

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME BİÇİMLERİN MEKANA
YANSIMASI: NEW YORK BEŞLİSİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Reyda ÖR

İç Mimarlık Anabilim Dalı

İç Mimarlık Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Esin SARIMAN ÖZEN

HAZİRAN 2022

..... tarafından hazırlanan adlı bu
tezin tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

.....
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Anabilim Dalında
..... tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım
kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....





Sevdiğim herkese,



ÖNSÖZ

Eğitimciliğin yaşam boyu yönlendirme ve yol gösterme olduğu bilinci ile her zaman yanımda olan, aydınlatıcı desteği ve emeği ile birlikte ortaya koyduğum bu tezde, çok değerli Dr. Öğr. Üyesi Esin SARIMAN ÖZEN hocama teşekkür ederim. Ayrıca yaşamımda, gideceğim yol çizgisinin belirlenmesindeki varlığı için minnetlerimi sunuyorum.

Çalışmalarım boyunca varlıklarıyla birlikte, desteklerini derinden hissettiğim sevgili aileme minnettarım.

Reyda ÖR



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET	xxi
SUMMARY	xxiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	1
1.2 Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi.....	1
2. MEKAN TASARIMINI ETKİLEYEN KAVRAMLAR.....	3
2.1 Mekân Kavramı.....	3
2.2 Form Kavramı	9
2.2.1 Form çeşitleri	16
2.2.1.1 Somut ve soyut formlar.....	16
2.2.1.2 Organik ve inorganik formlar.....	18
2.2.1.3 Simetrik ve asimetrik formlar	20
2.3 Biçim Kavramı	22
2.4 Mekânda Form ve Biçim.....	28
2.5 Algı Kavramı ve İç Mekânda Algı	38
2.6 İç Mekânda Görsel Algıyı Etkileyen Faktörler	54
2.6.1 Biçim.....	55
2.6.2 Renk	57
2.6.3 Doku.....	63
2.6.4 Malzeme.....	67
2.6.5 Işık.....	71
2.6.5.1 Yapay ışık	76
2.6.5.2 Doğal ışık	77
2.7 Aidiyet Kavramı ve Aidiyetliği Etkileyen Faktörler.....	80
2.7.1 Birey faktörü	83
2.7.2 Çevre faktörü.....	85
2.7.2 Süreç faktörü	87
2.8 Aidiyetlik Hissini Vurgulayan Formlar.....	88
3. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME TASARIM ANLAYIŞI	100
3.1 Modernizm Kavramı	100
3.2 Modernizmin Tarihsel Süreçleri	104
3.3 Postmodernizm Kavramı.....	118
3.4 Postmodernizmin Tarihsel Süreçleri	121
3.5 Erken Modernizmdeki Akımlar	143
4. NEW YORK BEŞLİSİ ÜZERİNDEN MODERNİZMDE TASARIM ANLAYIŞI.....	177

4.1 Modernizm Sonrası Akımlar	177
4.2 New York Beşlisi'nin Çıkış Sebepleri	202
4.2.1 John Hedjuk.....	205
4.2.2 Charles Gwathmey	207
4.2.3 Peter Eisenman.....	208
4.2.4 Richard Meier.....	212
4.2.5 Michael Graves	216
5. SONUÇ	222
KAYNAKLAR.....	227



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 : Aidiyetlik hissini vurgulayan mekanlarda yaşam, sakinlik, huzur duyguları	95
Çizelge 2.2 : Aidiyetlik hissini vurgulayan mekanlarda sevgi ve mutluluk duyguları	96
Çizelge 2.3 : Aidiyetlik hissini vurgulayan mekanlarda dinamizm, hareket duyguları.	97
Çizelge 2.4 : Aidiyetlik hissinden uzak mekanlarda huzursuzluk, karmaşıklık, düzensizlik duyguları.	98
Çizelge 2.5 : Aidiyetlik hissinden uzak mekanlarda ezici güç, kutsallık, arınmışlık duyguları	99
Çizelge 4.1 : Duvar Ev 2, kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Hollanda/2001	206
Çizelge 4.2 : Gwathmey Evi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1967	207
Çizelge 4.3 : Sedacca Evi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1968	208
Çizelge 4.4 : Ev 6'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1975	209
Çizelge 4.5 : Wexner Sanat Merkezi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1989	210
Çizelge 4.6 : Nunotani Ofis Binası'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Japonya/1992.	211
Çizelge 4.7 : Saltzman Evi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1969	213
Çizelge 4.8 : Atheneum kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1979.....	214
Çizelge 4.9 : Atlanta Yüksek Sanat Müzesi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1983.	215
Çizelge 4.10 : Hanselmann Evi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1967	217
Çizelge 4.11 : Snyderman Evi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1972.	217
Çizelge 4.12 : Portland Belediye Hizmet Binası'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1982	218
Çizelge 4.13 : Humana Binası'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1985	219
Çizelge 4.14 : Takım Disney Binası'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, California/1986.	220
Çizelge 4.15 :Walt Disney Kuğu ve Yunus Otelleri'nin kavramsal ve yapısal olarak incelenmesi, Abd/1990	221



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Kahn, The Room, Şehir/2 Sergisi, 1971	5
Şekil 2.2 : Kahn, Ulusal Meclis Binası/Bangladeş, 1962-83.....	6
Şekil 2.3 : İki boyutlu formların karşılıklı ilişkileri.....	12
Şekil 2.4 : Kopmanın kavramsal olarak plan üzerinden gösterimi.....	12
Şekil 2.5 : Temas etmenin mekânda kullanımı.....	13
Şekil 2.6 : Peter Eisenman, Guardiola Evi konsept şeması/İspanya, 1988.....	14
Şekil 2.7 : Peter Eisenman, Guardiola Evi eskizi/İspanya, 1988.....	15
Şekil 2.8 : Somut yapı- iç mekan etkisi, Blumenhalle Etkinlik Merkezi	17
Şekil 2.9 : Soyut yapı- iç mekan etkisi, Harbin Opera Binası	18
Şekil 2.10 : Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanan Sc Johanson İdari Binası.....	19
Şekil 2.11 : İnorganik forma örnek, One Sino Park	20
Şekil 2.12 : Simetri	21
Şekil 2.13 : Asimetri.....	21
Şekil 2.14 : Nokta, çizgi, düzlem, hacim.....	22
Şekil 2.15 : Çizginin durağan yönelimi	23
Şekil 2.16 : Çizginin açısal yönelimi	24
Şekil 2.17 : Hacim	25
Şekil 2.18 : Şekil, Ebat, Renk, Doku eskizi.....	26
Şekil 2.19 : Dört kompozisyon (1. Maison La Roche-Jenneret, 2.Villa Stein, 3. Villa at Carthage, 3. Villa Savoye).....	27
Şekil 2.20 : Düzlemler.....	30
Şekil 2.21 : Belirginleştirilmiş taban düzlemi	31
Şekil 2.22 : Yükseltilmiş taban düzlemi.....	32
Şekil 2.23 : Enlil'in Nipur'daki tapınağı	33
Şekil 2.24 : Çukurlaştırılmış taban düzlemi	33
Şekil 2.25 : Açılı çukurlaştırılmış taban düzlemi	34
Şekil 2.26 : Yapıda alt ve üst ilişkisi	34
Şekil 2.27 : MAXXI: XXI Yüzyıl Sanatları Müzesi taban düzlemi, Roma	35
Şekil 2.28 : Merdivenler	37
Şekil 2.29 : Algı şeması	40
Şekil 2.30 : Algılama süreci	41
Şekil 2.31 : Mekan kurgusunun kompozisyon biçimleri üzerinden incelemesi	47
Şekil 2.32 : MAXXI: XXI Yüzyıl Sanatları Müzesi, Roma.....	48
Şekil 2.33 : Harfler	50
Şekil 2.34 : Doluluk, boşluk	50
Şekil 2.35 : Norddeutsche Landesbank Binası, Almanya	51
Şekil 2.36 : Genişletilebilir Yüzey Pavyonu	52
Şekil 2.37 : Mekânın duyum aşaması.....	54
Şekil 2.38 : Mekân algılamasında yüzey algısını etkileyen faktörler	55
Şekil 2.39 : Biçim ve biçimsel özellikler ile çevrenin tanımlanması	57
Şekil 2.40 : Uluslararası Yönetim Enstitüsü, Hindistan	58
Şekil 2.41 : Sıcaklıkları ve değerlerine göre mekânı oluşturan yüzeylerde renklerin kullanımı.....	59
Şekil 2.42 : Yüksek tavanların sıcak renk ve koyu değerler ile alçaklık etkisi	60
Şekil 2.43 : Alçak tavanların soğuk renk, açık değerler ile yükseklik etkisi ve tek renk mekân örneği.....	60

Şekil 2.44 : Duvarların soğuk renk ve açık değerler ile uzaklık etkisi	61
Şekil 2.45 : Duvarların sıcak renk ve koyu değerler ile yakınlık etkisi	61
Şekil 2.46 : Karşı duvarın sıcak renk ve koyu değerler ile yakınlık etkisi	61
Şekil 2.47 : Karşı duvarın soğuk renk ve açık değerlerde uzaklık etkisi	62
Şekil 2.48 : Zemin döşemelerinin sıcak renk ve koyu değerler ile emniyetli algılanması	62
Şekil 2.49 : Zemin döşemelerinin soğuk renk ve açık değerler ile güvensiz, kaygan ve soğuk algılanması	62
Şekil 2.50 : Doku kullanımı, Wolveridge architects/Avustralya, 2013	64
Şekil 2.51 : İç mekânda doku örneği	66
Şekil 2.52 : Üç boyutlu doğal doku	66
Şekil 2.53 : İki boyutlu yapay doku	67
Şekil 2.54 : Pürüzsüz ve pürüzlü yüzeylerin özelliklerine göre malzeme algısı	69
Şekil 2.55 : Malzemede pürüzlü yüzeyler	69
Şekil 2.56 : Doğal malzeme	70
Şekil 2.57 : Yapay malzeme	70
Şekil 2.58 : Zeminde cam malzeme kullanımı	71
Şekil 2.59 : Işık	72
Şekil 2.60 : Işıklı koridor	72
Şekil 2.61 : Gün ışığında odak noktası	74
Şekil 2.62 : Gün ışığında çalışma alanları	74
Şekil 2.63 : Endirekt ışığın mekânda kullanımı	76
Şekil 2.64 : Direkt ışığın mekânda kullanımı	77
Şekil 2.65 : Direkt ışık ile bahçe aydınlatması	77
Şekil 2.66 : Gün ışığı için boşluklar	78
Şekil 2.67 : Doğal ışık ile mekân tanımı	79
Şekil 2.68 : Farklı yüzey ve ebatlarda boşluklar	79
Şekil 2.69 : Az ışık alan mekân	80
Şekil 2.70 : Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi	81
Şekil 2.71 : Aidiyetliği etkileyen faktörler	83
Şekil 2.72 : Mekân-aidiyet ilişkisi	84
Şekil 2.73 : Çevrenin kültürel dokusu ile aidiyetlik	86
Şekil 2.74 : Sebastian Jørgensen, göçebe sandalye	88
Şekil 2.75 : Stephanie Hornig, kamp sediri	88
Şekil 2.76 : Yaşam, sakinlik, huzur duyguları yaratan iç mekân	95
Şekil 2.77 : Sevgi ve mutluluk duygusu yaratan iç mekân	96
Şekil 2.78 : Enerji, dinamik ve neşe duyguları yaratan iç mekân	97
Şekil 2.79 : Huzursuzluk, karmaşıklık ve düzensizlik duyguları yaratan iç mekân ..	98
Şekil 2.80 : Ezici güç, kutsallık, arınmışlık duyguları yaratan iç mekân	99
Şekil 3.1 : Rönesans mimarisi, Leon Battista Alberti tarafından yapılan Sant'Andrea Bazilikası/1472-1790	106
Şekil 3.2 : Solda Kristal Saray cephe görünüşü, sağda iç mekan görünüşü Londra/1851	111
Şekil 3.3 : Plandan Farnsworth Evi, Amerika/1951	112
Şekil 3.4 : Farnsworth Evi solda cephe, sağda iç mekân görünüşü, Amerika/1951 ..	112
Şekil 3.5 : Adolf Loos, Kafe Müzesi/1899	114
Şekil 3.6 : Adolf Loos, solda cephe görünüşü, sağda iç mekân görünüşleri Looshaus Binası/1909	115
Şekil 3.7 : Alvar Aalto, Maison Louis Care Evi/1959	116

Şekil 3.8 : Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Sergi alanı ile şerit pencereler. La Roche Evi/1925.....	117
Şekil 3.9 : Le Corbusier & Pierre Jeanneret, koridor ve oda. La Roche Evi/1925..	117
Şekil 3.10 : Frank Lloyd Wright, Winslow Evi/1893.....	118
Şekil 3.11 : Pompidou Kültür Merkezi, Fransa/1977	127
Şekil 3.12 : Renklerin cepheye etkisi, Pompidou Kültür Merkezi, Fransa/1977...	128
Şekil 3.13 : Cephe görünüş, Fukuoka Otel/1989	129
Şekil 3.14 : Tokyo, Prada Binası/2003	129
Şekil 3.15 : Yapının orijinali, Madrid, Forum La Caixa.....	130
Şekil 3.16 : Madrid, Forum La Caixa/2007	130
Şekil 3.17 : Vanna Venturi Evi/1964.....	131
Şekil 3.18 : Korunaklı giriş kapısı, Vanna Venturi Evi/1964.....	132
Şekil 3.19 : Solda cephe, sağda iç mekan görseli, Aziz Benedict Şapeliİsviçre/1988.....	133
Şekil 3.20 : AT&T bina cephesi, New York /1984	133
Şekil 3.21 : AT&T bina girişi, New York/1984	134
Şekil 3.22 : Leicester Üniversitesi, Mühendislik binası/1959	135
Şekil 3.23 : Jon Jerde, solda desenli cephe, sağda sahte çan kulesi, Horton Plaza/1985	135
Şekil 3.24 : Jon Jerde, Horton Plaza/1985.....	136
Şekil 3.25 : James Stirling, atriyum Neue Staatsgalerie Sanat Müzesi/1984	136
Şekil 3.26 : James Stirling, Neue Staatsgalerie Sanat Müzesi/1984.....	137
Şekil 3.27 : Mario Botta, Solda siyah beyaz renklerde daire, sağda cadde cephesinden San Francisco Modern Sanat Müzesi/1995	138
Şekil 3.28 : Mario Botta, solda diyagonal çatı penceresi, sağda merdivenler. San Francisco Modern Sanat Müzesi/1995	138
Şekil 3.29 : Duncan Hall, Rice Üniversitesi/1996	140
Şekil 3.30 : Andersson Yerleşkesi/1984.....	140
Şekil 3.31 : Charles Moore tarafından Playboy Dergisinde yayınlanan Yeni Cennet Evi/1960.....	142
Şekil 3.32 : Üç kubbe, Yeni Cennet Evi/1960.....	142
Şekil 3.33 : Solda beyaz cephe, sağda iç mekândaki geometrik formlarlar. Yeni Cennet Evi/1960.....	143
Şekil 3.34 : Marcel Breuer, Gunta Stölzl, Afrika sandalyesi /1921	144
Şekil 3.35 : Marcel Breuer, Wassily Sandalye /1925-1926.....	145
Şekil 3.36 : Bahuaus oditoryum, Marcel Breuer tasarımı koltuklar, Gropius tasarımı aydınlatma armatürleri	146
Şekil 3.37 : Bahuaus'tan etkilenen iç mekân, Lola	146
Şekil 3.38 : Le Corbusier, Villa Savoye/1929	148
Şekil 3.39 : Le Corbusier, pilotis sisteminin mutfağa taşınması, Villa Savoye /1929	149
Şekil 3.40 : Açık kat planı, Dom-Ino Evi/1914-1915.....	150
Şekil 3.41 : Citrohan Evi/1922	150
Şekil 3.42 : Kübizm isminin çıkış noktası, Georges Braque, L'Estaque'da Evler/1908.....	152
Şekil 3.43 : Avignonlu Kızlar/1907.....	153
Şekil 3.44 : Şelale Evi/1935-1937	153
Şekil 3.45 : İç mekân, Şelale Evi/1935-1937	154
Şekil 3.46 : Robie Evi/1910.....	155

Şekil 3.47 : Solda iç mekân düzeni, sağda geometrik formların stilizesi, Robie Evi/1910.....	155
Şekil 3.48 : Çandigarh Meclis Sarayı/1961	156
Şekil 3.49 : Açılış töreninden geleneksel kapı desenleri, Çandigarh Meclis Sarayı/1961	156
Şekil 3.50 : Piet Mondrean, renk kompozisyonu	159
Şekil 3.51 : Mondrean renk kompozisyonu ile tasarlanmış cephe, Rietveld Schröder Evi/1925.....	159
Şekil 3.52 : Mondrean renk kompozisyonu ile tasarlanmış iç mekân, Rietveld Schröder Evi/1925	160
Şekil 3.53 : Mondrean renk kompozisyonu ile tasarlanmış iç mekânın farklı açılardan fotoğrafı, Rietveld Schröder Evi/1925	160
Şekil 3.54 : De Stijl akımına göre tasarlanmış iç mekân, Cafe L'Aubette/1926..	160
Şekil 3.55 : Fütüristik bir yapı olan Trento Tren Garı	162
Şekil 3.56 : Fütüristik iç mekân tasarımı, Heike.....	162
Şekil 3.57 : William Pereira, Gisele Kütüphanesi/1970	163
Şekil 3.58 : Antoine Predock, solda ceppe, sağda binaya giriş. Kaliforniya Eyalet Politeknik	163
Şekil 3.59 : Süprematizm kompozisyonu/1917	164
Şekil 3.60 : Rem Koolhaas, Esir Küre Şehri Projesi, New York/1972.....	165
Şekil 3.61 : Kara Trapezyum ve Kızıl Meydan ile, Stedelijk Müzesi/1915	166
Şekil 3.62 : Kazimir Malevich, Siyah kare, Devlet Tretyakov Galerisi/1915	166
Şekil 3.63 : Kazimir Malevich'in Alpha adını verdiği Arkitekton/1923	168
Şekil 3.64 : Rudy Baumfield, ikonik bir yapı olan Amerika Bankası/1959	170
Şekil 3.65 : Charles Mackintosh, ikonik bir tasarım: Tepe Evi Sandalyesi/1973 .	170
Şekil 3.66 : Eero Aarnio, ikonik bir tasarım: Top Sandalye/1963	171
Şekil 3.67 : Isamu Noguchi tarafından tasarlanan Noguchi masası/1947	172
Şekil 3.68 : İç mekân kullanımında Noguchi masası.....	172
Şekil 3.69 : Verner Panton tarafından tasarlanan Panton Sandalyesi/1956.....	173
Şekil 3.70 : Mekânlarda farklı kullanım biçimleri, Panton Sandalyesi/1956	173
Şekil 3.71 : Michel Ducaroy tarafından tasarlanan Togo Kanepe/1973	174
Şekil 3.72 : Aktör Colman Domingo, Los Angeles'taki evinde Togo Kanepe	174
Şekil 3.73 : Mekânlarda farklı kullanım biçimleri, Togo Kanepe	175
Şekil 3.74 : Anna Castelli Ferrieri tarafından Kastell markası için tasarlanan Componibili 3 Konteyner/1967	175
Şekil 3.75 : Mekânlarda farklı kullanım biçimleri Componibili 3 Konteyner /1967	176
Şekil 3.76 : Artifort markası için Pierre Paulin ve Geoffrey Harcourt tarafından tasarlanan Dil Koltuk /1967	176
Şekil 3.77 : Mekânda işlevsel ve estetik yönüyle Dil Koltuk.....	176
Şekil 3.78 : Horn firması için Ernst Moeckel tarafından tasarlanan Z Sandalye/1968.....	177
Şekil 3.79 : İç ve dış mekân kullanımda Z Sandalye.....	177
Şekil 4.1 : Frank Gehry tarafından dekonstrüktivist karmaşa ile tasarlanan Vitra Tasarım Müzesi, Almanya/1989	180
Şekil 4.2 : Frank Gehry tarafından tasarlanan Gehry Evi/1978.....	180
Şekil 4.3 : Çerçeve köşe pencereler, Gehry Evi/1978	181
Şekil 4.4 : Solda oturma köşesi, sağda oturma odası, altta Yemek odasını çevreleyen Douglas köknar girişleri, Gehry imzalı balık lambaları ve lamine kontrplak masa ve der banklar. Gehry Evi/1978.....	181

Şekil 4.5 : Frank Gehry, Dans Eden Ev/1996.....	183
Şekil 4.6 : Frank Gehry, Walt Disney Konser Salonu/2003.....	183
Şekil 4.7 : Müzikal ve şehrin hareketliliğinin simgesel formu, solda cephe, sağda koridor. Walt Disney Konser Salonu/2003.....	184
Şekil 4.8 : İç mekânda dekonstrüktivist yansıma, Walt Disney Konser Salonu/2003	184
Şekil 4.9 : Studio Libeskind tarafından tasarlanan Berlin Yahudi Müzesi/1999	185
Şekil 4.10 : Tarihteki farklı olayların birbirine bağlanması olarak simgeleştiren cephe tasarımı, Berlin Yahudi Müzesi/1999	185
Şekil 4.11 : Zigzaglı koridorlar kaybolma duygusunu somutlaştırmış hali. Berlin Yahudi Müzesi/1999.....	186
Şekil 4.12 : Soykırımda kaybedilen Yahudileri temsil eden demir plakalar	186
Şekil 4.13 : Reem Koolhaas, CCTV Merkez Binası/2012	187
Şekil 4.14 : Reem Koolhaas, farklı açılardan CCTV Merkez Binası/2012.....	187
Şekil 4.15 : Solda cephe, sağda, ekiplerin asfalttaki antrenman hareketleri, Zaha Hadid, Vitra İtfaiye İstasyonu/1993.....	188
Şekil 4.16 : İç mekânda Vitra İtfaiye İstasyonu/1993	189
Şekil 4.17 : Bernard Tschumi, Parc de la Vilette/1998	189
Şekil 4.18 : Yoruma açık alanlar, Parc de la Vilette/1998.....	190
Şekil 4.19 : Mekansal parçalar, Parc de la Vilette/1998.....	191
Şekil 4.20 : Studio Alchimia çizgisinde iç mekân tasarımı	193
Şekil 4.21 : Alessandro Mendini tarafından tasarlanan Proust Koltuk.....	194
Şekil 4.22 : Alessandro Mendini tarafından tasarlanan Rocchetto tabure/masa	194
Şekil 4.23 : Alessandro Mendini tarafından tasarlanan Galleria Mendini, Almanya/2004.....	195
Şekil 4.24 : Alessandro Mendini tarafından tasarlanan Kandissi koltuğu/1978.....	195
Şekil 4.25 : Alessandro Guerriero tasarımı metal sandalye, Guerriero koltuğu/1978	196
Şekil 4.26 : Carla Ceccariglia tarafından tasarlanan halı koleksiyonu. Soldan sağa Bang 1, Bang 2, Bang 3/1988	196
Şekil 4.27 : Michele De Lucchi tarafından tasarlanan Sinerpica masa lambası/1970.....	196
Şekil 4.28 : Andrea Branzi tarafından tasarlanan kitaplıklar, solda Ütopya kitaplık/1978, sağda Libera kitaplık/1979	197
Şekil 4.29 : Memphis'ten ilham alınarak tasarlanan kırılent kılıfları ve kupalar	198
Şekil 4.30 : Ahşap ve plastik laminattan oda ayırıcı, kitaplık, şifonyer. Carlton Kitaplık/1981	198
Şekil 4.31 : Solda Katy Perry MTV Video Müzik Ödülleri, sağda Christian Dior, Memphis Design 2011 sonbahar-kış koleksiyonu	199
Şekil 4.32 : Solda Art Deco etkileri, sağda Memphis etkileri, Tapigri Halı.....	200
Şekil 4.33 : Garage Italia Customs'ın Memphis'ten ilham alarak tasarladığı BMW'leri	200
Şekil 4.34 : David Bowie'nin Memphis koleksiyonunun müzayedesi.....	200
Şekil 4.35 : Memphis tarzıyla Supreme markası için tasarlanan kaykaylar	201
Şekil 4.36 : Kartell markası için Sottsass tasarımları	201
Şekil 4.37 : Memphis lansmanı için hazırlanan Kartell amiral gemisi mağazası....	202



MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME BİÇİMLERİN MEKANA YANSIMASI: NEW YORK BEŞLİSİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

ÖZET

Mekân tasarımları, insanlığın kültürel ve sosyal gelişimi ile farklılık kazanmakla birlikte, bilimin insanoğluna sunduklarından da etkilenmiştir. Medeniyet ile kişinin ergonomik mobilya ve mekân tasarımları, psikolojik etmenlerle farklı boyutlara evrilmiştir. Özellikle rahatlatıcı, dinlendirici, huzur verici gibi kavramların yanı sıra; aidiyetlik kavramı da bunlarla birlikte değişimin ve gelişimin temelini oluşturmada başrolü üstlenmiştir.

Eski ve yeniye bir araya getiren düşüncenin başında, bireylerin hızla değişen dünya düzenindeki mekân ve tasarımları benimseyememesi gelmektedir. Kişiler, eskiye daha ait hissetmekte ve kabullenme süreci daha hızlı ve kalıcı olmaktadır. Bu da eski ve yeninin harmanlanmasında çıkış noktasıdır.

Tarih boyunca ortaya çıkan akımlarda, arayış ve kaçış vardır. Modernizm de 19.yy'da dünyayı etkisi altına alan, mevcut düzen ve sistemin değişim sürecinde ortaya çıkmış yenilikçi bir akımdır. Birey, mekânı salt haliyle kabul etmeyip, kendine göre uyarlamış ve bireysel alanlarıyla birlikte mekân kavramını şekillendirip, öznelletirmeye gitmiştir. Her birey, mekânı farklı biçimlerde, yeniden yorumlayarak ele alır. Bu yorumlamada ortak bir nokta aidiyetlik duygusudur. Aidiyetlik duygusu, mekânı şekillendirme aracı olarak kullanılmıştır. Buradan süregelen mekân-birey ilişkisi, tarihsel süreçlerde fiziksel olarak etkileşim içerisinde olmuştur. Bu etkileşimler yeni düzen, inançlar, ihtiyaçlar, kültür gibi unsurlar doğrultusunda şekillenmiş ve değişim; bu olgunun temel bir parçası haline gelmiştir.

Dönemin önde gelen sanatçıları, modernizm sonrası dönemlerde toplumun ihtiyaçlarını somut olarak ortaya koyarak, bu radikal değişikliği bir başkaldırı olarak tasarımlarında ve mekânlarda yorumlamışlardır. Başkaldırıdan sonraki mevcut düzen, mimari ve tasarım adına yeni yolun resmini çizmiştir. Bu dışavurum sonucunda gözlemlenen salt gerçek, değişen düzen olmuştur.

Modernizmde geline bu son noktada, modernizmin bir eleştirisi mi yoksa değişen düzende yeni bir mutluluk arayışı mı olduğu; postmodernizm ile birlikte örnekler üzerinden incelenmiştir.

Modernizm başlığı altında yapıların mı nesneye, yoksa insanın mı nesneye dönüştüğü, dönemsel tasarım örnekleri üzerinden yorumlanmış ve modernizm eleştirisi bu aşamada hangi tasarım anlayışını doğurmuş olduğuna değinilmiştir. Modernizm sonrası yeni dünya düzeninde ve buna bağlı olarak değişen tasarımlarda mekân-birey ilişkisinin analizleri yapılmıştır. Aidiyetlik duygusunun etkileyen tasarımları analiz için, mekân ve tasarım örnekleri üzerinden; biçim, renk, doku, form gibi öğeleri karşılaştırarak çıkarımlar yapılmıştır.

Çalışma kapsamında modernizm ve postmodernizm üzerinde; eski ve yeninin öznel ve evrensel olarak değişim etkileri araştırılmıştır. Dönemin dinamiklerini belirleyen çalışmaların incelenmesi sonucunda; geçişlerdeki keskinlik ve geleneksel anlayışın baskılanmasıyla; mekân ve tasarımın insan doğasıyla tezatlığı gözler önüne serilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Mekân, aidiyetlik, modernizm, postmodernizm, tasarım, ikonik



THE REFLECTION OF THE FORMS ON THE SPACE FROM MODERNISM TO POSTMODERNISM: A REVIEW TAKING THE NEW YORK FIVE AS A BASIS

SUMMARY

While space designs have evolved with the cultural and social development of humanity, they have been impacted by what science has offered humanity. With civilization, one's ergonomic furniture and space designs have evolved to different extents due to psychological factors. In addition to concepts such as relaxing and being restful and peaceful; the concept of belonging has also played a leading role in forming the basis of change and development.

The leading idea that brings together the old and the new is due to individuals not being able to adopt the space and designs in a rapidly changing world. People feel more belonging towards the old and the acceptance process is faster and lasting. This is the starting point in blending of the old and the new.

In the movements that have emerged throughout history, there is seeking and escape. Modernism is an innovative movement that took the world under its influence in the 19th century and emerged in the process of changing of the current order and system. The individual did not accept the space as it is and adapted it to himself and shaped the concept of space together with his individual spaces and went on to subjectify it. Each individual approaches the space in different ways by reinterpreting it. A common point in this interpretation is the sense of belonging. The sense of belonging was used as a means of shaping the space. The ongoing space-individual relationship has been in physical interaction in historical processes. These interactions have been shaped in line with elements such as the new order, beliefs, needs, culture and change has become an essential part of this phenomenon.

The leading artists of the period interpreted this radical change as a rebellion in their designs and spaces by concretely revealing the needs of the society in the post-modernist period. The current order after the rebel painted the new path for architecture and design. The only reality observed as a result of this expression has been the changing order. At this last point reached in modernism, whether modernism is a criticism or pursuit of new happiness in the changing order was examined through examples together with postmodernism

Under modernism, whether structures or humans have turned into objects was interpreted through periodic design examples and which design concept modernism critique gave birth to at this stage was mentioned. Space-individual relationship was analyzed in the new world order after modernism and the resulting changing designs. To analyze designs that affect the sense of belonging, over space and design examples; inferences were made by comparing elements such as shape, color, texture, and form.

Within the scope of the study, on modernism and postmodernism; the subjective and universal change effects of the old and the new were investigated. As a result of the examination of the studies determining the dynamics of the period; with the suppression of the sharpness of transitions and traditional understanding; the contrast of space and design with human nature was revealed.

Keywords: Space, belonging, modernism, postmodernism, design, iconic



1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı

Mekân, insanoğlunun varlığından bu yana yaşamsal ihtiyaçlarından doğan ve bu ihtiyaçlar ile şekillenen temel bir olgudur. İlerleyen süreçlerde ise mekân, birbirinden farklı ifadeler ile değişime uğramaktadır. Bu değişimler, bireyin öz benliğini oluşturan gelenek, çevre, kültür gibi etmenlerle farklılaşmakta ve bireysel yaşam alanına doğru evrilmektedir.

Bu tezin amaçlarından biri, mekanın öğelerinin kullanım biçimleriyle, bireyde oluşturduğu duyguları saptamaya çalışmaktır. Özellikle uzun soluklu mekânlar için aidiyetlik yaratan formlar irdelenerek, mekânlar için ihtiyaç duyulan tasarım anlayışı, mekanın öğeleri üzerinden incelenecektir.

Mekân tasarımında yaşanan toplumsal değişimleri anlamlandırabilmek adına tarihsel bütünlük çerçevesinde, modernizm ve postmodernizmin net bir çizgiyle ayrılan tasarım anlayışı üzerinden neden sonuç çerçevesinde ele alınacaktır. Tasarım anlayışı üzerinden bahsedilen bu toplumsal değişimin sebepleri, modernizmin tasarım öncüsü olan New York Beşlisi'nin eserleri üzerinden, mekansal öğelerin kullanım biçimleriyle incelenecektir. Sonuç olarak; tasarımdaki radikal değişikliklerin sebepleri, mekân tasarımındaki beklentiler, özellikle çalışmanın ana konusu olan aidiyetlik yaratan formların ve öğelerin kullanım biçimleriyle saptanmaya çalışılması hedeflerin arasındadır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Konu başlığını oluşturan her kavram için, birçok dergi, kitap, makale incelenmiş, literatürler taranmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda kavramlar ile ilgili anlamlandırmalar yapılmıştır.

Birinci bölüm kapsamında, konu ile ilgili kapsamlı araştırmalar sonrasında, konu başlığında ulaşılmak istenen neden-sonuç çerçevesinde izlenecek yolun ana hatları oluşturulmuştur.

İkinci bölüm kapsamında, konu ile alakalı kavramlar ve tanımlar hakkında bilgi verilmektedir. Tezin içeriğini oluşturan kavramlar, alt başlıklar halinde örnekler üzerinden açıklanmıştır.

Üçüncü bölüm kapsamında, çalışmada ele alınan modernizm ve postmodernizmin tanımı yapılarak, ortaya çıkış sebepleri tarihselci bir yaklaşım ile birlikte; kültür, mimari, mekan ve tasarım üzerinden irdelenmiştir.

Dördüncü bölüm kapsamında, somut bir yaklaşım ile modernizm ve postmodernizm, dönemin tasarımcı ve çalışmaları ışığında incelenmiştir. Özellikle kırılmanın başlangıcı olan modernizm dönemini anlamlandırabilmek adına, New York Beşlisi'nin çalışmalarındaki tasarım dili, mekanın ögeleri üzerinden ele alınmış ve çıkarımlar yapılmıştır. Yapılan çıkarımlar ile tasarım anlayışının evrilen süreci, açıklayıcı bir özet niteliği taşımaktadır.

Son bölümde, önceki bölümlerin ışığında sonuçlar ortaya konmuş, dönemsel tasarımların gelişim süreci örnekler üzerinden incelenerek çıkarım yapılmıştır. Ele alınan üsluplar, yeni mekân kurgusunda aidiyetlik hissi uyandıran formlar üzerinden; mekân düzenlemesi ve mekânın ögeleri ile birlikte insana yakınlığı ve yaşanabilirliği açısından sonuçlandırılmıştır.

2. MEKAN TASARIMINI ETKİLEYEN KAVRAMLAR

2.1 Mekân Kavramı

Mekân kavramının birçok farklı tanımı vardır. İnsanın varlığından bu yana barınma, temel ihtiyaçların başında gelmektedir. Bu sebeple mekân, insan merkezli bir kavram olmakla birlikte, sürekli değişim ve gelişim içerisinde olmuştur. İhtiyaçlar doğrultusunda işlevsel boşluklar yaratarak, kişinin kendisini belli bir ölçüde çevreden soyutlaması olarak tanımlanabilecek mekân kavramı, yüzyıllardır farklı tanımları da beraberinde getirmiştir.

Altan için mekân tanımı:

Her bina, toplumun belirli bir gereksinimine cevap vermek üzere, çağın inşaat tekniğine dayalı olarak bazı malzemelerle belirli bir fiziki mekânın etrafının çevrilmesiyle oluşmuştur. İşte insanın fiziksel mekâna yönelip orada belli bir kesimi belirginleştirmesi, sınırlandırması ile mimari mekân oluşur. Başka bir deyimle mimari mekân özellikle hissedilir, izlenir duruma gelir. (Altan, 1993, s. 78)

Altan'a (1993) göre mekân tasarımı da tarihsel değişim sürecine dahil olarak, farklı dönemlerde ve buna bağlı olarak değişen farklı kültürlerle göre şekillenmiştir. Bu sebeple mekân şekillenmesinde kültürün çeşitliliği ile beraberinde gelen bir çok etmen vardır. Buna bağlı olarak mekân tasarımını tek bir olguyla açıklamak güçtür. Fakat birey ve mimarın mekânı şekillendirmesindeki değişmeyen unsur olarak kültürden beslendiği söylenebilir. Bu sebeple kültür; mekân tasarımının değişmeyen bir parçasıdır.

Kuloğlu, boşluk ile mekânın birbirinden ayrılamaz bir düzen içerisinde olduğunu belirtmektedir. Bu iki zıtlığın, mekân yaratılışında birbirini beslemesi üzerinde durmaktadır (Kuloğlu, 2013). Kuloğlu, mekân kavramını boşluk-doluluk penceresinden irdelemektedir.

Hasol, Mimarlık Sözlüğü'nde ise mekânı şu şekilde tanımlamaktadır: "İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde çeşitli eylemlerini sürdürmesine elverişli olan bir boşluktur" (Hasol, Ansiklopedik mimarlık sözlüğü, 2014, s. 344).

Mekân ve mekânın katkısı evrenseldir. Mekân üretim ve tüketimin merkezinde olan ve süreklilik içerisinde bu etkileşimi devam ettiren bir nesnedir. Süreklilik anlamı ekosistemin bir devirdaimi olarak düşünülebilir. Bireysel, toplumsal, üretim, tüketim, ekonomik vb. çevresel ve evrensel olayların bütününe katkı sağlayan ve zamanla başa dönüp tekrara giden yaşamın merkezidir. Tarihsel süreçler de, mekân oluşumunun katmanlarıdır (Lefebvre, 2014). Lefebvre, mekânın tarihsel süreçlerini açıklarken, şu şekilde devam etmektedir: “Mekân üretimi ve mekânın üretim süreci varsa, tarih de vardır” (Lefebvre, 2014, s. 75). Lefebvre, mekân oluşumunda tarihsel bir yaklaşımın yanısıra toplumsal bir oluşum olduğuna da değinmektedir. “ (Toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür” (Lefebvre, 2014, s. 56). Arayıcı, mekânın bireysel ya da toplumsal olarak ortaya çıkışını ifade eden bir tanım yapmaktadır: “Mekân, toplumun ya da bireyin kimliğinin biçimsel izidir” (Arayıcı, 2005, s. 7).

Vanlı mekânı şöyle tanımlamaktadır:

Mekân meselesine girmeden önce, bu anlamın duvar kutusundan farkını belirtelim. Duvar kutusu, bir yapının bölmelerinin aritmetik ölçüleri olmakta, bu kutunun özellikleriyle ortaya koyduğu etki, duygu ölçüsünün sonucu ise mekân olmaktadır. Duvar dokusu, ışığı, şekli, boşluk ve dolulukları gölge-ışık tekrarları mekân tayinindeki unsurlardandır. (Vanlı, 1964, s. 7)

Lefebvre’ye (2014) göre; toplumsal mekânların ortaya çıkış hikayesinde her zaman tarihsel bir süreç vardır. Bu tarihsel sürecin temelinde de beşeri çevre, iklim gibi doğal ortamlardan doğmaktadır. Mekân yeniliklerden doğar, yeni bir mekân yeni bir toplum anlayışını beraberinde getirirken, yeni bir mekân da buna bağlı olarak yeni bir toplumu doğurmaktadır. Bu şekilde bağımlı bir ilişkileri vardır. Lefebvre, mimarlık ile mekânın bir bütün olduğuna değinmektedir. Zevi, mekânın, mimarlığın başrol oyuncusu olduğundan bahsetmektedir (Zevi, 2015). Ayrıca Zevi’nin mekân tanımında ise ölçüt bireydir ve bu ölçütü bireyin deneyimleri belirlemektedir. Kahvecioğlu, mekânı tasarım sürecinde bir nesne olarak görmekte ve mekân tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Mimari mekân”; tasarlanması, gerçekleştirilmesi ve kullanılması süreçleri ile gerçeklik bulurken, bu süreçler üzerine kurgulanan düşünce alanlarının yanında tüm bunların eğitim alanında da özne veya nesne konumundadır” (Kahvecioğlu, 1998, s. 1). Mekân kavramı, bireyin varlığı ile ilişkilendirilen bir olgudur. Aydınli’nin için mekân tanımı şu şekildedir: Aydınli (1986), mekân

kavramını insan-çevre etkileşimi kapsamında değerlendirmektedir ve mekanda bu etkileşimin gözlenebileceğini söylemektedir.

Edgü'ye (2021) göre mekân, birçok farklı ölçekte ve oda, bina, sokak gibi çeşitli alanlar olarak incelenebilmektedir. Fizikel yanı haricinde duyular ile de algılanan mekân için şu tanımlı yapmaktadır: "Ancak saran, koruyan, görünür ya da hissedilir sınırı olan mimarî mekân, yalnızca bu bahsedilen çeşitli ölçeklerle tanımlı somut ve nesnel fiziksel bir büyüklük olmanın ötesinde, duyularımızla fark edebildiğimiz, hatta kimi zaman anılarımızda, hayalimizde canlandırabildiğimiz ortamları da kapsar" (Edgü, 2021, s. 219).

Kahn'ın Philadelphia Sanat Müzesi için hazırladığı Şekil 2.1'deki bu eskizi, mekânı tanımlar niteliktedir. Eskizinde: "Mimarlık, bir odanın yapılmasından gelir" (Artistory, 2009) diyen Kahn; mekânı, yapının temel taşı olarak görmektedir.



Şekil 2.1 : Kahn, The Room, Şehir/2 Sergisi, 1971 (Artistory, 2009).

Mekân tasarımına oda ile başlayan Kahn'ın bu eskizi, mekân kavramının bir tasviri niteliğindedir. Kubbeli çatı altında büyük bir pencerenin önünde karşılıklı oturan iki kişi ve mekânı aydınlatan ateş vardır. Pencereden giren ışık mekânı aydınlatmaktadır ve mekânın kavranmasında etkin bir roldedir. Kahn için, odanın varlığı gün ışığı ile bağlantılıdır. Doğal ışık mekânı yaratandır ve mekânâ anlam yükleyen bir öğedir. Bu sebeple mekânlardâ oldukça farklı pencere açıklıkları yaratarak bu algıyı mekân tasarımlarında hissettirmiştir. Kahn; form, ışık ve çeşitli malzemelerle mekânı yeniden tanımlamaya gitmiştir. Özellikle ışığın, mekân ve yapıdaki rolünü birçok defa dile getirmiştir. Kahn için, mekân ve ışık bir bütündür. Işığın yapıdaki önemini şu sözleriyle vurgulamaktadır: "Güneş binaya çarpına kadar binanın ne kadar muhteşem olduğunu biliyordum" (vbenzeri, 2015).

Şekil 2.2’de Raymond Meier tarafından çekilmiş bu fotoğraf, yapı olarak Kahn’a Ağa Han Ödülü’nü kazandırmıştır ve yapı olarak başyapıt niteliği taşımaktadır. Yapıda, kolonlar üzerinde bırakılan devasa boşluklar, mekâna birçok açıdan gün ışığını doldurmaktadır. Bu da Kahn’ın ışığın mekân üzerindeki etkisini vurguladığı örneklerinden biridir.



Şekil 2.2 : Kahn, Ulusal Meclis Binası/Bangladeş, 1962-83 (vbenzeri, 2015).

Kahn, mekânlarda yaşanmışlıkla tasarım arasındaki bağlayıcılığa da dikkat çekmektedir ve bu bağlayıcılık zihinsel mimari yapıyı da oluşturmaktadır. Kahn: “Bir bina insan gibidir, bir mimarın yaşam yaratma fırsatı vardır” (Dilem, 2020) sözü ile, yapıların deneyimlenen birer nesne olduğunu anlatmaktadır.

Bilgin, mekân-birey etkileşimini şu şekilde dile getirmektedir: “İç mekânda yaşayan insan, yaşadığı mekânı şekillendirmek ister. Kendine ait, kendinin kıldığı bu mekânı, düzenlemekte, organize etmekte ve diyalektik olarak diğerlerinin mekânınâ ve/veya çevreye göre farklılaştırmaktadır” (Bilgin N. , 1990, s. 63). Bilgin, mekanın öznelliğine değinirken, çevresel faktörler ile de değişebileceğini söylemektedir.

”Mafsalların ve eklemlerin bir araya gelme şekli, her eli ilginç ve güzel kılar. Bir binada bu detaylar bir mitten içine konulmamalı ve gizlenmemelidir. Mekân, nasıl yapıldığının kanıtı görülüp anlaşıldığında mimaridir” (Dilem, 2020).

Castells (1977), mekanın fiziksel ve somut bir gerçek olduğundan bahsetmektedir, ayrıca mekanları, tarihsel boyutuyla da değerlendirmektedir. Mekanın tarihsel bir üretimin sonucunda şekillenmekte ve dönemsel farklılıklarıyla var olmaktadır. Castells mekânı bir madde olarak görmekte ve bu maddenin oluşumuna inmeye

çalışmaktadır. ‘‘Kentsel mekân maddi bir üründür. Daha doğrusu toplumsal oluşumun tarihsel süreçteki bir momentidir’’ (Castells, 1977, s. 115).

Castells, mekânın doğuşunu birden fazla alt başlık halinde incelemektedir. Bu alt başlıkların içeriğinde toplumu ifade eden olguların barındığı geniş bir kavram yelpazesi vardır. Her toplum anlayışı, farklı mekân anlayışını da beraberinde getirmektedir. Toplum değiştikçe mekân değişmektedir, değişen mekân kurgusunda yeni işlevsel anlamlar, formlar ortaya çıkmaktadır. Birey, mekânı şekillendirirken aslında toplumsal olanı da kurgulamaktadır. Mekân kavramı, tarihsel bir sürecin sonucu olarak, birey ve toplumun karşılıklı etkileşiminden ortaya çıkmaktadır.

Mekan kavramı, çalışmanın ortaya koymayı hedeflediği amaç doğrultusunda birey ve mekan ilişkisi hakkında ipucu vermektedir. Kullanıcı, mekansal ihtiyaçlarıyla beraber, psikolojik olarak da mekanı şekillendirmiş, bu doğrultuda mekan tasarımında birden fazla etmenin olduğu gözlemlenmiştir.

Castells: ‘‘Mekân yalnızca toplumsal yapının açılımının sonucu olmayıp, üzerinde bir toplumun özgüllük kazandığı tarihsel bir araya gelişin somut ifadesi, kendini belli edişidir’’ (Castells, 1977, s. 115). Mekân oluşumunda tarihsel süreçler yadsınamaz bir gerçekliktir. Mekân tanımlarında bu katmanlı oluşumdan sıkça söz edilmektedir.

Demirkaya’ya göre mekân ve birey bağımsız değildir. Bireyin zihni, mekânı şekillendiren ve mekân içinde varlığını sürdüren bir oluşumdur. Bu zihinsel oluşum, birey yaşamının bir toplamı sonucu oluşmaktadır.

İnsan yaşamı ile mekân arasında bir bütünlük vardır. Bu ilişki birbirini oluşturan, dönüştüren, değiştiren bir serüvendir. (...) İnsanın var olması, onun varolduğunu hissettiği, içinde bulunduğu ‘‘mekân’’ kavramı ile ortaya çıkar. Ondan önce yerler vardır; ama onların ‘‘var olması’’ insan varlığı ve yaşamı içindeki anlamı ile başlar. Bu ilişki zaman tüneli içinde başlayıp belirsiz bir noktaya doğru dönüşerek ilerlemektedir. İnsanların yaşam zaman dilimlerinin en küçüğü olan ‘an’ larda kaydedilerek ilerler. (...) İnsanın içinde yaşarken, mekânın her an her bölümlerini görsel olarak çevreler ve bu çevrelerin içindekiler, insanın zihnindekilerle etkileşime girer. İnsanın bilinçaltı ve bilinçüstü çağrışımlarıyla bu çerçevenin ardı bazı imgelerler dolar ve prizmalar oluşur. Bunların tümünde mekânı oluşturur. Mekânların yaşamı da, insanların anları yaşarken oluşturduğu dilimlerle insan belleğine kaydedilirler. (Demirkaya, 1999)

Yücel’e göre mekân; sadece belirli sınırları olan bir oluşum değildir. Mekânı kullanan bireyin eylemlerine göre dizayn edilmiş boşluğun yanı sıra, görsel ve semboller ile de desteklenmiş üç boyutlu bir oluşumdur (Yücel, 1981).

Fischer ve Moles'e göre iki farklı mekân anlayışı vardır, bunlardan ilki *fiziksel ve matematiksel* mekân anlayışıdır.

Bu anlayışta mekân homojen, nitelikli anlamda bağımsız, anlama kayıtsız kalan bir mekândır. İnsanın dışında kalan, inşa edilmemiş bir mekân, insan dahil tüm gerçekliği kucaklayan evrensel bir çevre, dikey boyut eklenmiş bir Euclides mekânıdır. Bu mekân anlayışı, geometrinin öne çıkardığı yayılım fikrini içermektedir. (Fischer & Moles, 1981)

İkincisi ise daha çok deneyimlenen ve insan odaklı bir mekân algısıdır. "Fenomentolojik anlayışı, bireyin kendi vücudundan hareketle kendini form, biçim ve mekânın oluşturduğu üçgenin merkezine koyarak ve doğrudan algıya dayanarak kurduğu zaman ve varoluş ilişkisinin bir sonucudur" (Fischer & Moles, 1981, s. 62).

Zelenski ve Fisher mekânın negatif ve pozitif alanlara göre şekillendiğini söylemektedir. "Mekân, pozitif ve negatif alanların birleşkesidir. Pozitif alan mekân içinde yer kaplayan fiziksel nesnedir (veya formdur). Bununla beraber negatif alan dolu olmayan alandır" (Zelenski & Fisher, 1995, s. 99).

Kaptan ise mekânı şöyle tanımlamıştır;

Uzay içinde yer alan formlar yapıları ve gerilimlerinin sonucu olarak birbirleriyle ilişki içine girerler. Gözlemci olan birey, bu formları kendi sosyo-ekonomik yapısına bağlı olarak algılayabilmektedir. Birbirleriyle ilişki içindeki formlar arasındaki aralık, sanki bir sınır varmış gibi algılanabilir. Bireyin algıladığı ilişki içindeki formlar uzay içerisinde belirli bir alanı işaret eder. Buna mekân denir. (Kaptan, 1997, s. 36)

Gürer ise mekânın sabit bir kavram olarak görülemeyeceğini ve değişimin içerisinde varlığını sürdürdüğünü belirtmiştir. "İç mekânları hareketsiz, durağan ve duran bir olgu yerine, zaman ve mekân içerisine yaşantılar silsilesi veren dinamik bir olgu olarak kabul etmek gerekmektedir" (Gürer & Gürer, 2004, s. 131). Mekân somut bir gerçekliktir. İçinde yaşanan ve sürekli değişim halinde olan bu gerçeklik, bireysel şekillenişin bir sonucu niteliğindedir. Kahveci mekânın nesnelliğinden bahsederek şu tanımlı yapmaktadır: "Mekân, nesnelerin var olma ve bilinmelerinin şartı olarak ortaya çıkmaktadır" (Kahveci, 2017, s. 102).

Her mekân, belirli ihtiyaçlara cevap vermek üzere kurgulanmakta ve insan bedeni tarafından deneyimlenerek, gelişmektedir. Bu bütünselliğin tarihsel gelişim süreci ile ilgili, günümüze kadar olan tanımlarda sıkça önemi vurgulanmaktadır.

Bedenlerimizin dünyası ile barındığımız yerlerin dünyası arasındaki karşılıklı etkileşim daima akış halindedir. Kendimize adet edindiğimiz deneyimlerin bir dışı vurumu olan yaşam alanları oluştururuz, özellikle de bu deneyimler henüz yarattığımız yaşam alanları tarafından

üretildikçe. İster bu sürecin bilincinde olalım, ister ondan habersiz, bedenlerimiz ve devinimlerimiz yaşadığımız binalarla sürekli bir diyalog içindedir. (Bloomer, Moore , & Yudell , 1977)

Birbirinden farklı mekân tanımlarının ortak noktasında, özelleştirilmiş ve bu doğrultuda sınırlandırılmış alanlardan bahsedilmektedir. Tüm bunların sonucunda mekân; bireylerin eylemlerini, belirli sınırlar çerçevesinde yapmalarına olanak tanıyan tanımlı alanlar olarak açıklanabilmektedir.

2.2 Form Kavramı

Form kavramının birçok farklı tanımı vardır.

Ataleyer formu şu şekilde tanımlamıştır: “Form, uzayı yüzeyleri ile sınırlayan her varoluştur” (Atalayer, 1994, s. 156). Soyut kavramların algılanmasında ve tasarlanmasında form kavramı devreye girmektedir. Ayrıca formların öznel ve işlevsel olarak tasarlanması, mekâna duyulan aidiyetlik duygusunu güçlendirebilmektedir.

“Üç boyutlu tasarım öğelerinden olan form, belirli bir işlev için bulunduğu uzayı yüzeyleriyle sınırlayan ve hacimi ile belirli bir alanı kapsayan her türlü varoluş olarak açıklanabilir” (Kaptan, 1997, s. 2). Form, estetik bakış açısıyla tasarlanabilir ve öznelidir. Form, işlevselliğin yanı sıra estetik kaygılar çerçevesinde tasarlanırsa, birey ile form arasında beğeni süreci başlayacaktır. Mekânı deneyimleyecek olan bireyin kimliği ile örtüşen formlar tasarlamak, uzun soluklu mekânlar için önemli bir adımdır. “Formun tasarlanması üç boyutlu elemanları oluşturan niteliklerin ve işlevlerin paketlenerek bütünü oluşturmasıyla gerçekleşebilir” (Kaptan, 1997, s. 2).

Kaptan form kavramı için şunları söylemektedir: “Form, üç boyutlu tasarımlarından ilki ve en önemlisidir. Çünkü algılanabilen soyut olan her şeyin dışsal görüntüsüdür” (Kaptan, 1997, s. 3).

Wong’a göre form: “Üç boyutlu mekân (uzay) içinde bir yer, bir hacim kaplayan her türlü öğedir. Böylece oluşan her görsel eleman form olarak adlandırılır” (Wong W. , 1991, s. 9). Formlar, farklı şekillerde tasarlanıp şekillendirilebilmektedir. Çok çeşitlidir ve sınırsızdır. Kullanıcının ihtiyaçları doğrultusunda tasarlanması, mekânsal sürecin kalıcılığı için önemlidir. “Form çeşitleri: İç-dış, pozitif-negatif, statik-dinamik, kapalı-açık, soyut-somut ve organik-inorganik formlardır” (Kaptan, 1997, s. 2).

Formu oluşturan üç boyutlu yüzeyler ayrı olarak da tasarlanabilmektedir. Fakat bütüne bakıldığında, form tasarımında ortak bir dil benimsenmiş olmalıdır. Birey ve mekân ilişkisi uzun soluklu bir süreçtir, bu sebeple kullanıcının zevkleri, ihtiyaçları gibi unsurların yanında form tasarımında da dil birliği benimsenmelidir.

Form bir hacimdir, çok boyutludur. Birçok farklı yüzeyden oluşabilmekte ve her bir yüzey ayrıca tasarlanabilmektedir. “İki boyutlu sanatta dış yapının, üç boyutu hacim veya kütle gibi gözükmesi de form olarak adlandırılabilir” (Zelanski & Fisher, 1996, s. 82).

Form bir düşüncenin, bir fikrin somut halidir, tasarımın kendisidir. Mekânı biçimlendirirken iyi bir kompozisyon örgütlenmesi gerekmektedir. Bu da mekânı tasarlayan tasarımcının geçmişte yapılan çalışmaları özümsemesi ve bugünkü bilgi birikimiyle harmanlamasıyla oluşmaktadır. Her türlü estetik bilgiyi kullanarak tasarlanmış olan form, mekân-birey-form üçlüsünün aidiyetliğini güçlendirerek, mekânla uzun soluklu bir yolculuğun temellerini atacaktır. Toplumun tarihsel istikrarı için bu mekânsal varoluş önemli bir adımdır.

Köseoğlu, formun tanımı için şöyle demiştir:

Mimarlıkta form, tasarım sürecinin bir parçasıdır ve diğer tasarım girdileriyle etkileşim halinde sonuç ürüne etki eder. Geometrinin amaca uygun kullanımı onu formun oluşumunda etkili bir araç haline getirmiştir. Geometrik şekiller gerek iki boyutlu düzlemde mekân organizasyonunu ve kompozisyonunu oluşturmada, gerekse üç boyutlu bina kabuğu ve kütle tasarımında mekânın formunu belirlemede yardımcı olur. (Köseoğlu, 2017, s. 62)

“Üç boyutlu mekân (uzay) içinde bir yer, bir hacim kaplayan her türlü öğedir. Böylece oluşan her görsel öğe form olarak adlandırılmaktadır” (Wong W. , 1972, s. 9).

Kaptan’ın form tanımı şöyledir:

”Temel tasarımda form, üç boyutu ile varolan ve görselliği ile veriye dönüşen bir varoluştur. Bulunduğu çevrede yüzeyleri ile sınır oluşturmaktadır. Tasarım öğelerinden ilki ve en önemlisi ve her şeyin dışsal görüntüsü olan formdur” (Kaptan, 2004).

Abercrombie (1984), formun tanımsız olduğunu fakat bireyin üzerinde pozitif etkileri olduğunu söylemektedir. Mevcut formun oluşumu haricinde bir de bireysel olarak kurgulanmış bir biçim bulunmaktadır. Bireyin ihtiyaçları ve kullanımı doğrultusunda şekillenen bu durum, özel bir yaklaşım barındırmaktadır.

“Form, içinde barındırdığı anlamlarla birlikte bir gerekliliğin, gereksinimin karşılığı olmaktadır” (Kaptan, 2004).

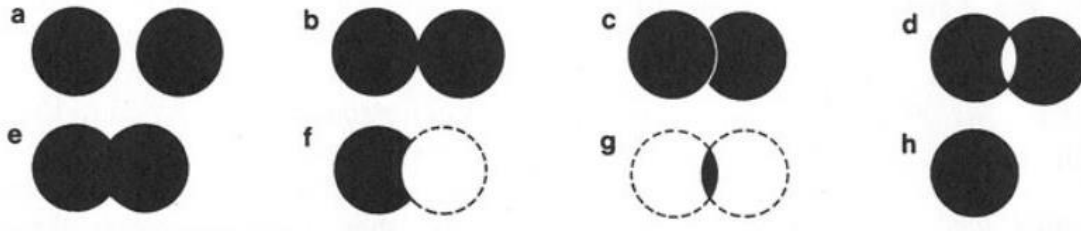
Wong’a göre: “Temel formların uzay içinde yer alacağı pozisyonları ve konumları açısından, birbirleriyle girebilecekleri ilişkiler sekiz farklı başlık altında toplanabilir.” (Wong W. , 1972, s. 11).

1. Ayrılma: İki form, birbirine yakın fakat belli bir mesafede ayrı durmaktadır Şekil 2.3 (a).
2. Dokunma: İki form, birbirine değmeye başlar fakat her ikisi de kendi sınırları içerisinde kalmaktadır. Temas, formun kontur çizgisi sınırları çerçevesinde devam eder Şekil 2.3 (b).
3. Örtüşme: İki form, birbirine temas ederek, yeni bir form oluşturmaktadır. Üstteki form, alttaki formun konturlerini silerek, hakimiyeti sağlamakta ve sınırları baştan çizmektedir. Formlar arasında etkileşim başlamıştır Şekil 2.3 (c).
4. İçe Girme: Kesişim noktasında her iki form, şeffaf ve nötrdür. Birbiri üzerine binen veya baskın olan herhangi bir form yoktur, eşit bir yaklaşım söz konusudur Şekil 2.3 (d).
5. Birleşme: Bu formsal yapıda alt üst ilişkisi yoktur. Formlar, aynı düzlemde ve tek bir bütünü oluşturacak şekilde gösterilmiştir. İki formun dış sınırları, büyük ve tek bir formu oluşturmaktadır Şekil 2.3 (e).
6. Çıkarma: Burada negatif ve pozitif bir yaklaşım söz konusudur. Negatif alan, pozitif alanın üzerine binerek, silme işlemi yapar, konturlerin sınırları negatif alan ile baştan çizilir Şekil 2.3 (f).
7. Kesişme: İki negatif alanın kesişimiyle, pozitif ve farklı bir form elde edilmesidir. Ortaya çıkan bu yeni form, kendisini oluşturan formlara göre daha küçüktür Şekil 2.3 (g).
8. Çakışma: İki formun üst üste bindirilmesiyle, tek bir form haline gelmesidir. Sınırlar ortadan kaldırılarak, bütüncül ve tekil bir form ortaya çıkar Şekil 2.3 (h).

İki boyutlu formlar üzerinden anlatılan bu durumlar, tasarım ve tasarım çeşitliliğinin formülü niteliğindedir. Tasarım sürecinin kurgulanmasına rehberlik

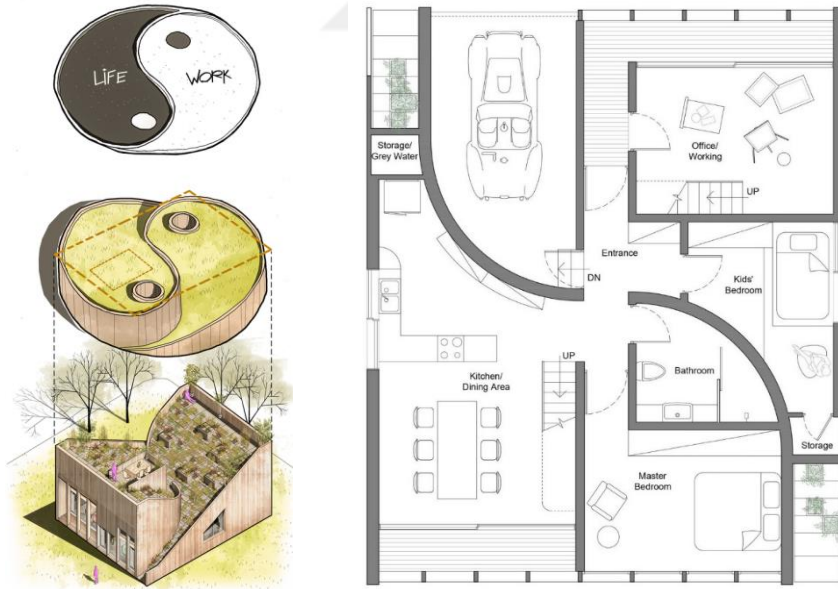
eden bu form ilişkileri, tasarımcının da bilgi birikimiyle şekillenerek devam eder. İki boyutlu ve üç boyutlu tasarımlarda, mevcutta belirtilen formların birlikte kullanımı, ayrı kullanımı veya farklı açılarda kullanımı ile tasarımda farklı alternatifler oluşturulabilmektedir. Her kullanımın uzantısı, farklı algıları beraberinde getirmektedir.

Yukarıda anlatılan bu sekiz maddenin birbirleri ile olan ilişkileri, Şekil 2.3'te verilmektedir:

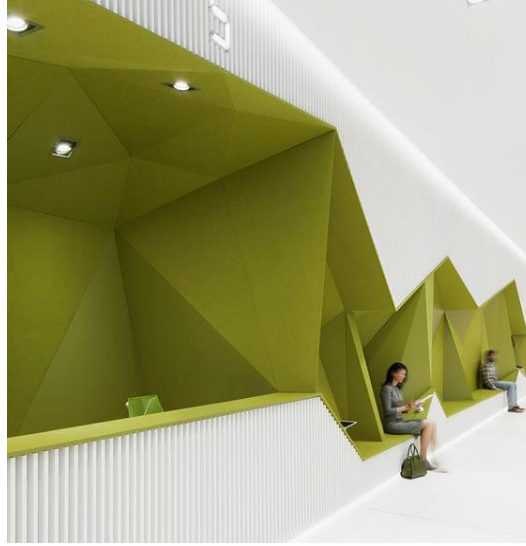


Şekil 2.3 : İki boyutlu formların karşılıklı ilişkileri (Wong W. , 1972).

Yukarıdaki form ilişkileri, tasarım ve üretim odaklı birçok alanda kullanılabilmektedir. Mekânın tanımlanmasında da kullanılan bu formül, kimlikli mekânlar oluşturabilmek adına işlevsel olabilmektedir.



Şekil 2.4 : Kopmanın kavramsal olarak plan üzerinden gösterimi (Arch2o, 2022).



Şekil 2.5 : Temas etmenin mekânda kullanımı (Archilovers, 2022).

Ayrılmada, belirli bir mesafede duran bu iki form, tek bir yapı üzerinde birbirinden bağımsız alanları oluşturmaktadır. Birbirine eşit uzaklıkta algılanabilirken, biri ötekinden daha uzak veya yakın da görülebilmektedir.

Dokunmada iki mekân birbirinden ayrıdır fakat bağımsız değildir, kullanım açısından birbirini besleyen mekânlardır. Dokunmada, mekânları birbirinden ayırtırmak için; renk, doku, malzeme gibi öğelerle farklı yüzeyler oluşturarak bu ayrım daha belirgin hale getirilebilmektedir.

Örtüşmede, mekânlar artık iç içedir, farklı işlevdeki iki mekânın tamamen birleşmesiyle oluşmaktadır. Biri diğerinden daha baskındır. Tanımlı mekânlardır fakat işlevsel olarak bağımsızlardır. Kullanıcı tarafından mekânsal ergonominin sağlanabilmesi için, bu işlevlerin yine birbirini beslemesinde fayda vardır.

İçe girmede mekânlar artık daha belirsizdir, Dokunmadaki gibi farklı renk, doku, malzeme gibi öğeler ile mekânlar birbirinden ayrılabilmekte ve mekânlardan herhangi biri daha baskın hale gelebilmektedir.

Birleşmede mekânsal durum belirsizdir, iki farklı mekân tek bir mekân niteliğini taşır, diğer kavramlarda olduğu gibi, renk, doku, malzeme gibi öğeler ile tanımlayarak, mekânları ayırmak mümkündür. Algısal olarak aynı mesafede gözükmektedir.

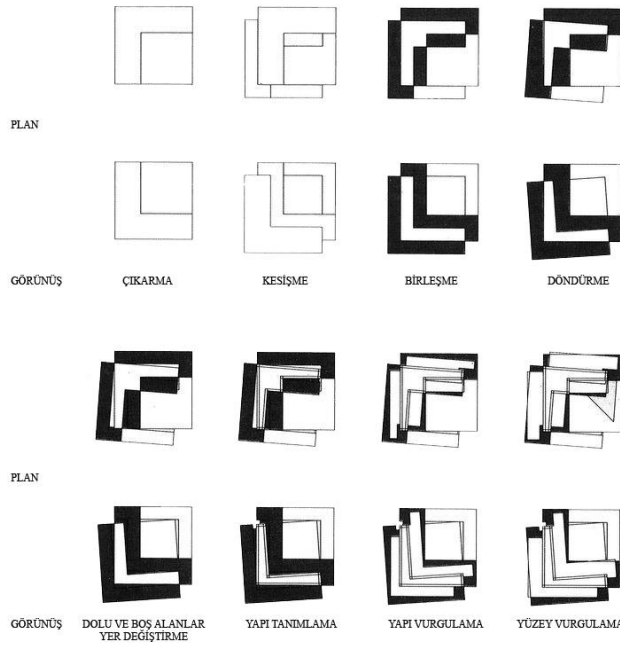
Çıkarmada yeni bir mekân elde edilir ve çizgileri nettir, burada ayrım yapılamamaktadır. Belirgin bir şekilde iki farklı mekân vardır.

Kesişmede iki farklı ve bağımsız mekânın belli bir noktada üst üste bindirilmesi ile oluşmaktadır. Mekânlar ayrıdır ve yerleşim şekline göre birbirlerine değerek ortak bir kesişim noktası ile var olurlar.

Çakışmada iki mekân, tek bir mekân olarak algılanır. Mesafe ve algı tek bir form üzerinden ilerler.

Mimari yapıda farklı alternatifler kullanılarak oluşturulan Peter Eisenman'ın Guardiola Evi, iki boyutlu formların üç boyuta aktarılışına güzel bir örnek niteliğindedir. Peter Eisenman'ın bu çalışmasının yola çıkış temelinde; iki boyutlu, basit kübik formlar yatar. Rubik küpün hareketlerine benzeyen bu yapı, L şeklindeki formlar ile oluşturulmuş birçok farklı ilişki ile birlikte tasarım alternatifleri doğurmuştur.

Yapı; dolu-boş, eklemeli-çıkarmalı, üst üste bindirilmiş dinamik bir kompozisyonun sonucudur. Yapının hareketlerinde; gelenekselden uzak, karmaşık ve dengesiz bir hava hakimdir. Bu da kullanıcı ve yapı arasında mesafeli bir ilişkinin sürecini oluşturmaktadır. Peter Eisenman'ın kendi görüşü ile tutarlı olarak tasarladığı bu yapı, tamamen kavramsal bir çalışmadır. Şekil 2.6'da, iki boyutlu sürecin eskizleri verilmektedir:

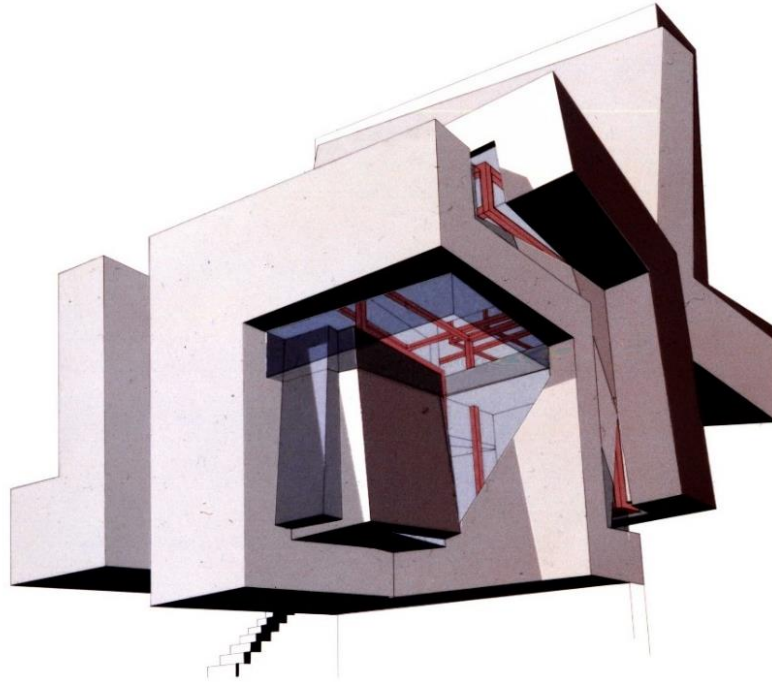


Şekil 2.6 : Peter Eisenman, Guardiola Evi konsept şeması/İspanya, 1988 (Concept Diagram, 2022).

Bireyin, iç mekândaki ihtiyaçları ve yapının dış kabuğu çatışma halindedir ve birey ile yapının dış kabuğu arasında işlevsel olarak zıtlık vardır. Yapının kabuğu, içeriden bağımsız ve özerk bir roledir. Bağımsız bu iki oluşum, kullanıcı beklentisinin dışında kalarak tamamen deneysel bir yapı niteliği taşımaktadır. Zemin, havada asılı bir şekilde durmaktadır ve zeminde malzeme olarak cam kullanılmıştır. Bu da bireyi alışlagelmiş zemin algısından uzaklaştırarak, daha belirsiz bir zemin algısına doğru itmektedir. Cephede kullanılan büyük camlar, kullanıcının mahremiyetini zayıflatarak, hareket özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Yapı, bireyin yaşamında, yer kavramını geçmişten günümüze sorgularken, değişen dünya düzeni ile ilgili de ip uçları vermektedir.

“Bu ev, mantık ve mantıksızlığın izlerinin nesnenin / yerin içsel bileşenleri olduğu bir kabın tezahürüdür. Doğal ve rasyonel arasında, mantık ve kaos arasında vardır. Şekil/çerçeve kavramını kırar çünkü aynı anda şekil ve çerçevedir” (Eisenman Architects, 2022).

Şekil 2.7’deki eskiz, üç boyuta dökülmüş form ilişkilerin bir modelidir.



Şekil 2.7 : Peter Eisenman, Guardiola Evi eskizi/İspanya, 1988 (Eisenman Architects, 2022).

2.2.1 Form çeşitleri

Bireylerde aidiyetlik yaratan formları saptayabilmek için, öncesinde fom çeşitlerini anlamak gerekmektedir. İç-dış form, pozitif-negatif form, statik-dinamik form, somut-soyut form, organik-inorganik form, simetrik- asimetrik form gibi farklı form çeşitleri vardır. Bu form çeşitlerine kısaca değinilerek, çalışma ve konu kapsamında; somut-soyut form, organik-inorganik form, simetrik-asimetrik form alt başlıklar halinde incelenecektir.

Yapının iç ve dış olmak üzere iki formu vardır. Yapının biçimi dışa doğruysa buna dış form denmektedir. Bu dış formun iç yüzeyleri de, iç formu oluşturmaktadır. Genel anlamıyla dış form yapının kabuğu, iç form ise o kabuğun iç yüzeyleridir. Dış bükey, iç bükeyi oluşturmaktadır.

Uzayda kütesel olarak yer kaplayan formlara pozitif formlar denmektedir. Negatif formlar ise, uzaydaki boşlukların tanımlanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Mekân kompozisyonlarında pozitif ve negaitf formlar, mekân örgütlenmesini oluşturmaktadır. Genel haliyle mekân pozitif kabul edilerek, sirkülasyon alanları negatif olarak tabir edilebilmektedir.

Statik formlar, durağanlık hissi veren formlardır. Dinamik formlar ise hareketli ve enerjiktir. Dinamik formlar, eğrisel formlar ile oluşturularak, malzemenin nitelikleri ile de desteklenebilmektedir.

2.2.1.1 Somut ve soyut formlar

Özülkü'nün somut tanımı şu şekildedir: “Somut; varlıkları duyularla kavranan, fiziksel olarak kanıtlanabilir ve her zaman geçerliliği bulunan anlamına gelmektedir” (Özülkü, 2010, s. 41). Kaya ve diğ. için soyut ve somut form tanımı şu şekildedir: “Doğada bulunan, beş duyu organımızla varlıklarını algıladığımız formlara somut form, algılayamadığımız tarifi yapılamayan ve düşünce yoluyla kavranan formlaraysa soyut form denilmektedir” (Kaya ve diğ, 2017, s. 382). Somut kavram, gerçek dünyadaki durumlardır. Öznel bir yorum gerektirmeksizin güneşin doğması, havanın kararması, yağmurun yağması gibi olaylar somut gerçeklerdir. “Somut; varlıkları duyularla kavranan, fiziksel olarak kanıtlanabilir ve her zaman geçerliliği bulunan anlamına gelmektedir” (Kasap, 2009, s. 32).

Frediani Gasser Mimarlık tarafından Avusturya’da tasarlanan Blumenhalle Etkinlik Merkezi’nin cephesi dikkat çekici renklerle tasarlanmış ve çevresel olarak baskın bir yapıya dönüştürülmüştür. Cephedeki zigzaglı renk kullanımları kübik formun monotonluğunu kırarak, cephenin yüksekliğinde göz yanılsaması oluşturmuş ve olduğundan daha alçak göstermiştir (Şekil 2.8). Blumenhalle Etkinlik Merkezi, cephenin hareketliliğine karşı iç mekânda daha sade bir dile sahiptir. Fonksiyon şeması düz ve anlaşılır bir şekilde organize edilmiştir ve lobideki tavan aydınlatmalarında, dış cephe ile zıtlık oluşturularak oval formlar kullanılmıştır.



Şekil 2.8 : Somut yapı- iç mekan etkisi, Blumenhalle Etkinlik Merkez (Frediani, 2022).

Tankulu, soyut kavram için şu tanımlı yapmaktadır: “Soyut, en basit tanımıyla insanın duyu organları aracılığıyla algılayamayacağı, somutun karşılığı olan bir kavramdır” (Tanrıku, 2013, s. 14). Özlükü ise soyut tasarım için şu tanımlı yapmaktadır: “Tasarım süreci içinde soyut kavramı, her türlü tasarım elemanının alışılmış ve gelenekselleşmişin dışında kullanılmasıyla elde edilir” (Özlükü, 2010, s. 42).

MAD Mimarlık tarafından Çin’de tasarlanan ve opera-kültür merkezi olarak kullanılan bu yapı, soyut mimariye örnek niteliğindedir. Mad Mimarlık (2022), yapının tasarım sürecini etkileyen kavram için: *kuzey kentinin evcilleşmemiş vahşi doğasının ve soğuk ikliminin gücüne ve ruhuna yanıt olarak tasarlandığını* söylemektedir. MAD Architects’in kurucu müdürü Ma Yansong, bu yapının çevrenin yapısal özelliklerine bir atıf niteliği taşıdığını ve *eğrisel cephe, kenar ve yüzey, yumuşaklık ve keskinliğin şiiri haline geldiğini* ifade etmektedir (Şekil 2.9). İç mekâna da yansıyan soyut cephenin çizgisi, lobiyi çevreleyen tavan, büyük camlarla kaplanmıştır. Tavanda kullanılan bu eğri form ve strüktür, dış mekânın kimliği ile iç mekânı birbirine bağlayan güçlü bir dil birliği oluşturmaktadır.



Şekil 2.9 : Soyut yapı- iç mekan etkisi, Harbin Opera Binası (İ-mad, 2022).

“Soyut ise varlığı fiziksel olmadığı için net olarak tarif edilemeyen ve düşünce yoluyla kavranan anlamına gelmektedir. İnsanın sahip olduğu duyulara dayalı değerlerden kaynaklanır” (Kasap, 2009, s. 33). Buradaki yorumlama şekli öznel bir durumdur. Mevcutta formun kavramsal olarak doğuşu bilinmezken, birey onu iyi-kötü, güzel-çirkin gibi kişisel yorumları ile anlamlandırabilmektedir.

2.2.1.2 Organik ve inorganik formlar

Özlüklü’nün organik form tanımı şu şekildedir: “Doğada bulunan canlı organizmalardan esinlenerek oluşturulan formlara organik formlar denir (Özlüklü, 2010, s. 43). “Doğada canlı varlıklardan esinlenerek oluşturulan formlara organik formlar denmektedir” (Kaya ve diğ, 2017, s. 383).

Organik form belli bir biçime girmek durumunda değildir. Diğer stillere göre daha serbest ve daha özgür bir dile sahiptir. Tasarımı yapan kişi, kullandığı malzeme, biçim veya tasarladığı yapıyı belirli bir biçime sokmak zorunda değildir. Monotonluktan uzak, hareketli bir yapısı vardır ve akışkandır. Özlüklü (2010) organik formların, *yaşamın dinaminizmini temsil ettiğini* söylemektedir. Tüm bu organik akış, temeli sağlam bir kompozisyon dili içerisinde ilerlemelidir. Kavut ve Alici (2021) Organik formlar için; *Düzenin monotonluğuna karşı yaşamı temsil eden formlar* olarak tanımlamaktadır. “Organik formlar, birlik ve bütünlüğün devinim egemenliğindeki yansımasıdır. İç mekânlarda daha çok eğri ve dairesel formların örgütlenmesi ile tasarıma yansımaktadır” (Kavut & Alici, 2021, s. 663).

Sc Johanson İdari Binası, Frank Lloyd Wright tarafından organik formlar temelinde tasarlanmıştır (Şekil 2.10). Sc Johanson’un üçüncü nesilden olan lideri H.F. Johnson, Jr., Frank Lloyd Wright ve idari bina tasarımı için şu yorumu yapmaktadır: “Herkes tipik bir bina yapabilir. Ben dünyadaki en iyi ofis binasını inşa etmek istiyordum ve bunu yapmanın tek yolu dünyadaki en iyi mimara sahip olmaktı” (Scjohnson, 2022).

Çalışma alanında kullanılan ve zeminden tavana kadar uzanan organik form dikmelerini Wright, ağaç formu anlamına gelen *dendriform* olarak nitelendirmektedir. Gerekli taşıma kapasitesinden on kat daha fazla yük kaldırabilen sütunlar, görselliğin yanında sağlamlığıyla da dikkat çekmektedir. İçeride *Cherokee Kırmızısı* olarak adlandırılan kırmızı renk ve sıcak kahverengi tonlar kullanılırken, mekanın genelinde ise sıcak tonlar tonlar hakimdir. Ayrıca içerideki mobilyalar da özel olarak iç mekânın formu ile bütünlük oluşturacak şekilde tasarlanmıştır.



Şekil 2.10 : Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanan Sc Johanson İdari Binası (Scjohnson, 2022).

Kasap (2009), organik mimarlık için tasarım ilkelerini şu şekilde açıklamaktadır:

- Sezgisel duyum ve imgelemenin ürünü
- Yapının tasarımının doğadaki gibi organik olması; doğadaki biçimlerin güzelliklerinin gizine varılması. Doğayla ilişkili olması
- Doğal formlar ile uygun renklerin kullanılması ve bunların çevreyle uyumunun sağlanması
- Form çeşitliliğine yönelerek, düzgün olmayan formların kullanımı
- Geometriden bağımsız formlara dayalı olması
- Bitki ve organizmaların düzensiz formlarından yararlanılması
- Modanın ve trend kavramlarının dışında, yapının kendisine özgü karakterinin olması
- Bireysel üslubun yaratılması

Kasap, inorganik form için şu tanımı yapmaktadır: “Devinimsel hareketini kaybetmiş köşeli formlara ise inorganik formlar denir. Mineral yapı düzeninde durağanlıkla ifade

edilir. Organik formların canlı organizmalardan geldiğini düşünülürse, inorganik formlar ise atomun yapısıyla özdeşleştirilebilir'' (Kasap, 2009, s. 36). İnorganik form köşeli ve devinimi durmuş formu temsil etmektedir.

Çin’de çevresi bir dağ ile çevrili ve uçurumun kenarına inşa edilmiş bu yapı, inorganik formun netliğine güzel bir örnektir (Şekil 2.11). Proje tasarım boyutunda, çevresindeki doğal kayaların form olarak bir temsili niteliğindedir. Paslanmaz çelik, cam ve akrilik ışık çubukları kullanılan cephe, çeşitli malzemelerin özelliklerini yansıtmaktadır. Saatlere göre değişik illüzyonlar yaratan paslanmaz çelik malzeme, gündüz saatlerinde gün ışığını yansıtarak, çevresel olarak binayı odak noktası haline getirmektedir.



