



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI
İÇ MİMARLIK PROGRAMI**

**MİNİMALİZM AKIMININ GÜNÜMÜZDEKİ VE
GELECEKTEKİ İÇ MEKÂN VE MOBİLYA
TASARIMI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NURŞAH CANBAZOĞLU

İSTANBUL, 2022



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI
İÇ MİMARLIK PROGRAMI**

**MİNİMALİZM AKIMININ GÜNÜMÜZDEKİ VE
GELECEKTEKİ İÇ MEKÂN VE MOBİLYA
TASARIMI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**NURŞAH CANBAZOĞLU
(190251009)**

**Danışman
(Prof. Dr. Mualla Yıldız)**

İSTANBUL, 2022

28/01/2022

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İç Mimarlık Anabilim Dalı'nda 190251009 numaralı Nurşah CANBAZOĞLU'nun hazırladığı "Minimalizm Akımının Günümüzdeki ve Gelecekteki İç Mekân ve Mobilya Tasarımı Üzerindeki Etkisi" konulu İç Mimarlık Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 28/01/2022 Cuma günü saat 14:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** karar verilmiştir.

Düzeltilme verilmesi halinde:

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı .../.../20... tarihinde, saat ...:... da yapılacaktır.

Tez adı değişikliği yapılması halinde: Tez adının
.....
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi**Karar**

- | | |
|---------------------------------------|--------------|
| 1. (Danışman) Prof. Dr. Mualla YILDIZ | KABUL |
| 2. Doç. Dr. Salih SALBACAK | KABUL |
| 3. Doç. Dr. Tonguç TOKOL | KABUL |
- *2. Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

BEYAN BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Nurşah Canbazoglu

TEŞEKKÜR

“Minimalizm Akımının Günümüzde ve Gelecekteki İç Mekan ve Mobilya Tasarımı Üzerindeki Etkisi” başlıklı tez çalışmamın hazırlanma sürecinde değerli bilgi, birikim ve tecrübelerini paylaşan tez danışmanım Prof. Dr. Mualla Yıldız’a teşekkürlerimi sunarım. Hayatımın her döneminde desteklerini benden esirgemeyen ve bugüne ulaşmamı sağlayan çok değerli anne ve babama kıymetli emekleri ve sonsuz anlayışları için gönülden bir minneti borç bilirim. Ayrıca tez çalışması sürecince mesleki bilgisiyle yardımda bulunan kardeşim Psikolog Hacer Canbazoglu’na teşekkür ederim.

Nurşah Canbazoglu

MİNİMALİZM AKIMININ GÜNÜMÜZDEKİ VE GELECEKTEKİ İÇ MEKÂN VE MOBİLYA TASARIMINA ETKİSİ

Nurşah Canbazoglu

ÖZET

Çalışmada Minimalizm'in iç mekan tasarımıındaki yansımaları farklı başlıklar altında ele alınmıştır. Bir akımdan ziyade yaklaşım biçimi olarak ele almanın daha doğru olacağı Minimalizm'in tanım çerçevesini genişleterek birbirinden farklı dönem ve düşünce sistemlerindeki varlığı üzerine durulmuştur. Modernizm ile daha çok bağdaştırılsa dahi Minimalizm'i var eden kavramlar, daha önceki dönemlerde de dünyanın farklı bölgelerinde kendini göstermektedir. Bu durum Minimalizm'in zaman üstü bir kavram olduğu düşüncesini netleştirmektedir.

Neredeyse tüm felsefe ve düşünce sistemlerinde erdem olarak yüceltilen “yalınlık”, “tevazu” kavramları Minimalizm ile kuvvetli bağa sahiptir. Gereksiz olandan uzaklaşıp “öz”e yaklaşma fikri, yaşanan çevreyi yani mimari-iç mimariyi etkilemektedir. Dönemin koşulları, geçmişten gelen alışkanlıklarla şekillenen yaşam, tasarıma yön veren önemli faktörlerdendir. Bu sebeple günümüz ve geleceğin olası koşulları dikkate alındığında Minimalizm'in iç mimaride kullanımı daha işlevsel ve estetik ürünlerin ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır.

Yapılan araştırmanın ilk bölümünde Minimalizm'in tanımına, din ve düşünce sistemlerindeki karşılığına yer verilmiştir. Sanattaki gelişmeler her dönemde mimariyi, iç mimariyi etkilediğinden bir sonraki bölümde Minimalizm'in sanattaki yeri araştırılmıştır. Sadece “Minimal Sanat” değil ona zemin hazırlayan süreç üzerine durulmuştur. Ayrıca Minimalist sanatçılar ve eserleri irdelenmiştir. Dördüncü bölüm kapsamındaysa “yalınlık”, “basitlik” gibi Minimalizm'i var eden kavramların ilk mimari örneklerden günümüze kadarki süreci ve farklı dönemlerdeki ürünlerin

Minimalist özellikleri incelenmiştir. Bölümün sonunda mekanın parçası olan mobilyanın tarihinde Minimal yaklaşımlara yer verilmiştir.

Beşinci bölümde, önceki bölümlerde elde edilen bilgiler üzerinden Minimalizm'i var eden ve Minimalizm'in var ettiği bazı tasarım özellikleri sınıflandırılmıştır. Sonrasında giderek yaygınlaşan, gelecek mimari ve mekan tasarımı üzerine çalışmalarda yer edinmiş “mikro konut” tasarımlarındaki Minimalist yaklaşımlar irdelenmiştir. Sürdürülebilir, işlevsel ve yalın mekan örnekleriyle Minimalizm'in geçmişte olduğu kadar gelecekte de var olacağı olgusu üzerine durulmuştur.

Altıncı bölümde çalışma kapsamında çeşitli şekillerde yorumlanmış Minimalizm'in geçici bir akımdan ziyade gelecek iç mimarlığını şekillendirecek güçte bir kavram olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Minimalizm, minimalist yaşam, minimalist mekan, minimalist mobilya, mikro konut, Tadao Ando

THE EFFECT OF MINIMALISM ON PRESEDENT AND FUTURE INTERIOR AND FURNITURE DESIGN

Nurşah Canbazoğlu

ABSTRACT

In the study, the reflections of Minimalism in interior design are discussed under different headings. By expanding the definition framework of Minimalism, which would be more appropriate to consider as an approach rather than a movement, its existence in different periods and thought systems was emphasized. Even if it is more associated with modernism, the concepts that brought Minimalism into existence have also appeared in different parts of the world in previous periods. This situation reinforces the idea that Minimalism is a timeless concept.

The concepts of "simplicity" and "modesty", which are glorified as virtues in almost all philosophy and thought systems, have a strong connection with Minimalism. The idea of moving away from the unnecessary and approaching the "essence" affects the living environment, namely architecture-interior architecture. The conditions of the period and the life shaped by the habits from the past are among the important factors that shape the design. For this reason, considering the possible conditions of today and the future, the use of Minimalism in interior architecture will help to create more functional and aesthetic products.

In the first part of the research, the definition of Minimalism and its equivalent in religion and thought systems are given. Since developments in art affect architecture and interior architecture in every period, the place of Minimalism in art is researched in the next section. Not only "Minimal Art" but also the process that laid the groundwork for it was emphasized. In addition, Minimalist artists and their works were examined. Within the scope of the fourth chapter, the process of concepts such as "simplicity" and "purity" that created Minimalism from the first architectural examples to the present and the Minimalist features of products from different

periods were examined. At the end of the section, Minimal approaches are included in the history of furniture, which is a part of the space.

In the fifth chapter, some design features that created Minimalism and created by Minimalism are classified based on the information obtained in the previous sections. The Minimalist approach of “micro-housing”, which has become increasingly widespread afterward and has taken place in studies on future architecture and space design, has been examined. Emphasis is placed on the fact that Minimalism will exist in the future as well as in the past, with examples of sustainable, functional and plain spaces.

In the sixth chapter, it has been concluded that Minimalism, which has been interpreted in various ways within the scope of the study, is a powerful concept that will shape the future interior architecture rather than a temporary trend.

Keywords: Minimalism, minimalist life, minimalist interior design, minimalist furniture, micro housing, Tadao Ando

ÖNSÖZ

“Minimalizm Akımının Günümüzde ve Gelecekteki İç Mekan ve Mobilya Tasarımı Üzerindeki Etkisi” başlıklı tez çalışmasının temel amacı Minimalizm’i daha iyi kavranmasına ve daha etkin kullanmaya teşvik etmektir. Günümüzün yaşam koşulları, ekonomik sıkıntılar ve küresel etmenler doğrultusunda mimariyi ve mekanı daha verimli ve estetik tasarlama üzerine bir yol olarak Minimalizm iyi bir yaklaşımdır. Minimalizm’in sırtını dayadığı “az çoktur” ifadesi yalnızca tasarımda değil hayatın her alanında her geçen gün daha çok karşılık bulmaktadır. Bunun nedeni tüm yaşantıyı domine eden kaostan kurtulmaya duyulan özlemdir. Tarih boyunca çeşitli felsefe, inanç ve düşünce sistemlerinde dolaylı yoldan bir erdem kabul edilen “tevazu”, “basitlik” ve “yalınlık” kavramları Minimalizm terimiyle somut bir ifadeye kavuşmuştur. Gelecek mimarisi ve iç mimarisi üzerine olan mevcut çalışmalar gösteriyor ki Fütürizm dayanağını Minimalizm’den almaktadır. Dolayısıyla gerek yaşamda gerek tasarımda Minimalizm üzerine durulması gereken bir konu olduğundan tez çalışması bu konuda hazırlandı. Tez çalışması boyunca Minimalizm tanımı genişletilip farklı bir çerçeveden ele alınmıştır. Tarih boyunca bu eğilimde ortaya konmuş savlar ve ürünler tek tek incelenmiştir. Bu nedenle kısıtlı kaynaklardaki yüzeysel bilgiler yerine daha derine bir araştırma yapılmıştır. Farklı dönemlerde farklı kişilerce ve farklı yöntemlerle elde edilen Minimalizm, günceli yakalamak ve zamansız tasarımlar yaratabilmek adına son derece iyi bir yol sunmaktadır. Türk kültürüne de yabancı olmayan sadeleşme, tevazu, az ile yetinme gibi doneler eşliğinde Modern Türk iç mimarisini minimalleştirmek çok da zor değildir. “Öz” e ulaşmayı ilke edinen Japon mimarisi geleneği modernize etme de alınabilecek bir örnektir. Türk mimarisinde de zaten mevcut olan gelenek modernize edilebilmelidir. Bu doğrultuda yapılan tez çalışması, gelecek Türk iç mimarisi adına kaynak oluşturma amacındadır.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
TABLO LİSTESİ	xxi
KISALTMALAR	xxii
GİRİŞ	1
Araştırmanın Amacı	1
Araştırmanın Kapsamı.....	3
Araştırmanın Yöntemi	5
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
1. MİNİMALİZM KAVRAMI.....	6
1.1. MİNİMALİZMİN TANIMI	6
1.2. DİN VE DÜŞÜNCE SİSTEMLERİNDE YALINLIK	8
1.2.1. Antik Çağ Felsefesi	10
1.2.1.1.Helenizm.....	10
1.2.1.2.Stoacılık	11
1.2.2. Uzak Doğu Dinlerinde Minimalizm	13
1.2.2.1.Budizm.....	13
1.2.2.1.1. Budizm’de Manastır Yaşamı	14
1.2.2.1.2. Zen Budizm	15
1.2.2.1.2.1. Ma	15
1.2.2.1.2.2.Cha-no-yu	16
1.2.2.1.2.3.Wabi-Sabi.....	18

1.2.2.1.2.4. Shibumi	19
1.2.3.Hristiyanlık'ta Minimalizm	20
1.2.3.1.Hristiyanlık'ta Asketizm.....	22
1.2.3.2. Hristiyanlık'ta Manastır Yaşamı.....	23
1.2.4. İskandinav Kültüründe Minimalizm	26
1.2.4.1. İsviçre-Lagom.....	26
1.2.4.2. Danimarka-Hygge.....	28
1.2.5. İslam'da Minimalizm	29
1.2.5.1. Hz. Peygamberin Sade Hayatı	30
1.2.5.2. İslam'da Tasavvuf.....	32
1.2.5.3.İslam'da Çilecilik.....	32
İKİNCİ BÖLÜM	35
2. SANAT TARİHİNDE MİNİMALİZM	35
2.1. SANATTA MİNİMALİZM-MİNİMAL SANAT	38
2.1.1. Minimalizm Sanatında Malzeme.....	44
2.1.2. Minimal Sanatta İzleyici- Nesne İlişkisi	44
2.1.3. Minimalist Sanatçılar ve Eserleri.....	46
2.1.3.1. Donald Judd	46
2.1.3.2. Robert Morris.....	47
2.1.3.3.Carl Andre.....	49
2.1.3.4. Richard Serra	50
2.1.3.5. Diğer Minimalist Sanatçıların Eserleri	51
2.1.3.6. Türk Minimalist Sanatçılar	51
2.1.3.6.1. Sadi Çalık	51
2.1.3.6.2. Adan Çoker.....	52
2.1.3.7. Diğer Sanat Dallarında Minimalizm.....	53
2.1.3.7.1. Fotoğrafçılık ve Minimalizm	54
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	56
3.MİMARLIK, İÇ MİMARLIK VE MOBİLYA TARİHİNDE MİNİMALİZM	56
3.1. MİMARLIK VE İÇ MİMARLIK TARİHİNDE MİNİMALİZM	56
3.1.1. Aydınlanma Çağı Öncesi.....	56

3.1.1.1. İlk Mimarlık Örnekleri.....	56
3.1.1.2. Antik Mısır, Antik Grek ve Antik Roma	58
3.1.1.3.Ortaçağ.....	61
3.1.1.4. Rönesans	62
3.1.2. Aydınlanma Çağı Mimarisi.....	64
3.1.2.1. Rasyonalizm.....	66
3.1.3. Modernizm	69
3.1.4. Postmodernizm.....	75
3.1.5. Çağdaş Mimaride Minimalizm	76
3.1.5.1. Minimalist Mimarlar ve Eserlerindeki Mekanlar	77
3.1.5.1.1.Luis Barragán	77
3.1.5.1.1.1. Cuadra San Cristóbal, Los Clubes, Meksika, 1968	78
3.1.5.1.2.Tadao Ando	80
3.1.5.1.2.1. Azuma Evi, Osaka, Japonya, 1976	81
3.1.5.1.3.Cladio Silvestrin.....	83
3.1.5.1.3.1. Neuendorf Evi, Majorca, İspanya,1989	84
3.1.5.1.4. Alberto Campo Baeza	86
3.1.5.1.4.1. Gaspar Evi, Cadiz, İspanya, 1992	87
3.1.5.1.5.Dört Eserin minimalizm Kriterleri Üzerinden Karşılaştırılması.....	89
3.1.6. Türk Mimarisinde Mekanın Minimalizmi	91
3.1.6.1. Türk Evi	91
3.1.6.2. Minimalizmin Farklı Zamanlarda Türk Mimarisine Yansıması.....	98
3.1.6.2.1. Taşlık Kahvesi, Sedat Hakkı Eldem, 1948	98
3.1.5.1.2. Sancaklar Cami, Emre Arolat, 2013	100
3.2. MOBİLYA TARİHİNDE MİNİMALİZM	103
3.2.1. De Stijl.....	104
3.2.2. Bauhaus	105
3.2.3. Modernizm	106
3.2.3.1. İskandinav Modernizmi	108
3.2.4. Uluslararası Stil.....	108
3.2.5. Hi-Tech	109

3.2.6. Minimalizm.....	110
3.2.7. Türkiye Mobilya Tarihinde Minimalizm	112
3.2.7.1. Türk Evi Donatıları	112
3.2.7.2. Türk Mobilyasında Minimalizm.....	114
3.2.7.3. Son Dönem Türk Mobilya Tasarımcıları ve Mobilyaları	116
3.2.7.3.1. Tanju Özelgin.....	116
3.2.7.3.1.1. To Serisi, 2004	117
3.2.7.3.1. Adnan Serbest	117
3.2.7.3.1.1. Bar 3, 2007	117
3.2.7.3.1. Aziz Sarıyer.....	118
3.2.7.3.1.1. Executive Office Collection, 2017	118
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	119
4. MİNİMALİST MEKAN	119
4.1. MİNİMALİZMİ VAR EDEN BAZI MEKAN ÖGELERİ	121
4.1.1. Yapı- Çevre İlişkisi	121
4.1.2. Işık- Gölge.....	124
4.1.3. Renk ve Doku	128
4.1.4. Form.....	131
4.1.5. Malzeme- Detay.....	133
4.1.6. Fonksiyon.....	136
4.1.7. Mekansal Boşluk.....	140
4.2. MİNİMALİZMİN VAR ETTİĞİ BAZI MEKAN ÖGELERİ	144
4.3. MİNİMALİST MEKAN DONATI ÖZELLİKLERİ	147
4.3.1. Depolama	147
4.3.2. Esneklik.....	148
4.3.3. Hareketlilik.....	150
4.3.4. Toplanabilirlik	151
4.3.5. Modülerlik	152
4.4. MİKRO KONUT KAPSAMINDA MİNİMALİZMİN GÜNÜMÜZ VE GELECEKTEKİ YERİ	154
4.4.1. Tiny House Örnekleri.....	159
4.4.1.1. Sol Duc Cabin, Olson Kundig, ABD,2011	159

4.4.1.2. Elsewhere Cabin, Sean O’Neill, ABD, 2018.....	160
4.4.1.3. Forrest Retreat, Uhlik Architekti, Çek Cumhuriyeti, 2013.....	161
4.4.1.4. Kanin Winter Cabin, OFIS Arhitecti, Slovenya, 2016	162
4.4.1.5. Keret Evi, Jakup Szczesny, Polonya, 2012.....	163
4.4.1.6. Cube Two, Nestron	164
4.4.1.7. Jupe, SpaceX, Tesla ve AirBnB,2020	164
4.4.1.8. Ocean Community, Wojciech Morsztyn	165
4.4.1.9. MARS Case Prototipi, OPEN Architecture, 2018.....	167
4.4.2. Kapsül Hacimler ve Donatı Sistemleri.....	169
4.4.3. Mikro Mekan Üzerine Sanatsal Bir Çalışma Örneği: Absalon’ un Cellules Prototipleri.....	172
SONUÇ.....	175
KAYNAKÇA	182

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: Ryoanji'deki kayanın kuşbakışı görünümü, İzozaki Arata'dan, Ma: Japonya'da Uzay / Zaman, Cooper-Hewitt Müzesi, New York 1976 (Nitschke, 2018).....	16
Şekil 2: Guests Seated to Receive Tea- Yoshu Chikanobu tarafından basıldı,1895(URL-1.2).....	17
Şekil 3: Issey- Miyake Design (URL-1.3).....	18
Şekil 4: Rei Kawakubo- Comme des Garçons Art of the In-Between 2017(URL-1.4)	18
Şekil 5: Hiroshi Seki ve Yeohei Kuwano tarafından tasarlanan Muji tarafından piyasaya sürülen mutfak zamanlayıcısı. Sunulan işlevsellik minimumdur: Başlat, durdur ve sıfırla düğmeleridir saat dış kadran döndürülerek ayarlanmaktadır. (URL-1.5)	19
Şekil 6: Sori Yanagi, Butterfly Stool, 1954 (URL-1.6).....	20
Şekil 7: Mısırlı Aziz Anthony, ünlü bir Hristiyan münzevi(URL-1.8)	23
Şekil 8: Galluzo Charterhouse Planı, Floransa (Leatherbarrow, 2021, s. 96)	25
Şekil 9: Galluzo Charterhouse, 2015(URL-1.9).....	25
Şekil 10: Immeubles Villas Plan, Görünüş, 1922 (URL-1.10).....	26
Şekil 11: Norrgavel Easy chair (URL-1.14)	27
Şekil 12: 1957'deArne Jacobsen tarafından tasarlanan ve Louis Poulsen tarafından üretilen Lack zemim lambası (URL-1.14)	29
Şekil 13: Konya Ereğlisi'ndeki Şehâbeddin Sühreverdi Külliyesi'nden halvethâne planı ve perspektifi, Amasya Yâkub Paşa Tekkesi'nin planı (URL-1.15)	33
Şekil 14: Aksaray Somuncu Baba Çilehanesi(URL-1.16)	34
Şekil 15: Amerikalı Soyut Dışavurumcu Robert Motherwell, Iberia, 1958(URL-2.1)	38
Şekil 16: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915(URL-2.2)	39
Şekil 17: Frank Stella,Mantık ve Sefaletin Evliliği, 1959 (URL-2.3).....	39

Şekil 18: Gerrit Rietveld, <i>Rietveld Schröder Evi</i> Hollanda,1925(URL-2.5).....	40
Şekil 19: Piet Mondrian, <i>Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon II</i> ,1930(URL-2.4). 40	
Şekil 20: Tatli Kulesi, 1919(URL 2.6)	41
Şekil 21: Marcel Duchamp, <i>Bisiklet Tekerleği</i> ,1913(URL-2.7)	42
Şekil 22: Marcel Duchamp, <i>Çeşme(Pisuar)</i> , 1917(URL-2.8)	42
Şekil 23: onald Judd, <i>Daybed, Çam ağacı(kanvas şilteyle)</i> 1979(URL-2.10).....	46
Şekil 24: Donald Judd, <i>İsimsiz(Untitled)</i> , 1972,Londra(URL-2.9).....	46
Şekil 25: Donald Judd, <i>İsimsiz(Untitled)</i> , 1984, Beton, Chinati Foundation, Marfa Texas (URL-2.11).....	47
Şekil 26: Donald Judd, <i>İsimsiz(Untitled)</i> , 1980,Londra(URL-2.9).....	47
Şekil 27: Robert Morris, <i>Portal</i> , 1964, Chicago (URL-2.12)	48
Şekil 28: Robert Morris, <i>İsimsiz(Untitled)</i> , 1965,Londra (URL-2.13)	48
Şekil 29: Carl Andre, <i>144 Magnesium Square</i> ,1969, Londra (URL-2.14)	49
Şekil 30: Richard Serra, <i>Strike: To Roberta and Rudy</i> , 1969-71, New York(URL-2.16).....	50
Şekil 31: Richard Serra, <i>Trip Hammer</i> , 1988, Londra (URL-2.15).....	50
Şekil 32: Dan Flavin, <i>İsimsiz(Untitled)</i> , Barbara Schiller anısına,1973,New York (URL-2.17)	51
Şekil 33: Sol LeWitt, <i>Wall Drawing #1136</i> , 2004, Londra(URL-2.18)	51
Şekil 34: Tony Smith, <i>Playground</i> , 1962, New York (URL-2.19).....	51
Şekil 35: Sadi Çalık, <i>Minimumizm</i> ,1957 (Aydın, 2018, s. 1168).....	52
Şekil 36: Adnan Çoker, <i>The Domes</i> ,1993 (URL-2.20).....	53
Şekil 37: Hiroshi Sugimoto,1993,Ligurian Sea,Saviore (URL-2.22).....	55
Şekil 38: Michael Kenna, 2006, Brazilya(URL-2.21).....	55
Şekil 39: Terra Amata, Fransa (URL-3.1)	56
Şekil 40: S. Maria in Cosmedin'in Kürsüsü (Le Corbusier, 2020, s. 181).....	60
Şekil 41: Sebastino Serlio' nun altıncı kitabının Avery Library of Columbia University' deki 16. yüzyıla ait el yazmasından çizimler: sol üstte ve altta düşük gelirli zanaatkarlar için konut birimi önerileri; sağ üstte ise düşük gelirli için çiftlik evi önerisi. (Aureli, 2016, s. 31).....	62
Şekil 42: Santa Maria delle Carceri Kilisesi (URL-3.2).....	64

Şekil 43: Marc- Antoine Laugier’ in Essai sur l’architecture (Paris,1752) adlı eserinde hakiki mimarının ne olduğunu gösteren Mimarlığın Esin Perisi’ nin resmedildiği ilk sayfa resmi.(URL-3.3).....	66
Şekil 44: Adolf Loos, Villa Müller, Prag,1930(URL-3.4)	68
Şekil 45: Bibliothèque Sainte- Geneviève Orjinal Okuma Odası Planı, Görünüş	70
Şekil 46: Le Corbusier, Villa Savoye (URL-3.6)	72
Şekil 47: Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi (URL-3.7)	73
Şekil 48: Frank Llyot Wright, Şelale Evi (URL-3.8, URL-3.9)	74
Şekil 49: Philips Johnson, Cam Ev(URL-3.10).....	75
Şekil 50: Philips Johnson, Cam Ev(URL-3.10).....	76
Şekil 51: Luis Barragán, Cuadra San Cristóbal,1968 (URL-3.12).....	79
Şekil 52: Cuadra San Cristóbal Plan,1968(URL-3.13).....	80
Şekil 53: Tadao Ando, Azuma Evi, 1976(URL- 3.14,URL-3.15).....	82
Şekil 54: Tadao Ando, Azuma Evi, 1976(URL- 3.14,URL-3.15).....	83
Şekil 55: Neuendorf Villa, Claudio Silvestrin&John Pawson,1989 (URL-3.16, URL-3.17)	85
Şekil 56: Neuendorf Villa, Claudio Silvestrin&John Pawson,1989 (URL-3.16, URL-3.17)	86
Şekil 57: Campo Baeza, Gaspar Evi, 1992 (URL-3.18, URL-3.19)	88
Şekil 58: Bir Altay Yurdunun İç Düzeni:A. Aile yeri, B. Yatak, C. Kadınlar Tarafı, D. Fakirler ve Hizmetçiler Yeri, E. Erkekler Tarafı, EP. ğeref Yeri, F. MeÇin Çuvallar, Fğ. Ocak, G. Putlar, GB. Erkek Misafirler, Hh. Ev Sahibi, Hf. Ev Hanımı, JV. Genç Hayvanlar, K. Çocuklar, KG. Mutfak Takımı, T. Kapı, V. Akralar, WB. Kadın Misafirler(Radloff, 1994, s. 24’ den akt. Köse,2005, s. 168).....	92
Şekil 59: Çukurova Türkmenlerinde Karaçadır Planı, T: Sital Y: Yankapak 1: Ocak 2: Yigit durağı 3: Dede bucağıMisafir Yeri 4: Komşu oturağı 5: Yatalağ (yatak yükü) 6: Azalağ (azık yükü) 7: Giyesi yükü ve gözenek 8: Işık çağı 9: Çoban çağı 10: Baş çağı 11: Orta çağı 12: Orta çağı 13: Kaplık 14: Köşe çağı 15: Kapı(Yalgın, 1993, s. 443’ ten akt. Köse,2005, s.169).....	93
Şekil 60: Türk Evinde oturma düzeni(Küçükerman 2007, s. 70-71’ den akt. Üstün, 2018, s. 194).....	95

Şekil 61: Türk evinde oda şematizasyonu, İskilip (Yürekli & Yürekli, 2007, s. 19) ve Türk evinde oda ve ana kat plan şematizasyonu, İskilip (Yürekli & Yürekli, 2007, s. 20).....	96
Şekil 62: Villa Savoye ve İskilip Türk Evi Plan Karşılaştırılması (Yürekli & Yürekli, 2007, s. 50).....	97
Şekil 63: Taşlık Kahvesi Plan ve Görünüş (Eldem, 1950, s. 208).....	99
Şekil 64: Eldem,Taşlık Kahvesi Eskizi ve İ Mekan Görseli(URL-3.20, URL-3.21)	100
Şekil 65: Sancaklar Cami, Emre Arolat, 2013(URL-3.23).....	101
Şekil 66: Zig-Zag İskemle, Gerrit Rietveld,1934(URL-3.25)	104
Şekil 67: Wassily İskemlesi, Marcel Breuer,1925 ve Barcelona İskemlesi, Mies van der Rohe,1929 (URL-3.26, URL-3.27).....	105
Şekil 68: ClassiCon Adjustable Table E 1027,Eileen Gray,1926 ve Freedom Sofa & Ottoman, Isamu Noguchi,1946-1948(URL-3.28, URL-3.29)	107
Şekil 69: Armchair 41 “Paimio”, Alvar Aalto, 1932 ve The Spoke-Back Sofa, Borge Mogensen, 1945(URL-3.30, URL-3.31)	108
Şekil 70: DCM, Charles & Ray Eames,1946 ve Egg Chair, Arne Jacobsen,1958(URL-3.28,URL-3.32).....	109
Şekil 71: Omkstack Chair, Rodney Kinsman, 1972 ve Nomos Table, Norman Foster, 1988(URL- 3.28)	110
Şekil 72: Tulip Masa ve Sandalye, Eero Saarinen, Knoll, 1957 ve Fronzoni ’64 Masa ve Sandalye, A.G. Fronzoni, Cappellini,1964(URL-3.33, URL-3.34).....	111
Şekil 73: Glass Chair, Shiro Kuramata, 1976 ve LC95A Lounge, Maarten van Severen, 1993 (URL-3.35, URL-3.36)	112
Şekil 74: Emirhocaazade Ahmet Bey Evi Selamlık Odası, Safranbolu (Arat, 2012, s. 127).....	113
Şekil 75: Türk Evi’nde ocak, gusülhane ve sedir (Altıparmakoglu, 2016, s. 33, 31, 32).....	114
Şekil 76: Florya Atatürk Deniz Köşkü Tabure 3, Seyfi Arkan, 1930’ lar ve Sandalye 3“Circle”, Sadi Öziş, Kare Metal, 1961 ve . Mukaddes Nişi Evi Sehpa, Fikret Tan, Form, 1970’ ler (Ultav, Hasırcı, Borvalı, & Atmaca, 2016, s. 38, 286, 460).....	115

Şekil 77: To Serisi, Tanju Özelgin, Nurus, 2004(URL-3.37).....	117
Şekil 78: Bar 3, Adnan Serbest, 2007(URL-3.39).....	117
Şekil 79: Arc Desk ve . Form Sofa & Armchair, Aziz Sarıyer, Derin Design, 2017 (URL-3.40)	118
Şekil 80: Geleneksel Japon Evinde Hareketli bölücüler(shoji)(URL-4.1)	121
Şekil 81: Barselona Pavyonu, Mies van der Rohe,1926 (URL-4.2).....	123
Şekil 82: Işık Kilisesi, Tadao Ando, 1989(URL-4.3) ve Asencio Evi, A.C. Baeza, 2001(URL-4.4)	126
Şekil 83: Gramercy Yoo, Philippe Starck, New York(URL-4.5).....	129
Şekil 84: The H House, Sauerbruch & Hutton, Londra, 1995(URL-4.6).....	129
Şekil 85: Tokyo Ulusal Müzesi, Le Corbusier, 1959(URL-4.7)	131
Şekil 86: Vals Termal Hamam, Peter Zumthor, İsviçre,1996(URL-4.8)	134
Şekil 87: Bruder Klaus Şapeli, Peter Zumthor, Almanya, 2007(URL-4.9) ve House 8008, Hiroyuki Arima&Urban Fourth, Japonya, 2013(URL-4.10).....	135
Şekil 88: Alexander Klein tasarlanmış minimal konaklama örneği, “Zu dem zusätzlichen Bauprogramm der Reichsregierung”, Berlin, 1931 (Bevilacqua, 2011, s. 307).....	136
Şekil 89: Co-op Zimmer, Hannes Meyer, Gent, 1924 (URL-4.11).....	138
Şekil 90: Pawson House, John Pawson, Londra, 1999(URL-4.12).....	142
Şekil 91: Wall-less House, Shigeru Ban, Japonya, 1997(URL-4.13).....	143
Şekil 92: Depolama çözümü olarak gömme Dolap(URL-4.14)	147
Şekil 93: Çekyat(URL-4.15).....	148
Şekil 94: Agadio, Enzo Berti (URL-4.16)	149
Şekil 95: Türk Evi, Yer Yatağı(URL-4.17) ve Japon Evi, masa(URL-4.18)	150
Şekil 96: Toplanabilir mobilya, tabure(URL-4.19)	151
Şekil 97: Malitte, Sebastiano Matta, 1966 (URL-4.20).....	151
Şekil 98: Modüler mobilya, kitaplık(URL-4.21).....	152
Şekil 99: Norveç, Kabin (URL-4.22) ve Karadeniz, Serender(URL-4.23)	154
Şekil 101: 22 metrekare mikro daire, Taipei, Tayvan, 2015 (URL-4.24)	156
Şekil 100: Szymon Hancza tarafından tasarlanan13 metrekare mikro daire, Wrocław, Polonya(URL-4.25)	156

Şekil 102: Graham Hill tarafından tasarlanan 33 metrekare mikro daire, New York, ABD(URL-4.25)	156
Şekil 103: Sol Duc Cabine, Olson Kundig, Washington, ABD, 2011(URL-4.26) .	158
Şekil 104: Elsewhere Cabin, Sean O'Neill, ABD, 2018(URL- 4.27)	159
Şekil 105: Forrest Retreat, Uhlik Architekti, Çek Cumhuriyeti, 2013 (URL-4.28)	160
Şekil 106: Kanin Winter Cabin, OFIS Arhitecti, Slovenya, 2016(URL-4.29).....	161
Şekil 107: Keret Evi, Jakup Szczesny, Polonya, 2012 (URL-4.30)	162
Şekil 108: Cube Two, Nestron, Singapur(URL-4.31)	163
Şekil 109: Jupe, SpaceX, Tesla ve AirBnB (URL-4.32)	164
Şekil 110: Ocean Community, Wojciech Morsztyn, Singapur(URL-4.33).....	165
Şekil 111: MARS Case Prototipi, OPEN Architecture, 2018(URL-4.34)	167
Şekil 112: MARS Case Prototipi, OPEN Architecture, 2018(URL-4.34)	168
Şekil 113: Opod Tube House, James Law, Hong Kong, 2017 (URL-4.35).....	169
Şekil 114: Nakagin Capsule Tower, Kisho Kurokawa, Tokyo, 1972(URL-4.36) ..	170
Şekil 115: Antoine Capsule House, Buro A, İsviçre,2014(URL-4.37)	171
Şekil 116: Absalon' un Cellules Prototipleri(1,2,3,4,5,6)(URL-4.39)	172
Şekil 117: Absalon' un Cellules Prototiplerinin İç Mekanları(URL-4.40)	173

TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1 : Dört Eserin Minimalizm Kriterleri Üzerinden Karşılaştırılması.....	90
---	-----------



KISALTMALAR

ABD	Amerika Bileşik Devletleri
a.g.e.	Adı geçen eser
akt.	Aktaran
a.s.	Aleyhisselam
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
c.c.	Celle celalühü
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
M.Ö.	Milattan Önce
M.S.	Milattan Sonra
Rev.	Revizyon
s.	Sayfa/sayfalar
s.a.v.	Sallahu aleyhi vessellem
t.y.	Basım tarihi yok
vb.	Ve benzeri
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
y.k.ş.	Yaklaşık
y.y.	Yüzyıl

GİRİŞ

ARAŞTIRMANIN AMACI

Minimalizm kavramı tasarımın her alanında üzerine durulması gereken bir kavramdır. Minimalizm kelimesinin literatüre ilk kez 1920'lerin sonunda girdiği düşünülmektedir. Ancak o yıllarda pek ilgi çekmemiştir. Kendi benliğinden başka hiçbir şeyi sembolize etmeyen indirgemeci bir tavrı tanımlayan Minimalizm, 1960'larda Minimal Sanat akımıyla daha büyük kitlelere ulamıştır. Diğer bir adı İndirgemeci Sanat olan bu akım, mimari ve mekan tasarımında da etkisini göstermeye başlamıştır. "Az çoktur" ifadesiyle Minimalizm'e yeni bir boyut kazandıran Mies van der Rohe bu üslubun öncülerindendir. 1980'li yıllara gelindiğinde ise gereksiz ve aşırı tüketimle meydana gelen karmaşıklık ve kaos ortamından bıkan insanların daha sade ve daha işlevsel olana yönelimiyle varlığını sürdürmüştür. Günümüzde de hala etkisi süren bu yaklaşım Minimalizm'in her daim gündemde tutmaktadır.

Minimalizm'in sıradan bir sanat akımı olmanın ötesinde bir kavramdır. Birden ortaya çıkmayan bu ifade biçimi, Minimalizm başlığı altında olmasa da insanlık tarihi boyunca var olan bir eğilim olmuştur. Minimalizm'i tanımlayan basite indirgeme, yalınlık gibi kavramlara, pek çok kültürde, düşünce sisteminde ve dinde değer verilmiştir. Antik çağ felsefelerinden Uzak Doğu felsefesine, Hristiyanlık'tan İslam'a kadar bir erdem olarak kabul edilen ve övülen yalınlık yaşamı, sanatı, mimariyi etkilemiştir. Az ile yetinmek, gereksiz ayrıntılardan sıyrılıp "öz"e yönelmek yalınlığın yani Minimalizm'in zaman üstü bir kavram olduğunu göstermektedir. Kültürlerin ve dinlerin mimari üzerindeki etkisi yadsınamaz. İlk çağlarda sadece barınma amaçlı olan yaşam alanları zamanla örf, adet ve geleneklerle şekillenmiş mimariye evrilmiştir. Bu mimariler incelendiğinde, günümüz Minimalist anlayışına uygunmuş gibi görünmeseler de tasarım ve işlev anlayışı bakımından minimaldirler.

Örneğin geleneksel Türk Evi tezyinat ve süslemelerine karşın oldukça yalın bir mimariye ve mekana sahiptir. Sabit donatılar ve ihtiyaç halinde kullanılan hareketli eşyalar, basit plan şemaları, bunu desteler niteliktedir.

Günümüzün tasarım anlayışında özellikle mimaride, mobilya tasarımlarında Minimalist yaklaşımlara sık rastlanmaktadır. Modern yaşamın getirmiş olduğu hızlı ve yoğun yaşam tarzı, kaynakların gittikçe azalması, ekonomik sıkıntılar gibi bir takım faktörler insanları Minimalist yaşamın huzurlu ve sakin yapısına yönlendirmektedir. Bu yaşam tarzı da Minimalist mekan ve donatı tasarımlarına zemin hazırlamaktadır. Metropol kentlerde arsa ve konut fiyatlarındaki artış genel ve özel mekanların metrekaresinin küçülmesine sebebiyet vermiştir. Özellikle kent merkezlerindeki yaşam birimleri, asgari boyutlara sahiptir. Bu zorunlu durum Minimalist bir tasarım yaklaşımıyla ele alındığında daha yüksek bir yaşam standardı oluşturulabilmektedir. Mikro mekan tanımına sahip alanları iyi değerlendirmek için çok işlevli ve sade donatılar kullanılmaktadır. Mobilya tasarımlarındaki yaklaşım Minimalist mekan oluşturmada en önemli öğelerdir.

Minimalist mikro mekan tasarımları, kent merkezlerinde olduğu kadar diğer bölgelerde de farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Gerekli tüm ihtiyaçları karşılayabilen ve teknolojinin yardımıyla enerji ihtiyacını kendi giderebilen taşınabilir veya sabit yaşam mekanları tasarlanmaktadır. Dünyada birçok kişinin ilgisini çeken tiny house (küçük ev) tasarımları, son zamanlarda Türkiye’de de merak uyandırmaktadır. Sürdürülebilir ve Minimalist bir yaşamı desteklemesi, değişen dünya koşullarında birçok yönden tercih edilebilir olmasını sağlamıştır. Görsel bir minimalizmden ziyade işlevlerde ve planda sadeleşme söz konusudur. Elbette tasarım açısından Minimalist yaklaşımlar da mevcuttur.

Teknolojik gelişmeler ışığında gelecek mimarisi üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Gelecek mimarisi üzerine olan çalışmalar çoğunlukla yaşam alanlarına odaklanmıştır. Konut tasarımında mikro konut kavramından yola çıkan bu tasarımlarda alanlar mümkün olduğunca iyi değerlendirilmektedir. Teknolojik özelliklerle alan daha konforlu ve kullanışlı bir hale getirilmektedir. Doğal ve/veya geri dönüştürülebilir malzemelerin tercih edilmesi, beyaz ve gri tonlara sahip dar bir renk skalasının kullanılması, çok fonksiyonlu donatılarla mekânsal boşluğun

arttırılması, lüzumsuz detaylara yer verilmemesi, metrekarenin küçük tutulması gibi özellikler Minimalizm'in gelecek mimarisinde önemli bir rolde olacağının göstergesidir.

Buradan hareketle, bu tez çalışmasındaki amaç, Minimalizm'in farklı düşünce sistemlerinde, kültürlerde ve yaklaşımlarda nasıl var olduğunu ortaya koyarak Minimalizm'in özünü tanımlayabilmektir. Değişen yaşam biçimleriyle her dönem yeniden yorumlanan Minimalist mekanların ve bu mekanı oluşturan donatıların özellikleri incelenerek Minimalizm'i daha anlaşılır biçimde tanımlamaya yarayan bir takım değere ulaşmak amaçlanmıştır.

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

Araştırmada ilk olarak farklı kaynaklardan edinilen Minimalizm tanımları yapılmaktadır. Minimalizm'le ilintili bazı kavramların da sözlük anlamları araştırılmıştır. Sonrasında bazı kültür, inanç ve düşünce sistemlerindeki yalınlık, tevazu gibi Minimalizm'e vurgu yapan kavramlar ve bu kavramların mimariye yansımaları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Minimalizm sadece kelime anlamıyla değil kavramı yansıtan özelliklerle birlikte geniş bir çerçevede ele alınmıştır.

Araştırmanın 3. Bölümünde yalınlığın sanat tarihindeki yeri irdelenmiştir. "Minimal Sanat" başlığı altında incelenen bölümde akımın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan sanat akımlarına değinilmiştir. Minimalizm kelimesinin sanat literatürüne girmesi ve dünyadaki yansımaları üzerine durulmuştur. Akımın öncülerinin ve eserlerinin ele alındığı bu bölümde akıma katkıda bulunan Türk Minimalist sanatçılara da yer verilmiştir. Minimal Sanat'ın çıktıkları, Minimalist mimariyi besleyen önemli bir kaynaktır.

4. bölüme gelindiğinde genelden özele bir yaklaşımla Minimalizm'in mimarlık ve mobilya tarihi boyunca süren yolculuğuna odaklanılmıştır. Yalınlık kavramıyla başlayan Minimalizm'in serüveni daha anlamlı hale getirmek adına Antik çağdan günümüze kadar süren dönemde ortaya konan ürünler incelenmiştir. Bu yöntem, farklı dönemlerde farklı mimarların Minimalizm'i ele alış biçimlerini görmeyi kolaylaştırmıştır. Dönemsel olarak ele alınan örneklerden sonra Minimalizm'in dört öncü mimarı ve eserleri detaylı bir şekilde incelenmiştir ve kıyaslanmıştır. Türk

mimarlık tarihindeki yalınlık ve Minimalizm kavramları ayrı bir başlık altında farklı dönemler şeklinde araştırılmıştır. Bölümün son kısmında mimari mekan tasarımının en önemli parçası olan mobilya ögesinin tarihindeki Minimalist yaklaşımlar irdelenmiştir. Yine ayrı bir başlık altında Türk mobilya tarihi ele alınmıştır.

5. bölümde ilk olarak önceki bölümlerdeki sonuçlar ışığında Minimalist mekanı var eden mimari değerler üzerine durulmuştur. Sonrasında bu mekanı var eden donatılar, işlev ve tasarım açısından beş başlık altında toplanmıştır. Minimalist tasarıma farklı bir bakış açısıyla sadece görsel basitlik değil mekan alanının da minimal tutulduğu “Mikro Mekan” kavramı ele alınmıştır. Giderek küçülen yaşam alanları, tasarımcıların ve kullanıcıların daha minimal, işlevsel çözümlere yönelmesine sebebiyet vermiştir. Ancak Minimalizm, bu zorunlu yönelimi geçmiş deneyimlerden aldığı ilhamla daha estetik kılmaktadır. Kullanım kolaylığı, mekânsal boşluk, gereksiz detaylara yer verilmemesi, kaynakların verimli kullanılması gibi özelliklere sahip Minimalizm, şehir yaşıntısının kargaşası içinde kaybolmuş olan kullanıcılara bir kaçış mekanı sunmaktadır. Kent merkezlerinden uzak bölgelerde boş bir alana konumlandırılan tüm dünyada tiny house adıyla bilinen mikro konutlar tasarlanabilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, sürdürülebilirliktir. Kendi kendine yetebilen yapılar, doğal ve/ve ya geri dönüştürülebilir malzemelerle hayata geçirilmektedir. Geçmişten günümüze kadarki süreç gösteriyor ki gelecekte alan ve kaynak kullanımı konusunda sıkıntılar daha da büyüyecektir. Bu nedenle teknolojik ilerlemenin de yardımıyla gelecek mimarisi üzerine olan tasarımlarda mekan ve enerji kullanımı öncelikli konulardır. Teknolojik aletle enerji tüketimi minimum düzeye indirilmiş küçük metrekareli yaşam alanları, gelecek mimarisini oluşturan öğelerden olacaktır. İç mekan tasarımında fütüristik yaklaşımlar, Minimalizm’den yansımalar taşımaktadır.

Bölümün sonunda, Minimalizm’in var ettiği mimari değerler üzerine durulmuştur. Önceki bölümlerde incelenen örnekler, son bölümde ele alınmış olan kavramı meydana getiren değerler, donatı özellikleri ve gelecek mimarisine hazırlık niteliğindeki mikro konut tasarımının örnekleri ve özellikleri ışığında kavramın var ettiği bir takım değerler sınıflandırılmıştır.

6. bölüm, araştırmanın sonucudur. Araştırma bitiminde elde edilen verilerin sonuçları bu bölümde bir araya getirilmiştir ve genel bir değerlendirme yapılmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmada ilk önce, Minimalizm ve kavramla alakalı kelimelerin birkaç kaynaktan literatür taraması yapılmıştır. Bu bağlamda tanımlar, ilgili kişilerin görüşleri gibi bilgilere de yer verilmiştir. Genel bir çerçevede araştırılan Minimalizm, araştırma sürecinde gelişen içerik doğrultusunda ana başlıklar halinde incelenmiştir. Bulunan kaynaklar doğrultusunda sıralanan başlıklar genelden özele bir yaklaşım doğrultusundadır. Ardından araştırma sonucunda elde edilen dokümanlar ışığında Minimalizm'in iç mekan ve mobilya üzerindeki etkisinin günümüz ve gelecek mimarisine etkileri üzerine durulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MİNİMALİZM KAVRAMI

1.1.MİNİMALİZMİN TANIMI

Minimalizm kelimesinin kökü Fransızca olan “minimum” sözcüğüdür. Minimum, sözcük anlamı olarak, gerekli olan en küçük veya en az derece, değişken bir niceliğin en altı, asgari olarak tanımlanmaktadır. Sıfat olarak kullanılan “minimal” sözcüğü ise en az, en düşük anlamına gelmektedir. Türkçe’ de bu anlamı çağrıştıran, Minimalizm kavramının içinde taşıdığı başka kelimeler de mevcuttur: Yalın(lık), sade(lik), az, saf, berrak, arı gibi. “Sade(lik)”, Farsçadan dilimize geçmiş olan gösterişsiz, yalın anlamına gelir. “Yalın” kelimesinin anlamı da, gösterişsiz, süssüz, çıplaktır. Az, alışılmış olandan, umulandan eksik anlamına gelmektedir. “İndirgemek” daha yalın ve daha kolay hale getirmek anlamıyla Minimalizm’e bunlara ek olarak “saf”, “berrak”, “arı” kelimeleri de eş anlamlı olup, “duru”, “katıksız”, “temiz” olanı ifade eder¹.

Basitlik ve yalınlık kavramlarının teorik bir erdem olduğunu varsayan felsefi bir varsayım mevcuttur. Basitlik, bazen açıkça bazen üstü kapalı şekilde önerilmektedir. Bunun dışında ise bir ilke olarak yüceltilmektedir. Örneğin, Occam’s razor (Ockhamın usturası) (Baker, 2016), basitlik yasası veya tutumluluk yasası (law of parsimony) olarak da bilinen yasa, bir gözlemin ya da olayın tercih edilen açıklamasının en basit açıklama olmasına ilişkindir². Bu yasa, varlıkların gereksiz yere çoğaltılmaması üzerine kuruludur (Gibbs & Hiroshi, 1996). Basitlik ilkeleri, antik çağlardan ortaçağa ve modern zamanlara kadar filozoflar, ilahiyatçılar ve bilim insanları tarafından çeşitli şekillerde önerilmiştir (Baker, 2016). Bu ilke en azından “Doğa mümkün olan en kısa yoldan çalışır.” yazan Aristoteles’e kadar uzanmaktadır.

¹ TDK Güncel Sözlük: minimal, sade, yalın

² Prof. Dr. Sirel Karataş Psikoloji Sözlüğü: principle of parsimony

Basitlik, öznel bir olgudur ve her zaman aynı fikirlerle açıklanamaz. Bu konuda başarılı olan filozoflar, simetri ve güzelliğin yanı sıra basitlikten de bahsetmektedir. Bu ilke ile ilgili son ifade ise genellikle Einstein'a atfedilen şu cümle olabilir; “ Her şey olabildiğince basit olmalı ama daha basit olmamalıdır.” (Gibbs & Hiroshi, 1996).

Minimalizm kelimesinin kökenini oluşturan “minimum” kavramı da bu konuda önem arz etmektedir. Pawson(1996), kitabında “minimum” kavramını bir eserin çıkarma, eksiltme yoluyla iyileştirilmesi artık mümkün olmadığına elde etmiş olduğu mükemmellik olarak tanımlamaktadır. Bu, bir nesnenin her bileşenin kaliteli olmasını sağlamaktadır. Basitlik fikri, birçok kültür tarafından paylaşılan ve yinelenen bir ideal olup çok miktarda mülkün ölü ağırlığından arındırılmış bir yaşam biçimini benimsemektedir. Japon “Zen” kavramı ya da H.D. Thoreau³'nın basitlik arayışında minimal yaşamı da önemsiz olanın dikkatini dağıtmasına izin vermeyip varoluşun özü ile temasa geçip özgürleşmeyi mümkün kılmaktadır. Kısacası, basitlik (sadelik) estetiğin ötesine geçen bir boyuta sahiptir. Bencillikten, maddiyatçılıktan uzaklaşmaya teşvik etmektedir. Budistlerden Quakerlara kadar tüm dinler ve mezhepler tarafından savunulan, temsil edilen basitlik, yalınlık kültü, diğer inanışları ya da ibadetleri ne olursa olsun ruhu arındırabilen ve içsel huzur veren bir erdem olarak kabul edilmektedir.

Basitlik (simplicity), çok kolay tanımlanamamaktadır. Fiziksel ve manevi olarak formülize etmek son derece olanaksızdır. Sanat alanında basitlik (yalınlık), minimal sanat olarak tanımlanmaktadır. Bir minimal sanat eseri, her ne kadar basit, sade görünse de son halini alana kadarki süreçte diğer sanat eserleri kadar zorlu bir süreçten geçmektedir. Bir esere baktığınızda görsel imgeler gittikçe azalmaya, hafiflemeye başlamakta fakat son noktaya geldiğinizde bir boşluk hissi yerine içerdiği zenginliğe kapılmaktasınız. Bir nesnenin özüne inildiğinde oranlar canlanmakta, basitlik (yalınlık) kendi rezonansını ve karakterini kazanmaktadır. Mimaride basitlik ise bazen en zor yollar vasıtasıyla kazanılmaktadır. Bazı monolitik malzemeler kullanılarak basitlik sağlanabilir ancak bunları işlevsel, kullanılabilir hale getirmek karmaşık bir organizasyon tasarımını beraberinde getirmektedir.

³ Henry David Thoreau(1817-1862): Amerikalı yazar, doğa bilimci, filozof(New World Encyclopedia).

Kısacası basitliğı oluşturmak, bir nesneyi, mekânı, sanat eserini gerekli olan minimum seviyeye getirmek yüksek bir çaba ve özen gerektirmektedir (Pawson, 1996).

1.2. DİN VE DÜŞÜNCE SİSTEMLERİNDE YALINLIK

Türkçeye Latince “cultura” kelimesinden gelen “kültür” kelimesi dilde “ekin” anlamına gelmektedir. Kültür kavramı; doğada insan tarafından üretilen her şeyi ifade etmektedir. İnsanın, doğayı kendi değerleriyle şekillendirmesi ile oluşan, üretilen inanç, değer, bilgi, gelenek, sanat gibi birimler genel olarak kültürü oluşturur. İngiliz şair Eliot (1889-1965) kültür kavramını insanın soyut kavramları anlama ve kullanabilme yeteneğı olarak tanımlamıştır. Antropolog Taylor ise bir bütün olarak kültürün insanoğlunun üretmiş olduğı bilgi, gelenek vb. beceri ile alışkanlıkları kapsadığını ifade etmiştir. Toplumların yıllar içinde ihtiyaçlarına yönelik benimsedikleri hayat biçimi, maddi ve manevi değerler, o toplumun kültürünü oluşturur. Kültürün oluşturduğı hukuk, siyaset, ahlak, iktisat vb. alanlardaki davranışlara ve tutumlara yön veren en önemli unsurların başında din kavramı gelmektedir. Çünkü din; Tanrı sıfatları, âlemin yaratılışı vb. kozmolojik ve ontolojik konuları açıklamanın yanında sosyoloji, antropoloji, hayat düzeni ile ilgilenir. Dinler farklılıklarına rağmen insanın kutsalla ilişkisine açıklama yapma, insana bir yaşam tarzı vermede benzer özelliklerin olduğı bir gerçektir. Din ve kültür, birbirini etkileyen çift taraflı bir ilişki içerisinde. Din ibadet, inanç, ahlak esasları ile şekillenen bir hayat tarzı ile kültüre etki eder. Diğer tarafta ise kültürün değerleri ve imkânları doğrultusunda dinin uygulama ve yaşam alanı oluşur. Din kurucularının ve mensupların zihinlerinin oluşumunda hiç şüphesiz bulundukları kültürlerin rolü vardır. İnsanların bulundukları toplumun kültüründen ve geleneğinden etkilenmemesi olası değildir. Yaşamla bu kadar ilişkili olan din, toplumların mimari, edebiyat ve musiki anlayışlarının içeriğini belirlemiştir (Tanrıverdi, 2018).

Bütün bu tanımlarla birlikte, dinin yalnızca Tanrı ile insan arasındaki diyalog ve de kutsal olarak atfedilen bir takım ritüellerden ibaret olmadığını ortaya koymaktadır. Yaşama etki eden bu yönleriyle birlikte dini; bir yaşam tarzı, insanın insana,

topluma, doğaya, eşyaya, yaratıcıya karşı olan bakış açısını biçimlendiren bir “dünya görüşü”, bir “zihniyet şekli” olarak tanımlamak mümkündür. Bu noktada ise dinin insanların yaşantısını, yaşama biçimini belirlemede önemli bir faktör olduğu ortaya çıkmaktadır. Referansları yerel, kültürel, dini değerlere dayanan “sadelik”, “sade hayat”; pek çok insan tarafından bir hayata bakış tarzı, bir felsefe, bir ideal olarak kabul görmektedir (Yıldırım, Sade Hayat ve Din, 2016)

Sadelik kavramı, Güncel Türkçe Sözlük’te “süs, gösteriş olmayan, yalnız, düz, yalın, anlaşılır olan” ifadeler ile karşılık bulmaktadır (TDK, 2019). Sadelik kavramı üzerine birçok görüş vardır. Toplumsal durumu, eğitim düzeyi, maddi durumu, inancı birbirinden farklı olan insanlar için sadelik farklı anlamlar taşımaktadır. Örneğin Türk toplumu mu sadedir yoksa bir Avrupa ülkesinde yaşayan bir insan mı ve yahut fakir bir Afrika ülkesi mi sade bir yaşayışa sahiptir, bu çok da belirgin hatları olan bir konu değildir. Bütün bunlara karşın sadelik; bir insanın ihtiyacı olan kadarıyla yetinmesi olarak tanımlanabilir. Sade bir yaşantıyı, yalın, tekellüfsüz, basit bir hayat olarak özetlemek mümkündür. Sağlıklı, huzurlu, israf etmeden, yardımlaşarak, anlamsız bir koşuşturma olmadan, stressiz bir yaşam “sade”dir. Gerçekliğin belirtisi olarak kabul edilen sadelik, tam da bu noktada dini öğretilerin hayat tarzını oluşturmada ne kadar mühim bir yer edindiğini gözler önüne sermektedir. Dünyaya, eşyaya ve maddeye karşı bakış açısı hayatı biçimlendirmektedir (Yıldırım, Sade Hayat ve Din, 2016).

Diğer düşünce sistemlerindeki “sadelik” kavramına bakıldığında ise özgün adı Petit Traite Des Grandes Vertus olan Fransız eğitimci ve düşünür olan Andre Comte-Sponville tarafından 1995 yılında yayınlanan ve Türkçe’ye Büyük Erdem Risalesi olarak çevrilen eserde nezaket, sadakat, basiret, ılımlılık, yiğitlik, adalet, cömertlik, merhamet, bağışlama, minnet, alçak gönüllülük, sadelik, hoşgörü, saflık, yumuşak huyluluk, iyi niyet, mizah ve sevgi olarak ele aldığı erdemleri bütüncül olarak değerlendirilmektedir. Erdemi harekete geçen ya da geçebilen bir güç olarak gören filozof eserinde, ilacın ya da bitkinin erdemi nasıl ki iyileştirmek, insanınki de insan gibi davranmaktır olarak örneklendirir. Her erdemi derinlemesine incelemiş ve izah etmiştir. Bu erdemleri açıklarken, Descartes, Freud, Goethe, Montaigne, Hume, Kant, Kierkegaard, Locke, Scheler, Nietzsche, Rousseau, Schopenhauer, Aristo,

Sokrates, Spinoza gibi düşünürlerden alıntılar yapmıştır. “Sadelik” erdemini, abartısız, gösterişsiz bir hayat için gerekli görmekte ve ikiyüzlülüğün, kendini beğenmişliğin tersi olarak gerekli bir erdem olduğunu belirtmiştir. İnsanı olduğu gibi gösterip sahteliği ortadan kaldırdığını, basitlik ile karıştırılmaması gerektiğini ifade etmiştir. Sponville bu çalışmasında, hangi davranışların erdem olarak kabul edilebileceğini belirlerken bir ahlak sistemi oluşturmaktan çok, sisteme alınabilecek kavramlar üzerine çalışmıştır ve çalışmasını teorik olmaktan çok uygulamaya yönelik olarak yapmıştır (Katılmış, 2008).

1.2.1. Antik Çağ Felsefesi

1.2.1.1. Helenizm

İnsan ve doğa felsefesi tarih boyunca sürekli değişim göstermiştir. Thales ile başlayan doğa felsefesi, Platon ile başlayan insan felsefesi ile bir ilişki içindedir. Epiküros’tan sonra Helenistik dönemde dinamik doğa anlayışına Rönesans’tan sonra ise doğaya egemen olma anlayışına geçilmiştir. Doğaya egemen olma anlayışı tüketim ekonomisinin doğmasına neden olmuştur. Bu durum doğa ile insan arasındaki ilişkinin değişimine yol açmıştır. 20. yüzyıldan önce doğa önemli bir olgu iken 20. yüzyıldan sonra sadece bir kaynak olarak görülmüş ve sınırsızca kullanılmıştır (Akkol, 2018).

Helenizm genel anlam itibarıyla Yunanların yaşam alanlarının genişletilmesi ve yaygınlaştırılması ideolojisini ifade etmektedir. Helen kelimesinin sözlük anlamı tüm dünyada yaşayan Yunan ulusu olarak tanımlanmaktadır. Helenizm’in gündeme gelmesi Yunan devletinin kurulmasıyla gerçekleşmiştir (Tağmat, 2015). MÖ 336 yılında tahta oturan Büyük İskender’in fetihleriyle sınırları Makedonya’dan Hindistan’a uzanan büyük bir imparatorluk kurulmuştur. Büyük İskender fethettiği topraklara şehirler kurmuş ve bu şehirlerde Yunan kültürünü yaşatmak istemiştir. Bu durum Helenistik Dönem’ in başlamasına olanak sunmuştur. Yunan kültüründe “agora” adı verilen halkın toplanma ve tartışma alanı olarak kullanılan mekânlar bulunmaktadır. Klasik Yunan Döneminde şehrin merkezinde yer alan agoralara halkın her kesiminden insan sorunsuz şekilde girebilmekteyken Helenistik Dönemde agoralar birtakım değişikliğe uğramıştır. Bu değişikliklerden en belirginini agoraların

etrafının çevrelenerek sınırlandırılması ve eskiye nazaran daha kapalı bir hale gelmesidir. Stoalar tarafından dört tarafı çevrelenmiş agoralar halkın toplanma ve demokratik tartışma yeri olma işlevini kaybetmiştir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda felsefi düşüncenin ve politik yapının mimariye etkisinin olduğunu sonucuna varılmaktadır (Velibeyoğlu & Erarslan Göçer, 2018).

Helenistik Dönem’de önemli ve etkili bir ismi olan Epiküros’a göre mutluluğa ulaşmayı amaçlayan ahlaki öğretinin temelini haz ve acı oluşturmaktadır. İnsanlar acıdan kaçınıp hazzıya yönelirler. Fakat Epiküros hazzıya yönelirken erdemli yaşamının göz ardı edilmemesi gerektiğini ifade ederek, sessiz ve sade bir yaşamın mutluluk getireceğini öne sürmüştür. Epiküros kendi yaşam tarzında da bu anlayışı benimseyerek doğaya uygun sade bir yaşam sürdürmüştür (Arslan, 2001).

1.2.1.2.Stoacılık

“İnsan nedir?” sorusunun cevabı yüzyıllardır birçok düşünür tarafından tartışılmıştır. Bu düşünürlerden Stoacılar insanı düşünmenin özü olarak tanımlayarak hayatın anlamı üzerinde durmuştur (Özcan, 2016). Kıbrıslı Zenon tarafından oluşturulan Stoa felsefesi Yunan ve Roma düşünce sisteminde beş asır boyunca etkin kalmıştır (Çoban, 2020). Stoacılık adını Kıbrıslı Zenon’un stoa anlamına gelen sundurma altında ders vermesinden dolayı almıştır (Akalin, 2015). Zenon felsefesine göre temel sorun insan mutluluğunun nasıl elde edileceğidir. Zenon insanın mutlu bir yaşam elde edebilmesi için erdemli yaşaması gerektiğini öne sürmüştür. Bu durum genel olarak stoacılığın bir ahlak felsefesi olduğunu göstermektedir. Zenon’a göre doğaya uygun bir yaşam erdemli yaşamdır (Çoban, 2020). Stoacıların etik anlayışına göre doğal olan ile ahlaki olan örtüşmektedir. Kısaca, doğal nedenselliğe ve kadere inanç kişinin mutluluğu için gereklidir (Molacı, 2020).

Beş asır boyunca farklı formlara dönüşen Stoacılık temel olarak üç döneme ayrılmaktadır. Atina merkezli Eski Stoa olarak tanımlanan ilk dönem Stoa’nın öncüleri Kıbrıslı Zenon, Khrysippos ve Kleanthes’tir. İkinci ana dönemde ise dogmatiklikten sıyrılan öğretisi Orta Stoa olarak tanımlanmaktadır. Orta Stoa döneminin öncüleri Babilli Diogenes, Tarsuslu Antipater ve Apameli Poseidonios’tur. Üçüncü dönem ise Romalı isimleri barındırması sebebiyle

İmparatorluk Stoası olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemin önemli isimleri Cicero, Epiktetos, Seneca ve Marcus Aurelius'tur (Çoban, 2020). Cicero Stoa düşüncesini incelerken, Seneca ise hem Stoacılığın yayılmasını hem de Hristiyanlık ile bağlantı kurulmasını sağlamıştır. Azatlı bir köle olan Epiktetos ile Roma İmparatoru Marcus Aurelius'un görüşleri ise Stoacılığın Hristiyanlığa son biçimini vermesini sağlamıştır (Akalin, 2015).

Eski Stoa döneminin öncüsü Kıbrıslı Zenon'a göre bir kişinin ahlaki özgürlüğe sahip olabilmesi için kendini terbiye etmesi gerekmektedir. Bu sebeple kişi ancak kendini haz, tutku ve isteklerden uzak tuttuğunda gerçek mutluluğa ulaşır (Çoban, 2020). Orta Stoa döneminde öğretisi daha soyut biçimdedir. Ayrıca bu dönem Eski Stoa dönemi ile karşılaştırıldığında; Orta Stoa dönemi, dönemine ait politik sorunlara karşı pratik ahlaki çözümler ile ilgilenmiştir ve erdemli yaşama bu dönemde daha çok önem verilmiştir (Özdemir & Durgun, 2011).

