zenginler arasında popüler olmuştur.
1810-1900	Gotik Uyanış	Gotik, strüktürleri yenileyerek ve bu tarzda yapılar inşa ederek Orta Çağı yeniden canlandırmış ve Orta Çağ estetiğini modern malzemelerle birleştirmiştir.
1840-1880	Neo-Rönesans Richardson'un Romanesk tarzı	Rönesans'dan etkilenen klasik mimari yeniden canlanmış ve Romanesk tarzlara geri dönülmüştür.
1850-1900	Endüstriyel Mimari	Yeni, endüstriyel malzemeler, kamu binalarında kullanılmıştır.

Kaynak: Jerzy Elzanowski, Başvuru Kitapları, Mimarlık, NTV Yayınları, Çin, 2008

Tanyeli'ye göre, modernizm, bir biçimlendirme anlayış ve tavrının yıkılıp yerine bir yenisinin konulmasından daha köklü bir değişimdir (Tanyeli, 2017). Modern mimarlığı, yeni bir düşünme tarzı olarak da tanımlayabiliriz. Endüstrileşme döneminde ortaya çıkan modern algı ve görüş, "Tarafsız Sanat" olarak tarif edilen "Modern Sanat" kavramlarını da ortaya koymaktadır. Bir tarafta yeni yapı tiplerine olan gereksinim ve uygulama zorunluluğu, diğer taraftan yapılaşmış çevre, mimarlık dünyasına yeni bir bakış açısı getirmektedir.

Yirminci yüzyılın başında, yeni ekonomik ve sosyal ilişkiler, popüler hareketler ve düşünürler modern toplum için uygun alanların gerekliliğini önermiş ve tanımlamıştır. Bu durum sanatçıların özellikle de mimarların topluma karşı tepkisiyle

yüzleşmesi için iyi bir zaman olmuştur. İki yüz yıllık Rönesans sonrası sosyal ve felsefi düşüncenin ürünü olan Fransız Aydınlanması ve Devrimi, zihinsel ve maddi yapılarını dünya çapında genişletmek için 200 yıla daha ihtiyaç duymuştur. Bu süreçte sanat ve mimarlık, sanatsal ve estetik misyonu yeniden canlandırmada bir araç haline gelmiştir. Bu misyonun yeni bir kavramı, aydınlanma döneminin sonuna doğru, işlevsellik olarak ortaya çıkmıştır. İşlevsel olmak aynı zamanda sosyal sınıfların oluşumunun, sosyal hizmetin mekanizmasının ve bölünmesinin bir tezahürü olarak kendini göstermiştir.

Birol, modernleşme sürecinde Batı dünyasının değişimini şu sözlerle açıklamaktadır; "*Batı uygarlığında din dışı (laik) bir toplum yaratılmasının mimarlık alanına etkisi ise mimarlığın üretim alanının "dini yapılar inşa etme" den uzaklaşmasına ve bu alana yeni yapı türlerinin dahil edilmesine yol açmıştır"* (Birol, 2006: 2). Böylelikle, yeni yapı tipleri, kentlere göç sebebi ile meydana gelen konut sorununu çözmüş, aynı zamanda, topluluklara kamusal hizmet edebilecek adliye, mahkeme salonu, hastane, okul, müze, sanat galerisi, büyük mağaza gibi yapı tiplerini de beraberinde getirmiştir. Diğer yandan, endüstrinin, teknolojinin ve ona bağlı olarak yapım tekniğinin gelişmesi, inşaat sürelerinin daha aza indirgemesine sebep olmuştur. Bu durum 19.yüzyılın sonlarından başlayarak, özellikle de 20. Yüzyılda, en temel yaratıcılık ve üretimi, giderek felsefe ve sanattan uzaklaştırarak teknolojiye doğru kaymasına neden olmuştur (Birol, 2006).

Modern sanat hareketinde, tüm okullarının ve sanatsal tarzlarının bir şekilde bağımlı olduğu dört temel ilke tanımlanmakta olup, ancak tüm bu ilkeler her tarz için kullanılmamaktadır. Temel ilkeleri aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

- **Göreli hakikat ilkesi:** Einstein'ın görelilik teorisine ve Heisenberg'in belirsizlik ilkesine dayanarak, günümüzün tüm entelektüel ve sanatsal gelişmelerinin temelini ve hakikatin biçimini oluşturmuştur. Gözlemcinin bir olgu üzerindeki açısı, onun zamanına, yerine ve epistemolojik geometrisine bağlanmıştır.
- **Rasyonalizm ilkesi:** Avrupa düşüncesinde çok eski kökleri olan, Aydınlanma akımları ve sanatında da var olan bu kavram, bir ideoloji olarak ortaya çıkmıştır. Göreceli gerçeklik ilkesiyle çelişmiş, başka bir algı ile yer değiştirmeye çalışmıştır.

Ancak söz edilen çelişki, dünya görüşündeki ideoloji değişikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu ilkede, tüm güzelliklerin kriteri, entelektüel işlevleriyle orantılı olarak ölçülmektedir.

- **İşlevsellik ilkesi:** Bu ilkenin kendisi rasyonalizm ilkesinden türetilmiş ve bir tür rasyonel ve akılcı mesajı ifade etmiştir buda biçim ve işlevin uyuşmasıdır. İstenilen formun rasyonel bir işlevi olduğunda idealdir. Bu anlamda işlevsel olmayan tüm süslemeler ve sadece estetik yönü olan sanat eserleri, rasyonalizm ilkesine atıfta bulunularak ortadan kaldırılmıştır.
- **Birlik olmama ilkesi:** Bu ilke, dördüncü boyutun oluşumunu, yeni bir mekân fikrini ve iç içe geçmiş uzay ve zamanı ifade etmektedir. Kökleri eleştirel düşüncede ve çağdaş bilimsel teorilerde bulunmakta olup, zamanın, mekânın ve öznenin birliğinin tüm ilkeleri yıkılmıştır. Çünkü izleyicinin epistemolojik geometrisine bu olgudan daha fazla gerçek sunulabilmiş ve ona daha doğru bir uzay ve zaman fikri vermiştir. Ancak bu algı hala görecelidir (Haghir ve Kamelnia, 2018).

1.3.1. Erken Dönem Modern Mimarlık ve Sanat Akımları

Modern mimari süreci farklı dönemlerde uygulanan farklı stillere ayrılmıştır. Erken modern mimarlık dönemi, 1885 yılından başlayarak 1916 yılına kadar sürmüştür. 19.yüzyılın sonunda, birkaç mimar Avrupa ve Amerika'da mimariye egemen olan geleneksel Beaux Arts ve Neoklasik tarzlara meydan okumuştur (Bony, 2012). Mimarlar ayrıca yeni formlar oluşturmalarına daha fazla özgürlük veren yeni malzeme ve teknikleri denemeye başlamıştır.

Erken dönem modernizm, mimari tasarımının altında yatan ilkeleri, hızlı teknolojik ilerleme ve toplumun modernizasyonu ile uzlaştırmaya başlamıştır.

1.3.1.1. Chicago Okulu

19. yüzyılın sonlarında, Chicago şehri Doğu ve Batı Amerika arasındaki demiryollarının ve bağlantıların merkezi olmuş, Amerika Birleşik Devletleri'nde ekonomik açıdan önemli bir ticaret merkezi haline gelmiştir. 1871 yılında meydana gelen yıkıcı bir yangın, şehrin bazı kısımlarını tahrip etmiş ve şehre çok fazla zarar vermiştir. Chicago yangını ve yükselen arazi fiyatları sonrasında, maksimum arazi kullanımı için talep artmış, 19. yüzyılın sonlarında pek çok gökdelen inşa edilmiştir. Bu durum, diğer binaların yapılmasının da önünü açmış, modern mimarinin ilk örnekleri bu şehirde inşa edilmiş ve Chicago Ekolü ortaya çıkmıştır. Bu okulun öğrencileri, geçmişin karmaşık biçimlerinden kaçınmak ve yapı tekniği ile mimarinin birliğine sahip, saf biçimler yaratmak için inanılmaz bir cesaretle çalışmışlardır.

Çoğu Chicago Okulu gökdelenleri, klasik bir sütunun, üç bölümünü içermektedir. En alt katlar, temel olarak işlevlendirilmiş orta katlar genellikle çok az süs detayı ile birlikte, sütunun şaftı görevini üstlenmiştir. Genellikle bir korniş ve süs detayı ile kaplanan son bir veya iki kat, sütun başlığını temsil etmektedir.

1893 yılında Chicago'da World's Columbian Exposition isimli başarısız bir sergi açılmıştır. Bu sergi Chicago okulu stilinin bitiş haberini vermiş, aynı zamanda modern mimarlık hareketine de kötü bir darbe olmuştur. Neo klasik üslubu ile tasarlanmış olan sergi, modern mimarlığın gelişmesini I.dünya savaşının sonuna kadar durdurarak, yeniden tarihi stilleri kullanmıştır.

Tablo 2. Chicago Okulu ve Özellikleri

Sanat Akımı Örnekleri	Yıl	Özellikler
Chicago Okulu **Şekil 13**. Reliance Kulesi**,** John Root ve Charles B. Atwood, Chicago**,** 1890-95 **Kaynak:** Reliance Building, https://en.wikipedia.org/wiki/Reliance_Building, 15.10.2019 **Şekil 14.** Rookery Binası, Daniel Burnham and John Wellborn Root, Chicago, 1888 **Kaynak:** Rookery Building, https://en.wikipedia.org/wiki/Rookery_Building, 15.10.2019	**1885** ↓ **1900**	▪ Şeffaf yüzeylerin oranı daha fazla, ▪ Biçim işlevi takip etmiş, ▪ Binanın iskelet yapımında tamamen çelik malzemesi kullanılmışır. ▪ Binanın stili cepheden anlaşılmakta olup ▪ Eskileri taklit etmemektedir. ▪ Süslemeyi çok az ve basit şekilde kullanmıştır (Sullivan, 1979). ▪ Sütunlar arasındaki tüm alanı kaplayan, geniş pencereler tasarlanmıştır. ▪ Duvar kaplamaları kullanılmış,(Genellikle Terra Cotta) ▪ Ve binalar çerçeveli olarak tasarlanmıştır. ▪ Pencereleri Chicago penceresi ismi verilen üç Parçalı olarak tasarlanmıştır. ▪ Gökdelenlerinde bazen Neoklasik mimarinin unsurlarını kullanmıştır. ▪ Çelik strüktürü olan kuleler, ilk olarak Chicago şehrinde yapılmıştır ▪ Stil Amerikalı mimarların bir hareketi olarak ortaya çıkmıştır (Ghobadian, 2019).

1.3.1.2. Art Nouveau Akımı

Aydınlanma sanatının son fikirleriyle mimaride modernist hareketin başlangıcı arasında, özellikleri olan bir sınırın var olduğu düşünülür.

- Birincisi, diğer herhangi bir sentez gibi doğasından bağımsız olarak ortaya çıkmış,
- İkincisi, önceki tüm akımları örtük olarak içermiş,
- Üçüncüsü, bu süreci devam ettirmek adına tezler ve antitezler şeklinde yeni bir diyalektik akışa sahip olmuştur.

Bu tanımla Art Nouveau hareketi, sanat ve aydınlanma akımlarının bir sentezi olarak tanımlanmış, 20. yüzyıl modernizmine ulaşmak için 19. yüzyıl tarihselciliği ile gerçekçilik arasında bir geçiş okulu olarak tanımlanmıştır. Bruno Zevi " The Modern Language of Architecture" kitabında kullandığı "Pre-modern" mimari terimi, belirli modern kriterlerin henüz uygulanmadığı 19.yy sonları ve 20.yy başlarında Avrupa mimarisine atıfta bulunmuştur. Ancak geçmiş Avrupa mimarisinin, doğrudan bir devamı olarak tanımlanmamıştır.

Art Nouveau akımı 1892-93 yılları arasında Belçika'da şekillenmiştir. Akım İngiltere'de Modern stil, Fransa'da yeni sanat, Almanya'da genç sanat, İtalya'da serbest sanat, İspanya'da modernizm ve Avusturya'da tarihi mimariden ayrıldığı için ayrılan stil olarak tanımlanmıştır. Akım 19.yüzyıl mimarisinin, dekorasyonla ilgili olan akademik sanatına, eklektizme ve tarihçiliğe tepki vermiş ve klasisizmi reddetmiştir.

19.yüzyılda geçmişin tarihi mimarisine dönüş sürecinde uluslararası bir tepki olarak ortaya çıkan Art Nouveau sadece bir tarz olmadığını göstermiş, Avrupa'daki tüm önde gelen hareketlere atıfta bulunmuştur. Benevolo 'ye göre, Avrupa modernist hareketi, Art Nouveau okuluna dayanmıştır. Bu hareketin amacı, tek ortak paydası yenilik olan ve eşi görülmemiş bağımsız eserler sunmak olmuştur. Art Nouveau okulu, dünyanın yeni bir üretim biçiminin işgali altında olmasına, seri üretim ve tüketimin başlamasının neden olduğu umutsuzluk ve hayal kırıklığına, bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Görünüşe göre bu akımın kurucuları, şehirden başlayarak tüm mobilya

bileşenlerine kadar her şeyi tasarlamak için yola çıkmış ve mevcut sorunları çözmeye çalışmadılar. Kurucular sadece çevreyi güzelleştirmek ve yeni dekorasyonlar sunarak mevcut gerçeklerden kaçmak istemişlerdir.

Erginöz'e göre Art Nouveau akımı ile birlikte, evlerde klasik planın yerini, organik ve daha işlevsel bir yapı almıştır. Cam-duvar alanını genişletirken, demir işlevsel ve dekoratif olarak iki rol üstlenmiştir" (Erginöz, 2012). Art Nouveau mimarisinde ve onunla ilgili eğilimlerinde modern teknikler uygulanmış ayrıca çok farklı kombinasyon ve yöntemlere sahip çok çeşitli malzemeler kullanılmıştır.

Daha öncede bahsedilen işlevsellik, bu akımın tasarımlarında da temel etkisini göstermiş ve mekanları işlevlerine göre şekillendirmiştir. İşlevsellik teriminde, birkaç anahtar kavram bir araya getirilmiştir; odaların yapımı için ilkeler, malzemelerin kullanımı, üretim ve organizasyon yöntemleri. Eğilimin devamı, 1920'lerdeki modernizm hareketinin ilkelerini şekillendirmiş, bu nedenle, bugün Art Nouveau 'nun bu eğilimi daha çok erken modern mimari tarz olarak bilinmektedir.

Tablo 3. Art Nouveau ve Özellikleri

Sanat Akımı	Yıl	Özellikler
Art Nouveau **Şekil 15-16-17.** Hotel Tassel, Victor Horta, Belçika, 1892 **Kaynak:** https://britannica.com/place/Hotel-Tassel	**1890** ↓ **1910**	▪ İlk kez Avrupa'da, tekstil tasarımı, kitap üretimi ve mobilya gibi dekoratif sanatlarda kendini göstermiştir. ▪ Asimetri tarafından verilen bir dinamizm ve hareket duygusu olarak ortaya çıkmış, sıra dışı formlar ve daha büyük açık alanlar oluşturmak için modern malzemeleri, özellikle demir, cam, seramik ve betonu kullanmıştır (Sembach, 2007). ▪ Temel amacı güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki geleneksel ayrımı bozmak olmuştur (Sembach, 2007). ▪ 1900'den sonra dekorasyon daha saf hale gelmiş ve çizgiler daha stilize edilmiştir. Eğik çizgiler ve formlar çokgenlere, küplere ve diğer geometrik formlara dönüşmüştür. ▪ Işığın maksimum şekilde kullanılması için, İç mekanların duvarları kaldırılmış ve geniş çatı pencereleri kullanılmıştır. ▪ Bu akımın sanatçıları kolayca yeni malzemeleri, işlenmiş yüzeylerde ve soyutlanmış salt tasarım için kullanmışlardır. ▪ Taklit edilen nesneleri ve üslupları eleştirmiştir. ▪ Zamanın sanatını yaparak yeni formlar icat etmiştir. ▪ Doğal ve romantik süslemeler ve formlar kullanılmıştır. ▪ Süreklilik, Paralellik ve simetriden uzak durulmuştur.

1.3.1.3. Prairie School

Mimarlık tarihinde tekli bir stil olarak ortaya çıkan bir akım değildir. Prairie School terimi stilin uygulayıcıları tarafından kullanılmamıştır. Örneğin Mimar Marion Mahony, The Chicago Group ifadesini tercih etmiştir. Prairie teriminin hareket ve çalışmaları hakkında kapsamlı bir şekilde araştırmalar yapan ve yazılar yazan ilk mimarlık tarihçilerden Allen Brooks olmuştur.(Brooks, 1984).

Tablo 4. Prairie School ve Özellikleri

Sanat Akımı	Yıl	Özellikler
Prairie School **Şekil 18.19:** The Meyer May Evi, Frank Lloyd Wright, 1908-1909 **Kaynak:** The Meyer May House in Grand Rapids, Michigan, https://en.wikipedia.org/wiki/Prairie_School #/ media/File: Meyer_May_House, _west_side, _2009.JPG, 12.03.2020	**1890** ↓ **1910**	▪ Amerikan bir mimari stildir. ▪ Louis Sullivan'ın çalışmalarına ve yazılarına vurgu yaparak Arts and Crafts hareketinin idealleri ile birleşmiştir. ▪ Açık kat planları, yatay çizgiler, yerel malzemeler, geniş sarkan saçaklı düz veya kıvrımlı çatılar kullanılmıştır. ▪ Yatay bantlarla gruplandırılmış pencereler peyzaj kullanımıyla entegrasyon sağlamıştır. ▪ İşçilik ve süs kullanımındaki disiplin ile, bilinmektedir. ▪ Akım, Amerika'nın doğal kır manzarasının, düz ve ağaçsız genişliklerini yansıtmış, ▪ Güçlü geometri ve kütlelerden oluşturulmuştur. ▪ Dış cephe genellikle tuğla veya sıva malzemesi ile kaplanmıştır. ▪ Birbiri ile ilişkili iç ve dış mekanlar tasarlanmıştır. ▪ İç mekanlarda ahşap ve kısıtlı ölçüde süsleme ve motifler kullanılmıştır. ▪ Wright'ın sözleriyle, sanki "yerle evli" gibi görünen binalar yapılmıştır (Cranston, 1959: 2018).

1.3.1.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Ekspresyonizm, 20.yüzyılın başlarında, 1905-1925 yılları arasında kuzey Avrupa'da, özellikle Fransa, Almanya, Avusturya, Hollanda ve Danimarka'da popüler bir akım haline gelmiştir. Bu tarzın sanatçıları, objektif gerçekleri temsil etmekten kaçınmakta olup, bunun yerine fikirlerini ve zihniyetlerini ifade etmişlerdir. Bu nedenle Ekspresyonizmde, içsel duyguları, ruh hallerini ve hislerini ifade etmek önemlidir. İçsel duyguların parçalanması, bozulması, abartılması, büyütülmesi ve sergilenmesi bu tarzdaki resimlerde öne çıkan semboller arasında yer almıştır. Ekspresyonizm önce resim ve şiirde, ardından edebiyat, tiyatro, dans, heykel, sinema, müzik ve mimaride tanıtılmıştır. Kökleri Orta Çağ sanatı ve kabile sanatına ya da ilkel sanat denen şeye ve Frederick Nietzsche'nin felsefesine kadar uzanmıştır. Bu tarzın sanatçıları, Nietzsche'nin yaratıcı motivasyonlarını ifade etmeye çalışan birey fikrini dikkate almışlardır.

Tablo 5. Ekspresyonizm ve Özellikleri

Sanat Akımı	Yıl	Özellikler
Ekspresyonizm **Şekil 20.**Einstein Kulesi, Erich Mendelsohn, 1917-1924. **Kaynak:** https://britannica.com/place/Hotel-Tassel, 12.03.2020	**1890** ↓ **1910**	▪ Yapılar genellikle heykel şeklinde yapılmış, rasyonellik arka planda olup Art Nouveau'nun devamı olarak tanımlanmıştır. ▪ Melvin, 2005 yılında Ekspresyonizmi şu sözlerle ifade etmektedir: "*En saf hali ile, bir mimarın fikirlerinden ve hayallerinden öte başka gerçeklik ve neden yoktur* (Melvin, 2005)." ▪ Bu stilde uygulanan yapılar, tasarımcının hayal dünyasını ve iç duygularını anlatmıştır. ▪ Heykel şeklinde, kıvrımları ve köşegenleri olan biçimde tasarlanmıştır. ▪ Tarihten uzak durarak yeni malzemeler kullanmıştır.

1.3.1.5. Kübizm

19. yüzyılın sonlarında, Sanat ve mimarlık alanında, "Mekânsal Algı" denilen yeni bir kavram ortaya çıkmıştır. Bu Mekânsal algı, perspektifli mekânsal kavramından, kaçış noktaları vb. kavramlardan farklı olarak kendini göstermiş, mekân-zaman etkileşimi tartışılmıştır. Kübizm, Pürizm, Empresyonizm, Fütürizm vb. gibi çok sayıda sanatsal tarz, her biri bu değişimi farklı biçimlerde de olsa bir şekilde göstermiştir.

Kübizm, yirminci yüzyıl sanatının öncüsüdür. Kübizmin özü, nesneleri belirli bir açıdan görmek yerine farklı açılardan görmesidir. Sanatçı bu farklı açıları sergileyerek Kübizmin tüm boyutlarını ortaya koymaktır. Akım Sanat ve mimari arasında önemli bir bağlantı oluşturmaktadır.

Kübizm 1906'da Brock (Daha sonra Frank Gehry ondan büyük ölçüde etkilenmiştir) ve Picasso'nun çalışmaları ile başlamıştır. Brock ve Picasso ise Cézanne'dan etkilenmiştir. Cézanne'a göre, tüm doğa biçimleri silindirlere, kürelere ve konilere ayrıştırılabilir. Kübizm tarzı, nesnelerin farklı görünümlerini, hareketlerini ve birbirleri üzerindeki etkilerini aynı anda ortaya koyan, basit geometrik biçimlerle göstermeye çalışmıştır.

Kübizm ve mimari arasında birçok kesişme noktası olmasına rağmen, aralarında sadece birkaç doğrudan bağlantı kurulmuştur. Çoğu zaman bağlantılar, paylaşılan biçimsel özelliklere atıfta bulunularak yapılmıştır. Bunlar Blau ve Troy tarafından biçimin görünüşü, uzamsal belirsizlik, şeffaflık ve çokluk olarak tanımlanmıştır(Blau ve Troy, 1997). Kübist mimarlar, teorik yasalarında, esnekliğin sonucunu ifade edebilmek için, içerdiği özü, barışı ve dinamizme olan ihtiyacı yaratıcı bir fikirle ifade etmişlerdir.

Tablo 6. Kübizm ve Özellikleri

Sanat Akımı	Yıl	Özellikler
Kübizm **Şekil 21.** Chandigarh hükümet binası, Le Corbusier, Hint, 1951-1952 **Kaynak:** https://dezeen.com/2016/08/07/le-corbusier-capitol-complex-unesco-world-heritage-listing-chandigarh-india-benjamin-hosking/	**1906** ↓ **1914**	▪ Çek Cumhuriyeti mimarları, orijinal Kübist binaları tasarlayan ilk ve tek mimarlardır. ▪ Kübizm yapılar geçmişten bağımsızdır. ▪ Kübizmden etkilenen binalar I. dünya savaşından sonra inşa edilmiştir. ▪ Biçimin görünüşü, mekânsal belirsizlik, şeffaflık ve çokluğu ortaya koymuştur. ▪ Dinamizmin gerekliliği yaratıcı bir şekilde ifade edilmektedir. ▪ Kübizm, romantik süslemeciliğin dekoratif bir sanatı haline gelmiştir. ▪ Klasik perspektif yanılsamaları olmadan yan yana getirilmiş basit geometrik şekiller kullanarak üç boyutlu formun çözülmesine ve yeniden oluşturulmasına odaklanılmıştır. ▪ Soyut geometrik formların doğal güzelliği, endüstriyel uygulama kolaylığı ile birleştirilmiştir. ▪ Mekânsal ilişkilerini korurken çeşitli öğeler üst üste veya şeffaf hale getirilebilir veya birbirlerine nüfuz edebilir. ▪ Endüstriyel üretime uygun malzeme ve bolca cam kullanılmaktadır.

1.3.1.6. Fütürizm

Sanat tarihçisi Giovanni Lista, Fütürizmi sınıflandırarak: 1910'lar için "Plastik Dinamizm", 1920'ler için "Mekanik Sanat", 1930'lar için "Aeroestetik" ismini vermiştir. Bu yıllarda Fütürizm akımı her sanatta, özelliklede resim ve heykelde etkisini göstermiştir. Fütüristler, sanatlarını izleyenlerin tasvir ettikleri şeyi, onlarda içsel varlığının kavramalarını sağlamasını amaçlamıştır.

Fütüristler hız ve makine kültürüne hayran kalmış, ayrıca çelik, cam, çimento, beton ve enerji santralleri, özellikle lokomotifler ve arabalar, bilim ve teknoloji fenomeni olan fütüristleri motive etmiştir.

Fütüristler için bir diğer konu da mekânda hareket olmuştur (Buccini heykelleri gibi). Edebiyattaki bu hareket İtalyan Filippo Marinti tarafından oluşturulmuş, müzelerin, kütüphanelerin ve gerici kültür kurumlarının yıkıldığını duyurarak otomobil dünyasına ve hız çağına övgüde bulunmuştur (Gardner, 1959).

Mimaride Antonio Sant 'Elia'nın tasarımları fütürist tasarımların en önemli örneklerinden biri olmuştur. Sant'Elia, mimarinin gelenekten kopuk olduğuna inanmış, mimarlığın yeniden başlatılması ve modern bir şehir inşa edilmesini önermiştir. Modern ve eski dünya arasındaki keskin karşıtlık, daha önce var olmayan bir dönemi ortaya çıkarmıştır.

Art Deco mimari tarzı, aerodinamik biçimleriyle 1920'ler ve 1930'larda fütüristtik olarak kabul edilmiştir. "Art Deco" terimi Bevis Hillier tarafından bir kitapta yazılmış, 1968 yılına kadar kullanılmıştır. Chrysler Binası, Art Deco fütürist mimarinin dikkate değer bir örneğidir. Fütürizm, Uzay Çağı, Atom Çağı, araba kültürü ve geniş plastik kullanımı sayesinde önemli ölçüde zayıflamış ve kendini yeniden tanımlamıştır. Bu eğilim 1950'lerde Kaliforniya'da Googies mimarisinde ortaya çıkmıştır. Bu durumda Fütürizm bir üslup değil, oldukça özgür ve sınırlandırılmamış bir mimari yaklaşımdır. Bu nedenle sonraki yıllarda mimarlar tarafından yeniden yorumlanıp dönüştürülmüştür. Ancak genel olarak dinamik çizgiler ve keskin zıtlıklar içeren şaşırtıcı şekiller içermiş ve teknolojik olarak gelişmiş malzemeleri kullanmıştır.

Tablo 7. Fütürizm ve Özellikleri

Sanat Akımı	Yıl	Özellikler
Fütürizm **Şekil 22.** La Citta Nuova (The New City)", Sant'Elia, 1914. **Kaynak:** http://paftamag.com/mimaride-futurizm-la-citta-nuova-yeni-sehir/	**1909** ↓ **1930**	▪ Geleceğe yöneliktir. ▪ İtalya'da Avant-garde bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. ▪ Eskiye ait hiçbir üslubu kullanmamış ve taklidi reddetmiştir. ▪ Sanat eleştirilerini yararsız görerek reddetmiştir. ▪ Harmoni ve beğeniyi reddetmiştir. ▪ Bilimi yüceltmiştir. ▪ Kübizm 'den etkilenerek dinamizmi ve hareketi ön planda tutmuştur. ▪ Akım mimarlıkta ilk kez 1914 yılında Antonio Sant'Elia tarafından ortaya konulmuş ve kent ölçeğinde düşünülmüştür. ▪ Fütürist mimari, güçlü Kromatizm, uzun dinamik çizgiler, hız, hareket, aciliyet ve Lirizm ile karakterize edilmiştir (Berghaus, 2000).

1.3.1.7. Organik Mimari

"Organik Mimari" terimi ilk, ünlü mimar Frank Lloyd Wright (1867-1959) tarafından ortaya çıkmış, 19.yy'da Frank Furness ve Louis Sullivan tarafından şekillendirilmiş, erken ve yüksek modernizm dönemlerinde etkisini sürdürmüştür. Organik mimarinin temelleri Romantizm felsefesine dayanmıştır. Romantizm, doğayı insanın sadece bir parçası olarak görmekte olup, insan ile doğanın ayrı olmadığını savunmuştur. Doğa, sanata doğrudan uygulanabilen formlar ve yöntemler sistemini oluşturmuştur. Furness'e göre eğer bir sanat eseri ifade edilebilir olmak istiyorsa organik yapılmalıdır, organik yapı bileşenleri birbirinden ayrı olamaz, hepsi aynı dinamik, esnek bir sistemde birbiri ile entegre olurlar. Mimaride ifade, organik bir bedende hareket eden fiziksel güçlerin çözülmesi ile ilgilidir (Mumford, 1989). Organik mimari, mekân ve doğal dünya arasında uyumlu tasarımı ortaya koyan bir mimarlık felsefesidir. Böylece binalar, mobilyalar ve çevre birbiriyle ilişkili bir kompozisyonun parçası haline gelir.

Chicago okulunun kurucularından biri olan Louis Sullivan, yapı uygulamalarını, doğada yaratılma sürecine benzer bir şekilde olması gerektiğini savunmuş ve doğadaki oluşum prosesini izledikten sonra "form follows function" cümlesini kurmuştur. Sullivan'a göre taş ve harç organik bir yapıda hayat bulmaktadır (Mumford, 1989). Mimar formun işlevi izlemesini, doğal hareket ve gelişim sürecinde görmektedir.

Frank Lloyd Wright'ın akıl hocası Louis Sullivan'ın "biçimin işlevi takip ettiğine" inanan fikirlerinden doğan Wright, "biçim ve işlevin bir olduğunu" savunmuştur. 20.yüzyılın başlarındaki Art Nouveau mimarları tasarımlarına kıvrımlı, bitki benzeri şekiller dahil etmiş ancak 20. yüzyılın son yarısında organik mimari kavramı modern mimarlar tarafından yeni boyutlara taşınmıştır. Bu süreçte mimarlar, beton ve konsol kirişlerin yeni biçimlerini kullanarak, görünür kirişler veya sütunlar olmadan kıvrımlı kemerler oluşturmuşlardır. Malzemeler, motifler ve temel ilkeler, binanın tamamı boyunca kendilerini tekrar etmeye devam etmiştir. "Organik Mimari" fikri sadece binaların doğal çevreyle gerçek ilişkisine değil, aynı zamanda bina tasarımının tek bir organizma gibi dikkatlice düşünülmesine de atıfta bulunmuştur.

Wright'ın binalarındaki geometriler, merkezi bir ruh hali ve tema oluşturmuştur. Esasen "Organik Mimari" aynı zamanda bir binanın her unsurunun gerçek tasarımıdır. Pencerelerden zemine, mekânı doldurmak için tasarlanmış tek tek sandalyelere kadar doğanın simbiyotik düzen sistemlerini yansıtan her şey birbiriyle ilişkilidir. II.dünya Savaşı'nın ardından, organik mimari, fütürist mimar Buckminster Fuller'ın sonraki çalışmalarında da yansıtıldığı gibi, genellikle sibernetik ve enformatik yaşam modellerini yansıtmıştır (Paull, 2020).

Mimar ve plancı David Pearson, organik mimari tasarımına yönelik bir kurallar listesi önermiş, organik mimari ve tasarım için Gaia Sözleşmesi olarak tanımlanmıştır. Kurallar listesi aşağıdaki gibi sıralanmıştır;

- Doğadan ilham alın, sürdürülebilir, sağlıklı, koruyucu ve çeşitli olmalıdır.
- Bir organizma gibi içindeki tohumdan açılmalıdır.
- "Sürekli Şimdide" var olma ve "Tekrar Tekrar Başlama" ilkelerine dayanmalıdır.
- Akışları takip etmekte, esnek ve uyarlanabilir olmalıdır.
- Sosyal, fiziksel ve ruhsal ihtiyaçları karşılamalıdır.
- "Sitenin Dışına Çıkmalı" ve benzersiz olmalıdır.
- Gençliğin, oyunun ve sürprizin ruhunu kutsayın ilkelere dayanmalıdır.
- Müziğin ritmini ve dansın gücünü ifade etmelidir (Pearson, 2001).

Zaman içinde, Organik mimarinin çağdaş kreasyonları da ortaya çıkmış ve "Organik" kelimesinin tanımı son zamanlarda önemli ölçüde değişmiştir. Organik bir yapı inşa etmek ve sürdürmek için fazla somutlaştırılmış ve enerji gerektiren inşaat malzemelerinden kaçınılmıştır.

Bina çevresiyle sorunsuz bir şekilde bütünleştiğinde, kültürel sürekliliğini de yansıtıyorsa, 'organik' ve idealist olarak tanımlanabilir.

Tablo 8. Organik Mimari ve Özellikleri

SANAT AKIMI	YIL	ÖZELLİKLER
Organik Mimari **Şekil 23-24.** Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, Pittsburgh, Pennsylvania, 1935-1937 **Kaynak:** https://kilsanblog.com/mimari-oykuler-insaat hikayeleri/ fallingwater-icinden-selale-gecen-ev/, 15.03.2020	**1900** ↓ **1960**	▪ Organik felsefesine göre tüm doğal formlar dinamiktir. ▪ Doğa: sadece ağaçlar ve hayvanlar gibi dış ortamı değil, aynı zamanda binanın içini ve bileşenlerini de içermektedir. ▪ Organik: bileşenlerin bütüne ve bütünün bileşenlere olan homojenliği ve aralarında olan entegrasyon anlamını taşımaktadır. ▪ Form işlevi takip eder: tek başına işlevi ön planda tutmak doğru değil, bunun yerine biçim ve işlevi entegre etmek ve işlev ile ilgili olarak insan düşüncesini ve gücünü kullanmak gerekmektedir. Biçim ve işlev eşittir. ▪ Letafet: İnsan düşüncesi ve hayal gücü, sert ve katı yapı malzemeleri ile hoş ve insancıl formlar oluşturmalıdır. ▪ Gelenek: organik mimari, düşünceye dayanan bir geleneğin taklidi değildir. ▪ Süsleme: Mimarinin ayrılmaz bir parçasıdır. Dekorasyonun mimarlıkla ilişkisi çiçeklerle çalılara benzemektedir. ▪ Ruh: binaya sonradan yüklenen bir şey değildir, ancak içinde bulunmalı ve içeriden dışarıya yayılmalıdır. ▪ Üçüncü boyut: genel inancın aksine, üçüncü boyut genişlik değil kalınlık ve derinliktir. ▪ Boşluk: sürekli genişlemesi gereken bir elementtir. Mekân, bir binanın tüm ritimlerinin ortaya çıkması ve akması gereken gizli bir temeldir (Wright, 1963).

1.3.2. Geç Dönem Modern Mimarlık ve Sanat Akımları

Bu süreç erken modernizm ’den sonra gelen, modern dönemin gelişmekte olan süreci olarak tanımlanmaktadır. Modern mimarlık, 19.yy da Eklektisist mimarlığına karşı çıkarak, mimarlığı özgün bir biçimde yapılmasını nitelemekte ve Eklektisizmin geçmişten biçim aktarmaları yapan tutumuna karşı çıkarak, mimari biçimlerin çağa ve güncel koşullara göre oluşmasını vurgulamaktadır.

Yeni mimari, geçmişi ve ona bağlı olarak geçmişin ürünü olan klasisizmi reddetmiştir. Yeniyi ortaya koymanın en önemli koşulu, geçmişte olan uygulama tarzlarını bir kenara koyup ve yerine çağdaş, eskinin izlerinden arınmış bir çalışma yapılmasıdır. Bu durum bir “Tabula Rasa” anlayışıdır. Yeni olan yaşadığı o dönem içinde öncüdür. Daima geleceğe odaklı hareket ederek, yeni arayışlarda bulunarak, sürekli kendini yeniler ve bunun sonucunda kendi farkını belirginleştirir. Modern mimarlık, mimaride avangart ruhundan etkilenen ve ondan kaynaklanan tek akımdır. Aynı zamanda 20.yüzyıl avangart resim ve edebiyatının da akranıdır.

1.3.2.1. De Stijl

De Stijl I.dünya savaşından sonra 1917 yılında Hollanda da ortaya çıkmıştır. Bu stilin amacı dünyayı en soyut ve sade şekli ile göstermek olmuş, sanatçıları kübizmden ve Frank Lloyd Wright mimarisinden etkilenmiştir. Theo van Doesburg De Stijl'in kurucusu ve lideri olarak bu akımı tek küp biçiminde yapılan düzen karşıtı olarak tanımlamıştır. Hareket, 1917 yılında De Stijl adlı bir derginin yayınlanmasıyla, geometrik soyutlamanın kullanımına özgürce inanan benzer düşünen bir grup mimar ve sanatçı tarafından oluşturulmuştur.

De Stijl genellikle resimde, mimarlıkta ve azda olsa heykelde, etkisini bırakmıştır. Bu stil Hollanda’dan öteye gitmemiş ancak modern mimarlık ve soyut tasarımda önemli etkileri olmuştur. 1931 yılında ise Doesburg’un ölümü ile ortadan kalkmıştır.

Tablo 9. De Stijl ve Özellikleri

SANAT AKIMI	YIL	ÖZELLİKLER
De Stijl **Şekil 25-26.** Schroeder Evi, Gerrit Rietveld, 1924 **Kaynak:** https://www.pinterest.co.uk/pin/332422016220486463/12.03.2020	**1917** ↓ **1931**	▪ Doğa, form ve renk güçlübir şekilde kendini göstermiş ancak minimum sembol ve işaret kullanılmıştır. ▪ Gerçekliği, düzeni, soyutlamayı ve şeffaf olmayı hedeflemektedir. ▪ Tasarlanan mekanlar hepsi aynı küp içinde değildir, bunun yerine mekanlar küpün ortasından dışa doğru atılmış şeklinde tasarlanmıştır. Yükseklik, genişlik, derinlik ve zaman, yeni bir dış mekân anlayışını yaratmıştır (Trachtenberg ve Isabelle, 2003). Bu stilin örneklerinde; ▪ Minimalist soyut sanat kullanılmış, ▪ Tarihselcilik ve süslemeden uzak durulmuş, ▪ Çizgisel tasarım yapılmış ve çizgiler yatay ve düşey şeklinde kullanılmıştır. ▪ Pürüzsüz, kesintisiz yüzeylere sahip kare ve dikdörtgen şekiller ve ▪ Ana renklerden olan sarı, mavi ve kırmızı yoğun bir biçimde uygulanmıştır. ▪ Küp kırılmış ve asimetrik parçalar şeklinde yeniden düzenlenmiştir.

1.3.2.2. Pürizm

Pürizm ilk Ozenfant ve Le Corbusier tarafından, I. dünya savaştan zarar görmüş Fransa'yı, yeniden düzenlemek için ortaya çıkmış, aynı zamanda savaşlar arası Klasizmin bir parçası olarak da görülmüştür. Ozenfant ve Le Corbusier, 1918 yılında Paris'te yaptıkları sergide kendilerini Kübist sonrası ressamlar olarak tanıtmış, kübizm eleştirisinden doğan bir estetik doktrinini formüle ederek, buna Pürizm adını vermişlerdir. Pürizmde nesneler, detaylardan ve ayrıntılardan yoksun ve temel formlar biçiminde tasarlanmıştır (Susan, 1981). Pürizm, en temel işlevinde, nesnelerin herhangi bir dış ayrıntıdan yoksun, güçlü formlar olarak temsil edildiği yeni bir sanat türü olarak ortaya çıkmıştır.

Pürizm, ekonomik kavramlardan ortaya çıkmaya çalışan ve geometrik sadeleştirme teknolojisiyle yakından bağlantılı, sanatsal bir yöntemdir. Kübizm nesnelerin 'dekoratif' parçalanması olarak görüldüğünün aksine Pürizm ögelerin teknolojiyi ve makineyi kucaklarken, en az ayrıntıyla, sağlam ve basitleştirilmiş formlar olarak temsil edildiği bir resim stili önermiştir. Teknolojinin ve makine çağının hızla gelişmesiyle birlikte Pürizm sanatçıları, mekanik ve endüstriyel konularını, zamansız bir kaliteyle aşılamayı amaçlamıştır. Bu durum şekillerin dekorasyon veya ek süslemelerin olmadığı eski, klasik formlara atıfta bulunduğu çalışmayı etkilemiştir.

Pürizmde, geometri ve matematik belirleyici bir rol oynamıştır. Burada basit nesneler kullanılmış ve nesnelerin birbirinden görülebileceği ve birbirini yok edemeyeceği tasarımlar yapılmış, bu durumu da Corbusier daha sonra mimari mekanlarının tasarımında kullanmıştır. Pürizm, ana fikri, geometrik açılarının ve şekillerinin ilişkilerine indirgemiş, renk aracılığıyla daha da vurgulayarak birleşik bir etkiye doğru ilerlemiştir. Bu "saf" biçimler, içsel niteliklerinden oluşmuş ve herhangi bir temsil anlamından yoksun bırakılmıştır. Daha sonra resim, tasarım ve mimarlık dahil olmak üzere sanatın tüm yönlerine sızmıştır.

Tablo 10. Pürizm ve Özellikleri

Sanat Akımı	Yıl	Özellikler
Pürizm **Şekil 27.**Pavillion de'l'Espirit Nouveau, Le Corbusier, Paris, 1925 **Kaynak:** http://architectuul.com/architecture/pavillion-de-l-esprit-nouveau	**1918** ↓ **1925**	▪ Pürizm Manifestosu, Ozenfant ve Le Corbusier'in hareketi yönetmek için yarattığı kuralları ortaya koymaktadır; ▪ Pürizm hiçbir şekilde bilimsel bir sanat olma niyetinde değildir. ▪ Açıkça ifade etmek, dürüstlükle yürütmek ve kesinlikle aldatıcı olmadan sorunlu kavramları kısa süreli veya temelli bir şekilde ret etmek bu akımın önemli özelliklerindendir. ▪ Ciddi bir sanat, kavramın gerçek değerine sadık olmayan tüm teknikleri ortadan kaldırmalıdır çünkü sanat, her şeyden önce anlayıştan oluşmaktadır. ▪ Teknik, alçakgönüllülükle anlayışın hizmetinde olan yalnızca bir araçtır. ▪ Pürizm, tuhaf ve orijinal olandan korkmakta olup, doğanın gerçekleri gibi görünen organize resimleri yeniden inşa etmek için saf unsuru aramaktadır. ▪ Yöntem, anlayışı engellemeyecek kadar emin olmalıdır. ▪ Pürizm, doğaya dönmenin, doğanın kopyalanması anlamına geldiğine inanmamaktadır. ▪ Tüm deformasyonun değişmez arayışı ile gerekçelendirildiğini kabul etmektedir. ▪ Belirsiz olanlar dışındaki tüm özgürlükler sanatta kabul edilir (Susan, 1981). ▪ Pürizm akımın mimarları, mimariyi insan ihtiyaçlarından çok uzak görerek, işlevi vurgulamış ve dekorasyonu büyük ölçüde azaltmaya çalışmışlardır.

1.3.2.3. Konstrüktivizm

Rusya'nın 1917 Devriminden sonra, mevcut sosyal ve siyasi yapılar terk edilmiş, kişisel mallara el konulmuş, ülkede mevcut tüm mimari yöntem ve üslupları gözden geçiren yeni bir rejim oluşturulmuştur. Bu tür politik gelişmeler, kaçınılmaz olarak idealist sanatçıları ve mimarları, teknolojinin mekanizasyonuna ve genel olarak inşa etme eğilimine ilişkin uygun yorumlar aramaya yöneltmiştir.

Konstrüktivizmciler kendilerini Sovyet milletlerinin modernistleri olarak tanıtmakta olup savaşlardan dolayı geri kalmış olan ülkeyi geliştirerek modern dünyaya dahil olmasını hedeflemişlerdir. Sosyalist yaklaşım ve zamanın siyasi yönü, Konstrüktivizm yaklaşımın sanatsal yönü olarak, her ikisi de eskiden ayrılarak bilim ve teknoloji eşliğinde ülkeyi geliştirmiştir (Melvin, 2005).

Bu harekette, belirli bir nesneye atıfta bulunmadan, hacimlerden oluşan bir ilişkinin oluşturulması istenmiştir.

Bu hareketin iki ana teması şu şekildedir;

- Sanat, içsel ilhamın veya yaratılmak üzere yaratılanın bilinçaltı zihnin ürünü değildir, bilinçli yapılması gerekmektedir.
- Doğanın taklidi kabul edilmemiştir. Bu nedenle De-Stijl de olduğu gibi yapılandırmacılar, matematik ve mekanik dünyası dışında doğal dünyaya en ufak bir atıfta bulunmadan yeni biçimler yaratmayı tercih etmişlerdir(Lampugnani, 2018).

Konstrüktivizm, hareket, dinamik ve malzemeler gibi konularla ilgilenmiştir. Konstrüktivizm öncülerinden olan Malevich, Picasso'nun çalışmalarından, özellikle de kolajından ilham alarak mimari kompozisyonlara yönelmiştir. Konstrüktivizm tasarımları, bir hareket ve dinamizm duygusu yaratmak için veriye dayalı çizgiler kullanan metal yapıların kombinasyonları şeklinde tasarlanmıştır. Örneğin bir tırmanma vinci ve birbirine dokunan hacimler gibi.

1930 yılından sonra Konstrüktivizm etkisi gittikçe azalmıştır. Bu süreçte yine tarihe geri dönme ve tarihselcilik, özellikle Neo klasik stili, Sovyetlerde önem kazanmıştır.

Tablo 11. Konstrüktivizm ve Özellikleri

SANAT AKIMI	YIL	ÖZELLİKLER
Konstrüktivizm **Şekil 28.** Rusakov İşçi Kulübü, Konstantin Melnikov, 1929. **Kaynak:** http://arch365bilgi.blogspot.com /2017/05/ rusakov-workers-club-konstantin-melnikov.html, 13.03.2020	**1919** ↓ **1932**	▪ Rusya'da ortaya çıkmıştır. ▪ Teorik konular ve uygulanan yapıları ile modern mimarinin ilkelerini açıklayan bir akımdır. ▪ Konstrüktivizm mimarlığı, ülkenin gelişimine hizmet etmek için yapılmıştır. ▪ Gelişim için bilim ve teknolojiyi aynı anda kullanmıştır. ▪ Geleceğe bakmış ve tarihi, semboller şeklinde kullanmıştır. ▪ Binanın yapısına önem vermiş ve binanın fonksiyonel bölümlerini vurgulamıştır. ▪ Modern teknoloji ve malzemeleri kullanmıştır. ▪ Tüm iç gereksinimler binanın tasarımında ayrılmaz bileşenler olarak kullanılmış, tek bir set oluşturmuş ve bu Konstrüktivizmin güzelliği olarak tanımlanmıştır (Lampugnani, 2018).

1.3.2.4. Art Deco

Art Deco, adını 1925 yılında Paris'te düzenlenen uluslararası bir sergiden almıştır. (Exposition International des Arts et Industriels Moderns). Serginin amacı modern sanat ve süslemeyi, endüstri ile birleştirerek aynı yerde kullanmak olmuş, Art Nouveau akımının devamı olarak da tanımlanmıştır. Art Deco Akımı, mimarlık, süsleme ve tasarımda hızla Fransız bir stilden evrensel bir stile dönüşmüş, yapay sembollerle aktarılan yeni bir gösteri gibi, gelenekçilik ve fütürizm arasında kalmıştır (Lampugnani, 2018).

Art Deco, binaların yanı sıra, mobilyaların, mücevherlerin, arabaların, sinema salonlarının, trenlerin, gemilerin, radyoların, elektrikli süpürgelerin vb. günlük nesnelerin tasarımını da etkilemiştir. Bu akım modern stilleri ince işçilik ve zengin malzemelerle birleştirmiş, en parlak döneminde, lüks, cazibe, coşku, sosyal ve teknolojik ilerlemeye olan inancı temsil etmiştir (Hiller, 1973).

Bu stilde ilk kez Paris'te, apartmanlar inşa edilmiştir. Yapılarda betonarme malzemesi kullanılmış, tasarımında temiz hatlar ve dikdörtgen formlar uygulanmıştır. Binalar sert kenarlı, alçak kabartma tasarımlarla zengin bir şekilde süslenmiş, köşeli çift ayraçlar ve zigguratlar dahil, geometrik şekiller ve stilize çiçek ve gün doğumu desenleri kullanılmış ancak cepheler oldukça sade ve süslemesiz bir şekilde yapılmıştır. Bu tarzdaki yapılar, Art Nouveau tarzı ile bir kırılma noktası oluşturmuştur. Bazı binalarda el yapımı pahalı dekorasyonlar kullanılmasına rağmen, diğerleri makine yapımı tekrarlayan dekorasyonlarla yapılmıştır. Maliyetleri düşük tutmak için, süs uygulamaları genellikle binanın en görünür kısımlarıyla sınırlandırılmıştır.

I. dünya Savaşı'ndan sonra, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük şehirlerde, çelik ve betonarme malzeme ile Art Deco binalar tasarlanmaya başlanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde stil, en çok ofis binaları, hükümet binaları, sinema salonları ve tren istasyonları için kullanılmış, II. dünya savaşından sonra ise Art Deco stiline ilgi gittikçe azalmıştır. Art Deco akımı İran'da modern mimarlık alanında ilk kullanılan stildir.

Tablo 12. Art Deco ve Özellikleri

SANAT AKIMI	YIL	ÖZELLİKLER
Art Deco **Şekil 29.** Chrysler Binası, William Van Alen, 1930 **Kaynak:** https://Kilsanblog.Com/Mimarlik-Farkli-İlginc-Yapilar/Chrysler-Binasi/	**1925** ↓ **1945**	▪ Yeni formlar ve süslemenin kullanımı sadece bitki ve doğa sembolleri ile sınırlı kalmamış, parlak metal plakalar, endüstriyel ve makineleşmiş semboller ’de kullanılmıştır. Bu durum stilin Art Nouveau ile farkını ortaya koymuştur. ▪ Yapıda kesilen formlar, semboller ve tekli detaylar, heykelimsi ve yapaylık duygusu vermiştir. ▪ Kübizm, fütürizm ve ekspresyonizm ’den etkilenmiştir. ▪ Yeni hacimsel formlar, kombinasyonlar ve modern malzeme ile yeni teknolojiler kullanılmıştır. ▪ Düz, aerodinamik ve zikzak çizgiler ile tasarlanmıştır. ▪ Yüksek kuleler basamaklı şekilde yapılmış, çatılar ise düz veya basamaklı biçimde tasarlanmıştır. ▪ Art Deco stili ile yapılmış alçak binalarda aerodinamik yatay çizgiler vurgulanmıştır. Binanın yüksek olduğu halinde ise, düşey aerodinamik çizgiler kullanılmış, kulenin üst kısmı basamaklı şekilde tasarlanmıştır. ▪ Taş, tuğla ve çelik malzemeleri ve gelişmekte olan endüstriyel formlara sahip metal çitler kullanılmış ve neon lamba ile ışıklandırılmıştır.

1.3.2.5. Uluslararası Akımı

Uluslararası stil modern mimarinin en önemli akımlarından biridir. Stilin temeli, endüstri devrimi ve 18.yy'da meydana gelen aydınlanma çağı ile ilişkilidir. I ve II. dünya savaşları arasında ortaya çıkan bu üslup, 19. yüzyılın bariz mimari üslup çeşitliliği ve kafa karışıklığına karşı, tek boyutlu bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Fagus Fabrikası bu akımın en önemli örneklerinden biridir ve stilin tüm özellikleri bu yapıda bulunmaktadır.

Modern mimari öncülerinden Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies Van Der Rohe, tasarımlarının çoğunu bu stil çerçevesinde yapmıştır. Uluslararası mimari terimi mimarlık alanında ilk kez Walter Gropius tarafından, 1925 yılında Bauhaus okulu için hazırladığı kitapta kullanılmıştır. Ancak terim 1932 yılında düzenlenen modern sanatlar sergisinde yaygınlaşmıştır (Khan, 2001; Hitchcock, 1997)

Tablo 13. Sergide uluslararası stil sembolleri olarak tanıtılan yapılar

Yer	**Yapı**	**Yıl**	**Mimar**
Almanya	Bauhaus Okulu	1926	Walter Gropius (Şekil 30)
Barselona	Barselona Pavyonu	1929	Mies Van Der Rohe (Şekil 31)
Amerika	Lovell Evi	1929	Richard Neutra (Şekil 32)
Fransa	Villa Savoye	1930	Le Corbusier (Şekil 33)

Sergilenen yapılar sade, dikdörtgen biçimde, süslemeden uzak ve düz çatılı tasarlanmıştır. Bu yapılarda tarihi semboller ve üsluplar kullanılmamış, simetriden uzak ancak denge kavramı uygulanmıştır. Buradaki dengenin anlamı, yapı elemanlarını aynı eşitlikte binada kullanılmasıdır. Hepsinde modern yapı malzemeleri, örneğin; betonarme, çelik ve geniş yüzeyli camlar kullanılmıştır. Ayrıca, küp biçimler betonarme ile kaplanmış, çelik ve cam malzemeler, yatay şekilde kullanılmıştır. Genellikle yapılarda özellikle yüksek olmayan yapılarda yatay çizgiler ön planda tutulmuştur.

Bu stilin önemli mimarlarından olan Mies Van Der Rohe, 1969 yılına kadar çalışmalarına devam etmiştir. Newyork'ta yapılan Seagram binası, bu tarz binaların en eksiksiz örneklerinden biridir. Bu binada çapraz veya eğik çizgiler yoktur, tasarımda sadece dikey ve yatay çizgiler ve 90 derece açılar kullanılmıştır.

Şekil 30. Dessau Bauhaus, Walter Gropius, Almanya, 1926

Kaynak: https://archdaily.com/87728/ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius/5037e9d628ba0d599b000427-ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius-photo

Şekil 31. Barselona Pavyonu, Mies Van Der Rohe, İspanya, 1929

Kaynak: https://arkitektuel.com/barselona-pavyonu/

Şekil 32. Lovell Evi, Richard Neutra, Amerika, 1929

Kaynak: https://archdaily.com/418352/the-threat-hanging-over-la-s-modernist-homes/52149c5ee8e44ebed300006d-the-threat-hanging-over-la-s-modernist-homes-image

Şekil 33. Villa Savoye, Le Corbusier, Fransa, 1929

Kaynak: https://khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/corbusier-savoye

Tablo 14. Uluslararası Stil

SANAT AKIMI	YIL	ÖZELLİKLER
Uluslararası Stil **Şekil 34.** Fagus fabrikası, Walter Gropius, Adolf Meyer, Almanya, 1911 **Kaynak**: https://fagus grecon.com/en/about-us/story/, Erişim: 15.03.2020	**1925** ↓ **1972**	▪ Kütle yerine hacmin gösterilmesi ön plandadır. ▪ Yapıda Dengeli tasarım, Simetrinin yerine geçmiştir. ▪ İnce ve ağırlıksız bir cam ve sıva kabuğu ile biten entegre hacimlere sahiptir. ▪ Süsleme uygulanmamış, ▪ Eski ve tarihi tasarımlardan uzak durulmuştur. ▪ Özel bir ülke veya kültüre ait değildir. ▪ Öklid geometri ile tasarım yapılmıştır. ▪ Modern malzeme kullanılmış, ▪ Düz çatı tasarımı yapılmıştır. ▪ İlk uluslararası stil yapısı, Walter Gropius ve Adolf Meyer tarafından 1911 yılında yapılmıştır. Fagus fabrikası dikdörtgen hacimlerden oluşmuş ve bu hacimlerin cephelerinde geniş cam yüzeyler eklenmiştir. Yapıda taşıyıcı olmayan duvarlar ön plandadır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE MODERNİZM

2.1. Modernizmin Türkiye'ye Gelişi ve Nedenleri

15. yüzyılda, bir dünya imparatorluğuna dönüşen Osmanlı Devleti, 1071 yılında Malazgirt Savaşı'nda Anadolu'ya ilerlemiş, bir Bizans ordusunu bozguna uğratmış ve büyük Selçukluların bir hükümdarlığı olarak hayatına başlamıştır. Altı asır süren Osmanlı hanedanı, hiçbir halef rejiminin göz ardı edemeyeceği hem olumlu hem de olumsuz bir miras bırakmıştır (Ahmad, 1993).

Osmanlı devleti, dinamik ve yenilikçi Avrupa'nın sosyo ekonomik ve teknolojik seviyesine gelebilmek için uyguladığı gerekli yapısal düzenlemeleri ile çok güçlü ve istikrarlı olma paradoksundan zarar görmüştür. Zaman içinde Osmanlı padişahları, Batı'nın meydan okumasını, parça parça reform yolu ile özellikle de ordularının reformu yoluyla karşılayabileceklerini düşünmüşlerdir. Ancak bu durum sadece bir süreliğine işe yaramış ve toplumda köklü değişiklikler gerektirmiştir. Osmanlı padişahı III. Selim, Avrupa'ya ilgi göstermiş ve XVI. Louis'i örnek almıştır. Aynı zamanda Avrupa'nın usullerini uygulamak için iletişim yollarını açmak istemiştir. Sultan Selim Batılı düşüncelerini Osmanlıya getirmesi için orduda ve iletişim kanallarında Avrupalı özellikle Fransız eğiticiler kullanmış ve bunun sonucunda her türlü modern düşünce tarzı bu eğiticilerle tartışılmaya başlanmıştır ve bunun sonucunda da Avrupa ile Osmanlı arasındaki iletişim hızlanmıştır (Zürcher, 1993: 2009).

III. Selim'in orduyu Batı modeline göre modernize etme mücadelesi I.Mahmut ve I. Abdülhamit'in girişimlerine dayanmaktadır ancak bu girişimler, geleneksel Osmanlı kültürünün devamlılığı lehine olanların ve mali sıkıntı tehdidi hissedenlerin tepkileri nedeniyle kesintiye uğramıştır (Mardin, 1997). III. Selim, ıslahat karşıtlarına ve disiplinsiz yeniçerilere karşı Nizam-ı Cedid adı altında sadık ve modern bir ordu içeren bir reform programı ilan etmiştir. Orduyu modernize etme girişimlerinin yanı sıra, III. Selim, zamanında Kara Harp Okulu'nun örgütlenmesinde Avusturya örneğini benimsediği için eğitime özel önem vermiş, ayrıca eğitimin bir parçası olarak Almanca

ve Fransızca öğrenmeyi ve Avrupalı öğretmenler getirmeyi zorunlu kılmıştır (Ortaylı, 2013). Sultan Selim Londra, Viyana, Berlin ve Paris'te daimî Osmanlı elçiliklerini kurarak Batı ile ilişkiyi daha da güçlendirmiş,(Zürcher, 1993, 2009) böylelikle Devletin modernleşmesinin ilk temelleri, tahtı devralan III. Selim tarafından, Fransız ihtilaliyle çakışan 1789 yılında atılmıştır.

III. Selimden sonra iktidara gelen II. Mahmut (1808–1839), Osmanlı'nın ordusunda ve sosyo-politik dinamiklerinde köklü değişiklikler yapmış; Osmanlı saltanat sisteminin en önemli kurumlarından ikisi olan yeniçerileri ve ulemayı ortadan kaldırmıştır. Bu durum yeni reformların yolunu açmış, Osmanlı tarihinde ilk kez modernleşme girişimleri padişahtan ziyade bürokrat bir grubun kontrolünde gerçekleştirilmiştir. Yabancı okulların Tanzimat döneminde açıldığının altını çizmek önemlidir; örneğin Galatasaray Lisesi, Fransız Liseleri model alınarak açılmış, yeni ve modern okulların temelleri nedeniyle medreseler aşamalı olarak kaldırılmıştır (Karpat, 1996). Ordudan ve eğitim sistemi içinden başlayan tüm gelişmeler, siyasete doğru ilerleyerek yavaş yavaş toplumun sosyo-kültürel dönüşüm yolunu açmıştır (Ulucan, 2018).

Gelişmeleri ilk elden araştırmak ve Batı tarzında eğitim almak üzere Osmanlı Hükûmeti tarafından Avrupa'ya gözlemciler ve öğrenciler gönderilmiştir. Bu bilgi toplama süreci sadece teknolojik gelişmelerde değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal tutumlarda da, değişime açık liderlerin desteğiyle gerçekleşmiş ve bilgi Avrupa'dan ithal edilmiştir. Ulucan'a göre, ülkeye dönen bu öğrencilerin çoğu ülkelerinin gidişatını değiştirmek için ortak çözüm kullanmış, bu da hedef ülkelerin mutlak taklidini yapmak olmuştur (Ulucan, 2018).

1870 'li yıllarda meydana gelen kuraklıklar ve seller, 1878 yılında imzalanan Berlin anlaşması Türkiye'nin iç durumunu tamamen değiştirmiştir (Zürcher, 1993, 2009). Bu dönemde sanayileşmede geç kalmış Osmanlı İmparatorluğu Batılaşma sürecini yaşamaya başlamıştır.

19. yy öncesi sadece tersane ve tophane sanayileşmeyi temsil ederken 1838 yılında "Balta Limanı Ticaret Anlaşması" yapılmış ve sanayileşmede büyük adım atıldığı söylenmiştir ancak bu anlaşma sadece sözleşmenin tarafı olan İngiltere ve

Kuzey İrlanda'nın lehine olmuş ve onlara Osmanlı sınırları içinde serbestçe dolaşma hakkı kazandırmıştır. 1863 yılında kurulan Islah-ı Sanayi Komisyonu ve 1909 yılında açılan Sanayi Sergisi hiçbiri milli sermaye oluşturamamıştır. Ayrıca 1913 yılında Teşvik-i Sanayi Kanunu Yabancı yatırımcıyı ülkeye getirerek yerli işletmeleri kötü etkilemiştir. 1923 yılında yapılan Lozan Antlaşması, ülkenin bağımsızlığı için bir adım olarak görülse de gümrük vergilerinin beş sene boyunca 1916 yılındaki seviyede tutulması sanayiyi olumsuz etkilemiştir (Altınöz, 2017).

Osmanlı döneminde meydana gelen savaşlar, ekonomik zorluklar vb. problemler gittikçe Osmanlı tahtını sarsmaya başlamış, ancak saltanatın kaldırılmasına yol açan asıl olay, "Türk Kurtuluş Savaşı" olmuş ve 29 Ekim 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti Mustafa Kemal Atatürk liderliğinde kurulmuştur. Bu nedenle Türkiye'nin sanayileşme ve modernleşme süreci üç faktör tarafından etkilenmiştir. Bunları Altınöz (a.g.y) şu şekilde sıralamıştır;

- Osmanlı geçmişinden kalan yüklü borçlar,
- Kurtuluş Savaşı ve
- Dış Konjonktür.

Dolaysıyla ekonomik durumun kötü olması ve milli sermayenin olmaması nedeni ile Türkiye'de sanayileşme ve bunun sonucundaki modernite 1923-1938 arası, iki dönem olarak incelenmektedir (Altınöz, 2017).

1923 Yılında Genç Cumhuriyet, Osmanlıdan, dış ülkelere bağımlı ve ekonomik olarak borçlanmış bir sanayi devralmıştır. Bu durumu düzeltmek için de ciddi mücadeleler vererek ve teknolojik savaşın içine girerek Kamu İktisadi Teşekküllerini kurmuş ve modern, kendi ayaklar üzerinde duran ve sanayileşmiş Türkiye'nin oluşumunda önemli rol oynamıştır. Kamu İktisadi Teşekkülleri, kalkınma politikalarının bir sonucu olarak İzmir İktisat Kongresi ile ortaya çıkmıştır. Bu kongrede Atatürk'ün aldığı önemli kararları şu şekilde sıralayabiliriz;

- Yerli üretimin desteklenmesi (milli olanın yaratılmaya çalışması),
- Lüks ithalat konusuna özenli ve dikkatli yaklaşım,
- Tekelciliğin engellenmesi ve

- Ülkenin yasaları ile uyumlu olan yabancı sermayeye izin verilmesi (Eroğlu, 2007).

Bu kararların sonucunda, 1923 yılında Türkiye İş Bankası, 1924 Yılında Sanayi ve Maden Bankası kurulmuştur. Daha sonra Demir-Çelik sanayinin kurulması önem kazanarak 1926 yılında karara bağlanmıştır. Bu doğrultuda 3460 sayılı kanuna istinaden 1933 yılında kurulan Sümerbank tarafından Karabük'ün bir mahallesi sanayi sahası olarak belirlenmiş, özellikle Karabük'ün seçilme nedeni de bölgede bulunan madenler olmuştur (Tümertekin, 1954). 1937-1939 yıllarında yapılan Demir-Çelik fabrikaları Türkiye'nin ilk ağır sanayi işletmeleri olarak faaliyete geçmiş ve sanayileşmede başrol oynamıştır (Fındıkoğlu, 1962). Bunun sonucunda Sanayileşen köy, işlevi gereği modern bir bölgeye dönüşmüştür. 3 Nisan 1937 yılında Cumhuriyet gazetesi bir yazısında endüstrileşme ve demir fabrikaların kuruluşunu şu sözlerle desteklemiştir; "*Endüstri demek ağır sanayi demektir, ağır sanayi demekse demir demektir. Demir bugünkü medeniyetin babasıdır. Etrafınıza bakın her şey demirin evladıdır. Muasır medeniyeti, eti ve kemikleri demir ve çelikten yapılmış bir vücuda benzetebiliriz. Her ne kullanıyorsak ya demirdendir yahut demirle yapılmıştır. Bugünkü insanlık potada eritilmiş örsle çekiç arasında dövülmüş bir varlıktır.*

1945-1947 yıllar arasında yayınlanan Cephe Dergisi "Modern Türkiye" söylemini "Köye Doğru" projesi üzerinden duyurmuştur. Bu proje zamanın en önemli siyasi hareketlerinden biri olmuştur. Projeyi etkileyen en önemli parça ise Köy Enstitüleridir. Cephe dergisinde, Hasanoğlan gibi enstitüleri kurmanın en önemli hedefi, köyde yaşayan insanları sosyal, kültürel ve ekonomik olarak geliştirmek ve onlara teknik beceriler kazandırmak şeklinde belirlenmiştir. Bu okuldan mezun olan biri, köyünün her işini yapabilen birisi olarak modern bir köy ve nihayetinde modern bir Türkiye yaratabilecektir (Altınöz, 2017).

2.2. Türkiye Mimarisinde Modernizm

Türkiye'nin mimarisinde modernizmin ortaya çıkışı ve milliyetçiliğe muhalefet, ülkenin sosyal ve siyasi alanındaki entelektüel akımların bir sonucudur. Türkiye'nin modernleşmesi, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinden bu yana, hükümetin bir uyum programının ortaya koyması ile başlamıştır. Altınöz'a göre Osmanlının, Türk ve İslam mimari üsluplarını bir arada kullanması ve Milli üslup 'un yaratılması, mimaride modernleşmenin habercisi olmuştur. Bu konu çok tartışılmıştır; Gür'e göre, gelişmekte olan ülkeler için modernleşme, kültürel ve dini bir tehdit olarak görülmüştür. Geniş ve cahil halk kitlelerini kontrol altında tutmak için halktan gelen doğal tepkiler yönetsel düzeyde desteklenmiş, teşvik edilmiş ve modernleşmeye karşı oluşturulan direnç duvarı birçok konuda toplumun geri kalmasına neden olmuştur (Gür, 2000). Dolayısıyla, dönemin Arkitekt dergisindeki yazıları da göz önünde bulundurunca I. Milli Mimari Dönemin Batı'ya değilse bile Batılı mimarlara bir tepki olarak gündeme gelmiş olması daha güçlü bir olasılıktır (Gür, 2000). Diğer yandan ülkemizdeki üslupsal arayışların Batı ile olan benzerliklerini somutlaştırmak için 1873 yılında Ethem Paşa tarafından Usul-i Mimari Osmanlı kitabı üç dilde hazırlanmıştır (Durmuş, 2014; Altınöz, 2017). Ayrıca, hemen ardından Türkiye, ülkeye gelen Bauhaus'un sürgün eğitimcilerinden fazlasıyla faydalanmıştır.

Modernleşmenin Türkiye'ye girişi II. Meşrutiyetle birlikte başlamış, aynı dönemde karşı tepkiler de baş göstermiş, "ulusal" değerlerin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemler Türk Mimarlığında I. ve II. Ulusal dönemler şeklinde tanımlanmıştır (Gür, 2000). Ancak Gür'e göre Türkiye'nin ne I. ne de II. ulusal dönemi olmuştur. I. Ulusal dönemin ortaya çıkması için bir önceleyeni olması ve bunun da milli olmayan bir dönem olması gerekir. Böyle bir tarihi saptama yoktur. Kaldı ki I. Milli Mimari diye anılmak istenen dönemde en önemli yapılar yabancılar tarafından yapılmıştır. II. Ulusal mimari döneminin var olması için de işaret edebilecek bir mimari uygulamalar bütününün olması gerekmektedir. Dönemleştirme ile ilgili varsayımsal koşulların hiçbiri sağlanmamıştır (Gür, 2000).

Türkiye'de yapılan ilk modern örnekler, iki farklı tipte ortaya çıkmıştır. Birincisi Geç Barok dönemine ait saraylar, kasırlar, resmi kamu yapıları, iskeleler vb.

İkinci evrede Neo-Klasik Stilinin bütünlük ve simetri kavramlarına Selçuklu, Osmanlı vb. motiflerde eklenmiştir. Batılılaşma hareketi önce padişahlar sonra da üst düzey meşrutiyet yöneticileri tarafından başlatılmıştır. Bu dönemde önemli binalar İstanbul'un azınlık mimarları tarafından yapılan yapılardır (Gür, 2000).

Dönemselleştirmede kullanılan 'Ulusal dönem' ibaresi Osmanlı toplumunun hiç mimarisi olmamış ve o dönemde başlamış algısı yaratmaktadır. Bu nedenle varlığından söz edilen dönem Ulusal değil, Ulusalcıdır. Ayrıca bu dönemde yabancı mimarlar tarafından yapılan yapılarda ortak bir tavır olarak Batı mimarisin önemli etkileri vardır. Bu nedenle bu dönemler asla savunulduğu kadar ulusal da değildir (Gür, 2000). Ancak yerleşik kabullere göre tartışmayı sürdürmek yine de olanaklıdır.

Ankara'nın başkent ilan edilmesinden sonra özellikle ilk 10 yıllık dönem içerisinde, para, malzeme ve işgücünün yeterli olmamasına rağmen milliyetçilik ruhu içeren kamu binaları inşa edilmiştir. Buna örnek olarak Yahya Ahmet ile Mühendis İrfan tarafından yapılan Maliye Bakanlığı ve Vedat Bey'in inşa ettiği Millet Meclisine işaret edebiliriz.

Şekil 35. Maliye Bakanlığı, Yahya Ahmet, 1925

Kaynak: http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=557

Paradigmatik yapılar inşa eden bir diğer mimar Arif Hikmet Koyuncuoğlu'nun kendi anlatımına göre, Mustafa Kemal Atatürk, Türk Ocağı binası, Hariciye Vekaleti

ve Etnografya müzesinin inşası sırasında binaları düzenli ve heyecanlı bir şekilde ziyaret etmiştir. Bu durum milli mimariyi milli kahraman tarafından onaylandığını göstermiştir (Koyuncuoğlu, 1991).

Batur'a göre devlet kontrollü ekonomi yapısında, ekonomiyi canlandırma ve feodal yapının parçalanmasını hafifleten bir ortamı canlandırmak amacı ile dönemin inşaat programına ve politikasına öncelik verilmiştir. Bu politikalar başlıca şu şekilde sıralanmıştır;

- Kentsel gelişmeyi yönlendirmek için belediye ve merkezi idare düzeyinde kamu iyileştirme çalışmaları,
- Hizmet, endüstriyel, sağlık ve eğitim binalarının uygulamaları,
- Toplu konut binalarının yapılması ve
- Başkent olarak Ankara'nın inşaat ve tasarım projelerinin uygulaması (Batur, 2005).

Bu dönemde uygulanan yapılarda, özel bir stile dayalı olmaksızın, modern mimarlığın işlevsellik yönü ön planda tutulmuştur. Ancak Osmanlı stili anarşist olarak görüldüğü için kullanılması yasaklanmış olan tek stil olmuştur (Batur, 2005). Tutarlı bir güç olarak Türk milliyetçiliğinin entelektüel formu, yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında oluşturulmuştur. Dış baskılar ve iç tutarsızlık, ülkenin yeni bir birleştirici ideoloji arayışına açık olduğu bir ortam yaratmıştır. Cumhuriyet ideolojisi, kendisini Osmanlı imajından kurtarmaya ve cumhuriyetçi ideallerle aşılanmış bir ulusal burjuvazi yaratmaya çalışmıştır. Altınöz'e göre bu dönemde Ankara'nın çağdaş karakterinin inşası için Avrupa'dan özellikle teknoloji ve sanatı bir arada kullanan Bauhaus okulunun mimarları ülkeye davet edilmiştir (Altınöz, 2017).

1924-42 yıllarında ülkeye gelmiş yaklaşık 40 mimar arasında en etkili olanları Ernst Egli, Mart'in Wagner, Gustav Oelsner, Bruno Taut ve Paul Bonatz olarak kaynaklarda belirlenmiştir. Türkiye'ye davet üzerine gelen Avrupalı mimar Egli, Hasol'a göre diğer mimarlar arasında en modern ve çağdaş anlayışına sahip olandır. Ancak Avrupa'daki projelerde uygulanan mimari tipoloji, Türkiye'nin kültürü ve doğası gereği aynı şekilde uygulanmamıştır. Bu nedenle de Egli yapıları Türkiye'de bulunan diğer mimarlardan daha farklı tasarlanmıştır (Hasol, 2017).

Ankara'nın başkent olma sırasında uygulamaları ile bu sürece etki eden bir diğer mimar Clemens Holzmeister olmuştur. Mimarın uyguladığı yapıların sayısı ve önemi onu dönemin en belirgin mimarlarından biri yapmıştır. Türk Büyük Millet Meclis binası mimarin en büyük ve en önemli yapısı olarak tanımlanmıştır. Ancak yaptığı projelerdeki dikdörtgen orta avlu, U veya H biçiminde klasik diyagramlar, simetrik ve eksenel planlar, ön cephe tasarımı ve mafsallı bağlantılar olmadan blok bağlantıları, mimarın tasarımlarını modern öncesi dönemine bağlamıştır (Batur, 2005).

Zaman içinde artık Osmanlı mimarisi yerini tamamen "Yeni Mimari" ye bırakmıştır. Türkiye, Avrupa modernizminde olan hızlı üretimi, süslemesiz yapıyı ve küp formlarını şevkle karşılamış, 1920 'li yıllara kadar Ankara'nın Kuzeyinde binalar yapılmış, 1930 'lu yıllara gelindiğinde ise şehrin güney kısmında "Yenişehir" ismi verilen modern yapılar inşa edilmiştir.

1927 den kalan Türk Ocağı ve Millî Savunma Bakanlığı yapıları cumhuriyetin ilk yıllarındaki kültürel ikiliği güzel bir şekilde yansıtmıştır. Türk İskân Derneği bu yüzyılın milli akımlarını Neo-Osmanlı ilkeleriyle somutlaştırmış, Millî Savunma Bakanlığında ise ülke için çok yeni olan tamamen medeni ve küp mimari ilkelerine dayanarak uygulanmıştır (Balamir, 2003).

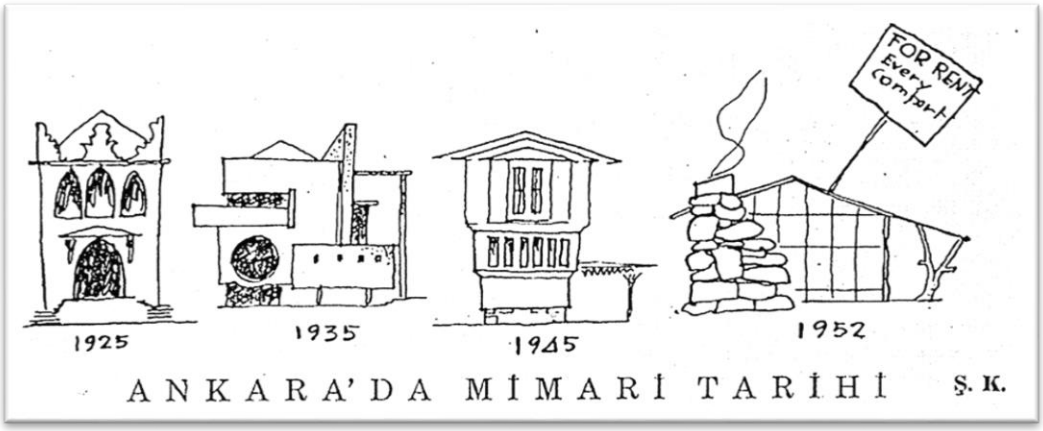
Şekil 36. Ankara Türk Ocağı Binası, Arif Hikmet Koyunoğlu 1925-1927

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/411375747195719005/

Şekil 37. Millî Savunma Bakanlığı, Clemens Holzmeister, 1927- 1931

Kaynak: https://www.europeana.eu/en/item/2058607/cdm_ref_collection_AEFA_id_623

1952 yılında Mimarlar Kutlama Bülteni'ndeki bir karikatür, Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana Türk mimarisinin her on yılda bir geçirdiği ardışık değişimlerden bahsetmiş ve yeni Osmanlı okullarını, ilerici Avrupa okulları, modern yerli sanatlar ve nihayet Amerikan modernizme ulaştığını göstermiştir.



Şekil 38. Ankara'da mimarlık Tarihi

Kaynak: Ankara'da Mimarlık, Balo Gazetesi, no.5, 2.2.1952, s. 4

Modernizme geçişte pragmatik nedenlerin olduğu birçok mimarlık tarihçisi tarafından söylenmiştir. Yıllarca süren savaşlardan sonra her dalda olduğu gibi, taş, mermer ve çini üstatlarında da azalmalar yaşanmıştır. Bu durum hızlıca yapılaşmayı bekleyen yeni Cumhuriyet için dezavantaj olmuş ve inşaat alanına kısıtlamalar

getirmiştir. Modern hareket, Özellikle 1929 yılında meydana gelen ekonomik krizden sonra, süslemesiz, sade ve ekonomik olması nedeni ile iyi bir seçenek olmuştur. Ancak modernizmin, cumhuriyet mimari kurumları tarafından bu kadar hızlı bir şekilde beğenilmesi ideolojik olmasından kaynaklanmıştır (Bozdoğan, 2015).

Modern mimarinin resmi bir şekilde Türkiye'ye gelişi "Hakimiyet-i Milliye" gazetesindeki bu yazı ile herkese duyurulmuştur: "Birkaç *seneden beri dünyanın her tarafından yeni asrın yeni mimarisi inkişafa başlamıştır. Genç mimarlar artık eski zihniyet ve ananeleri kırarak hakikate doğru yürümektedirler... Şayan-ı memnuniyettir ki Ankara'da yapılan bazı yeni inşaat bu mimarinin tezahüratındadır. Yeni mimari bize de gelmiştir".* Haberin gazetede yayınlanması Cumhuriyetin, modernizmi ideolojik olarak ne kadar önemsediğini ortaya koymuştur. (Bozdoğan, 2001)

Kanipak'a göre Türkiye Cumhuriyeti'nde 1930 'lardaki kültürel ve sosyal bağlam, modernleşme reformlarından ve Cumhuriyet rejiminin resmî ideolojisinden güçlü bir şekilde etkilenmiş ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmayı kendine hedef olarak belirlemiştir. 1930-1940 yıllarında Cumhuriyetçi hükümet yapılarına dayanan mimari oluşmuştur. Bu dönemde mimari formlar yaratılmış, faaliyetleri ve işlevleri belirlenmiştir (Kanipak, 1998).

1938 yılında Atatürk'ün vefatı ve II. dünya savaşının başlaması ile birlikte Türkiye'nin devrimci dönemi de sona ermiştir. Türkiye savaşa katılmasa da ondan etkilenmiştir. Yurtdışından gelecek olan yapı malzemeleri artık tedarik edilememiş ve projeler iptal edilmiştir. Aynı zamanda Atatürk'ün vefatından sadece bir ay sonra Türkiye'de modern yapılar tasarlayan Avrupalı mimar Bruno Taut da vefat etmiştir. Bu olayların hepsi milliyetçiliği daha da güçlendirerek 1950'li yıllara kadar ülkenin mimarisini durgunlaştırmıştır. Ancak durum durgunlukla kalmamış ve ara ara gerilimler de yaşanmıştır. Bu süreçte Türkiye'de milliyetçi ve hegemonik yaklaşımlar ortaya çıkmış, Türk kimliği arayışına girilmiş yerel ve ulusal bir mimarlığa yönelik Batı etkisinde olan yaklaşımlara karşı çıkılmıştır. Bu nedenle Türk mimarları; Osmanlı döneminin yerli mimarisine ve şehir planlamasına yönelmiş, Geleneksel evler mimaride Türk kimliğine kavuşmanın anahtarı olarak belirlenmiştir.

Batur'a göre bu dönem modernist anlayışın anti tezi olarak yorumlanmış, eleştirel ve inkâr eden bir tutum sergilemiştir. Anadolu'nun değişen yüzünü eleştirerek bu değişimlerin tarihi çevre ile uyumsuz oldukları vurgulanmıştır (Batur, 2005). Bu durumu en iyi şekilde anlatan uygulamalardan 1934 yılında inşa edilmiş Sergi evinin, 1940'li yıllarda Opera evine dönüştürülmesi olmuştur. Balamir'e göre bu durum kimlik politikasının tek bir yapı üzerinde uygulandığının önemli bir örneğidir. Yapının ilk hali modernist bir duruş sergilerken daha sonra klasik tarzda bir yapı ortaya çıkmıştır (Balamir, 2003).

Şekil 39. Sergi Evi, Şevki Balmumcu, 1934

Kaynak:https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Atat%C3%BCrk_Boulevard,_Exhibition_House_(Sergi_Evi),_1934_(16826593236).jpg, 20.09.2020

Şekil 40. Ankara Opera Evi, Şevki Balmumcu, Paul Bonatz, 1947

Kaynak: http://goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/res/ope/trindex.htm, 20.09.2020

Batura göre yabancı mimarların Türkiye'de istihdamına itiraz davası ve diğeri ise 1934 yılında uluslararası mimari semineri için güzel sanatlar fakültesinde yapılan çalışmalar modernleşme sürecinde büyük etkiler yaratmıştır. (Batur, 2005). Yerli mimar ve mühendis Eldem, yerli malzeme, özetle yerli ruha önem vermiştir. Eldem'e göre "*yapı üslubunun yerli olması çok esaslı bir şarttır"* (Eldem, 1940). Yapı, mekânın dili, kültürü, iklim ve topografyası ile uyumlu olmalıdır bunun içinde her ülkenin yapıları kendine özgü üslubu ile inşa edilmelidir. Bu konunun temel sorun, çağdaşlığın vazgeçilemez bir ideoloji olduğu bir ortamda ulusal mimarinin tasarımda nasıl şekilleneceği sorusu olmuştur. 1950'li yılına kadar devam eden bu süreçte geçmişi canlandıracak bir oluşumu savunmak mümkün olmamış, bina çağdaşlığı, yerelliği ve milliyeti sembolize edilmiştir (Batur, 2005).

1950'li yıllara kadar Arkitekt'te temsil edilen hemen hemen her mimari ürünün modern olduğuna ve dolayısıyla biçimsel uyumsuzluklarına rağmen yeni bir ulusun kurulmasına uygun olduğuna inanılmıştır (Kanipak, 1998). Batura göre, 1950'li yılların sonlarına kadar süren bu dönemin en belirgin özelliği, çevrenin kültürel, fiziki ve teknolojik yapısı dikkate alınmadan tasarlanmış yapıya, uluslararası üslubun ilke ve biçimleri uyarlanmıştır. Başka bir deyişle, mimari problemler profesyonel düzeydeki adaptasyon problemine indirgenmiştir (Batur, 2005).

Bu dönemin mimarlık karakterleri Batur tarafından aşağıdaki gibi sıralanmıştır;

- Tecrübe ve yapım tekniğinde olan eksikliklere bağlı olarak uluslararası stilin Türkiye'deki uygulamalarında bir tür geri kalmışlık meydana gelmiştir. Geri kalmışlık sözcüğü kendini en iyi yüksek inşaat teknolojisi gerektiren ve gelişmiş konfor olanakları tasarlarken ortaya koymuştur.
- Avrupa ve Amerika'nın modern mimari örneklerinde çelik ve beton malzemeleri kullanılmış, Türkiye yapılarında ise ağırlıklı olarak beton uygulanmıştır. Bunun sebebi o dönemde Türkiye'de çeliğin pahalı bir malzeme olması ve betonun kullanılmasına dair daha kapsamlı bir bilginin mevcut olmamasıdır.
- Yapı gruplarının kare ve dikdörtgen gibi temel geometrik şekilleri ve detaylı fonksiyonları ile operasyonel kurallara göre birleştirilmesini öngören, genel bir planlama anlayışı ortaya çıkmıştır.

- Genellikle dikdörtgen, prizma, bir kitle grupları üzerinde yükselen tek bir prizmatik kütle veya yerden birkaç kat yükselen gruplar karakteristiktir.
- Ön cephenin bölünmesi, betonarme karkasın taşıyıcı sisteminin akslarının dış cepheye yerleştirilmesi ve bölme dokusunun kafes şeklinde olması tasarımın özellikleri arasına girmiştir. Ayrıca ön cephe dokusu, bazen yapıdan bağımsız olarak ince metal çerçevelerden yapılmış bir giydirme duvarla elde edilmiştir.
- Geniş cam yüzeyler ve eksen dışı pencere yerleşimleri adeta bir kural haline gelmiş ve sağladığı şeffaflık, hafiflik vb. etkileri yapının önemli özelliği olmuştur.
- Le Corbusier tarzında kıvrımlı formlardan oluşan plastik elemanların düzenlenmesi yaygın olarak geçerli bir moda olmuştur (Batur, 2005).

II.Dünya savaşından sonra Türkiye mimarisi dış kaynaklar kullanarak devam etmeye çalışmış ancak teknolojik açıdan yeterli altyapı hazırlanmamıştır. Savaşın bitişi ile artık yapı malzemeleri ülkeye ithal edilmiş ve Batı'da mimarlık eğitimi alan Türk mimarlar Türkiye'ye geri dönebilmiştir. Bu gelişmelerin sonucunda Türkiye mimarlığı yeni bir yola girmiş, 1954 yılında kurulan mimarlar odası da bu gelişmelerin önemli bir sonucu olmuştur.

1960'lara gelindiğinde artık "yap sat" ilkesi ülkenin genel mimarisine hâkim olmuş, sanayileşme sonucunda meydana gelen göç dalgaları gittikçe çoğalmış ve yapı malzemelerinde standardizasyon uygulanmıştır. Bu dönemi diğer dönemlerden ayıran en önemli özelliklerinden biri rasyonalizmden uzaklaşmak olmuştur.

Türkiye'de modern mimarlık siyasi, ekonomik, hatta katılmadığı II. dünya savaşından etkilenerek her dönemde farklı ilkelerle tasarlanmış, tasarlanan yapılar ülkenin o günkü koşullarına ayak uydurmanın yanı sıra dünya mimarlığını da takip ederek yapıları kendi dilinde uygulamıştır.

2.3. Türkiye Modernleşirken Geleneksel İstanbul Konaklarının Mimari Özellikleri

Araştırmanın belirlenen karşılaştırmalı yönteminin önemli bir adımı olarak bu kısımda Türkiye mimarisinde, modernitenin etkisini görmek için ilk olarak geleneksel Osmanlı Evinin mimari özellikleri analiz edilecektir. Uzun bir tarihe ve geniş bir coğrafyaya sahip ülkelerde kesin hatlarıyla tek bir yapı tipolojisinden söz etmek olanaksızdır. Osmanlı kırsalı mozaik toplulukların yöre evlerinin zenginliği ile tanınır. Her bir bölgenin kendine has birden fazla tipolojisi vardır ve bunlar zengin bir kitaplık oluşturmuştur. Osmanlı evi denince sadece İmparatorluk başkentinde düzgün bir yapı ustasının elinden çıkmış evlerden söz edildiği okur tarafından bilinmelidir. Çünkü örneğin Amasya illeri gelenlerinin Urfa, Mardin, Erzurum illeri gelenlerinin konakları prensipte Osmanlı evinden esinler taşımakla birlikte ziyadesiyle farklıdır. Osmanlı Evinin kendine özgü cephe ve plan bazında önemli ve belirgin karakterleri bölgeye göre değişiklik gösterse de genel özellikleri aynı kaldığından bu tezde sınırlı anlamıyla Osmanlı Evi terimi kullanılmaktadır. Bunların geniş, manzaralı ve büyük olasılıkla Boğaz'da olanlarından konak diye söz edilir.

İstanbul'da Osmanlı evleri farklı alt-bölgelerde yapıldıklarında farklı özellikleri barındırmış ve bölgenin özelliklerine cevap verecek şekilde tasarlanmıştır. Bunun yanı sıra Aile'nin yapısı, istekleri, ekonomik durumu, kültürü ve hatta dini inancı yapının özelliklerini etkilemiştir.

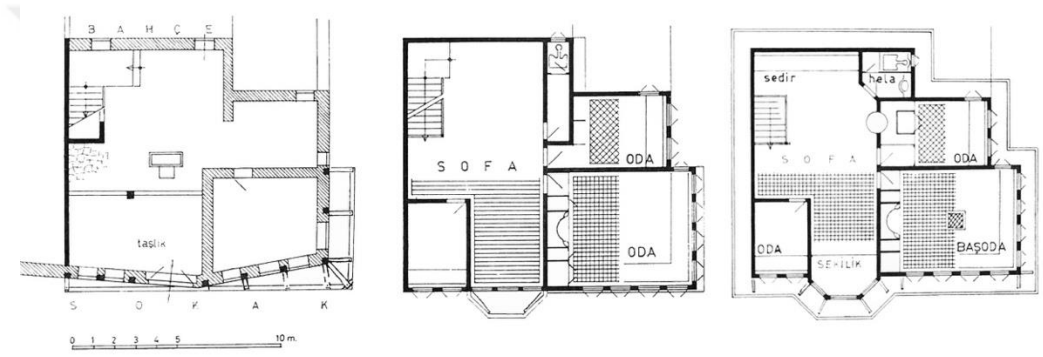
2.3.1. Geleneksel Osmanlı Evinin Plan Özellikleri

Geleneksel Osmanlı evlerinin planlamasına bakıldığında tasarımın en önemli odağının oda olduğu görülmektedir. Odaların tek bir işlevi olmadan farklı işlevlere hizmet etmekte, buda göçebe zamanlardan kalma bir alışkanlık olarak düşünülmektedir. Planlamalar arasında Sofa, Eyvanlı ve köşklü tasarımlar çoğunluğu oluşturmaktadır. Odaların arasında veya uzantısı olarak yapılan sofalar Osmanlı evlerinin planlamadaki en belirgin özelliğidir ve planlamalar sofanın konumuna göre belirlenmektedir. Eldem'e göre planlamanın oluşumunda en önemli etken odaların

sayısı ve şekilleridir. Oda sayısına göre sofa konumlandırılmış ve plan tipolojileri farklılıklar göstermiştir.

Osmanlı evlerinde plan türleri Sedat Hakkı Eldem tarafından aşağıdaki gibi belrlenmiştir;

- Sofasız Plan Tipi
- Dış Sofalı Plan Tipi
- İç Sofalı Plan Tipi
- Orta Sofalı Plan Tipi



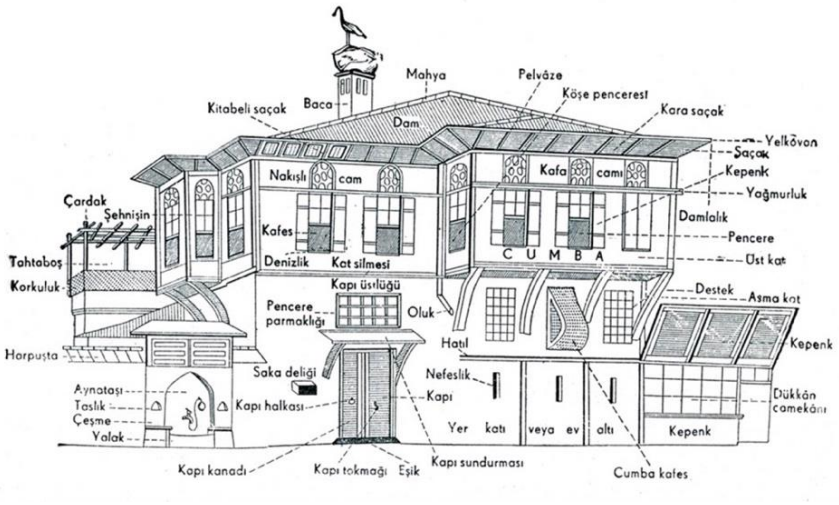
Şekil 41. İstanbul, Salma Tomruk Sokakta Bir Ev, İç Sofalı Plan Tipi

Kaynak: Sedad Hakkı Eldem, Türk Evi Osmanlı Dönemi, C.1, s:55

2.3.2. Geleneksel Osmanlı Evinin Cephe Özellikleri

Arseven'in çiziminde de görüldüğü gibi geleneksel Osmanlı evleri 2 veya 3 katlı olarak tasarlanmış olup genellikle cumbaları bulunmaktadır. Eldem'e göre çok katlı evlerde esas kat en üst kattır. Ancak yapı bahçe içinde ise esas kat daha alt katlarda da tasarlanabilir.

Birçok yapıda üst kat ve zemin kat arasında binanın tamamını kaplamayan bir ara kat (asma kat) da tasarlanmış ancak zaman içinde normal kat olarak işlevlendirilmiştir (Eldem, 1984-87).



Şekil 42. Osmanlı Evi'nin cephe özellikleri

Kaynak: Celal Esat Arseven, Sanat Ansiklopedisi, C.1, S.572

Ahşap cumba, iç mekânın daha fazla ışık ve hava almasını sağlamakla birlikte, iç-dış mekân ilişkisini 'de güçlü bir şekilde kurmaktadır. Zemin kat ise taş veya kerpiç malzemesinden yapılarak daha katı bir görünüm sağlamakta olup, mekânı özelleştirerek iç mekâna mahremiyet sağlamaktadır.

Pencereler her katta aynı boyutta tasarlanmış, bu da cepheye hareketli bir ritim kazandırarak bölgeye de uyum sağlamıştır.

Şekil 43. İstanbul, Salma Tomruk Sokakta Bir Ev

Kaynak: Sedad Hakkı Eldem, Türk Evi Osmanlı Dönemi

Şekil 44. İstanbul, Salma Tomruk Sokakta Bir Ev, Görünüş

Kaynak: Sedat Hakkı Eldem, Türk Evi Osmanlı Dönemi, Cilt 1. ss.155

Osmanlı evlerinin bir diğer önemli özelliklerinden çatıların geniş ve yatay saçaklı olarak her dört tarafta eğimli bir şekilde tasarlanmış olmasıdır. Bu tasarımda tavanlar geometrik bir biçimde bölünmüştür. Osmanlı Evinde, süslemenin önemli bir yeri vardır. Cumba haricinde duvarda kullanılan örgü desenli duvar, yapının süslemesi olarak tanımlanmış iç mekanlarda ise kalemişi uygulanmıştır. Strüktür sistemi ahşap çatı arası dolgu veya bağdadi olarak tasarlanmıştır. Bu durum Osmanlı Evinin başka bir özgün özelliği olarak tanımlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İRAN'DA MODERNİZM

3.1. Modernizmin İran'a Gelişi ve Nedenleri

Modernizm neden İran'a girdi sorusuna cevap vermek için, ilk olarak Batı modernizmine rastlayan dönemde İran'daki durumu incelememiz gerekmektedir. Batı gelişmelerinin ve sanayi devrimlerinin zirvesi, İran'daki Qajar (1789-1925) yönetimiyle aynı döneme denk gelmektedir. Aynı zamanda 1786 yılında Qajar devletinin oluşumu 1789 yılında dünya tarihini değiştiren Fransız Devrimi dönemi ile de eş zamanlıdır. Artık antik kapitalizmin devrimi, orijinal yeri olan "Şehri" bulmuş ve fethetmiştir. Şehir, yeni konseptiyle yaşanacak tüm değişimlerin yeri olmuş, Sanayi Devrimi'ni beslemiş ve bu şekilde hakimiyetini sadece çevresine değil, uzak ufuklara doğru genişletmiştir. Bunun sonucunda şehir, modernliğin sembolü haline gelmiştir.

Qajar devletinin oluşumu, Avrupa'daki kapsamlı sosyal, ekonomik, kültürel ve politik değişimlerin, eski yaşam ve üretim organizasyonunun dokusunu bozulduğu ve yeni bir dünya ile yeni bir düzen yaratıldığı bir döneme denk gelmiştir. Ancak, modernite aynı zamanda derin sosyal, ekonomik, kültürel ve dolayısıyla siyasi reformlara ve sanayi devriminin kazanımlarına güvenen güçlü hükümetler doğurmuştur. Modernitenin amacı dünyayı keşfetmek değil, ona hükmetmeye çalışmak, başka bir deyişle, modernitenin doğası, her yerde bulunmak olmuştur.

19. yüzyılın başında İran'ın nüfusu 5 ila maksimum 6 milyon arsında olduğu belirlenmiştir. Bu nüfusun yaklaşık üçte biri göçebe olarak yaşamakta olup, İran'ın kuzeyinde, batısında ve güneybatısında düzinelerce irili ufaklı kabile ve klan şeklinde dağılmıştır. İran nüfusunun geri kalanı ise şehirlerde ve köylerde ikamet etmişlerdir (Issawi, 1971). Bu açıklamalarla İran nüfusunun en az iki milyonunun göçebe olduğu ve medeniyetin en temel şartlarında yaşadığı belirlenmektedir. Dolayısıyla İran ekonomisinin o dönemdeki en önemli kaynağı, temeli ve omurgası, tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır. 19. yy'da üretim merkezleri, dağınık ve seyrek bir düzende faaliyet göstermiş genel olarak kendi kendilerine yetmiş ve pratik olarak birbirleriyle ilgisiz bir şekilde faaliyetlerine devam etmiştir. Daha modern bir ifadeyle,

İran'ın GSYH'si %80 'i tarım ve geri kalan %20 'si madencilik ve hizmet olacak şeklindedir. İran'ın bu aşamadaki ekonomisi tam anlamıyla bir geçim ekonomisi olarak tanımlanmıştır. Bir diğer problem iletişim eksikliği olarak belirlenmiştir. Örneğin bir köy ya da bölgenin ihtiyaç duyduğundan fazlasını üretebilmesi gerekiyorsa, bir sonraki sorun başka bir yere nasıl gönderileceği olmuş ve malların taşınmasını zorlaştıran yol ve ulaşım eksikliği ortaya çıkmıştır.

Araştırmacılara göre, İran'da modern mimari, 1889 yılında Mirza Reza Mohandes Bashi Tabrizi tarafından Dar al-Fonun okulunu tasarımı ile başlamıştır. Dönemin başbakanı olan Amir Kabir 'in suikasta kurban gitmesiyle, onun bilim ve eğitim yönündeki uyguladığı tüm yöntemlerde ortadan kaldırılmış, İranlıların yeni bilimlerle tanışması tekrar durdurulmuş veya gelişmesi yavaşlamıştır. Bu dönemde Gazete, dergi, kitap, seyahat kolaylığı veya buna benzer başka bilgi edinilecek hiçbir yol bulunmamaktadır. Bu yüzden halkın, hatta toplumun siyasi ve sosyal elitlerinin ülke dışındaki farkındalıkları yok denecek kadar azdır. Batı'daki tarihsel değişimler, Rönesans'tan bu yana yüzyıllar boyunca, İranlılara ulaşmamıştır. Rönesans, Amerika kıtasının keşfi, Afrika kıtasının çevresini dolaşmak, yeni toprakların keşfi, Fransız Devrimi, bilimsel, endüstriyel ve politik devrimler, İranlılar için temelinden bilinmeyen olarak kalmıştır.

Her durumda, bir yandan modernitenin doğasında olan küreselleşmek isteği, diğer yandan ortaya çıkmış iki temel soru, modernitenin İran'a girmesinin önünü açmış ve modernite, belli şekillerde ince yollarla İran'a girmiştir. Bu sorulardan birincisi, geri kalmışlığımızın nedeni nedir? Veya geri kalmışlığımızı nasıl telafi edeceğiz? İkincisi, Batılıların üstünlüğünün nedeni ve başarılarının anahtarı ne olmuştur? Bu iki soru toplumun iç ihtiyaçlarından veya modernizmin açıklığından kaynaklanmamıştır. Başka bir ifadeyle, bu sorular kendiliğinden değil, ileri Avrupa faktörünün, ilerleme ve gelişiminin temeline ulaşma ihtiyacı hissinin bir karşılaştırması olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Qajar döneminin liderlerini, planlamacılarını ve uygulayıcılarını, İran' ın sosyal, kültürel, politik ve ekonomik yapısında değişiklik ve reformlar aramaya zorlamıştır. Ancak modernitenin İran'a giriş yollarını ele almadan önce, tüm bu gerilemeye ve geri kalmışlığa neden olan ilk soruya bakmak gerekmektedir.

19.yüzyılın başından itibaren, İranlılar Hindistan, Kafkas, Osmanlı İmparatorluğu ve en önemlisi Avrupa gibi kendi dışındaki topluluklarla özdeşleştiklerinde, İran toplumunda yaşanmamış ancak diğer toplumlarda meydana gelen birçok değişiklik ve gelişmenin yavaş yavaş farkına varmışlardır.

İran'ın Batı ile tanışıklığı 19. yüzyılın başlarında başlamış ve bu tanışma, 1931 Eylül öncesi ve sonrası iki ayrı ve net döneme ayrılmıştır. Bu bölünme hiçbir şekilde keyfi olamamış ya da İran'daki siyasi gelişmelerin etkisi altında kalmamıştır (Haghir ve Kamelnia, 2018). Qajar döneminde İran'da yaşanan önemli gelişmelerden biri, İranlıların Batı'nın kültür ve medeniyetine aşinalıkları olmuştur. Başka bir deyişle Batı, değişim, modelleme ve sıralama için bir ilham kaynağı olmuştur. Bu dönemde Batı'nın siyasi ve ekonomik etkisinin yanı-sıra üçüncü bir boyutu olan sosyal etkisi de ortaya çıkmıştır. Aslında, İran ve Avrupa arasındaki diplomatik temas, Safevi (1501-1736) zamanlarına kadar uzanmaktadır. Ancak Safavi dönemindeki gelişmeler aynı yıllardaki Batı gelişmeleri ile benzer seviyede devam etmiş ve onlardan tesir alacak kadar büyük ve farklı gelişmeler yaşanmamıştır. Daha sonra Qajar dönemine gelindiğinde Batı dünyası ne kadar ilerledi ise İran'da o kadar geri gitmiştir.

Buhar gücünün keşfi, gemilerde dizel motorlar üretme şeklinde devam eden evrim ve demiryollarının inşası, İran ile Avrupa arasındaki seyahat süresini birkaç aydan birkaç haftaya düşürmüştür. 19.yüzyılın ikinci yarısında Süveyş Kanalı'nın açılması, Avrupa'dan İran'a seyahat süresini üçte bir oranında azaltmıştır. Yüzlerce Avrupalı, siyasi heyetler, danışmanlar, iş adamları, dini misyonerler, askeri mensuplar, diplomatlar, turistler, maceracılar, araştırmacılar ve uzmanlar şeklinde İran'a gelmiştir. Bu tür temasların ve bağlantıların dışında, İran ile Rusya İmparatorluğu arasında toplamda yaklaşık 14 yıl süren kapsamlı savaşlar, İranlıları başka bir çağa ve mekâna girmeye zorlamıştır. Ruslar ile Fransa ve İngiltere gibi üst düzey Avrupalı güçler arasında gidilecek hala uzun bir yol olmasına rağmen, Rusya gibi ikinci el bir modernite biçimiyle bile yüzleşmek İranlılar üzerinde şok etkisi yaratmış ve önemli sonuçları olmuştur. Ayrıca bu durum dönemin Qajar padişahı olan Abbas Mirza'yı derinden etkilemiştir. Abbas Mirza, önündeki dünya hakkındaki bilgisiyle hiçbir benzerliği olmayan başka bir dünyaya gözlerini açmıştır. İran'ın geri kalmışlığı ile üç yüzyıldan fazla bir dizi ilerleme ve Rönesans sonrası Avrupa ve sanayi devrimi, karşı

karşıya gelmiş ve İran'ın sürekli savaşları kaybetmesine sebep olmuştur. Bu nedenle Abbas Mirza, Fransızların yardımıyla bugün ordu olarak bildiğimiz yeni sistem adı verilen modern bir askeri güç yaratmaya çalışmıştır. Ancak diğer büyük sorun bu yeni sistem için modern silahların sağlanması olmuştur. Ancak Abbas Mirza, bu silahlar için fabrikalar kurması gerektiğini ve fabrikanın endüstrisi adına bir ön şarta ihtiyacı olduğunu fark etmiştir (Haghir ve Kamelnia, 2018).

19. yüzyılın başlarında binlerce İranlı yurtdışına seyahat etmiş ve bu eğilim yüzyılın sonuna kadar artmaya devam etmiştir. İran dışına seyahat edebilen İranlılar genel olarak dört gruba ayrılmıştır:

1. İş adamları,
2. Diplomatlar,
3. Öğrenciler
4. İran'dan giden göçmenler[1].

Beklenenin aksine, ülkeden ayrılan ve geri dönmeyen göçmenlerin sayısı çok yüksek olmasına rağmen ilk üç grup, yani geri dönen göçmenler, İranlıların uyanışında büyük etki yaratmıştır. Aslında gördükleri onlar için o kadar yeni ve şaşırtıcı olmuştur ki Avrupa'ya gidenlerin arasında olan bir yazar seyahat günlüğünün ismini "Hayret Name" koymuştur. Ancak yavaş yavaş şaşkınlık ortadan kalkmış ve yerini tefekkür ve derin düşünceye bırakmıştır. Bu düşünceler sonucunda, bizim neden yapmadığımız sorusu gündeme gelmiştir. Batı neden bu tür topluluklara ulaşabilmiş ama İran daha ulaşamamıştır? Böylece İran toplumunda Batı ile temas ve bunun farkındalığının bir sonucu olarak reform ve değişim fikri doğmuştur[2].

İletişimin genişlemesi, İranlıların yurtdışına seyahatlerinin artması, yabancıların İran'a gelişi, Batılı siyasi ve epistemolojik görüş ve fikirlerin farkındalığı, gözlem ve sonrasında Batı hükümet sistemi, basının rolü ve özgürlükleri gibi konular hakkında bilgi, siyasi partilerin ve kuruluşların faaliyetleri, hukukun üstünlüğü ve hükümet yetkilerinin sınırlandırılması ve hükümetin halka, üniversitelere karşı hesap

[1] Mohammad Reza Matin'in araştırmaları sonucunda elde edilen bilgilere dayanmaktadır.

[2] a.g.y.

verebilirliği ve yeni bilimler ve bilgiler, buluşlar ve yeni endüstriler hakkında bilgi edinmek, hepsi İranlıların zihnini aydınlatmış, değişim ve modernlik isteklerine neden olmuştur. Modernitenin sistem içinden başarısızlığı ile birlikte, modernlik fikri kaçınılmaz olarak Qajar yönetiminden çıkış yolunu bulmuştur.

Haghir ve Kamelnia, modernitenin İran'a girişinde 3 önemli akımdan söz etmişlerdir;

1. 19. yüzyılın ikinci yarısında Batının bilim kitapları ve klasik eserleri, Farsçaya tercüme edilmiştir. Bu dönemde bu eserlerin toplam yaklaşık yüz elli cildi Fransızca, İngilizce, Almanca ve Rusçadan Farsçaya çevrilmiştir.
2. Yurtdışında yaşayan İranlılar tarafından yayınlanmış gazeteler genellikle gizlice İran'a gönderilmiş ve hükümet üyelerinin yolsuzluklarını vb. sorunları teşhir etmişlerdir. Ayrıca kamuoyunu, ülkenin geri kalmışlığı ve kötüye giden durumu hakkında bilgilendirmişlerdir.
3. Yeni okullar oluşturulmuş ve tercüme edilmiş kitaplar okullarda ders verilmiştir (Haghir ve Kamelnia, 2018).

Farkındalığın yaygınlaşması, halkın protesto etmesi ve yüzleşmesinin bir sonucu olarak, egemen sınıf, iktidarını uygularken giderek sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Başka bir deyişle İran, patlamaya hazır bir barut varili gibi olmuş ve patlaması için bir kıvılcıma ihtiyaç duymuştur. Bu dönemde kıvılcım tütün imtiyazı ile ateşlenmiş ve patlaması ile İran'da Meşrutiyet Devrimi gerçekleşmiştir (Haghir ve Kamelnia, 2018).