Şekil 2.11 : İnorganik forma örnek, One Sino Park (Pinterest, 2022).

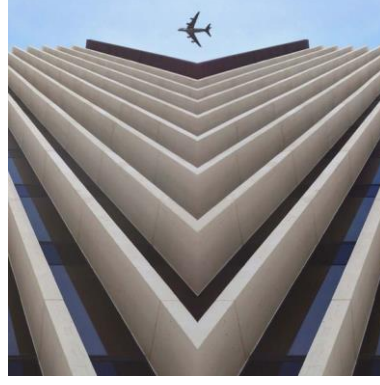
Kasap (2009), inorganik formlu mimarlığın yaratma ilkelerini şu şekilde açıklamaktadır:

- Düşüncenin ürünü
- Statik, düzgün geometrik formların kullanımı
- Altın oranın ve mutlak güzelliğin aranması
- Kanunlar sistemler ve kurallarla çalışma

‘‘İnorganik form; köşeli, prizmatik, cansız ve durağan formlardır’’ (Kavut & Alici, 2021, s. 663).

2.2.1.3 Simetrik ve asimetrik formlar

Simetri, belirli bir görüntünün karşı tarafına yansımalarını ifade etmektedir. Simetri daha çok odak noktalı ve net bir anlam ifade etmektedir (Şekil 2.12).



Şekil 2.12 : Simetri (Mueller, 2022).

“Simetri, bir cismin bir doğruya göre eşit uzaklıktaki görüntüsüken, asimetri ise simetri eksikliği ya da simetrinin tam tersi manasına gelmektedir” (Kaya, Yücedağ ve diğ, 2017, s. 384). Göler (2009), simetri için: *kesin kararlı oturmuş bir kompozisyonu oluşturur. Ancak fazla ilgi uyandırmaz* yorumunu yapmaktadır.

“Asimetri ise sözlük anlamı olarak, simetri eksikliği ya da simetrinin tersidir. Asimetri, bu anlamından çok, belirli nedenlerle simetrik bir düzenin yeğlenmemesi anlamında kullanılır” (Özülkü, 2010, s. 47). Yılmaz (2004) simetriyi: *eşit olmayan görsel ağırlıktaki ve çekicilikteki öğelerin düzenlenmesi* olarak tanımlamaktadır. Asimetri, hem kütsel olarak hem de yapıyı oluşturan elemanlar ile sağlanabilmektedir (renk, doku, malzeme...vb.)

Şekil 2.13'teki asimetric formun odak nokası belirsizdir. Dinamizm ve enerjyi temsil eden bu kullanım şekli, etkisel olarak daha uyarıcıdır.



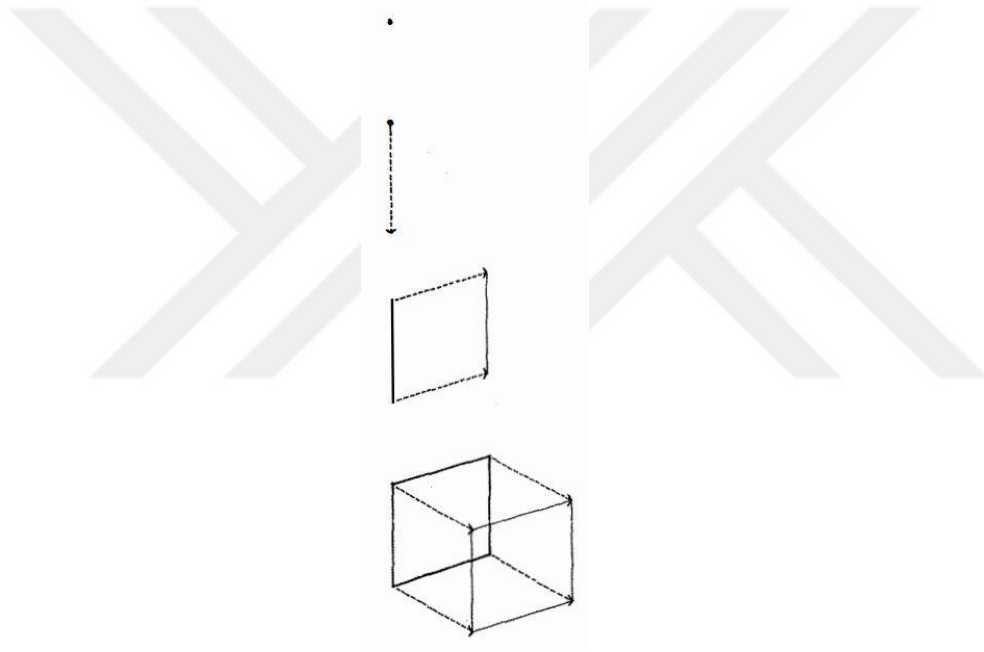
Şekil 2.13 : Asimetri (Pinterest, 2022).

Birey, mekânı algılarken beş duyu organını kullanmaktadır. Mekânda kullanılan tasarım öğeleri, mekân algısını oluştururken, bireyin algıladığı her bir yapı taşı, farklı duyguları da beraberinde getirmektedir. Mekânı oluşturan nesneler, bireyin

psikolojisi üzerinde aktif bir role sahip olmakla birlikte, tasarım anlayışında evrensel bağlamda duygu oluşumlarından da bahsetmek mümkündür. Mekânı oluşturan öğeler, birey tarafından bütüncül bir şekilde algılanmakta ve ne kadar çok öğe olursa etkisi de bir o kadar artmaktadır. Mekânı oluşturan yüzeyler biçimsel olarak başlasa da, yüzey özellikleri, mekândaki ışık-gölge, renk gibi unsurlar ile de kompozisyon tamamlamaktadır. Bu yönüyle sadece biçimsel olarak değil, mekânı oluşturan öğelere bütüncül bir yaklaşım söz konusudur.

2.3 Biçim Kavramı

Ching (2002), biçimin ana üreticilerinin; *nokta*, *çizgi*, *düzlem* ve *hacim* olduğunu söylemektedir (Şekil 2.14).



Şekil 2.14 : Nokta, çizgi, düzlem, hacim (Ching F. , 2002).

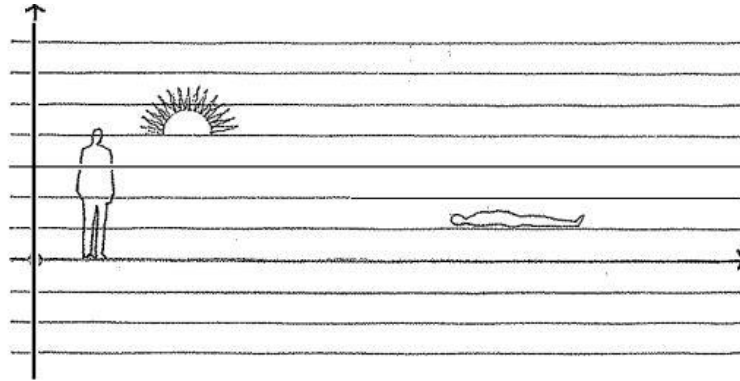
Ching (2002), biçimi oluşturan öğeleri ayrı ayrı ele alarak tanımlama yoluna gitmiştir. Nokta, belirli bir mekanda belirli bir pozisyonu belirtmektedir. Yani nokta, üretimin başlangıcı olduğu gibi, biçimin de başlangıcı olmaktadır. Her üretim, nokta ile başlar. Noktanın kaydırılmasıyla, biçimin uzunluğu, yönü ve pozisyonu tanımlanır. Nokta, başlangıç; çizgi ise istenilen biçim doğrultusunda ortaya çıkarımın bir yönelimidir. Daha sonraki süreçlerde ise düzlem haline gelen *en*, *yüzey*, *yönelim* ve *pozisyon*, üç boyutun somut halidir. Kütlenin son halini ise Ching, hacim olarak tanımlamaktadır (Ching F. , 2002).

Nokta yönsüz ve hacimsizdir. Üretici, nokta ile, biçimin gideceği yolu kendi belirler. Çizgisel ve boyutsal olarak da nokta ile biçimlendirmeler yapılmaktadır. Bu yaklaşım, noktanın biçim üzerindeki başlangıcı olacaktır. İki nokta tek bir çizgiyi oluşturur, bu da bir çok biçimin üretim eskizi niteliğidir. Özellikle mimari yapılarda bir yönelim olarak, kolon, kiriş duvar gibi yapının ana elemanlarında karşılaşılmaktadır. Kapı boşlukları, pencere açıklıkları gibi yapının diğer elemanlarını belirlemekte de temel taşıdır. Çizgi ise bir araçtır, bütünleyicidir. Yine üretici, çizginin formu (düz, dalgalı, simetrik-asimetrik, kalın-ince vb), uzunluğu-kısalığı, yönelimi ve diğer biçimler ile bağlantısını saptayarak, çizgiye anlam kazandırabilmektedir. Burada üretici vermek istediği etkiyi düşünmeli ve bunun sonucuna göre çizginin biçimini belirlemelidir.

Çizginin yönlenimi ya da doğrultusu, onun görsel yapıdaki rolünü etkiler. Dikey bir çizgi yer çekimi güçleri ile dengeli bir durumu ya da insanın durumunu ifade eder ya da uzayda bir noktayı belirlerken, yatay çizgi durağanlığı, yer düzlemini, ufku ya da dinlenmekte olan bir vücudu tasvir eder. (Ching F. , 2002, s. 9)

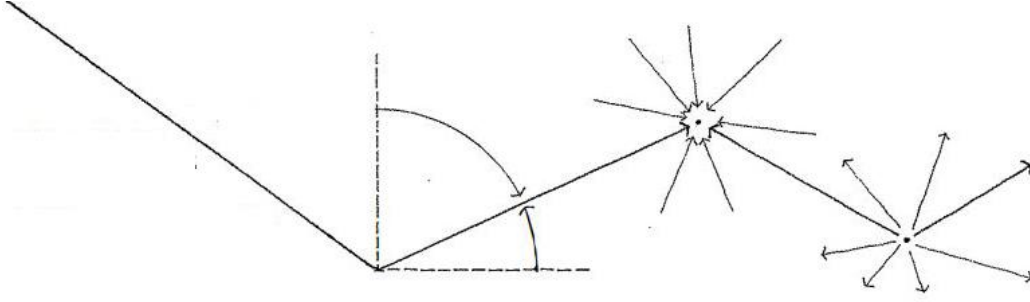
Çizginin hareketleri, kullanıcı üzerinde etkileyici bir role sahiptir. Mekâna anlam yükleyen bu hareket, yüklenici tarafından algılanarak yorumlanmaya açık hale gelmektedir.

Yatay ve dikey pozisyonlarda ele alınan çizgi, monotonluğu ve durağanlığı temsil etmektedir (2.15).



Şekil 2.15 : Çizginin durağan yönelimi (Ching F. , 2002).

Çizginin yönelimi de durağan veya dinamik bir etki yaratmaktadır. Çizginin çok yönlü, etkileyici bir alanı vardır. Şekil 2.16'daki bu eskizde, çizginin açısal yönelimi, dinamik bir rol üstlenmiştir.



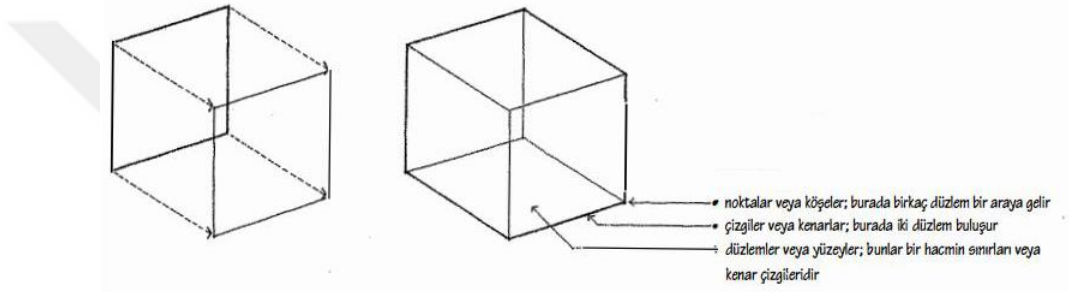
Şekil 2.16 : Çizginin açısal yönelimi (Ching F. , 2002).

“Düşüşe geçen bir dikey çizgi ya da yükselmekte olan yatay bir çizgi olarak görülebilir. Her halükarda, ister yer düzlemindeki bir noktaya doğru düşüşe geçsin ister gökyüzündeki bir noktaya doğru yükselsin, kendi dengelenmemiş durumunda dinamik ve görsel olarak aktiftir” (Ching F. , 2002, s. 9).

Yüzey ise çizgilerin bir araya gelmesiyle güçlenmektedir. Çizgiler ile oluşturulan yüzeyler, formun üç boyuta dökülmeden önceki halinin bir izdüşümü niteliğindedir. Düzlemde kullanılan malzemeler ile (renk, doku vb), yüzeylerin algısı güçlenmektedir. Yüzeylerde mimari açıdan aktif rol üstelenen duvar, zemin ve tavan, mekânın tanımı ve algısı açısından öne çıkmaktadır. Tüm bunlar, renk, malzeme ve doku ile algısal olarak güçlendirilebilmektedir. Bu mimari yapıda öne çıkan yüzeyler, kullanım şekline göre de anlamlandırılabilir. Zeminde malzeme, renk, doku farklılıkları ile, mekânları birbirinden ayıran, sınırlayıcı eleman olarak kullanılabilir. Özellikle umuma açık mekânlarda kullanım kolaylığı sağlamak ve sıkça bu farklılıklar ile karşılaşılmasıdır. Zemin, malzeme, renk ve doku farklılıkları haricinde hacimsel olarak da ayırıcı bir rol üstlenebilmektedir. Kutsal mekânlarda karşılaşılan yükseklik ve yücelik hissi yükseltilmiş hacimsel biçimler ile sağlanabilmekte, sinema salonları, tiyatro salonları, parklar gibi sosyal ve açık alanlarda, birey ölçeği baz alınarak yine işlevsel bir hacim yaratılabilmektedir. Duvar yüzeyleri, mekânı tanımlayan ve dolaşım alanlarını belirleyen öncelikli elemanlardan biridir. Mahremiyetin de sınırlarını çizen duvar yüzeyleri, mevcuttaki alanın çevresel ilişkileriyle birlikte, mekânsal ebatlarını belirlemektedir. Bir bakıma sınırlayıcı ve belirleyicidir. Bu aşamada duvar yüzeyleri üzerinde yapılacak değişiklikler, bireyin mekânı deneyimlemesi açısından önemlidir. Kullanılacak malzemeler, pencere açıklıkları gibi duvarı şekillendiren öğeler, deneyimin bir parçası olarak bireyin karşısına çıkmaktadır. Yüzey malzemeleri, duvarların etkisini arttıracak ve algısal olarak güçlendirecektir. Pencere açıklıkları, dış dünya ile bağlantısını güçlendirerek, doğal ışığın aydınlatma seviyesini belirleyecektir. Bu açıklıkların kontrollü bir şekilde

bırakılması, kapalılık olarak bireyi zorlamayacak ve iç mekânda doğal bir atmosfer oluşturacaktır. Tavanlar daha çok iç mekânları, dış mekânlardan ayırmak için kullanılan görsel elemanlardır. Duvarlar gibi deneyimlemekten ziyade koruyuculuk görevi üstlenmektedirler. Burada da tavan üzerinden pencere açıklıkları bırakılarak doğal ışıktan faydalanılabilmektedir.

Hacim; nokta, çizgi ve düzlem sonucunda ortaya çıkmaktadır. Oluşum aşamaları, şekil 2.17'deki gibidir. Ching, hacimi şu şekilde tanımlamaktadır: “Kendi doğrultusunun dışında bir yöne doğru uzatılan bir düzlem, hacim haline gelir. Kavramsal olarak hacim üç boyutludur: Uzunluk, genişlik ve derinlik” (Ching F. , 2002, s. 28). Tasarımın son hali hacimdir.



Şekil 2.17 : Hacim (Ching F. , 2002).

L.F Hodgen ise biçim için şu tanımlı yapmaktadır: “Biçim yaratıcı eylemin zihinde canladığı, form da konturları olan şekillerdir” (Atalayer, 1994, s. 162).

Biçim, nesnenin heykelsi bir oluşumu gibidir. “Biçim malzemeyi salt malzeme olmaktan kurtarıp ayağa kaldıran bir düzendir” (Begeç, 2012, s. 22).

“Biçim, antropolojik bakış açısıyla bütünü ve/veya bütünü oluşturan elemanların insan fizyolojisi, postürü, vücut oranları gibi etmenlerle oluşturulması şeklinde yorumlanmaktadır” (Turan, 2011, s. 165).

Biçim kavramı, bir nesnenin anlık görüntüsü olarak da tanımlanabilmektedir. Farklı durumlarda ve bununla gelen farklı pozlarda ortaya çıkan anlık şekillerdir. Her bir an farklı bir biçimi ortaya çıkarmaktadır. “An”lar biçimin farklı hallerini oluşturmaktadır. Ching, biçim kavramının birkaç farklı tanımlı olduğunu söylemektedir ve biçimin formdan ayrılmasını şu şekilde açıklamaktadır:

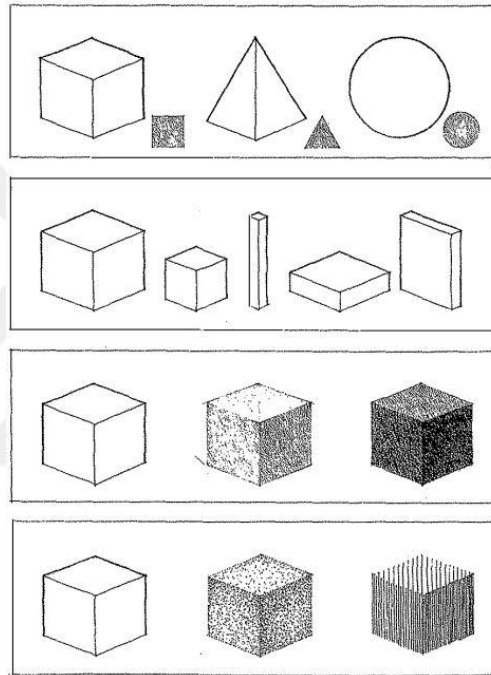
Biçim sıklıkla üç boyutlu bir kütle veya hacim hissini içerse de, şekil daha özgül olarak bu biçimin görünümünü etkileyen başlıca özelliğe işaret eder, ki bu, bir figürün veya biçimin

sınırlarını zorlayan çizgilerin veya dış hatların bir konfigürasyonu veya görelî bir düzenlemesidir. (Ching F. , 2002, s. 34)

Bacon’a göre mimari biçim tanımını ise şu şekildedir:

Mimari biçim, mekân ve kütle arasındaki temas noktasıdır... Mimari biçimlerin, dokuların, malzemelerin, ışık ve gölge ayarının, rengin hepsi mekânı biçimleyen bir niteliği ya da ruhu inceden inceye duyumsatmak için bir araya gelirler. Mimarlığın niteliği, tasarımcının bu elemanları hem iç mekânlarda, hem de binanın çevresindeki mekânlarda kullanma ve birbirleri ile ilişkiye sokma becerisi tarafından belirlenecektir. (Bacon, 1974)

Ching, biçimin tanımlanmasında rolü olan öğelere değinmektedir. Bunlar: Şekil, ebat, renk ve dokudur (Şekil 2.18).

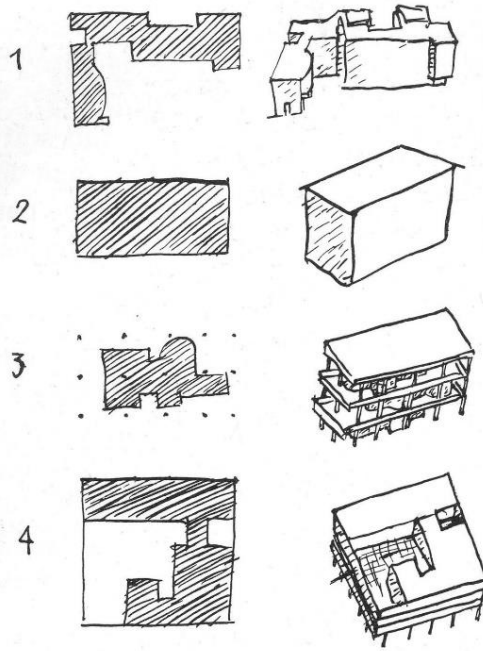


Şekil 2.18 : Şekil, Ebat, Renk, Doku eskizi (Ching F. , 2002).

“Tekil bir biçimin karakteristik hatları veya yüzey konfigürasyonudur. Şekil, biçimleri tanıyıp sınıflandırmada kullandığımız başlıca özelliktir” (Ching F. , 2002, s. 34). Eskizdeki ilk görselde olduğu gibi, şekiller nesnenin kimliğini oluşturmakta ve tanımlamaktadır. Şeklin dışında kalan tanımlamalar ise; ebat, renk ve dokudur. İkinci eskizinde, nesnenin ebatlarını göstermektedir. “Bir biçimin uzunluğunun, genişliğinin ve derinliğinin fiziksel boyutlarıdır. Bu boyutlar biçimin oranlarını belirlerken, biçimin ölçeği onun kendi bağlamındaki diğer biçimlerin boyutları ile ilişkili olarak belirlenir” (Ching F. , 2002, s. 34). Bir diğer öge de renktir. Üçüncü çizimde açıktan koyuya giden küpler sıralanmıştır ve biçimin tonlar ile vurgusu yapılmaktadır. “Bir biçimin yüzeyinin yoğunluğu ve tonal değeridir. Renk, bir biçimin çevresinden en

belirgin şekilde ayırt edilmesini sağlayan niteliktir. Aynı zamanda, biçimin görsel ağırlığını da belirler” (Ching F. , 2002, s. 34). Son çizimde ise, yine biçimi öne çıkarmanın vurgusuna bu sefer doku ile değinmektedir. “Bir biçimin parçalarının boyutları, şekli, düzenlenişi ve oranları ile yüzeyde elde edilen görsel ve özellikle de dokunsal niteliktir, Doku, bir biçimin yüzeylerine gelen anlık ışığın ne ölçüde yansıtılacağını ve ne ölçüde soğurulacağını da belirler” (Ching F. , 2002, s. 34).

Le Corbusier ise biçimin tanımını eskizler üzerinden açıklamaktadır (Şekil 2.19).



Şekil 2.19 : Dört kompozisyon (1. Maison La Roche-Jenneret, 2. Villa Stein, 3. Villa at Carthage, 3. Villa Savoye) (Corbusier, 1935).

Yukarıdaki görsellerde ele alınan eskizlerde;

Eskiz 1: “Artımlı kompozisyon: Eklemeli biçim, daha basit bir tip, pitoresk; devinimle: dolu, sınıflandırma ve hiyerarşi ile tamamen kontrol altında tutulabilir.”

Eskiz 2: “Kübik Kompozisyonlar(Saf Prizmalar): Fazlasıyla zor (ruhu memnun etmek için).”

Eskiz 3: “Çok kolay (uygun birleşimler).”

Eskiz 4: “Eksiltmeli Biçim: Oldukça gösterişsiz, dış tarafta mimari bir istenç onayı var, iç tarafta tüm gereksinimler sağlanmış (ışığın nüfuzu, süreklilik, dolaşım)” (Corbusier, 1935) örnekler ele alınmıştır.

Klee ise; biçimin başlangıcından sonuna kadar olan süreci de şu şekilde özetlemektedir:

Resmedilen her biçim, onu devinime sokan nokta ile başlar ... Nokta devinir ve çizgi varlık kazanır ·birinci boyut. Çizgi, bir düzlem oluşturmak üzere kaydırıldığında, iki boyutlu bir eleman elde ederiz. Düzlemden mekânlara doğru hareket edildiğinde, düzlemlerin iç içe geçmesi (üçboyutlu) cisimleri ortaya çıkarır ... İşte noktayı çizgiye, çizgiyi düzleme, düzlemi de mekânsal boyuta taşıyan kinetik enerjilerin bir özeti. (Klee, 1992)

Form, nesneye kimlik kazandıran öğeler ile birlikte tanımlanabilmektedir. Tek boyuttan üç boyuta aktarım sırasında özellikle ebat, renk, doku ve biçimin çizgisel özellikleri ile birlikte kimlikli formlar oluşturulmaktadır.

2.4 Mekânda Form ve Biçim

Kaptan'a (2004) göre, biçimi, formun tanımından yola çıkarak değerlendirmenin daha kolay olduğuna değinmekte ve şöyle devam etmektedir:

Form, belirli bir *işlev* için uzayı yüzeyleriyle sınırlayan ve bu uzay içinde bir *hacim* kaplayan varoluştur. **Biçim** ise, bu varoluşun *bir anlık poz* veya almış olduğu *pozisyon*dur. Bu tanımları bir örnekle desteklemekte yarar olacaktır. İnsanın bir varoluş formu vardır. Bu form, her ne biçimde olursa olsun algılanır ve tanınır. İnsanın koşmaya başladığı andaki görünümü ‘insanın koşma biçimi’ ya da oturuyorsa, ‘insanın oturma biçimi’ olarak adlandırılabilir. Görüldüğü gibi, form ve biçim aynı anlama gelmemekle birlikte aralarında çok az niteleme farkı vardır. Kısaca özetlemek gerekirse; form işlevin, içeriğin görünüş kazanmasıdır. Biçim ise, bu formun uzayda farklı pozda algılanmasıdır. Biçimde insan ve onun *algısı* tanıma katılmaktadır. Form ise, insanın algısına bağlı olmaksızın uzayda kendi yasalarıyla paketlenmiş gerçeklik olarak açıklanabilir. (Kaptan, 1997, s. 4)

‘‘Mimari biçim kütle ve mekân arasındaki temas noktasında var olur. Tasarım çizimleri yaparken veya bunları okurken hem mekânsal hacmi kapsayan kütlenin biçimi, hem de aynı zamanda bu mekânsal hacmin biçiminin kendisi ile ilgili olmalıyız’’ (Ching F. , 2002, s. 97).

Tasarımcı, tasarlama yoluna girdiğinde, geçmişten bugüne olan yaşam sürecini, somut bir ürün olarak ortaya çıkarmaktadır. Çevresinde görüp algıladığı her şey, bilinçaltında kayıtlı bir resimdir. Eğitim, aile, kültür ve bireyin doğumundan gününe kadar uzanan her öge, hayal gücüne bir katılım sağlamaktadır. Zamanla gelişip büyüyen bu durum, ortaya koyulan nesnenin sonsuz tasarım alternatiflerini doğurmaktadır. Kaptan formun ortaya çıkışında farklılığı vurgulayarak şunları söylemektedir: ‘‘(...) form aramasında

temel olan akıl, sezgi, ve imgelem aracılığıyla gizemi, yani duyulan arzunun yarattığı duyarlılığı çözümleyip yeni ve farklı olanı yaratmaktır’’ (Kaptan, 2004).

Kahn (1957) bireyin anlamlı bir görüntü oluşturabilmesi için, çevresi ile aktif bir şekilde ilişkili olmasından bahsetmektedir.

Gezer, formun çok yönlü şekillendirilebileceğini vurgulamakta ve şunları söylemektedir: “Günümüzde mimari formlar, kavramsal, dijital, teknolojik gelişmeler doğrultusunda parçalanmakta, tektoniklerle katmanlaşmakta, likid mimariyle akışkan haline gelmekte, ya da parametrik tasarımlarla biçimlenebilmektedir’’ (Gezer, 2014, s. 229). Gezer, biçim anlayışında ergonominin önemine değinerek, şunları söylemektedir:

Zaman zaman, forma önem verilerek binanın genel işlevine pek de uymayan form arayışının olduğu; ters duran lokanta binası, sepet, kitap vb. formlara benzetilerek yapılan, biçimin zorlandığı bazı uygulamalar da bulunmaktadır. Mekânsal olarak algılanamayan ya da işlevselliği çözümlenmemiş bu katı formalist yaklaşımlar mimarinin form öncelikli isteklerin tatmini olarak karşımıza çıkmaktadır. (Gezer, 2014, s. 229)

Mekânsal form ve biçim oluşumunda ergonomik çözümler gerekmektedir. İyi bir kompozisyon iyi bir tasarımı getirmektedir ve bununla birlikte bir bütün olarak form ve biçim de paralel olarak gelişmektedir. Mimari yapı da bu kompozisyonun bir parçası olarak çevresi ile uyumlu olmalıdır. Gezer’e (2014) göre, biçim ve mekân, kullanıcının ihtiyaçları doğrultusunda tasarlanmalıdır. Bu durumda yapı, hem estetik hem de performans olarak bir bütün olarak ortaya çıkmalıdır.

Ching’e (2002) göre biçim, mimari açıdan, çevresel faktörler ile de ele alınmalıdır. Beşeri çevrenin dokusuna uyumu, etrafındaki yapılar ile dil birliği gibi puzzlenin bir parçası olarak görünmelidir.

Yapıyı oluşturan elemanlar sadece pozitif-negatif alanlar olarak görülmemeli, bu algı dışında kalan biçim, şekil gibi diğer ögeler ile de bütüncül bir yaklaşım sergilenmelidir.

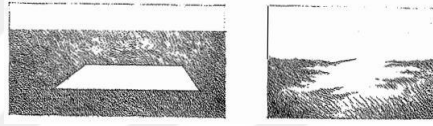
Formun oluşmasında biçim elemanları, kütle, mekân, yüzeyler, ara kesitler ve boşluklar, içerikler ve kullanıcılar devreye girer. Çoğaltma, eksiltme, trasformasyon, düzenli ya da düzensiz konumlandırmalar denge, kompozisyon, birlik, oran, ölçü gibi kavramlar biçimin oluşturulmasında kullanılırken, her bir uygulamanın sonucunda ortaya çıkan mimari farklı deneyimler sunar. (Gezer, 2014, s. 230)

Yapıda kullanılan malzeme ile de biçime dinamizm katılabilmektedir. Parlak, yansımali yüzeyler ve hareketli malzemeler, bu dinamizm için özellikle vurgulayıcı niteliktedir. Gezer, malzemenin biçimi etkilediğini şöyle açıklamaktadır:

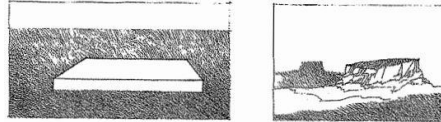
Biçimin dinamizmi veya durağanlığının, yüzeyde kullanılan malzemenin iç mekân içeriğiyle uzlaşmasının ya da kontrast oluşturmalarının istenmesi konsept aşamasında biçimi etkiler(...)Biçimin oluşturulması sürecinde biçimlerin yatay, düşey, eğik, açılı ilişkileri şekilden şekile girerek bize bu kurgulamada yardımcı olur. Sonsuz sayıda alternatif türetilirken farklı yaşam biçimleri ve kültürel özelliklere bağlı olarak işlevlerin farklılaşması da biçimlerin şekillenmesini etkiler. Bu şekillenmenin içeriğinde doluluklar kadar boşluklar da bulunmaktadır. (Gezer, 2014, s. 231)

Yapının çevre ile entegrasyonu, iç mekandaki öğeleri belirlemekte, bunun sonucunda bireyi de etkilemektedir.

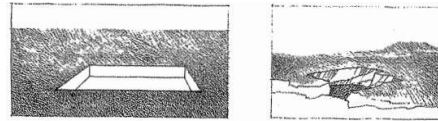
“Bir binadaki her bir mekânın biçimi ve çevrelenişi, ya etrafındaki mekânların biçimini belirler ya da onlar tarafından belirlenir” (Ching, 2002, s. 97).



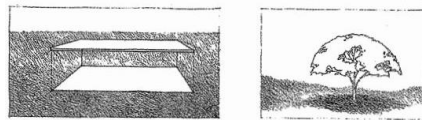
Taban Düzlemi



Yükseltilmiş Taban Düzlemi



Çukurlaştırılmış Taban Düzlemi

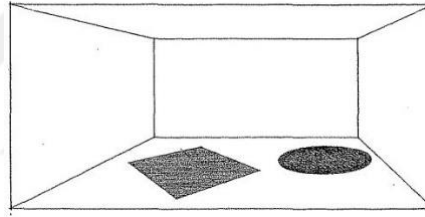


Başüstü Düzlemi

Şekil 2.20 : Düzlemler (Ching F. , 2002).

Ching (2002), mekânı tanımlayan yatay elamanlar hakkında belirleyici unsurları Şekil 2.20'deki gibi göstermektedir.

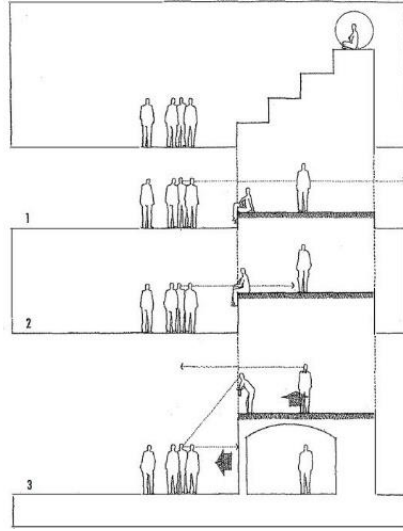
Bu eskizlerde, iç mekân ve dış mekân olarak belirleyici biçim soyutlama çalışmaları yapılmıştır. Taban düzleminde tonlar ile zıtlık oluşturularak, ön ve arka vurgusu yapılmaktadır. Mekândaki biçimleri algılamada açık ve koyu alanlar, öne çıkarmada en sık başvurulan yöntemlerden biridir. Seçilen tonların kontrast değeri ne kadar yoğun olursa, mekândaki biçimlerin algılanışı o kadar güçlü olmaktadır. Yükseltilmiş taban düzlemi, mevcut alanı çevreden ayıran yine belirleyici bir harekettir. Çukurlaştırılmış taban düzlemi, yükseltilmiş taban düzleminin tam tersi olarak içe doğru çukur bir görünümündedir. Mekanda, kullanım alanına göre tercih yapılmalıdır. Yatay elemanların sonuncusu başüstü düzlemidir ve bu düzlem, zeminle arasında belirli bir mesafe oluşturarak hacmi belirtmektedir. Mekânın hacimsel olarak sınırlayıcısı ve taban düzlemi, belirticisidir. Şekil 2.21'de nesneler arasında belirleyici rol üstlenen kontrast değerinin etkisi gösterilmiştir.



Şekil 2.21 : Belirginleştirilmiş taban düzlemi (Ching F. , 2002).

Zemin ya da döşeme düzleminde belli bir yüzeyin belirginleştirilmesi, mimarlıkta çoğunlukla daha geniş bir mekânsal bağlamda bir mekânsal alanı tanımlamak için kullandır. (...)bu tür mekânsal tanımların sırasıyla, yürüme yolu ve dinlenme yerleri arasındaki ayrımların yapılmasında, bir bina biçiminin zeminden başlayarak yükseldiği alanın tanımlanmasında ve nihayet tek odanın içerisindeki bir yaşam ortamında işlevsel bir bölgenin belirginleştirilmesinde nasıl kullanıldığını göstermektedir. (Ching F. , 2002, s. 100)

Ching, insan ölçeğinde yükseltilmiş döşeme etkileşimini şu şekilde göstermektedir (Şekil 2.22) :

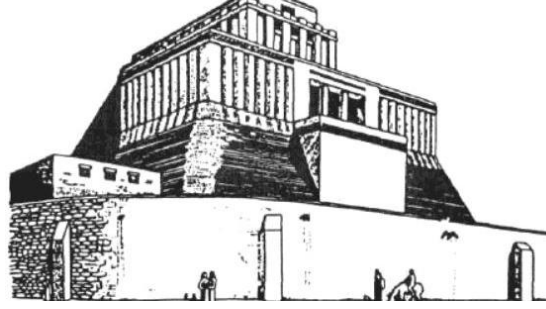


Şekil 2.22 : Yükseltmiş taban düzlemi (Ching F. , 2002).

İnsan oranında platformlar, işlevine göre tasarlanabilmektedir. Burada önemli olan, kullanıcının bakış açısına tekabül eden, platformdaki açıklık kapalılık oranlarının iyi ayarlanmasıdır. Birinci gösterimde, kullanıcının bakış açısını kesmeyecek, süreklilik sağlayan bir platform yüksekliği vardır. İkinci gösterimde, kullanıcının bakış açısı, bir önceki görsele göre daha kısıtlıdır fakat kendi içerisinde kesintiye uğramamaktadır. Mekânsal olarak döşeme, mekânı yarı yarıya kısıtlamaktadır. Üçüncü gösterimde ise yükseklik, tamamen paravan niteliğindedir. Mekânı bölen ve kullanıcının bakış açısını bütünüyle sınırlandıran bir kullanım olarak karşılaşılmaktadır. Biçimlerin ve formların mekândaki kullanımı, tüm bu unsurlar göz önüne alınarak tasarlanmalıdır. Verilmek istenen etki ve yaratılmak istenen atmosfer, kullanıcının ve mekânın ihtiyaçlarına göre şekillendirilmelidir.

Yükseltmiş taban düzlemi, iç mekânlarda olduğu kadar dış mekânlarda da vurgulayıcı ve ayırıcı nitelikte kullanılmaktadır. Mimari yapının konumlandırıldığı yüksek tepelik alanlar veya etraftan bağımsız, özneliği belirtici şekilde tasarlanmış yine yükseltici taban düzlemi üzerinden uygulanabilmektedir. Mimari yapının zemini yükselterek, etrafından ayrı ve soyutlayıcı bir parça olarak gösterilebilmektedir. Bunun haricinde yükseklik, tapınaklarda ve kutsal mekânlarda, simgeleyici bir rol üstlenmektedir. Kutsal mekânlara giriş yolunda tırmanılan basamaklar, yüksek yerlere konumlandırılan kutsal mekânların anlamı, *yükseltmiş taban düzlemi* ile pekiştirilmektedir. Yükseltmiş taban düzleminin kutsal mekânlarda kullanımı Şekil

2.23'te gösterilmektedir. Buradaki anlam, kutsallığın vurgusudur. Yüksekliğe tırmanış, tanrıya ulaşma ve bu yoldaki mücadelenin bir temsili olabilmektedir. Tapınaklar genellikle kutsallığı vurgulamak adına kullanım açısından yüksek ve soyutlanmış yapılar halinde inşa edilmektedirler.

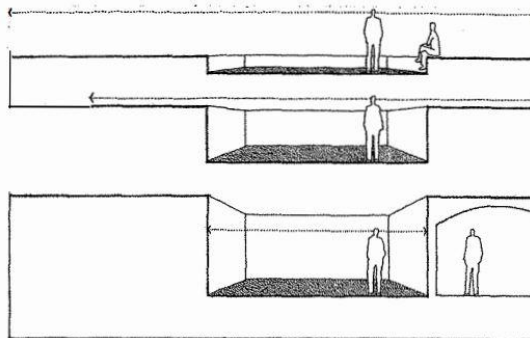


Şekil 2.23 : Enlil'in Nipur'daki tapınağı (Aden , 2015).

Gezer, yüksek ve alçak yapılar hakkında psikolojik boyutta vurgu yapmaktadır. “Yüksek dini yapıların bazılarında hissettiğimiz ezici boyutlar o yapıya “ulaşmazlığı” ya da tanrıya erişme çabasını düşündürürken, oransal olarak ulaşılabilirliği olan yapılar; içsel bir samimiyeti ve yakın olma duygusunu hissettirmektedir” (Gezer, 2014, s. 241).

Günümüze kadar gelen bu kavramsal yaklaşım, yapının konumlandırılışına etki etmektedir. “Yükseltilmiş bir mekâna doğru tırmanma eylemi bu mekânın dışadönük özelliğini veya önemini ifade ederken, bir mekânın çevresine göre alçaltılması onun içedönük özelliğini veya koruyucu niteliklerini ima eder” (Ching F. , 2002, s. 109).

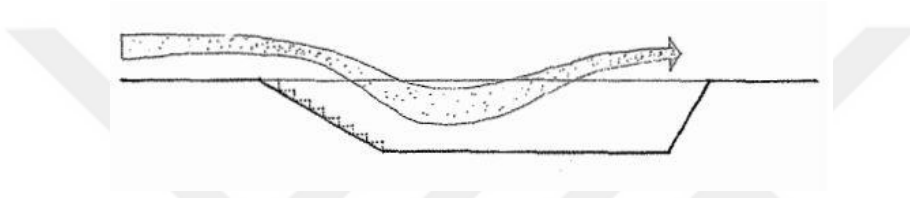
Ching, çukurlaştırılmış taban düzlemini, insan ölçeği üzerinden göstermektedir (Şekil 2.24) :



Şekil 2.24 : Çukurlaştırılmış taban düzlemi (Ching F. , 2002).

Çukurlaştırılmış taban düzlemi, yükseltilmiş taban düzleminin tersidir. Çukurlaştırılmış mekân düzleminde olduğu gibi, kullanım şekline göre mekânın sürekliliğini sağlayabilir veya mekânı kesintiye uğratabilmektedir. Bu durum kullanıcı için de geçerlidir. Derinlik ne kadar artarsa, çukur alan mekândan o denli kopmakta ve farklılık o kadar artmaktadır. Alan içinde alan yaratmak için kullanılabilir, fakat bu mekânı ve bireyi etkisi altına alan sert geçişler, dikkatle tasarlanmalıdır. Geçişlerde kullanılan dik çizgiler, mekânsal olarak daha sert bir geçiş sağlamaktadır ve mekân sürekliliği yumuşak köşelere göre daha nettir.

Şekil 2.25'teki form, dik köşelere göre daha yumuşak bir geçiş sağlamaktadır. Burada mekânsal süreklilik, dik köşelere göre daha rahat devam etmektedir.



Şekil 2.25 : Açılı çukurlaştırılmış taban düzlemi (Ching F. , 2002).

Mekânsal bölümleri ayırmak için de kullanılan *çukurlaştırılmış taban düzlemi*, mekânlara yüklenen işleve göre tasarlanabilmektedir. Şekil 2.26'daki yapıda olduğu gibi alt ve üst kat olarak ayrılmış iki farklı alan görülmektedir. İşlevsel olarak farklılık katan tek yapıdaki iki kat, mimari yapılarıdaki *çukurlaştırılmış taban düzlemi* için biçimsel bir örnektir.

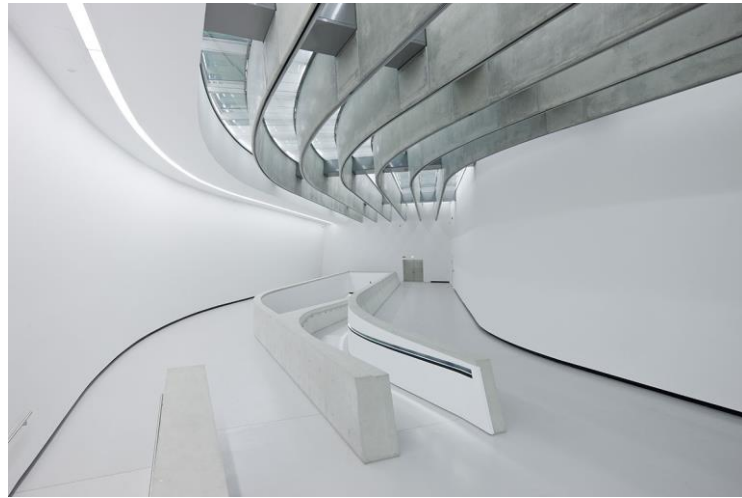


Şekil 2.26 : Yapıda alt ve üst ilişkisi (Pinterest, 2022).

“İki boyutlu bir şekli bir kağıt parçasının üzerine yerleştirdiğimizde, etrafındaki beyaz alan belirginleştirip etkisi altına alacaktır. Benzer şekilde, üç boyutlu bir biçim kendisini çevreleyen mekânın hacmini belirginleştirecek ve orada bir etki alanı ya da hakim olduğu bir bölge oluşturacaktır” (Ching F. , 2002, s. 98).

Başüstü düzlemi, diğer öğelerden farklıdır. Yapıya bağımlı ama yapıdan bağımsız olarak tasarlanabilen bu alan, farklı kimlikler yüklenerek yapıya farklılık katabilmektedir. Farklı malzeme ve kullanım şekline göre veya yapının bulunduğu mevsimsel dönemlere göre üretimi yapılabilmektedir. Tavanda bırakılacak açıklıklar sayesinde doğal ışığın mekâna girmesi sağlanabilmekte ve bu açıklıklar istenilen şekillerde kurgulanabilmektedir. *Çukurlaştırılmış taban düzlemindeki* gibi mekânları ayırma işlevi de görmektedir. Bu ayırım, mekânlarda başüstü düzlem için verilecek formlar ile sağlanabilmektedir. *Başüstü düzleminde* renk, doku ve malzeme farklılıklarıyla, vurgu yapılabilir ve kullanıcının mekânsal yönelimi sağlanabilmektedir. *Başüstü düzlemi*, biçim ve form kavramları başlığı altında bu unsurlar çerçevesinde tasarlanabilmektedir.

Iwan Baan’ın kadrajından çekilmiş bu fotoğraf, güçlü tasarımı ile Zaha Hadid’in başyapıtlarından biri niteliğindedir (Şekil 2.27). Yapıda, tavanda bırakılan spiral şeklindeki parçalı açıklıklar ile gün ışığının içeri girmesi sağlanmaktadır. Mekândaki ana ışık kaynağı, doğal ışık ile sağlanarak, yapay ışık ile iç mekân aydınlatması desteklenmiştir. Mekândaki yönelimi de organik bir form olarak sağlayan tavan sistemi, mekân tasarımının da kimliğini tanımlayarak, güçlendirmiştir.



Şekil 2.27 : MAXXI: XXI Yüzyıl Sanatları Müzesi taban düzlemi, Roma (Zaha Hadid , 2022).

Bol yapraklı bir ağaç şemsiyemsi yapısı altında nasıl bir kuşatma hissi sağlarsa, başüstü düzlemi de taban düzlemi ve kendisi arasında benzer şekilde bir mekânsal alan tanımlar. Söz konusu alanın kenarları başüstü düzleminin kenarları tarafından oluşturulduğundan, mekânın biçimi düzlemin şekli, boyutu ve zemin düzleminden yüksekliği tarafından belirlenir. (Ching F. , 2002, s. 114)

Mekânlarda biçim ve form, dolaşma alanları olarak da önem arz etmektedir. Ching (2002) yapıya yaklaşmanın, dolaşım evresinin ilk basamağı olarak yapıya giden yolu görmektedir. Yolun şekli bu dolaşımın birey üzerindeki ilk etkisidir. Sonrasında iç mekân dolaşım yollarına atılan adım, alanların form olarak deneyimlenmesinden geçmektedir. Kullanıcı bu yolları, bilincinde bir şemaya oturtarak, mekânın planını çıkarabilmekte ve algısal boyutta tanımlayabilmektedir.

Dar ve kapalı bir yürüme yolu, hareketi teşvik eder. Yürüme yolu sadece daha fazla gidiş-geliş taşımak için değil, aynı zamanda durma, dinlenme ya da bakınma eylemlerine mekân sağlamak için de genişletilebilir. Söz konusu yürüme yolu, içinden geçtiği mekânlarla iç içe geçmeyerek de genişletilebilir. (Ching F. , 2002, s. 269)

Mekânsal biçim ve formlar, kullanıcı üzerinde psikolojik bir rol oynamaktadır. Ching bunu şu şekilde açıklamaktadır: ‘‘Geniş ve alçak basamaklar bir davetkar bir görünüm sunabilir; dar ve dik bir merdiven ise bizi özel mekânlara ulaştırabilir’’ (Ching F. , 2002, s. 272). Mekânlarda kullanılan merdivenler de biçimsel olarak kullanıcılar ile fiziksel ve psikolojik etkileşim halindedir. Merdivenlerin kullanıcının adımlarına uygun ebatlarda tasarlanmalı ve ergonomiye uygun olmalıdır. Aksi takdirde kullanıcı hem psikolojik hem de fiziksel olarak zorlanacaktır. Bu da biçimsel olarak merdivenlerin mekân için iyi tasarlanmadığını göstermektedir. Mekânsal biçim ve formlar da kullanım amacına göre tasarlanmalıdır. Özellikle kamusal alan kullanımında gerekli açıklıklar bırakılmalı, kullanıcıların iniş ve çıkış mesafeleri yeteri kadar bırakılmalıdır. Özel alanlar için ise daha spesifik, daha bireysel tasarımlar yapılmalıdır. Merdivenler de katlar arası ulaşımın temel unsuru olarak, evrensel tasarım ilkeleri doğrultusunda tasarlanmalıdır. ‘‘Merdivenden yukarı doğru tırmanma eylemi mahremiyet, yalıtlanma veya ilişkisizlik hislerini doğurabilirken, aşağı doğru

inme eylemi ise emin, korunaklı ve durağan bir zemine doğru hareketlenmeyi ima edebilir’’ (Ching F. , 2002, s. 272).

Şekil 2.28’deki merdiven örneğinde, açık ve koyu tonlar ile kontrast oluşturularak basamaklar vurgulanmıştır. Farklı malzeme kullanımı ve geometrik formlar ile de dinamizm, biçime yansıtılmıştır. Bunun sonucunda hem kullanıcı üzerindeki ritim duygusu, hem de mekânsal hareketlilik başlamaktadır. Biçim ve formdaki malzeme seçimleri, renk, doku gibi öğeler ile birlikte iç mekânın kimliğini tanımlamaktadır.



Şekil 2.28 : Merdivenler (Gurur, 2012).

Mekânlarda biçim ve formların bireysel ihtiyaçlar doğrultusunda ve hiyerarşik düzen içerisinde şekillenmesi önem arz etmektedir. Mekân, sürdürülebilirlik açısından kullanıcı ile uyumlu olmalı, bu sebeple belirli bir kompozisyon içerisinde varlığını sürdürmelidir. Ching (2002), hiyerarşi düzen için üç ana unsurdan bahsetmektedir. Bunlar; *olağandışı boyut*, *benzersiz şekil* ve *stratejik konum*dur. *Olağandışı boyut*, biçim ve mekânın çevresel olarak tüm nesnelerden farklı bir boyutta tasarlanmasıyla oluşmaktadır. Buradaki amaç boyutsal baskınlık yaratmaktır. *Benzersiz şekil*, genel olarak diğer şekillerle geometrik olarak zıtlık oluşturmaya dayanır. Bu şekilde mekânsal ve biçimsel farklılaşma oluşmaktadır. Fakat buradaki önemli nokta, hiyerarşik düzen içerisinde bu farklılaşmanın anlamını kaybetmemesidir. *Stratejik*

konum, biçim ve mekânın konumlandırılmasıyla, yine işlevselliğini ve uygunluğunu kaybetmeden yerleştirilme şeklidir.

2.5 Algı Kavramı ve İç Mekanda Algı

Dış dünyadaki günlük olaylar, sürekli bir akış ve süreklilik halindedir. Tüm bunlar bireyin yaşamında birikerek, algı kavramını oluşturmakta ve algılanan nesnelerin kimliklerini oluşturmayı sağlamaktadır. Bardağın rengi, koltuğun deseni, gibi nesnenin tanımlanabilmesini sağlayan ögeler, dış dünyadaki birikimin bir sonucudur. Algı sürecinde ise beş duyu organı aktif bir şekilde rol üstlenmektedir.

Armstrong (1966), algının duyular aracılığı ile dünyadan bilgi alındığından bahsetmektedir ve bireyin bunlara inanma eğilimi ile de algının desteklendiğini söylemektedir.

Bireyin algısı, çevresel faktörler çevresinde düzenlenmektedir. Göler, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Algı, çevremizdeki nesnel dünyanın duyular yolu ile öznel bilincimizde yorumlara dayalı oluşumdur. Başka bir deyişle, dış dünyadan gelen uyarıcıların beş duyu organımız vasıtası ile anlamlandırılmasıdır” (Göler, 2009, s. 58).

Edgü (2021) algıyı, bireyin çevresel yaşamı algılayarak, duyu organları ve sinirler ile beyine iletmesi olarak tanımlamaktadır. Algılamada üç farklı faktörden bahsetmektedir ve bunlar; algılayan, algılanan ve içinde bulunan çevredir. Bu durumda, algılanan değişmese bile bireylerdeki algılar farklılık gösterebilmekte, tam tersi bir durum olarak nesne değişse de, bireyin değişim öncesi algıladığı nesnel özellikler zihninde sabitlenebilmektedir. Algının diğer alanlara nazaran üstünlüğünden bahseden Şen, algının deneyim üzerine kurulu olduğunu şu tanımla ile yapmaktadır: “Algının bir başlangıç noktası olması diğer varlık alanlarına üstün bir varlık alanı olmasından ileri gelmez, aksine deneyime bir giriş niteliği taşımasından kaynaklanır” (Şan, 2017, s. 65). Algı, deneyimlerin bir sonucu niteliğindedir ve öznedir.

Schacter (2011), algının psikoloji ve bilişsel bilimlerde duyuusal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına geldiğini söylemektedir.

“Algısal seçim sürecinde algılamayı etkileyen değişkenler; algılayan kişiyle ve algılanan uyarıcıya bağlı olarak çeşitlenir. Çevreden gelen uyarıcıları örgütlemadaki seçiciliği ve ilgi alanları gibi parametreler, kişinin algılama eşiği algısal seçimi değişken hale getirir” (Gezer, 2014, s. 228).

İkiz (2018), algıyı yaşadığımız çevrede olup bitenlerin anlamlı bir hal alabilmesi için tüm tanımlanması gerekmektedir. Birey, tüm mekânı anlamlandırabilmek için, kendine görümez sınırlar çizmekte ve bu yolla mekânı algılayabilmektedir. İkiz’e göre mekân, gündelik yaşamın sürdürüldüğü bir alandır. Algı ise mekânda veya mekân dışında yapılan aktivitelerin nasıl değerlendirildiği veya nasıl etkilenildiği durumudur. İkiz, bu doğrultuda şu tanıımı yapmaktadır: “...Mekân için, algılarımız ile sınırladığımız bir yerdir diyebiliriz” (İkiz, 2018, s. 3).

Çevre, duyu organlarımızın kapasitesine ve çevre değişkenlerinin ilettiklerine bağlı olarak “seçtiklerimizle” algılanır, hissedilir. Duyularla biriktirilen ve beyne ulaşan veriler örgütlendiğinde bilincimiz ile biçimlenerek anlamlı bir algı bütünlüğünü oluşturur Mimarinin algılanma sürecinde hacim değerleri; ritim, oran, ışık, doku, ses, koku gibi kişiselleşebilen öğelerle öznelleşerek var olur ve içine zaman boyutunun da katılmasıyla fiziksel ve zihinsel olarak; nesnel ve öznel öğelerle anlam kazanır. (Gezer, 2014)

O’Brien (2004), algının bilimsel gerçekliğinden bahsetmedir ve bireyin bilgisiyle çevreyi nasıl gördüğü, işittiği, dokunduğu, kokladığı ve tattığıyla bağlantılı olduğunu söylemektedir. O’Brien, algı için şöyle devam etmektedir:

O’Brien (2004), algının beş duyu organının kullanılarak, çevreden bilgi edinme süreci olduğunu söylemektedir.

İnceoğlu (2010) algı tanımını duyuumsal olduğunu ve çevresel etkiler doğrultusunda algılandığını söylemektedir. (İnceoğlu, 2010). İnceoğlu, algılama duyuumsal bir bilgilendirmedir ve duyma, tatma, görme, koklama, dokunma duyularından oluşan beş duyu organına ek olarak hissetme duyusu ile de dış dünyadan bilgi alışının sağlandığından söz etmektedir.

Algı, bireyin sosyal yaşamına, ihtiyaçlarına ve psikolojisine göre şekillenen bir kavramdır. Bu sebeple tarihsel süreçlerde toplumsal olarak da farklılıklar gösterebilmektedir. Algı, değişkendir ve dış etmenler tarafından yönlendirilip, değiştirilebilen bir kavramdır.

İnceoğlu’nun algı şeması şu şekildedir (Şekil 2.29):

<i>Algılamak =</i> Herhangi bir	<i>olayı nesneyi</i> <i>ilişkiyi</i>	görmek dokunmak duymak tatmak koklamak hissetmektir.
------------------------------------	---	---

Şekil 2.29 : Algı şeması (İnceoğlu, 2010).

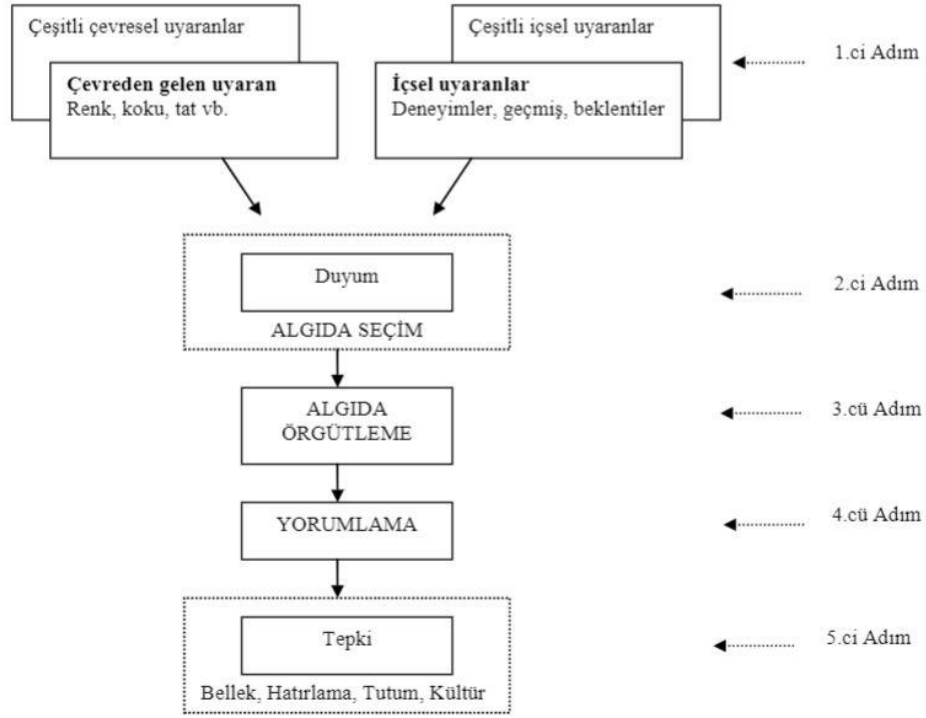
“Algı, duyum organları ile alınan uyarımların, yorumlandırma, anlamlandırma ve kavramlaştırma süreci olarak tanımlanmaktadır” (Hügül, 2011, s. 2).

Cüceloğlu ise algıyı şöyle tanımlamaktadır: “Algı, duygu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine verilen addır” (Cüceloğlu, 2007, s. 98).

Cüceloğlu (2007), aynı zamanda duyum ve algının farklılığından da söz etmektedir. Duyum için; duyu organlarının çevresel enerjinin etkisi altında uyarılmasıyla ortaya çıkan nörofizyolojik bir süreç olduğundan bahsetmekte, algı için ise; birbirinden bağımsız farklı duyu organlarıyla algılanan verilerin, anlamlı bir bütüne dönüşmesi olarak açıklamaktadır. Tüm bu süreçte, önce *duyusal süreçlerin* geldiğini, hemen akabinde algılamanın gerçekleştiğine değinmektedir. Birey, iki durumun da aynı anda gerçekleştiğini düşünmektedir. Bunun sebebi duyum ve algı arasındaki mesafenin peş peşe gerçekleşmesinden kaynaklanmaktadır. Birey, duyum ve algıyı ayrı ayrı değil, bir bütün olarak düşünür.

Cüceloğlu (2007), alıcı organlar, nesne ve olayların kendi içerisindeki farklılıklarına göre duyumlandığından bahsetmektedir. Nesne ve olayların kırmızılık, ağırlık, sıcaklık, yumuşaklık, hızlilik gibi özellikleriyle tanımlanmaktadır. Bunun sonucunda ise algılamanın bir enerji olduğunu ve nörofizyolojik bir süreç olduğunu söylemektedir.

Algılama sürecinin işleyişinde (Şekil 2.30), ilk adımda dışarıdan gelen uyarılardan (renk, koku, tat vb.) ve bireysel olarak deneyimlerden söz edilmektedir. Bu ikisinin harmanlanmasıyla ortaya çıkan algıda seçicilik, bireyin vereceği tepkileri etkilemektedir. Bu yol, genelden öznele gitmektedir.



Şekil 2.30 : Algılama süreci (Eroğlu ve diğ, 2012).

Bireylerin verdiği tepkiler, aslında bir önceki süreçlerin sonucu niteliğindedir. Sebep-sonuç ilişkisi içerisinde incelenebilecek bu kavramda, sürekli bir değişim söz konusudur. Özer, algının duyum süreci üzerinde durmakta şu tanıımı yapmaktadır: “Genel olarak algı, dış dünyanın duyumlarla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımı olarak belirtilmektedir” (Özer, 2012, s. 149).

İnceoğlu (2010), bireyin ihtiyaçları doğrultusundaki yaşamsal faaliyetlerinin algı sürecini şekillendirdiğinden bahsetmektedir. Bu doğrultuda ilerleyen bilgi birikiminin de algı sürecini beslediğini söylemekte ve *algılamanın oluşturunca öğeleri* olarak nitelendirdiği unsurları dört başlıkta ele almaktadır:

- a) Simgesel algı: Algılar, bireyin deneyimlerine dayanmaktadır. Bu sebeple dış müdahaleler ile aktarılan duygu, düşünce, yaşam, imge, simge, sembol gibi unsurlar, bireyin yaşamında bir anlam ifade etmiyorsa *temsili gerçeklikler* olarak kalmaktadır. Bireyin ifadesinde anlamlı bir hal oluşturabilmesi için, bunun simgesel algı olarak anlamlandırılması gerekmektedir. İnceoğlu, simgeyi şöyle anlatmaktadır: “Simge, bir şeyi temsil eden, başka bir şeydir. Örneğin; gözleri bağlı, elinde terazi tutan, genç kadın adaletin simgesidir. Belirli renkleri ve simgesi olan, belli bir biçim verilmiş bir kumaş parçası, bir ulusun bayrağıdır” (İnceoğlu, 2010, s. 74). Parça parça olan fakat bir akımı, kişiyi, durumu simgeleyen nesneler

de vardır. Bunlar, bireye çağrışım yapar ve zihni tarafından bir puzzle gibi birleştirilerek tamamlanır. Deneyimlerin sonucunda oluşan bu çağrışım, tamamlayıcı unsurun ilk niteliğidir. Esas algılananı örgütleyen durumlar yanı sıra, bu algıyı oluşturan alt başlıklar da mevcuttur. Betimleyici detaylardan oluşan bu örgütleyiciler, nesnelere göre farklılık göstermektedir. Ses tonu, vurgusu, mimikler veya kıyafet üzerindeki bir şekil gibi birçok farklı uyarıcı olabilmektedir. Bunların bazıları veya hepsi birden bu *simgesel algıyı* oluşturabilmektedir. Simgesel algılamada verilen mesajın dikkat çekici ve etkileyici olması önemlidir. Simgesel algının oluşmasının ön koşulu ise, mesajın ulaşılabilir olmasıdır. İmgelerin kullanım sıklığı, yayımlanması, dağıtılma şekli gibi detaylar, birey üzerindeki algı seçiciliğinde önemlidir. Tüm bu seçimleyici imgeler de bireyin dikkatini çekecek şekilde kurgulanmalıdır. “...İşte burada söz konusu mesajla ilgili vurgulayıcı bir nokta algılamayı harekete geçirir ve mesajın çok daha çabuk ve kolay algılanmasını sağlar” (İnceoğlu, 2010, s. 75). Semboller de, birey üzerinde uyarıcı niteliği taşımaktadır. Geleneksel olarak da aktarım yoluyla da devam ettirilen bu semboller, toplumsallaşmanın hızını arttırmaktadır. Semboller, kültürel açıdan, toplumları da yansıtmakta ve ikisi arasında kuvvetli bir bağ kurmaktadır. Bu yönüyle semboller ve birey ilişkileri arasında da çıkarım yapılabilmekte, ikili ilişkilerde birbirlerinin hareketlerini anlamlandırabilmektedirler. Kültürler de kendi aralarında kategorize edilebilmektedir ve kendi içerisinde alt kültürler barındırmaktadır. Benzer zevklere sahip, sosyal çevre olarak yakınlık gösteren, aynı mekânlara, müzik zevkine ve buna benzer ortak paydalarda buluşan gruplaşmalar, alt kültürler olarak ortaya çıkmaktadır. İnceoğlu (2010), genel kültürün dahil olan bu gruplarda da sembollerin öğrenilebileceğinden bahsetmektedir. Birey, gruplardan ayrılrsa dahi bu semboller kalıcı bir şekilde benliğine işlenmiştir ve unutulması oldukça zordur. Semboller aynı zamanda *kod uyarıcı* rolündedir. İnceoğlu (2010), kod için alıcı ve verici tarafından tanınmış olan her şeyin olduğunu söylemekte ve kodların keyfi seçimden ziyade daha çok öngörü sağlayan ve algılananı anlamlandırmaya katkı sağlayan, göstergeleri anlamlı bir bütün halinde getiren kullar bütünü olarak tanımlamaktadır. Mesajı veren gönderici ve mesajı alan alıcıdır. Burada bahsedilen iletişim için, alıcı ve verici birbirini anlayabilmelidir yani *kod örtüşmesi* olmalıdır. İki bireyin aynı dili konuşması gibi... *Simgesel algının* oluşum temelinde, bu kodlama sisteminin bireyler tarafından ortak bir payda da buluşuyor, konuşuyor olmasıdır. Toplumun

inanç, gelenek, görenek gibi kalıplaşmış normlarını, sembolleri kullanarak *kod örtüşmesi* sağlanmakta ve bu yolla toplumsal birlik devam ettirilebilmektedir.

- b) Görsel algılama: Algılamanın büyük bir bölümünü, görme duyusu oluşturmaktadır. Birey, dış dünyayı algılarken görme duyusundan yararlanmaktadır. Görme duyusu, algılamada tek başına yeterli değildir. Bireyin, dış dünyadaki karmaşada neye ihtiyaç duyduğu, görsel algıda önemli bir role sahiptir. Tam da bu noktada, bireyin güdülere ve ihtiyaçları algıda seçiciliğin destekleyicisi olmaktadır. Bu durumlar bireyin etrafı anlamlandırması, değerlendirmesi, bilişsel olarak algı oranını ve seçiciliğini etkileyen unsurlardır. Bu deneyimler ve görüntülerle birlikte bağlantı kurulmaktadır. Tüm bu seçimlerin sonucunda görme eylemi devreye girmekte ve görsel algılama süreci başlamaktadır.
- c) Duyusal algı: Olay, durum ya da herhangi bir nesneyi algılarken duygusal olarak da algı biçimi oluşmaktadır. Sevme, hoşlanma, iyi, kötü gibi duygular bu algı biçimi ile hissedilmektedir. ‘‘...Bu açıdan baktığımızda algılama, evrenin uyarıcı yanı ile bireyin kendi öz bilgi birikimi, yaşam deneyimleri ve duygusal nitelikteki tavır ve eğilimleri arasındaki işlevsel ilişkiden kaynaklanır’’ (İnceoğlu, 2010, s. 81). Bireyin duygusal algısı da şimdiye kadar sürdürdüğü yaşamının bir aynası niteliğindedir. Empati, antipati, acıma duygusu gibi sosyal yaşamındaki ilişkilerini yönlendiren duygular, duygusal algı sürecinin parçasıdır.
- d) Seçimleyici algı: Algı, bireysel olarak değişiklik göstermektedir. Kişinin aldığı eğitim, yaşadığı çevre, inançları, gelenek, görenekleri gibi o günkü yaşadığı toplumsal şartlar, algıyı yönlendirmektedir. Algılamada, kişinin ikili ilişkileri de algı yöneliminini etkileyen unsurlardandır. Toplumdaki her bireyde farklılık gösteren bir süreçtir algı biçimi. *Görsel algılamada* bahsedildiği gibi; bireysel ihtiyaçlar, inanç, değer yargıları gibi unsurlar da öznel şekillenmenin bir parçasıdır. Tüm bunların sonucunda: ‘‘... Kişilerin, durumları, olayları, nesneleri, kısacası çevrelerini bu kendilerine özgü algılama eğilimleri ‘‘seçimleyici algılama’’ olarak adlandırılır’’ (İnceoğlu, 2010, s. 81). Bu seçimleyici algı, bireyin mesleki açıdan deneyimleri ile de ilişkilendirilebilmektedir. Farklı mesleklere mensup kişiler, farklı algılara sahiptirler. Duyular aracılığı ile; sevmek, nefret etmek, iyi, kötü gibi değer ve yargılar oluşmaktadır. İnceoğlu’na (2010) göre; duyusal olarak

alınan mesajlarda, birey onu anlamlandırabiliyorsa orada “algılama” oluşmaktadır.

Erişti ve Urgan ise, algı kavramını Gestalt İlkeleri üzerinden açıklamaktadır: “Gestalt yaklaşımına göre görsel algılama sürecinde algılanan görsellere ilişkin yakınlık, benzerlik, tamamlama, süreklilik gibi ilkeler bütünlüğü oluşturur” (Erişti & Urgan, 2016, s. 314). Bu tanımdan yola çıkarak, mekanda kullanılan form ve biçim kavramlarının kullanım şekli, bireyin algısını güçlendirmektedir. Mekandaki formun renk, doku, biçim gibi özelliklerinin yanısıra; formun ritimsel kullanımı, ölçüleri, kullanıcı ile yakınlığı-uzaklığı gibi birçok etmenin toplam sonucu, algıdaki seçiciliği etkilenmektedir.

Algı sürecinde genel olarak üzerinde durulan durum, bireyin yaşantısı ile birlikte deneyimleri ve algının bunun sonucunda öznel bir kavram olduğudur. Dış dünyayı anlamlandırmada, duyular bir haritadır. Cüceloğlu, bunu şu şekilde açıklamaktadır: Cüceloğlu (2007), algılamayı, duysal veriler ile dış dünya hakkında bir kuram olduğundan bahsetmektedir. Diğer tanımlarda olduğu gibi, Morgan’a göre de algı deneyimlere dayanmaktadır ve algının çeşitleri vardır. Algı tanımını ise şu şekilde ifade etmektedir: “Duyumları yorumlama, onları anlamlı (meaningful) hale getirme sürecine (process) algı denir” (Morgan, 2009, s. 265). Her algı bir deneyimin sonucu sayılmaktadır, bu doğrultuda Aydınli’ya göre algı tanımı: “Çevreden kaynaklanan uyarıcı etkilerin duyu organları ve zihinsel sürece ilişkin olgular yardımıyla kavranması, anlaşılması algı olarak tanımlanmaktadır” (Aydınli, 1986, s. 8).

Kahvecioğlu’da, algı tanımını dış dünyanın algılanması olarak yapmakta ve şöyle söylemektedir: “Algı, insanın duyuları aracılığı ile çevreden aldığı bilgileri işleme süreci olarak tanımlandığına göre, çevrenin yaydığı uyaranların duyu organlarına ulaşarak, duyum mekânizmalarını harekete geçirmesi algısal sürecin başlangıcı olarak kabul edilebilir” (Kahvecioğlu, 1998, s. 8). Kahvecioğlu’ nun çevre ve mekân doğrultusunda yapmış olduğu bu tanım, iç mekân algısı için de geçerlidir. Birey, çevreden aldığı bilgi ve deneyimini iç mekân algısına yöneltir.

Güvenç (2016), mekân algısında iki farklı kavram olduğunu söylemektedir. Bunlar *olgusal* ve *algısal gerçeklik*dir. Bireyin içinde yaşadığı evreni iki boyutlu olarak algılar veya algıladığını zanneder. Bu *algısal* ve *olgusal gerçeklik* ise yer, zemin, mekân ya da uzaydır. Güvenç (2016), deneysel psikolojide, görme, işitme, dokunma, koku, tat

ve ısı gibi duyuların mekânı algılamada etkin olduğunu söylemektedir. Algılamanın psikolojik boyutunda, duyu organları kadar mekân türünden bahsetmektedir. *Görsel, işitsel, dokunsal, kokusal, tatsal ve ısısal* mekânlar buna örnektir. Tüm bunların sonucunda her mekân algısı, derinlik, uyarıcılık, anlamsallık gibi unsurlar üzerinden kişiye göre farklılık göstermektedir. Bunun sonucunda Güvenç, mekân algısı için şu çıkarımı yapmaktadır: Güvenç (2016), mekan algısının duyular ve kültürle de bağlantılı olduğundan bahsetmektedir. Yani mekân algılanması sadece biyolojik ve fizyolojik bir durum olmadığını söylemektedir.

Algılamada, görme duyusu diğer duyulara oranla daha etkindir. Birey, nesneleri görerek algılar ve bu durum algılamanın ön koşulu niteliğindedir. Görme duyusu, bireyde seçiciliği sağlamaktadır.

Mimari, duyu organlarıyla algılanabilen ve hissedilebilen bir kavramdır. Kullanıcı kendi deneyimleri ile mekânı anlamlandırmaktadır. ‘‘Kısaca özetlemek gerekirse, iç mimari mekân algısı, mekân ile mekân içinde yer alan formların yerleşim uzaklığı, uzaysal pozu ile onların renk, doku, koku, ışık gibi fiziksel örgütlenmelerinin bireyde oluşturduğu duygu yüklemesidir’’ (Kaptan, 1997, s. 4). Aydın, mekânsal algı kavramının ortaya çıkışı için şunları söylemektedir: ‘‘Görsel çevre etkenleri, üç boyutlu bir mekânsal düzenleme kapsamında alındığında ‘‘Mekânsal Algı’’ konusu ortaya çıkmaktadır’’ (Aydın, 1986, s. 10).

Mekân algısı bireyseldir ve bu doğrultuda hissedilebilmektedir. Aydın’ya göre: Aydın (2008), mekânın fiziksel özellikleri ile yaşamın işlevsel durumunun, duyu ve düşünceler arasındaki bağlantısıyla, mekan kavramının yeni anlamlar kazanacağından bahsetmektedir. Mekân algısı değişkendir. İç mekân algısında farklı başlıklardan söz eden Aydın (1986), bunları boyutsal algı etkinliği, görsel algı etkinliği, ısısal algı etkinliği, işitsel algı etkinliği sınıflandırmaktadır. Duyular, farklı algıları oluşturmaktadır. Kahvecioğlu’na (1998) göre, birey ile mekân arasındaki algısal ilişkinin gelişiminde, bütün duyuların kullanımı sonucunda ortaya çıkan duyuların, mevcut mekân ile ilgili algı ve imajı etkilediğidir. İç mekân algısı bir bütündür, tek bir duyu ile değil, bireyin mekânsal yaşamı ve tüm duyuları ışığında değerlendirilmesi gerekmektedir. Kahvecioğlu, tüm bunların ışığında şu tanımı yapmaktadır: Kahvecioğlu (1998), anlık duyumsal imgelerin yanı sıra, bireyin yaşamış olduğu hayatın da mekân etkisi üzerinde aktif rolünden bahsetmektedir. Mekân algısında

bireyin yaşamı paralel doğrultudur. Bu sebeple bir bütün olarak ele alınmalıdır. Bu doğrultuda bir diğer mekân algısı tanımı şu şekildedir: ‘‘Mekân algısı psikolojik, eğitsel, bilişsel ve biyolojik süreçleri bir bütün olarak barındırmaktadır’’ (şat ve diğ, 2015).

Turan, 2011 yılında yapmış olduğu çalışmada algıya şu satırlarla değinmektedir:

Algı zerine yapılan çeşitli çalışmalarda ise; yatay çizginin devamlılık, rasyonellik, durağanlık; düşey çizginin sonsuzluk; düz hatların rijitlik, kuvvet; eğri hatların esneklik, yumuşaklık; spiralin dünyadan kopma ve yükselme; küpün bütünlük, eşitlik; daire merkezilik; elips hareket hissi uyandırmakta ve tasarımcı bu psikoloji yorumlardan biçime ulaşabilmektedir. (Turan, 2011, s. 165)

Mimari yapı içerisinde oluşturulan kompozisyon ögeleri ile mekân bir bütün olarak algılanmaktadır. Algı, kompozisyonun bir sonucu niteliği taşımaktadır. Gezer (2014), mekânsal kompozisyonu oluşturan ögelerden doluluk-boşluk ile ilgili de olduğunu, mimarinin yapılı alanlarla var olduğu kadar boşluklarla da var olduğunu söylemektedir. Mekân kurgusunda, doluluklar ve boşluklarla birlikte kurgulanan iki zıtlığın birleşimden bahsetmektedir. Bu doluluk-boşluklar ve oluşan zıtlıklar sonucunda mekanı bütün olarak algılanmaktadır. Mekân bireyi dış dünyadan soyutlayan bir olgudur, oluşumdur. Mekânsal kompozisyonu oluşturan ögelerin kullanım şekli, kullanıcı ile psikolojik ve fiziksel olarak etkileşim halindedir. Kompozisyonadaki doluluk-boşluk oranları, bölücüler, yönlendirici biçimler bireye özgürlük katarken, bazen de kısıtlayıcı bir rol üstlenebilmektedir. Mekân kurgusu iyi tanımlanmalı ve temelde, kullanıcı ihtiyaçlarına göre şekillendirmek önemlidir. şat ve diğ. (2015), formdaki düzenlemelerin önemini vurgulamışlardır. şekil 2.31’deki tabloda, kompozisyon kurgusundaki yapılanmanın, mekansal ve bireysel etkileri paylaşılmıştır:

DURUM	KOMPOZİSYON	DUYGU
Stabilite	Strüktürde güvenlik, sağlamlık	Güven duygusu
Bütünlük	Farklı parçaların bir bütün olarak algılanması	Kararlılık
Denge-Uyum	Parçaların birbirine uyumlu bir şekilde kullanılması, bunun sonucunda denge-uyum sağlanması	
Derinlik		Üç boyut kompozisyon kurgusunda birey üzerinde çeşitlilik ve farklı algı türleri yaratması
Kapalılık	Mahremiyet ve mekân tanımlaması	
Mekânsal gerilim	Belirli ve yakın aralıkların oluşmasıyla temasın olmaması	
Okunurluk	Kurguda açıklık ve netlik	
Saydamlık	Farklı açılardaki katmanlar arasından diğer katmanların gözükmesi, algılanması	
Süreklilik	Dil birliği, tutarlılık	
Temas	Parçaların birbirleri ile olan ilişkisi	

Şekil 2.31 : Mekan kurgusunun kompozisyon biçimleri üzerinden incelemesi (Şat ve diğ, 2015).

Kompozisyon üzerinden açıklanan bu kavramlar, mekânın algılanmasında öncülük etmektedir. Kompozisyondaki düzenlemeler, duyu organları aracılığı ile algıda seçiciliği ön plana çıkarılabilmektedir. Tüm bunların sonucunda mekân, birey tarafından deneyimlenerek algılanmaktadır. “Mekânın aslında form tarafından kavranan bir boşluk olduğunu algılayabilmek; 3 boyutlu düşünmeyi algılatmaktan geçmektedir” (Şat ve diğ, 2015). Edgü (2021), mekânsal algının, nesne algısından farklı olduğunu söylemekte ve algıda insan ölçeğinin öneminden bahsetmektedir. Edgü’ye göre birey, mekânı kendi ölçeğine göre algılamaktadır. “Ölçeğin büyüklüğü ve karmaşıklığı, gözlemcinin pasif dış gözlemci olmaktan çok çevresel sistemin hareket eden, dinamik bir parçası olması ve yine bu hareketli gözlemcinin belirli bir hedef veya amaç doğrultusunda davranması gibi nedenler bu farklılığa yol açar” (Edgü, 2021, s. 222).

Şekil 2.32’de yer alan örnekteki gibi iyi tanımlanmış boşluklar, dinamik bir yapıya sahiptir. Kullanıcının hareketlerini enerjik bir şekilde kurgulayan mekân, doluluk-boşluk üzerinden son derece iyi bir örnektir.



Şekil 2.32 : MAXXI: XXI Yüzyıl Sanatları Müzesi, Roma (Zaha Hadid , 2022).

Algı serüvenin bir parçası olan boyut, mekânsal olarak bireyin sınırlandırdığı bir kavram değildir. İnsan oranından çok daha öte ele alınan bir kavram olmakla birlikte, Gezer bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “ (...) mekânın kabul görmüş genel veya standarda bağlanmış belirli bir boyutsal sınırı olamaz. Ancak görsel algı sürecinde görsel imajların antropometrik genellemeleri ile mekâna ilişkin boyutlar insanın görme alanı içinde tanımlanabilir” (Gezer, 2014, s. 237). Algısal olarak, gözün gördüğü alan olarak sınırlandırılabilir.

Roth (2006), mimarlıktan alınan hazzın, algılamada etkin rol üstlendiğinden bahsetmektedir. Roth, iyi kurgulanmış bir mekânın önemini bu sözleriyle vurgulamıştır. Roth şöyle devam etmektedir:

Bu değer gözün ve bilincin (akıl) mimari yaşantıya ilişkin görsel veriyi nasıl algıladığı ve yorumladığıyla ilgilidir. Belki en temel kavram, bilincin kendisine gönderilen tüm bilgilerle duyular arası iletişime bağlı olarak anlam aramaya programlı olmasıdır. Bu nedenle neyi algıladığımız daha önceden neyi bildiğimize dayanmaktadır. (Roth, 2006)

Mekân, genel olarak yapıyı oluşturan renk, doku, form gibi öğelerle hissedildiği gibi, kimi zaman yapının kompozisyonu ile de desteklenir. Ritim, doluluk ve boşluk, açıklıklıklar gibi kompozisyonu oluşturan şekiller, algı sürecinin bir parçasıdır. Bu

tekli ögeler mekân algısında bir bütünü oluşturur ve kullanıcı tarafından bu şekilde algılanır.