Stoacılığın en verimli dönemi olarak tanımlanan İmparatorluk Stoa döneminde odak noktası doğa felsefesinden ahlak ve insan felsefesine yönelmiştir (Bakır, 2009). İmparatorluk Stoası toplumun farklı kesimlerinden bireyler barındırması yönüyle diğer Stoa dönemlerinden ayrılmaktadır. Bu felsefi öğretinin çatısı altında Cicero ve Seneca gibi devlet adamları, imparator Marcus Aurelius ve köle Epiktetos bulunmaktadır. Seneca'ya göre insanın kaderi belirlidir ve önemli olan bu kaderi takip edip zorluklara katlanmaktır. Bu yolculuk sırasında insan ancak içsel huzura eriştiğinde mutlu olacaktır. Seneca içsel huzura yalın ve dingin bir yaşam ile erişilebileceğini ifade etmiştir. Marcus Aurelius ve Epiktetos ise toplumsal sınıf farklarının arasındaki uçurumlar üzerinde durmuşlardır. Bilge kral Marcus Aurelius bir kraldan ziyade Budist rahiplerin öğretilerine benzer ahlaki öğretiler çerçevesinde hareket etmiştir. Epiktetos ise köleliğinin veya azat edilmesinin bir önemi olmadığını ve önemli olanının dış koşullara karşın içsel özgürlük olduğunu vurgulamıştır (Çoban, 2020).

1.2.2. Uzak Doğu Dinlerinde Minimalizm

1.2.2.1. Budizm

Uzak Doğu'ya ait olan felsefî düşünceler ve dini inanışlar kendi bölgelerinde egemenliklerini sürdürdüğü gibi Batı'yı da etkileri altına almışlardır. Bunlardan biri olan Budizm'in günümüzde yaklaşık olarak 500 milyonu aşkın müridi bulunmaktadır. En yaygın olan Uzak Doğu dini Hinduizm gibi Hindistan'da ortaya çıkmıştır. Çin, Japonya, Kore, Moğolistan, Nepal, Sri Lanka, Tayland ve Tibet gibi Güney Doğu ve Doğu Asya bölgelerine yayılmıştır. MÖ 563-MÖ 483 yılları arasında yaşadığı düşünülen Siddhartha Gautama, bugünkü bilinen adıyla Buda'nın öğretileri üzerine kurulmuş olan bir dindir. Kuzey Hindistan'da bir prens olarak doğmuş olan Buda ya da "aydınlanmış kişi", hayattaki acıları ve ıstırapları dindirmenin yolunun istekleri göz ardı etmede bulmuştur. Buda'nın kurmuş olduğu yaşam yolu, değerleri ve gerçeği daha iyi anlamak üzerine bir felsefe ya da düşünce sistemi olarak kabul edilmektedir. Krallığını terk edip, 6 yıl boyunca katı bir riyazetle hayatın anlamını öğrenmeye çalışmış ve bu süreçte kendine çok sayıda yoldaş edinmiştir (Demirel, 2016; Topsakal, t. y.).

Buda'nın iç huzur ve uyum mesajı kısa sürede yirmi beş bin insan tarafından kabul görmüştür. Sonraki kırk beş yıl boyunca Buda ve takipçileri hayatın acılarını ortadan kaldırılabileceği mesajını yaymaya devam etmişlerdir. Budizm'in din haline gelmesi, Buda'nın ölümünden sonra herhangi bir yazılı kayıt olmadığı için mesajlar yeniden ele alınıp yorumlanması ve farklı mezhepler oluşmasıyla gerçekleşmiştir. Budizm'in inanç esasını oluşturan dört hakikat ve sekiz dilimli yol öğretisi davranış temelini ve dünya görüşünü ifade eder. Hakikatler; Dukkha (acı ve ıstırap çekmek), Samudaya (acı ve ıstırapın kaynağı), Nirodha (acı ve ıstırapın sona ermesi) ve Magga (acı ve ıstıraptan kurtulmanın yolu)'dır. Bu dördüncü hakikat, sekiz dilimli yoldan geçilmesiyle gerçekleşir. Sekiz dilimli yol; doğru anlayış, doğru düşünüş, doğru konuşma, doğru davranış, doğru kazanç, doğru çalışma, doğru düşüncelilik ve doğru tefekkürdür ile Nirvana'ya ulaşılır. Her türlü dünyevi arzuları kırıp Nirvana'ya ulaşan kişi "aydınlanmış" olur (Topsakal, t. y.). Buda, acı ve ıstırap çekmenin nedenini cehalet ve açgözlülük olarak açıklamıştır. Ayrıca karma yasasından

habersiz olarak, bedene ve zihne zararlı şeyler yaparak hayattan zevk almadıklarını, daha fazlasını istedikleri şeylerin onlara zarar verdiğini söylemiştir. Budizm inancına göre yeterli yiyecek, barınak ve giysi herkesin hakkıdır fakat daha fazlasını istemek acıya neden olur. Bu acının ve ıstırabın, Sekiz Dilimli Yol sayesinde Nirvana'ya ulaşarak yok edilebileceği öğütlenmiştir. Asya'da bir insanın aile hayatını terk etmesi büyük bir onur olarak görülmektedir. Bu durum Batı'da tuhaf karşılanabilir ve dünya hayatına tamamen sırtını dönmek olarak algılanabilir. Budizm'de ise keşişler ve rahipler para, güç ve konfora sahip olmak yerine onlar için daha değerli olana sahip olmak isterler: “ruhsal özgürlük”. Diğer kişilerle birlikte saf ve basit bir hayat yaşayarak hem nefislerini köreltir hem de başkalarına yardım edebilmektedirler. Bunu yaparken ailelerinden tamamen vazgeçmezler ve onlarla bağlarını koparmamaktadırlar (Epstein, 2004).

Sekiz Dilimli Yolun beşincisi “Doğru geçim”, Buda'nın kişinin ne kazandığına ve ne kadar harcayacağına dair öğretisidir. Buda'nın Dighajanu (Vyagghapajja) Suttası'nda söylediği gibi:

“Burada Vyagghapajja gelirini ve giderini bilen bir ev sahibi, ne abartılı ne de cimri bir şekilde hayatını sürmektedir. Bu nedenle gelirinin, giderinin üzerinde kalacağını ancak giderinin gelirini aşamayacağını bilmektedir.”

Burada demek istenilen ne cimri ne de abartılı olmaktır. Budizm'in temel noktası olan “orta yol” gibi dengeyi bulmaktır. Hem kendini inkâr hem de hoşgörünün aşırılıklarından kaçmak, Minimalizm'i orta yol kavramının pratikteki haline getirmektedir. Manastır hayatı sürmekten ziyade dikkatli bir “indirgeme” halidir (Woolfe & Larson, 2020).

1.2.2.1.1. Budizm'de Manastır Yaşamı

Budistlerin basit bir hayat sürmelerine karşın birçok sorumlulukları vardır. Güne erken başlayıp, ibadetlerini yapar, diğer insanlara yardım edip yol gösterirler. Pamuk ve ketenden yapılmış basit cübbeler ve bir sunu kâsesi gibi birkaç şeye sahiptirler. İnsanların para ve zaman harcadıkları saçlarını kazıtıp, dış güzellikten vazgeçip

ruhsal yaşamlarına odaklanırlar. Bu şekilde “şeyler” dünyasından sıyrılıp saf ve basit bir hayat yaşayarak içgörü kazanırlar (URL-1.1).

1.2.2.1.2. Zen Budizm

MÖ. 1. yüzyıla kadar Budizm’de iki farklı düşünce ekolü vardır. Bunlar; Ortodoks söylemleri olan Hinayana ve buna tepki olarak çıkmış olan Mahayana mezhebidir. Hinayana’ya göre dünya hayatından feragat edip katı manastır hayatını tercih etmeyenler Nirvana’ya ulaşamayacaktır. Diğer mezhep olan Mahayana Çin, Tibet, Tayvan, Kore ve Japonya’da yaygındır. Bu mezhep tek bir özel gruptan oluşmayıp, farklı Budist geleneklerini içinde barındırır. Bulunduğu bölgenin yöresel özelliklerini almıştır. Zen Budizm’de katı ibadetlerin aksine insanların refahı ve mutluluğu için çalışmak en önemli ibadettir (TOPSAKAL, t. y.). Budizm’in Taoculuk ile birleşmesiyle Zen Budizm oluşmuştur. Zen Budizm 620-1126 yılları arasında Taoculuk ve Konfüçyüsçülük ile birlikte daha erdemli, bilinçli ve mutlu yaşamının sırlarını Çin halkına öğretmiş ve Çin kültürünün doruğunu oluşturmuştur. 600 yıllarında Kore’ye, ardından 1200 yıllarında Japonya’ya girmiştir. Bundan sonra Japonya’da savaş sanatı yanında tüm sanatlarda motivasyon kaynağı haline gelmiştir. Chanoyu (çay töreni) ve İkebana (çiçek düzenleme sanatı) gibi örneklerle Japon halkının gündelik yaşantısına girmiştir (Erengil, 2004).

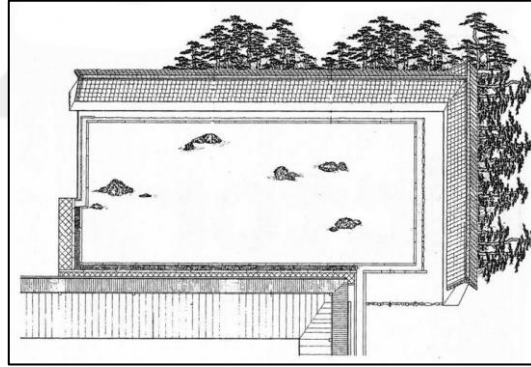
1.2.2.1.2.1. Ma

Zen Budizm’de “Ma” kavramı boşluk, negatif alan olarak tanımlanmaktadır. Genellikle Batı’da Japon Minimalizmi’nin felsefi dayanağı olarak görülmektedir. Örneğin kaya bahçeleri gibi tasarımdaki öğeler arasında uyum için “boşluk” bırakmayı önermektedir. Ma seyircinin dikkatini objeler arasındaki boşluğa çekmektedir. Aralıkların gücünü ve anlamını onaylayan nesnelerin kendi varlıkları, zaman, mekân ve varlıktaki boşluklar... Zengin bir mevcudiyet ve yer. Bu minimal estetiğe çeşitli şekillerde yardım etmektedir; açıklıkların önemi, boşluklar, basitlik, asimetri, akan ve değişen formlar, mekâna hizmet veren biçimden ziyade mekânı tanıyan biçimler vb. (Haimes, 2020). Ma uzay ve zaman fikrini bir olarak somutlaştırır. Japon sanat formlarına tamamen yansır. Bunlardan biri de Ryoan-ji’nin bahçesinde gerçekleşir. Kyoto’da 16. yy.’da inşa edilmiş olan Ryoan-ji Tapınağı’nın

bahçesinde beyaz çakılla dolu dikdörtgen bir alanda on beş taş gruplandırılmıştır (Iimura, 1989). Takahiko Iimura'nın 1989 yapımı "Ma: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji" filminde Çağdaş Japon Mimar Arata Isozaki'nin şiirinden alıntı yaparak Ryoan-ji Bahçesinde "Ma" kavramının nasıl çalıştığını anlatıyor;

Bahçe hem ortam hem de bahçe olarak kabul edilebilir. "Algılama– Boşluk", "Sessizlik", "Boşluk-Doluluk" zıt kavram çiftleri kullanan Isozaki, negatif ve pozitif yan yana koymaya çalıştı. Bu olumsuzun yok edilmesi değildir. Aksine, negatif boşluk sadece varlığını kabul etmez, aynı zamanda pozitif olanı "doldurur" (Haimes, 2020, s. 4).

Bununla birlikte, mimari ve diğer fenomenolojilerin dışında Budist anlamda "boşluk", rasyonel düşünce ile ulaşılan bir kavram olmaktan ziyade meditasyon yapan bir kişinin erişebileceği bireysel bir deneyimin ifadesidir (Nitschke, 2018).



Şekil 1 Ryoanji'deki kayanın kuşbakışı görünümü, İzozaki Arata'dan, Ma: Japonya'da Uzay / Zaman, Cooper-Hewitt Müzesi, New York 1976 (Nitschke, 2018)

1.2.2.1.2.2. Cha-no-yu

Zen'de en önemli olan ilke içtenliktir ve kavramlara yer verilmez. "Sadelik", her zaman ön plandadır. Japonya'da çay sanatı ile Zen yakın bir ilişki içindedir. Zen gibi cha-no-yu da son derece sadedir. Ünlü çay ustası Rikyū'nun yalın öğretisi; "*Cha-no-yu'daki sanat, suyu kaynatıp çay yapmak ve onu yudumlamaktan başka bir şey değildir.*" (Erdemir, 2010, s. 111). Seromoni dört ana temelden oluşmaktadır; "wa (uyum)", "kei (hürmet)", "sei (safılık)", "jaku (sükunet)". Katı sosyal hiyerarşinin baskın olduğu Tokugava Dönemi'nde (1603-1868) dahi bir samuray ve bir çiftçi eşit

şartlarda çay odasında bulunabilmekte ve birbirlerine saygı gösterip iletişim kurabilmekteydi. Cha-no-yu, dünyevi olan bütün uğraş ve gündelik sıkıntılardan sıyrılıp iç huzuru bulmak için fırsat sunmaktadır. Bu da ancak odada ve zihinde sükunet, saflık ile sağlanabilmektedir. Kısacası Zen ve Cha-no-yu sanatı arasındaki bağ “sadeleşme” den gelmektedir (Erengil, 2004).



Şekil 2 Guests Seated to Receive Tea- Yoshu Chikanobu tarafından basıldı,1895(URL-1.2)

Bu törenlerin gerçekleştiği Daitokuji Zen Mabedinin çay odası; gelişigüzel şekilde serpilmiş olan iri yassı taşların bittiği alanda oldukça gösterişsiz, üzeri samanlarla örtülmüş alçak bir kulübedir. Girişinde kapı yerine bir aralık bulunmaktadır. Bu aralıktan geçmek isteyen kişi üzerindeki her türlü takıntıları (bir samurayın her zaman üzerinde taşıdığı küçük ve büyük kılıçlar) çıkarması gerekmektedir. Bu oda, üç buçuk metre boyu ve üç buçuk metre eni olan yarı karanlık bir alanı kapsar. Tavanı, doğal görünümünü koruyan çatı destekleri olan bazı yerleri alçak, bazı yerleri yüksek bir yapıdadır. Bir köşesinde el yazması olan Kakemono ya da Sumiye türünden bir resim bulunmaktadır. Günlük stresleri yatıştıran bir buhurdanlık ve bir vazoda tek sap gösterişsiz bir çiçek bulunmaktadır. Bu gösterişsiz sunumu ile güzelliği daha çok ortaya çıkan bir zambak, oraya stresini gidermek için gelen üç beş ziyaretçinin dikkatini çeker. Özetle kargaşadan uzak, gösterişsiz, sonsuzluğu düşünmeye teşvik eden bir köşeden ibaret bir mekân olarak tanımlanabilir (Suzuki, 1997).

1.2.2.1.2.3. Wabi-Sabi

Japonca’ da *Wabi* doğada yalnız yaşamının verdiği mutsuzluk, toplumdan uzaklık, ruhsuz, cesaretsiz ruh hali anlamına gelmektedir. *Sabi* ise üşüme, eğilme ve solmak anlamlarına gelmektedir. 14. yy. ile birlikte estetik değerler için kullanılmaya başlanmıştır. Kendini toplumdan izole etmek, gönüllü keşiş hayatı, günlük yaşamdaki ufak detayların fark edilmesini, doğada gösterişsiz olan güzelliklerin keşfedilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte cazibesiz basitlik ve saf güzelliğin temeli yeni bir anlam kazanır. Wabi ve sabi artık o kadar birleşmiştir ki onları ayıran çok ufak bir çizgi vardır. Yokluğun aktif estetik değerlendirmesi olarak ele alınabilmektedir. Wabi-sabi, Cha-no-yu (çay seremonisi) ile birleştiğinde, wabi ve sabi duygularının canlandırılmasında çevrenin yeniden yapılandırılmasıdır. Günümüzde sabi bireysel obje ve çevre; wabi yokluk, yetersizlik ve tam olmayan ile düzenli olarak ilişkilendirilen yaşamdır (Suzuki, 1997). Zen Budizm estetiğinin bir yönü olan kavram, 16. yy. başlarında daha gösterişli olan Çin sanatına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Basitlik ve kusurun güzelliğine odaklanan Wabi-sabi estetiği paslı, antika görünümlü rüstik görünümü kucaklar, çürümeyi ve doğal süreci kabul edip güzelliğini vurgular. Modernizm ve tüketim kültürüne karşı antitez oluşturur. Modern dünyayı etkilemeye devam eder ve sanatçılara ilham verir. Issey Miyake, Rei Kawakubo gibi moda tasarımcıları, Tadao Ando, Kengo Kuma gibi mimarlar Wabi-Sabi’ yi kabul eder ve eserlerinde kullanırlar (Haimes, 2020).



Şekil 4 Rei Kawakubo- Comme des Garçons Art of the In-Between 2017(URL-1.4)



Şekil 3 Issey- Miyake Design (URL-1.3)

1.2.2.1.2.4. *Shibumi*

Shibumi, Japon estetiğinden gelen bir terimdir ve minimallikteki zarafeti ya da karmaşıklığı gizleyen basitliği tanımlamaktadır. Shibumi' yi taşıyan nesneler Shibui olarak adlandırılmaktadır. Böyle nesneler ilk bakışta sade görünse de izleyiciyi gizli derinliklerinde daha fazla zaman harcamaya itmektedir. Zarafet ve Shibusu (nesnenin shibumi derecesi) arasında benzerlikler bulunmaktadır. Ancak zarafet yüzeysel yönleri tanımlarken, shibui daha bütünseldir. Doğrudan nesnenin özünü almalıdır. Shibumi olan nesneler zarafet sahibidir. Fakat her zarif nesne shibumi taşımamaktadır (Browne & Andrés, 2012). Japon sanatında Shibumi zarif, sade, basit olanı tanımlarken aynı zamanda acı, buruk olanı da tanımlamaktadır. Günümüzde shibumi, genellikle çağdaş nesnelerden oluşmaktadır. Örneğin; akıllı saatler, akıllı telefon kılıfları, giysiler, cüzdanlar vb. Bu bilgiye göre, shibumi Japon kültürünün bir ürünü olsa da gelenekselden çok modern nesnelerde kendini göstermektedir. Ayrıca bu örnekler, Shibumi'nin Batı'da yer bulduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, Shibumi, yeni, eski, Japonya ya da başka ülkelerde, üst düzey ve ya pratik gündelik nesnelerde Japon Minimalizmi'ni yansıtabilmektedir (Haimes, 2020).



Şekil 5 Hiroshi Seki ve Yeohei Kuwano tarafından tasarlanan Muji tarafından piyasaya sürülen mutfak zamanlayıcısı. Sunulan işlevsellik minimumdur: Başlat, durdur ve sıfırla düğmeleridir saat dış kadran döndürülerek ayarlanmaktadır. (URL-1.5)

Japonya, savaş sonrası sanayileşme döneminde modernist tasarımı kolay benimsemiştir. Shibumi estetiğinin esnekliği ile makineleşmenin sözde estetiği uyum sağlamıştır. Japonya Bauhaus'tan üretilmiş olan uluslararası stili, Gordon ve Llyod-Wright'ın çok ihtiyatlı modernizmini kucakladı. Mimaride, ürün tasarımında, grafik tasarımda Modernizmin belirli yönleri benimsenmiş olsa da Japon kültürüne ait ince referanslar konularak küreselleşmeye direnildi. Mobilya tasarımcısı Sori Yanagi (1915-2011), Tadao Ando ve Kengo Kuma gibi mimarlar geleneksel formlar ile çağdaş tasarımı birleştirmektedir (Haimes, 2020).



Şekil 6 Sori Yanagi, Butterfly Stool, 1954 (URL-1.6)

1.2.3. Hristiyanlık'ta Minimalizm

Hristiyanlık yaklaşık iki bin yıllık tarihi ve iki buçuk milyar inananı ile dünyanın önemli inanç sistemlerinden en yaygın olanıdır. Hristiyanlığın ortaya çıkışı ile ilgili genel Hristiyan kabulünün dışında birkaç görüş bulunmaktadır. Hristiyan inancına göre, tanrı ilk insandan beri ortaya çıkan günah ve ölüme karşı, İsa Mesih dönemine kadar peygamberler aracılığı ile insanlığa hitap etmiştir. Bu dönemde yasalara uyumla kurtuluşa erileceği ve İsa Mesih'in geleceği vahiylerle müjdelenmiştir. İsa Mesih'in gelişine kadarki süreç "Eski Ahit Dönemi", geliş ve insanları günahlarından bağışlanmaları ve kurtuluşları için çarmıhta can vermesinden sonraki dönem ise "Yeni Ahit Dönemi" olarak adlandırılmıştır. Hristiyan inanç esasları teslisin unsurları üzerine kuruludur. Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'tan oluşan bu üçleme içinde şüphesiz ki en büyük yer Oğul Mesih figürüdür. (Topsakal, t. y.)

Hristiyanlığın önemli figürü Hz. İsa'nın dağın yamacına çıkarak inananlarına ve talebelerine yaptığı konuşma yapmıştır. Hristiyan ilahiyatında "Dağdaki Vaaz" olarak adlandırılan bu konuşmada Hz. İsa Hristiyanlığın en önemli ahlak

prensiplerini ifade etmiştir. Bu konuşma Matta ve Luka İncillerinde geçmektedir. (Çetin H. , 2012) Bu konuşmanın bazı bölümlerinde şu ifadeler geçmektedir;

*“Doğruluğunuzu insanların gözü önünde gösteriş amacıyla sergilemekten kaçının. Yoksa göklerdeki Baba ’nızdan ödül alamazsınız.”*⁴

*“Yeryüzünde kendinize hazineler biriktirmeyin. Burada güve ve pas onları yiyip bitirir, hırsızlar da girip çalarlar. Bunun yerine kendinize gökte hazineler biriktirin. Orada ne güve ne pas onları yiyip bitirir, ne de hırsızlar girip çalar. Hazineniz neredeyse, yüreğiniz de orada olacaktır.”*⁵

Tanrı’ya tam bir teslimiyet ile bu yolda yürümek gerektiği belirtilmiş fakat Hz. İsa mal-mülk edinmeyi yasaklamadığı belirtilmiştir. Verilmiş olan nimetleri hor görmeyip bilakis bunlardan yararlanılması gerektiğini belirtmiştir. Burada asıl yasaklanan, bencillik edip biriktirmektir. Hayatı sadece sahip olunan maldan ibaret sayıp, gönlü hoş eden şeylere bağlanılmasını cahilliğin göstergesi olarak kabul etmiştir (Çetin H. , 2012).

Bununla birlikte başka ayetlerde Minimalizm ve basit bir yaşam olgusunu içermektedir. Bunlar;

*“Oysa eldekiyle yetinerek Tanrı yolunda yürümek büyük kazançtır. Çünkü dünyaya ne bir şey getirdik, ne de ondan bir şey götürebiliriz. Yiyeceğimiz, giyeceğimiz varsa bunlarla yetiniriz.”*⁶

*“İsa, çevresindeki kalabalığı görünce gölün karşı yakasına geçilmesini buyurdu. O sırada din bilginlerinden biri O’na yaklaşıp, “Öğretmenim” dedi, “Nereye gidersen, senin ardından geleceğim. İsa ona, “tilkilerin ini, kuşların yuvası var, ama İnsanoğlu’nun basını yaslayacak bir yeri yok.” dedi.”*⁷

⁴ Matta 6:1-4 (Çetin, 2012, s. 12)

⁵ Matta 6:19-24 (Çetin, 2012, s. 13)

⁶ Timoteos 6: 6-8 (URL-1.7)

⁷ Matta 8:18-20 (URL-1.7)

1.2.3.1. Hıristiyanlık'ta Asketizm

Asketizm'in tanımı, dünyevi olan zevklerden uzak durma ile karakterize edilen bir yaşam biçimi olarak yapılmaktadır. Daha fazla maneviyat elde etmek için yapılan uygulamalar erdemli olarak algılanmaktadır. Yunancadan gelen “*ascesis*” , bedensel egzersiz, atletik eğitim anlamlarına gelmektedir. Grekçede ise “*talim, egzersiz*” anlamları taşıyan “*ascesis (ασκετιζμ)*” kelimesinden türemiş olan “*ascetizm*” ise “*insan bedeninin belirli bir amaç için disiplin altına girmesi*” anlamına gelmektedir. Asketizm kelimesi Türkçe’ de ise “*sofuluk*” anlamında kullanılmaktadır (Çetin G. , 2020). Bununla birlikte, “*çilecilik*” dini amaçlar ile ve törelere bağlı kalarak doğal eğilimleri ve bedenın tüm arzularını yenmek için isteyerek acı çekme halidir, “*inzivaya çekilmek*” ise toplumdan kaçmak ve her şey ile alakayı kesip yalnız başına yaşamak manası taşımaktadır. Arapça kökenli olan kelimeler; “*riyazet*” , nefsin isteklerini kırmak, “*uzlet*” ise toplum yaşayışından kaçıp tek başına yaşamaktır⁸. Pek çok Asketik insan, bedeni arındırma eyleminin ruhu arındırarak ilahi olanla bağ kurup iç huzuru bulmaya yardımcı olduğuna inanmaktadır. Hıristiyanlık ile birlikte Hinduizm, Caynizm, Budizm, Yahudilik ve İslam’da bu tür münzevi gelenekler mevcuttur⁹.

Alman düşünür ve ekonomi politik uzmanı Max Weber, meşhur kitabı Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu’nda iki tür olarak Asketizm’i tanımlamaktadır; “*dünyevi*” ve “*uhrevi*” olan Asketizm¹⁰. İlk olarak dünyevi Asketizm, münzevi ve keşişlerin yaptığı gibi dünyadan vazgeçmektir. İkincide ise durum daha seküler bir noktadadır ve alelade oyalanmalardan arınmış, kendini çalışma ve üretim etiğine adanmış bir varoluş imkanına yönelmektedir. Weber bu uhrevi olan Asketizm’i, kapitalizm etiğinin başlıca kaynaklarından biri olarak görmektedir. 16. yy. başlarında ortaya çıkmış olan Kalvanizm ile Asketizm manastır hayatının dışına çıktı ve şehirde yayılan bir zihniyet halini almıştır. Asketizm içgüdüleri bastırarak katı bir etik akılcılık disiplinine bağlı olmayı gerektirmektedir (Aureli, 2016).

⁸ Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük: Riyazet, uzlet, çilecilik, inzivaya çekilmek

⁹ New World Encyclopedia: Asceticism

¹⁰ Max Weber, Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism, Londra: Penguin, 2002[1905]. [Türkçesi: Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, çev. Zeynep Auroba, İstanbul: Hil Yayın, 1985]



Şekil 7 Mısırlı Aziz Anthony, ünlü bir Hristiyan münzevi(URL-1.8)

Asketizm aslında kişilere belirli kurallar ve alışkanlıklardan oluşan ve kendilerinin tercih etmiş oldukları biçime göre pratiklerinin odağına kendi yaşamlarını koyma fırsatı vermektedir. Bu süreçte ise kendine hükmetme aracı olarak çoğu kez tasarım ve mimarlık kullanılmaktadır. Bu pratikte gelişen mimarlık temsile değil de yaşamın kendisine ya da diğer bir ifade ile insan varoluşunun en genel alt katmanı “bios”a odaklanmıştır. Çünkü kişi kendi eylemlerinin merkezine benliğini koyarak odaklanma imkânına sahiptir (Aureli, 2016).

1.2.3.2. Hristiyanlık’ ta Manastır Hayatı

Manastırlar, Hristiyanlık için büyük önem arz eden kurumlardır. Manastır terimi köken olarak Yunanca “*monos (yalnızlık ve tek başına olma hali)*” kelimesinden gelmektedir. Manastıra kapanan kişi (keşiş) öncelikle bekâr olmalıdır. Bunun yanında tamamen insanlardan uzaklaşmış olmak zorunda değildir. Tamamen inzivayı yeğleyen keşişler de mevcuttur. Köy, kasaba veya şehirden uzakta bir yerde yalnız yaşamaktadırlar. Genellikle bu insanların ibadetlerini yapabilmesi için manastırların yanına katedraller inşa edilmiştir. Manastır hayatını topluma yakın yerlerde sürdüren keşişler de bulunmaktadır. Bu keşişler bir lokma bir hırka anlayışı ile yetinen, mütevazı ve Asketik bir hayat biçimini benimsemişlerdir. Buna karşın, kişi bekar olmak ve diğer keşişlerle toplumdan uzak yaşamakla yetinmeyip tamamen yalnız kalmayı tercih ediyorsa “*ermit*” olarak tanımlanmaktadır (Sönmez, 2015).

Keşişlik, topluluklardan uzak, münzevi yaşamdan kurallar konulmadan bir arada yaşanılan yarı inziva hali ve oradan da keşişlerin aynı kurallar ile aynı manastırı paylaştıkları “*senobit*” keşişliğine, çeşitli biçimlere evrilmiştir. Bu şekilde birlikte

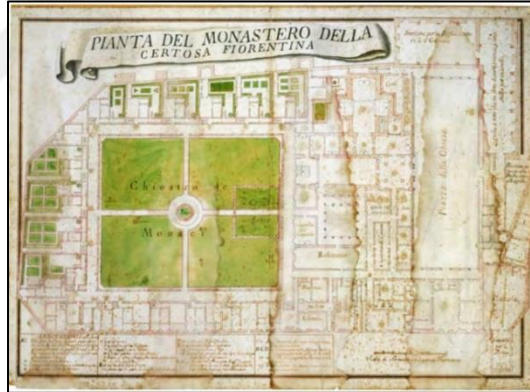
yaşamak isteyen ilk keşişler, çoğu zaman bir kilise olan merkezi bir mekanın çevresinde serbest kümelenen küçük kulübelere mesken tutmuşlardır. Fransız felsefeci Ronald Barthes böylesi bir yaşama olan hayranlığını belirtip modern dünya düzeninin temel tipolojilerinden birisine zemin olacağını söylemiştir. Barthes'a göre tek kişilik oda ya da hücre, içselliği en saf şekilde temsil etmektedir. Çünkü beden kendini gözetebileceği, kendine en uygun mekanı burada bulmaktadır (Aureli, 2016).

Pachomius (yık. 292-346), münzevi kişilerin manastır hayatına geçmesine öncülük etmiştir. Bu sistemde her keşiş kendi hücrelerinde (odalarında) yalnız yaşayıp cemaatle ifa edilen ibadet ve yemek için bir araya gelmekteydiler. Keşişlerin beceri ve ustalıklarına göre gruplara ayrılma, belirli bir mimari plana dayalı olmayan yapılardan oluşması dışında başka fiziksel görünüm özellikleri bilinmemektedir. Makul olan ve düzenli bir mimariye sahip manastırlar ancak keşişlerin gündelik hayatları bir düzene oturduğunda işlemeye başlamıştır. İmparatorluk, krallık gibi bir toplum içinde kendi kendine yetebilen, bir bütünlük arz eden manastırların merkezi, en görkemli yapısı daima kilisedir. Tek giriş kapısı olan, yüksek taş duvarlarla çevrili yapı topluluğu olan manastıra keşişler haricinde hacılar, yöre halkı, misafirler de kilise ziyareti için girebilmekteydiler. Ruhban sınıfından olmayan kişiler ön bölümde ağırlanır, arka bölümlere girmelerine izin verilmemektedir. Keşişlerin hücreleri seküler faaliyetlerden tecrit edilmektedir. Bireysel ve toplu yaşam birbirine karışmadan yan yana olması, senobit yaşam ve münzeviliğin birleştirildiği Carthusian keşişliğinde de belirgin bir özelliktir. Halen merkezi belli olmayan bir mimari ünite olan manastırın, keşiş odaları ile kuşatılarak oluşturulan alan modeli Carthusian döneminin ürünüdür. Bunun gelişimi, Benedict¹¹ tarafından tespit edilmiş olan oldukça kontrollü, düzenli bir hayatın benimsenmesine dayanmaktadır (Aureli, 2016; Kingsley, 2003).

Carthusian geleneğinin önemli örneklerinin başında gelen ve ünlü mimar Le Corbusier'in toplu konut projesine bir hayli etkisi olan Floransa'nın yakınlarında bulunan Galluzzo Manastırı'dır. Bu yapıda revak, bahçeli olan ve bireysel yaşam için

¹¹ Benedict of Nursia(Saint Benedict): Hristiyanlıkta Batı keşişliğinin, babasıdır. 480-547 yılları arasında yaşamıştır. Monte Cassino' nun ve Benedicten tarikatının kurucusudur. Koymuş olduğu keşişlik kuralları, Avrupa'da ve birçok Hristiyan tarikatında manastır yaşamının normu haline gelmiştir(Britannica Encyclopedia).

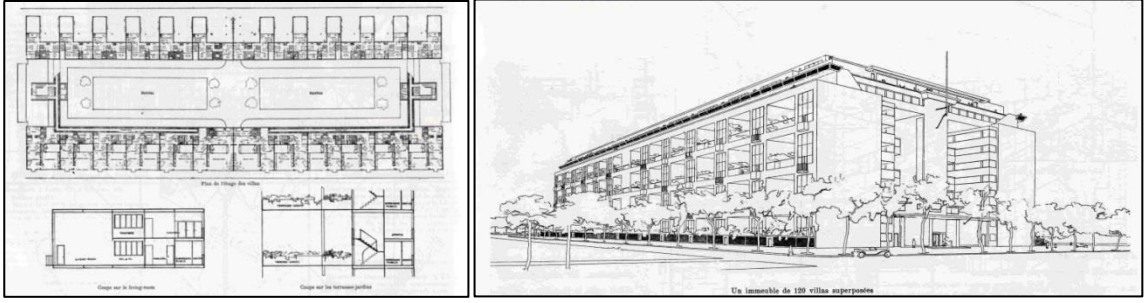
gereken temel ihtiyaçlarla donatılmış dokuz evi birbirine bağlamaktadır. Mimari oldukça yalın ve mtevezidir, buna karşın gerekli donanıma sahip ve inzivaya çekilme imkanı bu minimal evlere lüks ve konfor özelliği getirmektedir. Burada bahsedilen lüks, sahip olma kabili değildir çünkü yaşamak için yeterli yiyecek ve birkaç kitap haricinde sahip olunacak pek bir şey bulunmamaktadır. Lksten kasıt keşişlerin kendilerine özgü olan ritimde yaşama imkndır (Aureli, 2016). Le Corbusier’in “Immeubles Villas” projesinin konseptinin Galluzo Manastırı (Florence Charterhouse) ziyaretinden sonra ortaya çıktığı bilinmektedir. Farklı kaynaklardaki ifadelere göre diğer adı Ema Manastırı olan yapıyı ilk olarak 1907 yılında ziyaret etmiştir. Bu ziyaret onu, bireysel ve kolektif yaşamın bir arada temel oluşturduğu düalizm hakkında bilinçlendirmiştir. O dönemde genç bir mimar olan Le Corbusier için ideal komünal yaşam imgesi, bireysel ve genel iradenin birbiri ile tam uyumlu olduğu bu manastırda somutlaşmıştır (Serenyi, 1967).



şekil 8 Galluzo Charterhouse Planı, Floransa (Leatherbarrow, 2021, s. 96)



şekil 9 Galluzo Charterhouse, 2015(URL-1.9)



Şekil 10 Immeubles Villas Plan, Görünüş, 1922 (URL-1.10)

1.2.4. İskandinav Kültüründe Minimalizm

1.2.4.1. İsveçre-Lagom

Lagom kelimesinin tam bir karşılığı bulunmamakla birlikte “ne çok az, ne çok fazla, tam kıvamında” şeklinde bir anlama sahiptir. Yaygın bir kanı olarak kelimenin Viking terimi olan “*laget om (takımın etrafında)*”dan geldiği düşünülmektedir. Bal şarabı ile dolu bir boynuzu, herkesin az miktarda da olsa içmesine dikkat edilerek elden ele dolaştırma geleneğinden gelmektedir. Bu anekdot, tam olarak kelimeyi açıklasa da gerçek bir etimolojik tanımlamada sağduyulu bir hukuk türü olan “*lag*” sözcüğünün eski bir biçimini ifade etmektedir. Lagom yasası, bir şeyin tam kıvamında, tam dozunda olduğunu ifade etmektedir. Madde dünyasının ötesinde Lagom, dengeleme sanatının kusursuzluk noktasını ima ederek daha sofistike bir hal almaktadır. Fazlalıkları ayıklamak, sadeleşmek ve dürüstlük yolu üzerine kurulu olan Lagom, duygusal esenlik ve iç mimariden daha çoğudur (Dunne, 2020).

İsveçlerin tasarım mirasında en önemli kriter işlevselliktir. Bu tasarım alanlarından biri de mobilyadır. İsveç mobilya devi olan IKEA, şehir hayatının getirdiği 60 metrekarelik alanları nasıl yaşanabilir mekânlara dönüştürülebileceğini konusundaki püf noktalarıyla ve akıllı yassı ambalajlı mobilyaları ile tüm dünyaya yayılmıştır. Bu mobilya devi, işlevselliği, kaynakları en verimli şekilde kullanmayı ve bunu yaparken ucuza mal etmeyi öncelik edinmiştir. IKEA’nın kurucusu Ingvar Kamprand’ın dediği gibi; “Kaynakların ziyan edilmesi IKEA’da ölümcül bir günahtır.” (Dunne, 2020, s. 74). Bununla birlikte İsveç’in tasarım geçmişi IKEA’dan daha eskiye dayanmaktadır. Savaş sonrası dönemde, Bruno Mathsson ve Astrid

Sampe gibi isimler toplum odaklı tasarım biçimine güç kazandırmışlardır ve büyük bir etki oluşturmuşlardır (Dunne, 2020).

Bir mimar olan ve marangozluk eğitimi almış olan Nirvan Richter tarafından 1991 yılında kurulmuş olan Norrgavel, çevreye duyarlı ahşap mobilyalara organik, hümanist, sürdürülebilir yaklaşım kazandırmıştır. Tasarımcı kimliği ile Nirvan Richter, bir dizi güçlü tasarımcı ve hareketten ilham almıştır: Ellen Key (güzelliğin değeri için), Carl Larsson (günlük yaşam için), Malmsten (zanaatkârlık için), 20. yy. Klasisizmi, halk geleneği, folkhem¹² düşüncesi, işlevsellik, Danimarka marangozluğu ve asimetrik, doğal, katıksız olana saygısı ile Japon wabi- sabiden etkilenmiştir. Nirvan Richter, bu markayı kurarken piyasada olmayan, saf malzemeden üretilmiş, uzun süre dayanacak, gerektiğinde onarılabilecek, zamana bağlı eğilimlerin dışında zamansız mobilyalar üretmeyi hedeflemiştir. Norrgavel'in ilkesi fonksiyonel sadelik olmuştur. Bu sadelikten kasıt ihtiyaç ve eksikliği getiren bir sadelik ya da sadece Minimalist görüntü oluşturan bir sadelik değildir. İşlevsel, pratik mobilyalarla kendiliğinden oluşan zarif, katıksız bir sadeliktir. Richter'a göre Norrgavel mobilyaları, tasarımı ile dikkat çekmek ya da çevreye hâkimiyet kurmak zorunda değildir aksine uzun vadede yaralı, işlevsel bir arka plan oluşturmalıdır (URL-1.13).



Şekil 11 Norrgavel Easy chair (URL-1.14)

¹² Folkhem: Kelime anlamı olarak “insanların evi, halk evi” anlamına gelen folkhem, İsveççe bir terimdir (URL-1.11). Diğer bir ifade ile folkhemmet politik bir fikir olarak 1930’lar ve 1960’larda en parlak dönemini yaşamıştır. Ancak, İsveç tasarımı üzerinde büyük etkisi olmuştur. Günümüzde de İsveç tarzı olarak akla gelen çağdaş, basit tasarımın altı yatan fikirlerdendir. Sadece seçilmiş kişiler için değil herkes için eşit, iyileştirilmiş yaşam kalitesini savunmaktadır (URL-1.12).

1.2.4.2. Danimarka-Hygge

Avrupa Sosyal Araştırmalarına göre dünyanın en mutlu ülkeleri arasında yer alan Danimarka, bu konuda medyanın büyük ilgisini çekmektedir. Danimarka’da esenliğin yüksek olmasının kilit noktası, refah modelinin toplumdaki belirsizlikleri, riskleri, endişeyi azaltarak aşırı mutsuzluğa engel oluşturmaktır. Bu ülkenin mutluluk tarifine etki eden faktörlerden biri de “hygge”dir. Hygge, Norveççede esenlik anlamına gelen bir sözcükten türemiştir. 1814 yılında Danimarka, Norveç’i kaybedene kadar yaklaşık olarak beş yüz sene Norveç ve Danimarka tek bir krallıktı. Hygge Dan yazı dilinde ilk defa 1800’lerin başında ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, hygge ile mutluluk ve esenlik arasındaki bağ tesadüfi olmayabilir (Wiking, 2020).

Danimarka’da iç mekan tasarımı, insanlar için büyük önem taşımaktadır. Bu önemin nedeni, yaşam alanlarının hyggenin merkezi olmasıdır. Danimarkalı on kişiden yedisi hyggeyi en çok kendi yaşam alanlarında yaşadığını söylemektedir. Bu ülkede ev, sosyal hayatın merkezidir. Diğer ülkelerden farklı olarak Danimarka’da insanlar restoran, bar ya da bir kafe yerine hjemmehyggeyi (evde hygge) tercih etmektedir. Avrupa’da kişi başına düşen en büyük yaşam alanına sahip bu ülkede, kişiler evlerini hyggelig (hyggeye uygun) hale getirmek için çaba ve para harcamaya meyilli olmaktadır. Hyggede eşyaların nasıl görüldüğünden çok nasıl hissettirdiği önemlidir. Ahşap eşyalar, seramikler, mumlar gibi faktörler hyggeyi oluşturur. Buna ek olarak bir evde hyggekrog (kuytu yer) olması da Danimarkalıların tercih ettikleri bir özelliktir. Bu küçük alanda, battaniye ve yastıklarla kişinin rahat etmesi sağlanmaktadır. Bu küçük alanlar, insana kendini güvende ve huzurlu hissettirmektedir (Wiking, 2020).

Genel hatları ile hygge, gösterişsiz ve yavaştır, yeni moda karşı geleneksel olanı, lükse karşı basitliği tercih etmektir. Birçok açıdan hygge, sade ve yavaş yaşamın karşılığıdır. Hygge, sadeliği, gösterişsizliği esas almaktadır ve bu özellikler Danimarka kültüründe bir erdem sayılmaktadır. İşlevsellik ve sadelik Danimarka tasarımının temel unsurudur. Hygge için ışık unsuru da önemli bir yer tutmaktadır. Danimarkalılar, aydınlatma konusuna özen göstermektedirler. Dünyadaki önemli aydınlatma tasarımlarının hatırı sayılır kısmı Danimarkalı tasarımın altın çağından

gelmektedir. Poul Henningsen, Arne Jacobsen ve Verner Parton'un dünyaca ünlü mobilya tasarımlarının yanı sıra ünlü aydınlatma tasarımları bulunmaktadır (Wiking, 2020).



Şekil 12 1957’de Arne Jacobsen tarafından tasarlanan ve Louis Poulsen tarafından üretilen Lack zemim lambası (URL-1.14)

1.2.5. İslam’da Minimalizm

“Dikkat edin! İşitiyor musunuz? (Size Diyorum)

Dikkat edin! İşitiyor musunuz?

Sadelik imandandır. Sadelik imandandır.”

Hadis-i Şerif¹³

“Sadelik”, “yalınlık” kavramları bilim felsefesinde, eğitimde ve çağdaş din felsefesinde önemli bir yer kaplamaktadır. Diğer dinlerle karşılaştırıldığında İslam’ın temel özelliklerinden biri de bu kavramdır. Öyle ki, İslam’ın yayılmasında sadeliğin, yalınlığın büyük bir ehemmiyeti vardır. İslam’da din son derece yalın ve basit şekilde, “iman”, “ibadet” ve “ahlak”tan oluşmaktadır. Kendi yapısı gereği böyle sade olan İslam’ın bir Müslümanda görmeyi arzu ettiği ve öğütlediği de budur (Yaran, 2012). Kuran-ı Kerim; 7. yy.’da yaşamış olan kabile toplumunun bozuk inanç ve ahlaki yapıya sahip olan yaşam biçimlerini “her şeyin sahibi olan Allah’a inanarak

¹³ Ebu Davud, Tereccül, (Özsoy, 2019, s. 40)

değiştirmelerini sağlayacak mesajlar ihtiva etmektedir. Dünya hayatlarını, ahiret hayatlarını kazanmaya endeksli yaşamaya davet etmektedir. Sadece dünyevi amaçlar merkezinde dönen hayatlarını ise yermektedir. Bunu yaparken dünya hayatını tamamen terk edilmesi anlayışına karşı gelerek dünya hayatının ehemmiyeti üzerine mesajlar barındırmaktadır. Çünkü İslam bir “denge” dinidir (Yıldırım, Sade Hayat ve Din, 2016).

“Kim bu geçici dünyayı isterse burada istediğimiz kimseye dilediğimiz şeyleri veririz; sonra da onu cehenneme göndeririz; oraya kınanmış ve kovulmuş olarak girer.”¹⁴

Dünya hayatı, insanoğlunun istifade edeceği nimetlerin yurduudur. İnsan hayatını sadece para, mevki gibi dünyevi nimetlere ulaşmak amacıyla geçirirse ahirette üstün derecelere ulaşamazlar (Yıldırım, Sade Hayat ve Din, 2016). Bir kişinin mümin (inanen) olduğunun göstergelerinden biri yaşam biçimi olarak sadeliği, yalınlığı tercih etmesidir. Tahavî’ye göre, takva halinde ve kibirden uzak olup tevazu sahibi oldukları için müminlerin çehresinde imanın alameti olarak sadeliğin belirdiğini belirdiğini söylemiştir.¹⁵ Bununla birlikte Hz. Peygamber’in, olanakları olduğu halde pejmürde kıyafetler giymiş olan birine Allah’ın vermiş olduğu lütufları kulunun üzerine görmek istediğini belirtmiştir. İki rivayet düşünüldüğünde birbirlerini açıkladıkları ve dengeledikleri görünmektedir. İslamiyet’te insan ihtiyacına yönelik olarak harcama yapmalı bunun dışında gösteriş, lüks, şatafat ve kibirden uzak şuurlu bir hayat sürmelidir.¹⁶ Mümin olanın hayat dengesini kurması ile ilgili bir başka ayette ise şöyle der (Özsoy, 2019);

“Yine o iyi kullar, harcama yaptıkları zaman ne saçıp savururlar ne de cimrilik ederler; harcamaları bu ikisi arasında makul bir dengeye göre olur.”¹⁷

1.2.5.1. Hz. Peygamber’in (s.a.v.) Sade Hayatı

İslam dininde peygamberler tarihi incelendiğinde, neredeyse bütün peygamberlerin dünya nimetleri ile ilişkilerini kesmedikleri, hayatın içinde yer aldıkları

¹⁴ Kuran Yolu (Erişim 10.02.2021), el- İsrâ 17/18.

¹⁵ et-Tahavi, Şerhu Muşkili'l-Asar, IV, 191, (Özsoy, 2019, s. 40)

¹⁶ et-Tahavi, Şerhu Muşkili'l-Asar,nVIII, 38, (Özsoy, 2019, s. 40)

¹⁷ Kuran Yolu (Erişim 10.02.2021), el- Furkan 25/67.

görülmektedir. Bu davranışları ile inananlara örnek teşkil etmişlerdir. Peygamberlerin sonuncusu Hz. Muhammed (s.a.v.) 'in de dünyaya bakış açısı, sade hayatı ile örnek olmuş, Mescid-i Nebevi' de verdiği derslerle gönüllü olarak dünyanın cazibesine kapılmayan, doğru ve sağlıklı hayata sahip bir nesil yetiştirmiştir. Onun hayatı doğallık, tabilik üzerine kurulu yalın bir hayattır. Hz. Peygamber, her zaman orta yolu yani itidalı¹⁸ tercih etmiştir. İtidal, insana sade ve tabii hayatı getirir. Kendisini mübalağa ederek övenlere Hz. Peygamber Hristiyanların Hz. İsa'yı tabii konumundan çıkarıp ilahlaştırdıkları gibi aşırıya kaçmamalarını öğütlemiştir. Hayatının her alanında aşırılıktan kaçıp bir ölçü üzerine yaşamıştır. Eline düşen maddi şeyleri hiç bekletmeden dağıtmış, fakir bir insan olarak yaşamıştır. Hâlbuki Allah (c.c.), ona dünya mallarını arz etmişti. Bir gün Cebrail (a.s.), ona söyle demiştir (Yıldırım, Sade Hayat ve Din, 2016);

*“Yâ Muhammed! Allah sana selam ediyor. İsterse onun için şu dağı altına çevireyim diyor, ne dersin?” dedi. Resûl-i Ekrem (s.a.v.) şöyle cevap verdi: “İstemem. Bu dünya, evi olmayanların evi, malı olmayanların malıdır. Dünya malını akılsızlar toplar.”*¹⁹

Hız. Peygamber' in bu zühd²⁰ hayatı Müslümanlara örnek oluşturur. İnsanın nefsinin ve bedenini çeşitli riyazetlerle terbiye etmesini gerektiren zühd, İslam'da teşvik edilen bir olgudur. Diğer dinlerden farklı olarak İslam zühdü teşvik ederken ibadet etmek için çalışma ve sosyal hayatı terk etmeyi tasvip etmemektedir. Ruhbanlık ve keşilik İslam'da yer almamaktadır (Yıldırım, Hz. Peygamber'in Zühd Hayatı, 1998). Hz. Peygamber'e göre insan, helal kazanç için çalışmalı, başkalarına yük olmamalı, hayatın içinde var olmalıdır. Bir Müslümanın hem manen hem de madden güçlü olması gerektiğini, daima ilerlemelerini istemiştir (Yıldırım, Sade Hayat ve Din, 2016).

¹⁸ İtidal: Aşırı olmama durumu, ılımlılık, ölçülülük (TDK Güncel Sözlük)

¹⁹ Ahmed b. Hanbel; el-Musned, I, 242, 258, 300, 301, VI, 71, (Yıldırım, Hz. Peygamber'in Zühd Hayatı, 1998, s. 88)

²⁰ Dünya malına, makama, mevkiye, şan ve şöhrete önem vermeme; azla yetinme, çokça ibadet etme, âhiret için hayırlı işlere yönelme zühdün bazı göstergeleridir (Ceyhan, 2013).

1.2.5.2. İslam Tasavvufu

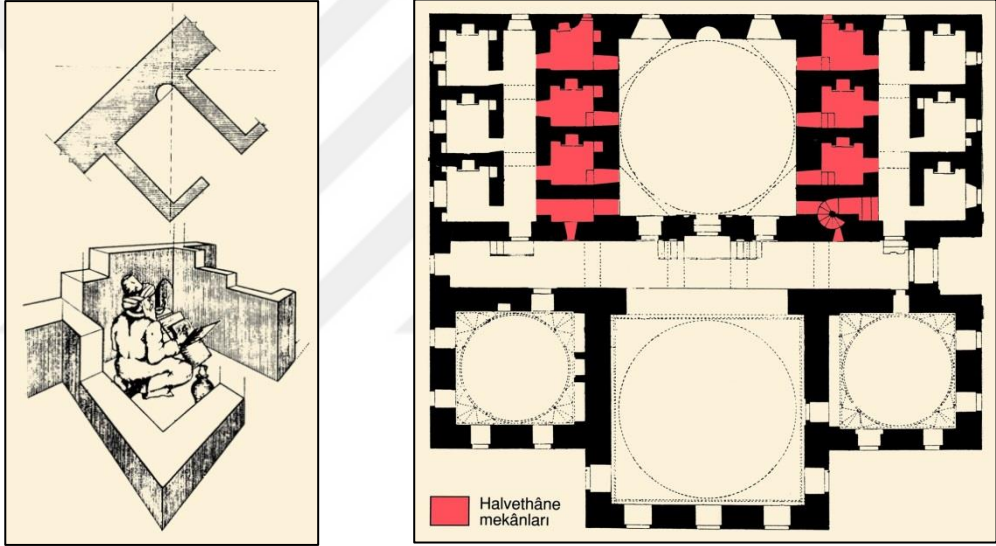
Mistisizm, tüm dinlerin içe dönük boyutu olarak ele alınabilir. Başlangıçta bu terim, esrarlı Yunan kültürleri ile bağlantılı olarak kullanılmaktaydı. Buna göre mistikler, ilahi bilgiye vakıf olan seçilmiş kişilerden oluşan bir gruptu. Yıllar içinde, mistisizm çok daha geniş bir anlam kazanmıştır. Tüm insanlık tarafından paylaşılan bir duyguyu ifade etmeye başlamıştır: Vacibü'l Vücud, Ezeli Hikmet, İlahi Aşk ya da Allah'a duyulan arzu. Bu his evrensel olmakla kalmayıp aynı zamanda ebedidir. Picton'a göre mistisizm; gururu, tüm kendini beğenmişlikleri büyük bir ihtişamın içinde eriterek tevazuya indirgeyen sonsuz birliğin manevi anlayıştır. Tasavvuf da İslam'ın mistik veya içe dönük yönüdür. Tasavvuf esasen, yeniden doğuş sanatı, kişinin tekdüzeliği aşır doğallığını yeniden kazanma sürecidir (Sayar, 2020).

Tasavvuf, insanın nefsi ve ruhu arasındaki ilişki ve mücadeleyi ve bu mücadelenin kazananının kalp olduğu esasına dayanmaktadır. Nefis, tasavvufi tanıma göre; kişinin içgüdü ve eğilimlerinin tamamıdır. Nefsin istekleri, dünyevi istek ve arzulardır. Bu arzulardan uzak durarak, nefse hoş gelenlerden uzaklaşarak kontrol altında tutulabilmektedir. Bu nedenle tasavvufta azla yetinmek önemli bir yer tutmaktadır. Az konuşarak, az yemek yiyerek, az uyuyarak ve az miktarda mala sahip olarak çileli bir hayata sahip olup nefsi körelterek Allah'la bir olmak esastır (Peker, 1993).

1.2.5.3. İslam'da Çilecilik

Çilecilik, nefsani duygulardan arınmak amacıyla ruhu temizlemek için girilmiş olan sıkı perhiz ve mahrumiyet dönemini tanımlayan tasavvufi bir terimdir. Kelime anlamı olarak, kırk anlamındaki Farsça bir kelime olan “çihl (چهل)”den gelen “çile” den türetilmiştir. Başka dinlerde olduğu gibi çilecilik İslam dininde de yer almaktadır. Hz. Peygamber, Ramazan ayının son on gününde mescitte geçirilen itikâf uygulamasını başlatmıştır. Sonraki dönemlerde tarikat ve tekkelerdeki gibi sistematik, muayyen süreli bir çile uygulama yoktu. 7. yy. sonlarına doğru çile hayatı yaygınlık kazanıp farklı şekillerde uygulanmaya başlanmıştır (Eraydın, 1993).

Farklı tarikatlar ile birlikte birçok memlekette yayılmış olan bu uygulama dar, karanlık, kapalı bir mekân olan çilehane, halvethane, oda, hücre gibi isimler verilen tekke, zaviye ve dergâhların bitişiğinde inşa edilmiş özel alanlarda gerçekleşmektedir. Her dönemi kapsayacak genel bir çilehane mimarisi tanımı imkânsızdır. Tasavvufî hayatın sürecinde oldukça farklı alanlar bu uygulama için kullanılmıştır. Sufiler, تنها bir mağarayı ya da baş aşağı şekilde asılarak bir kuyuyu çilehane olarak kullanmışlardır. 11. yy. ortalarında tarikatların adap ve erkânları kurallara bağlaması ile birlikte çilehanelerin nasıl mekânlar olacağı belirlenmiştir (Tanman, 1997).



Şekil 13 Konya Ereğlisi'ndeki Şehâbeddin Sühreverdî Külliyesi'nden halvethâne planı ve perspektifi, Amasya Yâkub Paşa Tekkesi'nin planı (URL-1.15)

Şehâbeddin es-Sühreverdî'nin Avârifü'l-ma ârif eserinde çilehane mekânlarının nasıl olması gerektiği konusunda ayrıntılar yer almaktadır. Bir kişinin namaz kılabilceği boyutta, dış dünya ile alakalı ayrıntılar ile dikkatin dağıtılmasına mahal vermeyen ve tercihen karanlık bir hücre tanımı yapılmaktadır. Günümüze kadar kalan örneklerde çilehanenin sadece cami veya mescid olarak kullanılan tevhidhaneye bir kapısı bulunmakta ve bazı örneklerde ise ek olarak küçük bir pencere ile hava ve ışık içeriye alınmaktadır (Tanman, 1997). Zaman zaman Osmanlı padişahlarının da çilehanelerde inzivaya çekildiği bilinmektedir. İstanbul'da bulunan Sultan Ahmed Camii'nde Sultan I. Ahmed'in çilehanesi bulunmaktadır.

Başka bir örnek olarak, Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminde yetişmiş olan önemli bir evliya olan Somuncu Baba olarak da bilinen Hâmid-i Aksarâyî'nin (1349-1412) Aksaray'da bulunan çilehanesidir (Demirarslan, Din ve tasavvuf kültüründe çilehane kavramı ve mekân özellikleri açısından Gelibolu Çilehanesi, 2016).



Şekil 14 Aksaray Somuncu Baba Çilehanesi(URL-1.16)

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT TARİHİNDE MİNİMALİZM

Modern dönem sanat anlayışı ile birlikte sanatçılar alışılmış olan tekniklerden, kalıplardan farklılaşmak ve yenilikler ortaya koymak için çabalamışlardır. Zamanla nonfigüratif olmaya başlayan sanatta, Empresyonizmden Kübizme, Sürrealizmden Dadaizm'e, Pop Arttan Arazi Sanatına kadar ivme kazanmıştır. Bu perspektifle üretilen sanatta bir diğer dikkat çeken akım ise Minimalizm olmuştur. Yaşama dair tüm gereksinimlerin en aza indirildiği minimal biçimler ve argümanlar üretilmeye ve sanatın alışlagelmiş olan geleneğine karşı söylemler ve sorgulamalar başlamıştır. Minimalizm kendi benliğinden başka hiçbir şeyi sembolize etmemektedir. Görsel sanatta da basite indirgeme ve olağan biçimler ile tanımlanır. Minimalizm kavramının literatürde ilk kez yer alması konusunda bir takım araştırmalar mevcuttur (Aydın, 2018). Bunlardan ilki, 1929 yılında sanatçı David Burlyuk tarafından New York'taki Dudensing Gallery'de John Graham'ın resimlerinin bir sergisinin katalog girişinde kullanılmıştır. Bu ifade küçük sanat dünyası haricinde büyük ölçüde duyulmamıştır. Günümüzde dahi, bu kadar çok farklı türleri kapsadığı için tanımlaması zordur (VanEenoo, 2011).

Burlyuk yazısında “Minimalizm, adını minimum işletim araçlarından alır. Minimalist resim tamamen gerçekçidir. Konu resmin kendisidir.”²¹ cümlesi ile Minimalizm'i tanımlamıştır. Minimal sanat, esere tamamen gerçek bir görünüm kazandırmak için her türlü kişisel ifadenin saklandığı soyut sanat ekolüdür. Kasıtlı ifade eksikliği ve formun aşırı basitliği ile karakterize edilir. Ana ilke, işin gerçekliğinin aracı ve malzemesidir, sanatçının ifadesi değildir. Diğer bir deyişle; Sanat eseri, kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmamalıdır. Minimalist bir ressam olan Frank Stella bir defasında şu cümleyi kullanmıştır: “Gördüğünüz şey, gördüğünüzdür.”²² (Porwal, 2014).

Minimal Sanatı tasvir eden bu ifadelerle birlikte, yıllar boyunca Minimalizm kavramının sloganı “Az çoktur.” cümlesi olmuştur. Bu ifade Alman mimar Mies

²¹ (Porwal, 2014, s. 38)

²² (Porwal, 2014, s. 38)

van der Rohe (1886-1969) tarafından dizginlenmeye dair olarak 28 Haziran 1959 yılında New York Herald Tribune’da yayımlanmış olan bir söyleşide kullanılmıştır. Mimarın tasarladığı ölçülü yapıtlarla ilişkilendirilen ifade, kaynakları tasarruflu şekilde kullanmanın estetik ve etik değerlerine yapılan bir övgüdür. Mies’in en basit kompozisyona indirgenmiş olan çırılçıplak mimarlığı, güzelliğin elzem olmayan şeylerin reddedilmesiyle ortaya çıkacağına işaret etmekteydi. Mies’in kendi mimarlığı ile ilişkilendiği “Az çoktur.” ifadesi Robert Browning’in 1885 yılında kaleme aldığı Andrea Del Sarto adlı şiirinden gelmektedir (Aureli, 2016).

Robert Browning, Kusursuz Ressam olarak da bilinen şiirinde Rönesans dönemi İtalyan ressamı Andrea Del Sarto’nun ağzından Sarto’nun eşi Lucrezia’ya hitap etmektedir. Pahalı zevkleri olan Lucrezia’yı memnun edebilmek için sanatını sadece para kazanmaya indirgemiş olan Sarto, onunla aynı dönemde sanatını tutkuyla yapan Michelangelo, Leonardo ve Raphael kadar mükemmel bir ressam olabilecekken dünyevileşerek onların gölgesinde kalmıştır (Sarıhacıoğlu, t. y.). Bunu şu dizlerle anlatmıştır;

“(73) Kim çabalıyor - diğerlerinin nasıl çabaladığını bilmiyorsun

(74) Bulaştığın küçük bir şeyi boyamak için

(75) Dikkatsizce cüppeleriniz havada geçerken,

(76) Yine de çok daha az yapın, çok daha az, Birisi diyor ki,

(77) (Ne olursa olsun adını biliyorum) - çok daha az!

(78) Şey, daha azı daha çoktur, Lucrezia: Yargılanıyorum.”

(Collins, 1981, s. 645)

Orjinal metin: Robert Browning, *Erkekler ve Kadınlar*, 2 cilt. (1855). Rev. 1863

Mies van der Rohe “Fakirlik, yoksulluk, eksiklik değildir; Minimalizm bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir, azla çok şey yapmaktır” sözleriyle “Az çoktur.” felsefesini açıklamış olsa da 1959 yılında soyut ekspresyonist ressam Hans Hofmann (1888-1966), “Sadeleşme yeteneği gereksiz olanı ortadan kaldırmak, böylece gerekli olanla konuşabilmek demektir.” sözü de Minimalizm’e yön veren önemli

görüşlerdendir (Kuzu, 2019). İlk olarak 1961 yılında, İngiliz filozof Richard Wolheim “içeriği en aza indirgenmiş sanat” olarak “Minimal Sanat” terimini kullanılmıştır. Minimalizm teriminin sanatta kullanılması, 1960 yıllarında son derece yalınlaşmış, basitleşmiş olan heykel ile başlamıştır. 1950 yıllarında Amerika sanatında popüler olan Soyut Dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkan sanat anlayışındaki resmi de tanımlamaktadır (Şenol, 2018). Minimalist sanatçılar, soyut dışavurumcuların anlamlar yükledikleri fırça darbelerinin aksine simetrisinin, düzenin göstergesi olan rasyonel tasarımları savunmuşlardır. “ABC Sanatı”, “Cool Art”, “Retçi Sanat”, “Systemic Painting”, “Art in Progress” gibi birçok isim verilmiş olsa da “minimal” teriminin verdiği anlamı karşılayamamışlardır. Ortaya çıkan bu akım, neredeyse sanatın, tasarımın her alanında, resim, heykel, edebiyat, müzik, moda, tiyatro sinema ve mimaride yer edinmiştir (Kuzu, 2019).