İran'da modernitenin toplumsal açıdan ortaya çıkması, Meşrutiyet Devrim ile ilişkilidir. Bu durum ayrıca bir sivil toplum sağlama ve yaratma girişimi olarak 'ta tanımlanmıştır. Meşrutiyetin sonu ve ilk Pehlevi döneminin başlangıcı, modernitenin İran'a geliş dönemi olarak belirlenmiştir. Birçok yazar modernitenin başlangıcını 19.yy ve Qajar dönemi olarak tanıtmış ancak düşünür ve tarihçiler, modernitenin İran'a girişini, Rıza Şah'ın padişahlık dönemi ile başladığını savunmuştur.

İlk Pehlevi hükümetinin ana figürü ve geleneği bozan Rıza Şah, 1907 yılında Meşrutiyet Devrimi ile modern hareketi başlatmıştır. 1920 yılının darbesinin ardından

Academy dergisinin açılış yazısında düşüncelerini açıkça beyan etmiştir (Ariyanpour, 1978).

"İran hayata yeniden başlamalı ve her şey yenilenmeli, yeni bir İran istiyoruz, yeni bir adam, İran'ı Avrupalı yapmak istiyoruz, yeni Tahran'ı İran'a yaymak istiyoruz, İran'ın manevi çıkarlarını korumak istiyoruz, bu büyük sözü kullanmak istiyorum; İran ruhsal, fiziksel, dışsal ve içsel olarak kültürlü olmalıdır" (Ariyanpour, 1978)

Rıza Şah, İran'ı modernize etmeyi amaçlamış ve 1941'de Müttefikler tarafından İran'dan sınır dışı edilinceye kadar nispeten başarılı olmuştur. Yeni yolların ve demiryollarının oluşturulması, ilköğretimin zorunlu kılınması, Ulusal Bankanın kurulması, düzenli bir ordunun kurulması ve en önemlisi bir üniversite kurulması Hükümetin işlevi ve yetkisi vb. onun emrinin altında uygulanmıştır. Özellikle Üniversitenin kurulmasıyla birlikte modernizmin entelektüel akımı, tüm sosyal ve kültürel alanlarda modernliğin kesin sembolünü oluşturmuştur. Öte yandan gelenekçiliğin ve muhafazakârlığın nispeten güçlü akımı, İnanç ve moderniteye yaklaşımı, üniversitenin kuruluşunda tüm bu düşünce akımlarının bir araya gelmesine neden olmuşlardır.

Nihayetinde Rıza Şah'ın diktatörlüğünün farklı görüşler arasındaki sağlıklı rekabeti, yerini düşmanlığa ve inatçılığa bırakmıştır. Dolayısıyla her görüş, modernizmin mekânı ve işlevi hakkındaki fikirlerini her zamankinden daha fazla diğerlerine empoze etmiştir. Bu anlamda, eleştirel düşüncenin ve modernizmin tam bir kristalleşme atmosferi haline gelecek olan üniversite, nihayetinde siyasi yönelimler ve hizalamalarla uğraşan dogmatik bir ortam haline gelmiştir[3]. Eylül 1941'den sonra bu çatışma, garip bir şekilde Batı'ya ve moderniteye karşı çıkmıştır. II. Pehlevi döneminde, ülkenin tüm kültürel alanı üzerinde geleneksel geçmişe dair bir tür nostalji bakışı hâkim olmuştur. Aslında, Eylül 1941 'de Rıza Şah hükümetinin bitmesi ile İran'ın, Batı'ya yönelmesi konusunda ikinci bir başlangıc olmuştur.

[3] a.g.y., 2021

Rıza Şah sonrası dönem ile Meşrutiyet dönemi arasındaki sosyal ve politik fark, İran çevresinde merkezkaç kuvvetlerini ortaya çıkmıştır. Ancak Rıza Şah'ın yarattığı merkezi ekonomik yapı ve bürokrasi, iktidarın kaos ve istikrarsızlıktan zayıflamasını engellemiştir. Ayrıca, hükümetin zayıflaması İran'da bir dereceye kadar siyasi özgürlük yaratmış, yaklaşık 12 yıl süren göreli bir özgürlük Meşrutiyet sonrası en uzun özgürlük dönemi olmuştur.

İran'ın kültürel ve entelektüel alanının Batı ile düşmanlığını hazırlayan önemli unsurlardan biri, Marksizm'in ortaya çıkması olmuştur. Elbette Marksizm, İran siyasi literatürüne çoktan girmiş ancak şimdi Aydınların arasında çekici bir ideoloji olarak geniş çapta duyurulmuştur. Bu yeni düşüncenin gölgesinde, Batı ve bunun sonucunda ortaya çıkan modernizm, artık Meşrutiyet çağında olan yüksek ve saygın statüsüne sahip değildir. Batı artık özgürlük, hukuk, eşitlik ve ilerleme için bir model değil, tam tersi sömürgeciliğin, yağmanın ve İran'ın geri kalmışlığının ana nedeninin bir sembolü olmuştur. Bu dönemde petrol parası sayesinde Batı teknolojisi kullanılmış ancak nostaljik ve Marksizm düşünceleri dönem boyunca Batı tipi düşünce ile zorlu bir mücadele yaşamıştır. Nostaljik açıdan, dinin ve din adamlarının gelişi bu durumu etkilemiştir. Bu etki Abbas Mirza'nın zamanından beri yaratılan etkinin aynısıdır ve bu sırada kendini oldukça açık bir şekilde göstermiştir(Haghir ve Kamelnia, 2018).

Meşrutiyet Devrimi'nden bu yana Tahran, İran'daki modern medeniyetin ana merkezi olmuştur. Meşrutiyet Devrimi, İranlı düşünürlerin veya entelektüellerin (Şeriata bağımlı ya da bağımsız) halkla gösterdiği çabaların meyvesi olarak kabul edilmiştir. Bu durum, siyasal ve sosyal kurumların modern anlamda sivil toplum ve hükümet inşa etmesi gerekene kadar sürmüştür. Başka bir deyişle, Avrupa toplumlarının geçirdiği sürecin aksine, Meşrutiyet Devrimini, temel dönüşümü gerçekleşmeden önce, iktidarın yapısını değiştirmiştir. Daha da ilginci, Meşrutiyet Devrimi modern bir toplum yaratmadan önce, Tahran şehri modern biçim ve görünüm açısından ilk temel değişimini yaşamıştır. Rıza Şah'ın yönetimi, aslında modernizm kisvesi altında geleneksel sisteme dönüşmüştür. Parlamento ve yargı gibi modern yapıları korumuş ama içeriklerini boşaltıp maske olarak kullanmıştır. Gelenek ve modernizm söz konusu olduğunda, Pehlevi dönemi, bu iki olgunun etkileşimi ve yüzleşmesi bağlamında bir dönüm noktası getirmiştir. Rıza Şah'tan önce, asıl zorluk

ve sorun modernliğin karşısında olan, gelenek olmuştur. Ancak Rıza Şah'ın hükümdarlığı ikisi arasındaki dengeyi bozmuştur. Bunun nedeni modernitenin artık gelenek tarafından bu kadar tehlike altında olmamasıdır. Bu noktadan itibaren modernitenin bir numaralı düşmanı yeni bir tür modernite olmuştur.

Varlığını savunmak için modern ilişkileri benimseyen İran toplumu, modernliği kabul etmesine rağmen istediğinin tam tersini başardığını kendi gözleriyle görmüş, ne kadar modern olursa, o kadar savunmasız hale gelmiştir. Bu olayın ardından gerek yeni eğitim merkezlerinde fen bilimleri okuyan gerekse geleneksel eğitim merkezlerinde okuyan toplumun seçkinleri gözlerini dışarıdan içeriye çevirmiştir.

3.2. İran Mimarisinde Modernizm

Modernizmin gelişinden önce, mimarlık ve onunla ilgili her şey bir tür süreklilik içinde ve tek bir set halinde anlaşılıp analiz edilmiştir. Dolayısıyla, bina sahipleri ve mimarlar tarafından, farklı biçim ve yöntemlerin tasarım ve uygulama biçimleri, farklı zaman ve mekân koşullarıyla değişmiş ancak işin tüm aşamaları toplum ve mimari arasında özel bir dengede olduğunu göstermiştir. Bu süreçte sadece mimarın zevki ya da müşteri isteklerinin değiştiği detaylandırılmıştır. Dolayısıyla İran mimarisinde yüzyıllar boyunca meydana gelen değişiklikler yalnızca mimari ifade düzeyinde olmuştur.

Tarihsel bir izde, İran mimarisinde ve şehir planlamasında başlangıç ve değişim zamanını Meşrutiyet Devrimi'nden önceki bir zamana işaret etmiştir. Ve bu Naser al-Din Şah Qajar hükümdarlığıdır (1831-1896). Naser Şah hükümet ettiği dönemde, Avrupa'ya seyahat ederek modernizmin tezahürlerini görmüş, İran'a gelişi ve yayılması için uygun bir zemin hazırlamıştır (Haghir ve Kamelnia, 2018).

Mimarların ve diğer sanatçıların düşünce tarzındaki değişim, İran'ın Avrupa ile doğrudan bir bağlantısı olduğunda ve Qajar kralları ve soylularının sürekli olarak Avrupa'ya gitmeleri ile başlamıştır. Bu gezginler, 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sından İran'a resim, kumaş ve dekoratif eserler getirmiş ve İranlı sanatçıların önüne yeni sanat eserleri koymuşlardır. Böylelikle İran mimarisinde Avrupalı sanat biçimlerinin

kullanımı giderek yaygınlaşmış, Barok ve Rokoko dekorları aristokratların ve soyluların evlerinde yerini almıştır. Bu etki yavaş yavaş dekorasyon seviyesinin ötesine geçerek mimari planlara da yer almıştır. Bu değişimde görülebilecek çok önemli bir nokta, sanatçılarında istekleri ve arzuları etkilenmiş, eski ve geleneksel tarzlar kenara bırakılmıştır.

Pek çok bilim insanı çağdaş Batı mimarisinin kökenini 1760'larda ve Sanayi Devriminde görmüştür. Ancak gerçek şu ki Batılı insan bugün yeni uygarlığını ve modernliğini Rönesans'a borçludur. Bununla birlikte, Aydınlanmanın başlangıcından sonra modernizm küresel bir biçim almaya başlamıştır. Aynı yıllarda İran'da Hüküm süren Safavid padişahı, Batı kültürünün ve modernliğin farkında olmamıştır. Bunun nedenlerinden en önemlisi de Batı o dönemlerde hala oluşumunu ihmal etme sürecinden çıkmamıştır.

Haghir ve Kamelnia'ya göre Çağdaş İran mimarisi, üç önemli döneme ayrılmış ve üç ana akımın etkisi altında kalmıştır.

1) Naseri veya geç Qajar dönemi dediğimiz ilk dönem Nasır el-Din Şah'ın 1867'deki kararı ile başlamış ve Rıza Şah'ın iktidara gelmesinden kısa bir süre sonrasına kadar devam etmiştir.

   Bu dönemi etkileyen akış, İran mimarlık kültürünün, onu tanımada ve anlamada olabilecek tüm çeşitlilik ve belirsizliklerle desteklenmesi olmuştur. (Eski ve geleneksel İran mimarisi)

2) I.Pehlevi dönemi adını verdiğimiz ikinci dönem, neredeyse Naser döneminin sonundan itibaren başlamış ve en azından 28 Ağustos 1953 yılının darbesine kadar devam etmiştir.

   Bu dönemi etkileyen akış, Avrupa Rönesans mimarisinin kanıtlarını, tüm yapıcı olan ve yapıcı olmayan yönleriyle oluşturmak ve şekillendirmek olmuştur. (Rönesans mimarisinin biçimsel görünümleri).

3) II.Pehlevi dönemi dediğimiz üçüncü dönem, I. Pehlevi döneminin sonunda başlamış ancak bunun için kesin bir son düşünülmemiştir.

Bu dönemi etkileyen akış, modern sanat hareketinin küresel fikirleri, örnekleri ve ona düşünceli veya aceleci yaklaşımın tüm yönleri olmuştur. (Modern sanat hareketinin biçimsel görünümleri). Bu üç tarihsel dönem, birbiri ile iç içe girmesi ve kısa zaman aralıklarına rağmen, birbirinden açıkça ayırt edilmiştir (Haghir ve Kamelnia, 2018).

Genelde İran mimarisi ve o zamandan beri özelde Tahran mimarisi, bu gelişmelerden kaynaklanan birçok faktörden etkilenmiştir. Bu durumun yanı sıra, Batı mimari tarzlarından ve yöntemlerinden de büyük ölçüde etkilenmiştir.

3.2.1. Naseri veya Geç Qajar Dönemi ve Mimaride Birinci Modernizm Dalgası

İran'da, modern Batı düşüncesinde olan yenilikçilerin sayısı arttıkça, Avrupa'da eğitim görmüş tecrübeli mimarlar, yeni ve modern teknolojisiyle donatılmış genç mimarlara karşı koymamış ve bunun sonucunda kısa bir süre sonra başkentte ve ardından diğer şehirlerde tamamen yeni biçimler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte modernizmin sosyal ve politik alanları önce tanıtılmış, daha sonra tartışılmıştır.

Modern ve çağdaş İran mimarisi arasında yaşananlar, üç ana parametreye dayalı bir analizdir: Birincisi, biçimsel imgeler ve analiz; ikincisi, tanımlayıcı veriler ve işlevsel modeller ve üçüncüsü, halk kültürü alanındaki genel konular. Dünyanın modern mimarisi veya çağdaş mimari bazen matematik dilinde bazen mantık dilinde, bazen de yaratıcı anlatımla konuşmaktadır. Gerek mantık gerekse mistisizm gerek akıl yürütme ve vahiy gerekse çevreyle uyumu nedeniyle çevreyi takip eden veya çevredeki mevcut değerlerden, fikirlerden ve zevklerden kaçma durumları hepsi modern mimarinin içindedir. Bunların hepsi İran mimarisi için referans olarak kullanılabilir (Falamaki, 1992).

İran'da modernizm tam olarak Batı'nın tersi yönünde gelişmiştir. Diğer bir deyişle İran'da önce kentsel değişimler başlamış, ardından sosyal değişimlere ulaşılmıştır. Ancak modernitenin Batı'daki yolu sosyal gelişmelerden kentsel gelişmelere doğru ilerlemiştir. Örneğin Aralık 1867'de Naser al-Din Şah eski şehir duvarlarını yıkmaya ve şehrin sınırlarına daha fazla alan eklemeye karar vermiştir. Bu

dönemde başkentte önemli iyileştirme ve kapsamlı bir yeniden yapılanma gerçekleşmiştir. Sokaklar, caddeler ve pazarlar genişletilmiş ve bağımsız hale gelmiştir. Ayrıca yeni kervansaraylar kurulmuş ve temiz suya ulaşım kolaylaşmıştır. Araştırmacılara göre, bu kararın ölçeği, İran'da Batı modernliğinin başlangıç noktası olarak kabul edilebilecek boyutuna ulaşmıştır. Bu durum Sadece kentsel planlama ile ilgili bir değişiklik değil, aynı zamanda geçmişte ve daha önce eylemler yapılmış olmasına rağmen, tüm alanlarda değişimin başlangıç noktası olmuştur. Ancak bu ölçekte bir değişiklik o kadar emsalsizdi ki, modernite alanında sadece Meşrutiyet Devrimi ile karşılaştırılabilir. Görünüşe göre Tahran'ın Naser al-Din Şah tarafından hazırlanan kalkınma planının biçimi Vauban (1633-1707) planlarına dayanmıştır. Şah bunlardan etkilenerek başkentin tasarımını değiştirmiştir.

Tahran'da kentsel gelişmelerin bünyesindeki modernite, Tophane Meydanı'nda en iyi şekilde kendini göstermiştir. Gerek mimari gerekse kentsel mekân açısından, mekânın türü, yaklaşımı ve mekânın politik biçimi, tüm toplumu bir tür moderniteye davet etmiştir. Aslında bu meydan, hükümetin özellikleri üzerinden genel özelliklerini göstermiştir ki bu da modernitenin en önemli temalardan biridir. Bu meydan Naser al-Din Şah döneminde inşa edildikten sonra I. ve II. Pehlevi döneminde de hükümetin istediği biçimde değişim geçirmiştir. Örneğin I. Pehlevi dönemindeki Tophane, Naser Şah dönemindeki Tophane'nin biçimi ile aynı uzunluk, genişlik ve boyut oranlarına sahiptir ve aynı dikdörtgen şekli korumaktadır. Ancak meydana çıkan tüm yollar genişletilmiş ve taşıt yoluna dönüştürülmüştür (Haghir ve Kamelnia, 2018).

Şekil 45. Tophane Meydanı, Mohammad Ibrahim Khan Memarbashi, Tehran, Naser al-din-Şah dönemi, 1881- 1921

Kaynak: https://fardanews.com/fa/news/472584

Şekil 46. Tophane Meydanı, I. Pehlevi Dönemi, 1921-1961

Kaynak: https://fardanews.com/fa/news/472584

Üçüncü değişim II. Pehlevi döneminde yapılmıştır. Bu süreç kentin şeklinin ve geçmiş kentsel ilişkilerin tamamen dönüştüğü bir zamana denk gelmiş ve bunun sonucunda meydanın gövdesi önceki değerlerden, uygulamalardan ve formlardan tamamen arındırılmıştır. Mimarlık ve şehir planlamasında uluslararası desen ve tarz dikkate alınmıştır. Tehran şehrinin hızlı gelişimi, kentleşme nüfusunun artması ve yeni yapıların inşası, başkentin çağdaş yüzünü oluşturmuştur. Geçmişin kentsel dokusundaki kültürel prestijin azalması, şehrin eski kesimlerinde performansın değişmesi ve günümüz sorunlarının ortaya çıkması bu dönemde kendini göstermiştir. II. Pehlevi Dönemi Tahran'daki kentsel alanların ve meydanın gerileme dönemi olarak tanımlanmıştır. Bu alan, uygunsuz eylemlerle yavaş yavaş yok edilmiş ve şehir içinde geçerli ve merkezi bir mekândan sıradan bir meydan haline gelerek, kültürel, fiziksel ve mekânsal değerlerin olmadığı bir yere dönüşmüştür.

Şekil 47: Tophane Meydanı, II. Pehlevi Dönemi, 1961

Kaynak: https://fardanews.com/fa/news/472584

Tahran'daki gelişmeleri, İran'a modernitenin gelişi ve Nasır el-Din Şah'ın Aralık 1867'de karar vermesine neden olan etkenleri İki kategoriye ayrabiliriz;

1. İç faktörler
2. Dış faktörler

Naser al-Din Şah'ın iradesi ve Safeviler ile rekabet etmesinin yanı sıra, diğer önemli faktörler de bulunmaktadır. Örneğin iç faktörlerde; Nüfus artışı, ulaşım, güvenlik ve sel gibi sorunlar, Dış Faktörlerde ise; Hussmann, dünya sergileri ve Batının etkisi.

Terhan şehrinin planlanması, düzenlenmesi ve gelişmeleri modernizme doğru giderken, Şehrin mimarisi geleneksel bir şekilde kalmış ve henüz Batı mimarisiyle bir bağlantı kurmamıştır. Bu mimari, geleneksel mimari ilkeleri, iklim özellikleri, coğrafi koşullar ve geleneksel bir kentin yapıları biçiminde oluşturulmuştur. Geleneksel İran mimarisinin karakteristik özellikleri, öncüleri tarafından öne sürülmüştür. Bunlardan en önemlisi, geleneksel yapıların içedönük bir karaktere sahip olması ve bu durumun sadece biçimin içe dönüklüğünden ibaret olmadığını vurgulamıştır. Geleneksel binalar genellikle tek katlı olup, dar geçitleri ve dolambaçlı ara sokaklarla caddeden daha geride duracak şekilde tasarlanmış, ihtiyaç duydukları ışık bile iç avlulardan sağlanmıştır. Geleneksel bir kentin birtakım koşullarına göre en arzu edilen organik biçimine kavuşan bu mimari, geleneksel yapının dönüşümü ile, birçok evrim geçirmiştir. Böylece, gelişmelerin sonucu olan geleneksel şehrin değişimi, mimari özelliklerde de köklü değişikliklere neden olmuştur (Haghir ve Kamelnia, 2020).

Qajar döneminin özellikle Naser al-Din Şahı'n hükümet sürecinin mimarisi ile ilgili doğru bir analiz yapmak için bu dönemin mimarisinin evrimini etkileyen faktörleri bilmek gerekmektedir. Bu faktörleri aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

1) **Kentsel gelişim**: geleneksel İran mimarisinin gelişiminde, özellikle Tahran'da, diğer mimari tarzlarından daha etkili olan faktör, İran şehirlerinin, özellikle eski Tahran şehrinin erken gelişiminde modern batı şehir planlama yönteminin tanıtımı olmuştur. Bu yeni kentsel gelişim biçiminde, binalar tarafından üretilen ve tanımlanan cadde ve meydan gibi yeni unsurlar kullanılmıştır. Binalar, çevredeki yapının mevcut

kentsel alanlarına uygun olarak tasarlanmış, Batı'nın cadde ve meydanları tarzında, uyumlu ve homojen bir kentsel görünüm yaratmıştır. Bu binalar çoğunlukla iki katlı, dışa dönük, caddelere ve meydanlara bakan ve onlara açılan şekilde tasarlanmıştır. Bu anlamda, Batı'nın şehir planlamasının İran mimarisi üzerindeki en önemli etkisi, binaların dışa dönüklüğü olmuştur.

2) **Yeni mimari türler**i: İlk Pehlevi döneminde büyük ölçüde gelişen Batı modeline göre yeni idari ve hizmet teşkilatlarının tanıtılması, Qajar döneminden özellikle bu dönemin ortasından başlamıştır. Bu faktör, daha önce var olmayan birçok yeni bina türünün inşasını gerektirmiştir. Ve sonuç olarak yeni tarzlarda yapılan büyükelçilikler, ofis binaları, ticari binalar vb. yeni binaların tasarımı ve inşası bu dönemde mimari değişikliklerin yaratılmasında önemli bir etken olmuştur.

3) **Dış etki:** O zamanlar Avrupa'daki yaygın mimari, aydınlanma mimarisinin eklektizm ruhu ile birleşmiştir. Bu yeni mimari, Tahran'da Avrupalı mimarlar aracılığıyla ve onların tasarladıkları binalarla tanıtılmıştır. Bu alanda çalışan Avrupalı mimarların yanı sıra, Rus ve Ermeni mimarlarda bu süreçte Batı tarzı binaların inşasına başlamıştır. İlk başta, İranlı mimarlar bu tür inşaatlara daha az dahil olmuştur. Ancak direnişleri uzun sürmemiş ve bu yapılar zamanla İran mimarları tarafından da tasarlanmıştır (Haghir ve Kamelnia, 2020).

Naser ad-Din Şah döneminde mimaride yeni stillerde ortaya çıkmıştır Bunlardan;

- Avrupa eklektizmi ve
- Geç Qajar stili (İran eklektizmi), İran mimarisini önemli derecede etkilemiştir.

"Avrupa eklektizmi", Batı'nın Aydınlanma dönemine egemen olan ruh eklektizmi olmuş, anlamı ise, stillerin eklektizminden kaynaklanan yeni bir sentez yaratmak için diyalektik bir akış içinde olmalarıdır. 19. yüzyılın sonlarında, bu stil İran'a çeşitli tarzlardan kaynaklanan bir akış olarak değil bir tarz olarak girmiştir ve birçok yeni binanın, özellikle yeni mimari türlerinin inşasında yaygınlaşmıştır. Bu tür mimari, Qajar hanedanlığından sonra ve Rıza Şah döneminde bir süre devam etmiş ve Avrupa mimarisinin objektif taklitlerini ve kopyalarını yapmıştır. Ancak bu stiller, önceden destek olmadığından dolayı, yeni bir sentez peşinde koşmamıştır. Daha

doğrusu, Batı'da aradığı sentezi İran'da aramamıştır. Bu mimari stili, İran'da bir tür kamu mimarisi olmuş, öyle ki bazı gayri resmi ve hükümet dışı binalar da eklektizm stilinde uygulanmıştır.

Şekil 48. Tahran Telgraf Ofisi, Markar Galstiants (Elgal) , Tehran-İran,1926-1941

Kaynak: https://fardanews.com/fa/news/472584

Şekil 49. Bilim ve Sanat Müzesi, Charles Rennie Mackintosh, İngiltere-Kensington, 1890

Kaynak: https://i.pinimg.com/originals/7f/d7/f5/7fd7f509785c99360a244d5c35af5f4e.png

Tahran Telgraf Ofisini, İngiltere'de Charles Rennie Mackintosh tarafından yapılan "Bilim ve Sanat Müzesi" ile kıyasladığımızda bu iki eser arasında güçlü bir benzerlik olduğunu görmekteyiz.

Geç Qajar mimari tarzı; bu dönemde İran mimarisi, Batı'nın sanatsal gelişmelerinden etkilenmesine rağmen, kendi unsurlarını bu etkilerle birleştirmiş ve yeni bir mimari formu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle İran mimarisinde "Geç Qajar" bir mimari tarz olarak ortaya çıkmıştır. İki yöntemin birleşiminde, geleneksel binalara kıyasla yeni binaların mekânsal ve iletişim yapısında önemli bir değişiklik meydana gelmiştir. Binanın planını değiştirmek, Batı mimarisinin unsurlarını ve biçimlerini geleneksel mimari ile birleştirmek, daha uygun yapım teknikleri ve malzemeleri kullanmak, daha önce Avrupalı mimarların eklektik tarzdaki binalarda tanıttığı çatıları kaplamak için ızgaraların kullanılması bu stildeki binaların temel özelliklerinin arasında yer almıştır. Bu tarzda yapılan binaların en önemlilerinde biri Shams Al-Amara binasıdır. (Haghir ve Kamelnia, 2020).

Şekil 50. Shams ol-Emare, Dost Ali Khan Nizam al-Dawlah Yöneticiliğinde Fransız ve Avusturyalı mimarlar tarafından tasarlanmıştır., Tehran, 1865-1867

Kaynak: https://mrbilit.com/mag/shams-ol-emareh/

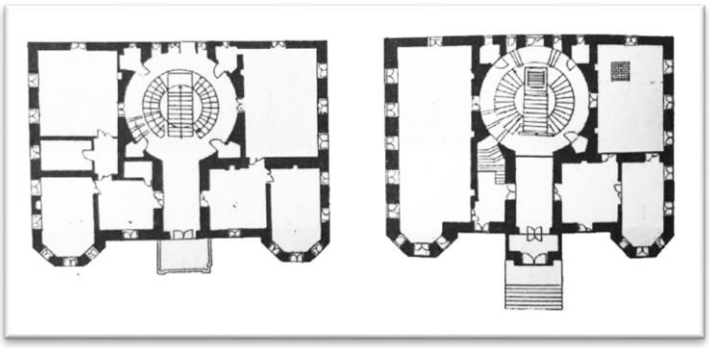
Tahran'da bu tarzda birçok ev inşa edilmiştir. Bunlardan belki de en önemlisi Si-Tir Caddesi üzerinde bulunan Ghavam Al-Saltanah'ın evi olarak belirlenmiştir. (Bu ev şimdi Müze olarak işlevlendirilmiştir). Yapı artık İran mimarisinin içe dönük

yönlerine sahip değil, tam tersine Avrupa mimarisi tarzında ve bina avlunun dışarıdan bir manzarasına sahiptir. Avlu artık binanın kalbinde değil, ancak onu çevreleyen yapı biçiminde tasarlanmıştır. İran'ın içe dönük geleneksel mimarisinin tersine, dışa dönük bir tasarımla uygulanmıştır.

Şekil 51. Ghavam Al-Saltanah Evi, Hosein Ghaffari, Tehran, 1951-1956

Kaynak: https://banifilm.ir/خانه-قوام-السلطنه-با-مشارکت-فارابی-و-سا /

Ghavam evinin planlarında, geleneksel mimari ile Batı mimarisi harmanlanmıştır. Binaya girerken, geleneksel mimari sundurmalara çok benzeyen bir mekanla karşılaşıp bu mekân evin iç mekânları ile dış mekân arasında bir giriş filtresi işlevi görmüştür. Bu giriş boşluğu binadan ayrılmış, ancak yine bu fikrin Batılılığını gösteren nokta, ikinci kattaki balkonun, bu kısmın çatısından oluşturulması olmuştur . (Bu tasarım halen de Batı ülkelerinde devam etmektedir).



Şekil 52. Ghavam Al-Saltanah Evi Planları

Kayak: Shahid Beheshti Üniversitesi Monografisi

Batı düşüncesi ve siyaseti karşısında, Qajar hanedanının siyasi ve ideolojik zayıflığı nedeniyle, modernizasyon, Safevilerin ihtiyaç duyduğundan daha fazla zamana ihtiyaç duymuştur. Tahran, Qajar döneminde modernitenin ilk nüfuz ettiği şehir olmuş, yerli ve yerli olmayan faktörleri giderek daha iyi birleştirip geleneksel bağlamlara yerleştirmiştir. Genel olarak, Qajar döneminde, kralların ve saraylıların, özellikle Nasır el-Din Şah'ın 19. yüzyıl Avrupa kültür ve medeniyetin ile doğrudan tanışması ve bunun bir kısmını İran'a getirmesi, İranlı sanatçıların düşüncelerinde köklü bir değişiklik meydana getirmiştir. Böylelikle Naser Şah döneminde, modernitenin sonucu olarak İran kültüründe ilk köklü değişiklik elde edilmiştir, buda İranlı sanatçılarının farklı bir mimari, resim ve hatta müzik deneyimlediği anlamına gelmektedir (Ghobadian, 2013).

3.2.2. İlk Pehlevi Dönemi ve Mimaride İkinci Modernite Dalgası

Modernitenin genel beklentisinin aksine, Meşrutiyet döneminde, ilk sivil toplum kuruluşlarından sonra, İran özellikle Tahran siyasi, ekonomik ve sosyal istikrarsızlık nedeniyle çökmüştür. Qajar hanedanlığının son yıllarında İran, I. dünya Savaşı'na, yerel hareketlere, kıtlık ve güvensizliğe sahne olmuş ve bu koşullar şehirleşmenin büyümesini ve şehir planlamasının gelişimini engellemiştir. Bu dönemde, hükümetler güçsüz kalmış ve siyasi meselelerle meşgul olmuşlardır ve umursamadıkları tek şey, her türlü modernizasyon olmuştur.

Pehlevi döneminde, küresel kapitalist sistem, İran'ın siyasi rejiminin değişmesi ve hızlı teknolojik gelişmeler nedeniyle, sosyal ve ekonomik hayatın çehresi ve Tahran'ın işlevsel görünümü değişmiştir. Etrafı çit ve hendekle çevrili geleneksel bir şehirden, yeni yapılar ile yeni bir şehre dönüştürülmüştür. Bu dönemde İran'ın büyük şehirleri, özellikle Tahran, kapitalist sistemin gerçekleştiği yer olmuştur. 1921 yılından itibaren, merkezi devletin sağlamlaşması ve güçlenmesi, siyasi idealler ve Meşrutiyet devrim bastırılırken, maddi talepleri, yani sanayileşme ve modernizm gerçekleşmeye başlamıştır (Haghir ve Kamelnia, 2020).

1930'lı yıllardan itibaren Pehlevi hükümeti, ülkeyi zorlayıcı bir siyasi sistemle birlikte, kapitalizme ve modernleşmeye doğru yöneltmiştir. Bu garip ve çelişkili dönemde İran toplumu, Batı teknolojisi ve makine medeniyetinden dolayı sosyo-

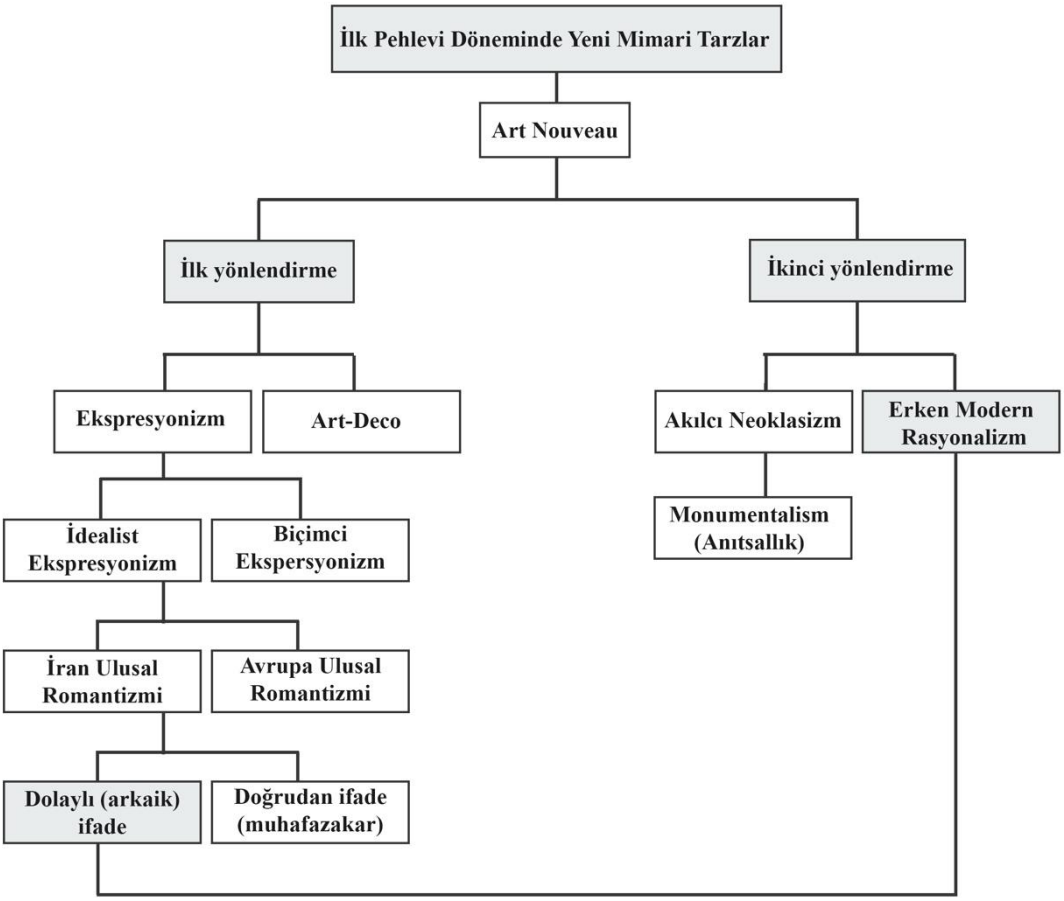
ekonomik değişimler geçirmiş ve sonucu da şehir planlaması olmuştur. Bazıları bu dönemi aydınlanma dönemi ve Meşrutiyet dönemin sözleriyle yenilenme olarak adlandırmıştır. Diğerleri ise bunu, burjuva medeniyeti veya Batıcılığın başlangıcı olarak adlandırmıştır. 1921 ile 1941 arasında İran hükümeti, ülkenin yarı-feodal toplumunun yapısını değiştirmek için hükümet kurumlarını ve yeni sosyal ve ekonomik kurumlarını genişleterek gücünü pekiştirmiştir. Bu dönemde, ulusal burjuvazinin tarihsel zayıflığı nedeniyle devlet, sanayi ve hizmet yatırımlarıyla ilgili birçok sorumluluk almış ve İran'ın sanayileşmesinin ilk aşamaları bu dönemde başlamıştır (Haghir ve Kamelnia, 2020).

Tablo 15. Modernleşme Sürecinde Önemli Gelişmeler

Dönem	Modernleşme Sürecinde Önemli Gelişmeler
1921-1941	▪ Çimento fabrikaları, ▪ Kristal fabrikaları, ▪ Çit fabrikaları, ▪ Uçak ve silah fabrikaları, ▪ Tütün fabrikaları vb. birçok fabrika Tebriz ve Tahran'da tesis edilmiştir.
1933	▪ Tahran Üniversitesi, ▪ Amerikan Koleji, ▪ Alborz Lisesi ve Üniversite gibi yeni büyük eğitim kurumları, ▪ Ordu Hastaneleri, 1000 yataklı hastaneler ▪ Stadyum ▪ Eski İran Müzesi ve ▪ Milli Kütüphane gibi yapılar inşa edilmiştir.
1934	▪ Tahran tren istasyonu ▪ İki farklı yerde Havaalanı
1948	▪ Tahran Santrali ve ▪ Otomatik Telefon Merkezi yapılmıştır.

Kaynak: Haghir, S., Kamelnia,H. 2018. "Theory of Modernity in Architecture", Fekreno ve Tehran üniversitesi Yayınları, Tehran.

Naser Şah döneminin sonunda başlayan ve medeni şeklini Meşrutiyet döneminde bulan modernleşme, Rıza Şah döneminde, sanayileşme ve fiziki açıdan Batılı ülkeler örneğini takip ederek gerçekleşmiştir. Rıza Şah iktidara geldikten sonra Batı ile daha fazla temas kurmaya, ekonomik ve sosyal sistemde bir dönüşüm gerçekleştirmeye ve güçlü bir merkezi hükümet kurmaya başlamıştır. Bu dönemde hükümet, modernleşmek için kamu kuruluşlarında iyileştirmeler ve yenilemeler yapmış ve yeni ordular kurmuştur. Ülkenin tüm siyasi, ekonomik ve sosyal yapısı değişmiş, İdari yapı genişletilmiş ve sosyal hizmetlerin sunumu Avrupa modeli ile yapılmıştır. Şehirlerin modernizasyonu sırasında Rıza Şah ülkenin görünümünü değiştirmiştir. Her gün bir yol açılmış ve yeni bir sokak yapılmıştır. Bu sırada eski kentsel dokuya ağır müdahaleler yapılmış ve Naser Şah dönemine ait tarihi değere sahip yapılar yıkılarak yerlerine modern yapılar inşa edilmiştir. Böylece, Qajar döneminde, toplumun sosyo-kültürel ilişkilerine dönüşen ve az çok kendi yüzünü bulan modernite kavramı, ikinci dalgasında eski toplumun çehresini yerle bir etmiştir. Batı'da modernite, düşünce ve bilgeliğin gücü ile iç içe geçerken, İran modernizminin akıl ve düşüncenin gücüyle hiçbir ilgisi olmamış ve ne olursa olsun sadece değişimi ön planda tutmuştur. Bu dönemde hükümet sistemine göre, yeni devlet kurumları faaliyete başlamış, ülkenin bütçesi vergilerin, gümrük vergilerinin ve doğal kaynakların toplanmasıyla, Qajar döneminden farklı olarak önemli ölçüde artmıştır. Bunun sonucunda mimarlık okumak üzere çok sayıda öğrenci yurt dışına gönderilmiştir. Öte yandan çok kısa sürede büyük miktarda inşaatlar yapılmıştır. Başlangıçta Rus, Avrupalı mühendisler ve birkaç İranlı mühendis bu grup içinde çalışmış, dönemin ortalarında yurtdışında eğitim gören İranlı öğrenciler de evlerine dönerek inşaat faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Yeni okullar öğrenci sınıflarını günlük rutini takip etmeye zorlamıştır. İlk Pehlevi döneminde modern tarzlarda inşa edilmiş binalar, genellikle aşağıdaki diyagramda bulunan stiller ile yapılmıştır (Masud, 2009).



Şekil 53. I. Pehlevi Döneminde Yeni Mimari Tarzlar

Kaynak: Haghir, S., Kamelnia,H. 2018. "Theory of Modernity in Architecture", Fekreno ve Tehran üniversitesi Yayınları, Tehran.

Batı mimarisinin etkisi ve sanatsal hayal gücünün değişimi, geç Meşrutiyet ve ilk Pehlevi döneminde yeni boyutlar kazanmıştır. Kentleşmenin büyümesi ve taht 'ta oturan yeni hükümdarların ihtiyaç duyduğu yeni binaların inşasıyla birlikte, İran mimarisinde dönem hükümetinin talepleri sonucu geçmişe yönelik yeni bir ilgiyi ortaya koymuştur. İslam öncesi eserlere ve diğer yandan Arya ırkının üstünlüğü, o dönemde İran ve Nazi Almanya'sının arasındaki yakın ilişkilerden ve rasyonel Neoklasizm eğilimlerinden etkilenmiştir. Bu anlamda İran mimarisi bu dönemde çeşitliliğin zirvesine ulaşmış ve ilk bakışta muazzam bir çokluğu ortaya koymuştur. Bu dönemin mimarisinde, zamanının ideallerine dikkat etmenin bir yolu olan

dışavurumcu üslup, dönemin aşırı milliyetçi ruhu nedeniyle kabul edilebilir ve iktidarın milli duygularını ifade edebilecek bir üslup olarak görünmüştür. Bu yöntem, dönemin üslup çokluğu ile birleşmiş ve İran'ın önemli yapılarında ve simgelerinde çok ilginç kombinasyonlar ve farklılıklar yaratmıştır. Bir yandan binalar birbirinden son derece ayrılabilirken, öte yandan üslubu fark etmede onları ayırt etmeyi çok imkânsız kılan bir kompozisyon elde edilmiştir. Bunun Sonucunda, bazı durumlarda bir eserdeki dışavurumcu çokluklar arasındaki ayrım, eleştirmen tarafından ciddi şekilde engellenmiş ve hatta bazen eleştirmeni, Neoklasik sınıflandırma veya türevleri gibi başka bir sınıflandırmaya götürmüştür (Haghir ve Kamelnia, 2020). Dolayısıyla yazarlar, bu sorunlardan bir dereceye kadar kaçınabilmek için, bu dönemin idealist dışavurumculuk eğilimleri arasında göreceli bir ayrım yapmış, üslubu iç dallara ayırarak aralarındaki sınırın çok akışkan olduğunu ve her birine kesin bir sınır çizmenin mümkün olmadığını belirtmiştir (Ghobadian, 2019).

3.2.3. İkinci Pehlevi Dönemi ve Mimaride Üçüncü Modernite Dalgası

Bu döneme kadar, İran mimarisi ve şehir planlamasındaki süreçlerin her biri, bir şekilde birbiriyle örtüşmektedir. Başka bir deyişle, I. Pehlevi döneminde Naser Şah döneminin mimari üslupları devam etmiş ve I. Pehlevi rejiminin ikinci on yılının ortalarına kadar Tahran'da ve bazı önemli şehirlerde bu tarzda yapılar inşa edilmiştir. İkinci Pehlevi dönemindeki bu örtüşme, çalışmayı son derece zorlaştıran başka özelliklere de sahip olmuştur. I.Pehlevi döneminin mimari eğilimlerinin çoğu II. Pehlevi döneminde de kullanılmış ve buna ilişkin bir aralığı örtüşme olarak tanımlamak mümkün olmamıştır. II.Pehlevi dönemdeki mimari ve şehircilik aslında I. Pehlevi tarzının ve aynı yöntemlerin yeni oluşumlarının bir karışımıdır.

Muhammed Rıza Şah'ın saltanatının en başından itibaren savaş nedeniyle, işsizlik ve açlık, korkunç yüzünü göstermiş ve bunun sonucunda köy ve küçük şehirlerin sakinleri başkente göç etmiştir. Tahran'a devam eden göç seli, kıtlığı ve işsizliği yoğunlaştırmış ve Aralık 1942'de Tahran halkı, kıtlığı ve yüksek fiyatları protesto etmek için dönemin Başbakanı Qavam al-Saltanah'ın evini yağmalamıştır. 1949 yılına kadar Tahran nüfusuna 300.000 kişi eklenerek 1 milyonun üzerine

çıkmıştır. Barınma konusu her geçen gün yaygın ve temel bir ihtiyaç haline gelmiş, şehir sınırları dışındaki yeni mahalleler ortaya çıkmıştır. Bu nedenle II. Pehlevi döneminde kentsel planlama önemli özelliklere sahip olmuş, kent planlaması yoğun rasyonalist seyrine başlamıştır.

II. Pehlevi döneminin başlangıcında ve İran mimarisinin bu dönemde ve ondan sonra uzun bir süre Art-Nouveau'lu ilk Pehlevi tipi fikirlerine hala dahil olduğu bir durumda, İranlı mimarlar ve şehir plancılarının ilk birliği, İran Diplomatik Mimarlar Derneği olarak 1944 yılında kurulmuştur. Aslında bu, eğitimli mimarların İran'a gelişinden 10 yıldan daha kısa bir süre sonra kurulan meslek için ilk uyumlu sendika örgütü olmuştur. Bu döneminin mimarisinde bir diğer temel faktör Güzel Sanatlar Fakültesinin kurulmasıdır. Güzel Sanatlar Fakültesi'nin faaliyete başlaması ve öğretileri temelde modern Avrupa mimarisine dayanan mimarlık disiplinlerinin oluşturulmasıyla, İran mimarisinde bugün de devam eden köklü bir dönüşüm başlanmıştır. I. Pehlevi döneminin Eylül 1941'de sona ermesi, 2 yıl önce kurulan Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin ciddi çalışmalarının başlamasıyla aynı zamana denk gelmiştir. Bu üniversite, görsel sanatlar, heykel ve mimarlık alanlarından sanatçıları bir araya getirerek İran sanatının geleceğinde son derece etkili olmuştur (Haghir ve Kamelnia, 2020).

Batı sanatı İran'a bu kez, Güzel Sanatlar Fakültesi aracılığıyla doğrudan girmiştir. Özellikle Batı modernliğinin özel bir yönü olan modernizm, bu fakültede özel ve yüksek bir statü bulmuştur. Bunlar arasında geleneksel öğretilerden tamamen kopan ilk İranlı sanatçı grubu, mimarlar olmuştur. Bu mimarlar farklı bir akademik tarzı kullanarak eğitimi devam ettirmişlerdir. Bu bağlamda, mimarlıkta teknik eğitim ve uluslararası üslup ilkeleri, öğrenciler ve profesörler arasında mimarlık kategorisine ilişkin özel bir atmosfer yaratmış ve bu da ikinci Pehlevi döneminde mimari akımların oluşmasına yol açmıştır. Bu evrim ve oluşum kendini modern sanat hareketinin ilkeleri ile adapte etmiştir. Bu dönemde kullanılan Avrupa modern sanat akımları (Fütürizm, Pürizm De-stilj vb.) hepsi aynı modernizm başlığı ile tanınmıştır.

Gittikçe, geleneksel şehrin dokusu değişmiş, Kentin biçimi, I. Pehlevi döneminden itibaren gelişmeye başlayan içe dönüklük dönemini sonlandırmış ve

mimarlar birbirinden ayrı tek bina modeline yönelmişlerdir. Geçmiş mimarinin içe dönüklüğü, yerini dışa dönük mimariye bırakmıştır. Konut bölümleri kentsel rasyonalist ağı yaratmış, merkezi iktidarın ve hükümetin sağlamlaşmasını temsil eden büyük hükümet binaları ve kamu binaları, çoğunlukla kentsel mekân karakteristiğine sahip alan ve meydanlarda yer almıştır.

Yeni konutlar, o zamanlar az çok yaşamın görgü kurallarını öğrenmiş ve dönüşümü evlerinden başlatmak isteyen sınırlı bir grup insan tarafından inşa edilmiştir. Ağırlıklı olarak kentsel varlıklı olduğu düşünülen bu grup, zaman içinde şehrin eski yerleşim ve ticaret merkezini terk etme eğiliminde olmuş ve şehrin kuzeyine yönelmiştir. Oysa önceki neslin mimarları çok güçlü bir kentsel konut tipolojisi yaratmış ve mevcut koşulları yeni bağlama uyarlamak için aynı modernizm ilkelerini kullanmışlardır. İran'da üçüncü kuşak olarak adlandırılabilecek mimarlar, yeni mimariyi Amerikan tipi tek villalarda ve kentin orta kesimlerinde yapılması zorunlu olan kamu binalarında görmüş ve işlevsel kalıpları takip etmiştir. Bu anlamda, çağdaş İran'ın üçüncü neslinin mimarisi, köklerini uluslararası modernizmde bulmuş ve en önemli unsuru Güzel Sanatlar Fakültesi olarak görülmüştür.

İran'ın Batı ile ilişkisi genel olarak iki sevgi ve nefret dönemine ayrılmaktadır. Nefret dönemi Muhammed Rıza Pehlevi'nin hükümdarlığının başlangıcına denk gelmiş, farklı fakültelerde ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nde kademeli olarak 50'li ve 60'lı yıllarda belirginleşmiştir. Bu süreç, Güzel Sanatlar Fakültesi mimarisine karşı oluşturulmuştur. Modern, geometrik bileşenler ve öğeler, soyut, tarihsel ve geleneksel olmayan kombinasyonlarla ilgilenen bir mimari, mimarlıkla ilgilenen akademinin kalplerinde geleneksel geçmişin nostaljisini canlandırmıştır. Ancak modern mimarinin katı düzenliliği, geçmiş mimarinin nüfuz etmesine ve hakimiyetine izin vermemiştir (Haghir ve Kamelnia, 2020).

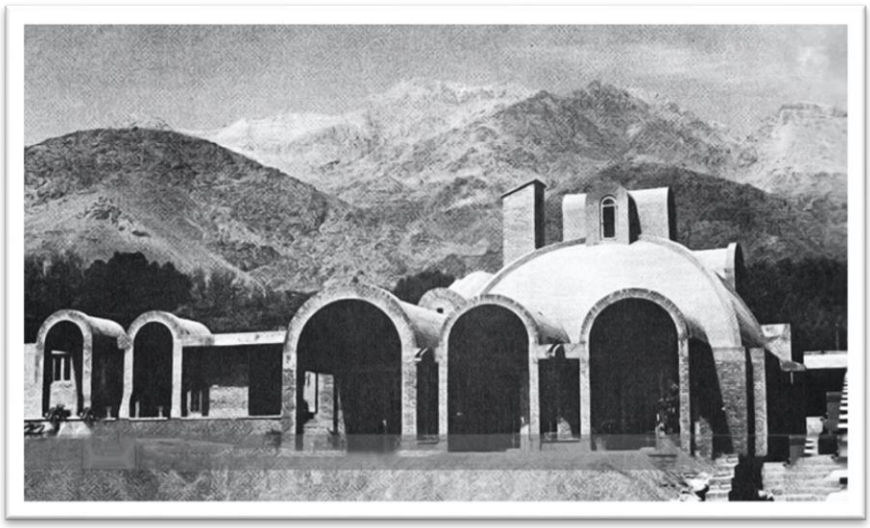
Şimdiye kadar II. Pehlevi döneminin mimarisini bölmek istersek, iki yöntem ortaya çıkmaktadır; Birincisi, orijinal modernizmi takip etme yöntemi ve I.Pehlevi döneminde, modern öncesi dönemden kalan ve şimdi kendini uluslararası modernizm biçimde ortaya koyan yöntemdir. İkinci yöntem; İran'ın geçmişine ve geleneksel mimarisine nostaljik bir bakışla bakmakta olup, dönemin nostaljik mimarisi bundan kaynaklanmaktadır. (Şekil 54)

Şekil 54. Dr. Kazemi Evi, Houshang Seyhouni, Tahran, 1958

Kaynak: https://archawpress.org/منزل-آقای-دکتر-کاظمی/ /

28 Ağustos 1953 darbesinin ardından gelen mimari sürece biraz özen gösterilerek İran'ın geçmiş mimarisine nostaljik bir bakış meselesi yeniden gündeme gelmektedir. Başka bir deyişle, geçmişin işleriyle uğraşmak, toplumun kolektif bilinçaltında var olabilecek bir sosyal ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Böylelikle Güzel Sanatlar Fakültesi mimarisinin modern mimarlık üslubu üzerindeki zaferine ve içinde anti-tarihsel düşüncenin egemenliğine rağmen, bu yeni (nostaljik) düşüncenin etkisi önce profesörlerde, sonra da öğrencilerde ve son olarak projelerinde görülebilmektedir.

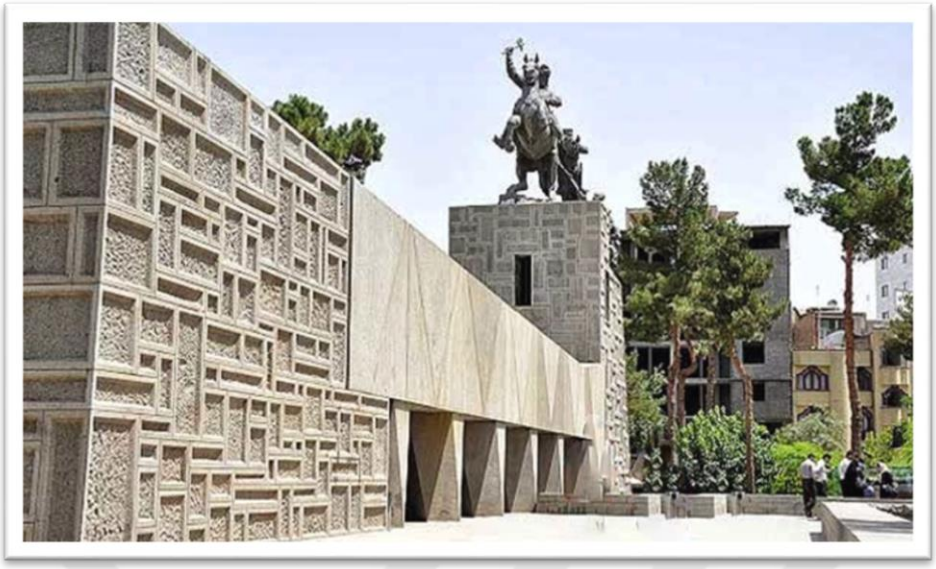
Bu etkiler arasında halk mimarisinin form ve unsurlarının kullanılması, tuğla gibi malzemelerin sadece kaplamada değil, İran mimarisinin bazı eski detaylarını sergilemek, süslemek ve dikkat çekmek için kullanılması da yer almaktadır. Ayrıca Planlarda geometrinin kullanılması, tavanlar ve ışıklıklar gibi bazı geleneksel mimari detayların uygulanması da bu dönemin mimari tarzları arasında yer almaktadır. (Şekil 55).



Şekil 55. Dolat Abadi Evi, Houshang Seyhouni, Niyavaran, 1969

Kaynak: https://archawpress.org/خانه-دولت-آبادی-هوشنگ-سیحون/

Modern ve nostaljik mimari üsluplar dışında, yazarlar iki farklı görüşün İran mimarisinde etki ettiğini savunmuştur. Bunlardan birincisi İran tarzında rasyonalist düşünce, ikincisi Kitsch olarak adlandırılmıştır. İran tarzında Rasyonalizm örneklerinden Nader Şah Türbesi (Şekil 62) ve Ferdowsi Müzesi (Şekil 63) yapılarına işaret edebiliriz. Bu yapıların her ikisinde de uygun malzeme (taş ve beton) kullanımının yanı sıra, mezar sahiplerinin kişiliğinden esinlenmiş ve modern ilkeleri kullanarak istikrarlı bir durumun indüksiyonu ile tasarlamıştır. Bu binalar daha çok modern eserler gibi uygulanmış ancak mezar sahiplerinin ideal fikrini yerleştirerek, taş ve beton malzemeler kullanmıştır. Bunlar sonucunda da İran yapılarında rasyonalist karakteri ortaya çıkmıştır (Haghir ve Kamelnia, 2020).



Şekil 56. Nader Şah Anıt Mezarı, Houshang Seyhoun, Iran-Mashhad, 1963

Kaynak: https://arel.ir/gallery/آرامگاه-نادرشاه-افشار-هوشنگ-سیحون/

Şekil 57. Ferdowsi Müzesi, Houshang Seyhoun, Iran-Mashhad, 1968

Kaynak: https://archawpress.org/tag/مرمت-و-بازسازی-موزه-توس /

3.3. Geleneksel İran Konutlarının Mimari Özellikleri

İran'ın geleneksel mimarisinin özelliklerini aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

- İran yapılarında işleve bakmaksızın iç mekânda ve cephe tasarımında İran sanatının incelikleri ve özellikleri uygulanmıştır.
- Dış görünürken içe dönük mimari tipolojisi hakimdir.
- Sütunların, odaların ve binanın genel yerleşiminin simetrisine ve cephelerindeki başarılı vurgulara dikkat edilmiştir.
- Orijinal İran tasarımları mimari düzenlemede kullanılmıştır.

Araştırmacılara göre, geleneksel İran mimarisi, bu dünyayı iç huzura ulaştırmak ve daha yüksek seviyelere getirmek adına geçici ve ara bir yer olarak gören ebedi dünyanın sembolik bir tezahürüdür. Farklı yapılarda çeşitli şekillerde kendini gösteren İran mimarisi, coğrafi ve iklimsel koşullarda inançların, geleneklerin ve ritüellerin açıkça ifade edildiği özel bir yere sahiptir ve bu sanatı inançlarına güvenerek tanıtan sanatçıların çabalarının sonucudur. Mimarlık alanında uzman olan bilir kişilerle birlikte, aynı düşünceye sahip ancak kendi sanatlarında tezahür eden el sanatları ustaları, geleneksel İran mimarisini geliştirmiş ve etkilemiştir.

Geleneksel İran Mimarinin ayrılmaz bir parçası olan yapının dekorasyonu, halı dokuma, kilim dokuma, gravür, çanak çömlek, kakma, ahşap oymacılığı, porselen düğümlerin yanı sıra tuğla, fayans, yatak ve ayna işçiliği ile kendini göstermektedir. İran, mimari alanını manevi güzellikle dolduran eşsiz bir bağ oluşturmuş ve bu durum görünümün güzelliğini de beraberinde getirmiştir.

Diğer İran sanatlarıyla mimari, birbirlerinden etkilenen iç içe geçmiş entegre bir bağdır; Özellikle dekoratif ve estetik yönlerinin yanı sıra toplumdaki insanların günlük yaşamlarında pratik bir role sahip olan el sanatları. El sanatları, yatırıma gerek duymamaktadır. Üretim için yerel hammaddelerin varlığı, farklı bölgelerde kalkınma fırsatları ve yüksek katma değerlerin yaratılması, İran'ın insan gücünün ve ekonomisinin büyük bir bölümünü işgal etmiş ve bu da geleneksel mimaride önemli bir rol oynamıştır.

El sanatları ve mimari her zaman birbirini tamamlayan ortak özelliklere sahip olmuştur. İran yapılarında örneğin camiler, minareler, evler, bahçeler, köprüler, kaleler, su rezervuarlar vb. Her biri belirli bir tür el işine ihtiyaç duymuştur. İran'daki iklim çeşitliliği, mimaride ve dekorasyonunda büyük bir çeşitliliğe neden olmuş ve sonuç olarak her türlü el sanatının mimari dekorasyonda önemli bir rol oynamıştır.

Geleneksel İran mimarisinde "Orsi" pencere tasarımları önemli bir yere sahiptir. Orsi, geleneksel İran mimarisinin önemli unsurlarından biridir. Bu özellik sadece konutlarda değil tüm saraylarda, camilerde ve önemli mekanlarda da kullanılmaktadır.

Şekil 58. Orsi Penceresi

Kaynak: https://faradwin.ir

Şekil 59. Orsi Penceresinden Işık Yansıması

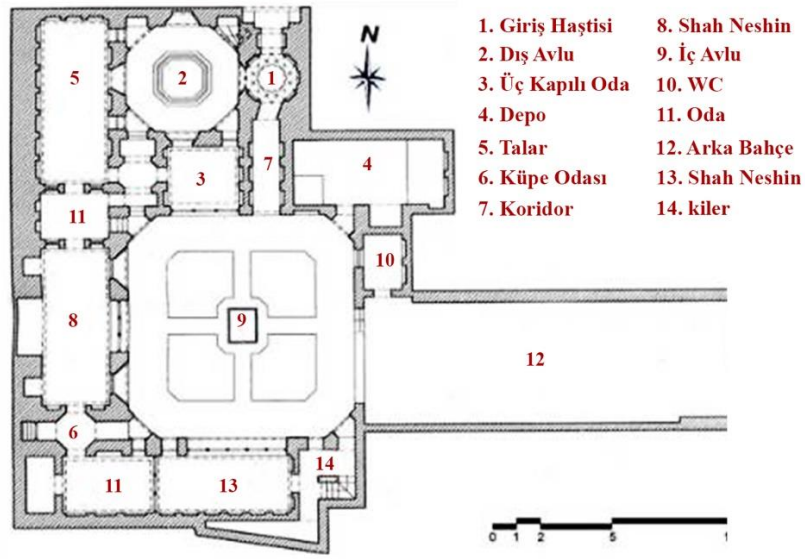
Kaynak: http://kohnehkar.com/

3.3.1. Geleneksel İran Evinin Plan Özellikleri

İran'ın Geleneksel evlerinin planlamasında "Andaruni", "Biruni", "Taçkapı", "Platform", "koridor", "Haşti", geniş ve temiz "Avlular" ayrılmaz unsurları arasındadır. Yapının orta avlusu "Hayat" olarak adlandırılmış ve yapının kalbi olarak merkezi bölümünde konumlandırılmıştır. Konutun odaları avluyu çevrelemiş ve tüm iç mekanlardan bu bölüme ulaşım sağlanmıştır.

Girişten hemen sonra hashti alanına ulaşılmaktadır. Bu mekân genellikle sekizgen, yarı sekizgen veya dikdörtgen şeklindedir. Hashtinin tavanı alçaktır ve kubbe şeklindeki çatıya küçük bir ışık deliği de yerleştirilmiştir. Daha sonra bu mekândan labirent şeklinde bir koridorla yapının orta avlusuna ulaşım sağlanmıştır. Her tarafında birer sundurması bulunan orta avlu, İran'daki geleneksel ev mimarisinin bir özelliği olarak tanımlanmaktadır. Elbette, avlunun geometrik olarak evin merkezi olmaması mümkündür, ancak yaşama ve faaliyetler açısından evin merkezi sayılmaktadır. Eski İran evinin mimarisinde küçük havuz ve bahçe düzeni de avlu inşaatının en prestijli unsurları arasında yer almaktadır.

Planlamanın bir diğer önemli unsurlarından, "Talar" (Forum) olarak adlandırılan büyük bir salondur. İran evlerinin mimarisindeki "Talar" mekânı genellikle çok güzel ve üretken süslemelere sahip bir alandır. Alçı, ayna işi, alçı boyama, "Mukarnas" ve ahşap üzerine boyama ile dekore edilmiştir. Avluya bakan bu odalar, 5 veya 7 kapılı kanatlarla misafir ağırlamak için tasarlanmıştır. Bir diğer önemli mekân ise "Shahneshin" diye adlandırılan büyük dinlenme odasıdır. Bu odanın diğer odalarla farkı, tavan yüksekliğinin diğerlerinin 2 katı olmasıdır.



Şekil 60. Beheshti Evi, Zemin Kat Planı, Qazvin

Kaynak: https://memargold.ir/پروژه-مرمت-خانه-بهشتی-قزوین/

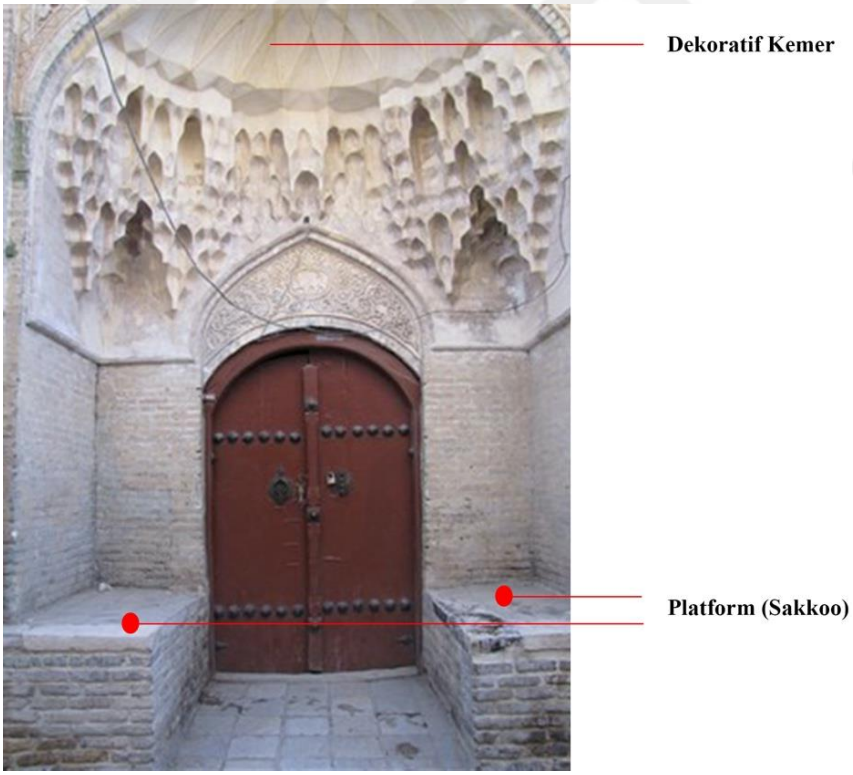
Şekil 61. Havans Evi, Isfahan, Qajar Dönemi Mimarisi

Kaynak: http://wikisafar.com/places/3036/کافه-رستوران-ترنج-خانه-تاریخی-هوانس

3.3.2. Geleneksel İran Evinin Cephe Özellikleri

Geleneksel İran yapıları genellikle bodrum üzeri tek veya iki katlı olarak tasarlanmıştır. Bodrum katlar depo olarak işlevlendirilmiş, orta avludan birkaç basamakla ulaşımı sağlanmıştır. Zemin kat 1m'e kadar yerden daha yüksek bir kotta konumlandırılmış ve aynı şekilde orta avludan birkaç basamakla erişim verilmiştir. Ancak bu özelliklerin hiçbiri dış cepheden anlaşılmamaktadır. Dış cephe iç mekânı tamamen içine almış şekilde tasarlanmıştır.

Giriş mekânının her iki tarafında Platformlar (Sakkoo) yapılmıştır. Bu platformlar beklerken dinlenmek, oturmak ve komşularla konuşmak için kullanılmıştır. Dekoratif hilal, giriş kapısının üzerinde ve sadece evin cephesinde tasarlanmıştır. Genellikle kışın kar ve yağmuru, yazın ise doğrudan güneş ışığını önlemek için inşa edilmiştir.



Şekil 62. Geleneksel İran Evlerinin Dış Cephesi ve Giriş Mekânı

Kaynak: https://ashwood.ir/معماری-سنتی-ایران،-پیر-نشین/

Giriş mekanının unsurlarından biri olan kapı, iç ve dış arasında kontrol edilebilir bir bağlantı sağlamakta olup, boyutu ve oranı yapının işlevi ve gövdesi ile orantılı olarak değerlendirilmiştir. Giriş kapısı ahşap malzemesinden ve dikdörtgen şeklinde yapılmış, ancak Qajar döneminden itibaren dikdörtgen olmayan kapıların kullanımı yaygınlaşmıştır. Her kapı kanadına, asıl işlevi bilgi vermek olan bir kapı tokmağı yerleştirilmiştir. Erkekler için çekiç isminde ve şeklinde, kadınlar için ise daire şeklinde yüzük adı verilmiş bir tokmak yapılmıştır. Bu durum evin içindekilere gelenin erkek veya kadın olduğunu dair bilgi vermektedir.

Şekil 63. Kadınlar ve Erkekler için Ayrılan Kapı Tokmağı

Kaynak: https://iranadecor.com/articles/580/

Bazen giriş kapısının üst kısmında dekoratif taş oymaları, yazılar veya seramik süslemeler de görülmektedir.

Şekil 64. Geleneksel İran mimarisinde girişin üstünde seramik süslemeler

Kaynak: https://memarlik.ir/103/معماری-اسلامی

Modernizmin tanımı ve anlamı incelendikten sonra doğuya olan etkisi tez kapsamında olan Türkiye ve İran ülkelerinde incelenmiştir. Bu incelemede modernizmin ülkelere giriş nedenleri, süreçleri ve bu süreçlerde meydana gelen yeni akımlar etraflıca araştırılmıştır. Bu kapsamda İran ve Türkiye'nin iç koşulları modernizm dönemine ve mimariye ne kadar ve ne şekilde etki ettiği ortaya konmuştur. Bunun sonucunda da her iki ülkenin politik ve ekonomik koşullarının birbirine benzerlik gösterdiği, bu benzerliğin modernizmi nasıl geciktirdiği ve Avrupa ülkelerinden neden geri kaldıkları açıklığa kavuşturulmuştur. Daha Sonra modern öncesi dönemin geleneksel mimari özellikleri plan ve cephe bazında gözden geçirilmiştir. Bunun amacı modern yapılar ortaya çıkarken onlara neden modern denildiği ve gelenekselden ne gibi farklılıklarının olduğuna dair net bir bilgi elde etmektir.

Tezin diğer bölümünde, karşılaştırılacak olan yapıları analiz etmek için hangi parametreler doğrultusunda incelemeler yapılması gerektiğini belirlemek adına ilk olarak araştırmacı mimarlar ve arkeologlar tarafından ortaya konan tip ve tipoloji çalışmaları araştırılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TİP VE TİPOLOJİ ÇALIŞMALARI

4.1. Julien-David Le Roy (1724–1803)

Fransız Julien David Le Roy 18. Yüzyılın mimar ve arkeoloğu, 1754-55 yılında Yunanistan'ı ziyaretiyle 1758'de "Yunanistan'ın En Güzel Anıtlarının Harabeleri" kitabını (Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce) yayınlamıştır. Bu kitap özellikle Yunanistan'a odaklanan, bir dizi önemli antik arkeolojik ve estetik araştırmanın ilki olmuştur. Le Roy, Fransa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki iyi ilişkiler nedeniyle harabelere erişimde konu ile ilgilenen diğer arkeolog ve mimarlara göre bir avantaja sahip olmuş, çalışmalarında illüstrasyonlar üretmek için, en iyi gravürcüler ve mimarları işe almış ve konu devrim öncesi Fransa için bir tür ulusal proje haline gelmiştir. Armstrong'a göre, Le Roy Yunan antik çağının tarihselci bir yeniden değerlendirmesine kesin bir katkıda bulunmuş ve Vitruvius'un Yunan düzenlerine ilişkin yorumlarının değişen Roma zevklerinden etkilendiğini kanıtlayan ilk kişi olmuştur (Armstrong, 2012).

Le Roy, Yunan anıtlar deneyimini şu sözlerle anlatmıştır: "*Aralarındaki ilişkileri, önceki ve sonraki halkların mimarisiyle ve Vitruvius'un ilkeleriyle ilişkileri anlamak için Yunanistan'ın anıtlarını ölçtüm. Ölçümlerim, sonuçlarımı çıkarmak için gerekenden daha hassas yapıldı"* (Le Roy, 1767). Bununla birlikte kendisine yöneltilen teknik yetersizlik suçlamasına yanıt olarak "Observation sur les édifices des anciens peuples"da (1767) meydan okurcasına; Harabeler deki binaları araştırmayı amaçlamadığını, ancak tarihsel ve mimari açıdan önemli anıtları seçmeyi istediğini belirterek, Yunan özünü ve deneyimini aktarmıştır". Ayrıca Yunan modellerini yeni binalarda kopyalamak için acele eden İngilizlerin aksine Le Roy, mimarlığın her zaman toplumun evrimini takip ettiği ve bu modelleri taşta taklit etmeyi asla amaçlamadığı fikrine sahip çıkmıştır.

Le Roy, antik mimari çalışmasında "tarihi" ve "mimari" olarak adlandırdığı iki farklı metodolojik yaklaşım kullanmıştır. Tarihsel yaklaşımı 18. yüzyıl tarihi uygulamalarıyla tutarlı bir şekilde yapılmış ancak mimari yaklaşımını kategorize

etmek daha zor olmuştur (Kisacky, 2001). Le Roy Genel ve özgül biçimin farklılığını ve karşılıklı ilişkisini açıklığa kavuşturarak, mimarlık tarihi ile kuramını birbirinden ayıran ilk kişi olmuş, mimari nesneyi aynı anda tarihsel, kültürel ve biçimsel ölçütlere tabi olarak kabul etmiştir.

Le Roy aynı zamanda, mimarlığın belirli bir durumda uyandırdığı duygusal ve psikolojik hislerden etkilenen öznel bir mimari deneyiminin önemi üzerinde ısrar eder. Dolayısıyla Harabeler ve kalıntılar, bir dizi modern araştırmanın habercisi olarak görülebilir. Bunlardan en önemli üç etkiyi aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

- Birincisi ve en önemlisi, tarihi ve teoriyi tarihselleştirmiş ve giderek artan şekilde tarih dışı bir bağlam kavramı içinde işler hale getirme mücadelesi vermiştir. Bu durum Quatremère tarafından araştırılan bir köken ve tarihsellik sorusuna yol açmıştır.
- İkincisi binaları ve tasarımlarını, çizimler ve diyagramlar olarak hem tipolojik hem de morfolojik şeklinde analiz etme potansiyelini ortaya koymuş ve Durand bu yöntemi tasarım yardımcısı olarak normatif türler çalışmalarında devam ettirmiştir.
- Üçüncüsü, fenomenoloji ve psikoloji, mimarlığın gerçekliğinin önemli yönleri olarak tanınmıştır. Le Roy, bilgiyi klasik episteminden ayırmış ve modern episteme ile ilişkili bir düşünce hazırlamıştır (Foucault, 1970).

Le Roy araştırmalarının sonucunda yazdığı kitabı metodolojik olarak iki cilde bölünmüştür:

1. Tarihsel olarak: Yunan kalıntıları ve siteleri,
2. Mimari olarak: çeşitli kalıntılar değerlendirilmiştir.

En başta kavramsal olan tipik bir akıl yürütme ile ağırlıklı olarak biçimsel olan tipolojik bir akıl yürütme arasında ayrım yapılmıştır. Tipoloji, tarihsel zamanın dışında işleyen bir çerçevedir ve mükemmelliğe doğru çeşitli ve aynı anda meydana gelen biçimsel-yapısal gelişmelerin rasyonel bir tanımına izin vermiştir.

Le Roy'un tarihsel bakış açısı, stillerin gelişimini ilerici ancak göreli ve doğrusal olmayan bir tarihsel olumsallık ve değişim süreci olarak açıklamıştır. Stilistik değişiklikleri inceleyen Le Roy, antik çağ boyunca stillerin sosyo-kültürel ve coğrafi bağlama önemli bir bağımlılık gösterdiğini, stilleri tarihsel olarak kendine özgü hale getirdiğini ancak bir priori ideal formlar haline getirmediğini fark etmiştir. Mimari, estetik bir fikrin giderek artan mükemmelliğinin, farklı toplumsal ve coğrafi bağlamlardaki kademeli gelişiminin bir örneğidir, ancak eşzamanlı, tarihsel ve teorik-mimari perspektiften tamamen anlaşılabilir.

4.1.1. Le Roy'un Tarihsel Yöntemi

- Le Roy'un terimleriyle tarih, evrensel bir düzen değil ancak farklılaşmış ve bağlantısız ilerleme dizilerinden oluşmuştur.
- Le Roy'un tarih kavramı hem genel hem de özeldir; "ilkel orijinal fikirlerin" genel, paylaşılan gelişmelerinin izini süren, ancak belirli kültürler içindeki bağımsız evrimlerinin izini süren bir tarihtir.
- Mimariyi belirli tarihsel bağlamların iklimlerine ve kültürlerine bağlı ve bunlara yerleştirerek incelemiştir.
- Le Roy'un Kaygısı, her harabeyi belirlemek ve tarihlendirmek olmuş aynı zamanda eski metinler ve yazıtlar bu tanımlamadaki ana kaynağı haline gelmiştir.
- Metinsel kayıt bulunamazsa, kimliğine ve tarihine ipuçları sağlamak için, harabenin mimari ayrıntılarını veya coğrafi konumunu kullanmıştır.
- Tarihsel araştırmada Le Roy, orijinal formların ilk ortaya çıkışına ve yerleşik mimari uygulamadaki büyük ölçekli değişikliklere odaklanmıştır.
- Tarihi metinlerden ilgili akışları, mekânın mevcut durumunu, detayları ve harabelerin düzenlenişiyle ilgili açıklamalarla birleştiren tartışmaları, her bir harabenin kendine özgü biçiminin fiziksel, coğrafi, kültürel, tarihi ve politik bağlamıyla etkileşimini vurgulamıştır.
- Anıtlarla ilgili tartışmalarını belirsiz bir sırayla düzenlemiştir; kısmen gezisinin coğrafi sırasına, kısmen daha iyi bilinen bazı anıtlar için belirlenen tarihlere ve kısmen de her bir anıtın mimarisinin tarihe veya mimari biçime önemine ilişkin saf varsayımlara dayandırmıştır.

- Her bir anıtın veya mekânın bir dizi ayrıntılı ancak bağlantısız vinyetlerini oluşturan bu yaklaşım, onları ayrı ayrı değerlendirmiş ve çeşitli anıtların zaman ve mekandaki etkileşiminin analizini sağlamıştır.
- Le Roy'a göre tarihsel koşullar ve bağlam, mimarinin değişen iç ve dış ilişkilerini soyutlamış ve netleştiren çizimlerle şematik olarak, mimarinin biçimsel ve gelişen adaptasyonunu etkilemiştir.
- Tarihsel yaklaşım ne katı bir mantıksal kronoloji ne de anıtların birleşik bir tarihsel anlatısı yaratmıştır (Kisacky, 2001).

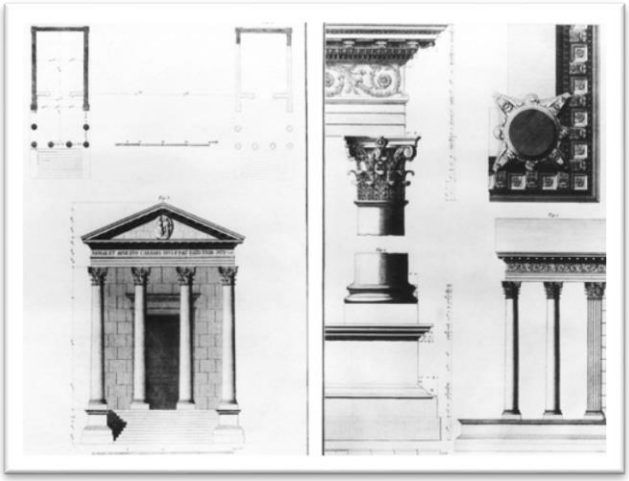
4.1.2. Le Roy'un Karşılaştırma Yöntemi

Le Roy'un karşılaştırmaları, resmi bir bina grubu içindeki tipolojik gelişim ve dönüşümün net bir açıklamasını vermiş ve derin yapılarını, ortak organizasyonel ve yapısal diyagramlarını grafiksel olarak aktararak önceki örneklerden farklı kılmıştır. Le Roy, küçük bile olsa bir figür, bir binanın anlaşılmasını daha iyi aktaracak ve en kapsamlı sözlü tanımlamadan çok, onun eğilimini daha hızlı bir şekilde iletmiştir. Le Roy, mimari anlayışının da benzer şekilde görsel ve dokunsal algıya bağlı olduğunu savunmuş, ilerici estetik deneyim ve bilgi üzerindeki birleşik algısal ve kavramsal etkiyi açıklığa kavuşturmak için biçimsel ölçek ve kompozisyon faktörlerini şematik olarak temsil etmeye çalışmış ve biçimin duyular tarafından algılanmasıyla dolaylı olarak ilişkilendirmiştir. Aynı zamanda, mimarlığın belirli bir durumda uyandırdığı duygusal ve psikolojik hislerden etkilenen öznel bir mimarlık deneyiminin önemi üzerinde ısrar etmiştir (Le Roy, 1764).

Le Roy'un her bir Yunan anıtı için analizlerini ve araştırmalarını aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

- Varsayımsal orijinal kompozisyonunu, düzenlemesini ve ayrıntılarını yeniden inşa etmiştir.
- Daha sonra bu özel anıtın gelişimini diğer, resmi olarak benzer anıtlarla ilişkilendirmiştir.
- Karşılık gelen binalar, kesit veya görünüş olarak ölçülmüş çizimler veya binanın yerleşimi ve detaylarının planı olarak ortaya çıkmıştır.

- Duvarların çoğu yalnızca belirli bir anıtı belgelemiş (Şekil 65). Ancak bazıları birden fazla anıttan benzer ayrıntılar içermiştir (Şekil 66).
- Bu grafikleri yan yana koyma, anıtların çevrelerindeki bağlamdan ziyade birbirleriyle karşılaştırmalı etkileşimini vurgulamıştır.
- Basitten karmaşığa ve kısadan daha zayıf oranlara doğru mimari formların kademeli olarak geliştiğini varsayarak, bu mimari yaklaşım, çeşitli Yunan, Roma ve diğer anıtların tartışmalarını, zaman içinde sürekli değişen gelişmelerin karşılaştırmalı, serbest bir şekilde kronolojik bir dizisine yerleştirilmiştir.
- Önce Dor, sonra İyonik, Karyatid ve Korinth düzenlerinin anıtlarını tartışan bu yöntem, geleneksel Vitruvius sırasınada uymuştur, ancak Le Roy, ilk inşa edildiğinde anıtların yetkili temsilleri olarak ayrı Yunan anıtlarının ayrıntılı açıklamalarını ve çizimlerini kullanmış, gerçek harabelerin Vitruvius'tan Perrault'a kadar diğer hesaplardaki tutarsızlıklara işaret etmiştir.
- Le Roy, her bir anıtın önemi ve diğer anıtlarla ilgili ayrıntılarına ve garip biçimden mükemmel biçimlere doğru ilerlemedeki konumlarına ilişkin kendi yorumunu sunmuştur.
- Çeşitli kültürlerin ve dönemlerin biçimsel olarak benzer anıtlarının tümü, aynı tartışmaya dahil edilmiş ve belirli bir kültürel veya fiziksel bağlama bağlı olmayan veya bunlarla sınırlı olmayan ayrıntılı bir mimari gelişim dizisi yaratmıştır (Kisacky, 2001).



Şekil 65. Istria-Pola'daki Tapınağın Planları, Görünüşü ve Detayları

Kaynak: Julien-David Leroy tarafından tasarlanan Le Bas gravürü. Leroy'dan, Les ruines (1758), cilt. 2, pi. 20

Şekil 66. Yukarıdan Aşağıya: Yeniden İnşa Edilmiş Plan, Peristil Görünüşü Ve Thoricion'daki Tapınağın Yeniden İnşa Edilen Sütun Başlığı; Belirtilmemiş Bir Toskana Başkentinin Kısmi Detayı, Trajana Sütunundan Bir Başkentin Kısmi Detayı ve Belirtilmemiş Bir Toskana Tapınağının Ön Cephesi

Kaynak: Le Bas gravür. Le Roy'dan, Les ruines (1758), cilt. 2, pl. 15

Diğer araştırmacılar aynı Yunan anıtlarını ele alsalar da Le Roy'un iki yöntemi, bütünleşmeden ziyade yan yana koyma yoluyla birbirini tamamlayan iki farklı tarihsel anlatı yaratmıştır. Bununla birlikte kitabın her cildi için bağımsız giriş denemeleri, iki yaklaşım arasındaki farklara aracılık etmeye ve her yaklaşımın daha büyük ölçekli sonuçlarını keşfetmeye başlamıştır.

Le Roy kitabının ikinci cilt giriş denemesi olan "Sivil Mimarlık İlkelerinin Doğası Üzerine Söylem", ayrıntılı biçimsel diziyi, mimari formu yöneten soyut, evrensel ilkeleri ortaya çıkarmak için bir araç olarak kullanmıştır (Kisacky, 2001).

Tarihsel yaklaşım, ne kaba yenilikleri mükemmelleştirilmiş bir mimari biçime dönüştüren birbirine bağlı küçük biçimsel varyasyonlar dizisini, ne de bu ilerlemeye rehberlik eden ilkeleri açıklamıştır. Ancak mimari yaklaşım, çeşitli anıtların mimari detaylarını resmi olarak karşılaştırılmasıyla, Yunan anıtlarının biçimsel inceliklerini ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Ayrı ayrı ele alındığında, Le Roy'un iki yöntemi, birbirine taban tabana zıt iki mimari tarihsel anlatı yaratıyor gibi görünmüştür. Bununla birlikte, her iki tartışmada da ortak olan, yenilikçi bir görsel ve materyalin yanı sıra, tarihi anıtların metinsel analizi ve insan ile doğanın zaman içinde sürekli etkileşimini, yeni bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. İki birleştirici bağlantı, iki yöntemin örtük bir şekilde birleşmesine izin vermiştir.

Tarihsel analiz, adımları zorlamıştır. Le Roy bağlamsal ve insan etkisinin ürünü olarak belirli biçimsel varyasyonları ortaya çıkarmak için bireysel anıtların ayrıntılı epizodik açıklamalarını kullanmıştır. Mimari analiz ise, adımları tutarlı, karşılaştırmalı bir sıraya yerleştirmiştir. Doğanın, biçim üzerindeki etkisinin ürünü olarak biçimsel ünsüzleri ortaya çıkarmak için çok sayıda anıtın ayrıntılı fiziksel etkileşimlerini göstermiştir. Birlikte ele alındığında ise, başarılı mimari form, hem göreli (belirli bağlamlara bağlı) hem de evrensel olarak ortaya çıkmıştır. (Zaman ve mekânlar arasında ortak olan ilkelere tabi olarak). Bilim ise, mimariyi doğal, maddi bir ürün olarak vurgulamış ve insanlığın, belirli bağlamdan bağımsız olarak belirli biçimler üretmek için soyut evrensel ilkelerle nasıl etkileşime girdiğini sorgulamıştır.

Le Roy, insanın doğal dünya ile sürekli etkileşiminin bir ürünü olarak mimari ve güzelliğe yaklaşmıştır. Ona göre biçimsel yenilik, zorunluluk ürünüdür ve zorunluluk da belirli bir ortamın ve zamanın ürünüdür. Ayrıca insanoğlunun doğal dünya ile sürekli etkileşiminin bir sonucu olarak, mimari formların ortaya çıkmasını savunmuştur. Le Roy için özellikle önemli olan, insan yapımı güzellik hisleri olarak metafizik deneyimlere eşit olan ve mimarinin sembolik karakterini vurgulayarak yüce ve güzel doğanın uyandırdığı hislerle karşılaştırılabilen yüzey efektleridir (Jacoby, 2013).

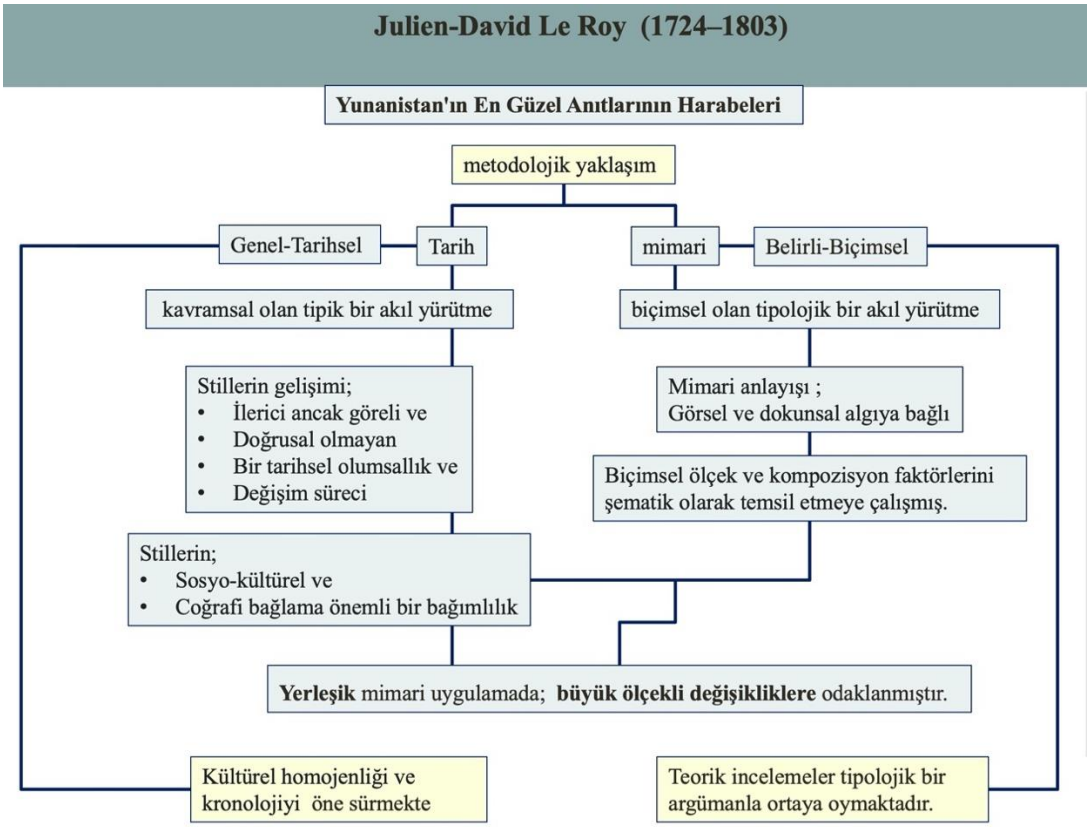
Le Roy'un çalışma ve okuma stratejisini aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

- Le Roy, bir kültürün gelişimi ile ilgili bir kavrayışın, antika eserlerin titiz ve detaylı bir şekilde yorumlanması kadar değerli olduğunu savunmuştur. (Bergdoll, 2000).
- Tarihsel tartışması kültürel homojenliği ve kronolojiyi öne sürerken, teorik incelemeler tipolojik bir argümanla ortaya koymuştur.

- Çalışması sırasında tarih ve bilim, birbiriyle yarışan disiplinlerdir ve her biri birbirinden farklı araştırma yöntemleri, nesneleri ve hedefleriyle aydınlanmaya giden yolu vaat etmiştir.
- Metafizik bir genel ve biçimsel özel mimari okumayı sentezlemek için, mimari nesneyi tarihsel olarak kabul etmiş ve ortaya çıkan çelişkileri çözmek için diyagramatik soyutlamaya dayalı bir tipolojik analiz geliştirmiştir (Jacoby, 2013).
- Le Roy'un iki yönlü okuması, genel-tarihsel ile belirli-biçimsel olanın ikili bir tarihsel ve tarih dışı sentezini sağlamıştır.
- Winckelmann'ın tarihyazımsal metodolojisi gibi, Le Roy nesnenin kendisinin incelenmesine önem vererek bir yapının tarihsel-bağlamsal ve estetik-içsel okumalarının 18. yüzyıldaki ayrımının üstesinden gelmeye çalışmıştır.
- Senkronize edilmiş tarihsel ve teorik-mimari araştırmalar, Le Roy için "ilkel orijinal fikirlerin" tamamlayıcı psikolojik ve fizyolojik yönlerini temsil etmiştir.

Bu nedenle Le Roy için iki bilimsel geleneği birleştirdiği söylenebilir;

1. Genel olarak Sanat Teorisi; zevk, biçim, kompozisyon, uyum ve türü yöneten kurallar bütünüdür.
2. Tarih, bazen kronolojik, bazen heterotipik, bazen yan yana, benzerlik veya benzerlikle düzenlenmiş olarak anlaşılan geçmişin kalıntılarının açıklaması olarak ortaya konulmuştur(Vidler, 1875; 1996).



Şekil 67. Julien David Le Roy'un Karşılaştırmada Metodolojik Yaklaşımı

4.2. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755 – 1849)

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, Fransız arkeolog ve mimarlık teorisyeni, etkili bir sanat yöneticisi ve sanat üzerinde etkili bir yazar olarak tanımlanmaktadır. Herhangi bir resmi mimari eğitimden yoksun olmasına rağmen, anıtlar ve mimarlık alanı, Quatremère için özellikle ilgi çekici olmuştur. Bunun nedeni ise onları son derece gelişmiş kültürlerin kolektif ifadeleri olarak görmesi olmuştur.

Quincy;

- Kültür ve sanatın mimarlıkla olan ilişkisini göz önünde bulundurmuş,
- Mimariyi sanat sistemine entegre etmenin esas olduğunu savunmuştur,
- Sanat teorisini, etkileşimlerini ve sınırlarını belirlemiş,

- Başarılı olmak için de 18.yüzyıl sanat teorisinin normatif kavramları olan kökenler, taklit, güzellik, mükemmellik, zevk, yargı ve dehayı yeniden tanımlamıştır.
- Farklı iklimler ve kültürlerle ilişkili olarak stil ve sanatsal başarıdaki farklılıkları açıklamıştır.
- Quatremère'e göre birlik ve çeşitlilik, taklit bir sanat olarak mimari için gereklidir.

4.2.1.Tarihsel Araştırma

Tüm sanatların belirli bir tarihe sahip olduğu ve onları toplumsal bağlamına ve gelişimine yerleştiren sosyal fenomenler olduğu inancından doğan incelemesiyle sanatı, insan aklının kazanımları olarak tanımlamıştır. Dilbilimsel ve tarihyazımsal bir araştırma hattını benimseyerek, ortaya çıkan arkeoloji etimolojisi ve etnografya disiplinlerinden metodolojiler kullanmıştır. Tutarlı bir sosyolojik ve antropolojik argümana fiziksel, sosyo-kültürel ve politik etkileri entegre eden Quatremère, sanatın geleneksel sınırlarıyla sınırlanan geleneksel köken ve taklit tanımlarının üstesinden gelmeyi amaçlamıştır.

Quatremère, tarih yazımı çalışmalarında tarihselliği, tarihsel gelenek ve biçimlerle bir ilişki olarak ve göreleştirmeyi klasik düşüncenin sabit ideallerini ve onun doğa yasalarının ilkelerini baltalayan sosyo kültürel fenomenler olarak anlamıştır. Teorileri pozitivistten ziyade göreceli kalsa da tipte somutlaşan normatif fikirlerin tarihsel bir ısrarı olduğunu öne sürerek tarihselci göreliliğini dengelemiştir. Bununla birlikte Quatremère de tarihin yükünü yeniden değerlendirmiş ve tarihe sosyo-kültürel bir perspektiften bakmıştır (Jacoby, 2013).

Quincy, 1791-92 'de Paris'teki St.Geneviève Kilisesi'nin Panthéon'a dönüştürülmesini düzenlemiş ve pencereleri doldurarak yapıya türbe karakteri vermiştir. 1796 yılında, Fransızların Roma'daki sanat eserlerini ele geçirme planlarına karşı sözde epistolar bir tez yazmıştır (Gilks, 2012).

Lavin'e göre Quincy, basit mimari metaforunu ve dil olarak mimarinin yapısını, yeniden kavramsallaştırmak için bir çerçeveye dönüştürmüştür; "Yerel" mimariyi veya Barok "deyimi" veya Klasisizm'in "kelime dağarcığını" tanımlayan modern yazarlar, Quincy'ye borçludur. Aynı zamanda ilk kez, iletişimsel bir dil ve

evrensel dilbilgisi gerektiren ortak bir insani ve sosyal çaba olarak, mimari kökenleri ve gelişmeyi dil oluşumuna benzer şekilde önermiştir "*Mimarinin icadı, dilin icadına paralel olarak görülmelidir*" (Lavin, 1992). Quatremère'nin dilbilimsel analojisi orijinal olmasa da evrensel bir dilbilgisinin yalnızca yüzeysel bir temsil aracı sağlamakla kalmayıp aynı zamanda zekâ sürecinde zihnin metafiziğini ve işleyişini de açığa çıkardığını öne sürerek önündekilerin ötesine geçmiştir.

4.2.2. Taklit Sorunu

Sanatta, mimaride ve tarihte hakikati neyin oluşturduğu sorusunu ortaya atan taklit sorunu, Quatremère'in epistemolojisinin merkezi haline gelmiştir. Quatremère, herhangi bir sanat eserinin üretiminin gerektirdiği toplumsallaşma ve kültürlenme yoluyla zaten önceden var olan bir akıl edimini vurgulayarak taklit etmeyi, doğanın önceden belirlemesinden ziyade sosyo-kültürel sahiplenmenin bir ürünü olarak tanımlamıştır. Klasik paradigmalar tarafından tanımlanan disipliner söylem içinde kalmak için taklit kavramını koruyarak, sanatların yerleşik sınıflandırmasıyla karşı karşıya kalmış ve mevcut şemaların yerine Charles Batteux ve Diderot tarafından geçebilecek modern bir teori sistemleştirmesi türetmiştir. Quatremère, sanatın zaman içindeki sosyal ve kültürel göreceli anların bir yansıması olduğu tezini yeniden değerlendirmiş, sanatın ve özellikle mimarinin üretimlerinin sadece dış koşullardan etkilendiğini, dil ile karşılaştırılabilir sosyal kurumlar ve sosyal bir sözleşme oluşturduğunu da sözlerine eklemiştir. Toplumun sanat üretimiyle değişen ilişkisine dayanarak, sanat sistemini yeniden yapılandırmış ve yapının önceki estetik kategorilere bağlanamayacağını iddia etmiştir. (Jacoby, 2013).

Quatremère, mimarinin modernleşmesinin güzel sanatlarla yakından bağlantılı olduğunu görmüş ve sonuç olarak, yaygın bir taklit kavramını yıkarak sanat sistemini yeniden yapılandırmıştır. Quatremère, güzel sanatları, sanatçı ve gözlemci arasındaki entelektüel ve katılımcı bir öneri olarak tanımlamışı; sanat üretimleri esas olarak temsil araçlarından ziyade toplumsal işlevleriyle açıklandığını savunmuştur. Mimarinin kabul edilen taklit ilkeleriyle tutarlı bir güzel sanat olarak kabul edilebilmesi için, doğayı taklit etmesi gerekmiştir bu da onun bir fayda sanatı olarak tanımıyla çelişmiştir (Jacoby, 2013). Quatremère'in taklit üzerine yeni kavramı, şu tezinden

gelmiştir: "Güzel sanatlarda taklit etmek, bir şeyin benzerliğini yaratmaktır, ancak başka bir şeyde onun imgesi haline gelir ". Quatremère'e göre taklit, doğayı ihlal eden metafizik bir bilim olsa da taklidin kendisinin bir konvansiyon olduğu unutulduğu için, icatları geleneklere mecburdur (Quincy, 1979: 2010). Quatremère yaygın bir taklit kavramını yıkarak sanat sistemini yeniden yapılandırmıştır. Çoklu köken teorisi, onun tarihsel olmayan mimari okuması, ilerici ve evrensel fikirler kavramı, Le Roy sayesinde sosyo-kültürel ve coğrafi bir okumaya dayanmıştır (Jacoby, 2013).

Quincy'e göre, mimarinin doğal kökenlerinden, yani estetik ve sembolik içeriğinden ilerlemesi, ideal taklide karşı, doğrudan taklit anlayışına bağlıdır ve buna dayanmaktadır. Onun için taklit, doğanın taklididir ve bu nedenle, "Ansiklopedi Metodu" ndaki taklit tartışmasına, doğal olanın ontolojisini açıklığa kavuşturarak başlamaktadır. Aynı zamanda doğayı yalnızca maddi dünyadan değil hem ahlaki hem de entelektüel olarak farklı bir fikirler aleminden oluştuğunu düşünmektedir. Bu fikirler, dünyanın duyusal deneyimleriyle anlaşılamaz, ancak Platonik alanda veya insan zihninde kendi varoluşlarına sahiptir (Hincheliffe, 1958).

Taklit üzerine denemede Quatremère, sanat sistemini tamamlamış ve ilk kez sanattaki tanımlayıcı bir soyutlamanın merkezi olarak öne sürülen tipti, daha sonra argümanını mimariye tanıtmıştır. Tipin işlevlerinde somutlaştığını düşündüğü tarih ve teorinin tamamlayıcılığını açıklığa kavuşturmuştur (Jacoby, 2013).

Quatremère 1823 'te "An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Art" (Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts) dergisindeki yayınında sanatın, doğanın modellerine bağımlılığını sorgulamıştır. Yaşam bilimlerindeki 18. yüzyıl keşiflerinin hiperreal fonksiyonel yapıları ortaya çıkarmasıyla ve sanatın ampirik bir bakış açısıyla giderek daha fazla sorgulanmasıyla, taklitçi ve metafiziksel açıklamaları sorgulanmak zorunda olmuştur. Quatremère cevaben, rasyonel, sözdizimsel ve metafiziksel soyut bir taklit önermiş ve sanata, bireyci ve pozitivist ilerlemeye teslim olmalarıyla kaybolan bir anlamı geri getirmiştir (Jacoby, 2013). Quatremère bunun yerine kısa süre sonra, ilkeli ancak açık uçlu bir buluş sürecinde soyutlamanın altında yatan eksiklik ve genelliği ifade etmek için 'tip' kavramını ortaya koymuştur. Üç bölüme ayrılmış olan Essay on Imitation,

Quatremère'in sanat sisteminin bel kemiği olarak bir “değişmez kurallar” ve “temel ilkeler”, çerçevesini tanımlar ve “doğayı”, taklidin tanımını ve özelliklerini detaylandırarak geliştirir. “Amaçlar”, taklidin amaçları ve kriterleri ve “Araçlar”, taklidi gerçekleştirme mekanizmalarıdır (Olguin, 1949).

Quincy 'nin düşüncesinde: doğa-kültür (mağara, kulübeye karşı), ilkel-modern (kulübe, tapınağa karşı), doğrudan taklit-ideal taklit (duyu sanatlarına karşı akıl sanatları) ve genel- detaylı (evrensel dile karşı ulusal dil). Bu diyalektiğin her biri, kısmen, Quincy'nin gerçek ile fikir arasındaki platonik düalizm kategorilerinin kopyaları olarak gösterilebilir. Ayrıca Quincy 'in kendi kültür ve doğa kategorilerini nasıl ilişkilendirdiğini analiz ederek, mimarlığın ilkel başlangıcından modern sanata dönüşümüne doğru ortaya çıkışı açıklanabilir (Noble, 1960). Quatremère, 1820'lerin ortalarında sanat teorilerini pekiştirerek, mimetik doktrini terk etmiş ve tipin diyagramatik ve sentezleme işlevinde, soyutlamanın (bilimsel spekülasyonun ortaya çıkan bir konusu) potansiyelini fark etmiştir (Morgan,1992).

4.2.3. Tip Fikri

Quincy’ nin mimari tip fikrini ilk tanımlayan kişi olduğu ve çağdaş tipolojik tartışmanın en az bir tutarlı duruşunun arkasında yatan şeyin ağırlıklı olarak onun etkisi olduğu yaygın olarak kabul edilmiştir. Mimari kökenleri yeniden kavramsallaştırmak, Quincy'yi, 19. yüzyılın başında, bir yapı, düzen ve süsleme üçlüsüne dayanan ilk mimarlık 'sistemini' formüle etmeye motive etmiş ve böylece tip kavramını ortaya koymuştur. Bu fikirler, belirli kategorileri, sosyo ekonomik yaşam dünyası ile ilişkilendirmiş ve bunu yaparken, doğru anlaşılırsa hem Post Modernizmin nostaljik çağrışımlarından hem de yeni Avant Garde'ın ilerici mitolojisinden kaçabilecek bir sosyal mimari söylemine katkıda bulunmuştur. Bir tip fikri, belirli bir dile paralel olarak tanımlanmıştır. Tip, bu anlamda, kendi kültürüne özgü kalan ancak aynı zamanda genel anlamıyla evrensel bir mimarlık dilini temsil eden bir mimarlık dilinin varlığına kanıt sağlamıştır. Ayrıca tip 19. yüzyılın başında, ansiklopedik araştırmalarının ve entelektüel gelişiminin sonucunu temsil etmiş ve kapsamlı mimarlık teorisinin merkezinde yer almıştır. Quatremère'in 1825 tarihli sözlük girişinde yazdığı tip tanımı, sanat ve mimarlık üzerine üretken yazısının bir parçasıdır.

Bununla birlikte, günümüz mimarisindeki 'Tip' kavramı, genellikle, belirli ortak özelliklere sahip bir grubu, sınıfı veya kategoriyi tanımlamak olarak anlaşılmakta olup, genellikle kullanıma (ör. kilise, okul, konut) veya morfolojiye (ör. radyal planlar, avlu-binalar) göre tipolojik sınıflandırmaya atıfta bulunmaktadır. "Tipoloji" ise türlerin incelenmesini ve özelliklerinin analizini ifade etmiştir. Paul-Alan Johnson, "tipoloji", kesinlikle türlerin bilgisi ve araştırılması (-oloji, Yunan logoları), bunların ardışık olması ve anlamları veya sembolizmi, türlerin sistematiği veya türlerin kategorik genel görünümüdür. Encyclopédie méthodique: Architecture'daki (1825) 'Tip' başlığı altında, Quatremère bu terimi sekülerleştirirmiş ve bu terimi mimariye resmen tanıtmıştır (Quincy ve Panckoucke, 1788).

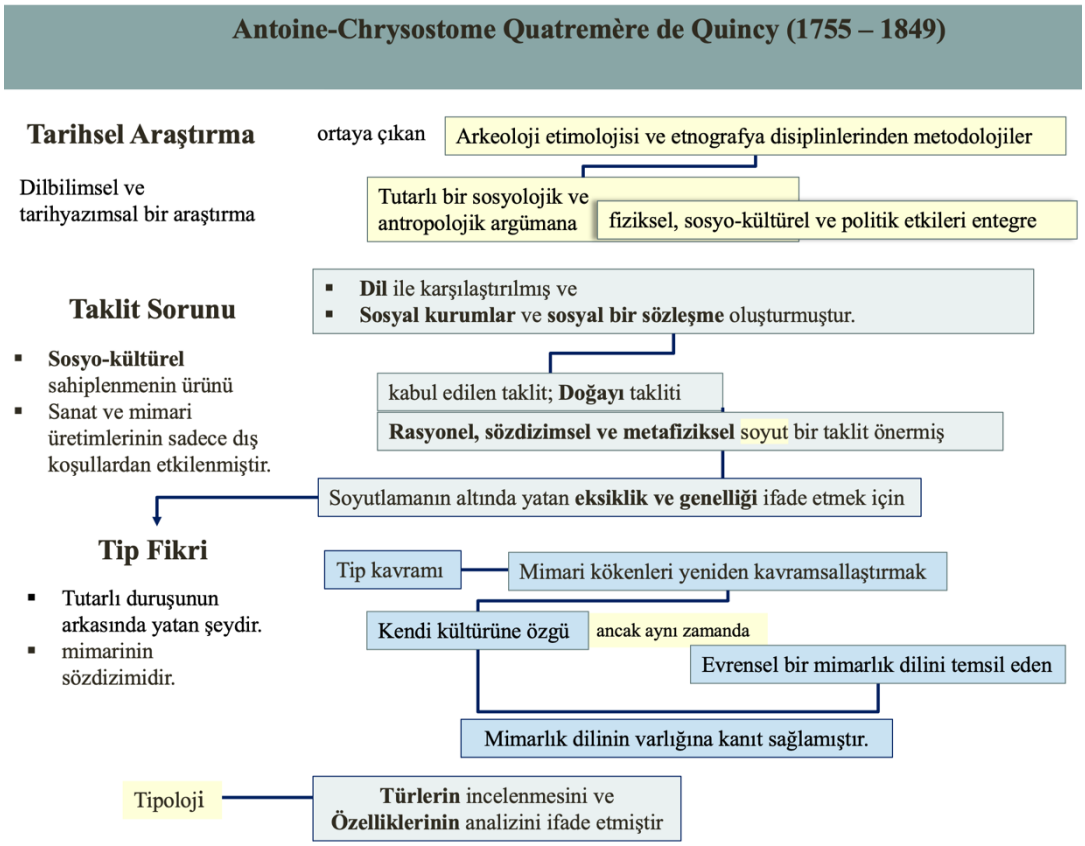
"Tip", 19.yüzyılın başında ansiklopedik araştırmasının ve entelektüel gelişiminin bir sonucunu temsil etmiş ve kapsamlı mimarlık teorisinin merkezinde yer almıştır. Quatremère, epistemolojik, metafizik ve estetik bir kategori olarak tip ve modeli, didaktik bir tasarım yöntemini ve biçimsel düzeni ifade ederek, önemli karşılıklı ilişkilerini ve aynı zamanda hiyerarşik bir ayrımı öne sürerek ayırmış ve tipi, indirgenemez yapı ve tasarım sürecinde modelin kurallarını bildiren ilkeli bir akıl yürütme sağlayan genel fikir olarak tanımlamıştır. Anthony Vidler buna, tip fikirlerinin belirli epistemlere bağlı olduğunu ve mimari teoride "konsept, temel form ve bina tipi" ile eşanlamlı olduğunu eklemiştir (Vidler, 1976). Rossi, Quatremère'e ye yanıt olarak, “tipin”, “mimarinin kendisi, özüne en yakın fikir" olduğunu ileri sürmüş ve tipolojiyi "mimarinin analitik momenti", "daha fazla indirgenemeyen öğe türlerinin incelenmesi" ve "biçimi oluşturmada kendi rolünü oynayan" bir kategori olarak tanımlamıştır (Rossi, 1982).

Quatremère, tip teorisini, metafizik ve tarihselci olarak anlamış ve onu bilginin ilerleyen rasyonalizasyonu ve göreceleştirmesi ile birleştirmeye çalışmıştır. Sanat teorisi ve örneğin polikromi tezi, klasik otoritenin ölümüne kesin bir şekilde katkıda bulunmuştur. Quatremère’in tip teorisi, "icat"’ın ilk ve vazgeçilmez kuralını ifade etmiş, pratikte tutarlı argümanların üretildiği disiplin araçlarını ve ilkelerini tanımlayan sistematik ve metodolojik bir mimari teori kurmuştur (Jacoby, 2013). Buna göre Encyclopédie méthodique (1788–1825) türü, icat için yapısal bir fikir ve çerçeve

sağlayan söylemsel kaynak olarak sunmuş, icadın geleneksel anlamını zaten var olan ve tanım gereği tarihsel olan bir şeyin 'keşfi' olarak sorgulamıştır.