Mimarlıktan aldığımız haz, onu algılayışımızla değerini bulur” diyerek şöyle devam etmektedir; “Bu değer gözün ve bilincin (aklın) mimari yaşantıya ilişkin görsel veriyi nasıl algıladığı ve yorumladığıyla ilgilidir. Belki en temel kavram, bilincin kendisine gönderilen tüm bilgilerle duyular arası iletişime bağlı olarak anlam aramaya programlı olmasıdır. Bu nedenle neyi algıladığımız daha önceden neyi bildiğimize dayanmaktadır. (Roth, 2006)

İç mekân algısında bir çok etmen vardır. Form, geometri gibi ögeler haricinde; ışık, renk, doku gibi unsurlar da bu algılaşımın içerisinde. Algı, bir bütündür. İç mekân algısında, algıyı güçlendiren öğeleri Ching şöyle açıklamaktadır:

Biçimin, oranlamanın, ölçeğin, dokunun, ışığın ve sesin yarattığı mekânsal nitelikler en çok mekânsal kapanımın özelliklerine bağlıdır. Bu nitelikleri algılayışımız sıklıkla karşılaşılan özelliklerin bileşik etkilerine verilmiş bir karşılıktır ve içinde yaşadığımız kültür, o güne kadarki deneyimlerimiz ve kişisel ilgilerimiz ya da yatkınlıklarımız tarafından koşullandırılır. (Ching F, 2002, s. 166)

Mekân algılamasında dolaşım yolları da algılamanın bir parçasını oluşturmaktadır. Geçiş yolları, mimarinin formu gibi yapıyı oluşturan temeller üzerinden de algı sürdürülebilir bir kavramdır. “Dolaşım yolu, bina mekânlarını ya da türlü iç ve dış mekân dizilerini birbirlerine bağlayan algısal bir bağ olarak anlaşılabilir. Zaman içinde Mekânlar’ın Ardışık sıralanışı boyunca hareket ettiğimizden, bir mekânı, nerede bulunduğumuz ve nereye varacağımız soruları ile ilişkili olarak deneyimleriz” (Ching F. , 2002, s. 228).

Algıdaki belirginlik, yüzeyde kullanılan renk, doku, malzeme ve ışık ile daha da etkileyici bir hale getirilebilmektedir. Mekânda algı, çevresel faktörlerin, mevcuttaki obje ile oluşturduğu zıt renkler ile de etki alanına girebilmektedir. Objeye vuran ışığın açısı ve bu ışığın vurduğu saatin ışın yoğunluğu bile bu algı çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. “Bir düzlemin şeklini, boyutunu, ölçeğini, oranını ve görsel ağırlığını algılama biçimimiz, onun yüzey özelliklerinden ve aynı zamanda da görsel bağlamından etkilenir” (Ching F. , 2002, s. 86). Zıtlık algının bir parçasıdır. Dolu-boş, açık-koyu, pozitif-negatif gibi kullanımlar, mekan algısını güçlendirmektedir.

“Görüş alanımız, normal olarak, şekil, boyut, renk ve yönlenim bakımından değişen heterojen elemanları içerir. Görüş alanımızın yapısını daha iyi anlamak için, içerilen elemanları iki zıt grupta düzenleme eğilim gösteririz: Figürler olarak algılanan pozitif elemanlar ve bu figürler için bir arka plan sağlayan negatif elemanlar” (Ching F. , 2002, s. 94). Şekil 2.33’te yer alan örnekte, hem boyutsal olarak hem de ton olarak vurgu çeşitliliği vardır.

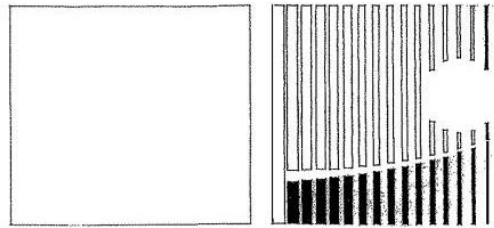


Şekil 2.33 : Harfler (Ching F. , 2002).

Algıyı, pozitif ve negatif alanlar olarak da ele almak gerekir. Doluluk ve boşluk, mekândaki kompozisyon dilini güçlendirerek, algıya vurgu yapmaktadır (Şekil 2.33). Fakat algılama biçimi bireyseldir, fonun beyaz mı yoksa siyah mı olduğu bireysel algının sonucunda cevaplanmaktadır.

Ancak her türlü koşulda, figürlerin, ki bunlar dikkatimizi çeken pozitif elemanlardır, kendilerine zıt bir arka plan olmadan var olamayacaklarını anlamamız gerekir. Bu nedenle, figürler ve onların arka planları salt zıt elemanlar olmaktan başka şeylerdir. Beraberce ayrılmaz bir gerçekliği -karşıtların birliğini- oluştururlar, tıpkı biçim ve mekân elemanlarının beraberce mimarlığı oluşturdukları gibi. (Ching F. , 2002, s. 94)

Şekil 2.34’te çizgisel boyutta, doluluk-boşuk gösterilmektedir:



Şekil 2.34 : Doluluk, boşluk (Ching F. , 2002).

Bir mekânın çevrelenme derecesi, tanımlayıcı elemanlarının biçimlenişi ve açıklıklarının düzeni tarafından belirlendiğinden örürü, mekânın yönelimini ve genel biçimini algılamamızda önemli bir etkindir. Bu mekânın içinden sadece duvarın yüzeyini görebiliriz. Mekânın dikey sınırını tarif eden

eleman işte tam da malzemenin bu ince katmanıdır. Duvar düzleminin gerçek kalınlığı ancak kapı ve pencere açıklıklarının kenarlarından teşhis edilebilir. (Ching F. , 2002, s. 168)

Gezer, ritmin bireyin doğumuyla birlikte geldiğini ve içgüdüsel olduğunu söylemektedir. Bu ritim duygusu da mimariyi yaşanabilir kılmaktadır. ‘‘Mimarlığı ritmiyle algılar, ritmiyle hissederiz. Duvarlar, kolonlar, kirişler, pencere açıklıkları bizi mimarının hissettirdiği ritimle sürükler, götürür. Adımlarımız farklılaşır birden bire, mimarının ritmine kapılır, gideriz. Bir anda senkronize olur adımlarımız mimarının tekrarıyla’’ (Gezer, 2014, s. 241). Algılama sürecinin de bir parçası olan ritim, yapıyı oluşturan ögeler sayesinde daha da vurgulayıcı bir hal almaktadır.

Ritim, biçim olarak yapıyı oluşturan elemanlar ile sağlanabildiği gibi, malzemeyi oluşturan ve ona kimlik kazandıran doku ile de verilebilmektedir. Şekil 2.35’te yer alan örnekteki gibi girintili çıkıntılı birçok farklı parça bütünü oluşturarak, yapıya güçlü bir ritim duygusu katmıştır. Bu çarpıcı ritim duygusu, yapının algısını güçlendirmiştir.



Şekil 2.35 : Norddeutsche Landesbank Binası, Almanya (Behnisch, 2022).

‘‘Tekrarlanan mimari elemanlarının birbirine bağlanmasıyla ortaya çıkan; dinamizm, devinimdir, vurgudur. Vurgulardaki süreklilik ritme daha da güç katar. Mimariyi canlı kılar, hissedilir olmasını sağlar, mimariyi yaşanır kılar’’ (Gezer, 2014, s. 242). Mekân algısında, malzemenin etkisi büyüktür. Kullanıcı, duyu organlarıyla dokunarak, görerek mekânı hisseder, bağ kurmaktadır. O andan itibaren birey, mekânla iletişim kurarak, mekânı yaşamaya başlar. Yapı ve doku, ayrı düşünülemez bir bütündür. Malzeme seçimi, mekânın kimliğini oluşturacağı için, çevresel, işlevsel olarak uyumlu ve doğru bir kullanım şarttır. ‘‘Mekânın algılanmasında malzeme dokusunun sıklık seyreklik, ışık-ışsıksızlık, doluluk-hafiflik, sıcaklık-soğukluk, hareket-sükunet,

yapaylık- doğallık ifadeleri, dokuyu bir yüzey kalitesi olmaktan çıkarıp, uzaklık ve yakınlık etkilerini güçlendirerek mekânı yeniden boyutlandırır’’ (Gezer, 2014, s. 245).

Tasarımcılar Jacob Bek, Nacho Marti ve Pablo Zamorano tarafından tasarlanan bu yüzeyde; doğal bir malzeme olan huş ağacı kullanılmıştır. Malzemenin getirdiği esneklik, yapının boyutsal hareketliliğini sağlamış ve yeni çözüm önerileri sunmuştur (Şekil 2.36). Adeta ağaç gövdesini anımsatan bu yapı, aldığı form ile doğanın organik yapısını vurgulamaktadır. Yüzeylerde oluşturulan kesikli açıklıklar, nefes alan doğal malzemeyi vurgularken, bireye özgürlük hissiyatı vermektedir. Form olarak yine dinamik ve tanımlı olan bu enstalasyon alanı, dokunun kullanıcı üzerindeki etkisine güzel bir örnek niteliğindedir. Tasarımcılar, yüzeyi şu şekilde açıklamaktadır: ‘‘Kavramsal olarak birincik hedefimiz bir tasarım süreci, malzeme, üretim süreci ve yapı arasındabir ilişki ve diyalog geliştirmektir’’ (Parafianowicz, 2011).



Şekil 2.36 : Genişletilebilir Yüzey Pavyonu (Parafianowicz, 2011).

‘‘Mimaride doku bütün plastik değerlerde olduğu gibi, monoton, kararsız olduğu bizi rahatsız edebilir. Bazen tümüyle doğal dokuların içinde yapay oluşturulan dokular ya da birbirine çok yakın olan karmaşık dokular mekânda yabancı kalırken, kimi zaman brüt beton yüzeyinde, kalıp içerisinde bulunan bir yaprağın izi mimariyi yaşanılır kılar’’ (Gezer, 2014, s. 245).

İkiz, iç mekân algısı için şu tanımlı yapmaktadır: ‘‘Mekân algısı, nesnelerin konumları, birbirleriyle, ortamla ve algılayıcı ile olan ilişkilerinin bütünüdür.’’ (İkiz, 2018, s. 3). Aydınlan’a (2001) göre, mimarlık eğitimi alan bireyler, algılamayı daha teknik açıdan irdeleyerek, anlam ve yarardan soyutlanmış bir şekilde ele alabilirler. Önceliği, mekânsal özelliklere (doku, renk, biçim, yüzey...vb) verebilirler. Aydınlan, Gibson’un bu algılamayı, *literal algı* olarak tanımladığını söylemektedir. Mimarlık eğitimi

almamış bireyler ise, yani kullanıcılar, çevreyi anlam ve yarar olarak görürler. Aydınlan'a göre Gibson bu durumu, *şematik algı* olarak tanımlamaktadır.

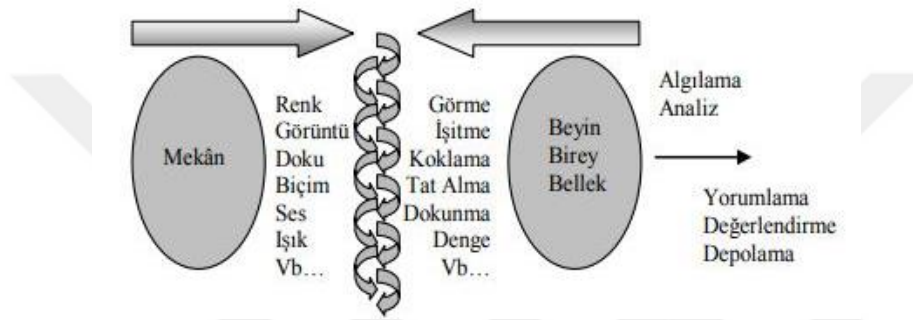
Tüm bunların sonucunda kullanıcı için mekân, anlam boyutunda önem arz etmektedir. Birey, mekân ile ne kadar sıkı bir bağ kurarsa, o kadar kendisini mekânın bir parçası olarak görmekte ve aidiyetlik duygusunu hissetmektedir. Mimari eğitimi almış bireyler ise, tasarım sürecinde mekânsal öğeleri oluştururken teknik açıdan uygunluğu arayabilmektedir. Fakat tasarım ve birey birbirinden bağımsız düşünülmemeli, bir sarmal gibi bütünü oluşturmaktadır. Aydınlan (2001) *literal algı* öğelerinden birinin yüzey olduğunu söylemekte ve mimar ile kullanıcı arasındaki iletişimin bununla sağlandığını belirtmektedir. Kullanıcının yaşam alanını yüzeyler oluşturmakta ve bu yüzeylere ne kadar anlam yüklenirse, simgeleme, çağrışım... vb. gibi, mekân ile arasında o kadar sıkı bir bağ oluşmaktadır. Bu durum, yüzeylerin iç mekân algısında önemini vurgulamaktadır. İç mekânda kullanılan tüm unsurlar, mekân algısı ile birebir ilişkilidir. Bu sebeple *literal algı*, kullanım şekli olarak önemlidir. Aydınlan (2001) iç mekân algısındaki etkileyici unsurların, yüzeyleri oluşturan fiziksel özellikler ile bağlantılı olduğunu söylemektedir. Renk, doku, ışık-gölge gibi özelliklerin, duvar, tavan ve döşeme gibi yüzeylere kattığı anlamla, algının güçlendiğinden bahsetmektedir.

Algılama, pozitif ve negatif duygular çerçevesinde etkin bir roldedir. Algılanan çevre ile bireyin yaşamı, kültürü, zevkleri gibi öznel bir örtüşme yaşandığında, birey çevresini pozitif algılayarak; hoş, iyi, güzel gibi duyguları da aktif bir şekilde hissedebilmektedir. Birey, nesneyi oluşturan öğeler ile (renk, doku, biçim, form...vb.) birlikte algılamaya çalışarak bir değerlendirmeye tabi tutar. Aydınlan (2001), fiziksel öğelerin yardımıyla, uzayın diğer kısımlarından ayrılan ve sınırları belirlenmiş uzay parçası olarak tanımlanabilen iç mekanın algılanışından bahsetmektedir.

Mekân algısında genel anlamda iki farklı noktaya değinilmektedir. İlki, mekânı oluşturan öğelerin birey tarafından mevcut haliyle algılanmasıdır. Burada mekânın fiziksel özellikleri ile birey arasında genel bir ilişki söz konusudur. İkinci algılama şekli ise, bireyin yaşamında anlamlandırdığı, ilişki kurduğu tüm durumları duygusal olarak kendi yorumu ile algılamasıdır.

2.6 İç Mekânda Görsel Algıyı Etkileyen Faktörler

Mimari yapılar, içerisinde bir çok anlamı barındıran oluşumlardır. Bu sebeple algılama faktörleri de çok çeşitlidir. Mimari yapının kompozisyonunu oluştururken izlenen form, malzeme, doku, ışık, renk gibi görsel algının içerisine giren unsurlar, algı sürecinin bir parçasıdır. Özak ve Gökmen'in 2.37'deki duyum aşamalarında, mekânı oluşturan öğeler ile bireyin duyu ve öznel algısı, sarmal bir şekilde birbirine bağlanmaktadır. Burada, algıyı etkileyen faktörlerin çok yönlülüğünü vurgulanmaktadır.



Şekil 2.37 : Mekânın duyum aşaması (Özak & Gökmen , 2009).

Aydıntan (2001), mekânı oluşturan iç ve dış malzemeler, fiziksel ve anlamsal olarak algılamada yeterli olmadığını söylemektedir. Algılama aşamasında etkin unsurları şu şekilde açıklamaktadır: Aydıntan (2001), algı için yüzeyi oluşturan elemanlar olarak sayılabilecek renk doku ve bunlardan ayrı olarak düşünülemeyecek ışık-gölgenin varlığının gerekliliğinden bahsetmektedir.

Aslan ve diğ. (2015), genel tanımlarda ön plana çıkan ve algılamada diğer duyu organlarına göre daha baskın olan görme duyusunun öneminden bahsetmektedirler. İç mekândaki görsel algıyı etkileyen faktörler için şu tanımları yapmışlardır: “ Biçim, renk, malzeme, doku ve ışık kavramları mekândaki görsel algıyı etkileyen tasarım öğeleridir. Görsel algılamanın dışında “boyutsal, ısısal ve işitsel” algı çeşitleri de mekânı algılamamızda rol oynarlar” (Aslan ve diğ, 2015, s. 139).

Gezer'in 2014 yılında yapmış olduğu çalışmada, mekân algısı ile ilgili şu satırları kaleme almıştır:

Mimariyi tüm duyularımız ve duygularımızla algılarız. Ritmini hissederek, zamana uyarak... Ona dokunmak, dokusunu, kokusunu hissetmek, sesini duymak, gözlerini kapayıp ruhunu hissetmek mimiari yaşamaktır. Mimarlığın kendine ait öğelerini zihinsel algılama sürecimizden geçirmek ve anlamlar katarak kendi yaşamsal deneyimlerimizle mimariyi hissetmek onu anlamaktır. (Gezer, 2014, s. 228)

MEKAN ALGILAMASINDA YÜZEY ALGISINI ETKİLEYEN FAKTÖRLER		
Yüzeyin Fiziksel Özellikleri	Yüzeyin Yararsal (İşlevsel) Boyutu	Yüzeyin Anlamsal Boyutu
Doku Algılaması	Fiziksel Kullanım	Çağrışımsal Anlam
Renk Algılaması	Biçimsel Kullanım	Simgesel Anlam
Işık Algılaması	Mekanın Tanımlanma Biçimi	

Şekil 2.38 : Mekân algılamasında yüzey algısını etkileyen faktörler (Aydıntan, 2001).

Aydıntan mekân algılamasında, doku, renk ve ışığa dikkat çekmektedir (Şekil 2.38). Bunların sonucunda bireyde işlevsel ve anlamsal boyutta algılama gerçekleşmekte, mekânsal deneyim bu noktadan sonra başlamaktadır. Mekânın oluşturan sınırlayıcılar, yüzey, doku, renk, biçim gibi elemanlar bir bütün olarak mekânı tanımlamakta ve bu şekilde algılanmaktadır. Mekân, tasarımcının bireysel yeteneklerini, kültürünü ve bilgisini, bugünkü mekâna yansıtabilmesi önemli bir unsurdur fakat tasarlanan mekânın kullanıcı ile zevklerinin uyuşması ilk adımdır. Bu sebeple tasarımcı ve kullanıcı arasında kurulacak bağ, uzun soluklu bir mekânın ilk adımıdır. Tasarımcının tasarım dili, mekân algısında görsel algıyı etkileyen unsurlar doğrultusunda anlamlandırılabilir. Kara ve Küçükerbaş, bu anlamlandırma için şu tanımlı yapmaktadırlar: “Mimar biçimlendirme kararları verirken kullanıcılara biçim, renk, doku, boşluk vb. mimari sinyaller aracılığı ile belirli işaretleri göndermektedir” (Kara & Küçükerbaş, 2001, s. 2).

2.6.1 Biçim

Aydıntan (2001), mekânlardaki biçimsel kullanımın ve biçimsel kullanımdaki işlevselliğinden bahsederken, mekân içinde yüzeyler genel şekliyle, duvar, tavan ve

döşeme biçiminde kullanıldığını fakat işlevsel olarak farklılaştığından bahsetmektedir. Bunun sonucunda ise kullanıcı için ifade ettiği anlamlar değişmektedir.

Farklı yüzey biçimleri, kullanım amacına göre farklılaştırılmaktadır. Zemin ve tavan yüzeyi renk, malzeme, doku, ışık gibi öğeler ile çizgileri daha net çizilmektedir. Algının da bir parçası olan bu öğeler, aynı zamanda biçimin tanımlanmasını da sağlamaktadır. Kullanılan her bir öğe, biçimler üzerinde farklı etkiler yaratmakta; bireyler üzerinde de algısal vurguyu güçlendirmektedir. Tüm bu etkilerin sonucunda, bütüncül bir algı söz konusudur.

Mekânın tanımlanmasında da biçimlerin rolü büyüktür. Aydın (2001), mekanın biçim üzerinden tanımlanmasını şu şekilde açıklamaktadır:

Aydın (2001), yüzeylerin, oluşturdukları iç mekânın tanımlanma biçimine göre de algılanmaların değişiminden bahsetmektedir. Örneğin; seramik kaplı bir banyo duvarı ile bir büro duvarı arasında algılama yönünden farklılıklar olduğunu söylemektedir.

Göler (2009), biçim ve biçimi tanımlayan öğelerin önemini vurgulamakta ve bütüncül bir yaklaşımdan bahsetmektedir: ‘Malzeme biçime, ışık biçim ve malzemeye, biçim ise varlığı ile mekana etki ederek yer alırlar’ (Göler, 2009, s. 2). Burada, mekan kurgusundaki biçime yüklenen her bir ögenin, mekan ve mekan algısındaki öneminden bahsedilmektedir ve birbirinden bağımsız düşünülmemektedir. Biçim ve biçimi şekillendiren öğelerin mekan algısının yanında, kullanıcı üzerinde duygusal etkiler de bırakmaktadır. Özellikle bireylerin ihtiyaçları ve zevklerine paralel olarak tasarlanan alanlar, aidiyetlik duygusunun da önemli bir parçasını oluşturmaktadır. İç mekanda görsel algıyı etkileyen faktörlerin temelinde de, biçimsel özelliklerin kullanım biçimleri yatmaktadır. Tüm bu biçimsel özellikler, kendi aralarında kategorize edilmektedir. Vurgu sırasına göre, renk, doku, ışık gibi biçimi tanımlayıcı öğelerin kullanım oranları, yoğunluğu gibi durumlar, biçimin de kimliğini etkilemektedir.

Şekil 2.39’deki örnekte, şehir merkezinde bank tasarımı görülmektedir. Biçimin yönelimi ile oturma alanları tanımlanmış ve biçimi oluşturan öğelerden renk ile de birey algısı güçlendirilmiştir. Oturma yüzeylerinin zeminden renk ile devam ettirilmesiyle, kullanıcı için sınırlar oldukça net çizilmektedir.



Şekil 2.39 : Biçim ve biçimsel özellikler ile çevrenin tanımlanması (Pinterest, 2022).

Sonuç olarak biçim, iç mekan ve çevre algısını doğrudan etkilemektedir. Algı ise, biçimi oluşturan öğeler ile de desteklenmektedir. Bu bağlamda biçimin öğeleri, kullanıcının aidiyet kavramı ile de ilişkilendirilmektedir. Kullanıcının da algılama eylemindeki seçiciliği, kişisel imgeleri doğrultusunda farklılık göstermektedir.

2.6.2 Renk

Renk, nesnelerin kimliğini tanımlayan ve algıyı güçlendiren öğelerin başında gelmektedir. Gürcan, renk için şu tanımlı yapmaktadır:

“...Daha yalın bir ifade ile renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır. Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpması ve kısmen soğurulup kısmen yansması nedeniyle çeşitlilik gösterir ki bunlar renk tonu veya renk olarak adlandırılır” (Gürcan, 2008, s. 43).

“Mekânın görsel algılama sürecinde renk, çok önemli bir fiziksel algılama bileşeni olmanın dışında psikolojik algılamayla ve estetik boyutuyla birlikte değerlendirilmesi gereken, mekânın en güçlü iletisi, görsel konforun yanı sıra yaşamsal konforu da etkileyen görsel algılamanın en önemli öğesidir” (Gezer, 2014, s. 252). Göz yoluyla algılanan renkler, nesnelerin tanımlanmasını kolaylaştırmaktadır. Aydın (2001),

algılanan renklerin yüzeyin görsel anlamda büyüklüğünü ve ayrıca anlamını belirlediğinden bahsetmektedir. Yani renk ve mekân algısı, mekan algısında bütündür.

Renkler, toplumdan topluma değişiklik gösteren ve kültür ile beslenebilen bir olgudur. Bazı sembolik anlamlar yüklenen renkler, toplumların tarihsel süreçlerinde son derece önemlidir. Yapılarda kullanılan renkler de, çevresel faktörler önemli bir etkidir. Abin Design Studio tarafından tasarlanan ve sanat tesisi olarak kullanılan Şekil 2.40'taki bu yapı, gökyüzünden ilham alınarak tasarlanmıştır. Birbirinden farklı ve canlı renkler binanın cephesini oluştururken, gökyüzünün değişken ve dinamik halini de etkileyici bir biçimde stilize etmektedir. Kullanım amacı da bu yönde bir tasarımın unsuru olarak, cepheye yansıtılmış ve gençliğin dinamizmi vurgulanmaktadır.



Şekil 2.40 : Uluslararası Yönetim Enstitüsü, Hindistan (Abin Design Studio , 2022).

“Sıcak veya soğuk renklerin oluşturduğu armoni, bir rengin açık- koyusuyla oluşturulan ton armonisi, kontrastların armonisi gibi armoni uygulamaları mekânı hissettirmede etkili bir araçtır. Bu kompozisyonlar bir yandan mekânı daha hissedilir ve yaşanır yaparken, diğer yandan mekânın algılanmasında denge ve birlik unsuru oluşturur” (Gezer, 2014, s. 252).

Aydıntan (2001), rengin ışık olmadan var olamayacağından bahsetmektedir. Renk duyumuna, ışık biçimsel olarak bir enerjiyi ortaya çıkarmaktadır. Aydıntan (2001), renkleri iki gruba ayırmaktadır. Bunlar sıcak renkler ve soğuk renklerdir. Sıcak renkler, sarı, kırmızı, turuncudur. Soğuk renkler, mavi, yeşil, mordur. Tüm bu renkler bireylerin algısal süreçlerinde etkin bir faktördür. Sıcak renkler bireyde pozitif ve daha olumlu hisler uyandırırken, soğuk renkler daha negatif ve mesafeli hissettirmektedir. Sıcak renkler enerji, mutluluk, heyecan gibi duyguları ortaya çıkarmaktadır. Yüzeylerin dokularında değinildiği gibi, nesne, yüzey gibi yerlerde kullanılan renkler, kişiye daha yakın gözükmemektedir. Soğuk renkler enerjinin aksine dinginliği temsil etmekte ve daha durağan bir etki yaratmaktadır. Aynı şekilde nesne ve yüzeylerde kullanımı ise uzak izlenimi vermektedir.

Renk ile ısınmanın olabileceği gibi ilginç bir yaklaşım da söz konusudur. Aydıntan (2001), bu konu hakkında renklerin sadece hacimsel daralma-genişleme, ağırlık-hafiflik, yakın-uzak ve ısıya bağımlı olmadığını, aynı zamanda renklerin mekânlarda kullanımı ile bireye yetersiz bir ısınmanın bir dereceye kadar yerini tutacak sıcaklık hissi verildiğinden bahsetmektedir.

Diğer algı türlerinde de değinildiği gibi, renk algılamasında da bireyin kültürel yaşamı, gelenek ve göreneklere, yaşadığı coğrafya gibi unsurlar etkileyici unsurlardır.

Yapılan deneyler, renklerin bireyler üzerindeki etkisini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Çelik'in (2000) vermiş olduğu deney örneğinde; bir grup deneğe, 4 adet farklı renkteki termosun her birinden kahve içmeleri söylenmektedir. Bütün termostaki kahveler birbiri ile aynıdır fakat termos renkleri farklı olduğu için denekler bu noktada kahvelerin farklı olduğu söylemektedir. Bunun sonucunda *kahverengi* termostaki kahve için *koyu-sert*; *kırmızı* termostan içtikleri kahve için *zengin tatlı*; *mavi* termostan içtikleri kahveye *hafif ve güzel kokulu*; *sarı* kaptan içtikleri kahveye ise *zayıf-kötü kokulu* demişlerdir.

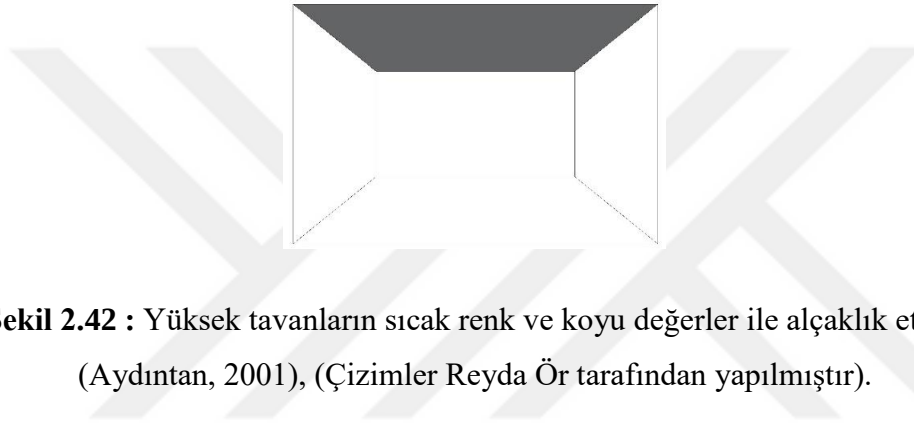
Renklerin psikolojik etkisi, bilimsel dayanaklar sonucunda yadsınamaz bir gerçektir. Soğuk ve sıcak renkler olarak iki farklı grupta ayrılan renkler, psikolojik olarak verdikleri etkiye göre sınıflandırılmaktadır. Bu çalışmada renkler, genel haliyle mimari ve tasarım açısından incelenmektedir. Fakat renklerin gücü, birçok farklı alanda, işlevsel olarak kullanılmaktadır. Örneğin; bazı renklerle markalar özdeşleşmekte, temsili renk görüldüğünde bazı markalara çağrışım yapabilmektedir. Pazarlama sektöründe dikkat çekmek için veya bir üründe vurgulanmak istenen alanı öne çıkarmak için kullanılabilir. Bu ve bunun gibi sayısız örnekte olduğu gibi...

Renkler ve değerleri	Sıcak Renk Koyu Değer	Sıcak Renk Açık Değer	Soğuk Renk Koyu Değer	Soğuk Renk Açık Değer
TAVANDA	Kasvetli Tehditkar	Manevi baskı verici	Kapatıcı Örtücü	Yükseltici
DUVARDA	Çevreleyici	Hareketlendirici	Soğuk	Yönlendirici Serin
ZEMİNDE	Tutucu, Sağlam Emniyetli	Yükseltici Kaldırıcı	Ağır	Emniyetsiz Koşmaya teşvik edici

Şekil 2.41 : Sıcaklıkları ve değerlerine göre mekânı oluşturan yüzeylerde renklerin kullanımı (Frieling, 1968).

Renklerin birey üzerindeki mekânsal etkisi, sıcak-soğuk renk değerleri üzerinden Şekil 2.41’de görülmektedir. Şekil 2.41’deki renk ve değerleri, aşağıdaki eskizler doğrultusunda incelenmiştir.

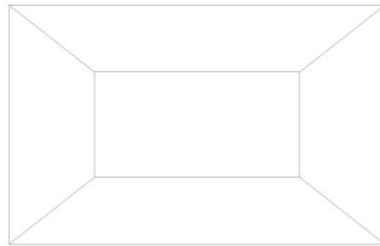
Yakınlık ilkesinde sıcak renkler ile nesne ve yüzeyler, olduğundan daha yakın gösterilmekteydi. Buradan yola çıkarak, yüksek tavanlı mekânlarda sıcak renkler ve koyu değerler kullanılarak, olduğundan daha alçak ve sıcak bir ortam yaratılabilmektedir. Buna ek olarak, tavan haricinde kalan yüzeylerde açık değerler kullanılarak, tavan ön plana çıkarılabilmekte ve mekân olduğundan daha geniş algılanabilmektedir. Açık-koyu zıtlığı ile yüzeyler birbirini itmektedir (Şekil 2.42).



Şekil 2.42 : Yüksek tavanların sıcak renk ve koyu değerler ile alçaklık etkisi (Aydıntan, 2001), (Çizimler Reyda Ör tarafından yapılmıştır).

2.43’teki bu şekil, iki farklı örneği temsil etmektedir. Birincisinde, mekânda tavan yüksekliği normalden alçak ise, soğuk renkler ile açık değerleri kullanarak, renklerdeki uzaklık ilkesi ile birlikte daha mesafeli gösterilebilmektedir. Bu şekilde tavan yukarı itilerek, basıklık hissinden mekân kurtulabilmektedir.

İkincisinde ise, mekânın tek renk olarak kullanılması, monotonluğu beraberinde getirmektedir. Bu sebeple tek renk kullanımı algısal açıdan sıkıcı bir durumu simgelemektedir.



Şekil 2.43 : Alçak tavanların soğuk renk, açık değerler ile yükseklik etkisi ve tek renk mekân örneği (Aydıntan, 2001), (Çizimler Reyda Ör tarafından yapılmıştır).

Mekânın yan duvarlarında soğuk renk ve açık değerler kullanılarak, yüzeyler birbirinden daha uzak ve bu yolla mekân daha geniş gösterilebilmektedir. Buradaki etki, yüzeylerin birbirini itmesidir.



Şekil 2.44 : Duvarların soğuk renk ve açık değerler ile uzaklık etkisi (Aydıntan, 2001), (Çizimler Reyda Ör tarafından yapılmıştır).

Şekil 2.45'te ise, mekânda koyu renkler ve koyu değerler kullanılarak alanı daraltma söz konusudur. Burada yaklaşma ilkesi devrededir. Bu yöntem, normalden geniş alanları olduğundan daha dar göstererek, renk ve mekânsal alan olarak daha samimi bir ortam yaratmaktadır.



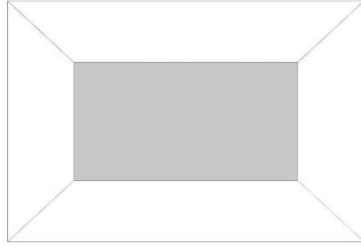
Şekil 2.45 : Duvarların sıcak renk ve koyu değerler ile yakınlık etkisi (Aydıntan, 2001), (Çizimler Reyda Ör tarafından yapılmıştır).

Şekil 2.46'da, mekânda bireyi karşılayan duvar, sıcak renk ve koyu değerler ile olduğundan daha yakın gözükmektedir. Mekânı kısmen daraltarak yine Şekil 2.45'teki gibi bir etki söz konusudur.



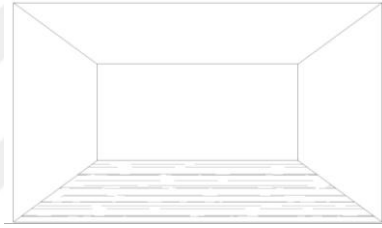
Şekil 2.46 : Karşı duvarın sıcak renk ve koyu değerler ile yakınlık etkisi (Aydıntan, 2001), (Çizimler Reyda Ör tarafından yapılmıştır).

Şekil 2.47'daki mekânda karşılayıcı duvar, soğuk renk ve açık değerler ile daha uzak ve mesafeli bir atmosfer çizmektedir. 2.46'daki şeklin zıttıdır.



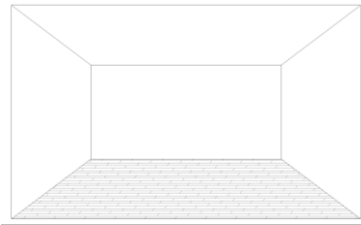
Şekil 2.47 : Karşı duvarın soğuk renk ve açık değerlerde uzaklık etkisi (Aydıntan, 2001), (Çizimler Reyda Ör tarafından yapılmıştır).

Şekil 2.48'da zemin döşemesinde sıcak renk ve koyu değerler kullanarak, mekânı deneyimleyen kişinin emniyetli, güvenli ve daha sağlam bir zemine basıyormuş algısı oluşturmak mümkündür.



Şekil 2.48 : Zemin döşemelerinin sıcak renk ve koyu değerler ile emniyetli algılanması (Aydıntan, 2001), (Çizimler Reyda Ör tarafından yapılmıştır).

Şekil 2.49'de zemin döşemesinde kullanılan soğuk renk ve açık değerler, sıcak renk ve koyu değerli zemin döşemesine göre negatif bir atmosfer yaratmaktadır. Mekânı deneyimleyen kişi, kendini huzursuz ve güvensiz hissedebilmektedir.



Şekil 2.49 : Zemin döşemelerinin soğuk renk ve açık değerler ile güvensiz, kaygan ve soğuk algılanması (Aydıntan, 2001), (Çizimler Reyda Ör tarafından yapılmıştır).

Tüm bu şekillerin sonucunda, mekânda kullanılan renk ve değerleri, mekândaki algıyı güçlü bir biçimle etkileyerek, birey ile mekân arasında, yakınlık-uzaklık ilişkisi kurmaktadır.

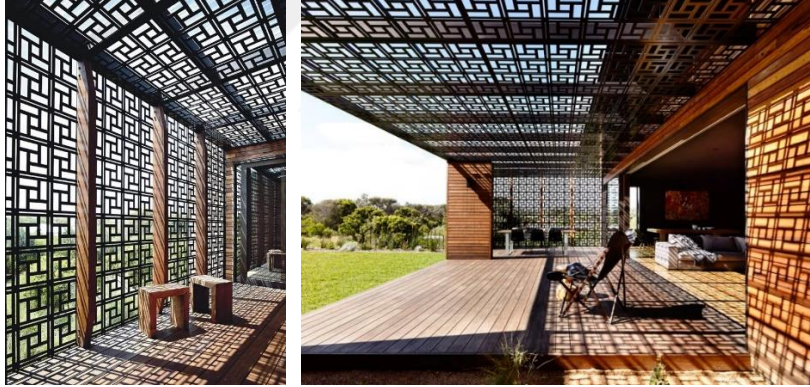
2.6.3 Doku

Aytuğ (1987), çalışmasında bahsettiği ve Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi tarafından yapılan deneyde, dokunun algı üzerindeki etkisini bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu deneyde, bireyin görsel olarak algıladığı ve yüzey dokusunun farklı sertlik dereceleri ile (yumuşak, orta, sert) birlikte, mekânsal algılama ve anlamlandırmadaki etkisine bakılmaktadır. Denekler için üç farklı model hazırlanarak bunlara üç farklı sertlik derecesi tanımlanmıştır. Birinci deneyde, deneklere kelimeler zıt anlamlarıyla birlikte verilerek, üç farklı sertlik derecesi için kullanılmaları istenmiştir. Buradaki amaç, negatif ve pozitif kelimelerin hangi sertlik derecesi için kullanılacağını ölçmektir. Yumuşak dokuya sahip mekân için, *yumuşak, basit, sade, ince, anlaşılır, geniş, dostça, sakinleştirici, rahatlatıcı, okşayıcı, sevimli, yüzeysel, hoş, sıcak, güçsüz, boş, sınırsız* gibi kelimeler eşleştirilmiştir. Orta sert dokuya sahip mekân için, *kavranabilir, anlaşılır, olumlu, dostça, sınırlı, dolu, derin, ifadeyi, güçlü, belirli mekân sıfatları* eşleştirilirken, sert dokulu yüzeyler için ise, *sert, kaba, güçlü, derin, baticı, abartılı, sınırlı, kavranabilir, belirli mekân, canlı, ifadeyi, olağanüstü, heyecan verici, soğuk, dar, sıkıntı verici, dinamik* gibi sıfatlar eşleştirilmiştir. Deneklere, farklı sertlikteki yüzey dokusuna sahip üç mekân kapsamında, büyüklük olup olmadığı sorularak, burada sertlik derecesinin boyutsal algıdaki etkisine bakılmıştır. Denekler, yumuşak dokulu mekânın diğer iki mekâna oranla daha büyük olduğu ifade etmişlerdir. En küçük mekânı ise, sert mekân olarak tanımlamışlardır. Tüm bunların sonucunda: “...dokunun, mekân algılamasında önemli bir yeri olduğu anlaşılmış, mekânı oluşturan dokulu yüzeylerin sertlik derecelerinin, gerek mekânın algılanan büyüklüğünü, gerekse mekânın anlamını etkilediği belirlenmiştir” (Aytuğ, 1987, s. 45). Doku, mekânı oluşturan diğer öğeler ile birlikte, kullanıcı da göz önünde bulundurularak tasarlanmalıdır. “Doku, malzemenin ışıklılık, hafiflik, sıcaklık, soğukluk, uzaklık ve yakınlık ifadeleri veren özellikleriyle malzemenin yüzeysel imajı olarak kalmayıp, zihinde bilgi birikimini, kültürle anlamlandıran ve bu bağlamda öznel olan iletilerdir” (Gezer, 2012, s. 5). Aydın (2001), doku algısının iki farklı türünden bahsetmektedir. Bunlardan ilki *görsel doku algılaması*dır. İki boyutlu doku izlenimi

veren çizimlerin (suyun üst tabakası gibi) dokunulduğunda görülmeden farklı olduğu söylemektedir. Görme ile dokunma tezatlık oluşturmaktadır. Bu durum, *görsel doku algılaması*dır. İkincisi ise *dokunsal doku algılaması*dır. Taş, duvar, karton gibi fiziksel basınç yaratan dokulara, *dokunsal doku algılaması* olarak tanımlamaktadır. Aydın (2001), tüm bunların sonucunda dokunun mekân algısını etkilediğini söylemektedir. Dokunun algılanmasının, yüzey algısını ve bunun sonucunda da mekân algısını etkilediğinden bahsetmektedir.

Gezer (2014), mekân algılamasında malzeme dokusunun *sıklık seyreklik, ıııklı-ıııksız, doluluk-hafiflik, sıcaklık-soğukluk, hareket-sükunet, yapaylık-doğallık* gibi durum ve duyguların, yüzey özellikleri olmaktan çıkıp, uzak veya yakınlık etkisini güçlendirerek mekânsal açıdan tekrar boyutlandırıldığını söylemektedir.

Şekil 2.50'deki ev tasarımında, peyzajı ve gün ışığını iç mekâna yansıtan dokulu paneller kullanılmıştır. Bu dokulu paneller ile zeminde oluşan şekiller, mekânı estetik açıdan güçlendirmektedir.



Şekil 2.50 : Doku kullanımı, Wolveridge architects/Avustralya, 2013 (Archdaily, 2022).

Dokunun mekân algılanmasında da etkisi vardır. Birey, dokunarak onu algılar ve mekân hakkında da bu yolla bilgi sahibi olur. Mekânı oluşturan nesne ve yüzeyler, mekânı tanımlamakta ve atmosferini etkilemektedir. Doku, bireyde fiziksel olarak etkileşim kuran ve temas yoluyla uyarıcı niteliği taşıyan bir ögedir. Malzeme ve dokunun özelliklerine göre de ısısal durumlar söz konusudur. Örneğin; demir yüzeyinin soğuk olması gibi. Öncesinde bahsedildiği gibi, dokuların sertlik dereceleri de, birey psikolojisinde son derece etkilidir. Mekânlarda verilmek istenen etkiye göre

doku kullanımı, algıyı doğru yönlendirebilmek adına oldukça önemlidir. Örneğin; eğlence mekânlarında daha yumuşak dokular tercih edilebilir. Rahatlama, sakinlik gibi hisleri uyandıran ve bireyi eğlenceye sevk eden bu durum, algıyı doğru bir şekilde yönlendirmektedir. Belediye binaları, anıt gibi daha resmi mekânlarda ise sert yüzeyler tercih edilmektedir. Algısal olarak resmiyeti ve ciddiyeti temsil eden bu yüzeyler, yine doğru algı yönlendirmesi olarak açıklanabilmektedir. Dokudaki renk, parlaklık gibi özellikler de birey üzerinde psikolojik etkiye sahiptir. Sıcak renkler daha yakın, soğuk renkler ise daha uzak gözükmektedir. Soğuk renklerin, sıcak renklere göre itici bir güce sahiptir. Mekânlarda mesafeli veya daha samimi bir etki için renkler kullanılabilir. Dokulu parlak yüzeyler, mat yüzeylere göre daha yakın hissedilir, aynı şekilde sıcak renkleri de dokulu parlak yüzeylerde kullanarak, yakınlık etkisi artırılabilir. Gezer (2014), malzeme ve dokunun birliğine değinmekte ve malzemenin doku sayesinde tanındığını ifade etmektedir: “ Ahşap, taş, tuğla, beton, cam, metal, plastik gibi pek çok malzeme karakteristik yapıları ile kullanıldıkları yerde dokuları ile kimliklerini vurgularlar” (Gezer, 2014, s. 244).

Aydıntan (2001), iki boyutlu plastik değerlerden (çizgi, biçim, ton, renk) üçüncü boyuta geçilirken, ara eleman olarak dokudan bahsetmektedir. Dokuyu genel hali ile üç grupta toplamakta ve sert dokular, orta sert dokular ve yumuşak dokular olduğunu söylemektedir. Göler (2009), görsel (yapay) dokuların, renkteki ışık değişimi ile oluştuğunu söylemektedir. Dokunun algılanmasında ışık, en önemli unsurlardan biridir.

Şekil 2.51'deki duvar yüzeyleri, ince ağaç kütüklerinden tasarlanmıştır. Gelişigüzel yerleştirilmiş gibi gözüken fakat belli bir ritimde devam eden ağaç kütükleri, doğal ortamın iç mekâna yansımalarının temsili bir görüntüsüdür. Kütüklerin biçimsel hareketi ve zemindeki yumuşak ritim, doğal ortamın rahatlatıcı etkisini psikolojik olarak hissettirmektedir. Ayrıca kütüklerin arasında oluşan açıklıklar, mekânı nefes alan bir alana çevirmektedir. Kullanılan renkler, birbirine yakın tonlar olmakla birlikte, sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Kullanıcı bu mekânı deneyimlerken, form ve dokusal bütünlük açısından dengeli ve güçlü bir atmosferin içerisine girmektedir. Bu sebeple form, doku, renk uyumu gibi mekânı tanımlayıcı öğelerin iyi bir kullanım şekli oldukça önemlidir. Mekânı dokunarak hissetmek bu noktada başlamaktadır.



Şekil 2.51 : İç mekânda doku örneği (Pinterest, 2022).

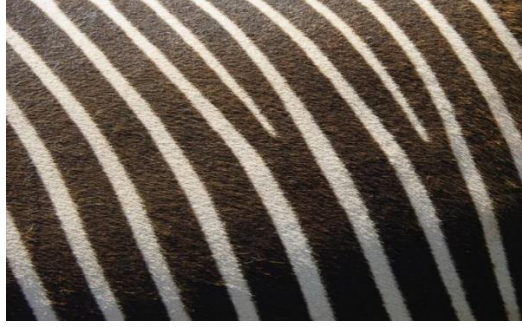
Gezer dokunun tasarımda bir bütün olduğunu söylemektedir: ‘‘Mekân içinde doku; yüzey kalitesinden öte, o mekânı meydana getiren parçaların, kullanılan malzemelerin üç boyutlu örgüsü ve bütünlüğüdür’’ (Gezer, 2014, s. 244). Göler (2009), dokuyu *sert, orta, yumuşak* diye üçe ayırmakta, *doğal* ve *yapay* olarak da incelemektedir.

Doğal Doku (üç boyutlu) : Göler (2009), cisimlere dokunarak hissedilen dokular için doğal (gerçek) dokular demektedir. Şekil 2.52’deki üç boyutlu petek formu, doğal dokuya örnektir.



Şekil 2.52 : Üç boyutlu doğal doku (Maggenta, 2022).

Yapay Doku (iki boyutlu) : İki boyutlu yüzeyler üzerinde hissedilen dokulara denmektedir. Pürüzlü bir kağıt, buna örnek olabilmektedir. Şekil 2.53’teki yapay doku, zebra desenli, iki boyutlu bir doku örneğidir.



Şekil 2.53 : İki boyutlu yapay doku (Pixabay, 2022).

Ching (2016), dokunun *dokunsal* ve *görsel* olarak iki farklı algılama şekline değinmektedir. *Dokunsal doku*, bireyin mekânı tanıma isteğinden doğan *dokunsal doku*, içgüdüsel bir harekettir. *Görsel doku*, görerek algılanır. *Görsel dokudaki* algılama gücü, dokunun tanımlanmasını güçlendiren ışık ile daha da netlik kazanmaktadır.

2.6.4 Malzeme

Malzeme, kullanıcı açısından mekânda istenilen etkiyi verebilmek için oldukça önemlidir. Malzeme kullanımı kullanıcı odaklı olmalıdır ve yaş, kültür, zevk gibi istekler göz önünde bulundurularak, uyumlu bir şekilde mekânda kullanılmalıdır. Mimari açıdan ise, yapının kültürel dokusunu bozmadan, çevresel uyum da göz önünde bulundurularak restorasyona gidilmelidir. Malzeme kullanımında, geçmişten bugüne iyi örnekler olduğu kadar kötü örnekler de oldukça fazladır. Aydınlan (2001), malzemenin hatalı kullanımlarına dikkat çekerek, malzeme seçiminin önemini bir kez daha vurgulamıştır:

- Yapılarda simgesel bir anlamı olan bazı malzemeler, simge veya simgeleştirilen haliyle kullanılmayarak, anlam kaybına sebep olmaktadır.
- Mekânlarda fark edilmesi istenen nesnelerin, fon duvarını nesneleri yok edecek bir şekilde kaplanmasıyla görsel etki yok edilmektedir.
- Birbirinden farklı renk, doku, parlaklık gibi birbirinden farklı malzemelerin bir arada kullanılması ile bütüncül bir yaklaşımdan uzaklaşılmaktadır.
- Tek bir mekândaki tüm duvar, döşeme gibi öğelerde aynı malzeme ve renk kullanarak monoton bir alan ortaya çıkmaktadır.

- Tek bir mekân içerisinde aynı malzemenin sürekli kendini tekrarlayan bir biçimde kullanımı yine monoton bir atmosfer sağlamaktadır.
- Malzemeyi, mevcut yapısından uzaklaştırıp başka bir malzemeye benzetmeye çalışarak, yüzeyde verilmek istenen etkiden uzaklaşmaktadır.
- Klasik ve modern gibi birbirinden farklı malzemelerin, dengesiz ve uyumsuz kullanımı, anlam karmaşası yaratabilmektedir.
- Kullanılan malzemelerin görsel açıdan yanılgıya sebep olması ile mekânda belirsizlik oluşabilmektedir.

Kaptan (1997), Renk ve malzemenin, iç mekânlardaki görselliği desteklediğini, bununla beraber estetik değer ile birlikte mekânın kimliğini yansıtan öğeler olduğunu söyleyerek, malzemenin de önemini belirtmektedir.

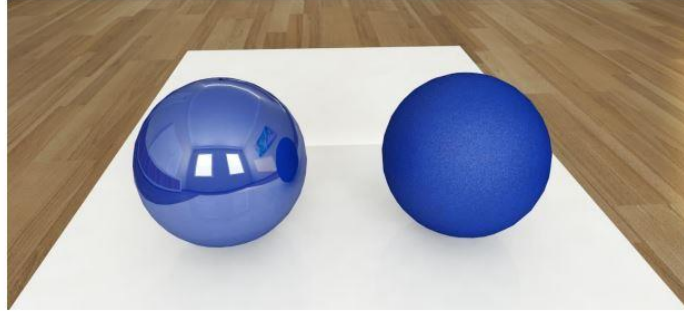
Büyükçelen'in (2007), çalışmasında bahsettiği gibi Akkul (Akkul 1998), malzeme yüzeyindeki dokunun, onun rengini belirten etkenlerden biri olduğunu söylemektedir. Işık, malzemenin özelliklerini ortaya çıkararak onun tanımını yapmaktadır. Işık olmadan yüzeyler tanımsızdır. Işığın malzemeye vurması ile birlikte *pürüzsüz yüzeyler* ve *pürüzlü yüzeyler* olarak, iki farklı doku ortaya çıkmaktadır.

Pürüzsüz Yüzeyler: Bu yüzeylerin içerisine ışık girmeden direkt geri yansır. Bu durum, ışığın göze ulaşmasını sağlayarak *aynasal yansımaya* oluşturur. Bu noktada malzemenin rengi, yansıma anında gözükmemekte ve göze yalnızca *aynasal yansıma* denilen ışık gelmektedir. Örneğin; metal, parlak yüzeyli ahşap gibi...

Pürüzlü Yüzeyler: Malzemenin yüzeyinde gözün görmediği birçok farklı girintili çıkıntılı dokular vardır. Işık, bu girinti çıkıntı veya pürüzlere yansyarak farklı bölümlere dağılır ve bu girinti çıkıntıların ebatları büyüdükçe renkleri de kendi içerisinde koyulaşır. Örneğin; kürk, halı gibi dokulu yüzeyler ışığı en çok yutan nesnelerdir.

Şekil 2.54'te iki adet aynı renkte daire vardır. Bu objelere ışık yansıması eşit bir şekilde gelmekte fakat yüzeylerinden dolayı renk emicilikleri ve bu durumda ışığı yansıtma oranları değişmektedir. Parlak yüzeye çarpan ışık, objeyi daha parlak ve daha yakın

göstermekte, pürüzsüz yüzey ise neredeyse hiç ışık almayan bir yüzeymiş gibi, normalden daha uzak gözükmetedir.



Şekil 2.54 : Pürüzsüz ve pürüzlü yüzeylerin özelliklerine göre malzeme algısı
(Özsavaş, 2015).

Malzeme, mekânda görselliğe katkısı olan önemli bir öğedir. Malzemeyi tanımak ve ihtiyaçlara yönelik doğru bir şekilde kullanmak önemlidir. Büyükçelen (2007), Malzemenin tanımlanması ve algılanmasının doku ve renk yoluyla meydana geldiğini söylemektedir. Göler, malzeme tanımını için: “Malzeme; bir şey yapmak, bir ürün oluşturmak vb. için kullanılması gereken nesne ya da nesneler olarak tanımlanmaktadır” (Göler, 2009, s. 147).

Şekil 2.55’te, zeminde kullanılan pürüzlü ve mat yüzey, ışığı yutmaktadır.



Şekil 2.55 : Malzemedeki pürüzlü yüzeyler (Mohawk Group, 2022).

Göler (2009), malzemeyi *doğal malzeme* ve *yapay malzeme* olarak ikiye ayırmaktadır.

Doğal Malzeme: Doğal malzeme işlem görmemiş olandır. Yapısı gereği doğal kaynaklı olan ve birbirinden farklı dokulara sahip olan, işleme uygun malzemelerdir. Şekil 2.56, doğal malzemeye bir örnektir.



Şekil 2.56 : Doğal malzeme (New York Stone , 2022).

Yapay Malzeme: Yapay malzeme işlem görmüş olandır. Özü gereği doğal olup, kullanılacak alana göre form, renk gibi özelliklerini belli bir işleminden geçirerek kullanılmaktadır. Şekil 2.57, yapay malzemeye örnektir.



Şekil 2.57 : Yapay Malzeme (Pinterest, 2022).

İç mekân zemininde cam malzeme kullanımı, güvensiz ve sağlamlık açısından yetersiz olarak algılanabilmektedir. Malzemeler, özellikleri doğrultusunda algılanırken, fizyolojik olarak da algı devreye girmektedir. Bu sebeple kullanıcının geçmişten gelen korkuları, travmaları olabilmekte ve kullanıcı kendisini tedirgin hissedebilmektedir. Bu görsel kapsamında, herkes için tasarım ilkesinden uzak bir yaklaşım söz konusudur (Şekil 2.58).



Şekil 2.58 : Zeminde cam malzeme kullanımı (Mendoza, 2012).

2.6.5 Işık

”Mimarlık, ışığın altında bir araya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve mükemmel bir oyunudur. Gözlerimiz biçimleri ışığın altında görmek için yaratılmıştır; ışık ve gölge bu biçimleri ortaya çıkarır” (Corbusier, 1999).

Işık, yapıyı tanımlamakta, özellikle mekânda kullanılan renkler, ışık yoluyla var olmaktadır. Işık yoğunluğu, rengin tonlarını ortaya çıkarmaktadır. Gezer, ışığın önemini vurgulayarak şunları söylemektedir: “Işığı görür, algılar, objeler üzerindeki yansımaları renk olarak idrak ederiz. Görme duyusu cisimlerden yansıyan ışığı beyindeki görme merkezine aktararak, bilinç seviyesinde bir araya toplar ve renk algısıyla birlikte görme olayını-görsel algılamayı oluşturur. Işığı olmayan yerde rengi de göremeyiz” (Gezer, 2014, s. 246).

Şekil 2.59’deki gibi ışık yoğunluğu, malzeme ve rengin de yoğunluğunu belirleyen bir unsurdur. Işık kaynağının başlangıç noktasındaki yoğunluk, malzemenin dokusunu kaybetmiş ve duvar rengini silmiştir. Yoğunluk azaldıkça, malzeme renk ve dokusu belirginleşmektedir. Aydınlık alan dışında kalan kısımlarda malzeme ve renkten bahsetmek mümkün değildir. Işıksız mekânı tanımlaması güçleşirken, kontrolsüz ışık kullanımı da mekânın kimliğini silmektedir.



Şekil 2.59 : Işık (Dilimiz, 2019).

Kaptan (1997), bireyin görebilmesi için bulunduğu ortamda ışığın olması gerektiğini söylemektedir. Işık olmadan form, formun öğeleri, renk, doku gibi nitelikler gözükmez. Bu sebeple her daim ışığa ihtiyaç vardır.

Mekânlarda ışığa, tarih boyunca bir çok farklı anlam yüklenmiştir. Mekânları kutsallaştırmak, bölümlere ayırmak, vurgulamak gibi mekânsal kimliği vurgulayıcı kullanımlar görülmektedir. Şekil 2.60'da gün ışığı, renkli camlardan geçerek, koridorda son derece etkileyici bir görüntü ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 2.60 : Işıklı koridor (İç Mimari Tasarım , 2022).

Aydıntan (2001), Gibson'un *ekolojik optik* adını verdiği kurallar doğrultusunda ışığı açıklamaktadır. Mevcut bir nesnedeki ışık, sadece retinaya yansıyan ışık değil, nesnelerin varlıkları süre boyunca yansıttıkları ve farklı gözlem noktaları ile birlikte farklı örnekler doğuran çevresel (ambient) ışık olduğunu söylemektedir. Her nesne çevreye sürekli olarak ışık yansımaktadır. Bu ışık yansıması, göz aracılığı ile birey tarafından algılanarak, nesneler hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamaktadır. Her nesnenin yansıttığı ışık, kendisine hastır.

Mekân algılamasında en baskın duyu organı görmedir. Bu sebeple ışığın açısı, yoğunluğu, rengi gibi algıyı yönlendirici faktörler mekânlarda iyi kurgulanmalıdır. Altan, mekânlarda kullanılan ışığın önemine şu şekilde değinmektedir: “Işık, sınırları belirgin veya belirsizleştirir, biçim veya dokuyu vurgular, bir özelliği gizler veya açığa çıkarır, mesafeleri küçültür veya büyütür. Bu değişimlerde ışığın gölge ile birlikte etkili olduğunu unutmamak gerekir” (Altan, 1993, s. 80).

Seçilen ışık kaynağı, mekânda verilek istenen etkiye göre seçilmelidir. Mekânlarda kullanılan sıcak renkler, cezbedici, davetkar, ilgi çekici ve samimi bir atmosfer yaratırken, soğuk renkler ise mesafeli, soğuk gibi daha negatif hissettirebilmektedir. Özellikle cafe, çalışma alanları, sosyalleşilen mekânlarda sıcak renkler kullanılarak daha cazip ve ilgi çekici mekânlar oluşturulabilmektedir.

Aydıntan (2001), aydınlık düzeyi ile ışıktaki renk sıcaklığı arasındaki ilişkiden söz etmektedir. Aydınlık düzeyinin düşük olduğu yerlerde sıcak ışık, aydınlatma yüzeyinin daha yüksek olduğu yerlerde ise soğuk ışığın insan yapısı için daha uygun olduğunu söylemektedir. Kaptan (1997), aydınlatmanın mekândaki estetik değerlerini arttırdığından bahsetmekte ve mekânda istenilen atmosfere katkı sağladığını söylemektedir. Aydınlatma, özellikle kapalı mekânları aydınlatarak, onları işlevsel hale getirmektedir. Mekan aydınlatmasında işlevsel ve estetik kullanım haricinde, objelerin ölçeğini değiştirmek, dinamizmi sağlamak, odak noktası haline getirmek gibi algısal çeşitlilikler üzerine de kullanılabilir. Sanat galerilerinde belirli bir eseri aydınlatıp odak noktası haline getirmek, farklı renklerde ve boyutlarda aydınlatma ile dinamik etkiler yaratmak gibi birbirinden farklı kullanım biçimleri algıdaki çeşitliliğe örnek niteliğindedir. Aydıntan (2001), insan ve ışık algısı için, insanın ışığı algılaması tüm diğer algılama türleri gibi yalnızca fiziksel uyarıya dayanmadığını, duyum organı ve gözlemcinin öznel durumu ile de etkili olduğunu söylemektedir.

Şekil 2.61’de merkezi bir yaklaşım söz konusudur. Özelleştirilmiş orta alan ve bireyi belli bir noktaya odaklayıp yönlendiren ışık, kutsal bir anlam taşımaktadır. Tavan açısı, gün ışığını orta noktaya yansıtmaktadır ve orta alan, mekândan soyutlanmaktadır. Malzeme seçimi ile de sade bir yaklaşım tercih edilmiş, canlı renk kullanımlarından kaçınılmıştır. Işık ile merkez noktası belirlenerek, özel bir alan yaratılmıştır. Tavandaki parçalı açıklıklar ile mekânın genel aydınlatması gün ışığı ile sağlanmıştır. Aydınlatmanın kullanımı ile birlikte, net bir biçimde sınırları çizilmiş, tanımlı alanlar oluşturulmuştur.



Şekil 2.61 : Gün ışığında odak noktası (Mimarobot, 2022).

İzgi (1999), mekân kurgusunda belirleyici unsurları şu şekilde açıklamaktadır:

- “Çevreleme ve bir örtü altına alma yollarının birlikte veya ayrı ayrı kullanılmasıyla gerçekleştirilen mekân kurgusunda
- Belirleyici yüzeyleri kısmen keserek
- Eksilterek, minimum indirerek
- düşünsel yöntemle tamamlamayı öngörmek
- ışık kullanarak, artırarak

azaltarak var olanı öne çıkarıp belirginleştirmek veya tam aksine eritmek, silmek, yok etmek mümkündür” (İzgi, 1999).

İzgi’nin de bahsettiği gibi, ışık kullanımına göre belirleyicilik şekillenmektedir. Şekil 2.62’deki çalışma alanları, tavanda bırakılan büyük açıklıklar, gün ışığı ile aydınlatılmaktadır. Özellikle okuma yaparken, doğal ışığın göze en yakın ışık kaynağı olması ve yormaması sebebiyle tercih edilmektedir.



Şekil 2.62 : Gün ışığında çalışma alanları (Arkiplus, 2022).

Aydıntan (2001), ışığın görsel doku ve renk algılaması için öneminden bahsetmektedir. Bu yönüyle, yüzeylerden çevreye yansıyan ışık, hem yüzey hem de mekân algısını güçlendirmektedir. Işık, kendi renksel özellikleri ve çevreye yansıtılma biçimiyle, tasarıma işlevsel ve anlamsal olarak katkıda bulunduğunu söylemektedir.

Aydınlatma, renk ve doku kütleyi meydana getiren yüzeylerin tanımlanması için diğer önemli tasar öğelerdir. Parlak ve yansıtıcı bir yüzey dokusu kütle etkisini yumuşatırken bir diğer dokulu yüzey artırabilmektedir. Uygun bir renk kullanımıyla kütle çevresinden görsel olarak ayrılabilir. Nihayet ışık biçimlerin algılanmasını gölgelerin yardımıyla değiştirebilmektedir. Özetle, kütle yüzeyleri renk, doku ve ışık-gölge sayesinde karakter kazanabilmektedir. (Altan, 1993, s. 81)

Demirkaya (1999) ışığı, objelerin uzaydaki varlığını tanımlayan ilk sıradaki görsel iletişim kaynağı olarak açıklamaktadır. Birey nesneye temas ederek objenin varlığını algılamak, ışık da objeye çarptığında görsel açıdan var olmaktadır. Demirkaya'ya (1999) göre nesne ve yüzeyler de ikincil ışık kaynağıdır ve ışık için şu tanımlı yapmaktadır. Işık, objelerin varlığını tanımlayan birinci görsel iletişim kaynağı olduğundan bahsetmektedir.

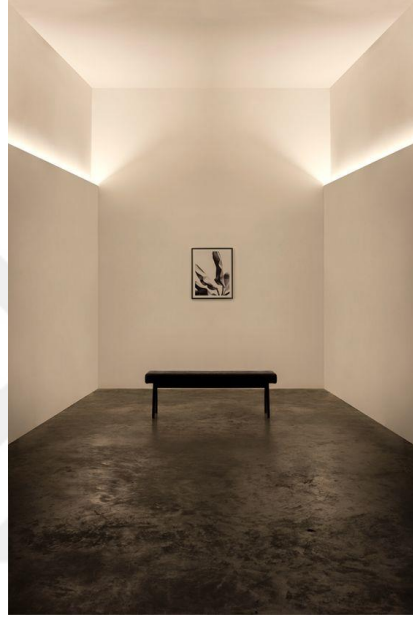
Birbirinden farklı tanım ve açıklamalar sonucunda ışık; zemini, duvarları, tavanı yani mekansal alanları tanımlamaktadır. Ticari mekanlarda ise sirkülasyon alanları, mekan düzenlemesi ve ziyaretçileri yönlendirme gibi işlevsel olarak farklı biçimlerde de kullanılmaktadır. Çalışma kapsamında ulaşılmak istenen sonuç doğrultusunda ışığın bireyler üzerindeki etkisi de incelenmektedir. Işık, mekanların aydınlatılması haricinde bireylerin üzerinde de duygusal durumlar oluşturmaktadır ve ışığın rengi, ebatları, yoğunluğu gibi çeşitlilikler, bireylerin algısı üzerinde etkin bir biçimde rol oynamaktadır.

2.6.5.1 Yapay ışık

İnsanoğlu varlığından bu yana, bulunduğu çevreyi algılama ve bu doğrultuda da ışığa her daim ihtiyaç duymuştur. İnançlar çerçevesinde de ışığa, güneşe, aydınlanmaya anlam yükleyen insanoğlu için ışık, her daim önem arz etmiştir. Geçmişten bugüne yapay ışık, yapıyı daha etkin bir şekilde kullanılmasına imkan tanımaktadır. Özellikle mekânsal ihtiyaçlar, yönlendirme, alanları belirleme gibi birçok faktör bu imkanın içerisine dahil olmaktadır.

Endirekt ışık, direkt ışığa göre bireyin konforu açısından özellikle uzun süreli oturma mekânlarında tercih edilmelidir. Endirekt ışık, ortamı daha soft bir şekilde aydınlatarak, mekânda sakinleştirici bir etki yaratmaktadır.

Şekil 2.63'te mekânda kullanılan endirekt ışık, gözü yormadan mekânın genelini aydınlatmaktadır. Yan duvar yüzeylerinde simetrik bir şekilde kullanılan ışık, mekândaki aydınlığı eşitcil bir şekilde sağlamakta ve sükunetin hakim olduğu bir atmosfer oluşturmaktadır.



Şekil 2.63 : Endirekt ışığın mekânda kullanımı (Unios, 2022).

Şekil 2.64'te direkt aydınlatma örneği verilmektedir. Burada doğrudan bir aydınlatma söz konusudur. Direkt ışığa göre daha sert gölgeler oluşturmakta ve insan gözü için bu ışık türü yorucu olabilmektedir. Direkt ışık, peyzaj, bina gibi yapıyı ve çevreyi tanımlamak amacıyla kullanıldığında son derece işlevsel bir amaca hizmet etmektedir.



Şekil 2.64 : Direkt ışığın mekânda kullanımı (Archiproducts, 2022).

Şekil 2.65’te bahçede kullanılan direk ışık, yolun sınırlarını çizerek, kullanıcıyı yönlendirmektedir. İşlevsel ve dekoratif olarak kullanılan bu direkt aydınlatma, sarı ışık ile sıcak bir atmosfer oluşturmaktadır.



Şekil 2.65 : Direkt ışık ile bahçe aydınlatması (Sider, 2022).

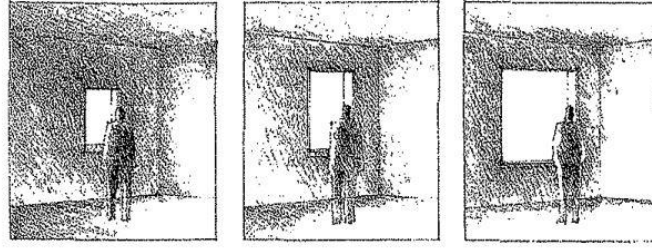
2.6.5.2 Doğal ışık

Gün ışığı mekânlar ve formlar için güçlü bir aydınlatma kaynağıdır. Gün ışığı değişkendir ve hava koşullarına göre mekânlarda farklı atmosferler yaratmaktadır. Güneşin doğuş yönüne göre, mekânlarda verilmek istenen etki değişken olabilmekte ve düzenlenebilmektedir.

Duvar düzlemindeki pencerelerden ya da tepe aydınlatmasından (skylight) giren güneş ışığı, oda içerisindeki yüzeylere düşer, onların renklerini canlandırır ve dokularını belirginleştirir.

Meydana getirdiği değişken ışık ve gölge durumları ile birlikte, güneş girdiği odanın mekânına canlılık vererek, bu mekânın içindeki biçimleri belirginleştirir. Gün ışığının oda içindeki yoğunluğu ve dağılımı mekânın biçimini netleştirebilir veya bozabilir; oda içinde renkli bir atmosfer yaratabileceği gibi hüzünlü bir ortam da yaratabilir. (Ching F. , 2002, s. 171)

Şekil 2.66’da görüldüğü gibi, Ching’e (2002) göre; pencere ve gün ışığı için bırakılan boşlukların boyutundan ziyade bunların konumu ve açısı daha önemlidir. Açı, yönelimi sağlamakta ve gün ışığının mekâna giriş oranını belirlemektedir. Konumlandırma ve açı devre dışı bırakılarak, açıklıklar sadece ebat olarak ele alındığında gün ışığını etkileyen bir çok unsur devreye girmektedir. Bunlar, yapının malzemesi, mahremiyet ya da cephe için bırakılan boşlukların yapının üzerindeki etkisi gibi etmenlerdir. Bu sebeple konumlandırma ve açı çevreden bağımsız yani direkt aydınlatma için temel koşuldur.



Şekil 2.66 : Gün ışığı için boşluklar (Ching F. , 2002).

Ching (2002), gün ışığının zararlarından nasıl korunacağına da değinmektedir. Günün belli saatlerinde mekâna giren direkt gün ışığının etkisi paravanlar ile minimize edilebilmektedir. Bu, nesnelerin üzerine düşen gün ışığının zararlarını azaltacak ve içerideki ışığın etkisini yumuşatacaktır. Bir diğer alternatif ise, açıklıkları kapatacak ağaçlar ve yan yana konumlandırılmış mimaridir. Ching’e (2002) göre mekânda duvar üzerindeki tek bir açıklık, mekân aydınlatması için yetersiz kalacak ve gün ışığı duvar üzerinde ışık patlaması gibi görünecektir. Bu da gözü yoran ve yanılsama yaşatan bir durumdur. İki veya daha fazla pencere açıklığı bırakılarak bu durum engellenebilmektedir.

Büyükçelen, doğal ışığın mekândaki tanımlayıcı unsur olarak varlığından bahsetmektedir. Burada gün ışığının mekâna girdiğindeki zaman dilimi, açısı, hava şartları gibi değişken unsurlar sayesinde mekân her seferinde farklı bir atmosfere bürünebilmektedir. Büyükçelen (2007), ışığın pencereden içeri girdiğinde mekânı oluşturan tavan, zemin gibi yüzeylere vurarak renkleri canlandırdığını söylemekte ve

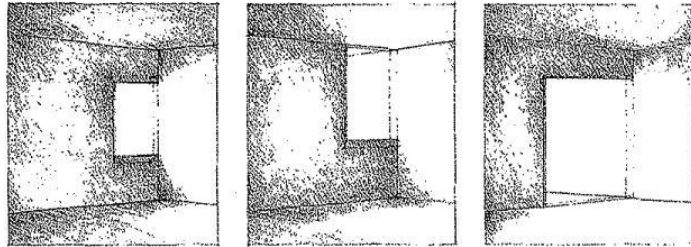
dokuları da aynı zamanda canlandırıp vurguladığından bahsetmektedir. Bunun sonucunda nesneler daha tanımlı hale gelerek, biçimleri vurgulanır. Hava durumu da mekânın atmosferini etkileyen önemli bir etmendir. Güneşli havalarda mekân daha çok aydınlanırken, kapalı havalarda mekân daha kasvetli bir atmosfere bürünebilir. Bu aydınlanma farklılıkları, mekânsal özellikleri de etkilemektedir.

Şekil 2.67’de, mekâna dik açıda giren doğal ışık, nesneleri ve renkleri tanımlarken farklı nüansları da ortaya çıkarmaktadır. Işık-gölge etkisi ile birlikte bir tablo gibi aydınlanan mekânda netlik hakimdir. Her nesne ikincil bir ışık kaynağı niteliğinde olduğu için, ışık; duvar ve zemin düzlemlerine çarparak diğer nesneleri de aydınlatabilmektedir. Mekânlarda nesnelerin konumlandırılması da, oldukça önemlidir. Aydınlatma ile mekânsal kompozisyon, nesneler ile bir bütünlük içerisinde olmalıdır.



Şekil 2.67 : Doğal ışık ile mekân tanımı (Pinterest , 2022).

Şekil 2.68’de, mekânda açıklıkların konumlandırılmasının önemi vurgulanmaktadır.



Şekil 2.68 : Farklı yüzey ve ebatlarda boşluklar (Ching F. , 2002).

”Bir açıklık, duvarın kenarına veya odanın köşesine yerleştirildiğinde, oradan giren gün ışığı açıklığın bitişiğinde ona dik olarak duran duvarın yüzeyini yalayıp

gececektir. Bu aydınlatılmış yüzey kendi başına bir ışık kaynağı haline gelip, mekânın ışık seviyesini zenginleştirir’’ (Ching F. 2002, s. 173).

Doğal ışık, mimarının dışında kalan bir ışık türüdür, bu sebeple yapıyı kurgularken, pencereler, yatay ve dikey açıklıklar gibi ışığın mekâna gireceği boşluklar iyi belirlenmelidir.

Ching (2002), açıklıkların formları üzerine de bir çıkarım yapmaktadır. Boyut, konumlandırma gibi unsurlar haricinde açıklıkların formu, açıklıklarda kullanılan desenler de mekândaki atmosferi ve ışık oranını etkileyecektir.

Mekân ve mekândaki nesneler tanımsızdır ve sıkıcı bir atmosfere hakimdir (Şekil 2.69).



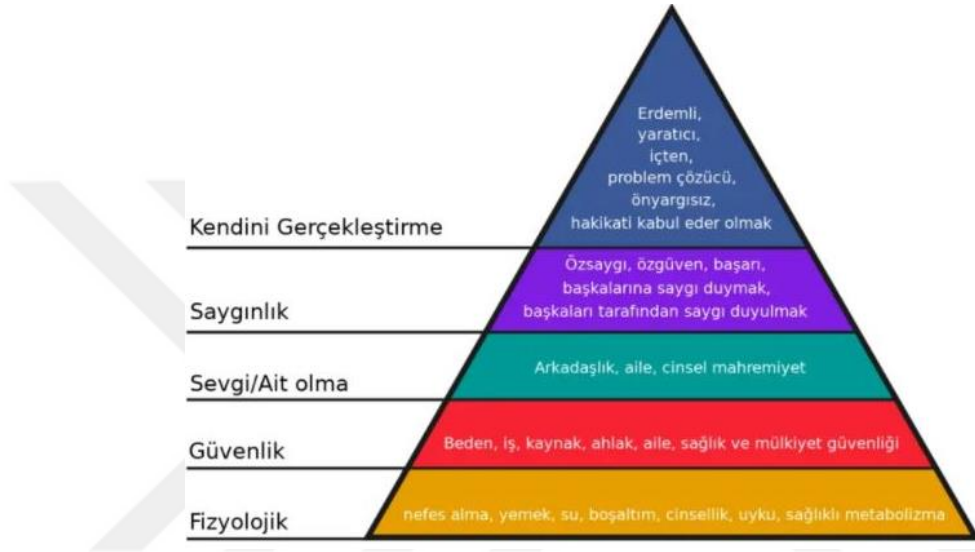
Şekil 2.69 : Az ışık alan mekân (Pinterest, 2022).

2.7 Aidiyet Kavramı ve Aidiyetliği Etkileyen Faktörler

İnsanoğlu yaşamından bu yana, hem bireysel, hem de toplumsal olarak mevcut bir yerde konumlanma ve orayı yaşam alanı olarak düzenlemeye ihtiyaç duymuş, bu durum hem doğuştan gelen bir duygu, hem de çevresel olarak gereklilik haline gelmiştir. Yaşam alanının işlevselliği kadar, bireyin psikolojik olarak da kendisini o alana ait hissetmesi bir gerekliliktir. Öznel bir şekilde oluşturulan yaşam alanı, güvenlik ve mahremiyet duygusunu da beraberinde getirmektedir. Aidiyetlik öznel bir kavram olmakla birlikte, bazı noktalarda da ortak değerlere sahip olabilmektedir.

Çomak, aidiyet duygusunu şu şekilde tanımlamaktadır: ‘‘Aidiyet duygusu, bir insanın ve toplumun kendini konumlaması ve bir yere ait hissetmesi ile oluşmaktadır’’ (Çomak, 2020, s. 48). Maslow’un ihtiyaçlar piramitinde, öncelikli olarak temel

ihtiyaçlar yani fizyolojik ihtiyaçlar gelmektedir. Bunlar nefes alma, yemek yeme, su içme gibi bireyin yaşamsal faaliyetlerini kapsamaktadır. Fizyolojik ihtiyaçlardan sonra güvenlik ihtiyaçları gelmektedir. Güvenlik, yaşadığı çevrede korunma iç güdüsüyle oluşan bir olgudur. Bir bakıma mahremiyet ile de bağlantısı olan güvenliğin akabinde sevgi/ait olma yani bir üst başlığı olarak mahremiyet gelmektedir (Şekil 2.70). Bireyin arkadaş çevresi ve ailesi gibi sosyal çevreyi oluşturan unsurlar, bireyin geldiği yeri, haliyle toplumdaki yerini belirlemektedir.



Şekil 2.70 : Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi (Mevam Psikoloji, 2021).

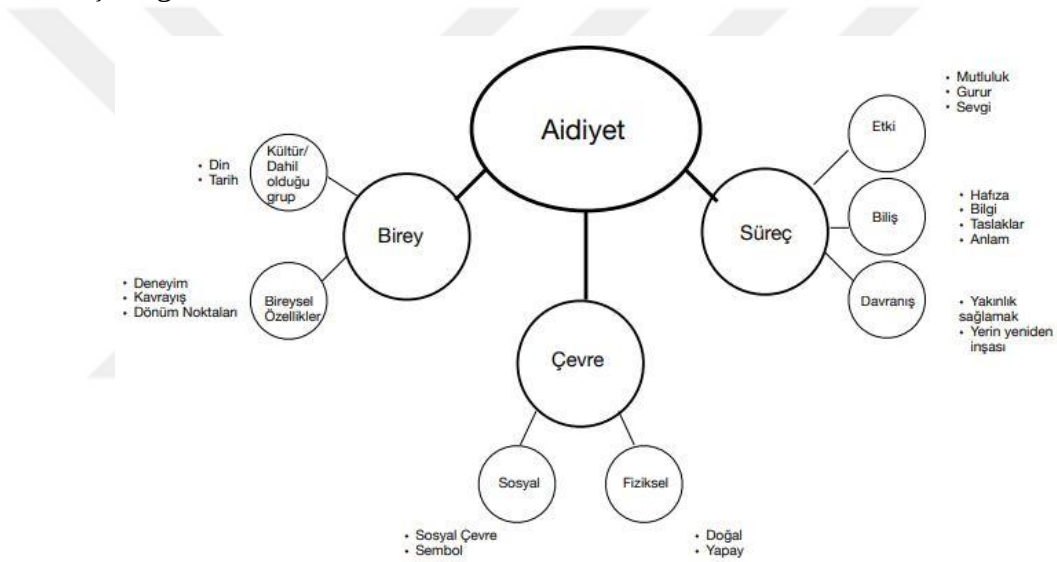
Erniş (2012), aidiyet kavramını, *kendini bir yere ait hissetme ve o yerde kendine ait izleri ve nesneleri kullanmaktır* diye açıklamaktadır. Eriş aynı zamanda mekân algısındaki memnuniyet için, *aidiyet* ve *mahremiyet* gibi psikolojik boyuttaki durumların da doğru bir şekilde sağlanması gerekliliğinden bahsetmektedir. Mekândaki aidiyetlik kavramının içerisine öznel bir yaklaşım dahil olmakla birlikte, her alan düzenlemesi beraberinde bir aidiyetliği de getirmektedir. Birey, fiziksel özellikleri ve ihtiyaçları doğrultusunda düzenlemeler yapmaktadır, buna ek olarak kültürel birikimi, zevk ve istekleri gibi psikolojik boyutta da şekillendirdiği mekân; aidiyetlik duygusu ile tamamlanmaktadır. “Aidiyet bir başka açıdan bir eklemlenme, çıkarılma ya da bütünleşme sürecidir. Ait olunan şeye ilişkin bir bütünleşme çabasıdır” (Alptekin, 2011, s. 20).

