

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**1945-2020 YILLARI ARASINDA MİMAR-KİMLİK**  
**İLİŞKİSİNİN SORGULANMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Çağla ÖZ**

**1800005512**

**Anabilim Dalı: Mimarlık**

**Program: Mimari Tasarım**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI**

**HAZİRAN 2021**

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**1945-2020 YILLARI ARASINDA MİMAR-KİMLİK**  
**İLİŞKİSİNİN SORGULANMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Çağla ÖZ**

**1800005512**

**Anabilim Dalı: Mimarlık**

**Program: Mimari Tasarım**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI**

**Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Emel BİRER**

**Doç. Dr. Neşe ÇAKICI ALP**

**HAZİRAN 2021**

## ÖNSÖZ

Öncelikle, mülakat jürisinde kendisine hayranlık duyarak başladığım bu akademik araştırma içerisinde, tez konusu seçiminde ve planlamasında yardımcı olan eğitimim boyunca değerli bilgi birikimini, tecrübesini benimle paylaşan, pozitif enerjisi ile sıkılmadan ve usanmadan son sürece kadar sorduğum tüm sorulara içtenlikle cevap veren, her zaman yanımda olan ve çalışmalarımda yolumu aydınlatan çok kıymetli ve değerli danışman hocam Doç. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI'ya,

Hayatım boyunca benden sevgisini ve saygısını eksik etmeyen, duyduğu güveni her an hissettiren, bir nefes uzaklığında olan, önce eğitim diyerek benimle birlikte bu yolu yürüten ilk öğretmenim değerli annem Mukadder ÖZ ve cesaret timsali değerli babam Mutlu Melih ÖZ ile varlığını varlığıma adayan sevgili teyzem Zahide BALTA'ya,

Çalışmalarımda beni teknik açıdan destekleyen, öncülük görevini üstelenen, yardımını hiçbir zaman esirgemeyen, daima yanımda olan sevgili abim İnşaat Yüksek Mühendisi Yusuf ÖZ'e,

Beni eğitip yol gösteren, ufkumu açan, mimarlığı gerçek anlamda öğreten Özyeğin Üniversitesindeki ve İstanbul Kültür Üniversitesindeki tüm hocalarım

Teşekkürlerimi sunarım.

Haziran, 2021

Çağla ÖZ

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>vii</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>xi</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>xii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>xiii</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1 Tezin Amacı.....	2
1.2 Tezin Araştırma Sorusu ve Hipotezi.....	2
1.3 Tezin Kapsamı.....	3
1.4 Araştırma Yöntemi.....	5
1.4.1 Nitel Araştırma.....	6
1.4.2 Gömülü Kuram.....	7
1.4.3 Kodlama Tekniği.....	8
<b>2. LİTERATÜR ÇALIŞMASI</b> .....	<b>10</b>
2.1 Mimarlık ve Mimari Dil İlişkisindeki Kavramlar.....	10
2.1.1 Dil.....	11
2.1.2 Mimari Dil.....	15
2.1.3 Mimari Kimlik.....	17
2.1.4 Biçim.....	19
2.1.5 Cephe.....	20

2.1.6 Malzeme.....	21
2.2 Mimar(lık) Kavramı ve Tarihsel Süreci.....	22
2.2.1 Modern Mimarlık ve Dönemin Temel Akımları.....	29
2.2.2 Postmodernizm ve Yeni Yönelimler.....	32
2.3 Bölüm Sonucu.....	36
<b>3. MİMARİ DİL ANALİZİ.....</b>	<b>38</b>
3.1 IEOH MING PEI.....	39
3.1.1 Ieoh Ming Pei'nin Hayatı ve Eğitimi.....	40
3.1.2 Ieoh Ming Pei'nin Tasarım Yaklaşımı.....	45
3.2 SIR JAMES FRAZER STIRLING.....	52
3.2.1 James Stirling'in Hayatı ve Eğitimi.....	53
3.2.2 James Stirling'in Tasarım Yaklaşımı.....	56
3.3 FREI OTTO.....	64
3.3.1 Frei Otto'nun Hayatı ve Eğitimi.....	65
3.3.2 Frei Otto'nun Tasarım Yaklaşımı.....	69
3.4 FRANK OWEN GEHRY.....	76
3.4.1 Frank Owen Gehry'nin Hayatı ve Eğitimi.....	77
3.4.2 Frank Owen Gehry'nin Tasarım Yaklaşımı.....	83
3.5 RICHARD ROGERS.....	92
3.5.1 Richard Rogers'ın Hayatı ve Eğitimi.....	93
3.5.2 Richard Rogers'ın Tasarım Yaklaşımı.....	96
3.6 JOSE RAFAEL MONEO.....	104
3.6.1 Jose Rafael Moneo'nun Hayatı ve Eğitimi.....	104

3.6.2 Jose Rafael Moneo'nun Tasarım Yaklaşımı.....	108
3.7 TOYO ITO.....	116
3.7.1 Toyo Ito'nun Hayatı ve Eğitimi.....	117
3.7.2 Toyo Ito'nun Tasarım Yaklaşımı.....	120
3.8 PETER ZUMTHOR.....	128
3.8.1 Peter Zumthor'un Hayatı ve Eğitimi.....	129
3.8.2 Peter Zumthor'un Tasarım Yaklaşımı.....	132
3.9 ZAHA HADID.....	141
3.9.1 Zaha Hadid'in Hayatı ve Eğitimi.....	142
3.9.2 Zaha Hadid'in Tasarım Yaklaşımı.....	148
<b>4. BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ.....</b>	<b>155</b>
<b>5. SONUÇ VE TARTIŞMA .....</b>	<b>167</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>171</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

## Sayfa No

Şekil 1.1: Kümesel Çakışma Sistemi.....	4
Şekil 1.2: İsimsel Çakışma Sistemi.....	4
Şekil 1.3: Nitel Araştırmanın Yöntemi.....	6
Şekil 1.4: Nitel Araştırma Deseni.....	7
Şekil 1.5: Charles Jencks Diyagram Örneği.....	9
Şekil 2.1: Form Bulma veya Form Geliştirme Süreçleri.....	10
Şekil 2.2: Tümünden Gelim Üretim Süreci.....	12
Şekil 2.3: Tüme Varım Üretim Süreci.....	13
Şekil 2.4: Mimar - Mimari Kimlik Döngüsü.....	18
Şekil 2.5: Amiens Katedrali.....	23
Şekil 2.6: Bourges Katedrali.....	23
Şekil 2.7: Floransa Katedrali.....	24
Şekil 2.8: Zwiefalten Manastırı.....	24
Şekil 2.9: Virginia Eyalet Meclis Binası.....	24
Şekil 2.10: Kristal Saray.....	25
Şekil 2.11: Eyfel Kulesi.....	25
Şekil 2.12: Mimari Akımların Kronolojik Sıralaması.....	28
Şekil 2.13: Sagrada Familia.....	29
Şekil 2.14: Farnsworth Evi.....	31
Şekil 2.15: Chestnut Hill.....	33
Şekil 2.16: AT&T Binası.....	33
Şekil 2.17: Pompidou Centre.....	34
Şekil 2.18: Hong Kong & Şangay Bankası.....	34
Şekil 2.19: Londra Lloyd Binası.....	34
Şekil 2.20: Nio Spaarne Hastanesi Otobüs Durağı.....	36

<b>Şekil 2.21:</b> Fresh H2O Expo Su Pavyonu .....	36
<b>Şekil 3.1:</b> I.M.Pei Kırılma Çizelgesi.....	42
<b>Şekil 3.2:</b> I.M.Pei Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	44
<b>Şekil 3.3:</b> Pei Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	46
<b>Şekil 3.4:</b> Pei Mimarisinin Kırılmaları.....	47
<b>Şekil 3.5:</b> Pei Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	50
<b>Şekil 3.6:</b> Pei Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	51
<b>Şekil 3.7:</b> James Stirling'in Kırılma Noktaları.....	53
<b>Şekil 3.8:</b> James Stirling Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	55
<b>Şekil 3.9:</b> Stirling Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	57
<b>Şekil 3.10:</b> Stirling Mimarisinin Kırılmaları.....	58
<b>Şekil 3.11:</b> Stirling Mimarisinin Ortak Çizgisi.....	59
<b>Şekil 3.12:</b> Stirling Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	62
<b>Şekil 3.13:</b> Stirling Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	63
<b>Şekil 3.14:</b> Frei Otto'nun Kırılma Noktaları.....	66
<b>Şekil 3.15:</b> Otto Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	68
<b>Şekil 3.16:</b> Otto'nun Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	71
<b>Şekil 3.17:</b> Otto Mimarisinin Kırılmaları.....	71
<b>Şekil 3.18:</b> Otto Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	74
<b>Şekil 3.19:</b> Otto Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	75
<b>Şekil 3.20:</b> Frank Gehry'nin Kırılma Noktaları.....	80
<b>Şekil 3.21:</b> Gehry Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	82
<b>Şekil 3.22:</b> Gehry Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	85
<b>Şekil 3.23:</b> Gehry Mimarisinin Kırılmaları.....	86
<b>Şekil 3.24:</b> Gehry Mimarisinin Ortak Çizgisi.....	87
<b>Şekil 3.25:</b> Gehry Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	90
<b>Şekil 3.26:</b> Gehry Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	91

<b>Şekil 3.27:</b> Richard Rogers'ın Kırılma Noktaları.....	94
<b>Şekil 3.28:</b> Rogers Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	95
<b>Şekil 3.29:</b> Rogers Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	97
<b>Şekil 3.30:</b> Rogers Mimarisinin Kırılmaları.....	98
<b>Şekil 3.31:</b> Rogers Mimarisinin Ortak Çizgisi.....	99
<b>Şekil 3.32:</b> Rogers Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	102
<b>Şekil 3.33:</b> Rogers Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	103
<b>Şekil 3.34:</b> Rafael Moneo'nun Kırılma Noktaları.....	106
<b>Şekil 3.35:</b> Moneo Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	107
<b>Şekil 3.36:</b> Moneo Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	109
<b>Şekil 3.37:</b> Moneo Mimarisinin Kırılmaları.....	110
<b>Şekil 3.38:</b> Moneo Mimarisinin Ortak Çizgisi.....	111
<b>Şekil 3.39:</b> Moneo Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	114
<b>Şekil 3.40:</b> Moneo Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	115
<b>Şekil 3.41:</b> Toyo Ito'nun Kırılma Noktaları.....	118
<b>Şekil 3.42:</b> Ito Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	119
<b>Şekil 3.43:</b> Ito Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	121
<b>Şekil 3.44:</b> Ito Mimarisinin Kırılmaları.....	123
<b>Şekil 3.45:</b> Ito Mimarisinin Ortak Çizgisi.....	124
<b>Şekil 3.46:</b> Ito Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	126
<b>Şekil 3.47:</b> Ito Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	127
<b>Şekil 3.48:</b> Peter Zumthor'un Kırılma Noktaları.....	130
<b>Şekil 3.49:</b> Zumthor Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	131
<b>Şekil 3.50:</b> Zumthor Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	134
<b>Şekil 3.51:</b> Zumthor Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	139
<b>Şekil 3.52:</b> Zumthor Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	140
<b>Şekil 3.53:</b> 4. Sınıf Projesi.....	144

<b>Şekil 3.54:</b> 5. Sınıf Projesi.....	144
<b>Şekil 3.55:</b> The Peak.....	145
<b>Şekil 3.56:</b> Zaha Hadid'in Kırılma Noktaları.....	145
<b>Şekil 3.57:</b> Hadid Mimarlığının Zaman Çizelgesi.....	147
<b>Şekil 3.58:</b> Hadid Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı.....	149
<b>Şekil 3.59:</b> Hadid Mimarisinin Kırılmaları.....	150
<b>Şekil 3.60:</b> Hadid Mimarisinin Ortak Çizgisi.....	151
<b>Şekil 3.61:</b> Hadid Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim.....	153
<b>Şekil 3.62:</b> Hadid Kimliğini Tanımlayan Kodlar.....	154
<b>Şekil 4.1:</b> Mimarlarda Kalıcılık ve Değişim Çakışması .....	164
<b>Şekil 4.2:</b> Mimarların Ortak Kod Haritası.....	165

## TABLolar LİSTESİ

## Sayfa No

<b>Tablo 3.1:</b> Pei ve Mimarisinin Özeti.....	40
<b>Tablo 3.2:</b> Pei Mimarlığının Dil İncelemesi.....	49
<b>Tablo 3.3:</b> Stirling ve Mimarisin Özeti.....	52
<b>Tablo 3.4:</b> Stirling Mimarlığının Dil İncelemesi.....	61
<b>Tablo 3.5:</b> Otto ve Mimarisinin Özeti.....	64
<b>Tablo 3.6:</b> Otto Mimarlığının Dil İncelemesi.....	73
<b>Tablo 3.7:</b> Gehry ve Mimarisinin Özeti.....	77
<b>Tablo 3.8:</b> Gehry Mimarlığının Dil İncelemesi.....	89
<b>Tablo 3.9:</b> Rogers ve Mimarisinin Özeti.....	92
<b>Tablo 3.10:</b> Rogers Mimarlığının Dil İncelemesi.....	101
<b>Tablo 3.11:</b> Moneo ve Mimarisinin Özeti.....	104
<b>Tablo 3.12:</b> Moneo Mimarlığının Dil İncelemesi.....	113
<b>Tablo 3.13:</b> Ito ve Mimarisinin Özeti.....	116
<b>Tablo 3.14:</b> Ito Mimarlığının Dil İncelemesi.....	125
<b>Tablo 3.15:</b> Zumthor ve Mimarisinin Özeti.....	128
<b>Tablo 3.16:</b> Zumthor Mimarlığının Dil İncelemesi.....	138
<b>Tablo 3.17:</b> Hadid ve Mimarisinin Özeti.....	142
<b>Tablo 3.18:</b> Hadid Mimarlığının Dil İncelemesi.....	152
<b>Tablo 4.1:</b> Mimarların Bölgesel Çakışması.....	157
<b>Tablo 4.2:</b> Mimarların Süreç Çakışması.....	160
<b>Tablo 4.3:</b> Mimarların Teknolojik Konum Çakışması.....	161
<b>Tablo 4.4:</b> Mimarların Kod Çakışması.....	163

## ÖZET

1945 yılı itibariyle mimari akımlara eklenen modernizm ve 2020 yılında kendini gösteren yeni yönelimler arasındaki dönemde; teknolojik gelişmelerin yansımaları, disiplinler arası etkileşimler, küresel dünyanın değişen değerleri ve ortaya çıkan akımların sınırlarının belirsizleşmesi tasarımların çeşitlilik kazanmasına yol açmıştır. Hızla gelişen dünya içerisinde tasarlama yeteneğinin boyut kazanmasına ve rasyonel biçimde kullanılmasına aracılık edecek materyal ile tekniklerin gelişme göstermesi mimarlık disiplini içerisinde yer alan kişilerin de özgünlük elde etmesine sebebiyet vermiştir.

Bir yapının yalnızca bir yapı olduğunu ya da sanat olduğunu anlamlandırabilmek, gözlemlenen yapının içerisinde bulunan birikim ve estetiğe dayanmaktadır. Bu doğrultuda yapıya sanatsallık kazandırma görevini üstlenen mimar; sorumluluğunu süreç içerisinde ilerleme kaydetmesine bağlı olarak, rasyonel sınırlar çerçevesinde ustalıkla özgürleşmesiyle meydana getirdiği kimliği üzerinden somutlaştırmaktadır. 1945 – 2020 yıllarında meslek hayatını aktif bir şekilde sürdüren mimarlar da belli bir kimlik kazanımı için çeşitli süreçlerden geçmiş olup, bu süreçler neticesinde az sayıda mimarın herkesçe kabul gören kimliği oluşmuştur. Genel kabule somutluk kazandırmak amacıyla bu çalışmada mimarlık ödülleri kilit nokta özelliği taşımaktadır. Başlıca amacı yapılan çalışmalarını yetenek, vizyon ve bağlılığın birleşimi açısından değerlendirip, yaşayan mimarları onurlandırmak, mimarlık sanatıyla insanlığa ve yapıya çevreye tutarlı, önemli katkılar sağlamak olan ödüller, çakışma yöntemi ile tez çalışmasında incelenecek isimlerin belirlenmesine aracılık etmektedir.

Bu çalışmanın genel çerçevede amacı; belirlenen isimler doğrultusunda mimarların kimlik kazanım süreçlerini ortaya çıkarmak, mimari kimliği tanımlayan kodları - kavramları somutlaştırmaktır. İncelenen isimler üzerinden yapılan literatür araştırması başlığı altında; eskiz taraması, yaşam kesitleri, kaleme aldıkları ve adlarına yazılan kitaplar/makaleler, söylenen sözler - tanımlanmış biçimleri ve şirketlerine ait web siteleri ile mimar kimlik ilişkisi sorgulanıp, bilinirlik kazanmış mimarın tanımı yapılmaya çalışılmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Mimari kimlik, mimari dil, kod/kavram

## **ABSTRACT**

In the period between modernism, which was added to architectural movements as of 1945, and new trends that emerged in 2020; The reflection of technological developments, interdisciplinary interactions, the changing values of the global world, and the blurring of the boundaries of emerging trends have led to the diversity of designs. In the rapidly developing world, the development of materials and techniques that will mediate the ability of design to gain dimension and use it rationally has caused the people in the discipline of architecture to achieve originality.

Making sense of a building as just a building or as an art is based on the accumulation and aesthetics of the observed building. In this direction, the architect, who undertook the task of bringing art to the building; embodies its responsibility through the identity it has created by masterfully liberating it within the framework of rational boundaries, depending on its progress in the process. Architects who continued their professional life actively between 1945 and 2020 also went through various processes to gain a certain identity, and as a result of these processes, a generally accepted identity of a small number of architects was formed. To give concreteness to the general acceptance, the architectural awards are the key point in this study. The awards, whose main purpose is to evaluate the works done in terms of the combination of talent, vision, and commitment, to honor living architects, to make consistent and important contributions to humanity and the built environment with the art of architecture, mediate the determination of the names to be examined in the thesis study with the overlap method.

The general purpose of this study is; to reveal the identity acquisition processes of architects in line with the determined names, to embody the codes and concepts that define architectural identity. Under the title of literature research on the names examined; It is tried to make a definition of the architect who has gained recognition by questioning the relationship between the identity of the architect, the sketches of his life, the books/articles that he wrote, and written in his name, the words spoken - the way they are defined and the websites of their companies.

**Keywords:** Architectural identity, architectural language, code/concept

## 1.GİRİŞ

Mimarlık, insanlığın varoluşuyla birlikte meydana gelmiş yalnızca bir barınak veya mekan niteliği taşımayan, insanoğlunun aktivitelerinin somutlaşmış kaydı ve her yeni nesile bırakılacak kültürel izlerdir. Mekan oluşturabilen diğer canlıların aksine insanlar bu eylemi bilinçli bir şekilde gerçekleştirmekte ve çeşitli aşamalarında karar verme mekanizmasını devreye geçirmektedir. Bu doğrultuda mimarlık sanatın bir dalı olarak kategorize edilmektedir.

Mimarlık; iç veya dış mekanlara teknik ve estetik bir denge içinde biçim verme sanatıdır. Ayrıca mimarlık; insanların yaşamlarını kolaylaştırmak için barınma, dinlenme, çalışma, aktiviteler gerçekleştirme gibi eylemlerini devam ettirebilmeleri amacıyla teknik ve ekonomik olanaklar doğrultusunda bir mekan yaratma olarak da tanımlanabilmektedir.

Mimarlık, kavramlar ve simgeler ile şekillendirilen bir iletişim türüdür ve mimarlar bu iletişimi biçimlerle aktarmakta olup, eğitim ve meslek hayatlarını idame ettirmek amacıyla aktif şekilde kullanılmaktadırlar. İletişime dayalı bir sanat türü olan mimarlık stabil bir özelliğe sahip değilken; öncelikli olarak mimarın kişiliği ve iç dünyası olmak üzere; kültür, sosyal oluşumlar, inanç ve yaşam şekillerinin öncülüğünde değişkenlik göstermektedir. Aktarılan tüm nedenselliklerin harmanlanması sonucunda mimarın kendine özgü çizgisi, bir başka deyişle dili meydana gelmektedir ve bu dil mimarın varoluş mücadelesini yansıtmaktadır. Bu mücadele neticesinde ortaya çıkan eserler ise amaç ve yöntem açısından farklılıklar gösterse de, her bir eser kalıcılığı sembolize etmektedir. Var olan bu mimarlık disiplini içerisinde sınırlandırılmayacak ve durdurulamayacak bir değişim söz konusudur. Süreç içerisinde birçok yapı tasarlanıp inşa edilirken, öte yandan ise bu yapılan yapıların birçoğu yok edilmektedir. Bunların dışında tutabileceğimiz yapılar ise büyük bir meydan okumayla kalıcılığını sürdürmekte ve insanoğluna hizmet etmektedir. Kalıcılığını koruyan bu yapıları diğerlerinden ayıran farklılık ise dilin özgünlüğüdür.

Mimarın meslek hayatı içerisinde gelişim göstermesine bağlı olarak rasyonel sınırlar çerçevesinde ustalıkla özgürleşmesiyle mimari dili temsil eden kimliği meydana gelmektedir. Bu doğrultuda 1945 – 2020 yılları arasında yer alan mimarlar da belli bir dil oluşturabilmek için çeşitli süreçlerden geçmekte olup bu süreçler neticesinde az sayıda mimarın herkesçe kabul gören kimliği somutluk kazanmaktadır.

Bu çalışmada uluslararası alanda kimliğini kazanan mimarların nasıl bu seviyeye ulaştıklarını ve ne gibi süreçlerden geçtiklerini ortaya koymak, bununla birlikte belirtilen zaman aralığındaki mimarlık kapsamında bilinirlik ile dil arasındaki ilişkiyi okumak amaç edinilmiştir.

### **1.1 Tezin Amacı**

İnsan odaklı mekânsal organizasyonda tasarımın tüm süreçlerini içinde barındıran mimarlığı yalnızca bulunduğu disiplin içerisinde değerlendirmenin ve tanımlamanın mümkün olmadığı güncel koşullarda mimarlık, disiplinler arası bir kavram olarak ele alınmalıdır. İçerisinde sosyal, ekonomik, kültürel, politik ve coğrafik ilişkileri barındıran alanın bu yapısal özelliğinden ötürü birçok aktörü bulunmaktadır. Müteahhit, müşteri, yönetici, hükümet, akademisyen ve sayısız sektör çalışanının yer aldığı bu aktör listesinde mimarlar kesişim noktasını oluşturmaktadır. Mimarların da kendi içerisinde ayrıldığı bu çoksesli ortamda, süreç içerisinde ilerleme kaydetmesine bağlı olarak, özgürleşmeleri ile bazı isimler kimliğini kazanmış durumdadır. Bu doğrultuda tezde; araştırma kapsamında ele alınan mimarların özel/iş hayatı, eğitimi, eskizleri, tasarım çizimleri ve yapılarının; süreç, kavram, mimari dil açısından incelenmesi sonucunda mimari dilinin ortaya çıkarılması ve tasarımlarının kavramlar aracılığıyla okunması amaçlanmaktadır.

### **1.2 Tezin Araştırma Sorusu ve Hipotezi**

Mimarlığın kentin sosyal, ekonomik ve fiziksel çevresini değiştirmekte önemli bir gücü temsil ettiği güncel koşullarda; yapının her aşamasında aktif görev alan mimarların yeri önem arz etmektedir. Kimlik kazanımını tamamlayan mimarların incelenmesini amaç edinen bu çalışmada araştırma soruları aşağıdaki gibi maddelenebilir:

- Uluslararası alanda bilinirlik kazanmak için bir mimarın belirli bir mimari dilinin olması gerekli midir?

- Kimlik kazanımı ne gibi süreçlere dayanmaktadır?
- Mimari kimlik ve dil kazanımında çocukluk dönemi belirleyici bir etken midir?
- Bilinirlik kazanmak için meslek eğitimi bir şart teşkil etmekte midir?
- Bilinirlik kazanmak teknolojinin getirilerini kabul etmekten mi geçmektedir?
- Uluslararası alanda bilinirlik kazanmak için farklı ülkelerde yapı inşa etmek gerekli midir?
- Uluslararası alanda bilinirlik kazanmış mimarlar için tüm yapılarında aynı dilin kullanıldığı öne sürülebilir mi?

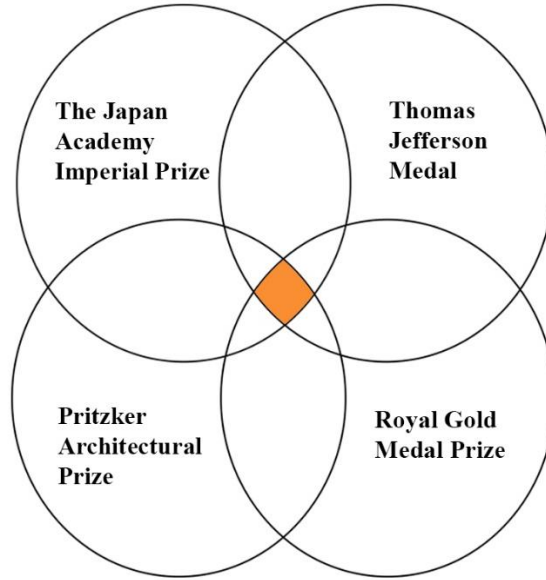
Kimlik kazanımını tamamlayan mimarların temel alındığı tez çalışması içerisinde ortaya koyulan hipotezler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Bilinir olabilmek için; uluslararası alanda proje yapılmalıdır.
- Mimarın dili imzasıdır, mimari kimliğidir. Uluslararası alanda bilinirlik için bir mimarın belirli bir mimari dilinin olması gerekir.

#### **1.4 Tezin Kapsamı**

Çalışma kapsamında kimliğini kazanan mimarların isimlerinin somutluk kazanması amacıyla uluslararası alanda verilen mimarlık ödülleri ele alınmıştır. Seçilen ödüller, incelenen birçok ödül arasından belirli kriterler çerçevesinde belirlenmiş olup; başlangıç olarak uluslararası olup olmadığı tespit edilerek sürece dahil edilmişlerdir. Sonraki adımlarda ise ödüllerin yapılan çalışmaları yetenek, vizyon ve bağlılığın birleşimi açısından değerlendirip; yaşayan mimarları onurlandırmak, mimarlık sanatıyla insanlığa, yapılı çevreye tutarlı ve önemli katkılar sağlamak sebebiyle tüm projelerini kapsayan bir değerlendirmeden geçip geçmediğine bakılmıştır. Gerçekleştirilen analiz basamakları sonucunda ortaya dört ödül merci çıkmaktadır: mimarlığın nobeli olarak adlandırılan “Pritzker Architectural Prize”, İngiliz hükümdarı adına verilen “Royal Gold Medal Prize”, barış ve refahı teşvik ettiğine dikkat çekilen “The Japan Academy Imperial Prize” ve geleceğe ilham olup ilerlemeyi desteklemek amacıyla verilen “Thomas Jefferson Medal” tez çalışmasının belirleyici unsurunu oluşturmaktadır. Ele alınan bu dört ödül makamının kazananları her birinde farklılıklar göstermekte olup; kişileri belirleyebilmek amacıyla bir çakışma

sistemi olan şekil 1.1 oluşturulmuştur. Temel etkisi kesişimi somutlaştırmak olan bu çakışma sisteminin katkısıyla her dört ödüle de sahip olan mimarlara ulaşılmaktadır. Çakışma ile ortaya çıkarılan isimlerin görsellik kazanması sebebi ile de şekil 1.2 meydana getirilmiştir.



Şekil 1.1 : Kümesel Çakışma Sistemi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)



Şekil 1.2 : İsimsel Çakışma Sistemi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kesiştirilen dört mimarlık ödülünün sonucunda kimliğini kazanmış ve belirli bir bilinirliğe ulaşmış 9 mimarın ismi netlik kazanmıştır. Tezin omurgasını oluşturan bu 9 mimar içerisinde Jose Rafael Moneo, Toyo Ito, Zaha Hadid, Peter Zumthor, Frei Otto, I.M. Pei, Frank Gehry, James Stirling ve Richard Rogers yer almaktadır. İsimlere kendi özelinde bakılıp sonrasında derleme yöntemine gidildiği takdirde; 9 mimarın da

1945 – 2020 yılları arasında mimarlık alanında aktif rol oynadığı sonucuna ulaşılmıştır. Ulaşılan bu sonuç doğrultusunda tez çalışması 1945 – 2020 yıllarını kapsayacak şekilde oluşturulmuştur.

### **1.5 Araştırma Yöntemi**

Bu bölümde nitel araştırma hipotezi çerçevesinde, çalışmada kullanılacak olan yöntemler aktarılmaktadır. Her aşamanın bir öncekini destekler özellikte olduğu bu çalışmada yalnızca sonuçlar değil kurulan ilişkiler de birer veri niteliği taşımaktadır. Geçilen her aşama birer bulgu olup kendi başına bir sonucu temsil etmektedir. Bu doğrultuda karmaşık dinamiklere sahip olan mimarlık ortamının kavranabilmesi amacıyla tekil ve değişik bakış açıları getirmek gerekmektedir. Sağocak (2000) mimarlık ortamının kavranabilmesi için şu açıklamayı yapmıştır: “Mimarlık pek çok düzlemde yaşanan evrensel dönüşümlerin anlamlandırıldığı dinamik bir olgudur. Bu nedenle, felsefe, sanat, bilim gibi birçok disiplinin ortaklaşa belirlediği bir çerçevede değerlendirilmesi gereken mimarlık edinimi, teori-pratik, ürün-süreç, bilme-yaratma, özne -nesne gibi sözü edilen ilişkiler / bütünlükler ışığında şekillenir. Bu bütünlük nedeniyle mimarlık yapıtını, bilimsel teorilerin ortaya koyduğu verilerin ışığında bir ürün olarak değerlendirirken, yaşam praxisi içinde gereksinimlerimizi karşılayan ve özneyle ilişkisi bağlamında yorumlanan ideolojik ve estetik bir süreç olarak da ele almak, mimarlığı anlama ve yorumlama adına gereklidir.”

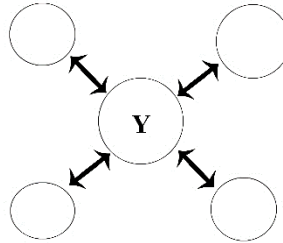
Araştırmalar yalnızca verileri yığmak amaçlı değil, sorulara sistematik prosedürler aracılığıyla cevap bulmak için yapılmaktadır. Nitel araştırma çerçevesinde düzenli bir şekilde birbirinden farklı ortamları ve bu ortamları meydana getiren grupları ya da bireyleri inceleyerek sonuca ulaşılmaktadır. Bu doğrultuda nitel araştırmacıların hedefi insanları ve buldukları ortamları sembol, ritüel, sosyal yapı, sosyal rol gibi kavramlar aracılığıyla aktarmaktır. Nitel araştırmada olaylar arası örüntüler büyük önem taşımakta olup incelenen kişilerin mektup, fotoğraf, günlük gibi özel verileri aktif rol oynamaktadır. İrdelenen doküman, metin, video kaydı, kitap, röportaj gibi daha yaygın kaynaklar ile özel kaynakların bir araya getirilmesiyle birlikte tekil bir keşif oluşturmaktadır (Berg ve Lune, 2015).

### 1.5.1 Nitel Araştırma

Nitel araştırmada araştırmacılar amaç ifadeleri ve araştırma soruları kullanmaktadır. Bu ifadeler okuyucunun ilgisini çalışmanın ana yönelimine toplamak için önemli bir rehber olarak görülmektedir. Tümevarımsal bir özellik taşıyan nitel araştırmada, araştırılan bireylerin somutluk kazanan tüm eylemleri ve görüşleri derinlemesine incelenip anlamsallaştırılmaktadır. Bu doğrultuda nitel araştırma için “ana olgu” ve “gelişen süreç” olmak üzere iki önemli kavram ortaya çıkmaktadır (Creswell, 2019).

Nitel araştırmada hem amaç hem de araştırma sorularının merkezi bileşeni ana olgu olarak ifade edilmektedir. Ana olgu nitel araştırma içerisinde keşfedilen bir kavramı ya da bir süreci temsil etmektedir. Kıyaslamalar, ilişkiler, önermeler ve hipotezler oluşturmak için gömülü kurama başvurmadan önce nitel araştırmacı yalnızca fikir, odak ve kavramla çalışmalarını yürütmektedir (Creswell, 2019: 174). Her donenin önemli olduğu bu araştırmanın daha kolay anlaşılabilmesi amacıyla aşağıdaki şekil 1.3’e yer verilmiştir.

**Nitel  
Ana Olgunun Anlaşılması veya Keşfedilmesi**

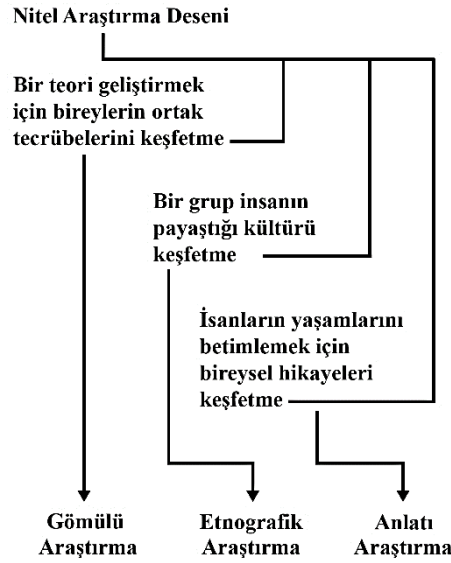


**Y’yi derinlemesine anlamak için,  
Y’yi şekillendiren ve Y tarafından şekillenen  
dış güçleri anlamak gerekir.**

**Şekil 1.3 :** Nitel Araştırmanın Yöntemi (Creswell, 2019)

Nitel araştırmada amaç ve araştırma sorularının diğer önemli bileşeni olan süreç olgusu, ifadelerin ve soruların araştırma sürecinde değişkenlik göstermesini simgelemektedir. Zaman içerisinde değişen bir desen olan nitel araştırma elde edilen cevaplar ve veriler doğrultusunda sürecin değişkenlik göstermesine sebep olmaktadır. Araştırmanın temelinde yatan derine inme istemi ve standardizeye karşıtlık, bireylerin öznel hikayelerini deşifre etmekten geçmektedir (Creswell, 2019: 26). Bu yöntemi

görselleştirmek ve gömülü kuram aşamasına geçebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 1.4'e yer verilmiştir.



Şekil 1.4 : Nitel Araştırma Deseni (Creswell, 2019)

### 1.5.2 Gömülü Kuram

En genel tanımıyla gömülü kuram araştırma süreci; araştırma sorusuna karar verme, araştırma sorusunu çerçeveleme, veri toplama, veri kodlama, veri analiz etme ve teori gelişimi gibi farklı evreleri yapılandırma olarak ifade edilmektedir. Araştırma sorusunun tanımlanması ile başlayan süreç, alanın çerçevesinin çizilmesi ile ilerlemektedir. Gömülü kuramdaki en önemli nokta literatür araştırmasının tek başına bir şey ifade etmemesidir. Araştırmacının kişisel ve profesyonel deneyimleri, bulunduğu ortam, elde edilen materyaller ve kapsamlılık derecesi gibi etkenler büyük bir önem teşkil etmektedir (Ekşi ve Çelik, 2015).

Gömülü kuram içerisinde yer alan üç desenden biri olan yapılandırmacı desen, Charmaz tarafından oluşturulmuştur. Pozitivist olan sistematik desen ile post-modern araştırmacıların görüşleri arasında yer alan yapılandırmacı desen, araştırılan kişiler tarafından atfedilen anlamlar üzerine yoğunlaşır; doğruları ortaya çıkarmak ve eylemleri tanımlamanın çok üstünde durmanın yerine kişilerin değer yargılarına, inançlarına, çıkarımları ve ideolojilerine, hislerine daha çok önem vermektedir (Creswell, 2019).

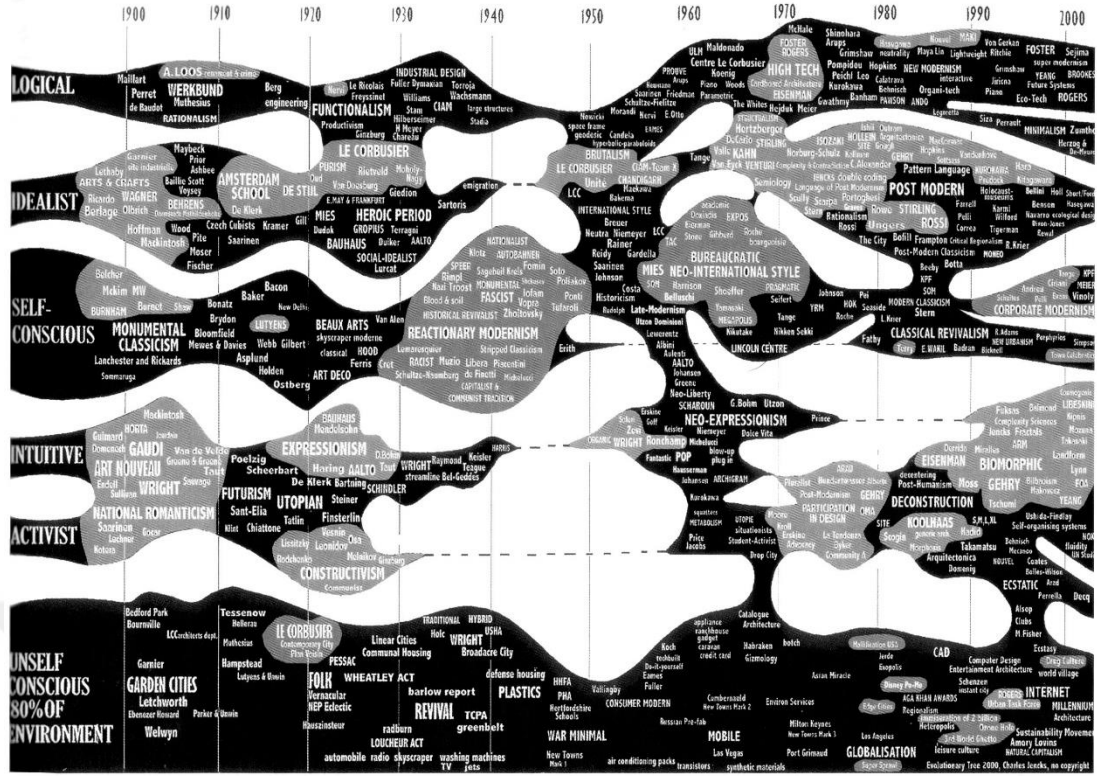
Charmaz oluşturduğu bu desen ile karmaşık terimler, jargonlar, diyagramlar gibi bakış açılarının fazlalık; sonuçların aktif kodlar ile aktarılmasının daha iyi bir yol olduğunu vurgulamıştır (Creswell, 2019). Bu doğrultuda çalışmanın ana kurgusunda gömülü kuramın oluşturulan desenlerinden yola çıkılarak analizlerde kodlama tekniğinden faydalanılmaktadır.

### **1.5.3 Kodlama Tekniği**

Bir kültürü meydana getiren bireylerin gereksinimleri, eğilimleri, duygu ve düşünce zenginlikleri, biriktirdikleri deneyimleri, esprileri, benzetmeleri, mecazları gibi birçok insani olgu kavram oluşturma sürecini etkilemektedir (Ülgen, 2004). Süreç sonucunda üretilen bu kavramlar sözcüklerle dile getiriliyor olmasına karşın sözcük olarak nitelendirilmemektedir. Aslına bakıldığında kavram sözcüğün anlamıdır (Hançerlioğlu, 1980).

Kavramlardan üretilen kod ise bir kelime, harf, işaret sistemi ya da bir şeyi daha kısa veya uygun biçimde ifade etmek için kullanılan sayı, harf, sinyal olarak tanımlanmaktadır (Cambridge Dictionary).

Kodların stil kavramının yerine geçebileceğinin savunulduğu mimarlık ortamında, Charles Jencks mimarlığı ve mimarı tanımlamak için kod oluşturma çalışmaları yürütmüştür. Dünyanın çoğul ve karmaşık niteliklerine karşın üretilen göstergebilimsel yaklaşım olan kod, bir metafor haline gelmiştir. Karmaşıklıkları gidermek amacıyla geliştirilen kodlar, Jencks'in diyagramlarında yer almıştır. Birçok kitabında yer verdiği bu diyagramlarda Jencks; mimarlara, akımlara, manifestolara ve bu doğrultuda kodlara geniş yer ayırmaktadır (Gleiniger, 2010). Aşağıdaki şekil 1.5'te Charles Jencks'in sürekli güncellediği kod çalışmalarından birine dikkat çekilmektedir.



Şekil 1.5 : Charles Jencks Diyagram Örneği (Jencks, 2000)

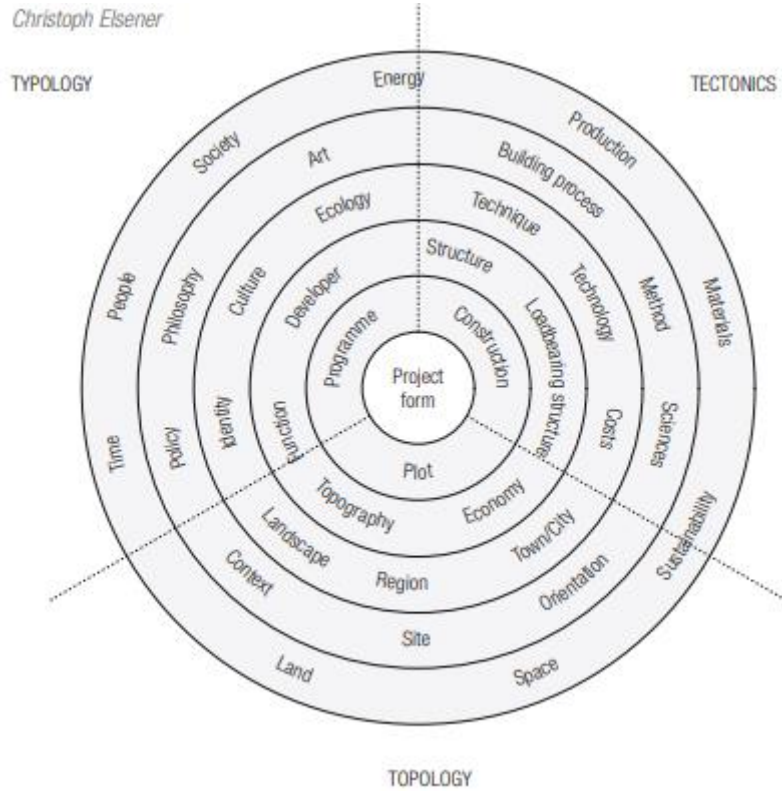
Charles Jencks'in devamlı olarak yürüttüğü kod çalışmalarının öncülüğünde, mimarların tanımlanmasında ve mimari dillerinin okunmasında kodlar aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Oluşturulan kodlar sürecin kısaltmasına yardımcı olmaktadır. Bu doğrultuda incelenen her isim için çeşitli kaynaklar ele alınmış olup, hem kendilerinin atadıkları kodlar hem de başka yazarların atadıkları kodlar ortaya çıkarılmaktadır. Belirginlik kazandırılan bu kodlar; mimari dil, geometri, stil, akım, tasarım araçları, çevre uyumu gibi başlıklar altında gerekli yerlere yerleştirilerek mimarın dili Jencks'in öncülüğünde deşifre edilmektedir. Devamlılık gösteren kodlar mimari dilin anlaşılabilirlik kazanması için kod haritalarında görsel biçimde somutlaştırılmıştır.

## 2. LİTERATÜR ÇALIŞMASI

Çalışma konusu olan mimar – kimlik ilişkisinin sorgulanması adına kullanılan yöntemler ve tekniklerin aktarıldığı araştırma yöntemleri, kod temasına dayanmaktadır. Bu doğrultuda kodların belirginlik kazanması amacıyla bölümde kavramların açıklığa kavuşturulması amaçlanmaktadır.

### 2.1 Mimarlık ve Mimari Dil İlişkisindeki Kavramlar

Mimarlık evrensel bir meslek niteliği taşımaktadır ve dünyanın en eski mesleği olarak kabul edilmektedir. Uhrevi sebepler dolayısıyla inşa edilen dini yapılar, iktidarı temsil eden saraylar ya da kentin dokusunu meydana getiren basit konut tipleri gibi birçok tasarım mimarlık eylem alanı içerisinde bulunmaktadır (Begeç, 2012). Mimarın bir formu oluşturabilmesi için birçok kavramı dikkate alması gerekmektedir. Christoph Elsener tarafından görselleştirilen aşağıdaki şekil 2.1’de form için gerekli olan kavramlar bir araya getirilmiştir.



Şekil 2.1 : Form Bulma veya Form Geliştirme Süreçleri (Begeç, 2012)

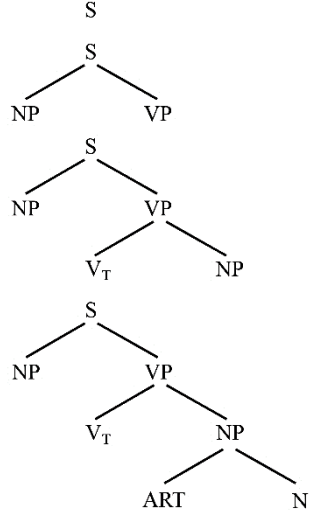
Çalışmanın temelini oluşturan mimar ve mimari dilin, doğru terminolojide konumlandırılması için kavramlar üzerinden gidilmektedir. Bu bölümde mimari dili anlamlandırmak amacıyla ilk olarak dil ve kimliğin aktarımı ve sonrasında mimari dilin şekillenmesinde rol oynayan biçim, cephe, malzeme kavramları tanımlanmaktadır.

### **2.1.1 Dil**

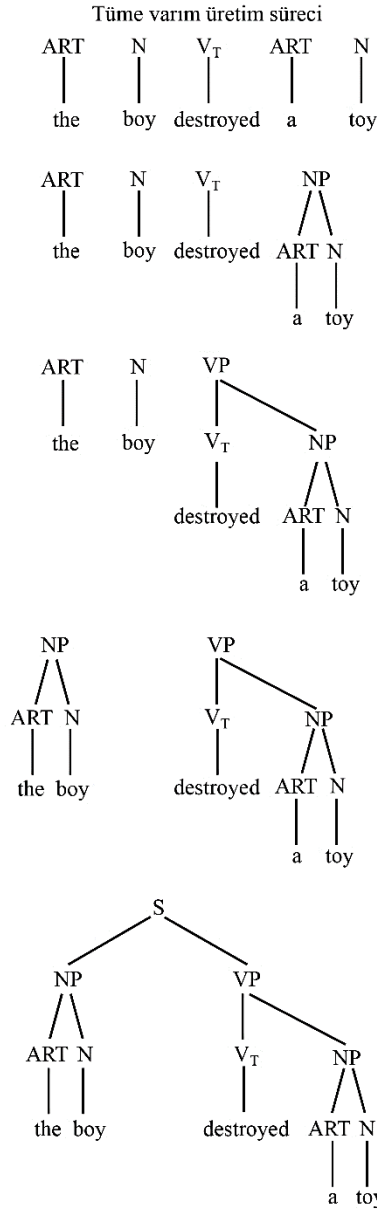
Chomsky'nin düşüncesine göre dilin doğası, kullanımı ve edinimine ilişkin yorumlar yalnızca başlangıç düzeyinde, geçici var sayımlar olarak değerlendirilebilmektedir. Herhangi bir dilin çatısını oluşturan dilbilimci, kurallar dizisine ilişkin bir varsayım meydana getirmektedir. Dilbilimci oluşturduğu çatıyı açık ve dolaysız olarak aktarabilirse, bir dile ait verilerin hepsini edinmiş birey, ses ile anlam arasındaki ilişkiyi ve kuralları idrak edecektir. Bu doğrultuda bireyler arasında yorumsal bir deney oluşacak ve dil idealize edilecektir (Chomsky, 2006).

Mimari dilin doğal dille karıştırılmasına karşın, aradaki ayrım oldukça açık niteliktedir. Mimari dil geometrik şekiller ile ifade edilirken, doğal dili harfler ve kelimeler temsil etmektedir. Her iki sistem de belirli kurallar içinde kurgulanmakta olup hem benzerlik hem de farklılıklar göstermektedir. Dilbilimci Chomsky "Syntactic Structures" ve "Language and Mind" adlı kitaplarında doğal dil gramerinin kurallar dahilinde sınırsız sayıda cümlenin üretilebileceğini kanıtlamıştır (Chomsky, 2006). Aşağıdaki şekil 2.2 – 2.3'te Chomsky'nin çalışmalarına yer verilmektedir. Mimari dil kavramının anlatıldığı bölümde ve çalışmanın genelinde de mimari dilin belirli kurallar dahilinde sınırsız formu meydana getirdiği gözlemlenmektedir.

Tümden gelim üretim süreci



Şekil 2.2 : Tümden Gelim Üretim Süreci (Culicover, 2013)



**Şekil 2.3 :** Tüme Varım Üretim Süreci (Culicover, 2013)

Dilbilimcilerin önerdiği dilbilgisi açıklayıcı bir kuram niteliği taşımaktadır. Bu sebeple dilbilimci hem evrensel hem de özel dilbilgisi üzerine birçok çalışma yürütmektedir. Başlangıçta insan dilinin ilkel dizgelerden yararlanarak geliştirildiğini savunan Karl Popper, dilin jestlerin duygusal durumların dışavurumu için kullanıldığı bir “alt aşama” ile çıkarılan sesin düşüncenin dışavurumu için kullanıldığı bir “üst aşamadan” meydana geldiğini ileri sürmektedir. Fakat bu iki aşama arasında bir bağlantının olmadığını aktaran Chomsky, insan ile hayvan dilinin paylaştığı üç karakteristik özelliğin var olduğunu dile getirmiştir. Amaçlı, sözdizimsel ve önermesel olmaları ile ortaklık gösteren diller, bu noktadan sonra ayırım göstermektedir. Genel

çerçevede insan dilinin nasıl ve ne amaçla kullanıldığı sorusuna değil de dilin ne olduğu sorusuna yanıt aranması takdirde insan dili ile hayvan dili arasında çarpıcı bir benzerliğe ulaşılamamaktadır. Bu doğrultuda insan diline sahip olmak özel bir zihinsel yapılanma gerektirmekte denilebilmektedir (Chomsky, 2006).

Bir topluluğa özgü olan ve topluluk içerisinde yer alan insanların duygu ve düşüncelerini aktarabilmek ve karşısındaki canlı ile iletişim kurabilmek için kullandıkları sesli ya da yazılı göstergeler dizesi dil olarak kabul edilmektedir (Saussure, 1998). Dil, sınırlı sayıda ögeye ve kurala sahip bir dağarcıktan oluşmasına karşın sonsuz kabul edilebilecek şekilde dışavurum yansıtmaktadır. Bu doğrultuda insanoğlu belirlenmiş kurallar çerçevesinde ifade etmek istediği her şeyi aktarabilmektedir. Bu aktarım aracılığıyla dil, kullanan kişiye daima yeni şeyler söyleme fırsatı verir ve bu durum devamlı olarak bilinenin üzerinden gitme zorunluluğunda değildir. Kişinin daha önce duymadığı veya belleğinde kalıcı bölüme yerleştirmedeği halde cümleler kurabildiği belirlenirken bu olgu dilin üretici potansiyeli olarak tanımlanmıştır (Fischer, 2015).

Dil insanlığın en önemli icadı olarak kabul edilirken, bir kültürün ya da topluluğun temel taşı olma özelliğini taşıdığı da savunulmaktadır. Toplumlar dillerini kültürel farklar aracılığıyla yansıtırken, bu durumun kökenini ise oluşan toplumların sosyal ve ekonomik değerleri biçimlendirmektedir. Örneğin Türkçe, İngilizce, Fransızca gibi diller tarihsel özelliğe sahip olup gelişimlerini uzun bir geçmişe dayandırmaktadırlar. Bu tarz diller bir toplumun ortak sosyal yaşantı ve kültürüne ait oldukları için doğal diller olarak adlandırılmaktadırlar. Bu durumun tam tersi şekilde ortak bir sosyal ve ekonomik kültüre sahip olmayan diller olarak bilinen mantık, matematik ve diğer eğretilmeli diller yapma dil olarak adlandırılmaktadır (Yıldırım, 1991).

İnsanlığın tinsel gelişimiyle sıkı sıkıya bağlı olan dil, kültür süreçlerinin içerisinde yer alır ve kültürlerin tanınıp aktarılmasında aracı rol oynar. İnsanoğlunun ilk dönemlerinde entelektüel karakterlerine ancak dil ile ulaşılırken dilin yaşamın tüm alanlarında yer aldığı gözlemlenmektedir. Günlük yaşam, bilim, gelenek ve görenek, inanç, felsefe ve sanatta ana etmen olan dil, bu durumun sonucunda genel anlamda kültürün yansımaları şeklinde tanımlanabilmektedir. Tüm varlıklar ile arasında kuvvetli bir bağı olan dilin; var olanı adlandırmak, anlamlandırmak gibi bir gücü bulunduğu ve

sadece edebiyatta esin kaynağı olma ile ilişkilendirilemeyeceği kabul edilmektedir. Dil bir tasarım aracı niteliği taşıdığı ve bu doğrultuda tasarım süreçlerinde çizilen eskiz çalışmalarının, oluşturulan maketlerin veya fiziksel hareketlerin de dil ekseninde etrafında döndüğü belirtilmektedir (Anderson, 2010). Belirtilen bu tanım aracılığıyla da tasarım ile tasarımcı arasında kendilerine özgü bir iletişim meydana geldiği ve bu iletişim sonucunda oluşan çıktıda sistematik bir dil birliği gözlemlendiği savunulmaktadır.

### 2.1.2 Mimari Dil

Kullanmakta olduğumuz dil bir haberleşme ve düşün aracı olarak nitelendirilirken, dil ürünleri sınıfında yer alan sözlü ve yazılı haberler, kitap, dergi gibi kaynaklar da bu nitelemenin içinde yer almaktadır. Sanatın her dalının sahip olduğu gibi mimarlığında kendine özgü bir dili bulunmak ve tarihsel çağdaş bilgi ve deneyimlerimiz bu durumu kanıtlar yeterlilik göstermektedir. Mimari dil bütün anlatım olanaklarının bir araya gelmiş hali olarak değerlendirilmemeli, bütün simge sistemlerini içinde bulunduran anlambilimindeki (semiotik) tasviri kanıksanmalıdır. Bu doğrultuda 21. yüzyıl çerçevesinde anlambilim disiplinindeki sistemler formel (simgeler dili, basit simgeler, matematiksel simgeler vb.), doğal (konuşma dili vb.), estetik (değişik sanatların dilleri) olarak üç sınıfa ayrılmaktadır (Markuzon, 1973).

Mimarlık tarihine parçalar halinde bakmak yerine bir bütün halinde yaklaşarak mimarlık dilinin temelini strüktürden diğer bir deyişle tektonikten oluştuğu kanısına varılmaktadır. Bu durumun çıktısında ise mimarlık dilinde elemanların ayrı ayrı kurgulanıp bir araya getirilmesiyle değil bir bütün olarak düşünülmesinin ardından strüktürün estetikle sıkı sıkıya bağlı olduğu sonucuna varılmaktadır. Literatürde ise mimari estetik konusunda üç farklı yaklaşıma yer verilmektedir. İlk yaklaşıma göre binaların daima faydacı amaçlar ile inşa edilmesi ve böylece estetik etkisinin tamamen göz ardı edilmesi savunulmaktadır. Diğer bir yaklaşıma göre ise bir yapının ancak görsel sanatlar ve simgeler yoluyla inşa edilmesi o yapıya sanatsal bir anlam kazandırmaktadır. Bu yaklaşım mimarlıkta bir dilin olduğunu tam anlamıyla kabul ederken bu dilin yeterince gelişmiş ve herkes tarafından kabul görmediğini de vurgulamaktadır. Üçüncü ve son yaklaşımda ise mimarlığın daima genel estetik özellikleri taşımanın yanı sıra her zaman olmasa bile yapıların inceleme içermesi savunulmaktadır. Bu yaklaşım daha çok savunucuyu içinde barındırırken, savunucular belli bir kuralın varlığını kabullenmeyip “mimarlığın artistik dilini” kullanma taraftarı

olmuşlardır. Mimarlık alanında estetik anlatımın olanakları yalnızca tasarım sürecinde belirli kısıtlamalar çerçevesinde kendine yer bulabilmektedir ve bu durum mimarlıkta faydacı amacın estetik amaçtan önde tutulması gerekliliğini zorunluluk haline getirmekte, estetiğin arka plana atılmasına sebebiyet vermektedir. Estetiğin mimarlıkta birincil etmen olması mimari dilin uygulamalı sanatlar sınıfına girmesine olanak sağlamaktadır (Markuzon, 1973).

Mimarlık dili, mimarın eğitim ve mesleki hayatında aktif olarak kullandığı dil olarak da tanımlanabilmektedir. Daha çarpıcı bir açıklama olarak mimarın dili çizgisidir de denilebilir. Mimarlık dilinin gelişim ve değişimi toplumların kullandığı dilden soyutlanarak düşünülmemelidir. Mimari dil yeni buluşlar ve oluşumlar ışığında değişkenlik göstermektedir. Mısır'ın sahip olduğu tapınaklar ve mezarlar; Yunanistan'da yer alan dış mimarisiyle öne çıkan tapınaklar; Roma'da bulunan hamamlar, tiyatrolar, sukemerleri, köprüler; gotikte düşeylik ve iskeletli yapı ile katedraller; rönesansta ahenk ve uyum içinde saraylar; barok ve 1945'e kadar olan dönemde ağırlık kazanan süslemeler; 1945 - 2020 tarihleri çerçevesinde ise mimari dil modernizm ve yeni yönelimleri aktarmaktadır (Hasol, 1976).