Bir diğer adı da “İndirgemeci Sanat” olan Minimal sanat, aşırı sadeliği ve nesnel yaklaşımı savunup, bir fikri minimum düzeyde renk, biçim, çizgi, değer ve dokuya indirgeyerek vurgulamaktır. Bir deneyimi veya bir objeyi sembolize etmek gibi kaygıları yoktur. Gerçek materyal, gerçek mekanın temsil ettiği çıkış noktası ile sembolik olmayan, sanatsızlığa yönelen nötr bir zevki ortaya koyar. Görsel sanatta geometrik formları basite indirgemedi madde ve renk olgusunu da paralel bir şekilde kullanır. Bugün birçok tasarım alanında temel geometrik formların basit bir şekilde bir araya getirilmesi ilkesine dayanan Minimalizm’in ilk çıkış noktalarından biri “gösterişçi soyut ekspresyonizme karşı ve sanatçının düşüncesini açık bir şekilde ortaya koymayan malzeme, form arayışları olabilir (İslakoğlu, 2005).

Her ne kadar soyut dışavurumculuğa karşı tepki olarak ortaya çıkmış gibi görünse de bu akımdan, özellikle Barnett Newman ve Mark Rothko’nun “Resim Alanı” resimlerinden etkilenmiştir. Çoğu kez birden fazla ve birbirinin aynısı olan elemanın (örneğin tüp aydınlatma parçaları, tuğlalar gibi) birlikte kullanılmasıyla oluşan Minimalist çalışmalarda endüstriyel materyaller tercih edilmektedir. Biçimsel yalınlığı veya bütünlüğü olan öğenin birçok kez tekrarlanarak kullanımı Minimalist bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Her bir parça tek başına bir bütün ya da bir birimdir ve sanat yapıtı bu birimlerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Little, 2010).

2.1.SANATTA MİNİMALİZM- MİNİMAL SANAT

Tarihsel sürece bakıldığında, mağaralarda kabaca çizilmiş bizon resimleri ile başlayan figüratif, yansıtmacı, öyküleyici ifade biçimi yerini daha soyut, non-figüratif eserlere bırakmıştır. Paul Cézanne ile birlikte betimlemeden soyutlamaya geçiş yapan sanat anlayışı, 20. yy. başlarında Kandinsky, sonrasında değişen bakış açısıyla Mondrian ve Malevich gibi sanatçıların geometrik-soyut eserleri ile birlikte 1960'lara kadar sanatın en üst seviyesi olarak tanımlanmış olan soyut sanatın ardından 20. yy. ile birlikte yerini plastiği plastik hale getiren tüm öğeleri minimum seviyeye indirgeyerek bir yapıt oluşturma temel prensibi üzerine kurulu sanat akımına kadar uzanmaktadır (Döl & Avşar, 2013).

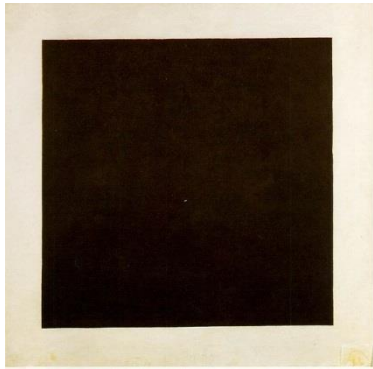


Şekil 15 Amerikalı Soyut Dışavurumcu Robert Motherwell, Iberia, 1958(URL-2.1)

Michel Seuphor'a göre, Soyut Sanat gerçeği - sanatçının hareket noktası olsun ya da olmasın- hiçbir şekilde akla getirmeyen bir sanat biçimidir. Bu nedenle, bir eserin soyut olabilmesi için hiçbir nesnel gerçeği yansıtmaması gerekmektedir. Ancak nesnel gerçekliğin yokluğunda resim yalnızca resim olabilmektedir. Soyutlamanın modern sanattaki gelişimi, Fovizm ve Kübizm gibi akımların biçim ve renklerin özgürlüğe kavuşması için çabaladıkları 1910 yıllarında başlamıştır. Fakat bilerek soyut ele alınan ilk eser, 1910 yılında Kandisky'e aittir. Bu yıldan sonra soyut sanat hem resim hem de heykel alanında geometrik ve geometrik olmayan iki ayrı yönde gelişmiştir. 1940'dan günümüze kadarki süreçte de başta resim olmak üzere plastik sanatlarda soyutlamaya yönelim hızla devam etmektedir. Genellikle “geometrik” olarak adlandırılan soyutlamayı, ortaya ilk çıktığı dönemden günümüze kadar temsil

eden başlıca eğilimler şunlardır; Orfizm, Reyonizm, Süprematizm, De Stijl, Neoplastisizm, Konstrüktivizm, Somut Sanat(Art Concept), Soyutlama-Yaratma (Abstraction-Crétion), Minimal Art, Op Art, Hard-Edge-Painting. Çağdaş sanatta hiçbir çağrışsal (associatif) amaç gütmeyen doğrudan doğruya temel geometrik formlardan hareket eden ilk rasyonalist akım olan Suprématisme (suprematie= üstünlük), Rus ressam Kazimir Malevich (1878-1935) tarafından kurulmuştur. Bizzat koymuş olduğu bu isim “plastik sanatlarda saf duygunun üstünlüğü” anlamını vurgulamaktadır (Özer, 2009).

“Nesnenin boyunduruğundan kurtulmuş, temsili gerçeklik zorunluluğuna sırt çevirmiş”²³ sanat anlayışını benimseyen ve savunan Malevich, sanatın sadece kendisi için ve kendi kendine yetebileceği düşüncesini savunmaktaydı. Soyut anlayışın ve Süprematizm’in bu biçimsel olan sadeliği, sanatçının yeteneğiyle şekillenme yükümlülüğünden sıyrılan ve endüstriyelleyen nesne anlayışı olan Minimalizm ile yakınlık kurmaktadır. Malevich’in Siyah Kare eserinin sonrasında Amerikan Dışavurumculardan ayrılan, büyük boyutlu resimlerinde renkleri ve geometrik şekilleri en yalın haliyle kullanarak Minimalizm’e giden yolunu açmış olan Frank Stella, geleneksel resim yöntem ve araçlarından ayrılmıştır. Onun tavrı Minimalizm’in şekillenmesinde başlıca ilkeleri oluşumunda büyük bir rol oynamıştır (Sağlık, 2016).



Şekil 16 Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915(URL-2.2)



Şekil 17 Frank Stella, Mantık ve Sefaletin Evliliği, 1959 (URL-2.3)

²³ (Sağlık, 2016 , s. 53)

Rasyonel soyutlamanın, çağdaş sanatın tümü üzerindeki en belirleyici etkisi şüphesiz Hollanda’ da ortaya çıkmış olan “De Stijl” akımıdır. Bu akımın sahip olduğu kendine özgü estetiği, Bauhaus’tan geçerek, çağdaş tasarımın hemen her alanında kendini büyük bir ölçüde kabul ettirecektir. Ressam Piet Mondrian’ın (1872-1944) ve şair, ressam Theo van Doesburg (1883-1931) 1915 yılında karşılaşmış aşağı yukarı aynı ilkeler üzerine uzlaşmıştır. Bu durum, iki sene sonra De Stijl (üslup) dergisi yayınlanmasına, 1918 senesinde ünlü bildirgenin kaleme alınmasına yol açmıştır. Rietveld, Oud ve van Eesteren gibi mimarları, ressam Bart van der Leek (1876-1958) ve heykeltıraş Vantongerloo’yu da içine almış olan De Stijl akımı, rasyonalist ilkelerden hareket ederek hemen hemen her alanda oldukça katı bir düzenleme disiplini uygulayabilecektir. Tabiatı formlardan sıyrıp üsluba varma anlayışının en önemli temsilcisi, bütün karakteristik aşamalarıyla Mondrian’dır. Mondrian eserlerinin karakteri, kapsamı ve kalitesi ile birlikte evrensel olan sanatında renk olarak sadece kırmızı, mavi ve sarı yani asal renklerden yararlanmıştır. Bu üç renge siyah, gri ve beyaz olan nötr renkler eklemiştir. Kullanmış olduğu evrensel, objektif ölçütlerin ön planda olduğu bu yaratma felsefesi, endüstri tasarımının ruhuna da uyduğundan Bauhaus’ta pratik bir değere kavuşacaktır (Özer, 2009).



Şekil 19 Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon II, 1930(URL-2.4)



Şekil 18 Gerrit Rietveld, *Rietveld Schröder Evi* Hollanda, 1925(URL-2.5)

De Stijl hareketinin yansımaları, ortaya çıkmış olduğu Hollanda’da sadece ressamlar tarafından değil mimarların ve tasarımcıların da çalışmalarını da etkilemiştir. Ülkenin sanatına bir bakış açısı getirip bu anlayışa yönelen bir gelişme sağlamıştır. Binalar, mekanlar, sokaklar, mobilyalar gibi temel yaşam öğeleri ve günlük kullanım eşyalarının tasarımlarında çok yönlü bir modern etkiye sebep olmuştur. Buna örnek olarak, Gerrit Rietveld tarafından tasarlanmış olan Schröder evi, cephe, iç mekan tasarımı ve eşyaları ile De Stijl’in Avrupa mimarisi üzerindeki etkiyi gösteren bir yaşam alanıdır. Genel olarak De Stijl, kendisi ile aynı dönemde, makineleşme çağında gelişen, geometrik şekiller kullanarak figürü sanattan çıkarıp saf duygu ve algının üstünlüğü olarak bilinen Süprematizm ve endüstriyel malzeme ile teknikleri yücelten Konstrüktivizm ile ilişkilendirmiştir. Kübizm’den etkilenmiş olup Dadaizm, Minimalizm ve Fütürizm akımlarını etkilemiştir. Tüm bu akımlar, değişen dünyanın sonucu olarak, materyalizmi reddederek soyutlamaya yönelmişlerdir (Avşar Karabaş & Güdür, 2016).



Şekil 20 Tatli Kulesi, 1919(URL 2.6)

De Stijl hareketi ile ilişkilendirilen Konstrüktivizm akımının oluşmasına, Naum Gabo ve Antonie Pevsner isimli iki kardeş etki etmiştir. Naum Gabo ve kardeşinin düşüncesine göre mekan ve zaman kavramı hayatın içinde oluşmaktadır. Konstrüktivist heykeltıraş ve ressam Naum Gabo, Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasından sonra 1919 yılında Moskova’da Pevsner, Tatlin, Kandisky ve Malevich ile birlikte yazdıkları Konstrüktivizm akımının ilkelerini ilan eden bir Manifesto yayınlamıştır. Vladimir Tatlin’i takip eden sanatçılar kendilerini

Konstrüktivist olarak tanımlanmışlardır. Tatlin'in 1920 yılında Üçüncü Enternasyonal için tasarladığı anıtta (Tatlin Kulesi) resim, heykel, mimarlık sanatlarının senteziyle oluşan yaratıcı formu ve işlevsel formu birleştirmeyi hedeflemiştir (Aktan, 2020). Konstrüktivizm, mekanı çok köklü ve rasyonel açıdan ele almaktadır. Bu akım, heykel sanatında mekanın kilit taşı olduğunu ve var gücünü mekanın modelajına yönelttiğini ifade eder (Özer, 2009).

Minimalistler tarafından savunulan yeni sanatsal anlayışta, endüstriyel tasarımda olduğu gibi bir eserin yapılmadan önce akılda tasarlanmış olması gerekliliği ilke edinilmiştir. Ayrıca, sanatın duyular ve duygulardan çok mantık yoluyla yapılması gerektiği, endüstriyel tasarım ile bağdaşmaktadır. Minimalizm'in indirgemeci üslubu doğrultusunda, fırça maharetini en aza indirme açısından Marcel Duchamp, bir nesnenin sanatsal karşılığını üretmek yerine kullandığı hazır nesneler ile teorik olarak Minimalist bir tavır sergileyerek büyük oranda dikkat çekmiş, sanatta devrim gerçekleştirmiştir (Sağlık, 2016, Döl & Avşar, 2013). Duchamp, 1913 yılında sansasyon olan ilk hazır-sanat-eseri "Bisiklet Tekerleği" ile sanat yaratma fenomeninin tanımı muazzam ölçüde genişletecek özellikte bir atılım gerçekleştirmiştir. Belirli bir öyküye, kavramsal kalıplaşmaya bağlı olmaksızın Mevcut nesneler, biçimler veya bunların belirli parçalarından, kısımlarından estetik etki için yararlanmak, bunları keşfedip, seçip bir sanat eseri oluşturmanın mümkün olmasını sağlayan ilk adımı Duchamp atmıştır (Özer, 2009).



Şekil 21 Marcel Duchamp,
Bisiklet Tekerleği, 1913 (URL-2.7)



Şekil 22 Marcel Duchamp, Çeşme (Pisuar),
1917 (URL-2.8)

Zaman ve mekan içerisindeki sanat tarihi incelendiğinde, çeşitli toplum düzeylerinde ya da uygarlıklarda “yapılan” estetik etkenin yanında “seçilen, bulunan” estetik etkenin de daima geçerli bir değer olduğu görülmektedir. Uzakdoğu’da, Japonya’da bulunmuş, keşfedilmiş nesnelerin kayaların birer estetik unsuru, sanat eseri olarak kullanıldığı, Budist tapınaklarının bahçelerini süsledikleri bilinmektedir. Bunun yanı sıra, taşların, köklerin, deniz kabuklarının eskiden olduğu gibi günümüzde de neredeyse her yerde sanat kavramıyla resmen bir ilişkisi olmayan kişilerin yaşam alanlarını değerlendirdiği, mekânı olumlu yönde etkilediği bir gerçektir. Marcel Duchamp’ın halen pek çok kişi tarafından yadırganan tutumu, Rönesans geleneği içinde şaşkınlık verici olsa dahi sanat tarihinin geniş çerçevesinde sağlam gerekçeli ve destekleyici bir örnek tutumdur. Hazır nesne olan bu plastik eserlerin 1913-1915 yılları arasında gerçekleştirdiği, Bauhaus’un ise 1919 yılında faaliyete geçtiği düşünüldüğünde, Duchamp’ın endüstrinin kendine özgü bir estetiği olması gerektiğine plastik sanatlar düzeyinden ilk defa parmak basan kişi olduğu söylenebilmektedir (Özer, 2009).

Çok az sayıda sanatçı kendisini “Minimalist” sıfatı ile tanımlamaktadır. Ancak akımın teknikleri, gelişen bir alanda uygulanmış olup çeşitlendirilerek geliştirilmiştir. 1960’lı yıllarda yaygınlık kazanan terim, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella, Brice Marden, Marcel Duchamp, Kazimir Malevich, Barnett Newman, Donald Judd, Sol LeWitt gibi ünlü pek çok sanatçının eserleriyle ve Pop Art, Post-Painterly Abstraction ve Abstract Expressionism gibi başka akımlarla ilişkilendirilmiştir (Döl & Avşar, 2013). Minimalizm de en az Pop Art akımı kadar büyük bir estetik değişim önermiştir. Teknoloji, kaos, hızlı tüketim kültürüyle birlikte insan kendini küçük, yalnız ve stresli hissetmeye başlaması karşısında Minimalizm sakinliği ve düşünmeyi önermektedir. Minimalist sanatçıların temel amacı, izleyiciyi eser sahibinin kişiliğine odaklanmadan direkt olarak önündeki nesne ile baş başa bırakmaktır. Herhangi bir şeyin sadece görüldüğü gibi olması kuramını savunmuş, hiçbir yanılsamaya yer vermeyip hatta bir şeye olduğundan fazla değer vermeyi ahlaksızlık saymayı ilke edinmişlerdir. Önemsiz, fazlalık yanlardan kurtularak daha öznel, daha temel, daha birincil öğelere ulaşmayı temel prensip haline getirmişlerdir (Akgün, 2019).

2.1.1. Minimalizm Sanatında Malzeme

Minimalist sanatçılar, resim ve heykel gibi daha geleneksel ifadeler yerine üç boyutlu nesneler tabirini tercih etmiş, yapıtlarını kişisel bir ifade katmamak için sınırlı renk, doku, şekil, çizgi ve basit geometriler ile çalışmışlardır. Bunu yaparken, gündelik endüstriyel malzemeleri (tuğla, alüminyum, çelik, fiberglas, kontrplak, floresan vb.) en doğal halleri ile kullanmışlardır. Kompozisyon, konu, anlatım gibi öğelerle izleyicinin dikkatini dağılmasına olanak vermemişlerdir. Bu sanatçılara göre, gerçek mekânı kullanmak başka bir deyişle espasın içinde olmak boyanın oluşturduğu yüzeysel mekan yanılsamasından daha heyecan vericidir. Bir tablonun, eserin içinde olma hissini vermektedir. Bu sebeple bir kompozisyona ya da bir dengeye ihtiyaç duymamaktadır. Psikolojik bir yaklaşımla bu iletişime Gestaltvari bir parça- bütün ilişkisi denebilmektedir. Minimalist felsefe ve çalışma disiplini, sanatçı eserinde hangi malzemenin ve bu malzemenin nasıl kullanılacağını tasarladıktan sonra teknikerlere gerekli olan talimatları vererek tasarım sürecini tasarım/kavramsallaşma düzeyine indirgemesi son derece doğal karşılanmıştır. Günümüzde Minimalizm, tasarımda, mimaride, müzikte, edebiyatta, sinemada, bilimde kısacası her alanda, tam olarak hayatın içinde, kendi açtığı yolda, devrimci yapısı kısmen kaybolursa da bu felsefede yaşamaya devam etmektedir (Akgün, 2019).

2.1.2. Minimal Sanat ‘ta İzleyici- Nesne İlişkisi

Sanatın en önemli bileşenlerinin başında izleyici faktörü bulunmaktadır. Bu faktör sanatın değişen yapısı ile birlikte farklı bir karakter kazanmıştır. 20. yy.’a kadarki süreçte izleyici, sanatçının ürettiği eseri izleyen statik bir konumdayken 20. yy. ile birlikte üretilen sanat eserlerinde izleyici, sanatın üretim sürecinde dinamik bir yapıya bürünmüştür. Sanatın hem içerik hem de biçim olarak ortaya koymuş olduğu bu değişikliğin kırılma noktası, Dünya Savaşlarının toplum üzerindeki etkileri olarak gösterilmektedir. Teknolojik gelişmelerin, endüstriyelleşme hareketlerinin yoğunlaştığı 1950’li yıllarda birçok sanatçı, geleneksel sanat formlarını terk edip fark biçimlerde sanat yapmışlardır. “Endüstri ve sanat” etkileşimi sanatçıları farklı motivasyonlara yönlendirmiş ve bunun sonucunda izleyiciye tasarımda bir hareket alanı sağlamıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkmış olan birçok sanat

akımında izleyici sanat eserinin biçimlendirilmesinde kendine yer bulmuştur. Ne kadar birbirlerinden farklı sanat hareketleri olsalar da sanat-nesne-izleyici etkileşiminde aynı koda sahiptirler. Bu eserlerde olduğu gibi Minimal sanatta da sanat eseri-izleyici etkileşimi, “uzlaş” temelli bir anlamlandırma sürecine sahiptir (Susuz, Türe, & Öztürk, 2020). Sanat Tarihi Profesörü Norbert Lynton sanattaki bu değişimi şöyle ifade etmektedir;

“Eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemde kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu” (Lynton, 2009, s. 320)

1960’lı yıllarda Amerikan’ın Soğuk Savaş, Küba Devrimi, John F. Kennedy ve Martin Luther King suikastları, Vietnam Savaşı gibi olayların kitleler arasında politik uyanışı ve toplumsal katılımı canlandırdığı bir dönemde başta resim ve heykel olmak üzere mimarlık, müzik gibi birçok sanat dalında Minimalizm akımı kendini göstermeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan melankolik ruh haline karşı bireyin uyanışını temsil eder hale gelen Minimalizm’de bir anlatı bir anlatıcı yoktur, katarsis yalnızca izleyici deneyimine dayanır. Minimalizm’den önce Amerika’yı etkisi altına alan soyut dışavurumculukta ise bu durum tam tersidir, sanatçının ruh hali ve deneyimi odak noktasıdır (Karaca, 2021).

Minimalizm’in sanatta yarattığı bu dönüşüm “estetik” olgusuna yeni bir karakter kazandırmıştır. Geç modern sanat tarihinde öznellik fikri ile birlikte sanatın özerkliği, görsel zevk, beğeni, güzellik, etkileyici yaratıcılık, duygusallık gibi birçok fikir estetik olgusunu etkilemiştir. Minimalizm’in sahip olduğu estetik ve anti-estetik kavramları, geç modern sanat tarihine son derece yenilikçi bir teorik müdahale getirmiştir. Sanatın işlevini, katılım koşullarını yeniden ele alıp şekillendirmiştir. Genel hatlarıyla Minimalizm yalnızca kendinden önceki sanat akımlarından etkilenmemiş ayrıca kendinden sonraki süreçte ortaya çıkan sanat anlayışlarını besleyen, yön veren bir kaynak haline gelmiştir (Susuz, Türe, & Öztürk, 2020).

2.1.3. Minimalist Sanatçılar ve Eserleri

3.1.3.1. Donald Judd (1928-1994)

Minimalizm akımının en önemli öncülerinden biri Amerikalı bir heykeltıraş olan Donald Judd'tur. 20. Yüzyılın en etkili Amerikan sanatçıları arasında yer almış ve Minimal Sanatın temsilcilerinden biri olarak addedilmektedir. 1960'lı yılların başında tamamen yenilikçi olan bir heykel anlayışını keşfeden Judd, "eser" ne olmalıdır düşüncesinden tamamen kopup eserlerinin heykel olarak nitelendirmemiş. Bunun yerine spesifik objeler olarak adlandırmıştır. Judd, endüstriyel materyaller kullanıp, tamamıyla indirgemeci bir yol ile sanatını icra etmiştir. Stüdyoda üretilen işler yerine imalat yöntemi ve endüstriyel imalat yöntemiyle üretilen işleri tercih etmiştir. Judd, kendinden sonraki birçok genç sanatçı için ilham kaynağı ve rol model olmuştur (Akgün, 2019).



Şekil 23 Donald Judd, Daybed, Çam ağacı (kanvas şilteyle) 1979 (URL-2.10)



Şekil 24 Donald Judd, İsimsiz (Untitled), 1972, Londra(URL-2.9)

Donald Judd, her türlü yanılsamadan ve dışavurumculuktan uzak durarak sade ve hiçbir anlam taşımayan biçimleri tercih etmiştir. Judd için bir nesnenin gerçekte orada olmasından başka bir anlamı bulunmamaktadır (İnam Karahan, 2015). 1950'lerde resim alanında çalışan Judd, 1960'ların başında heykel sanatına yönelerek tek renkli rölyefler yapmış, 1963 yılından itibaren dizi mantığı kullanılarak duvara monte edilen "spesifik nesne" adını verdiği ahşap üç boyutlu birimleri gerçekleştirmiştir. Sonrasında bu birimleri endüstriyel yöntemlerle imal ettirmiş,

metal ve pleksiglas kullanmıştır. Judd'un üst üste konmuş, basit görünümlü raf benzeri çalışmaları ile heykel sanatını yeniden tanımladığı söylenebilmektedir.

Minimal sanat objelerinin olması gerektiği gibi basit ve seri olarak imal edilmiş, sıralanmış şekilde kompoze edilmiş eserler ortaya koymuştur. 1970'ten itibaren ise tümüyle mekana özgü çalışmaları hayata geçirmiştir. 1973'te Texas Marfa'ya yerleşmiş, eski bir asker barınağını sergi mekanı haline getirmiştir. 1980'lerde ise mobilya tasarımına yönelmiş olan Judd, 1959-1975 yıllarını kapsayan ve minimalizm için önemli olan 36 kaynak olan "Toplu Yazılar (Complete Writings 1959-75)" eserini 1976 yılında yayımlamıştır (Akgün, 2019) (Karaca, 2021). Eserleri oluştururken mekanı doldurmaya çalışıp yer, duvar ve tavanı birlikte kullanmıştır. Karmaşık parçalar oluşturmaktan bütünlüğü yakalamayı tercih etmiştir. Hiçbir zaman eser- mekan ilişkisini göz ardı etmemiştir (Aydın, 2018).



Şekil 25 Donald Judd, İsimless (Untitled), 1984, Beton, Chinati Foundation, Marfa Texas (URL-2.11)



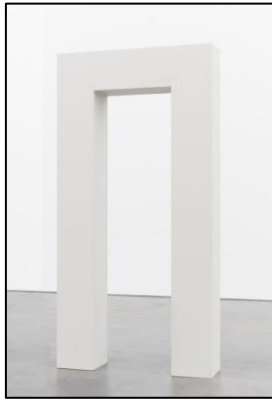
Şekil 26 Donald Judd, İsimless (Untitled), 1980, Londra (URL-2.9)

2.1.3.2. Robert Morris(1931-2018)

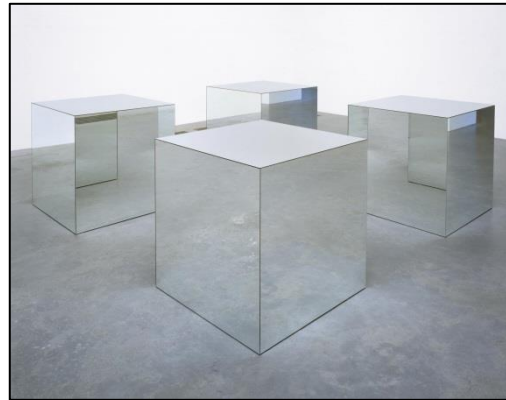
Robert Morris, 1960'lar ve 1970'ler boyunca dönemin üç temel sanatı olan Minimalist heykel, süreç sanatı ve arazi sanatında merkezi bir rol oynamıştır. 1963 yılında heykeldeki tüm estetik nitelik ve içeriğin ortadan kaldırılışını ele aldığı "*Sanat Yapıtından Estetiğin Kaldırılması Raporu*"nu yayınlamıştır. Bu anlayışa dayanarak yapmış olduğu erken dönem çalışmaları çoğunlukla büyük küp ve dikdörtgenler prizmasından oluşan Minimalist heykellerdir. Sıklıkla kauçuk,

kontrplak, endüstriyel keçe, çinko, alüminyum, bakır, cam, iplik ve buhar gibi endüstriyel teknoloji malzemeleriyle çalışmış olan Morris' e göre yapıtları herhangi bir yere uyum sağlamaz, yalnızca içinde bulunduğu yapı nesnenin soluk almasında rol oynar (Işık, 2015). 1960'lı yıllar boyunca heykelleri ve teorik yazıları ile Minimalizm akımının merkezi figürlerinden biri haline gelmiştir. Minimalizm söyleminin temelini oluşturan üç yazıdan biri, “*Heykel Üzerine Notlar, Bölüm 1 ve Bölüm 2*” Morris' e aittir (İnam Karahan, 2015).

Robert Morris' e göre Minimalizm için en önemli nokta “boşluk” tur. Morris'in biçim anlayışı, parçalanmayan formlara yöneliktir. Form, en yalın halinde olmalıdır. Kompozisyonları, mekanla bir bütünlük kurmalıdır (Aydın, 2018). Basit geometrik formların metaforik çağrışımları ve izleyiciyle nesnenin etkileşimi üzerine kurulu bir sanat vizyonu vardır. Diğer Minimalist sanatçılar, Donald Judd ve Carl Andre' den farklı olarak süreç sanatı ve arazi sanatı gibi Amerikan sanat hareketlerinin de öncüsü durumundadır. 1960'lı yılların ortalarında yüzey dokusu, figürasyon, dışavurumcu içerikten yoksun küpler ve dikdörtgen formlu muazzam, tekrarlanan geometrik formlu Minimalist heykel anlayışının önemli örneklerinden bazılarını yaratmıştır (İnam Karahan, 2015).



Şekil 27 Robert Morris, Portal, 1964, Chicago (URL-2.12)



Şekil 28 Robert Morris, İsimsiz (Untitled), 1965, Londra (URL-2.13)

Robert Morris' e göre Minimalizm için en önemli nokta “boşluk” tur. Morris'in biçim anlayışı, parçalanmayan formlara yöneliktir. Form, en yalın halinde olmalıdır. Kompozisyonları, mekanla bir bütünlük kurmalıdır (Aydın, 2018). Basit geometrik formların metaforik çağrışımları ve izleyiciyle nesnenin etkileşimi üzerine kurulu bir sanat vizyonu vardır. Diğer Minimalist sanatçılar, Donald Judd ve Carl Andre'den farklı olarak süreç sanatı ve arazi sanatı gibi Amerikan sanat hareketlerinin de öncüsü durumundadır. 1960'lı yılların ortalarında yüzey dokusu, figürasyon, dışavurumcu içerikten yoksun küpler ve dikdörtgen formlu muazzam, tekrarlanan geometrik formlu Minimalist heykel anlayışının önemli örneklerinden bazılarını yaratmıştır (İnam Karahan, 2015).

2.1.3.3. Carl Andre (1935-...)

Amerikalı Heykeltıraş, Minimalizm diğer bir öncüsüdür. Onu tanımlayan özelliklerinden birisi gelenekselliği reddetmesidir. Saç levhalar, tuğlalar, ahşap formlar ile çalışmıştır. Biçimleri son derece yalın, eşit ölçülü ve keskin hatlıdır. Bu nedenle net bir keskinlik göze çarpmaktadır. Heykelle birlikte mekanın da tanınmasına önem veren sanatçının ideali heykelin her zaman izleyiciyle iç içe olması üzerinedir (Aydın, 2018).



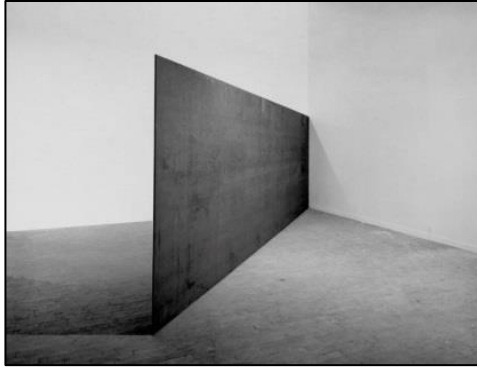
Şekil 29 Carl Andre, 144 Magnesium Square, 1969, Londra (URL-2.14)

Andre, seçtiği tek tip nesnelerin her birini bir araya getirerek sıralamak, dizmek, yan yana ya da üst üste koymak, çeşitli yönlerde yerleştirmek suretiyle bir bütün oluşturarak heykeller ve yerleştirme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Materyallerinin

yapısını bozmadan çalışan sanatçı eserlerini yer düzlemine yatay olarak birleştirmesi sebebiyle üzerine basılabilir, dolaşılabilir olma özelliği ile minimalizm anlayışına farklı bir nitelik katmıştır (Döl & Avşar, 2013).

2.1.3.4. Richard Serra (1938-...)

1960'lı yıllarda Amerika' da çoğunluğunu heykeltıraşların oluşturduğu bir grup sanatçı ve düşün insanı gerçek mekan, gerçek malzeme ve gerçek rengin gücüne ve niteliklerine vurgu yapan bir anlayışı dile getirmişlerdir. Sonrasında Minimalizm olarak adlandırılan bu anlayışa göre sanat, doğaya ait bir görüntüyü yansıtmak zorunda değildir. Sanat, doğaya ait olanı betimlemek ya da yansıtmak yerine yalnızca kendini temsil etmelidir. Yanılsamaya hiçbir şekilde yer vermeden hatta bunu ahlaksızca bulan öncü sanatçılara göre “Sanat ne ise O” olmak zorundadır. Bu algısı, 1960'lı yılların sonunda oluşturduğu ilk Minimalist heykellerinde kendine yer bulmaktadır. Sonrasında heykellerine özgü etkiyi oluşturacak çözümleri sağlayacak düşünsel bir etkinlik içine girmiştir. Bölmek, kesmek, bükmek, sarkıtmak, dayanmak, katlamak ve yuvarlamak gibi birçok fiili kullanmıştır (Karaaslan, 2011).



Şekil 30 Richard Serra, Strike: To Roberta and Rudy, 1969-71, New York (URL-2.16)

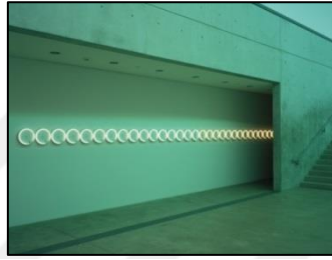


Şekil 31 Richard Serra, Trip Hammer, 1988, Londra (URL-2.15)

Ağırlık, denge ve yer çekimi öğeleri de Serra'nın çalışmalarında dikkat çeken ve sorgulanan diğer önemli unsurlardır. Tarih ve her çeşit imgeyi, yer çekimi ağırlığının mecazi bir anti tezi ve indirgenmişlik, hafiflik hatta kendi kendini kandırmayla

tanımlanan bir tür karşı madde olarak gören Serra' ya göre ağırlığın kendisi insani varoluş için o denli temeldir ki ölçülemez yani hem tartılmaz hem de düşünülemezdir. Çalışmalarında plakalar zaman zaman fizik kurallarına aykırı bir şekilde ters bir dengeye sahip olmuş, zaman zaman da dokunulduğunda düşüverecekmiş hissiyatı uyandırmış olmasına rağmen dengeli yerleştirildikleri gözlenebilmektedir (Karaaslan, 2011, Döl & Avşar, 2013).

2.1.3.7. Diğer Minimalist Sanatçıların Çalışmaları



Şekil 32 Dan Flavin, İsimsiz (Untitled), Barbara Schiller anısına, 1973, New York (URL-2.17)



Şekil 33 Sol LeWitt, Wall Drawing 2. #1136, 2004, Londra (URL-2.18)



Şekil 34 Tony Smith, Playground, 1962, New York (URL-2.19)

2.1.3.6. Türk Minimalist Sanatçılar

2.1.3.6.1. Sadi Çalık (1917-1979)

Türk heykel sanatının önemli isimlerinden biri olan Sadi Çalık ayrıca Tür heykel sanatında Minimalist eserler veren ilk sanatçıdır. 1950 yılında ilk soyut çalışmalarını yapmıştır. Bu soyut eserler verdiği dönemdeki üslubunun hedefi mimari ve resimle bütünleşmek, birleşmektir. Yeniliğin peşinde olan sanatçı aynı zamanda Rönesans ve Antik Sanata hayrandır. Yeni ve eskiyi birleştirip spesifik bir sanatsal düzlemde

kombine etmiştir. Geleneksel teknikle başladığı çalışmalarında zamanla soyutluk kavramı önem kazanmıştır. Detaya girişmediği üslubunda, yalınlığı tercih etmiştir (Aydın, 2018).



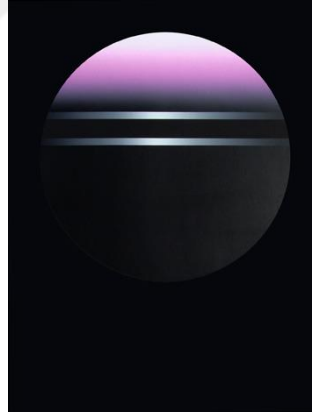
Şekil 35 Sadi Çalık, Minimumizm, 1957 (Aydın, 2018, s. 1168)

Azlık imgesi, Çalık için önemli bir metafordur. Sanatçının en önemli eseri “Minimumizm” adını taşımaktadır. Bununla birlikte, 1957’ de Amerikan Haberler Merkezi’ nde bir sergiye katılmıştır. Sergi için yaptığı “Minimum” heykeli oldukça dikkat çekmiştir. Bu soyut eserdeki amaç, tek bir çizgi ile mekanda anlam yaratılabildiğini göstermektir. Böylece mekanın değeri ortaya konulabilecektir. Sanatçı, “Minimum” çalışmasıyla 1960 yıllarında ortaya çıkmış olan Minimal Sanat anlayışını çok daha önceden öngören bir eser ortaya koymuştur. Fakat sanat literatüründe hak ettiği yeri bulamamıştır. Eserleri, üretildiği dönemin koşulları içerisinde hak ettiği değeri görebilseydi, belki de çağdaş sanat akımı olan Minimalizm dünyaya Türkiye’ den yayılacaktı (Aydın, 2018).

2.1.3.6.2. Adnan Çoker (1927-...)

Adnan Çoker, minimal simetrik kurgusal form ve espasla bütünleşen anıtsal resimleriyle Türk Resim Sanatı’nın önemli temsilcilerinde biridir. Sanatçının dışavurumcu stilden yapısal resme geçişi 1960’ lı yılların sonuna doğru gerçekleşmiştir. Daha disiplinli ve kuralcı bir anlayışın hâkimiyetinde olan yapı

resimlerinde, kubbeyi ve göğü andıran geometrik formlar dikkat çekmektedir. Mimariye ilgi duyan sanatçı, Türk- İslam yapı sanatlarında öngörülen “sonsuzluk” anlayışını resimlerinde mutlak simetri olarak vurgulamaktadır. Siyah rengi çokça kullanan sanatçının eserlerinde siyah bir renk olmaktan çıkıp boyut duygusunun oluşturduğu bir espasa dönüşmektedir. Siyahla yakalanan uzam hissi, eserdeki mekanın yer çekimi olmayan herhangi bir ortam algısı yaratmaktadır. ‘Siyah Resimler’ olarak adlandırılan bu yapıtlarda konstrüktivist ve Minimalist bir yapılanmanın hakim olduğu ve resimdeki mistik, dinsel atmosfer, felsefi düşünüş ve simgesel anlamın, ele alınmış olan biçimlerin kültürel çağrışımlardan ayrı bir şekilde düşünülmediği söylenebilmektedir. Anıtsal ve mimari formlardan ilham alarak ulusal ve evrensel bir sentezde buluşturulan şematik resimlerin oluşum sürecinde uzun süren düşünme aşaması ve çizilen etütlerin son derece önem arz ettiği ortadadır. Sanatçının çalışmalarında aza indirgenen ve minimize edilen biçimler siyahla bütünleşip koyudan açığa, açıktan koyuya giderek oluşturulan degradeler ile dinamik bir yapı ortaya çıkmaktadır (Boztunalı & Başbuğ, 2017).



Şekil 36 Adnan Çoker, The Domes,1993 (URL-2.20)

2.1.3.7.Diğer Sanat Alanlarında Minimalizm

Soyuta karşı gerçekçiliği görev edinmiş olan Minimalizm akımı heykel ve resim dışında birbirinden farklı birçok sanat dalını etkisi altına almıştır. Müzik, mimarlık, sinema, edebiyat ve tiyatro gibi sanat dalları bunlardan birkaçıdır. Farklı sanat disiplinlerinde değişik şekillerde Minimalizm uygulanmıştır. Müzikte; az

enstrümanlı, az notalı, tekrar eden düzen, heykelde; endüstriyel malzemeler ve gerçek mekanın kullanımı, resimde; biçimselci yalın anlayış, mimaride; ekonomik ve işlevsel yapılar, edebiyatta; süsten uzak günlük ve sıradan ifadeler, sinemada; kameranın durağanlığı ile dikkat çekmektedir (Özcan O. , 2018).

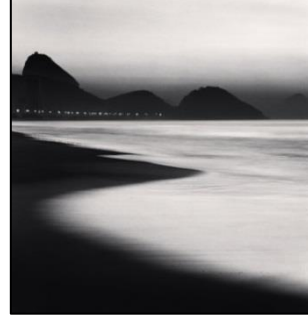
2.1.3.7.1.Fotoğraf ve Minimalizm

Minimalizm akımının etkili olduğu sanat dallarından biri olan fotoğrafın nesnel gerçeğe bağlı niteliği, uzun yıllar belge ya da tüketim ürünü olarak kabul edilmesine sebep olmuştur. İki yüz yıllık geçmişi ile birlikte kendi estetik ve kültürel birikimini oluşturan fotoğraf, sanatçılar tarafından kullanılan bir araç olarak akımlar çerçevesinde yeni söylemler ortaya konulmasına yol açmıştır. Fotoğrafı bir görsel tasarım olarak diğer plastik sanatlardan ayıran özellik arttırmaya değil eksiltmeye dayanan bir biçimi olmasıdır. Minimal ekolden olan fotoğraflar rastlantısal ya da var olan doğanın kadrajlandığı karelerden daha fazlasıdır. Özenle tasarlanmış, üzerine uzunca düşünülmüş, seçici görme pratiğine dayalı reflekslerle yalıtılmış, sadeleştirilmiş görüntülerdir. Geleneksel fotoğraf sanatında da yalınlık, sadelik ustalığın bir göstergesi olmuştur. Bu kaygının amacından bir şey kaybetmediğini çağdaş fotoğrafta da görmekteyiz. Nitekim çağdaş fotoğrafta sade bir kompozisyon içinde görüntü gereksiz olan detaylardan örneğin anlam, içerik, mesaj ve görsel dengeye hiçbir katkı sunmayan öğelerden kurtarılarak geleneksel fotoğrafla ortak bir amaç sergilenmektedir. Görüntü karmaşası, zihin karmaşasının bir benzeridir ve bu karmaşadan arınmak için sadeleşmek gerekmektedir. Dingin, dikkat çekici ve sade görüntüler üretebilmek için en önemli öğe boşluktur. Boşluklar fotoğrafı anlamlandıran parçaların başında gelmektedir (Şen, 2020).

Fotoğrafta Minimalizm dilinin kullanımında sıklıkla başvurulmuş sekiz yöntem bulunmaktadır. Bunlar; az nesne, az renk, küçük nesneler, basit geometrik şekiller, bir bütünün parçası, tekrarlayan şekiller, az detay ve Minimalist fotoğrafın en son noktası sıfırlamacılıktır. Sıfırlamacılıkta tüm kadrajı kaplayan tek düze bir yüzey ve boşluk bulunmaktadır. Genel olarak fotoğrafın algılanmasına yardımcı yeterli detay yoktur (Alpkoçak, t.y.).



Şekil 37 Hiroshi Sugimoto,1993,Ligurian Sea, Savio (URL-2.22)



Şekil 38 Michael Kenna, 2006, Brezilya (URL-2.21)



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

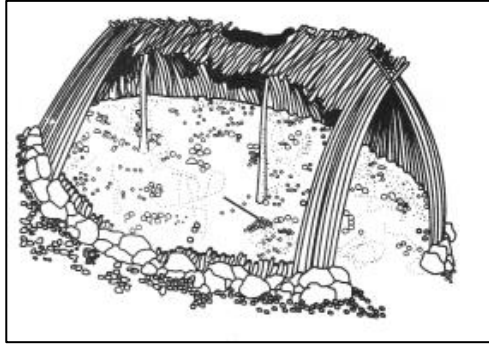
3. MİMARLIK, İÇ MİMARLIK VE MOBİLYA TARİHİNDE MİNİMALİZM

3.1. MİMARLIK VE İÇ MİMARLIK TARİHİNDE MİNİMALİZM

3.1.1. Aydınlanma Çağı Öncesi

3.1.1.1. İlk Mimarlık Örnekleri

İnsanoğlu, fiziksel yapısı itibariyle hayatını tabii bir çevrede olduğu gibi sürdürebilme donanımına sahip değildir. Soğuğa karşı vücut ısını koruyan kalın bir postu ya da onu dışarıdaki tehlikelere karşı koruyacak bir kabuğu bulunmamaktadır. Kaçmaya, savunmaya, avlanmaya uygun olmayan insan, diğer canlılara oranla her hâlükârda pek çok çevre ve şartta hayatta kalmayı başarabilmektedir. Bunu sağlayan akıl ve mukavemet gücü ile birlikte Paleolitik ve Mezolitik Çağlarda çeşitli aletler yaparak avcılık ve toplayıcılık yapmış, doğal barınaklar ve kendi yaptığı basit barınaklarda barınmıştır (Arslantaş, 2014).



Şekil 39 Terra Amata, Fransa (URL-3.1)

Mimarlığın ilk ürünü olarak sayılacak kalıntılar, Fransa Nice’ de 400.000 ile 300.000 yıl önce inşa edildiği varsayılan *Terra Amata* (Latince “sevgili yurt”) adı verilen barınaklardır. Oval planlı bu yapılar, kuma sıkıştırılmış dal çitlerden yapılmış yan duvarlara sahipti. Merkezinde ise çatıyı taşıyan dikmeler bulunmaktaydı. Yirmi bir kulübe kalıntısına ulaşılan bu yerde insanlar her yıl avlanmak amacıyla bir araya gelmekteydi. Yapay barınaklar yapmak, ateş kullanmak insan atalarının çevreyi

kendi yararlarına uyacak şekilde biçimlendirip denetim altına aldıklarını göstermekteydi. Yaşama çevresinin bilinçli şekillendirilmesine dayanan mimarlığa ilk adım atılmış oldu (Roth, 2006).

M.Ö. yaklaşık olarak 8000 ya da 10.000 yılında buzullar geri çekilmeye başladı ve Avrupa'nın sert iklim koşulları değişti. Tundra ve stepler yerini gür ormanlara bıraktı. Böylece Neolitik Çağ başlamış oldu ve insanlar sürekli olarak kullanacakları yerleşim birimleri oluşturmaya başladı. Bu yerleşik düzen toplumsal bir yapı geliştirdi. İnşa ettikleri yapılar komünal bir hayata işaret etmekte ve bu yapıları inşa ederken oldukça enerji aktarıldığı ortadadır. Yalnızca fiziksel olarak bir arada yaşam sürdürmekten öte topluluğun değerini kalıcı ve simgesel yollarla ifade etmeye de enerji harcanmıştı. Ağaç çerçeveli postla örtülü geçici barınakların yerini yapımı aylarca ya da yıllarca süren taş mimari aldı. bu işle görevli işçi takımı tüm enerjilerini masif taş *megalitleri* (Yunanca mega-lithos, büyük taştan gelme) çıkarıp yapı yerine taşıırken harcamaktaydı. Megalitik yapıların ilki, bugün tam manası bilinmeyen bir ritüel için dikilmiş olan *menhir* (Kelpçe uzun taş) adlı taş sütunlardı. Bunların en eskisi Kuzey Fransa Brittany' dedir. Tarih öncesi megalitik yapıların en ünlüsü İngiltere Salisbury'de bulunan Stonehenge'dir (Roth, 2006). Bu devrin basit, monolitik, masif formlarının yarattığı görsel etki küçük strüktürlerin sahip olduğu sadeliğe büyük strüktürlerinde sahip olabileceğini göstermektedir (Pawson, 1996).

Günümüze kadar uzanan medeniyetin temelleri Neolitik çağda atılmıştır. Tarımın ve toprağa yerleşmenin başlamasıyla uygarlık ve mimarlık belirdi. İlk yerleşmelerden sonra köyler sonrasında kentler meydana geldi. M.Ö. 6500- 5600 yıllarında Anadolu'daki en önemli Neolitik Dönem yerleşim merkezi ise Çatal Höyük'tür. Bir avlu çevresine ve ya dar sokakların üstüne binalar yapılmıştır (Mutlu, 2012). Bu yapılar inşa edilirken kullanılan ölçülerin insan uzuvlarıyla belirlenmiş olma olasılığı bir hayli yüksektir. Konut, tapınak ve avlular incelendiğinde kullanılmış olan ölçülerin birbirleriyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Bunlar, "minimum" oranda ihtiyacın giderilmesi için belirlenen işlevsel ölçülerdir. Kare ve dikdörtgen planlı konutlar birbirlerine ölçek ve düzen bakımından özdeşiktir. Yapılan çalışmalarda ortaya çıkan sonuçlardan birisi ise tapınak yapılarında boğa kafatasının eksen oluşturduğu, sağ ve sol birimler birbirinin simetrisidir. Bu simetri dengesinin yanında

yapıların kişi sayına oranla dengeli olarak oluşturulduğu da ortadadır. Üstten girişli olan yapıların cephelerinde doğaya ait olandan başka bir malzeme kullanılmaması, her hangi bir açıklık bulunmaması yalınlığı beraberinde getirmiştir. Bu yalınlık sayesinde iç mekânda ışık açıklıkları da dengeli bir hal almıştır. Dönemin özelliklerine göre denge ve ritim söz konusudur fakat günümüz anlayışıyla tekrar ve ritimden bahsetmek mümkün değildir (Kuşak Toprak, 2020).

3.1.1.2. Antik Mısır, Antik Grek ve Antik Roma

Sanat alanı üzerine geliştirilmiş olan ilk felsefi kuramın sahibi Platon'dur. Sanat üzerine özel bir eseri olmamasına rağmen birkaç diyalog ve Devlet' in çeşitli bölümlerinde bu konuya değinmiştir. Bu bilgiler, kendinden sonra binlerce yıl kuvvetli bir etkiye sahip olacak olan kuramı oluşturmuştur. Onun sanat kuramı öyle bir etkiye sahiptir ki Yunan, Roma, Hristiyan Ortaçağ, İslam, Rönesans ve Aydınlanma Çağı'na hatta Marxist estetiğe dahi etki etmiştir. Platon'un sanat üzerine düşüncelerini etkileyen en önemli kavram "güzel"dir. Platon' a göre, matematiksel ilkeleri temel alan "form" güzelliği kesinlikle "güzellik" ile aynı şey değildir. Burada vurgulanan form kavramı, tümel olan ideal formlardır. Güzellik, doğru oran ve orantıdan başka bir şey değildir. Düşünce sistemini matematiksel simetri ve ölçü-düzen yanında geometrik şekillere indirgeyerek sanat açısından kayda değer bir adım atan Platon'un bu formel estetik ilkeleri yüzlerce yıl sonrasında bile kabul gören temel yasalar halini almıştır (Ülger, 2013).

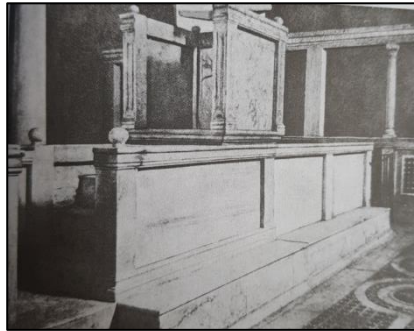
Platon'a göre anımsama yoluyla ulaşılabilecek "güzellik" ideasını yansıtmının en iyi yolu uyum, sayı ve oran-orantı kullanmaktan geçmektedir. Bu doğrultuda salt geometrik formların kullanımı güzele ulaşmanın en önemli yöntemidir (Alparslan, 2019). Platon'un "Philebos" adlı diyalogu onun doğalcı mimesis yerine düşünsel "mimesis"e önem verdiği hakkında bizlere fikir verebilir: "*Ne dediğimi iyi anladıysan düz çizgi, daire, cetvel, pergel ya da gönyeyle çizilmiş güzel şekillerden bahsediyorum. Çünkü bu şekiller bazı açılardan değil, her açıdan ve özleri gereğince her zaman güzeldirler*" (Alparslan, 2019, s. 143). Tanrının araçları matematiksel araçlardır. Sanatçının da bu araçları kullanması gerekmektedir çünkü geometrik formların güzelliğinde sanatçının öğrenecek çok şeyi vardır. Bauhaus gibi çağdaş

sanat eğitimin temelinde de bu geometrik formlar yer almaktadır. Zamanın değişimine meydan okuyan ve kalıcı sanatın yaratılabilme temelinde geometri ve matematik bilimin bu katkısı bulunmaktadır. Matematiksel ilke ve geometrik formları kullanan sanat türleri olan mimari, müzik, resim vb. zamanın değişimine, beğenilerin farklılaşmalarına karşı koyarak evrensel klasik sanat eserleri kategorisini oluşturmuşlardır (Ülger, 2013). Mimarlık esasen ustaca bir araya getirilen kütlelerin ışık altındaki doğru ve görkemli oyunudur. İnsan gözü biçimleri ışıpta görebilmektedir; gölge ve ışık biçimleri ortaya çıkarır. Küp, koni, silindir, piramit ışığın gereğince ortaya çıkardığı çok önemli olan asal geometrik formlardır. Bunlar en güzel biçimlerdir çünkü imgeleri insan için oldukça açık, elle tutulur ve belirgindir (Le Corbusier, 2020). Modern mimarlığın öncülerinden biri olan Le Corbusier; *Mısır, Yunan ve Roma mimarlıkları prizmaların, küplerin ve silindirlerin veya kürelerin mimarlığıdır: Mısır piramitleri, Luksor Tapınağı, Parthenon, Colosseum, Hadrianus Villası...* (Le Corbusier, 2020, s. 58).

Antik Mısır'ı çoğu kişi Sfenks heykeli ve büyük piramitlerle anımsamaktadır. Fakat Antik Mısır sadece eskiden yaşamış olan bir halk değil aynı zamanda bir zihin durumudur. Mistik bir gizem halindedir. Piramitlerin yanı sıra art arda dizilmiş sütunlara, avlulara, bölmelere sahip tapınaklar bu amaca hizmet etmekte en önemli faktörlerdir. Belirli form ve detaylara sahip mimari özüne her zaman sadık kalmıştır. Mısır, Batı mimarisinin başladığı yerdir. Mısır mimarlığı, 2700 yıl boyunca otuz bir hanedanlık süresince ufak değişiklikler dışında hiçbir değişime uğramamıştır. Bu kültürün mimarlığının temel amacı süreklilik ve düzendi. Bozulmaya, zamana ve ölüme karşı direnmeye çabalayan mimari geleneğin hizmetine adanan bir faaliyete dönüşmüştür. Mısır mimarisi, kütleli geometrik formların, kristal, keskin yapıların mimarisidir. Mısır medeniyeti kalıcılığın, sınırsız bir güvenliğin, yok edilmezliğin garantisi için küteselliğe, kalıcılığa ve büyüklere çok önem verilmiştir. Onlar hiç bir zaman mimariden uzaklaşıp yapıları soyut bir şey olarak görmediler (Roth, 2006).

M.Ö. 750-350 yılları arasında Yunanlılar Mısır uygarlığından çok fazla şey öğrenmişlerdir. Kolon-kirişli taş mimarilerini, ilk heykellerini Mısır modellerinden kendilerine uyarlamışlardır. Zamanla batı uygarlığının temelini oluşturan değerler sistemini oluşturup kendilerine has mimari ve sanatı geliştirmişlerdir. En iyi temsil

şekli tapınaklar olan Yunan mimarlığı, uçlar arasındaki ideal dengeye ulaşarak ortayı bulma çabasıdır. Yunan tapınakları, idealist form ve açıkça eklemlenmiş strüktürün, öz ve tözün eşsiz bireşimini temsil etmiştir (Roth, 2006). Kullanılan Dor biçemi öyle yalın bir plastik sisteme sahiptir ki insan üzerinde doğal bir ögeymiş hissi vermektedir. Sanki doğaya ve gökyüzüne bağlıymış gibi uyumlu görünürler. Romalılar Yunanistan'ı fethettikten sonra Korent düzenini Dor düzeninden daha iyi buldular çünkü Korent düzeni daha çiçekliydi. Roma' da ilk olarak fazlaca ölçüsüz, zevksizce süslenmiş saçaklar göze çarpmaktadır. Sonrasında ise değişen mimari ile birlikte Hadrianus Villası'nı yaptılar. Burada gerçek bir düzenden ve eski Roma'nın büyüklüğünden bahsedilebilmektedir. Bu yapı, Batı'nın ilk büyük düzenlemesidir. Romalılar yeni buldukları yapım yöntemleriyle birlikte görkemli Roma yapıları inşa etti. Gün ışığını yalın biçimlere yansıtılar. Büyük yüzeyler ve yalın biçimlerle kendi mimarilerini geliştirdiler. Pantheon, Colosseum, Cestius Piramidi, Caracalla Hamamları, zafer takları gibi birçok yapı ortaya koydular. Le Corbusier buradan alınması gereken sağlıklı dersin düzen, tek bir düşünce, cesaret, yapım yöntemi birliği, temel prizmaların kullanımı olarak ifade etmektedir. Bizans Roma'sına gelindiğinde duvarlar kaba kireçle sıvanmıştır. Renk olarak sadece beyaz kullanılmıştır. Beyaz her zaman güçlü bir etkiye sahiptir çünkü mutlaktır. Bizans'ın Yunanistan'ı adeta ruhun saf yaratıcısıdır. Buradaki mimarlık sadece düzenleme ve gün ışındaki sade ve güzel prizmalar değildir. Esas hayranlık uyandıran şey, "ölçü"dür. S. Maria in Cosmedin'in dengeli sessizliği içerisinde kürsünün yükselen eğik kenarı ile taş rahlenin sessizce birleşmesi, ruhsal düzenin içerisinde kusursuz şekilde birleşen gösterişsiz bu iki eğri, mimarlığın basit ve saf güzelliğinin bir örneğidir (Le Corbusier, 2020).



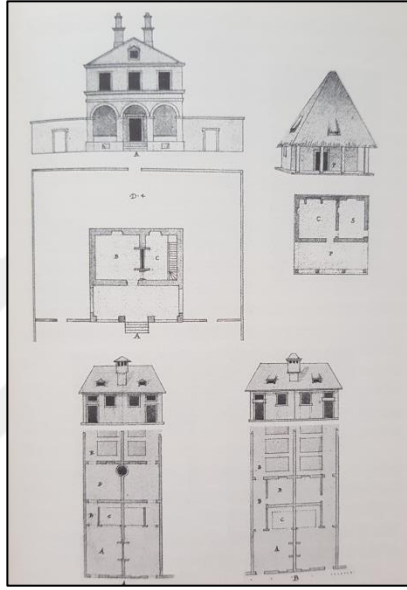
Şekil 40 S. Maria in Cosmedin'in Kürsüsü (Le Corbusier, 2020, s. 181)

3.1.1.3. Ortaçağ

Roma İmparatorluğu, yönetsel işlevini yitirdiğinde yapıları yapacak merkezi bir hükümet ortan kalkmıştı. Kamu yapıların yapı neredeyse durma noktasına geldi. Eski Roma yapılarına benzer bir mimari oluşturulmaya çalışılsa da Roma kalıntılarıyla karşılaştırıldıklarında oldukça kabaydı. Roma İmparatorluğunun çöküşünden sonraki karışıklığın hakim olduğu yıllarda saldırılar, iç bölünmeler sivil mimariye oldukça zarar vermekteydi. Bu nedenle dinsel ve sivil mimari yapıları ağır, kütleli savunma sığınaklarına dönüştü. Ortaçağı karakterize eden kırsal derebeyi yaşamı ve feodal sistem oluştu. Kentler küçüldü ve üretim bu derebeyi şatolarına kaydı. Bu yapılar ve onların bağlı oldukları askeri yapılar dışında tüm yapı faaliyeti dinsel yapılara yöneltilmişti. Manastırlara, Tanrı'ya hizmet etmek için yoksul kalmaya, evlenmemeye, boyun eğmeye yemin eden insanlar gelmekteydi. Dış dünyada hakim olan belirsizlikten kaçıp vadedilmiş daha iyi bir öte dünyaya açılan kapıya yani manastırlara sığınmaktaydılar (Roth, 2006).

Özel mülkiyet anlayışının olmadığı bu yaşam biçimi, Feodalizmin gerilemesiyle birlikte sona erdi. Modern şehrin tarihsel evrimi bu değişim üzerine kuruludur. Küllerinden doğan ortaçağ şehirlerinde yurttaş olmak için ilk koşul özel mülk sahibi olmaktı. Bu dönemde konut yalnızca bir barınma mekanı değil bireyin yatırım aracına da dönmüştür. Böylelikle konut artık modern mimarlığın temel projesi haline almıştır. Sadece barınma sorununu değil ev idaresini daha işlevsel kılmayı amaçlayan bir proje. Kiralık konutlar şehirlerde yaygın bir pratik haline almıştır. On altıncı yüzyıl mimarlarından Sebastino Serlio, mimarlık üzerine yedi kitaptan oluşan eserinde birisini ev konusuna ayırmıştır. Tarihte ilk defa köylülerin ve zanaatkârların evleri de tasarım konusu haline gelmiştir. Bu konu hakkında çalışmalar yapan Serlio, köylüler ve zanaatkârlar için asgari bir konut önerisinde bulunmuştur. Serlio'nun bu asketik küçük evi, bilinçli bir şekilde özel mülkiyeti reddedenler ve yahut münzeviler için değildir. Serlio'nun minimal ev tasarımında somutlaştırdığı yoksulluk “verimli” bir yoksulluktur. Bu verimli yoksulluğun amacı zor şartlar altındaki hayatı daha yaşanılabilir kılıp onları daha verimli “işçiler” haline getirmektir. Mimarlığın Serlio'nun evinden itibaren modern “sosyal” konutun evrimini karakterize etmiş olan asketik dizginleme, fedakarlık ve üretim için sıkı çalışmayı temsil eden bu çalışma

Serlio tarafından diğer meslek gruplarına da uygulanmak istenir. Örneğin, avukatlık, katiplik, tüccarlık gibi meslek grupları içinde tasarım yapan Serlio, papalara, kardinallere tasarım yapan seleflerinden ayrılır. Protestan evanjelizminden etkilenmiş olan Serlio, günümüzde “sosyal kaygıları olan bir mimar” olarak tanımlansa da tüm iyi niyetine karşılık dayatmacı bir aygıt olarak mimarlığın en tartışmalı yönlerini sıklıkla ortaya çıkarmıştır (Aureli, 2016).



Şekil 41 Sebastino Serlio’ nun altıncı kitabının Avery Library of Columbia University’ deki 16. yüzyıla ait el yazmasından çizimler: sol üstte ve altta düşük gelirli zanaatkarlar için konut birimi önerileri; sağ üstte ise düşük gelirli çiftlik evi önerisi. (Aureli, 2016, s. 31)

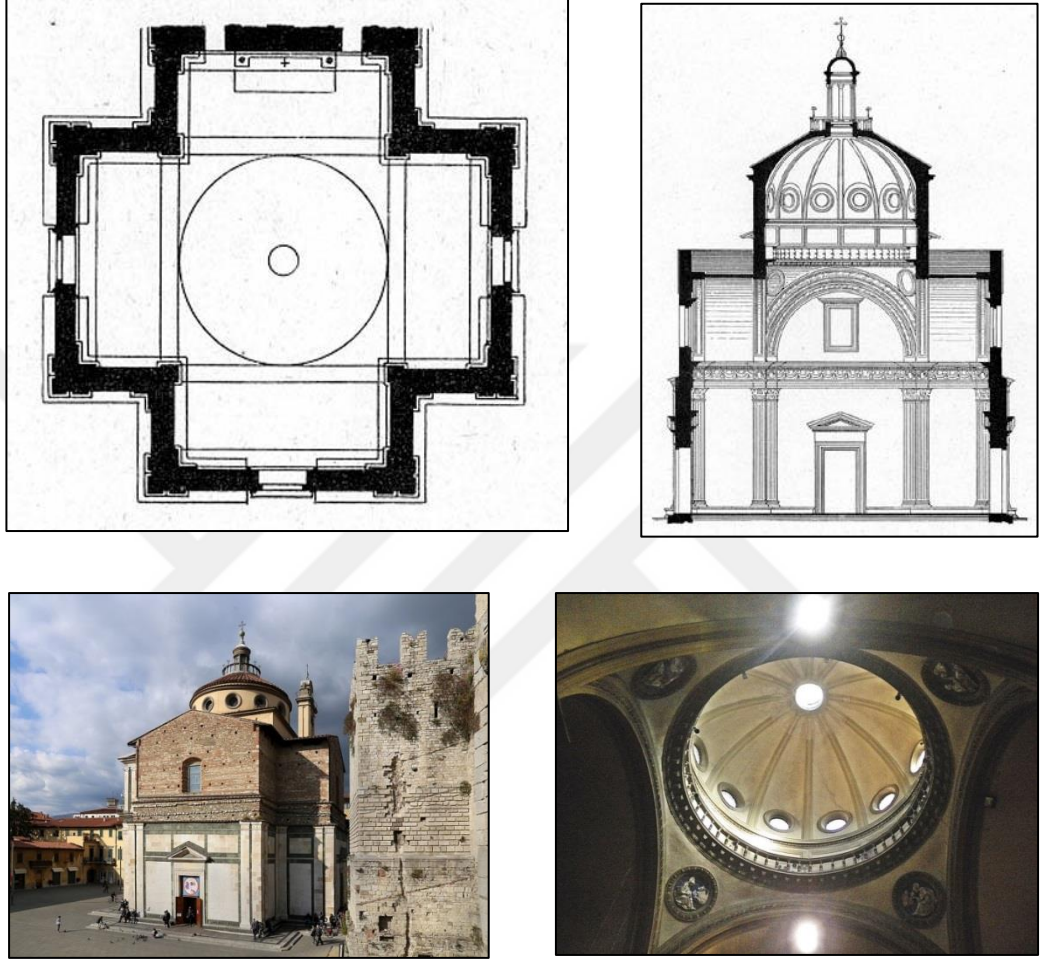
3.1.1.4. Rönesans Mimarisi

Rönesans mimarisi, modernliğin kaynakları ve oluşum süreci tartışmalarında başlangıç noktası olarak kabul görmektedir. Rönesans, uzun süren, karanlık, ciddi derece yoksulluğun olduğu, bir hastalık çağı olarak görülen ortaçağdan sonra umut veren, canlanmanın yaşandığı yepyeni bir dönemdir. Bu dönemin en ayırt edici özelliği antikiteyi yeniden canlandırma ve onu taklit etme çabasında olmasıdır. Kendi kimliğini Roma ile ilişkilendirmesiyle klasik mirasla bir temel oluşturma niyetindedir (Coşkun, 2003). Rönesans’ın antikçağa olan ilgisi, Latin yazarlar Cicero, Vergilius’un ve Yunan yazarlar Platon, Aristoteles’in eserlerinin yeniden

okunmasıyla başlamıştır. Klasik yazıların yoğun bir şekilde okunmasıyla birlikte İlk defa Floransalı düşünür Leonardo Bruni tarafından kullanılmış olan bir terim *humanitas* ve ya “hümanizm”e dayalı yeni bir öğretim programı ortaya çıkmıştır. Hümanizm esasen dinsel dogmadan ayrı şekilde insani değerleri ve başarımları vurgulayan bir felsefi görüştür. İnsan potansiyeline ilişkin hümanist görüşün en iyi özeti, 1486 yılında Giovanni Pico della Mirandola tarafından yazılmış olan “İnsanın Yüceliği Üzerine Söylev”de yapılmıştır. Pico’ya göre Tanrı yaratılışta Adem’e sabit bir yer vermemiştir. İsteddiği yere, istediği forma ve istediği işleve sahip olabilmesi için ne sabit bir yer, ne bir form ne de sadece ona özgü bir işlev vermemiştir. Pico, insan için her şeyin mümkün olduğuna inanmaktaydı çünkü insan neyi isterse olabilir, istediği her şeye sahip olabilirdi. Yunanlıların *arete* kavramı, insan başarımında en mükemmel olana ulaşma arzusu yeniden yükselişe geçmiştir. Pico’nun da desteklediği gibi insan ortalama ile tatmin olamazdı ve en iyinin peşinden koşmalıydı. Bunun en cürekâr örneklerinden biri Filippo Brunelleschi’nin tamamlanmasında çalışmış olduğu Floransa’da bulunan Santa Maria delle Fiore Katedrali’nin kubbesidir. Kubbenin boyutu, insanın sınırlarını nasıl zorlayabileceğini göstermektedir (Roth, 2006).

