

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

20. YÜZYIL MİMARLIK ORTAMINDA İÇ-DİŞ İLİŞKİSİ KAVRAMININ DÖNÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Setenay KARAARSLAN

1406010033

Anabilim Dalı: Mimarlık

Program: Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI

HAZİRAN 2022

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

20. YÜZYIL MİMARLIK ORTAMINDA İÇ-DİŞ İLİŞKİSİ KAVRAMININ DÖNÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Setenay KARAARSLAN

1406010033

Anabilim Dalı: Mimarlık

Program: Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI

Jüri üyeleri: Prof. Dr. Neslihan DOSTOĞLU

Doç. Dr. Neşe ÇAKICI ALP

HAZİRAN 2022

ÖNSÖZ

Her şeyden önce, tezimin ilk günlerinden beri bana her konuda destek olan danışmanım Doç. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI'ya faydalı yorumları, ilhamı, motivasyonu ve desteği için en içten teşekkürlerimi sunarım. Sizinle birlikte çalıştığım sürece hem akademik hem de profesyonel hayatımda kendimi geliştirme fırsatı verdiğiniz için her zaman şanslı hissettim. Aynı zamanda değerli yorumları ve katkılarını sunan jüri üyelerim Prof. Dr. Neslihan DOSTOĞLU ve Doç. Dr. Neşe ÇAKICI ALP hocalarıma teşekkür ederim.

Tüm sevgileri, destekleri ve bana olan inançları için annem ve babama özel bir teşekkür etmek istiyorum.

Son olarak, İstanbul Kültür Üniversitesi'ndeki her hocama mesleki eğitimimin her aşamasında bana yol gösterdikleri ve destekledikleri için çok teşekkür ederim.

Setenay KARAARSLAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ŞEKİL LİSTESİ	v
TABLO LİSTESİ.....	x
ÖZET.....	xi
ABSTRACT	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu, Problemi ve Araştırma Soruları	4
1.2. Çalışmanın Amacı.....	6
1.3. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları.....	6
1.4. Çalışmanın Yöntemi.....	7
1.4.1. Veri Toplama ve Analiz Teknikleri	7
1.4.2. Örnek Seçimi ve Değerlendirme Kriterleri	10
2. 20. YÜZYIL: KURAMSAL ÇERÇEVE	14
2.1. 1900-1944 Dönemi: Erken 20. Yüzyıl Mimarlığı	19
2.1.1. Modern Mimarlığın 1. Aşaması	20
2.1.1.1. Mimari Akımlar ve Eğilimler	33
2.1.1.2. Modern Mimarlıkta İç-Dış İlişkisi	54
2.1.1.3. Modern Mimari ve Konut	58
2.2. 1945-1969 Dönemi: 2. Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık	69
2.2.1. Modern Mimarlığın 2. Aşaması	71
2.2.1.1. Geç Modern	79
2.2.1.2. Mimari Akımlar ve Eğilimler	86
2.2.1.3. Savaş Sonrası Dönemde İç-Dış İlişkisi	94
2.2.1.4. Savaş Sonrası Dönemde Yeni Konut Üretimleri	98
2.3. 1970-2000 Dönemi: Yeni Mimarlık Arayışları	103
2.3.1. Postmodern Hareket	104
2.3.1.1. Mimari Akımlar ve Eğilimler	109

2.3.1.2.	Postmodern Dönemde İç-Dış İlişkisi	113
2.3.1.3.	Postmodern Konut.....	117
2.4.	Bölüm Sonucu.....	119
3.	MİMARİDE İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ	125
3.1.	Kavramsal Çerçeve.....	125
3.1.1.	Mekân	126
3.1.2.	İç Mekân	128
3.1.3.	Dış Mekân.....	129
3.1.4.	Eşik Mekânlar	131
3.1.5.	İç-Dış İlişkisi.....	133
3.2.	İç-Dış İlişkisinin Bağlı Olduğu Faktörler	135
3.2.1.	Mekânsal Faktörler.....	135
3.2.2.	Bilişsel Faktörler.....	139
3.2.3.	Bağlamsal Faktörler	143
3.3.	Bölüm Sonucu.....	146
4.	KONUT ÖRNEKLERİ ANALİZİ	148
4.1.	1900-1944 Dönemi Konutları İncelemesi.....	156
4.1.1.	Gamble House (1908).....	156
4.1.2.	Schindler House (1922)	161
4.1.3.	Schröder House (1925).....	165
4.1.4.	Villa Savoye (1929-31).....	169
4.1.5.	Villa Mairea (1939).....	174
4.1.6.	Fallingwater House (1939)	179
4.2.	1945-1969 Dönemi Konutları İncelemesi.....	184
4.2.1.	Eames House (1949)	184
4.2.2.	Glass House (1949)	187
4.2.3.	Farnsworth House (1951)	190
4.2.4.	Canoas House (1954).....	193
4.2.5.	Venturi House (1964).....	196

4.2.6.	Rogers House (1968).....	199
4.3.	1970-2000 Dönemi Konutları İncelemesi.....	202
4.3.1.	House VI (1975).....	202
4.3.2.	Hopkins House (1976)	205
4.3.3.	Gehry House (1978).....	208
4.3.4.	Bordeaux House (1998)	212
4.3.5.	Mobius House (1998).....	216
4.3.6.	Y House (1999).....	219
4.4.	Bölüm Sonucu.....	222
5.	BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ	223
5.1.	1900-1944 Dönemi.....	223
5.2.	1945-1969 Dönemi.....	240
5.3.	1970-2000 Dönemi.....	253
5.4.	Bölüm Sonucu.....	265
6.	SONUÇ VE TARTIŞMA.....	279
KAYNAKÇA		285

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1. Tez Akış Şeması	3
Şekil 1.2. Soyutlama Süreci	8
Şekil 1.3. Çizge Kuramı.....	9
Şekil 1.4. 1900-1944 Dönemi ve 1945-1969 Dönemi Konutları	12
Şekil 1.5. 1970-2000 Dönemi Konutları	13
Şekil 2.1. 20. Yüzyıl Mimarisi Kronolojik Çizelgesi.....	18
Şekil 2.2. Fagus Fabrikası.....	23
Şekil 2.3. Steiner Evi	26
Şekil 2.4. Wainwright Binası	27
Şekil 2.5. Fallingwater House/Frank Lloyd Wright	28
Şekil 2.6. Domino House.....	29
Şekil 2.7. Yeni Bir Mimariye Doğru Beş Nokta Temsili.....	30
Şekil 2.8. Barselona Pavyonunun Dış Mekânı	30
Şekil 2.9. Barselona Pavyonunun İç Mekânı	31
Şekil 2.10. Friedrichstrasse Skyscraper, Berlin	31
Şekil 2.11. Walter Gropius-Bauhaus Okulu	32
Şekil 2.12. Burnham & Root, Reliance Building, Chicago, 1890–94	33
Şekil 2.13. William Le Baron Jenney, Home Insurance Building, Chicago, 1884	33
Şekil 2.14. 20. Yüzyıl Mimarisinin Üslup ve Yaklaşımları.....	34
Şekil 2.15. Art Nouveau.....	36
Şekil 2.16. Arts and Crafts.....	37
Şekil 2.17. Deutscher Werkbund	38
Şekil 2.18. Organik Mimari	40
Şekil 2.19. Kübist Mimari.....	41
Şekil 2.20. Dadaist Mimari.....	43
Şekil 2.21. Sürrealist Mimari.....	45
Şekil 2.22. Art Deco	46
Şekil 2.23. Fütürist Mimari.....	47
Şekil 2.24. Dışavurumculuk.....	48
Şekil 2.25. De Stijl.....	49

Şekil 2.26. Bauhaus	50
Şekil 2.27. Uluslararası Üslup	51
Şekil 2.28. Pürist Mimari.....	52
Şekil 2.29. Konstrüktivizm	53
Şekil 2.30. İşlevselcilik.....	53
Şekil 2.31. Exeter Kütüphanesi	55
Şekil 2.32. X-Ray Estetiği ile Tasarlanan Yapılar.....	58
Şekil 2.33. İnsan-Mekân Arasındaki İlişki	59
Şekil 2.34. Modern Konut ve Sağlık İlişkisini Gösteren Konut Örnekleri	62
Şekil 2.35. Le Corbusier-Maison Citrohan (1920).....	64
Şekil 2.36. Mies van der Rohe-Tugendhat House Oturma Odası Eskizleri	67
Şekil 2.37. Mies van der Rohe-Resor House Oturma Odası Eskizleri.....	68
Şekil 2.38. İki Yönlü Bakış Açısı	68
Şekil 2.39. Villa Foscari ve Villa Stein-de Monzie Arasındaki Karşılaştırma.....	76
Şekil 2.40. a)Pombidou Merkezi, b)Gunma Modern Sanat Müzesi, c)Sainsbury Merkezi.....	82
Şekil 2.41. Geç Modern Dönem	85
Şekil 2.42. 1945-1969 Dönemi Mimari Akım ve Eğilimler	87
Şekil 2.43. Alison and Peter Smithson, House in Soho, London.....	89
Şekil 2.44. Brütalizm	89
Şekil 2.45. Minimalist Mimari.....	90
Şekil 2.46. La Tendenza.....	91
Şekil 2.47. 1966 Living Pod- David Greene	92
Şekil 2.48. No-Stop City/Archigram 1964	93
Şekil 2.49. Continuous Monument/Superstudio 1969	94
Şekil 2.50. Radikal Hareket	94
Şekil 2.51. Amsterdam Yetimhanesi-Aldo van Eyck 1960	97
Şekil 2.52. İç Sokaklar Dizisi	98
Şekil 2.53. a) Byker Wall b) Pruitt Igoe	100
Şekil 2.54. Eames House-Case Study Houses Programı	101
Şekil 2.55. 15 Temmuz 1972 Pruitt-Igoe Konutunun Yıkım Anı	104
Şekil 2.56. Neue Staatsgalerie-James Stirling.....	106
Şekil 2.57. Disney's BoardWalk, Florida-Robert Stern.....	107
Şekil 2.58. Plocek House-Fargo Moorehead Kültür Merkezi.....	109
Şekil 2.59. Ekolojik Mimari	111
Şekil 2.60. Dekonstrüktivist Mimari.....	112
Şekil 2.61. Parametrik Tasarım	113

Şekil 2.62. Ördek ve Süslenmiş Baraka	114
Şekil 2.63. House III-Peter Eisenman (1971).....	114
Şekil 2.64. Le Presnoy Sanat Merkezi-Bernard Tschumi/1991-1997	116
Şekil 2.65. Le Presnoy Sanat Merkezi-Sinematik Görünüş (Bernard Tschumi)	117
Şekil 2.66. Kavram Haritası	120
Şekil 2.67. İç-dış İlişkisi Kavramının Tarihsel Arka Planı	121
Şekil 2.68. Metin Kodlama Haritası	124
Şekil 3.1. İç-Dış İlişkisi Oluşum Diyagramı	126
Şekil 3.2. Mekânı İfade Eden Üç Doğal Ortam	127
Şekil 3.3. Pozitif-Negatif Dış Mekân	130
Şekil 3.4. Alexander'ın Dış Mekân Önerisi.....	130
Şekil 3.5. Dışarının İç Mekâna Dahil Edilmesi	131
Şekil 3.6. İç-dış İlişkisinde Geçiş Mekânının Oluşumu.....	132
Şekil 3.7. İç-Dış Mekân Hiyerarşisi.....	134
Şekil 3.8. Mekânsal İlişkiler	136
Şekil 3.9. Sınırlar	137
Şekil 3.10. Açıklıklar.....	137
Şekil 3.11. İç ve Dış Mekân İlişkisi Temsili	138
Şekil 3.12. Akışkan Mekân	139
Şekil 3.13. İnsan Davranışını Etkileyen Faktörler	141
Şekil 3.14. Bina Cephesi ve Kabuğu	145
Şekil 3.15. Kentsel Çevre-Mekân-İnsan	146
Şekil 4.1. Çalışmada Kullanılan Üç Yaklaşım	148
Şekil 4.2. Mekânsal Organizasyon Analizi Örnek Temsilleri	150
Şekil 4.3. Mekânsal İlişkiler Analizi Örnek Temsilleri	150
Şekil 4.4. Mekânda Katmanlama.....	151
Şekil 4.5. a) Mekânların Katmanlaşması, b) Hacimlerin Katmanlaşması, c) Programların Katmanlaşması.....	151
Şekil 4.6. Çevreleme Analizi Örnek Temsilleri	152
Şekil 4.7. Eşik Mekân Değerlendirme Parametreleri.....	153
Şekil 4.8. Mahremiyet Seviyeleri	154
Şekil 4.9. İç ve Dış Mekân Algısı Analizi Örnek Temsili	154
Şekil 4.10. Konut Analizlerinin Dayandığı Kaynaklar	156
Şekil 4.11. Gamble House Analizi	160
Şekil 4.12. Schindler House Analizi.....	164
Şekil 4.13. Schröder House Analizi	168
Şekil 4.14. Villa Savoye.....	173

Şekil 4.15. Villa Mairea Analizi	178
Şekil 4.16. Fallingwater House Analizi.....	183
Şekil 4.17. Eames House Analizi.....	186
Şekil 4.18. Glass House Analizi.....	189
Şekil 4.19. Farnsworth House Analizi	192
Şekil 4.20. Canoas House Analizi	195
Şekil 4.21. Venturi House Analizi	198
Şekil 4.22. Rogers House Analizi	201
Şekil 4.23. House VI Analizi	204
Şekil 4.24. Hopkins House Analizi.....	207
Şekil 4.25. Gehry House Analizi	211
Şekil 4.26. Bordeaux House Analizi.....	215
Şekil 4.27. Mobius House Analizi	218
Şekil 4.28. Y House Analizi	221
Şekil 5.1. 1900-1944 Dönemi Konutları Plan-Kesit-Görünüşleri.....	224
Şekil 5.2. 1900-1944 Dönemi Konutları Mekânsal Organizasyon Analizi.....	225
Şekil 5.3. 1900-1944 Dönemi Mekânların Programlara Göre Organizasyonu.....	227
Şekil 5.4. 1900-1944 Dönemi Mekânsal İlişkiler Analizi	229
Şekil 5.5. 1900-1944 Dönemi Çevreleme Analizi.....	231
Şekil 5.6. 1900-1944 Dönemi İç-Dış Mekân Hiyerarşisi Analizi.....	232
Şekil 5.7. 1900-1944 Dönemi Eşik Mekân Analizi.....	233
Şekil 5.8. 1900-1944 Dönemi Özel-Kamusal Mekân Analizi	234
Şekil 5.9. 1900-1944 Dönemi İç-Dış Mekân Algısı Analizi	235
Şekil 5.10. 1900-1944 Dönemi Transparanlık Analizi	236
Şekil 5.11. 1900-1944 Dönemi Kabuk Analizi	237
Şekil 5.12. 1900-1944 Dönemi Kodlama/Katmanlaşma Analizi	239
Şekil 5.13. 1945-1969 Dönemi Konutları Plan-Kesit-Görünüşleri.....	240
Şekil 5.14. 1945-1969 Dönemi Mekânsal Organizasyon Analizi	241
Şekil 5.15. 1945-1969 Dönemi Mekânların Programlara Göre Organizasyonu.....	242
Şekil 5.16. 1945-1969 Dönemi Mekânsal İlişkiler Analizi	244
Şekil 5.17. 1945-1969 Dönemi Çevreleme Analizi.....	245
Şekil 5.18. 1945-1969 Dönemi İç-Dış Mekân Hiyerarşisi Analizi.....	246
Şekil 5.19. 1945-1969 Dönemi Eşik Mekân Analizi.....	247
Şekil 5.20. 1945-1969 Dönemi Özel-Kamusal Mekân Analizi	248
Şekil 5.21. 1945-1969 Dönemi İç-Dış Mekân Algısı Analizi	249
Şekil 5.22. 1945-1969 Dönemi Transparanlık Analizi	250
Şekil 5.23. 1945-1969 Dönemi Kabuk Analizi.....	251

Şekil 5.24. 1945-1969 Dönemi Metin Kodlama/Katmanlaşma Analizi.....	252
Şekil 5.25. 1970-2000 Dönemi Konutları Plan-Kesit-Görünüşleri.....	253
Şekil 5.26. 1970-2000 Dönemi Mekânsal Organizasyon Analizi	254
Şekil 5.27. 1970-2000 Dönemi Mekânların Programlara Göre Organizasyonu.....	256
Şekil 5.28. 1970-2000 Dönemi Mekânsal İlişkiler Analizi	257
Şekil 5.29. 1970-2000 Dönemi Çevreleme Analizi.....	258
Şekil 5.30. 1970-2000 Dönemi İç-Dış Mekân Hiyerarşisi Analizi.....	259
Şekil 5.31. 1970-2000 Dönemi Eşik Mekân Analizi.....	260
Şekil 5.32. 1970-2000 Dönemi Özel-Kamusal Mekân Analizi	260
Şekil 5.33. 1970-2000 Dönemi İç-Dış Mekân Algısı Analizi	261
Şekil 5.34. 1970-2000 Konutları Transparanlık Analizi	262
Şekil 5.35. 1970-2000 Dönemi Kabuk Analizi	263
Şekil 5.36. 1970-2000 Dönemi Metin Kodlama/Katmanlaşma Analizi.....	264
Şekil 5.37. Mekânsal Faktörlerin Genel Bulguları	268
Şekil 5.38. Bilişsel Faktörlerin Genel Bulguları	269
Şekil 5.39. Heykelsi-Nötr-Doğayla Bütünleşik Yaklaşım Ait Konut Örnekleri.....	270
Şekil 5.40. Metin Kodlama/Katmanlaşma Analizi Genel Bulguları	272
Şekil 5.41. 20. Yüzyıl Genel Bulguları ve Dönemler Arası Karşılaştırmalar.....	273
Şekil 5.42. Konutların Görsel Temsilleri.....	274
Şekil 5.43. 20. Yüzyıl İç-Dış İlişkisi Genel Karşılaştırma Grafiği.....	275
Şekil 5.44. De Stijl/Kübizm-Dekonstrüktivizm Karşılaştırması	276
Şekil 5.45. Arts&Crafts-Organik Mimari Karşılaştırması.....	277
Şekil 5.46. Uluslararası Üslup-Yüzyıl Ortası Modern-Postmodern Hareket Karşılaştırması.....	278

TABLO LİSTESİ

Tablo 1.1. Metin Kodlama	10
Tablo 2.1. Modern Mimarının Gelişimini Etkileyen Teorisyenler ve Yapıları	25
Tablo 2.2. Modern Mimarlığın Karakteristik Özellikleri ve Uygulama Fikirleri	32
Tablo 2.3. Organik-İnorganik Mimari Karşılaştırması	39
Tablo 2.4. İdeolojik, Biçimsel ve Tasarım Fikirleri Açısından Mimari Eğilimlerin Sınıflandırılması.....	83



Enstitü: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Anabilim Dalı: Mimarlık

Programı: Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans – Haziran 2022

ÖZET

Mimarinin hikâyesi iç ve dış mekânı ayıran bir sınır yaratılması ile başlar. Mimaride iç ve dış diyalektiği ise yaşam alanlarının tanımlanması ve sınırlandırılması için gereklilik olmuştur. 20. yüzyıl mimarlık ortamında iç-dış ilişkisi üzerine farklı düşünceler ortaya konmuş ve mimarlar bu ikili ilişkiyi, insanın talebine uygun bir şekilde yanıt vermek amacıyla birçok yöntem ve formla ifade etmişlerdir. Bu nedenle, bu diyalektik arasındaki bağlantıyı kavramak, mimarların doğru bir iç-dış mekân ilişkisi kurmasını desteklemektedir. Konutlar ise insan yaşamıyla doğrudan ilgilidir; büyük ve korumasız dış dünyadan ayrılan güvenli bir iç mekân yaratma görevini üstlenirler. Dolayısıyla bu tez, iç-dış ilişkisinin en belirgin görüldüğü yapılar olan konutlara odaklanmıştır. Aynı zamanda, çeşitli tasarım yaklaşımlarıyla kurulan iç-dış mekân ilişkisi, eleştirel bir yaklaşımla ele alınmıştır ve 20. yüzyılın iç-dış bütünlüğü, kopması, karmaşıklığı gibi kavramları yeniden değerlendirilmiştir. Bu ifadelere ek olarak, bu tez iç ve dış mekânı iki karşıt olarak konumlandırmaktan ziyade birbirleriyle çeşitli yollarla kurdukları ilişkilerin önemini vurgulayan yeni bir yorum getirmeye çalışmıştır.

Çalışmanın tarihsel ve teorik arka planı, yalnızca kırılma noktalarını ifade etmekle kalmaz, çalışmanın ortaya koyduğu sorunsalları da aydınlatmayı amaçlar. Tez 20. yüzyıl mimarlığını üç çerçevede ele almıştır. Bunlar: 1900-1944 yılları arası erken 20. yüzyıl mimarlığı, 1945-1969 yılları arası İkinci Dünya Savaşı sonrası mimarlık yaklaşımları ve 1970-2000 yılları arası yeni mimarlık arayışlarıdır. 1945-1969 dönemi, modern dönemden postmodern döneme bir geçişi simgelediği gibi iç ve dış mekân ilişkilerinde de dönüşümün başladığı dönem niteliğini taşır. Bununla beraber, 20. yüzyıl genelinde, iç-dış bütünlüğü ve iç-dış kopması/karmaşası gibi genelleşen

sınıflandırmaların altında çeşitli alt yaklaşımlarının olduğu tezin ana tartışma konularından biri olmuştur.

Dönemler arasında değişen iç-dış diyalektiğinin sebeplerini araştırmak; iç-dış ilişkisini oluşturan kompozisyon ilkelerini detaylandırmak; geçiş mekânları, sınır, iç-dış bağlantılarına odaklanmak ve iç-dış ilişkisine yönelik biçimsel ve kavramsal fikirleri tartışmak çalışmanın genel amacını oluşturmuştur.

Çalışmanın yöntem bölümü, bu konuları yapılandırmak ve konutlarda iç-dış mekân ilişkilerinin nasıl oluştuğunu daha yakından incelemek için vaka çalışmalarını kullanmıştır. Seçilen örnekler, döneminin özelliklerini daha açık bir şekilde ortaya koyduğu için ikonik konutlar içinden belirlenmiştir. Bu örnekler, iç-dış ilişkisine vurgularının olması dikkate alınarak sınırlandırılmıştır. Tez, iç-dış ilişkisini mekânsal, bilişsel ve bağlamsal olmak üzere birbiriyle bağlantılı üç yaklaşım üzerinden okur. Burada önerilen, iç-dış ilişkisini tanımlayan üç bakış açısı sağlamaktır. Bir dizi ilişkisel diyagramla temsil edilerek toplanan veriler, konutların iç-dış ilişkisi ile ilgili verdikleri ana kararlarının girdi kaynağını oluşturmuştur. Elde edilen bulgular, hipotez ve teorik/tarihsel arka plan bağlamında tartışılmıştır. Bununla birlikte, geçmiş tasarım yaklaşımlarının incelenmesiyle, tezin hem pratik hem de teorik olarak günümüze referans olması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: İç-dış ilişkisi, konut, 20.yüzyıl mimarisi

Institute: Institute of Graduate Studies

Department: Architecture

Programme: Architectural Design

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI

Degree Awarded and Date: Master's Degree-June 2022

ABSTRACT

The creation of a border dividing the interior and exterior begins the architectural story. The relationship between interior and exterior in architecture has become essential for defining and delimiting living spaces. In the 20th century architectural environment, different ideas were put forward on the relationship between interior and exterior, and architects expressed this dual relationship with many methods and forms to respond appropriately to human demand. Therefore, grasping the connection between this dialectic supports architects to establish a correct interior-exterior relationship. Houses, on the other hand, are directly related to human life; they undertake the task of creating a safe interior space separated from the large and unprotected outside world. Therefore, this thesis focuses on houses, which are the structures where the interior-exterior relationship is most evident. At the same time, the relationship between interior and exterior, established through various design approaches, has been critically addressed and concepts such as interior-exterior continuity, separate, and complexity of the 20th century have been re-evaluated. In addition to these statements, this thesis has tried to bring a new interpretation that emphasizes the importance of the relationships they establish with each other in various ways, rather than positioning the interior and exterior as two opposites.

The historical and theoretical background of the study not only expresses the breaking points but also aims to illuminate the problems revealed by the study. The thesis deals with 20th-century lectures in three frameworks. These are the early 20th-century architecture between 1900-1944, the post-World War II architectural approaches between 1945-1969, and the search for new architecture between 1970-2000. The period 1945-1969 symbolizes a transition from the modern period to the postmodern

period, as well as the period in which the transformation in interior and exterior relations begins. However, in the 20th century, it has been one of the main discussion topics of the thesis, which has various sub-approaches under the generalized classifications such as interior-exterior integrity and internal-external separate/confusion.

To investigate the causes of the interior-exterior dialectic that changed between periods; to detail the principles of composition that make up the interior-exterior relationship; The general purpose of the study is to focus on transition (in-between) spaces, border, and internal-external connections, and to discuss formal and conceptual ideas regarding the internal-external relationship.

The method section of the study used case studies to structure these issues and to examine more closely how interior-exterior relationships are formed in houses. The selected examples were determined among iconic houses as they reveal the characteristics of the period more clearly. These examples are limited by considering their emphasis on the interior-exterior relationship. The thesis reads the interior-exterior relationship through three interrelated approaches: spatial, cognitive, and, contextual. What is suggested here is to provide three perspectives that define the interior-exterior relationship. The data collected, represented by a series of relational diagrams, constituted the input source of the main decisions they made about the interior-exterior relationship of the houses. The findings are discussed in the context of the hypothesis and theoretical/historical background. However, by examining past design approaches, it is aimed that the thesis is a reference to the present, both practically and theoretically.

Keywords: Interior-exterior relationship, house, 20th-century architecture

1. GİRİŞ

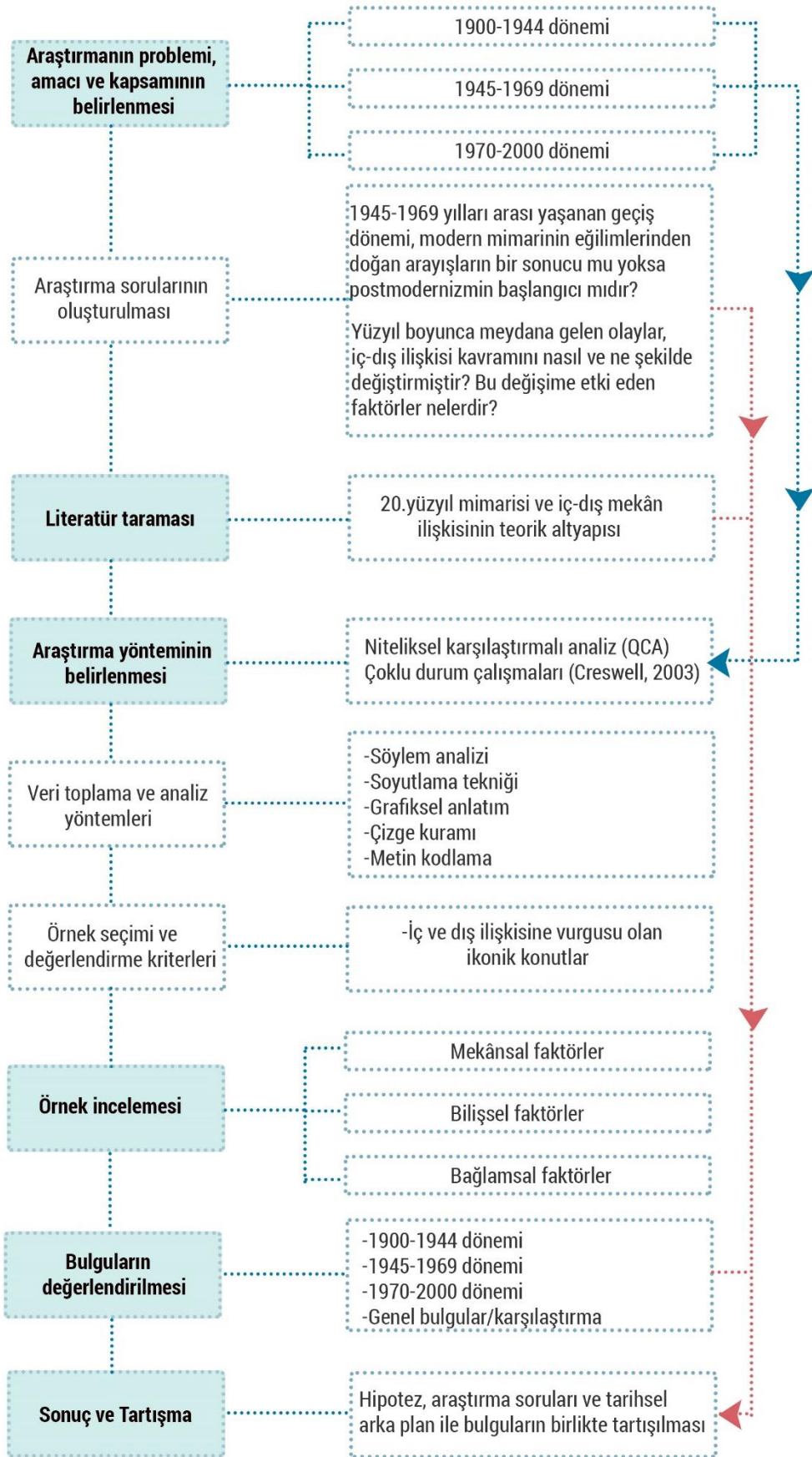
Mimarlık; içeride ve dışarıda olmak üzere iki farklı dünya arasında varlığını sürdüren bir niteliğe sahiptir. İç ve dış mekân algısal olarak ayrı olduğundan ikisi arasında bağlantı kurmak, mimarın temel ve zorlu görevlerinden biri haline gelmiştir. İç ve dış mekânın anlamları; teşhir, çevreleme, koruma veya güvenlik çağrışımlarıyla beraber tam olarak kavranabilmesi için iki dünya arasında bir bağlantı kurmak büyük önem taşır. İç ve dış arasındaki ilişkiyi değiştiren bu bağlantıdır (Lo, 1986:31). Bununla birlikte, iç ve dış mekân, doğrudan deneyimdeki bir ikiliği yansıtır, iç ve dış dünya bir arada görülmez. Bu durum, aradaki bir mekânın varlığını belirtir. Dolayısıyla bu ilişkiyi mümkün kılan, hem içten dışa hem de dıştan içe tasarlamaya olanak sağlayan eşik mekânlardır. Kültür, iklim, inşaat teknikleri, mimarın yaratıcılığı ve amacı, ekonomik-politik-sosyal durumlar iç-dış ilişkisine yeni bir kimlik verebilir ve bunların her birinin etkinliği ve rolü de farklıdır. Aynı zamanda, iç ve dış ilişkisi, çeşitli mekânsal bağlantılar ve organizasyonlar sonucu oluşur ve bunlar, fiziksel ve sosyal bağlamdan güçlü bir şekilde etkilenir. Bu sebeple, bu ikili ilişkinin kurulmasında mekânsal, bilişsel ve bağlamsal çeşitli faktörler iç içe geçen, bağlantılı bir sistemi oluşturmaktadır ve bir arada tartışılması önemli bir konu haline gelmektedir.

20. yüzyılın en önemli konularından biri iç-dış ilişkisi kavramı olmuştur ve bu ilişki en belirgin olarak özel konutlarda öne çıkmıştır. Özel konutlar mimarlık tarihi boyunca önemli bir rol oynamıştır. Çünkü konut, insanın içinde kalabileceği ve güvenle hareket edebileceği bir barınak ihtiyacını karşılar. Aynı zamanda, özel konutlar, yalnızca kişiden kişiye değil, nesilden nesile değişen daha özel arzuların simgesini oluşturmuştur. Özel konutun yüzyıllar boyunca evrimleşmesinin ve gelişmesinin asıl nedeni ise mahremiyet kavramındaki değişikliklerdir. Bu bağlamda, bir konutun inşası aslında güvenliği yeniden inşa etme görevi ile sonuçlanmıştır: Dış dünyadan ayrılmış, güvenli bir iç mekân yaratılır. Bir konutun insanın doğuştan gelen barınma ihtiyacını nasıl karşıladığını anlamak için iç ve dış mekânın doğasını ve ikisi arasındaki farklılığın aralarındaki ilişkiyi nasıl etkilediğini anlamak gerekmektedir.

20. yüzyılın ilk yarısı, erken modern mimari hareketlerle birlikte modernizmin ortaya çıkışı ve gelişimi, iç-dış mekân kavramlarının gelişimi ve mimarlığın biçim sanatından mekân sanatına doğru evrilmesi ile doğrudan ilişkili olmuştur. Colomina (2019)'nın da belirttiği gibi X-Ray gibi tıbbi teknolojiadaki gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının

yaygınlaşması, modern mimaride iç-dış, mahremiyet-kamusallık gibi kavramların doğmasına neden olmuştur. Modern mimari, çalışma kapsamında İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olmak üzere iki aşamada ele alınmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın önemli bir kırılma noktası alınmasının sebebi, savaşın bina teknolojisinde yeniliği ve buna bağlı olarak mimari olasılıkları teşvik etmede önemli bir faktör olmasıdır. Bununla birlikte, savaş zamanındaki endüstriyel talepler, çelik ve diğer yapı malzemelerinin azalmasına neden olmuş ve alüminyum gibi yeni malzemelerin benimsenmesine yol açmıştır. Dolayısıyla bu değişiklikler, iç-dış mekân ilişkisinde de önemli farklılıklara sebep olmuştur. Modern mimaride genel olarak iç ve dış hakkında iki önemli varsayım yapılmıştır: Birincisi, bir binanın sosyal programının binanın dışından okunması gerektiği, diğer varsayım, iç mekânların ve hacimlerin de okunması gerektiği olmuştur. Schumacher'e göre bu fikirler birbiriyle bağlantılıdır (Schumacher, 2002). Aynı zamanda, modern mimari, cevaplanması gereken özel ihtiyaç ve koşullara göre, içeriden dışarıya gelişme yaklaşımına dayanmaktadır. Bu yaklaşım, iç ve dış arasında süreklilik sağlayarak içeriğin kendisini dışarıda anlatması olmuştur. Bununla birlikte, modernist mekânsal stratejiler daha sonra homojen mekânsal etkileri nedeniyle geniş çapta tepki görmüştür. Postmodernizm ile başlayan mimari üsluplar ve yaklaşımlar, modern harekete bağlı homojen yapı geleneğinin aksine, mimarlığı heterojen ve özerk olarak kurmaya çalışmıştır. İç-dış arasındaki bu gerilim, modern mimaride olduğu kadar modern sonrası yaklaşımlarda da yerini iç-dış kopması, iç ve dışta karmaşıklık, iç-dış katlanması gibi yeni ifadelerle bırakmıştır (Venturi, 1966).

Bu tez, iç-dış ilişkisinin sistemli bir şekilde anlaşılmasını ve 20. yüzyıldaki iç-dış mekân ilişkisindeki değişimini görmeyi amaçlamaktadır. Araştırma yöntemi teorik ve analitik yaklaşımlara dayanmaktadır. Çalışma, eleştirel teori ve tasarım bilgisine dayandığı sorunsalla ilgili olarak geliştirilmiştir. Bu çalışmanın öne sürdüğü hipotezler iki ana adımda yapılandırılmıştır. İlk olarak, çalışmanın teorik temelleri ve arka planı oluşturulur. Literatürün, teorik fikirlerin ve bu fikirleri temsil eden yapıların araştırılmasıyla, mimaride iç-dış ilişkisi sorunsalı aydınlatılır. Bu tarihsel ve teorik arka plan, 20. yüzyılın teorik ve tasarım çıkarımlarını ortaya koyar. İkinci olarak, çalışma, iç-dış mekân ilişkisinin nasıl üretildiği ve ne şekilde değiştiği fikrini öne sürdüğü için iç-dış ilişkisiyle ilgili yeni bir yorum geliştirmeye odaklanılmıştır. Dolayısıyla, konuları karşılaştırabilmek için dış mekân ve iç mekân ilişkilerini listeleyen bir sistem kurulmuştur (Şekil 1.1).



Şekil 1.1. Tez Akış Şeması

Üç çerçeveye dayanan örneklerin araştırılması, farklı yönlere vurgu yapar, ancak büyük ölçüde birbiriyle ilişkilidir. Burada önerilen, iç ve dış ilişkisini tanımlayacak şekilde üç bakış açısı sağlamaktır. Birincisi, konutların mekânsal ilişkilerini ve organizasyonlarını kavramaya izin veren “mekânsal yaklaşım”dır. Mekânın analizi bir yandan fiziksel mekânla ilgilidir, ancak aynı zamanda mekân kullanımını etkileyen idealler ve sosyal bağlamlarla da ilgilidir. Fiziksel mekân sosyal bir boyuta da sahip olduğundan ikinci olarak, bu tez, fenomenolojik bir kurgu aracılığıyla, iç ve dış ilişkisinin özünün ortaya çıkarmak amacıyla insan ve çevre ilişkisine odaklanmıştır. Üçüncü yaklaşım olarak, mimari tasarımı etkileyen dış unsurların kullanımını içeren “bağlamsal yaklaşım” ele alınmıştır. Bağlam, mimari tasarımda konum, iklim, yön gibi fiziksel ve sosyal, kültürel ve ekonomik unsurlar gibi fiziksel olmayan unsurları içerebilir (Steiner ve Forman, 2016). Bir dizi ilişkisel diyagramla temsil edilerek toplanan veriler, konutların iç-dış mekân ilişkisi hakkında verilen kararlarının ana girdi kaynağı haline gelmiştir. Elde edilen bulgular, hipotez ve teorik-tarihsel arka plan bağlamında tartışılmış ve sonuçlar çıkarılmıştır.

1.1. Araştırmanın Konusu, Problemi ve Araştırma Soruları

Erken 20. yüzyıl mimarlığında standartlaşmanın ve yabancılaşmanın ortaya çıktığı, işlevselliğin estetik kaygıların önüne geçtiği bir dönem yaşanmasına rağmen modern mimari sadece tek bir üsluba değil, mimariyi zenginleştiren, birbirine zıt ya da paralel çeşitli yaklaşımlara sahip olmuştur. 2. Dünya Savaşı'nın etkisiyle yeni yaklaşımların ve değişimlerin ortaya çıktığı modernden postmoderne geçiş süreci yaşanmıştır. Bununla birlikte, değişim kavramı fikir birliğine varmış olsa da ve bunun postmodernist bir değişim mi yoksa geç modernist bir dönem mi yaşandığı belirlenmemiş, fikir birliği yeni bir çağda önemli bir değişikliğin meydana geldiği yönündedir.

Bu bağlamda şu sorulara yanıt aranmıştır:

- 1945-1969 yılları arası yaşanan geçiş dönemi, modern mimarinin eğilimlerinden doğan arayışların bir sonucu mu yoksa postmodernizmin başlangıcı mıdır?”
- Modernizmin bazı yönlerini reddetmesine rağmen bu dönemin bazı yapılarının farklı bir üslup adı altında değil de “geç modern” olarak ifade edilmesinin sebepleri nelerdir?

Bununla birlikte, mimarlar farklı dönemlerde değişen iç ve dış diyalektiğini, insanın talebine uygun bir yanıt vermek için birçok yöntem ve formla ifade etmişlerdir. İç ve dış mekânın temelini ve aralarındaki farklılığı anlamak, mimarların doğru bir “iç-dış

ilişkisi” kurmasına ve kullanıcının memnuniyetini karşılayan kaliteli mekânlar yaratmasına destek olabilir. Buna ek olarak konutlarda geleneksel iç-dış ayrımı yerine sınırların bulanıklaştığı ara mekânların üretilmesi günümüzün önemli konularından biri haline gelmiştir. Bu nedenle, ikisi arasındaki farklılığı anlayabilmek için öncelikle iç ve dış arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin nereden kaynaklandığını kavramak gerekmektedir.

Bu ifade bağlamında şu sorulara yanıt aranmıştır:

- İç-dış ilişkisini kurmak, 20. yüzyıl mimarlarının tasarım kararlarını etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Yüzyıl boyunca meydana gelen olaylar, iç-dış ilişkisi kavramını nasıl ve ne şekilde değiştirmiştir? Bu değişime etki eden faktörler nelerdir?
- Dönemlerde giren farklı üslupların ve yaklaşımların iç-dış ilişkisine etkisi var mıdır? Ortak üsluba veya yaklaşıma sahip konutlar bu ikili ilişkiye ortak davranışlar mı içermektedir?

Mekânlar arasındaki bağlantılar değiştiğinde iç-dış mekân ilişkisi de değişir. Karmaşık yapılara sahip mekânların mekânı heterojen kıldığını, ayırık mekânların ise homojen olduğu ifade edilmiştir. Modernist “homojenlik” ve postmodern “heterojenlik” söylemi bağlamında:

- “Daha karmaşık mekânsal ilişkilere sahip konutların, iç ve dış mekân ilişkilerinde de her zaman karmaşıklık yarattığı söylenebilir mi?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Çalışmanın hipotezleri ise şöyle sıralabilir:

- Modern ve postmodern mimarların iç-dış bütünlüğü ve iç-dış kopması/karmaşası gibi genelleşen sınıflandırmaların altında çeşitli alt yaklaşımlarının olduğu düşünülmektedir.
- Mimarlar, iç-dış ilişkisini oluşturan mimari tasarım kararlarını tüm ölçeklerde dikkate alan bütünsel bir çerçevede almıştır.
- İç-dış mekân ilişkisini birbiriyle bağlantılı olan mekânsal-bilişsel ve bağlamsal faktörlerle değerlendirmek, bu diyalektiğin daha sistematik bir şekilde anlaşılmasını sağlar.
- Mimarların kullandıkları temsil araçları bu iki kavram üzerine ortaya koydukları düşüncelerini ve iç-dış ilişkisinin farklı dönemlerde nasıl vurgulandığını görmek için önemli veriler sağlamaktadır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Yukarıda tanımlanan ifadelerden hareketle bu çalışma dört ana amaç ortaya koymaktadır:

- Dönemlerdeki kırılma noktalarının konutlara yansımalarını incelemeyi, bu dönemler arasında değişen iç-dış mekân diyalektiğinin sebeplerini ve mekânda geçişi, sınırı ve iç-dış mekân bağlantılarını araştırmak.
- İç-dış ilişkisine yönelik yaklaşımları incelemek ve bunların temel olarak biçimsel ve kavramsal fikirleri üzerine düşünmek.
- İç-dış ilişkisini oluşturan kompozisyon ilkelerini detaylandırmak.
- Günümüz konutlarında iç-dış ilişkisinin büyük önem kazandığı düşüncesiyle, bu tez geçmiş tasarım yaklaşımlarının hem pratik hem teorik olarak günümüze referans olmasını amaçlanmıştır.

1.3. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları

Bu tez, altı bölümden oluşmaktadır: Birinci bölüm, çalışmanın arka planını ve araştırma bağlamını sağlamıştır. Araştırma sorusunu, hipotezini ve temel amaçları özetlemiş ve araştırmanın arkasındaki mantık ve çalışmanın kapsamını ele almıştır. İkinci bölüm, araştırmanın bağlamını ve arka planını belirleyen iç-dış ilişkisi ve konutlarla ilgili literatürün tarihsel bir incelemesini sunar. Bu bölüm 1900-1944 dönemi erken 20. yüzyıl mimarlığı, 1945-1969 dönemi 2. Dünya Savaşı sonrası mimarlık yaklaşımlarını ve 1970-2000 dönemi yeni mimarlık arayışları ile sınırlandırılmıştır. Aynı zamanda bu bölümde ele alınan mimari akımlar ve eğilimler, çalışmanın konusu gereği iç-dış ilişkisine etkileri olması dikkate alınarak sınırlandırılmıştır. Üçüncü bölüm, iç ve dış ilişkisini oluşturan kavramlara ve bu diyalektiği etkileyen faktörlerle ilgili literatüre genel bir bakış sağlar. Buna ek olarak bölüm, araştırma yönteminin ele aldığı üç bakış açısını özetlemektedir. Dördüncü bölüm, araştırmanın metodolojisini, çalışmanın ayrıntılarını ve çalışmanın iç-dış ilişkisi ile ilgili araştırma yöntemlerinin geliştirilmesindeki rolünü tartışır. Tezin zaman ve kapsam sınırlaması nedeniyle tezin örnek incelemesi bölümü, yalnızca 20. yüzyıl çerçevesindeki özel ikonik konutları ele almıştır. Beşinci bölüm, bulguları sunar ve her dönemin kendi içinde ve birbirleriyle karşılaştırmalarından elde edilen bulguların özeti ile sonuçlanır. Altıncı bölüm, temel bulguları ve sonuçları özetler, bunları araştırma sorularıyla bir arada değerlendirir ve gelecek araştırmalara öneriler sunarak tezi sonlandırmaktadır.

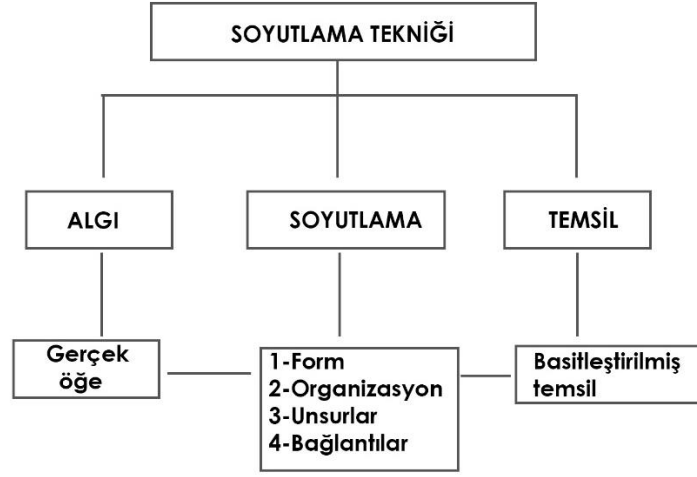
1.4. Çalışmanın Yöntemi

Literatür yoluyla sunulan tarihsel bakış, yalnızca meydana gelen olayların derlemesi değil, bu çalışmanın ortaya koyduğu sorunsalları aydınlatan eleştirel bir yaklaşımdır. Böylece, çalışmanın daha da geliştirilmesi için zemin hazırlar. İç-dış ilişkisinin teorik temellerini oluşturduktan sonra, bu çalışma daha sonra bu teoriyi örneklemek ve konut içinde bu ilişkilerin nasıl oluşturulduğunu daha yakından incelemek için vaka çalışmalarını kullanır. Çalışmanın konusu gereği, belirli bir olgu veya davranışın belirli bir bağlamda neden ve nasıl olduğunu tanımlayan, ayrıntılı okumaların yapıldığı nitel araştırma metodu tercih edilmiştir. John Creswell (2003), “Nitel Araştırma Yöntemleri” kitabında nitel yaklaşımları “etnografi, temellendirilmiş teori, alan/durum çalışmaları, fenomenolojik araştırmalar ve anlatı çalışması” olarak sınıflandırmıştır. Alan/durum çalışmalarını “ bir program, aktivite, olay, süreç, bir birey veya çok sayıda birey için araştırmacının derinlemesine keşif çalışması” olarak ifade eder. Durum çalışmalarını üç başlıkta inceler: Bir tek araçsal durum çalışması, ortaklaşa veya çoklu durum çalışması ve içsel durum çalışması. Çalışmada çoklu durum çalışması temel alınmıştır. Çoklu durum çalışması, araştırmacının bir konu veya sorunu örneklemek için “farklı araştırma yerlerinden veya tek bir yerdeki birden fazla program içinden”, konuya ilişkin “farklı bakış açıları” sunmak amacıyla çeşitli programlar belirlemesini temel alır. Bu çalışma deseninde önemli olan, her durum için aynı prosedürlerin takip edilmesi, başka bir ifadeyle tekrarlanmasıdır (Creswell, 2003). Bu ifadeler bağlamında çalışmada, konut örnekleri üzerinden dönemler arasındaki iç-dış diyalektiğini incelemek ve değişimleri görmek üzere niteliksel karşılaştırmalı bir analiz yapılacaktır. Bu ifadelere dayanarak, bu tez, iç ve dış ilişkisini ve bu ilişkinin önemini bütünsel olarak keşfetmek için çoklu yaklaşımları benimser.

1.4.1. Veri Toplama ve Analiz Teknikleri

Veri toplama ve analiz teknikleri olarak soyutlama tekniği, grafiksel anlatım, çizge kuramı, kodlama tekniği ve söylem analizi kullanılmıştır.

Soyutlama tekniği, bir dizi temel özelliğe indirgemek için bir şeyden özellikleri çıkarma veya azaltma işlemidir. Soyutlamanın amacı, konuyu basitleştirmek, tasarım ifadesi için birincil mantığı çıkarmaktır. Soyutlama yoluyla, konunun karmaşıklığı basitleştirilebilir, incelenebilir. Soyutlama süreci aşağıdaki akış şeması ile temsil edilebilir (Ghom, 2017) (Şekil 1.2).



Şekil 1.2. Soyutlama Süreci (Telang'dan akt. Ghom, 2017:119)

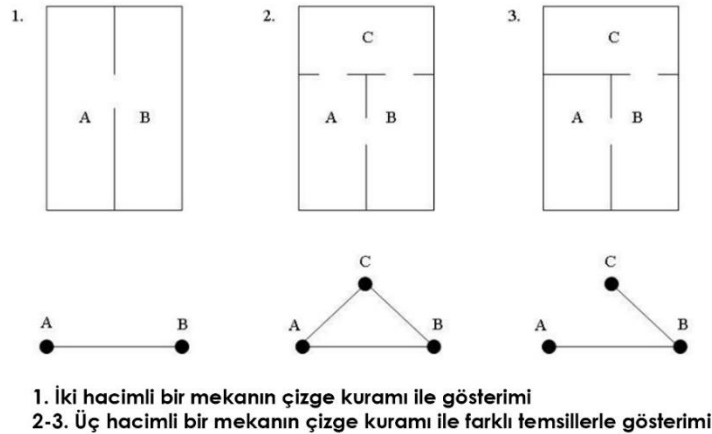
Soyutlama tekniği, şekil, renk, çizgi, doku, form gibi tasarım öğelerini kullanılır. Tasarımcılar çizimlerle, algılanan bir gerçekliği veya hayali bir kavramı soyut bir ifadeye indirgemektedir. Çizimden farklı olarak, diyagram, soyut bilginin daha geniş bir kısmını dahil etmek amacıyla mekânsal ve mimari düşünceyi düzenleme potansiyeline sahip, bir şeyin parçalarını ve çalışma şeklini açıklama ve karmaşık bir kavramı en basit haliyle ifade etme olanağı sağlayan ve sürekli gelişen bir görsel çalışma biçimidir. Tüm mimari iletişim, bir tür soyutlama ve temsildir; çünkü mimarinin son parçası değildir. Bu mimarinin nasıl olabileceğinin bir temsildir. Bir mimarın ürettiği her iletişim parçasının açık bir amacı ve tasvir etmeyi amaçladığı anlamı vardır (Ghom, 2017).

Kullanılan diğer yöntem grafiksel anlatımlardır. Mimarlık görsel ifadelere dayanan bir iletişim diline sahiptir. Steven Holl (1997)'ün de ifadesiyle "mimarlık, kelimelerin uzanamayacağı sözsüz bir sanattır" (Holl, 1997:71). Tasarımcılar diyagramlar sayesinde görsel düşüncelerini netleştirir, özelden çok genele odaklanarak belirli bir tasarım problemine uygulanabilir yeni alternatifler getirilmesini ve çözüme hızlı bir şekilde ulaşılmasını sağlar (Ching, 2010). Diyagramlar genellikle organizasyon ilkelerini tanımlamak için kullanılır ve tek seferlik kullanım için veya akış diyagramları gibi ortak bir şemaya göre tasarlanabilir. Diyagramlar, empoze edilen düzeni yansıtan temel bir yapı ile fenomenler arasındaki ilkeleri ve ilişkileri gösterir. Mimar, zihnindeki fikri yapıya çevirebilmek için çizime ihtiyaç duymaktadır ve bu fikirleri geometrik projeksiyonlar, planlar ve kesitler kullanarak ifade etmektedir (Vidler, 2000). Genellikle tasarımın ilk aşamasında eskizler kullanırken son aşamalara doğru planlar gibi iki boyutlu çizimler daha sık kullanılmaktadır. Eskizler, mimarinin düşünme, iletişim, yorumlama, analiz ve geliştirme aracıdır ve tasarımcılar, çizimleri aracılığıyla tasarım sürecindeki görsel veya işlevsel sorunları çözebilmektedir. Çizimler, belirli bir resimsel

kaliteyi ifade eden ve genellikle basitçe "kâğıt üzerindeki çalışmaları" tanımlayan geniş bir kategoridir.

Geleneksel mimari temsil araçlarından bir diğeri de fotoğraflardır. Fotoğrafın icadından beri mimarlık ve fotoğraf birbirleriyle ilişki halinde olmuştur. Hall (1997), fotoğrafı "belirli bir kişi, olay ya da sahne hakkında fotoğrafik anlamı aktarmak için ışığa duyarlı kâğıt üzerindeki görüntüleri kullanan bir temsil sistemi" olarak tanımlamış ve fotoğraf imgesinin bireylerin mimarlıkla ilgili deneyimini arttırmasına olanak sağlayan güçlü bir temsil aracı olduğunu belirtmiştir (Hall, 1997:12).

1970'lerde, mimari ve kentsel tasarıma yönelik birkaç ana analitik yaklaşımı desteklemek için çizge teorisini benimsenmiştir (Şekil 1.3.). Mimaride çizge teorisinin mantığı matematikteki ile oldukça benzerdir, fakat mimarlar düğümleri ve kenarları çeşitli mekânsal ve biçimsel özelliklere haritalamak için kendine özgü yeni birkaç yöntem geliştirmişlerdir ve daha sonra bu temsilleri insan davranışı, sosyal yapılar ve bina tiplerine ilişkin matematiksel analiz ve gözlem yoluyla yorumlamaya başlamışlardır. Düğüm ve kenar diyagramları, karmaşık mekânsal ilişkilerin basitleştirilmiş bir temsilini sunar. İlk mimari örneklerden birinde March ve Steadman (1971), bir binadaki odalar arasındaki topolojik ilişkileri temsil eden bir grafik oluşturmuş ve bunu tasarım geliştirme ve değerlendirme için çizge teorisinin kullanımını göstermek için kullanmıştır. Mekânsal topolojiyi incelemek için, bir binanın planından bir grafiği "soyutlaması" veya "haritalaması" ve çeşitli yorumlamalara izin veren ve tekrarlanabilir bir yoldur. Mekânsal öğeler ve açıklıklar, farklı mekânsal ilişki ve organizasyon türlerini karakterize eder. Mekân ilişkileri, bir mekânın diğer mekânlarla nasıl bağlantı kurduğunu belirler (Dawes ve Ostwald, 2013).



Şekil 1.3. Çizge Kuramı (Lewin, 1965)

Mimari analizde çizge teorisinin uygulanmasına Bill Hillier ve Julienne Hanson önemli katkılarda bulunmuştur. Mimarlık geleneksel olarak şekli, maddiliği ve dokusu açısından tartışılır. Genellikle "mimari biçim" başlığı altında toplanan bu özellikler, bir binanın birleşik geometrisi ve boyutsallığı ile ilişkilendirilmiştir (Gelernter, 1995). Buna karşılık, mekân ya biçim tarafından çevrelenen ya da biçim tarafından şekillendirilen şey olarak yorumlanır. Böylece bir bina, hem içerdiği alanı, hem de içinde bulunduğu alanı, yerini veya bağlamını betimler. Hillier ve Hanson'ın araştırması, mekânın yapısının incelenmesinin, doğuştan gelen mimari form çalışmasından ayrılması gerektiğini öne sürmüş olup mimaride bir paradigma kaymasına öncülük etmiştir (Dawes ve Ostwald, 2013).

Nitel araştırmalarda kodlama tekniği, analiz edilen verilerin ne hakkında olduğunu ve bu verilerin nasıl tanımlandığı hakkında fikir verir. Kodlama, metindeki veya fotoğraf, resim gibi diğer veri ögelerindeki kavramları arama, tanımlama ve bunlar arasındaki ilişkileri bulma sürecini içeren bir tekniktir. Bu nedenle kodlama verilerin araştırma fikrine ve diğer verilere bağlanmasına destek olur. Uygulanan kodlar, verilerin düzenlenmesine imkân sağlar (Tablo 1.1.). Böylece kodlar arasındaki ilişkiler incelenebilir ve analiz edilebilir (Gibbs, 2007). Söylem analizi ise mimarların söylemleri ve tasarım fikirlerinin ilişkisini birincil ve ikincil kaynaklar aracılığıyla araştırmaya yardımcı olur.

Tablo 1.1. Metin Kodlama

Veri	Birincil Kod	Son kod
Farnsworth House, doğal çevresinden faydalanarak konut ve doğa arasında güçlü bir ilişki kurar.	Konut ve doğa arasında güçlü ilişki	Doğayla bütünleşme

Veri toplamak için üç yöntem kullanılır:

- 1) Vakalarla ilgili belgelerin, kitapların arşiv araştırması,
- 2) Konutlar ve birbiriyle ilişkili mekânlar arasındaki görsel veri koleksiyonları araştırılır. Fotoğraflar ve eskizler, mekânsal-biçimsel karakterleri, nitelikleri ve ortamları tanımlamak için görsel formlarında kaydedilir.








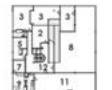















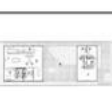
1.4.2. Örnek Seçimi ve Değerlendirme Kriterleri

Çalışma, vaka seçimi, veri toplama ve konutlarda iç-dış ilişkisinin teorik altyapısını sağlayan söylem analizi için sistematik prosedürler sağlayan vaka çalışması stratejilerini kullanır (Yin, 1984). Çalışmada, iç-dış ilişkisinin bağlı olduğu önemli faktörlere bağlı olarak birden fazla vaka incelenmiştir. Seçilen örnekler, döneminin

özelliklerini daha açık bir şekilde ortaya koyduğu için ikonik konutlar içinden belirlenmiştir. Aynı zamanda “Iconic House 2e: Architectural Masterworks Since 1900” kitabı örneklerin seçiminde referans olarak kullanılmıştır (Bradbury, 2009). Yazara göre konutları seçmelerinin her birinin altında yatan prensip, “dönemlerinin ne kadar devrimci ve/veya çığır açan özellikte olmasıdır” (Bradbury, 2009). Aynı zamanda seçilen örnekler, mimarların kariyerlerinde bir kırılma noktası yaşatmış ve genellikle en çok bilinen, referans gösterilen yapılarından biri olmuştur (Bradbury, 2009). Belirlenen örnekler ve temsilleri, iç-dış ilişkisine vurgularının olması dikkate alınarak sınırlandırılmıştır. Başka bir ifadeyle, her vaka çalışması, bu çalışma bağlamında önemli bir teorik ve tasarım konsepti veya yönü içeren önemli bir proje niteliğindedir. 1900-1944, 1945,1969 ve 1970-2000 dönemleri olmak üzere üç dönemin her birinden 6’şar konut seçilmiş, toplamda 18 konut incelenmiştir (Şekil 1.4, 1.5).

- 1900-1944 yılları arası, bireysel farklılıkların ortadan kaldırılması amacıyla standartlaşmanın olduğu, eskinin terk edildiği, makineleşmenin öne çıktığı dönemdir.
- 1945-1969 yılları arası, savaşın etkisiyle yeni yaklaşımların ortaya çıktığı modern dönemden postmodern döneme geçiş sürecidir.
- 1970-2000 yılları arası ise modernin tekdüzeliğini reddeden, çoğulcu, tarihten referans alan, karmaşıklığı ve çelişkiyi amaçlayan postmodern hareketin evrensel olarak baskınlaştığı dönemdir.

Mekânların birbiriyle bağlantılı olmadığı vaka çalışmalarını seçmek değerli sonuçlar vermeyeceğinden seçilen tüm vaka çalışmaları, açık olarak erişim sağlanan veya görsel olarak birbirine bağlı mekânları içerir. Seçimde dikkate alınan bir diğer kriter ise konutun büyüklüğüdür. Aynı mantık herhangi bir mekâna uygulanabilirken, daha büyük ölçekli bazı binaların diyagramlarla gösterilmesini veya ayrıntılı olarak analiz edilmesini zorlaştırır. Bu nedenle, analiz için küçük veya orta ölçekli projeler seçilmiştir. Dönemsel incelemeler yapılırken, mimari söylemler, söylem ve pratik ilişkisi ve yapıya ilişkin metinsel ve görsel anlatıların mekânsal karşılıkları da incelenmiştir.

1900-1944 DÖNEMİ	Yapı görseli	Proje adı	Yapım yılı	Mimarı	Lokasyon	Mimari yaklaşım	Plan şeması
		Gamble House	1908	Greene& Greene	Pasedana, Amerika	Arts&Crafts	
		Schindler House	1922	Rudolph Schindler	Batı Hollywood, Kaliforniya	-De Stijl -Uluslararası Üslup -Kübizm	
		Schröder House	1925	Gerrit Rietveld	Utrecht, Hollanda	-De Stijl -Kübizm	
		Villa Savoye	1929-31	Le Corbusier	Poissy, Fransa	Uluslararası Üslup	
		Villa Mairea	1939	Alvar Aalto	Noormarkku, Finlandiya	Organik Mimari	
		Fallingwater House	1939	Frank Lloyd Wright	Mill Run, Amerika	Organik Mimari	
1945-1969 DÖNEMİ	Yapı görseli	Proje adı	Yapım yılı	Mimarı	Lokasyon	Mimari yaklaşım	Plan şeması
		Eames House	1949	Charles& Ray Eames	Los Angeles, Kaliforniya	-Yüzyıl ortası Modern -De Stijl	
		Glass House	1949	Philip Johnson	New Canaan, Amerika	Uluslararası Üslup	
		Farnsworth House	1951	Mies van der Rohe	Plano, Amerika	Uluslararası Üslup	
		Canoas House	1954	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro, Brezilya	Organik Mimari	
		Venturi House	1964	Robert Venturi	Philadelphia, Pensilvanya	Postmodern Mimari	
	Rogers House	1968	Richard Rogers	Londra, İngiltere	High Tech Mimari		

Şekil 1.4. 1900-1944 Dönemi ve 1945-1969 Dönemi Konutları

1970-2000 DÖNEMİ	Yapı görseli	Proje adı	Yapım yılı	Mimarı	Lokasyon	Mimari yaklaşım	Plan şeması
		House VI	1975	Peter Eisenman	Cornwall, Amerika	Dekonstrüktivist	
		Hopkins House	1976	Richard Rogers	Londra, İngiltere	High-tech Mimarlık	
		Gehry House	1978	Frank Gehry	Santa Monica, Amerika	Dekonstrüktivist	
		Bordeaux House	1998	Rem Koolhaas	Bordeaux, Fransa	Postmodern Mimari	
		Mobius House	1998	UNStudio	Het Gooi, Hollanda	Parametrik Tasarım	
		Y House	1999	Steven Holl	Catskills Mountains, New York	Postmodern Mimari	

Şekil 1.5. 1970-2000 Dönemi Konutları

2. 20. YÜZYIL: KURAMSAL ÇERÇEVE

Mimarlık toplumsal bir sanat olduğundan her mimari hareketin de toplumsal bir kökeni vardır (Lescaze, 1937). 20. yüzyıl mimarisi yaratıcılık bağlamında parlak bir dönem geçirmiş olup bu dönemde zengin ve çeşitli yapılar üretilmiş, yeni fikirler ortaya atılmıştır (Berman, 1982). Bununla birlikte, yüzyıl içinde gerçekleşen çeşitli olaylar mimarinin, sanatın ve kültürün dönüşümünde büyük etkiye sahip olmuştur. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı Batı toplumunun geçirdiği bu dönüşüm, modernizm hareketinin ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Modernizm, toplumun ahlaki kodları olan dini ve ahlaki ilkeleri reddederek toplumsal ilerleme fikrini benimsemiştir. Modernistler, davranış kurallarının insanlar üzerinde sınırlayıcı etkiye sahip olduğu düşüncesiyle sosyal ve toplumsal sürecin hareketlenmesi için bu kuralların ortadan kalkması gerektiği fikrini desteklemişlerdir. 1900'lere gelindiğinde otomobil, uçak, elektrik, radyo, X-Ray gibi birçok bilimsel keşif ve teknolojik yenilikler dünyanın değişim hızını arttırmış olup kültür de moderniteyle birlikte sürekli yeniden tanımlanmak durumunda kalmıştır. Ulaşımındaki ve iletişimdeki çeşitli yenilikler, bireyin gündelik hayatını hızlandıran etkenler olmuştur. Makinenin gücü ile günlük aktivitelerin kapsamı artmış, geçmişin sınırlı imkânlarından özgürleşmiştir. Bununla birlikte, yeni bilimsel keşif ya da sanatsal, mimari üsluplar kabul gördüğü vakit, önce her biri sorgulanmış ve daha sonra yenisi için terkedilmiştir. Bunun sebebi, insanların bilimsel ve teknolojik yeniliklerin gelişimiyle onları kısıtlayacak hiçbir şey olmadığını hissetmeleri ve böylelikle bu yaratıcı enerjiden kaynaklanan telaş hissetmeleridir. Dolayısıyla, yeni teknolojik gelişmeler, modernistleri sürekli bir beklenti duygusuna iten döngü içine sokmuş, sahip oldukları yaratıcı gücü engelleyecek veya sınırlayacak herhangi bir sisteme bağlı kalmak istememişlerdir. 20. yüzyılda yaşamın giderek hızlanmasıyla mimarın görevi tekrar sorgulanmıştır. Hızlı, zaman ve enerji bakımından verim sağlayan yapı ve şehirlerin inşası mimarın ana görevlerinden biri haline gelir. Bu durum modern mimarinin kökünü oluşturur, çünkü düzensiz kitlesel faaliyetler günlük hayatı zorlaştırır; işlevsel düzen modernistlerin temelidir (Jones, 2014). Modern mimari, farklı bir yaşam evresini içerdiği gibi yapıları da geçmiş biçimlerden farklılaşmıştır. Bu farklılığın öncelikli sebebi sanayi devrimiyle ilişkilendirilir ve sanayinin gelişmesi yeni malzemeler, yöntemler ve tekniklere olanak sağlamıştır.

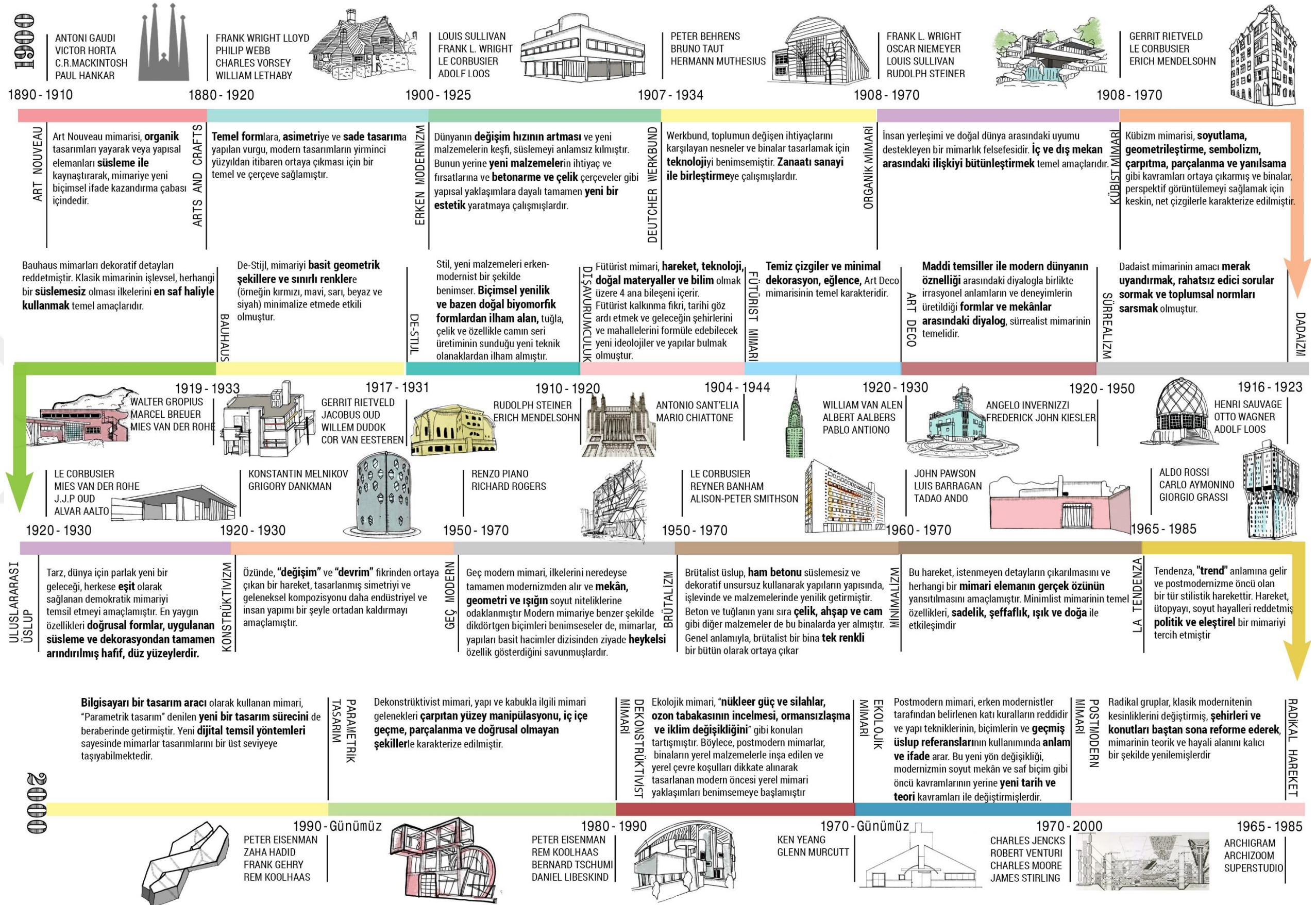
Böylece meydana gelen yeni yapımların yapıların karakterini de değiştirmeye başlamıştır. Yapı hacimleri giderek hafiflemiş, mekânlar serbest mekân anlayışını benimseyerek esnek ve özgür olmuştur. Genişleyen pencereler ise duvarların yerine geçerek “cam duvar” kavramını öne sürmüştür. Bu ifadeler bağlamında, moderne geçiş sabit ve esnek olmayan mimariden özgür ve esnek mimariye doğru evrimleşmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısı, bu değişimlerin ve tarihsel üslupların ilk kopuşunun gerçekleştiği noktadır. Bu dönem mühendisleri mimarlardan daha yenilikçi olmuştur ve modern mimariyi ve modern mimarın gelişimini etkileyen önemli bir görev üstlenmişlerdir. Londra'daki Kristal Saray ve Paris'teki Eysel Kulesi gibi yapılardan görüldüğü üzere çelik ve camın kullanılmaya başlanması yeni yapı tiplerinin doğuşunun işaretini vermiştir (Lescaze, 1937). Aynı zamanda, belirtilen gelişmelerin yanı sıra bu yüzyılı diğerlerinden ayıran en temel özelliklerden biri kitle iletişimi ve seri üretimin yaygınlaşmasıdır. Toplu eğitimin, toplu eğlencenin, toplu ulaşımın, büyüyen hastanelerin, üniversitelerin ve okulların görülmeye başlaması kitlelerin yüzyılı niteliğine sahip olmasına yol açmıştır (Pevsner, 1968). 19. yüzyılın sonunda başlayan ve 20. yüzyılın ortalarında giderek baskınlaşan modernizm, yüzyılın ikinci yarısı zirveye ulaşmıştır. Mimarlığın homojen olduğundan bahsedilemeyeceği gibi modern sonrası mimarlıkta farklı yaklaşımları içermektedir. Modern hareket eleştirileri ise ilk defa 1945 yılı 2. Dünya Savaşı sonrasında başlamıştır. Bu eleştiriler mimarının savaş sonrası toplumsal koşullara ve gereksinimlere mimarının de uyum sağlaması ve cevap vermesi gerektiği üzerine olmuştur. 2. Dünya Savaşı'nın etkisiyle giderek güçlenen ve baskın hale gelen modernizm sonunda kendi tepkisini vermiştir (Birkök, 2006). Başka bir ifadeyle modernizmin yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıktığı koşullar ikinci yarısında çok fazla değişikliğe uğradığından sanat, kültür ve mimari de bu değişime ayak uydurmuştur (McHale, 2015). Yeni yaklaşımlar, değişimler ve eleştiriler modernden postmoderne geçiş sürecinin yaşanmaya başladığına işaret etmektedir. Pinkney (1993), modernden postmoderne geçiş sürecini iki aşamada ifade etmiştir: İlk olarak evrenselcilik, seçkinlik ve biçimcilik gibi unsurların artık değerini kaybetmesi, ikincisi ise sanayi çağının yerini bilgi çağının alması olmuştur. Bununla birlikte, değişim olduğu fikir birliğine varmış olsa da ve bunun postmodernist bir değişim mi yoksa geç modernist bir dönem mi olduğu belirlenmemiş, fikir birliği yeni bir çağda-özellikle 1960'lı yıllarda-önemli bir değişikliğin meydana geldiği yönündedir. Bu sebeple tezde modern dönemin ikinci aşaması olarak adlandırılan bölüm savaş sonrası mimaride değişen koşulları ve yeni mimari yaklaşımları ele almaktadır. Modern hareketin ilk kuşağı biçim kökenlerini Barok ya da Arts&Crafts hareketi gibi tarihten referans alan bir yaklaşım sergilerken, 2. Dünya Savaşı bu düzeni değiştirmiş, ikinci bir kuşak bu tarihselcilikten uzak olmuştur. Fakat bu dönem

mimarları, farklı yollardan da olsa yüzyılın ikinci yarısı için yeni fikirler ve yaklaşımlar üretme konusunda ortak fikirlere sahip olmuşlardır. Fakat Nikolaus Pevsner'in "tarihselciliğin geri dönüşü", Charles Jencks'in "postmodernizm", Manfredo Tafuri'nin "hiper-modernizm" gibi fikirleri ve tartışmaları uluslararası modernizm fikrinin herkes tarafından onay görmediğini vurgulamıştır. Bununla beraber, modern hareketin anti-hümanist olduğu teorisine dayanarak tarihsel mimariye dönüşe ihtiyaç duyulmuştur. Pevsner, Hitchcock, Johnson ve Giedion gibi modernin kendi tarihçileri, 1950'lerden itibaren modern hareketi sorgulamaya ve eleştirmeye başlamıştır. Modern mimari, tarihsel bir nitelik kazanmasıyla birlikte "akademikleştirilebilir" ve "yeniden canlandırılabilir" bir duruma gelmiştir. Dolayısıyla, 1950'li ve 1960'lı yıllar, modern mimarinin canlandırılması için yeni bir anlam kazanmıştır. Bu canlanma "postmodern" mimarinin ilk aşamaları olarak literatüre geçmiştir (Vidler, 2008). Bu tarihselleşmenin giderek hızlanması, modern hareket fikrinin yeni bir döneme, çağa girdiği fikrini doğrulamıştır. Postmodern mimari olarak adlandırılan, moderne tepki olarak doğan bu yeni hareketin fikri, neyin tam anlamıyla modern olduğu sorusunu gündeme getirmesiyle başlar (Drexler, 1979). Venturi (1966), modern mimarlığın sorunlarını işlevci estetik anlayışından, makineleşme düşüncesinden, birbirinin aynı mimari biçimlerinin fiziksel çevreyi belirlemesinden ve mimari açıdan görsel geleneklerin terkedilmesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Çoğu kaynakta yer aldığı gibi modern mimarinin sembolik ölümü 15 Temmuz 1972'de, saat 15.32'de Saint Lois'de, Yamasaki Pruitt'in Igoe konutlarının yıkılmasıyla olup yeni bir döneme geçiş ifade edilmiştir. Postmodernistler, modern mimarların aksine devrimci değil evrimci bir yaklaşıma sahip olmuşlardır. Postmodern mimarların temel düşüncesi karma, çarpıtılmış, farklı anlamlarda yorumlanabilen, davet eden, tutarsız, karışık bir canlılığa dayanır. Modern mimari "ya biri ya öteki" geleneğine bağlıken postmodern mimari "hem o hem bu" anlayışına sahiptir ve temel ilkeleri karmaşıklık ve çelişkidir (Venturi, 1966).

Zeidler (1978), 20. yüzyıl mimarlık sürecini 3 aşamada ifade eder: 1. kuşak, yeni mimarlığın ilkelerini dünya çapında yaymıştır. Onu takip eden 2. kuşak, gelenekselciler ile çatışmalara, erken modernistlerin yöntemiyle çalışmaya devam etseler de onları farklılaştırmış ve çok yönlü anlatım imkânları geliştirmişlerdir. Akılcı işlevselliğin dışında çeşitli akımlar görülmeye başlamıştır. 3. kuşak ise akılcı sistemin katılaşmasına, ilk kuşağın tekdüzeliğine karşı çıkararak çok yönlü bir yaklaşım göstermiştir (Zeidler, 1978:555-556) (Şekil 2.1). Bu ifadeler bağlamında, tezin ikinci bölümünde dönem içindeki tarihsel kırılma noktaları dikkate alınarak belirlenen, 1900-1944 dönemi: Erken 20. yüzyıl mimarisi, 1945-1969 dönemi: 2. Dünya Savaşı sonrası

mimari yaklaşımlar ve 1970-2000 dönemi: Postmodern mimari ve yeni mimarlık arayışlarından bahsetmek amaçlanmıştır. Bu dönemlerde ortaya çıkan mimari üslup ve yaklaşımlar anahtar kavramları ile değerlendirilmiştir. Dönemler içinde tekrar eden ve farklılaşan anahtar kavramlar tezin “Bölüm Sonucu” kısmında tartışılmıştır.

20. yüzyılın önemli konularından bir diğeri ise iç-dış ilişkisi kavramı olmuş, bu ikili ilişki en belirgin olarak konutlarda öne çıkmıştır. Bu sebeple modern ve postmodern üzerine yapılan değerlendirmelerde iç ve dış kavramlarının ve iki kavram arasındaki ilişkinin nasıl ele alındığı önemli bir konu olmuştur. Modern dönemin başlamasıyla beraber doğan yeni temsil araçları, mimariyi sokaklardan kitle iletişim araçlarına taşımış olup imgelerle ifade edilen yeni bir mekân anlayışını ortaya koymuştur. Meydana gelen bu gelişmeler mahremiyet ile kamusalılık arasındaki ilişkinin değişimine yol açmış, katı sınırların yerini şeffaflık almaya başlamıştır. Modern mimari, şeffaflaşan sınırlarla beraber mekânda “iç-dış” kavramını yeniden sorgulamış ve iç ile dışın iç içe geçmesi gerektiğini, bir akış içinde olması gerektiği düşüncesini savunmuştur (Colomina, 1996). İç-dış arasındaki bu gerilim modern mimaride olduğu kadar modern sonrası yaklaşımlarda da yerini iç-dış kopması, iç ve dışta karmaşıklık gibi yeni ifadelerle bırakmıştır (Venturi, 1966). Bu nedenle tezin bu bölümünde dönemler içindeki konut ve iç-dış ilişkisi kavramları ele alınmıştır.



Şekil 2.1. 20. Yüzyıl Mimarisi Kronolojik Çizelgesi

2.1. 1900-1944 Dönemi: Erken 20. Yüzyıl Mimarlığı

Endüstri Devrimiyle beraber, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı; sosyal, ekonomik, teknolojik, bireysel ve toplumsal yaşamın her alanında yenilenmenin ve gelişmenin en hızlı olduğu dönemler olmuştur (Kırcı, 2013). Yirminci yüzyıl mimarlığının ana hikâyesi, modernizmin gelişimi ve ona karşı çeşitli tepkilerdir. Modern terimi, kendi zamanına ait, güncel ve moda uygun olan bir anlamda kullanılmıştır. Fakat bu terim 1920'lerden itibaren çeşitli tarihsel stili, süslemeleri kaldırmayı amaçlayan ve kendi dönemi için yeni ve farklı fikirler, anlamlar inşa etmeye çalışan bir grup mimarın yaklaşımı ile ilişkilendirilmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı zararlar ve etkilerle, modernist mimarlar, geçmiş Avrupa yollarının başarısızlık doğurduğunu ve eski koşullara yanıt olarak üretilen tarihsel üslupların çöküş yarattığı düşüncesiyle bu fikirleri reddetmişlerdir. Yeni malzeme ve inşaat olanakları, süslemeyi reddederek çelik, betonarme ve cam gibi malzemelere dayanan yeni bir estetik ve mimari karakter yaratmaya başlamıştır. Başka bir deyişle, 1900'lerde Klasisizm veya Gotik gibi stilleri tersine çeviren ve bu stilleri yeni imkânlarla bütünleştirip sorunlarına çözümler üreten bir dizi mimar ve tasarımcı önemli rol oynamıştır. Chicago'da Louis Sullivan ve Frank Lloyd Wright, Brüksel'de Victor Horta, Barselona'da Antoni Gaudi, Avusturya'da Otto Wagner ve Vienna Secession ve Glasgow'da Charles Rennie Mackintosh'un çalışmaları ve diğerler mimarlar arasında ortak bir mücadele ortaya çıkmıştır. Endüstriyel, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimler, yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında önemli bir değişime uğramıştır. Uluslararası ticaretin yaygınlaşması, hem kent hem mimarideki gelişmeler, teknolojinin gelişmesiyle beraber bilginin yayılma hızının artması yeni bir dönemin ilk işaretleri olmuştur. Aynı zamanda, uluslararası rekabet, mimariye de yansımıştır. Bu rekabet, 1914 yılında 1. Dünya Savaşı ile birlikte ortaya çıkmış olup bu savaş modernist mimarların paylaştığı ilk ve en önemli deneyim olmuştur. Savaşın etkisiyle teknoloji, sosyal ve kültürel ilişkiler büyük ölçüde değişmiş, modern yaşamın dinamik düzenini farklı bir noktaya taşımıştır (Tew, 2009). 1918 yılında savaşın sonlanmasıyla, Avrupa'da çoğu devlet kargaşa içindeyken, Birleşik Devletler abartılı bir gelişim dönemine girmiştir. Yüksek gökdelenler, asma köprüler, uçaklar ve otomobiller, havaalanları vb. ortaya çıkmış olup bunlar modernite haberlerini vermişlerdir. Bu mekanik biçimler, yeni ve önemli bir çağın doğuşuyla bağlantılıdır ve makinenin gelişi büyük bir devrim yarattığında bu dönem daha sonra "makine çağı" olarak adlandırılmıştır. Bu yeni çağın doğurduğu birçok kültürel değişiklikle birlikte, mimari ve tasarım alanlarında bir makine estetiği kurulmuştur. 1. Dünya Savaşı'nın meydana getirdiği yıkım ile birlikte sanat, insanlar için bir kaçış yolu sunmuş, hayatı soyutlamaya yardımcı olan ve insanların zorluklarından uzaklaşması

için olanak tanıyan önemli bir unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla, 20. yüzyılın başında meydana gelen ekonomik ve sosyal değişimler, dünya görüşünü büyük oranda değiştirip etkilemiştir ve yeni sanat tarzların gelişimini tetiklemiştir. Sanatçılar, mekân, zaman, perspektif ve temsil gibi temaları sorgulamaya başlamıştır (Rowe, 2011). 1900-1944 dönemi, modernitenin zaferiyle yankılanırken toplumsal ve düşünsel en büyük krizleri de beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda, daha önceden başlayan sanayi devrimi, Avrupa'da, Kuzey Amerika'da ve dolaylı olarak dünyanın pek çok yerinde yaşayan çoğu insanın hayatını değiştirmiştir. Eski yaşam tarzları tarıma bağlı olan halk, seçimle ya da zorunlulukla şehirlere ve endüstriyel dünya pazarına atılmıştır. Yaşam koşullarındaki değişim, bilimsel devrim dalgasıyla beraber, dini günlük yaşamdan uzaklaştırmaya başlamıştır. Özetle; sanat, mimari, siyaset ve bilim aynı zamanda devrim yaratan unsurlardır. Sanatsal modernizm olarak da ifade edilen bu dönem, Sürrealizm, Sembolizm, Dada, Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm gibi gerçeklikten uzak hayal gücüne dayanan soyutlama çağının sinyallerini vermiştir (Cahoone, 1996).

2.1.1. Modern Mimarlığın 1. Aşaması

Knox ve Marston (2004), moderniteyi “akıl, bilimsel rasyonalite, yaratıcılık, yenilik ve ilerlemeyi vurgulayan ileriye dönük bir dünya görüşü” olarak tanımlamıştır. Bu, bilim insanının gerçeği gizlemesi ve her zaman yeni şeyler keşfetmeye çalışmasıyla ifade edilmiştir. Modernistler, sınırların dışına çıkmayı ve her zaman geleceğe bakmayı felsefeleri haline getirmiştir. Başka bir deyişle, geçmişe bakmak moderne aykırıdır. Fransız filozof Lyotard'ın görüşüne göre, modernizm üç başlangıç noktası üzerine kurulmuştur. Bunlar:

- Doğanın tabi kılınması ve onun üzerinde tam kontrol (ekonomik rasyonalizasyon)
- Politikanın tabi kılınması ve siyaset üzerinde tam kontrol (politik rasyonalizasyon)
- Objektif bilgi edinme olasılığı (bilimsel rasyonalizasyon)

Modern felsefenin temeli, insanların objektif bir bakış açısıyla bilgi edindiklerine (pozitivizm) ve böylelikle insanların tamamen rasyonel düşünme yeteneğine sahip olabileceklerine dayanır. Bu durumu, insan için en iyi olanı yapmak amacıyla kullanmıştır. İnsanların yaşamak için en iyi ortamı yaratması için gereken ortam onların her şeyi bildiğinde gerçekleşeceğinde mümkün olacağı fikri benimsenmiştir. Modernite dönemi, 16. yüzyılda, Rönesans'ın ve kapitalizmin ortaya çıkışıyla başlamıştır. Bilimsel keşifler ve ticaret dünyası yavaş yavaş geçmişe odaklanan

dünyanın yerini almıştır. Modernizmin felsefi hareketi ise, evrensel insan ilerlemesine ve bilimsel akıl yürütmenin egemenliğine olan inancın önem kazandığı Aydınlanma (18. yüzyıl) döneminde ortaya çıkmıştır. Modern düşünce tarzı, sanayi devrimi boyunca gelişmiş ve daha yapısal hale gelen üretimle büyük ilerlemeler sağlamıştır. Sanayi devriminin sonunda modern düşünce tarzı geniş çapta kabul görmüştür. Heynen (1999), modernlik deneyiminin gelenekten kopuşu temsil ettiğini ifade etmiştir. Adolf Loos ise, bu evrimin mimariyi farklı deneyimlerin çeşitliliğiyle “kamusala karşı özel, dışarıya karşı içerisi, kamusala karşı mahrem” uyumlu bir dizi dili yaymak zorunda bıraktığını belirtmiştir. Modernleşme, ekonomik ve politik alanlarda 19. yüzyılda ilerlemiş ve sanayileşme, siyasi karışıklıklar ve kentleşmeyle birlikte modernite, düşünsel bir kavram olmaktan ötesine geçmiştir. Modernleşme terimi, “teknolojik ilerleme ve endüstrileşme, kentleşme ve nüfus patlamaları, giderek güçlenen ulus devletlerinin ve bürokrasinin yükselişi, kitle iletişim sistemlerinin büyümesi, demokratikleşme ve genişleyen dünya pazarı olan toplumsal gelişim sürecini” tanımlarken kullanılmıştır. Samuel Huntington, modernleşme sürecini devrimci, karmaşık, sistematik, küresel, uzun vadeli, aşamalı, homojenleştirici, döndürülemez ve ilerlemeci olarak 9 nitelikte ifade etmiştir (Huntington, 1971:288-290). Modernite kavramı ise, modern zamanların özelliklerine ve bu özelliklerin bireyin deneyimleme şeklini ifade eder. Modernite, sürekli evrim ve dönüşüm içinde olmuş, geçmişten ve bugünden farklı olan iyi bir geleceğe yönelen bir yaşam tarzı anlamına gelmiştir. Modernite deneyimi, kültürel eğilimler ve sanatsal hareketler biçiminde tepkilere neden olmuş ve geleceğe yönelime ve ilerleme arzusu duyduğunu ileri sürenlerin bir kısmına “modernizm” adı verilmiştir. Özetle modernizm kavramı şöyle ifade edilebilir: Modernite hakkındaki hem teorik hem sanatsal fikirlerle beraber, kadınların ve erkelerin de rollerinin değiştirildiği bir dünyada meydana gelen değişimlere karşı kontrol sahibi olma düşüncesini ifade eden terimdir. Bu ifadeler bağlamında modernlik, modernleşme olarak bilinen bir sosyoekonomik gelişme süreci ile beraber bu sürece modernist söylemler ve hareketler biçiminde doğan tepkiler arasında aracılık yapan unsur olarak vurgulanır. Bunlara ek olarak, modernite en az iki farklı yönü olan bir olgudur: Sosyoekonomik süreçlerle bağlantılı nesnel bir yön ve kişisel deneyimler, sanatsal faaliyetler veya teorik yansımalarla bağlantılı öznel bir yön (Heynen, 1999). Günümüzün birçok düşünürü için, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki mimarideki modern hareket, bilimin yükselişinden itibaren dönemi ifade eden daha geniş bir terim olan modernite ile benzer temel inanç ve fikirlere odaklanmıştır. Dolayısıyla, “modern”in dönemsel bir sınırını belirlemek tartışmalıdır çünkü terimin kökeni sadece yakın yüzyıllarla sınırlanamaz. Bununla birlikte, çoğu çağdaş mimarlık tarihçisinin, modern mimarinin başlangıç noktası olarak

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarından bahsetmeyi reddetmediği görülmektedir. William Curtis'in belirttiği gibi, o zamanın "bir buluşu"dur ve 'tarihi biçimlerin on dokuzuncu yüzyıldaki çeşitli yeniden canlanmalarının varsayılan kaosuna ve eklektizmine tepki olarak tasarlanmıştır" (Curtis, 1996:11).

1896'da Otto Wagner, Viyana'da muhtemelen ilk modernist mimari manifesto olan "Modern Mimari"yi yayınlamıştır. Modern mimari, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, modernitesinin bilincinde olan ve geçmişin geleneklerinden kopmaya çalışan endüstriyel çağın bir stili olarak ortaya çıkmıştır. Teorik zayıflıklarına rağmen, çağdaşları onu yakın geçmişin tarihselciliğinin reddi ve modern yaşama uygun bir mimari yaratma çağrısı olarak ifade etmişlerdir (Frisby, 2004:3). Başka bir ifadeyle modern hareketin mimarlık ve tasarımdaki ilkelerinin hem formülasyonuna hem de pratik uygulamasına katkıda bulunan fikirlerin çoğu, on dokuzuncu yüzyılda temel almıştır. Manifestoda ayrıca basitlik, yapım araçlarının gerçekçi, sade ifadesi ve modern teknikler ve malzemelere duyulan saygı gibi nitelikler de öne çıkmıştır. Richards (1962)'a göre on dokuzuncu yüzyılın en iyi mimarları, başka koşullarda güzel bir mimari üretecek olan gerekli tüm yeteneklere sahip olmuşlardır. Fakat fikirler ve alışkanlıklar, yüzyılın başlarında meydana gelen bir dizi devrimci gelişmeye uyum sağlayamamıştır. Mimarlık, ilerleme yolunda geride kalmış ve mimarlar kendilerini tamamen yapay bir konumda bulmuşlardır. 19. yüzyıl mimarisini, çeşitli kişisel, çevresel ve diğer etkiler çok karmaşık bir şekilde iç içe geçmiştir, ancak bu, mimarların gerçek mimarlık işiyle temasını kaybettiğinin bir kez daha kanıtı olmuştur. Özetlemek gerekirse, yeni bir mimarlığın ortaya çıkmasının başlıca nedeni, bu çağın ihtiyaçlarının hemen hemen her durumda önceki çağların ihtiyaçlarından tamamen farklı olması ve dolayısıyla bu çağın gereksinmelerinden tamamen farklı inşa yöntemleriyle karşılanamamasıdır. Modernist mekân ve plan kavramları bilinçli olarak yapısal bir gerçek üzerine kurulmuştur: Çelik veya betonarme yapısal kafes, duvarın destek sağlama işlevini ortadan kaldırmıştır. Bu nedenle duvarlar bir perde gibi yerleştirilmiş bir zara indirgenebilir. Benzer şekilde, iskelet dışında tüm destekleri kaldıran modernistler, yapıları açık geometriler haline gelmiştir. Cephede, açıklıklar (iç ve dış arasındaki sınırın her zaman en önemli unsurları) dar duvarlara dönüşmüştür. Aynı zamanda, karakteristik pencereler, bazen kenarlara doğru yönelen, bazen onları döndüren bir şerit haline gelmiştir ya da Gropius'un 1914'teki Fagus fabrikasında (Şekil 2.2) olduğu gibi, pencere dikey bir cama dönüşerek içerideki sarmal merdivenin heykelsi biçimini göstermiştir (Jones, 2014).



Şekil 2.2. Fagus Fabrikası (URL-1)

Modern mimari, genel olarak modernizmin simgesi olan üç temel ilke üzerine inşa edilmiştir: Süsleme ve geleneğin reddi, yeni bulunan endüstriyel formların ve malzemelerin kullanılması ve hayatı iyileştirme ve yeniden şekillendirme hırısı. Modern mimar, geleneksel mimarinin yeni çağın ruhunu yansıtmadığına inanmıştır. Modern mimari, yaratıcı insanların teknolojik değişim ve seri üretimin ortaya çıkardığı büyük sorunlara tepki göstermesiyle başlamış, insanların yaşam tarzına, yeteneklerine, ideallerine uygun nesnelere yapıyı amaçlamıştır. Sadelik ve rasyonalite üzerindeki modernist vurgu, yeni malzemelerden doğmuştur ve onlara olanak sağlamıştır. Metaller, çimentolar ve cam benzeri görülmemiş "dayanıklılık, hava koşullarına dayanıklılık, ısı iletimi, yalıtım ve esneklik" sunmuşlardır. Ahşap ve taş gibi geleneksel mimari malzemeler tamamen ortadan kalkmasa da yapıların dış hatlarında köklü değişiklikler meydana getirmiştir. Modern mimarın "geleneksel"i reddetmesini ve geleceği benimsemesini destekleyen, binalarının modern insanın yaşamını hem ruhsal hem de işlevsel olarak iyileştirme gücüne sahip olduğuna dair bir inanç olmuştur. Mimarlık tarihçisi Henket'in açıkladığı gibi, modern mimarlar "mimarlığın kitlelerin yaşam koşullarını yükseltmesi gerektiği konusunda güçlü bir sosyal sorumluluk duygusu paylaşmışlardır" (Henket, 2002:10). Mimarının anlam içerme ve iletme potansiyeline sahip olduğu inancı, mimarının kendisi kadar eski olsa da özellikle modern toplumun hastalıklarını iyileştirmek için kullanma çabası, modernist mimarlar tarafından güçlendirilmiştir (Levine, 2018). Hitchcock ve Johnson, 1920'lerin mimarisinde, "en önemli mimari sembol artık yoğun tuğla değil, açık kutudur" diye ifade etmiştir (Hitchcock ve Johnson, 1997:41). Yeni binalar, her bir parçanın sunduğu farklı işlevleri sergileyerek daha geniş bir alana daha az kompakt bir şekilde eklenmiştir.

Tüm ticarileştirmeden, katı fikirlerden, çeşitliklerden, gerilemelerden, aşırılıklardan ve hatta başarılarından sonra, modern üslubun eleştirisi birçok yol izlemiştir. Tarihselcilik

ve eklektizmdaki önemli yeniden değerlendirilmenin yanı sıra, modernist mekân anlayışı iki önemli çizgide devam etmiştir: Soyut mekânla ilgili düşünceler tekrar ortaya çıkmış ve şehir dokusunun yoğunluğu ve sürekliliği bağlamında modernizmin katı bir şekilde sınırlandırılmış ve bölgelere ayrılmış kentsel mekânlarına karşı çıkmıştır. Aynı zamanda, kentler için hava, ışık, ağaçlar, hijyen, sağlık ve yeşil alanlar üretme ihtiyacı giderek artmıştır. İdeal konutları ve hayal ettikleri yollar için çok fazla açık alana ihtiyaç doğmuştur. Buna ek olarak, belirsiz ve biçimsiz mekânlar, heykelsi bir şekilde ayakta duran yapıların saf ve geometrik biçimlerini vurgulamışlardır (Colomina, 1996).

Mimarlıkta modernizm, 1910 ve 1920 senelerinde, sanatçılar, dergi ve kitap yayıncıları, çeşitli akademiler ve profesyonel organizasyonlar da dahil birçok sosyal grup ve kurum tarafından doğmuş ve gelişmiştir. 1920'lerde "işlevsel", "akılcı", "yeni", "modern" ve "uluslararası" gibi kelimelerin tümü mimaride başlayan bu hareketi tanımlamak için kullanılmıştır. Bu terimlerin anlamları, bir dil sisteminde olduğu gibi, ilk olarak birbirlerinden farklılıklarıyla tanımlanmıştır (Goldhagen, 2005). Bununla birlikte Mies van der Rohe 1920'li yıllarda, mimarlığı "çağın iradesinin mekânsal terimlerle tasarlanması" olarak ifade etmiştir (Harvey, 1990). İlk nesil modernistler, mimarlık bilgilerini zenginleştirme ve genç mimarları Avangard hareketi benimsemeye teşvik etme tutumlarının teorik bir çerçevesini oluşturmaya katkıda bulunmuştur. Katkılarında, modern mimarinin özelliklerini ve karakterlerini tasvir etmişlerdir: Louis Sullivan'ın işlevselliği (biçim işlevi takip eder), Ludwig Mies Van Der Rohe'nin sadeliği ve ekonomikliği (az çoktur) ve Le Corbusier'in açıklığı (openess) ve soyutlaması (kütlev ve yüzey, mimarinin kendini gösterdiği unsurlardır ve yüzey plan tarafından belirlenir. Plan jeneratördür. Bir plan aktif hayal gücü gerektirir) (Le Corbusier, 1927). Hepsi modern mimarinin amacına dair ortak bir anlayışla inşa edilmiştir. Modern mimar, formda sadeliğe, planda netliğe ve tasarımda işlevselliği benimsemiştir. Modern yapılar ise karakteristik olarak dekorasyondan ve gereksiz unsurlardan arındırılmıştır. Projenin hedefleri başlangıçta netleştirilmiş ve tasarıma sadece gerekli olan özellikler dahil edilmiştir. Odak, genel tasarımla ilgili olmayan herhangi bir dekor veya ayrıntıdan ziyade mekânın kendisi olması üzerinedir. Binanın içerideki işleyişi görünürdür ve yapısal elemanlar izleyiciye açıktır. Ayrıca, lineer elemanlar, dikdörtgen formlar ve özellikle pencereler, merdivenler, düz çatı hatları ve çeşitli yapısal elemanlar gibi yatay ve dikey özellikler, mimarın lineer bir açık plan oluşturmaya katkıda bulunur. Modern mimari aynı zamanda modernist tasarımın anahtarları olan yerleşim ve lokasyona yapılan vurguyla da karakterize edilmiştir.

Yirminci yüzyıl modern mimarisinin tanınmış ustaları: Adolf Loos, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright; Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe ve Charles Edouard Jeanneret, takma adı Le Corbusier olmuştur. Bu mimarlar çeşitli teorilerle modern mimarinin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır (Tablo 2.1).

Tablo 2.1. Modern Mimarının Gelişimini Etkileyen Teorisyenler ve Yapıları

Teorisyen/Mimar	Teori	Teoriye dayanan yapı	Yapının tarihi
Adolf Loos (1880-1933)	“Süsleme suçtur.”	Steiner House	1910
Louis Sullivan (1856-1924)	“Biçim işlevi izler.”	Wainwright Building	1891
Frank Lloyd Wright (1867-1959)	“Bir fikir, hayal gücüyle kurtuluştur.”	Fallingwater House	1936-1939
Walter Gropius (1883-1969)	“Sanat ve teknoloji – yeni bir birlik”	Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu	1919
Le Corbusier (1887-1965)	“Ev, içinde yaşanan bir makinedir.”	Villa Savoye	1929-1931
Mies van der Rohe (1886-1969)	“Az çoktur.”	Barselona Pavyonu	1929

Adolf Loos, çoğunlukla “Süsleme ve Suç” felsefesi ile öne çıkmıştır. Loos'un yayınlanmış birçok eseri arasında en çok alıntı yapılan ve tartışılan ve aynı zamanda genellikle Loos'un ideolojisinin, bina ve tasarıma yönelik kendine özgü yaklaşımını irdelemek için gerekli ipucunu sağlayan tanımlayıcı metni olarak kabul edilmiştir. Loos, süslemenin mimarinin modasının kısa sürede geçmesine neden olacağını ve bununla beraber bu süsleme için gereken çabanın suç niteliğinde olduğunu tartışır. Art Nouveau ve Alman Werkbund'a karşı çıkararak pürizm fikrini geliştirmiştir (Loos, 1908). Adolf Loos'un Viyana'da 1910 senesinde inşa ettiği Steiner Evi işlevi vurgulamak için Loos'un mimari ilkelerini göstermiştir (Şekil 2.3).



Şekil 2.3. Steiner Evi (URL-2)

Modern mimarinin önemli felsefelerinden bir diğeri ise Louis Sullivan'ın "biçim işlevi izler" deyimidir. Bu deyim Louis Sullivan'ın 1896'da Sanatsal Olarak Değerlendirilen Uzun Ofis Binası başlıklı makalesinde ortaya atılmış bir deyimdir. Sullivan, 19. yüzyılın sonlarında Chicago'da teknolojinin, eğlencenin ve ekonomik güçlerin bir araya geldiği ve geleneksel tarzlardan kopmayı zorunlu kıldığı bir zamanda uzun çelik gökdelenin şeklini geliştirmiştir (Sullivan, 1896). Sullivana'a göre, doğada bulunan her şey, kendine özgü bir şekil ve forma sahiptir. Dolayısıyla, doğa ve formun birbiriyle bağlantılı olması gerektiğini, böylelikle formun işlevi takip edeceğini belirtmiştir. Bu felsefe, 20. yüzyılın başlarındaki ve ortalarındaki modernistler tarafından çalışmalarının birçok alanında kullanılmıştır. Yapı, malzemeler, dokular, formlar ve renklerin tümü bu felsefeden etkilenmiş ve mekânın programı veya işlevinin bir sonucu üretilmiştir. Wainwright Binası, Sullivan'ın gökdelen tasarımının temel işlerinden biri olarak kabul görmüş ve genellikle Sullivan'ın "biçim işlevi izler" ilkesiyle bağlantılı olmuştur (Şekil 2.4).



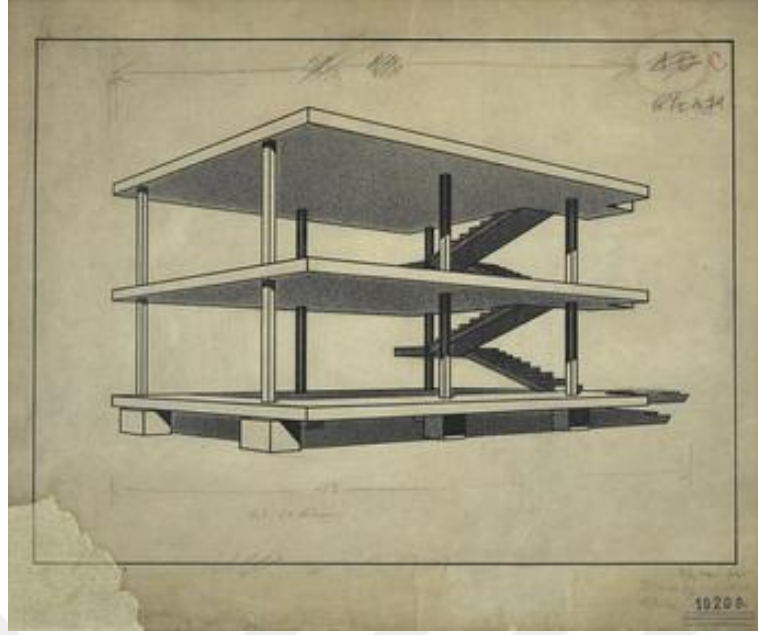
Şekil 2.4. Wainwright Binası (URL-3)

Wright'ın tasarımlarının temelinde, doğanın kutsal ve değerli olduğuna olan inancı öne çıkmıştır. “Organik mimari” tasarım felsefesi, yapılı çevrelerin doğal dünyayı daha büyük bir bütünün hizmetinde barındırması gerektiği fikrini benimsemektedir. Bu felsefe, Louis Sullivan'ın “biçim işlevi takip eder” sloganının bir uzantısı olarak görülmüştür. Wright, bu ifadeyi "biçim ve işlev birdir" olarak yeniden yorumlamıştır. Wright'ın “organik mimari” olarak adlandırdığı şeyin özellikleri arasında açık planlar, dış ve iç mekân arasındaki bulanıklık, malzeme ve teknolojilerin yeni kullanımları ve binaların doğal ortamlarına doğrudan erişimleri yer almıştır. Bu yaklaşım, 20. yüzyılda modern mimari tasarımın gelişiminde oldukça önemli olmuştur. Yapılarında, işlevsel ve duygusal ihtiyaçlara göre yanıt olarak soyut geometrik formları temel almıştır. Tasarımlarını, form, malzeme, teknoloji, mobilyalar ve ortamı birleşik bir bütün halinde tamamlar. Her bina, sahibinin ihtiyaçlarına ve işlevine benzersiz bir şekilde uygun olup aynı mimar tarafından tasarlanmasına rağmen, her biri bireye ve doğaya büyük bir saygı ve takdiri yansıtacak şekilde farklı karakterlere ve görünüme sahip olmuştur. Wright'ın kâğıt üzerinde değil, hayal gücü ile tasarladığı ve organik mimari prensiplerini kullandığı Fallingwater House (Şekil 2.5), modern mimariye yön veren önemli bir örnek olmuştur (MacCORMAC, 1995).



Şekil 2.5. Fallingwater House/Frank Lloyd Wright (URL-4)

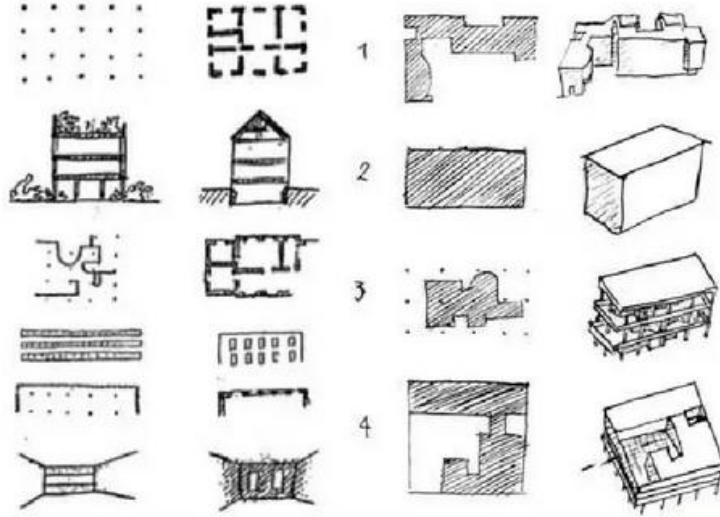
Le Corbusier'in ilk çalışmaları, 1920'lerin başında 1. Dünya Savaşı'nın ardından gelen yıkımın ardından toplumu yeniden inşa etmenin anahtarı olarak modernizmi ve modernliği yoğun bir şekilde desteklemiştir. Mimarisi ve teknolojik ilerlemeye ve sanayiye olan inancı, birçok mimarlık tarihçisinin daha sonra "Makine Çağı" olarak adlandıran dönemin yaratılmasına yardımcı olmuştur. Gerçek mimarlığın, modern verimlilik arayışıyla desteklenen mimari olduğuna ve konutların manzaraları izlemek için kullanılan makineler olarak işlev görmesi gerektiğine inanmıştır. Bu nedenle, belirgin tarzı, mekânı ve doğal ışığı en üst düzeye çıkarmak olmuştur. Le Corbusier, 1. Dünya Savaşı'nın başlarında, Belçika ve Fransız kasabaları gibi savaşta yok olan yerler için hızlı ve kolay bir şekilde inşa edilen bir bina sistemini öne sürmüştür. Bu sisteme konut ve yenilikten oluşan bir kelime olan Domino adı verilmiştir. Mimari formun yapıya indirgenmesi, Domino modelinin özüdür. Bu bağlamda, mimarlık sadece bir çerçeve haline gelmiş ve bu modelin en önemli özelliği mimari mekânın temel aktörleri olarak tanımlanan duvarların ve cephenin ortadan kaldırılması olmuştur. Domino modelinde cephe ve duvarlar hala mevcut olsa da bu öğelerin varlığı her zaman geçici kullanım veya duruma göre düzenlenmiştir. Domino, Le Corbusier için sadece bir binanın tasarımı değil, konut mimarisinden başlayarak şehrin tamamının yeniden tasarlanmasını arzulayan ekonomik bir sürecin tasarımı özelliğini taşımıştır (Aureli, 2014) (Şekil 2.6).



Şekil 2.6. Domino House (URL-5)

Aynı zamanda Corbusier'in modern mimarlığın doğuşundaki asıl rolü, ilkelerini öz ve güçlü bir şekilde açıklama ve yayma yeteneği ile ilişkilendirilir. 1920'lerdeki mimari düşüncesinin arkasındaki tasarım ilkeleri olarak hareket eden Yeni Bir Mimarın Beş Noktası, iki savaş arası dönemin çok sayıda villasında gösterdiği mimarlık teorisindeki en doğrudan fikirlerden bazılarının temelini oluşturmuştur. Bu ilkeler şu şekilde sıralanmıştır:

1. Piloti – Toprağı esnek bir şekilde kullanılabilir hale getirmek için kolonlar üzerindeki yapıları destekleme fikridir. Özünde modern olan bu çözüm, kamusal alan ile binanın özel alanları arasında daha güçlü bir bağlantıyla, boş alanları değerlendirmek için günümüzde de kullanılmaktadır.
2. Çatı Bahçesi – Düz bir çatıda, sürekli nem ve yalıtım sağlayan bir bitki örtüsü vardır.
3. Serbest Zemin Planı – İç duvarlar istenilen yere yerleştirilebilir, her kat diğerlerinden tamamen bağımsızdır. Böylece yapı esnek kullanıma izin vermektedir.
4. Yatay Pencereleler – Yatay pencere kullanımı yüksek düzeyde aydınlatma imkânı sağlar ve çevrenin manzarası ile bağlantı kurar.
5. Serbest Cephe – Serbest plan sonucu duvarlar taşıyıcı olmadığı için cephenin özgürce tasarlanabilmesidir (Jeannere, 1991:169) (Şekil 2.7).



Şekil 2.7. Yeni Bir Mimariye Doğru Beş Nokta Temsili (Iranfar ve Nia, 2021)

Ludwig Mies van der Rohe'de modern mimarının en etkili mimarlarından biri olmuştur. Tasarım felsefesi, mimarlığın tarihten ziyade insanların mevcut ihtiyaçlarına daha fazla odaklanması gerektiğini belirtmiş ve çalışmalarına “az çoktur” ifadesiyle yön vermiştir. Süsleme, karmaşık formlar ve geleneksel motiflerin yerini saf çizgiler ve keskin geometri alması gerektiğini savunmuştur. Aynı zamanda, 1920'lerde, modernist çağdaşlarının işlevselci endüstriyel kaygılarını ve minimum kesişen düzlemlere yönelik estetik bir dürtüyü birleştirmiş, böylelikle geleneksel duvarla çevrili mekân sisteminin reddiyle ve binanın içi ile dışı arasındaki sınırı çözmek amacıyla büyük ölçüde cam kullandığı bir stili geliştirmeyi amaç edinmiştir. Barselona'da 1929 Uluslararası Sergisinin bir parçası olarak Mies van der Rohe tarafından tasarlanan Barselona Pavyonu, hem iç hem de dış mekân üzerinde yüzer gibi görünen ifadesiyle beraber alçak düz çatı ile vurgulanan yatay yönelime sahiptir. Böylece, mimarın iç ve dış mekân arasında bulanıklık yarattığı önemli eserlerinden biri olmuştur (Şekil 2.8, 2.9).



Şekil 2.8. Barselona Pavyonunun Dış Mekânı (URL-6)



Şekil 2.9. Barselona Pavyonunun İç Mekânı (URL-7)

1919'da ise, tamamen camla kaplanmış yüksek bir bina olan Friedrichstrasse Gökdeleni'ni (Şekil 2.10) tasarlamıştır. Cam duvarların arasından, binanın çelik iskeletinin okunması, Mies'in "deri ve kemik" olarak tanımladığı yapıyla ortaya çıkmıştır. Bu tarz, kariyeri boyunca tekrarlanmış ve modernizmi tanımlamaya başlamıştır (Johnson, 1947).



Şekil 2.10. Friedrichstrasse Skyscraper, Berlin (URL-8)

Walter Gropius ise 20. yüzyıl sanat, tasarım ve mimarlık tarihinin en önemli okullarından biri olan Bauhaus'un kurucusudur (Şekil 2.11). Bauhaus, "tüm yaratıcı girişimleri tek bir bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini – heykel, resim, el sanatları ve zanaatları – yeni bir mimarinin ayrılmaz bileşenleri olarak yeniden birleştirmek için çabalamıştır" (Gropius, 1919).



Şekil 2.11. Walter Gropius-Bauhaus Okulu (URL-9)

Modern mimarlık tarihi boyunca estetik anlayışları ve yapı felsefesinde bazı dalgalanmalar olmuştur. Bunlar, farklı mimari tarzlara yol açan modern mimarinin estetik anlayışında farklı bakış açılarına yol açmıştır (Tablo 2.2).