Mimarlık sanatının var olan diğer sanatlar ile karıştırılmaması gerekmektedir. Örneğin bir ressam tuvalini önüne alıp herhangi bir konuyu, figüratif ya da soyut bir anlayışla işleyebilmektedir. Ressam bu eylemi gerçekleştirirken de bir işverenin varlığına gerek duymamakta ve sınırlar içerisinde kalmamaktadır. Bir müzikçi veya şair de aynı olanaklara sahiptir. Bu doğrultuda bahsi geçen sanat dallarının mimarlıktan farklı ve daha özgür bir alanı bulunmaktadır. Toplumların resim, müzik, şiir veya yontu sanatlarına etkisi dolaylı bir nitelik taşırken; mimarlıkta bu durumdan tam olarak söz edilememektedir. Mimarlığın çeşitli etki ve baskı altında bulunmasına karşın edinilen dil ile işlev, yapım, güzellik oranları, estetik vb. kavramlar aracılığıyla form yaratılmaktadır (Kuban, 2002).

Mimari dil belirli edinimlere dayanmaktadır ve Vitruvius bu durumu kitabında maddeler halinde açıklığa kavuşturmuştur. İlk olarak mimarın çeşitli bilim dallarından ve öğretilerin bilgilerinden faydalanmasını, sonrasında ise doğal bir yetenekle birlikte eğitime yatkın olması ve iyi bir tarih bilgisine sahip olması gerektiğini vurgulamıştır. Bu temel özelliklerin yanı sıra doğuştan ve sonradan kazanılan kişisel özellikler bir bütün halinde mimarın dilini meydana getirmektedir (Vitruvius, 2005).

### 2.1.3 Mimari Kimlik

Özgün kavramı, diğer tüm kavramlar gibi aktarımda zorluk göstermekte olup, kelime anlamı olarak yaratıcısına sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte direkt olarak kendisinden çıkan bir ürün, yapıt niteliği taşımaktadır ve orijinal olanla eş anlamlılık göstermektedir. Bu tanımlamadan yararlanılarak özgün kavramının kendi türünde tek olması sonucuna varılabilmektedir. Kelime yapısı açısından benzerlik gösteren özgüllük kavramı ise özellikleri bakımından türevlerinden ayrılan ve üstün kabul edilen bir buluş çıktısı olarak açıklanmaktadır (Büyük Larousse, 1994). Özgünlük sadece sanat alanı içerisinde var olmayan aynı zamanda bilim ve teknik ürünlerde de kendini gösteren bir kavram olmasıyla birlikte bu alanların sınırlarında farklılık göstermektedir. Sanat ürünlerine yoğun bir şekilde duygunun nüfuz etmesi sebebiyle sınırlamalar anlamını büyük ölçüde yitirmekteyken, bilim ve teknik ürünlerde akılcılık ve gerçekçilik sınırları daraltmaktadır. Mimarlık stüdyolarında ve meslek pratiğinde; özgünlüğün mimarın en önemli motivasyon kaynağı olmasıyla birlikte, bu mesleği sürdürmekte olan kişilere, özgünlüğe yüklenen önem ile mimara yüklenen önemin paralellik gösterdiği yaşam boyu aşılansmaktadır. Birçok başarılı mimar konuşmaları içerisinde yeni yapısının daha önceki yapılarıyla büyük benzerlik göstermesi durumunda onu hayata geçirmek yerine çöpe attığını belirtmektedir ve bu durum özgünlüğün önemine somut bir örnek olarak gösterilebilmektedir. Fakat tüm bunlar etkilenmenin gerçekleşmediği anlamına gelmemekte olup tasarımcılar kimi zaman doğadan, kimi zaman farklı alanların sanatçılardan kimi zaman ise meslektaşlarından etkilenmektedirler. Bu etkilenme esinlenme olarak adlandırılıp herkesçe kabul görmektedir ve buradaki hassas ayırım ise derecelendirme yöntemiyle yapılmaktadır. Ayrıca özgünlüğün sadece alışlagelenin dışında olması yetmemekle birlikte kalite ve işlev özelliği taşıması da birçok bilirkişi tarafından vurgulanmakta olup, bu niteliklerin taşınmaması durumunda isimlendirilemeyen veya konumlandırılmayan ürünlerin ortaya çıkabileceği öngörülmektedir.

Mimarlık alanında tamamen özgün bir yapıdan söz etmek veya yapıyla karşılaşmak oldukça güç bir durum haline gelmektedir ve bu durumu netliğe kavuşturan kavram ise “sınırlar” olarak kabul edilmektedir. Geçmişten 2020 yılına ulaşan mimarlık sürecinde her nesil, geçmiş nesilden ve çağdaşından birtakım referanslar elde etmektedir. Fakat taklit kavramının gerçekleşme sürecinde, yapının anlamsal aktarımında dil özellikleri üzerine yapılan bir kopyalama meydana

gelmektedir. Bir mimari eserin özgünlüğünün tespitinde ilk basamak olarak dış görünüm ve yapısal özelliklerine başvurulmakta olup; genel çerçevede boyutları, hatları ve farklılıkları dikkate alınmaktadır. İkinci basamakta ise yapının iç görünümüne duyarlılık gösterilmekte olup; hacmin dağılımı, bölgesel eklemeler ve ayrıca entegre edilen uygulamalar göz önünde bulundurulmaktadır. Üçüncü ve genel çerçevenin son basamağı olan çevre kısmında ise yapının; arazi üzerindeki konumu - yönü, görünüm uyumu ve son olarak yan tasarımların konsepti dikkate alınmaktadır (Ivan ve François, 1995).

Aktarılan bu kavramlar altında kimlik olgusu meydana gelmektedir ve kimlik kişiyi özgün kılan, belirleyici unsurları içinde barındıran geniş bir kavram niteliği taşımaktadır. Kuşkusuzdur ki ilk kimlik kazanımı doğum ile beraber edinilen isimler aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu durumda başlangıçta en geniş anlamıyla kimliği “Kimsiniz”, “Kimlersiniz” sorularına yanıt olarak açıklamak uygun olmaktadır (Güvenç, 2016). Süreç içerisinde bireysel deneyimlerin yanı sıra dış etkenlerin de katkısıyla kişi kimliğini geliştirmekte olup kimliğin sadece kişinin iç dünyasıyla sınırlı kalmadığı, dışarıdan da beslendiği sonucuna varılmaktadır. Söz konusu olan kimlik, mimarlık alanı içerisinde de benzer özellikler sergilemekle birlikte, bireysel veya toplumsal arayışların sonucunda kazanılmakta olup, kişinin bilinçsizce oluşturduğu bir edinim özelliği taşımaktadır. Aşağıdaki şekil 2.4’te bir mimarın yaşadığı süreçler doğrultusunda edindiği mimari dil ile kimliğe dayanan kavramlara görsellik kazandırılmıştır.



Şekil 2.4 : Mimar - Mimari Kimlik Döngüsü, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

#### 2.1.4 Biçim

Herhangi bir varlığın, mekanın, binanın ve bütünün kitlesi biçim olarak adlandırılırken, biçimi oluşturan ögeler kütle, mekân ve yüzey olarak üç ana başlıkta toplanabilmektedir. Biçimin oluşabilmesi için tasarımın, belirli çizgi hatları ile bir kalıba bürünmesi gerekmektedir ve bunun sonucunda biçim şekilsel ve çevresel ilişkileri yönünden ifade edilebilmektedir (Kıran ve Polatoğlu, 2011). Bu doğrultuda biçime “nesnelere, ayırt edici özelliklerini veren maddi ögelerin kurgusudur” denilebilmektedir (İzgi, 1999).

Mimari biçim rasyonel ve irrasyonel biçim olarak ikiye ayrılmaktadır. Rasyonel biçim, belli bir açısal veya eksensel sistem içerisinde yer almakta ve bu sınırlar neticesinde akıl ve mantık tarafından basit bir şekilde özümselebilmektedir. İrrasyonel biçim ise gelişigüzel bir şekilde oluşan, bir sisteme bağlı kalmayan biçim türüdür. Bu sebepten ötürü rasyonel biçim gibi kolayca algılanıp açıklanamaz (Özer, 1993).

Biçim herhangi bir içeriğin düzenlenmiş hali olarak tanımlanır ve bu doğrultuda tüm nesnelere için içerik ve biçimin kesişim noktası denilebilmektedir. Biçim mimarlık tarihi boyunca yapılara nitelik kazandıran ana bileşen olmuştur ve ortaya çıkarılması için üç aşamadan yararlanılmıştır. Bu doğrultuda ilk basamakta işlevsel biçimin bulunması, ikinci basamakta işlevsel biçimin insanda en fazla doygunluk yaratacak düzeye eriştirilmesi ve son basamakta ise işlevsel biçime simgesel bir anlam taşıyacak özgünlüğün kazandırılması yer almaktadır (Aksoy, 1987). Mimari biçimleniş için mimarlık ürününün fiziksel ve toplumsal çevresiyle ilişkisi ile işlevsel, mekânsal, simgesel, anlamsal olguların bir bütün şeklini alması gerekmektedir. Bu doğrultuda dış faktörler olarak görülebilecek başlıkların biçimde belirleyici etken olmasının yanı sıra mimarın bilgisi, kültürü, yeteneği, değer yargıları, psikolojisi ve amacı da biçimlenişte önemli bir yer kaplamaktadır (Onat, 2010).

Teknolojik gelişmelerin ışığında biçim algısında da değişim yaşanmış olup, biçim için gerekli olan madde fiziksel ve somut bir varlık olmanın yanı sıra hem fiziksel hem de fiziksel olmayan ögeleri içinde barındıran bir kurgu haline gelmektedir. Geliştirilen dijital yazılım alanı aracılığıyla soyut ve dinamik malzemeler yanlışlık payı bulunmaksızın ölçülüp görselleştirilebilmekte ve daha sonrasında ise yapılabildiği biçim üretiminde kullanılan somut malzemeler ile bir araya getirilmektedir. Bu

şekilde tasarım daha fazla ve farklı noktalara ulaşabilmekte ve biçim diğer disiplinlerle beslenip yeniden tanımlanma fırsatını elde etmektedir (Moussavi, 2011).

### 2.1.5 Cephe

İngilizce karşılığı “facade” olan cephe, İngilizce’de yüz anlamına gelen face kelimesiyle eşanlamlı olan Latince facies kelimesinden türemiş, Türkçe’ye Arapça’da karşılığı alın olan kökten dahil olmuştur. Kavramsal olarak farklı tanımlamalara sahip olmasına karşın dışarıdan algılanan bir durumu aktarabilmek için kullanılmaktadır. Genel çerçevede cephe kavramı yapının sokaktan ya da kentsel doku içinden görünüşü, ana yüzü veya önyüzü olarak tanımlanmakta ve görsel bir sınırı ifade etmektedir (Hasol, 1988).

Cephe kavramı Rönesans’ta, Alberti’nin çalışmaları ve Vitruvius’un yapmış olduğu çeviriler aracılığıyla mimarlık alanına kazandırılmıştır. Alberti’nin De-re Edificatoria çalışmasıyla somutluk elde etmeye başlayan cephe, süreç içerisinde matematiğin, oran ve orantının, düzen ve uyumun temel etmeni haline gelmiş; perspektifin keşfedilmesi ile kente yönelik görsel bir unsur olarak bugünkü yerini almıştır (Moore, 1905).

Cephe kavramı 2000’lerde yalnızca yük taşıyan duvarlar olma özelliğini üstlenmekten sıyrılmış estetik, hacimsel ve çevresel anlamda yeni bir statü kazanmıştır. Bu kazanım ile birlikte değerlendirildiğinde cephe, yaşanılan çevrede; toplumların kültürü, sosyal ve ekonomik durumu, teknolojik rekabetteki konumu ile bunların sonucunda ortaya çıkan yaşamışlığını geleceğe aktaran en önemli kavramlardan biri olma özelliğini taşımaktadır. Bu durumla ilgili olarak Deleuze ve Guattari binaların dış dünyaya kim olduklarını ve kimleri ağırladıklarını göstermek için birer cephe giydiklerini, cephelerin de bir kıyafet giydiklerini aktarmışlardır (Ballantyne, 2012).

1945 sonrasında yaşanan mimarlıkla birlikte cephe kavramı şekilsel, kavramsal ve görsel anlamda değişime uğramış, modernizmin katı işlevselci cephe estetiğinin önüne geçilmiştir. Teknolojinin desteğiyle oluşturulan yeni dil ile malzemede farklılıklara gidilmiş ve betonarme, çelik, cam gibi malzemeler yapının cephesini temsil etmiş ve böylece yapıya karakter kazandırılmıştır.

### 2.1.6 Malzeme

İnsanlığın var oluşuyla birlikte temel ihtiyaçların karşılanması için araç olarak adlandırılan malzeme, ilk çağlarda yetersizlikler sebebiyle doğal formunda barınma amaçlı kullanılmıştır. Süreç içerisinde ise taşların yontulup şekillendirilmesi, topraktan kerpiç üretilmesinin keşfi ve ahşap, seramik, mozaik gibi malzemelerin kullanımı konforlu mekanların üretilmesine olanak sağlamıştır (Blakemore, 2006).

Mimari yapıların biçimi ve genel düzeni, seçilen malzeme ve malzemenin özellikleri çerçevesinde şekillenmektedir. Bir yapı formunun gelişimi birbiriyle bağlantılı tüm kararlar ağının sonuca ulaştırıldığı yaratıcı eylem olarak ifade edilmektedir. Genel düşünüldüğünde bu eylemin iki kategorisi bulunmaktadır: yapının genel formunun ve genel düzenlemesinin icadı ile yapının tüm bireysel bileşenlerinin kesin geometrisi ve boyutlarının ayrıntılı özellikleridir (Macdonald, 1997).

1871 yılında Amerika'nın önemli şehirlerinden biri olan Şikago'da meydana gelen yangın ile ahşap yerine taş, beton ve tuğla gibi malzemeler tercih edilmiştir. Yangına dayanıklı yapılar tasarlamak hedefiyle atılan bu adım maliyet ve arazi sebebiyle sekteye uğramıştır. Yaşanan bu olumsuzluğun atlatılabilmesi için ise çelik malzemenin öncülüğünde gökdelenler inşa edilmiştir (Wilkinson, 2015). Çelik konstrüksiyonun yaygınlık kazanmasının ardından 1945 sonrası mimarlığında giderek büyüyen kentsel topluma cevap verebilmek amacıyla malzeme konusunda kalıplaşmış fikirler reddedilmiştir. Gerçekleşen bu dönüşümde betonarme, sanayi çeliği, cam gibi malzemeler yenilikçiliğe yatkınlık göstermesi sebebiyle 1950'lerin başında tercih edilmeye başlanmıştır. 1960'larda ise akımlar ve öncüleri aracılığıyla teknolojik yeniliklerle malzeme eşleştirilmesi yapılmış ve duvar örgülü cephelerden cam, alüminyum, paslanmaz çelik cephelere net geçiş gerçekleştirilmiştir (Borden vd., 2009).

21. yüzyıl mimarlık çerçevesinde yapı malzemelerinin genişlemesi ile mimari tasarımların esnek ve kullanıcıyla uyumlu olması talep edilmektedir. Bu talep mimarlık alanında yeni form arayışına gidilmesine sebep olmuştur. Bu doğrultuda formlar organik, dinamik, esnek, akışkan, uyum gibi kodları malzeme aracılığıyla bünyesine kazandırmıştır (Kronenburg, 2017).

## 2.2 MİMAR(LIK) KAVRAMI VE TARİHSEL SÜRECİ

Mimarlık tarihinin başlangıcının tam olarak bilinmemesine karşın MÖ 10.000 yılına dayandığı varsayılırken, alanın ilk örneklerini kerpiç ve tuğla yapılar vermektedir. Bu yapılar genel çerçevede dayanıksız geçici yerleşim özelliği taşıırken, geçen süreç içerisinde insanoğlunun çiftçiliğe yönelmesiyle kalıcı yapılar inşa edilmeye başlamıştır. Bu doğrultuda ilerleyen yıllarda toplumsal sınıf farklılıkları meydana gelirken, oluşan bu ayrım konut tiplerinin farklılaşması gereksinimini ortaya çıkarmıştır (Borden vd., 2009). Küçük barınma alanlarının yanında büyük saraylarda yerlerini alırken aynı zaman diliminde toplumların farklı inanışlar sergilemesi neticesinde tapınaklar da inşa edilmeye başlamıştır. Bu durum sonucunda tarihin en eski mesleklerinden biri olan mimarlığın uzun bir sürece dayandığı sonucuna varılmaktadır. Bahsi geçen zaman dilimi içerisinde bu dalın nitelendirilmesi için “architect” sözcüğünün kullanılması mesleğin kimliğini karşılamaya elverişli iken ilerleyen süreçte yetersiz kalmıştır. Architect sözcüğü Kostof’un aktarımına göre (Kostof, 2000, 60-61) Yunanca “architectus” tan (arkhi+chief+tekton) türemekte ve “archi: baş” ve “tekton: yapıcı ya da zanaatkâr” olarak parçalanmaktadır. Burada architect olarak adlandırılan kişiler tasarım yapmanın dışında, tasarladıkları yapılarının inşa edilme safhasında da aktif bir rol oynamaktadır. 2000’li yılların mimarlığı çerçevesinde asıl mimarlık kavramı ise tasarım ve uygulamanın birbirinden ayrılması sonucu oluşmaktadır. Larson’a (Larson, 1982, 2-7) göre de bu ayrışma “yaratıcı deha” kavramını meydana getirmekte ve böylece mimarlık; kara kalemlerle eskizlerin oluşturulduğu, masa başında tasarımların yapıldığı bir kimliğe bürünmektedir.

800 yılında meydana gelen karaojen ve erken romanesk üsluplarıyla akımlar birer isim ve tanımlama kazanmıştır. Adlandırılan bu ilk akım ile Almanya’da yapı teknikleri manastır ve kilise gereksinimine göre şekillenmiştir. Oluşturulan bu akımların hemen ardından geç romanesk üslubu meydana gelmiştir. Bu akım aracılığıyla kiliseler yeniden şekillendirilmiş ve kalın duvarlar ile sağlam kalelere yönelmiştir. Geç romanekin etkileri sürmeye devam ederken oluşan yüksek romanesk tarzıyla yapılar farklı karakteristik özellikler taşımaya başlamış, hafiflik vurgulanmış ve bu durum sağlanırken anıtsallıktan vazgeçilmemiştir. 1100 yılında İle-de-France adlı bölgede devrimci bir akım olan gotik, mimarlık içerisinde yerini almıştır. Temelini daha önceki kültürler ve romanesk üslubundan alan akım,

matematik ve bilimin gelişimiyle kendini spesifik hale getirmiştir. Bu durum neticesinde ortaya sivri kemerler, kaburgalı tonozlar gibi ögeler çıkmıştır. Dönem içerisinde şekil 2.5'te yer alan Amiens Katedrali, şekil 2.6'da bulunan Bourges Katedrali gibi yapılar dikkat çekmeyi başarmıştır.



şekil 2.5 : Amiens Katedrali [URL-1]



şekil 2.6 : Bourges Katedrali [URL-2]

Gotik akımın etkileri Avrupa'da sürmeye devam ederken Antik Roma'nın mimarlık üslup ve kuramlarının yeniden keşfedilmesi Rönesansın oluşumuna katalizörlük etmiştir. Flippo Brunelleschi'nin (1377-1446) Vitruvius'un metinlerine ulaşması sonucu ölçüler insan merkezli olmuştur ve doğal formlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda şekil 2.7'deki Floransa Katedrali'nin Kubbesi ile brunelleschi akımının getirileri yansıtılmıştır. 1600 yılı itibariyle Portekizce'de "eğri - büğrü inci" anlamına gelen barok akımı varlığını göstermeye başlamıştır. Dinamik çizgileri ve yüzeyleri tema edinen akım bu doğrultuda sanatla mimariyi birleştirmiş; ışık, renk ve doku aracılığıyla yanılısamalar elde edilmiştir. Versailles Sarayı'nın yapımıyla akım tam anlamıyla aktarılmıştır. Barok döneminin son safhasında rokoko denilen ağdalı bir dekorasyon tarzı somutluk kazanmıştır. Johann Michael Fischer, Hohann Lukas von Hildebrandt gibi önde gelen isimler aracılığıyla rokoko yapılar taşınmış, şekil 2.8'de bulunan Zwiefalten Manastırı inşa edilmiştir.



Şekil 2.7 : Floransa Katedrali [URL-3]



Şekil 2.8 : Zwiefalten Manastırı [URL-4]

Gösterişli Barok ve Rokoko tarzlarından sonra rasyonel mimariye dönüşün sağlanabilmesi için neoklasizm akımı meydana getirilmiştir. Fransa’da çıkan akım Avrupa’da da gelişim göstermiştir fakat büyük bir özveriyle uygulandığı yer ABD olmuştur. Amerikan başkanı olmasının yanı sıra mimar olan Thomas Jefferson aracılığıyla şekil 2.9’daki Virginia Eyalet Meclis Binası neoklasizm akımının etkisinde tasarlanmıştır (Borden vd., 2009).



Şekil 2.9 : Virginia Eyalet Meclis Binası [URL-5]

18. yüzyılın başlarında sanayide kullanılmaya başlanan kömür ve buhar enerjisi, 19. yüzyıl ile birlikte yaygınlaşıp cam ve demir-çelik üretiminin artmasına sebep olmuştur. Bu durum neticesinde ise mimar ve mühendisler tasarladıkları yapıların malzemelerine kolay ulaşabilme yetisine sahip olurken, endüstriyel mimarinin yükselişi gözlemlenmeye başlamıştır. Bu süreç ise beraberinde önemli fikir değişikliklerini getirmiş olup, Vitruvius’un “Mimari Üzerine On Kitap” adlı eserine olan eğilimin azalmasına yol açmıştır. Önceliklerin değişiminin gözlemlendiği bu

dönemde kamuya ait alanlara daha hassas yaklaşılması sağlanıp, kamu yapıları daha dayanıklı kurgulanmıştır (Karatani, 2017). Farklı bir bağlamda ise Londra’da fuar alanları inşa edilmeye başlanmış olup ilk örnekleri İngiltere ve Fransa’da gözlemlenmiştir. 19. yüzyılın ikonik bir değeri olan şekil 2.10’daki Joseph Paxton’un Kristal Sarayı da fuar niteliği taşıması amacıyla tasarlanırken, diğer taraftan bina kabuğunun tamamen demir çerçeveli cam panelden yapılmış olması dönemin şartlarını açıkça ortaya çıkarmaktadır. Aynı yüzyıl içerisinde inşa edilen bir diğer ikonik yapı olan şekil 2.11’deki Eyfel Kulesi ise viyadük sütununun makro ölçekte büyütülmüş bir kopyası olarak tasarlanırken, demir emsalsiz bir yüceliğe çıkartılmıştır (Borden vd., 2009).



Şekil 2.10 : Kristal Saray [URL-6]



Şekil 2.11 : Eyfel Kulesi [URL-7]

Endüstrileşmenin etkisi sonucunda Eski Mısır’ın kültürüne ve mimari üslubuna duyulan ilgi artarken, zengin Avrupalı ve Amerikalı işverenler bu durumdan çıkar sağlamayı hedef edinmiştir. Bu ilgiyi tasarımı içinde barındıran her alana entegre eden işverenler, Mısır üslubunu özellikle mobilya ve iç mekanda değerlendirmeye çalışmıştır. Dönemin mimarları tarafından ise Mısır mimarisinde büyük öneme sahip olan obeliskler, yıpranmış duvar görseli, kamış şekilli sütunlar ve lotus çiçekleri aktif

olarak eğitim kurumlarının tasarımında kullanılmaya başlanmıştır (Borden vd., 2009). Endüstri devrimi ile birlikte üretimde gözlemlenen artış, demir – çelik gibi malzemelere ulaşım kolaylığı, makineler aracılığıyla zaman tasarrufu, teknolojinin gücü ile çeşitlilik, mekanik ısıtma, havalandırma, aydınlatmadaki somut gelişmelerin sonucu mimarlık pratiğindeki, birey ve toplum düzeyindeki tanımı ile algılanması açısından değişiklikler göstermesine yol açmıştır (Tercan, 2009).

Endüstrileşmenin bir uyanış kabul edildiği bu dönemde birçok mimari üslup keşfedilmiştir. Sömürgeciliğin ardından kültürler arası etkileşimin artması sonucunda Batı dünyasının mimari tavrında egzotizm ve oryantalizm gibi akımlar yer almaya başlamıştır. Bu durum ise beraberinde renkli çinileri, soğan kubbeleri ve yansıtan metalleri getirmiştir. Uzak Doğu ve Hindistan'ın etkileri büyük ölçekte gözlemlenirken, 1867 yılında Paris'te düzenlenen fuar içerisinde Osmanlı İmparatorluğu tarafından bir cami de sergilenmiştir (Borden vd., 2009).

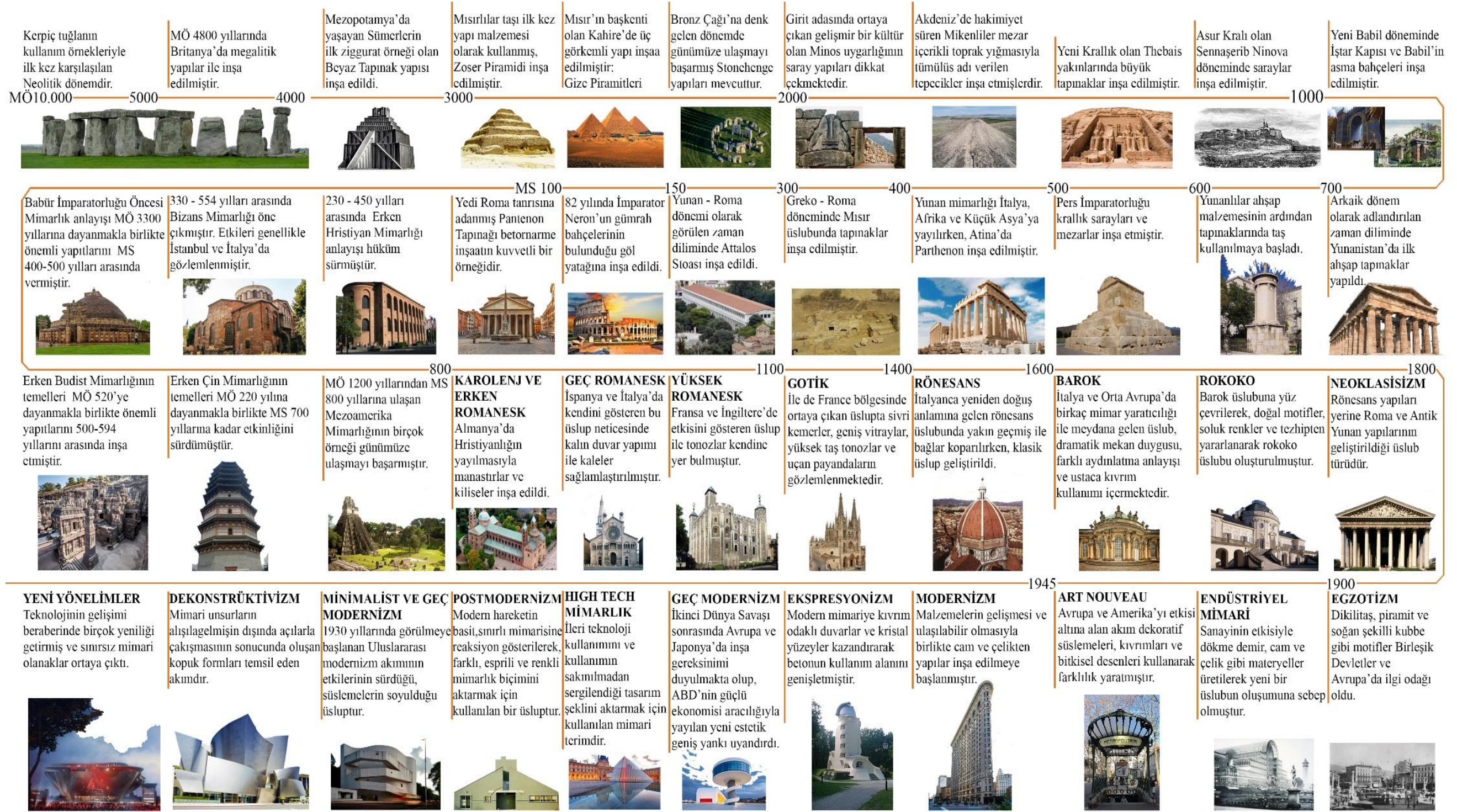
Bu dönemde birçok mimari kültür ve üsluba ilgi duyulsa da endüstri devrimi ile üretimde yaşanan yadsınamaz artış, demir-çelik ile camda yaygınlaşma ve hazır parçaların yerinde birleştirilmesi imkanı mimarlık pratiğini tüm düzeylerde belirli malzeme ve kalıplara itmiştir. Bu dönüşüm ise insanları kent merkezlerine yönlendirmiştir. Kent merkezlerini ise başlangıçta küçük alanlarda yüksek katlı binalar karşılamış, ilerleyen süreçte bu alanlara gökdelenler ev sahipliği yapmıştır. Bir güç sembolü özelliği taşıyan gökdelenler bulunduğu dönemi aşarak ilerleyen yıllarda da varlığını korumaya devam etmiştir ve uzun süre 1931 yılında inşa edilen Empire State binası dünyanın en yüksek binası olma unvanını üstünde taşımıştır (Borden vd., 2009).

Tarihsel süreç içerisinde mimarlık mesleğine farklı misyonlar yüklenirken sabit olan tek özelliğin üreten konumunda kalması olduğu dikkat çekmektedir. Mimarın aydınlanma dönemi sonrasında geride bıraktığı yapı ustası olma misyonu yerine toplumlara yön veren bir karakter haline geldiği söylenebilmektedir. Nalbantoğlu (1997) bu değişim sürecine ithafen modernizmde mimarın; yeniyi öğreten, çevresini şekillendiren bir “aydın” olduğunu dile getirerek durumu realize etmektedir. Toplumsal algı ve kabullerin yanı sıra 20. yüzyılın getirilerinden biri olan güçlü medya, mimarlığa yeni bir ivme kazandırmıştır. Bu durum neticesinde mesleğe ve yapılara olan ilgi artarken, kontrolsüz bir dönemin de kapıları açılmıştır.

MÖ 10.000 yılından itibaren mimaride birçok üslup gözlemlenmiştir. Başlangıçta barınma ihtiyacıyla beliren meslek alanı, olanakların çoğalması

sonucunda bir sanat haline gelmiştir. Farklı uygarlıkların katkılarıyla değişkenlik gösteren mimari dil, karolenj ve erken romanesk ile kimlik kazanmıştır. 1900lü yıllara kadar gotik, barok, rokoko gibi üsluplar büyük bir ilgi görürken Endüstri Devrimi ile mimarlık alanı içerisinde önemli bir kırılma noktası yaşanmıştır. Yaşanan bu kırılma noktası ile akımlar içerisinde köklü değişiklikler yaşanmıştır. Aşağıdaki şekil 2.12’de mimarinin gelişim ve değişimine dikkat çekilerek 1945 – 2020 yılları arasındaki mimari anlatılmaya çalışılırken, her dönemin kendinden önceki dönemlerin donelerinden beslendiği vurgulanmaya çalışılmıştır.





Şekil 2.12 : Mimari Akımların Kronolojik Sıralaması, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

### 2.2.1 Modern Mimarlık ve Dönemin Temel Akımları

19. yüzyılın mimarisinde baskın olan aşırı süslemeci tavır, William Morris (1834-1896) ve John Ruskin'in (1819-1900) fikirlerinin etkisinde değişime uğramaya başlamıştır. Bu değişim ile beraber gösterişli, süslü, büyük detayların hakim olduğu victoria sanatına karşı çıkılıp, karışıklığın azaltılması ve doğal formların öne çıkarılması sağlanmıştır. Geçici bir moda olarak dile getirilmesine karşın art nouveau ile birlikte demir ve cam gibi çağın olanakları dekoratif olarak kullanılırken, akım kendisine iç mekân, dekoratif alan ve konut mimarisinde yer bulmuştur. Başta konut mimarisi olmak üzere tasarımın her alanında fonksiyon kavramına önem verilmiş, eski akımlardan tümüyle arınılmıştır. Bu doğrultuda döşemeden duvara, mobilyadan kapı pencere biçimlenişine kadar dil birliği içeren yeni bir tavır meydana gelmiştir. Akımın etkisi en çok şehirlerde ve bu şehirler içerisinde yer alan gelir seviyesi yüksek kişilerde gözlemlenmiştir. Bu kişilerce daha çok otellerde tercih edilip binaların düzeni ile kıvrımları arasında bütünlük sağlanmıştır. Bu akımdan birçok etkilenen mimar olmasına karşın Antoni Gaudi (1852-1926) kendine özgü tarzıyla dikkat çekmeyi başarmıştır. Gaudi'nin art nouveaudan etkilenmesi sonucunda olağanüstü apartmanlar, rengarenk bahçe yapıları ve şekil 2.3'deki Sagrada Familia kilisesi ortaya çıkmıştır. Bu durum akımı beslerken sonunun gelmesine mani olamamıştır. En parlak dönemini 1905 yılında sergileyen akım geçmiş form ve üsluplar ile çağın getirileri arasındaki köprüyü tamamen kaldırmış ve dönemi 20. yüzyılın mimarlığına hazırlamıştır (Wilkinson, 2015).



Şekil 2.13 : Sagrada Familia [URL-8]

Otto Wagner'in (1841-1918) 1896 yılında yayımladığı "Moderne Architektur" adlı kitabı baz alınarak mimarlık için kısa bir zaman dilimi olan 50 yıl gibi bir sürede kaydedilen gelişmelerin tahmin edilmesi oldukça zor gözükmekteydi (Borden vd., 2009). Otto dönemin mimarlık anlayışına farklı bir yaklaşım getirerek mutlak güzelliği mimarlığın özü olarak kabul etmiştir. Tasarlanan yapıların kategorik zorunluluk fikri çerçevesinde şekillenmesinin sağlanmaya çalışılmasına karşın bu fikir Avrupa'nın ekonomik, politik ve toplumsal yapısı doğrultusunda 20 yıl gibi bir sürede geçerliliğini yitirmiştir (Uhl, 1966). Tüm bu durumların ışığında Wagner'in modern mimarlık için yapılan çalışmalarının yadsınamayacağı gerçeği ile genel çerçeveden bakıldığı takdirde strüktür ve süslemenin bir arada düşünüldüğü, şehrin estetiğinin ikinci plana atılmadığı, işlev bilincinin korunduğu bir mimarlık anlayışı yaratılmıştır.

Malzemelerin gelişmesi ve ulaşılabilir hale gelmesinin sonucunda Louis Sullivan (1856-1924), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Adolf Loos (1870-1933) gibi isimler modernizme ait yeni biçimlerin oluşmasına öncülük etmiştir (Borden vd., 2009). Dönem içerisinde sanatın ve mimarlığın ayrı disiplinler olduğuna inan Loos'un çalışmalarının neticesinde sanat ile mimarının ayrışması gerektiği kabul edilip bu dönemin bir kırılma noktası olduğu da vurgulanmıştır (Karatani, 2010). Modernistlerin ve modernist çalışmaların önünün açılmasını sağlayabilmek adına Loos'un yayımladığı "Ornament and Crime" (Süsleme ve Suç) adlı kitabı ile mimarının süsten uzaklaşması ve buna bağlı olarak bina kabuğunun sadeleşmesi üzerine yoğunlaşılacak fikrin temelleri sağlamlaştırılmıştır (Wilkinson, 2015).

İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde modernist mimarlar tarafından beton ve cam ikilisi büyük bir ilgi görmüştür. Kullanılan malzemenin beton olması sebebiyle tasarlanan binaların ölçeklerinde büyük bir farklılığa gidilerek, yapıların boyutları görkemlilik kazanırken kabukları ise bu durumun karşıtı olarak sadeleşmiştir (Farrelly, 2012). Cam materyali ise betonun aksine sınırların belirsizliğini vurgulamak için fonksiyonel olmanın dışında estetik ve sembolik amaçlar ile de kullanılmıştır. Dönemin öncü mimarlarından olan Mies Van Der Rohe (1886-1969) ise beton ve camı yenilikçi bir yaklaşımla değerlendirmiştir. Tasarladığı apartman bloğu ile Avrupa'da ilk çelik iskeletli yapılara imza atarken ilerleyen süreçte "az çoktur" (Less is more) misyonu ile şekil 2.14'te bulunan Farnsworth Evi adlı yapısının dış zarfını tamamen camdan, yalın, arınmış yaparak doğa – yapı arası bütünleşmeyi sağlamayı çabalamıştır. Rohe ile başlayan duvar yerine camın kullanılması ile sağlanan

saydamlık anlayışı yapı kabuğunda farklı yaklaşımlara sebep olmuştur (Wilkinson, 2015).



Şekil 2.14 : Farnsworth Evi [URL-9]

İlk kitleleşme savaşı olma özelliği taşıyan I. Dünya Savaşı neticesinde birçok alanda yaşanan değişiklikler ile birlikte mimarlık alanında da değişim gözlemlenmiştir. Savaş sonucunda nüfus dengesinde büyük bir değişim yaşanması sebebiyle geleneksel konut anlayışının yerini modern konut tipi almıştır. Bu süreçte işçi sınıfına olan ihtiyacın da artması, modern konutların yanı sıra toplu konut inşalarının da önünü açmıştır. İki savaş arası dönemde ise Walter Gropius (1883-1969), Almanya’da Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ile Weimar Uygulamalı Sanatlar Okulu’nu birleştirerek Bauhaus’u kurmuştur. Alanının önde gelenleri tarafından desteklenen okulun ikincisi ise sergilemiş olduğu başarı neticesinde Dessau’da açılmıştır. El sanatları ve endüstriyi bir arada bulundurmaya misyon edinen Bauhaus; tasarım, el sanatları ve toplu üretim konusunda eğitim vermenin yanı sıra tiyatro, metal – ahşap – seramik işleri gibi alanlarda da programlar düzenlemiştir. Okul 1933 yılında Naziler tarafından kapatılırken Avrupalı mimarların büyük bir kısmı Amerika Birleşik Devletleri’ne gitmek durumunda kalmıştır. Gerçekleştirilen bu yıkıcı tutumun aksine Amerika’da mimarinin gelişebilmesi için uygun ortam koşulları oluşmuştur (Borden vd., 2009). Aynı süreç içerisinde Hollanda’nın savaşa karşı herhangi bir tutum sergilememesi başka konulara yönelmesine olanak sağlamıştır. Bu durumu fırsat bilen sanatçı ve mimarlar modernizm türüne incelik ve gelişmişlik katmayı başarmıştır. Bu doğrultuda resim sanatına düz çizgiler ve renkler ile mimarlık alanına ise bileşenleri düzlem ve mekan olarak ayırarak tavırlarını somutlaştırmışlardır. Süssüz, gösterişsiz akılcı mimari savunularak, balkon, çatı vb. elemanlar aracılığıyla kütleden taşınan formlar oluşturulmuş, mekân hücrelerinde

yükseklik, genişlik ve derinlik vurgulanmıştır. Hollanda'dan sonra Almanya'da da ses getiren bu akım de stijl adını almıştır (Wilkinson, 2015).

Modernizm içerisinde genellikle düz çizgilerin hakim olduğu Bauhaus ve uluslararası üslup anlayışına 1920 yılında ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımı dahil olmuş, mimarlığa modern malzemelerle yeni formlar kazandırılmıştır. Çelik, cam ve beton aracılığıyla üretilen düşey formların yanı sıra ekspresyonizm akımı ile kıvrımlı duvarlar ve kristal yüzeyli kubbeler gibi dramatik biçimler mimari içerisinde yerini almıştır. Almanya ve Hollanda'da büyük ilgi gören akım geçerliliğini sürdürmeyi başarmış, sonraki yapılara ise esin kaynağı olmuştur (Wilkinson, 2015).

Yaşanan I. Dünya Savaşının etkileri sürmeye devam ederken gerçekleşen II. Dünya Savaşı ile toplumlar teknolojik gelişmenin etkisiyle değişime girmiş, mimarlar da bu duruma adapte olarak dönemin sıkı işlevselci estetiğini özgürleştirmek amacıyla birbirlerini karşıt yönde tamamlama yöntemine başvurmuşlardır (Borden vd., 2009).

### **2.2.2 Postmodernizm ve Yeni Yönelimler**

Modernizm sonrası anlamını taşıyan postmodernizm, 1960'ların sonunda modern anlayışın basit, sınırlayıcı tavrına karşı, bir tepki sonucunda meydana gelmiştir. Her şeyin mümkün olduğunu kabul eden postmodernizm kendine has, değişik, esprili ve renkli bir mimarlığı yansıtmaktadır (Wilkinson, 2015).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında mimarlık alanında modernizm hala üstün konumdayken kimi mimarlar tarafından bu anlayışa karşı çıkmıştır. Mimarlar modernizm öncülüğünde sanatlarının birçok yönünün baskılandığını, geleneksel öğelerin çıkarıldığını hoşnut olmayan bir tavır ile dile getirmişlerdir. Bu karşıt tavır beraberinde işlevselliğin ikinci plana atıldığı bir harekete sebebiyet vermiştir. Bu hareket Robert Venturi (1925-2018) tarafından göğüslenirken, Venturi 1966 yılında "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" isimli kitabı yayımlanmıştır. Venturi kitabında modernist mimarlığın sıradanlığına karşı daha karmaşık, paradoksal bir yaklaşımı savunmuştur ve az sıkıcıdır diyerek durumu özetlemiştir. Aynı dönem içerisinde sadece kitap yazmakla yetinmeyen mimar, içerisinde mizah barındıran şekil 2.15'teki Chestnut Hill gibi birçok yapıyı da tasarlamıştır (Wilkinson, 2015).



Şekil 2.15 : Chestnut Hill [URL-10]

Postmodernizm mimarlara tasarımın eklektik özellik taşıyabileceğini göstermiş, modernizmde bulamayacakları heyecan ve sürprizi vermeyi başarmıştır. Bu doğrultuda eski modernizm savunucularından olan Philip Johnson (1906-2005) mimari dilini değiştirmiş ve 1979 yılında şekil 2.16'daki New York'ta AT&T Binası'nı tasarlamıştır. Bu tasarımında yapıyı klasik bir gökdelen olarak kurgularken, yapının tepesini Chippendale sandalyesinden esinlenerek oluşturmuş ve postmodernizmin mizahını aktif hale getirmiştir. Johnson ile sınırlı kalmayan savunuculuk, Japon mimar Kenzo Tange'ye (1913-2005) kadar ulaşmıştır ve mimarların ufkunun genişlemesine olanak sağlamıştır (Wilkinson, 2015).



Şekil 2.16 : AT&T Binası [URL-11]

1960'ların sonundan itibaren yaşanan ekonomik krizlere karşın teknoloji endüstrisinde olumlu gelişmeler görülmüştür. Yaşanan bu gelişme ile beraber Britanya'da ortaya çıkan bir grup mimar teknolojiyi savunmuştur ve high-tech olarak bilinen akımı meydana getirmişlerdir. Bu akım ile ileri teknoloji kullanılmaya başlanmış ve tasarımlarda bu anlayış sergilenmiştir. İlerleyen süreç içerisinde akım oldukça fazla bilinirlik kazanmış ve Richard Rogers (1933), Renzo Piano (1937),

Norman Foster (1935) gibi önemli mimarları etkisi altına almıştır. Rogers ile Piano tarafından tasarlanan şekil 2.17'deki Pompidou Centre akımın gidişatına yön vermiş ve yapıdaki yürüyen merdivenler, bacalar ve borular gibi servis elemanları dışarıya sergilenerek teknolojik karmaşa vurgulanmıştır. İlerleyen süreçte Foster'ın şekil 2.18'de bulunan Hong Kong & Şangay Bankası ile Rogers'ın şekil 2.19'daki Londra Lloyd Binası akıma yeni bir boyut kazandırmıştır. Tasarlanan binalar high-tech anlayışıyla servis elemanlarının dışarıda sergilenmesi ile devamlılık gösterirken aynı zamanda fabrika yapımı birçok bileşenle tasarıma pürüzsüz görünüm kazandırılarak bir makine tasvir edilmiştir (Wilkinson, 2015).



Şekil 2.17 : Pompidou Centre [URL-12]



Şekil 2.18 : Hong Kong & Şangay Bankası [URL-13]



Şekil 2.19 : Londra Lloyd Binası [URL-14]

Teknolojinin getirileri high-tech akımı ile sınırlı kalmamış ve 20. yüzyılın son zamanlarında dekonstrüktivizm akımı ortaya çıkmıştır. Dekonstrüktivizmin dilbilimsel kökleri edebiyat içerisinde var olan yapıbozumcu hareket ile Rusya'da gelişen ve ressam El Lissitzky (1890-1941) ile öne çıkan konstrüktizm akımına dayanmaktadır. Mimarlık alanında dekonstrüktivizm akımı her iki kültürel hareketten

de faydalanırken aynı zamanda iki hareketten de kopmayı başarmıştır. Akım ile beraber binalarda yukarı ile aşağı, sağ ile sol, içeri ile dışarı arasındaki alışlagelmiş ayrımlar yok sayılmıştır ve parçalı görünüm, tuhaf açılar ile çakışan duvarlar, giriş ve taşıyıcı benzeri öğelerde kuralsız konumlanışlar gözlemlenmiştir. Yapılarda olağandışılığın vurgulandığı bu akım uzun süre kendini göstermeyi başaramamıştır. Frank Gehry'nin kendi evini uyarlaması ve Bernard Tschumi'nin (1944) Paris'te Parc de la Villette için tasarladığı pavyonlar ile akım bir ivme kazanmıştır. Daha sonrasında parçalanmanın getirdiği özgürlükle genişleyen akımı Peter Eisenman (1932), Zaha Hadid, Rem Koolhaas (1944) gibi isimler savunmuşlardır (Borden vd., 2009).

İnsanı küçümseyen gökdelenlere, high-techin dayattığı pürüzsüzlüğe ve postmodernizmin derinliksizliğine Hadid, Eisenman, Koolhaas gibi isimler tarafından karşı çıkmıştır. Bu doğrultuda “biçim işlevi takip eder” anlayışı ile malzeme sadakatine ve tarihi duyarlılığa dayanan dogmatik kurallar gücünü kaybetme noktasına gelmiştir. Akımın tam olarak devamlılığı gözlemlenemezken, önündeki akımlara öncülük ettiği savunulmaktadır (Libeskind, 1994).

Akışkan ve karmaşık üçboyutlu tasarım yapılarının meydana gelebilmesi için geliştirilen bilgisayar programları önceden düşünülmesi mümkün olmayan formların oluşturulmasına, üretim sürecinin kısalmasına olanak sağlamıştır. Dekonstrüktivizm akımının etkisiyle yeni yönelimler gözlemlenmiş olup, sınırsızlık anlayışı farklı bir boyut kazanmıştır. Bu doğrultuda tasarımların doğadaki organik biçimlere karşı daha duyarlı olduğu ve adının Blobs olarak aktarıldığı bir akım meydana gelmiştir. Blobs ya da blobitecture olarak bilinen bu yeni yönelimler ile teknoloji amip benzeri akışkan tasarımlar için kullanılmıştır. Savucuları tarafından endüstriyel yapıştırmacı ve bağlayıcı malzemeler harç püskürtmeleri ile bir araya getirilerek sonsuz serbestlikte ve heykelsi formda yapılar tasarlanmıştır. Geleneksel girişler yerlerini kıvrımlı biçimlere bırakmış ve bu anlayış Maurice Nio (1959), Lars Spuybroek (1959) gibi mimarları etkilemeyi başarmıştır. Bu doğrultuda Nio şekil 2.20'deki Spaarne Hastanesi otobüs durağını tasarlarırken fabrika kesimi polistren köpükle polyester kaplamadan faydalanarak akışkanlığı vurgulamış, Spuybroek ise şekil 2.21'deki Fresh H2O Expo Su Pavyonu'nda yataylık ve dikeyliği yok saymıştır (Borden vd., 2009).



Şekil 2.20 : Nio Spaarne Hastanesi Otobüs Durağı (Borden,2009)



Şekil 2.21 : Fresh H2O Expo Su Pavyonu (Borden,2009)

Dönemin mimarlık çerçevesinde süregelen akımlar neticesinde mimarlığın hiyerarşik kategorilerinin artık geçerli olmadığı anlaşılmaktadır. Charles Jencks'in "The Iconic Building" adlı kitabında da vurguladığı dönemin getirileri sonucunda ortaya çıkan ve geleneksel mimari anıtlara meydan okuyan yeni mimarlık anlayışı geçerliğini uzun süre devam ettirecektir. Bu doğrultuda oluşturulan ikonik yapılar kimi zaman üzerlerine tepki çekmekle birlikte varlıklarını sürdürmektedir (Jencks, 2005).

### 2.3 Bölüm Sonucu

Bu bölüm kapsamında çalışmaya yön veren kavramlara açıklık getirilmiş olup, temel yöntem ve teknikler aktarılmıştır.

Her şeyin değişim ve dönüşüm içerisinde olduğu bir dönemde mimarlık alanında da birçok yenilikten bahsetmek mümkündür. Gerçekleşen yeni durumlar ve farklılık gösteren bakış açıları kavramların çeşitlilik göstermesine olanak sağlamaktadır. Bu doğrultuda tez çalışmasının kavramsal çerçevesinin oluşabilmesi için gerekli olan anlamsal ifadeler ve bu ifadeler ile bütünlük gösteren tarihsel süreçler açıklığa kavuşturulmuştur.

Mimarlığın içerisinde bulunduğu fiziksel ve sosyal ortam, teknolojinin getirileriyle şekillenmektedir. Bu durum neticesinde mimarlara ait olan söylem ve manifestolarda değişiklikler gözlemlenmektedir. Bir sonraki bölümde aktarılan kavramlar, tarihsel süreçler ve Charles Jencks'in başvurduğu yöntem aracılığıyla modernizm ve sonraki dönemlerde konumlanan mimarlık çerçevesinde belirlenen dokuz mimarın mimari dilinin ortaya çıkarılması amacıyla analiz çalışmaları yapılmıştır.



### 3. MİMARİ DİL ANALİZİ

20. yüzyılın başlarında modernizm akımı belirginlik göstermiştir. Bu akımla birlikte mimarlık ve tasarım dış süslemeden arındırılmış, beton, cam, çelik gibi malzemeleri diline kazandırmıştır. Heykelsi formlara eğilim gösteren ekspresyonistlerin ve işlevselciliği savunan uluslararası üslubun tavrına karşıtlık gösterilen bu süreçte farklı birçok fikir de ortaya çıkmıştır. Oluşturulan bu fikirler beraberinde büyük tepki ve yorumları getirmiştir. Bu doğrultuda mimarlığın bundan sonra nereye gitmesi gerektiği konusunda farklı görüşler meydana gelmiştir. Archigram ve dekonstrüktivizmin sergilediği alışlagelmişin dışındaki formlar, postmodernizmde görülen ironi ve anırtırma, yeni yönelimler ile bambaşka yapıtlar çeşitli sonuçlar doğurmuştur. Geçirilen tüm bu süreçlerde mimarlık çok sesli bir hal almış olup, bünyesine önemli mimarlar kazandırmıştır (Wilkinson, 2015).

Bu bölümde çalışma kapsamında ele alınan Ieoh Ming Pei, Sir James Stirling, Frei Otto, Frank Owen Gehry, Richard Rogers, Jose Rafael Moneo, Toyo Ito, Peter Zumthor ve Zaha Hadid olmak üzere toplam dokuz mimar analiz edilmiştir. Analiz aşamasında ilk olarak mimarların hayatı ve eğitimlerine dikkat çekilip, kırılma çizelgeleri oluşturulmuştur. Mesleki deneyimleri boyunca somutlaştırdıkları tüm projeleri zamana göre irdelenmiştir. Bu irdeme ile birlikte birincil olarak projelerin bölgesel dağılımına ulaşılmıştır. Daha sonra ise yapılan tasarımlardaki kırılma noktaları deşifre edilmiş ve bu kırılmalar referans alınarak gözlem formu için altı proje belirginlik kazanmıştır. Elde edilen altı proje incelemesine geçilmeden hemen önce mevcutsa tasarımında devamlılık gösteren izi açığa çıkarılmış ve ardından gözlem formu oluşturulmuştur. Gözlem formunda yapılar form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınarak ilgili alanlara kodlar yerleştirilmiştir. Sonraki adımda ise seçilen altı projenin kalıcılık ve değişkenlik taşıyan yönlerine görsellik kazandırılmıştır. Tüm bu çalışmanın sonucunda ise elde edilen tüm doneler ile mimarın dilini ve kimliğini meydana getiren kodlar bir araya getirilmiştir.

### 3.1 IEOH MING PEI

1983 yılında tasarladığı ve 1989 yılında büyük bir ilgi ile açılışı yapılan Louvre'un ardından yetmiş ikinci yaşını kutlayan Pei, Fragrant Hill'den arkadaşlarının verdiği bir doğum günü hediyesi ile mesleki açıklamalarda bulunmuştur. Filozof Konfüçyüsten (MÖ 551 - MÖ 479) alıntı yaparak hayatının aşamalarını aktarmıştır: “15 yaşında öğrenmeye gönül verdim; 30 yaşında sert bir şekilde yerimi aldım; 40 yaşında sanrılara hiç sahip olmadım; 50 yaşında Cennetin Mandası'nı biliyordum; 60 yaşında kulağım uyum sağladı; 70 yaşında kalbimin arzusunu takip ettim hakkın sınırlarını aşmadan.” diyerek kalbinin arzusunu takip etme zamanının geldiğini vurgulamıştır. Bu zaman diliminden sonra kurduğu şirketten ayrılıp, zaman zaman küçük projelerde bulunmak istediğini dile getiren Pei, modern tasarımı tarihsel öze harmanlayan bir mimar olarak günümüzdeki ve gelecekteki yerini almıştır (Rubalcaba, 2011). Tablo 3.1'de Pei'nin mimari özellikleri özetlenmeye çalışılmıştır.

**Tablo 3.1 : Pei ve Mimarisinin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)**

<b>MİMAR</b>	<b>IEOH MING PEI</b>
<b>AKIM</b>	MODERNİZM
<b>TANIMLANIŞ</b>	GEOMETRİK MİMARİNİN USTASI
<b>MOTTO</b>	FORM NİYETİ İZLER
<b>ÖZELLİK</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• New Jersey'deki Milli Korunma Araştırma Komitesi'ne üye olma</li><li>• Yüksek modernist mimarlığın son temsilcisi olarak bilinme</li><li>• Kübizmden etkilenme, anıtsal mimarlığa karşı çıkma</li><li>• Tasarımlarında, yapısal çözümlerin mimari formları belirlemesi</li><li>• Tasarladığı yapılar ile kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• Kayaç, beton, cam ve çelik kullanarak soyut form oluşturma</li><li>• Plan ve kesitte meydana gelen daire, kare ve üçgen kombinasyonlar</li><li>• Mimarinin hayatın bir yansıması olduğunu, öncelikle ihtiyaçlara cevap vermesi gerektiğini vurgulama</li><li>• Yapıların doğa ile birleşimini takip etme, ışık ve gölge karışımını tasarımlarında kullanma</li></ul>

### **3.1.1 Ieoh Ming Pei'nin Hayatı ve Eğitimi**

Ieoh Ming Pei, 1917 yılında Çinlilerin ay takvimine göre şematize ettiği yılın yılı olarak adlandırılan bir dönemde Çin'in güneyinde, Guangdong eyaletinde yer alan Kanton kentinde doğmuştur. Eğitim hayatının bir kısmını geçirdiği Protestan misyoner okulunda arkadaşları ile yakınlık kuramayan Pei, yapılı çevreyi keşfetmekten keyif almıştır. Bu doğrultuda Pei, keşif gezilerinin birçoğunda Park Hotel'in önünden geçmiş ve bu yapıya büyük ilgi duymuştur. Uzak doğunun en yüksek binası olarak bilinen Park Hotel'in devamlı yükselişi Pei'yi çok etkilemiş, gelecekteki hayatında yapmak istediği şeyin tasarlamak olduğuna karar vermiştir (Rubalcaba, 2011).

Ieoh Ming Pei'nin on üç yaşındayken annesini kanserden kaybetmesi, ailesinin derin üzüntüye kapılmasına sebebiyet vermiştir. Üzüntünün etkileri sürerken Pei'nin babasının yeniden evlenmesi ve ailenin dağılması, Pei'nin depresyon içindeyken kardeşlerine tek başına bakmasını zorunlu kılmıştır. Bu süreçte Pei'nin büyükbabası Li-tai çok yardımcı olmuş ve torunlarını yanına getirtmiştir. Bu taşınma Pei'nin yükünü azaltırken kendi kültürleri hakkında da daha çok şey öğrenmesine katkı

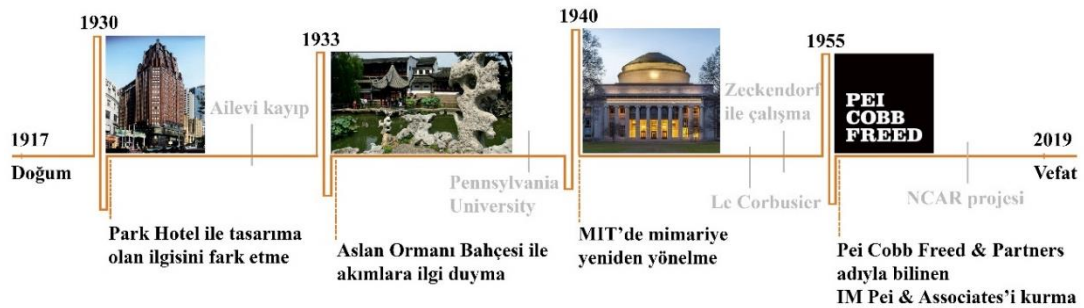
sağlamıştır. Pei vaktinin büyük bir kısmını Pei ailesinin sığınağı olarak adlandırılan Aslan Ormanı Bahçesi'nde geçirmiş ve alanı gözlemlemiştir. Aslan Ormanı Bahçesi doğal dünyanın yansımalarını oluşturmak için tasarlanmış, hiçbir şey tesadüfi olarak yerleştirilmemiştir. Tasarlanan bu bahçe Pei'nin işlevselci akımlara merak duymasına sebebiyet vermiştir (Rubalcaba, 2011).