Bu yeni hümanist sanat korucularının ve mimarların en önemli kaynağı olan Vitruvius’un Mimarlık Üzerine On Kitap adlı eseri on beşinci yüzyıl boyunca oldukça tartışılmıştır. Vitruvius’un betimlediği ideal orantılı formların dayanağı Platon’ un Philebus’ta betimlediği ideal geometrik formlardır. Platon’a düz doğrular ve dairelerden türetilmiş formlar ve bu formların üç boyutta oluşturdukları katı cisimler kendi doğalarında güzel olmalarının yanı sıra mutlak ve ebedi bir güzelliğe sahiptir. Rönesans hareketinin öncü mimarlarından teorisyen Leone Battista Alberti daire ve ondan türetilmiş olan merkezi planın tanrının kusursuzluğunu çağrıştıran bir simge olduğunu savunmaktaydı. Daire ve kare formlarının yönlendirici modüler olarak kullanılmasının en açık örneği Giuliano da Sangallo’nun Floransa, Prato’da inşa ettiği Santa Maria delle Carceri Kilisesi’dir. 1485-1491 yılları arasında inşa edilmiş olan kilisenin planı bir küp içine düşey şekilde iz düşürülen bir kareden

oluşmaktadır. Hacmin içi süssüz beyaz alçı sıva duvarlarla tezat oluşturan koyu taş Korent pilastrlar²⁴, entablatür²⁵ ve arşitravlar²⁶ tarafından işaretlenmiştir.



Şekil 42 Santa Maria delle Carceri Kilisesi (URL-3.2)

3.1.2. Aydınlanma Çağı Mimarlığı

Genel olarak Aydınlanma'nın entelektüel hareket olarak 1688 yılında İngiliz Devrimi ile başladığı 1789 yılında Fransız Devrimi ile zirve noktaya ulaştığı belirtilmektedir. Aydınlanma, Batı' da ticaret ve sanayileşmeyle birlikte burjuvazi ve ya bir orta sınıfın meydana gelmesiyle birlikte gelişen, büyük dönüşümlerin oluşmasını

²⁴ Pilastr: Duvardan çıkıntı yapan dikdörtgen sütun(Oxford Reference).

²⁵ Entablatür: Antik Yunan ve Roma mimarisinde sütunlarla ve ya kolonatlarla desteklenen binanın üst kısmı(Oxford Reference).

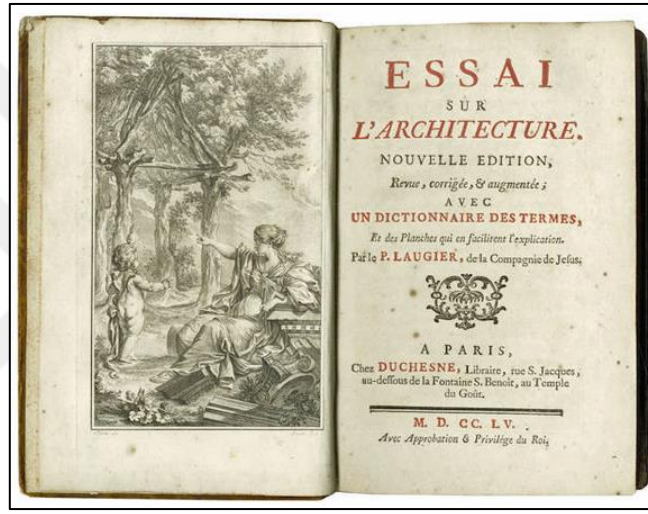
²⁶ Arşitrav: Antik Yunan ve Roma mimarisinde sütunların üst kısmında duran ana kiriş(Oxford Reference).

sağlayan sürecin kültürel ifadesidir. Kapitalizmin doğduğu ve geliştiği ülke, İngiltere’ de ortaya çıkıp Fransa’da esas gücünü elde etmiştir. Daha sonrasında 20. yy. da birçok ülkenin modernleşmesinde kendine yer edinen bu entelektüel hareket mutlak akılcılıkla insan davranışının tek rehberinin gelenek ve din değil de akıl olduğunu savunmaktadır (Zariç , 2017).

Din ve gelenekten koparak kendi aklıyla anlama ve yorumlama çabasını ifade eden bir kavram olarak ortaya çıkan Aydınlanma, bir fikir ve sanat akımı olarak, birbirinden etkilenmesine rağmen bağımsız olabilen bir dizi düşünsel ve sanatsal üretimi kapsayan Hümanizmanın devamıdır (Zariç , 2017). Toplumda köklü bir değişimi savunan filozofların önde gelenlerinden birisi olan Fransız yazar Denis Diderot (1713-1784), sanatın dönemin toplumsal değerlerini yansıtması konusunda derin kaygılar taşıdığını belirtmektedir. Diderot’a göre yapının strüktürünü gizleyen Rokoko düzenbazlığına ve Rokoko iç mekanlarında görülen açık duyumsal gösteri hakkında da aynı fikirdeydi. Bu önemli felsefecilerin yanı sıra gelişen orta sınıfın ileri görüşlülerinden oluşan filozoflar Avrupa’ya yayıldılar ve insanlığın durumuna ulaşmak, kasıtlı ve ussal tasarım yoluyla yeni bir toplumsal düzen oluşturmak ve daha saf, işlevsel ve strüktürel anlatımı ön plana koyan bir mimari yaratmak için “ancien régime”in yozlaştırıcı kültürünün etkilerinin temizlenmesinin zorunlu olduğunu savunmuşlardır. Bu anlayış modern bilim anlayışının ve matematiksel evren modelinin meydana gelmesini sağlamıştır. Aydınlar, ilkel doğaya kutsal bir değer olarak önem vermişlerdir. Sanat ve mimaride ilkel, saf ve bozulmamış nitelikleri bulmaya çaba sarf etmişlerdir. Mimarlık alanında bunun karşılığı; en saf, en temel insan ihtiyaçlarına, topluma en uygun mimarinin uygarlığın şafağında ortaya çıkmış olduğuydu. On sekizinci yüzyıl eleştirmenlerinin inceledikleri çağdaş mimaride inip çıkan duvarlar, taş kılığında sıvalar ve strüktürü gizleyen ağır süslemelerdi. Mimarinin özüne dönmesi ve süslemelerden kurtulması gerekliydi. Mimari gereksiz süslemelerden kurtulup tekrardan özüne dönmeliydi (Roth, 2006).

Marc-Antoine Laugier’in “*Essai sur l’architecture*” adlı kitabıyla meslek dışı insanların dahi ilgisini mimariye çekmeyi başarmıştır. Rokokonun yaygınlaştığı ve sonrasında önemini yitirdiği, Laugier’in (1713-1769) yaşamış olduğu yıllarda sanatta ve mimaride daha basit, doğal ve sade formlara özlem duyulmaktaydı.

Laugier'in yazıları bu özleme yanıt verir nitelikte olan akımın ilk prensiplerini oluşturmuştur. Yeni akıma olan inancı yansıtan ve doğru zamanda yayımlanan “*Essai sur l'architecture*” eserinden on yıl kadar sonra neo-klasik mimari ortaya çıkmıştır. Laugier'in doğruluk ve dürüstlük arayışları yapı ve yakın çevresinin yanı sıra kent ölçeğinde de benzer bir anlayışı savunmuştur. Mimari ve kent tasarımı üzerine değerlendirmeleri 19. yüzyıl boyunca mimarlar ve kent tasarımcıları tarafından kendisine atıfla yenilenmiştir (Akan & Örmecioğlu).



Şekil 43 Marc- Antoine Laugier’ in *Essai sur l’architecture* (Paris,1752) adlı eserinde hakiki mimarinin ne olduğunu gösteren Mimarlığın Esin Perisi’ nin resmedildiği ilk sayfa resmi.(URL-3.3)

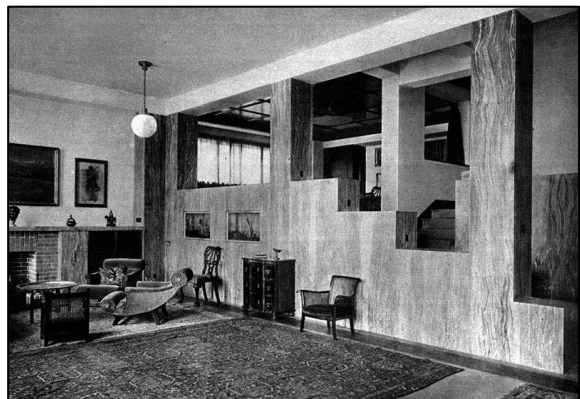
3.1.2.1. Rasyonalizm

Rasyonalizm terim olarak bilgiyi sadece aklın ürünü sayan öğretiler anlamında kullanılmaktadır. Bu düşünce sisteminde duygu yerine akıl ve mantık, pozitif ilimler ön plandadır. Antik Yunan’ da başlamış Roma Döneminde devam etmiş olan Rasyonalizm Ortaçağ’da sekteye uğramış, Rönesans’ta yeniden ele alınmıştır. 18. Yüzyıl Aydınlanma Dönemi’de baskın ideoloji olmuştur. Sonraki yüzyılda ise, Rasyonalizme karşı yeni fikirler ortaya çıkmıştır. Mimari alanında Rasyonalizm genel hatlarıyla saf geometrik formları esas alan tasarımları ifade etmektedir. Rasyonalist mimarlık ürünlerine farklı dönemlerde farklı önemler ithaf edilmiştir.

Antik dönemde tanrılara ulaşmanın evrensel ifade amacı olarak kabul görmüş, Rönesans'ta ise ideal güzelliğin bir aracı olmuştur. Aydınlanma Döneminde ise, ideolojik, ekonomik, sosyal ve teknik bileşenler kavramın içeriğini doldurmada belirleyici olmuştur fakat gerçek rasyonalist mimari ürünlerin ortaya çıkması 20. Yüzyılın başında gerçekleşmiştir. Modern mimarlık içinde gerçekleşen Rasyonalizm, “süsleme suçtur” diyen Adolf Loos ile başlamış ve 20. yüzyılın ilk otuz yılının baskın stili olmuştur. Rasyonalizm, tasarımı bireysellikten koparıp sosyal gelişmenin hizmetine sunmuştur. Tasarımı geniş halk kitlelerine yayabilmek adına ekonomiyi dikkate alan, bunun ancak standardizasyon ve seri üretim aracılığıyla mümkün olduğuna inanan fonksiyoncu bir anlayışı esas almıştır. Tüm bunların evrensel, saf geometrik formlarla mümkün olduğu sonucu çıkarılmıştır. Buna karşın Rasyonalizm anlayışının hepsi dik açılı, birbirine benzeyen yapılardan oluşan kimliksiz bir çevrenin ortaya çıkması tepkileri de beraberinde getirmiştir (Karasözen & Özer, 2006).

Mimarlık kuramcısı olan Joseph Rykwert'e göre 20. Yüzyıl mimarları arasında dikkate alınması gereken en önemli yazar Adolf Loos'tur. “*Süsleme ve Suç*”, Loos'un en ses getiren manifestosudur. Süsleme, bir şeyi gereğinden fazla gösterme çabasıdır. Bunun için efor sarf etmek, insanların paralarını ve emeklerini boşa harcamasıdır. Bu da ülke ekonomisine ciddi bir zarar verir. Bu nedenle dekorasyon ve süsleme dolaylı yoldan dahi olsa insanlara suç işlemektedir. Loos'un süslemeyi suç işlemekle ilişkilendirildiği diğer bir konu, süslemenin insanın bakış açısını daraltması ve kültürel yozlaşmaya zemin oluşturmasıdır. Entelektüel bağlamda gelişmişliğin bir sonucu olarak insan aklının birçok bilimsek buluş ortaya konmuştur. Bu buluşların insan yaşamını ileriye taşıdığı bir dönemde eski dönemlere ait süslemelerin kullanılması Loos' a anlamsız gelmektedir. Kendi yaşadığı dönemde Endüstriyel Devrimin gerektirdiği sade yaşam koşulları içinde meydana gelen mimarının süslemeyle hiçbir alakasının olmaması gerekmektedir. Sadelik kavramı sadece Endüstri Devrimine ve ya Modernizm'e ait değildir. Entelektüel evrimle alakalıdır. Bir insan ne kadar entelektüel bakış açısına sahipse yaşamını o kadar gereksiz ayrıntılardan arındırır. Kısacası yaşamın özüne geri döner (Loos , 2015).

Adolf Loos, mekanı insan doğasının bir uzantısı olarak tanımlamaktadır. Mimarının görevi güzel görünmek değildir. İnsan orada hayallerini, umutlarını, hatıralarını bulmalıdır. Aksi halde mimariyi kontrol eden insan değil süslemecilik ve süslemeci anlayışın mirası olan biçimci düşüncedir. İnsan olgusu, mimariden çıkarıldığında o yapı ve ya iç mekan materyalist bir ifadeye, bir objeye dönüşmektedir. Loos, yaşadığı dönemde Art Nouveau mimarları sadece yapıyı ve iç mekanları değil bütün eşyaları hatta giysileri dahi tasarlama eğilimindeydiler. Çünkü bütün eşyaların ve hatta giysilerin dahi ortaya konmuş olan Art Nouveau tasarımının çizgileriyle ahenk içinde olması gerekiyordu. Loos' a göre sanatın ve mimarlığın böylesi bir saplantı haline getirilmesi oldukça fazlaydı. 20. yüzyıl mimarlığının en büyük fikir babalarından olan Adolf Loos'un bakış açısıyla bakıldığında Art Nouveau ve diğer süslemeci anlayışların günümüze miras olarak bıraktığı bu formalist (biçimci) yaklaşım vardır. Ortalıkta imajlar dolaşmakta fakat kimse mimarlık diye ortaya konan objenin insana nasıl bir yaşam sunduğunu sorgulamamaktadır. Modern formun kendisi de bir süsleme haline gelmiştir. Modernizm ihlal edilen özentî bir kavram halini almıştır. Modern kavramından kastedilen sadelikse, sadelik sadece Modernizm'e ait bir olgu değildir. Sadelik evrimleşmiş bir kültürün; yalın ve ince düşünen, yaşamın görüntüsünü değil özünü anlamayı yeğleyen bir toplumdur (Loos , 2015).



Şekil 44 Adolf Loos, Villa Müller, Prag,1930(URL-3.4)

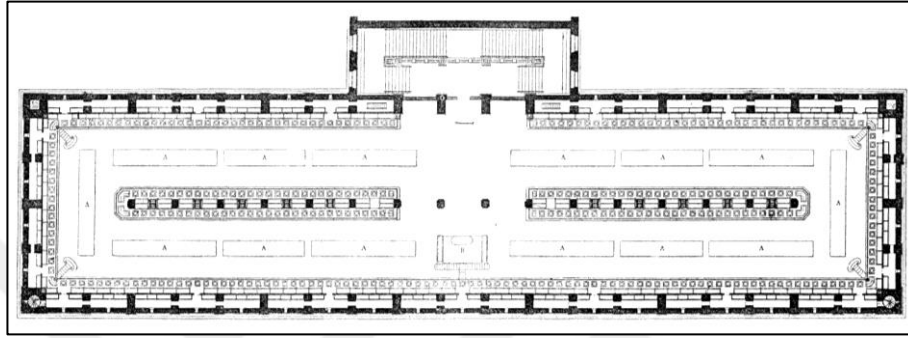
3.1.3. Modernizm

Modern mimarlık tarihini kaleme alanlar, “Modern” denilebilecek gelişmelerin başlangıcını geçmişin farklı zamanlarına götürürler. En geniş çerçevede bakıldığında Modern mimarlık, Ortaçağ sonrasındaki tüm gelişmeleri içermektedir. 19. yy. mimarlık tarihçilerinden biri olan James Ferguson’a göre modern zamanlar Rönesans’ la birlikte başlamaktadır. Mimarlık Modern dönemini 20. Yüzyıla başlatan da vardır. Vincent Scully, demokrasinin mimarlığı olarak tanımladığı Modern mimarinin endüstriyelleşme ile başladığını savunmuştur. Daha sonraki kuşak mimarlık tarihçisi ve eleştirmenlerinden olan Kenneth Frampton, 1980 yılında yayınlanan “*Modern Architecture, A Critical History*” eserinde Modern Mimarinin başlangıcını oluşumunda etkili olayların, Aydınlanma Çağı ile ortaya çıkan pozitivist rasyonel düşüncenin ve teknik gelişmelerin gündeme gelmeye başladığı 18. yüzyılın ortalarına kadar indirilebileceğini savunmuştur (Aslanoğlu, 1988).

Charles Jencks ise Modern Mimarinin, tüm 20. yüzyıl gelişmelerini içine alan geniş kapsamlı bir bütün olarak algılanması gerektiğini, Modern Mimarlık tanımının her şeyi kapsayabilecek nitelikteki ilkelerle belirlenmiş, çağın gerçek üslubu olduğu düşüncesinin bir yanılgıdan ibaret olduğunu vurgulamaktadır. Çoğu tarihçi seçmeci bir tutumla göz ardı ettikleri karmaşıklığın esasen 20. yüzyıl mimarlık ortamının bir gerçeği olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır. Jencks, 1920-70 yılları arasında altı farklı akımın ayırt edilebileceğini savunmuştur. Gerçekten de Modern Mimarlık tek bir üslup değildir. Birbirini izleyen, tamamlayan ya da yadsıyan dolayısıyla mimarlık alanını karmaşık hale getiren ve aynı zamanda da zenginleştiren çeşitli yaklaşımların bir bütünüdür (Aslanoğlu, 1988). Modern Mimarlığın oluşum sürecinin tam olarak ne zaman başladığını söylemek zor olsa da mimarlık historiyoğrafisinin artık gelenekselleşmiş tutumu 19. Yüzyılın mühendislik yapılarını başlangıç olarak kabul etme eğilimindedir (Özyalvaç, 2013).

On dokuzuncu yüzyılın en büyük ve en etkili mimarlık okulu olan Ecole des Beaux-Arts’ı (Güzel Sanatlar Okulu) en iyi temsil eden mimarlardan biri Henry Labrouste’dır (1801-1875). Labrouste, tasarlamış olduğu referans kütüphanesi olan Bibliothèque Sainte- Geneviève’de işlevsel düzenlemenin açıklığı ve dolaşımın

doğrudanlığıyla yeni yapı malzemelerinin kullanıldığı ve içinde yapının ne için kullanıldığının doğrudan anlatan strüktürü birleştirmeyi başarmıştı. Bütün bunları yaparken gereksiz Klasik süslemeler kullanmamıştır. Böylece öğrenciler ve ilerici mimarlar için modern bir kütüphanenin nasıl olması gerektiğini gösteren ilk örneği ortaya koymuştur (Roth, 2006).



Şekil 45 Bibliothèque Sainte- Geneviève Orjinal Okuma Odası Planı, Görünüş

(URL-3.5)

Ecole des Beaux-Arts'ın izlemiş olduğu temel mimari tasarım ilkelerini özetleyen Guadet (1834-1908), bir yapıyı tasarlarken ilk koşulun yapının işlevini anlamak ve bu işlevi karşılamak olduğunu, ikinci olarak da yapı yerinin ve ikliminin işlevin yerine getirilme tarzında zorunlu değişimlere sebep olabileceğini belirtmiştir. Üçüncü olarak, iyi bir tasarımın kolay inşa edilebilir olmasıdır (Roth, 2006). Modernizm döneminde mimarlık mekan anlayışında işlev/fonksiyon ön planda tutulmuştur.

Dolayısıyla Modern mimari anlayışı toplumsal tutumun temelinde genellikle “belirginlik, düzgünlük, saf biçimler, arınmışlık, bütünlük, yalınlık” ifadeleri ile açıklanmaktadır. Bu, yaşanan Sanayi Devrimi sonrası dönemin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel koşullarının doğal bir sonucudur. 18., 19. Ve 20. y.y. boyunca meydana gelen sosyal, ekonomik sıkıntıların, konut sorununun, yeni yaşam koşullarına alışma süreci ancak bu ilkelerin öngördüğü mimari tutumla aşılabilir. Ön planda olan bu ilkeler ve işlev mimari tasarıma ve mimarın üstlendiği rol değişik şekillerde yansımıştır (Sezgin, 2009).

Özetle Modern mimarlık tarihsel biçimlerin egemenliğinden arınmış, yeni malzemelerin, yeni tekniklerin geliştirildiği çağdaş ve yalın bir mimari anlayışı ifade etmektedir. 20. yüzyılda 1. Ve 2. Dünya Savaşları, Rusya’daki devrim, bilim ve sanat alanındaki gelişmelerin paralelinde zaman ve mekan kavramları ile birlikte gelişmiştir. 1. Dünya Savaşı sonrası yeni biçimlenme süreci olan 1922-1923 yılları arasında Modern Mimari en güçlü ve en yaygın dönemini yaşamıştır. Bu dönemde rasyonalist, kübist, organik ve mekânsal ilişkilerin yeniden yorumlandığı F. L. Wright mimarlığının etkisinde biçimlenen bir mimari eğilim oluşmuştur. Bu nedenle 20. yüzyıl başları mimaride bir dönüm noktası olarak kabul görmektedir ve 1900-1970 yılları arasındaki gelişmiş tüm ürünler, Modern mimarlık kapsamı içerisinde ele alınmaktadır. 20. yüzyıl bakış açısıyla gelişen bu hareketin belirleyici özellikleri şöyledir; çelik, betonarme ve cam kullanımı, basit geometrik formların kullanımı, kübik ve ya geometrik biçimlerin ön planda olması, iç ve dış mekan arasında görsel bir bağ kurma çabası, dışarıdan belirgin olmayan taşıyıcı sistem, beyaz ve ya tek renk cepheler, geniş cam yüzeyler şeklinde ifade edilmektedir. Daha önemli olan bir diğer özellik ise bezemenin, stilistik motiflerin, geleneksel çatıların ve süsleme detaylarının bulunmayışıdır (Yaldız & Sayar, 2016).

Modern mimarlık ilkelerini süslemeden arınmış sadelik, işlevin formdaki ifadesi, lineer düzen, şeffaflık, aydınlık iç mekan tasarımı, açık şeffaf kat planları, teknolojik, tarihe öykünmeyen mimari çözümler olarak özetlemek mümkündür. Bu belirleyici ilkeler, 1920 yıllarından itibaren Le Corbusier, Walter Gropius, Richard Neutra gibi mimarlar tarafından uygulanmıştır. Bu mimarlara ek olarak, 20. yüzyıl geç modern

mimarlığında, Alvar Aalto, Eero Saarinen, Louis Kahn ve Robert Venturi gibi mimarlar da eserler vermiştir (Yaldız & Sayar, 2016).

Le Corbusier, Modern mimariyi asal geometrik biçimlerden oluşan “kütle”, yalın, basit “yüzeyler”, içten dışa gelişen şeffaf ve esnek “plan” ve ışık-gölge, duvar-mekan ilişkisi üzerine bir kurgulama olarak ele almıştır (Le Corbusier, 2020). Le Corbusier ‘in 1929-1930 yılları arasında yapmış olduğu Villa Savoye, 20. Yüzyıl modern mimarisinde önem teşkil etmektedir. Yerden yükselmiş beyaz renkte basit sade bir küp ve küpün yüzeyleri boyunca devam eden yatay pencereler ile yalınlık temel prensiplerini taşıyan en güzel örneklerden olmuştur (Yaldız & Sayar, 2016).

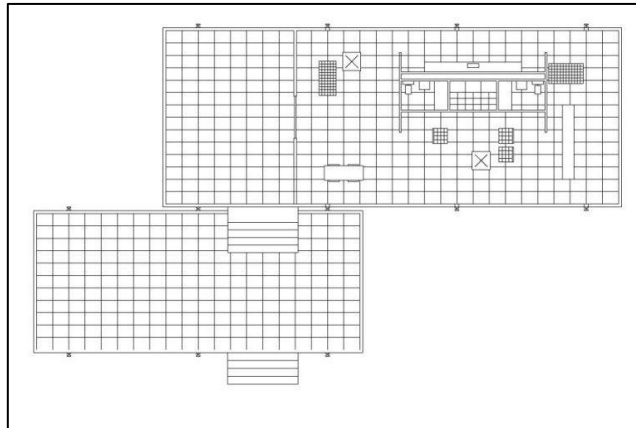
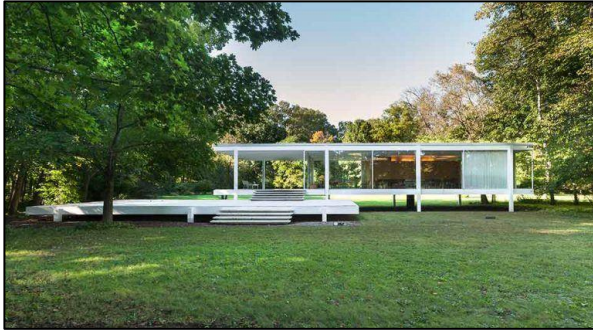


Şekil 46 Le Corbusier, Villa Savoye (URL-3.6)

Modernizm Manifestosu adı altında beyan ettiği ilkeleri taşıyan bu eseri için Le Corbusier, müşterileri için antik ve modern algılardan tamamen uzak son derece sade ve yalın bir villa tasarlandığını ifade etmiştir. Bütüncül bakış açısıyla iç mekan ve dış mekanın birlikte tasarlanması gerektiğini savunarak modern malzemeyi ve

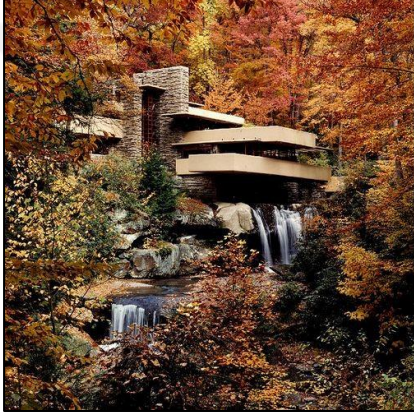
teknolojiyi kullanmıştır. Bu bakış açısıyla Villa Savoye’de mutfak yaşam alanlarıyla birleştirmiş ve dış mekan ile desteklemiştir. 1931’ deki mutfak anlayışını, günümüzde yeni yeni anlaşılabilir olacak yenilikçi bir anlayışla yorumlamıştır. Mimarın dış mekanı iç mekana taşıma amacıyla getirmiş olduğu bu yeni iç mekan anlayışı yeni yeni kavranmış ve kullanılmaya başlanmıştır (Özcan & Ürük, 2019).

Modern mimari üslubu benimseyen bir diğer mimar ise Mies Van Der Rohe (1886-1969)’dir. Bauhaus’un önden gelen mimarlarından olan Mies, Modern tutumunu ünlü ifadesi, “az çoktur” (less is more) temeline dayandırmıştır (Sezgin, 2009). Barcelona Alman Pavyonu (1929) ve Farnsworth Evi (1945-1951) eserleri 20. yüzyıl modern mimarlığında iç- dış mekan bütünleşmesinin ve şeffaflığın en önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Yaldız & Sayar, 2016). Mies’in Farnsworth Hafta sonu Evi; açık, yarı açık ve kapalı alanlardan oluşan bir kompozisyonudur. Plan şemasına bakıldığında oldukça minimal bir çözüme gidilmiştir. İnce çelik taşıyıcılar ve cam yüzeylerden oluşan kütlede duvarlar minimize edilmiştir (Islakoğlu, 2005).



Şekil 47 Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi (URL-3.7)

Akımın önemli isimlerinden biri olan Frank Lloyd Wright “kutunun parçalaması” olarak açıkladığı çalışmalar yapmıştır. Mekanlarda doldurma-boşaltma yapılmasıyla ortaya çıkan bir kavram olarak yapı tasarımında kullanmıştır. Kutunun parçalanma ilkesini belirgin olarak 1936 yılında yapımına başlanan Şelale Evi’nde kullanmıştır. Arazinin doğal koşullarını kullanarak kutunun geometrik yapısını bozmuş ve parçalamıştır. Bu iç mekânlarda görsel farklılıklar yaratmayı mümkün kılmıştır. Böylece, saf formlarla düzgünlük, belirginlik, arınmışlık ve yalınlık elde edilmiştir (Sezgin, 2009).



Şekil 48 Frank Lloyd Wright, Şelale Evi (URL-3.8, URL-3.9)

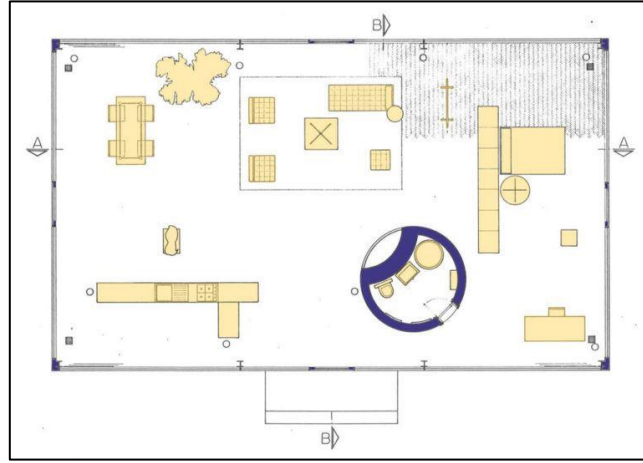
Modern mimarlığın öncüleri birçok olumsuzluğa rağmen kayda değer başarılar elde etmiştir. Modern üslubun izinde olan Behrens, Gropius, Mies ve Le Corbusier yapı bileşenlerinin yapılmasında endüstriyel işlemin yeri sorunuyla uğraşmışlardır. Makine çağını anımsatan malzemeleri ve biçimleri kullanmışlardır. Bir ölçüde mühendislik ve mimarlık arasındaki bağı yeniden kurmuş ve yirminci yüzyılın meydan okumalarını karşılayacak kadar büyük ölçülü ussal bir mimarlığın temelini atmışlardır. École des Beaux-Arts’ın talihsiz kalıtı olan iki taraflı simetrinin tiranlığından kurtulmuş keskin kübik hacimler ve düz düzlemlerden oluşan bir mimarlık imgesini ortaya koymuşlardır. Fakat eriyen karın sızıntılarına karşı gerekli bir yalıtımın yapılamadığı iklim bölgelerinde bile düz çatı kullanmakta ısrar ederek çok da doğru bir şey yapmamışlardır (Roth, 2006).

3.1.4. Postmodernizm

Modernden Postmoderne geçişte ilk küreselleşme dönemi olan modern dönemden daha farklı bir küreselleşme dönemine girildiği ve farklı yapı ve olguların öne çıktığı gözlenmektedir. Postmodernizm ifadesi farklı bir döneme geçişi vurgulamaktadır. Örneğin Modernizm, yıkıp yenisini ortaya koymayı savunurken Postmodernizm var olanı koruyup yeniyi farklı yorumlarla üretmeyi savunmaktadır. Postmodern Mimari, Modern Mimarının tekdüzeliğine tepki niteliğine 1960'lı yıllarda doğan ve Modernizm öncesi, özellikle antik dönemlerin mimari öğelerini yeniden ön plana alarak 1970'li yıllarda şekillenmeye başlayan yeni bir akımdır. Bu akıma ilgi kazandıran isim New York'taki AT&T Binası ile Philip Johnson'dır (Sezgin, 2009). Bu yapıda, Modernist mimarının standart cam duvar öğelerini, yeni çağrışımlar uyandıran formlar içinde kullanmıştır (Roth, 2006). Eskiden Mies hayranı olan Johnson Mies'in mimariye kazandırmış olduğu çelik ve camla oluşturulan yalınlık ve transparanlık konseptinin belki de doruk noktasını kendisi için tasarladığı Cam Ev "The Glass House" (1949) oluşturmaktadır. Yapı, çelik çerçeveli cam bir dikdörtgenden ibarettir. Plan şeması incelendiğinde; merkeze yakın ancak simetriyi bozma kaygısıyla bir miktar kaydırılmış masif, silindirik bir kütle ıslak hacim için kullanılmıştır. Bunun dışında bütün olarak mekanı zedeleyen, şeffaflığı bozan hiçbir eleman bulunmamaktadır. Yaşama, yatma, çalışma, yemek ve mutfak gibi birimleri oluşturan mobilyalar dikdörtgen cam kütle içerisinde dağıtılmıştır. Gerek cephe simetrisi gerek kullanılan elemanların azlığı ile olabildiğince minimal olan yapıda minimalliği bozan tek eleman silindirik küttedir (Islakoğlu, 2005).



Şekil 49 Philips Johnson, Cam Ev (URL-3.10)



Şekil 50 Philips Johnson, Cam Ev (URL-3.10)

3.1.5. Çağdaş Mimaride Minimalizm

Mimari söylemde Frankfurt bağlamının²⁷ dışında “minimum, minimalizm” terimleri 70’ li yılların ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Mimarların ve ya başka eserler ortaya koyan kişilerin yapıtlarının morfolojik yönlerini tanımlamak için birçok profesyonel dergi makalelerinde ve yayınlarında bu terimler kullanılmıştır. Yaygın kanıya göre Minimalist mimari, birincil ve basit- minimal- geometrik formları içermektedir. Daha sonra Legorreta, Kahn ve Ando’nun mimarisi Minimalist olarak tanımlanmıştır. 80’li yıllarda önde gelen tarihçiler de terimi modern mimarinin monografik incelemelerinde saflığın yeniden canlandırılmasından, pürizmden bahsederken ara sıra kullanmıştır (Stevanovic, 2013).

80’li yıllar sonunda mimari pratikte yeni bir figüratif olgu gözle görülür bir şekilde genişlemiştir. Zamanla statü kazanan mimaride Minimalizm üzerine birçok teorik tanım yapıldı. Minimalist teori ile ilgili ilk referanslar, Aralık 1988’e dayanmaktadır. İtalyan mimarlık dergisi Rassegna, *Minimal* başlıklı tematik bir sayı yayınlamıştır. Sayının yazarı Mimar Vittorio Gregotti, kendisinin de dahil olduğu birçok mimardan bahsetmiştir: Ando, Kahn, Ungers’in yanı sıra Isozaki, Barragan, Siza, Souto de Moura, Alejandro de la Sota Martinez, Herzog ve DeMeuron, Nouvel, Valle, Snozzi. İlginçtir ki bu mimarların Minimalist eserleri Minimalizm duyurulmadan

²⁷ Das Neue Frankfurt (Yeni Frankfurt) sosyal konut programı(1925-1931); 1. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa, ayrıcalıklı olmayan sınıfların konut ihtiyacının karşılanmasına yönelik programların en kapsamlı uygulamalarından biri olarak Ernst May öncülüğünde Frankfurt’ta gerçekleştirilmiştir (Akyıldız, 2021).

önce yapılmıştı. Gregotti için mimari Minimalizm sanatsal pratikte aşırı olanı bastırmayı temel alan geniş bir eğilimin parçasıdır (Stevanovic, 2013).

90'lı yıllarda teorik çerçevenin oluşturulması mimarların analizlerini, tanımlarını, sınıflandırmaları ile birlikte Minimalizm'in tespit edildiği kültürel ve geleneksel kökenleri de içermektedir. “Minimalismos” kitabında Montaner (1993), Minimalizm'in özelliklerini şöyle belirtmiştir; pitoresk minimal, geometrik titizlik tekrarlama etiği, teknik kesinlik, maddesellik, birlik, basitlik, ölçeğin çarpıtılması, yapısal form baskınlığı ve saf mevcudiyet. Vice (1994) “Minimalism and the Art of Visual Noise”da sadelik, doğrusallık, tefekkür, bastırılmış renk paleti içeren esasen indirgemeci bir mimari olarak tanımlamıştır. “Minimum” da Pawson (1996)'a göreyse tüm bileşen, detay ve eklemeler özüne indirgendiğinde meydana gelen kalite, mükemmelliktir (akt. Stevanovic, 2013).

Özetle, mimarlık için Minimalizm 80'li yıllarda ortaya atıldığından beri tartışmalı ve kendine özgü bir konudur. 90'larda Minimalizm söylemleri yoğunluk kazanmış, 21. Yüzyılın ilk on yılının ortalarında kuramsal bir odak olmaktan yavaş yavaş çıkmıştır. Minimalizm'in mimarlık alanında bir kökeni ve ya süregelen bir gelişmesi olmadığından, çok az sayıda mimar kendini Minimalist olarak tanıttığından tartışma eğilim, tarz, akım ya da okuldan bağımsız olarak sürmüştür. Minimalist mimari, postmodern dönem ve sonrasında var olan, yaygınlaşan biçimsel deyiimi açıklama ihtiyacından meydana gelen mimari bir söylem olarak nitelendirilebilir. Mimarlıkta Minimalizm tarihinin kurumsal bir tarih olduğunu öne süren çağdaş mimarlığı daha iyi anlamak için yorumlayıcı modeller ele alınmalıdır (Stevanovic, 2013).

3.1.5.1. Minimalist Mimarlar ve Yapıları

3.1.5.1.1. Luis Barragán(1902-1988)

Uluslararası tanınan Meksikalı mimar, çağdaş peyzaj tasarımının en yetenekli uygulayıcılarından biridir. Çalışmalarında “duvar” hem en üstün varlık hem de metafizik manzaranın bir parçasıdır. Tasarım yaklaşımı klasik ve zamansız unsurlar içerirken ülkesinin kültürüne de derin bir kök salmıştır (Ambasz, 1976). Barragán, mükemmel düzlem, zarif aydınlatma ve üç boyutlu şekillerin tasarımı

çıkarılmasıyla kalan boşlukları dikkatlice değerlendirmiştir. Din adamı kimliğiyle kendi tasarımlarını “mistik” ve sakin olarak tanımlamıştır. Meksikalı mimara göre mimarlık dini maneviyatı benimsemelidir. Barragán’ın minimalist tavrı, dinginlik, yakınlık, mahremiyetin yanı sıra güzelliğe, ilhamlara, büyüleyiciliğe ve şaşkınlığa dayanmaktadır. Kırsal yaşamının etkisinde taş, ahşap gibi ham maddeler, saf yatay düzlemler, yeşil alan, su elementleri, teraslar ve çok renkli basit geometriler vasıtasıyla doğayla etkileşim kurup tüm kırsal görüntüleri minimalist tasarım diline soyutlamıştır (Youssef, 2014).

Diğer Minimalist mimarların aksine Barragán, minimal boşluk ve form tasarımında renk kullanmıştır (Pawson, 1996). Barragán’ın pek çok eserinde mütevazı cepheler keskin bitişlere sahiptir. Yalınlığın içindeki fazladan tek detay, birbirine bağlı pencereleri oluşturan çerçevelerdir. Bazı tasarımlarında örneğin kendi evinde ise Tadao Ando, Alvaro Siza, Claudio Silvestrini, Eduardo Souto de Moura gibi mimarların detaylı analizlerine konu olan çerçevesiz pencereleri kullanmıştır. Minimalizm dilini oluşturan motifler arasında en iyilerinin Barragán Evi’nde olduğu bilinmektedir (Vasilski, Minimalism in architecture: Architecture as a language of its identity, 2012).

“Huzur ifade etmeyen her mimari eser bir hatadır. Bu yüzden duvarı korumak yerine günümüzün ölçüsüz, devasa cam yüzeyleri kullanmak bir hata olmuştur.”

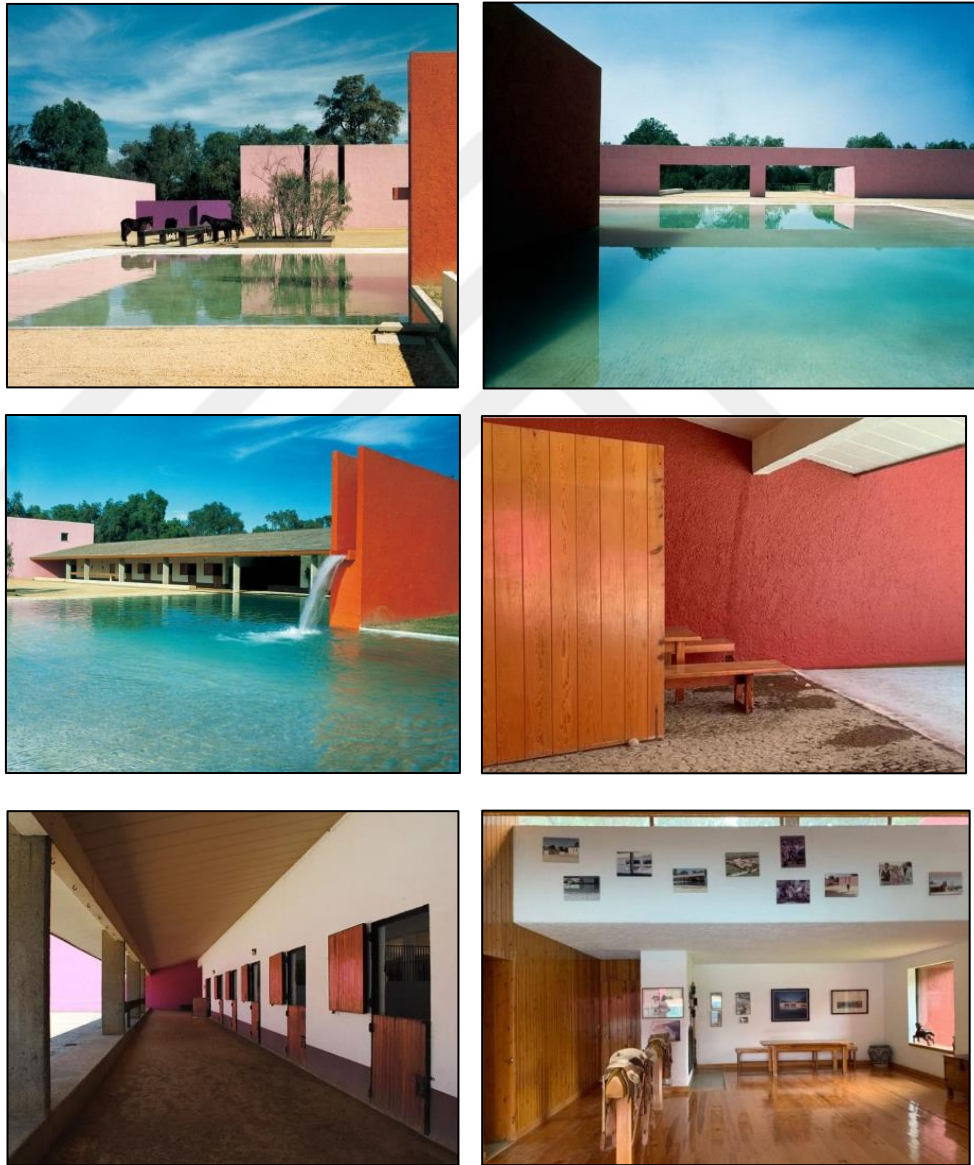
Luis Barragán

(Ambasz, 1976, s. 8)

3.1.5.1.1.1. Cuadra San Cristóbal, Los Clubes, Meksika, 1968

Luis Barragán’ın Meksika’daki başyapıtlarından biri olan Cuadra San Cristóbal, Los Clubes veya Clubs adlı konut kümesi projesinin bir parçasıdır. Bu küme, dört yatak odalı bir ana ev, personel dairesi, misafirhane, insanlar ve atlar için iki ayrı havuz ve tabi ki atlar için sonsuz genişliklerden oluşmaktadır. Bu proje, insan yapımı mimari ile doğa arasındaki boşluğu kapatmak için ciddi bir denemedir. Su ögesi, mülkün alanları arasında köprü kurmada kilit bir unsurdur. Ayrıca bu öge, ziyaretçiye çok

daha sakin hissettirmektedir. Barragán açık- kapalı, aydınlık-karanlık arasındaki dengeyi sağlamayı amaçlamıştır. Ayrıca tasarımda benimsenen ve teşvik edilen bir akışkanlık bulunmaktadır. Minimalist geometrik çizgilerin mimarın hayal gücüyle uyumlu olduğu cesur bir fikirle renk ve doku kullanımıyla yumuşatılmış, genel yapı malzemeleriyle sınırlandırılmamış, su ve toprak elementlerinin gücünden yararlanılmıştır (Youssef, 2014).



Şekil 51 Luis Barragán, Cuadra San Cristóbal, 1968 (URL-3.12)



Şekil 52 Cuadra San Cristóbal Plan,1968(URL-3.13)

3.1..1.2. Tadao Ando, 1941

Osaka’da dünyaya gelen Ando gençliğinin ilk yıllarında Japonya’daki tapınak, mabet ve çay evlerini ardından dünya mirasının önemli yapılarını bizzat deneyimlemiştir. Hiçbir mimari eğitim almayan Ando, modern mimarinin önemli isimlerinden Le Corbusier ve Louis Kahn’ın yaklaşımlarını Japon kültürü ve karakteristiğiyle uyuşturduğunu gözlemlemiştir. İlham aldığı bu mimarlar insan- doğa arakesitinde insanı merkeze koyan Batılı bir bakış açısına sahiptir fakat bir Doğulu olan Ando insan ve doğa arasındaki uyum ve bütünlüğe gönderme yapan tinsel bir açıklığa sahiptir. Bu noktada özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Japon kültürü ve Zen Budizm inancına göre insan ve çevre ahenk içinde bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Ando’da mimarisini yaratırken kendi kültüründen gelen bütünlük ve uyumu kullanmaktadır. İnsan- evren- doğa diyaloguna dayalı tasarım ilkeleri geliştirmiştir. Mistik geleneği hariç tutulduğunda Batı, hiçliği olumsuz olarak ele almaktadır ve onu ürkütücü olarak nitelendirmektedir. Hiçlik, boşluk, yokluk kavramları üzerine düşünmek Doğu’nun insan bilincine bir katkısıdır (Kaya, Çelikel, & Özturan, 2021).

Ando’ya göre kendi mimarlığını oluşturan üç temel eleman; yalın geometri, malzeme ve doğadır. Kendisi vurgulamasa da bu üç elemana ek olarak ışık ögesi de eklenmelidir. Ando’nun Modernizm’in özgünlüğü bu dört ögenin ele alınış biçimidir (Güzer, 2000). Daimi olarak kare veya kareye yakın dikdörtgen modüller şeklinde ve kalıp bağlantı delikleri görünür durumda kullandığı çıplak beton, doğal rengini ve

dokusunu koruyan ahşap ve olabildiğince bölüntüsüz yekpare cam yüzeyler kullanmıştır. Ando'nun tutumu, malzeme ve tekniklerle elde edilebilecek kolay zenginlik yerine saf, arınmış tasarımın oluşturduğu zor plastisiteyi arama yönündedir (Tanyeli, Ando, Modernizm ve "Japonizm", 2000). Onu diğer Modernist mimarlardan ayıran bu özgün tutum, mimari teorisyen ve mimar olan Christian Norberg-Schulz'un "zaman üstü olma" (timeless) kavramıyla açıklanabilir. Ando'nun "minimalist" bir tutum içerisinde tekrar ederek kullandığı yalın geometrik biçimlerle ulaştığı ustalık, Modern mimari dilin içinde kalınarak da zamanlar üstü olunabileceğinin bir kanıtıdır. Onun mimarlığı adeta "iyi" ve "kalıcı"nın akımlar üstü olduğunun bir göstergesidir (Güzer, 2000). Yeni nesil mimarlar arasında Ando'nun bir kült haline gelmesinde hiç kuşkusuz minimalist duyarlılık etrafında oluşan harenin de payı bulunmaktadır. Kurulan planın netliğiyle yapı dilinin berraklığının bütünleştiği ve mekanda gezinti deneyimine yoğunlaşan yalın mimarlık ortadadır. Bu yalın mimarlık, çığırından çıkabilen çokluk içinde kendini belli etmektedir (Balamir, 2000).

3.1.5.1.2.1. Azuma Evi, Osaka, Japonya, 1976

Ando'nun mimarisini tanımlarken duvar mimarisi denebilir. Alanları işleve göre bölmek yerine yalın, sert duvarlarla yaşama göre biçimlenebilir alanlar oluşturmaktadır. Ando'ya göre duvarlar hareketleri düzenler, ilişkilerimizi ve hayatımızı yönetir. Bununla birlikte, yokluğun estetiğini de mimarisinde ustaca kullanmıştır (Furuyama, 2006). Ando, Azuma Evi için bir keresinde "Provokatör Kutu" ifadesi kullanmıştır ve mimari bakış açısını şöyle ifade etmiştir: "İlk bakışta benim mimarım sanki tüm insanlardan, işlevsel ve pratik unsurlardan ayırarak bir tür soyut alan yaratmayı amaçlıyordum gibi görünebilir fakat aslında soyut mekan için değil, bir mekan arketipi için uğraşıyorum" (Furuyama, 2006, s. 15).

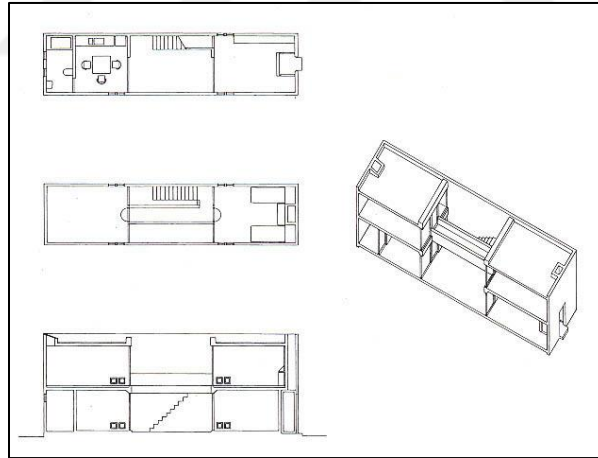
Ando'nun kariyeri, gündelik hayat koşuşturmalarının olduğu Sumiyoshi adlı işçi mahallesinin ortasında sessiz bir duvar olarak duran Azuma Evi ile başlamıştır. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başlangıcında, Ando dar, sıkışık yerleşim yerlerinde geniş yaşam alanları yaratmak konusunda mücadele vermiştir. Gelenek ile modernite, sınırlı bütçe ile hayaller, günlük ihtiyaçlar ile estetik kaygı gibi birçok

karmaşık etkenlerle uğraşırken mimar kimliğini oluşturma mücadelesiydi. Geleneksel evlerin yoğun olduğu bu bölgede yaptığı Azuma Evi, Ando için mücadelesini taçlandıran bir başarıydı (Furuyama, 2006). Kompozisyon öğeleri, mekânsal çözümler, malzeme kullanımları evin Ando'nun tasarımı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Daha çok detaya inildiğindeyse onun projelerinin karakteristik öğeleri göze çarpmaktadır (Knopek, 2016).

Azuma Evi'nde bir açıklık yoktur, yalıtımlı sağlam beton duvarlar bulunmaktadır. Tamamen kapalı halde olan yapının çevreyle bir diyalogu da yoktur. Ortaçağ manastırlarına benzer şekilde hava ve ışık sadece iç avludan girebilmektedir. Cepheyi oluşturan betonarme duvarlarda bağlantı delikleri malzemenin ustaca kullanımının bir işaretidir. Gözle görülebilir hafif eğimler, kıvrımlar, tam anlamıyla kusursuz görünmeyen duvarlar kullanılmıştır. Soyut ve çağdaş bir malzeme olan beton kullanımıyla Ando aynı zamanda doğa ve madde arasında da bir bağ kurmaktadır. Nihai sadelik hesaplanmış bir karmaşıklığın sonucudur (Knopek, 2016). Ando Azuma evi için şunları söylemiştir: “Niyetim mikro kozmosun içine somut bir kutu yerleştirmektir. Basit ama yeterli boşluğa sahip bir kompozisyon, kapalı ama ışık ile dramatize edilmiş olarak geliştirmeye çalıştığım bir imajdı. Ev kendini tamamen caddeye kapatmıştır ve gökyüzünden gelen ışık mekana girer ve girişi aydınlatır” (Knopek, 2016, s. 45).



Şekil 53 Tadao Ando, Azuma Evi, 1976 (URL- 3.14,URL-3.15)



Şekil 54 Tadao Ando, Azuma Evi, 1976 (URL- 3.14,URL-3.15)

3.1.5.1.3. Claudio Silvestrin, 1954

İtalyan mimar ve tasarımcı Silvestrin kendi tarzını dürüst, sade, net, sakın, yeni bir mimari olarak nitelendirmektedir. Minimum nesne, malzeme, şekil, çizgi, renk, işaret sayısı ile herkes tarafından anlaşılır egonun ifadesi olmayan basit net geometriyle bu tarzı elde etmiştir. Bu zarif sadeliğin basitlik olmadığını yenilikçi düşünce için bir

zorunluluk olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre sapkın biçimlerin materyalist kültürü basitlikten korkmaktadır. Gösterişli, gürültülü biçimler yerine istikrarlı, dingin ve sessiz mimariyle ruh dünyevi kaderine karşı savaşmaktan vazgeçer ve huzur bulmaktadır. Başka bir deyişle, iyi mimari insanı sessizleştirmektedir. Mutlak mükemmellik arayışıyla mimarlık, maddeyi soyut bir forma dönüştürerek yeni vizyonlar yaratmaktadır (URL-16).

Çağdaş mimarlık sahnesinde “Minimalizm”le bu denli bağdaşan Silvestrin, 1986-1988 yılları arasında kendisiyle aynı bakış açısına sahip olan John Pawson ile işbirliği içinde çalışmıştır. Claudio Silvestrin kendi deyişiyile bütünlük, zihin açıklığı, yaratıcılık, ilgi gibi öğeler onun titiz minimal tarzında yerini bulmaktadır. Sade ama aşırı sade olmayan, çağdaş ama zamansız, sakinleştirici ama münzevi olmayan, güçlü ama ürkütücü olmayan, zarif ama gösterişli olmayan bir mimarlıktır. Eserlerinde her zaman bir denge aramıştır. Yatay ile dikey öğeler veya kullanılan malzemeler arasında uyum ve denge ön plandadır. “Zamansız ve imzasız”, “durgunlukta askıya alınan zaman” aforizmalarıyla hareket eden Silvestrin malzemenin direnişin zamanı dondurduğunu belirtmektedir. Ona göre gerçek değerler asla yaşlanmamaktadır. Bu düşüncelerini hayata geçirdiği eserlerinde Modern mimarlığın karakteristik özelliklerinden olan geniş, katı duvarlar kullanmıştır. İç mekanı çevreleyen ve onu dış dünyanın gürültüsünden, bayağılığından koruyan duvarlar sınırlı sayıda açıklıklara sahiptir. Ortaçağ yapılarındaki gibi ölçülü miktarda olan ışık ve gölge yapıda önemli bir rol oynamaktadır. Bu özelliklere sahip olan Mayorka’daki Neuendorf Villası uluslararası beğeni toplamış ve ödül almıştır (Knopek, 2016).

3.1.5.1.3.1. Neuendorf Evi, Majorca, İspanya, 1989

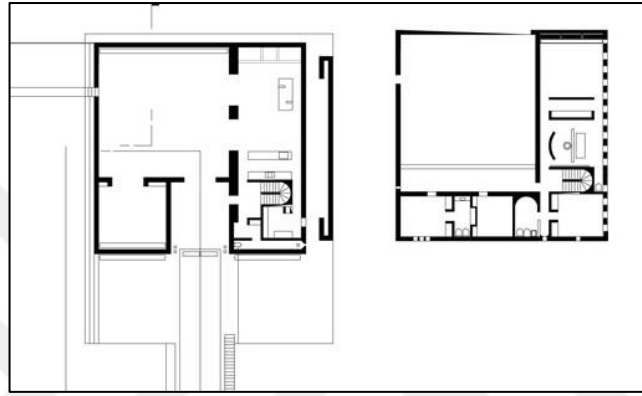
Claudio Silvestrin ve John Pawson işbirliğiyle ortaya konan Mallorca Adası’ndaki bu tatil evi kişiye bir dizi deneyim sunmaktadır. Girişten itibaren yavaş yavaş bir geçiş söz konusudur. Geçiş boyunca ruh hali değişmektedir ve net bir yönde hareketin yerini göreceli durgunluk almakta, yavaşlamakta ve belirsizleşmektedir. Zihin, girişteki deneyimden sonra uzak mesafelere, farklı dünyaya doğru giden bir aydınlanma yaşamaktadır. Bu evi deneyimlemek, kısa bir müzik parçası dinlemenin mekânsal eşdeğeridir. Mimarlık bir dil ise duvar bir fiildir. Pek çok insan duvarları

hareketsiz ve çirkin olarak düşünmektedir. Esasen duvar, inşa etme sürecinin kendisidir bu nedenle mimar için duvar önemli bir araçtır. Duvarlar, mekanın düzenlendiği ve deneyimlendiği boşluğun kurallarını belirleyen güçlü öğelerdir (Unwin, 2010).

Neuendorf Villası da duvarların neler yapabileceğine dair bir alıştırma değildir. Bu evi inşa ettikten sonra ayrı ayrı çalışan Claudio Silvestrin ve John Pawson mimarisi genellikle minimalist, sade olarak nitelendirilmektedir. Mümkün olduğunca az mobilyalı ve dekorasyonu olmayan binalar yapmaktadırlar. Mekanlar, olabildiğince basit ve çıplaktır. Neuendorf Villası, toprak ve çimento karışımıyla yapılmış, kırmızıya boyanmış dikdörtgen duvarlara sahiptir. Mallorca'nın mavi gökyüzü ve Akdeniz' in yeşil ağaçları arasında parlayan bu duvarlarda neredeyse hiç pencere bulunmamaktadır. Ortogonal plana sahip olan evde tüm unsurlar mükemmel, keskin kenarlı dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Ev, geometrik bir matris üzerine tasarlanmıştır. Basit geometrik oranlar mekanda dinginliği elde etmek için kullanılmış gibi görülmektedir (Unwin, 2010).



Şekil 55 Neuendorf Villa, Claudio Silvestrin & John Pawson,1989 (URL-3.16, URL-3.17)



Şekil 56 Neuendorf Villa, Claudio Silvestrin & John Pawson, 1989 (URL-3.16, URL-3.17)

3.1.5.1.4. Alberto Campo Baeza, 1946

Baeza' nın mimarisinde “*yer çekimi*” ve “*ışık*”, şiirsel kavrayışı fiziksel gerçekliğe çeviren anahtar kavramlardır. Mimara göre: “Yer çekimi mekanı inşa eder; ışık zamanı inşa eder ve onu daha anlamlı kılar. Mimarının temel endişeleri, yerçekiminin nasıl kontrol edileceği ve ışıkla nasıl ilişkilendirileceğidir. Gerçekten de mimarının geleceği bu fenomenlerin yeni bir anlayışına ulaşıp ulaşılmayacağına bağlıdır” (Pizza, 1999, s. 12). Başka bir deyişle, Campo Baeza'nın mimari tarzı bağlam, işlev, kompozisyon ve yapı gibi temel, kaçınılmaz gerçekleri içeren bir tanıma sahiptir. Kendi ifadesiyle temel ama minimalist olmayan bir mimaridir. Minimalizm, hem basitleştirmeyi, arınmayı hem de özün bir ifadesini önermesi bakımından daha kavramsal bir olgudur. İnşa edilmiş olanı cisimleştiren ve onun ifade şeklini belirtmekten düşüncedir. Minimalizm'le ilgili tüm sorular kenara bırakıldığında, Mies van der Rohe'nin “*az çoktur (less is more)*” kavramındaki “çok” ifadesini dünyanın ve mimarının merkezinde bulunan insanı ve zamanın kültürü

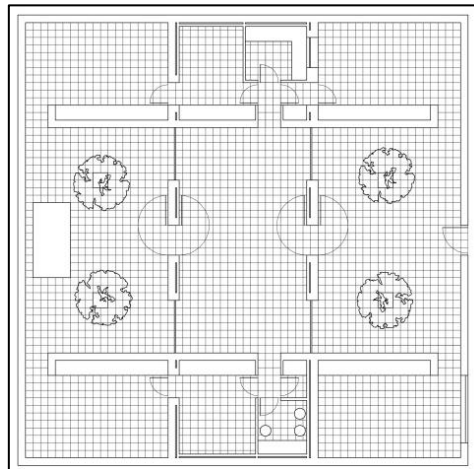
olarak, “az” ifadesini ise tasarımın özünü kesin sayıda elemanla damıtma şeklinde yorumlamaktadır (Pizza, 1999).

Campo Baeza’nın “*Architectura sine luce nulla architectura est (Işıksız mimari olmaz.*” cümlesi göz önüne alındığında ışığın mimarlık için vazgeçilmez olduğu ortadadır. Minimalizm’de doğal ışık tercih edilmektedir. Doğal ışık, genellikle doğrudan değil de ışığı kontrol etmek ve yönlendirmek için benzersiz şekilde tasarlanmış elemanlar aracılığıyla iç mekana iletilmektedir (Vasilski, 2011). Özetle Baeza tasarımlarında “fikir, ışık ve mekan” kavramlarına değer vermektedir. Fikir; mekanın, biçimlerin, yapının işlev ve bağlamını karşılamaktadır. İnsan ile yapı arasındaki ilişkiyi esas olan ışık sağlamaktadır. Boşluk, gereksiz dekorasyondan kaçınmak için minimal geometrik formlarla şekillendirilmiştir (Youssef, 2014).

3.1.5.1.4.1. Gaspar Evi, Cadiz, İspanya, 1992

İspanyol mimar, sanatçı olan kullanıcının isteği üzerine tam inzivayı sağlayacak şekilde bir tasarım ortaya koymuştur. Yapıyı çevreden ayıran, muhafaza eden duvarlarla “*hortus conclusus*”²⁸ oluşturulmuştur. On sekiz metre kenar uzunluğuna sahip kare plan, üç buçuk metre yüksekliğe sahip duvarlarla çevrelenmiştir. Yapının her yerinde mevcut olan beyazlık, mimarinin netliğine ve sürekliliğine katkıda bulunmaktadır. Aynı zamanda belirgin şekilde simetrik yerleştirilen dört limon ağacı da yapının simetrisinde muhteşem bir etki yaratmaktadır. Mimariye katkı sağlayan etmenlerden biri de ışıktır. Bu evdeki ışık, yatay ve sürekli. Doğu ve Batı yönlü avlu duvarları ışığı yansıtmaktadır (Unwin, 2010). Yapının özelliği sürekli olan yatay çizgileridir. Bu nedenle doğal ışık yapı boyunca yatay olarak yansımaktadır. Tüm bunlar göz önüne alındığında Baeza’nın Minimalist tasarım kriterleri şu şekilde vurgulanabilmektedir: “Basit geometri, beyaz renk, düz yüzeyler, temiz ve geniş alanlar, doğal ışık ve ağaçlar” (Youssef, 2014).