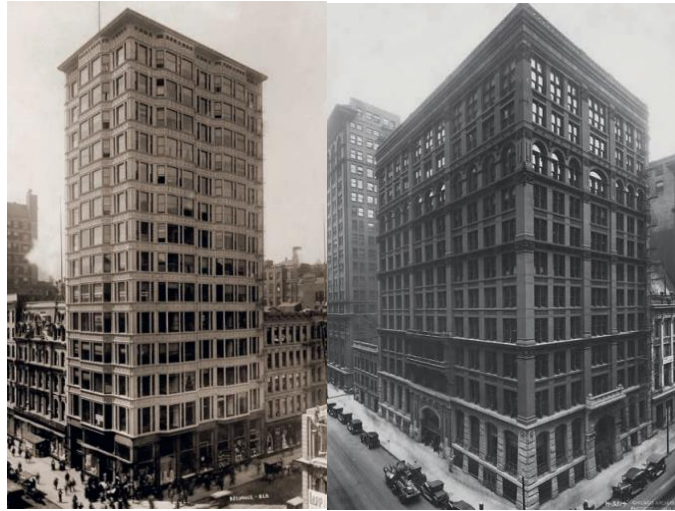
Tablo 2.2. Modern Mimarlığın Karakteristik Özellikleri ve Uygulama Fikirleri

Uygulanan fikirler	Mimari karakter
<ul style="list-style-type: none"> -Mimarlığın standartlaşması -Rasyonel düzen -Makine çağı estetiği -İnsan refahı için mimari sistem 	<ul style="list-style-type: none"> -Yapısal imkânlar -Büyük pencereler ve açık kat planları -Basit formlar
<ul style="list-style-type: none"> -Basitleştirilmiş formlar -Fonksiyonel formlar -Soyutlama 	<ul style="list-style-type: none"> -Kutu benzeri yapılar -Kübik hacim, düz bir çatı -Temiz çizgiler
<ul style="list-style-type: none"> -İşlevsellik ve açık kat planı -Transparanlık -Fonksiyonel tasarım 	<ul style="list-style-type: none"> -Cam kullanımı -Domino Evi
<ul style="list-style-type: none"> -Geleneksel stillerin reddi -“Süsleme suçtur.” 	<ul style="list-style-type: none"> -Süslemesiz, sade formlar
<ul style="list-style-type: none"> -Alçak, yatay kütle 	<ul style="list-style-type: none"> -Düz çatılar
<ul style="list-style-type: none"> -Betonarme -Malzemelerin vurgulanması 	<ul style="list-style-type: none"> -Kolonsuz, açık mekânlar -Domino Evi
<ul style="list-style-type: none"> -Yapıda ışık düzeyini en üst seviyeye çıkarmak -Yaşam kalitesini arttırmak -Tasarımda doğal ışık 	<ul style="list-style-type: none"> Tavandan zemine kadar büyük cam pencereler -Çelik çerçeve konstrüksiyon -Mimarinin beş noktası -Cam duvarlar

2.1.1.1. Mimari Akımlar ve Eğilimler

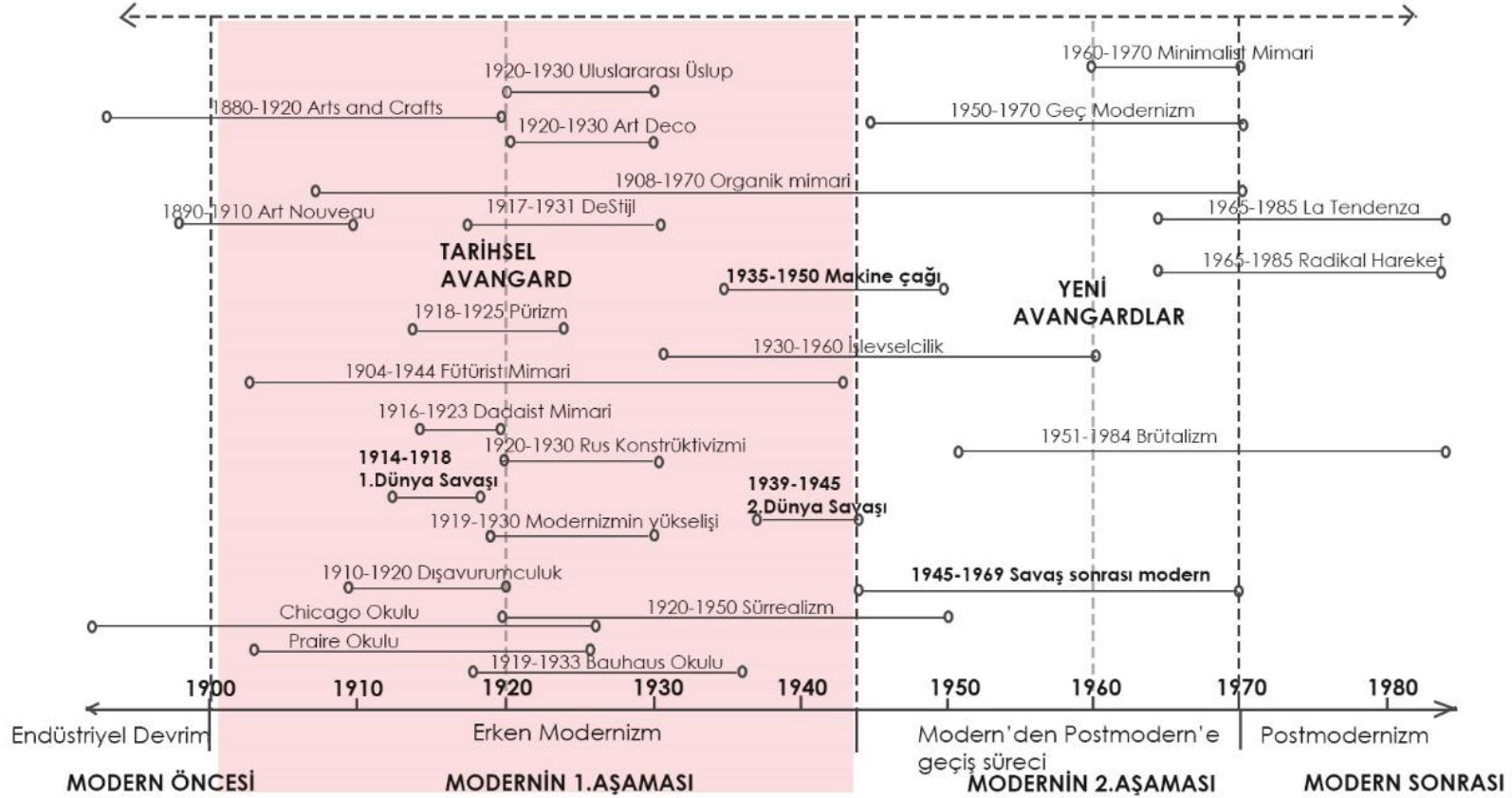
20. yüzyıl mimarisi çeşitli üslup ve yaklaşımlar içermektedir (Şekil 2.14). Bu durum “biçim duygusunun takatten düşmesi (Ermudung)” denilen psikolojik bir yasaya dayandırılmıştır (Göller, 1888:33-34). Bu yasa Göller (1888) tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Mimarlıkta üslubun sürekli değişme nedeni, bellek imgesinin kesinleşmesiyle beraber kişinin biçimden aldığı zevki etkileyen yorgunluktur” ve mimarlar gibi güçlü bir biçim hafızasına sahip olan bireyler bu yorulma tehlikesine en yatkın kişilerdir. Bu mimarların kendi eserlerinin bile yorgunluktan etkilendiğini belirtir (Göller, 1888:41). Bu süreç ilk olarak bireyin biçimden kendini uzak tutması sonucu bellek imgesinin zayıflaması, bunun sonucunda biçimin zevk vermesi ve son olarak bu biçimin imgesinin belleğimizde fazlasıyla tamamlanmasıyla üslubun veya yaklaşımın son bulması olarak açıklanabilir (Göller, 1888:36).

19. yüzyıl Avrupa ve Amerika'sı kentleşme ve sosyal hayatın yavaş demokratikleşmesi, yeni sosyal işlevler ve ihtiyaçlar yaratmasıyla tanımlanmıştır. Endüstriyel kapitalizmin bir tarafında, üretime doğrudan hizmet sağlamakla görevli fabrikalar ve depolar vardır. Yüzyılın ikinci yarısında ise demiryolları, sanayi devriminin anıtları niteliği taşıyan demir köprüler ve büyük istasyonlar ve son olarak büyük görkemli limanlar, iskeleler ve depolama tesisleri dünya ekonomisinin gelişimin izini sürmüşlerdir. 1890'larda Chicago ve New York'un ilk "yüksek ofis binaları" modern metropole bir başka bina tipi daha eklemiştir (Şekil 2.12, 2.13).



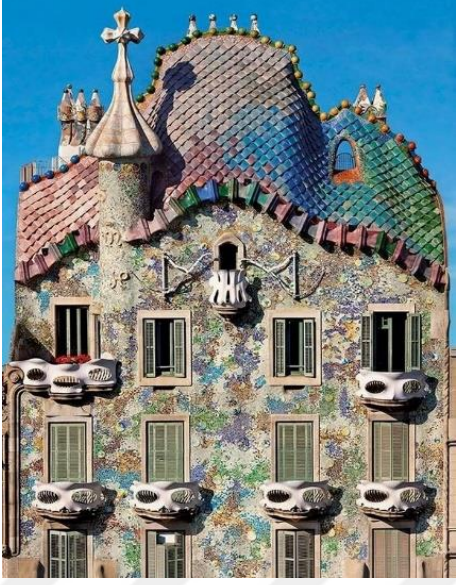
Şekil 2.12. Burnham & Root, Reliance Building, Chicago, 1890–94 (URL-10)

Şekil 2.13. William Le Baron Jenney, Home Insurance Building, Chicago, 1884 (URL-11)



Şekil 2.14. 20. Yüzyıl Mimarisinin Üslup ve Yaklaşımları


Art Nouveau, 19. yüzyılın sonlarında mimari ve tasarımda ortaya çıkmış uluslararası bir tarzdır. "Bitki biçimlerine dayalı kıvrımlı çizgiler ve akıcı organik şekiller" ile karakterize edilen bu akım, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde 1890-1910 yılları arasında gelişmiştir. Barselona'da Antoni Gaudí'nin mimarisi genellikle Art Nouveau ile sınıflandırılmıştır (Jones, 2014) (Şekil 2.15). Art Nouveau mimarisi, binalarının sert görünümlü formuyla uyumlu bir doğal motifi kullanarak veya yapısal elemanları süslemelere dönüştürerek, demir ve çimento yapımına yeni bir biçimsel ifade vermiştir. Art Nouveau'nun gelişmesinde mobilyalar ön planda olmuştur. Yine de mobilyalar, zanaat üretimi gerektirdiği için hareketin nerede geri gittiği hakkında fikir vermiştir. Daha kalıcı tasarım yenilikleri, seri üretim beklentisiyle formları sadeleştirmek adına kısa sürede ve kararlı bir şekilde hareket etmiştir. Mimarlık da savaştan önce dekorasyondan uzaklaşmaya başlamıştır. Mimarlar sanatlarının teknoloji ve bilimle sembolik bir uzlaştırılma sağlama amacıyla geometrik forma yönelmişlerdir. Bir yandan modern sanat kendi başına bilimsel keşiflerle uzlaşmaya çabasına girmiştir (Giedion, 1941). Art Nouveau hareketi, yalnızca uygulamalı süslemeyle ilgili olduğundan hiçbir zaman yeni bir mimarinin temelini oluşturamamıştır. Hareket, çok geçmeden yapının mantığını unutmuş ve herhangi bir kökten yoksun, kendi özgürlüğünün bir sonucu olarak yok olmuştur. Ama aynı zamanda, çoğu on dokuzuncu yüzyıl mimarisinin akademisine farklı türden yeni bir düşünce kazandırmıştır. Art Nouveau, 1900'lerde Paris Sergisi'nde moda uygun bir başarı elde etmiştir (Richards, 1962). Soyutlamanın yükselişiyle birlikte, görsel sanatçılar çalışmalarını çizgiler, düzlemler, yüzeyler, hacimler, şekillerin ve geometrik formların iç içe geçmesi gibi niteliklerle öne çıkarmışlardır. Başka bir deyişle, o zamana kadar özellikle mimariyle ilişkilendiği düşünülen saf formlar üzerine kurmuşlardır (Vitz ve Arnold, 1984).

Art Nouveau (1890-1910)
Bölge: Avrupa (Brüksel, Paris ve Viyana)
Anahtar kavramlar: Dalgali çizgiler, organik formlar, akan formlar, kıvrımlı süsleme

Casa Batlló- Antoni Gaudí (URL-12)

Şekil 2.15. Art Nouveau

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında öne çıkan ve yirminci yüzyılın başlarına kadar devam eden bir diğer mimari hareket ise Arts and Crafts hareketidir (Şekil 2.16). Bu hareket, ilkel, yerel formları öne çıkarmış, mimarlığın demokratik ve manevi yönlerine odaklanmış ve birçok yönden modernizmin gelişiminin temellerini atmıştır. Bu hareket klasik ve Gotik canlanmanın yükselişine yanıt olarak gelişmiştir ve neo-gotik ve neo-klasik tarzlarda yaygın olandan daha ilkel ve temel biçimlere dönüş ile karakterize edilmiştir. Arts and Crafts tasarımcılarının iki amacı vardır: Birincisi estetik ama işlevsel parçalar yapmak ve ikincisi ise tasarım ve düzenleriyle hem tüketicinin hem de sanatçıların hayatlarını zenginleştirmektir. Mobilya, tekstil, metal objeler, cam, çanak çömlek, duvar kâğıdı ve bazı iç mekânlar, Arts and Crafts hareketinin bir sonucu olmuştur (Ireland, 2009).

Arts and Crafts, birçok yönden modern mimari ve tasarımın öncüsü olmuştur. Bu hareketin temel formlara, asimetriye ve sade tasarıma yaptığı vurgu, daha sonraki modern tasarımların yirminci yüzyıldan itibaren ortaya çıkması için bir temel ve çerçeve sağlamıştır (Crawford, 1997).

Arts and Crafts (1880-1920)
Bölge: İngiltere, Amerika
Anahtar kavramlar: Yerel malzemeler, doğayla bağlantı, ahşap kirişler, asimetrik tasarım, el sanatları

Red House- Philip Webb (URL-13)

Şekil 2.16. Arts and Crafts

Bir sonraki mimari hareket yeni fikirlerin gerçekçi bir şekilde uygulanmasına olanak tanımıştır. Bu, 1907'deki Deutscher Werkbund'un temeli olmuştur (Şekil 2.17). Aynı zamanda bu hareket, yirmi yıl önceki Art Nouveau hareketinin bir gelişimi niteliğindedir, ancak sanat uğruna uygulanan tüm sınırlamaları olan bir hareket olmak yerine, modern sanatçıları yeni endüstri tarafından kullandırmak için -tarihte ilk görülen- pratik bir girişim özelliği taşımıştır. Deutscher Werkbund, sergiler düzenleyen ve uygulamalı tasarımın sorunlarını inceleyen bir zanaatkârlar derneğidir (Richards, 1962). Arts and Crafts hareketi ile Deutscher Werkbund arasındaki en büyük fark, Werkbund'un makine üretiminin reddedilmesinin aksine zanaatı sanayi ile birleştirmeye çalışması olmuştur. Werkbund, toplumun değişen ihtiyaçlarını karşılayan nesnelere ve binalara tasarlamak için teknolojiyi benimsemiştir. Werkbund'un "koltuk minderinden şehir planlamasına" (vom Sofakissen zum Städtebau) geniş sloganı, yalnızca endüstriyel ürünlerin sanatsal olarak iyileştirilmesi konusundaki tutkusunu değil, aynı zamanda "zamanımızın modern bir tarzını" oluşturma tutkusunu da dile getirmiştir (Posener, 1964).

Deutscher Werkbund (1907-1934)
Bölge: Almanya
Anahtar kavramlar: Teknoloji, makine

AEG Turbine Factory- Peter Behrens (URL-14)

Şekil 2.17. Deutscher Werkbund

“Organik” terimi, 20. yüzyılın başlarında mimariye yansımış ve aynı dönemin başlarında çeşitli yerlerde gelişen mimari yaklaşımların ve ifadelerin çeşitliliğiyle tanınmıştır. Organik mimari, binaların, mobilyaların ve çevrenin birleşik, birbiriyle ilişkili bir kompozisyonun parçası haline geldiği, bulunduğu yere iyi entegre edilmiş tasarım yaklaşımları aracılığıyla insan yerleşimi ve doğal dünya arasındaki uyumu destekleyen bir mimarlık felsefesidir. Frank Lloyd Wright, Antoni Gaudí ve Rudolf Steiner gibi öncüler, her biri kendi tarzında, doğanın ilkelerinden ilham almıştır. Wright, Le Corbusier tarzında işlevselcilik konusunda eleştirel bir davranış sergilemiştir: Serbest plan ve betonun yapısal kullanımı da dahil olmak üzere birçok varsayımını benimsemiş, ancak Uluslararası Üslup’un benimsediği makinelerin ve standardizasyonun yüceltilmesine karşı koymuşlardır. Mimar ve planlamacı David Pearson, organik mimarinin tasarımına yönelik bir dizi kural belirtir (Pearson, 2001). Organik tasarım şunları sağlamalıdır: “Doğadan ilham almak ve sürdürülebilir, sağlıklı, koruyucu ve çeşitli olmak; sürekli şimdi de var olmalı ve tekrar tekrar başlamak”; ve akışlar yaratmak ve esnek, uyarlanabilir olmak; sosyal, ruhsal, fiziksel ihtiyaçları karşılamak, benzersiz olmak (Pearson, 2001). Zevi (1982), Towards an Organic Architecture kitabında organik mimari veya inorganik mimariden oluşan aşağıdaki sınıflandırmayı yapmıştır (Tablo 2.3).

Tablo 2.3. Organik-Inorganik Mimari Karşılaştırması (Zevi, 1982)

	Organik mimari	İnorganik mimari
1	Biçimlendirici sanat	Görsel sanat
2	Sezgisel duyuların ürünü	Düşüncelerin ürünü
3	Sezgisel hayal gücü çalışması	Yapısal hayal gücü çalışması
4	Doğayla yakından ilişki	Doğayı küçük görmek
5	Özel, belirli arayış	Evrensel arayış
6	Çok formlu	Kurallı ve sistemli
7	Gerçekçilik	İdealizm
8	Natüralizm	Stilizm
9	Düzensiz biçimler	Düzenli biçimler
10	Yapı, tıpkı bir bitki ya da herhangi bir canlı organizma gibi, kendi işlevi ve çevresiyle uyum içinde, kendi bireysel varoluş yasasına, kendi özgül düzenine göre büyüyen bir organizma gibidir.	Yapı, tüm öğelerin mutlak bir düzene göre, öncelikli bir sistemin değişmez yasasına göre düzenlendiği bir mekanizma gibidir.
11	Dinamik formlar	Statik formlar
12	Geometriden bağımsız formlar	Geometriye dayalı formlar
13	Kompozisyon karşıtı	Kompozisyon
14	Gerçekle ilişkinin ürünü	Eğitimin ürünü

Mimarlıkta organik hareket, sadece kültürün ve toplumun bir ifadesi olarak değil, aynı zamanda insanların iç ve dış yaşamını etkileyen bir kavram olarak da tartışılmıştır. Bu anlamda insan, tüm bu seviyelerde çevre ile bağlantılı fiziksel, psikolojik ve ruhsal yönleri içeren bir varlık olarak görülür. Mimarlığın daha çok ekonomi, teknik olanaklar ve düzenlemelerin hakim olduğu bir çağda organik mimari, çevresel yönleri, kültürel amacı ve maneviyatı da içeren kapsamlı bir yaklaşımı benimsemiştir. Organik mimarinin en belirgin örneklerinden birine Frank L. Wright'ın Robie House'u verilebilir (Şekil 2.18).

Organik Mimari (1908-1970 dönemi)
Bölge: Amerika'da ve Avrupa'ya yayılır.
Anahtar kavramlar: dinamizm, doğa, sürdürülebilirlik, esnek, düzensiz, çeşitli
 Robie House- Frank Lloyd Wright (URL-15)

Şekil 2.18. Organik Mimari

Kübizm, 1910-1920 yılları arasında Paris, Fransa ve diğer Doğu Avrupa ülkelerinde dünyaya tanıtılan yeni sanat ve mimariye yol açan erken kübizm sanat hareketinin öncüleri Pablo Picasso ve Georges Braque'dur (Şekil 2.19). Kübizm hareketi, nesnelerin gerçekliği temsil etmek yerine onlara yeni anlam kazandırmaya yönelik devrim niteliği taşıyan yeni bir yaklaşım olmuştur. Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi diğer sanat ve mimari tarzların temelini oluşturmuştur. Kübizm'in bir örneği, 1913-1914'te mimar Josef Chocoll tarafından tasarlanan Hodek Apartmanı'dır. Apartman, hem hareket hem form göstermek için tasarlanmıştır. Kübizm mimarisi, soyutlama, geometrileştirme, sembolizm, çarpıtma, parçalanma ve yanılısama gibi kavramları ortaya çıkarmış ve binalar, perspektif görüntülemeyi sağlamak için keskin, net çizgilerle karakterize edilmiştir. Pencereleer kübik veya dikdörtgen bir forma sahip olup, birbiriyle aynı hizada olmak zorunda değildir ve devrim niteliğinde bir görünüm yaratmıştır. Betonarme yapıların kullanımı da kübizme yapı endüstrisinde bir avantaj sağlamıştır. Kübist mimarların temel amacı, yapıyı dekoratif bir işlevi yerine getirebilecek kadar dinamik hale getirmek olmuştur. Bununla birlikte mimaride kübizm, tarihsel bir karşılaştırması olmadığından dolayı devrimci bir nitelik taşımıştır (Omale ve Ogunmakinde, 2018).

Kübist Mimari (1910-1920)
Bölge: Avrupa
Anahtar kavramlar: soyutlama, geometrileştirme, sembolizm, çarpıtma, parçalanma, yanılısama, keskin çizgiler

Hodek Apartmanı- Josef Choccol (URL-16)

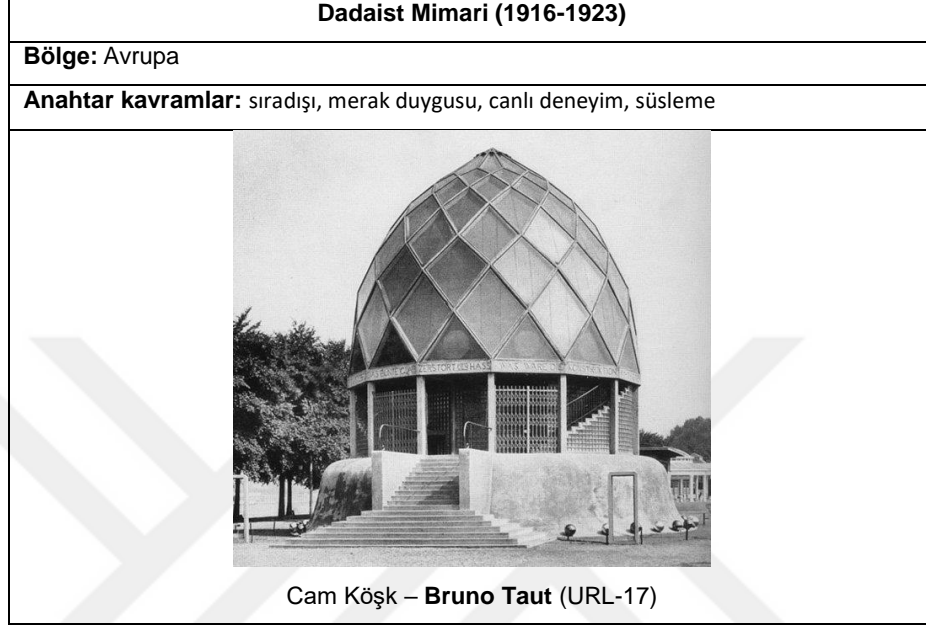
Şekil 2.19. Kübist Mimari

Avangard terimi, Peter Bürger'in (1974) çalışması nedeniyle kesin bir teorik anlam kazanmıştır. Avangard, daha sınırlı bir fikir ve hareket yelpazesıyla sınırlı olduğu için modernizmden açıkça ayırt edilmiştir. Bürger'e göre görsel sanatlar ve edebiyattaki avangard, bir kurum olarak sanatın özerkliğini ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Amacı, sanatın gündelik hayattan ayrı bir şey olarak, yani sosyal sistem üzerinde gerçek bir etkisi olmayan özerk bir alan olarak varlığına son vermektir (Bürger, 1974). Bürger, avangardın toplumsal yaşamı ekonomik rasyonalite ve burjuva gelenekleri temelinde örgütlenmediğini kendini estetik duyarlılıklarda ve her bireyin yaratıcı potansiyellerinde bulmayı tercih ettiğini belirtir. Avangardizm en çok edebiyat ve sanatta öne çıkarken, mimarlık bağlamında kelimenin kullanımı çok yaygın değildir. Fakat modern hareketi mimaride avangard olarak tanımlama eğilimleri olmuştur. Bürger'in çalışması, kronolojik olarak 2. Dünya Savaşı'ndan önce konumlanmış olan tarihsel avangard ile daha yeni bir olgu olan neo-avangard arasında ayırım yapmak için büyüyen bir fikir birliğine de yol açmıştır. Mimaride modern hareketin etrafında tartışılan eskinin yıkılması ve yeninin inşası avangard mantığıyla bağlantılıdır. Başka bir deyişle bu avangard konum, mimarlık için yeni, daha açık ve sosyal olarak daha alakalı bir amaç talep etmiştir. 1920'lerde bu temalar ayrı bir siyasi boyut kazanmıştır: Yeni mimari, eşit haklar ve özgürleşme ideallerinin gerçekleştirileceği daha sosyal olarak dengeli ve eşitlikçi bir toplum biçimi arzusuyla ilişkilendirilmiştir. Yine de mimari avangard, sanat ve edebiyattaki muadili kadar radikal olmamıştır. Örneğin çoğu mimar, burjuva bir değeri temsil etse bile rasyonalite ilkesinden asla vazgeçmemiştir.

Bu nedenle, modern hareketten avangard olarak bahsetmek yerine, söylemi içindeki belirli avangard anları ayırt etmek daha verimli olabilir, çünkü hareket bir bütün değil; daha ziyade, çok farklı eğilimlerden oluşmuştur. Avangardlar, ütopyik ve eleştirel olmuş, yeni geleceğe ancak sıfırdan başlayarak ulaşılabileceğine inanmışsa da bu pozisyon çok uzun süre hakim olmamıştır. Henry Russell Hitchcock ve Philip Johnson, herhangi bir sosyal veya politik meseleyi bir köşeye koyarak modern mimariyi Amerika Birleşik Devletleri'ne en son ve en güncel üslup olarak Uluslararası Üslup'u sunmuşlardır (Bürger, 1974). Giedion'un kendisi de daha sonraki Mekân, Zaman ve Mimari (1941) ile benzer bir konuya yönelmiştir. Giedion, mekân-zaman kavramını, çok farklı disiplinler arasında bir birlik inşa edebildiğini, artık sosyal deneylere ya da yeni mimarinin devrim yaratan amaçlarına atıfta bulunmamıştır. Bunun yerine, oldukça farklı eğilimleri tek bir "modern mimari" bayrağı altında birleştirebilecek ortak bir paydanın formülasyonu için çabalamış, böylece avangardın karakteristik sürekli değişim özlemiyle çelişen belirli bir formül ortaya çıkmıştır. Modern mimaride bu fikir birliği, ancak modern mimarinin birçok yönetim tarafından yeniden inşa döneminin bina ihtiyaçlarına en uygun cevap olarak kabul edildiği savaş sonrası yıllarda pekiştirilmiştir (Giedion, 1941). Modern mimari böylece kuruluşun bir parçası olarak kurumsallaşmış ve sonuç olarak 1920'lerin avangardından uzaklaşmıştır. Bu nedenle, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modern mimari ile sanatta avangard arasında bir kopuş gerçekleşmesi tesadüf olmamıştır.

Dadaizm veya Dada sanat hareketi, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bir Avrupa deneysel sanat hareketidir. Hareket, Birinci Dünya Savaşı'na ve kapitalist bir toplumun reddine bir yanıt olarak harekete geçirilmiştir. Dada hareketi, gelecekteki çeşitli sanat hareketleri ve stilleri için temel oluşturmuştur ve 1922'den sonra Sürrealizm tarafından takip edilmiştir. Dada sanatının amacı merak uyandırmak, rahatsız edici sorular sormak ve toplumsal normları sarsmak olmuştur. Bu stili karakterize eden belirli unsurlar olmasa da, Dadaizm, izleyiciyi etkilemek ve mevcut sanat ve kültür sahnesine meydan okumak olarak özetlenebilir. Dada sanat hareketinin etkisi o dönemin mimarisinde gözlemlenmiştir. Antoni Gaudi, Henri Sauvage, Otto Wagner ve Adolf Loos gibi mimarlar önceden var olan mimari tarzlardan farklı yapılar tasarlamaya başlamış, malzeme, tasarım ve süslemelerle denemeler yapmaya başlamışlardır. Önceden var Bruno Taut tarafından tasarlanan Köln'deki Cam Köşk, daha önce tanık olunan hiçbir tasarıma benzememiştir. Yapı prizmatik cam kubbesi ve beton ve cam kullanımı ile ünlüdür. Tasarımının amacı, onu ziyaret eden herkes için bir merak duygusu uyandırarak canlı deneyimler yaratmak olmuştur (Şekil 2.20). Dadaizm gelişirken riskli, resmi olmayan ve sıra dışı


tasarımların ortaya çıkmıştır. Örneğin tasarımın bu etkisi, Erich Mendelsohn'un Einstein Kulesi'nde de görülebilir. 1924 yılında kurulan bu astrofizik gözlemevi beyaz sıva ile kaplanmıştır ve organik tasarımı dönemine göre benzersizdir. Alman mimar Fritz Hoger tarafından Hamburg'daki Chilehaus gibi Ekspresyonist mimari tarzın diğer binalarının tümü Dada ilkelerini içermektedir (Bürger, 1974).



Şekil 2.20. Dadaist Mimari


Modern mimari, modern sanatın çağdaş hareketlerinden yararlanmıştır. Dışavurumculuk, Fütürizm, Konstruktivizm ve Kübizm'in modern mimaride etkileri sürerken, modern mimaride en az incelenen sanatsal akım ise "sürrealizm" olmuştur. Sürrealizm, modern mimarinin ortaya çıkışı gibi, sonunda kültürleri, bağlamları geçen avangard ve disiplinlerarası bir harekettir. Bugüne kadar, sürrealist düşünce içindeki mimarlığın statüsü net değildir. Maddi temsiller ile modern dünyanın öznelliği arasındaki diyalogla birlikte irrasyonel anlamların ve deneyimlerin üretildiği formlar ve mekânlar arasındaki diyalog, sürrealist mimari projelerde yer almıştır (Mical, 2004). Mundy (2001) bu durumu şöyle ifade eder: "Onların resimleri ve şiirleri, açık sınırların veya sabit kimliklerin olmadığı gerçeküstü bir evrende arama-bulma, örtme-açığa çıkarma, varlık-yokluk, eşikler ve geçitler imgeleriyle karakterize edilmiştir" (Mundy, 2001:13). Çağdaş sürrealist bilimde ele alınan tüm konuların, zanaat, maddesellik, sembolizm, imgelem, sosyal düzen, konut, şehircilik, teknolojiler ve bölünmüş kültürler ve bağlamların yeniden düşünülmesi olarak mimari düşüncede yeri vardır. Sürrealizm tek değil, çoktur ve sürrealist uygulamalar arasındaki önemli farklılıklar, mimari düşünce için yeterince keşfedilmemiş ve geniş bir kavramsal alan işlevi görebilir. Breton (1972), mimariyi simgeselden kurtarmanın bir aracı olarak

sürrealizmi sunmuştur ve tarihsel olarak yazılı olandan görsele ve mekânsal olana doğru ilerleyen çeşitli sanatsal pratiklere işaret eder, ancak onun mekânsal anlayışı çoğunlukla sürrealist nesnenin önceliği olmuştur. Sürrealist temsillerdeki resimsel mekânın ikilemleri (iç/dış çelişkilerinin görüldüğü ara mekânlar), modern mimarinin birçok yapısında ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, modern mimarinin içinde sürrealist düşüncenin gizli bir tarihi olduğu ifade edilmiştir. Gorlin (2004), Le Corbusier'in mimarisinde güçlü bir sürrealist unsur olduğunu, ancak varlığını hiçbir zaman açıkça kabul etmediğini savunur. Örneğin, Le Corbusier'in çalışmalarında, içerisi ve dışarıları arasındaki belirsizlik, şeffaflık belirgin olarak görülür. Teknoloji ve doğa konusu hem modernizmde hem de gerçeküstücülükte görünür, ancak sürrealistler, Le Corbusier'in yazılarında bulunan organikliği, doğa ve makine, organik ve inorganik ortamlar arasındaki açık ayrımı göz önünde bulundurarak saf bir metafor olarak kabul etmişlerdir. Sürrealizmde bu sınır bulanıklaştırılmıştır. Teknoloji tarafından yeniden dönüştürülen beden, dış mekânı kendi başına yeniden dönüştürür (Vidler, 2003). Sürrealizm ve mimari teori, ortaya çıktıklarından beri bir dizi ortak konuya sahip olmuştur. Sanatta sürrealist hareket, mimari fikirlerin kavramsal teorisi olarak düşünülürken, sürrealistler için mimarlık formları şekillendirmek için rüyaları kullanmak gibi birincil bir görevi yerine getirmiştir. Sürrealist eğilimlerde evi, bir binanın fiziksel yüzünden çok daha derin anlamlarda aramak mümkündür. Sürrealistler, herhangi bir süslemeden yoksun olan rasyonel biçimlere karşı çıkmış yaşamak için modern makineyi, "rüya makinesi" ile değiştirmişlerdir (Vidler, 2003). Sürrealist bir yapıya örnek olarak Mimar Angelo Invernizzi'nin Girasole villası örnek verilebilir (Şekil 2.21). Konut, 360 derece döner ve bu sayede odalar, gün boyunca bir dizi farklı ışığı deneyimlemektedir.

Sürrealist Mimari (1920-1950)
Bölge: Avrupa
Anahtar kavramlar: iç-dış ilişkisi, eşikler, örtme, açığa çıkarma, teknoloji

Villa Girasole– Angelo Invernizzi (URL-18)

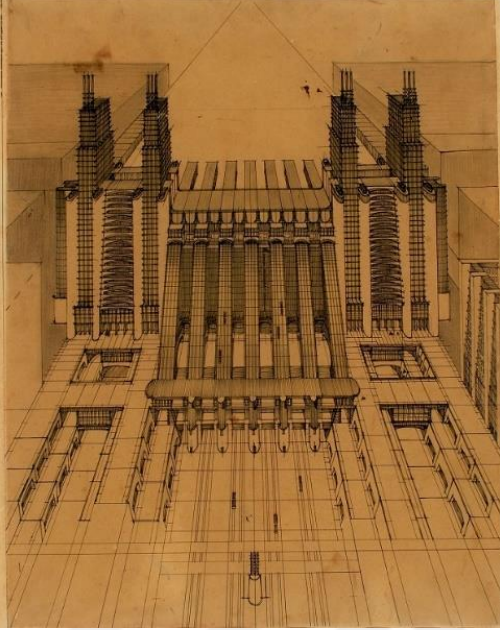
Şekil 2.21. Sürrealist Mimari

Art Deco, adını 1925 yılında Paris'te düzenlenen Arts Décoratifs-Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisinden almıştır. Modernizmin etkili malzemeler ve ince işçilikle birleşimi ve etkileşimi olarak tanımlanmıştır. Art Deco, hassas formların dinamik kullanımı nedeniyle 1920'lerde ve 1930'larda fütüristik bir stil olarak kabul edilmiştir. Bu tarzın temiz çizgileri ve minimal dekorasyonu, eğlence ve cazibe ile ilişkilendirilmiştir. Art Deco'nun en belirgin örneklerinden biri, Mimar William Van Allen'ın Chrysler Binası ve Raymond Hood'un New York City'deki Amerikan Radyatör binasıdır. Art Deco ilk olarak 1920'lerde kamu ve ticari binalar için kullanılmıştır. Bireysel evlerin bu tarzda tasarlanması ise çok nadir görülen bir durumdur. Washington DC mimarları, apartman binalarında stili ilk benimseyen kişiler olmuştur. New York ve Washington DC'nin Art Deco binalarının çoğu, zengin sanatsal özellikleri nedeniyle artık Miras Binaları statüsünü kazanmıştır (Şekil 2.22) (Kenneth ve Futagawa, 1988).

Art Deco (1920-1930)
Bölge: Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri
Anahtar kavramlar: Hız, hareket, geometrik form, doğrusal çizgiler, klasik unsurların yeniden yorumlanması, detaylı işçilik

Chrysler Building- William Van Alen (URL-19)


Şekil 2.22. Art Deco

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan fütürist akım ise, edebiyat, görsel sanatlar ve tasarım alanında birçok alanı etkilemiş ve değiştirmiş önemli bir olgudur. Fütürist hareket fikri, tarihi göz ardı ederek geleceğin şehirlerini ve mahallelerini formüle edebilecek yeni fikirler ve yapılar bulmak olmuştur. Mimarlar, fonksiyonel görünüşleri, simetrik ifadeleri ve formu olan binalar tasarlamak yerine, hayali sanat eserleri gibi, geleceği andıran yapılar tasarlamışlardır. Fütürist mimari; hareket, teknoloji, doğal materyaller ve bilim olmak üzere 4 ana bileşene odaklanmıştır. Fütürist hareketten önceki tasarımlar, kesin düz çizgiler ve kare veya dikdörtgen şekiller sergiliyorken, fütürist mimari, çeşitli açılarının ve eğimlerin, keskin kenarların, üçgenlerin, ovalerin ve kubbelerin kullanımına yönelmişlerdir (Şekil 2.23) (Sant'Elia ve Marinetti, 1914).

Fütürist Mimari (1904-1944)	
Bölge:	İtalya
Anahtar kavramlar:	hız, dinamizm, hareket, yatay çizgiler, dinamik formlar, teknoloji, ütöpk, akış
	
Tren ve uçaklar için istasyon- Antonio Sant'Elia (1914) (URL-20)	

Şekil 2.23. Fütürist Mimari

Dışavurumcu mimari, özellikle Almanya'da gelişmiş ve egemen olmuş dışavurumcu görsel ve sahne sanatlarına paralel olarak 20. yüzyılın ilk on yıllarında Avrupa'da yaygınlaşan bir mimari harekettir. Stil, yeni malzemelerin erken modernist bir şekilde benimsenmesi, biçimsel yenilik ve bazen doğal biyomorfik formlardan ilham alan, tuğla, çelik ve özellikle camın seri üretiminin sunduğu yeni teknik olanaklardan ilham almıştır. Dışavurumcu mimarinin özellikleri, klasikten ziyade gotik bir şeyde biçimlenmiş, bu da o dönemin diğer mimari biçimleri olan bireysel formlar ve şekillerin gerçekçilikten kopma ve daha çok kavramsal temsilden sembolik bir forma dönmesine yol açmıştır. Formların ve şekillerin temsili, mimarların hissettikleri duyguları göstermenin daha cesur bir yolu olarak onlara yol sunmuştur. Bu mimari harekette kullanılan malzemeler, işlevden ziyade temsili, şiirsel bir ifadeye sahip olan ve binaları tek parça haline getirmek için birleştiren malzemelerdir (Şekil 2.24) (Sharp, 1966).

Dışavurumculuk (1910-1920)
Bölge: Sovyet Rusya
Anahtar kavramlar: ifade, hareket, değişkenlik, natüralizm, dinamizm, işlevselcilik

Goetheanum- Rudolf Steiner (URL-21)

Şekil 2.24. Dışavurumculuk


Modern hareketin gerçek merkez üssü Hollanda ve Almanya olmuştur. Hollanda'da 1917'den beri adını aldıkları De Stijl dergisi etrafında toplanan bir grup sanatçı, ressam Piet Mondrian ve grubun yorulmak bilmeyen propagandacısı Theo van Doesburg'dan öğrendikleri soyutlamayı hayata geçirmiştir. De Stijl, Amsterdam'daki H. P. Berlage çevresinde gruplanan ve bunun yerine yeni mimariyi gelenekle uzlaştırmaya çalışan genç mimarlara avangard bir yanıt olmuştur. Hollanda mimari modernizminin başlıca figürleri, De Stijl üyeleri JJP Oud, Cor Van Eesteren, Gerrit Rietveld ve Willem Dudok'tur. Rietveld Schröder House, De Stijl hareketine dahil olan konut örneklerinden biridir. De Stijl hareketi yalnızca mimariye özel değil, sanatçıların da dahil olduğu bir harekettir. Hem mimarlar hem sanatçılar gerçekleri basit geometrik şekillere ve çoğunlukla kırmızı, mavi, sarı, beyaz gibi renklere indirgemedeki etkili olmuştur. Başka bir ifadeyle neo-plastisizm olarak da adlandırılan bu hareket birçok tasarımcıyı 21. yüzyılda da etkilemeye devam etmektedir (Şekil 2.25) (Kırcı, 2013).

De Stijl (1917-1931)
Bölge: Hollanda
Anahtar kavramlar: renkli düzlemler, asimetrik hacimler, yatay ve dikey çizgiler, saf form

Schröder House-Gerrit Rietveld (URL-22)

Şekil 2.25. De Stijl

Modern mimarinin önemli hareketlerinden biri Bauhaus'tur (Şekil 2.26). Mimar Walter Gropius, 1. Dünya Savaşı sonrası ülkeyi yeniden yapılandırmaya ve yeni bir sosyal düzen oluşturmak üzere Bauhaus'a başkanlık yapmıştır. Bauhaus, işçiler için yeni bir "rasyonel" sosyal konut duyurusunda bulunmuştur. Bauhaus mimarları süsleme detaylarını reddetmiştir. Klasik mimarinin işlevsel, herhangi bir süslemesiz olması ilkelerini en saf haliyle kullanmak istemişlerdir. Bauhaus yapılarının genel özellikleri; düz çatılar, pürüzsüz cepheler ve kübik formlar olmuştur. Kullandıkları renkler beyaz, gri veya siyah olup esnek planları ve işlevsel mobilyalardan oluşan mimariye sahiptir. Dönem içinde en çok kullanılan yapıım yöntemleri hem konut hem de ticari yapılar için kullanılmıştır. Gropius, sanat ve zanaatın hiçbir farkı olmaması gerektiğini savunmuştur. Bauhaus okulu, Gropius tarafından 1919'dan 1925'e kadar Weimar'da, ardından Dessau'da yeniden düzenlenen uygulamalı sanatlar okulu Bauhaus, hareketin sanat ve teoride en önde gelen eğitim kurumu olmuştur (Goldhagen, 2005). Bauhaus, naziler iktidara geçtiğinde dağılmış olup Walter Gropius, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe ve diğer Bauhaus liderleri Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmişlerdir. Daha sonra, uluslararası modernizm terimi, Bauhaus hareketinin Amerikan şekline uygulanmıştır. Walter Gropius, kendi evi olan Gropius Evi'ni inşa ederken Bauhaus fikirlerini kullanmıştır (Melvin, 2015).

Bauhaus (1919-1933)	
Bölge:	Almanya
Anahtar kavramlar:	rasyonel, işlevsel, saf, açık plan, basit geometrik form, ekonomik duyarlılık, basitlik, seri üretim, sanat, çelik-beton-cam
	
Gropius Evi-Walter Gropius (URL-23)	

Şekil 2.26. Bauhaus


Uluslararası Üslup, 1920'lerde ve 30'larda Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen ve 20. yüzyılın ortalarında Batı mimarisinde baskın eğilim haline gelen mimari üslup olmuştur (Şekil 2.27). Tarz, dünya için parlak yeni bir geleceği, herkese eşit olarak sağlanan demokratik mimariyi temsil etmeyi amaçlamıştır ve stil, dünya çapında hızla yayılmış ve en parlak genç mimarların çoğuna ilham vermiştir (Botton, 2006). Uluslararası stilin en yaygın özellikleri doğrusal formlar, uygulanan süsleme ve dekorasyondan tamamen arındırılmış hafif, düz yüzeyler; esnek iç mekânlar ve görsel olarak ağırlıksız bir yapı olmasıdır. Uluslararası Üslup, 19. yüzyılın sonlarında mimarların karşı karşıya kaldığı üç sorundan ortaya çıkmıştır. Bunların ilki mimarların, farklı mimari dönemlere ait çeşitli dekoratif unsurların kullanımına karşı artan memnuniyetsizliğidir. İkincisi ise hızla sanayileşen bir topluma hizmet eden çok sayıda ofis, ticari, konut ve sivil yapıların ekonomik olarak yaratılmasıyla ilgili kaygıların ortaya çıkması ve son olarak demir ve çelik, betonarme ve cam kullanımını benimseyen yeni bina teknolojilerinin geliştirilmesi olmuştur. Bu üç olgu sağlanırken, hem yeni malzemeleri kullanılması hem de toplumun yeni bina ihtiyaçlarını karşılaması hedeflenmiş, aynı zamanda estetik olarak göze hitap edecek ekonomik ve faydacı bir mimari yaklaşımı amaç edinmiştir. Buna ek olarak, teknoloji çok önemli bir faktör olmuş; ucuz, seri üretilen demir ve çeliğin yeni mevcudiyeti ve 1890'larda bu malzemelerin temel yapı elemanları olarak kullanımının keşfiyle, eski tuğla ve taş duvar inşaat geleneklerini etkili bir şekilde geçersizleştirmiştir. Döşemeler gibi ikincil destek elemanları olarak çelik takviyeli betonun ve binaların dış cepheleri için kaplama

olarak camın yeni kullanımı, modern bina için ihtiyaç duyulan teknolojiyi tamamlamış ve mimarlar, bu teknolojiyi, kendi yapısını açıkça tanıyan bir mimariye dahil etmeye başlamışlardır. Böylece Uluslararası Tarz, modern binaların biçimini ve görünümünü yeni malzemeler ve yapı mühendisliğinin potansiyellerinden üretmiştir. Bu şekilde sade ve disiplinli yeni bir mimaride sanatsal ifade, işlev ve teknoloji arasında bir uyum kurulabileceği düşünülmüştür (Jones, 2014).



Şekil 2.27. Uluslararası Üslup

Frampton (1980), pürizmi, 1918-25 yılları içerisinde Le Corbusier ve Amédée Ozenfant'ın kübizmin aşırı süslemesine tepki olarak ve 1. Dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkımı onarmaya çalışan ve Fransız resim ve mimarisinde kullanılmak üzere yaptığı düzenlemeler olarak ifade eder. En temel işlevinde, nesnelerin herhangi bir yabancı ayrıntıdan yoksun güçlü biçimler olarak temsil edildiği yeni bir sanat türü öneren pürizmi ortaya koymuşlardır. Bu teoriyi 1918'de *Après le Cubisme* (Kübizmden Sonra) adlı kitaplarında yayınlamışlardır. Püristler, mimarlığı, çevrelerini dönüştürerek insanları modernize edebilecekleri en düzenli sanat biçimi olarak benimsemişlerdir. Le Corbusier, halkın erişebileceği ve Fransa'yı modernize edecek ekonomik evler yaratmayı amaçlamıştır. Modern mimarinin beş noktasında kanıtlandığı gibi, binalarında dengeyi korumak ve pürist standartlarını korumakla ilgilenmiştir. Le Corbusier, bu yenilikleri, Pürist standartlarını destekleyen bir denge oluşturduğu Villa Savoye'da kullanmıştır (Şekil 2.28) (Kane, 2015).

Pürist Mimari (1918-1925)
Bölge: Fransa
Anahtar kavramlar: saflık, geometri, hacim, biçim, mekân, ışık

Pavillon de L'Esprit Nouveau- Le Corbusier (URL-25)

Şekil 2.28. Pürist Mimari

Konstrüktivist mimari, 1920'lerde eski Sovyetler Birliği'nde başlayan ve konstrüktivist sanattan ortaya çıkan bir modern mimari biçimidir (Şekil 2.29). Rusya'da gelişmiş olup Rus devriminden ilham almıştır. Özünde, “değişim” ve “devrim” fikrinden ortaya çıkan bir hareket olmuştur. Bu soyut kavramlar, tasarlanmış simetriyi ve geleneksel kompozisyonu daha endüstriyel ve insan yapımı bir şeyle ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Konstrüktivizm hareketi, modern malzemeleri seri üretime dahil ederek daha yeni mal ve ürünleri üretme ve inşa etme fikrini benimsemiştir. Konstrüktivizmin ilkeleri Süprematizm, De Stijl ve Bauhaus'a dayanmaktadır. Mimari hareket sadece 1932'ye kadar sürmüştür. Stil, düz çizgiler ile silindir, kare, dikdörtgen, küp gibi çeşitli formları birleştirir. Stil, farklı formlar arasındaki karşıtlığın yanı sıra farklı yüzeyler arasındaki (çoğunlukla olarak katı duvarlar ve pencereler) karşıtlığı keşfetmeyi amaçlamıştır ve bu da genellikle yapılara karakteristik bir nitelik vermiştir. Pencereler genellikle kare veya dikdörtgendir. Genellikle bütün bir binanın etrafına sarılmıştır. Bununla birlikte konstrüktivist mimarları binanın içten dışa şekillenebileceğini, çeşitli elemanların biraraya gelmesi ile iç ve dış mekânların birlikte mekânda var olabileceğini savunmuşlardır. Konstrüktivizm hareketinin fikri, sanatın ve tasarımın geleneksel yönlerini tüketim toplumunun takdir edeceği bir şekilde yeniden tanımlamak olmuştur. Böylece mimari ve tasarımda, daha yeni malzemelerin olasılığından yararlanmaya yönelmişlerdir (Kırcı, 2013).

Konstrüktivizm (1920-1930)
Bölge: Sovyet Rusya
Anahtar kavramlar: devrimci, soyutlama, büyük formlar, endüstriyel binalar

Melnikov Evi- Konstantin Melnikov (URL-26)

Şekil 2.29. Konstrüktivizm

Mimarlıkta İşlevselcilik, 19. yüzyılın sonlarında bir hareketti ve 20. yüzyılın başlarında, “biçim işlevi takip eder” terimini kullanan Amerikalı mimar Louis Henri Sullivan'ın bir ifadesi olmuştur (Şekil 2.30). Sullivan, bir binanın büyüklüğünün, kütlelerinin, mekânsal dilbilgisinin ve diğer özelliklerinin yalnızca binanın işlevi tarafından yönlendirilmesi gerektiğini düşünmüştür. Bununla birlikte, İşlevselcilik, Bauhaus ve diğer erken işlevselciler için mimariyi geçmişin süslemeleri ve aşırılıklarından kurtarmayı amaçlayan özgürleştirmeye yönelik bir felsefedir. Bu felsefe, Bauhaus ve Uluslararası stil mimarları tarafından daha yakından izi sürülmüş ve yansımaları görülmüştür. 1930'ların ortalarında İşlevselcilik, bir tasarım bütünlüğü meselesi olmaktan çok estetik bir yaklaşım olarak tartışılmaya başlanmıştır (Kortan, 1986).

İşlevselcilik (1930-1960)
Bölge: Avrupa
Anahtar kavramlar: işlev, biçim, süreç, endüstriyel, düzensiz plan

Skogskyrkogården - Gunnar Asplund (URL-27)

Şekil 2.30. İşlevselcilik

2.1.1.2. Modern Mimarlıkta İç-Dış İlişkisi

20. yüzyılda gelişen teknoloji ve endüstri, yeni mimari dillerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin Beatriz Colomina'nın belirttiği gibi X-Ray gibi tıbbi teknolojideki gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, modern mimaride mahremiyet ve kamusal alan, iç ve dış gibi kavramların öne çıkmasına sebep olmuştur (Colomina, 2019). Modern mimari, cevaplanması gereken özel ihtiyaç ve koşullara göre, içeriden dışarıya gelişme yaklaşımına dayanmaktadır. Bu yaklaşım başka bir ifadeyle, iç ve dış arasında süreklilik sağlayarak içerinin kendisini dışarıda anlatması olmuştur. Bu sebeple yatay ve dikey düzlemlerden oluşan, köşelere yer vermeden kesintiye uğramayan "akan mekânlar" yaratılmış ve iç-dış arasında bir süreklilik sağlanmıştır (Venturi, 1966). Modern mimarların iç ve dış mekân arasında temas sağlamak için kullandığı öğelerden biri de geniş camlardır. Böylelikle genişleyen pencereler artık duvar yerini almaya başlamış ve ışık, hava ve manzara için yapıya uyarlanmıştır (Zevi, 1948). Bu yeni anlayışla şeffaf bir mimari gelişmiştir. Mekânda iç ve dış ilişkisini özel-kamusal alan üzerinden inceleyen Beatriz Colomina (2019), şeffaf mimari anlayışı röntgenin keşfine bağlamış ve modern mimarları etkileyen önemli bir buluş olduğunu ifade etmiştir. Röntgenin keşfiyle mekânın bir dönüşümü gerçekleşmiş, mekânın iç kısmı artık dışarıya olmuştur (Colomina, 2019). Modern dönemdeki iç-dış ilişkisiyle ilgili başka bir görüşü de Sigfried Giedion ortaya koymuştur. Giedion 1928'de, modern mimarideki yeni mekân anlayışını "Durchdringung (iç içe geçme)" terimiyle ifade etmiştir. Birbiriyle sürekli ilişkilenen iç ve dış mekânın ayırt edilmesi güçleşmiş ve artık neresinin iç neresinin dış olduğu tanımsız hale gelmeye başlamıştır. Aynı zamanda Giedion'un modern mimarlık anlayışında iç ve dış mekânın iç içe geçmesi, eş zamanlılık, dinamizm, saydamlık ve çok yüzlülük kavramları belirleyici unsurlar olmuştur (Heynen, 1999).

Modern mimaride, iç ve dış hakkında iki önemli varsayım yapılmıştır: Birincisi, bir binanın sosyal programının binanın dışından okunması gerektiği, diğer varsayım, iç mekânların ve hacimlerin de okunması gerektiği olmuştur. Schumacher, bu fikirlerin birbiriyle bağlantılı olduğunu ifade etmiştir (Schumacher, 2002). Program işlevini (ve iç hacmini) ifade etmeye çalışan bir mimariye giden yol, on dokuzuncu yüzyıl boyunca yavaş olmuştur ve Gropius'un Bauhaus'u gibi Uluslararası Stil binalarda zirveye ulaşmıştır (Banham, 1960).

Le Corbusier, Yeni Bir Mimariye Doğru kitabında bir binayı sabun köpüğüne benzetmiştir. Bu kabarcığın içeriden eşit olarak dağıtılmış ve düzenlenmişse uyumlu olacağını, dış mekânın iç mekânın sonucu olduğunu belirtmiştir. Le Corbusier'in "sabun köpüğü" metaforu mimarlara paradigmayı vermiştir. 1920'lerden beri, birçok avangard

mimar bu felsefeyi kullanmıştır. İnşaat gerekliliklerinin ve bütçelerinin titizliğine bağlılık, iç hacmin veya işlevin eşit derecede gösterimi ile çoğu zaman çatışabilse de, bazı modern mimarlar her ikisini de uygulamayı başarmışlardır. Louis I. Kahn'ın Exeter Kütüphanesi (Şekil 2.31), büyük iç mekânı belli etmeden, kütleli ve pencerelessi yapıyla önemini ortaya koyan bir yapıdır. Tasarım sürecinin en başından beri Kahn, üç tür mekânı, farklı malzemelerden ve farklı ölçülerde inşa edilmiş üç bina gibi -bina içinde-binalar gibi tasarlamıştır. Yapı dıştan içeriye doğru tasarlanmıştır (Perez, 2010a).



Şekil 2.31. Exeter Kütüphanesi (URL-28)

Mimarlar, dış yüzeyde "hangi" içeriğinin görünmesi gerektiği konusunda hemfikir olmasalar da Uluslararası Stil modernistleri arasındaki mimarlar arasında bile, çok azı dış yüzeyin iç mekânı belirlemesi gerektiği düşüncesini benimsemiştir. İç-dış mekân ilişkisinin en büyük savunucusu, bir evin "onu dış doğayla zarif bir şekilde bütünleştirecek" bir biçime sahip olması gerektiğine inanan Frank Lloyd Wright olmuştur (Wright, 1955). Le Corbusier ve onu izleyen modernistler, iç mekân-dış mekân ilişkisinin dinamiklerini büyük ölçüde yok edecek mimariyi, "yaşamak için bir makine" olarak görülmesi gereken ve gereksiz tasarım süslerinden arınmış olarak ele almışlardır. Modernizmin mimarlardan çok mühendislerin fikirleri tarafından yönlendirildiği, yalnızca bir binanın işleviyle ilgili olduğu ve yarattığı gerçek çevre veya tasvir ettiği görüntü ile çok az ilgilendiği iddia edilmiştir (Botton, 2006). Le Corbusier'in yerleşik olanı doğadan uzaklaştırmaya çalıştığı yöntemlerden biri, yaşam alanını doğal zemin düzleminin üzerine yükseltmek ve pilotiler üzerinde bir konut yaratmak olmuştur. Modernistler ayrıca, mimarinin çizgilerini kesintiye uğratmadan akış yakalamak veya dikkat çekmek için onunla rekabet etmemek amacıyla binalarının etrafındaki manzarayı temiz tutmayı tercih etmişlerdir. Modernizmin katı işlevselciliği azalmış olsa da, mimarlar dış mekânı esasen çalışmalarını sergileyebilecekleri büyük bir unsur olarak görmek istemeye devam etmişlerdir.

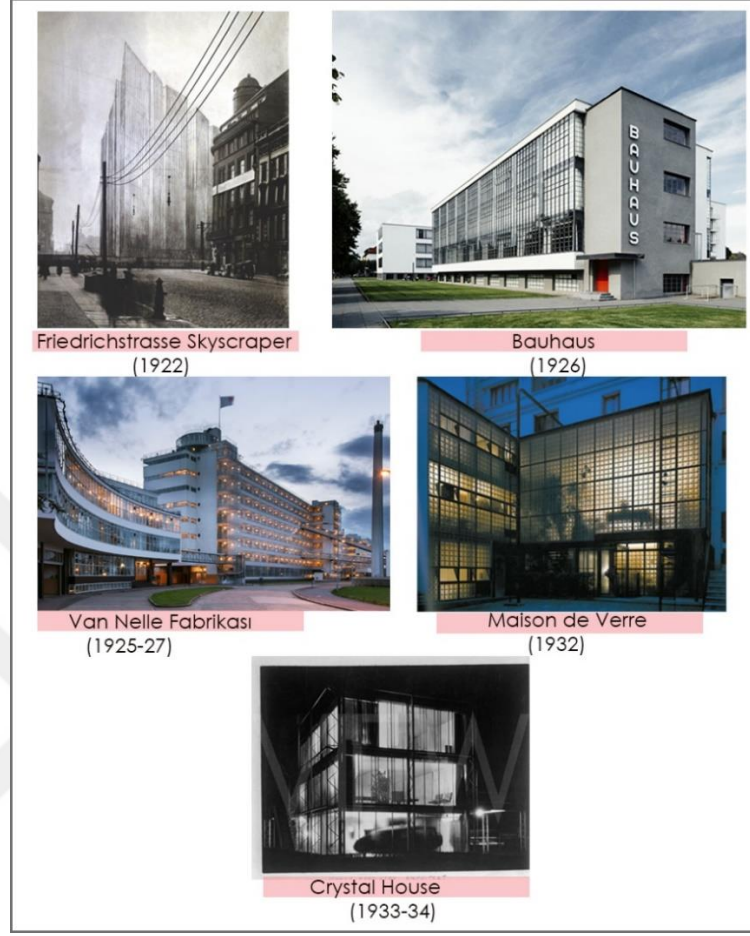
Frank Lloyd Wright'ın kır (prairie) tarzı tasarımı, günün standart mimarisinden bir ayrılığı temsil etmiştir ve yirminci yüzyılda mimari dünyadaki daha büyük

değişikliklerin erken bir habercisi olmuştur. Wright'ın tasarımları, o zamanlar popüler olan Neo-klasik ve Art Nouveau mimari tarzların süslemesinin çoğunu, daha temiz formlar, bitmemiş malzeme, teknoloji ve yatay çizgilere vurgu için terk etmiştir. Wright tarafından geliştirilen bu stil, mimarinin peyzajı birleştirme ve onun bir parçası haline gelme biçiminden dolayı farklı olmuştur. Wright, binanın arazi üzerine yerleştirilmiş ayrı bir unsur olduğu geleneksel görüşü benimsemek yerine, evlerin sanki topraktan çıkmış gibi bütünleşik görünmesi gerektiğine ve bunun bir ürünü olabileceğine inanmıştır. Wright, evin amacını "açık alanda geniş bir barınak" yaratmak olarak tanımlamıştır (Wright, 1955). Güçlü yatay çizgiler, manzara ile uyum sağlamak, ona karşı savaşmak yerine çevredeki araziye uyum sağlamak için tasarlanmıştır. Wright, iç ve dış mekânları sorunsuz bir şekilde birbirine bağlamaya çalışmaya büyük önem vermiş ve bunu yaparken en önemli ve etkili olduğuna inandığı yöntem, çatıyı evin ana duvarlarının ötesine uzatarak evin dışında barınak oluşturmak olduğunu öne sürmüştür. Ek olarak, çatıyı dışa doğru kaldırarak, destek kirişlerine olan ihtiyacı ortadan kaldırmakla birlikte saçak altındaki alanı dışarıya daha açık hissettirmiştir. Wright aynı zamanda, uzun yıllardır mimariye egemen olan dört bir yanı kapalı kutuyu yıkmak ve onun yerine iç ve dış arasındaki görsel bağlantıyı en üst düzeye çıkaran açık bir tasarım anlayışını ortaya koymak istemiştir. Bunu yapmak için geliştirdiği yaygın bir yöntem, duvarların köşelerdeki kısımlarını pencerelerle değiştirmek, yukarıdaki yapının ağırlığını duvarın ortasında desteklemek olmuştur (Wright, 1955). Bu, yapının görünümünü hafifletmeye ve odayı oluşturan sürekli bir duvar uzantısı yerine, birbirine bağlı olmayan dört dikey düzlem yaratmayı sağlamıştır. Zaman ilerledikçe, Wright duvarları ortadan kaldırmak için tavanı kalın kolonlarla desteklemiş ve pencereleri daha önce duvarların olduğu yere koymuştur. Bunun amacı, taştan çok cam olan duvarlar yaratmaktır. Bununla birlikte, Wright'ın tasarımlarında büyük geniş pencereler yerine, pencere çerçevelerinin duvara bir kafese benzer bir görünüm kazandırdığı, toplu olarak daha küçük pencereler kullanılmıştır. Bu, mimarinin tamamen kaybolmamasını sağlayan görünür bir düzlem görevi görmüştür. Wright, binayı hiçbir zaman peyzajdan tamamen ortadan kaldırmaya çalışmamış, ancak ev ve peyzaj arasında, her birinin diğerine fayda sağlayacağı eşit bir ilişki yaratmak istemiştir. Wright aynı zamanda evin içindeki manzarayı çizerken evi manzaraya doğru itmeye çalışmıştır. Bunu daha da güçlendirmek amacıyla dış mekân yaşam alanları için teraslar ve sundurmalar yaratmış ve daha küçük detayları evin içindeki çatı pencereleri ve bahçe bitkileri aracılığıyla manzarayı evin içine daha fazla çekmek için kullanmıştır. Wright'ın en ünlü eseri, Fallingwater House, Wright'ın geliştirdiği ve kullandığı birçok iç-dış mekân tekniğine örnektir. Doğal bir şelalenin üzerindeki konumu nedeniyle bu şekilde adlandırılan Şelale Evi (Fallingwater House), cephenin

katmanlı gri taş işçiliği ile birleşen çok sayıda konsollu çatı ve avlunun güçlü, yatay çizgileri, çevredeki peyzajın doğal jeolojik oluşumlarını çağrıştırmıştır. Yerel malzeme kullanarak, Wright evin renk paletinin çevresiyle de uyumunu sağlamıştır (Turner, 2005). Fallingwater House'un pencereleri ile daha sonraki Uluslararası Tarz'daki evlerin pencereleri arasında önemli bir fark vardır. Uluslararası stil örneklerinin bazılarında, pencerelerin çerçevesi tamamen cam bir duvara dönüşmüştür. Fallingwater House'da ve Wright'ın diğer binalarında, pencerelerin çerçevesi her zaman mevcuttur, izleyiciye bir iç mekânda olduklarını hatırlatmak için yeterlidir (Wright, 1955). Wright'ta olduğu gibi, Arts and Crafts hareketi, iyi bir iç-dış mekân ilişkisi fikrini benimsemiştir. Arts & Crafts hareketinin temel yapısı olan bungalovlarda da, Wright'ın mimarisinde olduğu gibi, mimaride tipik olarak doğal malzemeler ve binaya taze ışık ve havanın girmesine izin vermek için bol miktarda pencere kullanılmıştır (Walker, 1996). Uluslararası tarz, mimari ve peyzaj arasındaki ilişkiye önemli bir değişiklik getirmiştir. Modernist hareketten önce, Arts and Crafts hareketi, iyi bir iç-dış mekân ilişkisi yaratmaya güçlü bir şekilde odaklanmıştır, ancak Uluslararası Tarz, özellikle ilk yıllarında, manzaraya sırtını dönmüştür. Modernistler, mekânların veya manzaraların zenginleştirilmesinden hoşlanmamışlar ve zamanın bahçeleri veya manzaraları, binanın güzelliğini azaltan gereksiz süslemeler olarak görülmüştür (Eckbo, 1956). Tasarım stilleri gelişmeye devam ederken, modernistlerin fikirleri burada kalmış, evler daha işlevsel düşünceler göz önünde bulundurularak inşa edilmiştir. İç-dış mekân ilişkisi, modern teknolojinin daha önce iyi bir iç-dış mekân ilişkisinin işlevsel bir çözüm olduğu iklimsel etkilerin çoğunu hafifletebildiği için, sadece zevk için olan ekstra bir rahatlık olarak görülmüştür.

Colomina (2019)'ya göre tıbbi temsiller değiştikçe mimari temsillerin de değiştiğini savunmuştur. 20. yüzyılda mimari hakkında yeni bir düşünme biçimini mümkün kılan şey X-Ray'in yaygın kullanımı olmuştur. Modern mimarinin ilkeleri, 19. yüzyılın sonlarında "elverişsiz iklim, hareketsiz iç mekân yaşamı, yetersiz havalandırma ve ışık eksikliği" nedeni olarak gösterilen hastalık hakkındaki tıbbi bir metinden alınmış gibi görünmekte ve modern mimarlar veremden korunmak için güneşi, ışığı, havalandırmayı, egzersizi, çatı teraslarını, hijyeni ve beyaz rengi öne çıkarmışlardır. Modern mimarinin tüm karakteristik özellikleri (pilotis, çatı bahçesi, cam duvarlar ve temiz hava) tıbbi cihaz niteliğinde olduğu kadar, modern binalar tıbbi görüntülere de benzemeye başlamıştır. Mies van der Rohe'nin Friedrichstrasse Skyscraper'ı (1922), Walter Gropius'un Bauhaus'u (1926), Brinkman ve Van der Vlugt'un Van Nelle fabrikası (1925–27), Bernard Bijvoel and Pierre Chareau'nun Maison de Verre'si

(1932) ve George Keck'in Crystal House'u (1933-1934) X-Ray estetiğinin bir parçası olmuştur (Şekil 2.32).



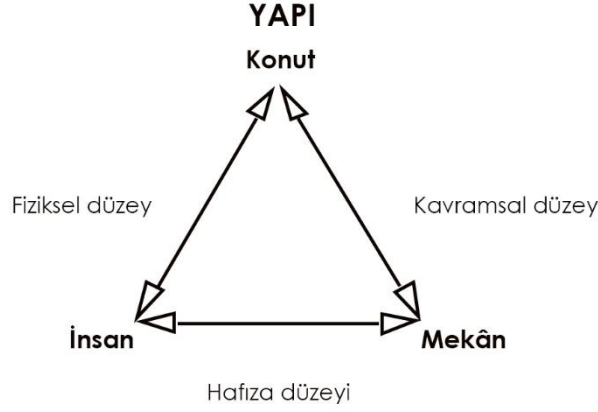
Şekil 2.32. X-Ray Estetiği ile Tasarlanan Yapılar (Colomina, 2019)

Tıpkı X-Ray teknolojisi gibi, cam mimarisi de iç mekânın gizemini yüzeye çıkarmış, belirli mahremiyet kurallarına ve nihayetinde konut kavramına meydan okumuştur.

2.1.1.3. Modern Mimari ve Konut

Mimarlık, insan ihtiyaçlarını karşılamak için gerekli koşulları yaratma sanatıdır ve toplumun yerel ihtiyaçlarına ve kültürüne bağlı olarak dünyanın çeşitli yerlerinde farklı şekillerde gelişebilir. Başka bir ifadeyle kültürden etkilenir. Mimari, mekâna bağlıdır. Martin Heidegger, konutu insan ve mekân arasındaki ilişki veya insanın yeryüzündeki şekli olarak tanımlar ve konutun zaman içinde var olan her şeyin doğuşu ve yok oluşunun, birbirleriyle karmaşık, iç içe geçmiş bir ilişki içinde olduğunu öne sürmüştür (Heidegger, 1971). Böylece insan ve mekân (konut) arasındaki ilişki yapı ve mimarlık tarafından tanımlanmıştır. İnsan-mekân-konut/bina arasındaki üçgen benzeri ilişki, mimarının bütün yelpazesini ve ortaya çıkışının üç farklı seviyesini kapsamıştır (Şekil 2.33):

1. İnsan ve konut (bina) arasındaki ilişki, fiziksel ve pratik düzeyde kendini gösterir: İnşa etme eylemi.
2. İnsan ve mekân arasındaki ilişki, hafıza düzeyini yansıtır: İnsanın çevre ile deneyimsel etkileşimi.
3. Mekân ve konut (bina) arasındaki ilişki, mekânın kavramsal seviyesini içerir: Mimarinin kavramsal, yapısal seviyesi (Heiddegger, 1971).



Şekil 2.33. İnsan-Mekân Arasındaki İlişki (Heiddegger, 1971)

Konut, mimarinin en temel, vazgeçilmez türlerinden ve var olan en eskilerden biridir. Konut, insanı doğal tehditlerden koruyarak sadece güvenlik ve rahatlık sağlamakla kalmaz, aynı zamanda doğa ile uyumlu ve anlamlı bir ilişki kurar. Toplum için mevcut kültür ve teknolojiye bağlı olarak konut, en çok talep edilen ve çeşitli mimari türü olmaya devam etmiştir. Batı uygarlıklarında konut, yalnızca bir sığınak işlevi görmez, aynı zamanda fiziksel ve psikolojik bir çapa görevi görür. Fiziksel olarak batı toplumunda ev, barınma ve koruma sağlayan, tanımlanmış bir yerde kalıcı bir yapı niteliği taşır. Psikolojik olarak konut, özel bir alandır, bir topluluğa, bir şehre, bir kültüre, bir ulusa aidiyet duygusu sağlamakla görevlidir. Özel ve kamu arasındaki denge, özel evlerin mimarisinde temel bir konudur (Richards, 1962). Benjamin, Das Passagen-Werk'te (Pasajlar), on dokuzuncu yüzyıl özel iç mekânının Sanayi Devrimi'nin getirdiği bir yabancılaşma sürecinin doruk noktası olduğunu savunmuştur. Modern birey, kendini yaşamak ve çalışmak, (ev içi) iç mekân ile işyeri arasında yeni bir ayrımla karşı karşıya bulmuştur. Burada Benjamin, işyerinde kişinin "gerçek" hayatla ilgilendiğini vurgularken, konutun içinde kişinin yanlısamlar barındırdığını vurgulamıştır. İç kısım, kişinin soğuk ve tehditkar bir ortamda kişisel tarihini besleyebileceği güvenli bir sığınak, tanıdık bir alandır. Bu perspektifte iç mekanı, "dışarıdaki" gerçek dünyadan bir kaçış olarak tanımlamak mümkündür. Teori, bireyin işyerinin zor koşullarından yabancılaştığı ve bu nedenle kendi öznelliğini serbest bir

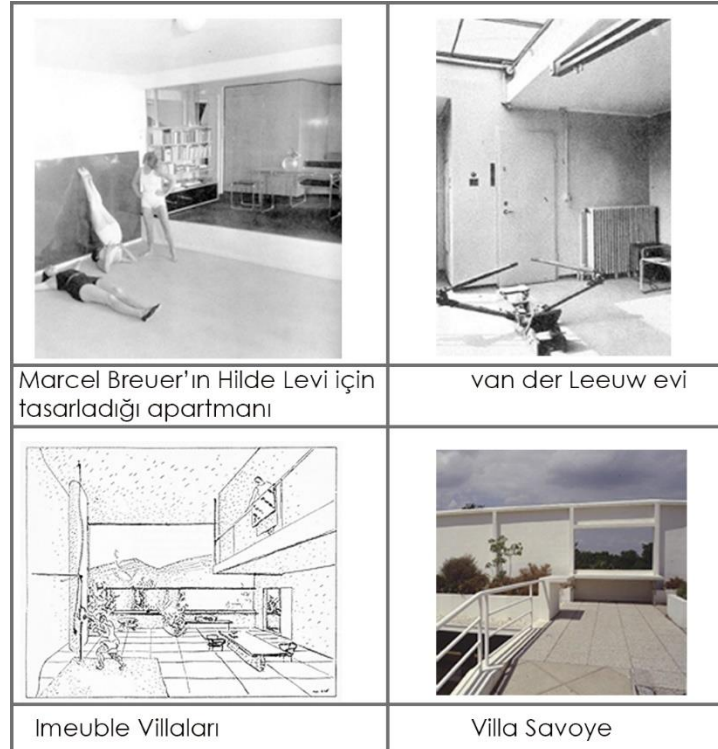
şekilde kullanabileceği, işyerinden ayrı ve ona karşı bir ev içi alan yaratmasıdır. Bu nedenle, ev kullanıcısının izini yakalamak ve korumak için tasarlanan süs eşyaları ve peluş gibi malzemelere vurgu yapılır. Benjamin, on dokuzuncu yüzyılın iç mekânının, bireyin öznellik arzusunu tatmin etmekten uzak olduğunu belirtir. Bu sebeple modernist mimarinin ilk projesi, bu iç mekânı kırmak, hatlarını temizlemek, dağınıklığı gidermek ve içeriye ışık ve hava almak olmuştur. Aynı zamanda, iki dünya savaşı arasındaki krizin, konutun doğasındaki temel değişikliklerle ilgili olarak görmüştür; bu aynı zamanda modern insanın metropol şehirler gibi mekanların yerleşimi üzerine ve modern yapıları çevrelerde yeni yollarla etkileşime girerek konutu şekillendirme biçimlerinde önemli değişiklikler anlamına gelmiştir. Bununla birlikte, Benjamin'e göre modern mimari, konutu yeniden yapılandırmanın, onu teknoloji ve kentsel kolektivizmle uyumlu hale getirmenin bir aracı değil, yirminci yüzyılda zaten var olan konut varlığını kesin olarak ortadan kaldırmanın bir aracı olmuştur (Benjamin, 1982). 20. yüzyılda modern konut kavramını değiştiren bir diğer unsur yapı malzemeleri ve tekniklerindeki büyük gelişmeler olmuştur. İnsanın konut arzusunun gerçekleştirilmesine yönelik tutku ve sürekli arayış, bir noktada, konut kavramını, evin modern mimari tasarımını bir şekilde etkileyen değişikliklere doğru yönlendiren birçok fikrin yön değiştirmesine yol açmıştır. Talu (2012), "modernleşme, sanayileşme ve hızlı kentleşme sonucunda, toplumsal, kültürel, ekonomik ve teknik bir olgu olan kapitalist metropolün doğduğunu" ifade eder. Bununla birlikte, modernleşme, metropolün özel ve kamusal, iç ve dış tüm mekânlarını rasyonellik ideali doğrultusunda organize etmiş ve düzenlemiştir. Teknoloji ve akılcı modernleşmenin, evi modern mimarlık aracılığıyla sermayeci sistemin bir ürünü olarak metalaştırması, evi ulaşılması imkansız bir arzu nesnesine dönüştürmüştür. Konut, fenomenolojik bağlamından koparak boyutlandığı, rasyonel-nesnel dünyanın yöntem ve kurallarının test edildiği, matematiksel araçlarla tanımlandığı, parçalara ayrılıp standartlaştırıldığı verimli bir egzersiz alanı olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, 20. yüzyılın ilk yarısı modern mimarlığın standartlaşma, esneklik, çeşitlilik gibi modernleşmenin ilkeleriyle konutu, başka bir deyişle sağlıklı modern konutu inşa etme çalışmalarına sahne olmuştur. Bu çalışmalar, metropole temizlik, sağlık ve düzen getirme anlayışının yaygınlaştırılmasında gerekli görülmüştür. Modern konutun kapsamı hakkında düşünmek, birçok mimarın modernite kavramlarını ve ilkelerini geliştirmeye başladığı bir temel oluşturmak üzere sanayileşmiş ülkelerde işçi konutlarını tasarlayanın temellerini ve ilkelerini ortaya koyarak bir fikir olarak başlamıştır. Birçok mimar, daha sonra modern konut tasarımı için temel alınan modern konutun temelini tanımlamak için birçok projeye katılmıştır. Modern konut düşüncesi, konutun gelişimindeki ilk ana unsurlar olarak banyo ve mutfağı geliştirmeye başlayarak başlamış ve sergiler ile

birçok mimar, mutfak ve banyonun çeşitli modern modelini, modern tekniklerle ve normalden daha az alanla sunmuştur ve bu modellerin özellikle işçiler için olanlar olmak üzere birçok projede uygulanmasına yol açmıştır. Bu temelde, evin endüstriyel bakış açısına göre eksiksiz ve modern bir unsur haline gelmesi süreci başlamıştır. Modernite kavramıyla yakından ilişkili olan modern ev, işleri kolaylaştıran makine ve aletlerle donatılmış, yerden tasarruf sağlayan mobilyalar, yani sıkıştırılmış bir alan olarak pazarlanmıştır. Dolayısıyla modern konutun bir meta olarak değerlendirilmesi satın alınabilir, devredilebilir, kurulabilir ve müzakere edilebilir, bunların hepsi bir kişinin kendini içinde bulduğu bir ev olarak evin temel kavramından, kişiliğinden uzaktır (Talu, 2012:74-110).

Modern mimaride “konut” bir dönüşüm içerisindedir ve 20. yüzyılda özel konutların oynadığı rol çok önemli olmuştur ve bu yüzyıl özel ve kamusalın iç içe geçtiği bir dönemi temsil etmiştir. Dönüşümün sebebi bu dönemde öne çıkan temsil araçları ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıdır. Bu yüzyılın çoğu mimarı, konutlarıyla tanınmış hale gelmiştir ve evlerin çoğu, geleneksel şantiyeler için değil, sergiler, yayınlar, fuarlar, yarışmalar vb. için üretilmiştir. Başka bir ifadeyle, medya evin durumunu dönüştürmüş ve mimarlar, devam eden bu dönüşüme katılmıştır. Gerçek müşteriler için geleneksel şekilde inşa edilen konutlar bile, ana etkilerini inşaattan önce ve sonra yayınlarında yer almıştır. Bu konutların görüntüleri, yirminci yüzyılda konut mekânlarının yeniden düzenlenmesi hakkında bir dizi tartışmalı önermede bulunarak, her türlü medyada dolaşmıştır. Bu önermeler daha sonra genellikle diğer inşa biçimlerine genişletilmiş ve konutlar hakkındaki tartışma, başlı başına bir mimarlık tartışması haline gelmiştir (Colomina, 1995). Mekânın “içinde” olmak görmenin ötesine geçmezken, “dışında” olmak ise görüntünün içinde olmak anlamına gelmiş, başka bir deyişle görülmeyi ifade etmiştir. Colomina (1996:7)’de bu durumu “özel olan artık kamusal olandan daha kamusaldır” cümlesiyle vurgulamıştır. Kamusal meydana olanlar, ondan kopmuş gibi görünen iç mekânı şekillendirmiştir. Böylece, televizyon, bilgisayar ağları, faks makineleri vb. ile birlikte ev, sokaklardan çok daha kamusal bir alan haline gelmiştir (Colomina, 1995).

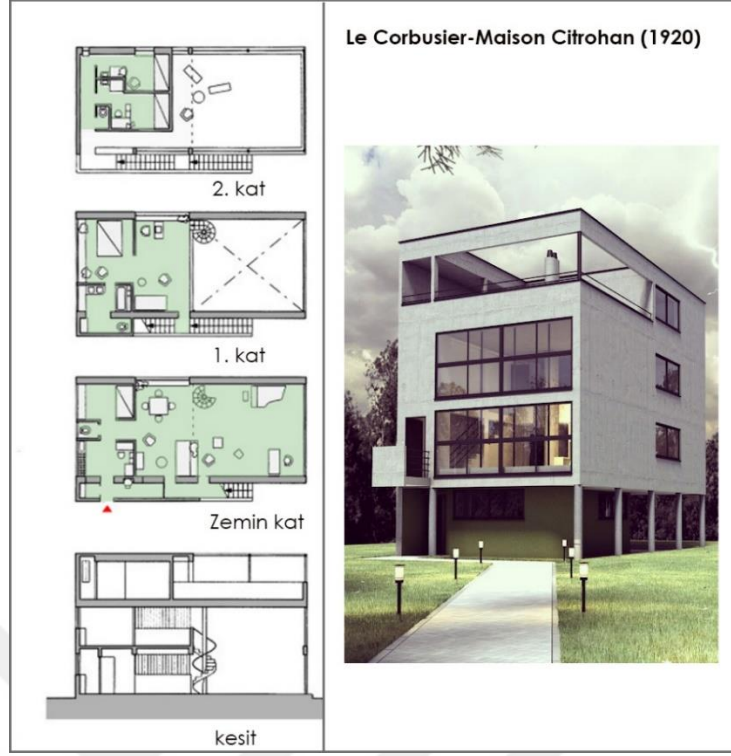
Colomina (2019:10), mimariyi modernleştiren şeyin sadece yeni malzemeler ve teknolojiler değil hastalığın da olduğunu savunmuş ve modern mimarinin, zamanın tüberküloz hastalığı ve onunla ilişkilendirilen teknoloji olan X-Ray tarafından şekillendirildiğini öne sürmüştür. Bu teknolojinin, mekân anlayışında ve içeriğinin dışarıyla ilişkisinde yeni ve önemli bir değişim yarattığını ifade eder. Bu değişim, günümüzde devam eden mimarlık ve tıp arasındaki eski, yakın ilişkide yirminci yüzyılda yaşanan bir kırılma noktası olarak anlaşılabilir. Tıp teknolojileri ve

hastalıkların tedavisinin modern mimarının özelliklerini belirlemede büyük rol oynaması gibi iç ve dış arasındaki ilişki başka bir dönüşümden geçerken, bugün yeni yeni mimari formlar yaratılmıştır. Tüberküloz yayıldıkça havalandırma, ışık, egzersiz ve duygularla ilgili endişelere yol açmış, bu kaygılara yanıt vermeye çalışan mimari, yavaş yavaş güçlü bir tedavi makinesi, tüberkülozun zayıflatıcı etkilerini üreten geleneksel eve karşı bir karşı güç haline gelmiştir. Modern tasarım estetiğinin yeni özellikleri - çatı bahçeleri, pilotlar, cam duvarlar, temiz hava, doğal ışık- tıbbi cihaz görevi görmeye başlamıştır. Tüberküloz her zaman var olan bir tehdit olarak gizlenirken, sağlıklı vücut ve atletik figürler modern mimarının müşterileri haline gelmiştir. Modern mimari, parlak, işlevsel veya dışavurumcu bir makine olmaktan çok, kırılğan ve travmatize olmuş bedenleri barındıran bir barınak olarak ilk kez burada resmedilmiştir. Modern mimarın kahraman figürünün yerini kırılğan ve hasta tasarımcı figürü alır; mimar hasta olur (Colomina, 2019). Modern konut, yalnızca bir tür tıbbi ekipman, vücuda bakmak için bir mekanizma olarak değil, onu geliştirmek, güçlü ve sağlıklı bir vücut üretmek için tasarlanmış bir egzersiz ekipmanı parçası olarak düşünülmüştür. Marcel Breuer'ın Hilde Levi için tasarladığı apartmanı (1930), ohannes Brinkman ve Leendert Cornelis van der Vlugt'un van der Leeuw evinin spor odası ve solaryumu (1928-1930), Le Corbusier tarafından tasarlanan ve her dairenin kendi spor salonuna sahip olacağı Imeuble Villaları (1922) ve Villa Savoye'daki solaryumu örnek verilebilir (Şekil 2.34).



Şekil 2.34. Modern Konut ve Sağlık İlişisini Gösteren Konut Örnekleri (Colomina, 2019)

20. yüzyılda birçok mimar ve düşünür konut hakkında fikir ve teorilerini formüle etmiştir. Le Corbusier, mekânın "içeriden dışarıya" gelişme prensibine dayanan bir mekân-zaman kavramını; Frank Lloyd Wright, iç ve dış mekânların bir bütünün parçaları olduğu integral mekân kavramını; ve Mies van der Rohe, iç mekânın dış mekânda çözülmesi fikrinin somutlaştığı evrensel mekân kavramını önermiştir. Le Corbusier'in geometrik ilkeleri ve makine mimarisi, Frank L. Wright 'ın organik mimarisi ve Mies Van der Rohe serbest mekânı ve cam mimarisi başta olmak üzere, modern konutların dönüşümünde büyük rol oynamıştır. Le Corbusier için makine, işlevsellik fikrinin kurulduğu mimari için bir metafordur. Yaşam için bir makine olarak mimariyi yaratma amacına, insan yaşamında ve yaşam alanında düzen yaratmak öncelikli hedef olmuş ve bir standart oluşturularak bu hedefe ulaşılabileceğini düşünmüştür. Le Corbusier için en temel modern ilke işlev olmuştur. Konutu "içinde yaşanan bir makine" olarak formüle eden mimar, bu ifadeyle konutun belirli bir işlevi yerine getirmesi gerektiğini vurgulamıştır. Mimari ile ilgili olarak, Le Corbusier, işlevlerini yerine getirmek için mimarinin tutarlı bir şekilde belirli bir standart tarafından yönlendirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Standartın oluşturulması, insanın daha düzenli bir şekilde daha iyi yaşamasını sağlayacağı için önemli kabul edilmekte ve bu sayede iyi mimarinin ortaya çıkabileceği önemli bir temel haline gelmektedir. Standardı tanımlamanın temeli de işlevsellik olmuştur. Bir makine olarak mimari fikri, mimariyi tasarlayanın temeli olarak bilim ve mantığın önemini göstermiştir (Corbusier, 1923). Mimaride standart fikri, Le Corbusier'in Maison Citrohan projesi (Şekil 2.35) aracılığıyla geliştirilmiştir.



Şekil 2.35. Le Corbusier-Maison Citrohan (1920) (URL-29)

Citrohan ismi Citroën'e atıfta bulunarak, konutun otomobil olarak tasarlanıp üretilmesi gerektiği fikrini savunmuştur. Maison Citrohan, standart yapı elemanlarına sahip bir konut prototipi olarak üretilmiş olup pencereler, kapılar ve diğer elemanlar belirli ölçüleri takip etmiştir. Standardizasyon fikri, yapı elemanlarının standardizasyonunun ucuz ve hızlı konut üretimi elde etmek için bir yöntem haline geldiği diğer birçok projede daha gerçekleştirilmiş ve kapıların, metal pencerelerin, panjurların, merdivenlerin ve diğer donanımların tüm boyutları ile standartlaştırılarak modüler tasarım sürecine dahil edilmesini sağlamıştır (von Moos, 1968).

Le Corbusier'e göre bir konutun temel standartları şunlardır: "İlk olarak, sıcağa, soğuğa, yağmura, hırsızlara ve meraklı komşulara karşı koruma sağlamak; ikincisi, bol miktarda güneş ve ışık almak; son olarak, içinde yaşayanlara, yemek yiyebilecekleri, çalışabilecekleri ve kişisel işlerini görebilecekleri odalar sunmaktır" (Corbusier, 1923:138). Mimarlık için standart oluşturmanın temel amaçlarından birinin, mimarlığın insan konforu, sağlık ve hijyen elde etmek için uygun şekilde işlev görmesi veya gerçekleştirilmesi için kriterler belirlemek olduğu açıktır. Yapılarında da fiziksel konfor taleplerine cevap olarak özellikle ışığın ve havanın geçmesine izin veren açık plan çözümleri öne çıkmıştır. Bu açık plan anlayışı daha sonra modern mimarinin biçim dili olarak adlandırılan şeye dönüşmüş, mimarlara eski geleneklere bağlı kalmaksızın binaların iç mekanlarını planlama özgürlüğü vermiştir. Daha geniş

bir alana izin veren modern malzemeler, aynı zamanda, konut kullanıcıları için konfor sağlama işlevi gören ışığa ve havaya açık olan daha fazla açık alan tasarımına sahip olma imkanı tanımıştır. Aynı zamanda, konfor standardının oluşturulması, mobilya tasarımının ergonomisi ile de ilgili olmuştur ve "ev, yaşayan bir makinedir" fikri mobilyalara kadar taşınmıştır: "Sandalyeler oturmaya için yapılır" (Benton, 1990). Bu ifadeler bağlamında, bir makine olarak mimari, mimari öğelerin nasıl bedensel konfor, ergonomi ve sağlık sorunlarına yanıt veren bir makine sisteminin parçaları haline gelebileceğine dair bir fikir vermiş ve modern konut fikrinin oluşumunca devrimci nitelikte olmuştur.

Modern konutun dönüşümünü büyük ölçüde etkilemiş bir diğer mimar, mimaride organik kavramını ilk ortaya koyan Frank Lloyd Wright'tır. İnsan yapımı ve doğal, organik ve inorganik arasında simbiyotik bir ilişki oluşturan çağdaş bir mimari paradigma arayışı, organik mimari olarak adlandırılan bir felsefeyle sonuçlanmıştır. Doğanın organik formları, insanların yaşam dünyası ile iç içe olmuştur. Doğanın çeşitli uygulamaları ve yorumları, organik mimari formlarda birçok varsayıma neden olur. Bununla birlikte, bir biçim ve işlev birliği olarak mimarlık her zaman organiktir. Buna göre organik biçim, doğanın tasarımın kaynağı olduğu biçim, işlev ve anlam bakımından insanlığın içsel ve dışsal ihtiyaçlarından doğar. Wright'a göre organik mimarlık ve insanların mutluluğu o kadar yakından ilişkilidir ki organik bir topluma ulaşmadan organik bir mimariye sahip olunamayacağını savunur (Wright, 1939). Dolayısıyla organik mimari, doğanın biçimini iyi bir şekilde yeniden üreterek değil, organik bir yaşam anlayışı oluşturmak için doğal biçimi yeniden yorumlayarak ve dönüştürülmüş, mimari tasarımın doğadan ve onunla ilişkili bir parçadan kaynaklanması gerektiği fikrini evi saf bir doğa bileşeni yapacak şekilde özetlemiştir. Bununla birlikte, malzemelerin özelliklerine saygıyı ve biçim, tasarım ve işlev arasındaki ilişkinin uyumu, mekan ile yapı arasında ve iç ile dış arasında bir birlik olarak, mekanları entegre etme girişimi ile de modern konuta yeni bir anlam kazandırmıştır (Wright, 1939). Wright'ın kır evlerinden Fallingwater House'a kadar olan mimari eserlerinde, doğa ve mimari arasındaki bağlantı, iç ve dış mekânın görsel olarak algılanabilir bir birleşimi olarak temsil edilmiştir. Mimari mekânın önceliği fikri, Wright tarafından "içeriden dışarıya" ilkesi aracılığıyla tanımlanmıştır:


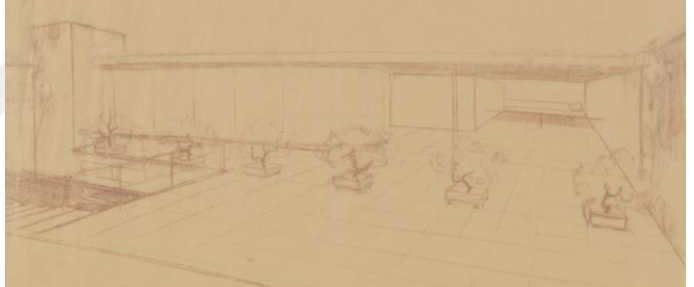
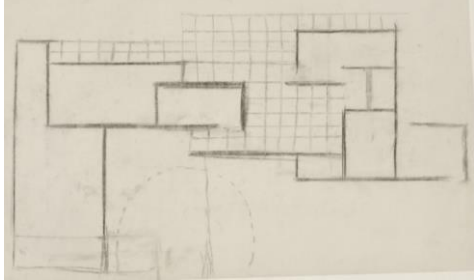
1. İç mekânın dış mekâna üstünlüğü: Asıl önemli olan evin iç mekanıdır, çatısı, duvarları veya dışı değil.
2. İç mekanın bütünlüğü: İç mekân tek olmalıdır (kapalı izole odalara bölünmemeli, tek bir bütün halinde birbirine bağlı ayrı parçalara bölünmüştür).

3. İç ve dış mekân ilişkisi: İç mekân tek doğal mekanın bir parçasıdır, bu nedenle kapalı olmamalı, dış mekânla bağlantılı olmalıdır (Wright, 1939).

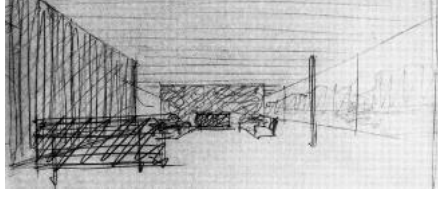
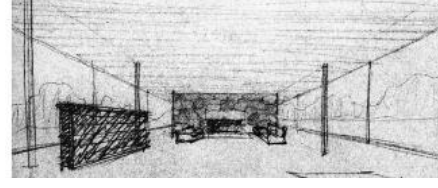
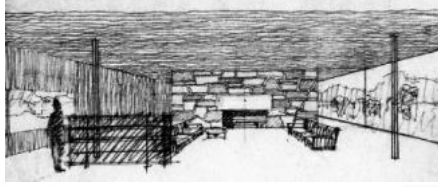
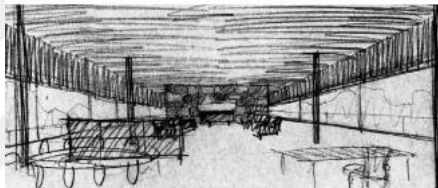
Wright'ın konutlarındaki dış görünüş kavramı, doğa ile konut kullanıcısı arasında oluşturulan bir ilişkiyi ifade etmiştir. Wright'ın binasının genel iç mekân özellikleri ise şunlardır; giriş, koridor veya diğer özel alanlar genellikle alçak bir tavana, dar ve mağara gibi bir alanın oluşmasından kaynaklanan az ışığa sahiptir. İçerideki genişleyen ve daralan mekan doğayla bütünleşme deneyimini destekleyen dinamik bir hareketliliğe sahiptir. Bir binanın içi ve dışı, camla ilişkili olmuştur. Wright'ın konutları, özellikle iç mekanda oturanların deneyimleyebilmesi için tasarlandığı için psikolojik bir rahatlık sağlamayı amaçlamıştır (Hoffman, 1995).

Mimarlık tarihinin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Ludwig Mies van der Rohe'nin "az çoktur" ilkesi, birçok modern mimar için öncü niteliğinde olmuştur. Azın çok olduğuna inanan Mies van der Rohe, modernist tasarımın standartlarını belirleyen rasyonel, minimalist konutlar tasarlamış ve tasarımlarında önemli olmayabilecek her şeyi silmeye ve azaltmaya çalışmıştır. Mies'in mimari mekânı "akan mekân" ve "evrensel mekân" olarak tanımlanmıştır. Ancak, Mies'in mekân kavramını bu şekilde tanımlamanın bir sınırlaması vardır, çünkü bu mekân kavramı, Mies'in çalıştığı yerler ve tarihsel dönemler esas alındığında çok genel kalabilir. Yaygın olarak bilindiği gibi, Mies'in mimarisinin iç mekânı, masif duvarların bir araya gelmesiyle oluşturulan kutu benzeri mekân ile cam duvarlar ve açık plan kullanılarak görsel olarak sürekli alan arasındaki karşıtlığı gösterir. Mies'in birçok konutunda duvarlar yapının en önemli unsurları olarak kabul edilmiştir. İkincisi, duvarlar gözlerimizi pasif değil aktif bir şekilde yönlendirmiştir. Yani şeffaf cam duvar, mekânı açıp dışarıdaki görüntüyü içeriye getirirse de, gözleri dışa değil içeriye doğru yöneltmiş ve sonuç olarak dışarıyı büyük ölçüde bir arka plan olarak kalmıştır. Bu nedenle, Mies'in cam duvarı, işlevsel amacının ötesinde, belirli mekânsal kimliği oluşturmaya yönelik kasıtlı bir araç olmuştur. Başka bir ifadeyle, Mies için mekânsal sürekliliğin özelliği, gözlerimizi dışarıya açık görünen arka plana yönlendirerek iç ve dış mekanlar arasındaki ilişkiyi kurmak anlamına gelmiştir. Bu konseptten yola çıkarak Mies, onu diğer mimarlardan ayıran iç ve dış mekânlar arasında benzersiz bir ilişki yaratmıştır. Böylece, şeffaflık özelliği, diğer mekânlardaki farklı konumların eşzamanlı olarak tanınmasıyla görselin ötesinde bir mekânsal düzen kurar (Kebes, 1944). Mies için dış mekân, bir pencereden bakılacak bir nesne olmaktan çok, genişletilmiş bir iç mekân haline gelmiştir ve iç ortamın bir parçasını oluşturduğundan, mekânsal iç içe geçmeyi vurgulamaktadır. Bu güçlü iç ve dış süreklilik, iç mekânın kendi kimliğini yaratmasında zorluklar yaratmıştır. İç mekâna bir kimlik kazandırmak için, dışa doğru kaymadan

önce görünümü iç mekânda tutacak bir nesne gerekli olmuştur. Bu anlamda Mies, duvar, kolon, mobilya gibi çeşitli mimari unsurları görsel objeler olarak kullanır. Ayrıca Mies, mekânda sütunlar, mobilyalar ve heykeller objeler kullanmıştır. Böylece duvarlar diğer objelerden farklı özelliklere sahip olsa da temelde diğer objelerle aynı rolü oynarlar. Tek yönlü perspektifler, bir binanın her iki tarafı farklı hiyerarşilere sahip olduğunda, örneğin kentsel alandaki bir caddeyle veya binanın topoğrafik seviyeleriyle olan ilişki göz önüne alındığı zaman önemli bir bağlama sahip olmuştur. Aksine, dış mekânların hepsi temelde eşit veya benzer olduğunda, iki yönlü veya tüm yönlü perspektifler önemlidir. Mies'in Tugendhat House'u tek yönlü açıklığa sahipken Resor House'u ise çift yönlü açıklığa sahiptir (Kim, 2005) (Şekil 2.36, 2.37).

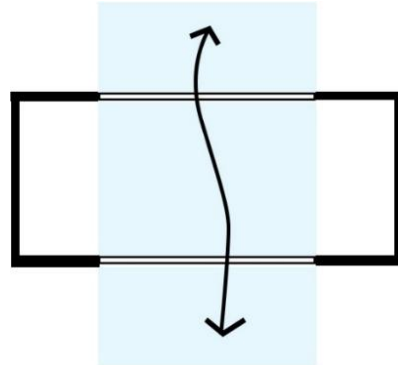
Perspektif eskiz 1 (MOMA Obje numarası: MR2.328)	
Perspektif eskiz 2 (MOMA Obje numarası: MR2.193)	
Eskiz plan (MOMA Obje numarası: MR2.1)	

Şekil 2.36. Mies van der Rohe-Tugendhat House Oturma Odası Eskizleri

Perspektif eskiz 1 (MOMA Arşiv: 3800.716)	
Perspektif eskiz 2 (MOMA Arşiv: 3800.750)	
Perspektif eskiz 2 (MOMA Arşiv: 3800.751)	
Perspektif eskiz 2 (MOMA Arşiv: 3800.752)	

Şekil 2.37. Mies van der Rohe-Resor House Oturma Odası Eskizleri

Ayrıca, Farnsworth House'dan sonraki çalışmalarda Mies, her yöne açık alan yaratmıştır. Tugendhat House'da gösterilen tek yönlü perspektif ve Resor House'da gösterilen iki yönlü perspektif çok farklı mekânsal bağlamlara sahip olmuştur. İki yönlü bakış açısının ürettiği önemli bir özellik, binanın bir tarafından diğer tarafına bakılabilmesidir (Şekil 2.38). Diğer bir deyişle, iç mekân daha büyük bir bütünün parçası olmuştur ve temelde bunların ikisi de birbirinden bağımsız olarak mevcut değildir. Bu durumda mekân bir bütün olarak doğa ile özdeşleştirilir (Johen, 1995).



Şekil 2.38. İki Yönlü Bakış Açısı

Yukarıda bahsedilen üç mimarın modern mimari hakkında formüle ettikleri teorilerin konuta yansımaları genel olarak şöyle özetlenebilir:

Bireysel odaların tek bir mekânda birleştirilmesiyle çeşitli işlevlere imkân veren evrensel bir mekân anlayışı oluşturmak; iç ve dış mekânlar arasındaki sınırların kaybolması ile iç-dış sürekliliği yaratmak; iç mekânın dışarıya, dış mekânın içe doğru “akışı” ile mimarlık ve doğal çevre arasında ilişki kurmak; insan sağlığı, konforu ve hijyeni için konut üretmek 1900-1944 dönemi modern mimarlarının genel amaçları olmuştur.

2.2. 1945-1969 Dönemi: 2. Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık

Yirminci yüzyılın ortaları, modernist teori ve mimarlığın tasarım pratiği ve eğitiminde baskın güç olarak ortaya çıkışına neden olmuştur. Bu dönem, modernizmin hızla yayıldığı bir dönemdir. Harvey (1990:50), bu dönemden “yüksek modernist” dönem olarak bahsetmiştir. Artan modernleşme, kentleşme ve savaş sonrası yeniden yapılanma ile birlikte dünya çapında ve sonunda yaygın kabul görmüştür. Yine de, modernizmin geleneksel anlayışlarının sınırlarının elle tutulur ve somut hale geldiği bu yıllar boyunca, modernizm giderek artan eleştirilere maruz kalmıştır. Bu baskı, resmi kurumlar ve diğer söylem alanları aracılığıyla hem içeride hem de dışarıda uygulanmıştır. Savaş sonrası dönem aynı zamanda bir modern kimlik meselesi olarak ortaya çıkarak modernizmin kendi tarihiyle çatışması için de ideal bir ortam oluşturmuştur: Bu dönemde çoğu zaman “modern” olmak ne anlama geliyor sorusuna cevap aranmıştır. Modern mimari bağlamında ortaya atılan bu soru birden fazla disiplini ve insan deneyiminin alanlarını içermiştir. Dolayısıyla, İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllar, yükselen pek çok mimarlık tarihi araştırmacısının odak noktası olmuştur (Kulic, 2014). Bu dönem, aşağıdakilere yönelik bir endişenin egemen olduğu uluslararası bir mimari kültür olmuştur:

- Tasarım düşüncesi ve mimarlık eğitiminin rasyonalizasyonu ve modernizasyonu
- Modernist planlama ilkelerinin kurumsallaşması
- Mimari üretimin sanayileşmesi
- Geleneksel biçimsel sözcük dağarcığının iyileştirilmesi ve genişletilmesi yerine yeniliğin ve buluşun ayrıcalıklı kılınması (Doordan, 2014).

Halk, savaş sonrası maddi ve fiziksel olarak tükenmiş ve büyük bir konut kriziyle karşı karşıya kalmıştır. İşlevselcilik olarak adlandırılan Uluslararası Tarz, sahip olduğu olanaklarını tüketmiştir. Savaşlar arası dönemde inşa edilen Uluslararası Üslup'un hemen hemen tüm eserleri, bireysel konutlar veya küçük ölçekli kamu binaları olmuştur. Neredeyse tüm projeler benzersiz, pahalı ve sosyal seçkinler için

tasarlanmış binalardır. Bu projeler, düşük maliyetli sanayileşmiş konut programını savunan mimarlar tarafından yapılmıştır. Ancak savaşın sonu aynı zamanda ülkenin yeniden inşa edilmesi gerektiğine dair bir iyimserlik duygusu yaratmıştır. Aynı zamanda yeni bir ulus inşa etmek ve geçmişin en kötü hatalarını düzeltmek için modernist mimarlara bir fırsat doğmuştur. Savaş sonrası, hem tüketici talebi hem de beklentiler yüksek olmuştur. İnsanlar yerleşik tasarımlar içinde en son teknoloji, planlama, inşaat ve işçilikten tasarruf sağlayan cihazları istemişlerdir. Sonuç olarak, savaş sonrası konut endüstrisi iki temel gerçekle uğraşmak zorunda kalmıştır: Maliyetleri düşük tutmak için binalar artık inşa edilemez duruma gelmiştir. Hem fiyat hem de boyuttaki sınırlamalar nedeniyle, mimarlar yeniden yönelmek zorunda kalmışlardır. Gösterişli, dekoratif ve şık rüya evlerinden uzakta uygulamaları; savaş sonrası konutlar, aile evlerine uygun işlevsel, pratik ve ekonomik çözümler gerektirmiştir. Sonuç olarak, savaş sonrası dönem, tüketici beklentileri ve konut talebinde bir patlama ile karakterize edilmiştir (Friedman, 1995). İkinci Dünya Savaşı dönemi, Avrupa şehirlerinin gelişimi için önemli olmuştur. Bu dönemde birçok Avrupa kentinin mekânsal yapısı ciddi biçimde bozulmuş, hatta yıkılmıştır (Tiratsoo, 1990). Bu şehirler, çoğu zaman onlarca yıldır zorlu ekonomik koşullar altında kentsel doku sistemini yeniden inşa etme veya yeniden şekillendirme zorluklarıyla karşı karşıya kalmıştır. Savaş sonrası yeniden yapılanma süreci, bir yandan şehirlerin kontrolsüz, iyi planlanmış yeniden inşası veya yeniden kentleşmeleriyle kolaylaştırılmıştır. Öte yandan, Orta ve Doğu Avrupa şehirlerinin 1945'ten sonra gelişmesi, mekânsal kaosa neden olmuştur. Bunun nedeni, karmaşık bir siyasi durumda hızlı kentsel yeniden yapılanma ihtiyacı ve sosyalist dönemin ekonomik sorunların ortaya çıkmasıdır (Tiratsoo, 1990). Bununla birlikte Robert Stern'in 1969 senesinde yazdığı "New Directions in American Architecture" gibi kaynaklar bu dönemden sonra yeni eğilimlere geçiş olduğunun açıkça işaretini göstermiştir.

Mimarlık, yapılarla ve projelerle ilgili olduğu kadar yazılı ve sözlü kaynakları da içermektedir. Bununla birlikte sosyal, ekonomik ve politik durumlarla da ilişki içerisinde olmuştur (Stierli, 2014). Bu sebeple, mimarlık tarihi disiplinler arası olmuş ve birçok tarihsel anlatıyı gerektirmiştir. Vidler (2008), savaş sonrası dönemdeki mimarlık tarihçilerin genel tutumları incelendiğinde, modernizmin tarihi reddetmekten ziyade tarihe saygı duydukları ve tarihin hareket ettirici bir güç olduğunu düşündüklerini savunmuştur. Bu düşüncesini, Emil Kaufmann'ın Aydınlanma dönemi ile modern mimarının bir ilişki içerisinde olduğu, Colin Rowe'un manyerizmin belirsizliklerinin modernizme taşındığı, Reyner Banham'ın "tarihin kendi kendine bir yörünge çizdiğini ve bu yörüngeyi çizgesinin kendi geleceğinde oluşturabileceği" ve Manfredo

Tafari'nin Ortaçağ ve Rönesans dönemleri arasında yaşanan kopuş sonucu modernizmin oluştuğu görüşlerine dayandırmıştır (Vidler, 2008:288). Dolayısıyla, tezin bu bölümünde, belirtilen mimarlık tarihçileri ve modern mimariye ilişkin tartışmaları da incelenmiştir.

2.2.1. Modern Mimarlığın 2. Aşaması

Yüzyıl ortası modern (1945-1969), İkinci Dünya Savaşı sırasında nesnelere, mekânlar ve mimaride modern tasarımın önemli ölçüde gelişmesine ve savaş sonrası yeniden yapılanmaya uygulanan bir terimdir (Havenhand, 2019). Bu dönemde baskınlaşan modernizm, "pozitivist, teknoloji odaklı ve rasyonalist" karakter taşımakla birlikte planlamacılardan, sanatçılardan ve eleştirmenlerden oluşmuştur (Harvey, 1990:50). 1945'ten sonra toplumsal vizyonundan yoksun bırakılan modernist mimari giderek güç ve temsil mimarisi haline gelmiştir (Huysen, 1984:14). İkinci Dünya Savaşı'nın önemli bir kırılma noktası alınmasının sebebi, savaşın bina teknolojisinde yeniliği ve buna bağlı olarak mimari olasılıkları teşvik etmede önemli bir faktör olmasıdır. Bununla birlikte, savaş zamanındaki endüstriyel talepler, çelik ve diğer yapı malzemelerinin azalmasına neden olmuş ve alüminyum gibi yeni malzemelerin benimsenmesine yol açmıştır. Savaş ve savaş sonrası dönem, büyük ölçüde ordu ve hükümet için prefabrik yapıların kullanımı yoğunlaşmıştır. Savaşın neden olduğu benzeri görülmemiş yıkım, modern mimarinin yükselişinde bir başka faktör olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından birçok modern mimar, tüm banliyöleri veya bölgeleri tasarlamak için görevlendirilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yirmi yıl boyunca, dünyadaki çeşitli siyasi oluşumlar, modernist mimariyi hem temsili amaçlar hem de modernleşme aracı olarak farklı şekillerde benimsemişlerdir. Bu dönem, özellikle 1920'lerin avangardları ve çeşitli merkezi ve yerel hükümetler arasındaki çalkantılı ittifakın yükselen totaliter güçler altında dağılmasından sonra, modernistlerin resmi destek almak için mücadele ettiği iki savaş arası yıllarla tezat oluşturmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası yüksek modernizm, "toplumdaki hakim iktidar merkezleriyle daha rahat bir ilişki" sergilemiştir (Harvey, 1990:50). Bununla birlikte, savaşın yıkımı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki savaş sonrası konut kıtlığına neden olmuş ve devlet tarafından finanse edilen konut projelerinin tasarlanmasına ve inşasına yol açmıştır. Fakat ortaya çıkan mimarlık, "büyük şirketler ve devlet kuruluşları için kusursuz iktidar ve prestif imajları yaratmış, öte yandan da işçi sınıfı için yabancılaşma ve insanlıktan çıkma simgeleri haline gelen" modernist konut projelerinin üretildiği görülmüştür (Harvey, 1990:50). Böylece, modernist konut projeleri, yeni yaşamın habercileri olmaktan ziyade, yabancılaşmanın ve insanlıktan çıkmanın sembolleri haline gelmişlerdir (Huysen, 1984). Genellikle tekrar eden apartman

komplekslerinden oluşan bu ütopyik projeler, cesur bir yeni dünyaya duyulan ihtiyaca dayandırılmış olsa da işsizlik, sosyal tabakalaşma, ırk ayrımcılığı ve suç gibi mevcut sosyal sorunları içeren yeni bir ortama geçiş olmuştur (Colquhoun, 2002; Coleman, 2005). Ayrıca, sosyal izolasyon ve sahiplik ya da yer duygusu eksikliği de dahil olmak üzere, modernizmin bir dizi öngörülemez, olumsuz yan etkileri kısa sürede tespit edilmiştir (Brolin, 1976). Modern mimarlığın bariz başarısızlığının ardından, mimari medya çok çeşitli alternatif teoriler ve yaklaşımlar yayınlamıştır. Bunlar, tarihsel dirilişçi stratejileri, Klasisizmin ironik varyasyonlarını ve eklektik ikonografi etrafında yapılandırılmış tasarımları içermiştir. Bu yaklaşımların çoğu, postmodernizm bayrağı altında toplanmıştır. Ancak, buna rağmen, tüm mimarlar savaş sonrası dönemden sonra modernizmi reddetmemiştir. Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Alvaro Siza, Luis Barragan ve Glenn Murcutt dahil olmak üzere, birçok bölgesel modernistin çalışmaları (Kahn, 2001), tasarımcılar için bir ilham kaynağı olmaya devam etmiştir (Frampton, 1980). Bu dönem boyunca teknolojiye olan kalıcı hayranlık Norman Foster, Richard Rogers ve Renzo Piano'nun çalışmalarında öne çıkmıştır. "Geç", "neo" veya "yeni" modernistler olarak adlandırılanlar, tektonik uygulamalara ve bölgesel kimlik üzerine daha fazla düşünülmüş bir yaklaşım benimsemişlerdir (Jencks, 1990). Le Corbusier ve Mies van der Rohe'nin ütopyik toplumsal gündemlerinin totaliter ve yıkıcı olduğunu savunmuşlardır. Geç modernistler ayrıca estetik ifadeye olan takıntının çoğu zaman oldukça yapay bir mimariyle sonuçlandığını da kabul etmişlerdir. Bununla birlikte, teknolojik olarak ilerici bir şekilde, aynı zamanda tarihe, kültüre ve topluma karşı artan bir duyarlılık ve saygı ile çalışmaya devam etmişlerdir. Sonuç olarak, "modern" sıfatı bu bölümde gündeme getirilen konuların çoğunu kapsar. Felsefi bir konuma, belirli bir estetik tercihe ve bir döneme atıfta bulunur. Belirli konularla ("Kaliforniya Modernizmi" gibi), ideolojisinin yönleriyle ("High Tech" mimarisi) veya yerel koşullar ve kaygılarla (Bölgecilik) ilişkili olanlar da dahil olmak üzere modernizmin varyasyonları olduğundan, tek bir tanım onun çeşitliliğini ve zenginliğini yeterince ifade etmemiştir. Daha da önemlisi, harekete uygulanan çeşitli etiketler faydalıdır, ancak "daha derin bir okuma gerektiren karmaşık tarihsel örtüşmeleri veya belirsizlikleri hesaba katılmamıştır" (Kahn, 2001:8).

Anthony Vidler, birçok akademisyenin 1945 yılı sonrası modern mimarlık tarihini yeniden değerlendirdiğini belirtmiştir (Vidler, 2008:38). Yapılan araştırmalar, geçmişte yapılan araştırmalara göre daha derin olmuş ve arşive dayanan yöntemsel temellere dayanmıştır. Başka bir deyişle, bahsedilen dönem hem mimarlık eğitiminde hem uygulamasında tarihin rolünü yoğun bir şekilde tartışmıştır. 20. yüzyıl, mimari tarihyazımı alanı için bir yenilik çağı olduğunu kanıtlamıştır fakat modernitenin doğuşu

her ne kadar en önemli işaretlerini 19. yüzyılın sonlarında göstermiş olsa da, modernitenin varlığını güçlendirmesi, kırk, elli yıl sonrası olmuştur. Böylece, Vidler'in ifade ettiği gibi fikirlerin ve sanatsal üslupların tarihi daha büyük soruların altında toplanmıştır: "bilginin yayılması, gücün dağılımı ve temsilin durumu" (Vidler, 1996:1). Bu değişimde belirli bir tarihçi kuşak önemli rol oynamış olsada başta Sigfried Giedion ve Emil Kaufmann olmak üzere iki üyesi büyük etki göstermiştir. Giedion, mimarlığın algılanma biçimindeki belirsizliği ve göreliliği, "zaman-mekân" kavramını ortaya atarak açıklamaya çalışmıştır. Kaufmann ise, odağı stilize edilmiş formdan uzaklaştırarak mimari stillerin sınıflandırmasını yeniden yapılandırmaya çalışmıştır. Bunu, yapıyı yalnızca bir sanat nesnesi olarak değil, parçaların toplamı olarak inceleyen bir sistem tasarlayarak yapmıştır. Her ne kadar modern mimari tarihyazımına katkısı olsa da, özerklik sorunu üzerine tek başına disipliner bir söylemi ortaya attığı için, çeşitli tarihçileri "özerk mimari" konusundaki çalışmalara teşvik etmiştir. Anderson (2009:76), "mimari özerkliği" bir şekilde "belirli bir mimari düşünme biçimini benimseyen ve bu düşünce biçiminin oluşumunu mimarlık disiplini içinde izleyen bir önerme" olarak tanımlamıştır. McEwan (2013)'a göre, tarihsel eleştirinin mimarlık disiplinine dahil edilmesi, "özerkliğin karakteristik bir teması"dır. Bununla birlikte, ne tür bir tarihsel eleştirinin uygun olduğu konusu iki durum nedeniyle karmaşıklaşmıştır. Eleştirinin bir türü, mimarlığın iktidar yoluyla nasıl üretildiğini anlamak için, sosyal, psikolojik, kültürel, ekonomik ve politik gibi mimariye katkı sağlayan tüm faktörlerin incelenmesine dayanır. Diğer eleştiri türü ise hem sosyal, psikolojik, kültürel, ekonomik ve politik kaygının bir ürünü olarak şehir içindeki mimarlığın biçimini ve rolünü değerlendirmiş hem de mimari için olduğu kadar şehrin tarihsel, kentsel ve tipolojik yapısının bir ürünü olarak mimarlık tarihinin tipolojik bir eleştirisini içermiştir (McEwan, 2013). Dolayısıyla özerklik, mimar tarafından binaların olduğu kadar imgelerin ve metinlerin üretimi yoluyla araç görevi görmüştür.