Bireyin kendisini mekâna ait hissetmesi çok yönlü bir oluşumdur. Maslow Piramiti'nde de bu durum vurgulanmaktadır. Bu çok yönlülüğe dikkat çeken Solak,

aidiyetlik kavramı için şu tanımı yapmaktadır: “Kişinin, kendini bir mekâna ait hissetmesi duygusal, fonksiyonel ya da kavramsal bir bağ ile gerçekleşebilmektedir. Kullanıcı, kendi için anlamı ve değeri olan mekânlar ile duygusal bağ; belirli bir aktiviteyi takip etmek için ise fonksiyonel bir bağ kurmaktadır” (Solak, 2017, s. 21). Mekân aidiyetliği, içerisindeki işlevsellığe de bağlı bir durumdur. Bu sebeple mekân organizasyonu kullanıcı odaklı kurgulanmalıdır. Bilal (2019), fiziksel mekân uygunluğunun aidiyet kavramının oluşmasında etkisinin olduğundan bahsetmektedir. *İnsan ölçeğinde tasarım, yeterli alan, donanım* gibi unsurlar yanı sıra; *havalandırma* ve *akustiğe* de dikkat çekmektedir. Bunların neticesinde, evrensel tasarım ilkelerine de dikkat edilmelidir. Mekânın düzenlemesi ve kullanılan malzemeler de aidiyetlik duygusu için önemli birer faktördür. Birey mekân etkileşimi, bu yönüyle doğru orantılıdır. Kahraman, mekân ve kullanıcı arasındaki ilişkiden ortaya çıkan kavramları şu şekilde ele almaktadır: “İnsan, gereksinimleri gereğince en basit anlamı ile çevresini şekillendirerek oluşturduğu mekânlarda kullanıcı sıfatı ile mekânla ilişkili davranış özellikleri ortaya koyar. Bu davranış özellikleri mekânsal davranış olarak tanımlanmakta, kişisel mekân, mahremiyet, kendileme/kişiselleştirme, aidiyet, egemenlik alanı kavramları ile açıklanmaktadır” (Kahraman, 2014, s. 76). Sözer (2019), aidiyet kavramının bireyde içgüdüsel olarak var olduğundan söz etmekte ve bireylerin ilişki, iletişim gibi ihtiyaçlarında işlevsel bir rol üstlendiğini söylemektedir. Sözer, çok yönlü olan aidiyet kavramını, toplumsal iletişim perspektifinde değerlendirmiştir. Öztürk ve Halaç (2020), aidiyet ve mekânsal aidiyet kavramları için, *aidiyet, bireylerin çeşitli aktiviteler, fiziksel etmenler ve deneyim kazandıkları mekânlar ile aralarında kurdukları karşılıklı etkileşimler* olduğunu söylemektedir. Geçkili’nin aidiyet tanımı şöyledir: “Aidiyet; en temel sözlük anlamıyla ilişkinlik demektir. Sosyolojik bakımdan, bir toplumsal yapıyı meydana getiren kişilerin birbirlerine bağlı olduklarını duymalarıdır” (Geçkili, 2018, s. 7). Bu yönüyle toplumsal bağlılık vurgulanmıştır. Aidiyetlik bağı, toplumsal oluşumunun da temellerini atan önemli bir kavramdır. Alpegemen (2019), bireyin çevresi ile iletişim süresinde *çevresini anlama, yorumlama, tanımlamayı* algı olarak ele almaktadır. Bu algı sonucunda da birey çevresi ile etkileşime girerek, duygusal bir bağ kurduğunu söylemektedir. Çakı, aidiyetliğin değişkenliğine dikkat çekerek, şu tanımı yapmaktadır: “Aidiyet, toplumsal, düşünülmüş ve duygusal-maddi doğal olabilen değiştirilebilir eklemelere işaret eder” (Çakı, 2017, s. 29).

Aidiyetlik kavramı çok yönlü bir oluşumdur. Birçok farklı etmenin bir araya gelmesiyle şekillenen bu kavram, kapsamlı bir tanım içermektedir. Uysal (2015), cinsiyet, toplumsal sınıf, etnik kimlik ve ekonomik gelir düzeyi gibi özellikler ile aidiyet kavramının değişiklik gösterdiğinden bahsetmekte ve her bir tanımda bu kavramın farklı yönlerinin ortaya çıktığını söylemektedir.

Scannell ve Gifford (Scannell & Gifford, 2009). Aidiyet faktörlerini etkileyen kavramların çeşitliliğinden bahsederek, belli bir yere bağlılığı üç başlıkta ele almışlardır. Bunlar; *birey faktörü*, *süreç faktörü* ve *çevre faktörü*dür (Şekil 2.71). İlk adımda, aidiyetliği kuracak olan birey faktörü vardır, ikinci adımda aidiyetliğin kurulacağı mekân ve sonrasında ise birey-mekân arasındaki aidiyetliğin psikolojik süreçleri gelmektedir.



Şekil 2.71 : Aidiyetliği etkileyen faktörler (Alpegemen, 2019).

2.7.1 Birey faktörü

Scannell ve Gifford'a (2009) göre bir yere bağlılık, bireysel veya grup olarak yaşanabilmektedir. Bireyde çağrışım yapan veya anılarında canlanan mekânlar, mekâsal bağlılığı güçlendirmektedir. Kültür, semboller, inançlar gibi toplumsal değerler, aidiyetliği güçlendiren duygulardır. Deutsch ve Hirsch'a (2005) göre aidiyetlik, savaş, doğal afet gibi benzer sebeplerden dolayı göç etmek zorunda kalan bireyler için, kaybettikleri yerlere duydukları özlemin büyüklüğü ile tanımlanabilmektedir. Yani özlem ne kadar büyükse, aidiyetlik o kadar vardır.

Mazumdar ve Mazumdar (2004), din kavramının bireyler için öneminden ve bireylerin bileşeni olarak etkin bir rol üstlendiğinden söz etmektedir. Din, bireylerin bulundukları

çevreyi benimsemesinde büyük bir etkiye sahiptir. Tapınaklar, camiler, sinagoglar gibi kutsal sayılan mekânlar, önemli bir olayın meydana geldiği ve bazı kavimler tarafından çıkış noktası olarak görülen yerlerdir. Burada yapılan ritüeller, edilen dualar, anlatılan hikayeler, bireysel olarak bağlılığı güçlendiren unsurlardır. Bu sebeple dini sosyalleşmenin de birey üzerinde etkisi oldukça büyüktür. Örneğin; Kudüs kutsal bir şehirdir ve bu kutsallık bireyin inançları doğrultusunda mekân bağlılığını güçlendiren büyük bir unsur haline gelmektedir.

Bir yer ile ilgili yaşanan olumsuz ve negatif durumlar, o yere bağlılığı ve aidiyetliği olumsuz yönüyle etkilerken, iyi ve pozitif olaylar ise bağlılık ve aidiyetliği güçlendirmektedir. ‘‘Benlik kavramı ve bu kavrama eklemlenen diğerleri toplumsal yapılanmanın temelini şekillendirmektedir. Bireylerin birbirleri ile kurdukları ilişki ise aidiyet üzerinden temellenmekle beraber, topluluk veya toplum olma kurgusunu belirlemektedir’’ (Geçkili, 2018, s. 8).

Antonisich’e (2010) göre, mekân aidiyetliği sadece kişisel bir mesele yanı sıra, aynı zamanda sosyal bir mesele olduğudur. Toplum, bireyi dışlar ve ötekileştirirse, bireyin aidiyetlik duygusu kaybolur.

Akyiğit, mekân ve aidiyetlik ilişkisini iki farklı şekilde ele almaktadır. Birincisinde, gündelik ve sosyal mekânlardaki bireyin öznel davranışları yani yaşadığı, benimsediği alan; ikincisinde ise toplumsal olarak şekillendirilmiş ve birey için de anlam ifade eden öğelerdir. (Şekil 2.72).



Şekil 2.72 : Mekân-aidiyet ilişkisi (Akyiğit, 2021).

Geçkili, gündelik hayat ve sosyo-mekânsal davranışlar kapsamında incelenen kendileme kavramını şu şekilde açıklamaktadır: ‘‘Kendileme ve aidiyet ilişkisi tek yönlü olmamakla beraber içerisinde egemenlik alanı, mahremiyet, müdahale gibi başka etkenlerle de bağ kurmaktadır’’ (Geçkili, 2018, s. 18). Bireyin mekân düzenlemesindeki müdahalesi ile gelişen kendileme, aidiyetliğin gelişim sürecinin genel bir tanımı olmaktadır. Geçkili (2018), egemenlik alanını, *kendilerini korumak amacıyla çeşitlik tekniklerle bölgelerini belirleme* olarak tanımlarken; *Egemenlik*

alanının kurulduğu bölgenin süreç içerisinde egemenliğinin kaybedilmemesi için savunulmasını, savunma alanı olarak tanımlamaktadır. Akyiğit (2021), kollektif belleğin sosyalleşme sürecinde farkında olduğumuz ya da olmadığımız akışkan süreçte oluştuğundan bahsetmektedir. Bireyin, toplumsal yaşamının tümü kapsamakta ve uzun bir sürecin bütünü olarak algılanmaktadır.

2.7.2 Çevre faktörü

Scannell ve Gifford (2009) bir yere bağlanmanın en önemli boyutu olarak mekânın kendisini görmektedirler. Hidalgo ve Hernandez (2001), üç farklı seviyede mekânı ele alarak (ev, mahalle ve şehir) belli bir yere bağlanmanın *sosyal çevre* ve *fiziksel çevre* başlıkları üzerinden incelemişlerdir. Buna göre, ev ve şehire bağlılık, mahalleye göre daha fazladır. Ev ve şehire duyulan bağlılıkta ise, sosyal boyut, fiziksel boyuta göre ağır basmaktadır. Riger ve Lavrakas (1981), sosyal bağlılığı, yaşanılan çevredeki bireyler ile ilişkilere, çevreye aşinalıktan oluştuğunu; fiziksel bağlılığı ise oradaki ikamet süresine, mülkiyet ve yaşama planlarına göre şekillendiğinden bahsetmektedir. Geçkili (2015), mekâna müdahalenin aidiyetlik duygusu ile orantılı olduğunu söylemektedir. Kişi mekâna ne kadar çok müdahale ederse, mekân da kişiye müdahale eder ve bunun sonucunda mekâna duyulan aidiyetlik duygusu ortaya çıkar. Geçkili, mekânda yaşayan kullanıcı haricinde, başka bir birey tarafından müdahale gerçekleştirilğinde, mekân ve birey haricinde bireyler arasında da *dolaylı* veya *dolaysız* iletişim kurulduğundan bahsetmektedir. “Böylece bir farktan diğerine geçilen köprü olan aidiyet, farkların gerçekten de birbiri ile ilintisini kurmaya başlar. Yani mekân aidiyetin katalizörü olarak kullanılmıştır. Mekân burada hem aidiyeti üreten, hem de özne konumundadır” (Geçkili, 2015, s. 20).

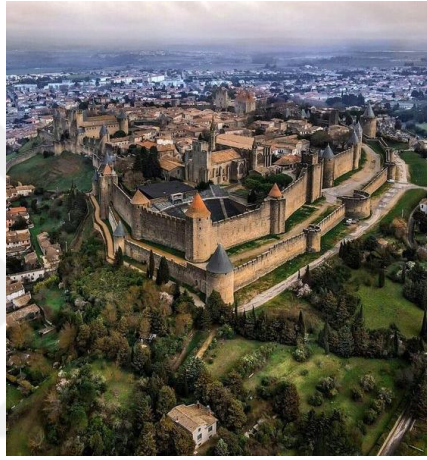
Aidiyetliğin bir diğer etkileşim şekli ise, mekânın doğal ortamında meydana gelen durumların psikolojik boyutudur. Öztürk ve Halaç, mekânsal aidiyet için şu tanıımı yapmaktadır: “Mekânsal aidiyet ise kısaca belirli bir çevreye karşı gelişen duygusal bağ olarak açıklanabilir” (Öztürk & Halaç, 2020, s. 434).

Park, şehir ve insan arasındaki bağı şu şekilde açıklamaktadır: “Şehirler, insanın kalbinin arzusuyla, yaşadığı dünyayı yeniden yaratmadaki başarılı bir girişimidir. Fakat şehirler, insanların yarattığı dünya ise, içinde yaşamaya da zorunlu olduğu dünyadır. Böylece, dolaylı olarak ve kendi görevinin doğası hakkında net bir his olmadan, insan şehirleri yaratırken kendini de yeniden yaratmıştır” (Park, 1967).

Çevrenin kültürel dokusu da, aidiyetlik kavramını farklılaştıran ve kendi içerisinde kategorize eden bir durumdur. Bununla ilgili Grosz, şöyle söylemektedir:

Duvarın öne doğru çıkıntı yapan, bir iç ve dış imkanı sağlayan kısmı, yaşanabilir mekân ile doğal (kaotik) mekânı birbirinden ayırarak, sınırları olan bir mekâna, bir sığınağa ve bir eve dönüştürerek duvarları şekillendirir. Duvarlar bir yandan bizi surlardan ayırırken, diğer yandan yapılı ve çevrelenmiş başka bir dünya yaratır. Asıl rolü bölmek olsa da, duvar aynı zamanda diğer taraftaki kişilerle yeni bağlantılar, yeni ilişkiler ve kişiler arasında sosyal ilişkiler kurulmasını sağlar. (Grosz, 2008)

Fransa'da bulunan şehir duvarları (surlar), iç ve dış olarak iki farklı alan ortaya çıkarmıştır (Şekil 73).



Şekil 2.73 : Çevrenin kültürel dokusu ile aidiyetlik (castellidelmondo, 2022).

Solak (2017), mekânın anlamını *fiziksel işaretler, malzeme, renk, biçim, büyüklük, mobilya, peyzaj* gibi somut öğelerin kişide bıraktığı etki ile oluştuğunu söylemektedir. Bu somut öğelerin zihinde bıraktığı etki ile de psikolojik ve sosyal durumlar içerisinde yorumlanarak, kişi ve kentlerin kolektif belleğinde mekân anlamının oluştuğunu açıklamaktadır. Solak'ın fiziksel çevre tanımı şu şekildedir: ‘‘Fiziksel çevre, içinde yaşayanların geleneklerini, kültürlerini, değerlerini, yargılarını, dünya görüşlerini ileten ve etkileyen bir ortamdır ve pek çok anlamı bünyesinde barındırır. Yani yaşanan mekân ile etkileşim bireyseldir. Bu nedenle mekâna yüklenen anlam/anlamlar zamana, duruma ve kişilere göre değişmektedir’’ (Solak, 2017, s. 19).

Bireye çevresi ne denli anlam ifade ediyorsa o derece çevresi ile bağ kurmaktadır. Burada sadece sembolik değerler değil, bireyin geçmiş yaşantısı da bu bağın önemli parçalarından biridir. Çok boyutlu bir anlam kavramını ifade eden bu durum, farklı yönden ele alınmış tanımları da beraberinde getirmektedir. Altman ve diğ. (2012), bir

yere bağıllığın, zorlunlu olarak psikolojik, sosyal süreçler ve fiziksel çevrelerin bir birlikteliğini içerdiğinden bahsetmektedirler. Aidiyetliğin mahremiyet ile alakasına değinen Solak, şu tanımlı yapmaktadır: ‘‘...mahremiyet kavramı insan-mekân ilişkilerinin sosyal, psikolojik ve mekânsal boyutların karşılıklı etkileşimini gösteren kavramların arasında ilk sıralarda yer almaktadır’’ (Solak, 2017, s. 24). Mahremiyet, geniş bir tanıma sahiptir. Mekân tasarımına da etkisi olan mahremiyet, kapalılık, yalnız kalma, kişisel alan, iletişimi sınırlandırma gibi kavramlar ile birlikte genel bir tanım yapılabilmektedir.

2.7.3 Süreç faktörü

Bireylerin geçirdikleri süreç boyunca yaşadıkları psikolojik durumlar, üç durumda incelenmektedir. Bunlar; *Etki, biliş ve davranış*tır. Bu süreçler bir yere bağıllığı yani aidiyetliğı etkileyen kavramlardır. Bireyin yaşadığı çevre ile ilişkilendirdiğı bu süreçler, yaşam alanlarını daha anlamlı kılmaktadır. Toprak’a (2019) göre, bireyin yaşadığı çevrede *yaralanma* ve *incinme* gibi duygular, aidiyetlik duygusunu etkilemektedir. Yaşam şartları dolayısı ile ortaya çıkan değışiklikler de aidiyetlik perspektifinden, kimliğı şekillendiren unsurlardır. Ekonomik, politik, savaş gibi genel durumlar ile göçe yöneltlen insanlarda, göç sonucu aidiyet duygusu farklılaşabilmektedir. Toplumda bireyler dışlanırsa, kimliksiz ve aidiyetten uzak hisseder. Bu sebeple toplumdaki kimlik son derece önemlidir.

Öztürk ve Halaç, mekân aidiyetliğinin güçlendirilmesinin, süreç faktörüne katkı sağlayacağını söyleyerek, şu tanımlı yapmaktadır: ‘‘Kullanıcının yaşadığı mekâna duyduğu aidiyet duygusunun güçlendirilmesi yoluyla, mekânın sosyal ve kültürel sürekliliğine katkıda bulunulacağı düşünülmektedir’’ (Öztürk & Halaç, 2020, s. 435). Aidiyetlik duygusunu etkileyen faktörlerden birisi de, bireyin çevresine tanıdıklık duygusu geliştirmesidir. Kullanıcının kişisel eşyaları, mobilyaları, rengi, deseni gibi kişisel zevkleri hakkında ipucu eden unsurlar, sosyal açıdan kimliğini de şekillendirmektedir. Olumsuz toplumsal olaylar sebebi ile yurtlarından ayrılmak durumunda kalan bireyler ya da göçebe yaşam tarzını benimsemiş bireyler için, tasarımcılar tarafından alternatif ürünler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Sebastian Jørgensen tarafından modern göçebe tarzı için tasarlanan bu sandalye, kalıcılığı sayesinde öznel bir mobilya olma niteliğı taşımaktadır (Şekil 2.74).



Şekil 2.74 : Sebastian Jørgensen, göçebe sandalye (Lovethesign, 2022).

Yine göçebe yaşam tarzından ilham alan başka bir tasarımcı Stephanie Hornig, kamp sediri adı verdiği çok yönlü bir ürün geliştirmiştir (Şekil 2.75). Şezlong, kanepa, uyku yorgani ve dergilik olarak kullanılabilen sedir, hafif bir ürün olması sebebi ile de göçebe yaşam tarzı için oldukça işlevseldir. Form olarak, doğadan ve kamptan ilham alınmıştır. Oturma yüzeyi yeşil kapitone malzemeden imal edilmiş, yumuşak bir kumaştır. Bu sebeple uyku sırasında konforlu bir alan oluşturmaktadır. Koltuğun arka ceplerine dergi, kumanda gibi malzemeler koyulabilmektedir. Uzun soluklu bir süreç olabilecek göçebe yaşam tarzı için tasarlanmış bu mobilyalar, konfor ve aidiyetlik bağının somut bir örneğidir.



Şekil 2.75 : Stephanie Hornig, kamp sediri (6sqft, 2022).

2.8 Aidiyetlik Hissini Vurgulayan Formlar

Mekân tasarımında, kullanılan her bir malzeme görsel algıyı ve psikolojik olarak bireyi etkileyen bir durumdur. Mekân algısını etkileyen faktörler başlığında da değinildiği gibi, biçim, renk, malzeme, ışık gibi kavramlar etkin bir rol üstlenmektedir. Görsel algı haricinde, algısal olarak, boyutsal, ıssal ve işitsel algılar da etkin bir konumdadır. Tüm bu mekân ve algıyı etkileyen kavramlar, farklı mekân düzenlemelerine olanak

tanınmaktadır. Kaya ve diğ. (2017), mekânı oluşturan bu elemanların en ufak hareketinin, birbirleriyle bağlantılı olarak diğer elemanların formlarını ve bunun sonucunda da mekânın formunun etkileneceğini söylemektedirler. Bu etkileşim sonucunda her form birey üzerinde farklı bir etki bırakmaktadır. Mekân düzenlemesinde kullanılacak formlar, kullanıcı psikolojisi boyutunda son derece önemli bir noktadadır. Göler (2009), mekân kullanım şekillerinin bireyde oluşan duygu, kavram ve algıların değişkenlik gösterdiğini ve bu sebeple öznel olduğunu söylemektedir.

Mekanın şekillenmesinde bireyler beşeri çevreye uyumluluk, işlevsellik, mahremiyet gibi evrensel gerçekliklerden yola çıkmış, akabinde ise öznelleştirmeye giderek tercihler, ihtiyaçlar, zevkler gibi unsurlar ile birbirinden farklı yaşam alanları kurgulamışlardır. Bu çalışmanın temel amacı da, bireylerin mekânı şekillendirmede işlevsel ve duygusal olarak yöntemlerine ulaşmaktır. Konu kapsamında ele alınan başlıklar, özellikle aidiyetlik kavramı üzerinden incelenmiştir.

Araştırma kapsamında, aidiyetlik hissini vurgulayan formlar başlığına kadar konuyu destekleyen her bir kavram, mekansal etkileri üzerinden açıklanarak, aidiyetlik kavramı ile kesişim noktaları saptanacaktır.

- **Form kavramı**

- Form, çoklu bir hacim olmakla birlikte mekandaki her bir form ayrı tasarlanırsa da, bütünde tasarımda bireylerin kimliği ile örtüşmeli ve bütüncül bir yaklaşımla tasarlanmış olmalıdır.
- Kullanıcıların mekanda ait ve rahat hissetmesi için form, öznel bir nitelik taşımalıdır.
- Somut ve soyut formlar: Somut formlar duyu organlarıyla algılanabilen, tanımlı formlardır ve bireyler üzerinde gerçek dünyanın algılanmasının bilinirliğiyle, daha güvenli bir harita çizmektedirler. Soyut formlar somut formların tam tersi olarak belirsiz ve öznelidir. Bu sebeple yorumlamaya bütünüyle açık olan soyut formlar, özneliğiyle birey üzerinde farklı duygular uyandırmaktadır.
- Organik ve inorganik formlar: organik formlar yaşamdaki dinamizmi temsil etmekte, monotonluktan uzak ve hareketli bir yapıya sahiptir. İnorganik

formlar köşeli ve keskin hatlara sahiptir. Cansızlığı ve durağanlık hissi uyandırmaktadır.

- Simetrik ve asimetrik formlar: Simetrik formlar net ve düzenlidir. Simetrideki bu tutum monotonluk hissi uyandırmaktadır. Asimetrik formda ise simetrideki netlik yoktur bu sebeple dinamik ve enerjik bir duygunun temsilcisidir.

- **Biçim kavramı**

- Biçimdeki çizgisel hareketler, durağan, dinamik açısal gibi yönelimler iç mekandaki hareketi ve buna bağlı olarak bireyler üzerinde etkiye sahiptir.
- Biçimlerdeki dinamik çizgiler hareketi, düz çizgiler ise durağanlığı ifade etmektedir.

- **İç Mekanda Form ve biçim kavramı**

Kütlesel olarak tasarımın bir parçası olan düzlemler, kullanım amacına göre bireyin mekandaki konumunu belirlemektedir.

- Yükseklik, alçaklık, kot farkları gibi yapısal farklılıklar, bireyler üzerinde etki etmekte ve yüksek yapılar kutsallığı, erişilmezliği veya baskıyı ifade ederken, alçak yapılar ise, samimiyeti, ulaşılabilirliği, güven duygusunu uyandırmaktadır.
- İç mekandaki düzlemlerinde bölünen mekanlar bireylerin görüş açısını kısıtlamakta ve bölünen mekanlar kapalık hissi uyandırmaktadır.
- Çukurlaştırılmış düzlemler, bireylerin görüş açısını kısıtlayarak, mekan ile bağını kopartır.
- Yükseltilmiş düzlemler, ulaşılmazlık, kutsallık gibi duygular uyandırmaktadır.
- İç mekan algısı için önemli olan düzlemler yönlendirme, yapıya veya alana giriş, çıkış gibi yönlendirici ifadelerde de etkin bir biçimde kullanılmaktadır ve iç mekan algısının önemli bir parçasıdır.

- **Algı Kavramı ve iç mekânda algı**

Mekana dair bir duygunun oluşabilmesi için algılanabilmesi gerekmektedir. Algı kavramı ile birlikte iç mekan algısı alt başlıklar halinde incelenmiş, algıyı güçlendiren unsurlar ele alınmıştır.

Bilimsel olarak ilk temel algı türü, çevresel faktörlerin algılanarak beyine iletilmesidir. Bu temel algı, bireyin doğumundan yaşamına olan süreçlerde gördüğü olaylar ile şekillenmekte ve bireyin bugünkü zevkleri, ihtiyaçları, alışkanlıkları gibi durumlarını belirlemektedir. Bireyde çevresinde gördükleriyle ve bireysel deneyimleriyle algıdaki seçiciliği şekillenmektedir ve bunun sonucunda iyi, kötü, güzel, çirkin gibi duyu olgular oluşmaktadır. Bu aşamada iç mekan algısı ile doğrudan bağlantılı olan temel algılama, iç mekandaki algısal seçiciliği de belirleyen unsur niteliğindedir.

İç mekan algısında algıyı yöneten unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar, öznel algılamanın haricinde, evrensel unsurlardır. Birey mekanı, insan ölçeğinde algılamaktadır. İnsan ölçeğinde algılanan mekanlarda, formu oluşturan öğelerin yanı sıra, kompozisyonundaki doluluk-boşluk kurgusu, mekandaki ritim, boyutsal farklılıklar gibi mekanın karakteristik özellikleriyle de algıyı güçlendirilmektedir.

- Mekandaki doluluk boşluk kurgusu ile dinamizm sağlanabilmekte ve mekansal hareket sağlanabilmektedir.
- Yüzeyde bırakılan dengeli açıklıklar özgürlük hissi uyandırırken, dengesiz açıklıklar mahremiyeti olumsuz yönde etkilemektedir.
- -Mekan kompozisyonunda ritimin kullanım biçimi, hareket, durağan, enerji gibi duyguları açığa çıkarmaktadır.
- Bir önceki başlığın konusu olan iç mekanda biçimlerin çizgisel dinamikliği ile birlikte kullanılabilen mekan doluluk boşluk ile mekan kompozisyonundaki algı güçlendirilebilmekte ve algıyı canlı tutmaktadır.

Tüm bunların sonucunda birey algısı ve bununla bağlantılı olan iç mekan algısı öznedir. Bireylerin algısal seçimlerindeki unsurlar desteklendiği takdirde, mekanları daha net bir biçimde algırlar. Algılamada öne çıkan formlar, bireylerin yaşamları ile bağlantılıdır bu sebeple iç mekan algısındaki aidiyetlik ile ilişkili bir durumdur. Algı kavramı ve iç mekan algısı, diğer başlıkların birbirleri ile olan ilişkisi gibi biçim, renk, doku, malzeme ve ışık ile bağlantılıdır. Algıdaki seçimler, her bir öğenin kendi içerisindeki farklılıkları ile kurgulanmasıyla anlam ve bütünlük kazanmaktadır.

- **Biçim**

- Biçimin yüzeylerinde kullanılan renk, malzeme, doku gibi farklılıklar iç mekandaki farklı yüzeyleri, kullanım amacına göre ayırt edilmesini sağlamaktadır.
- Biçimin yüzeylerinde kullanılan öğelerin algılanması, bireylerin zevklerine, isteklerine göre tasarlandığı takdirde aidiyetlik hissi uyandırmaktadır.

- **Renk**

- Renklerde kullanılan zıtlıklar, mekanların tanımlanmasında, ayrılmasında yani iç mekan algısında etkili bir roldedir.
- Renkler, iç mekan algısında etkin rol üstlenirken, bireylerin geçmişten bugüne zevklerini, tercihlerini, isteklerini meydana getiren unsurlar ile bağdaştırılarak, bireyler üzerinde aidiyetlik duygusu ile ilişkilendirilmektedir.
- Bireylerin aidiyetlik duygusunu oluşturan imgeler yoluyla, estetik anlayışları da şekillenmektedir.
- Renk, psikolojik boyutuyla, fiziksel olarak da bireyleri etkilemektedir.
- Renk ve değerleri, bireylerin psikolojisi üzerinde kasvetli, mutlu, sakin, dinamik gibi bir takım duygular meydana ortaya çıkarmaktadır. Sıcak renkler pozitif duygular uyandırırken, soğuk renkler negatif duyguları barındırır.
- Mekanda yüzeylerin farklı renklerde kullanılmasıyla, algısal farklılıklar yaratılabilmektedir. Örneğin yakınlık ilkesindeki sıcak renklerin nesne ve yüzeyleri olduğundan daha yakın göstermesi gibi..

- **Doku**

- Doku, biçimin yüzeyini tanımlayan bir başka öğedir ve mekan algılanmasında bireyin mekan hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamaktadır.
- Dokunun farklı sertlik dereceleri, yumuşak dokunun ağırlıkta olduğu mekanlarda pozitif duygular, sert dokunun ağırlıkta olduğu mekanlar için negatif duygular ifade etmektedir.

Yukarıdaki bilginin ışığında, dokunun yüzey özellikleri bireyin duygularını etkilemektedir.

Malzeme

- Kullanıcının bireysel ihtiyaçları ve özellikleri doğrultusunda seçilmesi, mekan algılanması ve benimsenmesinde önemli bir rol üstlenmektedir.
- Mekanda seçilen yanlış malzeme güvensizlik duygusu oluşturmaktadır.
- Bireylerin geçmişten bugüne olan yaşamlarıyla da malzeme kullanımı etkileşim halindedir. Mekandaki malzeme seçimi, bireyin geçmişten gelen travmalarını tetikleyebileceği gibi, mutlu olduğu zamanları da hatırlatabilmektedir.

Malzemenin algılanması, doku ve ışık ile ilişkilidir. Bu sebeple verilmek istenen etki doğrultusunda mekanda kullanımı önemlidir.

- **Işık**

Işığın mekanda kullanımı nesneleri tanımlamaktadır ve işlevsel olarak kullanıcı üzerinde etkin bir rol üstlenmektedir. Bireyin kendini ait hissedebilmesi için kullanım amacına göre ışık konumlandırılmalıdır. Işık; renk, doku, malzeme, biçimin ve iç mekan algısının tanımlayıcı ögesidir.

- Mekanda kullanılan aydınlatma türlerinin ve renklerinin bireyler üzerinde pozitif veya negati duygulara etkisi vardır.
- Mekanda kullanılan endirekt ışık türleri sakinlik, dinginlik, huzur gibi pozitif duyguları uyandırırken, direkt ışık ise daha keskin, sınırları belirleyici ve canlandırıcı bir etki uyandırmaktadır.
- Mekansal ihtiyaçlar çerçevesinde, biçimin diğer öğelerinde olduğu gibi yönlendiren, alanları belirleyen vb.. gibi kullanım amaçları yaratmaktadır.

- **Aidiyet Kavramı ve aidiyetliği etkileyen faktörler**

Mekan ile birey arasındaki bağ, aidiyet kavramının altında yatan öznenliğin biçimlendirilmesiyle güçlenmektedir. Özellikle mekan ve birey arasındaki bağ güçlendiren ve belirli bir yere ait hissetmesini sağlayan faktörler bulunmaktadır. Bu faktörler; birey, süreç ve çevredir ve aidiyet kavramı mekanı oluşturan öğeler dışında dış dünyadaki faktörler ile de bağlantılıdır.

- **Birey:** Belirli bir toplumda mensubu olduğu din, kültür, tarih vb.. etmenler mekan bağlılığını güçlendirmektedir.
- Bireyin bulunduğu yerde yaşadığı iyi veya kötü durumlar, mekan aidiyetliğini etkilemektedir.
- **evre:** Birey yaşadığı çevreye ne kadar çok müdahale ediyorsa o kadar bağ kurmaktadır. Bu sebeple müdahale ile aidiyetlik, bağlantılı iki kavramdır.
- Birey, yaşadığı çevrede ne kadar uzun süre kalır ve anı biriktirirse, aidiyetlik o derece güçlenmektedir. Yani evre, birey için ne kadar anlamlıysa o derece ait hissetmektedir.
- **Süreç:** Mekanlardaki uzun süreli kullanım, aidiyetlik duygusu ile paralellik göstermektedir.
- Mekanın yanısıra mobilyalar da kullanım süresine göre aidiyetliği etkilemektedir.

Birey, evre ve süreç faktörleri değişkendir. Zamana, mekana, yere göre değişiklik göstermektedir.

Birbirinden ayrı ele alınan fakat tek bir sonuca ulaşan başlıklar çerçevesinde, mekan ve bireyin yolculuğu; aidiyetlik ile ilişkilendirilerek mekanı oluşturan ögeler kapsamında incelenmiştir. Her bir başlık, kendisinden bir önceki ile ilişkilidir. Mekan tasarımında bütüncül olarak ele alınması gereken bu faktörler, kullanıcılar için doğru tasarımın da bir haritası niteliğindedir.

Aidiyetlik hissini vurgulayan formlar başlığı kapsamında maddeleştirilen alt başlıklar, mekanlarda kullanımı ile birlikte, bireyler üzerindeki etkileri örnekler üzerinden analiz edilecektir. Algının önemli bir parçasını oluşturan ölçü ve kompozisyon da, bu ögeler ile birlikte ele alınacaktır.

Çizelge 2.1 : Aidiyetlik hissini vurgulayan mekanlarda yaşam, sakinlik, huzur duyguları (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

AİDİYETLİK HİSSİNİ VURGULAYAN MEKANLAR	
BİÇİM	Organik form, yaşam
RENK	Soft renkler, sakinlik, huzur
DOKU	Parlak, kurgu ile uyumlu
MALZEME	Mekanı destekleyici
IŞIK	Yumuşak geçişler, genel aydınlatma
KOMPOZİSYON	Yüzeylerde denge
	İnsan ölçeği ile uyumlu



Şekil 2.76 : Yaşam, sakinlik, huzur duyguları yaratan iç mekân (Amazing Architecture, 2021).

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, bireyler üzerinde pozitif duygular uyandıran mekan tasarımı, aidiyetlik hissini de beraberinde getirmektedir. Bu daha çok evrensel bir gerçeklik niteliği taşımakta, mekan; birey tarafından şekillendirildikçe aidiyetlik hissi öznel bir biçimde yoğunlaşmaktadır. Mekandaki su altı hissi, parlak yüzeyler ve doğal malzeme ile desteklenerek, bütüncül bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Mekanda, tasarımın malzeme ile uyumu, iç mekandaki algıyı kolaylaştırmaktadır.

Çizelge 2.2 : Aidiyetlik hissini vurgulayan mekanlarda sevgi ve mutluluk duyguları
(Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

AİDİYETLİK HİSSİNİ VURGULAYAN MEKANLAR	
BİÇİM	Yumuşak geçişler, rahatlık
RENK	Soft renkler, sevgi, mutluluk
DOKU	Yumuşak doku ile pozitif duygular
MALZEME	Mekanı destekleyici
IŞIK	Gün ışığı ile genel ve dengeli aydınlatma
KOMPOZİSYON	Yüzeylerde denge İnsan ölçeği ile uyumlu



Şekil 2.77 : Sevgi ve mutluluk duygusu yaratan iç mekân (Estrada, 2020).

Yukarıdaki örnekte, mekanda kullanılan mobilyalar, biçimin yüzeyleri renk uyumu içerisinde. Mekanda kullanılan renklerin tek değerde olması, mobilyalar ve biçimin renk uyumunu desteklemekte bu da bütüncül yaklaşım, bireylerin iç mekânı algılamasını kolaylaştırmaktadır. Mobilya yüzeylerinde kullanılan yumuşak geçişler ise, dokudaki yumuşak yüzeyi destekler niteliktedir ve bireyler üzerinde pozitif duygular uyandırmaktadır. Geniş pencere açıklıkları sayesinde aydınlatma doğal bir biçimde sağlanmakta ve gün ışığı mekana dengeli bir şekilde yayılmaktadır.

Mekanda kullanılan her bir öğe dengeleyici bir biçimde ele alınıp kurgulanmıştır. Bu da bireyin iç mekânı algılamasında son derece önem arz etmektedir. Bu öğelerin kullanım biçimleri ise, aidiyetlik hissini destekler niteliktedir.

Çizelge 2.3 : Aidiyetlik hissini vurgulayan mekanlarda dinamizm, hareket duyguları (Reyda ör tarafından oluşturulmuştur).

AİDİYETLİK HİSSİNİ VURGULAYAN MEKANLAR	
BİÇİM	Ritim, hareket
RENK	Canlı renkler, enerji, dinamik, neşe
DOKU	Pürüzsüz yüzeyler
MALZEME	Şeffaf, renkli
IŞIK	Gün ışığı ile genel ve dengeli aydınlatma
KOMPOZİSYON	Birbirini destekleyici öğeler
	Kullanıcı ile uygunluk



Şekil 2.78 : Enerji, dinamik ve neşe duyguları yaratan iç mekân (Ebert, 2020).

Mekandaki biçimsel öğeler, yapının işlevine göre hareketli ve ritimsel bir düzen ile tasarlanmıştır. Mekanın ritimsel hareketleri, tüm mekânı sarmıştır ve bu hareket doğrultusunda konumlandırılmış renklerin parlak ve canlı kullanımı, mekandaki ritmi desteklemiştir. Dokular genel itibarıyla sade ve düz kullanılmıştır bu da mekânı yormayan ve kullanıcının kompozisyona odaklanmasını sağlayan bir sonuç ortaya koymaktadır. Akışkan bir biçimde tavana kadar yükselen ritimsel hareket, mekânın yüksekliğini de kendi içerisinde kamufle etmektedir. Çatıdaki açıklar ile gün ışığı içeri girerek lokal bir aydınlatma sağlamaktadır. Malzeme, ışığın varlığıyla algılanmaktadır ve bu savı destekler nitelikte olan ışık, ritimsel olarak konumlandırılan renkli ve şeffaf malzemeyi aydınlatarak, kimliksel özelliklerini vurgulamaktadır. Kullanıcı ölçülerinde özel olarak tasarlanan mekân, ergonomiyi yansıtmaktadır. Tüm öğeler birbirini destekler biçimde kullanılmış ve mekân algısı son derece güçlü bir biçimde yansıtılmıştır.

Çeşitli pozitif duyguları doğuran ve aidiyetlik hissini vurgulayan mekan örneklerinin akabinde, bireyin farklı duygularını ortaya çıkaran ve aidiyetlik hissinden uzak mekanları da incelemek, konuyu kavrayabilmek adına destekleyici olmaktadır. Bireyin farklı duygularını ortaya çıkaran ve aidiyetlik hissinden uzak mekanlar aşağıda örneklendirilmiştir.

Çizelge 2.4 : Aidiyetlik hissinden uzak mekanlarda huzursuzluk, karmaşıklık, düzensizlik duyguları (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

AİDİYETLİK HİSSİNDEN UZAK MEKANLAR	
BİÇİM	Düzensiz, karmaşık
RENK	Cansız, tekdüze renk
DOKU	Mat
MALZEME	Sert yüzeyler, soğuk
IŞIK	Belirsizlik, bölgesel aydınlatma
KOMPOZİSYON	Çarpık, tanımsız düzenleme Daralan alanlar, boğucu



Şekil 2.79 : Huzursuzluk, karmaşıklık ve düzensizlik duyguları yaratan iç mekân (Pinterest, 2022).

Mekansal biçim düzensizdir ve zeminden çatıya doğru daralan sivri yapı, bireyler üzerinde sıkışmışlık hissi yaratmaktadır. Renklerin tekdüze ve cansız oluşu, mekanın algılanmasını zorlaştırmaktadır. Doku ve malzeme, mekanın atmosferini destekler nitelikte seçilmiş ve sert yüzeyler ile birey üzerinde olumsuz duygular oluşturmaktadır. Işık bazı bölgelerde belirgin, bazı bölgelerde loştur. İç mekanın renksizliği ve aydınlatmanın tek bir ton üzerinden kurgulanması, mekanı daha da tanımsızlaştırmıştır. Kompozisyon düzenlemesindeki sıkışmışlık, yönsüzlük ve

sonsuzluk hissi, birey üzerinde gerilim, tedirginlik, huzursuzluk gibi negatif duyguları ortaya çıkarmaktadır.

Ele alınan her bir öge, kullanıcı üzerinde önemli ölçüde etkiye sahiptir.

Çizelge 2.5 : Aidiyetlik hissinden uzak mekanlarda ezici güç, kutsallık, arınmışlık duyguları (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

AİDİYETLİK HİSSİNDEN UZAK MEKANLAR	
BİÇİM	Köşeli, geometrik, ürkütücü
RENK	Açık tonlar, arınmışlık, saflık
DOKU	Mat
MALZEME	Sert yüzeyler, soğuk
IŞIK	Gün ışığı ile genel, merkez aydınlatma
KOMPOZİSYON	Simetrik düzen, soyut İnsan ölçeğinden büyük, kutsallık



Şekil 2.80 : Ezici güç, kutsallık, arınmışlık duyguları yaratan iç mekân (Kummer, 2017).

Mekanda form ve biçim başlığında bahsedildiği gibi, yükseltile taban düzlemlerinde kutsal mekanların inşa edilmesi ulaşılmazlık, kutsallık gibi içsel duygulara hitap etmektedir. Mekanda, soyut formların temel özelliği olan öznel bir yorum hakimdir ve içsellik hedeflendiği için her kullanıcı farklı duygular ışığında mekânı değerlendirmektedir. Yapı, köşeli formlardan oluşmakta ve vurgulanmak istenen kutsallık doğrultusunda büyük, yüksek biçimler ile şekillendirilmiştir ve algının temelindeki insan ölçeğine göre oldukça büyük kalmaktadır. Bu, birey üzerinde

ürtkütücü bir his doğurmaktadır. Mekanda bireyin kutsallık algısının akışı üzerine tek renk kullanılmıştır ve mekandaki açık tonlar, soyut kavramı destekler nitelikte saflığı ve arınmışlığı temsil etmektedir. Malzeme, karakteristik özelliklerine bağlı kalınarak mekanda kullanılmış, doku malzemenin kendisi haline gelmiştir. Malzemenin sertliği ve soğukluğu, mesafe, sınır, sıkıntı verici gibi daha aidiyetlikten uzak duygular barındırmaktadır. Gün ışığı, merkezi bir biçimde mekanın tam ortasını aydınlatmakta ve kavramsal mekanı destekleyici niteliği taşımaktadır. Kompozisyondaki simetri, merkezi yaklaşımı desteklemektedir ve mekandaki biçimlerin karmaşasını kendi içerisinde dengelemektedir.

Sonuç olarak bu örnekte, daha çok içsel bir yaklaşım söz konusudur ve genel itibarıyla öznellik ön plandadır. Mekanın öğelerine bakıldığında, soğuk, mesafeli, ezici, kutsal, arınmış gibi duygulara ulaşılmaktadır.

3. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME TASARIM ANLAYIŞI

3.1 Modernizm Kavramı

Modernizm, 19. yüzyılda ortaya çıkmış; geleneksel anlamlarda sanat, toplum, edebi gibi kavramların anlamlarını yitirdiği düşüncesiyle gelen, yenilik esaslı bir akımdır. “Akıllı ve bilimi yol göstericisi olarak kabul eden ve eskiden yeniye geçiş olarak tanımlanan modernizm, yaşam tarzlarının değiştiği, geleneksel yapıdan uzaklaşmış toplumsal yapıyı içeren bir süreçtir” (Batu & Tos, 2017).

Demir ve diğ. modernizm ve modernite kavramlarını tek bir tanımda açıklamaktadır: “Modernizm/ modernite “yeni zamanın” düşünsel karşılığı olan kavram ise, modernleş(tir)me de bu düşüncenin yani modern olanın uygulamada/ hayatta ete kemiğe bürünmesi anlamında karşımıza çıkan kavramsallaştırmadır” (Demir ve diğ, 2008, s. 77). Şimşek (2014), modernizmin; modern, modernlik ve modernleşme gibi kavramlarının doldurulması, anlaşılması için daha geç bir dönemde ortaya çıkan kavram-görüş olarak açıklandığını ve Batı kaynaklı değişimleri de ifade eden bir akım olduğunu söylemektedir. modernlik, yaşam deneyiminin değişimini belirtmekte;

modernizm ise bahsedilen sürecin teorikleşme halidir. Berman (1994), modernizmi sürekli değişen bir dünyada, kişilerin kendisini evinde hissetmek için bir mücadele olarak görmekte ve modernizmin hiçbir tarzının tanımlayıcı olamayacağını söylemektedir. modernizmde, modern insanların modernleşmenin bir nesnesi oldukları kadar özne de olduğunu, modern dünyada tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini evlerinde hissetmek adına giriştikleri çabalar olarak tanımlamaktadır. Şimşek (2014), modernizmi; rasyonalizasyon, bilimsel gelişmeler ve insanların geçmişte yaşadıkları kısıtlı veya dinsel yaşamlarını ortadan kaldırarak, yerine dünya değerlerini soyuttan somuta aktararak, ayakları yeryüzüne değen bir medeniyet-kültür inşası olarak açıklamaktadır. Sarup (2004), modernizmi; yüzyılın dönümünde ortaya çıkmış, yakın bir tarihe gelene kadar çeşitli sanat dallarında egemenlik sürmüş sanatsal hareketle birlikte anılan, özel bir kültürel oluşum ve estetik biçimler ile ilişkili olduğunu söylemektedir. ‘‘Genel olarak, geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi veya düşünce tarzıdır’’ (Cevizci, 2005, s. 1184).

Modern, modernlik, modernleşme ve modernizm kavramlarının altında yatan psikolojik tutum dikkatlice çözümlendiğinde şu ortak yargıyla karşılaşılır: Şimdiki zaman yani şu anki çağ, geçmiş (bütün) zamanlardan ve çağlardan ‘‘daha üstün’’, ‘‘daha ileri’’, ‘‘daha gelişmiş’’ ve daha mükemildir. Bu yargıya göre, şu anda ‘‘moda’’ olan modern fikir ya da tutumlar, mazide geçerli olan fikir, gelenek ya da müesseselerden daha iyi ve övgüye layıktır. (Özkul, 1998)

Modernizmi bir aydınlanma çabasının sonucu ve düşünsel ve kültürel bir dönüşümün projesidir. Dinamizm, değişim, dönüşüm gibi kavramları da içerisinde barındırmaktadır. Yıldırım (2010), modernizmi yeni bir dünya görüşünü, kültürel bir gelişmeyi, yeni bir yaşam tarzını belirtmek olduğunu ve modernizmin, Ortaçağ’ın düşünüş tarzı ve yaşam kalıplarına bir tepki ürünü olduğunu söylemektedir. ‘‘Modernizm; olguculuk (pozitivizm), akılcılık, insanın özerkliği ve bilginin evrenselliği ilkelerini benimseyen bir akımdır’’ (Yıldırım, 2010, s. 704). Cevizci (2005), modernizmin aydınlanmayla birlikte gerçekleşen entelektüel dönüşümün ortaya çıkardığı dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temeli üzerine yükselen bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade ettiğini söylemektedir. Batu ve Tos (2017), modernizmin, aydınlanmadan sonra ortaya çıktığını söylemektedir. Özyalvaç, modernizmin uzun vadedeki etkisinden

bahsetmektedir: ‘‘Bilimsel ve toplumsal ilerlemeyi kapsayan modernizm, belirli bir tarihsel süreci veya aralığı ifade etmek üzere işlev kazanırken, kastedilen şekliyle hem bilim ve ilerlemenin dönemi olmuş, hem de egemen aklı mensuplarına dayatmak suretiyle, topluma, doğaya ve gelecek tasarımlarına ‘‘akılcı esaslarla’’ yaklaşma mantığını geliştirdiğinden bahsetmektedir’’ (Özyalvaç, 2013, s. 296). Batu ve Tos’un modernizm tanımı ise şu şekildedir: ‘‘Modernizm, günlük hayatın tekdüzeleşmesi, dini inançlara ve değere olan bağılılığın zayıflaması, yaşayış biçimlerinin farklılaşması ve bireyselleşmesi, kentleşmenin üst düzeye çıkması, hayatın her alanında bilim ve tekniğin yerleşmesi, kapitalizmin etkisinin ekonomik hayat üzerinde sürekli devam etmesi süreci olarak ifade edilebilmektedir’’ (Batu&Tos, 2017, s. 993). ‘‘Modernizmin belirleyici özelliğı, insana ve insan aklına duyulan sınırsız güvendir. Bu güven aynı zamanda modernitenin tarih anlayışını da tanımlamaktadır’’ (Şahin, 2012, s. 91).

Modernite kavramı da, modern kavramı ile ilişkilendirilebilmektedir. Modernite, sosyoloji alanında oldukça önemli olan ve Avrupa’da 17. yüzyıl civarında ortaya çıkmış bir kavramdır. Felsefede modernite akıl ve insan merkezlidir. Toplumsal olarak ise gerçekçi bir yaklaşımı olan modernite kavramında, din geri plana itilmektedir. Bu yönüyle daha akılcı ve somut bir yaşam tarzı içerisinde şekillenmektedir. Modernite, düşünsel olarak akılcılığı ve eskiyi bırakıp yeniye yönelmeyi amaçlayan Aydınlanma Çağı’na dayanmaktadır. Politik olarak da Fransız Devrimi’yle birlikte değışen modernite, monarşiden uzak, cumhuriyetin ve demokrasinin esas alındığı bir yapıya sahiptir. Ekonomik olarak ise Sanayi Devrimi’ne dayanmaktadır. Bu dönemde buhar gücüyle çalışan makineler, yeni buluşlar yapılmıştır. Ortaçağ ile modern zamanların arasındaki süreci içeren bir kavramdır. modern, modernizm ve modernite kavramları, temel olarak kültüre hizmet etse de, aralarında anlamca farklılıklar bulunmaktadır. Aksoy (2017), modern ve modernite kelimelerinin arasındaki farka işaret ederek; Modern kelimesi yeni olanı tanımlamakta, modernite ise geleneksel yapıdan uzaklaşarak moderne geçiş sürecinde eskinin terk edilmesi ve yeni olanın aklın önderliğinde yeniden inşasını ifade ettiğini söylemektedir. Modernite, geleneksel toplumun modern topluma doğru geçişini ve geleneksel toplumu reddetme ve ona meydan okumasıyla, modernleşme ise bunun bir üst seviyesi kurumsallaşması, ilerlemesi halidir. Modernite, toplumsal, ekonomik ve politik süreçlerdeki yeniliklerin bir sonucudur. Millar’dan aktaran Callinicos; ‘‘İnsanda koşullarını geliştirme eğilimi vardır; bunun sayesinde bir ilerleme derecesinden ötekine geçer; isteklerinin

benzerliği ve o istekleri yerine getirme yeteneği insanın ilerlemesinin birçok evresinde her yerde belirli bir birlik göstermiştir” (Callinicos, 2020, s. 47). Modernite’nin temelindeki ilerlemeyle birlikte gelen eskiden uzaklaşma ve yeniye kavuşma arzusu, toplumlarda cezbedici bir rol üstlenmektedir. Yaşar, modernitenin getirdiği temel değerleri şu şekilde açıklamaktadır: “akılcılık, bireyselleşme, sekülerizm, bilimsellik, pozitivizm, kentleşme, sanayileşme, laiklik, bürokrasi, demokrasi ve ulus devlettir”(Yaşar, 2011, s. 11).

Çiğdem (2015), modernite için; Latince *modernus* kelimesinden türetildiğini ve Hristiyanlık döneminin pagan döneminden farklı bir karaktere sahip olduğunu vurgulamak için kullanıldığını söylemektedir. Tuna ve diğ. (2015), Modernus kelime anlamını *yeni, çağdaş yaşanılan güne ait olan* olarak açıklamaktadır. Çiğdem’e (2015) göre rasyonalite ve onun bir türevi niteliğinde olan toplumsal rasyonalite de, modernite kavramının bir ürünü olarak bakılabilmekte ve bunun sonucunda rasyonalitenin bir sonucu, ürünü olarak kavranabilmektedir.

Kuçuradi’nin modernite tanımı şu şekildedir: “Modernite terimi, bir yandan özelliği geçmişten kopmuş olması olan bir dünya görüşünün egemen olduğu tarihsel bir dönemi dile getiriyor” (Kuçuradi, 2015). Geleneksel dünya görüşü ile yeni dünya görüşünün bir resmi olan modernite için, Çiğdem şu yorumu yapmaktadır: “Modernite 15 ve 20. yüzyıllar arasında yer alan entelektüel, kültürel, toplumsal ve estetik bir dönüşümün sonucudur” (Çiğdem, 2015, s. 72).

“Modernitenin evrensel yönü diyebileceğimiz bu evrede rasyonalite, demokratikleşme, bireysellik, özgürleşme, geleneksel olandan kopuş gibi nitelikler yer almaktadır” (Özyalvaç, 2013, s. 304). Modernite, aydınlanmanın bir parçası olarak görölmektedir. Modernizm ve modernite birbiri ile ilişkili iki kavram olmakla birlikte; modernite, modernizmin arkasındaki felsefik, siyasal, toplumsal oluşumu sağlamaktadır. Modernite bir düşünce biçimidir. Yaşar (2011), modernitenin temelinde vurguladığı; insanı köleleştirdiğine inanılan geleneklerden ve dinin bağlayıcılığından uzaklaşılarak, bireysel ve toplumsal yaşamın akıl yoluyla yeniden anlamlandırılması ve inşa edilmesi olduğunu söylemektedir. Modernite, geleneksel toplumdan koparak, yeni bir dönemin başlamasına yol açmaktadır. Özne olarak, insanı ve onun aklını almaktadır.

3.2 Modernizmin Tarihsel Süreçleri

Modernizm ile birlikte toplum, üretim toplumundan tüketim toplumuna geçiş yapmış, bununla beraber üretim şekillerinde de değişiklikler meydana gelmiştir. Bunun sonucunda tüketim şekilleri de bu doğrultu da farklılaşmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte, teknolojinin gelişip ilerlemesi ve bu yönüyle toplumsal, ekonomik, kültürel gibi olgular hızla değişime uğramıştır. Bu değişen düzen ile birlikte bireylerin günlük yaşamlarını da etkileyen modernizm, birçok farklı konuda (kültür, sanat, tasarım, mimari) radikal değişiklikler yaşamıştır. Modernizm sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları, bireyleri bütün geleneksel toplumsal düzen türlerinden keskin bir biçimde çıkarmaktadır. Modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan etkili olmaktadır (Giddens, 1994, s. 12).

Berman (1994), modernizmin tarihsel süreçlerini üç ana evrede incelemektedir. 16. yüzyıl başı ile 18. yüzyılın başlarına kadar olan ilk kısımdan bahsetmektedir. Bu evrede bireyler üzerinde modernite kavramı henüz anlaşılamamış olmakla birlikte, yapılanma başlamamıştır. İkinci kısım Fransız Devrimi ile birlikte gelen, yeni yeni oluşmaya başlayan modern dünya kavramının, gelenekselci yaşam tarzlarında karmaşaya yol açtığı kısımdır. 20. yüzyıl ve son evre olan süreçte, modernleşme artık tüm dünyada yayılmış bir kavram olarak karşılanır. Tasarımlarda, mimaride ve çeşitli sanat dallarında aktif olarak rol üstlenen modernizm, bireylerin kültürel kopuşunu da beraberinde getirmektedir.

Michael Foucault, modernliği tarihsel bir bakış açısıyla incelemiş felsefecidir. Özellikle modernliğin farklı yönlerini, tarihsel kapsamda araştıran Foucault'nun modern ve erken modern dönemler için farklı çalışmaları mevcuttur. Batı kültüründe üç temelden oluşan tarihsel süreçleri; Rönesans, Klasik Çağ ve Modern Çağ başlıkları altında incelemektedir. Foucault; "belli bir anda belli bir bilgiyi mümkün kılan koşulların zarfına "episteme" adını vermektedir" (Özer, 2021, s. 61). Belli bir tarihsel dönemin başlaması, bir diğerinin zeminini hazırlamaktadır. Bahsedilen üç temel tarihsel süreci "Rönesans", 17. yüzyıl ve 18. yüzyılın sonuna kadar "klasik dönem", 19. yüzyıldan bugüne kadar olan kısma ise "modern dönem" olarak ayırmaktadır. Bahsedilen üç dönem sırasıyla "benzerlik", "temsil" ve "tarih" olarak ele

alınmaktadır (Özer, 2021). Bilginin türü farketmeksizin üç epistemik yaklaşım ile kavranmaktadır. Foucault'un çözümlediği "arkeolojik katmanlama", bilgiyi çözünür kılar. Bu analiz biçimi, sadece kelimeler ile değil, arkeolojik olarak da var olmuş bir bilgi türüdür. Episteme yaklaşımı, sadece kelimeler ile analizi değil, arkeolojiyi de beraberinde getirmektedir. Bunun sonucunda kültürlerdeki yaklaşımın bir haritasını çıkaran Foucault, arkeolojik yöntemler ve tasvirleriyle Batı mimarlık tarihini tekrar yorumlamıştır.

Foucault'nun araştırma yaklaşımında, Eisenman'da arkeoloji ve episteme yönteminden faydalanmıştır. Fakat Eisenman, mimarlık tarihinin Foucault'nun yaklaşımından farklı ilerlediğini belirtmektedir (Özer, 2021). Tıkanan batı mimarlığı için Eisenman, bilgi ve pratik açısından çıkarım yapabilmek için "metin" olarak irdelenmesi gerektiğini söyleyerek, yeni bir bakış açısı sunar. Bunun sonucunda Eisenman, "metin" başlığı altında ulaşılacak bilgileri sorgulamaya başlar. Bu yöntemle mimarlık tarihinin yeni okumalarını; sonrasında ise batı mimarlığındaki tıkanıklığı irdeleyecektir (Özer, 2021).

Foucault'nun Rönesans'tan bugüne kadar olan Batı kültürünün episteme ile okunmasını, Eisenman mimarlık tarihine uygular. Foucault'un üç epistemesini ve bunların zemininde olan benzerlik, temsil ve tarih; Eisenman'ın ifadesinde temsil, akıl ve tarih olarak nitelendirilir. Özer'e göre; Eisenman'ın üç kurgusunun sırasıyla anlam, hakikat ve ebediliğin mimarlık pratiğini meşrulaştırması maksadıyla görevlendirilmiştir ve bu üç kurgu; Rönesans'tan bugüne kadarki mimarlığı etkisi altına almıştır (Özer, 2021).

Eisenman'a göre mimarlık tarihinde, Foucault'nun üç tarihsel dönemi, episteme yaklaşımından dolayı bölünememektedir ve yine Eisenman'a göre Rönesanstan bugüne kadar olan ve Eisenman'ın adlandırması olarak "Klasikal" dönem, bütünüyle etkilenmiştir. Her bir dönem, birbiriyle ilişkili bir şekilde şekillenir ve her biri kendisinden bir önceki dönemden izler taşır. Foucault söylemi ile Eisenman arasındaki ayırım, Eisenman'ın Rönesans'tan bugüne kadar olan dönemi bütünüyle "Klasikal" olarak değerlendirmesidir. Eisenman'ın üç kurgusundan ilki olan temsil, Rönesans ile birlikte ortaya çıkmıştır. Her bir dönem kendisinden önceki dönemin yansıması niteliği taşıdığı için, Rönesans'tan önceki dilin ve Rönesans yapılarındaki temsilin aynılığı,

doğal seleksiyon haline taşınan bir birleşimi yansıtmaktadır. Eisenman, bu fikir bağlamında Sant' Andrea Bazilikasını göstermektedir. 328 yıllık bir dönemde inşa edilen yapıda kullanılan tarihsel öğelerin, Rönesans mimarlığının kendi anlamında, klasiğin bir temsili olarak değişiminden bahsetmektedir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 : Rönesans mimarisi, Leon Battista Alberti tarafından yapılan Sant' Andrea Bazilikası/1472-1790 (Tripadvisor, 2022).

Eisenman'a göre modern mimarlık da, kendisinden öncesinin temsiliyle var olmuştur. "Rönesans antik binaların temsilleriyle bunu yaparken modern binalar antik olanın temsili değerini fonksiyonunkiyle tebdil etmekle yetinmiştir"(Özer 2021, s. 62). Modernleşme sürecinde Endüstri Devrim'nin tasarıma olan etkileri, dönemin üretim anlayışını şekillendiren bir unsurdur. Modern yapılar, fonksiyonellik ile bağdaşan yapılardır ve bu sebeple Rönesans döneminde yapıların antik temsilliliği, modern yapılarda fonksiyonellik olarak sağlanmıştır. Endüstri Devrimi ile birlikte üretim biçimleri, işlevsellik, kültür gibi toplumu kökten etkileyen bu durum, yaşam biçimi haline gelmiştir. Bu süreç modernleşmenin başlangıç noktasıdır. Bu sebeple modern hareket, kendisinden önceki mimari ve tasarım anlayışının da devamı niteliği taşımaktadır. Modern mimarlık, başlamış olan bir yeniliğin neredeyse birebir aynılığı sebebiyle, olanı kendisine değer katmadan sürdürmek durumunda kalmıştır.

İkinci kavram ise akıldır. Özellikle 20. yüzyıl mimarlığında sürmüş ve "aydınlanma" döneminde zirveyi yaşamıştır. Bu dönemde akılcı ve gerçekçi bir mimari anlayış hedeflenmiştir. Dinden uzak, rasyonel yapılar arayışı, kavramın özeti niteliğindedir. Yapı ne kadar rasyonelse, gerçekliği temsil gücü o denli artmaktadır. Bu yöntemle,

temsil kavramındaki gibi, başka kaynaklardan derlenen bir mimari yapı anlayışı ortaya çıkmaktadır (Özer İ. S., 2021).

Üçüncü ve son kavram ise kurgudur. Eisenman 15. yüzyılın ortalarına kadar tarih farklı biçimlerde ele alınmıştır. Bunun sonucunda şimdiki zaman, geçmiş zamanı düşündürmüştür. Burada şimdiki zaman, “geçici olan” diye anılmakta, tarihsel düşünce süreci ise “geçmiş olan” olgularıyla ele alınmıştır. Yenilikçi bir hareket olan bu durum, tarihsel süreçteki değişimin de referansı olmuştur. Değişim sürecinin sonunda çağa özel bir düşünce tarzını da beraberinde getirmiştir. Bu yeni anlayışla, modernistler sonsuz ve globalden ziyade şimdiki zamana entegre bir anlayış doğrultusunda, tarihten mimarlığa olan anlamını değiştirmişlerdir. Bunun sonucunda, Rönesans sonrasındaki çalışmalarda, şimdiyi yansıtan ve tarihsel düşüncenin yeni ve yaratıcı bir yorumu olan anlayışı benimsediklerini söylemişlerdir. Tarihselliğe iki farklı başvuru biçimi olan sonsuzluk ve şimdinin yeni anlayışı, Eisenman’a göre aynı türden olan mimarlık anlayışını desteklemektedir. Şimdi ve globallik, çağın duygu düşünceleriyle uyumlu olan bir klasiğin, değerlerinin arasında zaten olduğu varsayılan fark, estetik anlayıştaki değişimlere yansımıştır. Bununla birlikte simetri, durağanlık, hiyerarşi kavramları yerine; tarihte zaten var olan fakat kullanılmayan asimetrik, dinamik, ve hiyerarşik olmayan canlandırılmıştır. Yapılarda bu kavramların kullanımı ise, somutlaştırmanın ve mimarlık tarihindeki gerçekliği, anlamıyla birlikte ortaya çıkarmak demektir.

Modernizmde kültür, tasarımın temelini şekillendiren unsurlardan birisidir. Modernizm, geleneksel toplumdan, modern topluma geçiş olarak görülmekte ve kültür de tasarım anlayışını o şekilde değiştirmektedir. Bu geçiş süreci, uzun bir zaman dilimine yayılmaktadır. Modern toplumu geleneksel toplumdan ayıran önemli bir husus olan hareketlilik ve dinamizm; bireyin yerleşim alanında, iş hayatında ve çalışma ortamlarında oldukça yüksektir (Batu&Tos, 2017). Modern toplum kavramında modern insan; yenilikçi ve yeniliklere açık, kendi çevresi haricinde de geniş bir çevrenin konuları ve sorularıyla ilgili olan, geçmişten çok geleceğe dönük yaşayan, planlı ve örgütleyici bir tutum sergileyen, dünyanın tahmin edilebilir olduğuna inanan bir profil çizmektedir (Sesli ve diğ, 2008). Karl Max’a göre; modernleşme sürecinin özünde kapitalist sistemin kurumsallaşması yatmakta ve onun üstyapısı burjuva uygarlığını tamamlamaktadır (Hatipoğlu, 2018). Modern burjuva uygarlığı olarak

anılan sistemde, üretim tarzında değişikler yaşanarak, bu yeni üretim şekli üzerinden ilişkiler de değişmeye başlamaktadır. Yaşanan bu kapitalist düzen doğrultusunda, toplumun yapı taşı olan insan figüründe de benlik duygusu ön plana çıkmaktadır. Hatipoğlu, bireyselliğe dönüşen toplum için şöyle söylemektedir: ‘‘Kendi çıkarlarını maksimize etmeye dönük hareketi esnasında burjuvazi bütün toplumsal ilişkilerin üzerine kurulu olduğu üretim tarzını dönüştürdüğü, bir başka deyişle feodal toplumun yerine kapitalist toplumu geçirmeye yöneldiği için modernitenin kurucusu olan sınıftır’’ (Hatipoğlu, 2018). Yeni toplumdaki yeni düzen, bireyi geleneksel kültürden uzaklaştıran ve bireysel inançlar ve istekler üzerine bir yaşam tarzına sevkeden sistemi desteklemektedir. Bu bakımla yeni toplum, devrimci bir hareketin temsilcisidir.

Burjuvazi ekonomik ve giderek siyasi üstünlüğü ele geçirdiği her yerde sıkı toplumsal denetim, düşük bireyselleşme, geleneklerin ve kaderciliğin insan yaşamı üzerindeki egemenliği vb. kırsal hayata özgü ilişkilere son verdi. Böylece kapitalist modernite feodal toplumun karakteristik bir özelliği olan insanlar arasındaki dini, siyasi, toplumsal, cinsel ve ekonomik bağımlılık ilişkilerine son vererek bireyi özgürleştirdi. (Hatipoğlu, 2018)

Max’a göre modern gelişmenin temelindeki sınıfsal ayrımlar, kapitalizmin eşitsizliklerinden kaynaklı bir durumdur ve kapitalizmin içerisindeki çelişkiler sebebiyle kendisini sonlandıracağını ifade etmektedir. ‘‘Simmel, para ekonomisine, şeyleşmeye, eşyalaşmaya ve özellikle öznel kültür üzerindeki nesnel kültür tahakküzüne saldırarak bir modernite eleştirisi sunmuştur’’ (Çiğdem, 2015, s. 111). Sosyolog Georg Simmel, yeni kültür toplumunda; maddescliliğin ve paranın ön planda olduğunu, bu sebeple de doyumsuz bireylerin olduğunu söylemektedir. Frisby’den aktaran Çiğdem: ‘‘(...) Simmel’in modernite teorisi ve eleştirisi, sadece ‘‘öznel kültürün tükenmesi’’ değil, aynı zamanda ‘‘bir nesnel kültür tarafından sunulan hedef ve anlamların ötesine giden insani hedef ve anlamların bertaraf edilmesi’’ anlamına da gelen bir ‘‘öznel kültürün çöküşü’’ teziyle sonuçlanır’’(Çiğdem, 2015 s. 112). Berman ise; Post-modernistler, modern kültürün ‘‘büyük anlatılarının’’, özellikle de ‘‘özgürlük kahramanı olarak insanlık anlatısının’’ tamamen bitirildiğini söylediklerinden bahsetmektedir (Berman, 1994, s. 18). Berman’ın Marx’ın sözünden

etkilenerek ismini verdiği *Katı olan herşey buharlaşıyor* adlı kitabında, modernizm için şunları söylemektedir:

Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer. (Berman, 1994, s. 27)

Modern ve ilkel olarak kültürlerin tasnife tabi tutulmasının altında, modern çağın kendini üstün görme arzusunun yattığından bahsedilmektedir. Bu bakış açısı, bireylerin tarihsel bir varlık olduğunu yok saymaktadır (Özkul, 1998). 20. yüzyıl filozoflarından olan Gasset ise, modernizm çağının kültürel olumsuzluklarına değinerek şunları söylemektedir:

Olgunluk çağı diye nitelenen o aşamalar hep kendi kendilerinin tortusunda pek özel bir hüzne boğulmuşlardır. Öylesine yavaşlıkla olgunlaşmış olan ve 19. yüzyıla gelindiğinde nihayet gerçekleşmişe benzeyen arzu, özet olarak, kendi kendini “modern kültür” diye adlandıran dilektir. Adı bile tedirginlik vericidir: Öyle bir çağ ki, kendi kendisini “modern” diye niteliyor, yani son, kesin çağ olarak, ona kıyasla tüm zamanlar geçmişten ibaret, onu hazırlayamaya yarayan çapsız zamanlar! Hedefi tutturamayan güçsüz birer ok yani!.. (Gasset, 2010)

Modern mimarlık, bir Batı ürünü olarak 19. yüzyıl eklektisist mimarlığına karşı ortaya çıkan ve özünde özgünlük yatan mimari akımların tümüdür. Modern mimari, 18. yüzyıl’ın sonlarına doğru, modern çağın ortaya çıkışı olarak görülen Demoktasi Devrimi ve Sanayi (Endüstri) Devrimi ile birlikte şekillenmeye başlamıştır. Bu dönemdeki mimarlar, eklektisizmin geçmişte kullanılan biçimleri uyarlayarak oluşturdukları yapılara karşı bir duruş sergilemiş, tüm modern akımlar çağ ve güncel koşullara göre oluşmalı görüşüyle çalışmalar yapmışlardır. Yapılar özellikle fonksiyonellik ve formun işlevi takip etmesi temelleri üzerine atılmaktadır. Mimari yapılarda işlevsel ve mekânsal gereklilikler haricinde süslemeler reddedilmekte ve sadelik ön planda tutulmaktadır. Modernizm, Art Nouveau’nun bitişinden, 1910’dan başlayarak, 1970’li yıllara kadar gelişen bütün akımlar, modern mimarlık adı altında değerlendirilmektedir. Birol (2022), Özellikle Art Nouveau’nun, endüstri devrimiyle beraber gelen ve bu dönemde yaşanan teknolojik gelişmelere ayak uyduramayarak seçmeci (eklektik) ve yeniden diriltmeci (revivalist) yaklaşımlarla (tarihsel üsluplara

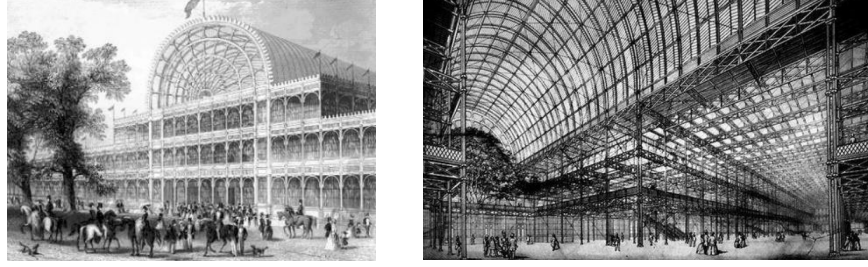
atıfta bulunularak) üretilen yapıların yerini giderek daha yalın ve doğadaki biçimlerden esinlenilerek tasarlanmış yapılara bırakmasına neden olduğunu söylemektedir. Bu gelişmeden sonra tarihsel biçimlerden uzaklaşmış ve teknolojiyle beraber gelen yeni malzemeler ile birlikte yapı yöntemlerine yönelmiş, yalın bir mimarlık anlayışı başlamış olur. Bu dönemlerde gelişen akımlar, birbirinden farklı olmalarına rağmen hepsinin ortak bir noktası vardır; o da tarihten yararlanmaya karşıt duruşta olmalarıdır. Modern mimarinin tasarım anlayışını Begeç şu şekilde açıklamaktadır: Begeç (2012), Modern mimaride tümevarma ve anti perspektif kabul edilerek yapıların inşa edildiğinden bahsetmektedir.

Diğer mimari akımlarda olduğu gibi, modern mimarlıkta da bireylerin yaşamları için özel alanlar oluşturmaya yönelik tasarım anlayışı yatmaktadır. Erken modernizmin öncülerinden olan Adolf Loos, “süsleme suçtur” diyerek, modernizmin manifestosunu açıklamaktadır. Özellikle Le Corbusier ve Mies Van Der Rohe, modern mimarlığın klasik dönemi olan Uluslararası Üslubun önemli temsilcilerindendir. Uluslararası Üslubun başlıca nitelikleri olarak; tasarımlarda akıcılığın ön planda olması, doğa ile bütünleşmeyen ve yapıyı doğadan soyutlamış bir estetik obje ile birlikte bunu insan yaratıcılığının bir ifadesi olarak görmek, tasarımda kurallı çaişmek, yalın güzellik için düzgün, klasik, statik ve geometrik biçimlerin oranlarını aramak olarak özetlenmektedir (Birol, 2006). Modern mimari, genel olarak iç ve dış kabuğun birlikte tasarlanmasından doğan bir akım olarak tanımlanabilmektedir (Erbay & Ulusoy, 2020).

Modern mimarinin eklektik mimariye karşı oluşu ve teknolojinin de gelişimiyle yeni kavramının temelleri atılmıştır. Özellikle işlevselliğin ön planda tutulduğu yapılar hızla çoğalırken, modernizmin birer temsili olan ikonik yapılar da yükselmeye başlanmıştır. Özellikle Kristal Saray, yeni yapı elemanlarının kullanılmasında öncü niteliği taşımaktadır.

1951 yılında 1. Dünya Sergisi için düzenlenen ve Joseph Paxton tarafından Londra Hyde Park içerisinde tasarlanan Kristal Saray (Şekil 3.2), demir ve çeliğin yapı elemanları olarak mimaride kullanılmasında öncü niteliğindedir. Ayrıca ilk kez dökme demir ve camın yapı malzemesi olarak birlikte kullanılmasıyla birlikte, teknolojinin somut bir örneği niteliğini de taşımaktadır. Yapıda iç ve dış duvarlar tamamen ortadan

kaldırılarak, yükten ve ağırlıktan kurtarılmıştır ve teknolojinin mimari yapı üzerindeki etkisi görülmektedir. Demir taşıyıcı ve cam kullanımıyla birlikte ilk sera örneklerindendir. Ayrıca dövme ve dökme demirin inşaat sektörüne girmesi ve yapıda kullanılmasıyla birlikte yine ilklerden birine örnektir. Bu yapı, Sanayi Devrimi'nden sonra ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin sergilenmesi amaçlanarak inşa edilmiştir.



Şekil 3.2 : Solda Kristal Saray cephe görünüşü, sağda iç mekan görünüşü
Londra/1851 (Arkitektuel, 2022).

Kristal Saray, 6 ay gibi kısa bir sürede imal edilmiştir. Bunun sebebi ise, yapının imalatında prefabrikasyon sistemi ile çalışılmasıdır. Prefabrikasyon sistemi ise tüm parçaların önceden hazırlanıp, mevcut alana kurulumun gerçekleştirilmesidir (Şekil 3.2).

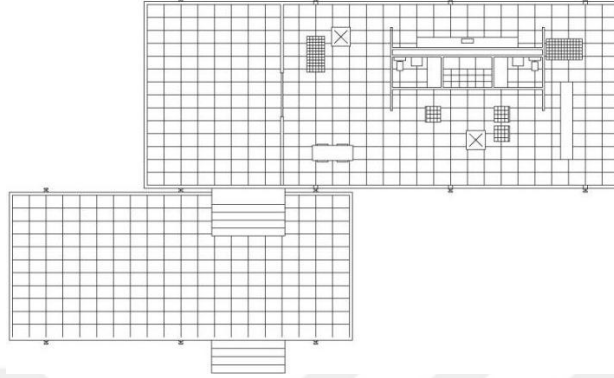
Modern mimarinin yalın ve sade tutumu, birçok yapının tasarım dilini oluşturmaktadır. Farnsworth Evi, modernizimdeki yeni malzeme ve tasarım anlayışını temsil eden örneklerin başında gelmektedir.

Modern mimarinin öncülerinden olan Mies, ‘‘az ama öz’’ diyerek, tasarımda sadeliği ön planda tutmakta ve bunu da ‘‘less is more’’ sözleriyle ifade etmektedir. Mies, zamanla binaların işlevlerinin değiştiğine değinmekte ve bu sebeple binaların yıkılıp baştan inşa edilemeyeceğini, her döneme uyan, ekonomik yapılar ile birlikte zamansız mimariyi hedeflemek gerektiğini söylemektedir. Mies, gelenekselden uzaklaşmasıyla, diğer modernist mimarlardan daha uç bir noktayı temsil etmektedir. Mies, mimari tasarımlarında üç noktadan bahsetmektedir. Bunlar;

- Serbest mekân
- Yapıdaki birleşme noktaları sorunları
- Demir konstrüksiyondaki teknik çözümler

Bu üç noktanın da tasarımda uygulandığı Farnsworth Evi, ayrıca Mies'in Bauhaus için tasarladığı mobilyalar ve Barselona Pavyonu'ndan sonraki serbest mekân araştırmaları

sonra en minimal yapı niteliği özelliği de taşımaktadır. Mies'in, Amerika'nın Plano kentinde tasarladığı Fransworth Evi, geleneksel ev anlayışındaki sadeleşmenin iyi bir örneğidir (Şekil 3.3). Tuvalet-banyo dışında kapalı bir alana sahip olmayan bu cam kütle, mekân yalınlığının güçlü bir ifadesidir.



Şekil 3.3 : Plandan Farnsworth Evi, Amerika/1951 (Arkitektuel, 2022).

Pencere açıklıkları, dış mekân ile iç mekânın ilişkisini güçlendirmektedir (Şekil 3.4). Doğa ve yapının uyumu, Mies'in tasarım anlayışının bir parçasıdır. Mies, mekândaki mahremiyeti ise ağaçlar ile sağlandığını ifade etmektedir. 20. yüzyılın süsten uzak, kesin ve net çizgilerin hakim olduğu, simetriyi esas alan rasyonel bir yapıdır. Uluslararası üslubun da örneği olan bu yapı, şeffaflık, yapıdaki yalınlık, havada durma hali gibi özellikleriyle bu üslubun dilini tanımlar niteliktedir. Taşıyıcı sistemlerin planı kesmediği, açık bir mekân anlayışı vardır.



Şekil 3.4 : Farnsworth Evi solda cephe, sağda iç mekân görünüş, Amerika/1951 (Arkitektuel, 2022).

Biol (2022), Özellikle erken modernizm için, 20. yüzyılın ilk yarısına kadar mimarlık dünyasında etkin bir rol üstlenecek olan modern mimarlığın gelişiminde cesur ve

deneysel nitelikteki çalışmaların ortaya koyulması açısından önem taşıdığını ifade etmektedir.

Batı uygarlığındaki din dışı (laik) bir toplum anlayışının yaratılmasının mimarlık alanındaki etkisi ise, mimarlıktaki üretim alanının “dini yapılar inşa etme”den uzaklaşmasına ve bu alana yeni yapı biçimlerinin dahil edilmesine sebep olmaktadır. Bunlar, barınma sorununu çözerek yeni konut tipleri yanısıra, topluluklara kamusal hizmet sunabilecek borsa, adliye, mahkeme salonu, müze, sanat galerisi, büyük mağaza gibi yapı tipleridir (Birol, 2006).

Değişen mimari ifade ile birlilikte, mimari ile ilişkili resim sanatı da değişmektedir. Kalfa, modern resmin betimlemenin değil dışavurumun resmi olduğunu ifade etmektedir (Kalfa, 2016). Birol (2022), bu dönemin resim anlayışı için, sanatta çağın karakteristiği, görünen ve herkesçe bilinen şeylerin değil, görünmeyi ve herkese, zaman ve yere göre değişeni, görünenin ötesini, soyut olanı yalın bir şekilde anlatmak olduğunu söylemektedir. Buna göre; değişen resim kültürüyle beraber yeni akımların da öncülüğü başlayacaktır.

Tüm bu yaklaşım şekilleri, endüstrileşme öncesinde yaşanan sanatsal ve mimari anlamdaki üsluba son verme açısından, akışı değiştiren tepkilerdir. Modern mimari 1970’li yıllardan beri gerileyerek, yerini tarihselci bir anlayışı olan postmodern mimariye bırakmaktadır.