1900'lü yılların başlarında ayrıcalıklı Çinlilerin, Avrupa ve Birleşik Devletler'deki üniversitelere kayıt yaptırması yaygın bir durum olmuştur. Bu doğrultuda Pei'de Amerika'da yer alan ve mimarlık ders programı daha kapsamlı olan Pennsylvania University'de okumaya karar vermiştir. Üniversite okumak için ailesinin yanından ayrılan ve Amerika'ya yerleşen Pei, üniversitede yalnızca iki hafta eğitim aldıktan sonra tercihlerinden şüphe duymaya başlamıştır. 1935 yılında Amerika'da mimarlık; daha çok Yunanistan ve Roma'daki eski binalardan gelen gelişmeleri ve klasik unsurları çizimlere yansıtmak ve Güzel Sanatlar stilinde ustalaşmak anlamına geliyordu. Bu durum ressam olmanın sadece kopyalamak olduğunu düşünen Pei'nin ilgisinin azalmasına neden olmuştur. Pei'nin küçük yaşlardan beri tasarıma ilgi duymasına karşın yetenekleri matematik ve bilime eğilimliydi. Yetenekleri doğrultusunda Pei mühendislik okumak için Massachusetts Institute of Technology'ye geçiş yapmıştır. Mühendislik okuma tercihi çok uzun sürmeyen Pei'nin mimari yetenekleri MIT'de de fark edilmiştir. MIT mimarlık dekanı William Emerson ile denemeci ve öğretim görevlisi Ralph Waldo Pei'yi mimarlık eğitimine dönmesi için ikna etmeyi başarmıştır. Bu süreçte Pei ve sınıf arkadaşları bir mimari stil olan beaux-artsın korkuluklarını, sütunlarını, kemerli pencerelerini ve alınlıklı kapılarını defalarca kopyalamışlardır. Bu durum sonucunda Pei tarz ve simetri konusunda ustalık kazanmış fakat tatmin olmamıştır. Bu doğrultuda kendini farklılaştırmak ve geliştirmek için araştırmalar yapan Pei, daha önce ressam Charles-Édouard Jeanneret olarak bilinen Le Corbusier'i (1887-1965) keşfetmiştir. Bu keşif ile Le Corbusier'in tasarımlarını inceleyen Pei, üniversitelerine Le Corbusier'in davet edildiğini öğrenmiş ve konuşmasına katılmıştır. Diğer öğrenciler tarafından çok ciddiye alınmayan mimar, Pei'yi oldukça etkilemiştir ve Pei tasarımlarını Le Corbusier'in mimari dilinden yararlanarak oluşturmaya odaklanmıştır (Rubalcaba, 2011).

Lisans mezuniyetinin ardından Ieoh Ming Pei, 1942 yılında Harvard'da yüksek lisans programına kaydolmuştur. Eğitimini aralıklarla sürdüren Pei, 1948 yılında şehir planlamacısı William Zeckendorf'un (1905-1976) ofisinde çalışma fırsatı

yakalamıştır. Başlangıçta iyi bir iletişim halinde olmayan Pei ve Zeckendorf, yılan yılı doğumlu olduklarını öğrenip inanışları gereği bu durumun kader olduğunu düşünerek çalışmalarını geliştirmişlerdir. Pei şehir planlamacısı olması sebebiyle Zeckendorf'dan geniş çapta yararlanamayacağı fikrine kapılmasına karşın süreç içerisinde çok düşük maliyetle, en kullanışlı mimariyi planlama konusunda oldukça fazla done elde etmiştir. 1950'lerin sonlarında Zeckendorf'un maddi sıkıntı yaşanması ofisin kapanmasına sebebiyet verirken, bu durum Pei için bir fırsat olmuş ve IM Pei & Associates'i kurmasına olanak sağlamıştır. Kişilik özellikleri sebebiyle girişkenlik göstermekte zorluk yaşayan Pei, bir süre iş bulmakta sıkıntı yaşamış, gökbilimci Walter Orr Roberts'ın (1915-1990) teklifiyle ofisinin ilk tasarımı olan Atmosferik Araştırma Merkezi NCAR'ın çalışmalarına başlamıştır (Rubalcaba, 2011).

İlk projesinde annesinin ölmeden önce sessizliği dinlemesiyle ilgili verdiği öğüdü kullanan ve bu doğrultuda doğa ile uyumlu bir tasarım gerçekleştiren Pei, 21. yüzyıldaki konumuna ulaşabilmek için hayatının belirli dönemlerinde kırılmalar yaşamıştır (Rubalcaba, 2011). Aşağıdaki şekil 3.1'de Ieoh Ming Pei'nin hayatı içerisinde yaşadığı kırılma noktalarına dikkat çekilmektedir.

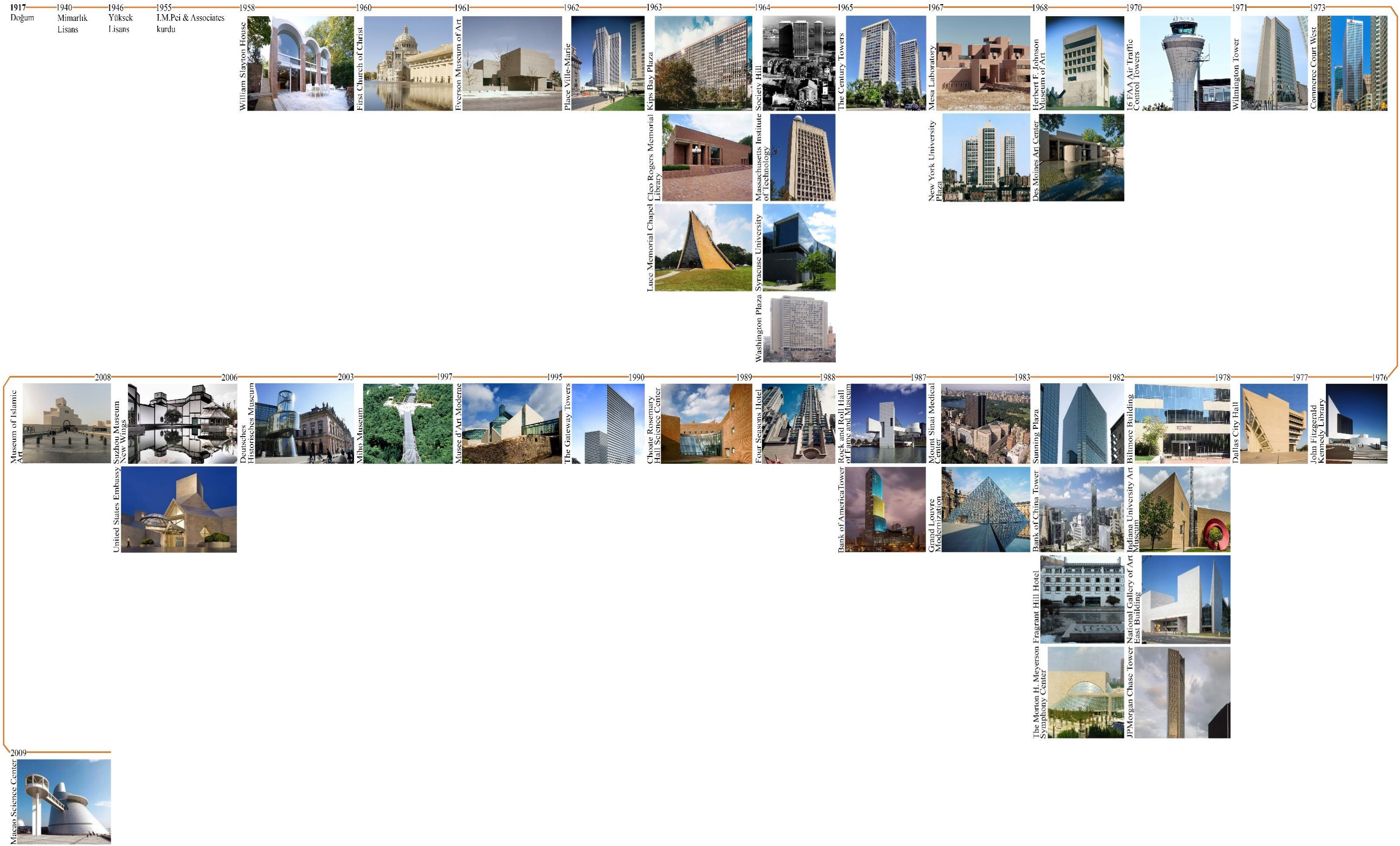


Şekil 3.1 : I.M. Pei Kırılma Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Ieoh Ming Pei'nin özel/iş yaşamı analiz edildiğinde; küçük yaşlarda Park Hotel'in formu sebebiyle tasarıma ilgi duyma, dedesi Li-tai aracılığıyla hem kendi gelenek görenekleri hem de tasarım anlayışlarını öğrenme şansı yakalama, Pennsylvania University'de mimarlığa başlamasına karşın bölümünden vazgeçme ve MIT kadrosunda yer alan akademisyenler aracılığıyla yeniden mimarlığa yönelme, Zeckendorf'un ofisinin kapanmasının ardından kendi ofisini kurması şeklinde dört farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmalar neticesinde şu anki konumuna ulaşan Pei, 1958 yılından 2009 yılına kadar meslek hayatını aktif bir şekilde sürdürmüş ve tasarımları aracılığıyla birçok uluslararası ödül almaya hak kazanmıştır. Ieoh Ming Pei'nin tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla meslek hayatı boyunca somutluk kazanan 43 yapısı şekil 3.2'de görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.





Şekil 3.2 : I.M. Pei Mimarlığının Zaman Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

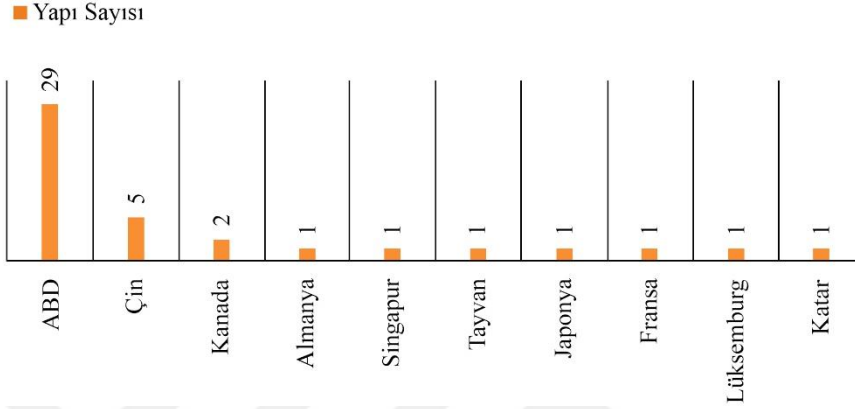
### 3.1.2 Ieoh Ming Pei'nin Tasarım Yaklaşımı

Ieoh Ming Pei'den önce birçok mimar modernizm ile ilgili çalışmalar yapıp formlar somutlaştırırsa da, toplulukların dikkatini çekip modernizme yönlendiren isim Pei olmuştur. Kamusal ve kurumsal yapılarını anıtsal mimarlık yoluyla tasarlaması talep edilirken; Pei, camın geniş kullanımı, *süslemesiz yüzeyler*, *geometrik netlik* ve *strüktürün dolaysız ifadesi* gibi yenilikleri daha çok güncel projelerine aktarmıştır. Modernizmi saf bir estetik olarak yansıtmaya çalışan Pei, tasarımlarında genellikle yapısal çözümlerin mimari formu şekillendirdiği teknolojik bir yaklaşım eğiliminde olmuştur (Borden vd., 2009). 1920 ila 1930 yılları arasında popülerlik kazanan uluslararası mimarlık üslubuna karşıt tavır sergileyerek çağdaşlarından ayrılıp bilinirlik kazanan Pei, doğrusal biçimleri tercih etmiştir. Bu doğrusal biçimleri meydana getirirken *gergin düzlem yüzeyler*, *açık iç mekanlar* ve *hafifliği* hissettiren konsol yapısı kullanmıştır. Fakat yapıları için oluşturduğu formu bağlamdan kopuk bir şekilde meydana getirmemiş, projenin bölge kültüründen ve amacından da etkilenmiştir (Rubalcaba, 2011).

Pei için geometri kendisini ifade edebilmesi amacıyla bir araç niteliği taşımaktadır. Geometrik şekiller içerisinde ise en çok üçgen kullanma eğiliminde olan Pei, üçgenin çok basit ve güçlü bir geometrik şekil olduğunu vurgulamıştır. Pei üçgenler aracılığı ile yan yana yerleştirme veya kombinasyon şeklinde uzamsal karmaşıklıklar yaratılabileceğini savunmuştur. Bu durumu Pei, Johann Sebastian Bach'ın sanatına benzetmiş, Bach'ın müziğinin bir tema çerçevesinde şekillendiğini, yeni oluşan her şeyin başka bir varyasyon olduğunu fakat değerini kaybetmeyip hep zengin kaldığını belirterek açıklığa kavuşturmuştur. Bu doğrultuda Banch'ın sanatının başta kendisi olmak üzere tüm mimariyi etkilediğini de savunmuştur (Rubalcaba, 2011).

Pei'nin mimarlık kariyerinin büyük bir kısmı yeşil hareketin, *sürdürülebilirlik* temasının öncesinde yer almaktadır. Bir akım olarak içinde bulunarak gerçekleşme de Pei'nin tasarımlarının birçoğu çevreye duyarlılık göstermektedir. Aynı zamanda Pei'nin gerçekleştirmiş olduğu tüm projelerinde *doğal ışık* kodu varlığını göstermiştir. Yenilikçi tasarım aracılığıyla gerçekleştirdiği yüksek katlı tasarımları ise gereken çelik miktarının neredeyse yarısına düşürülerek inşa edilmiş ve böylece doğal kaynaklar korunmuştur. Kimi zaman bulunduğu bölgeden ayırt edilemeyecek yapılarda

tasarlayan Pei, doğaya ve her bölgenin kendine has özelliklerine hassasiyet göstermektedir (Rubalcaba, 2011). Bu çıkarımlar doğrultusunda Ieoh Ming Pei'nin tasarımlarının ülkelere göre dağılımı gözetilerek şekil 3.3 oluşturulmuştur. Oluşturulan şekilde ele alınan yapılardan 29'u ABD'de, 5'i Çin'de, 2'si Kanada'da, 1er tanesi ise Tayvan, Fransa, Singapur, Lüksemburg, Japonya, Almanya ve son olarak Katar'da yer almaktadır.



Şekil 3.3 : Pei Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Modernizm akımı içerisinde yer almasına karşın Pei, bir akımın veya hareketin sınırlarının projesini oluşturmasına izin vermemiştir. Pei tasarımlarını daha çok yerin ruhu ile şekillendirmiştir. Önemli olanın o yerin tarihinin açığa çıkarılması olduğunu vurgulayan Pei'nin tasarımlarını genel çerçevede üç kod oluşturmaktadır. Bu üç kod zaman, yer, amaç olarak belirlenmiş olup, Pei'nin projelerinde önemli olan bu üç kodun bir denge oluşturmasıdır. Tasarımlarını geleneksel geometri ile şekillendirip, tarih tutkusunu ve minimalist dokunuşlarını geometriye adapte etmiştir (Rubalcaba, 2011). Yeniliklere karşı her zaman olumlu bir tavır sergileyen Pei, süreç içerisinde bu duruma bağlı olarak belirli kırılmalar yaşamıştır. Bu doğrultuda Pei'nin tasarım dilinde yaşadığı kırılmayı çözümlenebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.4 oluşturulmuştur. Şekilde Pei'nin 1973 yılı öncesinde daha opak malzemeler kullandığı, cam kullanımını kısıtlı tuttuğu gözlemlenirken; teknolojik gelişmelerin de etkisiyle Pei, 1973 yılındaki kırılma ile cepheleri kimi zaman tamamen camdan oluşmuştur. Gerçekleştirilen bu tasarımlar 1987 yılına kadar tek kütlede oluşurken, Pei'nin dilinde yaşadığı kırılma ile projeleri eklektik hacimler ve opak - saydam dengesi ile yeni forma ulaşmıştır.



Şekil 3.4 : Pei Mimarisinin Kırılmaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kırılma şeklinin oluşturulması yapıların gelişim ve değişimini gözlemleme imkanı sağlamaktadır. Şekil doğrultusunda Ieoh Ming Pei'nin projelerinin süreç içerisinde eğilimi açığa çıkarılmıştır. 1987 yılında yaşadığı kırılma ile 2020 yılına taşıdığı mimari dili kalıplaşmış durumdadır. Mimari dilinin kalıplaşmasının aksine Pei'nin kendi söylemleri doğrultusunda mimarisinde imza niteliği taşıyan bir özelliğinin olmadığı sonucuna varılmaktadır. Bu durum tüm yapıları ele alındığında geçerlilik gösterse de bir projesinde bulunan formu başka bir projesinde yansıtma eğilimi taşımaktadır. Louvre tasarımında somutlaştırdığı üçgen formunu Rock and Roll Hall projesine; Suzhou Museum'ın formunu, William Slaytan House'ın cephesini ise Museum of Islamic Art'a aktarmıştır. Genel çerçevede bir izin takip edilmemesi Pei yapıların ilk bakışta tanınmadığı anlamına gelmemektedir. Mimariye ilgi duyan insanlar Pei mimarisinin taşıdığı sade güzelliği, çevresiyle bütünleşmesini ve canlılığının çok anlaşılır olduğunu ve bir imza niteliği taşıdığını dile getirmektedirler (Rubalcaba, 2011).

Kariyerine New York'ta toplu konut projeleri tasarlayarak başlayan Pei, süreç içerisinde malzeme kartelasına kayaç, beton, cam, çelik gibi malzemeleri ekleyerek soyut formlar oluşturmuştur. Işık ve atmosferik efektleri ustalıkla kullanarak yapının yalnızca kabuğuna değil iç mekanlarına da *dinamizm* kazandıran Pei, yapılarına yalnızca modernizmin değil kübizimin etkilerini de yansıtmıştır. Etkilendiği akımlar ve oluşturduğu dil ile çok noktalı perspektifte dinamik zenginlik ve üçgen ızgaralar meydana getiren Pei'yi ve Pei yapılarını okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.2

oluşturulmuştur (Jodidio ve Strong, 2008). Tabloda dilinin değişim sũreçlerine gũre belirlenen 6 yapısı form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınmıştır. Bu doğrultuda Pei'nin yapılarında hem geleneksel hem de yenilikçi malzemeler kullanılmış olduğu, yer ile daimi olarak uyum tavrı sergilemediği gũzlemlenmiřtir. Tasarımlarında kırılmalara bağlı olarak dinamizm, hareket, asimetrik gibi kodları kaybetmeyen Pei, geometrik formlardan vazgeçmeyip, çeşitli fonksiyonlarda projeler ũretmiřtir.

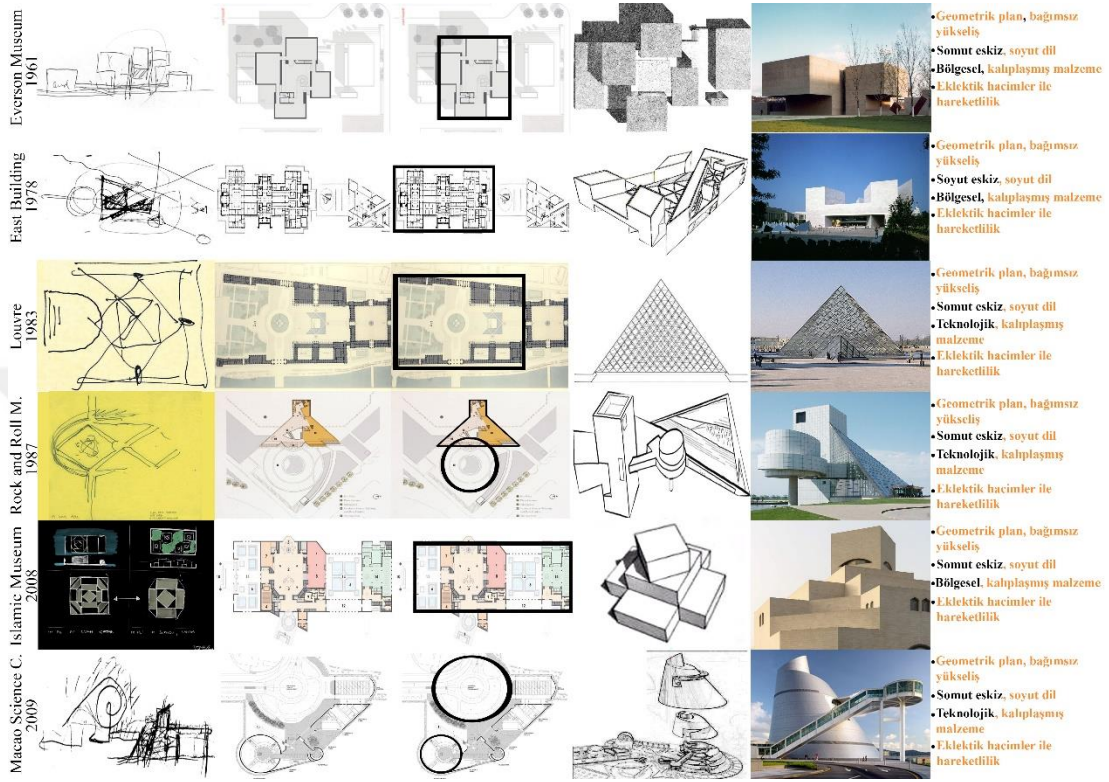


**Tablo 3.2 : Pei Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)**

Proje Sahibi	Ieoh Ming Pei					
Eğitim	Mimarlık					
Yapı İsmi	Everson Museum	East Building	Louvre	Rock and Roll M	Islamic Museum	Macao Science C
Yeri	ABD	ABD	Fransa	ABD	Katar	Çin
Yapım Yılı	1961	1978	1983	1987	2008	2009
Eskiz Çalışması						
Yapı Görseli						
Yapı Görünüşü / Kesiti						
Biçim / Geometri	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik
Akım	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm
Stil / Estetik	Dinamizm Masif Hareket Opak Denge Katmanlaşma Keskin Asimetrik Yalın Bütünlük	Dinamizm Masif Hareket Opak Denge Katmanlaşma Keskin Asimetrik Yalın Bütünlük	Dinamizm Materyalite Hareket Saydam Denge Katmanlaşma Keskin İkonik Yalın Bütünlük	Dinamizm Kıvrım Hareket Asimetrik Denge Katmanlaşma Akışkan Bütünlük	Dinamizm Masif Hareket Asimetrik Denge Katmanlaşma Opak Bütünlük Yalın	Dinamizm Kıvrım Hareket Asimetrik Denge Katmanlaşma Akışkan Bütünlük
Konsept / Esin	Program	Mekan Tipolojisi	Simgesel	Simgesel	Simgesel	Program
Fonksiyon	Kültürel	Kültürel	Kültürel	Çok Fonskiyonlu	Kültürel	Çok Fonskiyonlu
Kabuk / Malzeme	Kumtaşı Betonarme Granit	Mermer Betonarme	Cam Çelik	Çelik Cam	Kireçtaşı Çelik Granit	Alüminyum Betonarme
Tasarım Araçları	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D
Yer ile İlişki	Uyum	Uyum	Patlama	Patlama	Uyum	Patlama

Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden Ieoh Ming Pei'nin mimari dilinde başlangıçtan 2020 yılına kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıdaki şekil 3.5'te incelenmiştir. Bu doğrultuda Pei'nin tasarımlarında plan - form ilişkisini bağımsız

tutarak, formu oluştururken hareketlilik kavramından yararlandığı gözlemlenmiştir. Formun niyeti takip ettiğine inanarak oluşturduğu dili ile soyut tasarımlar gerçekleştirmiştir. Teknolojiye karşıt tavır sergilemeyen Pei, süreç içerisinde hem formunda hem de inşa teknolojisinde değişikliklere başvurmuştur.



Bulunduğu bölgeyi ilgi merkezi haline getiren, mekan ve form sentezi, kültür duyarlılığı, tasarımlarına geometrinin gücünü aktararak bugünkü bilinirliğine ulaşan Ieoh Ming Pei'nin ismi bazı kavram ile özdeşleştirilmiştir. Aşağıdaki şekil 3.6'da Pei'yi ve Pei mimarisini tanımlayan kodlar yer almaktadır. Bu kodlar Ieoh Ming Pei mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan harita, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa kavuşturmaktadır. Pei'nin kod haritası oluşturulurken beş ana koddan yararlanılmıştır ve bu kodlar çerçevesinde diğer kodlar yerleştirilmiştir.



Şekil 3.6 : Pei Kimliğini Tanımlayan Kodlar, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

İeoh Ming Pei adına yapılan tüm analizler sonucunda ortaya çıkarılan kod haritası birçok kavramdan meydana gelmektedir. Bununla birlikte Pei'yi temsil eden ve öne çıkan kodlar da yer almaktadır. Tüm projelerini zaman – amaç – yer üçlemesine göre tasarlayan Pei, eklektisizm ve hareket kodlarıyla özdeşleşmiş durumdadır.

### 3.2 SIR JAMES FRAZER STIRLING

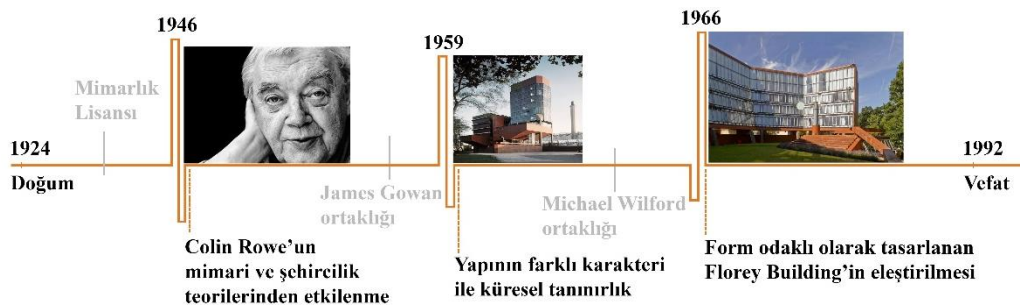
James Stirling geleneğe karşı olan duyarlılığı ve sahip olduğu kültürel derinlik ile somutlaştırdığı yapılar doğrultusunda eleştirilenlerin - kuramcılarının dikkatini üzerine toplamıştır. Bu dikkat çekiş ile birçok yazıya konu olan Stirling, hem yapılarıyla hem de adına yazılan eleştiriler ile küresellik kazanmıştır. Stirling, 1992 yılında vefatıyla eş zamanlı olarak Sir ünvanını almıştır. 1966'da İngiltere'nin mimaride mükemmellik arayışı adına verilmeye başlanan en önemli ödül mercisine ise vefatının ardından mimarın adı verilmiştir. Bu doğrultuda ödül Stirling Ödülü olarak anılmaya başlamıştır (Borden vd., 2009). Tablo 3.3'te Stirling'in mimari özellikleri özetlenmeye çalışılmıştır.

**Tablo 3.3 :** Stirling ve Mimarisin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

<b>MİMAR</b>	<b>SIR JAMES FRAZER STIRLING</b>
<b>AKIM</b>	POSTMODERNİZM
<b>TANIMLANIŞ</b>	SERBEST ÇİZİMLERİN USTASI
<b>MOTTO</b>	MODERNİST ÇEVREYİ İNSANCILLAŞTIRMA
<b>ÖZELLİK</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Mimari dilini kazanmasının ardından alanın anlam ve referanslarını yeniden yorumlama</li><li>• Yapılarında postmodernizm akımından yararlanma</li><li>• Modernizmin katılığına ve griliğine karşı çıkma</li><li>• Mimaride işlev, sanat ve sembolik biçimlerin dışavurumu</li><li>• Tasarladığı yapılar ile kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• Kullanıcının özgürce aktivite gerçekleştirebileceği bir ortam oluşturma</li><li>• Sanatsallık ile işlevselliği bir arada yürütmeye çabalayarak basit ve endüstriyel malzemeleri anlaşılır bir dille kullanma</li><li>• Modern teknoloji ve klasik öğeleri bilinçli olarak belirsizce birbirlerine karıştırması yoluyla elde edilmiş muzip, neşeli ve ironik yapılar tasarlama</li><li>• Yeniden canlandırılmış bir mimari yaratmayı amaçlayan, eklektik ve kendine ait değişken bir mimari tarz</li></ul>

### 3.2.1 James Stirling'in Hayatı ve Eğitimi

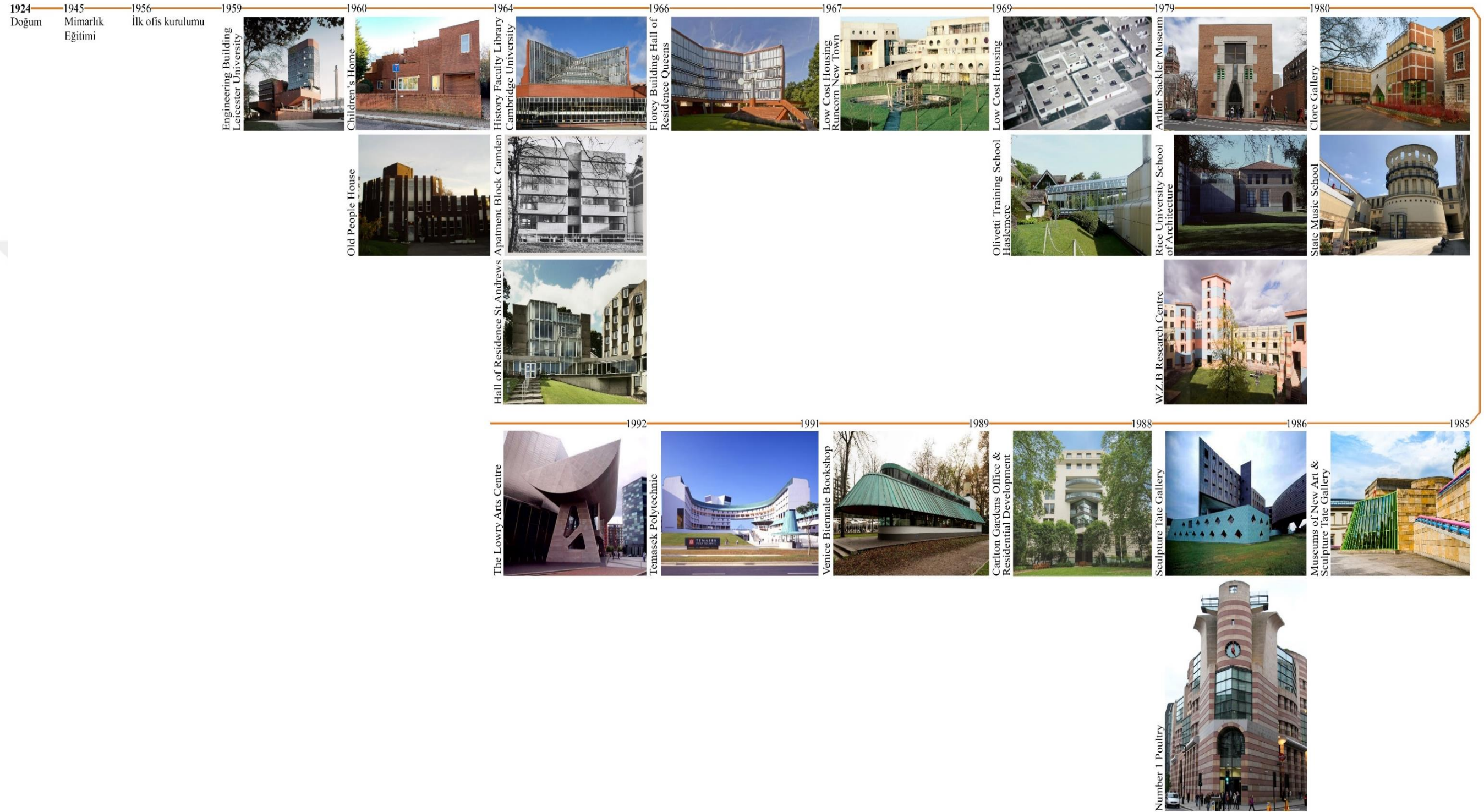
James Stirling 1924 yılında İskoçya'nın en büyük şehri olan Glasgow'da doğmuştur. Doğumunun ardından çok kısa bir süre sonra ailesi ile birlikte İngiltere'de yer alan Liverpool'a taşınmak durumunda kalan Stirling, eğitimine burada başlamıştır. Lise eğitimini Calderstones School'da (Quarry Bank) alan Stirling, mimarlık okumadan hemen önce II. Dünya Savaşı sırasında Paraşüt Alayı'nda yer almıştır. James Stirling görevinin bitişinin ardından 1945 yılında akademik kadrosunda Colin Rowe'unda (1920-1999) bulunduğu University of Liverpool School of Architecture'da mimarlık eğitimine başlamış, 1948 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde öğrenci değişimi programı ile de eğitimine devam etmiştir. 1950 yılında Londra'ya yerleşmeye karar veren Stirling, iki yıl boyunca Association for Planning and Regional Reconstruction'da görev almıştır. 1953 yılında ise Lyons, Israel ve Ellis'e ait olan firmada asistan mimar olarak çalışmaya başlayan Stirling, 1956 yılında James Gowan (1923-2015) ile birlikte ilk ofisini kurmuştur. Tasarım dillerinin birbirini tamamlamamasının yarattığı sorun ile 1956'da kurulan ortaklık, 1963 yılında ayrılık ile sonuçlanmıştır. Yaşanan sorunlar neticesinde seyahatlere ağırlık veren Stirling, kuzey İtalya şehirlerini ve Le Corbusier'in Fransa'daki tasarımlarını deneyimlemiştir. Deneyimleri sonucunda ise dağılan firma içerisinde asistan olarak yer alan Michael Wilford'u vizyoner bulan Stirling, James Stirling / Michael Wilford Fonds'u kurmuştur. 1986 yılında İngiliz mimari rönesansının üç büyük sembolünden biri olarak lanse edilen Stirling, 21. yüzyıldaki konumuna ulaşabilmek için hayatının belirli dönemlerinde kırılmalar yaşamıştır. Aşağıdaki şekil 3.7'de James Stirling'in hayatı içerisinde yaşadığı kırılma noktalarına dikkat çekilmektedir.



Şekil 3.7 : James Stirling'in Kırılma Noktaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

James Stirling'in özel/iş yaşamı analiz edildiğinde; 1945 yılında başladığı mimarlık eğitiminde dünya mimarisi ve şehircilik üzerine yapmış olduğunu çalışmalar ile bilinirlik kazanan Colin Rowe'un öğrencisi olup görüşlerinden etkilenme, James Gowan ile kurulmuş olan mimarlık ofisinde tasarlanan Leicester University Engineering Building ile uluslararası bilinirlik kazanma, Michael Wilford ile olan ortaklıkta tasarlanan Florey Building'in form aşamasına ağırlık verilirken çözümlenmenin göz ardı edilmesi ile birlikte gelen kuvvetli eleştirinin yansımaları şeklinde üç farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmalar neticesinde şu anki konumuna ulaşan James Stirling, 1959 yılından 1992 yılına kadar meslek hayatını aktif bir şekilde sürdürmüş ve tasarımları aracılığıyla birçok uluslararası ödül almaya hak kazanmıştır. James Stirling'in tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla kısa süren meslek hayatı boyunca tasarladığı 22 yapısı aşağıdaki şekil 3.8'de görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.

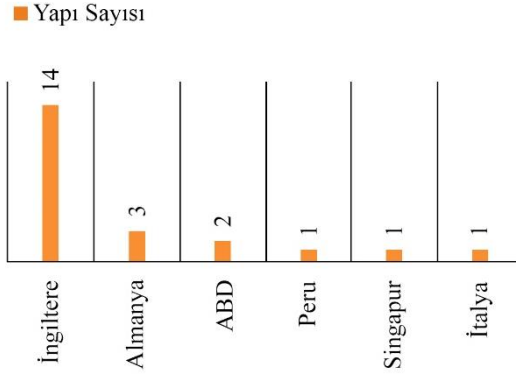


Şekil 3.8 : James Stirling Mimarlığının Zaman Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

### 3.2.2 James Stirling'in Tasarım Yaklaşımı

Savaş sonrası dönemin en aktif mimarlarından biri olan James Stirling, çıkmaza girmiş uluslararası üslubunun mimarlık tarihinde yer alması için bırakılması gerektiğini savunmuştur. Bu doğrultuda yeniden canlandırılmış bir modernizm akımı oluşturmayı amaçlayan Stirling, eklektik bir alıntılama üslubu olarak anılan mimari dilini oluşturmuştur. Stirling'in mimari dilinde her şey tutarlı ve orantılı biçimde tasarlanmış, modernist ve klasisist öğeleri büyük bir farkındalık ile beraber vurgulamaksızın iç içe geçirmiştir. Daha çok modernist çevreyi insancillaştırma problemi ile ilgilenen Stirling, oluşturduğu mimari dil için tarihsel örneklerden yararlanarak özgün çizimler yapmıştır (Borden vd., 2009).

İşlevsel olmakla sanatsal olmak arasında bir denge kuran ve bu doğrultuda tasarımlar gerçekleştiren James Stirling, postmodernist olarak kabul edilmesine karşın kendisinin post-uluslararası üsluba sahip olduğunu vurgulamıştır (Borden vd., 2009). James Stirling geçmişten ilham almış ve bu ilhamı paradoksal ya da ironik çarpıtma ile özgünleştirmiştir. Bu doğrultuda yapılarını klasik sütunlar ile inşa ederken bu klasikliği malzemede devam ettirmemiş, sütunları çelik gibi yenilikçi malzemeler ile somutlaştırmıştır. Tavrını yalnızca yenilikçi malzemeler ile aktarmayan Stirling, klasik öğeler kullanırken asimetriden faydalanarak yapıların yeni ve orijinal gözükmesine olanak sağlamıştır (Wilkinson, 2015). Radikal yollar ile eklektik ve tahmin edilemez yapılar tasarlayan Stirling, tüm karşıtlıklarına rağmen bölgeye saygı duymuştur. Tasarımlarını genellikle bölge içerisinde yaygın şekilde kullanılan geleneksel üsluplar ve yerel malzemeler ile oluşturan Stirling, tutarlılık içinde neşeli ve ironik bir dili yapılarına aktarmıştır. Bu doğrultuda mimarlık kariyerini çok uzun sürdürememesine karşın Stirling birçok ülkede tasarımlarını gerçekleştirme fırsatı yakalamıştır. Stirling'in yapılarının ülkelere göre dağılımını gözlemleyebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.9 oluşturulmuştur. Oluşturulan şekilde ele alınan yapılardan 14'ü İngiltere'de, 3'ü Almanya'da, 2'si ABD'de, 1'er tanesi ise Peru, İtalya ve son olarak Singapur'da yer almaktadır.



Şekil 3.9 : Stirling Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Robert Maxwell'e (1923-1991) göre maniyerist bir tarza sahip olan James Stirling, kariyerinin başlarında rasyonel ilkelere bağlı kalmakla birlikte klasizmden türemiş bir modernizm dili oluşturmak için çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar Stirling'in *keskin hatlı* kütleler, cephe ve ölçü kavramlarına karşı duyarlılık kazanmasına yol açmış, dik açı ve ızgara modülünü tercih etmesini sağlamıştır. (Berkin ve Civelek, 2020). Süreç içerisinde şekillenen mimari dili ile *uyumsuz* olarak tanımlanan eserleri somutlaştıran James Stirling, Le Corbusier'e benzer bir bakış açısı içinde olarak da *bölgeselciliği* savunmuştur. Doğal ışık, bölgenin kültürüne ait üslubu ve bölge topografyasını kendi diline uygun biçimde soyutlaştıran Stirling, doğa ile diyalektik bir ilişki kurmuştur. Stirling'in mimari dilinde tasarımın kabuğunda süslemesiz malzemeler kullanılmış ve yapı - malzeme uyumu sağlanmaya çalışılmıştır (Girouard, 1998). Gerçekleşen bu değişimler doğrultusunda Stirling'in mimari dilindeki kırılmaları çözümlenebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.10 oluşturulmuştur. Şekilde Stirling'in 1959 yılında başlayan kariyerinde öncelikli olarak brütalizm ve neoklasizm akımından etkilediği, bu doğrultuda yapılarında doğrusal geometrinin, sağlam-kütlesel-masif görünümünün olduğu gözlemlenmiştir. 1985 yılında Stirling'in akım değişimi ile postmodernizme yönelmesi mimari dilinde kırılmaya sebebiyet vermiştir. Bu kırılma ile birlikte Stirling yapıları kural tanımaz bir hal alarak; mizah, süsleme, anırtırma, renk, ironi gibi kodlar kazanmıştır.



Şekil 3.10 : Stirling Mimarisinin Kırılmaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kırılma şeklinin oluşturulması yapıların gelişim ve değişimini gözlemleme imkanı sağlamaktadır. Şekil doğrultusunda James Stirling'in projelerinin süreç içerisinde eğilimi açığa çıkarılmıştır. 1985 yılında yaşadığı kırılma ile 21. yüzyıla taşıdığı mimari dili kalıplaşmış durumdadır. Stirling'in yapılarında imza niteliği taşıyan ve devamlılık gösteren özellik renk teorisi'dir. 1985 yılında postmodernizm akımına yönelmesi ile renk kullanımında farklılıklara gitmiş olmasına karşın her projesinde kullandığı materyal ve renk ile belirginlik yakalamıştır. Aşağıdaki şekil 3.11'de projelerinde renk kullanımından yararlanışına somutluk kazandırılmıştır.



Şekil 3.11 : Stirling Mimarisinin Ortak Çizgisi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Üniversite yıllarından itibaren birçok mimar ve sanatçının çalışmalarını başucu kitabı yapan Stirling, tasarımlarını gerçekleştirirken yapılmış eserlerin bir nevi revizyonunu oluşturmuştur. Öte yandan ise yaptığı tasarımlar bir sanat eseri özelliği taşımakta olup; sosyolojik, çevresel ve örgütsel sorunlara hizmet adına oluşturulmuş özgün yapılardır. James Stirling yapılarına olağanüstü canlılık veren, ince bir biçim ve malzeme duygusuyla sürdürülen ilkeli ve rasyonel tavır yüklemeye çalışmış, mevcut sorunlara ve olasılıklara gerçekten yanıt veren bir mimar olmaya çabalamıştır. Stirling'in tasarımlarında birincil kaynak olarak gördüğü form kavramı işlevin problemlili olmasına sebebiyet vermiş fakat malzeme kullanımındaki yeteneği eksilerini kapatmıştır. İngiltere'nin loş ikliminin etkisiyle cam kullanımıyla özdeşleşen Stirling, camı yalnızca boş alanları dolduran şeffaf bir malzeme olarak değil esneklik özelliği ile birlikte formların üzerine ve etrafına kesilmiş, katlanmış ve tutturulmuş gibi görünen bir film gibi görüp anlamlandırmıştır (Drexler, 1980). Bu doğrultuda James Stirling'in mimari dilini yapıları ile okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.4 oluşturulmuştur. Tabloda dilinin değişim süreçlerine göre belirlenen 6 yapısı form, stil,

konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınmıştır. Şekil aracılığıyla James Stirling'in 1985 yılına kadar brütalizm akımından etkilendiği, daha sonrasında ise postmodernizm akımı ile tasarımlar gerçekleştiği sonucuna ulaşılmıştır. Stirling'in etkilendiği akımın değişiklik göstermesine karşın stildeki dinamizm, hareket, esneklik, çarpıtma gibi kodları devamlılık göstermiştir. Hem tercihi hem de teknolojinin bulunduğu durum itibariyle daha çok geometrik şekiller üzerinden tasarımlar gerçekleştiren Stirling, konsept aşamasında farklı kodlardan yararlanmıştır. Eskiz çalışmayı bırakmayan Stirling, kalıplaştırmış olduğu tuğla, cam gibi malzemeleri tüm projelerinde kullanmış ve patlama kodundan faydalanmıştır.

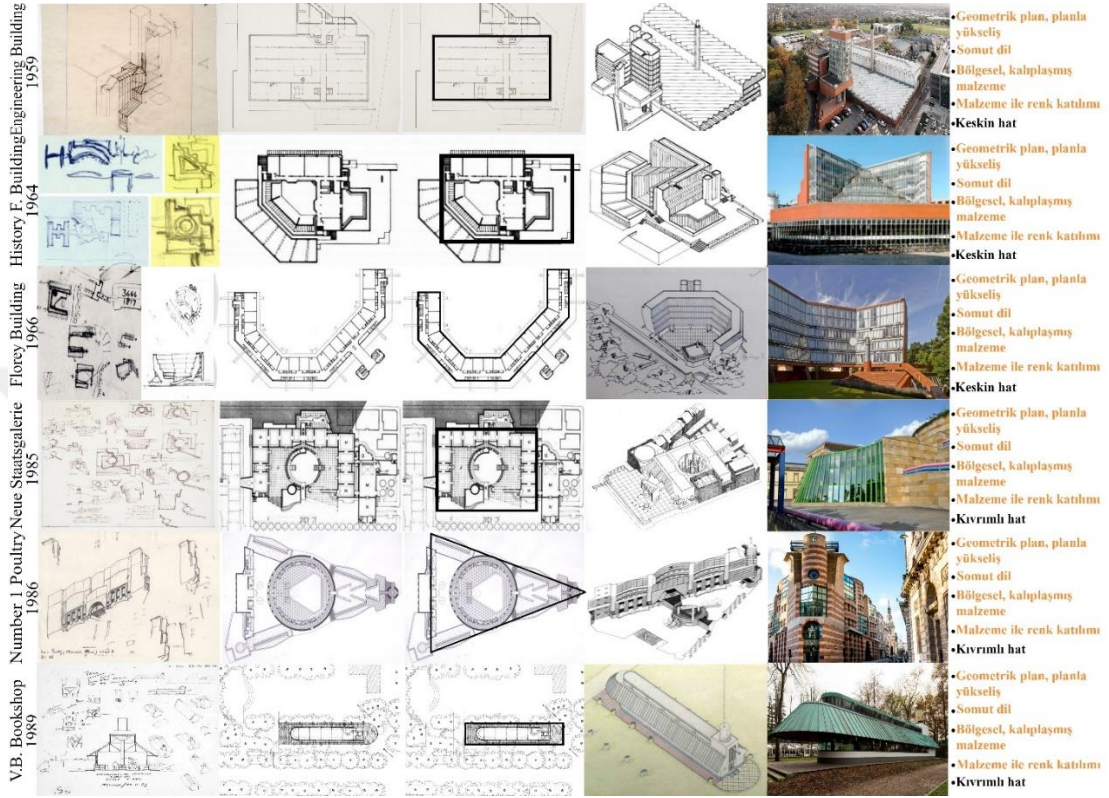


**Tablo 3.4 : Stirling Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)**

Proje Sahibi	Sir James Frazer Stirling					
Eğitim	Mimarlık					
Yapı İsmi	Engineering B.	History F. Library	Florey Building	Neue Staatsgalerie	Number 1 Poultry	V.B. Bookshop
Yeri	İngiltere	İngiltere	İngiltere	İngiltere	İngiltere	İtalya
Yapım Yılı	1959	1964	1966	1985	1986	1989
Eskiz Çalışması						
Yapı Görseli						
Yapı Görünüşü / Kesiti						
Biçim / Geometri	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik
Akım	Brütalizm	Brütalizm	Brütalizm	Postmodernizm	Postmodernizm	Postmodernizm
Stil / Estetik	Dinamizm Keskin Hareket Asimetri Çarpıtma Esneklik Paradoks Karmaşık	Dinamizm Keskin Hareket Asimetri Çarpıtma Esneklik Paradoks Karmaşık	Dinamizm Keskin Hareket Asimetri Çarpıtma Esneklik Paradoks Karmaşık	Dinamizm Kıvrım Hareket Asimetri Çarpıtma Esneklik Paradoks Karmaşık	Dinamizm Kıvrım Hareket Asimetri Çarpıtma Esneklik Paradoks Karmaşık	Dinamizm Kıvrım Hareket Simetri Çarpıtma Esneklik Paradoks
Konsept / Esin	Program	Mekan Tipolojisi	Program	Mekan Tipolojisi	Mekan Tipolojisi	Program
Fonksiyon	Kurumsal	Kurumsal	Kurumsal	Ticari	Ticari	Ticari
Kabuk / Malzeme	Tuğla Kiremit Cam	Tuğla Kiremit Cam	Tuğla Kiremit Cam	Kumtaşı Çelik Cam	Seramik Tuğla	Bakır Kızılçam Cam
Tasarım Araçları	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D
Yer ile İlişki	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama

Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden James Stirling'in mimari dilinde başlangıçtan 2020 yılına kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıdaki şekil 3.12'de incelenmiştir. Bu doğrultuda James Stirling'in bir geometrik forma bağlı kalmadığı

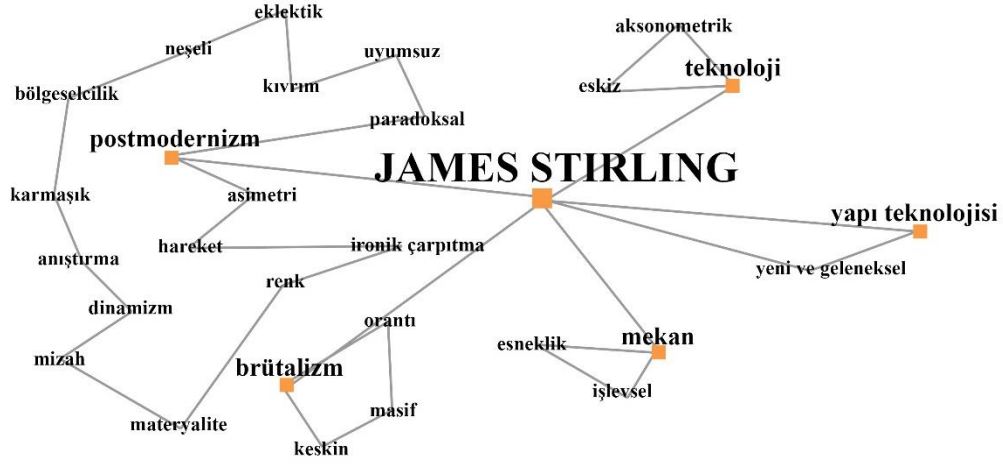
fakat geometrik formdan uzaklaşmadığı ve oluşturulan plan üzerinden tasarımlarına üç boyutluluk kazandırdığı gözlemlenmiştir. Seçmiş olduğu malzemeler ve somut diliyle birlikte ilk üç projesinde keskin açılar tercih eden Stirling, sonraki üç projesinde kıvrımlardan, kavislerden faydalanmıştır.



Şekil 3.12 : Stirling Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Tasarım öğelerinin mimari çözümlenmeye müdahale etmesine engel olmayı amaç edinen Stirling, program hedefleri doğrultusunda çalışmalar yürütmüştür. Le Corbusier'in malzeme kaplamaları ve doku seçiminden, Picasso'nun yaklaşımından etkilenen Stirling, modernizm katılığını ve renksizliğini/griliğini reddeden projeler tasarlamıştır. Aksonometrik çizimlerin tasarımın en önemli parçası olduğunu vurgulayan Stirling, yüzeylerin ve hacimlerin de bu çizimler aracılığıyla doğruluk kazandığını, okunmasının kolaylaştığını dile getirmiştir. Yapıların her zaman temel ihtiyaçları karşılamak için değil aynı zamanda duygusal ihtiyaçlara cevap vermesi gerektiğine inanan James Stirling'in ismi bazı kavramlar ile özdeşleştirilmiştir (Lawrence, 2013). Aşağıdaki şekil 3.13'te Stirling'i ve Stirling mimarisini tanımlayan kodlar yer almaktadır. Bu kodlar James Stirling mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan harita, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa

kavuşturmaktadır. James Stirling'in kod haritası oluşturulurken beş ana koddan yararlanılmıştır ve bu kodlar çerçevesinde diğer kodlar yerleştirilmiştir.



Şekil 3.13 : Stirling Kimliğini Tanımlayan Kodlar, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Sir James Stirling adına yapılan tüm analizler sonucunda ortaya çıkarılan kod haritası birçok kavramdan meydana gelmektedir. Bununla birlikte Stirling'i temsil eden ve öne çıkan kodlar da yer almaktadır. Tüm projelerini malzeme odaklı tasarlayan Stirling, anıştırma ve uyumsuzluk kodlarıyla özdeşleşmiş durumdadır.

### 3.3 FREI OTTO

“*Arkaik mimari* gerekliliklerin mimarisidir. Onda taş, kil, sazlık, odun, hayvan derileri veya kılher ne malzeme olursa olsun aşırı kullanılmaz. O minimaldir” diyerek mottosunu aktaran Otto, mimarlığın ihtiyaç çerçevesinde sürdürülmesi gerektiğini savunmuştur. Bu doğrultuda “mimari, yoğun ve barışçıl bir dünya yüzeyinde yerleşmiş insanlara ait yeni gelişmekte olan ekolojik sistemin bir parçası olarak görülmelidir.” sözüyle düşüncesini desteklemiştir (Otto ve Rasch, 1996). Doğal oluşum sonucu somutlaşan her yapının gelecek süreçte form üretiminde kılavuz niteliği taşıdığını vurgulayan Otto; mühendislere, tasarımcılara, bilim insanlarına ve mimarlara bu amaç doğrultusunda yeni profiller oluşturmuştur. Biçim ve strüktürü hesaplayabilmek için malzemeyi kullanma tekniği ile sergilediği tavır sonucunda 21. yüzyıl mimarlık tasarımına esin kaynağı olmaya devam etmektedir (Otto ve Rasch, 1996). Tablo 3.5’te Otto’nun mimari özellikleri özetlenmeye çalışılmıştır.

**Tablo 3.5 :** Otto ve Mimarisinin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

MİMAR	FREI OTTO
AKIM	MODERNİZM
TANIMLANIŞ	GELECEĞE YAYILAN MİMAR
MOTTO	MİMARLIKTA MİNİMALE GİTMEK
ÖZELLİK	<ul style="list-style-type: none"><li>• Yapılarında modernizmin özelliklerini taşıma</li><li>• Anıt özelliği taşıyan yapılar tasarlama</li><li>• Mimarının doğal kuvvetler ile temel ilişkisi anlayışını benimseme</li><li>• Kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• Karmaşık bilgisayar programları kullanmak yerine malzemeler aracılığı ile hesaplama yapma</li><li>• Geleneksel Alman mimarisine karşı çıkma</li><li>• Asma germe sistem ile ahşap kabuk kurgusuna katkı sağlama</li><li>• Doğayı ve doğal olanı temel alma</li><li>• Canlı ve cansız doğanın çoğul formlarına ve geleneğine saygı duyan/güvenen arkaik mimarlığı ilke edinme</li><li>• Çadır sistemi ve kablo ağ üzerine çalışma ve tasarım kurgusu</li></ul>

### 3.3.1 Frei Otto'nun Hayatı ve Eğitimi

31 Mayıs 1925'te Siegmars, Almanya'da dünyaya gelen Frei Otto, yaşamının bir bölümünü ailesiyle birlikte Berlin'de sürdürmüştür. Almandada özgürlük anlamına gelen Frei kelimesi, mimarın annesi tarafından özgürlük konferansı katılımı sonucunda kendisine ad olarak konulmuştur. İsmiinin anlamının yansımalarını ise meslek hayatının başlangıcından itibaren gözlemlemek mümkündür. Gençlik yıllarında mimarlık ile bir bağlantısı olmayan Otto, dedesi ve babasının nesiller geleneği olan heykeltıraşlığa adanmış ömürlerine kayıtsız kalamamış, ilgisini bu alana yoğunlaştırmıştır. Heykeltıraş sanatına olan merakını sınırlandırmayan Otto, malzemelerin formları konusunda birçok çalışma yürütmüştür. Bunun yanı sıra lise yıllarında yaz tatilini taş ocaklarında değerlendirmiştir. Küçük yaşlarda birçok disipline merak duyan Frei Otto, hobi olarak pilotluk eğitimi alırken öte yandan planör uçak tasarımları gerçekleştirmiştir. Sürdüdüğü bu hobiler hafif çerçevelere uzanan ince zarların aerodinamik ve yapısal güçlere nasıl tepki verebileceği düşüncesini sorgulatırken, bu alana olan eğilimini güçlendirmiştir. Bu ilgi yoğunluğuyla birlikte sadece var olanın izinden gitmekle kalmayıp çeşitli çalışmalar yürüterek yer çekiminin veya daha geniş bir çerçevede atmosferin gücünü keşfetmeye çabalamıştır. İlerleyen süreçte kendisine en iyi katkıyı sağlayacak bölüm olarak mimarlığı seçen Otto, 1943 yılında Technical University of Berlin'e kayıt yaptırmıştır. Fakat Frei Otto'nun üniversite hayatı bu yıllar içerisinde kesintiye uğramış olup İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında hava pilotu olarak askeriye içerisinde yer almıştır (Meissner ve Möller, 2015). Bu durum Otto için o zamanlarda fark edemediği bir kırılma noktası olmuştur.