Kaufmann'ın özerk mimari teorisi Aydınlanma mimarı Claude-Nicolas Ledoux'nun Fransa'daki devrim dönemi ve sonrası çalışmaları üzerine yaptığı tartışmadır. Kaufmann, kübik kütleler, boş duvarlar, çerçevesiz açıklıklar ve düz çatılar gibi biçimsel yönleri vurgulamıştır. Kaufmann'a göre, parçaların yalıtılması, onların tekrar eden ya da karşıt unsurlar olarak diyalogları, resmi bir özerkliği temsil etmiştir. Ledoux'nun ana eseri, ideal bir şehir olarak tasarlanan Chaux'daki kraliyet tuzlarıdır. Kaufmann, Ledoux'nun Chaux için ilk projesini hiyerarşik ve kompakt bir şekilde organize edilmiş bir tasarım olarak yorumlamıştır. Kaufmann'ın bu özellikleri, Kaufmann'ın "barok sistem" olarak adlandırdığı bu gelenek altında topladığı otoriter siyasi ve kültürel örgütlenmenin karşılığı olarak algılamıştır. Buna karşılık, Chaux

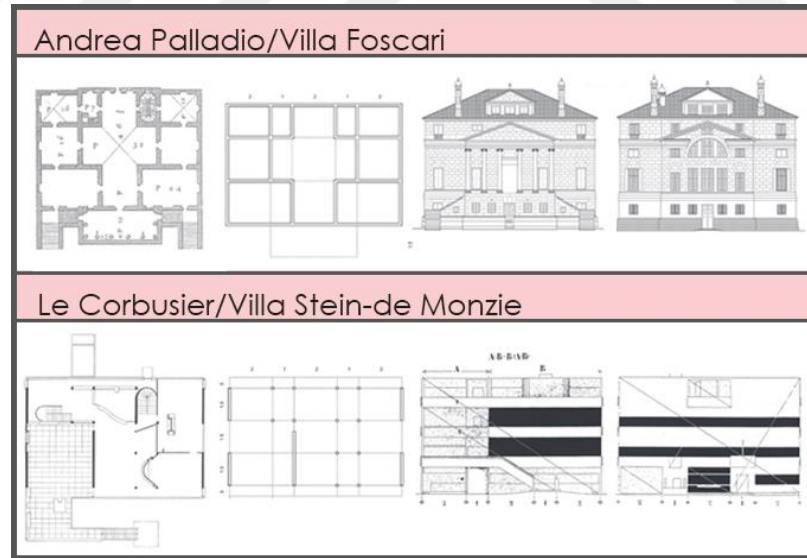
Tuzları'nda, kullanım amaçlarına bağlı olarak birbirinden oldukça farklı tasarlanmış bireysel binalarla benzeri görülmemiş bir açıklık örnelemiştir. Kaufmann bu örgütlenme biçimini "pavyon sistemi" olarak adlandırmıştır ve Ledoux topluca "Devrimci Mimarlar" olarak adlandırdığı diğer mimarlar tarafından 18. yüzyılın sonlarında yapılan çalışmalarda bunun izini sürmüştür. Kaufmann, "özerk mimari"nin köklerini bu tezatlık içine yerleştirmiştir. Barok bütünlükten pavyon sistemine, biçimsel bütünlükten işlevsel olarak tanımlanmış birimlere, "dinamik"ten "statik" kompozisyona geçiş, tüm bunlar sözde bir özerk mimarinin ortaya çıkışına işaret etmiştir. Yapının farklı hacimlerinden malzemelerine kadar her parçası ayrı ayrı ele alındığından, mimari esere belirli bir "bireysel bilinç" kazandırılmıştır (Vidler, 2008:64-65). Kaufmann, modernizmi burjuvazi ile ilişkilendirmiştir ve kökenlerini aynı felsefi temele yerleştirmiş; böylece modern mimari, özerkliğin özelliklerinin "koruyucusu" niteliğinde olmuştur (Vidler, 2008:96). Onun mantığına göre, modernizm liberal, sosyal demokrat bir devlet idealini savunmak için yükselmiştir. Ayrıca tam da bu sosyal devlet, faşizmin ilerlemesiyle tehdit altına girmiştir. Alman neoklasizmi Nazi rejiminin elinde bir silah haline geldiğinden, modern mimarlığın öncüleri devrimci sistemin etkisi altına girmiştir. Dolayısıyla, özerklik ve modernizm gibi ikiz fikirlerin, mimarlığın İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda günümüze kadar yeniden ortaya çıkacak olan sosyopolitik bir yönünü yansıttığı iddia edilmiştir (Vidler, 2008). Kaufmann'ın tarihine, çağdaş mimarlar ve eleştirmenler ya da ondan sonraki nesiller olmak üzere çeşitli tepkiler verilmiştir. Yöneltilen olumsuz eleştiriler, esas olarak, neoklasizm ve modernizmin yakın anlamlı olduğu gibi iddiasıyla ilgili olmuştur. Kaufmann, Le Corbusier'in çalışmalarının saf geometrik biçimlerinin Ledoux'nunkileri yansıttığını ve özerk yönü 20. yüzyıla aktardığını vurgulamıştır. İşlevselcilik, modern öncesi mimariye nüfuz eden çeşitli biçimci kavramlarla çelişmeye başladığında, Kaufmann'ın sistemi beklenen inançsızlıkla karşılanmıştır. Nikolaus Pevsner, Ledoux ve Le Corbusier'in bir araya gelme olayını her ikisini de "anlamsız" biçimciler olarak reddetmek için kullanmıştır ve ona göre bu özerklik "sanat için mimarlık, saf soyut sanat olarak mimarlık"a yol açmıştır. Pevsner, Kaufmann'ın amacını göstermek için sunduğu binaları kullanarak, bir bloğun bütünden, bağlamından ve çevresinden ayrılmasının nihayetinde kullanımdan ayrılmasıyla sonuçlanacağını kaydetmiştir. "Hacimsel projelerden" oluşan mimari, yeni bulunan bir bireysellik, sanatsal bir özgürlük kazanmış olabilir, ancak disiplin hizmetinden, işlevsellikten kopmuştur. Pevsner aslında tarihselcilik adı altında eklektizmle ve Kaufmann'ın geriye dönük teorilerinin ima ettiği tüm üslup seçimleriyle savaşmıştır; ancak Philip Johnson, Glass House için kübik tasarımı için bir ilham kaynağı olarak Kaufmann'ın Ledoux üzerindeki çalışmasına atıfta bulununca, bu argüman kısa sürede dağılmıştır. Uluslararası

Tarz'ın öncüsü, bu tarihselci dönüşü, Vidler'in "klasik modernizm" dediği şey için bir ikon - Kaufmann'ın özerkliğine diğerlerinden daha fazla hizmet eden bir "Ledoux" kutusu üretmek için kullanmayı başarmıştır. Tarihyazımının odak noktalarına ilişkin alternatif bir görüş bulan bir diğer kişi Pevsner'in öğrencilerinden biri olan Reyner Banham'dır. Bu görüş, 1960 yılında yayınlanmış olan "Birinci Makine Çağında Teori ve Tasarım" başlıklı incelemesinin başlığından da açıkça görülmüştür. Bu makine çağı kavramı, kabaca 20. yüzyılın ilk otuz yılını kapsayan belirli bir dönemin Zeitgeist'ini (çağın ruhu) ifade etmiştir. Bu, makinelerin, ateş ve buhar gücünün yerini alan geniş elektrik gücü dağıtımının yardımıyla insan ölçeğine indirildiği çağdır. Bu ilk Makine Çağı'nın mutlak sembolü olan otomobil, o zamana kadar sadece fütüristlerin bir ölçüde Le Corbusier'in çalışmalarında ima edilen bir şekilde estetik standartlarını içermiştir. Banham, yaygın teknolojik ilerlemelerin sosyal ve kültürel değişimlerin ardındaki itici gücü oluşturduğuna ve böylelikle her çağın mimari girişimlerine yansıdığını savunmuştur (Banham, 1960:21). Bu şekilde, mimarlar, çağın mekanize özünü, buna uygun olmak için, işlerine etkili bir şekilde aktarmak zorunda kalmışlardır ve Banham, bunu yapmayanları onaylamamıştır. Kaufmann, modernist avangardın soyutlamasını bireyselleştirilmiş sistemin aydınlatıcı bir işareti olarak görürken, Banham bunların çok azının makine estetiğini gelenekten ayrılma noktası olarak yakalamayı başardığını kabul etmiştir. Fütürizm bu ruhun gerçek habercisi olarak kalmıştır ve mimariyi hem sosyal hem teknolojik ortamıyla desteklemek için bir araç olarak "mekanik ekipmanı" kullanmıştır. Böylece mimari özerkliğin yerini Zeitgeist almıştır.

Ancak Kaufmann'da olduğu gibi, Banham'ın tarihyazımı girişimlerini bir şekilde bugününe dayanmıştır. Bu, 1950'lerin sonlarında başlayan ve yeni enerji kaynakları, ev elektroniği ve haneden toplumun tamamına toplumsal değişimlerle birlikte teknolojik bir devrimi beraberinde getiren ikinci Makine Çağı olarak anılmıştır. Banham, birinci makine çağına hükmeden ilkelerin aynısını ikincisine de uygulayacağını savunmuştur. Yeni sembolik nesne, kitle iletişimde ve günlük eğlencede bir atılımı ifade eden ve aynı zamanda bu teknolojik ilerlemenin ürünlerini herkese sunan televizyon olmuştur. Bu şekilde, mimarlık hızla gelişen Zeitgeist'ten etkilenmez ve Banham, geç modernizmin onu takip etmede yüzyılın başlarındaki ustalardan çok daha tutarlı olmasını düşünmüştür. Ayrıca, mimari biçimlerin evrimini, değişen sosyal çevreyle doğrudan bağlantılı bir şey olarak tanımlamaya çalışmış; mimarlığı "başka alanlarda meydana gelen dönüşümlerin yansımalarının bir akışı" olarak algılamıştır. Mimarlar, ilerleyen Zeitgeist'i tahmin etmek ve bu ilerlemeyi estetik açıdan çevirmeye çalışarak ilerlemek zorunda kalmışlardır. Aslında Banham, bu

estetikğin çağın teknik yeniliklerinden ve genel ruhundan şekillenmesi ihtiyacında, artık işleyemeyecek bir akademizmi yansıtan mimarlık okullarında öğretilen ilkelerden daha fazla kararlı olmuştur. Bağımsız olarak uygulanan bir mimari öz anlamında özerklikten kaçınılması gerektiği savunulmuştur. Fütürizmin elli yıl önce yapmaya çalıştığı gibi, disiplinin kendisi bile bu tür gelişmelere uyum sağlamak zorunda olmuştur (Banham, 1960).

2. Dünya Savaşı'ndan sonra modernizm evrensel olarak kabul edildiğinde, modern mimariyi incelemeye başlayan öncülerden biri de Colin Rowe olmuştur. Rowe Architectural Review'da İdeal Villanın Matematiği'ni (The Mathematics of the Ideal Villa) yayınlamıştır. Rowe modernist mekânı, düzlüğe karşı derinlik ve yataya karşı dikey gibi karşıtlıklar ve aynı zamanda çatışan ölçeklerin veya bütün sistemlerin örtüşmesi gibi karşıtlıklar açısından sınıflandırırken, mekânı hareket kavramıyla beslemiştir. Onun yazılarında en önemli küçük rolü “mekân”ın oynadığı ileri sürülmektedir. Bu makale, Rowe'un algıya olan yoğun ilgisiyle kompozisyonun yönlerinin birleşmesi yoluyla, mekânın ya taşıyıcı ya da argümanlarını iletmek için kullanılan “diğer merkezi öge” haline geldiğini öne sürmüştür. Le Corbusier'in Villa Stein-de Monzie ve Palladio'nun Villa Foscari arasında yaptığı karşılaştırma ile benzer stratejiler keşfetmiştir (Şekil 2.39) (Vidler, 2008).



Şekil 2.39. Villa Foscari ve Villa Stein-de Monzie Arasındaki Karşılaştırma (Palladio, 1965; Boesiger ve Stonorov, 1995)

Tarihçi Vidler (2008), kitabında yakın zamanda Rowe'un tarihyazımına yaklaşımını Colin Rowe'a tam bir bölüm ayırarak “Maniyerist Modernizm” olarak tanımlamıştır. Rowe'un 1950'deki Maniyerizm ve Modern Mimari'nin önemini, Rowe'un Michelangelo'nun mimari çatışmalarından ne kadar ilham aldığını ve bunları Le Corbusier'in mimarisini okumalarına nasıl uyguladığını vurgulamıştır. Bu nedenle

Vidler, Rowe'un temel çalışma biçiminin bir "Maniyerist Modernizm" olduğunu öne sürmüştür: Beklenmedik mekânsallıklar üretme ve mimari açıdan belirsiz durumlar bulma sanatı, gerçekten de Rowe'un yazılarının ve muhtemelen genel olarak mimarlığa olan ilgisinin merkezinde yer almıştır. Ancak Vidler, Rowe'un mekansal analizlerini tartışmaz. 1947 tarihli İdeal Villanın Matematiği'nde Rowe, Palladio'nun ve Le Corbusier'in villalarından bazıları arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları incelemek için bir dizi karşıtlık sunar. Bununla Rowe, modern mimarideki mekansal yönlerle ilgili sonraki incelemelerinin çoğunun temelini burada atmıştır. Yanılsama ve kafa karışıklığı konusu, Le Corbusier'in Villa Stein/de Monzie'si ile Palladio'nun Villa Malcontenta'sının karşılaştırılmasında, "Garches'ta örgütlü ve görünüşte rastlantısal olan arasında sürekli bir gerilim vardır" diyerek vurgulanmıştır. Kavramsal olarak, her şey açıktır; ama duyuşal olarak, her şey kafa karıştırıcıdır. Bu aşamada, Rowe henüz bu karışıklığı yapısal olarak analiz edecek metodolojik araçlara sahip olmasa da fenomenal ve olgusal şeffaflığın keşfi ona bu konuda yardımcı olmuştur. Rowe, aynı zamanda, hareketi ima eden mekân kavramını da kurar (Rowe, 1976:12). Rowe'un kurduğu önemli bir ikilik, Le Corbusier'in Villa Stein/de Monzie'sindeki planın göreceli esnekliği ile kesitteki katılık ile Palladio'nun plandaki sınırlı olanakları ama kesitteki özgürlüğün birleşimi olmuştur: Rowe bu tür özgürlük seçimlerini, kullanılan yapısal sistem üzerine, doğrudan bir planın merkeziliği ve çevresel kalitesi sorununa, Villa Stein/de Monzie'de, zemin ve tavan arasındaki gerekli olan eşit mesafe, hacimdeki tüm bölümlerde eşit bir önem taşımıştır. Ayrıca Le Corbusier'in yatay genişleme ilkesini kabul ettiğini belirtmiş; "bu nedenle, Garches'ta merkezi odak sürekli olarak parçalanmış, herhangi bir noktadaki konsantrasyon dağılmıştır" (Rowe, 1976:12). Bu, Rowe'un yaklaşık on yıl sonra, "Neo-"Klasisizm" denemelerinde, modernist mekân kavramlarını "Uluslararası Tarz mekân" olarak adlandırdığı terimlerle analiz ederken edinebildiği bir çerçeve oluşturmuştur. Colin Rowe ve Robert Slutzky, 1955-56 tarihli "Transparency: Literal and Phenomenal" adlı makalelerinde, Le Corbusier'in Garches'taki Villa Stein/de Monzie'sini fenomenal şeffaf olarak yorumlamışlardır. Rowe'un daha önceki cephe araştırması, ileriye doğru belirleyici bir adım atmıştır. 1950 tarihli "Maniyerizm ve Modern Mimarlık"ta, Le Corbusier'in Villa Schwob'unun sokak cephesindeki boş paneli, 1570'lerin her ikisi de Andrea Palladio ve Federico Zuccheri'nin karşılaştırılabilir cepheleriyle yan yana getirirken, cephenin ötesine geçememiştir. Ancak şeffaflık ve mekânsal derinlik kavramlarının yeni bir karmaşık araştırması geliştirilmiş ve bunlar, daha ileri araştırmalar için zengin bir kaynak olduklarını kanıtlamışlardır (Schnoor, 2011).

Manfredo Tafuri, mimari eserlerin geleneksel olarak anladığımız ve sorguladığımız tarihsel ve teorik temellerini, bunların üretim süreçlerini ve hem mimari hem de eleştirel, tarihsel uygulamalarını belirleyen teorik sınırları yeniden düşünmüştür. Analitik stratejileri, savaş sonrası mimari tarihyazımı ortamında öne çıkmıştır ve 1960'lara kadar çalışmaları mimarlık pratiği ve tarihi hakkında bilgi vermiştir. Bununla birlikte, Tafuri'nin en belirleyici ve sonuç niteliğindeki iddiaları, mimarlık, mimarlık tarihi ve mimarlık teorisi üzerine disiplinler tartışmalara ilişkin olmuştur. Mimari düşüncenin ve pratiğin daha geniş bir mimari kültür içinde kritik bir unsur olarak mimarlık tarihinin özerkliğini açık ama karmaşık bir şekilde savunmuştur. Bu ifadeyle ve Sigfried Giedion ve Rudolf Wittkower gibi mimarlık tarihçilerinin aksine, tarihi ve tarihsel pratiği belirli bir kuralı devam ettirme sorumluluğundan kurtarmıştır. Bunun yerine, mimarlık tarihçilerini mimarlık kuramının ideolojik temellerine meydan okumaya ve mimarlık kuramını ideolojik bir sistem olarak yeniden düşünmeye teşvik etmiştir. Burada, on beşinci yüzyılda özgürleşmiş bir sanatsal figür olarak mimarın kimliğinin önemli bir anahtarının yattığını savunmuştur. Tafuri, *Theories and History of Architecture*'ı yayınlamadan önce tarihin sorusunu ele almıştır, hem kitabın genel tezini hem de konuya özel örneklerin uygunluğunu test eden birkaç makale yazmıştır. Fakat, Tafuri'nin *Theories and History of Architecture* (1968) adlı kitabı, bu konularda yürütülen en derin çalışması olmuş ve mimarlık tarihinin disiplinler biçimine ilişkin pratiklerine ilişkin en belirgin erken yansımaları oluşturmuştur. Bu kitapta genel olarak şunlar öne çıkmıştır: 1. Uzun bir modernite içerisinde, mimarlık teorisinin ekseninin, mimarların tarihsel bilgiye erişimini güçleştirdiğine dair ifadeler; 2. Tarih, mimari teori gibi üretken bir araca dönüşmesine rağmen, eleştirel ve analitik geleneklerin mimarlık kültürünün bir parçası olmayı sürdürdüğüne yönelik gözlemler; 3. Savaş sonrası mimari tarih yazımının, özellikle İtalya'daki baskın stratejileri olmak üzere eleştirel bir analizi; 4. Venedik'te ve zaman zaman Venedik'in ötesinde anladığı ve kurumsallaştırdığı, aynı zamanda kendi pratiğinde de uyguladığı tarihsel pratiğin araçları ve görevleri için bir manifesto (Tafuri, 1968; Leach, 2006). Tafuri, tarihi "geçmiş, geçmiş hakkında yazmak ya da değişim" anlamında kullansa da "tarihin ölümü" ve "tarihselcilik karşıtı" olarak ifade ettiği şeyi, mimarların geçmişi reddetmesi manasında kullanmıştır. Tafuri, "tarihin ölümü"nü avangard hareketlerin önde gelen ilkelerinden biri olarak görmüştür (Akcan, 2002). Yine de Tafuri'ye göre bu tarihten kopma arzusu, "18. yüzyıl Aydınlanması"yla değil, 19.yüzyıldaki sanayi ve siyaset devrimleriyle, 20. yüzyıl başlarındaki avangard isyanlarıyla değil, Ortaçağ geçmişinden kopmanın simgesi olan "Alberti ve Brunelleschi ile" yaşanmıştır (Vidler, 2008:43). Başka bir deyişle bu kopuş, Rönesans'a kadar uzanan erken bir süreç içinde olmuştur (Akcan, 2002).

2.2.1.1. Geç Modern

Modernist kültürün ağdaş bilim adamları arasında, mimarlık tarihçisi Charles Jencks, geç modernizm kavramını yirminci yüzyıl mimarisine ve buna bağlı olarak diğer sanatlara ilişkin eleştirel tartişmalarda kullanmak için bir örnek olarak ortaya koymuştur (Jencks, 1991). Kimi kaynağa göre, geç modern mimari, 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönem ile 1970'lerin başları arasında etkin olmuştur. 1950'ler ve 1960'larda ABD'nin Ruslara karşı başlattığı Soğuk Savaş'ın sakinleştiğinin dşnldğu bir dönem, yeni bir eğilimi tetiklemiştir. Savaşın bitmesinin düşünülmesi ve onun yarattığı algı daha dışa dönük eserler ortaya çıkmıştır. Modern mimariye benzer şekilde dikdörtgen biçimleri benimselesen de, geç modern mimarlar, yapıları basit hacimler dizisinden ziyade heykelsi özellik gösterdiğini savunmuşlardır. Bu heykelsi formlar sadece yapısal mühendislik yeniliklerinin sonucu olduğunda bile bu kabul edilmiştir. Birçok kaynak, geç modernizmin 1960'lara uzandığını belirtse de bu akımın öncülerinin geç modern bir çağa geçildiğinin işaretini verdiği eserleri 1950'li yıllarda görülmeye başlanmıştır (Doğan, 2015). Roth (2000)'a göre de bu akımın dağılma süreci uzun sürmemiş ve 1965'ten sonra geç modernist ve postmodernist olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştır: Modernizme özgü özellikleri genişletip detaylandıranlara "geç modernistler", modern mimariye kullanıcının kolayca ulaşabileceği anlamlar kazandırmaya çalışanlara "postmodernistler" denilmiştir (Roth, 2000:657-658).

Bazı bilim adamları (Lyotard, 1979; Harvey, 1990; Jameson, 1991), geç modern dönemi, modern dönemden ayıran farklı özellikler olduğunu savunmuştur. Bunlar:

- 1) Yeni iletişim teknolojileri ve elektronik medyanın büyümesi.
- 2) Teknolojinin küreselleşmesi ve değişen üretim-tüketim alışkanlıkları.
- 3) Kitlesele ge bağlı sermaye ve teknolojinin yükselişi.
- 4) Sermaye birikimi ve dağıtımının daha esnek biçimlerini içeren yeni kapitalizm biçimleri
- 5) Boş zaman mevcudiyetinin daha da artması.

Julian Thomas ise modernite ve geç modernite terimlerinin, aralarında çok net bir ayırım yapmaktan ve süreklilik duygusunu silmekten kaçınmak için, tamamen farklı zaman dilimlerinden ziyade iki zaman aralığında meydana gelen sosyal ve teknolojik süreçler olarak düşünülmesini önermiştir (Thomas, 2004:3).

Geç modern çağ ile ilgili önemli söylemleri olan bir diğer kişi ise Anthony Giddens'tir. Giddens, modernliği gerçekten terk etmediğimizi savunmuştur. Aksine, çağdaş toplumun modernliği gelişmiş, radikalleşmiş, "geç" bir modernite olduğunu belirtmiştir (Giddens, 1991). Giddens (1991)'a göre, elektronik medya ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, özellikle sermayenin hareketliliği olmak üzere dünyanın ekonomik düzenindeki gelişmeler; değişen küresel ve yerel politik eylem modelleri; iş ve ev içi arasındaki değişen ilişkiler ve kamusal ve kişisel yaşamdaki değişiklikler geç modern çağın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Fakat bu değişimler farklı düzeylerde değişme süreçlerinin yaşanmasından ziyade genel olarak insanların beklentilerine uygun düşmemiştir (Giddens, 1991:46). Dijital teknoloji ve sosyal medya, zaman ve mekân algılarını derinden değiştiren bir hızda çok daha fazla sayıda fikir, insan ve kültüre maruz kalmayı kolaylaştırarak benimsenmiştir (Davis, 2008). Bu tür hızlı değişim ve bağlantı koşulları altında, geç modern bireyler, bireysel uygulamalarına yönelik bilinçli iç gözlem ve değişim yoluyla kendi kimliklerini oluşturmaya giderek daha fazla eğilim göstermişlerdir. Özellikle Batı toplumları giderek daha fazla bireyselleşmiştir (Giddens, 1991). Bununla birlikte, Giddens, geç modern olarak tanımladığı çağın, önceki kuşakların karşılaşmadığı yeni risklerle yüzleştiğini ifade eder. Bunların bazıları: "İnsanların egemenliğinin ortaya çıkardığı ekolojik felaketler ilgili riskler, küresel ekonomik mekanizmaların çökmesi ve totaliter devletlerin ortaya çıkması" olarak örnek verilmiştir (Giddens, 1991:15). Mellors (2005)'a göre geç modernistler, yüksek modernist kültürün siyasi sonuçları karşısında hayal kırıklığına uğrasalar bile benlik ve topluluğa yönelik algılanan tehditlere karşı onun mitsel değerlerini korumaya devam ettikleri savunmuştur. Bu sebeple geç modernizmin "kendini organik bir birlik olarak değil, bir yapı olarak ele alan postmodernizmin karşıtı olduğunu" belirtmiştir (Mellors, 2005:285).

Geç modern dönemde meydana gelen bu değişiklikler mimaride de geç modern kavramı üzerine tartışmalara sebep olmuştur. Jencks, Uluslararası Tarz'daki 1920-1960 yılları sonrası modern mimarinin avangard bir ahlakçılık (moralism), ütopyacılık ve pürist üslubun mimari pratiğindeki devamını "geç modernist" olarak tanımlar. Fredric Jameson ise geç modern kavramıyla modernizmin tekrar sahneye çıkmasından ziyade modernin kendi içindeki aşırı düşünselliği, başka bir deyişle, modernizmin ideolojisinin sanatsal özerklik açısından tanımlanıp kurumsallaştığı bir durumu "sanat üzerine sanata, sanatın yaratım üzerine sanata geri dönüşünü" anlatmak istemiştir (Jameson, 2002:198-199). Başka bir kaynağa göre ise, modern mimarlığın estetik doğasının daha fazla değerlendirilmesi, geç modern veya geç modernizm olarak tanımlanan bir başka sınıflandırmayla sonuçlanmıştır (Doğan,

2015). Jencks, "geç modern mimarinin" 1960'larda ortaya çıktığını ve postmodernizmle bir arada var olduğunu savunmuştur. Fakat postmodernizm ile yeninin en son geleneği olan geç modernizmin karıştırıldığını belirtmiştir. Modernizm ya da geç modernizm ile karşılaştırıldığında, postmodernist mimari kendi kültüründe çoğulcu ve popülisttir, bilinçli olarak genel halktan seçkinlere, bilgili seçmenlere kadar farklı kültürlerle hitap etmiştir. Modernizme karşılık, geç modernizm ise modernist mimarinin mantığının bir tür yükselişini temsil etmiştir. Jencks'e göre, mimari geç modernizm, "toplumsal ideolojisinde pragmatiktir ve yaklaşık 1960'tan itibaren, donuk (veya klişe) bir dili canlandırmak için modernizmin stilistik fikir ve değerlerinin çoğunda aşırıya kaçar" (Jencks, 1973:373). Modernizmin, geç modernizmde mevcut olan abartılı yönlerine ilişkin pek çok örnek arasında şunlar yer almıştır: Üzeri sıkıca kapalı ve düz ızgaralı cam duvar; tek bir kaplama malzemesi; açık planların her yönde aynı özelliklere sahip olması (izotropik mekân); modernizmin geleceğe yönelik makine referansları olan yüksek teknoloji ve ölçek. Geç modern binalar genellikle büyük ölçekli olmuşlardır. Geç modern yapılarda yapılan abartılar bazı sorunlara neden olmuştur, örneğin, tamamı cam duvarlardan oluşan bir binanın kullanışlı pencereleri yoktur (Whiffen, 1990:285). Dolayısıyla, geç modern eserler öne çıkmayı amaçlayan farklı tasarımlardır. Jencks, ilk olarak, geç modernizm ile postmodernizmin örtüşmesini ve bir arada var olmasını vurgular. Bunlar birbirini takip eden aşamalar değil, modernizmin mirasına ve onun olası devamına yönelik alternatif tepkilerdir. İkinci olarak, bu terimlerin sadece bir tarz meselesi olarak tanımlanamayacağını kabul eder, çünkü bunlar aynı zamanda sosyal, ideoloji ve sanatsal yönleri de kapsar. Jencks ayrıca, geçmiş tarihsel üslubu içermesiyle bilinen postmodernizm ile tüm tarihsel imgeleri küçümseyen geç modernizm arasında bir ayırım yapmıştır. Postmodern mimari, ifadelerinde eklektiktir ve mimari araçlar olarak süsleme, sembolizm, mizah ve kentsel bağlamı kullanmıştır. Buna karşılık, geç modern mimari, ilkelerini neredeyse tamamen modernizmden alır ve mekân, geometri ve ışığın soyut niteliklerine odaklanmıştır (Jencks, 1986). Jencks yeni hareketin birkaç özelliğini sunmuştur: Birincisi, geç modernizm, çift kodlu postmodernizmin aksine tek başına kodlanmıştır. Yazar, geç modernizmin "eğlence ya da estetik zevk sağlama girişiminde binanın yapısını ve teknolojik imajını abartarak modern hareketin fikir ve biçimlerini aşırı uçlara götürdüğünü" belirtir (Jencks, 1980:8). Daha sonra, bu abartmanın erken modernistler tarafından "kabul edilemez" bulunacağını ilan eder ve bunu Geç Barok ve Geç Gotik dönemde meydana gelen "tarzlar ve değerlerin uzantısı" ile karşılaştırır (Jencks, 1973:373). Charles Jencks, hareketin gerçek örneklerini tanımlarken, "aşırı mantık, modüler öğelerin aşırı tekrarı, yapısal ayrıntılara ve yapıya abartılı vurgu, bazı eğlenceli ama amaçlanmamış metaforlar ve

duyumsal bir imgelem"den bahseder (Jencks, 1980:8). Geç modernin temsili binaları, Paris'teki Renzo Piano ve Richard Rogers'ın Pompidou Merkezi, Arata Isozaki'nin Gunma Modern Sanat Müzesi ve Norman Foster'ın Sainsbury Merkezi'dir (Şekil 2.40).



Şekil 2.40. a)Pompidou Merkezi (URL-30), b)Gunma Modern Sanat Müzesi (URL-31), c)Sainsbury Merkezi (URL-32)

Jencks, bu son projeye ilgili yaptığı analizde şöyle demiştir: “Foster, diğer mimarlar gibi, modern mimarinin büyüünün bozulmasına tepki gösteriyor ve daha erişilebilir bir biçim dili geliştirmeye çalışıyor. Ancak o ve geç modernistler, önceki dönemi karakterize eden teknoloji ve soyutlamaya bağlılıktan vazgeçmezler” (Jencks, 1980:8). Bu durumda, tek kodlu ve çift kodlu bir bina arasındaki biçimsel ayrımın olduğu açıktır. Bununla birlikte, geç modernizm ile postmodernizm arasındaki sınırların bulanıklığı, Zeitgeist ve evrenselcilik ile bağlantılı diğer ideolojik değerlerden kaynaklanmaktadır. Burada, "geç modernizm"nin, Jencks'in postmodern söyleminden bağımsız olarak var olan, açıkça istikrarlı bir varlık olmadığı tartışılabilir (Jencks, 1980). Modern Movement Architecture kitabında açıkça görüldüğü gibi, geç modernizm dönemi, postmodernizm Jencks tarafından yeni bir hareket olarak sunulduktan birkaç yıl sonrasında modern hareketler listesine eklenmiştir. Jencks, “geç modernizm ve neo-modernizm (yeni modern)” olarak adlandırdığı iki terimi modernden postmoderne geçiş sürecinde iki önemli araç olduğunu ifade etmiştir. Jencks, bu radikal değişimin, önce geç modern hareketi sonra da yeni modernlerden

hemen sonra gelen fikir değişikliği sayesinde mümkün olduğunu belirtmiştir (Jencks, 1990).

Ürettiği farklı diyagramlar ve görsel temsiller, Jencks'in modernizmin anlamı üzerinde belirli bir anlamsal kontrolü sağlamasına imkan tanımıştır. Karmaşık olarak sunulanları basitçe okuma ve sınıflandırma stratejisi, Jencks'in daha sonraki postmodernizm inşasının önemli bir özelliği olmuştur. Jencks (1980), Late-Modern Architecture kitabında sunduğu bir tabloda ise modernizmden geç modernizme ve postmodernizme geçişi incelemiştir (Tablo 2.4). Tablonun adı, "hareketleri otuz değişkene göre sınıflandırmaktır" ve dikkate alınan değişkenlerin sayısı, Jencks'in karmaşık bir durum ile onun net tasviri arasında bir orta yol sunma çabasını temsil etmiştir. Bu tabloda Jencks, "otuz değişkenini" ideolojik, üslup ve tasarım bölümlerine ayırmıştır. Örneğin, üslup bölümünde, modernizm "yalın", geç modernizm "belirsiz" ve postmodernizm "karmaşık" olarak kabul edilir. Calinescu (1996), birçok mimarlık tarihçisinin beş-altı değişken belirlemesinin aksine Jencks'in otuz değişkenini önemli bir gelişme olarak varsaymıştır. Fakat bu otuz değişkenin bir yapının minimum olarak, geç modern mi postmodern mi olduğunu tanımlamak için nasıl değerlendirileceği hakkında fikir vermediğini ve kavramsal güçlükler yarattığını belirtmiştir (Calinescu, 1996:313-314).

Tablo 2.4. İdeolojik, Biçimsel ve Tasarım Fikirleri Açısından Mimari Eğilimlerin Sınıflandırılması (Jencks, 1990)

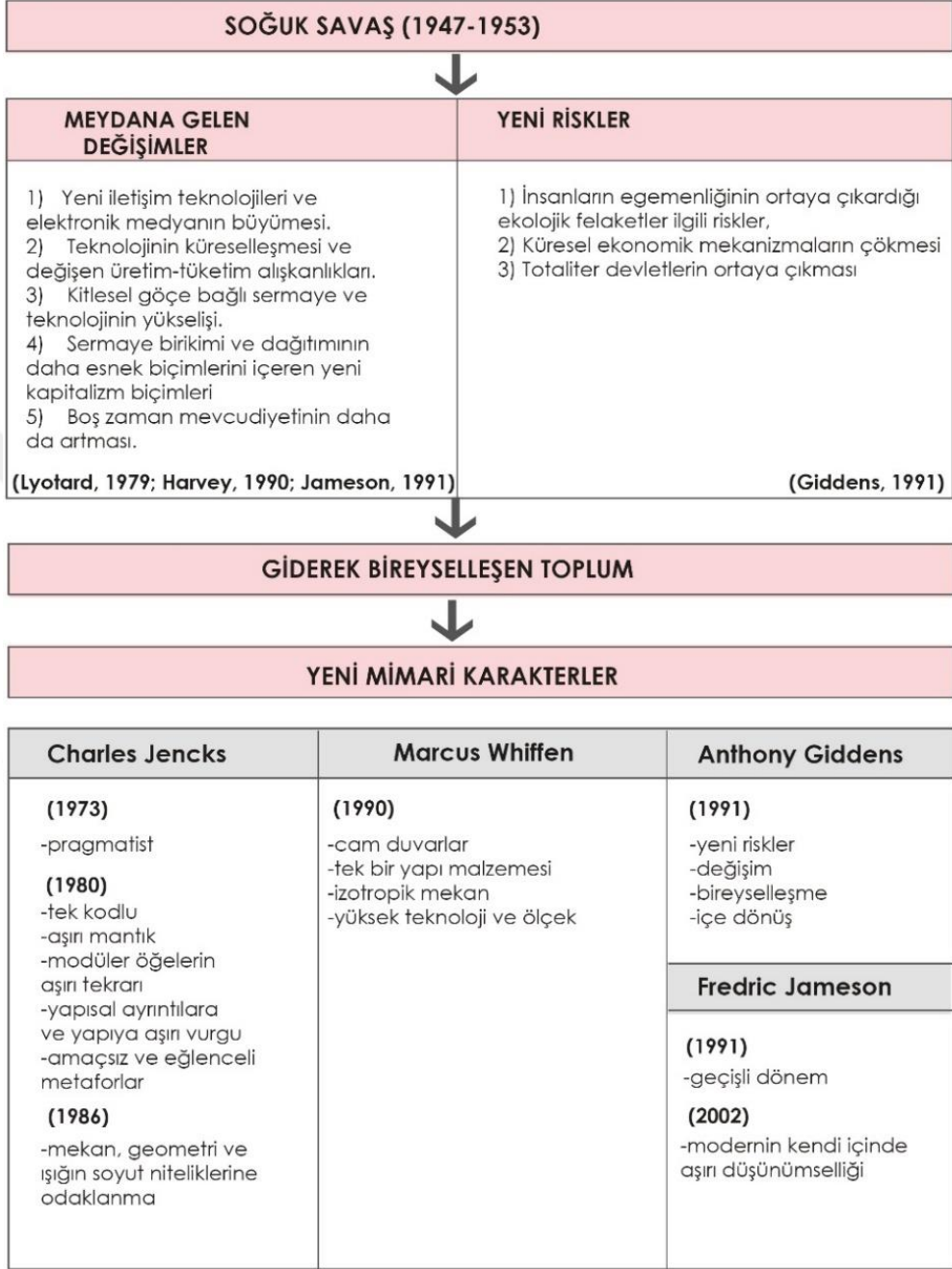
Modern Mimari (1920-60)	Geç Modern (1960-)	Postmodern Mimari (1960-)
İdeolojik açıdan		
Uluslararası bir stil veya stilsizlik	Stil kaygısı yok	Çift kodlu stil
Ütopik ve idealist	Pragmatik	Çoğulcu
Belirleyici form, fonksiyonel	Esnek uyum	Anlamsal biçim
Yeni ruh (Zeitgest)	Geç kapitalist	Gelenekler ve tercih
Çözüm getiren öncü sanatçı	Baskı altında sanatçı	Sanatçı/Kullanıcı
Seçkinci, herkes için	Seçkin bir meslek anlayışı	Seçkinci katılımcı
Bütünlükçü, anlaşılır, yeniden geliştirmeden yana	Bütüncü	Parçacı
Kurtarıcı/doktor olarak mimar	Hizmet sağlayan mimar	Eylemci ve temsilci mimar
Biçimsel açıdan		
Dosdoğruluk	Aşırı duyarlılık İleri teknoloji	Melez anlatım
Yalınlık	Yalın biçimlerle elde edilen karmaşıklık	Karmaşıklık

İzotropik mekân (Domino Chicago)	Aşırı izotropik mekân (Açık ofis planı, serbest mekân, tekrarlar)	Sürprizli değişen mekânlar
Soyut biçim	Heykelsi formlar, hiperbol, anlaşılmaz formlar	Uzlaşmacı ve soyut biçim
Pürist	Aşırı tekrarcı ve pürist	Eklektik
Vurgusuz sağır kutu	Aşırı vurgulu	Anlamsal vurgu
Makine estetiği, düz mantık, sirkülasyon, mekanik, teknoloji ve strüktür	İkinci makine estetiği, aşırı mantık, dönüşüm, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	Bağlama göre değişen karışık estetik; içerik ve anlamsal uygunluğun işlevde vurgulanması
Süsleme karşıtı	Konstrüktif süsleme ve yapı	Organik ve uygulamalı süsleme
Temsilcilik karşıtı	Temsili mantık, dönüşüm, mekanik teknoloji, yapı, dönüşüm, donuk hareket	Temsilcilik yanlısı
Metafor karşıtı	Metafor karşıtı	Metafor yanlısı
Tarih karşıtı bellek	Tarih karşıtı	Tarih referanslardan yana
Esprî karşıtı	Belirsiz esprî	Espriden yana
Sembolizm karşıtı	Belirsiz sembolizm	Sembolizmden yana
Tasarım fikirleri açısından		
Park içinde kent	Park içinde anıt	Bağlam içinde kentçilik, rehabilitasyon
İşlevsel ayırma	Barakada işlevler	İşlevsel karışım
İskelet ve deri	Görsel etkilerle şık bir deri, ıslağimsı görünüş	Manierist ve Barok
Ortak yapı sanatı Gesamtkunstwerk	İrrasyonel izgara, indirgemeci eliptik izgara	Tüm hitabet araçları
Kütle değil hacim	Deri ile sarılmış hacimler, kütlelerin inkarı, topyekün biçim	Çarpık mekânlar ve uzantıları
Kalın tabliye nokta blok	Konsol binalar Doğrusallık	Sokak fikri
Şeffaflık	Tam şeffaflık	Kararsızlık
Asimetri ve düzen	Simetri ve biçimsel tekrarlarla eğilim ve seriler	Asimetrik simetriye eğilim
Uyumlu bütün	Paketlenmiş uyum Zoraki uyum	Kolaj ve çarpışma

Bu ifadeler bağlamında, geç modernizm terimi, henüz üzerinde anlaşmaya varılmış bir anlamı olmamasına rağmen, modernizmin çağdaş evresi için kullanılan bir terimdir. Bazı eleştirmenler bunu yüksek modernizm ile postmodernizm arasında bir geçiş dönemini belirtmek için kullanırken, diğerleri postmodernizmle birlikte ayrı bir

modernist geleneğin devamını belirtmek için kullanmıştır (Whitworth, 2007) (Şekil 2.41).

GEÇ MODERN DÖNEM (1950-1970)



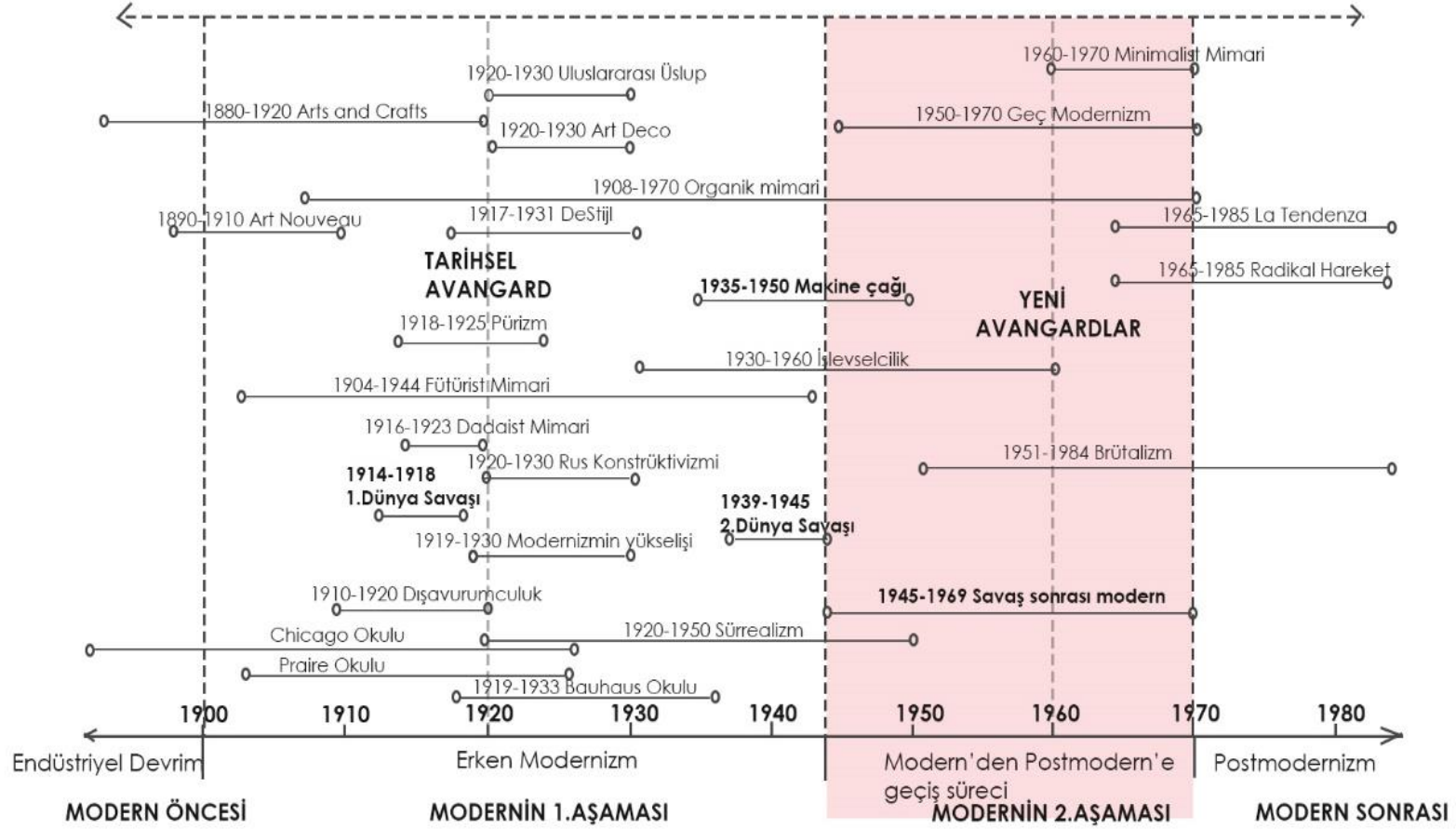
Şekil 2.41. Geç Modern Dönem

Jencks için ise mimari geç modernizm bir geçiş döneminden daha fazlası olmuştur: Belirgin üslup nitelikleri, yüksek modernizm ile postmodernizm arasında bir orta nokta değildir. Jameson (1991)'a göre, geç modernizm geçişli bir süreç olsa da dönemler örtüşmüştür. Böylece geç modernistler aynı zamanda postmodernizme devam etmişlerdir.

2.2.1.2. Mimari Akımlar ve Eğilimler

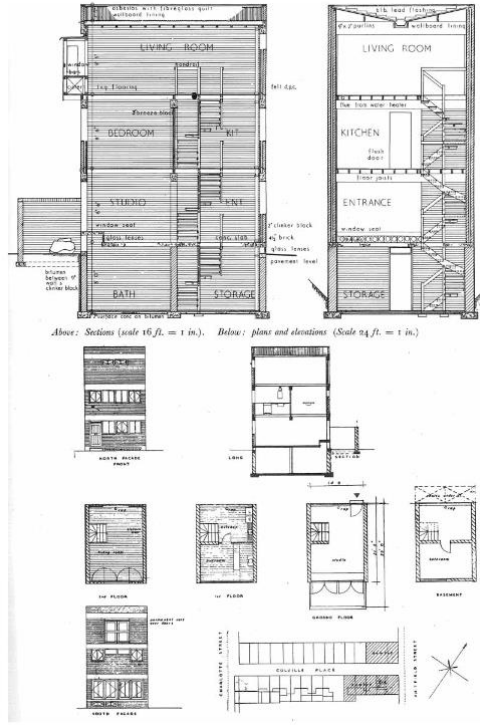
Jencks (1996), rasyonalizmin katılığına karşı verilen tepkileri” modernî revize eden ve reddeden davranışlar” olarak ikiye ayırmıştır. “Yeni Rasyonalizm ve La Tendenza hareketleri, katı Rasyonalizmin yumuşadığı ve bir tutum gösterirken”, Rasyonalizm dışındaki tutumlar ise Brütalizm ve Minimalist mimari örnek verilebilir (Karasözen ve Özer, 2006:108) (Şekil 2.42).

Brütalizm, yirminci yüzyılın ortalarında 1920’lerin ve 1930’ların aşırı pürüzsüz ve mükemmelleştirilmiş yüzeylerine bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır (Fletcher, 2021). Bununla birlikte, Brütalist mimari tarzı, 1950’lerden 1970’lerin ortalarına kadar aktif olup, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra gelişmiş ve hızla tüm dünyaya yayılmıştır. Brütalizm tarzındaki yapıların en belirgin özelliği kaba ve çıplak görünümüdür. Brütalizm terimi, ham beton anlamına gelen Fransızca “béton-brut” kelimesinden gelmektedir ve hareket, anlamından da anlaşılacağı gibi, ham betonu süslemesiz ve dekoratif unsurlar olmadan kullanarak binaların yapısında, işlevinde ve malzemelerinde yenilik getirmiştir. Brütalist mimariyle en çok ilişkilendirilen malzeme beton olmasına rağmen, tüm Brütalist binalar betondan yapılmamıştır. Bunun yerine, bir bina Brütalist niteliğini kaba, bloklu bir görünümle ve yapısal malzemelerinin, biçimlerinin dış cephesindeki ifadesiyle elde etmiştir. Beton ve tuğlanın yanı sıra çelik, ahşap ve cam gibi diğer malzemeler de bu binalarda yer almıştır. Genel anlamıyla, brütalist bir bina tek renkli bir bütün olarak ortaya çıkar (Imani ve Imani, 2020; Scalbert, 2000).



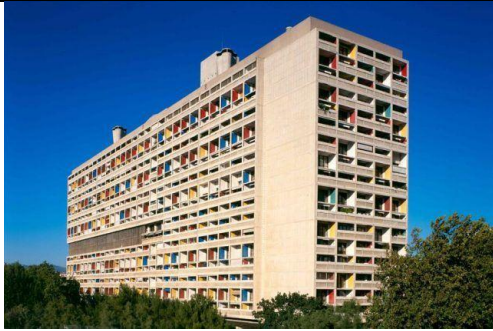
Şekil 2.42. 1945-1969 Dönemi Mimari Akım ve Eğilimler

Le Corbusier'in savaş sonrası çalışmaları, özellikle de en önemli Brütalist yapılardan biri olan Corbusier'in "Unit d'Habitation" toplu konutuna ilham veren mimar ikili Alison ve Peter Smithson'ın çalışmaları brtalist stilin en önemli örnekleri olmuştur. 1953 yılında Alison ve Peter Smithson kendileri için Londra, Soho'da bir konut tasarlamışlardır. Yapı malzemelerinin en yalın haliyle kullanılması ve kent dokusunun herhangi bir değişikliğe uğramadan olduğu gibi tutulması konutun genel konsepti olmuştur. İnaşa edilmeyen Soho evi, savaş sonrasında bir yapının "olduğu gibi" yansıtılması yaklaşımın ilk temsili olmuştur. Yapıda ıplak beton, tuğla ve ahşap malzemeler kullanılmıştır. Aynı zamanda, konut hem içten hem de cepheden tamamen açığa çıkarılmıştır ve konutun, i kaplama yapılmadan tutulması, sıhhi tesisat ve elektrik donanımlarının bile açığa çıkarılması amaçlanmıştır (şekil 2.43) (Fabrizi, 2018). Brütalizm terimi, mimarlık eleştirmeni Reyner Banham'ın 1966 tarihli kitabı The New Brutalism: Ethic or Aesthetic'in başlığında, özellikle Avrupa'da yakın zamanda kurulmuş mimari yaklaşımlar kümesini karakterize etmek için kullandığında geniş bir geçerlilik kazanmıştır. Reyner Banham, bir mimari eserin aşağıdaki özelliklere sahip olması halinde Brütalist olarak kabul edilebileceğini belirtir: 1) Yapının açık bir şekilde sergilenmesi 2) Malzemelerin "bulunduğu gibi" değerlendirilmesi ve daha sonra işlemeye gerek kalmaması için malzemeleri ham veya orijinal formlarında kullanma eğilimi; 3) Bir görüntü olarak hatırlanabilirlik ve algılanabilirlik. Kapsamlı ve net bir deneyim, yani bir noktadan algılanan formun daha sonra binanın etrafında dolaşırken veya yapıyı kullanırken doğrulanabilmesi; 4) Plan-mimari kompozisyonun biçimsel okunabilirliği strüktürel düzende fark edilebilir olmalıdır. Form, yapıldığı yapının ve malzemelerin işlevsel organizasyonunu yansıtmalıdır (Banham, 1966) (şekil 2.44).



Şekil 2.43. Alison and Peter Smithson, House in Soho, London (Architectural Design'da Aralık, 1953'te yayınlanmıştır; Smithson Aile Arşivi)

Brütalizm, aynı zamanda çevresinin sosyal, tarihi ve mimari bağlamını göz ardı ettiği ve bu tür yapıların yersiz ve yabancı gösterdiği sebebiyle eleştirilmiştir (Scalbert, 2000).

Brütalizm (1950-1970)	
Bölge: İngiltere	
Anahtar kavramlar: heykelsi, ham beton, monolitik form, tekrarlayan öğeler, açıklıklar	
	
Unité d'habitation-Le Corbusier (URL-33)	

Şekil 2.44. Brütalizm

Savaş sonrası modern mimarisinin önemli yaklaşımlarından biri de "Minimalizm"dir (Şekil 2.45). 1960 ve 1970 senesinin başlarında aktif olan bu hareket, istenmeyen detayların çıkarılmasını ve herhangi bir mimari elemanın gerçek özünün yansıtılmasını amaçlamıştır. Bununla birlikte, minimalist mimarinin postmodernizme

geçişten önce modern sanat ve mimarinin doruk noktası olduğu düşünülmüştür (Foster, 1996). Minimalist hareket, De Stijl sanat akımı ve Bauhaus sanat okulu gibi kendisinden önce gelen çeşitli hareketlerden etkilenmiştir. Binaya yönelik minimalist yaklaşım, sadece fiziksel görünüşe değil, aynı zamanda mekânın tasarımını etkileyecek olan kullanıcılara, yaşam tarzlarına ve çevresine de odaklanmıştır. Başka bir deyişle, minimalizmin amacı “bir nesne veya binadan” ziyade “mekânı kullanacak veya binayı görececek kişi” ile ilgili olmuştur (Elangovan ve Mathi, 2021). Minimalist mimarinin temel özellikleri, sadelik, şeffaflık, ışık ve doğa ile etkileşimdir (Youssef, 2014). Minimalist mimari, formun sadeleştirilmesine odaklanmasının amacı, bireyi dikkati malzemelere, yüzeylere ve detaylara yöneltmektir. Bu nedenle, John Pawson, Luis Barragán ve Tadao Ando gibi birçok minimalist mimar, minimalist yapılar oluşturmak için çoğunlukla cam ve beton malzeme kullanmıştır. Bu ifadeler bağlamında, minimalist mimari, özellikle Uluslararası Üslup’un çöküşünün ardından, “uyarlanabilir bir tasarım dili, endüstri ürünlerini ve konut ihtiyaçlarını kullanma fırsatı yaratmak” amacıyla ortaya çıkan bir mimari üslup olarak tanımlanabilir (Levine, 1986).




Şekil 2.45. Minimalist Mimari

1960'larda modern hareketin genişlemesi ve zenginleşmesi ile önemli bir değişim çağına geçişi işaret etmiştir. Dönem aynı zamanda 1959'da CIAM'in kapanması ve 1956'da Team X'in kurulmasıyla, onların Gemeinschaft (toplum) kavramına dayanan ve toplumu bilgi sistemleri olarak gören bir sosyal teori bu dönemde ortaya atılmıştır. Avangard terimi, her ne kadar 20. yüzyılın başlarından itibaren mimaride güçlü bir etki yaratmakla birlikte kültürel ve disiplinlerarası bir alt sistemin parçası olsa da 1960'lar avangardın mimari söyleme girdiği ve yeni avangardların ortaya çıktığı zaman niteliği taşır. 1960'lar, bu terimin “mimarlık tarihi kitapları, teori ve eleştiri yazılarına” dahil olduğu bir dönemi getirmiştir ve böylece avangard kuramsallaşmıştır. 1960'ların

avangard mimarileri, çoğunlukla bina üretimi yerine kendilerini çeşitli temsillerle ifade etmişlerdir. Başka bir ifadeyle, mimarlığın biçimsel dilinin aksine "kolaj-montaj, dikkat çekici reklam teknikler, dikkat çeken grafikler" gibi sanatsal ve grafik tasarımın görsel temsilleri ile aktarmışlardır (Stergio, 2017).

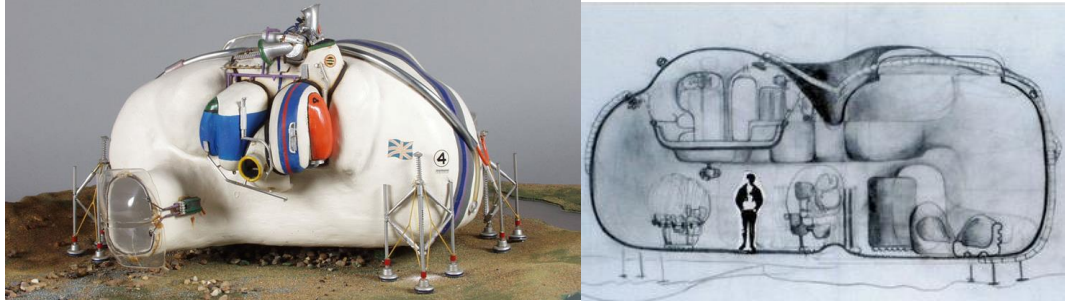
1960'larda İtalya'da mimariye yön veren, La Tendenza ve Radikal hareket adında iki önemli mimari hareket ortaya çıkmıştır. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra 20. yüzyılın başlarındaki rasyonalistlerden ilham alan ve "Yeni Rasyonalizm" veya "La Tendenza" olarak bilinen hareketin önde gelen isimleri, Aldo Rossi, Carlo Aymonino ve Giorgio Grassi'dir. Tendenza, "trend" anlamına gelir ve avangard fikrini imkansız bulduğu ve gerçekçi olmadığı için eleştiren, postmodernizme öncü olan bir tür stilistik harekettir (Şekil 2.46). Böylece hareket, ütopyayı, soyut hayalleri reddetmiş ve bunun yerine gerçekliği ön plana alan politik ve eleştirel bir mimariyi tercih etmiştir (Benavides, 2012). Rossi'nin 1966'da yayınlanan The Architecture of the City kitabı, Neo-rasyonalizm fikrini araştırmıştır. Basit işlevselciliğin ötesinde bir şehir anlayışı geliştirmeye çalışan Rossi, binaları ve aynı zamanda daha büyük şehri anlamak için bir yöntem olarak tipoloji fikrini yeniden canlandırmıştır. Ayrıca, kentin kolektif belleğinin ifadeleri olarak anıtların öneminden ve hem fiziksel gerçekliğin hem de tarihin bir ifadesi olarak yer fikrinden bahsetmiştir. Rossi, biçimlerin, tasarlandıkları işlevlerin yerine geçen özerk bir yaşamları olduğu gözlemini yapmıştır. Buna kanıt olarakta, kentte tarih içinde dönüşen ve canlılığını koruyan yapı tiplerinin varlığını göstermiştir (Rossi, 1982).

La Tendenza (1965-1985)
Bölge: İtalya
Anahtar kavramlar: rasyonellik, gerçeklik, politik, eleştirel

Torre Velasca –BBPR (URL-35)

Şekil 2.46. La Tendenza

1960'ların ortalarında, çağdaş sosyal ve politik kargaşaya tepki gösteren genç İtalyan mimarlar ve tasarımcılar, modernizme açıkça meydan okuyan yeni bir tarz geliştirmişlerdir. Bu dönem ortaya çıkan Sitüasyonistler, 20. yüzyılın avangard hareketlerinden herhangi biri olan Radikal hareketi başlatmışlardır. Mevcut sosyal

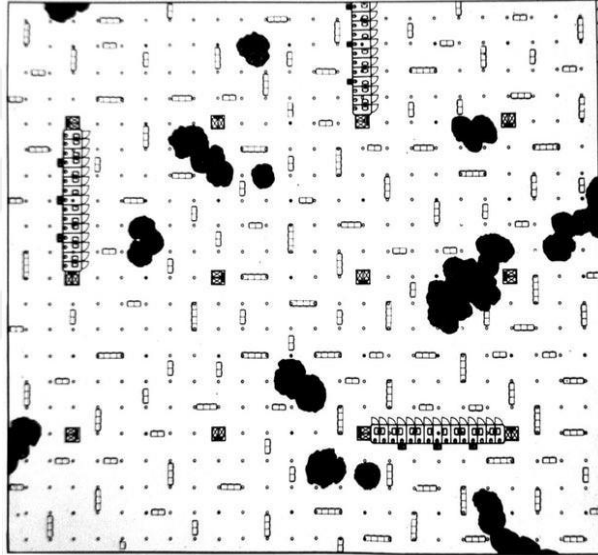
çerçeve ve kültüre karşı bir muhalefet, dünyayı değiştirme arzusu, yeni arayış vb. gibi birçok eski avangard hareketle benzer hedefleri paylaşmaktadır (Sadler, 1998). Aynı zamanda kübizm akımı ile ortaya çıkan kolaj, montaj gibi temsil teknikleri sitüasyonistlerin önde gelen temsil şekilleri olmuştur. Archigram, OMA ve Superstudio, kolaj kültürünün yirminci yüzyıl temsilcileri arasındadır ve katmanlama, yan yana koyma ve yeniden düzenleme gibi çeşitli temsil teknikleri ile mimariye yeni bir anlam katmışlardır. Başka bir deyişle, Radikal hareket, mimarlığın herhangi bir yapılandırmacı amaçtan bağımsız olarak kavramsal ve sanatsal uygulamalara açılmasını talep eden bir Avrupa protesto hareketi olmakla birlikte kentsel çevreyi görsel temsiller ile ifade etmenin yollarını aramıştır. Mimari, konuttan kente kadar çeşitli ölçeklerde geliştirilmiş ve yeniden yapılandırılan bir ortama dönüşmüştür. Böylece bir enstelasyon, bir kolaj, bir sokak performansı ve bir metin de dahil olmak üzere “her şey mimaridir” (Hollein, 1968). Pop Art’tan etkilenen Archigram, “fütüristik vizyonlar yaratan, tüketim yanlısı, yalnızca varsayımsal projelerle ifade edilen, yeni bir gerçeklik yaratmak için teknolojiden ilham alan avangard bir mimari gruptur” (Wikipedia, 2021) (URL-36). Archigram grubu, şehrin fütüristik vizyonlarından kapsüllere ve hayatta kalma kitlerine kadar birçok farklı fikir içeren çalışmalar yapmışlardır. Örneğin Archigram üyelerinden David Greene’nin Living Pod projesi, konut sakininin tüm ihtiyaçlarını karşılayan çeşitli makinelerle doludur. Bu makineler, duvarlar değil, bir evdir ve güvenlik hissi veren bir barınaktır. Greene, duvarlar yerine biyomorfik plastik bir kabuk sunmuştur. Ayrıca bu proje örneğinde, “içinde yaşamak için bir makine” fikrinin karşılığını vermiştir (Şekil 2.47).



Şekil 2.47. 1966 Living Pod- David Greene (URL-37)

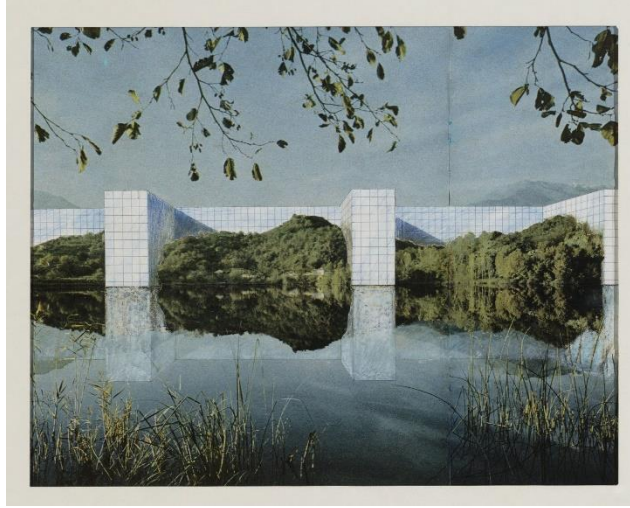
Viyana’da Haus-Rucker-Co veya Coop Himmelb(l)au, psiko-duyusal alanlar olarak işlev gören ve kullanıcıları fiziksel ve bilişsel bir boyuta çağırın prototipler geliştirmiştir. Himmelblau (1991)’in ifadesiyle, “mekânın daha sonra yayacağı duygu ve hisleri” tanımlanmaya çalışılmışlardır (Himmelblau, 1991:21). Günlük çevremiz artık teknik ve işlevsel bir şekilde değil, duygusal, sembolik ve şiirsel olarak tanımlanmalıdır. Bununla birlikte Archizoom, Superstudio gibi gruplarda benzer

hedefleri içeren çizgi romanlar, şiirler ve radikal ifadeler gibi çeşitli formatları kullanarak, tüketimci bir şehir vizyonu üretmişlerdir. Projeleri bir müşteriye özel tasarlanmamış, her biri kendine özgü bir tarza ve özgün fikirlere sahip olmakla birlikte, en ilginç planlarında önerilen yapılar esasen yaşanmaz nitelikte olmuştur. Archizoom'un en önemli projesi "No-Stop City" insanların diledikleri gibi ve diledikleri yerde yaşama özgürlüğü sunar. Başka bir ifadeyle, proje bir özgürleşme aracı olarak sunulmuştur. Çizimler, duvarları simgeleyen kısmi çizgilerle bölünmüş ve yalnızca dağlar gibi doğal özelliklerle kesintiye uğrayan, sonsuzca uzanan bir ızgarayı göstermiştir. Fotoğraflar, insanların kampçı olarak yaşadığı sonsuz ve oldukça özelliksiz bir alanı tasvir etmiştir. Boşluklar, yapay dünyanın içine getirilen küçük doğa parçaları, kayalar ve dallarla doludur. Çadırlar, aletler ve motosikletler, temel ihtiyaçların karşılandığını göstermiştir (Şekil 2.48) (Sandler, 2005).



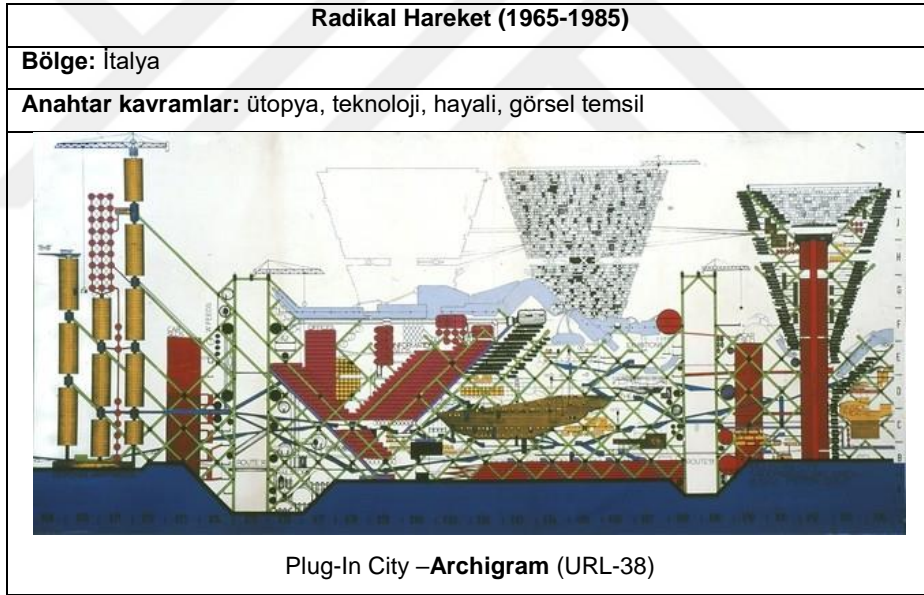
Şekil 2.48. No-Stop City/Archigram 1964 (Sandler, 2005)

Superstudio ise, şehir planlaması sorununa ters yönden yaklaşmıştır. Superstudio mimarları, "niteliksiz bir şehir" yaratmaya çalışmak yerine, modernizmin belirleyici bir niteliği ile ilgilenmiş ve kent modeli üzerinde uygulamışlardır. Dünya çapındaki üst yapılarda bir araya getirilmiş tek tip bloklardan oluşan Continuous Monument, baskın mimari paradigmanın modernist aşırılığın abartısıdır. Bununla birlikte Yeni teknolojinin geleceğe giden olumlu bir yol olarak gören Archigram'ın aksine, Superstudio 1960'ların teknolojisini kötü niyetli bir güç olarak görmüştür (Şekil 2.49).



Şekil 2.49. Continuous Monument/Superstudio 1969 (MOMA Obje numarası: 1309.2000)

Sonuç olarak, radikal gruplar klasik modernitenin kesinliklerini değiştirmiş, şehirleri ve konutları baştan sona reforme ederek, mimarinin teorik ve hayali alanını kalıcı bir şekilde yenilemişlerdir (Şekil 2.50).



Şekil 2.50. Radikal Hareket

2.2.1.3. Savaş Sonrası Dönemde İç-Dış İlişkisi

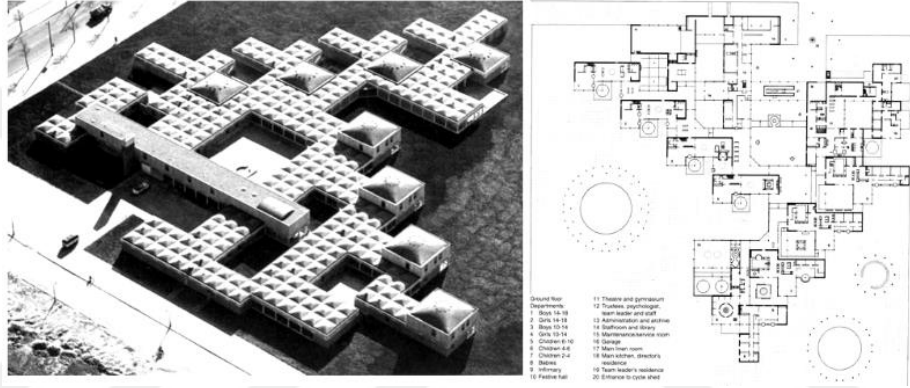
Modernizm içinde iç ve dış arasındaki güçlü ilişkiyi yansıtan bir mimari gerçekçilik yatar. Modern dönem içindeki evrimler boyunca sabit olarak duran, doğayla temas ve içeriği dışarıyla birleştirme fikri olmuştur. Fakat 2. Dünya Savaşı sonrası fenomenoloji kavramının mimariye dahil edilmesi ve şeffaflık üzerine yapılan yeni araştırmalar mimaride iç-dış ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır.

Mimarlığın fenomenolojisi, mimarlığın felsefi çalışmalarını içeren bir kavramdır. Fenomenoloji kavramı mimariye 1950'lerde girmiş, 1970'lerin sonunda ve 1980'lerde geniş bir kitleye ulaşarak günümüze kadar devam etmiştir. Aynı zamanda mimaride fenomenoloji, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geç modernizme ve modernizmin krizine verilen tepkinin bir sonucu ortaya atılmıştır. Mimaride fenomenoloji, mekânsal deneyimlerimizin algısal boyutlarını içerir ve insanın yaşam dünyasını ele alır (Seamon, 2003). Bir deneyim tasarlamak, bir mimarın en önemli sorumluluklarından biri olmuş ve hem yapılardaki hem binalardaki deneyimlerimizin en detaylı ifadeleri 20. yüzyıldaki metinlerde görülmüştür. Bunların en belirgin örnekleri Bachelard (1957)'in "Mekânın Poetikası" ve Heidegger (1951)'in "Building Dwelling Thinking" makalesidir. Heidegger, insanın varoluş biçimi olarak mesken tutmanın rolünü vurgulamıştır ve konutla ilgili tartışmalarına dayalı olarak ortaya çıkan mimarlık kuramının çoğu, evin mimari deneyimini ve buna bağlı olarak evdeki iç-dış ilişkisini ele almıştır. Heidegger, mekânların varlığını bir mekâna değil bir yere borçlu olduğuna ve mekânların gücünü insan deneyimlerinin var olduğu bir yere borçlu olduğuna inanmaktadır. Felsefi açıdan Martin Heidegger'den etkilenen kuramcı ve mimar Christian Norberg-Schulz gibi mimariye de yansımaktadır. Schulz, Heidegger'in mimarlık diline yönelik tutumlarını yorumlarken, mimarlığı dünyayı sunma ve anlam sağlama olarak adlandırmıştır. Aynı zamanda, ilk kitabı Intentions in Architecture'da (1965), savaş sonrası dönem ile ilgili şöyle demektedir: "Mimarlığın mevcut durumu kafa karıştırıcı ve şaşkıncıdır" (Norberg-Schulz, 1965:13). Bu kitapta daha çok göstergebilim ve yapısalcılıktan bahsederken, mekân sorununa fazla değinmemiştir. Fakat çoğu fenomenolojik çalışma için temel oluşturmuştur. Bachelard ise, "İçerisi ile Dışarısının Diyalektiği" adlı makalesinde, "parçalara ayırma diyalektiği" olarak bahsettiği iç ve dış arasındaki geometrik karşıtlığın mekan deneyimimizi nasıl şekillendirdiğini ve sınırladığını incelemiştir. Bununla beraber, mimaride içeri ve dışarının diyalektiğini, her şeye karar veren ve belirleyici diyalektik olan "evet" ve "hayır" diyalektiğinin keskinliğine sahip olarak değerlendirmiştir. Bachelard, iç ve dış diyalektiğinin dayandığı "güçlendirilmiş geometrinin" çok sınırlayıcı olduğunu ve bu nedenle terk edilmesi gerektiğini de iddia etmiştir (Bachelard, 1957:259). İç ve dış arasındaki uzun süreli çatışma, savaş sonrası Batı çağdaş mimarisinde, serbest plan ve cephe gibi yeni fikirlerin yanı sıra cam ve beton gibi modern unsurlarla oluşturulmuştur. Aynı zamanda, cam teknolojisindeki gelişmeler, modern mimaride camın her yerde bulunmasına ve şeffaf eğilimlerine katkıda bulunmuştur. Modernizmde şeffaflık toplumsal engelleri kaldırmak ve doğayla bağlantı kurmak olmak üzere iki farklı şekilde kullanılır. Birincisi, şeffaflık, modernistlerin sosyal gündemini desteklemenin ayrılmaz bir parçasıdır. Gyorgy Kepes'in belirttiği gibi,

şeffaflık fiziksel, psikolojik ve teknolojik olanı biyolojik ve sosyal bir düzlemde bütünleşik bir bütün halinde yeniden düzenlemenin bir yolu olmuştur (Kepes, 1944). Paul Scheerbarth ve Bruno Taut gibi erken dönem modern mimarlar ve eleştirmenler, yeni bir ütopyik toplum yaratmak için camın potansiyellerini kullanırken 40'lı ve 50'li yılların mimarisinde öne çıkan cam duvarlar, kullanıcıların özel hayatını halka maruz bırakmıştır (Mertins, 2011). Dolayısıyla, cam mimarisi, geleneksel özel ve kamusal kavramları tersine çevirerek evrensel bir özne yaratmıştır (Colomina, 2019). Bu sosyal şeffaflık ifadesini pratikte elde etmek zor olsa da mimaride şeffaflık önemli bir sembol olarak kullanılmıştır. Rowe ve Slutzky, şeffaflığı fenomenal ve olgusal olmak üzere iki yaklaşımda incelemiştir. Fenomenal şeffaflık, şeffaflığın “doğrudan malzemenin niteliği ile ilgili olan, ışığı çekerek mekânın içini ve nesnelere görünür kılan” anlamı ile ifade edilmiştir. Olgusal şeffaflık ise, çakışma, katmanlama ve iç içe geçme işlemleri aracılığıyla oluşur. Rowe ve Slutzky, ardışık boşlukların, düzlemlerin ve figürlerin bu şekilde inşa edilmesinin, çoklu yorumlara ve dolayısıyla görsel karmaşıklığa olanak sağlayan mekânsal belirsizlik ürettiğini öne sürmüştür. Son olarak, Rowe ve Slutzky, şeffaflık teorilerini oluştururken kübist resimlerden örnek verirler. Kübist resimlerde bulunan olgusal şeffaflığın belirli mimari cephelerin biçimsel düzenlemesinde mevcut olduğunu göstererek bu fikirleri mimariye aktarmışlardır (Rowe ve Slutzky, 1997).

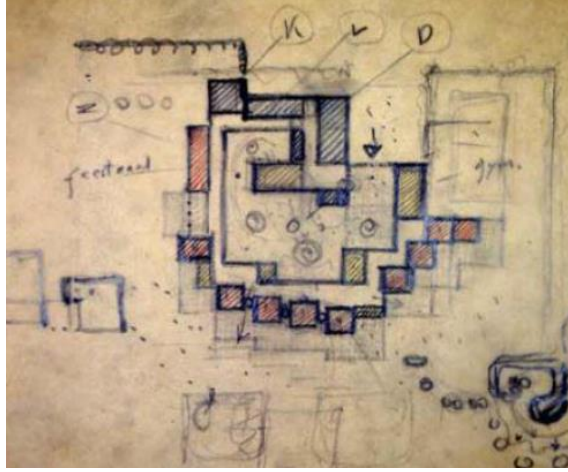
İç ve dış arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaya çalışan tasarımlar ise, “mekânsal şeffaflık” olarak tanımlanır. Camın iç mekânları aydınlatması ve içeriden dışarıya görüşü engelsiz bir şekilde izin vermedeki işlevsel potansiyeli, iç-dış arasında süreklilik sağlamıştır. İç ve dış mekânlar arasındaki sınırın kaldırılması, görsel süreklilik ve doğayla bağlantı kurmakla birlikte konutun içinde ışık ve havanın serbest dolaşımını da sağlamıştır (Vidler, 1992). İçeriden dışarıya, dışarıdan içeriye ve iç içe geçen mekânlar arasındaki bağlantılar ve geçişler bu kavramın temel bileşenleridir ve bu kavramlar bağlantılı ve birbirine bağımlı mekânları ifade etmektedir. Bu bağlantı ve geçişler, 1950'lerin sonlarında Team 10 üyeleri arasında da öne çıkan konulardan biri olmuş ve eşik (threshold, in-between) kavramı altında tartışılmıştır. Aldo van Eyck'in mimarın iç-dış gibi mekânsal kutupları uzlaştırma ihtiyacı üzerine bir söylem olan “eşik ya da aradalık teorisi (in-between space)” 1959 yılında CIAM'de önerilmiştir. Eşik mekânlar tek bir kullanımla sınırlı olmayıp, kendine özgün kimlikleriyle biçimlendirilip tasarlanırlar ve geçiş mekânları haline gelirler. Hertzberger, iç ve dış arasındaki sürekliliğin mimariye hayat verdiğini belirtir. Bu sürekliliği sağlayan eşik mekânlar, farklı durumlara sahip mekânlar arasındaki geçişleri ve ilişkilendirmeyi sağlar. Dolayısıyla, iki dünyanın örtüşmesi ve buluşması için aracılık eder (Hertzberger, 1991).

Modern mimari, iç ve dış arasındaki ilişki ile bir algı yaratmıştır. Modern mimarlar mekânları tasarlarken, yapılar insanın içinde yaşadığı nesnelere olarak görülmüştür. Modernizm hareketi sırasında binalar bir yer için anıtsal bir yapı olarak hareket etme eğiliminde olduğundan, bir binanın bağlamıyla ilişkisinin önemi çok önemli olmuştur. Mimarlar, binalar arasındaki artık mekânlara daha az odaklanırlar, bu da insan etkileşimlerinin ve bağlantılarının olmamasına neden olur. Bu bağlamda, Aldo van Eyck, iç-dış gibi mekânsal ayrımları çözmek için mimarinin ihtiyacını ele alan eşik teorisini ortaya koymuştur (Strauven, 2007). Fikrini gösteren en iyi örneği Amsterdam Yetimhanesi (1960)'dir. Hiyerarşik yapılaşmaya karşı olan Eyck, Amsterdam Yetimhanesi'ni "çocuklar için hem bir ev hem de birçok geçiş alanını içeren küçük bir şehir" görevini görmesi amacıyla tasarlamıştır (Şekil 2.51) (Strauven, 2007).



Şekil 2.51. Amsterdam Yetimhanesi-Aldo van Eyck 1960 (URL-39)

Van Eyck'in tasarımı onun "hümanizm"ini göstermiştir. Aynı zamanda, iki karşılıklı mekânsal düzenleme sisteminin olumlu sonuçlarla birlikte kullanılabilirliğini gösteren bir sistem sunmuştur (Strauven, 2007). Yetimhanenin tasarımı, etkileşimi teşvik eden bir dizi mekân oluşturmuş ve bunu sokak olarak kavramsallaştırmıştır. "Sokak" metaforunun bir dizi mekân olarak kullanılması etkileşimi teşvik etmiştir (Righini, 1999) (Şekil 2.52).



Şekil 2.52. İç Sokaklar Dizisi (URL-40)

Programların ihtiyaçlarından üretilmiş, kullanışlı biçimsel alanlar tasarlamının ve etkileşimli sokak hareketi fikrini kontrollü bir kamusal alan olarak birleştirmenin ardındaki mantık, mekânı düzenleme konusundaki fikirlerde derin bir değişim olduğu göstermiştir. Van Eyck'in insan hareketi ve etkileşimi konusundaki düşüncesi diğer tasarımcıları da büyük ölçüde etkilemiştir. Başka bir deyişle, Van Eyck'in konsepti, mimarlar için bir ilham kaynağı olmakla beraber önceki mimari akımlardan farklılaşan bir gelişme niteliğindedir.

2.2.1.4. Savaş Sonrası Dönemde Yeni Konut Üretimleri

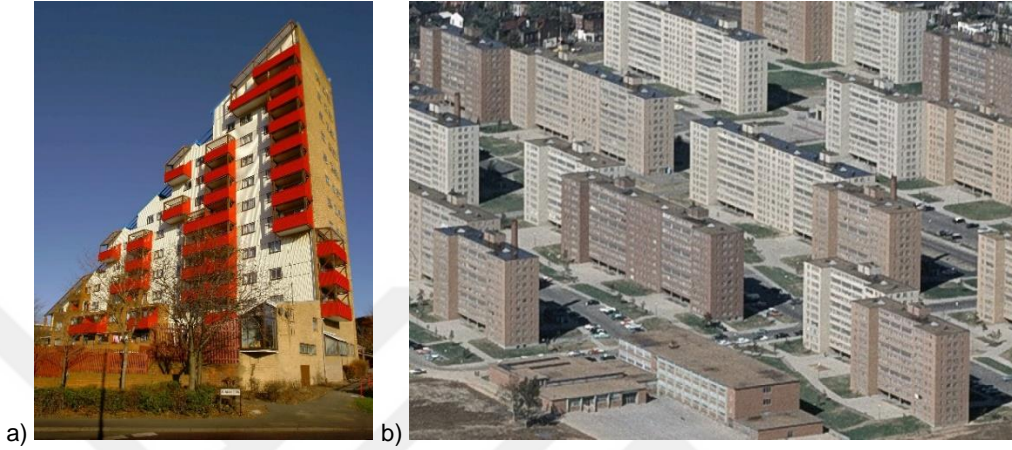
Modern hareket, yaşam tarzlarındaki dinamik değişimler aracılığıyla kültürü de etkilemiştir. Savaş sonrası insan sosyolojisi üzerine bu araştırmanın kapsamını aşan çok sayıda çalışma yapılmıştır. Ancak ev kültürlerindeki bu değişiklikler, savaş sonrası dönemin doğrudan bir yansıması olarak hareket eder ve bunları kolaylaştıran mimari de hareketin bir parçası olarak düşünülmelidir.

2. Dünya Savaşı sonrası birçok ülkede benzeri görülmemiş hasar, konut, sanayi, ulaşım ve altyapının yeniden inşası için mimarlara önemli bir fırsat sunmuştur. Savaşın verdiği hasar ve nüfus artışının yanı sıra savaş sonrası dönemde artan yaşam standartlarının artan beklentilerinden kaynaklanan konut kıtlığını çözeceği, planlamacıların ve politikacıların benzer bir arzusu olmuştur (Sebestyen, 2003). 1920'lerde Batı Avrupa'da bireysel ev, modern hareketin doğuşunda önemli bir rol oynarken, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yirmi yılda, Avrupa'nın ev inşası, büyük ölçüde, çoğunlukla şehirlerdeki veya yeni kasabalardaki yüksek katlı apartmanlardan veya sıra evlerden oluşan hükümet konut programlarıyla sınırlı olmuştur. Amerika'da ise, aksine, yeni konutların çoğu, orta sınıf ailelerin şehirlerden dış banliyölere hızla göç etmesiyle gerekli kılınan ve büyük banliyö yerleşimleri şeklini almıştır (Colquhoun,

2002). Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk yirmi yılda konutları etkileyen beş önemli faktör şunlardır: “Savaş hasarından kaynaklanan konut talebini çözmehafifletme ihtiyacı; kötü konut koşulları ve nüfus artışı; inşaatın finansmanında, konut sağlamada devletin büyük rol oynaması; iyi bir konut mimarisi ve toplu konut kompleksleri için devlet ve özel sektör tarafından sağlanan siyasi destek” (Sendi ve Kerbler, 2021). Mimarlar, mühendisler ve çeşitli kuruluşlar, savaş sonrası konut patlamasında önemli bir potansiyele yanıt olarak, tüketici tercihlerini öğrenmek amacıyla araştırmalar yapmışlardır. Dönemin büyük dergileri, insanların savaş sonrası bir evde ne istediklerini ve ne kadar harcamaya hazır olduklarını öğrenmek için kapsamlı ulusal anketler gerçekleştirmiştir (Friedman, 1995). Savaş sonrası konutların biçimi ve tarzı, inşaatçılar ve tasarımcıları için büyük ölçüde günün ekonomik koşulları tarafından belirlenmiştir. Toprak ucuz, işçilik ve malzeme pahalı olduğundan, “genellikle ikinci kat, merdiven, yemek odası, ekstra banyo, kiler, çatı katı, stil süslemeleri, doğrama işleri ve kepenklerin ortadan kaldırılmasıyla birlikte” geleneksel konut biçiminin yeniden değerlendirilmesiyle sonuçlanmıştır (Dean ve Breines, 1946:83).

Savaş sonrası dönemde, modernistlerin hırsları ve “mimarlığın kitlelerin yaşam koşullarını yükseltmesi gerektiği konusundaki güçlü sosyal sorumluluk duygusu” ilerici ve umut verici görünmüştür (Henket, 2002:10). Dönemin başarılı projelerinden biri Ralph Eksine'nin Byker Wall konut projesidir. Proje, yaşamak için modern bir yaklaşım benimsemiştir. Eskiye, modernist ilkeler kadar katı bir yaklaşım sergilememiştir, ancak yine de temiz çizgiler, işlev, süreklilik gibi modern ilkeler görülmüştür. Bununla birlikte, her şeyden önce toplum ve mimari arasında bir diyalog yaratmayı amaçlamıştır. Planını, bölgedeki kiliseler gibi Viktorya dönemi unsurları etrafında işlemiş ve bazı orijinal parke taşları kamusal alanlara dahil edilmiştir. Modernizmin ilkelerinden birine aykırı olan yerel tarihin bu şekilde bütünleştirilmesi, bu projenin başarılı olduğu konusunda yaygın olarak kabul edilen tutuma katkıda bulunan bir faktör olmuştur. Aynı zamanda sağlanan sosyal süreklilik ve esnek ortam sayesinde çoğunluk yeni gelişmede ikamet etmekten memnun olmuştur (Jones ve Canniffe, 2007). Fakat tüm modernist sosyal konut projeleri o kadar başarılı olmamıştır ve çoğu, büyük bir başarısızlık sergilemiş, 1970'lerden itibaren yıkılmıştır. Modernist ütopyanın başarısızlığının en belirgin örneği, 1955'te tamamlanan Pruitt Igoe konut projesidir (Şekil 2.53). Proje, Le Corbusier'in modernist ilkelerine göre planlanmış ve 11 katlı 33 binadan oluşmaktadır. “Geniş koridorlar gibi ortak kullanım alanları, blokların çevresinde açık alanlar, çamaşır yıkama gibi faaliyetler için ortak kullanım odaları”, toplum arasındaki sosyal etkileşimi artırmaya yönelik olmuştur. Ancak 1960'ların

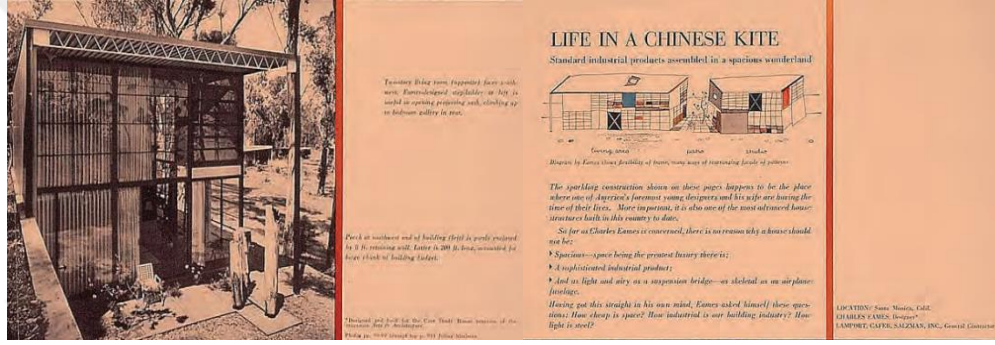
sonunda, projenin eğlence mekânları ve bir zamanlar mimari yenilikler olarak müjdelenen asansörleri, sıkıntı ve tehlike bölgeleri haline gelmiştir. Çok sayıda boş konut, yoksul insanların da dahil Pruitt-Igoe dışında herhangi bir yerde yaşamayı tercih ettiğinin işaretini vermiştir. Yoksulluk, suç ve eşitsizlik, kullanıcılar için büyük sorunlar olmuştur. Bu toplumsal sorunların sorumlusunun ise modernist üslup olduğu konusunda genel bir fikir birliği sağlanmıştır (Rowe, 2011).



Şekil 2.53. a) Byker Wall (URL-41) b) Pruitt Igoe (URL-42)

Mimarlar, savaş sonrası barış sağlandıktan sonra, yeni bir ortak temsil dili yaratmakla ilgilenmişlerdir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki on yıllarda birçok konut alıcısı için, bir "aile odası" temel ihtiyaçlar listesinin üst sıralarında yer almıştır. Haziran 1945'te Curtis Publishing Company, savaştan sonra inşa edilen evlerin tasarım ve görünüm açısından savaştan önce inşa edilenlerden önemli ölçüde farklı olacağına inanıldığına dair bir konut araştırması yayınlamıştır (Curtis Publishing, 1945). Ortalama bir savaş sonrası ev, fiziksel görünümünden ziyade daha rahat, kaygısız bir yaşam tarzı için planlanan mekânlar aracılığıyla aktarmıştır. Ayrıca, yerel koşulları iyileştirmeye yönelik olan yoğun endişe California Arts & Architecture dergisi tarafından geliştirilen Case Study Houses programına yol açmıştır. Bu dergi, modern tekniklerin öne çıkan konut sorununa nasıl uygulanabileceğinin pratik bir gösterimini yapmayı amaçlamıştır. 1943'te dergide yayınlanan Savaş Sonrası Yaşam İçin Tasarımlar adlı bir yarışma düzenlenmiştir ve onu takip eden yıllarda Charles Eames'in "Ev Nedir?" başlıklı bir katkısıyla Ocak 1945'teki zaferle birlikte Case Study Houses Programı ile bu soruya yanıt aranmıştır. Arts&Architecture, "bireysel konutlar için uygun yerlerin satın alınmasına, mimarın tasarımına ve inşaaata sponsor olacağını ve sonuçları yeni yaşam biçimlerinin kültürel ve sosyal amaçlarını iletirmek için yayınlayacağını" duyurmuştur. Derginin editörü John Entenza derginin önsözünde evi, "insanın en insani ihtiyaçlarının karşılanmasını umduğu yer; insanın en sağlam köklerinin olduğu yer olarak" belirtmiştir. Evde, nesnelere ve insanlara açısından da en güçlü gerçeklik

duygusuna ulaşıldığını ve en önemlisi tasarlanacak konutlarda yaşamın maddi gerçeklikleriyle ilgilenilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Entenza, 1944:21). Program için tasarlanan konutlar, toplu prototip örnekleri olmaktan ziyade bireysel aile konutları olmuştur (McCoy, 1975). Tek ailelik ev, 2. Dünya Savaşı sonrası Amerikalıların umutları ve özlemleri için savaşın sonunda bir odak noktası haline gelmiştir. Kendine ait bir ev, geri dönen gazileri ve eve geri dönen üretim hatlarını yönetenleri bekleyen ödül niteliğinde kabul edilmiştir. Mimarlar becerileri ve ustalıklarını savaş sonrası eve de uygulamış ve onu modern, kullanışlı ve uygun fiyatlı bir yaşam makinesine dönüştürmeyi amaçlamıştır (Hines, 1998). Her ne kadar mimarlardan ahşap konstrüksiyon beklense de, çelik çerçevelerin geliştirilmesi, daha çarpıcı tekliflerin gerçekleştirilmesine izin vermiştir. Konutlar arasında Eames House en etkili olduğu düşüncesiyle göze çarpmıştır ve modernizm tarihinde önemli bir yer edinmiştir (Şekil 2.54).



Şekil 2.54. Eames House-Case Study Houses Programı (Jones ve Canniffe, 2007:13)

Eames'lerin konutu, evin gelişen tasarım fikirleri için bir araç olarak kullanılması nedeniyle etkinliğini kanıtlamıştır. Aynı zamanda, Eames House, bireysel evler için bir model olarak ün elde etmesine rağmen önemli bir tasarım stratejisine sahip olmuştur. Charles Eames, ekonomik sebeplerle maksimum hacmi en az yüzey içine alma fikrini sade bir çerçeve ile yansıtmıştır. Aynı zamanda bu çelik çerçeve fikri, Case Study Houses programının ideolojisinde önemli bir konsept sergilemiştir. Eames House, kendinden sonraki konutlara da öncülük etmiştir. Örneğin, 1984'te tamamlanan mimar Michael ve Patty Hopkins'in evi, konut prototipini daha soğuk bir iklime uyarlamış, çerçeve ve basit form ilkelerini korumuştur. Eames'lerin kalıcı mirası sunma biçiminden de kaynaklanmıştır. Kullandıkları mobilyalarının organik formları, savaş sonrası yeni malzemelerin kullanımına yönelik yaratıcı bir yaklaşım olarak öne çıkmıştır. Bununla birlikte renklerin titiz bir şekilde eşleştirilmesi, birçok kaynaktan parçaların bir kolajını üretmiş ve akılcı modernist ilkelerle çelişmiştir. Böylece konutta kullandıkları çeşitli tasarım ilkeleri Eames'lerin başarısının temelini atmıştır (Jones ve Canniffe, 2007).

John Entenza'nın liderliğindeki bu program, birçok modern yaşam idealini tanımlamakla birlikte ortalama bir aile için ekonomik, prototip modern evler sunmuştur. Savaş sonrası dönemde daha geniş konut endüstrisi üzerindeki genel etkileri sınırlı olsa da, Vaka Çalışması evleri, savaş sonrası "modern konut" fikrini kısmen de olsa özetlemiştir. Savaş sonrası modern konut fikri, genel olarak "yeni malzemelerin kullanımı, yeni montajlar ve fabrika tabanlı seri üretim dahil olmak üzere prefabrikasyon kavramına ve stratejilerine" dayanmıştır. Vaka Çalışma Evleri de dahil olmak üzere 1949 ve 1960 yılları arasında Arts&Architecture sayfalarındaki konutların çoğu, "yeni teknolojilerin kullanılması ve savaş öncesi dönemin mimari özellikleriyle birlikte ihtiyaç duydukları mekan, strüktür ve kaplamanın modüler düzenlenmesi" ile karakterize edilmiştir (Fisher, 2009).

Savaş sonrası modernistler, betonarme, çelik, demir ve camın gücünü kullanan Louis Sullivan ve Frank Lloyd Wright gibi modernist mimarların çalışmalarından yararlanarak bu malzemeleri yeni ve deneysel şekillerde kullanmışlardır. Konutlarda da kavisli duvarlar, heykelsi yapısal elemanlar ve ahşap ve tuğla gibi geleneksel malzemelerin geri dönüşü aracılığıyla doğadan alınan yeni şekilleri yansıtmıştır. Böylece, Uluslararası Tarz'ın katı işlevselciliği, 1950'lerin yeni ve organik çalışmasıyla yumuşamıştır. Modernizmin önceki homojenliğine bir eleştiri olarak, bir sonraki yaklaşımlar bireysel yaratıcılığı benimsemiştir (Weaving ve Freedman, 2002). Eero Saarinen, Oscar Niemeyer de dahil olmak üzere ikinci nesil modern mimarların daha etkileyici konutlarına yol açmıştır. Oscar Niemeyer'in organik formdaki Canoas House'u buna örnek verilebilir. İç ve dışı bütünleştirmenin bir aracı olarak cam duvarlar ise, yeni teknolojilerin kullanılmasıyla evlere dahil olmuş ve arazinin doğal topografyasını yansıtmıştır (Dietsch, 2000:29). Akiko Bush, "The End of Openness" makalesinde, şeffaf evlerin uygulanabilirliğini ve bu tür tasarımların mahremiyet için temel insan ihtiyacını karşılayıp karşılamadığı sorgulamıştır (Busch, 2002). Kevin Melchionne ise "Living in Glass House" makalesinde Philip Johnson'ın Cam Evi (Glass House)'nin neden bir "ev" gibi hissetmediğini belirlemeye çalışırken, insanların evler hakkında çekici bulunduğu şeylerin çoğunun görsellikle çok az ilgisi olduğunu, ancak daha çok algılanan yaşanabilirlikle ilgili olduğunu ifade etmiştir (Melchionne, 1998). Fakat Johnson'ın evi büyük bir mimari yenilik olarak düşünülmesine rağmen, evin yaşanabilirliği konusunda tartışmalar devam etmektedir. Yine de, tamamı cam duvarlardan oluşan Glass House, ilk inşa edildiğinden beri büyük ilgi gören ve hala yüksek modernist bir başyapıt olarak kabul edilmeye devam edilmiştir. Philip Johnson'ın Glass House'u veya Mies van der Rohe'nin Farnsworth House'u hakkındaki çoğu tartışma bir diğerinden bahseder. Farnsworth House'da Glass House

ile benzer şekilde manzarayla bütünleşen cam duvarlara sahiptir. Mies'in diğer bazı tasarımlarından farklı olarak, kompozisyonda doğal ögeler yoktur, doğanın tam ortasında bir teknoloji parçası gibi yüzer.

2.3. 1970-2000 Dönemi: Yeni Mimarlık Arayışları

1970'ler boyunca, film, dans, edebiyat, sanat ve mimari gibi çeşitli alanlar avangardın krizine ya da tükenmesine ve aynı zamanda geçmiş referanslara yeniden ilgi gösteren kendi "postmodern dönüşlerini" talep etmişlerdir. Disiplin çeşitliliğine rağmen, postmodernizm en büyük etkisini mimarlıkta elde etmiştir. Reinhold Martin'in belirttiği gibi, mimarlık postmodernizmin en sık karşılaşılan biçimi olmuştur (Martin, 2010).

Modern mimarinin hem işlevsel ve ekonomik yapı üretimi kaygısı hem de yapıların süslemesiz, katı ve rasyonel bir görünümde olması çeşitli sorunları ortaya çıkarmış ve tepkiler üretmiştir. Bu tepkilerin birçoğu, modern yapıların insanın konfor ihtiyacını karşılamadığı ve modernizmin güzellik arzusunu hesaba katmadan hareket ettiği üzerine olmuştur. Aynı zamanda 2. Dünya Savaşı sonrası artan konut ihtiyacını karşılamak amacıyla inşa edilen monoton apartman bloklarının zamanla gecekondulara mahallerine dönüşmesi durumu daha da kötüleştirmiştir. Buna karşılık mimarlar, yapılara "süsleme, renk, dekorasyon ve insan ölçeğini yeniden kazandırma" amacı edinmişlerdir. İşlevsel gereksinimleri veya minimal görünümüyle oluşturulan biçimin sadece bu yönleriyle tanımlanmaması gerektiği ve yeni ifadeler kazandırılması gerektiğini düşünmüşlerdir. Dolayısıyla mimarların yeni mimarlık arayışlarına yönelmesinin temel sebebi modern mimarlığın algılanan başarısızlığıdır (Blake, 1978). Mimaride postmodern söylem 1966'da çıksa da hareketin ve terimin genel kabulü 1970'lerde olmuştur. 1970'lerde sosyal konut projelerinin çoğu yıkılmıştır. Aynı zamanda 2011 yılında Londra Victoria&Albert (V&A) müzesinde "Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990" (Postmodernizm: Stil ve Yıkım) isimli büyük bir sergi açılmıştır. Bu sergi içeriğinin tarihinin 1970'lerde başlamasının sebebi stil üzerine yoğunlaşan ve gelişen yaklaşımların 70'lerde olmasıdır. Başka bir deyişle 1970'lerde, bazı mimarların sıkıcı buldukları ve hoş karşılamadıkları modern işlevselcilikten uzaklaşmaya başlamasıyla yeni eğilimler ortaya çıkmıştır. Yapılan çalışma bağlamında da postmodern mimarinin söyleme girmesi değil stil üzerine baskınlaşan ifadelerin çıktığı 1970 dönemi referans alınmıştır. Bu mimarlar, binaları tasarlamının yeni bir yolunu yaratmanın yolunu geçmişte bulmuş, çeşitli binaların geçmiş yönlerinden nitelikleri bir araya getirerek "postmodern hareket"i başlatmışlardır.

2.3.1. Postmodern Hareket

1960'ların başlarında, savaş sonrası genç bir mimar kuşağı, sanayileşme sürecinin etkisiyle bireysel deneyimin daha az önemsenmesi ve teknolojinin özgürleşme fikrinde itici güç olduğu düşüncesini merkezlerine alan modernist inançla hayal kırıklığına uğramışlardır. Bu sebeple, mimarlığın insan deneyiminin sosyal statünün kısıtlamalarından özgürleşmesine katkıda bulunması gerektiği konusunda yeni bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bu kuşağın bazı üyeleri, modernist ideolojiden koparak mimarlığın geleceğini modern öncesi geçmişte arayışa geçmişlerdir (Otero-Pailos, 2010). Mimarlıkta postmodernist hareket olarak sonuçlanan bu arayışlar, savaş sonrası dönemde filizlenmiş, 1970'lerde baskın hale gelmiş ve 1980'lerde gelişen, hem stilistik bir hareket hem de düşünsel bir değişimdir. Postmodern mimari, erken modernistler tarafından belirlenen katı kuralların reddidir ve yapı tekniklerinin, biçimlerin ve geçmiş üslup referanslarının kullanımında anlam ve ifade arar. Bu yeni yön değişikliği, modernizmin soyut mekân ve saf biçim gibi öncü kavramlarının yerine yeni tarih ve teori kavramları ile değiştirmişlerdir. Aynı zamanda, hareketin geçmiş referanslara dayanması “neo-eklektik” olarak tanımlanır. Teknolojinin tarihi yönlendirdiğine inanan modernist anlayış yerine mimari tarihin insan deneyimleri tarafından yönlendirildiği ve mimarlığı daha da geliştireceği düşüncesi benimsenmiştir. Postmodern mimaride tek bir evrensel gerçek yoktur, ancak her zaman yer ve zamana bağlı birden çok görüş veya teori vardır. Anlamlar verilen bağlamla ilgilidir (Otero-Pailos, 2010). Bununla birlikte, modern dönemi eleştiren çift kodlu, çoğulcu bir dönemdir. Bu çift kodluluk, “yeni/eski, iç/dış, profesyonellik/sıradanlık, elit/popülist, soyut/ikonik ve modern olmayan/modern” gibi ifadelerle sahip olup özetle modern ve ötekinin tersidir (Jencks, 1992:22). 1972'de “modern mimarinin ölümü” olarak temsil edilen Pruitt-Igoe toplu konutunun yıkımı gibi, bu çift kodları gerçekleştirilemeyen modern projeler çoğunlukla yok edilmiştir (Şekil 2.55).



Şekil 2.55. 15 Temmuz 1972 Pruitt-Igoe Konutunun Yıkım Anı (URL-43)

Tüm bu fikirlerin ve eğilimlerin doruk noktası Charles Jencks, Robert Venturi, Charles Moore, Robert Stern ve Michael Graves'in mimari çalışmalarında olmuştur. Postmodernizmi en etkili şekilde açıklamış ve postmodern mimarinin ana kahramanları olarak öne çıkmışlardır.

Postmodernin önemli figürlerinden olan Robert Venturi'nin, "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" adlı kitabı, postmodernizm için önemli bir kaynak olarak oluşturmuştur. Venturi, geçmişi keşfetmek yerine tarihsel dersleri kullanmıştır. Başka bir deyişle, önceki mimari formları tekrarlama fikri değil, daha çok, şimdinin ürünü olan ve sadece kopyalamanın yapamayacağı yeni fikirler üretme arayışındadır (Venturi, 1966). Venturi, "karşıtları, ayırıcı karmaşıklığı ve soyutlamayı içeren zor bir bütüne karşı yükümlülük" önerir. O, "anlamın açıklığı"ndan ziyade "anlamın zenginliği"nden, "dışlamak yerine uzlaşmacı" olmaktan, "iyi tasarlanmış olan" yerine "sıradan olan"dan yanadır. "Birinden birini" değil "her ikisini birden" tercih eder. "Hem siyah hem de beyaz" ya da "griyi siyah veya beyaza" tercih eder (Venturi, 1966:17). Bununla birlikte, karmaşıklık ve çelişki kavramı şu şekilde elde edilmiştir: Geleneksel unsurları alışılmışın dışında kullanarak geleneksel düzeni bozmak; anlamın, düzenin bozulmasıyla güçlenmesi; iç ve dış arasında karmaşa yaratılması; basitleştirmenin reddi; görsel algının belirsizliğinin doğasında var olan iki anlamlılığı; "az, çok değil", "az sıkıcıdır" (Venturi, 1966). Venturi'nin ikinci kitabı, Las Vegas'ın Öğrettikleri (Learning from Las Vegas), onun modernizme bakışını daha da geliştirmiştir. Eşi Denise Scott Brown ve Steven Izenour ile birlikte yazdığı kitap, süs ve dekoratif unsurların "çeşitlilik ve iletişim için mevcut ihtiyaçları karşıladığını" savunmuştur. Burada Venturi, genel olarak postmodernistler tarafından paylaşılan bir değer olan halka bir anlam ileten binanın önemini vurgular. Ancak bu iletişim, anlamın doğrudan bir anlatımı olarak tasarlanmamıştır. Venturi, bunun daha çok birçok şekilde yorumlanabilecek bir iletişim olması amaçlandığını açıklamaya devam etmiştir. Bu anlam çoğulculuğu, çağdaş toplumun benzer doğasını yansıtmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte yazarlar, çoğu insanın anlayabilecekleri bir tür sembolizm kabul edilen yapılarda sembolizm kullanımına özlem duyduğunu fark etmiştir. Modernizmin "saf ve katı" ifadeleri olan konutlarından ziyade, "geçmişin nostaljik yankıları olan" evleri tercih ettiğine inanmışlardır. Onlar için iyi bir mimari yerel mimardır (Venturi vd., 1972). Venturi'nin tasarımları projeden projeye farklılık göstermiştir. Bunun sebebi belirli bir bölgeye ait tarihsel faktörler, Venturi'nin projesine dahil ettiği sembolizme katkıda bulunur. Dolayısıyla onun sembolizmi, "yerel mazlemerden, yerel bina geleneklerinden ve iklim" gibi faktörlerden gelmiş ve melez bir mimari yaratmıştır (Kahl, 2008).

1977'de Charles Jencks, yalnızca tarihsel görünüme odaklanmak yerine, stile çift kodlama kavramına odaklanarak postmodern mimari için bir tanım yapmaya çalışmıştır. Jenck'e göre, postmodern düzen içinde hareket eden en önemli eğilimler şunlardır: tarihselcilik, radikal eklektizm, bağlamsalcılık ve postmodern klasisizm (Jencks, 1977). Bununla birlikte, postmodern hareketin modernizmin devamı niteliğinde olduğunu ve onun ötesine geçtiğini belirtir (Jencks, 1986). Jencks, Postmodern mimarlığı James Stirling'in Stuttgart'taki Neue Staatsgalerie (Yeni Devlet Sanat müzesi)'ye yaptığı ek ile tartışmıştır. Bu müzede, modern unsurlar ile geleneksel unsurlar karıştırılarak, üç stili tek bir cephede kullanılmıştır. Asıl ironi, Stirling'in ziyaretçiye nasıl hareket edeceğini anlatabilmek adına yüksek teknolojiyi dekoratif unsur olarak kullanması olmuştur (Şekil 2.56) (Jencks, 2011).



Şekil 2.56. Neue Staatsgalerie-James Stirling

Charles Moore, modern mimarinin temel sorunlarından birini "evrensel olmayan bir soruna evrensel bir çözüm bulmaya" çalışan tasarımlar olduğunu belirterek yapılacak çözümlerin özel olması gerektiğini belirtmiştir. Bu çözümler, "bir programa, yere, zamana, iklime ve bir dizi insana" cevap verme amacı taşımaktadır (Moore, 2001a:177). Bununla birlikte yeni bir karakter yaratmakla beraber, aynı zamanda yer duygusu ile dolu bir mimari yaratarak modern mimarinin özelliklerini iyileştirmeye çalışmıştır. Moore'un sözleriyle, kendisinin ve diğer postmodern mimarların fark ettiği şey, "sadece daha iyi binalar değil, aynı zamanda daha fazlasını yapmak için" çevredeki nesnelere mekân olarak ne yaptıklarına ve nesnelere olarak hangi şekillerde olduklarına bakmak" için artan bir ihtiyaçtı. Moore, şekil ve onu oluşturmanın yolları, mekân ve önemi hakkında standart fikirleri bırakmak için, yer kavramına dikkat çeker. Mimarın amacının, yalnızca form veya mekân yaratmaktan ziyade bir kültürün yansımalarını oluşturmak, insanlara o yerde nerede olduklarına dair bir fikir vermeleri gerektiğini vurgular. Bu sebeple binaların yeniden önem kazanmaları için "daha iyi

bina üretmekten çok binaların yerlerini buldukları kullanışlı ortamları yaratma” düşüncesini savunmuştur (Moore, 2001b:301).

Postmodernizm, modernizmin bazı yönlerinin hem bir uzantısı hem de yoğunlaşması ve ondan bilinçli bir ayrılma niteliğindedir. Postmodernin bir diğer figürü olan Robert Stern’e göre, modernizm, Aydınlanma rasyonalizmini, geleneğin reddini, evrensel bir işlevselci tarzı, süsleme ve sembolizmin reddedilmesini, kentsel sorunlara büyük ve totaliter çözümler için bir tutkuyu kapsar. Postmodernizm ise, modernizmin aksine, insanın rasyonel yeteneklerine şüpheli bir güvensizlik, geleneğe saygı, eklektik bir estetik, süsleme ve sembolün öneminin kabul edilmesi, çevreleriyle ilgilenen binalara değer veren bir bağlamsalcılık ve kentsel sorunların çözümüne aşamalı bir yaklaşımla karakterize edilir (Stern, 1977). 1980’lerde ve 90’larda Stern, Walt Disney Company ile yakın bir şekilde çalışmış ve şirket için birçok postmodern mekân yaratmıştır. Stern’in projelerinden biri olan Disney World’deki Boardwalk, 20. yüzyılın başlarından kalma bir Amerikan sahil köyünü andırmıştır. Aynı zamanda, binalar, birçok farklı mimari tarzın evrimini göstermektedir. Köyde, tek bir tarihsel ifade yerine farklı çağlardan eserler ve mekânlar kurgulanmıştır (Şekil 2.57) (Craven, 2020).



Şekil 2.57. Disney's BoardWalk, Florida-Robert Stern (URL-44)

Bu postmodern mekânlar, mekânsal çeşitlilik, tarihi ve doğal nitelikleri yerinde hissetme, bölgesel mimari yerine yerel bir mimari, eski iş binalarının yeniden değerlendirilmesi ve eğlence ya da ironik unsurların tanıtılması yoluyla oluşturulur. Postmodern mekân, “yeni bir mekân anlayışıyla değil, mekânın doldurulma biçimine dair yeni bir anlayışla” karakterize edilir. Örneğin, “yeni mekân” olarak ifade edilen

postmodern mekân, eski mekândan (modernist bir mekân) farklıdır, çünkü mekânda yer alan ögeler artık düzenli ve rasyonaliteyi çağrıştırmamanın aksine düzensiz ve parçalı unsurlardır (Brassett, 1994:11). Postmodern mekân ile ilgili Jencks'te benzer düşünceleri dile getirir. Modernizm onun için "izotopik, her yönde homojen ve dik açılarda" iken, postmodern mekân "tarihsel olarak özgüldür, geleneklere dayanmaktadır, sınırsız veya belirsiz şekilde bölgelere ayrılır ve irrasyonel veya dönüşümseldir" (Jencks, 1977:118). Jencks'e göre, modernizm ile postmodernizm arasındaki fark, modernizm geometrik olarak saf biçimler yaratmak için büyük çaba harcarken, postmodernizm formun netliği için bazı bağlantıları koruyarak mümkün olan en karmaşık biçimleri yaratmaya çalışmasıdır (Jencks, 1977).

Kimi postmodern mimar, Philip Johnson gibi çeşitli cephe ayrıntılarını değiştirerek mimariye uygulamıştır. Bu cepheler, sadece cam ve çelik bir kaplamayla kaplanan postmodern gökdelenlerin tasarımında belirgin olarak görülmektedir. Başka bir deyişle, yapılar ve iç mekânlar, modernist binalardan tam olarak değişmemiş, ancak dış cepheleri yeni bir yaklaşım içermiştir. Kimi postmodern mimar ise, postmodernizmi renk ve dokunun yüzey üzerinde uygulamasının ötesine taşıyan ve mimari ve tasarıma yönelik yeni bir tutum yaratan Michael Graves gibi mimarları içerir. Graves, geçmişten referanslar alarak formu yeniden yorumlamıştır. Dolayısıyla, cephelere tarihten vurgulamalar yapmaktan öte formu da tasarım sürecinin önemli bir parçası haline getirmiştir. Formun yeniden yorumlanması, onun yeni bir mimari arayışını yansıtmıştır. Aynı zamanda, yeni formları, renk ve mekânsal geçişleriyle yapıları alışılmadık olmuş ve insanları olumlu yönde etkilemiştir (Brush, 1991). Graves, bir röportajında, mimarlar ve kullanıcılar arasındaki etkileşimi artırmanın postmodernin amaçlarından biri olduğunu ve tasarımlarındaki temel zorluklarından biri olduğunu belirtmiştir (Hewitt vd., 1979). Michael Graves'in tasarım stratejilerinden biri de, tarihsel biçimleri yeni bir işlevle tanınabilir bir şekilde yeniden yaratmasıdır. Örneğin bir kilit taşının tarihsel işlevini yapısal ve dekoratif bir özellik olarak analiz etmiş, daha sonra yeni postmodernist bir işlev ve değer önermiştir. Bu kilit taşı sadece fiziksel olarak değil bazen de kilit taşı şeklinde bir boşluk bırakılarak tanımlanmıştır. Böylece insanlara, neyin eksik olduğunu ve bu şeklin neden seçilmiş olabileceğini belirlemenin zihinsel ikilemini yaratır. 1977'de Michael Graves tarafından tasarlanan Plocek (veya Keystone) Evi'nin kilit taşı, tüm evin bina ve peyzaj arasında bir portal olduğunun simgesidir. Arka cephede dekoratif amaçlı iki büyük kilit taşı kullanılmıştır. Fargo, Kuzey Dakota'daki 1977-78'de tasarlanan Fargo-Moorehead Kültür Merkezi ise Plocek Evi'nden daha az soyut bir forma sahiptir, ancak yine de kilit taşının alışılmadık bir yeniden yorumudur. Kültür merkezinde bir araç köprüsü, bir sanat müzesi, ayrı bir

tarih müzesi, bir konser salonu ve halka açık radyo ve televizyon istasyonları bulunmaktadır. Kilit taşı ögesi de, sanat müzesini içeren köprüde merkezi bir konuma sahiptir. Kilit taşı metaforu, iki topluluğu, devleti ve kıtanın yarısını, mecazi olarak birbirine bağlamak için kullanılır. Graves, Plocek Evi'nde olduğu gibi, kültür merkezinde de kilit taşı aslında bir boşluk olarak kurgular (Şekil 2.58) (Brush, 1991).