Modernizmde mekanlar değişirken, mobilyalar da değişime uğramıştır. Erbay ve Ulusoy’a (2020) göre, modernizmin mobilya üzerindeki en büyük etkisi, mobilyanın kullanım yeri ve mekânın işlevine yönelik olarak birçok parametre açısından özelleşmesi olarak açıklanmaktadır. Ayrıca mobilyaların kullanıldığı mekânlardaki işlevsel farklılıkların temel nedeninin de kent kavramının oluşumuna dayandığını ifade etmektedirler. Modern mimarlıkta yapının içi ve dışı bir bütün ele alınmakta; mobilya, aydınlatma, halı gibi iç mekân elemanları, yapı ile birlikte tasarlanmalıdır. Yakalanan mimari form, tüm mekâna aktararak, dil birliğini sağlamaktadır. Bu bütüncül yaklaşım, iç ve dış uyumunu da beraberinde getirmektedir. “Tarihsel süreçlere bakıldığında modern bir iç mekân tasarımının belli bir dönemi veya kültürü yansıtmaktan ziyade kendi içinde bir sürekliliğin devamı olduğunu söylenebilir” (Erbay & Ulusoy, 2020, s. 36). Endüstriyel üretim ile birlikte gelen seri üretim, mekân kullanıcılarının ihtiyaçlarının değişimi ve bu değişimin önceden belirlenememesiyle,

yapının genelinde veya yapıyı oluşturan birimlerde esneklik ve değitirilebilirlik kavramları ortaya çıkmaktadır. Esneklik ve değitirilebilirlik kavramları, modern yaşamda yer alan teknolojik gelişmelere ve kullanıcı ihtiyaçları ile isteklerine karşı bir çözüm anlamına gelmektedir. Bu kavramlar tasarımlara ve uygulamalara, kent ölçeğinden, konut ölçeğine kadar yansıyabilmektedir. modernizm ve modernizm sonrasında mekân oluşumları ve iç mekânların biçimlenişinde bu kavamlar önemli rol oynamaktadır (Özturan, 2010). modern mimari ilkelerinden süsten uzak sade bir dil, formun işlevi takip etmesi gibi uygulama biçimleri, iç mekâna da yansımaktadır. Bunlara ek olarak; şeffaflık, lineer düzen, aydınlık iç mekân tasarımı, açık şeffaf kat planları, teknolojik, tarihe öykünmeden kurtulmuş, mimari çözümler olarak özetlenebilmektedir (Yaldız & Sayar, 2016).

Modernizmde iç mekanlar, işlevselliğin ön planda tutulduğu biçimde kurgulanmaktadır ve sade çizgilerin yanında anlaşılır mekanlar, özellikle dönemin tasarım kurgusunu oluşturmaktadır. Cafe Müzesi’de bu anlayışın bir parçasıdır.

Cafe Müzesi, 1899 yılında Viyana’nın Innere Stadt bölgesinde açılmış, geleneksel bir Viyana kafesidir (Şekil 3.5). Kafenin orijinali Adolf Loos tarafından tasarlanmış ve Viyanalı sanatçıların buluşma noktası olmuştur. Tasarımın orijinalinde Thonet sandalyeleri kullanılmaktadır. Güncel haline ise Thonet sandalyeleri bırakılarak, mekânın ruhu korunmuştur. 1930’lu yıllarda ise Josef Zotti tarafından yarım daire şeklinde oturma alanları tasarlanarak mekâna yerleştirilmiştir. Sade çizgilerin hakim olduğu iç mekânda, insan ölçeğinde sıcak sarı tonlarında duvar aplikleri kullanılmıştır. Tavandaki küreler, mekânı aydınlatmada işlevsel bir roldedir. ‘‘Işık o tavandaki yarım küreye yansıyarak mekânın içine dağılmaktadır. Yani ışık kaynağı direkt değil yansıtma yoluyla mekâna dağıtılır’’ (Odabaşı, 2016).



Şekil 3.5 : Adolf Loos, Kafe Müzesi/1899 (Wikipedia, 2022).

Modernizmde iç mekanların sade yapılanmasına örnek teşkil eden diğer bir örnek Looshaus Binası'dır.

Loos tarafından Viyana'da tasarlanan Looshaus ya da diğer adıyla Goldman & Salatsch Binası en ünlü Modern yapıların başında yer almaktadır (Şekil 3.6). Orta Çağdan kalma mimari üslubu tamamen reddederek, "süs suçtur" manifestosunun temsili niteliğinde bir yapıdır. Loos, Süsleme ve Suç (*Ornament and Crime*) adlı denemesinde bahsettiği gibi, mimaride tamamiyle süslemeyi reddeden ve fonksiyonelliğin ön plana çıkarıldığı bir üsluba sahiptir. Süsten uzak, yalın ve açık renklerde bir cephe, simetrik gibi özellikleri barındıran yapı, tarihselci ve geleneklerine bağlı Viyana halkı için skandal olarak görülmektedir. Giriş kat, geniş cam yüzeyler ile tasarlanmıştır. Mekânda gösteriştten ziyade işlevsellik ön plandadır.



Şekil 3.6 : Adolf Loos, solda cephe görünüşü, sağda iç mekân görünüşleri Looshaus Binası/1909 (Arkitektuel, 2022).

Binanın hareketli dış cephesi, iç mekânın bir yansımasıdır (Şekil 3.6). Loos'un Raumplan adını verdiği mekânsal plan anlayışı, iç mekândaki farklı kullanım alanlarının birbirleri ile sistematik olarak sıralanması üzerine kurgulanmıştır.

Modernizmdeki doğa ile yapının bütüncül yaklaşımına, Maison Louis Care Evi'nde de karşılaşılmaktadır. Özellikle mekan ve mobilyaların bir bütün olarak tasarlandığı görülmektedir.

Aalto tarafından Paris'in güneybatısında tasarlanan konut, mimariyle ilgilenen ve aynı zamanda da sanat galerisi olarak çift yönlü bir kullanıma sahiptir. Hem kamusal hem de konut özelliği taşıyan yapının cephesinde, temiz bir işçilikle kesilen beyaz tuğlalar vardır. Aalto, tasarımda katmanlama tekniğini kullanmıştır. Bu sebeple mekân kullanıcısı, özel alanlara ulaşabilmek için birden fazla katmandan geçmektedir. Bahçe, mobilya ve iç tasarımın birleştiği bir yapı olan Maison Louis Care Evi, zarif bir atmosfere sahiptir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 : Alvar Aalto, Maison Louis Care Evi/1959 (Archdaily, 2022).

Özellikle modern mimarinin beş temel ilkesi niteliği taşıyan bir stil doğrultusunda tasarlanan La Roche Evi, modernizimdeki ikonik yapıların başında gelmektedir.

Corbusier ve Jeanneret tarafından Fransa'da inşa edilmiştir. 20. yüzyılın getirdiği betonarme gibi yeni malzeme kullanımı ile birlikte, "mimarlığın beş ilkesi" olarak adlandırdığı (serbest cephe, serbest plan, yatay bant pencere, teras çatı ve piloti) ilkelerini de gerçekleştirdiği La Roche Evi, modern mimarinin en önemli simgeleri arasındadır (Şekil 3.8). Farklı işlevlere sahip iki farklı alan tasarlayan Corbusier ve Jeanneret, ilkinde çocuklu bir ailenin tüm ihtiyaçlarını karşılayacak alanlar, ikincisinde ise yalnız yaşayan ve yaşam alanı ile birlikte resim koleksiyonu oluşturacak bir kişi için alanlar tasarlamışlardır. Bu iki farklı fonksiyonu birbirinden ayıran bir plan çalışmışlardır. Sıra bant pencereler mekânlara gün ışığını alarak, doğa ile iç ve dış mekânın bütünleşmesini sağlamıştır. Mekândaki tablolar ile hareketli rampa formu, mekâna dinamizm katmaktadır. Mekânda kullanılan farklı renkler, farklı kütleleri vurgulamaktadır.



Şekil 3.8 : Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Sergi alanı ile şerit pencereler. La Roche Evi/1925 (Arkitektuel, 2022).

Mekânlarda kullanılan çıplak ampüller ise, Corbusier'in süsten bağımsız tasarımını vurgulamaktadır (Şekil 3.9). Mekânda genel olarak ankastre ürünler hakimdir. Roche Evi'nin bir önemli özelliği daha ilk defa polikrom denemesi yapılmasıdır. Polikrom; çeşitli renklerdeki elemanlar ile, birden fazla stili, birden fazla renk ile belirtmedir. Holde kullanılan monokrom renk, dış mekândan iç mekâna geçişi hissettirerek, dış mekânın devamı niteliğindedir. Galerideki renklerin geçişi ise dinamizmi desteklemektedir.



Şekil 3.9 : Le Corbusier & Pierre Jeanneret, koridor ve oda. La Roche Evi/1925 (Arkitektuel, 2022).

Wright tarafından tasarlanan, Amerika'da bulunan Winslow Evi; doğa ile aktif bir ilişki içerisinde. Organik mimari, kullanılan malzeme ve yapının şeffaflığı ile desteklenmektedir. İşlevin biçimlenmesiyle oluşturulan mekânlar, kot farklarıyla birbirinden ayrılmaktadır. Doğal malzeme ve malzemenin getirdiği doku, mekânsal

dili güçlendirmekte ve rengi ön plana çıkmaktadır (Şekil 3.10). Winslow Evi, modernizmde yapının doğa ile aktif bir şekilde kurgulanmasını açıklayıcı bir örneğidir.



Şekil 3.10 : Frank Lloyd Wright, Winslow Evi/1893 (Usmodernist, 2022).

3.3 Postmodernizm Kavramı

20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmış ve modernizm sonrası ve ötesi anlamında bir tanım olarak ifade edilmektedir. Postmodernizm, farklı tanımları içerisinde barındıran bir kavramdır. Bu sebeple de fikir birliğine varılamamış, anlaşılması da bu durumda zorlaşmıştır. Fukuyama'dan aktaran Yıldız; postmodernizm bazı yazarlara göre modernizmden bir kopuşu ifade etmekte, bir kısım yazara göre ise modernizmin rafine edilmiş, ileri bir halini anlatmaktadır. Kimine göre kolaj tekniği iken kimi de onu tarihin sonunu ilan eden akım olarak görmektedir (Yıldız H. , 2005). Hatipler, postmodernizm için şu tanımlı yapmaktadır: "Postmodernizm; tüketici ile iletişimin ön planda olduğu ve teknoloji hâkimiyetindeki toplumların konumunun irdelendiği, modernist anlayışı eleştiren bir kuram olarak da düşünülebilir"(Hatipler, 2017, s. 35). Şimşek (2014), postmodern kavramının dönemi ve insanı niteleyen bir sıfat olduğunu söylemektedir.

Postmodernizm genel olarak geç kapitalizmin küresel mantığı, meta-anlatılara yönelik inanılmazlık, tekno kapitalizm, sanayi sonrası toplum, üst modernizm, neo-modernizm, eklektizm, gösteri toplumu, modernizmin sonucu, devamı, reddi gibi çeşitli biçimlerde tanımlanmakla birlikte özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modernizmin doğurduğu sosyal sonuçlar ve bilimsel alanlardaki gelişmelerle, küreselleşme ve küreselleşme sonucu yaşanan ulaşım, iletişim, teknoloji ve sanayi gibi alanlardaki hızlı değişimler sonucu değişen tüketim anlayışı sonrasında ortaya çıkan bir durum olarak da tanımlanabilir. (Bingöl, 2014, s.

17)

Birbirinden farklı görüşler olsa da, genel olarak postmodernizm, modernizm sonrası anlamına gelmektedir. Bir eleştiri ve karşıtlık hali barındırmaktadır. Modern öncesine bu karşıtlık hali, yeniden yorumlamayı da beraberinde getirmektedir. Postmodernizm, modern dünyanın akıl ve bilim öncülüğünde yaşanmasıyla, bireye katkısı olmadığını savunmaktadır. Postmodernistler, modernizmdeki üretim şekli, iletişim, toplumsal yaşama biçimleri ile birlikte, toplumun kendi kendini yok edeceğini savunarak, yeni bir yaşam stilinin ortaya çıkmasını savunurlar. “Genel çerçevesiyle postmodernizm, modernliğin açmazlarına karşı bir savaşım ve modernleşmeyle bir hesaplaşmadır. Postmodernistlere göre postmodernizm, ileri batı toplumlarının şu an içinde bulunduğu aşamayı, bir bakıma modern sonrası toplumu adlandırır” (Aslan & Yılmaz, 2001, s. 93). Hatipler, postmodernizmi modernizm sonu olarak kabul edenler ve modernizmin geliştirilmiş hali olarak da kabul edenler olarak iki farklı bakış açısından bahsetmektedir. (Hatipler, 2017). Şimşek, kelimelerin anlamları üzerinden postmodern kavramını açıklamaktadır. Modernliğin önüne ‘post’ eki koyulduğunda modernlikten kopuşun mu yoksa bağlılığın mı öne çıkarıldığını sorgulamaktadır. Bu düşüncenin sonunda asıl olan post ekinin ‘-den sonra’ anlamında kullanıldığını söylemektedir. Bu manada kullanıldığında, hem önceye eklenmişlik hem de öncesini bitiren bir anlam ortaya çıkmaktadır Modern kelimesi yeniye ve şimdiliği ifade etmektedir. Bahsedilen ‘-den sonra’ eki, bu anlam ile ele alındığında modern mhtevadaki ‘şimdi’den sonra gelen bir ‘şimdi’ olarak düşünülebilmektedir. Postmodern dönemde, modernitenin şimdisi geçmişe/tarihe terk etmekte ve postmodern ‘şimdi’liğin aktüellik kazandığı bir anlam olarak varlığını sürdürmektedir (Şimşek, 2014).

“Post”larla anlatılmak istenen hem önemli bir değişme hem de bir süreklilik. Bir anlamda bir aşılma gösterilmek isteniyor. İkinci olarak ise bir çok şeyin bittiği ilan ediliyor; tarih bitiyor, ideoloji bitiyor, hümanizm bitiyor, temsil (representation) bitiyor. Bu bitişlerle de kimi tükenişler anlatılmak isteniyor. (Tekeli, 2009, s. 13)

Postmodern durumun yaşanmakta olduğu ileri sürülmektedir. Bu yaşanan süreç içinde aklın tamamıyla devre dışı olması, ideolojilerin tükenmesi, mekân ve zaman anlayışlarının sarsıldığı söylenmektedir (Yıldız H. , 2005). Cevizci (2004), Lyotard’un *Postmodern Durum* adlı eserinde postmodernizmi büyük anlatılara karşı bir inançsızlık olarak gördüğünü, modernizmin insan aklının özgürlüğüne dayanan kuşatıcı bir hakikatten ibaret olduğunu, ilerleme ve özgürlük yorumlarını kabul

etmeme tavrı olarak tanımladığını aktarmaktadır. Şişman'a (1996) göre; postmodernizm, modernizm sonrası dönemin bir ifadesidir.

“Postmodernizmi, sanayi sonrası toplumunun bütün kargaşa ve belirsizliğini üzerinde taşıyan bir hareket olarak tanımlamak mümkündür” (Hatıpler, 2017, s. 34). Cevizci'ye göre: “postmodernizm, özne bir maske, bir kurban, modernliğin kalıntısı, liberal hümanizmin icadı, özne-nesne ikiliğinin kaynağıdır. O eylemin, yazının ve ifade formlarının kökeni olmak bir yana, dildeki bir konum, bir söylem etkisinden ibaret olan bir şeydir” (Cevizci, 2014, s. 1308). Şişman (1996), postmodernizm konusunda yapılan tartışmalarda, yapısalcılık ve postyapısalcılık kavramlarından sıkça bahsedildiğini söylemektedir. Yapısalcılık ve işlevselcilik, geçmişte sosyal kuramda etkili olmuş, toplumsal çözümlemelerde sıklıkla kullanılan kavramlardır. Levi Strauss, insan öznesini, varlığın merkezi olarak görmüş ve insanla ilgili bilimlerin temel amacının insanı oluşturmaktan ziyade, insanı anlamak olduğu söylemiştir. Bu görüş, yapısalcılığın da sloganı olmuştur. Şahin (2012), Ard-/yenilikçilik ya da ard-çağdaşçılık olarak anılan "post-modernizm" kavramı, çağdaş sanata ilişkin bir terim olarak 1970'li yıllarda tipik örnekleri görülmeye başlanan ve gene o yıllarda yaygınlaşmış olan eklektisist (seçmeci) eğilimleri tanımlamak için daha çok mimarlığı içeren bir kavram olduğunu söylemektedir. Şahin, postmodernizmi, modern mimarlığın karşısında gibi algılamak gerekmediğini, sanat tarihindeki seçmeci üslupların göz önüne alınırsa ard-çağdaşçılığa kendi konum ve koşulları, estetik değerleri açısından bakmanın gerekliliğinin kendiliğinden ortaya çıkacağını ifade etmektedir.. Birkök'e (1998) göre, postmodernizm; modernizmden sonrasını, modernizmin zıddını, geç kapitalizmi, modern çağdan sonraki çağı, sanatta ve üslupta seçmeciliği (eklektizm), Global köy fenomenini (kültür, ırk, imaj, üretim ve sermayelerin küreselleşmesini) ifade etmektedir. Genel tanımlardan yola çıkarak, postmodernizm, kapitalist sistemin bir karşılığı olarak anlamlandırılmaktadır. Henüz net bir kavram üzerinde yoğunlaşmamış farklı tanımlar, postmodernizmin belirsizliğini sürdürmektedir.

3.4 Postmodernizmin Tarihsel Süreçleri

Batu ve Tos (2017), postmodernizmin, modernizme çare olarak ortaya çıktığını ve postmodernizmle birlikte bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan değişimler, küreselleşme, ve kitlesel iletişim araçlarının yaygınlaşması gibi toplumsal değişimle birlikte gelen birçok alan ve tüketim şekillerinde de değişimler yaşandığını belirtmektedir.

Kimilerine göre sanayi sonrası bir çağda gelişen hareketi temsil eder ve belirsizliği de beraberinde gösteren bir durum sergilemektedir. Modernizmin bir parçası olup olmadığı, bir süreklilik mi olduğu veya modernizmden radikal bir kopuş mu olduğu karmaşası vardır. Postmodernlik, totaliter sistemler yerine çoğulcu ve açık bir bakış açısına sahip, demokratikliği savunan akımın temsilidir (Yıldız H. , 2005). Postmodern belirtilerden öncelikli olanları sıralamak gerekirse; belirsizlik, parçalanma, kurallılığın bozumu, ben kavramının derinliğinin yitimi, betimlenebilir olmayan, ironi, melezleşme, karnavallaşma, katılma, metinsellik, geleceğe dönme (Back to the future), her şey gider (Anything goes) ve son olarak eklektizimdir (Soykan, 2003).

Genel olarak bu kavramları açıklamak gerekirse; belirsizlik ve parçalanma birlikte anılabilecek iki kavramdır. Belirsizlik, parçalanmayı da beraberinde getirmektedir. Postmodern insan, toplumsal, bilgisel, estetik tarzdaki her birleşime karşı çıkmaktadır.

Postmodernizm her türlü belirlenmenin karşısında duran bir temeldedir. İster zaman içindeki gelişmelere ilişkin üst anlatılardan olsun, isterse bir bütünün parçası olarak görülmekten kaynaklı olsun, belirleyici her söylem net bir şekilde kuşkuyla karşılanmaktadır (Tekeli, 2009). Bu belirsizlik, eklektik çalışmayı da beraberinde getirmektedir. Temeller üzerine kurulmuş bir sistem yerine, kolaj ve montaj gibi toplama işler çalışılmaktadır. Topluluklarda ise bütünlük yerine parçalanma, düzen yerine kaos gibi zıt anlamlı kelimeler ortaya çıkmaktadır.

Montaja, kolaja düşkün olan postmodern insan, tabi olma yerine ilişme biçimlerini, mecaz yerine kinayeyi, paranoya yerine şizofreniyi tercih eder. Zaman, ayrı oluşlar, kaygan dilsel göstergeler zamanıdır ve atomlar da uçuca alt-parçacıklara ayrışır, düpedüz bir matematik fısıltıdır. Böylece postmodern, parçalanmışlığı evrensel bir ilke yapar.(Soykan, 2003, s. 124)

Kurallılığın bozumu, genel anlamıyla toplumsal tüm kurallar ile alay etme ve yok saymadır. Karşı çıkmanın söz konusu olduğu bu duruma, kültürel kurallılığın yok sayılması, ataerkil topluma karşı feminist direniş, iktidara, sisteme ve otoriteye karşı

ayaklanmalar buna birer örnektir. ‘‘ **Kurallığın bozumu**, Nietzsche ile başlayan otoritelerle alay etmeyi ifade eder’’ (Yıldız H. , 2005). Ben kavramındaki derinliğin yitiminde geleneksel benin içi boşaltılarak iç ve dış olarak insana tek yönlü bakılır. Bunun sonucunda derinliği olan Romantik ben terkedilir. Gösterilebilir olmayan; gerçekçilikten uzak, tasvir edilemeyen bir postmodernizm olarak tanımlanmaktadır. **İroni** ise Soykan tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: ‘‘Burada ironi, otoriter bir sav karşısında farklı bakış açılarının ortaya konulması olarak anlaşılır’’(Soykan, 2003, s. 125). Bu ironinin sonucunda belirsizlik ve bahsedilen farklı bakış açılarıyla birlikte çok yönlülük etkin bir biçimde devam eder. **Melezleşme**, kültürel stillerin deformasyonu ile birlikte çift değerli görünüş biçimleri ortaya çıkar. Esas olan ile kopya olan aynı bakış açısına sahiptir. Sürekli ve süreksizliğin, alt ve üst kültürün birbirine karıştığı başka bir kültür ortaya çıkmaktadır. Geçmiş taklit eden değil, şimdiyi ortaya koyan bir gelenektir bu. Tarihsel öğeler arasında yeni bir bağlantı kurarak postmodern sanatın ‘‘şimdileşme’’ karakterini ortaya koymaktadır (Soykan, 2003, s. 125). **Karnavallaşma**, parçalanma, benin yitimi, kurallılığın bozumu gibi kavramların aşırıya kaçma halidir. Kavram daha ileri boyutlara taşınarak yaşamın iç içe geçmesine gülme halini de yansıtmaktadır (Soykan, 2003, s. 126). Katılma, belirsizlik ile ilişkilidir. Postmoderndeki boşlukların tamamlanması, değiştirilip yanıtlanmasını kapsamaktadır.’’ Postmodern metin, alışılmış sözel anlamındaki gibi, sözel olmayan şeylerden de ortaya çıkmış olabilir.

Doltaş, postmodernizm için şu tanımlı yapmaktadır: ‘‘1970’lerden başlayarak bugüne kadar Batı modernizminin ve onunla ilgili Aydınlanma ve hümanizm projelerinin politik güç ve çıkar amacına hizmet eden normlarını sorgulayan, onun düşünce yapısını çözen, çelişkilerine, çarpık ve kendine dönük norm ve yaklaşımlarına ışık en önemli eleştiri yöntemidir’’ (Doltaş, 2003, s. 190).

Metinsellik, postmodern anlayıştaki her şeyi kapsamaktadır. Dil, din, çevre, uzay, felsefe gibi dünya ve toplum konularıyla ilgili her şeyin dil ve metin olduğunu söylenmektedir. Fakat postmodern bu dillerin gönderme yaptığı "gerçeklik alanı"na sırt çevirmiştir (Soykan, 2003, s. 126). **Geleceğe dön** (Back to the future), postmodernin gelecek yüzünü vurgulamaktadır. **Her şey gider** (Anything goes); ‘‘Postmodernizmde olmayacak bir şeyin olmadığı, her türlü fikre ve uygulamaya açık kapı bırakıldığıdır’’ (Yıldız, 2005). Eklektizm ise bütünlüğe karşı çıkan postmodernizmin temelini oluşturan bir kavramdır aslında. Bütünü parçalayarak

birbirine ‘‘iliştiren’’ bir sistemi vardır. Postmodernizm dış gerçekçiliğin nesnel ve kararlı temsil edilebileceği inancının bir aldanış olduğunu kabul etmekte ve bu durumda epistemolojiyi reddederek yorumbilimi (hermeneutic) kullanmaktadır. Bu da dış gerçekliğin varlığının reddi anlamına gelmiyor (Tekeli, 2009). **Katılma** olarak bahsedilen kavram aslında bu anlamlandırma için kullanılan süreçleri kapsamaktadır. Metin üzerinde çalışılarak postmodern anlamlandırılmaya çalışılmıştır. ‘‘Görgülü algılamamanın yerini okuma alıyor’’(Tekeli, 2009, s. 18).

Tüm bu kavramlar, postmodernizmin süreçlerinin bir açıklamasıdır. ‘‘Postmodernizmin ıkış noktasını, modernizmin sorgulanması, biraz daha ileri bir adım olarak, modernizmin aşılması düşüncesi oluşturmaktadır’’ (Bayram, 2007).

Postmodernizmde kültür, değişen düzenin temeline atmaktadır. Murphy’den aktaran Yıldız; postmodern kültürün boyutlarını açıklarken postmodernistlerce geliştirilen epistemolojinin kültürel bir anlamı da olduğuna, kültürün artık eylemin doğuşunu önceleyen bir buyruklar sistemi olmadığına dikkati çekmektedir (Yıldız H. , 2005). ‘‘Postmodern insan, ister toplumsal, ister bilgisel ve hatta estetik tarzda olsun her türlü bütünleşmeyi, sentezi hor görür, onları dışlar’’(Aslan & Yılmaz, 2001, s. 99).

Postmodern anlayışta ortak özellikler yoktur. Yani idealizm, materyalizm, pragmatizm gibi izm veya felsefi bir teori değildir. İzmlerdeki gibi temel ilkeleri olmadığından dolay izm denilememektedir. En iyi ifadeyle *postmodern durum* yaşandığı şekliyle ifade edilebilmektedir (Yıldız H. , 2005). Postmodernizmin siyasi bir görüşü yoktur. Bu özgürlükten ziyade postmodernizmin bulanık ve belirsizliğinden ileri gelmektedir. ‘‘Postmodernizmin kes yapıştır karakteri, bütünlükten yoksun oluşu hem güçlü hem de zayıf yanıdır. Herkes onda gönlüne göre bir şeyler bulabilir’’ (Aslan & Yılmaz, 2001, s. 98). Belirli bir kültürü oluşturan insanlardan ziyafe, farklı ve çok yönlü bir topluluktan söz edilmektedir. Postmodern insan, ister toplumsal, ister bilgisel ve hatta estetik tarzda olsun her türlü bütünleşmeyi, sentezi hor görür, onları dışlar. ‘‘Postmodernizm geleneksel modern kabulün aksine, bilgilerimizin gerçeğe birebir karşılık gelmediğini, gerçeğin hep yeniden üretildiğini iddia eder ve bunun için de hep yeni modeller geliştirilmesi gerektiğinin altını çizer’’(Aslan & Yılmaz, 2001, s. 100).

Postmodernizm, tktim biçimlerini de değiştirmiş, popüler kültür ve medya ile birlikte yeni tktim algıları ortaya çıkmıştır. Bu algı sonucunda her şey tktim üzerine inşa edilmiştir. Zamanla bu tktim şekli ile birlikte kişinin kendi ürettiklerine

şeyleşmesi, kendine yabancılaşması ve özne olarak istenç nesnesine karşı yabancılaşmasıyla sonuçlanmaktadır (Hatipler, 2017). Tüketim biçimleri kültürü de etkisi altına almaktadır. Modernizmdeki üretim, postmodernizmde tüketime dönüşmüştür.

Hatipler (2017), postmodernizmin kapitalizmden kopuşu değil, kapitalizmin içindeki önemli bir değişiklik olduğunu söylemektedir. Kapitalizmin dönemselleştirilmesi ile ilgili bir evre olarak gördüğü postmodernizm, en çarpıcı haliyle sosyal, ekonomik ve kültürel bir süreç olmasıyla birlikte, tüketime yönelen hareketlenmeyi kapsamıyla ve kapitalizmin etkisinin çok uluslu şirketler aracılığı ile evrenselleşmesi olarak ifade etmektedir. “Bütün argümanlarına moderniteyi olumsuzlayarak varan postmodernitenin karakteristik insanı; batılı, şehirli, teknolojik ve zevkine düşkün bir insandır” (Şimşek, 2014, s. 46). Bu dönemin insanı kapitalist sistemin kurduğu düzen içerisinde varlığını sürdürmektedir. Tüketilen ve harcanan her neyse ona yönelen birey, hazırca bir sistemin temelidir. “Jameson, postmodern kapitalist toplumun gelişimindeki bir aşama, postmodernizmi geç kapitalizmin hakim kültürel mantığı olarak yorumlamıştır” (Cevizci, 2005, s. 957).

Postmodernizmin ürünü olan tüketim toplumundaki birey, üretimden uzaklaşmış ve kapitalizmi destekleyen bir sistemin parçası konumundadır. Bu durum sonucunda sosyal tabakalaşma da kendini hissettirmekte, alt üst ilişkisi tüm hızıyla ortaya çıkmaktadır.

Bu yeni sınıfın en belirgin vasfı ise hiçbir şey üretmeden olağan değerleri hazin bir şekilde tüketmektir. Bu nokta, post-modern kültürün sahip olduğu alandır ve post-modern kültür, bozulmamış bir yaratıcılık kültüründen çok, bir alıntılar Kültürü olarak varlığını sürdürmektedir. Bu kültür, “yavanlık, derinsizlik, tamı tamına yeni bir tür yüzeysellik” kültürüdür. Hatipler, 2017, s. 41)

Modern insan kimliği üretici konumdayken, postmodern insan kimliği, tüketici rolündedir. Postmodern insan vazgeçmeye hazır, daha kuralsız ve marjinal bir yaşam stili benimsemektedir. Kültürel olarak şimdiyi baz alan toplumda, geçmişten bağımsız bir yönelim söz konusudur. Hızlı bir şekilde zevke ulaşma çabasıyla, anlık mutlulukların peşinden koşan bu şekilleniş, tüketimin hızına ivme kazandırmaktadır.

Aşağıdaki maddelerde postmodern toplumun bir özetini yapan Şimşek (2014), bu yönüyle de Batı dünyasındaki bakış açısına da değinmektedir.

- Toplumsal yapı parçalanarak, cinsiyet, yaş, etnik özellikler önem kazanmaktadır.
- Kültürel öğeler önemlidir fakat tarihsel değildir. Kişiler bireysel seçim ve tercihleri doğrultusunda kültürlerini oluştururlar. Birey, tarihsel bir kimlikten sıyrılarak, tüketim nesneleri arasında yaptığı seçimlerden oluşan öznel bir kimlik yaratılmaktadır.
- Bilgisayarlaşmış bilgi, üretimin temel gücüdür. Tarım işçisi veya üretimden ziyade bilgisayarıcı önemlidir. Karar çok uluslu şirketlerin tekelindedir. Bilgi, sanal bir ağ üzerinden dolaşarak önem kazanmaktadır. Ticari anlamda dünyayı, küçük bir AVM olarak görmektedir.
- Siyasi ve günlük yaşamda bireyin öne çıkma çabası fazlasıyla vardır. Kendini göstermek için her yolu deneyen birey, kendi etiketini de kendi yaratmaktadır. Birey, piyasa koşullarına uyum sağlayacak esneklikte olmalıdır.

Cevizci (2014), postmodern marksizimin kültürü, ileri seviyedeki kapitalizm üzerinden iki temel yönüyle açıkladığını söylemektedir. Buna göre postmodernizm, yüksek kültürle ticari kültür ve pop kültürü arasındaki geleneksel sınırları ortadan kaldırmaktadır. Bu dönemde, insanların tarihselci düşünme yetenkeri azalmaktadır. Temel söylem veya üst alıntı kaybolmaktadır. İnsanlar tarihselci düşünce tarzından soyutlandıkları için, bu çerçevedeki ideoloji, siyasi yaklaşım gibi hareketlerden değil, televizyonlardaki açık oturumlarla algılarını oluşturmaktadır. İleri kapitalizmin ikinci mantığı ise kültür ve toplum arasındaki yaşanan durumdur. Postmodern kültür, toplumu baskılayarak, tüketim kültürünün bir parçası olarak tanımlanır ve kültürün kendisi en uç noktasiyla eşyalaştırılır. Bu bağlam doğrultusunda postmodernizm için Marksizim, modernliğin baskıcı bir sonucu olan esareti ifade ettiğini söylemektedir.

Postmodernizmde mimari, kültürel değişim ile birlikte hızla yapılanmaya başlamıştır. Charles Jencks, Modern Mimarlığın bitişini ve postmodern Mimarlığın sembolik başlangıç tarihini, Le Corbusier'in St. Louis'de bulunan Pruitt-Igore toplu konutlarının, suç oranlarının artması sebebiyle 15 Temmuz 1972 tarihinde dinamitle patlatılıp yıkılması olduğunu ifade etmektedir. Jencks'e göre bu yıkım, Uluslararası Üslubun sonunu getirmiştir.

Endüstri Devrimi ile beraber gelen çeşitli malzemeler (beton, cam, çelik...vb.) ile doğada bulunan ve bireylerin ulaşımı açısından temel malzeme niteliği taşıyan tuğla, ahşap, taş gibi malzemeler, postmodernizmde strüktürel yapının işlevi değiştirilmeden birlikte kullanılmıştır. Eski ve yeni malzemenin birbirine eklenmesi ile farklı bir dil birliği meydana gelmektedir. Malzeme kullanımında birbirine geçme, ekleme gibi kurgular kullanan mimarlar, biçim, strüktür, form gibi unsurlardan uzaklaşarak, detaylarla farklılık yakalamaya çalışmışlardır. Begeç, postmodern mimarinin çıkışını şu şekilde açıklamaktadır: ‘‘1960’lı yıllara gelindiğinde modern mimarinin çevreden yalıtılmışlığı, soyutlanmışlığı, tek düzeliliği, genel geçer olması rahatsızlık yaratmış ve buna karşı olarak da modern sonrası ‘‘Post modern’’ olarak adlandırılan mimari bir üslup ortaya çıkmıştır’’ (Begeç, 2012, s. 107). ‘‘Kullanılan malzemeler, yapıyı deneyimleyeni beden duyuları ile ele geçirdikten sonra kişinin algısında oluşturduğu düşünceler, hafızasında iz bırakmasına neden olmaktadır’’ (Cestel, 2020, s. 56). Bu sebeple, postmodern mimaride yapı ile birey arasındaki bağın malzeme ile kurulacağına inanan mimarlar, farklı arayışlara girmişlerdir.

Postmodernizmin ortaya çıktığı ilk alanlardan birisi mimari alandır. Modernin yalınlığına karşı tepki olarak, bir eklektisizm içerisinde görünerek ortaya çıkmıştır (Soykan, 2003). Tarihsel olarak, modernizm sonrasında ortaya çıkan postmodernizm, birçok bilimsel disiplinde tartışılmaya başlanmış ve özellikle de mimari alanda kendine geniş bir yer edinmiştir (Bingöl, 2014). Bu dönemde mimarlar, özgün ve özgürce oluşturulmuş farklı yapı arayışındadır. ‘‘Postmodern biçimcilik, mimaride güzel olandan farklı, şoke etme, hayranlık uyandırma, ürkütücü olma, kitsch durumlarının yeni estetik kavramları olarak kabul edilmesini sağlamıştır’’ (Cestel, 2020, s. 115).

Charles Jencks postmodern mimariyi 6 kategoride incelemektedir (Begeç, 2012, s. 108).

- Tarihçilik (Historizm)
- Yeniden diriliş (Straight Revivalizm)
- Yeni yerelcilik (Neo Vernaküler)
- Şehirci Ad Hoc (Urbanist AD HOC)
- Metafizik benzetme (Metaphor)

- Postmodern mekân (Postmodern Space)

Begeç (2012), modern mimarinin tek karşı olduğu şey eklektizm olduğu, Bu nedenle Jencks'in belirttiği kategorilerden tarihçilik dışındakilerin aslında modern mimarinin de içinde bulunduğunu ifade etmektedir. Jencks'e göre modern mimarlık ölmemiş, sadece şekil değiştirmiştir.

Begeç (2010), modern mimarlığın aslında ölmediğini, "geç modern (late modern)" ve "yeni modern (neo modern)" olarak sürdüğünü söylemektedir. Bu bağlamda postmodernizm kuralları, Jenks'in 6 kategorisinden oluşmaktadır. "geç modern (late modern)", modernizmi karmaşık ve zenginleştirilmiş bir biçimde sürdürülmesini dönemidir. Postmodernizm ve geç modern zamanları 1960'lı yıllarda yaşanmakta bu sebeple birbirlerinden etkilenen dönemler olduğu söylenebilir. "neo modern (yeni modern)" ise bütünüyle postmodernizme karşı olarak çıkmıştır. Yeni modernler, toplumu değiştirmeye çalışan ütöistler değil, modernist biçimlerle oynayan estetikçiler olarak açıklanmaktadır.

Richard Rogers ve Renzo Piano tarafından Fransanın başkenti olan Paris'te inşası yapılan Pompidou Kültür Merkezi, ünlü ve radikal çizgilerin olduğu tasarımların başında gelmektedir. Yüksek teknoloji mimarisi ile, Begeç'in "geç modern (late modern)" tanımındaki gibi, karmaşık ve zengin bir çizgiye sahiptir (Şekil 3.11). Bir tür "gelişen mekânsal diagram" olarak tasarlanan yapı, döneminin tenkik ve karakteristik özelliklerini barındırmaktadır. Yapının sıradışı olan ilk yaklaşımı, iç mekânı kesintiye uğratmayan ve maksimum alan yaratan dış mekân tasarımıdır. Bu yaklaşım sayesinde iç mekânda esnek ve kullanıma göre bölümlendirilebilen alanlar oluşmaktadır. Çelik ve camın birlikte kullanımı ve mekândaki bütün servis alanları ve koridorların, yapının dışında tasarlanmasıyla da, dönemin öncülerindendir.



Şekil 3.11 : Pompidou Kültür Merkezi, Fransa/1977 (Arkitektuel, 2022).

Binanın sistemlerini ayırt edebilmek için, farklı renklere boyanan cephede; asansörler beyaz ve gri, sıhhi tesisat boruları yeşil, iklim kontrolü için mavi renk, elektrik telleri sarı, sirkülasyon elemanları ve güvenlik ile ilgili alanlar kırmızı renklerle gösterilmiştir. Bina renklerle kodlanmakta ve dinamizmin temelini oluşturmaktadır. Cephedeki ‘‘hareket’’ unsurunun bir parçası olan merdivenin altı, kırmızıya boyanarak algıda seçiciliği vurgulamaktadır (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 : Renklerin cepheye etkisi, Pompidou Kültür Merkezi, Fransa/1977
(Perez, 2022).

İtalyan bir mimar ve tasarımcı olan Aldo Rossi, şehir düzenlemesinde modern mimarlığın üslubuna eleştirisel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Süsten uzak, yalın, ekonomik yapı anlayışı ile evrenselliği yakalama çabası, yapılandığı alanın kültüründen kopmasının karşısında bir tutum izlemektedir. Rossi eski ve yeni malzemeleri birlikte kullanarak, yerelliği ve sanayi üretiminin getirdiği yenilikleri tasarımlarında kullanarak, mimariye yaklaşmaktadır. Rossi, eleştirdiği şehir kültüründen uzaklaşmayı, bu yerel malzeme kullanımıyla ele almaktadır. modern mimarlıktaki fonksiyon önceliği, Rossi'ye göre tarihselci ve yapısal bir tutum içerisinde olmalı ve bunu çağırıştıran imgeler üreterek yapının bu yönü desteklenmelidir.

Fukuoka Otel veya II Palazzo (Saray) Otel, Janopnya'da Rossi tarafından 1989'da inşa edilmiştir. Anıtsal bir cepheye sahip otelde, kehribar renkli İran traverten sütunlar ve kimyasal olarak eskitilen bakır lentolar kullanılmıştır. Batı ve Doğu sentezi yapan yapı, taş kaidenin üzerindedir. İtalya ve Japon stiline buluştuğu kültürel cephede, pencere kullanılmamıştır. Taş sütunlar cepheye yerleştirilerek, derinlik hissi yaratılmıştır. Geleneksel ve teknolojik üretim malzeme seçimleriyle de postmodernin güçlü bir simgesidir (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 : Cephe görünüşü, Fukuoka Otel/1989 (Archiweb, 2022).

İsviçreli mimarlar olan Jacques Herzog ve Pierre de Meuron, Rossi ile paralel bir dil benimsemişlerdir. Eski ve yeni malzemeleri bir arada kullanarak, legoyu andıran ve ekle çıkar stiline benzer sistem ile birlikte, gelenek ve yeniliği birleştirmektedirler.

Herzog ve Meruron tarafından Tokyo’da Prada için tasarlanan yapının cephesi camdan ve çapraz ızgaralardan oluşmaktadır (Şekil 3.14). Camlar, ızgaradan hafif çıkıntıyla daha da belirginleşmektedir. Herzog, binanın cephesindeki cam bölmeleri ‘‘etkileşimli optik bir cihaz’’ olarak tanımlamaktadır. Camın kavisli yüzeyi, hareket ediyormuş hissiyatı uyandırmakta bu da yapının ve markanın farkındalığını arttırmaktadır. Gözenekli bir kabuk veya deriyi anımsatan kaplama malzemesi, çevresine ve giysi fikrine bağlı bir tutum içerisindedir. Bina sadece satış alanı değil, salonlar ve etkinlik alanları da bulunmaktadır. Tasarımın amacı; tüketim ve kültürün iç içe geçmesini teşvik etmek adına alışveriş, zevk ve iletişimin kavramsal ve işlevsel boyutunu yeniden şekillendirmektir.



Şekil 3.14 : Tokyo, Prada Binası/2003 (Arquiteturaviva, 2022).

Güçlü postmodern kimliğinin yanı sıra, peyzaj mimarlığının önde gelen isimlerinden olan Jencks, çevresel dokunun ve komşuluk ilişkilerinin de yapının bir parçası olduğuna inanmaktadır. Bu yönüyle Forum La Caixa, tasarım ve kültürün buluşma noktası olan öncü bir yapıdır (Şekil 3. 15).



Şekil 3.15 : Yapının orijinali, Madrid, Forum La Caixa (Mimdap, 2008).

Herzog ve Meuron tarafından tasarlanan Forum La Caixa, müze ve kültür merkezi olarak kullanılmaktadır. Yapının Madrid kültürü, çevre ve kullanıcılarla olan bağı, farklı bir boyutu doğururken, zeminden yükseltile bina, dar sokaklar arasındaki dolaşım alanını genişletmektedir. Yükselen yapının altındaki dolaşım alanları, yapı ve birey ilişkisini de sürdürmektedir (Şekil 3.16).



Şekil 3.16 : Madrid, Forum La Caixa/2007 (Revistadiagonal, 2022).

Amerikalı mimar ve teorisyen olan Robert Venturi, postmodern mimarinin önemli temsilcilerindendir. Mimari alana nazaran, teorik alanda daha etkin bir konumdadır. modern mimarlıktaki gibi iç ve dış kabuğun bütüncül yaklaşımından değil, yapının ve dekorasyonun birbirinden ayrı olmalarını ve dekorasyondaki izlerin kültürel olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu bakış açısıyla eski, tarihsel işleri, dekorasyonda kullanmaktadır.

'Venturi, "resim gibi" öznel anlatım çizgisinde kabul edilen mimarlığın, gerçekten kopuk yeni bir biçimcilik içerisinde yer almasını eleştirmiştir" (Cestel, 2020, s. 36).

Venturi'nin 1964 yılında annesi için tasarladığı Vanna Venturi Evi, modernist hareketten kopuşu, postmodern hareketin ise temellerini atan bir yapı niteliği taşımaktadır (Şekil 3.17). Modern Mimari'deki yatay şerit penceler ve buna benzer modern çizgiye sahip öğeleri içinde barındırmaktadır. Cephede, modernistlere ters düşerek süslemeyi de dahil etmektedir. Yapıyı Peter Eisenman, "Modern soyutlama ile ideolojik bir kopuş öneren ilk Amerikan binası" olarak tanımlamaktadır.



Şekil 3.17 : Vanna Venturi Evi/1964 (Frearson, 2015).

Venturi, üçgen formundaki çatıya, kemer çerçeveli giriş yaparak geleneksel olarak evlerle ilişkilendirilen öğeleri de yapıya dahil etmiş oldu. Bunları orijinal işlevlerinden bağımsız kullanarak da postmodern hareketin temellerini oluşturmuştur. Rossi, "Amerika'da ve başka yerlerde özgürleştirilmiş mimari" olarak nitelendirmiştir. Cephede kare bir açıklık vardır ve kapı bu açıklığın içerisine saklanmıştır. Kemer, hiçbir amaca hizmet etmemektedir.



Şekil 3.18 : Korunaklı giriş kapısı, Vanna Venturi Evi/1964 (Frearson, 2015).

İsviçreli bir mimar olan Peter Zumthor, mekândan çok mekânsal deneyim üzerinde durmaktadır. Zumthor'un "Thinking Architecture" adlı kitabındandaki "Fikirler sadece nesnelerin içindedir ve onların dışında hiç fikir bulunmaz." bu söylemi, yapıdaki nesnel bakış açısının bir özetidir. Bilgin (2001) Zumthor'un iki yoğunlaşma odağından bahsetmektedir. Bunlar; "madde" ve "durum"dur. Bilgin, bu kavramların öge, mafsalsal, detay, form, madde olarak görülmekte; program, yer, işlev, davranışlar da durum olarak değerlendirilmektedir (Bilgin, 2001). Zumthor, madde ile bireyin duyularına ulaşır ve bunu kullandığı malzemelerle yapmaktadır.

Aziz Benedict Şapeli, 1988 yılında Zumthor tarafından inşa edilmiştir. İnsan ölçekli dış cephesi, sade ve etkileyicidir (Şekil 3.19). Zumthor bir röportajında, "Başladığımda, bir bina için ilk filim malzemeyle ilgili. Mimarlığın bununla ilgili olduğuna inanıyorum. Bu kağıtla ilgili değil, formlarla ilgili değil. Uzay ve malzeme." diyerek, duyulara ve yapı arasındaki iletişim şeklini bir kez daha vurgulamıştır. Şapel, modern malzeme ve teknikler doğrultusunda inşa edilmesine rağmen, köyün geleneksel ve tarihi dokusuyla uyum içerisindedir. Bu uyum, köyün yerel ve geleneksel evlerine benzer şekilde ahşap, kiremit ve makaslarla sağlanmıştır.



Şekil 3.19 : Solda cephe, sağda iç mekan görseli, Aziz Benedict Şapeliİsviçre/1988 (Archdaily, 2013).

Şapelin çatısının etrafında bırakılan cam paneller, iç mekâna doğal ışığın girmesini sağlamaktadır. Minimal şekilde kullanılan ahşap paneller, Zumthor'un malzemeye olan hassasiyetini de vurgular niteliktedir.

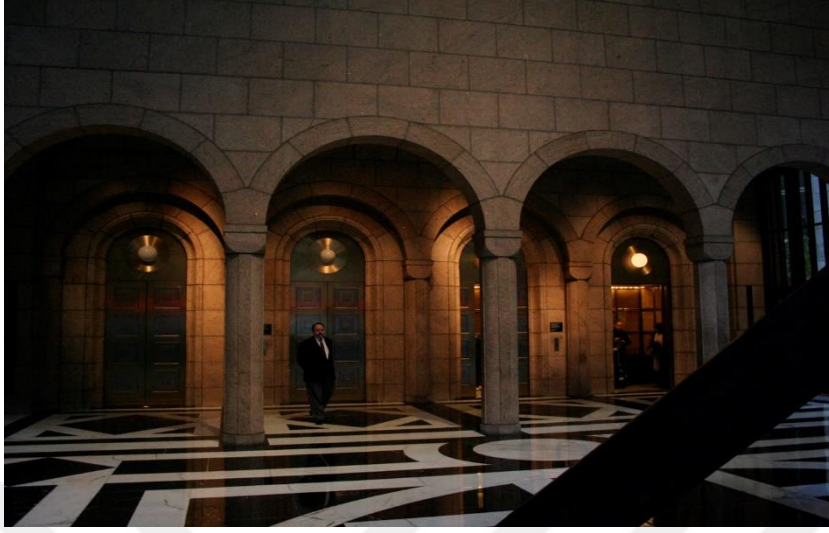
Genel olarak tasarımlardaki yaklaşım biçimine bakıldığında, tasarımcı ve mimarların geçmiş ile gelecek arasında bir köprü oluşturma amacı güttükleri görülmektedir.

Philip Johanson ve John Burgee tarafından tasarlanan AT&T binasının cephesinde ve çatısında eğrisel çizgiler kullanılarak Barok stili yansıtılmıştır. Pencereelerde Pürizmdeki yalın ve sade kütle formlarını kullanmıştır. Postmodern mimarinin dünya sahnesine çıkmasının bir ifadesi olan bu yapı, yeni mimari anlayışın metalaştırılmış bir simgesidir (Şekil 3.20). Johanson, eklektik olarak tarihte sevdiği şeyleri seçerek kullandığını ve tarihin görmezden gelinemeyeceğini söylemektedir.



Şekil 3.20 : AT&T bina cephesi, New York /1984 (Wikiimg, 2022).

Philip Johanson AT&T binasının girişinde Rönesans döneminin simgeleşmiş yapılarından olan Pazzi Şapelin'den esinlenmektedir. (Şekil 3.21).



Şekil 3.21 : AT&T bina girişi, New York/1984 (Hyde, 2022).

“Postmodernizm, özgün bir mimarlık akışı olmayıp modern klasik devrin Uluslararası Üslubu’na bireysel ölçekte tepki gösteren mimarların oluşturduğu bir harekettir” (Begeç, 2012, s. 107). Bu sebeple postmodern mimarinin temelinde özgün bir fikir değil, sadece Uluslararası Üsluba, tepkisel bir nitelik taşımaktadır.

James Stirling ve James Gowan tarafından tasarlanan Leicester Üniversitesi, 1959 yılında İngiltere’de inşa edilmiştir. Binanın zemin katındaki hidrolik laboratuvarının su deposu, kulelerin üzerine yerleştirilmiştir. Bunun sebebini ise yapı alanının küçük olması olarak açıklamışlardır. Depo yerleşimi için binayı yükseltmek zorunda kalan Stirling ve Gowan, bu yükseklikle su tankı için gerekli basınç seviyesini çözmüşlerdir. Herşey, son derece işlevsel bir kurgu üzerine yerleştirilmiştir. Yapı, mevcut veya çevreden ziyade, içerisinde bulunduğu mevcut koşulların bir ürünüdür. Dış cephede brüt beton, kırmızı tuğla ve kiremit, kontrplak gibi malzemeler kullanılırken, bireyi duysal bir algıya sürükler. Özellikle İngiltere’de 18. yüzyıldan beri üretilen Accrington kırmızı renkteki tuğlalar ile, teknolojiyle doğan çelik cam malzemeyi kullanarak, geçmiş ve günün kurgusunu etkili bir biçimde yansıtmışlardır. Birbirine dengelenmiş kuleler yan yana konumlandırılmıştır. Renk, form ve yüzeyler zengin bir görsel oluşturmakta ve kullanılan her bir şeklin anlamı vardır. Sonuç olarak, işlevsel bir binadır. mühendislik departmanının özel ihtiyaçlarına göre tasarlanan bu yapı, iki konsollu amfinin üzerinde, uşak gemisinin üst yapısından ilham alan laboratuvar alanlarını ve ofisleri içeren, birleşmiş iki kuleden oluşmaktadır. Kulelerdeki 45

derecelik açılı geniş camlar ise dolaylı aydınlatma için kuzey yönüne bakmaktadır. Çatıdaki camda yarı saydam bir malzeme olan fiberglas ve opak cam kullanılmıştır (Şekil 3.22).



Şekil 3.22 : Leicester Üniversitesi, mühendislik binası/1959 (Lake, 2010).

1985 yılında yapılan Jon Jerde'nin ikonik yapılarından biri olan Horton Plaza, San Diego'da bulunmaktadır (Şekil 3.23). Jerde, tipik alışveriş merkezi tasarımından uzaklaşarak, eğlenceli ve hareketli bir alan oluşturmayı hedeflemiştir. Canlı cephe tasarımları, uzun ve tek yönlü rampalar, birbiriyle uyumsuz seviyeler gibi dinamik alanlar oluşturmuştur.



Şekil 3.23 : Jon Jerde, solda desenli cephe, sağda sahte çan kulesi, Horton Plaza/1985 (Walker, 2019).



Şekil 3.24 : Jon Jerde, Horton Plaza/1985 (Tclf , 2022).

James Stirling tarafından Almanya’da tasarlanan müze, cephesiyle ikonik postmodern bir yapı niteliğindedir (Şekil 3.25). 19. yüzyıl müzelerindeki geleneksel tasarım öğeleri, zamansız ve sürekli gelişim halinde olan sanat ve mimarinin gelişiminin özündeki modern, endüstriyel malzemeler ile de tamamlanan bir stilde tasarlanmıştır.

19. yüzyıla bağlılığın bir temsilini taşıması için, müzenin genelinde renkli endüstriyel çelik malzeme, traverten ve kumtaşı kullanılmıştır. Bu malzeme birleşimi, güçlü postmodern yapının şekillenmesindeki temel unsurlardan biridir. Modern ve tarihsel unsurların bir birleşimini temsil etmektedir. Ana girişteki traverten duvarlara bağlanan renkli çelik kafesler, sirkülasyon alanının yönünü belirtmek için, birbirinden farklı renkler ile desteklenmiştir.



Şekil 3.25 : James Stirling, atriyum Neue Staatsgalerie Sanat Müzesi/1984 (Archdaily, 2022).

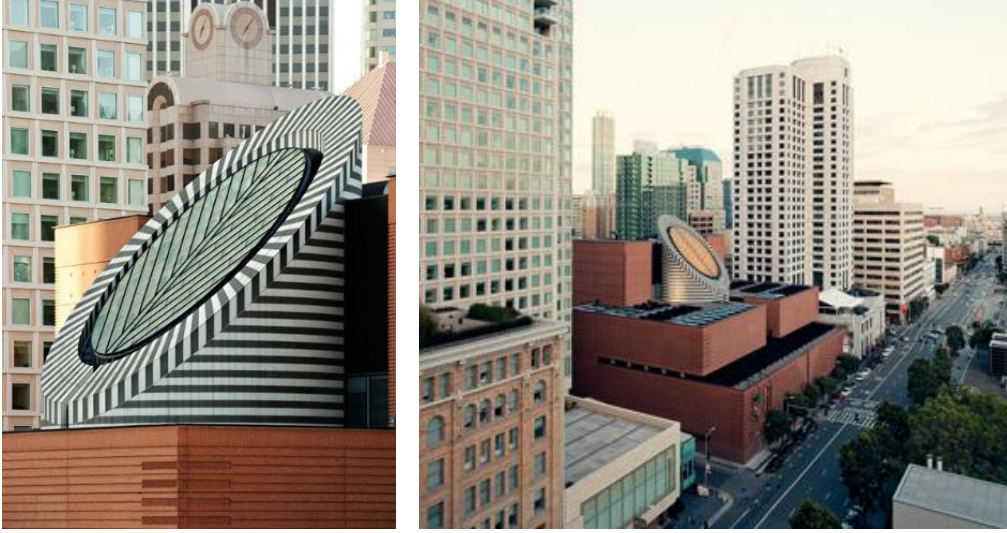
Yapının en belirgin alanı, heykel bahçesi ve müze içerisinde kullanılan halka açık yürüyüş yolunu birbirine bağlayan atriyumdur (Şekil 3.26). Atriyum, 19. yüzyıl müze tasarımlarına diğer kısımlara oranla en çok atıfta bulunan alandır. Dairesel formlara sahip atriyum etrafındaki halka açık yürüyüş yolu ile etkileşim halinde olan sütunlar, duvarlar, sütun başlığının üzerinde bulunan girişler ve taş kaplamalardır.



Şekil 3.26 : James Stirling, Neue Staatsgalerie Sanat Müzesi/1984 (Doğan, 2021).

Mario Botta, Corbusier ve Kahn ile çalışmış, tasarım stillerinden etkilenmiştir. Çoğunlukla ev, kilise gibi yapılar tasarlanmıştır. Özellikle güçlü geometrik formlar ve tarihselciliğin öğelerini içeren yapılar tasarlamıştır. Botta'nın çalışmalarını kategorize etmek çeşitlilik açısından zor olsa da genel olarak postmodern mimarlar arasında listeye girmektedir. Botta tarafından Amerika'da tasarlanan San Francisco Modern Sanat Müzesi, mimarın ABD'deki ilk yapısıdır (Şekil 3.27). Yapı, genel itibarıyla eleştirmenler tarafından soğuk karşılanmıştır. Botta'nın çıkış noktası ise "ikonik güce" sahip bir bina yaratmak olmuştur.

Yapıda çeşitli kırmızı tuğlalar uygulanmıştır. Cadde tarafına bakan cephede dikey hacimler yükselmektedir. Yapının merkezinden çıkan zebre deseni benzeri siyah, beyaz taş şeritler ile kaplanmış daire formunda bir hareket vardır. Formun orta alanı cam ile kaplanarak, doğal ışığın içeri girmesi sağlanmıştır. Özellikle Kahn'ın yapılarında doğal ışığa verdiği önem, burada da görülmektedir. Botta, camdan daireysel hareketi "göz" olarak tanımlamaktadır.



Şekil 3.27 : Mario Botta, Solda siyah beyaz renklerde daire, sağda cadde cephesinden San Francisco Modern Sanat Müzesi/1995 (Mimdap, 2022).

Dış mekânın formu, iç mekânda diyagonal bir biçimde çatı penceresini oluşturmaktadır. Bu çatı penceresi, gün ışığını kompakt bir merdiven ile atriyuma doğru yönlendirmektedir. Avrupa tarzının hareketli meydan hissi, yapının içerisinde de verilmeye çalışılmış; atriyum etrafındaki galeriler, kütüphane, kafe gibi alanlar ile çeşitlendirilmiştir. Malzemede ise mekâna eklektik ve sıcak bir hava katan ahşap ile granit malzeme kullanılmıştır.



Şekil 3.28 : Mario Botta, solda diyagonal çatı penceresi, sağda merdivenler. San Francisco Modern Sanat Müzesi/1995 (Howarth, 2016).

Postmodern mekanlar, değişen düzen ile birlikte kullanıcının özgürce ve birbirinden bağımsız parçalarla şekillendirdiğı bir stili barındırmaktadır.

“Postmodernizm, mekânın otonom ve bağımsız olduğı, estetik amaç ve ilkelerle biçimlendiğı, bu biçimlenmenin toplumsal amaçlarla ilişkili olmadığı varsayımına dayanmaktadır” (Tekeli, 2009, s. 31).

Nitekim, postmodernizm, modern dönemde geliştirilen mekân kavramlarının anlamsız olduğunu ortaya koymak üzere, hiper-mekân terimini kullanır. Modern varsayımlara dayanan mekânın var olmadığını veya eylemediğini ifade eden hiper-mekân terimine göre, mekânla birlikte, mekânsal engeller de kalkmış olup, her şey coğrafi bir akış içindedir. (Cevizci, 2005, s. 841)

Fransız filozof Foucault, modernizmin karşısında durmakta ve postmodern bir tutum sergilemektedir. Özellikle Ütopya ve Heterotopya olmak üzere iki farklı mekândan bahsetmektedir. Ütopyalar için, içinde bulundukları sistemle bütünlük oluşturan ve onu değiştirmeye çalışmakta olan, gerçekdışı mekânlar olarak açıklamaktadır. Heterotopyalar ise, hayata geçirilen gerçek mekânlardır. Heterotopyalar, mekânsal özelliklerin karşıtlıklarını, doğruluğunu sorgulatan, yerleştirilebilir olmasına rağmen alanların dışında varlığını sürdüren, ötekileşmiş projelerdir. Tek bir mekânda (müze, sinema, tiyatro...vb.) yaşanan farklı zaman ve mekân gerçeklikleri, buna bir örnektir. Bu mekânlar, toplumun birer yansımasıdır.

Cestel (2020) , Foucault'nun mekânın özgürlük ve öznellik üzerindeki olumsuzlayıcı düşünceye sahip olduğunu söylemektedir. Foucault için mekân, insan davranışlarını belirleyen bir etken niteliğindedir. Özellikle 60'ların ütopya tasarımlarında “Mimarın özgürleştirici niyetleri ile halkın özgürlüklerini kullanmaktaki reel pratikleri çakıştığında olumlu etkiler yaratılabilir ve yaratılmaktadır.” şeklinde açıkladığını belirtmektedir (Castel, 2022, s. 113).

Foucault'nun 1982 yılında yapmış olduğı söyleşide, mekân için şunları söylemiştir: "Foucault için mekân güç ve bilgiyle ilgili söylemlerin gerçek güç ilişkilerine dönüştüğü yerdir" (Rabinow, 1984). Foucault mekân kavramının üzerine düşmemekle birlikte, diğer dallar ile ilişkilerinden dolayı önem kazanmaktadır. Foucault, mekânsal özneliliğin erişilemez bir boyutta olması için, tamamiyle serbest bir piyasa içerisinde olması gerektiğini söylemektedir.

Postmodern düşünce tarzı iç mekânlara da yansiyarak, değişken mekân ve ürünler ortaya çıkmaktadır. Dönemsel tasarım anlayışı, estetik ve kuralcı değil, resim ve heykel gibi düşünceler ile tasarlanmaktadır. Malzemede parlak yüzeyler, birbirleriyle alakasız tarzdaki ürünlerin birlikteliği, çok renkli mekânlar, fonksiyon dahil edilmeden kullanılan tarihsel mimari öğeler gibi mekân özellikleri başlıca gelmektedir. Örneğin; kolonlar yük taşımaz, içi boş taş kullanımı, anlamı olmayan kemerler gibi öğelerle mekân süslenmektedir. Gösterişi abartmak amacıyla pahallı malzeme kullanımı görülmekte ve tasarımlar çılgın, vurgulu ve abartılı bir stilde olmaktadır. Plastik laminat ve terazzo gibi malzemelerin ağırlıkta kullanılmasıyla birlikte, soyut dekorasyon örnekleri, geometrik formlar ve işlevsiz egzotik formlar karakterize edilerek kullanılmaktadır. Terazzo malzeme; kuvars, granit, cam veya farklı taşlar ile yapılan yongalardan oluşturulmuş kompozit bir malzeme çeşitidir.

John Outram tarafından 1996 yılında Amerika’da tasarlanan yapı, her yönden farklı desenleri içerisinde barındırmaktadır. Tavanlarda, Outram’ın eskiz olarak çizdiği, dijital olarak büyütürük tavana uyguladığı güçlü bir desen çalışması yer almaktadır (Şekil 3.29).



Şekil 3.29 : Duncan Hall, Rice Üniversitesi/1996 (Galeriemagazine, 2022).

Charles Moore tarafından 1984 yılında Amerika’da tasarlanan bu yapı, şöminede kullanılan kolaja benzer desenleriyle, tarihsel dönüşe olan tutkunun bir ifadesini yansıtmaktadır (Şekil 3.30).



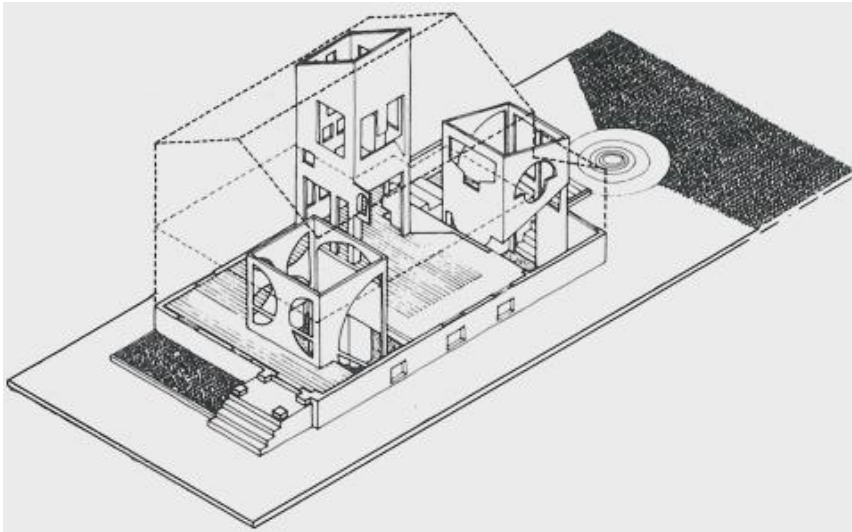
Şekil 3.30 : Andersson Yerleşkesi/1984 (Galeri magazine, 2022).

Charles Moore tarafından tasarlanan Yeni Cennet Evi (Şekil 3.31), Playboy Dergisi Ekim ayı sayısında altı sayfa olarak yayımlanmıştır. Uluslararası stilde inşa edilen evlerin aksine, Moore'un evleri, genel olarak ortama göre uyarlanmaktadır. Yeni Cennet Evi de, mevcut çevre ile uyum içerisinde bir yapıdır. Moore ve dönemindeki tasarımcılar, Amerikan konutlarındaki çeşitli geleneksel yaklaşımla ve sembolizm ile ilgili deney niteliğinde çalışmalar yapmışlar fakat bunları katı kalıplar ve gelenekleri kopyalamaya çalışmadan sürdürmüşlerdir. Moore'un tasarıma yaklaşımı 1960'lı yılların ruhu ile paralellik göstermektedir. Amerika, toplumsal olarak hakim olan sistemi ve hakim olan sistemin katı temsil biçimlerini sorgulamaktaydı. Bununla beraber her şeyi kapsayan bir dönüşüm sürecinden de geçmekteydi. Bu arka plan üzerinden Moore'un yapıları, yıkıcı olarak görülmektedir. Bu çizgisiyle Moore, mevcut yaşam tarzı dışında, alternatif yaşam tarzı seçimlerini temsil ettiklerini düşünen tasarımcılar için popüler bir durumdaydı.



Şekil 3.31 : Charles Moore tarafından Playboy Dergisinde yayınlanan Yeni Cennet Evi/1960 (Stylepark, 2022).

Eve dışarıdan bakıldığında, içerideki atmosfer net bir şekilde fark edilmemektedir. Cephe, düz eyer çatısı ve girişindeki minimal sütunlu sundurması ve iki katlı ev, beyaz kaplamasıyla klasik bir yapının enerjisini yaymaktadır. Moore iç duvarları ve dış duvar panellerini de ortadan kaldırmıştır. Böylelikle mahzenden çatının altına kadar uzanan üç kule kurmak için tavan ve zeminleri genişletmiştir (Şekil 3.32). Genişleyen boş alanlar ile, evin bireysel alanları birbirine bağlanmıştır. Bunun sonucunda kullanıcının görüş çizgileri, eğlenceli ve etkileşimli bir hal almıştır. Moore, bu kuleleri Howard, Berengaria ve Ethel olarak isimlendirmektedir. Kuleler, çeşitli geometrik şekillerle daha da vurgulanmış; malzeme olarak ise kontrplak kullanılmıştır. Yapı bütünüyle Moore'un zevkini yansıtmaktadır.



Şekil 3.32 : Üç kubbe, Yeni Cennet Evi/1960 (Pinterest, 2022).

Evin genel vurgusu bekarlık üzerinedir. Standart bir ailenin yaşamsal kısıtlamalarından kurtulmuş ve sürekli olarak farklı kadın arayışında olan profil olarak, sadece Playboy ideali değil; bunun yanında 1960'lı yıllardaki ideal özgür erkek anlayışını da temsil etmektedir. Bu ev, bir playboyun evi olabilirdi ve bu eve giren kadınlar kendisini rahat hissetmeliydi. Ev, bahsedilen yaşam stiline bir yansıması niteliği taşıdığı için, mükemmel bir yapı konumdadır (Şekil 3.33).



Şekil 3.33 : Solda beyaz cephe, sağda iç mekândaki geometrik formlarlar. Yeni Cennet Evi/1960 (The triumph of postmodernism, 2022).

3.5 Erken Modernizmdeki Akımlar

Bahuaus; Walter Gropius tarafından Almanya'da kurulan, 20. yüzyılda mimari, tasarım ve sanat alanları için yeni akımlar ortaya çıkarmış bir okuldur. Kurulduğu dönemlerde dünyanın en seçkin mimarlarını ve tasarımcılarını bir araya getirerek aynı zamanda üretim merkezi haline gelmiştir. Tüm bu üretim süreçlerinin de konuşulup tartışıldığı bir alan olan okul, endüstriyel tasarım ve şehir bölge planlama gibi alanlara da yenilikler getirerek farklı bir mimari akım ortaya çıkarmıştır. Bahuaus bu yönüyle tüm sanat akımlarını etkilemiş bir kuruluştur. Bahuasus'un anlayışında mimarlık, ressamlık, heykeltıraşlık, zanaatkarlık gibi alanlar birbirinden bağımsız düşünülmemeli ve birlikte hareket etmelidir. Modern mimarlığın etkileri 20. yüzyılda hızla sürerken, sonrasındaki dönemlerde Bahuaus'ta da modern hareketin örgütlenmeleri oluşmaya başlamaktadır. Bahuaus'un amaçlarından biri de, sanayileşmeden sonra girilen modernleşme döneminde sanatçıya, zanaatın öneminden ve zanaat olmadan sanatın olamayacağını söylemekir. Bu sebeple sanatçı, zanaatkarların en üstünde konumlandırılır. Gropius'a göre plastik sanatlar ve endüstriyel; birbirine yaklaşması

gereken iki farklı alandır. Bu bakış açısı ile Bahuaus; plastik sanat ve endüstriyel işlerin bir arada olması yani sanat ve tekniği birleştirme ile birlikte bunu ortaya koyacak sanatçıları yetiştirmeyi hedefler. Temel tasarım dersi fikri de ilk olarak burada ortaya çıkmıştır. Gürcüm ve Kartal (2017) Bauhaus'un en önemli özelliği öğretim programında zanaatın tasarıma dönüştürüldüğü düşün süreçleri yaşanması olduğunu belirtmektedir.

Bahuaus zanaatları olarak, bir çok farklı dalda atölyesi bulunan okul, farklı disiplinlerin etkileşimiyle tasarımın öncüsü olmaktadır. Bu atölyeler; ‘‘çömlek atölyesi, cilt atölyesi, vitray boyama atölyesi, grafik baskı atölyesi, tipografi/baskı ve reklam atölyesi, duvar boyama atölyesi, ahşap oyma ve taş heykel atölyesi, dokuma atölyesi, marangozluk ve mobilya atölyesi, metal atölyesi, tiyatro atölyesi, mimari/yapı çalışmaları ve fotoğrafçılık atölyesidir’’ (Gürcüm & Kartal, 2017, s. 1783). Bauhaus mobilya anlayışı, malzeme, strüktür, estetik ve üretim üzerine tüm değerleri ve ilkeleri ile beslenen gibi özelliklerden beslenmekte, kullanıcı ve mekân ilişkileri üzerine sorgulamaları içerir (Şahinkaya 2009).

Bahuaus'un marangozluk ve mobilya atölyesinde tasarlanan birçok ürün, tasarım klasikleri arasında yerini almaktadır. Şekil 3.34'teki Afrika Sandalyesi Marcel Breuer ve Gunta Stölzl işbirliği ile tasarlanan, içerisinde geleneksel çizgiler barındıran bir sandalyedir. Breuer iskeletini, Stölzl ise dokumasını yapmıştır. İskelet, beş ayaklı meşe ağacından imal edilerek, çerçevesi el işçiliğini göstermektedir. Sırtlığın formu, Stölzl için dokuma çerçevesi görmektedir.



Şekil 3.34 : Marcel Breuer, Gunta Stölzl, Afrika Sandalyesi /1921
(Bauhauskooperation, 2021).

Bahuaus metal atölyesinde Marcel Breuer tarafından tasarlanan bu sandalye, okulun hocası olan Wassily Kandinsky için tasarlanmıştır. Sandalye nikel kaplı ve bükülmüş borulardan imal edilmiştir. Daha sonraları krom kaplama olarak çalışılan sandalyenin oturma ve yaslanma yüzeylerinde kumaş veya deri kullanımına uygundur. Sandalye, bisikletten esinlenilerek, yerel tesisatçıların kullandığı teknikler ile üretilmiştir. İç mekânda devrim yapan bu mobilya, modern mobilya hareketinin de en önemli simgelerinden biridir (Şekil 3.35).



Şekil 3.35 : Marcel Breuer, Wassily Sandalye /1925-1926 (Gürlek, 2021).

Şahinkaya (2009), mimarlıkta ahşap, taş, tuğlanın yerini çelik, cam ve betonun almasıyla iç mekânların genel karakterinde değişimlerin yaşandığını ifade etmektedir. Mimarlıktaki bu değişimler, mobilyaya da yansiyarak malzemeler endüstriyel tipe doğru yönelmeye başlamaktadır. Ahşap yerine cam, çelik gibi malzemelere geçilmektedir. Özellikle Breuer'in mobilyalarda kullandığı ahşap, yerini metal profillere bırakır.

Breuer, Bahuaus Dessau Binası oditoryumunun mobilyalarını, Gropius ise aydınlatma armatürlerini Bahuaus çizgisinde tasarlamışlardır (Şekil 3.36). Genel olarak mekânlarda daha modern ve çağdaş malzemelerle üretilen mobilyalar kullanılırken, modern dilin hakimiyeti, mekânlarda artık daha belirgindir.



Şekil 3.36 : Bahuaus oditoryum, Marcel Breuer tasarımı koltuklar, Gropius tasarımı aydınlatma armatürleri (Güneş, 2019).

Bahuaus'un mekândaki temel tasarım anlayışı, form biçimi işler mottosudur. Bu sebeple mekânlarda işlevsellik ön planda, güzellik kaygısı ise ikinci plandadır. Mekânlarda temiz çizgiler, süsten uzak bir dil ve pürüssüz yüzeyler hakimdir. Birol, Bahuaus'un mimarlıktaki tasarım anlayışını şu şekilde açıklamaktadır:

Mimarlıkta sık sık vurgulanan teknolojinin egemenliği, kullanılan yalın geometriler aracılığıyla sağlanacak mutlak soyutlama, biçimde sadelik ve mekânda işlevsellik arayışları, bu dönemde rasyonel ve pürist bir mimarlık anlayışının yerleşmesini sağlayacaktır. Amaç, kalıcı olan ve evrensel estetik değerler içeren bir mimarlık anlayışı ortaya koymaktır. (Birol, Restoraturk, 2022)

AIAI Architects tarafından Bahuaus'ın 100. yıl dönümüyle birlikte Piet Mondrian'ın renkleriyle tasarlanan rastoranın tasarımcıları, estetikten, formlardan ve detaylardan ilham alarak bu hareket için renkli bir özveri yarattıklarını söylemektedirler. Kare masalar terazzo karolar ile yapılmıştır. Retro tarzı sandalyeler ve küre şeklindeki aydınlatmalar masa gruplarının aralarına yerleştirilmiştir (Şekil 3.37).



Şekil 3.37 : Bahuaus'tan etkilenen iç mekân, Lola (Gudelis, 2020).

Bahuaus'un mimari ve iç mimari tasarım anlayışında sadelik ve işlevsellik ön plandadır. Özellikle Le Corbusier'in modern mimarlığın da beş kuralı olarak kabul edilen tasarım prensipleri, Bahuaus sanatçılarının da ilham kaynağı olmaktadır. Mobilya tasarımlarında ise ekonomik ve işlevselliğin ön planda tutulduğu bir stil benimsemişlerdir.

Le Corbusier tasarım prensipleri, modernizmin tasarım ilkeleri ile anılmakta ve evrensel bir nitelik taşımaktadır. Begeç, Corbusier'nin tasarım anlayışını şu şekilde açıklamaktadır:

“Bahuaus okulunun mimarlarından biridir. Simetriyi bozmuş, rampayı kullanmış, yerden yükselelim demiştir. Yaşam alanları için toplu konut önerisini geliştirmiştir. Modern mimarinin de temel özellikleri olarak kabul edilen beş esas belirlemiştir” (Begeç, 2012, s. 99).

Özellikle Le Corbusier ve Mies van der Rohe'nin temsilcileri olduğu Uluslararası Üslup veya Enternasyonel Stilin tasarım nitelikleri; tasarımda akıcılığa öncelik verilmesi, strüktürün ön sistem kuralları doğrultusunda oluşturulması, doğa ile bütünleşerek doğayı soyut bir estetik obje olarak görmek ve insan yaratıcılığının bir ifadesi olarak anlamlandırmak, tasarımı kurallar üzerine kurarak çalışmak, yalınlığı anlatan düzgün, klasik, statik, geometrik biçimler oluşturarak bunlarla mükemmel oranları yakalamak şeklindedir (Birol 2022).

Le Corbusier tarafından tasarlanan Paris'in hemen dışında yer alan Villa Savoye, 20 yüzyılın en önemli tasarımlarının başında gelmektedir (Şekil 3.38). Villa Savoye için “Bu ev bir yaşam makinesi” diye belirtmektedir. Le Corbusier mimar olmanın yanı sıra; ressam, yazar, mobilya tasarımcısı, şehir bölge planlamacısı gibi farklı disiplinlerin de içinde olan çok yönlü bir tasarımcıdır. Bu sebeple çalışmalarında, tüm disiplinlerden etkilendiği görülmektedir. Villa Savoye'nin en önemli özelliği ise Le Corbusier'in modern mimariye kazandırdığı beş tasarım ilkesine göre tasarlanmış olmasıdır. Bunlar; pilotis (betonarme kolonlar, sütunla), serbest plan, serbest cephe, yatay pencereler ve çatı bahçesidir. Bu beş ilke ile birlikte, “modern mimarlığın estetik değerleri sayılan betonarme iskelet sistem, serbest plan ve cephe düzeni, yatay pencere ve çatı bahçesi ilkeleri ortaya konmuş olur”(Birol 2022).



Şekil 3.38 : Le Corbusier, Villa Savoye/1929 (Yıldız S. , 2019).

“Corbusier, modern mimarlıkta malzemenin özelliğini ve teknoloji kullanılarak bir soyutlamaya gidilmesi gerektiği ve bütüncül bir yaklaşım ile iç mekânında dış mekân ile birlikte çalışması gerektiğini savunmaktadır. İşte Villa Savoye’u da bu şekilde tasarlamasının en büyük nedeni de budur” (Özcan & Ürük, 2019, s. 65). Renk olarak beyazın seçilmesi, doğanın ve gökyüzünün renkleriyle tezat oluşturarak, yapının uzaktan farkedilmesini sağlamıştır (Begeç, 2012).

Pilotis prensibine göre yapı, zeminden yükseltilerek, peyzaj ile devamlılığı sağlanmaktadır. Kolonlar ile birlikte yapı, yerden yüksek bir kota taşınmakta ve pilotis ile havada durma etkisi sağlanmaktadır. Özcan ve Ürük (2019), pilotis sistemine göre bir tasarım tasarlanmış bir yapı, doğaya saygılı, çevreye zarar vermeyen ve topoğrafyaya entegre olabilme düşüncesine bir örnek teşkil ettiğini ifade etmektedirler. Serbest plan ile duvarlara taşıyıcı görevi verilmeden, serbest, ferah ve açık bir sisteme geçilmektedir. Bu sayede özel ve genel alanlar, estetik kavramı göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Serbest cephe, cephenin taşıyıcılardan bağımsız olarak tasarlanmasıyla oluşmaktadır. Zemin, yapıyı çevreler ve taşıyıcılardan bağımsız bir şekilde dışarı dora çıkabilir, bu da cephenin, taşıyıcılardan bağımsız bir şekilde üretilip tasarlanmasını sağlamaktadır. Le Corbusier, yatay pencereler ile yapıya daha fazla ışık girdiğini söyleyerek, cepheye uzun şeritler halinde pencereler yerleştirmiştir. Bu uzun şerit halindeki pencere açıklıkları, betonarme sistem sayesinde özgürce kullanılmaktadır. Çatı bahçesi ise yaşanabilir bir açık alana dönüştürülmüştür. Burada çatıya, mimari bir yapı gibi işlev yüklenerek, mekânsal bir alan oluşturulmuştur. Çatı

bahçeleri, kentlerdeki bahçe düzenlemeleri için kaybedilen alanları korumak için de etkili bir yöntemdir.

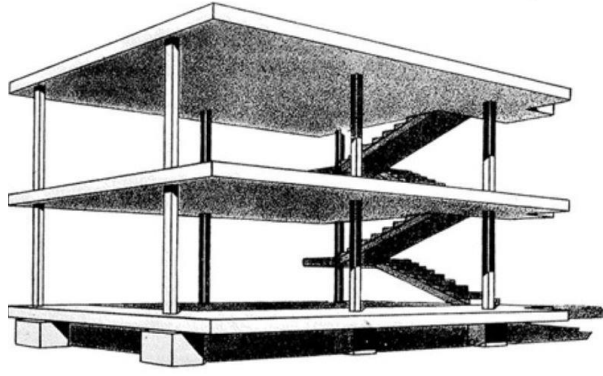


Şekil 3.39 : Le Corbusier, pilotis sisteminin mutfığa taşınması, Villa Savoye /1929 (guen-k, 2022).

Corbusier, dış mekândaki pilotis sistemini, iç mekânda da uygulayarak, mutfak tezgahlarının altını aynı cephedeki gibi dikmeler ile zeminden yükseltmiş ve tezgah altlarını boş bırakmıştır. Mutfak dolaplarını ise, mutfak duvarları yerine kullanarak hem bölücü ve depolama alanı olarak tasarlamıştır. Corbusier pilotis sisteminde bütüncül bir bakış açısının olması gerektiğini ve iç mekân ile dış mekânın birlikte çözülmesi gerektiğini söylemektedir (Özcan & Ürük, 2019).

Corbusier’ e göre uçak, araba gibi teknoloji nesneleri, mantık çağının bir parçasıdır. Bu mantık şekli, gündelik hayatın hareket ve mantıki bir şekilde rasyonel bir sorun olarak yaklaşp çözdüyse, mimari ve konutu da aynı yaklaşım ile çözüme kavuşturmalıdır. Bu da makine çağının konutu ve bunun sonucunda konut bir makinedir (Dilaveroğlu, 2020).