Quatremère'in "Tip" (tür) teorisi, Le Roy'un kültürel ve sosyal araştırma çizgisiyle tutarlı bir ilişki sergilemiştir. Tip bir araç olarak, tarihselleştirmeye ve mimariye, ahlaki fayda sağlayan ve yarı sosyal bir sözleşme oluşturan kültürel ve sosyal bir boyut kazandırmıştır. Ayrıca Tip, insan aklının gücünü somutlaştıran ve hayata geçiren, ahlaki olanın yerini alan ve icat imkânını sağlayan aracıdır. Quatremère, tarihyazımı çalışmalarında, tarihçiliği tarihsel gelenekler ve biçimlerle bir ilişki olarak anlamış ve bunların sosyo-kültürel fenomenler olarak göreceleştirilmesi, klasik düşüncenin sabit ideallerini ve onun doğa kanunları ilkelerini baltalamıştır (Colquhoun, 1989). Quatremère, klasik temsilin doğrusal ilişkisini benzerlik için kavramsal düşüncenin bir "organik yapısı" ile değiştirmiş, orijinal fikirleri maddi forma aktarılmadan önce tarihselleştirip ve soyutlamıştır. Tarihçi Vidler, Quatremère'in tip kavramının, mimari kökenler (tapınağın türü) ve taklitçi karakter (kullanım ifadeleri olarak bina türleri) hakkındaki önceki teorilerinin basitçe bir yeniden ifade edilmesi olduğunu savunmaktadır (Vidler, 1976).

Quatremère, karakter aracılığıyla alınan formun işlevsel sınıflandırması ve tipteki formun temel fikirleri arasında ayrımla, mimarinin dilbilimsel işlevlerini açıklamıştır. Tip, mimarinin sözdizimidir, karakter ise mimari sistemlerin farklı lehçelere bağlanmasına izin verir. Tipik akıl yürütme yoluyla mimari formun yeniden yapılandırılması, formun sözdizimsel derinlik yapısı, kültürel ve sosyal olduğu kadar biçimsel ve maddi olduğu için sosyal önemine de işaret eder. Bu nedenle, yazının derin yapısı aynı anda hem biçimsel hem de sosyal bir diyagramdır (Jacoby, 2013).



Şekil 68. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy'nin Karşılaştırma Metodolojisi

4.3. Jean-Nicolas Louis Durand (1760-1834)

Fransız bir yazar, öğretmen ve mimar olan Durand, Neoklasizmin önemli bir figürü olarak tanınmış ve basit modüler elemanlar kullanan tasarım sistemi, modern sanayileşmiş yapı bileşenlerini öngörmüştür. Quatremère'nin çağdaşı olan Durand, Précis'te (1802-05) didaktik bir tasarım yöntemi geliştirmiş, Rönesans'a uzanan köklü bir çizim geleneğini sürdürerek, çizim sürecini araçsallaştırmayı başarmıştır ve bunu, mimarlığı uzmanlaşmış ve öğretilmiş bir bilgi dalı olarak tanımlamıştır.

Durand'ın École Polytechnique'teki "rasyonel" yapı ve tasarım argümanı, Quatremère'in École des Beaux-Art'daki eleştirel tarihi ve teorisiyle birlikte, modern mimari müfredatı oluşturmuştur. Aynı zamanda Académie des Beaux-Arts'taki Quatremère öğretimiyle eşzamanlı olan Jean-Nicolas-Louis Durand, yeni Ecole

Polytechnique'de mühendislere mimari tasarım öğretmiş ve 19.yüzyılın başında, oldukça etkili bir yöntem temelli kurs tasarlamıştır.

Quatremère ve Durand tarafından benimsenen farklı mimari bilgi görüşleri, teori ve yöntem arasındaki bir ayrımdan kaynaklanmış ancak 18.yüzyıl Fransız normatif söylemine dayanmıştır. Daha spesifik olarak, her ikisi de kendilerine farklı metodolojik araçlar sağlayan Le Roy'dan etkilenmiştir.

4.3.1. Durand'ın Yöntemi

Durand muhtemelen formu içerik yerine çekinmeden tercih eden ilk kişi olmuştur ve mimarinin anlamını biçimden ve onun doğrusal farklılaşmasından kaynaklandığını savunmuştur. Durand'ın kaygısı, mimarlık sanatının karşısında, yapı yapma ve hizmet konularına öncelik veren inşa etme sanatı olmuştur. Buradaki taksonomi, eğilimleri karşılaştırmak, analiz etmek ve geliştirmek için "bilimsel" araç olarak hizmet etmiştir. Durand'ın biçim ve yapıya ilişkin diyagramatik anlayışı, yapısal olmayan ve sonradan eklenebileceğine inandığı karakter ve stile göre biçimsel bireyselleşmeyi ortadan kaldırarak ve morfolojiyi vurgulayarak mimarinin disipliner kurallarını yeniden tanımlamıştır. Durand grafiksel karşılaştırmayı kullanarak, ortaya çıkan taksonomiler, forma yeni bir bağlamsal anlam veren morfolojik sürekliliği önermiştir (Jacoby, 2013). Durand'ın taksonomik eğilimleri, geleneksel tasarım düzenini bir bütünden parçaya bir parçadan bütüne ilerlemeye yeniden strateji oluşturarak ve tersine çevirerek modellerin bu tamamlayıcı işlevini açıklığa kavuşturmuştur. Bununla birlikte, Barth'ın iddia ettiği gibi, Durand'ın taksonomik plakaları indeksli simgeler, "tipoloji ve diyagram", Durand'ın işaretlerinin soyutlamasında bu çift okuma olasılığına bağlıdır" (Barth, 2007).

Bilgi teorisi olarak Durand, Le Roy'un biçimsel ilkeler ve diyagramatik indirgeme ile meşgul olmasını sürdüren yeni bir uygulama lehine, tarihi reddetmiştir. Durand, LeRoy'dan stil problemlerini diyagramatik indirgeme yoluyla askıya alma olasılığını ödünç almış ve artık düzenlerin seçiminden değil, binaların biçimsel yapısından kaynaklanan bir tasarım yöntemi tasarlamıştır.

Durand 'ın yöntemi, emsallerin biçimsel indirgenmesindeki temeline rağmen, biçimin biçimsel ve tarihsel yükünü ortadan kaldırmış ve biçimin işlevsel olduğu ve mimarinin disipliner bir içselliği tarafından tanımlandığı yeni bir işlemsel ve sistematik başlangıç sağlayarak modernliği öngörüyor gibi görmüştür. Bununla birlikte Durand, stilistik tercihlerinde Quatremère kadar Neoklasiktir ve yazı tipi yerine 'tür' kullanması, geleneksel biçim, stil ve amaç kurallarına uygun bir sınıflandırmayı ortaya koymuştur.

Durand, mühendislik öğrencilerine çalışmalarının sadece küçük bir bölümünü temsil eden giriş niteliğinde bir mimari dersi vermiş, 19. yüzyılın başında mimarlık eğitiminde önemli bir değişime işaret etmiştir. Dersleri, sanattan tanıdık bir estetik doktrin yoluyla mimariyi desteklemedi, ancak Ecole Polytechnique'in fayda ve ekonomiye odaklanan bilimsel yapısına ve müfredatına uyarlanmıştır.

Tanımlayıcı geometri Durand'ın metodolojisine yabancı olsa da geometriyi klasik temsile başvurmadan soyut ve teknik bir tanımlama aracı olarak benimsemiştir. Düzenlemenin teknik doğasını güçlendirmek ve Durand, École des Beaux-Arts'ta kompozisyon öğretmek için temel olan teknikler olan sınıflarında perspektif oluşturma ve tek renkli mürekkep yıkama kullanımını yasaklamıştır (Hitchcock, 1977).

Çizim, mimarinin görevi için gerekli olmasına rağmen, Durand artık mimariyi, tasarımına ve yapımına perspektifin tek izin verilen 'sanatsal' çizimiyle yardımcı olan, tamamen teknik terimlerle temsil ettiğini düşünmüştür. Çizimleri kesinlikle 'geometrik çizim' olarak ve neyin 'ekonomik' olduğunu ve 'tek çizgi' şekline indirgenebilir olanı iletme faydası ve çizimi bir şema olarak tanımlamıştır (Durand, (1802), 2000). Çizim, Durand'ın sadece örgütsel-yapısal bir diyagram olarak anladığı, mimarinin görünmez derin yapısını iletmek için özel disiplin aracı haline gelmiştir.

Eski otoriteyi yöntemle değiştiren Durand, mimarinin sadece faydacı değil, tamamen fayda tarafından tanımlandığı şeklindeki aşırı önermeyi ileri sürmüş; bu nedenle işlev, uygunluk ve ekonomiyi düşünmüştür. Vitruvius 'un mimariyi üç bağımsız dekorasyon, dağıtım ve inşaat alanına ayırmasını reddetmiş, yalnızca her tür bina için geçerli olan evrensel mimarlık nedeni olarak inşayı desteklemiştir. Durand, inşaatın, binaların unsurları arasında rasyonel bir ilişkinin –genel mizaçları ve özel

kompozisyonlarının ortaya çıktığı ve mimarinin “genel ilkelerinin” eğilimle eşanlamlı olduğu önceki bir “genel fikir” e bağlı olduğunu kabul etmiştir. Bina unsurlarını temel inşaat ilkesine göre gruplandırmış, yapı malzemelerini kalitelerine, kullanımlarına, biçimlerine, oranlarına ve ekonomilerine göre sıralamıştır. Temeller ve duvarlardan çatılara ve alınlıklara kadar yapı elemanlarını ve farklı türlerini listelemiştir. Sonuç olarak Durand, düzen içinde üç sınıf biçim ve oran sağlamıştır.

- Birincisi, "malzemelerin doğasından ve inşa etmeye hizmet ettikleri şeylerin kullanımlarından kaynaklananlar";
- İkincisi, gelenek ve antik çağlardan kaynaklananlar; ve
- Üçüncüsü, "tercihimizi onları yakalama kolaylığımızla kazanın" (Durand, (1802),200).

Durand, mimarinin amacını düzenlerin ve süslemelerin oranlarıyla doğayı taklit ederek güzelliği ortaya çıkarmak olarak tanımlayan klasik geleneği çürütür. Laugier ve Vitruvius’un mimarinin doğayı taklit ettiği yönündeki doktrinine özellikle itiraz eden Durand, Perrault ile aynı çizgide, mimari düzenlerin orantılı tutarlılıktan yoksun olduğunu ve insan vücuduna benzemediğini belirtir. Aslında Durand, taklit edenlerin amacını asla sorgulamaz ve yalnızca doğayı taklit etmelerine itiraz eder, uygunluk, sağlamlık, dayanıklılık, hava koşullarına ve ekonomiye göre uygulanmaları gerektiğini talep eder. Durand, sembolik ve aşkın argümanları bir kenara atarak, şimdi mimarlığın güzellikle ilgisiz olduğunu, Recueil'in güzelliği hala önemli bir kategori olarak gördüğünü ve gerekliliğe ve ihtiyaca hizmet ettiğini, fayda ve ilk ilkelerini işlediğini öne sürer (Gomez, 1983).

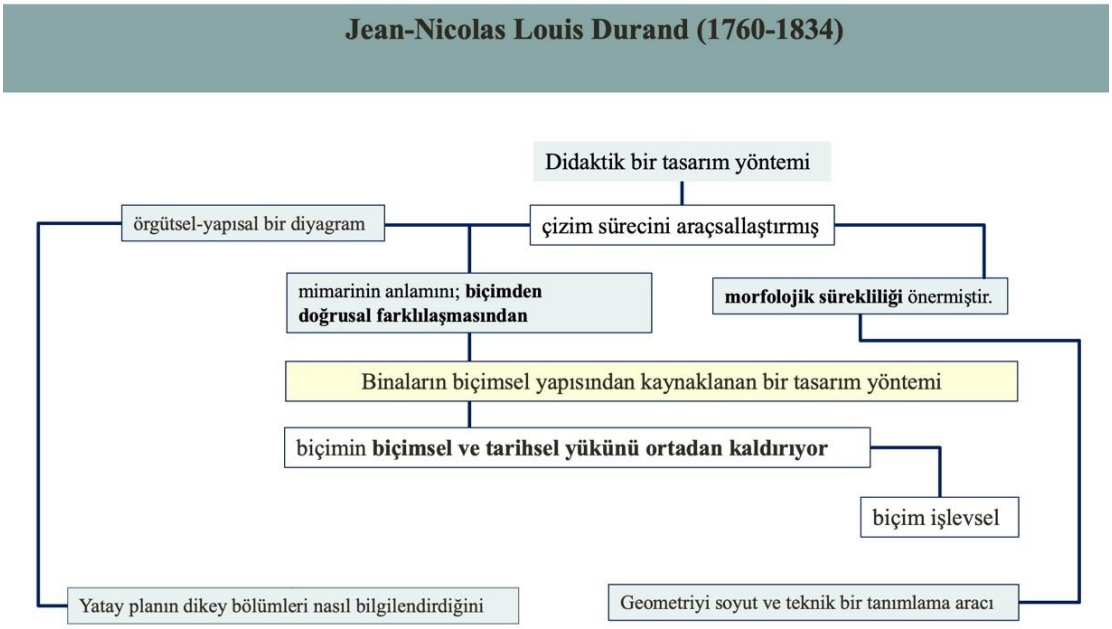
Durand'ın savunduğu basitleştirilmiş orantılı sistem, Perrault’un düzenlerin didaktik bir sistemini tasarlama hedefini yansıtan, kolayca uygulanabilen ve akılda kalıcı modeller sağlamaktır. Durand’ın Perrault ile olan bağlılığı iki temel argümanda daha da ortaya çıkmaktadır: uygunluk ve uygunluğun fayda olarak değerlendirmekte olup ve "çeşitli düzenlerin profilleri, değerlerini yalnızca alışkanlığa borçludur" ifadesini kullanmaktadır (Durand, (1802), 2000).

Précis'in ikinci bölümünde Durand, parçaların genetik dağılımı olarak ana eğilim teorisini geliştirmiştir. Yatay planın dikey bölümleri nasıl bilgilendirdiğini ve plan ve kesitin yüksekliği nasıl belirlediğini sistematik olarak belirlemiştir (Younes, 2006).

Durand, yöntem tarafından önerilen bir binanın "mekanik" bileşimi aşağıdan yukarıya, "basitten kompozite" geçerek bilimsel metodolojileri taklit etmiştir. Ona göre bir tasarımcı yapı elemanlarının (sütunlar, pilastörler, duvarlar, pencereler ve kapılar) ve yapı parçalarının (sundurmalar, girişler, merdivenler, odalar ve avlular) bir topluluk halinde birleşimini ve mimarinin genel ilkelerini-bir binanın uzunluğu veya nefes alması fark etmeksizin- ortak bir eksen üzerine yerleştirilmelidir, bu da oluşturduğu odaların ana eksenler boyunca kapılar veya duvarlarla hizalandığı anlamına gelmektedir. İşlevsel fayda dışında mimariyi önemden mahrum bıraksa da onun fayda kavramı sosyo-kültürel olarak gerçekleşmiş, özel ve kamu yararının önemi üzerinde ısrar etmiştir (Durand, (1802), 2000).

Durand, önce indirgenemez yapı öğelerini birleştirerek ve emsaller geliştirerek bir topluluğun bileşimi arasında ayrım yapmıştır. Kullandığı ilk yöntem didaktiktir ve ızgaranın prosedürel manipülasyonu, figüratif bir diyagramı değiştirmiştir. Temel diyagram, "sayı, biçim, durum ve boyut" parametrelerine göre analiz edilmiş ve farklılaştırılmış, bu da çeşitli topluluklarla sonuçlandırılmıştır. Prosedür eklemelidir ve morfolojik bir seriyi ima ederken artan karmaşıklıkla yeni figürler yaratmıştır. İkinci kopyalama yöntemi ilk olarak emsal bir grup gerektirmiştir. Durand tarafından uygun kompozisyon olarak değerlendirilen kompozisyon kopyası, mevcut modellerin farklılaşması veya uyarlanması olmuştur. Durand, "*Geçmişte ne kadar çok düşünürsen, o kadar doğru düşünürsün; düşünce çabaya mal olur [...] bir ilk fikir bile bazı dış nedenlerin uyarıcısı olmadan asla tasarlanamaz*", bu da onun eğilim kavramının bile nihayetinde alınan biçimlere ve geleneklere dayandığını doğrulamıştır (Durand, (1802), 2000). Durand'ın form soyutlaması, sistematik bir zekâ ve karmaşıklık birikiminin mümkün olduğuna dair pozitivist bir inancın temelini oluşturmuştur. Durand'ın teorisinin bu genel ve sosyal gündemi, yeni bir biçimsel dilbilgisi ve akıl yürütme kurmuş ve modern toplumun işlevsel ve faydacı gereksinimlerine yanıt verme iddiasında bulunmuştur. Bu durum, programı öngörürken aynı zamanda 20.yüzyıl Modern Hareketinin başarısızlığına da yol açmıştır. Durand'ın düzenlerinin basit plan geometrileri her zaman simetriyi ve düzenliliği korumuş ve klasik düzenlerle tanımlanan dekoratif geleneklere bağlı kalmıştır. Aynı şekilde, bir karakter doktrini tarafından emredilen alışılmış hiyerarşi ve mekânlar dizisi, her ne kadar mevcudiyetli bir ekonomi kavramına aktarılmış olsa

da korunmuştur. Durand'ın yöntemi, dekorasyonun önemini durmaksızın inkâr etmesine rağmen, estetik seçimlerle, özellikle estetikleştirilmiş bir işlevselcilik ve "yapısal dürüstlük" tarafından belirlenmiş ve yapı, aklın ve faydanın nihai ifadesi haline gelmiştir. Sınıflandırma sistemini d'Aviler ve Le Roy'un karşılaştırmalı diyagramlarıyla geliştiren Durand'ın yöntemi, kompozisyon ve mimari biçim sürecine yeni bir rasyonel anlam kazandırmış ve kapsamlı olarak düşünülebilir ve bir dereceye kadar prosedürel özerklik elde etmiştir (Jacoby, 2013).



Şekil 69. Jean-Nicolas Louis Durand'ın Araştırma Yöntemi

4.3.2. Durand Ve Quatremère Arasındaki Farklılıklar Ve Benzerlikler

- Quatremère'nin teorileri, pozitivistten ziyade göreceli olarak kalsa da tipte somutlaşan normatif fikirlerin tarihsel bir ısrarı olduğunu öne sürerek tarihselci göreliliğini dengelemiştir. Buna karşılık, Durand'ın pozitivizmi, analizini diyagramatik ve biçimsel soyutlamaya dayandırarak Le Roy'un karşılaştırmalı mimarlık anlayışını izlemiş ve belirli tarihsel ve stilistik niteliklerin ortadan kaldırılmasına izin vermiştir. Böylece, biçimsel icat tarihsel yükünden kurtulmuş ve geleceğe ait olduğu ilan etmiştir, bu durumda, yeni bir toplumun ihtiyaçlarına hizmet etmiştir.

- Le Roy'un tarih ve teoriye ilişkin tipo-diyagramatik çift okuması, Quatremère teorilerinde mutlak, kavramsal bir soyutlama olarak ilerletilirken, Durand'ın diyagramatik yönteminde modellerin biçimsel bir soyutlaması ve prosedürel farklılaşması olarak yeniden ortaya çıkmıştır.
- Quatremère'in sosyo-kültürel formun ifadeleri olarak mimari ve icadı vurgulamasının tersine, Durand buluşu parçaların biçimsel düzenlemesi yani eğilim olarak anlamıştır.
- Quatremère teoriye ve Durand pratikte ilgisini öne sürse de klasik otoritenin krizi ile karşı karşıya kaldıkları halde, tarih sorununu yeniden kavramsallaştırmak için ikisi de soyutlamaya yönelmiştir.
- Quatremère klasik doktrini kısmen desteklemek isterken, Durand radikal ayrılışını iddia etmiştir. Ona göre mimarlık bir fayda bilimidir, ancak kendi terimleriyle tanımlanan bir disiplindir.
- Quatremère'in türü metafiziktir- mimarinin bir özünü ve açık bir sanatsal başlangıcı ifade etmiş- Durand, tipolojiyi tür aracılığıyla, belirli bir biçim ve program aracılığıyla, bir doğrusal taksonomik modifikasyon aracı olarak anlamıştır.
- Quatremère ve Durand'ın teorilerinin altında yatan tarihselcilik, Académie'nin sponsorluğunda, mimarideki ilk ilkeler ve normatif Fransız söylemi sorunundan ortaya çıkmıştır.
- Quatremère'in teorik kavramı ve Durand'ın biçimsel analizi, Modernist planlama doktrinlerinden bir kaçış sunuyor gibi görünmüş, tarih ve biçimi, kentsel ve mimari ölçekte ilişkilendirmiştir.
- Bir Rönesans çizim geleneğini olan araçsallaştırmayı sürdüren Durand, tipolojik bir düzen ve morfolojik soyutlamayı benimseyerek tasarım süreci için biçimsel emsallerin normatif bir sınıflandırmasını tasarlamış- Sebastiano Serlio'nun 16.yüzyılın başlarındaki "Yerli Mimarlık Üzerine" adlı kitabında açıkça görülmüştür. Aksine, sanatların sınıflandırılmasıyla ilgilenen Quatremère, estetik tartışmaya egemen olan ve ilerlemesini engelleyen klasik taklit doktrininin üstesinden gelebilecek eleştirel bir teori arayışına girmiştir.

- Quatremère'in mimari sistemi ve sistematik mimarlık teorisi, kavramsal soyutlama ve tip temeli ile onu modern bir kuramcı olarak kurarken, Durand, mimaride tipolojinin ilk metodik kullanımıyla tanınmıştır.
- Quatremère tür ve model arasında ayrım yaparken, Durand'ın tipolojik yöntemi eşanlamlılığı önermiştir.
- Quatremère, tipin temel bir sosyal ve tarihsel boyuta sahip olduğunu ve kültürel fikir birliğine atıfta bulunduğunu düşünmüş ancak bunu Durand'ın yönteminde bulunan gelenekler aracılığıyla tipolojik düzenlilikten ayırmıştır.
- Quatremère, tipi sosyal faydadan ayırmamıştır ancak Durand, tipolojinin etkinliğini ütopik bütünlüğü ve indirgemeci akıl yürütmede görürken, çok çeşitlilik ve form kombinasyonlarına izin vermiştir.
- Quatremère gibi Durand da doğanın ilkelerini soyut olarak, kesintisiz bir gözlem, akıl yürütme silsilesinin oluşumu ve tarihsel fakat giderek daha tarihsel hale gelen bir süreç olarak görmüştür (Durand, (1802), 2000).
- Quatremère, yeni bir bilgi teorisi formüle etmek için tarihi yeniden inşa ederken, Durand, Le Roy'un biçimsel ilkeler ve diyagramatik indirgeme ile meşgul olmasını sürdüren yeni bir uygulama lehine tarihi reddetmiştir.

Quatremère Le Quency	Durand
Tarihsel	Tarihi ret etmiş- biçimsel
Tip	Tür
Taklit	Takliti ret etmiştir
Göreceli	Diyagramatik ve biçimsel soyutlama
Mimari ve icad	Parçaların biçimsel düzenlemesi
Teori	Pratik
Klasik doktrini	Radikal ayrılışını
Metafiziktir	Doğrusal taksonomik modifikasyon
Kavramsal soyutlama ve tip temeli	Tipolojinin ilk metodik kullanımı
Tür ve model arasında ayrım	Tipolojik yöntemi eşanlamlılığı
Tipi sosyal faydadan ayırmamıştır.	Tipolojinin etkinliğini ütopik bütünlüğü ve indirgemeci akıl yürütmede görmüş

Şekil 70. Quency ve Durand Arasında Olan Benzerlikler ve Farklılıklar

4.4. Gottfried Semper (1803–1879)

Gottfried Semper, 1838 ve 1841 yılları arasında Dresden'deki "Semper Opera Binası'nı" tasarlayan ve inşa eden bir Alman mimar, sanat eleştirmeni ve mimarlık profesörüdür. Semper, 1851 tarihli "The Four Elements of Architecture" adlı kitabında, mimarinin kökenleri hakkında kapsamlı bir şekilde yazmış ve antik Yunanistan'ın çok renkli mimari tarzını çevreleyen tartışmanın en önemli isimlerinden biri olmuştur (Schröder, 1993). Quatremère ve Durand'ın aksine, Semper bir eğitimci hem de başarılı bir uygulayıcı mimar olarak tanınmıştır. Semper'in teorileri sadece öğreticilikle kalmamış, aynı zamanda pratikle de ilgilenmiştir. Semper tasarım araştırmasının sorunlu doğasını fark etmiş ve tarih, teori, temsil ve uygulama yöntemlerine ilişkin soruların giderek daha fazla karşılık geldiğinin bilincine varmıştır.

Semper, sözdizimsel yaklaşımlarını sentezlediğinde hem fikirlerin entelektüel bir soyutlaması hem de formların maddi bir soyutlamasıyla tanımlanan sanat formlarının oluşumunu ve gelişimini anlamıştır. 1850'lerin ortalarında Londra'daki biçimlendirici yıllarda, Semper teorik konumunu bir dizi yazıda açıklığa kavuşturmuştur; "The Four Elements of Architecture" (1851), "Science, Industry and Art" (1852), "Theory of Formal Beauty" (1850s) ve Pratik Sanat Bölümü'nde bir konferans serisi (1853–54). "Karşılaştırmalı Bir Tarz Teorisi Sisteminin Ana Hatları" (1853) başlıklı önemli dersinde, Semper, Georges Cuvier ve Durand tarafından ortaya atılan karşılaştırmalı ve işlevsel bir türler sistemini, tür ve tarzın kültürel olarak motive edilmiş bir fikir ile birleştiren bir stil doktrini tanımlamıştır (Jacoby, 2013).

Etnografya ile ilgilenen Semper'in tarihi-kültürel okuması, sanatın başlangıçta doğadan korunma ihtiyacı, dini kült ve soyut süslemelerde ve bedenlerin, nesnelerin ve binaların süslemesinde ifade edilen içgüdüsel bir süsleme arzusu tarafından yönlendirildiğini öne sürülmüştür. Sanatsal motivasyonlar kültüre özgü fikirlere dönüştüğünde, mimarlığın ilkeleri, temel ve kalıcı tiplerden veya motiflerden türeyen orijinal oluşumlar olarak ortaya çıkmıştır. Semper, bu motifleri şu şekilde tanımlamıştır: yuva, çatı, muhafaza ve alt yapı (Semper, 1984). Daha da önemlisi, tipik motifler ile endüstriyel sanatlar, teknik süreçleri, malzeme koşulları ve sınırlamaları

arasındaki gelişimsel bir bağlantıyı fark etmiş ve mimarinin dört unsuruna karşılık gelen seramik, marangozluk, tekstil ve duvarcılık teknik sanatlarını incelemiştir (Jacoby, 2013).

Semper, mimarlığın ve güzel sanatların ortaya çıkışını, farklı kültürel üretimler olarak teknik sanatlarda işlevsel formların ve sanatsal geleneklerin daha önce gelişmesiyle açıklanabileceğini savunmuştur. Bu argüman, güzel sanatlar ve el sanatları arasındaki geleneksel ayrımı istikrarsızlaştırmış ve Vitruvius'un firmitas, faydalar ve venustas ilkelerini ortadan kaldırmıştır (Frampton, 1990). Semper, küçük ve özünde benzetici olmayan sanat formlarında paylaşılan kökenlere bağlı olarak sanatsal sentez önermiştir. Akademik fikir birliğinin bu radikal meydan okumasıyla, sanatsal oluşumların "değişken katsayıları" ile ilgilenmeye başlamış ve Quatremère gibi, tür ve tipik olarak somutlaşan evrensel fikirlerle mimari üretimlerini yeniden bağlamsallaştırmak ve açıklığa kavuşturmak için arkeoloji, filoloji ve sanat tarihi çalışmalarına başvurmuştur (Semper, 1996). Bununla birlikte, işlev, Semper için sadece teknik fayda veya yapısal rasyonalizm değil aynı zamanda kültürel ve sembolik çağrışımlara sahiptir.

4.4.1. Semper ’in Kullandığı Yöntemler

Semper’in karşılaştırmalı yöntemi, tarihsel, biçimsel ve yapısal taksonomilere göre binaların proto-fonksiyonel analizine uygulanmıştır. Bu nedenle sanatsal motifler ve kültürel faktörler arasındaki sentezleme etkileşimlerinin bir sınıflandırmasına yönelmiştir (Lukacher, 1994).

Semper’in yöntemsel buluşla deneysel karşılaştırmayı kullanması, yönteminin biçimsel öğeleri şematik olarak azalttığı ve bunları karmaşık geometrik düzenlere yeniden birleştirdiği Durand’ınkinden önemli ölçüde farklılık göstermiştir. Aslında Semper, Durand’ın formülsel doktrinini mimarideki icatların kaybından sorumlu tutmuştur. Durand'ın aksine, Semper yapı, biçim ve malzemeyi daha yüksek bir sanatsal fikre tabi tutmuş, biçim ve malzemenin sanatsal motiflerin yalnızca bir organik parçası olduğu sözdizimsel bir yöntemi tanımlamıştır (Semper, 1983).

Semper'e göre biçim, kendi içkin maddi sembolik oluşumu ve gerçekliği içinde olduğu kadar kültürel-sembolik bir soyutlamadan da anlaşılan yapısal-sembolik bir temsildir. Semper'in tür teorisi, tipik motiflerin gelişimini, kültürel ve maddi etkilerle ilişkili olarak sanat biçimlerindeki dönüşümünü anlayan bir stil doktrini olarak ortaya çıkmıştır. Pratik estetiğinde, Semper biçimsel güzelliği, Quatremère'in soyut taklit kavramıyla uyuşan, ancak 19.yüzyıl tasarım doktrinlerinin çoğunda detaylandırılan, doğa yasalarını içselleştiren ancak asla taklit etmeyen ideal tiplerin içkin ve amaçlı bir konfigürasyonu olarak yorumlamıştır (Brett, 1995). Semper, mimarlık özgürlüğü ile onun 'doğa yasaları' ile sınırlandırılması arasında gerekli uzlaşmayı, mekaniğin sınırlarını ve ona mimarlık ve toplumun kültürel tarihi tarafından açıklanan faydacı koruma ihtiyacı arasında gerekli uzlaşmayı kabul etmiştir. Semper 'in daha sonraki "Mimari Semboller Üzerindeki" (1854) dersinde yeniden yaptığı bir açıklamada "*Mimarlık bir icat sanatıdır, yani, diğer tasarım sanatlarında olduğu gibi, nesnesi için doğanın dolaysız taklidine sahip değildir"* sözlerini kullanmıştır (Semper, 1985).

Quatremère gibi, Semper de kültürel gelenekler olarak mimari ve dilin ortak yapısını aydınlatmak için, etimolojiyi kullanmıştır. Semper, sanatta türlerin ve sembolizmin sosyokültürel kökenlerini savunmuştur, dilde kullanımları ile açıklamış ve mimaride 'giyinme' (Bekleidung) ana tezini formüle etmiştir (Semper, 2004). Semper'i Quatremère'in icat anlayışından ayıran şey, tasarım tarihini incelemek için analitik çerçeve olarak ampirik karşılaştırma konusundaki ısrarı olmuştur.

Morfolojik çalışmalarda Semper, içsel maddi koşulların coğrafi, sosyo-kültürel, tarihsel ve kişisel etkilerden kaynaklanan dış faktörlerle sembolik ve tipolojik birleşimini ve bunların daha yüksek tipal motiflerle ilişkisini araştırmıştır. Semper, coğrafi konum ve sanatsal etkilere bağlı olarak, özellikle Mısır-Dor ve Doğu-Attik tarzındakiler olmak üzere farklı mimari ve çok renkli sistemlerin geliştiğini eklemiştir.

Ağırlıklı olarak materyalist bir süsleme okumasına rağmen, Semper sembolizm ve tektonik arasındaki içsel ilişkileri kabul etmiş, süslemenin, ritüel ve kültürden türediğini, ancak maddi temsil biçimlerindeki sembolik kodlamasının sanatsal tekniğin ilerlemesiyle geliştiğini belirtmiştir (Semper, 2006). Sempre için süsleme ve yapı, yüzey ve biçim bölünmezdir.

Semper'in 'Mimari Semboller Üzerine' dersi üç farklı sembolizm biçimi arasında bir ayrım geliştirmiştir.

- Binanın çıplak şematik formlarının yüzeylerinde gerçekleştirilen, belirli karakteristik tiplerden oluşan ve doğa ve teknik sanatlarla okunaklı benzetmelerden türetilen 'şiirsel' sembolik bir dil (Semper, 1985).
- İkincisi, doğadan tercüme edildikten sonra inşaatın geleneksel unsurları ve süreçleri haline gelen önemli semboller ve türler.
- Üçüncüsü, belirli ritüellere ve bunların anlamlarına atıfta bulunan mistik semboller ve türler.

Semper, herkesi, bir "bağımsız çalışmayı" tasavvur etmek için gerekli bir bağlamsallaştırma veya göreceleştirme olmaksızın tarihsel emsalleri kopyalamakla eleştirmiştir. Ayrıca, estetiğin sistematik olmadığı ve "bireysel güzelliğe" ulaşmak için uyumsuzluklara izin verecek şekilde sapması gerektiği konusunda uyarmıştır. Doğanın örneğini takip ederek, "malzeme her zaman fikre boyun eğmelidir", teknoloji yalnızca mimarinin biçimlerini doğa yasalarına göre, bir yandan oluşturulacak şeyin değişen amacına, kullanılacak malzemenin özelliklerine göre ve diğer yandan koşullandırılmış olarak biçimlendirmiştir (Hvattum, 1995). Quatremère'i çağrıştıran Semper şöyle yazar: "*Mimarlık, tamamen tamamlanmış doğal formlara bağlı olmayan, ancak tarihsel olarak doğa yasalarına ve insan zihninin düzene olan eğilimine göre evrimleşen orijinal oluşumlar yaratır*", bu nedenle evrim potansiyeline sahiptir (Semper, 1989).

Sempre, biçimsel güzellik kavramını, yapısal bir sembolik işlevin tektonik ve üslup değişiklikleri boyunca nasıl okunaklı kaldığını, süs yapraklarının katlanması ve bükülmesinin taşıdığı yapısal yükün plastik bir benzetmesi olarak işlediğini gösteren Yunan simasını kullanarak göstermiştir. Yunan mimarisinde tamamen geleneksel renklerle kaplanmış olan binanın kendisinin yanı sıra, benzetmelerin asıllarının oluşturduğu malzemelerin soyutlamalarını yapmışlardır (Semper, 1985). Bununla birlikte, güzellik yasalarının doğrudan bir tanımından kaçınan Semper, stil ve güzellik kavramlarının yakın bir ahlaki ittifakı olduğuna dikkat çekmiş, güzellik sorununu aşmasına ve açıklamasını stil tanımına dahil etmesine izin vermiştir. Semper,

metafizik koşulları biçimsel terimlerle açıklayan bir güzellik kavramını öne sürmüştür. Semper ‘in biçimsel güzellik kavramı, Vitruvius'un "otorite" ve "analoji" nosyonlarından, insan vücuduna karşılık gelen mimarideki simetri ve orandan kaynaklanmaktadır.

Semper’e göre, "Stil", "temel fikre ve bir sanat eserinde temanın düzenlemesini değiştiren tüm içsel ve dışsal katsayılara vurgu ve sanatsal önem vermek anlamına gelir" (Diephouse, 1852). Stil, sanatsal yeterlilik ve tutarlılığın bir ölçüsüdür ve sanat eserlerinin biçimsel ve maddi dönüşümlerden bağımsız olarak “prototip biçimlerini” (Urform) ve “ilkel fikirlerini” korumalarını sağlar. Kalıcı tipsel motifler ve bunların maddi dönüşümleri arasındaki bu karşılıklı ilişkiler, Semper’in üçe ayırdığı üslup doktrininin tezidir. Aynı zamanda stil, değişken faktörlerin organik bir sonucunu anlamlandırmaktır, ancak hiçbir zaman işlevsel bir ekleme değildir.

- Birincisi, ilkel motifler ve biçimler ve bunların gelişimiyle ilgili bir “sanat tarihi” üslup teorisi.
- İkincisi, sanatsal motiflerin farklı malzemelerdeki veya farklı teknik yollarla tercümelerinin malzeme özelliklerine ve üretim süreçlerine özgü olması gereken “teknik” bir stil teorisi.
- Üçüncüsü, yapının kendisinin dışında kalan bir "sosyokültürel" stil teorisi, "yerel, zamansal ve kişisel etkilerin" biçim ve anlam üzerindeki etkisini dikkate alır (Jacoby, 2013).

4.4.2. Semper’in Dressing (Giyinme) Teorisi

Gottfried Semper’in teorilerinin analizi yoluyla mimaride giyim ve süslemenin anlam ve önemini de ortaya çıkmıştır. Semper'e göre giyim, kültür ve toplumla ilgili olan sanat ve süslemeyle ilişkilidir. İnsanlar giyinerek toplumlarının bir parçası olurlar. Semper’e göre giyinme ve süslenme insanlar tarafından kendilerini göstermek ve ifade etmek için kullanılan bir araçtır.

Mimaride giyinmek, insan vücudunu giydirmekle ilişkilidir. Bir bina yaklaşık olarak bir insan vücuduna benzetilebilir, yapısı iskelete, iç odalar ve katlar ile bunların işlevleri ve mekanizmaları, sinir sistemi ile organlar, kaslar ve elektrik hizmetleri ile

karşılaştırılır. Bir bina vücut gibi, yapısal malzemeyi, iskeleti, kasları vb. elemanları Kamufle etmek için giydirilmeli ve süslenmelidir. Bir yapı, tıpkı bir beden gibi, sosyal bir varlıktır, toplumsal bir rolü vardır bu nedenle giyinme ve süsleme şekli yapıya toplumda anlam ve karakter yaratır. Başka bir deyişle giyinmek, sıcaklık, rahatlık ve mekânın karakteridir.

Semper'e göre mimarlık sadece bir fayda değil, bir ifade ve bir güzellik duygusu taşıyan bir sanattır. Ayrıca Mimaride giyinme kavramı, toplumdaki değerli rolünü anlamak için de önemlidir. Giyinmenin sosyal rolü, bazı tarihi ve estetik gelişmeleri ve mimarinin daha eleştirel ve işlevsel yönlerini ortaya çıkarmaktadır.

Semper'in teorisi, mimarlığın zanaat ve tekstil ile ilgili pratik sanatlardan kaynaklandığı ile ilgilidir. Başlangıçta duvarların sağlam olmadığını, dokuma halılardan yapıldığını savunmaktadır. Toplum daha fazla kalıcılığa ve dayanıklılığa ihtiyaç duydukça, halıları güçlendirmek için bir destek veya yapısal malzeme eklemiştir. Böylelikle halılar, duvarın giydirme veya dekoratif parçası haline gelmiştir. Semper'in tezi, mimari giydirmenin sanat ve yüzey dekorasyonuyla güçlü bir şekilde ilişkilendirdiği dekoratif halılardan türediği şeklindedir (Suderman, 1995). Semper, Çin mimarisinde tekstil giyimin çok belirgin olduğuna inanmış, Çin mimarisinde kullanılan ahşap bölme duvarların ağırlıklı olarak zengin renklerle boyanmış halı motiflerine sahip olduğunu gözlemlemiştir. Dış duvarların genellikle kutsal tuğlalardan yapıldığını ve halılarla kaplı olduğunu ileri sürmüştür (Semper, 1985: 1853).

Giyinme fikri hem yapı hem de vücut için giydirmek veya örtmektir. Semper, her iki fikrin de aynı dilbilimsel kökeninden kaynaklandığına inanmakta olup, duvarı, mimaride giysiye benzer şekilde örtmeyi sağlayan unsur olarak görmektedir. "11 Kasım 1853 Londra Konferansında", "duvarın görünen kısmı" anlamına gelen Almanca sözcük kalıplarını "dokuma malzeme" veya "giysi" anlamına gelen gewand ile birleştirir. Duvarın yapısına ya da inşaat kısmına, Maueri ismini kullanmaktadır (Semper, 1985: 1853).

Aynı konferansta Semper, halı duvarların orijinal motiflerini taklit etmenin en eski ve en önemli yönteminin boyamadan önce gelen sıva kaplama olduğunu

belirtmiştir. Asurlular tarafından geliştirilen sırlı tuğlalar, halı duvarların orijinal motiflerini taklit etmenin bir diğer yolu olarak tanımlanmıştır (Semper, 1985: 1853). Ayrıca İran, Assyria'da granit, mermer, kaymaktaşı ve porfir de kullanılmıştır.

Semper, antik çağlardan orta çağlara kadar uzanan duvar süslemelerinin ve giyimlerinin her zaman goblen motiflerini taşıdığını varsaymış, bunun modern uygulamada devam etmesi gerektiğini savunmuştur (Semper, 1985: 1853). Semper için giydirme, duvarın orijinal formu olan dokuma tekstil ile ilgilidir. Böylece süslemeyi kurulan yapıya uygulanan bir şey olarak değil, yapı tarafından takip edilen ve desteklenen bir unsur olarak görmektedir. Ayrıca giydirmenin amacını, formu tezahür ettirmek için olduğunu savunmaktadır.

"Mimarinin Dört Unsuru" kitabının girişinde (1989) Mallgrave, Semper'e göre giyinmenin, yalnızca orijinal mekânsal çevrenin sembolik anlamını kucaklamakla kalmayıp, aynı zamanda altındaki yapısal malzemenin sınırlarını örtmek için bir maske görevi gördüğü için çok önemli olduğuna dikkat çekmiştir (Mallgrave, 1989).

Semper'in duvarı giydirme teorisinin iki unsurdan oluştuğu anlaşılmaktadır: "görünmez yapı" ve "görünür giysi". Sempre, ana duvar kaplamasının daha sonra başka malzemelerle değiştirilen dokuma halı olduğuna inanmaktadır (Semper, 1985: 1853). Daha sonraki gelişmelerde, dekorasyonların da doğrudan yapı malzemesine uygulandığını belirtmektedir (Semper, 1989). Parlatma, kendini kaplama olarak ortaya çıkarmak için yapılan yapısal malzemenin bir örneği olarak tanımlanmaktadır. Giyinme, malzemeleri kesme, yapıştırma veya birleştirme yöntemleriyle ve aksesuarlarla artikülasyonla inşa edilmektedir (Suderman, 1995). Semper için giyim, sanat ve dekorasyonla ilişkilendir ve bu nedenle giyimin estetik kalitesine çok önem vermektedir. Giysinin, ilham kaynağı olarak her şeyin geçmişle bağlantılı olduğu resim, baskı, boyama, kakma, zanaat, rölyef ve kaplama gibi sanat unsurlarını içermesi gerektiğini savunmaktadır.

Semper, duvarı giydirirken veya dekore ederken, duvar malzemesinin doğası veya karakterinin dikkatlice değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur ve "Tarz: Tekstil Sanatında" (1859) şu sözlerle malzeme kullanımını açıklamıştır; *"Her malzeme, kendisini diğer malzemelerden ayıran ve ona uygun bir teknik işlem*

gerektiren özellikleriyle kendine özgü oluşum tarzını şartlandırır" (Semper, G. 1989: 1859). Örneğin mermer ve granit gibi üstün malzemeler, kaplama veya boya gerektirmez, ancak inceliklerini ortaya çıkarmak için cilalama gerektirir. Semper çekici olmayan malzemelerin her zaman giyimli olduğunu açıklamıştır (Semper, G. 1989:1851). Semper'e göre duvarın giydirilmesinde, dış cephede kullanılan malzemelerin iç mekânda kullanılanlardan açıkça ayırt edilmesi gerekmektedir. Dış cephe için, kaplama duvarı hava şartlarına karşı koruyabilmelidir.

Semper'e göre giyinme sadece duvara özel değil, aynı zamanda kolonlar, çatı konstrüksiyonu ve demir işçiliği gibi inşaatın diğer unsurlarını da kapladığını belirtmiştir. Ancak, farklı yapı parçalarının giydirilmesi farklı işlemler gerektirdiğini savunmuştur. Örneğin demir sütunların veya demir işçiliğin parlak renklerle değil, ince görünmeleri için siyah veya bronzla boyanacağını belirtmiştir (Semper, G. 1989:1851). İç mekânda ise giydirmenin değerinin; sıcaklık, rahatlık ve huzur hissi olduğunu ve bu nedenle duvarın orijinal anlamının her zaman korunduğunu savunmuştur (Semper, G. 1989:1851). Semper'e göre, giydirme veya dekorasyon yapı tarafından takip edilmiş ve yapının rolü giyinmesine bağlı olmuştur. Pratik uygulamada, duvarın, üzerinde temsil edilen şey tarafından uzamsal bir kuşatma olarak orijinal anlamını kaybetmesine asla izin verilmemesi gerektiğini belirtmiştir (Semper, G. 1989:1851).

Özetle, duvar giydirme Semper için önemlidir çünkü duvarın gerçek özü olan kaplamaları, aynı zamanda sanatın, yaratıcılığın, sakinlerin duygu, inanç, arzu ve düşüncelerinin dışavurumunu sembolize etmektedir. Giyinme sadece bir binanın bitmiş görünümünü göstermekle kalmaz, aynı zamanda insanlar üzerinde de doğrudan bir etkiye sahiptir. Sempre giyinme teorisi, sadece yapıyı giydiren dekoratif bir katman değildir, giyinmenin daha derin bir anlamını anladıkları için daha değerlidir. Semper giyinmeyi mimaride bir gereklilik ve temel bir unsur olarak algılamaktadır. Onun görüşüne göre giydirme yapıya sembolik bir temsil vermek yerine duvarın gerçek anlamını taşımaktadır. Giyinmeyi duvarla ilişkilendirirler, bu nedenle rolü sadece şekli temsil etmek değil, aynı zamanda formu yaratmaktır.

4.4.3. Mimarinin Dört Unsuru

1851'de Semper, dünyanın her yerinden sanat ve eserlerin sergilendiği Londra'daki Büyük Sergiye katılmıştır. Wolfgang Henmann In Search of Architecture'da (1984) bahsettiği gibi, bu serginin Semper'in düşüncesinde büyük etkisi olmuş; hayatında ve kariyerinde dikkate değer bir değişime işaret etmiştir. Sergide Semper, Amerika yerlileri, Kızılderililer, Afrikalılar ve Tibetliler gibi 'ilkel insanlar' tarafından, özellikle de gördüğü renkli kumaşlar ve seramik ürünleri Avrupalı ürünlerden üstün olduğu için geliştirilen eserlerle yakından ilgilenmiştir (Hermnann, 1984). O zamanlar Semper, mimarlığın kökenlerini de merak etmiş, insanların binlerce yıldır eserler yaptığına ve bu tür pratik sanatlardan mimarinin geliştiğine inanmıştır.

Semper ‘in özel ilgisini çeken sergilerden biri de Trinidad adasındaki 'Karayip Kulübesi olmuştur. Bu kulübe, yükseltilmiş bir platform üzerine yerleştirilmiş, etrafı bambu direklerle çevrili, ahşap çatılı ve hasır örgülü duvarlarla çevrilmiş seramik bir ocaktan oluşmuştur (Mallgrave, 1983). Bunun, temel gereklilikten türetilen temel fikre dayanan bir mimari prototipi olduğuna inanmıştır. Bu ilkel kulübe fikrinden yola çıkarak Semper, 1851'de "Mimarinin Dört Unsuru" teorisini önermiştir.

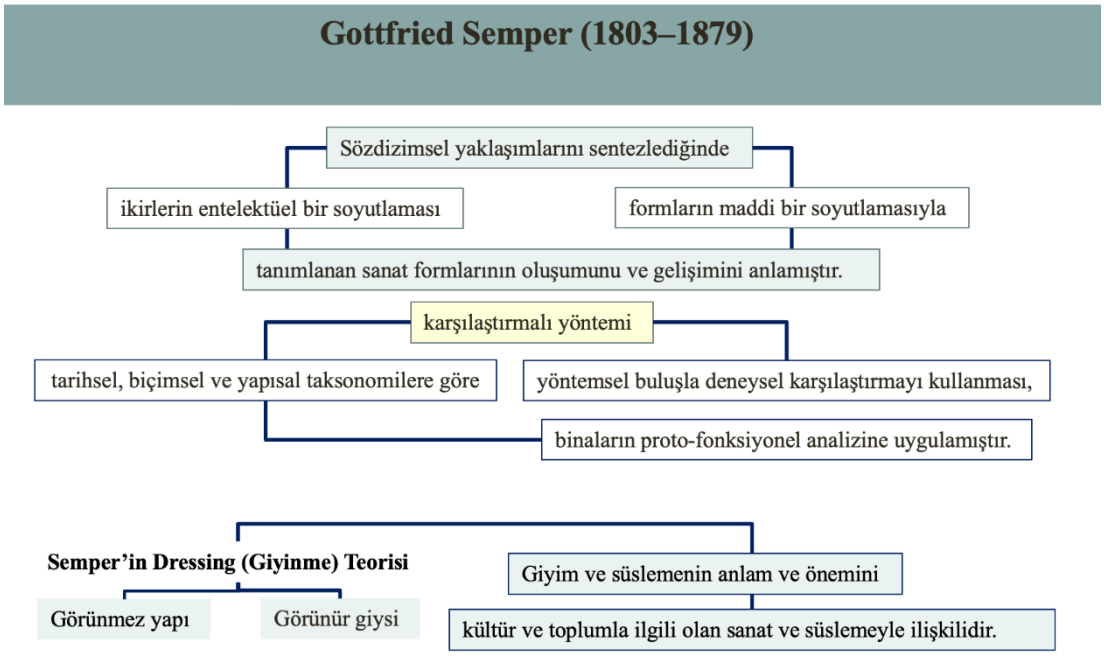
Semper mimarinin kökenlerinin zanaata dayandığını iddia etmeye başlamıştır. 1851'de yayınlanan kitap, mimarlığın kökenlerini antropoloji merceğinden açıklamaya yönelik bir girişim olmuştur. Kitap, mimariyi dört ayrı öğeye ayırmıştır;

- Ocak,
- Çatı,
- Çevre Duvarı
- Yığma Toprak (Semper, G. 1989:1851)

Her bir unsurun kökeni, geleneksel zanaatlarında bulunabilir:

- Ocak: Metalurji, Seramik
- Çatı: Marangozluk
- Çevre Duvarı: Tekstil, Dokuma
- Yığma Toprak: Toprak İşleri

Semper, ocağı ailenin çekirdeği ve evin merkezi olarak görmektedir. Diğer üç unsur (çatı, mahfaza ve höyük), sağlığı ve aileyi doğaya karşı korumayı amaçlamaktadır. Semer'e göre, mimarinin ilk unsuru ocaktır ve Mimarlığın "ilkel insanların" bir açık ateşin etrafında toplanmasından dolayı geliştiğini öne sürmektedir. Ateş, insanları bir aile oluşturmak için bir araya getirmiş ve oradan sosyal yerleşimler başlamıştır. Semper, ocağı "mimarinin ahlaki unsuru" olarak görmüş, Ocağı doğa etkenlerinden koruması içinde ikinci unsur olarak direklerle desteklenen çatıyı oluşturmuştur. Daha sonra ise başka bir koruma unsuru olan çevre duvarları yapılmıştır. Bu duvarlar doğal liflerin hasır veya halı şeklinde dokunarak ahşap direklere yapıştırılmış, böylece duvarın ilk ve orijinal formu dokuma duvarlar ortaya çıkmıştır. Höyük veya teras, tüm düzeni tamamlayan dördüncü unsurdur (Semper, 1853).



Şekil 71. Semper'in Karşılaştırma Metodolojisi

4.5. Colin Rowe ve Robert Slutzky

4.5.1. Saydamlık (Transparancy)

Colin Rowe ve Robert Slutzky tarafından 1963 yılında saydamlık konusu mimari analize uygulanmıştır. Olağanüstü Saydamlık ilk olarak kübizm resminden tanımlanmıştır. Colin Rowe ve Robert Slutzky, "Saydamlık: gerçek ve olağanüstü" başlıklı denemelerinde, mimarinin şeffaflığının resimde gözlemlenenden oldukça farklı olduğunu ve kapsamlı bir analiz gerektirdiğini iddia etmişlerdir (Rowe ve Slutzky, 1990). Tartışmalarına, resimdeki "Gerçek" ve "Fenomenal" şeffaflığı ayırt ederek başlamışlardır.

- İlki, kişinin bu yüzeylerin ötesinde ne olduğunu da görmesine izin veren saydam yüzeylerin, ressamlıkla temsil edilmesiyle oluşturulmuştur.
- İkincisi, görünüşte saydam yüzeylerin karmaşık bir etkileşimini öneren resimlerin daha ayrıntılı bir özelliğidir, oysa bu etkileşim hiçbir zaman 3 boyutlu bir gerçekliğin tamamen anlaşılabilir ve tutarlı 2 boyutlu temsilini sağlamamıştır.

Kelimenin tam anlamıyla saydamlık, olası ve mantıksal bir mekânsallığa karşılık gelirken, Olağanüstü saydamlık, öyle bir uzamsallığı önerir ve çağrıştırır ki, asla belirsiz olmayan ve tutarlı bir şekilde tanımlanamaz, çünkü temsili tamamen belirsizdir.

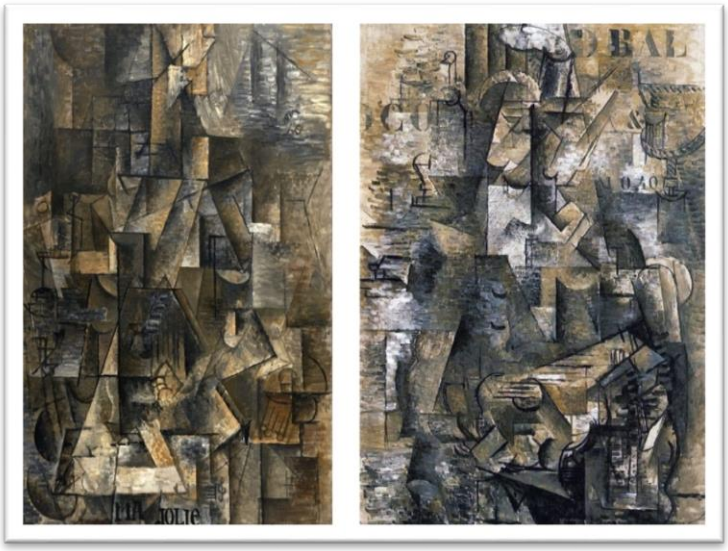
"Saydamlık, "mekân-zaman", "eşzamanlılık, "iç içe geçme, "üst üste binme" ve "kararsızlık": çağdaş mimarlık literatüründe bu kelimeler ve benzerleri sıklıkla eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Sözlük tanımına göre, "Şeffaf" olmanın niteliği veya durumu, hem maddi bir koşulu- ışık ve hava geçirgenliği- hem de entelektüel bir zorunluluğun; kolayca tespit edilmesi gereken, mükemmel bir şekilde açık olması ve taklit edilmeden arınmış bir şeye yönelik içsel talebimizin sonucu olarak tanımlanmıştır (Rowe ve Slutzky, 1990).

"Saydamlık", geniş bir mekânsal düzeni ifade ederek bir optik özellikten daha fazlasını taşımaktadır. Saydamlık, farklı mekânsal konumların aynı anda algılanması anlamına gelmektedir. Buradaki mekân sadece gerilemekle kalmaz, aynı zamanda

sürekli bir faaliyette dalgalanmaktadır (Kepes, 1969). Rowe ve Slutzky'e göre şeffaf olan, tamamen açık olmaktan çıkar ve bunun yerine açıkça belirsiz olana dönüşür. Şeffaf, üst üste binen düzlemler okunduğunda, basit bir fiziksel saydamlıktan daha fazlasının söz konusu olduğu sürekli hissedilir (Rowe ve Slutzky, 1990). Üst üste binmelerin şeffaf kalitesi, genellikle bağlamın şeffaflığını da önermekte ve nesnedeki fark edilmeyen yapısal nitelikleri ortaya çıkarmaktadır (Moholy-Nag, 1921).

Saydamlığa ilişkin herhangi bir araştırmanın en başında, temel bir ayrım yapılmalıdır. Saydamlık, bir cam perde duvarda olduğu gibi, doğal bir öz niteliği olabilir veya organizasyonun doğal bir kalitesi olabilir. Bu nedenle, gerçek ve olağanüstü saydamlık arasında ayrım yapılabilir (Rowe ve Slutzky, 1990).

Olağanüstü saydamlık hissi muhtemelen yalnızca kübist resimden kaynaklanmıştır ve yaklaşık 1911 veya 1912 tarihli bir kübist tuval, şeffafın her iki düzeninin veya seviyesinin varlığını göstermeye hizmet etmiştir. Şeffaflığın ikili doğası, biraz atipik bir Picasso'nun karşılaştırılması ve analizi ile gösterilmiştir. The Clarinet Player, Picasso (Şekil 72), ve Georges Barque, "The Porteguese" (Şekil 73) Her birinde bir piramidal biçim bir görüntüyü ima etmiştir. Picasso, piramidini güçlü bir konturla tanımlamış ancak Braque daha karmaşık bir çıkarım kullanmıştır.



Şekil 72. Sağ: The Clarinet Player, Picasso, 1911.

Şekil 73. Sol: Georges Braque, The Portuguese, 1911–12.

Kaynak: https://smarthistory.org/georges-braque-pablo-picasso-two-cubist-musicians/

Picasso'nun dış çizgisi o kadar iddialı ve arka planından o kadar bağımsızdır ki, gözlemci görece derin bir uzayda duran pozitif şeffaf bir figür hissine sahip olmuştur. Ancak daha sonra gerçek derinlik eksikliğine izin vermek için bu hissi yeniden tanımlamıştır. Aralıklı çizgiler ve izinsiz giren düzlemler tarafından oluşturulan yatay ve dikey ızgaraların oldukça gelişmiş bir şekilde birbirine geçmesi, öncelikle sığ bir alan oluşturmuş ve gözlemci, bu alanı, şeklin maddeyi kabul etmesine izin vermiştir. Braque, şekil ve ızgaranın bağımsız bir şekilde okunması olanağını sunmuştur ancak Picasso bunu hemen hemen hiç yapmamıştır. Picasso'nun tablosunda, birebir saydamlık ve diğerinde olağanüstü bir saydamlık ön vizyonu görülmüştür (Rowe ve Slutzky, 1990). Picasso'nun ızgarası daha çok figürüne dahil edilmiş ya da onu dengelemek için getirilen bir tür çevresel olay olarak görünmüştür.

Resimsel saydamlıklardan çok mimari açıdan düşünüldüğünde, kaçınılmaz karışıklıklar ortaya çıkmaktadır, zira resim yalnızca üçüncü boyutu ifade edebilirken, mimari onu önleyememektedir. Üç boyutun sahteciliği yerine gerçeklik sağlandığında, mimaride gerçek saydamlık fiziksel bir gerçek haline gelmektedir. Bu nedenle olağanüstü şeffaflığa ulaşmak daha zordur ve genel olarak eleştirmenlerin mimaride şeffaflığı, materyallerin şeffaflığıyla mükemmel bir şekilde ilişkilendirmeye istekli olduklarını tartışmak da zordur (Rowe ve Slutzky, 1990). Gyorgy Kepes mimaride cam ve plastiğin malzeme niteliklerinde bulunması gerektiğini ve eşdeğeri olduğu düşünmektedir. Bunların hesaplanmış kompozisyonları, yarı saydam veya cilalı bir yüzey üzerinde oynayan ışığın yansımaları ve kazalarının ürettiği gelişigüzel üst üste binmelerde ortaya çıkmaktadır (Kepes, 1969).

Rowe ve Slutzky araştırmalarına bakıldığında iki Saydamlık Modu; gerçek(abartısız) ve Olağanüstü saydamlık ortaya çıkmaktadır. Rowe ve Slutzky'nin Transparency: Literal & Phenomenal hakkındaki ufuk açıcı makalesinin özü, iki tür şeffaflığın ayrımının yapılmasıdır; Daha sonra algısal saydamlık olarak tanımlanacak olan bu durum, birbirine geçen perdeler, yarı saydam duvarlar vb. gibi madde veya maddeye özgü bir niteliktir. Olağanüstü bir saydamlık, yani kavramsal bir saydamlık, mekânsal veya hacimsel organizasyonun doğasında bulunan bir kalitedir (Rowe ve Slutzky, 1990).

Rowe ve Slutzky, Gyorgy Kepes'ten, şeffaf figürlerin optik bozulma olmadan birbirinin içine girmesinin bir sonucu olarak şeffaflığı tanımladığı için alıntı yapmaktadır, ancak saydamlık, aynı zamanda mekânsal efektler de içerdiğinden, optik efektlerden daha geniş bir anlama da işaret etmektedir. “Saydamlık, farklı mekânsal konumların aynı anda algılanması anlamına gelmektedir. Uzay yalnızca gerilemekle kalmaz, aynı zamanda sürekli bir faaliyette dalgalanmaktadır” (Kepes, 1969). Ayrıca Figürlerin bu örtüşmesi ve iç içe geçmesi, uzamsal boyutlarda bir belirsizlik veya çelişki yaratmaktadır.

Algısal ve Kavramsal Saydamlık: Göz ve Zihin, Bakmak ve Okumak konusunda,

- Şeffaflığın diyalektiğine yeni terimler eklemek için,
- Algısal veya kavramsal olarak yeniden yorumlamak için,

Sol Le Witt'in terimleri ve 1960'ların Kavramsal Sanat hareketinde bu ikiyi şu şekilde karşılaştırmaktadır: "Gözün duyumunu ifade eden sanat, öncelikle kavramsal olmaktan çok algısal olarak adlandırılacaktır" ve "Kavramsal sanat, izleyicinin gözü veya duyguları yerine zihnini meşgul etmek için yapılır" sözcüğünde eklemektedir (Lewitt, 1928). Terimlerin ve tanımların yan yana getirilmesi, artık bir tür Algısal saydamlık olarak görülebilirken, Fenomenal saydamlık, kişinin mekânsal organizasyonu yorumlamasında veya okumasında izleyicinin zihnini meşgul eden bir Kavramsal saydamlık olarak anlaşılmaktadır.

Sigfried Giedion, Fransa'da “Building in France, building in iron, building in ferroconcrete”, adlı kitabında, Tasarımları gereği, bugün tüm binalar mümkün olduğunca açık olarak tasarlandığını savunmuştur. Ona göre keyfi sınırlar bulanıklaştırılmış, bağlantı ve iç içe geçme arayışına girilmiştir (Giedion, 1995). Giedion, Le Corbusier'in resimlerine ve binalarına nüfuz etme fikrini Jeanneret 1924'e atıfta bulunarak, "Şeffaf nesnelerin resimde nasıl iç içe geçtiği gibi, Corbusier her türlü yolla evin geleneksel ağırlığını da hafifletiyor" diye yazmıştır (Giedion, 1995).

Hava, Le Corbusier’in evlerinden geçmektedir, Şeffaf eşzamanlılık, dış çatı teras alanı ile bitişik iç mekanların birbirine kenetlenen bir hareketle harmanlandığı ve birleştiği Le Corbusier's Cook House'da görülmektedir (Giedion, 1995).

Şekil 74. Le Corbusier'in La Roche Evi; İç İçe Geçmiş Alanlar

Kaynak: S. Giedion, Building in France, building in iron, building in ferroconcrete (Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), 178.

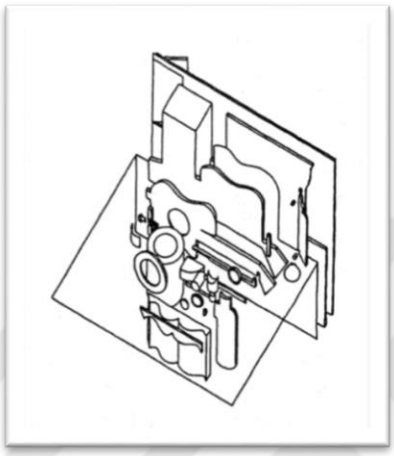
Şekil 75. Le Corbusier'nin Cook House, 1926/27; Çatı ve İç Mekanlar Arasında İç ve Dış Mekânın İç İçe Geçmesi, Birbirine Kenetlenmesi ve Harmanlanması.

Kaynak: Le Corbusier's Cook House 1926/27, S. Giedion, Building in France, building in iron, building in ferroconcrete (Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), 179.

Saydamlık mimaride yapının içi ve dışı arasındaki sınırın, şeffaf olma derecesidir. Saydamlık modern mimaride Giedion'un (1941) söylediği gibi yapının iç-dış sınırını kaldırarak "içten dışa-dıştan içe giden görsel sürekliliği", kamusal ve yarı-özel alanları kaynaştırmanın bir yolu olarak görülmüştür. Camın yıllar içinde geçirdiği evrim doğrultusunda şeffaf, yarı şeffaf veya yansıtıcı olarak varyasyonları ortaya çıkmıştır (Gür, 2006).

4.5.2. Düzlemlerin Katmanlaşması

Le Corbusier'in resim çalışmalarının yanı-sıra inşa ettikleri yapılarında da cephe düzlemleri ortaya çıkmıştır. Le Corbusier'in 1920 tarihli "Still Life" adlı eserinde katmanlaşma görülmüş ve daha sonra 1927-28 yılında Garches'deki Villa Stein tasarımına uygulanmıştır.

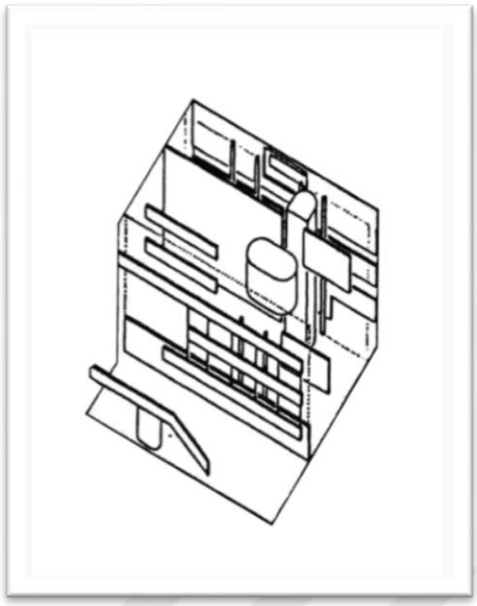


Şekil 76. Le Corbusier'in Axonometric Still Life, 1920; Ön Düzlemlerin Katmanlaşması

Kaynak: Axonometric of Le Corbusier's Still Life, 1920; R. Krauss, Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman, Architecture and Urbanism. (1112), 1980, ss.196.

Şekil 77. Le Corbusier's Still Life, 1920.

Kaynak: sağ: https://moma.org/collection/works/79312



Şekil 78. Le Corbusier'in Axonometric Garches'deki Villa Stein, 1927-28, Ön Düzlemlerin Katmanlaşması

Kaynak: sol: Axonometric of Le Corbusier's Villa Stein at Garches 1927/28; R. Krauss, Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman, *Architecture and Urbanism*. (1112), 1980, ss. 197.

Şekil 79. Le Corbusier'in Villa Stein'ı, Garches 1927-28.

Kaynak: Le Corbusier's Villa Stein at Garches 1927/28 S. Giedion, building in France, building in iron, building in ferroconcrete (Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), ss. 182.

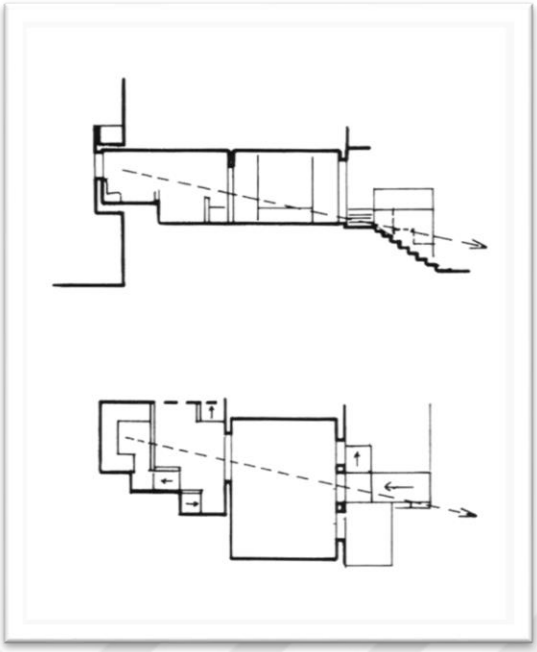
Rowe ve Slutzky, mekânın inşa edildiği, önemli olduğu ve ifade edildiği araçların, tabakalaşmanın olağanüstü şeffaflığın özü olduğunu savunmuştur (Rowe ve Slutzky, 1982). Aksonometri, her iki çalışmanın katmanlı konfigürasyonlarını göstermiş, düzleştirilmiş koşullarının çeşitli kurucu katmanlarını boyama veya yükselme olarak uzatmış ve genişletmiş gibi göstermektedir.

Eisenman, Le Corbusier'in resminin ve Villa Stein'ın düzleştirilmiş katmanlı cephelerini, kişinin bütünü, tekil bir bakış açısından eşzamanlı olarak algılamasına izin veren, dik bir konuma eğilmiş planlar olarak tanımlamaktadır. (Eisenman, 2007).

Rowe & Slutzky, Saydamlık hakkındaki makalelerinde, düzlemlerin ve figürlerin şeffaf örtüşmesi, iç içe geçmesi ve üst üste binmesinde birden fazla saydamlık modu bulunduğundan bahsetmektedir. Onlara göre yalnızca fiziksel veya gerçek bir saydamlık yoktur, aynı zamanda kavramsal veya olağanüstü bir saydamlık, yani örtük veya görünen bir saydamlık modu da vardır (Rowe & Slutzky, 1982).

Adolf Loos, mimarisinin planda değil, daha çok boşluklar veya küpler açısından tasarlandığını, dolayısıyla katların ve alanların bitişik ve sürekli bir alanda bir araya gelmesini sağlayan Raum- veya mekân- planı olduğunu belirtmektedir. Colquhoun'e göre odalar arasındaki mekânsal süreklilik, duvarların çıkarılmasıyla değil, geniş açıklıklarla delinmesi ile yaratılmış, böylece görünümler her zaman çerçevelenmiştir. Genellikle odalar arasındaki bağlantı, sahne önü gibi, yalnızca görseldir ve ara yüzlerinde, bu mekanların teatral bir niteliği vardır (Colquhoun, 2002). Böylelikle, izleyicinin, katmanlı düzlemlerin mekânsal bir sürekliliğini yaratarak mekânda yolculuk yapmasına izin verilmektedir.

Muller Evi'nin hem planı hem de kesiti çapraz bir ok tasvir etmektedir; bu, içeri / dışarı perspektif görünümünü belirtmektedir. Hem plandaki hem de kesitteki oklar aynı görünüme işaret ettiğinden, köşe genlik önemlidir, yani, her ikisi de aynı çerçeveli manzaralar dizisini gösterdiğinden, her iki ok da aslında aynıdır. Böylelikle, Rowe ve Slutzky'nin katmanlaşma nosyonu, yani ön düzlemlerin ve uzayların ardışık katmanlaşmasıyla ilgili olarak bahsettiklerini takiben, olağanüstü veya kavramsal saydamlık elde edilir.



Şekil 80. Loos'un Moller Evi'nin Kesiti (üstte) ve Planı (altta), Viyana, 1927-8; Çapraz Ok, Birbirini İzleyen Düzlemler / Çerçevelerden Geçen Bakış Yolculuğunu Gösterir.

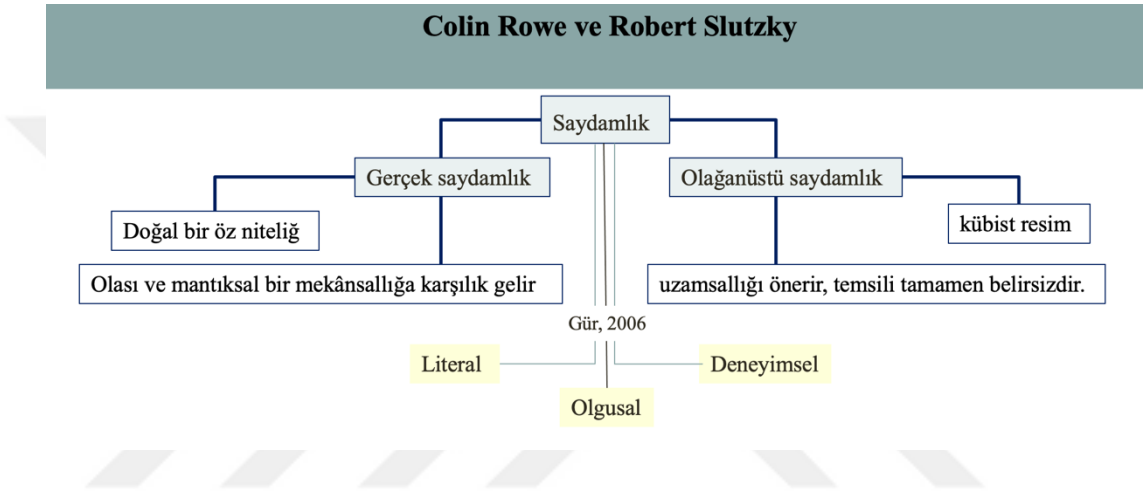
Kaynak: A. Colquhoun, *Modern Architecture*, New York: Oxford University Press, 2002, s:82.

Saydam işlemlerin eşzamanlılığı olan saydamlığın iki katına çıkarılması için iki saydamlık modu birleştirilebilir, kaynaştırılabilir ve entegre edilebilir. Bu nedenle hem mekânın, yüzeyin, hacmin ve cephenin katmanlaşması, bir mekânsal yüzey belirsizliği, belirsiz bir dalgalanma ve uzay ve yüzey derinliği salınımıyla sonuçlanır.

Gerçek saydamlık, duvarların ve yüzeylerin fiziksel malzemesinin katmanlaşması ve istiflenmesi yoluyla meydana gelirken, olağanüstü saydamlık, eksenlerin ve ızgaralı uzamsal düzenlerin katmanlaşması, örtüşmesi ve üst üste binmesi yoluyla meydana gelmektedir.

Gür'e göre cephede üç tür Saydamlık vardır; Literal, Olgusal ve Deneyimsel. Malzeme özeliklerine bağlı "Doğrudan Saydamlık" ve bu duruma karşı duran "Olgusal Saydamlıktır. Olgusal saydamlık, malzeme özelliğinden çok daha fazlasını kapsamaktadır. Bu tür saydamlık, yapının cephe örgütlenmesi, duvarlar, eklemeler ve çıkarmaların bir tanımıdır.

Gür'ün tanımına göre "*Olgusal saydamlık doğrudan saydamlığı sağlayan şeffaf malzemenin etkisini göreceli kılan bir saydamlık yorumudur. Deneyimsel saydamlık kullanıcının yapıyla karşılaşma anında ortaya çıkan bir deneyimdir. Duvarlar, ağaçlar, kaldırım, imarın çekme mesafesi koşulu gibi değişkenler insan ve yapı ilişkisini belirler. Tepede orman içindeki cam ev aslında hiç de saydam değildir.*" (Gür, 2006: 43).



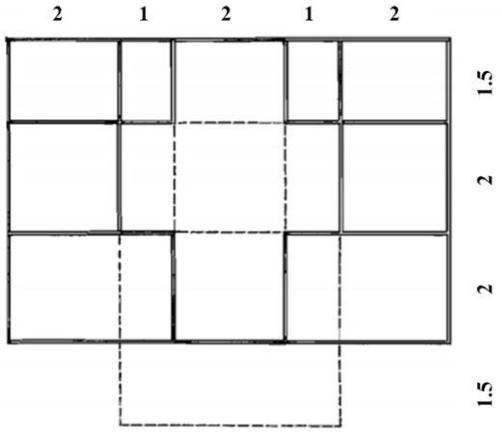
Şekil 81. Rowe, Colin ve Gür'ün Saydamlık Tanımı

4.5.3. İdeal Villanın Matematiği

Wren'e göre Güzelliğin doğal ve geleneksel olmak üzere iki nedeni vardır. Doğal güzellik tekdüzelikten, yani eşitlik ve orantıdan oluşan geometriden gelir. Alışılmış güzellik, kendi içlerinde hoş olmayan şeylere aşinalık yarattığı için, kullanımla doğmuştur. Burada büyük hata olasılığı vardır, ancak her zaman gerçek deneme doğal veya geometrik güzelliktir. Geometrik şekiller düzensiz olanlardan doğal olarak daha güzeldir: kare ve daire, paralelkenar ve ovalden daha güzeldir. Düz çizgilerin dikey ve yatay olmak üzere yalnızca iki güzel konumu vardır; bu Doğadan ve dolayısıyla zorunluluktan, dik durmaktan başka bir şey değildir (Wren, 1965).

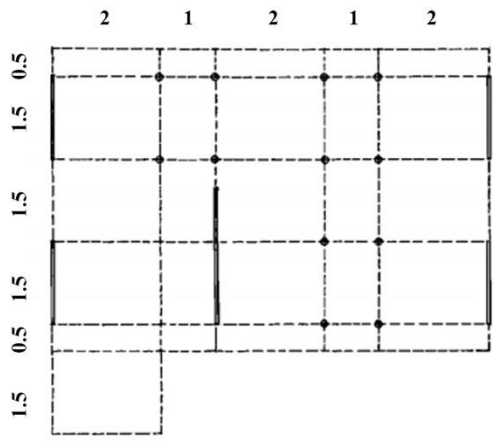
Row, Palladio'nun Villa Foscari ve 1927 yılında Corbusier'in Garches'de M. de Monzie için inşa ettiği evler arasında diyagramlı bir karşılaştırma yapmıştır. Genel olarak, iki evin sistemi birbirine çok yakındır. Her ikisi de tek bir çıkıntı elemanı ve paralel prensibi ve yardımcı cepheleri olan tek bloklar olarak tasarlanmıştır. Her iki bina ritmik olarak değişen çift ve tek bölümlerden oluşturulmuştur. Ancak Corbusier'in konsol kullanmasının bir sonucu olarak paralel destek hatlarının ritmi biraz farklıdır. Garches'teki villada orantı ½: 1½: 1½: 1½: ½ ve Malcontenta 1½: 2: 2: 1½ olarak hesaplanmıştır.

Planda, Corbusier merkez bölmesi için bir tür baskı elde etmiş ve ilgi, konsolun fazladan yarım birimi tarafından artırılan dış koylarına aktarılıyor gibi görünmüştür. Palladio ise merkezi bölümü için bir hakimiyet ve ilgi odağı olan sütunlu girişe doğru bir ilerleme sağlamıştır. Her iki durumda da çıkıntı yapan yapı elemanı, teras veya revak, 1½ birim derinlikte yer kaplamıştır (Row, 1976).



Şekil 82. Andrea Palladio, La Malcontenta, Italy, 1558-1560.

Kaynak: Colin Rowe, C., 1976. "The Mathematics of The Ideal Villa and Othe Essays". The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press, Massachusetts. ss. 5



Şekil 83. Villa Stein, Le Corbusier, 1927. Garches, France

Kaynak: Colin Rowe, C., 1976. "The Mathematics of The Ideal Villa and Othe Essays". The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press, Massachusetts. Ss. 5

Villa Garches de açık plan tipolojisi uygulanmış, evin bir saray haline geldiğini örneklemek için Piyano Nobile kullanılmıştır. Her katta farklı mekân düzenlemeleri tasarlanmış olup, odaların işlevi ve dağılımı temel bir programı takip etmiştir. Birinci katta giriş ve büyük salon, ikincil giriş, garaj ve bölmeli bir oturma odası tasarlanmış olup, ikinci katta yatak odaları ve ıslak hacimler yapılmıştır. Villa La Malcontenta da ise merkezi geleneksel plan tüm katlar aynı şekilde tekrar ederek yapılmıştır.

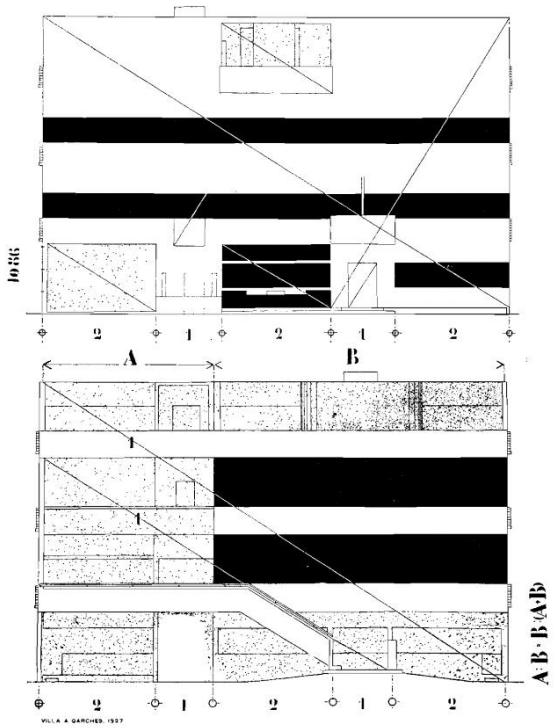
Burada yapılar birbirinden farklı olarak ve her mimarın kendi direktifleri doğrultusunda yapılmıştır; örneğin palladio güçlü bir taşıyıcı duvar kullanarak yapıyı simetrik bir şekilde tasarlamıştır. Böylece taşıyıcı duvar eşit bir şekilde ağırlığı taşımıştır (Ware, 1738). Palladio, dogmatik olarak kabul edilen motiflerin mantıksal düzeniyle ilgilenmiş; ama planlama simetrilerinin yapısal bir nedenini keşfetmeye çalışmıştır. Le Corbusier ise tasarımın biçimsel unsurlarının temeli olarak yapı için bir durum ortaya koymuş ve yeni sistemi eskiyle karşılaştırmıştır. Palladio'nun yapısal sistemi, binanın her katında aynı planın tekrarlanmasını sağlarken, Le Corbusierin tasarımındaki nokta destek esnek bir plan şemasının tasarımına izin vermiştir. Bu durum cephenin hem merkezine hem de ucuna eşit ilgiyi sağlamıştır.

O zamanlar ideal orantının temeli olarak matematik, müzikal uyum, mükemmel sayılar, insan figürünün oranları ve müzikal armoninin unsurları arasında

bir karşılıklılık olduğu hissedilen Palladio'nun, Kuzey İtalya çevresinde yaygın bir inançtır. Mimari oranların müzikal armonilerden türetildiği değil, orantı yasalarının matematiksel ve evrensel olarak yayılmış olduğu öne sürülmüştür (Row, 1976).

Le Corbusier'e göre bir yapıda aranan şey doğruluk, tam olmak, kesinlik ve temizliktir. Malcontenta'da geometri, binanın iç hacimleri boyunca yayılırken, Garches'de yalnızca toplam blok ve desteklerinin düzeninde bulunmaktadır.

Her iki mimar da Wren tarafından "doğal güzellik" olarak tanımlanan matematiksel bir ortak standardı paylaştığı için, belirli bir programın sınırlamaları dahilinde, blokların (8: 5½: 5) formülüne karşılık gelen hacminde tasarlanmıştır. Corbusier, çizgileri, boyutları ve şekilleri düzenleyerek ilişkilerini dikkatlice belirtmiş, hepsinin üzerine altın bölüm oranını, A: B = B: (A + B) yerleştirmiştir. Böylece gerçekte rakamlar 3: 5 = 5: 8 olmasına rağmen, cephesinin karşılık gelmesini isteyeceği ideali göstermiştir ve bu şekilde temsil edilenler yalnızca yaklaşık olmamıştır (Row, 1976). Cephe ise dikey olarak dört ana birime bölünmüştür, iki merkezi birim, revak olarak ortak ifadeleriyle gerçekten tek bir bölümdür. Yatay bölümler, doğal oranların yanında bir dizi tamamen alışılmış ilişkiyi öngören düzenin getirilmesiyle karmaşıklaşmıştır. Aslında bu yatay bölümler, şekillerin gösterdiği gibi kabaca beşte bir bölüme, tavan arasına beşte bir bölüme ve düzen ve saçaklanma için kalan duvar yüzeyinin yaklaşık beşte üçüne yaklaşırlar. Yatay uzatma sistemi, programın temelini oluşturan dikdörtgen bloğun sert sınır çizgileri ile karşı karşıya gelmiştir. Bu nedenle ayrıntılı bir dış gelişme imkânsız olmuş ve Corbusier mantıksal olarak zıt kaynağı kullanmıştır.



Şekil 84. Villa Stein, Le Corbusier, 1927. Garches, France

Kaynak: Colin Rowe, C., 1976. "The Mathematics of The Ideal Villa and Othe Essays". The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press, Massachusetts. Ss.10

4.6. Roger H. Clark ve Michael Pause

Roger H. Clark ve Michael Pause yazdıkları "Precedents In Architecture" kitabında, mimarlık hakkında farklı değil özünde aynı olanı vurgulayan bir düşünme biçimine odaklanmışlardır. Kalıpları ve temaları tanımlayan bilinçli bir emsal duygusu ile, arketipsel fikirleri takip etmişlerdir. Bunun nedeni mimari formun oluşturulmasına yardım etmek olmuştur. Clark ve Pause'a göre Tasarımda arketipsel modelin potansiyeline duyarlı olmak, diğer konular veya binanın kendisi için endişenin önemini azaltmaz.

Clark ve Pause, çalışmalarının amacını şu şekilde ifade etmiştir;

- Mimarlık tarihinin anlaşılmasına yardımcı olmak,
- Mimarların tasarımlarının zaman içindeki temel benzerliklerini incelemek,

- Zamanın ötesine geçen tasarım problemlerine genel çözümler belirlemek ve bir tasarım aracı olarak analiz geliştirmek,
- Örneklerin kullanılması yoluyla fikirlerin tartışılması için bir aracın geliştirilmesi amaçlanmıştır (Clark ve Pause, 2012).

Clark ve Pause, yapıları diyagramatik bir şekilde analiz ederek binanın baskın fikrini ortaya koymuşlardır;

Binayı adı, tarihi ve konumu ile birlikte vaziyet planı, kat planları, cepheler ve bölümlerin çizimleriyle birlikte belgelemiş, bir dizi analiz diyagramı ve binanın analizi ile sonuçlanan ve özetleyen parça diyagramı gösterilmiştir. Analizin önemli bir kaygısı, her bir işin biçimsel ve mekânsal özelliklerini, bina parçası anlaşılabilecek şekilde araştırmaktır.

Bunu gerçekleştirmek için, en geniş özellik yelpazesinden 11 konu seçilmiştir;

- Tüm binalarda ortak olan temel unsurlar, özellikler arasındaki ilişkiler ve biçimlendirici fikirler araştırılmış,
- Her konu önce ayrı ayrı ve ardından diğer konularla ilişkili olarak incelenmiş,
- Her bina için yapılan analizden ve ortaya çıkan bölümden, tasarımlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirlenmiştir (Clark ve Pause, 2012).

Analiz İçin Seçilen Konular;

4.6.1. Strüktür;

- Destek ile eş anlamı olduğu için tüm binalarda mevcuttur,
- Sütunlu, düzlemsel veya bunların bir kombinasyonudur,
- Kolonlar, duvarlar ve kirişler, frekans, desen, basitlik, düzenlilik, rastgelelik ve karmaşıklık kavramları açısından incelenmektedir.
- Alanı tanımlamak, birimler oluşturmak, dolaşımı ifade etmek, hareket önermek veya kompozisyon ve modülasyonlar geliştirmek için kullanılmaktadır (Clark ve Pause, 2012).

4.6.2. Doğal Işık;

- Gün ışığının bir binaya girme şekline ve bulunduğu yerlere odaklanmıştır.
- Işık, biçim ve mekânın sunulması için bir araçtır ve ışığın miktarı, kalitesi ve rengi, kütle ve hacim algısını etkilemektedir.
- Doğal ışık bir binanın içinde ve dışında, yapının yüksekliği ve kesiti hakkında alınan tasarım kararlarının bir sonucu olabilir.
- Gün ışığı, filtreleme, tarama ve yansıtmadan kaynaklanan niteliksel farklılıklar açısından değerlendirilmektedir.
- Bir perde ile değiştirildikten sonra yandan bir boşluğa giren ışık, doğrudan üstten giren ışıktan farklıdır. Her iki örnek de mekâna girmeden önce binanın örtüsüne yansıyan ışıktan oldukça farklıdır.
- Boyut, konum, şekil, sıklık, doku ve renk kavramları, bina örtüsüne girmeden önce, girerken veya girdikten sonra yapılan modifikasyonların tümü bir tasarım fikri olarak ışıkla ilgilidir.
- Doğal ışık, yapıyı, geometriyi, hiyerarşiyi ve birimin bütünle ilişkisini, tekrarlayan ile benzersiz olanı ve kullanım alanına dolaşımı güçlendirmektedir (Clark ve Pause, 2012).

4.6.3. Kütle;

- Bir tasarım "Sorunu" olarak, kütle oluşturma, bir binanın algısal olarak baskın veya en sık karşılaşılan üç boyutlu konfigürasyonunu oluşturmaktadır. Aynı zamanda tasarımın bir "Sonucu" olarak görülen kütle oluşturma, üç boyutlu konfigürasyon dışındaki konularda alınan kararlardan kaynaklanmaktadır.
- Bir tasarım "Fikri" olarak görüldüğünde, kütle bağlam kavramlarına göre, birimlerin koleksiyonları ve modellerine göre, tekli ve çoklu kütlelere ve birincil ve ikincil öğelere göre düşünülmektedir.
- Kütle, binanın bir bütün ve algısal imajı olarak ana hat veya yüksekliği somutlaştırabilmektedir. Ancak "Kütle" bir binanın silueti veya yüksekliğinden daha fazlasıdır.

- Kütle, dış mekanları tanımlama ve ifade etme, alanı yerleştirme, girişi belirleme, dolaşımı ifade etme ve mimaride önemi vurgulamaktadır.
- Analizde bir konu olarak, kütle oluşturma, birim fikirlerini bütüne, tekrarlayandan benzersize, plandan kesite, geometri, ekleme, çıkarma ve hiyerarşi fikirlerini güçlendirmektedir (Clark ve Pause, 2012).

4.6.4. Plandan Kesit ve Görünüşe;

- Tüm binaların yatay ve dikey konfigürasyonlarının simülasyonunda, ortak olan konvansiyonlardır.
- Plan, etkinlikleri organize eden bir araçtır ve bu nedenle, biçimin oluşturucusu olarak görülmektedir
- Geçiş ve dinlenme arasındaki ayrım gibi birçok konu hakkında bilgi vermeye hizmet etmektedir.
- Görünüş ve kesit genellikle algıyla daha yakından ilişkili olarak kabul edilmektedir.
- Plan, kesit ve görünüşteki düşünceler, eşitlik, benzerlik, oran, farklılık veya karşıtlık kavramları aracılığıyla, diğerlerinin konfigürasyonunu etkilemektedir (Clark ve Pause, 2012).

4.6.5. Kullanım Alanı ve Sirkülasyon;

- Dolaşım, bir insanın bir binayı nasıl deneyimlediğini belirtmekte olup ve dinamik ve statik bileşenlerini ifade etmektedir
- Kullanım alanı, işleve göre, mimari kararlarının birincil odak noktasıdır ve dolaşım, bu tasarım çabasının devreye girdiği araç olarak tanımlanmaktadır.
- Birlikte, hareket ve istikrar koşullarının eklemlenmesi bir binanın özünü oluşturmaktadır.
- Dolaşım alanı, kullanım alanlarından ayrı olarak, bu alanın içinden geçerek veya kullanım alanlarında sona ermesi şeklinde tasarlanmakta olup ve giriş alanı, merkez, vb. önemli mekanlar oluşturabilmektedir.

- Dolaşım ve kullanım alanı ilişkisi, mahremiyet ve bağlantı koşullarını da göstermektedir (Clark ve Pause, 2012).

4.6.6. Parçadan Bütüne;

- Parçanın bütünle ilişkisi, mimariyi bina yaratmakla ilişkilendirilebilecek parçalar olarak incelenmektedir.
- Parça, bir binanın birimi olarak tanımlanmaktadır.
- Binalar tek parçadan, parçanın bütüne eşit olduğu veya parçaların toplamlarından oluşmaktadır.
- Parçaların doğası, kimliği, ifadesi ve diğer parçalar ve bütünle olan ilişkisi, bu fikrin bir tasarım stratejisi olarak kullanımında ilgili hususlardır.
- Parçalar bitişik, ayrı, örtüşen veya bütünden daha küçük olarak kabul edilmektedir. Bu konuda bitişik nizam, en yaygın toplama biçimidir. Birbirine kenetlenme, bitişik yüz yüze yapmanın bir çeşididir. Mimari üç boyutlu bir fenomen olduğundan, hacimsel alanlardaki birimlerin örtüşmesi, iç içe geçmeleri anlamına gelmektedir.
- Parçanın bütünle ilişkisi, yapı, kütle ve geometri ile güçlendirilmektedir (Clark ve Pause, 2012).

Parçadan Bütüne olan ilişki aslında parça ve birim kavramını içeren, biçimlendirici bir fikirdir. Parçalar inşa edilmiş formu oluşturmak için belirli şekillerde diğer parçalarla ilişkilendirilmelidir. Bir birim, bir binanın önemli bir tanınabilir bileşenidir, Genellikle farklı farklı ölçeklerde, tüm binanın ölçeğine yaklaşan veya binanın ölçeğinden bir seviye çıkarılmış bir boyuta sahiptir. Ayrıca bu ilişki, bütünün parçaların toplamından daha büyük olduğu bir ilişki olarak da tanımlanabilir.

En doğru ve dolaysız ilişki, Parça ve bütünün eşit olduğu ilişkidir. Clark ve Paus'a göre bu durum genellikle minimal monolitik formlar olarak tasarlanmış binalarda meydana gelmektedir (Clark ve Pause, 2012).

Parçadan Bütüne giderken seçilen parça her yapıda olan standart bir parça olmamalıdır, o yapıya özgü, uzamsal hacimler, kullanım alanları, yapısal öğeler, kütle blokları veya bu öğelerin bileşimleri ele alınmalıdır.

4.6.7. Tekrardan Özgünlüğe

- Çoklu veya tekil varlıklar olarak nitelikler için mekânsal ve biçimsel bileşenlerin araştırılmasını gerekmektedir.
- Eğer özgünlük bir sınıf veya tür içinde bir farklılık olarak anlaşılırsa bir sınıf içindeki öğelerin karşılaştırılması, benzersiz öğeyi farklı kılan özelliklerin tanımlanmasına neden olmaktadır. Bu ayrım, sınıfın veya türün ortak referans çerçevesi aracılığıyla, tekrarlanan ve benzersiz alanları birbirine bağlamaktadır.
- Tekrar ve özgünlük tanımları, diğerinin alanı tarafından belirlenmektedir. Bu bağlamda, bileşenlerin özniteliklerinin yokluğu veya varlığı yoluyla tekrarlayan veya özgün olduğu belirlenmektedir.
- Boyut, yönelim, konum, şekil, konfigürasyon, renk, malzeme ve doku kavramları, tekrarlayan ve benzersiz arasında ayrım yapmak için kullanılmaktadır.
- Tekrarlayan birimlerin boyut, renk, konum ve yönelimdeki değişiklikler yoluyla benzersiz ve özgün bir öğe ortaya çıkmaktadır.
- Bazı durumlarda, bir binadaki benzersiz bileşen, tekrarlayan birimler tanımlandıktan sonra inşa edilen formun geri kalanıdır.
- Tekrarlayan ve özgün unsurlar, binalar içinde çeşitli şekillerde ve ölçeklerde ortaya çıkarken, analiz baskın ilişkiye odaklanmaktadır (Clark ve Pause, 2012).

Tekrarı olanın tanımı, ortak unsurların niteliklerindeki farklılıkların tanımlanmasına izin vermektedir. Tekrarlayan ve benzersiz unsurları ilişkilendirmenin biçimlendirici fikri, çoklu ve tekil tezahürleri olan bileşenler arasındaki ilişkilerin kurulması yoluyla inşa edilmiş formun tasarımını gerektirir. Bu fikrin temelinde, bir sınıf veya bir tür içinde benzersiz olma anlayışı yatmaktadır.

Mimari alanda, tekrarlayan ve benzersiz unsurlar genellikle üç boyutlu olduklarından, plan ve kesit kuralları aracılığıyla analiz edilmektedir.

4.6.8. Simetri ve Denge

- Mimaride kompozisyonun temel bir sorunu olan denge, mekânsal veya biçimsel bileşenlerin kullanımıyla gerçekleşmektedir.
- Denge, algısal veya kavramsal denge durumudur. Simetri ise özel bir denge biçimidir.
- Denge açısından bileşimsel denge, çok sayıda "A" biriminin benzer olmayan "B" birimlerine eşit olduğu ağırlıkların dengesine paralel bir anlam ifade etmektedir. Bileşenler dengesi, ikisi arasında bir ilişki olduğunu ve zımni bir denge çizgisinin tanımlanabileceğini belirlemektedir.
- Dengenin var olması için, iki unsur arasındaki ilişkinin temel niteliği belirlenmelidir; yani, bir binanın bazı unsurları, binanın başka bir kısmına bilinebilir bir şekilde eşdeğer olmalıdır. Eşdeğerlik ise parçaların içindeki tanımlanabilir niteliklerin algılanmasıyla belirlenmektedir.
- Bir kişi veya grup tarafından bir bileşene ek değer veya anlam verildiği zaman kavramsal denge oluşabilmektedir.
- Denge, niteliklerdeki farklılıklar yoluyla geliştirilirken, Simetri, denge çizgisinin her iki tarafında aynı birim oluştuğunda meydana gelmektedir. Mimaride bu, üç kesin yolla gerçekleşebilir: bir nokta etrafında yansıtılır, döndürülür ve bir çizgi boyunca çevrilir veya hareket ettirilir.
- Yapıda ölçekler değiştikçe, genel ve yerel simetri veya denge arasında bir ayrım yapılmaktadır (Clark ve Pause, 2012).

Simetri ve denge, bileşenler arasında algılanan ve tasarlanan dengenin kurulması yoluyla binaların tasarımını gerektiren biçimlendirici fikirlerdir. Mimaride denge ve simetri, unsurların eşdeğer olarak tanımlanabileceği ve eşdeğerliğin doğasının ayırt edilebileceği kavramlarıdır.

Genel olarak, denge algısal olarak temellendirilir ve öğelerin bileşimine odaklanır. Ancak simetri özel bir denge biçimidir ve doğası gereği algısaldır. Simetri, aynı birimin simetri çizgisinin her iki tarafında da oluşması bakımından dengeden farklıdır. Clark ve Pause ‘a göre, bileşenlerin ortak bir merkez etrafında dönmesiyle ikinci bir simetri formu geliştirilir.

4.6.9. Geometri

- Geometri, binalardaki en yaygın belirleyici veya karakteridir.
- Geometri, inşa edilmiş formu belirlemek için hem düzlem hem de kayma geometrisinin ilkelerini içeren mimaride biçimlendirici bir fikirdir.
- Bu konuda, ızgaraların çarpma, birleştirme, alt bölümleme ve manipülasyon yoluyla temel geometrilerin tekrarından geliştirildiği tanımlanmıştır.
- Bir mimari form oluşturucusu olarak geometrik alanı, göreceli bir ölçüm ve kantifikasyon alanıdır. Ayrıca, temel geometrik konfigürasyonların kombinasyonundan, türetilmesinden ve değiştirilmesinden kaynaklanan geometriler ve form dillerindeki tutarlı değişikliklere odaklanır (Clark ve Pause, 2012).

Biçimlendirici bir fikir olarak geometri, inşa edilmiş formu belirlemek için hem düzlem hem de katı geometri ilkelerinin kullanılmasını gerektirir. Bir formda veya başka bir şekilde geometri tüm binalarda mevcuttur, ancak biçimlendirici bir fikir olarak, çeşitli seviyelerde formla ilgili kararların merkezi olması gerekmektedir. Geometrik şekil, binanın her bir parçasını tam olarak içermeyebilirken, temel figürün baskın ve algılanabilir olması gerekir.

Geometrik Formlar birbiri ile birleştirilebilir ancak bu birleşimde her iki biçimde bütün olarak algılanması gerekmektedir. Ayrıca formlar sadece fiziksel olarak planda olmaları gerekmez, ancak her birinin en azından ima edilmesi gerekmektedir. Formlar kombinasyon alanları içinde yan yana olabilir veya iç içe geçebilirler bu durumda yeni bir geometri formu bulmakta mümkündür. Belirli kareler kombinasyonları, bir karenin katları veya eşit alt bölümleri olma özelliğine sahiptir. Formlar ayrıca temel geometrik şekillerin parçaları kullanılarak da türetilebilir. En basit ifadeyle, bu bir dairenin, karenin veya üçgenin yarısı veya başka bir kesri olabilir. Bununla birlikte, birkaç geometrik şekilden türetilen formların kombinasyonları yoluyla daha karmaşık konfigürasyonlar mümkündür. Diğer bir geometrik türetme, mimari konfigürasyonda yer alan noktalarla daha büyük bir geometrik şeklin ima edilmesidir.

4.6.10. Ekleme ve çıkartma

- Ekleme ve çıkartma her ikisi de binanın algısal anlayışını gerektirir.
- Ekleme ve çıkartma, uzamsal sonuçlara sahip olabilen resmi değerlendirmelerdir.
- Eklemeler, inşa edilmiş form oluşturmak için kullanıldığında, binanın bölümlerini baskın hale getirmektedir.
- Katmanlı bir tasarımla uğraşan bir kişinin algısı, binanın tanımlanabilir birimlerin veya parçaların bir toplamı olduğudur.
- Çıkartma, tasarımda kullanıldığında, bütünün baskın olduğu bir bina ile sonuçlanmaktadır. Eksiltici bir şemayı görüntüleyen bir kişi, binayı parçaların çıkarıldığı tanınabilir bir bütün olarak anlamaktadır.
- Yapının zenginliği, inşa edilmiş formu geliştirmek için her iki fikrin aynı anda kullanılması ile ortaya çıkmaktadır. Örneğin, parçaların çıkarıldığı bir bütün oluşturmak için birimleri birbirine eklemek mümkündür. Ayrıca, tanımlanabilir bir bütünden parçalar çıkarmak ve ardından çıkarılan parçaları tekrar binayı oluşturmak için eklemek mümkündür (Clark ve Pause, 2012).
- Eleme veya çıkarma işlemi, alanda alınan kararlardan mekânsal sonuçlar ortaya çıkabilir.

4.6.11. Hiyerarşi

- Biçimlendirici bir fikir olarak, binaların tasarımındaki hiyerarşi, bir özniteliğin veya özniteliklerin rütbe sıralamasının fiziksel görünümüdür.
- Hiyerarşi, büyük-küçük, açık-kapalı, basit-karmaşık, kamusal-özel, kutsal-laik, hizmet alan-hizmet eden ve bireysel-grup gibi aralıkların kullanıldığı, bir koşuldan diğerine kademeli bir değişim anlamına gelmektedir (Clark ve Pause, 2012).
- Bir bina içindeki hiyerarşinin hakimiyeti, genellikle birden fazla ilerleme türünün katmanlandırılması ile güçlendirilmiştir.

Bu 11 konunun her biri, bir tasarım fikri olarak analizde araştırılan diğer konularla ilgili olabilir onları etkileyebilir veya destekleyebilir.

Tip ve tipoloji çalışmalarında düşünür mimar ve arkeologlar tarafından kullanılan ve üzerinde tartışmalar olan analiz ve karşılaştırma yöntemleri incelenmiştir. Bu incelemede mimarların birbirinden farklı oldukları düşünceler ortay çıkarken aslında temelde hepsinin birbirine bağlı olduğu ve diğerini de etkilediği görülmüştür. Tez kapsamında araştırmacı mimarların tipoloji çalışmalarından faydalanmak için modern mimarlık alanında kullanılabilecek düşünceler ve yöntemler seçilmiştir. Kullanılacak olan bu yöntemleri ve mimarlarını aşağıdaki gibi sıralayabiliriz;

Le Roy: Mimari anlayışının görsel ve dokunsal algıya bağlı olduğunu, küçük bile olsa bir figür, bir binanın anlaşılmasını daha iyi aktarmasına ve en kapsamlı sözlü tanımlamadan çok, onun eğilimini daha hızlı bir şekilde ileteceğine inanmıştır. Daha sonra ortaya çıkan grafikleri yan yana koyarak, birbirleriyle karşılaştırmalı etkileşimini vurgulamış ve biçimsel inceliklerini ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Quatremère: Kültür ve sanatın mimarlıkla olan ilişkisini göz önünde bulundurmuş, farklı iklimler ve kültürlerle ilişkili olarak stil ve sanatsal başarıdaki farklılıkları açıklamıştır. (Türkiye ve İran ülkelerinde yaşanan kültürlerle ilişkiler).

Durand: Tasarım düzenini bir bütünden parçaya bir parçadan bütüne ilerlemeye yeniden strateji oluşturarak ve tersine çevirerek, tamamlayıcı işlev kullanılmıştır. Biçimin biçimsel ve tarihsel yükünü ortadan kaldırılmış, işlevsel olduğu ve mimarinin disipliner bir içselliği tarafından tanımlandığı yeni bir işlemsel ve sistematik başlangıç yapılmıştır. Geometri klasik temsile başvurmadan soyut ve teknik bir tanımlama aracı olarak kullanılmıştır.

Semper: Giyim ve süslemenin anlam ve önemini, kültür ve toplumla ilgili olan sanat ve süslemeyle ilişkilendirilmiştir. Cephelerin modern mimaride nasıl bir giyinmeye sahip olduğu incelenmiştir.

Colin Rowe ve Robert Slutzky: Saydamlık konusu iç dış mekan ilişkilerinde ve katmanlaşma konusu biçimlendirme analizlerinde kendini göstermektedir. Ayrıca ideal villanın matematiği, oranlar hesaplanarak planda ve cephede ortaya konulmuştur. Geometrik şekiller düzensiz olanlardan doğal olarak daha güzeldir: kare ve daire,

paralelkenar ve ovalden daha güzeldir. Düz çizgilerin dikey ve yatay olmak üzere yalnızca iki güzel konumu vardır; bu Doğadan ve dolayısıyla zorunluluktan, dik durmaktan başka bir şey değildir. Bu doğrultuda çalışmada geometrik hacimlerin biçimlendirme ilkeleri incelenmiş ve birbiri ile nasıl ilişki kurdukları ortaya konulmuştur.

Roger H. Clark ve Michael Pause: Doğal ışık, kütle, plandan görünüşe, kullanım alanı ve sirkülasyön, parçadan bütüne, simetri ve denge, geometri, ekleme-çıkarma ve hiyerarşi parametreleri kullanılarak analizler yapılmıştır.

Bu analizlerden elde edilen parametreler, modern mimarlık örnekleri üzerinde kullanılarak veriler elde edilmiştir. Çalışma biçimsel parametreler üzerinden analiz edildiği için Colin Rowe-Robert Slutzky ve Roger H. Clark- Michael Pause 'un analiz yöntemleri diğerlerinden daha baskın olarak kullanılmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

TEZDE DEĞERLENDİRİLEN UYGULAMALAR VE TİPOLOJİK ÖLÇÜTLER

5.1. Avrupa ve Amerika Modern Mimari Örneklerinin Tipolojik Olarak İrdelenmesi

5.1.1. Frank Lloyd Wright, Robie Evi, 1908-1910

Şekil 85. Frank Lloyd Wright, Robie Evi, USA- Chicago

Kaynak:https://reddit.com/r/ArchitecturePorn/comments/1bm0bg/the_robie_house_by_frank_lloyd_wright_1920x1080/, 2020

Frank Lloyd Wright'ın önemli yapılarından Robie evi, 1908-1910 yıllarında Illinois 'da inşa edilmiştir. Yapı, Prairie mimari üslubunun en iyi bilinen örneklerinden biridir. Wright'ın Prairie evlerinde sadece ev tasarımı ile ilgilenmemektedir, bunun yanı-sıra tüm iç mekanları, pencereleri, aydınlatmaları, kilimleri, mobilyaları ve tekstil ürünlerini de tasarlamaktadır. Wright'ın 1910 'da yazdığı gibi, "binayı bir şekilde ve mobilyalarını başka bir şekilde düşünmek oldukça imkansızdır. ... Hepsi karakterinin ve bütünlüğünün yapısal detaylarıdır" (Hoffman, 1984).

Modern mimarinin erken dönem örneklerinden olan Robie evi, kamusal alanı özel alandan ayırmak için, özel bir sisteme sahiptir. Cadde kenarından kısa bir

mesafede olacak şekilde konumlandırılmış olan yapı, 841.9 m^2 olarak, yataylığı vurgulanarak 3 kat üzerine tasarlanmıştır. Bu yatay plakların biçimlerinde mevcut olan çıkıntılar, iç mekânın dış alana taşmasına neden olmuştur. Evin tasarımında cephede kullanılan büyük konsol evin dış cephesini vurgularken iç mekânın mahremiyetini korumuştur. Birçok Wright projesinde olduğu gibi bu yapıda da giriş sokaktan uzaklaştırılarak ve gizlenerek tasarlanmıştır. Bu durum yapının sokak cephesi kavramını da ortadan kaldırmıştır.