1945 yılında Nünberg bölgesinde savaş tutsağı olarak yakalanan Otto, Fransa'da askeri savaş kampına götürülmüştür. Meslek eğitimi olmamasına rağmen kamp alanında ilgisi dahilinde olması sebebiyle mimarlık yapmış olup, durumun koşullarından ötürü meydana gelen alanın barınma sorununu fark ederek bu çerçevede çalışmalar yürütmeye başlamıştır. Mesleğinin temel prensiplerini oluşturacak bu çalışmalar ile ağır kolonlu yapıların aksine; hafif, doğayla bütünleşik, düşük maliyetli acil barınma çadırları tasarlamıştır. Bu tasarımlarıyla savaş zamanı barınma eksikliğini çözümlenmiştir. Savaşın sona ermesiyle birlikte 1948 yılında Technical University of Berlin çatısı altında mimarlık eğitimine devam etmek için geri dönmüş, öğretimini büyük bir özveriyle tamamlamıştır. 1950 yılında çabalarının karşılığında burs kazanan

Otto, Amerika'ya gitmiş ve burada Erich Mendelsohn (1887-1953), Eero Saarinen (1910-1961), Mies van der Rohe (1886-1969), Richard Neutra (1892-1970) ve Frank Lloyd Wright (1867-1959) gibi önemli mimarlar ile görüşme fırsatı yakalamıştır. Bu görüşmeler mesleğinin başında olan Otto'nun ufkunu genişletirken; tek alana bağlı kalmamaya gayret gösteren Otto'nun, bu süre zarfında bir arayışa girmesine sebep olmuştur. Bu arayış neticesinde Virginia Üniversitesi'nde sosyoloji ve kentsel gelişim bölümünü okumaya karar verip, belirlenen süreç içerisinde bölümü başarıyla tamamlamıştır (Meissner ve Möller, 2015).

Frei Otto 1952 yılında serbest mimar olarak çalışmalarına başlamış, Berlin'de mimarlık ofisi açmıştır. Bu süre zarfında okuma ve farklı disiplinler alanlara olan ilgisini yitirmemiş, 1954'te inşaat mühendisliği alanında gerilmeli konstrüksiyonlar üzerine doktorasını tamamlamıştır. Dikkat çekici ve öncülük özelliği taşıyan doktora tezi Almanca, Lehçe, İspanyolca ve Rusça dillerinde yayımlanmıştır. Aynı yıl içerisinde L. Stromeier & Co.'da çadır yapımcısı olan Peter Stromeier ile bir araya gelerek çeşitli çalışmalar yürütmüştür. Bu ortak çalışmanın getirisi ise Almaya Kassel'de düzenlenen Federal Bahçe Sergisi'nde pamuk kumaş kullanılarak inşa edilen geçici üç çadır ile somutluk kazanmıştır. Bu çalışması ile Frei Otto, doğa ile iş birliği içinde olan mimar olarak ulusal bir tanınırlık elde etmiştir (Meissner ve Moeller, 2015). Aşağıdaki şekil 3.14'te Frei Otto'nun hayatı içerisinde yaşadığı kırılma noktalarına dikkat çekilmektedir.



Şekil 3.14 : Frei Otto'nun Kırılma Noktaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Frei Otto'nun özel/iş yaşamı analiz edildiğinde; uçaklara ilgi duyması ile ince zarlar üzerine deneyler gerçekleştirmesi, İkinci Dünya Savaşında esir kampına düşmesi ile acil barınma çadırları üzerine çalışma yürütmesi, kazandığı burs fonları ile Amerika'da iş gezi fırsatı yakalamasıyla birlikte başarılı mimarlar ile tanışma fırsatı

yakalaması, Federal Bahçe Sergisi tasarımı ile çalışmaların dikkat çekmesi şeklinde dört farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmalar neticesinde şu anki konumuna ulaşan Frei Otto, 1952 yılından 2000 yılına kadar meslek hayatını aktif bir şekilde sürdürmüş ve tasarımları aracılığıyla birçok uluslararası ödül almaya hak kazanmıştır. Frei Otto'nun tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla meslek hayatı boyunca tasarladığı 41 yapısı aşağıdaki şekil 3.15'te görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.





Şekil 3.15 : Otto Mimarlığının Zaman Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

### 3.3.2 Frei Otto'nun Tasarım Yaklaşımı

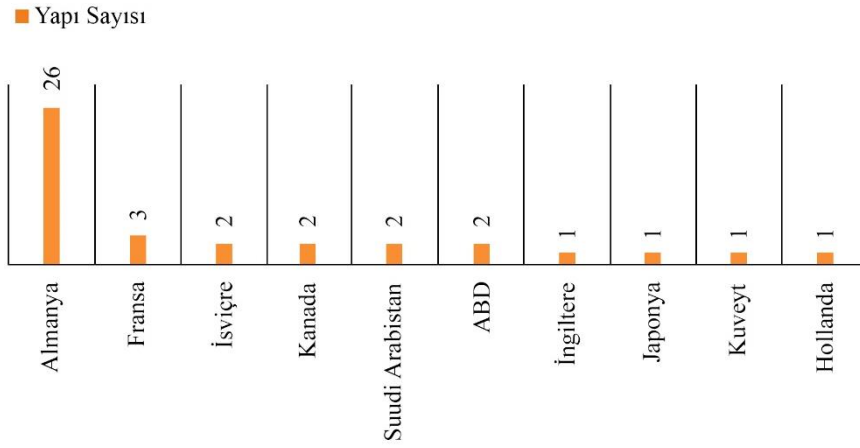
Frei Otto'nun 1945 yılında savaş sebebiyle esir düşmesi iki sene gibi bir süreci Fransa içerisinde yer alan Chartres bölgesi yakınındaki bir esir kampında geçirmesine neden olmuştur. Esir kampında askerlikten ziyade mimarlık ve inşaat alanında görevlendirilmiştir. Koşullar sebebiyle görevini kısıtlı bütçeyle yerine getirmek durumunda kalan Otto, mimarlık diline az malzemeyle çok inşaat ilkesini kazandırmıştır. Bu doğrultuda meslek yaşamında edindiği dil özelliğini korumak amacıyla çalışmalarına devam eden Frei Otto, farklı kullanım amaçları için modern, hafif, çadır benzeri malzemelerin kullanımına öncülük etmiştir. Uygulanabilecek yapıların ekonomik ile ekolojik niteliklerinin sınırlarını saptayabilmek adına gerilme kapasiteleri ile formlarını test etmek ve mükemmelleştirmek için komplike modeller tasarlamıştır. Bu çalışmalarını meslek hayatı boyunca sürdüren Otto, ofisi içerisinde de farklı disiplinlerin uzmanlarına yer vermiş, bu şekilde o günün koşullarında gerçekleşmesine olanak tanınmayan yapıların inşa edilmesini sağlamıştır (Otto ve Rasch, 1996).

Başlangıç aşamasında bulunduğu ortam koşullarına çözüm üretmek amacıyla oluşturduğu mimari dilinde düşük maliyet ve *işlevsellik* ilkelerini benimserken süreç içerisinde karmaşık geometri ile ilgilenerek yapılarını farklılaştırmıştır. Bu geometrik farklılığın sonucunda ise Otto, diline *dinamizm* kavramını kazandırmıştır. Fakat dönemin getirileri sebebiyle yapıların hesaplamalarında zorluklar yaşanmış olup, milenyum çağında programlarla gerçekleştirilen ileri teknoloji hesapların ekstansif yöntemlerle gerçekleştirilmesi mecburiyetinde kalınmıştır. Tüm bu durumlara karşın hesaplamaların profesyonelliği sonucunda yapılar oldukça esnek olma özelliği taşımanın yanı sıra minimum malzeme ve maliyetle gerçekleştirilmiştir (Otto ve Rasch, 1996).

Meslek hayatının tüm süreçlerinde çadır sistemine yeni formlar ve yüzeyler kazandırmaya çabalayan Frei Otto'nun çalışmalarındaki temel amacı az sayıda sistem parçası ile *minimum yüzey* alanı elde etmek olmuştur (Türkçü, 2009). Bu noktada gerçekleştirdiği en önemli deneylerini sabun köpüğünden oluşturduğu formlar ile desteklemiştir. Bu deney sistemi ile minimum yüzeye erişen mimar daha sonrasında sistemin sivrileşmesi veya dalga formuna ulaşması için çalışmalar yürütmüştür (Nerdinger, 2005). Başlangıç noktası olarak işlevselliğe tutunan Otto, ilerleyen süreçte

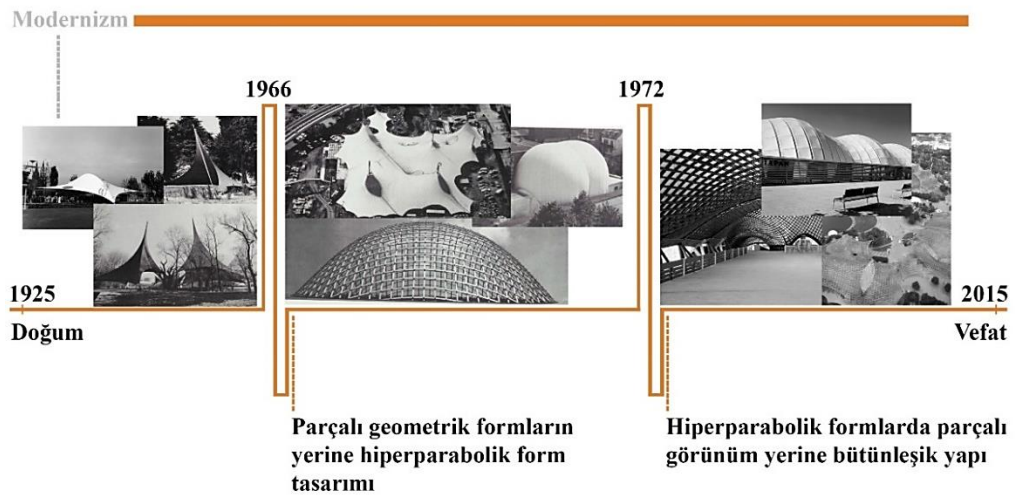
tek bir fonksiyona bağılı kalınmaması için büyük uğraş sergilemiştir. Bu iki dogmatik prensibin gölgesinde kalmak istemeyen Otto; yapılarında *akışkanlık, hareket, zıtlık, irrasyonellik* gibi faktörlerden de yararlanarak, tasarımlarına farklı bir boyut kazandırmıştır. Tüm bu kavramları yapılarında ustalıkla kullanırken *insan merkezli* olmayı, *dengeyi* ve *konforu* bir kenara bırakmayıp, bilinirliğini tescillendirmiştir. Tüm edinilen mimari dil etmenlerinin çıktısında ise 21. yüzyılın en güncel kavramlarından biri olan *sürdürülebilirlik* temasına ulaşılmıştır. Otto meslek hayatı boyunca koşulların el verdiği düzeyde doğaya olabildiğince az zarar vererek, gelecek nesillere *ekolojik, ekonomik* ve sosyal koşulları devam ettirebilir bir dünya bırakmayı ilke edinmiştir (Otto ve Rasch, 1996).

Almanya mimarisinin tercih ettiği ağır, kolonlu, taş, yığma yapıların aksine zamanında deneyimlediği acil barınma eksikliğini misyonu haline getiren Otto, yapılarını hafif, doğaya ve *gün ışığına* açılan, düşük maliyetli ve tercihe göre sökülebilen tasarımlardan meydana getirmiştir. Sadece yapının kendisine olan saygısının korunmasıyla kalmayıp, çevresine olan saygısını da yakalamaya çalışmıştır. Bunun için kullandığı malzemeleri büyük bir bilinç ile seçen ve yerleştiren Otto, tasarımlarının çevreye olabildiğince az zarar vermesini sağlamaya çalışmıştır (Otto ve Rasch, 1996). Bu amaç doğrultusunda çoğu yapısının sökülebilme özelliği mevcutken, Otto yapılarını her ülke için ayrı ayrı tasarlamıştır. Yapılan çıkarımın ışığında Frei Otto'nun mimari dilinde malzemeler ve ülkeler önemli bir yere sahiptir denilebilmektedir. Aşağıdaki şekil 3.16'da Otto'nun tasarımlarının ülkelere göre dağılımı ele alınarak hassasiyet gösterdiği ülke çeşitliliğine dikkat çekilmiştir. Oluşturulan şekilde ele alınan yapılardan 26'sı Almanya'da, 3'ü Fransa'da, 2'ser tanesi İsviçre, Kanada, Suudi Arabistan ve ABD'de ve 1'er tanesi Japonya, İngiltere, Kuveyt ile Hollanda'da yer almaktadır.



Şekil 3.16 : Otto'nun Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Hafiflikten ilham alan Otto, mimarlık geleneğinden gelen ağırlığı taşımak zorunda olmadığını gerçekleştirdiği yer çekimine meydan okuyan heykelsi yapılarıyla kanıtlamıştır. Tasarımlarında “hava” ve “mekan”ı minimum malzeme ve güç ortaklığında birleştirmeyi amaçlamış, somutlaştırdığı projelerinde bu düşüncüyü sürdürmüş ve geliştirmiştir (Glaeser, 1972). Fakat mesleğinin tüm süreçlerinde aynı dili kullanmamış, belirli dönemlerde kırılmalar yaşamıştır. Frei Otto'nun mimari dilinde yaşanan kırılmaları çözümleyebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.17 oluşturulmuştur. Şekilde Otto'nun genel olarak modernizm akımından etkilediği okunurken tam olarak akımlara bağlı kalmadığı da gözlemlenmektedir.

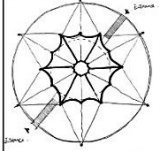
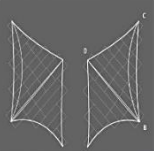


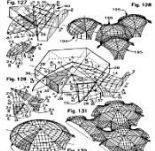
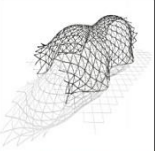

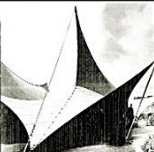




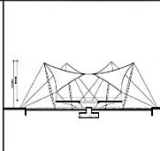


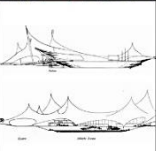




Şekil 3.17 : Otto Mimarisinin Kırılmaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kırılma şeklinin oluşturulması yapıların gelişim ve değişimini gözlemleme imkanı sağlamaktadır. Şekil doğrultusunda Frei Otto'nun projelerinin süreç içerisinde eğilimi açığa çıkarılmıştır. 1972 yılında yaşadığı son kırılma ile 21. yüzyıla taşıdığı mimari dili kalıplaşmış durumdadır. Buna karşın çoğu mimarın tasarımlarında koruduğu izleri bulunuyorken Frei Otto için bu durumu özelleştirmek mümkün değildir. Genel olarak Otto, kullandığı malzemeler ve çadır sistemleri ile ayrılmaktadır.

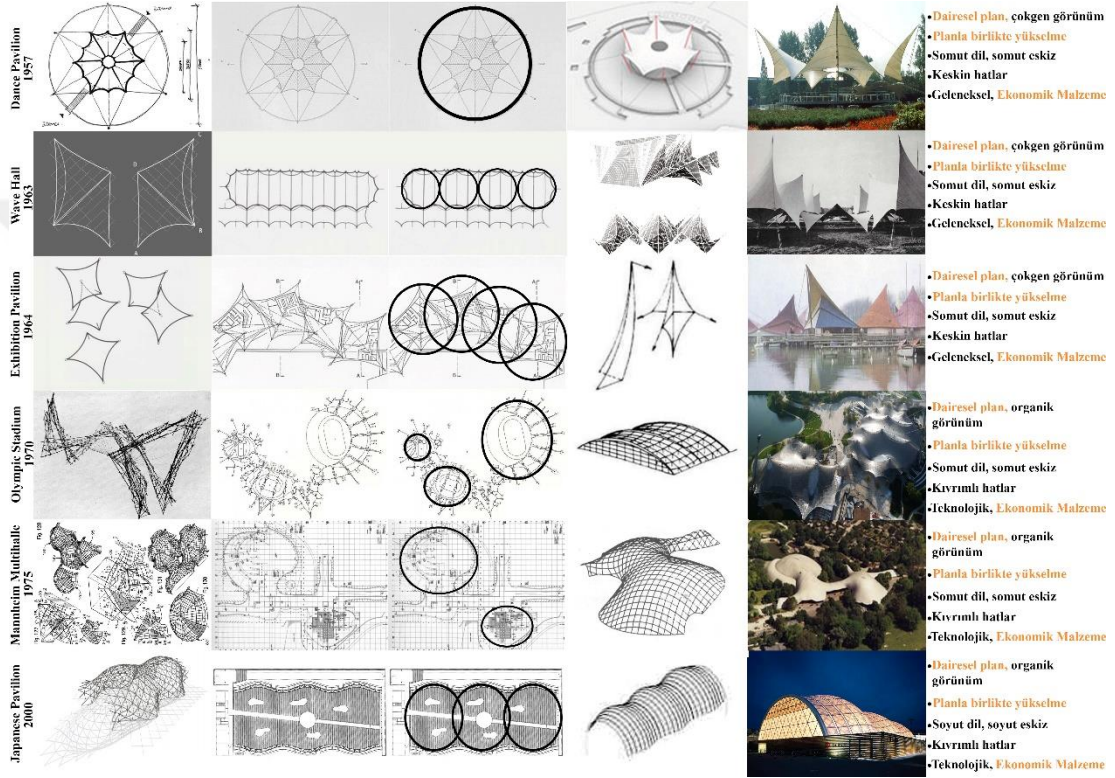
Frei Otto, daha önce çadır yapıları ile ilgili gerçekleştirilmemiş çalışmalar yürüterek, kablo ağları ile tasarımlarını oluşturmuştur. Yüzey üzerinde yayılan ve birbirlerini kesen kabloların meydana getirdiği taşıyıcı sistemler için kullanılan kablo ağı kavramı, Frei Otto'nun çalışmaları somutlaşana kadar yüzeye dik olarak sabitlenmiştir (Türkçü, 2009). 1960 yılında kablo ağlarının paralel konumlandırılabilceğini ispatlayan Otto, projelerinde daha büyük açıklıklar elde etmeyi başarmıştır (Otto ve Rasch, 1996). Bu açıklıklarla birlikte modern kumaş çatılara çekme yapılar başlığı altında bir yenilik meydana getiren Otto; *ızgara kabukları*, bambu ve *ahşap kafesler* gibi diğer malzeme ve yapı sistemleriyle birlikte çalışan yapılar inşa ederek mimarlık ve mühendislik alanında dünya genelinde yenilikçi mimar olarak adlandırılmıştır. Doğa ve deneysel çalışmaları sonucunda mimari dilini kazanan Otto ile yapılarını okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.6 oluşturulmuştur. Tabloda dilinin değişim süreçlerine göre belirlenen 6 yapısı form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınmıştır. Bu doğrultuda Otto'nun projelerini tasarlariken modernizm akımından etkilendiği fakat teknolojinin gelişimiyle doğru orantılı olarak ilk üç yapısında geometrik formlar kullanırken, diğer üç projesinde hiperparabolik formlardan yararlandığı gözlemlenmiştir. Dance Pavilion'u haricinde tüm tasarımlarında asimetrik kodundan faydalanarak; dinamik, hareketli, akışkan, sürdürülebilir projeler gerçekleştirmiştir. Bu kodları kullanarak gerçekleştirdiği her projesinde deneyler üzerinden maketler oluşturmuş, eskiz ve çizim programlarından yararlanmıştır. Doğadan esinlenerek ve doğaya saygı duyarak projeler üretmesine karşın, yapıları bulunduğu bölgede patlama özelliği taşımaktadır. Bu patlamayı kimi zaman simgesellik taşıtarak kimi zaman ise programa bağlı olarak ortaya koymuştur.

**Tablo 3.6 : Otto Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)**

Proje Sahibi	Frei Otto					
Eğitim	Mimarlık, Sosyoloji ve Kentsel Gelişim					
Yapı İsmi	Dance Pavilion	Wave Hall	Exhibition Pavilion	Olympic Stadium	Multihalle	Japanese Pavilion
Yeri	Almanya	Almanya	İsviçre	Almanya	Almanya	Almanya
Yapım Yılı	1957	1963	1964	1970	1975	2000
Eskiz Çalışması						
Yapı Görseli						
Yapı Görünüşü / Kesiti						
Biçim / Geometri	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Hiperparabolik	Hiperparabolik	Hiperparabolik
Akım	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm
Stil / Estetik	Simetrik Uyum Dinamizm Denge Hareket Minimum yüzey Sürdürülebilir	Asimetrik Uyum Dinamizm Denge Hareket Minimum yüzey Sürdürülebilir	Asimetrik Uyum Dinamizm Denge Hareket Minimum yüzey Sürdürülebilir	Asimetrik Uyum Dinamizm Denge Hareket Minimum yüzey Sürdürülebilir Akışkan	Asimetrik Uyum Dinamizm Denge Hareket Minimum yüzey Sürdürülebilir Akışkan Organik Işık Oyunu	Asimetrik Uyum Dinamizm Denge Hareket Minimum yüzey Sürdürülebilir Akışkan Organik
Konsept / Esin	Program	Program	Simgesel	Simgesel	Simgesel Program	Simgesel
Fonksiyon	Çok Fonksiyonlu	Ticari	Çok Fonksiyonlu	Ticari	Çok Fonksiyonlu	Çok Fonksiyonlu
Kabuk / Malzeme	Koton Kumaş Çelik Pilon Çelik Boru Kablo	Koton Kumaş Çelik Pilon Çelik Boru Kablo Betonarme	Polyester Membran Çelik Pilon Çelik Boru Kablo Betonarme	Akrilik Cam Panel Çelik Pilon Çelik Boru Kablo Betonarme	Ahşap Çelik Ağır Kumaş	Koton Kumaş PVC Membran Kağıt Membran Metal
Tasarım Araçları	Eskiz 2D Maket	Eskiz 2D Maket	Eskiz 2D Maket	Eskiz 3D Maket	Eskiz 3D Maket	Eskiz 3D Maket
Yer ile İlişki	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama

Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden Frei Otto'nun mimari dilinde başlangıçtan 2020'ye kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıda oluşturulan şekil 3.18'de incelenmiştir. Bu doğrultuda Otto'nun tasarımlarında dairesel plan

çözümlemesinden devamlı olarak yararlandığına, aynı şekilde planın izi şeklinde yükselme gerçekleştiği sonucuna dikkat çekilmektedir. Teknolojiye karşı gösterdiği ilgi neticesinde başlarda sergilediği geleneksel, ekonomik malzeme tutumunu terk eden Otto; tasarımların kalitesini artırmak için teknolojik malzemeden faydalanmış, sürdürülebilirlik kavramına eğilim göstermiştir. Ortaya konulan bu benzerliklerin yanı sıra Otto başlangıçta kullandığı somut ve keskin hatlı dili terk ederek; somut ama kıvrımlı hatların hakim olduğu bir dil edinmiştir.



Şekil 3.18 : Otto Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Yaptığı insan ve doğa odaklı tasarımlar sonucunda özgünleşen Otto, somutlaştırdığı tasarımlar ile kentlere büyük bir ivme kazandırmış, ismini bazı kavramlar ile özdeşleştirmiştir. Aşağıdaki şekil 3.19'da Otto'yu ve Otto mimarisini tanımlayan kodlar yer almaktadır. Bu kodlar Frei Otto mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan yapı, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa kavuşturmuştur. Frei Otto'nun kod haritası oluşturulurken dört ana koddan yararlanılmıştır ve bu kodlar çerçevesinde diğer kodlar yerleştirilmiştir.



Şekil 3.19 : Otto Kimliğini Tanımlayan Kodlar, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Frei Otto adına yapılan tüm analizler sonucunda ortaya çıkarılan kod haritası birçok kavramdan meydana gelmektedir. Bununla birlikte Otto'yu temsil eden ve öne çıkan kodlar da yer almaktadır. Her projesini arkaik mimariye odaklanarak tasarlayan Otto, ekonomik işlevsellik ve hareket kodlarıyla özdeşleşmiş durumdadır.

### 3.4 FRANK OWEN GEHRY

1945 – 2020 yılları arasındaki mimarlık çerçevesinde belirli bir bilinirliğe sahip olan Frank O. Gehry, meslek içerisinde farklılaşmak amacıyla birçok yapıya imza atmıştır. Tasarım anlayışını mesleki deneyimleriyle şekillendiren Gehry, 21. yüzyıldaki konumuna ulaşabilmek amacıyla projelerinde ikonik yapılara eğilim göstermiştir. Bu durumla ilgili olarak bir röportajında “Bilbao ile Frank Gehry yapıları yapmam gerekiyordu böylelikle bir şekilde burada yeni bir kapı açtım.” ifadesini kullanmış ve süreç içerisindeki diğer projeleri için “Biz Frank Gehry istiyoruz.” veya “Bu yeterince Gehry binası değil” söylemleriyle karşılaştığını dile getirmiştir. Frank Gehry’nin oluşturduğu tasarım anlayışı ve kişilerce sergilenen tavır “Frank Gehry” adının bir markaya dönüştüğünü kanıtlar niteliktedir (Jencks, 2005). Bu doğrultuda Gehry mimarisinin anlaşılabilmesi amacıyla aşağıdaki tablo 3.7 oluşturulmuştur ve tablo içerisinde Frank Gehry’nin etkilendiği mimari akıma, meslek içerisinde tanımlanış biçimine, tasarım anlayışını özetleyen mottosuna ve mimarlık alanı içerisinde sergilediği tavır ile spesifik özelliklerine yer verilmiştir.

**Tablo 3.7 :** Gehry ve Mimarisinin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

<b>MİMAR</b>	<b>FRANK O GEHRY</b>
<b>AKIM</b>	DEKONSTRÜKTİVİZM
<b>TANIMLANIŞ</b>	AYKIRI MİMARİNİN SON BÜYÜK TEMSİLCİSİ
<b>MOTTO</b>	BİNALARI İNSANLAŞTIRMAK
<b>ÖZELLİK</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Farklı meslek dallarında çalışma</li><li>• Moma'nın 1988 yılında düzenlediği "dekonstrüktif mimarlık" sergisinde çalışmaları sunulan yedi mimardan biri olma</li><li>• Mimari kabukta organik, heykelsi ve karmaşık biçimlerde baskınlık</li><li>• Malzeme olarak titanyum (titanium) kullanımını literatüre geçirme</li><li>• Modernizmin sınırlarını, postmodernizmin tarihsel göndermelerini reddetme</li><li>• Yapılarını içinde yer aldıkları ortamla birleştirme ya da yansıtmadan kaçınma, yeniden tanımlamayı ilke edinme</li><li>• Tasarladığı yapılar ile kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• Yerel mimari ve iklime karşı duyarsızlık</li><li>• Tamamlanmamış / bitmemiş yapıların farklı bir enerjisi olduğuna inanma</li><li>• Karmaşık bilgisayar programları kullanma</li></ul>

### 3.4.1 Frank Owen Gehry'nin Hayatı ve Eğitimi

Thelma Goldberg'in anne ve babası kendisi dört yaşlarında Polonya'dan göç edip Toronto'ya yerleşmiştir. Thelma - Irvin Goldberg evliliği sonucunda Gehry, Kanada'nın Toronto kenti içerisinde yer alan bir maden kasabası olarak anılan Timmins'de Ephraim Goldberg olarak 28 Şubat 1929 yılında doğmuştur. Doğumuyla birlikte sahip olduğu Ephraim Goldberg ismini büyükbabasının geleneklerini sürdürmesi ve sinagogun başkanlığını yapması nedeniyle bir süre daha taşıyan Gehry, gençlik döneminin büyük bir kısmını Yahudilik karşıtlığı güden Ontario'da geçirmiştir. Bu süreç içerisinde uğramış olduğu psikolojik şiddet neticesinde adını ve soyadını değiştirerek Frank Owen Gehry ismini kullanmaya başlamıştır (Goldberger, 2017).

Gehry çocukluk döneminde yaşlıları ile çok yakın ilişkiler kuramazken, büyükannesinin her perşembe canlı sazan pazarından aldığı balık ile pişirilene kadar küvet içerisinde oynayarak vakit geçirmiştir. Edindiği bu hobi neticesinde hem balıkların anatomisini çözümlenmiş hem de balıkları takıntı haline getirmiştir. Büyükannesinin balık konusundaki etkisine karşın büyükbabasının da seçimlerinden faydalanmıştır. Büyükbabasının hırdavat dükkanına sahip olması sebebiyle on ila on yedi yaşları arasında yarı zamanlı olarak burada çalışan Gehry; çivi, vida, cıvata, çekiç, testere, kerpeten, boru, zincir, çit teli, çatı malzemeleri, boya, cam gibi bilinen hırdavat malzemeleri hakkında bilinçsiz bir donanım kazanmıştır. Bu durum sonucunda malzemelerin genel özelliklerini öğrenmiş, bahsi geçen ve diğer tüm malzemelerin doğasıyla alakalı yaşam boyu sürecek bir merak edinmiştir (Cobb, 1986).

Thelma ve Irving Goldenberg'in mimarlık alanı ile ilgisi olmamasına karşın ikisinin de sanata yatkınlıkları bulunmaktadır. Thelma Goldenberg Hamburg Enstitüsü ve Toronto Konservatuarında müzik eğitimi almış ve yerel bir Alman İbrani tiyatrosunda görevlendirilmiştir. Irving Goldenberg ise Manhattan'ın fakir bir mahallesinden gelerek dövüşçü bir çocuk olarak yetişmiş ve sokak dövüşlerinde altın eldiven saygınlığına sahip iyi bir boksör olmayı başarmıştır. Boksörlüğün yanı sıra Toronto'da manav dükkânında çalışan Goldenberg, sebzelerden yaptığı Amerikan bayrağı şeklindeki düzenlemesi ile ulusal bir vitrin tasarımı yarışmasında ödül kazanmıştır. Tüm bu durumlar sonucunda Frank Gehry, annesinin katkılarıyla müzik ile tiyatroya ilgi duyarken babasının teşvikiyle bir dönem boksörlük yapmıştır ve tam temas karate branşında kemer sahibi olmuştur. Anne ve babasının sanatsal yönlerinin gelişmiş olması sebebiyle doğuştan tasarım yeteneğine sahip olan Frank - Doreen kardeşler sanatın farklı dallarına yönlendirilmiştir (Cobb, 1986).

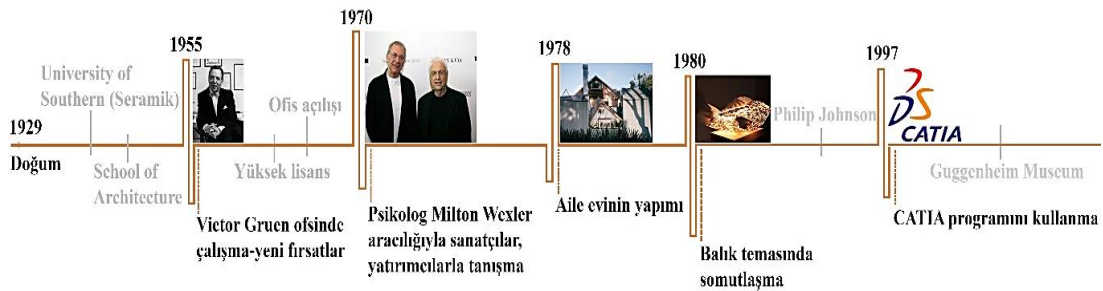
Yaşadıkları bölge halkının Yahudilere duyduğu önyargı sebebiyle Frank Gehry ergenlik döneminde birçok ayrımcılığa maruz kalmıştır. Bu süreç içerisinde kendisine "balık" takma adı verilmiştir ve bu durumu başlangıçta anlamlandıramayan Gehry, sonrasında bu lakabın Hristiyan sembolü olması neticesinde Anti-Semitist düşüncelerin ışığında konulduğunu kavramıştır. Okulunu dışlanma duygusuyla sürdüren Gehry'nin ailesinin maddi durumu savaş sebebiyle 1940 yılında bozulmuş ve öte yandan bu süre zarfında Irving Goldenberg kalp krizi geçirmiş, soğuk havaya karşı hassasiyet göstermiştir. Tüm yaşanan negatif durumlar neticesinde Goldenberg ailesi Güney Kaliforniya'da yer alan Los Angeles kentine taşınmak durumunda kalmıştır.

Yaşanan çaresizlikler o zamanın koşullarında olumsuz olarak nitelendirilse de Gehry'nin Los Angeles'da hayatını idame ettirmesi mimari bakış açısını oluşturup, geliştirmesine aracılık etmiştir. 1947 yılında ailenin ülke değiştirmesi sebebiyle Frank Gehry Kanada'da eğitim gördüğü Bloor Collegiate Institute adlı liseyi bırakmak durumunda kalmış, maddi yetersizlikler sebebiyle zorunlu olarak iş hayatına atılmıştır (Goldberger, 2017). Eğitiminin yetersiz olması sebebiyle ilk olarak kamyon şoförlüğü yapan Gehry, sonrasında ise içki dükkanında çalışmıştır. Bu duruma kayıtsız kalmayan akrabaları sayesinde kahvaltı veren bir kafeteryada dağıtım personeli olmuş ve bu esnada Hollywood ünlüleri ile tanışıp yakın ilişkiler kurma fırsatı yakalamıştır. Ayrıca bu alanda çalışırken müşterilerinden birinin kızı olan Anita Snyder ile 1952 yılında evlenmiştir ve bu evlilik maddi sıkıntıların azalmasına olanak sağlamıştır. Bu durum neticesinde Gehry'nin çok sıkı çalışmasına gerek kalmazken Los Angeles Şehir Koleji'nde eğitimini sürdürmesinin önü açılmıştır. Burada gece derslerine katılan Gery eğitimini tamamlayıp South California University'e lisans öğrencisi olarak kabul edilmeyi başarmıştır. Üniversitede danışmanı seramik bölümünün profesörü Glen Lukens olmuştur ve bu durum Gehry'nin hayatının değişmesine sebebiyet vermiştir. Profesör Lukens, Gehry'nin tasarım alanındaki potansiyelini fark edip, onu mimarlık bölümüne yönlendirmiştir ve kendisinin katkılarıyla Gehry School of Architecture'a kabul edilmiştir. Okul içerisinde stabil kalmamaya çalışan Gehry, fotoğraf, müzik, edebiyat ve grafik tasarım ile de ilgilenmiş olup bu doğrultuda okulun kültür dergisi için görsel çizimlerine katkıda bulunmuştur. Okulun son döneminde Victor Gruen'in şirketinde çalışma fırsatı yakalayarak sektör içerisinde birçok değerli isim ile tanışmıştır. Stajyer olarak girdiği şirkette Gruen ile tanışma şansı yakalayan ender mimarlardan biri olarak bu durumu oldukça verimli kullanmaya çalışmıştır. Gruen'nin şehir planlamasına olan hakimiyetinden faydalanan Gehry, sonrasında patronunun teşvikiyle Harvard University'de özel öğrenci olarak şehir planlama derslerine girmiştir. Yüksek lisans eğitiminde Joseph Hudnut'tan dersler almanın yanı sıra kendisiyle eski Boston mahallelerini dolaşmıştır ve Avrupalı modernistleri özellikle Le Corbusier'i keşfetmiştir. Eğitimini tamamlamasının ardından 1957 yılında Los Angeles'a geri dönmüş ve 1960 yılına kadar Victor Gruen ile çalışmayı sürdürmüştür. 1960 yılında yeterli değeri görmediğini ve hak ettiği parayı kazanmadığını düşünen Gehry, Los Angeles'tan taşınma kararı almıştır. Böylece Hudnut'un mimarlık tarihine olan farklı yaklaşımlarının etkisiyle bir süre Avrupa'da yaşamayı hedef edinmiştir. Karısı Anita ve iki kızı ile beraber 1961'de Parise taşınmış, Andre Remonet'in

ofisinde yaklaşık bir yıl çalışmıştır ve bu süre zarfında Le Corbusier'in La Tourette manastırına ve Ronchamp Şapeli'ne hac ziyaretlerinde bulunmuş, Balthasar Neumann'ın Alman barok üsluptaki yapılarını deneyimlemiştir (Cobb, 1986).

1962 yılında Fransa macerasını sonlandıran Gehry, geri dönerek kendi ofisini kurmuştur. Dört yıl boyunca iş hayatı ve evliliğinde sorunlar yaşamıştır ve 1966 yılında eşinden ayrılmıştır. Hayatının istediği gibi şekillenmemesi sebebiyle 1970 yılında psikolog arkadaşı Milton Wexler ile görüşmeye karar vermiştir. Hayatını kolaylaştırmak için gittiği seanslarda Wexler'in danışanları olan ressam, heykel sanatçısı, yazar, aktör, diğer yaratıcı sanatlarla ilgilenen insanlar ve sponsorlarla tanışma fırsatı yakalamıştır. Bu fırsat neticesinde 1970 ve 1980 yılları arasında kendisini besleyen Gehry, Philip Johnson'ı akıl hocası olarak hayatına kazandırmıştır. Bu değişim hayatını iyi anlamda şekillendirmiş olup, yeni bir evlilik yapmasına ve meslek hayatında başarıya ulaşmasına olanak sağlamıştır (Cobb, 1986).

Yaşamının her döneminde popüler olandansa talep görmeyen malzemeleri hedef alan Gehry, bu tavrı ile önyargıların kırılabileceğine odaklanmış ve 1997 yılında hayatına kazandırdığı CATIA programı ile dinamik yapılar tasarlamayı başarmıştır. Bu başarı ise beraberinde kişilerin yapılarına ilgi duymasını sağlamış ve onlarda merak ile heyecan duygularının dışa vurulmasına sebebiyet vermiştir. Fakat bu başarı stabil bir şekilde elde edilmemiş ve Gehry hayatının belirli dönemlerinde kırılmalar yaşamıştır. Aşağıdaki şekil 3.20'de Frank Gehry'nin hayatı içerisinde yaşadığı kırılma noktalarına dikkat çekilmektedir.



Şekil 3.20 : Frank Gehry'nin Kırılma Noktaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Frank Gehry'nin özel/iş yaşamı analiz edildiğinde; 1955 yılında Victor Gruen'in ofisinde çalışması ile birlikte hem eğitim hem mesleki alanda fırsatlar yakalama, ailevi konular sebebiyle destek almak için gittiği Milton Wexler

muayenesinde farklı alanların sanatçılarıyla ve meslek alanındaki yatırımcılar ile tanışma, kendilerine ait olan evin yeniden tasarlanması gerektiğine karar verip dikkat çekme, yaşamı içerisinde belirli zaman dilimlerinde belirginlik kazanan balık temasının somutluk kazanması ve CATIA programı ile tanışıp mimari dilini tam olarak yansıtabilme şansı yakalamak şeklinde beş farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmalar neticesinde şu anki konumuna ulaşan Frank Gehry, 1962 yılından bu zamana kadar meslek hayatını aktif bir şekilde sürmüştü ve tasarımları aracılığıyla birçok uluslararası ödül almaya hak kazanmıştır. Frank Gehry'nin tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla meslek hayatı boyunca tasarladığı 64 yapısı aşağıdaki şekil 3.21'de görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.





Şekil 3.21 : Gehry Mimarlığının Zaman Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

### 3.4.2 Frank Owen Gehry'nin Tasarım Yaklaşımı

Fark edilir formları yenilikçi bir tarz ile şekillendiren Gehry, erken dönem yapılarında çıkış noktası olarak gördüğü Los Angeles'ı ve şehrin gelişimi ile yapaylığını esin kaynağı olarak kullanmıştır. Sıradan malzemeler olarak görülen kontrplak, tel örgü çit ve oluklu metalden kübist esinli yapılar tasarlamak için yararlanmıştır. Bu süreç içerisinde daha küçük projelerde çalışması akımını tam anlamıyla belirleyemezken büyük projelere yönelmesi ile yapılarında dekonstrüktivist öğelerden olan dalga ve çizgilerde yoğunlaşma gözlemlenmektedir.

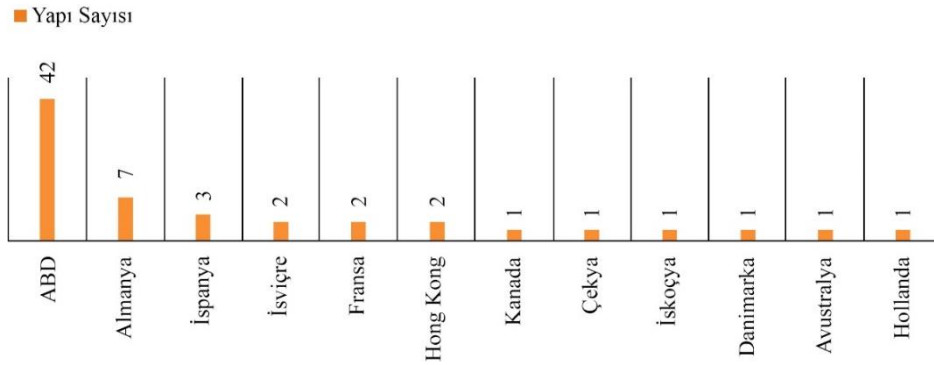
*Parçalanma* etkisini sıkça kullanarak dekonstrüktivist kabul edilmesine karşın Gehry, bu akımın hem sadece parçalara ayırıp birleştirmekten ibaret olmadığına dikkat çekmiş hem de dogmatik kalıpları içerisinde sıkışmamıştır. Bunun temelinde elbette ki bir akıma saplantılı kalmaması farklı akımlardan etkilenmesi yatmaktadır. Tasarımın ilk aşamasında elinde birbiri ile bağlantısı olmayan objeler, yapılar ve farklı zaman, stil ve dokuda inşa edilmiş strüktürler var olabilirken, bu durum Frank Gehry'e ilham vermektedir ve hepsini bütüncül bir perspektif içinde ele almayı başarmaktadır. Kullandığı öğelerin ölçeklerinde değişikliklere giderek ve yeni *heykelsi* veya temel geometrik formlar aracılığıyla grafik biçimsel bir kurgu elde etmektedir (Bruggen, 1997). Bu kurguyu elde ederken modernizmin eksik kaldığı kabuk kısmına oldukça önem vermekte ve bir nevi binanın fonksiyonunu geri plana atmaktadır. İkinci planda yer alan fonksiyon çözümünün sonlanışını ise "The Moment of Truth" olarak nitelendirmektedir. Bu aşamadan sonra mimar yeniden form kısmına odaklanarak, kabuğun etkisini tanımlaya çalışmaktadır. Bu durumu ise "Then What Effect" olarak adlandırmaktadır. Bu doğrultuda Gehry sahip olduğu tutumu ile yapının tümüne tek defaya özgü, ifadeci, plastik nitelikleri yüksek bir form kazandırmak için çabalar ve ekspresyonist akım ile tasarım yaklaşımı arasındaki ilişkiyi netleştirmektedir (Özer, 2010).

Frank Gehry ekspresyonizm akımının savunucuları gibi mimaride *hareket* kavramını temel almakta ve bu durumu balık teması üzerinden somutlaştırmaktadır. Balıkların sahip olduğu hareket eyleminin kendisini büyülediğini ve bu doğrultuda yapmış olduğu çeşitli balık araştırmalarının mimari anlayışındaki hareket prensibini pekiştirdiğini vurgulamaktadır. Fakat Frank Gehry balık ile bağlantılı olan tavrını birdenbire edinmemiş, bunu başlangıçta bir tepki niteliğinde sunmuştur. Kendisi ile

aynı jenerasyonda yer alan meslektaşlarının neoklasik akımı çerçevesinde şekillenmelerine karşı çıkmıştır. Bu doğrultuda toplumların ve olanakların değişim sergilediği bir dünyada Grek tapınakların kopyalanıp yeniden inşa edilmesine anlam veremeyerek insanlık öncesine uzanmayı kendisine hedef edinmiştir. Bunun için insandan milyonlarca yıl fazla geçmişe sahip olan balığı kıstas alarak, balık formunu saplantı haline getirmiştir. Frank Gehry'nin sergilediği bu karşıt tavır, mekan duyarlılığı ve hareket konularında farklılaşmasına yol açmıştır. Gehry, balık anatomisinin dışında yelkencilik üzerinden de hareket kavramını kurgulamaktadır. Rüzgar sebebiyle yelkenlerin dolup gerginleşmesi ve sonrasında zarif bir şekilde pırpırlandığını “luffs” ve “flutters” kelimeleriyle açıklayarak ortaya çıkan formları vurgulamak istemiştir. Çünkü balıkta olduğu gibi yelkenden edindiği ilham da mimari dilinin oluşmasına sebebiyet vermiştir (Özer, 2010). Bu dili oluştururken her zaman yelken, balık gibi formları olduğu gibi ele almayıp, *hayal gücü* aracılığıyla onları geliştirip değiştirmeyi başarmıştır (Tanyeli, 2000). Bu duruma örnek olarak verilebilecek Guggenheim Müzesi balık formundan yola çıkılarak tasarlanmıştır. Başlangıçta bir bütün halinde düşünülen balığın kafası ve kuyruğu çıkartılarak yerine yaprak veya bot izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Her zaman olduğu gibi balığın hareket ve *kıvrım* özelliği sabit tutulmuş ve ortaya alışılmışın dışında metaforik bir form çıkmıştır. Böylece heykelsi soyutlama tavrı devam ettirilirken yapıya *dinamizm* etkisi katılmıştır (Bruggen, 1997).

Frank Gehry sadece formlardan değil, ressam ve heykeltıraşlardan da etkilenmiştir. Soyut ekspresyonizmin önemli temsilcilerinden biri olan Jackson Pollock, damlatma tekniği ile boya karıştırma, fırça kullanımı gibi spesifikleşmiş tarzı neticesinde Gehry'nin dikkatini çekmiştir. Pollock'un her bakıldığında kısa bir süre önce yapılmış izlenimi veren tabloları Gehry'yi oldukça etkilemiş ve resmin ifadeci ve bütüncül tutumunu mimarisine yansıtmasına aracılık etmiştir. Bu doğrultuda ifadeci ve bütüncül tavrın yanına hareketi de ekleyerek tasarladığı yapılarına *bitmemişlik* veya rastlantısallık hissi kazandırmıştır (Friedman, 1999). Gehry, Ressam Jackson Pollock'un katkılarından yanı sıra heykeltıraş Ellsworth Kelly'nin sanatından da yararlanmışır. Kelly'nin heykellerinde gördüğü ustaca kurgulanmış *üç boyutluluk* ile malzeme seçimi Gehry'yi *yeni teknik ve malzemelere* yönlendirmiştir. Bu doğrultuda Weisman Sanat Müzesi ve Walt Disney Hall gibi projelerinde paslanmaz çelik kullanarak *materyalite* hissi yaratmayı amaçlamıştır (Yücesan, 2004). Esinlenmeler

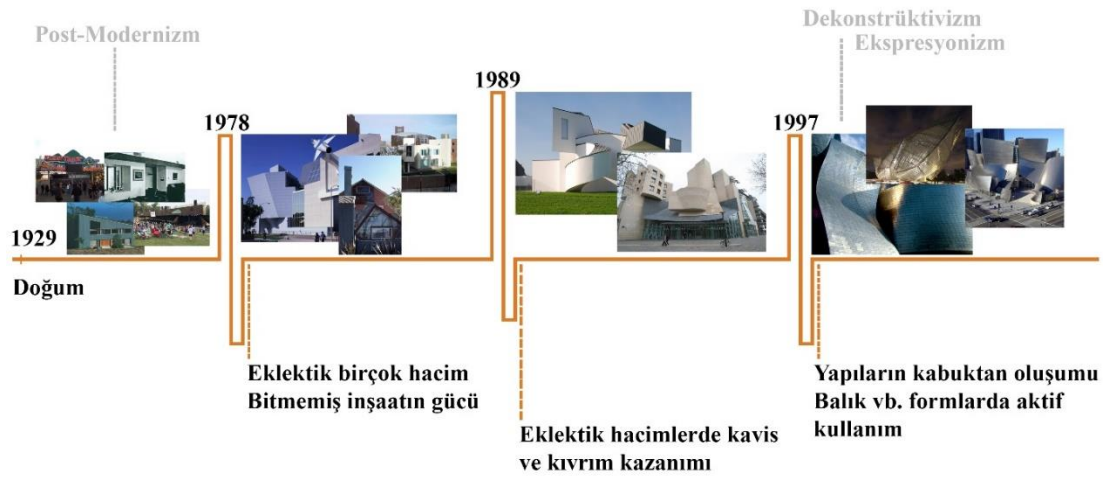
sonucu tercih ettiği malzemelerin yanı sıra edimimleri aracılığıyla da yeni bir tarz oluşturmuş ve malzemeleri şehirlere göre sınıflandırmıştır. Örneğin kendisi için önemli bir yere sahip olan Los Angeles'a alçı sıva, sunta, oluklu metal gibi malzemeleri kodlamıştır. Bu doğrultuda form olarak yere özgü çalışmaları baskın olmamasına karşın cehpe malzemelerini mimari bağlam üzerinden yorumlayarak yere özgü tasarımlar yapmayı amaç edinmiştir (Friedmen, 1999). Seçtiği malzemeler içerisinde metali daha fazla tercih etmesi bir tesadüf niteliği taşımazken, malzemenin hareket verici özelliğinden sıkça faydalanmıştır. Ekspresyonist yapılarında kıvrımlı metal malzemeyi sıklıkla kullanan Gehry, malzemeyi tek bir bölgede sunmak yerine hem çatı hem de cephede değerlendirmiştir. Sergilediği bu seçimler tasarımlarındaki cephelerin giydirme - kaplama cepheler olmasına yol açmıştır. Bu doğrultuda Frank Gehry'nin mimari dilinde malzemeler ve ülkeler önemli bir yere sahiptir denilebilmektedir ve bu çıkarımın ışığında Gehry'nin tasarımlarının ülkelere göre dağılımı ele alınarak aşağıdaki şekil 3.22 oluşturulmuştur. Oluşturulan şekilde ele alınan yapılardan 42'si ABD'de, 7'si Almanya'da, 3'ü İspanya'da, 2'ser tanesi İsviçre, Fransa ve Hong Kong'da, 1'er tanesi ise Kanada, Çekya, İskoçya, Danimarka, Avustralya ve son olarak Hollanda'da yer almaktadır.



Şekil 3.22 : Gehry Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Frank Gehry, mimari dilini kazanmaya çalıştığı süreçte formlarını daha sakin ve hareketsiz bir temada tasarlamıştır. Süreç içerisinde değişen üslubu neticesinde daha *karmaşık şekillere* yönelmiştir ve bu durum Gehry'nin tasarımını somutlaştırması konusunda zorluklar yaşamasına sebebiyet vermiştir. 1978 ila 1997 yılları arasında Gehry teknolojik yetersizliklerden ötürü tasarımlarını maket üzerinden somutlaştırmak durumunda kalırken, inşa konusunda daha büyük sıkıntılar yaşamıştır. 1997 yılında

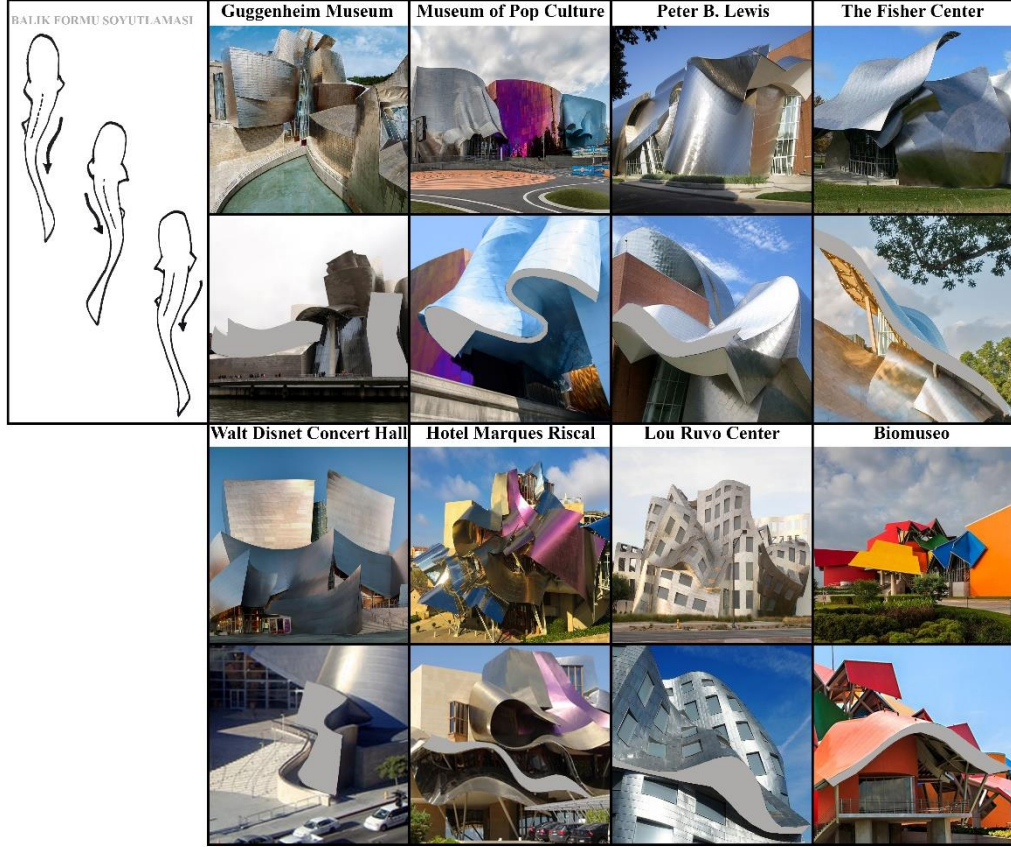
daha çok uçak tasarımlarında kullanılan CATIA programını keşfetmesi *fütüristik* form üretiminde önemli bir kolaylık sağlamış, tasarladığı heykelsi yapıların inşası pratiklik kazanmıştır (Tokyay, 2005). Bu durum neticesinde hem Le Corbusier'in serbest cephe fikrine bir anti tez olarak taşıyıcı cepheye yeniden yönelinmiş hem de Gehry'nin tasarımları oluşturulan sistem içinde kolaylıkla dijital ortamda 3 boyutlu hale getirilmiştir (Özeke, 2000). Yaşadığı bu süreçler sonucunda tasarım dilinde de kırılmalar yaşayan Gehry'i çözümleyebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.23 oluşturulmuştur. Şekilde Gehry'nin başlangıçta post-modernizm akımına eğilim gösterdiği ve bu sebeple daha keskin hatların hakim olduğu tasarımlar ortaya koyduğu gözlemlenirken; süreç içerisinde neo-klasizm akımına duyduğu tepki neticesinde yeni ve doğayı takip eden bir dili hedeflemiştir. Hedeflenen dil ve teknolojinin geldiği boyut Gehry'nin dekonstrüktivizm akımının temsilcileri arasında yer almasına olanak sağlamıştır.



Şekil 3.23 : Gehry Mimarisinin Kırılmaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kırılma şeklinin oluşturulması yapıların gelişim ve değişimini gözlemleme imkanı sağlamaktadır. Şekil doğrultusunda Frank Gehry projelerinin süreç içerisinde eğilimi açığa çıkarılmıştır. 1997 yılında yaşadığı son kırılma ile 21. yüzyıla taşıdığı mimari dili kalıplaşmış durumdadır. Mimari dilini oluşturan unsurlardan; etkileşimler ve sabit tuttuğu birtakım izleri açığa çıkarmak amacıyla aşağıdaki şekil 3.24 oluşturulmuştur. Şekilde Frank Gehry'nin balıklar ile olan etkileşiminin sadece duruşlardan ibaret olmadığı sonucuna varılmaktadır. Örnek alınan "Milkfish" gibi balıkların yüzüş stillerinden ilham alan Gehry, bu doğrultuda projelerinde görsellik

kazanan “s” şeklini kullanmaktadır. İmza niteliği taşıyan bu simgesellik ile her projesinde balıklar üzerinden gönderme yapan Gehry, kendine ait mimari dilini sürdürmektedir.