Dom-ino, makine gibi algılanan ve tasarlanan yapı için, işlevsel bir tasarımıdır (Şekil 3.40). Corbusier’in betonarme malzemeden iskelet sistemini oluşturduğu bu yapı ile evin donatıları ile iskeletini bağımsız olarak tasarlamak, hedeflerinden biridir. “ Betonarme iskelet Corbusier için araçtır; amaç inşaat süreci tarafından dikte edilmemiş mekân kurgusu ihtimallerini elde edebilmektir” (Bilgin İ. , V3.arkitera, 2002).



Şekil 3.40 : Açık kat planı, Dom-Ino Evi/1914-1915 (McGuirk, 2014).

Corbusier, teknolojik, mantıklı ve ekonomik kavramlarının temelinde, yeni bir konuta ulaşmak için, farklı biçim arayışlarını sürdürmektedir. Corbusier'in tasarım temelinde yatan ‘‘ev bir makinedir’’ mottosu ile ilişkilendirilebilecek Citrohan Evi, Citroen araba markasından esinlenilerek tasarlanmıştır. Otomobillere hayranlığı olan Corbusier'in buradaki esas amacı, arabalar gibi yapılarda da seri üretim yapmaktır (Şekil 3.41).



Şekil 3.41 : Citrohan Evi/1922 (cova, 2020).

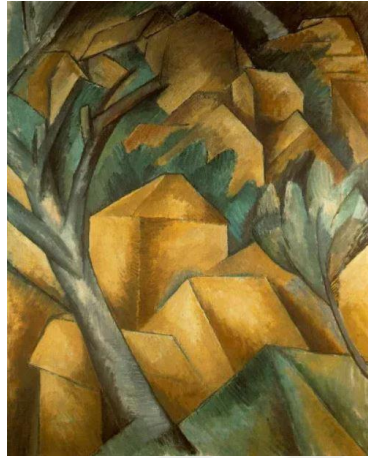
Kübizm, 20 yüzyılın başlarında ortaya çıkmış ve Pablo Picasso ile Georges Braque önlüğünde ilerlemiş bir sanat akımıdır. I. Dünya Savaşı'ndan önce, Paris'te gelişmiştir. Kübizm, özellikle Einstein'in ‘‘görecelik’’ teorisinden oldukça etkilenmişlerdir. Kübistler, aynı nesnenin farklı zamanlardaki görüntülerini üst üste çizerek zamansızlığı vurgulamışlardır. Zamansızlık vurgulaması sonucunda ise, zaman ve mekan kavramlarındaki görecelik, değişkenlik gibi olguları vurgulamışlardır. Nesnelerin sorgulamasını temel geometrik formlarla (küp, koni, daire...vb.) yapmışlardır. Kübist sanatçılar, dış dünyadaki nesneleri sadece gördükleri gibi değil, görünmeyen yönleriyle de ele alınması gerektiğini savunmaktadır. 1907'den 1912'ye kadar devam eden Kübizm, Analitik Kübizm olarak da bilinmektedir. Etkin olduğu

dönemlerde doğa; temel geometrik formlar (silindir, koni, küre gibi) ile özdeşleştirilip resmedilmiştir. Birol (2022), Kübizm'in cismin parçalara ayrılması ve yeniden değişik bir yorumla bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu ifade etmektedir. Bu yeniden birleştirme sürecinde iki farklı yöntemden bahsetmektedir; Çözömlenen biçimlerden elde edilen geometrik parçalar ya tuvale serpiştirilerek ya da birbiri üzerine yığılarak kullanılır. Bunun sonucunda her iki durumda da nesne esas biçiminden uzaklaşarak, tanınmayacak hale gelir ve birbirine geçmiş geometrik şekillerden oluşan, yeni bir nesne ortaya çıkar. Kübistler de, diğer modern sanat akımları gibi aklın öncülüğünde bir gücü ortaya koyamak istemektedirler. Özellikle Empresyonizm'deki gibi duyguların ve sanatçıya göre şekillenen görme duyusu yerine, daha genel ve akılcı bir sanata ulaşma arzusu vardır. Birol (1996), Kübizm'in mimariye getirdiklerini yalınlığa dönüş ve yapının modern gereksinimlerine cevap verebilmesi şeklinde olduğunu ve biçim çokluğundan, biçim bütünlüğüne geçiş sağlandığını söylemektedir.

“Bu dönemde ortaya çıkan kübist resim akımında, aynı nesnenin farklı zamanlardaki görünömleri üst üste çizilerek zaman ve mekânın göreceliği ve değişkenliği vurgulanır; bu sırada saf geometrik formlar (küp, küre, koni, vb.)” (Birol, 2022). Kübistler, doğanın taklidinden kurtularak, nesneleri yansıtış biçimleri soyut bir nitelik taşır. Bu sebeple doğanın formlarını geometrik olarak resmederler. Birol (1996), resim sanatındaki gibi, mimarının de fonksiyonlarına göre parçalara ayrılıp analiz edilmesi, sonrasında ise parçaların yeni bir kompozisyon olarak birleştirilip sentezlendiğini belirtmektedir.

Doğa biçimlerinin analiz edilmesi ile birlikte konstrüksiyonunu kuran analitik kübizm, nesneyi aynı zamanda tüm yüzeyleri ile birlikte bütöncöl olarak algılamayı hedeflemektedir. Nesne, farklı perspektiflerden algılanmalıdır. Bu sebeple tekli perspektifin görünüşünü reddetmektedir (Öndin, 2005). Kübizm'in temelinde yatan felsefi istek haricinde, Kübisteler Pauz Cezanne'dan ve onun son eserlerinden esinlenmiş ve ortaya Kübizm çıkmıştır. Kübizm'de sanat eserleri çok yönlü olarak incelenmektedir. Sanatçı nesneyi analiz eder, tek bir bakış açısı yerine çok yönlü bir bakış açısının temelinde ele alınmaktadır. Erken Fütörist resimler ile Kübizm'in geçmiş ile bugünün harmanlanması, çoklu perspektif gibi ortak yönleri vardır. Konstöktivizm ise Picasso'nun tekniğinden, özellikle heykelleri inşa etme şeklinden etkilenmişlerdir. Kübizm'in diğer akımlara etkisi yadsınamaz bir gerçektir.

Georges Braque tarafından yapılan ve Kübizm'in isim babası sayılan bu resim, Kübizm kelimesinin, sanat eleştirmeni olan Louis Vauxcelles tarafından "küçük küpler" sözünü kullanması sonucunda ortaya çıktığı söylenmektedir (Şekil 3.42).



Şekil 3.42 : Kübizm isminin çıkış noktası, Georges Braque, L'Estaque'da Evler/1908 (torchwell, 2017).

Picasso ve Braque, benzer tarihlerde birbirine benzeyen eserler vermişlerdir. İki sanatçının da ortak noktası, hacimsel olarak birbiri içerisine geçmiş porteler, doğa manzaraları ve natürmort çizimlerdir. İki boyutlu (en-boy) olan tuvale üç boyutlu nesneler resmetmenin yolunu arayan sanatçılar, resim sanatının eski ve genel bir sorununa değinmektedirler. Derinlik hissini sadece perspektifle vermek yerine farklı yollar arayışına girmişlerdir. Buradaki boyut arayışı, nesneyi gözün gördüğü gibi değil, olduğu gibi resmetmektri. Bu da çoklu perspektifi beraberinde getiren bir durumdur.

Gelinen son noktada ise Kübistler; nesnelerin çevresinde dolaşıyorlarmış gibi, farklı bakış açılarıyla her yönden (cephe-yan-üst-alt) bakarak aynı imge üzerinden gösterecekler ve bir yüzü hem yan hem de iki gözü göstercek şekilde resmedeceklerdir. Kübizm, nesnenin birçok farklı açıdan gösterildiği, çeşitli geometrik formlar ile oluşturulmaya çalışılır.

Picasso tarafından resmedilen ve Kübizm ile modern sanatın doğuşunun bir simgesi olan Avignonlu Kızlar resmi, ismini Barcelona’da bulunan bir genelevin bulunduğu sokaktan almaktadır (Şekil 3.43). İnsan yüzü tamamen bozulmuş ve yüzlerde simetri reddedilmiştir. Resmin içeriğinden ziyade, mekânın ve figürlerin form olarak parçalanıp bozulması dikkat çekmektedir. Resim görüldüğü gibi değil, görülmek

istendiği gibi çizilerek; çoklu açılara dikkat çekilmiştir. Bu resim, Picasso'nun Kübist sanatının ortaya çıktığı ilk eser olma özelliği taşımaktadır.



Şekil 3.43 : Avignonlu Kızlar/1907 (Necdet, 2022).

Kübizm'deki nesnenin farklı açılardan ele alınması, mimari yapılarda da plan-kesit-görünüş olarak anlatılması gibidir. Mimarideki bu strüktürel yaklaşım, kübist ressamların eserlerinde de görölmektedir (Kaya & Aytıs, 2019).

Kübizm anlamında önemli bir isim olan, aynı zamanda modern mimarının de babası olarak gösterilen Frank Lloyd Wright, mimari yapılarda basit geometrik formlar, yalın bir cephe ile birlikte birçok başyapıt tasarlamıştır. Ayrıca "Organik Mimari"nin kurucusudur. Özellikle Şelale Evi, dünyanın en önemli tasarımları arasındadır (Şekil 3.44). Wright'ın tasarım prensiplerini yansıtan yapıda, yatay mimari hakimdir. Yatay mimari vurgusu, açık renk teras ve öne çıkan çatı ile vurgulanmaktadır.



Şekil 3.44 : Şelale Evi/1935-1937 (Arkitektuel, 2022).

Ev, bir şelalenin üzerinde yer almaktadır ve şelale sesi yapının her yerinden duyulabilmektedir. Taş duvarlar, mevcuttaki arsadan ve onun çevresinden toplanarak, duvarlara uygulanmış, ağaç gövdesi ve dalların ilişkisinden ilham alarak konsol çıkmaları tasarlamıştır. Bu yönüyle de ‘Organik Mimari’ anlayışını da temsil eden bir yapıdır. Büyük pencereler ve geniş balkonlarla birlikte doğaya olan yakınlığı vurgulayan yapıda, su seviyesine kadar inen bir merdiven de vardır. Kaya ve Aytis, Wroght’un Organik Mimari anlayışını şu şekilde açıklamaktadır: ‘‘Bu mimari, mekânda içten dışa gelişen, yapıdaki geniş saçakların iç mekân ve dış mekânı bütünleştirdiği, mekânın doğal ışığa göre şekillendiği bir anlayıştır’’ Kaya & Aytis, 2019, s. 60). Wright, Kübist ressamalar gibi küpü alarak, mekânsal ihtiyaçlar doğrultusunda parçalamıştır (Şekil 3.45).



Şekil 3.45 : İç mekân, Şelale Evi/1935-1937 (Wikipedia , 2022).

Robie Evi, Wright tarafından tasarlanmış ikonik yapılardan biridir. Yatay mimari ile tasarlanmış bu yapı, geniş ve şerit pencereleriyle doğayla iç içedir. Wright’ın, ‘Organik Mimari’ anlayışı, Robie Evi’nde de görülmektedir (Şekil 3.46). Ayrıca Wright’ın tasarım anlayışında ‘Piere’ olarak adlandırılan; yatay çizgilerin ağırlıkta olduğu, saçaklı-düz gibi farklı kırma çatıların kullanıldığı, yatay bant şeklinde yerleştirilmiş pencerelerin, manzara ile bütünlüğün sağlandığı, sağlam ve süssüz bir stili benimsemektedir. Bu stile göre iç ve dış yapı bir bütündür ve beraber tasarlanmalıdır. ‘Piere’ stiline ve Wright’e göre yapılar, iç mekânı oluşturan unsurlardan bağımsız düşünülmemelidir. Bu sebeple; aydınlatma, halı, mobilya gibi unsurları da yapısal karakterin bir parçası olarak görmekte, tasarımlarını kendisi yapmaktadır.



Şekil 3.46 : Robie Evi/1910 (Mimdap, 2019).

Robie Evi, Wright'ın "Prairie" stiliyle tasarladığı son ev olma niteliği taşımaktadır. Tavanda kullanılan yatay çizgiler, alanları birbirine bağlamak için kullanılmaktadır. İç mekânda kolonların olmayışı ve fazla cam kullanımı ile iç ve dış mekân ilişkisi birbirine daha da yaklaşmaktadır. (Şekil 3.47).



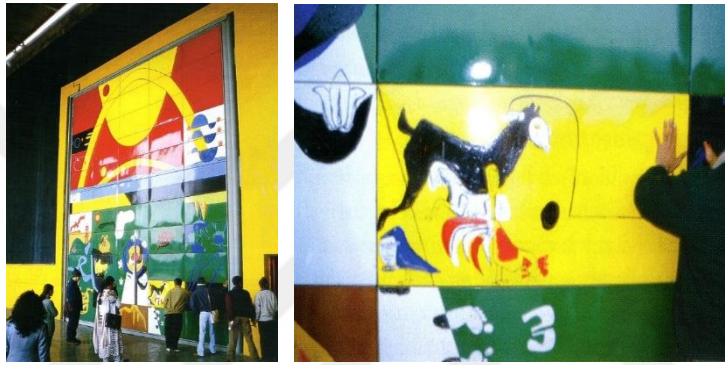
Şekil 3.47 : Solda iç mekân düzeni, sağda geometrik formların stilizesi, Robie Evi/1910 (Wikipedia, 2022).

Le Corbusier tarafından Hindistan'da tasarlanan Meclis Sarayı'nda ana malzeme olarak ham beton, tuğla ve taş kullanmıştır. Corbusier, modern mimarinin de ilkeleri niteliğinde olan beş ilkesini, bu yapıda da uygulamıştır; pilotiler, teras çatı, serbest plan, serbest cephe, bant pencere.



Şekil 3.48 : Çandigarh Meclis Sarayı/1961 (Turkcewiki, 2022).

Yüzeylerde Hindistan’ın simgelerine sıklıkla rastlanmakla beraber, yapı üzerinde Corbusier’in kozmik, ikonografik desenleri görülmektedir (Şekil 3.49).



Şekil 3.49 : Açılış töreninden geleneksel kapı desenleri, Çandigarh Meclis Sarayı/1961 (Doganhasol, 2022).

Piet Mondrian’ın kurduğu NeoPlastizm (Yeni Plastikçilik) veya De Stijl, 20 yüzyılda ilk kez Hollanda’da ortaya çıkmış bir akımdır. Kübizm’den doğmuş, bu sebeple Kübizm akımının ilkeleriyle yakından ilişkilidir. Bu akımın temelinde ilkel renkler ve basit çaplı geometrik biçimler arasındaki ilişkiyi araştırması yatmaktadır. Dik açılar ve üç renk (mavi, sarı, kırmızı) ve siyah, beyaz, De Stijl’in ana öğelerini oluşturmaktadır. Sonrasındaki dönemlerde geometrik formların temelini oluşturmuştur. De Stijl’de bazı mimari tasarım kurallarını düzenleme vardır, bu yaklaşım şekli “Yeni Mimarlık” olarak ifade edilmektedir. Birol (2022), bu yeni mimarlık anlayışına göre; mekân birimleri bir küpün merkezinden merkezkaç kuvvetiyle fırlayan parçalar şeklinde vurgulanmalı, böylece geleneksel kutu parçalanarak farklı yükseklik, boyut ve konumlara sahip kitlelerin oluşturduğu yeni bir yapının ortaya çıkması gerektiğini söylemektedir. De Stijl, Kübizm’den etkilenmiştir. Ayrıca Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi akımlarla da bağdaştırılmakta, Fütürizm, Dadaizm ve Minimalizm gibi akımları da etkileyerek

soyut sanatın ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Birol (1996), De Stijl akımının, dönemin genel yaklaşımı olan “dinamizm” kavramını benimsediğini ve geçmişten kopukluk, soyut öze inerek elde ettiklerini somut geometrik biçimlerle ifade etmek akımın belirgin özellikleri haline geldiğini söylemektedir.

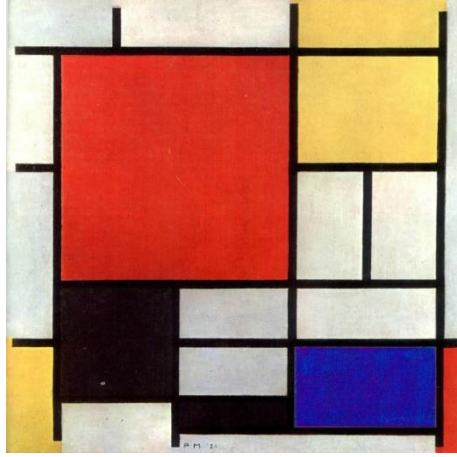
De Stijl Manifestoları I’deki kurallar, mimari açıdan detaylandırılarak, bir kez daha ayrıntılı bir şekilde aktarılmaktadır. De Stijl’de kurallar oldukça nettir. Belirli biçim ve yasalara göre tasarlanan yapılar, güçlü dil birliğini de beraberinde getirmektedir. De Stijl’in detaylara dayanan tasarım kuralları ve geometrik formların yansımaları, kreatif bir yapının ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Ulrich Conrads’ın “20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar” adlı kitabından aktaran Birol, Theo Van Doesburg’un De Stijl kurallarını şu şekilde aktarmaktadır:

1. Biçim. Sabit tip anlamındaki tüm biçimler ortadan kaldırılması önerilmekte ve üslup taklitçiliğinin aşılması gerektiği vurgulanmaktadır.
2. Yeni Mimarlık artık ögeseldir, yani yapı ögesinden yıla çıkarak gelişmelidir. Bu ögeler işlev, kütle, yüzey, zaman, mekân, ışık, renk, malzeme yani plastiktir. Tasarımın çıkış noktası kesinlikle üslup olmalıdır.
3. De Stijl’e göre Yeni Mimarlık ekonomiktir.
4. De Stijl’e göre Yeni Mimarlık işlevseldir.
5. Yeni Mimarlığın biçimi yoktur, fakat kesin olarak tanımlanmıştır. Pratik yaşayan isimlerden doğduğu için kullandığı bir kalıbı yoktur. Burada çok yönlülüğü vurgulanmaktadır. İşlevsel mekân, kendi başına özellik taşımayan dikdörtgen özelliklere bölünmüştür. Her biri diğerine göre sabit olmakla birlikte sonsuza doğru uzandıkları düşünülebilir ve bunların oluşturduğu kordinat sistemi içindeki her noktanın evrende bir karşılığı vardır. Bu nedenle yüzeyler sonsuz mekânla doğrudan ilişkilidir.
6. Yeni Mimarlık anıtsal kavramını büyük ve küçükten bağımsız kılmaktadır.
7. Yeni Mimarlıkta hiçbir edilgen parça bulunmaz. Her şey karşılıklı belirlenmektedir.
8. Yeni Mimarlık duvarları açmış ve iç-dış ayrımını ortadan kaldırmıştır. Artık duvarlar taşıyıcı değildir.

9. Yeni Mimarlık açıktır. Tüm yapı değişik işlevsel istemlere uyarak bölünen bir mekândan oluşmakta ve bu bölünmeyi (içte) bölücü yüzeyler ya da (dışta) koruyucu yüzeyler sağlamaktadır.
10. Mekân ve zaman. Yeni Mimarlık sadece mekânı değil, zaman boyutunu da göz önüne almaktadır. Mekân-zaman birliği sonucu mimari tümüyle plastik bir görünüme sahip olacaktır.
11. Yeni Mimarlık kübik olana karşıdır. Yani yüm işlevsel mekân hücrelerini kapalı bir mekân içerisine yerleştirmeye çalışmaz, işlevsel mekân hücrelerini (ve çıkıntı yaapan yüzeyleri, balkonları, vb.) kübün merkezinden dışarıya doğru yerleştirmektedir.
12. Yeni Mimarlık kübik olana karşıdır. İşlevsel mekân hücrelerini kapalı bir mekân içerisine yerleştirmeye çalışmak yerine, işlevsel mekân hücrelerini (ve çıkıntı yapan yüzeyler, balkonlar...vb.) kübün merkezinden dışarıya doğru yerleştirmektedir.
13. Bakışım (simetri) ve yineleme. Yeni Mimarlıkta hem tekdüze yineleme hem de iki yarının katı eşitliği-ayna görünümü bakışım (simetri) ortadan kalkmıştır.
14. Katı, durağan bir yaşam biçiminden kaynaklanmış olan ön cepheciliğe karşı çıkan Yeni Mimarlık, zaman ve mekân içinde her yönde gelişimin plastik zenginliğini sunmaktadır.
15. Renk. Yeni Mimarlık resmin, öncelikle renklendirilmiş yüzey, sonra betimleme olarak ayrı ve hayali bir uyum anlatmasına son vermektedir.
16. Yeni Mimarlık süsleyici olmaya karşıdır. Renk mimarlığın süsleyici bir parçası değil, onun organik bir anlatım yoldudur.
17. Yeni-Plastikçiliğin bir sentezi olarak mimarlık. Bina, tüm sanatların temel biçimleriyle bir araya getirerek onların gerçek doğasını açığa çıkaran yeni bir mimarlığın parçası olmaktadır (Biol, 1996, s. 66-68).

Mondrian'ın De Stijl'in renklerini oluşturan kompozisyonu Şekil 3.50'de verilmiştir.



Şekil 3.50 : Piet Mondrian, renk kompozisyonu (Pointeriorblog, 2020).

Mimariye olan bu yaklaşım, dinamizmi temsil eden, kendine has ve soyutlama yoluyla biçimlenen bir tasarım kültürüdür. Bu yeni mimari anlayış, işlevselliği barındıran, asimetrik, ekonomik, anıt niteliği taşıyan ve üslupların taklitçiliğinden uzak bir mimari biçimlendirme şekli getirerek, modern mimarinin şekillenmesini sağlamıştır.

Gerrit Rietveld tarafından Hollanda’da tasarlanmış bu ev (Şekil 3.51), De Stijl akımının bir sembolüdür. Mondrian kompozisyonunun, mimari bir dilde anlatım şeklidir.

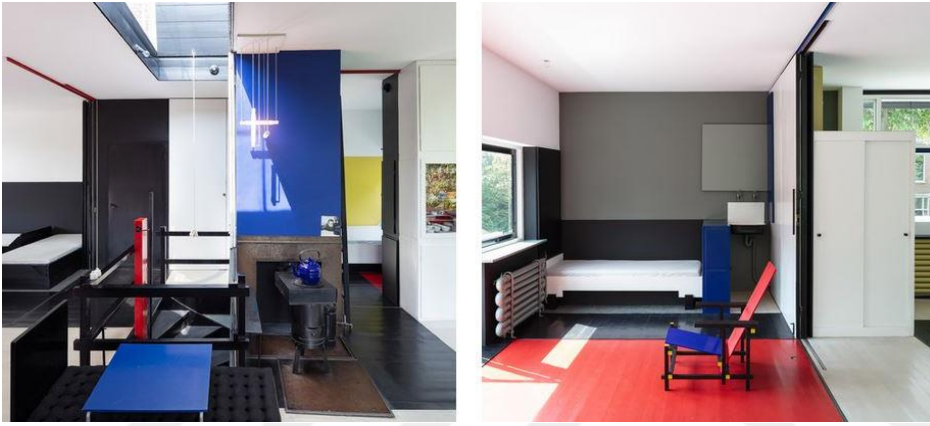


Şekil 3.51 : Mondrian renk kompozisyonu ile tasarlanmış cephe, Rietveld Schröder Evi/1925 (Arkitektuel, 2022).

Yapının taşıyıcıları betonarme döşeme ve çelik profiller ile oluşturulmuştur. Duvarlar tuğla, kapı, pencere ve zeminde ahşap malzeme kullanılmıştır. İç mekânda esnek bir tasarım söz konusudur. Taşınabilir ayırıcılar ile alanlar birbirinden ayrılmıştır. Renkler, farklı fonksiyonlardaki alanları belirlemek amacıyla da kullanılmaktadır. Evin mobilyaları da De Stijl akımının kurallarına uygun olarak üretilmiştir (Şekil 3.52).



Şekil 3.52 : Mondrean renk kompozisyonu ile tasarlanmış iç mekân, Rietveld Schröder Evi/1925 (Arkitektuel, 2022).



Şekil 3.53 : Mondrean renk kompozisyonu ile tasarlanmış iç mekânın farklı açılardan fotoğrafı, Rietveld Schröder Evi/1925 (Po Interior Blog, 2020).

De Stijl akımının kurucu önderlerinden Theo Van Der ve onun sanatçıları olan Jean Arp ile Sophie Taeuber, sinema ve dans alanlarını da içeren bu restorani yenilemişlerdir (Şekil 3.54). Mekân tasarımında renkler ve geometrik çizgiler, De Stijl akımının bir yansımasıdır.



Şekil 3.54 : De Stijl akımına göre tasarlanmış iç mekân, Cafe L'Aubette/1926 (Po Interior Blog, 2020).

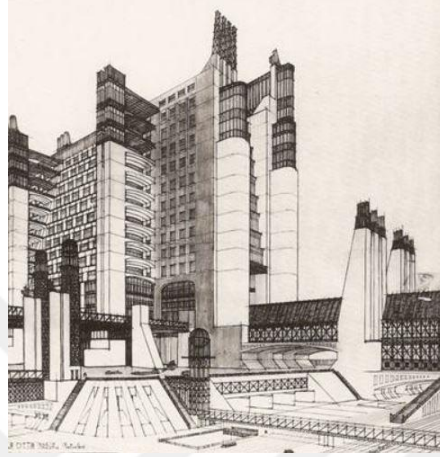
De Stijl yerden olabildiğince kopan dinamik bir denge, kinetik bir ritm ve simetriye karşı asimetrik bir form düzeni önermiş, yaratma işinde sınırlı bir içgüdüsellüğün yanında rasyonalizmi ön plana almış ve enrenselliği savunan bir yaklaşım olmayı amaç edinmiştir. Gerçeklik, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, işlevsellik, nesnellik ve yasal olma da yine akımın özelliklerindendir. (Birol 1996)

Fütürizm (Gelecekçilik), 20. yüzyılın başlarında İtalya’da ortaya çıkmış bir akımdır. Birol (1996), Fütürist manifestosuyla ortaya çıkan bu akımın, dönemin özünde olan dinamizmi kendine temel edindiğini ifade etmektedir. Modern sanat ve toplumsal hareketlerin akımı diye de anılan Fütürizm, özellikle 1909-1920 yılları arasında baskın bir roldedir. Birol (2022), makineleşmenin simgesi olan hız ve devinimini, Fütürizmin çıkış noktası olarak açıklamaktadır. Fütürizm’de geleneksel anlayıştaki üslup, tarihselcilik ve süslemelere karşı bir yadsıma vardır ve mimari biçimlemelere giderken çağdaş bir yapılanma üzerinde durulmaktadır. Fütürizm, modernizmi daha ileri bir boyuta taşımıştır. Akımın temel amaçları arasında, diğer modern antikültürel akımlarda da olduğu gibi, geçmişteki tüm estetik değerler ile gelenekleri reddetmek vardır. Geleceğin modernlikten geçtiğini savunmaktadırlar ve “Şehirleşmiş Medeniyet”, “Makineleşme”, “Sürat” gibi yaşam biçimlerini, toplumda gerçekleştirmeyi ilke edinmişlerdir. Fütürizm, tüm bunların yanında; özellikle ortaya çıktığı İtalya’nın modernleşme ve kültürel olarak gençleşip, çağdaş olanla buluşmasını savunmaktadır. 1909’da yayınlanan Fütürist Manifesto ile birlikte eskiye başkaldırılarını dünyaya duyuran Fütüristler, “saldırgan ve yıkıcı olmayan hiçbir eser şaheser olamaz” felsefesiyle de hareket ederler. Fütürizm, mimaride topluma yabancı olan üslup, süsleme, estetik, oran gibi geleneksel çağrışımların tamamen reddi ile birlikte yeni bir üslup, yeni bir çizgi ile birlikte yeni bir form anlayışına uyumlu bir dil oluşturmaktır. Konut makineye benzemelidir, asansörler yapıdaki dev solucanlar gibidir, süs kullanılmamalıdır gibi makineleşmenin biçimini destekleyen bir sistem hakimdir. Dinamizmi desteklediği için eğik çve eliptik çizgiler, nesnelerin felsefesini yansıttığı kullanılmalıdır. Bunun sonucunda kentleşme; karışık, hareketli, dinamik ve canlı bir görünüm kazanacaktır.

Kübizm’deki zamanın göreceliğinin ve aynı zamandallığının somut biçimlerle yansıtılması Fütürizmde bir hız ve değişim kaynağı olarak benimsenmiştir. Yani Fütürizme göre zamanın sürekli akışı buna uygun olarak mekânın da sürekli akışının, dinamizmini, farklı kotlarda diğer mekânlarla çakışmasını getirmiştir. Endüstrileşmenin simgesi olan hız ve devinim kavramı Fütürizmin özünü oluşturmuştur. (Birol 1996)

Fütürizm'deki endüstrileşmenin simgesi olan hız ve devinim kabulü ile, bu yeniliklerin getirdiği yeni malzeme, yeni teknik gibi yeni olan her şeyi kabul etmişlerdir.

Angiolo Mazzoni tarafından tasarlanan Trento Tren Garı; mimarın bulunduğu dönemin fonksiyonalist bir yaklaşımı niteliği taşıdığı ve cephede tekrarlanan pencereler, dinamizmi temsil eden strüktürel yapısı ile, Fütüristik bir yapının oluşumudur.



Şekil 3.55 : Fütüristik bir yapı olan Trento Tren Garı (Cenk, 2017).

AN Design Studio tarafından Çin'de Heike için tasarladığı moda markası, Fütüristik çizgileri içerisinde barındırmaktadır. Siyah ve gri tonların baskın olduğu, keskin ve geometrik çizgiler kullanılarak tasarlanan mağazada; çağdaş anlamda beton, çelik, ayna ve alüminyum gibi malzemeler kullanılmıştır (Şekil 3.56).



Şekil 3.56 : Fütüristik iç mekân tasarımı, Heike (Günel, 2016).

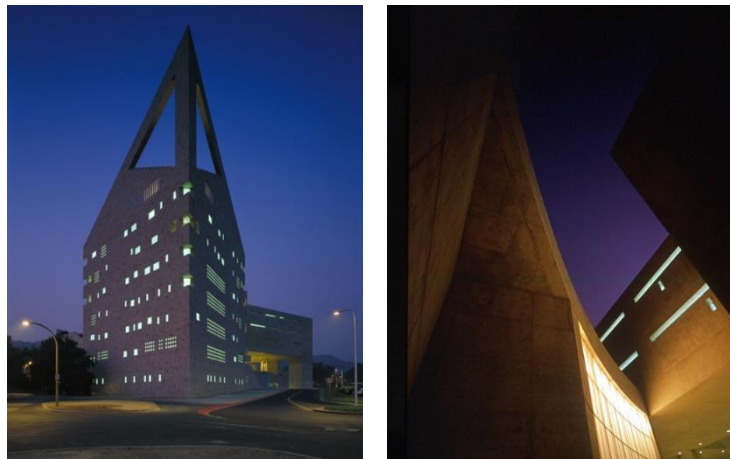
Kütüphane William Pereira tarafından tasarlanarak, 1970 yılında Merkez Kütüphane olarak açılmıştır. 1993 yılında yenilenerek, Üniversite Kütüphane Binası olarak kullanılmaya başlanmış, sonrasında ise 1995 yılında Geisel Kütüphanesi olarak yeniden adlandırılmıştır. Yapı, Pereira tarafından bir kanyonun üzerinde oturmak

üzerine tasarlanmıştır. Yapının kemerleri, her katın tasarımıyla beraber, kitap yığını tutan eller gibi görünmesi amaçlanmıştır. Yapıya çelik çerçeveli olarak hayal edilirken, sonrasındaki süreçlerde inşaat ve bakım maliyetlerinden tasarruf sağlayabilmek adına betonarmeye dönüş yapılmıştır. Malzeme değişikliği ile heykelsi bir forma evrilen yapı, çelikten kafes kirişler ile ikiye bölünen iç alanların, açılmasını da beraberinde getirmiştir. Yapı, “vahşet ve fütürizm arasında büyüleyici bağ” olarak tanımlanmaktadır (Şekil 3.57).



Şekil 3.57 : William Pereira, Gisele Kütüphanesi/1970 (Wikipedia, 2022).

Antoine Predock tarafından 1993 yılında tasarlanan Kaliforniya Eyalet Politeknik Üniversitesi, sivri, üçgen ve yapının üzerinin açık olması, kampüsteki en belirgin bina olmasını sağlamaktadır. Fütürist tarzda tasarlanan bu yapı, üniversitenin genel imajının bir tamamlayıcısı niteliğindedir (Şekil 3.58).



Şekil 3.58 : Antoine Predock, solda ceppe, sağda binaya giriş. Kaliforniya Eyalet Politeknik (Predock, 2022).

Süprematizm, 20.yüzyılda Kübizm ve Fütürizm'den etkilenecek ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Geometrik soyut sanatın öncülerinden sayılan, aynı zamanda ressam ve teorisyen olan Kazimir Maleviç tarafından geliştirilmiştir. Maleviç'in Süprematizm fikrine nasıl geldiği bilinmemekle beraber, *Kübizm ve Fütürizm'den Süprematizme: Resimde Yeni Gerçekçilik* adlı kitabında manifestosunu açıklamıştır. Kitapta sanatın üç ana evresinden bahsetmektedir. Bu da bir ipucu niteliği taşımaktadır. Evreler sırasıyla; siyah, renki ve beyazdır. Maleviç'in amacı; sadeleşmeye giderek, resim sanatının sembolik öğelerden, politikadan ve dünyadaki betimlemelerden kurtararak farklı bir bakış açısı geliştirmektir. Bu kurtuluş biçimiyle, soyut, saf ve farklı eserler ortaya çıkartmıştır. Süprematizm, soyut geometriyi kullanan bir anlayışa sahiptir. "Nesnelerin çözümlenerek parçalara bölünmesi ve bu parçaların geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirilmesi ilkesi ile Kübizm'den farklılık gösterir" (Karabaş & Damar, 2016, s. 103). Süprematizm'in nesnel olmayan bu ifadesi, 20. yüzyıl resim ve mimarlık için önemli bir gelişmedir.

"...kübizm ve geometrik soyutlama anlayışlarından beslenmiş, temel geometrik şekillerin, yalın bir biçimde bir araya getirilerek sade kompozisyonların oluşturulduğu, idealist imgelerin ve doğadaki unsurların yer almadığı, nesnesizlikten yola çıkılan, hiçbir anlayışının hakim olduğu ve duyguların tinsel olarak ifade edildiği bir anlayıştır" (Karabaş & Damar, 2016, s. 101).



Şekil 3.59 : Süprematizm kompozisyonu/1917 (Wikipedia, 2022).

Süprematist felsefesinden birçok sanatçı ve mimar etkilenmiştir. Rem Koolhaas bunlardan birisidir. Rem Koolhaas'ın Şekil 3.60'daki bu eskizi, New York'un kentsel dokusuna dikkat çekmektedir. Paradoksal boyutuyla, birbirinden farklı ve çeşitli istekleri resmetmiş; tekdüze bir şehir kurgusudur. Her bir blok, kendi içerisinde farklı işleve sahiptir. Fantastik bir kurgu üzerine yoğunlaşan çizim, şehir içerisinde şehir

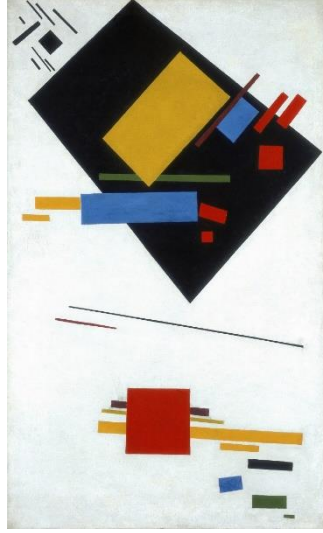
görünümündedir. İçerisinde Salvador Dali'nin Millet'in Angelus'unun Arkeolojik Anısı, Le Corbusier'in Plan Voisin Kuleleri ve El Lissitzky'nin Lenin Tribünü'nü barındıran ve Manhattan'ın; dünyanın büyük bir laboratuvarı olduğunun metaforu olarak dünyayı çevrelemektedir.



Şekil 3.60 : Rem Koolhaas, Esir Küre Şehri Projesi, New York/1972 (Moma, 2022).

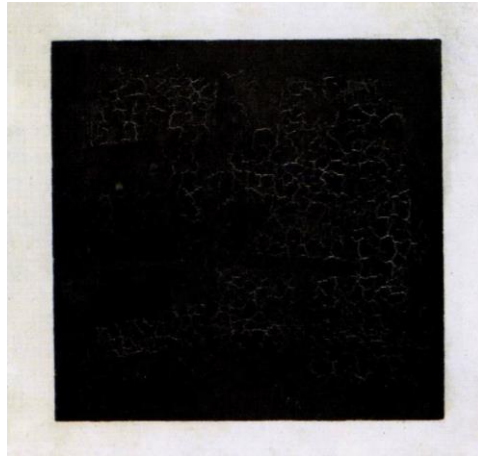
Malevich, Süpermatizm'in oluşunu; ilerlemenin doğal bir ürünü olarak görmektedir. Sanatçının, bilinçli ve duysal olanın ötesindeki sanatsal değeri kavrayabilmesi için yaratma sürecine aktif olarak dahil olması gerektiğini söylemektedir. “Bu sanatın tek amacı irade ve fikir dünyasını, nesnel olamayan dünyayı yakalamaktır. Bu sanat saf biçim tarafından tanımlanır, yalnızca kendi içinde ve kendisi için vardır” (Regenboog, 2021, s. 9). Malevich, insanların doğaya karşı üstlendiği tek görevin yaratmak olduğunu ve bu sebeple Süpermatist sanatın, duyguları tercüme ettiği için kalıcılık kazandığını söylemektedir. Kavramın özünde, sanatçının sanatı anlayabilmesi için, pratik faydadan uzaklaşması gerektiğidir.

Süpermatizm'in son geçişi olarak kabul edilen siyah fon, tüm olasılıkların embriyosu olarak Malevich tarafından tasvir edilmektedir. Yeni sanatsal biçimin yakalanma noktası, siyah kare tarafından desteklenen kompozisyonudur (Şekil 3.61).



Şekil 3.61 : Kara Trapezyum ve Kızıl Meydan ile, Stedelijk Müzesi/1915
(Arthistoryproject, 2022).

Bu resimde nesnellik hırsından bahsedilmektedir. Nesnel olmaktan nefret etmenin bir tasviri niteliğindedir (Şekil 3.62). ‘‘Tüm biçimlendirici nesnelerin ve ötesindeki noktaya indirgeme sürecinin ürünü ve bu nedenle form ile nesnenin kendisi arasındaki kopuşu sembolize eder’’(Regenboog, 2021, s. 11). Sanatçının amacı süslü bir sanat değil, hayatın güzelliklerini ifade etmek olduğunu söylemektedir Malevich. Bu yönüyle siyah kare, sadece duyguyu ifade etmekle kalmayarak, nesnel olmama ve figüratif olarak resmin ve nesnelliğin özgürleşme halini yansıtmaktadır. Süprematizm renkleri; siyah, beyaz ve kırmızıdır.



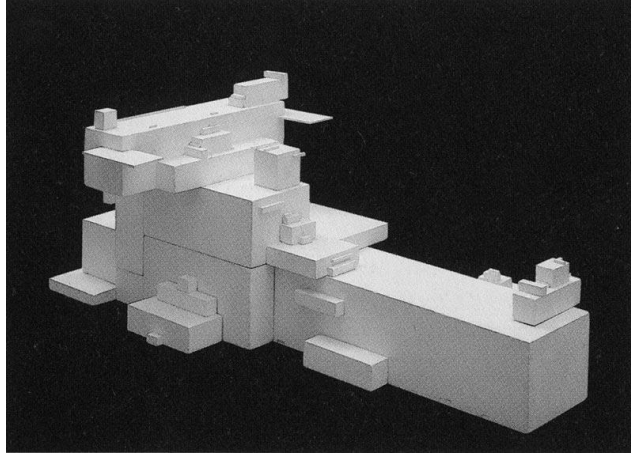
Şekil 3.62 : Kazimir Malevich, Siyah kare, Devlet Tretyakov Galerisi/1915 (Fokt, 2014).

Malevich, 1920’de resmin ölümünü ilan ederek yeni kolektif amacının dünyayı Süprematizm ilkelerin göre yeniden inşa etmek ve plastik formların geliştirilmesi olduğunu söylemektedir. Süprematist formların uzay çağına girdiği bir dönemde; kare, kübik formlar ana biçim konumundadır. Malevich’e göre mutlak ve sonsuz estetik değerlere sahip bir mimari yapı; saf, geometrik formlardan, hacim ve düzlemlerden oluşmaktadır. Mimari aşamasında mekânların düzenlenmesi, yapıların bileşenleri, konfor ve güvenlik gibi unsurları da göz önünde bulundurmaktaydı.

Süprematist mimarlık bir sanat biçimidir ve bu sebeple güzelliğin peşinden gitmek üzerine ortaya çıkmıştır. Malevich, yaşamın işlevine hizmet eden yapıların olduğunu kabul ederken, bu biçimlerin faydacı işlevler tarafından yaratıldığını ve sanat olarak algılanmadığını savunmaktadır (Regenboog, 2021). Bu bakış açısı, resim sanatındaki görüşünün bir yansımasıdır. Yapılar, saf haliyle faydacı bir amaca hizmet etmelidir. Malevich’in mimari görüşü teorik olarak kalmıştır fakat Malevich ve Süprematist öncüleri, Le Corbusier, Walter Gropius, Zaha Hadid, Gerrit Rietveld, Theo van Doesburg gibi tasarımcıların ve akımların ilham kaynağı olmuştur. Özellikle de Bahuaus okulunda etkileri sürmüştür.

“Bir dizi prizmatik kütle ile, yarı mimari heykelde (Arkitektors olarak adlandırdığı) sürekli değişen işlev taleplerinden altında kalan zamansız mimarlık yasalarını göstermeye çalıştı (...) Malevich’in Arkhitekton’ları, süslemenin figüratif olmadığı, ‘form’ ve ‘süs’ün sadece ölçekte ayırt edilebildiği erken De Stijl kompozisyonlarını andırıyor. Bu çalışmalar tümüyle deneyseldir, binaların hiçbir işlev ve iç organizasyonu yoktur” (Colquhoun, 2002).

1923’ten 1930’ların başına kadar “arkitektors” adını verdiği gökdelenlere benzeyen, soyut formları monte etmesiyle birkaç farklı modelin üç boyutunu üretmiştir. Arkhitektonlar, genel olarak birbirine eklemeli farklı geometrik şekillerin beyaz alçı ile yapılmış modelleridir. Kütlelerin saf haliyle, dikey veya yatay olarak kullanılmasıyla oluşturulmaktadır. Bu modellerin yapım şeklini içeren çizimlere ise “planitler” denmektedir. Buradaki mimari kütleler, resim sanatındaki soyut kompozisyonun üç boyutlu bir modele çevrilme çabasıyla somutlaşmaktadır.



Şekil 3.63 : Kazimir Malevich'in Alpha adını verdiği Arkitekton/1923 (Conway, 2019).

Tez kapsamında seçilen örnekler, belirli bir dönemin tasarım anlayışını yansıtmakta ve bugün de varlığını sürdüren, ikonik yapı olarak adlandırılan çalışmalardan derlenmiştir. Örnekleri anlamlandırabilmek adına ikon kavramı açıklanarak, ikonik tasarımlar mekan örnekleri üzerinden incelenmiştir.

Hasol (1979), ikon kavramını mimarlık sözlüğünde; *Rus ve Yunan Ortodoks killyelerinde, renkli İsa, Meryem ve aziz tasvirlerine verilen ad* olarak tanımlanmaktadır. Geçmişte dini bir sembol niteliği olan bu kavram, zaman içerisinde farklı anlamları beraberinde getirmiştir. Akbalık (2017), "İkon" kelimesinin sözlük anlamında; temsil edici bir sembol ya da hürmet değeri olan kişi ya da nesneler olarak tanımlandığını söylemektedir.

Göktürk ve diğ. (2020), bir resim olarak ikonların kutsal kabul edilmesi ve sanatsal bir özellik taşıma gerekliliği olmaması sebebiyle diğer resimlerden ayrıldıklarından bahsetmektedir. Bu yönüyle de ikon kavramı, tarihsel süreçlerde farklı anlamlar yüklenerek kullanılmıştır.

Sklair'e (2006) göre, ikon kavramının iki anlamı bulunmaktadır. Bunlardan ilki ünlü anlamına gelmektedir. İkincisi ise ikoniklik yargısı güden, içerisinde sembolik, estetik yargı barındıran bir kavramdır. Mimari yapının simgeleşmesi yani, belli bir kültür için sembolik anlam veya bir dönemin estetik bir bileşeni olması gerektiriridir. İkon; sembol, estetik ve şöhretin birleşme noktasıdır. Diğerlerinden farklı ve benzersiz

olmaya yönelik tasarlanmış bir yapı; sembolik ve estetik niteliklere de sahip olmalıdır. Özellikle sembol, ifade gibi duygular ile desteklenmesi gereken ikonik yapılar, akımları, aileyi, müziği, dansı gibi birçok farklı unsuru temsil edebilmektedir. Angell (2014), ikonun tanımı için; insanların o kategoride ufuk açıcı bir örnek olarak gördükleri şeylere dediğini söylemektedir.

İkonik tasarım kavramı da, ikon kavramının temelinde şekillenen bir olgudur. Telyakar (2018), ikonik tasarımı; simgeler aracılığı ile tasarlamak olduğunu söylemektedir. Buna göre ikonik tasarım, simgeseldir. Dönemin simge ve özelliklerini de çağrıştırması gereken ikonik tasarım, tarihsel bir üretim niteliğindedir. Bu yönüyle de, bireylere benzetme yoluyla çağrışım yapabilmektedir. Sklair, ikonik tasarımları eleştirisel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Sklair (2006), ikonikliğin kapitalist bir sistem aracına dönüştüğünü vurgulamaktadır. Yeni düzende ikonik görüntülerin amacı, insanlara mimari yapıyı satmaya ikna etmeleridir. Özellikle büyük şehirlerde ikonik yapı olarak inşa edilen binalar, rant niteliği taşımaktadır. Günümüzde tüketim toplumunun kültürel ideolojisi, kapitalist sistem ile birlikte küreselleşme koşulları altında ve mimarların anlam yükleyebildikleri kadarıyla, ikonik tasarım söz konusudur. Mimarların sisteme hizmet ettikleri ölçüde ikon başlığı altında yapılar ve mekânlar ortaya çıkmaktadır.

Le Corbusier tarafından Fransa'nın Ronchamp kentinde Roma Katolik kilisesi olarak tasarlanan Notre-Dame du Haut (Ronchamp) Şapeli; Rudy Baumfield'in Amerikan Bankası tasarımında ilham kaynağı niteliği taşımaktadır. Bankanın sarkan, kaba çatısı ve kavisli bir forma sahip olan yapısı, modernist yapıya ikonik bir gönderme yapmaktadır. Malzeme, toprak ve organik malzemelerin bir bütününden oluşmaktadır. Bu sebeple iç mekân yazın serin, kışın ise sıcaktır (Şekil 3.64).



Şekil 3.64 : Rudy Baumfield, ikonik bir yapı olan Amerika Bankası/1959 (Cogley, 2018).

Göktürk ve diğ. (2020) ikonik tasarımı; bir objenin, olgunun belirgin görünümünün görsel tanıtımını yapmayla ve görsel olarak benzerliklerini kurma yoluyla kullanılan tasarım ilkesi olarak adlandırmaktadır. İkonik tasarımlar, belirli dönemlerin simgesi haline gelerek, mevcutta bulundukları yerlerin de tanınmasını sağlamaktadırlar.

Charles Mackintosh tarafından tasarlanan ve ikonik mobilyaya güzel bir örnek niteliği taşıyan Şekil 3.65'teki bu sandalye, Japon tasarımının minimalizm ve soyut grafik tekniklerinin bir yansımasıdır. Masif ahşaptan yapılan bu sandalye, mekânsal karmaşanın, geleneksel bir tezi olarak kabul edilmektedir.



Şekil 3.65 : Charles Mackintosh, ikonik bir tasarım: Tepe Evi Sandalyesi/1973 (Cassina, 2022).

Yargıç (2009), bir yapının ikonikleşebilmesi için; yeni, yoğun bir imaja, simgesel ifadesinin yüksek bir biçime sahip olmasına ve mevcut dokudan ayırt edilebilir olmasına bağlı olduğunu ifade etmektedir. Din ve inançların bireyin yaşamında ve o yaşamı şekillendirmesinde etkisi büyüktür. Bu sebeple bir yapının ikonikleşmede güçlü olabilmesi adına, dinsel açılan simgeler ile çağrışım yapılarak bireysel ve

toplumsal açıdan daha güçlü bir imaj çizilebilmektedir. İkonik yapılar, tarihsel bir sürece dayandığı için, dönemsel değişimler sebebiyle farklı yapılar ortaya çıkmaktadır.

Top veya küre sandalye (Şekil 3.66), güçlü bir tasarım yönü haricinde, formu dolayısıyla da kişisel bir alan oluşturmaktadır. Dış kabuk, sesleri engelleyerek bireyde rahatlamaya yönelik bir ortam oluşturur. Sandalyenin hareketliliği, kullanıcıya özgürlük sağlamaktadır. Tasarım müzelerinde, filmlerde, müzik videolarında sık sık kullanılan bu ikonik tasarım, fiberglass malzemeden üretilmiştir. Aarnio bu tasarımı için şu yorumu yapmıştır: “Bir sandalye yapacağım ki, bir dükkan penceresine konduğunda, kimse yanından geçip gitmeyecek” (Aarniooriginals, 2022).



Şekil 3.66 : Eero Aarnio, ikonik bir tasarım: Top Sandalye/1963 (Muzli, 2022).

Nezha, (Nezha, 2021) Bir mimari, bir nesneyi ifade edebiliyor ya da atıfta bulunabiliyorsa ikon olduğunu söylemektedir. İkonik yapı, heykelsi bir biçimde olmalı ve çevresinden ayırt edilebilmelidir.

Yargıç (2009), Cleo Broda'nın çalışmasında belirlediği ölçütlere göre ikonik yapılar ile küçük yapıları karşılaştırdığını söylemekte ve bunun sonucunda ikonik yapıların belirleyici özelliklerini şu şekilde sıraladığını aktarmaktadır:

- Tanınmış mimarlar tarafından tasarlanmıştır.
- Büyük ölçekli projelerdir.
- Şaşırtıcı ve yenilikçi tasarımlardır.
- Toplum tarafından tanınan yapılardır.
- Çoğunlukla büyük firmaların ve şirketlerin yönetim binaları olarak tasarlanırlar.

- Bazen de belli bir stratejiyi belirtmek için tasarlanırlar.

İkonik tasarımların mekanda kullanımı ise, iç mekan stilini belirleyen bir unsur haline gelmektedir. Özellikle 1960'lı yılların sonunda protestolar ve hippie hareketiyle birlikte başlayan toplumsal değişim, hızla yaşam kültürü haline gelerek bu çizgide tasarımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Burjuva düzeni olarak nitelendirilebilecek katı oturma düzeni, yerini hafif, alçak, renkli kanepeler, sandalyelere bırakmıştır. Togo Kanepesi ise bu yeni kültürel oluşumun iyi bir örneği niteliğindedir. Sarı, turuncu, kırmızı renkli ve neşeli iç mekânlar ortaya çıkmaya başlarken, plastik malzemeye karşı eğilim görülmektedir. Buna ek olarak Z Sandalyesi gibi tasarımlar da, aynı Togo Kanepesi gibi, dönemlerinin stil belirleyici rolüne önemli bir yere sahiptir.

Japon Amerikalı sanatçı ve endüstriyel tasarımcı Isamu Noguchi tarafından 20. yüzyılın ortalarında üretilen Noguchi Masası, modernist bir mobilyadır. Birbirinin üstüne binmiş, kavisli ahşap iki parçadan tasarlanmış ve kalın bir tabladan oluşmaktadır. Noguchi, sehpayı, "kullanım için heykel" ve "üretim için tasarım" olarak açıklamıştır (Şekil 3.67).



Şekil 3.67 : Isamu Noguchi tarafından tasarlanan Noguchi masası/1947 (Wikipedia, 2022).



Şekil 3.68 : İç mekân kullanımında Noguchi masası (Pinterest, 2022).

Danimarkalı tasarımcı Verner Panton tarafından üretilen Panton Sandalyesi, dünyanın ilk kalıplanmış plastik sandalyesi olarak yerini almakta ve Danimarka tasarımında başyapıtlardan biri sayılmaktadır (Şekil 3.69). Ayrıca ilk defa bir sandalye tek parça halinde, kolları bacakları olmadan tasarlanmıştır. Tasarımda özellikle istiflenmiş kova yığınlarından ilham aldığı söylenen Panton, S formunda tek parça Panton Sandalyesi'ni tasarladı. 1956 yılında tasarımı, 1965 yılında ise üretimi yapılmıştır. Malzeme seçimi olarak 1979 yılında polistiren kullanılmış, fakat dayanıklılık açısından yetersiz kaldığı ve hızla deforme olan bir yapıya sahip olduğu için üretim durdurulmuştur. Bu sebeple poliüretan malzemeden üretime başlanmış, daha sonralarında 1999 yılında Vitra, sandalyeyi çeşitli renklerde üretebilmek için polipropilen malzeme kullanmaya başlamıştır.

Panton, 1960'lı yılların Pop Art olarak bilinen "Uzay Çağı"nı yansımasıyla birlikte dönemin tasarım anlayışının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Panton Sandalyenin uzay çağından bir nesneyi anımsatan yapısı, zamansızlığıyla mekânlarda yerini almaya devam ediyor. Panton'un özellikle kadın formuna duyduğu hayranlığın da bir yansıması olan sandalye, çizgisel olarak insan formunu anımsatmaktadır.



Şekil 3.69 : Verner Panton tarafından tasarlanan Panton Sandalyesi/1956 (Artsy, 2022).



Şekil 3.70 : Mekânlarda farklı kullanım biçimleri, Panton Sandalyesi/1956 (Architecturaldigest, 2022).

Michel Ducaroy tarafından tasarlanan Togo Kanepe, 70'li yılların ikonik mobilyalarından biridir (Şekil 3.71). Tasarımın çıkışı ise Ducaroy'un bir sabah alüminyum diş macunu tüpünü incelemesiyle başlamıştır. Ligne Roset markası için tasarlanan kanepe, Roset'in kurucusu tarafından "asıl şok, temelinin olmamasıydı" diyerek, "insanların temelini unuttuğumuzu veya bir tane inşa etmek için zamanımız olmadığını düşündü." sözleriyle açıklamaktadır. Sonrasında ise rahat, uygun fiyatlı ve taşınması kolay olan kanepe birçok ünlü tarafından yaşam alanlarında yerini almıştır. Yumuşak, kıvrımlı ve yere bütünüyle oturan kanepe, kapitone polyester ile kaplanmıştır. Tek parçadan yapılan ve tamamı köpükten ilk mobilya olarak, döneminde büyük ilgi görmüştür. Form, farklı sertlik dereceleri ile sağlanan köpük katmanlardan oluşturulmuştur. Alçak oturma yüksekliği ve oyuk formu itibariyle, rahatlatıcı bir etki sağlamaktadır.



Şekil 3.71 : Michel Ducaroy tarafından tasarlanan Togo Kanepe/1973 (Schoener Wohen , 2022).



Şekil 3.72 : Aktör Colman Domingo, Los Angeles'taki evinde Togo Kanepe (Martin, Architecturaldigest, 2021).



Şekil 3.73 : Mekânlarda farklı kullanım biçimleri, Togo Kanepe (Martin, Architecturaldigest, 2021).

1960'lı yıllarda tasarımcı Anna Castelli Ferrieri tarafından Kartell markası için tasarlanan Componibili, ASB polimerlerinden imal edilmiştir. Depolama olarak kullanılan mobilya, oturma odası, ofis gibi alanlarda sıklıkta kullanılmıştır. Ürün kullanımında çeşitlilik sunan mobilya, ihtiyaca göre tekli veya veya çoklu olarak yerleştirilebilmektedir. 60'yı yılların depolama ünitelerinde, ikonik tasarımların başında gelmektedir (Şekil 3.74).



Şekil 3.74 : Anna Castelli Ferrieri tarafından Kastell markası için tasarlanan Componibili 3 Konteyner/1967 (Cosentino, 2019).



Şekil 3.75 : Mekânlarda farklı kullanım biçimleri Componibili 3 Konteyner /1967
(Ambientedirect, 2022).

Dil Koltuk, 1967 yılında Pierre Paulin ve Geoffrey Harcourt tarafından Artifort markası için tasarlanmıştır (Şekil 3.76). İşlevsel ve estetik yönüyle ideal anlayışın tek bir formda birleşimi olarak kabul edilmektedir. Tasarımın çıkış noktasında uzatılmış dil esas alınmıştır. Yatay yaylar ile boru şeklindeki çelik çerçevenin üzerine streç kumaş kaplanmasıyla oluşturulmuştur. New York Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir.



Şekil 3.76 : Artifort markası için Pierre Paulin ve Geoffrey Harcourt tarafından tasarlanan Dil Koltuk /1967 (Hivemodern, 2022).



Şekil 3.77 : Mekânda işlevsel ve estetik yönüyle Dil Koltuk (İpinimg, 2022).

1970’li yıllarda Ernst Moeckl tarafından tasarlanan Z Sandalye, kolçaklı ve kolçaksız olarak sunulan poliüretandan imal edilmiş bir sandalyedir. “çömelmış adam”, “kanguru” ve “Z sandalye” gibi geometriyi vurgulayan isimleriyle bilinmektedir. Form ve istiflenebilir özellikleriyle Panton’un Alman versiyonudur.



Şekil 3.78 : Horn firması için Ernst Moeckel tarafından tasarlanan Z Sandalye/1968 (1stdibs , 2022).



Şekil 3.79 : İç ve dış mekân kullanımda Z Sandalye (Pinterest, 2022).

4. NEW YORK BEŞLİSİ ÜZERİNDEN MODERNİZMDE TASARIM ANLAYIŞI

4.1 Modernizm Sonrası Akımlar

Dekonstrüktivizm veya yapısal analiz, 1980’li yılların sonlarına doğru ortaya çıkmış postmodern mimari bir akımdır. Başlangıçta Fransız bir filozof olan Jacques Derrida’nın fikirlerinden etkilmişlerdir. Yapıyı oluşturan mimari unsurlar, parçalanarak, yüzeyde oyunlar yapılarak, dış cephedeki unsurların dikaçılı olmayan köşelerle yamltularak ve yüzeylerin kaydırılması yöntemleri ile şekillendirilmektedir. Dekonstrüktivist yapılar belirsizlik ve karmaşa hissi uyandırmaktadır. Eisenman’a

göre dekonstrüktivizm, şekilcilikteki köklü değişime duyulan bir ilginin uzantısı olarak görülmelidir.

Dekonstrüktivizmin erken dönemlerinde, gelişimini etkileyen tarihsel süreçler üçe ayrılmaktadır; İlki 1982 yılındaki 'Parc de la Vilette' isimli mimari tasarım yarışmasıyla olmuştur. Derriada ve Eisenman'ın tasarımları ile birlikte Bernard Tschumi'nin de ödüllü tasarımı, dekonstrüktivizme önemli katkılar sağlayan yapılar olarak anılmıştır. İkinci olay, Modern Sanatlar Müzesi'nin 1988 yılında düzenlediği "New York Dekonstrüktivist Mimarlığı sergisi"dir. Sergiyi Philip Johanson ve Mark Wigley düzenlemiştir. Bu sergi sonucunda, akıma katkıda bulunan ve tanınırlığını sağlayan, akımın öncüsü niteliğindeki mimarlar ortaya çıkmıştır. Sergi sonrası birçok mimar, dekonstrüktivizm ile özdeşmelerine rağmen, akıma karşı mesafeli bir tutum sergilemişler, fakat genel olarak kabul edilmiştir. Üçüncü ve son önemli olay ise Amerika'da Eisenman tarafından tasarlanan Wexner Sanat Merzini'nin 1989 yılında tamamlanıp açılmasıyla birlikte olmuştur.

Dekonstrüktivizm akımı, modernizm ve postmodernizmi karşılıklı olarak etkilemiştir. Dışavurumculuk, kübizm, minimalizm ve çağdaş sanat gibi 20. yüzyılın önemli üsluplarına da kaynak niteliği taşımıştır. Bu akımın öncüleri, postmodernist bir yaklaşımla "biçim işlevi takip eder", "biçimin saflığı", "malzemelerde dürüstlük" gibi modernist üslubun kurallarını kısıtlayıcı olarak görerek, mimariyi bu çizgiden uzaklaştırmayı hedeflemektedir.

Dekonstrüktivizm bir yandan Batı metafiziğinin rasyoneciliğini sorgulamaktadır. Bu sorgulama sırasında ise Batı metafiziğinin ikili karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunda değinir ve dekonstrükiyon işlemi bu ilişkiyi ortaya çıkarır. İkinci terimin, birincisi tarih boyunca bastırdığını ve aslında egemen terimin kimliğin ve varlığın zorunlu koşulu olduğunu gösterir. Örnek vermek gerekirse, akılcı olmayanı, akılcı olanın içine dahil ederek bastırılmış olanı ortaya çıkarır. (Güzer, 2022)

Bugünkü anlamıyla Dekonstrüktivizm, modernist stilin karşısında yer alırken, postmodernist yaklaşımın da karşısında durmaktadır. Dekonstrüktivizm, mimarlık ve mimarlık tarihine keskin bir şekilde karşı çıkmakta ve mimariyi parçalayarak yeniden bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Postmodernizm ise, modernizmin uzak durmaya çalıştığı, dekonstrüktivizmin ise kesin bir dille karşı çıktığı tarihsel mimarinin izlerini, çelişkili ve içten içe kabul etmeye çalışmaktadır. Postmodernizm ve dekonstrüktivizm arasındaki bir diğer ayrım ise süslemenin, yapı sonra düşünülen veya bir dekorasyon ile ilgili bir öge olmadığıdır. Robert Venturi'nin "Mimaride Karmaşa ve Çelişki

(Complexity and Contradiction in Architecture) adlı kitabında da, modernizmin temelinde yatan sade, net ve basit kavramlarına eleştirel bir vardır. Bu kavramlara eleştirel yaklaşım, postmodern ve dekonstrüktivizmin başlangıç nedenleri arasında gösterilmektedir. Ayrıca modernizmin alt başlıkları fonksiyonellik ve rasyonellik kavramları, olumsuzluk çerçevesinde değerlendirilmektedir. Postmodernist mimar ve tasarımcı olan Venturi, mimarlığa eklenen tarihsel süslerin, yapıya zenginlik kattığını söylemektedir. Bazı postmodernist mimarlar, bu bakış açısıyla birlikte, süslemeyi ekonomik yapılarda ve minimal yapılara da uygulamaya kalkmışlar; bu durum Venturi'nin "dekore edilmiş ahır" sözüyle karşılanmıştır. Bunun sonucunda yapıda tasarımdaki rasyonellik olmayabilir fakat işlevsellik devam etmelidir. Güzer (2022); "dekonstrüktivizm için modern dünyanın belirsizlik, yıkıcılık ve yabancılaşma gibi kavramlarını içeren fenomenolojinin (görüngübilim) işaret ettiği tesadüfi dünyayı dışlamak yerine bütün olumsuzluklarıyla kabul eden bir modernizm" olarak açıklamaktadır.

Postmodernislet için süslemenin anlamı ne ise, dekonstrüktivistlerin geometrik formları da aynı anlama çıkmaktadır. Karmaşanın başlı başına bir konu olması, geometrik formların karmaşık yapısı dekonstrüktivist yapıların işlevsel, yapısal ve uzaysal boyutlarında görülmektedir.

Dekonstrüktivizm (yeni barok olarak da anılır), yapısı bozulmuş, orantısızlığın hakim olduğu, asimetrik ve parçalanmış yapılar olarak bilinmektedir. İsmi Rus Konstrüktivist hareketine isyandan dolayı alan terimin esas nedeni bu olmamaktadır. Geleneksel mimarinin kurallarını reddeden dekonstrüktivist mimari, temiz form ve öngörülebilir dokuları ortadan kaldırmaktadır.

Tüm bu tanımların sonucunda dekonstrüktivizminin kelime anlamı olarak, yapısal veya isyan olarak, inşa edilmiş yapının yıkılması anlamına geldiğidir. Kuralsızlığıyla yeni mimari tarz veya avangart bir hareket değildir. kurallara uymayan, net bir estetik anlayışı veya postmodern hareketteki gibi toplumların isyanına karşı bir oluşum da değildir. Formların ve hacimlerin sonsuz ihtimalleri doğrultusunda, bu özgürlüğün serbest bırakılma halidir.

Yapılar her zaman belli bir işlev üzerine kurulmamaktadır. Zaten temel amaç, belirli bir kurala ve kalıplara bağlı kalmadan hayat entegre etmeye çalışmaktır.

Frank Gehry tarafından Almanya’da tasarlanan Vitra Sanat Müzesi, kübizm ve soyut dışavurumculuğu kullanmış ve tasarım anlayışındaki beyaz küplerden oluşturduğu yapıyı parçalara ayırıp, tekrar bir araya getirmiştir (Şekil 4.1). Yapıda izlenen yol, basit modernist yaklaşımın işlevselliğini göz ardı etmekte ve beyaz sıva cephesi ile Uluslararası Üsluba ve modernizm tasarım anlayışına gönderme yapan bir yapıdır.



Şekil 4.1 : Frank Gehry tarafından dekonstrüktivist karmaşa ile tasarlanan Vitra Tasarım Müzesi, Almanya/1989 (Vitra, 2022).

Frank Gehry, 1978 yılında aile evini yeniden tasarlayarak, mimarlık kariyerini başlatmıştır (Şekil 4.2). Gehry Evi, dekonstrüktivist stilini kusursuz bir şekilde yansıtarak, günlük endüstriyel malzemeleri ve akıcı formları kullanarak; yeni ile eskinin birleşimiyle birçok modern eve ilham kaynağı olmuştur. Kontrplak malzeme ile tasarladığı bungalovu, zincir bağlantılı çitler ve oluklu çelik ile destekleyerek, büyük çatı pencereleri ve köşeli ahşap çerçeveler ile dönüştürmüştür. Gehry bu ev için ‘‘Eski bir ev aldım ve etrafına yeni bir ev koydum.’’ diyerek açıklamıştır. Ev sürekli yapım aşamasında hissi uyandırmaktadır. ‘‘Parça ve bütün, ham ve rafine, yeni ve eski’’ dengesini içinde barındıran ve tartışmalara yol açmış bu cesur yapı, mevcut evin tamamını korumuş fakat bu geleneksel bir biçimde değildir.



Şekil 4.2 : Frank Gehry tarafından tasarlanan Gehry Evi/1978 (Wong A. M., 2021).



Şekil 4.3 : Çerçevesiz köşe pencereler, Gehry Evi/1978 (Archdaily, 2010).



Şekil 4.4 : Solda oturma köşesi, sağda oturma odası, altta Yemek odasını çevreleyen Douglas köknar kirişleri, Gehry imzalı balık lambaları ve lamine kontrplak masa ve der banklar. Gehry Evi/1978 (Goldberger & Reynolds, 2019).

Dans Eden Ev, Çek Cumhuriyeti'nin Prag kentinde bulunan dekonstrüktivist bir yapıdır (Şekil 4.5). Frank Gehry ve Vlado Milunic tarafından tasarlanan ve bir çift dansçıya benzetilen yapı, olağandışı dalgalı bir forma sahiptir. Bu sebeple Fred ve

Ginger (iki ünlü dansçı Fred Astaire ve Ginger Rogers) takma adıyla anılmaktadır. Yapı zemin üzeri dokuz, zemin altı ise iki kattan oluşmaktadır. Ofis, restoran ve otel olarak işletilmektedir. İç tasarımını ise mimar Eva Jiricna tasarlamıştır.

Dans Eden Ev, uyumsuzluğu ve aykırılığı vurgulamasıyla postmodern bir mimari tarz olan dekonstrüktivist bir tarzıdır. Statik ve dinamik hareketlerin farklı kutuplarının bir temsili olan yapıda, merkezini sütun şeklinde dans eden bir çift dansçının metaforu üzerinden kurgulanmıştır. Temelindeki çan formundan gökyüzüne doğru sivrilerek çıkan cam kule, dinamik ve feminen bir hareketin temsildir. Beton panellerden yapılan diğer sütun ise statik, erkek partneri ifade etmektedir. Erkeği temsil eden yapının çatısında metallere bir ağ yumağı bulunmaktadır ve cephedeki pervazlar, beton yapının üzerinde dalgalı çizgiler oluşturarak, olduğundan daha da dalgalı göstermektedir.

Yapı, çevresindeki Art Nouveau, Barok ve Gotik tarzındaki binaların arasından, kendine özgü bir tasarımla öne çıkmaktadır. Öne çıkmasını sağlayan beş önemli özelliği vardır. İlki, pencere camlar, beton cepheden dışarıya doğru çıkıntı yapmaktadır. Pencereler, doğrusal düzlemle olmayan bir yerleşime sahiptir ve hareketi destekleyen bir unsur olarak karşılaşılmaktadır. Özellikle pencerelerin çıkıntılı yapısı, binaya üç boyutlu bir etki vermektedir. İkincisi, yapı malzemeleri olarak çelik, cam ve beton kullanımıdır. Bir sütun cam ve çelik, diğer sütun ise betondan imal edilmiştir. Bunlara ek olarak ise, yapıyı desteklemek amacıyla doksan dokuz beton panel inşa edilerek, bunlar birbirinden farklı, şekil boyutlarda kullanılmıştır. Üçüncüsü, ying yang kavramını temsil etmesidir. Özellikle kavisli, dinamik camdan kule Ginger'i, dalgalı beton sütun ise statik figür konumundaki Fred'i temsil etmektedir. Dördüncüsü ise manzaranın güzelliğidir. Yapının çatı restoranı, şehrin önemli yapılarının manzarasından oluşmaktadır. Beşinci ve son özellik, beton yapının çatısındaki metalden yapılmış bir tel yumağıdır. Bükümlü metal borular ve tel örgüden yapılmış "Medusa" isimli bir yapıdır.



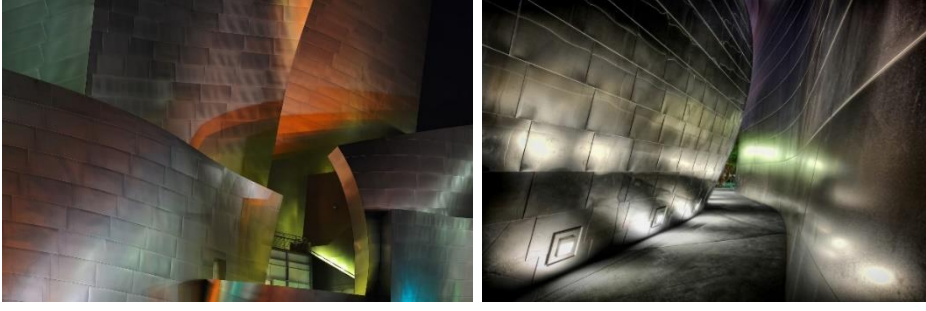
Şekil 4.5 : Frank Gehry, Dans Eden Ev/1996 (Wikipedia, 2022).

Gehry tarafından tasarlanan Walt Disney Konser Salonu, Abd'nin Los Angeles şehrinde yer almaktadır. Yapının geniş paneller halindeki metalik yüzeyleri, Gehry'nin imzası ile ilişkilendirilmiştir (Şekil 4.6). Cephe, müzikal ve Los Angeles'in hareketinin simgesleştirilmesiyle tasarlanmış ve dalgalı, açılı formların birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Ziyaretçiler, konser öncesi alandaki tavan açıklığından, çelik çerçeveyi görebilmektedir.

Paslanmaz çelik yüzeylerin yansıtıcı özelliği, mimari yapı ile ışığı birleştirmektedir. Cephenin birbirinden bağımsız panelleri ve eğri formu, gece karanlığında şehir ışıklarıyla etkileyici bir görünüme sahiptir. İnce metal paneller, tasarımda özgürlüğünde beraberinde getirerek, yapısal olarak zeminden ayrılabilmiştir. Cephedeki cam şeritler, lobi ve konser alanına ışığı sağlamakta, bunun haricinde ise cephedeki görüntüsüyle giriş yolu olarak algılanmaktadır. Dekonstrüktivist formlarla, müzikal ve şehir hareketliliği, cepheye ve iç mekâna yansıtılmıştır.



Şekil 4.6 : Frank Gehry, Walt Disney Konser Salonu/2003 (Archdaily, 2022).



Şekil 4.7 : Müzikal ve şehrin hareketliliğinin simgesel formu, solda cephe, sağda koridor. Walt Disney Konser Salonu/2003 (Archdaily, 2022).



Şekil 4.8 : İç mekânda dekonstrüktivist yansıma, Walt Disney Konser Salonu/2003 (Archdaily , 2022).

Daniel Libeskind, Polonya kökenli bir Yahudi olup, Amerikalı mimar, sanatçı ve sahne tasarımcısıdır. Kariyerinin büyük bir kısmını, mirasını görsel yönden dinamik yapılar ile anlatmaya çalışmış, yer çekimine meydan okuyor gibi görünen etkileyici tasarımlarıyla öne çıkmaktadır. Çalışmalarında parçalanma, çarpıtma, karakterize etme gibi unsurlarla dekonstrüktivist yapılar ortaya koymaktadır. Bunun yanında büyük ölçekli heykellerde, mobilyalarda, iç mekân armatürlerinde de estetik anlayışını uygulamıştır.

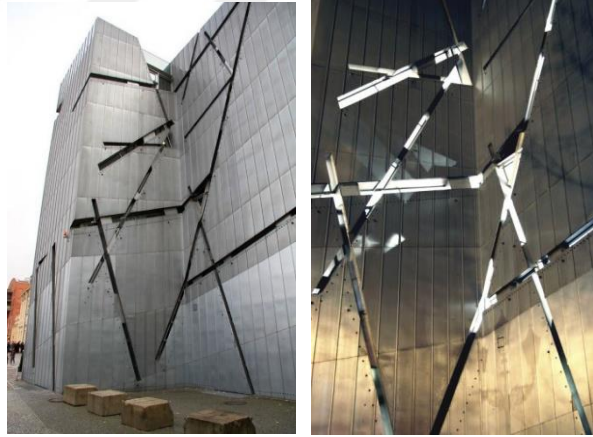
Yapı, Berlin’de varolan Yahudi Müzesi’nin genişletilmesi için düzenlenen bir yarışmanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Yarışmada birçok tasarım arasından seçilmesinin sebebi; kavramsal açıdan soykırım öncesini, sonrasını ve soykırım sırasında Yahudilerin yaşamlarını yansıtacak formlarda olması ve son derece yenilikçi bir tasarım çizgisinde olmasıdır. Libeskind için müzenin anlamı, Berlin’deki kaybolan kimliği canlandırmak ve garanti altına almak anlamlarına gelmektedir. Bunun haricinde konseptteki bir başka yön ise, yokluk, boşluk ve görünmezlik hislerinin yapıda iç ve dış olarak vurgulanarak, bunların Yahudi kültürünün yok olmasının

simgeleştirilmesi haline gelmektedir. Yapının formu ise, ziyaretçilerin deneyimleyeceği bir kurgu içerisinde tasarlanmıştır.



Şekil 4.9 : Studio Libeskind tarafından tasarlanan Berlin Yahudi Müzesi/1999
(Arkitektuel, 2022).

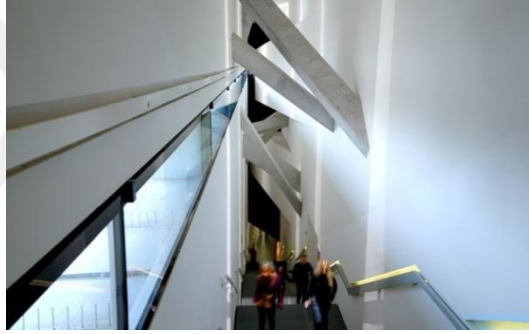
Yapının cephesinde sembolleştirilmiş unsurlardan bir tanesi de, müzenin taşıyıcı alanları farklı bir tarihi olayı nitelemekte ve bu olayların cephedeki çizgiler ile birbirine bağlandığı bir tasarım kurgulanmıştır. Cephede kullanılan bu çizgiler devam ettirilerek, yapının bitimine kadar uzatılmıştır. Bu örnek, Libeskind'in dinamik dilini ve yapının kavramını güçlü bir şekilde simgelemektedir.



Şekil 4.10 : Tarihteki farklı olayların birbirine bağlanması olarak simgeleştiren cephe tasarımı, Berlin Yahudi Müzesi/1999 (Arkitektuel, 2022).

Müzeye girebilmek için Barok üslubunun yansıması olan Berlin Müzesi'nin yer altı koridorundan geçilmektedir. Yapıya giriş üç farklı rotadan yapılmaktadır. Bu üç farklı rota, saklanma kaygısı ve yolumu kaybetme deneyimi yaşatılmaktadır. Yapı Yahudi olma kapsamında deneyimlenen bir mekân haline geliyor ve koridorlar Almanya'dan göçün ve soykırımın somut bir örneğini yansıtmaktadır. Bu üç alanın kavramsal

anlamları ise oldukça etkileyici bir biçimde yansıtılmaktadır. Birinci ve en uzun olan rota; geçmişten geleceğe uzanan bir yol, süreklilik merdivenine çıkarak temsili bir rol üstlenmektedir. Bu rotanın sonunda sergi salonuna ulaşılmaktadır. İkinci rota; Berlin’den göç etmek zorunda bırakılan kişileri hatırlatma amacıyla “Sürgün ve Göç Bahçesi” adı verilen alana çıkmaktadır. Üçüncü rotada ise çıkmaz bir alana girilmekte ve burası soykırımı temsil etmektedir. İç alandaki dolaşım alanları düz düz bir yol ile değil, birbirine zıt şekilde kurgulanarak farklı bir deneyim hissi yaratılmıştır. Yapının kabuğundaki netlik, iç mekânda kompleks bir şekilde kurgulanarak birbirinden ayrılmaktadır. Yapının içi, ziyaretçileri çıkmaz alanlara, boşluklara yönlendirmektedir. İç mekân betonarme ile oluşturularak, malzeme ve yapıda bırakılmış ince açıklıklar, kullanıcıların mekânlardaki boşluğu ve çıkmaz sokak hissini vurgular nitelikte tasarlanmıştır. Bu tasarımın mantığı ise; en karanlık anlarda bile umudun olduğunu vurgulayan ışık olduğudur.



Şekil 4.11 : Zigzaglı koridorlar kaybolma duygusunu somutlaştırmış hali. Berlin Yahudi Müzesi/1999 (Avcı, 2013).

Müzenin belki de en can alıcı noktası 10.000 adet ifadesiz yüz formu verilen demirden plakalardır. Plakalar, soykırım döneminde kaybolan insanları temsil etmektedir.



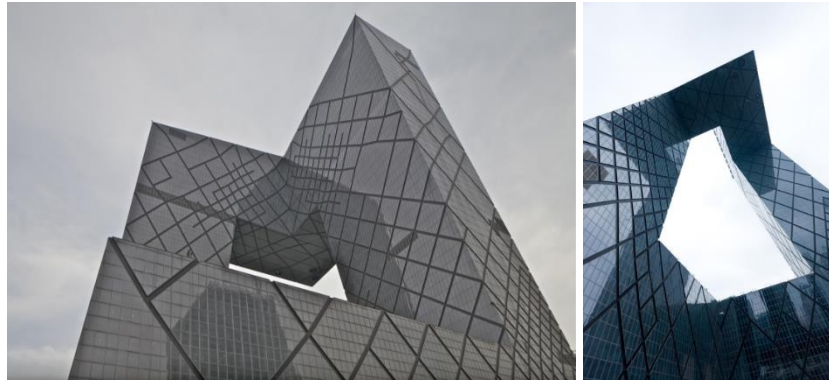
Şekil 4.12 : Soykırımda kaybedilen Yahudileri temsil eden demir plakalar (Arkitektuel, 2022).

CCTV Merkezi Binası (Çin Merkez Televizyonu), Hollandalı mimar ve teorisyen olan Reem Koolhas önderliğindeki OMA mimarlık ofisi tarafından Çin'de tasarlanmıştır. OMA mimarlık firmasının Çin'deki ilk yapılarından biri ve ofisin en büyük projesidir. Yapı, gökdelenlerin genel çıkış noktası olan en yükseğe ulaşma mantığından uzaklaşarak, birbirine bağlanan iki eğik kuleden ve kulelerin oluşturduğu üç katlı platformdan oluşmaktadır. Yapının formu, döngüyü anımsatmaktadır. Tasarımdaki çıkış noktası ise, şehrin farklı alanlarına yayılan, birbirinden farklı televizyon ve yayın işlevlerini bir araya toplamak ve bunların işleyişlerini gösteren bir sistemin döngüsünü somut bir nesneye dönüştürme anlayışı vardır. Televizyon, yayın gibi farklı işlevlerin üç boyutlu bir görüntüsünü bina ile sağlamıştır.

Taşıyıcı sistem, gökdelenin cephesi ile aynı çizgiyi yansıtmaktadır. Taşıyıcı sistem, bölgesel olarak yüke ve oluşacak strese göre tasarlanmış, taşıyıcı sistem elemanları buna göre sınıflandırılmıştır. Gökdelenler için yenilikçi bir yaklaşıma sahip olan yapı, fonksiyonun ve formun döngüsüyle güçlü bir dile sahiptir.