Şekil 2.58. Plocek House (URL-45)- Fargo Moorehead Kültür Merkezi (MOMA Obje numarası: 24.19809)

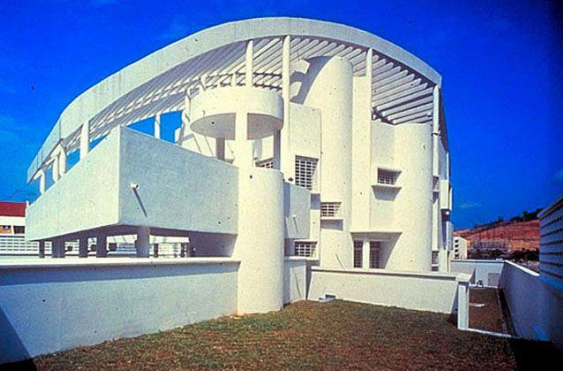
Kilit taşı şeklinin kullanılmaması imajı daha güçlü kılmış ve formu tamamlamak için insanın hayal gücünü kullanmıştır. Dolayısıyla, kilit taşı, iç mekândaki insanlara nehir üzerindeki ve devletler ve topluluklar arasındaki çok önemli bağlantı noktasındaki konumlarının hatırlatıldığı bir pencere niteliği görmüştür (Brush, 1991).

2.3.1.1. Mimari Akımlar ve Eğilimler

Modern mimarinin çeşitli yaklaşımlar içerdiği gibi postmodern mimari de kendi içinde farklı hareketler üretmiştir. Postmodernizm, çok yönlü karakteri nedeniyle tam olarak tanımlanamasa da, hiper-gerçeklik, farklılık, dekonstrüktivizm (yapısöküm), tekrar vb.

gibi belirli kavramları içeren bir dizi stratejik ve eleştirel pratik olarak belirtilir (Barret, 1997).

Postmodern mimari hareketlerden biri Ekolojik Mimari'dir. Modern mimar, insan merkezlidir ve dünyanın bütünsel bir varlık olduğu duygusundan yoksun bir yaklaşım sergiler (Şekil 2.59). Dolayısıyla, modern mimari, dünyayla çok az bağlantı sağlamış, kültürel ve çevresel sorumluluklar temel kaygıları olmamıştır. Modern mimar, tasarlanan yerin mimari değeriyle daha az ilgilenirken, elde edilecek kârla daha fazla ilgilenmeye başlamıştır. Mimarlık, bu bağlamda faaliyet gösterdiğinde toplumsal sorumluluğunu yerine getiremez, çünkü insanların içinde yaşadığı niteliksel ve somut dünyanın genişletilmiş ilişkilerinden veya deneyimlerinden çok az yararlanır. Modern mimari, insanlığın manevi ve dünyayla ilişkisini kabul etmez, dolayısıyla geleneksel olarak değer verilen bağlamsal ve inşa edilmemiş dünyayı reddetmiştir. Bu reddin sonucu, yeri hiçe sayan, insanların bütünüle ilgili deneyimlerini kıran ve doğal dünyanın değerini yok sayan yapılarıdır (Meyer, 1994). Aynı zamanda, fosil yakıtları kullanan modern endüstri, insanlık tarihinde büyük bir gelişme dönemine olanak sağlasa bile eşi benzeri görülmemiş bir çevresel yıkım ve kirlilik yaratmasıyla sonuçlanmıştır (Hopkins, 2014). Belirtilen olumsuz niteliklere karşı, ekolojik mimari, bireyin daha büyük bir bütünün parçası olduğunu kabul eder (Spretnak, 1991). Tasarımları aracılığıyla, ekolojik binalar sürdürülebilirliği temel değerleri olarak tutmuştur ve çevreyi desteklemek için verimli enerji kullanımı ile “çevreye sorumlu bir mimariyi” açığa çıkarır (Fletcher, 2021). 1980'ler ve 1990'ların erken döneminde, ekolojik mimari, “nükleer güç ve silahlar, ozon tabakasının incilmesi, ormansızlaşma ve iklim değişikliği” gibi konuların tartışılmasıyla daha geniş bir zemin oluşturmuştur. Böylece, postmodern mimarlar, binaların yerel malzemelerle inşa edilen ve yerel çevre koşulları dikkate alınarak tasarlanan modern öncesi yerel mimari yaklaşımları benimsemeye başlamıştır (Hopkins, 2014:208). 1970'lerde, sürdürülebilir malzemelerle çalışan ve insanlarla doğal çevreleri arasındaki ilişki ile ilgilenen Ken Yeang gibi mimarlar “mekânın doğal dengesini bozmadan en iyi nasıl geliştirileceğini belirlemek için ekolojik bir bakış açısına” sahip olmuştur. Ken Yeang'ın önde gelen projelerinden biri, 1985'te pasif tasarım çalışmalarını uyguladığı Roof Roof Evi'dir. Çevresel bir filtre görevi gören ve buharlaştırılmalı soğutma cihazı olarak işlev gören yüzme havuzu, sabah güneşine izin veren fakat ısı ve radyasyonu engelleyen kapılar gibi çeşitli özellikleri birleştirmiştir (Marsault, 2018:21).

Ekolojik Mimari (1970-Günümüz)	
Bölge:	Uluslararası
Anahtar kavramlar:	enerji üretimi, geleneksel malzemeler, yerel malzemeler, yeşil çatı, sürdürülebilirlik
	
Roof Roof Evi-Ken Yeang (URL-46)	

Şekil 2.59. Ekolojik Mimari

Postmodern mimarinin en önemli hareketlerinden bir diğeri olan Dekonstrüktivizm, 1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarında sanat, mimari ve felsefi literatürde ortaya çıkan teorik bir terimdir (Şekil 2.60). Hareket, çoğunlukla birbiriyle çelişen geometriler içinde yer alan, çarpıtılmış, çeşitli açısall formların kullanıldığı bir mimari dil içerir. Kökenleri Fransız filozof Jacques Derrida'nın fikirlerinden gelen dekonstrüktivizm, başlıca mimari temsilcileri Coop Himmelb(l)au, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Frank Gehry ve Peter Eisenman dekonstrüktivist yapılarıyla tanınmıştır. Dekonstrüktivist mimari, yapı ve kabukla ilgili mimari gelenekleri çarpıtan yüzey manipülasyonu, iç içe geçme, parçalanma ve doğrusal olmayan şekillerle karakterize edilmiştir. Aynı zamanda, geleneksel uyum ve süreklilik fikirlerine karşı çıkmak için birbiriyle çelişiyor gibi görünen öğeleri kasıtlı olarak yan yana getirmiştir. Postmodernizm, modernizmin kaçındığı eski kavramları geri getirmek amacıyla geçmişe dönerken, Dekonstrüktivizm bu tür eski referansların postmodern kabulünü ve dekorasyon olarak süsleme kavramına karşı çıkmıştır (Fletcher, 2021). Dekonstrüktivizm ve mimari arasındaki bağlantı, büyük ölçüde Bernard Tschumi'nin Derrida'nın fikirlerini 1983'te Paris'teki Parc de la Vilette tasarımında kullanmasından kaynaklanmıştır. Tschumi, daha geleneksel bir bina yerine, hiyerarşik olmayan, dağınık bir ızgara önermiş ve yapıbozumun kendi dilsel düzenlemelerine meydan okumasını yansıtmıştır (Tschumi, 1996). Dekonstrüktivizm akımının öncülerinden Peter Eisenman'ın "kâğıt mimarlık" kavramı ile mimariye yeni bir bakış sağlamıştır. Buradaki fikir, bir binayı bir model ya da bir form temsili gibi göstermektir. Modeller, genellikle en basit veya etkili şekilde fikirleri göstermek için vardır. Büyük ölçüde değişebilse de, bir model genellikle yapının arkasındaki fikirleri

ve formunu iletmek için tasarlanmıştır. Başka bir deyişle son ürünün basitleştirilmiş bir halidir. Birçok Dekonstrüktivist proje benzer şekilde kâğıtla sınırlı kalmıştır. İlerleyen zamanlarda teknolojinin gelişmesi, inşa edilemeyen çoğu projenin gerçekleştirilmesine imkân sağlamış ve mimarları Dekonstrüktivizm'in edebi temellerinden uzaklaştırmıştır (Hopkins, 2014).



Şekil 2.60. Dekonstrüktivist Mimari

1990'ların başından itibaren bilgisayar teknolojisinin hızla gelişmesiyle bilgi ve teknoloji çağı başlamış olup dijital temsilleri de beraberinde getirmiştir. Bilgisayar yazılımları, mimarların form ve biçim sınırı olmadan karmaşık geometrileri kolayca üretebilmesine yardımcı olmaktadır (Picon, 2010). Geleneksel el çizimi kullanılarak çizilemeyecek kadar zor ve karmaşık katlama, bükme gibi formlar dijital yazılımlarla kolaylıkla yapılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, bilgisayarı bir tasarım aracı olarak kullanan mimari, "Parametrik Tasarım" denilen yeni bir tasarım sürecini de beraberinde getirmiştir. Yeni dijital temsil yöntemleri sayesinde mimarlar tasarımlarını bir üst seviyeye taşıyabilmektedir. Parametrik tasarım, değişkenlerin tanımlanmasına dayandığından dolayı bir parametrenin değişmesi sonuçları da değiştirmektedir. Böylece, belirlenen tüm program kararları aynı zamanda tasarım kararlarına dönüşür (Weston, 2011) (Şekil 2.61).

Parametrik Tasarım (1990-Günümüz)
Bölge: Uluslararası
Anahtar kavramlar: bilişim, karmaşık formlar, katlama, akışkan formlar

Mobius Evi-UNStudio (URL-48)

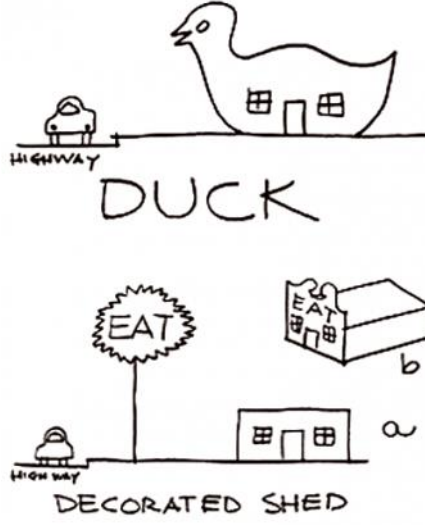
Şekil 2.61. Parametrik Tasarım

Parametrik tasarımın ilk örnekleri Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind tarafından verilmiştir.

2.3.1.2. Postmodern Dönemde İç-Dış İlişkisi

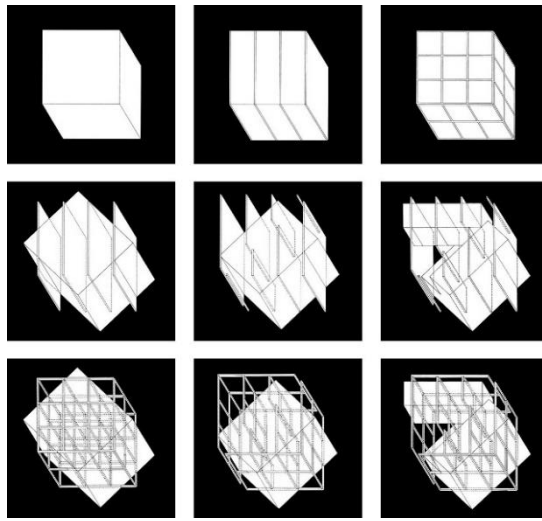
Modern ve postmodern dönemde mekânın iç-dış diyalektiğiyle ilgili farklı görüşler ortaya konmuştur. Postmodern dönemin sahip olduğu çift kodluluk, “yeni/eski, iç/dış, profesyonellik/sıradanlık, elit/popülist, soyut/ikonik ve modern olmayan/modern” gibi ifadelerle sahip olup özetle modern ve ötekinin tersidir (Jencks, 1992:22). Modern hareket, iç ve dış arasında süreklilik anlayışını benimsemişken postmodernizm bu uyum arayışını kopma, yıkım, iç-içe geçme, rastlantı, parçalama gibi çeşitli yaklaşımlar getirerek bozmuştur. Postmodernin önemli bir figürü olan Venturi (1966) iç ve dış mekânın mekânsal gereksinimlerinden doğan bir çelişki içinde olduğunu belirtmiştir. Ayrıca modernizmin “akan mekânına” ve içerisi ile dışarıyı arasında bir süreklilik empoze etme eğilimine karşı çıkararak modernin iç-dış mekân bütünlüğü yerine iç ve dış arasında bir farkın ortaya koyulması gerektiğini savunmaktadır. Böylece postmodern binalarda iç kabuğun dış kabuktan koptuğu yeni bir anlayış doğmuştur. Venturi vd. (1972), Las Vegas’ın Öğrettikleri kitabında yapının formunun dışarıdan doğrudan okunması(ördek temsili) ve dış kabuğun yapının fonksiyonunu yansıtması(süslenmiş baraka temsili) olmak üzere iki temel yaklaşımdan söz eder. Ördek, “yapının, mekân, strüktür ve programa ilişkin mimari sistemleri simgesel bir biçim tarafından ortadan silinircesine çarpıtıldığı yer” olarak belirtilirken; süslenmiş baraka, “mekân ve strüktürü, doğrudan programın hizmetinde olan ve bezemesi bunlardan bağımsız olarak uygulandığı yer” olarak belirtilmiştir (Venturi vd., 1972:89). Dolayısıyla binanın formu, yoldan geçenlere içeride ne bulacaklarını açıkça ifade

etmektedir. Böylece, modern harekette kaybolan bir evin tanıdık imajını geri getirilmek istemiştir (Şekil 2.62).



Şekil 2.62. Ördek ve Süslenmiş Baraka (Venturi vd., 1972:90-91)

Bununla birlikte, Dekonstrüktivizm'in en güçlü tekniklerinden biri, içeriği dışarıdan ayırma yeteneğidir. Bu hareket, iç ve dış mekânın "kopması, iç içe geçmesi, üst üste binmesi, katlanması" gibi çeşitli yollarla bu ikili ilişkiye yeni bir anlam kazandırmıştır. Peter Eisenman'ın ev dizisi iç-dış gibi diyalektik kaygılarla oluşturulmuş dekonstrüktivist yapılara örnek verilebilir (Şekil 2.63). Eisenman, evlerini, geleneksel ve kültürel kaygılardan uzaklaştırmak, mimarın soyut endişelerini vurgulamak amacıyla ardışık olarak numaralar vermiştir ve küp formunun çeşitli şekillerde manipüle edilmesi ile iç ve dış mekânlarda karmaşıklık ve kopmalar yaratılmıştır.



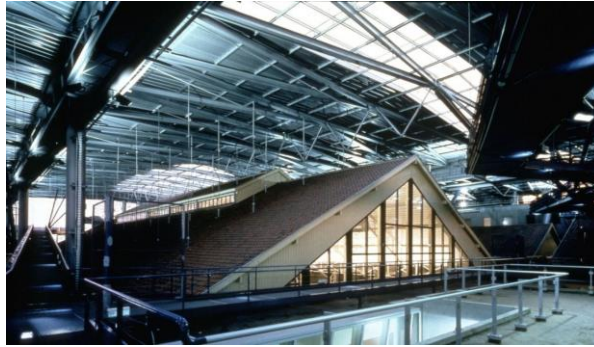
Şekil 2.63. House III-Peter Eisenman (1971) (URL-49)

Rem Koolhaas, kente ve mimariye çeşitli öngörülemeyen davranışları gösteren dış programların iç mekâna aktarılabilceği yönünde yeni bir alternatif öneren postmodernist bir mimardır. İnsan davranışlarının, bir mimarın veya bir şehir tasarımcısının tek bir programı tarafından belirlenmesini önlemek amacıyla “programın belirsizliği” teorisini ortaya atmıştır. Programda ve insan davranışlarında öngörülemeyen bir alanın varlığı olduğunu ve herhangi bir öngörülemeyen insan davranışı, dışarıdaki şehir yapısının analojisiyle yapılan bir program içeriye dahil edildiğinde etkinleştirileceğini öne sürmüştür (Kim ve Koh, 2003). Mimar, *Delirious New York* adlı kitabında da, biçimin program tarafından belirlenmediği ve program ve insan davranışı tahmin edilemez olduğu için tamamen program tarafından belirlenen veya kontrol edilen mimariyi reddetmiştir (Koolhaas, 1994). Dolayısıyla, oluşturulan yeni mimari düzen kavramı, altyapı, sistem gibi belirli programlar içinde tesadüfi olayların, dışsal doğanın belirsiz programlarını barındırır. Bu stratejiyi, kolaj gibi tesadüfi ve heterojen programların üst üste bindirilmesiyle yeni katalizörler oluşturarak gerçekleştirmiştir. Bu ifadeler bağlamında, mimar, iç-dış ilişkisini mekânlardaki programların iç-içe geçmesi yoluyla sağlamıştır. Mimarinin sadece kendi başına var olmadığı, sadece işlevi değil, aynı zamanda kentte üstlendiği rolü de göz önünde bulundurulması gerektiği temel kaygısı olmuştur. Başka bir deyişle, Rem Koolhaas için iç-dış ilişkisi, programlanmış yatay katmanların dikey ilişkisinde ortaya çıkar. Dış kabuk, iç etkinliği olduğu gibi ortaya çıkarır ve her program katmanını ve aralarındaki boşluğu bütünleştirir (Koolhaas, 1994).

Mimari programın iç-dış ilişkisi üzerindeki etkisini araştıran bir diğer postmodernist mimar ise Bernard Tschumi'dir. Tschumi, sekans aracılığıyla mekân, eylem ve program arasındaki ilişkiyi araştırmış ve insan eylemi ile mimari mekân arasındaki ilişkiye odaklanan mimarlık üzerinde çalışmıştır. 1990'larda bir dizi proje aracılığıyla eşik mekân kavramı ile ilgilenmeye başlamış ve eşik mekânların plansız ve bilinmeyen bir mekân olduğunu keşfetmiştir. “Eşik mekân insan hareketiyle nasıl anlamlı hale gelebilir? Stratejik olarak planlanmış eylemler, programlanmış bir eşik mekâna nasıl anlam verebilir? Mimari, kent, program ve sosyal durumdaki gizli olasılıkları nasıl keşfedebilir?” gibi sorularla eşik mekân üzerine araştırmaları başlamıştır (Tschumi ve Ibelings, 1997:21). Tschumi, sekansı mimari kompozisyonlarda mekân, olay ve hareketin etkileşimini destekleyen biçimsel bir yapı olarak tanımlar. Mimari sekanslarda, “yönteme, kullanıma ya da biçime ilişkin bir anlatı vardır. Bir olayın ya da olay zincirinin sunumuyla mekânsal yorumunun adım adım ilerleyişini birleştirir” (Tschumi, 1996:210). Tschumi'ye göre, mimari sekanslar, bir iç ve iki dış olmak üzere en az üç ilişki içerir. İç ilişki ya da dönüşümsel sekans “bir düzen

olarak betimlenir ve çalışma yöntemiyle” ilgilenir (Tschumi, 1996:199). Bir dönüşüm dizisi genellikle mimar tarafından dikte edilen sıkıştırma, döndürme, eklenme ve aktarım gibi kurallara dayanır. Ek olarak, dönüşüm dizileri “çoğaltım, kaynaşma, tekrarlar, tersine çevirmeler, yerini alma, başkalaşım, anamorfozlar ve ayrışma” dizilerini de gösterebilir (Tschumi, 1996:200). Diğer iki dış ilişki ise mekânsal ve programatiktir. Mekânsal sekans, üç ilişkiden en erişilebilir ve tanınabilir olanıdır. Aynı zamanda kesintisiz hareketle bağlanan mekânsal noktalar kümesini vurgular (Tschumi, 1996:201). Programatik sekans ise, sembolik ve sosyal çağrışımlarla karakterize edilmiş ve mimarın kontrolünün ötesine geçer, planlanmamış olaylara, sıralı etkileşimlere izin verir.

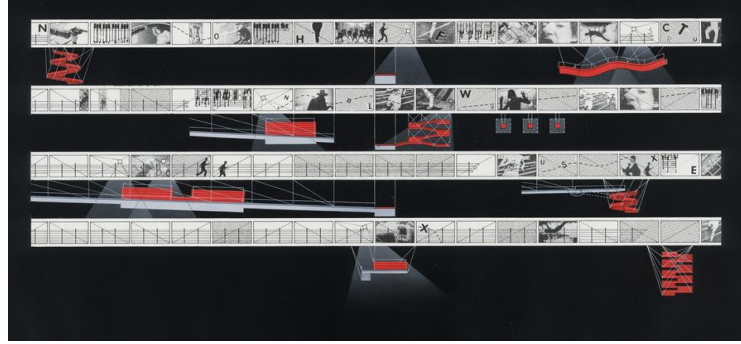
Le Presnoy Sanat Merkezi, Tschumi'nin program ve eşik mekân kavramını en doğrudan somutlaştırdığı projesidir. 1920'lerde inşa edilmiş bir binanın yeniden değerlendirildiği yapı, tiyatro, performans salonu, sergi salonu ve çalışma alanı içeren karmaşık bir kültürel tesistir. Eski yapıyı yıkmak veya kapsamlı bir yenileme sürecine başlamak yerine, Tschumi mevcut yapıları olduğu gibi bırakmayı seçmiştir. Tschumi, mevcut yapıları kaplayan büyük bir çatı kurgulayarak, mevcut binayı değiştirmeden yeni çatı ile mevcut çatı arasında bir boşluk yaratmıştır. Bu ilişkiyi “kutu içinde kutu” olarak tanımlamıştır (Tschumi ve Ibelings, 1997:25). Mevcut binaların kiremitli çatıları ile yeni çatı arasındaki alan, mekânların ve işlevlerin üst üste bindirilmesinin mimari bir kolaj oluşturduğu bir gösteri ve deney alanıdır. Yeni çatının altındaki alan yarı dış yarı iç mekândır ve mevcut beşik çatılar arasından geçen bir platformdan oluşur (Şekil 2.64).



Şekil 2.64. Le Presnoy Sanat Merkezi-Bernard Tschumi/1991-1997

Program (olay) ve mekân arasındaki ilişkiye önem veren Bernard Tschumi'nin bakış açısından, bu programlanmamış mekânın belirsizliğine dikkat çekilmiştir. Yeni bir çatı ve zemin oluşturmak yerine, çatı ile çatı ve iç ve dış arasındaki boşluk aracılığıyla yeni bir etkinlik alanı yaratılmıştır. Aynı zamanda, Tschumi, mimari mekân, hareket ve mimari-olay veya mekân içindeki eylem arasındaki ilişkiyle bağlantılı olarak gördüğü

sinematik montajdan etkilenir. Bu çizim, olayların bir biçim oluşturduğunu ve yaşam kompleksin içinde şekillenirken gelişmeye devam ettiği film şeridinin bir çeşit montajını göstermektedir (Şekil 2.65).



Şekil 2.65. Le Presnoy Sanat Merkezi-Sinematik Görünüş (Bernard Tschumi), MOMA Obje numarası: 386.1994

Bu ifadeler bağlamında, Bernard Tschumi'ye göre eşik mekân, güçlü bir bağlantı anlamı taşır ve birbiriyle zıt olan iki mekânı birbirine bağlayan bir unsur olarak tanımlanır. Başka bir deyişle eşik mekân, iki mekân arasında hem gerilim hem de canlılık veren bir karaktere sahiptir.

2.3.1.3. Postmodern Konut

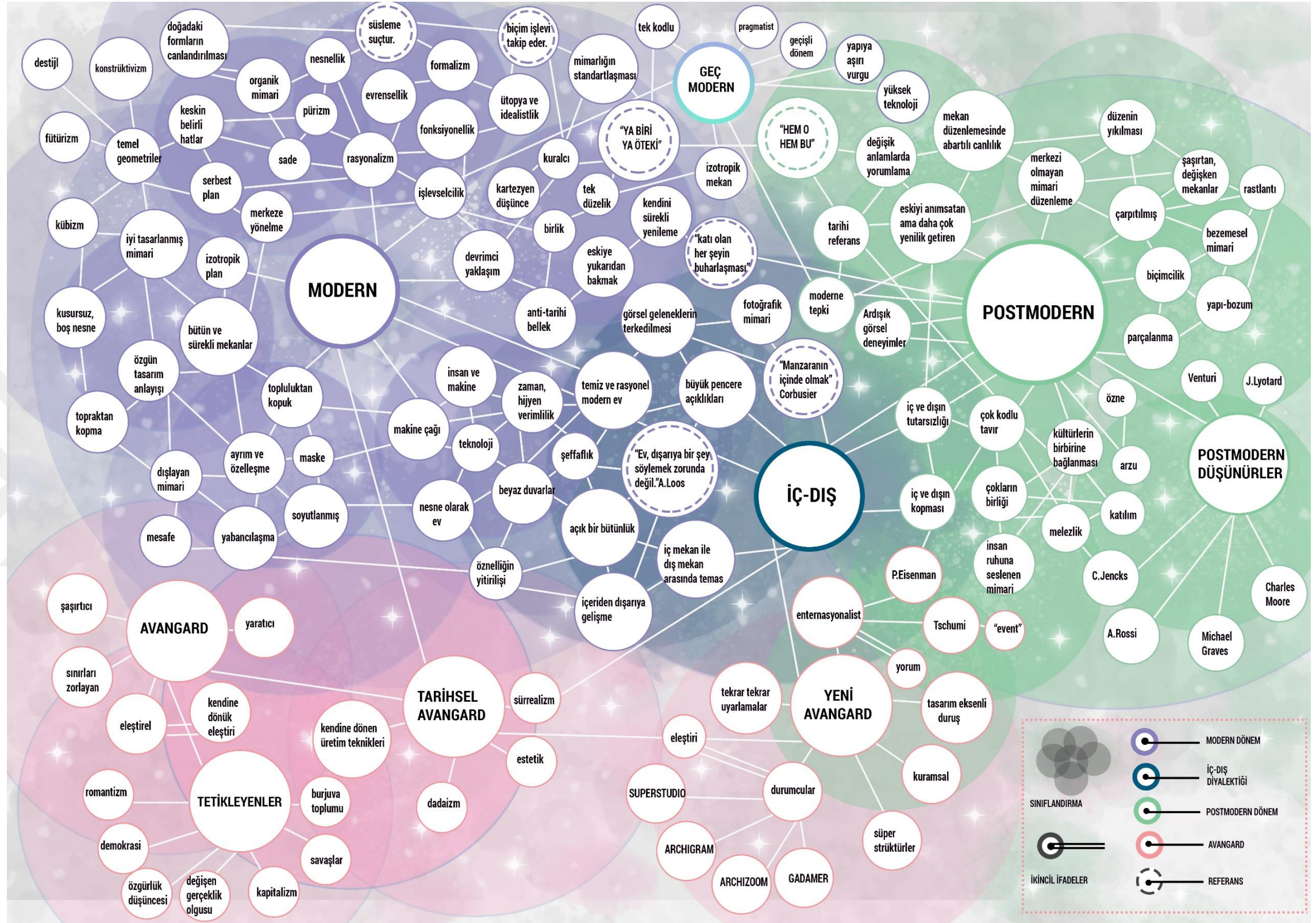
Modernitenin “bireylerin ihtiyaçlarını 2. plana itmesi, özne kavramının yok edilmesi, oluşturulan sosyal sterillik ve evrensellik kaygısı” konut alanında ilerlemesini yavaşlatmıştır (Aras, 2014:105). Postmodern dönem ise bu katı düzene çözüm üretmek adına “mimarlık ve sosyal yaşam birlikteliği” konusunun ilk defa ele alındığı bir süreçtir (Aras, 2014:107). Bunun sonucunda, postmodern terimi 1970’lerde yeni konut tasarımı tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Ekolojik konutlarla birlikte doğaya dönüş ve enerjinin verimli kullanımı, kontrollü teknoloji gibi kavramlar postmodern konutun temel konuları haline gelmiştir. Postmodern konut bu kavramlarla sınırlı kalmamış, modern dönemin aksine “yeni bir toplum ve sosyal düzen oluşturma, kimlik ve ideoloji” gibi sosyal çeşitliliğe ve kültürel süreçlere yönelmiştir. Robert Venturi, Aldo Rossi, Peter Eisenman gibi postmodernist mimarlar, iç ve dış, konut ve şehir, birey ve toplum gibi diyalektiklerle ve bu kavramlar arasında çelişki yaratmakla ilgilenmişlerdir (Martin, 2010). Bununla birlikte, halkın seri üretilen, tekdüze ve ucuz endüstriyel estetiğe tepkisi daha da şiddetlenmiş ve bu ideallerin yetersizliği tartışılmaya başlanmıştır. Başka bir deyişle, bir yaşam alanının sanayi bölgesi gibi gösterilmesi yaklaşımı halkın tepkisini geciktirmemiştir. Konut sorunlarının 1960’ların sonunda azalması, bu yetersizlikleri ön plana çıkarmıştır. Postmodern konut, toplu konut girişimlerine karşı çıkararak kişiselleşme teorisi ile ilgilenmiştir.

Kişiselleştirilen bir mesken, “ev” olarak anlam kazanmakla beraber, bireyin kimliğini de yansıtmalıdır. Böylece bireyin eve karşı bir bağlılık duygusu oluşturabileceği tartışmaları yapılmıştır. Kişiselleştirme, bireyin nesne, ürün, yapı ya da mekân üzerinde bir çeşit kontrol sağlama olanağı sağlar. Bunu sağlarken, toplu konutlarda olduğu gibi karar sürecinin toplu katılım yoluyla alınması değil, her konut kullanıcısının kendi özel koşullarını düşünerek tasarlaması önemli bir konu haline gelmiştir. Toplu konut tasarımı, herkes için standartlaştırılmış bir tasarıma sahip olmanın ekonomik avantajına sahip olsa da, her bireyin kendine özgü ihtiyaçları olduğu için herkese uyacak ortak bir tasarım çözümü sağlayamamıştır (Cooper, 1975). İnsanlar yaşamları boyunca büyüklük, fiziksel ve zihinsel ihtiyaçlarında çeşitli değişiklikler yaşarlar. Evler genellikle kullanıcılar göz önünde bulundurularak ve bugünün ihtiyaçları için, kullanıcının gelecekte meydana gelecek değişiklikleri dikkate alınmadan tasarlanır (Baldwin ve Tomita, 2007). Kopec ise, kişiselleştirmeyi, kişisel kimliği tanımlamak, bölgeleri işaretlemek ve dolayısıyla sosyal etkileşimi düzenlemek için kullanılan fiziksel bir işaret olarak tanımlar (Kopec, 2006). Akalın vd. (2008), konutta kişiselleştirme eylemini, mekânsal ve teknik işlevlerle ilgili içsel ve estetik eylemi ifade eden dışsal olmak üzere iki farklı türde gruplandırmıştır. İçsel kişiselleştirme için içeriye daha fazla alan kazandırmak amacıyla yapılan kapalı balkonlar, mahremiyeti arttırmak için yükseltilmiş bahçe duvarlarını örnek gösterilirken, dışsal kişiselleştirme resim, malzeme renkleri, dokuları vb. estetik eylemleri içermektedir. Toplu konut tasarımının bir diğer dezavantajı, sosyal ve kültürel değerlendirmelerin olmaması ve yerel bağlama duyarsızlığıdır. Her kültür, mekânın kullanım şeklini kendi tarzında etkilese de, toplu konut tasarımında kültürel konu bir öncelik değildir. Buna tepki olarak postmodern konutlar kültürü bir parçaları haline getirmişlerdir. Amos Rapoport gibi bazı araştırmacılar evin kültürel yönlerine önemi vurgulamışlardır. Ev, yaşam kalıpları ile mimari arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, değerlerin, kavramların, algıların ve değişen yaşam tarzlarının açık bir ifadesidir (Rapoport, 1969). Rapoport'a göre ev, topluma kültürel ve sosyal değerlerde yardımcı olan, insanların kimliğini ve sosyal statüsünü yansıtan sosyal bir birimdir (Rapoport, 2003). Sonuç olarak postmodern konut, karmaşıklık ve çelişkileri içeren, tarihten çeşitli referanslar alan ve bireyin kimlik ve aidiyet duygusunu kazandığı sosyal ve kültürel süreçleri içine dahil eden nesnedir.

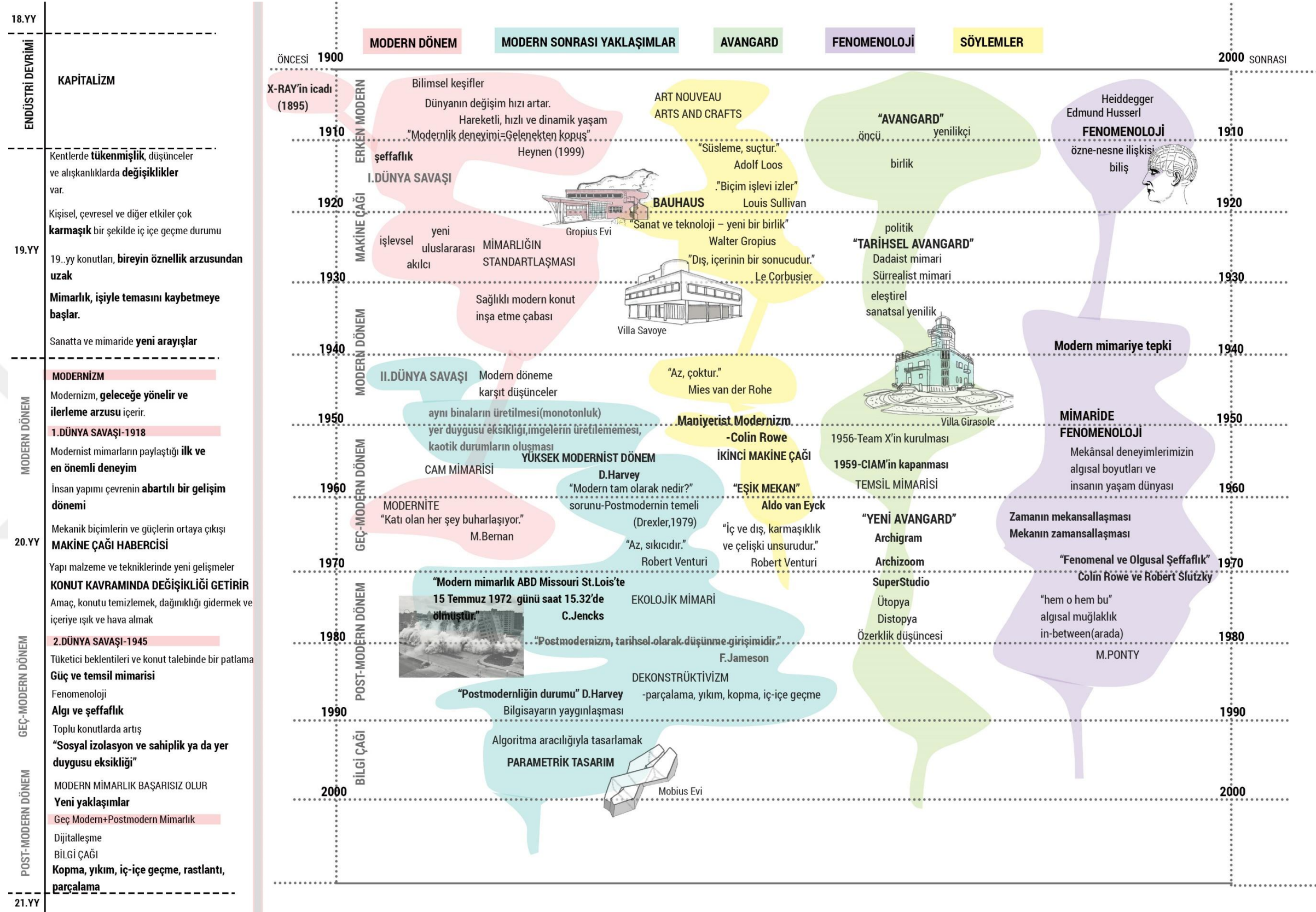
2.4. Bölüm Sonucu

Tezin bu bölümünde 20. yüzyıldaki belirli kırılma noktaları referans alınarak 1900-1944, 1945-1969, 1970-2000 dönemlerinin kuramsal tartışmaları ve bu dönemlerdeki iç-dış ilişkisi ve konut kavramındaki değişimler araştırılmıştır. Elde edilen sonuçlar şöyledir:

- Modernizm, saf formun çerçevesini yaratmıştır. Tüm geometrisi ve yapısal bütünlüğü içinde mimarlar ve mühendisler tarafından öğrenilmiş ve hakim olunmuştur. Mimarlar, sonunda Mies van der Rohe ve Le Corbusier tarafından kurulan orijinal felsefelerin ötesine geçmek ve kendi ilerici tarzında yeni bir ifade yaratmak zorunda kalmıştır. Bu, teknolojinin modernist değerlerini koruyarak yapılmış, ancak işlevin ve saf yapının açık ifadesi modernizmin yabancılaştırıcı faktörü haline geldiğinden, bu yönlerin değiştirilmesi gerektiği düşünülmüştür. Modern mimarlar, mekânda katı bir şekilde kontrol edilen ekstenel düzenlemeleri içeren geometrik bir organizasyona odaklanmıştır. Bu organizasyonlar, mekânsal düzenlemelerin potansiyelini sınırlandırmıştır. Bununla birlikte, dünya modern harekete boyun eğdikçe, yeni asimetrik düzenleme sistemleri ve yeni mekânsal konfigürasyonları keşfedilmiştir. Modern mimariye verilen tepki geç modern ve postmodern olmak üzere iki yeni yaklaşım oluşturmuştur. Geç modern terimi, modernden postmodern döneme geçiş dönemini ifade ettiği gibi ayrı bir modernist geleneğin devamı anlamında da ifade edilmiştir. Geç modern mimari, modern hareketin fikir ve biçimlerinin abartılmasıyla mimariyi farklı uçlara taşımıştır. Fakat postmodern mimari gibi çift kodlu ve tarihselci değildir. Aynı zamanda, modernizm, teoride pratikten çok, mimariyi en saf biçimde basitleştirmiştir ve yalnızca yapının işlevini ifade etmiştir. İşlev ve yapı hemen görülebilir ve kolayca anlaşılabilirliği amaçlanmıştır. Karmaşıklıklar sadece inşaatta gerçekleştirilen mühendislik başarılarında mevcut olmuştur. Postmodernizm ise, etrafındaki dünyayı süslemek ve bağlamsal çevresini daha doğru bir şekilde ifade etmek için süslemenin kullanımını kullanır. Modernizm, insanların yaşam algılarını basitleştirme-düzenleme girişimidir. Postmodernizm, hayatın karmaşık gerçeklerine yeniden uyanma ve bu hayatı ilgili herkes için daha renkli ve eğlenceli hale getirme girişimidir. Klotz'a göre postmodernizm, modernizmden bir kopuş, yeniden doğuş hareketidir. Başka bir ifadeyle, doğal bir sürecin devamıdır (Klotz, 1988). Çalışma kapsamında yapılan literatür özetinin kavram haritası (Şekil 2.66)'da, iç-dış ilişkisi kavramının tarihsel arka planının görselleştirmesi ise (Şekil 2.67)'de verilmiştir.



Şekil 2.66. Kavram Haritası

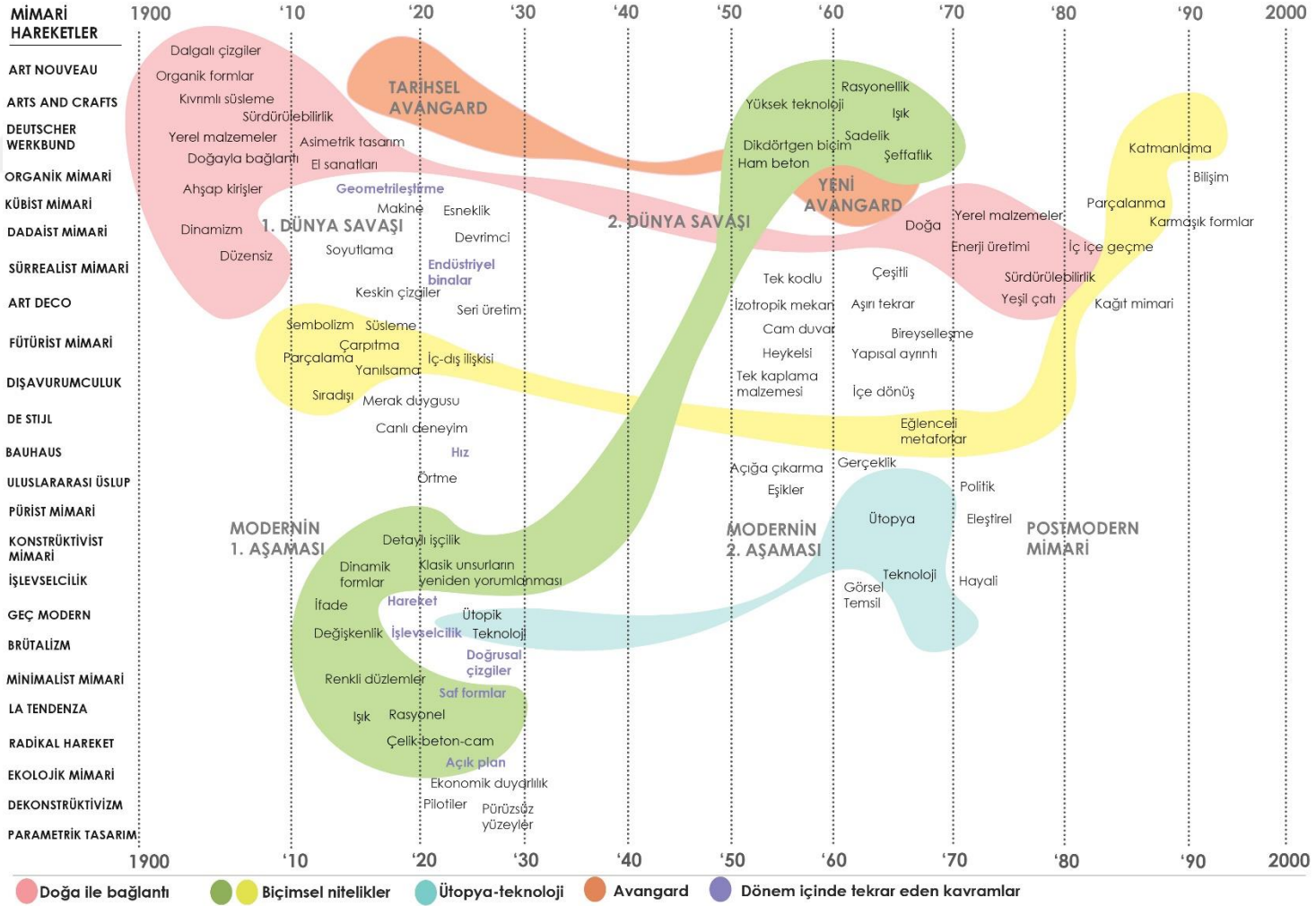


Şekil 2.67. İç-dış ilişkisi kavramının tarihsel arka planı

- Modern mimari, iç ve dış mekân arasında süreklilik sağlama ve doğa ile temas kurarak içerisi ve dışarıyı arasındaki sınırları yok etme prensiplerini benimsemiştir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra fenomenoloji kavramının mimariye dahil edilmesi ve şeffaflık kavramının yeni boyutlar kazanması mimaride iç-dış ilişkisi üzerine yeni değerlendirmeler yapıldığını göstermiştir. Aynı zamanda, modern mimarinin dikkate almadığı insan etkileşimi ve mekânlar arasında bu etkileşimi canlandıracak bağlantıların kurulmaması temel sorunlardan biri haline gelmiştir. Buna karşın, Aldo van Eyck tarafından iç ve dış mekân arasındaki ayrımı çözmek amacıyla eşik mekân teorisi ortaya atılmıştır. Postmodern mimarlar ise iç ve dış arasında bir farkın olması gerektiğini savunarak mekânda iç-içe geçme, rastlantı, parçalama gibi çeşitli yaklaşımları benimsemiştir.
- 20. yüzyılın ilk yarısı modern konut, standartlaşma, esneklik, çeşitlilik gibi modernleşmenin ilkeleriyle tasarlanmıştır. Aynı zamanda kente sağlık, temizlik ve düzen getirme amacı taşımıştır. Bu dönemde öne çıkan temsil araçları ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması özel ve kamusalın iç içe geçtiği bir dönemi ortaya çıkarmıştır. 1920'lerde özel konut, modern hareketin doğuşunda önemli bir rol oynarken, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yirmi yılda, savaşın verdiği hasardan kaynaklanan konut kıtlığı çoğunlukla yüksek katlı apartmanlardan veya sıra evlerden oluşan hükümet konut programlarına yönelmiştir. Fakat toplu konutlar, bireyin özel ihtiyaçlarını arka plana atmış, özne kavramı yitirilmiştir. Bu katı düzeni tersine çevirmek isteyen postmodernist mimarlar, sosyal düzen, kişiselleştirme, kimlik, sosyal çeşitlilik, doğa gibi kavramlara yönelip konuta yeni bir anlam kazandırmışlardır.
- Özel konut, yüz yıl boyunca işlevi temelden değişmeyen tek bina türüdür. Mimarların yeni yaklaşımlarını sunabilmesi için yararlı bir alan sağlamıştır.
- Mimari yaklaşımlar ve üsluplar üzerinde belirlenen anahtar kavramlar, kronolojik olarak tabloya yerleştirilmiştir. Tablo şunu belirtir: Dönemler içinde çeşitli kavramlar birbirini tekrar etmektedir. Erken 20. yüzyıl mimarlığında “yerel malzeme, doğa ile ilişki kurma” gibi doğayla bütünleşmeyi amaçlayan projeler 1960'larda tekrardan yükselmektedir. 1970'lerde ise “Ekolojik Mimarlık” hareketi altında sürdürülebilir bir mimari gündeme gelmiştir. Dolayısıyla “doğa ve mimari” ilişkisi modern ve modern sonrasında ortak bir fikir birliği sağlamıştır. Bir diğer ortak özellik ise biçimsel ifadelerde benzerliklerdir. Modern ve modern sonrası dönem, her ne kadar biçimsel olarak zıt olarak tanımlansa da bazı dönemler benzer biçimlerin kullanıldığı

veya kendinden önceki biçimlere geri dönüşün olduğu gözlemlenmiştir. 1900-1920 tarih aralıkları ve 1980-1990 tarih aralıkları “çarpıtma, parçalanma, sembolizm, süsleme” gibi kavramlar ortak olarak kullanılmıştır. Bu kavramlar postmodern dönemin başlıca biçimsel niteliklerini de taşımaktadır. Benzeri bir şekilde 1920’lerin modern mimarisinde öne çıkan “saf, rasyonel, sadelik, ışık” gibi kavramlar 1950-1970 tarih aralığında (özellikle 1960’larda Minimalist Mimari hareket adı altında) tekrar ettiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, 20. yüzyıl mimarisi süreç içinde birbirinden farklılaşan çeşitli yaklaşımlar içerse de birbirini tekrar ettikleri, yeniden yorumladıkları veya birbirinden referans aldıkları dönemleri de içerdiği gözlemlenmiştir (Şekil 2.68).





Şekil 2.68. Metin Kodlama Haritası

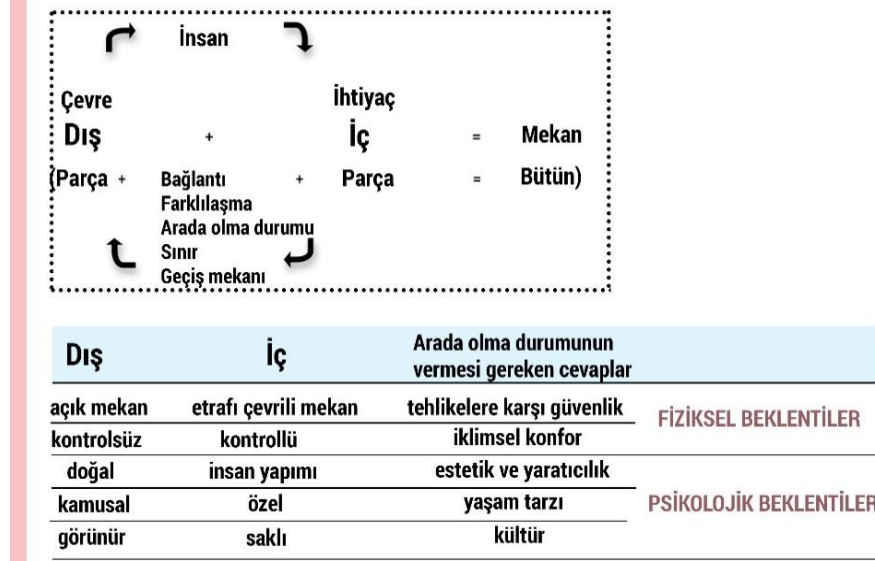
3. MİMARİDE İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ

İç ve dış mekân, insanların yaşamlarında anlam oluşturmada kilit bir rol oynamaktadır. İkisi arasında bağlantı kurmaksa mimarın temel görevlerinden biridir. Yapılar, insanların temel bir ihtiyaç olan güvenlik ve barınma ihtiyacını karşılamakla yükümlüdür. İnsanlar, fiziksel bir çevrede var olduğu kadar onunla etkileşime girer, onu anlamlı kılar ve ondan anlamlar çıkarırlar. Dolayısıyla, insanların refahını sağlamak için bir yerin sakinlerine aidiyet ve kimlik duygusu verebilmesi de gerekir. Bu bağlamda hem mahremiyet hem de sosyal etkileşim için mimaride iç-dış ilişkisini kurmak önemli bir konu olmuştur. Tezin bu bölümünde iç ve dış ilişkisini tanımlayan kavramlar ve iç-dış ilişkisini etkileyen faktörler ele alınmıştır. Bu faktörler; mekânsal, bilişsel ve bağlamsal olarak üç kısımda tartışılmıştır.

3.1. Kavramsal Çerçeve

Mekân yaratmak, sınırlar yaratmak ve ayrılmak anlamına gelir. Mimarlık ise içeride ve dışarıda olmak üzere iki farklı dünya arasında varlığını sürdüren mekânsal bir varlıktır. Böylece mimarlık, yapı sakinlerinin dışarıdan içeriye veya içeriden dışarıya sürekli bir deneyim yaşamasını sağlamaktadır. Başka bir deyişle, bireylerin deneyimleri mekândan mekâna farklılık göstermektedir. Dolayısıyla, her ne kadar özel yaşamla nitelendirilen “iç mekân” ve kamusal yaşamla nitelendirilen “dış mekân” arasında zıtlık olsa da mimarının görevi bu iki mekânı birbirine bağlamaktır.

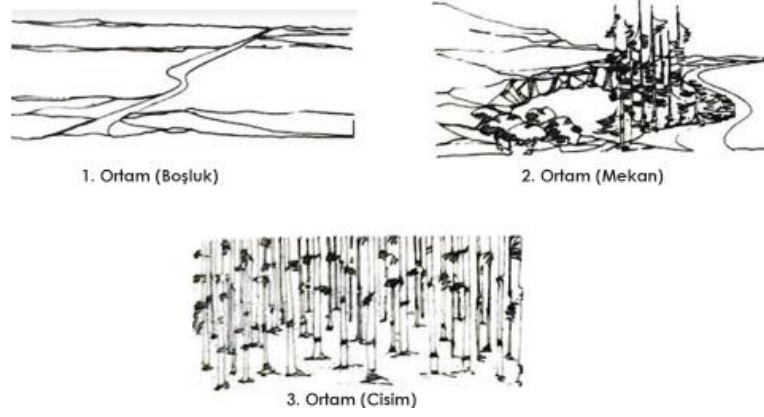
Bir ilişkinin kurulabilmesi için bağlanacak parçalara ihtiyaç duyulur. Bu parçalar kendinden daha genel bir anlam taşıyan bir bütünü oluşturur. Burda bahsedilen parçalar iç ve dış dünyalar kabul edilirse; mekân, iç ve dış arasındaki ilişkinin sonucu oluşan bir bütündür. İç ve dış arasındaki bağlantıyı ise geçiş mekânları veya ara mekânlar olarak tanımlanan “eşik mekân”lar oluşturmaktadır (Şekil 3.1). Başka bir ifadeyle, mimarlığın çeşitli bileşenleri anlamlı bir mekân oluşturmak için bir araya gelir (Lo, 1986). İç ve dış mekân bağlantısını anlayabilmek için mekân, iç mekân, dış mekân, eşik mekân kavramlarının ve birlikte kurdukları ilişkinin anlaşılması tezin bu bölümünün temel amacıdır.



Şekil 3.1. İç-Dış İlişkisi Oluşum Diyagramı (Lo, 1986)

3.1.1. Mekân

Mekân, “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk” olarak tanımlanır (Hasol, 1975:344). Nesnelere arası ilişki olarak da ifade edilir (Arnheim, 1977:9). Mimari de, mekâna bağlıdır ve iç-dış ilişkisinin temelini oluşturur. Mekân, mimarlığın birincil ortamı olmakla birlikte form tarafından tanımlanır ve kapsanır. Böylece, onun “örgütsel, programatik ve deneysel özelliklerini” belirlemek için biçim manipüle edilir (Ching ve Eckler, 2012:80). Altan (2015), mimari mekânı anlayabilmek için üç farklı doğal ortamı tasvir eder (Şekil 3.2): İlk ortam, her yönü açık, sonsuza uzanan bir doğal ortam; ikincisi, ağaç, ağaç grupları veya farklı yüksekliklerde çalılardan oluşan bir ortam; son olarak, ağaç gövdelerinin sık aralıkta olduğu bir ortamdır (Altan, 2015:29-30). Bu ifadeler bağlamında, sınırlandırılmamış bir mekân yalnızca düşünülebilir, fakat algılanamaz. Ağaç ve çalılarla çevrilmiş ikinci ortam, çevrelenme, sınırlandırma ve korunma duygusunu harekete geçirdiğinden mekân kavramını düşündüren ve mekânı algılamamızı sağlayan ilk ortamdır. Dolayısıyla, mimarlık ve şehircilikte ele alınan mekân, “kavranamayan mekândan, kavranabilen bir mekânı ayırmakla elde edilir” (Altan, 2015:31).



Şekil 3.2. Mekânı İfade Eden Üç Doğal Ortam (Altan, 2015:30)

Zevi (1957), mekânı mimarlığın özü olarak görür. Zevi'ye göre mimarlığın özü "mekânsal özgürlüğe konulan maddi sınırlamada değil, bu sınırlama süreci aracılığıyla mekânın anlamlı bir biçimde organize edilmesinde yatmaktadır" (Zevi, 1957:30). Başka bir kaynağa göre ise, mimari mekânı tanımlamak ve mekânı farklı kılmak için sınırları belirlemek önemlidir (Tschumi, 2004). Dolayısıyla, mekân sürekli bir niceliktir. Bir katının parçaları belli bir mekânı işgal eder ve bunların her birinin ortak sınırları vardır. İki bitişik mekânda farklı işlevler gerçekleştiğinden dolayı sınırlar kolayca paylaşılabilir ve bu sınırlar, sürekli olarak yüzeylerde veya hacimlerde eşit olmayan koşullara sebep olur. Bunun sonucunda farklı dinamikler meydana getirirler (Arnheim, 1977:74). Heidegger'e göre ise, mekân insanların karşısında duran bir şey olmamakla birlikte ne dışsal ne de içsel bir deneyimdir. Mekân önceden belirlenmiş ve sabit bir şey değildir. Aslında mekânı tanımlayan kişinin konumudur. Bununla birlikte, bir mekân başka mekânları oluşturur ve birbirine bağlar. Dolayısıyla bir mekânın varlığı diğer mekânların var olmasını mümkün kılmaktadır (Heidegger, 1951). Mekân kavramı, karmaşıklığından dolayı tanımlanması oldukça zordur. Mekân "esas olarak soyuttur" ve zamanın veya hareketin geçişine ilişkin bağlantılar ve algılar açısından anlaşılabilir. Dolayısıyla, mekân, zaman ve hareket, mimarlığın sosyal, bilişsel ve deneyimsel özelliklerine bağlıdır (Vidler, 1998:105).

Henri Lefebvre, algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân kavramlarıyla mekân üretiminin üç boyutuna fenomenolojik erişimi ifade eder. Bu üç kavram hem bireysel hem de toplumsaldır ve sadece insanın kendi kendini üretmesi için değil, aynı zamanda toplumun kendi kendini üretmesi için de kurucu niteliktedir. Her üç kavram da aktif ve aynı anda bireysel ve toplumsal süreçleri ifade etmiştir. Bu mekânlar şöyle tanımlanır:

• Algılanan mekân: Mekân, duyularla kavranabilen algılanabilir bir yöne sahiptir. Bu algı, her sosyal pratiğin ayrılmaz bir bileşenini oluşturur. Mekânın duyusal olarak algılanabilen bu yönü, doğrudan "mekânı" oluşturan "öğelerin" maddeselliği ile ilgilidir.

• Tasarlanan mekân: Mekân, önceden düşünülerek tasarlanmadan bu şekilde algılanamaz. Öğeleri bir araya getirerek, daha sonra mekân olarak kabul edilen veya gösterilen bir "bütün" oluşturmak, bilgi üretimiyle bağlantılı bir düşünce edimini varsayar.

• Yaşanan mekân: Mekân üretiminin üçüncü boyutu, mekânın yaşanan deneyimidir. Bu boyut, insanların günlük yaşam pratiğinde deneyimledikleri dünyayı ifade eder. Lefebvre, insanların mekânı nasıl deneyimlediklerini göstermedikleri için, belirli bir yaşanan mekâna götüren mutlak ve tasarlanmış mekândan bahseder (Lefebvre, 1991).

Fenomenolojik bir perspektiften bakıldığında, mekânın üretimi her toplumsal süreçte tanımlanabilen üç boyutlu bir temele oturmaktadır. Aynı zamanda, mimarinin fenomenolojik yaklaşımında, mekânın, iç ve dış diyalektiği, merkezilik, çevre ve bölge gibi belirgin olarak tanımlanabilir unsurları bulunmaktadır.

3.1.2. İç Mekân

İç mekân, "hem fiziksel hem de kültürel olarak bir sınırlılık ve açıklık kavramıdır". Fiziksel olarak iç mekân, sınırların sonucunda oluşurken; kültürel olarak iç mekân, onu içeride kılan koşulları yaratmak amacıyla "ötekinin veya dışarının" varlığını işaret eder (Keane ve Keane, 2002:94). Başka bir deyişle, iç mekân fikri, bir şeyin dışarıda tutulduğunu, içeriden dışlandığını ve içeriye dıştan ayıran sınırın bu iç mekânın betimlenmesi için gerekli olduğunu ima eder. Bir iç mekân, doğası gereği mimari form tarafından tanımlanan mekânla bağlantılıdır ve aynı anda yapının hem içi hem de parçasıdır. İç mekânlar öncelikle binanın taşıyıcı sistemi tarafından oluşturulur ve daha sonra duvar, döşeme ve tavan yüzeyleri ile tanımlanır. Sözü edilen unsurlar pencere ve kapılar vasıtasıyla diğer mekânlarla ilişkilendirilir. Bunlar iç mekânları şekillendiren ana unsurlardır. İşlevsel olarak birbirleriyle ilişkili olduklarından, mekânın sınırlanması için bir araya gelirler. Dolayısıyla, iç mekânların tasarımı için yapı ve çevrelemenin bina sistemleri tarafından nasıl oluşturulduklarının anlaşılması öncelikli konulardandır (Ching ve Binggeli, 2012). Bir duvar içindeki açıklık, ışık, ısı ve ses için bir geçiş sağlar. Böylece dış ve iç çevre arasında süreklilik yaratır. Pencere ve kapılar, görsel ve fiziksel olarak, bir alanı diğerine içten dışa bağlayan iç tasarımın bir geçiş unsuru olarak hareket eder. Duvarlar mekânlar yaratırken, pencereler ve kapılar bu mekânları hem görsel hem de fiziksel olarak birbirine bağlamaya yardımcı olur

(Kalınkara, 2006). Hem içerisi hem de dışarı, kendi kendine yeten mekânlar olduğu kadar birbiriyle ayrılmaz bir ilişki içerisinde. Fakat iç mekân, genel olarak güvenli ve hava koşullarına dayanıklı olmayı amaçlar. İçerideki dünya tamamen kapsanabilir ve incelenebilir, bir insanın büyüklüğü ve gücüyle dışarıdan daha yakın ilişki kurulabilir ve bu nedenle onun egemenliğine karşı hassastır (Arnheim, 1977:94).

Mimarlık, içindeki mekâna ilişkin olarak, sakinlerini istenmeyen dış güçlere karşı koruyan ve onlara uygun bir iç ortam sunan bir barınak sağlamalıdır (Arnheim, 1977:92). Başka bir ifadeyle, iç mekân, insanın temel yaşam ortamı olmakla beraber insanların yaşaması ve çalışması için bir alan oluşturur. Bu nedenle, iç mekân tasarımı, insan ve mekân arasındaki ilişkiyi içerir ve dolayısıyla insanların "davranışsal ve psikolojik ihtiyaçlarını" yansıtır. Norberg-Schulz'a göre, iç mekânın atmosferi bir evin kimliğini ortaya koymaktadır. İç mekânın karakteri ise, iç ve dış dünya arasında hayata anlam veren bir bağlantı oluşturur. Çevre ve iç mekân arasındaki ilişki, pencerelerin şekline, boyutuna ve yerleşimine bağlıdır. Norberg-Schulz'un da kabul ettiği gibi, pencere açıklıkları bir odanın atmosferinde yeri şekillendiren en önemli faktördür. Aynı zamanda, malzemeler ve renkler bir iç mekânın karakterini belirlemektedir (Norberg-Schulz, 1971). Bu ifadeler bağlamında, insanların iç mekân tasarımına olan talebi basit bir mekânla sınırlı değil, maddi yaşam standartlarının iyileştirilmesi, kimlik duygusu sağlamak ve daha çokta kişisel yaşam ihtiyaçları doğrultusunda olmuştur. Charles Moore bu konu ile ilgili, eğer kendimize bir kimlik duygusu sağlayacaksa, "...insanlara mekânda, zamanda ve şeylerin düzeninde nerede olduklarını bilme şansı vermek çok önemlidir" diye bahseder (Moore, 1974:32). Burada bahsedilen mekân bir iç mekândır; dolayısıyla, iç mekânın bireye aidiyet ve muhafaza sağladığı vurgulanmıştır.

3.1.3. Dış Mekân

Dışarı genellikle çevreyle, büyük dış mekânla ilişkilendirilir. Dış dünya değişkendir ve bireyin taleplerine yanıt vermez (Lo, 1986). Aynı zamanda rüzgar, yağmur, sıcak, soğuk ve bazen birey için tehlikeyi yansıtan durumlar ile karakterize edilmiştir. Bir yapının bulunduğu fiziksel bağlam ve dış mekân, mimaride ele alınması gereken temel niteliklerdir (Ching ve Binggeli, 2012). Bir iç mekânın etrafındaki dış bağlam, önemli ve etkili bir değerlendirme olabilir. Bir binanın şeklini ve biçimini etkileyen ve daha sonra iç mekân üzerinde etkisi olan pek çok bağlama özgü durum vardır. Bu tür bağlamsal faktörler, görünüş, yön, topoğrafya, cadde ve yolların düzeni, kentsel yoğunluk ve önemli bir yer işaretiyle olan ilişkiyi içerebilir. Önemli bağlamsal faktörler sadece binanın dışını şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda iç mekân üzerinde de

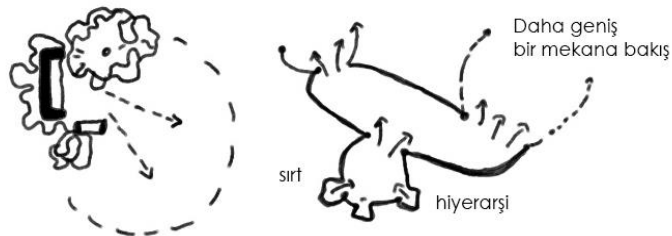
büyük etki yapabilir (Brooker ve Stone, 2007). Her yapı, çeşitli karakter özelliklerini yansıtacak şekilde organize edilebilir ve insan yapımı yapı çevre, verilen doğal çevreye uyulanabilme yeteneğine sahiptir. Dolayısıyla, dış mekân karakteri, yapı çevrenin sınırlarına ve yüzeylerine bağlıdır (Norberg-Schulz, 1971).

Dış mekânlar genel olarak “pozitif mekân ve negatif mekân” olmak üzere iki fiziksel özellikte incelenir (Şekil 3.3). Christopher Alexander, bir dış mekân, bir odanın şekli gibi belirgin ve kesin bir şekle sahip olduğunda pozitif mekân olarak kabul edildiğini belirtmiştir. Bu belirgin şekil, onu çevreleyen yapıların formları kadar önemlidir. Dış mekân, şekilsiz ve değersiz ise negatif mekân olarak kabul edilir. İki tür mekân, tamamen farklı plan geometrilerine sahiptir ve bu mekânların karakteri, şekil-zemin veya plan üzerinde bakıldığında açık bir şekilde ayırt edilebilir. Bununla birlikte, insanlar pozitif mekânlarda kendini rahat hissederken negatif mekânlarda rahatsız hissetmektedir. Dolayısıyla, negatif dış mekânlar kullanılmaz ve işlevsiz kalır (Alexander, 1977).



Şekil 3.3. Pozitif-Negatif Dış Mekân (Alexander, 1977)

Alexander (1977), bireyler dış mekânda da her zaman korunabilecekleri bir yerde konumlanmaya çalıştığını belirtir ve bu bireylerin duvarlara bakacak şekilde değil, manzaraya ya da manzaraya en yakın bölgeye doğru konumlandırıldığını ifade etmiştir. Dolayısıyla bir dış mekân tasarlanırken, insanların kendini rahat hissetmesi ve geniş bir alana bakış sağlaması için alanlar tasarlanmasını önerir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4. Alexander'ın Dış Mekân Önerisi (Alexander, 1977)

Bununla birlikte, dış mekân sadece geniş bir açık alan düşüncesiyle sınırlandırılmamalıdır. Bir mekân, yapının duvarları, yeşil alan, kolonlar ve gökyüzü

ile doğru bir şekilde sınırlandırıldığında, iç mekânla beraber sürekli bir yaşam alanı oluşturabilir (Alexander, 1977) (Şekil 3.5).

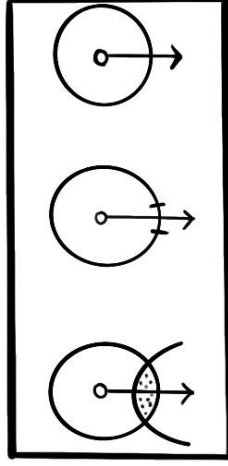


Şekil 3.5. Dışarının İç Mekâna Dahil Edilmesi (Alexander, 1977)

Alexander (1977), bir yapının, genellikle içeriye, odalarına dönük tasarlanmasını ve dışarı ile bağlantı kurmamasını eleştirir. Fakat dışarıya yönlendirme doğru bir şekilde yapılmadığı takdirde negatif ve yararsız bir mekân tanımlanacağını belirtir. Böylece bu yapı, sosyallikten izole olacaktır. Bu konu ile ilgili erken modernist yapıları örneklemiştir. Bu yapılar etrafındaki insanlar için yapılmamış, bu sebeple giriş dışında herhangi bir yere yaklaşılmaz. Yapının sınırları çevresinden kopuk ve yaşamdan uzak olacak bir şekilde çizilmiştir. Fakat bunun tam tersi şekilde yapının sınırı canlandırılırsa, bu yapı sosyal bir dokunun, şehrin parçası haline geleceğini belirtir. Bu sebeple, yapıların sınırlarının “bir çizgi veya arayüz” gibi düşünülme birenlerin kendini konumlandırabilecekleri bir hacim veya bölge gibi davranılması gerektiğini vurgulamıştır.

3.1.4. Eşik Mekânlar

Eşik mekânlar (ara mekân, geçiş mekânı), iç ve dış dünyaların her ikisinin de katkıda bulunduğu deneyim alanıdır. İç ve dış iki tanımlı mekân kabul edilirse, aradaki diğer mekânlar onlara ait geçiş mekânlarıdır. Geçiş mekânları her zaman iç mekânın sonundan başlar ve yapının dışında bir yerden biter. Her gün bir dizi mekânsal sınır aşılmaktadır ve dolayısıyla “mimarlık, geçiş üzerine kuruludur” (Boettger, 2014:10). Eşikler mekânsal sınırlardır, aynı zamanda geçiş mekânına da aittir. Eşik mekânlarda insanlar kendilerini bir aradalık durumunda bulurlar (Boettger, 2014). “Dış mekânlar sınıra doğru ilerledikçe bir geçiş mekânı yaratılır” (Norberg-Schulz, 1971:25) (Şekil 3.6).



Şekil 3.6. İç-dış ilişkisinde Geçiş Mekânının Oluşumu (Norberg-Schulz, 1971:25)

Aynı zamanda içerideki ve dışarıdaki dünyalar, doğrudan deneyimdeki bir ikiliği yansıtmaktadır. İç ve dış aynı anda görülemez. Bu durum, aradaki mekâna götürmektedir (Arnheim vd., 1966:3). İçeri ve dışarının anlamlarını, teşhir, kuşatma, koruma veya güvenlik çağrışımlarıyla tam olarak kavranması için iki dünya arasında bir bağlantı kurmak büyük önem taşır. İç ve dış arasındaki ilişkiyi değiştiren bu bağlantıdır (Lo, 1986:31). Eşik mekân, kimliğin yanı sıra ilişkilerin de ortaya çıkabileceği bir karakter taşır. Eşik mekânlarla bir yerin belirli özelliklerine dikkat çekme fırsatı yaratılır (Berrizbeitia ve Pollak, 1999).

İki parça arasındaki bağlantıyı veya farklılaşmayı temsil eden açıklıklara verilen özel değer, iç ve dış arasındaki bağlantı olan ara konumlarından kaynaklanmaktadır. Robert Venturi şunu belirtiyor... "... içerisi dışarıdan farklı olduğu için duvar – yani farklılaşmanın başladığı yer– mimari bir olguya dönüşür. Mimarlık, iç ve dış güçlerin kesiştiği yerde belirir..." (Venturi, 1966:141). İç ve dış arasında bir ilişki kurmada hayati olan bu bağlantıdır. Aslında ilişkiyi mümkün kılan, hem içten dışa hem de dışarıdan içeriye tasarlamaya olanak sağlayan eşik mekândır. İçeri ve dışarı arasındaki ayrımı korumak için, ikisi arasında yalnızca sınırlı iletişim araçları olmalıdır. Eşik mekânların oluşması için, bir kişinin birinden diğerine geçebileceği en az iki kesin veya karşıt koşulun olması gerekir. Bu koşullara örnek olarak; iç-dış mekânla birlikte yapay-doğal, kamusal-özel verilebilir. Bunların hepsi hızlı bir şekilde tanıyıp buna göre yanıt verdiğimiz kesin koşullardır. Dolayısıyla eşik mekânların, iki manzara, iki bina, iki şehir veya iki durum arasında bir şey ile diğeri arasına giren ve dolayısıyla benzersiz bir mekânsal kalite sunan bir niteliğe sahip oldukları düşünülebilir (Hsieh, 2004:35-40). Bir eşiğin tam kapsamını belirlemede genellikle zordur. Bu zorluk ya eşiğin büyüklüğünden ya da eşik ile sınırladığı alanlar arasındaki geçişin belirsiz doğasından kaynaklanmaktadır. Eşikler binaların içinde, iç mekânlar veya giriş

mekânları arasında fuayeler ve koridorlar gibi geçiş mekânları olarak bulunabilir. Avlular ve revaklar da eşik olarak tanımlanabilir. Eşikler, bir iç mekânın bir dış mekânla karşılaştığı durumlarda da ayırt edilebilir. Bu eşikler arasında teraslar ve çeşitli yürüyüş yolları bulunur. Son olarak eşikler, şehirlerdeki farklı alanlar arasında geçiş bölgeleri olarak hizmet edebilir. Bu eşikler, bir kentsel alanın diğeriyle birleştiği yerlerde tanınabilir. Eşikler kullanıcıyı gireceği mekâna hazırlayabilir veya kullanıcıya hızlı bir ortam değişikliği sunabilir. Eşikler kişiye mahremiyet, güvenlik hissi verebilir. Boettger (2014), bir eşik mekânı tanımlarken ve analiz ederken 6 parametre ortaya koyar: Sınırlandırma (mekânsal tanımlama), dizilim (mekânsal diziler), geometri (mekânsal yapı), topoğrafya (mekânsal durum), malzeme ve mobilya. Eşik mekânın sınırları açık ya da kapalı olabilir. Mekânsal diziler, yönlendirilmiş veya serbest olarak ikiye ayrılır. Aynı zamanda bir eşik mekân, bağımsız veya gömülü olabilir. Malzemeler ve aydınlatma da bir eşik mekânın oluşturulmasında belirleyici bir rol oynamaktadır (Boettger, 2014:58). Malzemelerde yapılan değişiklikler, duyularımızla algılanabilir ve böylece geçişlerdeki kırılmaları yansıtır. Aynı zamanda önceden bilinen bir malzeme veya mobilyalar yeni bir bağlama aktarıldığında mekân yeni bir karakter kazanır. Boettger (2014), buna örnek olarak, dış mekânda kullanılan malzeme, form veya mobilyaların dış mekân izlenimi vermek için iç mekânda kullanılmasını verir ve bunun sonucunda yeni bir eşik mekân tanımlanır.

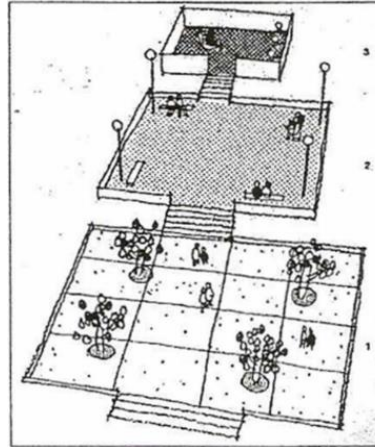
3.1.5. İç-Dış İlişkisi

İnsanlar, büyük ve korumasız, genellikle “dış” olarak ifade edilen, bazı kişiler içinse “tehlikeyi yansıtan ve özel hayatı tehdit eden” bir çevrede yaşamaktadır. Bu da insanları koruma, barınma ihtiyacına götürmekte ve böylece “mahremiyet” sağlayan “iç” olarak adlandırılan mekânlara yönlendirmektedir (Lo, 1986). İç ve dış mekân algısal olarak ayrı olduğundan, mimarların bu iki kavramı birbirine entegre etmesi zorlu bir görev olmaktadır (Malnar ve Vodvarka, 1992). Dolayısıyla, mimar bir yandan güvenli ve dostça bir iç mekânla, konut sakinlerini olumsuz çevresel güçlere karşı koruyan bir barınak sağlarken, öte yandan görsel olarak etkili, davet eden, engelleyen, bilgilendirici ve uyarıcı mesajlarla çevresel olarak tutarlı bir dış ortam yaratmalıdır.

İç mekân, içerideki kişi ve gruplar için kimlik duygusu yaratır ve kendi içinde kapalı bir dünyaya sahiptir. İç mekânın büyüklüğü değişken bir tutum sergilerken dış mekân bir yapının göze çarpıp çarpmayacağına, büyük veya küçük, uyumlu veya uyumsuz olmadığına karar verir (Arnheim, 1977). İç ve dış dünyalar algısal olarak ayrı olsa da yine de birbirine doğrudan sınırları vardır (Lo, 1986). Harries (1982)'e göre iki ayrı

alanı ayıran bir sınırın yaratılması, mimarlık hikâyesinin başladığı yerdir. İç ve dış yaratan, tanımlayan ilişkinin kökeni olan mekânın temellerini ve oluşumunu anlamak bu diyalektiği anlamada bir araç görevi görmektedir. Venturi (1966), iç-dış arasında kontrast oluşturmanın mimaride çelişki yaratmada önemli bir unsuru olduğunu ve yapı içlerinin asıl amaçlarının “mekânı yönlendirmekten çok çevresini örtmek ve “içeriye dışardan ayırmak” olduğunu vurgulamıştır (Venturi, 1966:110). Norberg-Schulz ise “iç mekân” kavramının oluşumunun arkasındaki asıl niyetin “dışarıdan” uzak bir alanda olmak olduğunu ifade etmiştir. İç ve dış arasındaki bu ayrım, insanların davranışı ve algısı ile de tanımlanabilir. İnsanın bir ortam içinde yaşayabilmesi için önce bir yer ve konum duygusu geliştirmesi gerekir. Böylece, soyut bir zihinsel sınır oluşturabilir, bu da ihtiyaç duyulan alanı ifade eder (Norberg-Schulz, 1971).

Mekânla ilişki, temelde konutun içinde ve dışındaki iki durumda farklılık göstermektedir (Şekil 3.7). Konut terimi, insanın içinde kalabileceği ve güvenle hareket edebileceği, kapalı bireysel alan olarak ifade edilebilir. Dış dünya insanların işlerinin ve görevlerinin bulunduğu alan olarak tanımlanır ve birey dış dünyada sürekli aktif bilinçte olmalıdır. Evin içi ise insanın kabul edildiği, aidiyet duygusunu oluşturduğu ve kendini rahat hissettiği alandır (Bollnow, 1963). Norberg-Schulz (1971), bir evin duvarlarını eve karakter veren unsur olarak görmektedir. Duvar, özel iç mekânı kamusal alandan ayırmaktadır. Bollnow'a göre bir evin hapisaneyeye dönüşmemesi için, bu iç dünyayı dış dünyaya bağlayan, ötesindeki dünyaya açılan açıklıkları olmalıdır (Bollnow'dan akt. Norberg-Schulz, 1963). Böylece bir duvarın pencereler ve kapılarla oluşan açıklıkları, iç ve dış arasındaki ilişkiyi tanımlayabilir. Pencerelerin boyutu ve şekli ise, bir duvarın açıklık derecesini, sürekliliğini, ağırlık veya hafiflik derecesini, ritmini ve bir mekânın karakterini oluşturmaktadır (Norberg-Schulz, 1978).



Şekil 3.7. İç-Dış Mekân Hiyerarşisi (Ashihara, 1970)

Farklı kültürlerde “iç” ve “dış” kavramları ve mekânlardaki iç-dış ilişkisi farklıdır. Dolayısıyla, küçük ya da büyük her ölçekte inşa edilmiş bir çevre, o çevreyi yaratan ve besleyen sosyal kurumları temsil eden kültürel bir kod niteliğindedir (Lang, 1987). Grütter bu durumu şöyle açıklar: “Batılı bir insanın evinin içini ve dışını iki farklı şey olarak görmesinden farklı olarak, bir Japon evini, bahçesini ve evini içeren bir birim olarak görür” (Grütter, 2007:176). Kültür, iklim ve işlev dışındaki bileşenler, inşaat teknikleri, mimarın yaratıcılığı, amacı ve ekonomik-politik-sosyal durumlar da dahil olmak üzere iç-dış ilişkisine yeni bir kimlik verebilir ve bunların her birinin etkinliği ve rolü farklıdır.

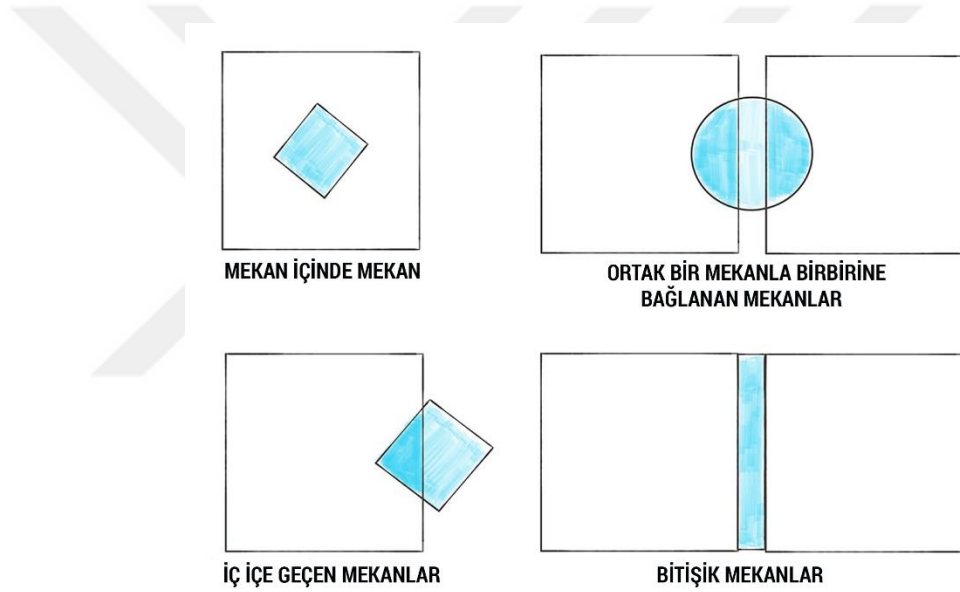
3.2. İç-Dış İlişkinin Bağlı Olduğu Faktörler

İç ve dış birbirinden ayrı olarak düşünülmemeyen ve ilişki içinde olan iki dünyadır. Bu ilişkinin oluşumunda çeşitli faktörler etkili olmaktadır. Ching (2014)’e göre iç ve dış mekân arasında bir ilişki kurulabilmesi için, “mekânsal organizasyon, mekânsal ilişkiler ve hiyerarşi, yüzeylerin, kenarların ve açıklıkların nitelikleri, doluluk-boşluk ve şeklin, rengin, dokunun, ölçeğin ve oranın nitelikleri” ile ilişkili olan mekânsal faktörler; “yapıya yaklaşma ve uzaklaşma, giriş ve çıkış, mekânların düzeni boyunca hareket, mekanların işlerliği ve içlerindeki eylemler, ışığın, rengin, dokunun, manzaranın ve sesin nitelikleri” ile ilişkili algısal faktörler ve “yerleşim, coğrafya ve çevre, iklimsel faktörler ve yerin duyuşal ve kültürel karakteri” ile ilişkili olan bağlamsal faktörlerin önemini vurgular (Ching, 2014:12-13). Bu bölümde, belirtilen faktörler detaylı olarak tartışılmıştır.

3.2.1. Mekânsal Faktörler

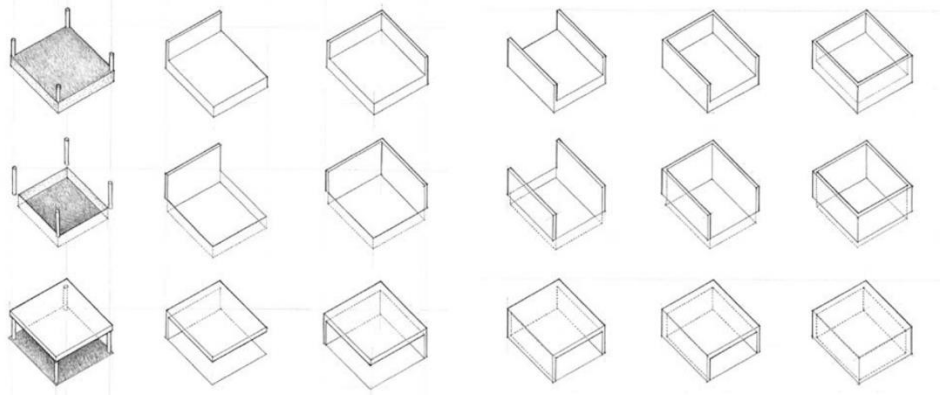
Hillier ve Hanson (2008)’a göre göre mekânsal bir ilişkinin olması için mekânın gerekli olduğunu vurgular. Bir mekânın oluşumu ve kurulan mekânsal ilişkiler, sınırların varlığı ile ilgilidir. Sınırlar, içeriği dışarıdan ayırmakla birlikte bir mekanı fiziksel olarak tanımlayarak grupların sosyal ve fiziksel birlikteliklerine olanak sağlar. Mekânsal organizasyonları anlayabilmek için “ilgili mekânları tek tek gözden geçirmekten ziyade organizasyonda yer alan tüm mekânsal ilişki düzenini dikkate almak gerekir” (Erman, 2017:3). Mekânsal organizasyon, form ve mekân arasındaki etkileşimi temsil eder; bu ilişkilerden bazıları, mekân içinde mekân, iç içe geçen mekânlar, bitişik mekânlar, ortak bir mekânla birbirine bağlanan mekânlar olarak ifade edilmiştir (Ching, 2014). Merkezi, doğrusal, ışınsal, kümeli ve grid organizasyonu gibi farklı organizasyon türlerine geometrik şekiller koyarak, belirli bir alanın farklı organizasyonları elde edilir. Mekân içinde mekân, çok sayıda küçük mekâna sahip büyük bir mekân gibi

düşünülmelidir. Burada daha büyük mekân görsel bir sınır oluşturmak için hareket eder, bu nedenle daha küçük mekân daha büyük olana bağlıdır, böylece çevreyi ilişkiyle birlikte tanımlar. İç içe geçen mekânlar, hacimleri örtüşen iki mekân arasındaki ilişkiyi ifade eder ve mekâna yeni bir kimlik verir. Ortaya çıkan ortak alan iki mekânın paylaşım içinde olduğu mekândır. Bitişik mekânlar, birbirinden bağımsız mekânların her birinin kendilerini net bir şekilde tanımlamasına ve yine de bireysel ihtiyaçlarına hizmet etmesine izin verir, ancak iki mekân arasında var olan süreklilik, aynı anda ayrıldıkları ve birleştikleri düzlemin özelliklerine de bağlıdır. Ortak bir mekânla birbirine bağlanan mekânlar ise iki ayrı mekânın üçüncü bir ara mekânla birleştirilebilmesi ve iki mekânın niteliklerinin üçüncü mekânla olan ilişkisini ifade eder. Bu ara mekân, yön veya şekil bakımından diğer iki mekândan farklı olabilir veya aynı boyutta ve aynı malzemeden olabilir (Ching, 2014) (Şekil 3.8).



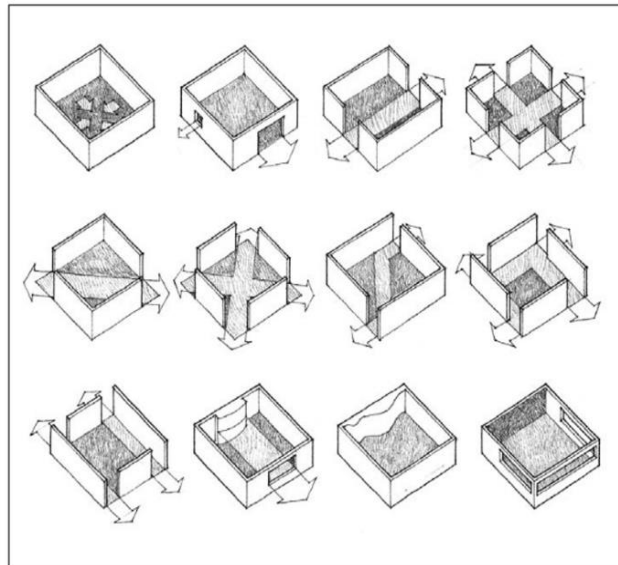
Şekil 3.8. Mekânsal ilişkiler (Ching, 2014)

Sokaklar ve meydanlar, binalar gibi çok net sınırlarla tanımlanan mekânlardır. Bir evde ise odalar, evin duvarları arasındaki mekânlar olarak tanımlanır. Bir duvar inşa etmek, mekânı tanımlamak için bir sınır koymak demektir. Bunu yaparken her iki mekâna karakter verilir. Tamamen kapalı bir sınır, kullanıcıları çevrelerinden izole eder. Sınırdaki açıklıklar oluşturmak ise farklı bir ifadedir. Bir mekân hissini kavramak için sadece bir veya iki öge kullanmak yeterli olabilir. Diyagram, sadece bir çatı konstrüksiyonu ve onu tutan bazı lineer elemanlar ile oluşturulmuş bir mekân örneğidir. Mekân çatı tarafından tanımlanır; korunan mekân ile korunmayan mekân arasında fiziksel bir ayırıcı yoktur, iç ve dış hissi kalır, ancak iç ve dış arasındaki ilişki önemli ölçüde değişir. İç mekân dış mekâna açıktır. İkisi arasındaki hareket serbesttir ve her iki yönde de görüşü engelleyen hiçbir şey yoktur (Ching, 2014) (Şekil 3.9).



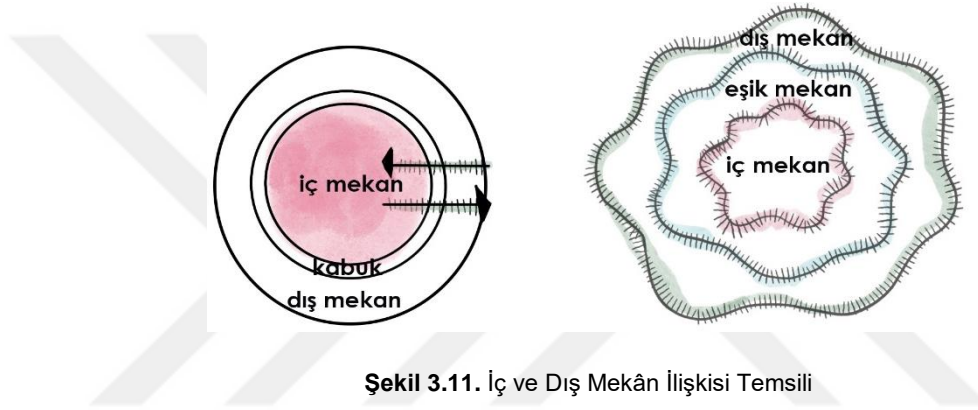
Şekil 3.9. Sınırlar (Ching, 2014:160-161)

Yukarıda bahsedilen duvar ve çatı elemanları ikili bir role sahiptir; ayrılırlar ama aynı zamanda açıklığı tutan yapı olarak da işlev görürler. Kapı aynı zamanda geçişe izin veren bir sınırdır. Pencere aynı zamanda bir sınırdır, içeriden dışarıyı görmenize izin verir ve bunun tersi de geçerlidir. Sınır, iç ve dış mekânlar arasında bir geçişe izin vermelidir. Sınırlar, bir pencere, bir kapı veya bir açıklık şeklinde yapılabilir. Bu açıklıklar, içeri ve dışarı arasındaki geçiş alanını yaratır. Açıklıkların şekli ve yerleşimi, ışığın odaya nasıl girdiğini belirler ve ışık, mekânı deneyimlemeyi mümkün kılar. Işığın bir mekâna girme şekli, mekânın karakteri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir ve mekâna bir yön verir. Barınma ve güvenlik sağlayan sınırlar, içerisi ile dışarıyı, özel ile kamusal arasında bir geçiş sağlar. Dolayısıyla, tasarımcılar, içeride ve dışarıda mekânlar yaratmak için bir yapının sınırlarını tanımlar. Böylece, özel ve kamusal arasında olduğu kadar içerisi ile dışarıyı arasında da barınak, güvenlik ve geçiş yaratan alanlar yaratılır (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. Açıklıklar (Ching, 2014:162)

Altteki diyagramlar mimarinin bir temsili olarak açıklanabilir. Burada kontrollü bir iç ve kontrolsüz bir dış ifade edilmiştir. Diyagramdaki oklar, iç ve dış ilişkisi boyunca gerçekleşmesi gereken bir öge alışverişini temsil eder (Şekil 3.11). Aynı zamanda özelden kamusala bölünme yaratan sistem olarak düşünülebilir. Herhangi bir ortamda bulunabilecek sosyal olarak öğrenilmiş engellerin yanı sıra, içeride güvenlik sağlayan ve ardından insanların ve hayvanların içeri akışını kontrol etmek için tasarlanmış bir dizi fiziksel unsur vardır. Kamu ve özel arasındaki buluşma noktasında farklı mahremiyet seviyeleri ortaya çıkar. Bu, bazen açıkça tanımlanmış sınırlar ve bazen de filtrelenmiş bölgeler ile sonuçlanır. Bazı alanlar herkes için erişilebilirken, bazıları belirli bir gruba aittir ve diğerlerini yabancılaştırır. Sosyal gruplar, bölge, çevredeki belirteçler vb. gibi faktörler arasında karmaşık bir etkileşimdir.

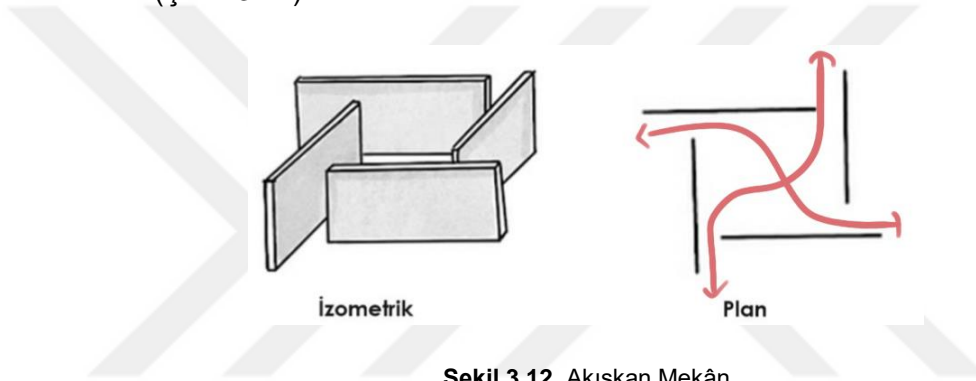


Şekil 3.11. İç ve Dış Mekân İlişkisi Temsili

Fiziksel duvarlar ve sınırlar, çevrelemenin en ilkel ve açık biçimini oluşturur. Mekânsal kapalılık, mekânın üç boyutlu tanımı olarak görülebilir. Mekânı çevreleyen ögeler genellikle "... tanımlayıcı unsurlar olan binalar, bazen duvarlar, bazen ağaçlar ve duvarlar"dır (Jacobs, 1995:277). Çevrelemenin dikey ifadesi, genellikle binaların yüksekliği ile caddenin genişliği (veya bitişik alanın dikey boyutu) karşılaştırılarak ele alınır. Bu iki boyut arasında doğru orantı kullanmak, yüksek binaların altında kalan daha kısa binaların maruz kaldığı alanlar yaratmaktan kaçınmanın bir yoludur. Bununla birlikte, herhangi bir derin etkiye sahip olmak için dikey kapalılık yatay olarak sürekli olmalıdır ve bu nedenle yatay kapalılık ile bir şekilde birbirine bağlıdır (Spreiregen, 1981). Çevrelemenin yatay doğası ise, çevreleme elemanları arasındaki mekân ile tanımlanır. Çevreleyen elemanlar arasındaki boşluk çok büyük veya çok sık olduğunda kapalılık azalır (Spreiregen, 1981). "Herhangi bir insan yapımı yerin ayırt edici niteliği, çevrenmesidir" (Norberg-Schulz, 1988:242). Çevrenme, mekânı nasıl deneyimlediğimizi belirler, mimarinin mekân algımızı şekillenmesini sağlar ve ışığın belirli niteliklerinin girmesine izin veren, bize dışarıyı ve diğer alanları görmemizi sağlayan, deneyimlediklerimizi ve algıladıklarımızı kontrol eden şeydir. Masif duvarlarla çevrili bir mekân, cam duvarlarla çevrili bir mekândan farklı bir atmosfer

yaratır ve farklı duygular uyandırır. Duvarlar alanı sınırlar ve ışığın içeriye girmesini engeller. Kapalılık aynı zamanda binanın sokağa, bitişik binalara ve insanlara nasıl tepki vereceğini de belirler. Hareketli açıklıklar ve balkonlar, iç ve dış arasında ve daha spesifik olarak sakinler ve sokak arasında bir etkileşim yaratır. Dolayısıyla, bir mimar, inşa ederek mekânı sınırlamaya ve ona bir kenar, bir çevre duygusu, bir kuşatma duygusu vermeye çalışır (Spreiregen, 1981).

Mimari mekân kapalılık ve açıklık arasındaki gerilim sonucu oluşur. Bir dizi çevrelenmiş mekân birbiriyle ilişkilidir ve "iç" ve "dış" bir araya getirildiğinde "akışkan mekân"ı oluştururlar. Bu tür mekânlar, tezin ikinci bölümünde verildiği gibi genellikle 1920'lerin bazı mimarların yapılarında görülmüştür. Serbest duran düzlemler tarafından düzenlenen akışkan mekân ilkesi aşağıda gösterildiği gibi şematize edilebilir (Şekil 3.12).



Serbest duran düzlemler, kişinin içindeki konumuna göre birbiriyle örtüşüyormuş gibi görüldüğünden, çevreleme duygusu çok netleşir. Ancak boşluk hissi de artar, çünkü çevreleyen düzlemler, mekânın özgürlüğünü veya "akışını" sınırlamak için gerçekte birbirlerine dokunmazlar. Buna ek olarak, mekân daha da vurgulanır, çünkü çevreleyen elemanlar her zaman hem içeriden hem de dışarıdan düzlemler olarak okunur, böylece çevreleyen yüzeylerin mekânı mı çevrelediği yoksa katı bir kütle için dış sınırı mı olduğu konusunda bir karışıklık olmaz (Howard, 1969).

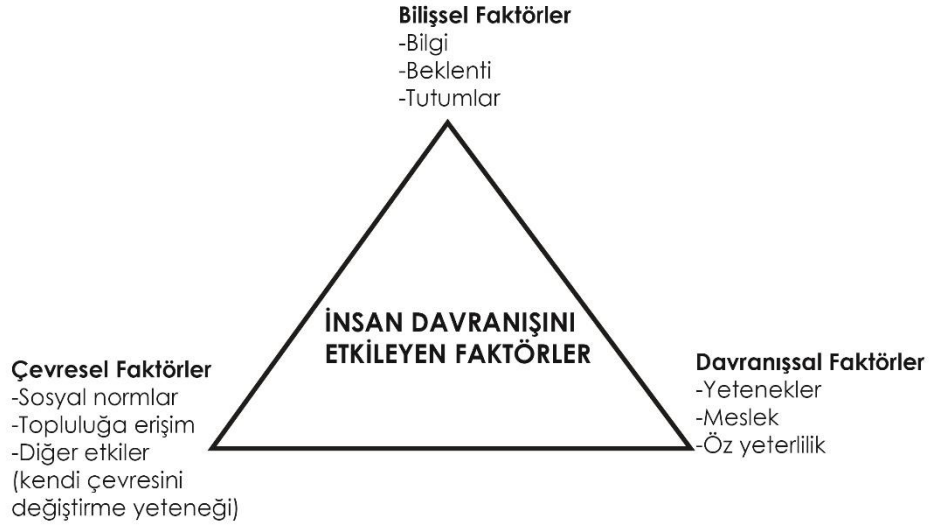
3.2.2. Bilişsel Faktörler

"Biliş" terimi, bilginin edinilmesini ifade eder (Ostwald ve Dawes, 2018). İnsanların hayatını sürdürebilmesi için kazanması gereken en önemli bilişsel becerilerden biri çevresel bilgileri edinmedir (Newcombe ve Huttenlocher, 2003). Mekânsal biliş ise yönelim, keşif ve gözleme ile ilişkilidir (Hudson, 1995). Biliş, çevresel tutumlarda önemli bir rol oynar, çünkü iç ve dış ortamları deneyimledikçe, onun nasıl görüldüğü, hem bireysel hem de toplum olarak davranışlarımızı şekillendirir. Jones (2015), mekân anlayışımızın bedenle başladığı ve dolayısıyla bedenin ilk geometri olduğunu

belirterek hareketin bilişsel önemini vurgulamıştır. Aynı zamanda manzaralar veya görüşler gibi mekânsal özellikler de bilgi edinimi üzerinde etkilidir. Ostwald ve Dawes (2018), doğal ya da inşa edilmiş uzun, geniş manzaraların kısa ve dar manzaralara göre daha fazla bilgi sağladığını ve mekânsal bilişi daha fazla desteklediğini savunur. Fakat bu örnekler kişisel farklılıklar göstermektedir. Örneğin; kısa ve dar manzaralar geniş ve uzun manzaralara göre daha ilgi çekici ve bilgi içerikli olabilir. Yine de yazarlar bu durumun gerçekleşme olasılığını mantıksal ve istatistiksel olarak daha az olduğunu ve görünür alanın hacmi ile yararlı bilgi içerme olasılığının doğru orantılı olduğunu belirtmişlerdir. Dolayısıyla, manzaraların genişliği ve derinliği üzerine yapılacak çalışmaların mekânsal bilişin bir göstergesi olarak veriler sağlayabileceğini vurgulamışlardır (Ostwald ve Dawes, 2018). Mekânlar arasındaki ilişki, içerisi ile dışı arasındaki ilişki, özne ile nesne arasındaki ilişki gibi fiziksel ilişkileri değil, aynı zamanda daha derin algısal ve psikolojik olguları da içermektedir. Mekânsal algı, bir mekânın kullanıcısı veya kullanıcılarını etkiler ve tasarım sürecinin önemli bir parçası haline gelir. Aynı zamanda, sınırlar ve açık alanlar, çevrelemeler, görüş alanları ve yapıların veya öğelerin buldukları bağlam içindeki konumu ve yönelimi, yapının mekânsal algısında önemli bir rol oynamaktadır. Bir mekân, kişi mekânda hareket ettiğinde de farklı şekillerde algılanır. İnsanlar bir mekândayken kendilerini karşıt mekândan tamamen uzaklaştırma eğilimindedirler. Örneğin, bazıları için bir iç mekân, kendi başına kapalı bir dünya olarak algılanabilir, çatıdaki bir açıklık gökyüzünü az da olsa ortaya çıkarsa bile, kişi genellikle başka bir mekânı gerçekten kabul etmez, ancak onu mekân sınırındaki bir açıklık olarak algılar. Benzer şekilde, bir pencereden gördüğünüz bir manzara, biz pencereye yaklaşmadıkça veya dış mekâna geçmek için mekândan çıkmadıkça, sadece görsel olarak kalır. Dolayısıyla bu manzara aslında duvara paralel bir düzlem gibi algılanır (Arnheim, 1977). Bir binanın veya dış mekânın belirli bir alana yönlendirilme şekli, kullanıcıların mekânsal algısını derinden etkiler. Birçok insan için, belirli bir yerin algılanma şekli, yön duygusu üzerinde büyük bir ağırlık oluşturur.

Mekân, öznel bir deneyim, fiziksel bellek ve insan bilincinde sürekli değişim içinde olan bir süreç olarak kabul edilir. Mekân algısı, eksiksiz bir deneyim oluşturan birkaç bağımsız senaryoya dayanmaktadır. Orada mekân yaratan geometrik bir sistem değil, yatay düzlemler üzerinde sürekli bir mekândır. Odak, şekil olarak mekânın aksine, sürekli bir deneyim olarak mekândır. Algı duyumdan daha fazlasıdır ve öğrenilmesi gereken bir şeydir. Çevremizdeki şeyleri tanıdıkça deneyim kazanırız ve bu deneyim zamanla algımızı güçlendirir. Nesnelere algılamamız, onlarla olan önceki deneyimlerimize bağlıdır. Başka bir ifade ile algı ile etrafımızdaki dünyayı

anlamlandırırız. İnsanın derinlik ve mesafe algısı da vardır ve bu mekân algısını ifade eder. Mimar veya tasarımcı renk, şekil, doku gibi çeşitli mekânsal algı psikolojisini etkileyen araçlar kullanır (Bollnow, 1963). İnsanlar, algılarını geliştirecek ve onları destekleyen ortamlar yaratmaya yatkındırlar. Konutlar da çeşitli mimari çözümlerle bireyin algılama şeklini ve davranışlarını etkileyen bir niteliğe sahiptir. İnsan davranışı, bireylerin veya insan gruplarının yaşamları boyunca iç ve dış uyaranlara yanıt verme potansiyelini içerir. Kişi çeşitli yaşam evrelerinde de farklı davranışlar gösterebilmektedir. Başka bir ifadeyle, bir iç veya dış mekânın bireysel potansiyel kullanıcılarının yaşamları sürekli olarak gelişmektedir. Bireyler sadece doğal yaşlanma süreçleri yaşamakla kalmaz, aynı zamanda yaşlandıkça yaşamın her aşamasıyla ilgili faaliyetler de değişir. Bir bireyin davranışı üç tür faktöre bağlı olduğu savunulur: Bilişsel, davranışsal ve çevresel faktörler (Şekil 3.13). Bir kişinin bilişsel özellikleri, onun beklentileri ve tutumları iken davranışsal özellikleri ise becerileri ve deneyimidir. Bir kişinin davranışını etkileyebilecek çevresel faktörler, onun sosyal normları, içinde bulunduğu toplumda erişilebildiği imkânlar ve başkalarını etkileme yeteneğidir. Sonuç olarak, insanların davranışları hem kendi çevrelerinden, kişiliklerinden ve geçmiş deneyimlerinden öğrendiklerine hem de başkalarının davranışlarından edindikleri bilgilere bağlı olduğunu vurgular (Bandura ve Adams, 1977).



Şekil 3.13. İnsan Davranışını Etkileyen Faktörler (Bandura ve Adams, 1977)

Mekân, bizi bir araya getirdiği kadar birbirimizden de ayırmaktadır. Mimarlık ise hem mekânı hem de mekânı çevreleyen nesnelere organize eder. Böylece bireyin mekân içindeki faaliyetlerini kolaylaştırır veya engeller. Dolayısıyla iyi bir mimari, insanların mekân içinde ilişki kurmasını sağlar, faaliyetlerini düzenler, çeşitli davranışlara uygun

bir ortam hazırlar. Mimarlık, kendisini görevlendiren toplumun işlevsel ihtiyaçlarının bir yansımasıdır; bundan sonra sürekli fiziksel mevcudiyeti çeşitli sosyal etkileşimleri kısıtlar veya mümkün kılar. İç mekân ve dış mekân arasındaki ilişkinin yaratacağı önemli faktörler: Kullanıcıların davranışlarını etkileyen “bir yere bağlı olma, rahatlık, bir yere ait olma” gibi psikolojik faktörler ve çevreye ve sürdürülebilir faktörlerle ilişkili olan “süreklilik, görsel bağlantı, yönlendirme, bina sınırı” gibi fiziksel etkilere (Abdulqad ve Ahmed, 2020:759). Kültür organize bir paylaşılan anlamlar sistemidir ve konut formu da kültürün iç içe geçmiş ve birbirini güçlendiren unsurlarından biridir. Konuttaki temel sınırlar, bu nedenle, insan davranışını düzenleyen kültürel olarak tanınan normların bir çeşit ifadeleridir. Böylece sınırlar üç farklı ama birbiriyle ilişkili düzeyde işlev görür: Fiziksel veya mekânsal, sosyokültürel ve psikolojik. Fiziksel, mekânsal düzeydeki sınırlar, sosyal sınıflandırmaların somut ifadeleridir ve sosyal sınıflandırmalar, insanlar tarafından içselleştirilir ve fenomenolojik olarak deneyimlenmektedir (Geertz, 1973). Aynı zamanda sınırlar, günlük işlerimizi belirlemek, insan etkileşimlerini düzenlemek için kullanılır ve sınırlara odaklanmak, insanların sosyal alanı nasıl kullandıklarını anlamamıza yardımcı olur. Bu sebeple iç ve dış mekân arasındaki ayırım, sadece fiziksel alanlarla değil aynı zamanda psikososyal değerlerle de ilgili olduğundan dolayı önemlidir (Douglas, 1966). İçerisi saflık, temizlik, güvenlik ve samimiyetle ilişkilendirilirken dışarıya ise kirlilik ve tehlike ilişkilendirilir. İç-dış sınıflandırması ve bununla ilişkili kavramlar, insan davranışını ve sosyal etkileşimlerini düzenleyen sosyal ve psikolojik sınırların temelidir (Hendry, 1995). Mekânsal unsurlar (mobilya, duvar, çit, kapı, pencere vb.) tarafından korunan fiziksel sınırlar, bireylerin iletişimini düzenlemesine yardımcı olur. Bu nedenle, kapalı bir sınırla tanımlı bir mekân, sınırlar aracılığıyla çevreye iletilen bilgi miktarını gösterir ve mimari mahremiyeti oluşturan özellik olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla mekânsal sınırlar, iki veya daha fazla mekânı ayıracak veya bir araya getirecek (iletişimi azaltacak veya arttıracak) işlev görebilir. Bu bağlamda mimari mahremiyet, sınırlarla ayrılmış farklı mekânlar arasındaki ilişkilerin iletişimi olarak ifade edilebilir.

Konutlar insan yaşamıyla doğrudan ilgilidir. Bu sebeple konutlar bir bireyi yansıtmakla beraber ona güvenlik duygusu da vermelidir. Konutlarda çok geniş veya çok dar bir mekân rahatsız edici görülebilir. Dolayısıyla, mekân kullanıcının hayatı tarafından doldurulabilecek bir genişlikte olmalıdır. Bir başka faktör ise mekânların mobilya gibi nesnelere çevrelenme şeklidir. Boş odalar ürpertici bir etki verebilirken aşırı kalabalık bir oda rahatsız edici bir etki yaratmaktadır. Dolayısıyla bu oran kullanıcıya uygun bir şekilde doğru ayarlanması gerekmektedir. Oda aynı zamanda içinde yaşadığını da göstermelidir ve bir kenara bırakılmış bir kitap, başlamış bir çalışma gibi belirli yaşama

belirtilerinin olduğu nesnelere anlamına gelir. Konutun iç ve dışını birbirine bağlayan, dünyayla ilişki kurmasını sağlayan açıklıklara da ihtiyacı vardır. Bu görevi kapı ve pencere sağlamaktadır. Kapı sayesinde kullanıcı serbest bir şekilde evin içine girebilir veya dışarı çıkabilir. Dolayısıyla kapı evin önemli bir parçasıdır ve ona mahremiyet sağlar. Pencere ise kapıdan ayrı bir konu olmaktadır. Pencereler, iç mekânı aydınlatma işlevi gördüğü kadar dış dünyayı iç dünyadan gözlemleme olanağı sağlar. İnsanın pencereleri talep etmesinin en önemli sebebi özgürlük ihtiyacıdır. Bu iki açıklık arasındaki ayrım şöyle ifade edilebilir: Kapıdan içeri girilirken pencereden dışarı bakılır. Kullanıcı kapıdan çıkar ve evin dışarısındadır. Fakat pencereden bakarken içeride kalmaktadır. Dolayısıyla, kapı iki dünyayı da elle tutulur şekilde hissettiren pencere ile cam bir düzlemden dünya sadece görülmektedir (Bollnow, 1963). Bu bağlamda, bir evin inşası aslında güvenliği yeniden inşa etme görevi ile sonuçlanır. Böylece dış dünyadan ayrılmış, güvenli bir iç mekân yaratılır. İçeride olmak, Merleau-Ponty'nin insan vücudunun deneyim dünyasının merkezinde yer aldığı tartışmasıyla da açıklanabilir. İnsan, varoluşsal alanının merkezinde durarak kendine ait bir yer yaratır. Bu yaklaşım insan vücudunu merkeze alır; böylece çok öznel bir durumu yansıtmaktadır (Pallasmaa, 2011). Bir insan için konut bir iç mekânsa, ona özel bir yerdir. Konutun dışında, aynı bireyin farklı bağlamlardaki durumuna göre tanımladığı başka yerler de vardır. Bir yerde olmak ve mekânlar arasında dolaşmak, “insanın dünyada var olmasına” işaret eder (Norberg-Schulz, 1971:35). Bu ifadeler bağlamında, iç ve dış dünyalar, farklı insanlar için farklı kimlikler alır ve insan deneyimi, farklı anlam ve duygu nitelikleri kazanmaktadır.

3.2.3. Bağlamsal Faktörler

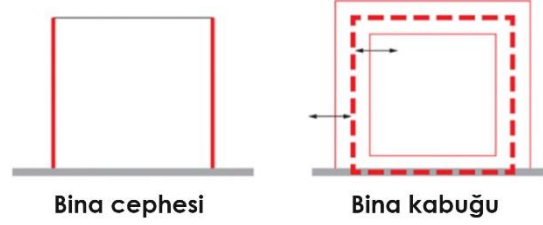
Binalar bir dizi insan faaliyetini destekleyen veya içinde barındıran büyük bir sosyal dokunun parçasıdır. Aynı zamanda, binalar toplumun sosyo-kültürel, ekonomik ve politik ihtiyaçlarına cevap verir. Dolayısıyla mimari bağlam, binayı ve çevresini etkileyen dış unsurlardır. Bu unsurlar fiziksel ve fiziksel olmayan olarak ikiye ayrılabilir. Komşu binalar, yol ağları bağlamın fiziksel özelliklerini ifade ederken; sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi faktörler fiziksel olmayan faktörler olarak örnek verilebilir. Bir bağlama yeni bir unsur eklemeyen önce mevcut bağlamın değerlendirilmesi önemli bir husustur. Binalar da bu genel düzenin bir parçasını oluşturur. Yapının mimari stili, malzeme seçimi bulunduğu bağlama göre değişiklik gösterebilir. Aynı şekilde bağlama eklenen yapı bir yerin ekonomik, sosyal, kültürel vb. çeşitli konularını etkileyebilir, değiştirebilir. Bununla birlikte, mimarlık, topoğrafya, iklimsel koşullar, doğal-sosyal-politik ve kentsel ortamlar dahil olmak üzere içinde bulunduğu dünyaya duyarlıdır. Bu sebeple, iklim ve mimari arasında doğal bir etkileşim bulunmaktadır ve

mimari hem iklim unsurlarıyla birlikte hem de iklime karşı çalışır. İnsanoğlu tarih boyunca konfor gereksinimlerini karşılama, daha iyi yaşam koşulları sağlama, “tehlikeli bir dış dünyadan ve havanın zorluklarından korunma” arzusuna yanıt olarak barınakları inşa etmiştir (Herzog vd., 2013:19).