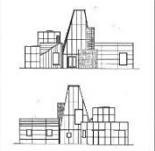
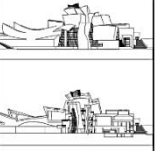
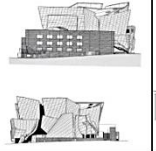
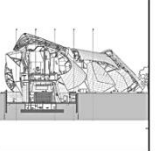


Şekil 3.24 : Gehry Mimarisinin Ortak Çizgisi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Frank Gehry’i genel çerçevede incelediğimiz zaman “balıklara” ve “pangolin” gibi zırlı hayvanlara ilgi duyduğu projelerinden okunmaktadır. Balıkların yalnızca anatomisinden değil gri ve yansıyan pullarından, zırlı hayvanların ise katmanlar şeklinde kendini gösteren kabuklarından etkilenmektedir. Bu durumdan ötürü genellikle projelerinde çelik - titanyum kullanmakta ve yapılarına bir kabuk tasarlamaktadır. Doğadan kaynaklanan etkileşimlerin yanı sıra olanakların gelişmesi ve kendini çözümlenmesi neticesinde mimari dilini kazanan Gehry ile yapılarını okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.8 oluşturulmuştur. Dilinin değişim süreçlerine göre belirlenen 6 yapısı form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınmıştır. Bu doğrultuda Frank Gehry’nin yapılarında başlangıçta post-modernizm ile ekspresyonizm akımlarını kullandığı görülürken, mimari içerisinde yaşanan neo-klasizmin aşırı savunuculuğu tepki

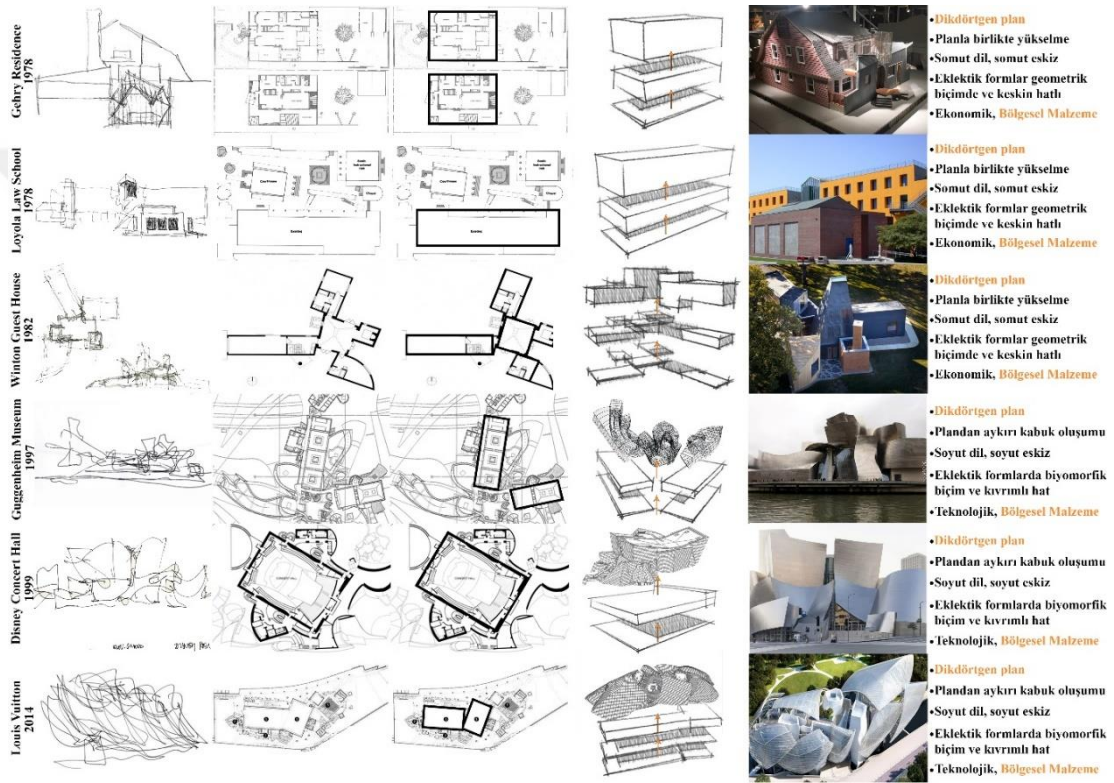
çekmiştir. Gehry neo-klasizm akımına karşın yeniyi ve doğayı savunarak dekonstruktivizm akımına yönelmiştir. Bu akım aracılığıyla tasarımlarını daha çok biyomorfik şekillere yönlendirirken heykelsi yapılar oluşturmayı başarmıştır. Her ülke için ilkeleri gereği farklı malzemeler tercih etmesine karşın tasarımlarında başlangıçta daha ekonomik malzemeler kullanırken yaşadığı kırılmalar sonucunda titanyum, çelik, betonarme gibi maliyetli malzemelere eğilim göstermiştir. Seçilen teknolojik malzemeler aracılığıyla Guggenheim Museum adlı projesinden itibaren daha rastlantısal, asimetrik, dinamik, paradoksal, fütüristik, bitmemişlik hissi yaratan yapılar tasarlamıştır. Bunun yanı sıra malzeme ve ülke eşleşmesinde oldukça duyarlı olan Gehry, tasarımlarının yer ile ilişkisinde bu duyarlılığı göstermemiş; alan ile uyum içerisinde olan yapılar yerine patlama yaratan tasarımları tercih etmiştir. Frank Gehry'nin sadece mimari dilinde değişiklikler yaşanmayıp çizim dilinde de değişimler gözlemlenmiştir. İlk çalışmalarını daha net çizgilerin yer aldığı ve somutluğun okunduğu eskizler oluştururken, ilerleyen süreçte eskizleri yapbozu andıran oval çiziklerin bir araya gelmesiyle soyut bir anlatım kazanmıştır.

**Tablo 3.8 :** Gehry Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

<b>Proje Sahibi</b>	Frank O. Gehry					
<b>Eğitim</b>	Seramik, Mimarlık, Şehir Planlama					
<b>Yapı İsmi</b>	Gehry Residence	Loyola Law School	Winton Guest House	Guggenheim Mus.	Disney Concert Hall	Louis Vuitton
<b>Yeri</b>	ABD	ABD	ABD	İspanya	ABD	Fransa
<b>Yapım Yılı</b>	1978 - 1991	1978	1982	1997	1999	2014
<b>Eskiz Çalışması</b>						
<b>Yapı Görseli</b>						
<b>Yapı Görünüşü / Kesiti</b>						
<b>Biçim / Geometri</b>	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Biyomorfik	Biyomorfik	Biyomorfik
<b>Akım</b>	Post-Modernizm Ekspresyonizm	Post-Modernizm Ekspresyonizm	Post-Modernizm Ekspresyonizm	Dekonstruktivizm Ekspresyonizm	Dekonstruktivizm Ekspresyonizm	Dekonstruktivizm Ekspresyonizm
<b>Stil / Estetik</b>	Uyumsuzluk Asimetrik Eklektik Dinamik Renk Uyumu Hareket	Eklektik Asimetrik Dinamik Renk Uyumu Uyumsuzluk Hareket	Eklektik Dinamik Uyumsuzluk Hareket	Katmanlaşma Doluluk-Boşluk Materyalite Hareket Rastlantısal Asimetrik Bitmemişlik Kaos Dinamik Paradoks Eğrisel Fütüristik	Katmanlaşma Doluluk-Boşluk Materyalite Hareket Rastlantısal Asimetrik Bitmemişlik Kaos Dinamik Paradoks Eğrisel Fütüristik	Katmanlaşma Doluluk-Boşluk Fütüristik Hareket Rastlantısal Asimetrik Bitmemişlik Kaos Dinamik Paradoks Eğrisel
<b>Konsept / Esin</b>	İkonik Yapılı Çevre	İkonik Program	İkonik Biçim Tipolojisi	Simgesel Biyomorfik	Anıtsal Biyomorfik	Simgesel Biyomorfik
<b>Fonksiyon</b>	Özel	Kamusal	Özel	Çok Fonksiyonlu	Çok Fonksiyonlu	Ticari
<b>Kabuk / Malzeme</b>	Metal Kontırplak Ahşap Cam Alüminyum	Betonarme Cam	İspanyol Kireçtaşı Alüminyum Betonarme	Betonarme İspanyol Kireçtaşı Çelik Titanyum Cam	Çelik Cam Mermer	Çelik Cam Ahşap Betonarme Alüminyum
<b>Tasarım Araçları</b>	Eskiz Diyagram 2D	Eskiz Diyagram 2D	Eskiz Diyagram 2D Maket	Eskiz Parametrik tasarım 3D Maket	Eskiz Parametrik tasarım 3D Maket	Eskiz Parametrik tasarım 3D Maket
<b>Yer ile İlişki</b>	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama

Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden Frank Gehry'nin mimari dilinde başlangıçtan 2020'ye kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıdaki şekil 3.25'te incelenmiştir. Bu doğrultuda Gehry'nin tasarımlarında dikdörtgen plan

çözümlemesinden devamlı olarak yararlandığına fakat geçirdiği kırılmalar neticesinde bu planların başlangıçtaki gibi yükselmediğine, plandan aykırı bir kabuk oluşumuna gidildiğine dikkat çekilmektedir. Teknolojiye karşı gösterdiği ilgi neticesinde başlarda sergilediği ekonomik malzeme tutumunu terk eden Gehry; daha bütçeli, ulaşılması zor malzemeler kullanarak tasarımlarını sürdürmüş fakat yapılarını somutlaştırdığı bölgelerin malzemelerini kullanma alışkanlığını da devam ettirmiştir. Ortaya konulan bu benzerliklerin yanı sıra Gehry başlangıçta kullandığı somut ve keskin hatlı dili terk ederek; daha soyut, kıvrımlı hatların hakim olduğu bir dil edinmiştir.



Şekil 3.25 : Gehry Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Yaptığı form odaklı tasarımlar sonucunda özgünleşen Gehry, somutlaştırdığı tasarımlar ile kentlere büyük bir ivme kazandırmış, ismini bazı kavramlar ile özdeşleştirmiştir. Aşağıdaki şekil 3.26'da Gehry'i ve Gehry mimarisini tanımlayan kodlar yer almaktadır. Bu kodlar Frank Gehry mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan yapı, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa kavuşturmuştur. Frank Gehry'nin kod haritası oluşturulurken beş ana koddan yararlanılmıştır ve bu kodlar çerçevesinde diğer kodlar yerleştirilmiştir.



### 3.5 RICHARD ROGERS

1978 yılında tasarladığı Lloyd's Building ile kullanıcıların sorunlarını yaratıcı bir şekilde çözen yenilikçi, güzel, sürdürülebilir ve pratik bir dil oluşturan Richard Rogers; teknolojinin hızla değişip dönüştüğü bir dünyada uyarlanabilir ve dayanıklı yapıları somutlaştırmayı amaçlamıştır. Sürdürülebilirliğin önemine olan derin inancı ile teknolojik malzemeleri harmanlayan Rogers, ofis, konut, ulaşım, eğitim, kültür, eğlence, perakende, kentsel ve sağlık hizmetleri dahil olmak üzere çok çeşitli bina türlerinin tasarımını deneyimlemiştir. Rogers, mimarlığın herhangi bir kişi tarafından çözülemeyecek kadar karmaşık olduğunu; sosyolojiden matematiğe, mühendislikten felsefeye farklı disiplinlerin çözüm üretmek için bir araya gelmesiyle mimarlığın bir bütün olabileceğini savunmuştur. Richard Rogers şehirlerin binalar ile bir anlam ifade etmediğini aksine insanlardan meydana geldiğini, önemli olanın binalar arasındaki yaşam olduğunu dile getirmiş ve bu düşüncelerin öncülüğünde Rogers mimarlığını dünyaya açmıştır (Rogers ve Brown, 2017).

**Tablo 3.9 :** Rogers ve Mimarisinin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

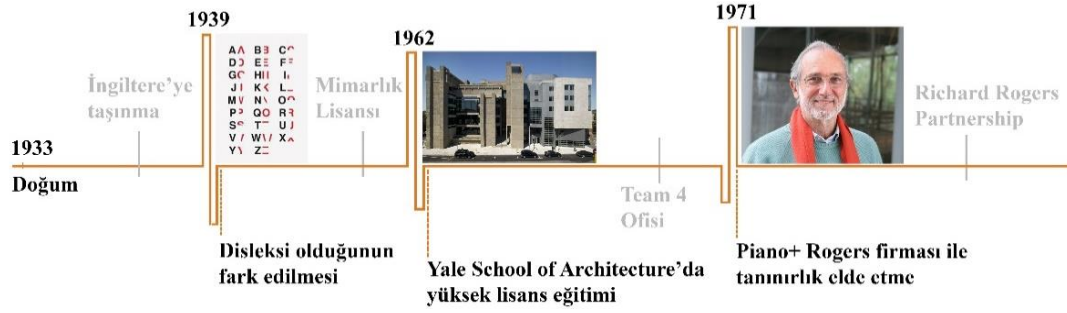
<b>MİMAR</b>	<b>RICHARD ROGERS</b>
<b>AKIM</b>	HIGH-TECH
<b>TANIMLANIŞ</b>	YÜKSEK TEKNOLOJİNİN ÖNCÜSÜ
<b>MOTTO</b>	TEKNOLOJİSİNİN LİDERLİĞİNDE HERKES İÇİN BİR YER
<b>ÖZELLİK</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Yapılarında high-tech akımından yararlanma</li><li>• Modernizm işlevselciliğine karşı çıkma</li><li>• Bilimsel sorgulamaya ve bilim-sanat arasındaki ilişkiye bağlı kalma</li><li>• Kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• Karmaşık bilgisayar programları kullanma</li><li>• Kullanıcının özgürce aktivite gerçekleştirebileceği bir ortam oluşturma</li><li>• Plan, kesit, cephe, servis elemanları gibi başlıkları süreçte devamlı değerlendirme</li><li>• Mimarın görevini makineleri kontrol etmek olarak tanımlama</li><li>• Şehirler, insanların performans sergilediği, binalar ise performansın çerçevesini oluşturan setler olarak felsefesini aktarma</li><li>• İşbirliğinin, tüm çalışmaların merkezinde olduğunu savunma</li></ul>

### 3.5.1 Richard Rogers'ın Hayatı ve Eğitimi

Richard Rogers, 23 Temmuz 1933'te İtalya'da San Marino'nun batısında yer alan Floransa'da doğmuştur. Anglo - İtalyan bir aileye sahip olan Rogers'ın babası William Nino bir doktor, annesi Dada ise sanatkar iken kuzeni Ernesto Nathan Rogers da İtalyan mimardır. II. Dünya Savaşı'nın yaklaşması ile birlikte 1938 yılında William Nino'nun tutuklanma riskin karşın Rogers ailesi İtalya'yı terk etmek durumunda kalmıştır. Yaklaşık beş yaşına kadar Floransa'da kalmasının çok geçerlilik göstermese de mimari gözünü etkilediğini düşünen Richard Rogers, yaşanan sıkıntılar sebebiyle İngiltere'de öğrenim görmek zorunda kalmıştır. Ailesinin eğitime önem vermesi sebebiyle Kingswood House School kayıt olan Rogers, okul içerisinde hem fiziksel hem psikolojik şiddete maruz kalmıştır. Bu süre zarfında başlangıç seviyesinde İngilizce konuşmaya başlayan Rogers'ın öğrenim konusunda yaşadığı zorluk fark edilmeye başlanmıştır. Altı ila on sekiz yaşları arasında ezberleme konusunda zorluk yaşayan Rogers'ın ailesi diş hekimi olması için baskıda bulunurken sahip olduğu özel durum bu mesleğin gerçekleşme olasılığını düşürmüştür. Disleksi olduğu çok uzun zaman sonra anlaşılan Rogers'ın geleneksel öğretim konusunda rahat olamamasına karşın gelişmiş görsel beceriler ve üç boyutlu düşünme yeteneğine sahip olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum ise Rogers'ın mimariye eğilim göstermesine olanak sağlamıştır (Rogers ve Brown, 2017).

Mimarlık lisans eğitimini 1959 yılında Architectural Association School of Architecture'da tamamladıktan sonra Fulbright Bursu ile 1962'de Yale School of Architecture'da yüksek lisans eğitimi almıştır. Yüksek lisans eğitimi sırasında Frank Lloyd Wright'ın çalışmalarına ilgi duymuş, Wright'ı mimarının yapı taşı olarak görmüştür. Richard Rogers'ın eğitim aldığı süre zarfında kendisine Norman Foster ve şehir planlama öğrencisi Su Brumwell eşlik etmiştir. Su Brumwell ile Rogers, Wendy Cheeseman ile Foster evlendikten sonra grup İngiltere'ye dönmüş ve Team 4 adlı bir firma kurmuşlardır. İki önemli projeye imza atan bu firma, işin tamamlanmasının ardından dağılmış; Rogers, Renzo Piano ile birlikte Piano+ Rogers adında yeni bir ofis açmıştır. Ofisin açılması ile beraber hem Rogers'ı hem de Piano'yu dünya mimarisine taşıyacak Paris'teki Centre Pompidou'yu ortak çalışma ile tasarlamışlardır. Yapının inşasının bitmesinin ardından dağılma kararı alan mimarlar kendi firmalarını kurmak için çabalamış ve Rogers; Richard Rogers Partnership'i kurmuştur (Rogers ve Brown, 2017). Hiçbir şeyin yoktan var olmadığını, karakterlerin deneyim birikiminden; iyi -

kötü, kazanma - kaybetme etkinin özümsemesinden ortaya çıktığına inanan Rogers teknoloji çağındaki konumuna ulaşabilmek için hayatının belirli dönemlerinde kırılmalar yaşamıştır. Aşağıdaki şekil 3.27’de Richard Rogers’ın hayatı içerisinde yaşadığı kırılma noktalarına dikkat çekilmektedir.



Şekil 3.27 : Richard Rogers'ın Kırılma Noktaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Richard Rogers’ın özel/iş yaşamı analiz edildiğinde; altı yaşında ismi konulamamış özel bir durumunun olduğunun fark edilmesi ile ilerleyen süreçte mimariye yönelme, edindiği burs ile Yale School of Architecture’da eğitim görmesiyle birlikte mimari dilini oluşturmaya çalışma ve Foster’ı tanıma, Piano + Rogers adıyla açılan mimari ofis aracılığıyla belirli bir bilinirlik elde etme şeklinde üç farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmalar neticesinde şu anki konumuna ulaşan Richard Rogers, 1963 yılından 2020 yılına kadar meslek hayatını aktif bir şekilde sürdürmüş ve tasarımları aracılığıyla birçok uluslararası ödül almaya hak kazanmıştır. Richard Rogers’ın tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla meslek hayatı boyunca tasarladığı 87 yapısı aşağıdaki şekil 3.28’de görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.



Şekil 3.28 : Rogers Mimarlığının Zaman Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

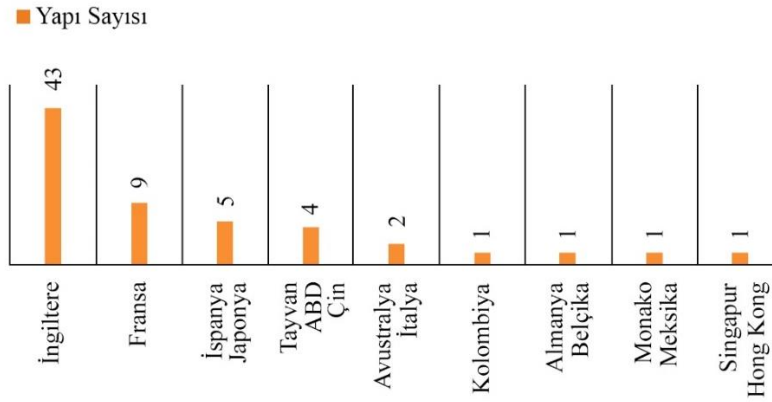
### 3.5.2 Richard Rogers'ın Tasarım Yaklaşımı

İleri teknolojiyi aktif şekilde kullanan ve bu teknolojiyi vurgulayan tasarım tipini ifade eden sözcük birleşimi high-tech, 1970'lerden itibaren yapılarda kullanılmaya başlanmıştır. Bu mimari akım modernizmin çok popüler olduğu ve işlevselciliğin savunulduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Richard Rogers, Renzo Piano, Norman Foster, Nicholas Grimshaw ve Michael Hopsin gibi mimarlar için teknolojinin dışarıya teşhiri önemlilik kazanmıştır ve Pompidou Centre bu savunuculuğun somutlaşmış en kuvvetli örneği olmuştur. Tasarımını Richard Rogers ve Renzo Piano'nun üstlendiği bu yapıda tüm servis elemanları gizlilikten arındırılmış, galeri mekanları arttırılmış ve bilinçli bir karmaşa oluşturulmuştur. Richard Rogers sonraki süreçte biraz daha farklılaşarak ama akımdan kopmayarak hareketi simgeleyen yapılar gerçekleştirmiştir. Rogers'ın yapılarında dışarıya sergilenen servis elemanları bitmemişlik hissini oluşturmanın aksine kusursuz, temiz bir makineyi andırmaktadır. Richard Rogers yapılarını tasarlarken makine benzetimi ile birlikte işlevselciliği de vurgulamış, kullanıcılara gereksinim duydukları alanları kesin ölçülerle sağlamıştır (Wilkinson, 2015).

Gelişen teknoloji, ekonomik güç gibi sebeplerle ile ilerleyen süreçte Rogers, parametrik bilgisayar programları ve modern malzemeler aracılığıyla çevreye daha fazla duyarlılık gösteren yapılar tasarlamıştır. Rogers'ın bu tavrı high-tech ile yeşil mimarlığın bir araya gelebileceğini ve ekolojik olarak sağlam yapıların yalnızca geleneksel malzemeler içerisinde yer alan ahşap, kerpiç gibi materyallerle somutluk kazanmayacağını kanıtlamıştır (Wilkinson, 2015).

Richard Rogers; bir bütün olarak high-teche ait esnekliği dış duvar, çatı, taşıyıcı iskelet sisteminde kullanmıştır. Birçok ofis binasında bölücü duvarlar kullanmanın yanı sıra esnekliği tüm binaya hareketlilik kazandırarak da vurgulamıştır. Rogers bu esnekliği kurgularken saydamlık kodundan faydalanmış ve cam boruları, merdivenleri, yürüyen merdivenleri, asansörleri görünür kılmıştır. İşlenen saydamlık koduyla mekanın bu denli kolay algılanması kullanıcıların da yapı içerisinde memnun kalmalarına fayda sağlamıştır. Endüstri makinalarının renkleri olarak sayılan mavi, kırmızı, sarı Rogers'ın strüktür elemanlarının rengi olmuş ve süreç içerisinde kartelasına gümüş de dahil olmuştur. Kullanılan renkler ile belirginlik kazanan Richard Rogers yapılarında, içinde yaşanan bir makine hissi için cam, metal, plastik

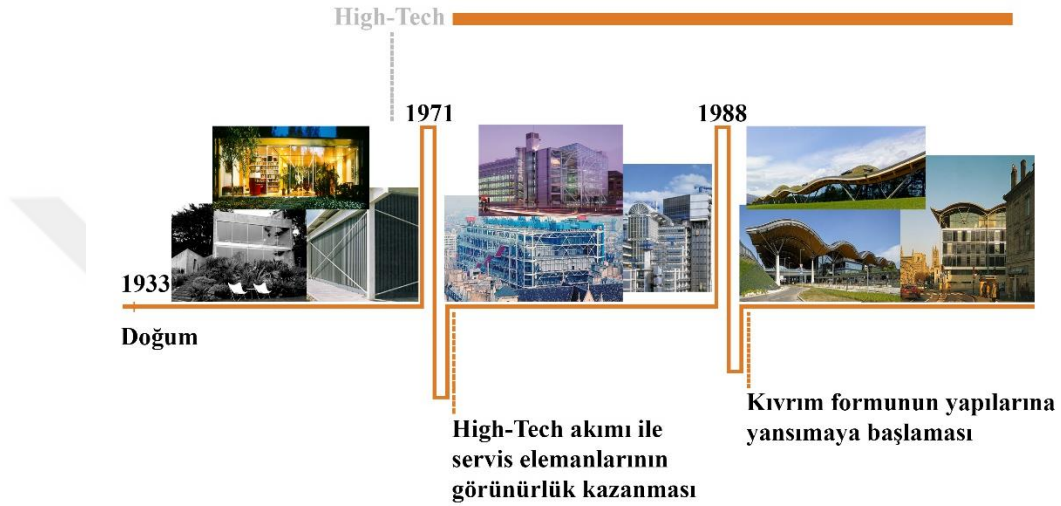
gibi sentetik maddeler sıklıkla kullanılmıştır. High-tech mimarinin en önemli özelliği olarak algılanan dışarıdan görülebilen strüktür ve servisler; Rogers yapılarında yalnızca görsel amaçlı kurgulanmamış, yaşanabilecek herhangi bir arıza anında kolaylıkla ulaşılabilir yerlerde olması için de açık konumlandırılmıştır (Jencks, 1990). Tüm bu farklılıklar akıma birçok mimarın dahil olmasına olanak sağlamanın yanı sıra kullanıcıların da taleplerinin artmasına sebebiyet vermiştir. Bu doğrultuda Richard Rogers birçok ülkede tasarımlarını gerçekleştirme fırsatı yakalamıştır. Rogers'ın yapılarının ülkelere göre dağılımını gözlemleyebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.29 oluşturulmuştur. Oluşturulan şekilde ele alınan yapılardan 43'ü İngiltere'de, 9'u Fransa'da, 5'i Japonya'da, 4'er tanesi Çin, ABD ve Tayvan'da, 2şer tanesi Çin ve Avustralya'da, 1er tanesi ise Belçika, Hong Kong, Meksika, Monako, Singapur, Almanya ve son olarak Kolombiya'da yer almaktadır.



Şekil 3.29 : Rogers Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

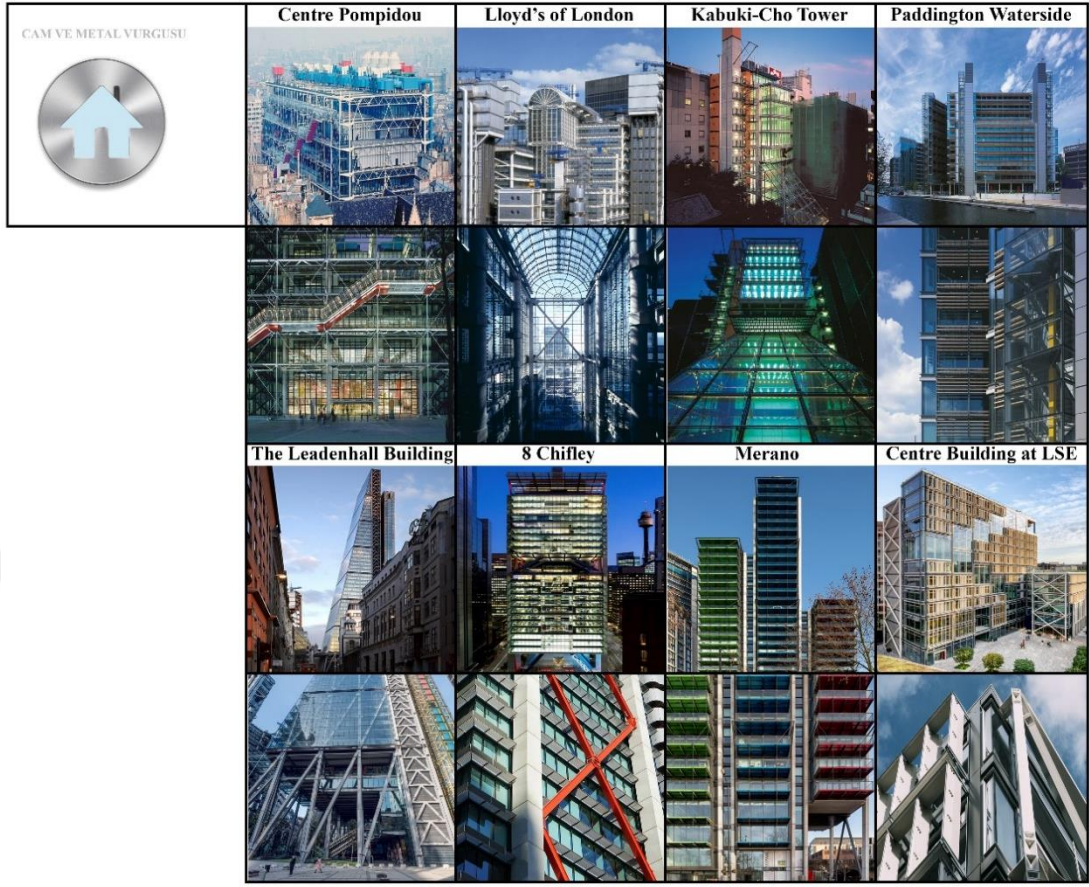
Rogers, modernist işlevselciğe duyulan karşıt tavır ile somutlaştırdığı yapılarında uzay çağının ruhunu ve enerjisini yansıtmaya çalışmıştır (Borden vd., 2009). Endüstriyel ve yapısal elemanların estetik bir biçimde kullanmanın yanı sıra 20. yüzyıl ile birlikte kullanıcıların ihtiyaçlarına cevap vermek amacıyla Rogers yapı teknolojisinde değişikliklere gitmiştir. Richard Rogers cephelerini oluşturan cam kabuklarına aydınlatma, ısınma ve soğuma durumlarına bağlı olarak renk değişimi özelliğini adapte etmiştir. Bu özellik aracılığıyla yapı, içerideki sıcaklığı koruyabilme ve dışarıdan ısı alabilme kabiliyeti kazanmıştır. Richard Rogers'ın süreç içerisinde yapılarına yansıyan çevre duyarlılığı ve *enerji verimliliği* düz çizgilerle somutluk kazanmaktan sıyrılmış ve *kavisli* formlara ve *organik* şekillere doğru eğilim göstermiş; İngiliz eleştirmen John Welsh tarafından da Rogers'ın dili "*teknorganik*" olarak

adlandırılmıştır (Jencks, 1997). Gerçekleşen bu değişimler doğrultusunda Rogers'ın mimari dilindeki kırılmaları çözümleyebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.30 oluşturulmuştur. Şekilde Rogers'ın 1971 yılı öncesinde, Team 4 ofisi kurulu iken, servis elemanlarının daha görünmez olduğu fakat Renzo Piano ile birlikte gerçekleştirdiği Pompidou Centre tasarımıyla saydamlık kazandığı gözlemlenmiştir. Teknoloji ve yeniliklere açık olmasının sonucunda 1988 yılında Rogers tasarımlarına kıvrım formunu kazandırmıştır.



Şekil 3.30 : Rogers Mimarisinin Kırılmaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kırılma şeklinin oluşturulması yapıların gelişim ve değişimini gözleme imkanı sağlamaktadır. Şekil doğrultusunda Richard Rogers'ın projelerinin süreç içerisinde eğilimi açığa çıkarılmıştır. 1988 yılında yaşadığı kırılma ile 2020 yılına taşıdığı mimari dili kalıplaşmış durumdadır. Rogers'ın yapılarında imza niteliği taşıyan ve devamlılık gösteren özellik metal ve cam kullanımınıdır. Rogers her projesinde teknolojik kabul edilen metal ve cam malzemesini kullanarak belirli bir saydamlık yakalamaya çalışmıştır. Aşağıdaki şekil 3.31'de projelerinde cam ve metal kullanımından yararlanışına belirginlik kazandırılmıştır.



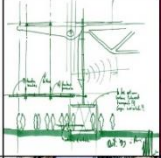
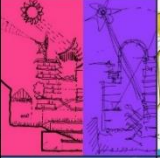

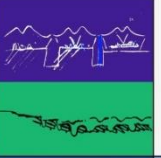
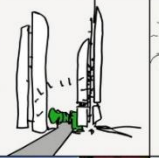
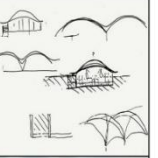






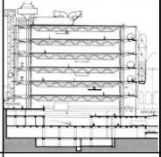
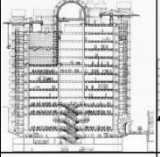
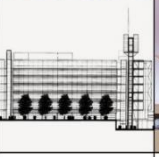


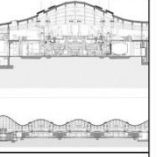
Şekil 3.31 : Rogers Mimarisinin Ortak Çizgisi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kendi başına bir anlam ifade etmeyen teknoloji, toplumun her seviyesine ait ihtiyaçların karşılanması için bir araç niteliği taşımaktadır. Taşıdığı nitelik ile birlikte teknoloji geleceğe dair sosyal ve ekolojik sorunlara çözüm üretebilmelidir. Bu doğrultuda teknoloji çevreye verilen ekolojik, sosyal ve görsel zararı en aza indirirken doğal kaynakları korumayı ihmal etmemeli; mümkün olabilecek en az malzeme ile işlevselci yaklaşıma ulaşılmalıdır. Somutluk kazanması büyük bir zorluk taşıyan bu birleşimi Rogers; işlevselcilik, teknoloji ve bilimsel araştırmaya olan inancı ile tasarımlarına yansıtmıştır. Heykelsi bir görüntü yakalamak için statüğün ikinci plana atıldığı tasarımların hayal kırıklığı yarattığını ve bu üsluba karşıt olarak yapı biçimi, planı, kesiti, cephesinin değişen ihtiyaçlara cevap verebilmesi gerektiğini savunan Rogers'ın mimari dilini yapıları ile okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.10 oluşturulmuştur (Jencks, 1997). Tabloda dilinin değişim süreçlerine göre belirlenen 6 yapısı form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınmıştır. Bu doğrultuda Rogers'ın cam ve metal kullanımıyla

doğrusal olarak stilinde şeffaflık, mekanik, materyalite hissi kodları yer alırken bunlara ek olarak esneklik, hareket, dinamizm gibi kodlarda devamlılık göstermiştir. Konsept aşamasında çeşitlilikler gösteren Rogers yapıları, ortama uyum sağlamaktan kaçınmıştır. Başlangıçta çizgilerin hakim olduğu geometrik formlar üreten Rogers, kırılması ile birlikte kıvrım kodunun etkisiyle biyomorfik yapılar tasarlamıştır.

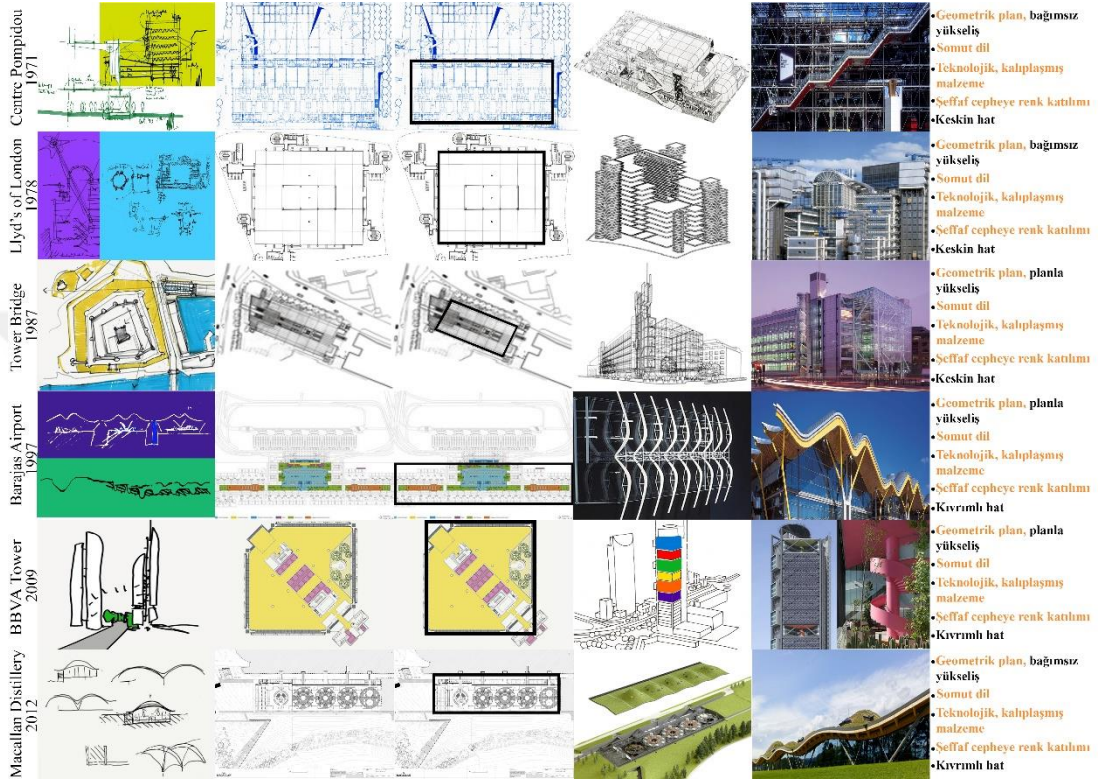


**Tablo 3.10 : Rogers Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)**

<b>Proje Sahibi</b>	Richard Rogers					
<b>Eğitim</b>	Mimarlık					
<b>Yapı İsmi</b>	Centre Pompidou	Llyd's of London	Tower Bridge	Barajas Airport	BBVA Tower	Macallan Distillery
<b>Yeri</b>	Fransa	İngiltere	İngiltere	İspanya	Meksika	İngiltere
<b>Yapım Yılı</b>	1971	1978	1987	1997	2009	2012
<b>Eskiz Çalışması</b>						
<b>Yapı Görseli</b>						
<b>Yapı Görünüşü / Kesiti</b>						
<b>Biçim / Geometri</b>	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Biyomorfik	Biyomorfik	Biyomorfik
<b>Akım</b>	High-Tech	High-Tech	High-Tech	High-Tech	High-Tech	High-Tech
<b>Stil / Estetik</b>	Şeffaflık Uyumsuzluk Kusursuzluk Karmaşıklık Mekanik Hareket Esneklik Asimetri Dinamizm İç/Dış Geçişlilik Materyalite	Şeffaflık Uyumsuzluk Kusursuzluk Karmaşıklık Mekanik Hareket Esneklik Asimetri Dinamizm İç/Dış Geçişlilik Materyalite	Şeffaflık Uyumsuzluk Kusursuzluk Karmaşıklık Mekanik Hareket Esneklik Asimetri Dinamizm İç/Dış Geçişlilik Materyalite	Şeffaflık Uyumsuzluk Materyalite Ritm/Tekrar Kıvrım Hareket Esneklik Simetri Dinamizm İç/Dış Geçişlilik	Şeffaflık Uyumsuzluk Materyalite Ritm/Tekrar Kıvrım Hareket Esneklik Simetri Dinamizm İç/Dış Geçişlilik	Şeffaflık Uyumsuzluk Akışkan Ritm/Tekrar Kıvrım Hareket Esneklik Asimetri Dinamizm İç/Dış Geçişlilik
<b>Konsept / Esin</b>	Anıtsallık Karşıtı	Program	Simgesel	Program	Program	Simgesel
<b>Fonksiyon</b>	Çok Fonksiyonlu	Ticari	Ticari	Ticari	Ticari	Ticari
<b>Kabuk / Malzeme</b>	Çelik Cam	Çelik Cam	Çelik Cam	Çelik Cam Bambu	Çelik Cam Alüminyum	Çelik Cam Alüminyum Ahşap
<b>Tasarım Araçları</b>	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D
<b>Yer ile İlişki</b>	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama

Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden Richard Rogers'ın mimari dilinde başlangıçtan 2020'ye kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıdaki şekil 3.32'de incelenmiştir. Bu doğrultuda Richard Rogers'ın dikdörtgen plan çözümlemesinden

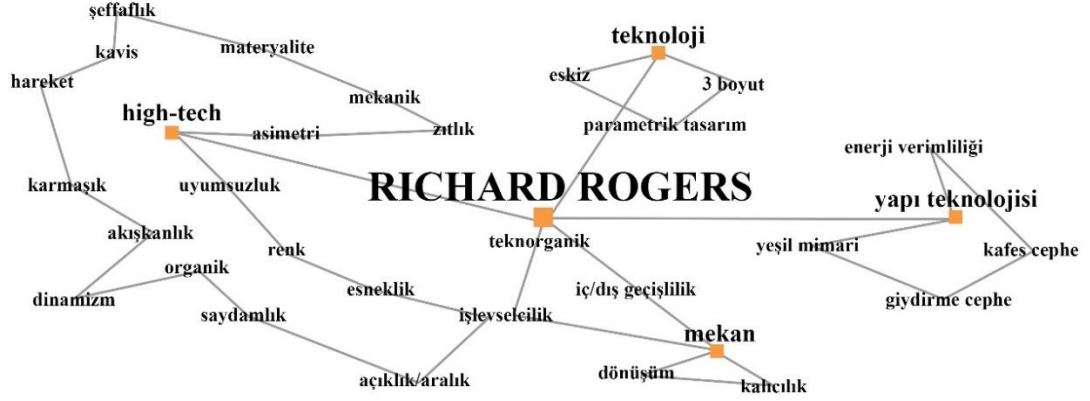
devamlı olarak yararlandığına fakat formun 3 boyut kazanmasında farklılık gösterdiği gözlemlenmektedir. Savunduğu akım ve edindiği mimari dil aracılığıyla teknoloji ve teknolojik malzemeye eğilimli olan Rogers, şeffaf cephe oluşumundan vazgeçmemiştir. Rogers, şeffaf cephe oluşumunun standartlığından uzaklaşabilmek amacıyla servis elemanlarına renklilik kazandırmıştır.



Şekil 3.32 : Rogers Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Rogers *dönüşüm* ve *kalıcılık* arasında dinamik bir ilişki kurarak, kullanıcıların içeride ve dışarıda özgürce performans göstermesine olanak sağlayan parçalardan oluşan bir kit ile üç boyutlu bir çerçeve oluşturmaktadır. Yapının formu, planı, kesiti ve kotu değişen ihtiyaçlara cevap verebilecek nitelikte olması gerektiğini savunan Rogers, bu niteliklerin devamında binanın, caddenin ve şehrin mimarisinin ifadesinin bir parçası haline geleceğini vurgulamıştır. Rogers her şeyin bütünlük kazanması gerektiğini; program, ideoloji ve biçimin değişen ama düzenli bir çerçeve içinde okunaklı bir rol oynayacağını tasarımları aracılığıyla ispat etmeye çalışmıştır. Kullanıcılar için ne kadar az program kısıtlaması mevcut ise mimarın başarısının o kadar büyük olacağını ve bu programatik belirsizliğin mimari dili ortaya çıkardığını düşünen Richard Rogers'ın ismi bazı kavram ile özdeşleştirilmiştir (Jencks, 1997). Aşağıdaki şekil 3.33'te Rogers'ı ve Rogers mimarisini tanımlayan kodlar yer

almaktadır. Bu kodlar Richard Rogers mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan yapı, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa kavuşturmuştur. Richard Rogers'ın kod haritası oluşturulurken beş ana koddan yararlanılmıştır ve bu kodlar çerçevesinde diğer kodlar yerleştirilmiştir.



Şekil 3.33 : Rogers Kimliğini Tanımlayan Kodlar, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Richard Rogers adına yapılan tüm analizler sonucunda ortaya çıkarılan kod haritası birçok kavramdan meydana gelmektedir. Bununla birlikte Rogers'ı temsil eden ve öne çıkan kodlar da yer almaktadır. Tüm projelerini teknoorganik olarak sonradan üretilen bir kavram ile tasarlayan Rogers, şeffaflık ve renk kodlarıyla özdeşleşmiş durumdadır.

### 3.6 JOSE RAFAEL MONEO

Binaların kalıcı olması için biyomorfik yapıların tasarlanmasının zorunluluk olmadığını aksine düz hatlarla sağlam yapıların daha kalıcı bir özellik taşıdığını düşünen Rafael Moneo, geçiciliğe ve trend olana karşı negatif bir tavır sergilemektedir. Teknolojinin daha çok inşa safhasındaki faydalarından yararlanan Moneo, çağdaşlarıyla çokça karşılaştırılıp onlara kıyasla görece daha basit formlar kullanmaktadır. Bu durum Moneo'yu aşağıya çekmezken, sergilediği net tavrıyla bir bilinirlik kazanmasına yol açmıştır (Moneo, 1988). Tablo 3.11'de Moneo'nun mimari özellikleri özetlenmeye çalışılmıştır.

**Tablo 3.11 :** Moneo ve Mimarisinin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

<b>MİMAR</b>	<b>JOSE RAFAEL MONEO</b>
<b>AKIM</b>	MODERNİZM
<b>TANIMLANIŞ</b>	BAĞLAMDA BİR MİMAR
<b>MOTTO</b>	YERİN FISILTISINI DİNLE
<b>ÖZELLİK</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Yapılarında modernizm akımını hissettirme</li><li>• Başta brütalizm olmak üzere önceden oluşturulmuş stilleri reddetme, çalışmalarında öncelikle her türlü duruma uygun çok çeşitli kompozisyon araçlarını kullanma</li><li>• Tasarımlarında ızgara benzeri veya paralel oluşumlarda çalışan temiz, düz çizgilerden yararlanma</li><li>• 1968'de yazılarının çoğunun yayınlandığı <i>Arquitectura Bis</i> dergisini kurma</li><li>• Tasarladığı yapılar ile kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• Mimarlık alanı dışında da ürün tasarlama</li><li>• Hem inşaat hem de teoriyi benimseme</li><li>• Her projenin özelliklerini ve bireyselliğini kabul etmenin gerekli olduğunu düşünme</li></ul>

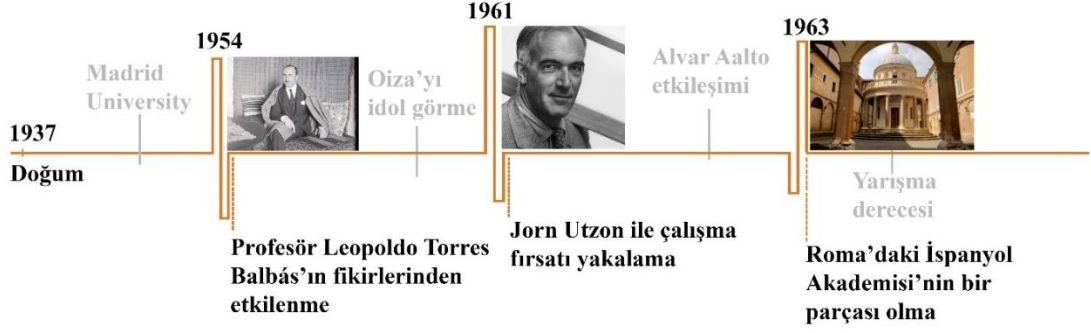
#### 3.6.1 Jose Rafael Moneo'nun Hayatı ve Eğitimi

José Rafael Moneo, 1937 yılının mayıs ayında İspanya'nın Navarra kenti içerisinde yer alan Tudela kasabasında doğmuştur. Hakim kızı olan bir anneye, endüstri mühendisi bir babaya, felsefe ve edebiyat okuyan Teresa adında bir kız

kardeşe ve mühendislik okuyan bir erkek kardeşe sahip olan Moneo, farklı disiplinlerin bir arada yer aldığı aile ortamında yetişmiştir. Bu doğrultuda başlangıçta mimarlığa ilgi duymayan Moneo, daha çok ablası Teresa'dan etkilenerek felsefe ve resme yönelmiştir. Süreç içerisinde babasının mesleğinin etkisiyle mimarlık alanına merakı artan Moneo, 1954 yılında Madrid University Mimarlık Fakültesi'ne kayıt yaptırmıştır. Üniversite içerisinde mimarlık tarihi hocası profesör Leopoldo Torres Balbás'ın bakış açısından etkilenen Moneo, tarih ve tarihi yapılar üzerine çalışmalar yürütmüştür. Henüz mezun olmadan önce mimar Francisco Javier Sáenz de Oiza ile çalışma fırsatı yakalayıp ilk mesleki deneyimini kazanan Moneo, kendisine Oiza'nın mimari diline yakın bir dil edinme hedefi koymuştur. 1961 yılında lisans derecesini alan Rafael Moneo, Jorn Utzon ile çalışmak için Danimarka'da bulunan Hellebaeck şehrine taşınmıştır. Bu süreç içerisinde Utzon Avustralya'daki Sidney Opera Binası'nın tasarımı üzerine çalışmaktaydı ve Moneo'da ekip içerisinde yer alma şansına sahip olmuştur. Bina platformunun nasıl kurulacağı, zeminin nasıl inşa edileceği konusunda zorluklar Moneo'nunda içinde bulunduğu ekip ile çözüme kavuşturulurken aynı zamanda Moneo, Alvar Aalto tarafından kabul edilerek İskandinav ülkelerini gezme fırsatı yakalamıştır (Casamonti, 2009).

İskandinav ülkeleri gezisini tamamlayan Moneo, Madrid'e dönmesinin ardından İtalya'nın Roma kentindeki İspanya Akademisi'ndeki mimarlık alanını kapsayan bir yarışmada derece elde ederek, iki yıllık bir burs kazanmıştır. Moneo kariyeri için bir temel olduğunu vurguladığı bu burs aracılığıyla Roma'daki İspanyol Akademisi'nde çalışmalar yürütmüştür. Akademinin erişilebilirliğinden faydalanan Moneo; Bruno Zevi (1918-2000), Manfredo Tafuri (1934-1994), Paolo Portoghesi gibi önemli mimarlar ile tanışmış, görece büyük şehirler hakkında bilgi sahibi olmuştur. Akademiye yalnızca mimarlar ile tanışmayan Moneo; resim, müzik, heykeltıraş gibi farklı disiplinler ile ilgilenen önemli sanatçılar ile de iletişim kurmuştur. 1965 yılında ise eşi ile beraber bir eve yerleşmiş ve bu evi aynı zamanda stüdyo olarak kullanmıştır (Casamonti, 2009).

Oluşturduğu palet ile hem benzersiz hem de tasarımcısını belli eden yapılar inşa eden Moneo, 2020 yılındaki konumuna ulaşabilmek için hayatının belirli dönemlerinde kırılmalar yaşamıştır. Aşağıdaki şekil 3.34'te Rafael Moneo'nun hayatı içerisinde yaşadığı kırılma noktalarına dikkat çekilmektedir.



Şekil 3.34 : Rafael Moneo'nun Kırılma Noktaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Rafael Moneo'nun özel/iş yaşamı analiz edildiğinde; babasının etkisinde kalarak kayıt yaptığı mimarlık bölümünde hocası Leopoldo Torres Balbas'ın fikirlerinden etkilenme, mezun olmasının hemen ardından Jorn Utzon'un mimarlık ofisine kabul edilme ve önemli deneyimler kazanma, Roma'daki İspanyol Akademisi'nde yer alıp önemli sanatçılar ile tanışma ve mimari dilini oluşturmaya çalışma şeklinde üç farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmalar neticesinde şu anki konumuna ulaşan Rafael Moneo, 1966 yılından bu zamana kadar meslek hayatını aktif bir şekilde sürdürmüş ve tasarımları aracılığıyla birçok uluslararası ödül almaya hak kazanmıştır. Rafael Moneo'nun tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla meslek hayatı boyunca somutluk kazandırdığı 45 yapısı aşağıdaki şekil 3.35'te görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.



### 3.6.2 Jose Rafael Moneo'nun Tasarım Yaklaşımı

Otto Wagner'in "Moderne Architektur" adlı kitabını yayınlamasının elli yıl sonrasında mimaride yaşanan gelişmeler beraberinde farklı bakış açıları da getirmiştir. Bu doğrultuda Rafael Moneo modern mimarinin bina kültürünün tekdüzeleşmesine ve klişelerine karşı çıkılması gerektiğine dair fikirlerini belirtmiştir (Borden vd., 2009). *Modern mimari* uygulanırken *bağlam – yer ilişkisinin* gözetilmesi gerektiğini, yerin etkisi ile mimari fikrin özgünleşmesini ve mimari olmasına olanak tanınacağına dair önermelerini aktarmıştır (Moneo, 1998).

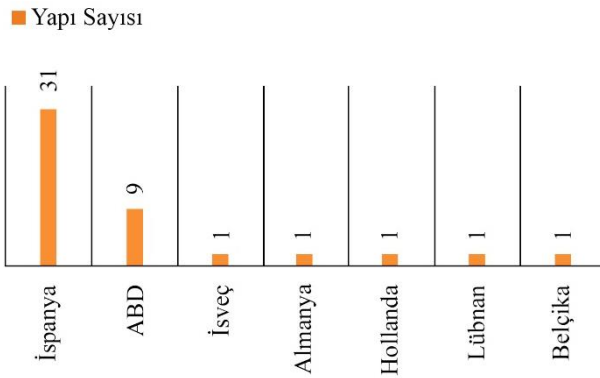
Eğitiminin başlangıcından itibaren bir modernist olarak yetiştirilen Moneo, kendi dilini oluştururken tasarımlarında yeri merkez almıştır. Bu doğrultuda mimari yapının herhangi bir yerde inşa edilemeyeceğini, mimarlığın o yerde var olduğunu savunmuştur. Mimari yapı belirli bir yerde var olduktan sonra oraya aitleşir ve o yerin niteliklerini, durumunu, kültürünü içselleştirir. Bu bağlantı ile yapının çevresine konumlandırılacak yeni mimari, yeri tam olarak kavramak durumundadır. Bunun için keşfedilecek yer; koruması veya vazgeçilmesi gereken özelliklerin ortaya çıkarılmasına yardımcı olacak, binanın kimlik kazanımı ile beraber benzersizlik taşımalarını sağlayacaktır. Yerin anlaşılması ile doğru orantılı olarak binanın özgüllüğünün görünür hale geldiği bu anlayış ile ilgili Moneo önemli bir söylemde bulunmuştur (Ingberman, 1978):

“Yer her zaman beklenti içindedir; olaylar sırasında aktif bir rol oynamasına izin verecek anı beklemek. . . Mimari yere aittir. Bu, mimarinin neden uygun olması gerektiğini açıklar, bu da yerin özelliklerini tanıması gerektiği anlamına gelir. Bu niteliklerin ne olduğunu anlamak, nasıl tezahür ettiklerini anlamak, mimarın bir bina hakkında düşünmeye başlarken attığı ilk adım olmalıdır. Nasıl olduğunu tarif etmek kolay değil. Bir mimarlık eğitiminde mekanın mırıldanmasını dinlemeyi öğrenmenin en gerekli deneyimlerden biri olduğunu söylemeye meyilli olurum.”

Moneo'ya göre yer görmezden gelinmemeli aksine yer fikirlerin, arzuların ve bilgilerin harmanlanması için bir çerçeve görevi görmelidir. Yerden kaçınmak beraberinde var olmayan manzaraların hayal edilmesine yol açmaktadır. Bu doğrultuda Moneo, her tasarımın özelliklerini ve bireyselliğini kabul etmenin gerekli olduğunu kendi çalışmalarında somutlaştırmıştır (Ingberman, 1978). *Zamansızlaşmak*

başlığı altında kendisi için bir tasarım yelpazesi oluşturan Moneo, her tasarımı için amaç, biçim, iklim ve projenin diğer koşullarını filtrelemesinin ardından kavram ve fikirleri ile özgün yapılar inşa etmektedir. Tasarımlarında oluşturduğu mimari dil ve konsepti kullanmanın yanı sıra çizimlere, inşaat malzemelerine, inşaat tekniklerine de önem vermektedir. Bu kriterler çerçevesinde Moneo, *ızgara* benzeri veya *paralel stillerde düz hatlı* yapılar tasarlayıp, *çağdaş eğilimler* ile *İskandinav tarzı ve malzemeleri* bir araya getirmiştir (Moneo, 2010).

Rafael Moneo malzeme kartelasının genişliği sebebiyle proje çalışmalarında, dokunun kendisine ve yapısına önem vermektedir. Yalnızca sessiz bir duvar oluşturmayı, çevresiyle birlikte yaşayabilen bir duvar oluşturmayı hedefleyen Moneo, malzemeler arasındaki sürekliliği sağlamayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda yere duyduğu hassasiyetle birlikte tasarımlarını her ülke için farklı şekilde ele almıştır. Bu çıkarımlar doğrultusunda Rafael Moneo'nun tasarımlarının ülkelere göre dağılımı ele alınarak aşağıdaki şekil 3.36 oluşturulmuştur. Oluşturulan şekilde aktarılan yapılardan 31'i İspanya'da, 9'u ABD'de, 1er tanesi ise İsveç, Almanya, Hollanda, Lübnan ve son olarak Belçika'da yer almaktadır.



Şekil 3.36 : Moneo Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

1945 sonrasında dönemin mimarlarının büyük bir çoğunluğu değişen geleceğe odaklanarak form, malzeme ve işlev odaklı tasarım anlayışına esneklik kazandırmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda modernizmin sıkı işlevselci estetiğine karşı felsefe, kuram ve tarihe yönelinmiştir. Bu oluşturulan yeni üslup betonarme, cam, çelik gibi malzemelerin kullanımıyla yalınlık ve zarafeti öne çıkarmayı ilke edinmiştir. Aynı zamanda maddi yetersizlikler sebebiyle brütalizmin ideal görülmesi açıkta bırakılmış

kirişler ve işlenmemiş betonların geometrik form kazanmasına olanak sağlamıştır (Borden vd., 2009). Rafael Moneo ise mesleğe başlamasıyla birlikte dönemin endüstriyel ile işlevsel bütünlüğünü benimsemeyip; şiirsel, duygusal açıdan ifadeci yaklaşımı tuğla ve beton gibi malzemeler ile araziye duyarlı ama bir o kadar kendini belli eden yapılarla aktarmaya çalışmıştır. Bu anlayış ile Moneo yapılarında *yalınlık*, *denge* ve *ölçek* önemli kodlar olarak yerini almıştır (Moneo, 2010). Çevresindeki oluşumlara egemen olmanın yerine içine karışmaya çalışan Moneo yapıları için çoklu kırılmalardan söz etmek mümkün olmamakla birlikte 1990 yılında bir kırılma yaşadığı kanısına varılmaktadır. Bu doğrultuda Moneo'nun tasarım dilinde yaşadığı kırılmayı çözümleyebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.37 oluşturulmuştur. Şekilde Moneo'nun 1990 yılı öncesinde daha opak özellik taşıyan tuğla, beton gibi malzemeler kullanarak yapılar tasarladığı gözlemlenirken, 1990 yılında somutlaştırdığı Kursal Center'ın tasarımıyla yapılarına cam malzemesinde yoğunluk kazandırmış ve cam kabuk ile şeffaflık kodunu mimari diline eklemiştir.



Şekil 3.37 : Moneo Mimarisinin Kırılmaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kırılma şeklinin oluşturulması yapıların gelişim ve değişimini gözlemleme imkanı sağlamaktadır. Şekil doğrultusunda Rafael Moneo'nun projelerinin süreç içerisinde eğilimi açığa çıkarılmıştır. 1990 yılında yaşadığı kırılma ile 21. yüzyıla taşıdığı mimari dili kalıplaşmış durumdadır. Her ne kadar kırılma yaşamış olsa da Moneo'nun projeleri hem benzersiz hem de birbirini anımsatma özelliği taşımaktadır. Cam kullanımında yoğunluk yaşanması tuğla, beton gibi malzemeleri bıraktığı anlamını taşımamaktadır. Yaşadığı bu kırılmaya karşın Moneo'nun süreç içerisinde mimarisinde koruduğu izleri bulunmaktadır ve bu izlere aşağıdaki şekil 3.38'de görsellik kazandırılmıştır.

Moneo'nun projelerine bakıldığı zaman cephe oluşumunda tekrara düştüğü ya da oluşturduğu formun ölçülerinde değişikliğe gittiği gözlemlenmektedir.