Şekil 4.13 : Reem Koolhas, CCTV Merkez Binası/2012 (Arkitektuel, 2022).



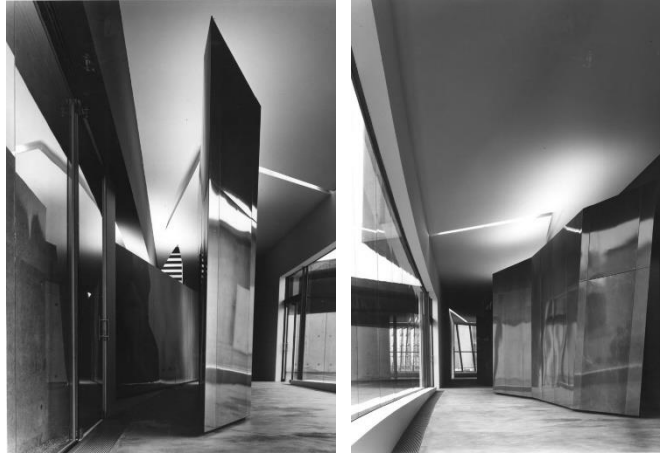
Şekil 4.14 : Reem Koolhas, farklı açılardan CCTV Merkez Binası/2012 (Arkitektuel, 2022).

Vitra İtfaiye İstasyonu, dekonstrüktivist mimarlığın öncülerinden olan Zaha Hadid'in inşa edilen ilk projesi niteliği taşımaktadır (Şekil 3.15). İstasyona, çarpışan düzlemler adını vermiştir. Tasarımdaki ilk yaklaşım, fabrika binaları arasında kaybolmayacak bir yerleşim planı düşünmek olmuştur. Yapı, izole bir tasarımdan uzak, alanı tanımlayan bir kimlik taşımaktadır. İstasyon, caddeden ani bir dönüş yapılan noktaya inşa edilerek, değişimin keskinliği yapıda vurgulanmıştır. Yapının geometrik formu ise, araziye tanımlayan iki ana geometriden esinlenilerek tasarlanmıştır. Özellikle araziye kesen demir yolunun izleri, istasyonun dinamik hareketinde etkin bir roldedir. Yapı, kendi sınırındaki binaları da perdelemektedir. Perdeleme ve bölgenin tanımlanmasıyla oluşan yapı, doğrusal ve katlı bir dizilimle oluşturulmuş duvarlardan oluşmaktadır. Yapıya ön cepheden bakıldığında algılanması zor, uvarlar ile kapatılmış bir görünüme sahiptir. Mekân duvarlar ile değil boşluklar ile tanımlanmış ve tasarlanmıştır. İşlevsellik ön planda tutulmuş; her bir alana işlev yüklenmiştir. Yapı, saatin kusursuz işleyişini temsil eder niteliktedir.



Şekil 4.15 : Solda cephe, sağda, ekiplerin asfalttaki antrenman hareketleri, Zaha Hadid, Vitra İtfaiye İstasyonu/1993 (Arkitektuel, 2022).

Asfaltta, yangın söndürme araçlarının ve ekibin antrenmanları işlenmiştir. Bu şekilde yapı, bütüncül bir hareketle tanımlanmaktadır. İtfaiye ekiplerinin tetikte ve hazır olmalarının da bir göstergesidir bu kareografik çizgiler. Yapıda brüt beton kullanılmıştır. Keskin köşeler ile oluşturulan yapı, çatı gibi alanları gizler nitelikte tasarlanmıştır. Bunun sonucunda yapının konseptindeki yalın prizmatik formlar ön plana çıkmakta ve herhangi bir unsurla bölünmemektedir. Doğramasız cam ve sürgülü kapı gibi detaysız yapı elemanları seçimi de bu sebeptir. Gökyüzü, çatının yerini almaktadır.



Şekil 4.16 : İç mekânda Vitra İtfaiye İstasyonu/1993 (Arkitektuel, 2022).

Dekonstrüktivizm ile özdeşleşen bir başka mimar ise Bernard Tschumi'dir. Parc de la Vilette (Vilette Parkı), tasarım yarışmasında ödül almıştır (Şekil 4.17). Fransa'nın başkenti Paris'te bulunan park, dekonstrüktivist yaklaşımın önemli eserlerinin başında gelmektedir. 1998 yılında tamamlanan park, 1982 yılındaki uluslararası yarışmanın sonucunda tasarlanmıştır. Yarışmanın amacı, terkedilmiş bir mezba ve et pazarının alanını yeniden canlandırıp işlev kazandırmasıdır. İstenen ise 21. yüzyılın parkını yansıtacak bir alan tasarlamaktır. Tschumi'nin tasarımını diğer tasarımlardan farklı kılan özelliği ise, yaklaşım şeklidir. Park alanında alışlagelmiş çevre, peyzaj ve doğanın baskınlığını değil, mimari merkezli bir yaklaşım ile tasarlanmaktadır. Park, doğal ve yapay olanın yapılanmada bir dönüşüm içerisinde olmasını ve keşfedilmesi gereken bir alan olarak kültürel mekân olarak kurgulamaktadır. Yapının tasarım anlayışı, geçmişin bir örneğinden ziyade, gelecek bir zamana aitmiş gibi, yeni bir anlayışa yön veren bir yaklaşımdır. Diğer tasarımların arasından öne çıkmasının en önemli sebeplerinden birisi de bu yaklaşım olmuştur.



Şekil 4.17 : Bernard Tschumi, Parc de la Vilette/1998 (Arkitektuel, 2022).

Park alanı, deneyimlenebilen geniş bir açıklık olarak tasarlanmıştır. Özellikle özgürlük hissi uyandıracak çeşitli aktivite alanları tasarlanarak, ziyaretçiler ile etkileşim halinde olacak alanlar kurgulanmıştır. Parkta, Tschumi tarafından farklı alanlara serpiştirilen on adet konsept bahçe vardır. Bahçelere ziyaretçiler gelişigüzel bir şekilde ulaşmaktadır. Her bir bahçe, rahatlatıcı, oyunlar oynayacağı, konsantre olabileceği alanlar olarak tasarlanmıştır.

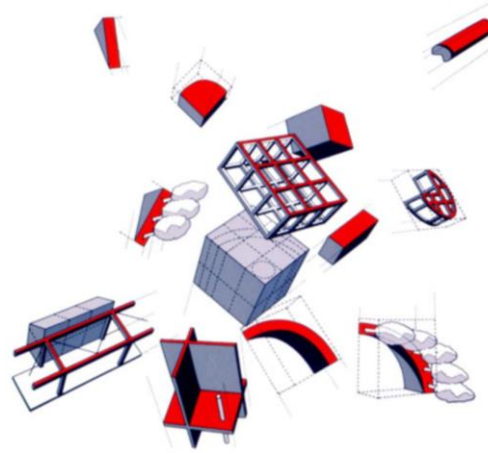
Parkın organizasyon şemasında üç önemli nokta üzerine kurgulanmıştır; bu noktalar Tschumi tarafından noktalar, çizgiler, yüzeyler olarak sınıflandırılmıştır. 55 hektarlık alan, grid sistemi ile oluşturulan 35 nokta üzerinden düzenlenmiştir. Tschumi bu noktalara “süs (follies) olarak yapılmış bina” adını vermiştir. Bu sistem, düzen ve boyutsal bir anlam katmaktadır. Yapıların her biri kendi içerisinde öznedir fakat alan içerisinde belli bir karakteri tekrarlar. Bu da mekânı deneyimleyen kullanıcılar için, bir tür mekân hissi oluşturmaktadır. Farklı yürüyüş rotalarıyla desteklenen park, grid sistemden bağımsız olarak kurgulanmış ve belirli bir şemayı takip etmemektedir. Dolaşım alanı, ziyaretçiyi farklı alanlara yönlendirerek, ilgisini çekecek noktalar oluşturmaktadır.



Şekil 4.18 : Yoruma açık alanlar, Parc de la Vilette/1998 (Arkitektuel, 2022).

Park alanı, geleneksel anlayış çerçevesinde fonksiyon ve ziyaretçiyi buluşturmaktadır fakat işlevsellik yanında yorumlamaya açık alanlar da konstrüktivist anlayışın bir parçası halinde kullanılmıştır.

Yapıya övgülerin yanında eleştiriler de olmuştur. İnsan ölçeğini hesaba katmayan bir alan ve alanın eski ruhunu, tarihini, çevresel kimliğini dikkate almayan bir tasarımın yapılması bunlardan birisidir. Fakat bu yaklaşımın aksine tasarım; insana kentsel yaşamdaki yorucu döngüyü kırmaya yönelik ve insancıl duyarlılığı hatırlatan bir çıkış noktasına sahiptir. Özetle Tschumi’nin kentsel yaşam eleştirisinin somut bir örneği niteliğindedir.



Şekil 4.19 : Mekansal parçalar, Parc de la Vilette/1998 (Arkitektuel, 2022).

Postmodernizm etkisiyle birlikte ortaya çıkan farklı gruplar, tasarımlarını alışılmışın dışında ileri bir boyuta taşımışlardır. Ayrıca modern tasarım ilkelerinin kalıplaşmış anlayışı, anti-modern grupların da oluşumuna zemin hazırlamış ve birçok tasarımcı ve mimar, değişimde ve ilerlemede eksiklik farkederek, yeni arayışlara girmiştir. Bu arayışların sonucunda önce çıkan Studio Alchimia ve Memphis, özellikle döneminin ve sonrasının önde gelen sanatçı-mimarlarını bünyesinde toplamıştır.

Alchimia, 1976 yılında Milano’da Alessandro Guerriero ve kız kardeşi Adrian tarafından ‘‘var olmayan bir şeyi somutlaştırmak’’ misyonu üzerine kurulan, post-radikal avangard grubudur. 1960’lı yılların sonlarında başlayan ‘‘anti-tasarım’’ (anti-Bahuaus tasarımları) olarak açıklanabilir. Guerriero mimar değil tasarımcıdır. Grubun manifestosunu ‘‘çizim’’ eyleminin kendisidir. ‘‘Tasarlamak’’ ya da ‘‘projelendirmek’’ değil; bunun yerine bütünüyle özgür ve sürekli bir düşüncenin ifadesi ve görselleştirilmesini ifade etmektedir. Bu da Alchimia’nın deyiimiyle ‘‘motive’’ bir harekettir. Grup disiplinlerle ilgilenmek yerine aralarındaki büyük boşlukları keşfetmek için çabalar. Grup, hafıza ve geleneğin önemli olduğu savunmakta fakat yeni çizim anlayışları, sürekli değişen tarzda ve içi boşaltılmış yani anlamdan yoksun bir dilden bütünüyle arındırılmıştır.

Guerriero, Alchimia’yı yaratıcı radikallerin bir araya gelerek, teori ve pratikte ortak çalışmalar yapabileceği bir alan kurmuştur. Grup, 1970’li yılların yaratıcı kapsamında geçici, soyutlanmış bir oluşumdan ziyade, 1960’ların ortalarında çıkan Radikal Hareket ile başlayan postmodernizm ile devam eden, büyük ve kültürel bir oluşumun parçası olarak ortaya çıkmıştır. Endüstriyel tasarım sürecinden tamamen bağımsız bir stüdyo düzeni vardır.

Bu yenilikçi grup, birbirinden farklı bakış açılarıyla birlikte , 20. yüzyılın başlarındaki Bahaus gibi hareketlerin öncüsü olan endüstriyel tasarım ve minimalist çizgiyi reddeden bir tasarım karşıtlığı geliştirerek, aynı konu üzerinde toplandılar. Özellikle Ettore Sotsass, Michele de Lucchi, Alessandro Mendini ve Andrea Branzi gibi grubun önemli temsilcileri, modern tasarımcıların saf ve işlevseli esas alan yaklaşımdan uzaklaşan biçim ve renklerle oynayarak, bu karşıt tasarım anlayışında büyük pay sahibi olmuşlardır. Alchimia, etkinlikli seminerler, deneysel video üretimi, kıyafet, tiyatro seti, ürün gibi tasarımların yanında, dekoratif sanatlar, performans sanatı, mimariyle ilgili disiplinler arası çok yönlü bir gruptur. Tasarımcı ve teorisyenlerden oluşan bu grup, en radikal kavramları gerçeğe dönüştürme akabinde birleşen Alchimia, Grup Memphis gibi kendisinden sonraki hareketlerin de ortaya çıkmasındaki temelleri atmıştır.

Grup, tasarımcı ve mimarlara farklı alanlarda yaratıcılık ve çalışma özgürlüğü verirken, 70 ve 80'li yıllarda yaratmayı, keşfetmeyi, yeniyi kişisel olarak üretmenin keyfi olarak yapılmasını bir haz olarak görmekte buna göre ilerlemektedir. Bu durum, üretimden bağımsız ve yeni bir arayış biçiminin sonucudur.

Grubun manifestosu ise "çizim" eyleminin kendisidir. Çizimi çizim veya işaretler olarak değil, özgürce çizmek ve bir düşüncenin ifadesi olarak görmektedirler. Bu onlara göre motive edici bir karekettir. Alchimia bir çizim gurubu olarak nitelendirilmekte ve görevini başka insanlara "duygusal düşünme"yi sağlamak olduğunu savunmaktadır. Çalışmalarındaki motivasyon kaynaklarının pratik değil, nesnenin "güzelliği" doğrultusunda, ruhtaki sevgi ve sihirde yatmakta olduğu söylemektedirler. Tasarımlarında duygusuz, işlevselci ve seri üretime dayalı tasarımı reddetmektedirler. Alchimia, zanaatkarlık, endüstrileşmiş, teknik, mevcut ve modası geçen malzemeler gibi farklı ürünlerin karıştırılabileceği, karışık tasarım ve üretim yöntemlerini geçerli kılmaktadır. Özellikle Bahaus ile özdeşleştirilen modern tasarım anlayışındaki "iyi ve zarif tasarım" diline karşı çıkmaktadırlar.

Tasarımlarının prototiplerinden oluşan mobilya grubunu 1978 yılında, kendi aralarında isimlendirdikleri "Bau.Haus uno" sergisinde sergiledi. 1980 senesinde ise "Bau.Haus nedeniyle" adlı sergi Venedik Bienali'nde sergilenmiştir. İronik olarak Bahaus'un ismini kullanan grup, modern tasarım anlayışına karşı, popüler kültürü ve yozlaşmış bir zekten esinlenerek, eğlenceli, şakacı ve her türlü otoriteyi reddeden mobilyalar tasarlamışlardır. Mobilyalar Bahaus kesitleriyle yapılmış fakat renk, desen ve çizgisel

desenleri ile farklılık göstermişlerdir. Sergi, birçok övgü alırken, çağdaş kültürün radikal tasarımlara hazır olduğunun bir kanıtı niteliğindedir. Zirveyi ise 1981 senesinde Alchimia'nın tasarım araştırmalarındaki yenilikçi bakış açısı nedeniyle Uluslararası Altın Pergel (Compass d'Oro) ödülünü alarak görmüşlerdir.

Sonralarında ise, grubun enerjik ve dinamik sanatçılar grubu, bunlardan özellikle Sottsass, Alchimia'nın tasarım düşüncesine ve inançlarına ters düşen bir anlayışı zorlamaya başlayarak, uzaklaşmaya başladı. Alchimia'nın önemli isimlerinden olan Mendini, kolektif çalışmaların yanı sıra, grubun aktif ve fikirlerini açıkça ifade eden yönüyle öne çıkmaktadır. Sottsass'da Alchimia'ya katılarak, bu iki güçlü mimar-tasarımcı, postmodern düşüncelerini endüstriyel ölçeklerde üretime geçirip geçirmemeleri gerektiği ile ilgili düşünmeye başlamışlar ve Sottsass bu durumu desteklerden, Mendini bu fikre yanaşmamıştır. Yolları ayrılan ikili, Memphis'in de bir bakıma temellerini atmıştır. Sottsass gruptan ayrılarak Memphis ile çalışmaya başlamıştır. Sottsass ve Mendini, modernist dönemin tasarımlarındaki ruhsuzluğa karşı savaştan iki tasarımcıydı. Sottsass özellikle bu hareketin merkezi haline gelmiştir. 1992 yılında dağılına dek, tasarım dünyasında aktif bir rol üstlenmiştir.



Şekil 4.20 : Studio Alchimia çizgisinde iç mekân tasarımı (Alessandroguerriero, 2022).

Devrim niteliğinde görülen Proust Koltuğu ve barok stili ile, yüzlerce küçük noktadan oluşmaktadır (Şekil 4.21). Bu noktalar elle boyanmış ve Paul Signac'ın çalışmasından türetilerek, noktalı yüzey deseni ile birleştirilerek tasarlanmıştır. İsmi ise Fransız bir yazar olan Marcel Proust'tan almıştır.



Şekil 4.21 : Alessandro Mendini tarafından tasarlanan Proust Koltuk
(Alessandroguerriero, 2022).



Şekil 4.22 : Alessandro Mendini tarafından tasarlanan Rocchetto tabure/masa
(Artemest, 2022).

Mendini, cesur uyguladığı renklerini, ticari binayı canlandırmak için kullanmıştır (Şekil 4.23).



Şekil 4.23 : Alessandro Mendini tarafından tasarlanan Galleria Mendini,
Almanya/2004 (Dezeen, 2022).

Kandissi Koltuğu, özgünlük kavramına meydan okumak adına, mevcuttaki işaret ve sembollerin yeniden yorumlanarak üzerine tasarlanmıştır. Düzensiz şekiller ve parlak boyalı ahşap kullanılan stili, Rus bir ressam olan Wassily Kandinsky’nin soyut motiflerinden esinlendiği kumaşlar ile kaplamıştır.

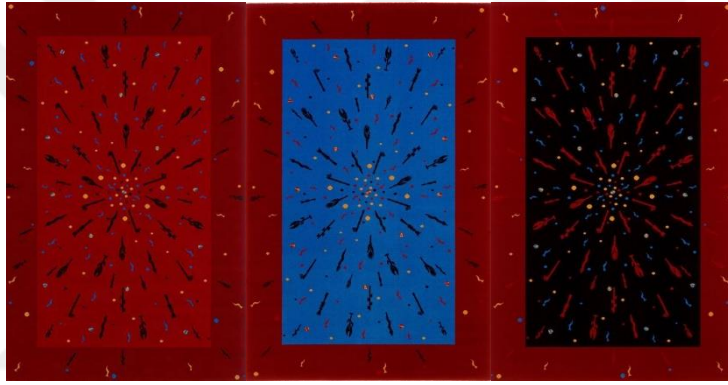
Koltuk, postmodern yaklaşımın bir temsilidir. Modernist düşüncedeki “biçim işlevi takip eder” manifestosu ve süslemenin reddine, tasarımdaki zıtlık ile karşı çıkmaktadır.



Şekil 4.24 : Alessandro Mendini tarafından tasarlanan Kandissi Koltuğu/1978
(Collectiononline, 2022).



Şekil 4.25 : Alessandro Guerriero tasarımı metal sandalye, Guerriero koltuğu/1978
(Phillips, 2022).



Şekil 4.26 : Carla Ceccariglia tarafından tasarlanan halı koleksiyonu. Soldan sağa
Bang 1, Bang 2, Bang 3/1988 (Mutualart, 2022).



Şekil 4.27 : Michele De Lucchi tarafından tasarlanan Sinerpica masa lambası/1970
(Vntg, 2022).



Şekil 4.28 : Andrea Branzi tarafından tasarlanan kitaplıklar, solda Ütopya kitaplık/1978, sağda Libera kitaplık/1979 (Architecturaldigest, 2022).

Memphis, postmodern tasarım gruplarında öne çıkan bir diğer isimdir.

Memphis 1980-1987 yılları arasında yer alan, İtalyan tasarımcı Ettore Sottsass tarafından İtalya’da kurulan tasarım ve mimarlık grubudur. Grup, özellikle postmodern mobilya, aydınlatma, halı, kumaş, seramik, vana ve metal objeler gibi ürünler tasarlamaktadır. Özellikle terrazzo, laminat ve plastik malzemeler kullanan grup, renkli ve soyut tasarımlar haricinde asimetrik ve eski tarzları da çalışmalarında kullanmaktadır. Basit geometrik şekiller, kalın ve zıt paletlerde birleştirilen düz renk kullanımları, siyah ve beyaz çizgiler ile soyutlanmış dalgalı çizgiler ile tanımlanmış stilize edilmiş grafik desenler gibi tasarım unsurları ile öne çıkan grup, Pop Art ve Art Deco gibi kendisinden önceki akımlardan da etkilenecek tasarımlarına referans çizgisi yapmışlardır. Grup, özellikle 1980’li yılların cesur renklerini ve geometrik desenlerini tasarımlarının bir ifadesi olarak kullanmaktadır. Memphis’in kökleri mobilya tasarımına dayanmaktadır. Öne çıkmalarını sağlayan 1981 yılındaki Milano mobilya fuarı olmuştur. Memphis’in tasarımlarında zamansızlık hakimdir veya akımın cazipliği içerisinde tasarlanması amaç edilmiştir. İfadeyi, kendilerin önce gelen tarsız, yalın, süssüz ve işlevselliğin ön planda olduğu modernizme karşı geliştirilmiş bir karşı koyma halidir. Grubun tasarımlarda işlevselliğin yönlendirdiği değil, biçimin yönlendirdiği tutkulu bir politika izlenmiştir. Buradaki amaç, izleyiciye duygusal bir his uyandırmaktır. Olumlu yorumların yanında olumsuz tepkileri de beraber getiren tasarımlar, çirkin, pahalı ve pratiklikten uzak olarak görülmekte ve dönemin eleştirmenleri tarafından alay edilerek karşılanmıştır. Tasarımların zorlama olduğu ve kısa bir dönem için parlayıp sönecek bir çizgi olarak görüldü. Fakat günümüzdeki

tasarımlarda bile etkisi görülen Memphis, ikonikleşen bir çizginin öncüsü olmuştur. Memphis dağıldıktan sonra, grup üyeleri bireysel olarak farklı yollar çizmiştir. Özellikle Sotsass oldukça başarılı postmodernist bir mimardır ve ölümünden sonra Memphis tasarım anlayışına ilgi artarak devam etmiştir.

Fransız tasarımcı Camille Walala tarafından Memphis çizgisiyle çağdaş tasarımlar yapan birçok çalışması bulunmaktadır. Bunun yanında afiş, tablo, ayakkabı, mobilya tasarımı gibi çok çeşitli ürünleri de yorumlamaktadır. Modern bir şekilde diriltiği tasarımlarında iddialı ana renkler, su yeşili, pastel tonlarda pembe ve grileri de kullanarak, kaliteli malzemeler ile ürünlerini tasarlamaktadır. Retro ve güçlü bir tasarım diline sahip olan çağdaş markanın Memphis çizgileriyle tasarladığı güzel bir yorumudur (Şekil 4.29).



Şekil 4.29 : Memphis'ten ilham alınarak tasarlanan kırkent kılıfları ve kupalar (Camillewalala, 2022).

Sotsass'ın en ikonik tasarımlarından biri olan, hem oda ayırıcı hem kitaplık hem de şifonyer olarak kullanılan Carlton, modern sanatın enstalasyonu gibi görülmektedir. Cesur renk kullanımı, net ve keskin çizgiler, geometrik formlar, birbirinden farklı bölmeleri, boşlukları ve üçgen sistemi ile şekillenmesi, Memphis stiline imzasını taşımaktadır (Şekil 4.30).



Şekil 4.30 : Ahşap ve plastik laminattan oda ayırıcı, kitaplık, şifonyer. Carlton Kitaplık/1981 (Memphis-milano, 2022).

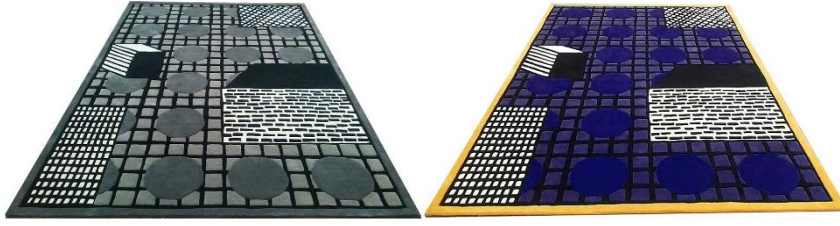
Memphis stili, moda sektörüne de sıçrayarak; Missoni, Karl Lagerfeld ve Christian Dior gibi moda öncülerini de etkileyerek, Dior'un 2011 yılında çıkardığı koleksiyonu, hareketin devamlılığını sağlayan ciddi bir adım olmuştur.

Katy Perry, MTV Video Müzik Ödülleri'nde, 2011 yılında Dior'un Memphis çizgisini taşıyan koleksiyonundan bir parça giyerek, dünya çapındaki ilgiyi daha da harmanlamıştır (Şekil 4.31). Cesur siyah beyaz geometrik formlar, özgürce tasarlanmış grafikler, canlı ve zıt paletler ve basit geometrik şekiller, dalgalı desenler gibi öğelerle oluşturulan koleksiyonda, geometrik formlar da giyilebilir hale getirilmiştir.



Şekil 4.31 : Solda Katy Perry MTV Video Müzik Ödülleri, sağda Christian Dior, Memphis Design 2011 sonbahar-kış koleksiyonu (Kate, 2011).

Memphis Grubu'nun gerçek bir üyesi olan Nathalie Du Pasquier, kendi stilini bir halıya yansıtmış; mobilya, aydınlatma, kilim gibi çeşitli üretimler yapan La Cahance markası da üretimini yaparak defilede sergilemiştir. Tapigri Halı, 80'lerin ikonik bir tasarım örneği olan giper grafik bir çizgide tasarlanmıştır. Kare ve yuvarlak desenler, üç boyutlu küpler ile tamamlanmaktadır. Art Deco'nun etkileri, siyah ve beyaz renklerle verilmiştir (Şekil 4.32). Sonrasında ise tasarımcının renklerine sadık kalınarak, renkli bir hali de üretilmiştir. Halı, saf yünden ve el dokumasından tasarlanmıştır.



Şekil 4.32: Solda Art Deco etkileri, sağda Memphis etkileri, Tapigri Halı (Lachance, 2022).



Şekil 4.33 : Garage Italia Customs’ın Memphis’ten ilham alarak tasarladığı BMW’leri (A&D, 2017).

David Bowie, geniş bir Memphis koleksiyonuna sahiptir. Bowie’nin koleksiyonu, üç gün boyunca 1.4 milyon sterlin toplayarak, rekora imza atmıştır (Şekil 4.34).



Şekil 4.34 : David Bowie’nin Memphis koleksiyonunun müzayedesı (Designhost, 2022).

Pasquier dışında Memphis'in o dönemlerde yaşayan efsanelerin Mendini, 2016 yılında Supreme tarafından Memphis stiliyle kaykay seti tasarlamaı için anlaşma yaparak, önceki işbirliklerindeki gibi Memphis çizgisini tasarım kaidesi üzerine yerleştirerek yansıtmıştır. Soyutlanmış şekiller, dalgalı formlar ve pastel tonlarda pembenin kullanımı gibi tasarım öğeleri, camgöbeğindeki yeşil, mavi renklerin karışımıyla vurgulanmaktadır (Şekil 4.35).



Şekil 4.35 : Memphis tarzıyla Supreme markası için tasarlanan kaykaylar (Onlineonly.christies, 2022).

Sottsass, italyan markası Kartell için ölümünden üç yıl önce şirket için tasarladığı koleksiyon, altı vazo, iki tabure ve bir adet lambadan oluşmaktadır. Parlak ve renkli heykelsi formdaki ürünler, dönemindeki teknoloji yetersizliği sebebiyle seri üretme geçememiştir.



Şekil 4.36 : Kartell markası için Sottsass tasarımları (Dezeen, 2022).

Kartell, Milano'daki mağazasında Sottsass'ın koleksiyon lansmanını kutlamak adına Memphis temalı bir sergi hazırlamıştır. Kartell mağazasının koleksiyonu için Philippe Starck, Patricia Urquiola gibi önemli tasarımcıların sandalyeleri, Memphis'in çekirdek grup üyeleri olan Michele de Lucchi, Nathalie du Pasquier, George Sowden ve Sottsass'ın desenlerinin olduğu kumaşlarla kaplandı. Mobilyalar, konik, küre, piramit ve küp gibi temel formların bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Cafcaflı plastik laminat malzemeler ile kaplanan mobilyalar, Memphis'in dik açılardan vazgeçip eğlenceli, estetik bir tasarım anlayışıyla ortaya koymaktadır.



Şekil 4.37 : Memphis lansmanı için hazırlanan Kartell amiral gemisi mağazası (Visicoza, 2016).

4.2 New York Beşlisi'nin Çıkış Sebepleri

New York beşlisi ya da Beyazlar, Richard Meier öncülüğünde başlatılan ve 20. yüzyılın rasyonel mimari akımlarından bir tanesidir. Beyazlar olarak anılmalarının bir sebebi de; Pürist kökenlerine bir atıf niteliği taşımasıdır. Her birinin yollarının kesişmesi ise Graves'in çalışma arkadaşı olan Eisenman ile birlikte kurdukları Çevre Çalışmaları için Mimarlar Konferansı yani CASE (Conference of Architects for the Study of the Environment) grubu sayesinde olmuştur. Bu grubun amacı ise; Amerikan mimarlık kültürüne ve eleştirisine katkıda bulunmaktır. CASE, New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) tarafından davet alarak, 1969 senesinde düzenlenen toplantı ve sergide, o dönemde CASE'de yer alan John Hedjuk, Richard Meier ve Charles Gwathmey çalışmaları da, sergi sayesinde geniş kitlelere yayılacaktır. Bu toplantının amacı; beş mimarın işlerinin sergilenmesi ve eleştirilmesi temelindedir. Graves'in de açıklamasında olduğu gibi: "kendilerini eleştirme ve başkalarının projeleri hakkında konuşma ihtiyacı" doğrultusunda ilerleyen bu tanışma, arkasından pek çok buluşmayı da beraberinde getirmiştir. Toplantılarda kayıt altına alınan notların da kullanılarak

hazırladığı ve her bir mimar tarafından tasarlanmış iki evi kapsayan “Beş Mimar” adlı kitap 1975 yılında yayınlanmıştır. Kitap büyük yankılar uyandırırken, iyi ve kötü birçok eleştirinin de odağı olmaktadır. Yazar ve mimarlık eleştirmeni olan Nicolai Ouroussoff’a göre, beş mimarın üstlendiği sorumluluğun, daha önce mimari açıdan görülmemiş olduğunu söylemektedir.

Sonraki dönemlerde beş ünlü mimar, New York Beşlisi olarak anılmaya başlanacaktır. Beşlinin çalışmaları, 50 yıllık eski bir ideolojinin devamı ve kendilerinin bir uyarlaması olmasına rağmen, canlandırıcı etkisi ve deneysel yönüyle beğenilen bir stil oluşturmayı başarmışlardır. Grup, kendilerini eylem adamından ziyade bir sanatçı ve düşünür olarak görmektedir. Özellikle Eisenman bu fikre sıkı sıkıya bağlıdır. Erken dönem tasarımlarında çapraz ızgara (grid) sistemiyle sadece popülizme atıfta bulunmuyor; düşüncelerin insan yaşamından daha uzun olduğu düşüncesiyle üstünlük kurarak, yapıyı oluşturan malzeme ve strüktürün ötesinde konseptler ortaya çıkarmaktadır.

Tasarımlarında geometrik formlar ve beyaz renk öne çıkmaktadır. Tökmeci (2016), beş mimarın en önemli ortak noktasının aynı kültürel değerler sistemine dayanması ve 1920’li yılların Avrupa modernizmine karşı duydukları hayranlık olduğunu söylemektedir. Beşli, özellikle sanatsal biçimlerin mimarlıkta kullanımını, tekrar diriltmeye çalışmaktadırlar.

Bazılarına göre modern mimarlık, insanların gerçek yaşamlarından uzak yapılar olarak da görülmektedir. Modern mimarlığa beslenen düşmanlığı yumuşatabilmek için, grup farklı disiplinleri araştırmaya başlamıştır. Örneğin Hedjuk, 20. yüzyıl Paris Ekolü olarak gösterilen ressam, heykeltıraş, seramikçi ve film yapımcısı olan Fernand Leger ile İspanyol ressam Juan Gris’ten esinlenmiştir. Özellikle Graves, erken dönem çalışmalarında, hassas bir şekilde birleştirdiği biçimlerini, İtalyan ressam Giorgio Morandi’nin natürmort çalışmalarından ilham almaktadır. Bu yöntemle Meier, ortodoks modernizmindeki malzemelerinden rafine cam ve çeliğin estetik bir şekilde kullanımını, klasik modernist olarak tasarladığı evde kullanarak, fetişleştirilmiş sanat objesi olarak göstermektedir.

1920’li yılların modernist yapılarından esinlenen beşli; “Neo-Rasyonalistler” olarak da bilinmektedirler. Corbusier’in çalışmalarından türettikleri modernist mimari

felsefesiyle, modern hareketin fikirlerini benimseyerek kendilerine göre uyarlamış; hatta uyarlamanın ötesine giderek oldukça soyut yapılar ortaya koymuşlardır.

Avrupa modern rasyonalizmindeki, biçimlerin işlevselliği, kolay anlaşılır yapı dili gibi temel kuralları, New York Beşlisi kendilerince tekrar yorumlamışlardır. Bu yeni yorumlama, işlevin yapıların sayılar ile anılmasına, biçimlerin işlevden ön planda tutulduğu bir anlayışı; yani soyutlanmış bir dönemin, daha da soyutlanmasını kapsamaktadır. Yapılarda soyutlamanın getirdiği kimlik belirsizliği, bireylerin ihtiyaçlarına yönelik değil; daha çok biçimsel olarak tasarlanan kompozisyonun ön planda tutulması gibi etkenler, zaten bilinçli olarak yaratılmak istenen anlam belirsizliklerini ve karmaşayı beraberinde getirmektedir. Kimileri New York Beşlisi'nin Avrupa avangardına ulaşan, kuramsal ve sanatsal olarak yapıların gelişiminde bir çabanın olduğu, kimileri; "20'li yılların diriltmeciliği" olduğu, kimileri ise 1920'li yılların kaybolmuş formlarını diriltmeye çalışmanın tehlikesinden bahsetmekte ve biçimsel anlayışlarının güçsüz olduğunu, bunun sonucunda ise grubun modern rasyonel yorumlamasına karşı çıkmaktadırlar. Birçok farklı görüşü içerisinde barındıran beşlinin; 1920'ler ve Corbusier'in tasarım anlayışına dönmelerini, eklektik anlayıştan uzak ve tarihselliğe önem veren bir dil geliştirdiklerini söyleyenler de olmaktadır.

Graves, modernist mimarlığın soyutlanmış geometrileriyle tasarladığı yapılarla, soyutlanmanın ilerisini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Özellikle Hanselmann Evi ve Snyderman Evi, modern rasyonalizm yorumlamasının, iki önemli yapısıdır. Modern diriltmeciliğin bir sonucu olan New York Beşlisi, deneysel yapılarıyla, modern mimariye adanmışlıklarının bir resmini çizmektedir. Soyutlanmanın ötesine geçen form anlayışları, birçok farklı yorumu da beraberinde getirmiş ve döneminin ötesinde yankılar uyandırmıştır. İlerleyen dönemlerde ise bireysel çizgilerinde ilerlemeye karar veren grupta, özellikle Eisenman ve Graves farklı bir çizgi belirleyecektir. Grup, 1970'li yıllarda sahip olduğu şöhretlerini kaybetmişlerdir. Şöhretlerini kaybetmeye başladıkları dönemler, şehrin yenilikçi mimariden uzaklaşmaya başladığı dönemlerdir. Bu dönemlerde New York, ülkenin mimari düşüncenin temelinde kalmak istemektedir. Grup, mimariyi iyileştiren ve devam ettiren olarak görülmekte; bu sebeple halk arasında düşünsel mimari stilini devam ettirmektedir. Grubun en büyük katkısı ise, mimarlığın çıkmaza girmediğini söyleyerek, buna göre çalışmalar yapmalarındır. 1980'li yıllarda ise kent gecekond

atmosferine hakim olmuş, 1980'lilerin ortalarında şehir merkezini, kırsal alanlara taşıyarak, turistler için güvenli bir alan oluşturma fikri ile çıkılan bu yoldan sonra grup dağılarak farklı yönere doğru ilerlemiştir. Bazılarına göre, New York mimarisinin en iyi ve son dönemini bu grup oluşturmaktadır. Graves'in taklitçi tarihe dönüşü de bu dönemlerde olmaktadır. Meier ise değişmeyen görüşüyle çalışmalarına devam etmiştir. Aralarından sadece Eisenman, teorik pratikle çalışmalarını sürdürmüştür. Bu sebeple sürekli gelişen fakat az inşası olan bir mimar olarak kalmıştır.

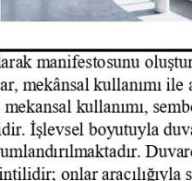
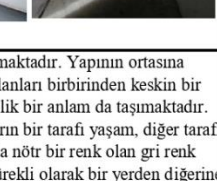
Mimarlar batıya yönelerek, kentsel dokunun ve doğanın bir birleşimi olan, ucuz, bol arazisi bulunan Los Angeles'a yönelerek, özgürce deney yapma olanakları doğmuştur. Los Angeles kadar olmasa da, Avrupa ve Japonya'da da deneysel çalışmaları vardır.

4.2.1 John Hedjuk

Amerikalı mimar, sanatçı ve eğitimci olan Hedjuk, özellikle şekil, organizasyon, temsil ve karşılık gibi konulara ilgi duymaktadır.

Özellikle Wright ve Mies'den etkilenen Hedjuk, "sert" modernist uzay ve yapım çalışmaları, şiirin doğasını net bir şekilde ifade eden mitoloji ve serbest el çizimleri gibi unsurlara önem vermiştir. Hedjuk, şekil, nesne ve çevre arasındaki ilişki Eisenman'ın erken dönem çalışmaları gibi sorular ortaya koymaktadır. Güntan (2007), genel olarak mekânlarda kullandığı pembe duvarlar ve gri kütleler ile, 1970-1980'li yıllarda yaptığı mimari yapılarını ön plana çıkaran unsurlar arasında olduğunu söylemektedir. Hedjuk, kübist ressam ve heykeltıraş George Braque'nin tablolarından, Corbusier ve Mies'in modern eserlerinden oldukça etkilenmiştir.

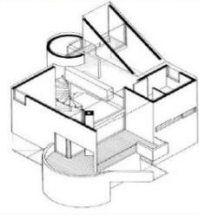
Çizelge 4.1 : Duvar Ev 2, kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Hollanda/2001.
(Arkitektuel, 2022), (Archdaily, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	JOHN HEDJUK	DUVAR EV 2
FORM	* Organik formların köşeli ve dik formlarla beraber kullanımı * Organik formlar ile, kavramı destekleyici soyut formlar * Yaşamı ve dinamizmi temsil etme	 
BİÇİM	* Yatay ve dikey biçimlerin beraber kullanımı	
RENK	* Farklı renkler ile cepheden iç mekandaki farklı alanlara vurgu, algısal güç * Cephedeki renkler ile biçimsel enerjinin vurgulanması * İç mekanda tek renk ile monotonluk hissi	 
DOKU	* Sert doku ile negatif duygular * Soğuk ve ışığı geçirmeyen malzeme	
MALZEME		 
IŞIK	* Kavramsal yapıyı destekleyici doğal ışık ile yer yer karanlık ve aydınlık alanlar * Alanlara yönlendirici ışık	
KOMPOZİSYON	* Cephedeki açıklıklar ile, yapıdaki ritminin iç ve dış alanları desteklenmesi ile algısal güç * Kompozisyon kurgusu ile birey üzerinde fiziksel güç * Dar ve karanlık alanlar, hapsedilmişlik hissi * İnsan ölçeği ile uyumlu * Duvarlar ile bölünen alanda mekandaki akıcılığın kesilmesi	 
SONUÇ: Duvar Ev 2, fiziksel ve metaforik olarak kullandığı duvar ile, mimari olarak manifestosunu oluşturmaktadır. Yapının ortasına konumlandırılan ince ve uzun duvar, evi ortadan ikiye bölmektedir. Gri beton duvar, mekânsal kullanımı ile alanları birbirinden keskin bir biçimde ayırmakta ve mekânsal akıcılığı sekteye uğratmaktadır. Gri beton duvarın mekânsal kullanımı, sembolik bir anlam da taşımaktadır. Duvar, Hedjuk için; geçmiş, gelecek ve şimdiyi anlatan zamanın mekânsal bir halidir. İşlevsel boyutuyla duvarın bir tarafı yaşam, diğer tarafı ise çalışma alanını temsil etmektedir ve yönlendirici bir kütle olarak mekanda konumlandırılmaktadır. Duvarda nötr bir renk olan gri renk kullanılmış, mekanda monoton bir etki yaratılmıştır. Hedjuk; “Hayat duvarlarla ilintilidir; onlar aracılığıyla sürekli olarak bir yerden diğerine girer ve çıkarız; duvar en hızlısı, en incisi, her zaman içinden geçtiğimiz şey ve bu yüzden onu şimdiki, en yüzeysel durum olarak görüyorum.” diyerek, yapılarında duvarın önemini vurgulamaktadır. Duvarın kavramsallığını özetleyen bu açıklama, yapıdaki özel ifadeyi de beraberinde getirmektedir. Yapının renkleri, teknikleri ve pencereler, Corbusier’in anımsatmakta fakat detaylı bakıldığında, açık, net elemanlar kübist etkileri hissettirmektedir. Hedjuk bu tasarımı, özellikle Corbusier’in Roche Evi’nden etkilenmiştir. Yapının mekânsal kopukluğu, arazi ile de aynı mantık çerçevesinde tasarlanmıştır. Ev, “ön” ve “arka” kavramlarını reddetmektedir. Evin yaşam alanları, renkli blokların olduğu alanda değil, yapıya en uzak noktada olacak şekilde konumlandırılmıştır. Temelinde uzay ve zamanın fiziksel bir karşılaşması fikri yatmaktadır. Farklı unsurlar ile desteklenen ve teorik niteliği olan bir yapıdır. Hacimlerin her biri, duvarın sembolik tarafına kurgulanmıştır. Hedjuk, mekânların kopukluğunu sorgularken, modernizm ile ortaya çıkan açık plan, birbirine bağlanan alanlar gibi tasarım prensiplerini yok saymaktadır. Yatak odası, yemek odası, oturma odası gibi yaşam alanlarına ulaşmak için kat değiştirmek ve duvardan (eşik) çıkmak gerekmektedir. Bu da mekânların bağımsızlığını vurgulamaktadır. Geçişler için duvarların kullanımı, mekânsal kurguyu güçlendirmektedir. Duvar Ev 2, bütünlüğün yerine kopukluğu sorgulamaktadır. Katlar arası erişim, hacimlerin yanında yükselen duvarın öteki tarafına geçilerek, boru formunda tasarlanan merdivenlere ulaşarak sağlanmaktadır. Odalar ve sirkülasyon alanları, fiziksel olarak birbirinden izole bir şekilde tasarlanmıştır. Duvar, birleştirici bir yapı elemanı olarak, odaya girerken ve çıkarken, geçilmesi gereken bölücü bir eleman haline gelir. İç mekânları çevrelemeyen fakat mekândaki yerleşimleri belirleyen büyük duvarlar, yapının ana elemanlarıdır. Doluşıma erişmek için duvarları geçmek zorunlu kılınmıştır. Yapı malzemesi olarak bölme duvar ve kolonlarda betonarme kullanılmıştır. Koridor çelik çerçeve, ahşap duvarlar ve dış cephede alçı kullanılmıştır. Sirkülasyon elemanları ve kullanılan alanlar arası karanlık ve aydınlık alanlar, opak ve transparan yüzeyler, kontrast, materyal farklılıkları gibi öğelerle mekân kurgusu desteklenmektedir. Merdivenlerdeki karanlık ile mekânlara ulaşıldığındaki aydınlıkla zıtlığı, mekânsal kopukluğu vurgular niteliktedir. Deneyisel yapı niteliği taşıyan Duvar Ev 2, kavramsal alt yapıyı destekleyici öğeleri ile birlikte, birey üzerinde farklı etkiler ortaya çıkarmaktadır. Soyut bir yaklaşım ile tasarlanan mekan, özel duyguların yanı sıra, deneyimlenen bir mekan olmasıyla da fiziksel olarak kavramı desteklenmektedir. Aidiyetlik hissini uyandıran formlardan uzaklaşan yapı, zıtlıkların kullanımıyla birlikte huzursuzluk, kasvet, sıkışmışlık hissi gibi negatif duyguları içinde barındırmaktadır.		

4.2.2 Charles Gwathmey

Gwathmey, mimar ve teorisyendir. Ayrıca birçok üniversitede eğitim veren Gwathmey, çoğunlukla konut tasarlamıştır. Cesur ve geometrik formları, lüks ve işlevsel olarak kurgulayan mimar, konut haricinde okullar için binalar, müzelere ek binalar gibi farklı projeler de hayata geçirmiştir. Mekana bütüncül olarak olarak tasarlamaktadır ve iç mekan tasarımında detaycı yaklaşımlarıyla öne çıkmaktadır. Postmodernist tarza yönelen mimarların aksine, modernist üsluba bağlı kalmıştır.

Çizelge 4.2 : Gwathmey Evi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1967.
(Arkitektuel, 2022), (Archdaily, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	CHARLES GWATHMEY	GWATHMEY EVİ
FORM	* Somut formlar, anlaşılır ve analiz edilebilir * Geometrik formlar * Yaşam alanlarına ulaşmada yönlendirici ve akıcı form	
BİÇİM	* Açılı biçimlerin monotonluğu kırması * Ağırlıklı olarak yatay formlar ve dinlilik, uyum duyguları * Genel olarak dengeleyici biçimlerin bir arada kullanımı * Açık tonlar ile huzur, dinginlik ve rahatlık duyguları	
RENK	* Dokunun doğallığı ile, ışığı yansıtan parlak yüzey	
DOKU	* Doğal malzeme ile pozitif duygular	
MALZEME	* Çevresel faktörlerin göz önünde bulundurulmasıyla doğal ışıktan maksimum fayda sağlanması	
IŞIK	* Taban düzlemleri ile oluşturulan işlevsel alanlar ve iç mekan algısını güçlendirme * Kullanım amacına göre bırakılan pozitif ve negatif alanlar, işlevsellik * Dengeli açıklıklar ile işlevsel aydınlatma * İnsan ölçeği ile uyumlu	
KOMPOZİSYON		
SONUÇ: Gwathmey'in ilk konut projesi niteliği taşıyan bu yapı, mimarın ailesinin oturması için 1967 senesinde tasarlanmıştır. Belirli bir bütçenin içerisinde kalma koşuluyla başlanan yapıda, Gwathmey'e serbest çalışma özgürlüğü tanınmıştır. Konut, geçmemiş avaziler ile çevrili düz bir alana inşa edilmiştir ve Gwathmey'in ilk amacı, heykelsi formlarda bir ev tasarlamaktır. Bu sebeple temel form kavramları olan küp gibi temel geometrik eksilterek, oarak birbirinden farklı alanlar yaratmaya çalışılmaktadır. Küplerin üzerindeki oyuntular, Gwathmey'in yaptığı hesaplamalara ve ihtiyaçlara göre kurgulanmıştır ve güneşin açısı, strüktürel unsurlar gibi yapıyı etkileyen durumlar, yapının içini ve dışını şekillendirmektedir. Bu da ev ile doğa ile kurulan ilişkiyi desteklemektedir. Ev üç bölüme ayrılarak kullanılmaktadır. Zeminde çalışma odası, kapalı teras, misafir odalarının bulunduğu 'taban', oturma odası, yemek odası ve mutfağın bulunduğu 'yaşanabilir' alan, ve üçüncü ve özel bölüm alanı olan ana yatak odası ve stüdyo olarak tasarlanmıştır. Gwathmey, ikinci bölüm olan alanı halka açık tasarlayarak, kamusal alan ve zemin seviyesi arasında bir ilişki kurarak, geleneksel konut projelerinden ayrılan bir tasarım ortaya çıkarmıştır. Yapının taban düzlemlerini şekillendirmesiyle, kullanıcının algısını da kullanım amacına göre yönlendirmektedir. Evin tamamlanmasından bir yıl sonra, araziye yeni bir stüdyo ve masif odasını içeren, ek bir yapı inşa edilmiştir ve bu yapı da, mevcutta olan ve heykelsi bir biçimde tasarlanan, geometrik formlardan ve boşlukları oyma fikri ile tasarlanmıştır. İki yapı ortak tasarım diline sahipken, ayrıldığı noktalar da mevcuttur. Orjinal yapı yerden çıkan ve zemin ile ilişkilidir. Yeni bina ise daha hareketli bir yapıya sahiptir. Bina bu sebeple zemine oturuma hissi yaratmakta ve orjinal yapıya 45 derecelik açı ile yerleştirilmektedir. Bunun sonucunda orjinal yapı, ek binanın köşesini görmekte ve alana farklı bir dinamizm katmaktadır. Yapıda, ana malzeme olarak ahşap ile cam kullanılmıştır. Binanın cephesinde ve yapının iç duvarlarında doğal malzeme tercihiyle sedir ağacı kaplanmıştır ve kullanıcı üzerinde pozitif bir his oluşturmaktadır. Gwathmey'in özellikle Corbusier'in Cité Henri Frugés'deki evlerinden esinlenildiği düşünülen (düz çizgili bir şemada kavisli merdiven kullanımı ve bunun cepheden net bir şekilde farkedilmesi) yapı, modernizme atılan adımlardan biri niteliğindedir. Yapının yaşam alanları işlevsel amaç doğrultusunda birbirinden ayrılarak, farklı dinamikleri oluşturulmuştur. Çözülebilir ve işlevsel kullanımıyla birlikte, aidiyetlik hissini vurgulayan formlar ışığında güçlü bir dile sahiptir. Birbirini destekleyen öğelerin açık tonlarda renkleri, çevresel faktörlere göre konumlandırılan ve bunun sonucunda gün ışığından fazlaca yararlanan mekan, sakinlik, huzur, rahatlatma gibi pozitif duyguları içinde barındırmaktadır.		

Çizelge 4.3 : Sedacca Evi’nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1968.
(Knoll, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	CHARLES GWATHMEY	SEDACCA EVİ
FORM	* Organik ve geometrik formların birlikte kullanımı	
BİÇİM	* Yatay ve dikey formların birlikte kullanımı, durağanlık	
RENK	* Açık renkler ile sakinlik, dinginlik, huzur	
DOKU	Sert doku	
MALZEME	* Doğal malzeme ve yapay malzemenin birlikte kullanımı	
İŞİK	* Geniş açıklıklar ile maksimum gün ışığı	 
KOMPOZİSYON	* İnsan ölçeğine uygun * Negatif ve pozitif alanlar ile işlevsellik	
SONUÇ: Yapı bütüncül bir yaklaşımla, mobilyalar ile birlikte tasarlanmıştır. İki kattan oluşan yapı, deri şezlong ve Mies van der Rohe'nin Barcelona Sandalyeleri gibi özel seçim mobilyalarla desteklenmiştir. Yapı, geometrinin saf biçimleriyle oluşturularak, geniş açıklıklar ile işlevsel olarak desteklenmiştir. Oturma odasındaki yerleşim planı birbirinden bağımsız değildir. Yüksek tavanlı ve geniş pencere açıklıkları ile pozitif ve negatif alanların dengeli kullanımı, gün ışığını içeri alarak, çevre ile yapıyı bütünleştirmektedir. Minimal mobilyalar ile desteklenen mekanda, geniş ve ferah bir atmosfer hakimdir.		

4.2.3 Peter Eisenman

Eisenman, mimar kimliğinin yanı sıra, uzun yıllar boyunca öğretmenlik ve yazarlık yapmıştır. Sürekli değişim ve gelişim odaklı olan Eisenman, geleneksel normlara olan zıtlığı ve felsefesine sıkı sıkıya bağlı bir mimar olarak yapısoğkümücü diğer adıyla dekonstrüksiyon bir akımdan etkilenmektedir. Eisenman ‘‘kağıt mimarı’’ ve teorisyen olarak bilinmektedir.

Eisenman, kariyerini mimarlığı pratik alandan teorik alana kaydırmaya çalışarak bir yol haritası çizmiştir. Eisenman, mimarlığın bir sorunu çözmek için mekânın kalıplaştırılmasından ziyade, teorik bir düşüncenin somut olarak hayata geçirilmesi olarak görmektedir. Teorileri, mimarlığın geleneklerini reddetme üzerine kuruludur. Biçimsel düzenleri ifade etmek için mimariyi kullanmak gibi, bu düzenlemelerin işevsel ihtiyaçlarına da direkt cevap veren geleneksel yapı anlayışını reddetmektedir. Yapılardaki tekli, katı ve düzenli nesne olarak geleneksel olana yönelen anlayışı net bir şekilde reddeden Eisenman, grid sistemlerinde kullandığı yöntem gibi iç-dış, alt-

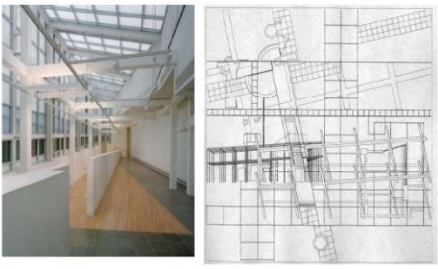
üst, ön-arka gibi yapıyı oluşturan ayrımları belirsiz bir şekilde kullanmayı tercih etmektedir. Eisenman, keskin ve köşeli ve birbiri ile bağlantısı olmayan ayrı parçalar gibi gözüken yapılar inşa etmektedir.

Çizelge 4.4 : Ev 6'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1975.

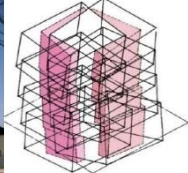
(Archdaily, 2022), (Arkitektuel, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	PETER EISENMAN	EV 6
FORM	* Somut formlar * Formda, birey üzerinde yapısal baskınlık ve öznellikten uzaklaşma	
BİÇİM	* Yatay ve dikey biçimlerin beraber kullanımı * İç mekanda açısız yönelim ile monotonluğun kırılması	
RENK	* Açık renkler ile sakinlik, dinginlik * Canlı renkler ile yapı elemanlarının vurgulanması, renkler ile algıyı güçlendirme	
DOKU	Sert doku ile negatif duygular	
MALZEME	* Soğuk ve ışığı geçirmeyen malzeme	
İŞIK	* Yapının kurgulanmasına göre aydınlatılan alanlar * Doğal ışık ile yer yer aydınlık, yer yer karanlık alanlar * Işık ile bölgesel alanları ayırma, bölme	
KOMPOZİSYON	* İnsan ölçeğine uygun * Toplu yaşama zıt kurgulanan alanlar * Alanların farklı bölünmesiyle, işlevselliğin yitirilmesi ve akıcılığın kesilmesi * Negatif ve pozitif alanların dengesiz kullanımıyla mahremiyetin sağlanamaması * Strüktürel yapının görünmesi fakat karmaşıklığı sebebiyle anlaşılabilmesi, mekan algısında sekteye uğrama	
SONUÇ: Eisenman tarafından 1975 yılında tasarlanan bu yapı, geleneksel konut yapısının tamamen zıttıdır. Eisenman "kağıt mimarı" ve teorisyen olarak bilinmesine rağmen, kendisine büyük hayranlık duyan Frank ailesi için tasarlamıştır. Tasarım, Eisenman'ın ızgara (grid) tekniği ile bağlantılı kavramsal bir süreç doğrultusunda ilerlemektedir. Ev, dört bölüme ayrılarak tasarlanmıştır. Dört bölüme ayrılarak yapılmasının sebebi ise, "tasarım sürecinin bir kaydı" niteliği taşımasından kaynaklanmaktadır. Yapı elemanları, tasarımı ortaya çıkaracak şekilde tasarlanmasına rağmen, net bir şekilde anlaşılabilir değildir. Yapı, teorik alandan pratik alana geçen somut bir çalışma niteliği kazanmıştır. Basit bir şekilde direk ve kiriş sistemlerinin kullanıldığı yapı, son derece işlevsel sonuçlanmıştır. Yapının bazı kısımları ise, sadece kavramı desteklemek için kullanılmış, taşıyıcı olarak işlev yüklenmemiştir. Yapıda bilinçli bir şekilde işlevi takip eden biçimden uzaklaşarak, farklı açıklıklardan gün ışığını maksimum şekilde içeri alan alanlar tasarlanmıştır. Yatak odasının tam ortasından geçirilen şerit açıklığın iki tarafında yataklar koyulmuştur. Bu durum, çiftin ayrı uyuması zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Kullanıcının yapıya alışma süreci oldukça uzundur. Bunun haricinde yemek masasının üzerinde konumlandırılmış ve yemek yiyen insanları ayıran, sadece yatak odasından ulaşılabilen banyo gibi alışagelmis ve geleneksel yaşam tarzını bozan daha birçok unsuru içerisinde barındırmaktadır. Mimarının, kullanıcının hayatını ne şekilde etkilediğinin bir kanıtı olan yapı, ev ve sanat eseri kavramlarını içerisinde barındırmaktadır. Yapının insan odaklı olmayışı sebebiyle yaşam alanları karmaşık ve bireyi zorlayıcı bir kurgu üzerine inşa edilmiştir. Yapıdaki bu karmaşıklık insan doğasındaki toplu yaşama olan zıtlığı ile dikkat çekmekte ve kurgu, birey üzerinde huzursuzluk, tedirginlik, güvensizlik gibi duyguları ortaya çıkarmaktadır. Mekan algısını sekteye uğratan mekan, aidiyetlik hissini uyandıran formlardan uzak bir noktadır ve deneysel yapılar arasında yerini almaktadır.		

Çizelge 4.5 : Wexner Sanat Merkezi’nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi,
Abd/1989. (Arkitektuel, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	PETER EISENMAN	WEXNER SANAT MERKEZİ
FORM	* Organik ve geometrik formların birlikte kullanımı, algısal güç	
BİÇİM	* Biçimlerin açılı kullanımı ile dinamizm * İç mekanda ayırt edilebilen yüzeyler	
RENK	* Açık ve koyu renklerin birlikte kullanımıyla algıyı güçlendirme * İç mekanda renklerle alan tanımlama, algıyı destekleme * Kullanıcıyı yönlendirme	
DOKU	* Sert ve pürüzlü dokular	
MALZEME	* Doğal ve yapay malzemenin birlikte kullanımı * Doğal ve tarihsel malzeme ile birey üzerinde özel çağrışımlar, yakınlık hissi	
IŞIK	* Doğal aydınlatma ile maksimum ışık	
KOMPOZİSYON	* İnsan ölçeğine uygun * Birbirine bağlantılı alanlar * Tarihselci yaklaşım ile algısal güç * Yapının çevre ile bütüncül olarak tasarlanması, yerleşimi	
SONUÇ: Wexner Sanat Merkezi, “Kuramların İnşa Ettiği Müze” (The Museum That Theory Built) olarak anılmakta ve Eisenman’ın düşünce tarzını içeren deneysel proje niteliği taşımaktadır. Müze, dekonstrüktivizm ve Eisenman’ın mimari kuramlarını içeren yapı olarak görülmektedir ve farklı disiplinleri de bir araya toplayan, sergileme alanlarının bulunduğu alanları içermektedir. Yapı, tasarım amacı ve mimarin dili ile bütünlüğü sağlamakta ve kendi özgün yapısını bunun üzerinden oluşturmaktadır. Alışılmış mimari gelenekleri reddeden yapı, yarı tarihsel çizgiler oluşturmakta ve mekânlardaki geleneksel anlayıştan uzak, fonksiyonellikten kopmamış alanları desteklemektedir. Eisenman, insan bedeninin varlığından bağımsız, uyumsuz alanlar yaratmayı hedeflemektedir. Tüm bu çalışma stili, Eisenman’a göre büyük bir başarı niteliği taşımaktadır. Bunun sebebi ise; dekonstrüktivizmin dışı vurumunun somut bir örneğidir. Yapısökümcülerin temel sorunu olarak görülen, binaların çevresel olarak hiçbir bağlantısı olmayan, saf ve biçimsel nesneler olarak özgürce yüzer hale getirme arzusunun tamamen aşmış olmasıdır. Yapı, sanatın hizmetinden çok, mimari teorisinin bir anıtı olarak tasarlanmıştır. Keskin, köşeli formlar, tuğladan yapılmış kuleler ve uzun beyaz renkli çelik bir çerçeveden oluşan yapı, geleneksel mimariye karşı güçlü bir meydan okuma içermektedir. Fakat yarı tarihsel çizgiler ile, geleneksel mimari standartlarına göre zengin bir yapı konumundadır. Bu da müzeyi daha ilgi çekici kılmaktadır. Dekonstrüktivizmin iyi bir örneği olan yapının tasarımında kale şeklinde tasarlanan bir form ile başlanmış ve sonraki süreçlerde bu form kesintilerle, yarım bırakılmışlıkla farklı formlara evrilmiştir. İskelet sistemi, yapının içerisine kadar girerek, gelişigüzel bir şekilde devam etmektedir. İskelet sistemi modernist bir çizgiye sahiptir ve ortaçağdan kalma gibi gözükken kule ile zıtlık oluşturmaktadır. Alanın arkeolojik geçmişi, tasarımı etkilemiştir. Tuğla kulelerin parçaları, yangından sonra yıkılan bir cephaneliği hatırlatmaktadır. Eisenman bu yarım kalmışlığı postmodern döneme entegre edilmiş tarihselcilik olarak değil; cephaneliğin varlığını hatırlatmaya ve onun yok olduğunu söylemeye yönelik tasarlamıştır. Postmodernist bir tepki niteliğinde kullanılan tarihsel öğeler, mükemmellik için değil, kusurların nostaljik bir kullanımıdır. Eisenman’ın cephaneliğin yanması ve yok olmasıyla birlikte, onu getirme arzusu ortaya çıkmaktadır ve bu durumun, Eisenman’a ifade ettiği şeyin özlemi olduğu söylenebilir. Bunun sonucunda yok olanın ortaya çıkarılmasındaki düşüncenin temelinde, Eisenman’ın da romantik bir yönünün olduğu düşünülmektedir. Eisenman, çalışmalarının çoğunda güçlü çizgiler ile tasarladığı ızgara (grid) şeklinde bir sistem vardır. Sistemdeki çizgileri, açılı bir şekilde üst üste koyarak, birbiri ile çakıştıran Eisenman, bu şekilde farklı ve birbirine karşıt alanlar yaratmakta ve iç mekân düzenlemesinde buna göre şekillenen müze, ziyaretçiler için deneyimlenebilen bir yapı haline gelmektedir. Yapının biçimi, merkezin işlevsel ihtiyaçlarına göre değil, büyük ölçekli kentsel örüntüler üzerine şekillendirilmiştir. Sanat merkezinin içindeki geçiş alanını sağlayan çelik yapı, şehir planı üzerine yerleştirilerek, kampüs ve bina boyunca çapraz bir şerit gibi görünmesini sağlamaktadır. Binanın içerisindeki odaların duvarları, şehir veya kampüs planına göre düzenlenmiştir. İç mekândaki malzeme seçimleri ise bu ikiliği vurgular niteliktedir. Yapıda dinamizm hakimdir ve gün ışığından maksimum derecede sağlanan alanlar vardır. İskelet sistemindeki bazı kolonların yere değmemesiyle, kullanıcıda nevroitik bir his oluşturulmaktadır. Wexner Sanat Merkezi’ne bakıldığında, yapı parçaların tekrar bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Boşluklar ve yapıdaki çelişkilerin ve farklılıkların bir araya getirilmesi sağlanarak, dekonstrüktivizmin ikonik yapıları arasında yerini almıştır ve yapı tamamlanmamış hissi vermektedir. Yapının kurgusu, bazı noktalarda aidiyetlik hissini uyandırırken, bazı noktalarda ise yabancılaşmayı, insana zıtlığı vurgulamaktadır. Müze, deneysel mekânlar arasındadır.		

Çizelge 4.6 : Nunotani Ofis Binası'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi,
Japonya/1992. (Eisenman Architects, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	PETER EISENMAN	NUNOTANI OFİS BİNASI
FORM	* Geometrik ve keskin formlar	
BİÇİM	* Dinamik ve karışık biçimler * Biçimler ile kaos hissi	
RENK	* Soğuk renkler * Renk kullanımı ile biçimlerin algısal olarak vurgulanması * Renklerde monotonluk	
DOKU	* Sert doku ile negatif duygular	
MALZEME	* Soğuk ve ışık geçirmeyen malzeme	
İŞIK	* Gün ışığı ile yer yer aydınlık, yer yer karanlık alanlar * Bölgesel aydınlatma	
KOMPOZİSYON	* Kütlelerin algısal olarak karmaşıklığı ile huzursuzluk ve güvensizlik hissi * İnsan ölçeğinden alçak alanlar * Alçak ve basık alanlar ile sıkışmışlık hissi	
SONUÇ: Eisenman tarafından Japonya'da tasarlanan yapı, uluslararası ticari tasarım şirketinin merkez binası olarak kullanılmaktadır. Müşterinin bir dergi kapağına basılacak kadar iddialı bir tasarım istemesiyle başlayan süreç, son derece çarpıcı bir tasarımı ortaya çıkarmıştır. Eisenman, "agresif, çağdaş bir görüntü" istendiğini söylemektedir. Tasarımda müşterinin isteklerine ek olarak çıkış noktası Japonya'daki depremlerdir. Japonya'nın kara kütlesi ve batı Pasifik Okyanus levhaların sürtünmesiyle, depremler, tsunamiler, oluşmakta; volkanik aktivite ve deprem aktivitesinin ürettiği tektonik levha hareketleri de Japonya adasının oluşumuna sebep olmuştur. Yapı tam olarak Japonya'nın kara kütlesi ve Pasifik Okyanus levhasının çarpışma noktasında konumlanmaktadır. Plakaların üst üste bindiği, "hareketli dalgaların metaforik bir kaydı" olarak görülmektedir. Teknolojinin de gelişimiyle birlikte, Eisenman'a göre sorgulanmayacak veya değiştirilemeyecek hiçbir yapı veya kural bulunmamaktadır. Birbiri ile çarpışan, eğik bir şekilde yerleştirilmiş düzlemler, kaos hissiyatı uyandıran yapının temelinde, son derece sistematik tasarlanmış bir süreç vardır. Eisenman, geleneksel olarak dikey yapının iki metaforik çağırışını olduğunu söylemektedir. Bunlardan ilki; "insan merkezilik metaforu" (dik, simetrik ve iskelet olarak insan omurgaları), ikincisi ise güç ve egemenliğin, özellikle de erkek egemenliğinin yıkılmaya çalıştığı bir yapıdır. Yapının biçimleri oldukça dinamik ve karışıktır. Ögelerin yapıdaki kullanımı, aidiyetlik hissi uyandıran formlardan uzaktır ve kullanıcı üzerinde huzursuzluk, kaos, karmaşa gibi olumsuz duyguları ortaya çıkarmaktadır. İnsandan uzaklaşan yapı, deneysel olarak güçlü kurgusuyla ön plana çıkmaktadır.		

4.2.4 Richard Meier

Graves'in aksine Gwathmey ve Meier, postmodernist veya tarihselci bir anlayışı benimsememiş ve Corbusier'in temiz, sade, soyut biçimciliğe olan tutkularını terk etmemişlerdir. Gwathmey ve Meier geometrik saf biçimler, mekân ve ışık gibi öğelere de bağlı bir yol haritası oluşturmuşlardır. Yapılarda anlaşılabilir ve sistematik bir şekilde kullanılmış geometrik formlar, oyunu şeklinde kullanılan kütleler, üst üste bindirme yani katmanlı yapı oluşumu, saf malzeme kullanımı gibi modern özellikleri kullanmada her zaman titiz davranmışlardır. Özellikle Meier 1963 yılından beri yaptığı uygulamalardan bu yana; Gwathmey'den bile daha dogmatik bir modernist olarak anılmaktadır. Meier'in yapıları; yan yana dizilmiş beyaz kütleler, boşluğa karşı katı kullımı, hücrel boşluğa karşı akışkan boşluklar ile, görüldüğü anda tanınabilir biçimde tasarlanmıştır. Yapılarındaki beyaz renkte kütleler, doğanın yeşili ile oluşan kontrasttan oluşturmakta ve Meier bundan sıkça yararlanmaktadır. Yapılarında güçlü bir biçimde tasarlanmış hareket ve gezinti alanları vardır. Yapılarındaki minimalist detaylar, modern mimarlığa bağlılığını her seferinde vurgulamaktadır. Özellikle mekânlarda kullandığı merdivenler, rampalar, sütunlar bağımsızdır. Metal kaplama ve kütlenin saf hali olan kareye dayalı yüzeylerde netlik ve güçlü bir tasarım söz konusudur. Meier'in mekânsal mobilyaları son derece minimal özellikler bağlamında tasarlanmıştır. Meier'e göre sade ve anlaşılır bir dil, mimarının özünü oluşturmaktadır.

Çizelge 4.7 : Saltzman Evi’nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1969.
(Arkitektuel, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	RICHARD MEIER	SALTZMAN EVİ
FORM	* Somut ve geometrik formlar	  
BİÇİM	* Yatay ve dikey formların birlikte kullanımı, durağanlık	
RENK	* Açık ve koyu renkler ile zıtlık, mekansal algıyı güçlendirme * Açık tonların hakimiyetiyle sakinlik, dinginlik, huzur duyguları	
DOKU	* Sert doku, netlik, kararlılık * Doğal malzemenin dokusuyla algısal güç	
MALZEME	* Doğal ve yapay malzemenin birlikte kullanımı * Düzlemlerde kullanılan malzeme farklılıklarıyla algısal güç	
İŞIK	* Doğal aydınlatma, maksimum gün ışığı	
KOMPOZİSYON	* Yer yer insan ölçeğinden büyük alanlar * Geniş açıklıklar ile doğa ve yapının bütünlüğü * Negatif ve pozitif alanların dengesi, işlevsellik	

SONUÇ: Meier'in ilk eserlerinden biri olan Saltzman Evi, beyaz cephesi, geometrik kompozisyon dili ve ışık kullanımı ile Meier'in stilini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Düz bir araziye inşa edilen yapı, biri büyük, biri küçük iki farklı hacimden oluşmaktadır. Küçük olan kütle, büyük olan kütleyle köprü ile bağlanmaktadır. Meier, deniz manzarasının ev içerisinden görülebilmesi için, evin üst katlarını olması gerekenden biraz daha fazla yüksek tasarlamıştır. Özellikle ilk dönem çalışmalarında Corbusier'in tasarım prensiplerinden oldukça etkilenen Meier, pilotis sistemini ölçülü bir şekilde kullanarak, yapıyı yerden yükseltmiştir. Evin ışık alması için yerleştirilen boşluklar, Meier'in ışığa verdiği önemi vurgular niteliktedir. Negatif ve pozitif alanların kurgusu, yapıyı işlevsel olarak güçlendirmiştir. Boşluklar, pilotis sistemine ek olarak, yapıya hafiflik etkisi yaratmaktadır. Cephede kullanılan şerit pencereler, gün ışığından maksimum verimi alabilmek için tasarlanmıştır. İki adet yuvarlak çelik kolon, salonun ortasından dikme şekilde uzanmaktadır. Kapalı teras ile yaşam alanı oluşturan Meier, evin merkez noktasına inen diyagonal bir merdiven tasarlamıştır. Sakinlik, huzur, rahatlık gibi duygular barındıran mekan, genel olarak aidiyetlik hissi uyandıran formlara göre kurgulanmıştır.

Çizelge 4.8 : Atheneum'un kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1979.
(Arkitektuel, 2022), (Archdaily, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	RICHARD MEIER	ATHENEUM
FORM	* Geometrik ve sivri formlar	
BİÇİM	* Açılı biçimler ile dinamizm * Kullanıcıyı fiziksel olarak yönlendiren biçimler, hareket	
RENK	* Açık renkler * Renkler ile dolaşım alanlarını vurgulama, yönelim,	
DOKU	* Sert doku, netlik, kararlılık	
MALZEME	* Soğuk ve ışık geçirmeyen malzeme	
İŞİK	* Doğal aydınlatma, maksimum gün ışığı	
KOMPOZİSYON	* Çevre ile birlikte kurgulanan alanlar, bütünlük * İnsan ölçeğine uygun * Negatif ve pozitif alanların dengeli kullanımı ile işlevsellik	
SONUÇ: Sivil ve kamu alanlarının kullanıldığı bu yapı, tarihi şehir turu için başlangıç noktasıdır. Kavramsal yaklaşımda, insanın olduğu yerde ideallerin bozulabileceği vurgusu yapılmaktadır. Beyaz renk kullanımı ve geometrik formları, modern yapıdaki idealleri simgelemektedir. İdeallerin bozulabileceğini ise, üslubundan bağımsız öğeler kullanılarak anlatılmıştır. Meier bu bağımsızlık mesajını; fonksiyonsuz duvarlar, oluşan gölgelerin beyazlığı kırmayı, mevcut aks dışında ilerleyen kıvrımlı duvarlar ile vermektedir. Sergi salonlarının ölçekleri değiştirilerek, “sıkıcı” etkisi, daha keyifli bir alana evrilmiştir. Aydınlatma, tavanda bırakılan geniş açıklıkların içeri girmesiyle sağlanmaktadır. Cephede bırakılan açıklıklar, mekânda dolaşan kullanıcılara mekânı izleme fırsatı vermektedir. Buradaki amaçlardan bir tanesi ise, kullanıcı ile şehir etkileşimini devam ettirmektedir. Bu yapı, Meier’in tasarım anlayışının somut bir örneğidir. Yapı, kullanıcıyı yönlendiren ve hareketlerini kurgulayan bir sistem üzerine inşa edilmiştir. Dinamik çizgisi, aydınlık alanları ve doğa ile bütünlüğü ile son derece etkileyicidir.		

Çizelge 4.9 : Atlanta Yüksek Sanat Müzesi’nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1983. (Sarin, 2022), (Archdaily, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	RICHARD MEIER	ATLANTA YÜKSEK SANAT MÜZESİ
FORM	* Organik ve geometrik formların birlikte kullanımı	    
BIÇİM	* Biçimlerde dinamizm, hareket	
RENK	* Açık renkler, huzur, rahatlık, sakinlik * Renkler ile yüzey farklılıklarını vurgulama, algısal güç	
DOKU	* Sert doku, netlik, kararlılık	
MALZEME	* Doğal ve yapay malzemenin birlikte kullanımı * Düzlemlerde kullanılan malzeme farklılıklarıyla algısal güç	
IŞIK	* Doğal ışık ile maksimum aydınlatma	
KOMPOZİSYON	* Kompozisyonda alanların yönlendirmesi, hareket * İnsan ölçeğinden yer yer yüksek * Pozitif ve negatif alanlar ile işlevsellik	
SONUÇ: Meier tarafından Amerika’da tasarlanan tek yapı örneği olan Atlanta Yüksek Sanat Müzesi, aynı cadde üzerinde yer alan Woodruff Sanat Merkezi’nin bir parçasıdır. Atlanta’nın ilerici bina geleneklerine ve gelişmekte olan bir kültür merkezi olarak inşa edilmiş bu yapı, tasarım yönüyle oldukça güçlü bir etkiye sahiptir. Özellikle yapıdaki rampa sistemleri, sanat alanlarını birbirine bağlayan güçlü bir yönlendirme aracı olarak kullanılmaktadır. Büyük açıklıklar, gün ışığını tamamen içeri alarak, doğal aydınlatmayı sağlarken, şehrin manzarasını da müze ile bütünleştirmektedir. İç mekândaki galeri boşluğu, farklı ihtiyaçlara yönelik alanların da kendi içerisinde tanımlanabilmesi için, büyük ölçekte tasarlanmıştır. Estetik ve kültürel değerler ile bağdaştırılarak kullanılan ışık, yapının en önemli tasarım öğeleri arasındadır. Kullanıcı odaklı yapılar arasına giren müze, öğelerin mekandaki kullanımıyla da ön plana çıkmaktadır. Yapı, bireyi harekete teşvik ederken, öğelerin dengeli kullanımıyla da birey üzerinde huzur, sakinlik, rahatlama gibi duyguları ortaya çıkarmaktadır. Sert doku, birey üzerinde negatif duyguları çağrıştırmaktadır fakat sert dokunun mekandaki diğer öğelerle kullanımıyla birlikte farklı etkiler ortaya çıkabilmektedir. Bu örnekte olduğu gibi aidiyetlik hissini vurgulayan formların baskınlığıyla, sert dokunun negatif duyguları nötrlenmektedir ve netlik, anlaşılabilirlik gibi daha genel duyguları çağırıştırabilmektedir.		

4.2.5 Michael Graves

Özellikle öğrenciyken yaptığı Avrupa gezisi, Antik Dönem ve modern dönem mimarisiyle olan ilişkisini güçlendirmiştir. 1964' yılında kendi mimarlık ofisini kurarak, modern mimarlık ilkeleriyle tasarladığı sade ve süsten uzak formlar ile çalışmalarını sürdürmekteydi ve Graves, New York Beşlisi ile yollarını ayırdıktan sonra, sadece biçimsel değil, geleneksel anlam arayışını da yakalamaya başlamaktadır. Graves, Corbusier'in biçim anlayışını, renk ve figürler birlikte kullanarak zengin bir dil yaratmaya çalıştığını fakat bunların soyutlanmış kompozisyon anlayışında yeterli olmadığını söylemektedir. Bu anlayışla istediği güçlü ifadeyi sağlayamadığını düşünen Graves, bu anlamsızlığı tarihsel öğeler ile aşılabileceğini söylemektedir. Graves, modern yapılarında kültürel öğelere de yer vererek, postmodern anlayışa adım atmıştır. Bu yönüyle beşli arasında öne çıkan bir isim olmayı başarmıştır. Tökmeci (2016), özellikle Graves'in postmodern yapıları için, kimi zaman maddileştirilmiş bir tarihçiliğin, kimi zaman ise popüler kültüre ait tanıdık gelen biçimler ile herkesin anlayabileceği simgelere dönüştürülerek kullanılmasına dayanan bir söylemin temsilcileri olduğunu belirtmektedir. Graves, endüstriyel tasarım alanında da birçok ürün tasarlamış ve tasarımcı ve mimarının farklı iki alan değil, bir bütün olduğunu savunmaktadır. Başlangıç noktaları aynı olduğunu söyleyen Graves, mimarlık ofisine ürün tasarımı bölümünü de ekleyerek, endüstri tasarımı alanında da ünlü bir isim haline gelmiştir. Ayakkabı, halı, mobilya, saat gibi birbirinden çeşitli ürün tasarımlarına imza atmıştır. Hatta bazıları, Graves'in ürün tasarımcılarının mimari yapılarının önüne geçtiğini söylemektedir.

Çizelge 4.10 : Hanselmann Evi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi,
Abd/1967. (Dezeen, 2022), (Ro, 2017), (Ayobi, 2017). (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	MICHAEL GRAVES	HANSELMANN EVİ
FORM	* Somut ve geometrik formlar	 
BİÇİM	* Yatay ve dikey biçimlerin birlikte kullanımı * Yer yer açılı biçimler ile monotonluğun kırılması	 
RENK	* Açık renkler ile huzur, dinginlik, sakinlik * Düzlemlerin renklerle vurgulanması	 
DOKU	* Sert doku, netlik	
MALZEME	* Doğal ve yapay malzemenin birlikte kullanımı * Düzlemlerde kullanılan malzeme farklılıklarıyla algısal güç	
İŞIK	* Doğal ışık ile maksimum aydınlatma	
KOMPOZİSYON	* İnsan ölçeğine uyumlu * Pozitif ve negatif alanların dengeli kullanımı	
SONUÇ: Graves'in postmodern mimariye adım atmadan önceki, erken dönem modern yapılarından biri olan Hanselmann Evi, gün ışığında maksimum derecede faydalanacak şekilde tasarlanmıştır. Pencere açıklıkları sayesinde peyzaj ile de bütünlük oluşturan yapı üç katlıdır. Evin ana girişi, merdiven ile erişilen ikinci kata konumlandırılmıştır ve ikinci katı açık plan oturma alanına, u şeklinde tasarlanmış bir mutfak ile yemek alanına çıkarır. İkinci katta bulunan duvar resmi, Graves tarafından yapılmış orijinal bir çalışmadır. Ebeveyn yatak odası ise en üst yani üçüncü katta yer almaktadır. Burada yatak odası, çalışma alanı, banyo gibi ebeveynler için tasarlanmış daha özel alanlar bulunmaktadır. Zemin kat ise, müşterinin çocuklarına göre tasarlanan üç yatak odası, bir oyun odası şeklinde tasarlanmıştır. Tamamen kullanıcı ihtiyaçlarına göre çözülen bir yapı örneğidir. Bu yönüyle mekansal öğeler de, aidiyetlik hissini vurgulamaktadır.		