Mimarinin çeşitli işlevlerinden en önemlisi, termal konfor ve estetik nitelikler sağlayan yaşanabilir alanların sağlanmasıdır. Yaşanabilir mekân, kapalı mekân ile dış çevresi arasındaki ilişkiyi tanımlayan bir sınır tarafından oluşturulur. Başka bir ifadeyle, sınır olarak duvar, yaşanabilir korunaklı alanı tanımlar ve mekânsal konforu etkiler. İç ve dış ortamlar arasında bir alan oluşturur ve kütle ile boşluk arasındaki ilişkiyi tanımlar. Duvar, konfor ve mahremiyet sağlar, sosyal etkileşimler için mekânları çevreler ve biçimsel temsiline bağlı olarak cephe veya bina kabuğu gibi çeşitli işlevleri barındırır. Aynı zamanda, duvar dekoratif ve yapısal bir yüzeyin dışında mekânın iklimsel ve işlevsel özelliklerini etkileyen bir unsur olarak değerlendirilir (Herzog vd., 2013).

Bina kabuğu, iç ve dış ortamları birbirine bağlayan ve bağımlı hale getiren, bağlamla ilgili koşullarla bütünleşmiş bir eşik olarak ifade edilir. “Tamamen veya yarı açık alanlar oluşturan duvarlar, zeminler, çatılar, pencere açıklıkları, kapılar ve açıklıklar” bina kabuğunu oluşturan temel unsurlardır (Derakhshi, 2020:6). Bina kabuğu, bir binayı çevrelemekle birlikte çevreye bağlar. İç ve dış arasında kademeli koşullar yaratır, bu iki ortamı birbirine bağlayan mekânlar arası deneyime olanak sağlar. İç ve dış dünya arasında bir arayüz görevi gören kabuk tasarımı mimari tasarım sürecinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Allies, 2013). Bina kabuğu, binanın çeşitli mekânlarını birbiriyle ilişkilendirmek, bütünleştirmek, ayırmak, “görsel veya mekânsal olarak” birbirine bağlamak ve bunu yaparken birbiriyle ilişkili alanlar sistemi oluşturmak için bir araç olarak rol üstlenir. Moussavi'ye göre ise bina kabukları, belirli bir anlam veya işlevi ileten işlevsel bir araçtır, ancak süslemenin temsili özellikleri etrafında sıkı bir şekilde çerçevelenmiştir. Moussavi'nin tartışmaları, yüzeyin maddeselliği, opak veya şeffaf gibi yapısal işlevleri ve kabuğun binanın iç işlevleriyle bağlantı kurma veya kentsel alan için yüzeyi vurgulama vb. üzerine konuları içermektedir. Tartışmasındaki amaç, bu konuların, kabuğun iç ve dış arasında radikal bir eşitsizlik yaratan temsili bir araç olarak değil, ikisini birbirine bağlayan bir mekân olarak ilişki kurma yollarını detaylandırmaya yönelik kapasitesini belirlemektir (Moussavi, 2005). Kabuktan geçiş süreci, varış yerinin yanı sıra çıkış yerinin deneyimini karakterize eder ve etkiler. Kabuk, iç ve dış iki dünya arasında bir şey olarak deneyimlenir; ne biri ne de diğeri değil, her ikisini de içerir. Kabuğun arada olması, onu, uyarlanabilir işlevlere sahip, geçici ve ara sıra deneyimlenen, sabitlenmemiş bir alan olarak konumlandırır. Kabukların iç içe boşlukları, dıştan içe doğru hareket dizisinin gerçekleştiği yerdir.

Cepheler ise mimarinin iki boyutlu temsilidir, kapalı mekân için malzeme sınırını tanımlar, iç mekânı dıştan ayırır. Fakat bina kabuğu, inşa edilmiş formun içi ve dışı arasındaki etkileşimlerle hem bağlantılı hem de bunlardan etkilenen mekânsal bir bölge olarak ifade edilir (Saeidi, 2019) (Şekil 3.14).



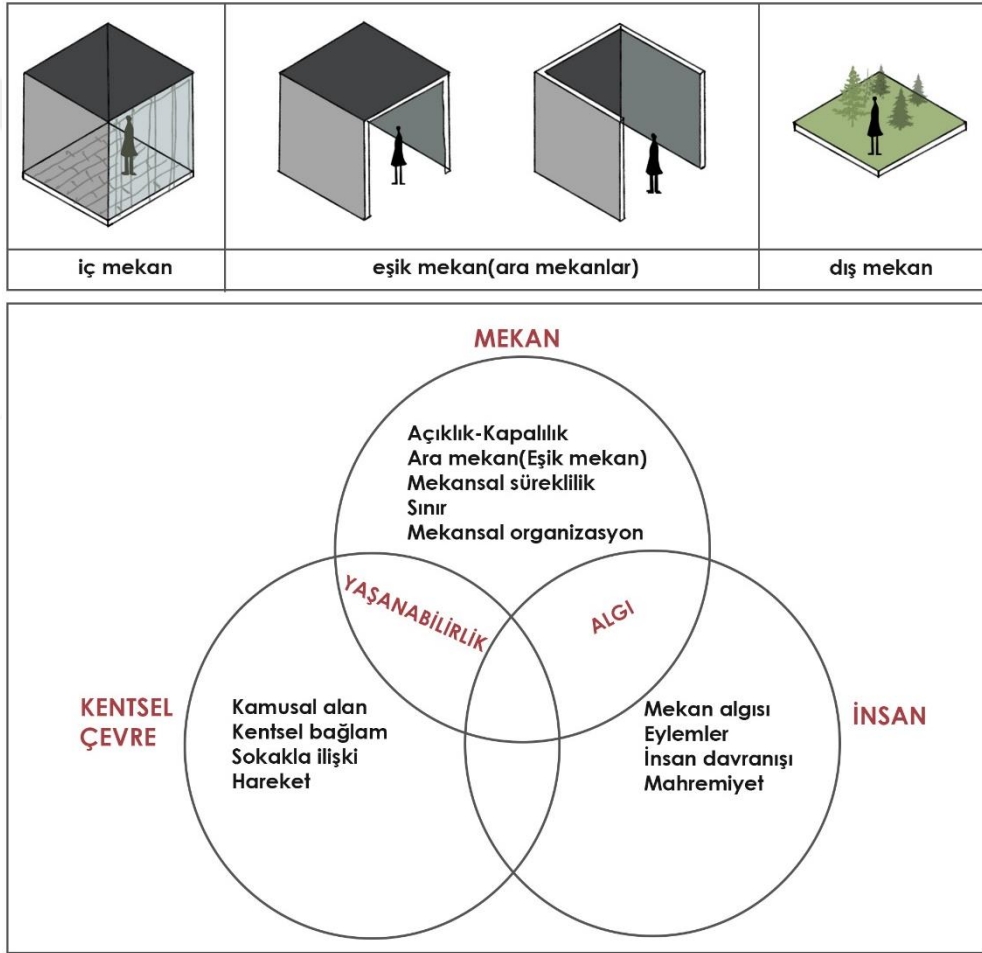
Şekil 3.14. Bina Cephesi ve Kabuğu (Saeidi, 2019)

Düzgün ve Polatoğlu (2016), mimari kabuğun “tasarımın bağlamlar doğrultusunda biçimlenişi ve dışavurumu olduğunu” ve fiziksel özelliklerle birlikte “simgesel, teknolojik ve anlamsal” olmak üzere soyut değerlere de sahip olduğunu vurgular (Düzgün ve Polatoğlu, 2016:47). Fakat, bina kabuklarının yapısal rolü erken modernizmden bu zamana kadar değişmiştir. Örneğin; birçok tarihi binada yaygın olan yük taşıyan, ağır yapıların yerini ince ve genellikle şeffaf katmanlar olarak bina kabuğu ile yapı arasındaki ilişkiyi daha da uzaklaştırmıştır. Yapıların düz ve pürüzsüz bir görünüme sahip olması, mimari eşiğin de ortadan kalkmasına yol açmıştır (Meisenheimer, 2011:627).

Sonuç olarak bağlam kavramı, daha geniş bir ifadeyle sosyal, kültürel, ekonomik, yasal ve tarihsel ilişkilere uzanır. Fakat tam tersine, ayrıntıya inildiğinde ise bir binanın çevresindeki bağlamında “tek bir oda veya mimari unsur” düşünülebilir. Buna göre, her nesne ve her oda, daha geniş bir çevre içindeki bir bağlamda algılanır. Bu şekilde, art arda daha büyük ölçeklere geçerek bir bağlamdan diğerine geçilmektedir. Bağlama yapılan her göndermenin mimari bir karşılığı vardır. Bağlamla uyumlu bir mimari olduğu kadar, bağlamdan farklılaştırılmış ya da onun kasıtlı ihmal olan (dikkatin tamamen bağımsız ve heykelsi bir mimari forma yöneltilmesi gibi) mimari ifadelerde mümkündür (Janson ve Tigges, 2013:73-75). Dolayısıyla, iç ve dış mekân ilişkisi yapının bulunduğu bağlamla ve bu ilişkiyi sağlayan “yapı kabuğuyla” doğrudan ilişkilidir. Çevrenin tüm faktörleri, kabuğun her iki tarafında farklı durumlar meydana getirmektedir. Bir dış mekânda bu faktörler kontrolsüzken bir iç mekânın yaşanabilir olması için iç mekâna belirli bir oranda hava, su, ışık, ısı gibi faktörlerin getirilmesi gerekir ve bu faktörler bina sistemi tarafından kontrol edilebilir.

3.3. Bölüm Sonucu

İç ve dış ilişkisi, çeşitli mekânsal bağlantılar ve organizasyonlar sonucu oluşur. Mekânsal organizasyonlar, fiziksel ve sosyal bağlamdan güçlü bir şekilde etkilenir. Tersine bir şekilde, kullanıcıların sosyal davranışları da mimarlıktan etkilenir. Mimarlık, kendisi bir bağlam oluştururken her zaman bir bağlamın parçasıdır. Bağlama bağlıdır, ancak aynı zamanda onu dönüştürür ve yorumlar. Her mekânda, iki veya daha fazla farklı mekân arasında en az bir bağlantı noktası vardır. Bu bağlantı noktası, faaliyetlerin veya deneyimlerin değiştiği yerdir ve bir hareketin bir mekânsal bağlamdan çıkıp diğerine girdiği yerde bulunur. Dolayısıyla, çoğu mekânın diğer mekânlarla bağlantı noktası haline gelebileceği anlamına gelir (Şekil 3.15).



Şekil 3.15. Kentsel Çevre-Mekân-İnsan

İç ve dış mekân ilişkisi özelden kamusala bölünme yaratan bir sistemi oluşturur. Aynı zamanda iç-dış ilişkisinde kilit rol oynayan sosyo-kültürel ve ekonomik unsurlar da bulunmaktadır. Kamu ve özel arasındaki buluşma noktasında da farklı mahremiyet seviyeleri ortaya çıkar. Bu, bazen açıkça tanımlanmış sınırlar ve bazen de kontrollü mekânlar ile sonuçlanır. Bazı mekânlar herkes için erişilebilirken, bazıları belirli bir

gruba aittir. Benzer bir şekilde de iç mekânda içeride güvenlik sağlamak ve insanların ve hayvanların içeri akışını kontrol etmek bir mekânın yaşanılabilir olması için önemli bir unsurdur. İç mekânın yarı kamusal olarak tanımlanabileceği kamusal alanda farklı mahremiyet düzeyleri bulunabilir. Bu durumda iç ve dış mekân arasındaki bağlantı önem kazanır.

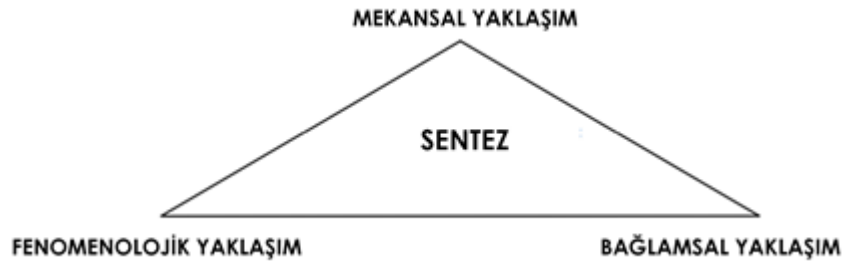
Bir mimari mekânın kimliği ve anlamı, mekânın hissedildiği ve algılandığı bir insan deneyimi aracılığıyla ortaya çıkar. Dolayısıyla mimari deneyim, doğrudan ya pasif olarak (zihinsel) ya da aktif olarak (fiziksel etkileşim yoluyla) mekânda olmaktan ve hareket etmekten doğar. George Howe, mekânı hissetmek için gözlemcinin mekânın içinden akması, içeri girip çıkması, sürekli bir bütünün ilgili parçaları olarak iç ve dış mekânın bilincine varması gerektiğini belirtir. Konutun gidişatını göz önünde bulundurarak “giriş ve çıkışın temel bir mimari deneyim olduğunu” ve “mimarlığın dört duvar ve bir çatı ile sınırlandırılmayacağını” söylemiştir. İç ve dış mekân izole değildir. Birey mekânı “bütün ve sürekli mekâna bağlı bir parça olarak” deneyimler. Howu'un fikri, mimaride iç ve dış mekânın sürekli bağlantılı olduğu doğrular (Howe, 1939).

Bir mekân, içinde yaşam olgusunun meydana geldiği iç mekân ile bir ilişki içinde olduğu için dış mekândan ayrı düşünülemez. Genel olarak iç mekân olarak adlandırılan ikamet yeri, gündelik hayatın gerçekleştiği yer olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla, bir oda yaratmak, bu odanın dışıyla ilişkisi olan bir mekân yaratmak anlamına gelir. İç ve dış kavramı, genel olarak sınırlı yerler olarak anlaşılmalıdır. Sınırlı bir yer, aynı anda hem kapalı hem de açık bir ilişkiye sahiptir. Kapalılık ve açıklık, iç mekân ile dış mekân arasında ayırım yaparak birbirini tanımlar ve iç-dış ikili doğasına ve bağlantı özelliğine sahiptir. Basitçe söylemek gerekirse, bir oda kapanmak için vardır ve aynı zamanda dış mekâna açılmak için vardır. Kapalı bir yapının dışarıyla ilişki kurmak için açılması gereken bir açıklığı vardır. Yani odanın caddeyle, caddenin caddeyle, caddenin park ve meydanla buluştuğu bir sisteme sahiptir. Özetle, mimarlık sadece insan yerleşiminin başladığı iç mekânı yaratmakla kalmaz, aynı zamanda bu yörüngenin bir uzantısı olan şehrin iç mekânının yaratılmasına da katkıda bulunur.

4. KONUT ÖRNEKLERİ ANALİZİ

Lucas (2016)'a göre mimarlık tarihi bütünüyle mimarlığın ihtiyaçlarına cevap verebilir. Bu sebeple mimarlık tarihinin, tarihin bir alt kümesi olmaktan ziyade, binaların tasarımına fayda sağlayan çeşitli tarihsel verileri analiz edecek biçimde araştırılmasını önerir. Tasarım disiplinlerinin evrimi geçmiş tasarımlardan referans aldığından, mimarlık tarihi araştırılırken örnekler veya örnek olayların rolü önemli olmaktadır (Lucas, 2016:15). Aynı zamanda, mimarlık tarihinin amacı, yalnızca olayların oluş sırasına göre bir kronoloji üretmekten çok geçmişteki örneklerin günümüz mimarlık pratiği için önemini tartışmaktır (Lucas, 2016). Dolayısıyla bu bölüm, mimarlık tarihini canlı ve gelişmekte olan bir süreç olarak değerlendirir ve mimarlık tarihine yönelik çeşitli yaklaşımları sunar ve sorunsallaştırır. Çalışmada öncelikle proje metinlerinden mekânsal faktörler, bilişsel faktörler ve bağlamsal faktörler söylem analizi tekniği ile tartışılmaktadır. İkinci olarak soyutlama tekniği, grafiksel anlatım, metin kodlama ve çizge kuramı yararlanılan diğer analiz teknikleridir.

Çalışmada sadece bir bakış açısını benimsemek, iç ve dış ilişkisinin sistemli bir şekilde anlaşılmasının önüne geçer. Dolayısıyla, konutları karşılaştırabilmek için dış mekân ve iç mekân ilişkilerini listeleyen bir sistem kurulur. Üç çerçeveye dayanan örneklerin araştırılması, farklı yönlere vurgu yapar, ancak büyük ölçüde birbirleriyle ilişkilidir. Burada önerilen, iç ve dış ilişkisini tanımlayacak şekilde üç bakış açısı sağlamaktır. Çoklu yaklaşımların bir arada değerlendirilmesi, her bir bakış açısını diğerleri tarafından zayıflatmayı değil, bir bütün olarak tamamlamayı amaçlamaktadır (Şekil 4.1).



Şekil 4.1. Çalışmada Kullanılan Üç Yaklaşım

Birincisi, konutların mekânsal ilişkilerini ve organizasyonlarını kavramaya izin veren “mekânsal yaklaşım”dır. Mekânın analizi bir yandan fiziksel mekânla ilgilidir, ancak aynı zamanda mekân kullanımını etkileyen idealler ve sosyal bağlamlarla da ilgilidir. Birçok çalışma, zaman içinde mekânsal tipoloji ve morfolojideki dönüşümlere odaklanmıştır. Örneğin, Hillier ve Hanson (1984), Kent (1990), Rapoport (1990), mekânın sosyal ve bağlamsal anlama sahip olduğu öncülüne dayanmaktadır. Fiziksel mekân, yalnızca boyutları ve geometrisi ile tanımlanan durağan bir şey değildir ve fiziksel mekânı tanımlama süreci, mekân kullanım analizi ile bağlantılı olmalıdır. Fiziksel mekân sosyal bir boyuta da sahip olduğundan ikinci olarak, bu tez, fenomenolojik bir kurgu aracılığıyla, iç ve dış ilişkisinin özünü ortaya çıkarmak amacıyla insan ve çevre ilişkisine odaklanmıştır. Fenomenolojik bir bakış, çevre ile insan deneyimi arasındaki temel önemi ve anlamı ortaya çıkarmayı amaçlar (Seamon, 1982). Üçüncü yaklaşım olarak, mimari tasarımı etkileyen dış unsurların kullanımını içeren “bağlamsal yaklaşım” ele alınmıştır. Bağlam, mimari tasarımda konum, iklim, yön gibi fiziksel ve sosyal, kültürel ve ekonomik unsurlar gibi fiziksel olmayan unsurları içerebilir (Steiner ve Forman, 2016). Ancak çalışmadaki amaç, sadece üç yaklaşımın bulgularını özetlemek değil, daha ziyade üç yaklaşımın birlikte değerlendirilmesiyle iç ve dış ilişkisinin temel doğasını ve yapısını sentezlemeyi amaçlar.

Analiz tablosunda kurgulanan bölümler şöyledir:

- A. Yapı künyesi/Yapı çizimleri/Metin kodlama/Katmanlar
- B. Mekânsal faktörler
- C. Bilişsel faktörler
- D. Bağlamsal faktörler
- B. Mekânsal faktörler

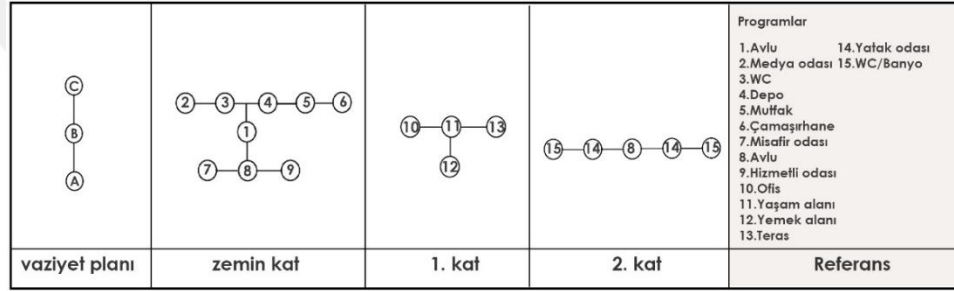
Tablonun mekânsal faktörler bölümünde, konutun mekânsal organizasyonu ve mekânsal ilişkilerine odaklanan kriterler bulunmaktadır.

- Mekânsal organizasyon: Mekânsal organizasyon, bir şeyin çevresiyle ilişkili olarak hem dahili hem de harici olarak nasıl organize edildiği olarak tanımlanabilir. Ching (2014), mekânsal organizasyonları şöyle sistematize eder: Merkezi organizasyon, çizgisel organizasyon, ışınsal organizasyon, kümeli organizasyon, gridal organizasyon. Yapılan analizlerde bu kriterler dikkate alınmıştır. Örnek temsil (Şekil 4.2)'de verilmiştir.



Şekil 4.2. Mekânsal Organizasyon Analizi Örnek Temsilleri

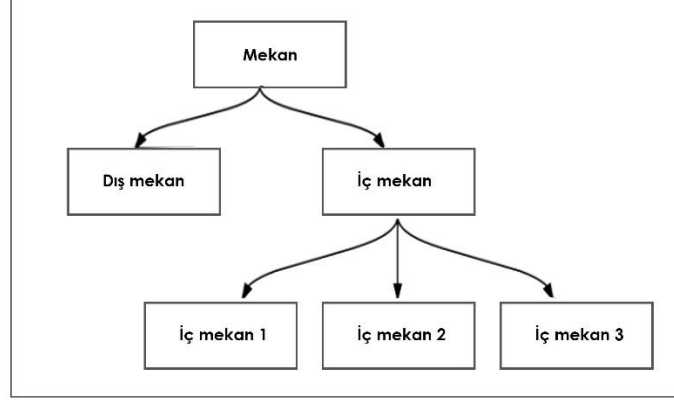
- Mekânsal ilişkiler: Çizge kuramından yararlanılarak oluşturulan konutun görsel algılanabilirliğini güçlendirmek amacıyla hazırlanan mekânsal ilişki şeması bu bölümde bulunmaktadır. Mekânlar arasında kurulan bağlantıyı ifade etmek temel amaçtır. Yapılan analizler; iç içe geçen mekânlar, ortak bir mekân ile birbirine bağlanan mekânlar, bitişik mekânlar ve mekân içinde mekân sınıflandırmalarına göre değerlendirilmiştir (Ching, 2014). Örnek temsil (Şekil 4.3)'de gösterilmiştir.



Şekil 4.3. Mekânsal İlişkiler Analizi Örnek Temsilleri

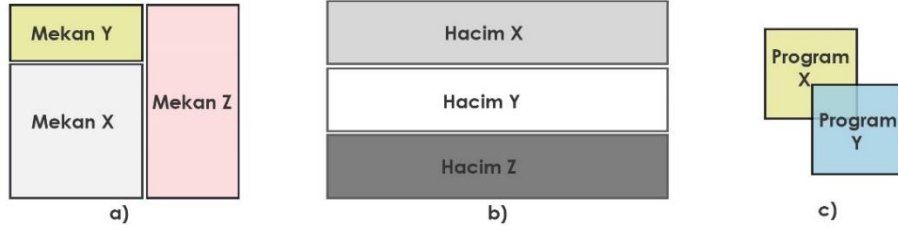
- Katmanlar: Mimaride katmanlama, çoklu yüzeylerin birleşimi olduğu gibi aynı zamanda bir nesnenin veya binanın dış yüzeyi kavramıyla da ilişkili bir kavramdır. Mimarlığın önemli bir rolü mekânın sınırlarını çizmek olduğundan katmanlaşmanın başlangıç noktası, dış katmanları ve mekânsal ayrımları oluşturan ve onların zamanı, programları ve kültürel içeriği hakkında bilgi veren bir dizi düzlemsel öğeden oluşmuştur. Mimari katmanlar, mimari dış yüzey, cephe, yüzeyler, mekân ve çevre ile ilgilidir. Çeşitli katmanlama türleri genellikle iç içe geçmiş şekilde aynı projede görünse de, üç tür katmanlaşma tartışılmıştır. Bu katmanlaşmalar şu şekilde sistematize edilmiştir: Hacimlerin, mekânların, programların katmanlaşması. Her proje kendi katmanlarıyla karakterize edilir. Hacimler, eksiksiz bir mimari bütünlük oluşturmak için kabuklar veya birbiriyle örtüşen katmanlar olarak işlev görür. İç içe geçmiş kutular gibi, birbirlerinin içine girerler. Bu kutular birbirinin içine yerleştirilmiş farklı konutlar olarak düşünülebilir, çünkü her birinin belirli işlevleri vardır. Bir bütünü oluşturan ilgili parçalar olarak birlikte çalışan farklı alanlar yaratırlar. Mekânlar, karşılaştırılabilirlik amacıyla dış mekân ve iç mekân ilişkilerini

listeleyen bir şema ile gösterilir. Dış mekân, bir konutun dışındaki dünyayı temsil eder. Dış mekânın zıttı ise bir konutun içindeki dünyayı temsil eden iç mekândır. Bununla birlikte, iç mekân farklı iç mekânlara bölünebilir (Şekil 4.4) (Schultz, 2015).



Şekil 4.4. Mekânda Katmanlama

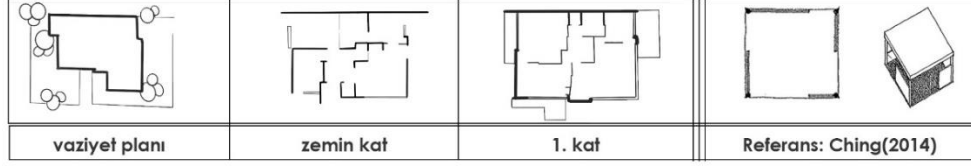
Aynı zamanda bazı konutlar çeşitli programlara izin veren esnek bir yaklaşım gösterir. Bu konutlar mekândaki programlar arasında katmanlar oluşturmaktadır. Bu araştırma, tanımlanan farklı katmanlama türlerinin net bir ayrımını önerse de, örnekler, katmanlama çeşitleri arasındaki geçişin bazen akışkan olduğunu göstermektedir (Şekil 4.5).



Şekil 4.5. a) Mekânların Katmanlaşması, b) Hacimlerin Katmanlaşması, c) Programların Katmanlaşması

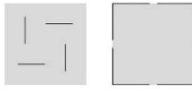

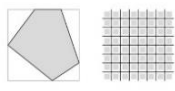
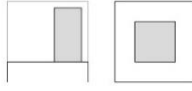

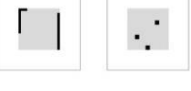
- Çevrenme/Kapalılık: Bir terim olarak çevrenme, hem yüzey hem de mekânla ilgilidir. Yüzey mimarisi, yalnızca görünümün görsel algısı ile değil, aynı zamanda mekânsal bölünme veya ayrılmanın maddi etkisi ile de ilgilidir. Bu anlayış esasen erken modernizmde basit bir yüzeyi vurgulamak için benimsenmiş olsa da, çevrelemenin kökeninin içeriği dışarıdan ayıran bir mekânsal sınır olarak ortaya çıktığı kabul edilmiştir. Bu ayrılık sadece fiziksel bir durum değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir koruma aracı ve yapay dünyanın, bölgenin ve sosyal organizasyonun birlikteliğidir (Semper, 1989). Çevrenme, yerler arasındaki fiziksel ilişkiyle, içeri ve dışarı arasında aşağı,

yukarı doğrudan hareket etme olasılığıyla ilgilidir. Örnek temsil (Şekil 4.6)'da gösterilmiştir.



Şekil 4.6. Çevreleme Analizi Örnek Temsilleri

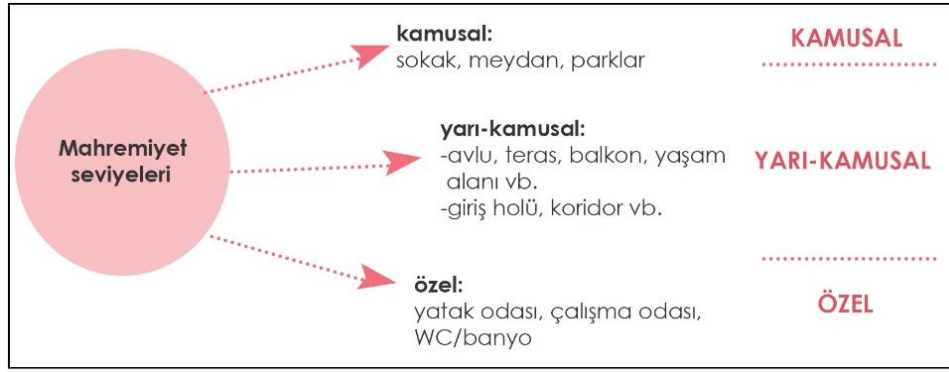
- İç-dış mekân hiyerarşisi: Konutun iç mekânında ve dünyanın dış mekânında kendini gösteren iç ve dış, bir bölünme diyalektiği oluşturur. Bir yanda, aynı zamanda, somut ve güvenli olan “samimi iç mekân” vardır. Öte yandan, “geniş ve özgür, belirsiz dış mekân” vardır (Madanipour, 2003: 64-65). İç ve dış mekân arasındaki sınırlar, neyin gizlendiğini ve neyin açığa çıktığını düzenler, bu nedenle iki sosyal alan arasındaki ilişkiyi oluşturmak için gerçekten önemlidir (Madanipour, 2003). Öte yandan sınırlar, iki mekân arasında bir iletişim alanı olarak görülebilir. Bir eşik işlevi görerek, iç ve dış dünyalardan birinin parçası olarak hareket edebilir veya hiçbirinin parçası olmayabilirler. Dolayısıyla, eşik mekân, iç ve dış mekân arasında bağlantıyı sağlayan ara mekân veya geçiş mekânlarıdır. Farklı erişilebilirlik dereceleriyle tanımlanan alanlar arasındaki geçişle karşılaştığında ve kamusal ve özel alanlar arasında ani bir bölünmeden kaçınıldığında, bu kavram kullanılır. Eşik mekân analizleri değerlendirilirken, Boettger (2014)'in sınırlandırma, mekân dizileri, geometri, topoğrafya, malzeme ve mobilya parametreleri dikkate alınmıştır (Şekil 4.7).

EŞİK MEKAN PARAMETRELERİ (BOETTGER, 2014)		
<p>1-SINIRLANDIRMA</p> <p>AÇIK KAPALI</p>  <p>Eşik mekanın sınırlandırılması açık/kapalı olarak değerlendirilmiştir.</p>	<p>2-MEKAN DİZİLERİ</p> <p>SERBEST YÖNLENDİRİLMİŞ</p>  <p>Konutun dolaşımı eşik mekana yönlendiriyorsa "yönlendirilmiş" parametresine dahildir. Dolaşım karmaşık ve eşik mekana doğrudan yönlendirme yoksa "serbest" parametresine dahildir.</p>	<p>3-GEOMETRİ</p> <p>SERBEST DÜZENLİ</p>  <p>Eşik mekanın geometrisi serbest veya düzenli olarak değerlendirilmiştir.</p>
<p>4-TOPOĞRAFYA</p> <p>BAĞIMSIZ GÖMÜLÜ</p>  <p>Eşik mekan, kullanıcı tarafından doğrudan algılanabiliyorsa "bağımsız" algılanamıyorsa "gömülü" olarak değerlendirilmiştir.</p>	<p>5-MALZEMELER</p> <p>NÖTR AYIRT EDİCİ</p>  <p>Eşik mekanda kullanılan malzemeler, konutun bütünüyle uyumlu ise "nötr", değilse "ayırt edici" olarak değerlendirilmiştir.</p>	<p>6-MOBİLYALAR</p> <p>UYUMLU SERBEST</p>  <p>Eşik mekanda kullanılan mobilyalar konutun bütünüyle uyumlu ise "uyumlu", değilse "serbest" olarak değerlendirilmiştir.</p>

Şekil 4.7. Eşik Mekân Değerlendirme Parametreleri (Boettger, 2014)

C. Bilişsel faktörler: Çalışmanın bu bölümünde özel/kamusal mekân arasındaki geçiş, iç ve dış mekân algısı ve transparanlık kavramları tartışılmıştır. Bu analizler birbirlerine bağlantılıdır. Örneğin; konutun bulunduğu çevre ile görsel bağlantısının düzeyi, kullanıcının mahremiyet duygusunu doğrudan etkilemektedir. Konut, daha net ve daha detaylı görüldüğünde mahremiyet seviyesi düşmektedir (Hall, 1990).

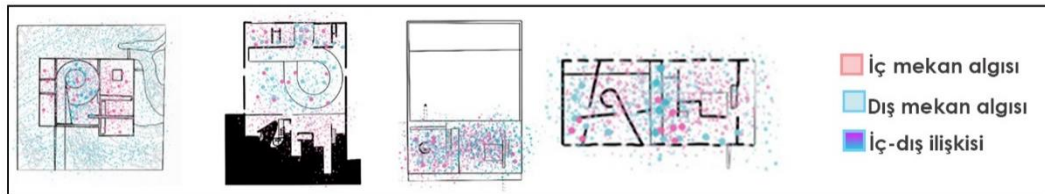
- Özel/kamusal mekân: İnsana sunulan sosyal nitelikler mahremiyet duygusuna göre değişmekte ve bu da kullanıcıların mekânı nasıl algıladıklarına dair farklı bakış açıları getirmektedir. Konutlarda kamusal-özel mekânsal ilişkiler, genellikle "konutun özel bir alan olarak dış dünyadan ayrılma şekli" olarak görülmektedir (Madanipour, 2003: 65). Belirli mekânların talep ettiği mahremiyet düzeyini belirlemek, tasarımın önemli bir parçasıdır. Kamusal, yarı kamusal ve özel adlandırmalara dayalı olarak mekânların ayrılması, benzer talepleri olan mekânları gruplayarak tasarımı hakkında fikir verir (Şekil 4.8).



Şekil 4.8. Mahremiyet Seviyeleri

Kamusal alan, insanların farklılıklarını ve kimliklerini ortaya koydukları, ortak görüşler oluşturdukları, başkalarıyla olan ilişkilerinde kendilerini gizleme veya açığa çıkarma düzeylerini belirlediği yerdir (Madanipour, 2003). Yarı-kamusal mekânlar, insanlar için mahrem alan ile açık ve ortak alan arasındaki geçiş bölgesidir. Kamusal ve özel arasındaki bu sınır, iletişimi düzenler ve iki zıt bölge arasındaki iletişimi sağlamaktadır. Özel mekân ise, kişinin zihin seviyesinden şekillenmesiyle başlayarak vücudun kişisel alanına doğru uzanmaktadır. Bu kişisel alan, kişilerarası iletişim sürecinde bireylerin birbirlerinden arzu edilen bir mesafe olarak etkileşimlerini düzenlediği birimdir. Özel mekândan kamusal alana kademeli geçişler, daha büyük bir güvenlik duygusu ve daha güçlü bir aidiyet duygusu sağlayabilir. Bu, konut kullanıcılarının kendi özel alanlarına ait olarak algıladıkları alanın, evlerinin sınırlarının ötesine geçmesi düşüncesinde yatmaktadır. Başka bir ifadeyle, kamusal alan, konut alanının bir parçası haline gelir.

- İç-dış mekân algısı: Çalışmada iç mekân, dış mekân ve iç-dış ilişkisinin baskın olarak algılandığı mekânlar işaretlenmiştir. Örnek temsil (Şekil 4.9)'da verilmiştir.



Şekil 4.9. İç ve Dış Mekân Algısı Analizi Örnek Temsili
















- Transparanlık kavramı, Rowe ve Slutzky (1997)'nin Transparency kitabında belirttiği fenomenal ve olgusal şeffaflık ilkelerine göre değerlendirilmiştir. Fenomenal şeffaflık, içerinin ve dışarının görsel algısı, bir düzlemin veya bariyerin diğer tarafında ne olduğunun farkında olma olasılığı, görme yetisi ile ilgilidir. Olgusal şeffaflık ise, çerçevelemeler-üst üste binmeler, katmanlaşma,

seviye ve derinliklerde çatışmalar, kademelenmeler, iç içe geçmeler, Yarı seviyeler-optik akslar, aynalar, iç mekânda yansıyan cam yüzeyleri, arka planda form ya da figürler(vitrayarlar, tavan pencereleri, resimler ve heykeller, ışık gibi faktörlerle değişen mekânsal algı unsurlarıdır (Apostolou, 2016).

D. Bağlamsal faktörler: Hemen hemen her konut tasarımında ilk düşünce arazinin çevresidir. Her mimari parça, konumun kimliği tarafından belirlenen koşulları yansıtmalıdır. Mekân duygusu, özgün bir tasarıma uygun olarak özgünlüğünü eleştirel bir şekilde yeniden yorumlamak için mimarların zihinleri tarafından filtrelenir. Ayrıca, mekâna uygun bir tasarım oluşturmaya ve sakinleri için hoş bir ortam yaratmaya yardımcı olan malzemelerin, biçimin, boşluğun, rengin, ışığın ve gölgenin doğasını da anlamaları gerekir. Bir evin yerleşimi ile ilgili olarak hakim rüzgarlar ve güneş ışığı gibi doğal faktörlerin önemi, herhangi bir mimarın endişesidir. Yine de, bu şeyleri ele alırken belirli duygusal faktörleri çağrıştıran mekânsal bir gösterinin yaratıcılığı, evin benzersiz aurasını yaratır ve bir mimarı diğerinden ayırır. 1960'ların sonlarında Reyner Banham, Architecture of the Well-tempered Environment'da mimarlara, çevresel güçlerin tarih boyunca mimariyi şekillendirdiğini ve çevresel sistemlerin her zaman mimari biçimde kendini göstermesi gerektiğini hatırlatmıştır (Banham, 1984).

- Kabuk: Kabuk iki şekilde ifade edilebilir: Biri şeklin çevresinin kontrol çizgisidir. Yüzeyin kenarları ve bir binanın köşesi gibi farklı kenarların birleşme çizgileri olarak ifade edilir. Diğer, tek bir yüzey içindeki bölme çizgileridir ve belirli bir yüzeyin orantı ilişkilerini belirleyen pencere, kapı, katı duvar, zemin vb. bileşiminin oluşturduğu çizgilerle tanımlanır. Kabuk fikri, hacmin sunumuna karşılık gelir. Modern mimari için, genellikle şekil çizgilerini ve her bir yüksekliğin temel kompozisyonunu kontrol eden geometrik özellikleriyle tanımlanır. Genellikle sürekli, düz, saf kaplama yüzeylerinden oluşur ve genellikle yüzey ve arkaya gizlenmiş yük taşıyıcı iskeletin ayrılmasıyla mümkün olur. Üst üste binen mekânların yüzey oluşumu ve mekânların katmanlaşması yoluyla, yüzey mimarisinin bu örneği, görsel bir "fenomenal şeffaflık" algısı yaratır.

Konut analizleri (Şekil 4.10)'da verilen referanslara dayanarak değerlendirilmiştir.

Referans	MEKANSAL FAKTÖRLER	Referans	BİLİŞSEL FAKTÖRLER
Ching(2014)	MEKANSAL ORGANİZASYON -Merkezi organizasyon  -Çizgisel organizasyon  -İşinsal organizasyon  -Kümelî organizasyon  -Gridal organizasyon 	Madanipour(2013) Bollnow(1963) Douglas(1966) Hendry(1995)	ÖZEL-KAMUSAL MEKAN -Özel mekan  -Yarı-kamusal mekan  -Kamusal mekan 
	MEKANSAL İLİŞKİLER -Mekan içinde mekan  -İç içe geçen mekanlar  -Bitişik mekanlar  -Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar 	Rowe ve Slutzky(1997) Apostolou(2017)	İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI TRANSPARANLIK -Fenomenal şeffaflık -Transparan -Yarı transparan -Transparan değil -Olgusal şeffaflık -Çerçevelemeler-Üst Üste binneler, katmanlaşma, seviye ve derinliklerde çatışmalar, kademelenmeler, iç içe geçmeler -Yarı seviyeler, optik akslar -Aynalar -İç mekanda yansıyan cam yüzeyleri -Arka planda form ya da figürler(vitraylar, tavan pencereleri, resimler ve heykeller) -Işık
Ching(2014)	ÇEVRELEMENİN DERECESESİ -Tanımlayıcı elemanların biçimlenişi  -Açıklıklarının düzeni	Referans	BAĞLAMSAL FAKTÖRLER KABUK -Duvarlar -Zeminler -Çatılar -Pencere açıklıkları -Kapılar -Diğer açıklıklar -Malzemeler
Boettger(2014)	İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ -İç mekan  -Dış mekan  -Eşik mekan -Sınırlandırma -Dizilim -Geometri -Topografi -Malzemeler -Mobilya	Banham(1984) Allies(2013) Derakhshi(2020)	

Şekil 4.10. Konut Analizlerinin Dayandığı Kaynaklar

4.1. 1900-1944 Dönemi Konutları İncelemesi

Tezin bu bölümde 1900-1944 dönemi konutları incelenmiştir. Bu dönem konutları, 20. yüzyılın ilk yarısı mimarlık yaklaşımlarını içermektedir.

4.1.1. Gamble House (1908)

Mekânsal faktörler

Gamble House, Charles Sumner Greene ve Henry Mather Greene tarafından Pasadena, Kaliforniya'da David B. Gamble için tasarlanmış ve 1907 ile 1909 yılları arasında tamamlanmıştır (Şekil 4.11) (Anscombe, 1991). 20. yüzyılın ilk dönemlerinde sanayi devriminin sonuçları oldukça yeni olduğundan insanlar hayatın hızlı temposundan, kötü tasarlanmış mobilyalardan ve makine çağının parçalarından hoşlanmamıştır. Bu nedenle Gamble House'daki tüm mobilyalar, nesnelere, halılar ve detaylar Greene kardeşler tarafından el yapımı olarak tasarlanmıştır. Bunun nedeni

ise, Gamble House'un Amerika'da Craftsman stili olarak da bilinen Arts and Crafts hareketinin bir parçası olmasıdır (Anscombe, 1991). Arts and Crafts üslubu sadece bir üslup değil, aynı zamanda sanayi devriminin bir sonucu olan estetiklikten uzak, seri üretim mobilyalara başkaldıran bir akım niteliği taşımaktadır. Seri üretilen ürünlerin isyanı nedeniyle, Arts and Crafts Stili tasarımcıları, ince işçilik ve el üretimlerine geri dönmüşlerdir (Dizik, 1988).

Gamble House'ın odaları iç mekâna doğayı sunmak için tasarlanmıştır (Bosley, 1992). Birinci ve ikinci katlarda ve çalışma odasında tavan yükseklikleri farklı olup evin içinden ikinci kat yarı kapalı revaklarına, ön ve arka teraslarına doğru geçildiğinde, mekânların formları ve ölçükleri sürekli değişmektedir. Üçüncü kat bilardo salonu olarak planlanmış olsa da Gamble ailesi tarafından çatı katı olarak kullanılmıştır. Mimarlar, oturma odasını mümkün olduğu kadar açık ve davetkâr hissettirmek amacıyla giriş kapısı olmadan tasarlamıştır. Şöminenin karşısında bahçeye bakan terasa açılan bir pencere vardır. Geniş pencere, öğleden sonraları ışığın odayı aydınlatmasına izin verir. Evin batı kanadında yemek odası üç tarafı teras ve bahçe ile çevrilidir (Bosley, 1992).

Planlama, güneşin, rüzgârın, manzaraların ve diğer doğal peyzaj unsurlarının yönüne cevap vermiştir. Mimarlar sadece ahşap malzeme kullanarak kapı ve pencere çerçevelerini doğal görünümlü bırakmışlar. Bunlar, yumuşak gri-yeşil bir ton olan çatı malzemesiyle kontrast oluşturarak vurgulanmıştır. Birlikte çalışan parçalar nedeniyle, tasarımlarından herhangi birinin dış cephesinde ek dekorasyona çok az ihtiyaç vardır. Bu Greene&Greene'nin genel tarzıdır; tüm öğeler açıkça düşünülmüştür, araçlar, malzemeler ve ilkeler ortaktır, ancak kullanılış biçimleri mimarilerinde bireysellik ve benzeri olmayan bir ifadeye neden olmuştur (Mankinsin ve Heniz, 2004). Greene kardeşler, her odayı tasarlamak için belirli bir süreç izlemiştir. Bununla birlikte, önce odanın ölçeğini, kapı ve pencerelerin yerleşimini ve her odadan güzelce tasarlanmış bahçelere kadar olan manzaraları düşünmüşlerdir. Aynı zamanda bazen ahşaptan tavanlar, duvarlar, zeminler ve mobilyalar, iç mekânlar yaratılmış, bazen de duvarlar ve tavan için alçı kullanırken ahşap malzemeyi yalnızca paneller ve süslemeler olarak sınırlamışlardır (Mankinsin ve Heniz, 2004).

İç mekânlar boyunca Greene'in yarattığı tek bir tasarım ifadesi, öğelerin çokluğuna karşılık birlik yaratmak olmuştur. Charles Greene bunu "var olan her şeyin birliği" olarak tanımlamıştır. Mobilyalarda, detaylarda ve kullanılan malzemelerde hem gücü hem de sakinliği birleştiren tasarımlarının önemli bir unsuru olmuştur. Konuttaki yapısal destekler, iç ve dış mekânı birleştiren ve mekânların organizasyonuna etki

eden bir karakter yaratmıştır. Mimarlar, ayrıca odaların hissini etkilemek için şömineler ve gömme dolaplar yaratmışlardır. Bu parçalar odak noktası oldukları için odalarda büyük bir etki bırakmıştır (Mankinsin ve Heniz, 2004). Konutta genellikle ahşap bir binanın temeli olarak tuğlaları kullanılmıştır, ziyaretçileri kaldırımdan binaya çekmek için dış cephede duvarlar, teraslar ve merdivenler oluşturulmuştur. Çoğunlukla bir dış veya yapısal malzeme olarak kabul edilen tuğlayı iç mekânlarda da kullanılmıştır.

Konutta, dış mekânlar da iç mekânlar kadar önemli bir unsurdur. Dış sundurmalar, ikinci kattaki yatak odalarının üçünde bulunur, uyuma veya eğlenme amacı taşır. Dikim alanları ile desenli tuğla döşeme, geniş bir eğrisel gölet ve kendine özgü tuğla ve kayalar ile yapılmış bahçe duvarları vardır. Dışarıda eğlenmek, sosyalleşmek ve uyumak için oluşturulan mekânlar, iç mekânda bağlantılı oldukları mekânlara çapraz havalandırma sağlamışlardır (Todd, 2004). Konut, bu çapraz havalandırmayı sağlamak için pencerelerin, sundurmaların vb. konumları ile birlikte belirli bir konumda planlanmıştır. Evi manzaraya bağlayan bir dizi ahşap sundurma cepheye hakimdir. Panellerde, girişlerde, ahşap zeminlerde ve vitray çerçevelerinde ahşap kullanımı evin içine çekilmiştir (Jeffery, 2001).

Bilişsel faktörler

Greene&Greene'nin tasarım felsefeleri Frank Lloyd Wright ile çok benzerlik göstermiştir. Konutların buldukları ortamla olan ilişkisine oldukça ilgi duymuşlardır. Bunu temeller, patikalar, basamaklar ve istinat duvarları için taş, evlerde ise ahşap gibi yerel malzeme seçimleriyle ifade etmeye karar vermişlerdir. Böylece, iç ve dış arasında bağlantı kurmaya çalışmışlardır (Anscombe, 1991). Aynı zamanda, geçmişteki geleneksel tarzlara bakmak yerine malzemelerden, hayal güçlerinden ve becerilerinden yola çıkarak yeni bir ifade geliştirmiştir (Mankinsin ve Heniz, 2004).

Mimarlar, konut tasarım sürecinde üç unsura önem vermiştir: 1) İnsan yaşamının mümkün olduğu kadar çok evresini anlamak; 2) bireysel ihtiyacını en pratik ve faydalı şekilde sağlamak; 3) bu gerekli ve faydalı şeyleri zevkli hale getirmek (Mankinsin ve Heniz, 2004). Bununla birlikte, konut sürekli olarak peyzajla dışarı doğru bağlantı kurarken, yapıyı dikkatli bir şekilde bölümlere ayıran ve aynı zamanda esneklik sunan bir düzen yoluyla iç mahremiyet en üst düzeye çıkarılır (Bradbury, 2009).

Konutta renkli camların kullanımı ise olgusal bir şeffaflık yaratmıştır. Camların yansımaları sınırların dağılmasını ve mekânın daha geniş görünmesine yol açar.

Bağlamsal faktörler

Konut, geniş bir nehir yatağı olan Pasadena'nın Arroyo Seco'suna bakan çimenli bir tepeliğin üzerinde konumlanmıştır. Greene&Greene'de konutu bu doğal ortamı tamamlayacak şekilde "doğayla bütünleşme"yi hedeflemiştir. Buldukları bağlama uygun mevcut malzemeler tasarımlarına anlam kazandırmıştır. Bir uyku sundurması ve içeriden açık teraslara geçiş alanları, bahçe ve gölet ile birlikte tasarlanan konut Güney Kaliforniya iklimine çok uygun olacak şekilde kurgulanmıştır. Konutun tasarımı, çiçek ve ağaçların iç mekâna getirilmesiyle Gamble House'ın doğa ile ilişkisini yansıtmıştır. Binanın kendisi, tuğla ve sıva gibi insan yapımı malzemelerin ve de teras ve basamakların temelleri üzerinde bulunan granit nehir taşları gibi doğal malzemelerin bir karışımıyla elde edilen manzara ile iç içe görünmektedir (Mankinsin ve Heniz, 2004). Mimarlar, her odaya gelecek olan ışığın kalitesine bakmışlardır. Örneğin; hangi odaların hangi saatlerde gün ışığına sahip olduğu, her oda için en çok arzu edilen şeyin neler olduğu ve her bir iç mekânın hangi manzaralara baktığını belirlemiştir (Blakesley, 2006).

Greene&Greene stiline en önemli vurgusu, uçuyor imajı veren yatay kirişlerle başlamıştır. Ayrıca çıplak tuğla, kaya veya kaba beton temelleri, tuğla veya dokulu beton korkulukları ile tanımlanan teraslar, kirişlerden, kereste ve korkuluklardan gelen büyük miktarda ritmi olan ahşap taşıyıcı sistem, ahşap heykeli düşündüren doğramalar, kiremit, kaplama veya dokulu sıva dış duvarları, vitray ve kurşunlu camın kullanımı, ahşap ve alçı iç mekânlar ve kardeşler tarafından yaratılan mobilyaların konuta dahil edilmesi mimarların önemli unsurları haline gelmiştir (Mankinsin ve Heniz, 2004).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR						
<p>1900-1944 Dönemi</p> <p>Konut adı: Gamble House</p> <p>Mimar: Greene & Greene</p> <p>Yapım yılı: 1908</p> <p>Konum: Pasedana/ABD</p> <p>Mimari yaklaşım: Arts & Crafts</p>	<p>Programlar</p> <p>1. Arka giriş holü 2. Ön giriş holü 3. Mutfak 4. Veranda 5. Yemek odası 6. Kiler 7. Soğuk oda 8. Gömme dolap 9. Vestiyer 10. Misafir odası 11. Banyo 12. WC 13. Çalışma odası</p> <p>14. Yaşam alanı 15. Teras 16. Yatak odası 17. Uyku terası</p> <p>Zemin kat</p> <p>1. kat</p>	<p>KESİT/GÖRÜNÜŞ</p>	<p>METİN KODLAMA</p> <p>-asimetri -yatay mimari -doğayla bütünleşme -doğal renkler</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td>5</td> <td>gölet bahçe teras veranda iç mekan</td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	5	gölet bahçe teras veranda iç mekan
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR							
Mekanların katmanlaşması	5	gölet bahçe teras veranda iç mekan							
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ						
<p>MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)</p> <p>Vaziyet planı</p> <p>Zemin kat</p> <p>1. kat</p>	<p>MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)</p> <p>A-B-C</p> <p>1-2-15</p> <p>3-4-5-6-7</p> <p>8-9-10-11-12-13-14-16-17-18</p>	<p>-Kümelenmiş organizasyon -İşinsal organizasyon</p>	<p>a) Gamble House genel görünüş</p> <p>b) Gamble House giriş holü</p>						
<p>ÇEVRELEME (Ching, 2014)</p>		<p>Sınır öğeleri -Ağaçlar -Duvarlar -Teraslar -Gruplaşmış pencereler -Mobilyalar</p>	<p>c) Vitray cam kullanımı</p> <p>d) Yaşam alanına bakış</p>						
<p>İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)</p>		<p>□ İç mekan ■ Eşik mekan ■ Dış mekan</p>							
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME							
<p>ÖZEL-KAMUSAL MEKAN</p>		<p>■ Özel ■ Yarı-kamusal ■ Kamusal</p>	<p>e) Gamble House yemek odası</p> <p>f) Uyku terası</p>						
<p>İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI</p>		<p>■ İç mekan algısı ■ Dış mekan algısı ■ İç-dış ilişkisi</p>							
<p>TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)</p> <p>Görünüş</p> <p>Plan</p>		<p>-Transparan değil -Gruplaşmış pencereler -Olgusal şeffaflık</p>	<p>g) Gamble House bahçe</p> <p>h) Gamble House gölet</p>						
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME							
<p>KABUK</p>		<p>-Yatay mimari -Tuğla, taş, ahşap, vitray cam</p>							

Şekil 4.11. Gamble House Analizi

4.1.2. Schindler House (1922)

Mekânsal faktörler

Schindler House, Rudolph Schindler tarafından 1922 yılında Los Angeles'taki King Road'da tasarlanmıştır (Şekil 4.12). Konut, "King Road House" adıyla da bilinmektedir. Bu konut, Amerika'da tüm gelenekleri yıkarak yeni mimari ve tasarım ilkelerini ortaya atmıştır. Aynı zamanda, ilk gerçek modern konut niteliği taşımaktadır. Konut, Clyde ve Marian Chace ve Rudolph ve Pauline Schindler için tasarlanan iki aile evidir. Schindler için temel fikir, "herkese kendi odasını vermek" olmuştur. Her iki çift tarafından paylaşılan ortak bir mutfak vardır. Bununla birlikte, konut Schindler'in yerinde inşaat yöntemleriyle beton, cam, ahşap gibi malzemeleri kullandığı büyük bir deney niteliği taşımıştır. Mimari stili, Wright'ın Prairie evlerinden, Avrupa'nın De Stijl hareketinden ve Kübizm'den, Uluslararası Tarz'dan ve Schindler'in Adolf Loos'tan öğrendiği modernist etkilerden referanslar göstermiştir. Konut temelinde, ortak bir şömine etrafından dağılan tek katlı bir plan olarak tasarlanmıştır. Her birey için, mobilyaların düzenine göre işlevlere ayrılmış, kendi özel alanını vermiştir. Ancak, dört kullanıcının da bir araya geleceği "sosyal etkileşim ve doğa ile bağlantı kurduğu" mekânlar da kurgulanmıştır. Dolayısıyla konut, hem mahremiyetin sağlandığı hem sosyal etkileşimlerin güçlendiği bir organizasyon sunmuştur. Konut, özel stüdyolar, dört yetişkinin (Clyde, Marian, Rudolph ve Pauline) her biri için bir stüdyo, bir misafir alanı, bir ortak mutfak/yardımcı odası ve uyumak için iki açık çatı terasından oluşmaktadır. İki açık veranda, konut için ortak alanlar olarak hizmet etmiştir. Her avlu bir çift içindir (Bradbury, 2009).

Schindler önerisini bitişik çok işlevli mekânlar arasındaki mekânsal sürekliliğe dayandırmıştır ve bu da iç-dış bağlantısı kurmalarını sağlamıştır. Mekânlar, küçük ayrı kutular olmak yerine, doğayla bütünleşen organik bir birimin parçası olacak şekilde eklemlenmiştir. Ayrıca mekânsal birimler veya çalışma odaları, kalın beton duvarlarla dışarıya kapatılmış ve daha hafif, geçirgen elemanlarla iç avlulara açılmıştır. Schindler, benimsenen çözümü şöyle ifade eder: "Odaların şekli, teraslarla ve değişen çatı seviyeleriyle ilişkileri, iç mekân ve bahçe arasında tamamen yeni bir mekânsal iç içe geçme yaratır" (Schindler, 1932:20-21).

Bilişsel faktörler

Rudolph Schindler, o zamanların geleneksel yaşam biçimini sorgulamıştır. Geçmişteki konutlarda görülen alışılmış mekânların gerekliliği ve bir evin ne olduğu ve nasıl çalışması gerektiği fikrini ele ale alarak konut tasarlamıştır. Dolayısıyla konutu farklı bir şekilde yeniden değerlendirerek tarihin en ikonik modern mimari

parçalarından birine ulaşmıştır. Mimar, tasarımını, iç mekânların uzantısı işlevi gören dış mekân yaşam alanlarını sınırlayan L biçimli yapılar üzerine kurmuştur. Konutun formu bahçeyi birkaç özel mekâna ayırmıştır. Yeşil alan sınırları kullanarak ve bahçeleri entegre ederek, sadece dışarıdan erişimi sınırlamakla kalmaz bu alanların mahremiyetini de pekiştirmektedir. Sonuç olarak, kamusal alan ile Schindler House arasında doğrudan bir bağlantı yoktur. Spesifik olarak, Schindler, belirli işlevlere sahip odaların içindeki odalar yerine bitişik çok işlevli alanlar arasında süreklilik yaratmıştır. Odalar dışı kapalıdır ve geniş açıklıklı duvarlarla avlulara açılmaktadır. Bu sayede kamusal alanla doğrudan ilişki kurmaktan kaçınır ve odaları, peyzaj düzenlemesi yapılan teras ve bahçelerle yakından ilişkilendirir.

Schindler, her odanın arkası için beton bir duvara ve sürgülü kapılarla donatılmış geniş bir açıklığı olan bir bahçe cephesine sahip bir plan önermektedir. Bu şekilde, ilkel teknik olarak kullanılan geleneksel küçük pencerenin yerini, içerisiyle dışarıyı arasındaki sınırları kaldıran büyük cam duvarlar almıştır (Schindler, 1932). Schindler, avluların özelleştirilmesine katkıda bulunan arazi seviyesinden daha düşük bir seviyede bahçeler tasarlar ve bu bahçe bir peyzaj işlevine sahiptir. Teraslara bakan yatak odalarından görülen manzaraya arka plan görevi görürler. Aynı zamanda, Schindler'e göre, ışık tüm alana nüfuz etmek için yapılmalıdır ve geleneksel bir küçük pencere tarafından üretilen bir nokta olarak kalmamalıdır. Cam duvarların yanında, tavan seviyeleri arasında evin her yerinde bulunan ve aydınlatmayı arttıran asma pencereleri tasarlar. Schindler'in "tam çatının altında bir soğutma havası akımı sağlamak" istediğini ifade eder (Schindler, 1932). Böylece, kullanıcılar için yeni bir iç-dış bağlantısı oluşturur.

Schindler ayrıca iç ve dış arasında bir ara mekân olarak yarı açık bir sundurma sunmuştur. Sundurma bazen evin ek bir kapalı odası haline gelmiş ve bazı mobilyalar iç ve dış mekân arasındaki bağlantıyı güçlendirmek için tasarlanmıştır. Sundurmanın kendisi sadece iki mekân arasında bir eşik oluşturmuştur. Cam duvar ve kapıların şeffaf sınırı da, bahçe ve yaşam alanı arasındaki eşliği tanımlamıştır. Burada duvarlar, iç ve dış arasında fiziksel bir sınır olmamasını vurgulamıştır.

Bağlamsal faktörler


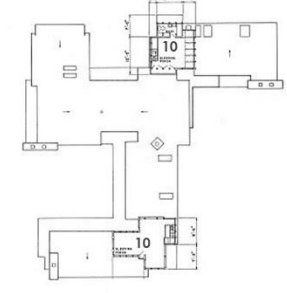
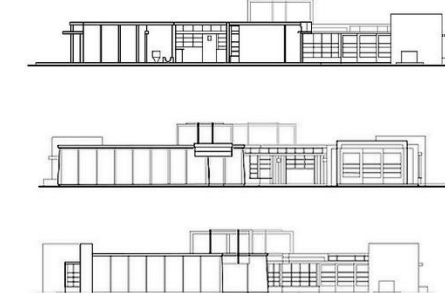

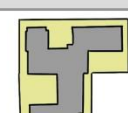
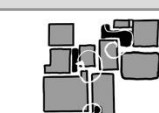



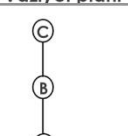
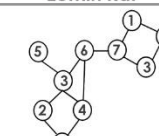
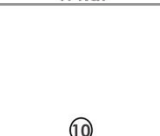

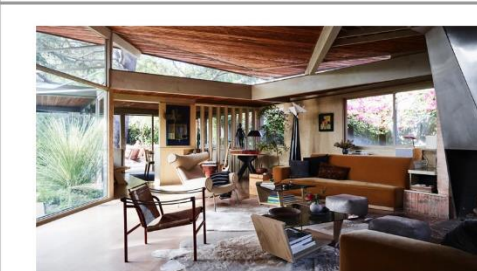
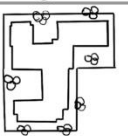

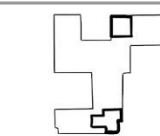


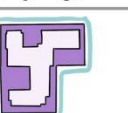




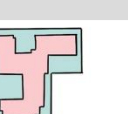
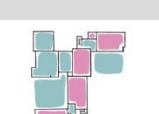
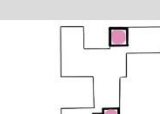
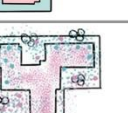

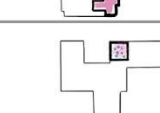
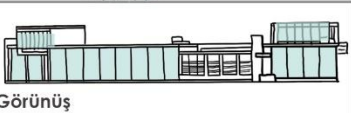





Konut, modern heybetli görünen yapının aksine, hacminin sadeliği çevresiyle uyum içindedir ve Los Angeles şehrinin gürültüsünden zarif bir barınak yaratmıştır. Ev sık ağaçlık bir koruda yer almaktadır. Schindler, tasarımlarının her biri üzerindeki etkilerini ciddiye alarak arazinin özelliklerini sistemli bir şekilde ele almıştır. Sonuç olarak tasarımı, Güney Kaliforniya'nın bağlamsal ve doğal mirasına yanıt vermiştir. Başka

bir deyişle, moderniteye dayanan ve Kaliforniya açık hava yaşamının sembolüne dayanan yeni bir konut anlamına gelmiştir (Bradbury, 2009).

Formlarda iç ve dış mekânlar iç içe geçmiştir. İç mekânlar birbirine akarak çeşitli yön görünümleri sağlamıştır. Dış cephede, çevredeki manzaraları karşılayan ve dış mekânla etkileşime giren basit ve doğrusal alan formları iç içe geçmiştir. Buna göre, genellikle net bir ana cepheye sahip olmadığı için binanın nerede başladığını veya bittiğini ayırt etmek genellikle zor olmuştur. Niyeti, konutların belirli bir alanda çeşitli deneyimlere izin vermesidir. Aralarındaki ilişki, biçim ve mekân arasında bir dinamik oluşturarak, içeride ve dışarıda bir ritm yaratır. Bu denge, katı formu nötralize eder ve yok eder, yerin yerel özelliklerini yumuşatır (Smith, 1987).

Schindler, sokağı şehirdeki bir oda olarak gördüğü gibi, dış mekânı da bir oda olarak ele alır. Sonuç olarak, iç ve dış mekân sürekli hale gelmiştir. Süslemesiz sade şeffaf pencere malzemelerinin kullanılmasıyla dış mekân, iç mekâna yansıtılabilmektedir.

Değişken seviyelerdeki oda yükseklikleri ve çatılar, iç mekânların ortam gün ışığıyla aydınlatılması için doğal ışıklara yol açar. Daha da önemlisi, ince seviye değişiklikleri çeşitli mekânsal diziler sunar ve tekrarlayan bir kimlik formu oluşumunu ortadan kaldırır. Çeşitli seviyeler ve sürekli değişen mekânsal yönelimler nedeniyle, her mekân farklı bir manzaraya yönlendirilir (Leatherbarrow, 1993).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR		KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR		
1900-1944 Dönemi Konut adı: Schindler House Mimar: Rudolph Schindler Yapım yılı: 1922 Konum: Batı Hollywood/ ABD Mimari yaklaşım: De Stijl, Uuslararası Üslup, Kübizm	 <p>Zemin kat</p>	 <p>1. kat</p>		METİN KODLAMA -sosyal etkileşim -mahremiyet -iç ve dış bütünlüğü -ışık KATMAN ÇEŞİDİ Programların katmanlaşması KATMAN SAYISI 2 KATMANLAR 		
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ			
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Kümelenmiş organizasyon	 <p>a) Schindler House genel görünüş</p>	 <p>b) Ortak şömineden mekanlara dağılım</p>
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)				-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar	 <p>c) Schindler House'un avlusu</p>	 <p>d) Schindler House'un stüdyosu</p>
ÇEVRELEME (Ching, 2014)				Sınır öğeleri -Ağaçlar -Hareketli cam duvarlar	 <p>e) Avlu ile ilişki</p>	 <p>f) Schindler House'un mutfağı</p>
İÇ-DİŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)				<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	 <p>g) Schindler House cam duvarları</p>	 <p>h) Schindler House uyku terası</p>
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME				
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN				<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal		
İÇ-DİŞ MEKAN ALGISI				<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi		
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)	 <p>Görünüş</p>	 <p>Plan</p>		-Yarı transparan -Yatay pencere/ Cam duvar -Olguşal şeffaflık		
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME				
KABUK				-Betón, cam, ahşap -Düz çatı		

Şekil 4.12. Schindler House Analizi

4.1.3. Schröder House (1925)

Mekânsal faktörler

Rietveld Schröder House, 1925 yılında Gerrit Rietveld tarafından yapılmıştır (Şekil 4.13). Konutta parçalanma ilkesi, 1920'lerde De Stijl hareketi ve Rus yapılandırmacılığı tarafından mekânsal süreklilik arayışına uygun olarak parçalanmış yüzeylerin kompozisyonunun temel yöntemi olarak geliştirilmiştir. Bu konutta duvarlar, çatılar ve balkonların tümü basit bir geometrik forma indirgenmiştir (Şekil 4.13.a). Bu parçalı levhaların bileşimi, binanın mekânsal yapısını biçimlendirir ve her şey içerisi ile dışarı arasında bir süreklilik oluşturur (Frampton, 1992). Mekânlar çok sayıda pencereden gelen doğal ışıkla aydınlanmaktadır. Doğayı içeride karşılamak için açılan birçok pencere sayesinde iç-dış sınırları bulanıklaşmaktadır. Rietveld'in ideal konutu ferah, sade ve işlevseldir. Bu fikri gerçekleştirmek amacıyla, mimar birinci katı sürgülü duvarlarla esnek bir kurguda tasarlamıştır. Böylece konut kullanıcılarına mekânı üç ayrı odaya bölebileme imkânı tanımış ve herkese mahremiyet hakkı sağlanmıştır (Şekil 4.13.c). İç mekân, hem hareketli duvarlara hem de sabit mobilya parçalarına sahip olarak renkleri kullanma ilkesini korumaktadır. Dolayısıyla, "iç ve dış mekân arasında algılanamaz bir geçiş" vardır (Bradbury, 2009). Özel alanlar birinci katta düzenlenirken, yarı-kamusal alanların çoğu ikinci katta yer almaktadır.

Rietveld çizimleri ile bir konutun mekânsal unsurları arasında geliştirilebilecek soyut kavramsal ilişkileri ön plana çıkarmaktadır. Bununla birlikte, seçilen mimari elemanlar ile konutun hem üst hem de alt katlarındaki iç mekân mobilyaları arasındaki ilişkileri özetlemek ve tasvir etmek için aksonometrik teknikleri kullanmıştır. Yaygın olarak tel çerçeveli aksonometrik olarak adlandırılan bu teknik, öğeler üzerinde "X-Ray" görüntüsü ortaya çıkarma fikrini ortaya koyar ve tek bir görünümde ortografik planları, kesitleri ve yükseklikleri paralel projeksiyonda çizer (Şekil 4.13.e). (Şekil 4.13.f) ise bu çerçeveli çizimin ikinci bir gösterim şeklidir. Kırmızı, mavi, sarı, siyah, beyaz ve gri renkler mobilya ve mimari unsurları ifade etmektedir. Bu gösterimi orijinalinden farklı kılan özellik, üst katın yüzeyinin görünür kılınarak, üst kata ve dış cepheye odaklanmasıdır (Luscombe, 2017).

Konut sarmal merdivenden oluşan merkezi bir çekirdeğe sahiptir. Bu merdiven binanın her iki katını birbirine bağlamakta olup diğer tüm yaşam alanları evin bu merkezi alanı etrafında planlanmıştır. Plan organizasyonu açık plandır ve hiyerarşi yoktur.

Bilişsel faktörler

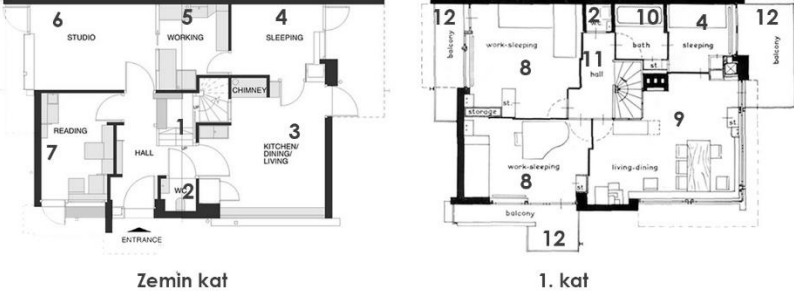




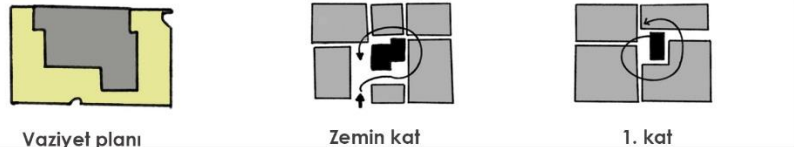

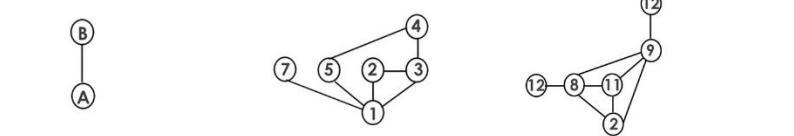

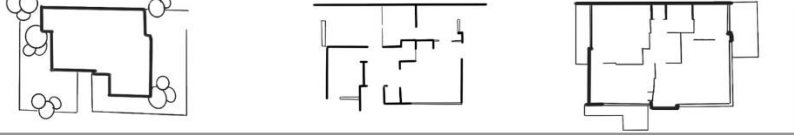

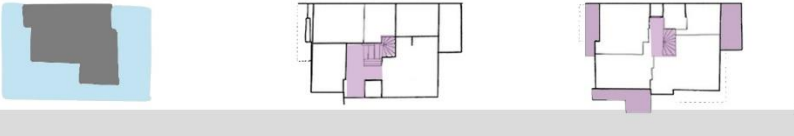


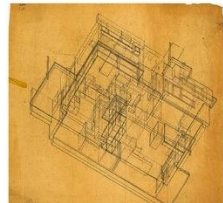
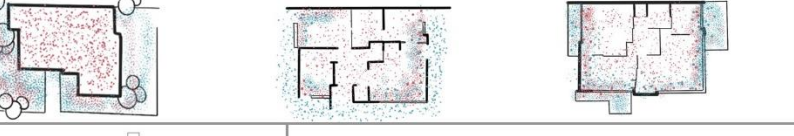

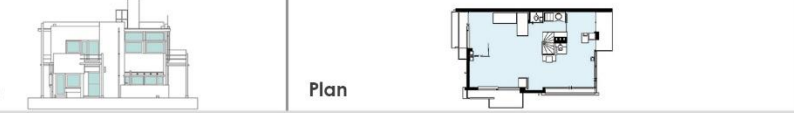
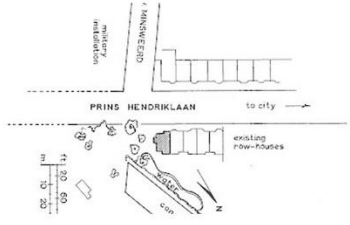


Konutun kullanıcısı olan, Bayan Truus Schröder-Schröder'in, modern ve bağımsız bir kadının mekânların nasıl olmasını istediğine dair net bir görüşü olduğundan konutun tasarımı ve planı üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur (Zijl, 2010:61). Schröder, ebeveyn ve çocuk etkileşimine olanak sağlayan ve aynı zamanda günlük yaşamın özel ve odaklanmış görevlerini yerine getiren açık ve ferah bir plan arzusuna sahip olmuştur (Friedman, 2006:74). Diğer bir gereklilik ise, açık atmosferi geliştirmek ve mekânlara doğal ışık getirmek için her odanın dış mekânla bir bağlantısına ihtiyaç duyması olmuştur. (Sveiven, 2010). Modern yaşamın bu açık, mantıklı ve kişisel algıları, Rietveld'in bunları gerçeğe dönüştürmesine yardımcı olmuştur. Binanın günlük aktivitelere ve zamanla insanların işlevsel değişikliklerine uyum sağlama yeteneği, Rietveld'in özgürlük ve seçim fikriyle doğrudan bağlantılıdır. Mekânsal esnekliğin bu özelliği sayesinde kullanıcılar günlük yaşamın görevlerine odaklanır ve faaliyet göstermeleri gereken ortam ve koşulların farkına varırlar. Böylece ev, belirli şekillerde kullanılmasına izin vermiş olup bu yolları kullanıcıya sunmuştur. Kullanıcı, bir bölmeyi hareket ettirirken, alanı evin sağladığı şekillerde aktif olarak algılar. Bu, günlük yaşamın değerlerinin, zamanla insanların ihtiyaçlarına cevap veren, akılda daha derin bir anlamla tasarlanan mimariye önemli ölçüde bağlı olduğuna dair modern bir farkındalık yaratmıştır (Friedman, 2006). Başka bir deyişle, Schröder'in bir aile evi özlemi, özellikle günlük işler için bir çevreyi manipüle etme ve değiştirme yeteneği ile modern mimari algıda bir değişikliğe işaret etmiş ve bunların çalışması gereken ortamlar ve koşullar hakkında farkındalığı artırmıştır. Truus Schröder'in aile ideali, Rietveld'in mekânsal yapısında şekillere, iç içe geçmiş bağımsız parçalardan oluşan bir çerçeveden biçimlenen bir konutu oluşturur.

Konut, tüm yapıya etki eden ve birkaç yüzeyle sınırlandırılmış bir alan gibi çalışır. Zemin seviyesinde hareket ederken, Mondrian'ın resimlerinden birinin üç boyutlu bir çevirisinden geçiyormuş izlenimi veren unsurlarla karşılaşılır. Ancak yapı ne kadar soyut görünse de pratik bir değer de içermektedir. "Hareketli duvarlar, gömme aksesuarlar, masalar ve sandalyeler" gibi unsurlar, geleneksel burjuva ailesinin hiyerarşisi ve geleneklerinden kökten kopan yeni bir yaşam tarzına uygun, hareketli bir yaşam ortamı yaratmak için bir araya gelmiştir. İç ve dış mekân bütünlüğü, manzara ile ilişki kurmayı amaçlayan pencere kenarlarında yoğun olarak hissedilmektedir.

Bağlamsal faktörler

Rietveld-Schröder House, Hollanda'nın Utrecht şehrinde yer almaktadır. Bu, Truus Schröder'in hem "şehrin hareketliliğine hem de kırsalın huzuruna" erişmek istediği için özellikle sevdiği olay örgüsünün bir parçası olmuştur. Başlangıçta, Rietveld ve Schröder binayı güneydoğu cephesindeki köşe penceresinin 1924'te var olan kırsal alana bakacak şekilde tasarlamıştır (Şekil 4.13.d). (Şekil 4.13.g), evin ve çevredeki binaların konumunu 1924'te olduğu gibi göstermektedir (Brown, 1958:37). Sonraki yıllarda bu kırsal alan şimdi Rietveld'in başlangıçta Schröder ve çocukların eğlenmesi için planladığı manzaraların çoğunu kapsayan Waterlinieweg otoyoluyla geliştirilmiştir. Bu otoyolun tasarımı, Rietveld'in doğayla bağlantılı olma etkisini yok ettiği için, evin tasarımı üzerinde büyük etkiler yaratmıştır.

Konut, hem biçim hem de orantı ve malzeme olarak çevresiyle zıttır ve çevresindeki tuğla evlerin büyüklüğü, beton, çelik ve camdan yapılmış bu evin hafifliğini ve şeffaflığını vurgulamaktadır (Şekil 4.13.h). Yapının karakteristik özellikleri, iç ve dış arasındaki akışkan çizgiler, yatay ve dikey çizgiler ile beyaz, gri ve siyah renklerin yanı sıra tüm ana renklerin kullanımı ile modernin simgesi olmasıdır. Çizgiler ve düzlemler gibi birincil öğelerle inşa edilen yapı, binanın kübik hacmini kırmıştır (Brown, 1958).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR							
<p>1900-1944 Dönemi</p> <p>Konu adı:Schröder House</p> <p>Mimar:Gerrit Rietveld</p> <p>Yapım yılı:1925</p> <p>Konum:Utrecht/ Hollanda</p> <p>Mimari yaklaşım:De Stijl, Kübizm</p>	<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Giriş holü 2.WC 3.Mutfak+Yemek odası+Yaşam alanı 4.Yatak odası 5.Çalışma alanı 6.Stüdyo 7.Okuma alanı 8.Çalışma+Yatak odası 9.Yaşam alanı+Yemek odası 10.Banyo 11.Hol 12.Balkon 		<p>METİN KODLAMA</p> <p>-soyutlama -geometri -iç-dış bütünlüğü -parçalanma</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Programların katmanlaşması</td> <td rowspan="2">3</td> <td rowspan="2">  </td> </tr> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Programların katmanlaşması	3		Mekanların katmanlaşması
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR								
Programların katmanlaşması	3									
Mekanların katmanlaşması										
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ							
<p>MEKANSAL ORGANİZASYON</p> <p>(Ching, 2014)</p>		-Merkezi organizasyon	 <p>a) Schröder House genel görünüş</p>							
<p>MEKANSAL İLİŞKİLER</p> <p>(Ching, 2014)</p>		-Mekan içinde mekan -İç içe geçen mekanlar	 <p>b) Ana renk kullanımı</p>							
<p>ÇEVRELEME</p> <p>(Ching, 2014)</p>		Sınır öğeleri -Ağaçlar -Hareketli duvar -Mobilyalar	 <p>c) Hareketli duvarlar</p>							
<p>İÇ-DİŞ MEKAN HİYERARŞİSİ</p> <p>(Boettger, 2014)</p>		<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	 <p>d) Köşe penceresi</p>							
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME								
<p>ÖZEL-KAMUSAL MEKAN</p>		<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal	 <p>e) Tel çerçeveli aksonometrik perspektif Rietveld Schröder Arşivi, Centraal Museum, Env.004 A 059</p>							
<p>İÇ-DİŞ MEKAN ALGISI</p>		<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi	 <p>f) Renklendirilmiş perspektif çizim Rietveld Schröder Arşivi, Centraal Museum, Env.004 A 104.</p>							
<p>TRANSPARANLIK</p> <p>(Rowe ve Slutzky, 1997)</p>	<p>Görünüş</p> 	-Yarı transparan -Köşe penceresi ve Tepe aydınlatması -Olgusal şeffaflık	 <p>g) Schröder House'un lokasyonu</p>							
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME								
<p>KABUK</p>		-Çizgiler -Düzlemler -Ana renkler -Beton/cam	 <p>h) Konutun çevredeki binalarla ilişkisi</p>							

Şekil 4.13. Schröder House Analizi

4.1.4. Villa Savoye (1929-31)

Mekânsal faktörler

Villa Savoye, 1931 yılında pürist hareketin bir parçası olarak inşa edilmiş, insanın aklını ve teknolojinin getirdiği yeniliği yüceltmenin bir yolu olarak sanat ve mimariyi makine gibi göstermiştir (Şekil 4.14). Konutun cephesi yeşil bir kaideye sahip olup beyaz göstermiştir ve çok az süslemeye sahiptir. Bu durum gözlemcinin binayı bireysel özelliklere odaklanmak yerine bir bütün olarak görmesini sağlamaktadır. Le Corbusier'e göre; "planın işleyişi içeriden dışarıya doğru olur; dış içerinin bir sonucudur" (Corbusier'den akt. Venturi, 1966:131). Bu anlayış Corbusier'in Pierre Chenal ile birlikte yönettiği *L'Architecture d'aujourd'hui* (Günümüzde Mimari, 1929) filminde de göze çarpmaktadır. Filmde kadın figürü evin içinden çatı bahçesine geçmektedir. Bu durum dış mekânı iç mekân gibi göstermiştir (Colomina, 1996) (Şekil 4.14.d).

Le Corbusier'in düzen, ritim ve orantı ihtiyacından dolayı matematiksel oranlar ve formüller plan ve kesitte öne çıkmıştır. Zemin kat servis bölümü, üst kat ise ana daire olarak düşünülmüştür. Konutta kamusal ve özel, hizmet ve ana yaşam alanını ayıran bir organizasyon vardır. Sadece bir garaj ve hizmetli odaları olduğu için zemin katta ana mekân yoktur. Düz çatı, çatıda başka bir işlevsel alan yaratarak daha erişilebilir, yaşanabilir ve bir oyun alanı olarak kullanılabilir hale getirilmesi amaçlanmıştır. Villa, merkezi rampa ile içeride devam eden ana eksenini gösteren merkezi sütun ile kısmen simetriktir. Sadece girişteki kıvrımlı duvarlar, merdivenler ve çatı bu simetri duygusunu bozmuştur. Plan, gündüz işlev gören odalar ile gece işlev gören odalar arasında bir ayırım yapılmasını da önermektedir. Salon, mutfak ve kiler kuzeybatı cephesinde, yatak odaları ise kuzeydoğu ve güneydoğu cephesinde yer almaktadır. Oturma odasının cam duvarı, iç ve dış arasındaki bütünleşmeyi belirgin hale getirmiştir. Avludaki camsız pencereler ve çatısız duvarların iç mekânlarla bağlantı kurması gibi, iç/dış mekân arasında bir iç içe geçiş yaratır. Teras, bir tür açık hava oturma odasıdır. Solaryum, hem kavisli hem de düz yüksek duvarlarla rüzgârlardan korunmaktadır (Bradbury, 2009; Jones, 2014).

Planın keskin açıları ile iç mekanların dinamizmi arasındaki kontrast yaratılmıştır. Rampa, girişten salona doğru kıvrılarak, dışarıdaki çatı terasına sorunsuz bir şekilde akan resmi bir iç mekândır. Corbusier, terasa duvarsız bir oda gibi davranmış ve peyzaj ile mimariyi tam olarak bütünleştirme arzusunu yansıtmıştır. İç ve dış mekânlar arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak doğa, mimari mekâna nüfuz etmiştir. Pencereler, çatı bahçeleri ve pilotlar aracılığıyla mimari alan, doğayı izlemek için bir çerçeve işlevi

görür ve çatı bahçeleri ve pilotlar, dış doğa ile etkileşime girmek için gerçek alanlar yaratır. Mimari gezinti yolu ve iç ve dış mekânın üst üste bindirilmesi yoluyla, dış mekân benzeri iç mekânlar yaratılabilir. Ancak, dış mekân ve doğanın aynı anlamda görülmesinde bir sınırlama vardır ve doğa yalnızca manzara olarak soyutlanır. Ayrıca doğa ile ilişki, etkileşimden ziyade çoğunlukla izleme yoluyla sağlanır (Bradbury, 2009; Jones, 2014).

Mimar, herhangi bir mimari alana uygulanabilecek evrensel bir sistem olarak gördüğü Mimarının Beş Noktasını Villa Savoye'da uygulamıştır. Sistem, binayı yerden yükseltmek ve altında dolaşmasına izin vermek için pilotileri; doğayı iç mekâna taşımak için çatı teraslarını; iç mekânın istendiği gibi dağıtılmasına izin veren serbest bir plan; düz yüzeyi biçimsel deneyler için kullanılacak serbest bir cephe ve ışığı geçiren ama aynı zamanda duvarın düzlemselliğini güçlendiren yatay pencereler içerir. Mekânsal seviye değişiklikleriyle Villa'dan uzaklaştırılan doğayı yeniden kucaklamak için öncelikle uzun yatay pencerelerin kullanılması yoluyla içeriden dışarıya bakış sağlamıştır. Konutun fotoğraflarında net bir şekilde görülen pencereler, iç-dış mekân arasındaki ilişkilere dair fikir vermektedir (Colomina, 1996). Ayrıca Corbusier, yatay pencerelerin dikey pencerelere oranla daha fazla aydınlatma sağladığı ve dolayısıyla iç ve dış ilişkisini güçlendirdiğini eskizleriyle tanımlamıştır (Şekil 4.14.f). Aynı zamanda modern dönemin belirleyici unsuru olan ve iç-dış ilişkisini bütünleştiren serbest plan anlayışını da eskizlerle temsil etmektedir. Le Corbusier'in dört kompozisyon tipine ilişkin diyagramında ise, her binanın içinde bağımsız, tek başına bağlam olmadan kendi kendine yeten bir dış mekânın varlığı gösterilmiştir. Gösterilen tüm temsil şekillerinde yeni bir mekân fikrinin olduğu açıkça ifade edilmektedir.

Bilişsel faktörler

Villa Savoye, Le Corbusier'in ideallerinin ve metodolojisinin bir simgesi haline gelmiştir. Başka bir ifadeyle, Le Corbusier'in mekânın nasıl düzenlenmesi ve deneyimlenmesi gerektiğine dair fikirlerine odaklanmıştır. Aynı zamanda, Le Corbusier ve Madame Savoye, temiz hava ve güneş ışığının sağlığa faydalarına inanmışlar ve dışarıda geçirilen boş zamanları modern bir yaşam tarzının bir işareti olarak görmüşlerdir. Villa Savoye'un iç ve dış mekânları bütünleştirmesi, ailenin mümkün olan en verimli şekilde dışarıda vakit geçirmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, ev, bir anlamda, makine çağında eğlenceyi en üst düzeye çıkarmak için tasarlanmış bir makine görevi görmüştür (Jones, 2014).

Villa Savoye, duyuşsal deneyimler üretmek için bir mekân sağlamıştır. Rampa ve merdivenlerin yukarı doğru tırmanmasıyla yataylığı vurgulayan dokular, malzemeler, renkler ve yöntemler kullanarak ziyaretçiyi mekâna çeken bir atmosfer yaratmayı amaçlamıştır. Hareketlilikte, Le Corbusier'in Villa Savoye tasarımında öne çıkmıştır. Mimar, ziyaretçinin binayla görsel, dinamik ve zihinsel olarak etkileşime girdiğı etkileşimli bir deneyim yaratmaya çalışmıştır ve bu yolculuğa "gezinti mimarisi" adı verilmiştir (Şekil 4.14.e).

Gezinti yolu, alt kottan çatı terasına kadar katlar arasında uzanan rampada başlar ve aynı zamanda rampayı tamamlayan sarmal merdivende de tekrarlanır. Bu gezinti yolu, yapı boyunca yükselirken çeşitli deneyimler üreten bir dizi izleme anı yaratır. Bu önceden belirlenmiş yönlendirme, mekânı deneyimleyenlerin onu "sonsuz bir mekân" içinde deneyimlemelerine olanak tanır (Banham, 1975). Görülen sonsuz mekân, binanın yapısı ve geometrisi tarafından sınırlandırılır ve tanımlanır. Le Corbusier, iç mekânın bu sonsuz mekâna doğru akmasına izin veren dışa bakışlara izin verir. Le Corbusier rampayı dahil etmiştir çünkü "...kişi bir merdiveni çıkmaktan tamamen farklı bir his olan bir rampa aracılığıyla belli belirsiz yükselir" (Baltanás, 2005:63). Bu rampa, dinamik olduğu ve evin doğal yataylığına önemli bir karşıtlık oluşturduğu için önemli bir unsurdur. Rampa ayrıca yapı boyunca bir an hissi sağlar; bu, modern mimari için hayati hale gelen, gözlemci için önemli bir ilişkidir (Banham, 1975). Pilotiler mevcutken, iç mekâna hakim olmazlar ve bunun yerine, " odanın ortasında ya da duvarın hemen dışında garip bir şekilde yükselen sütunlar görünümde parıldayarak, binaya ilgi katmak için bir yöntem sunarlar" (Banham, 1975:51). Renkler ise Corbusier'in tercih ettiğı görsel etkileşim yöntemlerinden bir diğere dir. Corbusier, gözün bakışlarını odanın derinliklerine çekmek için parlak renkler kullanır.

Bağlamsal faktörler

Poissy'de bulunan Villa Savoye, kalabalık şehirden bir kaçış sunmuştur. Konut, etrafı yüksek ağaçlarla çevrilidir ve caddeden çok doğaya daha yakın duran ve etrafına geniş bir yeşil alan bırakan bu arazilerden birinde konumlanır. Konuta, yandan gelen eski bir yoldan yaklaşılr ve ulaşana kadar tüm manzara gizlenmiştir. Araziye girdikten sonra, konut, pilotiler tarafından desteklenen ormanlık bir arka planın üzerinde yüzüyor gibi görünmüştür, çünkü alt seviye de yüzen bir hacim algısını vurgulamak için yeşile boyanmıştır. Konutun bir diğer yönü, 1929 otomobillerinin dönüş yarıçapına uyacak şekilde oluşturulmuş alt kattaki kavisli cam cephedir. Ana odaların bulunduğu 1. kat, çevredeki peyzajla sürekli görsel bağlantı sağlamaktadır. Gezinti yolu ise, Paris'e bakan çerçevesel ve yüksek bir bakış açısı sağlar. Ev, açıkta duran saf simetrik

bir nesne gibi görünür ve manzaraya müdahale etmez. Ancak manzarayı kullanıcılar için evin bir parçası haline getirmiştir. Çatı bahçesi bu amacı gerçekleştiren en belirgin unsurlardır, bunun yanında pencereler ve camlar da manzarayı yansıtabilir (Bradbury, 2009; Jones, 2014). Sınırsız büyük bir arazideki konumu, Le Corbusier'e tam bir yaratıcı özgürlük sağlamıştır. Tasarladığı yüzer kutu, hem işlevsel ev hem de modernist heykel, form ve işlevi zarif bir şekilde birleştirmiştir. Küpün saf geometrisi Villa Savoye'da baskındır. Konutun yüzeyi dekorasyon ve süsleme içermediğinden binanın saf geometrik formunu ortaya çıkarır.



YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR						
<p>1900-1944 Dönemi</p> <p>Konu adı: Villa Savoye</p> <p>Mimar: Le Corbusier</p> <p>Yapım yılı: 1929-31</p> <p>Konum: Poissy/Fransa</p> <p>Mimari yaklaşım: Uluslararası Üslup</p>	<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Çamaşırhane 2.Banyo 3.Yatak odası 4.Anfite 5.WC 6.Garaj 7.Teras 8.Çatı terası 9.Mutfak 10.Kiler 11.Yaşam alanı 12.Hol 13.Çatı bahçesi 		<p>METİN KODLAMA</p> <p>-makine -saf -deneyim -iç-dış bütünlüğü</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td>2</td> <td> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <p>İç mekan</p> <p>Dış mekan</p> </div> </td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <p>İç mekan</p> <p>Dış mekan</p> </div>
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR							
Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <p>İç mekan</p> <p>Dış mekan</p> </div>							
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ						
<p>MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)</p>	-Gridal organizasyon	<p>a) Villa Savoye genel görünüş</p>	<p>b) Çatı bahçesi</p>						
<p>MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)</p>	-Bitişik mekanlar	<p>c) Çatı terası</p>	<p>d) "Günümüz Mimari" filminden kare (Colomina, 1996)</p>						
<p>ÇEVRELEME (Ching, 2014)</p>	<p>Sınır öğeleri</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ağaçlar -Pilotiler -Duvarlar -Yatay pencere 		<p>f) Corbusier'in yatay/dikey pencere karşılaştırması (Colomina, 1996:131)</p>						
<p>İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)</p>	<p>□ İç mekan</p> <p>■ Eşik mekan</p> <p>■ Dış mekan</p>	<p>e) Gezinti mimarisi</p>	<p>h) Corbusier'in Villa Savoye eskizi 1929, Fondation Le Corbusier/ADAGP, FLC 33493, Paris</p>						
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME							
<p>ÖZEL-KAMUSAL MEKAN</p>	<p>■ Özel</p> <p>■ Yarı-kamusal</p> <p>■ Kamusal</p>								
<p>İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI</p>	<p>■ İç mekan algısı</p> <p>■ Dış mekan algısı</p> <p>■ İç-dış ilişkisi</p>								
<p>TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)</p> <p>Görünüş</p> <p>Plan</p>	<p>-Yarı transparan</p> <p>-Yatay pencere</p> <p>-Olgusal şeffaflık</p>	<p>g) Villa Savoye zemin kat</p>							
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME							
<p>KABUK</p>	<p>-Saf</p> <p>-Yüzer kutu</p> <p>-Beton/cam</p>								

Şekil 4.14. Villa Savoye

4.1.5. Villa Mairea (1939)

Mekânsal faktörler

Villa Mairea, 1938-1939 yılları arasında Alvar Aalto tarafından Gullichsen ailesi için inşa edilmiştir (Şekil 4.15). Konut, Aalto'nun tüm özel konut tasarımlarının en karmaşık ve ayrıntılı olanıdır. Villa Mairea, konut ve doğa arasında bütünleşen bir ilişki yaratmıştır. Bu uyum, Aalto'nun, doğa ve konutun bir denge içinde bir arada var olduğu stratejilerin keşfine ve analizine yönlendiren müdahalelerin sonucu oluşmuştur. Aalto için konut, mimari konseptlerini inceleyebildiği ve sonraki kariyeri için çeşitli olasılıkları araştırabileceği bir deneysel laboratuvar sağlamıştır. Aynı zamanda, Villa Mairea, genellikle modern mimari tarihindeki en iyi konutlarından biri olarak bahsedilir (Weston, 1999; Bradbury, 2009). Bu sadece ideal bir konut olmasından dolayı değil, aynı zamanda gelenek ile modernizm arasında aracılık yaptığından ve ilk makine çağından sonra, henüz olgunlaşmamış bir rasyonalizme tepki gösterdiği ve hatta modernizm ötesini öngördüğü için olduğu düşünülmüştür.

Aalto'nun konutta uyguladığı kolaj teknikleri, standart modernist pratiğin dikte ettiği tek biçimliliğe meydan okuyan mekanın eklemlenmesiyle sonuçlanır. Aalto, bu teknikle “yapısal dürüstlük, malzemelerin uygunluğu, iç ve dış arasındaki uyum ve süslemeden vazgeçilmesi gibi modern mimarinin ilkelerini” sorgulamaktadır (Nerdinger, 1999:17). Standart modernist pratiğin değişimini benimsemesine rağmen, biçim ve mekânda özgürlük bulması, “mekânın merkezden uzaklaştırılması... [ve] yeni, hiyerarşik olmayan kompozisyonlar eklemlenmesi” ile sonuçlanır (Weston, 1999:75).

Konutta, mekânsal düzenlemeler çeşitlilik gösterir. Böylece, bu çeşitlilik dinamik hareketin sağlanmasıyla daha da vurgulanmıştır. Düzenli bir ızgaradan oluşmasına rağmen, mekândaki fiziksel hareketi ve homojen bir deneyimi reddetmiştir. Dikdörtgen ızgara içinde, düzenli alanı kesintiye uğratan çok sayıda bükülme, çarpıklık ve eğrisel şekil bulunmuştur. Dolayısıyla, ortaya çıkan hareket hiyerarşik değildir. Bu sebeple, mekânın organizasyonunu dikte eden tam bir merkez ya da merkez noktasının olmaması nedeniyle belirgin bir düzen veya sıra yoktur. Fakat yemek alanı ve yaşam alanı mekânların düzeninde etkilidir. Zemin kat, basit birinci kat düzenine göre karmaşık bir plan olarak okunmuştur. Zemin katta, ilginç bir şekilde, modern mimaride ortak olan sürekli mekânlar veya birbirine akan mekânlar göstermeyen daha kamusal alanlar var. Birinci kat daha fazla özel mekân içerir ve bunlar birbirinden ayrılmış ve kontrollüdür. Genel düzeni de okumak ve anlamak kolaydır. Yapı L şeklindedir ve form, avlunun kısmen çevrenemesine izin verir. Sonuç olarak dış mekân iç mekâna

ve iç mekân dış mekâna doğru genişledikçe arazi ve konut arasında bir şeffaflık ilişkisi oluşur (Bradbury, 2009).

Ana merdiven evin iç kısmında büyük önem taşımaktadır. Avluya ve kuzeye bakan ormana doğru geniş bir görsel açıklığın yanında, konutun merkezinde yer almaktadır. Merdivenin sütunları ve dikey elemanları, manzara ile bir diyalog kurar, burada dış cephenin evin içine tanıtıldığı fikrinin güçlendirildiği görülür. Merdiven, Aalto'nun bu alanda hangi atmosferi yeniden oluşturmak istediğini açıkça belirttiği ilk eskizlerle de şekillenmiştir (Şekil 4.15.g). Tüm bunlar, villayı çevreleyen Fin ormanına açık bir göndermede bulunarak bu bölgenin doğal karakterini vurgulamaktadır.

Plan çözümünün öne çıkan özelliklerinden biri, ailenin günlük kullanımları için tek bir geniş oturma odasıdır. Bu oda hareketli duvarlarla istendiğinde bölünebilir. İlk amaç, müşterilerin sanat koleksiyonu için ek bir galeri ile ayrı bir konut inşa etmektir. Fakat daha sonra ayrı bir sanat galerisi fikrinden vazgeçilmiştir. Serbestçe gruplanabilen bölmelere sahip kesintisiz oda, hem sanatın hem günlük hayatın birbiri içinde çözümlendiği tek bir mimari bütün oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Hareketli bölmeler aynı zamanda sanat eserleri için dolap görevi görür. Buradaki amaç, sanat ve ev arasındaki karşılıklı ilişki oluşturmaktır. Villa Mairea'nın içi ve dışı arasındaki ana eşiklerden biri evin girişidir. Eve erişim, çeşitli eğimlere sahip birkaç kolon tarafından desteklenen düzensiz şekilli kapalı bir sundurma ile sağlanır. Bu alanda, doğadan bir element kullanılarak konuta geçiş sağlanır. Bu unsur, ormanla diyaloga giren ve doğal bir alan yaratan, ağaçların altında bile olma hissi uyandırmıştır. Gölge altındaki mekân, sanki ormandaki bir kulübe veya ilkel bir barınakmış gibi, doğanın içine aldığı, manzarayı çerçeveyeleyen ve dairesel bir çatı penceresi ile aydınlatılan bir giriş holüne doğru hareket eden bir oda görevi görür. Birinci katta, üstte ve çiçek odasına bir merdivenle bağlanan stüdyo, çift yüksekliği ve doğal ışığın girmesiyle üretilen etki ile karakterize edilen geniş bir alana sahiptir. Kuzeye bakan büyük pencere ve tavandaki bir tavan penceresi, manzaraya açılan bir alan yaratarak, bu yönelimin dağınık ışığın girmesine izin vererek çok güçlü ve tek bir eşik oluşturur. Zemin katta yer alan yemek odası, doğal ışığın içeri girmesini sağlayan yatay bir pencere ile avlunun bir tarafına açılmaktadır. Bu açıklığın yönü batıdır, bu nedenle öğleden sonra güneş koruması için elemanlara ihtiyaç duyar. Bu anlamda, doğrudan radyasyonu filtreleyen ve gerektiğinde belirli zamanlarda daha fazla mahremiyet sağlayan perdeler bulunmaktadır. Öte yandan, pencere kenarı pervazına yerleştirilen iç bitki örtüsünün dahil edilmesi de aynı işlevi sağlamaktadır. Ayrıca, pencereye doğru katlanan çatı detayı, dışarıdaki alanı daha da vurgulamaktadır. Son olarak, pencerenin yanında yer alan ve tuğla duvara inşa edilen şömine, bu alanı rahat bir

atmosfer ve manzaraya açılan bir eşikle yapılandırmaya yardımcı olmuştur. Müzik odası ise, güney-doğu ve güney-batı yönüne sahip olduğu için evde en fazla güneş ışığını alan mekândır. Odanın köşesi, manzaranın en büyük manzaralarından birine sahip büyük bir yatay pencere ile açılmaktadır. Eşik, cepheyi oluşturan bir dizi katmana sahiptir. İçeriden, ilk filtre olarak kayar bir perde ve mahremiyet unsuru bulunur. Ayrıca, bu alan da, çeşitli bitkileri yerleştirmek için pencere boyunca bir mobilya parçası, iç bitki örtüsü ile karakterizedir. Tropikal kökenli bu bitki örtüsü, büyük ağaçların güneşin radyasyonunu filtrelediği ve engellediği ormanın alt kısmında gölgede büyüdüğü için az ışığa ihtiyaç duymasıyla karakterize edilir. Bu tür bitki örtüsü, sabit sıcaklıklara ihtiyaç duydukları için iç mekânlarda çok iyi çalışır (Weston, 1999).

Bilişsel faktörler

Villanın tekrarlanan "L" şekli, çekirdeğinde Fin evinin yaşam yeri olan yemek odasını içine alır; bu mekân diğer mekânlarla aktivite ve ana bağlantı noktası olarak hareket eder. Bu merkezden çıkan bağlantılar aracılığıyla Villa, mekâna, kullanıcının ritüeline ve hayata köklü bir bağlantı gösterir, ancak aynı zamanda Aalto, yapısal sütun ızgarasının bozulması yoluyla mekânı merkezden uzaklaştırır (Herdeg, 1983).

Aalto, modern düzeni bozmuş, aynı zamanda yapısal netliğe etkili bir şekilde meydan okumuştur ve sonuç olarak, "yapısal ve yapısal olmayan öğeler arasındaki ayrımların gerçekten gizlenmese bile bulanıklaştığı genel ritmik gelişme" meydana getirir (Weston, 1999:71). Bu, kişinin mekânsal deneyimini bulanıklaştırırken, villayı çevreleyen ormanla olan bağlantıyı ifade eder ve tasarımın ortaya koyduğu insan-doğa ilişkisini geliştirir. Alvar Aalto, hümanist yaklaşımları benimsediğinden tam olarak modernist olarak sınıflandırılmaz, hatta "modernizm'in gizli rakibi" olarak vurgulanır (Nerdinger, 1999). Başka bir ifadeyle, mimar, işlev ve soyutlamaya çok fazla odaklanır ve temel insani deneyim olan bir pratiği benimser. Dolayısıyla, Aalto'nun Villa Mairea'sının göstermekte en başarılı olduğu şey, modernist mekân anlayışının hegemonyasındaki bu yarıktır: Her düz çizginin içinde bükülme potansiyeli vardır. Başka bir deyişle, her katıda sıvı vardır (Weston, 1999).

Villa Mairea, samimiyeti ve sıcaklığı artırırken dokunma hissini uyandırmak için yüzey dokuları ve detayları kullanır. Bu deneyim, her bir bireysel alan için bir hafıza oluşturur. Mimari, görsel deneyimi, bina ile birey arasında diyalog yaratan duyuşsal bir gerçekçiliğe taşır. Konut, kereste, beton, tuğla, camı bir araya getirir. Aalto, malzeme kullanımının yanı sıra, çarpık çakışmaları ve düzensizlikleri de bünyesinde barındırır. Konutta, üst kat daha özeldir çünkü esas olarak aile üyeleri içindir ve tüm yatak

odalarına sahiptir. Ebeveynin yatak odası ve metresinin güney kanadındaki odası geniş bir terası paylaşmış ancak stüdyo tarafından ayrılmışlardır. Dolaşım açısından Villa Mairea oldukça çeşitli ve düzenlidir. Villa Mairea'nın dolaşımı, malzemelerin değişimi ve seviyelerdeki ince değişimi ile şekillenmiştir. Başlangıç noktası, kaba taş döşenmiş bir giriştir ve iç mekânda ilerledikçe malzeme kiremit ve keresteye dönüşür. Binadan çıkıp yeşil sundurmaya girdikten sonra malzeme tekrar kaba taş dönmektedir. Bu aynı zamanda bir tür malzeme dolaşımı olarak ifade edilebilir. Çünkü doğadan binaya ve sonra tekrar doğaya bir döngüyü temsil eder. Dikey dolaşımı için açık alandan özel alana geçişi konu almaktadır. Kolonlar ise konutun en önemli özelliklerinden biridir ve hepsi konutun alanı ve kullanımı ile yakından ilgilidir. Kolonların konumunu vurgulayarak, girişin, sundurmanın ve ana yaşam alanının sütunlarla ilişkili olduğunu görülmektedir. Merdivenin etrafındaki kolonlar ise evin kullanımlarından birini oluşturmuştur ve geleneksel bir çevreleme yerine açık bir mekân oluştururlar. Kolonlar açık ve kontrolsüz bir alan duygusu yarattığı ve aynı zamanda doğa ile insan arasındaki yakın ilişkiyi vurguladığı için, özgürlük ve hümanizm fikri tamamen ortaya çıkar. Aynı zamanda bireye "olgusal bir şeffaflık" duygusu verir (Bradbury, 2009) (Şekil 4.15.e).

Bağlamsal faktörler

Villa Mairea, 1938-1939 yılları arasında Finlandiya'nın batı tarafında Noormarkku'da inşa edilmiştir. Bu, Gullichsen ailesi için özel bir tatil evi olması gerektiği için Villa'nın işlevini yerine getiren nispeten izole bir konumdur. Konut, çam ormanı ve bol yeşilliklerle çevrili bir tepenin üzerinde konumlanmıştır. Konut, bağlamına yanıt veren ve bağlamı mimarının bir parçası haline getiren bir yapıya sahiptir (Bradbury, 2009). Villa Mairea'nın dışarıyla iç içe geçmesi çok daha fazla yatay bir ifade içerir ve bunun nedeni konutun topoğrafyası ile ilişkilidir. Villa Mairea hafifçe yükselen bir tepenin tepesinde yer alsa da, evin stantlarının asıl yeri nispeten düzdür. Planın biçimi, hem içeriye hem de dışarıya ait olan kısmi bir avlu oluşturarak dışarıyı davet eder. Avlu evin girişinden daha yüksek bir kotta, doğal, geçirgen bir zemine sahip yatay bir mekân olarak planlanmıştır. Böylece, batıya açılan avlu, villanın yeni peyzajın doğal bir parçası haline gelir, dış cephe çevre ile diyaloga girmektedir. Aynı zamanda, arazinin nesnel koşullarının öznel peyzaj değerlerinin yararına değiştirildiği arazi dönüşüm yeteneği geliştirilir. Kenneth Frampton, Villa Mairea'nın ana binalarını, "sauna havuzunun düzensiz çevresine" yan yana yerleştirilmiş "jeolojik olarak çizgili kütle" olarak tanımlar (Frampton, 1980:199). Villa Mairea'da ikili karşıtlıklar bulunur: Küresel ve yerel; erkek ve kadın; doğal ve yapay; açık ve kapalı; iç ve dış. Bu nedenle form, bu ikili kavramlar arasındaki ilişki haline gelir.

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR						
<p>1900-1944 Dönemi</p> <p>Konut adı: Villa Mairea</p> <p>Mimar: Alvar Aalto</p> <p>Yapım yılı: 1939</p> <p>Konum: Noormarkku/ Finlandiya</p> <p>Mimari yaklaşım: Organik Mimari</p>	<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ana giriş 2. Giriş holü 3. WC 4. Vestiyer 5. Kütüphane 6. Müzik odası 7. Kiş bahçesi 8. Yaşam alanı 9. Yemek alanı 10. Ofis 11. Mutfak 12. Hizmetli odası 13. Sauna 14. Giyinme odası 15. Havuz 16. Misafir odası 17. Çocuk oyun alanı 18. Hol 19. Stüdyo 20. Yatak odası 21. Teras <p>Zemin kat</p> <p>1. kat</p>		<p>METİN KODLAMA</p> <ul style="list-style-type: none"> -iç ve dış sürekliliği -farklı formlar -malzemelerin dönüşümü -doğayla bütünleşme -bükülme -çarpıklık -eğrisellik <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td>4</td> <td> <div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Teras</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Avlu</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Havuz</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">İç mekan</div> </div> </td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	4	<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Teras</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Avlu</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Havuz</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">İç mekan</div> </div>
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR							
Mekanların katmanlaşması	4	<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Teras</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Avlu</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Havuz</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">İç mekan</div> </div>							
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ						
<p>MEKANSAL ORGANİZASYON</p> <p>(Ching, 2014)</p>	<p>Vaziyet planı</p> <p>Zemin kat</p> <p>1. kat</p>	<ul style="list-style-type: none"> -İşinsal organizasyon -Merkezi organizasyon 	<p>a) Villa Mairea genel görünüşü</p>						
<p>MEKANSAL İLİŞKİLER</p> <p>(Ching, 2014)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar -İç içe geçmiş mekanlar -Bitişik mekanlar 	<p>b) Villa Mairea pencereleri</p>						
<p>ÇEVRELEME</p> <p>(Ching, 2014)</p>		<ul style="list-style-type: none"> Sınır öğeleri -Ağaçlar -Kolonlar -Hareketli duvarlar -İç mekan bitkileri 	<p>c) Villa Mairea girişi</p>						
<p>İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ</p> <p>(Boettger, 2014)</p>		<ul style="list-style-type: none"> □ İç mekan ■ Eşik mekan ■ Dış mekan 	<p>d) Villa Mairea yaşam alanı</p>						
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME							
<p>ÖZEL-KAMUSAL MEKAN</p>		<ul style="list-style-type: none"> ■ Özel ■ Yarı-kamusal ■ Kamusal 	<p>e) Villa Mairea'nın kolonları</p>						
<p>İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI</p>		<ul style="list-style-type: none"> ■ İç mekan algısı ■ Dış mekan algısı ■ İç-dış ilişkisi 	<p>f) Villa Mairea'nın avlusu</p>						
<p>TRANSPARANLIK</p> <p>(Rowe ve Slutzky, 1997)</p>	<p>Görünüş</p> <p>Plan</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Yarı transparan -Gruplaşmış pencereler -Yatay pencereler -Olgusal şeffaflık 	<p>g) Alvar Aalto'nun merdiven eskizi</p>						
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME							
<p>KABUK</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Kereste, beton, tuğla, cam -L form -Zif formlar 	<p>h) Zif formların kullanımı</p>						

Şekil 4.15. Villa Mairea Analizi

4.1.6. Fallingwater House (1939)

Mekânsal faktörler

Fallingwater House, Edgar Kaufmann için mimar Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanan kır evidir (Şekil 4.16). Frank L. Wright, 1939'da inşa edilen konut ile insan-doğa ve mimari arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirip "organik mimarlık" prensiplerini ortaya koymuştur. Wright'ın organik mimarlık ile anlatmak istediği, "kendi varlığı ile uyum içinde içten dışa doğru gelişendir" (Göker ve Wilson, 2001). Viktorya döneminde tasarlanan daha önceki tarzlardan farklı olarak açık bir plana geçişi de bu bina tarafından önemli bir şekilde örneklendirilmiştir. Mimari tarihçiler Fallingwater'ı tanımlarken genellikle iki söylemde bulunurlar: Bunların ilki, Wright'ın yerel yapıtları arasında benzersiz ve bağımsız bir konut olmasıdır. İkinci yorum ise, binanın formunun doğal ortamının görsel bir yansıması olduğudur (Maddex, 1998; Laseau ve Tice, 1998).

Mimarın kullandığı iç içe geçme yaklaşımında iç ve dışa anlam getirmek için mimari ve çevresel unsurlar birlikte kullanılmıştır ve odaların tümünü doğal çevre ile ilişkilendirmiştir. Örneğin, doğal ortamın özelliklerini iç mekâna yansıtmak, içeride kaldığımız sürece dışarıdan haberdar olmamızı sağlamakla beraber, dışarıya getirilen iç mekân elemanları ise, içten dışa güvenlik, konfor ve kültürü davet etme amacı taşır. İç içe geçme, bir alanın diğerinde kendisini savunmasına izin verir, böylece iç ve dış arasında başka bir bağlantı kurar. Fallingwater House'da oturma odasının şöminesinin önündeki kaya taşı, doğayı içeri getirmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Ortaya çıkan görüntü, kişinin doğanın "ilkel kuvveti" ile güvenli ve korunan bir şekilde yaşadığı hissini uyandırır. Konutun doğu ana girişindeki yatay taş yığma duvar, ziyaretçileri girişe doğru yönlendirmek için dışarıyla iç içe geçmektedir. Yapıda içerinin dışa yansıdığı durum olarak ise, teraslarından söz edilebilir (Seamon ve Assefa, 2007). Wright mekân ve malzemelerin sürekliliği ile de iç ve dış arasında bağlantı kurmuştur. Fallingwater House'un sahip olduğu yeşil bir dış mekân ile evin içinin dışarıya bakmasını istemiştir. Odaların tavanları da gözü dışarıya bakacak şekilde yönlendirmek için alçak yapılmıştır. Evin içine bir dizi mekân yerleştirerek, onları kendi tasarım mobilyalarıyla canlandırmış, kullanıcıya ve misafirlere dışarıdaki doğal dünyanın yansımalarını hissettirmek istemiştir (Toker, 2005). Bununla birlikte, dış görünüş, parlak ışık ve sınırsız mekânsal ölçeğin vurgulanmasıyla en üst düzeye çıkarılır. İçerideki sıkıştırma ve gerilimden genişleyen ve gevşeyen alana kadar yolcunun bakış dizisi, doğayla bütünleşme deneyimini destekleyen dinamik bir hareketliliğe sahiptir. Fallingwater'ın diğer özelliklerinden biri de, birincil yaşam alanını oluşturan ana seviyesinde, birleşik bir ana mekânın çevresini katlama, girintileme ve

yansıtma yoluyla oldukça zengin bir mekânsal ilişkiler dizisinin yaratılmasıdır. Levine (1996), esnek, açık planın, merkezi atriyum benzeri bir mekân etrafında serbest bir şekilde organize edildiğini belirtmiştir. Çeşitli işlevler, bu açık çekirdeğin etrafında dönen ve örtüşen ve bazen ondan çıkma yapan mekân ceplerine bölünmüştür.

Pencereler, çatı pencereleri ve kapılar, iç ve dış mekânları birbirine bağlayarak evi doğal alanıyla ilişkilendiren kilit unsurlardır. İç mekânlardan teraslara açılan geniş kapılar, sakinlerin iç mekânlardan dış mekânlara hareketini kolaylaştırır, bu da "evdeki hemen hemen her odanın dışarıda devam ettiği, özgürce doğaya ulaştığı" hissini uyandıran bir etkidir (Kaufmann, 1986:116). Dışa açılan kapılar genellikle camdır ve ince çelik çerçevelerle çerçevelenmiştir. Bununla birlikte, camın herhangi bir geleneksel pencere çerçevesi olmadan doğrudan taş işçiliğinde bir niş içine yerleştirildiği bazı özel çerçevesiz pencereler vardır, bu camlı alanlar "orada hiç pencere olmadığı yanılsamasını yaratmıştır" (Fell, 2009:93). Özellikle dere boyunca uzanan güney cephede, pencere ve kapıların geniş cam şeritleri oluşturması iç-dış mekânın bütünleşmesi sağlar. Wright, Fallingwater'da geniş yatay camların yanı sıra etkileyici, uzun, dar ve dikey camlı köşe pencereleri de kullanmıştır. Ana yatak odasındaki bölüm de dahil olmak üzere bu köşe pencereleri, çerçevesiz köşeden dışarıya açılan açıklıklara sahiptir. Böylece, yeşil manzaranın daha da "geniş ve sınırsız" bir görünümünü sunar (Fell, 2009). Fallingwater'daki diğer açıklıklar arasında, oturma odası zemininden aşağıdaki dereye açılan camlı bir geçiş bulunmaktadır. Bu, suya doğrudan erişime izin vermiş ve aynı zamanda suya görsel ve işitsel bir bağlantı sağlar. Bu merdivene doğrudan bakıldığında, aşağıdaki suyun bir görünümü sağlanır ve hemen öndeki camdan bakıldığında, ağaç çizgisi de görülebilir, böylece "hem gökyüzü hem de su aynı anda eve getirilir" (Kaufmann, 1986:80).