²⁸ Hortus conclusus: Bahçe içinde kapalı, gizli bahçe anlamına gelmektedir. Meryem bahçeleri ve ya cennet bahçeleri olarak da adlandırılan bu kapalı bahçeler genellikle çeşmeleri, yürüyüş yolları, çardakları olan etrafı duvarlarla çevrili gül bahçeleridir (Oxford Reference).



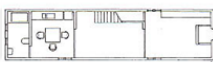
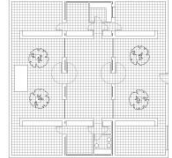
Şekil 57 Campo Baeza, Gaspar Evi, 1992 (URL-3.18, URL-3.19)

3.1.5.1.5. Dört Eserin Minimalizm Kriterleri Üzerinden Karşılaştırılması

Luis Barragan, Tadao Ando, Claduo Silvestrin ve Alberto Campo Baeza Minimalist Mimari yaklaşımı için önemli mimarlardır. Birbirinden çok farklı olan kültürlerden geldiklerinden dolayı dört farklı Minimalist tavır sergilemektedirler. Yapılarında, yalınlığı kendi benlikleriyle, değerleriyle bir bütün haline getirmişlerdir. Birçok eleştirmene ve teorisyene göre 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya konan eserler, Minimalist tasarımın simgelerindendir. Minimalizm'i tam anlamıyla kavrayabilmek ve nasıl uygulanabileceğini görmek adına bu önemli eserleri incelemek ufuk açıcı bir niteliktedir. Karşılaştırmada kullanılan kriterler, genel hatlarıyla Minimalist tasarım dilini yansıtmaktadır (Tablo 1).

Karşılaştırmaya göre dört yapıda da basit planlar, saf formlar, olabildiğince az detaya sahip cam yüzeyler, düz yüzeyler, doğal ışık, doğal öğeler (ağaç, su) kullanılmıştır. Malzemeler çoğunlukla fazla işlem görmemiştir. Genel olarak dört yapının dış çevreyle iletişimi bulunmamaktadır. İç dönük bir hali bulunmaktadır. İç mekanda ise az sayıda mobilya kullanılmış, yüzeyler çıplak bırakılmıştır. Mekanlardaki hareketi, kontrollü bir şekilde içeri giren doğal ışık sağlamaktadır. Sirkülasyonlar son derece basit tutulmuş, mekanlar arası akış sağlanmıştır. Bununla birlikte aynı işleve hizmet vermek amacıyla tasarlanmış olan yapıların sahip olduğu alan büyüklükleri farklıdır. Bu bilgi gösteriyor ki farklı büyüklükteki projelerde de Minimalist bir tasarım kullanılabilmektedir. Kullanılan malzeme ve renk farklılıkları da Minimalizm'i uygulamanın farklı yolları olduğunu göstermektedir (Tablo 1).

Tablo 1 Dört Eserin Minimalizm Kriterleri Üzerinden Karşılaştırılması

Mimar	Luis Barragan	Tadao Ando	Claudio Silvestrin & John Pawson	Alberto C. Baeza
Proje	 Cuadra San Cristóbal	 Azuma Evi	 Neuendorf Evi	 Gaspar Evi
Yer	Meksika	Japonya	İspanya, Majorka	İspanya
Plan	 Basit karelerden oluşan plan	 Dikdörtgen plan	 Kare plan	 Kare plan
Cepheler	Yalın, basit duvarlar Küçük açıklıklar	Yalın, basit duvarlar Küçük açıklıklar	Yalın, basit duvarlar	Yalın, basit duvarlar
Malzeme	Kerpiç, sıva	Brüt beton	Toprak, çimento karışımı, kırmızı tonda boya	Beton, beyaz sıva, cam
Cam	Az miktarda Çerçevesiz cam yüzeyler	Az miktarda Çerçevesiz cam yüzeyler	Az miktarda küçük açıklıklar	Az miktarda Çerçevesiz cam yüzeyler
Işık	Doğal	Doğal	Doğal	Doğal
Renk	Çok renkli	Gri	Kırmızı	Beyaz
Doğa	Su, yeşil öğeler	Gökyüzü	Su, yeşil öğeler	Gökyüzü, yeşil öğeler
Alan	30, 245 m2(toplam mülk alanı)	600 m2(toplam mülk alanı)	65 m2 (kullanım alanı)	324 m2(toplam alan) 110 m2(kullanım alanı)
Mekan	Ahşap kullanımı ağırlıklı	Brüt beton kullanımı	Beyaz renk, basit ve çıplak	Beyaz renk, basit ve çıplak
Mekan bağlantısı	Karmaşık olmayan bir sirkülasyon, yapılar arası sirkülasyon avlu üzerinden	avlu üzerinden bir sirkülasyon	Ana mekan üzerinden bir sirkülasyon	Ana mekan üzerinden bir sirkülasyon
Mobilya	Ahşap ağırlıklı	Az miktarda sade	Az miktarda ahşap	Az miktarda sade

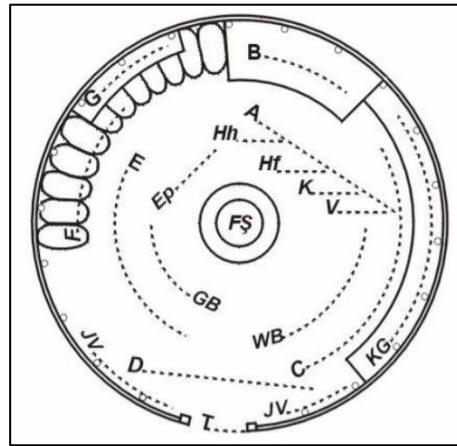
3.1.6. Türk Mimarisinde Mekan Minimalizmi

3.1.6.1. Türk Evi

Mekânsal bir boşluk olan evrende mekanları birbirine bağlayan ya da birbirinden ayıran fiziki çevreler değildir. Toplumların belleklerinde oluşturdukları mekan algılarıdır. Toplumlar ile mekan arasında ontolojik anlamdaki bu iletişim, düşünsel ve eylemsel dünyayı yansıtmaktadır. Toplumların algısındaki mekan, fiziksel ve toplumsal mekanları kapsamaktadır. Fiziksel mekandan kasıt toprak, bölge, kıta ve dünya gibi mekanlardır. Toplumsal mekan ise mimari ile alakalıdır. Her toplum için “mekan” kavramı önem taşımaktadır ve her toplum kendi mekanlarını üretmektedirler. Varoluşun temeli olan “mekan”, toplumun psikolojisine göre anlam kazanmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde mekana kimlik kazandıran bu anlamlar, toplumsal yaşantıda ortaya çıkan olaylarla bütünleşerek özdeşleşmekte ya da değişmektedirler. Anıları barındıran mekanlar, sosyal ve kültürel yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Kuzey, 2019).

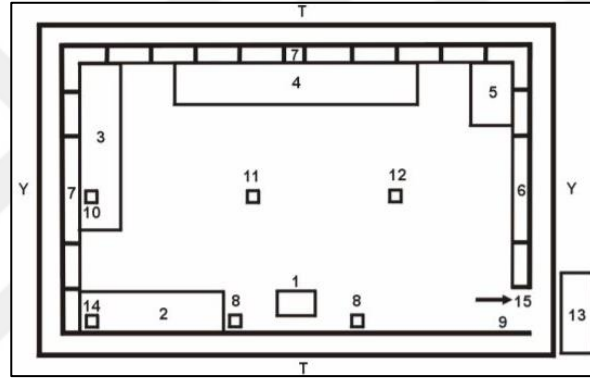
Uygarlığı çok köklü bir geçmişe dayanan her ulusun kendine has bir yaşam tarzı bulunmaktadır. Türk toplumu da eski çağlardan beri kendine has yaşam tarzıyla fiziksel çevresini oluşturarak diğer toplumlara göre farklılıklarını ortaya koymuş bir millettir. Hiç şüphesiz ki bu yaşam tarzınızın ayrılmaz parçası “ev”dir. Türk ev kültürünün üstün nitelikleri, asırlar boyunca çeşitli medeniyetlerle olan sıkı ilişkiler neticesinde oluşan kendine özgü biçimden kaynaklanmaktadır. Türk toplumunun başlangıçta göçebe olması çadır yaşamının ev kültüründe önemli bir öge olduğunu ortaya koymaktadır. Yerleşik düzene geçildikten sonra da sürdürüldüğü bilinmektedir. Tüm insanların gereksinimlerini karşılayabilmesi ve çok amaçlı düzene sahip olmasından dolayı varlığını sürdürebilmiştir. Fakat başlangıcından günümüze kadarki süreçte çevre yapısı, üretim biçimleri, aile yapısı, örf, adet, gelir dağılımı, mülkiyet kavramı ve nüfus artışı gibi etkilere bağlı olarak biçimlenmiştir ve çeşitlenmiştir. Bu çeşitlenmede temel ilkeler değişmemiştir. Gerek yurt gerek se Türk Odası mekan organizasyonu açısından bu ilkelere sadık kalmıştır (Eruzun, 1989).

Çadırlar, hareketli (taşınabilir) bir mimari tür olarak sabit mimari biçimlere oranla özgün sosyal davranışları daha basit hale getiren çok duyarlı bir yaratıdır. Çoğunlukla iki strateji üzerine kurulmuş olan hareketli barınaklar, sabit yönlendirmeler oluştururken diğer yandan kış ve yaz ayalarına göre göç hareketlerine uyumludur. “Yurt”, “kiyiz üy (keçe ev)” veya “toprak ev” olarak aklandırılan çok köklü bir geçmişe sahip olan kubbe çadırlar, Orta Asya’ da yaşayan Moğol ve Türk kavimleri arasında en yaygın çadır biçimidir. Çevre duvarı ve üst örtüden oluşan çadırların tepesinde “çangarak” adı verilen, çadırın ortasında yanan ateşin dumanının çıkmasına yarayan ve temiz havanın içeri girmesini sağlayan bir delik bulunmaktadır. İç mekândaysa ortada “korluk” denilen ısınma, yemek pişirme işlevleri için kullanılan ocak bulunmaktadır. Hiç şüphesiz, bu ocakta bulunan uçayak ve kazan her çadırın en güçlü donatı aleti olma özelliğine sahiptir. Girişin tam karşısında “tör” adlı kısma duvar boyunca “yük” denilen sandıklar, büyük çuvallar, bohçalar, heybeler dizilmekteydi. Bunların önüne serilen halı veya keçede oturulmaktaydı. Girişin sağında bulunan hasır paravanla ayrılmış bölümde kap, kacak ve ev sahibinin yatağı bulunmaktaydı. Girişinin solunda ise eyerler, koşumlar asılmaktaydı. Yapısal kurgu ve iç mekan bakımından çadırlarda büyük bir düzen hâkimdir. Bu düzenin bir parçası olan yaşam da bu hiyerarşiye göre şekillenmekteydi (Üstün, 2018).



Şekil 58 Bir Altay Yurdu'nun İç Düzeni: A. Aile yeri, B. Yatak, C. Kadınlar Tarafı, D. Fakirler ve Hizmetçiler Yeri, E. Erkekler Tarafı, EP. ğeref Yeri, F. Meçin Çuvallar, Fg. Ocak, G. Putlar, GB. Erkek Misafirler, Hh. Ev Sahibi, Hf. Ev Hanımı, JV. Genç Hayvanlar, K. Çocuklar, KG. Mutfak Takımı, T. Kapı, V. Akrabalar, WB. Kadın Misafirler(Radloff, 1994, s. 24' den akt. Köse,2005, s. 168)

Geleneksel Türk çadır yaşamı, “çadır içi” ve “çadır dışı” olmak üzere kabaca iki kısımdan oluşmaktaydı. Çadırın içi aileye özel, mahrem bir alan iken çadır dışı, ortak yaşam alanıydı. Çadır, Türk toplulukları için barınma ihtiyacından öte bir anlama sahip olduğu gözlenmektedir. Tüm ihtiyaçları karşılamasının yanı sıra toplum içindeki sosyal statü için de önemli bir öge olduğu anlaşılmaktadır. Bir boy beyinin çadırı ile sıradan bir ailenin çadırı arasında ciddi farklılıklar söz konusudur. Sıradan ailelerin yaşadıkları çadırlar mümkün olduğunca basit, küçük ve ayrıntısız olacak şekilde inşa edilmiştir. Aynı şekilde eşyalar da az sayıda, hafif ve basittir (Üstün, 2018).



Şekil 59 Çukurova Türkmenlerinde Karaçadır Planı, T: Sital Y: Yankapak 1: Ocak 2: Yigit durağı 3: Dede bucağı Misafir Yeri 4: Komşu oturağı 5: Yatalağ (yatak yükü) 6: Azalağ (azık yükü) 7: Giyesi yükü ve gözenek 8: Işık çağı 9: Çoban çağı 10: Baş çağı 11: Orta çağlar 12: Orta çağlar 13: Kaplık 14: Köşe çağı 15: Kapı (Yalçın, 1993, s. 443’ ten akt. Köse, 2005, s. 169)

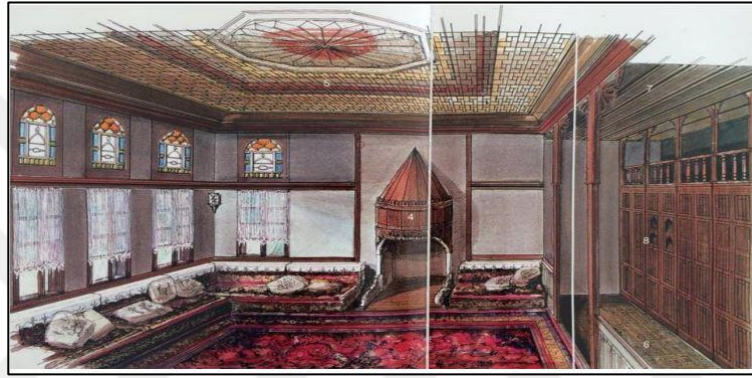
Anadolu’daki göçebe yaşam süren toplulukların yerleşik hayata geçmeleri Osmanlı İmparatorluğunun özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda izlediği iskan siyasetleri sonucu gerçekleşmiştir. Türkiye’de bulunan kırsal yerleşimlerin çoğunun kökeni 150 sene kadar geriye gitmektedir. Kültürleşmenin, kültür yayılımının en az etki ettiği dağlık alanlardaki yerleşmeler çok yakın bir geçmişte yerleşik düzene geçmiştir. Bu nedenle Türk evi tipinin en taze ve en sade örnekleri bu yerleşimlerde dir. Bir varsayım olarak, başlangıçta tüm göçebe, yarı-göçebe ya da konar-göçer toplumlar yerleşik düzene geçtiklerinde benzer şekilde basit bir ev tipi geliştirmişlerdir. Fakat zamanla,

bu basit ev tipi bünyesine yeni unsurlar eklemiş ve genişlemiştir. Dolayısıyla özgün halinden oldukça farklılaşmıştır. Yabancı kültür etkisinin en az olduğu dağlık yerleşim alanlarında Türk kültürünün bir ürünü olan Türk evinin ilk ve sade biçimi muhafaza edilmiş ve günümüze ulaştırılmıştır (Köse, 2005).

Göçebe yaşayan topluluklar yerleşik hayat düzenine geçseler de bir süre daha çadırları kullanmaya devam etmişleridir. Zaten yüzyıllardır göçebeliği benimsemiş insanların aniden çadırlarını terk etmesi beklenmemelidir. Anadolu göçebeleri, değişen koşullarla beraber yerleşik hayatı zamanla benimsemişleridir ve yeni hayat biçimlerine uygun olarak barınma ihtiyaçlarını şekillendirmişlerdir. Bu düzendeki ilk ev tipi tek katlı, tek odalı, sofasız bir evdir. Planına ve iç düzenine bakıldığında göçebe çadırına birebir benzerdir. Çadır içi düzen olduğu gibi bu yeni eve kopya edilmiştir. Değişime uğrayan tek element malzemedir (Köse, 2005). Yerleşik düzende Türk evi çekirdeğinde oda biriminin olduğunu savunan birçok düşünce bulunmaktadır. İlk ev örneklerinin tek bir odadan olması, odanın yapısal kurgusu ile çadır arasında morfolojik olarak büyük benzerlikler gözlemlenmektedir. Her iki yaşama biriminde de işlev, çevresel kullanım ve birimlerin birbiriyle olan ilişkisi benzerlikler göstermektedir. Genel hatlarıyla çok amaçlı ortak alan, oturmak için şekillendirilen çevresel alan, kapalı kullanım alanları (sekiler, sandıklar, yükler) ve ısıtma birimleri benzerliğe sahiptir. Çadırdaki mekanın ortasında olan ocak, yapıda duvara kaydırılmıştır (Üstün, 2018).

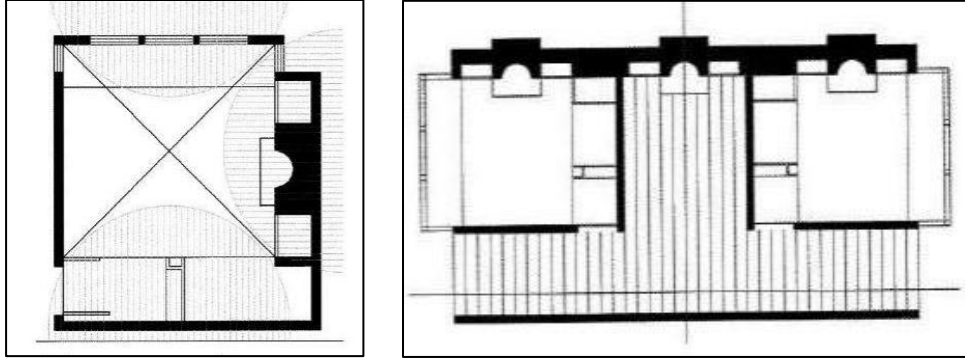
Maddi evren ile barışık, yer ve gök âlemini uyum içinde birleştirmiş pratik, portatif, hafif ve yalın olan göçebe çadırının Türk evi kavramında somutlaşmış ifadesi basitlik ve sadeliktir. Anadolu'daki bölgesel kültür ve yaşam farklılıklarına rağmen iç düzende yalınlık, tutumluluk ve kişisellik gibi nitelikler her zaman ön planda tutulmuştur. Göçebe kültüründen gelen "oda" mirası çok fonksiyonlu mekân olarak evrilmiştir. Gündelik hayatın her işlevi bu tek mekana sığdırılmıştır. Bu ev tipinde oda sadece yaşam alanı değildir. Yemek pişirme, yemek yeme, oturma, dinlenme, uyuma ve depolama da bu mekanda gerçekleşmektedir. Bununla birlikte, soğuk iklimin hakim olduğu bölgelerde bazen odanın bir bölümü hayvanlara ayrılmıştır. Çadır iç mekanında var olan sosyal kurallar değişerek ve güncel hayata adapte olarak varlığını korumuştur. Örneğin çadırdaki her duvara belirli bir düzende konan

minderler, yataklar, yiyecek çuvalları duvarların içine gizleniştir. Sedirler aracılığıyla yatak ve minderler yerden yükselmiş, ortada duran ocak duvar içine gömülmüştür. Odanın bir kenarı mutfak- bulaşık yıkama fonksiyonu için düzenlenmiştir. Bütün bunlar yapılırken tek hücre dokusu mevcudiyetini korumuştur. Bu sofasız tek odalı Türk evi plan biçiminin bir sonraki aşamasında tek odalı, dış sofalı ve ya iki odalı, dış sofalı plan tipi bulunmaktadır (Köse, 2005).



Şekil 60 Türk Evinde oturma düzeni(Küçükerman 2007, s. 70-71’ den akt. Üstün, 2018, s. 194)

Türk evi mekan kurgusunda, “oda” ve “sofa” iki temel unsurdur. Bunlara ek olarak “eyvan” da Türk evinin bir parçasıdır. Oda, müstakil bir ev veya hanedir. Çok işlevli olan bu odaların büyüklükleri arasında fazla fark bulunmamaktadır. İç düzenlemeleri de birbirine oldukça benzemektedir. Geleneksel bir Türk evinin en karakteristik ögesi olan “sofa” , odaların ve eyvanın açıldığı, merdivenin bağlandığı bir dolaşım mekanıdır. Anadolu’da “hayat” olarak da adlandırılan sofa yaşantının büyük bölümüne şahitlik etmektedir. Eyvan, çok işlevsel bir alan olmasa da sofanın ara mekan olmasını güçlendirip evin plan şemasını netleştirmektedir. Rasyonel bir yapılanma sayesinde Türk evi plan tipi çok net bir şemaya sahiptir. Yapının inşasında, kullanımında, algılanmasında modül kavramı önemli bir yerdedir (Yürekli & Yürekli, 2007).



Şekil 61 Türk evinde oda şematizasyonu, İskilip (Yürekli & Yürekli, 2007, s. 19) ve Türk evinde oda ve ana kat plan şematizasyonu, İskilip (Yürekli & Yürekli, 2007, s. 20)

Pek çok konuda azla yetinmenin söz konusu olduğu göçebelikte, zorunlu bir Minimalist tavır bulunmaktadır. Bu yaşam tarzında kişisel özellikler yaşamın sürdürülmesinde önem kazanmaktadır. Göçebeler, yaşamlarını sürdürebilmek adına dolayısıyla da yerlerini değiştirmek için fonksiyonel bir katmanlaşmaya ve bu katmanları sıkıştırmaya gerek duymaktadırlar. Bu duruma farklı birçok işlev için kullanılan aletler, örtüler örnek verilebilmektedir. Türk evine bu açıdan yaklaşıldığında, kışlık ve yayla evleri arasında geçen bir yaşamda sabit mekan elemanları ve hareketli elemanlardan oluşan hareketle durağanlık arasında bir mimaridir. Bahsedilen katmanların hepsi birbiri içine işlemiş ve bütünleşmiştir. İşlevin ve sanatın çok yalın bir şekilde bütünleştiği bu evler, modüler plan düzenleri de baz alınınca minimalist bir sentez oluşturmaktadır. Plan kurgusunda modern yalınlığın soyut ifadesini taşımasına rağmen fonksiyonu ele alış şekli farklıdır. İşlevsel olmayan bir eleman olan “eyvan” bunun somut bir örneğidir. Türk evindeki Minimalist tavır modern düşüncenin soyutlamayla elde ettiği, sade ama basit olmayan, dekoratif öğelerden arınmış ve işlevi temel alan Minimalizm’den oldukça farklıdır. Mimari elemanlarda, eşyalarda modern Minimalizm’de olduğu gibi soyutlamalar vardır fakat birbirini tekrar eden ve belli bir temsiliyet gücüne sahip dekoratif öğeler de bulunmaktadır. Modern Minimalizm’in belirsizliği Türk evinde yok denecek kadar az bulunmaktadır (Yürekli & Yürekli, 2007).

Türk evinin modern mimari düşünceye olan etkilerini inceleyen Vogt, Le Corbusier'in ortaya koymuş olduğu beş prensipten en az üçünün Türk Evinde bulunduğunu ortaya koymuştur. Pilotiler üzerinde yükselme, dış kabuğun strüktürden ayrılması ve yatay pencerelerden ve yapıların hafifliğinden bahsetmiştir (Yürekli & Yürekli, 2007, s. 33). Bununla birlikte Le Corbusier'in Villa Savoye'de anlatmak istediği “promenade architectural (hareket ve geçirimsizliğin bütünleşmesi)”, adı konulmuş olmasa da Türk evinde çok daha önceden varlığı bulmuştur. Hayatlar, diğer açık mekanlar ve bunların oluşturdukları galeriler, kesitte geçirgenliği ve düşeyde de hareketle geçirgenliği sağlamaktadır. Villa Savoye ve Türk evi arasındaki bir diğer bağlantı ise tanımlayıcı kavramlarının “dinamizm” ve “değişim” olmasıdır (Yürekli & Yürekli, 2007).



Şekil 62 Villa Savoye ve İskilip Türk Evi Plan Karşılaştırılması (Yürekli & Yürekli, 2007, s. 50)

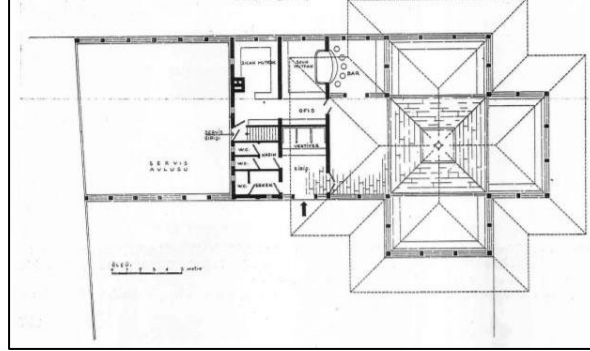
3.1.6.2.Minimalist Tavrın Farklı Zamanlarda Türk Mimarisine Yansıması

3.1.6.2.1. Taşlık Kahvesi, Sedat Hakkı Eldem, 1948

Mimarın binadan eşyaya kadar her şeyi tasarlaması gerektiği düşüncesi olan bütüncül tasarımın anlayışının tüm dünyaya hakim olduğu dönemde Sedat Hakkı Eldem

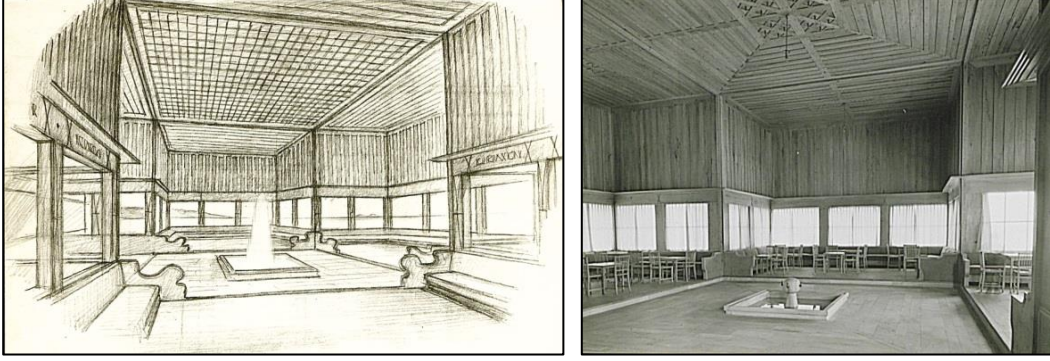
(1908-1988)'in tasarımları Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi mimarlık tarihine adını yazdırmaya başlamıştı. Eldem'in eserleri mimarlık hayatı boyunca çok çeşitlilik göstermektedir. Tasarımlarında geleneksel Türk mimarisini anahtar biçim olarak ele almış ve bu doğrultuda ilerlemiştir. İkinci Ulusal Mimari ve Modern mimarlık üslubunda eserler üretmiştir. Pek fazla bilinmese de Türk Evi mimarisi üzerine yapmış olduğu araştırmalar Türk mimarisi için önem atfetmektedir. Eski örnekleri inceleyerek, belgeleyerek oluşturmak istediği Türk mimarisine kaynak oluşturmak istemiştir. Eldem, mimari ve iç mimarinin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini mesleki yaşamı boyunca vurgulamıştır (Demirarslan, Sedat Hakkı Eldem Eserlerinde Bütüncül Tasarım Kapsamında İç Mekanın Tasarımı ve Etkileri, 2018). 1929'da düşsel iç mekân çalışmaları yapan Eldem; *“Bir vazo, bir biblo, birkaç çiçeğin olağanüstü bir şekilde değerlendirileceği, aşırı derecede basit iç mekânlar serisi yapacağım. Bunlar erkek ve kadın için, bir de yaşamak için onlara gereksinimler için birer çerçeve oluşturacak.”* şeklinde bir açıklama yaparak iç mekânın mimarinin oluşumundaki etkisini vurgulamıştır (Sedat Hakkı Eldem Mimar Sinan Üniversitesi 100.yıldönümü Armağanı, 1987, s. 11' den akt. Demirarslan, 2018, s. 34).

İkinci Ulusal Mimarlık hareketinin lideri haline gelen Eldem yazılarında Osmanlı canlandırmacılığını savunan Ulusal Mimarlık üslubuna ve kübizme karşı olduğunu net bir şekilde ifade etmiştir. Kalem aldığı başka bir yazısında ise geleneksel Türk evi ile modern ev tasarımının şaşılacak derecede benzer olduğunu belirtmektedir. Geleneksel Türk evi plan şemasının sahip olduğu serbestlik, aydınlık ve sağlıklı ortamlar ile mekanda bulunan gömme, sabit mobilyaların, esnek mekan kullanım anlayışının modern mimari tutum özellikleriyle yakın olduğunu söylemektedir. Le Corbusier'in geleneksel Türk evini andıran tasarımları kadar Frank Lloyd Wright'ın Japon mimarisinin sadeliğini temel alan eserleri de Eldem' i etkisi altına almıştır. Özellikle ilk dönem eserlerinde rasyonelleşmiş, stilize edilmiş ocak, sedir gibi geleneksel iç mekan öğelerini kullanmıştır. Geleneksel mekanın sadelik, hafiflik, doğallık gibi modernist yönlerine tasarımlarında yer vermiştir (Demirarslan, Sedat Hakkı Eldem Eserlerinde Bütüncül Tasarım Kapsamında İç Mekanın Tasarımı ve Etkileri, 2018).



Şekil 63 Taşlık Kahvesi Plan ve Görünüş (Eldem, 1950, s. 208)

Eldem'in Türk mimarisini baz alarak yaptığı çalışmalar sırasında inşa ettiği Taşlık Kahvesi'ni Boğaziçi' de önemli bir yalı olan Amcazade Yalısı divanhanesinin plan ve cephesinden esinlenerek tasarlamıştır. 1947 yılında tasarlanmış olan yapı Türk evi mimarisinde mobilyaların mimariyle birlikte çözümlenmesi açısından önem arz etmektedir. Modernize edilmiş sedir, ocak tasarımları, doğal renkli ahşap kullanımı ve beyaz boyalı duvarlarıyla Türk kültürünün asırlardır bir parçası olan kahvehane kültürünü birleştirmiştir (Demirarslan, Sedat Hakkı Eldem Eserlerinde Bütüncül Tasarım Kapsamında İç Mekanın Tasarımı ve Etkileri, 2018). Maçka'nın Taşlık mevkiinde bulunan bu Şark Kahvehanesini gençler için yaptığını söyleyen Eldem, yapının 1980'lerde Swiss Otel inşası için yıkılmasını büyük bir üzüntüyle karşılamıştır. Yeri değiştirilerek tüm ölçüleri değiştirilerek yeniden inşa edilmiştir (Kaya Ö. , 2012).



Şekil 64 Eldem, Taşlık Kahvesi Eskizi ve İ Mekan Görseli(URL-3.20, URL-3.21)

3. 1.6.2.2. Sancaklar Cami, Emre Arolat, 2013

Türkiye'nin ulusal ve uluslararası mimarlık alanında önde gelen isimlerinden olan Emre Arolat, modernizmi en iyi yansıtan yeni nesil Türk mimarları arasındadır. Tasarımlarında durum odaklı bir mimari yaklaşımı kullanmaktadır. Her projenin, her özel durumun sorunlarını tanımlayarak, özel verilerini ayrıştırarak olabildiğince çok katmanlı bir şekilde özgünleştirme üzerine kurulu bir pratiğe sahiptir. Bu pratiği kullanım alanı çok farklı olan yapıların hepsinde kullanmaktadır. Mimarlığı, bilineni unutarak yeni duruma göre tasarlamak şeklinde ele almaktadır (Göreci, 2007). Yine bu mimari yaklaşımla Büyükçekmece'de, şehrin dışında sayılabilecek bir bölgeye tasarlamış olduğu Sancaklar Cami, modern İslami mimarinin en önemli temsilcilerinden biri olarak hayli dikkat çekmektedir. Osmanlı mimarisinin, güncel olan inşaat tekniklerinin ve teknolojik olanakların artması nedeniyle çağ dışı kalması, Arolat'ın bu kalıpların dışına çıkmasını sağlamıştır. Alışlagelmiş olanın dışına çıkarak İstanbul'a sade ve bir o kadar da etkileyici bir cami kazandırmıştır (URL-3.22).

İnşaat faaliyetlerinin henüz hız kazanmadığı bir bölgede birbirine değmeden çevreleyen, ayıran, yönlendiren, belli belirsiz bir dizge içinde birbirlerinden uzaklaştırılmış farklı yüksekliklerde yatay ve düşey taş yüzeyler, yapıya dair ilk imgenin kurucu elemanlarını oluşturmaktadır. Bu tektonik beton plakaların altında yükselmiş olan kaba yonulu, ince sıralı taş duvar blokları dingin, yavaşlatılmış olan atmosferi yoğunlaştırmaktadır. Girişten geçer geçmez akla yerleşen ilk imge, bütün

mekanı kat eden ve çıplak, brüt beton yüzeyin üzerinde kayan ışık/ gölge blokları olarak tasarlanan kible duvarıdır. Gün ışığının düşey yönde beton duvarlarla kesişerek ortaya çıkardığı görsellik, yapay aydınlatma yardımıyla bu eğik yüzeyi bir temaşa ekranına çevirmektedir (Altınışik, 2018). Arolat'ın “ibadet sırasında mekândan alınan ruhsal ve bedensel zevkin ön plana alınmasıydı” ifadesi bu ince ayrıntılarla vücut bulmuştur (Altınışik, 2018, s. 160).



Şekil 65 Sancaklar Cami, Emre Arolat, 2013(URL-3.23)

Fiziksel ve duygusal algılara hitap eden bir cami tasarlamaya çalışan Arolat'ın, Hz. Muhammed'e ilk vahiy gelen yer olan Hira Mağarası'ndan esinlendiği de söylenmektedir (URL-3). Mekanın zemininin kademelendirilmesi yukarıda başlayan akışı içeride de sürdürüp iç hacim kesiti arttırılmış ve aynı zamanda ibadet eden insanların hareketlerini görsel deneyimin bir parçası haline getirilmiştir (Altınışık, 2018). Kütüphane yapısının giriş duvarının köşesinde taş blok üzerine kazınmış olan şu satırlarda Arolat, biçimlerin ardında gizlenen özün aranmaktan bahsetmektedir (Altınışık, 2018, s. 162-163);

Herhangi bir yer burası, secde edilen. Temizdir.

Tevazu şiarıyla imar edildi.

Ne övünür şekliyle, ne kabarır eşkaliyle.

Yaratanla insan arasına girmez görkemiyle.

(...)

İçi de sadedir dışı gibi, takıp takıştırmaz, bağırıp çağırmaz.

Dedim ya alçak gönüllüdür.

(...)

“Biçimin geri çekilmesi”, “tüm zamansal ve kültürel angajmanlardan özgürleşilmesi”, “yere ait olmak”, “saklı özün şimdiki zaman içindeki tezahürü” gibi ifadelerle bütünleşen Sancaklar Cami'nin dolaşımına sokulan “sadelik” ve “tevazu” gibi terimler insanı kendi imgelem dünyasında rehberli bir tura çıkmaya ikna ediyormuş gibi hissettirmektedir (Altınışık, 2018). İç tasarıma ek olarak kullanılan materyallerde de abartıya ve gereksiz süse kaçılmadan sade bir ambiyans oluşturulmuştur. Bu sadeliğin İslam'ın ve ibadetin sadeliğini, temizliğini, saflığını yansıttığı söylenebilmektedir (URL-3.24).

3.2. MOBİLYA TARİHİNDE MİNİMALİZM

Yerleşik ve gelişmiş toplumlara ait olan mobilyalar insanın günlük yaşamını kolaylaştıran eşyalardır. Çağdaş insanlar yaşam alanlarında, iş yerlerinde, taşıtlarda, otellerde, hastanelerde kısacası bulunduğu tüm mekânlarda mobilyalı bir düzen içinde yaşamaktadır. Beş bin yıllık tarihine karşın birçok toplumda sırdan insanlar için mobilyalara kolay erişim ancak iki yüzyıl öncesinde gerçekleşmiştir. Mobilyalar, yaşamsal bir gereklilik olmasalar da yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Görünürde pratiklik sağlayan bu eşyalar, sanatçılara da sanatlarını göstermek için olanak sağlayan araçlar olmuşlardır. Önceleri toplumun üst kesimleri için bir statü göstergesi olarak pahalı malzemelerle, ağır işçiliklerle yapılan mobilyalar, endüstriyelleşme ile birlikte geniş tüketici kitlelerine uygun olarak imal edilmeye başlamıştır. Kullanışlılık, dayanıklılık ve bakım kolaylığı sağlayan ve daha ucuza mal edilmiş ürünler aranır olmuştur. Buna karşın tasarımın görsel olarak beğenilmesi de en çok önem verilen özellik olmuştur (Boyla, 2012).

İç mekan kurgusunda en önemli element olan mobilyalar kültürel yapının yapı taşlarından biridir. Sadece zaruri ihtiyaçları karşılamak amacıyla değil; sosyalleşmenin ortaya attığı bir olgu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Doğal materyalin insan eliyle bir esere dönüşmesi sonucu oluşan tasarıma sakin veya hareketli, saldırgan ve ya dingin, iddialı ve ya mütevazı bir duyu yansımaktadır. Mobilya tasarımındaki bu çizgileri yaşam biçimi, karakteristik özellikler, kültürel etkileşimler ve alışkanlıklar belirlemektedir. Bu nedenle mobilya kültürü, toplumların kendi tarzlarını ifade etmelerine imkân sağlamaktadır. Asırlar boyu kültür kavramının alt başlıkları arasında yer alan mimari ve mobilya, insanoğlunun geçmişe ve o güne ait izlerini bünyesinde taşımaktadır. Mobilya tasarımlarını etkisi altında bırak akımlardan biri de Minimalizm'dir. 1900'lü yıllarda Kazimir Malevich'in çalışmaları ve mimar Mies van der Rohe'nin yalın tasarımlarıyla ilk sinyali veren Minimalizm, 1960'larda ortaya çıkan bir akımdır. Bir tasarımı minimum sayıda renk, değer, çizgi, biçim, doku ve malzemeye indirgemek olarak ifade edilebilen Minimalizm aynı zamanda kavramsal saflık (pürizm) ve kurallı kısıtlamalarla oluşturulan sert- katı geometrik biçimlerle de ifade edilmektedir. Minimalist mimari ve tasarımda ise en az malzeme kullanarak en yalın, en ekonomik

ve en işlevsel sonuca varmaktır. Bugünün mekanlarında, mobilyalarında, aksesuarlarında görülen geometrik biçimlerin basit ritimlerle bir araya gelerek oluşturdukları kompozisyonlar nötr bir zevki temsil eden Minimalizm'in temel özelliklerindendir (Kalay, 2017).

3.2.1.De Stijl

1917 yılında Hollanda, Rotterdam' da "De Stijl" adlı derginin yayınlanması, bir grup aydın ve sanatçının ortak paydada ve yeni bir dünyada buluşmasına imkân vermiştir. Bu gruptaki kişiler yeni teknolojilerin insan yararına, daha eşitlikçi bir dünya kurmak için kullanılmasını istiyordu. 1917- 1928 yılları arasında örgütlü bir akım olarak varlığını sürdüren De Stijl'in bünyesinde Mondrian, Théo Van Doesburg, Gerrit Rietveld gibi ünlü isimler yer almaktaydı. Geleneksel olan simetri yerine asimetriyi ve dik açılı geometrik formları kullanmışlardır. Ortak bir dil oluşturmak gayesiyle temel geometrik biçimler, ana renkler (siyah, beyaz, kırmızı, sarı, mavi gibi) kullanmışlardır. Makine ile üretim için en uygun biçim ve şekillerin geliştirilmesi, el işçiliği ve süslemenin en aza indirgenmesi gibi bu akımın temel özellikleri mobilya tasarımlarında uygulanmıştır. Yalınlık, ana renkler, evrensellik, sanatsal ezgiler, teknik, pratiklik ve estetik ahengin iç içe olması bu mobilyaların vazgeçilmez unsurlarıdır. Rietveld'in tasarımı olan Zigzag İskemle, detayları açısından teknoloji sınırlarını zorlarken ergonomiyi göz ardı etmiştir. 1934 yılında tasarlanan dört adet ahşap plakadan oluşan bu iskemle aynı zamanda "Minimalist" bir tasarım olarak da kabul görmektedir. Ergonomi, konfor gibi mobilyayı oluşturan temel unsurların göz ardı edildiği düşünülen bu tasarımın günümüzde seri üretimle satışa sunulması ve iç mekanlarda tercih edilmesi dikkat çekici bir konudur (Çiftci & Demirarslan, 2021).



Şekil 66 Zig-Zag İskemle, Gerrit Rietveld,1934(URL-3.25)

3.2.1.Bauhaus

1919 yılında Walter Gropius tarafından kurulmuş olan Bauhaus eğitim ilkeleri ve yarattığı uluslararası seviyedeki sanat devinimi ile birlikte 20. yüzyıl tasarım ve mimarisinde etkin bir okul, kurum olmuştur. Alman düşünce, teknik, yenilik ve uygulamalarına öncülük etmiştir. Bu gücü modern mimari, iç mekan tasarımı, mobilya, endüstriyel tasarım, grafik tasarım ve sahne dekoruna kadar geniş bir alanda yayılım göstermesini sağlamıştır. Bauhaus öğretisi ve anlayışı genel olarak 19. yüzyıl İngiliz bir tasarımcı olan William Morris' in "sanat ve zanaat" arasında ayrım gözetmeksizin bunların birlikteliğini önemseyen, toplum gereksinimlerini karşılayan anlayışından önemli ölçüde etkilenmiştir. Sanayileşen modern dünyanın makine estetiğini ve mühendisliği öne çıkaran ticari ve endüstriyel tasarım ihtiyacı sanatta ve mimaride de benzer bir arzı doğurmuştur. Sonrasında Uluslararası Tarz olarak da adlandırılmış olan Bauhaus biçeminde gösterişli, süslü yüzeyler yerini işlev, teknik ve yaratı arasındaki anlam uyumuna bırakmıştır. Amacı uluslararası bir dil oluşturmak olan Bauhaus'un eğitim kadrosunda Paul Klee, Vasili Kandinski, Laszlo Moholy- Nagy, Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe gibi farklı disiplinlerden birçok sanatçı ve mimar bulunmaktaydı. Katı bir disiplin ve işlevsellik içinde yalın, basit, süssüz malzemelerle biçim yetkinliği arayan öğretisiyle disiplinler arası modern yaşamın kurulumuna ve dinamiklerine denk düşen bir söylemin yaygınlaşmasını sağlamaktaydı (Yaman, 2013).



Şekil 67 Wassily İskemlesi, Marcel Breuer,1925 ve Barcelona İskemlesi, Mies van der Rohe,1929 (URL-3.26, URL-3.27)

Başta endüstriyel malzeme kullanımı olmak üzere hafiflik, hijyen, biçimde yalınlık, konstrüktif yapı, detaylarda basitlik, strüktürün açıkça görünmesi, ana renk kullanımı, rengin işlevi ve strüktürü tamamlaması gibi bütüncül tasarım anlayışı başlıca özelliklere sahip olan Buahaus mobilyalarında çoğunlukla metal, cam, deri gibi malzemeler kullanılmıştır. Bauhaus'la beraber mobilya üretiminde temel malzeme olan ahşap yerine metal malzemeler yaygın olarak kullanılmıştır. Masif ahşap yerine metal kullanımı daha ucuz, mukavemeti, seri üretime uygunluğu, ambalajlama kolaylığı, fiziksel etkilere karşı dayanımı konularda kolaylık sağlamıştır. Mobilya üretimindeki tüm bu gelişmeler, mobilya tasarımında üretime yönelik standartlaşma, rasyonalizasyon gibi meseleleri gündeme getirmiştir. Buna ek olarak montaj kolaylığı, teknoloji sayesinde yüksek kalite elde etmek gibi ilkeler mobilya endüstrisinin günümüze kadarki sürecinin temelini oluşturmuştur (Çiftci & Demirarslan, 2021).

3.2.3. Modernizm

Modernizm'in ilk adımları esasen 19. yüzyıl ortalarında atılmıştır. İşlevsellik, sadelik ve halka yönelik tasarım ifadeleri o dönemde gündeme gelmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısının önde gelen sanatçılarından Adolf Loos'un "Süs suçtur" cümlesinden sadeliğe verilen önem anlaşılabilmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesine az kalmışken Batı Avrupa'da De Stijl Grubu Modernist tasarım düşüncelerini uygulamaya başlamışken, 1917 yılında komünist devrimi gerçekleştirmiş Rusya'da Konstrüktivizm (Yapımcılık) ve Süprematizm yeni bir toplum düzeni kurma heyecanı ile ortaya çıkmıştır. Bu yeni düzende tasarım, sıradan insanların gündelik ihtiyaçlarını karşılamak için yapılmalıydı. Karmaşıklık ortadan kalkmalı ve kolay algılanabilir, saydam çevreler yaratılmalıydı. Bu amaç doğrultusunda tasarımlar düz çizgi, daire, kare, silindir, prizma gibi doğada yer almayan basit geometrik şekil ve kütlelerle meydana getirilmekteydi. Temel renkler olan kırmızı, sarı, mavi ve yanında siyah, beyaz, gri kullanılmaktaydı. Yapımcıların önde gelen tasarımcısı Alexander Rodchenko (1891-1956) halkın kullanımı için konutlarda, lokallerde, kütüphanelerde veya benzer mekânlara mobilyalar tasarlamaktaydı. Basit kurgulu, sade, işlevsel, zarif görünümlü bu mobilyalar hiç şüphesiz Modernist felsefenin etkilerini taşımaktaydı (Boyla, 2012).

1920’li ve 1930’lu yıllara gelindiğinde Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde endüstri üretimine uyumlu sade ve işlevsel mobilyalar için çalışan gruplar bulunmaktaydı. Bu gruplar arasında, Esprit Nouveau isimli dergiyi yayınlayan İsviçreli mimar Le Corbusier, Charlotte Perriand ve arkadaşları metal boru ayaklı mobilyalar tasarlamışlardır. Bu mobilyaların modern olması dışında en önemli özelliği insan bedenine uyumlu olmalarıydı (Boyla, 2012). Modernizm, 20. yüzyılın en önemli tasarım akımı olmasına karşın bu bütüncül tasarım anlayışının temelini atılması 19. Yüzyılın ortalarına dayanmaktadır. Özünde daha sade ve daha işlevsel olma fikri olan Modernizm’in gelişiminde kültürel, toplumsal, politik alanlarda yaşanmış kargaşaların etkisi büyüktür. Marcel Breuer, Eileen Gray, Jos De Mey, Isamu Noguchi, Mies Van Der Rohe, Le Corbusier gibi önemli isimler mobilya tasarımlarıyla döneme imzalarını atmışlardır (Çiftci & Demirarslan, 2021).



Şekil 68 ClassiCon Adjustable Table E 1027,Eileen Gray,1926 ve Freedom Sofa & Ottoman, Isamu Noguchi,1946-1948(URL-3.28, URL-3.29)

İskandinav Modernizmi

İskandinav Modernizmi diğer bir ifadeyle İskandinav Tasarımı, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Bu tasarım hareketi, 1950’li yıllarda Norveç, Finlandiya, Danimarka, İsveç ve İzlanda’dan oluşan beş İskandinav ülkesinde gelişen basitlik, işlevsellik ve Minimalizm ile karakterize edilmektedir. Bu hareketin doğmasına 1914 yılında Danimarka’da Danish Selskabet for Dekorativ Kunst Firması’nın çıkardığı bir dergi öncülük etmiştir. 1930’lu yıllardan sonra Alvar Aalto, Borge Mogensen, Arne Jacobsen, Hans J. Wegner, Verner Panton gibi tasarımcılar sayesinde

İskandinav Tasarımı altın çağı oluşmuştur. Lüzumsuz hiçbir ayrıntıya, detaya yer vermeyen bu üslupta temel gereç doğal ve yapay ahşap malzemedir. İskandinav tasarımının öne çıkan bir diğer özelliği ise düzenli, derli toplu bir görünüme sahip olmasıdır. Bu sebeple strüktürü algılanabilir işlevsel tasarımlar üzerine durulmuştur. Modernizm metal ve cam malzemeyi ağırlıklı kullanırken İskandinav Modernizmi doğal ahşap ve kompozit ahşap malzeme teknolojisiyle tasarımlar ortaya koymuştur (Çiftci & Demirarslan, 2021).



Şekil 69 Armchair 41 “Paimio”, Alvar Aalto, 1932 ve The Spoke-Back Sofa, Borge Mogensen, 1945(URL-3.30, URL-3.31)

3.2.4.Uluslararası Stil

1930’lu yıllar Modern hareketinden yola çıkan Uluslararası Stil basitlik, faydacılık ve sadeliği savunan bir akımdır. Süslemecilik yerini tamamıyla işlevselliğe bırakmıştır. 1940, 1950 yıllarında kauçuk, sünger, fiberglas, pleksiglas gibi suni malzemeler tasarımcılara geniş bir ölçüde özgünlük yolu açmıştır. 1960’larda teknolojinin de etkisiyle bu yeni malzemeler, mobilya tasarımında sınırsız bir renk çeşitliliğini sağlamıştır. Modernist çizgiyi devam ettiren tasarımlar en az düzeyde kullanılan malzemeyle sadelik, çok hareketli olmayan akıcı hatlar ve çok irdelenmiş biçim kaygısına sahiptirler. Tüm bunların yanında ergonomi de düşünülmektedir. Değerli malzemelerle yapılan zengin bir tarza sahip mobilyalar seçici bir zevki yansıtmaktaydı. Tüketicinin artmasıyla beraber artan ofis, lokanta, konaklama mekânları, ulaşım terminalleri tüm dünyada hızla artmaktaydı. Her geçen gün sayısı

artan bu mekanlara en uygun mobilyalar endüstri ürünü, sade, akılcı, rahat ve nötr bir kişiliğe sahip minimal ve modern tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Arne Jacobsen, Charles Eames ve Ray Eames, bu üslubu kullanan tasarımcılardır (Çiftci & Demirarslan, 2021).



Şekil 70 DCM, Charles & Ray Eames, 1946 ve Egg Chair, Arne Jacobsen, 1958
(URL-3.28, URL-3.32)

3.2.5. Hi-Tech

İleri teknoloji kelimelerinden kısaltılarak oluşturulan bu deyim endüstri ürünü plastik, metal, cam gibi işlenmiş malzemelerle yaratılan mekanlar ve mobilyalar için kullanılmaktaydı. Akımın temelini kent yerleşimlerinde atıl durumda olan endüstri yapılarında oluşturulan “loft” mekanlarında oluşmuştur. 50’li, 60’lı yıllarda New York’ta ucuza kiralanabilen geniş, çatı altı mekanları sanatçılar atölyeye çevirmektedir. İnşaat artığı malzemelerle donatılmış bu mekanlar dünyanın başka büyük şehirlerinde de yayılmıştı. Ekonomik gerekçelerle ortaya çıkmış, atık endüstriyel malzemelerle oluşan bu kaba tasarımlar 70’lerde öncü mimarların ütopye arayışlarından, piyasadaki renkli ve oyuncak gibi olan eşyalardan bıkan tasarımcılara esin kaynağı olmuştur. Bauhaus’a göndermeleri de olan bu son derece gerçekçi, Minimalist çözümlemeler ışığında yeni bir akım oluşmuştur. Rodney Kinsman, Richard Rogers, Michael Hopkins bu akımın öncü tasarımcılarından. Gittikçe mühendislik yanı ağır basan bu akımın mobilyaları arasında Norman Foster’ın 1988 yılında piyasaya çıkardığı “Nomos” masası da gelişmiş bir kurgusal anlayışı

barındırmaktaydı. (Boyla, 2012). Basit geometrik formlar, tek renk kullanımıyla ve metal malzeme ağırlıklı tasarımlarıyla Hi- Tech mobilyaları modüler olma özelliğine de sahiptir. Günümüz imkanları göz önüne alındığında Hi-Tech mobilya ve iç mekanı, akıllı teknolojiyle birleştirilerek fütüristik bir yaklaşım sergilemektedir (Çiftci & Demirarslan, 2021).



Şekil 71 Omkstack Chair, Rodney Kinsman, 1972 ve Nomos Table, Norman Foster, 1988(URL- 3.28)

3.2.6.Minimalizm

Tasarımda bir müddet devam eden belığın karakterdeki akımları, karşıit özelliklere sahip arayışlar, eğilimler izlemektedir. Bu duruma verilebilecek tipik bir örnek, Modernizm sonrasında gelen karşıit akımlardır. Postmodernizm dalgasından sonra 80’lerin sonlarından itibaren olağanüstü sade bir tasarım anlayışı tüm dünyayı etkisi altına almıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında sadece zorunlu elemanların bulunmasını savunulduğu, sadeliğin idealize edildiği dönemde “minimal” kavramı kullanılmamıştır. 1960’larda Amerika’ da plastik sanatçılar arasında soyut resim ve heykel anlayışına karşı bir tutum sergileyen akıma Minimalizm adı verilmiştir. Aynı yıllarda Modernist akımı izleyen mimar ve tasarımcılar da fazla olanı eleyerek daha özlü tasarımlar elde edilebileceğini savunmaktaydı. Mies van der Rohe’nin “Az daha çoktur” ifadesi üzerine Amerikalı mimar Buckminster Fuller “Azla daha çok yapmak” ve Braun Firması’nın ünlü tasarımcısı Dieter Rams “Daha az ama daha iyi” ifadelerini kullanarak Rohe’yle aynı fikirde olduklarını göstermişlerdir. Bu düşüncenin gelişmesinde Batılılar tarafından 19. yüzyılda keşfedilen Japon mimarisi ve tasarımı, De Stijl’in öğretileri, Bauhaus ve Ulm okullarının etkisi yadsınamazdı.

Fakat 20. yüzyılın son on yılında bu yöne sürüklenen tasarımın üzerinde başka olgularında rolü bulunmaktadır. Bu olgular mobilya tasarımını da etkilemekteydi (Boyla, 2012).



Şekil 72 Tulip Masa ve Sandalye, Eero Saarinen, Knoll, 1957 ve Fronzoni '64 Masa ve Sandalye, A.G. Fronzoni, Cappellini,1964(URL-3.33, URL-3.34)

Postmodernist tasarımların varlıklı kişiler için az sayıda üretilmiş olmaları, kullanışsız ve oldukça güçlü bir görsel etkiye sahip olmaları nedeniyle insanlar bu akımdan çabuk vazgeçmiştir. 90'lı yıllarda ise her türlü tasarıma doymuş, ihtiyaçları karşılanmış bir tüketici grubu bulunmaktaydı. Gösterişli fakat bir o kadar da işlevsiz ve kullanışsız olan mobilyalardan bıkmış bir toplum söz konusuydu. Bu nedenle var olanın tam tersi olan sade, kullanışlı ve ucuz tasarımlara büyük bir ihtiyaç bulunmaktaydı. Teknolojik gelişmeler sayesinde projelendirmesi, üretimi kolay hale gelen tasarımlar yeni yapay malzemelerle dayanaklı olacak şekilde üretilmekteydi. Akıllı plastiklerle bir mobilyada olması gereken ergonomi, esneklik, geçirgenlik, saydamlık gibi ihtiyaçlar kolaylıkla yanıt alabilmekteydi. Bu imkânlar mobilyaların Modernist tasarımların kopyası durumuna düşmesini önlemekteydi. Yeni teknoloji az tür malzeme ile gerekli tüm nitelikleri taşıyan mobilyalar yapılmasını sağlamaktaydı. Geniş bir perspektiften bakıldığında “Minimalist” mobilya anlayışı Bauhaus ekolüyle görünür olmuş, Modernizm ile devam etmiştir. Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Le Corbusier gibi tasarımcıların ortaya koydukları tasarımlara “Minimalist” denebilmektedir. Özet olarak Minimalizm'i minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi, doku ve malzemeye indirgeyerek ifade edilen tasarımları kapsamaktadır (Çiftci & Demirarslan, 2021).



Şekil 73 Glass Chair, Shiro Kuramata, 1976 ve LC95A Lounge, Maarten van Severen, 1993 (URL-3.35, URL-3.36)

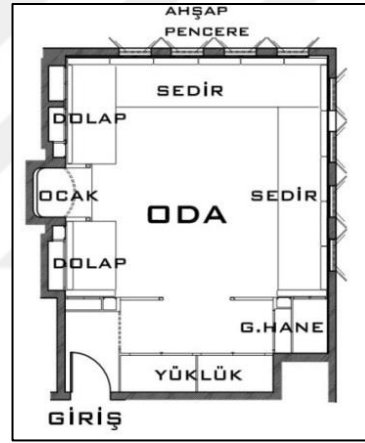
3.2.7. Türk Mobilya Tarihinde Minimalizm

3.2.7.1. Türk Evi Donatıları

Orta Asya’ da göçebe olarak yaşamış olan Türkler yaşam ve barınma alanları olan çadırlardaki mekânsal düzeni, yerleşik hayata geçtikleri Anadolu’daki konutlarında da sürdürmüşlerdir. Göçebeliliğin doğasının bir gereği olan işlevsellik ve yalınlık, geleneksel Türk evinin iç mekan kurgusunda geçerliliğini sürdürmüştür. Oturma, yemek hazırlama, yeme-içme, uyuma ve yıkanma gibi birçok işlevi bünyesinde bulunduran odalar, geleneksel yaşam tarzının izlerini taşımaktadır. Geleneksel yaşam tarzının bir özelliği olan yalınlık kavramı gerek iç mekan oluşumunda gerek donatı özelliklerinde kendini göstermektedir. Türk Evi kavramının en önemli özelliklerinden biri de tasarımın içten dışa doğru gelişmesidir. Öncelikle yaşam fonksiyonları çözümlenmekte, zorunlu ihtiyaçlar karşılanmakta sonrasında bu oluşum dış kabuğa yansımaktadır. Estetik kaygılar yerine son derece gerçekçi, işlevsel, pratik çözümler üretilmiştir. Yapının oluşumunda bu denli önemli olan özellik, Türk evinin yalınlığını sağlayan en belirgin kaynaktır.

Türk Evi’nde odalar ve mekanda bulunan öğeler insan boyutu göz önüne alınarak şekillenmiştir. Örneğin mekanda bulunan sabit, sürekli sedirlerdeki hareketli

minderler kişiler arasındaki mesafenin ayarlanmasına olanak tanımaktadır. Bu örnek Türk evinde işlevselliğin ne derecede ön planda olduğunu göstermektedir. Evin temel ögesi olan odalar, farklı kullanım amaçlarına hizmet verse bile aynı iç yerleşim düzenine ve işlevlere sahiptir. Erkek konukların ağırlandığı oda, gelin odası, misafir odası aynı mekan düzenine sahiptir. Oda içi düzen, donatılar incelendiğinde tüm tasarımların, detay çözümlerlerinin amaca yönelik ve faydacı olduğu görülmektedir. Odalar, birçok işlevi içeren ve kendi kendine yetebilen hacimler olarak tasarlanmıştır. Böyle bir organizasyon, kullanılan her eşyanın sadeliğini, portatif olmasını, çok işlevli olmasını da beraberinde getirmektedir. Taşınabilen yer sofrası, minderler bu ilkeye örnektir (Tokol, 2014).



Şekil 74 Emirhoca Ahmet Bey Evi Selamlık Odası, Safranbolu (Arat, 2012, s. 127)

Bunun yanında Türk Evi'nde mobilya yoktur fakat onun yerine sabit donatı elemanları vardır. Odalarda bulunan donatı elemanlarında biri sedirdir. Oda duvarlarına bitişik konumda olan sedirler oturma, yatma gibi eylemlere hizmet etmektedir. Salt amaca yönelik olan bu donatılar üzerindeki dokumalar haricinde ergonomik yükseklik ve derinliğe sahip olan en yalın iç mekan donatısıdır. Bir diğer önemli donatıysa dolaplardır. Daha öncede bahsedildiği gibi odalar birçok fonksiyona hizmet etmektedir ve bu fonksiyonlar için gerekli olan eşyaların depolanması gerekmektedir. Depolama için kullanılan dolapların bir bölümü gusülhane olarak da kullanılmaktadır. Erken dönemde yapılan dolaplar daha sade ve basittir, sonraki dönemlerde işlemeli, oymalı dolaplar yapılmıştır. Detaylarında işlevsellik ve pratiklik bulunan dolapların yalınlık özelliği tüm dönemde varlığını korumaktadır.

Genellikle duvar yüzeyinde yalın bir şekilde konumlandırılan ocaklar aş odalarının donatılarından biridir. Dolap ve sedir ile yakın bir ilişkisi vardır. Türk Evi’nde ocak, odanın işlevine, düzenine göre şekillenmiştir. Odayı ısıtmak ve yemek pişirmek için kullanılmaktadır (Tokol, 2014).



Şekil 75 Türk Evi’nde ocak, gusülhane ve sedir (Altıparmakoglu, 2016, s. 33, 31, 32)

3.1.7.2. Türk Mobilyasında Minimalizm

Türk kültürüne ait olan sedir, yüklük, niş gibi yapıyla bütünleşik biçimlenen donatılar 19. yüzyılda batılılaşmayla/ modernleşmeyle birlikte değişim sürecine girmiştir. 19. yüzyılın ortalarından sonra öncelikle saraylara sonrasında da toplumun elit tabakasına ait olan konutlarda sabit iç mekan donatısı yerine Batı tarzı mobilyalar kullanılmaya başlanmıştır. Zamanla toplumun diğer kesimlerinde de yaygınlık kazanmaya başlayan Batı mobilyalar üretmek için atölyeler kurulmuştur. Atölyelerle birlikte mobilya üretimi bir sektör haline gelmiştir. Cumhuriyet döneminde Modernleşme, Batılılaşmayla birlikte ele alınmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında mimari eserler ve bu eserlerin iç mekanları topluma yansıyan modernleşmenin en önemli örnekleridir. Dünya genelinde yaygın olarak kullanılan mimarlık ve iç mekan tasarım üslupları bu yapılarda büyük bir ustalıkla uygulanmıştır. İç mekan tasarımları dönemin Batılılaşma tarzına uygun olan mobilyalarla donatılmıştır. Tüm bu gelişmeler süresince mobilyanın üretimi kadar tasarımına da önem verilmiştir. Dönemin tasarım anlayışı olan “Gesamtkunstwerk (Bütüncül Tasarım)” kapsamında mimarlar, ressam, heykeltıraşlar mobilya tasarımları yapmıştır. Bununla birlikte

1927 yılında mobilya ve iç mekan tasarımı konusunda öğrenciler Almanya, Fransa, Belçika, İsviçre, Çekoslovakya'ya eğitime gönderilmiştir (Demirarslan, 19. Yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine Türk Mobilya Sanatı Ve Mobilya Üretimini Gelişimi, 2017).

Gelişme süreci ilerlerken 1930 yıllardan itibaren Vedat Tek, Sedad Hakkı Eldem, Zeki Sayar, Aptullah Ziya, Seyfi Arkan, Fazıl Aysu gibi mimarlar, Selahattin Refi, Nazımi Yaver, Hayati Görkey, Sadun Ersin, Gazanfer Erim gibi tasarımcı ve iç mimarlar, Zeki Kocamemi gibi ressam, Füreyâ Koral gibi seramik sanatçıların mobilya tasarımları bulunmaktadır. 1950 ve 1960 yıllarında ise İlhan Koman, Sadi Öziş, Şadi Çalık gibi heykeltıraşlar, 1970 yıllarında ise Önder Küçükerman, Günay Mutfak ve birçok önemli tasarımcı mobilya tasarımları yapmıştır. Türkiye mobilya sektörü, 1950 yıllarından itibaren sanayileşmeyle beraber fabrikasyon üretime geçmiştir. 1953 yılında Baki Aktar, Fazıl Aysu' nun kurduğu Moderno firması, 1955 yılında Sadi Öziş, İlhan Koman tarafından kurulan ve sonrasında Şadi Çalık'ın dahil olduğu Kare Metal firması mobilya tasarım ve üretiminde öncü konumundadır. 1960 yıllarında Interno Mobilya Firması, MPD firması ve mimar Ratip Erhan, Sadun Ersin' in Form mobilya ve dekorasyon mağazası mobilya sektörü için önemli adımlardır. Turgut Cansever, Şevki Vanlı gibi isimlerin Selçuk Millar ve Ali İhsan Şark'ın kurduğu Şark Mobilya firmasının mağazası için tasarımlar yapmaları Türkiye modern mobilya üretimine katkı sağlamıştır (Demirarslan, 19. Yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine Türk Mobilya Sanatı Ve Mobilya Üretimini Gelişimi, 2017).