Yapının çıkıntılı çatı saçakları, panoramik pencerelerinin aerodinamik bantları ve Roma tuğla kullanımı, Wright için zengin yatay sürekliliği vurgulamada kullandığı, form artikülasyonlarıdır. Evin yataylığını daha da vurgulamak için, yatay derzler krem rengi bir harç ile doldurulmuş, küçük dikey derzler ise tuğla renkli harç ile doldurulmuştur. Uzaktan, bu işaretler, aerodinamik yatay çizgiler izlenimi yaratmış ve tek tek tuğlaların görünümünü en aza indirmiştir (Hoffman, 1984).

Dikdörtgen biçimindeki blokların birbirine geçen kütlelerine dayanan yapı formuna sahip binanın diyagramına bakıldığında, simetrik olmayan ama dengeli bir düzen görülmektedir. Aerodinamik yatay çizgilerin hâkim olduğu tasarımda pencerelerin düzeni de buna eşlik etmektedir. Tekli ve düşey biçimde tasarlanan pencereler, cepheye bakıldığında yatay şeritlermiş gibi görülmektedir.

Robie House'un mimari önemi muhtemelen en iyi 1957 tarihli "House and Home" dergisindeki bir makalede ifade edilmiştir: "*Her şeyden önce Robie House muhteşem bir sanat eseridir. Ancak buna ek olarak, ev planlama ve inşaatta o kadar çok kavram ortaya koydu ki, etkisi tam olarak ölçülemedi. Bu ev olmadan, bugün bildiğimiz haliyle modern mimarinin çoğu var olamaz*".

Yapının neredeyse tek süslemesi olan vitraylı pencerelerin tasarımı, Wright'ın favori 30 ve 60 derecelik açılarını kullanan renkli ve şeffaf camın soyut bir modelidir. Wright vitray tasarımlarında doğadan ilham almış, evin içindeki duvar halılarında, açık alanları çevreleyen ve garaj avlusunu çevreleyen kapılar için de benzer tasarımlar yapmıştır. Yapının bir diğer öne çıkan özelliği ise saçakların en az eğilmesini sağlayan çelik strüktürü olmuştur (Hoffman, 1984).

Evin planı, iç içe girmiş gibi görünen iki büyük dikdörtgen biçimde tasarlanmıştır. Wright, parselin güneybatı kesiminde, evin ana yaşam alanlarını içeren dikdörtgeni, "*büyük gemi*" olarak nitelendirmiştir. Oturma ve yemek odaları, binanın güney tarafında iç içe geçmiştir. Burada Wright bir şömine elemanı kullanarak evin kalbinin önemini vurgulamış, şömine birinci katta yaşam alanını yemek odasından ve zemin katta oyun odasını bilardo odasından ayırmıştır.

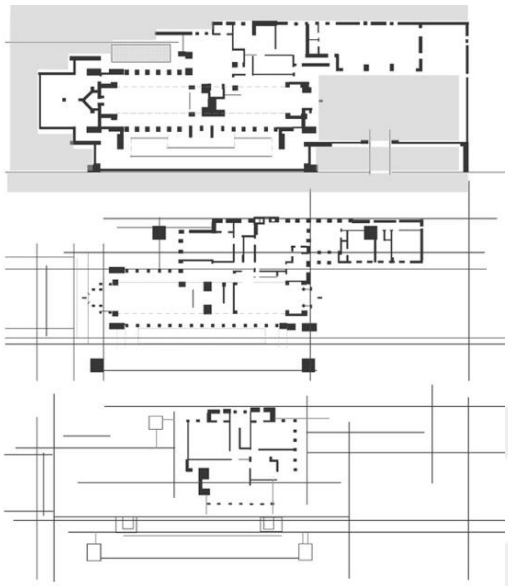
İç mekânda tasarlanan mobilyalar ve eşyalar da geometrik biçimlerde yapılmış ve dış mekân ile uyum sağlamıştır. Tavanda kullanılan ahşap çıtalar tavanın yükseklik farklılığını gizlerken odaya sıcak bir atmosfer katmıştır. Dışardan gelen ışığın camlarda olan geometrik motiflerle kırılarak duvarlarda da geometrik gölgeli desenler yaratmıştır. Wright bu etkiyi, akşam içinde tasarladığı ışıklarla devam ettirmiştir.

Üç kattan oluşan yapının plan düzenlemesine bakıldığında serbest plan tasarımının hâkim olduğu görülmektedir. Mekanların dağılımı ve aralarındaki sirkülasyon, iç mekân dış mekân ilişkisi, Wright'tan çok sonraları örnekler ortaya koyan Avrupalı Modern mimarların görüşleriyle tam olarak örtüşmese de çok seçkindir.

Robie evi analizleri ve bu doğrultuda elde edilen bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan bilgiler ile desteklenmiştir. Ayrıca yapı dış ve iç mekân olacak şekilde sanal tur ile gezilmiş ve incelenmiştir.

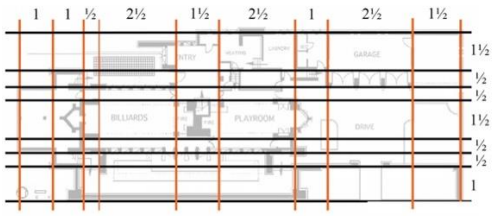
Tablo 16. Frank Lloyd Wright, Robie Evi, Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi



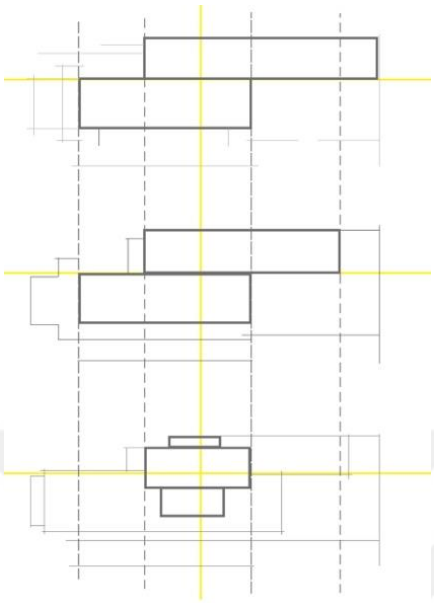
- Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır.
- Her katta bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır.
- Dış mekânın içeri girmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. Özellikle yatay düzlemlerin baskınlığı ve dışarı doğru çıkması bu durumu güçlendirmiştir.
- Evin girişi uzun bir yürüyüş yolunun sonunda ana kanadın arkasında konumlandırılmıştır.
- Alçak, korunaklı kapılar mahremiyeti koruyarak dıştan içe geçişi de kolaylaştırmıştır.

Plan'da Yatay-Düşey Orantı



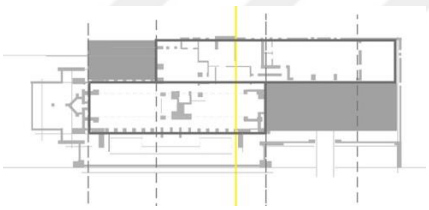
- Planlarda tekrar eden, modüler tasarımı hakimdir.
- Yatay ve düşey oranda ritmik bir düzen hakimdir.
- Yatay da sirkülasyon alanları ½ ve yaşam alanları 1½ olarak tasarlanmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



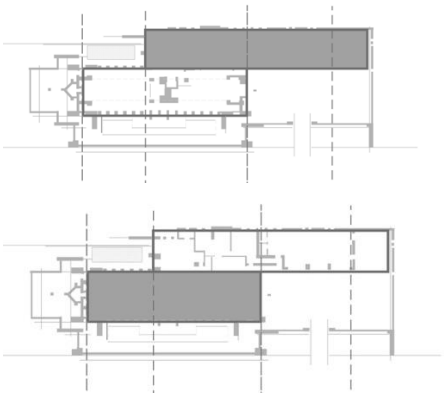
- Sürgülü düzlem şeklindedir.
- Çift çekirdeklidir, iki eşit baskın olan bir konfigürasyon modeline sahiptir.
- Çekirdekler arasında bağlantı iç mekânda çözülmüştür.
- Yatay şeklinde sıralanmış iki entegre bölümden oluşmaktadır.
- Evin geleneksel biçimi yeniden yapılandırılmış ve yer altı bodrum katı ortadan kaldırılmıştır.
- 3.kat iki ana bölümün tam merkezinde yükselmiştir.
- Tek bir geometri biçimi (dikdörtgen) kullanarak plan hacmi oluşturulmuştur.

Denge ve Simetri



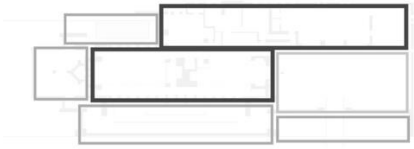
- Kamusal ve özel ayrımı, Robie House'ta bir denge çizgisi yaratmaktadır.
- Yapının Hacimlerinde ters simetri ve denge sağlanmıştır.
- Simetri ve denge çizgisi yapının her iki tarafında bileşenler arasında kararlı bir durum ilişkisi oluşturmaktadır.

Ekleme ve çıkartma



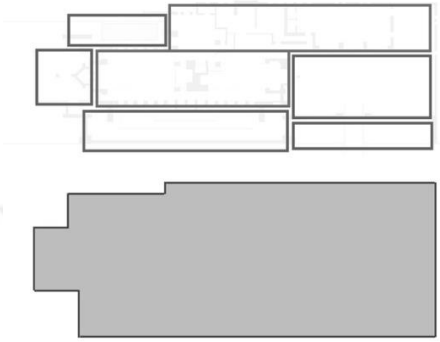
- Bu küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle, yapının kullanıldığı alanı baskın hale getirmiştir.

Hiyerarşi



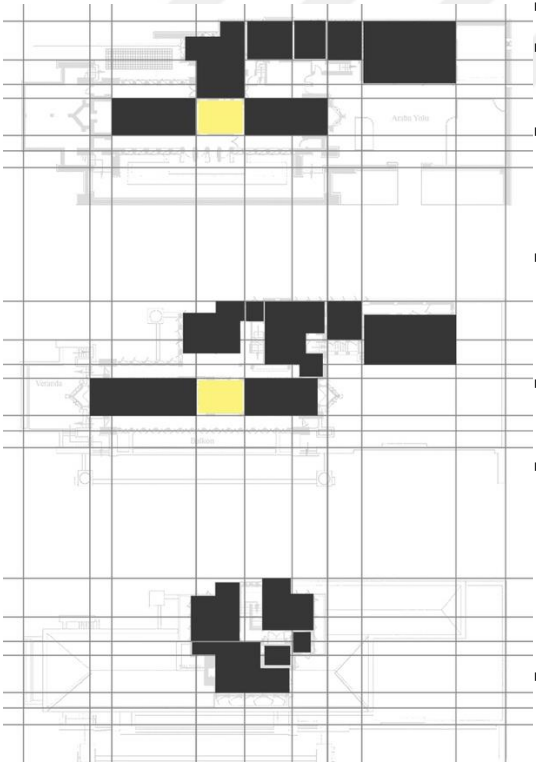
- Buradaki Hiyerarşi kapalı-açık ve büyük-küçük alan olarak kademeli bir değişimle düzenlenmiştir.

Parçadan Bütüne



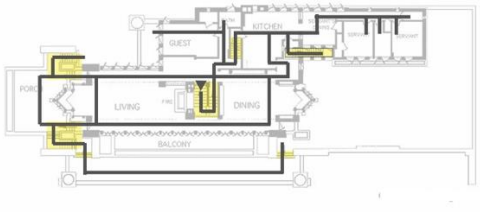
- Farklı boyutlarda tasarlanan dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

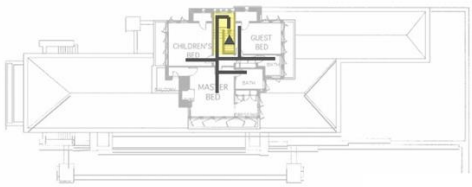
Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



- Açık ve esnek planlama düzeni hakimdir.
- Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır.
- Binanın dış cephesindeki tuğla ve kireçtaşının ağırlığının aksine, yemek odası ve oturma odası, ışık ve boşlukla tanımlanmıştır.
- Yemek odası ve oturma odasını birbirinden ayıran ancak aynı zamanda birbirine bağlayan eleman şöminedir.
- Her mekâna işlevine bağlı olarak bir boyut verilmiş ve konumlandırılmıştır.
- Wright, mevcut oda konseptini tek işlevli kutular olarak reddetmiş, bunun yerine mobilyaları bölme aracı olarak ve tavan yüksekliğinde ince değişiklikler yaparak, ortak işlevlere sahip açık alanlar yaratmıştır.
- Yapısal alanlar bir şömine kütlesiyle bozulmuş, tekrarlayan alanda eşsiz olmuştur.

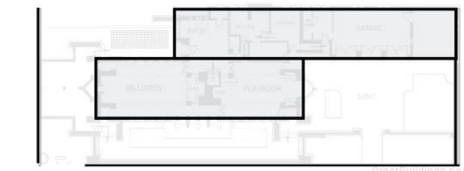
Sirkülasyon





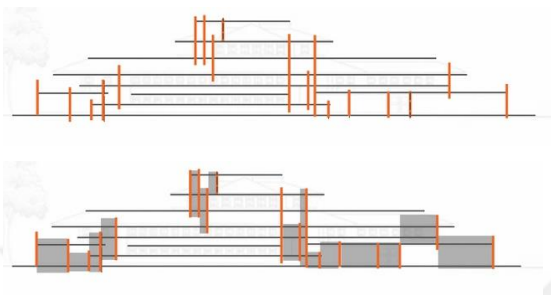
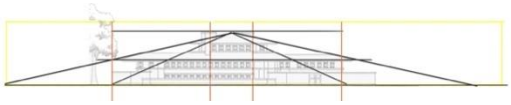
- Asimetrik yaklaşım, ana kattaki merkezi yaşam alanına doğru, dikkatle kontrol edilen bir alan dizisinin başlangıcını işaret etmiştir.
- Yapının 1. ve 2. katında açık planın ortasına yerleştirilmiş şömine, yapının odak noktası olmuştur. Sirkülasyon bu odak noktasının etrafında dolaşmakta olup merkezi konfigürasyonda olduğu gibi davranmaktadır.
- Giriş holü alçak tavanlı ve karanlıktır, ancak ikinci kata çıkan merdivenler -ziyaretçi yukarı doğru hareket ederken- bir beklenti duygusu yaratmaktadır.
- Dolaşım alanları, bazen kullanım alanlarının içinden geçerek bazen de bu alanların etrafından dolaşarak, yapıdaki sirkülasyonu oluşturmuştur.

Plandan Cepheye



- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemiştir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri birbirine benzerlik göstermektedir.

Tablo 17. Frank Lloyd Wright, Robie Evi Cephe Analizleri

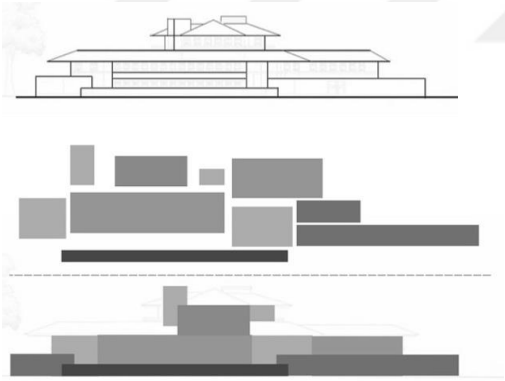
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Cephede değişken düşey ritim hakimdir. ▪ Aralıksız ve güçlü yatay çizgiler her katta görülmektedir. ▪ Merkezi odak noktası, yatay konsollar ve şeritlerle parçalanmıştır. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını sağlamıştır. ▪ Sert yatay çizgiler yapının malzeme kullanım ile de desteklenmiştir. (Tuğlalar arasında dikey derzlerin dolumu) ▪ Çatı eğimi haricinde, eğik çizgi kullanılmamıştır. Çizgiler 90^ açı ile birbirine bağlanmıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur. Bu biçimler bazen yan yana gelerek bezende üst üste çıkarak birbiri ile ilişki kurmuştur.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin biçimlerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometriler kullanılmıştır. ▪ Cephenin en üst noktası olan 3.kattan başlayarak yapının etrafına dağılım yapılmıştır.

Pencere Düzeni

Şekil 86. Frank Lloyd Wright, Robie Evi, Pencere tasarımı
Kaynak:
https://arts.uchicago.edu/explore/museums-galleries/robie-house

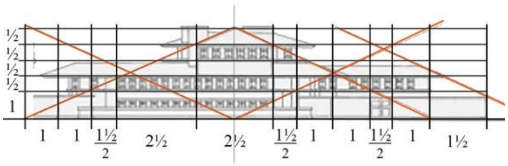
- Cephede 29 farklı tasarımda 175 sanatsal cam panel içeren kapı ve pencereler yerleştirilmiştir.
- Zamanın diğer modern yapılarından farklı olarak camlarda motifler kullanılmıştır.
- Camlar üzerindeki motiflerde geometrik formlar baskındır. Bu durum şeffaflık ve muhafaza arasında dikkate değer bir denge kurmuştur.
- Her katta pencereler, 50 cm ara ile yaklaşık 98 cm genişlikte tek modül olarak yatay bir düzende yerleştirilmiştir.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Birbirine kenetlenen dikdörtgen kütlelerin karmaşık bir bileşimidir.
- Biçimlerin dağılımı, yapının etrafında bir denge oluşturacak şeklindedir.
- Yapının önde yapılan konsolu katmanlaşma kavramını da yapıya kazandırmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı

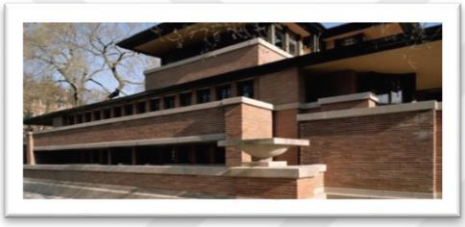


- Yapı ortadan her iki tarafa da aynı modüller kullanılarak tasarlanmıştır.
- Modüllerin sağa doğru uzayarak devam etmesi simetriyi bozarak yapıya dinamik bir görünüm kazandırmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Binanın dolu-boş oranı açılan pencereler ve ana kütleye eklenen diğer hacimlerle desteklenmiştir.
- Yapı kütlesinin ön görünüşünde boşaltılmış bir kütle yoktur tam tersine cephenin önüne eklenen başka kütleler mevcuttur.
- Boş olarak adlandırdığımız pencerelerde vitray çalışmaları, camı saydamdan yarı saydam olarak değiştirmiştir.

Malzeme-Doku-Renk

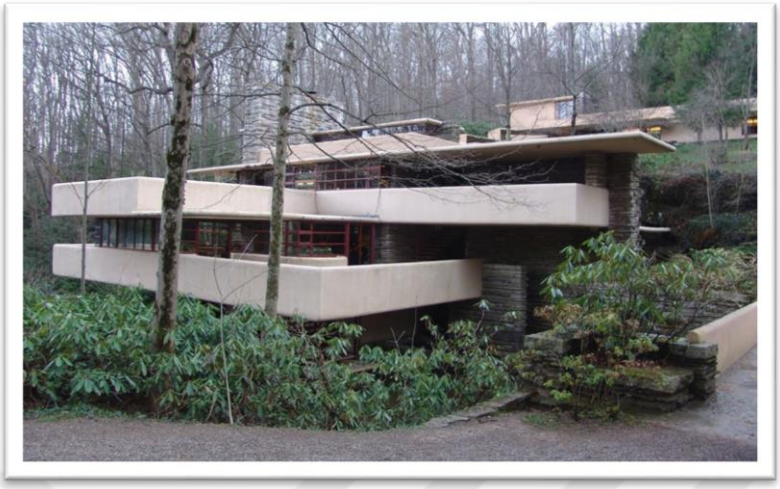


Şekil 87. Frank Lloyd Wright, Robie Evi

Kaynak:https://arts.uchicago.edu/explore/museums-galleries/robie-house

- Dış kaplamada tuğla ve kirişlerde çelik kullanılmıştır.
- Yapı bulunduğu yerin doğal renkleri ile uyumlu bir şekilde renklendirilmiştir.
- Cephenin Tuğla malzemesi, iç mekânın merkez noktası olan şöminede de kullanılmıştır.
- Malzeme, doku ve renk kullanımı denge ve birliği tüm yapıda sağlamıştır.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

5.1.2. Frank Lloyd Wright, şelale evi, 1935-1937



Şekil 88. Şelale evi, Frank Lloyd Wright, USA- Pittsburgh, Pennsylvania

Kaynak: https://arkitektuel.com/fallingwater-evi-selale-evi/, 2020

Şelale evi estetik ve işlevsellik açısından modern öncesi dönemi tamamen reddetmiş ve insan ile doğa arasındaki ilişkiyi ortaya koymuştur. Lloyd tarafından 1935-1937 yıllarında, Pennsylvania'nın kırsalında tasarlanan yapı sadece modernizm özellikleriyle değil, ayrıca çevresi ile de bir denge yaratacak şekilde ve Japon geleneksel evlerinden esinlenerek tasarlanmıştır. Erken ve geç dönem modern mimarlık akımlarından olan organik mimari stili, mimarın ürettiği hemen hemen tüm işlerde mevcut ancak şelale evi bu felsefenin önemli bir eseri olarak kabul edilmiştir.

Organik mimari fikri, modernizmin sloganı olarak kabul edilen, Louis Sullivan'ın ünlü bir cümlesine dayanmaktadır: "Form işlevi takip eder". Ancak Wright, Doğa'nın nihai model olduğunu iddia ederek sloganı "Biçim ve İşlev eşittir" olarak değiştirmiş ve aynı fikirde olmadığını vurgulamıştır (Wong, 2011). Wright evin planlarını tasarlarken alanların nasıl kullanılacağından bahsetmiş ve formu işlevle doğrudan ilişkilendirdiğini belirtmiştir (Tafel, 1979).

Şelale evi doğaya bağlı değil, doğanın bir parçası olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Wright insanın, doğanın bir urunu olduğunu düşünerek yapıyı tasarlamıştır. Ayrıca, doğal malzemelerin, farklı doğal renklerin, dokuların ve desenlerin kullanımı, evin doğanın bir parçası olarak görünmesini 'de beraberinde

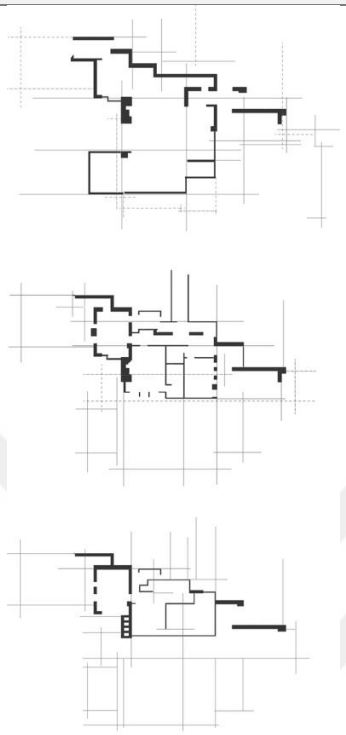
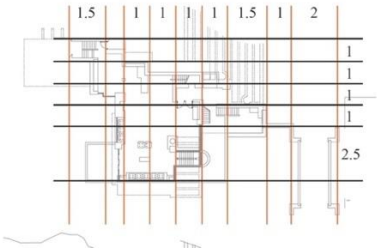
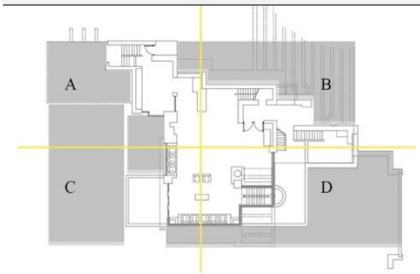
getirmiştir. Bu nedenle, şelale evi organik mimarinin önemli bir temsilcisi olarak tanımlanmıştır. Yapının cephesinde olduğu gibi, iç mekân tasarımına da çevre dahil edilmiştir. Yapının üstünde inşa edildiği kaya, iç mekâna da girerek onun bir parçası haline gelmiştir. Bu detay nedeniyle, kişi evin içinde olduğunda, kaotik vahşi doğanın dış bileşimi ile iç mekân arasında bir bağlantı hissetmektedir.

Evin birinci katında açık bir oturma odası ve kompakt bir mutfak ile Wright'ın kendisi tarafından döşenmiş sade odalar, ikinci katta üç küçük yatak odası tasarlanmıştır. Üçüncü katta, Kaufmann'ın oğlu Edgar'ın çalışma odası ve yatak odası yerleştirilmiştir. Odaların hepsi, evin doğal çevresiyle ilişkilendirilmiş ve oturma odası doğrudan aşağıdaki suya açılan merdivenlere bağlanmıştır. Evin ana bölümünün üstündeki yamaçta dört bölmeli bir araba garajı, hizmetçilerin odası ve bir misafir evi tasarlanmıştır. Bu müştemilat yapısı, iki yıl sonra aynı kalitede malzemeler kullanılarak ve aynı detaylara dikkat edilerek inşa edilmiştir. Misafir odaları alttaki nehre akan bir yüzme havuzuna sahiptir.

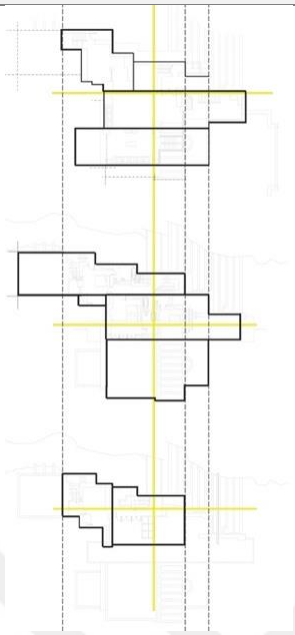
Odaların tavanları alçaktır, bazı yerlerde gözü yatay olarak dışarıya bakacak şekilde yönlendirmek için yalnızca 195 cm'e kadar yükseltilmiştir. Bu mekanların güzelliği, uzun çıkma teraslarla yapılan doğaya doğru uzantılarında görülmüştür. Teraslar, işlevlerinin yanı sıra evlere bir heykel öğesi de katmıştır (Perez, 2005).

Şelale evi analizleri ve bu doğrultuda elde edilen bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan bilgiler ve araştırmalar ile desteklenmiştir. Ayrıca yapının dış ve iç mekânları sanal tur ile gezilmiş ve incelenmiştir.

Tablo 18. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi, Plan Analizleri

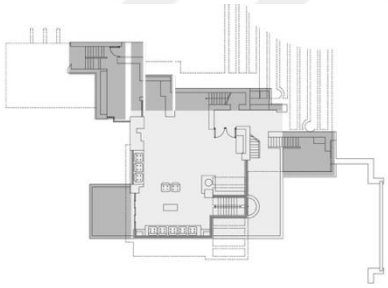
İç-Dış Mekân İlişkisi

▪ Şelale evinde şelalelere bakan duvarlar tasarlanmamış, yapı doğrudan manzaraya entegre edilmiştir. ▪ Şömineler ve taş sütunlar için merkezi bir taş çekirdek tasalanmış, gözü ufka ve ormana götüren uzun manzaralar elde edilmiştir. ▪ Dışarda bulunan bir kaya yapının oturma odasının içine kadar uzanmış ancak dışarıyı içeriye bağlamak için yerinde bırakılmıştır. Aynı zamanda dışa doğru çekilmiş iç mekanlarda iç-dış mekan ilişkisini güçlendirmiştir. ▪ Etrafta bulunan kayalar, evin duvarları ile birleşmiştir. ▪ İç -dış mekân arasındaki güçlü süreklilik, evin dış mekâna açık hissetmesini sağlamıştır. Bu nedenle de yapıya giriş-çıkış algısını aradan kaldırmak için giriş kapısı gizlenmiştir. ▪ Köşe pencerelerde düşey destek elemanları kullanılmamış ve dış mekânı kesintisiz olarak iç mekanla ilişkilendirmiştir.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı

▪ Plan orantısında aralıksız tekrarlayan modüller mevcuttur. ▪ Planın yatay ve düşey orantısında 20 yerde ortak ölçüler kullanılmıştır. ▪ Yaşam alanları 2.5 x 2 modül olarak tasarlanırken, geçiş ve sirkülasyon alanları 1x1 modül olarak tasarlanmıştır.
Denge ve Simetri

▪ Simetri ve Denge çizgisi yapının her iki tarafında, bileşenler arasında kararlı bir durum ilişkisi oluşturmaktadır. ▪ A-C ve B-D bölümlerinde kamusal ve özel alanları arasında asimetrik ancak dengeli bir yaklaşım sağlanmıştır.

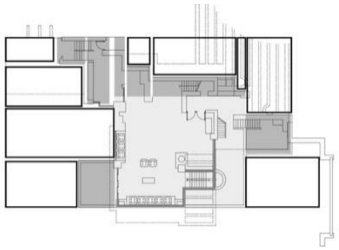
Biçimlendirme ve Geometri



- Yapı toplam 495 m^2 alanda, 268 m^2 iç mekân ve 227 m^2 teras olarak tasarlanmış, konuk evi ise 158 m^2 dir.
- Üç yatay ve entegre ana bölümden oluşmuştur.
- Plan hacimleri topoğrafik paneller üzerine bir levha koyularak biçimlendirilmiştir.
- Geometrik biçimler bazen yan yana gelerek bazen de iç içe girerek tasarlanmış ve birbirinin geometrisini bozmuştur.
- Kare ve dikdörtgen geometri biçimleri kullanarak yapının hacmi oluşturulmuştur.

Ekleme ve çıkartma



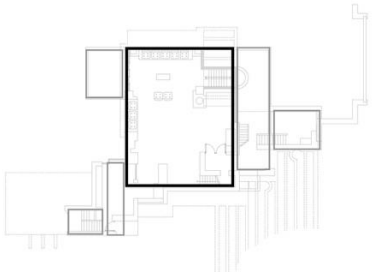


- Bir karenin etrafında eklenen dikdörtgenlerle yapı inşa edilmiştir.
- Planlamada ekleme ve çıkarma aynı anda kullanılmış, buda yapının geometrisine zenginlik katmıştır.
- Eklemelerin her biri, farklı bir mekân iken, diğer alanlara eklenmesi ile ana mekânı büyütmüştür.
- Eklemeler yapının teras, giriş ve sirkülasyonu olacak şekilde işlevlendirilmiştir.
- Ana bölüm tek parça şeklinde yaşam alanını kapsamıştır.

- Yapının çıkartmaları yapı bütününün baskınlığını vurgulamıştır.
- Çıkartmalar da aynı eklemeler gibi farklı boyutta, dikdörtgen geometri biçimlerle yapılmıştır

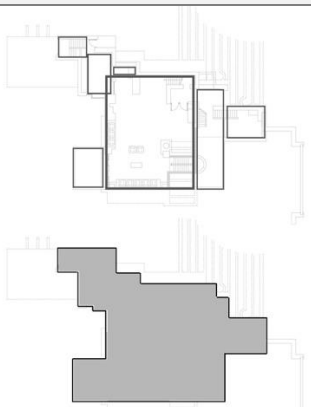
.

Hiyerarşi



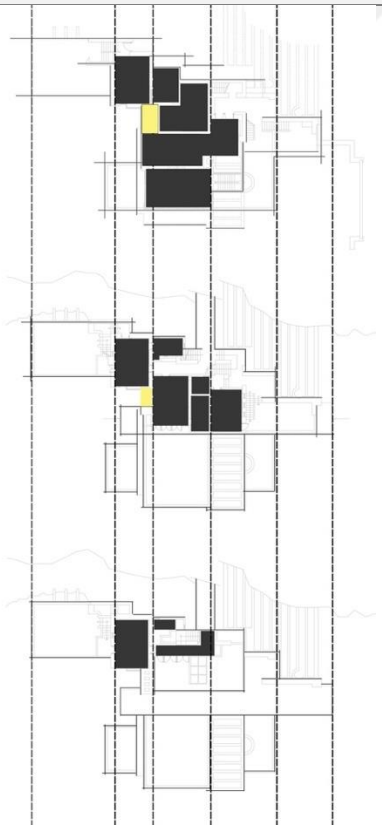
- Ana mekân, kademe olarak diğer mekanlara göre daha üst bir seviyededir.
- Buradaki hiyerarşi ana mekân ve sirkülasyon alanları arasında sağlanmıştır. Buda hizmeti alan-hizmeti veren olarak tanımlanmıştır.

Parçadan Bütüne



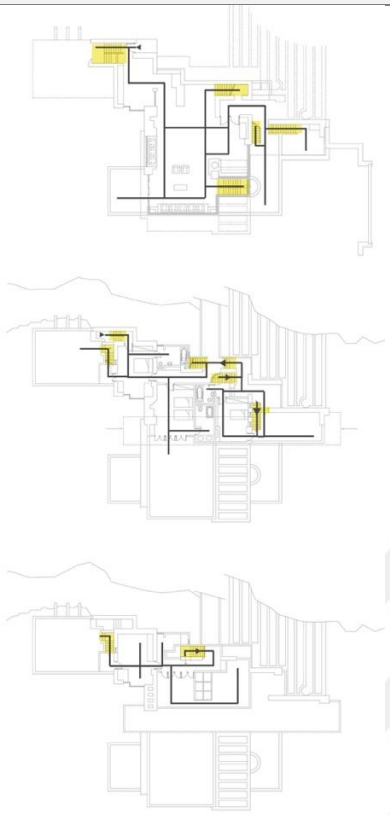
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Bütün, parçalardan farklı bir geometri taşımaktadır.
- Parçalar bitişik ve giriş bölümünde iç içe geçecek biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- yapı parçaların toplamından oluşturulmuştur.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



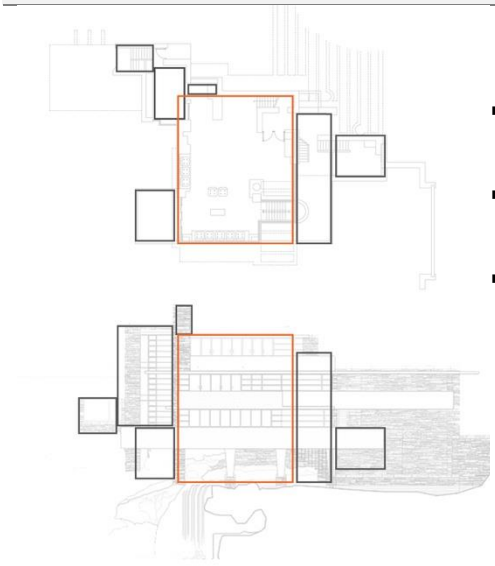
- Oturma odasındaki şömine, arsada bulunan ve üzerine evin inşa edildiği kayaları birleştirmiş, aynı zamanda şömine evin odak noktası ve dağlım merkezi olarak belirlenmiştir.
- Her mekân işlevine bağlı olarak hacimlendirilmiş ve konumlanmıştır. Yatak odaları küçüktür, bazıları insanları açık sosyal alanlara, güvertelere ve dışarıya doğru teşvik etmek için alçak tavanlıdır.
- Tamamen esnek plan düzeni hakimdir. Mekanlar kendi mahremiyetlerini korurken aynı zamanda diğer mekanlarla ilişkilendirilmiştir.
- Yapının plan tasarımı cephede olan asimetri ve dengeyi taşımaktadır.
- Mekânsal tasarımda Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır.

Sirkülasyon



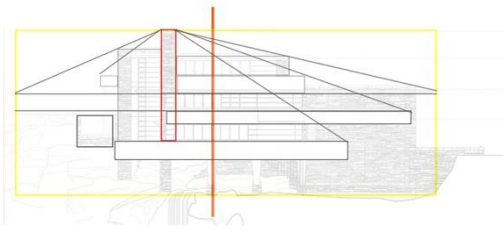
- Dirsekli oturma odasından bir merdiven doğrudan aşağıdaki dereye inmekte, ana mekanı misafir odaları ve hizmetçi katına bağlamaktadır. Bunun sonucunda da doğal bir kaynak suyunu içeri damlatmakta ve daha sonra yine dışarıya doğru yönlendirmektedir.
- Evdeki sirkülasyon, insanların dışarıya yaklaştıkça genişleme hissine kıyasla bir sıkıştırma hissi yaşamaları için karanlık ve dar geçitlerden oluşturulmuştur.
- Birinci katta ana bölüm merkezi konuma yerleştirilmiş, bu nedenle sirkülasyon bu merkeze doğru ve bu alanın etrafında düzenlenmiştir.
- Derenin ardından oturma odasına çıkan basamaklar tasarlanmıştır. Bu durum oturma odasının dere ile iç-içe temas halinde olmasını sağlamıştır.
- Yapıda tek kollu düz ve L şeklinde merdivenler kullanılmıştır.

Plandan Cepheye

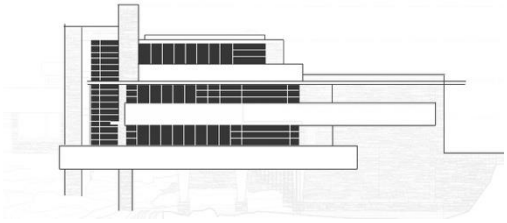


- Plan ve cephe arasındaki ilişki, yaşam alanında aynı boyut ve biçimde tasarlanmıştır.
- Geometri hacimlerin yan yana gelme biçimi benzerlikler göstermektedir.
- Plan ve cephede aynı geometri biçimleri bazen aynı boyutta bazen de farklı boyutlarda kullanılmıştır.

Tablo 19. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi Cephe Analizleri

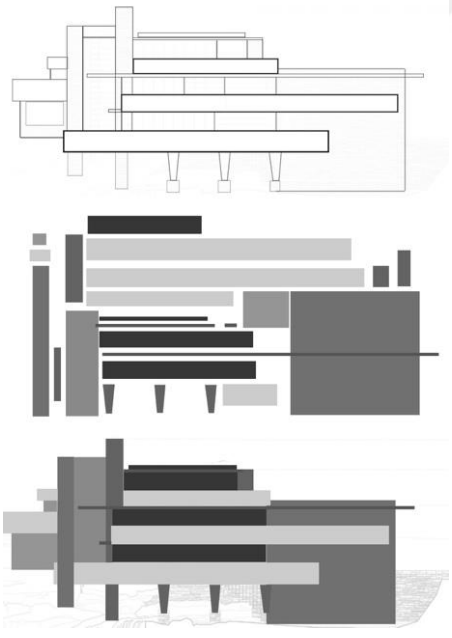
Cephede Yatay- Düşey Düzen
▪ Değişken düşey ritim uygulanmıştır. ▪ Tuğlalar ve uzun teraslarla güçlü bir yatay düzen le sergilenmiştir. ▪ Teraslar yere paralel yükselen düzlemleriyle mekânı serbest bırakan, baskın bir yatay kuvvet oluşturmuştur. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçimini de ortaya koymuştur. Bu biçimler bazen yan yana gelerek bezende üst üste çıkarak birbiri ile ilişki kurmuştur. ▪ Eğik çizgiler sadece yapıyı yerden yükselten profillerde ve zemin katı alttaki suya bağlayan merdivende gözlemlenmiştir.
Cephenin Geometrisi

▪ Cephenin geometrisinde kare ve dikdörtgen biçimleri kullanılmıştır. ▪ Yapı ön cepheden iki kısma bölündüğünde asimetrik ancak dengeli bir kütle dağılımı gözlemlenmiştir. ▪ Geometrik biçimler yapının iki yanında birbirinden farklı bir şekilde olup, bir tarafta yatay hacimler çoğunluktayken, diğer tarafta da düşey hacimler ön plana çıkmıştır.

Pencere Düzeni



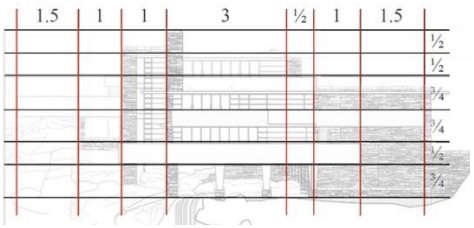
- Pencereler ana bölümde yatay düzende, arka bölümde düşey düzende tasarlanmıştır.
- Dikey unsurlar, iç mekân dış mekân arası hareket etme gücünü göstermiş, yatay unsurlar baştan sona engelsiz bir görüş alanı sağlamıştır.
- Cephedeki pencereler köşelerden açılmakta olup ve evin kutusunu kırarak dış mekanla ilişkiyi güçlendirmiştir.
- Camın taş duvarlarla buluştuğu yerlerde, cam ve onun yatay ayırıcıları, taş duvarların camla kesintisiz görünmesi için, taş işçiliğindeki kalafatlı bir girintiye yerleştirilmiştir.
- Camın liberal kullanımıyla, doğayla olan bağlantı vurgulamıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



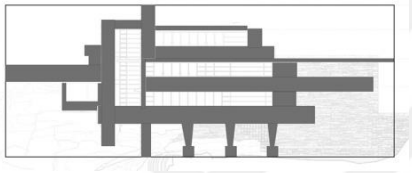
- Evin her katında doğanın kayalarından esinlenerek dirsekli çıkıntılar tasarlanmıştır.
- Dirsekli zeminler için, Wright hem aşağıdaki alanın tavanını oluşturan hem de sıkıştırmaya karşı direnç sağlayan yekpare bir beton döşemeye entegre ters T şeklinde kirişler kullanmıştır. Bu kirişler yapının tek eğik çizgilerine sahip biçimleridir.
- Yapının çıkıntıları ve bu durumun üst üste eklenmesi, evin tüm katları arasında bir bağlantı kurmuştur.
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Birbirine kenetlenen dikdörtgen kütlelerin karmaşık bir bileşimidir.
- Farklı düzlemlerde ve yüksekliklerde olan çatı, dinamik ve basit geometri biçimlerden oluşturulmuştur.
- Yapının cephesindeki geometrik biçimlerin düzenlenmesi katmanlaşma kavramını da cepheye katmaktadır.

Cephede Yatay-Düşey Orantı



- Cephe orantısında tekrarlanan modüller mevcuttur.
- Yatay 'da orta kısım en büyük orantıya sahip olup cephenin kenarlarında küçülmüş ancak yapının köşelerinde en son modül yine aynı orantıda tasarlanmıştır.
- Cephenin yatay-düşey orantısında sadece 3 üç yerde ortak modül kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapının boşaltılmış veya ekşitilmiş en önemli bölümü yapının alt kısmıdır.
- Cephede büyük camların kullanımı saydamlık kavramını yapıya kazandırmıştır.

Malzeme-Doku-Renk

Şekil 89. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi
Kaynak: https://grownuptravels.com/frank-lloyd-wright-fallingwater-tour/

- Çelik takviyeli betonarme teraslar tasarlamış,
- Beton, açık toprak boyası ile renklendirilmiştir.
- Şerit pencerelerin çelik çerçeveleri ağaçların renklerine uyacak şekilde kırmızıya boyanmıştır.
- Yapı malzemelerin boyamasında, gerçek malzemenin kendisiyle ilgili bir renk seçimi yapılmıştır.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

5.1.3. Frank Lloyd Wright, Gordon Evi, 1963

Şekil 90. Frank Lloyd Wright, Gordon Evi, 1963

Kaynak: http://thecraftsmanbungalow.com/frank-lloyd-wright-gordon-house/

Gordon evi, Wright'ın Amerika'ya yönelik uyguladığı Usonya vizyonunun bir örneğidir. Bu ev, Amerikan işçi sınıfı tüketicileri için uygun fiyatlı (Moose Odeon) konut olarak tasarlanan yapı serisinin sonuncusudur **(**King, 2007**).** Evin tasarımı 1957 yılında Wright tarafından yapılmış ancak uygulaması 1963 yılında Wright'ın ölümünden 4 yıl sonra tamamlanmıştır. Mimarın 1936'dan itibaren geliştirdiği konsept, Amerikalıların ortak araçların gereksinimlerine uyarlanabilen çok yönlü, standartlaştırılmış bir ev planıdır. Wright, temel mimari prensibinden (bina biçimi ve işlevi, yapı çevresi ve doğal malzemeler arasındaki uyum) ödün vermeden, ölçeği azaltarak ve inşaat sürecini basitleştirerek Usonya evlerinde istenilen ekonomiyi elde etmiştir.

Yapının özelliklerine bakıldığında Wright'ın diğer yapılarında olduğu gibi oturma odasında, tavandan döşemeye pencereler, cam Fransız kapılar, yatay çizgiler, gizlenmiş giriş ve iç-dış mekânı birbirine bağlayan özellikler mevcuttur.

Yapının Ana kısmı iki katlıdır. Mutfak ve çalışma odası gibi küçük m^2 'ye sahip mekanların yükseklikleri diğer mekanlardan daha fazla olup, tavanda bulunan camdan ışık almaktadır. Bu durum odayı daha büyük ve aydınlık göstermesine neden olmaktadır.

Yanları açık garaj çatısı evin iki katlı kısmının gövdesine dik bir açıyla yerleştirilmiş ve bu dik açı ilişkisi evin ana girişini tanımlamaya yardımcı olmuştur.

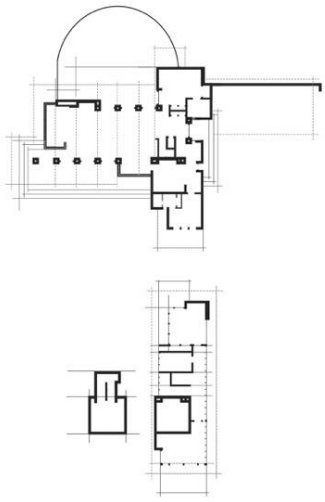
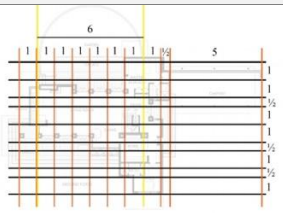
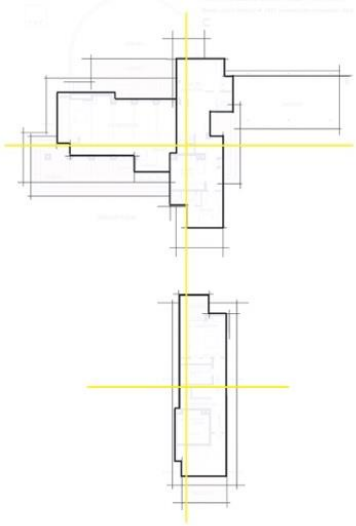
Evin çatıları, iki katlı alana ve büyük odanın daha kısa tek katlı alanına karşılık gelen iki seviyede düzdür. Duvarları, sütunları ve şömineyi oluşturan beton bloklar, yatay derzler ve dikey derzler aynı hizadadır. İç- dış mekân levhası, zemin düzlemini evin içinden daha dışa doğru uzatır ve bu durum Usonya ’ya ait iç-dış mekân arasındaki ilişkinin karakterini göstermektedir.

Delikli ahşap pencere uygulamaları (oyma işi), Gordon House'a özgü güneş kırıcısı olarak işlev görmekte olup, üzerindeki işlemeyi güneş aracılı ile evin iç mekân duvarlarına yansıtmaktadır.

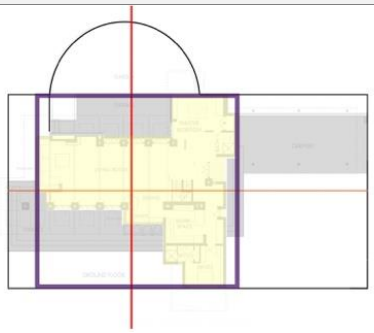
Planlamada Maksimum verimlilik için, tüm evde yaratıcı depolama çözümleri tasarlanmış, bodrum ve çatı katı ihtiyacını ortadan kaldırılmıştır. Ev görsel olarak, küçük bodrum ve mutfağın duvarlarını oluşturan ve çatı çizgisinin ötesine uzanan penceresiz bir beton blok kütlesine tutturulmuştur, sedir ve boyalı kül bloğundan yapılmış ve Wright'ın oyma işi olarak bilinen özel desenli ahşap kesme pencere kafes geleneğini sürdürmektedir (Douglas, 1956).

Gordon evi analizleri ve bu doğrultuda elde edilen bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan bilgiler ve araştırmalar ile desteklenmiştir. Ayrıca yapının dış ve iç mekanları sanal tur ile gezilerek incelenmiştir.

Tablo 20. Frank Lloyd Wright, Gordon Evi Plan Analizleri

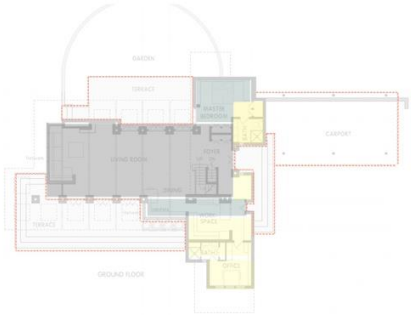
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Doğal çevreye bağlılık duygusu ile hafif ve havadar bir kat planına sahiptir. ▪ Penceresiz mutfakta sıkışmışlık hissi olmasın diye üzerine cam tavan yapılarak güneşin içeri girmesi sağlanmıştır. ▪ İç ve dış mekân ilişkisi yan yana gelen Fransız kapıları ile büyük derecede uygulanmıştır. ▪ Evin zeminindeki kırmızı betonun dışarı taşması iç mekânı dış mekâna bağlamaktadır. ▪ Oturma odasında alçak çatı tasarımı, kullanıcının bakışını yatay bir biçimde dış mekâna aktarmaktadır. ▪ Evin etrafındaki patika yapının her tarafını dolaşma imkanı sağlamıştır.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı	
	▪ Gordon Evindeki kırmızı beton, simetrik ve 7'ye 7 fitlik (213,36 cm) karelerde biçimlendirilmiştir. ▪ Yapıda hem yatayda hem de düşeyde sıklıkla tekrarlanan modüller görülmektedir.
Biçimlendirme ve Geometri	
	▪ Yatay ve düşey şeklinde sıralanmış iki entegre bölümden oluşmuştur. ▪ Ev temelde "T" harfi şeklinde tasarlanmış, oturma odası (sol altta) her iki tarafta teraslara açılmıştır. ▪ Yapının geometrisi iç içe geçmiş 2 dikdörtgen gibi görünmektedir. Ancak bu biçimlerin etrafındaki eklemeler ve çıkarmalarla girintili-çıkıntılı dinamik bir plan tasarımı ortaya çıkmıştır. ▪ Yapı çift çekirdeklidir ve iki eşit baskın olan bir konfigürasyon modeline sahiptir. ▪ Çekirdekler arasında bağlantı iç mekânda çözülmüştür. ▪ Kare ve dikdörtgen biçimler kullanılarak plan hacmi oluşturulmuştur. ▪ Yapının planı oturma odasına doğru (Sol taraf) uzanmıştır.

Denge ve Simetri



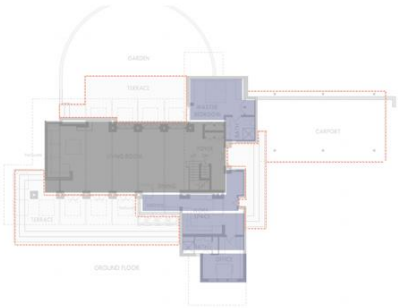
- Yuvarlak veranda, Gordon House'un keskin hatlarını dengelemektedir.
- Kamusal ve özel mekân ayrımı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Parsel bazında orta aks bir denge sağlamamaktadır. Ancak Yapı bazında bakıldığında yapının sol tarafı kamusal alanda bir denge sağ bölümü ise özel alanda dengeyi sağlamaktadır.

Ekleme ve çıkartma



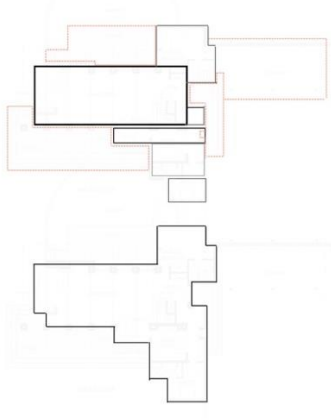
- Yapının Ana bölümü oturma odası olarak ele alındığında mutfak, çalışma odası ve büyük yatak odası bu bölüme eklenmiş gibi görülmektedir.
- Ekleme bölümleri her biri ayrı bir mekân olarak değerlendirilmiştir.
- Sağ taraftaki Kamusal alanlar oturma odasına doğrudan eklenmiştir.

Hiyerarşi



- Hiyerarşi üç kademeli olarak uygulanmıştır.
- Özel kullanım alanları büyük-küçük, Hizmet eden-hizmet alan şeklinde düzenlenmiştir.
- Üçüncü bölüm, kamusal alanların kullanım alanlarının dışını sarması ile oluşturulmuştur.

Parçadan Bütüne

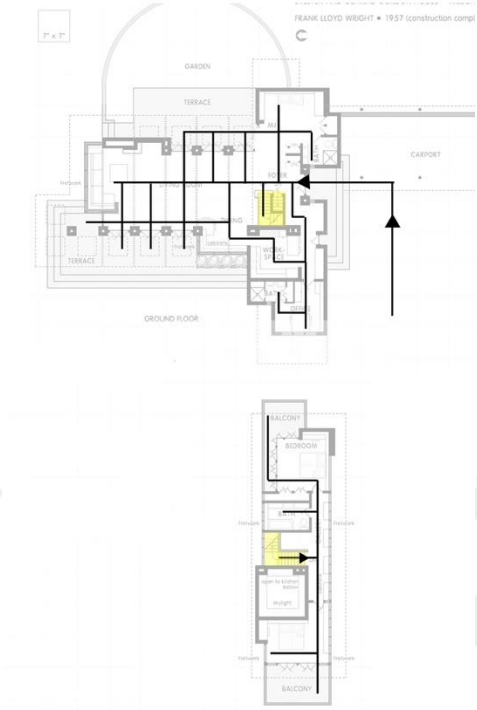


- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde ve bazı yerlerde iç içe geçerek veya üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

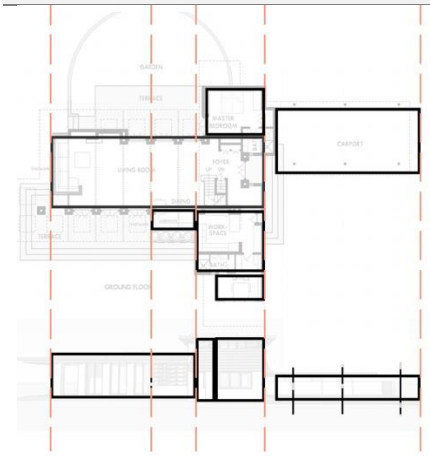
- Otopark, ana mekana bir arka duvar ile entegre edilmiştir.
- Oturma odası, yeşil alana sahip dairesel bir verandaya açılmaktadır.
- Gordon House, dışarıdan alçak bir görünüme sahiptir, ancak içeri girdiğinizde aldatıcı bir şekilde yüksek tavanlarla karşılaşılmaktadır.
- Oturma odası bir buçuk kat yüksekliğinde, üç takım alışılmadık derecede yüksek (370cm) Fransız kapı ile dışarıya açılmaktadır.
- Merdiven ana oturma odası ile üst kattaki yatak odalarının arasındaki ayrımı korumak için gizlenmiştir.
- Tasarımda açık plan düzeni hakimdir.
- Zemin katta iki kat yüksekliğinde tasarlanan tek mekân mutfaktır. Bu mekânın tavanında bir güneşlik tasarlanmış, mutfağa güneş girmesini sağlamıştır.
- İki misafir yatak odası, her iki ucunda özel balkonlar bulunan uzun dar bir koridorla birbirine bağlanmıştır.

Sirkülasyon



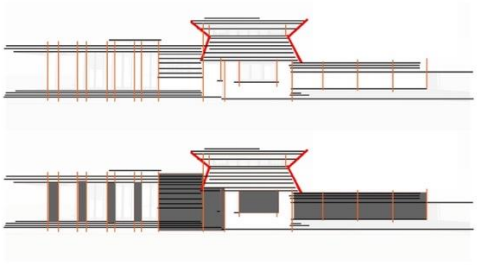
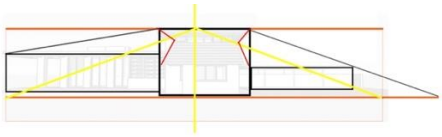
- Evin girişindeki alçak tavan, mekâna kompakt bir his kazandırmıştır.
- Bu mekândan sonra gelen oturma odasına girildiğinde 370 cm'lik bir tavanla karşılaşılmaktadır.
- Wright, tasarımlarının çoğunda bu "sıkıştırma ve genişletme" tekniğini kullanmıştır.
- Oturma odasında sirkülasyon çizgisel bir biçimde ilerlerken diğer kullanım alanlarında daha dinamik bir biçimde ilerlemiştir.
- İkinci katta sirkülasyon, kullanım alanlarına bağlı olarak koridor boyunca çizgisel biçimde devam etmiştir.

Plandan Cepheye

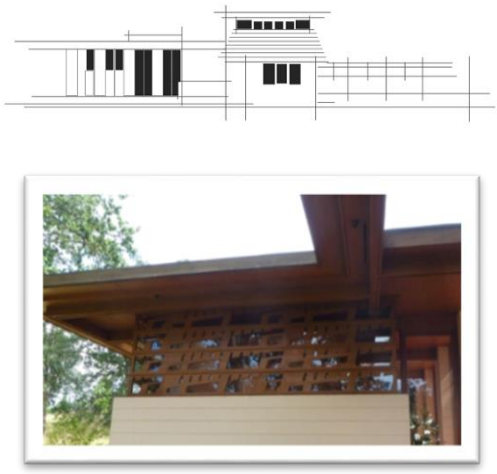


- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı şekildedir.
- Boyut olarak farklı olan geometri biçimleri, yatay olarak aynı konfigürasyonu takip etmektedir.

Tablo 21. Frank Lloyd Wright, Gordon Evi Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen

▪ Gordon House, yatay ve dikey çizgiler arasında çarpıcı bir etkileşim ile alçak bir görünüme sahiptir. ▪ Düşey çizgiler sabit bir ritimde devam etmektedir. ▪ Alçak tavanlıdır ve yataylık vurgusu ile tasarlanmıştır. ▪ Yataylık vurgusu sadece güçlü yatay strüktür de kalmamış, uzun basamaklar, cephe üzerinde kullanılan yatay çizgiler, yapının ön cephesinde kullanılan gölgelik üzerinde yatay ahşaplar ve camlar üzerinde ahşaptan yapılmış yatay güneşlik tasarımları bu durumu desteklemiş ve güçlendirmiştir. ▪ Güçlü yatay çizgilerin yanı sıra güçlü ve kalın sütunlar yapıya dinamik bir görünüm kazandırmıştır. ▪ Cephede tek eğik çizgi zemin katın çatı saçağında görülmektedir.
Cephenin Geometrisi

▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen biçimleri mevcuttur. ▪ Ortada yükselen hacım cephenin merkezi bölümünde yer alarak yapının iki tarafında da asimetrik biçimde dengeyi sağlamıştır.

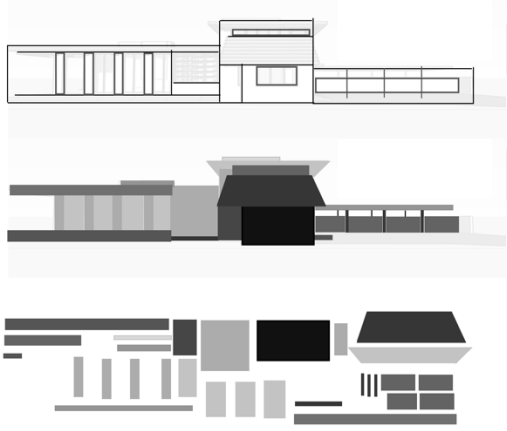
Pencere Düzeni



Şekil 91. Gordon Evi Pencere Güneşlikleri
Kaynak: https://citybop.com/oregon/gordon-house

- Evin içinde mahremiyet korumak ve aynı zamanda güçlü güneş ışığını dışarıda tutmak için pencerelerin çoğunda perfore ahşap gölgelikler tasarlanmıştır.
- Yapıda kullanılan Fransız kapıların yüksekliği yaklaşık 370 cm dir.
- Işık bu gölgelikler üzerindeki soyut telkâri desenleri, evin iç mekanına da taşımaktadır.
- Dirsekli düz çatı da açılan boşluklar 15 derecelik açı ile tekrarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Katmanlaşarak birbirinin önüne geçen biçimlerden oluşturulmuştur.
- Yapının otopark kısmındaki geometrisini göz ardı edersek Biçimlerin dağılımı, yapının etrafında bir denge oluşturacak şekilde olmuştur.

Cephe Yatay-Düşey Oranı

- Cephede tekrarlanan modüller, düşeyde 4 modül sonra (soldan sağa gittikçe) daha genişlemeye başlamıştır.
- Yatayda ise 1.5 kat kullanımı nedeni ile ½: ¾:1 ritmi görülmektedir.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Yapıda dolu boş ilişkisi geri çekilmiş Fransız kapılar, öne çıkmış güçlü sütunlar, çatı saçağının yapının önüne geçmesi ile güçlü bir şekilde vurgulamıştır.

Malzeme-Doku-Renk

- Çam tahtalar ve ucuz tuğla kullanılmıştır.
- Kırmızı beton zemin, içine gömülü radyant ısı boruları ile evin karakteristik özelliğidir.
- Dikkat çekici tavan, sert blok duvarlara karşı sıcaklık sağlamak için huş ağacı ve açık kirişlerle süslenmiştir.
- Zemin katın büyük bir kısmı yığma beton bloktan yapılmıştır.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

Şekil 92-93. Gordon Evi
Kaynak: http://thegordonhouse.org/

5.1.4. Walter Gropius, Gropius Evi, 1937-1938

Şekil 94. Gropius Evi, Walter Gropius, USA- Massachusetts

Kaynak: https://arkitektuel.com/gropius-evi/

Yapı 1937 yılında Gropius tarafından, ailesi için Massachusetts'te tasarlanmıştır. Ev, geleneksel New England çiftlik evi estetiğinin ve Bauhaus'un modernist öğretilerinin, melez bir ürünüdür. Gropius, Bauhaus felsefesine dayanarak maksimum verimliliği ve sadeliği ön planda tütmüştür. Bu tavır sadece yapı için değil, evin bulunduğu çevrede aynı şekilde planlanmıştır. Ev organik bir peyzajın parçası olarak tasarlanmıştır, burada Gropius, yapı ve alan arasındaki ilişkiyi vurgulamak için iç / dış mekân alanlarından yararlanmıştır (Kramer, 2004).

Wright bu konuda New England geleneğinin canlı ve yeterli bulduğu özelliklerini kendi anlayışına çekerek bir noktaya getirdiğini savunmuştur. Bölgesel ruhun çağdaş bir tasarım yaklaşımıyla kaynaşması, Avrupa'dan tamamen farklı iklim, teknik ve psikolojik geçmişiyle, orada inşa etmeyeceği bir ev üretmiştir (Gropius, 1962). Gropius, yeni evini Harvard öğrencileri için bir vitrin ve Amerika'daki modernist peyzaj mimarisinin bir örneği olarak kullanmıştır (Kramer, 2004).

1931'de Gropius Mimari Forum için ideal yaşanabilir küçük evi anlatan bir makale yazmış ve evin tasarımının en önemli yönlerini şu sözlerle özetlemiştir: "*Konut, artık orta çağ kalınlığına sahip duvarlardan oluşan bir anıt ve gösterişli bir temsil için tasarlanmış pahalı bir cephe gibi, bir kale gibi bir şeye benzememelidir.*

Bunun yerine hafif yapılı, parlak gün ışığından dolu, değiştirilebilir, zaman kazandıran, yaşam fonksiyonlarına hizmet etmesi amaçlanan ve sakinleri için son derece ekonomik ve kullanışlı olmalıdır" (Gropius, 1931: 266).

Çerçeveli yapıda seri üretilen ve önceden imal edilmiş unsurlar kullanılmıştır. Cephede, geleneksel tuğla ve ince kaplama tahtası, şerit şeklinde pencere, cam blok ve beyaz rengi ile eski ve yeni, geleneksel ve modern, New England ve Avrupa arasında bir denge hissi uyandırmıştır (Kroll, 2011).

Açık mekânsal örgütlenme ile tasarlanan iç mekânda Gropius, New England mimari dilini kullanmamıştır. Bunun yerine, Bauhaus'dan imal edilmiş parçaların ve Marcel Breuer tarafından mobilyaların bir karışımını uygulamıştır.

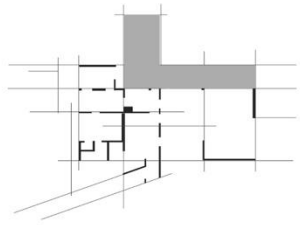
Almanya dışında eşi benzeri olmayan Bauhaus ile ilgili materyallerden oluşan bir koleksiyon oluşturulmuştur. Şerit şeklinde yapılmış olan pencerelerden ve balkon üzerinde bulunan şeritli ahşap düzenden güneş ışığı süzülerek, evin modern tasarımına katkıda bulunmuştur (URL-1).

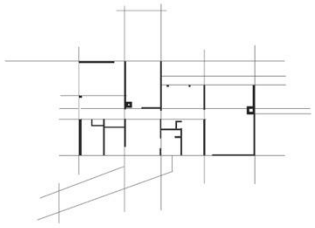
Geleneksel New England evlerinde bulunan ahşap iskelet sistemi, bu evin içinde ve cephesinde dikey biçiminde kullanılmıştır. Bu durum yükseklik algısı yaratmanın yanı sıra, aynı zamanda galeri olarak pratik bir fonksiyon da sergilemiştir.

Gropius evi analizleri ve bu doğrultuda elde edilen bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan metinler ve araştırmalar ile desteklenmiştir. Ayrıca yapı bütünüyle sanal tur ile gezilmiş ve incelenmiştir.

Tablo 22.Gropius Evi Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi



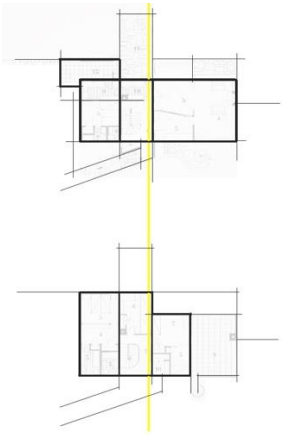


- Güneş ışığının içeri girmesi için "açık duvarlar" tasarlanmıştır.
- Yatay düzende tasarlanmış pencereler dış mekânı iç mekâna bağlamaktadır.
- Yapının girişinde bulunan saçaklı yol dış mekânı içeriye davet ederken girişin mahremiyetini de korumuştur.
- 1.katta iç mekanlar geri çekilerek zemin katın çatısını teras olarak kullanmış ve dış mekânı iç mekâna almıştır.
- İç mekânda cam duvar temelde arkadaki çalışma odası ile yemek odası arasındaki aydınlatmayı sağlamıştır.

Plan'da Yatay-Düşey Orantı

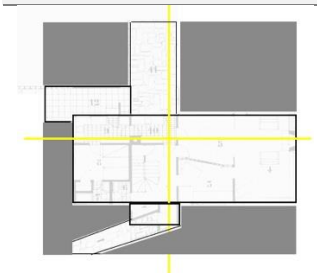
- Yapının yatay ve düşey orantısı birbiri ile farklılık göstermektedir ancak her iki yönde de tekrarlanan modüllerle tasarım yapılmıştır.
- Düşey yönünde tekrarlanan modüller dışında, tek bir genişletilmiş modül görülmektedir.

Biçimlendirme ve Geometri



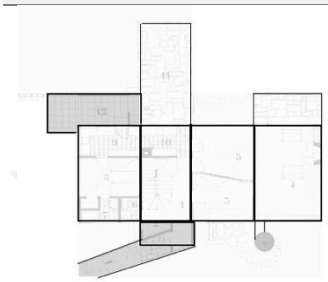
- Planlamada sadece dikdörtgen geometrisi kullanılmıştır.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Biçimler yan yana sıralanarak iç hacmi oluşturmuştur.
- Dikdörtgenler dikey biçimde ancak yatay hizasında sıralanmıştır.
- Yapının arkasındaki veranda ile önündeki giriş yolu yapının diğer yarısı ile üçgen oluşturulacak şeklinde tasarlanmıştır.

Denge ve Simetri



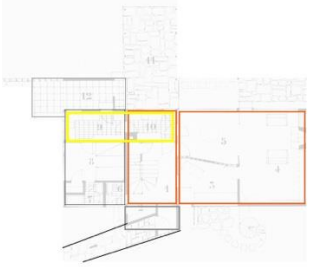
- Yapının sağ ve sol tarafı ayrı ayrı birbiri ile ilişki kurmaktadır.
- Yapı yatayda ve düşeyde asimetrik bir şekilde biçimlendirilmiştir.
- Denge yataydan ziyade düşeyde sağlanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



- Yapının ortasında bulunan sade dikdörtgen biçime, yatayda tekrarlanarak aynı geometrik biçim eklenerek ana hacım oluşturulmuştur.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi ile büyütülmüştür.
- Yapının ön cephe ve arka cephesine eklenen giriş yolu ve veranda, yapının kullanım alanını baskın hale getirmiştir.

Hiyerarşi

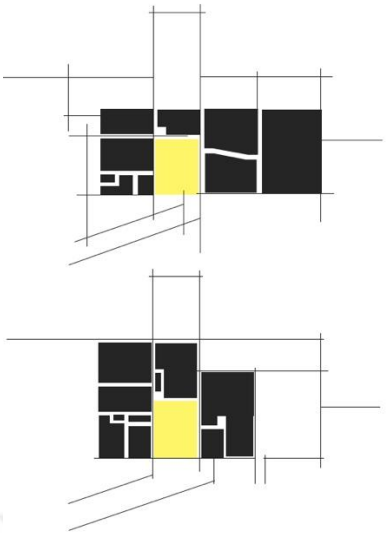


- Buradaki hiyerarşi büyük-küçük ve kullanım alanının işlevi doğrultusunda sıralanmıştır.

Parçadan Bütüne

- Yatayda sade dikdörtgen biçimlerinin yan yana gelmesi ve arka cephede verandanın yapıyla iç içe geçerek eklenmesi, bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

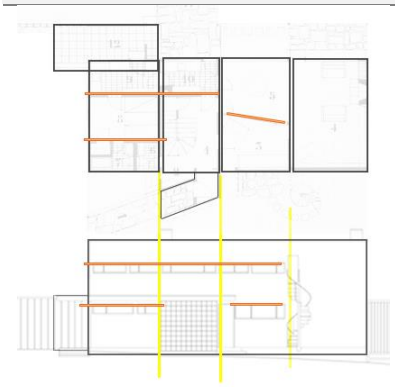


- Kat planı mekânsal fikrin geometrik yansımasıdır (Gropius, 1931: 274).
- Birbirini izleyen odaların serbest işlevsel düzenlemesi yapılmıştır. Serbest planlama hakimdir.
- Yer israfı yoktur.
- Evin yaşam alanları, yatak odaları ve temizlik bölümleri arasında net bir ayrım belirlenmiştir.
- Yatak odaları güneş ihtiyacını karşılamak için doğuya bakacak şekilde, oturma odaları güney ve batıya, mutfaklara, merdivenlere ve banyolar ise kuzey tarafında konumlandırılmıştır.

Sirkülasyon

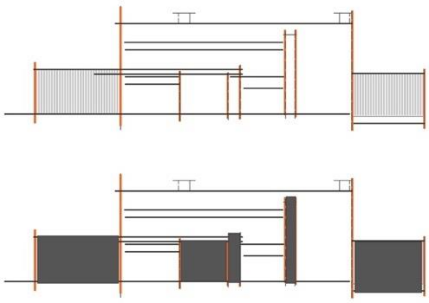
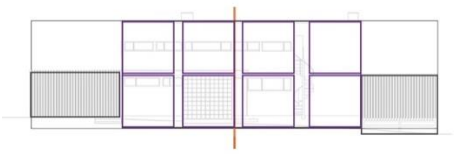
- Kısa, zaman kazandıran geçitler tasarlanmış, çocuklar için hareketli bir alan düzenlenmiştir.
- Yapıda sadece bir tane iki kollu U şeklinde merdiven kullanılmıştır.
- İki giriş tasarlanmıştır. Birisi ana giriş olarak cam ızgaranın arkasına yerleştirilmiş, diğeri ise giriş katında bulunan çalışma odasını ön bahçeye bağlamıştır.
- Cephenin önündeki spiral merdiven üst kattaki yatak odasını doğrudan bahçeye bağlamaktadır.

Plandan Cepheye

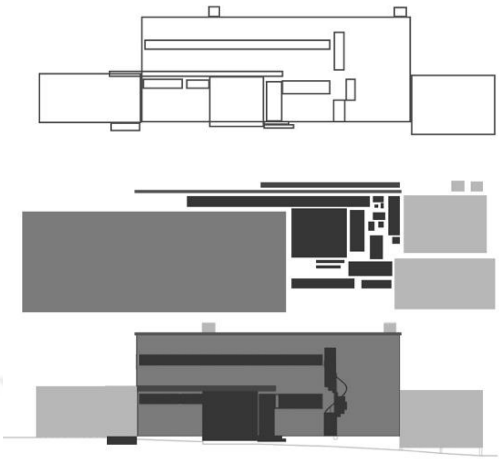


- İç-dış mekan duvarları tamamen aynı hizadadır.
- Planda kullanılan geometrik biçimleri aynı şekilde cephede yan yana gelerek cepheye oluşturmuştur.
- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda mevcut bölücü duvarlar cephede pencere düzeni şeklinde kendini göstermiştir.

Tablo 23. Gropius Evi Cephe Analizleri

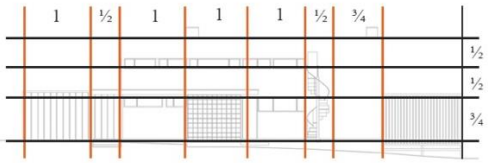
Cephede Yatay- Düşey Düzen

▪ Yapı arsaya yatay bir düzlemde yerleştirilmiş ve cephede yatay çizgiler ve yatay şerit pencereler kullanılmıştır. Ancak bu yataylığı dengelemek adına düşey çizgiler 'de orantılı bir şekilde cephe tasarımına dahil edilmiştir. ▪ Cephede çizgiler tamamen düz kullanılmıştır tek eğik çizgi merdivenin çelik korkuluğunda uygulanmıştır. ▪ Hiçbir şey bu evin pürüzsüz hatlarını kesintiye uğratmamıştır.
Cephenin Geometrisi

▪ Bu sade cephenin ardında klasik Bauhaus yenilikleri mevcuttur. ▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermektedir.
Pencere Düzeni
 Şekil 95-96. Gropius Evi, Pencere Tasarımı **Kaynak:** https://arkitektuel.com/gropius-evi/
▪ Pencere tasarımı yatay düzende biçimlendirilmiştir. ▪ Her iki katta aynı hizada tasarlanmıştır. ▪ Cephenin 2.katında yaklaşık 12m uzunlukta ve 0.70m yükseklikte kesintisiz bir pencere yerleştirilmiştir. ▪ 1.katta ise aynı düzende pencereler soldan devam ederken giriş kapısının önünde bulunan cam ızgara ile bölünmüştür. Devamında pencerenin yüksekliği aşağıya doğru uzatılmıştır. Ancak uzunluğu 2.katın penceresine kadar devam etmiştir. ▪ Pencereler büyük ve tek bölmeli olarak tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşturulmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Silindir şeklinde bir merdiven ön cephede tasarlanmış ve diğer biçimlerden farklılık göstermiştir.
- Yükseklik, cephenin başlangıç noktası değil, planın sonucudur. Bu nedenle, yapay bir simetri yoktur (Gropius, 1931: 274).
- Düz çatı tasarımı geleneksel eğimli çatı formun yerini almıştır. Bu tasarım, yapıyı yerel tasarımdan kolayca ayırt edilmesine neden olmuştur.
- Cephe önündeki cam bloğun eklenmesi katmanlaşma kavramını da beraberinde getirmiş ve cepheyi düz biçimden çıkartmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Orantı



- Cephenin yatay ve düşey orantısında tekrarlayan modüller tasarlanmıştır.
- Yatayda ve düşeyde kullanılan modüller ritmik bir şekilde devam etmiştir.
- Her modül en az 1 kere tekrar edilmiştir.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Binanın dolu-boş ilişkisi sadece açılan pencereler ile sağlanmıştır.
- Ön cephede boşaltılmış bir bölüm yoktur, tersine giriş önüne eklenen bloklu bir cam duvar mevcuttur.

Malzeme-Doku-renk

Şekil 97. Gropius Evi

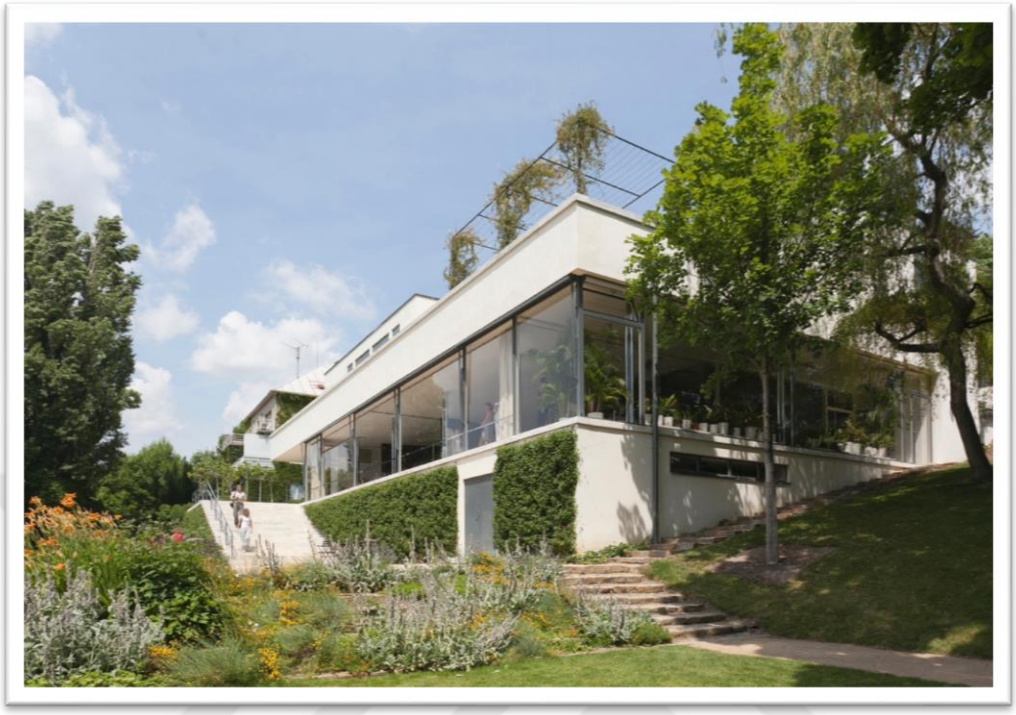
Kaynak:
https://architecturaldigest.in/content/iconic-house-gropius-house-architect-walter-gropius-iconic/#s-cust0

Şekil 98. Gropius Evi Çelik Merdiven

Kaynak: Online sanal tur

- Gropius ‘un tasarımı birçok geleneksel malzemeyi (çam kaplama tahtaları, tuğla, tarla taşı ve sekoya kaplama) endüstriyel malzemelerle (cam bloklar, kaynaklı çelik, akustik sıva ve kromlu metal) birleştirmiştir.
- Yükün, çelik veya beton bir iskelete kaydırılmasını mümkün kılan ve daha geniş camlara izin veren yeni malzemeler ve yapım yöntemleri kullanılmıştır.
- Giriş holünde beyaz boyalı fıçı tahtaları dikey biçimde kullanılmıştır.
- Dış cephe, Sekoya ahşabı ile kaplanmış, dikey biçimde konumlandırılmış ve beyaza boyanmıştır.
- 1930'larda Walter Gropius, Amerikan mimarisinde ilk kez giydirme cepheye öncülük etmiştir.
- Cephedeki döner merdiven el yapımı gibi görünse de evin geri kalanıyla güzel bir şekilde bağ kuran endüstriyel bir modeldir.
- Cephenin önünde fütüristtik heykel bile alüminyumdan yapılmıştır.
- Yapının içi ve dışı, az renkli ve genelde beyaz olarak renklendirilmiştir.
- Yapının iç mekân tasarımında çelik ve arduvaz gibi çok basit endüstriyel doğal malzemeler kullanılmıştır.

5.1.5. Mies Van Der Rohe, Villa Tugendhat, 1928-1930



Şekil 99.Villa Tugendhat, Mies Van Der Rohe, Çek Cumhuriyeti-Brno

Kaynak: https://archdaily.com/157555/ad-classics-villa-tugendhat-mies-van-der-rohe, Erişim: 23.10.2020

Villa Tugendhat 1930 yılında Çek Cumhuriyeti'nde Mies Van der Rohe ve Lilly Reich tarafından inşa edilmiştir. Yapı Avrupa'daki modern mimarinin öncü prototiplerinden biridir ve bu yüzden modern mimari örnekleri arasında önem taşımaktadır. Klasik değerlerin düzen ve soyut yorumunun kullanılmasında yirminci yüzyılın özlü denemelerinden biri olarak kabul edilen bina, derin bir disiplin duygusu yaymaktadır.

Betonarme olarak inşa edilen villa kısa süre sonra modernizmin simgesi haline gelmiştir (Courland, 2012 :326). Mies'in "az çoktur" tasarım ilkesi ve işlevsel olanaklara vurgu, o zaman bina tasarımında çığır açan ve yeni bir vizyon olan işlevselcilik mimarisinin güzel bir örneğini oluşturmuştur. Barselona Pavyonu'nun bazı fikirlerini genişleten Mies, yine de evi bir ailenin çok farklı ihtiyaçları etrafında tasarlamıştır.

Üç katlı müstakil villa yamaca yerleştirilmiş cadde tarafından büyük bir betonarme duvarı ile desteklenmiştir. Güneybatıya bakmakta olan yapının her katı farklı işlevlere uygun olarak farklı biçimlerde tasarlanmıştır. En alt katta, servis katı, makina dairesi gibi alanlar yerleştirilmiş, orta katta, ana yaşam ve sosyal alanları tasarlanmıştır. Terasa ulaşımda bu kattan verilmiştir. Cadde seviyesinde bulunan en üst katta, evin yatak odaları planlanmıştır.

Yapı çelik çerçeve ile inşa edilmiştir. Bunun sonucunda iç mekân düzenlenmesinde destekleyici duvarlardan vazgeçilmiş, iç mekânın ışığı hissetmesi sağlanarak tasarımı yapılmıştır. Bununla birlikte tüm mobilyalar iç mekân tasarımcısı Lilly Reich ile birlikte tasarlamıştır. Bu işlem sadece tasarım ile sınırlı kalmayarak eşyaların yerleşimi de tek tek mimar tarafından belirlenmiştir.

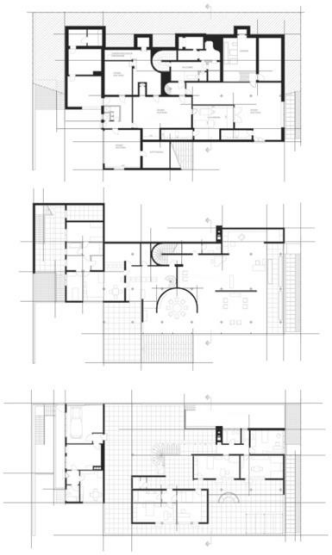
Yaşam alanının en önemli özelliği, oniks duvarın önündeki büyük oturma düzeni ve Makassar abanozundan yarım silindirle ayrılmış yemek odasıdır. İç mekân, iki büyük pencere camının süspansiyonu ile bahçeye bağlanmaktadır. İç mekânda kullanılan Oniks duvarı kısmen yarı saydamdır ve akşam güneşi ile görünümü değişmektedir (URL-2).

Mies, yapıda uyguladığı radikal ve kesin modernizm dili ile dönemin reformcularının sosyal iddialarına cevap vermiştir. Ancak Mies 'in tasarımı, bazı mimar tarafından eleştirilmiştir. Bunlardan biri Çek avangart mimarlarından Kare Teige tarafından olan bir eleştiridir. Mimar, binayı modern mimarlığın hedef ıskalamasının bir örneği olarak değerlendirmiş ve *"modern züppeliğin zirvesi"* olarak nitelendirmiştir (URL-3). Yapının bütçesine vurgu yapılarak radikal modernizmin temel ilkelerine ihanet ettiği söylenmiştir.

Villa Tugendhat analizleri ve bu doğrultuda elde edilen bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan metinler ve araştırmalar ile desteklenmiştir. Ayrıca yapının dış ve iç mekanları sanal tur ile gezilmiş ve incelenmiştir.

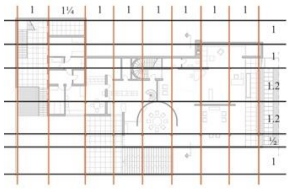
Tablo 24. Mies Van Der Rohe, Villa Tugendhat Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi



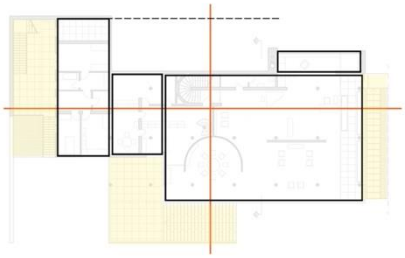
- Yapının bahçeye bakan pencereleri tavandan yere kadar uzanmıştır. Bu durum ışığın daha fazla içeri girmesini sağlarken, iç-dış mekân ilişkisinde güçlendirmiştir.
- Pencereler elektrikli motor ile tamamen zemine geri çekilebilir şekilde tasarlanarak iç mekân ve peyzajı birleştirmiş ve tamamen açılan bir cam cephe tasarlanmıştır.
- Geniş balkonlar ve teras tasarımları da iç-dış mekân ilişkisini güçlendirmiştir.
- İç mekânda kullanılan Oniks duvar kısmen yarı saydamdır. Akşam güneşi azaldığında görünümü değişmektedir. Bu durum villanın dış mekân manzarasını iç mekânın ayrılmaz bir parçası haline getirmektedir.
- Bahçeye ve iç mekâna tek bir bütün olarak davranılmıştır.

Plan'da Yatay-Düşey Orantı



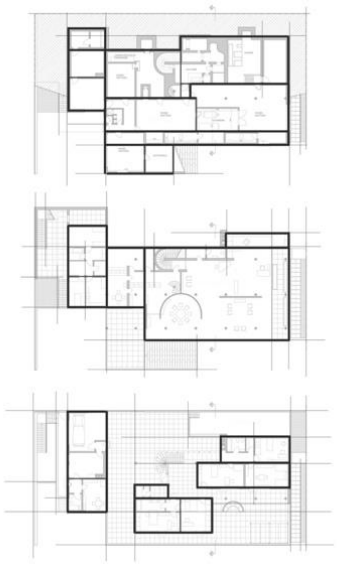
- Planlamanın yatay ve düşey orantısında tekrarlanan modüller tasarlanmıştır.
- Düşey ritim de tek bir modül haricinde aynı modül tekrarlanarak plan orantısını ortaya koymuştur.

Denge ve Simetri



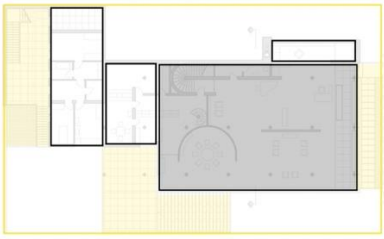
- Kamusal ve özel mekân ayrımı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Yapının mekânsal dağılımı yaşam alanına ağırlık vermiş biçimde tasarlanmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



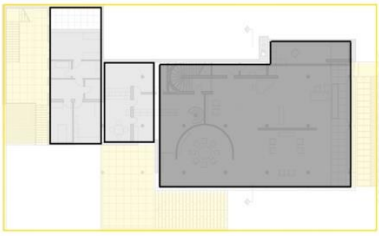
- Biçimlendirme, işleve göre yatay ve düşey şeklinde kullanılmıştır.
- Sade geometrik biçimlerin birleşiminden ve iç içe geçmesinden yeni biçimler ortaya çıkmıştır.
- Üst katlarda mekanların hacimleri küçülmüştür.
- Yapıda iki farklı geometri biçimi kullanılmıştır. Birisi dikdörtgen diğeri ise kare, bu iki biçim farklı boyutlarda ve konumlarda kullanılmış ve planlama hacmini oluşturmuştur.

Ekleme ve çıkartma



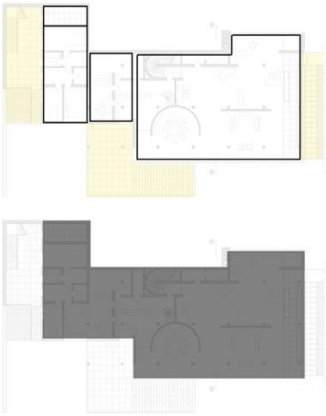
- Yapının ana bölümü olan yaşam alanına, giriş bölümü ve hizmet alanı eklenmiştir.
- Ekleme bölümleri her biri ayrı bir mekân olarak değerlendirilmiştir.

Hiyerarşi



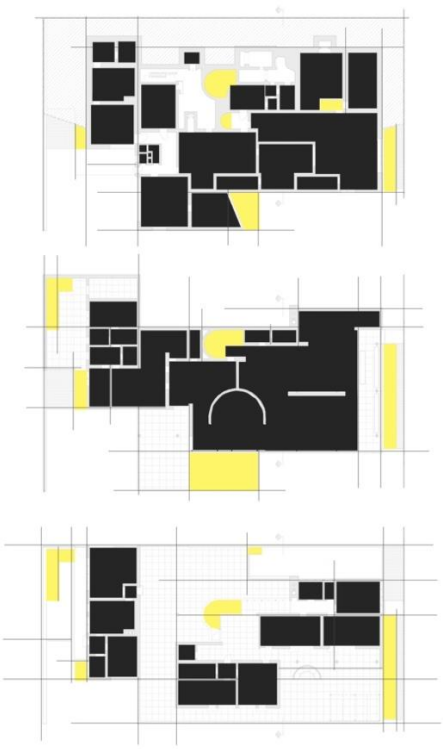
- Hiyerarşi üç kademeli olarak uygulanmıştır.
- Özel kullanım alanları büyük-küçük, hizmet eden-hizmet alan şeklindedir.
- Üçüncü bölüm, kamusal alanların kullanım alanlarının dışını sarması ile oluşturulmuştur.

Parçadan Bütüne



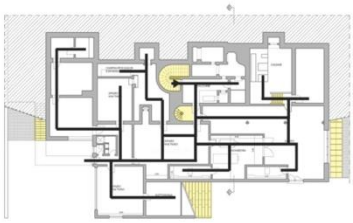
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, binanın farklı bir mekanı olarak işlevlendirilmiştir.

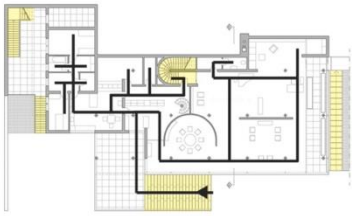
Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

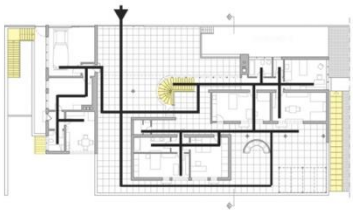


- Planlama serbest plan ve akışkan boşluk düzeninde tasarlanmıştır.
- Yapının bahçeye bakan kısmında yaşam alanları, arka tarafında ise özel odalar tasarlanarak işlevsellik ön planda tutulmuştur.
- Yapıda boşluk ve ışık yoğun bir şekilde kullanılmıştır.
- Oniks duvar ve nadir tropikal ahşaplar gibi doğal desenli malzemelerin kullanılması nedeniyle iç mekân hiçbir şekilde sade tasarlanmamıştır.
- Dönemin diğer evlerine göre mekanlar geniş hacimler ile tasarlanmıştır.
- Mekânsal düzenlemede kare ve dikdörtgen geometrilerine sahip mekanlar, bu geometrilerin birleşimi ve oturma odasında bulunan yarım daire şeklinde bir mekân tasarlanmıştır.
- Bir dizi oda ile arka arkaya bir alan inşa ederek ev konseptini yeniden tanımlamıştır.
- Zemin katta sabit duvarlar yoktur, ancak bölmeler ve mobilya kombinasyonu her odanın birleşimini tanımlamıştır.
- Aydınlık yaşam alanı ve çalışma alanı sadece bir bölme ile birbirinden ayrılmıştır. Bu durum büyük bir açık alanın hala birkaç farklı karaktere sahip olabileceğini ifade etmiştir.

Sirkülasyon

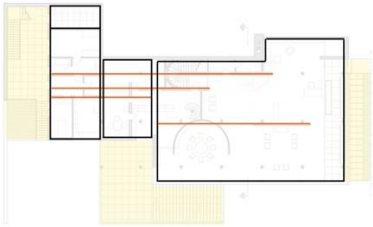


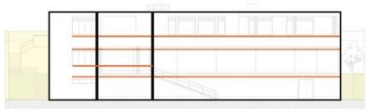




- Yapıya giriş iki farklı yerden verilmiştir.
- Birisi 1.katta ve yapıyı önündeki bahçeye bağlamaktadır. Diğeri ise en üst katta caddeye cephe veren kısımda tasarlanmıştır. Bu bölümde yaya ve araç sirkülasyonu sağlanmıştır.
- Zemin kattan merdivenler ile ilk veranda, sonrada giriş kapısına ulaşım verilmiştir.
- Yapı eğimli arazide tasarlandığı için etrafında farklı yerlerde ve yüksekliklerde merdivenler tasarlanmıştır.
- 3.katta, merdivenin camdan yarım daire biçimli bir duvarı ile caddeye gizli bir giriş verilmiştir.

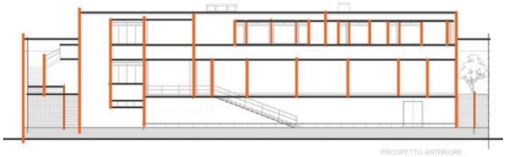
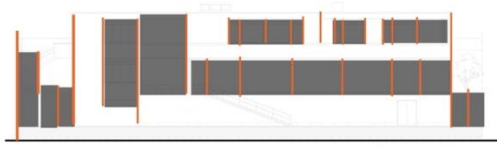
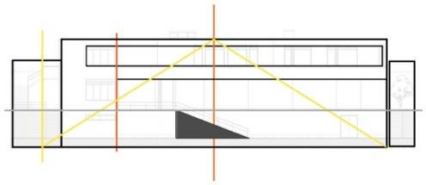
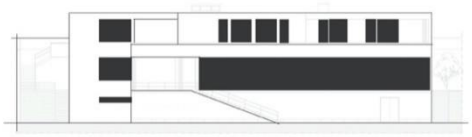
Plandan Cepheye





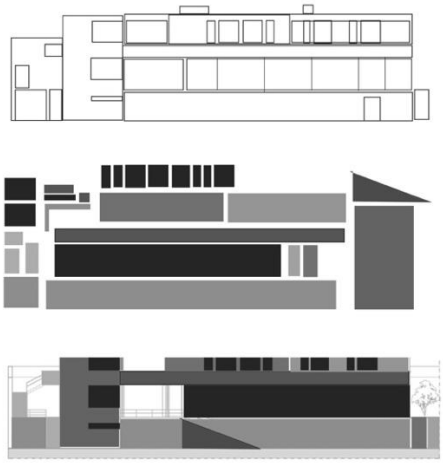
- Planda tasarlanan 3 parça hacim, cepheye de aktarılmıştır.
- Planda kullanılan yatay akslar cephede yatay pencereler şeklinde kendini göstermiştir.
- Planda mevcut olan girinti çıkıntı kısımları cephede katmanlaşma ve bazı bölümlerin boşaltılması ile ortaya çıkmıştır.

Tablo 25. Mies Van Der Rohe,Villa Tugendhat Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen
  ▪ Yatay düzlemde inşa edilmiş yapıda yatay ve aralıksız çizgiler kullanılmıştır. ▪ Yatay düzende sıralanan pencerelerde yatay ritmi güçlendirmiştir. ▪ Düşey çizgiler genellikle yapının strüktür sisteminde ve büyük blok camları ayırmak için kullanılmıştır. ▪ Ön cephede bulunan tek eğik çizgi girişe bağlanan merdivenlerde uygulanmıştır. ▪ Düşey hacimler ve çizgilerin yan yana gelme biçimi yapıya yatay bir görünüm kazandırmıştır.
Cephenin Geometrisi
 ▪ Cephenin geometri biçimlerinde dikdörtgen ve giriş merdiveninde üçgen geometrisi mevcuttur.
Pencere Düzeni
 ▪ Cephede büyük ve seri pencere düzeni tasarlanmıştır. ▪ 1.Katın ön cephesini tamamen büyük yatay camlar kaplamıştır. ▪ 1.Katın pencereleri elektrikli motor ile tamamen zemine girebilir şekilde tasarlanmıştır. ▪ Pencerelerin yan yana gelme biçimi cephede yataylığı vurgulamıştır.

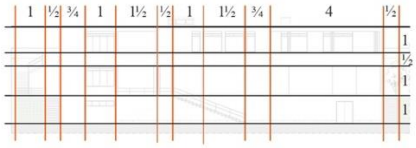
Şekil 100. Villa Tugendhat, Pencere Tasarımı
Kaynak: https://archdaily.com/157555/ad-classics-villa-tugendhat-mies-van-der-rohe, Erişim: 23.10.2020

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Cephe biçimlerinde kare, dikdörtgen ve üçgen gibi sade geometriler kullanılmıştır.
- Biçimlerin bazısının içi boşaltılarak diğer biçimlerle birleştirilmiştir.
- Biçimler genellikle yatay düzlemde kullanılmıştır.
- Yapının çatısı düz olarak tasarlanmıştır.
- Üç katlı yapının her katı farklı bir cephe tasarımına sahiptir.
- Geometrik biçimler cephede katmanlaşarak ve birbirinin önüne geçerek cepheyi oluşturmuştur.

Cephe Yatay-Düşey Orantı



- Cephenin yatay ve düşey orantısında tekrarlanan modüller ve bu modüllerin kat sayıları ritmik bir biçimde kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Yapıda dolu boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de kendini göstermektedir.
- Zemin katta girişin geride tasarlanması giriş holünün boşaltılmasına neden olmuştur.
- 1. Katta ise sol kısmın boşaltılması bu katta terası oluşturmuştur.

Malzeme-Doku-Renk

Şekil 101. Villa Tugendhat

Kaynak:https://archdaily.com/157555/ad-classics-villa-tugendhat-mies-van-der-rohe, Erişim: 23.10.2020

- Yapının tavanları beton,
- Duvarları tuğla,
- İskeleti ise zamanın şartlarına göre devrim niteliğinde olacak krom çelik çerçeve ile yapılmıştır.
- Avrupa'nın çelik ve betonarme ile inşa edilmiş ilk kişisel konutudur.
- Cam paneller, korkuluklar, kapılar ve pencerelerin yapısı ve bodrum merdivenleri paslanmaz çelik malzemesinden yapılmıştır.
- Büyük camlar, döşemeden tavana olacak şekilde kullanılmıştır.

5.1.6. Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi, 1945-1951

Şekil 102. Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi, Plano, Illinois, Amerika, 1951

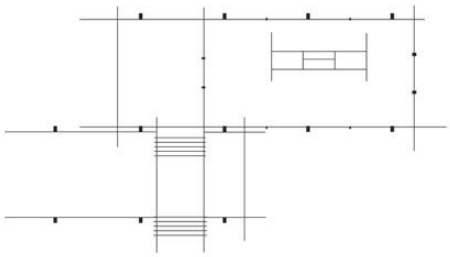
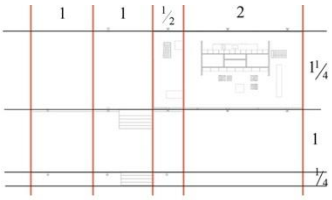
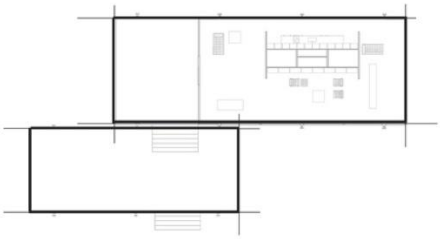
Kaynak:https://arkitektuel.com/farnsworth-evi/

Dr. Edith Farnsworth için bir hafta sonu dinlenme evi olarak inşa edilen Farnsworth Evi, doğa ile iç-içedir. Fox Nehri'nin yanında bulunan tenha bir ağaçlık alanda bulunan yapı, doğal çevresiyle ilişki kurmanın tüm avantajlarından yararlanmıştır. Van der Rohe, "Uluslararası Mimari" tarzının yaygın bir örneği olarak yapıyı tasarlamıştır (url-4).

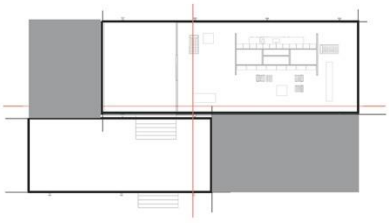
Mies, yüzyılın başındaki büyük açık sergi salonlarını, endüstri çağı anlayışına çok uygun bulmuş ve burada, insanlar tarafından kullanım için esnek, engelsiz bir alan kavramını uygulamıştır.

"Modern Sanat Müzesi" tarafından yakın zamanda kamuoyuna açıklanan çizimler, mimarın açık alanların mahremiyetini üç "odaya" ayıracak şekilde perde raylarının eklenmesine izin veren tavan detaylarını sağladığını göstermektedir. Serbestçe kullanılabilen veya herhangi bir şekilde imar edilebilen, değişen kullanımlara uyum sağlayacak esnekliğe sahip, iç destekleri olmayan, camla çevrili ve dışta minimum yapısal çerçeve ile desteklenen tek bir oda fikri, Mies'in Amerikan kariyerini tanımlayan bir mimari idealdir.

Tablo 26. Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi Plan Analizleri

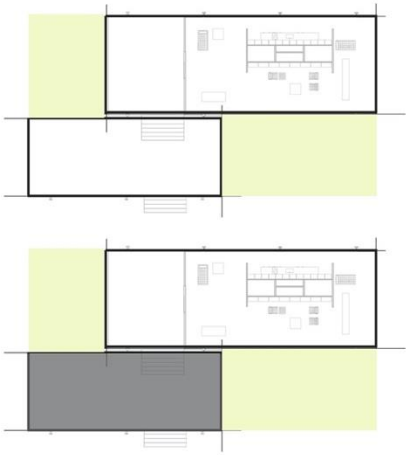
İç-Dış Mekân İlişkisi

▪ Yapı doğa ile iç içe geçmiş platonik bir düzen mükemmelliğidir. ▪ Ev ve doğa arasında güçlü bir ilişki konsepti gerçekleşmiştir. ▪ Aralıksız ve modüler cam tasarımı ile doğayı tamamen içeri almıştır. ▪ Yükseltilen yüzey ile doğa da yüzen bir cam kütlesi gibi görülmektedir. • Kompozisyon öğeleri dinamik ve karşıt mekâna daldırılmış, saf biçimlere indirgenmiş ve soyutlamıştır. • Teras işlevi ile tasarlanan levha iç mekân levhası ile birleştirilmiştir. Bu tasarım dış mekânı iç mekâna bağlamış ve aynı zamanda dış mekânı iç mekânın içine dahil etmiştir. • Mahremiyet ise perdeler ve etrafta bulunan ağaçlar ve onların gölgelerinden faydalanarak sağlanmıştır.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı

▪ Planlarda tekrar eden modüler tasarım hakimdir.
Biçimlendirme ve Geometri

▪ Sürgülü bir düzlemle oluşturulmuş, hacimler aynı geometrik biçimde, farklı boyutlarda tasarlanmıştır. ▪ Çift Çekirdeklidir ve üst hacmin daha baskın olan bir konfigürasyon modeline sahiptir. ▪ Çekirdekler arasında bağlantı alt hacmi üst hacme bağlayan merdivenlerle sağlanmıştır. ▪ Yatay şeklinde sıralanmış iki entegre bölümden oluşmaktadır.

Denge ve Simetri



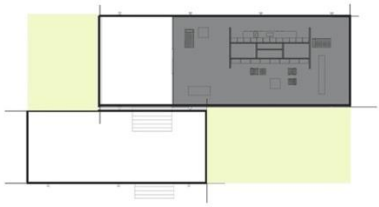
- Kamusal ve özel ayrımı, bir denge çizgisi yaratmaktadır.
- Yapının hacimlerinde ters simetri ve denge sağlanmıştır.
- Simetri ve denge çizgisi yapının her iki tarafında bileşenler arasında kararlı bir durum ilişkisi oluşturmaktadır.

Ekleme ve çıkartma



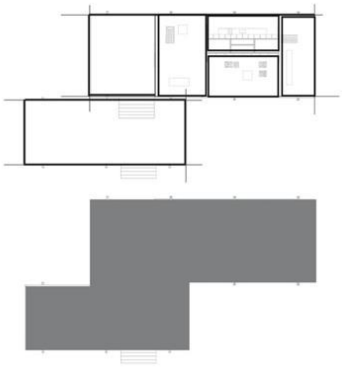
- Bu küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Mekanlar iç ve dış olarak iki farklı fonksiyona sahip olup birbirinin biçimine veya boyutuna müdahale etmemektedir.
- Ana mekân iç mekân olarak ele alındığında, teras olarak eklenen mekân, iç mekânı baskın hale getirmektedir.

Hiyerarşi



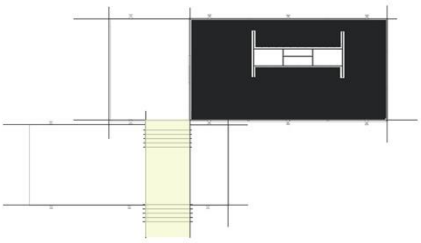
- Buradaki Hiyerarşi kapalı-açık mekanlar arasında yapılmıştır.
- İç mekân sınırlandırılmadığı için mekân kullanımında bir hiyerarşi bulunmamaktadır.

Parçadan Bütüne



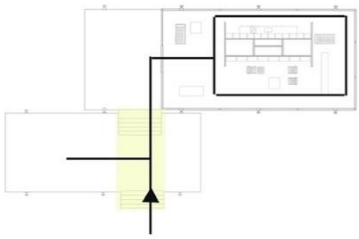
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



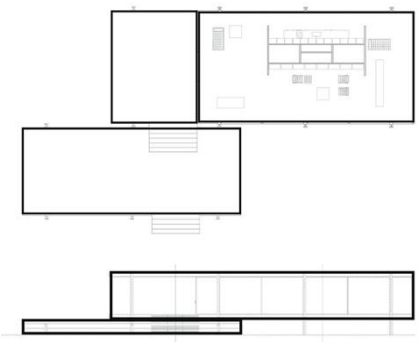
- Mekânsal düzenlemede açık ve esnek kat planları hakimdir.
- Planlama tek mekân şeklinde tasarlanmış, onu bölümlere ayıran unsurlar olmadan iç mekân kesintisiz ve sınırsız olarak sunulmuştur.
- Bu tasarım hafif ve eterik karakterli bir kompozisyon oluşurmuştur.
- Kapalı mekândan girilirken bir odak noktası uygulanmıştır.
- Yapı elemanlarının binanın çevresine yerleştirilmesi ile şeffaf ve akışkan bir iç mekân yaratılmıştır.
- Mekân, şekillerin ve boyutların artık önemli olmadığını vurgulamıştır.

Sirkülasyon



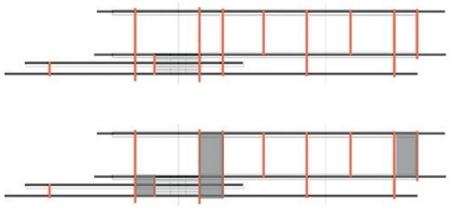
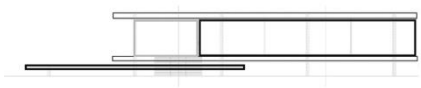
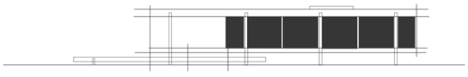
- Tek mekân şeklinde tasarlanan yapının sirkülasyonu da aynı biçimde ve tek bir düzeyde tasarlanmıştır.
- Erişim anında korunan görüntü, sütunlar ve zemin ile birlikte eve erişimi yöneten kapalı alan aracılığıyla bir arka plan olarak ormandır.
- Evin farklı alanlarında hiçbir ayırıcı unsur bulunmadığından, alanlar çekirdeğin etrafında birbirini takip etmektedir.

Plandan Cepheye

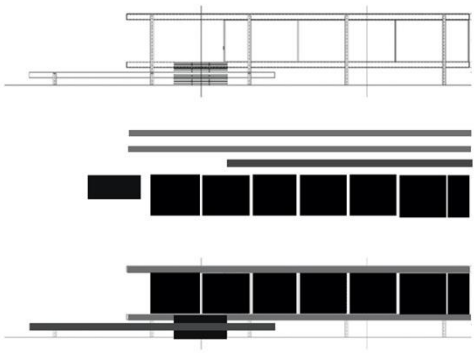


- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri benzer şekilde dikdörtgen olarak tasarlanmıştır.