Bilişsel faktörler

Kaufmann ailesi, doğada vakit geçirmek de dahil olmak üzere Wright ile birçok benzer görüşü paylaşmıştır (Cleary, 1999). Konutta hakim olan, bu insan/doğa bağlantısı fikri, sayısız mekan arasında bir geçiş kavramıdır. Bu iki ifade arasındaki bağlantının kurulması bireyin mekânsal algısını etkilemektedir. Bu diyalogun toplumda en sık gerçekleştiği yer, tasarlanmış alanlar aracılığıylaadır. Bireysel insan ve geniş manzara arasında kurulan deneyimsel ilişki veya bağlantı, birey ve toplum üzerinde derin etkilere sahiptir. Mekânsal algı ile ilgili olduğu için bu deneyimsel ilişki, Fallingwater House'da, mimari, binaları belirli bir mekâna bağlayan çok sayıda bağlantıdan yararlanarak sağlanmıştır. Konuttan uzak manzaralara kadar görüşler belirlenir ve

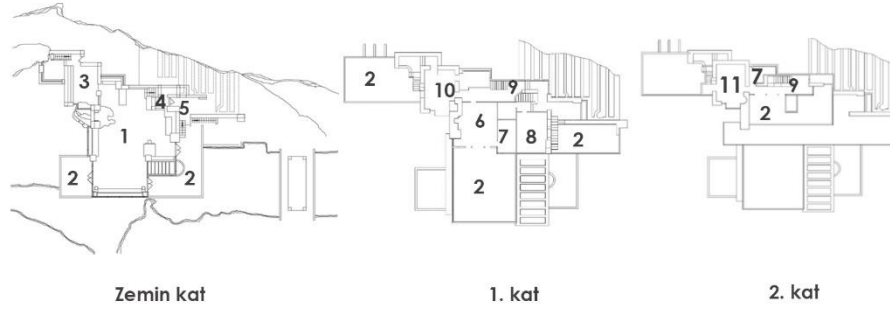
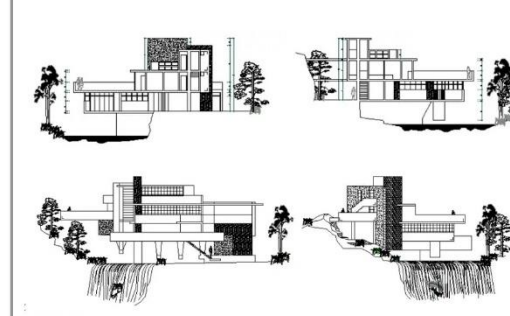
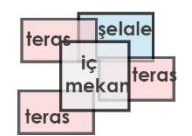
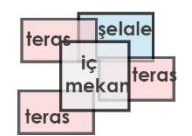
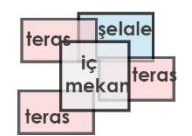
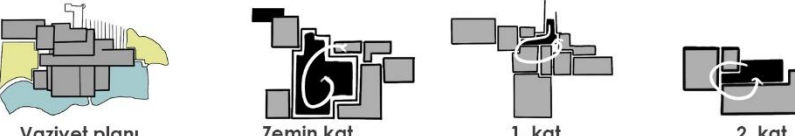


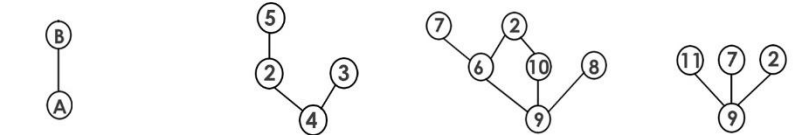
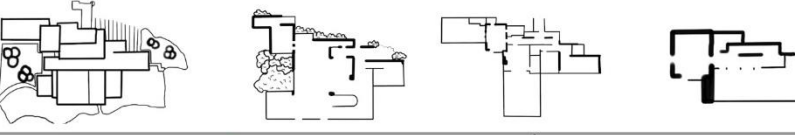


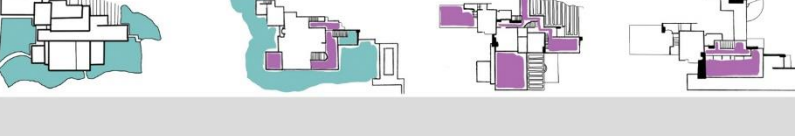
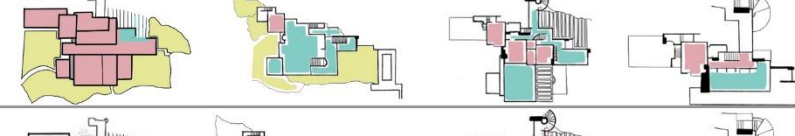

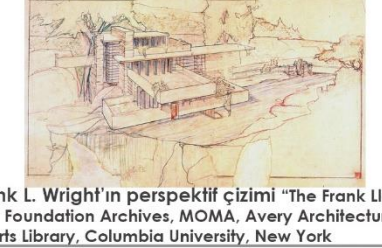

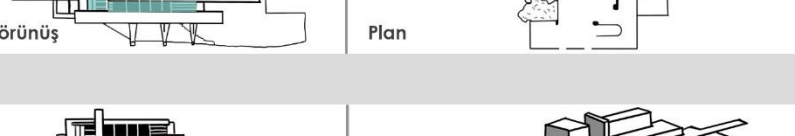



yaklaşma yolları tasarımı şekillendirir. Bu tür çabaların sonucunda, bu mekânları kullananların deneyimsel bir ilişki kurmaları ve kişi, yapı ve yakın çevre arasında bir bağlantı kurulmasıdır. Konutta duyu birliğinin yansıması da baskın olarak görülmektedir. Fallingwater yapısı bir şelalenin tepesinde yer almaktadır. Projenin başlangıcında, müşterilerin şelaleyi seyretmek istemesine rağmen Wright, şelalenin sadece seyretmek yerine yaşanması ve yaşanması gerektiği fikrini savunmuştur. Doğanın birliğinden ilham alarak onunla bütünleştirmeye çalışır. Bu bütünleşme, seyretmek için görsel bir görüntü olmaktan çok tüm duyuuları harekete geçirerek evi deneyimlemeyi sağlar. Konutta şelalenin sesi duyulabilir ve konutun formu ve konumu doğanın dokusunu hissettirmeye olanak sağlar (Bradbury, 2009).

Bağlamsal faktörler

Yapının formu ve işlevi tek bir fikir olarak düşünülmüş ve arazi yapısı ve binanın bağlamı birbirini tamamlayıcı olacak şekilde tasarlanmıştır. Fallingwater'ın hacmi, tekil bir kütle olmak yerine, formların bölümlere ayrılmış bir katmanlaşması olarak ifade edilir (Fell, 2009). Levine, Fallingwater'ı "yamacın karanlık derinliklerine iten ve çeken heykelsi unsurların etkileşimi" olarak tanımlar (Levine, 2000:50). Teraslar uzandıkça, doğadaki kayalar, bitkiler ve su şeklinde elementlerin içine girebileceği, içinden geçebileceği veya altından geçilebilen mağara benzeri kuytu ve nişler sağlar. Fallingwater bölgesi, içinden Bear Run deresinin aktığı Pensilvanya'nın sık ormanlık bir bölgesinin bir parçasıdır. Edgar Kaufmann, Wright'ın araziye geldiği gün "dağların ona en iyi repertuarını sunduğunu, güneş, yağmur ve dolunun bir arada olduğunu ve yerli orman güllerinin çiçek açtığını" (Kaufmann, 1983:69) ve o günkü havanın araziyi nasıl vurguladığını belirtmiştir. Ancak, Wright'a konut için düşündükleri yeri, Bear Run'ın biraz yukarısındaki tepede gösterdikten sonra, Kaufmann'lar ona derede yüzmeyi sevdiği özel yeri ve güneşlenmeyi sevdiği kayayı göstermişlerdir. Wright, "şelalelerin etrafındaki arazinin araştırılmasını ve büyük kayaların ve büyük ağaçların üzerine işaretlenmesini" istemiştir (Kaufmann, 1983:69). Beklenmedik bir hareketle Wright, evi doğrudan Bear Run'daki şelalenin üzerine, en sevdiği yüzme noktasına yerleştirmiştir. Wright, bir binanın bulunduğu yerle yakından ilişkili olduğu izlenimini yaratmak için çeşitli tekrar eden stratejiler kullanmış ve bunlar, binanın tasarımına yönelik yaklaşımların yanı sıra, peyzajın yorumlanması ve sıklıkla manipülasyonunu içermiştir (Moholy-Nagy, 1959). Fallingwater'ın doğal ortamını yansıttığı iddiasını destekleyen veya tekrarlayan çok sayıda literatüre rağmen, aynı fikirde olmayan birçok kuramcı ve tarihçi arasında devam eden bir tartışmaya yol açmıştır. Örneğin, Donald Hoffmann, Fallingwater'ı "ormandaki bir davetsiz misafir"

olarak suçlamıştır (Hoffmann, 1995:85) ve Smith, evin “kendisini çevresinden farklılaştırdığını ve kimliğini koruduğunu” öne sürer (Smith, 2000:25).



YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR							
1900-1944 Dönemi Konu adı: Fallingwater House Mimar: Frank L. Wright Yapım yılı: 1939 Konum: Mill Run/ABD Mimari yaklaşım: Organik Mimari	 <p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> Yaşam alanı Teras Mutfak Giriş holü Su ögesi Yatak odası WC Misafir odası Hol Giyinme odası Çalışma odası <p>Zemin kat 1. kat 2. kat</p>		METİN KODLAMA -iç-dış bütünlüğü -deneyim -duyusal -katmanlaşma -yatay mimari -doğayla bütünleşme							
			<table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td rowspan="2">3</td> <td rowspan="2">  </td> </tr> <tr> <td>Hacimlerin katmanlaşması</td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	3		Hacimlerin katmanlaşması
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR								
Mekanların katmanlaşması	3									
Hacimlerin katmanlaşması										
MEKANSAL FAKTÖRLER	DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ								
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	 <p>Vaziyet planı Zemin kat 1. kat 2. kat</p>	 <p>a) Fallingwater House genel görünüş</p>	 <p>b) Fallingwater House'un su ögesi</p>							
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)										
ÇEVRELEME (Ching, 2014)		 <p>c) Yaşam alanı</p>	 <p>d) Doğal öğelerin kullanımı</p>							
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)										
BİLİŞSEL FAKTÖRLER	DEĞERLENDİRME									
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN		 <p>e)Teras</p>	 <p>f) Frank L. Wright'ın perspektif çizimi "The Frank Lloyd Wright Foundation Archives, MOMA, Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York</p>							
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI										
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)	 <p>Görünüş Plan</p>	 <p>g) Pencereler</p>	 <p>h) Fallingwater House'un merdivenleri</p>							
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER	DEĞERLENDİRME									
KABUK										

Şekil 4.16. Fallingwater House Analizi

4.2. 1945-1969 Dönemi Konutları İncelemesi

Tezin bu bölümünde 1945-1969 dönemi konutları analiz edilmiştir. Bu dönem konutları, 20. yüzyılın ikinci yarısı mimarlık yaklaşımlarını içermektedir.

4.2.1. Eames House (1949)

Mekânsal faktörler

Eames House, 1949 senesinde Charles&Ray Eames tarafından tasarlanmış ve Case Study House programının bir parçası olmuştur (Şekil 4.17). Bu program John Entenza yayıncısı veya Arts and Architecture dergisi tarafından yürütülmüştür. Aynı zamanda, bu programın parçası olan konutlar insanın modern dünyadaki yaşamını ifade etmek için tasarlanmış olup savaş sonrası yeni malzeme ve tekniklerle inşa edilmişlerdir (Bradbury, 2009).

Konutun programı, yaşam ve çalışma alanı olarak işlev görecektir şekilde iki hacimde tasarlanmıştır. Bu hacimler bir avlu ile birbirine bağlanmıştır. Eames'ler kişisel ve iş hayatını bir araya getirmek istedikleri için belli bir hiyerarşi sağlanmamıştır. Bu nedenle yaşam alanı ve stüdyo aynı önemde ele alınmıştır. Yaşam alanı ise iki kata bölünmüştür: Zemin katta mutfak ve oturma odası, birinci katta yatak odaları bulunur. Çalışma alanı veya stüdyo yapısı da depolama için kullanılan diğer bir kat ile ayrılır. Evin doğu cephesindeki ana giriş, yaşam alanındadır. Girişin solunda ve evin güney ucunda iki kat yükseklikte bir oturma odası alanı bulunur. Ana girişin sağında ise yemek odası, mutfak ve mutfağın arkasında da yardımcı odası bulunmaktadır. İçerideki sarmal merdivenler, kullanıcıları gidecekleri yere kadar yönlendirir. Hem içerideki hem de dışarıdaki ışık, içeriğin dışarıya doğru uzanmasına izin vererek, içeri ve dışarı arasında serbest akışa izin verir. İkinci katta, balkonlu yatak odası, iki giyinme odası ve banyolar vardır. Konutun kuzey kısmı ve mutfak orta avluya açılmaktadır. Cam panelli iç mekânlar, her bileşenin en dış kısımlarını kaplar. Bu da değişen pozitif ve negatif mekânlar yaratır. Üst kattaki banyolar ve yatak odaları gibi daha küçük iç bölmeler, mahremiyetten ödün vermeden ışık sağlayan iyi yerleştirilmiş cam panellere sahiptir. Evin tasarımı mekân, ışık ve esnekliği yansıtır. Üst kattaki yatak odalarında esneklik sağlayan sürgülü bölücüler bulunur. Konut, iç ve dış mekânı bütünleştirir, çevredeki manzaraya uyum sağlar. Evin çevresinde bahçecilik ve doğada dinlenmek için çok sayıda dış mekân bulunur (Bradbury, 2009).

Yaşam alanı-stüdyo olmanın yanı sıra tasarımında estetik işlevler de konutun önemli bir parçasıdır. Eames'ler, izole renkli parçalarla siyah çerçeveli bir ızgara içeren binaların cephesinde görüldüğü gibi Piet Mondrian'ın sanat eserinden etkilenmiştir.

Bilişsel faktörler

Doğa ve ev arasındaki etkileşim, etrafındaki doğal dünyayı kırmanın bir aracı olarak ya da onun içinden bakılması gereken bir mercek olarak sunulmuştur. Çeşitli malzemelerin kullanımı ile iç ve dışın bütünleşmesine izin verilen doğayı koruma arzusu olduğu okunmaktadır. Yaşam alanı ve stüdyo olarak ikiye ayrılan avlu, iç ve dış mekânı birbirine bağlayan bir etki yaratmıştır.

Özel ve kamusal alanların katı bir ayrımı yoktur. Mahremiyet alanları yarı açıktır, böylece odalardakiler kendi evlerinde mahremiyete sahip olurlar. Farklı yüksekliklerdeki mekânlar arasındaki ritim, kamusal ve özel alanlar yaratmıştır. Avlu ile hala iç içe geçen iki kutunun birbirinden ayrılması dışında büyük bir ayırım yoktur. Yaşam alanının yer aldığı yapıda, mutfak ve yemek alanları birinci katta yer alırken, ikinci katta daha fazla özel alan bulunur. Böylece, iki kat yüksekliğindeki yaşam alanıyla iletişim sağlanır. Benzer şekilde, Eames House'un stüdyo kısmı da açık bir plana sahiptir. Yerleşim alanı gibi, stüdyo da üst katı iki kat yüksekliğinde bir alana bakan iki kata bölünmüştür.

Ev içinde ahşap ve cam kullanımı ev içinde sıcak, şeffaflık, hafiflik ve rahat bir his sağlar. Camın şeffaflıkları, içeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye net bir görünüm sağlayarak, içeride ve dışarıda bir süreklilik olmasını sağlar. Dışarıdaki ağaçlar içerideki insanlar için gölge ve mahremiyet sağlar. Başka bir ifadeyle, konut, çevresindeki doğayla rekabet etmek yerine onu tamamlar. Sürgülü bölmeler ve sisli cam paneller, evin açık olmasına ve aynı zamanda mahremiyetle esnek olmasına izin verir. Çelik kirişler evin içi ve dışı arasında bir bütünlük izlenimi vermiştir. Kanatlı pencerelerin ve duvar panellerinin konumu ve boyutu, günün farklı saatlerinde güneş ışığını yakalamak ve iç mekânda ilginç ışık ve gölge desenleri oluşturmak için tasarlanmıştır (Steele, 1999).

Bağlamsal faktörler

Eames House, Pacific Palisades'te inşa edilmiştir. Parselin kuzey tarafı ormanlık bir kayalığa kadar eğimlidir ve ortada çimenli bir çayır vardır. Okaliptüs ağaçları, bir kişiyi gideceği yere yönlendirmek için doğrusal bir yol sağlar. Arazideki binaların yerleşimi de konutun ışığa erişiminde çok önemli bir rol oynamıştır. Konut neredeyse hiçbir zaman gün ışığından mahrum bırakılmaz ve gün boyunca iki katmanlı konutun bazı kısımlarında doğrudan güneş ışığını alır. Her yapı düz çatılıdır, çelik ve cam gibi prefabrik, kolay imal edilen malzemeler kullanılmıştır. Cephe, yaşam alanı için sekiz adet bölmeden ve stüdyo için beş bölmeden oluşan, değiştirilebilen farklı boyut ve renkli ekler içeren siyah boyalı bir ızgaradır (Bradbury, 2009).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR									
1945-1969 Dönemi Konut adı: Eames House Mimar: Charles&Ray Eames Yapım yılı: 1949 Konum: Kaliforniya/ABD Mimari yaklaşım: Yüzyıl ortası Modern&De Stijl	<p>Zemin kat</p> <p>1. kat</p>	<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> Yaşam alanı Yemek alanı Mutfak Hizmet odası Avlu Karanlık oda Stüdyo Depo Yatak odası Hol Banyo/WC 	<p>METİN KODLAMA</p> <p>-iç ve dış bütünlüğü -ışık</p> <p>-şeffaflık</p> <p>-hafiflik</p> <p>-esneklik</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Programların katmanlaşması</td> <td>3</td> <td>Yaşam alanı Avlu Stüdyo</td> </tr> <tr> <td>Hacimlerin katmanlaşması</td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Programların katmanlaşması	3	Yaşam alanı Avlu Stüdyo	Hacimlerin katmanlaşması		
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR										
Programların katmanlaşması	3	Yaşam alanı Avlu Stüdyo										
Hacimlerin katmanlaşması												
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ									
MEKANSAL ORGANİZASYON <small>(Ching, 2014)</small>	<p>Vaziyet planı</p> <p>Zemin kat</p> <p>1. kat</p>	-Merkezi organizasyon	<p>a) Eames House'un genel görünüşü</p> <p>b) Renkli cam paneller</p>									
MEKANSAL İLİŞKİLER <small>(Ching, 2014)</small>		-Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar -İç içe geçen mekanlar	<p>c) Avlu</p> <p>d) Yaşam alanı</p>									
ÇEVRELEME <small>(Ching, 2014)</small>		Sınır öğeleri -Ağaçlar -Cam duvarlar -Hareketli bölmeler	<p>c) Avlu</p> <p>d) Yaşam alanı</p>									
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ <small>(Boettger, 2014)</small>		<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	<p>c) Avlu</p> <p>d) Yaşam alanı</p>									
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME										
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN		<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal	<p>c) Avlu</p> <p>d) Yaşam alanı</p>									
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI		<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi	<p>c) Avlu</p> <p>d) Yaşam alanı</p>									
TRANSPARANLIK <small>(Rowe ve Slutzky, 1997)</small>	<p>Görünüş</p> <p>Plan</p>	-Yarı transparan -Cam duvarlar -Fenomenal şeffaflık -Olgusal şeffaflık	<p>c) Avlu</p> <p>d) Yaşam alanı</p>									
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME										
KABUK		-Beton, cam, çelik -Renkli paneller	<p>h) Eames House'un tasarım aşaması</p>									

Şekil 4.17. Eames House Analizi

4.2.2. Glass House (1949)

Mekânsal faktörler

Philip Johnson'un cam evi modern mimarinin simgesel eserlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Melchionne, 1998) (Şekil 4.18). Modern dönemin "şeffaf mimari" kavramı Glass House'da görülmektedir. Tıpkı X-Ray vücudun içini halkın gözüne maruz bıraktığı gibi, cam ev de evin iç kısmını ortaya çıkarmaktadır (Colomina, 2019). İç-dış sınırın bu bulanıklığı, o zamanın modernist Amerikan mimarisinin en belirleyici özelliklerinden biri olan binanın temel tasarım öğelerinden biridir. Daniel Boorstin, cam pencerelerin yenilikçi kullanımının, iç ve dış mekân arasındaki keskin ayrımların ortadan kaldırılmasını teşvik ederek "çevreyi dengelediğini" ve böylece kamusal ve özel alan arasında bir "belirsizlik" yarattığını savunmuştur (Boorstin, 1973:336-345). Şeffaf cam paneller, çevredeki ağaçların, evin içinde veya dışında yürüyen insanların hareketlerinin yansımalarını sağlar. Böylece sürekli değişen dinamik bir ortam oluşur. Glass House'un iç kısmı, banyo ve şömineli silindirik tuğla yapısı dışında tamamen açık havaya maruz kalmaktadır. Bu şekilde iç ve dış mekân arasındaki sınır bulanıklaşmıştır. Glass House'daki mobilyalar da yerleri değiştirilmemek üzere yerleştirilmiş, sürekli değişen çevre ve peyzajla uyum sağlamıştır (Bradbury, 2009). Cam evdeki mobilyaların düzenlenmesi, dışarıdaki bakışları hatırlatmadan günlük işlerin gerçekleşmesine izin vermiştir. Aynı zamanda, Johnson, mobilyaları mekân içinde mekânlar yaratacak şekilde iç mekâna yerleştirmiştir. Her biri belirli bir bölgede belirli bir amaç için çalışır; bu nedenle, tam etki için öğelerin yerleştirilmesi çok önemlidir (Melchionne, 1998).

Radikal sadelik, sürekli alan, yapısal netlik, süsleme eksikliği, endüstriyel malzeme kullanımı, kış ısıtması için zeminde ve tavanda en son yapı teknolojileri gibi özelliklerle Uluslararası Tarz'da kurgulanmıştır. İç mekân özellikleri arasında, Glass House'u tek odalı bir yapı yapan açık kat planıdır. Bu iç mekân, aynı zamanda bir şömine içeren dairesel bir banyo ve yatak odası ve mutfak alanlarını oda olarak tanımlayan iki uzun, alçak bağımsız dolap gibi unsurları içeren doğrusal bir kompozisyon ile organize edilmiştir. Johnson, dönemi için alışılmadık olan bu plan ile Glass House'da fonksiyonel kullanımın yanı sıra sürekli bir mekân yaratmıştır. Yemek pişirmek, eğlenmek, uyumak, banyo yapmak ve uzanmak için mobilya düzenlemesi dışında herhangi bir duvar kullanmadan kompakt ama oldukça etkili alanlar tanımlanmıştır.

Şeffaf tasarımı, güneş ışığının geçmesi için neredeyse var olmayan bir sınır oluşturur. Konutta ışığın güçlü bir şekilde barınması bir güvenlik hissi yarattığı için onu daha da sakinleştirir ve dingin kılar. Ancak duvarlarının şeffaflığı güneş kırıcı açısından sorun

olmuştur. Johnson'ın buna çözümlü, evi ağaçlarla çerçeveleyerek vurgulanmıştır. Ağaçlar sadece arazinin görsel bir yönü değil, aynı zamanda bir manzara yaratır ve evden onu çevreleyen manzaraya görsel süreklilik sağlamakla beraber evin içinden geçebilecek ışık miktarını da düzenlerler.

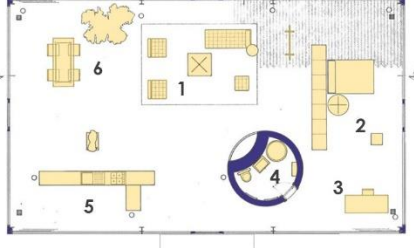
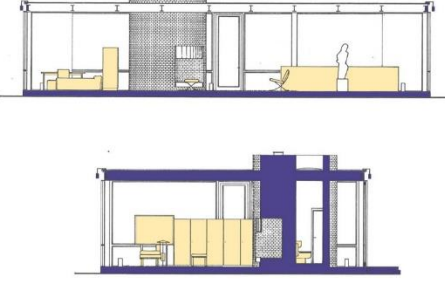

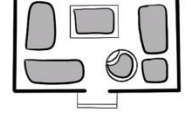


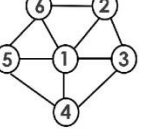


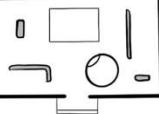







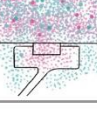
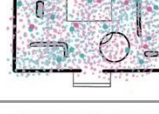


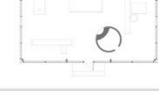




Bilişsel faktörler

Philip Johnson (1991), Glass House'u diğer konutlardan ayıranın evin her noktasında aynı şeyi deneyimleme imkânı sağlaması olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte konutun cam duvarlarını her beş dakikada bir değişen pahalı bir duvar kâğıdı olarak betimlemiştir. Böylece Johnson'ın fotoğraf temsillerinde de mimarın Glass House'u "duvar kâğıdı" olarak tanımladığı şekilde opak hale gelmiştir (Johnson'dan akt. Colomina, 2019) (Şekil 4.18.b). Evde tuvaleti ayıran duvar haricinde hiçbir sabit ayırıcı olmaması ise, evin bütün bir mekân olarak algılanmasını sağlamaktadır (Bradbury, 2009). Glass House'un da geleneksel anlamda dış duvarları yoktur. Konut böylece kendi çağını yansıtan modern mekânlar yaratma ve özel-kamusal ayrımını aşma amacı taşır (Sparke, 2008). Duvarın şeffaflığı, gündüz olduğu kadar geceleri de öne çıkmaktadır. Mahremiyet sadece ağaçlar ile sağlanmaktadır.

Bağlamsal faktörler

Glass House, Connecticut, New Canaan'da, mimar Johnson tarafından tasarlanan diğer yapıları barındıran kendi mülkü içinde bulunmaktadır. Bir gölete bakan arazide bir tepenin kenarında bir taş duvarın arkasında yer almaktadır. Johnson, çevreyi, konutun halkın görüş alanından gizlenmesine olanak tanıyacak şekilde tasarlamıştır.

Cam kabuk, doğaya çok yakın bir atmosfer yaratarak dışarıyı içeri almak için bir araç sağlar. Bununla birlikte, Amerikalıların doğayla iç içe yaşama idealini yenilerken, eleştirmenlerin çoğu, termal konfor ve mahremiyet nedeniyle konut cephelerinin tamamen camdan yapılmaması gerektiği sonucuna varmıştır (Perez, 2010c; Bradbury, 2009).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR		KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR							
1945-1969 Dönemi Konut adı: Glass House Mimar: Philip Johnson Yapım yılı: 1949 Konum: New Canaan/ Connecticut Mimari yaklaşım: Uluslararası Üslup	 <p style="text-align: center;">Zemin kat</p>		<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> Yaşam alanı Yatak odası Çalışma alanı WC-Banyo Mutfak Yemek alanı 	<p>KESİT/GÖRÜNÜŞ</p> 	<p>METİN KODLAMA</p> <ul style="list-style-type: none"> -iç ve dış sürekliliği -şeffaflık -doğal renkler -doğayla bütünleşme <ul style="list-style-type: none"> -simetri -sürekli mekan <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td>2</td> <td> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> Transparan mekan Opak mekan </div> </td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> Transparan mekan Opak mekan </div>
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR									
Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> Transparan mekan Opak mekan </div>									
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ								
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	-Merkezi organizasyon -Gridal organizasyon	 a) Glass House'un genel görünüşü							
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)			-Mekan içinde mekan -iç içe geçen mekanlar	 b) Cam duvarın yansımaları (Colomina, 1996)							
ÇEVRELEME (Ching, 2014)			Sınır öğeleri -Ağaçlar -Cam duvarlar -Mobilyalar	 c) Yaşam alanı							
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)			<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	 d) Yatak odası							
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME									
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN			<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal	 e) Glass House'un gece görünüşü							
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI			<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi	 f) Mutfak							
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)	 Görünüş	 Plan	-Transparan -Cam duvarlar -Fenomenal şeffaflık -Olgusal şeffaflık	 g) Konuta yaklaşım							
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME									
KABUK			-Cam kabuk -Beton, çelik(siyah), tuğla	 h) Glass house'un çevre ile ilişkisi							

Şekil 4.18. Glass House Analizi

4.2.3. Farnsworth House (1951)

Mekânsal faktörler

Modernin başka bir simgesi olan ve Glass House ile benzer amaçlara sahip konutlardan biri de Mies van der Rohe'nin Farnsworth House'udur (Şekil 4.19). Farnsworth House, Dr. Edith Farnsworth için inşa edilmiştir. Basit endüstriyel malzemeler ve açık alanlarla çevrelenme, Mies'in düşüncesine göre, makine çağının ruhunu içindeki insanların yaratıcılığı ile uzlaştırmanın en iyi yoludur. Mies, Farnsworth House'un doğal çevresinden faydalanarak ev ve doğa arasında güçlü bir ilişki kurar. Tüm evin etrafında tabandan tavana kadar pencereler vardır ve odaları etrafındaki ormanlara açar. Böylece evde iç ve dış arasındaki görsel süreklilik sağlanmaktadır. Yapıdaki mahremiyet ise çevredeki ağaçlar tarafından oluşturulmaktadır (Bradbury, 2009). İç ve dış arasındaki bütünlüğü korumak amacıyla evin iç mekânında ve mobilyalarında doğal renkler kullanılmıştır (Görgül, 2013). "Ayrıca mimar, iç ve dış mekânları eş değer kılan camı, asli bir araç olarak kullanarak iç ve dışın bütünleşmesine yönelik ilişkileri kuvvetlendirmiştir" (Sennet'ten akt. Görgül, 2013:30). Dış mekânla çakışmış gibi görünen iç mekân sadece şeffaf değil, aynı zamanda kendi kimliğine de sahiptir. Başka bir ifadeyle bu yapıda içerisi ve dışarıyı doğuştan gelen kimliklerini sürdürür, ancak birlikte görsel olarak bütünleşmiş bir bütün oluşturur (Kim vd., 2008). Mimar Şekil 4.19.h'deki renk kullanımıyla bu durumu anlatmak istemiştir. Rohe, perspektifi ana temsil aracı olarak kullanır ve Mies'in perspektif eskizleri çoğunlukla duvarların bileşimi ve tavanın dış ile bağlantısını kullanarak iç ve dış mekânlar arasındaki ilişkide bir fark yaratma girişimini göstermektedir (Şekil 4.19.g) (Mertins, 1994).

Farnsworth House, kalın, beyaz, mermerimsi çelik aracılığıyla doğal çevresiyle anıtsallık ve saflık arasında bir ilişki yaratmaya çalışır. Açıkça, Mies'in teorisi, cam duvarlı bir ev inşa ederken, doğanın evin içine girmesine izin verilebilmesi fikri olmuştur. Kenneth Frampton, Mies van der Rohe'nin tarzını, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ve Walter Gropius gibi pek çok kişinin etkisi de dahil olmak üzere, De Stijl ve Süprematizm'in bir melezeninden geliştirdiğini öne sürmüştür (Frampton, 1980). Mies için, açıklık ve strüktür, sadece inşa anlamında değil, aynı zamanda entelektüel düşüncede de onun için mimari mekân yaratmanın tek yolu olmuştur. Aynı zamanda, mekân, fiziksel sınırlarının ötesinde devam eden ve iç ile dış arasında bağlantılar oluşturan bir unsurdur. Mies'in amacı sadece mimarinin standartlarına meydan okumak değil, aynı zamanda çoğu insanın yaşam standartlarına da meydan okumaktır. Konutun mimarisi, Mies van der Rohe'nin minimalist yapı ve mekân ifadesini de temsil etmektedir. Form ve yapının minimize edilmesinin ardından farklı

malzeme ve renklerde minimuma indirilmiştir. Bununla birlikte, çatı ve zemin düzlemi arasında üç ana unsur bulunur: Teras, camla çevrili bir oda, o odanın ortasında-banyoları, tesisatları, büyük bir mutfak ve şömineyi içeren uzun, dar bir servis merkezi. Hizmet çekirdeği, yaşam alanında bir ada gibidir. Yemek, uyku, dinlenme ve sohbet gibi diğer faaliyetler için alanları net bir şekilde ayıran bölücü çizgiler önerir.

Bilişsel faktörler

Cam duvarlar, içeridekilerin doğal dünyadan ışık, ses, koku ve rüzgârı deneyimlemesine izin verir, böylece konut ile doğa arasındaki eşik gizlenir. Kamusal ve özel alanlar iç içe girmiştir. Farnsworth House'un şeffaflığı ise iki açıdan yorumlanır: Doğrudan anlamda ışık ve hava geçiren malzemelerin bir özelliği olarak ve mecazi anlamda birkaç farklı mekanın aynı anda görülebildiği bir mekânsal düzenleme aracı olarak (Rowe ve Slutzky, 1997). İç ve dış mekân iç içe geçmiş olmasıyla bir arada algılanmaktadır.

Bağlamsal faktörler

Konut, tepelik ve ormanlık bir peyzajın ortasında kırsal bir konumda yer alan, doğrudan nehre bitişik park benzeri bir arazide yer almaktadır. Cam malzeme ve şeffaf bina kabuğu, Mies'in mimarisinin önemli bir parçasıdır. Burada, konut halkın görüşlerine karşı savunmasız bir ortama yerleştirilmediğinden bağlam son derece önemli hale gelmiştir. Mevcut bağlamda bir cam evin çalışmasının tek yolu, iki bitişik konut arasındaki mesafenin genellikle şehirdekinden çok daha fazla olması ve ayrıca muhtemel izleyicinin yakınlardaki konutların sakinleri olması ve böylece mahremiyet sorunlarını azaltması olarak ifade edilmiştir (Bradbury, 2009).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR		KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR						
1945-1969 Dönemi Konut adı: Farnsworth House Mimar: Mies van der Rohe Yapım yılı: 1951 Konum: Illinois/Plano Mimari yaklaşım: Uluslararası Üslup	<p>Zemin kat</p>			METİN KODLAMA - iç ve dış sürekliliği - şeffaflık - doğal renkler - doğayla bütünleşme - asimetri - esneklik <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td>2</td> <td> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> Opak mekan Transparan mekan </div> </td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> Opak mekan Transparan mekan </div>
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR								
Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> Opak mekan Transparan mekan </div>								
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ							
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	<p>Vaziyet planı Zemin kat</p>	-Merkezi organizasyon	<p>a) Farnsworth House'un genel görünüşü</p>							
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)		-Mekan içinde mekan	<p>b) Teras</p>							
ÇEVRELEME (Ching, 2014)		Sınır öğeleri -Ağaçlar -Cam duvarlar -Mobilyalar	<p>c) Yaşam alanı</p>							
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)		<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	<p>d) Yatak odası</p>							
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME								
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN		<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal	<p>e) Hizmet alanı</p>							
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI		<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi	<p>f) Farnsworth House'un çevre ile ilişkisi</p>							
TRANSPARANLIK (Rowe ve Sutzky, 1997)	<p>Görünüş Plan</p>	-Transparan -Cam duvarlar -Fenomenal şeffaflık -Olgusal şeffaflık	<p>g) Mies van der Rohe perspektif çizimleri MOMA Mies Van der Rohe Koleksiyonu, Nesne numarası: MR4505.52,</p>							
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME								
KABUK		-Cam kabuk -Beton, çelik(beyaz),	<p>h)Mies van der Rohe'nin Farnsworth House eskizi MOMA Mies Van der Rohe Koleksiyonu, Nesne numarası: 1002.1965</p>							

Şekil 4.19. Farnsworth House Analizi

4.2.4. Canoas House (1954)

Mekânsal faktörler

1954 yılında Oscar Niemeyer tarafından aile evi olarak tasarlanan Canoas House, cam, beton, bitki örtüsü, su ve kayanın birlikte kullanımıyla modern mimarinin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Şekil 4.20). Canoas House'un en önemli özelliklerinden biri minimalizm ve organik mimarinin beraber kullanılmasıdır. Konutun temel düşüncesi, iç ve dışın eşit, peyzaj ve mimarinin birlik içinde olmasıdır. Tasarım konseptinde, çimento ve cam gibi malzemelerin kullanımı, arazi düzensizliklerinden yararlanma ve konutun doğa ile olan ilişkisi temel alınır. Niemeyer'in mimarisinin özü budur. Yapının iç bükey formları, iç ve dışın uyumlu bir şekilde kaynaşmasına olanak sağlarken doğa ile birliktelik hissini arttıran bir mekânsallık yaratır. Ana katta, duvarlar camdan yapılmıştır. Mimar onlarla, doğa ile olan ayrılığı bulanıklaştırmaya çalışmaktadır.

Niemeyer, tasarımlarında önerilen hacimsel ve iç-dış mekânsal ifadeleri yansıtan karmaşık perspektifleri, manzaraları ve durumları eskizlerle göstermiştir. Souza (2017)'ya göre eskizlerin daha iyi anlaşılabilir olması için onları destekleyen unsurların dahil edilmesi gerekmektedir. Bu unsurlar mekânın gelecekteki kullanıcılarını temsil eden bir figür veya figürler olabilir. Niemeyer'in eskizlerinde kullandığı insan figürleri eskizlerle bütünleşmiş, tasarımın ölçeğini ve işlevlerini daha iyi anlamak için önemli bir unsur olmuştur (Şekil 4.20.f).

Konut, iç ve dış mekânın merkezi olarak yapıya girmesine ve etrafını sarmasına izin verir. Örneğin kaya figürü, tüm evin etrafında inşa edildiği temel kavramdır. Aynı anda eve girer ve evden çıkar. İçeriden, kaya duvarlardan geçerek alt seviyeye doğru itilir. Dışarıdan bakıldığında, kaya evden çıkar ve sessizce havuza doğru kaymaktadır. Lynn (1993), birbirine benzemeyen öğeler arasındaki çelişkiler mantığından kaynaklanan ayrımları ve çağdaş kültürün çelişkilerinin simgesi olarak bina ve bağlamsal çevre arasındaki diyalogdan bahseder. Niemeyer House, çevredeki manzarayı uygun şekilde "çelişkili bir içeri/dışarı, doğal/yapay, karmaşık/basit" ifadelerle kaynaştırır. (Lynn, 1993).

Konutun birinci katı hava koşullarına karşı bir sığınak ve dış mekânın düzenleyicisi ve çerçeveleyicisi olarak görev yapar. Niemeyer, evi ve havuzu sitedeki büyük granit kayaya dahil ettiğinden, başlangıçtan itibaren bu ev çevresiyle uyumludur. Kavisli bir formdaki duvarlar oturma odasını, yemek odasını ve mutfağı oluşturur. Bu düzenleme, Canoas House'taki mekânların açık ve kapalı görünmesini sağlamaktadır. Zemin kat ayrıca camlı duvarlarla görsel olarak dışa bağlanır ve iç ve

dışın iç içe geçme ihtiyacını bir kez daha vurgular. Merdiven, zemin kata ve dört yatak odası, üç banyo, küçük bir depo odası ve antre olarak da hizmet veren bir oturma odasının bulunduğu uyku alanına inmektedir.

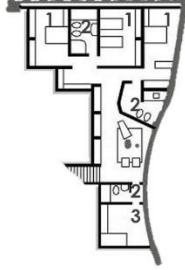
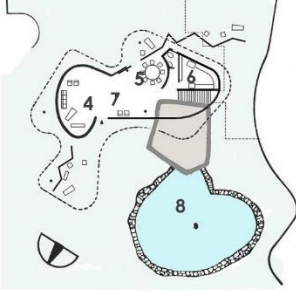
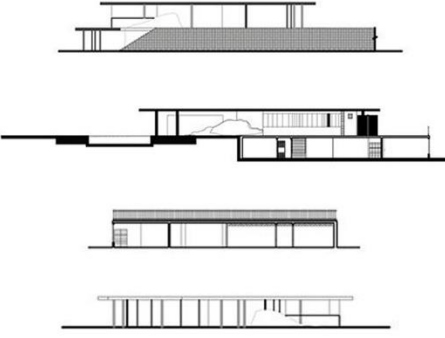


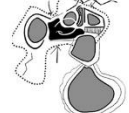


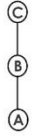
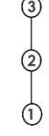
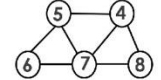



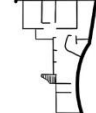









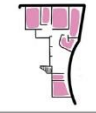




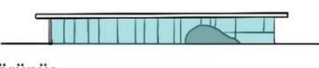





Bilişsel faktörler

Görüşlerin sadece bir pencereden algılanmasına izin verir ve aynı zamanda evin dışını cam bir duvara dönüştürür. Sadece bir cam, bireyi yeşil bitki örtüsü ve kayadan ayırırken kaya ise iç ve dışı birleştiren bir eklem görevi görür. Aynı zamanda ana katın şeffaflığı, halka açık olduğunu da ifade etmektedir. Bu yapıda Niemeyer'in ziyaretçilere teknoloji dünyasından ayrılması ve mahremiyetin doğa ile buluştuğu bir mekâna girmesini önerdiği görülmektedir. Fakat Niemeyer, evinde mahremiyeti de korumaktadır. Gözden uzak tutulan alt kat, dört yatak odası, üç banyo ve merdivenin alt kısmında dar bir dikey yarıkla aydınlatılan ve manzarası olmayan küçük bir çalışma alanı içermektedir (Bradbury, 2009). Serbest akışlı bir stil ve hafiflik elde etmek amacıyla kurgulanan plan ve arazi ile kurulan ilişki, Niemeyer'in, konutta duysal bir deneyim yaratma arzusunu da öne çıkarır.

Bağlamsal faktörler

Canoas House, Rio de Janeiro yakınlarındaki Tijuca Ormanı'nda yer almış ve doğayla alışılmadık bir şekilde bütünleşir. Niemeyer, ziyaretçiler için dikkatlice incelenmiş bir perspektif elde etmek için arazi düzenini ve erişimini dikkate almıştır. Arabayı bir park yerinde bırakmak zorunda olan ziyaretçi, gölgeli tropik bahçeye yürüyerek, bir kapıdan girer, sonra sola dönerek dağ yamacına açılan bir açıklık gibi görünen yere doğru hafifçe kıvrımlı bir rampadan iner. Tipik olarak, eve yaklaşım ne doğrudan ne de ekseneldir (Bradbury, 2009; Jones, 2014).

Kıvrımlı bir geometrisi olan düz çatı ve iki opak öge arasında merkezi bir şeffaflık konutun kabuğunu oluşturur. Büyük bir beton levha, küçük bir alt katı gizlemenin yanı sıra, binası için bir çerçeve sağlar. Çatının kıvrımlı şekilleri, tepenin şekillerine ve evi çevreleyen organik bitki örtüsü ile uyum sağlamaktadır. Çatı, destek duvarlarına olan ihtiyacı ortadan kaldıran ince kolonlarla desteklenir. Böylece Niemeyer, en üst katın çoğunu cam duvarlarla doğal çevreye açabilmiştir. Niemeyer'in diğer evlerinde olduğu gibi, iç mekânı koruyan ve özel sahibi temsil eden belirgin bir ön kapı yoktur. Niemeyer'in geleneksel, kolayca tanımlanabilen, iddialı ön kapıyı reddetmesi, Brezilya geçmişiyle bir kopuşu somutlaştırırken peyzajın eve nüfuz etmesine ve evin bahçeye serbestçe akmasını sağlar (Bradbury, 2009; Jones, 2014).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR		KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR							
<p>1945-1969 Dönemi</p> <p>Konu adı: Canoas House</p> <p>Mimar: Oscar Niemeyer</p> <p>Yapım yılı: 1954</p> <p>Konum: Rio de Janeiro/ Brezilya</p> <p>Mimari yaklaşım: Organik Mimari</p>	 <p>Bodrum kat</p>	 <p>Zemin kat</p>	<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Yatak odası 2. Banyo/WC 3. Stüdyo 4. Yaşam alanı 5. Yemek alanı 6. Mutfak 7. Giriş holü 8. Havuz 		<p>METİN KODLAMA</p> <p>-iç ve dış bütünleşmesi -duyusal -hafiflik -doğayla bütünleşme -birlik -organik</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Hacimlerin katmanlaşması</td> <td>2</td> <td>Yarı-kamusal Özel</td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Hacimlerin katmanlaşması	2	Yarı-kamusal Özel
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR									
Hacimlerin katmanlaşması	2	Yarı-kamusal Özel									
MEKANSAL FAKTÖRLER			DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ							
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	 <p>Vaziyet planı</p>	 <p>Bodrum kat</p>	 <p>Zemin kat</p>	-Merkezi organizasyon	 <p>a) Canoas House'un genel görünüşü</p>	 <p>b) Canoas House'in kolonları</p>					
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)	 <p>A B C</p>	 <p>1 2 3</p>	 <p>4 5 6 7 8</p>	-İç içe geçen mekanlar -Bitişik mekanlar	 <p>c) Kaya ögesi</p>	 <p>d) Yaşam alanı</p>					
ÇEVRELEME (Ching, 2014)				Sınır öğeleri -Ağaçlar -Cam duvarlar -Kaya -Su ögesi	 <p>e) Bodrum kat</p>	 <p>f) Oscar Niemeyer'in eskizi (URL-51)</p>					
İÇ-DİŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)				<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	 <p>g) Bodrum kata geçiş</p>	 <p>h) Canoas House'un çevre ile ilişkisi</p>					
BİLİŞSEL FAKTÖRLER			DEĞERLENDİRME								
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN				<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal							
İÇ-DİŞ MEKAN ALGISI				<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi							
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)	 <p>Görünüş</p>	 <p>Plan</p>		-Transparan -Cam duvarlar -Fenomenal şeffaflık -Olgusal şeffaflık							
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER			DEĞERLENDİRME								
KABUK				-Organik kabuk -Beton, cam							

Şekil 4.20. Canoas House Analizi

4.2.5. Venturi House (1964)

Mekânsal faktörler

Vanna Venturi House, modern sonrası mimarlık hareketinin en eski ve ikonik örneklerinden biri olması nedeniyle mimarlık tarihinde büyük bir role sahiptir (Şekil 4.21). Konut, Robert Venturi tarafından annesi için inşa edilmiştir. Venturi modernizmde reddedilen unsurların üzerinden geçmiş ve yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. Postmodernizm olarak adlandırılan bu yaklaşımda kolaj fikri ön planda olmuştur. Kolaj, toplum için çoğulcu, demokratik bir disiplin yaratmanın bir yolu olarak değerlendirilmiştir. Venturi'de farklı çağlardan ve tarzlardan parçalar ödünç alıp, yeni bir şey yaratmak için bir araya getirmiştir. Venturi (1966) 'nin ifadesine göre bu bina karmaşık ve basit, açık ve kapalı, büyük ve küçük, içeride ve dışarıda arasındaki karmaşıklığı dengelemek için büyük ölçek kullanan küçük bir konuttur. Konut, ziyaretçilere ölçek dışı mimari süs eşyalar, düzensiz gruplandırılmış pencereler, büyük şömine ve hiçbir yere götürmeyen merdiven göstermektedir. Pencereler iç mekândaki işlevlere göre tasarlanmış ve beşik çatı sürekli değil, merkezde bir açıklık ile kırılmaktadır. Ayrıca, alıntıdan da anlaşılabilir: "Postmodern mimari için bir manifesto olan Vanna Venturi House, tartışmasız karmaşıklık ve çelişki yaratacak şekilde bir araya gelen dikdörtgen, eğrisel ve çapraz elemanların bir bileşimidir" (Perez, 2010d). Amacı ise unsurlar arasında çelişkiler içeren yeni bir mimari anlayış oluşturmaktır (Şekil).

İç mekânların şekilleri ve birbirleriyle ilişkileri çarpık ve karmaşıktır. Bu karmaşıklıkları çevreleyen dış cephe, iç mekâna göre oldukça basittir. Dolayısıyla yapı içeriden ve dışarıdan iki farklı katman olarak okunmaktadır. Vanna Venturi House'da anlamı değiştirilmiş bir tarihi sembolün bir başka örneği de giriş kapısının üzerindeki kemerdir. Kemer, antik mimaride "giriş" ve "yapısal bütünlük" anlamına gelir. Ancak, gerçek bir kemerin en önemli parçasını çıkararak, kilit taşının olacağı yerde kemeri keser. Aynı zamanda, Venturi'nin kapı eşiği üzerindeki kemeri de üslupçu bir süsleme uygulaması örneği olarak verilebilir. Konut oturma odası, yatak odası, mutfak, yemek alanı, teras ve WC/banyo olmak üzere 6 odalıdır. Vanna Venturi'nin yatak odasında yanıltıcı iki unsur bulunur. Odaya girdikten sonra, birey, yatağın hemen üzerindeki büyük pencereye odaklanır. Bu pencere dışarıya doğrudan bir görünüş sağlamaz, ancak daha yakından incelendiğinde, pencerenin cephede ön kapının üzerindeki pencere ile doğrudan hizalı olduğu görülebilir. Böylece, Venturi, görüşü düşünmeye zorlar. Ayrıca yatak odasında, dolap gibi görünen odada, hiçbir yere çıkmayan, çok dik bir merdiven bulunmaktadır (Frearson, 2015).

Bilişsel faktörler

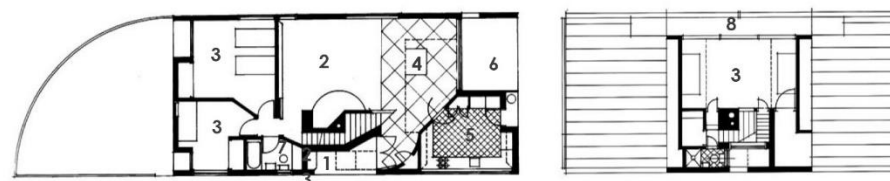




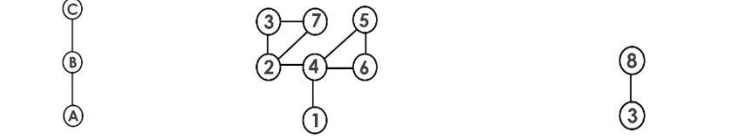
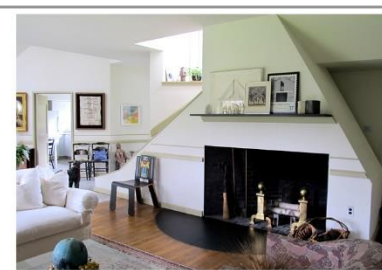
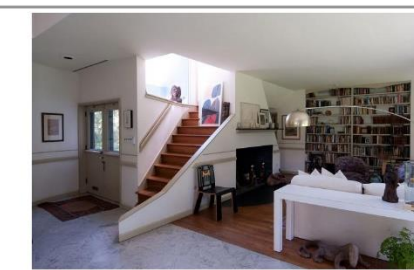
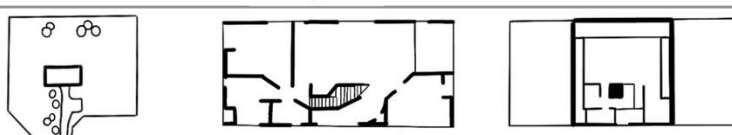


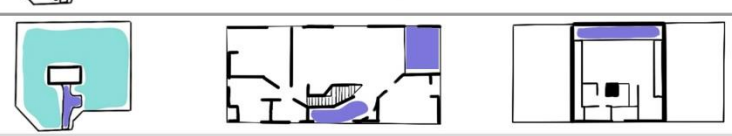

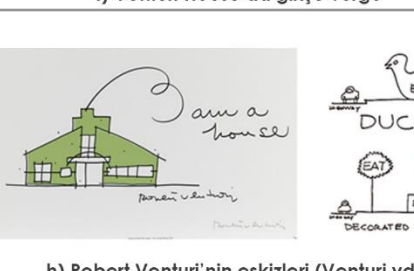
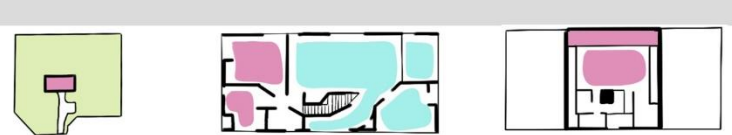
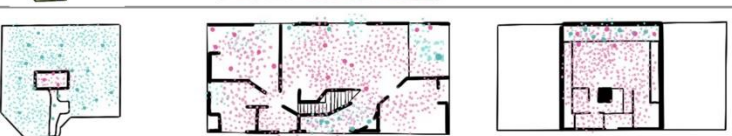
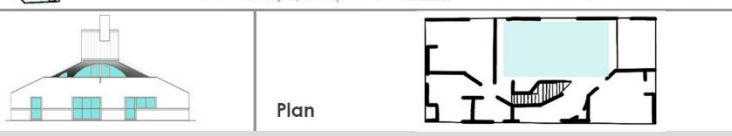


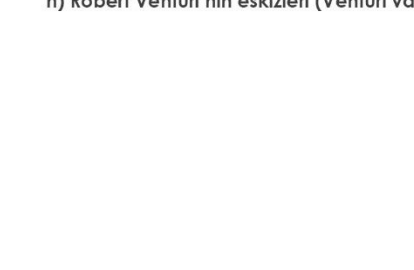
Konut, Venturi'nin annesi için olduğundan oldukça kişiseldir. Bu nedenle konut, "Anne Evi" olarak da bilinir. Venturi'nin kurgusu, yeni ortaya çıkan çağdaş mimari konseptlerini içerir. Aynı zamanda, güçlü ve bağımsız bir kadının özel ihtiyaçlarının önemli parçalarını sağlamak amaçlanmıştır.

Postmodern hareket, biçime odaklanmasıyla bilinir ve teknik-pratik akıl yürütme üzerine kurulmamıştır (Lund, 2001). Vanna Venturi House'da da net bir şekilde görülmektedir. Birlik ve çeşitlilik yaratmak konutun ana temasını oluşturmuştur. Konutta yoğun ve küçük bir iç mekân, daha büyük açık bir dış mekânla zıtlık yaratılarak bir dengeye ulaşılmıştır. Bina dış cephesinde de dinamizm önemli bir unsurdur. Konuttaki her çizgi, nesne, yüzey veya hacim, bir sebep için kullanılır ve bir kompozisyonun parçasını oluşturur. Bu kompozisyonlar, benzer olanların bir araya gelmesinden ziyade karşıtlık ve çelişkinin meydana geldiği bir şekilde bir araya gelirler. Konut, farklı işlevler ve alanlar için zeminde farklı malzemelerle görsel, dokunsal ve işitsel farklı duyuşsal deneyimleri de destekler (Wraber vd., 2008).

Bağlamsal faktörler

Venturi vd. (1972), Las Vegas'ın Öğrettikleri kitabında yapının formunun dışarıdan doğrudan okunması(ördek temsili) ve dış kabuğun yapının fonksiyonunu yansıtması(süslenmiş baraka temsili) olmak üzere iki temel yaklaşımdan söz eder (Şekil 4.21.h). Böylece Venturi, modern harekette kaybolan bir evin tanıdık imajını geri getirmek istemiştir. Bu imaj mimarın eskizlerinde de net bir şekilde görülür. Venturi, bir fikir üretmek veya karmaşık bir fikri açıklamak için eskiz çizimleri yapar. Venturi'nin eskiz stili farklı, basit ve bize sadece birkaç hızlı ve belirsiz çizgide tamamlanmış bir çalışma gördüğümüz yanılsaması vermektedir. Yapının dış kabuğu ve iç mekân fonksiyonu arasındaki ilişkisi de eskizleri aracılığıyla betimlenmiştir.

Konut, mimari ve bağlamsal meseleler arasındaki ilişkiden ziyade, kendi içinde bir şekil ve mimari deneyidir. Konut yerle doğrudan ilişkilidir ve sokağa ya da araziye açılmaz. Modernist şerit pencereler kullanılmasına rağmen, daha büyük kare pencerelerle birleştirilirler (Sadanand ve Nagarajan, 2020).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR			KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR							
1945-1969 Dönemi Konut adı: Venturi House Mimar: Robert Venturi Yapım yılı: 1964 Konum: Pensilvanya,ABD Mimari yaklaşım: Postmodernist	 <p>Zemin kat 1. kat</p>			Programlar 1.Giriş holü 2.Yaşam alanı 3.Yatak odası 4.Yemek alanı 5.Mutfak 6.Veranda 7.Banyo/WC 8.Teras		METİN KODLAMA -iç ve dış karmaşıklığı -denge -dinamizm -zıtlık -duyusal -yanıltıcı -simetri <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td>2</td> <td> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">iç mekan</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">dış mekan</div> </td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">iç mekan</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">dış mekan</div>
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR										
Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">iç mekan</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">dış mekan</div>										
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME		KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ								
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	 <p>Vaziyet planı Zemin kat 1. kat</p>	-Merkezi organizasyon	 <p>a) Venturi House'un genel görünüşü</p>	 <p>b) Farklı pencere formlarının kullanımı</p>								
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)		-Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar -Bitişik mekanlar	 <p>c) Şömine ögesi</p>	 <p>d) Venturi House'un yaşam alanı</p>								
ÇEVRELEME (Ching, 2014)		Sınır öğeleri -Ağaçlar -Duvarlar -Farklı formlarda pencereler	 <p>e) Yatak odası aydınlatması</p>	 <p>f) Venturi House'da giriş vurgu</p>								
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)		<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	 <p>g) 1.kat merdiveni</p>									
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME										
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN		<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal										
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI		<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi										
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)	 <p>Görünüş Plan</p>	-Transparan değil -Yatay pencereler -Köşe pencereleri -Olgusal şeffaflık										
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME										
KABUK		-Dikdörtgen, eğrisel, diyagonal elemanlar -Sembolik imaj -Simetri		 <p>h) Robert Venturi'nin eskizleri (Venturi vd., 1972)</p>								

Şekil 4.21. Venturi House Analizi

4.2.6. Rogers House (1968)

Mekânsal faktörler

Rogers House, 1968 yılında Richard ve Su Rogers tarafından ebeveynleri için tasarlanmıştır (Şekil 4.22). Rogers, konseptin, ucuza ev inşa etmek için kullanılabilir farklı boyutlar içeren bir dizi hazır öge geliştirmek olduğunu ifade etmiştir (Hobson, 2018). Konut, avlular, bahçeler ve bağlantılı iç mekânlardan oluşan çağdaş bir kompozisyon oluşturmak için tamamen cam duvarların o dönemin radikal kullanımı ile karakterize edilmiştir. Aynı zamanda, üst düzey mahremiyet sağlamak üzere tasarlanmış olup, bir iç bahçe avlusuna bakan iki ayrı hacimden oluşmaktadır. Ana birim yaşam alanı, mutfak, hizmet alanı ve yatak odalarından oluşurken, küçük birim, ayrı bir daire ve çömlek atölyesinden oluşur ve konut ile yol arasında ses bariyeri görevi görür. Konutta esneklik ilkesi önemli bir öncelik olmuştur ve çoğu duvar hareketlidir. Bununla birlikte, konut, büyük ölçekte ve yeniden üretilebilecek toplu konut ihtiyaçlarına cevap veren konutlar için fikirler ortaya koyması bakımından öncü niteliktedir. Rogers'ın en önemli vurgularından biri, annesinin ev ve bahçeyi bütünleştirme düşüncesidir. Böylece yapının şeffaflığı içerisi ve dışarıyı arasındaki bağlantıyı en üst düzeye çıkarmıştır. Richard Rogers'ın konutta kullandığı ana temalar, "şeffaflık, esneklik, adaptasyon, yalıtım, iç ve dış arasındaki ilişki"dir (Bradbury, 2009:168). Mutfak tezgâhı işlevsel bir alanı betimlemiştir ve ferah bir his uyandırır. Avlu iki yapı arasında eşik mekân niteliğindedir, dış mekânla iletişimi ve mekânlar arası geçişi sağlar (Taylor-Foster, 2013).

Bilişsel faktörler

1960'ların sonunda Richard Rogers'ın ebeveynleri Nino ve Dada Rogers, tek katta küçük ve esnek bir ev istemişlerdir. Babası bir süre daha tıbbi pratiğe evden devam etmeyi amaçlamıştır ve annesinin ise çanak çömlek için küçük bir atölyeye ihtiyacı vardır. Bununla birlikte, konutun ekonomik olmasının yanı sıra hızlı inşa edilmesi ve daha az bakım gerektirmesi önemli bir unsur olmuştur. Ancak Dada Rogers, işlevsel gereksinimleri karşılamanın yanında, banliyö villalarının aksine, yaratıcı ve çok işlevli bir konut istemiştir. Richard ve eşi Sue Rogers ile birlikte tüm alanı kullanmak ve maksimum mahremiyet elde etmek için, önünde koruyucu bir avlu oluşturan bir stüdyo ve ötesinde yeşil bir peyzajlı bahçe ile evi bir ızgara üzerinde düzenlemiştir (URL-58).

Konut, çelik çerçeveli cam duvarların sağladığı şeffaflığa sahiptir. Konutun çerçevesi ve mutfak gibi sabit unsurlar, "parlak ve canlı tonlarda" boyanmıştır. Bu özellikler yapıya fenomenal bir şeffaflık sağlarken, konutun esnek plan ilkesi ise olgusal bir şeffaflık sağlamaktadır. Konutun belirli unsurlarını öne çıkaran sarı, açık yeşil ve

turuncu tonlarıyla yapının modülerliği vurgulanmıştır. Bu nitelikler, kısmen Rogers'ın annesinin güçlü renklere olan sevgisine ilişkin bilgisinden elde edilmiştir. Mimarın eskizlerinde de renk kullanımı öne çıkar (şekil 4.22.h).

Bağlamsal faktörler

Güney Batı Londra'da Wimbledon Common'ın karşısında ve ana yola bitişik, uzun ve dar bir ormanlık kentsel arsa içinde konumlanmıştır. Rogers'ın evi, bir ailenin tarihi ve kültürünün iletişim kurduğu bir yerdir (Bradbury, 2009).

Tek katlı ev, her iki ucunda cam bulunan bir dizi parlak sarı boyalı çelik kabuktan yapılmıştır. Kutu benzeri formu, tek katlı yerleşim düzeni ve büyük cam bölmeleri, Mies van der Rohe tasarımının zarif hatlarını çağrıştırırken, parlak bir palet ve yenilikçi malzeme kullanımı, Rogers House'u geçmişin katı beton konutlarından farklı kılmıştır. Richard Rogers'ın esnek ve özgür mekân üretimlerine izin veren, yeni tüketici ihtiyaçlarına kolayca uyarlanabilen kabuk düzenleme ilkesi, mimarlık felsefesinde en önemli ilkelerden biridir (Vozvyshayeva, 2020).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR									
<p>1945-1969 Dönemi</p> <p>Konut adı:Rogers House</p> <p>Mimar:Richard Rogers</p> <p>Yapım yılı:1968</p> <p>Konum:Londra/İngiltere</p> <p>Mimari yaklaşım: Yüzyıl ortası Modern/ High-Tech Mimarlık</p>	<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Yemek alanı 2.Yaşam alanı 3.Yatak odası 4.Mutfak 5.WC/Banyo 6.Misafir odası 7.Stüdyo 8.Avlu <p>Zemin kat</p>		<p>METİN KODLAMA</p> <p>-iç ve dış bütünlüğü -yalıtım -şeffaflık -özgürlük -adaptasyon -esneklik</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Programların katmanlaşması</td> <td>3</td> <td>Yaşam alanı Avlu Stüdyo</td> </tr> <tr> <td>Hacimlerin katmanlaşması</td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Programların katmanlaşması	3	Yaşam alanı Avlu Stüdyo	Hacimlerin katmanlaşması		
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR										
Programların katmanlaşması	3	Yaşam alanı Avlu Stüdyo										
Hacimlerin katmanlaşması												
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ									
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	<p>Vaziyet planı</p> <p>Zemin kat</p>	-Merkezi organizasyon	<p>a) Rogers House'un genel görünüşü</p>									
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)	<p>C B A</p> <p>3 5 7 1 2 4 8 + 5 6</p>	-Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar	<p>b) Konutta renk kullanımı</p>									
ÇEVRELEME (Ching, 2014)		Sınır öğeleri -Ağaçlar -Cam duvarlar -Hareketli bölmeler -Mobilyalar	<p>c) Avlu</p>									
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)		<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	<p>d) Yaşam alanı</p>									
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME										
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN		<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal	<p>e) Yatak odası</p>									
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI		<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi	<p>f) Birimler arasında görsel süreklilik</p>									
TRANSPARANLIK (Rowe ve Sutzky, 1997)	<p>Görünüş</p> <p>Plan</p>	-Transparan -Cam duvarlar -Fenomenal şeffaflık -Olgusal şeffaflık	<p>g) Rogers House'un hareketli bölmeleri</p>									
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME										
KABUK		-Renk kullanımı -Çelik çerçeve -Kutu imajı -Cam duvarlar	<p>h) Richard Rogers'in eskizi</p>									

Şekil 4.22. Rogers House Analizi

4.3. 1970-2000 Dönemi Konutları İncelemesi

Tezin bu bölümünde 1970-2000 dönemi konutları analiz edilmiştir. Bu dönem konutları, postmodern mimarlık yaklaşımlarını içermektedir.

4.3.1. House VI (1975)

Mekânsal faktörler

Peter Eisenman, 1972-1975 yılları arasında Frank çiftinin evini tasarlamıştır (Şekil 4.23). Peter Eisenman'ın evdeki kişisel amacı evin kullanıcılarını rahat hissettirmek değil, aksine onların evin mimarisine adapte olmasını istemiştir. Bu sebeple formun fonksiyonu izleme işlevini kasıtlı olarak görmezden gelmiştir. Örneğin; yatak odasında, duvarın ortasında, odayı ikiye bölen ve odanın her iki tarafında ayrı yataklar olmaya zorlayan bir cam bölüm vardır, böylece çift ayrılmak zorunda kalır (Şekil 4.23.e). Mimar, mekân organizasyonunu bir cümlelerin inşasına benzediğini düşünen bir dil sistemi olarak görmüştür ve kelimelerin ilişkisini mimari öğelere uygulamıştır. Tasarımının dayandığı diyagramlar gibi, ev de zaman ve mekânda sıkıştırılmış bir dizi hareketsiz görüntüdür. Eisenman dört düzlemin kesişiminden bir kabuk yaratmış, daha sonra tutarlı alanlar ortaya çıkana kadar yapıları tekrar tekrar manipüle etmiştir. Bu şekilde, parçalanmış plakalar ve sütunlar geleneksel modernist bir amaca sahip değildir. Bu öğeler yapıyı çevreleyen temel unsurlar haline gelmiştir (Bradbury, 2009). Yapıyı belirleyen öncelikli endişe diyalektiktir. Diyalektik iç ve dış veya yukarı ve aşağı gibi kavramlar arasında kurulur. Bu yapıda Eisenman, tasarımda bilinen mekânsal ilişkilerin, mimari ilkelerin ve anlayış ile algı arasındaki geleneksel ifadelerin kopmasını (iç / dış, merkez / çevre, başlangıç / bitiş gibi) açıklamaktadır (Vaughan ve Ostwald, 2016). Bu şekilde, tüm bu mekânsal ilişkilerin eşit önceliğe sahip oldukları görülmektedir. Bununla birlikte, pozitif biçimden yaratılan negatif mekân ve negatif biçimden yaratılan pozitif mekân ve bulunduğu bağlam tarafından biçimlenen kabuk, eşik mekânlar yaratmıştır.

House VI'nın çizimleri, belirli bir zamanda mimariyi tanımlayan anlayışa güçlü katkılar sağlamaktadır. Eisenman (2013) bir röportajında "mimari ve binayı" ayrı tuttuğunu ifade eder. Gerçek binanın çizimlerin dışındayken gerçek mimarının sadece çizimlerde olduğunu belirtmiştir (Eisenman'den akt. Ansari, 2013). Dolayısıyla, bina ya da son tasarım ürünü, yazı ve çok sayıda karmaşık çizim ile birlikte geliştirilen bir kavramsallaştırmanın yan ürünüdür. Eisenman (1999) diyagramlarını dijital araçlarla üretir ve kullandığı diyagramları "mimariyi kendi söylemine açmayı amaçlayan bir sürecin parçası" olarak ifade eder (Eisenman, 1999:37). Eisenman'ın diyagramları

zihinsel kararlara dayanan tüm tasarım aşamalarının bir temsilini oluşturmaz, ancak yaratıcı dürtülerin, deneysel işlemlerin bir yansımasıdır ve nihai nesne tüm süreç kadar öngörülmemektedir (Somol, 2007).


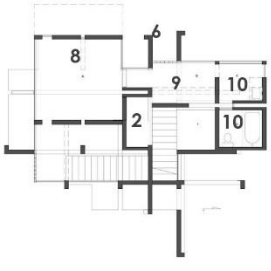


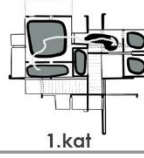

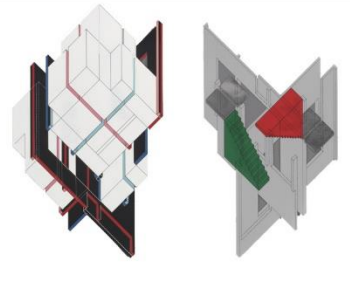
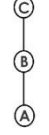
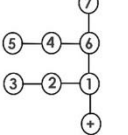
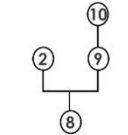

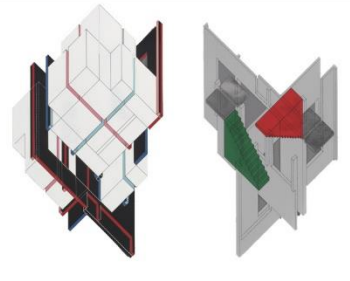
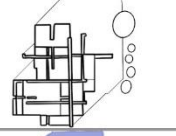

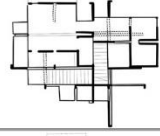


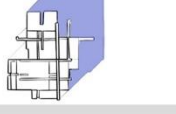

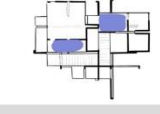


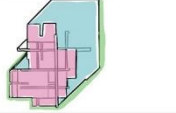










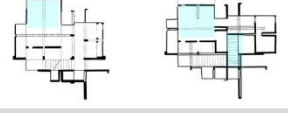

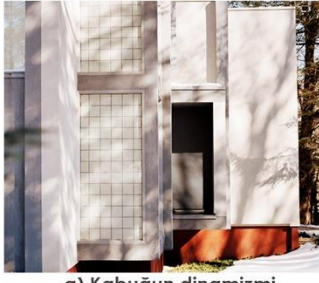
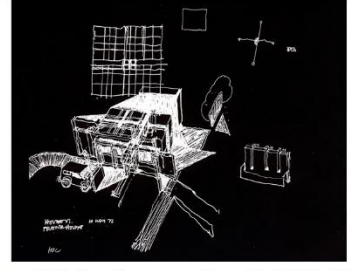
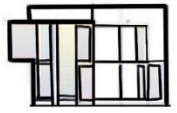


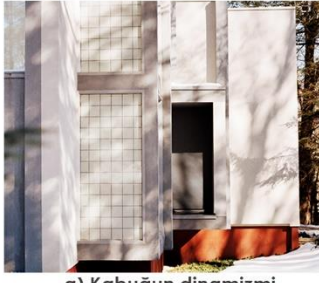
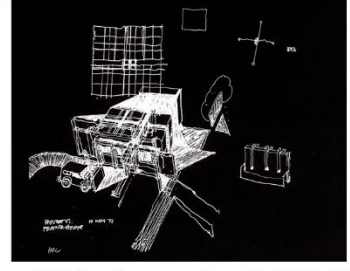
Bilişsel faktörler

House VI'nın kullanıcılarının biri sanat tarihçisi diğeri ise fotoğrafçıdır. Bu sebeple, mimarın ana amaçlarından biri, konutun, fotoğrafçılık için soyut bir arka plan sağlayan bir stüdyo manzarası olmasıdır. Eisenman, geleneksel ifadelerin değiştiği ve yer değiştirdiği, geleneksel mekân okumalarının farklılaştığı ve bir bağlam içinde konutun farklı ilişkiler ve çağrışımlar ürettiği yeni bir mimari dil üretmiştir. Ürettiği dil, konut açık bir şekilde belirgin olmadığı halde kullanıcı tarafından anlaşılması ve mekân deneyimini yoğunlaştırmıştır. Dolayısıyla, konutta pozitif ve negatif mekânlar üreterek kullanıcının mekânsal algısını kasıtlı olarak çarpıtır (Bradbury, 2009).

Major ve Sarris (1999)'in çalışmasına göre, yaşam alanı ve merdiven bağlantıları konutta merkez niteliği taşıırken, yemek ve mutfak için daha az mekân ayrılmıştır. Bu organizasyon, kamusal ve özel mekânların katı bir şekilde ayrılmasıyla beraber merdiven ve eşik mekânları aracılığıyla günlük yaşam alanlarında işlevsel olarak iyi tanımlanmış bir konut tipi meydana getirmiştir. Böylece, basit kurallarla oluşan biçimsel form ve yeni bir mekânsal yaklaşım üretmekten ziyade toplumsal kuralların da yeniden üretildiği bir konut niteliği taşır.

Bağlamsal faktörler

Konut, Cornwall/Connecticut'ta Mohawk Dağı kayak alanının karşısında konumlanmıştır. Çevresinde bir heykel niteliği taşımaktadır. Mimar, mimariye biçimci bir yaklaşım sergiler ve binanın kabuğu, dört levhanın değişen unsurlarının sonucu meydana gelmiştir. Bu düzemlerin kaydırma ve çıkarma işlemleri büyük açıklıklar ve pencere yarıkları ile sonuçlanmıştır. Bu nedenle malzeme seçimi ahşap ve beton seçilmiştir. Dekonstrüktivizm anlayışını benimseyen Eisenman, mimarının işlev ve/veya anlamla doğrudan bir ilişki kurmaktan ziyade kabuğa daha zengin ortamlar sağlayabilecek bir ortam üretme potansiyeline inanmıştır (Perez, 2010b).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR		KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR		
1970-2000 Dönemi Konut adı: House VI Mimar: Peter Eisenman Yapım yılı: 1975 Konum: Connecticut/ ABD Mimari yaklaşım: Dekonstrüktivizm	 Zemin kat	 1.kat	Programlar 1.Giriş holü 2.Gömme dolap 3.Depo 4.Yaşam alanı 5.Çalışma alanı 6.Yemek alanı 7.Mutfak 8.Yatak odası 9.Giyinme odası 10.WC/Banyo	METİN KODLAMA - iç ve dış kopması - manipüle - dil sistemi - mekan deneyimi - çarpıtma - heykelsi - katmanlaşma		
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ	KATMAN ÇEŞİDİ KATMAN SAYISI KATMANLAR		
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1.kat	-Merkezi organizasyon	 a) House VI'nın genel görünüşü	 b) Diyagramlar
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)				-Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar -İç içe geçen mekanlar	 a) House VI'nın genel görünüşü	 b) Diyagramlar
ÇEVRELEME (Ching, 2014)				Sınır öğeleri -Ağaçlar -Yapısal elemanlar -Açıklıklar	 c) Merdivenler	 d) Fonksiyonsuz yapısal elemanların mekansal sınırları tanımlaması
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)				<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	 c) Merdivenler	 d) Fonksiyonsuz yapısal elemanların mekansal sınırları tanımlaması
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME				
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN				<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal	 e) Yatak odası	 f) Yaşam alanı
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI				<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi	 e) Yatak odası	 f) Yaşam alanı
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)	Görünüş 	Plan 		-Transparan değil -Cam duvarlar -Olgusal şeffaflık	 g) Kabuğun dinamikliği	 h) Peter Eisenman'in eskizi (URL-52)
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME				
KABUK				-Beton, cam, ahşap -Heykelsi biçim -Katmanlaşma	 g) Kabuğun dinamikliği	 h) Peter Eisenman'in eskizi (URL-52)

Şekil 4.23. House VI Analizi

4.3.2. Hopkins House (1976)

Mekânsal faktörler

Hopkins House, Michael ve Patty Hopkins tarafından kendi evleri olarak tasarlanmıştır (Şekil 4.24). Konut, “hem yaşamak hem de çalışmak için” bir makine niteliği taşımaktadır (Macdonald, 2000). Aynı zamanda, High-Tech mimarlığı yaklaşımını benimseyen konut, hafif çelik ve camdan inşa edilmiştir. Konut, Eames House gibi çalışma ve yaşam alanını benimseyen konutlarla benzer mantığa sahiptir. Ofis mekânları ve yaşam alanı arasında belli bir ayırım olmayıp minimalist bir estetik niteliği taşır. Dolayısıyla, mekânsal olarak tamamen belirsizdir. Bahçe sokak seviyesinden 2,5 metre aşağıda konumlanır. Bu nedenle birinci kat seviyesinden bir köprü ile konuta girilmektedir. Üst katta bir stüdyo, oturma alanı ve ana yatak odası bulunmaktadır. Alt katta üç çocuk yatak odası, mutfak ve yemek alanı bulunmaktadır. Her iki katta da spiral bir merdivenle birbirine bağlanan bir tuvalet çekirdeği bulunur. Açık ve esnek bir plana sahiptir. Tüm ev, bu birbirine bağlı modüllere göre organize edilmiş ve sakinlerin ihtiyaçlarına göre iç mekânların yaratılmasında çeşitliliğe izin verilmiştir (Bradbury, 2009). Grid bir mekân organizasyonuna sahip olan konutta, bahçe ve köprü ögesi eşik mekânlar oluşturmuştur.

Bilişsel faktörler

Konutta, ilk olarak kamusal çalışma alanı ile özel aile evi arasındaki ilişkiye görülmemiş bir tavır; ikincisi, zaman içinde kullanım esnekliği öne çıkmıştır. Yarı-kamusal ortamın, bir ailenin mahremiyetinde ulaşılması daha zor olan davranışsal sınırları güçlendirmesi de mümkündür.

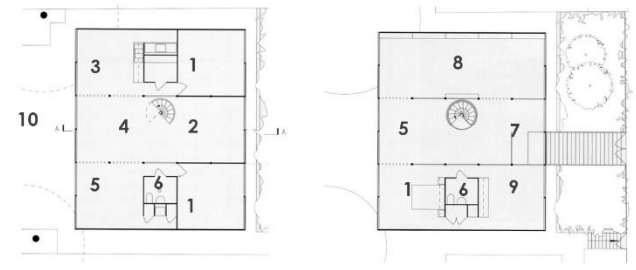
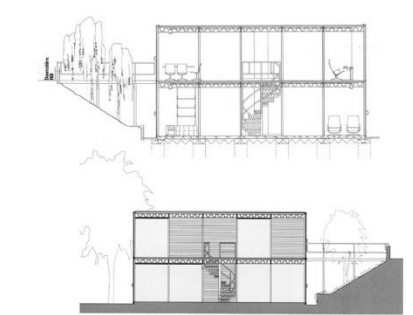



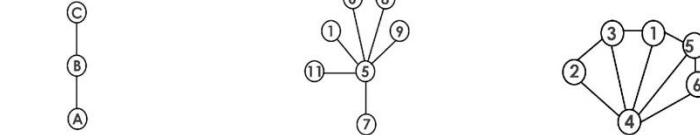


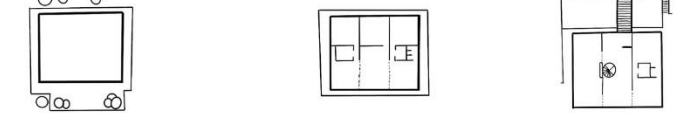


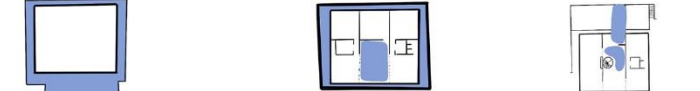



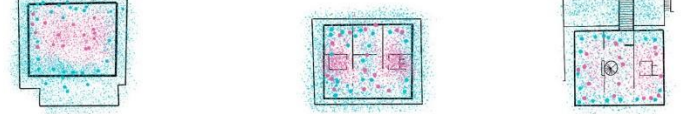

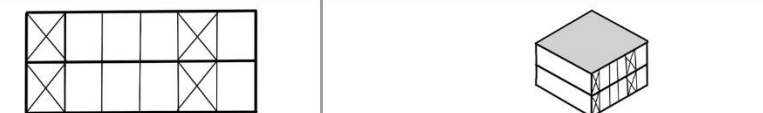
Konuttaki mekânların belirsizliği ve içerideki ayırıcıların eksikliği, aile ve uygulamaların zamanla büyüüp küçülmesini sağlamış olup Hopkins'in iş ve aile sorumluluklarını iç içe geçirmesine izin vermiştir. Banyoların ve uyku alanlarının mahremiyeti için sadece plastik paneller kullanılmıştır. Ailenin genellikle zemin katta kalması ve işin üst katta yapılması dışında, çalışma alanını yaşam alanlarından fiziksel olarak ayıran hiçbir şey yoktur (Holliss, 2015). Yapının şeffaf bir şekilde tasarlanması, iç ve dış mekânın bütünleşmesine yardımcı olmuştur.

Bağlamsal faktörler

Konut, Hampstead semtinde Viktorya dönemi konakları ve Regency villalarının yoğun olarak bulunduğu yeşil, eğimli bir konumda yer almaktadır. Bulunduğu eğimli araziye, sokağa duyarlı, göze batmayan tek katlı bir cephe sunmak için kullanmıştır. Açıkta kalan çerçevesi ve basit form gibi High-Tech mimarlık ilkeleri konutun temel unsuru

haline gelmiştir. 10 metreye 12 metrelik dikdörtgen konutun yapısı, evin her yerinde görülebilen ve maviye boyanmış ince çelik kolonlar ve kafesli çelik kafes kirişlerden yapılmıştır. Bu yapısal elemanlar, evin duvarlarını ve çatısını oluşturan gri, oluklu metal levhalara karşı öne çıkmaktadır (Jones ve Canniffe, 2007; Dezeen, 2022).



YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR								
1970-2000 Dönemi Konut adı: Hopkins House Mimar: Michael&Patty Hopkins Yapım yılı: 1976 Konum: Londra/İngiltere Mimari yaklaşım: High-Tech Mimarlık	 <p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Yatak odası 2.Kütüphane/Yatak odası 3.Mutfak 4.Yemek alanı 5.Yaşam alanı 6.WC/Banyo 7.Giriş holü 8.Stüdyo 9.Giyinme odası 10.Bahçe 		METİN KODLAMA -iç ve dış bütünleşmesi -hafiflik -şeffaflık -uyarlanabilirlik -esneklik -yeni mimari								
			<table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td rowspan="2">2</td> <td>Çalışma alanı</td> </tr> <tr> <td>Programların katmanlaşması</td> <td>Yaşam alanı</td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	2	Çalışma alanı	Programların katmanlaşması	Yaşam alanı
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR									
Mekanların katmanlaşması	2	Çalışma alanı									
Programların katmanlaşması		Yaşam alanı									
MEKANSAL FAKTÖRLER	DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ									
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)											
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)											
ÇEVRELEME (Ching, 2014)											
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)											
BİLİŞSEL FAKTÖRLER	DEĞERLENDİRME										
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN											
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI											
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)											
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER	DEĞERLENDİRME										
KABUK											

Şekil 4.24. Hopkins House Analizi

4.3.3. Gehry House (1978)

Mekânsal faktörler

Frank Gehry, 1978'de Santa Monica'da kendisi ve eşi için "parça ve bütün, iç ve dış, yeni ve eski" dengesini içeren ve tartışmalara yol açan bir konut tasarlamıştır (Şekil 4.25). Konut, mimarın müşterisi üzerine tasarlamadığı ilk projesidir ve bu da ona farklı malzemelerle ilgili fikirleri keşfetme ve büyük riskler alma özgürlüğü vermiştir. Proje, başlangıçta eşi tarafında satın alınan iki katlı bungalovla başlamıştır olup Gehry onu olduğu gibi bırakmakla beraber üzerinde kendi izini taşıyan değişiklikler yapmıştır. Örneğin, konutun bazı kısımları açığa çıkarılmış bazı kısımları ise örtülmüştür. Böylece konut negatif ve pozitif mekânların diyalogunun sonucu üretilmiştir. Konutun girişi, Gehry'nin ahşap, cam, alüminyum ve zincir bağlantılı çitlerden oluşturduğu dış cephenin farklı açıları arasında kolay bir şekilde fark edilmez. Eski evin tepesi, bu malzeme karışımının içinden dışarı çıkmış ve evin sürekli yapım aşamasında olduğu izlenimi verilmiştir. Gehry'nin olağandışı malzemeler ve formlar kullanarak standart bir banliyö ev tipini yeniden modellemesi, bazı eleştirmenler tarafından mimari tasarımda Dekonstrüktivizm'in erken bir örneği olarak düşünülür (Bradbury, 2009).

Konut, belirli bir minimalist hissi korusa da, buradaki çaba dağınık dışavurumcudur ve mimar konutu özgürce ve sanatsal olarak sezgisel bir şekilde tasarlamıştır. Gehry, oluklu metalin endüstriyel, yüksek teknoloji birleşimleri ile kontrplağın düşük teknoloji doğası arasında doğal olmayan bir birlik oluşturur. Dışarıya yapılan büyük eklemelerin aksine, içerideki yenileme ağırlıklı olarak eksiltmeye yönelik olmuştur. Orijinal iç mekânda, duvarların ve tavanların çoğu kaldırılmıştır. Bununla beraber, Gehry, zemin katta daha büyük, akışkan bir yaşam alanı oluşturmak için daha küçük odalardan bazılarını açmıştır. İç mekânı açmak için, orijinal evin dışına cam yapılar eklemiştir. Sonuç olarak, evin eski ve yeni dokusu arasına yerleştirilmiş büyük bir cam küp ortaya çıkmış ve mutfağı ışıkla doldurmuştur. Böylece gökyüzü ve yukarıdaki ağaçlarla iletişim kurulmuştur. Bu tür izinsiz giren parçalar, Kübizm'in kafa karıştırıcı açılarını uyandırır (Heyer, 1993).

Kurt Forster, Gehry House ile ilgili analizini iki gözleme dayandırmıştır: Birincisi, "Gehry, bu ayrımı sadece içeride ve dışarıda değil, evin içinde ve dışında da bozmuştur" (Forster, 1998:16). Konutun kenarını tanımlayan ve arka bahçesini içine alacak şekilde uzanan oluklu metal duvar çok net bir sınırdır. Bu sınırın içinde, aslında iç mekânda olan, ancak evin orijinal pembe kiremitleri gibi malzemeler nedeniyle dış mekân hissi veren mutfak gibi alanlar vardır. İçeride ve dışarıda olma oyunu olsa da, çevrenme duygusundan ödün verilmemiştir. Konutun içindeyken aynı zamanda

konutun dış dünyadan ayrıldığı ve korunduğu görülmüştür. Forster'ın ikinci gözlemi, evin dışının çatlak olduğu ve içinden birinin içeriye görebildiğidir. Beatriz Colomina ise makalesinde, konutu içerinin ve dışarının ikiye katlanması olarak ifade etmiştir. Eski konutu çevreleyen yeni ekler, iç mekânın içinde ayrı bir iç mekân hissi yaratır ve dışarıya bakmak aslında tekrar içeriye bakmak anlamına gelmiştir. Bu durumu, bir tür dış dünyayla karşılaşma eylemine karşı direnç gösterme olarak tanımlar (Colomina, 2001). Böylece, postmodernist tarzda, Gehry'nin ani ve kopuk tanımı ve ayrımı Mies van der Rohe ve Philip Johnson gibi modernist mimarların iç-dış mekânlarının kesintisiz geçişlerini reddeder.

Bilişsel faktörler

Mimari tarihçiler ve eleştirmenler, projeyi yabancı bir cismin içine hapsedilmiş veya süslenmiş bir konut olarak ifade etmişlerdir (Bradbury, 2009; Heyer, 1993). Yeni yapılan ek bina, evin birinci katından yaklaşık dört basamak aşağıda, sokak seviyesinde inşa edilmiştir. Ön kapı birinci kat seviyesinde olduğu için bu durum dışarıdan okunamamaktadır. İçeri girdikten sonra, birkaç merdiven yeni eklentiye inmektedir. Dışarıdan bakıldığında, yeni pencerelerin yüksekliği evin yüksekliğiyle uyumlu görünse de içeride göz seviyesinin üzerindedir. Bu nedenle tam mahremiyet sağlanmıştır. Dış duvar kırık imajına rağmen mahremiyetin korunması söz konusu olduğunda, uygun bir şekilde çalışmıştır. İç mekânlar açılmış ve duvarlardaki sıvalar sıyrılarak alttaki ahşap çerçeve ortaya çıkarılmıştır, bu da iç mekâna hareket hissi vermiştir.

Konut, Gehry'nin kişiliğinin bir yansıması olmaktan çok Gehry'nin sorunlarını çözdüğü ve kendisiyle dünya arasına bir mesafe koyduğu araç niteliği taşır. Böylece, geleneksel kısıtlamalardan arınmış yaratabileceği kendine güvenli bir alan yaratmıştır. Bu nedenle Gehry House, Gehry'nin "yaratıcılığı" için gerekli bir araç olan "güvenli bir mekân" sağlar.

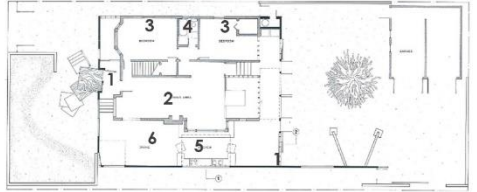


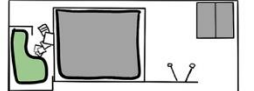
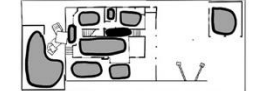
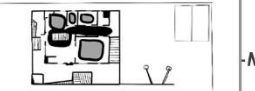


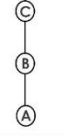
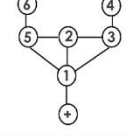
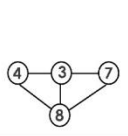


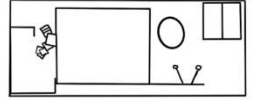
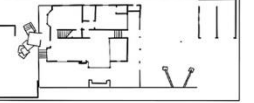
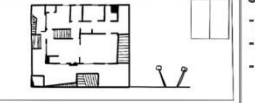

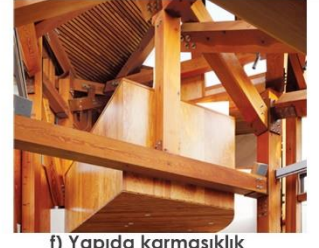




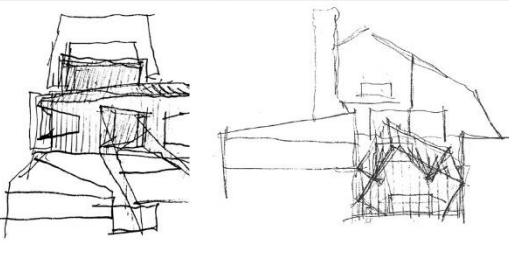
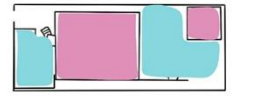


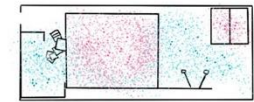
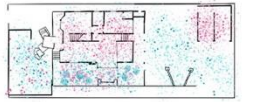
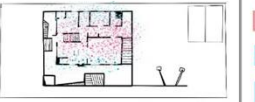






Bağlamsal faktörler

Frank Gehry'nin konutu, California, Santa Monica'nın en iyi mahallelerinden birinde, 22. Cadde ile Washington Bulvarı arasında yer almaktadır. Evin manzarası, bahçeye bakan pencere hariç, göz seviyesinin üzerindeki tüm boşlukları kapattıkları için araziye çevreleyen ağaçlardır.

Gehry, dış cepheyi metal bir kabukla sararak, orijinal kat planının çevresinde yaşanabilir bir alan yaratmayı amaçlamıştır. Konut, ahşap çerçeveye yapıştırılan kaplama, oluklu çelik, kontrplak ve zincir bağlantılı çitler gibi yüksek mimaride

geleneksel olarak kullanılmayan sıradan malzemelerden oluşur. İç ve dış arasında, ev hayatı ile endüstrinin kabaca bitmemiş dünyası arasında algılanan bu karşıtlık, malzeme seçimiyle değil, kullanılma biçimleriyle üretilmiştir. Gehry'nin imzası haline gelen karmaşık geometrik şekilleri, yeni evi sürekli olarak eski evden kopuyormuş gibi göstermiştir. Bu iki hacim ayrılıyor gibi görünse de, aslında ev eski evden ayrılmaktan çok uzaktır. Başka bir deyişle, yeni hacim aslında eski hacimle yakın ve simbiyotik bir ilişki içindedir (Bradbury, 2009).



YAPI KÜNYESİ	PLANLAR		KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR							
1970-2000 Dönemi Konu adı: Gehry House Mimar: Frank Gehry Yapım yılı: 1978 Konum: Santa Monica/ ABD Mimari yaklaşım: Dekonstrüktivist	 			METİN KODLAMA -iç ve dış katlanması -dinamizm -parça ve bütün -yeni ve eski <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Mekanların katmanlaşması</td> <td rowspan="2">2</td> <td rowspan="2"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;"> yeni hacim eski hacim </div> </td> </tr> <tr> <td>Hacimlerin katmanlaşması</td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px;"> yeni hacim eski hacim </div>	Hacimlerin katmanlaşması
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR									
Mekanların katmanlaşması	2	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px;"> yeni hacim eski hacim </div>									
Hacimlerin katmanlaşması											
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ								
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1.kat	-Merkezi organizasyon	 a) Gehry House'un genel görünüşü	 b) Mutfak					
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)				-İç içe geçen mekanlar -Mekan içinde mekan	 c) Yapıda farklı malzemelerin bütünleşmesi	 d) Yaşam alanı					
ÇEVRELEME (Ching, 2014)				Sınır öğeleri -Ağaçlar -Eski yapı duvarları -Oluklu metal duvar	 e) Yemek alanı	 f) Yapıda karmaşıklık					
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)				<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	 g) Frank Gehry'nin aksonometrik çizimi	 h) Frank Gehry'nin eskizleri					
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME									
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN				<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal							
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI				<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi							
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)	Görünüş 	Plan 		-Transparan değil -Tavan aydınlatması -Farklı formlarda pencereler -Olgusal şeffaflık							
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME									
KABUK				-Ahşap, cam, çelik, alüminyum -Dinamizm -Katmanlaşma							

Şekil 4.25. Gehry House Analizi

4.3.4. Bordeaux House (1998)

Mekânsal faktörler

“Ev, yaşamak için bir makinedir” ifadesi, 1998 yılında Rem Koolhaas tarafından Bordeaux House’da yeniden tanımlanmıştır (Şekil 4.26). Konut, içerisi ve dışarı arasında sürekli bir ilişkiye sahiptir. İç mekânlar, yarı gömülü bahçeye erişimi olan zemin kattan itibaren, giriş katına kadar çevredeki manzaraya açık bir şekilde açılmıştır. Konut aynı zamanda, üç farklı programa bölünen ve bu programların mekânsal organizasyonu oluşturduğu bir yaklaşım içerir. Konut üç hacmin katmanlaşmasıyla oluşur: Opak ve şeffaf arasında dalgalanan üç ayrı hacim. Üç farklı hacim birbiri üzerine geldiğinde, şeffaf cam sayesinde en yüksek hacim orta hacimde yüzüyormuş gibi görünmüştür. Üçüncü hacim, görünüşte orta hacmin üzerinde yüzüyor ve aslında onun üzerine çıkmaktadır. Alt kat, ailenin yaşamı için tasarlanmış, sığınak ve labirent hissi verilmiştir. Aynı zamanda, yaşamak için yarı içeride, yarı dışarıda cam bir odadır. Bu kattan, özel ve içe dönük yarı gömülü bahçeye erişim vardır. 1. kat ise çocuk ve ebeveyn alanı olarak ayrılmıştır. Bu bağlamda, konutta önerilen iç ve dış mekân arasındaki ilişki bu katta daha açıktır. En üst hacim, opak olması ve çocukların ve çiftin yatak odalarını gizlemesi bakımından alt seviyeye benzer. Evin çekirdeği, üç kat arasında serbestçe hareket eden, “yaşam alanının veya mutfağın bir parçası haline gelen veya kendisini bir ofis alanına dönüştüren ve kitaplara, sanat eserlerine ve şarap mahzenine erişim sağlayan 3x3,5 metrelik bir asansör platformudur” (URL-53). Yinelenen veya tekrarlanan bir organizasyon sistemi olmamasına rağmen, üç hacim de her kat arasında hareket eden merkezi bir asansörle birbirine bağlanmıştır. Konutun içinde dikey olarak hareket edebilen bir oda yaratmaya yönelik fikir, sürekli değişen konut içinde mekânsal bir dinamizm yaratır ve ofisin alanını olduğu kadar durduğu alanı da yeniden tanımlar.

Bilişsel faktörler

Bordeaux House, trafik kazası sonucu belden aşağısı felç olan bir yazar, eşi ve çocukları için tasarlanmıştır. Kullanıcı felçli olmasına rağmen basit bir evden ziyade “karmaşık bir tasarım” istemiştir (URL-54). Mehuish (2004), Bordeaux House’un değişen sosyal ve yaşam kalıplarını temsil ettiğini vurgular: Konut, müşterinin öz kimlik duygusunun ve sosyal ilişkilerinin açık ifadesi olan ve hem bedensel, hem psikolojik hem de duygusal seviyelerde deneyimlenen bir niteliktedir. Opaklık ve şeffaflık arasında değişen ev, her katta çevredeki manzara ile farklı seviyelerde mahremiyet ve ayırt edici etkileşimler elde etmiştir. Ek olarak, her seviyedeki iç mekânsal ilişkiler, mekânların ilişkili işlevlerini belirtmek için perdelerin kullanılmasıyla

ifade edilir. Orta kat en şeffaf olanıdır ve büyük bir cam cepheye sahiptir. Kullanıcı, gün boyunca değişen açılardan gelen ışığı kapatabilmek istemiş ve yatay bir perde, güney Fransa'nın ışığını dışa yansıtır ve içeri doğru yayar. Stratejik olarak yerleştirilmiş dairesel bir pencere, sahibinin mekânda hareket ederken bahçe, avlu ve şehir manzarasını seçmesine olanak tanır. Binanın kütlesi, ailenin yatak odalarını içeren binanın en üst katında bulunur. En üst katın duvarları mahremiyet sağlar, ancak aynı zamanda farklı aile üyeleri için farklı yüksekliklerde ve bakış noktalarında duvarlara açılan küçük açıklıklar ile perspektifler yaratmışlardır. Yarı-kamusal alanın büyük bir kısmı açık planlı, yoğun camlı, iç-dış mekân zemin katta bulunur.

Bordeaux kırsalı boyunca görünümün farklı kısımlarını çerçeveleyen daha küçük dinamik delikler, pencerelere göre düzenlenmiş üç farklı teoriye sahiptir: Birincisi, ayakta duran bir çocuk ve yetişkinin ve ayrıca bir tekerlekli sandalye kullanıcısının göz hizasında yer alır, böylece evin içinde yürüdüklerinde manzaranın farklı bir bölümünü görürler. İkinci teori, dinamik deliklerin evdeki yatak, masa ve lavabo gibi farklı sabit noktalara, en yakın dış noktaya bağlanmasıdır. Üçüncü teori, aynı durağan noktalardan Bordeaux manzarasını çerçevelemesidir. En alttaki hacimde de üstteki hacme benzer şekilde açıklıklara sahiptir. Fakat ikisi arasındaki fark, üstte kısıtlı miktarda ışık girmesine izin verilirken altta ışığın çoğunun geçişi engellenmiştir. Orta kat, iç ve dış mekân yaşam kombinasyonuna sahiptir ve ışığı yansıtan ve döner merdiveni gizleyen çelik boru gibi, ışığın zemine dağılımını sağlayan malzemelere sahiptir. Mekânsal nitelikleri sakinleri için daha avantajlıdır (URL-55).

Bağlamsal faktörler

Arazi, Bordeaux şehir merkezine 5 km uzaklıkta ve şehrin ve yakındaki nehrin 180 derecelik bir manzarasını sunan bir tepe üzerinde yer almıştır. Arazinin sunduğu fırsatlar ve müşterilerin karşılaştığı zorluklar, tasarımcı Rem Koolhaas'ı "uçan bir konut kurgusu" üzerine düşünmeye yöneltmiştir. Konut, yapı ve çevresinin potansiyelini öne çıkararak kullanıcılara hareket özgürlüğü ve erişim sağlamaktadır. Bu arazide, yapıların 9 metre seviyesini geçmesine izin verilmez. Aynı zamanda vadiden görülebildiğinden dolayı parlak renk kullanımına da izin verilmemektedir.

Koolhaas, konutta kendine özgü bir yorumu vardır. Farklı şekiller kullanmayı ve kütle bloklarını üst üste bindirmeyi denemiştir. Kabukta yarattığı asimetri, binanın dengesine zarar veren ve konut içinde gerilim ve istikrarsızlık yaratmıştır. Kompozisyona hakim olan üst seviye, bir ucundaki bükülmüş çerçeve dışında tanımlanabilir hiçbir destek aracı olmayan devasa bir beton kutu imajı verilmiştir. Kutunun kütlesi hissini güçlendirmek için, yan taraflar, küçük lomboz açıklıkları ile

rastgele bir düzende delinmiştir. Son olarak, üst katın çatısında, derin bir çelik I kirişi bulunur. Bu kiriş, kirişin altından aşağıdaki çimenli avluya kadar uzanan göze çarpan ince çelik bir çubuğun bulunduğu beton kutunun bir kenarından sarkar. Orta hacim, cam duvarlara sahiptir. En alt seviye ise toprağa oyulmuş bir dizi taş duvardır, böylece çevresinde bazı kapalı alanlar bulunan kapalı bir açık avlu yaratır (URL-54).



YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR						
<p>1970-2000 Dönemi</p> <p>Konut adı:Bordeaux House</p> <p>Mimar:Rem Koolhaas</p> <p>Yapım yılı:1998</p> <p>Konum:Bordeaux/ Fransa</p> <p>Mimari yaklaşım: Postmodernist</p>	<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Avlu 2. Medya odası 3. WC 4. Depo 5. Mutfak 6. Çamaşırhane 7. Misafir odası 8. Avlu 9. Hizmetli odası 10. Ofis 11. Yaşam alanı 12. Yemek alanı 13. Teras 14. Yatak odası 15. WC/Banyo 		<p>METİN KODLAMA</p> <ul style="list-style-type: none"> -mahremiyet -şeffaflık -iç ve dış bütünleşmesi -mekansal deneyim <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Hacimlerin katmanlaşması</td> <td>3</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> opak transparan yarı-transparan </td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Hacimlerin katmanlaşması	3	<ul style="list-style-type: none"> opak transparan yarı-transparan
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR							
Hacimlerin katmanlaşması	3	<ul style="list-style-type: none"> opak transparan yarı-transparan 							
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ						
<p>MEKANSAL ORGANİZASYON</p> <p>(Ching, 2014)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Çizgisel organizasyon -Kümelî organizasyon 							
<p>MEKANSAL İLİŞKİLER</p> <p>(Ching, 2014)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar -Bilişik mekanlar 							
<p>ÇEVRELEME</p> <p>(Ching, 2014)</p>		<ul style="list-style-type: none"> Sınır öğeleri -Ağaçlar -Duvarlar -Perdeler 							
<p>İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ</p> <p>(Boettger, 2014)</p>		<ul style="list-style-type: none"> □ İç mekan ■ Eşik mekan ■ Dış mekan 							
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME							
<p>ÖZEL-KAMUSAL MEKAN</p>		<ul style="list-style-type: none"> ■ Özel ■ Yarı-kamusal ■ Kamusal 							
<p>İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI</p>		<ul style="list-style-type: none"> ■ İç mekan algısı ■ Dış mekan algısı ■ İç-dış ilişkisi 							
<p>TRANSPARANLIK</p> <p>(Rowe ve Slutzky, 1997)</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Yarı transparan -Cam duvarlar -Fenomenal şeffaflık 							
BAĞLAMSAK FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME							
<p>KABUK</p>		<ul style="list-style-type: none"> -Beton, cam -Asimetri -Kütle blokları -Farklı şekiller 							

Şekil 4.26. Bordeaux House Analizi

4.3.5. Mobius House (1998)

Mekânsal faktörler

UNStudio, 1993'te mobius şeridi diyagramının mimari bir yorumunu geliştirmiş ve Mobius House adında günlük rutinleri etrafında uyku, çalışma, oyun oynama ve yemek yeme gibi aile hayatının farklı yönlerini içeren bir ev tasarlamıştır (Şekil 4.27). Ana fikir, kendi yollarından geçen ancak belirli noktalarda rollerini değiştirerek belirli anları paylaşan iki kişiden oluşur. Sonuç olarak, evin aynı yapı içinde her aile üyesinin bireysel faaliyetlerinin çeşitli aşamalarını içerecek ve artıracak dinamik bir yapıda olması istenmiştir. Tasarımın başlangıcındaki önemli girdilerden biri de bireylerin günlük yaşamlarını gerçekleştirdiği mekânları nasıl algıladığı ve ne kadar süre zaman geçirdiği olmuştur. Konut üç kat olarak kurgulanmıştır: Konutun her iki ucunda iç içe geçmiş iki çalışma odası, üç yatak odası, toplantı odası, mutfak, depo ve üstte bir sera. Tüm bu mekânlar kullanıcıların rutinine göre birbiri ile bağlantılıdır. Mobius House'un karmaşık, kesişen kat planı, sakinlerinin, ağaçlıklı peyzajın farklı yönleriyle bağlantı kuran akışkan, alçak, beton ve cam binada hareket ederken buluşmasına, çaprazlamasına ve etkileşime girmesine olanak tanır. Beton ve cam gibi malzemelerin kullanımı, kullanıcı deneyimini arttırmak ve konseptteki fikrini gerçekleştirmek için ışık, manzara gibi gerekli nitelikleri sağlayan temel malzemelerdir. Aynı zamanda malzemelerin akışkan kullanımı, rampalar ve basamaklarla birbirine bağlanan bir dizi mekân yaratmıştır. Yapı içinde başka bir önemli konu, çevre manzarasıyla kurulan ilişkidir. Düşük ve uzun anahatları ile çevresinin farklı özellikleri arasında bir bağlantı sağlar (Bradbury, 2009).

1990'ların sonunda bilgisayar teknolojisinin gelişimi ile birlikte diyagramlar farklı şekillerde temsil edilmeye başlamıştır. Çeşitli deformasyonlar ve dönüşümler yoluyla, zamanı ve hareketi forma dahil edebilen topolojik geometriler ortaya çıkmıştır (Lynn, 1999:23). Böylece diyagramın da hem analitik hem de üretken olarak işleyebileceği potansiyeller açığa çıkmıştır. UNStudio Mobius House'un tasarımında temsil tekniği olarak diyagramları "mimariyi yorumlama ve anlamdan kurtarma" aracı olarak kullanmaktadır. Bu diyagramlar genellikle programatik, planimetrik, kesitsel ve aksonometriktir. Diyagramların arkasındaki fikir, diyagramın kendisini oluşturmak değil, tasarımın nasıl çalışacağıının şematik bir haritasıdır (Chaplin, 2014:13-14). UNStudio, mimarinin sınırlara nasıl vurgu yapabileceğini ve çağdaş sorunları çözme yöntemini (Şekil 4.27.d)'deki diyagramı ile tanımlamakta, bu diyagram aracılığıyla kamusal ve özel arasındaki ilişkinin daha derin bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktadır.

Konut üç kat olarak kurgulanmıştır: Konutun her iki ucunda iç içe geçmiş iki çalışma odası, üç yatak odası, toplantı odası, mutfak, depo ve üstte bir sera. Tüm bu mekânlar kullanıcıların rutinine göre birbiri ile bağlantılıdır. Mobius House'un karmaşık, kesişen kat planı, sakinlerinin, ağaçlıklı peyzajın farklı yönleriyle bağlantı kuran akışkan, alçak, beton ve cam binada hareket ederken buluşmasına, çaprazlamasına ve etkileşime girmesine olanak tanır (Bradbury, 2009).

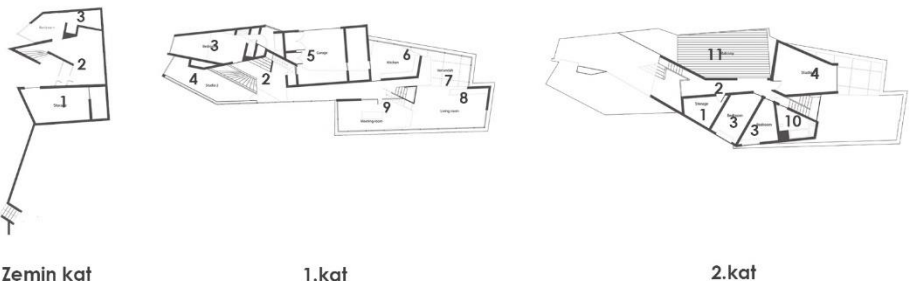
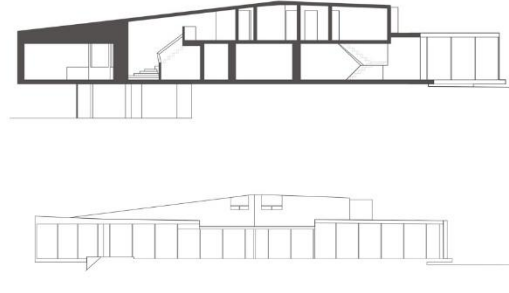
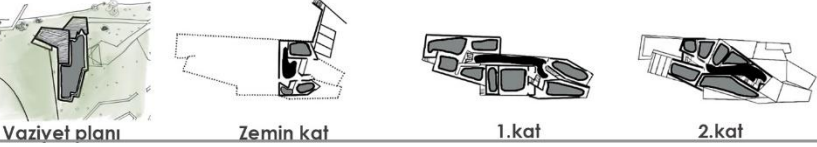

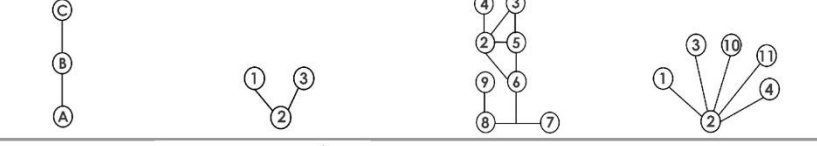

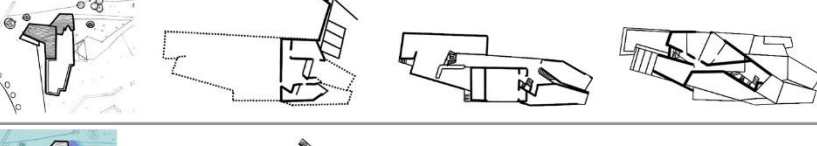



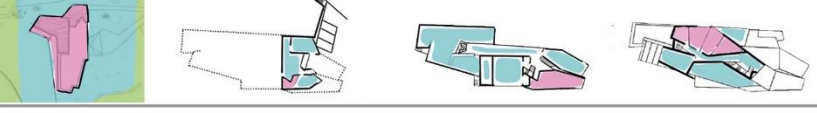


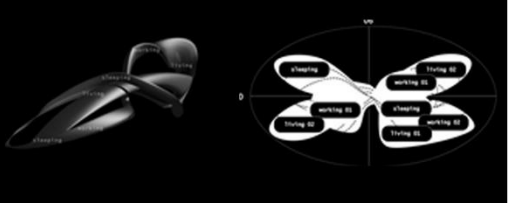



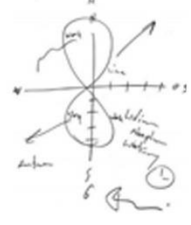
Bilişsel faktörler

Genç bir çift, mimar Ben van Berkel'e mimari dilin yenilenmesine referans olacak ve iki farklı mesleği evden çalışmalarına olanak sağlayan ve dolayısıyla çocuklarıyla daha çok zaman geçirme isteklerine cevap veren peyzajla ilişkili bir konut tasarlaması talimatını vermiştir. Mimar, konutun bu yeni dilini çiftin yaşam rutinlerinden doğan bir kurguda planlamıştır. Bunun sonucunda, zaman kavramı konutun ana temasını oluşturmuş olup kullanıcıların eve ve nesnelere farklı bakış açıları ile bakmalarını sağlayarak algılama biçimlerini çeşitlendirmiştir.

Konutun şeffaflığı ve açısal formları doğaya uzanır, cam duvarların yaygın bir şekilde kullanılmasıyla birlikte, bireylere manzaraların bir parçasıymış gibi hissettirmeyi amaçlar. Bu da iç ve dış arasındaki sınırı bulanıklaştırarak, kullanıcı deneyimini arttırmayı amaçlamaktadır. Konut için kullanılan iki ana malzeme olan cam ve betonun birbiri üzerine binen ve yer değiştiren pozisyonları değişen hareket algısı ile pekiştirilir. Konutta özel-yarı kamusal-kamusal bir mekânın ayrımı önemli bir unsurdur. Çünkü kullanıcılar hem kendi hayatlarına odaklanma esnekliğine sahip olmalı hem de konutun çeşitli alanlarında etkileşime girme özgürlüğüne sahip olması gerekmektedir (Bradbury, 2009).