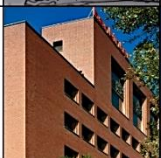





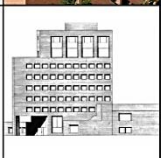

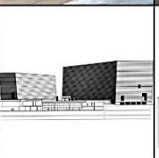



Şekil 3.38 : Moneo Mimarisinin Ortak Çizgisi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Rafael Monoe'nun tasarladığı yapılar içerisinde bulunulması durumunda kişi hem yapının hem de kendinin oldukça farkındadır. Tam olarak *planlanmamış hissi* yaratan yapılar, *interaktif* bir özellik taşır ve içerisinde bulunan kişiyi seçimlere zorlar. Bu doğrultuda yapı incelenmiş, keşfedilmiş ve anlaşılmış olur. Rafael Moneo'nun sergilediği tavır ile benimsediği *mekan tipolojisi* oluşumu bir bütünlük oluşturmaktadır. Güncelliğini ve görece önemini yitirmiş olan zaman ve mekân mimarisindeki somutlaşma Rafael Moneo'nun gelecek için endişe duymasına sebebiyet vermektedir. Mimari tarafı ile akademik hayatının baskınlığının eşit ilerlediği bir kariyerde Moneo, öğrencilerinde ve çağdaş mimarlarda binanın geçmişe ya da fiziksel çevresine tepki vermesi gerektiği fikrinin göz ardı edildiği kanısına varmış olup yapılarında bu fikri meslektaşlarına adapte etmeye çalışmaktadır (Campbell, 1996). Zamanına ve yerine oldukça bağlı olan Rafael Moneo yapılarını okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.12 oluşturulmuştur. Tabloda dilinin değişim

süreçlerine göre belirlenen 6 yapısı form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınmıştır. Bu doğrultuda Moneo'nun tuğla, cam ve betona mimari dilinde daha çok yer verdiği, bu üç malzeme ile yapılarını keskin, tekrarlı, dinamik, şeffaf tasarladığı kanısına varılmaktadır. Mekana duyduğu hassasiyet ile yürüttüğü projelerinde fonksiyon ayrımı gözetmeyen Moneo, modernizm akımı ve tasarım araçlarıyla yapılarını somutlaştırmıştır.



**Tablo 3.12 : Moneo Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)**

<b>Proje Sahibi</b>	Jose Rafael Moneo					
<b>Eğitim</b>	Mimarlık					
<b>Yapı İsmi</b>	Bankinter	Roman Art Museum	Kursaal Center	Deusto Library	Columbia Lab.	PUIG Tower
<b>Yeri</b>	İspanya	İspanya	İspanya	İspanya	İsviçre	İspanya
<b>Yapım Yılı</b>	1972	1980	1990	2001	2005	2006
<b>Eskiz Çalışması</b>						
<b>Yapı Görseli</b>						
<b>Yapı Görünüşü / Kesiti</b>						
<b>Biçim / Geometri</b>	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik
<b>Akım</b>	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm
<b>Stil / Estetik</b>	Keskin Ritm/tekrar Bütünlük Yalınlık Masif Opaklık	Keskin Ritm/tekrar Bütünlük Yalınlık Masif Opaklık Otantik Işık Oyunu	Keskin Ritm/tekrar Bütünlük Yalınlık Dinamizm Şeffalık Hareket Işık Oyunu	Yumuşak Ritm/tekrar Bütünlük Yalınlık Dinamizm Şeffalık Hareket	Keskin Ritm/tekrar Bütünlük Yalınlık Dinamizm Şeffalık Hareket	Keskin Ritm/tekrar Bütünlük Yalınlık Dinamizm Şeffalık Hareket
<b>Konsept / Esin</b>	Mekan Tipolojisi	Mekan Tipolojisi	Mekan Tipolojisi	Mekan Tipolojisi	Mekan Tipolojisi	Mekan Tipolojisi
<b>Fonksiyon</b>	Ticari	Kültürel	Çok Fonksiyonlu	Ticari	Ticari	Çok Fonksiyonlu
<b>Kabuk / Malzeme</b>	Tuğla	Tuğla	Cam Çelik	Cam Çelik	Cam Çelik Betonarme	Cam Çelik Betonarme
<b>Tasarım Araçları</b>	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 3D	3D Maket	3D Maket
<b>Yer ile İlişki</b>	Uyum	Uyum	Patlama	Uyum	Uyum	Uyum

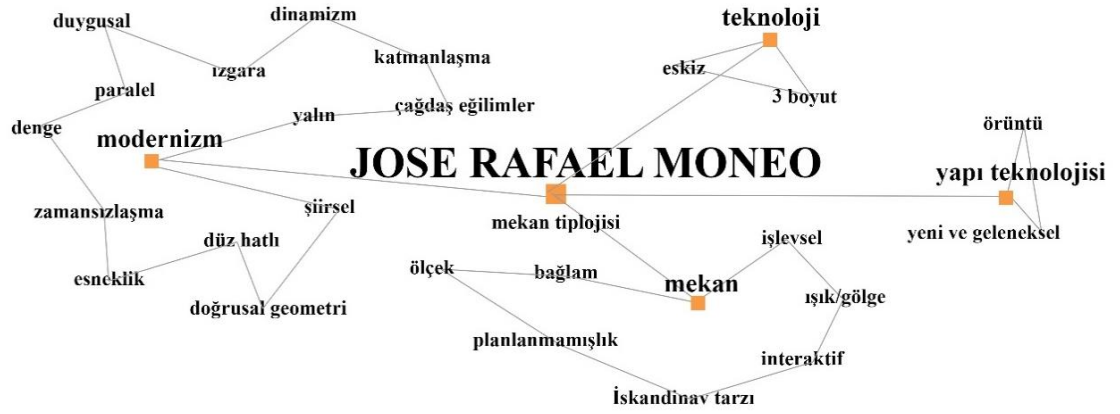
Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden Rafael Moneo'nun mimari dilinde başlangıçtan 2020'ye kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıdaki şekil 3.39'da incelenmiştir. Bu doğrultuda Rafael Moneo'nun tasarımlarında plan - form ilişkisini

koruma ve bu nedenle planı yükseltme çabasında olmasına dikkat çekilmektedir. Soyut ve alanı çağrıştıracak bir dil ile tasarımlarını somutlaştıran Moneo'nun teknolojiye karşıt tavır sergilemediği, malzeme kartelasını genişlettiği gözlemlenmektedir.



Şekil 3.39 : Moneo Mimariğinde Kalıcılık ve Değişim, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Bulunduğu bölgeyi ilgi merkezi haline getiren, hafızayı katmanlara ayırarak yer algısı yaratan ve bu algıya karşıt olarak genç yapılar tasarlayarak bugünkü bilinirliğine ulaşan Rafael Moneo'nun ismi bazı kavram ile özdeşleştirilmiştir. Aşağıdaki şekil 3.40'ta Moneo'yu ve Moneo mimarisini tanımlayan kodlar yer almaktadır. Bu kodlar Rafael Moneo mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan yapı, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa kavuşturmuştur. Rafael Moneo'nun kod haritası oluşturulurken dört ana koddan yararlanılmıştır ve bu kodlar çerçevesinde diğer kodlar yerleştirilmiştir.



Şekil 3.40 : Moneo Kimliğini Tanımlayan Kodlar, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Jose Rafael Moneo adına yapılan tüm analizler sonucunda ortaya çıkarılan kod haritası birçok kavramdan meydana gelmektedir. Bununla birlikte Moneo'yu temsil eden ve öne çıkan kodlar da yer almaktadır. Tüm projelerini mekan tipolojisine göre tasarlayan Moneo, zamansızlaşma ve bağlam kodlarıyla özdeşleşmiş durumdadır.

### 3.7 TOYO ITO

Modern mimarinin sınırlarını reddederek, yenilik ışığında akışkan formlar tasarlamayı amaç edinen Toyo Ito, doğayı ilham alarak meslek hayatını sürdürmektedir. Yaratım aşamasında her zaman kamusal sorumlulukları ve insanı merkez alan Ito, mimarinin yalnızca fiziksel ihtiyaçlara değil duygusal ihtiyaçlara da cevap vermesi gerektiğini vurgulamıştır. Japonya depremi sonrasında oluşturduğu “Herkes İçin Ev” projesi ile sosyal sorumluluk duygusunun gelişmiş olduğunu hissettiren Ito, geleceğin mimarlarının eğitimi için ilgi odağı olmuştur. Bir öncü olarak nitelendirilen Toyo Ito, mimarlığın sınırlarını belirsizleştirirken ileri götürmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda her disiplinden yararlanılıp, ilham alınması gerektiğini fakat devamında herkesin kendi istikametinde ilerlemesi gerektiğinin altını çizmiştir (Palumbo, 2013). Tablo 3.13’te Ito’nun mimari özellikleri özetlenmeye çalışılmıştır.

**Tablo 3.13 :** Ito ve Mimarisinin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

MİMAR	TOYO ITO
AKIM	MODERNİZM
TANIMLANIŞ	HERKES İÇİN MİMAR
MOTTO	EKOSİSTEMİ MİMARİ YOLUYLA YENİDEN İNŞA ETMEK
ÖZELLİK	<ul style="list-style-type: none"><li>• Yapılarında modernizmin devamı niteliği taşıma</li><li>• Brütalizmden etkilenme, metabolist mimariye karşı çıkma</li><li>• Mimari kabukta metaforik, sembolik-simgesel oluşum</li><li>• Kavramsal mimariyi savunma</li><li>• Tasarladığı yapılar ile kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• MoMA'da Japon mimarisini keşfeden yeni bir sergi, Bir Japon Takımı Yıldızı: Toyo Ito, SANAA ve Ötesi</li><li>• Karmaşık bilgisayar programları kullanma</li><li>• Mimarlık alanı dışında da ürün tasarlama</li><li>• Bağlamsal olarak çağdaş mimarlık ve şehrin dinamik ve değişken yapısını vurgulama ve bu kavramlar çerçevesinde, geleneksel mimari araçların aksine şeffaf / transparan perdeler, kaleydoskop gibi değişik kaplamalar, elektronik algılayıcılar gibi araçların kullanılması gerektiğini savunma</li></ul>

### 3.7.1 Toyo Ito'nun Hayatı ve Eğitimi

1 Haziran 1941'de Güney Kore'nin başkenti Seul'da doğan Toyo Ito, 1943 yılında kökenlerinin yer aldığı Japonya'ya annesi ve iki ablası ile birlikte dönmüştür. Babasının Yi Hanedanlığı'nın erken dönem seramik eşyalarına ve Japon tarzı resimlere özel ilgi duyan bir iş adamı olması sebebiyle bir süre daha Kore'de kalması, Ito'nun annesiyle yetişmesine sebebiyet vermiştir. İki yıl gibi bir süre sonrasında babasının Japonya'ya dönmesi ile Ito ailesi Nagano Eyaletindeki Shimosuwa-machi'de yaşamaya başlamıştır. Ito'nun babasının beyzbol ve golf sporlarına ilgi duyması kendisinin de bu sporlara ilgi duymasına olanak sağlarken, bu durum 1953 yılında Ito'nun on ikinci yaşında babasının vefatıyla geri planda kalmıştır. Lise yıllarına kadar işletmecilik haricinde başka alanlara ilgi duymayan Ito, büyükbabasının kereste dükkanında vakit geçirmeye başlamış ve arkadaşlarının evlerinin planlarını oluşturmuştur. Tüm bunlar gerçekleşirken Tokyo'da bulunan Hibiya Lisesi'ne gidene kadar Ito yeniden beyzbole ilgi duymuştur. Lisede birinci sınıf öğrencisiyken annesinin Marcel Breuer'in ofisinde çalıştığı ABD'den Japonya'ya yeni dönen erken Modernist mimar Yoshinobu Ashihara'dan Tokyo'daki evlerini tasarlamasını istemesi ile Ito'nun mimarlık ana ilgi alanı olmuştur. Bu durumun sonucunda 1961 yılında The University of Tokyo Mimarlık Bölümüne kayıt yaptıran Ito, yeteneklerinin farkına varmış ve yapmak istediği mesleğin mimarlık olduğuna karar vermiştir. Kendine duyduğu güven doğrultusunda lisans diploması tez tasarımı için The University of Tokyo'nun en büyük ödülünü kazanan Ueno Park'ın yeniden inşası için teklif sunmuştur. Tezini teslim etmesinin ardından 1965 yılında Kiyonori Kikutake & Associates firmasında çalışmaya başlamıştır. Süreç içerisinde gerekli donanımı edindiğini düşünen Ito, 1971 yılında fütüristik şehirler tasarlama tutkusu sebebiyle Tokyo'da Urban Robot adını verdiği bir ofis açmış fakat insan odaklı bir yaklaşıma yönelmesi nedeniyle 1979 yılında ofisinin adını Toyo Ito & Associates Architects olarak değiştirmiştir (Buntrock ve Ito, 2014).

1971 yılında ilk projeleri içerisinde yer alan Tokyo'nun banliyösünde bulunan bir ev tasarımı kayıtlara geçmiştir. Tamamen alüminyum kaplı ahşap çerçeveden oluşan bu tasarım "Alüminyum Ev" olarak adlandırılmıştır. Bu doğrultuda mesleğinin ilk yıllarında çoğunlukla konut tasarladığı gözlemlenmektedir. 1976 yılında ise yakın zamanda kocasını kaybetmiş olan kız kardeşi için bir ev tasarlamış ve tasarımını "Beyaz U" olarak tanımlamıştır. Bu evin somutluk kazanması ile birlikte Ito'nun

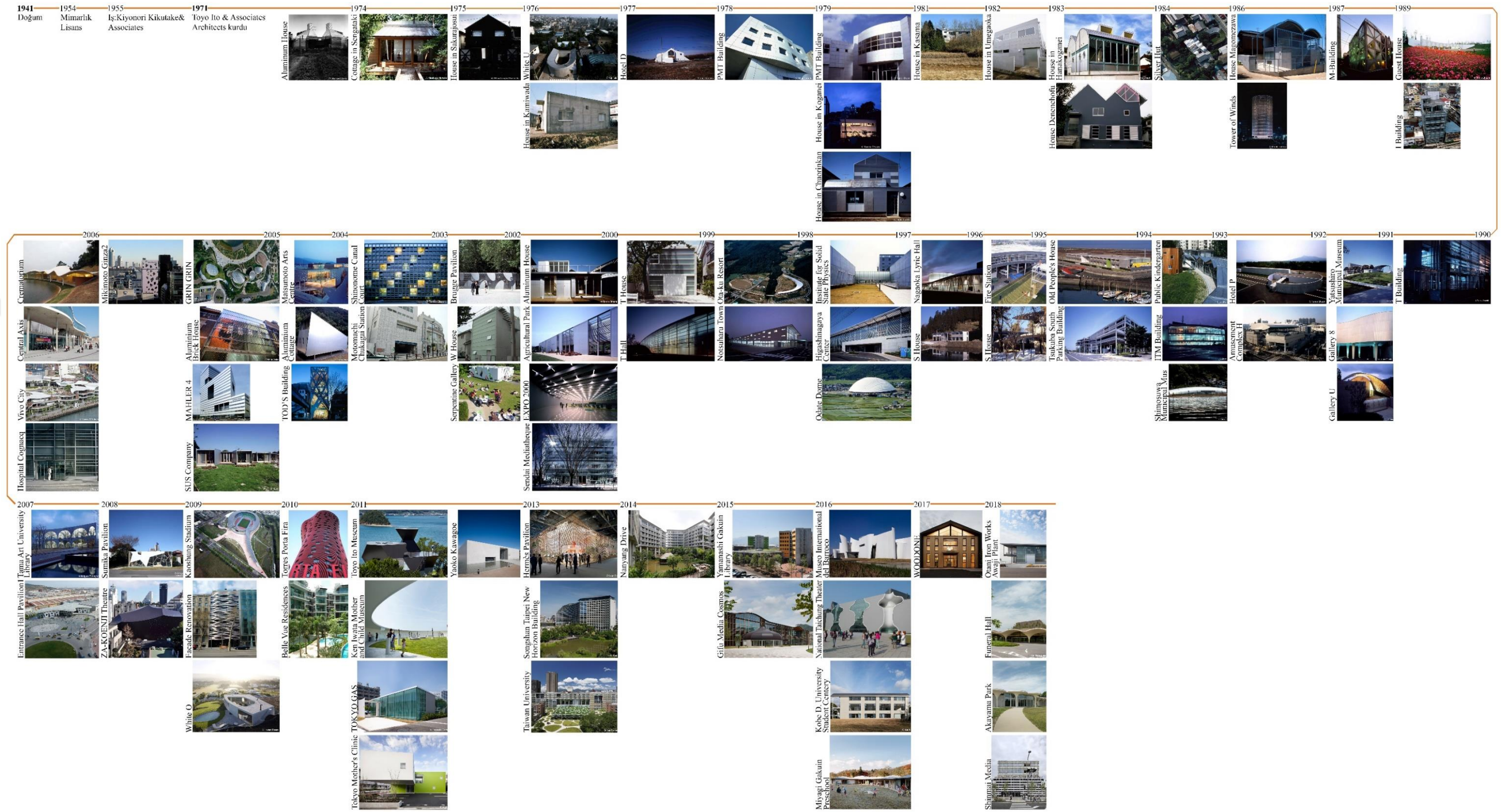
yapılarına büyük bir ilgi doğmuştur. Bu doğrultuda kendini geleneksellikten minimalist etki ile kaçınan, mimaride hava ve rüzgarı andıran hafifliğe ulaşmayı amaçlayan mimar olarak tanımlamıştır (Ode, 2013). Mimarlığın bilinen tasarım paradigmasını başka bir bakış açısıyla sorgulayan ve mimarlık alanında radikal değişimler meydana getiren Ito, 21. yüzyıldaki konumuna ulaşabilmek için hayatının belirli dönemlerinde kırılmalar yaşamıştır. Aşağıdaki şekil 3.41’de Toyo Ito’nun hayatı içerisinde yaşadığı kırılma noktalarına dikkat çekilmektedir.



Şekil 3.41 : Toyo Ito'nun Kırılma Noktaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Toyo Ito'nun özel/iş yaşamı analiz edildiğinde; mimarlıkta gelenekselcilikten uzak bir tutuma sahip olan Ito'nun; Japonya'nın mimarisinden yerleşmesi sonucu etkilenme, annesinin ricası üzerine ilgisi olmamasına karşın mimari plan tasarlama, gelecekte ne olmak istediğine karar vermediği bir dönemde mimarlık bölümünü okuma, kardeşinin evini tasarlamasıyla birlikte belirli bir bilinirlik kazanma şeklinde dört farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmalar neticesinde şu anki konumuna ulaşan Toyo Ito, 1971 yılından bu zamana kadar meslek hayatını aktif bir şekilde sürdürmüş ve tasarımları aracılığıyla birçok uluslararası ödül almaya hak kazanmıştır. Toyo Ito'nun tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla meslek hayatı boyunca tasarladığı 100 yapısı aşağıdaki şekil 3.42'de görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.



Şekil 3.42 : Ito Mimarlığının Zaman Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

### 3.7.2 Toyo Ito'nun Tasarım Yaklaşımı

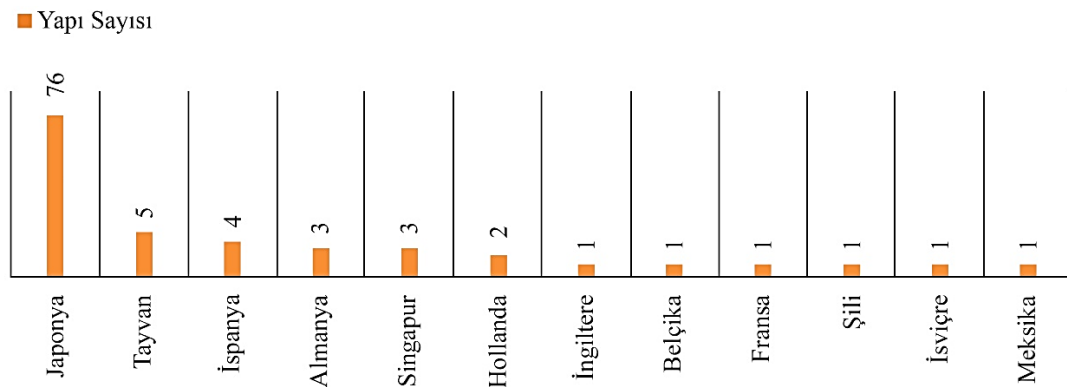
Japon Ekonomisinin 1960'larda hızla büyümesiyle beraber teknolojik gelişmeler hızlanmış ve nüfus artışı yaşanmıştır. Bu doğrultuda kendilerini metabolistler olarak tanıtan Japon grup, uyarlanabilir ve esneklik payı olan bir akım başlatmışlardır. Fikirlerini duyurabilmek adına “Yeni Bir Şehircilik İçin Öneriler” adlı bir manifesto yayınlayan akım savunucuları, organik olarak büyüeyebilen esnek yapılar tasarlamayı hedeflemişlerdir (Wilkinson, 2015). Bu süreç içerisinde mesleğinin henüz başlarında olan Ito, metabolist yaklaşıma tepki göstermiş ve bunu belirtmek amacıyla ofisinin ilk ismini Urban Robot koymuştur. Bu radikal tepkinin aksine başlangıçta sadece kardeşleri ve yakın arkadaşları için yapılar tasarlamış, mimarlık ortamına farklı bir bakış açısı getirmemiştir. 1990 yılı itibariyle dilini oluşturmak için çaba sarf eden Toyo Ito, *tematik* yapılar yapmaya ve bu yapıların *organik*, *doğal* formlarda olmasına karar vermiştir. Bu doğrultuda ise kaynak olarak *doğayı* ele almıştır (Kohte, Adam ve Hubert, 2017).

2000 yılında Tokyo'nun küresel ekonomiye yön veren şehirlerden olduğunu dile getiren Ito, bu doğrultuda şehrin doğru ama monoton tasarlandığını düşünerek bu boğuculuğun dengelenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu dengeyi sağlamak amacıyla insanların daha enerjik olmasına ve mutlu yaşamasına, içeriye hapsolmuşlük duygusundan kurtulmasına yönelik yapılar tasarlamayı hedef edinmiştir. Bu hedef ile yapılarını daha *hissedilir* kılmaya çalışmıştır. Ortaya koyduğu bu tutumu gerçekleştirmek için ise malzemelere yönelen Ito, formu ikinci basamağa indirgemıştır. Projelerini kültür, yerel bilgi, sosyoloji gibi temaların harmanlanması ve belirlenen mekana göre tasarlayan Ito, temel felsefe olarak tasarımın doğaya nasıl yaklaşacağını, topluma nasıl açılacağına dair sorular olarak görmektedir (Kohte, Adam ve Hubert, 2017).

Öğrencilik yıllarından beri Le Corbusier hayranı olan Ito, mesleğinin başlarında Le Corbusier'ün ilk çalışmalarından esinlenirken süreç içerisinde Ronchamp gibi sonraki çalışmalarına ilgi duymuştur. Le Corbusier modernizmin 1960'larda popülerlik kazanan, özgün versiyonu denilebilecek brütalizmin temsilcilerinden biri olarak anılmaktadır. Bu doğrultuda yapılarında ise *vurgulu*, *doğrusal geometri*, *sağlam ve kütleli* görünüm gibi kodları kullanan Le Corbusier, geniş beton konsol çatılar, çıkıntılı beton yan duvarlar ve içerlek pencere dizilerini

tasarlayarak döneminde ayırt edilmiştir. Ahşap kalıplar ile oluşturulan yüzeyinde damarlı desenler bırakan betonu elde eden Le Corbusier, bu betona ham beton (beton brüt) adını vermiştir. Tüm bu ayırt edici özellikleri ile Ito'nun dikkatini çeken Le Corbusier, yapılarında adeta yerden yükseliş ve aynı zamanda sıcak bir his uyandırdığını hissettirmiş ve esin kaynağı olmuştur (Wilkinson, 2015).

1990 yılına kadar Japonya içerisine yapılar tasarlayan Ito, bu süre zarfında dışarıya açılmamayı tercih etmiştir. Japonya'da iş yapmanın kolay olduğunu, iş verenlerin daha çok bütçeyi ve zaman çizelgesi şeklini önemseydiğini; bu doğrultuda mimari ile çok ilgilenmedikleri için mimarın özgür kaldığını dile getirmiştir. Bu özgürlük ise beraberinde mimari dilin daha kolay oluşma fırsatını getirmiştir. Ayrıca Japonya'da teknolojinin her avantajından daha fazla yararlanılması ve inşaattan sorumlu olan herkesin ustalıkla çalışması, eskizler ile başlayan tasarımın tamamen aynı şekilde somutluk kazanmasını sağlamaktadır. (Kohte, Adam ve Hubert, 2017). Bu süreç içerisinde mimari dilini çağdaşlarına oranla daha kolay ve hızlı elde Ito'nun, malzeme ve insan duyarlılığı çerçevesinde yürüttüğü projeler genişleme fırsatı yakalamıştır. Bu çıkarımlar doğrultusunda Toyo Ito'nun tasarımlarının ülkelere göre dağılımı ele alınarak aşağıdaki şekil 3.43 oluşturulmuştur. Oluşturulan şekilde ele alınan yapılardan 76'sı Japonya'da, 5'i Tayvan'da, 4'ü İspanya'da, 3'er tanesi Almanya ve Singapur'da, 2'si Hollanda'da, 1'er tanesi ise İngiltere, Belçika, Fransa, Şili, İsviçre ve son olarak Meksika'da yer almaktadır.



Şekil 3.43 : Ito Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Tasarımlarını gerçekleştirirken başlangıçta somutluktan kaçınarak adeta bulutları andıran, yaratıcılığı ortaya koymak için *belirsiz eskizler* yapmaktadır.

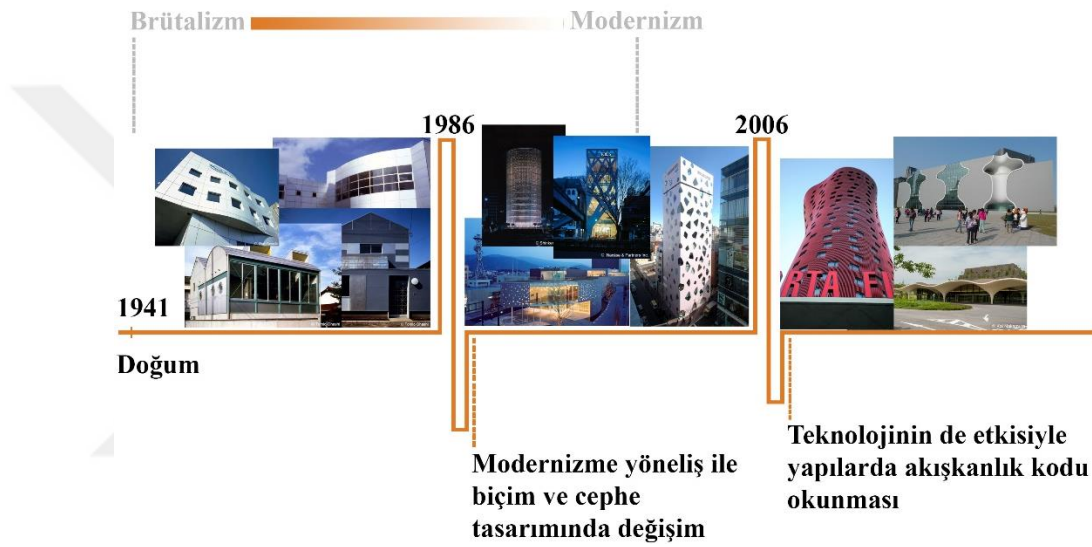
Sonrasında ise kurmuş olduğu ekip ile zihin fırtınası yaparak eskizlerin çizimlere ve modellere dönüşmesine olanak sağlamaktadır (Ito, 2011).

Farklı disiplinlerden ortaya çıkan fikirleri, kavramları mimariyle birleştiren ve bu tavrı ile *kavramsal mimarinin* öncüleri içerisinde yer alan Toyo Ito, her zaman *maddesellik*le ilgilenmiştir. Bu doğrultuda birçok yazısında mimarinin sabitliğine, sağlamlığına, tarif edilemez maddi olmayan nitelik veren unsurlarla karşı koyma çabalarını dile getirmiştir. Çabalarını yalnızca yazı ile belirtmeyen Ito, tasarımlarının birçoğunda *kavisli* formların yenilikçi kullanımı ile genişletmek ve modüler form önermek için ızgara kullanımıyla tavrını mimari ortamda da somutlaştırmıştır. 2011 yılı itibariyle tasarımlarını tepki gösterdiği metabolist mimarlığının *uyarlanabilirlik* temasına farklı bir bakış açısı getirerek şekillendiren Ito, yazılarında ve röportajlarında bu durum ile ilgili tavrını aktarmıştır. Mimarın rolünün; kişisel bir estetiği ifade eden vizyoner bir sanatçı kimliği taşımak olmadığını, yüksek sismik aktiviteye sahip bir bölgedeki sofistike kentsel ortamlar gibi farklı talepleri tartışmak olarak gördüğünün altını çizmiştir (Ito, 2011). 2011 yılında Japonya’da yaşanan deprem ve tsunami felaketlerinin sonucunda insani, ortak, kamusal alanlar geliştirmek üzere inşa edilmesi kolay evler tasarlayan Herkes İçin Ev projesini oluşturmuştur. (Ito, 2012).

Başta deprem olmak üzere Japonya’da yaşanan doğal afetlere karşı önlem almak amacıyla malzeme seçimine özen gösteren Ito; beton, çelik ve ahşaba ağırlık vermiş, tuğla kullanımından uzak durmaya çalışmıştır. Fakat geniş açıklıklı tasarımlar gerçekleştirmek istediğinde de kendisine yakın olmasına rağmen ahşap kullanımından vazgeçmeyi tercih etmiştir. Bu doğrultuda daha çok tasarımlarının ideal çözüm yapısı için beton, çelik veya bu ikisinin kombinasyonundan yararlanmıştır. Bu tercihlerin yanı sıra Japonya dışında gerçekleştirdiği yapılarında da *insan merkezli* olup bölgenin avantaj ve dezavantajlarına göre hareket etmiştir (Ito, 2011).

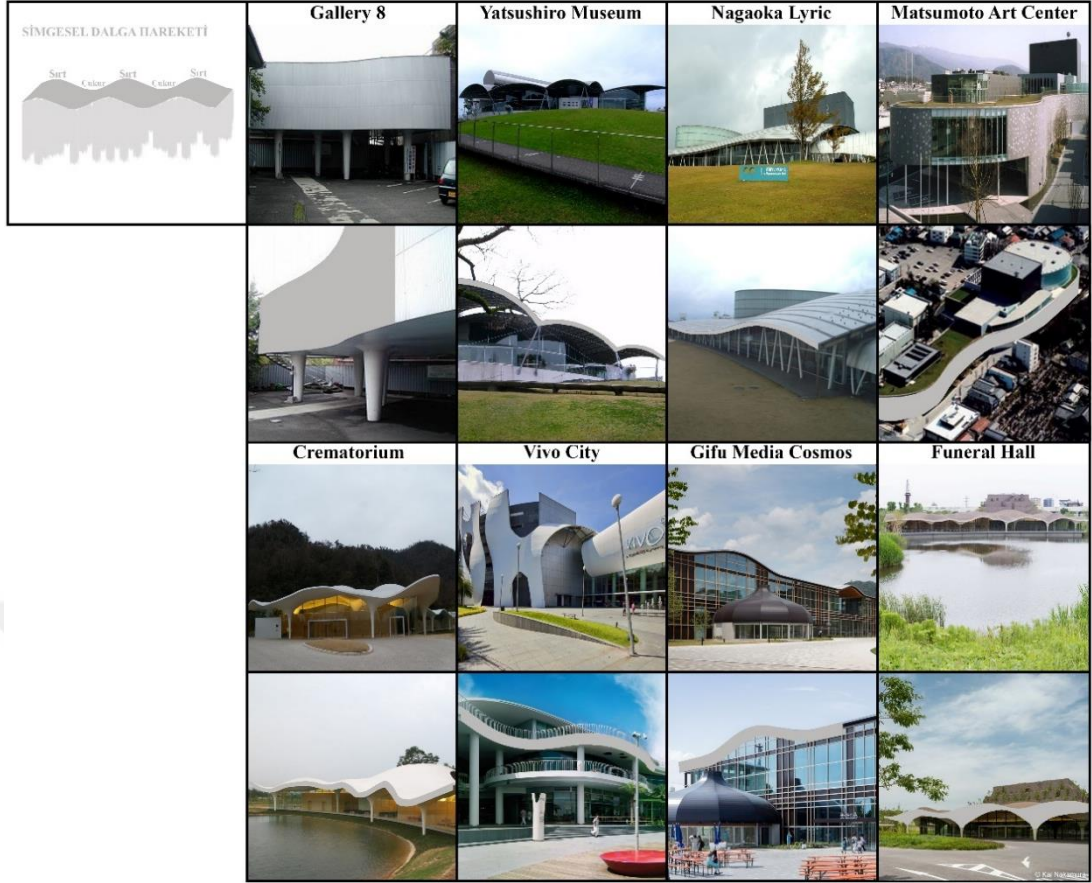
Toyo Ito’nun zaman çizelgesi şeklinden yola çıkılarak tasarım evrimini genel çerçevede birkaç bölüme ayırmak mümkün değildir fakat mimari dilinin ilk evresini dijital çağ öncesi, ikinci evresini ise dijital çağ sonrası olarak isimlendirmek olasıdır. Ito’nun dijital çağa geçmeden önce gerçekleştirdiği projelerine bakıldığında alışlagelmiş geometrik düzenin, basit hesaplamaların uygulandığı gözlemlenirken; daha somut, okunabilir yapılar tasarladığı sonucuna varılmaktadır. Bu yıllar içerisinde tam olarak farklılaştığı kanısına varmak mümkün değilken, tasarımlarında belirlenmiş

mimari akımların kriterlerini tam olarak taşıdığı hissini uyandırmaktadır. Dijital çağ sonrasında ise Ito mimari diline *akışkanlık*, *saydamlık*, *geçicilik*, kentin deviniminin parçası olma gibi kodlar kazandırmıştır (Ito, 2011). Yaşadığı bu süreçler sonucunda yalnız özel/iş hayatında değil tasarım dilinde de kırılmalar yaşayan Ito'yu çözümleyebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.44 oluşturulmuştur. Şekilde Ito'nun başlangıçta Le Corbusier'ün brütalist yapılarından etkilenerek bu akımda yapılar tasarlamasına karşın, 1986 yılında yaşadığı kırılma ile modernizm akımı içerisinde yer alarak tasarımlar gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir. Değişiklik gösteren akımı ve mimari dili doğrultusunda ise formları da başkalaşım yaşamıştır.



Şekil 3.44 : Ito Mimarisinin Kırılmaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Kırılma şeklinin oluşturulması yapıların gelişim ve değişimini gözleme imkanı sağlamaktadır. Şekil doğrultusunda Toyo Ito'nun projelerinin süreç içerisinde eğilimi açığa çıkarılmıştır. 2006 yılında yaşadığı son kırılma ile 2020 yılına taşıdığı mimari dili kalıplaşmış durumdadır. Bu kırılmalara karşın Ito'nun süreç içerisinde mimarisinde koruduğu izleri bulunmaktadır. Bu izlerden en belirgin olanı ve mesleği içerisinde sürekli olarak kullandığı ise dalga formunun simgeselleştirilmesidir. Dalga formu hariç düzenli olarak yansıtmamakla birlikte gözeneklilik ve ağaç - dal formundan yararlanma da gözlemlenmektedir. Aşağıdaki şekil 3.45'te projelerinde dalga formundan yararlanışına belirginlik kazandırılmıştır.



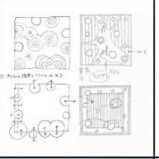










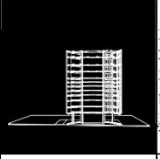
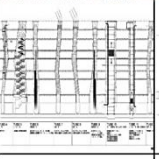
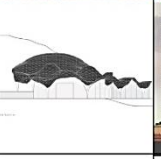

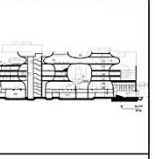


Şekil 3.45 : Ito Mimarısının Ortak Çizgisi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

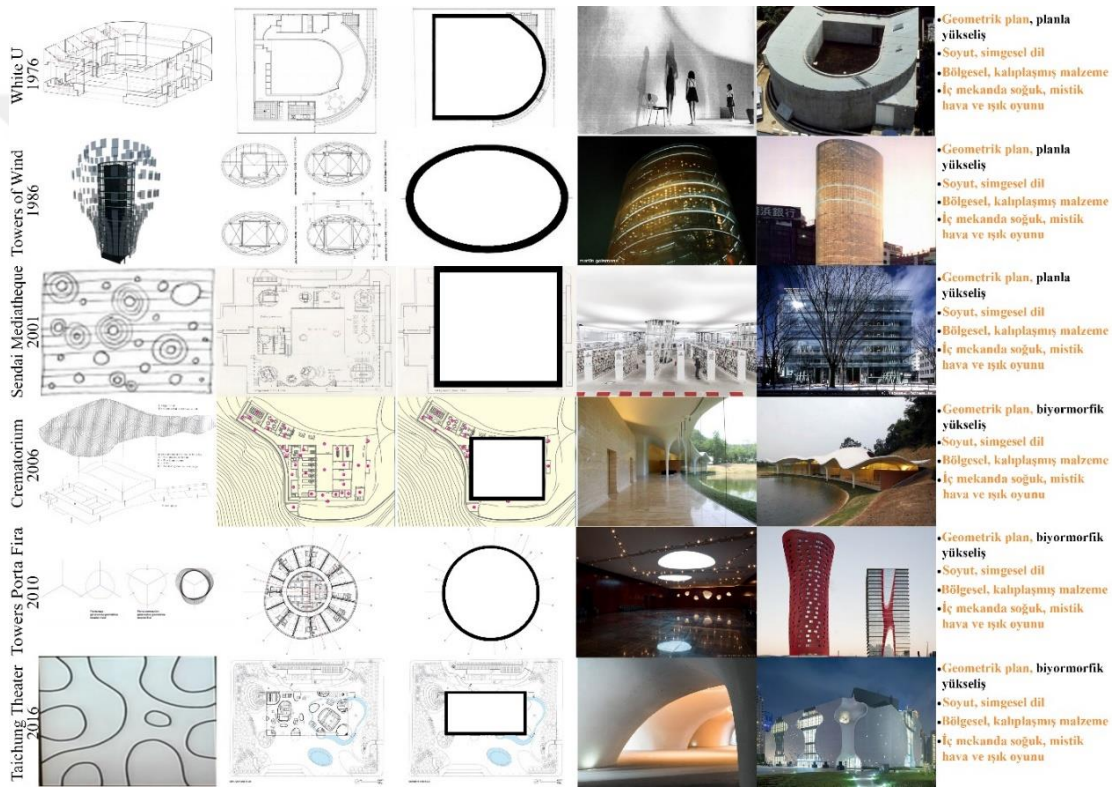
Toyo Ito 1990 yılında mimari dilindeki simgeselliği *Twenty First Century Curtains: A Theory of Fluid Architecture*/Yirmi Birinci Yüzyıl Sahneler: Akışkan Mimarlık Teorisi metninde somutlaştırmış, akışkan mimarlığının neden ve nasıl olması gerektiğini aktarmıştır. Ito akışkan mimarlığın mekana etki eden fiziksel kuvvetler ile (ışık, rüzgar, sismik yük...) veri akışı aracılığıyla etki eden sanal kuvvetlerin akışkanlığını savunmasına dikkat çekmiştir. Bu doğrultuda akışkanlık yalnız yapının formu ile sınırlı kalmamakta, bulunduğu ortamla ve kentle de bağdaşmaktadır. Tüm bu birleşim ile “akışkan mimarlık” geleneksel belirgin geometrik formların yerine tasarımlarına organiklik kodunu kazanmıştır. (Ito, 2011). Deneysel çalışmaları ve uyarlanabilirlik hedefi doğrultusunda mimari dilini kazanan Ito ile yapılarını okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.14 oluşturulmuştur. Tabloda dilinin değişim süreçlerine göre belirlenen 6 yapısı form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınmıştır. Bu doğrultuda Ito’nun Japonya için uygun malzemeler seçmesinin yanı sıra genel olarak çoğu projesinde aynı malzemeleri kullandığı gözlemlenmektedir. Her projesi için simgesel

anlamlar ile ilerleyen Ito'nun teknolojinin etkisiyle yapı formunda değişimler yaşandığı çıkarımı yapılmaktadır. 1986 yılına kadar daha çok brütalizm akımı çerçevesinde yürüttüğü projelerini bu tarih sonrasında modernizm ile şekillendiren Toyo Ito, diline akışkanlık, organiklik, dinamizm gibi kodları kazandırmıştır.

**Tablo 3.14 :** Ito Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Proje Sahibi	Toyo Ito					
Eğitim	Mimarlık					
Yapı İsmi	White U	Towers of Winds	Sendai Mediatheque	Crematorium	Towers Porta Fira	Taichung Theater
Yeri	Japonya	Japonya	Japonya	Japonya	İspanya	Tayvan
Yapım Yılı	1976	1986	2001	2006	2010	2016
Eskiz Çalışması						
Yapı Görseli						
Yapı Görünüşü / Kesiti						
Biçim / Geometri	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Hiperparabolik	Hiperparabolik	Hiperparabolik
Akım	Brütalizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm	Modernizm
Stil / Estetik	Masif Işık Oyunu Yalnlık Opaklık Materyalite Tinsel Uyarlanabilir Bütünlük	Masif Işık Oyunu Bütünlük Saydamlık Katmanlaşma Hareket Sürdürülebilir	Hareket Işık Oyunu Bütünlük Saydamlık Dinamizm Şiirsel Sürdürülebilir Mantüplasyon Akışkan	Hareket Akışkan Bütünlük Zıtlık Dinamizm Tinsel Organik Hafiflik	Hareket Akışkan Bütünlük Materyalite Dinamizm Opaklık Organik	Hareket Akışkan Gözeneklilik Zıtlık Dinamizm Karmaşık Organik Örüntü
Konsept / Esin	Simgesel	Simgesel	Simgesel	Simgesel	Simgesel	Simgesel
Fonksiyon	Özel	Çok Fonksiyonlu	Çok Fonksiyonlu	Ticari	Çok Fonksiyonlu	Çok Fonksiyonlu
Kabuk / Malzeme	Betonarme	Alüminyum Çelik	Çelik Cam	Betonarme Çelik Cam	Alüminyum Cam	Betonarme Cam Çelik
Tasarım Araçları	Maket 2D	Maket 2D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D
Yer ile İlişki	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama

Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden Toyo Ito'nun mimari dilinde başlangıçtan 2020'ye kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıdaki şekil 3.46'da incelenmiştir. Bu doğrultuda Toyo Ito'nun tasarımlarında geometrik plan çözümlerinden devamlı olarak yararlandığına fakat geçirdiği kırılmalar neticesinde bu planların başlangıçtaki gibi yükselmediğine, aksine plandan aykırı bir kabuk oluşumuna gidildiğine dikkat çekilmektedir. Teknoloji ile çok ilgili olmasına karşın Ito'nun yapı tasarımlarında kalıplaştırmış olduğu malzemeler bulunmakta ve devamlı olarak bu malzemeleri kullanmaktadır. İncelenen tüm projelerinin çıkış noktasında ise yapıda simgesel bir bağ kurma çabası varlık göstermektedir.



Şekil 3.46 : Ito Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Bulunduğu bölgeyi ilgi merkezi haline getiren, mekan ve form sentezi, manzaraya duyarlılığı, tasarımlarına maneviyat yükleme ve tüm yapıtlarını aşan şiirselliği ile bugünkü bilinirliğine ulaşan Toyo Ito ismi bazı kavramlar ile özdeşleştirilmiştir. Aşağıdaki şekil 3.47'de Ito'yu ve Ito mimarisini tanımlayan kodlar yer almaktadır. Bu kodlar Toyo Ito mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan yapı, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa kavuşturmuştur.



### 3.8 PETER ZUMTHOR

Tasarımını gerçekleştirdiği aşamalarda anılarını ve hayal gücünü referans alan Peter Zumthor, bedensel duyular ile malzemenin yarattığı atmosfer aracılığıyla özgün yapılar tasarlamaktadır (Spier, 2001). Kalıplaşmış estetik algısına karşıt tavır sergileyen Zumthor, kafasında oluşturduğu atmosferin en iyi estetik olduğunu vurgulamaktadır. Tüm yapılarında özne - mekan etkileşimine duyarlılık gösteren Zumthor, atmosferini tamamlayabilmek amacıyla fenomenolojik yaklaşımla beden - mekan ilişkisini de göz önünde bulundurmaktadır (Zumthor, 2006). Bu tavır neticesinde Peter Zumthor hem münzevi hem de star kategorisine koyulamazken yine de uluslararası alanda bir bilinirlik elde etmeyi başarmıştır (Bilgin, 2016). Tablo 3.15'te Zumthor'un mimari özellikleri özetlenmeye çalışılmıştır.

**Tablo 3.15 :** Zumthor ve Mimarisinin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

<b>MİMAR</b>	<b>PETER ZUMTHOR</b>
<b>AKIM</b>	MODERNİZM
<b>TANIMLANIŞ</b>	YERİN MİMARİ
<b>MOTTO</b>	DUYUSAL ALANI YARATMAK
<b>ÖZELLİK</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Yapılarında modernizmin, postmodernizm ve minimalizmden etkilenme fakat akımların sınırları içerisinde kalmama</li><li>• Mimarının sadece biçimden meydana gelmediğini; ışık, gölge, duyular gibi öğelerin mimarının temelini oluşturduğunu savunma</li><li>• Her tasarımında yeniden başlayarak, yerin özünden faydalanma</li><li>• Tasarladığı yapılar ile kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• Biçimlerinde basit geometriden yararlanma ve yüzeylere odaklanma</li><li>• Malzemeyi kültüründen ayrı tutup; niteliğini ve ruhunu göz önünde bulundurup tasarıma kendi atmosferini kazandırma</li><li>• Altının yansıtma özelliğinden esinlenerek yapılarını büyük bir gölge gibi tasarlama</li></ul>

### 3.8.1 Peter Zumthor'un Hayatı ve Eğitimi

Peter Zumthor, 26 Nisan 1943'te İsviçre'nin Basel kentinde dünyaya gelmiştir. Babasının birlikte yürüttüğü mobilya ve marangoz işi sebebiyle küçük yaşlarda endüstriyel tasarım ile tanışma fırsatı yakalamıştır. En büyük çocuk olması sebebiyle babasının işlerini küçük yaşta devralan Zumthor, alanında uzmanlaşmak amacıyla 1958-1962 yılları arasında marangozluk eğitimi almıştır. Eğitim gördüğü süreçte Profesör Farad'dan ders alan Zumthor, çocukluktan itibaren edindiği deneyimleri sergilemesi sonucunda Farad'ın dikkatini çekmiştir. Profesör, Zumthor'a bir şey katamayacaklarını dile getirerek kendisini iç mimariye yönlendirmiştir. İç mimari eğitimine başladıktan çok kısa bir süre sonra Zumthor, bölümün kendisi için oldukça yüzeysel kaldığını fark etmiş, asıl yapmak istediği işin binayı oluşturmak olduğu farkındalığını yaşamıştır. Bu durum neticesinde mimarlık tarihi alanında uzmanlık kazanan Sibyl Moholy-Nagy ile tanışarak mimarlık eğitimi almaya başlamıştır. 1963-1967 yılları arasında Kunstgewerbeschule, Vorkurs ve Fachklasse'de ve New York'taki Pratt Enstitüsü'nde iç mimarlık - mimarlık öğrenimini tamamlayan Zumthor, 1967 yılında New York'ta gerçekleşen bir barış yürüyüşüne katılarak durumun etkisinde kalmış ve 1968 yılında İsviçre'nin Graubünden kantonunda bulunan Anıtlar Koruma Kurulu'nda mimar olarak 10 yıl yer almıştır. Bu süre zarfında sanat tarihiyle ilgilenmiş, tarihi yapılardaki restorasyon projelerinde çalışarak tecrübe edinmiş; ileriki süreçte ise tecrübelerini tasarımlarına yansıtmıştır. Ailevi sebepler neticesinde İsviçre'ye dönen Zumthor, Annalisa Cuorad ile evlenmiştir ve 1979 yılında ofisini aktif duruma getirmiştir (Durisch ve Zumthor, 2014).

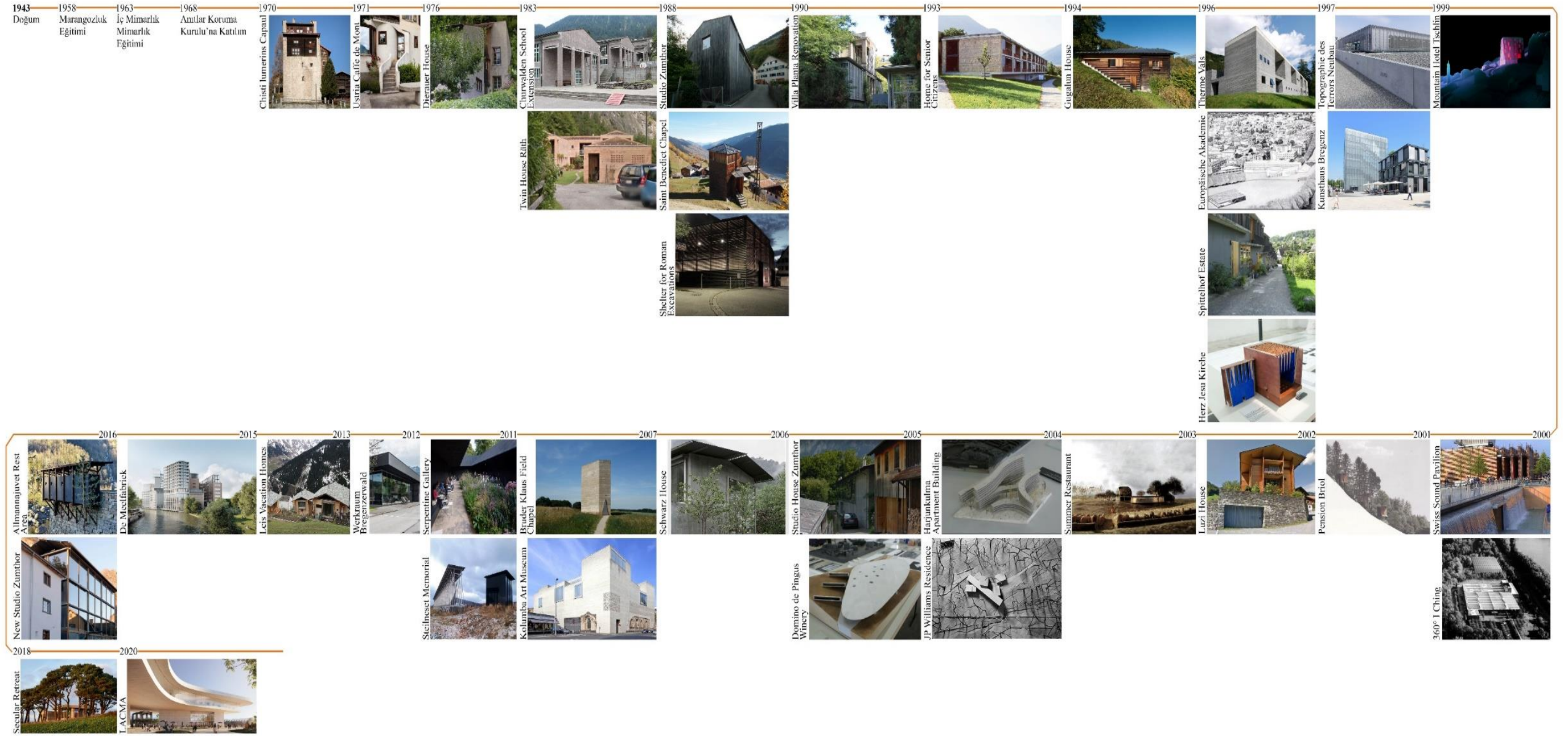
Başka mimari eserlerin esin kaynağı olması düşüncesine karşın yerin mimarisine inanan ve bu felsefeden yararlanarak tasarımlarını oluşturan Peter Zumthor, 1968 yılından 2020 yılına kadar mimari kariyerini devam ettirmiştir. Bu kariyer sürecinde belirli tarihlerde kırılmalar yaşayarak duyuları ile anılan ve herkes tarafından kabul gören Zumthor, mimari kimliğini oluşturmuştur. Aşağıdaki şekil 3.48'de Peter Zumthor'un hayatı içerisinde yaşadığı kırılma noktalarına dikkat çekilmektedir.



Şekil 3.48 : Peter Zumthor'un Kırılma Noktaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Peter Zumthor'nun özel/iş yaşamı analiz edildiğinde; mimarlıkta atmosferin gücüyle hareket eden yaklaşımının ilk etkilerinin sekiz yaşında belirginlik göstermesi, annesinin kendisini bir sanatçı gibi tasvir etmesi ile onore olma ve sanata yönelme, Sibily Moholy-Nagy aracılığıyla mimarlık eğitimi alma, babası Oscar Zumthor'un talebi üzerine Peter Zumthor'un Basel'e geri dönüp meslek hayatını İsviçre'de sürdürme şeklinde dört farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmaların yönlendirmeleri ile şu anki konumuna ulaşan Peter Zumthor, 2020 yılında da meslek hayatını aktif bir şekilde yürüterek evrensel ve yerel birçok ödüle layık görülmüştür. Bu doğrultuda başarısının şekillenişini kavrayabilmek ve Peter Zumthor'un tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla meslek hayatı boyunca tasarladığı 39 yapısı aşağıdaki şekil 3.49'da görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.



Şekil 3.49 : Zumthor Mimarlığının Zaman Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

### 3.8.2 Peter Zumthor'un Tasarımlar Yaklaşımı

İsviçre'nin Graubünden eyaletinde yaşamını sürdüren Peter Zumthor, eyaletin hem fiziksel hem de sosyal olarak içine kapalı olma özelliğini kendisiyle içselleştirmiştir. Hem yaşam alanını hem çalışma alanını Haldenstein'da konumlandırılan Zumthor, bu köy içerisinde komşuları ile birlikte tarım ve hayvancılık faaliyetleri gerçekleştirmezken; onlarla aynı havayı solumuş ve müzik, felsefe, mimari, şiir gibi sanat dallarıyla ilgilenmiştir. Tercih ettiği bu yaşam biçimi aracılığıyla kapitalist düzenin dayatmalarından arınmış, kendi mimarisi kurgulamıştır (Bilgin, 2016).

Hareket, söz ve imge merkezli mimari tavrın aksine insanların duyularına hitap etmek amacıyla gerçekleştirdiği tasarımlarını, İsviçre'nin atmosferini soluyarak elde etmiştir yorumunu yapmak yanlış olmayacaktır. Mevcut projelerinin şekil 4.79'a bakarak incelenmesi durumunda 21. yüzyılda bile formel veya stilistik açıdan tam olarak şematize etmek, tarihlerine bakılmaksızın doğru sıralamak mümkün gözükmemektedir. Yapılarındaki öncelikli amacı birbirinden farklı, yenilik odaklı tasarımlar üretmenin aksine, konuyu yeniden sorunsallaştırarak çözüm senaryoları üretmektir (Bilgin, 2016).

1998 yılında Peter Zumthor Works: Buildings And Projects adlı kitabında Zumthor mimari dilini kısaca özetlemiştir: "Mimarlık, özüne ait olmayan şeyler için bir araç ya da simge değildir. Gereksizliği benimseyen bir toplumda, mimarlık kendi dilini konuşarak, formların ve anlamların boşa harcanmasına karşı koyabilir. Mimarlığın dilinin belli bir tarza ait bir soru olduğuna inanmıyorum. Her yapı belli bir kullanım, belli bir mekân ve belli bir toplum için inşa edilir. Benim yapılarım, bu basit gerçekliklerden ortaya çıkan soruları olabildiği kadar kusursuz ve eleştirel biçimde yanıtlamaya çalışıyor" (Zumthor, 1998). Aktarılan bu sözün çıkarımında ise Zumthor'un mimari dilini edinirken yapıyı çevreden veya mimarlık bloğunda yer alan isimlerden etkilenerek oluşturmadığını sadece kendisini kaynak gördüğü sonucuna ulaşılmaktadır. Bu doğrultuda Peter Zumthor, her bir tasarım sürecini Alpler'den New York'a uzanan tüm deneyimlerini kullanarak yeniden ele alır fakat deneyim kendini belirli bir dil olarak belli etmez. Tasarımlarını herkesçe benimsenen kurallardan, üslupçu yaklaşımlardan ve işaretlerle, temsiliyetlerle, sembollerle taşınan anlamlardan kaçınarak dolaysız deneyimi ön planda tutarak, durumun ve yerin koşullarından, bir kez daha tekrarlanamayacak özgünlüklerinden meydana getirmektedir. Zumthor bu

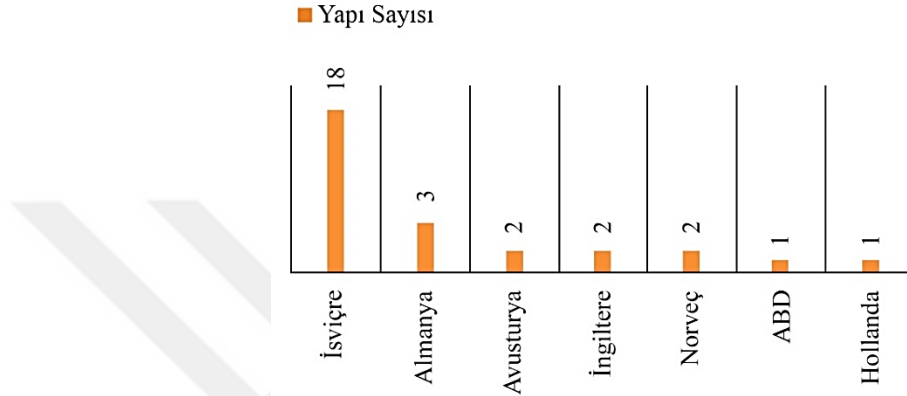
süreçte hafızasını, duyularını ve birikimini; içinde yerlerin, ihtiyaçların ve maddelerin bulunduğu özgül durumlara yoğunlaştırmaktadır (Bilgin, 2016).

Biçim kaygısı gütmeyen Peter Zumthor, formlar aracılığıyla tanınırlık kazanan mimarların aksine malzemelerin özüne, gün ışığına, atmosfere odaklı yaklaşım sergilemiştir. Malzemeyi kültüründen ayrı tutup; niteliğini ve ruhunu göz önünde bulundurup, materyalin mimarlık ile birleşmesi ile şiiysel bir tema kazandığını savunmuştur. Edindiği bu tavır ile malzemenin detaylarını göz önünde bulundurarak kendi atmosferini ortaya çıkarmaktadır. Malzeme kadar önemseydiği bir diğer unsur olan gün ışığının ise yönü, yoğunluğu ve duyuusal etkilerine de tasarım parametreleri içerisinde yer vermiştir. Her binayı bir beden olarak tanımlayan Zumthor, bu bedenlerin sahip olduğu biçimleri ve malzemeleriyle iç - dış arasındaki ısı ve ses parametrelerine değişkenlik kazandırdığını savunmaktadır (Zumthor, 1999).