Çizelge 4.11 : Snyderman Evi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1972.
(Wikipedia, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

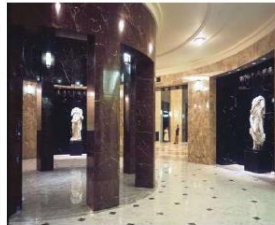
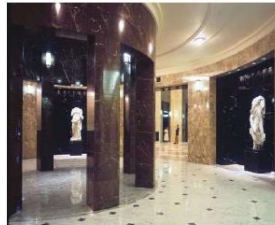
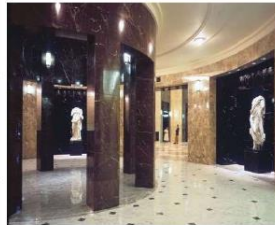
MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	MICHAEL GRAVES	SNYDERMAN EVİ
FORM	* Geometrik formlar * Yer yer organik formlar	
	* Yatay ve dikey biçimlerin kullanımı, dinamizm	
BİÇİM		
RENK	* Cephenin renkler ile vurgulanması, algısal güç	
DOKU	* Sert doku, netlik * Doğal doku ile algısal güç	
MALZEME	* Doğal ve yapay malzeme	
IŞIK	* Doğal ışık	
	* İnsan ölçeğine uyumlu * Pozitif ve negatif alanların dengeli kullanımı	
KOMPOZİSYON		

SONUÇ: Graves'in geç modernizmin önemli bir örneği olan Snyderman Evi, tek bir aile için tasarlanmıştır. Yapı, büyük ve kütesel hacimler, açıkta kalan beyaz çerçeveler, kıvrımlı pişmiş toprak balkonlar ve renkli dış yüzeyler ile kurgulanmıştır. Graves'in kariyerinde birleşim noktası olarak görülen yapı, modern ve postmodern evlerini içeren bir yapı niteliği taşımaktadır. Diğer tasarımlarına oranla daha küçük cam kullanımına giden Graves, modernizmin dar tamlarından uzaklaşmaya çalışmaktadır. Snyderman Evi, 2002 yılında kundaklama saldırısıyla yıkılmıştır. Yapı, parçalı tasarımıyla modern ve postmodern dönemlerine çağrışım niteliği taşımakta ve içerisinde farklı tasarım öğelerini barındırmaktadır. Bu yönüyle etkileyici yapılar arasına giren ev, özel yorumlamaya açık hale gelmektedir.

Çizelge 4.12 : Portland Belediye Hizmet Binası'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1982. (Arkitektuel, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	MICHAEL GRAVES	PORTLAND BELEDİYE HİZMET BİNASI
FORM	* Geometrik formlar	
BİÇİM	* Yer yer açılı formlar ile dinamizm * Birey üzerinde baskılayıcı biçimler, vurgulayıcı	
RENK	* Açık ve koyu formlar ile algısal güç * Renkler ile soyut kavramı destekleme, kavramsal yaklaşım * Renkler ile yüzeylerin vurgulanması	
DOKU	* Sert ve pürüzlü doku	
MALZEME	* Doğal malzeme ile tarihsellik, algısal güç * Farklı malzeme kullanımı ile cephede algısal güç * Güçlü malzeme farklılıklarıyla dinamizm, algısal güç	 
İŞIK	* Doğal aydınlatma	
KOMPOZİSYON	* İnsan ölçeğinden büyük * Negatif ve pozitif alanların farklı kurgulanmasıyla dinamizm * Öğelerin vurgulu ve net kullanımı ile yapıda duyu yoğunluğu * Düzlemlerin net bir biçimde birbirinden ayrılması	
SONUÇ: Özellikle Portland Belediye Hizmet Binası, Amerika'daki ilk postmodern yapı olma özelliği ile birlikte dünyanın en önemli binalarının arasında yer almaktadır. Graves'in de postmodern anlayışı yaymaya çalıştığı bina niteliğindedir. Portland Binası, 1979 yılında başlatılan bir yarışma sonucunda ortaya çıkarak, şehrin belediye, adliye gibi alanlara ihtiyacı sonucunda tasarlanmıştır. Diğer katılımcıların yüksek maliyetli ve cam, beton gibi malzemeler kullanımına kıyasla; Graves'in yapının renkliliği ve düşük maliyetleri jüriyi etkilemiştir. Cephesindeki kilit taşları, tıraş ve köşeli sütun gibi birçok tarihi unsuru barındıran bina, geçmiş ve gelecek ile bağ kurmaktadır. Cephenin her yüzü kırık beyaz alçı ile kaplanarak oluşturulan yapı, Klasik Dönem izlerini, kullanılan yapı elemanlarında barındırmaktadır. Graves, binada renk kullanımını, anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde; taban alanı yeşil, üst kısmında mavi kullanarak toprak ve gökyüzünü stilize ederek kurgulanmıştır. Portland Binası, resmi bir binaya göre fazla süslü olması sebebiyle birçok eleştiriye maruz kalmış, ayrıca tarihsel öğelerin de fazla olduğu söylenmiştir. Tüm bunların sonucunda, işlevselliğin ve fonksiyonelliğin önüne geçtiği savunulmuştur. Yapının tarihselci öğeleri, aidiyetlik hissini vurgulayan formları desteklemektedir ve yapı, dinamiği yüksek, etkileyici ve dikkat çekicidir.		

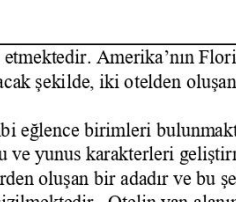
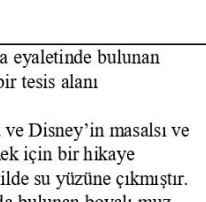
Çizelge 4.13 : Humana Binası'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1985
(Brokensidewalk, 2016), . (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	MICHAEL GRAVES	HUMANA BİNASI
FORM	* Geometrik formlar * Organik formlar, yaşam, dinamizm	 
BİÇİM	* Ağırlıklı dikey formlar * Biçimler ile iç mekanda yönelim, kullanıcı üzerinde hareket kurgusu	
RENK	* Renkler ile yüzeyleri net bir biçimde birbirinden ayırma, keskinlik, algısal güç	 
DOKU	* Doğal doku, parlak, göz alıcı, algısal güç * Sert ve soğuk yüzeyler	
MALZEME	* Doğal ve yapay malzemenin birlikte kullanımı	 
IŞIK	* Doğal ve yapay aydınlatmanın birlikte kullanımı * Yapay aydınlatma ile bölgesel vurgu	
KOMPOZİSYON	* İnsan ölçeğinden büyük * Öğelerin vurgulu ve net kullanımı ile yapıda duyu yoğunluğu * Düzlemlerin net bir biçimde birbirinden ayrılması	 
SONUÇ: Graves'in 1980 ve 1990 yıllarında yaptığı, postmodernist üslupta birçok ikonik binası bulunmaktadır. Portland Binasından sonra, Humana Binası da, postmodern üslubunun yaygınlaştırmaya çalıştığı yapıtlardan biri olarak görülmektedir. Humana Kulesi olarak da bilinen binanın etrafı, eğimli piramit şekliyle ve çevresindeki yapılardan oldukça farklı bir stile sahiptir. Binanın cephesinde pembe granit kullanılmıştır. Kuzey cephesinde bulunan sundurma, ana caddedeki mağazalar ile aynı seviyede bırakılarak, bütünlük sağlanmıştır. Binanın tepesine çıktıkça genişleyen, kavisli alan, hava gözlem güvertesi olarak kullanılmaktadır. Yapıdaki tek yönlü biçimlenme durağanlığı temsil ederken, kullanılan diğer öğeler ise hareketi ve algısal gücü temsil etmektedir. Bütüncül bir yaklaşımla yorumlanması gereken öğelerin kullanım biçimi, güç, dinamizm, netlik, gösteriş gibi daha genel duyguları desteklemektedir.		

Çizelge 4.14 : Takım Disney Binası'nın kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, California/1986. (Arkitekt, 2022), (Greelane, 2019), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	MICHAEL GRAVES	TAKIM DISNEY BİNASI
FORM	* Geometrik formlar	
BIÇİM	* Açılı biçimler ile dinamizm * Yatay ve dikey biçimlerin birlikte kullanımı	
RENK	* Renkler ile farklı yüzeyleri destekleme, algısal güç * Renkler ile dinamizm	
DOKU	* Doğal malzeme dokusu ile tarihsel çağrışımlar * Sert doku	
MALZEME	* Yapay ve doğal malzemenin birlikte kullanımı * Tarihsel ve yeni malzemenin birlikte kullanımı, algısal güç * Doğal malzeme dokusu ile tarihsel çağrışımlar	
İŞIK	* Doğal ve yapay aydınlatma	
KOMPOZİSYON	* Tarihsel figürler ile algısal güç * İnsan ölçeğine yakın * Negatif ve pozitif alanlar ile cepheyi vurgulayan yüzeyler	
SONUÇ: Takım Disney Binası, binanın alınlığını destekliyormuş gibi gözükten yedi adet cücesiyle tanınmaktadır. Graves bu yapı için; “Eğlenceyle uğraşan ciddi bir şirket için kurumsal bir ofis tasarlamak istedim.” diyerek yapının tasarım anlayışını vurgulamaktadır. Postmodern dünyada çizgi film gibi gözükten binalar olarak kurgulanan Team Disney ofis binaları, eğlence mimarisinin önemli bir örneği niteliğindedir. Özellikle tarihsel öğeleri destekleyen yapı, kültürel olarak da çizgi film karakterleriyle birey üzerinde aidiyetlik hissini vurgulayan formlara güzel bir örnek niteliğindedir. Bireyde eğlenceli, mutlu, sempatik gibi pozitif duyguları uyandırmaktadır.		

Çizelge 4.15 : Walt Disney Kuğu ve Yunus Otelleri'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1990. (Çimen, Gzt, 2020), (Archdaily, 2022), (Fthmb, 2022), (undercovertourist, 2021), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	MICHAEL GRAVES	WALT DISNEY KUĞU VE YUNUS OTELLERİ
FORM	* Organik formlar ile alanları tanımlama, kimlik oluşturma * Geometrik formlar	
BİÇİM	* Açılı biçimler ile dinamizm	
RENK	* Renkler ile farklı yüzeyleri destekleme, algısal güç * Renkler ile dinamizm * Renkler ile alanları vurgulama, yönlendirme	
DOKU	* Doğal malzeme dokusu ile tarihsel çağrışımlar * Sert doku	
MALZEME	* Tarihsel ve yeni malzemenin birlikte kullanımı, algısal güç * Malzeme farklılıklarıyla yüzeyleri tanımlama	 
IŞIK	* Doğal ve yapay aydınlatma * Yapay aydınlatma ile yüzeyleri tanımlama	
KOMPOZİSYON	* İnsan ölçeğinden büyük, gösterişli * Negatif ve pozitif alanların yönlendirici kurgusu * Kurgulanan hikaye ile mekanda algısal güç, ilgi uyandırma	 
SONUÇ: Walt Disney Şirketi, yalnızca çocuklar için değil, yetişkinlere de hizmet etmektedir. Amerika'nın Florida eyaletinde bulunan Walt Disney Kuğu ve Yunus Otelleri, ünlü Disney koleksiyonunun bir parçası olacak şekilde, iki otelden oluşan bir tesis alanı kiralamaktadır. Postmodern, renkli bir tarzda tasarlanan otelin içerisinde, park alanı, oyun alanı gibi eğlence birimleri bulunmakta ve Disney'in masalsı ve ihtişamlı heykelleri cephede yerini almaktadır. Otellerin tasarımı için Graves, kuğu ve yunus karakterleri geliştirmek için bir hikaye yazmıştır. Hikaye şu şekildedir; oteller, deprem ya da yanardağ gibi doğal sebeplerden oluşan bir adadır ve bu şekilde su yüzüne çıkmıştır. Yunusları da yukarı kaldıran su, otelin çatısına yerleştirilerek temsili bir görüntü çizilmektedir. Otelin yan alanında bulunan boyalı muz yaprakları ise, adadaki bitki örtüsünün temsildir. Binanın ön cephesindeki "kara kutu" ise dağın kalbini temsil etmektedir. Masalın sonunda, patlamada su açılmakta ve yunusların olduğu havuza akmaya başlamaktadır. Tasarım kapsamında hikayenin devamında, olaydan büyülenen ve suya yakından bakmaya gittiklerinde kuğuya dönüşen iki kuşun heykelleri yerleştirilmiştir. Yunuslar ve kuğu figürleri çelik, ahşap, fiberglas malzeme kullanılarak yapılmıştır. Graves'in yunus ve kuğu seçimi, Disney karakteri olarak kullanılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Farklı alanlardan etkilenen Graves, yunus çalışmasında İtalyan heykeltıraş olan Gian Lorenzo Bernini'den ilham alarak tasarlamıştır. İki otel alanı için suyun birleşimi önemli bir detaydır. Her otelin içerisinde ve dışarısında iki adet çeşme konumlandırılmıştır. Yunusların bulunduğu alanın iç kısmı da, dışarıdaki yunus havuzu ile aynı mantıkta tasarlanmıştır. Sadece dışarıdakinden çok daha küçük, fiske tarzındadır. Kuğu havuzu ise, dışarıdaki yunus havuzu ile aynı stilde tasarlanmış, iç mekanda ise yunuslar fiske tarzında kurgulanmıştır. Binanın cephesi şeftali tonlarında ve su mavisi ile boyanmış, küçük pencereler kullanılarak, süslemeye bitki ve dalgalar ile süslemeler yapılmıştır. Yapıda birçok desen ile birlikte, mimarın orijinal eserlerine de rastlanmaktadır. Walt Disney Kuğu ve Yunus Otelleri, görkemli ve büyültü unsurlar ile oluşturulmuş, postmodern stilinin güçlü bir örneğidir. Yapının öğeleri incelendiğinde, temel amacının eğlence, mutluluk, hareket gibi pozitif duyguları hedeflediği görülmektedir. Aidiyetlik hissini vurgulayan formlarla son derece güçlü bir mesaj vermektedir.		

Çizelge 4.16 : Denver Halk Kütüphanesi'nin kavramsal ve yapısal olarak incelemesi, Abd/1995. (Denverpost, 2022), (Archdaily, 2022), (Reyda Ör tarafından oluşturulmuştur).

MİMARLAR VE ESERLER		
BÖLÜM 2	MİMAR	YAPI
FAKTÖRLER	MICHAEL GRAVES	DENVER HALK KÜTÜPHANESİ
FORM	* Organik formlar	
BIÇİM	* Açık biçimler ile dinamizm	
RENK	* Doğal malzemenin rengi * Sıcak tonlar, samimiyet, rahatlık	
DOKU	* Doğal malzeme dokusu * Sert yüzey, netlik	
MALZEME	* Doğal malzeme ile tarihselci yaklaşım, insana yakınlık	
İŞİK	* Doğal aydınlatma ile maksimum gün ışığı	
KOMPOZİSYON	* Kullanıcı ölçeğinden yer yer yüksek * Negatif ve pozitif alanların kurgusunda işlevsellik	
SONUÇ: Graves'in 1995 yılında orijinal yapıya ekleme olarak tasarladığı Denver Halk Kütüphanesi, doğal materyaller ve renklerin birlikte uygulandığı önemli postmodern yapılarından bir tanesidir. Geniş bir arşive sahip olan bu kütüphane, çok amaçlı odalar, toplantı alanları, mağaza, cafe gibi Amerikan Batı'sına özel toplanma alanı gibi inşa edilmiştir. Klasik formlar soyutlanarak, renklerin tarihsel motifleri uygulanarak tasarlanmıştır. Kütüphanenin iç mekânı doğal ahşaptan oluşmakta ve ihtişamlı bir atmosfere ortaya çıkarmaktadır. Geleneksel mekân anlayışı hakimdir. Sadece okuma alanlarında postmodern estetiğin izleri görülmekte, soyut sütunlar, tonozlaşma ve renkli tablolar ile alandaki ciddi kütüphane alanı daha eğlenceli ve öğrenmeye açık alanlar ortaya çıkarmaktadır. Yapı, aidiyetlik hissinin vurgulayan formları net bir biçimde içinde barındırmaktadır.		

5. SONUÇ

Bu araştırmanın kapsamında, tasarımın bireyler üzerindeki etkisi ve bu etkileri şekillendiren öğelerin detayları irdelenerek, farklı disiplinlerdeki araştırmaların ışığında, örnekler üzerinden somut bir sonuç ortaya koyulmuştur. Varılmak istenen konu üzerinden, mekân kavramının tanımı yapılarak, sınırları çizilmiştir. En temel haliyle barınma ihtiyacıyla beraber ortaya çıkan mekân, belirlenen sınırlar çerçevesinde kullanıcı ile olan bağı incelenmiştir. Mekân ve birey ilişkisinin temelinde yatan barınma ihtiyacından sonra, kullanıcıyı mekâna bağlayan unsurun öznel alanlar

ile bağlantılı olduğu saptanmış, bununla beraber kültürel unsurlar incelenerek, mekân bağlılığına katkısının oldukça önemli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonraki süreçlerde, tasarımın temel çıkış noktası olan form ve biçim kavramlarının tanımı yapılarak, mekân tasarımında referans çizgisi olarak, örnekler üzerinden yansımaları incelenmiştir. Bunun sonucunda, mekândaki kütleli hacimlerin yüzeyini tanımlayan; form, biçim, malzeme, renk, doku, ışık gibi öğelerin, iç mekân algısındaki önemi görülmektedir. Nesneye kimlik kazandıran öğeler, mekânsal algıyı daha da baskın kılmaktadır. Mekânsal algının alt başlıklarıyla birlikte, bireylerin mekânı oluşturan öğelere de bir takım anlamlar yüklediği ortaya çıkmış; yüzey öğelerinin çeşitli kullanımına göre algısal şiddet güçlenirken, bireyin kültürel parçalarını da barındırmasıyla mekânsal algının bağlayıcılığı ve şiddeti artmaktadır.

Toplumsal özellikleriyle biçimler, sembolik olarak kullanılabilir. Işık; bir inancı, renk; bir bayrağı temsil edebilmektedir. Bireysel çağrışımların yanında, toplumların normlarını da içinde barındırabilen öğeler, algının ve mekânsal bağlılığın öncülerinden biridir. Yapıya anlam kazandıran, mekân algısını etkileyen ve mekâna kimlik kazandıran öğelerin; mekânsal aidiyetliği etkilediği ortaya çıkmaktadır.

Dış faktörlerin iç mekâna bir yansıması olarak; birey, çevre ve süreç kavramlarıyla karşılaşmaktadır. Bu aşamada, bireyin yaşadığı ve yetiştiği çevre, bulunduğu ortama bağlılığını arttıran unsurlardan biri olarak karşılaşılmaktadır. Bu bağlılık karşısında, bireyin göç, savaş, doğal afet gibi sebeplerden dolayı yaşadığı çevreyi terketmek zorunda kalmasıyla tasarımın bir ihtiyaç haline geldiği görülmüştür. Bu mücbir sebepler, tasarımları etkilemiş, portatif ve uzun soluklu kullanımlar için ürünler tasarlanmıştır. Başka bir deyişle; birey ve aidiyetliğin yaşamsal bir ihtiyaç olduğunu destekleyen tasarımlar ortaya çıkmıştır.

Form ve biçim kavramları, çizgisel özellikleri kapsamında kullanıcı üzerindeki duygusal etkileri, yüzeyi oluşturan tasarım öğeleri ile birlikte örnekleri üzerinden incelenmiştir. Renkler anlamlarına ve türlerine göre farklı duygu durumları yaratırken, genel olarak oval formların; köşeli formlara göre daha ılımlı hissettirdiği gözlenmiştir. Yüzey tasarım öğelerinin kullanımı ve mekânın biçimsel (çizgisel) özellikleri, korku, dehşet, nefret, tedirginlik gibi duygular uyandırırken; sevgi, huzur, dinginlik, mutluluk gibi pozitif duygular ortaya çıkardığı da görülmektedir.

Tüm bunların ışığında modernizm ve postmodernizm değerlendirmesi yapılmıştır. Postmodernizm, kimilerine göre modernizmin bir devamı niteliği taşıırken, kimilerine göre ise tamamen bağımsız bir başkaldırı biçimidir. Fakat her şeyin sonucunda manifestoları keskin bir çizgi ile ayrılmış iki akımdır. Bu iki önemli akım döneminde ortaya çıkmış, öncü niteliği taşıyan birçok tasarım ve mimari yapı vardır. Bu noktada modernizm ve postmodernizmi anlamlandırabilmek adına, kültür, mimari ve mekân yönleriyle ele alınmıştır.

Modernizmin tasarım anlayışı, dönemin öncülerinden olan New York Beşlisi örnekleri üzerinden anlamlandırılmış, çıkarımlar yapılmıştır. Beşli, Sanayi Devrimi'nin de etkileriyle yalın ve ihtiyaca yönelik bir dil benimsemiş; bu yalınlık ve endüstriyelleşme ile birlikte tarihselcilikten uzaklaşan üslup, mekân ve birey arasındaki bağı giderek zayıflatmıştır. Modernizmin gelişim sürecinde birbirinden farklı üsluplarda ortaya çıkan fakat; aynı manifesto üzerinde birleşen modern akımların örnekleri üzerinden, postmodernizmin doğuşu gözlemlenmiştir. Adım adım takip edilen bu yolda, yalınlığın; mekânlardaki aidiyetliği de yok ederek, toplumsal ve bireysel boşluklar yarattığı görülmüştür.

Postmodernizmin tasarım anlayışını anlamlandırabilmek adına, dönemin önde gelen tasarım grupları, örnekleri üzerinden incelenmiş ve modernizminden uzaklaşmanın, yeniye yönelmenin sebepleri irdelenmiştir. Postmodernizm geçiş sürecinde üretimden tüketim toplumuna geçilmiştir. İncelenen örnekler üzerinden, postmodernizmin tüketimin temelinde durduğu, tanım ve anlam belirsizliklerinin tasarım ve mekânlara yansıdığı saptanmıştır.

New York Beşlisi'nin incelenen örnekleri üzerinden, tasarım anlayışlarının temelde aynı olduğu, ilerleyen zamanlarda ise farklılıkların ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. New York Beşlisi'nin yapılarının incelenmesi sonucunda aşağıdaki maddelere ulaşılmıştır:

- Gün ışığı ve çevre, mekanın bir parçası olarak kurgulanmaktadır.
- Yapılarda saf geometrik biçimler hakimdir.
- Gün ışığı ile biçimler vurgulanmaktadır.
- Beyaz ve açık renkler ile, biçim odak noktası haline getirilmektedir.
- Biçimsel sadeliğin ön planda tutulmasıyla birlikte, monoton ve aidiyet kavramından uzak mekanlar ortaya çıkmaktadır.

- Mimarların yapıları deneysel niteliktedir.
- Yapılarda biçimsellik ön plandadır. Bu sebeple yapılarda birey değil, çoğunlukla biçim önemlidir.
- Düşünce ürünü olarak ortaya çıkan deneysel çalışmaları ve mevcut anlayışı ileriye götürme tutkuları, çalışmalarının bir çoğunu kütsel yapılara dönüştürmüş ve bireyden uzaklaştırmıştır.
- Eisenman ve Graves, kendilerini ve sistemi eleştirmesiyle, değişime uğrayan iki mimardır. Kendilerini düşünür olarak tanımlamaları ve eğitimci yönleri, modernizmin ilerisini düşünmelerine sebep olmuş ve saf değiştirmelerinin önünü açmıştır. Özellikle eleştirisel bakış açıları, ikiliyi sürekli değişime ve ilerlemeye sevk etmiştir.
- Eisenman ve Graves'in, yapılardaki anlamsızlığı geleneksel motiflerle çözebilecekleri düşüncesiyle ortaya koydukları eserlerin, daha yaşanabilir alanlar olduğu gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda postmodern yapılar ortaya koymaya başlamışlardır.

Değişimin sebeplerini ortaya koyan yukarıdaki maddeler, dönemin tasarım dilini anlatırken, postmodernizme geçişin de resmini çizmektedir.

Tez kapsamında; incelenen örnekler üzerinden postmodernizm, insan ve mekan bağının güçlendirilmesi temeliyle ortaya çıkmış ve bunun sonucunda tasarım, farklı bir boyuta evrilmiştir. New York Beşlisi'nin çalışmalarında aidiyetlik hissini vurgulayan formlar, mekanı oluşturan öğeler üzerinden incelenmiş olup; postmodern yapılara evrilen çalışmalarının tarihi dokuları barındırması sebebiyle özellikle insana daha yakın olduğu gözlemlenmiştir. Kültürel dokuların haricinde bireyin ihtiyaçlarına göre tasarlanan alanlar, doğal malzemeler, aydınlık mekanlar gibi öğelerin kullanımıyla da aidiyetlik hissi vurgulanmış fakat; özellikle tarihsel öğelerin mekana kattığı farkındalık neticesinde, postmodern üslup ivme kazanmıştır.

Modernizm sonrası akımlarda; sadeliğe karşı renkler, süssüzlüğe karşı süslemeler ve en önemlisi anti-tarihselciliğe karşı tarihsel unsurları barındıran tasarımlar ortaya çıkmıştır. Uzun soluklu mekânlar için aidiyet kavramı ilk koşuldur. Kimi dönemlerde kültürel öğelerden uzaklaşan tasarımlar desteklense de, günün sonunda her zaman tarihselciliğe dönen bir yol aranmıştır. İnsan, mekân ve tasarım aidiyetliği bağımsız düşünülemez, bütüncül bir olgudur.

Bunun yanında mekanı ve aidiyetliği destekleyici ögelerin birlikte kullanımı, anlamsal olarak yapıyı güçlendirmektedir. Pozitif duyguları uyandıran ögelerin ağırlıkta olduğu mekanlarda, negatif ögelerin nötrlendiği ve anlam kaybına uğradığı görölmektedir. Bu sebeple mekanda ögelerin yan yana geliş biçimleri, yoğunluğu, kullanım şekli gibi yorumlamalar, mekana ve bireye direkt etki etmektedir. Yani mekandaki ögeler birbirinden bağımsız düşünölememekte ve ayırlamamaktadır. Her bir öge üst üste binerek mekanın anlamını ve bütönlüğünü oluşturmaktadır.



Kaynakça

- 1stdibs . (2022). 1stdibs Web sitesi :
https://www.1stdibs.com/furniture/seating/dining-room-chairs/set-of-six-midcentury-german-dining-chairs-ernst-moeckel-1968/id-f_1209046/
adresinden alındı
- 6sqft. (2022). 6sqft Web sitesi : <https://www.6sqft.com/nomadic-designer-stephanie-hornigs-camp-daybed-is-a-sleeping-bag-on-legs/> adresinden alındı
- A&D. (2017). *Autodesigndesignmagazine*. Autodesigndesignmagazine Web sitesi:
<https://autodesigndesignmagazine.com/en/2017/04/garage-italia-customs-and-bmw-celebrate-memphis-design/> adresinden alındı
- Aarniooriginals. (2022). Aarniooriginals Web sitesi :
<https://www.aarniooriginals.com/products/ball-chair> adresinden alındı
- Abercrombie, S. (1984). *Architecture As Art: An Aesthetic / Esthetic Analysis*. New York : Van Nostrand Reinhold .
- Abin Design Studio . (2022). Abin Design Studio Web sitesi :
<http://www.abindesignstudio.com/projects/details/31-international-management-institute-kolkata> adresinden alındı
- Aden . (2015). Aden Blogspot Web sitesi: <http://aden-wwwaden.blogspot.com/2015/02/tapnak-ilahileri-i-enkinin-eridudaki.html>
adresinden alındı
- Akbalık, E. (2017). Kent, Mimarlık ve Kimlik Üretimi Üzerine: Yıldızlar ve İkonlar. *Mimar, ist*, 32-37.
- Aksoy, İ. U. (2017). *Uluslararası Politika Akademisi* . Uluslararası Politika Akademisi Web sitesi :
<http://politikaakademisi.org/2017/11/22/modernite/#:~:text=Modernite%2C%20geleneksel%20toplumdan%20modern%20topluma,kurumsal%20olarak%20bir%20ileriki%20noktas%C4%B1d%C4%B1r.> adresinden alındı
- Akyiğit, H. (2021). Eşyaların Mekân Aidiyeti ve Sosyo-Mekânsal Davranışlarla İlişkisi: Sakarya’da Suriyeli Girişimciler. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 55-65.
- Alessandroguerriero. (2022). Alessandroguerriero Web sitesi :
<http://www.alessandroguerriero.net/wp-content/uploads/1094.jpg> adresinden alındı
- Alessandroguerriero. (2022). Alessandroguerriero Web sitesi :
<http://www.alessandroguerriero.net/wp-content/uploads/0330.jpg> adresinden alındı
- Alpegemen, İ. E. (2019). AİDİYET DUYGUSU AÇISINDAN KONUT MEKAN VE DONATI TERCİHLERİNDE MESLEĞE BAĞLI DEĞİŞKENLER. Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alptekin, D. (2011). TOPLUMSAL AİDİYET VE GENÇLİK: ÜNİVERSİTE GENÇLİĞİNİN AİDİYETİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ARAŞTIRMA. Konya.
- Altan, İ. (1983). Mimaride Işık-Gölge İlişkilerinin Psikolojik Etkileri Üzerine Araştırma. İstanbul.
- Altan, İ. (1993). Mimarlıkta Mekan Kavramı. *Psikoloji Çalışmaları*, 19 , 75-88.
- Altman, I., Werner, C. M., & Brown, B. (2012). *Place Attachment*. Elsevier Science.
- Amazing Architecture. (2021). Amazing Architecture Web sitesi :
<https://www.amazingarchitecture.com/visualization/coral-bedroom-greece-by-veliz-arquitecto> adresinden alındı

- Ambientedirect*. (2022). Ambientedirect Web sitesi :
https://www.ambientedirect.com/en/kartell/componibili-3-container-matt_pid_1324141.html adresinden alındı
- Angell, C. A. (2014). Herman Miller Aeron Koltuğu. *Mühendis ve Makina*(660), 29. 2022 tarihinde alındı
- Antonsich, M. (2010). Searching for belonging—an analytical framework. *Geography compass*.
- Arayıcı, O. (2005). *MEKAN VE TASARIM ÜZERİNE* .
- Arch2o*. (2022). Arch2o Web sitesi : [https://www.arch2o.com/yin-and-yang-house-off-grid-nature-integrated-residence/#jig\[1\]/27/](https://www.arch2o.com/yin-and-yang-house-off-grid-nature-integrated-residence/#jig[1]/27/) adresinden alındı
- Archdaily* . (2022). Archdaily Web sitesi : https://www.archdaily.com/441358/ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry/52656db8e8e44ef4c200023f-ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry-photo?next_project=no adresinden alındı
- Archdaily*. (2010). Archdaily Web sitesi : <https://www.archdaily.com/67321/gehry-residence-frank-gehry> adresinden alındı
- Archdaily*. (2013). Archdaily Web sitesi : https://www-archdaily-com.translate.goog/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc adresinden alındı
- Archdaily*. (2022). Archdaily Web sitesi :
<https://www.archdaily.com/448533/blairgowrie-back-beach-wolveridge-architects> adresinden alındı
- Archdaily*. (2022). Archdaily Web sitesi: https://www.archdaily.com/205541/ad-classics-wall-house-2-john-hejduk/5038230428ba0d599b001034-ad-classics-wall-house-2-john-hejduk-photo?next_project=no adresinden alındı
- Archdaily*. (2022). Archdaily Web sitesi: <https://www.archdaily.com/356209/ad-classics-maison-louis-carre-alvar-aalto> adresinden alındı
- Archdaily*. (2022). Archdaily Web sitesi : <https://www.archdaily.com/91274/ad-classics-denver-central-library-michael-graves-associates/5037ee2d28ba0d599b0004f6-ad-classics-denver-central-library-michael-graves-associates-photo> adresinden alındı
- Archdaily*. (2022). Archdaily Web sitesi : https://www-archdaily-com.translate.goog/110019/ad-classics-high-museum-of-art-richard-meier-partners-architects/5037ff0a28ba0d599b000802-ad-classics-high-museum-of-art-richard-meier-partners-architects-image?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto= adresinden alındı
- Archdaily*. (2022). Archdaily Web sitesi : <https://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman> adresinden alındı
- Archdaily*. (2022). Archdaily Web sitesi: <https://www.archdaily.com/60778/ad-classics-gwathemy-residence-and-studio-charles-gwathmey/5037dec28ba0d599b0000e4-ad-classics-gwathemy-residence-and-studio-charles-gwathmey-photo> adresinden alındı
- Archdaily*. (2022). Archdaily Web sitesi : https://www-archdaily-com.translate.goog/106367/ad-classics-the-atheneum-richard-meier-partners-architects/5037fc2a28ba0d599b0007a6-ad-classics-the-atheneum-richard-meier-partners-architects-image?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc adresinden alındı

Archdaily. (2022). Archdaily Web sitesi: <https://www.archdaily.com/64270/ad-classics-walt-disney-world-swan-and-dolphin-resort-michael-graves/5037e20528ba0d599b0001ed-ad-classics-walt-disney-world-swan-and-dolphin-resort-michael-graves-photo> adresinden alındı

Archdaily. (2022). Archdaily Web sitesi : <https://www.archdaily.com/498291/happy-birthday-james-stirling> adresinden alındı

Archdaily. (2022). Archdaily Web sitesi : <https://www.archdaily.com/441358/ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry/5264ac6ce8e44e88a00001ff-ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry-photo> adresinden alındı

Archdaily. (2022). Archdaily Web sitesi : https://www.archdaily.com/441358/ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry/5264abcce8e44ee8e1000201-ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry-photo?next_project=no adresinden alındı

Archilovers. (2022). Archilovers Web sitesi : <https://www.archilovers.com/projects/247385/dsk-bank.html> adresinden alındı

Archilovers. (2022). Archilovers Web sitesi : <https://www.archilovers.com/projects/247385/dsk-bank.html> adresinden alındı

Archiproducts. (2022). Archiproducts Web Sitesi : https://www.archiproducts.com/en/products/le-deun-luminaires/led-direct-indirect-light-pendant-lamp-omega-120_66064 adresinden alındı

Architecturaldigest. (2022). Architecturaldigest Web sitesi : <https://www.architecturaldigest.com/story/the-story-behind-the-iconic-panton-chair> adresinden alındı

Architecturaldigest. (2022). Architecturaldigest Web sitesi : <https://www.architecturaldigest.com/gallery/andrea-branzi-furniture-resurgence> adresinden alındı

Architecture, H. (2015). *Hiddenarchitecture.* Hiddenarchitecture Web sitesi : <http://hiddenarchitecture.net/rue-franklin-apartments/> adresinden alındı

Archiweb. (2022). Archiweb Web sitesi : <https://www.archiweb.cz/en/b/hotel-il-palazzo> adresinden alındı

Arkiplus. (2022). Arkiplus Web sitesi : <https://www.arkiplus.com/posibilidades-y-beneficios-de-la-luz-natural/> adresinden alındı

Arkitekt. (2022). Arkitekt Web sitesi: <https://www.gzt.com/arkitekt/modernizmle-postmodernizm-arasinda-bir-yolculuk-michael-graves-3563977> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <http://arkitektuel.com/kristal-saray/#:~:text=Yapım%20yılı%3A%201851&text=564%20metre%20uzunluğunda%2C%20139%20metre,74%2C000%20metrekarelik%20sergi%20alanına%20sahiptir.> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/fallingwater-evi-selale-evi/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/farnsworth-evi/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi: <https://www.arkitektuel.com/la-roche-evi/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/looshaus/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/centre-pompidou/#jp-carousel-993> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/portland-binasi/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/wexner-sanat-merkezi/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/saltzman-evi/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/house-vi/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/gwathmey-evi/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/atheneum/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/duvar-ev-2/> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/berlin-yahudi-muzesi/#jp-carousel-10578> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/berlin-yahudi-muzesi/#jp-carousel-10572> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/berlin-yahudi-muzesi/#jp-carousel-10585> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/cctv-merkez-binasi/#jp-carousel-4038> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/cctv-merkez-binasi/#jp-carousel-4030> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/vitra-itfaiye-istasyonu/#jp-carousel-5432> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/vitra-itfaiye-istasyonu/#jp-carousel-5430> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/vitra-itfaiye-istasyonu/#jp-carousel-5426> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-vilette/#jp-carousel-7755> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-vilette/#jp-carousel-7753> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-vilette/#jp-carousel-7752> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-vilette/#jp-carousel-7763> adresinden alındı

Arkitektuel. (2022). Arkitektuel. Arkitektuel Web sitesi : <https://www.arkitektuel.com/rietveld-schroder-evi/> adresinden alındı

Armstrong, D. (1966). *Perception and the Physical World*. Routledge & Kegan Paul.

Arquitecturaviva. (2022). Arquitecturaviva Web sitesi : <https://arquitecturaviva.com/works/edificio-prada-en-aoyama-tokio-8#lg=1&slide=3> adresinden alındı

Artemest. (2022). Artemest Web sitesi : <https://artemest.com/collections/alessandro-mendini> adresinden alındı

- Arthistoryproject. (2022). Arthistoryproject Web sitesi :
<https://arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/black-trapezium-and-red-square/> adresinden alındı
- Artistory. (2009). Ocak 12, 2022 tarihinde Artistory Web Sitesi:
<http://www.arthistory.upenn.edu/themakingofaroom/catalogue/4.htm> adresinden alındı
- Artsy. (2022). Artsy Web sitesi : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-verner-pantons-s-chair-heralded-new-age-furniture-design> adresinden alındı
- Aslan, F., Aslan, E., & Atik, A. (2015). İç Mekanda Algı. *İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ*(5).
- Aslan, S., & Yılmaz, A. (2001). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2), 93-108.
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri* . Anadolu Üniversitesi .
- Avcı, H. (2013). Arkitera. Arkitera Web sitesi :
<https://www.arkitera.com/haber/yarismayla-yapilan-yahudi-muzesi/> adresinden alındı
- Aydınlı, S. (1986). Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Aydınlı, S. (2008). *Mekandan Mekansal'a: Mekanın Zamansallığı/Zamanın Mekansallığı*. İstanbul: Yem Yayın.
- Aydıntan, E. (2001). Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma. Trabzon : Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü .
- Ayobi, A. (2017). Architectmagazine. Architectmagazine Web sitesi :
<https://www.architectmagazine.com/design/buildings/architect-michael-graves-first-commission-hits-the-market> adresinden alındı
- Aytuğ, A. (1987). MİMARİDE DOKU KULLANIMININ PSİKOLOJİK ETKİLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA . *Tecrübi Psikoloji Çalışmaları*, 17, 37-46.
- Bacon, E. N. (1974). *Design of cities*.
- Batu, M., & Tos, O. (2017). Tüketim Kültürü Odağında Modernizm ve Postmodernizmin Karşılaştırılması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(2), 991-1023.
- Bauhauskooperation. (2021). Bauhauskooperation Web sitesi:
<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/african-chair/> adresinden alındı
- Bayram, Y. (2007). Postmodernizm (Modernizm Ötesi). *Baykara Dergisi*(5), 37-39.
- Begeç, H. (2012). *Mühendislik-Mimarlık Öğrencileri için Mimarlık Bilgisi*. Yalın Yayıncılık.
- Behnisch. (2022). Behnisch Web sitesi : <https://behnisch.com/work/projects/0044> adresinden alındı
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İletişim Yayınları.
- Bilal, S. (2019). YÜZER MEKANLARDA ERGONOMİK MOBİLYA KULLANIMI. T.C. Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bilgin, İ. (2001). Maddenin Yoğunluğu. *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 59-68.
- Bilgin, İ. (2002). V3.arkitera. V3.arkitera Web sitesi :
<https://v3.arkitera.com/v1/diyalog/ihsanbilgin/lecorbusier.htm> adresinden alındı
- Bilgin, N. (1990). Mimarlık ve Kuram, Fiziksel Mekandan İnsanlı ya da İnsani Mekana. *Mimarlık Dergisi*.

- Bilgin, N. (1990). Mimarlık ve Kuram, Fiziksel Mekândan İnsanlı ya da İnsani Mekana. *Mimarlık Dergisi*.
- Bingöl, B. (2014). Postmodernizm ve Kent Tasarımı. *Ormancılık Dergisi*, 10(1), 14-22.
- Birkök, C. (1998). Modernizmden postmodernizme: Yeni problemler. *Yeni Türkiye*, 4(19), 525-536.
- Birol, G. (1996). 19. Yüzyıl Endüstri Devrimi Sonrası Mimari Akımlar. Balıkesir.
- Birol, G. (2006). Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. *Mageron*, 3-16.
- Birol, G. (2022). *Restoraturk*. Restoraturk Web sitesi : <http://www.restoraturk.com/index.php/mimarlik/312-modern-mimarligin-ortaya-cikisi-ve-gelisimi> adresinden alındı
- Bloomer, K. C., Moore , C., & Yudell , R. (1977). *Body, Memory, and Architecture*. Yale University Press.
- Brokensidewalk. (2016). Brokensidewalk Web sitesi: <https://brokensidewalk.com/2016/humana-building/> adresinden alındı
- Büyükcelen, C. (2007). ALGI YANILSAMALARININ MEKAN TASARIMINA ETKİSİ. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Callinicos, A. (2020). *Toplum Kuramı Tarihsel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Camillewalala. (2022). Camillewalala Web sitesi : <https://www.camillewalala.com/architectureinteriors/2019/1/15/walala-in-da-house> adresinden alındı
- Cassina. (2022). Cassina Web sitesi : https://www.cassina.com/it/en/products/hill-house-1.html#292-hill-house-1_33084 adresinden alındı
- castellidelmondo. (2022). *Pinterest* . Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/82753711893490899/> adresinden alındı
- Castells, M. (1977). *The Urban Question: A Marxist Approach*. London: E. Arnold.
- Cenk. (2017). *arch365bilgi*. Arch365bilgi Web sitesi : <http://arch365bilgi.blogspot.com/2017/06/futurizm-gelecekcilik-20.html> adresinden alındı
- Cestel, T. (2020). Mimarlığın Genişletilmiş Sahası: 1960 Sonrasında Sanatın İknok Mimarlığa Etkisi. İstanbul.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü* . İstanbul : Paradigma Yayıncılık .
- Ching, F. (2002). *Mimarlık, Biçim, Mekan ve Düzen*. Yem Yayın.
- Ching, F. (2016). *İç Mekan Tasarımı*. İstanbul : Yem Yayın .
- Cogley, B. (2018). *Dezeen*. Dezeen Web sitesi : <https://www.dezeen.com/2018/02/18/bank-of-america-rudy-baumfield-le-corbusier-ronchamp-chapel-palm-springs-modernism-week/> adresinden alındı
- Collectiononline. (2022). Collectiononline Web sitesi : http://collectiononline.design-museum.de/#/en/object/40473?_k=mnaqjz adresinden alındı
- Colquhoun, A. (2002). *Modern Architecture*. Oxford Paperbacks.
- Concept Diagram. (2022). Concept Diagram Web sitesi : <https://conceptdiagram.tumblr.com/image/120980752804> adresinden alındı
- Conway, R. (2019). *The Arts Society – New Forest*. The Arts Society – New Forest Web sitesi : <https://tasnf.org.uk/wp-content/uploads/2019/06/malevich-01.jpg> adresinden alındı
- Corbusier, L. (1935). *Oeuvre complète*. Birkhäuser GmbH.
- Corbusier, L. (1999). *Bir Mimarlığa Doğru* . Yapi Kredi Kultur Santa Yayınları Ticaret ve Sanayi.

- Cosentino, S. (2019). *Cieloterradesign*. Cieloterradesign Web sitesi: <https://www.cieloterradesign.com/icone-plastica-componibili-kartell/> adresinden alındı
- cova, M. d. (2020). *Researchgate*. Researchgate Web sitesi : https://www.researchgate.net/figure/Maqueta-de-la-Maison-Citrohan-E1-20-Salon-dAutomne-1922-Ch-Lasnon-Fuente-FLC_fig1_341011819 adresinden alındı
- Cüceloğlu, D. (2007). *İnsan ve Davranış*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çakı, F. (2017). Aidiyet ve Mekan Olarak Sokaklar: Balıkesir Örnek Olayı Çerçevesinde bir Tipoloji Önerisi. *Çekmece İzü Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(10-11), 25-54.
- Çelik, M. (2000). REKLAMDA TÜKETİCİNİN YÖNLENDİRİLMESİ. 118. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiğdem, A. (2015). *Bir İmkan Olarak Modernite Weber ve Habermas*. İletişim Yayınları .
- Çimen, H. D. (2020). *Gzt*. Gzt Web sitesi: <https://www.gzt.com/arkitekt/modernizmle-postmodernizm-arasinda-bir-yolculuk-michael-graves-3563977> adresinden alındı
- Çimen, H. D. (2022). *Gzt*. Gzt Web sitesi: <https://www.gzt.com/arkitekt/modernizmle-postmodernizm-arasinda-bir-yolculuk-michael-graves-3563977> adresinden alındı
- Çomak, S. D. (2020). İÇ MEKAN TASARIMINDA BİTİRME ÖĞELERİNİN İNSAN PSİKOLOJİSİNE VE MEKAN ALGISINA ETKİSİ. 48. Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Demir, Ş., Sesli , M., & Yılmaz, V. (2008). Türk Modernleşmesi: Eleştirel Bir Bakış. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 77-90.
- Demirkaya, H. (1999). *Mekan kavramının tarihsel süreç içindeki incelenmesi ve günümüzde mekan anlayışı*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Denverpost. (2022). Denverpost Web sitesi : <https://www.denverpost.com/2015/08/27/denver-library-brews-a-month-of-craft-beer-coffee-and-tea-events/> adresinden alındı
- Designhost. (2022). Designhost: <https://designhost.gr/topic/8023-10-iconic-examples-of-memphis-design/> adresinden alındı
- Deutsch, N., & Hirsch, B. (2005). *A place to call home: After-school programs for urban youth*. Teachers College Press.
- Dezeen. (2022). Dezeen Web sitesi: <https://www.dezeen.com/2017/05/21/mid-century-modern-gems-unlikely-architecture-haven-fort-wayne-indiana/> adresinden alındı
- Dezeen. (2022). Dezeen Web sitesi : <https://www.dezeen.com/2015/04/19/kartell-ettore-sottsass-collection-memphis-themed-exhibition-milan-2015/> adresinden alındı
- Dezeen. (2022). Dezeen Web sitesi : https://www.dezeen.com/2019/02/22/alessandro-mellini-architecture-design-projects-proust-chair/?utm_medium=email&utm_campaign=Daily+Dezeen&utm_content=Daily+Dezeen+CID_d00604dc36b7a79e35ecc215d7cb7c3a&utm_source=Dezeen+Mail&utm_term=10+designs+worth+knowi adresinden alındı

- Dilaveroğlu, B. (2020). Evrensel ve Yerel Arasında Bir Okuma Denemesi; Modern Mimarlığın Beş İlkesi ve Corbusier Konutları. *Uluslararası Hukuk ve Sosyal Bilim Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 88-97.
- Dilem. (2020, Kasım 10). *Archi101*. Archi101 Web Sitesi : <https://archi101.com/mimarlar/louis-kahn/> adresinden alındı
- Dilimiz. (2019, Nisan 29). *Dilimiz* . Dilimiz Web sitesi : <https://www.dilimiz.gen.tr/optik-nedir/> adresinden alındı
- Doganhasol. (2022). Doganhasol Web sitesi : <http://www.doganhasol.net/chandigarhin-50-yili-2.html> adresinden alındı
- Doğan, M. (2021). Gzt. Gzt Web sitesi: <https://www.gzt.com/arkitekt/post-modern-bir-yapi-stuttgart-devlet-sanat-muzesi-3592294> adresinden alındı
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*. İnkılap Kitabevi .
- Ebert, G. (2020). *Thisiscolossal*. Thisiscolossal Web sitesi : <https://www.thisiscolossal.com/2020/04/sako-kaleidoscope-kindergarten/> adresinden alındı
- Edgü, E. (2021). Hayatta Kalma Güdüsü: Bir Mekânsal Algı Süreci. *Coğrafi Bilimler Dergisi*.
- Eisenman Architects . (2022). Eisenman Architects Web sitesi: https://freight.cargo.site/t/original/i/f70167ab48cd7c031a0ef1ce5ca1a4c17d961bd61de73a74561b8cc5a430b3db/23_NUNOTANI_IMAGE2.jpg adresinden alındı
- Eisenman Architects . (2022). Eisenman Architects Web sitesi: <https://eisenmanarchitects.com/Nunotani-Office-Building-1992> adresinden alındı
- Eisenman Architects. (2022). Eisenman Architects Web sitesi : <https://eisenmanarchitects.com/Guardiola-House-1988> adresinden alındı
- Eisenman Architects. (2022). Eisenman Architects Web sitesi : <https://eisenmanarchitects.com/Nunotani-Office-Building-1992> adresinden alındı
- Erbay, M., & Ulusoy, S. (2020). Modern Mimaride İç-Dış İlişkisi, İç Mekânın ve Mobilyanın Küreselleşmesi. *Mimarlık Bilimlerinde Akademik Çalışmalar* (s. 15). içinde Livre De Lyon .
- Erişti, S. D., & Urgun, G. (2016). GÖRSEL ALGI KURAMLARINA GÖRE REKLAM İÇERİKLİ TASARIMLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ. *Art-e Sanat Dergisi*(17), 313-342.
- Erniş, İ. I. (2012). FİZİKSEL ELEMENLARIN YÜZER YAPILARDA MEKÂN ALGISINA OLAN ETKİLERİ: ÇEVRE VE İNSAN DAVRANIŞI İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İRDELENMESİ. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Eroğlu, E., Velioğlu, M., Barış , G., & Argan , M. (2012). *Tüketici Davranışları*. Eskişehir: ANADOLU ÜNİVERSİTESİ.
- Estrada, G. (2020). *Admagazine*. Admagazine Web sitesi: <https://www.admagazine.com/arquitectura/un-departamento-en-nueva-york-con-altas-dosis-de-color-20200707-7086-articulos> adresinden alındı
- Fischer, G. N., & Moles, A. A. (1981). *La psychosociologie de l'espace*. Presses univ. de France .
- Fokt, S. (2014). *Researchgate*. Researchgate Web sitesi : https://www.researchgate.net/figure/Kazimir-Malevich-Black-square-1915-Oil-on-Canvas-State-Tretyakov-Gallery_fig2_290315261 adresinden alındı

- Frearson, A. (2015). *Dezeen*. Dezeen Web sitesi : https://www-dezeen-com.translate.goog/2015/08/12/postmodernism-architecture-vanna-venturi-house-philadelphia-robert-venturi-denise-scott-brown/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc adresinden alındı
- Frediani. (2022). Frediani Web sitesi : <https://www.frediani.at/projekt/blumenhalle-st-veit/?cat=frontpage#null> adresinden alındı
- Frieling, H. (1968). *Das Gesetz der Farbe*. Göttingen, Musterschmidt-Verlag.
- Fthmb. (2022). Fthmb Web sitesi : <https://fthmb.tqn.com/QG15OXBVqkWXRGdqVVZd5669ltI=/graves-swandolph-a0046-56aaddf45f9b58b7d0090890.jpg> adresinden alındı
- Galeriemagazine. (2022). Galeriemagazine Web sitesi : <https://galeriemagazine.com/postmodern-interiors-most-striking/> adresinden alındı
- Gasset, J. O. (2010). *Kitlelerin Ayaklanması* . İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Geçkili, P. (2015, Haziran 15). *Aidiyet Üzerinden Mekan-İnsan İkililiği ve Dönüşüm Pratikleri*. Arkitera Web sitesi: <https://www.arkitera.com/proje/aidiyet-uzerinden-mekan-insan-ikiligi-ve-donusum-pratikleri/> adresinden alındı
- Geçkili, P. (2018). MEKANSAL AİDİYET VE YABANCILAŞMA BAĞLAMINDA ZEYREK KONUT ÇEVRESİNİN İRDELENMESİ. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Gezer, H. (2012). MEKANI KAVRAMA SÜRECİNDE ALGILAMA BİLEŞENLERİ. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(21), 1-10.
- Gezer, H. (2014). Mimariyi Yaşamak . *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 227-258.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları* . İstanbul : Ayrıntı Yayınları .
- Goldberger, P., & Reynolds, M. (2019). *Architecturaldigest*. Architecturaldigest Web sitesi: <https://www.architecturaldigest.com/story/frank-gehry-santa-monica-home> adresinden alındı
- Göktürk, Ş. G., Yarar, Z., & Ersöz , E. (2020). Tasarım Sözlüğü: İkon. *Markut Endüstriyel Tasarım Dergisi*(00).
- Göler, S. (2009). BÖÇÖM, RENK, MALZEME, DOKU VE IŞIĞIN MEKAN ALGISINA ETKİSİ. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Greelane. (2019). Greelane Web sitesi: <https://www.greelane.com/tr/be%c5%9feri-bilimler/g%c3%b6rsel-sanatlar/who-are-the-disney-architects-175972/> adresinden alındı
- Grosz, E. (2008). *Chaos, Territory, Art Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Gudelis, Ž. (2020). *Boredpanda*. Boredpanda Web sitesi : https://www.boredpanda.com/bauhaus-inspired-interior-in-vilnius/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic adresinden alındı
- guen-k. (2022). *Flickr*. Flickr Web sitesi: https://www.flickr.com/photos/guen_k/5301274114 adresinden alındı
- Gurur. (2012). *Nkfu*. Nkfu Web sitesi : <https://www.nkfu.com/bas-donduren-merdivenler-foto-galeri/> adresinden alındı

- Günel, Ç. M. (2016). *İc mimarlı kdergisi*. İc mimarlık dergisi Web sitesi : <https://www.icmimarlikdergisi.com/2016/03/22/brut-betondan-futuristik-bir-magaza-heike/> adresinden alındı
- Güneş, B. U. (2019). *Arkitera*. Arkitera: <https://www.arkitera.com/wp-content/uploads/2019/08/15.jpg> adresinden alındı
- Güntan, S. S. (2007). Sinema Aracılığı ile Mimarlığın Sunumu: Wall Street – Borsa (1987) Filminin incelenmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Gürçan, Ş. N. (2008). ÜRÜN TEŞHİR STANDLARINDA RENK ETKİSİ: SÜPERMARKETTE BİR DENEY. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürcüm, B. H., & Kartal, S. (2017). Bahaus İle Tasarıma Dönüşen Zanaat. *İdil Dergisi*, 6(34), 1767-1798.
- Gürer, L., & Gürer, G. (2004). *Temel Tasarım*. Birsen Yayınevi.
- Gürlek, N. (2021). *Oggusto*. Oggusto Web sitesi: <https://www.oggusto.com/dekorasyon/tasarim-tarihinin-ilkleri> adresinden alındı
- Güvenç, B. (2016). *Sosyal Kültürel Değişme*. Efil Yayınevi Yayınları.
- Güzer, A. (2022). *Restoraturk*. Restoraturk Web sitesi : <http://www.restoraturk.com/index.php/mimarlik/214-mimarligin-uc-noktalari-konstruktivizm-post-modernizm-dekonstruktivizm> adresinden alındı
- Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Hasol, D. (2014). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü* (13. Baskı b.). İstanbul: Yem Yayın.
- Hatıpler, M. (2017). Postmodernizm, Tüketim, Popüler Kültür ve Medya. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*(1), 32-50.
- Hatipoğlu, A. (2018). *Marx ve modernite: Frankenstein'in izinde*. Bilim ve Ütopya : <https://bilimveutopya.com.tr/marx-ve-modernite-frankensteinin-izinde> adresinden alındı
- Hidalgo, M., & Hernandez , B. (2001). Place attachment: Conceptual and empirical questions. *Journal of environmental psychology*, 273-281.
- Hivemodern. (2022). Hivemodern Web sitesi : <https://hivemodern.com/pages/product184/artifort-pierre-paulin-tongue-chair> adresinden alındı
- Howarth, D. (2016). *Dezeen*. Dezeen Web sitesi: <https://www.dezeen.com/2016/05/02/san-francisco-museum-of-modern-art-sfmoma-extension-interview-snohetta-craig-dykers-ruth-berson-mario-botta/> adresinden alındı
- Hügöl, H. (2011). ALGI YÖNETİMİ VE MEDYA: İNEGÖL OLAYLARININ BASINDA SUNULUŞUNUN ALGI YÖNETİMİ KAPSAMINDA ANALİZ EDİLMESİ. Ankara : Kara Harp Okulu, Savunma Bilimleri Enstitüsü Güvenlik Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Hyde, R. (2022). *Archdaily*. Archdaily Web sitesi : <https://www.archdaily.com/611169/ad-classics-at-and-t-building-philip-johnson-and-john-burgee/5488b705e58eceac6a00004e-interior-lobby> adresinden alındı
- İç Mimari Tasarım* . (2022). İç Mimari Tasarım Web sitesi : <https://i2.wp.com/resim.icmimaritasarim.com.tr/2012/12/ic-mekanda-aydinlatma-isik-oyunlari06.jpg?ssl=1> adresinden alındı

- İkiz, S. U. (2018). Sınır, Mekan, Algı: Bomonti. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- İ-mad. (2022). İ-mad Web sitesi: <http://www.i-mad.com/work/harbin-cultural-center/?cid=4> adresinden alındı
- İnceoğlu, M. (2010). *TUTUM ALGI İLETİŞİM*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- İpinimg. (2022). İpinimg Web sitesi : <https://i.pinimg.com/originals/51/6a/48/516a48687411d2deae9491da20e4ca2b.jpg> adresinden alındı
- İzgi, U. (1999). *Mimarlıkta Süreç Kavramlar İlişkiler*. Yem Yayınları .
- Kahn, L. (1957). Order in architecture. *Perspecta*.
- Kahraman, M. D. (2014). İnsan İhtiyaçları ve Mekansal Elverişlilik Kavramları Perspektifinde Yaşanılabilirlik Olgusu ve Mekansal Kalite. *Planlama*, 74-84.
- Kahveci, K. (2017). Varlık-Yokluk Arasında: Mekan Üzerine . *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* .
- Kahvecioğlu, H. L. (1998). Mimarlıkta İmaj: Mekansal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü .
- Kalfa, Z. (2016). 20. Yüzyıl Resim Sanatı ve New York. *SANAT & TASARIM DERGİSİ*, 6(1), 16-33.
- Kaptan, B. (1997). İç Mimaride Form-Mekan İlişkisi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaptan, B. (2004). Temel Tasarımda Form ve Form Biçimlendirilmesine Bir Yaklaşım.
- Kara, B., & Küçükerbaş, E. (2001). Kent Meydanlarının Tasarımına Demokratik Yaklaşım. *Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*(38), 101-108.
- Karabaş, P. A., & Damar, M. B. (2016). Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süpematizm. *İdil Dergisi*, 5(20), 101-114.
- Kasap, H. Ö. (2009). 20. YÜZYIL MİMARİSİNDE FORM ve RENK KAVRAMLARININ MEKÂNA ETKİSİNİN MİMARİ AKIMLAR ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kate. (2011). *Mirror80*. Mirror80 Web sitesi : <https://mirror80.com/2011/08/katy-perry-rocks-80s-themed-christian-dior-fashion-at-the-vmas/> adresinden alındı
- Kavut, İ. E., & Alici, N. (2021). 1920–1945 Akımlar Dönemi Kapsamında İç Mimarlıkta Form. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi*, 621-637.
- Kaya, L. G., Yücedağ, C., & Çokyigit, H. (2017). MEKÂNSAL YAPILARIN OLUŞTURDUĞU FORMUN İNSAN PSİKOLOJİSİNE ETKİLERİ. *Bölgesel Kalkınma ve Bölge Bilimi Üzerine Yazılar* (s. 379-391). içinde Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kaya, P., & Aytıs, S. (2019). Soyutlama Kavramının Mekân Tasarımı Eğitimine Yansıtılmasının Önemi: 20. Yüzyıl Soyut Resim Sanatı ve F. L. Wright'ın Yapıları Üzerinden Bir İnceleme. *Tasarım Kuram Dergisi*, 15(28), 53-64.
- Klee, P. (1992). *The thinking eye* .
- Knoll. (2022). Knoll Web sitesi : <https://www.knoll.com/knollnewsdetail/charles-gwathmey-sedacca> adresinden alındı
- Köseoğlu, E. (2017). Louis I. Kahn Yapılarının Biçim Dili. *Mimarlık Dergisi* .
- Kuçuradi, İ. (2015). Modernite, Aydınlanma ve Bir Dünya Görüşü Olarak Bilim. *Düşünüyorum Dergisi*(59).
- Kuloğlu, N. (2013). Boşluğun Devinimi: Mimari mekandan kentsel mekana . *ICONARP Mimarlık ve Planlama Dergisi*, 1 , 201-214.

- Kummer, A. L. (2017). *Anna Laura Kummer*. Anna Laura Kummer Web sitesi : <https://annalaurakummer.com/wp-content/uploads/2017/12/metallic-pleated-midi-skirt-outfit-annalaurakummer-vegan-justizpalast-wien-vienna-maximilian-salzer-5.jpg> adresinden alındı
- Lachance. (2022). Lachance: <http://www.lachance.paris/> adresinden alındı
- Lake, Q. (2010). *Blog Quintinlake*. Blog Quintinlake Web sitesi : <https://blog.quintinlake.com/tag/james-stirling/> adresinden alındı
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lovethesign. (2022). Lovethesign Web sitesi : <https://www.lovethesign.com/uk/we-do-wood/nomad-chair> adresinden alındı
- Maggenta. (2022). Maggenta Web sitesi : <https://maggenta.com/tr/kesit-duvar-kagidi/dogal-petek-bali-ve-dokusu-3d-duvar-kagidi/> adresinden alındı
- Martin, H. (2021). *Architecturaldigest*. Architecturaldigest Web sitesi: https://www.architecturaldigest-com.translate.google/story/the-story-behind-michel-ducrois-iconic-slouchy-togo-seating?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc adresinden alındı
- Martin, H. (2021). *Architecturaldigest*. Architecturaldigest Web sitesi: <https://www.architecturaldigest.com/story/colman-domingo-southern-california-home-tour> adresinden alındı
- Mazumdar, S., & Mazumdar, S. (2004). Religion and place attachment: A study of sacred places. *Journal of Environmental Psychology*, 385–397.
- McGuirk, J. (2014). *Dezeen*. Dezeen Web sitesi : <https://www.dezeen.com/2014/03/20/opinion-justin-mcguirk-le-corbusier-symbol-for-era-obsessed-with-customisation/> adresinden alındı
- McInnis, M. (2010). *Colorfulhomes*. Colorfulhomes Web sitesi : <https://colorfulhomes.tumblr.com/post/5890624748> adresinden alındı
- Memphis-milano. (2022). Memphis-milano 2022: <https://www.memphis-milano.com/product/carlton/> adresinden alındı
- Mendoza, E. (2012). *Archdaily*. Archdaily Web Sitesi: <https://www.archdaily.mx/mx/750376/casa-csg-ix2-arquitectura> adresinden alındı
- Mevam Psikoloji. (2021). Mevam Psikoloji Web sitesi: <https://www.mevampsikoloji.com/maslow- ihtiyaclar-hiyerarshisi-nedir/> adresinden alındı
- Mimarobot. (2022). *Mimarobot*. Mimarobot Web sitesi : <https://mimarobot.com/tasarim/tasar%C4%B1m-%C3%B6rneklere/photos/9975/do%C4%9Fal-i%C5%9F%C4%B1k-kullan%C4%B1m%C4%B1> adresinden alındı
- Mimdap. (2008). Mimdap Web sitesi : <http://mimdap.org/2008/04/madrid-caixa-forum/> adresinden alındı
- Mimdap. (2019). Mimdap Web sitesi: <http://mimdap.org/2019/08/frederick-c-robie-evi-restorasyonu/indir-317/> adresinden alındı
- Mimdap. (2022). Mimdap Web sitesi : <http://mimdap.org/2017/01/mario-botta/-dykers-extension/> adresinden alındı
- Mohawk Group. (2022). Mohawk Group Web sitesi : <https://www.mohawkgroup.com/detail/Carpet/32288/300654/Hidden-Dimension-Tile-12BY36> adresinden alındı
- Moma. (2022). Moma Web sitesi : <https://www.moma.org/collection/works/104696> adresinden alındı

- Morgan, C. T. (2009). *Psikolojiye Giriş*. Eğitim Kitabevi .
- Mueller, E. (2022). *iphonephotographyschool*. iphonephotographyschool Web Sitesi : <https://iphonephotographyschool.com/finding-symmetry/> adresinden alındı
- Mutualart. (2022). Mutualart Web sitesi : <https://www.mutualart.com/Artwork/Bang-1/C9A769DA47D8A9AE> adresinden alındı
- Muzli. (2022). Muzli Web sitesi : <https://search.muz.li/MzI2NjRhZDJk> adresinden alındı
- Necdet. (2022). *Birazsanat*. birazsanat Web sitesi: <https://birazsanat.com/2019/05/01/avignonlu-kizlar/> adresinden alındı
- New York Stone . (2022). New York Stone Web sitesi : <https://www.newyorkstone.com/stones> adresinden alındı
- Nezha, T. M. (2021). Iconic Architecture in Morocco Two Pioneering Cities, Two Singular Tower. *Geintec* .
- O'Brien, D. (2004). The Epistemology of Perception.
- Odabaşı, M. (2016). Modern İç Mekanlar: Adolf Loos & Frank Lloyd Wright. Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü .
- Onlineonly.christies. (2022). Onlineonly.christies Web sitesi : <https://onlineonly.christies.com/s/handbags-x-hype/set-two-alessandro-mendini-box-logo-skateboards-244/78563> adresinden alındı
- Öndin, N. (2005). Kübizm ve Türkiye. *Sanat Tarihi Dergisi*(2), 103-110.
- Özak, N. Ö., & Pulat Gökmen , G. (2009). Bellek ve mekan ilişkisi üzerine bir model önerisi. *itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım*(8).
- Özcan, U., & Ürük, Z. F. (2019). Modern Mimsrlıkta Le Cobusier Etkisi ve Villa Savoye Mutfağı. *International Journal of Social and Humanities Sciences*, 3(1), 57-68.
- Özer, İ. S. (2021). Klasikalin Sonu: Peter Eisenman'da Modern Mimarlığın Arkeolojisi. *Mimarlık Dergisi*(422), 61-65.
- Özer, M. A. (2012). Bir Modern Yönetim Tekniği Olarak Algılama Yönetimi ve İç Güvenlik Hizmetleri. *Karadeniz Araştırmaları* (33).
- Özkul, O. (1998). Modernleşme ile İnsanileşme İlişkisi/İlişkisizliği. *Köprü, Üç Aylık Fikir Dergisi*(61).
- Özkul, O. (1998). Modernleşme ile İnsanileşme İlişkisi/İlişkisizliği. *Köprü Dergisi*(61).
- Özsavaş, N. (2015). *RENK: BİR DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTÜ OLARAK İÇ MEKAN TASARIMINDAKİ ÖNEMİ VE BİR DERS İÇERİĞİ ÖNERİSİ*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özturan, Ö. (2010). Teknolojik Gelişmelerin İç Mekan Biçimlenişine Etkisi. *İç Mimarlık Dergisi*, 125-137.
- Öztürk, S. M., & Halaç, H. H. (2020). Mekansal Aidiet ve Kültür Turizmi İlişkisi. *Uluslararası Doğu Anadolu Fen Mühendislik ve Tasarım Dergisi*, 434-445.
- Özülkü, Ö. (2010). MODERN MİMARLIKTAKİ DOĞADAN ETKİLENEN FORM VE GELECEĞE YÖNELİK YAKLAŞIMLAR. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Özyalvaç, A. N. (2013). Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 0(1), 294 - 306.
- Parafianowicz, L. (2011 , Kasım 27). *frame*. Frame Wrb sitesi: <https://www.frameweb.com/article/expandable-surface-wall> adresinden alındı
- Park, R. E. (1967). *On Social Control and Collective Behavior: Selected Papers*. University of Chicago Press.

- Perez, A. (2022). *Archdaily*. Archdaily Web sitesi : https://www-archdaily-com.translate.goog/64028/ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc adresinden alındı
- Phillips. (2022). Phillips Web sitesi : <https://www.phillips.com/detail/alessandro-guerriero/NY050108/152> adresinden alındı
- Pinterest . (2022). Pinterest Web sitesi: <https://tr.pinterest.com/pin/70931762857435289/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web Sitesi: <https://i.pinimg.com/originals/9e/4f/c2/9e4fc258f5e9cf64fc5f8548b1b338aa.jpg> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/198228821088125003/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/851391504570426069/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web Sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/1548181145860555/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/43065740170981140/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/200269514669130417/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi: <https://i.pinimg.com/originals/6d/9a/cb/6d9acb237144fec3fb404c2299bce991.jpg> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/AVZvvdQkRYUGYj3uIyQv8yBB-C9ui0KgnSlo4Lpi-4xYJPkGImjAxXc/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/1477812369749924/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/404198135281600000/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://www.pinterest.com.au/pin/185492078386787733/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://tr.pinterest.com/pin/529102656237580334/> adresinden alındı
- Pinterest. (2022). Pinterest Web sitesi : <https://i.pinimg.com/originals/3c/3f/cf/3c3fcf88d514f0fd66464b0a1725e99b.jpg> adresinden alındı
- Pixabay. (2022). Pixabay Web sitesi: <https://pixabay.com/tr/photos/zebra-doku-do%C4%9Fa-%C3%A7izgiler-hayvan-50961/> adresinden alındı
- Po Interior Blog. (2020). Po Interior Blog Web sitesi : <https://www.pointeriorblog.com/post/de-stijl> adresinden alındı
- Po Interior Blog. (2020). Po Interior Blog Web sitesi : <https://www.pointeriorblog.com/post/de-stijl> adresinden alındı
- Pointeriorblog. (2020). Pointeriorblog Web sitesi : <https://www.pointeriorblog.com/post/de-stijl> adresinden alındı
- Predock. (2022). Predock Web sitesi : <http://www.predock.com/CalPoly/CalPoly.html> adresinden alındı
- Rabinow, R. (1984). Michel foucault ile Söyleşi: Mekan, Bilgi ve Erk. *Mimarlık Dergisi*(22), 12-17.

- Regenboog, F. (2021). *Suprematist Architecture: a Plane Drawing*. Delft University of Technology.
- Revistadiagonal. (2022). Revistadiagonal Web sitesi: http://revistadiagonal.com/v2/wp-content/uploads/2011/03/d27_web-AGcaixa_forum.jpg adresinden alındı
- Riger, S., & Lavrakas, P. (1981). Community Ties: Patterns of Attachment and Social Interaction in Urban Neighborhoods. *American Journal of Community Psychology*(9), 55-66.
- Ro, L. (2017). *Archive*. Archive Web sitesi: <https://archive.curbed.com/2017/7/6/15928224/michael-graves-hanselmann-house-fort-wayne-indiana> adresinden alındı
- Roth, L. M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü, Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sarin, M. (2022). *Sworld*. Sworld Web sitesi : <https://sworld.co.uk/02/34107/photoalbum/atlanta-yukse-sanat-muzesi...%20-%20Secret%20World> adresinden alındı
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* . Ankara : Bilim ve Sanat Yayınları .
- Scannell, L., & Gifford, R. (2009). Defining place attachment: A tripartite organizing framework. *Journal of Environmental Psychology*, 1-10.
- Schacter, D. (2011). *Psychology*. Worth Publishers.
- Schoener Wohnen . (2022). Schoener Wohnen Web sitesi : https://www.schoener-wohnen.de/einrichten/wohntrends/memphis-und-postmoderne---bild-12_12624052-12636324.html adresinden alındı
- Scjohnson. (2022). Scjohnson Web sitesi : <https://www.scjohnson.com/tr-tr/a-family-company/architecture-and-tours/frank-lloyd-wright/designed-to-inspire-sc-johnsons-frank-lloyd-wright-designed-administration-building> adresinden alındı
- Sesli, M., Yılmaz , V., & Demir, Ş. (2008). Türk Modernleşmesi: Eleştirel Bir Bakış. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*(2), 77-90.
- Shop5wtk. (2022). Shop5wtk Web sitesi: <https://shop5w.tk/ProductDetail.aspx?iid=321683253&pr=88.88> adresinden alındı
- Sider. (2022). Sider Web sitesi : <https://in-sider.com/products/liv-dark?epik=dj0yJnU9X01ad21DV1NkOVprai1DaW5fbHRvUC03MGE5S2gxMUgmcD0wJm49M2pxUXJscDJzZktsZ3hRejJoZjZCQSZ0PUFBQUFBROlYVmpN> adresinden alındı
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. Ankara : Babil Yayıncılık .
- Sklair, L. (2006). Iconic architecture and capitalist globalization. *City*(10), 21-47.
- Solak, S. G. (2017). MEKAN-KİMLİK ETKİLEŞİMİ: KAVRAMSAL ve KURAMSAL BİR BAKIŞ. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*(1), 14-37.
- Soykan, Ö. N. (2003). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları 1* . İstanbul : İnsancıl Yayınları .
- Sözer, M. A. (2019). Göç, Toplumsal Uyum ve Aidiyet. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*(18), 418-431.
- Stylepark. (2022). Stylepark Web sitesi : <https://www.stylepark.com/en/news/a-perfect-bachelor> adresinden alındı
- Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. *İdil Dergisi*, 1(5), 91-111.

- Şahinkaya, S. B. (2009). Bahauus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Şan, E. (2017). Algıya Göre Düşünmek. *Cogito*(88), s. 65.
- Şat, B., Tekçe, I., & Özbil, A. (2015). Mimarlık Öğrencilerinin Mekan Algısı Üzerine Bir Değerlendirme Çalışması. *1. Ulusal İç Mimari Tasarım Sempozyumu*. Trabzon.
- Şimşek, A. E. (2014). Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Bauman. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Şişman, M. (1996). Postmodernizm Tartışmaları ve Örgüt Kuramındaki Yansımaları. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*(3), 451-464.
- Tanrikulu, H. T. (2013). SOYUT RİTMİK FORMLARIN HEYKEL PLASTİĞİNDEKİ YERİ VE KİŞİSEL DENEMELER. Mersin: Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tclf. (2022). Tclf Web sitesi : <https://www.tclf.org/landscapes/horton-plaza> adresinden alındı
- Tekeli, İ. (2009). *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Telyakar, Z. (2018). Mekan ve Form İlişkisinde İkonik Bir Yaklaşım: Starchitecture. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Thetriumphofpostmodernism. (2022). Thetriumphofpostmodernism Web sitesi : <https://thetriumphofpostmodernism.tumblr.com/post/120428280593/charles-moore-house-new-haven-charles-moore> adresinden alındı
- Toprak, M. (2019). DEĞİŞMEYEN KİMLİĞİN DEĞİŞEN TOPLUMSAL OLGUSU. *Nişantası Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 115.
- torchwell. (2017). Torchwell Wordpress. Torchwell Wordpress Web sitesi : <https://torchwell.wordpress.com/2017/05/27/bilmeniz-gereken-10-kubist-ressam-ve-tablolar/> adresinden alındı
- Tökmeci, E. Ö. (2016). Bir Referansın Peşinde: Michael Graves. *Mimarlık Dergisi*(388), 44-48.
- Tripadvisor. (2022). Tripadvisor Web sitesi : https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g187848-d2109263-Reviews-Basilica_di_Sant_Andrea_di_Mantova-Mantua_Province_of_Mantua_Lombardy.html adresinden alındı
- Tuna, M., Şen, H., & Durdu, Z. (2015). *MODERN TOPLUMUN İNŞASI Tarihsel ve Sosyolojik Bir Perspektif*. Detay Yayıncılık.
- Turan, B. O. (2011). 21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi. *Megaron*, 165.
- Turan, B. O. (2011). 21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi. *Megaron*, 162-170.
- Turkcewiki. (2022). Turkcewiki Web sitesi : http://www.turkcewiki.org/wiki/%C3%87andigarh_Ba%C5%9Fkent_Yerle%C5%9Fkesi adresinden alındı
- undercovertourist. (2021). Undercovertourist Web sitesi: <https://www.undercovertourist.com/blog/swan-and-dolphin-resort/> adresinden alındı
- Unios. (2022). Unios Web sitesi: <https://unios.com/news/> adresinden alındı
- Usmodernist. (2022). Usmodernist Web sitesi: https://usmodernist.org/wright.htm?gclid=Cj0KCQjw5-WRBhCKARIsAAId9FkgTi0x1t8_BU9YspxtCXMM6PWwOcaFNK7mvoB6vFEnp3MPtcM3DJUaAg4gEALw_wcB adresinden alındı

- Uysal, A. (2015). LONDRA'DAKİ TÜRKLERDE AİDİYET VE MEKÂN İLİŞKİSİ. *COĞRAFYA DERGİSİ*, 61-78.
- Vanlı, Ş. (1964). FRANK LLOYD WRIGHT ve Yapı Bütünü. *Mimarlık Dergisi*(1), 6-8.
- vbenzeri. (2015). Ocak 11, 2022 tarihinde Vbenzeri Web Sitesi: <https://www.vbenzeri.com/mimari/louis-kahn-> adresinden alındı
- Victoria. (2017). *Sfgirlbybay*. Sfgirlbybay Web sitesi : <https://www.sfgirlbybay.com/2017/05/26/friday-finds-133/> adresinden alındı
- Visicoza. (2016). Visicoza Web sitesi: <https://visi.co.za/kartell-x-ettore-sottsass/> adresinden alındı
- Vitra. (2022). Vitra Web sitesi : <https://www.vitra.com/en-us/about-vitra/campus/architecture/architecture-vitra-design-museum> adresinden alındı
- Vntg. (2022). Vntg Web sitesi : <https://www.vntg.com/53286/sinerpica-desk-lamp-by-michele-de-lucchi-for-alchimia-1970s/> adresinden alındı
- Walker, A. (2019). *Archive Curbed*. Archive Curbed Web sitesi : https://archive-curbed-com.translate.goog/2019/6/5/18652340/horton-plaza-san-diego-postmodern-jerde?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc adresinden alındı
- Wikiimg. (2022). Wikiimg Web sitesi : https://wikiimg.tojsiabt.com/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Sony_Building_by_Matthew_Bisanz.jpg/1280px-Sony_Building_by_Matthew_Bisanz.jpg adresinden alındı
- Wikipedia . (2022). Wikipedia Web sitesi : https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eelale_Evi#/media/Dosya:Frank_Lloyd_Wright_-_Fallingwater_interior_7.JPG adresinden alındı
- Wikipedia. (2022). Wikipedia Web sitesi : [https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%Bcprematizm#/media/Dosya:Supremus_55_\(Malevich,_1916\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%Bcprematizm#/media/Dosya:Supremus_55_(Malevich,_1916).jpg) adresinden alındı
- Wikipedia. (2022). Wikipedia Web sitesi: https://en.wikipedia.org/wiki/Robie_House#/media/File:Chicago,_robie_house_di_frank_lloyd_wright,_1908-1910,_salon_al_primo_piano,_01.jpg adresinden alındı
- Wikipedia. (2022). Wikipedia Web sitesi: https://en.wikipedia.org/wiki/Robie_House#/media/File:Chicago,_robie_house_di_frank_lloyd_wright,_1908-1910,_camera_al_secondo_piano,_vetrata.jpg adresinden alındı
- Wikipedia. (2022). Wikipedia Web sitesi: https://en.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_Museum#/media/File:Caf%C3%A9_Museum_innen_2012.jpg adresinden alındı
- Wikipedia. (2022). Wikipedia Web sitesi: https://en.wikipedia.org/wiki/Snyderman_House#/media/File:Snyderman_House.jpg adresinden alındı
- Wikipedia. (2022). Wikipedia Web sitesi : [https://en.wikipedia.org/wiki/Noguchi_table#/media/File:Isamu_Noguchi,_Coffee_table,_1959_\(5646039032\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Noguchi_table#/media/File:Isamu_Noguchi,_Coffee_table,_1959_(5646039032).jpg) adresinden alındı
- Wikipedia. (2022). Wikipedia Web sitesi : https://en.wikipedia.org/wiki/Geisel_Library#/media/File:Geisel-Library.jpg adresinden alındı

- Wikipedia. (2022). Wikipedia Web sitesi :
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dans_Eden_Ev#/media/Dosya:Case_danzanti.jpg
g adresinden alındı
- Wong, A. M. (2021). *Livingetc*. Livingetc Web sitesi:
<https://www.livingetc.com/features/frank-gehry> adresinden alındı
- Wong, W. (1972). *Principles of two-dimensional design*. John Wiley & Sons .
- Wong, W. (1991). *Principles of two-dimensional design*. John Wiley & Sons .
- Yaldız, E., & Sayar, G. (2016). Modernizmin Mimariye Yansıması Ve 20. Yüzyıl Konya Modern Mimarlığı. *Online Journal of Art and Design*, 4(4), 63-89.
- Yargıç, S. (2009). Küreselleşen Kentlerde ikonik Yapıların Kentsel Kimlik Oluşumuna Etkileri Üzerine İrdeleme. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yaşar, G. A. (2011). ORTAÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE “MODERNİTE”: DOĞUŞU ve DOĞASI. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(7).
- Yıldırım, M. (2010). Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. *Modernizm, postmodernizm ve kamu yönetimi*, 7(1), 704-719.
- Yıldız, H. (2005). Postmodernizm Nedir? *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(13).
- Yıldız, S. (2019). Wannart. Wannart Web sitesi: <https://wannart.com/icerik/21670-le-corbusierin-sinir-tanimayan-konut-projesi-villa-savoye> adresinden alındı
- Yılmaz, Ö. (2004). Mimari Mekanda Görsel Algı ve Manipülasyon İlişkilerinin İrdelenmesi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yücel, A. (1981). *Mimarlıkta Biçim ve Mekanın Dilsel Yorumu Üzerine* . İstanbul.
- Zaha Hadid . (2022). Zaha Hadid Web sitesi: <https://www.zaha-hadid.com/architecture/maxxi/> adresinden alındı
- Zelanski, P., & Fisher, M. P. (1996). *Design principles and problems*.
- Zelenski, P., & Fisher, M. P. (1995). *Shaping space: the dynamics of three-dimensional design*. Harcourt Brace College Publishers.
- Zevi, B. (2015). *Mimarlığı Görebilmek*. İstanbul: Daimon Yayınları.