Bağlamsal faktörler

Konut, Amsterdam yakınlarındaki bir yerleşim bölgesi olan Het Gooi'deki çayırlar ve uzun kayın ağaçları arasında konumlanmıştır. Alçak ve uzun hatları olan konut, çevresinin farklı özellikleri arasında bir bağlantı sağlar. Cam malzemenin yoğun kullanımı ile ise evin içinden, kırsal bir alanda yürüyüş yapıyormuş hissi verilmesi amaçlanmıştır. Döngü içten dışa döndükçe, dış beton kabuk, masa ve merdiven gibi iç mobilya haline gelir ve cam cepheler, iç bölme duvarlarına dönüşür. Konut tüm bu özellikleriyle, çağdaş mimaride yeni ve dinamik bir form yaklaşımının simgesi niteliği taşımaktadır (URL-56).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR	KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAR
1970-2000 Dönemi Konut adı: Mobius House Mimar: UNStudio Yapım yılı: 1998 Konum: Het Gooi/ Hollanda Mimari yaklaşım: Parametrik Tasarım	 <p>Zemin kat 1.kat 2.kat</p> <p>Programlar 1. Depo 2. Hol 3. Yatak odası 4. Studio 5. Garaj 6. Mutfak 7. Veranda 8. Yaşam alanı 9. Toplantı odası 10. WC/Banyo 11. Teras</p>		METİN KODLAMA - iç ve dış bütünleşmesi - akış - ışık - manzara - topolojik geometri - iç içe geçme - mekansal deneyim - doğayla bütünleşme KATMAN ÇEŞİDİ Mekanların katmanlaşması Programların katmanlaşması Hacimlerin katmanlaşması KATMAN SAYISI 3 KATMANLAR yaşam çalışma uyuma
MEKANSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)	 <p>Vaziyet planı Zemin kat 1.kat 2.kat</p>	- Çizgisel organizasyon	 <p>a) Mobius House'un genel görünüşü</p>
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)		- İç içe geçen mekanlar - Bitişik mekanlar	 <p>b) Mobius House'un iç ve dış mekan bütünleşmesi</p>
ÇEVRELEME (Ching, 2014)		Sınır öğeleri - Ağaçlar - Beton duvarlar - Cam duvarlar	 <p>c) Betonun mobilyalara dönüşümü</p>
İÇ-DİŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)		<input type="checkbox"/> İç mekan <input type="checkbox"/> Eşik mekan <input type="checkbox"/> Dış mekan	 <p>d) Kullanıcıların günlük rutinlerinin konutu biçimlendirmesi</p>
BİLİŞSEL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN		<input type="checkbox"/> Özel <input type="checkbox"/> Yarı-kamusal <input type="checkbox"/> Kamusal	 <p>e) Mobius House'un eşik mekanı</p>
İÇ-DİŞ MEKAN ALGISI		<input type="checkbox"/> İç mekan algısı <input type="checkbox"/> Dış mekan algısı <input type="checkbox"/> İç-dış ilişkisi	 <p>f) Mobius House diyagram örnekleri</p>
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)	 <p>Görünüş Plan</p>	- Yarı transparan - Cam duvarlar - Olgusal şeffaflık - Fenomenal şeffaflık	 <p>g) Yapının bulunduğu bağlam</p>
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER		DEĞERLENDİRME	
KABUK		- Beton, cam - Dinamizm - Alçak, uzun hatlar	 <p>h) Ben van Berkel'in eskizi</p>

Şekil 4.27. Mobius House Analizi

4.3.6. Y House (1999)

Mekânsal faktörler

Y House, 1999 yılında Steven Holl tarafından bir çift ve çocukları için tasarlanmıştır (Şekil 4.28). Bilgi ve iletişiminin rolünün ve öneminin giderek güç kazandığı bu dönemde, mimaride de önemli değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişimler, Y House'da da konutun iletişimsel ve kavramsal ifadeleri öne çıkmaktadır. Konut, biri batıya, diğeri güneybatıya, ilerideki dağ manzaralarına doğru uzanan iki kola ayrılır. İç mekândaki düzen özeldir ve önceden belirlenmiş herhangi bir tipolojiyle ilişkilendirilmez. Girişte, Y kollarının birleştiği yerde, binanın eğimli şeklini takip eden ve çift yükseklikte bir mekânda yüzen ve üst katlara çıkan eğimli bir merdiven bulunmaktadır. Y'nin iki kolundaki iç organizasyon, yatak odalarının biri zemin katta ve bir diğeri birinci katta olmak üzere dönüşümlüdür. Yine her iki katta da dönüşümlü olarak dağıtılan diğer alanlar, açık alan çatı katı olarak düzenlenen yaşam alanı ve ortak alanlara ayrılmıştır. Konutun geometrisi, gündüz ve gece, kamusal ve özel programları birbirinden ayırır (Guyer, 2021). Bunun sonucunda, üst kattan alt kata iç içe geçerek bir hareket yaratan farklı işlevlere sahip iki katmandan oluşmaktadır. Özel ve kamusal alanlar yüksek ışık yoğunluğuna ihtiyaç duyar. Bu geniş pencereler ve büyük balkonlar ile karşılanmıştır. Bu nedenle girişten balkonlara kadar ışık şiddeti artmaktadır. Çağdaş bir sanat koleksiyonunu barındırmak için asma alanları, manzaraları çerçeveleyen pencerelerle dengelenmiştir (URL-57). Dış cephe çelik bir çatı, çerçeveden ve parlak demir oksit kırmızısı ile boyanmış kaplamadan oluşuyor. Evin her bir kolunu tamamlayan iki balkon, kış güneşini en üst düzeye çıkararak ve iç mekânları aşırı yaz ışınlarından koruyarak pasif güneş cihazları görevi görmüştür. Bu bağlamda, konutun iki kanadındaki birleşme noktasında dinamik bir kompozisyon oluşur. Ebeveynlerin ve çocukların yatak odaları, kamusal alanlardan farklı olmakla birlikte birbirinden izole edilmiştir. Konutun her tarafına dağılan kamusal alanlar, özellikle dış mekânla ilişkinin baskın olduğu üst kotlarda, mekânsal bir süreklilik elde edilmiştir (Riley, 1999).

Steven Holl, eskizlerinde mekânlar arasındaki bağlantı ve mekânsal ilişkilere odaklanmıştır. (Şekil 4.28.g), konutun fonksiyonel alanlarını farklı renklerle temsil ettikleri bir eskizdir. Eskizinde mekânların renklendirilmesi, ana tasarım fikri ve endişelerini kâğıt üzerinde belirginleştirmiştir. Benzer bir şekilde, mimarın mekân organizasyonu ve sirkülasyon kararları hakkında fikirleri de çizimlerinde okunmaktadır (Şekil 4.28.h) (Oh vd., 2004).

Bilişsel faktörler

Steven Holl'ün en önemli yapı malzemesi ışıktır. Dolayısıyla ışığın davranışı, Y evinin yapımındaki kararlarının çoğuna rehberlik etmiştir. Çeşitli iç mekân deneyimleri yaratmak için doğal aydınlatma koşullarındaki değişiklikleri kullanmıştır. Böylece evin Y şekli, doğal ışık kullanımını verimli bir şekilde en üst düzeye çıkarmak için tasarlanmıştır. Bir ışık kaynağının yakınlık ve uzaklık ilişkisi, özel ve kamusal alanlar açısından incelenmekte, böylece giriş holü, özel/gündüz ve kamusal/gece bölgeleri ışığa göre iç içe ve örtüşen mekânlar olarak şekillenmektedir (Holl, 2007).

Bağlamsal faktörler

Catskill Dağları'nın yeşilliklerinin ortasında yer alan Y House'un çatallı, asimetrik şekli, geniş manzaralara sahip farklı bir arazide organik bir iz bırakmıştır. Konut, çevrenin yönlerinden yararlanır. Metal çatılar, çeşitli eğimler, yağmur suyunu evin kuzeyindeki bir sarnıca yönlendirilmiştir. Kışın güney güneşi, sundurmalarla yaz güneşinden korunan dalların uçlarındaki camlardan eve girer (Riley, 1999). Y formunun iki kolunun ucunda tamamen cam duvarlara ve evin diğer duvarlarına asimetrik olarak yerleştirilmiş küçük pencerelere sahiptir. Y-House, en iyi manzarayı elde etmek için kuzeydoğuya bakan en büyük cam alanlarına sahiptir ve aynı zamanda aşırı parlamayı ve güneşi en aza indirir. Konutun yapısı ve çatısı pas renkli çelikten, yan duvarlar ise kırmızıya boyanmış sedir ağacı kiremitlerinden oluşur. İç mekânlar ise beyazdır ve zeminde tavana kadar uzanan ahşap bir kalas vardır (Riley, 1999; Holl, 2007; Bradbury, 2009).

YAPI KÜNYESİ	PLANLAR		KESİT/GÖRÜNÜŞ	METİN KODLAMA/KATMANLAŞMA							
<p>1970-2000 Dönemi</p> <p>Konut adı:Y House</p> <p>Mimar:Steven Holl</p> <p>Yapım yılı: 1999</p> <p>Konum:New York/ABD</p> <p>Mimari yaklaşım: Postmodernist</p>	<p>Zemin kat</p> <p>1.kat</p> <p>(Holl, 2007)</p>		<p>Programlar</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Giriş holü 2.Hol 3.Yatak odası 4.Teras 5.Havuz 6.Yemek alanı 7.Yaşam alanı 8.WC/Banyo 	<p>METİN KODLAMA</p> <p>-akışkan form -ışık -diyalektik -mekansal süreklilik</p> <p>-mekansal deneyim -organik</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>KATMAN ÇEŞİDİ</th> <th>KATMAN SAYISI</th> <th>KATMANLAR</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Hacimlerin katmanlaşması</td> <td rowspan="2">2</td> <td rowspan="2">Gündüz/ Kamusal Gece/Özel</td> </tr> <tr> <td>Programların katmanlaşması</td> </tr> </tbody> </table>	KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR	Hacimlerin katmanlaşması	2	Gündüz/ Kamusal Gece/Özel	Programların katmanlaşması
KATMAN ÇEŞİDİ	KATMAN SAYISI	KATMANLAR									
Hacimlerin katmanlaşması	2	Gündüz/ Kamusal Gece/Özel									
Programların katmanlaşması											
MEKANSAL FAKTÖRLER			DEĞERLENDİRME	KONUTUN GÖRSEL TEMSİLLERİ							
MEKANSAL ORGANİZASYON (Ching, 2014)				-İşinsal organizasyon							
MEKANSAL İLİŞKİLER (Ching, 2014)				-İç içe geçen mekanlar -Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar							
ÇEVRELEME (Ching, 2014)				Sınır öğeleri -Ağaçlar -Duvarlar -Teraslar							
İÇ-DIŞ MEKAN HİYERARŞİSİ (Boettger, 2014)				□ İç mekan ■ Eşik mekan ■ Dış mekan							
BİLİŞSEL FAKTÖRLER			DEĞERLENDİRME								
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN				■ Özel ■ Yarı-kamusal ■ Kamusal							
İÇ-DIŞ MEKAN ALGISI				■ İç mekan algısı ■ Dış mekan algısı ■ İç-dış ilişkisi							
TRANSPARANLIK (Rowe ve Slutzky, 1997)				-Transparan değil -Düzensiz, farklı formlarda pencereler -Olgusal şeffaflık							
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER			DEĞERLENDİRME								
KABUK				-Çelik, kiremit -Y Form -Dinamizm -Akışkanlık							

Şekil 4.28. Y House Analizi

4.4. Bölüm Sonucu

Araştırma için örnek vaka olarak seçilen konutlar, bulgular için bir girdi olmuştur. Bu bölüm, dönemlerdeki çeşitli konutların iç-dış bağlantısına ilişkin bakış açılarını ortaya çıkarmış ve bu ikili ilişkiyi anlamının neden önemli olduğunun sebeplerine ilişkin bir genel bakış sağlamıştır.



5. BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Tezin bu bölümünde, analizi yapılmış olan konutların değerlendirmeleri ve karşılaştırmaları yapılmıştır. Bir dizi ilişkisel diyagramla temsil edilerek toplanan veriler, konutların iç-dış mekân ilişkisi hakkında verilen kararlarının ana girdi kaynağı haline gelmiştir. Bu diyagramlar (grafikler) daha sonra hipotezleri değerlendirmek ve araştırma sorularına cevap aramak için kullanılmıştır.

5.1. 1900-1944 Dönemi






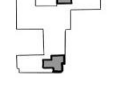

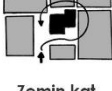
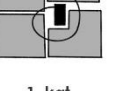


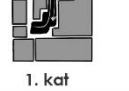



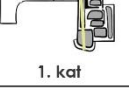


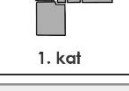

Çalışma, 6 durum çalışmasının her biri için bir dizi grafiğin oluşturulması ve analizini izlemiştir. 1900-1944 dönemi konut analizleri bağlamında, iç-dış mekân ilişkisini vurgulayan çeşitli bulgular elde edilmiştir. Elde edilen ilk bulgular, Gamble House, Schindler House, Schröder House, Villa Savoye, Villa Mairea ve Fallingwater House'un plan-kesit ve görünüş verilerinden sağlanmıştır (Şekil 5.1).

Mekânsal, bilişsel ve bağlamsal faktörlerden elde edilen bulgular sırasıyla açıklanmıştır. İncelenen her parametre, iç-dış ilişkisiyle ilgili tartışmalar ve değerlendirmeler sağlamıştır.

Konut görseli	Planlar	Kesit/Görünüş
Gamble House(1908)	Zemin kat 1. kat	
Schindler House(1922)	Zemin kat 1. kat	
Schröder House (1925)	Zemin kat 1. kat	
Villa Savoye (1929-31)	Zemin kat 1. kat 2. kat	
Villa Mairea (1939)	Zemin kat 1. kat	
Fallingwater House (1939)	Zemin kat 1. kat 2. kat	

Şekil 5.1. 1900-1944 Dönemi Konutları Plan-Kesit-Görünüşleri

Mimaride mekân kavramı, yirminci yüzyılın ilk yarısında kendini açık bir şekilde göstermiştir. Bu dönem, yeni mimari yaklaşımların, fikirlerin ve mekânsal kavramların teorik olarak tartışıldığı kadar modern mimarlar tarafından pratiğe döküldüğü bir dönem niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla, dönem içindeki 6 konut üzerinde yapılan analizlerde, mekânsal faktörler üzerine elde edilen bulgular çalışmanın önemli bir parçasını oluşturmuştur. Mekânsal organizasyon analizinden (Şekil 5.2) çıkarılan bulgular şöyledir:

Konut ismi	Mekansal organizasyon analizi				Değerlendirme
Gamble House (1908)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Kümelî organizasyon -İşinsal organizasyon
Schindler House (1922)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Kümelî organizasyon
Schröder House (1925)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Merkezi organizasyon
Villa Savoye (1929-31)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat	-Gridal organizasyon
Villa Mairea (1939)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-İşinsal organizasyon -Merkezi organizasyon
Fallingwater House (1939)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat	-Gridal organizasyon -Kümelî organizasyon
BULGULAR	Merkezi organizasyon: %33 Çizgisel organizasyon: %0 İşinsal organizasyon: %33 Kümelî organizasyon: %50 Gridal organizasyon: %33				




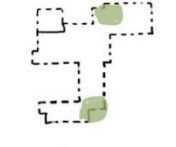








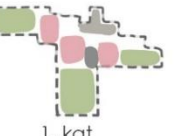

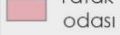
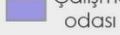




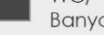
Şekil 5.2. 1900-1944 Dönemi Konutları Mekânsal Organizasyon Analizi

Bir dizi öge bir araya getirildiğinde, ilişkilerinde bir tür disiplin kurulmuştur. Hepsi aynı değerde olabilir veya bir hiyerarşiyi takip edebilme niteliğine sahiptir. Mimaride, bir hiyerarşi birden fazla bakış açısından düşünülebilir. Aralarındaki ilişki ve hiyerarşi, mekânsal organizasyon aracılığıyla açıkça temsil edilir. Her konut tek tip organizasyon içerdiği gibi her kat planında farklı organizasyon çeşitlerinin kullanıldığı da görülmüştür. İncelenen 6 konutun %33'ü merkezi organizasyon, %33'ü işinsal organizasyon, %50'si kümelî organizasyon ve %33'ü gridal organizasyon sınıflandırmasına dahildir. Kümelenmiş organizasyonlara sahip konutlar, benzer işlevlere göre gruplandırılmış veya birbirine yakın bir şekilde toplanmış ve birbirine yakınlık ile ilişkili tekrarlayan mekânları içerir. Kümelenmiş bir organizasyonun formu esnektir ve karakterini etkilemeden büyümeyi ve değişimi kolayca kabul edebilir. Merkezi organizasyona benzese de kompaktlık ve geometrik düzenlilikten yoksun olmasıyla ayrılır. Gamble House, işlev açısından birbiriyle yakın ilişkili mekânları

kümelerken, Schindler House ve Fallingwater House'da iç mekânların dış mekâna açılmasına odaklanan bir kümelenme konutların ana endişesi olduğu görülmüştür. Merkezi organizasyonlar ise büyük, baskın ve merkezi bir alan etrafında gruplanmış ve işlev, biçim ve boyut olarak birbirine benzer ya da farklı bir dizi ikincil mekândan oluşan organizasyon çeşididir. Schröder House ve Villa Mairea bu tip organizasyona sahiptir. Her ikisi de hareketli duvarlarla esnek bir mekân yaklaşımı sergiler. Fakat Villa Mairea yaşam alanını merkeze alarak dışarıyla ilişki kurmaya çalışırken, Schröder House konutta farklı merkezler üretebilme yeteneğine sahiptir. Villa Savoye ve Fallingwater House'un sahip olduğu gridal organizasyon, yarattığı süreklilik ve düzenlilikle kompozisyona iç ve dış arasında güçlü bir denge ve organizasyon duygusu verir. Grid, eşit mesafelerde bulunan noktaların düzenli bir deseni oluşturularak oluşturulur. Çıkarılabilir, eklenebilir veya katmanlanabilir ve aynı zamanda alanları düzenleme yeteneği ile bir ızgara olarak kimliğini korur. Işınsal organizasyona sahip olan mekânlar merkezi ve çizgisel organizasyonun özelliklerini bir arada kullanmaktadır. Her çizgisel kol, farklı veya benzer özellikleri ile çizgisel organizasyonu temsil eder. Gamble House, dış mekâna teras ile doğrudan erişimi olan ve pencere açıklıklarıyla erişimi olan iki tür sirkülasyon yolu sunar. Villa Mairea ise çocuk oyun alanından yatak odaları ve misafir odalarına erişim sağlayan iki ayrı kola ayrılmaktadır.

Mimarlıkta mekânsal organizasyon ve program yakın bir ilişki içindedir. Aile birimlerinin büyüklüğü, mekânsal kullanım, yemeklerin hazırlanması, insanların etkileşimi ve diğer birçok kültürel husus, konutların mekân düzenini ve büyüklüğünü de etkilemiştir (Rapoport, 1969). Bu bağlamda, programlara göre mekân organizasyonlarının bulguları (Şekil 5.3)'te verilmiştir. Arts&Crafts stilini benimseyen Gamble House, dış mekânları, içeriği ve dışarıyı birleştirmenin bir yolu haline getirmiştir. Tasarımcılar, geçmiş dönemlerde "salon" adı altındaki mekânları "oturma odası" kavramına çevirmişlerdir. Dolayısıyla yaşam alanlarından ayrı bir eğlence mekânına duyulan ihtiyaç kalkmış, oturma odası çok işlevli bir mekâna dönüşmüştür. Bu sebeple, oturma odasının konumu, şekli ve boyutu tasarım kararlarının önemli bölümünü oluşturmuştur. Oturma odasıyla birlikte, dışarıyla etkileşimi en güçlü bölümlerden bir diğeri de yemek odasıdır. 20. yüzyılın başlarında yemek odası büyük ölçüde önemlidir ve herkesin bir araya geldiği, eğlendiği bir yerdir. Konut, düz bir görüş hattına sahip bir iç mekândan çok her odanın ayrı bir amacı olan ve dış mekânla bağlantı kurması amaçlanan işlevsel bir yapıdadır. 1920'lere gelindiğinde, mekânı bir süreklilik olarak anlayan, başka bir deyişle, iç ve dış mekânı bir bütün olarak gören düşünceler öne çıkmıştır. Schindler House, iki avlu etrafında kümelenir ve böylece

her birim dış mekânla iletişim kurar. Bununla birlikte, avlular, görünürlük, mekânsal bağlantı, ışık ve havalandırma sağlamak için mekânsal organizasyonda önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca, kullanıcıların kendi yaşam tarzını benimsemesi ve mekânların çok işlevli kullanımı, mekânsal hiyerarşisi ve yapı formunu önemli oranda etkilemiştir.

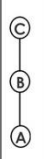
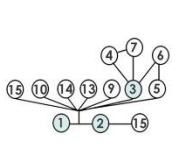
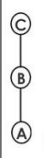
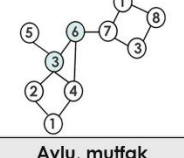

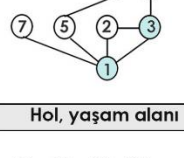

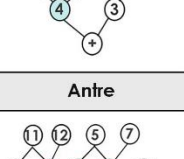
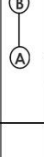


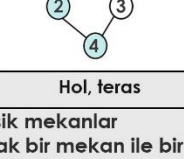
Konutlar	Mekanların programlara göre organizasyonu		
Gamble House(1908)	 Zemin kat	 1. kat	
Schindler House(1922)	 Zemin kat	 1. kat	
Schröder House(1925)	 Zemin kat	 1. kat	
Villa Savoye (1929-31)	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat
Villa Mairea (1939)	 Zemin kat	 1. kat	
Fallingwater House (1939)	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat
	 Yatak odası	 Çalışma odası	 Yaşam alanı
	 Teras/ Balkon/ Bahçe	 Geçiş mekanları	 Mutfak/ Yemek alanı
			 WC/ Banyo

Şekil 5.3. 1900-1944 Dönemi Mekânların Programlara Göre Organizasyonu

De Stijl mimarları, kendi başına mekândan çok kütle ve maddeden bahsetmiş olsalar da, bağımsız düzlemler tarafından düzenlenen sürekli, akışkan mekânın ilk açık ifadelerini ortaya çıkarmışlardır. Schröder House, dış duvarlarında banyo ve mutfak gibi sabit unsurların yer aldığı geniş açık plandan oluşmuştur. Evin dış duvarından merkezdeki merdivene kadar olan iç bölmeler, çeşitli olası plan düzenleri sağlamıştır. Modern tarzdaki

binaların tasarımı basit çizgiler ve şekiller içerse de bu unsurlar renkler ve malzemede kontrast yaratarak karmaşık ve tahmin edilemez bir şekilde bir araya gelmiştir. 1920'lerden sonraki konutlar ortak belirli yaklaşımları benimsemiştir. Bunlar; mekânsal süreklilik fikriyle ilişkilenen açık plan, iç ve dış mekânları bütünleştiren mekân akışı ve mekânların işlevsel düzenlenmesidir. Konutların mekân organizasyonları değişiklikler gösterse de, yüzyılın başından ortasına kadar olan süreçte dış mekânla iletişimi en güçlü mekân yaşam alanı olmuştur. Fallingwater House ve Gamble House, iç-dış ilişkisine düşünsel olarak benzer yaklaşımlar içerse de mekânsal açıdan farklılıklar göstermiştir. Fallingwater House'da Gamble House'a göre geçiş mekânlarının azalması esnek bir plan organizasyonuna geçişi ifade eder. Aynı zamanda mutfak/yemek alanı mekânları küçülmüş, dış mekânla bağlantısı azalmıştır. Gamble House'da çalışma alanı için özel bir oda verilirken, 1920 sonrası konutlarında çalışma odası çoğunlukla çeşitli mekanların içine dahil olmakla beraber dış mekâna erişimi güçlenmiştir.

Mekânsal organizasyon, mekânlar arasındaki iletişimi ve iletişim türünü belirleyen belirli bir amaca ulaşmak için mekânların tasarımını ve yerleşimini içermiştir. Bu organizasyon mekânların düzenini, sırasını ve konumu hakkında bilgi verir. Konut içindeki mekânların etkileşimi aynı zamanda sosyal davranışı da etkiler. Örneğin, aktivite mekânının görünürlüğü, geçirgenliği, hareket ve sirkülasyon düzenleri konut içindeki sosyal davranışı vurgulamaktadır. Konut genellikle fonksiyon veya hareket yolları aracılığıyla birbirine bağlanan birkaç mekân içerir ve bunlar (Şekil 5.4)'de görüldüğü gibi birden çok yolla birbirine bağlanabilir. Konuttaki geçiş mekânları, yapıdaki iç ve dış mekânları, dışarıdan içeriye bir yaklaşım olduğu gibi iç mekân, girişler ve dolaşım yolları gibi hareket unsurları aracılığıyla mekânları birbiriyle ilişkilendiren niteliktedir. 1900-1944 dönemi mekânsal ilişkilerle ilgili elde edilen bulgular şöyledir: Konutlarda genel olarak en çok bağlantı kurulan mekânlar antre ve hollerdir. Gamble House ve Schindler gibi erken 20. yüzyıl konut projelerin zemin katında mutfak ana bağlantı merkezi olarak kullanılmaktadır. 1925 yılı sonrası esnek konut planlarının yoğunlaşmasıyla birlikte mutfağın yaşam alanlarına dahil edilmesinden dolayı birleştirici görevi azalmıştır. Yaşam alanı ve eğlence alanları ortak bağlantı merkezi haline gelmiştir. Avlu ve teras gibi dış mekânla doğrudan bağlantısı olan mekânlarda yüzyılın başından ortasına kadar ortak bağlantı noktası olarak kurgulandığı durumlar görülmüştür. Diğer bir çıkarım ise birinci katta planlanan yatak odaları ile ilgilidir. Yatak odaları terasla en çok bağlantı kuran mekândır. Dolayısıyla, mimarların yatak odasının dış mekânla güçlü bir iletişim kurması yönünden temel bir kaygıları olduğu düşünülebilir.



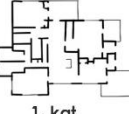


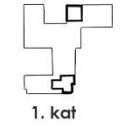

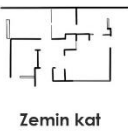
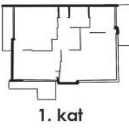

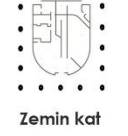
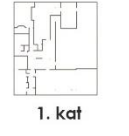
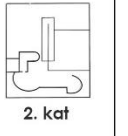


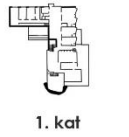


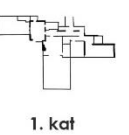
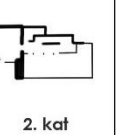
Konutlar	Mekansal ilişkiler analizi		Programlar	Değerlendirme
Gamble House (1908)			1.Arka giriş holü 2.Ön giriş holü 3.Mutfak 4.Veranda 5.Yemek odası 6.Kiler 7.Soğuk oda 8.Gömme dolap 9.Vestiyer 10.Misafir odası 11.Banyo 12.WC 13.Çalışma odası 14.Yaşam alanı 15.Teras 16.Yatak odası 17.Uyku terası 18.Hol	-Bitişik mekanlar -Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar
	Giriş holleri, mutfak	Hol, yatak odası		
Schindler House (1922)			1.Giriş holü 2.Rudolph Schindler'in birimi 3.Avlu 4.Pauline Schindler'in birimi 5.Misafir birimi 6.Mutfak 7.Marian Chace'in birimi 8.Clyde Chace'in birimi 9.Garaj 10.Uyku terası	-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar
	Avlu, mutfak	Uyku terası		
Schröder House (1925)			1.Giriş holü 2.WC 3.Mutfak+Yemek odası 4.Yatak odası 5.Çalışma alanı 6.Südyo 7.Okuma alanı 8.Çalışma+Yatak odası 9.Yaşam alanı+Yemek odası 10.Banyo 11.Hol 12.Balkon	-Mekan içinde mekan -İç içe geçen mekanlar
	Hol, yaşam alanı	"Mekanlar bütün"		
Villa Savoye (1929-31)			1.Çamaşırhane 2.Banyo 3.Yatak odası 4.Anfre 5.WC 6.Garaj 7.Teras 8.Çatı terası 9.Mutfak 10.Kiler 11.Yaşam alanı 12.Hol 13.Çatı bahçesi	-Bitişik mekanlar
	Anfre	Hol, yaşam alanı	Çatı bahçesi	
Villa Mairea (1939)			1.Ana giriş 2.Giriş holü 3.WC 4.Vestiyer 5.Kütüphane 6.Müzik odası 7.Kış bahçesi 8.Yaşam alanı 9.Yemek alanı 10.Ofis 11.Mutfak 12.Hizmetli odası 13.Sauna 14.Giyinme odası 15.Havuz 16.Misafir odası 17.Çocuk oyun alanı 18.Hol 19.Südyo 20.Yatak odası 21.Teras	-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar -İç içe geçen mekanlar -Bitişik mekanlar
	Hol, yemek alanı, müzik odası, yaşam alanı	Çocuk oyun alanı, hol		
Fallingwater House (1939)			1.Yaşam alanı 2.Teras 3.Mutfak 4.Giriş holü 5.Su ögesi 6.Yatak odası 7.WC 8.Misafir odası 9.Hol 10.Giyinme odası 11.Çalışma odası	-Bitişik mekanlar
	Hol, teras	Yatak odası	Hol	
BULGULAR	-Bitişik mekanlar -Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar -İç içe geçen mekanlar -Mekan içinde mekan	%67 %50 %33 %17		

Şekil 5.4. 1900-1944 Dönemi Mekânsal İlişkiler Analizi

Dönem içinde analizi yapılan 6 konutun %67'si bitişik mekânlar, %50'sinde ortak bir mekân ile birbirine bağlanan mekânlar, %33'ünde iç içe geçen mekânlar, %17'sinde ise mekân içinde mekân sınıfına dahil olmuştur. Konutların bazıları farklı katlarda farklı mekânsal ilişkiler göstermiştir. Aynı mekânsal ilişkilere dahil olan konutlar ise aynı veya farklı yaklaşımlar gösterebilmektedir. Örneğin Gamble House, bitişik mekânsal ilişkiler içerir, bir mekândan diğerine fiziksel ve görsel katı ayrımlar mevcuttur. Villa Savoye ve Fallingwater House konutlarında ise bitişik mekânlar daha esnek bir yaklaşım sergiler. Gamble House'ta ortak mekân bağlantısı depolama gibi servis alanları olurken, Schindler House'ta avlu, Villa Mairea'da ise yemek alanı

olduğu görülmüştür. İç içe geçen mekâna sahip konutlar çoğunlukla farklı programları aynı mekânda gerçekleştirilmeye izin veren yaklaşım sergilemişlerdir.

Çalışmanın bir diğer analizi olan çevreleme analizi, konutların iç ve dış mekân bağlantısını, açıklıkları ve kapalılıkları algılamayı amaçlar (Şekil 5.5). Elde edilen bulgular şöyledir: Gamble House, 6 konut içinde içeride ve dışarıda keskin sınırlar çizen konuttur. Fakat oturma odası ve yemek odasında girişlerde kapıların kaldırılması esnek plana geçişlerin bir işareti olmuştur. 1920 sonrası konutlarda hareketli bölmeler, duvarlar öne çıkmaktadır. Sınırların kaldırılması veya hafifletilmesi iç ve dış mekânın bütünleşmesini sağlamıştır. Bu konutlar aynı zamanda akışkan mekân prensibine göre düzenlenmiştir. Düzlemler, kişinin konumuna göre birbirleriyle örtüşüyor hissi verdiği için çevreleme duygusu baskınlaşmaktadır. Aynı zamanda mekândaki boşluk hissi de güçlüdür, çünkü mekânı çevreleyen düzlemler, mekâna özgürlük tanımak ve akışını sınırlamamak için doğrudan birbirine dokunmazlar. Buna ek olarak, 1920 sonrası konutlarda, çevreleyen öğeler çoğunlukla hem içeriden hem dışarıdan ince düzlemler olarak okunmaktadır. Dolayısıyla, bu öğelerin mekânı mı çevrelediği yoksa kütlelerin dış sınırını mı oluşturduğu hakkında bir karmaşıklık yaratılmaz. Konutların hepsi ağaç gibi doğal öğeleri konutu sınırlamak, mahremiyeti korumak amacıyla kullanır. Fakat dikkat çeken unsurlardan biri ise Villa Mairea'da dış mekânda olduğu kadar iç mekânda da bitkileri sınırlayıcı olarak kullanmasıdır. Aynı sene içinde Fallingwater House'da da dış mekân öğelerinin iç mekânda kullanıldığının görülmesi konutların doğayla bütünleşme davranışının yeni bir boyuta taşındığını vurgular. Çevreleme analiziyle elde edilen başka bir bulgu da Gamble House ve Fallingwater House konutlarının iç mekânları dış mekânla doğrudan iletişimi olan teraslarla çevrenmesidir. Dolayısıyla dış mekâna erişim, mimarların ana tasarım girdilerinden biridir. Schindler House, Schröder House, Villa Savoye ve Villa Mairea konutlarında ise manzara ile temas kurmak önemli bir unsurdur. Dolayısıyla esnek planları ve manzaraya doğru konumlanan açıklıkları ile dışarıyla güçlü bir iletişim kurular. Vaziyet planları incelendiğinde, Schröder House ve Villa Savoye katı ve heykelsi bir duruş sergiler. Diğer konutlar ise dış mekâna akan ve içeri davet eden dinamik bir formdadır. Aynı zamanda bu konutların kenarları, hem pratikte hem psikolojide konut sakinlerinin zaman geçirmeye ve dışarıda kalma eğilimine sahip olduğu bölgeler sağlar. İncelenen 6 konutun 5'inde sınırlar dik hatlara sahipken Villa Mairea'da organik duvarlar görülmeye başlamıştır. Bu dönem konutları içinde, 1920'lerin katı formlarından organik formlara geçişi işaret eden gözlemlenen ilk konut örneğidir.

Konutlar	Çevreleme analizi			Sınır öğeleri	
Gamble House (1908)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Ağaçlar -Duvarlar -Teraslar -Gruplaşmış pencereler -Mobilyalar	
Schindler House (1922)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Ağaçlar -Hareketli cam duvarlar	
Schröder House (1925)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Ağaçlar -Hareketli duvarlar -Mobilyalar	
Villa Savoye (1929-31)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat	-Ağaçlar -Pilotiler -Duvarlar -Yatay pencere
Villa Mairea (1939)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Ağaçlar -Kolonlar -Hareketli duvarlar -İç mekan bitkileri	
Fallingwater House (1939)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat	-Ağaçlar -Duvarlar -Teraslar -Yatay ve dikey pencereler

Şekil 5.5. 1900-1944 Dönemi Çevreleme Analizi

Mekânsal analizlerin sonucusu iç-dış mekân hiyerarşisi analizidir (Şekil 5.6). Konutun kenarları, cephe, taşıyıcı sistem ve kat seviyesi değişiklikler vb. mekânlar arasında farklı hiyerarşilere yol açar. Çalışmada iç mekândan dış mekâna geçiş vurgulandığı gibi, ana mekânlardan ara mekânlara geçişte vurgulanmıştır. Eşik mekânlar, içerisi ve dışarısi arasında geçişli, değişen bir bölge olarak davranır. Dolayısıyla, eşik mekânların konutlardaki değişimini görmek iç ve dış mekânlardaki ilişkileri anlamaya yardımcı olur. Yirminci yüzyılın başlarında, Gamble House dahil olmak üzere tüm bölgelerdeki Amerikan konutları, iç ve dış mekân arasındaki geçişe ek olarak çeşitli yaşam işlevlerine hizmet eden çeşitli teraslar geliştirmiştir. Bu nedenle, teraslar genellikle geçiş mekânı ve yaşam alanını içeren ikili bir amaca hizmet etmiştir. Gamble House'ta kurgulanan eşik mekânlar, iç ve dış mekân arasında yeni geçiş yolları geliştirmek amacıyla teras mekânlarıyla deneyler yapılmaya başladığını gösterir. İç-dış ilişkisinin yeniden değerlendirilmesiyle, konut kullanıcılarının evin iç mekânında olduğu kadar havuz, teras, bahçe gibi dış mekân

unsurlarında da zaman geçirebileceği yaklaşımlar gösterilmiştir. Gamble House, Schindler House ve Fallingwater House'ta görüldüğü üzere uyku terasları genellikle mahremiyeti sağlamak, açık havada uyumak için evin üst katında veya arka tarafında konumlanmış olup manzaraya uzanır.

Konutlar	İç-dış mekan hiyerarşisi analizi			
Gamble House (1908)				
Schindler House (1922)				
Schröder House (1925)				
Villa Savoye (1929-31)				
Villa Mairea (1939)				
Fallingwater House (1939)				
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 10px; background-color: white; margin-right: 5px;"></div> İç mekan <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 10px; background-color: purple; margin-right: 5px; margin-left: 20px;"></div> Eşik mekan <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 10px; background-color: cyan; margin-left: 20px;"></div> Dış mekan </div>				

Şekil 5.6. 1900-1944 Dönemi İç-Dış Mekân Hiyerarşisi Analizi

1920'lerde iç ve dış, kamusal ve özel, erişilebilir ve erişilemez gibi çeşitli çevresel koşullar gibi yemek, uyuma, yaşama gibi sosyal koşullarla ayrılan mekânlar öne çıkmıştır. İki ayrı ortam arasındaki geçişler, holler, teraslar, balkon, avlu, bahçe gibi eşiklerden sağlanmaktadır. Konut kullanıcılarının fiziksel bir sınırdan geçiş dışında "çevresel, işitsel ve görsel" sınırlardan geçişler ise cam duvarlar, hareketli bölmeler gibi unsurlarla karşılandığı görülmüştür. Çalışmada eşik mekânlar Boettger (2014)'in parametrelerine göre analiz edilmiş ve bulgular elde edilmiştir (Şekil 5.7). Bu bulgular şöyledir:

EŞİK MEKAN ANALİZİ (Boettger, 2014)							
Konutlar Parametreler	Gamble House	Schindler House	Schröder House	Villa Savoye	Villa Mairea	Fallingwater House	Sonuç
Sınırlandırma							Açık %83 Kapalı %17
Mekan dizileri							Serbest %33 Yönlendirilmiş %67
Geometri							Serbest %0 Düzenli %100
Topoğrafya							Gömülü %0 Bağımsız %100
Malzeme							Nötr %67 Ayırt edici %33
Mobilya							Uyumlu %50 Serbest %50

Şekil 5.7. 1900-1944 Dönemi Eşik Mekân Analizi (Boettger, 2014)

Eşik mekânların %83'ü dış mekâna doğrudan açık ve çevrelenmemiştir. Villa Savoye örneği bunun dışında olup, iç mekân izlenimi veren bir dış yaratılmıştır. Konutların %67'si dıştan içe doğru hiyerarşik bir şekilde yönlendirilirken %33'ü farklı yollar sunar. Eşik mekânların geometrisi tüm konutlarda düzenlidir, algılanabilir bir konumdadır. Eşik mekânların %67'sinde malzeme konutun geneliyle uyumluyken, %33'ünde farklı ve ayırt edici bir malzeme kullanılmıştır. Bu eşik mekâna vurgu yapmak amacıyla önemlidir, iç-dış arasındaki geçiş algılanabilirlik açısından daha güçlüdür. Eşik mekânların yarısında kullanılan mobilyaların sabit veya uyumlu mobilyalar içerirken diğer yarısında esnek, değiştirilebilir mobilyalar mevcuttur.

Kamusaldan özele mekânların hiyerarşisi, sınır bölgeleri yaratmıştır. Bu bölgesel ve geçiş bölgeleri yalnızca sembolik sınırları belirlemekle kalmaz, aynı zamanda dış mekânlar için erişilebilirliği belirlemektedir. Çalışmada özel-kamusal mekân analizi ile ilgili elde edilen genel bulgular şöyledir (Şekil 5.8): Konutların %67'si zemin katta yarı-kamusal mekânları planlarken 1.katta özel mekânlar planlanmıştır. Konutların geri kalan %33'ü ise kamusal-özel mekân hiyerarşisini her kat planında bölgelere ayırmıştır. Mekânsal ilişki analizinden de görüldüğü üzere, yarı-kamusal alanlar bir araya gelirken, daha özel mekânlar birbirinden olabildiğince uzak durur. Özel ve kamusal arasında net sınırlar çizen konutlar olduğu kadar daha esnek sınırlara sahip olan konutlarda vardır. Örneğin, Schröder House, mimarisiyle hem içeride hem de dışarıda radikal bir kırılma oluşturmuştur. Konut, kamusal bir alanla yakın ilişkide olmasına rağmen komşu binalarla ilişki kurma girişiminde bulunmaz. Hareketli bölmeler sayesinde, çocukların gün boyunca daha büyük bir açık alana sahip olabilmeleri ve daha sonra geceleri daha özel bir yatak odasına sahip olmaları için

kapatabilmeleri için kullanılmıştır. Kapalı ve açık durum arasında, her biri kendi mekânsal deneyimini sağlayan bir dizi permütasyon vardır. Grafikte bölmelerin kapatıldığı ve mahremiyetin sağlandığı bir durum gösterilmiştir. Örnekler bağlamında, mekânsal sınırlar, iki veya daha fazla mekânı ayıracak veya bir araya getirecek şekilde işlev görebilir. Başka bir deyişle, bu sınırlar, mekânsal iletişimi azaltacak veya artıracak şekilde mahremiyeti düzenler. İncelenen konutlarda, özel mekânların çoğu dış mekânla iletişim kuran balkon, teras gibi alanlara sahiptir. Dolayısıyla, 20. yüzyılın ilk yarısı konutlarının mahremiyeti kontrollü bir şekilde sağladığı şeklinde bir bulguya ulaşılabilir.

Konutlar	Özel-kamusal mekan analizi				Sonuç
Gamble House (1908)					katlar arası dağılım
Schindler House (1922)					mekanlar arası dağılım
Schröder House (1925)					katlar arası dağılım
Villa Savoye (1929-31)					mekanlar arası dağılım
Villa Mairea (1939)					katlar arası dağılım
Fallingwater House (1939)					katlar arası dağılım
BULGULAR	Özel	Yarı-kamusal	Kamusal	katlar arası dağılım %67	mekanlar arası dağılım %33

Şekil 5.8. 1900-1944 Dönemi Özel-Kamusal Mekân Analizi

Dört mekânsal faktörün tümü, insanların iç ve dış mekânları algılama biçimini etkiler. Elde edilen genel bulgular şöyledir (Şekil 5.9): Gamble House ve Fallingwater House'un terasları uyuma alanı, yaşam alanı gibi uzun süreli kullanımı desteklediğinden manzarayla iç içe tasarlanmıştır. Dolayısıyla manzara, görme, koku, ses gibi duyuşsal algılar için bir dizi deneyim sunmaktadır. Villa Savoye, Schröder House ve Villa Mairea'da manzarayla güçlü bir iletişim kurar ve manzarayı içeri alan çeşitli pencere açıklıklarıyla ve/veya teraslarla iç-dış ilişkisini bütünleştirmeyi amaçlar. Schröder House, renklerle kullanıcıya algısal bir oyun tasarlar. Kullandığı beyaz, gri,

siyah, sarı, mavi, kırmızı renk haricinde büyük pencerelerinden görünen ağaçların yeşil rengi doğanın konuta kattığı yeni bir renk olmuştur. Bu ifadeler bağlamında, iç ve dışın birlikte algılandığı konular konutlara göre farklılık göstermektedir. Kimi konut bu ilişkiyi çeperlerinde hissettirirken, kimisi konutun bir bölümüne daha çok odaklanır. Aynı zamanda, bazı konutların ise bütünüyle iç ve dış bulanıklığı sağladığı görülmüştür.

Konutlar	İç-dış mekân algısı analizi				Sonuç
Gamble House (1908)					çeperler
Schindler House (1922)					bütün
Schröder House (1925)					çeperler
Villa Savoye (1929-31)					yaşam alanı, teras, zemin kat
Villa Mairea (1939)					çeperler, teras
Fallingwater House (1939)					bütün
BULGULAR	İç mekân algısı	Dış mekân algısı	İç-dış ilişkisi		

Şekil 5.9. 1900-1944 Dönemi İç-Dış Mekân Algısı Analizi

Çalışmada analizi yapılan bilişsel faktörlerden bir diğeri konutun şeffaflığıdır. İç-dış algısı analiziyle doğrudan ilişkili olan bu analiz, kullanıcının algısını etkileyen unsurları detaylandırmayı amaçlamıştır. Transparanlık görünüşten ve plandan ayrı okumalarla değerlendirilmiş ve bulguları aktarılmıştır (Şekil 5.10). Elde edilen bulgular şöyledir: Konutların %17'si transparan değil, %83'ü yarı transparandır. Tamamen şeffaf konut ise bulunmamaktadır. 20. yüzyılın başlarında inşa edilen Gamble House, mahremiyete oldukça önem veren bir konuttur. Dolayısıyla konut geniş pencerelerden ziyade, gruplaşmış küçük pencerelerle aydınlanmaktadır. Bu bağlamda dış mekânla iletişimi pencerelerle değil, teraslarla sağlanmıştır. Diğer konutlarda, iç ve dış mekânlar arasında görsel süreklilik sağlanması mimarların genel kaygısıdır. Açıklıkların boyu ve genişliği giderek artmıştır. Planda okunan şeffaflıklar, iç ve dış

ilişkisini etkileyen çeşitli algısal ifadeleri belirtir. Konutların %83'ü üst üste binmeler/çakışmalar sınıflandırmasına aittir.




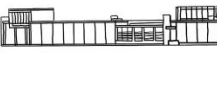
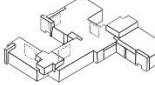

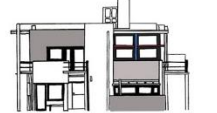
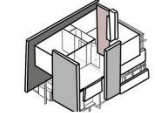


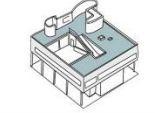

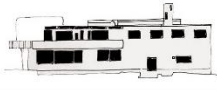
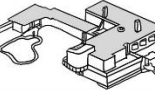

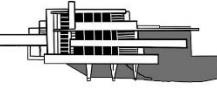
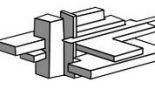

Transparanlık analizi bulguları				
Konutlar	Görünüş	Plan	Fenomenal şeffaflık	Olgusal şeffaflık
Gamble House (1908)			-Transparan değil -Gruplaşmış pencereler	-Renkli camlar
Schindler House (1922)			-Yarı transparan -Cam duvar	-Işık -Üst üste binmeler/ çakışmalar
Schröder House (1925)			-Yarı transparan -Köşe penceresi -Tepe aydınlatması	-Üst üste binmeler/ çakışmalar -Arka planda formlar (renkli düzlemler)
Villa Savoye (1929-31)			-Yarı transparan -Yatay pencere	-Üst üste binmeler/ çakışmalar -Akslar-yarı seviyeler (gezinti yolu)
Villa Mairea (1939)			-Yarı transparan -Gruplaşmış pencereler -Yatay pencere	-Üst üste binmeler/ çakışmalar
Fallingwater House (1939)			-Yarı transparan -Yatay pencereler -Dikey pencereler	-Üst üste binmeler/ çakışmalar
BULGULAR	Analizi yapılan konutlar, Rowe ve Slutzky(1997)'nin transparanlık parametrelerine göre değerlendirilmiştir. Fenomenal şeffaflık görünüşle ilgiliyken, olgusal şeffaflık plan diyagramlarından okunmaktadır.		Transparan %0 Yarı transparan %83 Transparan değil %17	-Üst üste binmeler/ çakışmalar %83 -Işık %17 -Arka planda formlar %17 -Akslar/yarı seviyeler %17 -Renkli camlar %17

Şekil 5.10. 1900-1944 Dönemi Transparanlık Analizi

Schindler House, Schröder House ve Villa Mairea gibi konutlar hareketli bölmelere sahiptir. Bu bölmeler, açılıp kapandığında yeni görsel deneyimler üretir. Bu deneyimler iç-dış, kamusal-özel gibi unsurlar üzerinde üst üste çakışan görüntüler üretirler. Belirtilen konutlarla beraber, Villa Savoye ve Fallingwater House'da algısal çeşitli deneyimler üretir, iç ve dış sınır kaybolur ve dolayısıyla mekânı deneyimleyen kişi için iç ve dış mekânın giderek değiştiği gözlemlenir. Aynı zamanda, Villa Savoye örneğinde, gezinti yolu aracılığıyla beden akslar ve seviyeler arasında farklı bakış açılarına göre yeni deneyimler elde eder. Schindler House örneğinde, ışık önemli bir unsur olarak kullanılır. Evin içinde var olan ışık dışarıyla bütünleşmektedir. Schröder House örneğinde ise renkler mekânda belirleyici görev yapar. Bu renkler içeride ve

dışarıda ortak olarak kullanılarak kompozisyon oluşturur. Böylece, iç ve dış arasında başlangıç ve bitiş algısı kaybolur.





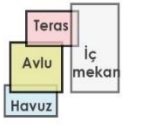
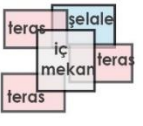
Çalışmanın bağlamsal faktörler kısmında konut kabukları üzerine analiz yapılmış ve değerlendirmesi yapılmıştır (Şekil 5.11). Elde edilen bulgular, iç-dış arasında bir arayüz görevi gören kabuğun ve kullanılan malzemelerin değişimini görmeyi amaçlar. Arts&Crafts stilini benimseyen Gamble House'un kabuğunda, yerel malzemeler kullanılmış olup asimetriktir ve çeşitli boyutlarda düzensiz pencereleri bulunmaktadır. Konutlarda yerel malzemelerin kullanımı, doğayla bütünleşme fikrini desteklemektedir. Konutun sade ve temel bir forma sahip olması 1920'lerdeki konutlara öncülük yaptığının göstergesidir. Konutlar içinde sade, basit formlar olduğu kadar daha dinamik formlarda görülmüştür. Schindler House ve Fallingwater House dinamik bir yapıdadır. Villa Mairea'nın kabuğu ise organik ve dik açılarının bir araya gelmesiyle farklılık yaratmıştır. Aynı zamanda modern konutlar, duvarların kütesini ve kolonların boyutunu, sayısını azaltarak iç ve dış mekânın iç içe geçmesine izin vermiş olup mekân ve kütle arasındaki keskin ayrımın azaltılmasına destek olur.

Kabuk analizi bulguları				
Konutlar	Kabuk	Perspektif	Değerlendirme	Görseller
Gamble House (1908)			-Yatay mimari -Tuğla/taş/ahşap/vitray cam	
Schindler House (1922)			-Düz çatı -Beton/cam/ahşap	
Schröder House (1925)			-Çizgiler -Düzlemler -Ana renkler -Beton/cam	
Villa Savoye (1929-31)			-Saf -Yüzer kutu -Beton/cam	
Villa Mairea (1939)			-L form -Zit formlar -Kereste/beton/tuğla/cam	
Fallingwater House (1939)			-Hacimlerin katmanlaşması -Yatay mimari -Beton/taş/tuğla/ahşap	

Şekil 5.11. 1900-1944 Dönemi Kabuk Analizi

Çalışmanın son analizleri metin kodlama ve katmanlaşmadır (Şekil 5.12). Metinde tekrar eden kodlar ve katmanlaşma çeşitlerinden elde edilen bulgular şöyledir:

İncelenen konutların %83'ü mekânda katmanlaşma, %33'ü programlarda katmanlaşma ve %17'si hacimlerde katmanlaşma sınıflandırmasına dahildir. Aynı konutta farklı katmanların da olduğu durumlar görülmüştür. Aynı katman sınıfına ait konutlar farklı davranışlar gösterebilirler. Dolayısıyla bu farklılıkların tartışılması önemlidir. 20. yüzyılın başlarında iç mekâna önem veren bir dönem yaşanmıştır. Aynı zamanda mekânsal analizlerden de görüldüğü üzere dışarıyla bütünleşme fikri teras, bahçe, su öğeleri gibi doğal unsurlarla sağlansa da bu mekânlar iç mekâna doğrudan dahil edilmemiş, eklenerek dıştan içe hiyerarşik bir düzende kurgulanmıştır. Schröder House, basit ve belirgin bir ayırım olarak görülmeyen iç ve dış arasındaki etkileşimi çözen karmaşık bir katmanlaşma içermiştir. Konutun karmaşık niteliklerinin gerçekten devreye girdiği yer iç mekândır. Esnek planıyla, mekânlar ve programları birbirleriyle örtüştürmektedir. Benzer bir örnek Schindler House'ta görülür. Özel ve sosyal mekânları tek bir kat planında kurgulayan konut, iç-dış mekân iletişimini de bu mekânları dikkate alarak planlamıştır. Aynı zamanda özel ve sosyal mekânlar her konut birimi içinde de katmanlaşır. Villa Savoye ise içten dışa katmanlaşarak Gamble House'a zıt bir yaklaşım sergiler. Villa Mairea örneğinde ise, içten dışa hiyerarşik bir düzen olsa da yapı formuyla dışarıyı içeriye davet eder. Fallingwater House örneği hem mekânların katmanlaşması hem de hacimlerin katmanlaşması sınıfına dahil olmuştur. Grafikten görüldüğü üzere konutun iç mekânı dış mekân unsurları çevresinde şekillenmiştir. Farklı yönlere büyüyeabilen bir katmanlaşmaya sahiptir. Aynı zamanda terasların katmanlaşma şekli dış mekâna uzanarak konuta dinamizm katar. Çalışmada yapılan metin kodlamalar sonucu, en çok tekrarlanan kavramlar iç-dış bütünlüğü, deneyim, yatay mimari ve doğayla bütünleşmedir. 1920'li yıllarda hümanist projelerin oldukça az olduğu bir dönem yaşansa da Schindler House'da "sosyal etkileşim" kavramının geçmesi önemlidir. Aynı şekilde pürist konutların yoğun olduğu bir dönemde, "parçalanma, bükülme, çarpıklık, eğrisellik" kavramlarının görülmesi dikkat çekicidir. İncelenen dönemin başında ve sonlarında "doğayla bütünleşme" kavramının tekrar etmesi de süreç içinde insan-doğa etkileşiminin önemini korumasını vurgular.

Metin kodlama/katmanlar analizi				
Konutlar	Katman çeşidi	Katmanlar	Katman sayısı	Metin kodlama
Gamble House (1908)	-Mekanların katmanlaşması		5	-asimetri -yatay mimari -doğayla bütünleşme -doğal renkler
Schindler House (1922)	-Programların katmanlaşması		2	-sosyal etkileşim -mahremiyet -iç ve dış bütünlüğü -ışık
Schröder House (1925)	-Mekanların katmanlaşması -Programların katmanlaşması		3	-soyutlama -geometri -iç ve dış bütünlüğü -parçalanma
Villa Savoye (1929-31)	-Mekanların katmanlaşması		2	-makine -saf -deneyim -iç ve dış bütünlüğü
Villa Mairea (1939)	-Mekanların katmanlaşması		4	-iç ve dış sürekliliği -farklı formlar -malzemelerin dönüşümü -doğayla bütünleşme -büyük ölçek -çarpıklık -eğrisellik
Fallingwater House (1939)	-Mekanların katmanlaşması -Hacimlerin katmanlaşması		3	-iç ve dış bütünlüğü -deneyim -duyusal -katmanlaşma -yatay mimari -doğayla bütünleşme
BULGULAR	-Mekanların katmanlaşması		%83	TEKRARLAYAN KODLAR
	-Programların katmanlaşması		%33	-iç ve dış bütünlüğü -deneyim -yatay mimari
	-Hacimlerin katmanlaşması		%17	-doğayla bütünleşme

Şekil 5.12. 1900-1944 Dönemi Kodlama/Katmanlaşma Analizi

İncelenen dönemin genel bulguları şöyle özetlenebilir: Yüzyılın başlarında yemek alanı-mutfak mekânları iç-dış ilişkisinin ve konut içindeki bağlantı noktalarının en yoğun olduğu bölgedir. Bu merkez 1925 yılından itibaren esnek mekânların yoğunlaşmasıyla yaşam alanına kaymıştır. Yaşam alanı artık dinlenme, eğlence ve yemek alanı gibi çeşitli işlevlere hizmet eden bir görevi üstlenir. Dıştan içe katmanlaşan mekânlar süreç içinde içten dışa gelişme gösterir. Aynı zamanda daha dinamik formlarla dışarının içeri davet edildiği durumlar görülmüştür. Konutların birçoğu iç-dış arasında sınırları bulanıklaştırdıkları hareketli bölmelerle mekânları esnek bir şekilde sınırlamıştır. Mahremiyetin korunmasının hala önemli bir unsur olduğu mekânsal ilişkiler, özel-kamusal alan ve transparanlık analizinden detaylı bir şekilde okunmaktadır. Özel mekânlar genel olarak farklı seviyelerde kurgulanmıştır

ve dış mekânla ilişkisi kullanıcının kontrolündedir. Eşik mekânlar genellikle konutla uyum içerisinde. Bir eşik, iç-dış arasında bir geçiş sağladığından, 1900-1944 dönemi konutlarının çoğu bu geçişte farklı malzemeler, mobilyalar kullanarak algısal farklılıklar yaratmaz. Dış mekân veya manzara konutun bir parçası haline gelir. Önceden de belirtildiği üzere, incelenen konutlarda iç-dış ilişkisi kontrollüdür ve iç mekân hala karakterini korumaktadır.





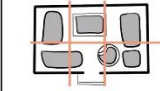













5.2. 1945-1969 Dönemi

Çalışma, 6 durum çalışmasının her biri için bir dizi grafiğin oluşturulması ve analizini izlemiştir. 1945-1969 dönemi konut analizleri bağlamında, iç-dış mekân ilişkisini vurgulayan çeşitli bulgular elde edilmiştir. Elde edilen ilk bulgular, Eames House, Glass House, Farnsworth House, Canoas House, Venturi House ve Rogers House'un plan-kesit ve görünüş verilerinden sağlanmıştır (Şekil 5.13).

Konut görseli	Planlar	Kesit/Görünüş
 Eames House(1949)	 Zemin kat 1. kat	
 Glass House(1949)	 Zemin kat	
 Farnsworth House(1951)	 Zemin kat	
 Canoas House (1954)	 Zemin kat 1. kat	
 Venturi House (1964)	 Zemin kat 1. kat	
 Rogers House (1968)	 Zemin kat	








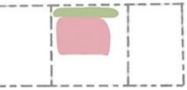


Şekil 5.13. 1945-1969 Dönemi Konutları Plan-Kesit-Görünüşleri

Çalışmanın mekânsal faktörler bölümünde yapılan ilk analiz mekânsal organizasyon analizidir (Şekil 5.14). Bu bölümde elde edilen bulgular şöyledir: İncelenen konutlar, ilk dönem konutlarında olduğu gibi farklı mekânsal organizasyon çeşitleri içerdiği durumlar görülmüştür. Her konut merkezi organizasyon sınıfına dahil olurken konutların %50'si ise gridal organizasyon ve merkezi organizasyonları bir arada sağlamaktadır. Merkezi organizasyon sınıfına dahil olan konutlar farklı davranışlar gösterir. Eames House ve Rogers House avlu gibi bir dış mekân ögesini merkeze alarak konut birimlerini konumlandırmıştır. Glass House ve Farnsworth House ise yaşam alanı ve servis alanlarını merkeze almıştır. Venturi House, Canoas House ve Rogers House örneklerinde ise yaşam alanı ve yemek alanı merkeze alınarak mekânlar planlanmıştır. Konutlarda sirkülasyon alanları ilk döneme kıyasla azalmıştır. Mekânlar programlarına göre organize edilmiş olsa da bir bütün gibi davranır. Kat sayısı en çok 2'dir ve zemin kat planları dış mekânla doğrudan temas kurar ve bütünleşir. Vaziyet planları incelendiğinde, konutların birçoğu doğada yüzer konumdadır ya da doğanın formlarıyla kendini bütünleştirir.

Konut ismi	Mekansal organizasyon analizi			Değerlendirme
Eames House (1949)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Merkezi organizasyon
Glass House (1949)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Merkezi organizasyon -Gridal organizasyon
Farnsworth House (1951)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Merkezi organizasyon -Gridal organizasyon
Canoas House (1954)	 Vaziyet planı	 Bodrum kat	 Zemin kat	-Merkezi organizasyon
Venturi House (1964)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Merkezi organizasyon
Rogers House (1968)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Merkezi organizasyon -Gridal organizasyon
BULGULAR	Merkezi organizasyon %100 Çizgisel organizasyon %0 İşinsal organizasyon %0 Kümelî organizasyon %0 Gridal organizasyon %50			

Şekil 5.14. 1945-1969 Dönemi Mekânsal Organizasyon Analizi

Mekân organizasyonu analizi yapılan konutların programlara göre değerlendirmesi yapılmıştır (Şekil 5.15). 20. yüzyılın ikinci yarısı konutları, genel olarak programları tek bir katta kurgulamıştır. Hemen her mekân, dışarıyla eşit oranda ilişki içerisindedir. Venturi House örneği ise mutfak ve yemek alanını dış mekân ile daha çok ilişkilendirildiği görülmüştür. Konutların genelinde, iç ve dış mekânlar iç içe geçerek kurgulanmıştır. Örneğin Canoas House, dış mekânı iç mekânla çakıştırarak sınırları bulanıklaştırdığı görülmüştür. Kolayca tanımlanmayan iç ve dış mekânlar, birbirlerinin içine akmaktadır.

Konutlar	Mekânların programlara göre organizasyonu	
Eames House (1949)	 Zemin kat	 1. kat
Glass House (1949)	 Zemin kat	
Farnsworth House (1951)	 Zemin kat	
Canoas House (1954)	 Bodrum kat	 Zemin kat
Venturi House (1964)	 Zemin kat	 1. kat
Rogers House (1968)	 Zemin kat	
		

Şekil 5.15. 1945-1969 Dönemi Mekânların Programlara Göre Organizasyonu

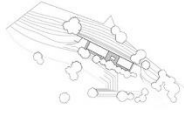
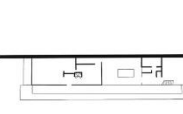
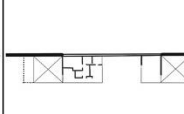

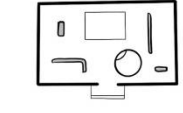
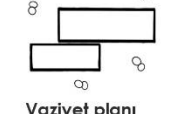
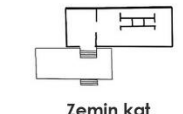


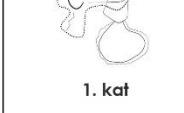


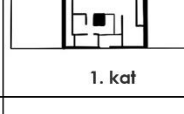
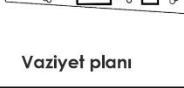
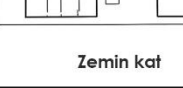
Çalışmada mekânsal ilişkiler analizi yapılmış olup elde edilen bulgular şöyledir (Şekil 5.16): Konutlar aynı katta veya farklı katlarında çeşitli mekânsal ilişkileri bir arada gösterdiği görülmüştür. Konutların %67'si iç içe geçen mekânlar, %50'si ortak bir mekân ile birbirine bağlanan mekânlar, %33'ü bitişik mekânlar ve %33'ü mekân içinde mekân sınıfına dahil olmuştur. Genel olarak iç ve dışın iç içe geçtiği gibi konut içinde mekânlarında esneklik yaklaşımıyla iç içe geçtiği görülmektedir. İkinci olarak, ortak bir mekânla birbirine bağlanan mekanlar sınıfına dahil olan konutlar avlu, yaşam alanı ve yemek alanı/mutfak mekânları ile bağlantıyı sağlamıştır. Bununla birlikte incelenen ilk dönemden farklı olarak “mekân içinde mekân” sınıfına dahil olan konutların artması dikkat edicidir. Glass House ve Farnsworth House örnekleri, konutun bütününün dışarıyla ilişki kurmasını amaçlar. Dolayısıyla WC/banyo, servis alanları gibi hizmetler konut içinde yüzer ve opak bir şekilde konumlanır. Aynı zamanda, mekânların birbiriyle iletişimi ilk döneme göre arttığı görülmüştür. Dolayısıyla iç mekânların dışarıyla iletişimi arasında büyük bir ayırım yapılmaz.

Konutlar	Mekansal ilişkiler analizi	Programlar	Değerlendirme
Eames House (1949)	<p>Mutfak, avlu</p>	<p>Hol</p> <p>1.Yaşam alanı 2.Yemek alanı 3.Mutfak 4.Hizmet odası 5.Avlu 6.Karanlık oda 7.Stüdyo 8.Depo 9.Yatak odası 10.Hol 11.Banyo/WC</p>	<p>-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar -İç içe geçen mekanlar</p>
Glass House (1949)	<p>Yaşam alanı</p>	<p>1.Yaşam alanı 2.Yatak odası 3.Çalışma alanı 4.WC/Banyo 5.Mutfak 6.Yemek odası</p>	<p>-Mekan içinde mekan -İç içe geçen mekanlar</p>
Farnsworth House (1949)	<p>Teras, yaşam alanı</p>	<p>1.Teras 2.Yaşam alanı 3.Hizmet alanı 4.Yemek alanı 5.Yatak odası 6.Mutfak</p>	<p>-Mekan içinde mekan -İç içe geçen mekanlar</p>
Canoas House (1954)	<p>Banyo/WC</p>	<p>Hol, yaşam alanı, yemek alanı</p> <p>1.Yatak odası 2.Banyo/WC 3.Stüdyo 4.Yaşam alanı 5.Yemek alanı 6.Mutfak 7.Giriş holü 8.Havuz</p>	<p>-İç içe geçen mekanlar -Bitişik mekanlar</p>
Venturi House (1964)	<p>Yemek alanı, yaşam alanı</p>	<p>"Mekan bütün"</p> <p>1.Giriş holü 2.Yaşam alanı 3.Yatak odası 4.Yemek alanı 5.Mutfak 6.Veranda 7.Banyo/WC 8.Teras</p>	<p>-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar -Bitişik mekanlar</p>
Rogers House (1968)	<p>Yaşam alanı, yemek alanı, yatak odası, avlu</p>	<p>1.Yaşam alanı 2.Yemek alanı 3.Yatak odası 4.Mutfak 5.WC/Banyo 6.Misafir odası 7.Stüdyo 8.Avlu</p>	<p>-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar</p>
BULGULAR	<p>-Bitişik mekanlar %33 -Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar %50 -İç içe geçen mekanlar %67 -Mekan içinde mekan %33</p>		

Şekil 5.16. 1945-1969 Dönemi Mekânsal İlişkiler Analizi

Çalışmanın bir diğer mekânsal analizi çevrelemedir (Şekil 5.17). Elde edilen bulgular şöyledir: 20. yüzyılın ikinci yarısında modernden postmodern döneme geçiş yaşandığından mekânların farklı çevreleme ifadeleri vardır. 6 konutun 5'i cam duvarlarla çevrilmiştir. Dolayısıyla genel olarak dönem içinde iç-dış ilişkisinin kurulması duvar yüzeylerini hafifletme girişimleriyle sağlanmıştır. Aynı zamanda dış sınırların hafiflemesi gibi, iç mekânlar, hareketli bölücüler ya da sadece mobilya

unsurlarıyla sınırlanır. Glass House ve Farnsworth House örneklerinde, sadece banyo veya servis alanları açıkça tanımlanmış sınırlara sahiptir. Bulanıklaşan sınırlar, ağaçlarla mahremiyeti sağlamaktadır. Konutların geneli dik açılara sahipken Canoas House doğayla bütünleşen ve parçası gibi davranan organik duvarlara sahiptir. Aynı zamanda kaya gibi dış dünyaya ait olan bir unsur iç-dış sınırlarını bulanıklaştırmada önemli bir görev görmektedir. Venturi House ise postmodern stile sahip olup iç ve dış sınırlarda da karmaşıklık yaratan konut örneğidir. Dik açılardaki dış sınırlar, içeride farklı açılarda yerleştirilir.

Konutlar	Çevreleme analizi			Sınır öğeleri
Eames House (1949)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Ağaçlar -Cam duvarlar -Hareketli bölmeler
Glass House (1949)	 Vaziyet planı	 Zemin kat		-Ağaçlar -Cam duvarlar -Mobilyalar
Farnsworth House (1951)	 Vaziyet planı	 Zemin kat		-Ağaçlar -Cam duvarlar -Mobilyalar
Canoas House (1954)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Ağaçlar -Cam duvarlar -Kaya -Su ögesi
Venturi House (1964)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	-Ağaçlar -Duvarlar -Farklı formlarda pencereler
Rogers House (1968)	 Vaziyet planı	 Zemin kat		-Ağaçlar -Cam duvarlar -Hareketli bölmeler -Mobilyalar

Şekil 5.17. 1945-1969 Dönemi Çevreleme Analizi

Mekânsal faktörler analizlerinden bir diğeri iç-dış hiyerarşisi analizidir. Analizden elde edilen bulgular (Şekil 5.18)'de gösterilmiştir.

Konutlar	İç-dış mekân hiyerarşisi analizi		
Eames House (1949)			
Glass House (1949)			
Farnsworth House (1949)			
Canoas House (1954)			
Venturi House (1964)			
Rogers House (1968)			
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 10px; background-color: white;"></div> İç mekân <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 10px; background-color: purple;"></div> Eşik mekân <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 10px; background-color: cyan;"></div> Dış mekân </div>			

Şekil 5.18. 1945-1969 Dönemi İç-Dış Mekân Hiyerarşisi Analizi

Eşik mekânlar daha detaylı analiz edildiğinde, eşik mekânların %83'ü sınırlandırılmamış, %67'si yönlendirilmiş, %83'ü düzenli geometriye sahip, %67'si bağımsız ve görünür nitelikte, %50'si nötr %50'si ayırt edici malzemelere sahip, %83'ü ise uyumlu mobilyalara sahiptir (Şekil 5.19). Sınırlandırma ve mekân dizileri parametreleri bulguları ilk dönemle oldukça benzerlik gösterir. Fakat eşik mekân geometrilerinde ilk kez serbest form görülmüştür. Aynı zamanda Glass House ve Farnsworth House örneklerinde, eşik mekânlar net bir şekilde algılanmaz, gömülü sınıfına girer. Konutların yarısı iç-dış arasında yumuşak bir geçiş sağladığından malzemeleri konutla uyumlu kullanmaktadır. Mobilya kullanımının uyumlu olması da konutların tek bir birim gibi davrandığını vurgulamaktadır. Bu uyum doğayla uyumlu malzemeler ve mobilyalarla sağlandığı gibi konuttaki renklerle uyumlu olan yaklaşımlarda görülmüştür. Böylece iç-dış arasındaki geçiş, kullanıcı tarafından daha az algılanmaktadır.

EŞİK MEKAN ANALİZİ (Boettger, 2014)							
Konutlar Parametreler	Eames House	Glass House	Farnsworth House	Canoas House	Venturi House	Rogers House	Sonuç
Sınırlandırma							Açık %83 Kapalı %17
Mekan dizileri							Serbest %33 Yönlendirilmiş %67
Geometri							Serbest %17 Düzenli %83
Topoğrafya							Gömülü %33 Bağımsız %67
Malzeme							Nötr %50 Ayırt edici %50
Mobilya							Uyumlu %83 Serbest %17

Şekil 5.19. 1945-1969 Dönemi Eşik Mekân Analizi

Bilişsel faktörlerin ilk analizi özel alan-kamusal mekân organizasyonudur (Şekil 5.20). Mahremiyet seviyeleri, incelenen konutların %67'sinde mekânlar arasında, %50'si katlar arasında kurgulanmıştır. Bu oran ilk dönem konutlarının tam tersidir. Bu dönem konutlarında, özel ve kamusal mekânlar iç içe girme davranışı göstermiştir. Dolayısıyla mahremiyet kavramı ilk döneme göre değişikliğe uğramıştır. Aynı zamanda çoğu konuttaki özel mekânlar, hareketli bölmeler ya da yalnızca mobilyalarla sınırlandırılmaktadır. Dış mekânla iletişimi ilk dönemki kadar kontrollü değildir. Eames House örneğinde, özel mekânlar ayrı katta kurgulansa da yaşam alanı ile görsel süreklilik içindedir.

Konutlar	Özel-kamusal mekan analizi			Sonuç
Eames House (1949)				katlar arası dağılım
Glass House (1949)				mekanlar arası dağılım
Farnsworth House (1949)				mekanlar arası dağılım
Canoas House (1954)				katlar arası dağılım
Venturi House (1964)				-mekanlar arası dağılım -katlar arası dağılım
Rogers House (1968)				mekanlar arası dağılım
BULGULAR				katlar arası %50 dağılım mekanlar arası dağılım %67

Şekil 5.20. 1945-1969 Dönemi Özel-Kamusal Mekân Analizi





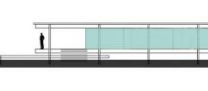

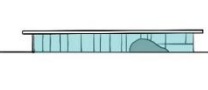

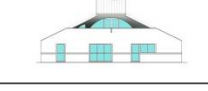

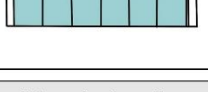

Bilişsel faktörler bölümünün ikinci analizi iç-dış mekân algısıdır (Şekil 5.21). Elde edilen bulgular şöyledir: Önceki analizlerde de belirtildiği üzere konutların geneli iç-dış ilişkisindeki geçişi yumuşatmaya ve konutu birim olarak algılatma yaklaşımını içerir. Dolayısıyla konutlar, ilk dönem konutlarına oranla iç-dış ilişkisini tüm mekânlarda daha güçlü hissettirmektedir. Postmodern bir yaklaşım içeren Venturi House ise, iç ve dış arasında kopuş yarattığından diğer konutlara göre ters bir davranış sergilemektedir.

Konutlar	İç-dış mekan algısı analizi			Sonuç
Eames House (1949)				bütün
Glass House (1949)				bütün
Farnsworth House (1951)				bütün
Canoas House (1954)				yaşam alanı, yemek alanı
Venturi House (1964)				çeperler, balkon
Rogers House (1968)				bütün
BULGULAR	İç mekan algısı	Dış mekan algısı	İç-dış ilişkisi	

Şekil 5.21. 1945-1969 Dönemi İç-Dış Mekân Algısı Analizi

Bilişsel faktörlerin son analiz bulguları konutların transparanlığı üzerinedir (Şekil 5.22). Fenomenal transparanlık açısından incelendiğinde konutların %66'sı transparan, %17'si yarı transparan, %17'si ise transparan değildir. Bulgular ilk dönem konutlarına göre oldukça farklılık gösterir. İlk dönem konutlarında transparan bir yapı bulunmazken bu dönem konutlarının büyük çoğunluğu bu niteliktedir. Olgusal şeffaflık parametrelerinde ise konutların tamamı iç içe geçmeler/katmanlaşmalar sınıfına, %50'si ise arka planda form ve %17'si ışık sınıfına sahiptir. İç içe geçen mekân organizasyonuna sahip konutlar genellikle bireye algısal bir oyun yaratmaktadır. Venturi House örneğinde ise, küçük-büyük, düzenli-düzensiz, iç-dış gibi unsurlar arasında yapılan çelişkiler olgusal bir transparanlık yaratır. Arka planda form sınıfına dahil olan üç konut farklı yaklaşımlar gösterir. Eames House örneğinde kullanılan renkli düzlemler yapının düz bir cam duvar olarak algılanmasını engeller. Mekân ve dış sınırlar iç içe geçen bir süreklilik, kompozisyon oluşturur. Aynı zamanda bu paneller farklı şeffaflık seviyesine sahip olup gün içinde değişen ışıklar yaratırlar.

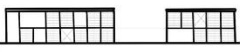









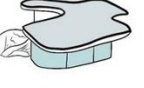




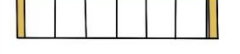
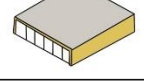

Glass House örneğinde ise birey konutta konumlandığı her yerden doğayla ilişki içerisinde. Arka plandaki form sürekli değişen bir manzardır. Son olarak Rogers House örneğinde, birbiriyle aynı renk kabuk ve mobilyalara sahip iki konut birimi birbirine bakar. Dolayısıyla, ortak bir avluyla birleşen bu konut birimleri birbirleriyle renk ve nesnelere de bütünleşirler. Her şey bütün olarak var olur, birbirinin içine girmekle beraber dış mekânla da eşit olarak iletişim kurarlar.

Transparanlık analizi bulguları				
Konutlar	Görünüş	Plan	Fenomenal şeffaflık	Olgusal şeffaflık
Eames House (1949)			-Yarı transparan -Cam duvar	-Üst üste binneler/ çakışmalar -Arka planda formlar (renkli düzlemler) -Işık
Glass House (1949)			-Transparan -Cam duvar	-Üst üste binneler/ çakışmalar -Arka planda formlar (doğa)
Farnsworth House (1951)			-Transparan -Cam duvar	-Üst üste binneler/ çakışmalar
Canoas House (1954)			-Transparan -Cam duvar	-Üst üste binneler/ çakışmalar
Venturi House (1964)			-Transparan değil -Yatay pencereler -Köşe pencereleri	-Üst üste binneler/ çakışmalar
Rogers House (1968)			-Transparan -Cam duvarlar	-Üst üste binneler/ çakışmalar -Arka planda formlar (renkli mobilyalar)
BULGULAR	Analizi yapılan konutlar, Rowe ve Slutzky(1997)'nin transparanlık parametrelerine göre değerlendirilmiştir. Fenomenal şeffaflık görünüşle ilgiliyken, olgusal şeffaflık plan diyagramlarından okunmaktadır.		Transparan %66 Yarı transparan %17 Transparan değil %17	-Üst üste binneler/ çakışmalar %100 -Işık %17 -Arka planda formlar %50 -Akslar/yarı seviyeler %0 -Renkli camlar %0

Şekil 5.22. 1945-1969 Dönemi Transparanlık Analizi

Bağlamsal faktörler bölümünde yapılan analiz kabuk analizidir (Şekil 5.23). Elde edilen bulgular şöyledir: İncelenen konut örneklerinde genel bir kabuk değerlendirmesi yapmak dönem gereği olanaklı değildir. Fakat incelenen kabukların her biri, iç-dış ilişkisini farklı yaklaşımlarla sağlamaya yöneliktir. Bu örneklerde, tamamen cam, dik açılı kabuklar görüldüğü gibi organik kabukların olduğu ve ilk dönemin saf renklerinden ana renk kullanımına geçişin olduğu gözlemlenmektedir. Cam kabuklar, iç-dış arasında görsel süreklilik sağlar. Organik kabuklar ise doğanın bir uzantısı gibi doğayla bütünleşmektedir. Aynı zamanda Venturi House örneğinde,

cam duvarlar yerine farklı formlarda ve büyüklüklerde pencereler kullanılmıştır. Renkler ise mimarların iç-dış dünyayı bütünleştirmeye yönelik algısal bir yaklaşımdır.

Kabuk analizi bulguları				
Konutlar	Kabuk	Perspektif	Değerlendirme	Görseller
Eames House (1949)			- Beton/cam/çelik - Renkli paneller	
Glass House (1949)			- Beton/Çelik(siyah)/tuğla - Cam kabuk	
Farnsworth House (1951)			- Beton/Çelik(Beyaz) - Cam kabuk	
Canoas House (1954)			- Organik kabuk - Beton/cam	
Venturi House (1964)			- Dikdörtgen, eğrisel, diyagonal elemanlar - Sembolik imaj - Simetri	
Rogers House (1968)			- Renk kullanımı - Çelik çerçeve - Kutu imajı - Cam duvarlar	

Şekil 5.23. 1945-1969 Dönemi Kabuk Analizi

Çalışmanın son analizi metin kodlama/katmanlaşma analizi ile ilgili elde edilen bulgular ise şöyledir (Şekil 5.24): İncelenen konutların %50'si mekânlarda, %50'si hacimlerin, %33'ü ise programların katmanlaşması sınıfına dahildir. Eames House ve Rogers House örneği, konutları hacimlere ayırır ve bu hacimleri yaşam alanı-dış mekân-çalışma programları bağlantısında kurgular. Canoas House örneğinde ise, farklı kat seviyeleri ayrı hacimler olarak kabul edilir. Bodrum kat özel alanlarla planlanırken, zemin kat yarı-kamusal mekânları içerir. Glass House ve Farnsworth House örnekleri birbirleriyle çok benzer yaklaşımları sergileseler de opak mekânların konumunu birinde görsel sürekliliği bozmazken diğerinde görsel sınır oluşturmaktadır. Venturi House örneği de iç ve dış mekânı ayrı katmanlar olarak değerlendirir. Çalışmada tekrarlayan kodlar şunlardır: İç ve dış bütünlüğü, süreklilik, şeffaflık, esneklik, hafiflik, doğal renkler, duyuşsal ve simetridir. Bu kodlar, dönem için özet bir değerlendirme sunmuştur.


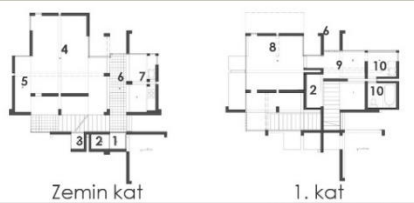
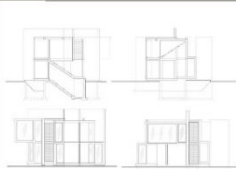

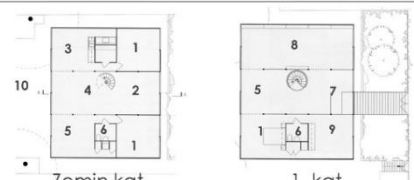
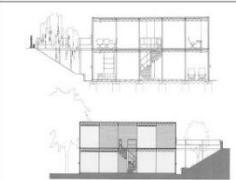


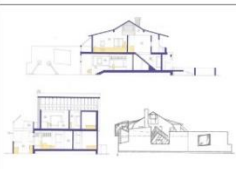

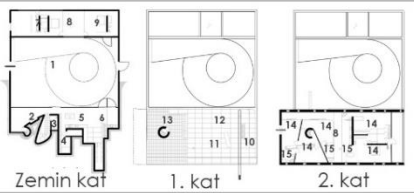
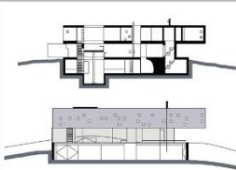

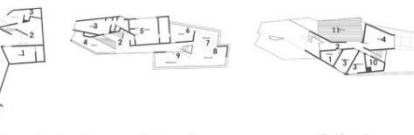



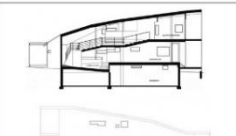
Metin kodlama/katmanlar analizi				
Konutlar	Katman çeşidi	Katmanlar	Katman sayısı	Metin kodlama
Eames House (1949)	-Programların katmanlaşması	Yaşan alanı Avlu Stüdyo	3	-iç ve dış bütünlüğü -şeffaflık -hafiflik -esneklik -ışık
	-Hacimlerin katmanlaşması			
Glass House (1949)	-Mekanların katmanlaşması	Transparan mekan Opak mekan	2	-iç ve dış sürekliliği -şeffaflık -doğal renkler -doğayla bütünleşme -simetri -sürekli mekanlar
Farnsworth House (1951)	-Mekanların katmanlaşması	Opak mekan Transparan mekan	2	-iç ve dış sürekliliği -şeffaflık -doğal renkler -doğayla bütünleşme -asimetri -esneklik
Canoas House (1954)	-Hacimlerin katmanlaşması	Yarı-kamusal Özel	2	-iç ve dış bütünlüğü -hafiflik -birlik -organik -duyusal -doğayla bütünleşme
Venturi House (1964)	-Mekanların katmanlaşması	iç mekan dış mekan	2	-iç ve dış karmaşıklığı -denge -dinamizm -zıtlık -duyusal -yanıltıcı -simetri
Rogers House (1968)	-Programların katmanlaşması	Yaşan alanı Avlu Stüdyo	3	-iç ve dış bütünlüğü -şeffaflık -adaptasyon -esneklik -yalıtım -özgürlük
	-Hacimlerin katmanlaşması			
BULGULAR	-Mekanların katmanlaşması	%50	TEKRARLAYAN KODLAR	
	-Programların katmanlaşması	%33	-iç ve dış bütünlüğü -süreklilik	-doğal renkler -duyusal -simetri
	-Hacimlerin katmanlaşması	%50	-şeffaflık -esneklik -hafiflik	

Şekil 5.24. 1945-1969 Dönemi Metin Kodlama/Katmanlaşma Analizi

1945-1969 dönemi konutları üzerine yapılmış analizlerden elde edilen genel bulgular şöyle özetlenebilir: İncelenen dönem, modern-postmodern karmaşası içindedir. Dolayısıyla yapılan genelleme, tüm konutların ortak özellikleri olmaktan ziyade ortak fikirleri paylaşan konutlara göre yapılmıştır. Konutların çoğunluğu iç-dış bütünlüğü anlayışını benimsemiştir. Fakat iç-dış kopması ifadelerinin de olduğu görülmüştür. Konutlar oldukça şeffaf, esnek ve tek bir birim gibi davranmaya eğilimlidir. Konutların çoğunluğunda, iç ve dış mekân, malzemeler ve mobilyalarında bütünlüğüyle ayırt edilemez hale gelmiştir. Konutlar, konuta dahil edilen teras, balkon vb. dış mekan unsurlarından çok doğanın geneliyle iletişim kuracak şeffaflıkta planlanmıştır.

5.3. 1970-2000 Dönemi

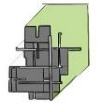


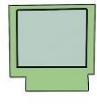
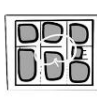
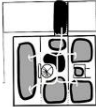





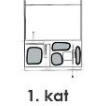
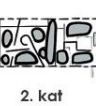


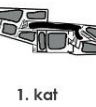
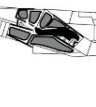



Çalışma, 6 durum çalışmasının her biri için bir dizi grafiğin oluşturulması ve analizini izlemiştir. 1970-2000 dönemi konut analizleri bağlamında, iç-dış mekân ilişkisini vurgulayan çeşitli bulgular elde edilmiştir. Elde edilen ilk bulgular, House VI, Hopkins House, Gehry House, Bordeaux House, Mobius House ve Y House'un plan-kesit ve görünüş verilerinden sağlanmıştır (Şekil 5.25).

Konut görseli	Planlar	Kesit/Görünüş
 House VI (1975)	 Zemin kat 1. kat	
 Hopkins House (1976)	 Zemin kat 1. kat	
 Gehry House (1978)	 Zemin kat 1. kat	
 Bordeaux House (1998)	 Zemin kat 1. kat 2. kat	
 Mobius House (1998)	 Zemin kat 1. kat 2. kat	
 Y House (1999)	 Zemin kat 1. kat	

Şekil 5.25. 1970-2000 Dönemi Konutları Plan-Kesit-Görünüşleri

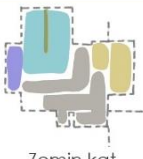
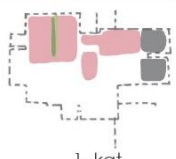

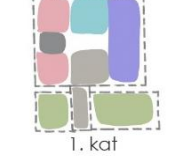

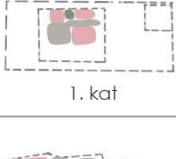

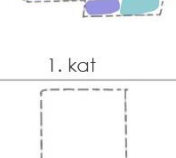
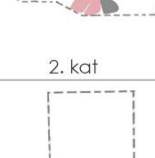

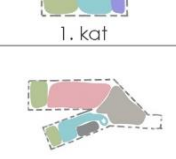










Çalışmanın mekânsal faktörler bölümünde yapılan ilk analiz mekânsal organizasyondur. Bu analizden elde edilen bulgular şöyledir: Konutların %33'ü merkezi, %33'ü çizgisel, %17'si ışınsal, %17'si kümeli ve %17'si gridal organizasyon sınıfına dahil olmuştur. Dolayısıyla, çoğunlukla çeşitlilik ilkesini benimseyen bu

dönem, mekânsal organizasyonlarda da baskın bir sınıf yerine çeşitli sınıflar içermiştir. House VI ve Gehry House, merkezi organizasyona sahip olsa da incelenen ilk iki dönem konutlarından farklı bir özellik gösterir. İlk iki dönemde, merkezi mekân genellikle ulaşılması kolayken bu dönem konutları merkez etrafında çeşitli kopmalar ve algısal oyunlar kurgular. Aynı zamanda, diğer iki dönemden farklı olarak çizgisel organizasyon sayısındaki artış dikkat çekicidir. Çizgisel organizasyona sahip konutlar, bir doğrultuda iç ve dış ilişkisine yönelik farklı deneyimler yaşatmayı amaçlar. Dolayısıyla, geçişleri düz bir koridor gibi düşünmekten çok yeni deneyimler üreten mekânlar olarak değerlendirmek daha doğrudur. Işınsal organizasyon şemasına ait konut ise, ilk dönem konutlarında incelenen Gamble House örneğinden farklı bir yaklaşım göstermiştir. Gamble House, doğrudan mekânlar arasında yönler belirlerken, Y House örneği mekânlarla beraber hacimleri de ayıran bir organizasyon kurgulamıştır. Vaziyet planları incelediğinde, konutların geneli iç ve dış mekânı parçalayan veya katmanlaştıran yapıya sahiptir.

Konut ismi	Mekansal organizasyon analizi				Değerlendirme
House VI (1975)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Merkezi organizasyon
Hopkins House (1976)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Gridal organizasyon
Gehry House (1978)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Merkezi organizasyon
Bordeaux House (1998)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat	-Çizgisel organizasyon -Kümel organizasyon
Mobius House (1998)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat	-Çizgisel organizasyon
Y House (1999)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Işınsal organizasyon
BULGULAR	Merkezi organizasyon %33 Çizgisel organizasyon %33 Işınsal organizasyon %17 Kümel organizasyon %17 Gridal organizasyon %17				

Şekil 5.26. 1970-2000 Dönemi Mekânsal Organizasyon Analizi

Programların mekânlara dağılımı incelendiğinde elde edilen bulgular şöyledir (Şekil 5.27): Yapılan analiz, konutların program organizasyonları aracılığıyla mekânsal heterojenlik yarattıklarını vurgulamıştır. Modernizmin homojen mekân organizasyonlarını eleştiren konutlar, nitelikleri ve duysallık bakımından zengin mekân deneyimleri üretmeye odaklanmıştır. Mekân çeşitliliği, mekânların bireysel karakterlerin üst üste gelecek şekilde birbirine bağlanmasıyla ortaya çıkan, bireysel mekânların farklılıkları aracılığıyla bir atmosfer çeşitliliği olarak yaratılır. Heterojenliği arzulayan bu yaklaşımların birçoğu, akışkan ve sürekli formları aracılığıyla, farklı programları uyumlu ve kesintisiz şekilde kurgulamalarına izin veren organizasyonlar üretmiştir. İncelenen konutlar, çeşitlilik yaratmak amacıyla en az iki ayrı karaktere sahip mekânı bir araya getirmişlerdir. Birbirine bağlanan bu mekânların organizasyonu, farklılıkları bir araya getirdiği ve bir arada var olmasına olanak sağladığından çeşitlilik sağlar. Mekânlar arasındaki farklar belirginleştikçe ve birbirlerinden ayrılmadıkları, ancak iletişim yoluyla etkileşime girdikleri için bu çeşitlilik elde edilmektedir. Bununla birlikte dış mekânla bağlantılarda her kat planında değişiklik göstermektedir. Dolayısıyla konutların iç-dış mekân arasındaki deneyimi de zenginleştirilmiştir.

Konutlar	Mekanların programlara göre organizasyonu		
House VI (1975)	 Zemin kat	 1. kat	
Hopkins House (1976)	 Zemin kat	 1. kat	
Gehry House (1978)	 Zemin kat	 1. kat	
Bordeaux House (1998)	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat
Mobius House (1998)	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat
Y House (1999)	 Zemin kat	 1. kat	
	 Yatak odası	 Çalışma odası	 Yaşam alanı
	 Teras/Balkon/Bahçe	 Geçiş mekanları	 Mutfak/Yemek alanı
			 WC/Banyo

Şekil 5.27. 1970-2000 Dönemi Mekânların Programlara Göre Organizasyonu

Mekânsal ilişkiler analizinden elde edilen bulgular şöyledir (Şekil 5.28): Konutların %83'ü iç içe geçen mekânlar, %50'si ortak bir mekânla birbirine bağlanan mekânlar, %33'ü bitişik mekânlar ve %33'ü ortak bir mekânla birbirine bağlanan mekânlar sınıfına dahil olmuştur. Mekânsal organizasyonlar, mekânların ilişkilerine, konumlarına ve bağlantılarıyla ilişkili olduğundan, çeşitlilik yaratma da önemli rol oynamaktadır. Başka bir ifadeyle, farklı niteliklere sahip mekânlar yaratmak için bağlantılar oldukça önemlidir. Bununla birlikte, mekânların farklılıkları, ancak mekânlar arasındaki bağlantılar, onları sürekli bir bütün halinde bir araya getirmeden, bireysel karakterlerinin devam etmesine izin verecek şekilde kurulduğunda ortaya çıkabilir. Böylece, mekânın bütünü, tek tek parçalar arasındaki farklılıklar yoluyla çeşitlenmiştir. Konutlar genellikle bir bütün gibi davranmadığından, genellikle ortak bir

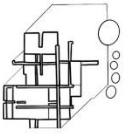


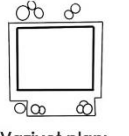
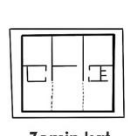
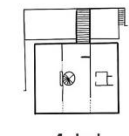
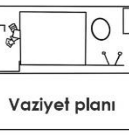

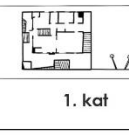



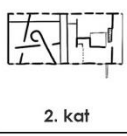

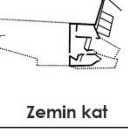
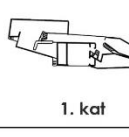
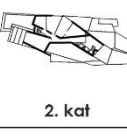



hol veya avlu ile bağlantıları kurulmuştur. Fakat Hopkins House, ikinci dönem konutları ile oldukça benzeyen mekânsal ilişkilere sahiptir. İkinci dönem konutlarında “mekân içinde mekân” sınıfına dahil olan konutlar mahremiyeti sağlamak gibi daha işlevsel amaçlara hizmet ederken Gehry House örneğinde iç ve dış dünya arasında karmaşıklık yaratma amacı görülmüştür.

Konutlar	Mekânsal ilişkiler analizi			Programlar	Değerlendirme
House VI (1975)				1.Giriş holü 2.Gömme dolap 3.Depo 4.Yaşam alanı 5.Çalışma alanı 6.Yemek alanı 7.Mutfak 8.Yatak odası 9.Giyinme odası 10.WC/ Banyo	-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar -İç içe geçen mekanlar -Bitişik mekanlar
Hopkins House (1976)				1.Yatak odası 2.Kütüphane/ Yatak odası 3.Mutfak 4.Yemek alanı 5.Yaşam alanı 6.WC/Banyo 7.Giriş holü 8.Stüdyo 9.Giyinme odası 10.Bahçe	-Mekan içinde mekan -İç içe geçen mekanlar
Gehry House (1978)				1.Giriş holü 2.Yaşam alanı 3.Yatak odası 4.WC/Banyo 5.Mutfak 6.Yemek alanı 7.Giyinme odası 8.Hol	-Mekan içinde mekan -İç içe geçen mekanlar
Bordeaux House (1998)				1.Avlu 2.Medya odası 3.WC 4.Depo 5.Mutfak 6.Çamaşırhane 7.Misafir odası 8.Avlu 9.Hizmetli odası 10.Ofis 11.Yaşam alanı 12.Yemek alanı 13.Teras 14.Yatak odası 15.WC/ Banyo	-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar -Bitişik mekanlar
Mobius House (1998)				1.Depo 2.Hol 3.Yatak odası 4.Stüdyo 5.Garaj 6.Mutfak 7.Veranda 8.Yaşam alanı 9.Toplantı odası 10.WC/ Banyo 11.Teras	-İç içe geçen mekanlar -Bitişik mekanlar
Y House (1999)				1.Giriş holü 2.Hol 3.Yatak odası 4.Teras 5.Havuz 6.Yemek alanı 7.Yaşam alanı 8.WC/Banyo	-Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar -İç içe geçen mekanlar -Bitişik mekanlar
BULGULAR	<ul style="list-style-type: none"> -Bitişik mekanlar %33 -Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar %50 -İç içe geçen mekanlar %83 -Mekan içinde mekan %33 				

Şekil 5.28. 1970-2000 Dönemi Mekânsal İlişkiler Analizi

Çalışmanın çevreleme analizinden elde edilen bulgular ise şöyledir (Şekil 5.29): Çeşitlilik ilkesini benimseyen konutlar, ne tam bir kapalılık olarak algılanır ne de açıklığı amaçlamıştır. Elde edilen heterojenlik, mekânların katı sınırlarından

kaçınılarak elde edilmiştir. Hacimler homojen veya ayrı parçalar olarak birbirinden ayrılmak yerine üst üste binerek ve katmanlaşarak aralarındaki sınırı bulanıklaştırmıştır. Birbirlerinden tamamen ayrılmadıklarından dolayı, mekânın bütünü, mekânsal hacmin tek tek parçalarının farklılıklarıyla çeşitlendirilmiştir. Bu tür bir organizasyon, mekânsal niteliklerin içten dışa, karanlıktan aydınlığa geçiş gibi vb. kademeli olarak değişmesine imkân sağlamıştır. Konutların çoğu, her kat seviyesinde farklı çevrelemelere sahiptir. Çevrelemeler, dış mekânla tamamen bütünleştiği gibi kendini geri çektiği algısal karmaşalar yaratılır.

Konutlar	Çevreleme analizi				Sınır öğeleri
House VI (1975)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Ağaçlar -Yapısal elemanlar -Açıklıklar
Hopkins House (1976)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Ağaçlar -Cam paneller -Bölücü unsurlar
Gehry House (1978)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Ağaçlar -Yeni yapı duvarları -Oluklu metal duvar
Bordeaux House (1998)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat	-Ağaçlar -Duvarlar -Perdeler
Mobius House (1998)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat	 2. kat	-Ağaçlar -Beton duvarlar -Cam duvarlar
Y House (1999)	 Vaziyet planı	 Zemin kat	 1. kat		-Ağaçlar -Duvarlar -Teraslar

Şekil 5.29. 1970-2000 Dönemi Çevreleme Analizi

Mekânsal faktörlerin son analizi olan iç-dış mekân hiyerarşisi analizinden elde edilen bulgular ise şöyledir (Şekil 5.30): Konutların genelinde, farklı mekânlar ve hacimler üst üste bindikçe ve iç içe geçtikçe, mekânlar arasındaki farklar ortaya çıkar ve bunlar eşik mekânları oluşturur. Aynı zamanda bu dönem konutları için eşik mekân oldukça önemli bir görevi üstlenir. Genellikle hacimler, parçalanma, ayrılma, kopma gibi eylemlerle üretildiğinden, eşik mekânlar bu hacimleri sınırları bulanıklaştırarak

bağlamayı amaçlarlar. Hacimler arasındaki sınırı bulanıklaştırdığı gibi, iç ve dış dünya arasında da yeni bir deneyim sağlama imkânı verirler. Bu deneyim bazen bütünleşmeyi bazen ise kopmayı temsil eder.

Konutlar	İç-dış mekân hiyerarşisi analizi			
House VI (1975)				
Hopkins House (1976)				
Gehry House (1978)				
Bordeaux House (1998)				
Mobius House (1998)				
Y House (1999)				

Şekil 5.30. 1970-2000 Dönemi İç-Dış Mekân Hiyerarşisi Analizi

Eşik mekânlar, konutların %83'ünde sınırlandırılmamıştır. Gehry House örneğinde ise kasıtlı olarak sınırlandırma mevcuttur. Amacı, dış dünyadan olabildiği kadar kendini geri çekmeye çalışır. Dolayısıyla bunu bir eşik mekân yaratarak sağlamıştır. Konutlar her ne kadar karmaşıklık içerse de eşik mekânlara yönlendirme mevcuttur. Fakat bu yönlendirme boyunca kullanıcı çeşitli mekânsal deneyimler yaşar. Eşik mekânların %83'ü düzenli, %33'ü ise serbest geometriye sahiptir. Bununla birlikte %83'ü bağımsız, %17'si gömülüdür. Bağımsız topoğrafyaya sahip eşik mekânlar kullanıcı tarafından kolayca algılanır. Bu algılama genellikle malzeme ve mobilyalarla sağlanır. Eşik mekânda kullanılan malzemelerin %67'si ayırt edici %33'ü nötrdür. Mobilyaların ise %83'ü serbest %17'si konutla uyumludur. İlk iki döneme göre bu oranlar dikkat çekicidir. Mekânlar giderek serbestleşmiş ve bireyselleşmeye başlamıştır (Şekil 5.31).

EŞİK MEKAN ANALİZİ (Boettger, 2014)							
Konutlar Parametreler	House VI (1975)	Hopkins House (1976)	Gehry House (1978)	Bordeaux House (1998)	Mobius House (1998)	Y House (1999)	Sonuç
Sınırlandırma							Açık %83 Kapalı %17
Mekan dizileri							Serbest %17 Yönlendirilmiş %83
Geometri							Serbest %33 Düzenli %83
Topoğrafya							Gömülü %17 Bağımsız %83
Malzeme							Nötr %33 Ayırt edici %67
Mobilya							Uyumlu %17 Serbest %83

Şekil 5.31. 1970-2000 Dönemi Eşik Mekân Analizi

Bilişsel faktörlerin ilk analizi olan özel-kamusal mekân analiz bulguları şöyledir: Konutların %67'si mekânlar arasında, %33'ü ise katlar arasında özel-kamusal hiyerarşisini düzenlemiştir. Özel mekânlar kendi sınırlarını korumakla birlikte yarı-kamusal mekânlarla da ilişki içindedir (Şekil 5.32).

Konutlar	Özel-kamusal mekan analizi				Sonuç		
House VI (1975)					katlar arası dağılım		
Hopkins House (1976)					mekanlar arası dağılım		
Gehry House (1978)					mekanlar arası dağılım		
Bordeaux House (1998)					katlar arası dağılım		
Mobius House (1998)					mekanlar arası dağılım		
Y House (1999)					mekanlar arası dağılım		
BULGULAR		Özel		Yarı-kamusal		Kamusal	katlar arası dağılım %33 mekanlar arası dağılım %67

Şekil 5.32. 1970-2000 Dönemi Özel-Kamusal Mekân Analizi


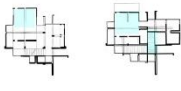



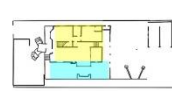
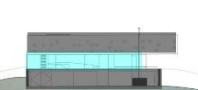

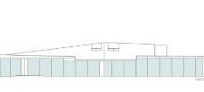
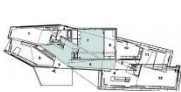
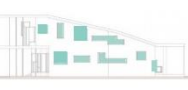
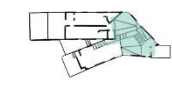
İç-dış algısı analizinden elde edilen bulgular ise şöyledir (Şekil 5.33): Konutlar algısallık bağlamında ortak bir yaklaşım göstermişlerdir. Konutun bütününde iç-dış ilişkisinin güçlü bir şekilde algılandığı konut örnekleri Hopkins House ve Mobius House örnekleridir. House VI, yaşam alanı ve yatak odasında açıklıklar aracılığıyla algısallık yaratırken, Y House teraslarıyla bu ilişkiyi kurar. Bordeaux House, farklı kat seviyelerinde farklı algısallıklar yaratır. İç-dış ilişkisinin en güçlü kurulduğu kat seviyesi 1.kattır. Gehry House projesinde ise, mekânların katmanlaşması dışarıyla kurulan ilişkiyi güçleştirir. Çeperler en güçlü algısallığın hissedildiği noktadır.

Konutlar	İç-dış mekân algısı analizi				Sonuç
House VI (1975)					-yaşam alanı -yatak odası
Hopkins House (1976)					bütün
Gehry House (1978)					çeperler
Bordeaux House (1998)					1.kat
Mobius House (1998)					bütün
Y House (1999)					teraslar
BULGULAR	İç mekân algısı	Dış mekân algısı	İç-dış ilişkisi		

Şekil 5.33. 1970-2000 Dönemi İç-Dış Mekân Algısı Analizi

Yapılan transparanlık analizinden elde edilen bulgular şöyledir (Şekil 5.34): Konutların %50'si transparan değil, %33'ü yarı transparan, %17'si ise transparandır. Konutlar ara ara cam duvarlar ve farklı düzenlerde, boyutlarda açıklıklar içerirler. Konutların kabuklarından dolayı, her kat seviyesi aynı düzeyde ışık almamaktadır. Olgusal şeffaflıklar incelendiğinde, konutların tamamı iç içe geçmeler/katmanlaşmalar, %50'si ışık, %17'si ise akslar/yarı seviyeler sınıfına dahildir. Mekânsal analizlerden de ifade edildiği gibi, konutlar çeşitli mekânsal ve hacimsel katmanlaşmalar içerir ve bunlar iç-dış arasında algı oyunları yaratır. Diğer iki dönemden farklı olarak ışık parametresinin oranının artışı dikkat çekicidir. Işık oyunları, bu dönem konutlarının iç-dış ilişkisini sağlamasında önemli rol oynamaktadır. House VI örneğinde ise düzlemlerin

kesişmesi farklı akslar ve seviyeler meydana getirir. Bunlar iç-dış arasında kopmalar yaratmak için araç olarak kullanılmıştır.

Transparanlık analizi bulguları				
Konutlar	Görünüş	Plan	Fenomenal şeffaflık	Olgusal şeffaflık
House VI (1975)			-Transparan değil -Cam duvarlar	-Üst üste binmeler/ çakışmalar -Akslar/yarı seviyeler
Hopkins House (1976)			-Transparan -Cam duvarlar	-Üst üste binmeler/ çakışmalar
Gehry House (1978)			-Transparan değil -Tavan aydınlatması -Farklı formlarda pencereler	-Üst üste binmeler/ çakışmalar
Bordeaux House (1998)			-Yarı-transparan -Cam duvar	-Üst üste binmeler/ çakışmalar -Işık
Mobius House (1998)			-Yarı-transparan -Cam duvarlar	-Üst üste binmeler/ çakışmalar -Işık
Y House (1999)			-Transparan değil -Düzensiz, farklı formlarda pencereler	-Üst üste binmeler/ çakışmalar -Işık
BULGULAR	Analizi yapılan konutlar, Rowe ve Slutzky(1997)'nin transparanlık parametrelerine göre değerlendirilmiştir. Fenomenal şeffaflık görünüşle ilgiliyken, olgusal şeffaflık plan diyagramlarından okunmaktadır.		Transparan %17 Yarı transparan %33 Transparan değil %50	-Üst üste binmeler/ çakışmalar %100 -Işık %50 -Arka planda formlar %0 -Akslar/yarı seviyeler %17 -Renkli camlar %0

Şekil 5.34. 1970-2000 Konutları Transparanlık Analizi



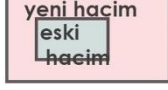
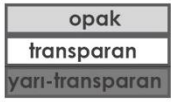
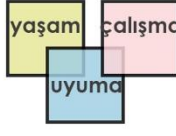

Bağlamsal faktörlere bağlı kabuk analizinden elde edilen bulgular şunlardır (Şekil 5.35): İncelen konutların heterojenlik arayışı, mimaride kabuk soruna birkaç yanıt ve farklı yaklaşımlar getirmiştir. 1970-2000 dönemi konutlarında mimari tasarım, genel olarak çeşitlilik yaratmak amacıyla biçimsel yeniliklere odaklanmıştır. Postmodern mimaride mekân genellikle ana odak olmamıştır. Konutların kabukları parçalanır ve mimari öğeler yapıbozuma uğrar. Böylece modernist izgara giderek silinmiştir. Kabuğun heterojenliği ve parçalanarak elde edilen karmaşıklık iç ve dış arasında çelişki yaratmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda kabukların sürekli ve akışkan formları, çatışan unsurları bir araya getirmekle ve uyumlu bir heterojenlik yaratma işlevini sağlamaktadır. Konutlarda kullanılan farklı açıklıklar, bir mekândan diğerine değişmektedir ve bu değişiklikler keskin veya yumuşak geçişlerle gerçekleşmiştir. İç

ve dış, kamusal ve özel gibi zıtlıklar hacimlerin iletişimsel ve görsel çeşitli bağlantıları aracılığıyla farklı şekillerde karşılaşmışlardır.

Kabuk analizi bulguları				
Konutlar	Kabuk	Perspektif	Değerlendirme	Görseller
House VI (1975)			- Beton/cam/ağaç - Heykelsi biçim - Katmanlaşma	
Hopkins House (1976)			- Cam/çelik - Çelik kafes	
Gehry House (1978)			- Beton/cam/çelik/alüminyum - Dinamizm - Katmanlaşma	
Bordeaux House (1998)			- Beton/cam - Asimetri - Kütle blokları - Farklı şekiller	
Mobius House (1998)			- Beton/cam - Dinamizm - Alçak, uzun hatlar	
Y House (1999)			- Çelik/kiremit - Y form - Dinamizm - Akışkanlık	

Şekil 5.35. 1970-2000 Dönemi Kabuk Analizi

Konutlar, mekânları aynı anda birbirine bağlarken ayıran ve tanımlayan bir dizi geçiş aracılığıyla iç ve dış katmanları yaratmıştır (Şekil 5.36). Biçimsel açıdan benzer olmasına rağmen, katmanlar bir konuttan diğerine değişmektedir. İncelenen konutların %83'ü hacimlerin katmanlaşması, %67'si mekânların katmanlaşması ve %50'si programların katmanlaşması sınıfına dahil olmuştur. Hacimlerin katmanlaşması sınıfındaki oranın diğer dönemlere göre artışı kabuğun mekânlardan daha çok odaklanıldığı düşüncesini vurgulamaktadır. Aynı zamanda "programların katmanlaşması" sınıfının oranı da diğer iki döneme göre artmıştır. Bu programlar kamusal ve özeline katmanlaşması olduğu gibi çalışma-yaşam işlevlerini de katmanlaştırmaktadır. Metin kodlamadan elde edilen bulgular ise şöyledir: "iç ve dış bütünlüğünü" hedef alan konutlar olduğu gibi "iç ve dış kopması" yaklaşımını hedefleyen konutlarda mevcuttur. Dolayısıyla dönem içinde iç-dış ilişkisine genel bir yaklaşımdan bahsetmek olanaklı değildir. "Katmanlaşma ve dinamizm" kavramlarının daha yoğun kullanımı ise diğer dönemlere göre ayırt edicidir.

Metin kodlama/katmanlar analizi					
Konutlar	Katman çeşidi	Katmanlar	Katman sayısı	Metin kodlama	
House VI (1975)	-Mekanların katmanlaşması		2	-iç ve dış kopması -manipüle -dil sistemi -mekan deneyimi -çarpıtma -heykelsi -katmanlaşma	
	-Hacimlerin katmanlaşması				
Hopkins House (1976)	-Mekanların katmanlaşması		2	-iç ve dış bütünleşmesi -hafiflik -şeffaflık -uyarlanabilirlik -esneklik -yeni mimari	
	-Programların katmanlaşması				
Gehry House (1978)	-Mekanların katmanlaşması		2	-iç ve dışın kopması/ katlanması -dinamizm -parça ve bütün -yeni ve eski	
	-Hacimlerin katmanlaşması				
Bordeaux House (1998)	-Hacimlerin katmanlaşması		3	-iç ve dış bütünleşmesi -mahremiyet -şeffaflık -mekansal deneyim	
Mobius House (1998)	-Mekanların katmanlaşması		3	-iç ve dış bütünleşmesi -akış -ışık -manzara -topolojik geometri -iç içe geçme -mekansal deneyim	
	-Programların katmanlaşması				
	-Hacimlerin katmanlaşması				
Y House (1999)	-Programların katmanlaşması		2	-akışkan form -ışık -diyalektik -mekansal süreklilik -mekansal deneyim -organik	
	-Hacimlerin katmanlaşması				
BULGULAR	-Mekanların katmanlaşması		%67	TEKRARLAYAN KODLAR -iç ve dış bütünlüğü -iç ve dış kopması -akış	
	-Programların katmanlaşması		%50		-deneyim -katmanlaşma -ışık -dinamizm
	-Hacimlerin katmanlaşması		%83		

Şekil 5.36. 1970-2000 Dönemi Metin Kodlama/Katmanlaşma Analizi

1970-2000 dönemi konutları analizlerinden elde edilen genel bulgular, 20. yüzyılda iç-dış ilişkisinin geldiği son noktayı vurgulamaktadır. Bu dönem konutlarının genel olarak heterojen ilişkiler kurması, iç-dış ilişkisi içinde öne çıkmaktadır. İç ve dışın bütünlüğü, kopması ve katmanlaşması ifadelerinin aynı dönem içinde görülmesi dönemin heterojen, geçmişi referans alan yapısından kaynaklanmıştır. Aynı zamanda bu ikili ilişki, çoğunlukla kabuğun parçalanma, bükülme, katmanlaşma gibi eylemleriyle kurulmuştur.

5.4. Bölüm Sonucu

Çalışmada 18 konut analiz edilmiş ve her dönemde elde edilen bulgular paylaşılmıştır. Araştırma tasarımının, yönteminin geliştirilmesi ve veri analizi süreci de dahil olmak üzere önceki bölümlerde ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Takip eden bu bölümde genel bulgular sunulmuş olup ardından mekânsal-bilişsel ve bağlamsal faktörlerle ilgili genel bulguları ve karşılaştırmaları, bu faktörler arasındaki ilişkilerin iç-dış mekân bağlantısına etkisini tartışmak için tüm aşamalardan elde edilen verilerden yararlanılmıştır. Yalnızca tek bir faktöre odaklanmak, iç-dış ilişkisini ve bu ilişkinin konut kullanıcılarına etkisinin gerçek resmini sağlamaz. Dolayısıyla bulgularda birbiriyle ilişkili üç faktör üzerinden sağlanmıştır.

Organizasyon tipindeki farklılıklar, mekânlar arasındaki ilişkilerde farklılıklara yol açmıştır. Bu ilişki ve mekânsal organizasyon farklı dönemlerde ve konutlarda farklıdır. İletişimsel ve görsel bağlantılar aracılığıyla mekânlar bir konut içinde buluşarak farklı atmosferler meydana getirir. Böylece mekânı homojen veya heterojen hale getirmektedir. Bu nedenle, karmaşık heterojen bir mekân veya homojen bir mekân yaratmak için mekânsal ilişkiler sistemi oldukça önem kazanmıştır. Bu ilişkiler bağlamsal faktörlerden de anlaşılabilir. Hacimlerin üst üste binmesi ve örtüşmesi gibi eylemler farklı mekânların bir araya gelmesine olanak sağlayan mekânlar arasındaki ilişkiler olarak değerlendirilebilir. Mekânsal organizasyonlar, konutta mekânın işlevlerinin sınırlarını belirler. Ardışık ve birbiriyle ilişkili mekânlar, hareketli bölmeler, duvarlar ve esnek elemanlar kullanarak çeşitli mekânsal ilişkilerle yeni mekânlar yaratır. Bu mekânsal organizasyon, verimli işlevsel mekânlar sağlamak için kendi iç mekânları arasında etkileşim yaratır. Bu nedenle, her konut farklı bir mekânsal organizasyonun yanı sıra ana mekânların çevreleme ve mahremiyet seviyelerini talep eder. Özetle, mekânları birbirine bağlamak, iç ve dış arasında bir etkileşim yaratmak için açık bir stratejidir. Mekânsal hacimlerin birbirine bağlanması ise çeşitli stratejiler ile iç ve dış arasında ilişki kurmuştur.

Yapılan çalışma, iç-dış ilişkisinin kurulmasında mekânların iç içe geçmesi ve katmanlaşmasının nasıl avantajlar sağladığının incelenmesine izin vermiştir. İncelenen örnekler arasında, Schröder House, Eames House, Rogers House, Hopkins House ve Mobius House en belirgin örneklerdendir. Bu projeler aynı zamanda yaşam alanları ve çalışma alanlarını iç içe geçiren aynı zamanda her mekânın dış mekânla iletişim kurmasına izin veren kurgudadır. Bu mekânlar sadece bölünmez veya bir araya getirilmedikleri gibi daha karmaşık ilişkiler oluştururlar. İç içe geçme ve katmanlaşma, mutlaka bu konutların sahip olduğu etkilere yol açmaz; ancak

bir bütün içinde mekânları alt bölümlere ayırmanın aksine daha heterojen mekânların yaratılmasına olanak sağlarlar. Bu yalnızca programların iç içe geçmesini içermez, aynı zamanda iç ve dışın iç içe geçmesi, katmanlaşmasını da içermektedir.