Peter Zumthor'un tasarım anlayışında iki odak noktası bulunmaktadır: Kabuk, form, detay, stil, malzeme gibi öğelerin bileşeni olarak madde; program, işlev, lokasyon, konsept gibi öğelerin bileşeni olarak durum. Madde ve durumu ise harmanlayan şeyin kaynağını ise zihin ve beden olarak aktarmaktadır. Her tasarımda zihnine ve bedenine dönerek özgürleşme, özgünleşme ve sınırsızlaşma eğilimlerinin kaynağını kendinden almaktadır. Bu durumun temelinde ise bilişsel tutum ile estetik tutum yer almaktadır. Bilişsel tutum aracılığıyla bilginin doğruluğu aranmaksızın materyalin kişide harekete geçirdiği inanışlar açığa çıkarken, estetik tutum ile biçimcilik ve bağlamcılık görüşleri önem kazanmaktadır. Renk, şekil, yapı, ses gibi özellikleri içerisine alan biçimcilik görüşü ile içeriğin önemli olduğu bağlamcılık görüşü Zumthor yapılarında bir araya gelir ve estetik tutum kendini duyular aracılığıyla gösterirken tasarımı oluşturmadaki motivasyonunu ise bilişsel tutum sağlamaktadır (Bilgin, 2016).

Birincil deneyimleriyle meslek hayatını sürdüren Zumthor, her tasarımında kendi anılarına odaklanmaktadır. Bu anılar aracılığıyla tasarımın yapılacağı lokasyonun kendine özgü bir yer ve biçime sahip olduğunu kabullenmektedir ve bu kabul orada yaşayan atmosferin yeniden canlandırılmasına olanak sağlamaktadır. Bu durum neticesinde inşa edilmiş yapıların formlarından ilham almaktan kaçınmakta, yeni ve farklı olanın izini sürebilmektedir. Edindiği bu tavır sonucunda bir sonraki tasarımı farklı keşiflere yol açmaktadır ve farklı keşifler ise belirlemek üzere olan çizgisinin bulanıklaşmasına sebebiyet vermektedir (Zumthor, 1998). Mekanları

anlamak üzerine sergilediği büyük özverisiyle takdir toplayan Zumthor, İsviçre dışında da tasarımlarını somutlaştırmayı başarmıştır. Aşağıdaki şekil 3.50’de Peter Zumthor’un somutluk kazanan tasarımlarının ülkesel dağılımına dikkat çekilmektedir. Meslek hayatı boyunca aynı konumda bulunduğu meslektaşlarına karşın sadece içselleştirdiği projeleri kabul etmesi sebebiyle çok fazla tasarımı bulunmayan Zumthor’un somutlaşan 29 yapısının; 18 tanesi İsviçre, 3 tanesi Almanya, 2’ser tanesi İngiltere, Norveç, Avusturya, 1’er tanesi ise Amerika ve Hollanda’da yer almaktadır.



Şekil 3.50 : Zumthor Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Zumthor mekana ve mekanın duyulara karşı etkisini önemseyen ve bu nedenle mekanın atmosferinin etkenlerini deneyimler aracılığıyla aktarmaktadır. Bu aktarım sonucunda atmosferin özelliklerini anlamak ve mekan atmosferini inşa etmek amacıyla “Atmosfer” adlı kitabında kendine ait dokuz maddeyi bir araya getirmiştir. Bu maddeler mimari beden (varlık), malzeme uyumluluğu, mekanın sesi, mekanın ısı, kuşatan nesnelere, sakinlik ve cazibe arasındaki ilişki, içerisi ve dışarı arasındaki gerilim, samimiyet seviyeleri, nesnelere sahip olduğu ışık şeklinde sıralanmaktadır. Mimari beden maddesinde; mimarın dünyadaki farklı malzemeleri bir araya getirip tıpkı insan bedenini örten vücut kütlesi, zar, kumaş gibi yapıyı çevrelediği ve bir beden oluşturduğunu aktarmaktadır. Malzeme uyumluluğunu ise atmosferin oluşmasında önemli bir bileşen olarak vurgulamaktadır. Malzemenin dokusu, sertliği veya yumuşaklığı, akustik özelliği, görsel mekanın duygusunu yansıtmaya gücüne sahip olması sebebiyle algıyı etkileyip yönlendirmektedir. Bir malzemenin farklı bileşenlerle eşleştirilmesi yeni bir görünüm ve dokunuş meydana getirmektedir ve bu durum tüm duyuların harekete geçmesine aracılık etmektedir. Malzemeyle iç içe olan diğer maddesi mekanın sesi, seçimler ile kontrol edilebilmektedir. Zumthor

yazılarında mekanı bir enstrüman olarak tasvir eder ve sesin malzeme ile kendini toplayıp, yayıp, iletildiğini vurgular. Mekanın ısı ise tasvir ettiği enstrümanın akordunun yapılması olarak açıklar. Zumthor mekanın ısını hem somut hem soyut olarak ele almış, bir mekan için ahşabın kullanılmasını hem tarihsel açıdan değerlendirip insanların bağ kurmasına aracılık etmeyi tercih etmiş hem de gerçek manada yazın içerisinde soğuk kışın ise sıcak kalmasını ekonomik olarak sağlamak istemiştir. Mekan içerisinde yer alan nesnelere ile bağ kurmamızdan yola çıkarak oluşturduğu kuşatan nesnelere maddesinde ise özellikle anlam yüklenebilen nesnelere kullanımı ile ortamın atmosferi oluşturulur ve bir nevi nesnelere atmosferin bir parçası haline gelir. Sakinlik ve cazibe maddesini Peter Zumthor tasarımlarında bir arada kullanmaktan çekinmeyerek farklı deneyimler yaşatmayı amaçlamıştır. Aynı yapı içerisinde çeşitli bölümler oluşturarak kimi zaman insan algılarını baştan çıkarılmışlığa yönlendirirken kimi zaman rahatlama duygusuna ulaştırmaktadır. Mimari tasarımlarda yapıların iç ve dışının farklı algılanmasının yaygın bir durum olmasından kaynaklı olarak Zumthor yedinci maddesini içerisi ve dışarı arasındaki gerilim başlığı altında konumlandırmıştır. Binanın kabuğunun insanlar için çok fazla şey ifade etmediğini, içerisine girildiğinde oluşan atmosferi deneyimleme şansı yakaladığını ve kabuğun anlaşılabilirliği için içerisinde deneyimlenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Samimiyet seviyeleri maddesinde ise aktarılan düşünce mimarlıktaki ölçek seçimidir. Yapının içi ile dışı ölçeğinin sabit tutulması gerektiğini kalıplaşmış seçimlerin olmamasını vurgulamış, önemli olanın mekanın insanlarla kurduğu mesafe olduğuna dikkat çekmiştir. Nesnelere sahip olduğu ışık maddesinde ise her malzemenin kendine özgü bir ışığın olduğunu savunur ve bu duruma örnek olarak altın materyalini işaret eder. Altının çok yansıtıcı bir malzeme olduğunu ve bu sebeple yakaladığı küçük bir ışığı bile yansıttığından bahseder. Bu örneklemeden yola çıkarak yapılarını gölgeden oluşan bir kütle olarak tasarladığını ve seçimi yapılan malzemeler ile ışığın sonradan açığa çıkarıldığını vurgulamaktadır (Zumthor, 2006).

İnsan deneyimlerini yorumlamak üzerine gelişim gösteren bir yöntem olan fenomenoloji, mimari tasarımda bedensel ilişkilerin karşılanabilmesi için önemli bir yaklaşımdır. Yaklaşımın çalışma yöntemini öznellik, deneyim, algı ve düşünceyi - yapıyı - biçimi oluşturan tektonik oluşturmaktadır. Peter Zumthor ise bu yaklaşımı materyaller üzerinden ele alarak tasarımlarını somutlaştırmaktadır. Mimarlıkla olan bağının başlarından itibaren Arte Povera grubu içerisinde yer alan bazı sanatçılardan





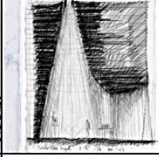









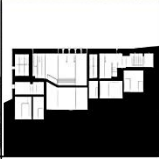
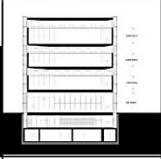


ve Joseph Beuys'undan etkilenen Zumthor, bu kişilerin materyali hassas ve duygusal yollarla seçip kullanıyor olmalarından etkilendiği vurgulamaktadır. Bu etkileşim ve deneyimler aracılığıyla Zumthor'da materyalleri temel bilgilerine, ruhlarına, kültürel ve kültür dışı anlamlarına göre seçmektedir. Zumthor'un buradaki temel amacı insanların duyularına doğrudan ulaşmaktır ve bunun için tasarımlarını hareket, söz, imge dolaşımı üzerine kurgulamaktadır. Aşırı uyarma etkisini tüm projelerinde farklı duyularla yansıtırken tasarımlarını esrarengizlikten (mistik) mahrum bırakmayarak insanların merak duygusunu da diri tutmaktadır (Bilgin, 2016).

Modernizm ile postmodernizm akımları arasında yer alan fakat tam olarak bir akıma konumlandırılmayan Zumthor, 1970'lerde tekrar canlanarak 21. yüzyılda ilgi gören minimalizm üslubundan faydalanmaktadır. Seçtiği malzemeler ile yapılarına şiirsellik kazandırıp, ışığı ele alışındaki hassasiyet ve detaylardaki titizliği sebebiyle tasarımları insancıl bir özellik kazanmaktadır. Tam olarak bilinirlik kazandığı 80'lerde starlığa bir münzevilik kazandırmış ve kurallarının dışına çıkmayıp, değişmemeyi tercih etmiştir. Dünyanın gündemine kanalize olmayıp, atipikliği ve çeşitliliği her şeyden kaçınarak kendi başına yakalamaya çalışmıştır. Bu tavrını sergilerken ikonik yapıya karşı olumsuz bir tutum izlerken, sürdürülebilirlik anlayışından ise taviz vermemektedir. Duyular ve reddedişler ile mimari dilini kazanan ve özgürleşen Zumthor'u ve yapılarını okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.16 oluşturulmuştur. Belirlenen altı yapısı form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişki bakımından ele alınmıştır. Bu doğrultuda Peter Zumthor'un yapılarında başlangıç ve sonrasındaki değişimden söz etmek mümkün olmadığı için incelenen yapılarının tümünde minimalizm ve modernizmden etkilendiği gözlemlenmektedir. Bu üsluplar aracılığıyla yapılarında daha çok yalınlık, bütünlük ve uyumluluk hakimken, yaşadığı toprakların malzemelerinden faydalanmaktadır. Bununla birlikte betonarme, cam, ahşap gibi malzemelere de yer vermektedir. Teknolojinin getirileri ile çok fazla bağ kurmayan Zumthor, yapılarında daha çok ışık - gölge oluşumuna hassasiyet göstermekte ve inşası nispeten daha kolay yapılar tasarlamaktadır. Fakat malzeme odaklı yapılar tasarlaması nedeniyle materyalin şekil almasında zorluklar yaşanmaktadır. Çevreye duyduğu duyarlılık sebebiyle daha insan ölçeğinde, sakin yapılar tasarlamakta, patlamadan kaçınmaktadır. Tasarım aşamasında eskize büyük önem veren Zumthor, mimarlar için en önemli üretimin eskizler olduğunu dile getirerek teknolojik tasarım araçlarından bilinçli olarak uzak durmaktadır. Tüm

yapılarının konseptlerinde fenomenolojiden faydalanarak başlangıç aşamasında yıllar içerisinde hiçbir değişikliğe gitmemiş, çeşitli fonksiyonlarındaki tasarımlarını ayrıştırmak için tektonik çalışma yönteminden yararlanmaktadır.

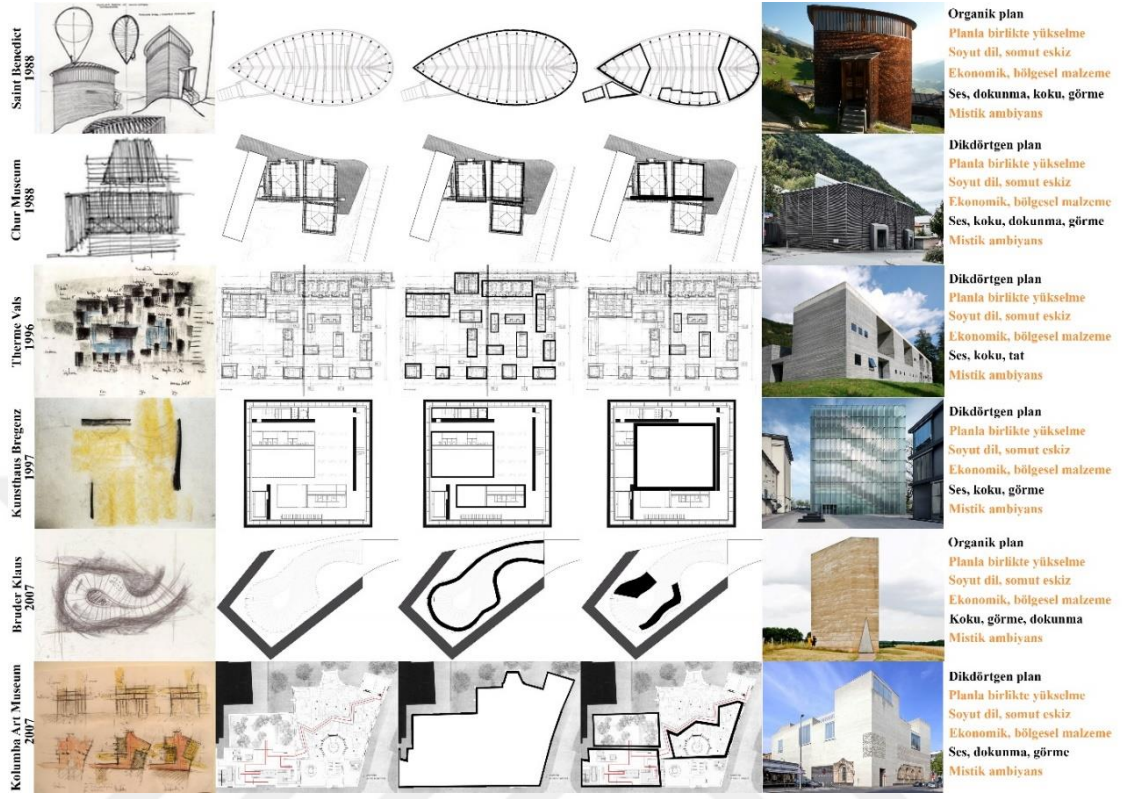


**Tablo 3.16 :** Zumthor Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Proje Sahibi	Peter Zumthor					
Eğitim	Marangoz, İç Mimarlık, Mimarlık					
Yapı İsmi	Saint Benedict	Chur Museum	Therme Vals	Kunst. Bregenz	Bruder Klaus	Kolumba Art
Yeri	İsviçre	İsviçre	İsviçre	Avusturya	Almanya	Almanya
Yapım Yılı	1988	1988	1996	1997	2007	2007
Eskiz Çalışması						
Yapı Görseli						
Yapı Görünüşü / Kesiti						
Biçim / Geometri	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Geometrik
Akım	Minimalizm Modernizm	Minimalizm Modernizm	Minimalizm Modernizm	Minimalizm Modernizm	Minimalizm Modernizm	Minimalizm Modernizm
Stil / Estetik	İnsan Ölçeği Yalın Bütünlük Işık Oyunu Materyalite Geçirgen Uyum Mesafeli Eğrisel Masif	İnsan Ölçeği Yalın Bütünlük Işık Oyunu Materyalite Geçirgen Uyum Keskin	İnsan Ölçeği Yalın Bütünlük Işık Oyunu Materyalite Geçirgen Uyum Keskin Masif	İnsan Ölçeği Yalın Bütünlük Işık Oyunu Materyalite Geçirgen Uyum Keskin Masif Dinamik	İnsan Ölçeği Yalın Bütünlük Işık Oyunu Materyalite Geçirgen Uyum Keskin Masif Organik Gözenekli	İnsan Ölçeği Yalın Bütünlük Işık Oyunu Materyalite Geçirgen Uyum Masif Gözenekli
Konsept / Esin	Fenomenolojik	Fenomenolojik	Fenomenolojik	Fenomenolojik	Fenomenolojik	Fenomenolojik
Fonksiyon	Dini	Çok Fonksiyonlu	Ticari	Çok Fonksiyonlu	Dini	Çok Fonksiyonlu
Kabuk / Malzeme	Ahşap	Ahşap	Kuarsit Betonarme Cam	Betonarme Cam	Betonarme Ahşap Kurşun	Tuğla Betonarme
Tasarım Araçları	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D	Eskiz Maket 2D
Yer ile İlişki	Uyum	Uyum	Uyum	Uyum	Uyum	Uyum

Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden Peter Zumthor'un mimari dilinde başlangıçtan 2020'ye kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıdaki şekil 3.51'de incelenmiştir. Bu doğrultuda Peter Zumthor'un tasarımlarında hem dikdörtgen hem organik plandan yararlandığı ve planı direkt olarak yükselttiği gözlemlenmektedir.

Yapılarında duyulara odaklanan Zumthor, ekonomik - bölgesel malzemeler ile mistik bir ambiyans oluşturmaktadır.



Şekil 3.51 : Zumthor Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Akımların sınırlarını kabul etmeyen Zumthor; ışık, gölge, duyular gibi mimari öğelere yoğunlaşarak bugünkü bilinirliğine ulaşarak ismini bazı kavram ile özdeşleştirmiştir. Aşağıdaki şekil 3.52’de Zumthor’u ve Zumthor mimarisini tanımlayan kodlar yer almaktadır. Bu kodlar Peter Zumthor’un mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan yapı, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa kavuşturmuştur. Zumthor’un kod haritası oluşturulurken altı ana koddan yararlanılmıştır ve bu kodlar çerçevesinde diğer kodlar yerleştirilmiştir.



Şekil 3.52 : Zumthor Kimliğini Tanımlayan Kodlar, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Peter Zumthor adına yapılan tüm analizler sonucunda ortaya çıkarılan kod haritası birçok kavramdan meydana gelmektedir. Bununla birlikte Zumthor'u temsil eden ve öne çıkan kodlar da yer almaktadır. Tüm projelerini fenomenoloji kavramına dayanarak tasarlayan Zumthor, atmosfer ve duyu kodlarıyla özdeşleşmiş durumdadır.

### 3.9 ZAHA HADID

Tasarımdaki temel ilkeleri yok sayan Zaha Hadid, sergilediği bu tavır ile beraberinde bir bilinirlik kazanmayı başarmış, sayısal tasarım araçlarını ustalıkla kullanarak yapılarını ülkenin prestiji haline getirmiştir. Kendi söylemlerinin ışığında 1980 yılında “hiçbir şey” olarak görülen Hadid, farklı ve sınırları zorlayan mimari dili neticesinde binaların sadece barınmaktan ibaret olmadığını savunmuş ve yapıları ile insanları çekmeyi başarmıştır. Binaların görünüşüyle insanları heyecanlandırması, sakinleştirmesi ve düşündürmesi gerektiğini dile getirerek binaların sokak yaşamını etkilediğini vurgulamıştır (Hadid, 2009). Ülkelerin kendilerini kanıtlamak amacıyla yöneldiği imaj fikri, bu duruma örnek gösterilen temsilcilerinden biri olan Zaha Hadid’in tercih edilmesine sebebiyet vermiştir. Bu doğrultuda önemli tasarımların sahibi Hadid’in mimarisinin anlaşılabilmesi amacıyla aşağıdaki tablo 3.17 oluşturulmuştur ve tablo içerisinde Zaha Hadid’in etkilendiği mimari akıma, meslek içerisinde tanımlanış biçimine, tasarım anlayışını özetleyen mottosuna ve mimarlık alanı içerisinde sergilediği tavır ile spesifik özelliklerine yer verilmiştir.

**Tablo 3.17 :** Hadid ve Mimarisinin Özeti, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

<b>MİMAR</b>	<b>ZAHA HADİD</b>
<b>AKIM</b>	DEKONSTRÜKTİVİZM
<b>TANIMLANIŞ</b>	EĞRİLERİN VE DALGALARIN KRALİÇESİ
<b>MOTTO</b>	BİR ÇEMBERDE 360 DERECE VARKEN NEDEN BİR TANESİYLE SINIRLI KALALIM Kİ?
<b>ÖZELLİK</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Yapılarında modernizmin devamı niteliği taşıma</li><li>• Moma'nın 1988 yılında düzenlediği "dekonstrüktif mimarlık" sergisinde çalışmalarını sunulan yedi mimardan biri olma</li><li>• Mimari kabukta organik ve karmaşık biçimlerde baskınlık</li><li>• Rus konstrüktivistlerinden etkilenme, süprematizme ilgi duyma</li><li>• Modernizmin sınırlarını, postmodernizmin tarihsel göndermelerini reddetme</li><li>• Yapılarını yeniden tanımlamayı 2000 yılına kadar sürdürüp sonrasında mevcut kent dokusunu önemseme</li><li>• Tasarladığı yapılar ile kentlere ivme kazandırma, cazibe noktası haline getirme</li><li>• İslam kaligrafisindeki harflerin çizgisel hareketi ve akıcılığıyla kompozisyonlar oluşturma</li><li>• Karmaşık bilgisayar programları kullanma</li><li>• Mimarlık alanı dışında da ürün tasarlama</li></ul>

### 3.9.1 Zaha Hadid'in Hayatı ve Eğitimi

1950 yılında Bağdat'ta doğan Hadid, ailenin en küçük ve tek kız çocuğu olmasıyla dikkatleri üzerine toplamıştır. Endüstriyel bir babanın ve aktrist bir annenin kızı olması neticesinde maddi zorluklar yaşamamasına karşın Sünni mezhebine tabi olmaları Zaha Hadid'e sosyal yaşamında zorluklar çıkarmıştır. Bununla birlikte ilkokul deneyimini mezhep karmaşalarının yaşandığı Şii Müslümanlar, Hıristiyanlar ve Yahudilerin bulunduğu, kendisinin ise Sünni olmasına karşın, ders aralarında mezheplere göre çıkış uygulamasının gerçekleştirildiği Fransız Rahibe Okulu'nda kazanmıştır (Borden vd., 2009). Bu yıllarda halasının Musul'da ev yaptırmak istemesiyle; evlerine çağırılan mimardan ve mimarın çizimlerinden etkilenen Zaha Hadid, mimarlık mesleğine ilgi duymaya başlamıştır. Çocukluk yıllarını Irak'ta geçirmesine karşın, babası Muhammad Hadid'in batı kültüründen fazlasıyla

etkilenmiş bir siyasetçi ve iş adamı olması sebebiyle rejim baskısı sonucunda ailenin göç etmesiyle ilk olarak İsviçre'ye yerleşen Zaha Hadid, ilerleyen süreçte İngiltere'de yaşamını sürdürmüştür. Babasıyla olan yakın bağı sebebiyle sürekli çeşitli ülkeleri gezme fırsatı yakalayan Hadid, bu fırsatı daha çok kültür ve tarihi varlıkları görebilme açısından değerlendirmiş ve mimarlık alanına duyduğu ilgisi yoğunlaşmıştır. Bu geziler içerisinde İspanya'da bulunan Cordoba Camii'nden oldukça etkilenmiştir. Bugünkü adı Cordoba Katedrali olan ve 784-1236 yılları arasında Endülüs Müslümanları tarafından ibadethane olarak kullanılan eski cami; oldukça ihtişamlı ve anıtsal bir yapıya sahip olmasıyla bilinirken, Hadid'in bu etkileşimi aslında insanoğlunun duygularını temel almasıyla oluşan başlangıçtaki akımı olan süprematizminin alt yapısını kanıtlar niteliktedir. Yükseköğretim hayatına Beyrut Amerikan Üniversitesi'nde matematik lisansı ile başlayan Zaha Hadid, geometri ve aritmetiğe yönelmiştir fakat yaratıcılığını yeterince besleyemediğine inandığı için matematik eğitimini yarıda bırakıp, 1972'de Londra'da Architectural Association School of Architecture'da mimarlık bölümü içerisinde eğitim hayatına devam etme kararı almıştır. Saygın bir üniversite olmasının yanı sıra teknoloji çağında hala başarıyla anılan mimarlardan biri olan Rem Koolhaas'ın (1944) dışında Elia Zenghelis (1937) ve Bernard Tschumi (1944) gibi başarılı eğitimcilerden oluşan bir kadroya sahip olan üniversitenin bu olanakları Zaha Hadid'in bugünkü konumunda büyük bir yere sahip olmuştur. Üniversitenin ilk yıllarında Hadid'in çizimlerinin yetersiz olduğunun fark edilmesi ve Koolhaas'ın özel ilgi ile Zaha Hadid'i başarıya ulaştırması her öğrenciye tanınmayacak bir olanaktır. Koolhaas ve diğer akademik kadronun donanımı neticesinde Laszlo Moholy-Nagy (1895-1976), El Lissitzky (1890-1941), Naum Gabo (1890-1977) ve Kazimir Maleviç (1879-1935) gibi ünlü ve başarılı isimlerin sanatsal çalışmalarıyla üniversite yıllarında tanışma fırsatı yakalamış, çalışmalarından etkilenmiştir. Tüm bu olanaklar genç mimarın sadece çizimlerinin düzelmesine sebep olmamış, El Lissitzky'nin Proun adını verdiği tasarımları gibi çeşitli çalışmalar mesleğinin başlarında Rus avangardının önemli bir yorumlayıcısı olmasının da önünü açmıştır. Zaha Hadid ailesinin maddi durumunun iyi olmasının verdiği artıların yanı sıra kökenleri sebebiyle eğitim hayatında eksilerle de karşılaşmıştır. Üniversite yılları içerisinde hem diğer öğrenciler tarafından hem de belirli bir akademisyen zümresi tarafından ırkçılık söylemlerine maruz kalmış olup mimarlığa odaklı bir şekilde sürdürdüğü eğitiminde üniversitenin dört ve beşinci sınıflarında şekil 3.53 – 3.54'te yer alan gerçekleştirdiği projeleri başarılı bulunmuştur.

Bu durum Hadid'in tasarım yaklaşımının oluşmaya başladığının göstergesi olarak kabul edilmiştir. 1977 yılında Architectural Association School of Architecture'dan mezun olan Hadid, Rem Koolhaas'ın kuruculuğunu üstlendiği Office of Metropolitan Architecture'da çalışmaya başlamış ve burada önemli tecrübeler edinmiştir (Hays, 2000).

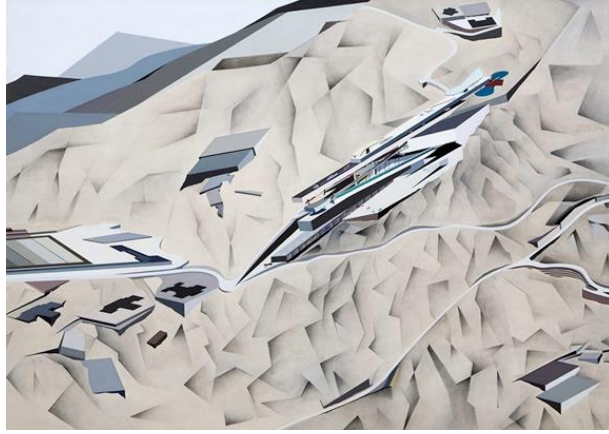


Şekil 3.53 : 4. Sınıf Projesi [URL- 15 ]



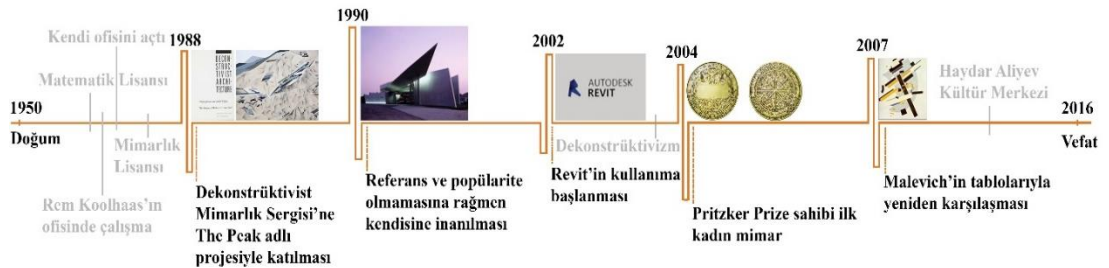
Şekil 3.54 : 5. Sınıf Projesi [URL- 16 ]

1980 yılında Londra merkezli olan Zaha Hadid Architects isimli ofisini açan Zaha Hadid, hemen sonrasında ise mekan, katmanlaşma, yaratıcı sahne ve geleneksel tasarım ile ilgili donanım kazanmak amacıyla Çin'e gitmiştir (Hiesinger, 2011). Kendini geliştirmesinin ardından Londra'ya dönen Hadid, 1983 yılında The Peak isimli tasarımıyla ilk bilinirliğini kazanmıştır. 1988 yılında New York MoMA'da düzenlenen Deconstructivist Architecture Exhibition isimli sergi dönem içerisinde mimarlık alanında büyük bir önem taşımaktadır. 23 Haziran - 30 Ağustos 1988 tarihleri arasında düzenlenen serginin küratörlüğünü Mark Wigley ve Philip Johnson üstlenirken, sergi o yıllarda mimari alan üzerinde konum edinmeye çalışan postmodern bir akım olan dekonstrüktivizmi tema edinmiştir (Hasol, 2016). Sergi içerisinde Zaha Hadid ile birlikte sekiz mimarın veya mimari ofisin projeleri yer almıştır ve bu mimarlar ve ofisler de takdir gören isimlerden oluşmaktadır: Frenk O. Gehry (1929), Daniel Libeskind (1946), Rem Koolhaas, Peter Eisenman (1932), Bernard Tschumi ve bir mimarlık ofisi olan Coop Himmelblau şeklinde proje sahipleri sıralanabilir. Zaha Hadid bu sergiye şekil 3.55'te yer alan The Peak isimli projesiyle katılmış, bu projesi ile yapı ve arazi ilişkisini yeniden yorumlamıştır (Johnson, 1988). Sıra dışı olarak kabul edilen tasarımı ile adını daha büyük çapta duyurmayı başaran Hadid, kendi meslek çevresi tarafından kağıt mimar olarak adlandırılmıştır (Hadid, 2006).



Şekil 4.55 : The Peak 8 [URL- 17]

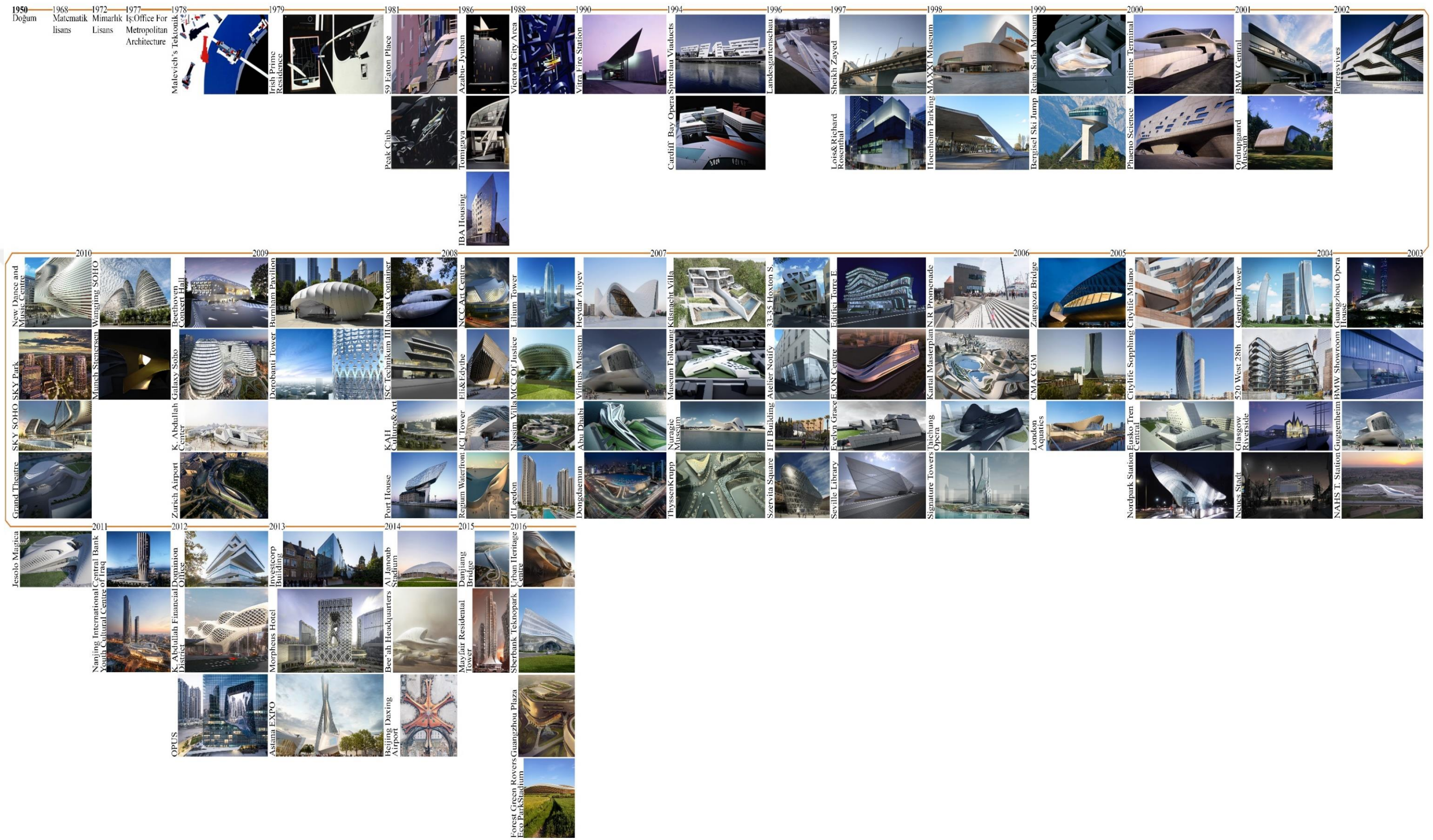
Mesleğe başlamasından itibaren yaklaşık yirmi yıl boyunca nispeten uygulaması daha kolay ve keskin hatlara sahip olan projeler tasarlarken, ABD'nin Massachusetts eyaletinde yer alan Revit Technology Corporation adlı firmanın 2002 yılında Autodesk şirketi tarafından satın alınması programın geliştirilmesine ve kolay erişilebilir olmasına imkan sağlamış, Zaha Hadid için de bir kırılma noktası olmuştur. Dijital gelişmeler başarısını desteklerken; fikirlerini aktarmanın kısıtlı olduğu imkanlardan büyük bir sınırsızlığa açılan kapı, Hadid için büyük bir şans olmuştur. Yaratıcı düşünce tarzıyla başarılı üniversiteler tarafından talep gören Zaha Hadid; Harvard Graduate School of Design, Hochschule für Bildende Künste, Columbia College, Architectural Association School of Architecture ve College of Connected Expressions'da akademisyenlik yapmıştır. 2004 yılında kazandığı Pritzker Prize mimarlık ödülü ile bir ilki gerçekleştiren Hadid, yakaladığı bu başarının devamında dünyanın birçok bölgesinde projelerini sergilemiştir. Süreç içerisinde kazanılan başarı ve bilinirlik Zaha Hadid'in belirli dönemlerde yaşadığı kırılma noktası neticesinde elde edilmiş olup aşağıdaki şekil 3.56'da bu kırılma noktalarına dikkat çekilmiştir.



Şekil 3.56 : Zaha Hadid'in Kırılma Noktaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Zaha Hadid'in özel/iş yaşamı analiz edildiğinde MOMA'nın düzenlemiş olduğu sergiye The Peak adlı projesiyle katılması ile dikkatleri üzerine çekmesi, henüz keşfedilmemiş olmasına rağmen Vitra Fire Station projesinin kendisine verilmesi, Revit programı ile tanışıp mimari dilini tam olarak yansıtabilme şansı yakalaması, Pritzker Architectural Prize ödülünü almaya hak kazanan ilk kadın olması ile birlikte gelen bir bilinirlik ve üniversite yıllarında çalışmalarına baktığı Malevich'in tablolarını yeniden değerlendirmesi şeklinde beş farklı kırılma noktası belirlenmiştir.

Yaşadığı kırılmalar neticesinde şu anki konumuna ulaşan Zaha Hadid, 1977'den 2016 yılına kadar meslek hayatını aktif bir şekilde yürüterek evrensel veya yerel birçok ödüle layık görülmüştür. Bu doğrultuda başarının şekillenmesini kavrayabilmek ve Zaha Hadid'in tasarım yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla meslek hayatı boyunca tasarladığı 100 yapısı aşağıdaki şekilde 3.57'de görselleştirilmiş olup geçirdiği kimlik kazanım süreçlerine dikkat çekilmek istenmiştir.



Şekil 3.57 : Hadid Mimarlığının Zaman Çizelgesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

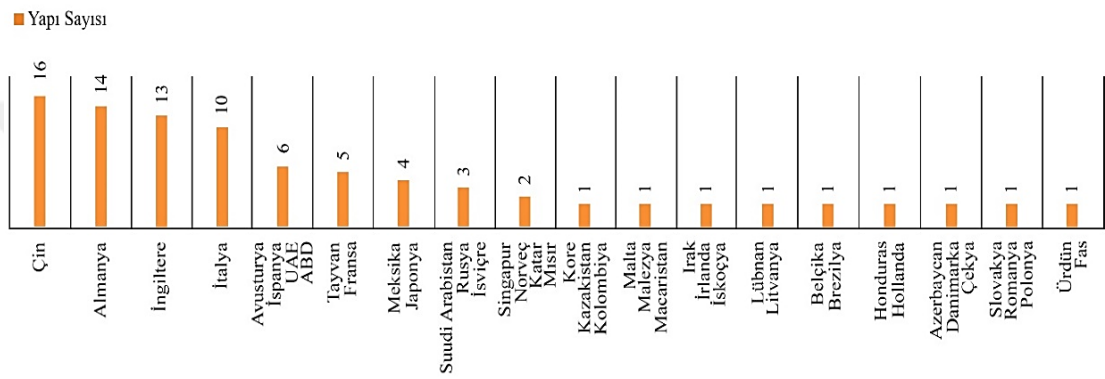
### 3.9.2 Zaha Hadid'in Tasarım Yaklaşımı

Zaha Hadid mimarının insanların motivasyonunu, yaşam kalitesini ve dünya algısını şekillendirmekte kuvvetli bir etken olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte yapıların inşa edilme amacına hizmet etmesi dışında insan ruhunu beslemesi gerektiğini vurgulamıştır (Ruby ve Schumacher, 2003). 1983 yılında tasarladığı The Peak Club adlı projesiyle tanınmaya başlanan Hadid, kendine özgü ve sınırları ortadan kaldıran mimari diliyle süreç içerisinde geniş çapta bilinirlik kazanmıştır. Genel çerçevede tasarım yaklaşımı, modern mimarlık öğelerini temel alıp ayrıştırmak adımıyla başlamakta ve sonrasında modern anlayışın prensiplerinin yok sayıldığı bir tavırla yapıda bir araya getirilmesi şeklindedir (Tanyeli, 2000). Bu doğrultuda tasarımlarına bakıldığında yapıları formu deforme olmuş modernizmin devamı niteliğindedir. Aklın sınırları içerisinde yer alan biçimleri yatay ve düşey koordinat sistemine göre şekillendiren Kartezyen geometriye karşı agresif bir tutum izleyen Hadid, farklı biçimleri ortak bir kümede toplamayarak ve toplama sırasında meydana gelen bozulmalardan beslenerek formlarını oluşturmaktadır (Onur ve Tanalı, 2004).

Zaha Hadid'in tasarımlarında *dinamik*, *soyut*, *orijinal*, *parçalı* ve *karmaşıklık* temaları baskın şekildedir. Charles Jencks'in yeni modernliği bu kavramlar içerisinde açıklamasıyla birlikte Hadid'de tasarımında modern mimarlığın elemanlarından faydalanarak özgünleştiğini dile getirmiştir. Bu duruma ek olarak mimarisinin tamamen teknikten oluşmadığını görüntüsü ile bir bütünlük sağladığını aktarmıştır (Hadid ve Betsky, 1998). Sergilenen tavırla ilgili olarak Tanyeli tasarım aşamasının soyut, anlamsız ve işlevsiz bir çiziktirme ile başladığını sonrasında ise iki boyutlu bir formsuz estetiği ustalıkla “n” boyutlu bir form haline getirdiğinden söz etmektedir (Tanyeli, 2000).

Mesleğinin başlarında Rus konstrüktivistlerinden etkilenen Hadid, yüzen geometrileri, *çizgilerin* baskın olduğu biçimleri, *karmaşık* ve *kırık açılı* temel almıştır. Edindiği deneyimler neticesinde mimari diline yenilikler katan Zaha Hadid daha *akışkan* formlara yönelmiş, *parçalanma* ve *deformeden* yararlanarak *sınırları belirsizleştirerek* akılcılığı geliştirmiştir. Diline süprematistlerin çalışmalarındaki serbestlik, akışkanlık ve katmanın yanı sıra soyutluk kavramını ekleyen Hadid, Doğu'da varlığını sürdüren hat sanatından da etkilenmiştir. Bu etkileşim sonucunda çizgisel hareket ve *akıcılık* ile ilgili olan tavrını pekiştirmiştir (Dal, 1991). Mimari diline akışkanlığı da katarak tasarımlarını somutlaştıran Hadid, ülkelerin geleneksel

mimari tavrına karşı çok duyarlı olmayı tercih etmemesine karşın Dünya'nın birçok yerinde projeler gerçekleştirmiştir. Aşağıda oluşturulan şekil 3.58'de somutluk kazanan yapıların ülkesel dağılımı gösterilmiş olup, bu dağılım içerisinde tasarımların 16'sı Çin, 14'ü Almanya, 13'ü İngiltere, 10'u İtalya, 6'sı Avusturya-İspanya-UAE-ABD, 5'i Tayvan-Fransa, 4'ü Meksika-Japonya, 3'ü Suudi Arabistan-Rusya-İsviçre, 2'si Singapur-Norveç-Katar-Mısır ve 1'er tanesi Irak - İrlanda - İskoçya - Lübnan - Litvanya -Belçika - Brezilya - Honduras - Hollanda - Azerbaycan - Danimarka - Çekya - Slovakya -Romanya - Polonya - Ürdün - Fas'ta yer almaktadır.



Şekil 3.58 : Hadid Tasarımlarının Bölgesel Dağılımı, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

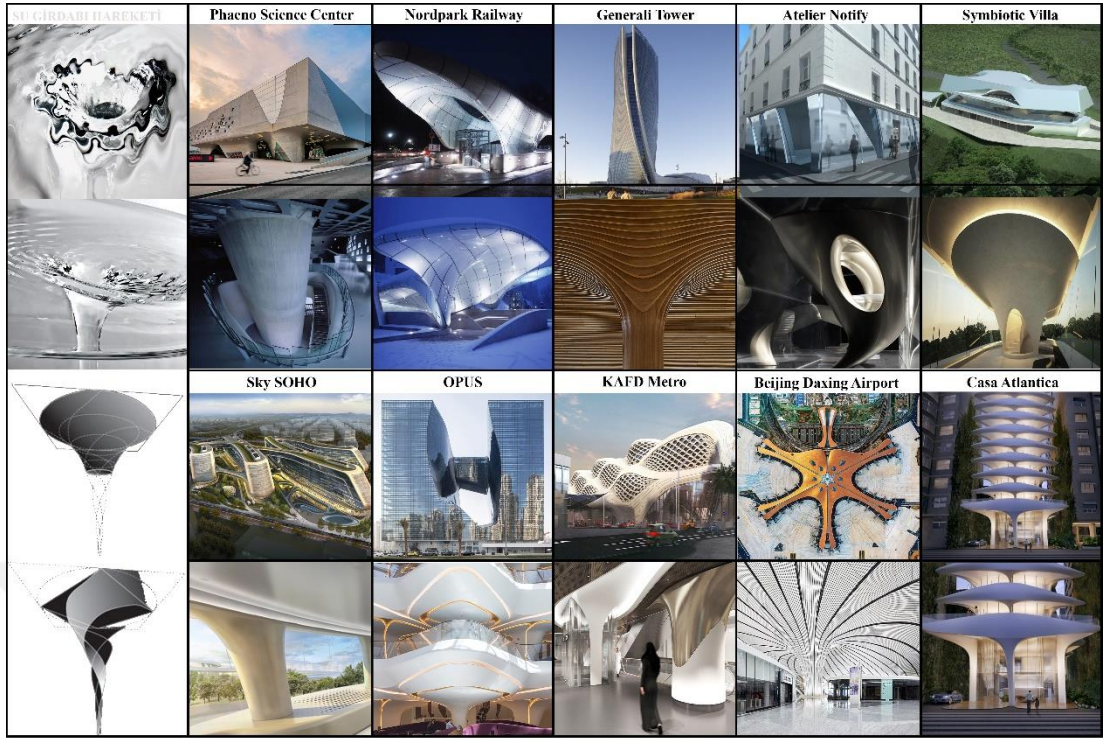
Mekan, tasarım ve geleneksel mimarinin kuralları dışında kalan Hadid, rasyonalizm ve savunucusu olduğu dekonstrüktivizm akımının birleşimi ile kendi kurallarını yaratma eğiliminde olmuştur. Meydana getirdiği bu kurallar için altı kavram bir araya getirilmiştir. Zaha Hadid'in mimarlığı için *soyutlama* ve *parçalanma*, *yerçekimine aykırılık*, *yapay çevre düzenlemesi*, *katmanlaşma*, *ışık oyunu* ile *akışkanlık* olarak sıralanan tasarım tekniklerini vurgulamıştır (Abdullah, 2013). Abdullah'ın da vurguladığı noktalardan biri olan yer çekimine karşı sergilediği tutum, Zaha Hadid'in projelerinin gerçekleşmesinin olanaksız gibi görünmesine sebebiyet vermiştir. Dik açıların reddedildiği, eğimli sütunların ve akışkan yüzeylerin tercih edildiği bu projeler gelişen teknoloji neticesinde somutluk kazanmıştır (Hiesinger, 2011). “Mimari dilim, eskiz elinin akışkan dinamizmini alıyor” diyerek akışkanlık kavramına dikkat çeken Hadid, bu kavram içerisinde *organik ve parametrik tasarımın* var olduğunu da eklemiştir (Betsky, 2013). Yaşadığı bu süreçler sonucunda tasarım dilinde de kırılmalar meydana gelen Hadid'i çözümleyebilmek amacıyla aşağıdaki şekil 3.59 oluşturulmuştur. Şekilde Hadid'in başlangıçta Rus konstrüktivizm ve süprematizmden etkilediği, dilini kazanırken ekspresyonizm akımına eğilim gösterdiği

gözlemlenmiştir. 2009 yılında ise dekonstrüktivizm akımı ile önceden sergilediği keskin dili tamamen terk eden Hadid, Revit programının da etkisiyle teknolojik ve fütüristik tasarımlar gerçekleştirmiştir.



Şekil 3.59 : Hadid Mimarisinin Kırılmaları, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

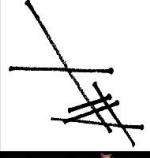




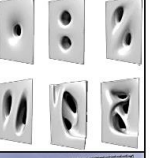






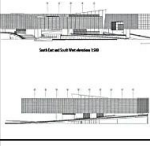
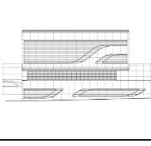
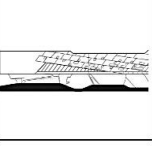
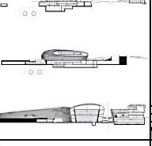

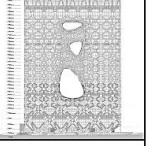
Kırılma şeklinin oluşturulması yapıların gelişim ve değişimini gözlemleme imkanı sağlamaktadır. Şekil doğrultusunda Zaha Hadid projelerinin süreç içerisinde eğilimi açığa çıkarılmıştır. 2009 yılında yaşadığı son kırılma ile 2020'ye taşıdığı mimari dili kalıplaşmış durumdadır. Mimari dilini oluşturan unsurlardan; etkileşimler ve sabit tuttuğu birtakım izleri açığa çıkarmak amacıyla aşağıdaki şekil 3.60 oluşturulmuştur. Şekilde Zaha Hadid'in su girdabını simgeselleştirmesine dikkat çekilmiştir.



Şekil 3.60 : Hadid Mimarisinin Ortak Çizgisi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

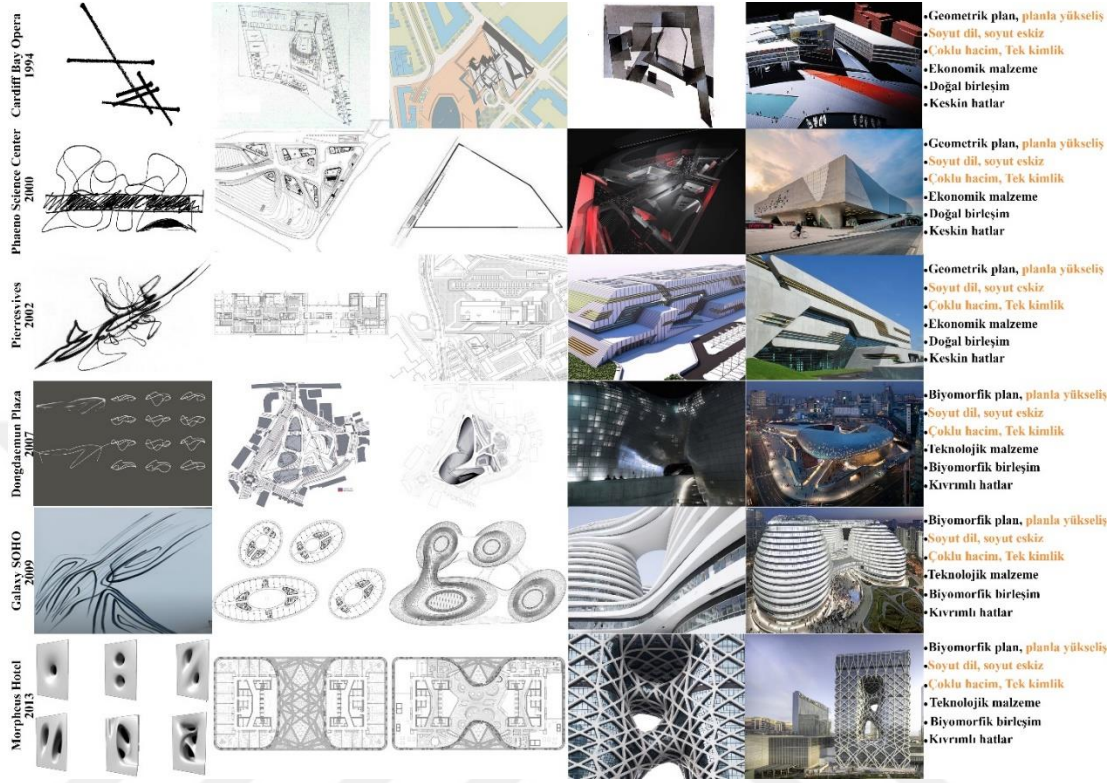
Ofisinde de bir departmanı sadece yenilikleri takip etmesi için ayıran Hadid, teknolojinin tüm getirilerini sorgusuz kabullenmiştir. Başlangıçta belenmedik açıklıklar ile asimetrik keskin köşeler, dizeli yassı düzlemler ve geçirimsiz bir hava yaratan formlara yer verirken, teknolojinin etkisiyle organikliği artırıp geometriyi azaltmıştır (Borden vd., 2009). Dekonstrüktivizm ile olanakların birleşimi neticesinde mimari dilini kazanan ve özgürleşen Hadid'i ve yapılarını okuyabilmek amacıyla aşağıdaki tablo 3.18 oluşturulmuştur. Belirlenen altı yapı form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişkisi bakımından ele alınmıştır. Bu doğrultuda Zaha Hadid'nin yapılarında ekspresyonizm, dekonstrüktivizm, Rus konstrüktivizmi ve süprematizm akımlarından etkilenerek yeni, ikonik formlar elde ettiği kanısına varılmaktadır. Baskın olarak betonarme, çelik ve cam kullandığı; bu malzemeler aracılığıyla rastlantısal, asimetrik, kaos, dinamizm, ışık oyunu, fütüristik gibi kodlara ulaştığı gözlemlenmektedir. Bilinirlik kazanımı sonrasında tasarımlarına yer ile ilişkisinde başlangıçtaki projelerine nispeten duyarlılığı azalmış ve zıtlık, patlama gibi kodlar dahil olmuştur. Yapılarını teknolojinin gelişmişlik düzeyiyle orantılı olarak farklı şekillerde somutlaştırmak durumunda kalan Hadid, yapıları için belirli bir işlevde veya formda sınırlı kalmamıştır.

**Tablo 3.18 : Hadid Mimarlığının Dil İncelemesi, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)**

<b>Proje Sahibi</b>	Zaha Hadid					
<b>Eğitim</b>	Matematik, Mimarlık					
<b>Yapı İsmi</b>	Cardiff Bay Opera	Phaeno Science	Pierrevives	Dongdaemun	Galaxy SOHO	Morpheus Hotel
<b>Yeri</b>	Galler	Almanya	Fransa	Kore	Çin	Makao
<b>Yapım Yılı</b>	1994	2000	2002	2007	2009	2013
<b>Eskiz Çalışması</b>						
<b>Yapı Görseli</b>						
<b>Yapı Görünüşü/ Kesiti</b>						
<b>Biçim/ Geometri</b>	Geometrik	Geometrik	Geometrik	Hiperparabolik	Hiperparabolik	Hiperparabolik
<b>Akım</b>	Ekspresyonizm	Ekspresyonizm	Ekspresyonizm	Dekonstruktivizm	Dekonstruktivizm	Dekonstruktivizm
<b>Stil/ Estetik</b>	Gözenekli Rastlantısal Asimetrik Hareket	Gözenekli Rastlantısal Asimetrik Hareket Işık Oyunu	Gözenekli Rastlantısal Asimetrik Hareket	Hareket Akışkan Asimetrik Rastlantısal Eğrisel Esneklik Fütüristik Doluluk-Boşluk Dinamizm Gözenekli	Hareket Akışkan Asimetrik Rastlantısal Eğrisel Esneklik Fütüristik Doluluk-Boşluk Dinamizm Panoramik	Oyulmuşluk Akışkan Asimetrik Rastlantısal Eğrisel Esneklik Fütüristik Doluluk-Boşluk Dinamizm Gözenekli Hareket
<b>Konsept/ Esin</b>	Anıtsal Yapılı Çevre	Simgesel Program	Simgesel Program	Simgesel Biyomorfik	Simgesel Biyomorfik	Simgesel Biyomorfik
<b>Fonksiyon</b>	Çok Fonksiyonlu	Çok Fonksiyonlu	Ticari	Çok Fonksiyonlu	Özel	Çok Fonksiyonlu
<b>Kabuk/ Malzeme</b>	Betornarmc Cam	Betornarmc Cam Çelik	Betornarmc Cam Çelik	Betornarmc Alüminyum Çelik	Betornarmc Alüminyum Çelik Cam	Betornarmc Alüminyum Çelik Cam
<b>Tasarım Araçları</b>	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D	Eskiz Maket 3D Parametrik Tasarım	Eskiz Maket 3D Parametrik Tasarım	Diyagram Maket 3D Parametrik Tasarım
<b>Yer ile İlişki</b>	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama	Patlama

Yukarıda analiz edilen altı yapı üzerinden Zaha Hadid'in mimari dilinde başlangıçtan 2020'ye kadar ulaşan izlerin var olup olmadığı aşağıdaki şekil 3.61'de incelenmiştir. Bu doğrultuda Zaha Hadid'in plan çözümlemesinin devamlılık

göstermediği, çoklu hacimler ile tek kimlik oluşturma eğiliminde olduğu gözlemlenmektedir. İlk tasarımlarında keskin hatların hakim olduğu bir dil okunurken, süreç içerisinde kıvrım ve kavis kodlarını diline kazandırmıştır.



Şekil 3.61 : Hadid Mimarlığında Kalıcılık ve Değişim, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Tasarımlarında parçalı, alışılmadık dışı açılar kurgulayan Hadid, yapının sınırlarının belli olmadığı mekanlar oluşturmaktadır. Geleneksel geometrik formlardan kaçınarak özgün mimarisini meydana getiren Hadid'in ismi bazı kavramlar ile özdeşleştirilmiştir. Aşağıdaki şekil 3.62'de Hadid'i ve Hadid mimarisini tanımlayan kodlar yer almaktadır. Bu kodlar Zaha Hadid mimarisinin dilini ortaya çıkarıp kullandığı metotları deşifre etmektedir. Bu doğrultuda açığa çıkan kavramların harmanlanması sonucunda ortaya çıkan yapı, mimarın bilinirlik sebebini de açıklığa kavuşturmaktadır. Zaha Hadid'in kod haritası oluşturulurken beş ana koddan yararlanılmış olup bu kodlar çerçevesinde diğer kodlar yerleştirilmiştir.



Şekil 3.62 : Hadid Kimliğini Tanımlayan Kodlar, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Zaha Hadid adına yapılan tüm analizler sonucunda ortaya çıkarılan kod haritası birçok kavramdan meydana gelmektedir. Bununla birlikte Hadid'i temsil eden ve öne çıkan kodlar da yer almaktadır. Tüm projelerini amorf formlar üretme amacıyla tasarlayan Hadid, fütürizm ve kırım kodlarıyla özdeşleşmiş durumdadır.