Şekil 76 Florya Atatürk Deniz Köşkü Tabure 3, Seyfi Arkan, 1930'lar ve Sandalye 3“Circle”, Sadi Öziş, Kare Metal, 1961 ve . Mukaddes Nişi Evi Sehpa, Fikret Tan, Form, 1970'ler (Ultav, Hasırcı, Borvalı, & Atmaca, 2016, s. 38, 286, 460)

3.1.7.3.Son Dönem Tasarımcıları ve Mobilyaları

Türkiye’ de özgün mobilya tasarımları 1950 yıllarında Akademi mezunu sanatçılarla başlamıştır. 1960 yıllarındaysa yine Akademi mezunu genç tasarımcıların oluşturduğu kısıtlı bir alanda gelişme göstermiştir. 1980’den günümüze olan süreçte sanat ve tasarım okullarındaki artış bu okullara olan ilgiyi arttırmıştır. Bunun sonucunda az sayıda olan tasarımcı sayısı zamanla artmıştır. Dünya genelinde 1990 yıllarından sonra ortaya çıkan “ünlü tasarımcılar” kavramıyla birlikte mobilya alanında daha bireysel olan tasarımlar ön plana çıkmıştır. Günümüzde ismini mobilya tasarımlarıyla duyuran birçok tasarımcı bulunmaktadır. Atilla Kuzu, Adnan Serbest, Aziz Sarıyer, Derin Sarıyer, Defne Koz, Aykut Erol, Tanju Özelgin, Yılmaz Zenger, Can Yaman, İnci Mutlu, Koral Erat, Alper Böler, Ece Yalım, Faruk Malhan, Oya Akman Türkiye’nin mobilya tasarım alanında önde gelen isimleridir (Açııcı & Konakoğlu, 2018).

3.1.7.3.1.Tanju Özelgin

Tanju Özelgin, iç mekan tasarımlarının yanı sıra yatak, koltuk gibi bir çok farklı mobilya tasarımları yapmıştır. Modern çizgilere sahip tasarımlarında bakıldığında tek tip olmaktan uzak yenilikçi bir anlayış hakimdir. Minimalist tasarımlarının estetik görünüşüne ek olarak konfor koşullarını da fazlası ile sağladığı görülmektedir (Açııcı & Konakoğlu, 2018).

3.1.7.3.1.1. To Serisi, 2004

Yüz yüze iletişimin daha güçlü ve akıcı olduğu Osmanlı Divan kültüründen esinlenerek tasarlanan To Serisinde alanı doğru şekilde kurgulamak üzerine durulmuştur. Ofis metrekare maliyetleri ve çalışan nüfusun artışı sebebiyle mekanların birçok amaca yönelik olması gerekmektedir. Bu seri insan odaklı bir çözüm sunmaktadır. Küçük alanları işlevsel toplantı alanlarına dönüştürebilen tasarım iletişime açık alanlar oluşturmaya yardımcı olmaktadır (URL-3.37).



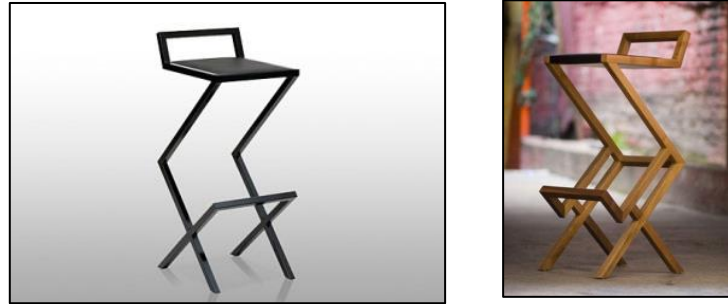
Şekil 77 To Serisi, Tanju Özelgin, Nurus, 2004(URL-3.37)

3.1.7.3.2. Adnan Serbest

Son dönemlerde mobilya tasarımlarıyla adından sıkça bahsettiren Serbest tasarımlarında genellikle çizgisel formlar tercih etmektedir. Ağırlıklı olarak kullandığı sert hatlarla doğanın çizgilerini sadeleştirerek tasarımlarına yansıtmaktadır. Bu tasarımları kromun grisi ve ahşabın sıcak tonlarıyla birleştirmektedir (Açııcı & Konakoğlu, 2018).

3.1.7.3.2.1. Bar 3, 2007

Adnan Serbest, Design koleksiyonunda yer alan tüm parçalarda ceviz ağacı ve doğal deri kullanılmıştır. Bar sandalyesi de aynı malzemelerle gereksiz tüm çizgiler atılarak yalınlığa ve doğaya ulaşmaya çalışılmıştır (URL-3.38).



Şekil 78 Bar 3, Adnan Serbest, 2007(URL-3.39)

3.1.7.1.3. Aziz Sarıyer

Tasarımcının çeşitli işlevlere sahip birçok mobilya tasarımı bulunmaktadır. Tasarımlarında genellikle basit geometrik formlardan yararlanmaktadır. Belirli bir

tasarım dili olan Sarıyer tekrar, ritim, orantı, simetri gibi kavramları tasarımlarında kullanmaktadır. Farklı renk seçenekleriyle kullanıcıya kendi duygu ve düşüncesine göre mobilya seçme imkanı vermektedir (Açııcı & Konakoğlu, 2018).

3.1.7.1.3.1.Executive Office Collection, 2017

Alışlagelen formlardan, çizgilerden oldukça uzak olan bu seri, modern ve iddialı ofisler için tasarlanmıştır. Kullanıcıyı şaşırtan ve geleceğin ofislerinin nasıl olacağı hakkında ipuçları veren bu tasarım, iyi düşünülmüş detay zenginliğine sahiptir. Yalın ve sadece “gerektiği kadar” ögenin yan yana gelmesiyle bütün oluşturan seride ihtiyaç duyulacak ürün çeşitliliği mevcuttur(URL-3.38).



Şekil 79 Arc Desk ve . Form Sofa & Armchair, Aziz Sarıyer, Derin Design, 2017 (URL-3.40)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. MİNİMALİST MEKAN

Mimari tasarımın bütününe bakıldığında birey üzerinde en çok etki bırakan öge “mekan”dır. İnsanlar cephe, kütle, peyzaj, çevre gibi mimariyi oluşturan öğeleri sadece görüp geçerken mekanı hissetmektedir. Bu nedenle hayat rutininin büyük bölümünün geçtiği mekanı tasarlamak mimari tasarımın temelini oluşturmaktadır. Bruno Zevi (1990), *Mimariyi Görmeyi Öğrenmek* eserinde mimarinin başlangıcının ve sonunun mekan olduğunu, mimariden alınan zevkin büyük kısmının mekandan geldiğini vurgulamıştır. Mekan bu denli önemliyken onu oluşturan donatılar da mimari için önem arz etmektedir. Mekan ve donatılar bütüncül bir tasarımla ele alındığında hem mimari dil açısından hem de duyular açısından tatmin edici bir sonuç ortaya çıkmaktadır.

Mekan tasarımında kullanılan mimari dil veya tavırlardan biri de yalınlıktır. Minimalizm adıyla ifade edilen bu tavır, mimaride ve tasarımda dominant bir görsel etkiye sahiptir. Ancak sadece görsel bir ifadeye sahip, geçici bir akımdan ibaret değildir. Tasarım ve mimarinin yanı sıra yaşamın her alanında kendine yer edinmiş bir yaşam felsefesidir. Minimalizm diğer bir ifadeyle yalınlık dinlerde, düşünce sistemlerinde, kültürlerde, sanatın neredeyse her alanında ve mimaride idealize edilmiş bir olgudur. Fazlalıklardan kurtularak saf olana ulaşma arzusu her dönemde varlığını korumuştur. Günümüzde de kaynakların zamanla azalması, hayatın hızlı akışı, ekonomi, küreselleşme gibi etmenler zorunlu bir Minimalizm’i beraberinde getirmektedir. Geçmişten beri var olan ve gelecekte de var olabilecek bu felsefenin süreç içindeki ifade ediliş biçimleri farklılıklar göstermektedir.

İtalyan tasarımcı Massimo Vignelli (1931-2014), Minimalizm’in bir tarz olmadığını ve görsel gürültüye, düzensizliğe, kabalığa karşı tepki gösteren bir davranış ve ya var olma biçimi olduğunu söylemektedir. Ona göre Minimalizm görünüş yerine öze duyulan özlemi ifade etmektedir. Franco Bertoni ise Minimalizm’in mimariyi aştığını ve maneviyat, açıklık, netlik içinde tüketim kültürüne karşı bir direnişi simgelediğini vurgulamaktadır. Bertoni Minimalizmi basitliğin etiği olarak algılamaktadır ve bu ahlaki bütünlüğü sağlayan etkenler olduğunu varsaymaktadır.

Temel psikolojik ve fiziksel algının anlık eylemiyle boşluk, zaman, sessizlik gibi değerlerin birleşmesi sonucu maneviyat ile bir diyalog kurulmaktadır. Zihinsel, uzamsal ve zamansız boşluk gerçekliğe farklı bir açıdan bakmak için duraksamaya izin vermektedir. Buradaki amaç sıradan gündelik hayattan kopup daha huzurlu, daha değerli bir yaşamın varlığını hissettirmektir. Minimalizm aldatici, aşırı materyalizmden sıyrılıp “öz”deki gerçeği, maneviyatı arayan bir manifestodur (Stevanovic, 2013).

Hiç şüphesiz dinler, kültürler, yaşam şartları gibi unsurlardaki yalınlık diğer niteliklerle birleşerek mimarideki ve tasarımdaki yalınlığı oluşturmaktadır. İlk dört bölümde incelenen örnekler gösteriyor ki coğrafi konum, kültür, zaman, mimari yaklaşım bakımından birbirinden oldukça farklı olsa da hepsi “yalınlık” kavramı temelinde bir bütünü oluşturmaktadırlar. Benzersiz parçalardan oluşan bütün gösteriyor ki Minimalizm evrenseldir. Evrenselliğini tek tip kısır bir ifade yerine çeşitliliğe açık olan tanımına borçludur.

Minimalist tavır olumsuzlaştırma, yoksunlaştırma mekanizması üzerine kurulu süslemeden yoksun püritenliği övmekten ziyade mimarlığın temel ışık, form, boşluk kavramlarına indirgenmesini temel almaktadır (Asensio, 1999). İşlev, malzeme ve detaylarla güçlendirilen Minimalist tavır çoğunluğun algıladığı gibi monokrom beyaz ve boşluk kültüründen ibaret değildir. Bu bölümde, önceki bölümlerde sınıflandırılmaya çalışılan Minimalist örneklerin özellikleri somut bir ifade olarak çözümlenmeye çalışılacaktır. Mimarinin temel unsurları baz alınarak Minimalizm’i var eden özellikler aktarılacaktır. Minimal mekan donatılarının yanında yalınlık, zamansızlık, sessizlik, ferahlık, ergonomi, evrensellik, sürdürülebilirlik gibi Minimalizm’i var eden ve var ettiği başlıklar da ele alınmıştır.

4.1. MİNİMALİZMİ VAR EDEN MEKAN ÖGELERİ

4.1.1. Yapı- Çevre İlişkisi

İnsan, varlığını doğada bulmakta ve sürdürmektedir. Yaşamını devam ettirebilmek için zorunlu olarak doğayla ilişki içinde olması gereken bir canlıdır. Bu zorunlu ilişki kendi ihtiyaçlarını doğadan karşılama çabasıdır. Ekosistemin parçalarından biri olan insan dış çevreye bağımlıdır. Doğa yasalarına bağlı olan fizyolojisinin yanında aklıyla

da bir kültür dünyası inşa etmiştir. Bir yandan fizyolojik ihtiyaçları diğer yandan tinsel ihtiyaçları karşılama isteği, insanoğlunun bu zaruri isteklerini kendi estetik beğenisiyle bütünleştirerek bulunduğu çevreyi şekillendirmesinde önemli bir role sahiptir (Aysevener, 2003). Kültür ve doğa arasındaki ilişkinin mimari ile de çok yakın bir bağı bulunmaktadır. Uzun yıllar içinde oluşan mimarinin yapı taşlarındandır. Bu ilişkiye verilebilecek örneklerden biri Japon geleneksel mimarisidir.

Mimari ve doğa arasındaki uyum geleneksel Japon mimarisinde köklü bir ilkedir ve mekan yaratımının tüm yönlerini etkilemektedir. Yapılar tek başına bir kütle olarak değil mevcut çevrenin bir parçası olarak görülmektedir. Geleneksel mimaride bu ilkeyi destekleyen pek çok bileşen olsa da mekana düzen veren sınırlar, hassas kontrolü en mühim olanıdır. Yalın ve dingin Japon mimarisinin yapısal elemanlarından olan hareketli bölücüler (*shoji*) mimariye esneklik katmaktadır. Yapının bahçeyle olan bağlantısını güçlendirmektedir. Yıl boyunca doğada oluşan değişiklikleri gözlemlemeye ve etkileşim kurmaya izin vermektedir (Beita & Fujii, 2013).



Şekil 80 Geleneksel Japon Evinde Hareketli bölücüler(*shoji*)(URL-4.1)

Yapılı çevre doğa arasındaki ideal dengenin bir ifadesi doğal bir ortam için tasarlanmış bir konut örneğinde bulunabilmektedir. Böylesi bir ilişkinin daha derin ifadesi, yapı ve çevre arasındaki dengenin zorunluluğuna duyarlı ve bunu ön plana koyan mimarların eserlerinde ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda genellikle 20. yüzyıla ait olan iki mimari yapıt karşılaştırılmaktadır. Birincisi Le Corbusier'in Villa Savoye'si diğeri ise Frank Lloyd Wright'ın Şelale Evi'dir. Doğayla ilişkisi konusunda taban tabana zıt entelektüel argümanlara sahiptirler. Verilen örnekler aynı zamanda

doğa ve insan müdahalesi arasındaki ilişkinin doğru dengesinin nasıl sağlanabileceği hakkında da ipucu vermektedir. Şehir merkezinden uzakta kırsal alanda inşa edilmelerine rağmen inşa edildikleri çevre oldukça farklıdır. Villa Savoye ağaçlarla çevrili, düz, çimenli bir çayıra oturtulmuşken, Şelale Evi bir ormanın derinliklerinde yüksek bir tepeye yerleştirilmiştir. Villa Savoye bir Yunan tapınağı gibi uzak mesafeden bile fark edilebilir şekildeyken Şelale Evi ormanın içinde son ana kadar görüş dışında kalacak şekilde gizlenmektedir. Tüm farklılıklara rağmen bu mimari eserlerin önemli bir ortak yanı her ikisinin de insan elinin açık ve net ürünleri olarak yaratılmış olmalarıdır. Şelale Evi bile doğal ortamla bu kadar incelikte bütünleşmesine rağmen kendini bu ortamdan ayırmaktadır. İnşa edilmiş olan ve doğal dünyalar arasındaki ideal ilişkinin herhangi bir ifadesinin kökeninde mutlaka açık doğa kavramının bulunması gerekmektedir (Crowe, 1997).

Doğayı ön planda tutarak tasarım yapan Frank Lloyd Wright, Le Corbusier'in yanında Alvar Alto ve Adolf Loos'la mimari akrabalık kuran Alvaro Siza'nın tasarımlarında "yer" kavramı büyük bir anlam ifade etmektedir. Modernizm'i mimari dışı vurum süreci olarak ele almak yerine daha çok gerçeğe, yapıya, işleve ve doğaya yönelik bir ahlaki tutum olarak görmektedir. Modernist tavrın sabit değerlerine ve doğal çevreye olan tutkusu onun mimari kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Siza'ya göre iyi mimarlık her yerde aynıdır. Aralarındaki tek fark doğal çevre ve öznel olan bağlamdadır (Polat & Polat, 2019).

Doğadan esinlenmek ve doğaya öykünmek eski çağlardan beri mimaride uygulanmış bir tavidir. Ebedi bir değişmez olan doğayla bütünleşme hissi içgüdüselidir. Aristo'nun da işaret ettiği gibi noksansız, boşuna olmayan ve kendiliğinden oluşan doğa formlarının en küçük ayrıntısı dahi sebepsiz değildir. Bu kusursuzluk tasarımcılar için esin kaynağı olmaktadır. Modern mimaride, doğanın sahip olduğu ekonomik araçsal ifade Minimalizm felsefesine evrilmiştir. En az ile en çoğu yapmak, malzemenin doğasına sadık kalmak, ayrıntıların soylu kusursuzluğunu yüceltmıştır. Bu koşullarla Mies van der Rohe öncülüğünde taraftarlar toplanmış ve tüm dünyaya yayılmıştır. Modernist Minimalizm'in bu denli etki yaratmasında savaş dönemlerindeki ekonomik çöküntülerinde büyük rolü bulunmaktadır. Mies van der Rohe'nin Barcelona Pavyonu (1926) Minimalist felsefenin sahip olduğu bütünlük,

birlik, eşitlik fikirleri doğanın günlük, dönemsel değişimlerindeki kusursuzluğun, sağlam kalıcılığın bilimsel pozitivizmle açıklanmasına kusursuz bir örnektir. Japon mimarisinin hafifliğini yansıtan pavyon konstrüktivist, kübist diktumlarla birlikte 20. yüzyıl başyapıtlarından olmuştur (Gür, 1999).



Şekil 81 Barselona Pavyonu, Mies van der Rohe, 1926 (URL-4.2)

Süslemeciliği reddetmenin, klasik oranlara sadık kalmanın, parçaların bütünü içinde eritilmesinin altında yatan asıl neden doğanın kusursuz dengesine, bütünlüğüne, ahengine, birliğine ve kalıcılığına olan inanç yatmaktadır. Bu öze sahip doğacı minimalizm yerine basit pragmatik minimalizmi Modern mimariye entegre etmeye çalışan mimarların yapıları başarısız olmaya mahkum olmuşlardır. Bu başarısız yapıların altında yatan sebep, özü anlamadan şekilci bir şekilde taklit etmekten kaynaklıdır. Görüldüğü üzere doğadan ayrılan minimalizm sıkıcı, itici, bunaltıcı olabilmektedir. Üzerine düşülmesi gereken nokta “en az” değildir, bunu ortaya koyma biçimidir (Gür, 1999). Gerek geleneksel mimarideki gerek Modern mimarideki minimalist yaklaşımlar incelendiğinde iç mekanın doğayla olan bağı, iç-dış mekan bütünlüğü, iç mekan malzemelerinin doğasının bozulmaması, yapının bulunduğu coğrafik özelliklere uyum sağlaması, doğal öğelerin mekana dahil edilmesi (manzara, doğal ışık, doğal havalandırma) gibi faktörlerin mekanın bütünlüğüne ve sadeliğine katkıda bulunduğu söylenebilmektedir.

4.1.2. Işık ve Gölge

“Işığı görmenin kendisi, onu her türlü kullanmaktan daha makul ve mükemmel bir şeydir.”

Francis Bacon(1561-1626) (Plummer, 2009, s. 6)

Gökyüzünde meydana gelen döngüler hayatın her bölümünü etkilemektedir ve kelimenin tam anlamıyla Dünya’ da yaşamayı mümkün kılmaktadır. En basit haliyle ışık, görsel keskinliği arttırarak fiziksel çevreyi algılamamamızı sağlamaktadır. Hayatı bu denli etkileyen ışığın mimarideki kullanımı fiziksel memnuniyeti sağlamakla kalmayıp mimariyi duysal olarak da beslemektedir. İnsanın doğanın akışıyla temas ettiği mimaride ışık ögesi; algıların, ruh halinin, hayallerin harekete geçmesini ve mekanda hissedilen aidiyetliği mümkün kılmaktadır. Bu ekstra deneyim derinlikleri, ışığın pratik faydalarının ötesinde insan ruhunu tatmin etmesini ima etmektedir. Dünyanın her yerinde ve mimarlığın başlangıcından beri insanın ışıkla ilişkisi nesnel gerçekliği ve zorunlulukları aşmaktadır. Gün ışığının ya da diğer bir ifadeyle doğal ışığın tarihsel süreçte mimarlar tarafından ele alınış şekli çarpıcı bilgiler sunmaktadır. Mimaride ışık, çoğu zaman biçim ve mekanın rasyonel dilinden farklı bir hikaye anlatmaktadır. Örneğin, dini yapılarda tasavvufu, manevi duyguları uyandırmak ve yerin kutsallığını iletmek adına ışık kullanılmaktadır. Işığın doğası gereği kutsal olması mimari için mucizevi bir kapasiteye sahiptir. Kullanıldığında oldukça güçlü etkiye sahip ışığı yapıya entegre etmek aslında çok da kolay bir iş değildir. Somut bir öge olmadığından kontrolü, tasarımın zor kısmıdır (Plummer, 2009).

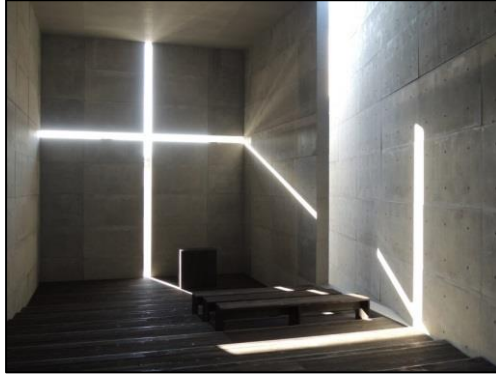
Boşluk ve doluluk arasındaki sınırları göstererek mekanın kimliğini algılatan fiziki aydınlık, güç olarak tanımlanabilecek olan ışığın nasıl bir anlam yaratacağı, nasıl bir mimari sınır oluşturacağı tasarlanacak olan atmosferle ilgilidir. Işığın ve ışığın yokluğu olan gölgenin ritmiyle mekanda yeni bir tinsel kompozisyon, uzam oluşturmaktadır (Salan & Gürani, 2019). Mimaride ışık kullanımı, çağın sahip olduğu anlayış ve teknolojiyle birlikte şekillenmiştir. Mimarlar kendi tasarım

anlayışları doğrultusunda doğal ışığı mekanlarında etkin kullanmışlardır. Mekanlara kimlik kazandıran renk, doku, malzeme gibi ögelerin görünür olmalarını sağlayan ışık mimariye estetik güç kazandırmaktadır. Mekandaki insan psikolojisi ve hareketlerini de düzenleyen ışık mekandan hissedilmesi istenen etkiyi güçlü ve anlamlı bir hale getirmektedir. Louis Kahn’a göre bir mekan doğal ışık almadıkça gerçek bir mekan değildir. Mimari mekandaki doğal ışık kullanım yöntemi mekanı algılama ve kavrama biçimini, mekana yüklenen anlamı etkilemektedir. Işık gölge oyunlarının yüzeylerde oluşturulduğu desenler kullanıcı belleğinde mekanı hatırlatan öğelerdir (Bahar & Yalçınkaya, 2021). Işık ve gölge her zaman birlikte anılan kavramlar olmuştur. Farklı dönemlerdeki ışık- gölgeye bakış açısı mimarideki farklı yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Kültür bazında ele alındığında Batı’da daha rasyonel, işlevsel ve konfora yönelik bir yaklaşım varken Doğu’da mistik değerlere daha fazla rastlanmaktadır (Göker & Aytis, 2016). Doğu kültürü denince akla ilk gelenlerden olan geleneksel Japon mimarisinde doğa ile bütünleşme, yalınlık, saydamlık gibi kavramlar yapıya başarılı bir şekilde nüfus etmiştir. Batı Hristiyanlığının ve Avrupa’nın geçirdiği Gotik, Barok, Rönesans evrelerden uzakta varlığını sürdürmesi paradoksal olarak Modern mimariye geçişi kolaylaştırmıştır. Bu geçiş döneminin öncüleri Kenzo Tange’nin yolunda ilerleyen Tadao Ando, Isozaki ve Kisho Kurokawa gibi mimarlardır (Tokyay, 2009).

Tadao Ando, *İç-dış* isimli yazında şu ifadeleri kullanmıştır: “...Ben mimarlığın çok konuşulması gereğine inanmıyorum. O, sessiz kalmalı, günışığı ve esintisinin doğası konuşmalıdır. Günışığı zamanın devinimiyle niteliğini değiştirir. Bir an, mekanı işgal ederken, başka bir anda uzaklaşıp gider. Bazen insan, onu yakalayıp elleriyle tutup dokunabileceğini bile duyumsar...” (Ando, 1984 akt. Tokyay, 2009, s. 179). Modern dönemin sözde saydamlıklarını eleştiren Tadao en büyük teknolojik gelişmelerin dahi doğal ışığın yerini alamayacağını *Işık* adlı yazısında belirtmiştir: “*Işık, tüm varlığın yaratıcısıdır. Nesnelerin yüzeylerine dokunarak onlara bir taslak bağışlar; nesnelerin arkasında gölge yaparak onlara bir derinlik verir. Nesneler, gölge ve ışığın sınırlarında, ifadelerini ve biçimlerini elde ederler... Modern mimarlık, bizi karanlıktan ve bir başkasını tanımaktan mahrum eden parlak ve homojen ışığıyla, olağanüstü bir saydamlık dünyası yaratmıştır. Haleler saçan bu ışık dünyası mimari*

mekanın ve mutlak karanlığın ölümü olmuştur...” (Ando, 1993 akt. Tokyay, 2009, s. 179).

Japon mimarın Osaka’ da 1989 yılında yaptığı Işık Kilisesi’nde ana mesaj duvarın üzerine ışıkla çizilmiştir. Çıplak beton ile yapılmış olan dikdörtgen prizmatik yapının sunak duvarı haç biçiminde bir boşlukla tarifi lenmiştir. Bu boşluktan içeriye süzülen günışığı Hristiyanlığın en kutsal simgesini betimlemiştir. Tinsel anlam bu biçim sayesinde mekana nüfus etmektedir. Çok az sayıda penceresi olan bu çıplak beton kutuya ışık dinsel ortam için gerekli loşluğu sağlamıştır. Burada doğanın mekanda yer edinmesi sadece ışık sayesinde (Tokyay, 2009). Modern örneklerden bir diğeri de Alberto Campo Baeza’nın 2001 yılında İspanya’da tasarladığı Asencio Evi’dir. Yapıda Costa de le Lut’un yoğun güneşi tarafından tetiklenen resimsel bir drama varlığını sürdürmektedir. Mimara göre günışığı bu evi oluşturan temel malzemedir. Üç cephesi çevreye karşı tamamen kapalıyken bir cephesi çeşitli açıklıklarla aydınlığa uzanmaktadır. Ağaçlardan dökülen ve giderek daha yoğun olan gölgeler renklerin üzerine binmekte, yeryüzünün ve gökyüzünün izlenimleri birleşmektedir (Plummer, 2009).



Şekil 82 Işık Kilisesi, Tadao Ando, 1989(URL-4.3) ve Asencio Evi, A.C. Baeza, 2001(URL-4.4)

Minimalist mekanların doğayla ilişkisi göz önüne alındığında doğal ışık kullanımı da bu baği kuvvetlendiren bir elementtir. Işık kullanımı Geleneksel ve Modern mimaride mekanı tanımlamada kendine yer edinmiştir. Geleneksel Japon mimarisinde bulunan gün ışığını olabildiğince kullanma eğilimi Türk Evi’nde de değişik şekilde de olsa mevcuttur. Japon mimarisinde shoji (şeffaf bölücü)

kullanılırken Türk Evi'nde çıkmalar, birden fazla yönde konumlandırılan pencereler ışığı gün boyunca içeri almaktadır. Modern mimari uygulamalarda ışık ve gölgenin mimarı Tadao Ando'nun eserleri örnek teşkil etmektedir. Işık ve gölgeyi somut bir nesne olarak kullanıp tasarladığı minimal mekanlara şiirsellik katmaktadır. Mimarisinin ayrılmaz parçası brüt beton duvarlarla malzeme çeşidini sınırlandırıp mekanı gereksiz ayrıntılardan kurtarmakta ve ışıkla bu yalın estetiği desteklemektedir. Çok sayıda öge kullanmak yerine ışığı koyarak tinsel bir atmosfer yakalamaktadır. Minimalist tavra sahip İspanyol mimar Baeza da yapılarındaki beyaz, yalın duvarlarını günışığıyla süslemektedir. İçeri alınan ışık mekana dinamizm veren tek ögedir.

Özetle, yapay ışıkla desteklenen doğal ışık ve gölge her dönemde, her tavırda ve farklı işlevli yapılarda farklı şekillerde ele alınmıştır. Minimalist mekanda ise mimarinin gereksiz kabalığını yontarak hafifliği sağlamaktadır. Ek olarak sadelik yakalamaya çalışırken oluşabilecek monotonluğu sahip olduğu dinamizmle kırmaktadır. Psikolojik yönüyle ise mekana sadelik, dinginlik, ferahlık, sessizlik gibi insanı etkisi altına alan özellikler kazandırmaktadır.

4.1.3. Renk ve Doku

Donatılar ve işlevlerle anlamlı hale gelen mekan; renklerin, dokuların psikolojisiyle kimlik kazanmaktadır. Renkler ve dokular mekanın insan ile arasındaki iletişim kanallarındandır. İç mekan tasarımı ihtiyaca göre şekillendikten sonra form, malzeme, konstrüksiyon, renk ve doku gibi tasarım ilkeleri konuya dahil olup mekanı biçimlendirmektedir. İnsan, fiziksel çevre ile sürekli iletişim halinde olan bir varlıktır. Bu fiziksel çevre olarak mekan çeşitli bileşenleri ile (ışık, renk, ses, nem, doku, ısı, mekandaki nesneler vb.) insan psikolojisini etkilemektedir. Bu psikolojik algılar olumlu ya da olumsuz olabilmektedir. Oluşan farklı algılar hem renge (tür, değer, doygunluk) hem de kullanıcıya (eğitim durumu, geçmiş deneyimler vb.) bağlıdır (Alici & Paktaş , 2020).

Mekanın renkleri ışıkla doğrudan bağlıdır. Çünkü renk ve ışık türlerinin birleşimi farklı yansımalar ve etkiler oluşturmaktadır. Doğal ışık gibi beyaz ışıklar renklerin öz halini yansıtırken yapay aydınlatmalar renkleri öz görüntülerinden

uzaklaştırmaktadır. Bu sonuçlar mekanın büyük-küçük, sıcak-soğuk, enerjik-durağan, hareketli-sakinleştirici vb. algılarla kullanıcıyı etkilemektedir. Donanımsal anlamda yeterli bir seviyedeki mekan doğru renklendirilmezse iç mekan bütünlüğü eksik kalmaktadır. Ne kadar iyi tasarlanmış bir mekan olsa da kullanıcı gözünde kötü algılara sebep olabilmektedir. Duvarlarda, tavanda, zeminde, donatılardaki renkler genel tasarıma birinci dereceden etki etmekte olduğu için psikolojik etkiye katkıları yadsınmamalıdır. Maccubrey ve Grundlach çalışmaları doğrultusunda açık değere sahip renkte yüzeylerin koyu değere sahip yüzeylere oranla daha büyük algılandığını saptamışlardır. Yamamura ve Oyama ise renk türlerinin derinlik etkileri üzerine yaptıkları çalışmalarda renk ve biçimlerin ölçüleri arasında ilişki olduğunu vurgulamaktadırlar (Alici & Paktaş , 2020).

Doku, mekandaki yüzeylere dolayısıyla mekana tanım getiren bir diğer tasarım ögesidir. Renk ve ışık öğeleriyle birleşerek mimari açıdan kullanıcı algısını şekillendirmektedir. Doku güçlü bir tasarım ögesidir ve tasarımcıya özgürlük tanıyan unsurlardandır. Doku, renk, ton (ışıklılık değeri), biçim, ölçü, espas doğanın fiziksel yapısında kendiliğinden olan öğelerdir. Doğanın dilinin anlam, kapsam, içerik, işlev ve psikolojik olarak plastik yaşama yansıma kanalıdır. Zıtlık, uygunluk, simetri, koram, yinleme de doğanın varoluş, biçimleniş ilkelerini oluşturmaktadır. Doku, genel manada bir yüzeyin pürüzlü ve pürüzsüz olma halidir. Yüzeyler pürüzlü, pürüzsüz, yumuşak, sert, parlak, mat olabilmekte ve mekan algısına etki etmektedir. Tasarımda kullanılan malzemenin dokusal ifadesi ve biçimi mekanda yaratılmak istenen anlamı aktarmada bir araçtır (Kılıç, 2020).

Fransız tasarımcı Philippe Starck, tasarımlarında malzemelerin doğal dokusunu kullanmaktadır. Doğal malzemenin tekrarıyla yüzey oluşturmak ve biçimin soku oluşturması onun tasarım yaklaşımının temelini oluşturmaktadır. Karmaşıklıktan uzakta sınırlı sayıda renk kullanımı da doku oluşturmadaki diğer bir yaklaşımı ifade etmektedir. New York’ da tasarlanmış olduğu Gramercy Yoo’nun mekanında da seperatör görevini tekstil malzeme görmektedir. Malzemenin doğal dalgalı biçimsel yapısı birim tekrarı oluşturarak doku etkisi vermiştir. Tek renk kullanımı ve biçim ön planda tutularak doku oluşturulmuştur. Bu örnekte dokuyu etkileyen faktörlerden

olan rengin kullanımı bakımından yalın ancak biçimin doku oluşturması bakımından yoğunluğa sahip bir mekan tasarımı görülmektedir (Kılıç, 2020).



Şekil 83 Gramercy Yoo, Philippe Starck, New York(URL-4.5)

Minimalizm, geçerli kanının aksine sadece beyaz renk ve az sayıda dokudan oluşan mek n  tanımlamamaktadır. Bunu kanıtlayan örneklerden biri 1967’de Londra’da mimar James Melvin’in inşa ettiği evin Sauerbruch & Hutton tarafından yeniden tasarlanmasıyla ortaya çıkan H Evi’dir. Yapılan müdahale, orijinal yapıya ek canlı renklere sahip yenilikçi unsurları oluşurmaktadır. Her katta farklı bir ambiyans sunulmaktadır. Mekânsal esnekliği korumak adına farklı alanlar, günlük yaşam gereçlerinin saklanacağı parlak renkli mobilya ve donatılarla tanımlanmaktadır. Bu renkli formlar yapı ve bahçe arasında diyalog kurarak mimari ve doğanın kentsel bir birleşimini oluşurmaktadır (Asensio, 1999). Bu örnekte de görüldüğü üzere farklı renk ve dokuların bir araya gelmesi her zaman için karmaşıklıkla sonuçlanmak yerine kendine has yalınlığı da ortaya koyabilmektedir.



Şekil 84 The H House, Sauerbruch & Hutton, Londra, 1995(URL-4.6)

Renk ve doku Minimalist mekân tasarımında da istenilen etkiyi vermek için etkin bir şekilde kullanılan tasarım ilkelerindendir. Çeşitliliği aza indirgense de Minimalist mekandaki renk ve doku, tasarım yaklaşımına büyük ölçüde hizmet etmektedir. Minimalist mekanlarda genel olarak açık renkler, malzemelerin doğal renkleri, nötr tonların tercih edilmesi algısal olarak sadelik, dinginlik, saflık, temizlik gibi etkiler oluşturmaktadır. Minimalist mekânlarda sıklıkla başvurulmuş gün ışığı faktöründen olabildiğince verim alabilmek için beyaz ve açık tonların kullanılması anlaşılabilir bir durumdur. Ancak farklı renk tonlarının da kullanıldığı örnekler mevcuttur. Bu örnekler çeşitli renk ve dokuya sahip olsalar da Minimalizm'in dinginliğini elde edebilmişlerdir. Minimalizm'de doğal ışık ve renge ek olarak dokulara da başvurulmaktadır. Malzemelerin en doğal hali tercih edildiğinden dolayı doğanın eşsiz dokuları Minimalist mekânda kendine yer edinmektedir. Kısıtlı renk tercihinin sakinliğine ölçülü miktarda kullanılan dokular hareket getirmektedir.

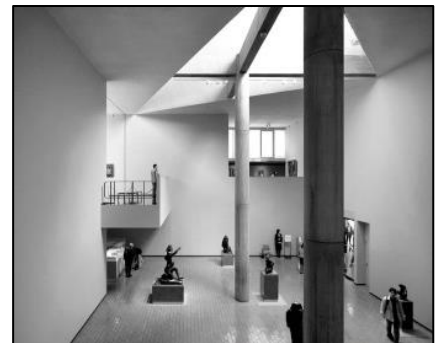
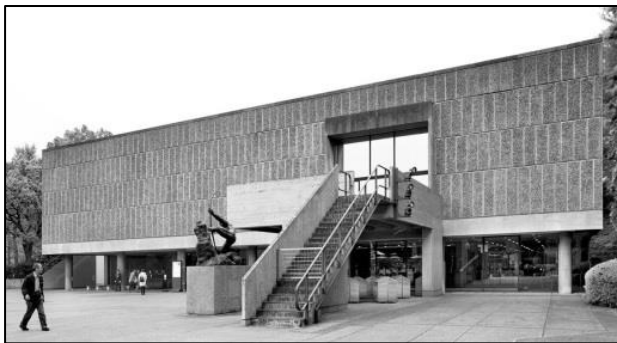
4.1.4. Form

Form, üç boyutlu tasarım elemanı olarak tanımlanabilmektedir. Algılanan her nesnenin fiziksel görüntüsüdür. Her nesne uzayda belirli bir yer alan kaplamaktadır ve müdahale edilmedikçe formunu korumaya devam etmektedir. Büyüklük, genişlik, yükseklik gibi değerlerle ifade edilen formun algılanabilmesi için birçok etkene ihtiyaç vardır. Işık ve boşluk bu etkenlerin en önemlileri arasındadır (Kasap, 2009). Francis Ching'e göre: *“Mimari form, mekân ve kütle arasındaki temas noktasıdır. Mimari form, doku, malzeme, ışık-gölge ayarı ve renk gibi nitelikler mekânı biçimlendirmek için bir araya gelirler. Mimarlığın niteliği, tasarımcının bu elemanları hem iç mekânlarda, hem de binanın çevresindeki mekânlarda kullanma ve birbirleri ile ilişkiye sokma becerisiyle belirlenecektir”* (Ching, 2007, s. 33).

Tasarım sürecinde formların belirlenmesi kullanılan mekânın kriterlerine ve faktörlerine bağlıdır. Mekânın kullanım amacı, kullanıcının eğilimi, zorunlu işlevler, teknolojik imkânlar, ekonomik durum, kaynak gibi belirleyicilerin yanında mimarın yeteneği, kültürü, eğitimi gibi durumlar da yapının formunu belirlemektedir. Mimari form, işlev göz önünde alınıp sosyal ve fiziksel çevreyle birleşerek anlam kazanmaktadır (Kasap, 2009). Mimarının geçmişten günümüze kadarki sürecinde farklılık ve özgünlük adına birçok form arayışında bulunulmuştur. Bazıları yerilirken

bazıları da takdir toplamıştır. Süs karşıtı söylemleriyle bilinen Adolf Loos evrensel boyutta genel düzeni sağlamak için kişisel hırsların terk edilmesi gerektiğini savunmuştur. Mimarları şu sözlerle bu anlayışa çağırıyordu: *“En iyi form zaten gözümüzün önünde duruyor. Fikir başkasından çıkmış olsa da onu kullanmaktan korkmayalım. Dehadan, özgünlükten bıktık usandık”* (Loos , 2015, s. 202).

Göz önünde duran en iyi formlardan biri somut formlardır. Sanatta kendine yer edinmiş olan somut tasarımda tasarımcının etrafında gördüğü herhangi bir nesneyi formal, renksel ve dokusal vb. şekilde taklit etmesi fikri bulunmaktadır. Terminolojik olarak geometrik bir kompozisyonu tarif eden somut sanat, doğrudan uzayda var olan formları kullanmaktadır. Temel geometrik formlar tasarımcıların üslubuyla şekillenmektedir. Bu sanat biçimini en iyi şekilde mimarisinde kullananlardan biri Mies van der Rohe’dir. Minimalizm de tasarımsal olarak somut sanattan beslenmektedir. Form ve renklerin, tüm tasarım elemanlarının kurgu içinde en aza indirgenmesi ve basit geometrik biçimlerin kullanması yönünden benzeşmektedirler. Minimalist form anlayışına etki eden bir diğer faktör ise geleneksel Japon mimarisinin Modernizm yansımalarıdır. 20. yüzyıl mimarisine bakıldığında, Frank Lloyd Wright’ın Tokyo’daki Imperial Oteli veya Le Corbusier’in Tokyo Ulusal Müzesi gibi örneklerde geleneksel Japon mimarisinin Minimalist mantığı ve basitliğinin Batı Modernizmi’ ndeki etkiler görülmektedir (Kasap, 2009).



Şekil 85 Tokyo Ulusal Müzesi, Le Corbusier, 1959(URL-4.7)

Form tasarımı, mimari mekanı meydana getiren en kritik aşamadır. Formun ne anlatmak istediğine göre mekan şekillenmektedir. Diğer elementlerin eklenmesiyle

mekan ortaya çıkmakta ve anlamalı hale gelmektedir. Bu nedenle bir tasarım dili olarak Minimalizm'i mimariye ve mekana aktarmak için kullanılması gereken araçlardan biri de formdur. Somut sanattan alınan ilham ile basit geometrik formların doğası bozulmadan yapılan tasarımlar, doğru kurgulanan ışık, renk, dokuyla mekanı yalınlaştırmaktadır.

4.1.5. Malzeme ve Detay

Mekanla duyusal bir ilişkiye girmeye başlayan insanın muhatap olduğu ilk somut bildiri elemanı malzemedir. Bazen doğadan bazen ise doğa kaynaklı birer tasarım ürünün olarak hayata aktarılan malzeme bedensel ve ruhsal manada mekanı insana bildirmektedir (Öztürk, 2012). Malzeme, olduğu ortamın farklı koşullarını bünyesine katması sonucunda oluşan yapısal farklılıklarla özelleşmektedir. Bu durum malzeme üzerine basit, net bir tanım yapılmasını zorlaştırmaktadır. Standartlaştıramama bazı zamanlar istenmeyen bir özellik olsa da Modern dönemde mimarlar, tasarımcılar için gizemli, derinlikli, yüksek enerjili ve zengin çeşide sahip bir veri alanıdır. Yapay ya da doğal olan malzeme, keşfedilen bu yeni tarafla ve tüm potansiyeliyle mimaride ve ya tasarımın her seviyesinde yer almaya başlamıştır. Dolayısıyla doğa ve onun malzemesi; dinamik, değişken, yenilenebilir olması, yaşam ritmini taşıması ve geometrisiyle tasarımın önemli parametrelerinden olmuştur. Geçmişte, bilinen kapasitesiyle tasarımlara yön veren malzeme günümüz teknolojisiyle yeni ya da görünmeyen özelliklerini ortaya çıkarmıştır (Gezer, 2011). Mekanla duyusal bir ilişkiye girmeye başlayan insanın muhatap olduğu ilk somut bildiri elemanı malzemedir. Bazen doğadan bazen ise doğa kaynaklı birer tasarım ürünün olarak hayata aktarılan malzeme bedensel ve ruhsal manada mekanı insana bildirmektedir (Öztürk, 2012).

İç mekanda, hangi işleve hizmet ettiği düşünülmeksizin tüm elemanlar bir veya birkaç malzemeden oluşmaktadır. Bu durum göz önüne alındığında malzeme çeşitliliğinin ne denli çok olduğu ortaya çıkmaktadır. Çeşitlilik ve yüzey alanlarıyla mekanı domine eden bir etkiye sahiptir. Mekan kurgusundaki başlıca malzemeler doğal, yapay taş, pişmiş toprak, doğal ve yapay ahşap, cam, plastik, metal olmak üzere her birinin mekandaki varlığının oluşturduğu bir etki mevcuttur. Malzemeler

fiziksel, mekanik ve kimyasal özelliklerinin yanı sıra renkleri, dokuları ve ebatlarıyla da görsel etkiler yaratmaktadırlar. Bu özellikler sayesinde mekana genişlik, derinlik, aydınlık gibi görsel etkiler ve soğuk, sıcak, sert, yumuşak gibi sezgisel etkiler vermektedirler (Aslan, Aslan, & Atik, 2015).

Günümüz mimarisinde esnek, taşınabilir, değişebilir, hareket kapasitesine sahip, çevre ve insana uyumlu tasarım anlayışı hâkimdir. Bu yeni eğilimler, tasarımları doğaya öykünen anlayışın ötesinde doğada var olan yaşam ritmine uyum sağlama çabası içine sokmaktadır. Mimari uygulamalar ve malzeme üretimleri çevre verileri dikkate alınarak gerçekleştirilmektedir. Disiplinler arası işbirliğiyle doğadaki formların ve malzemenin nasıl ve nerede oluşturulduğunun bilgisine sahip şekilde yeni kavramsal temalar üzerine mimari tasarımlar biçimlenmektedir (Gezer, 2011).

Tasarımın başlangıç noktasını oluşturabilecek niteliğe sahip olan malzemenin kısıtları ve olanakları mekanın yapısal anlamının ana kurgusunu oluşturmaktadır. Mimarlık tarihinde isim yapmış bazı mimarların tasarımlarında temel yapı malzemelerini tasarım ögesi olarak kullandıkları görülmektedir. İsviçreli mimar Peter Zumthor'un Vals Termal Hamamı'nda gri-mavi renkli yerel kuvarsit taşı, doğada bulunduğu tektonik katmanlar halinde üst üste dizilmiştir ve duvarlar taşların dikine kesiti görünür kılacak biçimde istiflenmiştir. Doğal malzemenin, olduğu gibi yapıda kullanılması, görünür kılınması ve dokunsal özelliklerinin değiştirilmemesi malzemenin bir tasarım ögesi haline gelmesini sağlamıştır (Yıldız & Seçkin, 2019). Dağ içinde mistik bir mekan yaratma amacıyla yola çıkan mimar; karanlık ve aydınlık, ışığın su ve buhardaki oluşturduğu atmosfer, sıcak taşların oluşturduğu his, akustik ve eski çağların arınma ritüelini rehber edinerek bu yapıyı tasarlamıştır. Sadelik ve malzemeyi kullanarak birçok tasarıma imza atan Zumthor'a göre mimarlık formla ilgili değildir, malzeme ve atmosferdir (Keskin, 2020).

Minimalist mekanlarda istenen azaltılmışlık etkisini destelemek amacıyla malzeme çeşidi de az sayıda tutulmaktadır. Az sayıda kullanılan malzeme çeşitlerinin niteliğinde de sadelik aranmaktadır. Kendine has renk, doku, biçim özelliklerine sahip malzemeler bir araya geldiklerinde çeşitli örgüler oluşturmaktadır. Bu bir araya gelişler haliyle farklı detay çözümleme gereksinimlerini de beraberinde

getirmektedir. Gereksiz detaylar, Minimalist bir mekanda istenmeyen kalabalık ve yoğun görünüme sebebiyet verilmektedirler. Mekânsal boşluk ve yalınlık hissi zedelenebilir ve Minimalizm zarar görebilir. Ancak doğru oranda kullanılan malzeme ve dokular bir denge oluşturarak gereksiz detaylardan sıyrılıp mekana pozitif bir etki getirebilmektedir.



Şekil 86 Vals Termal Hamam, Peter Zumthor, İsviçre, 1996(URL-4.8)

Minimalist mekanlarda tüm malzemelerin birleşimi ve birleşimlerindeki detaylar, mekanın diğer öğeleriyle bir araya gelerek kusursuz bir kompozisyon oluşturmaktadır. Minimalist yaklaşım, mimari estetiğin en zor ve en acımasız yoludur. Bunun nedeni, düşünceye ve uygulamaya dair tüm kusurlar, hatalar süsleme veya dekorasyon yoluyla gizlenememektedir. Geleneksel yaklaşımdan farklı olarak tüm detaylar tüm çıplaklığıyla ortada olmak zorundadır (Saur, 2000). Minimalizm’i var eden kusursuzluğu elde etmek için doğal malzeme kullanımı, daha avantajlı bir seçimdir. Taklit (yapay) malzemelerin temel amacı, kullanıcının görsel ve mümkün olduğunca diğer duyularını yanıltmaktır. Mimarın bu yapay malzemeyi yeniden yorumlaması ve malzeme-tasarım-kullanıcı odağında yeniden konumlandırması gerekmektedir. Çünkü taklit malzemeler, detay ve çözümleri arttırarak bitmiş bir ürün sunsa da mimari tasarımı ana kurgudan uzaklaştırmaktadır (Yıldız & Seçkin, 2019).

“Daha az” olana ulaşma çabası paradoksal olarak daha fazla bilgi, emek, ustalık gerektirmektedir. Detay çözümlerindeki ustalık, karmaşıklığı ve gereksiz olan her

şeyi ortadan kaldırarak mükemmelliğe ulaşmaya fayda sağlamaktadır. Kendiliğinden oluşmuş hissi veren detaylar doğallığı da beraberinde getirmektedir. Minimalizm, kusuruz detayların yanında doğal, basit detaylara da yer vermektedir. Minimalist çalışmaları olan mimarların eserlerinde malzemelerin ve detayların varoluşsal güzelliklerini tüm çıplaklığıyla mekana yansıttıkları görebilmekteyiz. Bu basit ve doğal güzellikler aynı zamanda mekana doku da kazandırmaktadır. Farklı şekillerde ele alınan yalınlaştırma, Minimalizm’ in tek tipleşmesini engellemeye yardımcı olmaktadır.

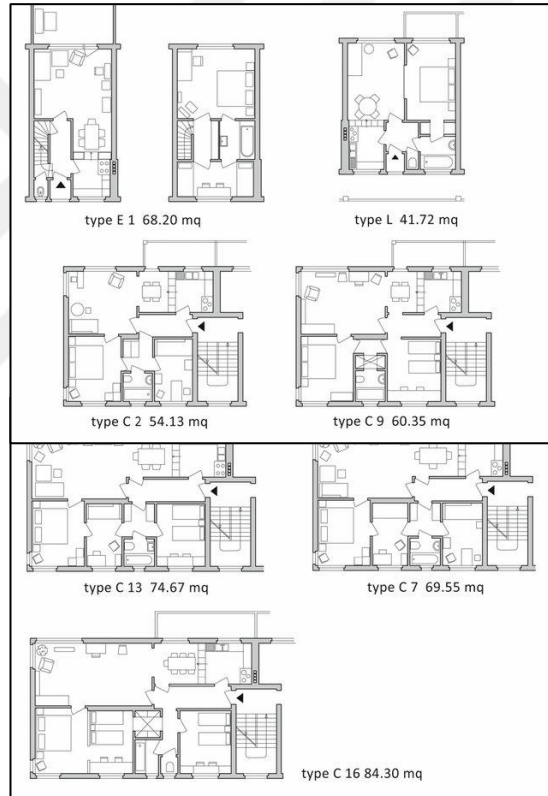


Şekil 87 Bruder Klaus Şapeli, Peter Zumthor, Almanya, 2007(URL-4.9) ve House 8008, Hiroyuki Arima&Urban Fourth, Japonya, 2013(URL-4.10)

4.1.6.Fonksiyon

Fonksiyon sözcüğünün mimarlık diline girmesi daha dün denebilecek kadar yakın zamanda olmuştur. Rasyonalist mimarlık kavramının temellerinin atıldığı 18. yüzyılda bile fonksiyon sözcüğü kullanılmamaktaydı. 19. yüzyılda da durum benzer şekildeydi. İşlev (fonksiyon) teriminin mimarının ayrılmaz bir parçası olarak görülmesi yaklaşık yüz yıllık bir tarihe sahiptir. Ancak Vitruvius, bir yapının üç temel niteliği olduğunu söylemektedir: *Venustas (estetik)*, *firmitas (strüktür)* ve işlev yerine *utulitas*. Modern mimaride anlaşılması için işlev olarak tanımlanan *utulitas*, esasen her maddenin varlık nedeni olan işe yararlılığıdır (Tanyeli, Biçim İşlevi İzler mi?, 2011).

20. yüzyılın başlarında Le Corbusier, Mies van der Rohe, Adolf Loos ve Louis Sullivan' ın başı çektiği bir grup mimarın liderliğinde işlev kavramı, işlevci eğilim anlayışı irdelenmiş ve yeni ilkeler ortaya konmuştur. Bunun devamı olarak işlevci ilke ve normlar teknokratların yönetiminde kitlesel bazda uygulanmaya başlamıştır. Yine 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Almanya' da yaşanan konut krizini çözmek adına geliştirilen minimum konut olanaklarını ele alan “*existenzminimum*” isimli optimizasyon anlayışı, 1920 yıllarından itibaren “*Neue Sachlichkeit*” isimli modernist konut kültürüne evrilecektir (Çil & Güner, 2011).



Şekil 88 Alexander Klein tasarlanmış minimal konaklama örneği, “Zu dem zusätzlichen Bauprogramm der Reichsregierung”, Berlin, 1931 (Bevilacqua, 2011, s. 307)

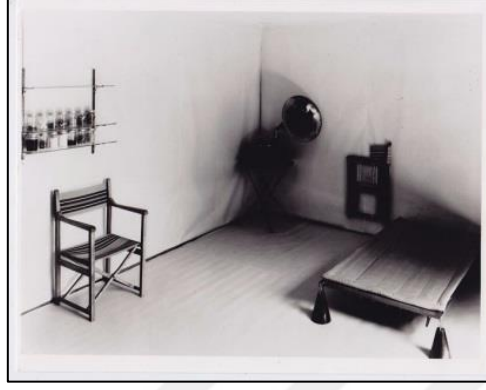
Hijyen koşullarını sağlayan, bezeme dahil gereksiz bütün kültürel kodlardan kurtarılmış, ucuz üretim teknikleriyle inşa edilmiş ve fazlalıklarından arınmış sade biçimleriyle Vitruvius' un “*utilitas*”ını sağlaması gerekçesiyle Fonksiyonalizm başlığı

altında inşa edilecektir. Bu etiketlemeye karşın birçok mimar ve eleştirmen bu yaklaşımı bir stil olarak değil de bir dizi işlevselci ideolojinin ürünleri olarak ele almaktaydılar. Bu ideolojiler doğrultusunda hızlı konut üretiminin laytmotifi olacak olan fonksiyonalizm zamanla eleştiriselliğini kaybetmiştir. Süreç içinde sağlıklı konut ve yerleşimler yapmak için lazım olan formasyona, garantili bir reçeteye, kalıcı bir norma dönüşecektir (Çil & Güner, 2011).

1930'lu yılların başında Walter Benjamin, 19. yüzyıl burjuva iç mekanlarını hedef alan birkaç deneme kaleme almıştır. Ona göre burjuva apartman dairesinin iç mekanı ve mobilya tasarımı, gereksinimleri karşılamaktansa kullanıcıların aidiyetlik dürtülerine hitap etmektedir. Benjamin bu aidiyetlik, kök salmışlık, kendine mal etme faktörleri ışığında oluşan barınma modeli yerine kimlikten, aidiyet hissinden yoksun bir mekan formundaki boşluk imkanını önermiştir. Meşhur yazısı “Deneyim ve Yoksulluk”ta çıplak beton yapılarıyla ünlü Le Corbusier’in mimarisini örnek göstermektedir. Benjamin, Le Corbusier’in Minimalizmi’ni radikal bir yaşam biçimiyle ilişkilendirmiştir ve endüstriyelmiş yaşamın acımasızlığının dürüst bir temsili olarak görmektedir (Aureli, 2016).

Düzenli bir gelire sahip olmayan, entelektüel bir serbest çalışan olarak Benjamin, asgari eşyayla döşenmiş odanın bir tercihten daha çok bir zaruriyet olduğunu bilmektedir. Bu durum ona göre mekanda ne kadar belirginleşirse radikal yaşam tarzına o kadar zemin hazırlamaktadır. Bahsedilen yaşam idealinin en iyi temsillerinden biri de Hannes Meyer’in 1924’te Gent’te düzenlenen bir toplu sergi için tasarladığı Co-op Zimmer projesi olabilir. Tasarımın çıkış noktası, her bireyin aynı asgari koşullara sahip olduğu sınıfsız toplum fikridir. Meyer’in odası işçilerin hızla artan göçebelik ve yerinden edilmişlik durumlarını, yaşaması kolay bir iç mekana yansımaları olarak vitrine koymayı hedeflemekteydi. Co-op Zimmer’de raflar, asılabilen katlanır sandalyeler, tek kişilik yatak gibi bir kişinin yaşamasına imkan verecek kadar mobilyayla sınırlandırılmıştır. Meyer’e göre Mies van der Rohe’nin aksine, az çok değildir, az ucu ucuna yeterlidir. Bu tasarımında baskıcı bir azla yetinme atmosferinin ötesinde bir dinginlik ve hazzı bir yan bulunmaktadır. Kendi döneminde çoğu mimarın aksine yaşam ana birimi olarak apartman dairesini değil

odayı kabul etmiştir. Böylelikle bir aile evinin minimal ölçüleriyle ilgili olan *existenzminimum* fikrinden oldukça kaçınmıştır (Aureli, 2016).



Şekil 89 Co-op Zimmer, Hannes Meyer, Gent, 1924 (URL-4.11)

Zaman içinde katı ve değişmez kuralların yaşamla birlikte hareket edememesi çeşitli sıkıntılar doğurmuştur. Constant, bu duruma çözüm niteliğinde işlev ve biçim kavramlarına yepyeni bir değişken eklemiştir. Bu değişken kullanıcıdır ve kullanıcın istekleri, beklentileri, öngörülemez davranışları tasarımların biçimini sürekli değiştirecek ve statik olma durumundan kurtaracaktır. Değişken işlevlere sahip organizmalar üretilecektir. Homojenlik yerine farklılığı yücelten, bütüncüllüğü farklı içeriklerle yenileyen bu anlayış modern mimarlığın esneklik nosyonunu yeniden geçerli kılmaktadır. Constant ile benzer yaklaşımlara sahip olan Yona Friedman, 1956 senesinde yayınlamış olduğu “*Manifeste de l’ architecture Mobile*” manifesto metninde mobilize yaşam ve mobil mimarlık kavramlarını savunmuştur. Mobiliteyle, değişimi sürekli şekilde içinde barındırabilecek olan bir mimariden bahsetmiştir. *La Ville Spatiale* (1958) projesinde bu fikirlerini görselleştirmiştir ve projenin “*Function Follow Form*” başlıklı açıklama metninde, mimari mekanın işlevinin o mekana özel donatılarla tanımlanabileceğini savunan Friedman, işlevi belirleyenin kullanıcı davranışları olduğu savında bulunmuştur. (Çil & Güner, 2011).

Cüendioğlu, mimari tasarımı şu sözlerle ifade etmiştir: “*Mimarlık mekandaki donmuşluğu inşa ettiği kadar, mekandaki hareketi, akışı, ahengi ve uyumu da inşa etmektedir*” (Cüendioğlu, 2014, s. 59 akt. Çetin & Ceylanbaba, 2020, s. 246). Tasarımda bedenın mekan içindeki hareketleri ve deneyimleme, süreç içinde değişkenlikler gösterebilmektedir. Dolayısıyla mimari tasarım, beden, değişen algılar

göz önüne alınarak değişme açık, her duruma adapte edilebilir olmalıdır. İnsan doğasının bir gereği olan öngörünmezlik Friedman'ın mimari anlayışının temel taşlarındandır. Mimari anlayışında neden sonuç ilişkisi yerine sürece önem verdiği görülmektedir. Friedman'a göre insanın yaşadığı çevreye müdahale edebilmesi gerekmektedir. Bunun nedeni mimari mekan oluşum süreci zaruri olarak insanın yaşamsal deneyimine bağlıdır (Çetin & Ceylanbaba, 2020).

İnsanın yaşam çevresi ele alındığında konut, minimalleştirmek için ideal bir örnektir. Minimum alanda maksimum işleve sahip olma özelliğinin adapte edilebileceği bir mekana sahiptir. Bununla birlikte karavan, yat, tiny house gibi birçok işlevin küçük bir alanda çözüldüğü mobil mekanlar ve müzeler, sergileme alanları, show-roomlar da işlevleri gereği yalınlaştırılan mekanlardandır. Mimarlık tarihindeki ve günümüzdeki örnekler bakıldığında mabetler de minimal mekan kavramına meğilli mekanlardandır. Yapıya yüklenen işlevlerin yanında bu işlevlerin birbiriyle olan ilişkisini tasarlamak da o yapıya kimlik kazandıran faktörlerden biridir. Bu işlevlerin organizasyonun çözümündeki netlik mekandaki yalınlığı arttırmaktadır. Doğru ilişkilendirilmemiş mekanlar, yapının basit planlamadan uzaklaşmasına neden olmaktadır. Kullanıcı tarafından tam olarak okunamayan mekansal çözümler, karmaşıklığa yol açmaktadır. Mekandaki çok amaçlı kullanımların gerçekleşebilmesi için olabildiğince boşluğa ihtiyaç duyulmaktadır. Taşınabilir ve sabit donatıların da desteğiyle çok fonksiyonlu minimalist mekan üretilebilmektedir.

4.1.7.Mekansal Boşluk

Ünlü Japon kılıç ustası Miyamoto Musashi(1584-1645), Beş Çember Kitabı'ndaki boşluk tanımı hayli dikkat çekicidir; *“Boşluğun ruhu, hiçbir şeyin olmadığı yerdur. İnsanın bilgisine dahil değildir. Boşluk hiçliktir. Ancak var olan nesneleri bilerek var olmayanları bilebilirsin. İşte boşluk budur... Boşlukta erdem vardır. Kötülükten soyutlanmıştır”* (Musashi, 2018, s. 81,82). Ona göre insanlara nesneleri yanlış algılamaktadır. Anlamlandırmadıkları şeylerin boşluk olması gerektiğini varsaymaktalar. Ancak gerçek boşluk bu değildir (Musashi, 2018).

Doğan Kuban ise “hareket yani yaşam boşlukta olur” demektedir. Boşluğun ve fiziksel mekanın en yalın işlevsel tanımı olarak Lao Tzu'nun şiirini işaret etmektedir;

“Otuz çubuk tekerleğin ortasında birleşir, aralarındaki küçük boşluk tekerleği döndürür. Çamurdan yapılan çanak, işlevini çevrelediği boşlukla görür. Bir odanın duvarlarına kapı ve pencereler yapılır. Fakat asıl iş gören odanın boşluğudur. Bütün birleşen öğelerin yararı vardır. Fakat işlevi gören boşluktur” (Kuban, 2013, s.80 akt. Kuloğlu, 2013, s. 203).

Boşluk kavramsal olarak sanata ve mimariye ilham kaynağı olmuştur. Bu kanalla bireye ve topluma taşınmaktadır. Boşluk ve doluluk zıt olsalar da birbirlerini var etmektedir. Boşluklar ve doluluklar arasındaki gerilim ve denge, tasarımı tetiklemektedir. Tüm tanımlar ışığında boşluk olgusunun tasarımda kavramsal olarak yer edinmeye çalıştığı söylenebilmektedir. Elbette tariflenen boşluk ile mekanı oluşturan boşluk birbirinden farklıdır. Boşluk sayesinde mekan, mekan sayesindeyse yaşam oluşmaktadır. Kavramsal yorumlardaki boşluk ise mekanın ötesini içermektedir. Mimari mekanın olmazsa olmazı olan boşluk, mağaralardan günümüze kadar aktarılmış bir olgudur. Mekansal boşluk, işlevselliğin ötesinde farklı boyutlara da işaret etmektedir. Boşluğun, felsefi yorumlarındaki “hiçlik”, “yokluk” gibi anlamlarından ziyade mekan ve form ile ilişkisinde yarattığı “varlık” etkisi kayda değerdir (Kuloğlu, 2013).

Çağdaş bir iç mekan tasarımda boşluk ögesi genellikle stresli, yoğun ve gürültülü dış dünyaya kontrast olarak düzen, tutumluluk ve saflık elde etmek amacıyla mimarlar ve tasarımcılar tarafından rağbet görmektedir. Bu ideali yaratmak için Minimalizm’in referans noktalarından birisi de Japonya’nın zihin, ruh ve doğa ile uyumlu, sessizliğin hakim olduğu geleneksel mimarisidir. Heinrich Engel’e göre Japon konutunda oda, yalnızca insanın varlığıyla oda olmaktadır. Bu oda, ruhun özgürce hareket ettiği, düşüncelerin potansiyellerinin sınırlarına ulaştığı boşluktur. Hengel için sessizlik ve potansiyeli simgelyen boşluk birçok düşünür ve tasarımcı için farklı tanımlara sahiptir. Ancak çağdaş iç tasarım için ortak bir anlayış olarak boşluk; süsleme ve dekorasyondan yoksunluk, uzamsal deneyimi engelleyen işaret ve nesnelerin aşırı yüklenmediği mekana atıfta bulunmaktadır (Verhetsel, Pombo, & Heynen, 2013).