Tablo 27. Mies Van Der Rohe, Fransworth Evi Cephe Analizi

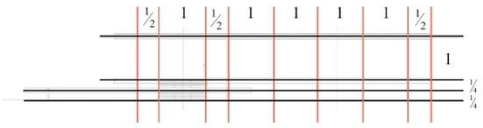
Cephede Yatay- Düşey Düzen

▪ Yapı yatay biçimde ve sert yatay çizgilerle tasarlanmıştır. ▪ Değişken ancak ritmik bir düşey düzen hâkimdir. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur. Bu biçimler bazen yan yana gelerek bezende üst üste çıkarak birbiri ile ilişki kurmuştur.
Cephenin Geometrisi

▪ Cephenin geometrisinde planda olduğu gibi sürgülü bir düzlem görülmektedir. ▪ Aynı biçimlerin farklı boyutlarından oluşan cephede çizgisel algılanan yatay şekiller çoğunluktadır.
Pencere Düzeni

▪ Pencereler, konutu çevresiyle birleştirme fikrinin sağlayan şeydir. ▪ Pencereler biçimin yataylığını destekleyerek tek modül şeklinde tasarlanmıştır. ▪ Camın liberal kullanımıyla, doğayla olan bağlantı vurgulamıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Mimar, temel unsurları basit ilişkiler ve teknik çözümlerle ele almıştır.
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Birbirine kenetlenen dikdörtgen kütlelerin sade bir bileşimidir.
- Biçimlerin dağlımı ağırlıklı olarak yapının ana mekân kısmında yapılmıştır.
- Yapının önde yapılan ve terası oluşturan levhası katmanlaşma kavramını da yapıya kazandırmıştır
- Yapıcı ayrıntılarda mükemmellik ortaya konulmuştur.

Cephe Yatay _Düşey Oranı



- Cephede orantı tekrar eden modüller ile sağlanmıştır.
- Farklı boyuttaki modüller sabit modüllerin yanına gelerek yapıya dinamik bir görüntü kazandırmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

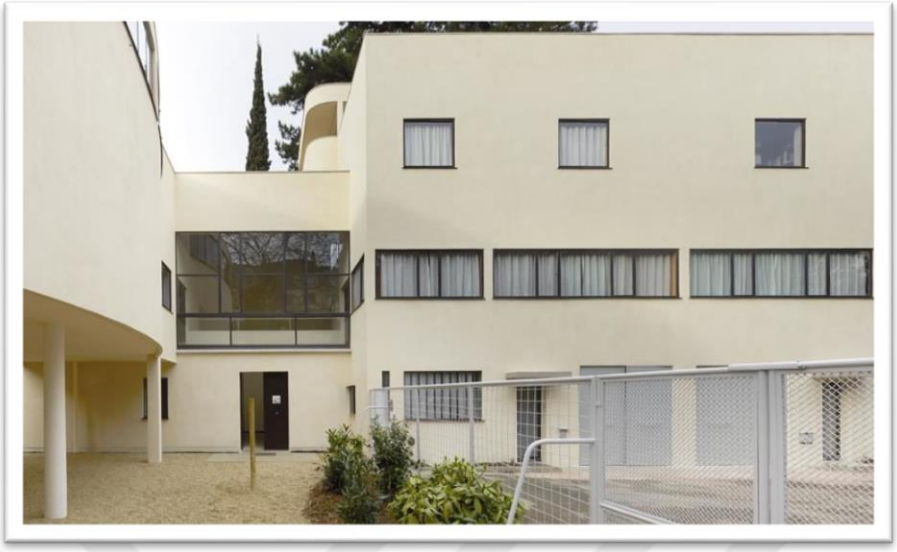
- Yapıda duvar kullanılmadığı için, her bölüm boş olarak algılanmaktadır.
- Her iki cephede de cam kullanımı ve iç mekana giren doğanın yansıması, camın ortadan kaybolmasına neden olmuştur.
- Yapının bir diğer önemli dolu-boş özelliği kolonsuz köşelerdir.

Malzeme-Doku-Renk

Şekil 103. Mies Van Der Rohe, Fransworth Evi
Kaynak:https://arkitektuel.com/farnsworth-evi/

- Mies, "*Doğa da kendi hayatını yaşayacak*" söylemini bu yapıda uygulamıştır.
- Rengi ve iç donanımıyla doğa ile uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır.
- Tek katlı ev, çatı ve zemin çerçevelerini destekleyen ve bu nedenle hem yapısal hem de etkileyici olan sekiz adet I-şekilli çelik kolondan oluşmaktadır.
- Tamamen çelik ve camdan yapılmıştır.
- Mimari ve peyzajın mükemmel bir şekilde birleştiği belirli bir zamansallık yönü ile yaratılmıştır.
- Bu yapıda teknik çözümlerin kullanımı malzemeyi yapının yıldızı olmaktan çıkartmıştır. Yıldız rolü anlamlara ayrılmıştır.

5.1.7. Le Corbusier, Villa La Roche, 1925



Şekil 104. Le Corbusier, Villa La Roche, Paris, 1925

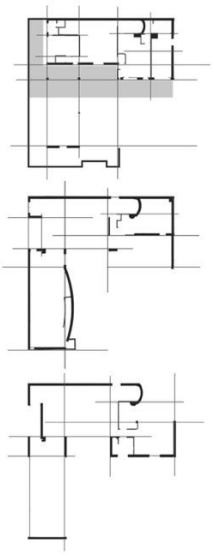
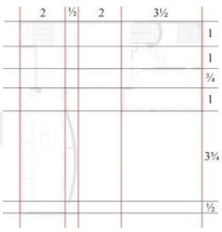
Kaynak: https://arkitektuel.com/la-roche-evi/

La Roche-Jeanneret evi, Corbusier'in Paris'teki üçüncü işi olan bir çift yarı müstakil evden oluşmuştur. Birbirlerine dik açılarla yerleştirilen ev, kübist sanat ve saflığı sergilemiştir. Ev, deneyimsel olacak ve tek bir sabit noktadan izlenebilecek şekilde tasarlanmıştır (URL-5). İki beyaz bloktan oluşan ev L şeklinde bir plan oluşturmak için birleştirilmiş, biri Le Corbusier'in kardeşi Albert Jeanneret ve ailesi olmak üzere iki müşteri için iki parça halinde tasarlamıştır. La Roche'nin özel dairesi Jeanneret evi'nin bitişiğinde konumlandırılmış, galeri ise özel sokağa dik bir biçimde yerleştirilmiştir.

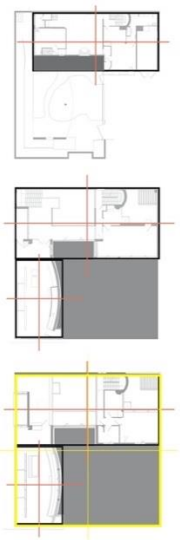
Maison La Roche-Jeanneret, Le Corbusier'in daha sonra modern tarz için "Modern Mimarinin Beş Noktası" olarak adlandıracağı unsurlara sahiptir. Bunlar arasında binayı yerden yukarı kaldıran pilotlar, bahçe ve teras işlevi görebilecek düz bir çatı, serbest plana sahip iç mekanlar, ışık ve havalandırma için şerit pencereler ve taşıyıcı yapıdan bağımsız serbest bir cephe yer almaktadır.

La Roche evi analizleri ve bu doğrultuda elde edilen bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan yazılar ile desteklenmiştir. Ayrıca yapı dış ve iç mekan olacak şekilde yerinde de incelenmiştir.

Tablo 28. Le Corbusier, Villa La Roche, Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Dış bükey şeklinde tasarlanan duvar ve onun üzerinde açılmış olan pencereler iç mekânı dış mekâna doğru çekmektedir. ▪ Altı boşaltılmış kütle, izleyiciyi bu kısımda dolaşmaya davet etmektedir.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı	
	▪ Planlarda tekrar eden modüler tasarım hakimdir. ▪ Yatay ve düşey oranda farklı modüller kullanılmıştır.
Biçimlendirme ve Geometri	
	▪ Biçimlendirme, işleve göre hem yatay hem de düşey şeklinde uygulanmıştır. ▪ Sade geometrik biçimlerin birleşiminden ve bir dış bükey yüzeyi olan dikdörtgenden oluşmuştur. ▪ Biçimler yatayda ve düşeyde birbirine 90 derece olacak şekilde bağlanmıştır. ▪ İki yatay ve bir düşey entegre bölümden oluşturulmuştur. ▪ Bir karenin içi boşaltılarak etrafta hacim tasarımı ile yapının geometrisi ortaya konulmuştur.

Denge ve Simetri

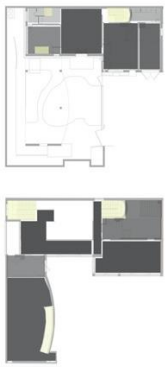


- Kamusal ve özel ayrım, bir denge çizgisi yaratmaktadır.
- Farklı geometrik ve farklı yönlerdeki biçimlerden oluşan yapının her bölümü, kendi içinde de bir denge sağlamıştır.
- Asimetrik bir şekilde geometri dağlımı yapılmasına rağmen yapının yatayda ve düşeyde dengesi korunmuştur.

Ekleme ve çıkartma

- Bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak tasarlanmıştır.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale gelmiştir.
- Ekleme bölümleri her biri ayrı bir mekân olarak değerlendirilmiştir.

Hiyerarşi

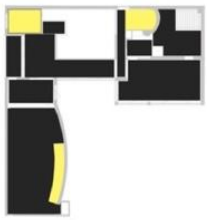


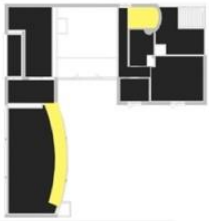
- Hiyerarşi üç kademeli olarak uygulanmıştır.
- Özel kullanım alanları büyük-küçük, hizmet eden-hizmet alan şeklinde sıralanmıştır.

Parçadan Bütüne

- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Buradaki farklı boyutlardaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



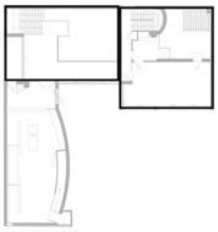


- Planlama serbest plan ve akışkan boşluk düzeninde tasarlanmıştır.
- Yapıda boşluk ve ışık yoğun bir şekilde kullanılmıştır.
- Farklı boyutta dikdörtgen elemanları kullanılmasının yanı sıra, dış bükey geometrisi olan bir mekânda tasarlanmıştır.
- İç mekandaki boş alan binanın dış formlarına uzanmakta ve dışarıdan içeri ayırt edilemez konstrüktivizm bir heykel gibi görünmektedir.
- 2. ve 3. Katlarda tasarlanan galeride La Roche'nin kübist ve pürist resim koleksiyonu tasarlanmıştır.

Sirkülasyon

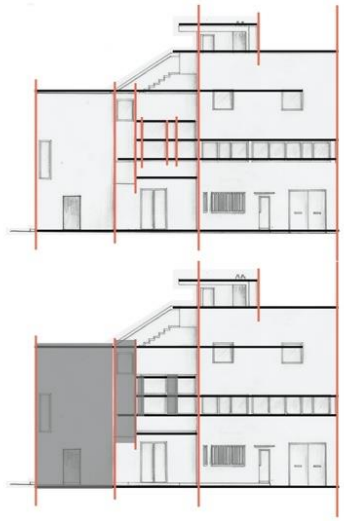
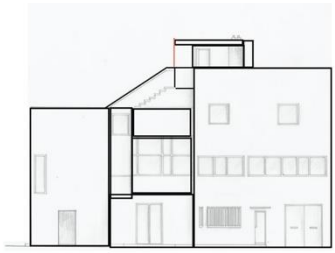
- Yapıya giriş ön cepheden verilmiştir.
- Girişten sonra dağlım alanı olan hole ve oradan da yapının diğer bölümlerine ve üst katına ulaşım sağlanmıştır.
- Sergi bölümünde 1. ve 2. Katlarda sirkülasyon bir rampa ile sağlanmıştır.
- Asimetrik yaklaşım, ana kattaki merkezi yaşam alanına doğru, dikkatle kontrol edilen bir alan dizisinin başlangıcını işaret etmektedir.
- Giriş içeri girmiş ve gizlenmiş bir biçimde tasarlanmıştır.
- Salonun beyaz saflığı, zengin ve yoğun bir poligamiye yol açmıştır.
- 1.katta bir köprü, tamamen gizli iki tasarım olan konut birimi ve yarı kamusal galeriyi birleştirmiştir.

Plandan Cepheye



- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı şekilde olup planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Planda tasarlanan 3 parça hacim, cepheye de aktarılmıştır.
- Planda mevcut olan girinti çıkıntı kısımları cephede katmanlaşma ve bazı bölümlerin boşaltılması ile kendini göstermiştir.

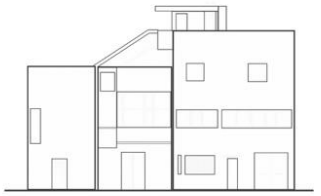
Tablo 29. Le Corbusier, Villa La Roche, Cephe Analizi

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Değişken düşey ritme sahiptir. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır. ▪ Çatı eğimi haricinde, eğik çizgi kullanılmamış, çizgiler 90^ açı ile birbirine bağlanmıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur. ▪ Yatay düzende sıralanan pencereler de yatay ritmi güçlendirmiştir. ▪ Değişken düşey ritim genellikle strüktür yapımında ve yatay ritim kat silmeleri ve pencerelerde uygulanmıştır. ▪ Ön cephede yataylığı vurgulayan tek unsur yatay pencere tasarımları olmuştur.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometrisinde kare ve dikdörtgen gibi sade biçimler kullanılmıştır. ▪ Ortada yükselen hacım cephenin merkezi bölümünde yer alarak yapının iki tarafında asimetrik biçimde dengeyi sağlamıştır. ▪ Cephe geometrisi düşey biçimlerden oluşarak yatay düzende sıralanmıştır. ▪ Cephede asimetrik bir düzenleme uygulanmıştır. ▪ Yapının en belirgin geometrik özelliği yapıya dik bir şekilde eklenen bolumun yüzeyindeki dış bükey eğriliğidir.

Pencere Düzeni

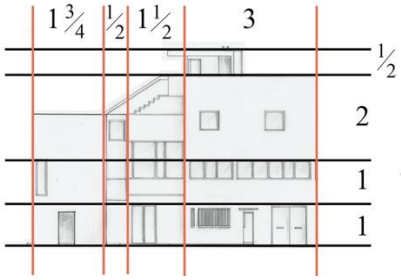
- Pencere düzeni yapının iki bölümünde farklı biçimlerde ve düzenlerde tasarlanmıştır.
- Büyük pencere insanı arkada büyük ve önemli bir oda beklemeye götürür ancak içeri girildiğinde üç kat boyunca yükselen boş alandan başka bir şey olmadığı görür.
- Cephede bulunan pencerelerin yanı sıra çatıda da bir pencere iç mekânı tepeden alt katlara doğru aydınlatmaktadır.
- Orta bölümde bulunan büyük pencere kısmen evin kamusal ve özel bölümleri arasında mekânsal bir bölücü görevi görmektedir.
- Bu uzun pencereler, betonarmenin yapısal erdemliğini göstermiş ve iç mekanları aydınlatmanın iyi bir yolu olarak rasyonalize etmiştir.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



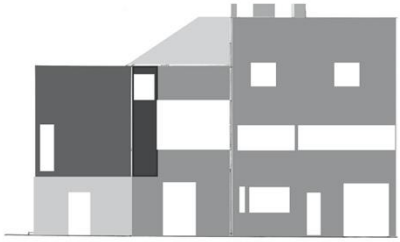
- Kare, dikdörtgen ve yamuk dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Yapı iki farklı düzende olan biçimlerin bileşimden oluşturulmuştur.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Birbirine kenetlenen dikdörtgen kütlelerin bir bileşimidir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Ön kapı yan tarafta gizlenmiş durumda ve ön kapının yanında olağanüstü bir boş alan tasarlanmıştır.
- Cephede serbest tasarım hakimdir.

Cephe Yatay -Düşey Oranı



- Yatay düşey ritimler asimetrik bir şekilde cepheyi oluşturmuştur.
- Cephe de yatay-düşey orantı, tekrarlanan modüller ile tasarlanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapının boşaltılmış veya çıkarılmış en önemli bölümü galerinin altındaki alandır.
- Yapıda dolu-boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle ve eklene dış bükey ile kendini göstermektedir.

Malzeme-Doku-Renk

- Net beyaz yüzey ile çevre ile uyum içinde
- İnce beton payandalar ile yerden yükseltilmiştir.
- Pürüzsüz ve ince betonarme duvarlar ile tasarlanmıştır.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

Şekil 105-106. Le Corbusier, Villa La Roche, Cephe
Kaynak: https://arkitektuel.com/la-roche-evi/

5.1.8. Le Corbusier, Guiette Evi, 1926

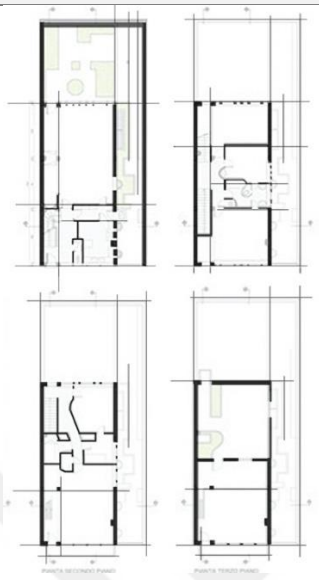
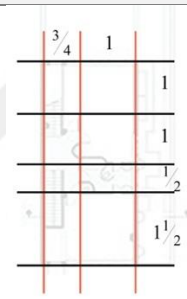
Şekil 107. Le Corbusier, Guiette Evi, Belçika,1926

Kaynak: https://archdaily.com/791607/17-le-corbusier-projects-named-unesco-world-heritage-sites/578cf265e58ece1ebd00000a-17-le-corbusier-projects-named-unesco-world-heritage-sites-photo

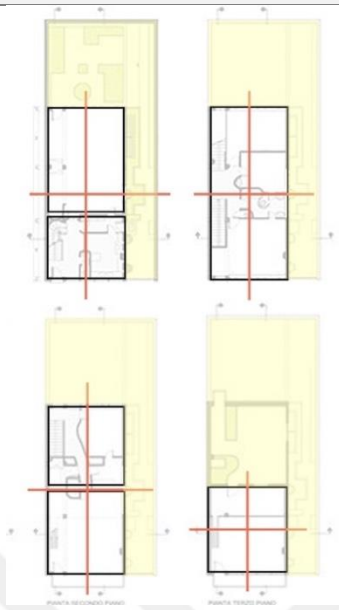
Les Peupliers olarak da bilinen Maison Guiette, Le Corbusier tarafından ressam ve sanat eleştirmeni René Guiette'in stüdyosu ve yaşam alanı olarak tasarlanan modern bir ev ve "Uluslararası Tarzın" bir örneğidir. Ülkedeki Modernist mimarinin ilk örneklerinden biri olan ev, Belçika'daki stilin evrimi için özellikle önemli kabul edilmektedir.

Maison Guiette, önden düz bir çatıya ve ızgaralı camla delinmiş duvarlara sahip, basit beyaz bir blok olarak görünmektedir. Antwerp ve çevresindeki birçok ev gibi, Le Corbusier için belirli zorluklar sunularak, uzun ve ince bir arsa üzerine inşa edilmiştir. Guiette ayrıca özel olarak zemin katta, bahçe erişimi olan yaşam alanları talep etmiştir. Bu durum mimarın, kendine özgü mimari özelliklerinden biri haline gelmiş, binanın etkisini azaltmak için yükseltilmiş odaları destekleyen ince sütunları kullanan pilotları kullanamayacağı anlamına gelmiştir (URL-6). Guiette evi analizleri ve bu doğrultuda olan bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan bilgiler ve yazıları ile desteklenmiştir.

Tablo 30. Le Corbusier, Guiette Evi, Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephenin yoğun bir şekilde geniş pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ 3.katın önünde dışa doğru çıkan bir konsol bu ilişkiyi güçlendirmiştir. ▪ Ön cephede bulunan pencerelerin dışında, yan ve arka cephede dış mekanla ilişki kurmak ve ışığın içeri alınması için pencereler tasarlanmıştır.
Plan Düzen Oranı	
	▪ Planda yatay ve düşey ritim iki modül şeklinde tekrarlanmıştır.
Biçimlendirme ve Geometri	
	▪ Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur. ▪ Dört katlı yapıda, iki kat çift çekirdekli olarak tasarlanırken, iki kat tek mekân olarak tasarlanmıştır. ▪ Çift çekirdekli katlar düşey şeklinde sıralanmış iki entegre bölümden oluşmaktadır. ▪ Biçimler yan yana sıralanarak iç hacmi oluşturmuştur.

Denge ve Simetri



- Parsel bazında bakıldığında ağırlıklı olarak ön cepheye doğru asimetrik bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir.
- Yapı bazında ise simetri sağlanmıştır.

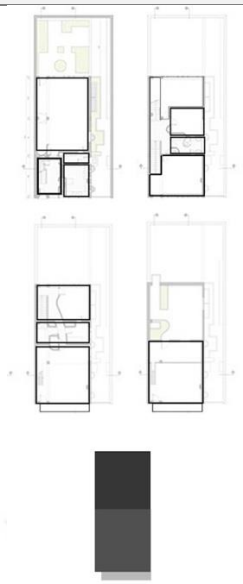
Ekleme ve çıkartma

- Küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale gelmiştir.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmıştır.

Hiyerarşi

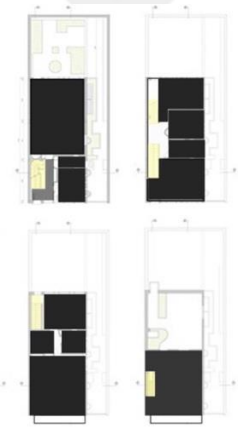
- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan, büyük-küçük mekân olarak düzenlenmiştir.

Parçadan Bütüne



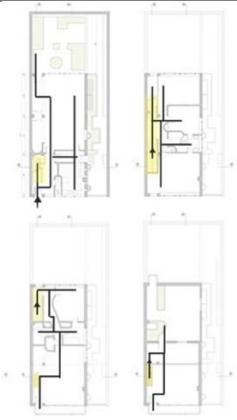
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



- Mekânsal düzenlemede açık ve esnek kat planları hakimdir.
- Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlandırılmıştır.

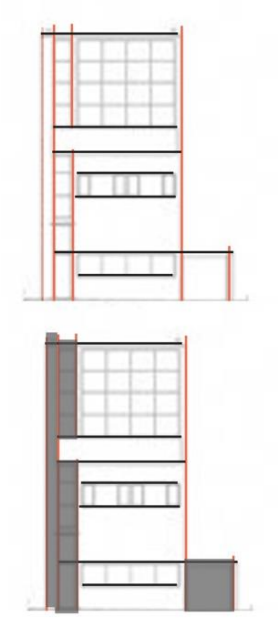
Sirkülasyon



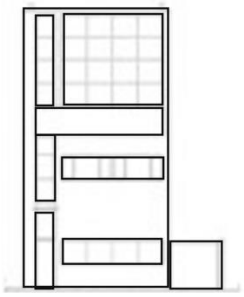
- Yapıya giriş ön cepheden ve bir saçakla vurgulanarak tasarlanmıştır.
- Yapının parsel biçiminden dolayı sirkülasyon, linear bir şekilde tasarlanmıştır.
- Zemin katta giriş hölünden iki farklı sirkülasyon yönü tasarlanmıştır. Birisi merdivenle üst kata çıkmakta diğeri ise yapının arka tarafında bulunan mekanlara ve dış mekâna bağlanmaktadır.

Plandan Cepheye	
	▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemiştir. ▪ Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı şekilde dikdörtgen olarak tasarlanmıştır.

Tablo 31.Le Corbusier, Guiette Evi, Cephe Analizleri

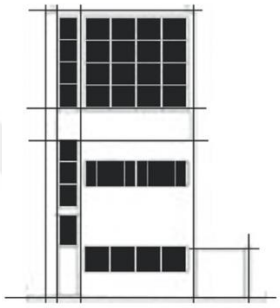
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur. Bu biçimler bazen yan yana gelerek bezende üst üste çıkarak birbiri ile ilişki kurmuştur. ▪ Düşey çizgiler sabit bir ritimde ve yatay çizgilere kıyasla daha az kullanılmıştır. ▪ Yataylık vurgusu bant şeklindeki pencereler ve 3.katta bulunan dışa doğru çıkmış konsol ile desteklenmiştir. ▪ Düşeylik sadece yapının sol tarafında bulunan ve kapı-pencere düzeni ile de desteklenerek ortaya çıkmıştır.

Cephenin Geometrisi



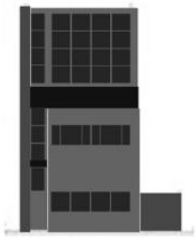
- Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermektedir.
- Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon saptanmıştır.

Pencere Düzeni



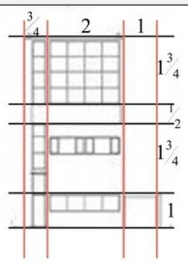
- Pencere düzeni zemin ve 1.katta yatay ve düşey biçimde tasarlanmıştır.
- 2. Katta ise büyük kare ve ince uzun dikdörtgen yan yana gelerek yatay bir dikdörtgen pencere biçimini ortaya koymuştur.
- Zemin ve 1. Katta iç mekânın mahremiyetini korunmak adına, pencereler 2. Kattan daha küçük boyutlarda tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



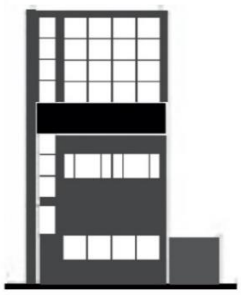
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Yapının önde yapılan konsolu katmanlaşma kavramını da yapıya kazandırmıştır.
- Tek bir yükseklikte biçimlendirilmiştir.
- Üç katlı yapının 3. katı farklı bir cephe tasarımına sahiptir.
- Düz çatı tasarımı uygulanmıştır.

Cephe Yatay _Düşey Oranı



- Tekrarlanan modüller ile yapının cephesi tasarlanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Cephede Büyük camların kullanımı saydamlık kavramını yapıya kazandırmıştır.
- Pencereler cephede tek boş hacimler olarak kendini göstermektedir.
- 2. katta yapının önüne eklenmiş olan konsol bu bölümü bir katman olarak göstermektedir.

Malzeme-Doku-Renk

- Beyaz ev büyük camları ile ışıkla ilişki kurmaktadır.
- Yapı düz ve pürüzsüz cephe ile tasarlanmıştır ve malzemesi betonarmedir.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

Şekil 108-109. Le Corbusier, Guiette Evi

Kaynak: Sanal Tour

5.1.9. Le Corbusier, Curutchet Evi, 1953

Şekil 110. Le Corbusier, Curutchet Evi, La Plata, Argentina, 1953

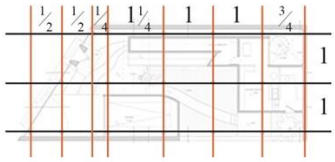
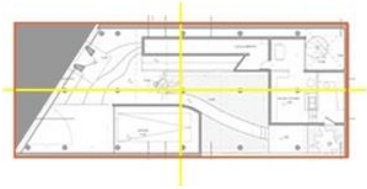
Kaynak: https://archdaily.com/876672/explore-le-corbusiers-only-south-american-project-the-casa-curutchet-with-a-virtual-walkthrough

Yapı, Le Corbusier'in Güney Amerika'daki tek binasıdır. Mimar arkadaki çatı terası da dahil olmak üzere modern binalar için gerekli olduğuna inandığı unsurları kullanmıştır. Yaşam alanları üç seviyeye ayrılmıştır. Zemin katta mutfak, ofis ve bahçeye açılan bir oturma odası, 1.katta yatak odaları ve en üst katta çocuk odası ve ön cephede büyük bir pencere ile gösterilen stüdyo tasarlanmıştır. Stüdyoya bir asma kattan ulaşım verilmiş ve düz bir çatı ile kaplanmıştır.

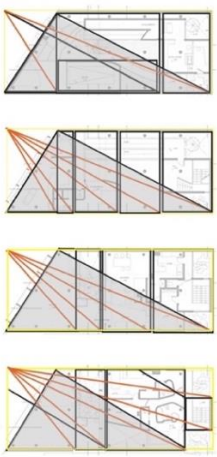
Merdiven evin bir tarafında bir boşluğu kaplamış ve cephede siyah çerçeveli camların dikey bantları ile tanımlanmıştır. Le Corbusier, iç duvarları parlak renklerle boyayarak içerideki uzun ve ince alanların daha büyük görünmesine yardımcı olmuştur. (URL-7)

Curutchet evi analizleri ve bu doğrultuda elde edilen bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılanlar ve araştırmalar ile desteklenmiştir. Yapının dış ve iç mekânları sanal tur ile gezilmiş ve incelenmiştir.

Tablo 32. Le Corbusier, Curutchet Evi, Plan Analizleri

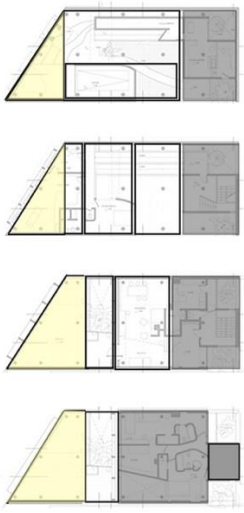
İç-Dış Mekân İlişkisi
▪ iç-dış arasındaki sınırları kaybetmeye çalışan bir ön cephe tasarımı hakimdir. ▪ İç-dış mekân sınırını kaldırırken aynı zamanda ilgi çekmeyi ve bütünleşmeyi de hedeflemiştir. ▪ Dış mekândan gelen ışıktan maksimum derecede faydalanmak için yapının cephesi Kuzeye doğru eğimli bir şekilde tasarlanmıştır. (Arjantin'de güneş için en iyi yön Kuzey yönüdür.) ▪ Kullanılan cam ve açıklarla dış mekânında rüzgarını iç mekâna almaktadır. ▪ Dışarısı ile çok diyalog kuran bir plan tasarımı hakimdir. ▪ Cam kullanımı cephede olduğunun yanı sıra iç mekanların bölücü duvarları şeklinde de kullanılarak dış mekânı iç mekânın derinliklerine de götürmektedir.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı

▪ Yapının planlamasında yatayda tek modül ancak düşeyde farklı ve tekrarlanan modüller kullanılmıştır.
Denge ve Simetri

▪ Kamusal-özel ve açık-kapalı mekân ayrımı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



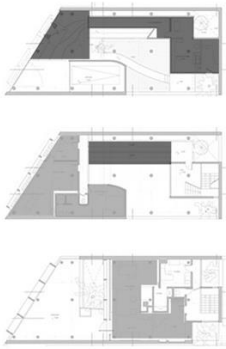
- Kare, dikdörtgen ve üçgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Geometrik hacimler düşey biçimde ancak yatay düzende yan yana gelmiştir.
- Kullanılan tek eğik çizgi ön cepheyi oluşturan bölümdür. Bununda nedeni daha fazla ışık ve hava almasıdır.
- Yapı tam bir şekilde ele alındığında parsel 'in konumu nedeni ile yamuk dikdörtgen biçimde tasarlandığı görülmektedir.

Ekleme ve çıkartma



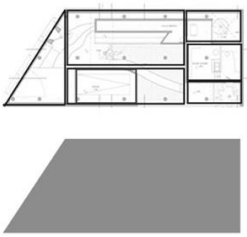
- Yapının arka bölümündeki ana mekanlara, farklı geometrilerde ve boyutlara sahip mekanlar entegre edilmiştir.
- Diğer alanlar ise her biri yapıya farklı bir işlev katarak eklenmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.

Hiyerarşi



- Buradaki Hiyerarşi kapalı-açık az-sık kullanım alanı olarak kademeli bir değişimle uygulanmıştır.
- Rampa ile üst katlara ulaşım sağlandığı için hiyerarşi üst katlarda daha az bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Parçadan Bütüne



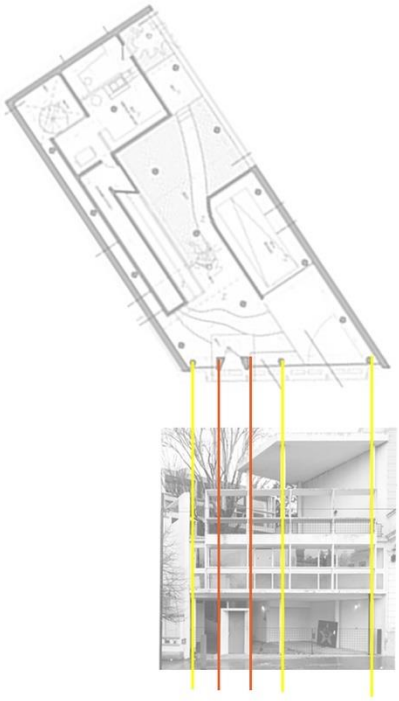
- Buradaki dikdörtgen ve üçgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapı bütününün geometrisi yamuk dikdörtgen iken küçük parçalar bütünden farklı olarak üçgen ve dikdörtgen olarak tasarlanmıştır.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

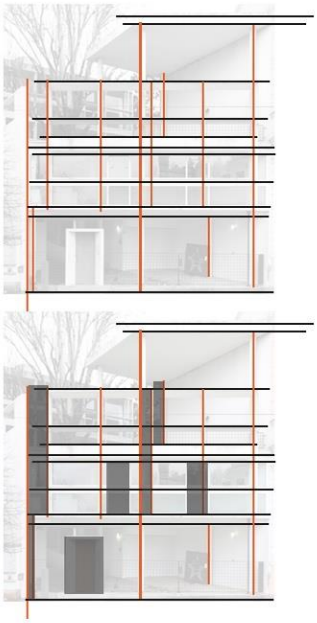
- Serbest ve esnek plan tasarımı hakimdir.
- Birbirini izleyen odaların serbest işlevsel düzenlemesi yapılmıştır.
- Ortada bulunan tüm boşluk orada bulunan ağaç sayesinde anlam kazanmıştır.
- İç mekanlar işlevine göre farklı yükseklikte tasarlanmıştır.
- Oturma odası ve yemek odası diğer mekanlardan iki kat fazla bir yüksekliğe sahiptir.
- Her mekâna, işlevine bağlı olarak bir boyut verilerek konumlandırılmıştır.
- Mekânsal tasarımda farklı boyutta dikdörtgen ve üçgen biçimler kullanılmıştır.

Sirkülasyon

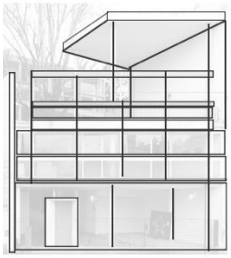
- Yapıya giriş ön cepheden verilmiştir.
- Rampalar boyunca uzanan yollar ile tasarlanmıştır.
- Rampaya daha hızlı ulaşmak için rampanın önünde bir iki basamaklı bir merdiven tasarlanmıştır.
- Sirkülasyon, yapının açık ve kapalı mekanlarında sürekli bir dolaşım ile bu mekanları birbirine bağlamaktadır.

Plandan Cepheye	
	▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı şekildedir. ▪ Planın eğik bir şekilde devam etmesi cephede ’de kendini göstermiştir. ▪ Hem dış hem de iç duvarlar tamamen aynı hizadadır.

Tablo 33. Le Corbusier, Curutchet Evi, Cephe Analizi

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Yapıda yatay ve düşey ritim, orantılı bir şekilde tasarlanmıştır. ▪ Yalın yatay çizgiler kullanılmıştır. ▪ Düşey biçimde tasarlanan yapıda güçlü yatay çizgiler kendini göstermektedir. ▪ Yatay düzende sıralanan pencereler de yatay ritmi güçlendirmiştir. ▪ Düşey çizgiler genellikle yapının strüktür sisteminde kendini göstermiştir. ▪ Düşey hacimler ve çizgilerin yan yana gelme biçimi de yapıya yatay bir görünüm kazandırmıştır.

Cephenin Geometrisi

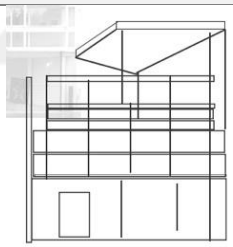


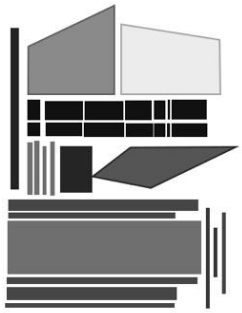
- Duvar döşeme levhasına dokunmamıştır. Mimar bu detayı, unsurları daha ince göstermek için kullanmıştır.
- Döşeme levhalarını merkezde biraz kalınlaştırılmış, böylece montaj da bu kısımlardan yapılmıştır. Bunun sonucunda uçlar olduğundan daha da ince ve hafif görülmektedir.

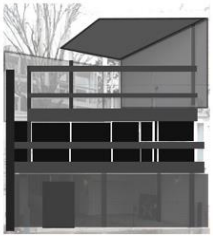
Pencere Düzeni

- Pencereler yatay bir düzende ve bant şeklinde tasarlanmıştır.
- Her iki katta aynı hizada tasarlanmıştır.
- Pencerelerin yan yana gelme biçimi cephede yataylığı vurgulamıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi

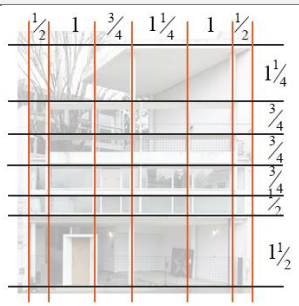






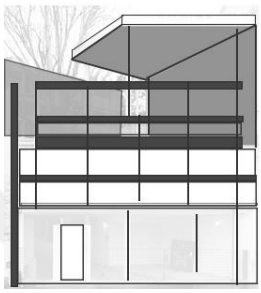
- Kare, dikdörtgen ve yamuk dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Biçimler genellikle yatay düzlemde kullanılmıştır.
- Yapının çatısı düz olarak tasarlanmıştır.
- Yapının bazı kısımları pilotiler üzerine oturan bir düzende tasarlanmıştır.
- Yapıdaki köşeli biçimlendirmeler hacimlere yeni boyutlar ve yeni görünümler kazandırmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



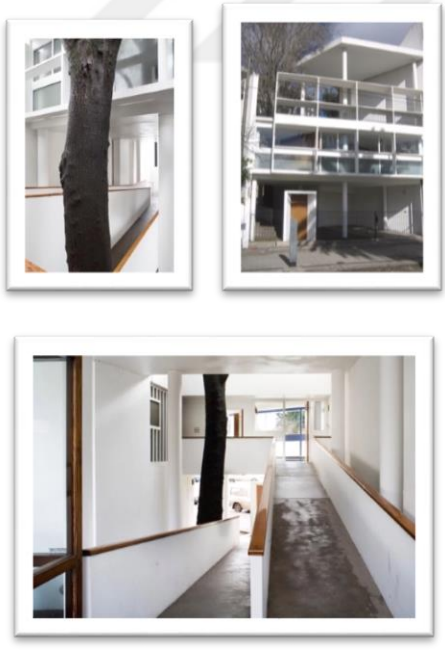
- Cephenin yatay ve düşey orantısında tekrarlanan modüller ve bu modüllerin kat sayıları kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapının boşaltılmış veya ekşitilmiş en önemli bölümü yapının alt kısmı ve 2.katın boşaltılmış terasıdır.
- Cephede Büyük camların kullanımı Saydamlık kavramını yapıya kazandırmıştır.

Malzeme-Doku-Renk



- Yapının beyaz rengi ışıkla ilişki kurmaktadır.
- Cam, çelik ve beton malzemesinde yapılmıştır.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

Şekil 11-112-113. Le Corbusier, Curutchet Evi

5.1.10. Alvar Aalto, Villa Mairea, 1938

Şekil 114. Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormarkku, Finlandiya, 1938

Kaynak: http://archipicture.eu/Architekten/Finnland/Aalto%20Alvar/Alvar%20Aalto%20-%20Villa%20Mairea%20Noormarku%206.html

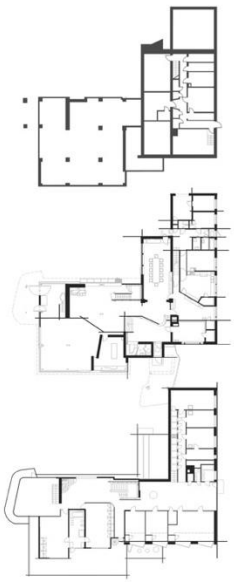
Fin peyzajındaki sayısız huş ağacının gövdeleri arasında bir malzeme kolajı olan Villa Mairea, gelenekselden modern mimariye geçişi işaret eden önemli bir konuttur (URL-8). Ev sahipleri Aalto'ya burayı "deneysel bir ev" olarak görmesi gerektiğini söylemişlerdir. Aalto, o an'a kadar yaptığı çalışmalarda kendisini meşgul eden, ancak onları gerçek binalara dahil edememiş olan tüm temaları bir araya getirmek için evi bir fırsat olarak görmüştür. Bu yapı Aalto'nun kariyerinde tasarladığı en önemli binalardan biri olarak kabul edilmiştir (URL-9).

Değişen ve gelişen teknolojinin sabit teması, Aalto'nun tasarımında her zaman kullanılmıştır. Malzemelerin dönüşümü ve dolayısıyla onların yarattığı deneyimler, villanın etrafında ve içinden çitler ve ardından duvarlar oluşturmuştur.

Villa Mairea analizleri ve bu doğrultuda elde edilen bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılanlar ve araştırmalar ile desteklenmiştir. Ayrıca yapı dış ve iç mekân olacak şekilde sanal tur ile gezilmiş ve incelenmiştir.

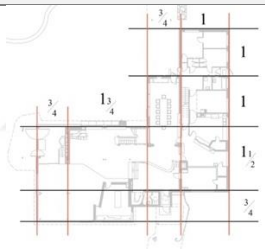
Tablo 34. Alvar Aalto, Villa Mairea, Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi



- Cephelerin aralıksız şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır.
- Geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır.
- Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. özellikle yatay düzlemlerin baskınlığı ve dışarı doğru çıkması bu durumu güçlendirmiştir.
- Yapının girişinde bulunan saçaklı yol dış mekânı içeriye davet ederken girişin mahremiyetini de korumuştur.

Plan'da Yatay-Düşey Orantı

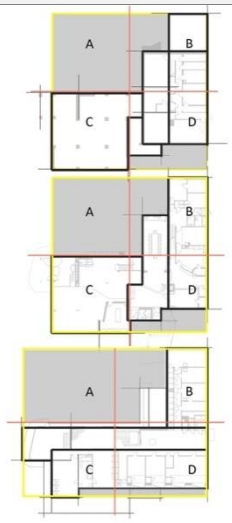


- Yapının yatay ve düşey orantısı birbiri ile farklılık göstermektedir ancak her iki yönde de tekrarlanan modüller ile tasarım yapılmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri

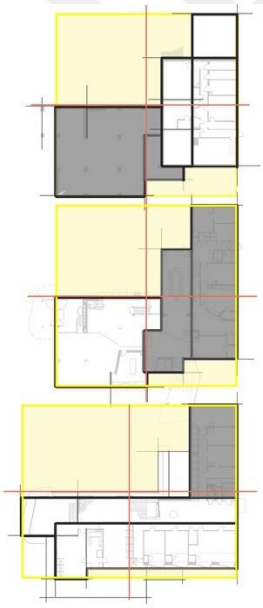
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Geometrik biçimler bazen yan yana bazen iç içe girerek tasarlanmış ve birbirinin geometrisini bozmuştur.
- Zemin ve 1.katta dikey biçimde tasarlanan geometriler 2. Katta bir biçim hariç yatay olarak düzenlenmiştir.

Denge ve Simetri



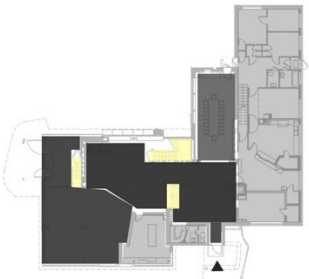
- Kamusal ve özel mekân ayrımı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Yapının mekânsal dağılımı yaşam alanına ağırlık vermiş biçimde tasarlanmıştır.
- Zemin ve bodrum katlarında benzer geometri biçimleri ve dengeler kullanılmıştır. A ve C arası ters denge uygulanırken, B ve D arasında dengeli bir düzen tasarlanmıştır.
- 1.katta ise A ve C arası ters denge uygulanmış, B ve D arasında ise asimetrik ve dengesiz bir düzen yapılmıştır.

Ekleme ve çıkartma



- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale getirmiştir.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmış, buda yapının geometrisine zenginlik katmıştır.
- Yapının çıkartmaları yapı bütününün baskınlığını vurgulamıştır.

Hiyerarşi



- Ana mekân, kademe olarak diğer mekanlara göre daha üst bir seviyededir.
- Buradaki hiyerarşi ana mekân ve sirkülasyon alanları arasında sağlanmıştır. Buda hizmeti alan-hizmeti veren olarak tanımlanmıştır.

Parçadan Bütüne

- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde ve bazı yerlerde iç içe geçerek ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, bir binanın birimi olarak işlevlendirilmiştir.
- Biçimlerin bir araya gelme şekli yapıya dinamik bir görünüm ve plan kazandırmıştır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

- Esnek Plan tasarımı hakimdir.
- İç mekanlar farklı geometrik biçimlerde tasarlanmıştır.
- Mekanlar yan-yana ve bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak hacimlendirilmiş ve konumlandırılmıştır.
- Evin yaşam alanları, yatak odaları ve temizlik bölümleri arasında net bir ayrım yapılmıştır.

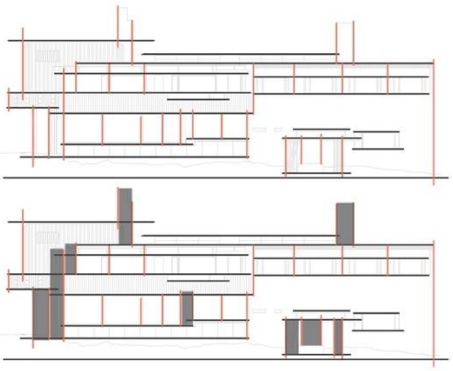
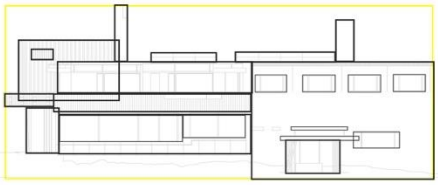
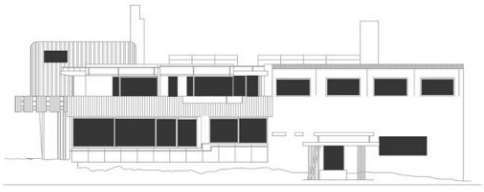
Sirkülasyon

- Yapıya Giriş ön cepheden ve bir geçiş yolunun sonunda tasarlanmıştır. Bu yol üzerinde bulunan saçak ve etrafındaki ahşap çitler girişi vurgularken mahremiyeti de korumuştur.
- Dolaşım alanları bazen kullanım alanlarının içinden geçerek bazen de bu alanların etrafından dolaşarak yapıdaki sirkülasyonu sağlamıştır.
- Linear bir sirkülasyon biçimi hakimdir.
- Sirkülasyon hattı iç-dış mekanlarını da birbirine bağlamıştır.

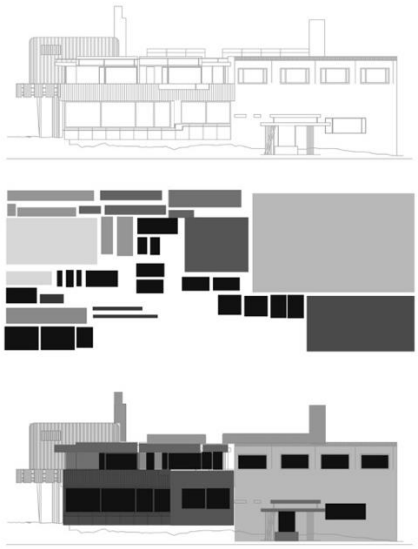
Plandan Cepheye

- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri bazen aynı boyutta bazen de farklı boyutlarda kullanılmıştır.
- Boyut olarak farklı olan geometri biçimleri, yatay olarak aynı konfigürasyonu takip etmektedir.

Tablo 35. Alvar Aalto, Mairea Evi Cephe Analizi

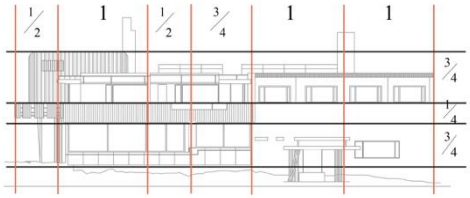
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Yatay düzlemde inşa edilmiş yapıda yatay ve aralıksız çizgiler kullanılmıştır. ▪ Yatay düzende sıralanan pencereler yatay ritmi güçlendirmiştir. ▪ Düşey çizgiler genellikle yapının strüktür sisteminde ve büyük blok camları ayırmak için kullanılmıştır. ▪ Yapıda değişen düşey ritimler yatay çizgilerin gerisinde kalmıştır.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometrisinde kare ve dikdörtgen biçimleri kullanılmıştır. ▪ Yapı ön cepheden iki kısma bölündüğünde asimetrik ancak dengeli bir kütle dağılımı gözlemlenmiştir. ▪ Farklı geometrik biçimler ve boyutlar yapıya değişken bir yükseklik sağlamıştır.
Pencere Düzeni	
 	▪ Pencere tasarımı yatay düzende biçimlendirilmiştir. Bu durum cephede yataylığı vurgulamıştır. ▪ Pencere geometrisi farklı boyutlarda dikdörtgen biçim şeklinde tasarlanmıştır. ▪ Pencereler dışa doğru eğildiklerinden dolayı iç mekânı dış mekâna bağlamakta önemli rol oynamıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



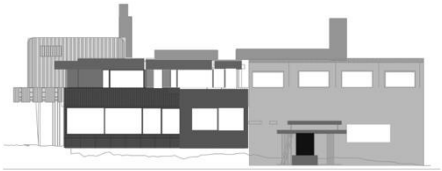
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Ana hacim sade ve modern olarak tasarlanmıştır.
- Yapı 2 farklı bölümden oluşmuştur. Bu bölümlerden zemin kat kısım yapının önüne geçerek katmanlaşma kavramını da yapıya eklemiştir.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



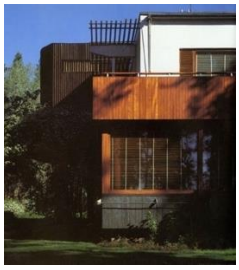
- Cephe orantısında tekrarlanan modüller mevcuttur.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Cephede büyük camların kullanımı saydamlık kavramını da yapıya kazandırmıştır.
- Yapının zemin katında cepheye eklenen mekân zemin katı doldururken üstü boşaltılmış gibi görülmektedir.

Malzeme-Doku-renk



Şekil 115. Alvar Aalto, Villa Mairea
Kaynak: https://archdaily.com/85390/ad-classics-villa-mairea-alvar-aalto

- Doğa ile iç içe geçmesi ve doğanın bir parçası olarak görünmesi için cam ve beton malzemesinin yanı sıra ahşap malzemesi de kullanılmıştır.
- Ana mekân beyaz olarak ışıkla ilişki kurmaktadır.
- Yapıya giriş saçaklı bölümün altında taş basamaklı merdivenlerle sağlanmıştır.

5.2. Türkiye Modern Mimarisinde Cephe Örneklerinin Tipolojik Olarak İrdelenmesi

5.2.1. Sırrı Arif, Bekir Bey'in Evi, 1929

Şekil 115. Bekir Bey'in Evi, Sırrı Arif, Türkiye

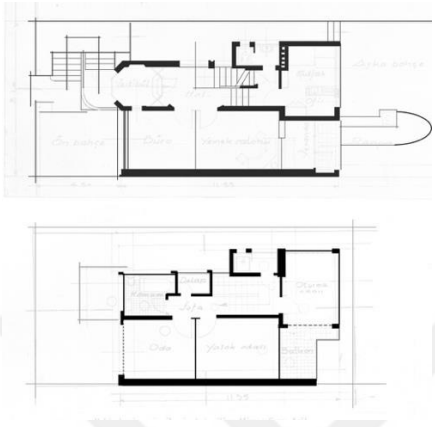
Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/20/125.pdf

Yapının inşaatı 1929 yılının ağustos ayında başlamış ve dört ay içerisinde 1929 yıl sonunda 72 m^2 alanda tamamlanmıştır. Yapının arka cephesi denize bakacak şeklinde tasarlanmış, bu nedenle caddeden yaklaşık 4m geri çekilerek inşa edilmiştir. Üç katlı binanın bodrum katında servis ve hizmet odaları planlanmıştır. Hizmetçilerin zemin kata girmeden bu kata girmeleri için ayrı özel bir kapı tasarlanmıştır. Zemin katta hol, salon ve yemek odası, 1. katta ise yatak odaları planlanmıştır. (Arif, 1931).

Bekir Bey evi analizleri ve bu doğrultuda olan bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan bilgiler ve araştırmalar ile desteklenmiştir.

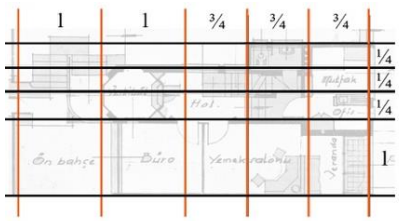
Tablo 36. Sırrı Arif, Bekir Bey Evi Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi



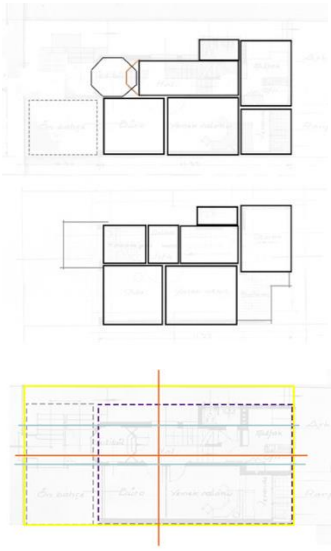
- Yapının yoğun bir şekilde rüzgâr alan duvarı, sağır bırakılmıştır.
- Diğer cephelerin hepsinde iç-dış mekân ilişkisini sağlamak için büyük pencereler tasarlanmıştır.
- Yapının ön ve arka bahçesini birbirine bağlayan bir yol tasarlanmış, bu yoldan da iç mekâna erişim sağlanarak iç-dış mekân ilişkisi güçlendirilmiştir.
- Yapının arka cephesinde deniz manzarası bulunduğundan arka cephede açık balkon kullanılarak dış mekânı içeri alınmıştır.
- Arka cephede tasarlanan rampa yapıyı denize bağlamaktadır.
- Yapının girişi ön cephede saçak altında tasarlanmış buda girişte bir davet algısı yaratarak dış mekânı iç mekâna davet etmektedir. Ancak yükseltilmiş olması da aynı anda mahremiyeti korumuştur.

Plan'da Yatay-Düşey Orantı



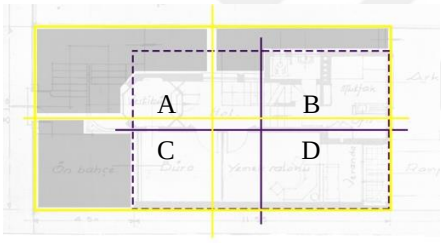
- Planda yatay ve düşey ritim 2 modül olarak tekrarlanmıştır.
- Yatay ve düşeydeki küçük oranlar ayni şekilde tekrarlanarak bir araya geldiğinde yapının 1 modülünü ortaya koymaktadır.

Biçimlendirme ve Geometri



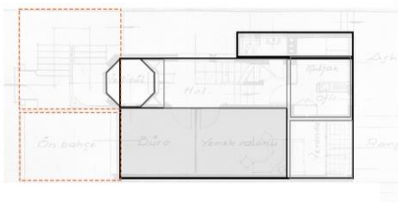
- Plan biçimlendirmesinde farklı boyutlarda dikdörtgen, kare ve İran geleneksel mimarisinde yaygın olan bir sekizgen kullanılmıştır.
- Farklı boyutlar ve geometrilerde olan biçimler bazen yan yana gelerek bazen de iç içe geçerek yapının hacimsel biçimini oluşturmuştur.
- Sekizgen ortada bulunan dikdörtgenin sol köşesine monte edilerek geometrisini bozmuştur.
- Hacimler her iki katta da benzer bir şekilde biçimlendirilmiştir.

Denge ve Simetri



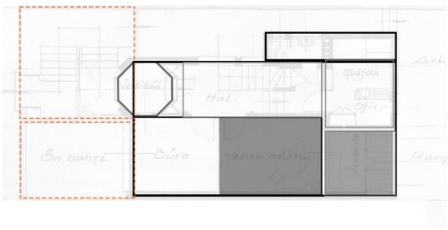
- Yapıya parsel bazında bakıldığında ağırlıklı olarak arka cepheye doğru asimetrik bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir.
- Yapı bazında ise bir simetri B-D, C-D ve B-C arasında sağlanmıştır, A bölümündeki eksik hacim simetriyi bozmaktadır.
- Denge ise A bölümün önünde bulunan merdivenler ile sağlanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



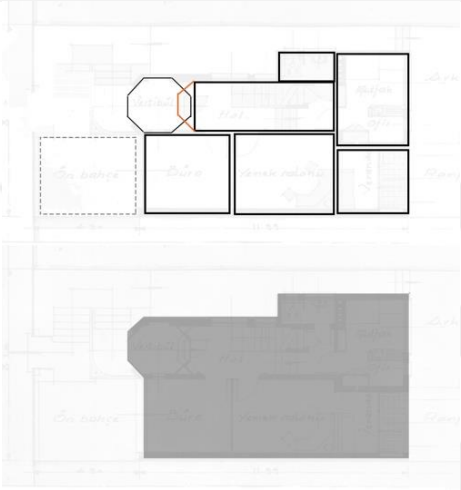
- Yapının ana mekânına hol, mutfak, veranda ve wc, bölümleri eklenerek yapı tamamlanmıştır. Ancak ana mekânın işlevinde değişikliğe veya büyüme küçülmesine neden olmamıştır.
- Yapının ortada bulunan sade dikdörtgen biçimine, yatayda ve düşeyde tekrarlanarak aynı geometrik biçimin farklı boyutları eklenerek ana hacim oluşturulmuştur.
- Yapının ön cephe ve arka cephesine eklenen giriş yolu ve veranda, yapının kullanım alanını baskın hale getirmiştir.

Hiyerarşi



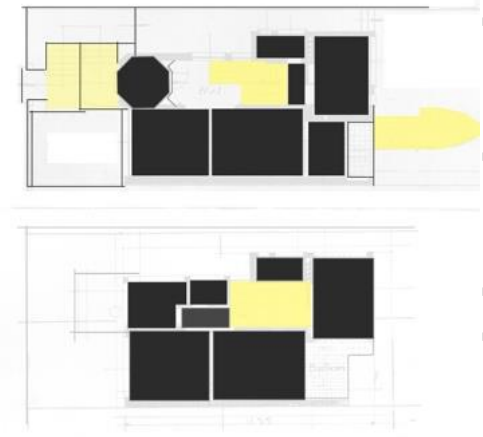
- Yapıda Hiyerarşi 2 farklı kademede; Hizmet alan-Hizmet eden ve Kamusal-Özel olarak tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne



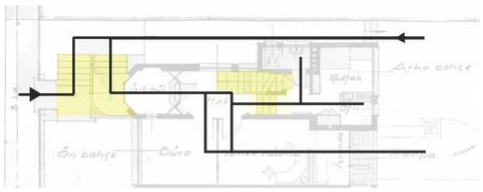
- Dikdörtgen ve sekizgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının parçaları giriş holü hariç yan yana gelerek ve sekizgen biçim yarım olan diğer sekizgen içine girerek diğer bölümlerle birleşmiştir.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

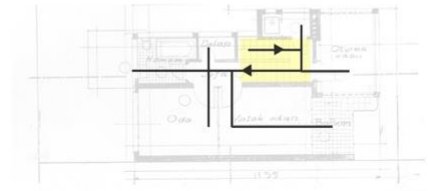
Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



- Mekânsal düzenlemede, ilk olarak sekizgen giriş holü, ardından merdivenlerinde bulunduğu dikdörtgen hol tasarlanmıştır.
- Programlanmış mekanlar farklı geometrik biçimlerde ve işleve bağlı olarak boyutlandırılmıştır.
- Esnek plan tasarımı hakimdir.
- Mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır.

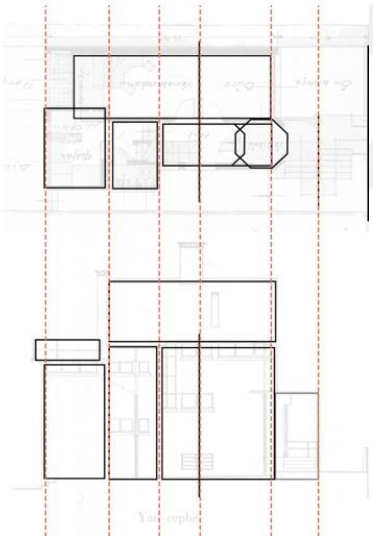
Sirkülasyon





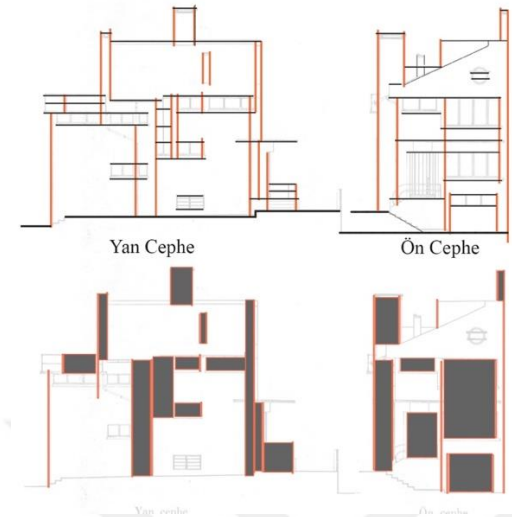
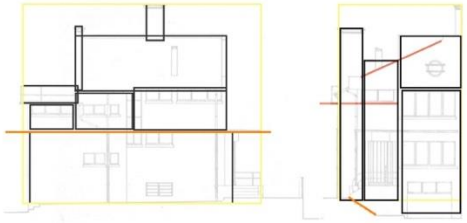
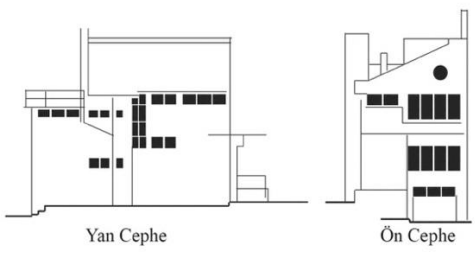
- Yapıya giriş ön cepheden sağlanmıştır.
- Yapının ön ve arka bahçesini birbirine bağlayan diğer bir yol da yan cephede tasarlanmıştır.
- Girişten sonra dağlım alanı olan hole ve oradan da yapının diğer bölümlerine ve üst katına ulaşım verilmiştir.
- Yapının arka kısmında bulunan mutfak ve veranda daha alt bir kotta olduğu için ulaşımı 5 basamaklı bir merdiven ile sağlanmıştır.
- Verandada bulunan kapıdan arka bahçeye ulaşım verilmiş oradan da bir rampa ile denize doğru bir yol tasarlanmıştır.

Plandan Cepheye

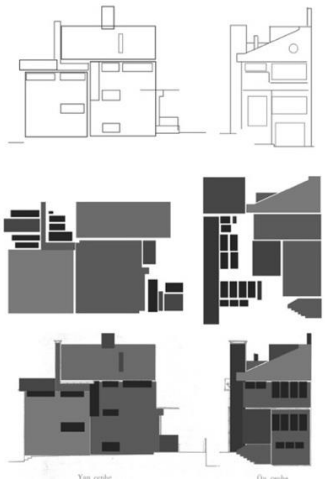


- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Planda kullanılan biçimler cephede de kullanılmıştır.
- Sekizgen olan parça arka cephede sekizgen bir cumba şeklinde kendini göstermektedir.
- Plan ve cephe aynı akslar üzerinden bölünmüştür.

Tablo 37. Sırrı Arif, Bekir Bey Evi Cephe Analizleri

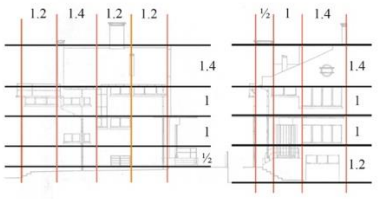
Cephede Yatay- Düşey Düzen
 ▪ Yapıda yatay ve düşey ritim, orantılı bir şekilde tasarlanmıştır. ▪ Değişken düşey ritim genellikle strüktür yapımında ve yatay ritim kat silmeleri ve pencerelerde uygulanmıştır. ▪ Çatı eğimi ve merdiven çizgisi dışında, eğik çizgi kullanılmamıştır. ▪ Ön cephede yataylığı vurgulayan tek unsur yatay pencere tasarımlarıdır. ▪ Yan cephe daha geniş odluğundan dolayı burada yataylık daha fazla kendini göstermiştir.
Cephenin Geometrisi
 ▪ Cephede kare, dikdörtgen ve üçgen biçimleri kullanılmıştır. ▪ Farklı geometrik biçimler ve boyutlar yapıya değişken bir yükseklik sağlamıştır. ▪ Ön cephe geometrisi düşey biçimlerden oluşarak yatay olarak düzenlenmiştir.
Pencere Düzeni
 ▪ Pencere tasarımı farklı geometrik biçimlerde ön cephede yatay ve yan cephede yatay ve düşey düzeninde tasarlanmıştır. ▪ Pencerelerin hepsi 1 tane daire haricinde kare ve dikdörtgen biçiminden yapılmıştır. ▪ Daire pencere çatı arasına hava ve ışık girmesi için her iki cephede de tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



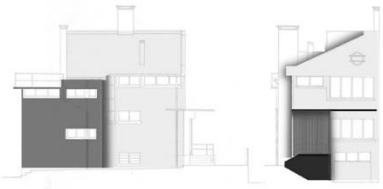
- Cephede kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerin yanı sıra, eğimli çatı ve merdiven tasarımı ile, üçgen biçimlerde de ortaya çıkmıştır.
- Asimetrik yaklaşımla biçimler birleştirilmiştir.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Geometrik biçimler birbirinin önüne geçmiş ve katmanlaşarak tasarlanmıştır.

Cephe Yatay -Düşey Orantı



- Cephede orantı hem yatayda hem de düşeyde tekrarlanarak uygulanmıştır.
- Modüllerin hiçbiri tekli biçimde kullanılmamış, kendi yönünde tek kalan modül başka yönde veya başka cephede tekrardan kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Ön cephede öne çıkan saçak ve merdiven nedeni ile kapı bölümü boşaltılmış gibi algılanmaktadır.
- Yan cephenin 1.katında, balkon nedeni ile boş olarak görülmektedir.

Malzeme-Doku-renk

- Bodrum duvarlarında moloz taşı ve kat duvarlarında tuğla kullanılmıştır.
- Döşeme betonarmeden yapılmış ve çatı ahşap malzemesinden inşa edilmiştir.
- Üst kat tavanı metal üzerine sıva ve çatı ahşap malzemesinden yapılmıştır.

Şekil 116. Bekir Bey Evi, Sırrı Arif

Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/20/125.pdf

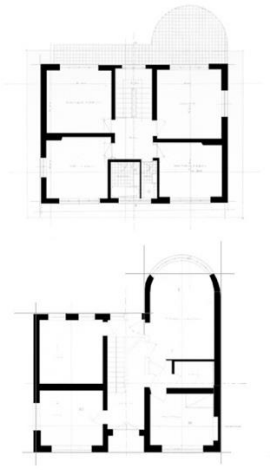
5.2.2. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi, İstanbul, 1931

Şekil 117. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi, İstanbul, 1931

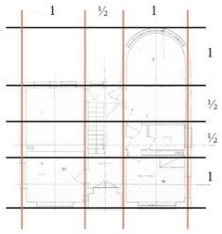
Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/279/3902.pdf

Yanmış bir yapı üzerine inşa edilmiş olan bu ev, yanan binanın temellerini ’de kullanmıştır. Meyilli arsa üzerinde tasarlanmış olan yapının bodrum katı yarım bir şekilde inşa edilmiş diğer yarısı ’da toprak ile doldurulmuştur. Baytar Kâmil Bey evi analizleri ve bu doğrultuda olan bilgiler mimarın kendi anlatımları, araştırmacı mimarlar tarafından yazılan bilgiler ve yazıları ile desteklenmiştir.

Tablo 38. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi, Plan Analizleri

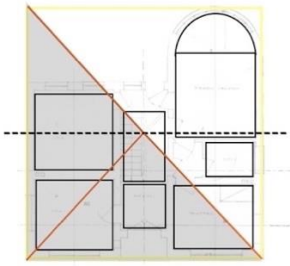
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Yapının iç-dış mekân ilişkisi her katta açılan pencere ile sağlanmıştır. ▪ Giriş kapısının önünde bulunan merdivenler ve üzerindeki saçak, yapının girişini vurgulamıştır. ▪ Bu yapıda iç-dış mekân ilişkisi arka cephede ön cepheden daha fazla görülmektedir. Bunun nedeni ise ön cephenin kamusal alana karşı mahremiyeti korumaktır. ▪ Arka cephede bahçeye doğu uzanan balkonlar tasarlanmıştır. Bu durum iç-dış mekân ilişkisini güçlendirmiştir.

Plan'da Yatay-Düşey Orantı



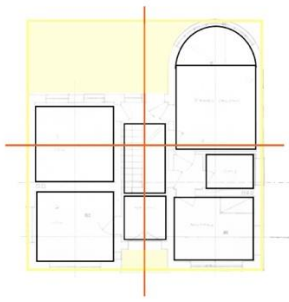
- Planın yatay düşey orantısında sadece iki modül kullanılmıştır ve her iki modülde hem yatayda hem de düşeyde tekrarlanmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



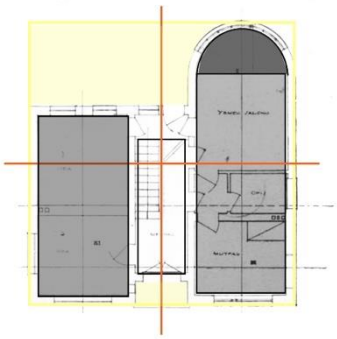
- Yapının geometrisinde kare, dikdörtgen ve yarım daire biçimler kullanılmıştır.
- Üç düşey ve entegre ana bölüm yatay biçimde yan yana gelerek planı oluşturmuştur.
- Biçimler yan yana sıralanarak iç hacmi oluşturmuştur.

Denge ve Simetri



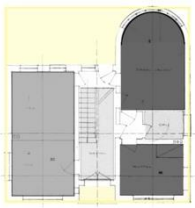
- Farklı geometrik ve farklı yönlerdeki biçimlerden oluşan yapının her bölümü kendi içinde de bir denge sağlamıştır.
- Yapıyı tamamen simetriden koruyan bölüm ise yarım daire ile uzatılmış olan bölümdür.
- Kamusal-özel, açık-kapalı mekân ayrımı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Yapının mekânsal dağılımı yaşam alanına ağırlık vermiş biçimde tasarlanmıştır.

Ekleme ve Çıkartma



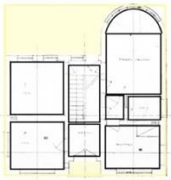
- Yapının iki tarafta da bulunan bölümleri orta mekana eklenerek plan hacmini oluşturmuştur.
- Yapının diğer bölümlerinden farklı olarak sağ bölüme yarım daire biçimi eklenerek bu kısmı diğer bölümlerden farklı kılmıştır.

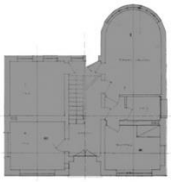
Hiyerarşi



- Hiyerarşi üç kademeli olarak uygulanmıştır.
- Hizmet eden-Hizmet alan ve ortak alan-özel alan şeklinde kademeli bir değişimle bir hiyerarşi uygulanmıştır.

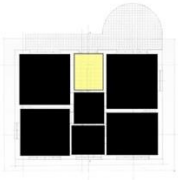
Parçadan Bütüne

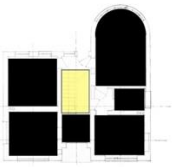




- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir. Ancak yemek odası dışa doğru bir yarım daire ile uzatılmıştır.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.

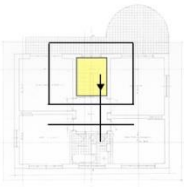
Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

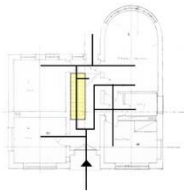




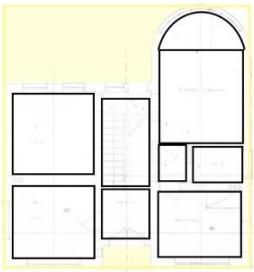
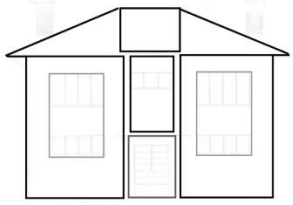
- Planlama modern öncesi Neoklasik plan düzeninde yapılmıştır.
- Yatak odaları bir cephede, yemek bölümü tam karşı cephesinde yer almıştır.
- Yemek odasına yarım daire eklenerek mekân büyütülmüştür.
- Evin yaşam alanları arasında net bir ayrım belirlenmiştir.

Sirkülasyon

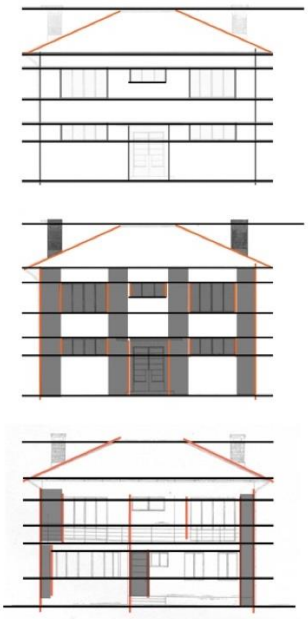




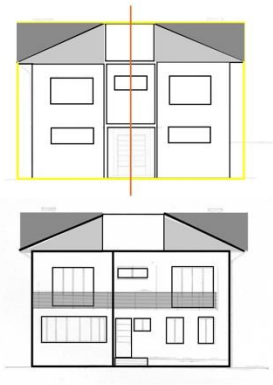
- Yapıya giriş ön cepheden verilmiştir.
- Giriş kapısından giriş holüne geçilmiş daha sonra mekanlara dağılım yapılmıştır.
- Giriş holünün en sonunda tasarlanan merdiven ile üst katlara erişim sağlanmıştır.
- Üst katlarda sirkülasyon iç mekanlardan dış mekanlara doğru tasarlanmıştır.

Plandan Cepheye	
 	▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir. ▪ Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı şekildedir. ▪ Planda bulunan yarım daire arka cephede kendini göstermektedir.

Tablo 39. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi, Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Cephede yataylık pencere düzeni ile kendini göstermiştir. ▪ Yatay ve düşey çizgiler cephede simetriyi korurken dengeyi de sağlamıştır. ▪ Sabit düşey çizgiler tasarlanmıştır. ▪ Yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçimini ’de ortaya koymuş, yan yana gelerek birbiri ile ilişki kurmuştur. ▪ Yapının ön cephesi simetrik ancak arka cephe asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır. ▪ Arka cephede yatay çizgiler tasarlanan balkonlar ve pencere düzeni ile desteklenmiştir. ▪ Arka cephede düşey çizgiler düzensiz biçimde ve değişken olarak kendini göstermiştir.

Cephenin Geometrisi

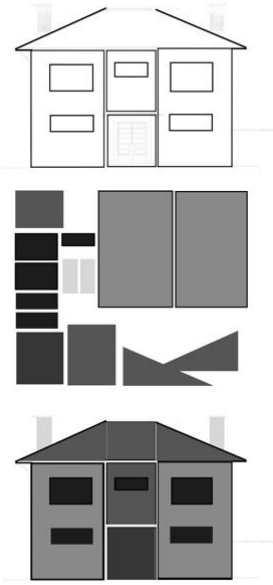


- Cephenin geometrisinde kare, dikdörtgen ve üçgen gibi sade biçimler kullanılmıştır.
- Ön cephe tamamen simetrik bir biçimde tasarlanırken arka cephe de balkon tasarımları ve yarım dairenin yapıya eklenmesi simetriyi bozmuştur.

Pencere Düzeni

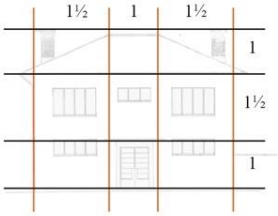
- Pencere tasarımı her iki cephede de dikdörtgen biçimde tasarlanmıştır.
- Pencereler aralıklı bir şekilde tasarlanmış ancak yataylık görünümünü yansıtmıştır.
- Ön cephede simetrik bir şekilde ve yatay düzende tasarlanan pencereler arka cephede asimetrik biçimde tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Cepheyi oluşturan geometrik biçimler dikdörtgen ve üçgen şeklinde ve farklı boyutlarda tasarlanmıştır.
- Kullanılan eğik çizgi bir tek çatı tasarımında görülmektedir.
- Geometrik biçimler ön cephede simetrik ancak arka cephede asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Biçimlerin dağılımı, yapının etrafında bir denge oluşturacak şekilde yapılmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Cephe iki modül kullanılarak tasarlanmıştır.
- Modüller hem yatayda hem düşeyde tekrarlanmıştır.
- Yatay ve düşey oranlar birbiri ile ters bir biçimde konumlandırılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Cephenin dolu-boş ilişkisi sadece boşaltılmış pencereleri ile sağlanmıştır.
- Zemin katta girişin geride tasarlanması giriş bölümünün boşaltmıştır.

Malzeme-Doku-Renk

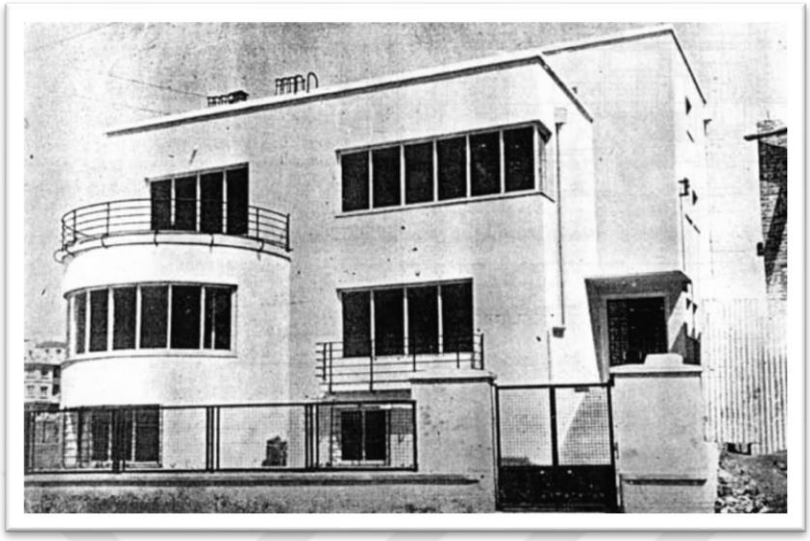
- İki katlı binanın duvarları zemin katta tamamen taş ve 1. katta tuğladan yapılmıştır.
- Yapının döşemeleri betonarmedir.

  Yapı beyaz renkli olarak ışıkla da ilişki kurmaktadır.

Şekil 118-119. Zeki Selah, Baytar Kâmil Bey Evi

Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/279/3902.pdf

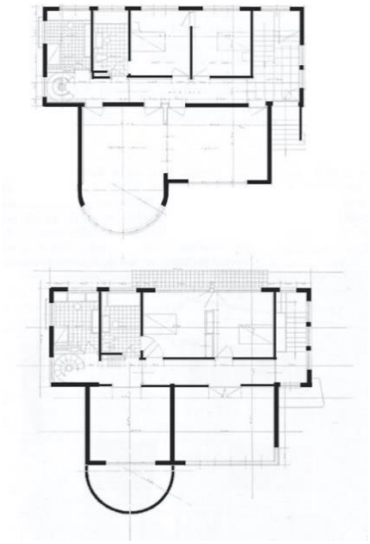
5.2.3. Zeki Selah, Dr.Sani Yaver Villası, İstanbul, 1932



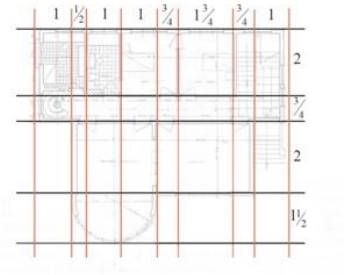
Şekil 120. Zeki Selah, Dr.Sani Yaver Villası, İstanbul, 1932

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/81/824.pdf

Tablo 40. Zeki Selah, Dr. Sani Yaver Evi, Plan Analizleri

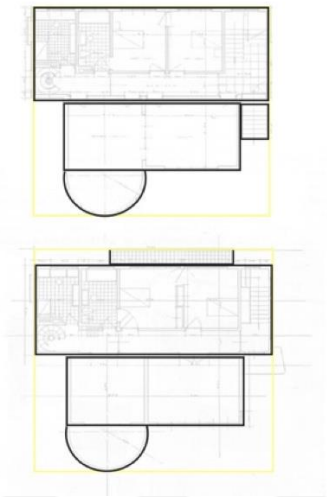
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Her katta tasarlanan büyük pencereler ve yarım silindir şeklinde dış mekâna doğru çıkan bölüm iç-dış mekân ilişkisini güçlendirmiştir. ▪ 1.katta silindir üzerinde bulunan teras iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Yapının iç mekanları, bazı yerlerde geri çekilerek bazen de dış mekâna girerek iç-dış mekân ilişkisini güçlendirmiştir. ▪ Yapının girişi ön cephede saçak altında tasarlanmış buda girişte bir davet algısı yaratarak dış mekânı iç mekâna davet etmiştir. Ancak yükseltilmiş olması da aynı anda mahremiyeti korumuştur.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



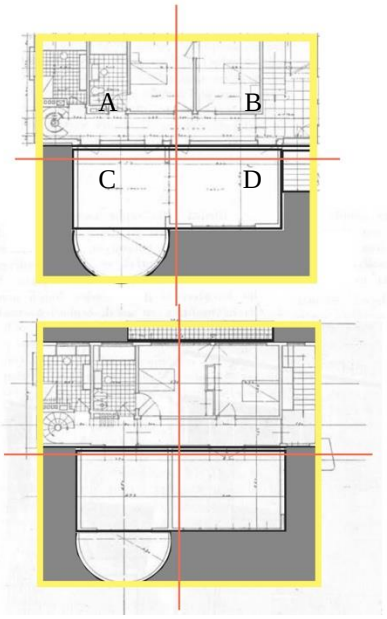
- Planlamanın yatay ve düşey orantısında tekrarlanan ancak farklı modüller uygulanmıştır.
- Yatay düşey ritimler asimetrik bir şekilde planı oluşturmuştur.

Biçimlendirme ve Geometri



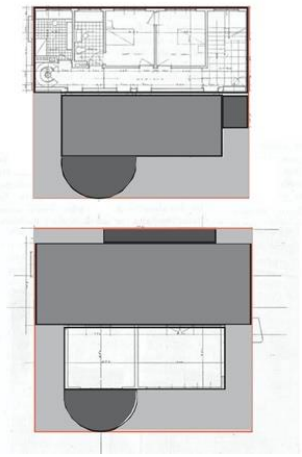
- Dikdörtgen ve yarım daire gibi sade geometrik biçimlerden oluşmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Hacimler her iki katta da benzer bir şekilde biçimlendirilmiştir.
- On cephede Yarım silindir olarak tasarlanan bölüm diğer geometrik biçimlerin yanında yapıya daha soft bir görünüm kazandırmıştır.
- Çift çekirdekli bir şekilde ve farklı ağırlıkta tasarlanmıştır.

Denge ve Simetri



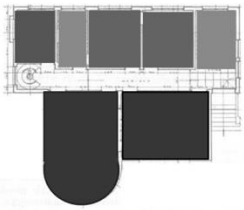
- Yapıda denge, düşeyde sağlanmıştır.
- Kamusal ve özel mekân ayrımı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Yapının mekânsal dağılımı yaşam alanına ağırlık vermiş biçimde uygulanmıştır.
- Yapının A-B ve C-D bölümleri arasında ayrı ayrı bir denge sağlanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



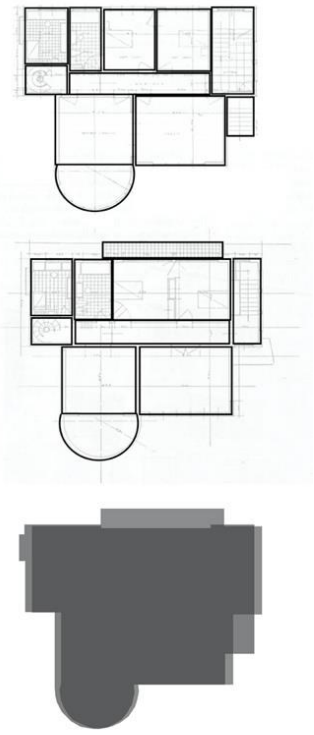
- Küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale getirmiştir.

Hiyerarşi



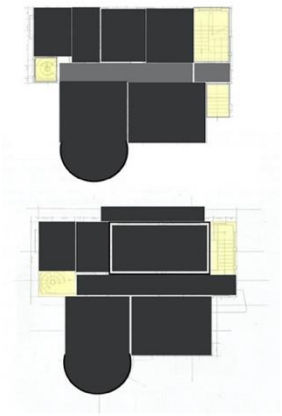
- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan ve büyük-küçük derecesine göre düzenlenmiştir.

Parçadan Bütüne



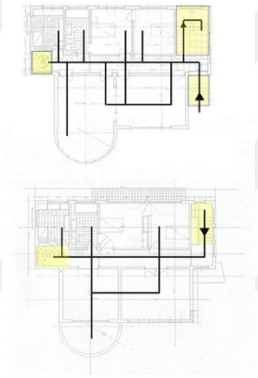
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Dikdörtgen biçimden tek farklı biçim, yârim silindir olarak dikdörtgenlere eklenmiş ve o biçimin geometrisini değiştirmiştir.
- Parçalar bitişik nizamda ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



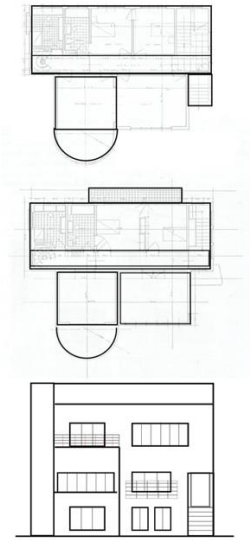
- Birbirini izleyen mekanların serbest işlevsel düzenlemesi yapılmıştır. Serbest plan tasarımı hakimdir.
- farklı boyutta dikdörtgen elemanların yanısıra yarım silindir biçimleri de kullanılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlanmıştır.
- Mekanlar yan yana bitişik bir şekilde veya ortadan geçen bir koridorla birbiri ile ilişki kurmaktadır.

Sirkülasyon



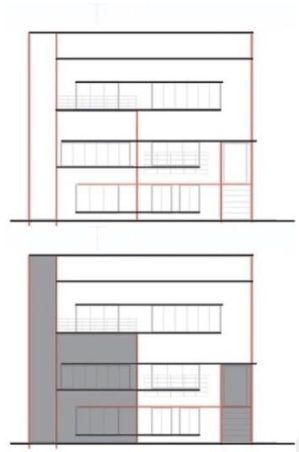
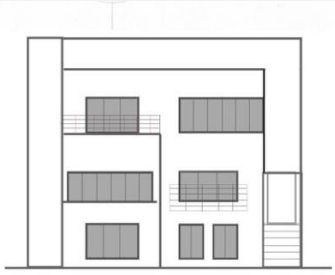
- Yapıya giriş ön cephesinden daha arka planda, basamaklı ve saçaklı bir şekilde tasarlanmıştır.
- Giriş holünden zemin katın odalarına dağılım yapılmıştır. Aynı zamanda üst katlara erişim içinde bir merdiven tasarlanmıştır.

Plandan Cepheye

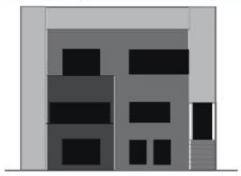


- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı şekildedir.
- Planda mevcut olan girinti çıkıntı kısımları cephede katmanlaşma ve bazı bölümlerin boşaltılması ile kendini göstermiştir.
- Plan ve cephe aynı akslar üzerinden bölünmüştür.

Tablo 41. Zeki Selah, Dr. Sani Yaver Evi, Cephe Analizleri

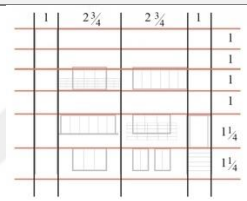
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Değişken düşey ritim ile tasarlanmıştır. ▪ Sürekli ve güçlü yatay çizgiler her katta görülmektedir. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır. ▪ Eğik çizgi kullanılmamıştır. Çizgiler 90^açı ile birbirine bağlanmıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçimini de ortaya koymuştur.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen geometrisi baskın bir şekilde kendini göstermiştir. ▪ Cephenin simetrisi pencerelerin farklı boyutlarda tasarlanmasi ile bozulmuştur.
Pencere Düzeni	
	▪ Pencereler aralıklı bir şekilde tasarlanmış ancak yataylık görünümünü yansıtmıştır. ▪ Pencere geometrisi farklı boyutlarda dikdörtgen biçim olarak tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



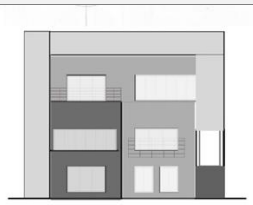
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşturulmuştur.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Silindir şeklinde bir eklenti ön cephede tasarlanmış ve diğer biçimlerden farklılık göstermiştir. Aynı zamanda cepheye eklenmesi katmanlaşma kavramını 'da ortaya koymuştur.
- Düz çatı tasarımı geleneksel eğimli çatı formun yerini almıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Yapı tek bir yükseklikte biçimlendirilmiştir.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Cephenin yatay ve düşey orantısında tekrarlanan modüller ve bu modüllerin kat sayıları kullanılmıştır.
- Her modül en az 1 kere tekrar edilmiştir.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapının dolu-boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de kendini göstermektedir.
- Zemin katta girişin geride tasarlanması giriş holünün boşaltılmasına neden olmuştur.

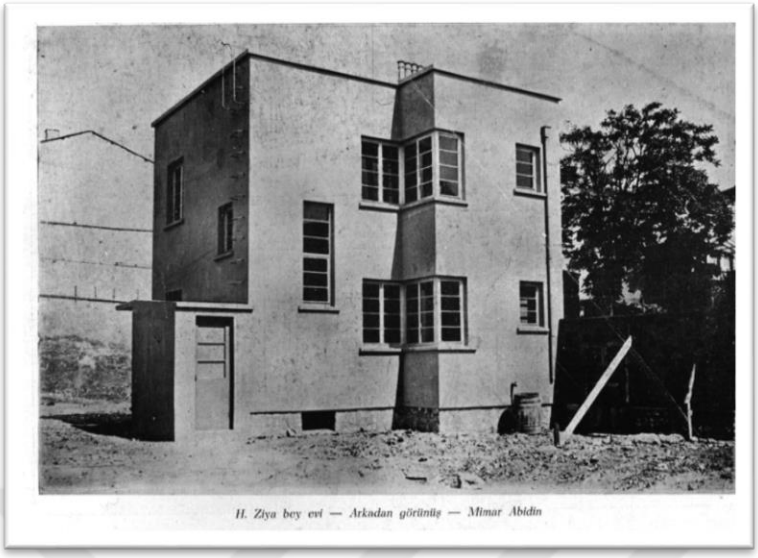
Malzeme-Doku-Renk

- Yapının strüktürü betonarme olarak inşa edilmiş ve karkas tuğla kullanılmıştır.
- Cephenin bütün doğramaları demir malzemesinden yapılmıştır.

Şekil 121. Zeki Selah, Dr.Sani Yaver Villası

Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/81/824.pdf

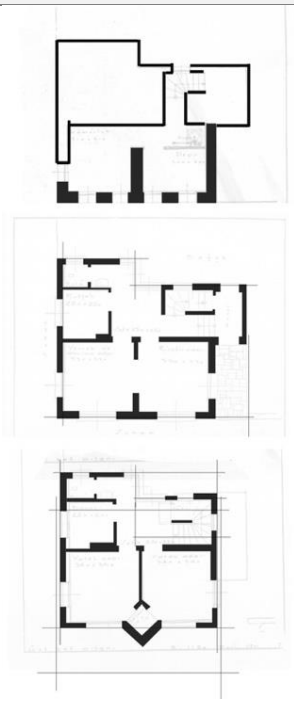
5.2.4. Mimar Abidin, H. Ziya Bey Evi, İstanbul, 1931



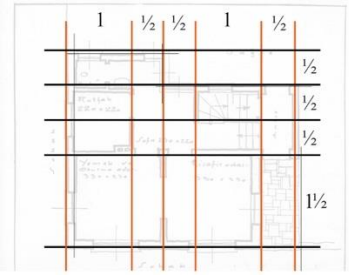
Şekil 122. Mimar Abidin, H.Ziya Bey Evi, İstanbul, 1931

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/276/3852.pdf

Tablo 42. Mimar Abidin ,H.Ziya Bey Evi, Plan Analizleri

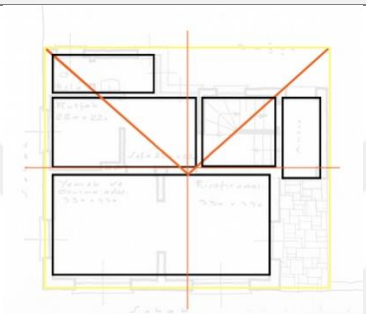
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Yapının iç mekanları, bazı yerlerde geri çekilerek bazen de dış mekâna girerek iç-dış mekân ilişkisini kurmuştur. ▪ Tüm cephelerde büyük camlar kullanılmış ve katı sınır, ortadan kaldırılmıştır. ▪ Ön cephede bulunan üçgen çıkma iç mekânı dışa doğru çekmektedir. ▪ Giriş bir kutu içinde saklanarak mahremiyeti korumuştur. Aynı zamanda giriş holünün kapalı olması dış mekânı iç mekâna davet etmektedir. ▪ Yapının arka kısmında bahçeye doğru olan bölüm geri çekilerek bahçeye iç mekâna çekmektedir.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



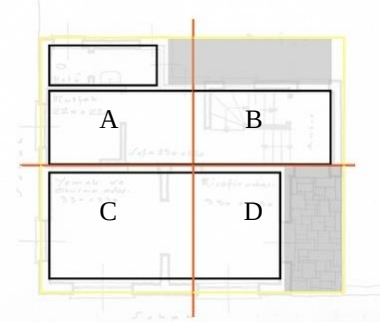
- Planlamanın yatay ve düşey orantısında tekrarlanan modüller görülmektedir.
- Oranlar yatay ve düşeyde ritmik biçimde tasarlanmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



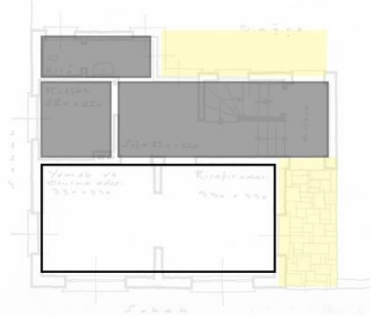
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgenler farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Geometri hacimler yatay şeklinde ve üst üste gelecek biçimde düzenlenmiştir.
- Hacimler asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.

Denge ve Simetri



- Kamusal ve özel mekân ayrımı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Bu planlamada A-C ve B-D arasında asimetri bir denge sağlanmıştır. Asimetrik bir şekilde geometri dağlımı yapılmasına rağmen yapının yatayda ve düşeyde dengesi korunmuştur.

Ekleme ve çıkartma



- Bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak yapıya dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale gelmiştir.
- Planlamada ekleme ve çıkarma aynı anda kullanılmıştır.

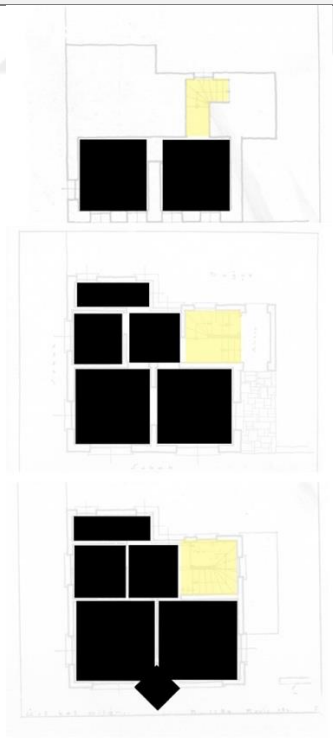
Hiyerarşi

- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan ve büyük-küçük mekân olarak düzenlenmiştir.

Parçadan Bütüne

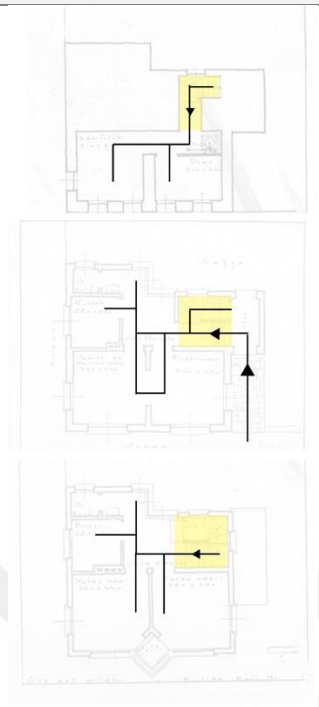
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



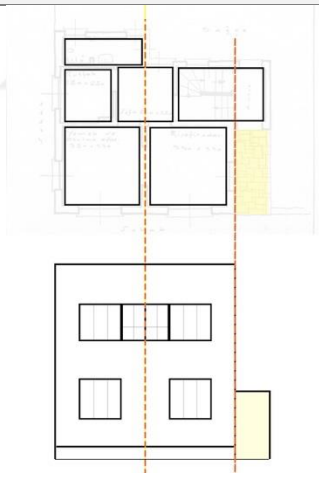
- Esnek plan tasarımı hakimdir.
- İç mekanlar farklı boyutlarda dikdörtgen biçimlerden ve 2. Katta bir üçgen küpeşteden oluşturulmuştur.
- Mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak hacimlendirilmiş ve konumlanmıştır.
- Yapının plan tasarımı cephede olan asimetri ve dengeyi de taşımaktadır.

Sirkülasyon



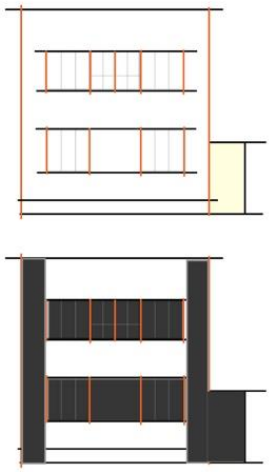
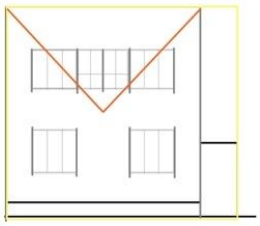
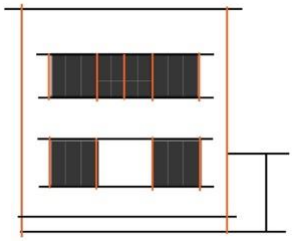
- Yapıya giriş zemin kattan ve binanın ön cephesinden geride duracak bir şekilde tasarlanmıştır.
- Giriş kapısı kapalı bir koridor içinde konumlandırılmış ve girişin mahremiyetini korumuştur. Girişten sonra iç mekânda giriş holüne girilmekte olup oradan ’da yapının alt ve üst katlarına merdiven ile erişim sağlanmıştır.
- Mekanlar arası kısa ve zaman kazandıran geçitler tasarlanmıştır.

Plandan Cepheye

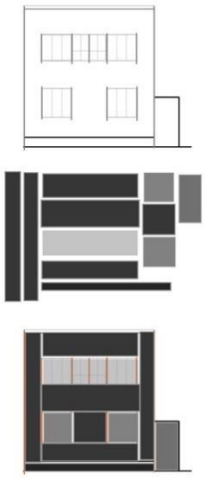


- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Planda kullanılan yatay akslar cephede yatay pencereler şeklinde kendini göstermektedir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri benzer şekilde dikdörtgen olarak tasarlanmıştır.

Tablo 43. Mimar Abidin, H. Ziya Bey Evi, Cephe Analizleri

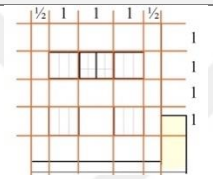
Cephede Yatay- Düşey Düzen

▪ Cephede yatay ve düşey çizgiler arasında simetri ve denge görülmektedir. Ancak giriş holünün yapıya eklenmesi yapının birebir simetrisini bozmuştur. ▪ Yatay ve düşey çizgiler tekrarlanarak ayni boyutlarda devam etmiştir. ▪ İki Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler iki farklı boyutta dikdörtgen oluşturarak cephenin geometri biçimini de ortaya koymuştur.
Cephenin Geometrisi

▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermektedir. ▪ Cephede giriş kapısı haricinde simetrik ve dengeli bir korelasyon görülmektedir. ▪ Sabit ve dengeli biçimler yapıya sabit bir yükseklik sağlamıştır. ▪ Yapının hiçbir bölümünde eğik çizgi kullanılmamıştır.
Pencere Düzeni

▪ İki Farklı boyutta tasarlanan kanatlı pencereler yatay biçimde düzenlenmiştir ve yapıya yataylık görünümü kazandırmıştır. ▪ Pencerelerin hepsinde ızgara şeklinde profiller kullanılmıştır bu da cepheye ve pencerelere hareketlik kazandırmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



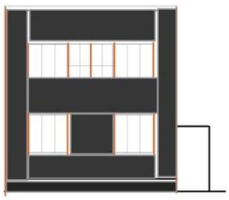
- Cepheyi oluşturan geometrik biçimler dikdörtgen şeklinde farklı boyutlarda tasarlanmıştır. Ayrıca yapının 1. Katında üçgen bir cumba sade yapıya dinamik bir görünüm kazandırmıştır.
- Biçimlerin dağılımı, yapının etrafında bir denge ve simetri oluşturacak şekildedir.
- Yapının önde yapılan konsolu katmanlaşma kavramını da yapıya kazandırmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Yapı oranında sadece iki modül kullanılmıştır.
- Yatay da sadece tek bir modül tekrarlanarak düşeyde iki modül ritmik bir şekilde tekrarlanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Cephenin dolu-boş ilişkisi; pencerelerin boşaltılması, giriş holünün boşaltılması ve ön cepheye eklenen üçgen küpeşte ile sağlanmıştır.

Malzeme-Doku-Renk

- Yapının temel ve bodrum duvarları taş malzemesinden, diğer katlar ve bölücü duvarlar tuğla hatıldan yapılmıştır.
- Lento ve kirişler betonarmedir.
- Betonarme yapıyı tek parça göstermek için kullanılmıştır.
- Tavanlar, döşemeler, çatı ve merdiven ahşap malzemesinden yapılmıştır.

Şekil 123-124. Mimar Abidin, H.Ziya Bey Evi
Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/276/3852.pdf

5.2.5. Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1933-1934

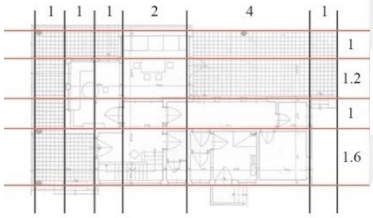
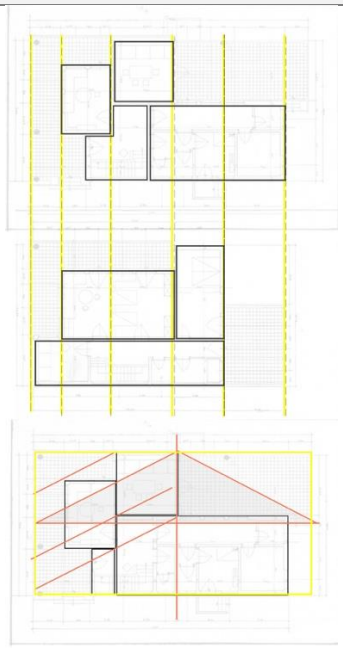
Şekil 125. Dr. İhsan Sami Evi, Seyfi Arkan, Türkiye-İstanbul

Kaynak: Seyfettin Erkan, Dr. İhsan Sami Evi, Cilt: 1934 Sayı: 1934-12 (48) ss. 335

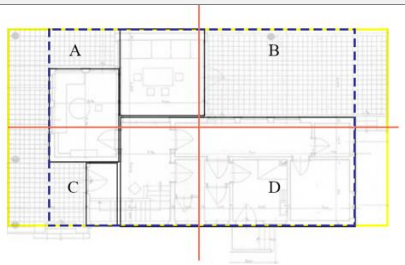
1934 yılında Suadiye'de yapılan villa, 155 m^2 bir alanda tasarlanmıştır. Yapı mimarın Avrupa'dan döndükten sonra tasarladığı ilk konut projelerinden biridir. Sade geometrik biçimlerin kullanılması yatay pencereler ve alt üst kat arasında sürgülü düzlem modern bir tasarıma sahip olduğunu göstermektedir.

Bütüncül tasarıma sahip yapı iki katlı olarak tasarlanmış, ikinci kat birinci katın sınırlarından taşarak, kolonlar yardımı ile desteklenmiştir. Mimar, Le Corbusier 'den etkilenmiş ve yapıyı yerden yükselterek pilotiler üzerinde tasarlamıştır.

Tablo 44. Seyfi Arkan, İhsan Sami Evi Plan Analizleri

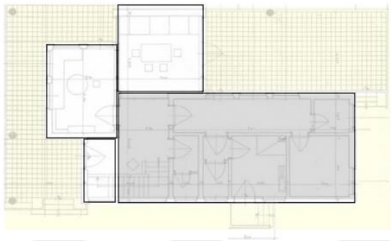
İç-Dış Mekân İlişkisi
▪ Yapının iç mekanları, bazı yerlerde geri çekilerek bazen de dış mekâna girerek iç-dış mekân ilişkisini kurmuştur. ▪ Tüm cephelerde büyük camlar kullanılmış ve katı sınır, ortadan kaldırılmıştır. ▪ Her katta balkon ve geniş teraslar tasarlanmıştır. Bu teraslar ve balkonlardan bazısı köşeyi dönerek diğer cepheyi de etkilemiştir. ▪ İki yönlü teras iki prizmatik kütlenin birleşiminden ortaya çıkmıştır.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı

▪ Planda çıkıntı olan kısımlar tek modül şeklinde (1) tasarlanmıştır. ▪ Planlamanın ana kısımlarına giderek oranlar genişlemiştir.
Biçimlendirme ve Geometri

▪ Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur. ▪ Biçimlendirme işleve göre hem yatay hem de düşey şeklinde kullanılmıştır. ▪ Biçimler yatayda ve düşeyde birbirine 90 derece olacak şekilde bağlanmıştır. ▪ Üst kat alt katın üzerinden kaymış ve bir kısmı dışarı çıkmış şekilde biçimlendirilmiştir. ▪ Biçimlerden bazısı diğerinin içine girerek biçimin geometrisini bozmuştur. ▪ Geometrik biçimler paralel köşe olarak yapının sol kısmında düşey bir şekilde düzenlenmiştir.

Denge ve Simetri



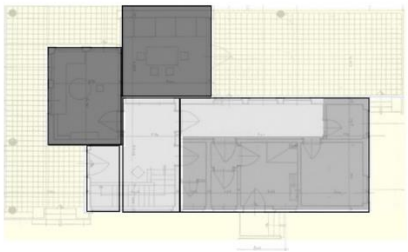
- Asimetrik bir düzende tasarlanan yapı da B-D arasında ters bir denge sağlanmıştır. Birisi kapalı alan iken diğeri ise veranda olarak işlevlendirilmiştir.

Ekleme ve çıkartma



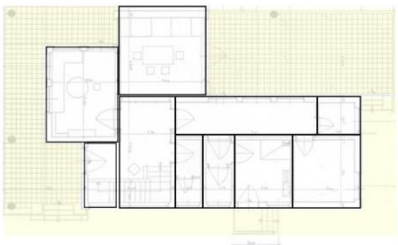
- Yapının merkezi bölümüne yeni mekanlar eklenerek yapı büyütülmüştür.
- Eklenen bölümlerden giriş alanı, merkezi bölüme eklenerek, giriş holünü büyütmüştür.
- Diğer alanlar ise her biri yapıya farklı bir işlev katarak yapıya eklenmiştir.

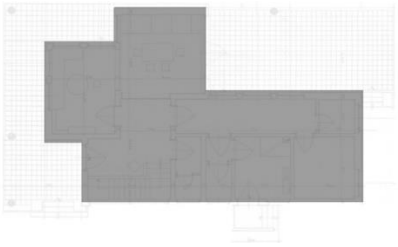
Hiyerarşi



- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan, büyük-küçük ve açık mekân-kapalı mekân olarak düzenlenmiştir.