#### 4. BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Charles Jencks'in devamlı olarak revize ettiği diyagramlar ve kaleme aldığı kitaplar doğrultusunda kod kavramı üzerinden incelenen mimarlar için literatür çalışmalarını genişletmek amacıyla birçok isimden de yararlanılmıştır. Ching (2007) mimarlık sanatının oluşabilmesi için içerisinde mekan, biçim, işlev ve teknik kodlarını barındırmasını gerektiğini vurgularken; Bielefeld ve Khouli (2007) bu kodları bağlam, işlev, biçim, malzeme, strüktür olarak sıralamış; Hasol (2008) ise bu öğeleri toplumsal kaygılar, yaratıcılık – yenilik, sürdürülebilirlik, çağdaşlık, dil, kimlik, çevreyle bütünleşme – barışıklık, estetik değerler, iç – dış uyumu, strüktür değerler, işlevsel kalite, ekonomik çözümler, ekoloji, yapı fiziği, güvenlik ve otomasyon olarak aktarmıştır. Tez çalışmasında mimarlık için gerekli olan bu kavramlar irdelenerek çekirdek kodlar oluşturulup, bu kodlar aracılığıyla tablolar görselleştirilmiştir.

Mimar ile formal olarak ikonik bir duruşa sahip olan yapının birleşimi beraberinde bilinirlik kavramını getirmektedir. Mimarlar kendi dili çerçevesinde bir kimlik meydana getirmekte ve kimliği ile toplumları etkilemektedir. Bu doğrultuda her mimarın vurguladığı kod farklılık gösterirken, formlar aracılığıyla ülkelere ivme kazandırmak ortak amaçları durumundadır. Bu amaç mimar ve ülke arasında doğrusal bir orantı oluşmasına sebebiyet vermektedir. Ülkeler ikonik yapıları kültürel yatırım olarak değerlendirip, bilinir mimarları aracı olarak görmekteyken, mimarlar ise ekonomik çekim rekabetinden faydalanarak bilinirliklerini genişletme çabasıdadır.

Çalışmanın amacında uluslararası alanda bilinirlik kazanmak için farklı ülkelerde yapının inşa edilip edilmemesi gerektiğinin sorgulanması ve hipotezinde gerekli olduğunun savunulması üzerine yazılan kanıya cevap verebilmek amacıyla aşağıdaki tablo 4.1 oluşturulmuştur. Tablo kapsamında dokuz mimarın tasarımlarını gerçekleştirdikleri ülkeler bir araya getirilmiştir. Bu doğrultuda Ieoh Ming Pei'nin 43 yapısı 10 ülkede, James Stirling'in 22 yapısı 6 ülkede, Frei Otto'nun 41 yapısı 10 ülkede, Frank Gehry'nin 64 yapısı 12 ülkede, Richard Rogers'ın 87 yapısı 16 ülkede, Rafael Moneo'nun 45 yapısı 7 ülkede, Toyo Ito'nun 100 yapısı 12 ülkede, Peter Zumthor'un 39 yapısı 7 ülkede, Zaha Hadid'in 100 yapısı 40 ülkede dağılım

göstermiştir. Oluşturulan analizler neticesinde incelenen dokuz mimarın doğumunu veya yaşamının büyük bir kısmını geçirdiği ülkesi dışında bir bölgede tasarımlar gerçekleştirdiği gözlemlenmektedir. Bu durum ise mimarların bilinirliğinin daha geniş sınırlara ulaşmasına diğer bir deyişle uluslararası bir bilinirlik elde etmesine olanak sağlamıştır.



**Tablo 4.1** : Mimarların Bölgesel Çakışması, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

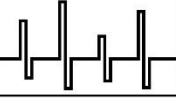

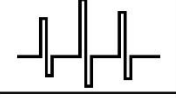
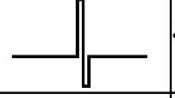
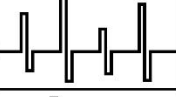
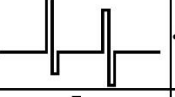

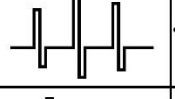

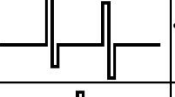


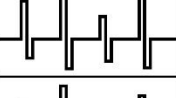




I.M. PEI	JAMES STIRLING	FREI OTTO	FRANK GEHRY	RICHARD ROGERS	RAFAEL MONEO	TOYO ITO	PETER ZUMTHOR	ZAHA HADID
ABD	ABD	ABD	ABD	ABD	ABD	Şili	ABD	ABD
Çin	İngiltere	İngiltere	Çekya	İngiltere	Lübnan	İngiltere	İngiltere	İngiltere
Kanada	Peru	Kanada	Kanada	Çin	Belçika	Belçika	Avusturya	Çin
Almanya	Almanya	Almanya	Almanya	Almanya	Almanya	Almanya	Almanya	Almanya
Singapur	Singapur	S. Arabistan	İspanya	İspanya	İspanya	İspanya	Norveç	İspanya
Tayvan	İtalya	İsviçre	İsviçre	Tayvan	İsveç	İsviçre	İsviçre	İsviçre
Japonya		Japonya	Hong Kong	Japonya	Hollanda	Japonya	Hollanda	Japonya
Fransa		Fransa	Fransa	Fransa		Fransa		Fransa
Lüksemburg		Kuveyt	Avustralya	Avustralya		Meksika		Avustralya
Katar		Hollanda	Hollanda	İtalya		Hollanda		Meksika
			İskoçya	Kolombiya		Tayvan		Tayvan
			Danimarka	Belçika		Singapur		Singapur
				Monako				Norveç
				Meksika				Katar
				Singapur				S. Arabistan
				Hong Kong				UAE
								Mısır Slovakya
								Kore Kazakistan
								Kolombiya Malta
								Malezya Macaristan
								Irak İrlanda
								İskoçya Lübnan
								Litvanya Belçika
								Brezilya Honduras
								Hollanda Azerbaycan
								Danimarka Çekya
								Romanya Polonya
								Ürdün Fas

Amaç kısmında yer alan kimlik kazanımının ne gibi süreçlere dayandığı, mimari kimlik ve dil kazanımında çocukluk döneminin belirleyici bir etken olup olmadığı, bilinirlik kazanmak için mesleki eğitimin şart teşkil edip etmediği soruları çerçevesinde mimarların küçük yaşlardan itibaren ilgi gösterdikleri alanlara, mesleki

eğitim almak için gittikleri üniversitelere, özel hayatlarında yaşadıkları tecrübeler doğrultusunda meydana gelen kırılmalara, süreç içerisinde edinmeyi amaçladıkları dil için tasarımlarında gözlemlenen kırılmalara ve formlarında korudukları çizgiye dikkat çekilmiştir. Bu doğrultuda aşağıdaki tablo 4.2 oluşturulmuş olup, ortak ve farklılık gösteren noktalar açığa çıkarılmıştır. Tablo dahilinde Ieoh Ming Pei'nin çocukluk döneminden itibaren mimari ile ilgilendiği ve bu ilgi ile direkt olarak üniversitede mimarlık eğitimine yöneldiği gözlemlenmiştir. Aldığı eğitimi yetersiz bulan Pei, mimariye kk bir ara vermenin ardından yeniden MIT'de mimarlık bölümüne geçiş yapmıştır. Özel hayatı içerisinde dört kırılma gözlemlenen Pei'nin, tasarım dilinde ise üç kırılma yaşadığı sonucuna varılmaktadır. Meslek hayatı içerisinde somutlaştırdığı 43 tasarımının genel analizinde yapılarında ortak bir çizgi bulundurmadığı netlik kazanmıştır. James Stirling'in de çocukluk döneminden itibaren mimari ile ilgilendiği ve bu ilgi ile direkt olarak üniversitede mimarlık eğitimine yöneldiği gözlemlenmiştir. Özel hayatı içerisinde üç kırılma gözlemlenen Stirling'in tasarım dilinde ise yalnızca bir kırılmaya rastlanmıştır. Meslek hayatı içerisinde somutlaştırdığı 22 tasarımının genel analizinde ise yapılarında renk vurgusunu koruduğu sonucu çıkarılmıştır. Frei Otto'nun özelliklerine bakıldığında çocukluk döneminde yalnızca mimariye değil heykeltıraş ve pilotluğa da ilgi duyduğu gözlemlenmiştir. Pilotluk ve heykeltıraşlık alanında da çalışmalar yürütmesine karşın niversite eğitimi mimarlık üzerine almıştır. Otto'nun özel hayatı içerisinde dört kırılma gözlemlenirken, tasarım dilinde de iki kırılma mevcuttur. Meslek hayatı içerisinde somutlaştırdığı 41 tasarımının genel analizinde ise yapılarında ortak bir çizgi bulundurmadığı netlik kazanmıştır. Frank Owen Gehry'nin alanına bakıldığında diğer mimarlara kıyasla hayvan sınıfı içerisinde yer alan balık ile ilgilendiği ve bunun yanı sıra hırdavat, seramik ile mimariye eğilim gösterdiği gözlemlenmiştir. İlgi alanların fazlalık göstermesi sebebiyle başlangıçta niversite hayatında seramiğe yönelen Gehry, farkındalık yaşaması ile mimarlık bölümüne geçiş yapmıştır. Özel hayatı içerisinde beş kırılma gözlemlenen Gehry'nin, tasarım dilinde ise üç kez kırılma yaşadığı açığa çıkarılmıştır. Meslek hayatı içerisinde somutlaştırdığı 64 tasarımının genel analizinde ise yapılarında çocuklukta beri ilgilendiği balık formunu soyutlaştırdığı netlik kazanmıştır. Richard Rogers'ın çocukluk döneminden itibaren yalnızca mimari ile ilgilendiği ve bu ilgiyi sağlık konusunda yaşadığı özel durumu sebebi ile de bir şans olarak nitelendirdiği; üniversitede de bu şansı değerlendirerek mimarlık eğitimi aldığını aktarmıştır. Rogers zel hayatı içerisinde üç, tasarım dilinde ise iki kırılma yaşamıştır. Meslek hayatı

içerisinde somutlaştırdığı 87 tasarımının genel analizinde ise yapılarında cam ve metal materyallerini vurguladığı gözlemlenmiştir. Jose Rafael Moneo'nun özelliklerine bakıldığında çocukluk döneminde felsefe, resim ve mimari ile ilgilendiği, üniversite eğitiminde ise mimariye yöneldiği sonucuna ulaşılmıştır. Özel hayatı içerisinde üç kırılma gözlemlenen Moneo'nun, tasarım dilinde ise bir defa kırılma yaşadığı açığa çıkarılmıştır. Meslek hayatı içerisinde somutlaştırdığı 45 tasarımının genel analizinde ise yapılarında tekrar ve ölçek küçültme – büyütmeden yararlandığı gözlemlenmiştir. Toyo Ito'nun çocukluk döneminde ilk olarak babasından etkilenecek beyzbol ve işletmecilik ile ilgilendiği sonrasında ise kerestecilik ve mimariye önem verdiği sonucuna varılmaktadır. İlgi alanları içerisinde yeteneği doğrultusunda mimariye eğilim gösteren Ito, üniversite eğitimini de bu alanda almıştır. Özel hayatı içerisinde dört kırılma yaşayan Ito, tasarım dilinde ise iki kez kırılma yaşamıştır. Meslek hayatı içerisinde somutlaştırdığı 100 tasarımının genel analizinde ise yapılarında dalga hareketini soyutlaştırdığı gözlemlenmiştir. Peter Zumthor'un ilgisinin uzun süre aile mesleği olması sebebiyle endüstriyel tasarım ile marangoz alanında yoğunlaştığı, daha sonrasında ise yeteneklerinin farkına vararak iç mimari ve mimariye yöneldiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda üniversite eğitimine de bu sırada devam eden Zumthor, son olarak asıl yeteneğinin mimarlık alanında olduğunu fark edip, mimarlık bölümünden lisansını almıştır. Özel hayatı içerisinde dört kırılma gözlemlenen Zumthor'un tasarım dilinde ise kırılma açığa çıkarılamamıştır. Bu sebeple Zumthor'un yapılarına derinlemesine bakılması takdirde zaman sıralaması yapılamadığı dikkat çekmektedir. Meslek hayatı içerisinde somutlaştırdığı 39 tasarımının genel analizinde ise yapılarında ortak bir çizgi bulundurmadığı netlik kazanmıştır. Son olarak Zaha Hadid'in özelliklerine bakıldığında çocukluk döneminde mimari, resim ve matematik ile ilgilendiği, bu sebeple ilk olarak matematik alanında eğitim aldığı gözlemlenmiştir. Bu süre zarfında yeteneklerini tam olarak yansıtamadığının farkına varan Hadid, mimarlık alanında da eğitim almıştır. Özel hayatı içerisinde beş kırılma gözlemlenen Hadid'in tasarım dilinde ise üç kez kırılma yaşanmıştır. Meslek hayatı içerisinde somutlaştırdığı 100 tasarımının genel analizinde ise yapılarında su girdabını soyutlaştırdığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Tablo 4.2 :** Mimarların Süreç Çakışması, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

MİMAR	YÖNELİŞ (çocuk)	ÜNİVERSİTE	KIRILMA (özel)	KIRILMA (proje)	ORTAK ÇİZGİ
IEOH MING PEI	•Mimari	•Pennsylvania University •MIT •Harvard University			•Bulunmamakta
SIR JAMES STIRLING	•Mimari	•Liverpool University			•Renk vurgusu
FREI OTTO	•Heykeltıraş •Pilotluk •Mimari	•Technical University of Berlin			•Bulunmamakta
FRANK OWEN GEHRY	•Balık •Hırdavat •Seramik •Mimari	•South California University •School of Architecture •Harvard University			•Balık formu
RICHARD ROGERS	•Mimari	•Architectural Association •Yale School of Architecture			•Cam ve metal vurgusu
JOSE RAFAEL MONEO	•Felsefe •Resim •Mimari	•Madrid University			•Tekrar ve ölçek
TOYO ITO	•Beyzbol •İşletmecilik •Kerestecilik •Mimari	•The University of Tokyo			•Dalga hareketi
PETER ZUMTHOR	•Endüstriyel tasarım •Marangozluk •İç mimari •Mimari	•Pratt Institute		•Bulunmamakta	•Bulunmamakta
ZAHA HADİD	•Matematik •Resim •Mimari	•American University of Beirut •Architectural Association			•Su girdabı

Yaşanan süreçleri açıklığa kavuşturan tablo doğrultusunda incelenen dokuz mimarında çocukluk döneminde dolaylı veya dolaysız yollar ile mimarlık ile ilgilendiği ve bu doğrultuda meslek eğitimlerini bu yönde aldığı gözlemlenmiştir. Bu çıkarım ise beraberinde mimari kimlik ve dil kazanımında çocukluk döneminin belirleyici etken olduğunu, bilinirlik kazanmak için mesleki eğitimin şart teşkil ettiği sonucunu getirmiştir. Proje kırılmaları ve ortak çizgi analizinde ise mimarın bilinirlik elde etmesi için oluşturduğu mimari dilinin değişime uğramasının gerekmediği, her yapısında belirleyici bir şeyi aynı tutmasında zorunluluk olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Strüktürel özgürlük teknoloji aracılığıyla sağlanmış olup, bu teknoloji kendini hem tasarım aşamasında hem de malzeme – inşa aşamasında belirginleştirmiştir. Yapı malzemelerinin çeşitlenmesi, kullanılan tasarım programlarının geliştirilmesi; alışıl gelmişin dışındaki formların taşıyıcılığında ve mekânsal çözümlerde

tekdüzeliğin ortadan kalkmasına olanak sağlamıştır (Özerk ve Yüksekli, 2004). Çalışmanın amaç kısmında yer alan “Bilinirlik kazanmak teknolojinin getirilerini kabul etmekten mi geçmektedir?” araştırma sorusuna yanıt aramak üzere aşağıdaki tablo 4.3 oluşturulmuştur. İncelenen dokuz mimarın eskiz çalışmasının yanı sıra bilgisayar destekli programlardan da faydalandığı gözlemlenmiştir. Yalnızca tasarım ve görselleştirme için aracılık eden bilgisayar teknolojileri değil, teknik uygulama kısmında da incelenen mimarlar teknolojiden dilleri çerçevesinde yararlanmışlardır.

**Tablo 4.3 :** Mimarların Teknolojik Konum Çakışması, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

MİMAR	TASARIM ARACI	TEKNİK UYGULAMA	BİLİŞİM	MALZEME
IEOH MING PEI	Eskiz Maket 3 boyut	Sürdürülebilirlik Giydirme Sütrüktürel Gergin düzlem yüzey	Parametrik	Teknolojik
SIR JAMES STIRLING	Eskiz Maket 2 boyut	Yüksek teknoloji	Aksonometrik	Teknolojik Geleneksel
FREI OTTO	Eskiz Maket 3 boyut	Yüksek teknoloji Sürdürülebilirlik Ekolojik Sütrüktürel	Algoritma Hiperparabolik	Teknolojik
FRANK OWEN GEHRY	Eskiz Maket 3 boyut	Yüksek teknoloji Sütrüktürel	Parametrik Algoritma	Teknolojik
RICHARD ROGERS	Eskiz Maket 3 boyut	Mekanik Yüksek teknoloji Sütrüktürel Ekolojik Yeşil mimari	Parametrik	Teknolojik
JOSE RAFAEL MONEO	Eskiz Maket 3 boyut	Yüksek teknoloji	Algoritma	Teknolojik Geleneksel
TOYO ITO	Eskiz Maket 3 boyut	Giydirme Kaplama Örüntü Yüksek teknoloji	Parametrik Algoritma	Teknolojik Geleneksel
PETER ZUMTHOR	Eskiz Maket 2 boyut	Yüksek teknoloji Sürdürülebilirlik	Aksonometrik	Teknolojik Geleneksel
ZAHA HADID	Diyafram Eskiz Maket 3 boyut	Yüksek teknoloji Gergi tavan Kompozit panel Giydirme	Parametrik Algoritma	Teknolojik

Bilgisayar tabanlı görselleştirme ve tasarım teknolojileri mimari anlayışının dogmatik yapısını etkileyerek, özgünlük kavramının ulaşılabilir olmasına olanak sağlamıştır. Endüstri devrimi ile birlikte cam, çelik, betonarme kullanım alanı ve yapım tekniklerinde de değişimler gözlemlenmiş olup, form kavramı doluluk – boşluk, şeffaflık, akışkanlık, mistik, esneklik vb. kodlarını kazanmıştır. Bu doğrultuda bir mimarın uluslararası alanda bilinirlik elde edebilmesi için geleneksel yöntemler ile birlikte teknolojinin getirilerinden de yararlanması gerektiği çıkarımı yapılmaktadır.





Mimarinin kavramsal dilinde biçim, işlev, ölçek, oran, simetri, ritm/tekrar, geometri, uyum, denge gibi birçok kod yer almaktadır. Mimarinin morfolojik dilinde ise fikri ve sanatsal niyeti somutlaştırmaya aracılık eden şekil kodları bulunmaktadır. Mimarinin kavramsal ve morfolojik dili arasında bir bağ bulunmakta ve bu bağ sanatı algılayan kişiye bir içerik sunmaktadır. Bireyler arası iletişimin en güçlü kaynağı olan mimarlık ve tasarım, kendi dilini oluştururken materyaller, form, akım, mekan, teknoloji, esin, stil gibi kavramlardan faydalanmaktadır. Bu doğrultuda incelenen mimarların dilinin ortaya çıkarılması için aşağıdaki tablo 4.4 oluşturulmuştur. Tabloda her mimarın stilini, malzeme tercihini, mekan oluşumunu, teknoloji kullanımını, esinlenmelerini ve biçim tercihlerini yansıtan kodlara yer verilmiş olup, dokuz mimarda benzerliklerin yer aldığı saptanmıştır. Benzerliklerin yanı sıra her isimde kodların başka bir kombinasyon oluşturması, mimarların özgün diller edinmesine olanak sağlamıştır.

**Tablo 4.4 : Mimarların Kod Çakışması, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)**

	I.M. PEI	JAMES STIRLING	FREI OTTO	FRANK GEHRY	RICHARD ROGERS	RAFAEL MONEO	TOYO ITO	PETER ZUMTHOR	ZAHA HADID
S T İ L / E S T E T İ K	Dinamizm Hareket	Dinamizm Hareket	Dinamizm Hareket	Dinamizm Hareket	Dinamizm Hareket	Dinamizm Hareket	Dinamizm Hareket	Duyu Sakinlik	Dinamizm Hareket
	Katmanlaşma	Çarpıtma	Uyum	Katmanlaşma	Mekanik	Katmanlaşma	Katmanlaşma	Çeşitlilik	Katmanlaşma
M A L Z E M E	Asimetrik	Asimetrik	Min. yüzey	Bitmemişlik	Asimetrik	Zamansızlaşma	Bütünlük	Bütünlük	Deforme
	Denge	Paradoks	Denge	Asimetrik	Uyumsuzluk	Denge	Uyumsuzluk	Denge	Asimetrik
M E K A N	Bütünlük	Anırtırma	Sürdürülebilir	Paradoks	Saydamlık	Şiirsel	Şiirsel	Tektonik	Kırık açığı
	Kütleli	Materyalite	Biyomorfik	Biyomorfik	Organik	Duyusal	Sağlamlık	Bağlamcılık	Organik
T E K N O L O J İ	Eklektisizm	Eklektisizm	İç-dış büyü	Eklektisizm	Renkli	Paralellik	Yalın	Yalın	Işık oyunu
	Yalın	Renkli	Ritm	Ritm	Organik	Yalın	Tematik	Işık oyunu	Kıvrım
E S İ N	Sade yüzey	Kıvrım	Kıvrım	Kıvrım	Açıklık	Düz hatlı	Kütleli	Masif	Akışkan
	Geometrik Vurgulu	Uyumsuz	Akışkan Karmaşık	Akışkan	Akışkan	Ritm	Akışkan	Geçirgen	Karmaşık
B İ Ç İ M				Karmaşık	Karmaşık	Bütünlük	Vurgulu	Keskin	Rastlantısal
				Parçalanma	Materyalite	Geometrik	Geometrik	Materyalite	Patlama
			İç-dış büyü	İç-dış geçişli		İmmateryalite	Malzeme öz	Gözeneklilik	Sınırsız
	Betonarme Alüminyum Kireçtaşı	Seramik Tuğla Kiremit	Polyester Çelik pilon Betonarme	Betonarme Alüminyum İsp. Kireçtaşı	Ahşap Alüminyum Cam	Betonarme Çelik Cam Tuğla	Betonarme Alüminyum Cam Çelik	Betonarme Ahşap Cam Tuğla	Betonarme Alüminyum Cam Çelik
	Çelik Cam Granit	Kumtaşı Cam Kızılçam	Koton kumaş PVC Ahşap	Çelik Cam Ahşap	Çelik				
	Hafiflik Doluluk Boşluk Atmosfer Açıklık Doğal ışık	İşlevsel Esneklik	Işık/gölge Doluluk Boşluk Konfor Dairesel Denge Çokgen	Işık/gölge Doluluk Boşluk	İşlevsel Esneklik Dönüşüm Kalıcılık Geçişlilik	Bağlam Işık/gölge İnteraktif İskandinav Plansızlık Ölçek İşlevsel	Saydamlık Işık/gölge Geçicilik Uyarlanabilir Manüpilyasyon	Isı Ses Atmosfer İnsan ölçeği Gün ışığı Mistik Gerilim	Doluluk Boşluk Işık/gölge Yapaylık Oyulmuşluk
	Eskiz Maket 3D Sürdürülebilir Giydirme Yeni malzeme	Eskiz Maket 2D Yeni Malzeme	Eskiz Maket 3D Sürdürülebilir Ekolojik Ahşap Kafes Hiperparabolik	Eskiz Maket 3D Parametrik Giydirme Yeni malzeme	Eskiz Maket 3D Kafes Giydirme Parametrik Verimlilik Yeşil mimari	Eskiz Maket 3D Örüntü Yeni malzeme	Eskiz Maket 3D Örüntü Giydirme Kaplama Yeni malzeme Parametrik Algoritmik	Eskiz Maket 2D Sürdürülebilir	Eskiz Maket 3D Parametrik Gergi tavan Giydirme Kompozit Algoritmik Yeni malzeme
	Simgesel Program Mekan Tipolojisi	Program Mekan Tipolojisi	Simgesel Program	Simgesel İkonik Yapılı çevre Biyomorfik Anıtsal Program Biçim Tipolojisi	Simgesel Program Anıtsallık karşıtlığı	Mekan Tipolojisi	Simgesel	Fenomenolojik	Anıtsal Yapılı çevre Simgesel Biyomorfik Program
	Geometrik	Geometrik	Geometrik Hiperparabolik	Geometrik Biyomorfik	Geometrik Biyomorfik	Geometrik	Geometrik Hiperparabolik	Geometrik	Geometrik Hiperparabolik

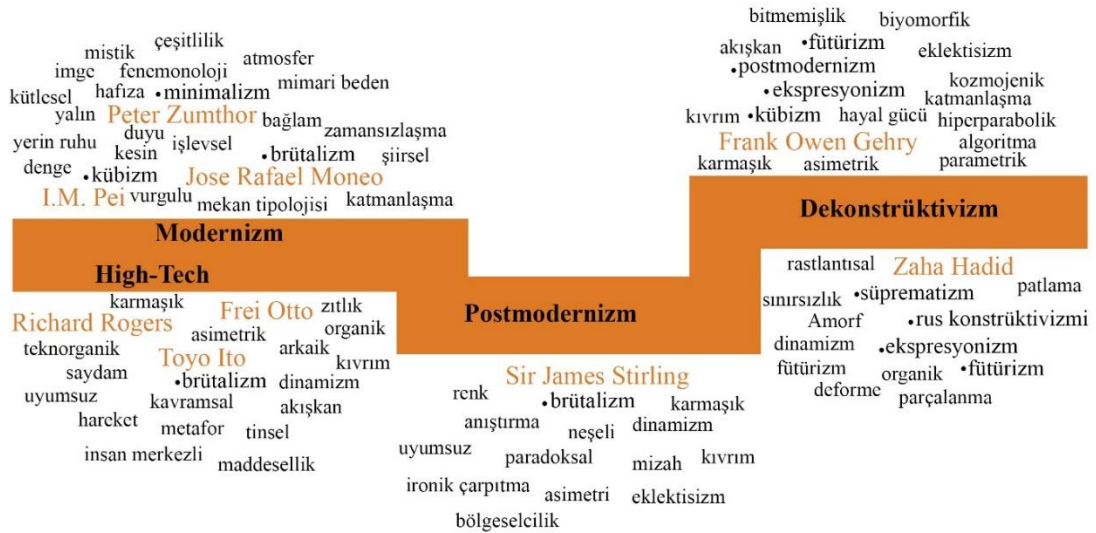
Tez çalışmasının üçüncü bölümünde her mimarın belirlenen altı tasarımı ile gözlem formunun yanı sıra mimarilerindeki kalıcılık ve değişimlerin analiz edildiği bir şekil oluşturulmuştur. Aşağıdaki şekil 4.1'de ise bu analizlerin birleşimine yer verilmiş olup, dokuz mimarın kendi dilinde sabit olan ve değişime uğrayan özelliklere

yer verilmiştir. Bu doğrultuda mimarların zaman içerisinde belirli etkenler ile dillerinde değişimler yaşandığı ve böylece değişime açık oldukları gözlemlenmiştir.

IEOH MING PEI	SIR JAMES STIRLING	FREI OTTO
 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geometrik plan, bağımsız yükseliş</li> <li>• Somut - Soyut eskiz</li> <li>• Bölgesel - Teknolojik, kalıplaşmış malzeme</li> <li>• Eklektik hacimler ile hareketlilik</li> <li>• Soyut dil</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geometrik plan, plan ile yükseliş</li> <li>• Somut dil</li> <li>• Bölgesel, kalıplaşmış malzeme</li> <li>• Malzeme ile renk katılım</li> <li>• Keskin - Kıvrımlı hat</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dairesel - Dikdörtgen plan, çokgen - organik görünüm</li> <li>• Plan ile birlikte yükselme</li> <li>• Somut - Soyut eskiz ve dil</li> <li>• Keskin - Kıvrımlı hat</li> <li>• Geleneksel - Teknolojik, ekonomik malzeme</li> </ul>
JOSE RAFAEL MONEO	RICHARD ROGERS	FRANK OWEN GEHRY
 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geometrik plan, plan ile yükseliş</li> <li>• Soyut, çağrışıma dayalı dil</li> <li>• Bölgesel - Teknolojik, kalıplaşmış - genişletilmiş malzeme</li> <li>• Binayı deneyimleme</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geometrik plan, planla - bağımsız yükseliş</li> <li>• Somut dil</li> <li>• Teknolojik, kalıplaşmış malzeme</li> <li>• Şeffaf cepheye renk katılımı</li> <li>• Keskin - Kıvrımlı hat</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dikdörtgen plan</li> <li>• Plan ile birlikte - aykırı yükseliş</li> <li>• Somut - Soyut eskiz ve dil</li> <li>• Eklektik formlarda; geometrik - biyomorfik keskin - kıvrımlı hat</li> <li>• Teknolojik - ekonomik, bölgesel malzeme</li> </ul>
TOYO ITO	PETER ZUMTHOR	ZAHA HADID
 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geometrik plan, planla - biyomorfik yükseliş</li> <li>• Soyut, simgesel dil</li> <li>• Bölgesel, kalıplaşmış malzeme</li> <li>• İç mekanda soğuk - mistik hava ve ışık oyunu</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geometrik - Organik plan</li> <li>• Plan ile birlikte yükselme</li> <li>• Soyut dil, somut eskiz</li> <li>• Ekonomik, bölgesel malzeme</li> <li>• Duyu çeşitleri</li> <li>• Mistik ambiyans</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Geometrik - Biyomorfik plan, planla yükseliş</li> <li>• Soyut dil ve eskiz</li> <li>• Çoklu hacim, tek kimlik</li> <li>• Ekonomik - Teknolojik malzeme</li> <li>• Doğal - Biyomorfik birleşim</li> <li>• Keskin - Kıvrımlı hat</li> </ul>

Şekil 4.1 : Mimarlarda Kalıcılık ve Değişim Çakışması, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Mimarlık tarihinde meydana gelen ilk üslup maniyerizm olarak adlandırılmıştır. Maniyerizmin doğasında kendi üslubunu oluşturma fikri yatmaktadır. Süreç içerisinde bu serbestlik yerini dogmatik kalıplara bırakmıştır. Rönesans ile başlatılan hareket doğrultusunda insan odaklı yaklaşım, geometrik perspektif ve oranlar gibi konular mimarlık dünyasına girmiştir. Rönesans sonrasında mimarlık gündeminde ayrımlarda farklılık göstermekle birlikte yaklaşık 46 üslup somutluk kazanmıştır. Bu doğrultuda her mimar yaşadığı dönem çerçevesinde bulunan üsluplardan birinin temsilcisi olmak durumunda kalmış olup, mimarisine bu üslubun kurallarını yansıtmıştır. 1945 sonrasında mimaride teknolojinin etkisiyle değişimlere hız kazandırılmış, mimarlar kalıplar içerisinde kalmaktan kaçınmaya başlamıştır. 1945 – 2020 yılları arasındaki mimarlık çerçevesinde birçok ismin yanı sıra çalışma kapsamında ele alınan dokuz mimarın da bir akımın içerisinde yer aldığı fakat akımın kurallarını tam olarak yansıtmadıkları gözlemlenmiştir. Mimarlar içerisinde buldukları tüm etmenler doğrultusunda kendi dillerini oluşturmuştur. Aşağıda oluşturulan şekil 4.2’de incelenen dokuz mimarın bulunduğu akım doğrultusunda sergiledikleri mimari dilleri yansıtan kodlar bir araya getirilmiştir.



Şekil 4.2 : Mimarların Ortak Kod Haritası, (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Yukarıdaki şekilde Ieoh Ming Pei, Jose Rafael Moneo, Peter Zumthor yalnızca modernizm; Richard Rogers, Frei Otto ve Toyo Ito ise modernizm ile birlikte high-tech akımının da temsilcisi olmuştur. Bahsi geçen altı mimar tasarımlarında genel olarak bu iki akımdan faydalanırken mimari dilleri içerisinde farklı akımlara da yer vermiştir. Kullanılan akımlar doğrultusunda mimarlar tasarımlarında hareket,

çeşitlilik, zamansızlaşma, dinamizm, denge gibi kodlara başvurmuştur. Sir James Stirling ise postmodernizm akımının içerisinde yer alan tek mimar olarak mimari dilinde renk, anıştırma, neşelilik, eklektisizm gibi kodlarını barındırmıştır. Dekonstrüktivizmin öncü temsilcilerinden olan Frank Gehry ve Zaha Hadid mimari dillerini oluştururken ekspresyonizm, konstrüktivizm gibi akımlardan da etkilenmiştir. Bu akımlar doğrultusunda Gehry ve Hadid mimari dillerine rastlantısallık, katmanlaşma, organik, karmaşık gibi birçok kodu kazandırmıştır.



## 5. SONUÇ VE TARTIŞMA

Mimarlık yalnızca form üretmenin aksine bireylerin yaşadığı ortam ile bir denge kurabilmesi için fiziksel bir çevre yaratma sanatıdır. Yaratılan bu çevre içerisinde evler, okullar, mağazalar, müzeler, ofisler, kamu binaları, dini yapılar, metro istasyonları, parklar ve daha birçok program yer almaktadır. Mimarlar bu programları yalnızca güncel mimarinin estetik kaygılarına veya olanaklara göre şekillendirmemektedir. Tasarlanan formların kalitesine ve insanların ihtiyaçlarına cevap verebilmek amacıyla mimarların özgün bir dil edinmesi gerekmektedir.

Zamanın getirileri sebebiyle ulaşılabilirlik olumlu bir gelişim sergilemiş ve dünyanın her yeri erişebilir duruma gelmiştir. Bu durum ülkeleri de etkilemiş ve simgesellik kavramı farklı bir statü kazanmıştır. Her toplum kendi ülkesinin kalkınması, bir ivme kazanması için mimarlığa yönelmiştir. Bu yönelim ise kentlerde kaosa yol açmış, kalabalık yapı bütünlüğü oluşturmuştur. Bu kaos ve kalabalığın içinden belirebilen mimarlar ise dilini kazanmış mimarlar olarak tanımlanmıştır. Dilin kazanımı beraberinde bilinirliği getirmiş ve mimarlar ile ikonik yapılar bileşeni oluşmuştur.

Mimar – kimlik ilişkisinde mimarların edindikleri dili deşifre etmek amacıyla yapılan bu çalışmada dokuz mimarın dili analiz edilmiş ve elde edilen veriler karşılaştırılmıştır. Bu doğrultuda mimarların ilk olarak özel hayatlarına ve eğitimlerine dikkat çekilmiştir. İncelenen dokuz mimarın da erken yaşlarda sanatın herhangi bir dalına ilgi gösterdiği veya aileleri tarafından bu dallardan birine teşvik edildiği saptanmıştır. Sergilenen eğilim veya teşvik bu isimlerin tam olarak mimariye yönelmesine aracılık etmese de farkındalık yaratmayı başarmıştır. Eğitim hayatlarında aynı doğrultuda ilerlemeyen dokuz mimar ilk seçenek olarak mimarlık bölümünü tercih etmemiş, kimi zaman kendilerini fark etmeleri kimi zaman ise üniversite hocaları tarafından fark edilmeleri ile bu alana yönelmişlerdir. Üniversite sürecinde ise stabil kalmayan mimarlar; okulların sanat etkinliklerine katılarak, yarışmalarda yer alarak veya gönüllü stajlar yaparak kendilerini beslemenin yollarını aramıştır. Yapılan bu çıkarım amaç kısmında yer alan “mimari kimlik ve dil kazanımında çocukluk

dönemi belirleyici bir etken midir?” ve “bilinirlik kazanmak için meslek eğitimi şart teşkil etmekte midir?” soruları doğrultusunda mimari kimlik ve dil kazanımında çocukluk döneminin belirleyici bir etken olduğunu, mesleki eğitimin önemlilik arz ettiğini kanıtlamıştır.

Mimarların özel ve iş hayatlarının incelenmesinin hemen ardından tüm projelerini içeren zaman terminolojisi şekillerine yer verilmiş ve bu şekiller ile tasarım anlayışı okumasına hazırlık yapılmıştır. Tasarım anlayışının irdelendiği bölümde Ieoh Ming Pei, Jose Rafael Moneo, Richard Rogers, Frei Otto, Toyo Ito, Sir James Stirling, Frank Owen Gehry ve Zaha Hadid’in mimari dilinde en az bir kez kırılma yaşadığı gözlemlenirken, bu durum Peter Zumthor mimarisinde geçerlilik göstermemektedir. Zumthor mimarisinin temel olarak çeşitlilikten beslendiği, her tasarımda yenilik aradığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum Zumthor yapılarının somutlaşma tarihlerinin bilinmemesi durumunda proje sıralanmasının doğru bir şekilde yapılmasının olanaksız olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bu sonuç ise bilinirlik elde etmek için değişime gerek duyulmaktadır varsayımını tam olarak çürütmemekle birlikte geçerliliğinin de netlik kazanmasını engellemiştir.

Yaşanan kırılmalar öncülüğünde mimarlara ait olan altı proje seçilip, bir gözlem formu oluşturulmuştur. Gözlem formu aracılığıyla yapıların form, stil, konsept, akım, işlev, malzeme, tasarım araçları ve yer ilişkisi ele alınmış olup; bu kavramlara karşılık gelen kodlara somutluk kazandırılmıştır. İzlenen bu yaklaşım ile mimarların diline ait önemli verilere ulaşılmış ve meslek hayatları boyunca takip ettikleri izlerin var olup olmadığı deşifre edilmiştir. Bu doğrultuda dokuz mimar içerisinde yer alan Peter Zumthor, Frei Otto ve Ieoh Ming Pei’nin projelerinde devamlı olarak varlık gösteren bir çizginin olmadığı sonucuna varılmıştır. Sayılan üç mimarın her projesinde adeta yeniden başlayan meslek serüvenleri, anımsatma kodundan faydalanmayan bir tavır ortaya çıkarmıştır. Sir James Stirling, Frank Owen Gehry, Richard Rogers, Jose Rafael Moneo, Toyo Ito ve Zaha Hadid’de ise devamlılık gösteren bir çizginin varlığından söz edilebilmektedir. Bu durum ise bilinir mimarların tasarımlarının tanınırlığında devam eden çizginin büyük bir etken olmadığını kanıtlamıştır.

Her mimarın seçilmiş olan altı projesi kendi özelinde tekrar incelenmiş olup, mimarisindeki değişim ve kalıcılığa dikkat çekilmiştir. Değişim ve kalıcılık görselinde

dokuz mimarın da tasarımlarına aktardığı spesifik özelliklerin var olduğu ve bu özelliklerin zamanın getirileri ile değişkenlik göstermediği gözlemlenmiştir. Bu çıkarım ise “uluslararası alanda bilinirlik kazanmış mimarlar için tüm yapılarında aynı dilin kullanıldığı öne sürülebilir mi?” sorusu doğrultusunda uluslararası alanda bilinirlik kazanmış mimarlar için tüm yapılarında aynı dil kullanımının gerçekleşmediği fakat belirlemiş oldukları bazı kodları korudukları sonucuna varılmasına olanak sağlamıştır.

Başlangıçta çok talep görmeyen veya anlaşılamayan mimarlar ilerleyen süreçte ise edinilen dil ile yalnızca kendi ülkeleriyle sınırlı kalmaktan uzaklaşmışlardır. Sınırların aşıldığı olanakta bürokratlar ve yatırımcılar büyük bir rol üstlenmiş ve mimarların ülkelerinde tasarımlar gerçekleştirilmesine aracılık etmiştir. Çalışma kapsamındaki mimarların ortak bölgesel dağılım şekline bakıldığında doğum veya yaşamlarını idame ettirdikleri ülkeler dışında da birçok yerde tasarımlar gerçekleştirdikleri gözlemlenmiştir. Bu gözlem ise çalışmanın başında üretilen “bilinir olabilmek için; uluslararası alanda proje yapılmalıdır” hipotezini doğrulamaktadır.

Çalışma kapsamında devamlı olarak sorgulanan teknoloji, her mimar için göz ardı edilemeyen bir kavram niteliği taşımaktadır. Tüm mimarlar için fütüristik yapılar tasarladığı genellemesi yapılamazken, her birinin kendi dilinde teknolojiyi kullandığı sonucuna ulaşılmaktadır. Mimarlık ile teknolojinin bir bütün olduğu, teknolojinin mimarlar tarafından tasarımın ilk aşamasından son aşamasına kadar anahtar kavram niteliği taşıdığı çalışmalardan okunmuş olup; amaç kısmında yer alan “bilinirlik kazanmak teknolojinin getirilerini kabul etmekten mi geçmektedir?” sorusu üzerinden yapılan araştırmada 21. yüzyıl mimarlığında bilinirlik elde etmek için teknolojinin getirilerinin kabul edilmesi gerektiği çıkarımı yapılmaktadır.

Mimarların dilleri çerçevesinde yerleştirilen akımlar ve kodlar bir haritayı meydana getirmiştir. Görselleştirilen bu kavram haritasının temelini bakıldığında akımların aracı konumda olduğu, kilit nokta olmadığı görülmüştür. 21. yüzyıl mimarlık çerçevesinde mimarlar bilinirlik elde etmek için belirlenmiş üsluplara, akımlara, kalıplaşmış düşünceler bütününe körü körüne bağlı kalınmaması gerektiğinin farkındalığını yaşayarak; kendilerine odaklanmışlardır. Bu doğrultuda her isim bireysel olarak tasarım yaklaşımı meydana getirmiş ve -izimler dönemi kapanmış, kavramsal mimarlık dönemi başlamıştır.

Kavramsal mimarlık döneminde bilinirlik kazanan mimarların mimari dillerini ortaya çıkarmak için en geçerli yöntem kodları deşifre etmektir. Deşifre edilen kodlar mimarların dilini ve kimliğini belirginleştirmiş; hipotezde yer alan “Mimarın dili imzasıdır - mimari kimliğidir, uluslararası alanda bilinirlik için bir mimarın belirli bir mimari dilinin olması gerekir.” savını doğrulamıştır. Aslına bakıldığında mimari dil, bilinirlik, uluslararası alanda ivme üçlemesi bir döngü niteliği taşımaktadır. Mimar tüm yaşam deneyimleri ve yeteneklerinin harmanlanması sonucunda mimari dilini elde etmektedir. Mimari dil beraberinde bir takım destekleyici etkenler ile bilinirliği getirmektedir. Bilinirlik ise ülkelerin ivme kazanıp kalkınması için yapıların tasarlanmasına olanak sağlamaktadır.

Somutlaştırılan eserin amaç, kapsam ve yöntem açısından farklılık göstermesine karşın mimari kalıcı ve varoluşaldır. Bu doğrultuda mimariyi kalıcı ve varoluşsal yapan kavram ise mimari dildir. Mimari dil oluşturulması güç ve öznel taşıyan bir kavramdır ve mimari dil; mimarının kendisi gibi evrensel olmasına karşın küreselleşmeyen bir olgu niteliği taşımaktadır. Değişimin hız kazandığı milenyum çağı koşullarında ise mimari dilini kurgulayan mimar, eserleri aracılığıyla hem bilinirliğini hem de kalıcılığını korumaktadır.

## KAYNAKLAR

- [1] Abdullah, Amatalraof. *Zaha Hadid Form Making Strategies for Design*. Malezya: University Teknologi Malaysia, 2013.
- [2] Aksoy, Erdem. *Mimarlıkta Tasarım Bilgisi*. Ankara: Hatiboğlu Yayınları, 1987.
- [3] Anderson, Jane. *Architectural Design*. West Sussex: Ava Publishing, 2010.
- [4] Ballantyne, Andrew. *Architecture: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- [5] Begeç, Hasan. *Mühendislik Mimarlık Öğrencileri için Mimarlık Bilgisi*. İstanbul: Yalın Yayıncılık, 2012.
- [6] Betsky, Aaron. *The Complete Zaha Hadid*. Londra: THAMES & HUDSON, 2013.
- [7] Bielefeld, Bert, Khouli, El Sebastian. *Basics Entwurfsidee*. Basel: Birkhauser, 2007.
- [8] Blakemore, Robbie G.. *History of Interior Design and Furniture: From Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe*. New Jersey: Wiley, 2006.
- [9] Bilgin, İhsan. *Mimarın Soluğu - Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- [10] Borden, Daniel, Jerzy Elzanowski, Cornelia Lawrenz, Daniel Miller, Adele Smith, Joni Taylor. *Mimarlık*. İstanbul: NTV Yayınları
- [11] Buntrock, Dana, Toyo Ito. *Toyo Ito*. New York: Phaidon Press, 2014.
- [12] Bruggen, Coosje Van. *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*. New York: Solomon R Guggenheim Museum, 1997.
- [13] Campbell, Robert. "Thoughts On José Rafael Moneo" The Pritzker Architectural Prize Essay 1996.
- [14] Casamonti, Marco. *Rafael Moneo: Minimum Series*. Milano: Motta, 2009.

- [15] Ching, D. K. Francis. *Architecture: Form, Space, and Order*. New York: John Wiley & Sons, 2007.
- [16] Chomsky, Noam. *Language and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- [17] Cobb, Henry. *Architecture of Frank Gehry*. New York: Rizzoli, 1986.
- [18] Creswell, John W.. *Eğitim Araştırmaları*. İstanbul: Edam Yayınevi, 2019.
- [19] Culicover, W. Peter. *Explaining Syntax*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- [20] Çelik, Hilal, Halil Ekşi. *Gömülü Teori - Nitel Desenler*. İstanbul: Edam Yayınevi, 2015.
- [21] Drexler, Arthur. *Transformations in Modern Architecture*. New York: Graphic Society, 1980.
- [22] Durisch, Thomas, Peter Zumthor. *Peter Zumthor: Buildings and Projects, 1985-2013*. Zürih: Scheidegger and Spiess, 2014.
- [23] Farrelly, Lorraine. *Fundamentals of Architecture*. West Sussex: Ava Publishing, 2012.
- [24] Friedman, Mildred. *Gehry Talks: Architecture + Process*. New York: Rizzoli, 1999.
- [25] Girouard, Mark. *Big Jim: the life and work of James Stirling*. Londra: Chatto & Windus Ltd, 1998.
- [26] Glaeser, Ludwig. *Work of Frei Otto*. New York: Museum of Modern Art, 1972.
- [27] Gleiniger, Andrea. *Code: Between Operation and Narration*. Basel: Birkhauser, 2010.
- [28] Goldberger, Paul. *Building Art: The Life and Work of Frank Gehry* New York: Vintage, 2017.
- [29] Günther, Fischer. *Mimarlık ve Dil*. İstanbul: Daimon Yayınları, 2015.
- [30] Güvenç, Bozkurt. *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2016.

- [31] Hançerlioğlu, Orhan. *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1980.
- [32] Hadid, Zaha. *Complete Works*. New York: Rizzoli, 2009.
- [33] Hadid, Zaha. *Zaha Hadid: Testing the Boundaries*. Londra: Papadakis Dist A C, 2006.
- [34] Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Kitapevi, 1988.
- [35] Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Kitapevi, 2016.
- [36] Hasol, Doğan. "Mimarlığı Tanımlamak" *Yapı Dergisi* 316 (2008).
- [37] Hasol, Doğan. "Mimarlık Dili Üzerine" *Yapı Dergisi* 21 (1976).
- [38] Hays, K. Michael. *Architecture Theory Since 1968*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- [39] Hadid, Zaha, Aaron Betsky. *Zaha Hadid: The Complete Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1998.
- [40] Hiesinger, Kathryn B. *Zaha Hadid: Form in Motion*. Londra: Yale University Press, 2011.
- [41] Ingberman, Sima. "Rafael Moneo on Topology" *Opposition Dergisi* 13 (1978).
- [42] Ito, Toyo. *Tarzans in the Media Forest: Architectural Words 8*. Londra: AA Publications, 2011.
- [43] Ito, Toyo. *Architecture From That Day*. Tokyo: Toğ,kyoğ, 2012.
- [44] Ivan, Cherpillod, Dessemontet François. *Mimari Eserlerde Fikri Haklar*. Ankara: Fribourg/Ankara Barosu, 1995.
- [45] İzgi, Utariz. *Mimarlıkta Süreç / Kavramlar İlişkiler*. İstanbul: Yem Kitapevi, 1999.
- [46] Jencks, Charles. *The Iconic Building*. New York: Rizzoli, 2005.
- [47] Jencks, Charles. *The New Moderns*. New York: Rizzoli, 1990.

- [48] Jencks, Charles. *The Architecture of The Jumping Universe: A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture*. Londra: Academy Editions, 1997.
- [49] Jodidio, Philip, Janet Adams Strong. *I.M. Pei: Complete Works*. New York: Rizzoli, 2008.
- [50] Johnson, Philip. *Deconstructivist Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1988.
- [51] Karatani, Kojin. *Metafor Olarak Mimari*. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2010.
- [52] Kıran, Aziz, Çiğdem Polatoğlu. *Bina Bilgisine Giriş*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2011.
- [53] Kohte, Susanne, Hubertus Adam, Daniel Hubert. *Encounters and Positions: Architecture in Japan*. Basel: Birkhauser, 2017.
- [54] Karatani, Kojin. *Metafor Olarak Mimari: Dil, Sayı, Para*. Çeviren: Barış Yıldırım, İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- [55] Kronenburg, Robert. *Transportable Environments*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2017.
- [56] Kuban, Doğan. *Mimarlık Kavramları*. İstanbul: Yem Kitapevi, 2002.
- [57] Larson, Harold J.. *Introduction to Probability Theory and Statistical Inference*. New Jersey: Wiley, 1982.
- [58] Lawrence, Amanda Reeser. *James Stirling: Revisionary Modernist*. Londra: Yale University Press, 2013.
- [59] Libeskind, Daniel. *Daniel Libeskind: Radix-Matrix: Architekturen und Schriften*. Berlin: Prestel, 1994.
- [60] Lune, Howard, Bruce L. Berg. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Eğitim Yayınevi, 2015.
- [61] Macdonald, Angus J.. *Structural Design for Architecture*. New York: Architectural Press, 1997.

- [62] Maxwell, Robert. *James Stirling: Writings on Architecture*. Milano: Skira, 1998.
- [63] Meissner, Irene, Eberhard Möller. *Frei Otto*. Mönih: DETAIL, 1905.
- [64] Milliyet. *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*. 1994.
- [65] Moneo, Rafael. *The Idea of Lasting. A Conversation*. Massachusetts: The MIT Press, 1988.
- [66] Moneo, Rafael. *Rafael Moneo: On 21 Works*. New York: Monacelli Press, 2010.
- [67] Moussavi, Farshid. *Biçimin İşlevi*. İstanbul: Yem Kitapevi, 2011.
- [68] Moore, Charles Herbert. *Character of Renaissance Architecture*. Basingstoke: Macmillan,
- [69] Nalbantoğlu, Hasan Ünal. *Patikalar Martin Heidegger ve Modern Çağ*. İstanbul: İmge Kitapevi, 1997.
- [70] Nerdinger, Winfried. *Frei Otto. Complete Works*. Basel: Birkhauser, 2005.
- [71] Ode, Masaru. *Toyo Ito 1971-2001*. Tokyo: Toto, 2013.
- [72] Onat, Esen. *Mimarlık, Form ve Geometri*. Ankara: Efil Yayınevi, 2010.
- [73] Onur, A., Zeynep, M. Ziya Tanalı. *Modern Sonrası Mimarlık Üzerine Notlar*. Ankara: TMMOB Mim. O. Ank. Şb., 2004.
- [74] Otto, Frei, Bodo Rasch. *Finding Form: Towards an Architecture of the Minimal*. Stuttgart: Edition Axel Menges, 1996.
- [75] Özeke, Ebru. “New York’taki Yeni Guggenheim Müzesi ve Frank Gehry’nin Son Dönem Binaları Üzerine” *Yapı Dergisi* 227 (2000): 77.
- [76] Özer, Bülent. *Yorumlar: Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yem Kitapevi, 1993.
- [77] Özer, Filiz. “Felsefesi ve Yapıtları ile Frank Gehry” *Yapı Dergisi* 345 (2010): 51-55.
- [78] Özerk, Gaye, Yüksekli, Berrin. “Küresel Kent, Kentsel Markalaşma ve Yok - Mekan İlişkileri”, *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi*, 3 (2011): 82-93.

- [79] Palumbo, Lord. "Pritzker Architecture Prize Media Kit" The Pritzker Architectural Prize Jury Comment 2013.
- [80] Rogers, Richard, Richard Brown. *A Place for All People: Life, Architecture and The Fair Society*. Edinburg: Canongate Books, 2017.
- [81] Rubalcaba, Jill. *I.M. Pei: Architect of Time, Place, and Purpose*. Times Centre: Marshall Cavendish, 2011.
- [82] Ruby, Andreas, Patrik Schumacher. *Zaha Hadid: Architecture*. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2003.
- [83] Sağocak, A. Mehtap. "Mimarlığı Anlamak ve Yorumlamak: Temel İlişkiler", *Arredamento Mimarlık*, 6 (2000): 112-113.
- [84] Saussure, Ferdinand De. *Genel Dilbilim Dersleri*. İstanbul: Multilingual Yayınevi, 1998.
- [85] Spier, Steven. "Place, Authorship And The Concrete: Three Conversations With Peter Zumthor", *Arq: Architectural Research Quarterly* 5 (2001): 15-36.
- [86] Tanyeli, Uğur. *Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 11: Frank Gehry*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2000.
- [87] Tanyeli, Uğur. *Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 9: Zaha Hadid*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2000.
- [88] Tercan, Ahmet. "Mimarlıkta Tasarım - Teknoloji İlişkisinin Evrimi" *Mimar.İst Dergisi* 31 (2009): 44-50
- [89] Türkçü, H. Çetin. *Çağdaş Taşıyıcı Sistemler*. İstanbul: Birsen Yayınevi, 2009.
- [90] Tokyay, Vedat. "Gösteri Mimarlığı veya Mimarlığın Gösterisi" *Yapı Dergisi* 287 (2005): 54-60.
- [91] Uhl, Ottokar. *Moderne Architektur In Wien: Von Otto Wagner His Heute*. Schrollverlag: Schroll Kultur-Fuhrer, 1966.
- [92] Viladimir, Markuzon. "Mimari Dilin Anlamsal Yoldan Açıklanması". *Mimarlık Dergisi* 1973: 13-17.

[93] Vitruvius. *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Çankaya: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2005.

[94] Yarar Dal, Esin. “Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler” Türkiye'de Sanat Dergisi 1 (1991).

[95] Yıldırım, Cemal. *Bilim Felsefesi*. Tring: Anno Domini, 1991.

[96] Yücesan, Dilek. “The Effects of Interdisciplinary Relations on Architecture: A Case Study Frank Gehry” İstanbul: Orta Doğu Teknik Üniversitesi

[97] Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architectural Environments- Surrounding Objects*. Basel: Birkhauser, 2006.

[98] Zumthor, Peter. *Peter Zumthor*. Şikago: A&U, 1998.

[99] Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. Basel: Birkhauser, 1999.

[100] Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects*. Basel: Birkhauser, 2006.

[101] Wilkinson, Philip. *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Mimarlık Fikri*. İstanbul: Domingo Yayınevi, 2015.

[URL-1] Turkcewiki, 22.02.2021,  
<[http://www.turkcewiki.org/wiki/Reims\\_Katedrali](http://www.turkcewiki.org/wiki/Reims_Katedrali)>

[URL-2] Vikipedi, 22.02.2021, <[https://tr.wikipedia.org/wiki/Bourges\\_Katedrali](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bourges_Katedrali)>

[URL-3] ArtMastered, 22.02.2021,  
<<https://artmastered.tumblr.com/post/55545043804/filippo-brunelleschi-santa-maria-del-fiore-dome>>

[URL-4] Alamy, 22.02.2021, <<https://www.alamy.com/stock-image-zwiefalter-aach-at-mnster-zwiefalten-169641225.html>>

[URL-5] Enciclopedia, 22.02.2021,  
<[http://enciclopedia.us.es/index.php/Thomas\\_Jefferson](http://enciclopedia.us.es/index.php/Thomas_Jefferson)>

[URL-6] VBenzeri, 22.02.2021, <<https://www.vbenzeri.com/mimari/londranin-efsanevi-kristal-sarayi-yeniden-insa-edilebilecek-mi>>

[URL-7] Arkitektuel, 22.02.2021, <<https://www.arkitektuel.com/eyfel-kulesi/>>

[URL-8] Mimdaporg, 22.02.2021, <<http://mimdap.org/2016/10/gaudinin-la-sagrada-familiasy-finale-giderken/>>

[URL-9] Archiecture, 22.02.2021,  
<<https://www.architecture.org/learn/resources/buildings-of-chicago/building/farnsworth-house/>>

[URL-10] Wikipedi, 22.02.2021,  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Vanna\\_Venturi\\_House](https://en.wikipedia.org/wiki/Vanna_Venturi_House)>

[URL-11] Wikipedi, 22.02.2021,  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/550\\_Madison\\_Avenue](https://en.wikipedia.org/wiki/550_Madison_Avenue)>

[URL-12] Lonely Planet, 22.02.2021,  
<<https://www.lonelyplanet.com/france/paris/attractions/centre-pompidou/a/poi-sig/372153/359279>>

[URL-13] Dezeen, 22.02.2021, <<https://www.dezeen.com/tag/norman-foster/>>

[URL-14] Arkitektuel, 22.02.2021, <<https://www.arkitektuel.com/lloyds-of-london-binasi/maket-14/>>

[URL-15] Zaha Hadid Web Sitesi, 11.03.2020, <<https://www.zaha-hadid.com/>>

[URL-16] Zaha Hadid Web Sitesi, 11.03.2020, <<https://www.zaha-hadid.com/>>

[URL-17] Zaha Hadid Web Sitesi, 11.03.2020, <<https://www.zaha-hadid.com/>>