Boşluk, geleneksel Japon mimarisinde tasarımın sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. İç ve dış mekanın manzarayla organik bir şekilde iç içe geçmiş olduğu bir bütünlük söz konusudur. Işık, gölge, malzemeler, hacimler, zeminler, koridorlar, şekiller, çerçevelerle doğal, sade, zarif, meditatif bir atmosfer yaratılmıştır. Bu geleneksel boşluk Modernizmin belirli bir akımında kendine yer edinmiştir. Konstrüktivizm (Yapılandırmacılık) adlı bu akım, anonimlik ve esnekliği garanti ederek yeni sınıfsız toplum fikri için uygun bir yol olarak boşluğu savunmuştur. Bu fikrin teorik temeli en iyi şekliyle Walter Benjamin' in yazılarında ve Hannes Meyer'in Co-op Zimmer(1924) adlı tasarımında temsil edilmiştir. Günümüzde ise boşluk kavramı, Japon iç mekanlarının esintisini taşıyan Minimalizm ile çok kolay ilişkilendirilmektedir. Ayıklığı ve temizliği kucaklayan, saf biçim ve görsel sessizliğe dayalı bu son eğilim Postmodern duruma bir tepki niteliğindedir (Verhetsel, Pombo, & Heynen, 2013).

Minimalist iç mekanlar ve bunun sonucu boşluk, modern yaşama yeni bir vizyon getirmektedir. Mekan ve kullanıcının ortak bir zeminde buluşup çevredeki sakin atmosfere uyum sağlaması gerekmektedir. Minimalist bir mekanda yaşama fikri zor bir girişim olabilir ama modern dünya adına çeşitli faydaları da bulunmaktadır. Bir mekanın sessizliği, yoğun ve yorucu modern yaşamdan sıyrılmanın güzel bir yolu olabilmektedir. Örneğin Minimalist bir konut, kullanıcılarının dış dünyanın gürültüsünden kurtulup huzur bulabilecekleri bir boşlukla adeta bir tür tapınak halini alabilmektedir. Böylece Modern dünyanın gelip geçiciliğine bir tavır koymaktadır. Minimalist mimarinin, temel geometriyi mümkün olduğunca saf tutma fikri ciddi bir özveri gerektirmektedir. Minimalist bir konutta yaşayan sakinlerin son derece temiz ve disipline edilmiş sade bir yaşam sürmeleri gerekmektedir. Bu durum arzuladıkları her şeyi tüketemeyecekleri anlamına gelmektedir. Mekana eklenen her nesne görsel sessizliği ve uyumu bozabilecek niteliğe sahiptir. Minimalist mimari, kullanıcıyı yönlendirerek ekolojik bir yaşam alışkanlığını teşvik etme potansiyeli sunmaktadır. Daha sürdürülebilir yaşam biçimi, Minimalist mimarinin günümüz dünyasına en büyük katkısı olarak övgüye değerdir (Verhetsel, Pombo, & Heynen, 2013).

Minimalist çalışmaları olan mimarlar her ne kadar kendilerini Minimalist olarak adlandırmaları da mimarileri bu yöndedir. John Pawson (1949), 1980'li yılların

ortalarında ortaya koyduğu mimarilerle Minimalizm'in temsilcilerinden kabul edilmiştir. Japonya' ya yaptığı çok sayıda ziyaret mimarisinde büyük bir etkiye sahiptir. Mimarisi kadar kişisel hayatını da etkilemiş olacak ki kendisi de Minimalist bir yaşam sürmektedir. Batı Londra' da geleneksel bir Viktorya dönemi yapısını yenileyerek Pawson House projesini hayata geçirmiştir. Sıva ve beyaz boya müdahalesi dışında dış cepheye dokunmamıştır. Cephenin orijinalliğini koruyarak iç mekanla kontrast yaratmak istemiştir. İç mekanda ise her şeyi sıfırdan oluşturmuştur. Genellikle mimarların kendileri için tasarladıkları evler bir prestij ve reklam özelliği taşısa da Pawson burada konut deneyimine odaklanmıştır. Bu durum Pawson House'un kat planlarına bakıldığında fark edilebilmektedir. Ev, sadece alışılmışın dışı olmanın yanı sıra saf geometri ve formları dengelemek adına bir egzersiz niteliği de taşımaktadır. Mimar, yazılarında ve yapılarında sık sık geleneksel Japon mimarisinden ve Zen'den ve Budizm'den ilham almıştır. En derin ayrıntılar, bu geleneksel mimarinin içe dönük karakteriyle ilgilidir. Minimalizm, bu içe dönük karakteri oluştururken ince bir çizgide yürümektedir. Kullanıcıların varlığı, duvarların formlarının ve beyazlığının oluşturduğu saflığın ortasında kaybolmaktadır. Bu saflığı oluşturmak için boşluk kavramı kilit rol oynamaktadır (Verhetsel, Pombo, & Heynen, 2013).



Şekil 90 Pawson House, John Pawson, Londra, 1999(URL-4.12)

John Pawson'ın kendi Minimalist kişiliğini yansıttığı bu evi diğer evlerden ayıran yegane özellik boşluğun mekanı ele geçirmesi ve onu yüceltmesidir. Gereksiz olan

tüm eşya, dekorasyon, renk, malzemeyi mekandan çıkartarak “boşluk” ögesine yer açmıştır. Zihni bunaltan detaylar yerine, nesnelerin, malzemenin, ışığın değerini tanımlayarak mekanın özünü ortaya çıkarmıştır. Oluşan boşluk, sıkıcı ve karactersiz olmaktan uzaktır. Mekânsal boşluk ifadesini desteklemek için fonksiyonellik de önemli bir etkiye sahiptir. Mekanın ve mekanda bulunan donatıların birden fazla işleve yanıt vermesi ve işe yaramayanların atılması boşluk hissini perçinlemektedir. Bunun yanında mekanların esnek ve akışkan olacak şekilde tasarlanması da aynı etkiyi yaratmaya yardımcı olmaktadır. Birbiri arasında akan mekanlar sayesinde mimari sürekli değişim halinde olabilir. Bu fikre örnek teşkil eden yapılardan biri de Shigeru Ban’ın 1997 yılında Japonya’ da inşa ettiği Wall-less House projesidir. Bu yapıda da boşluk, mekanın baskın özelliklerindendir. İç mekanda kullanım olanaklarını arttıran, mekana farklı karakterler kazandıran hareketli paneller kullanılmıştır. Her öge geri planda tutularak mekânsal boşluk ve mekan- doğa ilişkisiyle sadelik, dinginlik, huzur gibi Minimalizm’in var ettiği duygulara hitap edilmiştir.



Şekil 91 Wall-less House, Shigeru Ban, Japonya, 1997(URL-4.13)

4.2. MİNİMALİZM’İN VAR ETTİĞİ BAZI MEKAN ÖGELERİ

Bu bölümde, tez çalışması boyunca ele alınan Minimalist mimari mekanların tasarım özelliklerinin ve görsel niteliklerinin mimariye kazandırdığı görsel basitlik, zamansızlık, sessizlik, kusursuzluk ve sürdürülebilirlik gibi birtakım değerler ele alınmıştır.

Görsel basitlik, mimari tasarımın doğası gereği idealize edilmiş bir durumdur. Çoğu proje kullanıcıların çok sayıda ve karmaşık olan fikirlerinden doğmaktadır. Bu karmaşıklığın yarattığı problemleri çözmek için, mimarların en basit ve en etkili yolu bulabilecek düşünce tarzına sahip olması gerekmektedir. Minimalizm, “basit” olarak ele alınsa da bileşik sistem bilgisine sahip kapsamlı düşüncenin bir ifadesidir. Basitlik kelimesi gündelik dilde pozitif bir anlamı pek çağrıştırmasa da mimaride bir tasarımcının ulaştığı mükemmellik ve kaliteyi ifade etmektedir. Çıkarma yapılamayacak kadar basit olan tasarım, daha derin ve tam manasıyla anlaşılabilir bir kaliteye ulaşmış demektir (Nikolić & Vasilski, 2017). Düzen ve tekrar kavramlarıyla elde edilen görsel basitlik, Antik dönem mimarisinde de modern Minimalist yapılarda da kendini göstermektedir.

Zamansızlık, mimaride her daim bulunmuş bir kavramdır. Gelip geçici akımlardan, tarihsel referanslardan uzak bir mimarlığı ifade etmektedir. Üzerinde hangi döneme ait olduğunu ve ya hangi mimarın tasarımı olduğunu gösteren ibarelerden sıyrılmış bir yapı, zamansız mimarlığa örnek verilebilmektedir. Minimalist mimari yapılar da genellikle imzasız ve zamansızdırlar. Hangi mimara ait olduğu veya hangi tarihte yapıldığına ilişkin bir referans taşınamaması, Minimalizm’i destekleyen bir özelliktir. Tüm ayrıntılardan kurtulan, olabildiğince basitleştirilen bir yapı veya mekanın demode olması gibi bir durum söz konusu değildir. Bu nedenle geçmişte, günümüzde ya da gelecekte varlığını sürdürmeye olanak bulabilmektedirler. Örneğin Minimalist mimari denince akla gelen Tadao Ando’nun yapıları, mekanları tüm trendlerden, tarihsel referanslardan uzaktır. Kilise gibi geleneksel özellikler taşıması beklenen bir işleve sahip yapıyı, zamansız bir esere dönüştürebilmiştir. Zaman ötesi olan eserleri bugün olduğu kadar gelecekte de güncel bir mimariyi temsil edecektir. Egosuz bir şekilde tasarlanan yalınlık ve basitlik, her daim modadır.

Sessizlik, Minimalist mekanın tasarımının bir sonucudur. Üst seviyede tutulan düzen, boşluk ve sadelik, mekan atmosferine sakinlik ve huzur getirmektedir. Bu karmaşadan, kaostan uzak sakin mekanlar sessizliği de beraberinde getirmektedir. Minimalist yapıların ve mekanların insanı bu denli etkilemesinde yatan sebep sessizlik olabilir. Mekandaki durağanlık, saf geometrik formların yanı sıra kullanılan renkler de mekanı sakin olarak algılanmasını sağlamaktadır. Psikolojik algıda ise

Minimalist mekanlarda sıklıkla kullanılan beyaz rengin temizlik, saflık olarak algılandığı, gri rengin ise denge ve sakinliği ifade ettiği söylenmektedir. Yalın mekan ve insan psikolojisi arasındaki bağın geleneksel bir örneği olan Japon çay evlerinde yapılan Cha-no-yu töreninde, dünyevi tüm sıkıntılardan kurtulup iç huzuru bulmak isteyen kişiler için bir fırsat sunulmaktadır. Törenin gerçekleştiği odada ve insanların zihinlerindeki sessizlik sadece saflık ile sağlanabilmektedir. Bu saflık, mekanın olabildiğince gösterişsiz ve yalın olmasıyla desteklenmektedir.

Kusursuzluk, Minimalist yaklaşımda farklı şekillerde ele alınmıştır. Minimalizm'in il tanımlarına bakıldığında insan eli değmemiş gibi görünen dek indirgenmiş bir kusursuzluk söz konusudur. Soğuk, pürüzsüz, sert, keskin malzemelerle birlikte elde edilmek istenen kusursuz Minimalist tavrı, Mies van der Rohe'nin eserlerinde görmek mümkündür. Sonralarında tam tersi bir tutumla yalın mimari örnekler sergilenmiştir. Daha sıcak, doğal ve samimi olan bu Minimalist mekanlarda malzemeler tüm eşsiz kusurlarıyla tasarıma katkı sağlamaktadır. Doğal dokularını, renklerini, biçimlerini koruyarak el işçiliği izleri gizlenmeden kullanılan malzemelerin yanı sıra beton gibi yapı malzemeleri de detay birleşimleriyle çıplak halde kullanılmaktadır. Her iki yaklaşımda da amaç yalın bir mimari elde etmektir. Batının tutumu olan mükemmel katı yaklaşım ile Doğunun kusurdaki estetiği yücelten tutumu Minimalizm'in farklı yansımalarıdır.

Sürdürülebilirlik, daha önceleri pek olmasa da günümüz mimarisinde önemli bir konudur. Gün geçtikçe çoğalan kaynak sıkıntısı, tüm alanları etkilediği gibi yaşam alanını şekillendiren mimariyi de etkilemektedir. Bu nedenle sürdürülebilir yapılar, mekanlar ve mobilyalar tasarlamak geleceğe yönelik bir yatırımdır. Minimalist tasarımlar, pek çok yönüyle sürdürülebilirliği desteklemektedir. Şu an dünyada popüler hale gelen Minimalist yaşam tarzında kişiler, doğal ürünlere, geri dönüşüme, enerjinin verimli kullanılmasına, malzemelerin israf edilmemesine önem göstermektedirler. Aynı şekilde Minimalist tasarımlarda da bu konulara dikkat edilmektedir. Mikro mekan kapsamındaki tasarımlarda kendi kendine yetebilen, her türlü israftan kaçınılmış, doğal ve/veya geri dönüştürülebilir malzemelerin kullanmaya çalışılmaktadır. Ayrıca, doğru şekilde işlevlendirilen mekan sayesinde yaşamı daha pratik hale getirerek inşaların zamandan ve fiziksel enerjiden tasarruf

etmelerini sağlamaktadır. Fazla olan hiçbir ögeye yer verilmeyen mimari aynı zamanda ekonomik de olmaktadır. Günümüz şartları göz önüne alındığında, gelecek mimarisinin bu standartlarda gelişeceği düşünülebilmektedir.

4.3. MİNİMALİST MEKAN DONATI ÖZELLİKLERİ

Bir iç mekan tasarımı, mekanın işlevi fark etmeksizin tefriş elemanlarının konfor şartlarına göre tasarlanması, seçilmesi ve düzenlemesiyle ilgili süreçtir. Kurgulama aşamasında kullanım alanları, sirkülasyon, işlevsellik göz önünde bulundurularak mobilya ve donatılar mekana yerleştirilmektedir. Kompozisyon kuralları çerçevesinde tasarlanan ve mekana yerleştirilen mobilyaların gerekli ihtiyaçları ve konforu sağlaması, iç mekan tasarımı için öncelikli bir konudur. Kompozisyonu, öğelerin bir araya getirilişlerindeki kurgulama olarak ele alınabilmektedir. Tüm sanat kompozisyonlarında üç temel olgu bulunmaktadır. Bu olgular: öğeler, öğeler arası ilişki ve öge içi düzen olarak sınıflandırılabilir. Bu üç olgu, kompozisyonu oluşturmak için çözümlenmesi gereken esas noktalarıdır. Bir mekanda da mobilyaların her biri kompozisyonun bir ögesi, yan yana gelişleri kompozisyon ilişkisi ve her mobilyanın şekillenmesi bir iç düzen oluşturmaktadır (Özel, 2021).

Ching’ e göre; *“Mobilya, mimari ve mekân kullanıcıları arasında aracılık eder, iç mekân ve birey arasında biçim ve ölçek bazında geçişi sağlar, iç mekân etkinliklerine konfor ve kullanışlılık katarak, bu mekânları kullanışlı kılar. Duvar, döşeme, kolon, kapı, pencere gibi yapısal bileşenler kadar donatı ve aksesuarlar da mekân oluşturmada çok etkili rol oynar”* (Ching, 2007 akt. Üst, 2015, s. 105). Minimalist iç mekan düzenlemelerinde ise yalınlığı sağlamak amacıyla gereksiz süsleme ve detaylardan uzak, düz çizgilere sahip, işlevselliğin ön planda olduğu donatılar mekanı rafineleştiren öğeler olarak yerini almaktadır. Minimalizm’i desteleyen bu öğelerin birtakım özelliklere sahip olması, mekandaki donatı ve mobilya sayısını azaltmaya, mekânsal boşluğu arttırmaya, görüntü kirliliğine sebep olabilecek nesneleri gizlemeye yardımcı olmaktadır. Bunlar; depolama, esneklik, hareketlilik, toplanabilirlik, modülerlik gibi temel özelliklerdir.

4.3.1. Depolama

Mekandaki kullanılmayan alanları depolama mobilyalarıyla donatarak depolama problemi çözülebilmektedir. Bu donatıları tasarlarken insan vücudu göz önünde bulundurularak raflar, dolap kapakları, çekmecelerin yükseklikleri ayarlanmalıdır. Ayrıca farklı işlevli mobilyaların kullanılmayan bölümleri de depolama için ayrılabilir. Minimal mekanlarda ise bu konu daha fazla önem arz etmektedir. Bu alanlarda, depolama için mobilyaların bölümlerinin kullanılmasının yanı sıra farklı çözümler de üretilmelidir. Mekanın üçüncü boyutunda kullanılmayan yerlerin depolama için elverişli olduğu söylenebilmektedir. Duvar sistemleriyle duvar bir depolama mobilyasına dönüştürülebilmeyi ön gören bu yaklaşımla yapılan tasarımlarda çeşitli nesneler için depolama alanı yaratılabilmektedir. Duvar sistemi başlığı altında ele alınabilecek bir diğer mobilya, gömme dolaplardır. Eski Türk Evlerinde de “yükçük” kavramıyla eşleşen gömme dolap sistemleri, Batı tarzı mekanlarda da yatak odasına birleşik “closet” olarak karşımıza çıkmaktadır (Ökem, 2001). Minimal mekan tasarımı yaparken, depolama için çözümler geliştirmek ve kullanıcının zaman içerisinde oluşabilecek depolama ihtiyaçlarını ön görerek mekanı organize etmek başlıca konulardan biridir.



Şekil 92 Depolama çözümü olarak gömme Dolap(URL-4.14)

4.3.2. Esneklik

Bir eşyanın farklı eylemler için kullanılabilirliği olarak tanımlanabilecek esneklik kavramı beraberinde işlevselliği de getirmektedir. Farklı eylemleri gerçekleştirebilmesi ve bu eylemlerin üst üste binmesiyle alakalı olarak esnek tasarımdan söz edilebilmektedir (Ökem, 2001). İşlevsel çeşitliliğe sahip mobilyaların, belirlenen her bir ihtiyacı karşılamak üzere tasarlanması gerekmektedir. Çok işlevsellik özelliği, üç farklı durumla kendini göstermektedir. Bunlardan ilki, eylem alanlarının üst üste bindirilmesiyle gerçekleşmektedir. Böylece bir araç aynı anda birden fazla eyleme hizmet etmektedir. Daha küçük alanlarda tercih edilen kompakt mobilyalar, bünyesinde birçok amaca hizmet etmeye olanak sağlayan özellikleri barındırmaktadır. İkinci durumda ise mobilyanın farklı zamanlarda farklı eylemleri gerçekleştirebilmesidir. Bu tür esnek mobilyalarda belki de akla ilk gelen, çek-yat olarak tabir edilen mobilyalardır. Gün içinde oturma, dinlenme işlevini karşılayıp fiziksel özelliği değiştirilerek uyuma işlevine de yanıt verir hale gelmektedir. Son olarak mobilyaların kullanılmayan bölümlerine işlev yüklenmesidir. Bu tasarımlarda mobilya, ana işlev haricinde çeşitli ihtiyaçlara da yanıt vermektedir (Üst, 2015).



Şekil 93 Çekyat(URL-4.15)

İhtiyaç halinde büyüyen mobilyalar da kısıtlı mekanı daha kullanışlı hale getiren esnek tasarımlardır. Bu mobilyalar, temel formunu değiştirmeden sadece ebatlarını arttırarak belirli bir işlevi gerçekleştirmektedir. Örneğin büyüyen masalar, kişi

sayısının artmasıyla ihtiyaç olan ilave masa ihtiyacını tek başına karşılamaktadır (Özçelik & Kaprol, 2017). Tüm bu örnekler ışında söylenebilecek temel amaç; donatıların kullanılmayan alanlarının değerlendirilerek daha fazla ihtiyacı karşılamasıdır. Kendi bünyesinde de işlevselliği taşıyan bu mobilyalar, mekanı da çok işlevli ve minimal hale getirmektedir. Birkaç donatının yer kapladığı alan ile bu donatıların hepsinin işlevine sahip bir donatının kapladığı alan aynı değildir. Donatıların olabildiğince esnek olması, mekandaki eşya sayısında azalmayı sağlamaktadır. Az ile çoğu elde etmeyi amaçlayan bu sadeleşme yolu, mekanın Minimalist tavrını güçlendirmektedir.



Şekil 94 Agadio, Enzo Berti (URL-4.16)

4.3.3.Hareketlilik

Hareketlilik, minimal mekanlar için en önemli donatı özelliklerinin başında gelmektedir. Hareketliliğin minimal mekana en önemli yararı değişik zamanlarda değişik işlevlerin gerçekleşmesine olanak tanımasıdır. Bu mobilyaların, kullanım sona erdiğinde itilerek ve/veya çekilerek eylem alanından uzaklaştırılabilmesi diğer işlevler için mekanda yer açmaya olanak tanımaktadır (Ökem, 2001). Bilindiği üzere dar mekanlarda en büyük sorun alan yetersizliğidir. Kullanılmadığında minimum hacme çekilerek gereksiz yere alan kaplamayan hareketli mobilyalar, bu büyük soruna çözüm getirmeye yardımcı olmaktadır (Özçelik & Kaprol, 2017).

Geleneksel Japon Evinde de Geleneksel Türk Evinde de yemek yeme, çay içme, okuma- yazma gibi eylemler için kolayca taşınabilen alçak sehpa ve kullanımı bittiğinde gömme dolaplara kaldırılan yer yatakları hareketli mobilyalara örnek verilebilmektedir. Günümüzde gittikçe küçülen mekanlarda da bu gibi önceden

keşfedilmiş olan çözümleri mekan düzenine dahil etmek akıllıcadır. Bu mobilyalar tasarlanırken hafif olacak şekilde düşünülmesi, hareket ettirilirken insan bedenine zarar vermemesi açısından bir hayli önemlidir. Gereksiz hiçbir detaya yer vermeden sadece işlevler üzerine yoğunlaşmış bir tasarım, tüm bu beklentileri karşılayacaktır.



Şekil 95 Türk Evi, Yer Yatağı(URL-4.17) ve Japon Evi, masa(URL-4.18)

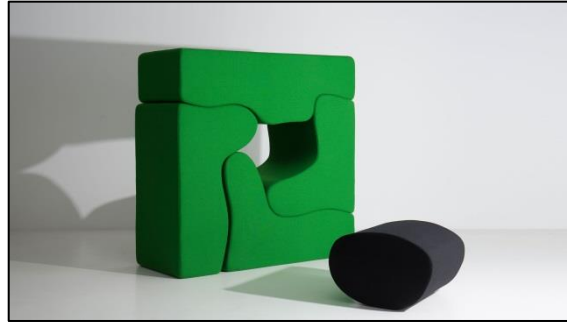
4.3.4.Toplanabilirlik

Minimal mekan mobilya tasarımında toplanabilirlik özelliği de dahil edilebilir bir düşüncedir. Hareketli mobilyalarda olduğu gibi toparlanabilen mobilyalarda da ağırlık unsuruna önem verilmelidir. Birkaç çeşit tasarımla toparlanabilen mobilyalar elde edilebilmektedir. İlk olarak, katlanan mobilyalar, çok yaygın şekilde toplanma anlayışına referans vermektedir. Kullanılmadıkları sürede depolanma alanlarında saklanabilmektedirler. İkincisi iç içe geçerek toplanan mobilyalardır. Bu tarz mobilyalardan en basit olanı taburelerdir. Değişiklik göstermeksizin halen üretilmektedirler. İstiflenebilen, sakın, ölümsüz, taklit edilemeyen, ekonomik ve sembolik olan tabureler aynı zamanda küçük bir servis masası olarak a kullanılmaya elverişlidir. Gereksiz büyüklükten kaçınan bir düşüncenin ürünüdür. Mobilyaları üst üste bindirme düşüncesi, üçüncü boyutun depolama için kullanımına iyi bir örnek teşkil etmektedir. Böylece tek bir mobilyanın sığabileceği bir alana birden fazla mobilya istiflenebilmektedir. Son olarak bir hacmin içine toplanabilen mobilya tasarımları vardır (Ökem, 2001).



Şekil 96 Toplanabilir mobilya, tabure(URL-4.19)

Toplanabilirlikte ele alınabilecek en kapsamlı düşünce, mobilya ve/veya mobilya bileşenlerinin kendileriyle ayrı ya da bütünleşik hacimlerin içine toplanabilmesidir. Bir hacimde toplanan mobilyalar, genellikle duvar ve ya dolap benzeri kavrayıcı mobilyalar arasında gerçekleştirilebilmektedir. Aynı şekilde daha kompakt ve dış formu ile yemek veya servis masası olarak da kullanılabilen başka mobilyalar içine giren tasarımlar biçiminde de ele alınabilmektedir. Sebastiano Matta tarafından 1966 yılında tasarlanmış olan birleştirilebilir koltuklar ve divan, mobilya veya mobilya bileşenlerinin iç içe geçerek toplanmasına örnek teşkil etmektedir. Çeşitli minder formlarının kullanılmadıklarında bir küp şeklinde toplanmasıyla alandan tasarruf edilmektedir (Ökem, 2001).



Şekil 97 Malitte, Sebastiano Matta, 1966 (URL-4.20)

4.3.5. Modülerlik

Modül, Latince “modulus” (küçük ölçü) tabirinden gelen bir kelimedir. Kavram, antikitede estetik oranlarını kontrol altına almak için kullanılmıştır. Klasik mimarideki tanımında, yapının geometrik düzeninin ekleme kurgusundaki kullanılan birimi ifade etmektedir. Modern mimarlıkta ise yapım koşullarını kolaylaştırmak ve ekonomik hale getirmek amacıyla aritmetik manada standardı yakalamaya yarayan

uzunluktur. Mimarlık tarihi kuramcısı Doğan Kuban’a göre modül, “birim boyut” tur. Mimarinin sıklıkla başvurulana tümevarım ve tündengelim metotlarında, modül kavramının birinde amaç diğesindeyse sonuç olduğu görölmektedir. Modern mimarinin öncüleri 1930 senesinde Brüksel’de toplamışlar ve CIAM kongresini gerçekleştirmişlerdir. Le Corbusier, Walter Gropius gibi ünlü mimarlar yapılar da standardizasyon ve modüler koordinasyon konularına olan inançlarını anlatmışlardır. Bazı mimarlar modül kavramını malzeme ve yapım tekniklerinde kullanırken bazıları ise mobilya tasarımlarında ve detay çözümlerinde kullanmayı tercih etmişlerdir (Berkin & Civelek, 2018).



Şekil 98 Modüler mobilya, kitaplık(URL-4.21)

Mobilya tasarımlarında modülerlik, ihtiyaçları farklı oranlarda karşılayacak şekilde oransal bölünmeler oluşturup ortaya çıkarılan birimleri yan yana ve/veya üst üste getirerek ihtiyacı tam manasıyla karşılama sistemi üzerine kuruludur. Diğer işlevsel mobilyalar gibi modüler mobilyalar da kullanıcının değışen veya çeşitlenen gereksinimlere cevap verebilme özelliğine sahiptir. Buradaki amaç, mobilyaların tek birim yerine parçadan bütüne gitme mantığını kullanmaktır. Birimlerin biraya gelmesiyle farklı mekanlara uyum sağlayabilme yetisi de kazanan modüler mobilyalar, çok amaçlı ve bütünleşik strüktürler oluşturabilmektedirler. Birçok biçime evrilebildiğinden dar ve kısıtlı mekanlar için kullanışlı bir tercihtir (Üst, 2015). Minimalist tasarımın hem mekan hem de mobilya tasarımlarında uygulanmaya müsait olan modülerlik kavramı, mekanda sistematik bir kurguyu oluşturmaya yardımcı olmaktadır.

4.4. MİKRO KONUT KAPSAMINDA MİNİMALİZMİN GÜNÜMÜZ VE GELECEKTEKİ YERİ

Dünyanın metropol kentlerinin çoğunda nüfus yoğunluğunun hızla artması, konut ihtiyacının artmasını da beraberinde getirmektedir. Bu ihtiyacı karşılamak adına insanların yaşam alanları, gün geçtikçe daraltılıp küçük boyutlardaki mekanlarla sınırlandırmaktadır. Arsa ve konut fiyatlarındaki artış, insanları farklı çözümler aramaya itmektedir. Kişisel özgürlüklerin eskiye nazaran daha çok desteklendiği çağımızda, bireysel yaşam tarzı kabul görmeye ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Az sayıda kişiye yetebilecek kapasitede ve içinde her türlü gereksinimin karşılanabileceği küçük konutlar, insanların ilgisini çekmeyi başarmıştır. Doğru bir şekilde tasarlanan iç mekanla ve akıllı tasarımlarla birlikte küçük alanlar, işlevsel bir mikro konuta dönüşebilmektedir. Mikro konutların birçok avantajı mevcuttur. Az miktarda alan kaplaması, yapı birim fiyatı açısından daha ekonomik olmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte, akıllı iç tasarım ve işlevsel donatı elemanlarıyla yakın gelecekte tasarruflu, sürdürülebilir ve kolay bir yaşamın kapılarını aralamaktadır (Belentepe & Kariptaş, 2019).

Günümüz mimarisinde küçük hacimli yapılar “*microshelters*” terimiyle tanımlanmaktadır. Bu terim, orman kabinleri, ağaç evler, ticari kabinler, kulübeler, bekçi kulübeleri, küçük evler (*tiny house*) ve karavanlar gibi kısıtlı hacme sahip yapıları kapsamaktadır. Bu küçük ölçekli yapılar, aynı zamanda yeni üretilen bir malzemeyi veya denenmemiş bir inşaat tekniğini tecrübe etmek için de tercih edilmektedir. Birçok mimar, bu türden deneysel çalışmalar yapmaktadır. Yenilikçi fikirleri barındırabilmesi, gelecek mimarisine katkısı açısından son derece önemlidir (Pınar & Gürani, 2019).

Mikro mekan olarak ele alınabilen kabin kavramının ilk olarak 11. yüzyılda İsveç ve Norveç gibi İskandinav ülkelerinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Orijinali “cabine” olan bu küçük odacıkların Türkçe’de ki karşılığı kulübe, baraka, barınaktır. İskandinavların kabin tabirlerini karşılayacak yapılar Türkiye’de de mevcuttur. Trabzon, Rize, Artvin gibi şehirlerde “kelif” veya “kalif” olarak tabir edilen basit barınaklar mevcuttur. Bu verneküler mimari örnekleri, yağmurdan korunmak ve ya

tarlayı korumak adına yükseltilmiş bir platform ve üst örtüden ibarettir. Aynı şekilde Doğu Karadeniz bölgesinde konutun yardımcı yapısı olarak inşa edilen “serender” de kabin tabirinin içinde değerlendirilebilmektedir. Bütüncül taşıyıcılık, sökülebilir ve takılabilirlik özellikleriyle kayda değer mimari öğelerdir. Tahılların kurutulması ve depolanması için inşa edilen serenderler her ne kadar barınma ihtiyacını karşılamasalar da biçimleniş açısından kabin yapılarıyla benzerlik göstermektedirler. Kabin yapılarını diğer barınma yapılarından ayıran en önemli özelliği bulunduğu konuma göre şekillenmesidir. Kabin yaşamı, doğaya yakın veya doğayla iç içe olma prensibine sıkı sıkıya bağlıdır (Pınar & Gürani, 2019).



Şekil 99 Norveç, Kabin (URL-4.22) ve Karadeniz, Serender(URL-4.23)

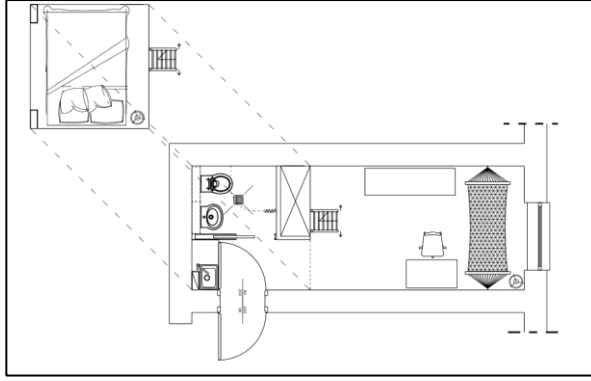
Kent yaşamının beraberinde zorunlu olarak getirdiği küçük hacimli yaşam alanları ise, metropol insanının huzurlu ve konforlu mekanda yaşama isteğini, doğaya ve standart dışı yaşama doğru yöneltmiştir. Küçük yaşam hacimlerinin gelişiminde Japon kültürü ve yaşam alanları örnek verilebilmektedir. Küçük, yalın hacimler üretmeye başlayan Japonya, bu noktada modülasyon, esneklik, değiştirilebilirlik, standardizasyon gibi kavramlara başvurmuştur. Bu sayede yeni sistem arayışları devreye girmiştir. Teknolojik gelişmelerle birlikte mikro tasarımlar, mobilya üreticilerinin kendilerini geliştirmesine olanak sağlayarak kompakt mobilya tasarımı konusundaki gelişmelere katkıda bulunmuştur. Hacimlerin gittikçe mikro-kompakt ölçeğe indirgenmesi, tasarımcıların yeni mobilya sistemleri, hızlı üretim, taşınabilirlik gibi kavramlar üzerine daha çok düşünmeye zorlamıştır. Tasarımın her türü, gelecekte mikro yaşam hacimlerine kavuşma ve yalınlaşma isteğinin artmasıyla

birlikte yeni sistemler geliştirilecektir. Bunun sonucunda insanlar neredeyse kendi bedenlerinin bir uzvu gibi olan yaşam hacimlerinin beraberinde taşıyabileceklerdir. Yaşam koşulları ve değişen kültürün etkisiyle daha esnek çözümler ve daha küçük mekanlar ortaya çıkmaya devam edecektir (Karıptaş, 2019).

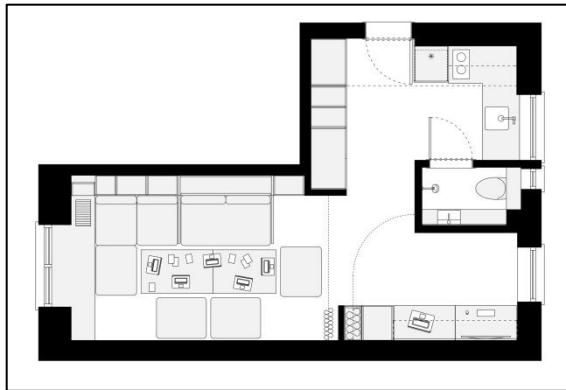
Gelecek mimarisinde, çeşitli değişimlere uğrayarak ve gitgide daha teknolojik ve donanımlı hale gelerek varlığını koruyacak olan “mikro konut” kavramı, geçmişte farklı şekillerde ortaya çıkıp günümüz mimarisinde kendine yer edinmiştir. Günümüz kent yaşamında insanların üst üste konulmuş kutular içinde yaşamaktadır. Buradaki kutu ifadesi, metrekare bazında küçülen yaşam alanlarına işaret etmektedir. Konfordan dolayı değilse de yer kısıtlılığı yüzünden genişlikten taviz verilen bu yapıların insanların ilgisini çekmesinin nedeni belki de sınırlı alanda yaşamaya alışmışlığın bir sonucudur. Mikro konut veya diğer bir ifadeyle küçük konut; alan, hacim veya oda sayısı gibi fiziksel boyutların işlevselliğini kaybetmesine izin verilmeden yapılan boyutsal değişikliklerin olduğu yapılardır. Kimileri bu yapıyı 60 metrekareyle sınırlandırırken diğerlerine göre kişi başına 14 metrekareyle sınırlandırmaktadır. Bu yapılar, özellikle 2008-2012 yılları arasında meydana gelen küresel ekonomik kriz sonucu daha küçük alanda daha az masrafla ve çevreye daha az zarar veren yaşam fikrinin toplumsal bir harekete dönüşmesinin mimari çözüm arayışındaki yansımasıdır. Mikro konutlar, dünyanın değişik yerlerinde farklı şekillerde ele alınmıştır (Belentepe & Karıptaş, 2019).



Şekil 100 22 metrekare mikro daire, Taipei, Tayvan, 2015 (URL-4.24)



Şekil 101 Szymon Hancza tarafından tasarlanan 13 metrekare mikro daire, Wrocław, Polonya (URL-4.25)



Şekil 102 Graham Hill tarafından tasarlanan 33 metrekare mikro daire, New York, ABD (URL-4.25)

Metropol kent merkezlerinde ve yakınlarında yükselen konut ve arsa fiyatları, bazı kullanıcıları mikro boyuttaki apartman dairelerine yöneltirken bazılarını ise şehir merkezinden uzak, doğayla iç içe olan ve ucuza mal edilen “küçük ev”lere yöneltmiştir. Sürdürülebilir yaşamı da teşvik eden bu evler, genel olarak “*tiny house*” adıyla bilinirlik sağlamıştır. *Tiny house* kavramı kompakt ev, mikro ev gibi isimlerle de adlandırılmaktadır.

Bu tür konutların belirli bir boyutu bulunmamaktadır. Ancak yaklaşık 9-36 metrekare arasında değişmektedir. Bu küçük evler genellikle bir yatak odası, mutfak, banyo ve oturma mekanından oluşmaktadır. Bu tarz bir yaşam alanını tasarlamak, kolay bir görev değildir. Her köşe özenle ele alınmalı ve tam potansiyelle kullanılmalıdır. Mümkün olduğunca kişisel bir tasarımla kullanıcının evin içinde rahat ve huzurlu hissetmesi sağlamalıdır. Nicelik yerine nitelik ön planda tutulmalı ve küçük detaylarla konfor oluşturulmalıdır. Birçok insanın bu yaşam tarzını seçmesiyle “*Tiny House Movement*” (Küçük Ev Hareketi) denilen bir hareket başlamıştır. Bu hareket temelde küçük evlerde yaşamayı destekleyen bir topluluk hareketidir. Yalnızca topluma değil aynı zamanda çevreye de bir değer katmayı hedeflemektedir. Bu etki, kullanılan enerjinin ve üretilen kirliliğin azaltılmasıdır. Ayrıca bu küçük evler, insanların alternatif yaşam şekillerinin de var olduğunu düşünmelerine olanak sağlamaktadır (Anggraeni & Herlily, 2020).

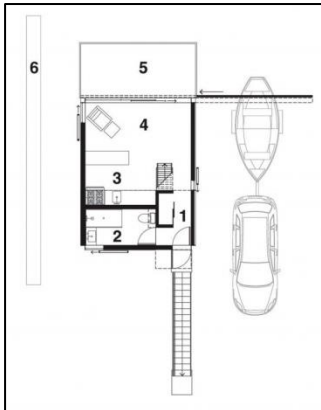
Sürdürülebilirliğin yanında, “*Slow Life Movement*” (Yavaş Yaşam Hareketi) başta olmak üzere çeşitli faktörler de Tiny House yaşamını destekler niteliktedir. 1986 yılında bir grup sol görüşe sahip İtalyan tarafından oluşturulan ve fast food karşıtı olan Slow Food Hareketi, kapitalist düzene ve küresel eğilime karşı koymayı hedeflemekteydi. Bu durumda haliyle hızlı tempolu yaşam karşıtlığını da beraberinde getirmekteydi. Zaman içinde Yavaş Yaşam Hareketi olarak kapsamını genişleten ideoloji, trafik stresi ve ekonomik sıkıntılar gibi durumlara meydan okumayı içermektedir. “Yavaş Yaşam” savunucuları, insanların yaşam tarzlarındaki zamanı düşünme şekillerini yeniden gözden geçirmesini ve yaşamını yeniden şekillendirmesini önermektedir. Bazı savunuculara göre yaşam biçimi değiştirilirse toplum da değişebilmektedir. Bu hareket özel olarak küçük konut yaşamını desteklemese de ideallerinin çoğu benzerlik içermektedir. Örneğin küçük evler,

yavaş yaşama izin verir niteliktedir. Daha az iş yükü ve daha az kira ile ekonomikliğı desteklemektedir. Benzer şekilde, bu evlerin sahipleri, komşularıyla bir bağ kurabilmektedir. Kullanıcıların, küçük ev hareketine dahil olmalarının birtakım motivasyonları daha vardır. Bu itici güçler; daha basit bir hayat, çevrecilik, özgürlük ve mobilite, maliyeti, alternatif topluluk biçimleri ve/ve ya bu yapı tasarımına olan merak şeklinde genelleştirilebilmektedir. Maalesef bu avantajların yanında yasal kısıtlamalar, karşıt algılar, finansman sıkıntısı gibi bazı dezavantajları da bulunmaktadır (Mutter, 2013).

4.4.1. Tiny House Örnekleri

4.4.1.1. Sol Duc Cabin, Olson Kundig, ABD,2011

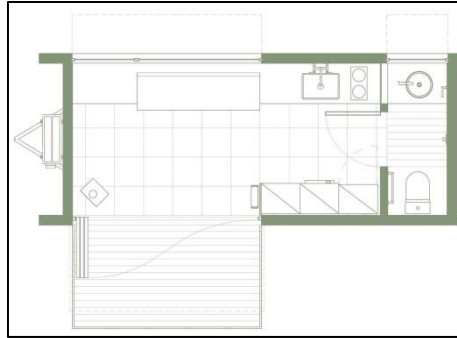
Yapı, Washington'da Beaver kasabası yakınlarında Sol Duc nehri kıyısına inşa edilmiştir. Yaklaşık 33 metrekare alana sahip olan yapı, toprak zeminden yükseltilmiştir. Bunun nedeni, bölgenin yağmur ormanı olması ve çok sık su taşkını yaşanmasıdır. Cephe kaplaması olarak geri dönüştürülmüş metal levhalar, iç mekan tasarımında ise masif ahşap tercih edilmiştir. Kullanılan bu eski metal levhalar ve diğer malzemeler, çevreyle bir uyum yakalayamasa da geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik anlamında doğayla uyumlu olduğu söylenebilmektedir. Tamamen ihtiyaca yönelik çözümlerle inşa edilmesi de kaynakların verimli kullanımı adına önemlidir. Mimari estetik açısından incelendiğinde ise cephede kullanılan malzemenin renk ve dokusunun çevreyle zıtlık yaratması estetik açıdan da doğru bir seçimdir. İç mekan tasarımında kat yüksekliğin arttırılması, mekana ferahlık etkisi yaratmaktadır (Pınar & Gürani, 2019).



Şekil 103 Sol Duc Cabine, Olson Kundig, Washington, ABD, 2011(URL-4.26)

4.4.1.2. Elsewhere Cabin, Sean O'Neill, ABD, 2018

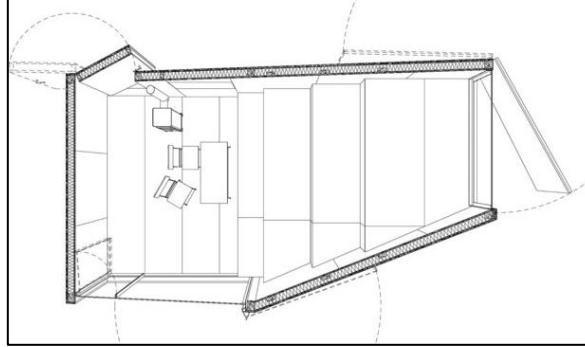
Taşınabilir Tiny House veya diğer bir ifadeyle kabin yapılarına örnek olan yapı, bir tatil şirketi için tasarlanmıştır. Belirlenen temel problem, kullanıcıların tatillerini istedikleri herhangi bir yerde geçirmelerine olanak sağlayıp tüm gereksinimlerinin de giderilmesi düşüncesidir. Bu düşünce doğrultusunda ortaya çıkan tasarım, anlayış bakımından özgür olarak nitelendirilebilmektedir. Bir römork üzerine tasarlanan yapı, bir araç tarafından çekilebilmektedir. Ancak, bir karavanı anımsatabilecek olan yapı bu görüntüden uzaklaştırılmak istenmiştir. Bunun temel nedeni, bir karavanın yuva sıcaklığında olmamasıdır. Tasarımcı, kısıtlı hacimde standart mobilyalardan uzak durup tüm donatıların kompakt ve modüler olmasını tercih etmiştir. Böylece yaklaşık 15 metrekare alana sahip olan yapıda dinlenme, temizlenme, beslenme, uyuma gibi temel ihtiyaçların yanı sıra veranda çözümünü de yapıya eklemiştir. Mekanda kullanılan modüler sistemler, ferahlık etkisi yaratmaktadır. Tüm bu özelliklerin yanı sıra çatısında yer alan güneş panelleri ve su yakalama/ depolama sistemleriyle de sürdürülebilir ve kendine yetebilen bir yapı olduğunu göstermektedir. Hiçbir şebekeye bağlı kalmadan kendi su ve elektrik ihtiyacını karşılayabilen yapının üretiminde kullanılan malzemeler de geri dönüştürülebilirliğine sahiptir (Pınar & Gürani, 2019).



Şekil 104 Elsewhere Cabin, Sean O'Neill, ABD, 2018(URL- 4.27)

4.4.1.3. Forrest Retreat, Uhlik Architekti, Çek Cumhuriyeti, 2013

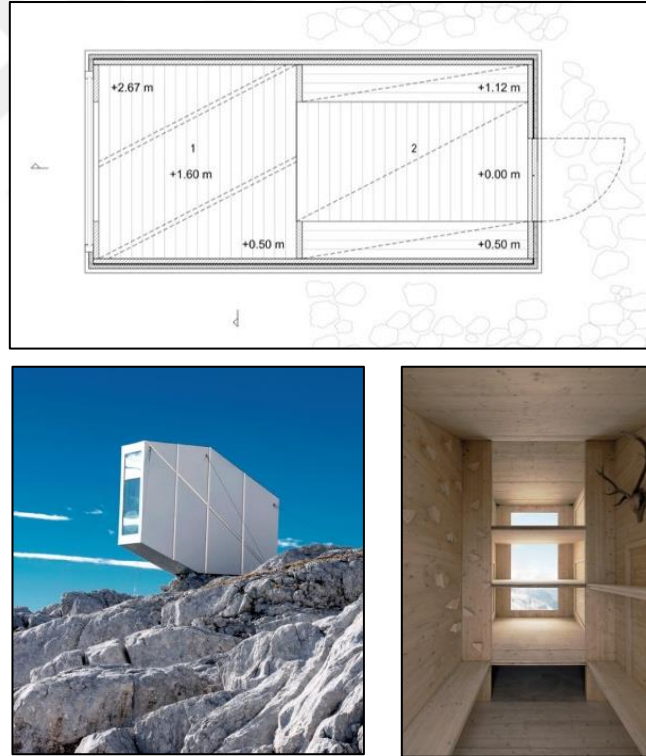
Uhlik Architekti mimarlarının, yapının yapılacağı alanda bulunan kayaların, mimari tasarımdaki etkisini sorgulaması üzerine ortaya çıkmış bir sonuçtur. Diğer örneklerde olduğu gibi geri dönüştürülmüş malzemelerle oluşturulmuş ve bir kayadan destek alan tasarım birkaç hafta sonu çalışmasıyla tamamlanmıştır. Kayanın neden olduğu eğim, mekan içinde oturma, dinlenme, uyuma ve depolama işlevlerini karşılayan merdivenlerle çözümlenmiştir. Merdivenler, ayrıca iki basamağın yan yana getirilmesiyle çift kişilik yatağa dönüşebilmektedir. Bu özellik, mekanın modüler ve esnek bir anlayışının olduğunu göstermektedir. Temel gereksinimlerin yanında söyleşi, toplantı ve meditasyon gibi aktivitelere de imkan sağlayan bir yapıdır. Açıp kapanabilen panjurlar, orman manzarasının içe aktarılmasını ve geniş açıklıkların oluşmasını sağlamaktadır. Elektrik veya su tesisatı bulunamayan mekan odun sobasıyla ısınmaktadır. Uygulama kolaylığı, geri dönüşüm kriterleri, fiyat gibi maddeler göz önüne alındığında bu yapının kompakt, ekonomik, sürdürülebilir, işlevsel, kavramsal ve deneysel olduğu sonucuna varılabilmektedir (Pınar & Gürani, 2019).



Şekil 105 Forrest Retreat, Uhlik Architekti, Çek Cumhuriyeti, 2013 (URL-4.28)

4.4.1.4. Kanin Winter Cabin, OFIS Architecti, Slovenya, 2016

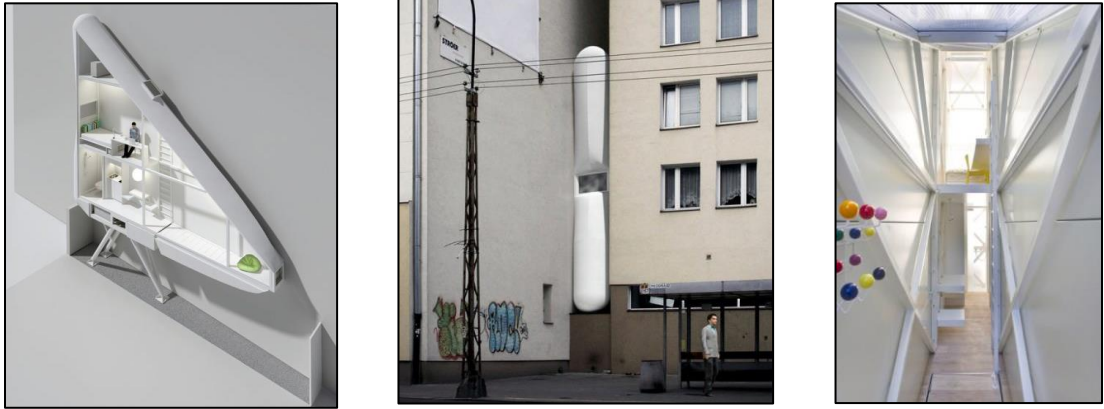
2017 yılında Mies van der Rohe Ödülüne aday gösterilen kabin için yapılan araştırma, OFIS arhitekti ve CBD yapı mühendisleri tarafından dağın tepesindeki aşırı koşullara direnebilen tekil ahşap kabuk geliştirmek üzerine başlamıştır. İnşaat alanının uzak bir bölgede olması, aşırı sert hava koşulları, radikal ısı değişimleri, kar ve engebeli bir arazi olması gibi etmenler tasarımı etkilemiştir. Sahaya ulaşım, yalnızca tırmanma ve ya helikopter vasıtasıyla gerçekleşebilmektedir. Yapı genel tanımıyla yürüyüşçüler, dağcılar, mağaracılar, dağcılar ve doğa severler için bir destinasyon olarak tasarlanmıştır. Kabin, üç katlı dinleme platformlarıyla organize edilmiş kompakt bir ahşap hacimden oluşmaktadır. Mekan tasarımı, dokuz dağcının konaklamasına izin verir niteliktedir(URL-4.29).



Şekil 106 Kanin Winter Cabin, OFIS Architecti, Slovenya, 2016(URL-4.29)

4.4.1.5. Keret Evi, Jakup Szczesny, Polonya, 2012

Mimar Szczesny'nin ofisi Centrala tarafından dünyanın en dar evi olarak adlandırılan Keret Evi'ne bir ev demek çok da doğru değildir. Evden ziyade bir enstalasyondur. Evin en geniş noktası 152 cm, en dar noktası ise 92 cm genişliktedir. Varşova' da iki apartman arasındaki ölü boşluğa bir mekan sığdırmayı başaramışlardır. İki tarihi binanın arasını mesken edinen yapının geçmiş ve gelecek arasında bağ kuran bir sanat eseri olduğu da var sayılabilmektedir. Aykırı ve modern duruşuyla Varşova'nın uyumsuz kentsel dokusuna bir gönderme de içermektedir. 1 metreden biraz daha geniş bir mekan olmasına rağmen klostrofobik bir etki yaratmamaktadır. Gün ışığını doğrudan alan mekan, oldukça aydınlık ve ferahdır. Bu etkiyi perçinlemek adına mekan tümüyle beyaza boyanmıştır. Polonya Modern Sanat Vakfı'nın desteğini alan ev, İsrailli yazar Edgar Keret tarafından ara sıra inzivaya çekilmek için kullanılmaktadır. Ayrıca yapı, genç yazar ve düşünürler için de geçici bir çalışma alanıdır. Dünyadan pek çok yerinden insanın ilgisini çekmeyi başaran yapının içinde yatak odası, mutfak ve banyo bulunmaktadır. Yan apartmanın elektrik tesisatı kullanan evin kendine özel su ve kanalizasyon tesisatı bulunmaktadır (URL-4.30).



Şekil 107 Keret Evi, Jakup Szczesny, Polonya, 2012 (URL-4.30)

4.4.1.6.Cube Two, Nestron

Genel merkezi Singapur’ da bulunan Nestron firmasının yeni nesil Tiny House tasarımı, akıllı teknolojiler ve kompakt mobilyalarla hazır bir şekilde kullanıcıya sunulmaktadır. Tamamen işlevsel nitelikte ve üç, dört kişiyi barındırabilecek olan tasarım fütüristtik özelliklere sahiptir. Toplam alanı 25 metrekare olan kabinler, teknolojiyi de kullanarak sürdürülebilir bir yapı olarak hizmet vermektedir(URL-4.31).

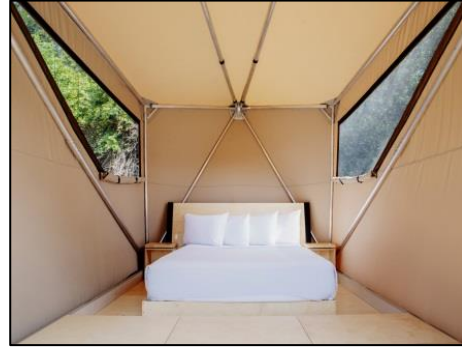


Şekil 108 Cube Two, Nestron, Singapur(URL-4.31)

4.4.1.7.Jupe, SpaceX, Tesla ve AirBnB,2020

Jupe, yüksek standartlı tasarıma sahip bir prefabrik kabin şirkettir. Eski SpaceX, Tesla ve AirBnB çalışanlarının desteklediği ofis, kısa süreli konaklamalar için ilk kozmos esintili sığınak ünitelerinin üretim modellerini inşa etmektedir. Modern gezginlerin yoğun kentsel alanlardan uzaklaşıp doğanın içinde dünya dışı bir deneyim yaşamaları sağlamayı amaçlamaktadırlar. Herhangi bir yerde bir saat içinde toplanabilen Jupe birimi, şasi temeliyle her araziye uyum sağlayabilmektedir. Günümüzde kullanılan karavan, kabin, çadır gibi basit bir konuttan ziyade benzersiz geometrik şekliyle yıldızlararası bir mekiğe benzer sanat eseri olarak tasarlanmıştır.

Küçük alan-büyük etki üzerine tasarlanan Jupe, ateşe dayanıklı brandası, topraklanmış Baltık huş ağacı karo döşemeleriyle 10 metrekarelik mekanda minimal bir estetik hâkimdir. Jupe mühendisleri, kablolama ve elektrik içeren modüler şasiyle türünün ilk örneği olan bir araç geliştirmişlerdir. Bu evin tüm mekanik elemanlarını, paketlenabilir bir temel bloğa dönüştürmüşlerdir. Güneş paneli, teknoloji ile donatılmış pil sistemi ve Wifi yönlendirici, led aydınlatma, USB şarj istasyonları gibi teknolojik özellikleriyle gelecek mimari tasarımlarına ilham kaynağı olmaktadır (URL-4.32).

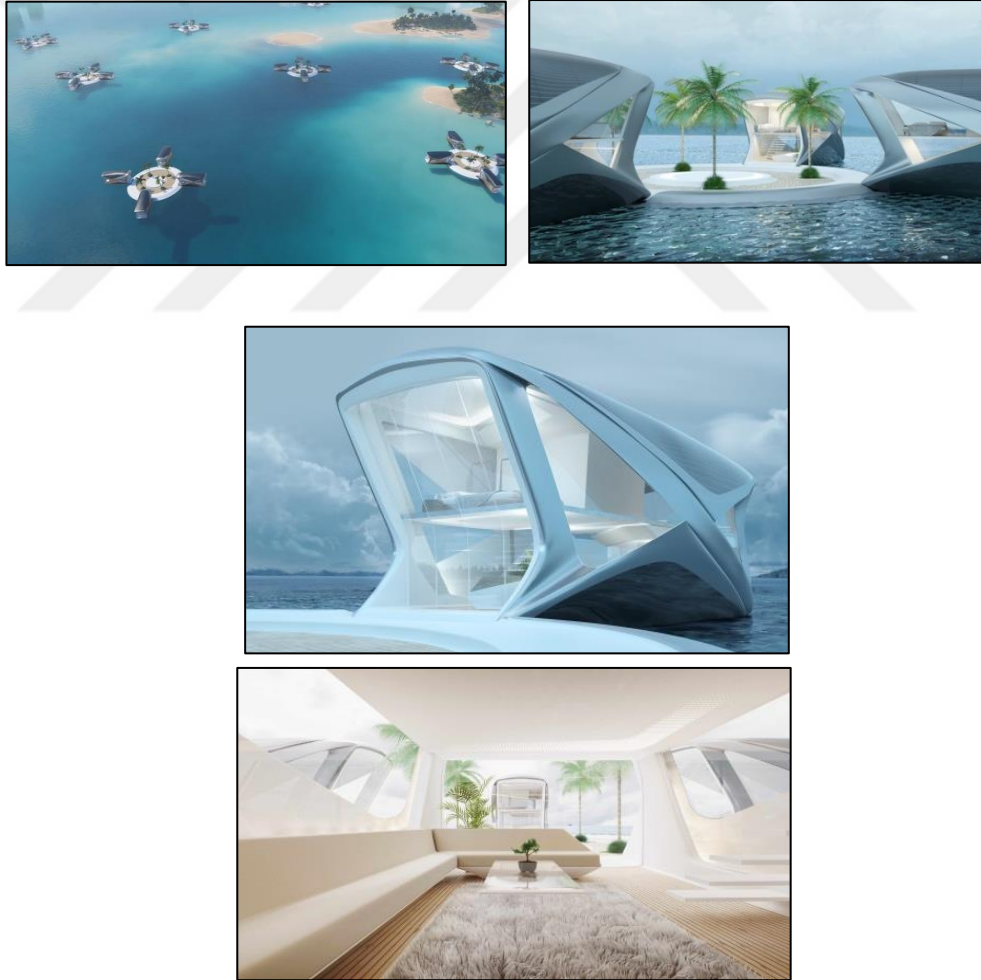


Şekil 109 Jupe, SpaceX, Tesla ve AirBnB (URL-4.32)

4.4.1.8. Ocean Community, Wojciech Morsztyn

Polonyalı mimar Wojciech Morsztyn'ın yükselen deniz seviyesiyle başa çıkmak adına, geleceğe yönelik bir mobilite vizyonu ile tasarladığı “Okyanus Topluluğu”, fütürist bir yaklaşıma sahiptir. Önümüzdeki 10 ile 15 yıl içinde yükselen deniz seviyesi çevremizde geri döndürülemez değişikliklere yol açabilir. Bunu tetikleyen faktörler, iklim değişiklikleri ve küresel ısınmadır. Bu konudaki raporlar endişe verici boyuttadır. Küresel ısınma nedeniyle Asya’da deniz seviyesinin yükselmesiyle

birçok yerleşimin sular altında kalabilme ihtimali bulunmaktadır. Okyanus Topluluğu’da bu tehlikeye sahip Singapur için tasarlanmıştır. Bu mobil deniz birimleri, olası bir afet durumunda yaşanabilir bir alana dönüşmektedir. Bu yapılar tamamen işlevsel bir alan olmakla birlikte karadaki mevcut altyapıya bağlantılı olacaktır. Üniteler, kıyı şeridinin doğal bir uzantısı halinde karadaki günlük yaşantıya yakın konumdadır. Su üzerinde bir yapı olduğundan tüm tesisler karada bulunmalıdır. Ancak her bir yaşam modülü talep doğrultusunda kolayca yerinden ayrılıp bir birime bağlanabilmektedir (URL-4.33).



Şekil 110 Ocean Community, Wojciech Morsztyn, Singapur(URL-4.33)

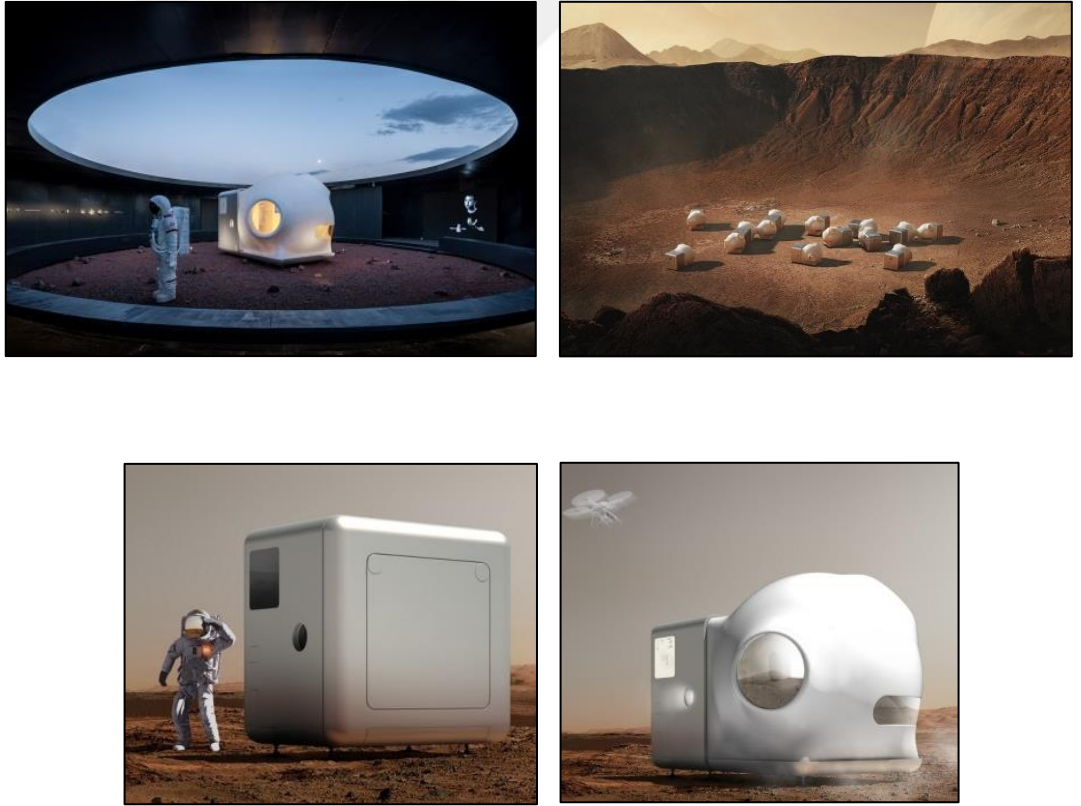
Tam otonom olan sistemde, karada kullanılabilecek olan amaşırhane, alışveriş, ulaşım, eğlence vb. tesislere kolaylıkla ulaşılabilir. Her bir “Okyanus Topluluğu” dört yaşam biriminden ve yerleştirme platformundan oluşmaktadır. Sekiz kullanıcı kapasitesine sahip olan yapıdaki yerleştirme platformu, ünitelere temiz su, elektrik sağlayan ve atıkları geri dönüştüren merkezi noktadır. Ayrıca bu platform, su akışına karşı okyanus tabanına zincirlenmiştir. Yaşam ünitesinde su, güneş, rüzgâr gibi sürdürülebilir enerji kullanılmaktadır. İç mekan tasarımında sakinleştirici renkler ve kumaşlar kullanılarak nötr ve rahat bir his oluşturulmaya çalışılmıştır. Doğal ve geri dönüşümle elde edilmiş malzemeler kullanılmıştır. Açık plana sahip yapıda ekstra bölmeler, kapılar kullanılmamıştır. Bu sayede temiz havanın ünitenin içinde akması sağlanmıştır (URL-4.33). Teknolojik birçok özelliğe de yer verilen tasarım, Ulaşım Tasarımı Kategorisinde Avrupa Ürün Tasarım Ödülü de almıştır. Gelecek mimarisinde Mikro mekan ve Minimalizm etkileri üzerine bir örnek teşkil etmektedir.