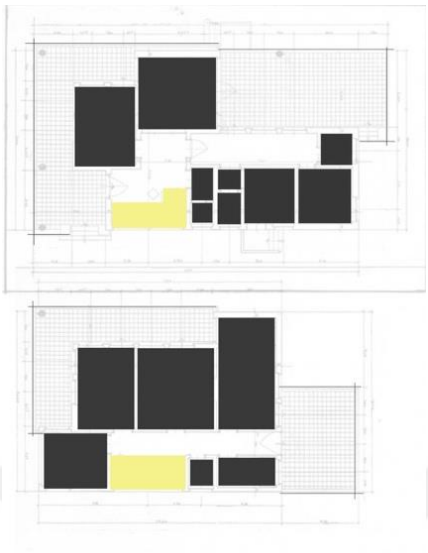
Parçadan Bütüne





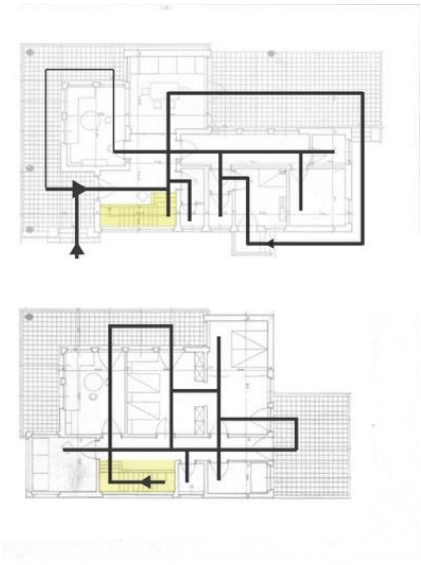
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- 10 parçalı yapının 8 parçası dikey şeklinde ancak yatay düzlemde sıralanmıştır. Diğer 2 parçada yatay şeklinde yine de yatay düzlemde yerleştirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

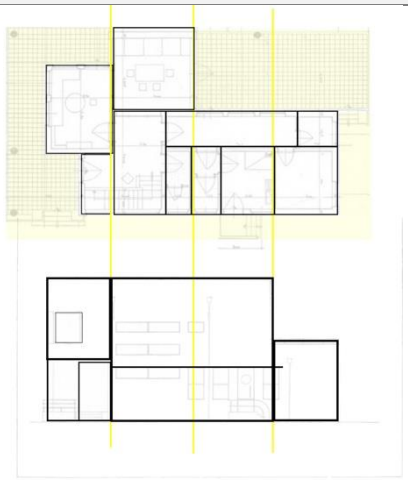


- Esnek plan tasarımı hakimdir.
- Mekanlar kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur
- Programatik mekanlar İşlevlerine göre boyutlandırılmış ve konumlandırılmıştır.
- Programlanmış mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır. Ancak mekanlardan birkaçı diğer mekanların karşısında konumlandırılmış ve aralarından geçen bir koridor ile birbiri ile ilişki kurmuştur.
- Zemin katta bu mekanlar işlev olarak tamamen birbirinden farklıdır. Koridorun üst kısmında olanlar, yemek odası ve oturma odası işlevinde, alt kısımdaki mekânları ise oda mutfak wc vb. işlevlere sahiplerdir.

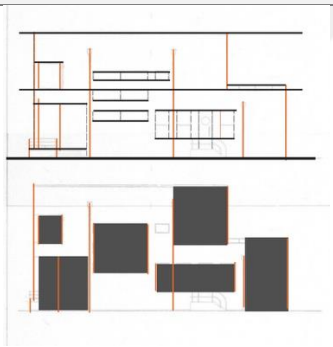
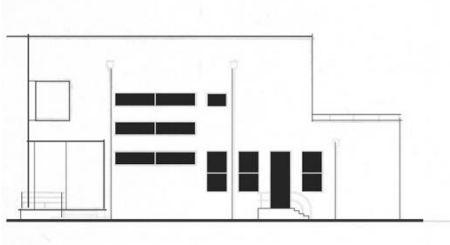
Sirkülasyon



- Yapıya giriş yan cepheden ve gizlenerek tasarlanmıştır.
- Ana girişe ön cephenin solunda bulunan basamaklarla ulaşılmaktadır. Buradan ilk olarak verandaya, oradan da giriş kapısına ulaşım sağlanmıştır.
- Diğer giriş ise ön cephede birkaç basamakla mutfağa ulaşmaktadır.
- Tek kollu L şeklinde merdiven, zemin ve 1.katı birbirine bağlamıştır.
- Sirkülasyon, yapının açık ve kapalı mekanlarında sürekli bir dolaşım ile bu mekanları birbirine bağlamaktadır.

Plandan Cepheye	
	▪ Plan ve cephede kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimler kullanılmıştır. ▪ Boyut olarak farklı olan geometri biçimleri, yatay olarak benzer ve birleştirilmiş bir konfigürasyonu takip etmektedir. ▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.

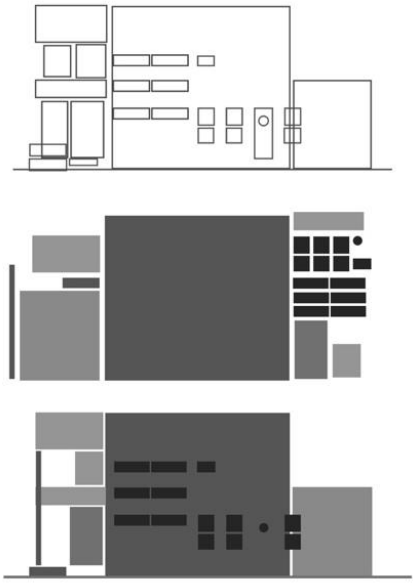
Tablo 45. Seyfi Arkan, İhsan Sami Evi Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Yataylık yapının geometrisi dışında bant şeklinde pencerelerle de güçlendirilmiştir. ▪ Yapıda yatay ve düşey ritim, orantılı bir şekilde tasarlanmıştır. ▪ Yalın Yatay çizgiler kullanılmıştır. ▪ Değişken düşey ritim sadece yapının strüktür kısmında kendini göstermiş ve yatay ritme göre daha az kullanılmıştır.
Pencere Düzeni	
	▪ Yatay pencerelerin yanında düşey biçiminde pencerelerde tasarlanmış ancak yatay bir sıralama ile düzenlenmiştir. ▪ Dikey unsurlar, iç mekân dış mekân arası hareket etme gücünü göstermiş, yatay unsurlar baştan sona engelsiz bir görüş alanı sağlamıştır. ▪ Pencereler büyük ve tek bölmeli olarak tasarlanmıştır.

Cephenin Geometrisi

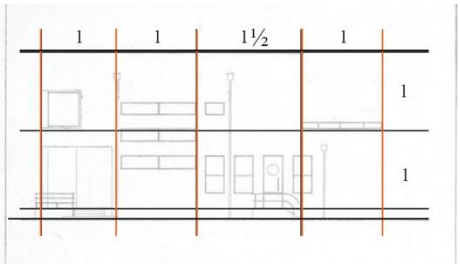
- Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon saptanmıştır.
- Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermektedir.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



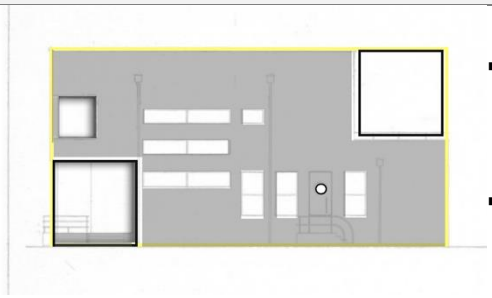
- Yapı kare ve dikdörtgen gibi sade geometrilerin bir bileşimidir.
- Biçimler, asimetrik bir düzende birleştirilmiştir.
- Bazı yerde biçimler yan yana gelerek bazen de kütlelerin bir kısmı boşaltılarak cephe biçimlendirilmiştir.
- Yapıda silindir şeklinde kolon dışarda tasarlanmış ve taşıyıcı strüktür gizlenmemiştir. Bu kolon diğer tüm biçimlerden farklılık göstermiştir.
- Yapının bazı kısımları pilotiler üzerine oturan bir düzende tasarlanmıştır.
- Düz çatı tasarımı uygulanmıştır.

Cephe Yatay -Düşey Orantı



- Yapının yatay oranında bir modül düşeyde ise sadece iki modül tekrarlanarak kullanılmıştır.
- Cephe orantısı asimetrik bir şekilde modüllerin tekrarından oluşturulmuştur.
- Modüller tek bir birim hariç hepsi aynı şekilde kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Cephenin dolu-boş ilişki kütlenin zemin katında giriş mekanı ve 1. Katta teras oluşumu ve bu bölümlerin boşaltılması ile ortaya çıkmıştır.
- Bir diğer boşaltılmış kısım, 1. Katta giriş mahallinin üst kısmındadır. Bu mekan yarı kapalı balkona çevrilmiştir.

Malzeme-Doku-renk

- Binanın dış cephesi teranova ile sıvanmıştır.
- İskelet betonarme ve duvarlar kâgir malzemesinden inşa edilmiştir.
- Beyaz renk kullanarak modernliğin sadeliği vurgulanmış ve ışıkla ilişki kurulmuştur.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

Şekil 126-127. Dr. İhsan Sami Evi, Seyfi Arkan

Kaynak: Seyfettin Erkan, Dr. İhsan Sami Evi, Cilt: 1934 Sayı: 1934-12 (48) ss. 335

5.2.6. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi, 1934

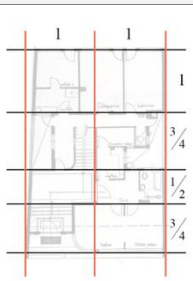
Şekil 128. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi, 1934

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/38/320.pdf

Tablo 46. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi Plan Analizleri

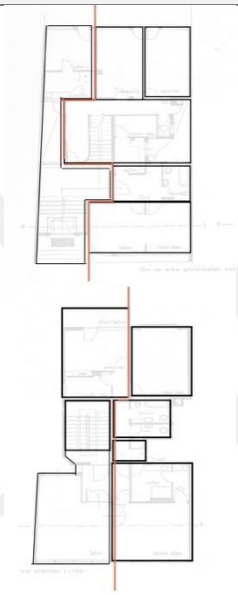
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin aralıksız şekilde pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Arka cephede bulunan camlı balkon iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Girişin geri çekilerek gizlenmesi mahremiyeti korumuş ancak aynı zamanda basamak ve saçak kullanımı da girişi vurgulamış, dış mekânı iç mekâna doğru çekmiştir.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



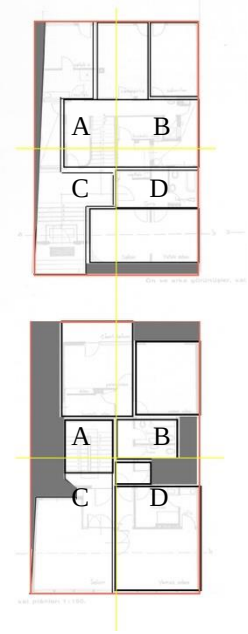
- Yapıda üç farklı modül kullanılarak yatay ve düşey orantı kurulmuştur.
- Düşeyde tek modül kullanılmış ancak yatayda üç modülde kullanılmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



- Yapının plan biçimlerinde kare ve dikdörtgenler kullanılmış ancak bu biçimlerden bazıları iç-içe geçerek ve parselin sınırları nedeni ile farklı geometrilere dönüşmüştür.
- Biçimler yan yana ve üst üste sıralanarak iç hacmi oluşturmuştur.
- Biçimler işleve göre yatay veya düşey şeklinde planda yer almıştır.
- Parsel bazında bakıldığında, yapı iki yatay bölümün birbirine kenetlenmesi sonucunda oluşmuştur.

Denge ve Simetri

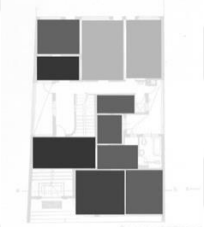


- Planlama asimetrik bir şekilde yapılmıştır.
- Zemin katın planlamasında A-D ve B-C bölümleri arasında asimetrik bir denge sağlanmıştır.
- 1. Katta ise A-B ve C-D bölümleri arasında asimetrik bir denge uygulanmıştır.

Ekleme ve çıkartma

- Yapı iki bölüm olacak şekilde birbirine kenetlenmiştir. Bu bölümlerden biri diğerine eklenerek yapının hacmi oluşturulmuştur.
- Çıkartma özellikle 1.katta ortaya çıkmıştır.
- bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmış ve buda planlamaya dinamik bir görünüm kazandırmıştır.

Hiyerarşi

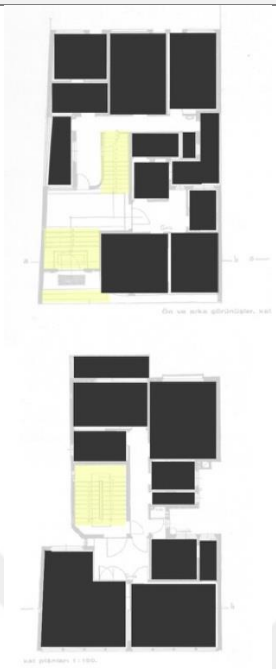


- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan ve özel-ortak alan çerçevesinde tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne

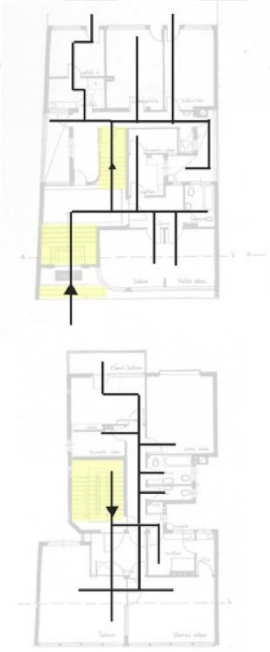
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



- Serbest ve esnek plan tasarımı hakimdir.
- İç mekanlar farklı geometrik biçimlerde tasarlanmıştır.
- Mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır. Ancak yapının ön cephe ve arka cephesinde bulunan mekanlar birbirinin karşısında konumlandırılmış ve aralarından geçen bir koridor ile birbiri ile ilişki kurmaktadır. Bu mekanlar ortada bulunan merdiven ve koridorla birbirinden ayrılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak hacimlendirilmiş ve konumlanmıştır.

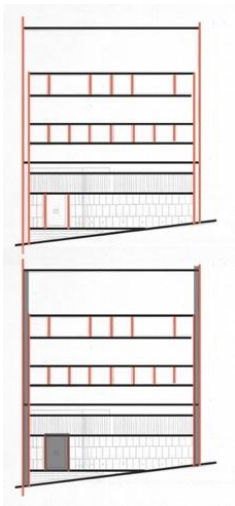
Sirkülasyon



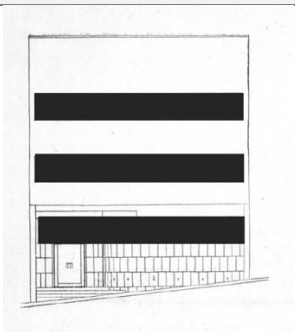
- Yapıya giriş ön cephede yapının geri çekilmesi ile sağlanmıştır.
- Girişten sonra birkaç basamakla hole ve buradan da diğer mekanlara ve üst kata erişim verilmiştir.
- Parselin şekli, eğimi ve üst kata çıkan merdiveni, yapıyı ön ve arka olacak şekilde iki bölüme ayırmıştır.
- Parselin eğimi dolayısı ile ön cephe ve arka cephe arasında kot farkı ortaya çıkmış buda ortada merdiven tasarımı ile çözülmüştür.

Plandan Cepheye	
	▪ Cepheden bakıldığında yapının bu şekilde iç-içe geçmiş biçimlerden oluştuğu anlaşılmamaktadır. ▪ Sade ve düz cephenin arkasında karmaşık bir bileşen kendini göstermektedir. ▪ Plan cepheden daha dinamik bir konfigürasyona sahiptir. ▪ Yatay ve üzün pencereler planda parselin ince üzün olması ile ilişki kurmaktadır.

Tablo 47. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi Cephe Analizleri

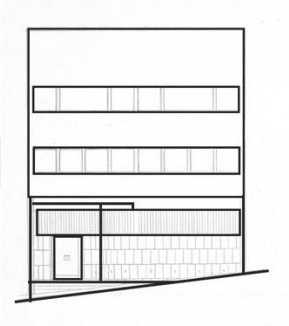
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Cephede yatay ve düşey çizgiler düzenli bir şekilde sıralanmıştır. ▪ Aralıksız ve güçlü yatay çizgiler her katta görülmektedir. ▪ Eğimli arazı nedeni ile yatay ve düşey çizgiler zemin çizgisine paralel değildir. ▪ Düşey hacimler yapının kenar kısımları ve kapı tasarımında görülmektedir. ▪ Yapının yüksekliği genişliğinden daha fazladır ancak bu görüntüyü değiştirmek için camlar bant biçiminde ve yatay çizgiler sert bir şekilde kullanılmıştır.

Pencere Düzeni



- Pencereler yatay biçimde bant şeklinde yapının tüm katlarında görülmektedir.
- Zemin katta pencere sürekliliğinin bozulmaması için giriş kapısının üstüne de aynı şekilde pencere eklenmiştir ve yataylığı belirgin bir biçimde vurgulamıştır.
- Pencereler her katta aynı hizada ve biçimde tasarlanmıştır.

Cephenin Geometrisi

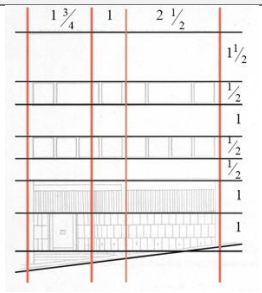


- Cephenin biçimlerinde kare, dikdörtgen ve eğik arazı nedeni ile bir üçgen geometri ortaya çıkmıştır.
- Arsanın eğimi dolayısı ile cephenin tamamı yamuk dikdörtgen gibi görülmektedir.
- Aynı biçimlerin farklı boyutlarından oluşan cephede yatay biçimler çoğunluktadır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi

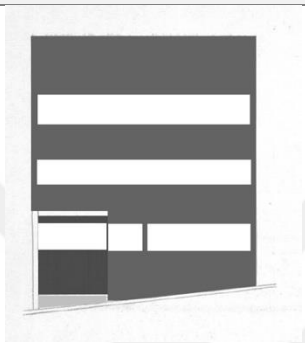
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Birbirine kenetlenen dikdörtgen biçimlerin sade bir bileşimidir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Yapı tek bir yükseklikte biçimlendirilmiştir.
- Zemin katı dışında 1. ve 2. kat aynı cephe tasarımını taşımaktadır.
- Düz çatı tasarımı uygulanmıştır.

Cephe Yatay -Düşey Orantı



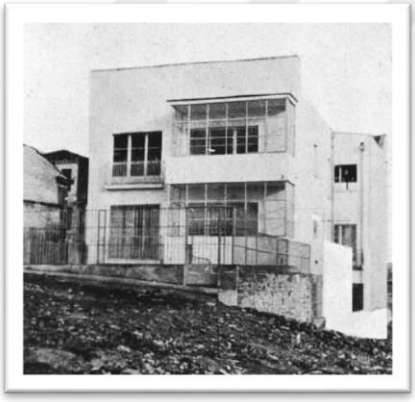
- Yapının yatay-düşey orantısı farklı modüller kullanılarak tasarlanmıştır.
- Yatay ve düşey de sadece bir ortak modül (1) kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Binanın dolu-boş oranı sadece açılan pencereler ve giriş kısmının boşaltılması ile belirlenmiştir.

Malzeme-Doku-renk



Şekil 129. Sedat Hakkı Eldem, Firdevs Evi

Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/38/320.pdf

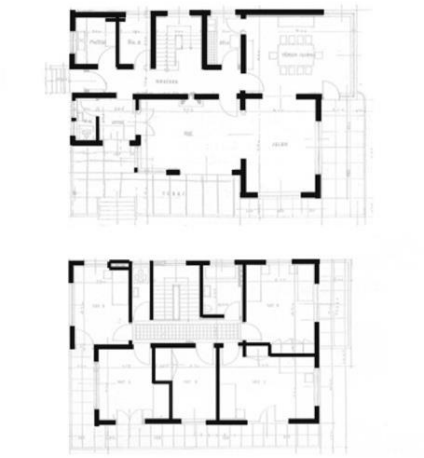
- Beyaz renkte tasarlanmış yapı ışıkla ilişki kurmaktadır.
- Yapıda betonarme, tuğla ve taş malzemesi kullanılmıştır.

5.2.7. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir Villa , İstanbul,1936

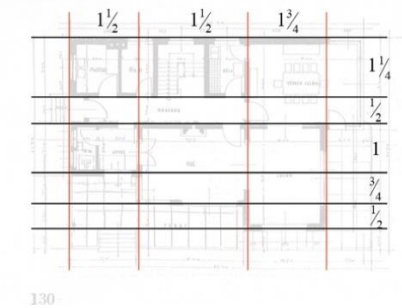
Şekil 130. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir Villa , İstanbul,1936

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/132/1538.pdf

Tablo 48. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir Villa, Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Tüm cephelerde tasarlanan büyük pencereler iç-dış mekân ilişkisini kurmaktadır. ▪ Her katta bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. ▪ Ön cephede bulunan basamaklar girişi vurgularken dış mekânı da iç mekâna davet etmiştir.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı

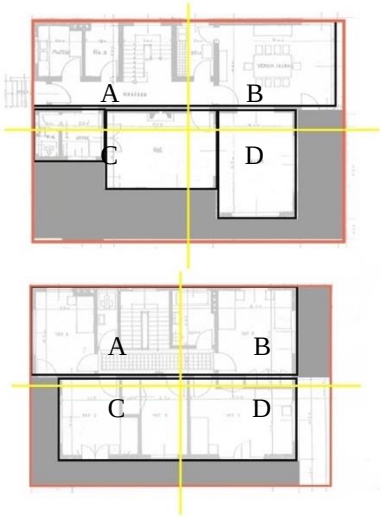


- Yatay-düşey orantı farklı modüllerle asimetrik bir biçimde tasarlanmıştır.
- Yatay ve düşey orantısında kendi içlerinde tekrar edilen modüller kullanılmış ancak aynı modül hem yatay ve hem de düşeyde uygulanmamıştır.

Biçimlendirme ve Geometri

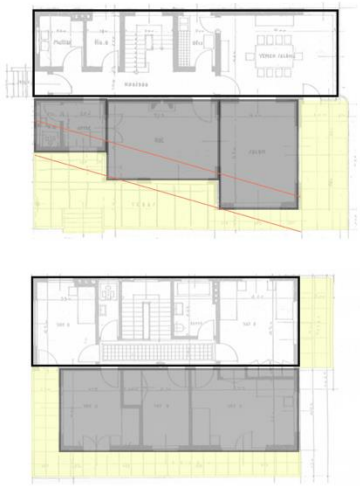
- Çift çekirdeklidir, iki eşit baskın olan bir konfigürasyon modeline sahiptir.
- Zemin katta bulunan ön cephe hacmi kademeli bir şekilde geri çekilerek tasarlanmıştır.
- Çekirdekler arasında bağlantı iç mekânda çözülmüştür.
- Yatay şeklinde sıralanmış iki entegre bölümden oluşmaktadır.
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimleri kullanılarak plan hacmi oluşturulmuştur.
- Biçimler yatayda ve düşeyde birbirine 90 derece olacak şekilde bağlanmıştır.

Denge ve Simetri



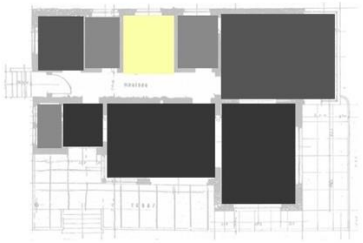
- Yapıda asimetrik bir yaklaşım uygulanmıştır.
- Zemin katta A-B ve C-D bölümleri arasında bir denge oluşturulmuştur.
- 1.katta B-D bölümlerinin kamusal ve özel alanları arasında denge sağlanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



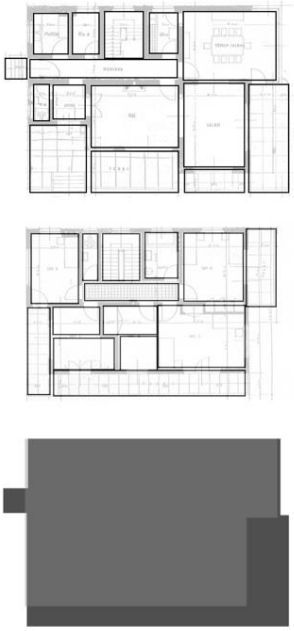
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Yapının ön cephe ve arka cephesine eklenen veranda yapının kullanım alanı baskın hale getirmiştir.

Hiyerarşi



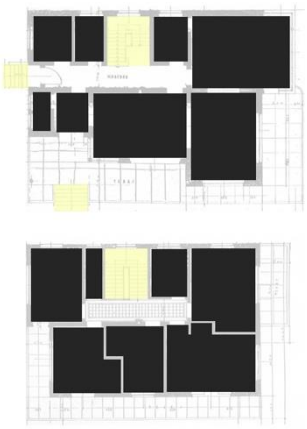
- Buradaki hiyerarşi mekanların işlevi doğrultusunda hizmet alan-hizmet eden şeklinde sıralanmıştır.

Parçadan Bütüne



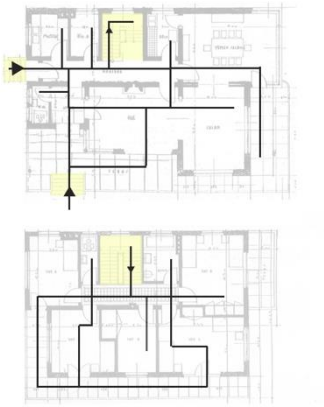
- Dikdörtgen ve kare biçimler bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik ve karmaşık biçimde, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, bir binanın birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



- Esnek plan tasarımı hakimdir.
- Mekanlar kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur
- Programatik mekanlar İşlevlerine göre boyutlandırılmış ve konumlandırılmıştır.
- Programlanmış mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır. Ancak mekanlardan birkaçı diğer mekanların karşısında konumlandırılmış ve aralarından geçen bir koridor ile birbiri ile ilişki kurmuştur.

Sirkülasyon

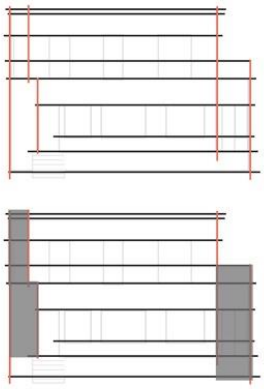
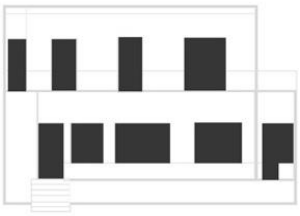
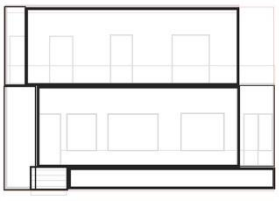


- Yapıya iki farklı cepheden giriş verilmiştir.
- Yapının ana girişi birkaç basamakla ön cepheden sağlanmıştır.
- Girişten ilk olarak verandaya daha sonrada giriş holüne erişim verilmiştir.
- Sirkülasyon, giriş holünden iki farklı yön kullanılarak yapının iç mekanlarına ve iç mekanlardan da tasarlanan balkonlara devam etmiştir.
- Üst kata erişim arka bölümde bulunan iki kollu bir merdiven ile sağlanmıştır.

Plandan Cepheye

- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı şekildedir.
- Planda mevcut olan girinti çıkıntı kısımları cephede katmanlaşma ve bazı bölümlerin boşaltılması ile kendini göstermiştir.

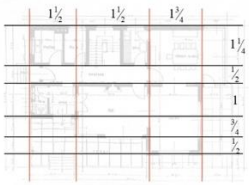
Tablo 49. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir Villa, Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Yapı yatay biçimde ve sert yatay çizgilerle tasarlanmıştır. ▪ Değişken ancak ritmik bir düşey düzen hâkimdir. ▪ Eğik çizgi kullanılmamıştır. Çizgiler 90 derece açı ile birbirine bağlanmıştır. ▪ Değişken düşey ritim genellikle strüktür yapımında ve yatay ritim kat silmeleri ve pencerelerde uygulanmıştır.
Pencere Düzeni	
 	▪ Pencere biçimleri hem yatay hem de düşey bir biçimde tasarlanmıştır. ▪ Dikdörtgen biçimde tasarlanan pencereler yatay bir düzende yerleştirilmiştir. ▪ Diğer pencerelerden farklı olarak yan cephede iki adet yuvarlak pencerede tasarlanmıştır.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen geometrisi mevcuttur. ▪ Cephenin geometrisinde planda olduğu gibi sürgülü bir düzlem görülmektedir. ▪ Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon saptanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi

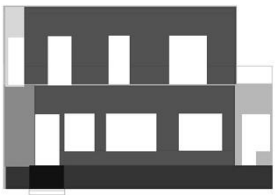
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Yapı iki yatay bölümden oluşmuştur.
- Düz çatı tasarımı uygulanmıştır.

Cephe Yatay -Düşey Orantı



- Cephe orantısında tekrarlanan modüller hem yatayda hem düşeyde asimetrik bir şekilde uygulanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Binanın dolu-boş ilişkisi açılan büyük pencereler ile sağlanmıştır.
- Yapının cephesinde geri çekilmeler, ön cephenin verandası ve zemin katın 1.katın önüne geçmesi dolu-boş ilişkisini güçlendirmiştir.

Malzeme-Doku-renk

- Binanın etraf duvarları her katta tuğla ve döşemeleri betonarmedir.
- Dış cephe sıvası bej renkte ve edel putz sisteminde uygulanmıştor.

Şekil 131. Zeki Sayar, Kalamış'ta Bir

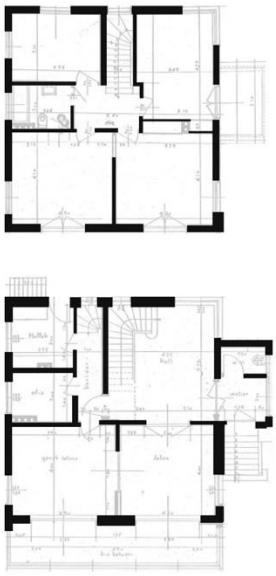
Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/132/1538.pdf

5.2.8. Zeki Sayar, Moda'da bir Villa, İstanbul, 1936

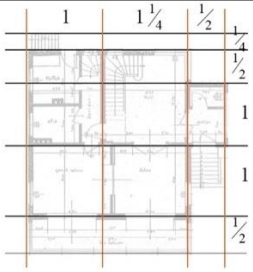
Şekil 132. Zeki Sayar, Moda'da bir Villa, İstanbul, 1936

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/129/1487.pdf

Tablo 50. Zeki Sayar, Moda'da bir Villa, Plan Analizleri

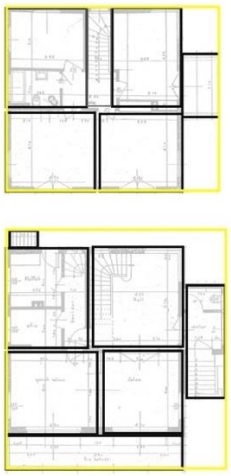
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin sürekli şekilde pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Her katta bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. ▪ Evin girişi geri çekilerek ve yükseltilerek dış mekânı içe alırken mahremiyeti de korumuştur.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



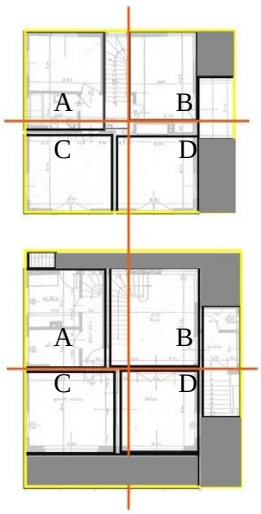
- Yapının planlama oranlarında tekrarlanan modüller ritmik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Modüller, birbirini tekrar etmiş bazı yerlerde ise modülün kat sayısı olarak yapıya eklenmiştir.

Biçimlendirme ve Geometri



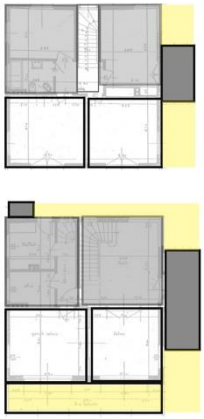
- Planlama kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen biçim farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Biçimler yan yana sıralanarak iç hacmi oluşturmuştur.
- Biçimlendirme işleve göre hem yatay hem de düşey şeklinde kullanılmıştır.
- Biçimler yatayda ve düşeyde birbirine 90 derece olacak şekilde bağlanmıştır.

Denge ve Simetri



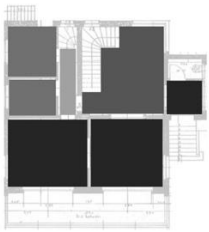
- Yapının mekânsal dağılımı yaşam alanına ağırlık vermiş biçimde asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Simetri ve denge çizgisi yapının her iki tarafında bileşenler arasında kararlı bir durum ilişkisi oluşturmaktadır.
- Planlamada A-C ve B-D bölümleri birbiri ile simetrik biçimde bir denge kurmaktadır.
- Asimetrik bir şekilde geometri dağlımı yapılmasına rağmen yapının yatayda ve düşeyde dengesi korunmuştur.

Ekleme ve çıkartma



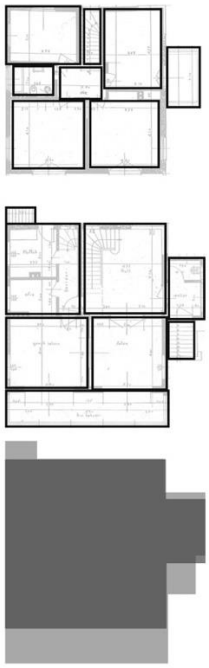
- Bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale getirmiştir.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmıştır.

Hiyerarşi



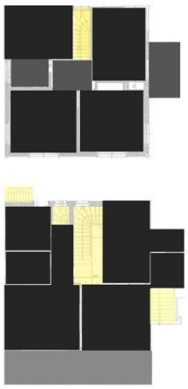
- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan, büyük-küçük ve açık mekân-kapalı mekân olarak düzenlenmiştir.

Parçadan Bütüne



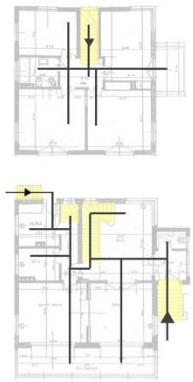
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



- Mekânsal düzenlemede serbest ve esnek kat planları hakimdir.
- Farklı boyutta dikdörtgen ve kare geometrisi kullanılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlandırılmıştır.
- Programlanmış mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır.

Sirkülasyon

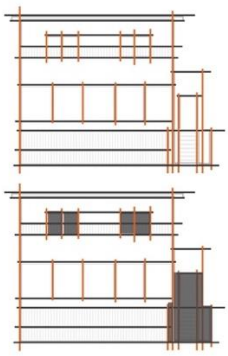
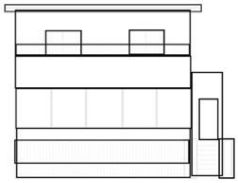
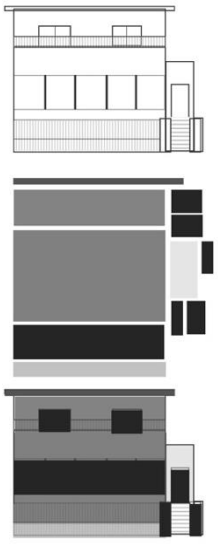


- Yapıya iki yan ve arka cepheden giriş sağlanmıştır.
- Ana giriş yan cepheden ve yapının ön cephe sınırından geri çekilerek tasarlanmıştır.
- Zemin katta giriş holünden yapının diğer bölümlerine erişim sağlanmıştır.
- Giriş holünün sonunda tasarlanan merdivenle üst kata erişim sağlanmıştır.

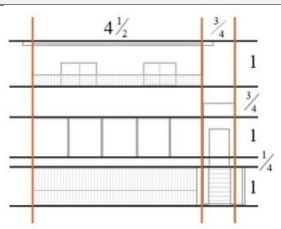
Plandan Cepheye

- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri bazen aynı boyutta bazen de farklı boyutlarda kullanılmıştır.
- Boyut olarak farklı olan geometri biçimleri, yatay olarak benzer ve birleştirilmiş bir konfigürasyonu takip etmektedir.

Tablo 51. Zeki Sayar, Moda'da Bir Villa, Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen
 ▪ Aralıksız ve güçlü yatay çizgiler görülmektedir. ▪ Teraslar yere paralel yükselen düzlemleriyle mekânı serbest bırakan, baskın bir yatay kuvvet oluşturmuştur. ▪ Cephede yatay çizgiler ve yatay şerit pencereler kullanılmıştır. Ancak bu yataylığı dengelemek adına düşey çizgiler'de orantılı bir şekilde cephe tasarımına dahil edilmiştir. ▪ Cephede çizgiler tamamen düz kullanılmıştır.
Cephenin Geometrisi
 ▪ Cephenin geometrisi kare ve dikdörtgen gibi sade biçimlerden oluşturulmuştur. ▪ Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon görülmektedir. ▪ Geometrik biçimler yatay düzende üst üste sıralanmıştır.
Pencere Düzeni
▪ Zemin ve 1.kat pencereleri farklı bir şekilde tasarlanmıştır. Zemin katta bant şeklinde büyük camlar tasarlanırken, 1.katta iki aynı biçimde kanatlı pencere kullanılmıştır.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi
 ▪ Cepheyi oluşturan geometrik biçimler dikdörtgen şeklinde farklı boyutlarda tasarlanmıştır. ▪ Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir. ▪ Biçimlerin bazısının içi boşaltılarak diğer biçimlerle birleştirilmiş, genellikle yatay düzlemde kullanılmıştır. ▪ Yapının çatısı düz olarak tasarlanmıştır. ▪ Geometrik biçimler cephede katmanlaşarak ve birbirinin önüne geçerek cepheyi oluşturmuştur.

Cephe Yatay _Düşey Oranı



- Cephenin yatay ve düşey orantısında tekrarlanan modüller ve bu modüllerin kat sayıları kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Yapıda dolu boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de kendini göstermektedir.
- Zemin katta girişin geride tasarlanması giriş holünün boşaltılmasına neden olmuştur.
- Cephede Büyük camların kullanımı saydamlık kavramını yapıya kazandırmıştır.

Malzeme-Doku-Renk

- Temeller ve bodrum duvarları taştır.
- Etraf duvarlar 35 cm kalınlığında yapılmıştır.
- Döşemeler ile iç bölmeleri tutan kirişler betonarmedir.
- Dış cephe sıvaların içine gabra malzemesi karıştırılarak, rutubete karşı duvarlar empermeablize edilmiştir.
- Kış bahçesini teşkil eden kısma bütün evin cephesi süresince demir sürme pencere yapılmıştır.
- Yapıda kullanılan bej rengi ışıkla ilişki kurmaktadır.

Şekil 133-134. Zeki Sayar, Moda'da bir Villa

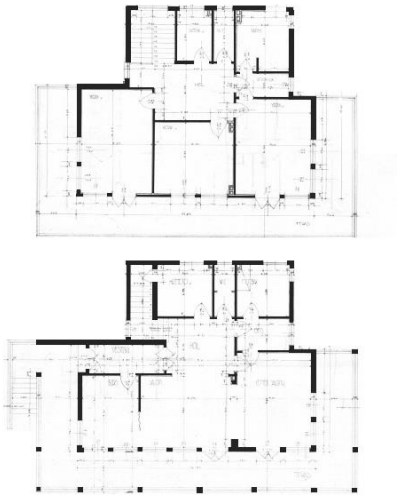
Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/129/1487.pdf

5.2.9. Samih A. Kaynak, Büyükada Villâ, 1936

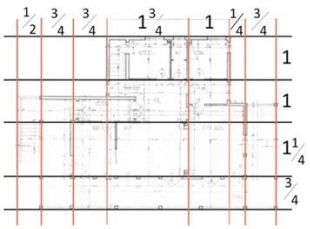
Şekil 135. Samih A. Kaynak, Büyükada Villâ, İstanbul, 1936

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/137/1608.pdf

Tablo 52. Samih A. Kaynak,Büyük Ada Villası, Plan Analizleri

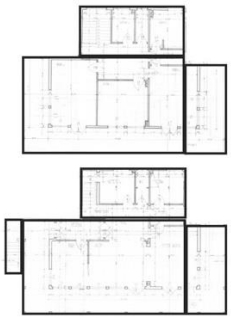
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin aralıksız şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Her katta bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. Özellikle yatay düzlemlerin baskınlığı ve dışarı doğru çıkması bu durumu güçlendirmiştir. ▪ Girişin yan cephede merdivenlerle yükselterek tasarlanması dış mekânı içe doğru çekerken girişin mahremiyetini de korumuştur.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



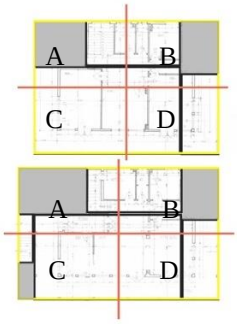
- Yapının yatay ve düşey orantısı birbiri ile farklılık göstermektedir ancak her iki yönde de tekrarlanan modüller ile tasarım yapılmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



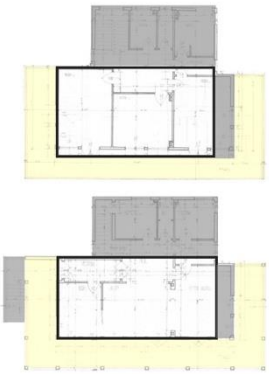
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Geometrik biçimler bazen yan yana bazen üst üste geçerek düzenlenmiştir.
- Biçimlerin bir araya gelme biçimi yapıya dinamik bir görünüm kazandırmıştır.

Denge ve Simetri



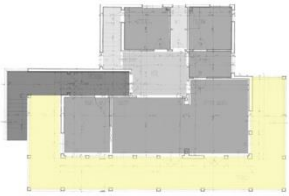
- Yapının mekânsal dağılımı yaşam alanına ağırlık vermiş biçimde tasarlanmıştır.
- Asimetrik bir şekilde geometri dağlımı yapılmasına rağmen yapının yatayda ve düşeyde dengesi korunmuştur.
- Zemin ve 1.katta A-B ve C-D bölümleri arasında bir denge uygulanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



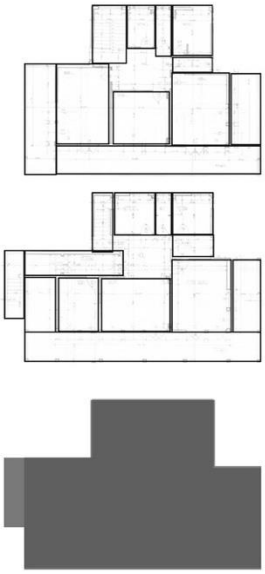
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale getirmiştir.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmış, buda yapının geometrisine zenginlik katmıştır.
- Yapının çıkartmaları yapı bütününün baskınlığını vurgulamıştır.

Hiyerarşi



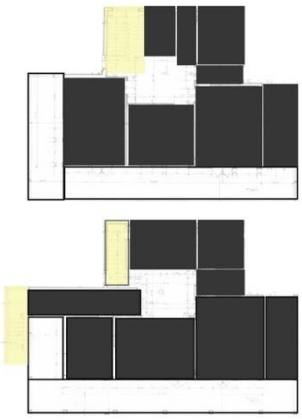
- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan şeklinde tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne



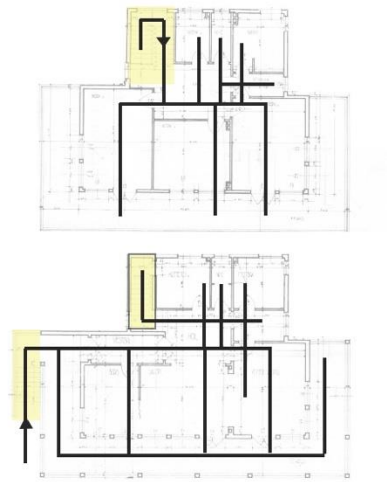
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçaların her biri, bir binanın birimi olarak işlevlendirilmiştir.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



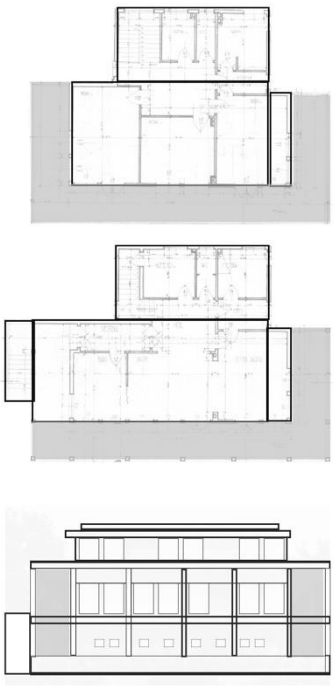
- Serbest ve esnek plan tasarımı hakimdir. Birbirini izleyen odaların serbest işlevsel düzenlemesi yapılmıştır.
- Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlanmıştır.

Sirkülasyon



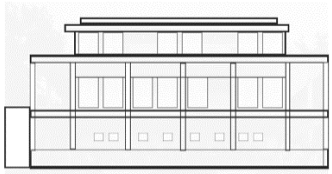
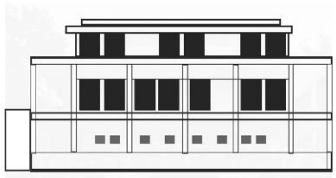
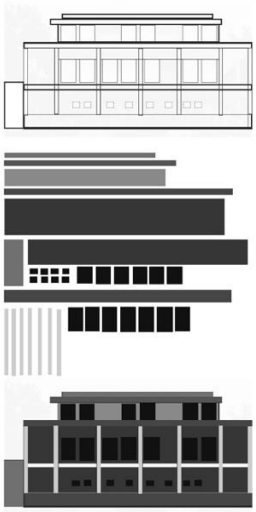
- Arsanın eğimi nedeni ile yapıya giriş yan cephede bulunan basamaklarla sağlanmıştır.
- Giriş merdivenlerinden sonra koridora ve bu koridordan da diğer mekanlara ve üst kata ulaşım sağlanmıştır.
- Sirkülasyon yapının açık ve kapalı mekanlarında sürekli bir dolaşım ile bu mekanları birbirine bağlamaktadır.

Plandan Cepheye

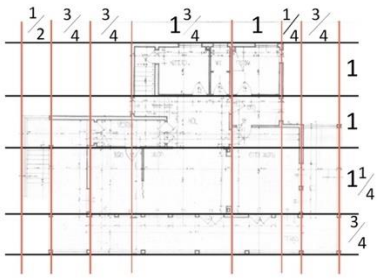


- Binanın plan ve cephesinde, yatay-düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Plan ve cephe de kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimler kullanılmıştır.
- Plan ve cephede aynı geometri biçimleri bazen aynı boyutta bazen de farklı boyutlarda kullanılmıştır.
- Planda mevcut olan girinti çıkıntı kısımları cephede katmanlaşma ve bazı bölümlerin boşaltılması ile kendini göstermiştir.

Tablo 53. Samih A. Kaynak, Büyük ada Villası, Cephe Analizleri

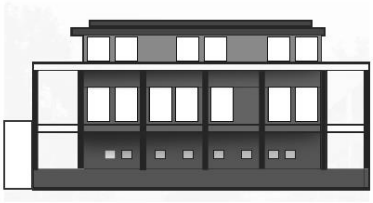
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Sürekli ve güçlü yatay çizgiler her katta görülmektedir. ▪ Çizgiler 90^açı ile birbirine bağlanmıştır. ▪ Düşey çizgiler sabit bir ritimde devam etmektedir. ▪ Yapı arsaya yatay bir düzlemde yerleştirilmiştir. Bu yataylığı dengelemek adına düşey çizgiler kolonlar şeklinde orantılı olarak cephe tasarımına dahil edilmiştir.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometriler mevcuttur. ▪ Cephede asimetrik bir düzenleme uygulanmıştır.
Pencere Düzeni	
	▪ Pencere tasarımı yatay düzende tasarlanmıştır. ▪ Pencereler kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur. ▪ Büyük cam kullanımı saydamlık kavramını da beraberinde getirmiştir.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi	
	▪ Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur. ▪ Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır. ▪ Geometrik biçimler simetrik bir şekilde yan yana gelmiştir. ▪ Cephenin simetrisini bozan parça ise yan cepheden yapıya eklenen merdivenler ve giriş olmuştur. ▪ Yatay parçaları yoğun bir şekilde cephede kendini göstermiş ancak düşey biçimde tasarlanan kolonlar bu yataylığı dengelemiştir.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Cephenin yatay ve düşey orantısında tekrarlanan modüller ve bu modüllerin kat sayıları kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Cephede camların bulunduğu duvarlar geri çekilerek boşaltılmıştır.
- Cephenin etrafına eklenen teraslar bu bölgelerin boşaltılmış görünmesine neden olmuştur.

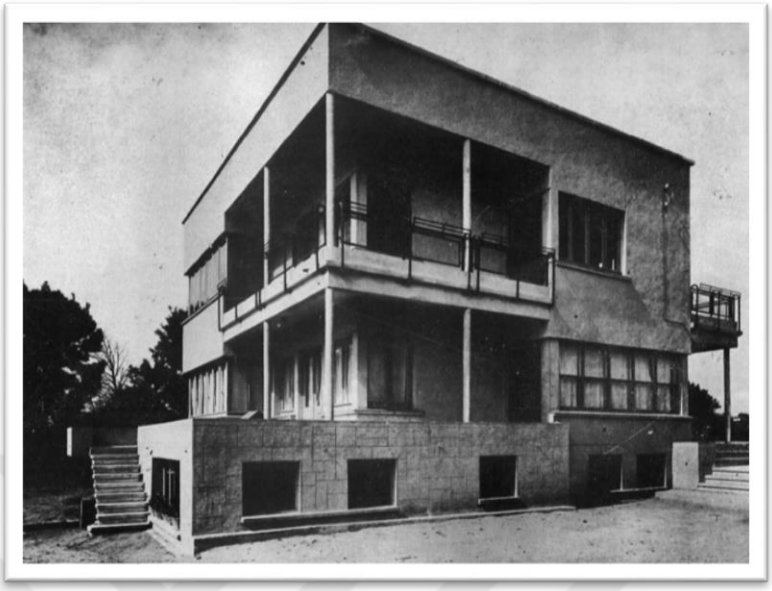
Malzeme-Doku-Renk

- Kullanılan beyaz kolonlar ve yapının bej rengi ışıkla ilişki kurmaktadır.
- Yapının döşemeleri ise betonarmeden yapılmıştır.

Şekil 136. Samih A. Kaynak, Büyükada Villâ

Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/137/1608.pdf

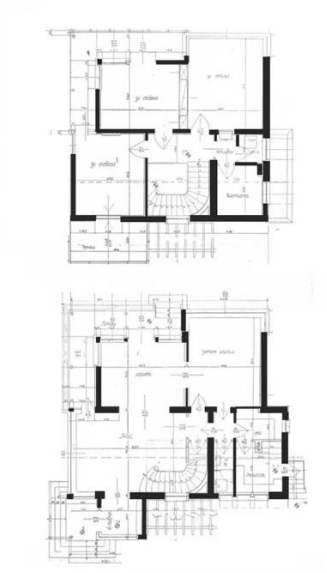
5.2.10. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi, İstanbul, 1937



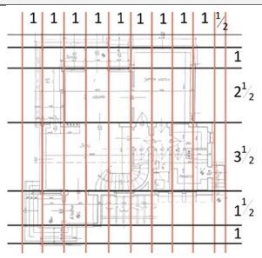
Şekil 137. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi, İstanbul, 1937

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/28/198.pdf

Tablo 54. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi Plan Analizleri

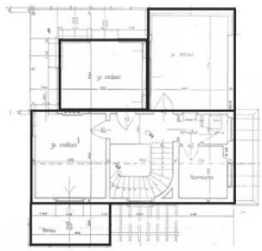
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. ▪ Tüm cephelerde büyük camlar kullanılmış ve katı sınır, ortadan kaldırılmıştır. ▪ Her katta balkon ve geniş teraslar tasarlanmıştır. Bu teraslar ve balkonlardan bazısı köşeyi dönerek diğer cepheyi de etkilemiştir. ▪ Girişin geniş basamakları cephenin köşesini de dönerek dış mekânı her iki cephede de iç mekâna doğru çekmiştir.

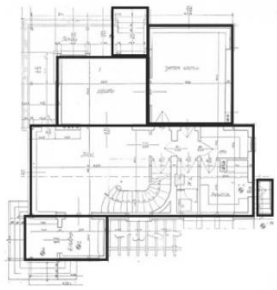
Plan’da Yatay-Düşey Orantı



- Yapının düşey oranında tek bir modül 9 kere tekrar edilerek en son tek modül olarak, ½ oranında uygulanmıştır.
- Yatay orantıda tekrarlana modüller ve bu modüllerin kat sayıları ritmik bir şekilde kullanılmıştır.

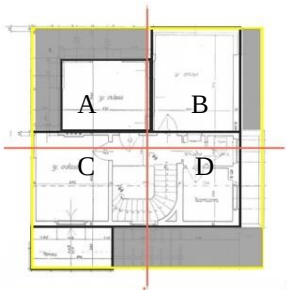
Biçimlendirme ve Geometri

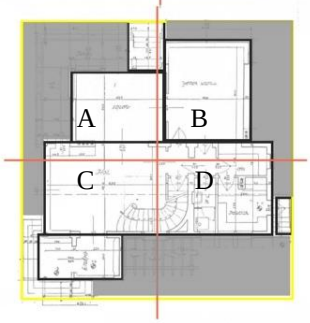




- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Geometrik biçimler yan yana ve üst üste gelerek birbiri ile ilişki kurmuştur.
- Biçimler yatayda ve düşeyde birbirine 90 derece olacak şekilde bağlanmıştır.

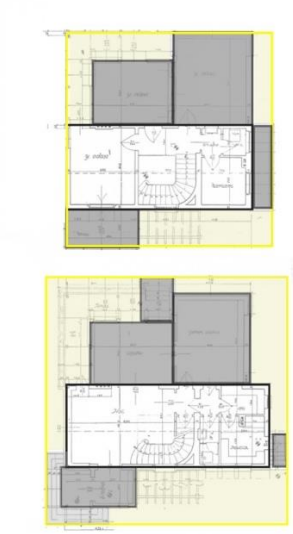
Denge ve Simetri





- Yapının planlaması asimetrik bir biçimde tasarlanmıştır.
- Simetri ve denge çizgisi yapının her iki tarafında, bileşenler arasında kararlı bir durum ilişkisi oluşturmaktadır.
- A-D ve B-C bölümlerinde kamusal ve özel alanı arasında bir denge oluşturulmuştur.

Ekleme ve çıkartma



- Küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alan baskın hale gelmiştir.

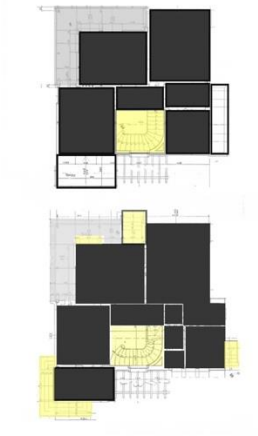
Hiyerarşi

- Planlamada hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan ve büyük-küçük olarak düzenlenmiştir.

Parçadan Bütüne

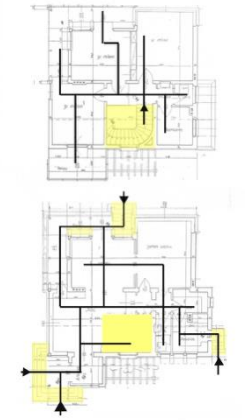
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Dikdörtgen hacimler karışık biçimde ve asimetrik olarak yatay ve düşey şeklinde tasarlanmıştır.
- Hacimlerin hepsi birbirine 90 derece olacak şekilde bağlanmıştır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



- Mekânsal düzenlemede açık ve esnek kat planları hakimdir.
- Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır.
- Yapıda boşluk ve ışık yoğun bir şekilde kullanılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlanmıştır.

Sirkülasyon

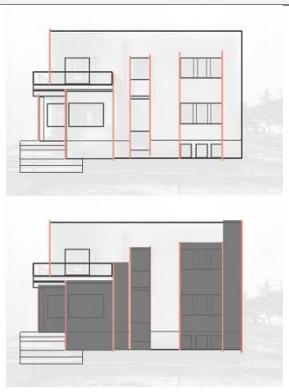
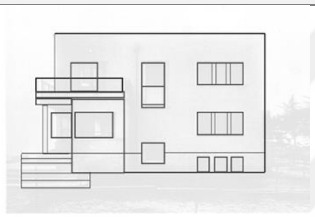
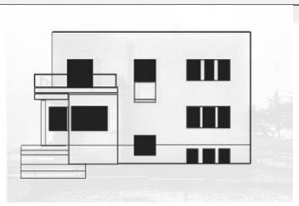
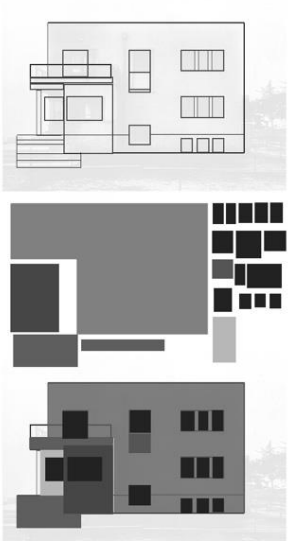


- Yapıya giriş üç yerden ve dört farklı cepheden sağlanmıştır.
- Ön ve yan cephede bulunan basamaklarla giriş holüne girilmekte olup ve buradan diğer alanlara ve üst kata erişim sağlanmıştır.
- Arka cepheden terasa aynı zamanda salona giriş verilmiştir.
- Yan cepheden ise ilk olarak mutfağa ve daha sonra dağılım alanına erişim sağlanmıştır.

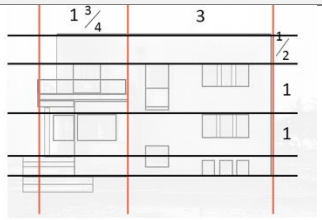
Plandan Cepheye

- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Planda aynı geometriye sahip hacimler ve boyutları, farklılaşarak cephede de kullanılmıştır.

Tablo 55. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi Cephe Analizi

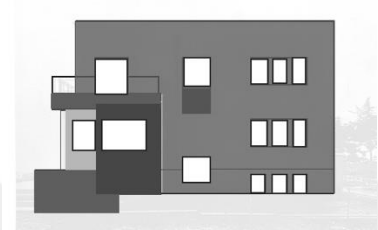
Cephede Yatay- Düşey Düzen
 ▪ Yapıda yatay ve düşey ritim, orantılı bir şekilde tasarlanmıştır. ▪ Ön cephede yataylığı vurgulayan tek unsur yatay pencere tasarımları, yatay balkon ve geniş basamaklar olmuştur. ▪ Yatay düzlemin zemin katta merdiven olarak dışa doğru çıkması yataylığı vurgulamıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur.
Cephenin Geometrisi
 ▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimleri mevcuttur. ▪ Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon görülmektedir.
Pencere Düzeni
 ▪ Pencereler hem yatay hem de düşey biçimde tasarlanmıştır. ▪ Aynı yatay çizgide tasarlanan pencereler cepheye yataylık görünümü vermiştir.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi
 ▪ Kare, dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur. ▪ Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir. ▪ Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır. ▪ Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir. ▪ Birbirine kenetlenen dikdörtgen kütlelerin sade bir bileşimidir. ▪ Yapıdaki köşeli biçimlendirmeler hacimlere yeni boyutlar ve yeni görünümler kazandırmıştır. ▪ Yapının ön cephesine eklenen giriş bölümü cepheye katmanlaşma kavramını da eklemiştir.

Cephe Yatay _Düşey Oranı



- Cephenin düşey orantısı iki farklı modülden oluşturulmuştur.
- Yatay planlamada ise tekrarlanan iki modül ve bir kez kullanılan bir modül ile tasarım yapılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Cephenin dolu-boş ilişkisi boşaltılmış pencere açıklıkları, köşede bulunan ve iki cepheyi de etkileyen giriş holü ile sağlanmıştır.
- Arka cephede zemin düzleminin dışa doğru çıkması, bu kısmın üst bölümünün boşaltılmış gibi görülmesine neden olmuştur.

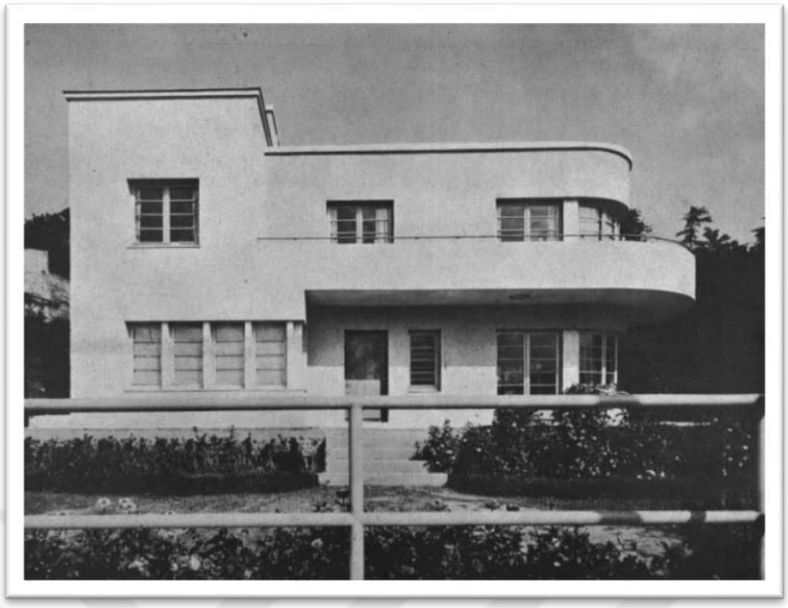
Malzeme-Doku-Renk

- Bodrum duvarları taş, kat duvarları tuğla ve döşemeler betonarme malzemesinden inşa edilmiştir.
- Çatı korkuluklu ve gizli dereli olarak ahşap malzemesinden yapılmıştır.
- Dış duvarlar teranova sıva ve taraklı mozaik sıva ile kaplanmıştır.

Şekil 138. Rebiî Gorbon, Yusuf Evi
Kaynak:

http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/28/198.pdf

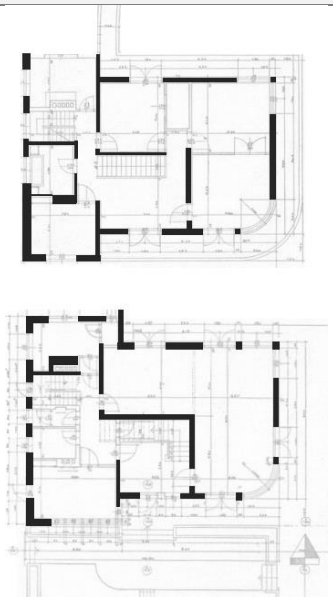
5.2.11. Erip Erbilen, Bebekte Villa, İstanbul 1937



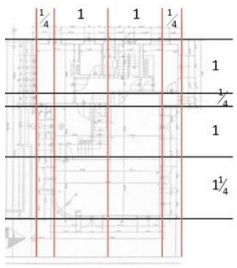
Şekil 139. Erip Erbilen, Bebekte villa, İstanbul 1937

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/50/424.pdf

Tablo 56. Erip Erbilen, Bebekte bir Villa, Plan Analizleri

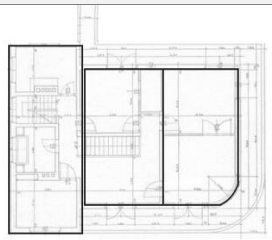
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin aralıksız şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Yapıda bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ İç mekânın geri çekilmesi ve tasarlanan terasın dışa doğru uzaması iç-dış mekân ilişkisini güçlendirmiştir. ▪ Yapıya giriş ön cephede yerden yükseltilerek tasarlanmıştır. Bu durum girişi vurgulamış ve dış mekânı iç mekâna doğru davet etmiştir. ▪ Denize doğru uzanan teras yapının denizel ilişki kurmasına da neden olmuştur.

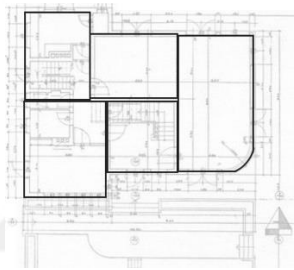
Plan’da Yatay-Düşey Orantı



- Yatay ve düşey orantıda sadece iki modül kullanılarak plan düzenlenmiştir.
- Bu modüller bazen tek bazen yan yana gelerek orantıyı ritmik bir düzene tasarlamıştır.

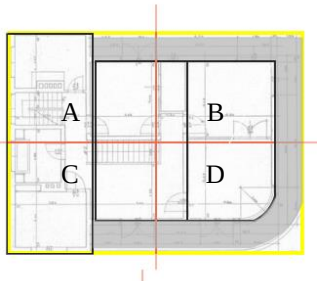
Biçimlendirme ve Geometri

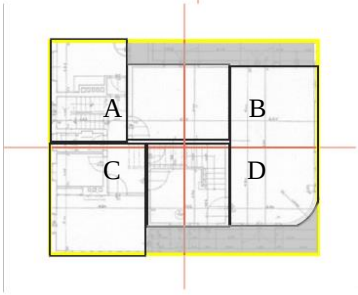




- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Çoğunlukla düşey biçimde tasarlanan hacimler yatay bir düzende sıralanmıştır.
- Biçimler birbirine dik açı ile bağlanmıştır.

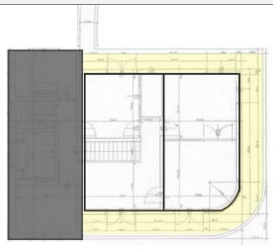
Denge ve Simetri

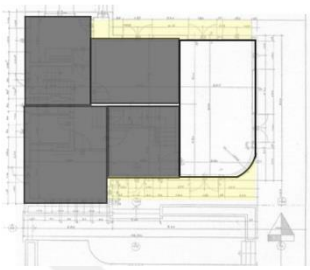




- Planlamanın genelinde asimetrik ancak dengeli bir yaklaşım uygulanmıştır.
- Simetri ve Denge çizgisi yapının her iki tarafında bileşenler arasında kararlı bir durum ilişkisi oluşturmaktadır.
- Zemin katta A-C ve B-D bölümleri arasında asimetrik ancak dengeli bir yaklaşım saptanmış, ancak 1.katta bu bölümler arasında hem simetri hem de denge beraber uygulanmıştır.

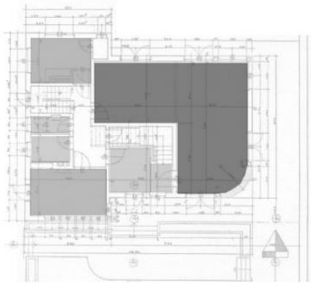
Ekleme ve çıkartma





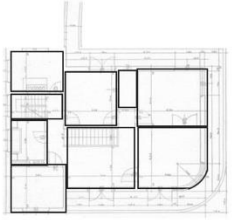
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilmiş veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale gelmiştir.

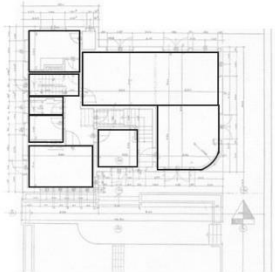
Hiyerarşi



- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan ve büyük-küçük mekân olarak düzenlenmiştir.

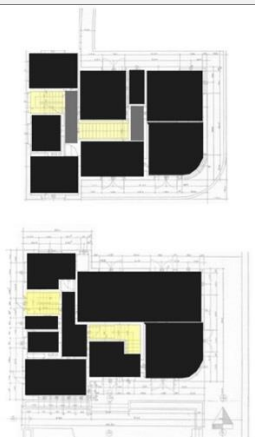
Parçadan Bütüne





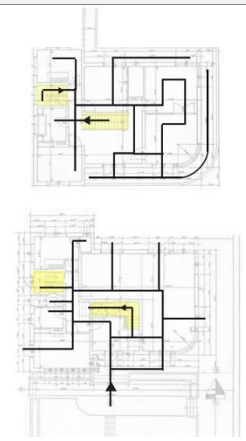
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir. Dikdörtgenlerin birine ¼ daire eklenerek biçimin geometrisi değiştirilmiştir.
- Buradaki parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bazen bitişik bazen de mesafeli düzende, bütünden daha küçük biçimde bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



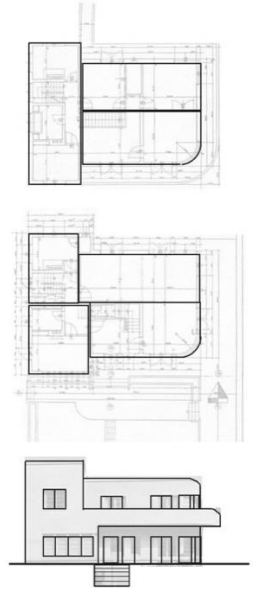
- Açık ve esnek kat planları hakimdir.
- Mekânsal tasarımda Farklı boyutta dikdörtgen elemanları kullanılmasının yanı sıra, ¼ dairenin dikdörtgene eklenmesi ile yeni bir biçim iç mekâna kazandırılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlandırılmıştır.

Sirkülasyon



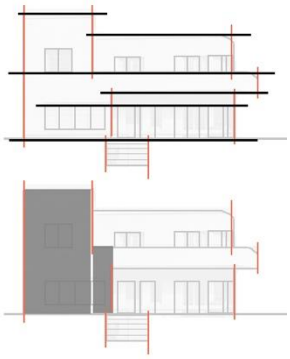
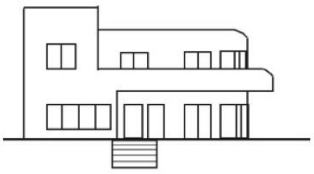
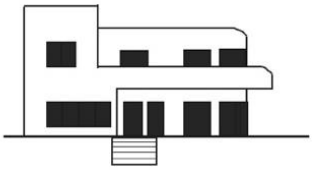
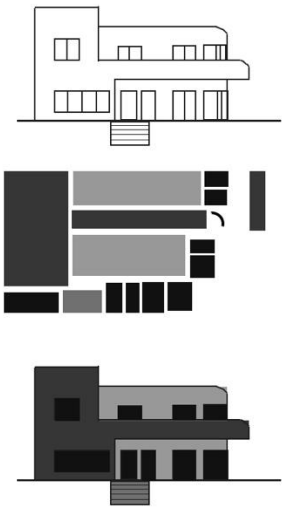
- Yapıya giriş ön cepheden ve üç basamakla sağlanmıştır.
- Giriş holünden üst kat ve diğer mekanlara erişim verilmiştir.
- Yapının arka bölümünde üst katlara ulaşım için gizlenmiş bir ikinci merdiven tasarlanmıştır. Bunun nedeni ise evin yaşam alanlarından tekrar giriş holüne girmeden üst kata ulaşılmaktır.

Plandan Cepheye

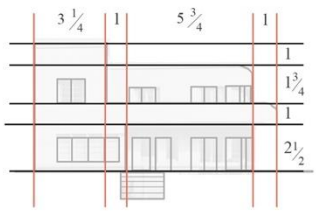


- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemiştir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı ancak farklı boyutlarda kullanılmıştır.
- Plan ve cephe aynı akslar üzerinden bölünmüştür.

Tablo 57. Erip Erbilen, Bebekte bir Villa, Cephe Analizi

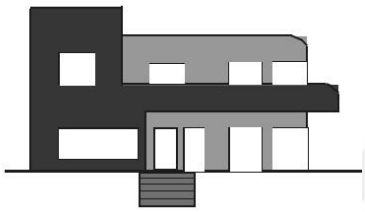
Cephede Yatay- Düşey Düzen

▪ Değişken düşey ritim genellikle strüktür yapımında ve yatay ritim kat silmeleri ve pencere düzenlerinde uygulanmıştır. ▪ Yapıda yataylığı vurgulayan en önemli eleman 1. Katta cepheden dışa doğru çıkmış teras olmuştur. ▪ Cephede düşey olarak tasarlanan tek bölüm yatay düzlemin yanına eklenen ve yükseltilmiş olan bölümdür. ▪ Değişken düşey ritim ile tasarlanmıştır
Cephenin Geometrisi

▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometriler mevcuttur. ▪ Asimetrik bir düzenleme uygulanmıştır. ▪ Yatay ve düşey olarak iki bölümden oluşmuştur.
Pencere Düzeni

▪ Pencereler dikdörtgen biçimde ancak hem yatay hem de düşey olarak düzenlenmiştir. ▪ Büyük pencere tasarımı saydamlık kavramanı da cepheye eklemiştir.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi

▪ Kare, dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur. ▪ Tek farklı geometrik biçim terasa eklenen bir dairenin ¼ oranı olmuştur. ▪ Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir. ▪ Yapı iki farklı düzende olan biçimlerin birleşmesinden oluşturulmuştur. ▪ Her bölüm kendi içinde aynı biçimlerin farklı ölçeklerinden oluşan bir düzen de tasarlanmıştır.

Cephe Yatay -Düşey Oranı



- Yatay ve düşeyde farklı modüller bazen tekrarlanarak bazen de tekli biçimde kullanarak plan orantısını ortaya koymuştur.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Cephenin zemin ve 1.katta geri çekilmesi bu bölümün ön cepheden boşaltılmış bir kısım olarak görülmesine neden olmuştur.
- Cephede büyük pencere tasarımı da dolu-boş ilişkisini güçlendirmiştir.
- Cepheden dışa doğru uzanmış olan teras ise eklenmiş bir öge olarak görülmektedir.

Malzeme-Doku-Renk

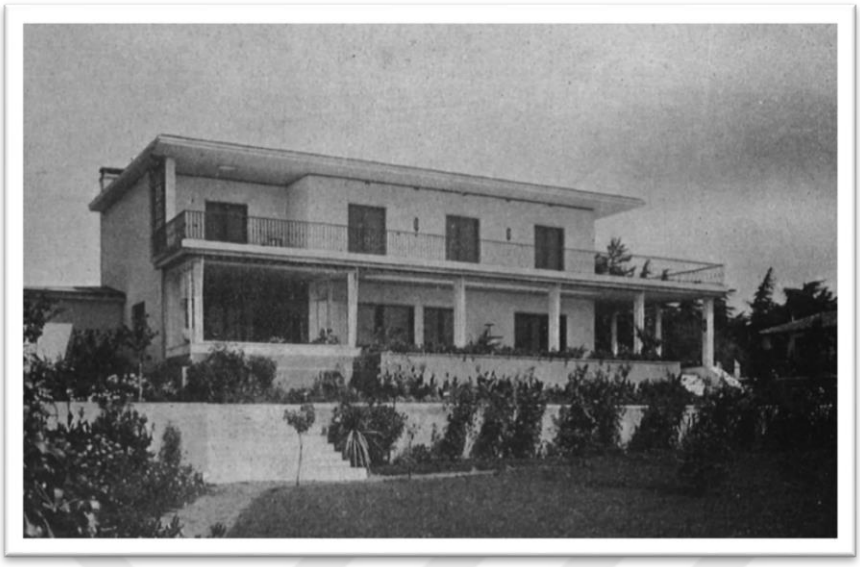
- Kagir malzemesinden inşa edilmiş yapı'nın döşemeleri betonarmedir.
- Beyaz ve bej renkte tasarlanmış olan yapı ışıkla da ilişki kurmaktadır.

Şekil 140. Erip Erbilen, Bebekte Villa

Kaynak:

http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/50/424.pdf

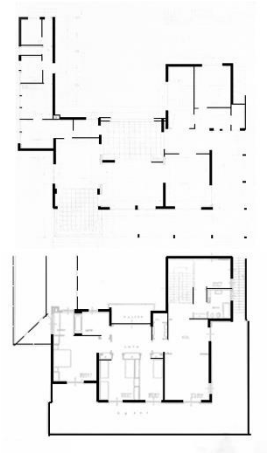
5.2.12. Emin Onat, Göztepe Villa, İstanbul, 1940



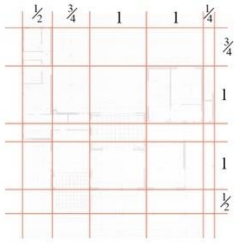
Şekil 141. Emin Onat, Göztepe Villa, İstanbul 1940

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/109/1211.pdf

Tablo 58. Emin Onat, Göztepe'de Bir Villa, Plan Analizleri

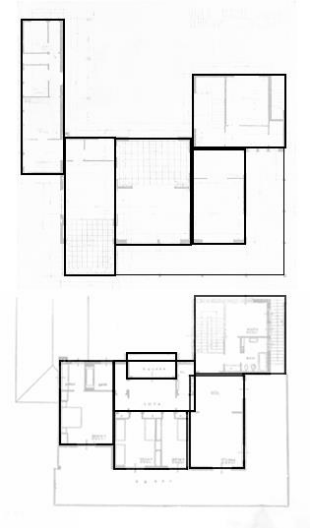
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin aralıksız şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Her katta bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve yapının orta kısmında bir boşluk yaratması ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. Özellikle yatay düzlemlerin baskınlığı ve düşey biçimde dışarı doğru çıkması bu durumu güçlendirmiştir.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



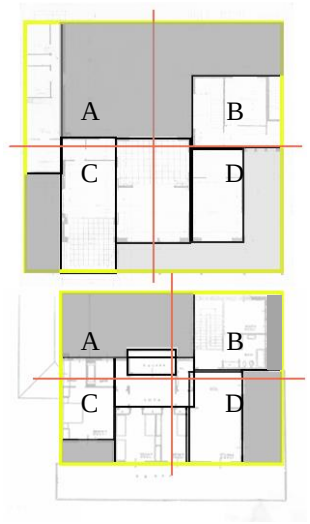
- Planlamanın yatay-düşey orantısında modüller tekrarlanarak ritmik bir şekilde düzenlenmiştir.

Biçimlendirme ve Geometri



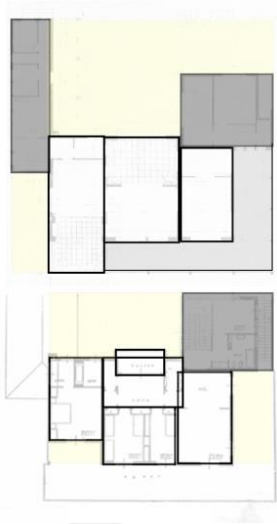
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Geometrik biçimler bazen yan yana bazen iç içe girerek tasarlanmış ve birbirinin geometrisini bozmuştur.
- Dikdörtgenler dikey biçimde ancak yatay düzende sıralanmıştır.

Denge ve Simetri



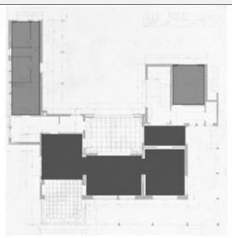
- Kamusal ve özel mekân ayrımı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır.
- Yapının mekânsal dağılımı yaşam alanı ve kamusal alan arasında dengeli bir düzenin olduğunu göstermiştir.
- Simetri ve denge çizgisi yapının her iki tarafında bileşenler arasında kararlı bir durum ilişkisini oluşturmaktadır.

Ekleme ve çıkartma



- Küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale getirmiştir.
- Planlamada ekleme ve çıkarma aynı anda kullanılmıştır.
- Çıkarmalar da aynı eklemeler gibi farklı boyutta, dikdörtgen geometri biçimlerle yapılmıştır.
- Tek kat olarak servis işlevinde tasarlanan bir bölüm, yapının zemin katına eklenmiştir.

Hiyerarşi

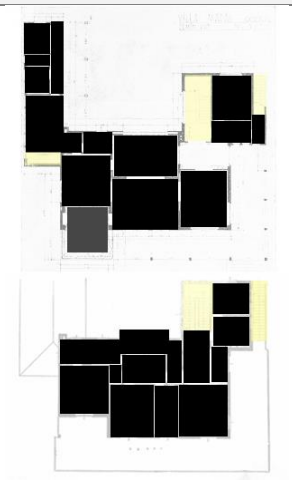


- Buradaki hiyerarşi büyük-küçük ve hizmet eden-hizmet alan olarak tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne

- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde, bazı yerlerde iç içe geçerek ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

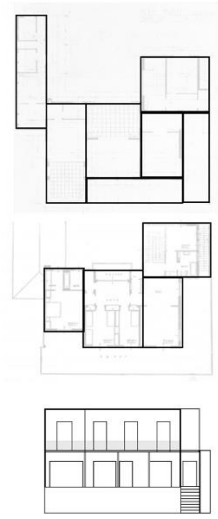


- Mekânsal düzenlemede açık ve esnek kat planları hakimdir.
- Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlandırılmıştır.
- Mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır. Ancak bazı yerde mekanlar iç-içe geçmiş ve mekâna yeni işlev katmıştır.
- Yapıda servis alanı ve yaşam alanı katı bir sınırla birbirinden ayrılmıştır.

Sirkülasyon

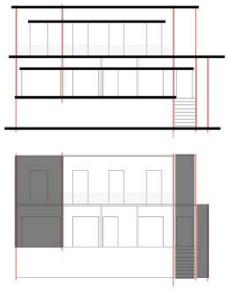
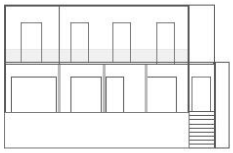
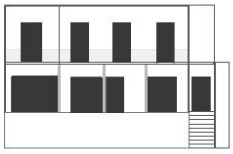
- Yapıya giriş, ilk birkaç basamakla verandaya daha sonra uzun bir verandanın sonunda sol tarafta konumlandırılmış bir kapı ile sağlanmıştır.
- Giriş holünden yapının diğer mekanlarına ve bir merdivenle üst katlara erişim sağlanmıştır.
- Esnek ve açık planlama, yapıda serbest dolaşmayı da beraberinde getirmiştir.
- Bir diğer giriş ise arka cepheden direk 1.katın terasına ve terastan da iç mekanlara verilmiştir.

Plandan Cepheye

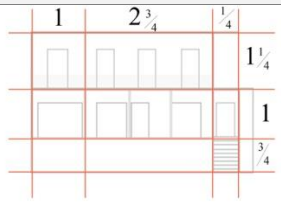


- Plan ve cephede kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimler kullanılmıştır.
- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- dış ve iç duvarlar tamamen aynı hizadadır.

Tablo 59. Emin Onat, Göztepe'de bir Villa, Cephe Analizi

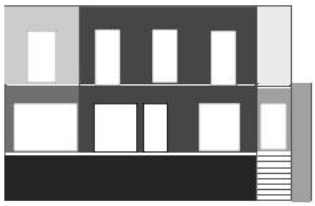
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur. ▪ Yataylık vurgusu pencere düzeni; kat silmeleri ve yapının önüne eklenen yatay veranda ile desteklenmiştir. ▪ Düşeylik yapının sadece kenar kısımlarında görülmektedir.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermektedir. ▪ Cephede asimetrik bir düzenleme uygulanmıştır. ▪ Yatay biçimde dikdörtgenler üst üste koyularak cephenin geometrisini oluşturmuştur.
Pencere Düzeni	
	▪ Pencereler farklı dikdörtgen boyutlardan oluşturulmuştur. ▪ Düşey biçimde tasarlanan pencereler yatay düzende sıralanmıştır.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi	
	▪ Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Yapı kare ve dikdörtgen gibi sade geometrilerin bir bileşimidir. ▪ Bazı yerde biçimler yan yana gelerek bazen de kütlelerin bir kısmı boşaltılarak cephe biçimlendirilmiştir. ▪ Düz çatı tasarımı uygulanmıştır. ▪ Birbirine kenetlenen dikdörtgen kütlelerin sade bir bileşimidir.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Cephe de yatay-düşey orantı tekrarlanan modüller ile oluşturulmuştur.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapıda dolu-boş ilişki pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de kendini göstermiştir.

Malzeme-Doku-Renk

Şekil 142-143. Emin Onat, Göztepe Villa

Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/109/1211.pdf

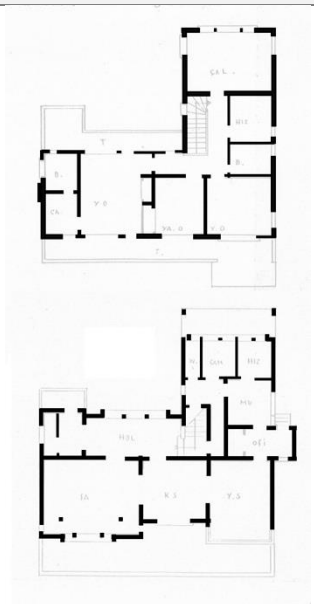
- Beyaz renkte tasarlanan yapı ışıkla ilişki kurmaktadır.
- Binanın iskeleti betonarme malzemesinden, duvarları ise delikli tuğla dan yapılmıştır.
- Çatı bakır bir örtü ile kaplanmıştır.
- Dış cephe sıvaları beyaz çimento, Edel Putz sisteminde uygulanmıştır.
- Kapı ve pencerelerin dış kısmı travertin taşlarıyla yapılmıştır.
- Doğramalar ve kat merdiveni meşe cinsinden ahşap malzemesinden yapılmıştır.
- Kış bahçesinin döşemeleri ve yan duvarı tamamen Marmara mermeri ile kaplanmıştır.
- Ön cephesine büyük ve tek parça bir cam eklenmiş ve elektrikli motor ile desteklenmiştir.

5.2.13. Sedad Erkoğlu, Caddebostan Villa, 1941

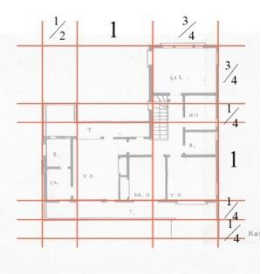
Şekil 144. Sedad Erkoğlu, Caddebostan villa, İstanbul, 1941

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/110/1228.pdf

Tablo 60. Sedad Erkoğlu, Caddebostan'da Bir Villa, Plan Analizleri

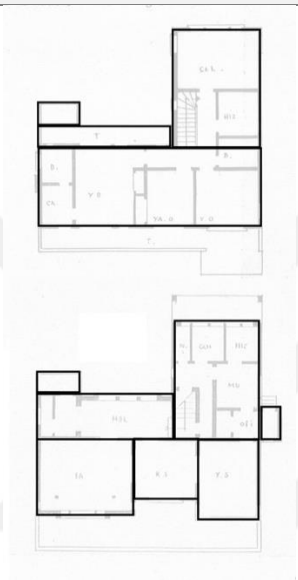
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ 1. katta bulunan geniş balkonlar ve zemin katta iç mekânın zemininin dışa doğru çıkması iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. Özellikle yatay düzlemlerin baskınlığı ve düşey kısmın dışarı doğru çıkması bu durumu güçlendirmiştir.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



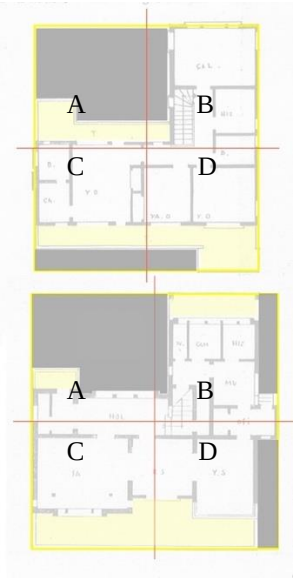
- Planlamanın yatay-düşey orantısında, modüller tekrarlanarak ritmik bir şekilde düzenlenmiştir.

Biçimlendirme ve Geometri



- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Biçimler yan yana ve üst üste sıralanarak iç hacmi ortaya koymuştur.
- Hacimler her iki katta da benzer bir şekilde biçimlendirilmiştir.
- Biçimlerin birkaçı düşey şeklinde olsa da yatay düzende sıralanmıştır.

Denge ve Simetri



- Yapı yaşam alanı olarak B ve D bölümlerine ağırlık vermiştir.
- C-D arasında bir denge ve simetri uygulanmıştır. Ancak A-B arasında tamamen ters bir simetri ve dengeli bir planlama düzenlenmiştir.

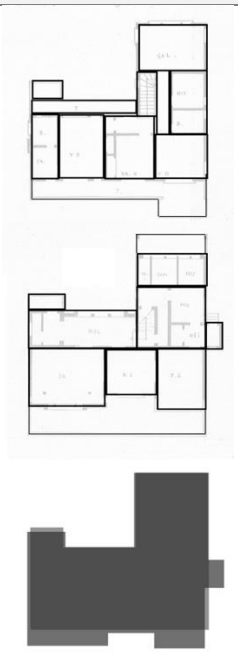
Ekleme ve çıkartma

- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmış, buda yapının geometrisine zenginlik katmıştır.
- Eklemelerin her biri, farklı bir mekân iken, diğer mekanlara eklenmesi ile ana mekânı tamamlamıştır.

Hiyerarşi

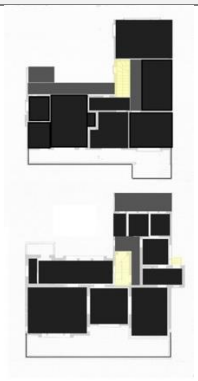
- Hiyerarşi üç kademeli olarak uygulanmıştır. Özel kullanım alanları büyük-küçük, hizmet eden-hizmet alan şeklinde sıralanmıştır

Parçadan Bütüne



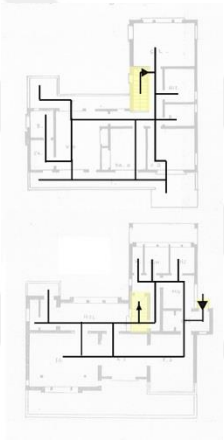
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Buradaki farklı boyutlardaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



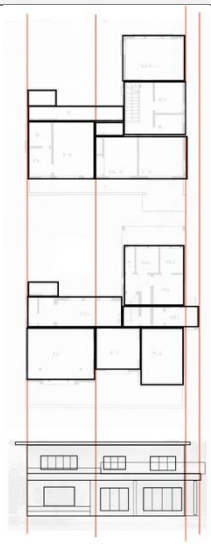
- Mekânsal düzenlemede açık ve esnek kat planları hakimdir.
- Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır.
- Her mekâna, işlevine bağlı olarak bir boyut verilerek konumlandırılmıştır.
- Evin yaşam alanları, yatak odaları ve hizmet bölümleri arasında net bir ayrım belirlenmiştir.

Sirkülasyon



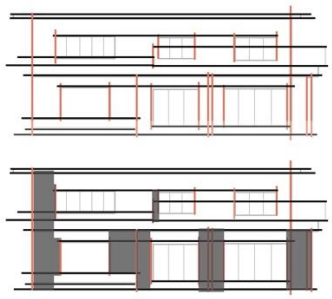
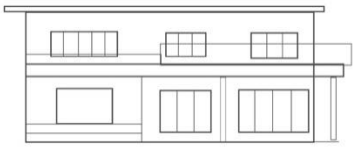
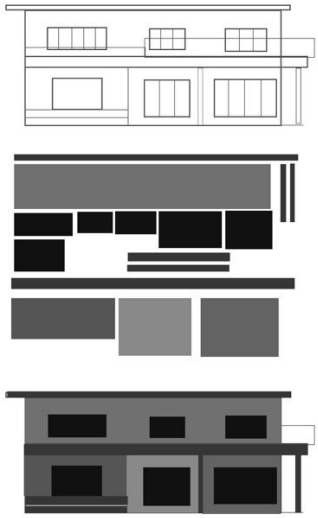
- Yapıya giriş zemin kattan ve arka cepheden sağlanmıştır.
- Yapıya önce ofis mekânından giriş sağlanmış daha sonra mutfak ve yemek odasına erişim verilmiştir.
- Mutfak mekânının arkasında tasarlanmış merdiven ile üst kata erişim sağlanmıştır. Aynı yerden iki basamakla yapının holüne giriş verilmiştir.
- Girişte yemek odasına girildiğinde bu mekândan da yine höle erişim verilmiştir.

Plandan Cepheye

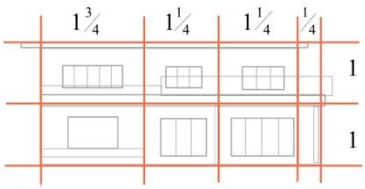


- Plan ve cephe de kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimler kullanılmıştır.
- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri bazen aynı boyutta bazen de farklı boyutlarda kullanılmıştır.

Tablo 61. Sedad Erkoğlu, Caddebostan'da Bir Villa, Cephe Analizi

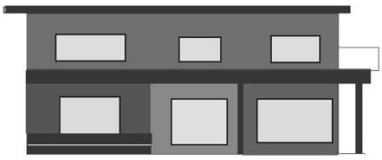
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Değişken düşey ritimle tasarlanmıştır. ▪ Aralıksız ve güçlü yatay çizgiler her katta görülmektedir. ▪ Teras yere paralel yükselerek baskın bir yatay kuvvet oluşturmuştur. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur. Bu biçimler yan yana gelerek birbiri ile ilişki kurmuştur.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin biçimlerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometriler kullanılmıştır. ▪ Ön cephe geometrisi yatay biçimlerden oluşmuştur. ▪ Kullanılan tek dikey hacimler teras altında yerleştirilen kolonlar olmuştur.
Pencere Düzeni	
	▪ Pencereler yatay bir biçimde düzenlenmiştir. ▪ Pencereler tek bir geometrik biçimde ancak farklı boyutlarda tasarlanmıştır.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi	
	▪ Binanın hacmi asimetriktir. ▪ Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır. ▪ Birbirine kenetlenen dikdörtgen kütlelerin sade bir bileşimidir. ▪ Biçimler genellikle yatay düzlemde kullanılmıştır. ▪ Yapının çatısı düz olarak tasarlanmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Cephe'nin yatay oranı tek bir modül olarak tasarlanmıştır.
- Düşey orantı ise tekrarlanan farklı modüller ile yapılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



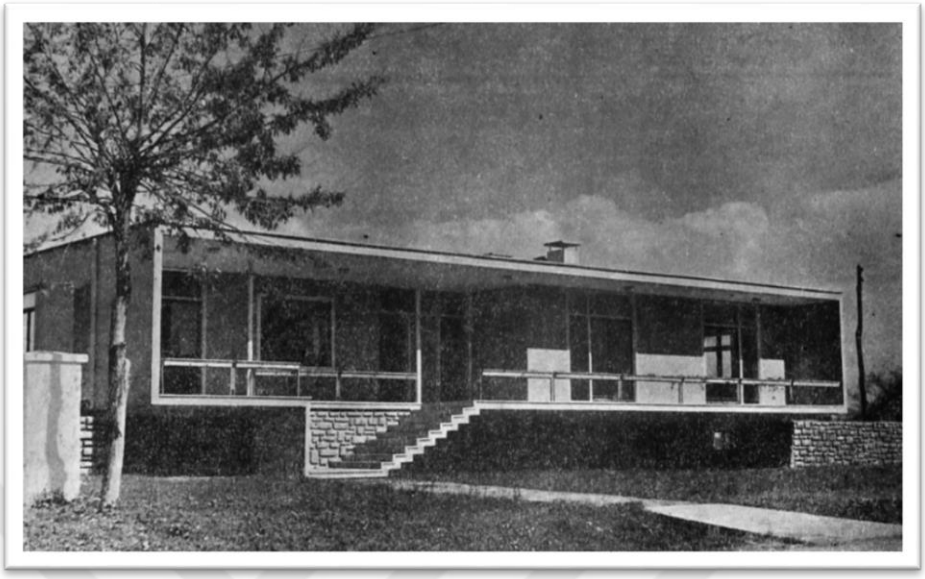
- Yapıda dolu-boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de kendini göstermektedir.
- Zemin katta geri çekilmiş bir bölüm bu kısmın boşatılmış olmasını vurgulamaktadır.

Malzeme-Doku-Renk

- Zemin katın önündeki geniş teras mermer döşemelidir.
- Betonarme döşemesi olan yapının zemin katında pencereler önüne ahşaptan güneşlikler tasarlanmıştır. Bu durum istenildiği zaman iç mekânın mahremiyetini de korumaktadır.

Şekil 145-146. Sedad Erkoğlu, Caddebostan Villa
Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/110/1228.pdf

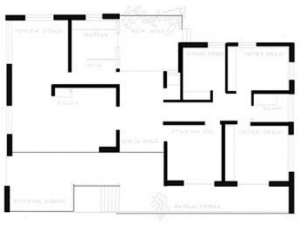
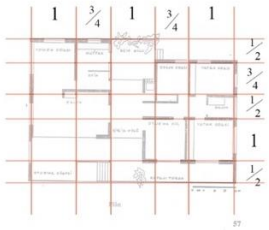
5.2.14. Utarit İzgi ve Mahmut Bir, Çiftehavuzlar'da bir villa, 1961



Şekil 147. Utarit İzgi ve Mahmut Bir, Çiftehavuzlar'da bir villa, İstanbul, 1961

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/244/3372.pdf

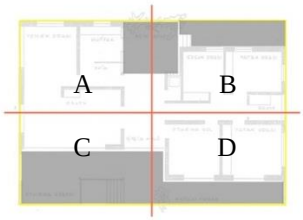
Tablo 62. Utarit İzgi ve Mahmut Bir, Çiftehavuzlar'da Villa, Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Geniş veranda tasarımı ve girişin geri çekilmesi iç-dış mekân ilişkisini güçlendirmiştir.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı	
	▪ Planlamada 3 farklı modül ritmik bir şekilde yatay ve düşey oranda kullanılmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri

- Dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan üç dikdörtgenden birsi düşey, ikisi yatay olacak şekilde farklı boyutlarda yan yana gelerek tasarlanmış ve plan hacmini ortaya koymuştur.

Denge ve Simetri



- Planlama asimetrik bir biçimde ancak dengeli olarak tasarlanmıştır.
- B-D arasında simetriye çok yakın ve dengeli bir tasarım uygulanmış olup ancak A-C arasında ise asimetrik ve dengeli bir yaklaşım uygulanmıştır.

Ekleme ve çıkartma

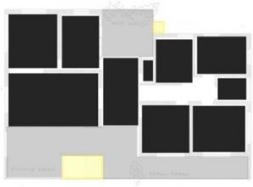
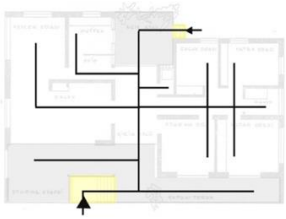
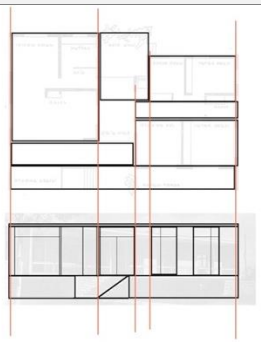
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi ile planın büyütülmesine neden olmuştur.
- Sabit mekanlar eşit baskınlıkta olduğundan ortada bulunan geçiş holü bu mekanlara eklenmiştir.

Hiyerarşi

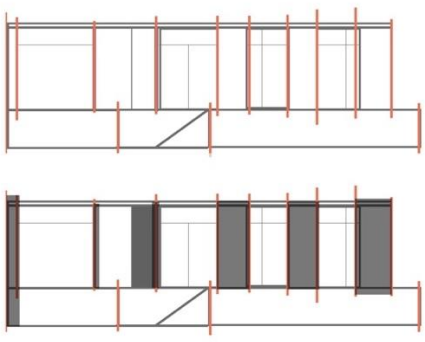
- Planlamada hiyerarşi hizmet alan-hizmet eden şeklinde uygulanmıştır.

Parçadan Bütüne

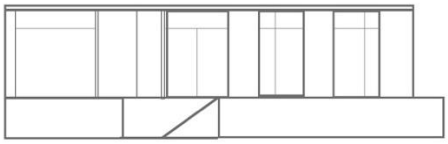
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Yapının her bir birimi bir dikdörtgendir.
- Parçalar bitişik biçimde aynı zamanda bazı yerlerde iç-içe geçerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar	
	▪ Planlamada serbest plan düzeni hakimdir. ▪ Evin yaşam alanları ve yatak odalarının bulunduğu bölümler arasında, net bir ayrım belirlenmiştir. ▪ Mekânsal düzenlemede farklı boyutta dikdörtgenler kullanılmıştır.
Sirkülasyon	
	▪ Yapıya iki farklı cepheden giriş sağlanmıştır. ▪ Ön cephede bulunan giriş ilk verandaya daha sonra giriş holüne ulaşmıştır. ▪ Giriş holünden de yapının diğer mekanlarına erişim verilmiştir. ▪ Arka cephede bulunan giriş ilk açık avluya daha sonra giriş holüne açılmıştır.
Plandan Cepheye	
	▪ Plan ve cephede kullanılan geometri bazen aynı boyutta bazen de farklı boyutlarda kullanılmıştır. ▪ Plan ve cephe aynı akslar üzerinden bölünmüştür.

Tablo 63. Utarit İzgi ve Mahmut Bir Çiftehavuzlar'da Villa, Cephe Analizi

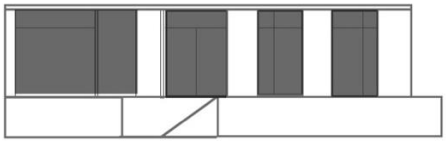
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Cephe, yatay ve düşey çizgiler arasında çarpıcı bir etkileşim ile alçak bir görünüme sahiptir. ▪ Yapı yatay düzlem de arsaya yerleştirilmiştir. ▪ Yapı çerçevesinin ön cepheden dışa doğru çıkması, cephenin yataylığını vurgulamıştır. ▪ Düşey biçimde tasarlanan pencereler ve kolonlar yataylığı dengelemiştir.

Cephenin Geometrisi



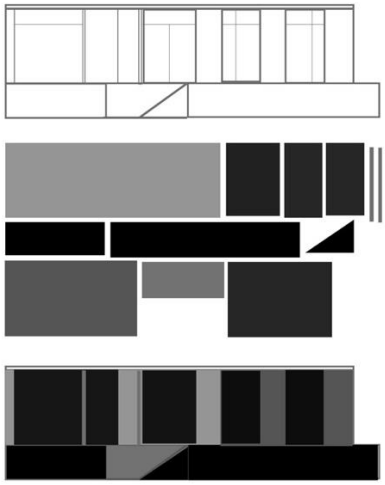
- Cephenin geometrisinde kare ve dikdörtgen gibi sade biçimler kullanılmıştır.
- Cephede biçimler arasında asimetrik ve dengeli bir düzenleme uygulanmıştır.

Pencere Düzeni



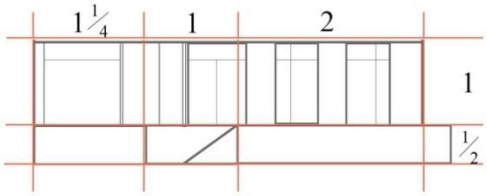
- Büyük pencereler düşey biçimde tasarlanmış ve saydamlık kavramını cepheye kazandırmıştır.
- Düşey pencereler, iç mekân dış mekân arası hareket etme gücünü de göstermiştir.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



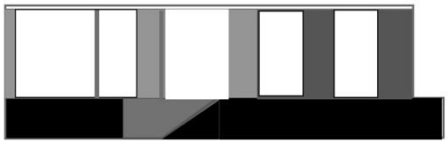
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Tek farklı geometri üçgen olarak tasarlanan basamakların bulunduğu bölümdür.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Pencere ve kolonlar haricinde diğer biçimler yatay düzlemde kullanılmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



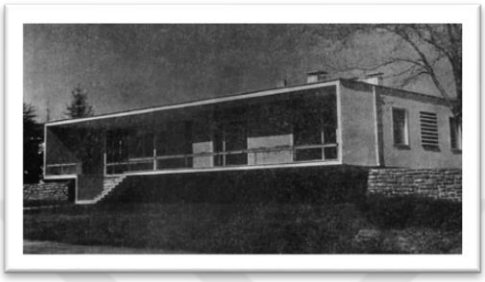
- Yatay ve düşey oranda farklı modüller tekli düzende kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Ön cephe, döşemesinden ve tavandan geri çekilmiş biçimde tasarlanmıştır. Bu durum cephenin ön düzleminin boşaltılmış gibi görülmesine neden olmuştur.

Malzeme-Doku-Renk



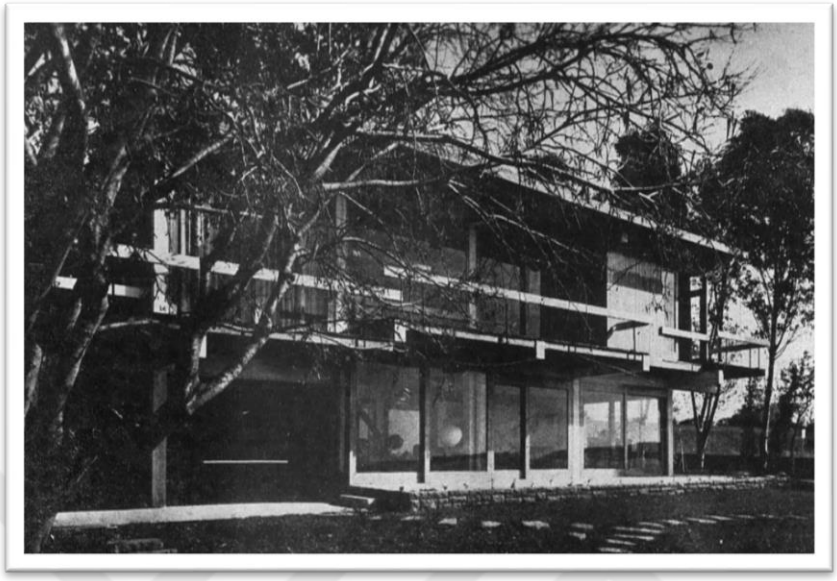
Şekil 148. Utarit İzgi ve Mahmut Bir, Çiftehavuzlar'da Bir Villa

Kaynak:

http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/244/3372.pdf

- Yapı yığma duvarlar üzerine betonarmedir.
- Açık renk seçimi ile de Işıkla ilişki kurmaktadır.

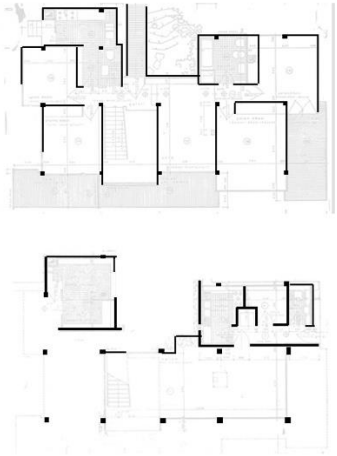
5.2.15. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası, İstanbul, 1968



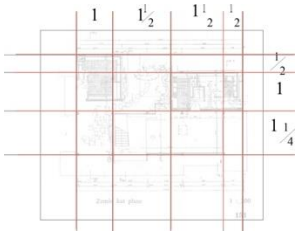
Şekil 149. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası, İstanbul, 1968

Kaynak: http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/180/2348.pdf

Tablo 64. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası, Plan Analizleri

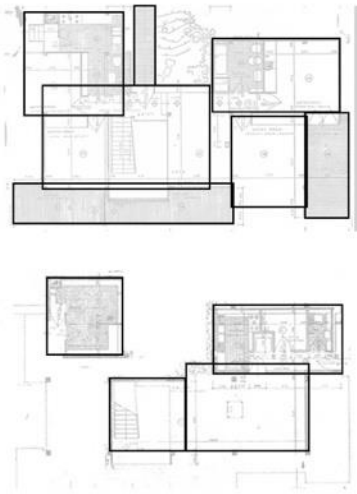
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin sürekli şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. ▪ Yapının girişi büyük pencerelerin devamında üst kat terasın altında gizlenerek tasarlanmıştır. Bu durum dış mekânı içe davet ederken mahremiyeti de korumuştur.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



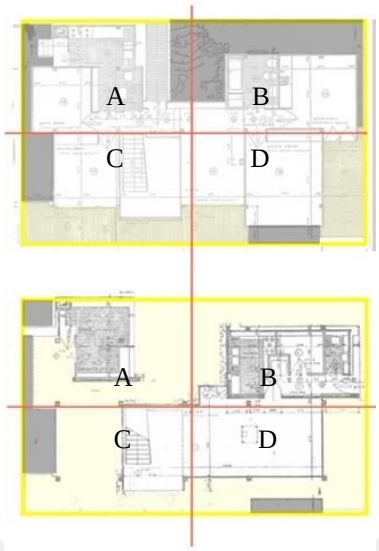
- Yatay-düşey oranı tekrarlanan modüllerle ritmik bir düzende oluşturmuştur.

Biçimlendirme ve Geometri



- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Geometrik biçimler bazen yan yana bazen iç içe girerek tasarlanmış ve birbirinin geometrisini bozmuştur.
- Biçimler tek başına yatay veya düşey olarak tasarlansalar da yan yana gelme biçimleri yataydır.

Denge ve Simetri

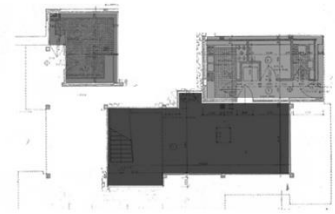


- Yapı yatayda ve düşeyde asimetrik bir şekilde biçimlendirilmiştir.
- Asimetrik bir şekilde geometri dağlımı yapılmasına rağmen yapının yatayda ve düşeyde dengesi korunmuştur.
- Zemin katta yaşam alanı B ve D bölümlerinde tasarlanmış, B-D, A-C arasında dengeli bir ilişki uygulanmıştır.
- 1. Katta ise A-D ve B-C arasında denge kurulmuştur.

Ekleme ve çıkartma

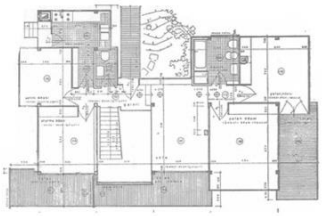
- Küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale gelmiştir.
- Zemin katın büyük bit kısmı plandan çıkartılmıştır.