İç ve dış etkileşiminin sağlanması için konutun kapalı ve açıklıkların karşılaşmasını sağlayan mekânlardan oluşması gerekir. Mekânlar tamamen açık veya kapalı değildir ve karakterleri iç içe geçer, üst üste gelir ve böylece çeşitli nitelikler üretir. Öte yandan, Gamble House gibi programların tamamen ayrıldığı kapalı mekânlarda, kapılar aracılığıyla kurulan bağlantılar iç-dış arasında örtüşmeler oluşturamaz. Mekânları birleştirmeye yönelik mekân organizasyonları, bireysel mekânların ayırt edici karakterlerini korumaları için yeterli çevreleme sağlayarak bu soruna karşı koymuştur. Çevreleme zaman içinde hareketli bölmelerden, neredeyse hiç ayırıcısı olmayan şeffaf/cam duvarlara ve son olarak dinamikleşen duvarlara doğru değişim göstermiştir.

İncelenen konutların çok azı tamamen “saf” modernist bir yaklaşımı içerdiğinden bu tür mekânların nadir olduğu belirtilebilir. Dolayısıyla, konutların karmaşıklık seviyesi üzerinden tartışmak daha doğrudur. Konutların karmaşıklık düzeyi ise mekân bağlantılarının karmaşıklığı ile arttığı gözlemlenmiştir. Mobius House gibi karmaşık mekânsal ilişkilere sahip bir konut ile daha az karmaşık olan Villa Savoye örneğinin her ikisi de “iç ve dış bütünleşmesini” amaçlayan yaklaşımlara sahiptir. Bu sebeple, iç ve dış ilişkisi herhangi bir mimari üslup veya tarihsel dönemle genellenemez, bireysel olarak konut örnekleriyle ilişkilendirilebilir. Bu karşılaştırma, doğanın sınırlandırılması, özel ve kamusal arasındaki kademeli geçiş, ışık ve algı oyunu gibi, mekânlar arasındaki olası kullanımı ifade eden anahtar kelimelerin ana hatlarını vermiştir. Çalışmada dikkat çeken özelliklerinden biri, konutların yalnızca bağımsız bir unsur olarak değil, her zaman hem iç hem de dış mekânları içerdikleri ve daha büyük bir bağlamın parçası olarak eşsiz bir konut olarak işlev gördüklerinin tasvir edilmesidir.

İncelenen örnekler, her bir mekânı tanımlayan farklı unsurlar aracılığıyla ne iç ne de dış mekân olarak algılanabilecek mekânlar olduğunu ve bunların arasında mekânların da yer aldığını göstermiştir. Eşik mekânları genellikle çok işlevlidir. Aynı zamanda, eşik mekânları insan ihtiyaçlarına uyum sağlama potansiyeline sahiptir. Eşik mekânla ilgili yapılan analizde, genel bulgulara bakıldığında malzeme ve mobilya parametresinde dönemler içinde net bir sonuca ulaşılmamıştır. Malzemeler 1969 senesine kadar konutun geneliyle uyumluyken 1970’lerden sonra ayırt edici olmaktadır. Mobilyalar ise dönemin genelinde uyumlu/serbest olmak üzere değişiklik göstermektedir. Dikkat edilmesi gereken başka bir nokta ise eşik mekânların zemin

alanlarıdır. Bu alanlar geometrik olarak düzenliyse merkez oluşturmakla beraber bir odağı güçlendirme işlevine sahip olabilir. Bir eşik, kişiye içeriye geçişte güvenlik ve rahatlama duygusu verir. Bu duygu tamamen bir çizginin veya sınırın güçleri olarak değerlendirilebilir. Bu çizginin belirsiz olduğu konutlarda, eşğin algılanması güç olduğundan “gömülü” olarak ifade edilmiştir.

Konutlar, doğayla bahçe, balkon, teras gibi mekânlarla doğrudan bağlantı kurabildikleri gibi doğayı taklit eden unsurlar ve formlar gibi çeşitli şekillerde sembolik olarak deneyimlenebilir. Doğanın bu sembolik temsilleri, duvarlar, kapılar, girişler, süslemeler, şömineler, mobilyalar ve hatta bazen bütün bir cephe gibi çok çeşitli yapı özelliklerinde görülmüştür. Böyle bir strateji, doğanın konutun içine girmesine izin verir ve kapalı ve açık, iç ve dış, doğal olarak önceden var olan ve insan tarafından yapay olarak tasarlanan arasındaki ayrım çizgisini bulanıklaştırır.

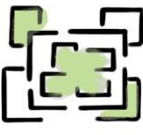
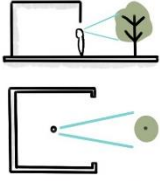
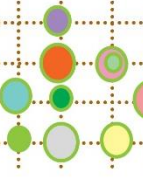
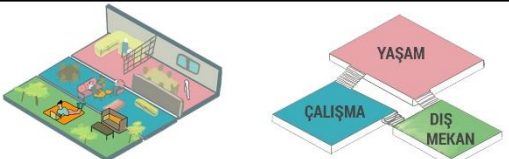
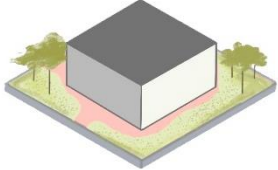
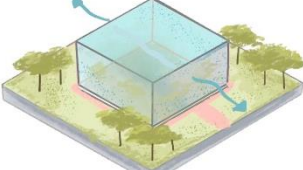
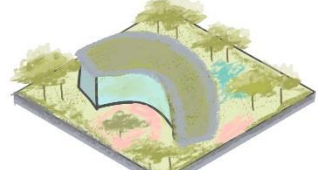
Mekânsal faktörlerle ilgili elde edilen genel bulgular (Şekil 5.37)'de verilmiştir. İç ve dış ilişkisinin oluşumunda etki eden ana faktörler şöyle özetlenebilir: Sınırların kaldırılması, avlunun biçimlenişi, dış mekân gibi hissettiren iç mekân, iç mekân gibi hissettiren dış mekân, içten dışa/dıştan içe kademelenmeler ve organikleşen mekânlar. Konutlar, Gamble House gibi tamamen duvarlarla sınırlı olabilir, Rogers House gibi iki tarafı sınırlandırılabilir ya da Glass House gibi tamamen cam duvarlardan oluşabilir. Bu sınırlar, iç ve dış arasında görsel sürekliliği kademelendiren temel unsurlardır. Avlular ise, Schindler House ve Villa Mairea örneği gibi ilk dönem konut örneklerinde üç tarafı sınırlandırılmışken, Eames House ve Rogers House gibi ikinci dönem konutlarında iki tarafı sınırlandırılmıştır. Aynı zamanda kimi konutun, dış mekân gibi hissettiren bir içe kimininse iç mekân gibi hissettiren bir dışa sahip olduğu görülmüştür. Katmanlaşma analizinden de okunduğu gibi konutlar içten dışa veya dıştan içe gelişmeler gösterebilir. Son olarak konutların sınırlarının zaman içinde organikleştiği görülmüştür. Mimari, bir organizmanın yaptığı gibi dış güçlerle iletişim kuran karmaşık iç ilişkilere sahip bir sistem haline gelir. Bu tür bir konut, sabit çevrelemeler ve mekân bölmeleriyle sınırlı olmamıştır. 1929 yılında inşa edilen Villa Savoye tamamen dik açılardan oluşan sınırlara sahipken 1939 yılında inşa edilen Villa Mairea'da iç sınırlar organikleşmeye başlamıştır. 1954 yılında Canoas House örneğiyle beraber konutun iç sınırları gibi dış sınırlarının da organikleşmeye başladığı görülür. Bu yaklaşımlar, 1990'larda dijital mimarinin yükselişiyle birlikte karmaşık eğrilikler ve katlanmış mimarilerle tamamen organikleşen ve doğayla bütünleşen sınırlara dönüşmüştür.

MEKANSAL FAKTÖRLER	
<p>1-SINIRLARLARIN KALDIRILMASI</p>	<p>2-AVLUNUN BİÇİMLENİŞİ</p> <p>İç ve dış mekan arasındaki sınırların bulanıklaşması ve doğa ile dinamik bir diyalog oluşması için konutlar çeşitli yaklaşımlar sergiler. Avlu kullanımı bunlardan biridir. Avlular, evin içten dışa gelişmesine olanak sağlar.</p>
<p>3-DIŞ MEKAN GİBİ HİSSETTİREN İÇ MEKAN</p> <p>Çeşitli dış mekan unsurlarının iç mekanda kullanılması konutta dış mekan hissi verir. Bununla birlikte konutun şeffaf yapısı dış mekânın içeride hissedilmesini desteklemektedir.</p>	<p>4-İÇ MEKAN GİBİ HİSSETTİREN DIŞ MEKAN</p> <p>Dış mekânın duvar veya bölütçülerle çevrelenmesi ve iç mekân unsurlarının dahil edilmesi dış mekanda iç mekân hissi yaratır.</p>
<p>5-İÇTEN DIŞA/DIŞTAN İÇE KADEMELENME</p> <p>Konutlar, içten dışa gelişme gösterdiği gibi dıştan içe gelişme de gösterebilmektedir. İçten dışa yaklaşımlar, iç mekânı dış unsurlardan oluşur. Hiyerarşik bir düzen veya karmaşık bir organizasyon içerebilir. Dıştan içe yaklaşımlar ise çoğunlukla dış mekânı merkeze almaktadır.</p>	<p>6-ORGANİKLEŞEN MEKANLAR</p> <p>Konutlar süreç içinde dik açılı sınırlardan organik sınırlara doğru değişim göstermiştir. İç duvarlarda başlayan değişim zamanla dış duvarlara yansımıştır.</p>

Şekil 5.37. Mekânsal Faktörlerin Genel Bulguları

Bilişsel faktörlerle ilgili elde edilen genel bulgular ise şöyle özetlenebilir: Olgusal şeffaflık, konutların iç-dış arasında algı oyunları yaratmalarını sağlayan, başka bir ifadeyle sınırlar arasında karmaşa yaratarak kullanıcının neresinin iç neresinin dış olduğu konusunda mekânsal deneyimler yaratan yaklaşımları içerir. Konutların genelinde, iç içe geçme, katmanlaşma yaklaşımları, ışık oyunları öne çıkar. İç ve dış mekân algısı dönemler içinde oldukça değişiklik göstermektedir. İlk dönem konutları çoğunlukla konut çeperlerinde iç ve dış mekânı birleştirme görevini üstlenir. İkinci dönem konutları, genellikle konutun bütününde iç ve dışı bir araya getirmektedir. Bu konutlar genellikle olgusal ve fenomenal şeffaflık parametrelerinin ikisini de güçlü bir şekilde hissettirir. Son dönem konutları ise belirli mekânlara odaklanır ve iç-dış ilişkisini bu mekânlarda hissettirir. Fenomenal şeffaflık, konutlarda iç ve dış arasında görsel sürekliliği destekler. Şeffaflık arttıkça görsel süreklilikte artmaktadır. Kullanıcıların ortak etkileşim kurabilecekleri yarı-kamusal mekânlar ve bireysel zaman geçirecekleri özel mekânlar konut içinde doğru kurgulanmalıdır. Bu mekânların dış mekânla ilişkisi yüzyılın başlarında mutfak ve yatak odasına odaklanırken ikinci













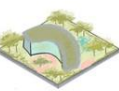






yarısından itibaren yaşam alanına odaklanmaktadır. Bu programlar, mekân içinde hiyerarşik veya iç içe geçen bir düzende kurgulanabilir (Şekil 5.38).

BİLİŞSEL FAKTÖRLER		
<p>1-SINIRLARLARIN KARMAŞASI/ALGISAL OYUNLAR</p>  <p>Olgusal şeffaflık, konutların iç ve dış mekanlar arasında algısal bir karmaşa yaratmayı amaçlayan yaklaşımları içermektedir. İç içe geçme, katmanlaşma, ışık vb. unsurlar bireyin nerenin iç nerenin dış olduğu konusunda farklı deneyimler yaşamasını sağlamaktadır.</p>	<p>2-İÇ VE DIŞ ARASINDA GÖRSEL BAĞLANTI</p>  <p>Fenomenal şeffaflık, bireyin iç ve dış mekanla kurduğu görsel bağlantıyı destekler. Bu şeffaflığın seviyesi, görsel bağlantıyla doğrudan ilişkilidir ve şeffaflık arttıkça görsel süreklilikte artmaktadır.</p>	
<p>3-KONUT PROGRAMLARININ DIŞ MEKANLA İLİŞKİSİ</p>  <p>Konut programlarının doğru bir ilişki kurması, iç ve dış mekan bağlantısını da güçlendirmektedir. Kullanıcıların ortak etkileşim kurabileceği yarı-kamusal mekanlar ve kendi özel mekanları konut içinde kurgulanmalıdır. Bu mekan bağlantıları, kullanıcılara tesadüfi karşılaşmalar sağlayarak etkileşim kurmalarını destekledikleri gibi, dışarıyla temaslarını da düzenlemektedir.</p>	<p>4-PROGRAMLARIN KATMANLAŞMASI</p>  <p>Programlar mekanlar içinde hiyerarşik veya iç içe geçen bir düzende kurgulanabilir. Aynı zamanda farklı hacimlerde birbirleriyle ilişki kurabilirler. Bu ilişkilerin bir dış mekan unsuru ile desteklenmesi iç-dış ilişkisini güçlendirmektedir.</p>	
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER		
<p>1- HEYKELSI YAKLAŞIM</p>  <p>Konut, doğada belirgin bir şekilde görünür. Dış mekânla kurulan bağlantı çoğunlukla manzara aracılığıyla gerçekleşir. Başka bir ifadeyle, doğayla doğrudan bağlantı kurulmaz.</p>	<p>2-NÖTR YAKLAŞIM</p>  <p>Konut, doğada hafif ve şeffaf bir şekilde konumlanır. Doğadaki görsel sürekliliğin de korunması amaçlanır.</p>	<p>3-DOĞAYLA BÜTÜNLEŞİK YAKLAŞIM</p>  <p>Konut, doğadaki malzemelerle ve topografya ile uyumludur. Doğanın bir parçası gibi davranır ve doğanın var olan düzenini korumayı amaçlar.</p>

Şekil 5.38. Bilişsel Faktörlerin Genel Bulguları

Bağlamsal faktörlerle ilgili genel bulgular ise şöyledir: Konutların üç tür yaklaşım sergilediği görülmüştür. Bunların ilki, doğa içinde heykelsi bir duruş sergileyen, dış dünyayla çoğunlukla manzaralarla etkileşim kuran konutlardır (Şekil 5.39). Bu konutların en belirgin örnekleri Schröder House, Villa Savoye, Venturi House, House VI, Gehry House ve Y House'dur. Heykelsi yaklaşıma sahip konutlar genellikle sembolik anlamlar ortaya çıkarmıştır. İkincisi, doğada şeffaf bir şekilde konumlanan, göze çarpmayan ve görsel sürekliliği korumayı amaçlayan konutlardır. Bu konutların en belirgin örnekleri, Glass House, Farnsworth House, Rogers House ve Hopkins House'dur. Son yaklaşım ise doğayla bütünleşik yaklaşımlardır. Bu konutlar, doğadaki malzemelerle ve/veya topoğrafyayla uyum sağlar. Doğanın parçası niteliğindedir. En belirgin örnekleri, Gamble House, Schindler House, Villa Mairea, Fallingwater House, Canoas House ve Mobius House örnekleridir. Yüzyılın ilk yarısında çoğunlukla

malzemelerle doğayla bütünleşme sağlayan konutların ikinci yarısında doğayı taklit ederek kabuklarıyla bütünleşmesine dönüşmüştür. Nötr ve doğayla bütünleşik yaklaşım aynı amaca yönelseler de ifade şekilleri farklıdır: Glass House ve Farnsworth House gibi cam kabuğa sahip örnekler bağlama en az müdahaleyle çevreyle ilişki kurmaya çalışır. Fakat mekânsal unsurlar çeşitli özelliklerden yoksun bırakılmış ve doğa içinde neredeyse görünmez bir his vermiştir. Oscar Niemeyer'in Canoas House örneğinde ise çevreyle çatışmayı önlemek amacıyla konuttaki unsurlar çevrenin biçimlerini taklit eder ve bu şekilde doğayla uyum sağlamasını destekler.

	<p>HEYKELSİ YAKLAŞIM</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Schröder House(1924)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Villa Savoye(1929-31)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Venturi House(1964)</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>House VI(1975)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Gehry House(1978)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Y House(1999)</p> </div> </div>
	<p>NÖTR YAKLAŞIM</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Glass House(1949)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Farnsworth House(1951)</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Rogers House(1968)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Hopkins House(1976)</p> </div> </div>
	<p>DOĞAYLA BÜTÜNLEŞİK YAKLAŞIM</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Gamble House (1908)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Schindler House(1922)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Villa Mairea(1949)</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Fallingwater House(1949)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Canoas House(1954)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Mobius House(1998)</p> </div> </div>

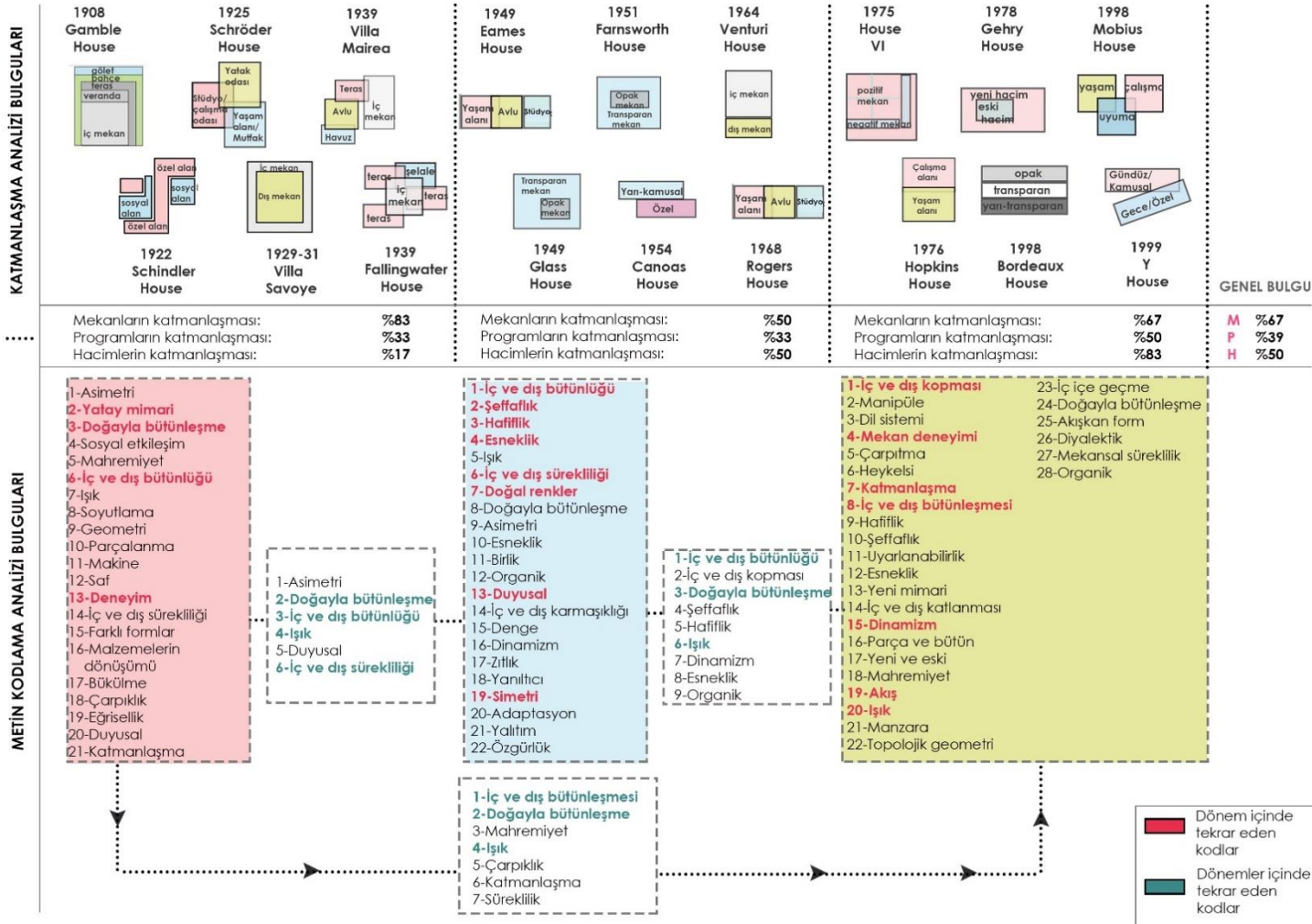
Şekil 5.39. Heykelsi-Nötr-Doğayla Bütünleşik Yaklaşım Ait Konut Örnekleri

İç-dış ilişkisinin vurgulanmasında önemli etkilere biri ise renklerdir. Renkler, ışıkla birlikte iç ve dış mekânın vurgulanmasında rol oynayabilir. Renklerin kullanımı konuta yönlendirme sağlayabilir, kabuğun vurgulanmasına yardımcı olabilir, içeride ve dışarıda süreklilik sağlayabilir. Renkler aynı zamanda, çevresindeki ışıktan, bitişik renklere ve yüzeylerdeki yansımalarla etkilenebilir. Dolayısıyla, doğayla bütünleşme fikrini destekleyebilir. İç-dış sürekliliğini renklerle destekleyen en belirgin konutlar, Schröder House, Eames House, Rogers House ve Hopkins House örnekleridir. Y House örneğinde ise renkler yapı kabuğunu vurgular ve heykelsi niteliğini arttırmaktadır.

İç ve dış mekânda süreklilik fikri, mekânsal katmanların karşılıklı ilişkileriyle de bağlantılıdır. Mekânların katmanlaşması sınıfına dahil olan konutlar genelde çekirdek ve dış sınırlar olmak üzere iki unsurdan oluşur. Çekirdek konutun ana kısmını oluşturur ve konutun en çok kullanılan bölümüdür. Dış sınırlar ise, konutun toplam alanını işaret eder. Özel mekânı kamusal mekândan ayıran temsili çizgidir. İçten dışa veya dıştan içe gelişmeler bu katmanlaşma çeşidinde net bir şekilde okunmaktadır. Programların katmanlaşması sınıfına dahil konutlar, yaşam ve çalışma, özel ve kamusal, aktif ve pasif arasında sınır çizemediği gibi iç içe geçme yaklaşımı da sergiler. Burada dikkat çeken, bu sınırların hiçbir zaman keskin olmadığıdır. Avlu veya çeşitli dış mekân unsurları iki program arasında yumuşak bir geçiş sağlar, ortak kullanım alanları oluşur. Hacimlerin katmanlaşması sınıfına dahil konutlar ise, hacimleri örtüştürerek veya parçalayarak yeni mekânsal ilişkiler oluşmasına izin verir. Gehry House örneğinde olduğu gibi daha büyük bir hacim içine daha küçük bir hacim yerleştirildiğinde “iç ve dışın katlanması” gibi yeni yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle, incelen konutların bazıları mekân ifadesinden çok kütlenin ifadesine bağlıdır.

Metin kodlama ile ilgili genel bulgularsa şöyle özetlenebilir: “İç ve dış sürekliliği, iç ve dış bütünlüğü, doğayla bütünleşme ve ışık” tüm dönemler içinde en çok tekrar eden kavramlardır. “Asimetri ve duyusallık” kavramları ilk dönemden ikinci döneme taşınmış, “iç ve dış kopması, şeffaflık, hafiflik, dinamizm, esneklik ve organik” kavramları ise ikinci dönemden üçüncü döneme geçmiştir. Geçişler sadece doğrusal değil, çapraz geçişlerde de gerçekleşmiştir. İlk dönemden üçüncü döneme geçen kavramlar ise “mahremiyet, çarpıklık, katmanlaşma ve süreklilik”tir. Dolayısıyla, iç ve dış ilişkisini oluşturan temel kavramların dönemler içinde tekrar ettiği ve birbirini etkilediği görülmüştür (Şekil 5.40).

Elde edilen genel bulgular ve karşılaştırmaları (Şekil 5.41)’te verilmiştir



Şekil 5.40. Metin Kodlama/Katmanlaşma Analizi Genel Bulguları

DÖNEMLER YAPIM YILLARI	1900-1944 DÖNEMİ						1945-1969 DÖNEMİ						1970-2000 DÖNEMİ						GENEL BULGULAR
KONUTLAR FAKTÖRLER	1908	1922	1925	1929-31	1939	1939	1949	1949	1951	1954	1964	1968	1975	1976	1978	1998	1998	1999	
MEKANSAL FAKTÖRLER	Gamble House	Schindler House	Schröder House	Villa Savoye	Villa Mairea	Fallingwater House	Eames House	Glass House	Farnsworth House	Canoas House	Venturi House	Rogers House	House VI	Hopkins House	Gehry House	Bordeaux House	Mobius House	Y House	
MEKANSAL ORGANİZASYON																			
	Merkezi: %33 İşinsal: %33 Kümeli: %50 Gridal: %33						Merkezi: %100 Gridal: %50						Merkezi: %33 Çizgisel: %33 İşinsal: %17 Kümeli: %17 Gridal: %17						
PROGRAMLARIN ORGANİZASYONU																			<ul style="list-style-type: none"> ■ yatak odası ■ çalışma odası ■ yaşam alanı ■ mutfak/yemek ■ WC/Banyo ■ Dış mekan ■ Geçiş mekanı
MEKANSAL İLİŞKİLER	A Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar %50		B Bitişik mekanlar %67				A Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar %50		B Bitişik mekanlar %33				A Ortak bir mekan ile birbirine bağlanan mekanlar %50		B Bitişik mekanlar %33				A %50 B %44 C %61 D %28
	C İç içe geçen mekanlar %33		D Mekan içinde mekan %17				C İç içe geçen mekanlar %67		D Mekan içinde mekan %33				C İç içe geçen mekanlar %83		D Mekan içinde mekan %33				
ÇEVRELEME																			<ul style="list-style-type: none"> hareketli/ esnek duvarlar cam/şeffaf duvarlar dinamik duvarlar
İÇ-DİŞ MEKAN HİYERARŞİSİ	Sınırlandırma (açık)	Mekansal dizi (yönlendirilmiş)	Geometri (düzenli)	Topografya (bağımsız)	Malzeme (nötr)	Mobilya (uyumlu/serbest)	Sınırlandırma (açık)	Mekansal dizi (yönlendirilmiş)	Geometri (düzenli)	Topografya (bağımsız)	Malzeme (nötr)	Mobilya (uyumlu)	Sınırlandırma (açık)	Mekansal dizi (yönlendirilmiş)	Geometri (düzenli)	Topografya (bağımsız)	Malzeme (ayrıt edici)	Mobilya (serbest)	A B C D E F
BİLİŞSEL FAKTÖRLER	A Katlar arasında %67 B Mekanlar arasında %33						A Katlar arasında %50 B Mekanlar arasında %67						A Katlar arasında %33 B Mekanlar arasında %67						A Katlar arasında %50 B Mekanlar arasında %56
ÖZEL-KAMUSAL MEKAN	A Çeperler %50 B Bütün %33 C Mekanlar %33						A Çeperler %17 B Bütün %67 C Mekanlar %33						A Çeperler %17 B Bütün %33 C Mekanlar %50						A %28 B %44 C %39
İÇ-DİŞ MEKAN ALGISI	Transparan değil %17 Yarı-transparan %83 Transparan %0						Transparan değil %17 Yarı-transparan %17 Transparan %66						Transparan değil %50 Yarı-transparan %33 Transparan %50						Transparan değil %28 Yarı-transparan %44 Transparan %38
TRANSPARANLIK																			
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER																			
KABUK	Ahşap/Beton/Cam		Kutu imaj/Yatay mimari/Karma formlar				Çelik/Beton/Cam		Cam kabuk/ Renkler/Sembolik imaj				Çelik/Beton/Cam/Ahşap/Kiremit			Heykelsi/Dinamik			Ahşap/Beton/Cam kutu imaj, karma form Çelik/Beton/Cam cam kabuk/renkler Çelik/Beton/Cam/Ahşap/Kiremit dinamizm/heykelsi

Şekil 5.41. 20. Yüzyıl Genel Bulguları ve Dönemler Arası Karşılaştırmalar

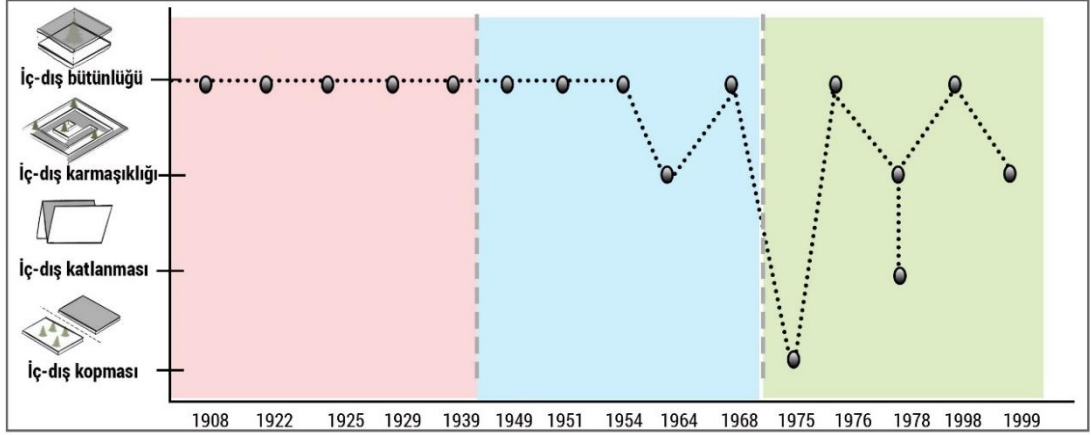
Mimarlar yüzyıl boyunca eskizi önemli bir temsil aracı olarak kullanmaktadır. Fakat dijitalleşmenin getirdiği olanaklar mimarın iç ve dış mekân bağlantılarını tanımlamasında kolaylıklar sağladığı görülmüştür (Şekil 5.42). İncelenen konut temsillerinde ilk iki dönem konutlarının geneli mekân-mobilya ilişkisine ve açıklıklarının düzenine, üçüncü dönem konutlarının ise kabuk-fonksiyon ilişkisine vurgularının olduğu belirtilmiştir. Eames House, Mobius House ve Y House konut örneklerinin ise ilk endişelerinden biri olan konut içindeki programların dış mekânla etkileşimini tasvir eden eskizler görülmüştür. Villa Savoye, Farnsworth House, Canoas House ve Rogers House örneklerinde ise ağaçların sınır ve mahremiyet unsuru olarak kullanılması eskizlerde de net bir şekilde görülmüştür. Bununla birlikte, tüm konut temsilleri arasında yalnızca Oscar Niemeyer'in Canoas House eskizinde insan figürlerini kullanması ilginçtir. İnsan ölçeği, bir mekânı çevreleme ile doğrudan bağlantılı olmasa da kullanıcının içeride ve dışarıda konfor ve güvenliğini sağlamak açısından tartışmak değerlidir.

KONUTLARIN GÖRSEL TEMSİLLERİ			
Schröder House 1922		Venturi House 1964	
Villa Savoye 1929-31		Rogers House 1968	
Villa Mairea 1939		House VI 1975	
Fallingwater House 1939		Gehry House 1978	
Eames House 1949		Bordeaux House 1998	
Farnsworth House 1949		Mobius House 1998	
Canoas House 1954		Y House 1999	

Şekil 5.42. Konutların Görsel Temsilleri

Dönemlerden elde edilen bulgular şöyle karşılaştırılabilir (Şekil 5.43): İç-dış bütünlüğü kurmak tüm dönemlerde kullanılan bir yaklaşımdır. 1960 ve sonrasında bu ikili ilişkinin giderek karmaşıklaştığı, katlandığı hatta koptuğu yaklaşımlar ara ara gözlemlenmiştir. Bu durum, zamanla mekânsal ilişkilerin karmaşıklaşması ve kabuğun şekil değiştirmesiyle de büyük oranda ilişkilidir. Fakat bu karmaşıklık her zaman kopmayla

veya katmanlaşmayla sonuçlanmaz. Aynı zamanda bütünleşme yaklaşımına sahip konutlarda 1945'e kadar iç mekânın karakterini korumaya devam ettiği gözlemlenirken 1945 sonrası konutlar iç ve dış dünyayı tamamen bir araya getirmeye çalışır. Yine de bu bütünleşme tamamen gerçekleşmez. Farnsworth House gibi bütünüyle cam duvarlara sahip bir konut tasarlayan Mies van der Rohe'nin eskizlerinde iç mekân mobilyalarının renklerle vurgulanması, iç mekânın karakterini koruduğunu tanımlaması konusunda oldukça önemlidir.



Şekil 5.43. 20. Yüzyıl İç-Dış İlişkisi Genel Karşılaştırma Grafiği

Çalışmada tüm dönemlerde aynı mimari yaklaşıma sahip konutlar bir araya getirilip karşılaştırılmıştır. Bununla birlikte çalışmanın en başında yapılan mimari yaklaşım kavramlarından ortak temalara sahip yaklaşımlar birlikte değerlendirilmiştir. Burada amaçlanan, herhangi bir mimari üslubun ve/veya yaklaşımın iç-dış ilişkisine doğrudan etkisi olup olmadığını okumak ve ortak temalara sahip mimari yaklaşımların iç-dış bağlantısına aynı veya farklı tavırlarını değerlendirmektir. Çalışmadan elde edilen genel bulgular şöyledir: Bazı mimari üslup veya yaklaşımların iç-dış ilişkisine yönelik yaklaşımları ortak olsa da bu ikili ilişkiyi oluşturma biçimleri oldukça farklılık göstermektedir. Aynı zamanda ortak temalara sahip yaklaşımlar iç-dış ilişkisine ayrı davranışlar gösterebilir. Bunun en açık örneği, “parçalanma ve çarpıtma” kavramlarını temele alan De Stijl ve Dekonstrüktivizm hareketini benimseyen konutlar, iç-dış bütünleşmesi, iç-dış kopması ve katlanması gibi ayrı yaklaşımları hedeflemiştir (Şekil 5.44). “Doğayla bağlantı ve yerel malzemeler” kavramlarını içeren Arts and Crafts ve Organik Mimari hareketleri ise iç-dış algısını yoğun hissettirdikleri mekânlar ve şeffaflıkları farklılık göstermektedir (Şekil 5.45). Dolayısıyla doğayla bütünleşme hissi de farklı biçimlerde gerçekleşir.

DE STIJL&KÜBİZM-DEKONTRÜKTİVİZMİN ORTAK TEMALARI: Parçalanma, çarpıtma

DE STIJL&KÜBİZM PARAMETRELER	SCHINDLER HOUSE (1922)	SCHRÖDER HOUSE (1925)	EAMES HOUSE (1949)
İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü
MEKANSAL FAKTÖRLER	Kümelı organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Programların katmanlaşması	Merkezi organizasyon Mekan içinde mekan Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Mekanların/Programların katmanlaşması	Merkezi organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar İç içe geçen mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Hacimlerin/Programların katmanlaşması
BİLİŞSEL FAKTÖRLER	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar arası <i>İç-dış algısı</i> Bütün <i>Transparanlık</i> Yarı-transparan Işık Üst üste binmeler/ Çakışmalar	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Katlar arası <i>İç-dış algısı</i> Çeperler <i>Transparanlık</i> Yarı-transparan Üst üste binmeler/ Çakışmalar Arka planda formlar	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Katlar arası <i>İç-dış algısı</i> Bütün <i>Transparanlık</i> Yarı-transparan Işık Üst üste binmeler/ Çakışmalar Arka planda formlar
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER	Doğayla bütünlük	Heykelsi	Nötr/Heykelsi
DEKONTRÜKTİVİST PARAMETRELER	HOUSE VI (1975)	GEHRY HOUSE (1978)	
İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ	İç-dış kopması	İç-dış katlanması	
MEKANSAL FAKTÖRLER	Merkezi organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar İç içe geçen mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Mekanların katmanlaşması	Merkezi organizasyon Mekan içinde mekan İç içe geçen mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Hacimlerin katmanlaşması	
BİLİŞSEL FAKTÖRLER	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Katlar arası <i>İç-dış algısı</i> Mekan odaklı <i>Transparanlık</i> Transparan değil Üst üste binmeler/ Çakışmalar Akslar/yarı-seviyeler	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar arası <i>İç-dış algısı</i> Çeperler <i>Transparanlık</i> Transparan değil Üst üste binmeler/ Çakışmalar	
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER	Heykelsi	Heykelsi	

Şekil 5.44. De Stijl/Kübizm-Dekonstruktivizm Karşılaştırması

ORGANİK MİMARİ&ARTS&CRAFTS'IN ORTAK TEMALARI: doğayla bağlantı, yerel malzemeler				
ORGANİK MİMARİ				ARTS&CRAFTS
KONUTLAR	VILLA MAIREA (1939)	FALLINGWATER HOUSE (1939)	CANOAS HOUSE (1954)	GAMBLE HOUSE (1908)
PARAMETRELER				
İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü
MEKANSAL FAKTÖRLER	İşinsal organizasyon Merkezi organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar İç içe geçen mekanlar Bitişik mekanlar Katmanlaşma Mekanların katmanlaşması	Gridal organizasyon Kümelî organizasyon Mekan içinde mekan Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar Katmanlaşma Mekanların/Hacimlerin katmanlaşması	Merkezi organizasyon Bitişik mekanlar İç içe geçen mekanlar Katmanlaşma Hacimlerin/Programların katmanlaşması	İşinsal organizasyon Kümelî organizasyon Bitişik mekanlar Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar Katmanlaşma Mekanların katmanlaşması
BİLİŞSEL FAKTÖRLER	Mahremiyet seviyeleri Katlar arası İç-dış algısı Çeperler Transparanlık Yarı-transparan Üst üste binmeler/ Çakışmalar	Mahremiyet seviyeleri Katlar arası İç-dış algısı Bütün Transparanlık Yarı-transparan Üst üste binmeler/ Çakışmalar	Mahremiyet seviyeleri Katlar arası İç-dış algısı Mekan odaklı Transparanlık Transparan Üst üste binmeler/ Çakışmalar	Mahremiyet seviyeleri Katlar arası İç-dış algısı Çeperler Transparanlık Transparan değil Renkli camlar
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER	Doğayla bütünleşik	Doğayla bütünleşik	Doğayla bütünleşik	Doğayla bütünleşik

Şekil 5.45. Arts&Crafts-Organik Mimari Karşılaştırması

Son olarak, yüzyıl ortası modern yaklaşımlar hem Uluslararası Üslup ile hem de postmodern üslup ile ortak yaklaşımlar göstermektedir. Bu sebeple üçünün bir arada değerlendirilmesi düşünülmüştür (Şekil 5.46). İç ve dış bütünleşmesi sadece mekânlarda değil hacimlerde de dikkate alınan bir unsur olmaya başlamıştır. Işık unsurunun iç-dış ilişkisinin kurulmasındaki rolü giderek artmıştır. Uluslararası Üslup ve yüzyıl ortası modern yaklaşıma sahip konutlar, iç-dış ilişkini kurarken bütüne odaklanmış, postmodernist mimarlar odaklarını bütünden mekâna kaydırmaya başlamıştır. Konutların çoğu her ne kadar bütünleşmeyi hedeflese de bu bütünleşmeler farklı biçimlerle ve farklı amaçlarla oluşturulmuştur. Bu bütünleşmelerin seviyeleri, mekânsal-bilişsel ve bağlamsal faktörlerin her biriyle ilişkilidir.

ULUSLARARASI ÜSLUP PARAMETRELER	SCHINDLER HOUSE (1922)	VILLA SAVOYE (1929-31)	GLASS HOUSE (1949)	FARNSWORTH HOUSE (1951)
İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü
MEKANSAL FAKTÖRLER	Kümelî organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Programların katmanlaşması	Gridal organizasyon Bitişik mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Mekanların katmanlaşması	Merkezi organizasyon Gridal organizasyon Mekan içinde mekan İç içe geçen mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Mekanların katmanlaşması	Merkezi organizasyon Gridal organizasyon Mekan içinde mekan İç içe geçen mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Mekanların katmanlaşması
BİLİŞSEL FAKTÖRLER	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar arası <i>İç-dış algısı</i> Bütün <i>Transparanlık</i> Yarı-transparan Işık Üst üste binneler/ Çakışmalar	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar arası <i>İç-dış algısı</i> Mekan odaklı <i>Transparanlık</i> Yarı-transparan Üst üste binneler/ Çakışmalar Akslar/yarı seviyeler	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar arası <i>İç-dış algısı</i> Bütün <i>Transparanlık</i> Transparan Üst üste binneler/ Çakışmalar Arka planda formlar	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar arası <i>İç-dış algısı</i> Bütün <i>Transparanlık</i> Transparan Üst üste binneler/ Çakışmalar
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER	Doğayla bütünleşik	Heykelsi	Nötr	Nötr

ULUSLARARASI ÜSLUP-YÜZYIL ORTASI MODERN'İN ORTAK TEMALARI: Rasyonel, ışık, sadelik, teknoloji

YÜZYIL ORTASI MODERN-POSTMODERN'İN ORTAK TEMALARI: Modern'e tepki, çeşitli, bireyselleşme

	YÜZYIL ORTASI MODERN		POSTMODERN		
KONUTLAR PARAMETRELER	EAMES HOUSE (1949)	ROGERS HOUSE (1968)	VENTURI HOUSE (1964)	BORDEAUX HOUSE (1998)	Y HOUSE (1999)
İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ	İç-dış bütünlüğü	İç-dış bütünlüğü	İç-dış karmaşıklığı	İç-dış bütünlüğü	İç-dış karmaşıklığı
MEKANSAL FAKTÖRLER	Merkezi organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar İç içe geçen mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Hacimlerin/Programların katmanlaşması	Merkezi organizasyon Gridal organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Hacimlerin/Programların katmanlaşması	Merkezi organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar Bitişik mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Mekanların katmanlaşması	Çizgisel organizasyon Kümelî organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar Bitişik mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Hacimlerin katmanlaşması	İşmsal organizasyon Ortak bir mekanla birbirine bağlanan mekanlar İç içe geçen mekanlar <i>Katmanlaşma</i> Hacimlerin/Programların katmanlaşması
BİLİŞSEL FAKTÖRLER	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Katlar arası <i>İç-dış algısı</i> Bütün <i>Transparanlık</i> Yarı-transparan Işık Üst üste binneler/ Çakışmalar Arka planda formlar	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar arası <i>İç-dış algısı</i> Bütün <i>Transparanlık</i> Transparan Üst üste binneler/ Çakışmalar Arka planda formlar	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar/katlar arası <i>İç-dış algısı</i> Çeperler <i>Transparanlık</i> Transparan değil Üst üste binneler/ Çakışmalar	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Katlar arası <i>İç-dış algısı</i> Mekan odaklı <i>Transparanlık</i> Yarı-transparan Üst üste binneler/ Çakışmalar Işık	<i>Mahremiyet seviyeleri</i> Mekanlar arası <i>İç-dış algısı</i> Mekan odaklı <i>Transparanlık</i> Transparan değil Üst üste binneler/ Çakışmalar Işık
BAĞLAMSAL FAKTÖRLER	Nötr/Heykelsi	Nötr	Heykelsi	Nötr/Heykelsi	Heykelsi

Şekil 5.46. Uluslararası Üslup-Yüzyıl Ortası Modern-Postmodern Hareket Karşılaştırması

Özetle, konutların iç-dış ilişkisi aynı veya farklı mimari yaklaşımlar da benzer amaçlar içerse de bu bağlantıyı çeşitli şekillerde gerçekleştirmişlerdir. Aynı zamanda, ortak kavramlara sahip mimari yaklaşımlar, farklı ilişkiler kurabilir. Bu ikili ilişkinin alt anlamlarını okumak ve bir arada değerlendirmek önemlidir. İç ve dış mekân ilişkisi bir üslupla, mimari harekete ve yaklaşımla doğrudan bağlantılı değildir.

6. SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu tez, iç-dış mekân ilişkisinin araştırılmasının insanları doğaya yeniden bağlamanın bir yolu olarak değerlendirilmesini ve bu ikili ilişkiyi oluşturan mimari tasarım kararlarının tüm ölçeklerde dikkate alınması gereken bütünsel bir çerçeve kullanması gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca tez, iç/dış mekân araştırma yöntemini belirlemeyi, iç/dış mekânın biçim ve özelliklerini inşa etmeyi ve 20. yüzyıl konut mimarisinin iç ve dış mekânları arasındaki ortak noktaları ve özellikleri kapsamlı bir şekilde ortaya koymayı amaçlamıştır. Mimarlığın iç ve dış mekânlarının araştırma yöntemleri çeşitlidir, ancak yine de sistematik değildir ve mimarının iç ve dış mekânları arasındaki bağlantıyı netleştirecek kapsamlı analiz yöntemlerinin eksikliği vardır. Özellikle de iç-dış ilişkisinin önemli bir unsur olduğu 20. yüzyıl mimarisi karşılaştırmalı olarak kapsamlı bir şekilde incelenmemiştir. Aynı zamanda, iç ve dış ilişkisinin incelendiği çalışmalar çoğunlukla mekân düzeyinde incelenmiş ve bilişsel-bağlamsal faktörlere odaklanan çok az sayıda araştırma yapılmıştır. Bununla birlikte, 20. yüzyıl mimarisini yalnızca modern/postmodern olarak incelemek yetersizdir. Modernden postmoderne geçiş ve bu geçişte yaşanan “geç modern” dönemle ilgili literatür eksikliği vardır. Bu nedenle, çalışmada, bu boşluklar ele alınmış ve dönemler içinde iç ve dış mekânların mevcut araştırma yöntemlerine ve açılarına dayanarak, iç/dış mekân için yeni bir araştırma yöntemi oluşturulmuştur.

Mimarlığın temel unsurları, mekânı tanımlamaya, mekânı düzenlemeye, özellikle insanlar için uyum sağlamaya, deneyimi düzenlemeye yarayan araçlardır. Her bir mimari öge farklı şeyler yapmak için, genellikle diğerleriyle kombinasyon halinde kullanılabilir. Boyutlar, sınırlar, girişler, malzemeler, içten dışa akış mekânların ilişki kurduğu diğer mekânlarla beraber cevap vermesi gereken kullanım ile yakından bağlantılıdır. Mekânlar birbirleriyle bağlantılı olsa da kamusal alanla da belirli bir ilişki içerisindedir. Mekâna hizmet eden diğer mekânların düzgün çalışabilmesi için çeşitli mahremiyet düzeylerinin dikkate alınması gerekir. Mimari her ne kadar fiziksel sınırlar içinde gerçekleşse de psikolojik ve sosyal etkiler yaratan sosyal ve kişisel sınırları da içermektedir. Mimari, bir koruma hissi yaratmak, belirli faaliyetlerin gerçekleşebileceği mekânları çevrelemek, mahremiyet düzeylerini kademelendirmek için sınırlara ihtiyaç duyar. Fakat mahremiyet kavramının, dönemler içinde değişiklik gösterdiği

görülmüştür. Dolayısıyla sınırlar da bu anlamda değişikliğe uğramaktadır. Örneğin, 1945 yılı sonrası cam kabuğun yaygınlaşması, mimarlığın “yok veya görünmez” derecesine gelene kadar kullanıcıların kavrama şeklini değiştirmeye yer hazırlamıştır. Bu anlayış, mimarlığın mekânda şekiller yaratmaktan çok mekân ilişkilerini geliştirmekten kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Bununla birlikte içten dışa, özelden kamusala vb. geçişler eşik mekânları oluşturmaktadır. Eşik mekânlar her zaman net değildir veya mekânsal terimlerle hemen okunaklı değildir. Bu mekânlar, kullanıcı için örtük veya gömülü olarak mevcuttur. Eşik bölgelerinin yalnızca geçiş görevi görmediğini belirtmek önemlidir; ayrıca dış dünyayla teması da davet etmelidir. Aynı zamanda, iç ve dış arasında bir sosyal alan oluşturabilmek için bu tür mekânların kullanımının önemli olduğu belirtilmelidir. İç ve dış kavramlarını yapısal karşıtlık içine yerleştiren dil kurallarının aksine, mimarlığın mekânsal mantığı içinde birinin diğeriyle birleşmesi ve burada tartışıldığı üzere bunların eşzamanlı olarak bir arada var olması mümkündür.

Modern dönemin en yaygın ilkelerinden biri, geleneksel odalardan kopan ve hiyerarşinin ortadan kalktığı evrensel mekân fikrini benimseyen açık planlar olmuştur. Açıklıkların ve hiyerarşinin konutlardan kaldırılması, akışkan ve sürekli bir mekânı meydana getirmiştir ve bu unsurlar mekânın homojenleştiricisi olarak tanımlanmıştır. Gridal tasarım, geometrik formların öne çıkması, saf formlar, soyut mekânlar, mekânın sosyal boyutunun dikkate alınmaması farklılıkları ortadan kaldırmaya yönelik bir tasarım arzusu ile ilişkilendirilir. Modern yüzey çoğu zaman soyut, düz, ince ve homojen bir formda bir sadeleştirme olarak sunulur. Süreklilik veya parçalanma üzerine odaklanmak, modern yüzeyin mekânsal sınır olarak cepheden daha çok yüzeyle ilgilenmesi anlamına gelir, bu da bir mekânsal hacim veya süreklilik yaratılmasına yol açar. Yüzey, dekorasyon ve dışavurumcu anlamla ilgili önceki kaygılardan kurtulur ve bu, dış görünüş içindeki temsil konularının ötesine geçer. Tüm bu koşullarla birlikte, mimari yüzeyin oluşumuna yapılan vurgu, iki boyutlu temsilden üç boyutlu kompozisyona geçmekte ve dolayısıyla iç ve dış arasındaki mekânsal ilişkiye ve iç mekânların organizasyonuna odaklanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise şehirleri yeniden inşa etmek amacıyla işlevselci fikirler uygulanmış ve modernizm giderek baskınlaştıkça kendi eleştirisini oluşturmaya başlamıştır. Örneğin 1960'ların başında, modernist mekân, önemli bir eleştiri konusu olmuştur. Postmodernizmle başlayan mimari üsluplar, modern harekete bağlı homojen yapı geleneğinin aksine, mimariyi heterojen ve özerk olarak kurmaya çalışmıştır. Fakat yapılan analizler ve bulguları doğrultusunda bu konulara belirli eleştiriler getirilmiştir. 1970'lere kadar iç-dış sürekliliği oluşturmak amacıyla süsleme gibi sembolik değerleri

yok eden konutlar, saf formlarıyla kendi sembolik ifadelerini oluşturmuşlardır. Bununla birlikte incelenen konutlarda tamamen saf ve homojen olarak değerlendirilen konut sayısı nadirdir. Bunun yerine, konutların heterojenlik düzeylerinin tartışılmasının daha doğru olduğu düşünülmektedir. Mekânsal ilişkilerin karmaşıklık seviyesi bu heterojenlik hakkında fikir verebilir. Dolayısıyla iç-dış ilişkisindeki karmaşıklık homojen-heterojen olarak değil heterojenlik seviyeleri üzerinden değerlendirilebilir. Heterojenlik seviyesinin yüksekliği, iç-dış ilişkisinde her zaman karmaşıklık yaratmaz. Dolayısıyla, tezde de tartışıldığı üzere iç-dış ilişkisini yalnızca mekân ilişkileri üzerinden okumak yeterli değildir.

Tüm dönemlerin mimari yaklaşımları ve konut analizlerinde yapılan metin kodlama bulguları çakıştırıldığında yapıyı doğal çevreyle birleştirmeye ilişkin doğayla bütünleşme teorisi, birçok mimar tarafından uygulamaya konulan, tekrar eden bir tema gibi görünmektedir. Aynı şekilde, parçalama ve katmanlaşma eylemleri de süreç içinde tekrar eden kavramlardır ve bu kavramlar yüzyılın ilk yarısı iç-dış ilişkisini birleştirdiği gibi ikinci yarısında iç-dış kopması, katlanmasını meydana getirmiştir. Dolayısıyla aynı mimari eylemlerin iç ve dış ilişkisine farklı sonuçları olduğu doğrulanmıştır. Bununla birlikte, “1945-1969 döneminin modern dönemin sonu mu postmodern dönemin başlangıcı mı?” sorusuna şöyle bir yanıt verilmiştir: İncelenen konut analizleri doğrultusunda ara dönemin modern düşüncelerden giderek ayrılarak postmodern dönem ile daha fazla bağlantılarının olduğu gözlemlenmiştir. Dolayısıyla tez kapsamında verilecek cevap, “postmodern dönemin başlangıcı” olarak ifade edilebilir. Fakat bu cevap incelenen konut sayısına, çeşidine ve farklı yapı tiplerine göre değişiklik gösterebileceği unutulmamalıdır.

Geç modern dönem üzerinde tam olarak anlaşılmaya varılamamış ve tartışmaya açık bir terimdir. Çalışma genelinde Charles Jencks’in geç modern dönem ilkeleri dikkate alınarak “yüzyıl ortası modern” sınıfı altında toplanan konutlar bu döneme bir bakış sağlamıştır. “Bu dönem yapılarının neden bir üslup adı altında birleştirilmediği” sorusuna şöyle yanıt verilebilir: Geç modernistler, modern mimariye tepki olarak modern hareketi abartır. Mimari ilkelerini neredeyse çoğunu modern dönemden almıştır. Postmodernizm gibi bir kopuş ya da yeniden doğuş olarak ifade edilemez. Mimari stiller ise genellikle toplumun tarihiyle ve mimarının karakteriyle ilişkilidir. Yeni stiller, toplumun gelişmesiyle meydana gelen yeni fikirler, teknolojiler ve malzemelerle beraber toplumun ihtiyaçları ve konfor taleplerine cevap olarak ortaya çıkmıştır. Geç modern dönem de, modern mimarının monotonluğunu ve hümanist olmayışını eleştirerek bireyselleşmeye dönmeyi amaçlamıştır. İncelenen konutların en belirgin özelliği renklerle bu bireyselleşmeyi vurgulamalarıdır. Fakat incelenen birçok mimari

eğilim ve yaklaşımlar sonucunda, bir mimari üslubun oluşması için, mimariye kendine özgü birçok nitelik kazandırması gerektiği düşünülmüş ve geç modern dönem yapılarının Uluslararası Üslup'un niteliklerine büyük oranda bağlı olduğu gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, bu dönem yapılarının sahip olduğu nitelikler üslup adı altında toplanmasını sağlayacak kadar güçlü bir birliktelik oluşturmaz. Daha çok, tepki niteliğinde bazı kavramların dönüşümünden söz edilebilir.

Çalışmanın en başında belirtildiği gibi literatür, çoğunlukla 1970'lerden sonra postmodern yaklaşımların artmasıyla iç ve dışın kopmasının, iç-dış bütünleşmesinin yerini aldığını vurgular. Bu tez, her dönemin iç-dış ilişkisine yönelik çeşitli alt anlamlara sahip olduğu ve dönüşümün de bu ikili ilişkiyi oluşturan kavramlar üzerinden farklı biçimlerde gerçekleştiği hipotezini savunmuştur. Dolayısıyla böyle bir genelleme yapmak tartışmalıdır. İncelenen analizlerden elde edilen bulgular da iç ve dış mekân ilişkisine dair yaklaşımların herhangi bir dönemle ya da tarihsel üslupla doğrudan ilişkili olmadığını göstermiştir. 1960'lardan sonra kopma yaklaşımlarının yaygınlaştığı doğrudur, fakat bütünleşme fikrini benimseyen konutlarda sürmektedir. Bu nedenle, mekânların organizasyonları, mekânsal ilişkileri, geçiş mekânları gibi mekânsal faktörler; özel-kamusal kademelenmeleri, konutun şeffaflık düzeyi ve algısal nitelikleri gibi bilişsel faktörler ve kullanılan malzemeler ve kabuğun bağlamla ilişkisi gibi bağlamsal faktörlerin tümünün konutların işlevleriyle birlikte sorgulanması gerektiğinin sonucuna varılmıştır. Bu kavramların her birindeki dönüşüm konutta iç-dış ilişkisini oluşturan alt anlamlar kazandırmaktadır. Dolayısıyla her konut kendi özelinde değerlendirilmelidir. Mimarların, çevre ile kullanıcı arasında karşılıklı etkileşimin mümkün olduğu mekânlar tasarlayarak bu konuda önemli bir rol oynayabileceği oldukça açıktır. Böyle bir mimari, kullanıcılarına bir barınak sağlama temel görevinin ötesine geçer. Örneğin Le Corbusier, Rem Koolhaas ve UNStudio'nun çalışmalarında fark edilen şey hem statik hem yapısal bileşenlerin organizasyonu kullanıcıların konutta yürürken çevreyi fark etmelerine, deneyimlemelerine ve çevreyle etkileşime girmelerine imkân tanımasıdır. Bu şekilde, mimari yeni anlamlar ve bakış açıları kazandırma yeteneğine sahip olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısı konutlarının birçok örneği, doğaya öncelik vermekten ziyade inşa edildikleri doğal çevrelere değer vermiştir. Geniş pencereler ve teraslar dıştan içe bir yönlendirme sağlayan bir amaca hizmet etmiştir. Konutlar hala iç ve dış mekânların kimliğini korumayı sürdürdüğünden, bu dönem konutlarının sahip olduğu stratejiler iç ve dış mekânları bir araya getirme fikirlerinin ilk aşamalarını işaret etmiştir. 1945'ten sonraki yıllarda iklim ve teknolojik gelişmelerin tanıdığı olanaklar bu stratejileri bir üst düzeye taşımıştır. Cam kabukların yoğunlaşması, sanki konutların sınırları yokmuş gibi ya da

var olsalar bile, mekânsal süreklilik duygusunu bozmayan geçirgen bir zar görevi görmüşlerdir. Bu ifadelerle birlikte, bu tez, iç-dış bütünleşmesi kavramına da bir eleştiri getirmiştir. İncelenen konutlarda, gerçek bir bütünleşme olduğu tartışmalıdır. Mimarların görsel temsilleri ve yapılan analizler, konutun en şeffaf halinde bile iç mekânın kimliğini koruduğunu öne sürmüştür.

Tezde tartışılması gereken başka bir nokta ise iç ve dış mekânda “akış” kavramıdır. Akış kavramı, “akışkan, dinamik, şeffaf, süreklilik, geçirgenlik” gibi birçoğu mecazi olarak ifade edilen kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Mekânın zaman içinde üretildiğini düşüncesiyle iç-dış ilişkisi kavramı da değişken akışların disiplinlerarası bir söylemi olarak tartışılabilir. Bu koşullar altında yaratılan bir konut, zamanın, doğanın ve olayların değişiminden etkilenen, onunla beraber değişen ve dönüşen, hareket eden ve akan bir mekânsal süreklilik haline gelebilir. Çevreleyen sınırlar eşik haline gelir, mekân algıları sürekli ve dinamikleşir. Özelden kamusal alana doğru mekânlar birbirini takip eder. Akışkanlığın çeşitli bileşenleri sabit bir ilişkiden ziyade birbirine yakın tutulur. Bu mekânsal ilişkilerin birbirleriyle ne şekilde ilişkide olduğu, üretilen akışkanlığın karakteri hakkında fikir sağlar. Dolayısıyla, mimarideki akış kavramının tüm ifadeleri bir tür yumuşatmayı, mekânsal veya programatik sınırların bulanıklaşmasını paylaşırsa da, hepsi aynı yönleri veya ilişkileri vurgulamamaktadır. 20. yüzyılın ilk yarısı konutlarının kabukları çoğunlukla dik açılara ve tekrarlarla bağlı oluşmuştur. Gelişen kabuklar, iç ve dış arasında bir süreklilik yaratmak amacıyla yeni teknolojileri ve teknikleri kullanarak kabuğa akışkan yeni bir şekil kazandırmıştır. Mekânsal akış ise, teraslar ve verandalar gibi fiziksel ve psikolojik geçişi simgeleyen unsurların varlığı ile ve iç-dış arasındaki sınırı bulanıklaştırmaya yardımcı olan saydam ve yarı-saydam malzemelerle desteklenir. Buna göre akışkanlık olgusu, iç ve dış dünya, nesne ve bağlam arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı ve programlar, kabuk ve işlev katmanlarını örtüştürmeyi sağlamaktadır.

Çalışma her ne kadar geçmiş dönemi incelese de tarihsel perspektifler sunarak hem günümüze katkılar sağlar hem de daha iyi bir gelecek için önemli ifadeler iletmektedir. Her nesil insanı, bir değişim çağında olduğuna inanmıştır ve bu bir bakıma doğrudur. Zaman algısı sürekli değişmektedir, aynı kalan şey yoktur. Modernizm, 20. yüzyılın ilk yarısında tüberküloz pandemisi sonrası kısmen sağlıklı bir bina ortamı yaratma amacı ile şekillendiğinden, günümüz küresel salgının bağlamında mevcut zorluklarımızın yeni buluşlar, tasarımlar ve günlük yaşam için yeni çözümler doğurması mümkündür. Pandemi bizi geçmişte sahip olduğumuz engelleri yeniden düşünme konumuna getirmiştir. Yeni tasarımlar, iç ve dış mekânlar arasında bağlantı kurmanın yenilikçi yollarını bularak, modern dönemde yaşanan durumla aynı şeyi takip etmektedir.

Günümüz konutlarında iç-dış ilişkisinin büyük önem kazandığı düşüncesiyle, bu tez geçmiş tasarım yaklaşımlarının incelenmesiyle hem pratik hem teorik olarak günümüze referans olmasını amaçlamıştır.

Bu tez, gelecek araştırmalar için birkaç öneri sunmaktadır: Farklı bakış açılarından iç-dış ilişkisine dair araştırmaların sonuçları değişiklik gösterebileceğinden, farklı bağlamlardaki ve dönemlerdeki konutların incelenmesi teoriyi geliştirebilir ve doğrulayabilir. İç-dış mekân ilişkilerine odaklanan teoriler geliştirildiği sürece, diyalektiğin kurulmasına yönelik daha fazla bakış açısına sahip olmak, diyalektiği oluşturan kavramları da geliştirecektir. 21. yüzyıl konutları, bu tezin zaman ve kapsam sınırlaması nedeniyle ele alınmamıştır. Bu nedenle, aynı çalışmanın 21. yüzyılda belirlenen konutlarla tekrarlanması ve karşılaştırılması yeni bulgular sağlayabilir. Bununla birlikte, çalışma konusu gereği konutlara odaklanmıştır. Fakat aynı yöntemle farklı yapı türleri üzerine yapılacak çalışmalar literatürü zenginleştireceği düşünülmektedir. Yapılan konut analizlerinde yaşam ve çalışma alanlarını entegre etme fikri öne çıktığından çalışma hayatında da iç-dış ilişkisini sağlamanın temel bir endişe olduğu gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, ofis yapıları veya eğitim yapılarına odaklanan çalışmalar bu yapı tiplerinde iç-dış bağlantıların güçlendirilmesi ve doğayla bağlantıların oluşturulabileceği yenilikçi yollar üretmek amacıyla daha fazla araştırmayı gerektirebilir. Daha önceden de belirtildiği üzere, iç-dış ilişkisini inceleyen çalışmalar ve yöntemler çeşitlidir. Tezde geliştirilen yöntemin önemli bir yönü, yalnızca tek bir yaklaşıma bağlı kalmayıp, birbiriyle bağlantılı üç yaklaşımı benimsemesidir. Aynı zamanda, esnek olması ve gerektiğinde değiştirilebilir olması yönünden yeni çalışmalarla desteklenebilir. Mimari doğası gereği iç ve dış ilişkileri içerdiğinden yapılacak araştırmalar da sürekli bir sürecin parçasını oluşturacaktır.

KAYNAKÇA

- Abdulqad, O. Q., & Ahmed, J. A. (2020, Ekim). Relationships Between Interior and Exterior Spaces as a Factor of Efficient University Buildings. *International Journal of Design & Nature and Ecodyna*, 15(5), 757-762. doi:10.18280/ij dne.150518
- Akalın, A., Yıldırım, K., Wilson, C., & Kılıçoğlu, Ö. (2008). Architecture and engineering students' evaluations of house façades: Preference, complexity and impressiveness. *Journal of Environmental Psychology*, 29, 124-132. doi:10.1016/j.jenvp.2008.05.005
- Akcan, E. (2002). Manfredo Tafuri's theory of the architectural avant-garde. *The Journal of Architecture*, 7(2), 135-170. doi:10.1080/13602360210145088
- Alexander, C. (1977). *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. Oxford: Oxford University Press.
- Allies, B. (2013). Foreword. J. Lovel içinde, *Building Envelopes: An Integrated Approach* (s. 8-9). New York: Princeton Architectural Press.
- Altan, İ. (2015). *Mimarlıkta Mekan Kavramı*. İstanbul: Ofis 2005 Yayınevi.
- Anderson, S. (2009). Thinking In Architecture. E. Laaksonen (Ed.) içinde, *Ptah 08 Yearbook* (s. 72-86). Helsinki: Alvar Aalto Academy.
- Ansari, I. (2013, Eylül 23). *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity*. Archdaily: <https://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity> adresinden alındı
- Anscombe, I. (1991). *Arts and Crafts Style*. New York: Rozzoli.
- Apostolou, M. (2016). Mimaride Olgusal Şeffaflık: Victor Horta Örneği. *Mimarist*, 17(58), 101-108.
- Aras, L. (2014). Bir Mimarlık Bilinmeyeni: Postmodern Gündelik Yaşamda Konut Tükendi mi? *Megaron*, 9(2), 103-112. doi:10.5505/MEGARON.2014.638
- Arnheim, R. (1977). *The Dynamics of Architectural Form*. Oakland: University of California Press.
- Arnheim, R., Zucker, W., & Watterson, J. (1966). Inside and Outside in Architecture: A Symposium. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25(1), 3-15.
- Ashihara, Y. (1970). *Exterior Design in Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Aureli, P. V. (2014, Kış). The Dom-ino Problem: Questioning the Architecture of Domestic Space. *Log*(30), 153-168.
- Bachelard, G. (1951). *Mekanın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baldwin, E., & Tomita, S. (2007). Housing in Response to the Human Life Cycle. *The 2nd International Conference on Technology*. Toronto: ICTA.

- Baltanás, J. (2005). *Walking through Le Corbusier: A Tour of His Masterworks*. London: Thames & Hudson.
- Bandura, A., & Adams, N. (1977). Analysis of self-efficacy theory of behavioral change. *Cognitive therapy and research*(1), 287-310.
- Banham, R. (1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: The MIT Press.
- Banham, R. (1966). *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*. London: Architectural Press .
- Banham, R. (1975). *Age of Masters*. New York: Harper&Row.
- Banham, R. (1984). *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Barret, T. (1997). Modernism and Postmodernism an Overview with Art. J. Hutchens, & M. S. Suggs (Ed.) içinde, *Art Education: Content and Practice in a Postmodern Era* (s. 17-30). Alexandria: National Art Education Association.
- Benavides, M. (2012, Temmuz 22). La Tendenza: Italian Architecture 1965–1985. *Studio İnternational*. <https://www.studiointernational.com/index.php/la-tendenza-italian-architecture-1965-1985> adresinden alındı
- Benjamin, W. (1982). *Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press.
- Benton, C. (1990). Le Corbusier: Furniture and the Interior. *Journal of Design History*, 3(2/3), 103-124.
- Berman, M. (1982). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Berrizbeitia, A., & Pollak, L. (1999). *Inside Outside: Betweening Architecture and Landscape* . Beverly: Rockport Publishers.
- Birkök, M. C. (2006). From modernism to post-modernism: New problems . *Journal of Human Sciences*, 8(1), 1-16. doi:0000-0001-7915-1116
- Blake, P. (1978). *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston: Little, Brown and Company.
- Blakesley, R. P. (2006). *The Arts and Crafts Movement*. New York: Phaidon Press.
- Boesiger W., & Stonorov O. (1995). *Le Corbusier - Œuvre complète Volume 1: 1910-1929*. Basel: Birkhäuser.
- Boettger, T. (2014). *Threshold Spaces: Transitions in Architecture. Analysis and Design Tools*. Basel: Birkhäuser.
- Bollnow, O. F. (1963). *Human Space*. Londra: Hyphen Press.
- Boorstin, D. (1973). *The Americans: The Democratic Experience*. New York: Vintage Books.
- Bosley, E. (1992). *Gamble House: Greene and Greene*. London: Phaidon.
- Botton, A. (2006). *Mutluluğun Mimarisi*. (B. T. Altuğ, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bradbury, D. (2018). *Iconic House 2e: Architectural Masterworks Since 1900*. London: Thames&Hudson.

- Brassett, J. (1994). Space, Postmodernism and Cartographies. S. Earnshaw (Ed.) içinde, *Postmodern Surroundings* (s. 7-22). Amsterdam: Rodopi.
- Breton, A. (1972). *Manifestoes of Surrealism*. (R. Seaver, & H. Lane, Çev.) Michigan: University of Michigan Press.
- Brolin, B. C. (1976). *The Failure of Modern Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Brooker, G., & Stone, S. (2007). *Basics Interior Architecture 01: Form and Structure*. London: AVA Publishing.
- Brown, T. (1958). *The Work of G. Rietveld, Architect*. Amsterdam: A.W. Bruna.
- Brush, M. B. (1991). The Role of Historical Elements in Postmodernism: An Attempt to Converse Through Keystones. *Historic Preservation Master Thesis*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Busch, A. (2002, Ağustos). The End of Openness: Modern Notions of Transparency Have Long. *Metropolis*, 22(1), 36-38.
- Bürger, P. (1974). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, & Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Cahoone, L. (1996). *From Modernism to Postmodernism Anthology*. Oxford: Blackwell Publisher.
- Calinescu, M. (1977). *Modernliğin Beş Yüzü*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Chaplin, A. (2014). *Architecture of Diagrams: A Taxonomy of Architectural Diagrams*. Kopenhagen: Issuu.
- Ching, F. (2010). *Design Drawing*. New Jersey: John Wiley&Sons.
- Ching, F. (2014). *Form, Space and Order*. New York: John Wiley & Sons.
- Ching, F., & Binggeli, C. (2012). *Interior Design Illustrated*. New York: John&Wiley.
- Ching, F., & Eckler, J. (2012). *Introduction to Architecture*. New York: John Wiley&Sons.
- Cleary, R. L. (1999). *Merchant Prince and Master Builder: Edgar J. Pittsburgh*: Heinz Architectural.
- Coleman, N. (2005). *Utopias and Architecture*. London: Routledge.
- Colomina, B. (1995). The Media House. *Assemblage*(27), 55-66.
- Colomina, B. (1996). *Mahremiyet ve Kamusalılık : Kitle İletişim Aracı olarak Modern Mimarlık*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Colomina, B. (2001). The House that Built Gehry. F. Ragheb içinde, *Frank Gehry, Architect*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Colomina, B. (2019). *X-Ray Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Colquhoun, A. (2002). *Modern Architecture*. New York: Oxford University Press.

- Contributors, W. (2021). Archigram. Wikipedia.
<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Archigram&oldid=1029680793>
adresinden alındı
- Cooper, C. (1975). *Easter Hill Village: Some Social Implications of Design*. New York: Free Press.
- Corbusier, L. (1923). *Bir Mimariğe Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Craven, J. (2020, 08 26). *Robert A.M. Stern, Traditionally Modern and Classic*. 01 16, 2022 tarihinde ThoughtCo: [thoughtco.com/robert-a-m-stern-architecture-177424](https://www.thoughtco.com/robert-a-m-stern-architecture-177424) adresinden alındı
- Crawford, A. (1997). Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain. *Design Issues*, 13(1), 15-26. doi:10.2307/1511584
- Creswell, J. (2003). *Nitel Araştırma Yöntemleri Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Curtis, W. (1996). *Modern Architecture Since 1900*. London: Phaidon.
- Davis, M. (2008). Bauman on globalization – the human consequences of a liquid wor. M. H. Jacobsen, & P. Poder (Ed.) içinde, *The sociology of Zygmunt Bauman: Challenges and Critique* (s. 137-153). Hampshire: Ashgate.
- Dawes, M., & Ostwald, M. J. (2013). Applications of Graph Theory in Architectural Analysis: Past, Present and Future. A. Cavalcante (Ed.) içinde, *Graph Theory: New Research* (s. 1-36). New York: Nova Science Publishers.
- Dean, J., & Breines, S. (1946). *The Book of Houses*. New York: Crown.
- Derakhshi, S. S. (2020). *Inhabiting the Architectural Envelope* Phd Thesis. Oslo: The Oslo School of Architecture and Design.
- Dietsch, D. (2000). *Classic Modern : Midcentury Modern at Home*. New York: Simon & Schuster.
- Dizik, A. (1988). *Concise Encyclopedia of Interior Design*. New York: Van Nostrand Reinhold Compan.
- Doğan, T. (2015). Estimates on The Rising of Modern Architecture With The Changing World Order, Late Modernism and Richard Meier's Museums. *ASOS Journal*, 3(18), 521-532 .
- Doordan, D. P. (2014). Writing History: Reflections on the Story of Midcentury Modern Architecture. I. Kulić, T. Parker, & M. Penick (Ed.) içinde, *Sanctioning Modernism: Architecture and the Making of Postwar Identities* (s. 1-6). Austin: University of Texas Press.
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.
- Drexler, A. (1979). *Transformations in Modern Architecture*. New York: The Museum of Modern Art.
- Düzgün, H., & Polatoğlu, Ç. (2016). Güncel Mimarlık Ortamında Kabuk-Bağlam İlişkisinin Sorgulanması. *Megaron*, 11(1), 35-48. doi:10.5505/MEGARON.2016.53315

- Eckbo, G. (1956). *The Art of Home Landscaping*. New York: FW Dodge Corporation.
- Eisenman, P. (1999). *Peter Eisenman: Diagram Diaries*. New York: Universe.
- Elangovan, S., & Mathi, M. (2021). Interpretation of Minimalism in Architecture. *International Journal of Engineering Research & Technology*, 10(7), 517-525.
- Entenza, J. (1944, Temmuz). Notes in Passing. *Arts and Architecture*.
- Erman, O. (2017). Mekansal Komşuluk Kavramı Üzerinden Mimari Mekanın Analizi. *Çukurova University Journal of the Faculty of Engineering and Architecture*, 32(1), 165-176.
- Fabrizi, M. (2018, Haziran 3). House "for a society that had nothing", the Soho House by Alison and Peter Smithson, 1953. Socks-Studio. Aralık 20, 21 tarihinde <https://socks-studio.com/2018/01/03/house-for-a-society-that-had-nothing-the-soho-house-by-alison-and-peter-smithson-1953/> adresinden alındı
- Fell, D. (2009). *The Gardens of Frank Lloyd Wright*. London: Frances Lincoln.
- Fisher, M. (2009). Prefabrication and the Postwar House: The California. *Without a Hitch - New Directions in Prefabricated Architecture* (s. 402-409). Northeast Fall Conference of the Association of Collegiate Schools of Architecture.
- Fletcher, M. (2021). *Architectural Styles: A Visual Guide*. Princeton: Princeton University Press.
- Forster, K. (1998). Architectural Choreography". F. D. Co, K. Forster, & H. S. Arnold içinde, *Frank O. Gehry: The Complete Works* (s. 16). New York: Monacelli Press.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press .
- Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson.
- Frearson, A. (2015, Ağustos 12). *Postmodern architecture: Vanna Venturi House, Philadelphia by Robert Venturi*. Nisan 12, 2022 tarihinde Dezeen: <https://www.dezeen.com/2015/08/12/postmodernism-architecture-vanna-venturi-house-philadelphia-robert-venturi-denise-scott-brown/> adresinden alındı
- Friedman, A. (1995). The Evolution of Design Characteristics during the Post-Second World War Housing Boom: The US Experience. *Journal of Design History*, 8(2), 131-146.
- Friedman, A. (2006). *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. New Haven: Yale University Press.
- Frisby, D. (2004). Analyzing Modernity. M. Hvattum, & C. Hermansen (Ed.) içinde, *Tracing Modernity Manifestations of the Modern* (s. 3-22). London: Taylor&Francis.

- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Ghom, P. V. (2017). Use of Abstraction in Architectural Design Process (in First Year Design). *International Journal of Engineering Research and Technology*, 10(1), 118-122.
- Gibbs, G. (2007). *Analyzing Qualitative Data*. California: SAGE Publications.
- Giddens, A. (1991). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goldhagen, S. W. (2005). Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 64(2), 144-167. doi:10.2307/25068142
- Gorlin, A. (2004). The Ghost In The Machine. T. Mical (Ed.) içinde, *Surrealism and Architecture* (s. 103-118). New York: Routledge.
- Göller, A. (1888). *Mimarlıkta Üslup Neden Durmadan Değişiyor?*. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Görgül, E. (2013). Mahremiyetin Teşhiri-Gizli Olanın Gösterilmesi: Kadın-Oluş Kavramı ve Farnsworth Evi Üzerine Eleştirel Bir Okuma. *Mimar.İst*(48), 28-34.
- Gropius, W. (1919). Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı. U. Conrads (Ed.) içinde, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (S. Yavuz, Çev., s. 30-40). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Grütter, J. K. (2007). *Aesthetics in Architecture*. (J. Pakzad, & A. Homayoun, Çev.) Tehran: Shahid Beheshti University Publications.
- Guyer, P. (2021). *A Philosopher Looks at Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press .
- Hall, E. (1990). *The Hidden Dimention*. New York: Gardencity.
- Hall, S. (1997). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. (İ. Dündar, Çev.) İstanbul: Pinhani Yayıncılık.
- Harries, K. (1982). Building and the Terror of Time. *Perspecta*, 19, 58-69. doi:10.2307/1567050
- Harries, K. (1997). *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Harvey, D. (1990). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hasol, D. (1975). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Havenhand, L. K. (2019). *Mid-Century Modern Interiors: The Ideas that Shaped Interior Design in America*. London: Bloomsbury.
- Heiddegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper&Row.

- Heidegger, M. (1951). Building, Dwelling, Thinking. N. Leach (Ed.) içinde, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural* (s. 95-104). London: Routledge.
- Hendry, J. (1995). *Understanding Japanese Society*. London: Routledge.
- Henket, H. J. (2002). Modernity, Modernism and Modern Movement. içinde, *Back from Utopia: The Challenge of the Modern Movement*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Herdeg, K. (1983). *The Decorated Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy*. Massachusetts: The MIT Press.
- Hertzberger, H. (1991). *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Herzog, T., Krippner, R., & Lang, W. (2013). *Facade Construction Manual*. Basel: Birkhäuser.
- Hewitt, M., Kracauer, B., Massengale, J., & McDonough, M. (1979). An interview with Michael Graves. *Via, Culture and the Social Vision*, 4, 40.
- Heyer, P. (1993). *American Architecture: Ideas and Ideologies in the Late Twentieth Century*. New Jersey: Wiley.
- Heynen, H. (1999). *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri*. İstanbul: Versus Yayıncılık.
- Hillier, B., & Hanson, J. (2008). *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Himmelblau, C. (1991). On the Edge. P. Noever (Ed.) içinde, *Architecture In Transition: Between Deconstruction and New Modernism* (s. 17-31). Munich: Prestel.
- Hines, T. (1998). The Search for the Postwar House. E. Smith (Ed.) içinde, *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*. Cambridge: The MIT Press.
- Hitchcock, H. R., & Johnson, P. (1997). *The International Style*. New York: W. W. Norton & Company.
- Hobson, B. (2018, Mart 15). *Video interview Richard Rogers 22-parkside Wimbledon house movie*. Nisan 13, 2022 tarihinde Dezeen: <https://www.dezeen.com/2018/03/15/video-interview-richard-rogers-22-parkside-wimbledon-house-movie/> adresinden alındı
- Hoffman, D. (1995). *The Seven Ages of Frank Lloyd Wright: The creative*. New York: Dover Publications.
- Hoffman, D. (1995). *Understanding Frank Lloyd Wright's Architecture*. New York: Dover Publication.
- Holl, S. (1997). *Pamphlet Architecture #5: The Alphabetical City*. New York: Princeton Architectural Press.
- Holl, S. (2007). *House: Black Swan Theory*. New York: Princeton Architectural Press.

- Hollein, H. (1968). Everything is architecture. <https://socks-studio.com/2013/08/13/hans-holleins-alles-ist-architektur-1968/> adresinden alındı
- Holliss, F. (2015). *Beyond Live/Work: The Architecture of Home-based Work*. Londra: Taylor&Francis.
- Hopkins, O. (2014). *Architectural Styles: A Visual Guide*. London: Laurence King Publishing.
- Houses, S. (2006). *Möbius House near Amsterdam, by Ben van Berkel*. <http://storiesofhouses.blogspot.com/2006/09/mbius-house-in-amsterdam-by-ben-van.html> adresinden alındı
- Howard, C. (1969). *Organization of Space Master of Thesis*. Houston: Rice University.
- Howe, G. (1939). Going In and Coming Out-the Fundamental Architectural Experience. *Philadelphia Art Alliance* (s. 2-10). George Howe Papers, Avery Library, Columbia University.
- Hsieh, L. (2004). *Young architects 5 : Inhabiting Identity*. New York: Princeton Architectural Press.
- Hudson, B. (1995). Hunting or a sheltered life: Prospects and refuges reviewed. *Landscape and Urban Planning*(22), 53-57.
- Huntington, S. (1971). The Change to Change: Modernization, Development, and Politics. *Comparative Politics*, 3(3), 283-322.
- Huyssen, A. (1984). Mapping the Post-Modern. *New German Critique*(33), 5-52.
- Imani, E., & Imani, S. (2020). Brutalism: As a preferred style for institutional buildings in modern architecture period. *2020 2nd International Conference on Power*. Copenhagen: PEEE 2020.
- Ireland, J. (2009). *History of Interior Design*. New York: Fairchild Books.
- Jacobs, A. (1997). *Great Streets*. Cambridge: The MIT Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. (2002). *A Singular Modernity: Essays on The Ontology of The Present*. London: Verso.
- Janson, A., & Tigges, F. (2013). *Fundamental Concepts of Architecture: The Vocabulary of Spatial Situations*. Basel: Birkhäuser.
- Jeannere, P. (1991). Le Corbusier/ Pierre Jeanneret: Yeni Bir Mimarlığa Doğru Beş Nokta. U. Conrads içinde, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (s. 169). İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Jeffery, M. (2001). *Arts and Crafts Style*. New York: Waston-Guptill Publications.
- Jencks, C. (1973). *Modern Movements in Architecture*. Norwell: Anchor Press.
- Jencks, C. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli.
- Jencks, C. (1980). *Late-Modern Architecture*. London: Academy Editions.

- Jencks, C. (1986). *What is Post-Modernism?*. New York: St Martin's Press.
- Jencks, C. (1987). Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions. *Chicago Review*, 35(4), 31-58.
- Jencks, C. (1990). *The New Moderns: From Late to Neo-modernism*. London: Academy Editions.
- Jencks, C. (1991). Postmodern vs. Late-Modern. I. Hoesterey (Ed.) içinde, *Zeitgeist in Babel: The Post-Modernist Controversy* (s. 4-21). Bloomington: Indiana University Press.
- Jencks, C. (1992). *The Post-Modern Reader*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Jencks, C. (1996). Yeni Modernler. *Mimari Akımlar 2* (s. 68-89) içinde. İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Jencks, C. (2011). *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. New York: John Wiley & Sons.
- Johen, J. L. (1995). *Ludwig Mies van der Rohe*. Basel: Birkhäuser.
- Johnson, P. (1947). *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Ar.
- Jones, D. (Ed.). (2014). *Mimarlığın Tüm Öyküsü*. (Ö. İlk, & S. İlk, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jones, P. B. (2015). *In Architecture and Movement: The Dynamic Experience of Buildings and Landscapes*. London: Routledge.
- Jones, P. B., & Canniffe, E. (2007). *Modern Architecture Through Case Studies: 1945-1990*. Oxford: Architectural Press.
- Kahl, D. (2008). Robert Venturi and His Contributions to Postmodern Architecture. *Oshkosh Scholar*, 3, 55-63.
- Kahn, H. U. (2001). *International Style: Modernist Architecture from 1925 to 1965*. London: Taschen.
- Kalinkara, V. (2006). *Tasarım ve Dekorasyon*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Kane, C. (2015). Broken colour in a modern world: chromatic failures in purist . *Journal of the International Colour Association* , 14, 1-13.
- Karasözen, R., & Özer, F. (2006). Çağdaş İstanbul Mimarlığı'nda Post-Modernizm'in rasyonel temeli. *İTÜ Dergisi A: Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 5(2), 107-114.
- Kaufmann, E. (1983). The house on the waterfall (1936/1962). H. A. Brooks (Ed.) içinde, *Writings on Wright: Selected Comment on Frank Lloyd Wright*. Cambridge: MIT Press.
- Kaufmann, E. (1986). *Fallingwater, a Frank Lloyd Wright Country House*. New York: Abbeville Press.
- Keane, L., & Keane, M. (2002). T. C. Education, C. Coleman (Ed.) içinde, *Interior Design Handbook of Professional Practice* (s. 92-102). New York: McGraw-Hill Companies.
- Kenneth, F., & Futagawa, Y. (1988). *Modern Architecture*. Tokyo: A.D.A. EDITA.

- Kepes, G. (1944). *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald and Company.
- Kim, D. (2005). A Study on Mies van der Rohe's Wall as "Objet" and. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 4(1), 9-16. doi:10.3130/jaabe.4.9
- Kim, D., Jeon, Y., & Kim, S. (2008). A Study on Spatial Characteristics of the Living Room in Mies van der Rohe's Resor House. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 7(2), 163-170. doi:10.3130/jaabe.7.163
- Kim, K., & Koh, I. (2003). Study on Interiorization of the Elements of External Space in Contemporary Architecture's Interior. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2(1), 207-213. doi: 10.3130/jaabe.2.207
- Kırcı, N. (2013). *20. Yüzyıl Mimarlığı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Klotz, H. (1988). *The History of Postmodern Architecture*. (R. Donnell, Çev.) Cambridge: The MIT Press.
- Knox, P., & Marston, S. (2004). *Human Geography: Places and Regions in Global Context*. New Jersey: Pearson Education Inc.
- Koolhaas, R. (1994). *Delirious New York*. New York: Monacelli Press.
- Kopec, D. (2006). *Environmental Psychology for Design*. London: Fairchild Books.
- Koppelberg, D. (1993). Should we replace knowledge by understanding? — A comment on Elgin and Goodman's reconception of epistemology. *Synthese*, 95, 119-128. doi:10.1007/BF01064671
- Kortan, E. (1986). *XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açısından Bakış*. Ankara: Yaprak Kitabevi.
- Kulic, V. (2014). *Sanctioning Modernism: Architecture and the Making of Postwar Identities*. Austin: University of Texas Press.
- Lang, J. (1987). *Creating Architectural Theory: The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design*. New York: Nostrand Reinhold Company.
- Laseau, P., & Tice, J. (1998). *Frank Lloyd Wright: Between Principle and Form*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Leach, A. (2006). Choosing History: A Study of Manfredo Tafuri's Theorisation of Architectural History and Architectural History Research. *Doktora Tezi*. UGent - Faculty of Engineering and Architecture.
- Leatherbarrow, D. (1993). *The Roots of Architectural Invention: Site, Enclosure, Materials*. London: Cambridge University Press.
- Lefebvre, H. (1991). *Mekanın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lescaze, W. (1937, Sonbahar). The Meaning of Modern Architecture. *The North American Review*, 244(1), 110-120.
- Levine, N. (1986). Abstraction and representation in Modern Architecture: the International Style. *AA Files* (11), 3-21.
- Levine, N. (2000). The temporal dimension of Fallingwater. N. G. Menocal (Ed.) içinde, *Fallingwater and Pittsburgh* (s. 32-79). Carbondale: SIU Press.

- Levine, R. (2018). Modern Architecture & Ideology: Modernism as a Political Tool in Sweden and the Soviet Union. *Momentum*, 5(1), 34-52.
- Lewin, P. (1965). Optimum Yapı Planı Bulmada Grafiklerin Kullanılması. *Mimarlık Dergisi*(9), 24-30.
- Lo, R. (1986). *Between Two Worlds: The Window and the Relationship of Inside to Outside*. Kelburn: Victoria University of Wellington.
- Loos, A. (1908). Süsleme ve Suç. U. Conrads (Ed.) içinde, 20. *Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (S. Yavuz, Çev., s. 8-12). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Lucas, R. (2016). *Research Methods for Architecture*. London: Laurence King Publishing.
- Lund, N. O. (2001). *Arkitekturteorier Siden 1945*. Skive: Arkitektens forlag.
- Luscombe, D. (2017). Illustrating architecture: the spatio-temporal dimension of Gerrit Rietveld's representations of the Schröder House. *The Journal of Architecture*, 22(5), 899-932. doi:10.1080/13602365.2017.1351779
- Lynn, G. (1993). Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple. M. Carpo (Ed.) içinde, 1992-2012, *The Digital Turn in Architecture* (s. 8-15). AD Reader.
- Liotard, J. F. (1979). *Postmodern Durum*. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- MacCORMAC, R. (1995). I. 'A sense of the marvellous' — Frank Lloyd Wright's Fallingwater. *RSA Journal*, 143(5463), 40-51.
- Macdonald, A. (2000). *The Engineer's Contribution to Contemporary Architecture: Anthony Hunt*. London: Thomas Telford Publishing.
- Madanipour, A. (2003). *Public and Private Spaces of the City*. London: Routledge.
- Maddex, D. (1998). *50 Favourite Rooms by Frank Lloyd Wright*. London: Thames & Hudson.
- Major, M. D., & Sarris, N. (1999). Cloak and Dagger Theory manifestations of the mundane in the space of eight Peter Eisenman houses. *2ND INTERNATIONAL SPACE SYNTAX SYMPOSIUM*. Brezilya: Space Syntax. <https://www.spacesyntax.net/symposia-archive/SSS2/SpSx%202nd%20Symposium%2099%20-2003%20pdf/2nd%20Symposium%20Vol%201%20pdf/20%20Major%20%26%20Sarris%20300.pdf> adresinden alındı
- Makinson, R., & Heinz, T. (2004). *Greene & Greene: Creating a Style*. Salt Lake City: Gibbs Smith Publisher.
- Malnar, J. M., & Vodvarka, F. (1992). *The Interior Dimension: A Theoretical Approach to Enclosed Space*. New York: Nostrand Reinhold Company.
- Marsault, X. (2018). *Eco-generative Design for Early Stages of Architecture*. Hoboken: John Wiley&Sons.

- Martin, R. (2010). *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCoy, E. (1975). Arts & Architecture Case Study Houses. *Perspecta*, 16, 54-73. doi:10.2307/1567014
- McEwan, C. (2013, Haziran 22). Notes on the Autonomy of Architecture. Kasım 27, 2021 tarihinde <https://cameronmcewan.wordpress.com/2013/06/22/notes-on-the-autonomy-of-architecture/> adresinden alındı
- McHale, B. (2015). Before Postmodernism. içinde, *The Cambridge Introduction to Postmodernism* (s. 8-21). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139108706
- Mehuish, C. (2004). *Modern House 2*. London: Phaidon.
- Meisenheimer, W. (2011). Of the Hollow Spaces in the Skin of the Architectural Body. L. Weinthal içinde, *Toward a New Interior* (s. 625-631). New York: Princeton Architectural Press.
- Melchionne, K. (1998). Living in glass houses: Domesticity, interior decoration, and environmental aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(2), 191-200. doi:10.2307/432257
- Mellors, A. (2005). *Late Modernist Poetics*. New York: Wiley-Blackwell.
- Melvin, J. (2015). *İzmler Mimarlığı Anlamak*. (M. Şahin, Çev.) İstanbul: Yem Yayınları.
- Mertins, D. (1994). *The Presence of Mies*. New York: Princeton Architectural Press.
- Mertins, D. (2011). *Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity*. London: Architectural Association.
- Meyer, E. (1994, Kış). Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century. *Design Book Review-Landscapes*(31), 19-22.
- Mical, T. (2004). Introduction. T. Mical (Ed.) içinde, *Surrealism and Architecture* (s. 1-10). New York: Routledge.
- Moholy-Nagy, S. (1959). Frank Lloyd Wright's Testament. *College Art Journal*, 18, 319-329.
- Moore, C. (1974). *The Place of Houses*. New York: Holt Rhinehart and Winston.
- Moore, C. (2001a). Creating of Places. K. Keim (Ed.) içinde, *You Have to Pay for the Public Life* (s. 292-301). Cambridge: The MIT Press.
- Moore, C. (2001b). Interview with John Wesley Cook and Heinrich Klotz. K. Keim (Ed.) içinde, *You Have to Pay for the Public Life* (s. 167-207). Cambridge: The MIT Press.
- Moos, S. V. (1968). *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Moussavi, F. (2005). Structured Ornament. A. Ferré içinde, *Verb Conditioning: The Designs of New Atmospheres, Effects and Experiences*. New York: Actar Publishers.

- Mundy, J. (Ed.). (2001). *Surrealism: Desire Unbound*. New York: Princeton University Press.
- Nerding, W. (1999). Alvar Aalto's Human Modernism. W. Nerding (Ed.) içinde, *Toward a Human Modernism*. New York: Presel Verlag.
- Newcombe, N., & Huttenlocher, J. (2003). *Making Space: The Development of Spatial Representation and Reasoning*. Cambridge: The MIT Press.
- Norberg-Schulz, C. (1965). *Intentions in Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Mellom Jord Og Himmel*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Norberg-Schulz, C. (1988). *Architecture: Meaning and Place*. New York: Rizzoli.
- Oh, Y., Gross, M. D., & Do, E. Y. (2004). Critiquing Freehand Sketching - A Computational Tool for Design Evaluation. *3rd International Conference on Visual and Spatial Reasoning in Design* (s. 105-121). Cambridge: The MIT Press.
- Omale, R. P., & Ogunmakinde, O. (2018). Comparative Analysis between Art and Architecture. *Online Journal of Art and Design*, 6(2), 15-31.
<http://www.adjournal.net/articles/62/622.pdf> adresinden alındı
- Ostwald, M., & Dawes, M. (2018). *The Mathematics of the Modernist Villa: Architectural Analysis Using Space Syntax and Isovists*. Cham: Birkhauser.
- Otero-Pailos, J. (2010). *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Palladio, A. (1965). *The Four Books of Architecture*. New York: Dover Publications.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*. İstanbul: Yem Kitabevi.
- Pearson, D. (2001). *New Organic Architecture: The Breaking Wave*. Berkeley: University of California Press.
- Perez, A. (2010a, Haziran 9). *AD Classics: Exeter Library (Class of 1945 Library) / Louis Kahn*. Kasım 5, 2021 tarihinde Archdaily: <https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn> adresinden alındı
- Perez, A. (2010b, Haziran 4). *AD Classics: House VI / Peter Eisenman*. Archdaily: <https://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman> adresinden alındı
- Perez, A. (2010c, Mayıs 17). *AD Classics: The Glass House / Philip Johnson*. Nisan 4, 2022 tarihinde Archdaily: <https://www.archdaily.com/60259/ad-classics-the-glass-house-philip-johnson> adresinden alındı
- Perez, A. (2010d, Haziran 10). *AD Classics: Vanna Venturi House / Robert Venturi*. Nisan 12, 2022 tarihinde Archdaily: <https://www.archdaily.com/62743/ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi> adresinden alındı
- Pevsner, N. (1968). *The Sources of Modern Architecture and Design*. New York: Oxford University Press.
- Picon, A. (2010). *Digital Culture in Architecture: An Introduction for the Design Profession*. Basel: Birkhäuser.

- Pinkney, T. (1993). Modernism and Postmodernism. W. O. Bottomore (Ed.) içinde, *The Blackwell Dictionary of Twentieth-Century Social Thought* (s. 391). Oxford: Blackwell Publishers.
- Posener, J. (1964). *Die Anfänge des Funktionalismus: Von Arts und Crafts zum Deutschen Werkbun*. Berlin: Ullstein.
- Publishing, C. (1945). *Urban Housing Survey*. Philadelphia: The Curtis Publishing Company.
- Rapoport, A. (1969). *House, Form and Culture*. London: Pearson.
- Rapoport, A. (2003). *Culture, Architecture, and Design*. London: Locke Science.
- Richards, J. M. (1962). *An Introduction to Modern Architecture*. Londra: Penguin Books.
- Righini, P. (1999). *Thinking Architecturally: An Introduction to the Creation of Form and Place*. Cape Town: University of Cape Town Press.
- Riley, T. (1999). *The Un-Private House*. New York: The Museum of Modern Art.
- Rogers, R. (2005, Eylül). *Rogers' House in Wimbledon*. Stories of Houses: <http://storiesofhouses.blogspot.com/2005/09/rogers-house-in-wimbledon-by-richard.html> adresinden alındı
- Rossi, A. (1982). *The Architecture of the City*. (D. Ghirardo, & J. Ockman, Çev.) Cambridge: MIT Press.
- Roth, L. (2000). *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Rowe, C. (1976). *The Mathematics of The Ideal Villa*. Cambridge: The MIT Press.
- Rowe, C., & Slutzky, R. (1997). *Transparency*. Basel: Birkhäuser Architecture.
- Rowe, H. (2011). The Rise and Fall of Modernist Architecture. *Inquiries Journal*, 3(4). <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1687> adresinden alındı
- Sadanand, A., & Nagarajan, R. J. (2020). A Narrative on the Wall. *International Conference on Architecture and Civil Engineering*. 1, s. 14-30. Kuala Lumpur: TIIKM Publishing. doi:10.17501/26731029.2020.1202
- Sadler, S. (1998). *The Situationist City*. Cambridge: The MIT Press.
- Saeidi, S. (2019). Envelopes and exteriority: Local specificity and extended exterior as design criteria for architectural envelopes. *FormAkademisk*, 12(2), 1-29. doi:10.7577/formakademisk.2717
- Sandler, S. (2005). *Archigram: Architecture without Architecture*. New York: The MIT Press.
- Sant'Elia, A., & Marinetti, F. T. (1914). Fütürist Mimarlık. U. Conrads (Ed.) içinde, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (S. Yavuz, Çev., s. 21-25). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı .
- Scalbert, I. (2000). Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956. *Daidalos* 75, 55-84.
- Schindler, R. (1932). A Cooperation Dwelling. *T-Square*, 2, 20-21.

- Schnoor, C. (2011, December). Colin Rowe: Space as well-composed illusion. *Journal of Art Historiography*(5), 1-22. Kasım 29, 2021 tarihinde <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/schnoor.pdf> adresinden alındı
- Schultz, A. C. (2015). *Time, Space and Material: The Mechanics of Layering in Architecture*. Fellbach: Edition Axel Menges.
- Schumacher, T. L. (2002). The outside is the result of an inside: Some sources of one of modernism's most persistent doctrines. *Journal of Architectural Education*, 56(1), 22-33.
- Seamon, D. (1982). The phenomenological contribution to environmental psychology. *Journal of Environmental Psychology*, 2(2).
- Seamon, D. (2003). Phenomenology, Place, Environment and Architecture: Literature review. *TOL Journal of Architecture Culture*, 3(39), 36-53.
- Seamon, D., & Assefa, E. M. (2007). Karsten Harries' natural symbols as a means for interpreting architecture : inside and outside in Frank Lloyd Wright's Fallingwater and Alvar Aalto's Villa Mairea. *Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Theory*, 12(1).
- Sebestyen, G. (2003). *New Architecture and Technology*. Oxford: Architectural Press.
- Semper, G. (1989). *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. (H. Francis, Çev.) New York: Cambridge University Press.
- Sendi, R., & Kerbler, D. B. (2021). The Evolution of Multifamily Housing: Post-Second World War. *Sustainability*, 13(18). doi:10.3390/su131810363
- Sharp, D. (1966). *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller.
- Smith, K. (1987). *R. M. Schindler House 1921-22*. West Hollywood: Friends of the Schindler House.
- Smith, K. (2000). *Wright Studies, Volume Two: Fallingwater and Pittsburgh*. N. G. Menocal (Ed.). Illinois : Southern Illinois University Press.
- Somol, R. (2007). Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture. P. Eisenman içinde, *Peter Eisenman: Diagram Diaries* (s. 6-25). New York: Universe.
- Souza, E. (2017, Haziran 25). *The Importance of Human Scale When Sketching*. Nisan 11, 2022 tarihinde Archdaily: https://www.archdaily.com/802337/the-importance-of-human-scale-when-sketching?ad_medium=gallery adresinden alındı
- Sparke, P. (2008). *The Modern Interior*. London: Reaktion Books.
- Spreiregen, P. (1981). *Urban Design: The Architecture of Towns and Cities*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Spretnak, C. (1991). *States of Grace: The Recovery of Meaning in the Postmodern Age*. New York: Harper Collins.

- Steele, J. (1999). *Twentieth Century House*. London: Phaidon.
- Steiner, F., & Forman, R. (2016). *Human Ecology: How Nature and Culture Shape Our World*. Washington: Island Press.
- Stergio, L. (2017). 1960s Institution Architecture: Avant-Garde Roots and Function. *Re-bus - a journal of art history and theory*, 2(8), 1-34.
- Stern, R. (1969). *New Directions in American Architecture*. New York: George Braziller.
- Stern, R. (1977). At the edge of post-modernism: Some methods paradigms and principles for architecture at the end of the modern movement. *Architectural Design*, 4, 275-286.
- Stierli, M. (2014). CFP: Manfredo Tafuri & the Crisis of Architectural History (Zürich, 6-7 Mar 15). Zurich, Switzerland. Aralık 4, 2021 tarihinde <<https://arthist.net/archive/821>> adresinden alındı
- Strauven, F. (2007). Aldo van Eyck – shaping the new reality. *CCA Mellon Lectures*. The Canadian Centre for Architecture.
- Sullivan, L. (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine*, 1-6.
- Sveiven, M. (2010, Aralık 29). *Archdaily*. Nisan 3, 2022 tarihinde AD Classics: Rietveld Schroder: <https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld> adresinden alındı
- Talu, N. (2012). Arzu Mimarlığı. N. Altinyıldız ve R. Ojalvo (Ed.) içinde. *Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev* (s. 73-118). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tafuri, M. (1968). *Theories and History of Architecture*. (G. Verrecchia, Çev.) New York: Harper & Row.
- Taylor-Foster, J. (2013, Ekim 24). *AD Classics: Rogers House / Richard + Su Rogers*. Nisan 13, 2022 tarihinde Archdaily: <https://www.archdaily.com/441069/ad-classics-rogers-house-richard-and-su-rogers> adresinden alındı
- Team, E. (2021, Mart 27). *Less is More: Mies van der Rohe, a Pioneer of the Modern Movement*. Ekim 28, 2021 tarihinde Archdaily: <https://www.archdaily.com/350573/happy-127th-birthday-mies-van-der-rohe> adresinden alındı
- Tew, P. (2009). *The Modernism Handbook*. New York: Continuum.
- Thomas, J. (2004). *Archaeology and Modernity*. Londra: Routledge .
- Tiratsoo, N. (1990). *Reconstruction, Affluence and Labour Politics: Coventry, 1945–196*. London: Routledge.
- Todd, P. (2004). *The Arts and Crafts Companion*. New York: Bulfinch Press.
- Toker, F. (2005). *Fallingwater Rising: Frank Lloyd Wright, E. J. Kaufmann, and America's Most Extraordinary House*. New York: Knopf.
- Tschumi, B. (1996). *Mimarlık ve Kopma*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayınları.

- Tschumi, B. (2004). *Questions of Space*. London: AA Publications.
- Tschumi, B., & Ibelings, H. (1997). *Architecture In/of Motion*. New York: Distributed Art Publishers.
- Turner, T. (2005). *Garden History: Philosophy and Design 2000 BC-2000 AD*. New York: Spon Press.
- Vaughan, J., & Ostwald, M. (2016). *The Fractal Dimension of Architecture*. Berlin: Springer.
- Venturi, R. (1966). *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*. (S. Merzi, Çev.) Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Venturi, R., Brown, D. S., & Izenour, S. (1972). *Las Vegas'ın Öğrettikleri*. (S. Merzi, Çev.) Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Vidler, A. (1992). Transparency. A. Vidler içinde, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (s. 217-225). Cambridge: The MIT Press.
- Vidler, A. (1996). *The Writing of the Walls*. New York: Princeton Architectural Press.
- Vidler, A. (1998). Space, Time and Movement. E. S. Richard Koshalek, & Z. Çelik içinde, *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture* (s. 100-125). New York: Abrams Books.
- Vidler, A. (2000). Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation. *Representations*(72), 1-20. doi:10.2307/2902906
- Vidler, A. (2003). Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture. *Papers of Surrealism, Issue 1*. doi:https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517385/surrealism_issue_1.pdf
- Vidler, A. (2008). *Yaşadığımız Günün Tarihleri: Mimarlıkta Modernizmi İcat Etmek*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Vitz, P., & Arnold, G. (1984). *Modern Art and Modern Science : The Parallel Analysis of Vision*. New York: New York Praeger.
- Vozvyshayeva, T. (2020). The Master's Creed: Richard Rogers. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 471, 265-269.
- Walker, L. (1996). *American Homes*. New York: Black Dog & Leventhal.
- Weaving, A., & Freedman, L. (2002). *Living Modern: Bringing Modernism Home*. San Francisco: Chronicle Books.
- Weston, R. (1999). Between Nature and Culture: Reflections on the Villa Mairea. W. Nerdinger (Ed.) içinde, *Modernism, Toward a Human*. New York: Prestal Verlag.
- Weston, R. (2011). *100 Ideas that Changed Architecture*. Hachette: Laurence King Publishing.
- Whiffen, M. (1990). *American Architecture Since 1780: A Guide to the Styles*. Cambridge: MIT Press.
- Whitworth, M. (2007). *Modernism*. New York: Wiley-Blackwell.

- Wilson, C., & Göker, S. (2001, Mart). Frank Lloyd Wright ve Doğa. *XXI Mimarlık Kültür Dergisi*(7), 76-83.
- Wraber, I., Kirkegaard, P., & Fisker, A. M. (2008). A Discussion Of The Need Of A Framework For Describing Architectural Quality. *Architectural Inquiries: Theories, methods and strategies in contemporary Nordic architectural research*. Göteborg: Chalmers tekniska högskola.
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.489.7769&rep=rep1&type=pdf> adresinden alındı
- Wright, F. L. (1939). *An Organic Architecture: The Architecture of Democracy*. London: Lund Humphries.
- Wright, F. L. (1955). *An American Architecture*. New York: Horizon Press.
- Yin, R. (1984). *Case Study Research: Design and Methods*. California: SAGE Publications.
- Youssef, M. (2014). Language Of Minimalism in Architecture. *Journal of Engineering and Applied Science*, 61(5), 413-435.
- Zeidler, E. (1978). 20. Yüzyıl/Modern Mimarlıkta Üç Kuşak. içinde, *Mimarlık Atlası 2. Cilt: Romaneskten Günümüze Mimarlık Tarihi* (s. 555-556). İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Zevi, B. (1948). *Mimarlığı Görebilmek*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- Zevi, B. (1957). *Architecture As Space*. Boston: Da Capo Press.
- Zevi, B. (1982). *Towards An Organic Architecture*. London: Faber and Faber.
- Zijl, I. v. (2010). *Gerrit Rietveld*. London: Phaidon Press.
- (URL 1):** Arkitektuel, 20.02.2022,
< <https://www.arkitektuel.com/fagus-fabrikasi/>>
- (URL-2):** Pinterest, 23.05.2022,
< <https://tr.pinterest.com/pin/291467407108402985/>>
- (URL-3):** Wikipedia, 23.05.2022,
<https://en.wikipedia.org/wiki/Wainwright_Building#/media/File:Wainwright_building_st_louis_USA.jpg>
- (URL-4):** American Lifestyle Mag, 23.05.2022,
<<https://americanlifestylemag.com/life-culture/editorial/fallingwater-at-home-with-nature/>>
- (URL-5):** Wikipedia, 20.04.2022,
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Dom-Ino_House#/media/File:Charles-%C3%89douard_Jeanneret_\(Le_Corbusier\),_1914-15,_Maison_Dom-Ino.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dom-Ino_House#/media/File:Charles-%C3%89douard_Jeanneret_(Le_Corbusier),_1914-15,_Maison_Dom-Ino.jpg)>
- (URL-6):** Divisare, 23.05.2022,

<<https://divisare.com/projects/338931-ludwig-mies-van-der-rohe-maciej-jezyk-barcelona-pavilion>>

(URL-7): Archdaily, 23.05.2022,

<<https://divisare.com/projects/338931-ludwig-mies-van-der-rohe-maciej-jezyk-barcelona-pavilion>>

(URL-8): Pinterest, 23.05.2022,

<<https://tr.pinterest.com/pin/510384570250225806/>>

(URL-9): News Cision, 23.05.2022,

<<https://news.cision.com/gobauhaus/i/bauhaus-school-dessau,c2509505>>

(URL-10): Alamy, 23.05.2022,

<<https://www.alamy.com/stock-photo-reliance-building-by-daniel-burnham-architect-at-chicago-illinois-32385466.html>>

(URL-11): Pinterest, 23.05.2022,

<<https://tr.pinterest.com/pin/291397038375669431/>>

(URL-12): Casabatllo, 20.05.2022,

<<https://www.casabatllo.es/en/antoni-gaudi/casa-batllo/facade/>>

(URL-13): Wikipedia, 23.05.2022,

<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Philip_Webb%27s_Red_House_in_Upton.jpg>

(URL-14): Metalocus, 23.05.2022,

<<https://www.metalocus.es/en/news/aeg-turbine-factory-milestone-industrialization>>

(URL-15): Divisare, 23.05.2022,

<<https://divisare.com/projects/397206-frank-lloyd-wright-davide-adamo-robie-house>>

(URL-16): Hidden Architecture, 23.05.2022,

<<http://hiddenarchitecture.net/hodek-apartments/>>

(URL-17): Arthive, 05.04.2022,

<https://arthive.com/brunotaut/works/604059~Glass_Pavilion>

(URL-18): Sworld, 23.05.2022,

<<https://sworld.co.uk/02/74881/photoalbum/verona-ve-villa-girasole-gunesi-takip-eden...%20-%20Secret%20World>>

(URL-19): Pixabay, 23.05.2022,

<<https://pixabay.com/tr/photos/chrysler-binas%C4%B1-new-york-city-395034/>>

(URL-20): Pinterest, 05.02.2022,

<<https://tr.pinterest.com/pin/291889619576137720/>>

- (URL-21):** Wikiarquitectura, 23.05.2022,
<<https://en.wikiarquitectura.com/building/goetheanum-second-building/>>
- (URL-22):** Cntraveler, 23.05.2022,
<<https://www.cntraveler.com/activities/utrecht/rietveld-schroder-house>>
- (URL-23):** Archeyes, 23.05.2022,
<<https://archeyes.com/gropius-house-walter-gropius/>>
- (URL-24):** Archi101, 23.05.2022,
<<https://archi101.com/yapilar/villa-savoye-le-corbusier/>>
- (URL-25):** Wikiarquitectura, 23.05.2022,
<<https://en.wikiarquitectura.com/building/lesprit-nouveau-pavilion/>>
- (URL-26):** Archdaily, 12.05.2022,
<<https://www.archdaily.com/151567/ad-classics-melnikov-house-konstantin-melnikov>>
- (URL-27):** Archeyes, 12.05.2022,
<<https://archeyes.com/woodland-cemetery-in-stockholm-erik-gunnar-asplund-sigurd-lewerentz/>>
- (URL-28):** Archdaily, 23.05.2022,
<<https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn>>
- (URL-29):** Bauhaus Movement Wordpress, 20.05.2022,
<<https://bauhausmovement.wordpress.com/2016/04/10/le-corbusier-citrohan-house/>>
- (URL-30):** Arkitektuel, 23.05.2022,
<<https://www.arkitektuel.com/centre-pompidou/>>
- (URL-31):** Arkitektuel, 04.01.2022,
< <https://www.arkitektuel.com/gunma-modern-sanat-muzesi/>>
- (URL-32):** Archdaily, 23.05.2022,
<<https://www.archdaily.com/312783/norman-fosters-sainsbury-centre-listed>>
- (URL-33):** Arkitektuel, 23.05.2022,
<<https://www.arkitektuel.com/unite-dhabitation/>>
- (URL-34):** Nomada, 23.05.2022,
<<http://nomada.uy/guide/view/attractions/4475>>
- (URL-35):** Lemoniteur, 23.05.2022,

<<https://www.lemoniteur.fr/article/la-tendenza-la-quete-d-un-langage-architectural.1360924>>

(URL-36): Wikipedia Contributors, 23.05.2022,
<<https://en.wikipedia.org/wiki/Archigram>>

(URL-37): Hidden Architecture, 23.05.2022,
<<http://hiddenarchitecture.net/living-pod/>>

(URL-38): Archdaily, 12.01.2022,
<<https://www.archdaily.com/399329/ad-classics-the-plug-in-city-peter-cook-archigram>>

(URL-39): Arkitektuel, 08.05.2022,
<<https://www.arkitektuel.com/amsterdam-yetimhanesi/>>

(URL-40): Archinters, 23.05.2022,
<<://4.bp.blogspot.com/QRAQbVRrI2Q/VGqFgSVbl9I/AAAAAAAAAe8/pBk6ndpJ7OY/s1600/01s.jpg>>

(URL-41): Wikipedia, 13.05.2022,
<https://en.wikipedia.org/wiki/Byker_Wall>

(URL-42): Wikiarquitectura, 11.05.2022,
<<https://en.wikiarquitectura.com/building/pruitt-igoe-residential-complex/>>

(URL-43): Cumhuriyet, 11.05.2022,
<<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/salttan-dunya-mimarlik-haftasina-ozel-cevrimici-gosterim-1770561>>

(URL-44): Ramsa, 23.05.2022,
<<https://www.ramsa.com/projects/project/disneys-boardwalk>>

(URL-45): Pinterest, 23.05.2022,
<<https://tr.pinterest.com/pin/288511919849766646/>>

(URL-46): Pinterest, 23.05.2022,
<<https://tr.pinterest.com/pin/622411610973959785/>>

(URL-47): Arkitektuel, 10.05.2022,
<<https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-vilette/>>

(URL-48): Arkitektuel, 12.03.2022,
<<https://www.arkitektuel.com/mobius-evi/>>

(URL-49): Eisenman Architects, 23.05.2022,
<<https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971>>

(URL-50): Pinterest, 23.05.2022,

<<https://tr.pinterest.com/pin/238901955211718586/>>

(URL-51): Archdaily, 23.05.2022,

<<https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer/esquissos>>

(URL-52): Eisenman Architects, 23.05.2022,

<<https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>>

(URL-53): Divisare, 21.03.2022,

<<https://divisare.com/projects/302583-oma-maison-a-bordeaux>>

(URL-54): Kroll, A. (2011, Haziran 25). *AD Classics: Maison Bordeaux / OMA*. Mart 12, 2022 tarihinde Archdaily: <https://www.archdaily.com/104724/ad-classics-maison-bordeaux-oma> adresinden alındı

(URL-55): Wikiarquitectura, 21.03.2022,

<<https://en.wikiarquitectura.com/building/House-in-Bordeaux/>>

(URL-56): Stories of Houses, 20.03.2022,

<<http://storiesofhouses.blogspot.com/2006/09/mbius-house-in-amsterdam-by-ben-van.html>>

(URL-57): Idesign, 20.03.2022,

<<https://www.idesign.wiki/en/tag/y-house/>>

(URL-58): Stories of Houses, 19.03.2022,

<<http://storiesofhouses.blogspot.com/2005/09/rogers-house-in-wimbledon-by-richard.html>>

(URL-59): MOMA Arşivi, 19.03.2022,

<<https://www.moma.org/>>