4.4.1.9. MARS Case Prototipi, OPEN Architecture, 2018

Çinli elektronik devi Xiaomi ile işbirliği içinde OPEN Architecture tarafından tasarlanan minimal bir konut prototipi olan MARS Case, Pekin’deki Bird’s Nest Ulusal Standuyumu’nda halka sunulmuştur. Öneri, gelecekteki yaşam alışkanlıklarını ve kentsel ortamları keşfetmek ve sorgulamak için “ev” ortamını kullanan House Vision adıyla bilinen yıllık sektörler arası yenilik ve araştırma platformunun bir parçasıdır. Tasarım, günümüzde insanın kendine sorması gereken soruya yönelmiştir: temel ihtiyaçlarımız nelerdir? Çevresel krizlerin, sonsuz malzeme tüketiminin olduğu bu çağda asıl ihtiyacı belirlemek gerekmektedir. OPEN, MARS Case ile yaşam alanı geleneklerine meydan okuyup gelecek için yeni olanaklara odaklanmıştır (URL-4.34).

Prototip, insanlığın uzak bir gezegen olan Mars’a yerleşmeye zorladığı bir zamanı düşünerek tasarlanmıştır. Mars’ın doğal kaynak bakımından Dünya’yla kıyaslanamayacağı aşikârdır. Mars yaşamında dünyada hala devam eden eski yaşam düzeninin aşırı tüketimini azaltmaktan ve asgari ihtiyaçları karşılamaktan başka bir seçenek bulunmamaktadır. Geri dönüşüm hayatta kalabilmenin tek yolu olacaktır.

Her nefese, her damla suya ve her lokmaya bakış açısı değişecek ve basit, özgür bir yaşam keşfedilecektir. Bu tasarım da teknoloji, ürün tasarımı ve mimariyi kusursuzca birleştirerek ideal bir ev kavramını ortaya çıkarmaktadır. Xiaomi, tüm aletleri kablosuz ve akıllı telefonla kontrol edilebilir şekilde geliştirmiştir. Birim içinde her elektronik cihazın ürettiği ısı, egzoz, yoğunlaşma ve diğer yan ürünler kullanılarak ve geri dönüştürülerek elde edilen hava, su ve enerji entegre bir ekosisteme yönlendirilerek kaynak tüketimi en aza indirgenmektedir. Hafif ve kompakt olan ve 2,4 x 2,4 x 2 metre ölçülerine sahip olan modülün içinde evin tüm servis bileşenleri ve kolayca katlanabilir, saklanabilir olan şişirilebilir yaşam alanı bulunmaktadır. Bir bavul gibi gerektiğinde açılan yaşam alanı modülün taşınmasını kolaylaştırmaktadır. Dünyanın her yerinde, tüm kullanıcıların yaşam ihtiyaçlarını karşılayabilen ve her ortama uyum sağlayabilen endüstriyel bir ürün olan ev, geleceğin sınırsız olanaklarını keşfetmek adına ideal bir tasarımıdır(URL-4.35).



Şekil 111 MARS Case Prototipi, OPEN Architecture, 2018(URL-4.34)



Şekil 112 MARS Case Prototipi, OPEN Architecture, 2018(URL-4.34)

4.4.2. Kapsül Hacimler ve Donatı Sistemleri

Konut kavramının değişmesi ve mikro ölçekteki yaşam biçimlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte mobilya ve donatı sistemleri değişmeye, dönüşmeye başlamıştır. Bu çözümlerde esneklik ve değiştirilebilirlik kavramlarını ele alan öneriler geliştirilmeye başlanmıştır. Özellikle Minimalizm’le sıkı bir bağı olan Japonya, bu konuda öncü konumundadır. Konut sıkıntısıyla yüz yüze olan Hong Kong’ta ise mimar James Law, geri dönüşüme örnek niteliğinde olan mikro konut projesinde eski su borularını kullanmıştır. “Opod” isimli konut tasarımında amaç düşük maliyetli deneysel mikro konut modülleri tasarlamayı amaçlamıştır. İki yüz kırk metre çapındaki su borularının her biri en çok iki kişiyi barındırabilecek niteliktedir. Hem uygun fiyatlı konut ihtiyacına cevap vermekte hem de üst üste istiflenme özelliğiyle kullanışsız kent alanlarından yararlanmayı sağlamaktadır. Her bir dairede yatağa dönüşebilen bir tezgah, banyo ve mutfak araçları bulunmaktadır. Yirmi ton ağırlığa sahip olduklarından su boruları arasında bir bağlantıya gerek duyulmamıştır. Yapının mimarı Law’a göre şehir alanlarını verimli kullanmak adına bu bina yaklaşımlarının artması gerekmektedir (Karıptaş, 2019).



Şekil 113 Opod Tube House, James Law, Hong Kong, 2017 (URL-4.35)

Kapsül hacimli mekanlardaki donatı tasarımları, bütünleşik hale gelebilen uyuma, koruma, çalışma, yemek yeme, depolama sistemlerinin gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu üretilen sistem tasarımları sayesinde mekan daha verimli kullanılmaktadır. Japonya'nın uzun bir süre teknolojiye kapalı kalması ve yenilikleri sonradan yakalamaya çalışması, tasarımcıları yalın ve kompakt hacimler tasarlamaya yönlendirmiştir. Sonrasında, origami katlanabilen bütünleşik mekan tasarımı yönelimi tüm dünyada yaygınlaşmıştır. Japon kültürünün yalınlaşma isteği, modern zamanda insanların minimum ölçekli hacimlerde yaşam isteğini tetiklemiştir. Günümüzde Japonya'ya giden insanlar kapsül evlerde, otellerde kalabilmektedirler. 1970-1972 yılları arasında Tokyo'da inşa edilmiş olan Nakagin Evleri, teknolojik sistemlerin de yardımıyla temel ihtiyaçları karşılama olanağı sunmaktadır. Şu anda bile gelişen teknolojiye ayak uydurup insanlara barınma hizmeti sunabilmektedir. İç mekan düzeninde her bir ünite sabit ve mekanın bütünleşik bir parçasıdır. Teknolojiyle desteklenen bu üniteler, birden fazla işleve sahiptir. Nakagin kapsül evlerinde mekanın olabildiğince kompakt oluşunun yanında hiçbir renk girdisi

kullanılmamıştır. Beyaz renkle küçük mekan geniş hissettirilmeye çalışılmıştır. Sabit bütünleşik mobilya sistemleri Japonya'dan sonra Avrupa' da oldukça kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin Çek Cumhuriyeti'nde "HSH Architekti" tarafından yapılan "Villa Hermina" kapsülde bütünleşik mobilya kullanılmıştır. Örnekler gösteriyor ki, bütünleşik mobilya tasarımı sayesinde minimum ölçekteki hacimler, daha fonksiyonel bir hale gelmektedir (Karıptaş, 2019).



Şekil 114 Nakagin Capsule Tower, Kisho Kurokawa, Tokyo, 1972(URL-4.36)

Yalınlık ve mekânsal mobilya kavramları yavaş yavaş gelişmeye devam etmektedir. Başka tasarım yaklaşımları da tasarımcılar ve mobilya üreticileri tarafından geliştirilmeye başlanmıştır. Yine Japonya ve Çin kültürüne ait olan origami sanatından esinlenen katlanabilir mobilya sistemleri üretilmiştir. Kapsül hacim tasarımlarında da oldukça başvurulan bu sistemlere örnek olarak İsviçre Alplerinde bir yamaçta Buro A tarafından hayata geçirilen "Antoine" kapsülü verilebilmektedir. Aynı zamanda yapı kabuğuyla da doğanın bir parçası gibi görünen yaşam alanı tasarımında yalınlaşma ön plandadır. Mobilya istemlerinde de yalınlaşmanın ön planda olduğu tasarımlar mevcuttur. Katlanabilir mobilyalarla mekânsal boşluk ifadesi perçinlenmiştir (Karıptaş, 2019).



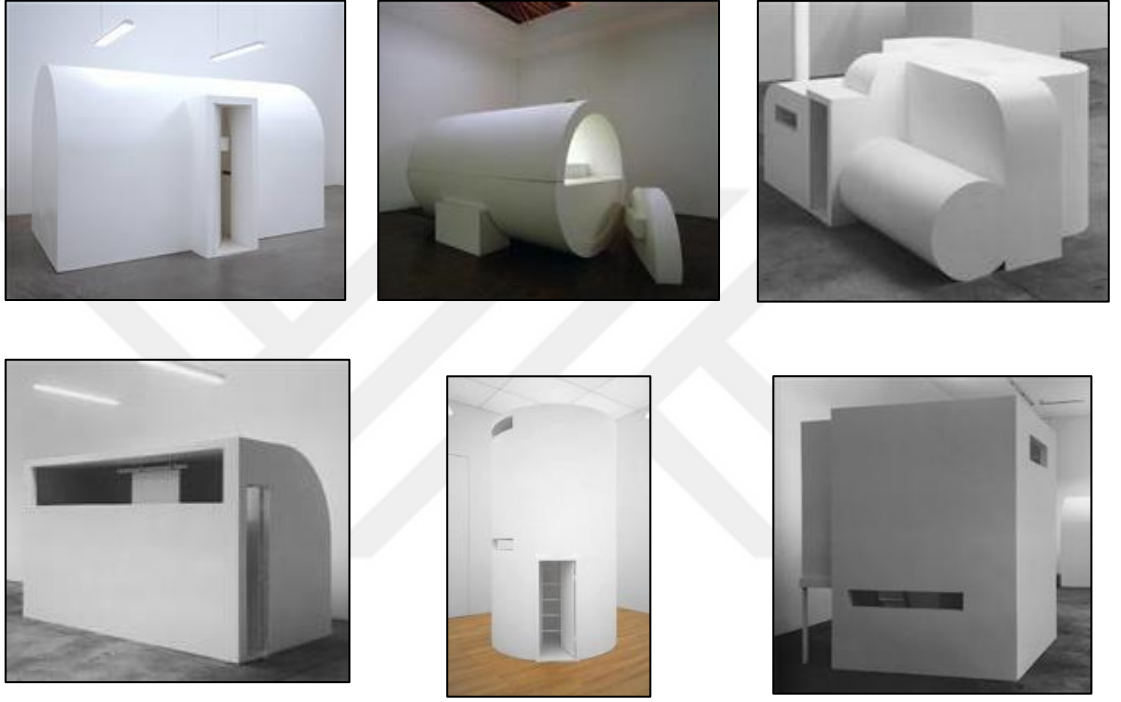
Şekil 115 Antoine Capsule House, Buro A, İsviçre, 2014(URL-4.37)

4.4.3. Mikro Mekan Üzerine Sanatsal Bir Çalışma Örneği: Absalon'un Cellules Prototipleri

Mikro mekanlar, her zaman ilgi çekmiştir ve üzerine sayısızca çalışmalar yapılmıştır. Dünyanın her bölgesinde çeşitli şekillerde ele alınıp yine çeşitli amaçlar için tasarlanmışlardır. Mimarların ve iç mimarların yanı sıra tasarımcılar ve sanatçılar için de ilham kaynağı olabilmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte mühendislik alanında da çalışmalar yapılamaya başlanmıştır. Mikro mekanları sanatına konu edinen sanatçılardan biri de Absalon adıyla bilinen İsrail asıllı Fransız sanatçı Meir Eshel (1964-1993)'dir.

Absalon, 1980'lerin sonundan öldüğü 1993'e kadar üzerine çalıştığı, tek başına yaşamaya elverişli altı prototip mekan tasarlamıştır. Proje yarım kalsa da sanatsal öğretimin asketik yanını uç noktaya taşımayı başarmıştır. Sanatçı, Aşdod'ta büyümüştür ve erken yaşta yatılı askeri okula gitmiştir. Askerlik hizmetinden sonra oradan ayrılıp deniz kenarında kendi yaptığı ahşap küçük barakada yaşamaya başlamıştır. İsrail'deki yaşamından mutsuz olduğundan Paris'e taşınmıştır (Aureli, 2016). Paris'te sanatsal kariyerin başlangıcında adını Kral David'in asi oğlu Absalon'a ithafen değiştirmiştir. En dikkat çekici çalışmalarının başında gelen "Cellules" (Hücreler) çalışmasıdır. Göçebe yaşamdaki istasyonlar gibi dünyanın büyük şehirleri olan Paris, Tokyo, New York, Tel Aviv, Frankfurt ve Zürih'e yerleştirmeyi amaçladığı Cellule başlıklı birden altıya kadar numaralandırılmış konut birimleri tasarlamıştır. Farklı biçim ve boyutlardaki hücrelerin iç ve dış tamamen beyaza boyandığı görülmektedir (Manor, 1995). Sanatçının ilham kaynağı, tasarımın sadeleştirilmesinin yaşam biçimimizi devrimci bir şekilde dönüştürebileceği

fikrinden almaktadır. Genellikle tahta ve mukavva ile inşa ettiği bu beyaz hücreler konstrüksiyonlarıyla bilinmektedir. Tasarımlarında kendi beden ölçülerini ve günlük nesnelerle ilişkili olan hareket modellerinden yola çıkan Absalon, ev olarak düşündüğü mekanı asgari bir işlevselliğe indirgemıştır(URL-4.38).



Şekil 116 Absalon' un Cellules Prototipleri(1,2,3,4,5,6)(URL-4.39)

Hücrelerin mekanları bir masa, sandalye, gardırop, küçük boyutta bir mutfak, duş ve tuvalet gibi temel gereksinimlerin seyrek bir şekilde yerleştirilmiştir. Hantal geometrik dış cephelere sahip hücrelerin içinde her bir ögeyi, basit geometrik biçimlere indirgeyerek tefekkürü teşvik etmeyi, özel alanı entelektüel ve maneviyat yönünden yoğunlaştıracağını düşündüğü iç mekan tasarımı yaratmıştır. El değmemiş izlenimi veren iç mekanların nasıl deneyimlenebileceğini gösterdiği performans videolarından biri olan *Proposition d'habitation* (Yaşama mekanı/mesken önerisi) (1991) adlı videoda, sanatçı hücrenin içinde dolaşmakta ve özel tasarlanmış birimlerin işlevlerini uygulamalı şekilde göstermektedir(URL-4.38).

En başından beri mimari odaklı bir sanatı olan Absalon' un eserleri Minimalist bir tarza sahiptir. Sanatçı mimariyi yalnızca tarz bakımından değil 19. yūzyıl burjuva i mekanının işaret ettiği yaşam biçiminden tamamen farklı bir yaşam mizansenini yeniden oluşturmayı amaçlayan Modern mimarlıkla da arasında sıkı bir baę bulunmaktadır. Bu prototipler, Le Corbusier'in mimarisinden esintiler taşıyıp biçim ve yaşam arasında işlevsel bir tasarıma sahiptir. Absalon, daha kapsamlı herhangi bir programla ilgilenmediğini ve hiçbir zaman tasarımlarını űtopik bir jest olarak grölmesini istemediğini defalarca dile getirmiştir. Buradaki tek amacı, bilinçli bir şekilde kendi yaşamını değiştirmeye odaklanmıştır (Aureli, 2016).



şekil 117 Absalon' un Cellules Prototiplerinin İ Mekanları(URL-4.40)

SONUÇ

Bu araştırma, Minimalizm'in özünü kavrayabilme ve zaman üstü bir kavram oluşunu ortaya koyma çabası doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Çalışmada gelip geçici bir akım olmaktan öte olan Minimalizm'in yansımalarının, tarih boyunca insan yaşamında ve tasarımda nasıl etkiler bıraktığı araştırılmıştır. Her türlü gereksiz süslemeden uzak bir sadelikle işlevin ön plana çıkarılması, iç mekan ve mobilya tasarımlarını minimal kılmaktadır. Bu minimuma indirgenmiş olma ve işlevsellik özellikleri Minimalizm'i zamansız kılmıştır.

Minimalizm'e, kavramla ilintili olan "basitlik, sadelik, yalınlık, saflık, indirgeme" gibi kelimelerle geniş çerçeveden bakıldığında Antik Çağlardan günümüze ve sonrasında geleceğe uzanan bir serüveni bulunmaktadır. Bu süreçte Minimalizm, insan yaşantısıyla iç içedir. Dünyanın farklı yerlerindeki dinlerde, düşünce sistemlerinde, kültürlerde ve geleneklerde "sadelik, tevazu" gibi erdemler toplum yaşantısını şekillendirmiştir. Haliyle mimari ve iç mimari de bu durum etkisi altında gelişmiştir. Zen Budizm'de öğretilerin, Hristiyanlıkta Asketik yaşamın ve İslam'da tevazünün mekanı şekillendirmesi yadsınamaz bir gerçektir. Bununla birlikte kültür, inanç ve yaşanan coğrafya sanatı, mimariyi ve mekan tasarımını besleyen en önemli kaynaklardandır. Maneviyatta ve mistisizmde, ruhu arındıran ve içsel sakinliğe yardımcı bir erdem olarak kabul edilen sadelik kavramı Tanrıya yaklaşımda bir araç olarak kullanılmıştır ve tasarımcılar için ulaşmak istenen bir estetik olguya dönüşmüştür.

Minimalizm, ulaşmak istenen bir estetik değer olmasının yanı sıra kaynak sıkıntısına, hızlı yaşam standartlarına, kullanım koşullarına da cevap verebilen bir yaklaşıma sahiptir. Gereksiz ayrıntılardan kurtulmuş, işlevselliğe yönelik ve zamansız olan bu tavır birçok dönemde üzerine tartışılan bir konu olmuştur. Örneğin; "*Süsleme suçtur*" ifadesiyle Adolf Loos, ekonomiyi dikkate alan standardizasyon ve seri üretim odaklı fonksiyoncu bir anlayışı savunmaktadır. Sonrasında Le Corbusier'in ve Mies van der Rohe'nin tasarımları Minimalist Modern mimari için çığır açıcı niteliktedir. Mies van der Rohe'nin "*az çoktur*" (less is more) savı Minimalizm'in sırtını dayadığı ünlü bir ifadedir. Mies'in tasarım dili günümüz

mimarisine dahi yol göstermektedir. Mimari ve iç mimari alanında Minimalizm'in ele alınışı, her zaman tartışmalı ve kendine özgü bir konudur.

Minimalizm'in özellikle mimari ve mekan tasarımında keskin hatlarla sınırlandırılmış bir tanımı yoktur. Mimarlık tarihi boyunca verneküler mimariden çağdaş mimariye kadar Minimalist mekanın görünümünde, ele alınış biçiminde esneklik mevcuttur. Örneğin, çadır geleneğiyle başlayıp Geleneksel Türk Evi'ne evrilen süreçte yalınlık ve işlevselliğin ön planda olduğu görülmektedir. Göçebe yaşamda hareketlilik esas olduğundan çok işlevli ve kolay toparlanan eşyaların kullanımı söz konusudur. Bu zorunlu Minimalizm, yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte Geleneksel Türk Evi'nde varlığını devam ettirmiştir.

Çağdaş mimari döneminde de mimarlar farklı Minimalist tasarım yaklaşımı sergilemiştir. Çağdaş mimaride Minimalist örnekler ortaya koyan mimarların çoğu kendini Minimalist olarak adlandırıp kendilerini kısıtlamak istemeseler de eserleri bu doğrultudadır. Elbette her biri farklı yollardan Minimalist bir sonuca ulaşmıştır. Örneğin Luis Barragán'ın alışılagelmemiş rengârenk yalın mimarisi, Tadao Ando'nun Japon Geleneğiyle şekillenen çıplak mimarisi, Claudio Silvestrin'in huzuru bulma odaklı zamansız, imzasız mimarisi ve Alberto Campo Baeza'nın doğal ışııkla tamamladığı beyaz basit mimarisi Minimalizm'in yorumlanmasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır. Her ne kadar farklı yöntemler kullanılsa da hepsinin ortak özellikleri mevcuttur. Basit planlar, saf formlar, düz yüzeyler, doğal ışıık kullanımı ve işlevselliğin ön planda olması gibi benzerlikler taşımaktadırlar.

Gerek geleneksel mimaride gerekse modern mimaride mekânı Minimalist kılan en önemli öğeler mekan donatıları, mobilyalardır. Mobilyaların tasarımı, mekanın yalınlığını destekler nitelikte olmalıdır. Teknolojinin gelişmesi, ekonomik sıkıntılar, seri üretim sahasının hızla büyümesi fazlaca detaylı, kullanışsız, pahalı, çabucak demode olan özel üretim mobilyaların yerini işlevsel, ucuz, sade ve zamansız tasarımlara bırakmıştır. Türk mobilyası da bu doğrultuda şekillenmiştir. Ancak zaten Geleneksel Türk Evi'nde bulunan sabit ve hareketli mobilyalar işlevleri neticesinde Minimalist bir tasarıma sahiptiler. Bu nedenle Türk toplumu uzun bir süredir böyle

bir mekana aşınaydı. Uluslararası etkileşimle beraber daha modern Minimalist mobilyalar zamanla tasarlanmış ve kullanılmıştır.

Mekanı yalınlaştıran donatıların özelliklerini belirli başlıklar altında incelemek daha sağlıklı sonuçlar verecektir. Bu özellikler; depolama, esneklik, hareketlilik, toplanabilirlik ve modülerlik şeklinde ele alınabilmektedir. Bunlara sahip olan bir mekan daha Minimalist bir tasarıma sahip demektir. Yaşamın geçtiği boşluğun büyüklüğünü arttıran tüm nitelikler sadeleşmeyi arttırmaktadır. Gerektiğinde kullanmak, ihtiyaç dışındayken ortadan kaldırabilmek, bir donatıyla pek çok işlevi gerçekleştirebilmek ve kişi sayısına göre şekillendirmek gibi özellikler Minimalizm'i desteklemektedir.

Tüm mimari, iç mimari ve mobilya tarihindeki Minimalizm'in gelişimi ve uygulama farklılıkları ele alındığında Minimalizm'i var eden ve Minimalizm'in var ettiği bir takım tasarım öğeleri sonucuna varılmıştır. Bu özelliklerin azlığı veya çokluğuna bağlı olarak bir mekan Minimalist hale gelebilmektedir. Bir Minimalist mekan tasarlamak isteniyorsa yapı-çevre ilişkisine, ışık-gölge faktörüne, malzeme ve detayların basitliğine, form, fonksiyon ve mekânsal boşluk ögesine önem verilmelidir. Çünkü bu başlıklar Minimalist bir mekanı mümkün kılmaktadır.

Minimalizm'i var eden değerlerin yanında onun var ettiği değerler üzerine durmak, bu yaklaşımın neden kullanılabilmesi özelliğe sahip olduğunu anlatmaktadır. Görsel basitlik, zamansızlık, sessizlik, kusursuzluk ve sürdürülebilirlik değerleri tasarımcıların Minimalizm'e yönelmesini sağlamaktadır. Günümüzde çoğu insan ister istemez hızlı bir yaşantı sürmektedir. Kentin gürültüsü, zaman kısıtlılığı, ekonomi ve birçok faktör bu duruma sebep olmaktadır. Yaşantıyı kolaylaştıran, göz yoran detaylardan uzaklaştıran bir mekan insan psikolojisini olumlu şekilde etkileyebilmektedir. Sürekli olarak pek çok görsel ve duymusal kirliliğe maruz kalan kişinin sakin bir alana ihtiyaç duyması doğal bir durumdur. Ayrıca bu mekanın kısa sürede demode ve kullanışsız hale gelmemesi yani zamansız olması pek çok açıdan avantajlıdır. Son olarak tüm bunları sürdürülebilir bir tasarımla elde etmek giderek azalan kaynakların daha doğru kullanılmasına olanak vermektedir. Böylece gelecek adına da ciddi bir katkıda bulunulabilmektedir.

Günümüzde giderek yaygınlaşan ve gelecek mimarisinde de araştırmalara konu olan “mikro konut” kavramını da Minimalizm başlığı altında incelemek doğru bir tercih olacaktır. Mekandaki donatıların Minimalist olmasının yanı sıra mekan metrekaresinin de minimal ölçülerde kullanıldığı bu tasarımlarda Minimalizm kuvvetli bir olgudur. Kent yaşamında yaşam alanlarının giderek küçülmesi ve metrekaresi fiyatlarının her geçen gün artması insanları farklı çözümler aramaya itmektedir. Zorunlu bir şekilde küçük alanlarda yaşamaya alışan insanlar için bu alanları doğru ve işlevsel tasarlamak, gündelik yaşam için bir hayli önemlidir. Burada asıl mesele, olabildiğinde kişiselleştirilmiş yani kişinin yaşam biçimine tam uyum sağlayabilecek bir mekan tasarlamaktır. Kent yerleşimlerinden uzakta tekil, bağımsız bir mikro konut kullanma eğilimi de giderek artmaktadır. “*Tiny house*” adıyla bilinen tasarımlar, tasarımcılar için özgürlük alanı oluşturmaktadır. Genellikle kendi kendine yetebilen sürdürülebilir birimler olarak tasarlanan bu yapılar, gelecekteki yaşamın habercisi olabilirler. Pek yaygın olmasa da bu konu üzerine çalışmalar bulunmaktadır. Teknolojinin tüm imkânlarından yararlanıp yaşam kabinleri oluşturulabilmektedir. Ayrıca kapsül hacim olarak adlandırılan tasarımlarda, mekan daha da küçültülüp geçici yaşam alanları oluşturulmaktadır. Modüler şekilde birbiri yanına ve üstüne konan birimler sayesinde kent alanını fazla tüketmeyen çözümler geliştirilmiştir.

Gelecek mimarisinde tasarımcıların dikkatini çeken en önemli konu yaşam birimleridir. Bu nedenle genellikle yaşam alanları üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Olabildiğince yalın, işlevsel ve kendi kendine yetebilen mekan üzerine durulmaktadır. Teknolojiyle bütünleşen mekanda gereksiz hiçbir detaya yer verilmemektedir. Yaşam mekanının tasarımında Minimalist tarzının Fütüristik tasarıma evrilmesi gayet kolay olacaktır. Minimalizm’in temelinde olan zamansız öğeler, günümüz ve gelecek mekanlarını şekillendirebilecek niteliktedir. Her geçen gün değişen ve gelişen yaşam standartlarına cevap verebilen mekanlar yaratmak adına Minimalizm, elverişli bir tasarım anlayışıdır. Dünyanın farklı coğrafyalarında farklı düşünce sistemleriyle ve kültürlerle kuşaklar boyunca aktarılan yalınlık erdemi, mekanla, mimariyle veya sanatla yaşamı da şekillendirmektedir. Bu derecede önemli bir güce sahip olan bu yaklaşım, gelecekle gelenek arasında bağ kurabilmek için

ideal bir kanaldır. Sonuç olarak; Minimalizm'i kavramak, mimari ve iç mimarlık alan kapsamının yanısıra tüm yaşam skalası içinde bilinçli sadeleşmeyi benimsemek ve önemsemek, insanların daha değerli bir yaşama odaklanmalarını ve mutlu olmalarını sağlar.



KAYNAKÇA

- Açııcı, F. K., & Konakoğlu, Z. N. (2018).** Son Dönem Tasarımcılar ve Mobilya Tasarımları. *V. International Furniture Congress, 1*, s. 169-181. Eskişehir.
- Akan, A. E., & Örmecioğlu, H. T. (t. y.).** 18. Ve 19. Yüzyıl Kuramcılarının Gözüyle ‘Mimarlıkta Hata. *Mimarlık Bilimlerinde Güncel Araştırmalar*, 104.
- Akgün, S. (2019).** Minimal Sanat Bağlamında Donald Judd’un Eserlerinde Biçim ve Anlam İlişkisi. *The Journal of International Lingual Social and Educational Sciences*, 5(1), 21-29.
- Aktan, G. (2020).** Konstrüktivizm ve Bauhaus Arasındaki Benzerlikler. 7. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi (UBAK)*, (s. 170-177). Ankara.
- Akyıldız, E. C. (2021).** Kitleleri Barındırmak ve Yeni Konut Kültürü: Yeni Frankfurt Konut Programı, 1925-1931. *Online Journal of Art and Design*, 9(2), 215-232.
- Alici, N., & Paktaş , M. G. (2020).** İç Mekânda Renk Algısı ve Psikolojiye Etkileri. *Modular Journal*, 3(1), 89-105.
- Alparlan, G. U. (2019).** Platoncu Mimesis ve Kübizm. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(9), 141-151.
- Alpkoçak, A. (t.y.).** Fotoğrafçılıkta Minimalizm. 03 15, 2021 tarihinde Fotoğrafya dergisi: <http://www.fotografya.gen.tr/TR,490/adil-alpkocak.html> adresinden alındı
- Altınışık, B. (2018).** Kelime ve Şey: “Öz” ve Sancaklar Camii. Ö. Eyüce (Dü.) içinde, *Mit ve Mimarlık* (1. b., s. 148-167). İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.
- Altıparmakoglu, G. (2016).** Analysis Of The Cultural Factor In The Forming Of Furniture In The Cases Of Traditional Turkish And Japanese Houses. *Mugla Journal of Science and Technology*, 5(5), 30-37.
- Ambasz, E. (1976).** *The architecture of Luis Barragán*. New York: The Museum of Modern Art: New York Graphic Society.
- Anggraeni, I., & Herlily. (2020).** Investigating “tiny house” in urban Kampung: Sustainable living in tiny house. *AIP Conference Proceedings. 2230 No. 1*, s. 040013. Online: AIP Publishing LLC.

- Arat, Y. (2012).** İç Mekân Donatılarının Geleneksel Türk Evi Üzerinden Okunması: Konya Evleri Örneği. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 7(13), 125-138.
- Arslandaş, Y. (2014).** Paleolitik ve Mezolitik (Epi- Paleolitik) Çağ' da Barınma. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 319-344.
- Asensio, P. (1999).** *Minimalist Interiors*. Barcelona: LOFT Publications.
- Aslan, F., Aslan, E., & Atik, A. (2015).** İç Mekanda Algı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(11).
- Aslanoğlu, İ. (1988).** Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavrılar. *Odtü Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 8(1), 59-66.
- Aureli, P. V. (2016).** *Az Yeterlidir: Mimarlık ve Asketizm Üzerine*. (B. Bilir, Çev.) İstanbul: Lemis Yayın.
- Avşar Karabaş, P., & Güdür, A. (2016).** Neo Plastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Piet Mondrian. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 2(2), 330-339.
- Aydın, D. U. (2018).** Minimalizm Art Movement And Sculptor Sadi Calik. *Route Educational and Social Science Journal*, 5(1), 1153-1170.
- Aysevener, K. (2003).** İnsan ve doğa ilişkisi üzerine. *Felsefe Dünyası*(32), 63-72.
- Bahar, Z., & Yalçinkaya, Ş. (2021).** Bir Tasarım Ögesi Olarak Gün Işığı: Jean Nouvel. *Düzce Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 9(5), 1724-1738.
- Balamir, A. K. (2000).** Tadao Ando' nun Japonca Modernizmi. M. Ekincioglu (Dü.) içinde, *Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Serisi 6: Tadao Ando* (s. 72-77). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Beita, E., & Fujii, A. (2013).** Harmonization between architecture and nature through traditional Japanese screens. *International Journal of Design & Nature and Ecodynamics*, 8(1), 29-40.
- Belentepe, A., & Kariptaş, F. S. (2019).** Mikro Konutların İç Mekan Tasarımlarının İncelenmesi. *Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 2(2), 179-195.
- Berkin, G., & Civelek, Y. (2018).** *Modül ve Mimarlık* (1. b.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Bevilacqua, M. G. (2011).** Alexander Klein and the Existenzminimum: A 'Scientific' Approach to Design Techniques. *Nexus Network Journal*, 13(2), 297-313.
- Boyla, O. (2012).** Mobilya Tarihi. İstanbul.

- Boztunalı, Z. S., & Başbuğ, F. (2017).** Minimal Symmetrical Fictional Forms and Monumental Painting Conception that is integrated with Space in the Art of Adnan Çoker. *Innovation and Global Issues In Social Sciences*, 1123-1131.
- Browne, C., & Andrés, N. R. (2012).** *Shibumi Rule Book*.
- Ceyhan, S. (2013).** Zühd. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 44, s. 533-535). içinde Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ching, F. D. (2007).** *Mimarlık Biçim, Mekân ve Düzen*. İstanbul: YEM Yayın.
- Collins, T. J. (1981).** *Robert Browning: The Poems* (Cilt 2). (T. J. Collins, & J. Pettigrew, Dü) United State of America: Yale University Press.
- Coşkun, İ. (2003).** Modernliğin kaynakları: Rönesans üzerine bir değerlendirme. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3(6), 45-70.
- Crowe, N. (1997).** *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*. Massachusetts: The MIT Press; Revised ed. edition.
- Çetin, C., & Ceylanbaba, E. (2020).** Mimarlıkta Süreç ve Deneyimin Yona Friedman'ın Mobil Mimarlık Teorisi Bağlamında İrdelenmesi: Uzamsal Kent Örneği. *bab Journal of FSMVU Faculty of Architecture and Design*, 1(2), 244-259.
- Çetin, G. (2020).** Sosyal Bir Olgu Olarak Hristiyanlık ve Hinduizmde Asketizm. *Mecmua*, 10, 369-394.
- Çetin, H. (2012).** Hz. İsa'nın dağdaki vaazının Hristiyanlık açısından incelenmesi (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Çiftci, S. K., & Demirarslan, D. (2021).** 20. Yüzyılda Mobilya Tsarımı Akımlarına Genel Bir Bakış. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(79), 1607-1627.
- Çil, E., & Güner, D. (2011).** "Biçim İşlevi İzler" Mitosunun İnşası ve Çözülüşü. H. Anay, & Ü. Özten (Dü) içinde, *Biçim ve İşlev: Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmalarının Neresindeyiz?* (1. b., s. 65-93). Eskişehir: ESOGÜ Mimarlık Bölümü Yayını.
- Demirarslan, D. (2016).** Din ve tasavvuf kültüründe çilehane kavramı ve mekân özellikleri açısından Gelibolu Çilehanesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 77.
- Demirarslan, D. (2017).** 19. Yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine Türk Mobilya Sanatı Ve Mobilya Üretiminin Gelişimi. *Electronic Turkish Studies*, 12(29), 179-200.

- Demirarslan, D. (2018).** Sedad Hakkı Eldem Eserlerinde Bütüncül Tasarım Kapsamında İç Mekanın Tasarımı ve Etkileri. *Kesit Akademi Dergisi*, 4(16), 32-56.
- Döl, A., & Avşar, P. (2013).** Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil Dergisi*, 2(10).
- Dunne, L. (2020).** *Lagom İsveçlerin Dengeli Yaşama Sanatı* (2 b.). (S. S. Tezcan, Çev.) İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Eldem, S. H. (1950).** Taşlık Kahvesi. *Arkitekt*(227-228), 207-210.
- Eraydın, S. (1993).** Çile. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 8, s. 315-316). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Erengil, C. (2004).** *Budizm* (1. b.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Erurun, C. (1989).** Kültürel süreklilik içinde Türk evi. *Mimarlık*(236), 68-71.
- Furuyama, M. (2006).** Ando. Köln: Taschen.
- Gezer, H. (2011).** Malzemenin Gizli Güçlerinin Mimariye Katkısı. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 10(20), 97-118.
- Göker, M., & Aytıs, S. (2016).** Mimari Yapılarda Saydamlık ve Mekan Tasarımında Işık Kontrolü. *Tasarım + Kuram*, 6(9), 82-92.
- Göreci, I. (2007, 10 1).** Emre Arolat Architect. Mimarizm Mimarlık ve Tasarım Yayın Platformu: <https://www.mimarizm.com> adresinden alınmıştır
- Gür, Ş. Ö. (1999).** Minimalizm Yeniden mi Ziyaret Ediliyor? *Yapı Dergisi*(211), 80-83.
- Güzer, C. A. (2000).** Modernizm' in Son Savaşçısı. M. Ekincioglu (Dü.) içinde, *Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 6: Tadao Ando* (s. 42-47). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Haimes, P. (2020).** On Japanese minimalism. *Contemporary Aesthetics*, 18(1).
- Iimura, T. (Yöneten). (1989).** *MA :Space/Time in the Garden of Ryoan-ji* [Sinema Filmi]. ABD/New York: Metropolitan Museum of Art.
- İnam Karahan, Ç. (2015).** Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5(11), 19-27.
- Islakoğlu, P. M. (2005).** Mimarlıkta Minimalizm. *Ege Mimarlık*(55), 14-19.
- Işık, V. (2015).** Doğa, Beden ve Teknoloji Kullanımına Bağlı Olarak Sanatsal Değişimlerin İncelenmesi. *Electronic Journal of Social Sciences*, 14(53), 23-36.

- Kalay, T. (2017).** İç Mekan Kurgusunda Mobilya' nın Yeri:Minimalist Yaklaşımlar. *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, 133-144.
- Karaaslan, S. (2011).** Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(2), 63-76.
- Karaca, G. (2021).** Soyut Ama Nesnel Sanat: Minimal Sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(2), 334-349.
- Karasözen, R., & Özer, F. (2006).** 1960 Sonrası İstanbul Mimarlığı'nda Rasyonalizm İle Etkileşen Yaklaşımlar. *İtü Dergisi/a*, 5(2), 107-114.
- Karıptaş, F. S. (2019).** Mikro Hacimlerde Mobilya Sistemleri. *Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 2(1), 103-112.
- Kasap, H. Ö. (2009).** 20. yüzyıl mimarisinde form ve renk kavramlarının mekana etkisinin mimari akımlar çerçevesinde analizi, Sanatta Yeterlilik Tezi, M.S.G.S.Ü.,İstanbul.
- Kaya, Ö. (2012).** Maçka'da ortadan kaldırılan Cumhuriyet döneminin önemli bir sosyal mekânı: Taşlık Kahvesi. *Toplumsal Tarih*(222), 86-90.
- Kaya, Y. E., Çelikel, S. B., & Özturan, Ö. (2021).** Tadao Ando Mimarisinde Tinsile Olan Açıklık: Azuma Evi, Işıklı Kilise ve Su Tapınağı Örnekleri. *Mimarlık ve Yaşam*, 6(2), 503-518.
- Keskin, A. E. (2020, 11 29).** Duyulara hitap eden mimar: Peter Zumthor. 11 10, 2021 tarihinde GZT: <https://www.gzt.com/> adresinden alındı
- Kılıç, O. (2020).** İç Mekanda Doku Etkisinin Kurgulanmasında Tasarımcı Yaklaşımlarının İncelenmesi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*(18), 858-867.
- Knopek, N. (2016).** *Modular Spa Complex*. Aalborg: Aalborg University.
- Köse, A. (2005).** Türkiye' de Geleneksel Kırsal Konut Planlarında Göçebe Türk Kültürü İzleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 158-191.
- Kuçak Toprak, G. (2020).** Anadolu'da Neolitik Dönem'de Mimarlığın Temel İlkeleri Üzerine Bir Araştırma. *Mimarlık ve Yaşam*, 5(1), 1-25.
- Kuloğlu, N. (2013).** Boşluğun devinimi: mimari mekândan kentsel mekâna. *ICONARP Mimarlık ve Planlama Dergisi*, 1(2), 201-214.
- Kuzey, M. (2019).** Orhun Abidelerinde Türk Mekân Algısı. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 0(65), 207-220.
- Kuzu, H. (2019).** Avrupa Resim Sanatında (Minimalizm Ve Kavramsal Sanatta) İkincil Öge Olarak Mimari Kompozisyonlar. *Görünüm*, 5(6), 6-14.

- Le Corbusier. (2020).** *Bir Mimarlığa Doğru* (11 b.). (S. Merzi, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leatherbarrow, D. (2021).** Le Corbusier: a modern monk. *Coimbra University Press*, 90-113.
- Little, S. (2010).** *...İzmler Sanatı Anlamak*. (D. N. Özer, Çev.) İstanbul: YEM Yayınları.
- Loos , A. (2015).** *Mimarlık Üzerine* (2 b.). (A. Tümertekin, & N. Ülner, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Lynton, N. (2009).** *Modern Sanatın Öyküsü* (4 b.). (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Manor, D. (1995).** Exhibitions: Absalon. *Art Monthly (Archive: 1976-2005)*(186), 33-34.
- Musashi, M. (2018).** *Beş Çember Kitabı* (1. b.). (E. Aytekin, Çev.) İstanbul: Kopernik Kitap.
- Mutlu, B. (2012).** *Mimarlık Tarihi Ders Notları I*. İstanbul: Mimarlık Vakfı İktisaddi İşletmesi.
- Mutter, A. (2013).** Growing Tiny Houses - Motivations and Opportunities for Expansion Through Niche Markets. *Lund University, Environmental Sciences, Policy and Management*.
- Nikolić, M., & Vasilski, D. (2017).** Minimalism In Contemporary Architecture As One. *MINIMALISM IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE AS ONE*, 15(3), 333 - 345.
- Nitschke, G. (2018).** MA: Place, Space, Void. *Kyoto Journal*(98).
- Ökem, S. (2001).** Minimal Konutlarda Mobilya. *Mimarist Dergisi*(2), 19-28.
- Özcan, O. (2018).** "Sil Gözyaşlarını Artık Hiçbir Şey Eskisi Gibi Olmayacak" Adlı Oyunda Minimalizmin İzdüşümleri. *Görünüm*, 3(4), 28-34.
- Özcan, U., & Ürük, Z. F. (2019).** Modern Mimarlıkta Le Corbusier Etkisi ve Vills Savoye Mutfağı. *International Journal of Social And Humanities Sciences*, 3(1), 57-68.
- Özçelik, Ö., & Kaprol, T. (2017).** İç Mekan Örgütlenmesinde Esneklik ve Fonksiyonellik Kavramı Bağlamında Mekanın Değerlendirilmesi ve Düzenlenmesi. *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, 301-312.
- Özel, Y. (2021).** İç Mekân Kurgusunda Mobilya ve Mekân Kompozisyonu İlişkisi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*(25), 94-104.
- Özer, B. (2009).** *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: YEM Yayınları.

- Özsoy, A. (2019).** Bir İman Göstergesi Olarak Sade Yaşam. *Diyanet Dergisi*(343), 40-41.
- Öztürk, Ö. B. (2012).** “Doku” İnsanlaşan Mazleme, Mazleme-İnsan İlişkisi. *Standard Ekonomik ve Teknik Dergi*, 51(589).
- Özyalvaç, A. N. (2013).** Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 0(1), 294-306.
- Pawson, J. (1996).** *Minimum*. Londra: Phaidon Press Limited.
- Peker, H. (1993).** Psychology of Sufi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(7), 35-52.
- Pınar, E., & Gürani, F. Y. (2019).** Kısıtlı Hacim Çerçevesinde Yenilikçi Mimari Kabin Yaklaşımının İrdelenmesi. *ATA Planlama ve Tasarım Dergisi*, 3(2), 97-110.
- Pizza, A. (1999).** *Alberto Campo Baeza : works and projects*. (P. Hammond, & S. Thorne, Çev.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Plummer, H. (2009).** *The Architecture of Natural Light* (1. b.). Londra: The Monacelli Press.
- Polat, H. İ., & Polat, M. A. (2019).** Alvaro Siza’da Yer’in Söylemek İstedikleri. *Yapı Dergisi*(453).
- Porwal, T. (2014).** The Ironic Exploration from Abstract Expressionism To Minimalism. *International Journal Of Research–Granthaalayah*, 1(2), 38-47.
- Roth, L. M. (2006).** *Mimarlığın Öyküsü* (3 b.). (E. Akça, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sağlık, E. (2016).** Minimalizmin Endüstriyel Sadeliği. *Yaratıcı Endüstriler Uluslararası Tasarım Sempozyumu (01-02 Haziran 2016)*, (s. 51).
- Salan, Z., & Gürani, F. Y. (2019).** Kutsal Mekanda Işığın Tanrı Metaforu. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28(2), 18-30.
- Sarıhacıoğlu, Z. (t. y.).** *Minimalizm’İN Düsturu: Az Aslında Çoktur*. 1 20, 2021 tarihinde Fotografiya Dergisi (Sanal Dergi): <http://www.fotografiya.gen.tr/TR,494/zeycan-sarihacioglu.html> adresinden alındı
- Saur, V. (2000).** *Less is More Minimalism and Other Arts*. New York: Phaidon.
- Sayar, K. (2020).** *Sufi Psikolojisi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Serenyi, P. (1967).** Le Corbusier, Fourier, and the Monastery of Ema. *The Art Bulletin*, 49(4), 277-286.

- Sezgin, F. (2009).** Mimarlığın Geleceği Üzerine Kestirimler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 9(3).
- Sönmez, S. (2015).** Manastırların Sosyokültürel Yapı ve Fonksiyonları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 0(54), 693-711.
- Stevanovic, V. (2013).** A reading of interpretative models of minimalism in architecture. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 30(2), 181-194.
- Susuz, M., Türe, A., & Öztürk, Ö. T. (2020).** Bir Sanat Hareketi Olan Minimalizmde İzleyici- Eser Etkileşiminin Algısal Boyutları. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*(20), 852-861.
- Suzuki, D. T. (1997).** *Zen Budizm* (3 b.). (İ. Güngören, Çev.) Ankara: Yol Yayınları.
- Şen, E. U. (2020).** Fotoğrafta Bir Sanat Akımı Olarak Minimalizm. *Journal of Art and Human*, 4(1), 1309-7156.
- Şenol, N. K. (2018).** Minimalist Sanat Akımının Moda Üzerindeki Etkisine Genel Bir Bakış. *Art-Sanat Dergisi*(9), 437-448.
- Tanman, M. B. (1997).** Halvethane. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 15, s. 388-393). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tanyeli, U. (2000).** Ando, Modernizm ve "Japonizm". M. Ekincioğlu (Dü.) içinde, *Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 6: Tadao Ando* (s. 9-16). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Tanyeli, U. (2011).** Biçim İşlevi İzler mi? H. Anay, & Ü. Özten (Dü) içinde, *Biçim ve İşlev: Günümüz Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* (1. b., s. 127-140). Eskişehir: ESOGÜ Mimarlık Bölümü Yayını.
- Tokol, T. (2014).** "Geleneksel Türk Evinde Yalınlık" Safranbolu Kaymakamlar Evi Örneğinde İç Mekan Donatıları. *Sanat - Tasarım Dergisi*(5), 15-24.
- Tokay, V. Z. (2009).** *Mimarlığın Oluşumunda Saydamlığın Işığı* (1. b.). İstanbul: Temiz Metal.
- Topsakal, İ. (t. y.).** *DİNLER TARİHİ*. 01 25, 2021 tarihinde İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Kitapları: <http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/> adresinden alındı
- Ultav, Z. T., Hasırcı, D., Borvalı, S., & Atmaca, H. (2016).** *DATUMM Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye 'de Modern Mobilya*. İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi.
- Unwin, S. (2010).** *Twenty Buildings Every Architect Should Understand* (2. b.). Taylor & Francis Group.
- Ülger, E. (2013).** Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(16), 15-28.

- Üst, S. (2015).** Konutlarda İç Mekan İle Mobilya Etkileşimi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(15), 103-118.
- Üstün, B. (2018).** Türk Evi Mekan Kurgusundaki Programatik Yapıların Tasarımsal Bütünlüğü. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(15), 187-207.
- VanEenoo, C. (2011).** Minimalism in Art and Design: Concept, influences, implications and perspectives. 2(1), 7-12.
- Vasilski, D. (2011).** Minimalism in architecture as a cultural symbol of the Times. *5TH International Scientific Conference "Architecture, Building – Modern Times"*. Varna.
- Vasilski, D. (2012).** Minimalism in architecture: Architecture as a language of its identity. *Arhitektura i Urbanizam*(34), 42-65.
- Verhetsel, T., Pombo, F., & Heynen, H. (2013).** Emptiness as Potential. Different Conceptions of the Sober Interior. *Architectoni Ca*(2), 30-41.
- Wiking, M. (2020).** *Hygge Danimarkalıların Mutluluk Sırrı* (3 b.). (M. Azadoğlu, Çev.) İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Yaldız, E., & Sayar, G. (2016).** Modernizmin Mimariye Yansıması Ve 20. Yüzyıl Konya Modern Mimarlığı. *Online Journal of Art and Design*, 4(4), 63-89.
- Yaman, Z. Y. (2013).** Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekân Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni mobilya. U. Şumnu (Dü.) içinde, *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* (s. 81-100). Ankara: TMMOB İç Mimarlar Odası.
- Yaran, C. S. (2012).** İslam'da "Ahlak'ın Şartı" Kaç?: İslam "Erdem Etiği"nin(Yeniden) Yapılandırılması Önerisi. *Journal of Istanbul University Faculty of Theology*, 0(11), 35-55.
- Yıldırım, A. (1998).** Hz. Peygamber'in Zühd Hayatı. *SDÜ İlahiyat Fakültesi I. Kutlu Doğum Sempozyumu Bildirileri* (s. 81-105). Isparta: Bildiriler Kitabı.
- Yıldırım, A. (2016).** Sade Hayat ve Din. *International Journal of Sport Culture and Science*, 2(Özel Sayı 1), 328-339.
- Yıldız, B., & Seçkin, N. P. (2019).** Mimaride Malzemelerin Algısal Farklılıklarının Değerlendirilmesi. *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi* (İZÜ Ulusal Geleneksel Mimari ve Sürdürülebilirlik Sempozyumu Özel Sayısı), 6-14.
- Youssef, M. N. (2014).** Language Of Minimalism In Architecture. *Journal of Engineering and Applied Science*, 61(5), 413-435.
- Yürekli, H., & Yürekli, F. (2007).** *Türk evi: gözlemler-yorumlar: a concise re-evaluation* (2. b.). İstanbul: YEM Yayınları.

Zariç , S. (2017). Tarihsel Kökeninden Ülkelere Göre Türlerine Aydınlanma Felsefesi (Çağı) Ve Türkiye Cumhuriyeti. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(28), 33-54.



İNTERNET KAYNAKLARI

- Url-1.1.** <<http://online.sfsu.edu/rone/Buddhism/Buddhism.htm>> , erişim tarihi 18.01.2021.
- Url-1.2.** <https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_tea_ceremony, , erişim tarihi 20.01.2021.
- Url-1.3**<<https://whatwouldoscardo.com/2016/05/05/what-to-wear-for-an-avantgarde-gala/issey-miyake-designs/>> , erişim tarihi 22.01.2021.
- Url-1.4** <https://en.wikipedia.org/wiki/Rei_Kawakubo> , erişim tarihi 23.01.2021.
- Url-1.5** < <http://sekidesignlab.jp/en/works/38/>> , erişim tarihi 01.02.2021.
- Url-1.6** < https://en.wikipedia.org/wiki/Sori_Yanagi > , erişim tarihi 01.02.2021.
- Url-1.7** < <https://www.kutsalkitap.org/online-incil-oku/> > , erişim tarihi 01.02.2021.
- Url-1.8**
<https://www.newworldencyclopedia.org/entry/File:temptation_of_Saint_Anthony_by_Bosch.jpeg#file> , erişim tarihi 02.02.2021.
- Url-1.9** <<https://www.italianways.com/pontormo-la-corbusier-and-the-galluzzo-charterhouse/>> , erişim tarihi 05.02.2021.
- Url-1.10**
<<http://www.tboake.com/2015/125ResidentialPDF/Immeuble%20Villas.pdf>> , erişim tarihi 06.02.2021.
- Url-1.11** < <https://nordics.info/en/show/artikel/folkhem/>> , erişim tarihi 28.02.2021.
- Url-1.12** <<https://nordics.info/show/artikel/karl-august-fagerholm-1901-1984>> , erişim tarihi 28.02.2021.
- Url-1.13** <<https://norrgravel.se/>> , erişim tarihi 30.02.2021.
- Url-1.14** <<https://www.vntg.com/91414/aj-visor-floor-lamp-by-arne-jacobsen-for-louis-poulsen-1950s/>> , erişim tarihi 30.02.2021.
- Url-1.15** < <https://islamansiklopedisi.org.tr/halvethane>> , erişim tarihi 12.02.2021.
- Url-1.16** <<https://somuncubabaturbesi.com/somuncu-baba-cilehanesi/>> , erişim tarihi 12.02.2021.
- Url-2.1** <<https://www.guggenheim.org/artwork/31>> , erişim tarihi 23.01.2021.

Url-2.2 <<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Malevich.black-square.jpg>> , erişim tarihi 23.02.2021.

Url-2.3 <<https://smarthistory.org/stella-marriage/>> , erişim tarihi 26.02.2021.

Url-2.4 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian> , erişim tarihi 26.02.2021.

Url-2.5 <<https://www.arkitektuel.com/rietveld-schroder-evi/>> , erişim tarihi 26.02.2021.

Url-2.6 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_tatlin> , erişim tarihi 27.02.2021.

Url-2.7 <<http://anartlovers.blogspot.com/2016/09/marcel-duchamps-bicycle-wheel-1913.html>> , erişim tarihi 27.02.2021.

Url-2.8 <[https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp))> , erişim tarihi 27.02.2021.

Url-2.9 <<https://www.tate.org.uk/art/artists/donald-judd-1378>> , erişim tarihi 28.02.2021.

Url-2.10 <<https://thehudsonco.com/news/tag/Donald+Judd>> , erişim tarihi 28.02.2021.

Url-2.11 <<https://www.npr.org/2012/08/02/156980469/marfa-texas-an-unlikely-art-oasis-in-a-desert-town>> , erişim tarihi 28.02.2021.

Url-2.12 <<https://www.tate.org.uk/art/artists/robert-morris-1669>> , erişim tarihi 01.03.2021.

Url-2.13 <<https://mcachicago.org/Collection/Items/1964/Robert-Morris-Portal-1964>> , erişim tarihi 01.03.2021.

Url-2.14 <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767>> , erişim tarihi 02.03.2021.

Url-2.15 <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/serra-trip-hammer-t07350>> , erişim tarihi 02.03.2021.

Url-2.16 <<http://altoonsultan.blogspot.com/2013/06/balance-and-tension-richard-serra-and.html>> , erişim tarihi 03.03.2021.

Url-2.17 <<https://pulitzerarts.org/exhibition/dan-flavin-constructed-light/>> , erişim tarihi 01.03.2021.

Url-2.18 <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/le Witt-wall-drawing-1136-ar00165>> , erişim tarihi 01.03.2021.

- Url-2.19** <<https://newyorkarttours.com/blog/?p=4010> > , erişim tarihi 03.03.2021.
- Url-2.20** <<https://www.wikiart.org/en/adnan-coker/the-domes-1993> > , erişim tarihi 15.03.2021.
- Url-2.21** <<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1> > , erişim tarihi 15.03.2021.
- Url-2.22** <<https://www.michaelkenna.com/gallery.php?id=17> > , erişim tarihi 15.03.2021.
- Url-3.1** <<https://www.learncbse.in/ncert-solutions-for-class-11-history-chapter-1/> > , erişim tarihi 20.02.2021.
- Url-3.2** <https://www.wikiwand.com/en/Santa_Maria_delle_Carceri,_Prato > , erişim tarihi 20.07.2021.
- Url-3.3** <<http://primitivehuts.blogspot.com/2015/06/the-primitive-hut.html> > , erişim tarihi 22.07.2021.
- Url-3.4** <<https://socks-studio.com/2014/03/03/i-do-not-draw-plans-facades-or-sections-adolf-loos-and-the-villa-muller/> > , erişim tarihi 10.09.2021.
- Url-3.5** <https://en.wikipedia.org/wiki/Sainte-Genevi%C3%A8ve_Library > , erişim tarihi 10.09.2021.
- Url-3.6** <<https://myarchitecturalguide.wordpress.com/2018/11/05/villa-savoye-le-corbusier/> > , erişim tarihi 18.09.2021.
- Url-3.7** <<https://www.arkitektuel.com/farnsworth-evi/> > , erişim tarihi 25.09.2021.
- Url-3.8** <<https://www.archdaily.com/60022/ad-classics-fallingwater-frank-lloyd-wright> > , erişim tarihi 11.09.2021.
- Url-3.9** <<https://djanthonyb.medium.com/a-harmony-of-form-and-function-frank-lloyd-wrights-fallingwater-6e9030252828> > , erişim tarihi 11.09.2021. , erişim tarihi 20.09.2021.
- Url-3.10** <<https://www.arkitektuel.com/cam-ev/> > , erişim tarihi 30.09.2021.
- Url-3.11** <<https://www.barragan-foundation.org/works/list/cuadra-san-cristobal> > , erişim tarihi 30.09.2021.
- Url-3.12** <<https://www.designboom.com/architecture/luis-barragan-cuadra-san-cristobal-mexico-city-11-25-2019/> > , erişim tarihi 2.10.2021.

Url-3.13 <https://en.wikiarquitectura.com/los_clubes_planta_casa-2/> , erişim tarihi 2.10.2021.

Url-3.14 <<https://en.wikiarquitectura.com/building/azuma-house-row-house/>> , erişim tarihi 5.10.2021.

Url-3.15 <<https://www.metalocus.es/en/news/row-house-sumiyoshi-azuma-house-tadao-ando>> , erişim tarihi 5.10.2021.

Url-3.16 < <https://www.claudiosilvestrin.com> > , erişim tarihi 5.10.2021.

Url-3.17 <<https://archeyes.com/neuendorf-house/>> , erişim tarihi 8.10.2021.

Url- 3.18 < <https://www.campobaeza.com/> > , erişim tarihi 10.10.2021.

Url-3.19 <<https://www.archdaily.com/167127/guerrero-house-alberto-campo-baeza>> , erişim tarihi 10.10.2021.

Url-3.20

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sketches_by_Sedad_Hakk%C4%B1_elde_m_\(17086360915\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sketches_by_Sedad_Hakk%C4%B1_elde_m_(17086360915).jpg)> , erişim tarihi 1.11.2021.

Url-3.21 <<https://archives.saltresearch.org/>> , erişim tarihi 1.11.2021.

Url-3.22 <<https://archives.saltresearch.org/>> , erişim tarihi 1.11.2021.

Url-3.23 < <https://emrearolat.com/> > , erişim tarihi 2.11.2021.

Url-3.24 < <https://www.arkitektuel.com/> > , erişim tarihi 2.11.2021.

Url-3.25 < <https://www.wikiwand.com/> > , erişim tarihi 5.11.2021.

Url-3.26 < <https://www.uplifers.com/> > , erişim tarihi 5.11.2021.

Url-3.27 <<https://www.knoll.com/>> , erişim tarihi 5.11.2021.

Url-3.28 < <https://www.1stdibs.com/> > , erişim tarihi 6.11.2021.

Url-3.29 < <https://www.architonic.com/> > , erişim tarihi 6.11.2021.

Url-3.30 < <https://www.artek.fi/> > , erişim tarihi 6.11.2021.

Url-3.31 < <https://www.fredericia.com/> > , erişim tarihi 6.11.2021.

Url-3.32 < <https://www.danishdesignstore.com/> > , erişim tarihi 6.11.2021.

Url-3.33 <<https://www.knoll.com/>> , erişim tarihi 7.11.2021.

Url-3.34 <<https://minimalissimo.com/>>, erişim tarihi 7.11.2021.

Url-3.35 <<https://www.sothebys.com/>>, erişim tarihi 7.11.2021.

Url-3.36 <<https://midmod-design.com/>>, erişim tarihi 7.11.2021.

Url-3.37 <<https://www.nurus.com/>> , erişim tarihi 9.11.2021.

Url- 3.38 <<https://v3.arkitera.com/> *emine Merdim Yılmaz, Aziz Sarıyer*> , erişim tarihi 7.11.2021.

Url-3.39 <<https://www.stylepark.com/>> , erişim tarihi 9.11.2021.

Url-3.40 <<https://bi-ozet.com/>> , erişim tarihi 9.11.2021.

Url-4.1 <<https://dictionary.cambridge.org/>> , erişim tarihi 15.11.2021.

Url-4.2 <<https://tr.wikipedia.org/wiki/>> , erişim tarihi 15.11.2021.

Url-4.3 <<https://insightfound.net/>> , erişim tarihi 15.11.2021.

Url-4.4 <<https://www.campobaeza.com/>> , erişim tarihi 15.11.2021.

Url-4.5 <<https://decoholic.org/>>, erişim tarihi 15.11.2021.

Url-4.6 <<https://www.sauerbruchhutton.de/>> , erişim tarihi 16.11.2021.

Url-4.7 <<https://archeyes.com/>> , erişim tarihi 16.11.2021.

Url-4.8 <<https://www.gzt.com/>> , erişim tarihi 17.11.2021.

Url-4.9 <<https://afasiaarchzine.com/>> , erişim tarihi 17.11.2021.

Url-4.10 <<https://www.archdaily.com/>>, erişim tarihi 17.11.2021.

Url-4.11 <<https://www.catawiki.com/>> , erişim tarihi 19.11.2021.

Url-4.12 <<http://www.johnpawson.com/>>, erişim tarihi 19.11.2021.

Url-4.13 <<https://archeyes.com/>>, erişim tarihi 19.11.2021.

Url-4.14 <<https://www.re4a.com/>> , erişim tarihi 19.11.2021.

Url-4.15 <<https://mollyscafeistanbul.wordpress.com/>> , erişim tarihi 20.11.2021.

Url-4.16 <<https://www.archiproducts.com/>>, erişim tarihi 20.11.2021.

Url-4.17< <http://www.yesiltopuklar.com/>> , erişim tarihi 20.11.2021.

Url-4.18 <<https://dux.vn/>>, erişim tarihi 20.11.2021.

- Url-4.19** <<https://hypebeast.com/>> , erişim tarihi 20.11.2021.
- Url-4.20** <<https://side-gallery.com/>> , erişim tarihi 20.11.2021.
- Url-4.21** <<https://www.finnishdesignshop.com/>> , erişim tarihi 20.11.2021.
- Url-4.22** <<https://www.123rf.com/>> , erişim tarihi 22.11.2021.
- Url-4.23** <<http://galeri.netfotograf.com/>> , erişim tarihi 22.11.2021.
- Url-4.24** <<https://www.archdaily.com/>> , erişim tarihi 23.11.2021.
- Url-4.25** <<https://www.dezeen.com/>> , erişim tarihi 23.11.2021.
- Url-4.26** <<https://www.metalocus.es/>> , erişim tarihi 23.11.2021.
- Url-4.27** <<https://www.archdaily.com/913118/elsewhere-cabin-a-sean-oneill>> , erişim tarihi 23.11.2021.
- Url-4.28** <<https://www.archdaily.com/520223/forest-retreat-uhlik-architekti>> , erişim tarihi 25.11.2021.
- Url-4.29** <<https://www.archdaily.com/799158/winter-cabin-on-mount-kanin-ofis-arhitekti>> , erişim tarihi 25.11.2021.
- Url-4.30** <<https://www.arkitektuel.com/keret-evi/#jp-carousel-12616>> , erişim tarihi 25.11.2021.
- Url-4.31** <<https://nestrn.house/portfolio/cube-two/#>> , erişim tarihi 26.11.2021.
- Url-4.32** <<https://jupe.com/>> , erişim tarihi 26.11.2021.
- Url-4.33** <<https://amazingarchitecture.com/students/ocean-community-is-a-future-mobility-vision-to-deal-with-rising-sea-levels>> , erişim tarihi 26.11.2021.
- Url-4.34** <<https://www.archdaily.com/903434/mars-case-open-architecture>> , erişim tarihi 26.11.2021.
- Url-4.35**
<<http://www.jameslawcybertecture.com/?id=1087§ion=projects#prettyPhoto>> , erişim tarihi 27.11.2021.
- Url-4.36** <<https://inhabitat.com/now-you-can-rent-a-room-in-japans-nakagin-capsule-tower-via-airbnb/kisho-kurokawa-modular-nakagin-capsule-tower-at-airbnb-6/>> , erişim tarihi 27.11.2021.
- Url-4.37** <<https://www.archdaily.com/580654/antoine-bureau-a>> , erişim tarihi 27.11.2021.

Url-4.38

<https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/209261/1/PG593.pdf?dl=1> , erişim tarihi 28.11.2021.

Url-4.39 <<https://www.wikiart.org/en/absalon/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resulttype:masonry>> , erişim tarihi 29.11.2021.

Url-4.40 <<https://www.illuzione.com/minimal-space/>> , erişim tarihi 29.11.2021.

ÇEVİRİMİÇİ SÖZLÜKLER, ANSİKLOPEDİLER

Türk Dil Kurumu Sözlükler. (2019). 20.01.2021 tarihinde Türk Dil Kurumu:
<<https://www.tdk.gov.tr/>> adresinden alındı

Prof. Dr. Sirel Karataş Psikoloji Sözlüğü. 22.01.2021 tarihinde Psikoloji Sözlüğü:
<<https://www.psikolojisozlugu.com/>> adresinden alındı.

Encyclopedia Britannica. 01.02.2021 tarihinde :

<<https://www.britannica.com/biography/Saint-Thomas-Aquinas>> adresinden alındı.

New World Encyclopedia. 02.02.2021 tarihinde:

<https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Henry_David_Thoreau#Philosophy>
adresinden alındı.