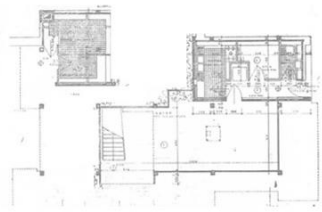
Hiyerarşi



- Buradaki Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan ve büyük-küçük alan şeklinde düzenlenmiştir.

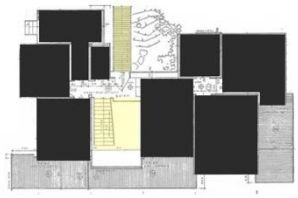
Parçadan Bütüne

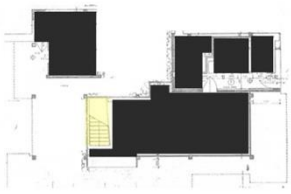




- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.
- Parçalar bitişik biçimde ve bazı yerlerde iç içe geçerek ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Bütün, parçalardan farklı bir geometri taşımaktadır.

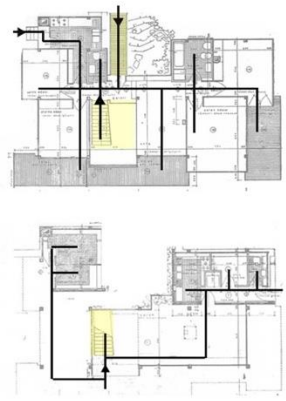
Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar





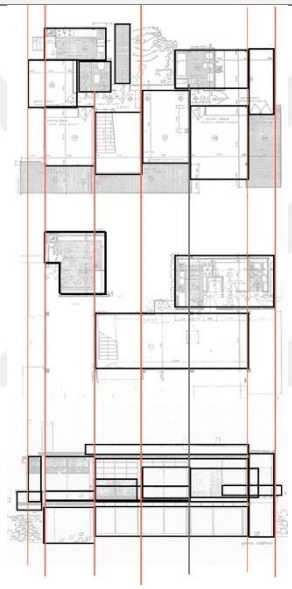
- Planlama serbest plan ve akışkan boşluk düzeninde tasarlanmıştır.
- Yapıda boşluk ve ışık yoğun bir şekilde kullanılmıştır.
- Mekânsal tasarımda Farklı boyutta dikdörtgen elemanları kullanılmıştır.
- Her mekâna, işlevine bağlı olarak bir boyut verilerek konumlanmıştır.
- Mekanlar düşey biçimde ancak yatay düzende yan yana gelmiş veya iç-içe geçmiştir.

Sirkülasyon



- Yapıya giriş zemin katta ön cepheden ve 1.kata arka cepheden sağlanmıştır.
- Zemin kattan giriş holüne ve oradan da üst kata erişim verilmiştir.
- Sirkülasyon yapının açık ve kapalı mekanlarında sürekli bir dolaşım ile bu mekanları birbirine bağlamaktadır.

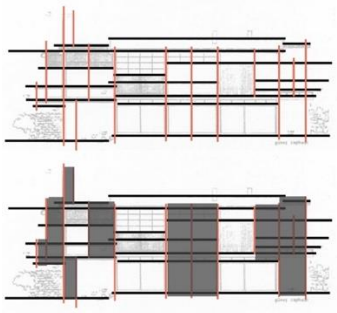
Plandan Cepheye



- Plan ve cephe de kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimler kullanılmıştır.
- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.

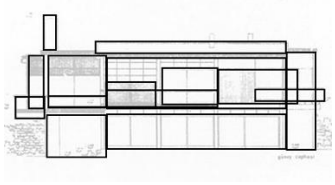
Tablo 65. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası, Cephe Analizi

Cephede Yatay- Düşey Düzen



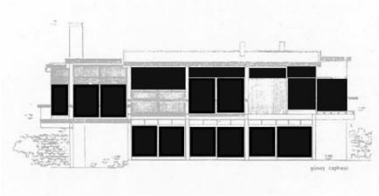
- Değişken düşey ritim, aralıksız ve güçlü yatay çizgiler her katta görülmektedir.
- Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır.
- Tüm çizgiler 90^açı ile birbirine bağlanmıştır.
- Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçimini de ortaya koymuştur. Bu biçimler bazen yan yana gelerek bazen de üst üste çıkarak birbiri ile ilişki kurmuştur.

Cephenin Geometrisi



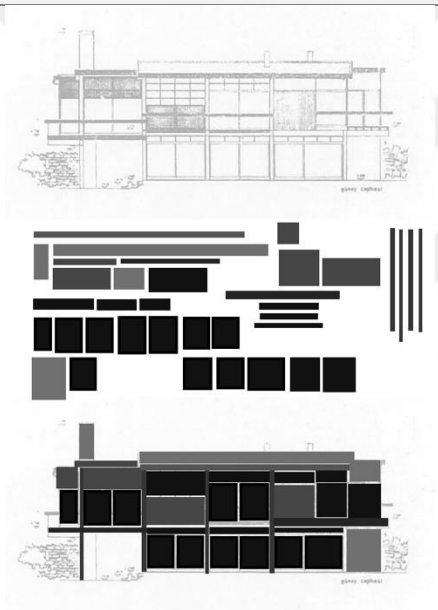
- Cephenin geometrisinde kare ve dikdörtgen geometrisi mevcuttur.
- Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon saptanmıştır.

Pencere Düzeni



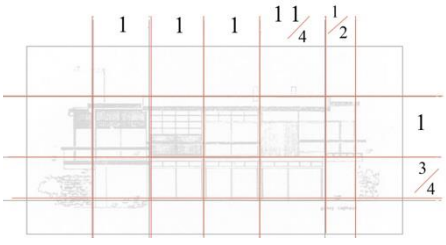
- Pencereler yoğun ve büyük bir şekilde tasarlanmıştır.
- Pencereler dikey biçimde olsalar da yatay düzende sıralanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Yapının bazı kısımları pilotiler üzerine oturan bir düzende tasarlanmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Yatay ve düşey oranında tekrarlanan modüller ritmik bir düzende uygulanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Binanın dolu-boş ilişkisi açılan pencereler ve yapının alt kısmının boşaltılması ile ortaya çıkmıştır.

Malzeme-Doku-Renk

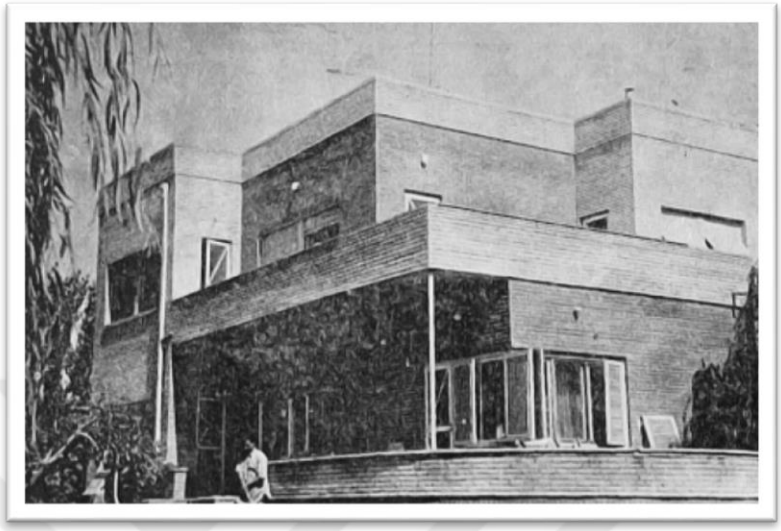
Şekil 150-151. Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esat Suher, Adnan Kunt Villası

Kaynak:http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/180/2348.pdf

- İnşaat sisteminde brüt betonarme iskelet ve prefabrike ahşap cephe panoları uygulanmıştır.
- Betonarme çift kalıpla dökülmüş, dışı beyaz ve içi normal çimento ile döküm yapılmıştır.
- Çatıda iki ısı izolasyon tabakası arasında havalandırmış boşluk yapılmıştır.
- Çatı kaplaması bakırdır.
- Villa da mimarlar, klasik dolgu duvar yerine modern malzeme ile hafif pano sistemi uygulamışlardır.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

5.3. İran Modern Mimarisinde Cephe Örneklerinin Tipolojik Olarak İrdelenmesi

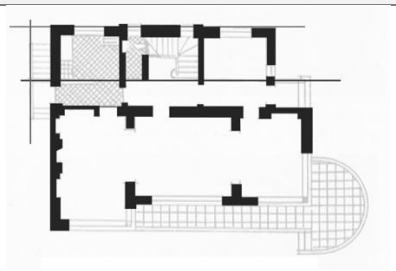
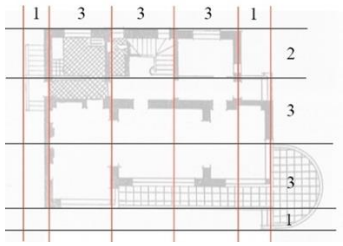
5.3.1. Villa Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh,1928-1930



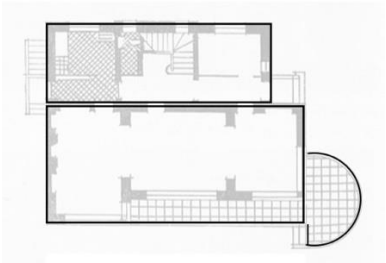
Şekil 152. Villa Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh, İran-Tahran

Kaynak: Architect dergisi (1), Taban Yayınevi,1946, ss.27

Tablo 66. Ali Sadegh, Villa Caddesinde bir Ev, Plan Analizleri

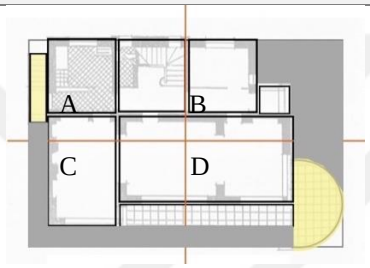
İç-Dış Mekân İlişkisi
 ▪ Tasarlanan büyük pencereler, her katta bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Zemin katta bulunan yarım daire şeklinde verandanın dış mekâna çıkması ve ön cephenin geri çekilerek tasarlanması güçlendirmiştir.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı
 ▪ Yapıda tek bir modül haricinde diğer modüllerin hepsi tekrar edilerek yapının oranının oluşturmuştur.

Biçimlendirme ve Geometri



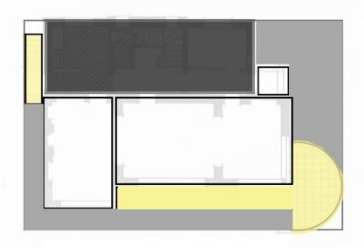
- Çift Çekirdeklidir, iki eşit baskın olan bir konfigürasyon modeline sahiptir.
- Çekirdekler arasında bağlantı iç mekânda çözülmüştür.
- Yatay şeklinde sıralanmış iki entegre bölümden oluşmaktadır.
- İki farklı boyutta dikdörtgen biçimler kullanılmış ve bir yarım daire dikdörtgenlerin birine eklenmiştir.

Denge ve Simetri



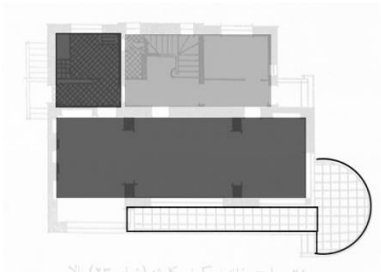
- Yapının mekânsal dağılımı yaşam alanına ağırlık vermiş biçimde tasarlanmıştır.
- Asimetrik bir düzende tasarlanmış olan yapıda A-D ve B-C arasında bir denge kurulmuştur.

Ekleme ve çıkartma



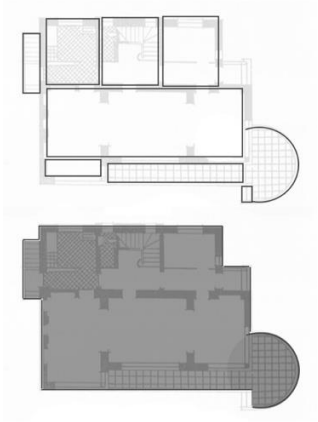
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmıştır.

Hiyerarşi



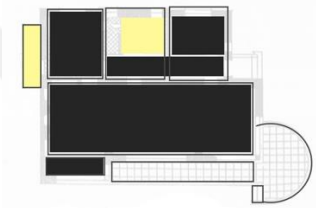
- Buradaki Hiyerarşi hizmet alan-hizmet eden ve büyük-küçük şeklinde tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne



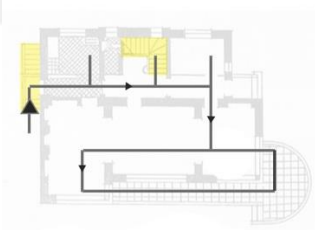
- Buradaki dikdörtgen parçalar ve yarım daire bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana gelerek bütünle ilişki kurmuştur.
- Parçaların her biri, bir binanın birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



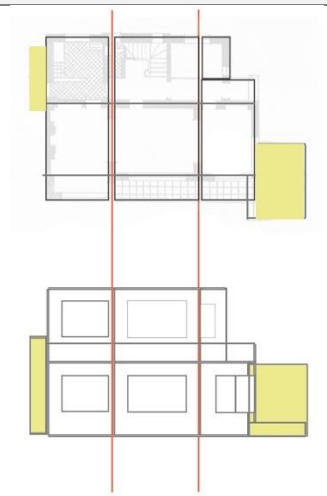
- Esnek plan tasarımı hakimdir.
- Salon ve yemek odası bölümleri ile hizmet ve servis bölümleri, katı sınır ile birbirinden ayrılmıştır.
- Mekanlar kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.

Sirkülasyon



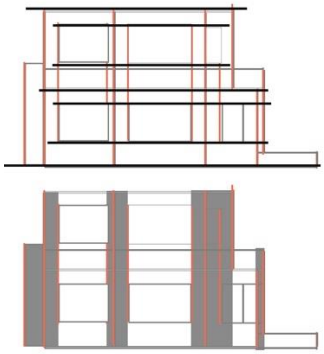
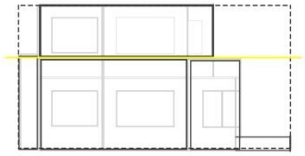
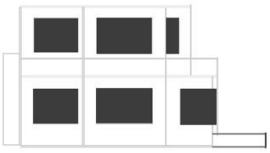
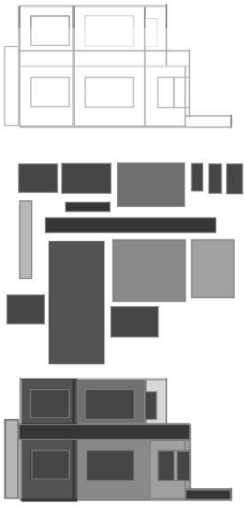
- Yapıya erişim yan cephede bulunan merdivenlerle sağlanmıştır.
- Merdivenlerden sonra giriş holüne buradan da yapının diğer mekanlarına erişim sağlanmıştır.

Plandan Cepheye

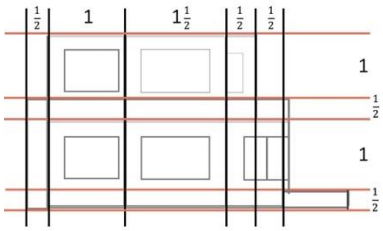


- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Geometri biçimlerin yan yana gelmesi benzerlikler göstermektedir.
- Plan ve Cephede aynı geometri biçimleri bazen aynı boyutta bazen de farklı boyutlarda kullanılmıştır.

Tablo 67. Ali Sadegh, Villa caddesinde bir Ev, Cephe Analizleri

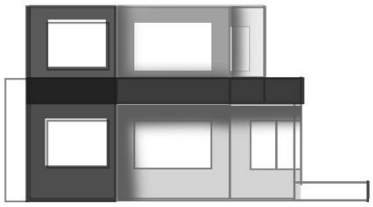
Cephede Yatay- Düşey Düzen

▪ Yatay düzende arsaya oturan yapı, değişken düşey ritim ile tasarlanmıştır. ▪ Cephe dışına uzanan çizgiler yataylığını vurgulamıştır. ▪ Düşey çizgiler genellikle yapının strüktür sisteminde kendini göstermiştir. ▪ Yatay ve düşey çizgelerin kullanım biçimi yapıda bir denge oluşturacak şekilde düzenlenmiştir.
Cephenin Geometrisi

▪ Cephenin geometrilerinde kare ve dikdörtgen gibi sade biçimler kullanılmıştır. ▪ Bu biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
Pencere Düzeni

▪ Büyük pencereler yatay düzende sıralanmıştır. ▪ Pencerelerin yan yana gelme biçimi cephede yataylığı vurgulamıştır.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi

▪ Cephe biçimlerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometriler genellikle yatay düzlemde kullanılmıştır. ▪ Yapının çatısı düz biçimde tasarlanmıştır. ▪ Geometrik biçimler, katmanlaşarak ve birbirinin önüne geçerek cepheyi oluşturmuştur. ▪ Katmanlaşma kavramı cepheye dinamik görünüm kazandırmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Orantı



- Yapının yatay ve düşey orantısında sadece 2 modül kullanılmıştır.
- Modüller ritmik bir şekilde tekrarlanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapıda dolu-boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra dinamik bir biçimde boşaltılmış bölümlerleler de vurgulanmıştır.

Malzeme-Doku-Renk

- Yapı döşemeleri betonarme, duvarları ise tuğladan yapılmıştır.
- Dış cephede kullanılan tuğlalar "Antik Plaka Tuğlalar" veya "Geleneksel Tuğlalar" olarak bilinmektedir.

Şekil 153.Villa Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh

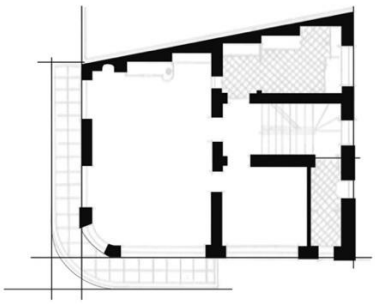
Kaynak: Architect dergisi (1), Taban Yayınevi,1946, ss.27

5.3.2. Ali Sadegh, Saadi Caddesi'nde bir Ev, Tehran, 1930-1940

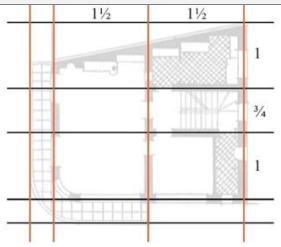
Şekil 154. Saadi Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh, Iran-Tehran,1930-1940

Kaynak: Architect dergisi (1), Taban Yayınevi,1946, ss.27

Tablo 68. Ali Sadegh, Saadi Evi Plan Analizleri

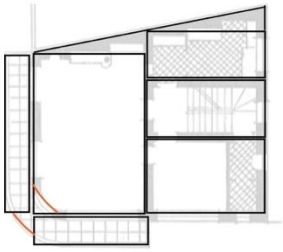
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Dış ve iç arasındaki sınırları kaybetmeye çalışan bir ön cephe tasarımı mevcuttur. ▪ Cephelerin sürekli şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Yapının arka cephesi başka bir bina ile bitişik biçimde tasarlandığından sağır bırakılmıştır. ▪ Yapının iç mekanları, bazı yerlerde geri çekilerek bazen de dış mekâna girerek iç-dış mekân ilişkisini kurmuştur.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



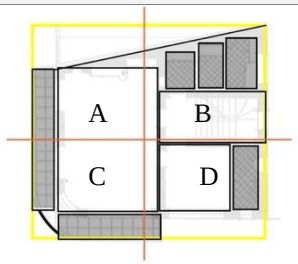
- Planda orantı düşeyde tek bir modülle ve yatayda iki modülle tasarlanmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



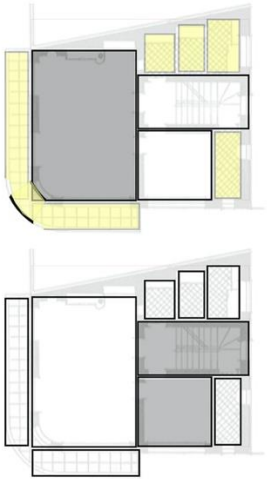
- Planda dikdörtgen geometrinin yanı sıra parsel sınırları neden ile üçgen ve köşeyi yuvarlak bir şekilde dönmesi ile de yarım daire geometrileri ortaya çıkmıştır.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Biçimler yan yana sıralanarak iç hacmi oluşturmuştur.
- Biçimler işleve göre hem yatay hem de düşey şeklinde kullanılmıştır.

Denge ve Simetri



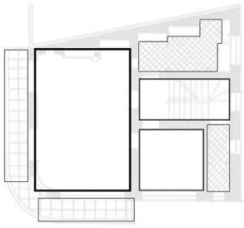
- Simetri ve Denge çizgisi yapının her iki tarafında, bileşenler arasında kararlı bir durum ilişkisi oluşturmaktadır.
- Yapı asimetrik bir düzende ancak dengeli olarak tasarlanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



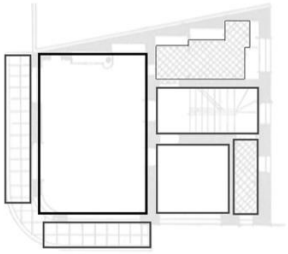
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi ile mekânın büyütülmesine neden olmuştur.
- Bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Ana mekâna eklenen teras iç mekânı baskın hale getirmiştir.

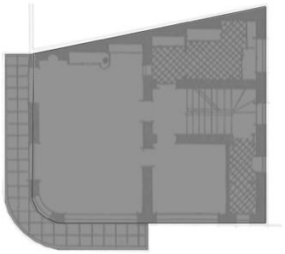
Hiyerarşi



- Hiyerarşi büyük-küçük ve hizmet alan-hizmet eden olarak iki düzende tasarlanmıştır.

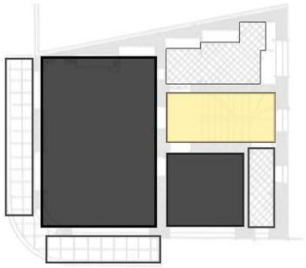
Parçadan Bütüne





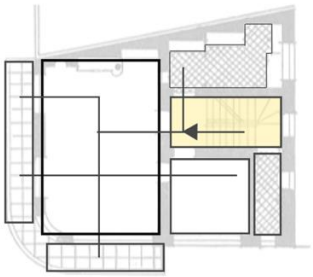
- Yapının farklı geometrilerde tasarlanan bölümleri bir araya gelerek, iç hacmi oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Yapının hacimlerine bulunan geometri bütünde ayni şekilde değildir. Bunun nedeni ise bütünün parsel bazında şekillendirilmiş olmasıdır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

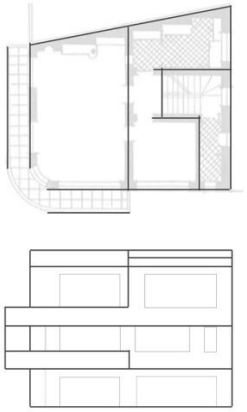


- Serbest ve esnek plan tasarımı hakimdir.
- İç mekanları dikdörtgen ve kare biçimlerinde tasarlanmıştır.
- Programlanmış mekanlar geometrik biçimlerde işleve bağlı olarak boyutlandırılmıştır.

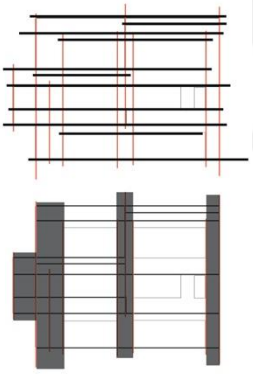
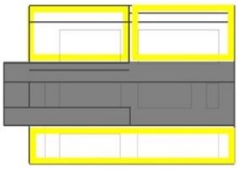
Sirkülasyon



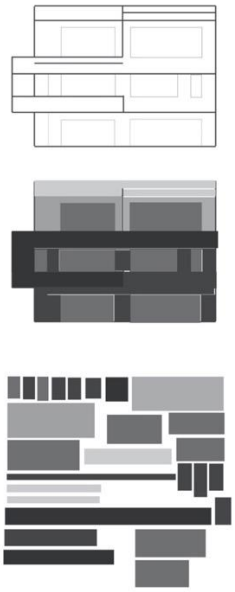
- Yapının zemin katında mağazalar nedeni ile üç girişi görülmektedir.
- Yaşam alanına giriş, ön cephenin en sol bölümünde mağaza girişlerinden daha az etkili olacak biçimde sağlanmıştır.
- Zemin kattan iki kollu bir merdiven ile üst katlara erişim verilmiştir.

Plandan Cepheye	
	▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir. ▪ Parsel düzeninden dolayı tasarlanan eğik çizgi ön cephede kendi göstermemektedir.

Tablo 69. Ali Sadegh, Saadi Evi Cephe Analizleri

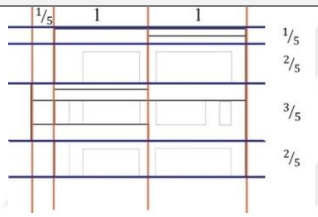
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Her katta tasarlanan yatay çizgiler cephenin yataylığını vurgulamıştır ▪ Değişken ancak ritmik bir yatay düzen hâkimdir. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermiştir. ▪ Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon saptanmıştır.
Pencere Düzeni	
	▪ Pencere tasarımı yatay düzende biçimlendirilmiştir. Bu durum cephede yataylığı vurgulamıştır. ▪ Pencere geometrisi farklı boyutlarda dikdörtgen biçim şeklinde tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



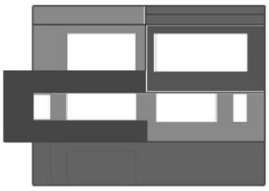
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Bazı yerde biçimler yan yana gelerek bazen de kütlelerin bir kısmı boşaltılarak cephe biçimlendirilmiştir.
- Cephenin sokak kesişimindi olan kısmı 2. Katta iç bükey biçiminde tasarlanmıştır. Ancak ön cepheden düz dikdörtgen olarak algılanmaktadır.

Cephe Yatay -Düşey Oranı



- Yapıda farklı modüller tekrarlanarak yatay-düşey oranı ritmik bir şekilde tasarlamıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapıda dolu-boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de kendini göstermektedir.
- 2. ve 3. Katta iç mekanların geri çekilmesi teras oluşumuna neden olmuş ve bu kısımların boşaltılmış olmasını göstermiştir.

Malzeme-Doku-renk

- Döşemeler betonarme ile yapılmıştır.
- Cepheler tuğla üzeri sıvadır.
- Açık renk kullanarak işlek bir caddede hem ilgi odağı olmuş hem de ışıkla ilişki kurmuştur.

Şekil 155. Saadi Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh

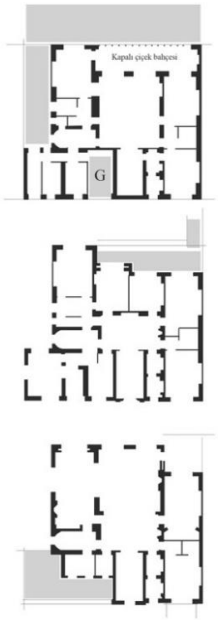
Kaynak: Architect dergisi (1), Taban Yayınevi,1946, ss.27

5.3.3. Vartan Hovanessian, Vartan Evi, 1940-1942

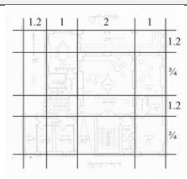
Şekil 156. Vartan Evi, Vartan Hovanessian, İran-Tehran

Kaynak: https://seeiran.ir/خانه-وارطان-تهران /

Tablo 70. Vartan Hovanessian,Vartan Evi Plan Analizleri

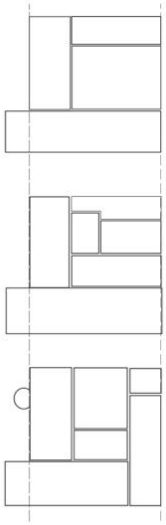
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Yapının dış mekân ile ilişkisi cephedeki pencereler ile sağlanmaktadır. ▪ Ön cephede tasarlanan balkonlarda dış mekanla ilişki kurmuştur. ▪ Ülkenin kültürü nedeni ile evin iç mekanları sokağa ve caddeye karşı mahremiyetini korumuştur. ▪ Yapıya bahçe kapısından girildiğinde arka bahçeye erişim sağlanmıştır. Arka bahçe ise yapının sınırları içinde başka parsellerle birleşmeden ve görüş açısı olmadan konumlandırılmıştır.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



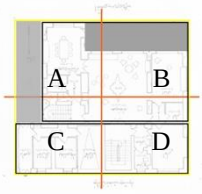
- Yapının planlama oranlarında tekrarlanan modüller ritmik bir şekilde tasarlanmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



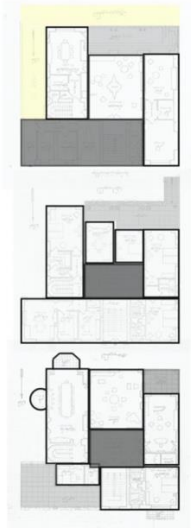
- Yapı kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerin yan yana gelmesinden oluşturulmuştur.
- Biçimler aynı geometrinin farklı boyutları şeklinde tasarlanmış olup ve iç hacmi oluşturmuştur.
- Biçimler planda birbirine kenetlenerek bir araya gelmiştir.
- Biçimler işlevlerine bağlı olarak düşey ve yatay olacak şekilde ve 90 derece oluşturarak birbirine bağlanmıştır.

Denge ve Simetri



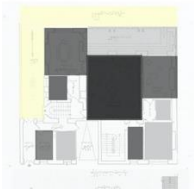
- Asimetrik bir şekilde geometri dağlımı yapılmasına rağmen yapının yatayda ve düşeyde dengesi korunmuştur.
- Planlama A-B ve C-D arasında bir denge kurulmuştur.

Ekleme ve çıkartma



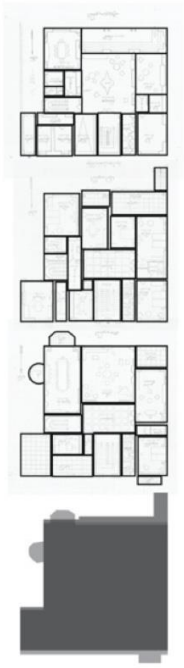
- Zemin katta, giriş holü ve yapının arka cephesinde bulunan bahçe ve bahçeyi zemin kata bağlayan teras yapıdan çıkartılmış bölümler olarak ortaya çıkmıştır.
- Yapının ortada bulunan sade dikdörtgen biçimine, yatayda ve düşeyde aynı geometrik biçimi eklenerek ana hacım oluşturulmuştur.
- 1. ve 2. katlarda iç mekanlarda çıkartmalar yapılmıştır.
- Yapı hacmi dinamik bir şekilde orta da bulunan avlunun etrafında dolaşmaktadır.

Hiyerarşi



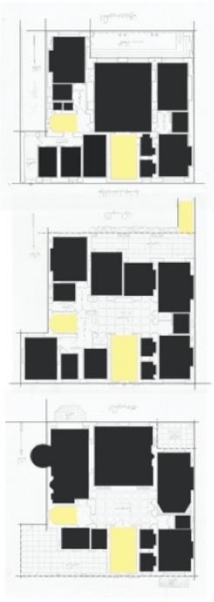
- Yapıda hiyerarşi küçük-büyük ve hizmet alan-hizmet eden şekilde tasarlanmıştır.

Parçadan bütüne

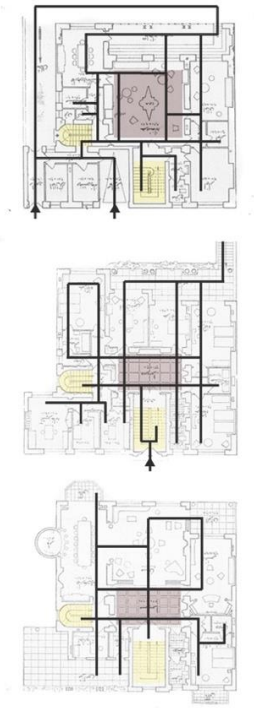


- Zemin ve 1. Katta dikdörtgen ve kare parçalar, 2.katta ise bu biçimlere eklenen bir dairenin ¾ bir sekizgenin ¾ oranları eklenmiştir.
- Parçalar bitişik biçimde ve bazı yerlerde iç içe geçerek ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

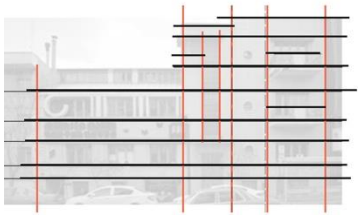
Mekansal Düzenleme-Programatik Mekanlar



- Yapının planlamasında her katta dağılım için merkezi bir nokta (fuaye) tasarlanmıştır.
- Fuaye etrafında tasarlanan mekanlar birbirini izlemektedir.
- Sade geometrik biçimlerde tasarlanan mekanlarda İran geleneksel mimarisine ait "Takçe" yapılmıştır.
- 3.katta İran'ın geleneksel evlerinde olan taraça hemen yemek salonunun yanında tasarlanarak yemek sonrası oturma alanı olarak tasarlanmıştır.
- Yapının etrafında tasarlanan mekanlar orta kısmın boş bırakılması ile birbirini izlemektedir.

Sirkülasyon	
	▪ Arsanın eğimi nedeni ile yapıya 3 farklı giriş verilmiştir. ▪ Ana giriş, zemin katın orta kısmında merdivenlere sağlanmıştır. Buradaki merdivenler ile üst kata çıkarak yapının fuayesine ulaşılmıştır. ▪ Fuaye 1. ve 2. katlarda dağılım alanı olarak diğer mekanlara erişimi sağlamıştır. ▪ Diğer girişler birisi garaj diğeri ise bahçeye ulaşan bir koridora açılmış ve ön cepheyi arka cephe ve bahçeye bağlamıştır. ▪ 1.kattan zemin kata merdiven tasarlanmış ve bu kattaki terası bahçeye bağlamıştır. ▪ Yapının araç girişine, evin iç mekân planlamasında yer verilmiştir.

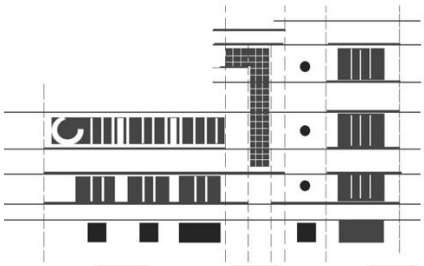
Tablo 71. Vartan Hovanessian, Vartan Evi Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Ritm	
	▪ Yatay çizgiler yapıda aynı hizaya gelecek bir şekilde yerleştirilmiş, ancak düşey elemanlar tarafından kesilmiştir. ▪ Yatay çizgiler yapıdaki dikey çizgilerle denge sağlamıştır. ▪ Yapı yatay biçimde ve sert yatay çizgilerle tasarlanmıştır. ▪ Düşey ritim genellikle strüktür yapımında ve dikey pencere strüktüründe, yatay ritim kat silmeleri ve pencerelerde uygulanmıştır.

Cephenin Geometrisi

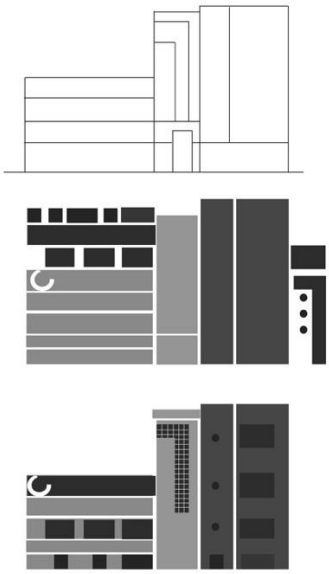
- Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermektedir.
- Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon saptanmıştır.
- Farklı geometrik biçimler ve boyutlar yapıya değişken bir yükseklik sağlamıştır.
- İki düşey ve bir yatay hacmin yatay düzende yan yana gelmesinden oluşturulmuştur.

Pencere Düzeni



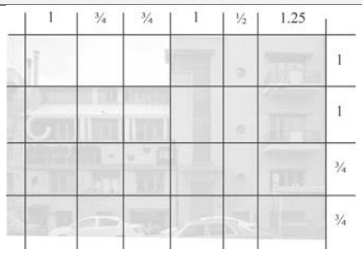
- Pencereler yapının iki bölümünde farklı biçimlerde ve düzenlerde tasarlanmıştır.
- Yatay düzende olan bölümün pencereli de yatay bir düzende ve düşey biçimde tasarlanan bölümde pencereler de yapıya uygun olarak düşey düzende yerleştirilmiştir.
- Pencereler dikdörtgen ve daire gibi sade geometrik biçimlerde tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



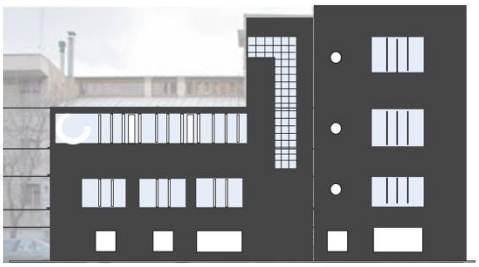
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Yapı iki farklı düzende olan biçimlerin bileşimden oluşturulmuştur.
- Her bölüm kendi içinde aynı biçimlerin farklı ölçeklerinden oluşan bir düzen de tasarlanmıştır.
- Yatay bölümün 2.katında bir dairenin ¾ camın önüne gelerek daire pencerelerle uyum sağlamıştır.
- Rasyonel ve pratik ilkelere dayanarak tasarlanmıştır.

Cephe Yatay -Düşey Orantı



- Cephe orantısında tekrarlanan modüller hem yatayda hem düşeyde asimetrik bir şekilde uygulanmıştır.

Cephenin Dolu-boş İlişkisi



- Cephede boşaltılmış bölüm pencere tasarım ile ortaya çıkmıştır.

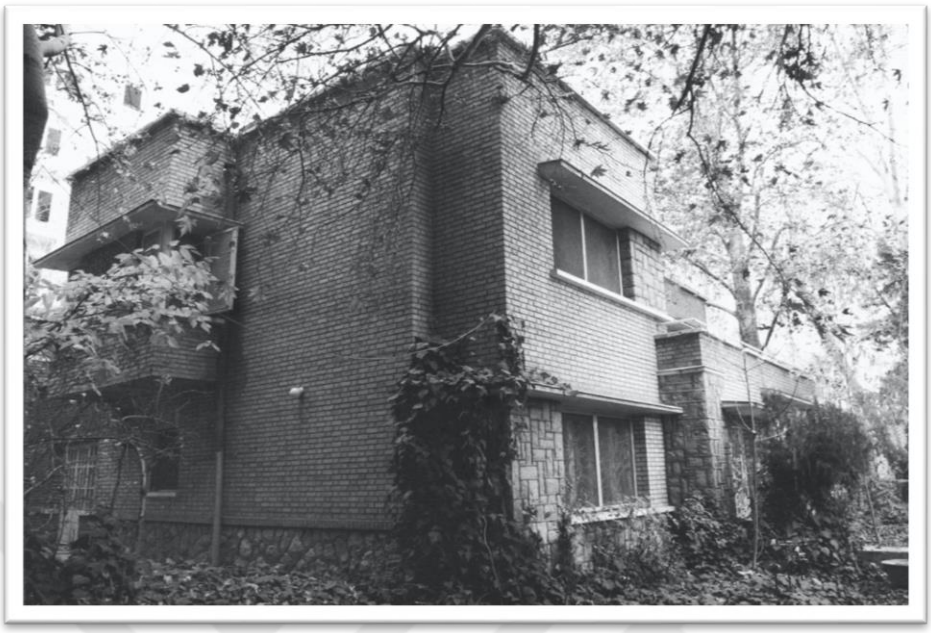
Malzeme-Doku-renk

- Yapının dış cephesi taş malzemesinden olan sarı rengi bloklardan oluşturulmuştur. Ancak zaman içinde kirlenmeden dolayı toprak rengini almıştır. Arka cephe ise sokak kirliliğine maruz kalmadığı için gerçek rengini korumuştur.
- Yapının orta bölümünde büyük cam kullanılmıştır.
- Yapının döşemeleri betonarmeden inşa edilmiştir.

Şekil 157-158. Vartan Evi, Vartan Hovanessian

Kaynak: https://seeiran.ir/خانه-وارطان-تهران/

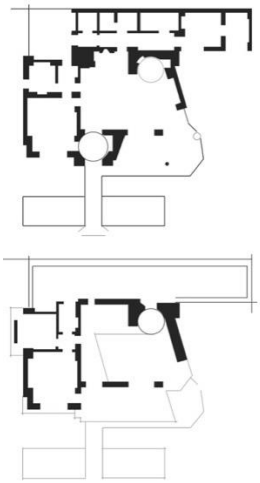
5.3.4. Vartan Hovanessian, Zafaraniye, 1941-1943



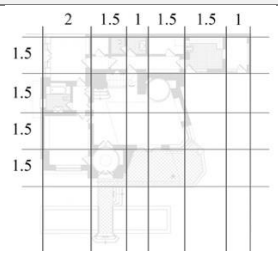
Şekil 159. Zafaraniyeh, Vartan Hovanessian, İran-Tehran, 1943-2007

Kaynak: http://aoapedia.ir/ویلای-شخصی-وارطان-طراحی-وارطان-هوانسی /

Tablo 72. Vartan Hovanessian, Zafaraniyeh Evi Plan Analizleri

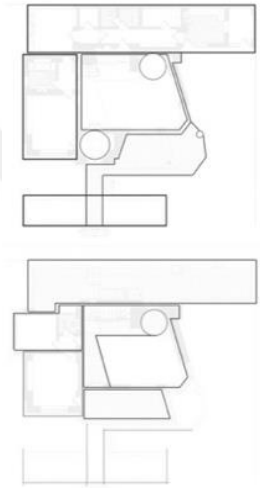
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Yaşam alanının duvarları bahçeye çevrilmiş ve iç-dış mekân ilişkisini dönmeler ve kesilmeler sayesinde sağlanmıştır. ▪ Binanın önündeki bahçe ve yeşil alan manzarasından en iyi şekilde yararlanılmak amacı ile büyük teraslar ve camlar tasarlanmıştır. ▪ Binanın kuzey ve güneyinde bahçeye bakan ve binanın ana mekanlarına bağlanan iki teras tasarlanmıştır. ▪ İç mekânların akışkanlık özelliği vurgulanırken, dış mekâna açıklıklar oluşturarak iç ve dış mekânları birleştirmiş ve ara yüz elemanlar kullanılmıştır.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



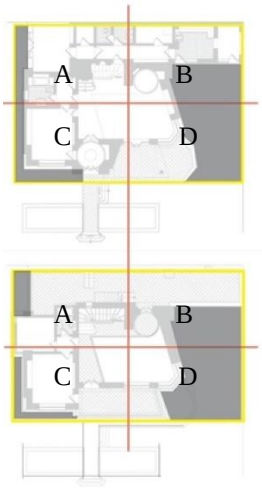
- Düşeyde farklı ancak tekrarlanan ritimler uygulanmıştır.
- Yatay orantıda ise tek bir modül tekrarlanarak orantıyı oluşturmuştur..

Biçimlendirme ve Geometri



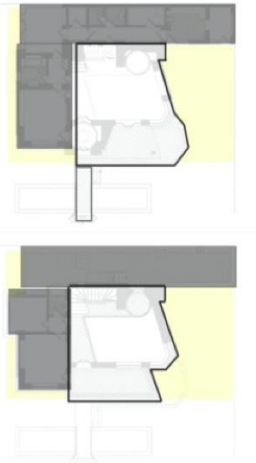
- Biçimsel tasarımda olan düzensizlik yapıya mekânsal hareketlilik katmış, aynı zamanda planlamaya dinamik bir görüntü kazandırmıştır.
- Yapının her biçimi farklı geometrilerde işlevlere hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır.
- Büyük biçimlerin içinde daha küçük bir biçim tasarlanarak iç içe geçmiş mekanlar ortaya çıkmıştır.

Denge ve Simetri



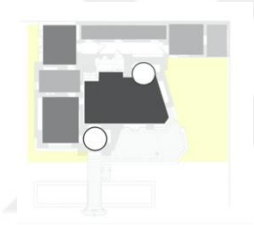
- Planlama asimetrik bir düzende tasarlanmıştır.
- Yapı dengesi A-C ve B-D bölümleri arasında sağlanmış ancak bu bölümlerde asimetrik bir biçimde düzenlenmiştir.

Ekleme ve çıkartma



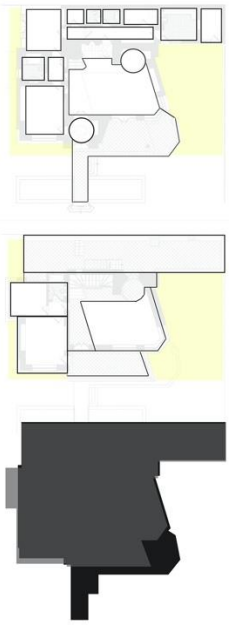
- Küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Mekanlar iç ve dış olarak iki farklı fonksiyona sahipler ve birbirinin biçimine veya boyutuna müdahale etmemektedir.
- Planlamada ekleme ve çıkarma aynı anda kullanılmış, buda yapının geometrisine zenginlik katmıştır.
- Yapının çıkartmaları yapı bütününün baskınlığını vurgulamıştır.

Hiyerarşi



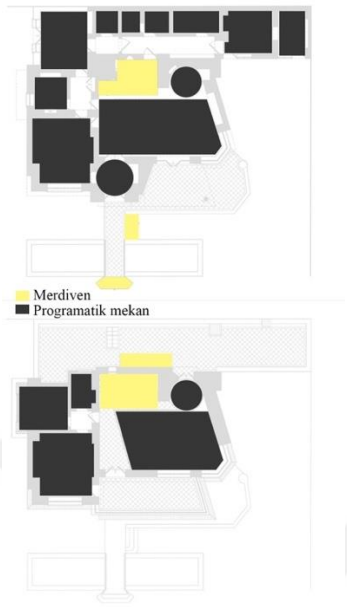
- Yapıda hiyerarşi hizmet alan-hizmet eden ve servis alanı-kullanım alanı olarak tasarlanmıştır.

Parçadan bütüne



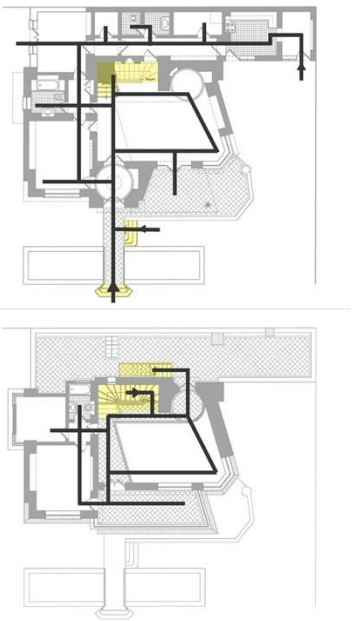
- Merkezi yaşam alanında bulunan mekanlar haricinde, diğer parçalar dikdörtgen olarak tasarlanmıştır.
- Parçalar bitişik biçimde ve bazı yerlerde iç içe geçerek ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekansal Düzenleme-Programatik Mekanlar

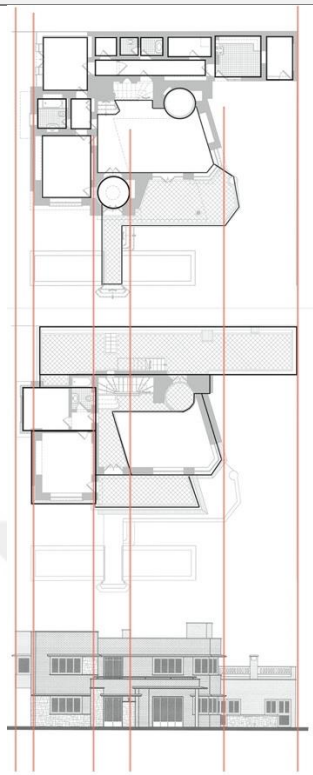


- Evin geometrik mekânsal düzenlemesinde daire, kare ve dikdörtgen dışında düzensiz geometrik biçimlerde kullanılmıştır.
- Eve girdikten sonra dairesel dağlım alanından, giyinme odasına, binanın ana oturma odasına ve çalışma odasına erişim sağlanmıştır.
- Serbest geometrisi ve hareketli hatlarıyla oturma odası, iki katlı bir binanın ana mekânı olarak zemin kata yerleştirilmiştir.
- Evin ana alanından bir koridorla ayrılan bölümün zemin katında mutfak, depo ve tesisler gibi hizmet alanlarına yer verilmiştir.
- Mimarın diğer yapılarından farklı olarak fuayenin rolü kaldırılmış ve yerini iki bölme alanı ve bir oturma odası almıştır.
- Yan boşlukların bağlantısı bu iki bölme alan aracılığıyla yapılmıştır.
- İç mekân dinamik çizgilerle tasarlamıştır.

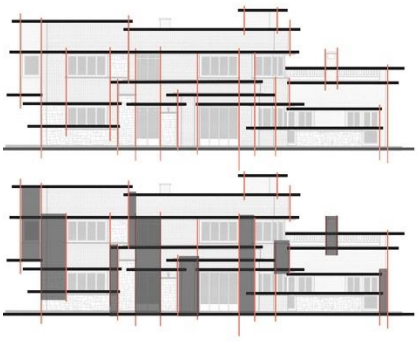
Sirkülasyon



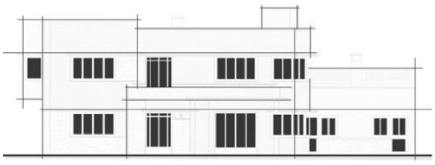
- Binaya giriş bir köprü ile bahçeden verilmiş ve giriş vurgulanmıştır.
- Binanın arka kısmı bağımsız kapılarla arka bahçeye bağlanmıştır.
- Yapının katlar arasında sirkülasyonu oturma odasının köşesinde tasarlanarak zemin katı üst katın koridoruna bağlamıştır.
- Oturma odası ve diğer alanlar arasında tasarlanmış koridor, servis alanlarını binanın ana gövdesinden ayırırken, binanın bu iki bölümü arasında iyi bir bağlantı oluşturmuştur.
- Ön cephedeki giriş bir köprü ile vurgulanmıştır. Arka cephedeki giriş daha gizli tasarlanmış ve buradan da hizmet odalarına erişim sağlanmıştır.

Plandan Cepheye	
	▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri farklı şekildedir. ▪ Planda mevcut olan girinti çıkıntı kısımları cephede katmanlaşma ve bazı bölümlerin boşaltılması ile kendini göstermiştir.

Tablo 73. Vartan Hovanessian, Zafaraniyeh Evi Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Cephenin güçlü ve sert yatay çizgileri ve yapının yatay düzlemde inşası yataylığı vurgulamıştır. ▪ Yapıda değişen düşey ritim cephenin her bölümünde görülmektedir. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur.

Pencere Düzeni



- Pencere düzeni her katta aynı şekilde tekrar etmiştir.
- 1. Katta pencereler daha uzun tasarlanarak zemin katta kapıya çevrilmiştir.
- Pencerelerin üzerine doğa motifli ferforjeler, Art Nouveau ve Art Deco Stilinde yoğunlukla uygulanmıştır.
- Pencere geometrisi farklı boyutlarda dikdörtgen biçimde tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi

- Binanın hacmi asimetriktir ve dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapıdaki köşeli biçimlendirmeler, hacimlere yeni boyutlar ve yeni görünümler kazandırmıştır.
- Ana hacim sade ve modern olarak tasarlanmıştır.
- Sade biçimlendirilmiş pencereler, basit geometrik hacimlerle birleşen balkonların çıkıntısı, binanın ana duvarlarının bazı bölümlerinde çıkıntı, süspansiyon duygusu yaratmıştır.
- Binanın hafifliği, binanın mimarisindeki modern eğilimleri yansıtmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı

- Yatay-düşey ritimler asimetrik bir şekilde ancak tekrarlanan modüllerle cepheyi oluşturmuştur.

Cephenin Dolu-boş İlişkisi

- Yapıda dolu-boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de kendini göstermektedir.

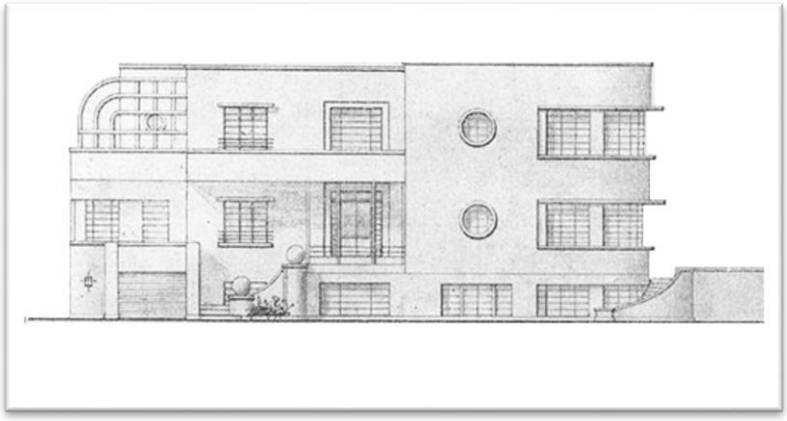
Malzeme- Doku-renk

- Cephesi tuğla ve taş kombinasyonundan oluşturulmuştur.
- Binanın iç malzemeleri tuğla ve alçı kombinasyonundan yapılmıştır.
- İç mekanlarda tuğlalar arası yatay bir şekilde beyaz harç kullanarak iç mekâna genişlik ve yataylık görünümü de kazandırmıştır.
- Yapı tuğla malzemesinden dolayı kiremit rengindedir.

Şekil 160-161-162. Zafaraniyeh, Vartan Hovanessian

Kaynak: http://aoapedia.ir/-ویلای-شخصی-وارطان-طراحی-وارطان-هوانسی/

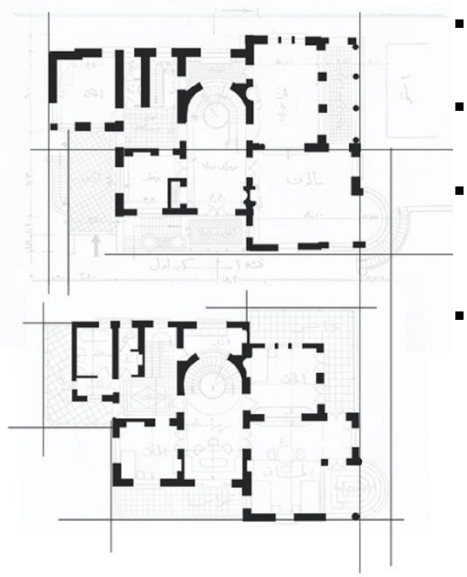
5.3.5. İraj Moshiri, Tehran_Shemiran'da bir Villa 1940



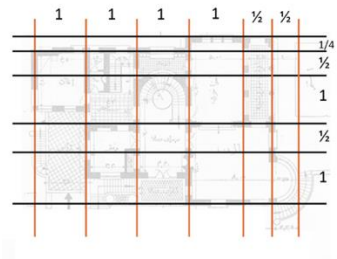
Şekil 163. İraj Moshiri, Tehran_Shemiran, 1940

Kaynak: Architect dergisi (6), Taban Yayınevi,1946, ss.224-226

Tablo 74. İraj Moshiri, Tehran_Shemiran,Plan Analizleri

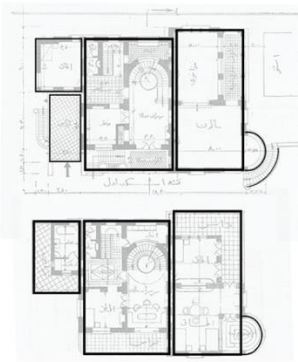
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Her katta bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. ▪ Yapının dönen ve daire biçimde olan kısmı dışa doğru çıkmış ve iç mekânı dışa doğru çekmiştir.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



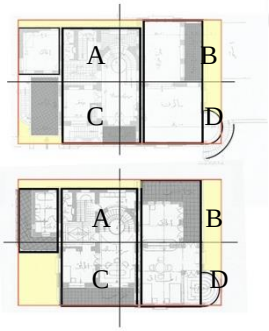
- Yapının yatay ve düşey oranı tekrarlanan modüllerle ortaya çıkmıştır.
- Cephede iki modül tekrarlanarak kullanılmıştır, sadece planlamanın arka kısmında bir bölüm farklı olarak ¼ oranında eklenmiştir.

Biçimlendirme ve Geometri



- Yapının biçimlendirilmesi düşey dikdörtgenlerin yatay düzlemde yan yana gelmesi ile oluşturulmuştur.
- Yapıda üç farklı geometri biçimi kullanılmıştır. Birisi farklı boyutlarda olan dikdörtgen diğeri yarım bir silindir ve üçüncü biçim daire olarak sirkülasyon alanında kullanılmıştır.

Denge ve Simetri

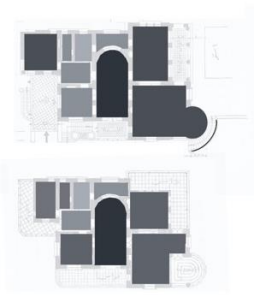


- Yapı asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır ancak bölümler arasında dengeli bir tasarım uygulanmıştır.

Ekleme ve çıkartma

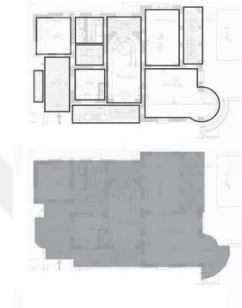
- Yapının merkezi bölümüne yeni mekanlar eklenerek yapı büyütülmüştür.
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.

Hiyerarşi



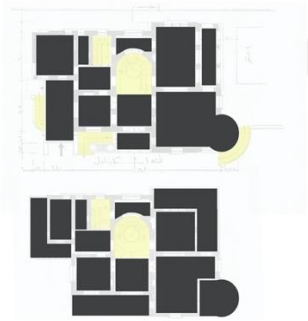
- Yapının hiyerarşisi hizmet alan-hizmet eden ve büyük-küçük mekân olarak ortaya çıkmıştır.

Parçadan Bütüne



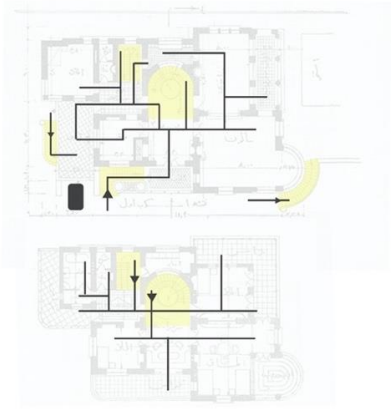
- Buradaki dikdörtgen ve daire parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde bazen de iç-içe geçerek ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

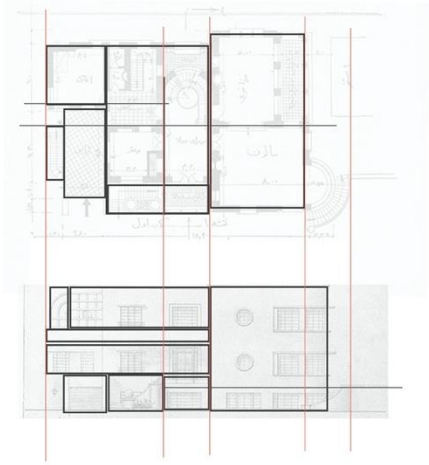


- Mekânsal düzenlemede açık ve esnek kat planları hakimdir.
- Farklı boyutta dikdörtgen ve daire biçimler kullanılmıştır.
- Yapıda iki giriş holü tasarlanarak özel ve genel kullanım alanları sınırla birbirinden ayrılmıştır.

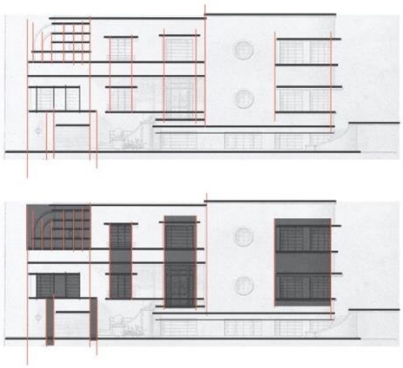
Sirkülasyon



- Yapıya giriş iki yerden ve ön cepheden verilmiştir.
- Birinci ve asıl giriş basamaklarla giriş holüne ve oradan da fuayeye ulaşmıştır.
- Fuayeden salona, yemek odasına ve tasarlanan döner merdivenle üst katlara erişim sağlanmıştır.
- İkinci giriş araç girişidir. Bu girişten yapının yatak odalarının bulunduğu bölüme ve arka kısmına ulaşım sağlanmıştır.
- Arka bölümde de üst katlara ulaşım için merdiven tasarlanmıştır.

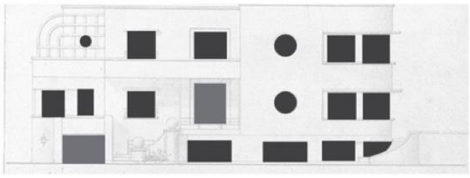
Plandan Cepheye	
	▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir. ▪ Aynı geometrik biçimler farklı boyutlarda planda ve cephede kullanılmıştır.

Tablo 75. İraj Moshiri, Tehran_Shemiran, Cephe Analizi

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Yapı arsaya yatay bir düzlemde yerleştirilmiştir. ▪ Değişken düşey ritim tasarlanmıştır. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur.

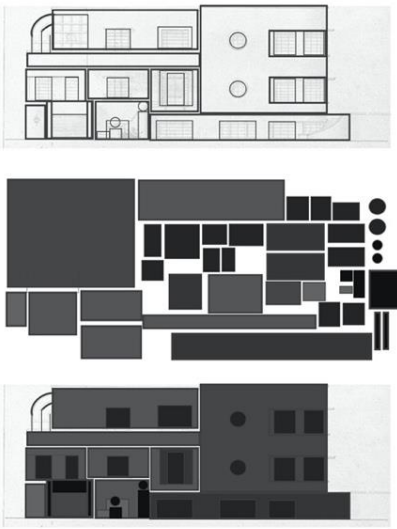
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometrisinde, kare, dikdörtgen, daire ve üçgen biçimleri kullanılmıştır. ▪ Üçgen biçim merdiven görünüşünde ve daire biçimleri pencere tasarımlarında kullanılmıştır.

Pencere Düzeni



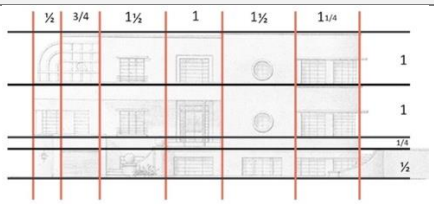
- Pencereler dikdörtgen ve daire biçimlerinde tasarlanmıştır.
- Pencerelerin yan yana gelme biçimi cephede yataylığı vurgulamıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



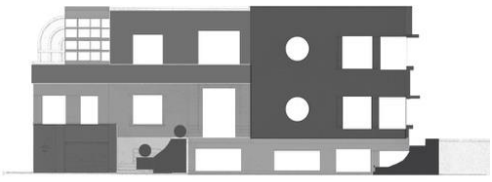
- Cephede kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerin yanı sıra, daire pencereler ve sol üst köşede bir dairenin ¼ oranı tasarlanmıştır.
- Asimetrik yaklaşımla biçimler birleştirilmiştir.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Geometrik biçimler birbirinin önüne geçerek ve katmanlaşarak sıralanmıştır.
- Bazı yerde biçimler yan yana gelerek bazen de kütlelerin bir kısmı boşaltılarak cephe biçimlendirilmiştir.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



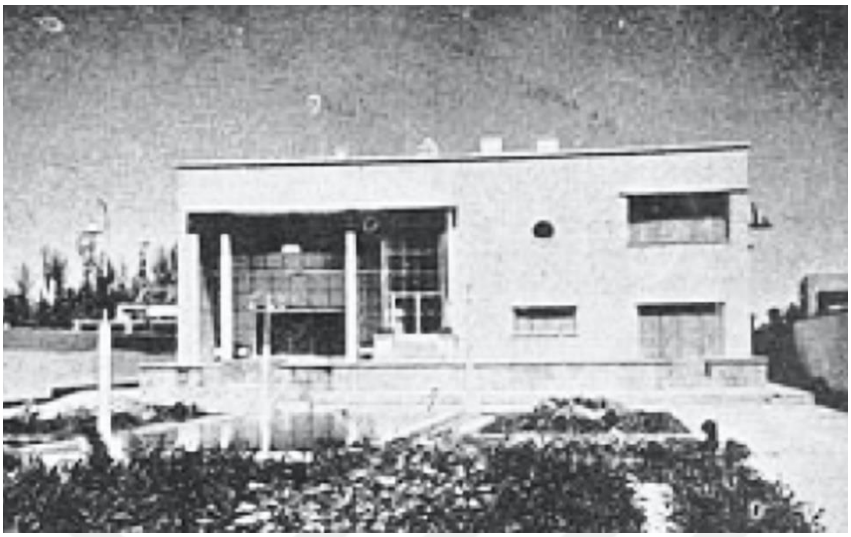
- Yapıda modüller ritmik bir şekilde tekrarlanarak yatay-düşey oranını kurmuştur.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapıda dolu-boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de ortaya çıkmıştır.

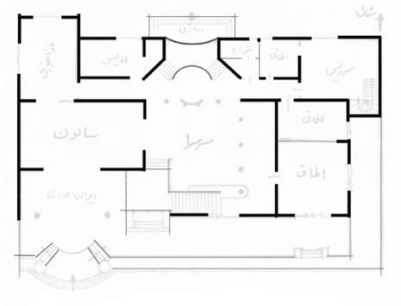
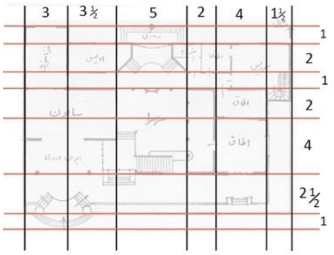
5.3.6. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir Villa, 1940



Şekil 164. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir Villa, İran-Tahran, 1940

Kaynak: Architect dergisi (5), Taban Yayınevi,1946, ss.169

Tablo 76. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir villa Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephenin büyük kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Giriş kısmı büyütülmüş, merdivenler ve kolonlarla vurgulanmıştır. ▪ Ön cephede bulunan geniş veranda iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı	
	▪ Yapının modülleri farklılaşarak ritmik bir şekilde tekrar etmiştir. ▪ Beş farklı modül hiç tekrar edilmemiş ancak diğer modüllerin kat sayısı olarak orantıya dahil edilmiştir.

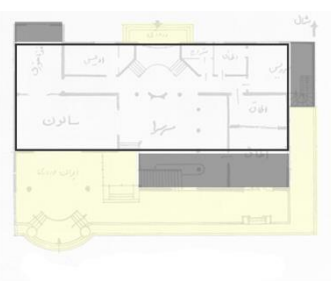
Biçimlendirme ve Geometri

- Yapı, farklı boyuttaki dikdörtgenlerin bir araya gelmesinden oluşturulmuştur.
- Biçimlendirme işleve göre hem yatay hem de düşey şeklinde kullanılmıştır.

Denge ve Simetri

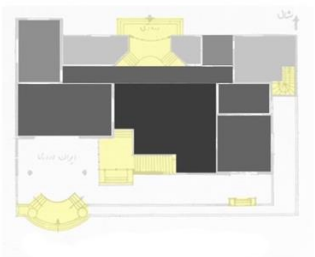
- Yapı asimetrik ancak dengeli bir şekilde tasarlanmıştır.
- A-C ve B-D arasında tasarım asimetrik ancak birbiri ile denge kuracak şekilde uygulanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



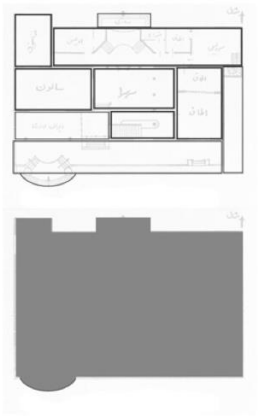
- Yapının ön cephesine büyük bir veranda ve giriş mekânı eklenmiştir. Veranda yan cepheye dönerek bu cepheyi de etkilemiştir.
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Bu eklemeler yapının kullandığı alanı baskın hale getirmiştir.
- Eklemelerin her biri, farklı bir mekân iken, diğer mekanlara eklenmesi ile ana mekânı tamamlamıştır.

Hiyerarşi



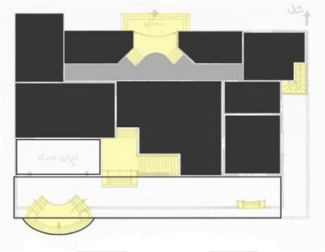
- Yapıda hiyerarşi hizmet alan-hizmet eden şeklinde tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne



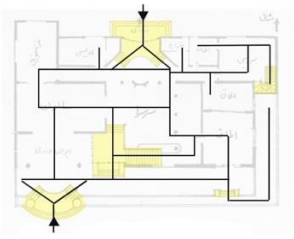
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

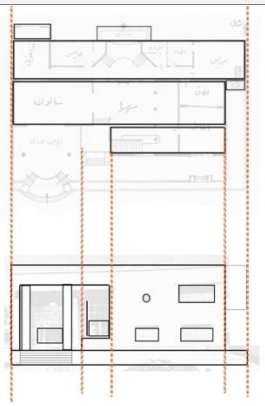


- Mekânsal düzenlemede açık ve esnek kat planı hakimdir.
- Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlandırılmıştır.
- Programlanmış mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır. Ancak mekanlardan birkaçı diğer mekanların karşısında konumlandırılmış ve aralarından geçen bir koridor ile birbiri ile ilişki kurmuştur.

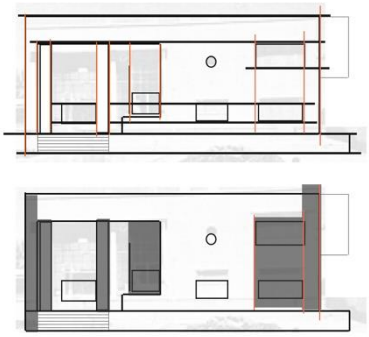
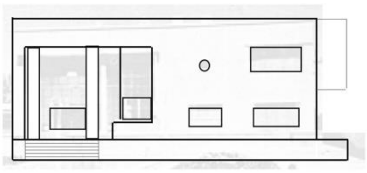
Sirkülasyon



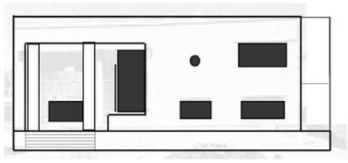
- Yapıya giriş iki farklı yerden sağlanmıştır. Birisi ön cephede diğeri ise arka cephede tasarlanmıştır.
- Ön cephede bulunan merdivenlerle verandaya erişim sağlanmıştır. Buradan hem yapının fuayesine hem de salona ulaşım verilmiştir.
- Arka cepheden de aynı fuayeye girilmektedir.
- Fuayeden yapının diğer bölümlerine ve üst kata erişim sağlanmıştır.
- Üst kata çıkan bir diğer merdivende servis mekânında kullanılarak sadece hizmetlilerin kullanımındadır.

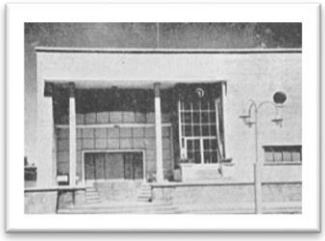
Plandan Cepheye	
	▪ Plan ve cephe de kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimler kullanılmıştır. ▪ Boyut olarak farklı olan geometri biçimleri, yatay olarak benzer ve birleştirilmiş bir konfigürasyonu takip etmektedir. ▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.

Tablo 77. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir villa Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Cephe yatay düzlemde arsaya yerleştirilmiştir. ▪ Yatay çizgiler çoğunlukta olmasalar da yataylığı güçlü bir şekilde vurgulamıştır. ▪ Yatay ve düşey çizgilerin kullanım şekli cephenin dengede olmasını sağlamıştır. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephe, kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur. ▪ Cephede asimetrik bir düzenleme uygulanmıştır. ▪ Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon görülmektedir.

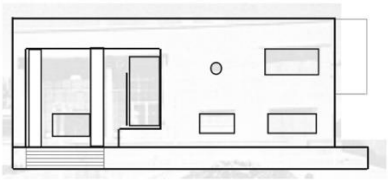
Pencere Düzeni

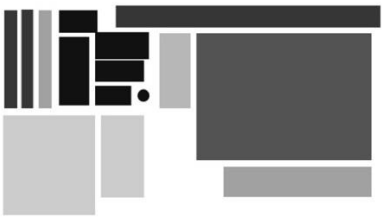


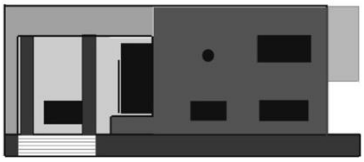


- Farklı boyutlarda olan dikdörtgenlerden ve bir daire biçiminden oluşturulmuştur.
- Pencereler yatay biz düzende tasarlanmıştır.
- Giriş kısmında bulunan pencerelerin altında, kapılarda pencerelerle aynı biçimde tasarlanmış ve bir bütünlük sağlamıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi

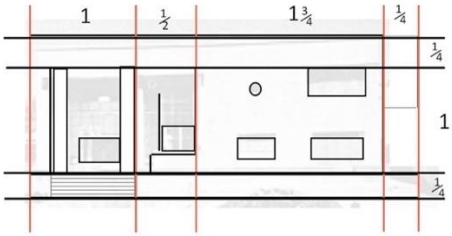






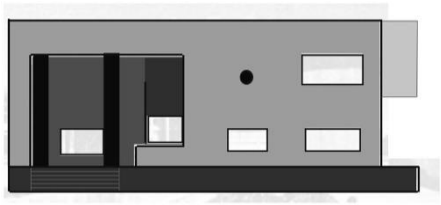
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı iki farklı bölümden oluşturulmuştur.
- Bir kısmı düz biçimde diğer ise ön cepheden geri çekilerek tasarlanmıştır.
- Tek farklı geometri tek bir pencerede kullanılan daire biçimi olmuştur.
- Biçimlerin dağılımı, yapının etrafında bir denge oluşturacak şekilde olmuştur.
- Yapının önde yapılan verandası katmanlaşma kavramını da yapıya kazandırmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Orantı



- Cephe orantısında tekrarlanan modüller hem yatayda hem düşeyde asimetrik bir şekilde uygulanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Cephede yatay bir veranda öne çıkarak yapıya eklenmiştir.
- Giriş kısmı geri çekilerek ön cepheden boşaltılmıştır.

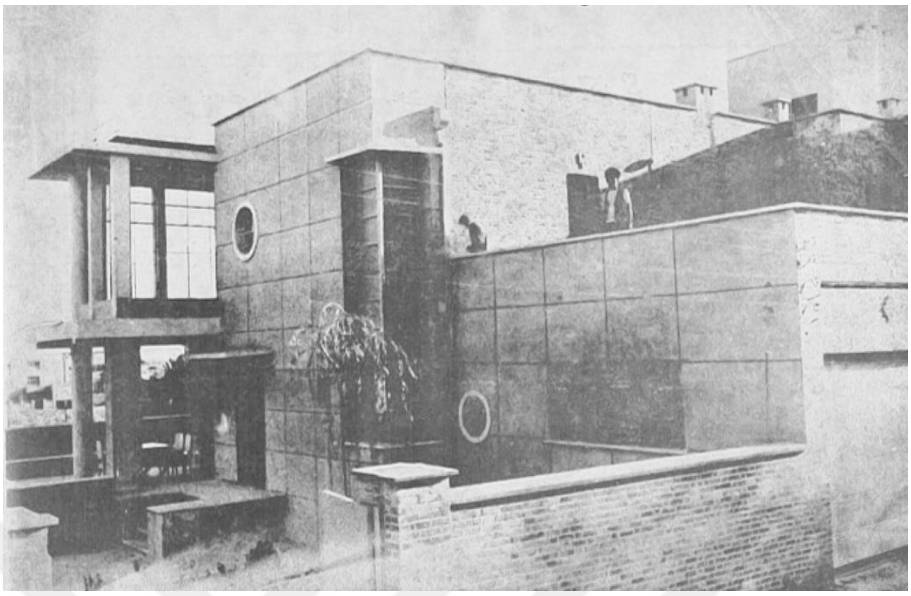
Malzeme-Doku-renk

- Yapının cephesi büyük beyaz taşlarla kaplanmıştır.
- Döşemeleri betonarmeden oluşturulmuştur.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

Şekil 165. Keyghobad Zafar, İsfahan'da bir Villa

Kaynak: Architect dergisi (5), Taban Yayınevi,1946, ss.169

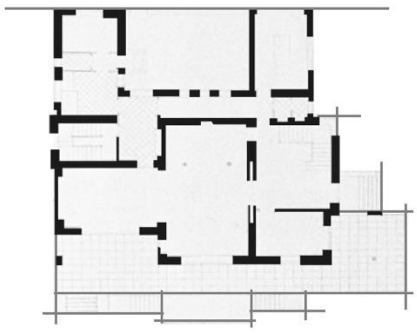
5.3.7. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası, 1944-1945



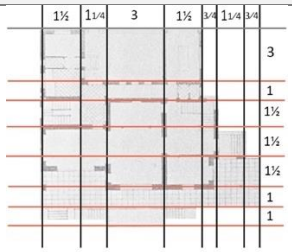
Şekil 166. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası, 1944-1945

Kaynak: Architect Dergisi (2), Taban Yayınevi,1946, ss.73-74

Tablo 78. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası, Plan Analizleri

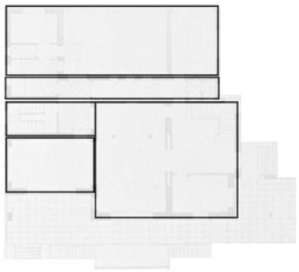
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. Özellikle yatay düzlemlerin baskınlığı ve dışarı doğru çıkması bu durumu güçlendirmiştir. ▪ Geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır.

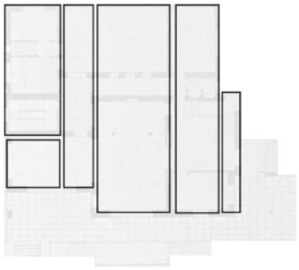
Plan’da Yatay-Düşey Orantı



- Yapıda orantı yatay ve düşeyde tekrarlanan modüllerle tasarlanmıştır.

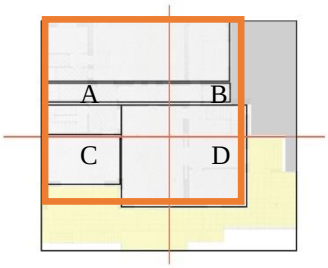
Biçimlendirme ve Geometri





- Yapının biçimlendirmesinde farkı boyutlarda dikdörtgenler kullanılmıştır.
- İki farklı düzen de yapı biçimleri konumlandırılabilir; Birincisi yatay olarak biçimlendirilmiş dikdörtgenlerin düşey düzende yan yana gelmesi, İkincisi düşey olarak biçimlendirilmiş dikdörtgenlerin yatay düzende yan yana gelmesi.
- Biçimler yatayda ve düşeyde birbirine 90 derece olacak şekilde bağlanmıştır.

Denge ve Simetri

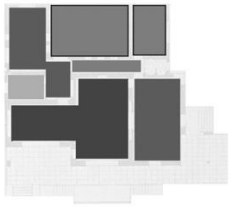


- Yapıya parsel bazında bakıldığında ağırlıklı olarak arka cepheye doğru asimetrik bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir.
- Yapı bazında A-D ve C-D arasında asimetrik bir denge uygulanmıştır.

Ekleme ve çıkartma

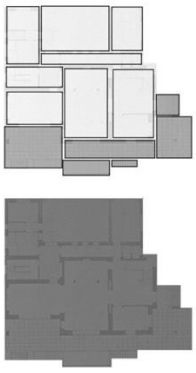
- Yapının merkezi bölümüne yeni mekanlar eklenerek yapı büyütülmüştür.
- Eklenen bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.

Hiyerarşi



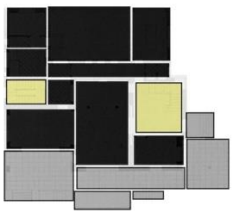
- Buradaki hiyerarşi hizmet alan-hizmet eden şeklinde tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne



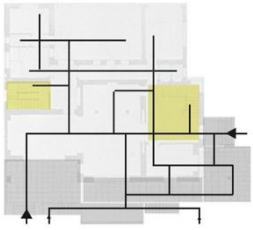
- Buradaki farklı boyutta düzenlenen dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

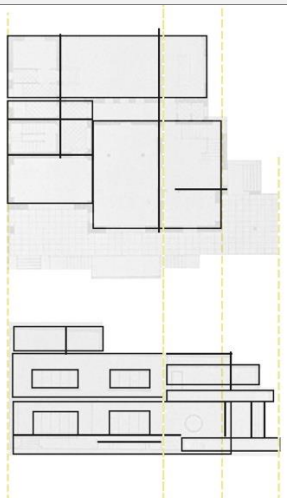


- Esnek plan tasarımı hakimdir.
- Mekanlar kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur
- Programatik mekanlar işlevlerine göre boyutlandırılmış ve konumlandırılmıştır.
- Programlanmış mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır. Ancak mekanlardan birkaçı diğer mekanların karşısında konumlandırılmış ve aralarından geçen bir koridor ile birbiri ile ilişki kurmuştur.

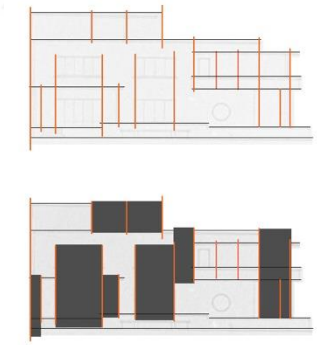
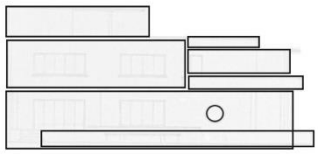
Sirkülasyon



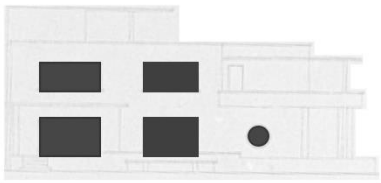
- Yapının girişi ön ve yan cepheden sağlanmıştır.
- Ön cephede tasarlanan geniş verandayı kullanarak yapının giriş kapısına erişim verilmiştir.
- Ayrıca tasarlanan iki simetrik merdivenle de verandaya ve oradan girişe ulaşım sağlanmıştır.
- Yan cepheden de ilk giriş holüne daha sonra diğer mekanlara erişim verilmiştir.

Plandan Cepheye	
	▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir. ▪ Plan ve cephede kullanılan geometri biçimler aynı şekildedir.

Tablo 79. Keyghobad Zafar, Villa Vahabzadeh Cephe Analizleri

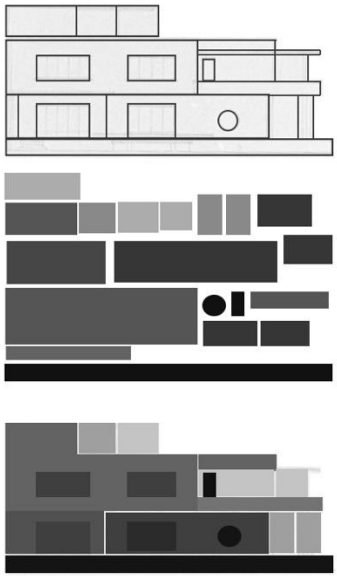
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Yapı arsaya yatay bir düzlemde yerleştirilmiş, değişken düşey ve belirgin yatay çizgiler uygulanmıştır. ▪ Teraslar yere paralel yükselen düzlemleriyle mekânı serbest bırakan, baskın bir yatay kuvvet oluşturmuştur. ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometri biçimlerinde farklı boyutta dikdörtgenler ve daire biçiminde pencere tasarlanmıştır. ▪ Farklı geometrik biçimler ve boyutlar yapıya değişken bir yükseklik vermiştir.

Pencere Düzeni



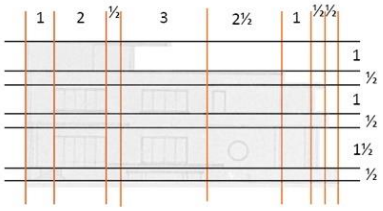
- Cephede büyük pencereler yatay bir düzende tasarlanmıştır.
- Pencereler iki farklı biçimde dikdörtgen ve daire olarak uygulanmıştır.
- Her iki katta da pencereler aynı hizada tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



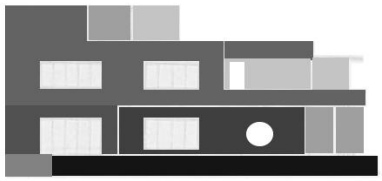
- Kare, dikdörtgen ve daire gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Kare ve dikdörtgen parçalar çoğunlukta boyutlarında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Asimetrik yaklaşımla biçimler birleştirilmiştir.
- Cephede bulunan veranda ön cepheye eklenerek katmanlaşma kavramını da beraberinde getirmiştir.

Cephe Yatay-Düşey Orantı



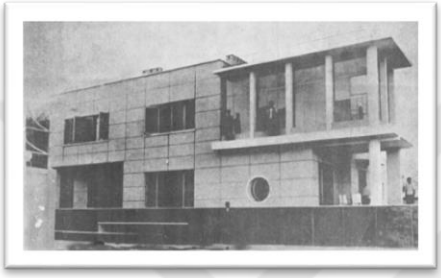
- Cephenin yatay düzeninde iki farklı modül kullanılarak ritmik bir şekilde uygulanmıştır.
- Düşey oranında ise tek bir modül haricinde diğer modüller tekrarlanarak uygulanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapıda dolu-boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra cephede boşaltılan bölümlerle de kendini göstermektedir.
- Zemin katta girişin geride tasarlanması giriş holünün boşaltılmasına neden olmuştur.

Malzeme-Doku-Renk

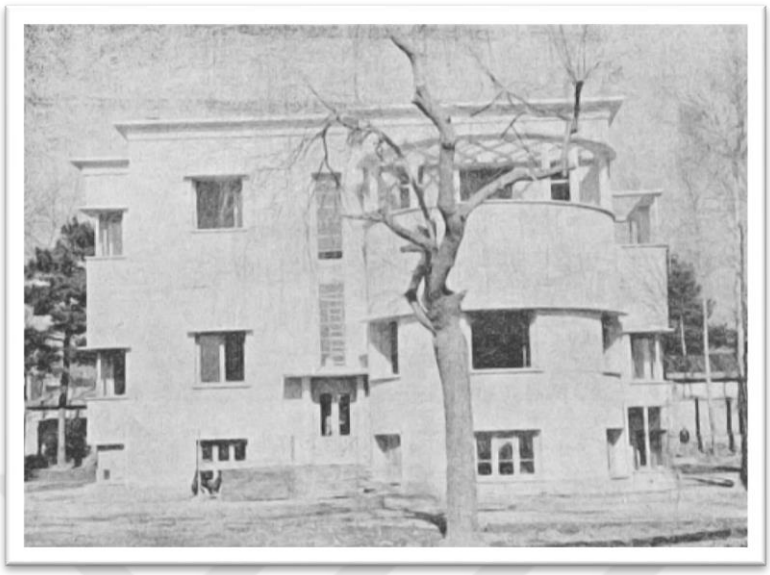


Şekil 167. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası

Kaynak: Architect dergisi (2), Taban Yayınevi,1946, ss.73-74

- Yapının döşemeleri betonarmeden yapılmıştır.
- Cephe kaplamasında büyük beyaz taşlar kullanılmış ve ışıkla ilişki kurmuştur.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

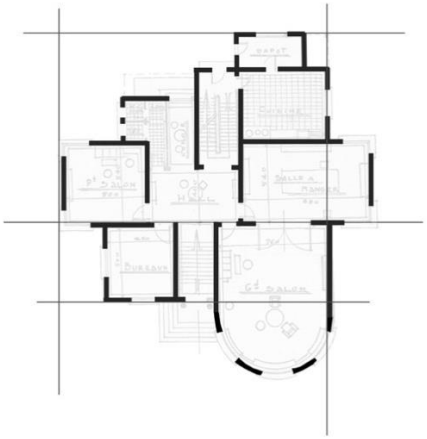
5.3.8. Yervand Boudaghian, Tehran-Shemiran'da bir villa, 1942



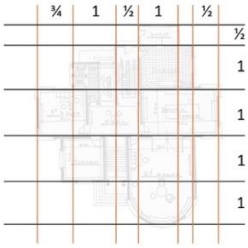
Şekil 168. Yervand Boudaghian, Tehran-Shemiran'da bir villa, 1942

Kaynak: Architect dergisi (3), Taban Yayınevi,1946, ss.104-105

Tablo 80. Yervand Boudaghian, Shemiran Evi Plan Analizleri

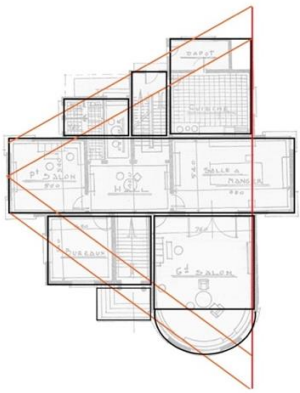
İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. ▪ Ön cephede bulunan silindir dış mekâna doğru çıkmış ve önünde bulunan manzaranın her yönüne bakış açısı sağlamıştır.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



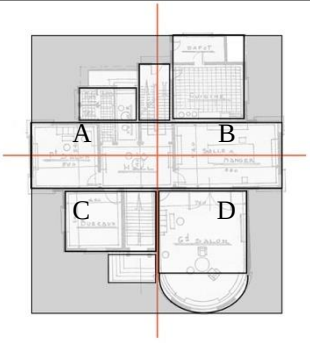
- Planlamada üç farklı modül kullanılmıştır. Bunların ikisi sürekli tekrar edilerek yapıya uygulanmıştır. Sadece bir modül düşeyde bir kere kullanılmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



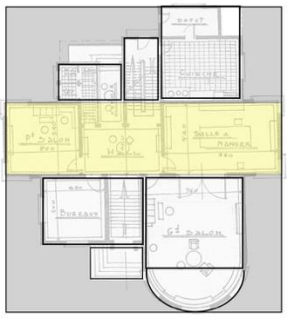
- Dikdörtgenler yatay ve düşey düzende farklı boyutlarda tasarlanmıştır. Bu biçimlere ek, silindir biçimi de yapıda kullanılmıştır.
- Biçimler üçgen oluşturacak şekilde yan yana gelmiştir.
- Biçimler ortada bir dikdörtgenle iki farklı yöne ayrılmış, asimetrik ancak dengeli bir düzende dağılımı yapılmıştır.
- Dikdörtgen ve daire biçimleri iç içe geçerek geometrileri bozulmuştur.

Denge ve Simetri



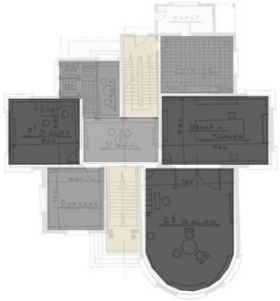
- Yapı asimetrik ancak dengeli bir düzende tasarlanmıştır.
- Denge A-C ve B-D bölümleri arasında sağlanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



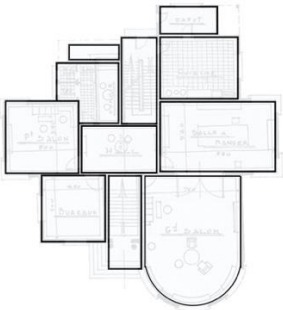
- Yapının merkezi bölümüne yeni mekanlar eklenerek yapı büyütülmüştür.
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmış, buda yapının geometrisine zenginlik katmıştır.

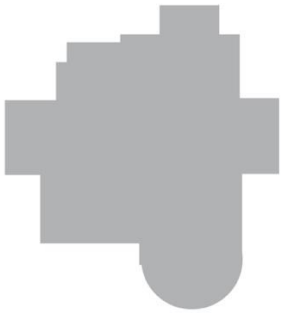
Hiyerarşi



- Hiyerarşi hizmet eden-hizmet alan düzeni ile tasarlanmıştır. Hizmet alan mekanlar hizmet eden mekanlardan daha büyük tasarlanmıştır.

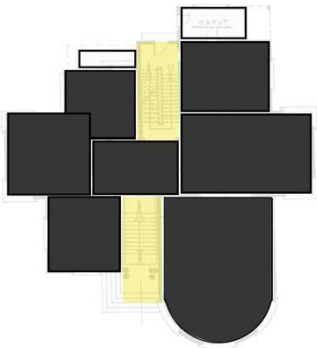
Parçadan Bütüne





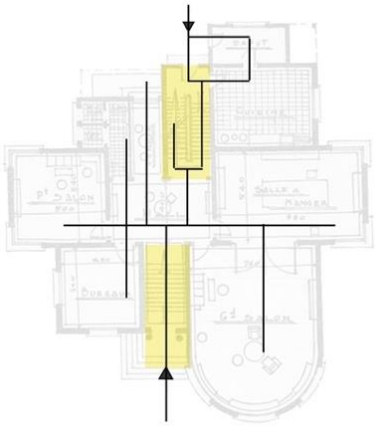
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Bütün, parçalardan farklı bir geometri taşımaktadır.
- Parçalar bitişik nizamda yan yana ve üst üste olacak biçimde sıralanmıştır.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



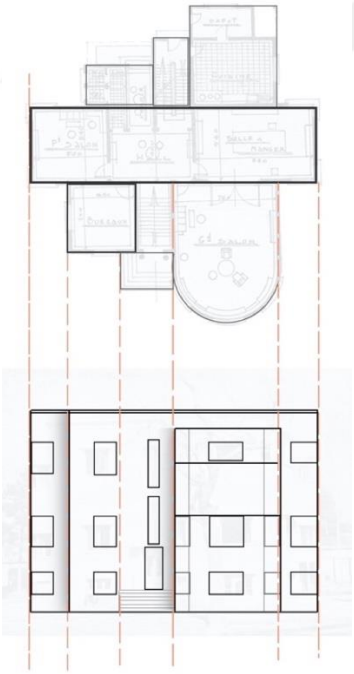
- Mekânsal düzenlemede esnek kat planları hakimdir.
- Mekanlar bir merkez etrafına fırlatılmış gibi dağılmıştır.
- Mekânsal tasarımda Farklı boyutta dikdörtgen elemanlar kullanılmasının yanı sıra, yarım daire de kullanılmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlanmıştır.

Sirkülasyon



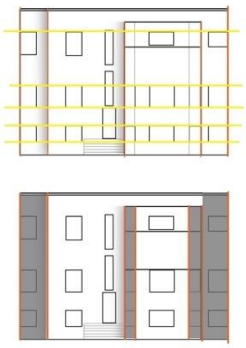
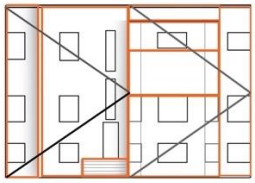
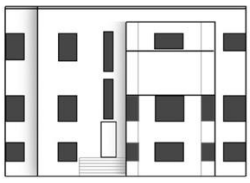
- Yapıya giriş hem ön hem de arka cepheden sağlanmıştır.
- Zemin kat daha yüksek bir kotta tasarlandığından hem dış mekânda hem de iç mekânda merdivenler tasarlanmıştır. Bu merdivenlerle yapının giriş holüne ulaşılmakta olup oradan da diğer mekanlara erişim verilmiştir.
- Mutfak diğer mekanlardan farklı olarak daha alt bir kotta tasarlanmıştır. Bu nedenle ön cepheden girildiğinde birkaç basamak inerek mutfağa girilmektedir.
- Arka cepheden ise hem dış mekândan hem de merdivenin giriş holünden mutfağa ulaşım sağlanmıştır.

Plandan Cepheye

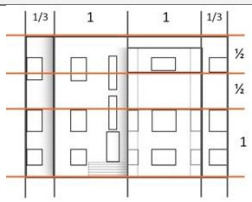


- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri aynı şekilde dikdörtgen ve silindir olarak tasarlanmıştır.

Tablo 81. Yervand Boudaghian, Shemiran Evi Cephe Analizi

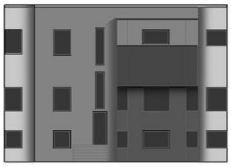
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Yapıda yatay ve düşey çizgiler orantılı bir biçimde tasarlanmıştır. ▪ Yataylık cephenin pencere düzeni ve öne gelen silindirin yatay çizgileri ile vurgulanmıştır.
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometrisinde dikdörtgenler ve bir silindir biçimi kullanılmıştır. ▪ Cephe geometrisi düşey biçimlerden oluşarak yatay olarak sıralanmıştır.
Pencere Düzeni	
	▪ Pencerelerin yan yana gelme biçimi cephede yataylığı vurgulamıştır. ▪ Pencere geometrisi farklı boyutlarda dikdörtgen biçimde tasarlanmıştır.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi	
	▪ Cephe biçimlendirmesinde kare, dikdörtgen ve silindir geometrileri kullanılmıştır. ▪ Yapı parçaları birbirinin önüne geçerek katmanlaşma kavramını da yapıya katmıştır. ▪ Asimetrik yaklaşımla biçimler birleştirilmiştir. ▪ Düz çatı tasarımı uygulanmıştır.

Cephe Yatay _Düşey Oranı



- Yapıda üç farklı modül tekrarlanarak yapının yatay düşey oranını oluşturmuştur.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Binanın dolu-boş oranı açılan pencereler ile belirlenmiştir.
- Yapının katmanlaşarak tasarlanması ve arka düzlemin görünmesi kenarların boşaltılmış gibi görünmesine neden olmuştur.

Malzeme-Doku-Renk

- Yapı beyaz renkte betonarme döşemelerle inşa edilmiştir.
- Malzeme paleti ve desen tutarlılığı, geometrinin entegre bir grameri ile uyumlu olarak tasarlanmıştır.

Şekil 169.Yervand Boudaghian, Tehran-Shemiran'da Bir Villa

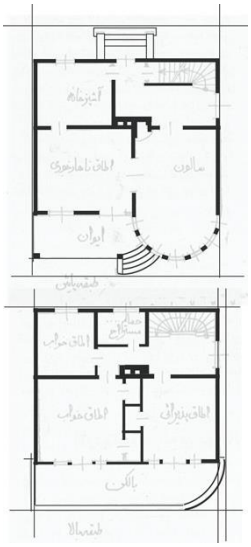
Kaynak: Architect dergisi (3), Taban Yayınevi,1946, ss.104-105

5.3.9. Yervand Boudaghian, Boudaghian Evi, 1944-1946

Şekil 170. Boudaghian Evi, Yervand Boudaghian, İran

Kaynak: Architect dergisi (2), Taban Yayınevi,1946, ss.56

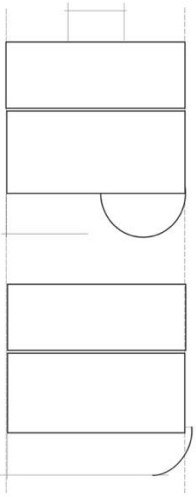
Tablo 82. Yervand Boudaghian, Boudaghian Evi Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Yapının önünde bulunan geniş veranda ve yarım daire olan bölümünün dış mekâna girmesi iç-dış mekânın ilişkisini güçlendirmiştir. ▪ Geniş ve büyük pencereler her iki katta da dış mekânın içeri girmesini sağlamıştır. ▪ Arka cephede bulunan basamaklar yapının arkada bulunan iç mekânlarını da dış mekâna bağlamıştır.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı

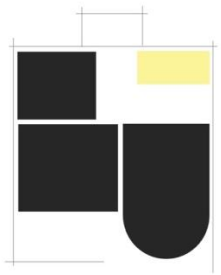
- Planlamada orantı yatayda ve düşeyde farklı olacak şekilde aynı modüller sıralaması ile devam etmiştir.

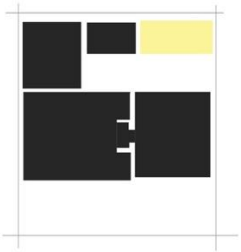
Biçimlendirme ve Geometri



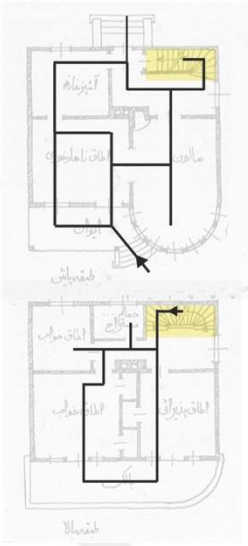
- Yapının planında bulunan biçimlendirme iki sade dikdörtgenin yan yana gelmesinden oluşturulmuştur.
- On cephede Yarım silindir olarak tasarlanan bölüm diğer geometrik biçimlerin yanında yapıya daha soft bir görünüm kazandırmıştır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

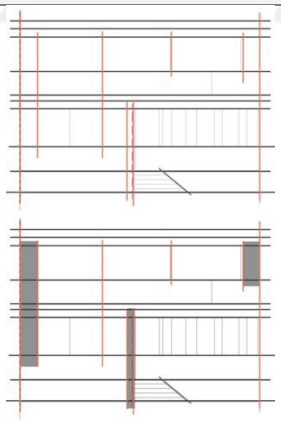
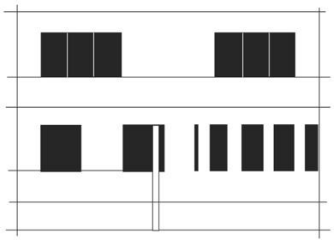




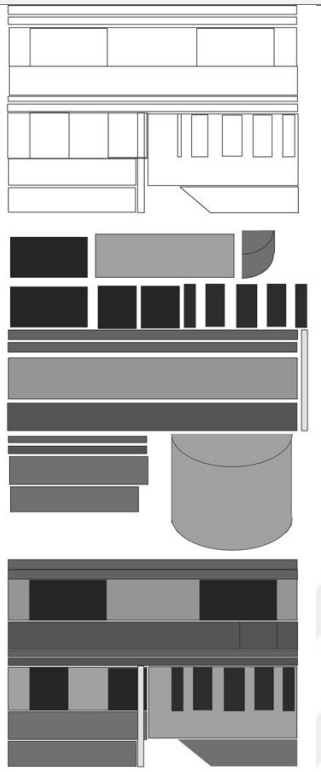
- Yapının ilk katında, salon, mutfak ve yemek odası tasarlanmış, ikinci katta ikinci bir oturma odası ve yatak odaları planlanmıştır.
- Alt kattaki oturma odası geleneksel İran evleri planlamasında olduğu gibi daha fazla misafir kullanımı için ve üst kattaki oturma odası aile üyeleri için planlanmıştır.
- Üst kattaki oturma odasında takçe’de tasarlanmıştır.

Sirkülasyon	
	▪ Yapıya giriş ön cephede bulunan verandadan sağlanmıştır. ▪ Yapıya giriş yapıldıktan sonra direkt yemek odasına girilir daha sonra oradan salon ve mutfağa ulaşım sağlanmıştır. ▪ Planlamada tek bir merdiven kullanılarak 1.kat ve zemin kat birbirine bağlanmıştır. ▪ 1.kata çıkıldığında merdivenin bulunduğu alandan diğer mekanlara dağılım yapılmıştır.

Tablo 83. Yervand Boudaghian, Boudaghian Evi Cephe Analizleri

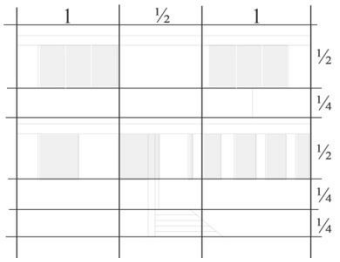
Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Cephede yoğun bir şekilde yatay çizgiler kullanılmıştır. ▪ Yatay çizgiler aralıksız, alt alta tekrarlanan ve güçlü bir şekilde tasarlanmıştır. ▪ Yatay çizgilerin kesildiği tek bölüm düşey çizginin verandada bulunan ve 1.kat balkonu desteklemek için tasarlanmış silindir bir kolondur. ▪ Düşey çizgiler minimum şekilde kullanılmıştır.
Pencere Düzeni	
	▪ Pencereler aralıklı bir şekilde tasarlanmış ancak yataylık görünümünü yansıtmıştır. ▪ Tek bir biçimin farklı boyutları kullanılarak pencereler tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Cepheyi oluşturan geometrik biçimler dikdörtgen şeklinde farklı boyutlarda tasarlanmıştır. Ayrıca yapının 1. Katında yarım silindir dışa doğru ikinci bir 3.boyut oluşturarak yapının sert geometrisi kırmıştır.
- Biçimler asimetrik ancak dengeli olarak tasarlanmıştır.
- Yapı yaklaşık 80cm'e kadar yerden yükseltilerek tasarlanmıştır.

Cephe Yatay -Düşey Oranı



- Cephenin düşey orantısı simetrik bir şekilde tasarlanmıştır bu simetriyi, kullanılan biçimlerin geometrisi bozmuştur.
- Yatay bölümünde oranlar birer ara ile tekrarlanarak devam etmiştir.
- Yerden yükseltme oranı da cephenin en küçük modülü olan ¼ oranında tasarlanmıştır.

Malzeme-Doku-renk

- Yapı pürüzsüz bir şekilde tuğla üzeri beyaz sıva olarak tasarlanmıştır.

Şekil 171. Boudaghian Evi, Yervand Boudaghian

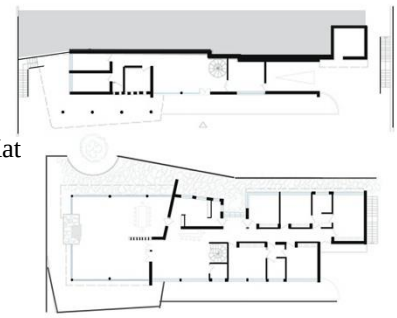
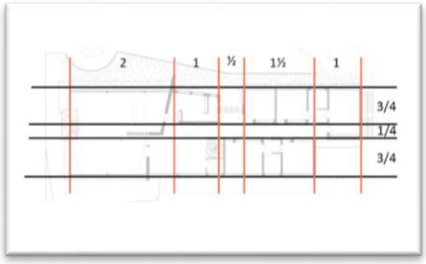
Kaynak: Architect dergisi (2), Taban Yayınevi,1946, ss.56

5.3.10. Hooshang Seyhoon, Tehran Elahiyede bir villa, 1952

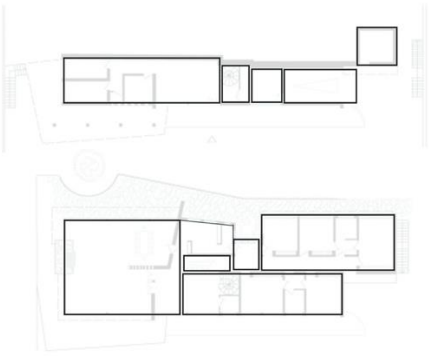
Şekil 172. Hooshang Seyhoon, Tehran Elahiyede bir villa, Tahran, 1952

Kaynak: http://caoi.ir/fa/projects/item/1628

Tablo 84. Hooshang Seyhoon, Elahiyede Bir Villa, Plan Analizi

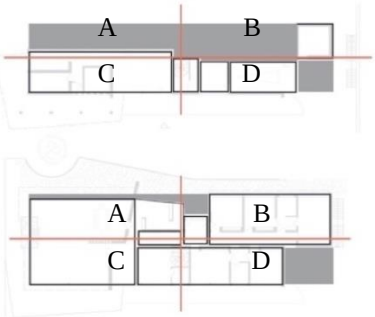
İç-Dış Mekân İlişkisi	
Zemin Kat  1.Kat	▪ Cephelerin sürekli şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ 1. Katta bulunan geniş teras iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Pilotlar üzerinde yükseltilmiş 1. Kat terası zemin katın boşaltılmış kısmını, dış mekâna dahil etmiştir.
Plan'da Yatay-Düşey Orantı	
	▪ Yapının yatay oranı simetrik bir şekilde tasarlanmıştır. ▪ Düşey oranda ise tekrarlanan modüller ritmik bir düzende kullanılmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



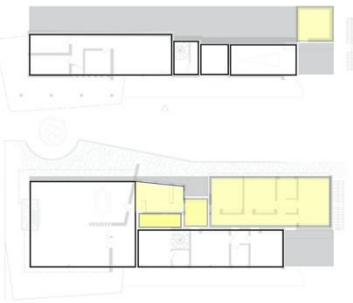
- Planlama kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Biçimler yatay olarak ve yatay düzlemde sıralanmıştır.
- 1. Kat zemin katın üzerine, derinliği büyütülerek tasarlanmıştır.

Denge ve Simetri



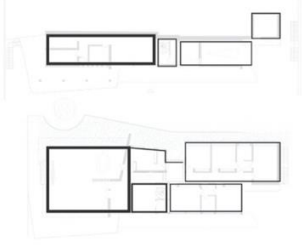
- Yapıda hacimler asimetrik ancak dengeli biçimde tasarlanmıştır.
- Zemin katta ise A-C ve B-D bölümleri arasında ters simetri ve denge sağlanmıştır.
- 1. katta A-C ve B-D bölümleri arasında asimetrik bir denge sağlanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



- Yapıya eklenen bölümler düzlem farkı oluşturarak şekilde tasarlanmıştır.
- Eklemiş bölümleri her biri ayrı bir mekân olarak değerlendirilmiştir.
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.

Hiyerarşi

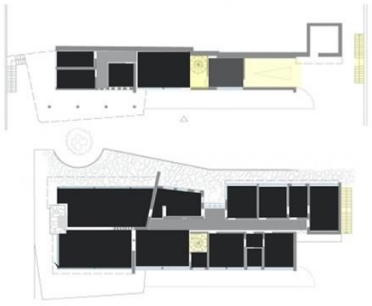


- Buradaki Hiyerarşi kapalı-açık ve büyük-küçük alan olarak kademeli bir değişimle uygulanmıştır.

Parçadan Bütüne

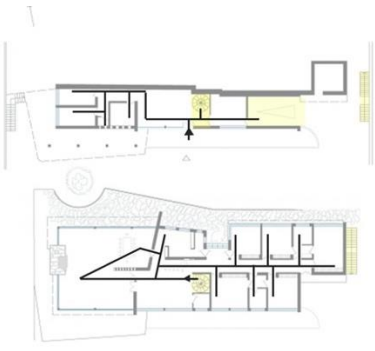
- Buradaki dikdörtgen ve yamuk dikdörtgen parçalar yan yana gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

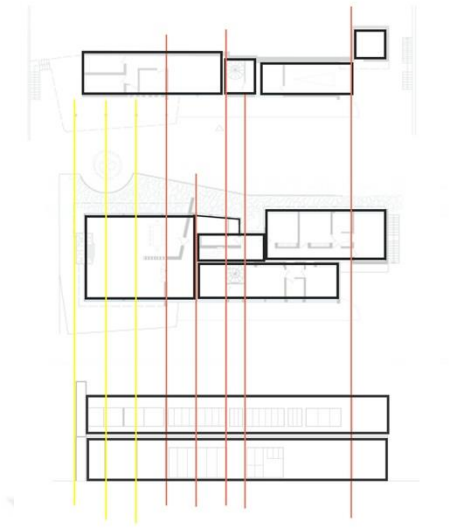


- Esnek plan tasarımı hakimdir.
- İç mekanlar farklı geometrik biçimlerde tasarlanmıştır.
- Mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak hacimlendirilmiş ve konumlanmıştır.
- Programlanmış mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır. Ancak mekanlardan birkaçı diğer mekanların karşısında konumlandırılmış ve aralarından geçen bir koridor ile birbiri ile ilişki kurmaktadır.

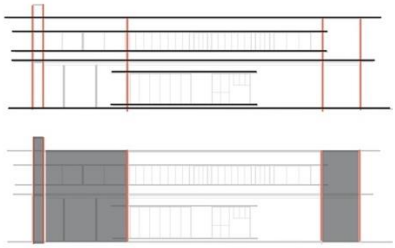
Sirkülasyon



- Yapıya giriş zemin katın orta bölümünden verilmiştir.
- Burada linear bir sirkülasyonla yapının zemin katın diğer bölümlerine erişim verilmiştir.
- Zemin katta bulunan döner merdivenle 1.kata erişim sağlanmıştır.
- Kot farkından dolayı 1.kat arka cephede zemin kat gibi görünmektedir bu nedenle ön cepheden arka cepheye bir merdiven ile erişim verilmiştir.

Plandan Cepheye	
	▪ Planda kare, dikdörtgen ve yamuk dikdörtgen geometrileri kullanılmıştır. Cephede bu geometrilerden sadece dikdörtgen kullanılmıştır.

Tablo 85. Hooshang Seyhoon, Elahiyede bir villa , Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Yatay düzlemde inşa edilmiş yapıda sert yatay ve güçlü çizgiler kullanılmıştır. ▪ Yatay düzende sıralanan pencerelerde yatay ritmi güçlendirmiştir. ▪ Yapıda değişen düşey ritimler yatay çizgilerin gerisinde kalmıştır.

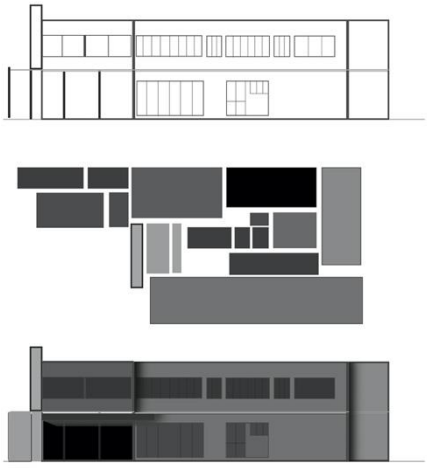
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephede kare ve dikdörtgen gibi sade biçimler kullanılmıştır. ▪ Biçimler yatay ve düşey biçimde tasarlanmış ancak hepsi yatay düzende yan yana gelmiştir.

Pencere Düzeni

Şekil 173-174. Hooshang Seyhoon, Tehran Elahiyede bir villa, Pencere Tasarımı
Kaynak:http://caoi.ir/fa/projects/item/1628

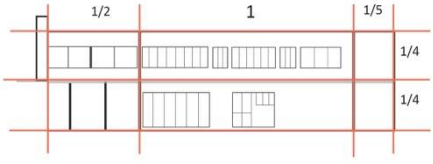
- Pencereler yatay düzende ve bant şeklinde tasarlanmıştır.
- Arka cephede bulunan pencereler de ön cephe gibi yatay ve banyo şeklinde tasarlanmıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



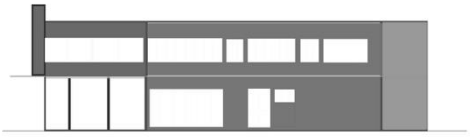
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Yapının sade ve durgun bir birleşimi vardır.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapının 1.kat terası pilotlar üzerinde tasarlanmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Yapının yatay orantısında tek bir modül iki kere tekrarlanarak devam etmiştir.
- Düşey orantı da ise üç farklı modül tekrar edilmeden tasarlanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi



- Yapıda dolu boş ilişkisi pencereler ve zemin katın boşaltılması ile belirlenmiştir.

Malzeme-Doku-Renk

- Zemin kat taş ve 1. Kat sıva kagir üzeri sıva yapılmıştır.
- Yapı bej ve toprak renkte tasarlanmış hem taşlar hem de etrafı ile uyum sağlamıştır.

Şekil 175-176. Hooshang Seyhoon, Tehran

Elahiyede Bir Villa

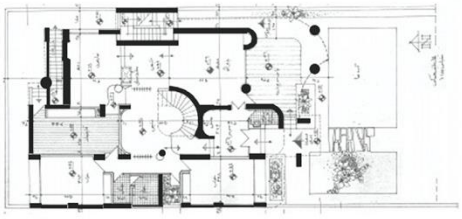
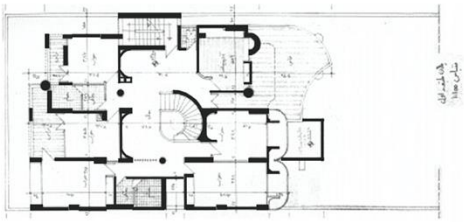
Kaynak:http://caoi.ir/fa/projects/item/1628

5.3.11.Mohammadreza Naderpour, Masoumi Bey Evi, 1969

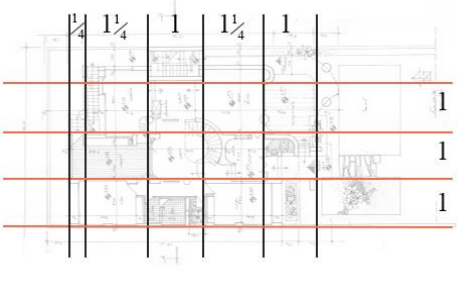
Şekil 176. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Bey Evi, Tehran, 1969

Kaynak: http://caoi.ir/fa/projects/item/ 1406-منزل-مسکونی-آقای-معصومی-زعفرانیه-تهران.html

Tablo 86. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Evi Plan Analizleri

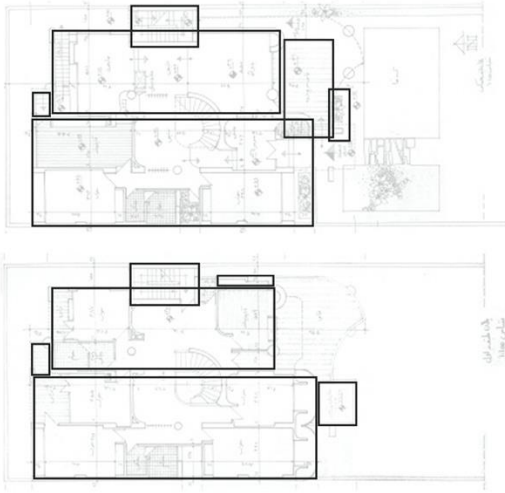
İç-Dış Mekân İlişkisi	
 Zemin Kat  1. Kat	▪ Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı



- Yatay-düşey Orantı iki modül ile tasarlanmıştır.
- Yatay düzende sadece tek bir modül kullanılarak tasarlanmıştır. Düşey de ise iki modül ritmik bir şekilde tekrarlanarak orantıyı oluşturmuştur.

Biçimlendirme ve Geometri

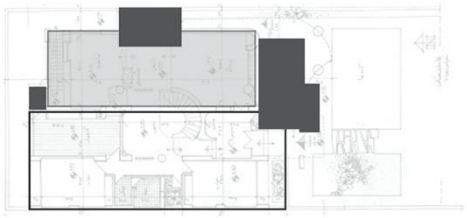


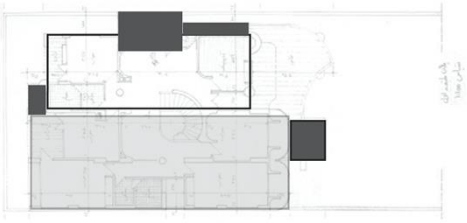
- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur.
- Kullanılan dikdörtgen farklı boyutlarda tasarlanarak plan hacmini ortaya çıkarmıştır.
- Geometrik biçimler bazen yan yana bazen iç içe girerek tasarlanmış ve birbirinin geometrisini bozmuştur.

Denge ve Simetri

- Planlama asimetrik ancak dengeli bir biçimde tasarlanmıştır.
- A-B ve C-D bölümleri arasında denge sağlanmıştır.

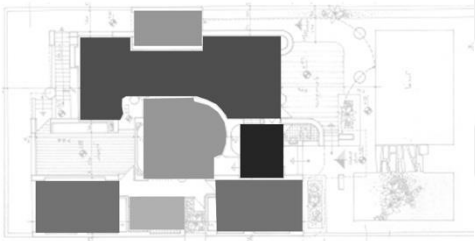
Ekleme ve çıkartma





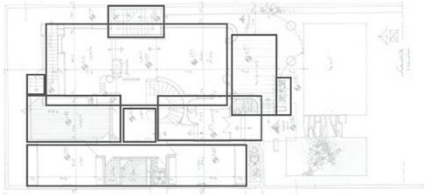
- Yapının merkezi bölümüne yeni mekanlar eklenerek yapı büyütülmüştür.
- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öge olarak dahil edilmiştir.

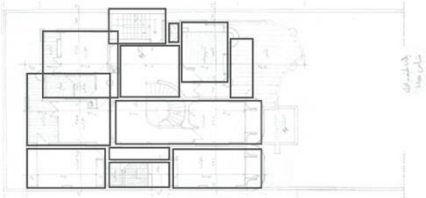
Hiyerarşi



- Hiyerarşi hizmet alan-hizmet eden ve büyük-küçük mekân şeklinde tasarlanmıştır.

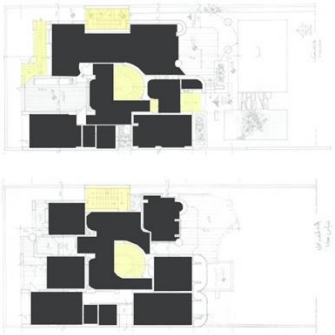
Parçadan Bütüne





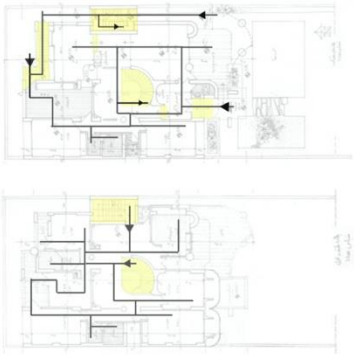
- Buradaki dikdörtgen ve kare parçalar yan yana veya iç-içe geçerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



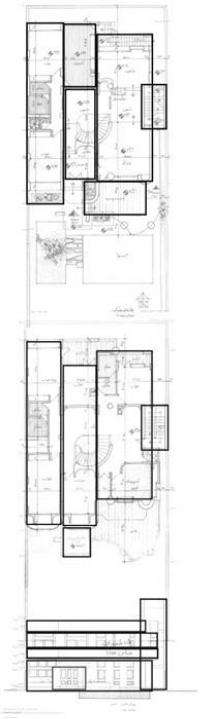
- İç mekân düzenlemesinde kare, dikdörtgen ve yarım daire biçimleri kullanılmıştır.
- Planlama serbest plan ve akışkan boşluk düzeninde tasarlanmıştır.
- Her mekân işlevine bağlı olarak biçimlendirilmiş ve konumlanmıştır.

Sirkülasyon



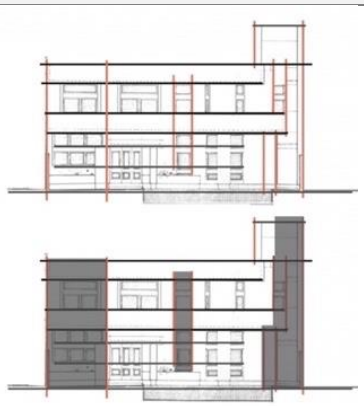
- Yapıya giriş ön cepheden zemin kata ve yan cepheden 1.kata verilmiştir.
- Zemin katın merkezinden döner bir merdivenle üst katlara erişim sağlanmıştır.
- Arsa eğiminden dolayı yapı içinde de mekanlar arası basamaklar tasarlanmıştır. Ayrıca arka cepheden de merdivenlerle zemin kata ve ön cepheye ulaşım sağlanmıştır.

Plandan Cepheye

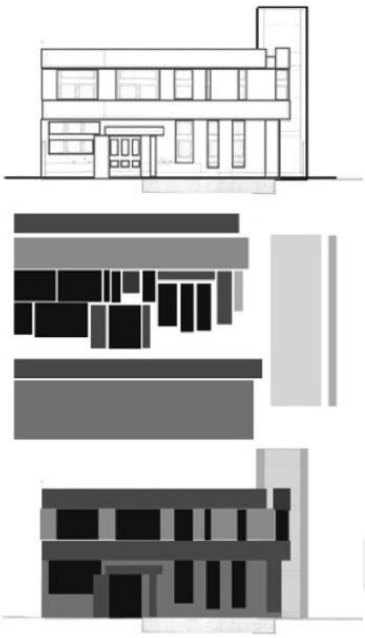


- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Plan ve cephede kullanılan geometri biçimleri boyut olarak farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Düşey biçimlerinde yan yana gelen plan hacimleri cephede yatay olarak üst üste sıralanmıştır.

Tablo 87. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Evi Cephe Analizi

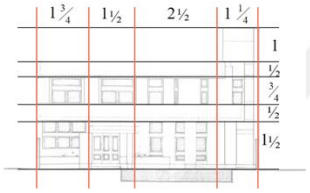
Cephede Yatay- Düşey Düzen
 ▪ Değişken düşey ritim ve güçlü yatay çizgilerle tasarlanmıştır. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır. ▪ Yapı arsaya yatay bir düzlemde yerleştirilmiştir.
Cephenin Geometrisi
Şekil 177. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Bey Evi **Kaynak:**http://caoi.ir/fa/projects/item/منزل-مسکونی-آقای-معصومی-زعفرانیه--1406تهران.html ▪ Cephenin ön görünüş geometrisinde kare ve dikdörtgen gibi sade biçimler kullanılmıştır. ▪ Farklı geometrik biçimler ve boyutlar yapıya iki farklı yüksek sağlamıştır. ▪ Geometrik biçimler genelde yatay biçimde ve yatay düzlemde tasarlanmıştır. ▪ Yapı 3 boyutlu ele alındığında resimlerde görüldüğü gibi dış bükey ve iç bükey geometrileri de kullanılmıştır.
Pencere Düzeni
▪ Pencereler büyük boyutlarda hem yatay hem de düşey biçimde tasarlanmıştır. ▪ Dikdörtgen biçimin farklı boyutları kullanarak tasarlanmıştır. ▪ Cephenin yataylığını dengede tutmak için pencereler genelde düşey biçimde yerleştirilmiştir.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Cephede kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerin yanı sıra silindir şeklinde kolonlar ve iç-dış bükey biçiminde duvarlar ve teraslar tasarlanmıştır.
- Asimetrik ancak dengeli bir yaklaşım uygulanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Geometrik biçimler birbirinin önüne geçerek katmanlaşarak sıralanmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Yapı orantısı farklı modüllerin tekli veya tekrar eden kullanımı ile kullanılmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Cephede dolu-boş ilişkisi açılan pencereler ve boşaltılan teraslarla ortaya çıkmıştır.

Malzeme-Doku-Renk

Şekil 178-179. Mohammadreza Naderpour, Masoumi Bey Evi

Kaynak:http://caoi.ir/fa/projects/item/ 1406-منزل-مسکونی-آقای-معصومی-زعفرانیه-تهران.html

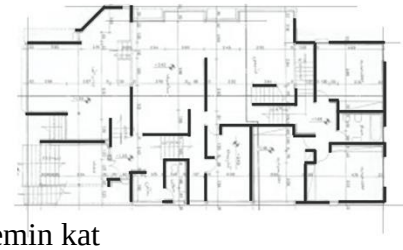
- Yapı Bordo ve bej renkte küçük taşlarla kaplanmıştır.
- Döşemeleri betonarme olarak tasarlanan yapıda cephede bulunan silindir ve iç-dış bükey biçimlerini uygulamak için çelik malzemesi kullanılmıştır.

5.3.12.Sirous Bavar, Bavar Evi, Tehran, 1970

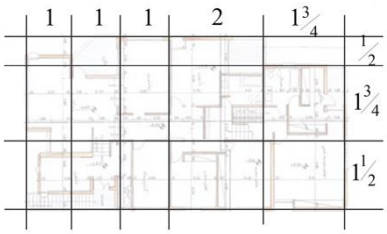
Şekil 180. Sirous Bavar, Bavar Evi, Tehran, 1970

Kaynak: https://aoapedia.ir/خانه %E2%80%8Cسیرو-اثر-غرب-شهرک-در-معمار-شخصی-ی/

Tablo 88. Sirous Bavar, Bavar Evi Plan Analizleri

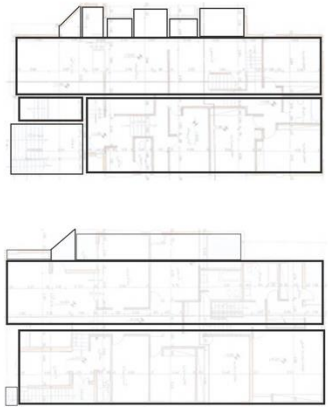
İç-Dış Mekân İlişkisi	
 Zemin kat 1. kat	▪ Cephelerin kapı-pencere açıklıkları, iç-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Yapının iç mekanları, bazı yerlerde geri çekilerek bazen de dış mekâna girerek iç-dış mekân ilişkisini kurmuştur. ▪ Tüm cephelerde büyük camlar kullanılmış ve katı sınır, ortadan kaldırılmıştır. ▪ Her katta balkon ve geniş teraslar tasarlanmıştır.

Plan'da Yatay-Düşey Orantı



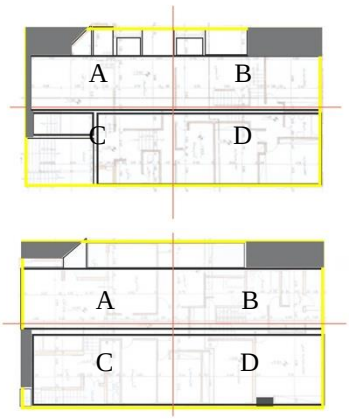
- Yapıya orantı düşeyde tekrarlanan modül ve sadece bir kez kullanılan iki farklı modülden tasarlanmıştır.
- Yatay düzende ise üç farklı modül kullanılmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri



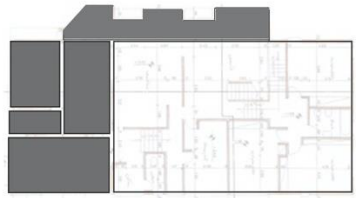
- Yapının geometrisinde farklı boyutlarda dikdörtgenler ve bir yamuk dikdörtgen kullanılmıştır.
- Biçimler yan yana sıralanarak iç hacmi oluşturmuştur.
- Yapıya büyük hacimlerde iki entegre bölümden ve onlara eklenen küçük dişlerden meydana gelmiştir.

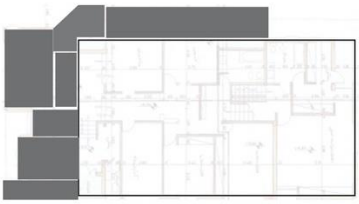
Denge ve Simetri



- Yapı asimetrik ancak dengeli bir şekilde tasarlanmıştır.
- Zemin katta C-D ve A-B bölümleri arasında asimetrik bir denge sağlanmıştır.
- 1.katta ise yine A-B arasında asimetrik bir denge oluşturulmuş ancak D bölümü C bölümünden daha fazla iç mekâna sahiptir ve bu durum aralarındaki dengeyi bozmuştur.

Ekleme ve çıkartma



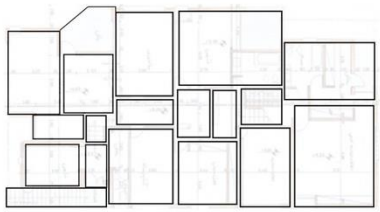


- Küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Eklenen bölümler zemin ve 1. Kata, benzer bir dengede ancak farklı bir cepheye eklenmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale gelmiştir.

Hiyerarşi

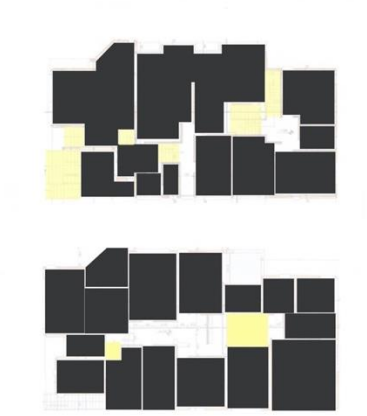
- Hiyerarşi hizmet alan-hizmet eden alanlar şeklinde tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne



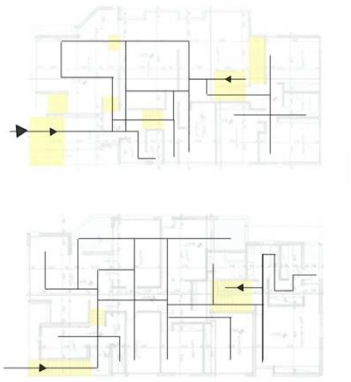
- Buradaki kare, dikdörtgen parçalar ve tek bir düzgün olmayan beşgen bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde ve bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Bütün, parçalardan farklı bir geometri taşımaktadır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



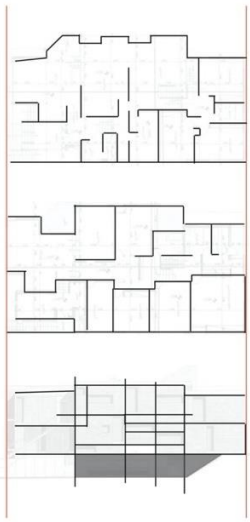
- Planlama serbest plan ve akışkan boşluk düzeninde tasarlanmıştır.
- Yapının bahçeye bakan kısmında yaşam alanları arka tarafında ise özel odalar tasarlanarak işlevsellik ön planda tutulmuştur.
- Yapıda boşluk ve ışık yoğun bir şekilde kullanılmıştır.
- Farklı boyutlarda dikdörtgen ve kareler iç içe geçerek mekânı oluşturmuştur.
- Her mekân işlevine bağlı olarak hacimlendirilmiş ve konumlanmıştır.

Sirkülasyon



- Yapıya giriş yan cepheden hem zemin kata hem de 1. Kata sağlanmıştır.
- Giriş holünden sonra yapının diğer mekanlarına dağılım yapılmıştır.
- Mekanlar arası kot farkları olduğundan farklı yerlerde basamaklar tasarlanmıştır.
- Yapının giriş mekânından uzak bir bölümde üst kata ulaşım için bir merdiven tasarlanmıştır. Bu merdivenin giriş holünden daha uzak bir yerde tasarlanma nedeni girişten üst kata erişim sağlanılması olmuştur.

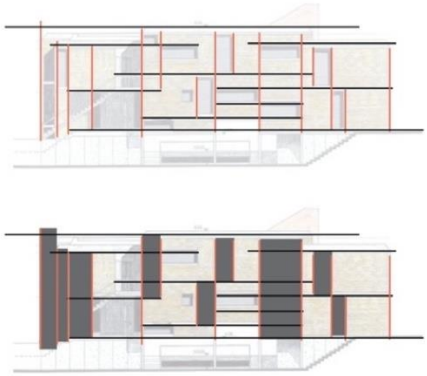
Plandan Cepheye



- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır.
- Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemektedir.
- Plan ve cephe aynı akslar üzerinden bölünmüştür.

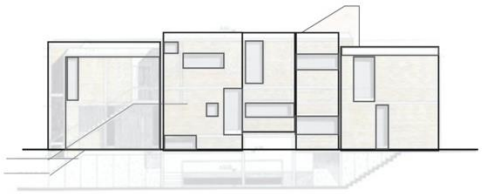
Tablo 89. Sirous Bavar, Bavar Evi, Cephe Analizi

Cephede Yatay- Düşey Düzen



- Yapıda yatay ve düşey ritim, orantılı bir şekilde tasarlanmış ve yapı arsaya yatay bir düzlemde yerleştirilmiş
- Yapıda değişen düşey ritimler kullanılmıştır.
- Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır.
- Eğik çizgi kullanılmamıştır. Çizgiler 90^açı ile birbirine bağlanmıştır.

Cephenin Geometrisi

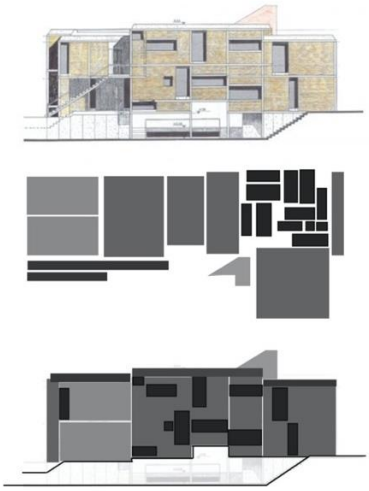


- Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermektedir. Bunlara ek olarak merdivenlerin oluşturduğu üçgen ve arka cephede tek yamuk bir dikdörtgen görünmektedir.
- Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon görülmektedir.
- Farklı geometrik biçimler ve boyutlar yapıya değişken bir yükseklik sağlamıştır.
- Ön cephe biçimleri yatay veya düşey biçimlerden oluşturulmuş ancak yatay düzende olarak sıralanmıştır.

Pencere Düzeni

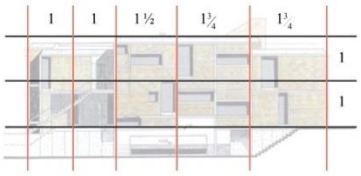
- Pencereler dikdörtgen biçimlerin farklı boyutlarında kullanılarak tasarlanmıştır.
- Pencereler karışık bir düzende cepheye eklenmiştir.
- Dikey unsurlar, iç mekân dış mekân arası hareket etme gücünü göstermiş, yatay unsurlar baştan sona engelsiz bir görüş alanı sağlamıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur. Ayrıca arka cephede bir yamuk dikdörtgen kullanılmıştır.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Düz çatı tasarımı yapılmıştır.
- Üç katlı yapının her katı farklı bir cephe tasarımına sahiptir.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Cephenin orantısında yatay düzende sadece tek bir modül, düşey düzende üç modül tekrarlanarak tasarlanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Yapıda dolu boş ilişkisi pencere açıklıklarının yanı sıra geri çekilen ön cephe ve eklenen teraslarda desteklenmiştir.

Malzeme-Doku-Renk

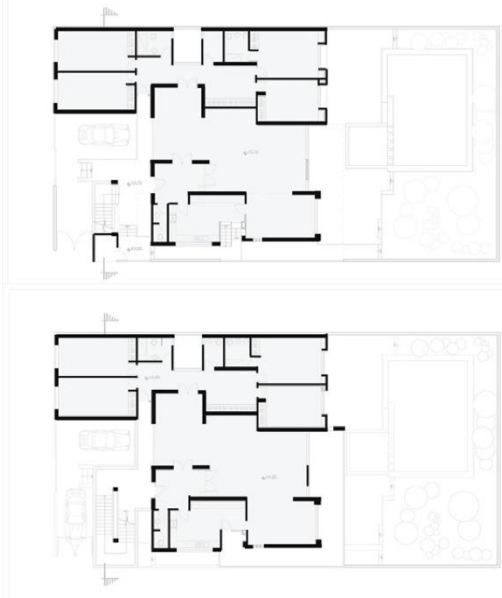
- Yapı döşemeleri betonarme duvarları ise tuğladan yapılmıştır.
- Dış cephede kullanılan tuğlalar “Antik Plaka Tuğlalar” veya “Geleneksel Tuğlalar” olarak bilinmektedir.

5.3.13. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi, 1972

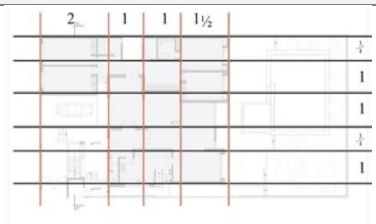
Şekil 182. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi, Tehran 1972

Kaynak: https://aoapedia.ir/خانه-فرهنگ-اثر-بهروز-احمدی/#

Tablo 90. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi	
	▪ Cephelerin sürekli şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Yapıda bulunan geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir. Özellikle yatay düzlemlerin baskınlığı ve dışarı doğru çıkması bu durumu güçlendirmiştir.

Plan’da Yatay-Düşey Orantı

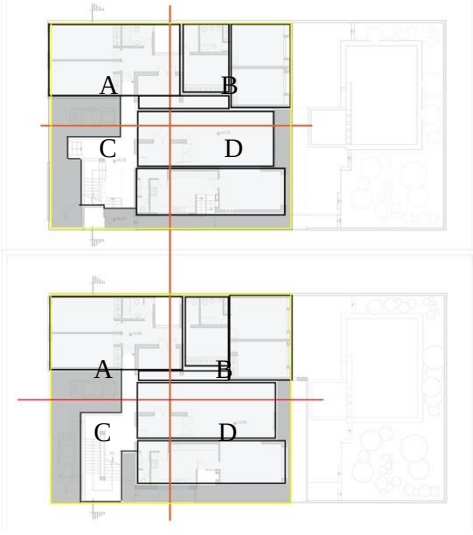


- Plan orantısı yatay ve düşey biçimde tekrarlanan modüller ile tasarlanmıştır.

Biçimlendirme ve Geometri

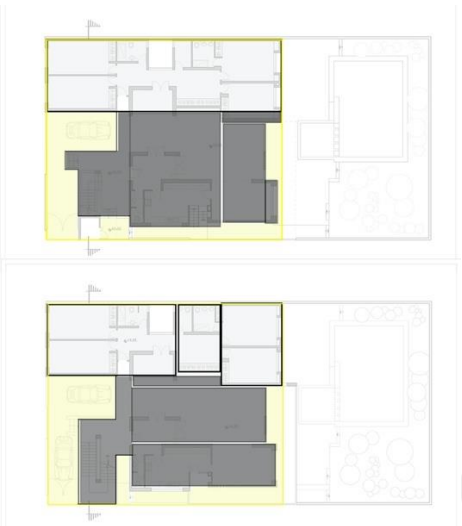
- Biçimlendirme işleve göre hem yatay hem de düşey şeklinde kullanılmıştır.
- Yapının her iki katında aynı geometrik biçimler aynı şekilde ve düzende tasarlanmıştır.
- Yapıda sadece dikdörtgen biçimi farklı boyutta tekrarlanarak uygulanmıştır.
- Biçimler yan yana sıralanarak iç hacmi oluşturmuştur.

Denge ve Simetri



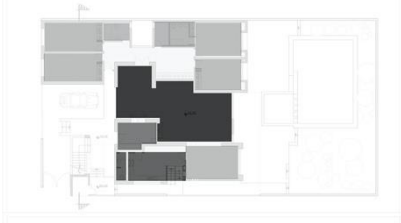
- Asimetrik bir düzende tasarlanmıştır.
- Yapının bölümleri arasında da asimetrik ancak dengeli bir düzen uygulanmıştır.

Ekleme ve çıkartma



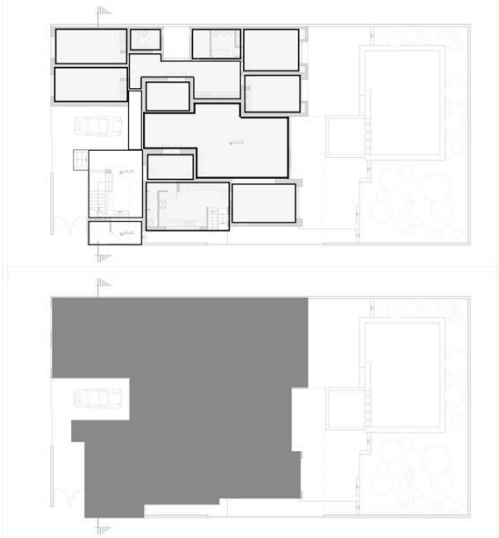
- Küçültülmüş bileşen, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Planlamada hem ekleme hem de çıkarma aynı anda kullanılmış, buda yapının geometrisine zenginlik katmıştır.
- Yapının Çıkartmaları yapı bütününün baskınlığını vurgulamıştır.
- Çıkartmalar da aynı eklemeler gibi farklı boyutta, dikdörtgen geometri biçimlerle yapılmıştır.

Hiyerarşi



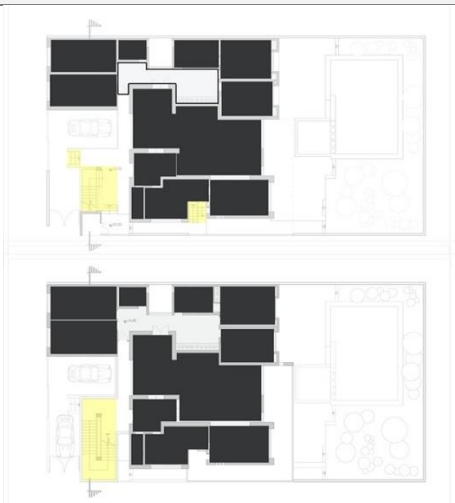
- Hiyerarşi hizmet alan-hizmet eden düzende tasarlanmıştır.

Parçadan Bütüne



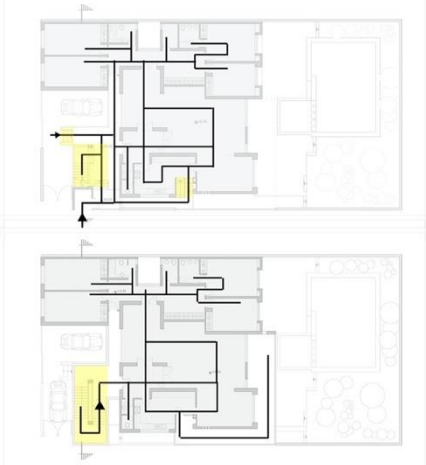
- Buradaki dikdörtgen parçalar bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde ve bazı yerlerde iç içe geçerek ve üst üste gelerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, binanın bir birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar



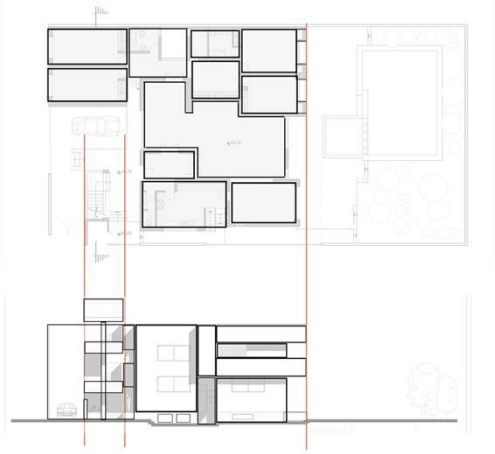
- Esnek Plan tasarımı hakimdir.
- Mekanlar kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimlerden oluşturulmuştur
- Programatik mekanlar İşlevlerine göre boyutlandırılmış ve konumlandırılmıştır.
- Programlanmış mekanlar yan yana bitişik bir şekilde konumlandırılarak birbiri ile ilişki kurmaktadır. Ancak mekanlardan birkaçı diğer mekanların karşısında konumlandırılmış ve aralarından geçen bir koridor ile birbiri ile ilişki kurmaktadır.

Sirkülasyon



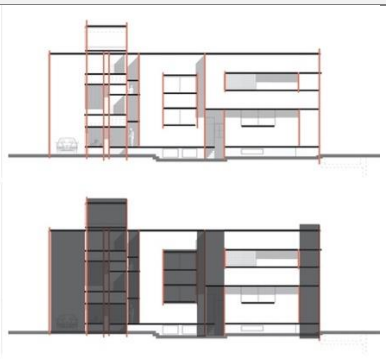
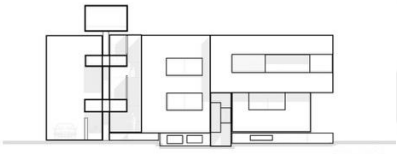
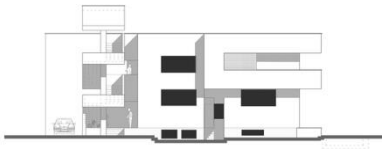
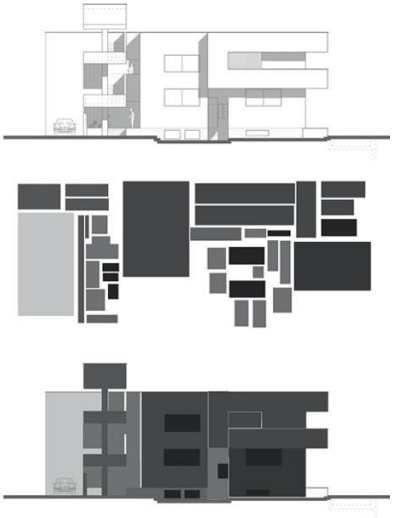
- Giriş ön cepheden ve ana cadde üzerinden hem zemin kat hem de 1.katın giriş hölüne erişim sağlanmıştır.
- Zemin kata ayrıca ön cepheden birkaç basamakla da ulaşım verilmiştir. Bu girişten yapının mutfağına girilmektedir.

Plandan Cepheye



- Planda olduğu gibi cephede de dikdörtgen biçimler farklı boyutlarda tasarlanmış farklı düzenlerde yerleştirilmiştir.
- Planda kullanılan bölücü duvarlar cephede de bölücü bir element olarak kullanılmıştır.

Tablo 91. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi, Cephe Analizi

Cephede Yatay- Düşey Düzen
   ▪ Yapı arsaya yatay bir düzlemde yerleştirilmiş ve cephede yatay çizgiler ve balkonlar kullanılmıştır. Ancak bu yataylığı dengelemek adına düşey çizgiler 'de orantılı bir şekilde cephe tasarımına dahil edilmiştir.   ▪ Farklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur.
Cephenin Geometrisi
   ▪ Cephenin biçimlerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometriler kullanılmıştır.   ▪ Cephe geometrisi yatay ve düşey biçimlerden oluşarak yatay düzende sıralanmıştır.   ▪ Cephede asimetrik ancak dengeli bir korelasyon görülmektedir.
Pencere Düzeni
   ▪ Pencerelerin hepsi dikdörtgen biçimde ve yatay düzlemde tasarlanmıştır.
Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi
   ▪ Kare ve dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.   ▪ Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.   ▪ Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.   ▪ Yapı iki farklı düzende olan biçimlerin bileşimden oluşturulmuştur.   ▪ Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.   ▪ Geometrik biçimler birbirinin önüne geçerek katmanlaşarak sıralanmıştır.

Cephe Yatay-Düşey Oranı

- Cephenin yatay ve düşey oranında farklı modüller tekrarlanarak ritmik bir düzende tasarlanmıştır.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Cephede pencere açıklıkları ve balkonun boşaltılması yapının dolu-boş ilişkisini ortaya koymuştur.

Malzeme-Doku-Renk

- Yapı beyaz ve gri renkteki taşlarla kaplanmıştır.
- Beyaz taşlar düz bir dokuda ancak gri renkteki taşlar pürüzlü bir şekilde cepheye hareketlilik ve desen katmıştır.
- Merdivenler ve sahanlıkları betonarmedir.

Şekil 183-184-185. Behrouz Ahmadi, Farhang Evi

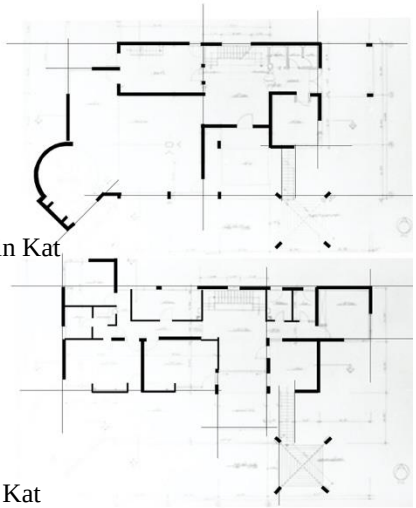
Kaynak: https://aoapedia.ir/-خانه-فرهنگ-اثر-بهروز-احمدی/#

5.3.14. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi, 1974

Şekil 186. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi, İran, 1974

Kaynak: https://aoapedia.ir/اکبر-صارمی%E2%80%8C خانه-میرشهیدی-اثر-علی/

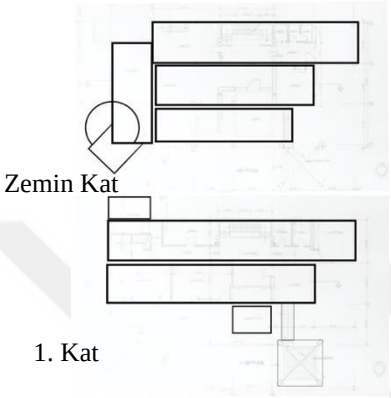
Tablo 92. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi Plan Analizleri

İç-Dış Mekân İlişkisi	
 Zemin Kat 1. Kat	▪ Cephelerin sürekli şekilde kapı-pencere açıklıkları, iç mekân-dış mekân arasındaki katı sınırı kaldırmıştır. ▪ Geniş balkonlar ve teraslar iç-dış mekanların birlikte akmasını sağlamıştır. ▪ Dış mekânın içeri çekilmesi ve iç mekânın dışa doğru çıkması mekanlar arası ilişkiyi güçlendirmiştir.

Plan'da Yatay-Düşey Orantı

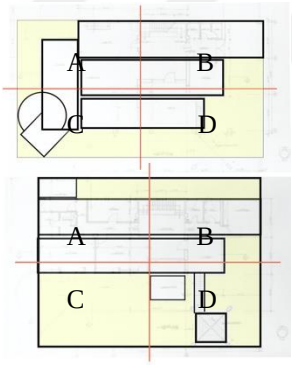
- Yatay ve düşey oranda tekrarlanan modüller kullanılmıştır.
- Sadece iki modül bir kere tekrarlanarak yapıya eklenmiştir.

Biçimlendirme ve Geometri



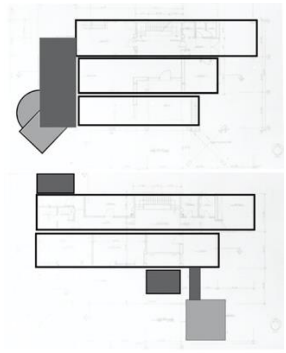
- Yapının biçimlendirmesinde kare, dikdörtgen ve daire geometrisi kullanılmıştır.
- Geometriler yan yana veya iç-içe geçerek hacmi oluşturmuştur.
- Zemin kat üç ve 1. Kat iki eşit ağırlıklı bölümden ve onlara eklenen diğer biçimlerden oluşturulmuştur.

Denge ve Simetri



- Yapı asimetrik bir şekilde ancak dengeli olarak tasarlanmıştır.
- Zemin katta A-B-C arasında kamusal ve özel alan kapsamında dengeli bir dağılım yaratılmış ancak D bölüm kamusal alana ağırlık vermiş biçimde tasarlanmıştır.
- 1. katta ise A-B ve C-D bölümleri arasında denge sağlanmaya çalışılmıştır.

Ekleme ve çıkartma



- Küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiştir.
- Eklenen hacimler farklı boyutlarda dikdörtgenler ve bir daire hacmi olmuştur.
- Her bileşen tek başına bir mekân iken diğer alanın eklenmesi veya çıkarılması ile genişletilip veya küçültülmüştür.
- Bu eklemelerle yapının kullandığı alanı baskın hale gelmiştir.

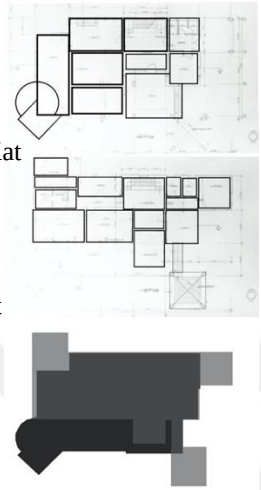
Hiyerarşi

- Buradaki hiyerarşi Hizmet alan-hizmet eden bölümler şeklinde düzenlenmiştir.

Parçadan Bütüne

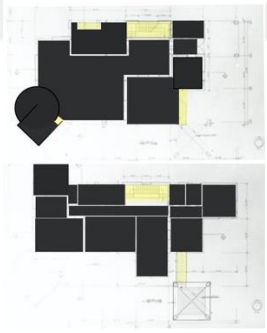
Zemin Kat

1. Kat



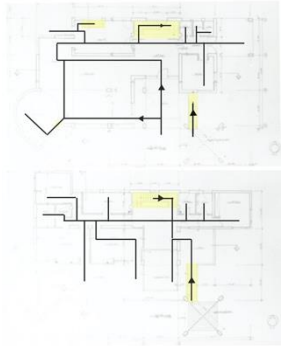
- Kare, dikdörtgen ve daire geometrileri bir araya gelerek bütünü oluşturmuştur.
- Parçalar bitişik biçimde yan yana veya iç-içe geçerek, bütünden daha küçük olarak bütünle ilişki kurmaktadır.
- Parçaların her biri, bir binanın birimi olarak işlevlendirilmiştir.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar

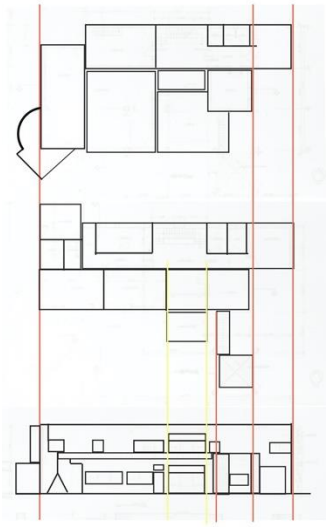


- Esnek Plan tasarımı hakimdir.
- İç mekanlar farklı geometrik biçimlerde tasarlanmıştır.
- Mekanlar yan yana bitişik bir şekilde bazı yerde de iç-içe geçerek konumlandırılmış ve birbiri ile ilişki kurmuştur.
- Her mekân işlevine bağlı olarak hacimlendirilmiş ve konumlanmıştır.

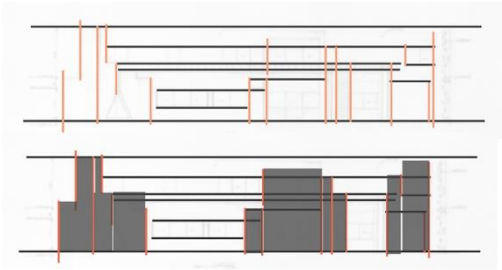
Sirkülasyon

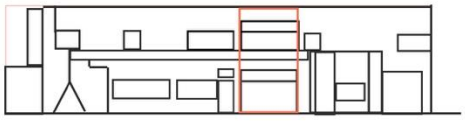


- Yapıya giriş Zemin katın ön cephesinden sağlanmıştır.
- Giriş holünden yapının diğer mekanlarına dağlım yapılmıştır.
- Yapının arka bölümünde ise 1. Kata çıkan bir merdiven tasarlanmıştır.
- Diğer giriş ise zemin kattan 1. Kata merdivenlerle tasarlanmıştır.

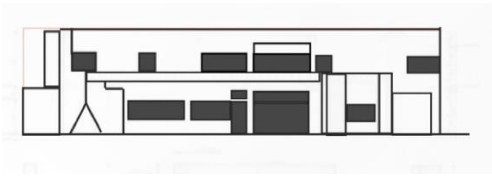
Plandan Cepheye	
	▪ Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. ▪ Plan ve cephede kullanılan geometri bazen aynı boyutta bazen de farklı boyutlarda kullanılmıştır.

Tablo 93. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi Cephe Analizleri

Cephede Yatay- Düşey Düzen	
	▪ Değişken düşey ritim ve sürekli ve güçlü yatay çizgiler her katta görülmektedir. ▪ Düşey çizgiler yatay çizgilerden geçerek yapının dengede olmasını da sağlamıştır. ▪ Arklı boyuttaki yatay ve düşey çizgiler farklı boyutta dikdörtgenler oluşturarak cephenin geometri biçiminde ortaya koymuştur. Bu biçimler yan yana gelerek birbiri ile ilişki kurmuştur.

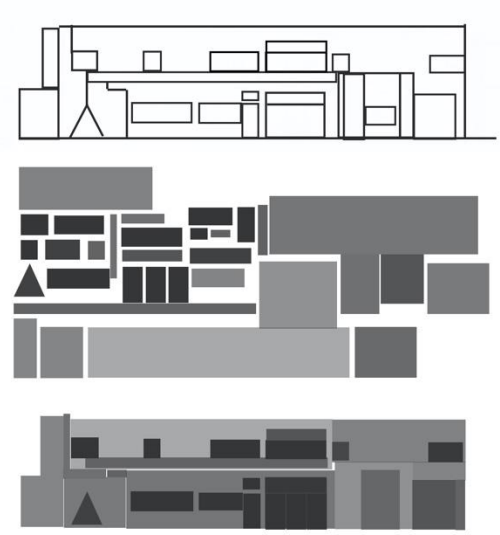
Cephenin Geometrisi	
	▪ Cephenin geometri biçimlerinde kare ve dikdörtgen baskın bir şekilde kendini göstermektedir.

Pencere Düzeni



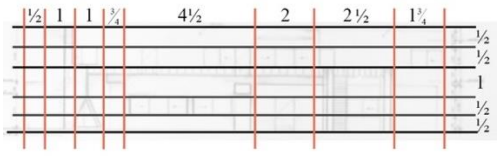
- Pencereler farklı boyutlarda dikdörtgen biçiminde tasarlanmıştır.
- Pencerelerin cephede yan yana gelme biçimi yataylığı vurgulamıştır.

Cephenin Parçaları ve Biçimlendirilmesi



- Kare, dikdörtgen ve yamuk dikdörtgen gibi sade geometri biçimlerden oluşmuştur.
- Geometrik biçimler sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana gelmiştir.
- Yapı iki farklı düzende olan biçimlerin bileşimden oluşturulmuştur.
- Yapı dinamik konfigürasyona sahiptir.
- Yapı hacimlerinin birleşme biçimi ön görünüşte üçgen bir geometriyi ortaya koymuştur.

Cephe Yatay-Düşey Oranı



- Cephenin yatay orantısında simetrik bir orantı iki modül arasında tasarlanmıştır.
- Düşey orantıda ise farklı modüller bazen tek bazen de tekrarlanarak cephe düşey oranın etkilemiştir.

Cephenin Dolu-Boş İlişkisi

- Binanın dolu boşluk ilişkisi açılan pencerelerle ortaya konulmuştur.
- Yapının 1. Katına eklenen bölümler ve bu bölümlerin altının boşaltılması bu ilişkiyi güçlendirmiştir.

Malzeme-Doku-Renk

- Yapı beyaz renkte tasarlanmış ve ışıkla ilişki kurmuştur.
- Betonarme malzemesi ile inşa edilmiştir.

Şekil 187-188. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi

Kaynak: https://aoapedia.ir/خانه-میرشهیدی-اثر-علی%E2%80%8Cاکبر-صارمی/

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

19.yüzyıldan itibaren tüm dünyada etkisini gösteren modernizm, mimarlık ve diğer sanat alanlarını da etkilemiş, doğal olarak yapılarda büyük değişimlere yol açmıştır. Bilimsel buluşlar, endüstrileşme, demokratikleşme ve zamanın gereksinimlerinden doğan modern mimarlık önce aklı ve bilimi ön plana alan yönetim biçimlerine sahip Avrupa'da ve Amerika'da ortaya sürülmüş ve daha sonra kalkınma döneminde olan Doğu ülkelerine sirayet etmiştir. Bu değişimler, insanın doğa ile ilişkisini tamamen insanlara yönelik avantajlı bir şekilde değiştirmiştir. Ayrıca bu durum hayatın makineleşmesine, kalabalık ailelerin çekirdek ailelere dönüşmesine, kadın istihdamına, kuşak farkının ortaya çıkmasına, tüketim odaklı yaşam tarzlarının oluşumuna vb. değişimlere yol açmıştır. Dolayısıyla insan davranışının en önemli taşıyıcısı olan konut, bu kültürel gelişmelerden en fazla etkilenen unsur olmuştur.

Modernleşme teorisi iki kutuplu olarak modern toplumu geleneksel toplumun önüne çıkarmıştır. Kapsamlı ve eksiksiz bir tanım sağlanmadan, Batı toplumları modern olarak kabul edilmiş ve üçüncü dünya toplumları, geleneğe bağlı toplumlar olarak tanımlanmıştır. Bu teoriye göre üçüncü dünya ülkelerinde kalkınmayı zorlaştıran engeller arasında; modası geçmiş kurumların, değer sistemlerinin varlığı, kurumların verimsizliği, sermaye eksikliği, idari işlere halkın katılım eksikliği, belirli inançların ve hatta kültürel saplantıların varlığı, vb. etkenlerden söz edilmiştir. Böylece, modernleşme teorisi içsel nedenler arayışına girmiştir.

Öte yandan zengin bir medeniyet tarihine sahip ülkelerde bir grup aydın her zaman ulusal kimliklere değer vermiş, yabancı değerlerin etkisine karşı çıkma arayışında olmuş ve ulusal kimlik kriterlerini farklı açılardan tanımlamak için sürekli çaba göstermiştir. Aynı zamanda bu ülkelerde dinci-milliyetçi hareketlerin ortaya çıkması, modernizmin en somut çatışmalarından biri olan mimarlık alanında da kendini göstermiştir. Bunun sonucunda mimari, milliyetçilik alanında belirli modellerin gelişmesine ve nihayetinde hükümet binalarının mimarisinin büyük bir kısmının bu tarza uygun tasarlanmasına yol açmıştır.

Mimarlıkta Modern tasarımın kavramları yukarıda etraflıca belirtildiği gibi Avrupa'nın önde gelen modern mimarları tarafından ortaya konmuştur. Bu örneklere bakıldığında hepsinde akıl ve bilimin ön plana tutulmuş olduğu ve modern mimarinin "Form işlevi takip eder" (Form Follows Function) ve "Az çoktur" (less is more) ilkelerinin uygulandığı görülmüştür.

Modernizm ile beraber mekân ve hacim anlamında değişiklikler, kültürel değişimler ve yeni söylemler ortaya çıkmıştır. Çevre ve kültür birbiriyle etkileşim halindedir. Mimarlık, bir yandan her toplumun kültürel değerlerinde kök salarken, diğer yandan kültürel değerlerin yaratılması, değiştirilmesi ve dönüştürülmesi için bir platform olabilecek şekilde toplumun normlarını ve geleneklerini şekillendirmiştir.

Kültür ve modern mimarlık arasındaki ilişkinin karmaşıklığı, farklı dünya görüşlerine sahip kültürler arasındaki etkileşimlere de yansımıştır. Kültürel değişim, bir kültürün başka bir kültür üzerindeki etkisi olarak aşağıdaki iki yaklaşımdan birinin şeklini almıştır;

1. Yabancı bir kültürü özümsenmeye çalışmak, etki altındaki ülkenin dünya görüşünü ve yerli kültürünü uzun süre değiştirmemektedir ve bunun sonucunda yaşam tarzı, çevre ve mimari de değişmemektedir.
2. Görüntü modellemesi ile başlayan ikinci yaklaşım, kültürel normları ve nihayetinde yaşam tarzlarını yavaş yavaş değiştirmektedir. Bunun sonucunda da çevre ve mimari değişmekte olup iki yönlü bir ilişkide değişen yaşam ortamı, ithal edilen davranışları, yaşam tarzlarını ve dünya görüşlerini kurumsallaştırmaktadır.

Tez kapsamında araştırılan modern mimari etkiler, Türkiye ve İran'ın mimarisinde her iki yaklaşımın da sırası ile seçilmiş ve uygulanmış olduğunu göstermektedir.

Karşılaştırma amacı ile önce bir etalon olarak kullanılmak üzere Avrupa ve Amerika'nın önde gelen modern mimarları tarafından tasarlanan yapılar ele alınmıştır. Ülkelerin farklı bölgelerinde, farklı kültürlerde ve coğrafi koşullarda, farklı mimarlar tarafından tasarlanan yapıların hepsi bulundukların bölgenin koşullardan etkilenerek

tasarlanmış ve uygulanmıştır. Yapılar incelenirken ilk olarak öncü mimarlar, arkeologlar ve araştırmacılar tarafından ortaya konan tip ve tipoloji çalışmaları ve karşılaştırma modelleri araştırılmış daha sonra ele alınan yapıların plan ve cephelerinde modern dogmalar ve biçimlendirme ilkeleri irdelenmiştir.

Plan bazında, iç-dış mekân ilişkisi, yatay-düşey oranı, biçimlendirme ve geometri, denge ve simetri, ekleme ve çıkartma, hiyerarşi, parçadan bütüne, mekânsal düzenleme-programatik mekanlar, sirkülasyon ve plandan cepheye aktarım analizleri ele alınmıştır. Cephe bazında ise, yatay- düşey düzen, cephenin geometrisi, pencere düzeni, cephenin parçaları ve biçimlendirilmesi, cephede, dolu-boş ilişkisi ve malzeme-doku-renk kavramları ele alınarak irdelenmiştir. Bu irdelemeler yapıldıktan sonra ortaya çıkan sonuçlar bir etalon olarak kabul edilmiştir.

Avrupa ve Amerika örneklerine bakıldığında bu örnekler kendi aralarında da benzer kavramları kullanmalarının yanı sıra farklılıklar da göstermiştir. Ancak hepsi Derrida felsefesinin çerçevesinde, modern mimari dilin kurgusunu (sentaks) ve anlamını (semantiks) taşımaktadır.

Araştırmada Avrupa ve Amerika Örneklerinin plan tasarımlarında temel ölçüt olarak kabul edilen kavramlar Türkiye ile İran uygulamalarında ölçme taksonomisi olarak kullanılmış ve iki ülke arasında benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur.

İncelenen modern mimarlık örneklerinde;

- İç-Dış mekân ilişkisi güçlü bir şekilde tasarlanmış,
- Yatay-Düşey orantısı tekrarlanan modüllerle asimetrik bir ritimde tasarlanmış,
- Biçimlendirme ve geometri kare ve dikdörtgen gibi sade ve farklı boyutta Öklit biçimlerden oluşturulmuş,
- Dengeli ancak asimetrik bir biçimde tasarlanmış binalara rastlanmıştır,
- Yapıya eklenen bölümler düzlem farkı oluşturacak şekilde tasarlanmış, küçültülmüş bileşenler, bütünün bir parçası olarak veya birincil forma eklenen ikincil bir öğe olarak dahil edilmiş,
- Hiyerarşi kapalı-açık ve büyük-küçük, hizmet-alan ve hizmet-eden şeklinde uygulanmış,

- Mekânlar açık ve esnek düzende tasarlanmış, farklı boyutlarda dikdörtgen elemanlar kullanılmıştır. Her mekân, işlevine bağlı olarak bir boyut verilerek konumlandırılmıştır.
- Asimetrik yaklaşımlar, merkezi yaşam alanına doğru, dikkatle kontrol edilen bir alan dizisini ortaya koymuş, dolaşım alanları bazen kullanım alanlarının içinden geçerek bazen de bu alanların etrafından dolaşarak yapıdaki sirkülasyonu sağlamıştır.
- Binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon saptanmıştır. Planda alınan kararlar cepheyi de etkilemiştir.
- Yatay- düşey kavramı açısından bakılınca yapılarda yataylığını vurgulamış olduğu görülmüştür.
- Cephenin biçimlerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometriler kullanılmış, geometrik biçimler asimetrik bir şekilde yan yana getirilmiş, sadece boyut anlamında farklılaşarak tekrarlanmıştır.
- Pencere düzeninde yataylık vurgulanmış, büyük pencereler tekli veya seri bant şeklinde asimetrik bir düzende cepheye eklenmiştir.
- Dolu-boş ilişkisi hem kapı pencere boşlukları hem de yapılardan boşaltılan kısımlar veya eklenen hacimlerle desteklenmiştir.
- Malzeme-Doku-Renk olarak bakıldığında beton, çelik ve cam ağırlıklı bir şekilde kullanılmış, genellikle düz ve dokusuz yüzeyler tasarlanmış ve açık veya beyaz renkler tercih edilmiştir.

Bu parametreler doğrultusunda elde edilen modern kavramlar Türkiye ve İran'da uygulanan modern yapılar üzerinde irdelenmiştir.

Araştırmaların neticesinde ortaya çıkan sonuç temel varsayımı doğrulamaktadır. Modern mimarlık hareketi Avrupa ve Amerika'da uygulandığı temel ilkelerle Türkiye ve İran'da uygulanmış, biçimsel bazı farklılıklar ülkelerin kendi mimarlık kültürü ve değerlerinden kaynaklanmıştır. Farklılıklar ve benzerlikleri plan ve cephe olarak iki kategoride ele alarak karşılaştırmak olanaklıdır.

Farklılaşmalar genellikle Türkiye'nin Avrupa ile temasının daha erken başlamış olmasına mal edilebilir. Bu durumda Türkiye'nin kendi modernleşmesini

araştırması daha erkene tarihlenir. Bu faktörün önemli olduğu düşünülebilir. Türkiye'nin 19. yüzyılda yaşadığı ekonomik kriz ve Osmanlının gerileme dönemi modernleşmenin ülkeye geç gelmesinin en önemli nedenlerinden biri olmuştur. 29 Ekim 1923 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti Mustafa Kemal Atatürk liderliğinde kurulmuş ve rasyonalizm, bilim ve akıl ön planda tutularak önemli kararlar alınmış ve ülke kalkınmaya başlamıştır. Bu nedenle Türkiye'de uygulanan ilk modern mimarlık örnekleri erken bir tarih olan 1923 yılından hemen sonra ortaya çıkmıştır. Atatürk eski alfabeyi Latin alfabesiyle değiştirmiş ve bunun sonucunda Avrupa ile ilişkiler, bilgi ve eğitim alma süreçleri daha da hızlanmıştır. Türkiye'den Avrupa'ya giden araştırmacılar ve öğrenciler Avrupa modeli ile eskiden olduğundan daha fazla yakınlık kurmuş ve her tür bilimsel çalışma daha rahat yapılır olmuştur.

İlk Pehlevi hükümetinin ana figürü olan ve geleneği bozan Rıza Şah, Atatürk ile eş zamanlı olarak İran'ın kalkınmasında önemli rol oynamış, 1907 yılında Meşrutiyet Devrimi ile modern hareketi başlatmıştır. Ancak 1941'de Müttefikler tarafından İran'dan sınır dışı edilmesi ile bu süreç durağan bir hal almıştır. Bu nedenle de 1941-1960 arası modern yapılar sayısında dikkat çekici bir ölçüde azalma olmuştur. Avrupa toplumlarının geçirdiği sürecin aksine, Meşrutiyet Devrimin temel dönüşümü gerçekleşmeden önce, iktidarın yapısını değiştirmiştir. Daha da ilginci, Meşrutiyet Devrimi modern bir toplum yaratmadan önce, Tahran şehri modern biçim ve görünüm açısından ilk temel değişimini yaşamıştır. Modernleşmeden önce tezde de bahsi geçen Avrupa ile iletişim kopukluğu İran'da modernizmin ilk yapıları Art Deco akımı ile ortaya konulmuştur.

Merkez ülkelerde önce gereksinmelerin aciliyeti nedeniyle kentsel değişimler başlamış, ardından sosyal değişimlerle koşut bir biçimde modern mimariye ulaşılmıştır. Ancak çeper ülkelerde gelişmeler önce kentsel kararlar şeklinde ortaya çıkmıştır.

Modern mimari dönemde ana akım modern mimariyi hızla yorumlamış olsa da her iki ülke merkezi akımdan farklılıklar gösterir ve ilginçtir ki kendi aralarında benzerlik gösterir. Bu ortaklaşan farklar planlar düzeyinde ve kütle/cephe biçimlendirmesinde aşağıdaki gibi saptanmıştır.

Türkiye ve İran Mimarisinde Farklılaşan Parametreler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

İç-Dış Mekân İlişkileri;

Türkiye yapılarında iç-dış mekân ilişkileri daha da güçlendirilmiş ve açık teraslar ve balkonlar yoğun bir biçimde uygulanmıştır. Bu durum hem İran yapıları hem de Türkiye'nin geleneksel yapıları ile farklılık göstermektedir.

İran mimarisinde ise yapılar batıdan etkilenerek çoğunlukla iki katlı, dışa dönük, caddelere ve meydanlara bakan ve açılan şekilde tasarlanmıştır. Bu anlamda, Batı'nın şehir planlamasının İran mimarisi üzerindeki en önemli etkisi, binaların dışa dönüklüğü olmuştur. Ancak bu durum yine ülkenin kültüründen etkilenerek batı yapıları ile kıyasla daha fazla mahremiyete önem vermiştir.

Biçimlendirme ve Geometri;

Avrupa ve Amerika örneklerinde kare ve dikdörtgen gibi sade geometrik biçimler yoğun bir şekilde kullanılmıştır ancak Türkiye ve İran örneklerinde sekizgen, daire, yarım daire ve silindir gibi geometrilere de yer verilmiştir. Bu durum biçimlendirme ve geometri konusunda Türkiye ve İran'ın modern mimarisini Batıdan farklılaştırmıştır.

Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar;

Mekânsal düzenleme yapının geometrisinden etkilenerek aynı şekilde Batı örneklerine benzerlik gösterirken sekizgen, daire, yarım daire ve yamuk dikdörtgen formlarını kullanarak farklılığını da ortaya koymuştur. Ve yine aynı şekilde İran-Türkiye arası geleneksel forma bağlılık bu ülkelerin birbirine benzerliğini de vurgulamıştır.

İran mimarisinde bir diğer değişim ise mekân tasarımında olmuştur. Geçmişte mevsimsel ve doğal yaşam düzenine göre bölünmüş olan mimari mekân, Meşrutiyet döneminin sonlarından itibaren, sürekli gündelik çalışmalar nedeniyle, yaşamını günlük düzene tabi bir devlet memuru veya hizmetkârı olarak sürdüren yeni bir sınıfa

göre biçimlenmiş ve mevsimlerle ilgisi kalmamıştır. Bu durum, dönemin mimarisinde daha önce hiç olmadığı kadar etkili olmuş ve geleneksel aile hayatını mevsimlik yaşamdan düzenli ve günlük yaşama çevirmiş ve konut bölümleri kentsel rasyonalist ağı yaratmıştır.

Plandan Cepheye

Batı örneklerinde binanın yatay ve düşey konfigürasyonları arasında tanımlanabilir bir korelasyon uygulanırken, Türkiye ve İran örneklerindeki iç mekanlarda yer alan sekizgen, daire, yarım daire veya buna benzer farklı geometriler bazı örneklerde cephelerde yer almıştır.

Pencere Düzeni

Batı örneklerinde Pencereler çoğunlukla büyük, dikdörtgen veya kare biçiminde tasarlanırken, Türkiye ve İran yapılarında bu biçimlerin yanı sıra daire biçiminde pencereler de kullanılmıştır.

Malzeme-Doku-Renk

Batı örneklerinde kullanılan betonarme, çelik, cam, ahşap ve tuğla malzemelerinin yanı sıra Türkiye de taş, kagir, teranova ve taraklı mozaik sıva kullanılmıştır. İran örneklerin de ise Avrupa'da kullanılan malzemelere ek olarak taş, tuğla ve antik plaka tuğlalar gibi kullanımlara da ağırlık verilmiştir. Çeliğin Türkiye ve İran'da fazla kullanılmamasının nedeni ekonomik şartlar olmuştur.

Form artikülasyonları konusunda Türkiye ve İran arasında benzerlik gösteren parametreler ise şu şekilde özetlenebilir:

- Biçimlendirme ve Geometri
- Mekânsal Düzenleme-Programatik Mekanlar
- Plandan Cepheye
- Pencere Düzeni
- Malzeme-Doku-Renk

Her iki ülkede de geleneksel forma bağlılık, benzer kültür ve tarihin mimariye etkisini ortaya koymuştur. Konut mimarisinde Türkiye ve İran geleneği demek, anlamın yaratılması demektir. Rahatlık ise, anlam ve geometrik saflıktan daha düşük önceliklere yerleştirilmiştir. Bu nedenle iki ülke biçimlendirme ve geometride merkezden farklılaşarak kendi aralarında benzerlik göstermektedir, denebilir.

Değerlendirilmeler ve içerik analizine dayanarak, çağdaş İran mimarisinin tasarımlarını ve ürünlerini yapılandıran fikirler, uluslararası ve bölgesel entelektüel akımların bir karışımıdır. Analizlerde görülen kare ve dikdörtgen formların yanı sıra daire, yarım daire, silindir ve sekizgen biçimlerin kullanımı bu durumu kanıtlamıştır. Genel bir bakış açısıyla, modern Türkiye ve İran mimarisi, her biri tasarım bağlamının özellikleriyle orantılı özel bir düşünce okulunun etkisi altında oluşturulan etkileyici çeşitliliğin bir karışımıdır. Bu durum yapı ve mimari form alanında büyük benzerlikler ortaya çıkarmıştır.

Tip ve Tipoloji bölümünde araştırılan mimarlar arasında Durand, dairesel planları daha fazla kullanmıştır. Bunun sebebi dairesel planlar veya hacimlerin devrim sonrası barış dünyasına bir işaret olarak tanımlanması olmuştur. Modernleşme süreci İran ve Türkiye de ülkelerin zorluklardan ve savaşlardan çıkma süreçleri ile eş zamanlıdır. Bu nedenle simgesel ve biçimsel açıdan gelenekten etkilenerek Durand'ın felsefesini de doğrulamıştır.

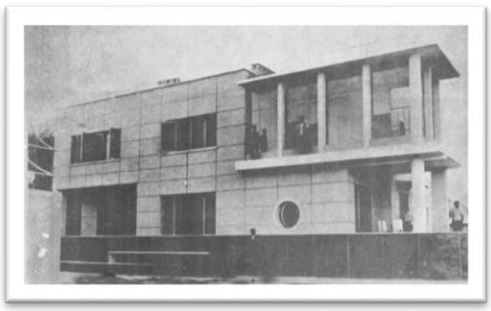
Merkezden farklılaşarak kendi arasında benzerlik gösteren parametreler modellemeyi ve genel şekli fazla etkilemeden yapıların modern görünümü taşıyacak şekilde tasarlanmasını sağlamıştır. İç mekanlarda kullanılan farklı geometrik biçimler cepheyi her zaman etkilememiş ve plan-cephe korelasyonunu bozmuştur.

Merkezden farklılaşarak kendi aralarında benzerlik gösteren bir diğer parametre de Malzeme, Doku ve Renktir. Bu konuda her iki ülkede zor ekonomik şartlardan geçtikleri için benzer şekilde etkilenmiştir. Örneğin çelik malzemenin pahalı olması merkez ülkelerin tersine onu en az kullanılan malzeme yapmıştır. Her iki ülkenin de zengin taş ve farklı toprak tiplerini barındırması, bu malzemelerin daha fazla kullanıldığı yapı tipi olan kagir yapıların inşa edilmesine neden olmuştur.

Bu analizler sonucunda, Türkiye ve İran ülkelerinin benzer kültürlerin tesiri altında oldukları ortaya çıkmıştır. Bu ülkeler modernleşmeye doğru gitseler de Amerika ve Avrupa'dan farklılaşarak birbirleri ile benzerlik göstermişlerdir. Bu konu özellikle tamamen devletten bağımsız bir alan olan konut mimarisinde yoğun olarak böyle uygulandığı için kültürün önemini bir kez daha ortaya koymuştur.

Türkiye ve İran Arsında Benzer Yapı Örneklerinden

Türkiye	İran
Şekil 189. Zeki Selah, Sani Yaver Evi, Türkiye, 1932 **Kaynak:**http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/81/824.pdf	**Şekil 190. Yervand Boudaghian, Tehran-Shemiran'da bir villa, 1942** **Kaynak:** Architect dergisi (3), Taban Yayınevi,1946, ss.104-105
Şekil 191.Erip Erbilen, Bebekte villa, İstanbul 1937 **Kaynak:**http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/50/424.pdf	**Şekil 192. Saadi Caddesi'nde bir Ev, Ali Sadegh, Iran-Tehran,1930-1940** **Kaynak:** Architect dergisi (1), Taban Yayınevi,1946, ss:27

Türkiye	İran
	
Şekil 193.Zeki Sayar, Kalamış Villa, İstanbul,1936 **Kaynak:**http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/132/1538.pdf	**Şekil 194. Keyghobad Zafar, Vahab Zadeh Villası, 1944-1945** **Kaynak:** Architect dergisi (2), Taban Yayınevi,1946, ss:73-74
Şekil 195. Dr. İhsan Sami Evi, Seyfi Arkan, Türkiye-İstanbul **Kaynak: S**eyfettin Erkan, Dr. İhsan Sami Evi, Cilt: 1934 Sayı: 1934-12 (48) ss: 335	**Şekil 196. Aliakbar Sarami, Mirshahidi Evi, İran, 1974** **Kaynak:** https://aoapedia.ir/-اثر-میرشهیدی-خانه/اکبر-صارمی%E2%80%8Cعلی/

Bu örneklerde görüldüğü gibi iki ülkede ’de pek çok sayıda benzer yapı inşa edilmiştir. Ancak bu benzerlikler iki ülke arasında ve Avrupa-Amerika örneklerinden ciddi farklılık göstermektedir.

Bu çalışmada modern dilin kurucularının yapıtları üzerinden modern dogma, ilke ve biçimlendirme ilkelerine bakılarak, modern dilin kurgusu (sentaks) ve anlamı (semantiks) ortaya konmuştur. Bu süreçte mimarlar ve araştırmacılar tarafından tip ve tipoloji kapsamında ortaya konan tarihi ve biçimsel araştırmalar - analizler yapılmıştır. Seçilen tüm bu araştırmacılar ve mimarlar kendi analizlerinde hem tarihsel hem de biçimsel analizlerinde diyagram dilini kullanmıştır. Bu nedenle de bu çalışmada onların tipoloji yaklaşımlarına ağırlık verilmiştir. Daha sonra merkez ülkelerden ve iki çeper iki ülkeden seçilen örnekler üzerinden irdelemeler yapılmış, merkez çeper farklarının ihmal edilebilir olduğunu ancak incelenen iki ülkenin benzerliklerine dikkat çekilmiştir..

Modernizm güçlü bir dalga şeklinde tüm dünyayı etkisi altına almış ulusları ve geleneklerini değişmeye mecbur bırakmıştır. Çünkü daha önce de değinildiği gibi modernizm bir zorunluluk olarak gelmiştir. Ancak bu süreçte dalga ne kadar güçlü olsa da çalışma kapsamında olan Türkiye ve İran ülke kültürlerinin bazı simgesel veya biçimsel birikimlerinden dolayı merkeze ve genel modernizme yakın olmaları (mainstream) ve aynı ana akım üzerinden gelişme göstermelerine karşın belli farklar gösterdikleri ve fakat bu noktada benzer bir formalizmi yeğledikleri görülmüştür. Bu da modernizmin ülkelerde bahsi geçen simgesel veya biçimsel özellikleri tam anlamıyla ortadan kaldıramadığını ortaya koymuştur.

Yapı örnekleri karşılaştırıldığında ortaya çıkan sonuç, Derrida felsefesi çerçevesinde çok öz bir biçimde yorumlanabilir: ‘her gerçeklik bir ilişki düzleminde iki uç arasında öyle dar bir aralıkta farklılaşır ki, aynı anda birbirlerine benzerler’. Çalışmaya bu felsefe kapsamında bakıldığında ülkelerin geleneksel mimarlık kültüründen sanıldığı kadar ötelenmediğine işaret etmektedir. Ayrıca iki ülke arasındaki farklılıklar minimal düzeyde seyrettiği ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmanın amacı ve yapılma nedenlerinden olan benzer koşulların nasıl ortaklaşılan bir dile ulusları çektiği ve minimal farkların nereden kaynaklandığı bir ölçüde açıklığa kavuşturulmuştur.

Modernizmin başlangıcından itibaren farklı zaman dilimlerinde ve farklı coğrafyalarda uygulanmış yapı örneklerini ve onlar arasında farklılıklar ile

benzerlikleri ortaya koyduğumuzda, olgunun açıkça "Rizom" kavramıyla açıklanabileceği savunulabilir. Rizom yeraltında büyüyen ve hem kökleri (genellikle toprağa doğru büyüyen kısım) hem de sürgünleri (genellikle toprakta büyüyen kısım) olan bir bitki yapısı olup genellikle "kök" ile eşanlamlı olarak bilinmektedir. Rizom, tek bir merkezi noktadan gelmeyen bir varoluşa sahiptir. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia (1987) kitabında Deleuze ve Guattari, modern Batı dünyasında bilgi ve uygulama paradigmasını ağaçlandırma veya ağaç modeli olarak adlandırır. Bu modelde, küçük bir fikir, bir tohum veya meşe palamudu, kök salarak, hepsi orijinal tohumla bağlantılı, izlenebilir çok sayıda dalı destekleyen sağlam bir gövdeye sahip bir ağaca dönüşür. Böylece tohum veya meşe palamudu, dikey ve aşamalı olarak büyüyen, sürekli olarak başlangıç noktasının parçası olan ve onunla özdeş olan dallar gönderen tutarlı bir organik sistem gibi davranır. Bu ağaç yapısı, Batı mantığının ve felsefesinin çalışma şeklidir. Bu durumda Platon tohum olabilir ve sonraki tüm felsefeler Platoncu düşüncenin sonuçlarıdır.

Rizomun bağlantı noktaları bir araya gelerek üst bir bağlantı oluşturmadan, çatallaşmalar ve kırılmalarla ilerler, dolayısıyla rizomun yayılımı belirli bir köke geri götürülemez. Bu doğrultuda modern mimarinin başlangıcının, bu süreçte farklı kültürler ve coğrafyalarda ortaya çıkması rizom gibi bir yayılım gibi de görülebilir. Modern mimarlık bir rizom gibi düzlemsel ve türler arası bağlantılarla çalışır ve herhangi bir yerden başlamaz veya herhangi bir yerde bitmez; her yerden büyüyebilir ve her noktada farklıdır.

Bu nedenle bu çalışmada tek bir ülkeye, tek bir örneğe veya tek bir modele bağlı olmadan özgün bir yol izlenmiştir. Akıl ve bilimi ön planda tutan halklar yer fark etmeksizin modernizmi bir büyüme yolu olarak seçmiş ve büyüdükçe de farklı etkenlerle değişime uğratmıştır. Ancak bu değişimler modernizmin öz anlamını ve felsefesini değiştirmemiştir.

Modernizm, herhangi bir hücreden çoğalabilen ve doğrusal olmayan bir durumdur. Coğrafi veya kültürel merkezleri, marjları veya kısıtlamaları yoktur. Burada kültür aslında Deleuze ve Guattari'nin önerdikleri gibi toplumsal arzudur, her

zaman hareket halinde olduğunu, duruma bağlı olarak her zaman farklı unsurlardan oluştuğunu gösterir.

Tez kapsamında incelenen örneklerde kültür ve toplumsal arzular açıkça kendini göstermiş, modernizmin aslında bir etalon olmadığı ve farklı etkenlere dayanarak değişkenlik gösterebileceği ortaya çıkmıştır. Toplumsal arzu, kültür ve onlara bağlı olan modernizm, her zaman hareket halinde olduğunu, duruma bağlı olarak her zaman farklı unsurlardan oluştuğunu göstermiş ve kökeninden farklılaşmıştır.

Modern bir yapının da rizom gibi doğuşuna kesin bir dille işaret eden konumları ve orjinleri yoktur. Sadece okunabilir çizgileri vardır. Tam da bu nedenle bu tezde çizgiler ön plana çıkarılmıştır. Rizom kendine özgülük içinde bölgeselleştirilebilir, katmanlaşır, düzenlenir ve sürekli kaçtığı yersizyurtsuzlaşma çizgilerini içerir. Bu tezde irdelenen benzerlik ve farklar, Derrida'nın farklılaşım kuramının düşündürdüğü ve örneklediğinin fevkinde karmaşık olup içeriği ancak rizom felsefesi aracılığıyla bir ölçüde açıklanabilir.

KAYNAKLAR

Ahmad, F. 1993. "The making of modern Turkey". Routledge. London.

Arendt, H. 1958. "The Human Condition". The university of Chicago Press. Chicago.6

Arif, S. 1931, Bekir Bey'in Evi, Mimar Dergisi, Cilt: 1931 Sayı: 1931-1 ss. 5-10

Ariyanpour, H. 1978, "Az Saba ta Nima" (2), Habibi Kitap Şirketi, Tehran, Makale tarihi: 1923 (آریانپور، ح. ۱۳۵۷، «از صبا تا نیما» (۲)، انتشارات حبیبی ، تهران، تاریخ: ۱۹۲۳میلادی)

Bacon. F. 2014. "Yeni Atlantis", Alfa Yayıncılık, İstanbul.

Bağce, H.E., 2004. "Modernliğin Temelleri ve İkircikli Serüveni, Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye", Babil Yayıncılık. 3-59.

Baird, F.E., & Kaufmann, H.A. 2008. Philosophic classics: From Plato to Derrida. Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall.

Banham, R. 1960 "Theory and design in the first machine age". Cambridge, Masachusetts, The MIT Press.

Barth, L. 2007. 'The Complication of Type', in Typological Formations: Renewable Building the City, ed. by Sam Jacoby and Christopher Lee (London: AA Publications, 2007), pp. 158–64

Batur, A. 2005. "A Concise, History: Architecture In Turkey During The 20th Century", Mimarlar Odası Yayınları, Turkey.

Baudrillard, J. 1982. "Modernite, in La modernite ou I'autre moitie est I'esprit du temps, Biennale de Paris, Section Architecture, (Paris: L'Equerre), "un mode de civilisation carac-teristique qui s'oppose au mode de la tradition. 28

Baudelaire, Ch. 2003. “Modern Hayatın Ressamı”, Çev.Ali Berktay, İstanbul

Bayer, N. 2010. “Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları ile Thomas Mann’in Buddenbrooks Adlı Romanlarında Aile ve Toplum Eleştirisi”. Atatürk Üniversitesi, Phd diss. Erzurum.

Bendix, R. 1995. “Sanayileşme, Modernleşme ve Kalkınma, Sosyoloji Yazıları”, Der: İhsan Sezal, 3. Baskı, Ekin Kitabevi, Bursa, ss.99

Benevolo, L. 1981. “Modern Mimarlığın Tarihi- Sanayi Devrimi”, cilt 1, çevirmen;

Benevolo, L. 1981. “Modern Mimarlık Tarihi” (1), Çevre Yayınları, İstanbul.

Benjamin, A. 2006. “Surface effects: Borromini, Semper, Loos”. The Journal of Architecture. 11:1, 1-36. A University of Technology, Sydney, Australia Version of record first published: 05 Aug 2006.

Bergdoll, B. 2000. “European architecture, 1750-1890”. Oxford University Press.

Berghaus, G. 2000. International Futurism in Arts and Literature. Walter de Gruyter. p. 364.

Berkes, N. 1998. “The Development of Secularism in Turkey” Hurst & Company. London.

Berman, M. 1982. “All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity”, 1982; London. Verso; 1985), 16

Birol, G. 2006. "Modern Mimarlığın ortaya çıkışı ve Gelişimi ", Megaron, Mimarlar odası, Balıkesir şubesi yayını, 3-16

Blau, E. ve Troy, N. J., 1997. “Architecture and Cubism”, MIT Press/Canadian Centre for Architecture, pbk.

Bony. A. 2012. “L'architecture modern”, Larousse, France. 27

Borden, D., Elzanowski, J., Lawrenz, C., Miller, D., Smith, A., Taylor, J. 2009 Çeviri: Derya Nüket Özer, "Başvuru Kitapları Mimarlık, NTV Yayınları", İstanbul. 324-326

Bozdoğan, S. 2001, "Modernizm ve Ulusun İnşası", Metis Yayınları, İstanbul, s.171.

Bozdoğan, S. 2015. "Modernizm ve Ulusun İnşası; Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür" (4), Metis Yayınları, İstanbul

Bozdoğan, S. Akcan, E. 2012. Turkey: Modern Architecture in History., Reaktion Books, London, 2012

Brett, D. 1995. "Design Reform and the Laws of Nature". Design Issues. Vol. 11, No. 3. The MIT Press.

Brooks, H. Allen. 1984. "Frank Lloyd Wright and the Prairie School", New York: Braziller: Published in association with the Cooper-Hewitt Museum, the Smithsonian Institution's National Museum of Design

Cevizci, A. 2006, Felsefe Sözlüğü (6), Say Yayınları, İstanbul. 70

Clark, R.H., Pause, M. 2012. "Precedents in Architecture Analytic Diagrams, Formative Ideas, And Partis". Fourth Edition., John Wiley & Sons, Inc. New Jersey

Colquhoun, A. 2002. "Modern Architecture". Oxford History of Art; Oxford University Press.

Colquhoun, A. 1989, **"**Three Kinds of Historicism, in Modernity and the Classical Tradition", s. 3–19.

Courland, R. 2012. "Concrete Planet. Prometheus Books",(2), Amherst, NY. ss. 326.

Cranston. J., (April 27, 1959) Retrieved August 23, 2018. "The Finale at 89 For a Fiery Genius: Death Ends Wright's Flamboyant Career". LIFE Magazine. ss. 53

Curtis, H., 1987. "Walter Gropius, German Expressionism, and the Bauhaus". Modern Architecture Since 1900" (2nd ed.). Prentice-Hall. pp. 309–316.

Daniele, C. 2012. "Modernism and Nationalism", Journal of Political Ideologies, Vol.17:1, (2012): 13-34.

Derrida, J, 1982. "Margins of Philosophy" Margins of Philosophy (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp 3-27.

Diephouse, D.D J. 1852. Science, "Industry And Art: Gottfried Semper's Search For The Juste Milieu". Rutgers University Libraries. https://pdfs.semanticscholar.org/5e85/a139b54e89dfacd54e365488091d83210d34.pdf . Erişim: 30.04.2021

Drew Armstrong, Ch. 2012. "Greek Architecture and the Doctrine of Vitruvius". Julien - David Leroy and the Making of Architectural History'de. London. ss.87–135.

Dunan, M. 1964." Larousse Encyclopedia of Modern History, From 1500 to the Present Day". New York: Harper & Row.

Durand, J.N.L. (1802) 2000. "Précis of the Lectures on Architecture". Barry Bergdoll, Editorial Consultant Steven Lindberg, Manuscript Editor. Published by The Getty Research Institute, Los Angeles, CA.

Durmuş, S. 2014. "Mimarlık Düşüncesinin Retorik İnşası: Usûl-İ Mimârî-İ Osmânî", Doktora Tezi, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon

Eldem, S, H. 1984-1987. "Türk Evi, Osmanlı Dönemi", I. cilt. Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul

Eldem, S, H. 1940. Yerli Mimarîye Doğru, Cilt: 1940, Sayı: 1940-03-04 (111-112) ss.69-74

Erginöz, M.A., 2012. "Mimarlık ve Şehircilik Tarihi ". (2), Arion Yayınları, İstanbul. Ss.184

Erkilet, A. 2010. "Ortadoğuda Modernleşme ve İslami Hareketler". Hece Yayınları. Ankara.

Eroğlu, N. 2007. "Atatürk Dönemi İktisat Politikaları 1923-1938". Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F Dergisi. Cilt 23, Sayı 2. ss. 63-73

Eyüce, A. 2011. "Modernlik ve Türkiye'de Modern Mimarlık", Mimarlık dergisi, Eylül-Ekim 2011, 361., http:// mimarlikdergisi.com. Erişim:10.09.2019

Falamaki, M.M., 1992. "İran ve Batı Deneyimlerinde Mimarinin Oluşumu", Faza Yayın Evi, Tehran. (فلامکی، م.م.، ۱۳۷۱. «شکل‌گیری معماری در تجارب ایران و غرب»، تهران, انتشارات فاز)

Faulkner, P. 1977. "Modernism", London: Methuen,

Ferguson.J. 1999. "Expectations of Modernity Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt". University of California Press.

Fındıkoğlu, F. 1962. Kuruluşunun XXV. Yılında Karabük, Türkiye Harsi ve İçtimaı Araştırmalar Derneği, İstanbul Fakülteler matbaası, Sayı 46, Seri A, 1962, ss.6

Foucault, M. 1970. "The Order of Things An archaeology of the human sciences". Les mots et les choses first published 1966 by Editions Gallimard, Paris.

Frampton, K. 1990. "Rappel á 'l'ordre, the Case for the Tectonic", Architectural Design, 60.3–4, ss. 19–25.

Gardner, H. 1959. "Art Through the Ages". (4), Harcourt, Brace & World, Inc.; Not Stated edition.

Ghobadian, V., 2013 Sabk Shenasi Va Memari Nazari Dar Memari Moaser Iran (Styles And Concepts In Iranian Contemporary Architecture). Tehran: Elmememar, ss.20-25 (قبادیان، و.، ۱۳۹۲ سبک شناسی و معماری نظری در معماری (معاصر ایران (سبک ها و مفاهیم در معماری معاصر ایران). تهران: علم معمار، ص ۲۰-۲۵

Ghobadian. V., 2019. Theories and Concepts in Contemporary Western Architecture (34), Tehran, ss.38-45 (بادیان. و، ۱۳۹۸. نظریه ها و مفاهیم در معماری (معاصر غرب (۳۴)، تهران، ص ۴۵-۳۸

Giedion, S., Space, Time and Architecture, Harvard U. Press, Camb. Mass., 1967.

Giedion, S., 1995. "Building in France, building in iron, building in ferroconcrete", translation by J. Duncan Berry. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Gilks, D. 2012. "Art and politics during the 'First' Directory: artists' petitions and the quarrel over the confiscation of works of art from Italy in 1796 " French history 26, ss. 53-78.

Gomez, A.P. 1983. "Architecture and the crisis of modern science". The MIT Press. The Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, London.

Gorman, C. 2003. "The Industrial Design Reader". New York: Allworth Press. p. 98

Gür, Ş.Ö. 2000. "Modern Mimarimizde Seçmeci Dönemler ve Ayırt edici Farkları". Yapı Dergisi (223), Temmuz 2000. SS. 51-59

Gür, Ş.Ö. 2006. "Saydamlık ve Rafael Viňoly". Yapı Dergisi (291), Şubat. Ss. 42-47

Gür, Ş.Ö., 2014. "Önsöz", Mimari Güncellemeler", Nobel yayın, Ankara, ss. viii-xxix.

Gropius, H. 1931. "The Small House of ToDay," Architectural Forum 54. ss.266.

Gropius, H. 1935**. "**The New Architecture and Bauhaus"**,** (2), Faber & Faber, California Üniversitesi.

Gropius, H. 1962. “Scope of Total Architecture, Collier Books”. 1st THUS edition. New York. ss.14

Haghir, S., Kamelnia,H. 2018. “Theory of Modernity in Architecture”, Fekreno ve Tehran üniversitesi Yayınları, Tehran.

(نظریه مدرنیته در معماری ایران نوشته دکتر سعید حقیر دانشیار دانشکده معماری دانشگاه تهران با همکاری دکتر حامد کامل نیا دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه فردوسی مشهد در پائیز ۱۳۹۷ توسط انتشارات کتاب فکر نو)

Haghir, S., Kamelnia, H. 2020. “Theory of Modernity in İranian Architecture”, Fekreno ve Tehran üniversitesi Yayınları, Tehran.

(نظریه مدرنیته در معماری ایران نوشته دکتر سعید حقیر دانشیار دانشکده معماری دانشگاه تهران با همکاری دکتر حامد کامل نیا دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه فردوسی مشهد در پائیز ۱۳۹۹ توسط انتشارات کتاب فکر نو)

Harris, C.M. (2005). Dictionary of Architecture and Construction”. McGraw Hill Professional.

Hasol, D. 2017. “20.Yüzyıl Türkiye Mimarlığı”, Yem Yayın, İstanbul, 2017, ss.13-34

Herrmann, H. 1984. “Gottfried Semper: In Search of Architecture”. Cambridge, Mass. The MIT Press.

Heynen, H. 2011. Mimarlık ve Modernite (1), Versus Yayınları, İstanbul., 21-26

Hobsbawm, E. J. (1963). “The Standard of Living during the Industrial Revolution: A Discussion. The Economic History Review”, 16(1), 119

Hoffman, D. 1984. “Frank Lloyd Wright's Robie House, The Illustrated Story of an Architectural Masterpiece”. Dover Publications. United States of America ss.19-25

Hiller, B. 1973. “Art Deco of The 20s and 30s”, Studio Vista, London, ss.12

Hinchchliffe, T. 1985. Extracts From "The Encyclopedie Methodique D'architecture". 9h. 7.

Hitchcock, H.R. 1977. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. New Heaven: Yale University.

Hitchcock, H.R. 1997. Editör: Philip Johnson, "The International Style", H. H. Norton & Company; Revised ed. Edition, New York

Hvattum, M. 1995. "Gottfried Semper: towards a comparative science of architecture". Arq: Architectural Research Quarterly, vol: 1(01). Institut for Byggekunst Norwegian Institute of Technology.

Issawi, C. 1971. "The Economic History of Iran 1800-1914, The University of Chicago Press U.S., P:20

Jacoby, S. 2013. "The Reasoning of Architecture Type and The Problem of Historicity". Berlin Teknik Üniversitesi, Faculty oF Planning, Building, Environment. Berlin.

Kanipak, O. 1998. Modernism and Dwelling: Residential Architecture in Early Republican Turkey, Massachusetts Institute of Technology

Karpat, K. 1996." Türk Demokrasi Tarihi" Afa Yayıncılık. Istanbul.

Kepes, G. 1969. "Language of Vision", Paul Theobald andCompany. Chicago.

Khan, H, U., 2001." International Style, Modernist Architecture from 1925 to 1965", Taschen GmbH, Koln, Germany, ss.13

King, B. 2007. "An Architectural Guidebook to Portland", Oregon State University Press, (2), ss. 12-21

Kisacky, J. 2001. "History and Science: Julien-David Leroy's Dualistic Method of Architectural History". Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 60, No. 3, ss. 260-289

Koyuncuoğlu, A, H. 1991. "Kendi Kaleminden", Arkitekt, Yeni seri 4, ss.39-50

Kramer, E.F. 2004. "The Walter Gropius House Landscape: A Collaboration of Modernism and the Vernacular, Journal of Architectural Education". 57, (3). ss. 39–47.

Lavin, S. 1992. Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture (MIT Press)

Le Roy, J, D. 1764. "Histoire de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont données à leurs temples depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous" (Paris, 1764), p. 6; as cited by Armstrong in Julien- David Leroy, p. 162.

Le Roy, J, D. 1767. "Reflexions préliminaires", in Observations sur les édifices des anciens peuples (1767), p. 7–8, trans. By Armstrong, in Julien- David Leroy, pp. 7–8.

Lewitt, S. 1928, 1967. "Paragraphs on Conceptual Art: Det. Art Forum". Erişim; May 10, 2021, https://jstor.org/stable/10.2307/community.13578410

Morgan, D. 1992. "Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism", Journal of the History of Ideas, 53.4

Olguin, M. 1949. "The Theory of Ideal Beauty in Arteaga and Winckelmann". The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 8.1 (1949–50), 12–33.

Passanti, F. 1997. "The Vernacular, Modernism and Le Corbusier", Journal of Architectural Historians 56, no.4, ss.438-451

Paull, J.2020. "The First Goetheanum: A Centenary for Organic Architecture", Journal of Fine Arts. 3 (2): 1-11

Paz, O. 1974 "The Children of The Mire, Modern Poetry From Romanticism to The Avant-Garde". Harvard University Press.23

Rengger, N, J. 1995. “Political Theory, Modernity and Pstmodernity”. Cambridge, Massachuesett. 39-77

Scully, V. (1980). “Modern Mimarlık” (2), Çevre Yayınları, İstanbul. 9

Sullivan. L. H. 1979. Kindergarten Chats and other Writings, Dover Publications, Inc., Newyork.

Susan, B. 1981. “Ozenfant and Purism: The Evolution of a Style 1915–1930”., Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press. p. 213.

Roth. M.L. (2006). “Mimarlığın Öyküsü” (3), Kabalcı Yayınevi, İstanbul. 525

Lampugnani, V. M. 2018, “Modernity and Durability: Perspectives for the Culture of Design”. Dom Publishers. Berlin.

Linehan, Th. 2012. “Modernism and British Socialism, Houndmills”, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Lukacher, B. 1994. “Joseph Gandy and the Mythography of Architecture”, Journal of the Society of Architectural Historians, 53.3 (1994), 280–99.

Mallgrave, H.F., Rykwert, J, Semper, G. 1983. London Lecture of November 11, 1853. RES: Anthropology and Aesthetics, 6, Autumn, 5-31. http://jstor.org/stable/20166696 [Accessed: 01/07/2011].

Mallgrave H.F., 1989. “in the Introduction to Semper, 1989, The Four Elements of Architecture and Other Writings”, 43. Semper's masking of reality was discussd by H.F. Mallgrave.

Mardin, Ş. 2000 “The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in the Modernization of Turkish Political Ideas.” Princeton, N.J. Princinton University Press, 2000. (Türk Modernleşmesi, Makaleler 4, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997).

Masud, A. B. 2009. “Iranian Contemporary Architecture”. Honare Memari Yayınevi, Tehran. (مسعود، ع. ب. ۱۳۸۸. «معماری معاصر ایران». انتشارات هنر معماری، تهران.)

Melvin, J. 2005. “Understanding Architecture”, (Isms), Herbert Press, London, ss.99

Moholy-Nag. L. 1921. “Vision in mosion”, Paul Theobald, Chicago

Mumford, **M.** 1989. “Form Follows Nature: The Origins of American Organic Architecture”, JAE. Journal of Architectural Education, 42:3, 26-37

Noble, J. 1960. “The Architectural Typology of Antoine Chrysostome Quatremere De Quincy (1755-1849)”. Edinburg Architecture Research.

Olguin, M, 1949-50 ‘The Theory of Ideal Beauty in Arteaga and Winckelmann’, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 8.1, 12–33

Özer,B. 1964. “Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme”, İTÜ Yayını, İstanbul.

Özkan Altınöz, M. 2017. “Sanayileşme ve Modernizm; Türkiye’ye Sanayileşmeyle Gelen Modernin Mimari Kültürü”. Nobel Akademik Yayıncılık (1), Ankara, ss.22-30

Ortaylı, İ. 2013. “İmparatorluğun En Uzun Yılı”. Timaş Yayınları, İstanbul.

Pearson, D. 2001. “New Organic Architecture The Breaking Wave”, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Pilehvarian.N.K. 1993. “Endüstri Devrimi ve Yeni Ufuklar”, Tasarım 32.

Quatremère de Quincy, A.CH. 1979 (2010). “An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts”. Nabu Press

Quatremère de Quincy, A.CH., Panckoucke. CH. J, 1788, Henri Agasse “Encyclopédie méthodique: Architecture” - Volume 1, Paris.

Ragon.M. 1998. "Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi".(1)., Kabalcı Yayınevi, İstanbul. ss.111-115.

Rossi, A. 1982. "The Architecture of the City, trans. by Diane Ghirardo and Joan Ockman (Cambridge, MA: MIT Press, 1982), L'architettura della città (Padua: Marsilio, 1966). English translation: The Architecture of the City, trans. by Diane Ghirardo and Joan Ockman, with introduction by Peter Eisenman, Oppositions Books (Cambridge, MA: The MIT Press, 1982), p. 41.

Roth, L.M. 2007**.** "Mimarlığın Öyküsü," (3), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006, ss.525

Rowe, C., Slutzky, R., 1990. "Transparency. Literal and Phenomenal" (1963), in Colin Rowe, The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, MIT Press, ss. 159-184

Rowe, C., 1976. "The Mathematics of The Ideal Villa and Othe Essays". The Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press, Massachusetts.

Sembach, **K. J.,** 2007 (1994) . L'Art Nouveau, Taschen, ss. 8-30

Semper, G. 1983." Unpublished PhD thesis, University of Pennsylvania", London, pp. 2–63.

Semper, G.1853. "London Lecture of November 11, 1853" (1), ed. With commentary by H.F. Mallgrave, preface by J. Rykwert. Res 6 (1983): 5-31.

Semper, G. 1853. "London Lecture of November 18, 1853 (2): The Development of the Wall and Wall Construction in Antiquity", ed. with preface by H.F. Mallgrave. Res 11 (1986): 33-41.

Semper, G. 1853. "London Lecture of December 1853 (3): On the Origin of Some Architectural Styles" (3), ed. H.F. Mallgrave. Res 9 (1985): 53-60.

Semper, G. 1854 "London Lecture of Autumn 1854 (1): On Architectural Symbols",

Ed: Mallgrave. H.F. Res 9 (1985): 61-67.

Semper, G. 1854 "London Lecture of November 29, 1854 (2): On the Relation of Architectural Systems with the General Cultural Conditions", ed. Mallgrave. H.F. Res 11 (1986): 41-53.

Semper, G. 1984. 'Vorwort', Theorie des Formell- Schönen (ca. 1856–59), trans. by Wolfgang Herrmann as A Critical Analysis and Prognosis of Present- Day Artistic Production' in Gottfried Semper: In Search of Architecture Cambridge: MIT Press, p. 259;

Semper, G. 1989: 1852b. "Prospectus to Comparative Theory of Building. In the Four Elements of Architecture and Others Writing's, trans. Mallgrave, H, F and Herrmann, H, Cambridge University Press, Cambridge.

Semper, G. 1989: 1851 "The Four Elements of Architecture and Other Writings". Trans. Mallgrave HF and Hermann. H., intro, H.F. Mallgrave. Cambridge: Cambridge University Press.

Semper, G. 1989. "Style: The Textile Art" (1859), 258.

Semper, G. 1996. "Architect of the Nineteenth Century". New Haven: Yale University Press, p. 164.

Semper, G. 2004. "Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics". Getty Publications, Los Angeles.

Semper, G. 1983 (2006). "Gottfried Semper; from Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity (1834)", Architectural Theory; Volume 1, an Anthology from Vitruvius to 1870, ed. Harry Francis Mallgrave, USA, Blackwell Publishing, p.350.

Schlemmer, O., Schlemmer. T., ed. 1972. "The letters and Diaries of Oscar Schlemmer. Translated by Krishna Winston. Wesleyan University Press

Schröder, D. 1993. "Nibelungenring und mystischer Knoten. Gottfried Sempers Entwurf zu einem Taktstock für Richard Wagner" Jahrbuch des Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg,1993, p. 120

Suderman, R. 1995. "The Significance Of Dressing In Architecture: The Theories Of Semper And Loos". Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Architecture Theory and History. The University of New South Wales.

Tafel, E. 1979. "Years with Frank Lloyd Wright: Apprentice to Genius", Courier Dover Publications, New York.

Tanyeli, U. 2017. "Çıkış Noktaları", Batur, E. (der.), "Modernizmin Serüveni" (2), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017, ss.65-72

Trachtenberg, M., Isabelle, H. 2003. "Architecture Frorm Prehistory to Postmodernity", (2), H.N. Abrams; First Edition (March 1, 1986), New Jersy, ss.499

Tratner, M. 1996. Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats. Stanford, Calif: Stanford University Press.

Tuğlacı, P., 1983. Okyanus: Ansiklopedik Sözlük, Cem, İstanbul

Tümertekin, H. 1954. "Ağır Demir Sanayı ve Türkiye'deki Durumu", Sucuoğlu Yayınları, İstanbul, ss.223-224

Ulucan, Ö. 2018," The Modernization Process of Egypt and Turkey in Selected Novels of Naguip Mahfouz and Orhan Pamuk". Cambridge Scholars Publishing. UK.

Ülken, H, Z. 2013. "Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi", Yapı Kredi Yayınları. İstanbul

Vidler, A. 1875 (1996). "The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment". Princeton Architectural Press.

Vidler, A. 1976. 'The Third Typology', Oppositions, 7, 1–4; and 'From the Hut to the Temple: Quatremère de Quincy and the Idea of Type', in The Writings of the Walls (New York: Princeton Architectural Press, 1987), p. 147.

Vogt, A.M., 1974, "Russische und französische Revolutions-Architektur" 1917/1789., Publisher: Verlag M. DuMont Schauberg. Köln.

Wagner, O. "1988. Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art". Trans. Harry F. Mallgrave. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Ware, I. 1738. "The Four Books of Palladia's Architecture", London.

Whitford, F, ed. 1992. The Bauhaus: "Masters & Students by Themselves". London: Conran Octopus. p. 32

Wong. P. 2011, "Frank Lloyd Wright's Fallingwater house: a design icon?, An investigation of the extent to which a selected building may be called iconic". Hiram Bingham School.

Wren, CH. 1965. "Parentalia: Or, Memoirs of the Family of the Wrens; Viz. Of Mathew Bishop of Ely, Christopher Dean of Windsor, But Chiefly of Sir Christopher Wren, Late Surveyor-General of the Royal Buildings, President of the Royal Society". Gregg Press; Facsimile Edition,

Wright, F, L. 1963. "The Future of Architecture", American Library, Newyork.

Younes, S. 2006. "The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere De Quincy: The True, the Fictive and the Real". Papadakis Dist A C. UK.

Zevi. B., 1978. "The Modern Language of Architecture", UNIV. Of Washington Press.

Zürcher, E.J. 1993. "Modernleşen Türkiye'nin Tarihi". (23), 2009.Çeviri: Yasemin Saner. İletişim Yayınevi, Istanbul.

Dergi Kaynakları

"One Hundred Years of the American House," House and Home, May 1957, pp. 110 and 116, quoted in "Frank Lloyd Wright: Master Builder," Pfeiffer, Bruce Brooks, Thames & Hudson, 1997, p. 72.

İnternet Kaynakları

Balamir, A. 2003. Mimarlık ve Kimlik Temrinleri- I: Türkiye'de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili [Elektronik Versiyonu], Mimarlık Dergisi, sayı 313,2003, http://.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=6&RecID=66#, Erişim: 14.09.2020

Douglas, Wright Studies, Conrad and Evelyn Gordon Residence, Wilsonville, Oregon (1956-S.419), http://.steinerag.com/flw/Artifact%20Pages/PhRtS419.htm, 15.04.2020

Dostoğlu, Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları. 1995 Mimarlık dergisi,1995-263,33.,46-50, http://mimarlikdergisi.com, 2019

Kroll. A. 2011. "AD Classics: AD Classics: Gropius House / Walter Gropius" ArchDaily. Erişim: 20 November 2021. <Https://archdaily.com/118207/ad-classics-gropius-house-walter gropius>

Özyalvaç, A.N. 2019. "Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye, Fsm İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri" 2019. 294-306, https://dergipark.org.tr, 20.01.2019

Perez, A. 2005. AD Classics: Fallingwater House / Frank Lloyd Wright, https://.archdaily.com/60022/ad-classics-fallingwater-frank-lloyd- wright, Erişim: 30.10.2020

Zeybek, O. 2017. "Kent Peyzajında Kitsch". İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. 7 (16). Doi:10.16950/iujad.342719. Erişim tarihi: 9 Şubat 2021.

URL-1: Gropius Evi, https://arkitektuel.com/gropius-evi/, Erişim: 19.03.2020

URL-2: Villa Tugendhat, https://tugendhat.eu/en/the-building/the- structure.html, Erişim: 25.03.2020

URL-3: Tugendhat Evi, https://arkitektuel.com/tugendhat-evi/, Erişim: 25.03.2020

URL-4:https://archdaily.com/59719/ad-classics-the-farnsworth-house-mies-van-der-rohe

URL-5: https://archdaily.com/151365/ad-classics-villa-roche-le-corbusier

URL-6:https://dezeen.com/2016/08/24/le-corbusier-architect-maison-guiette-antwerp-belgium-unesco-world-heritage/

URL-7:https://inexhibit.com/case-studies/the-history-of-casa-curutchet-le-corbusiers-only-building-in-south-america/

URL-8: Megan Sveiven**,** https://archdaily.com/85390/ad-classics-villa-mairea-alvar-aalto Erişim 25.03.2020.

URL-9 : "Elevating the Everyday" (PDF). The Social Insurance Institution of Finland. 2007. p. 41. Erişim 25.03.2020.
https:// kela.fi/documents/12099/12170/kela_e.pdf