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

SON DÖNEM KÜLTÜR & SANAT YAPILARININ İKONİK DEĞERLERİ IŞIĞINDA KENGO KUMA VE ODUNPAZARI MODERN MÜZE'NİN DEĞERLENDİRMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ersin POLAT

İSTANBUL 2020

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

SON DÖNEM KÜLTÜR & SANAT YAPILARININ İKONİK DEĞERLERİ IŞIĞINDA KENGO KUMA VE ODUNPAZARI MODERN MÜZE'NİN DEĞERLENDİRMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ersin POLAT

(170201004)

Danışman

Doç. Dr. Emine KÖSEOĞLU ÇAMAŞ

İSTANBUL 2020

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ONAYI

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tezli Yüksek Lisans Programı'nda **170201004** numaralı **Ersin POLAT'ın** hazırladığı **"Marka Kentlerdeki Son Dönem İkonik Müze Yapılarının Tasarım Kriterlerinin İncelenmesi ve Türkiye Üzerinden Bir Değerlendirme"** konulu **Yüksek Lisans Tezi** ile ilgili **II. TEZ SAVUNMA SINAVI,** 23/06/2020 Salı günü saat 10:00'da Çevrimiçi Video Görüşmesi ile yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE/REDDİNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

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

Tez adı değişikliği yapılması halinde :

Tez adının **Son Dönem Kültür & Sanat Yapılarının İkonik Değerleri Işığında Kongo Kuma ve Odunpazarı Modern Müze'nin Değerlendirmesi** şeklinde değiştirilmesi uygundur.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ (*)	İMZA
Doç. Dr. Emine KÖSEOĞLU ÇAMAŞ	Uygundur	
Dr. Öğr. Üyesi Onur ŞİMŞEK	Uygundur	
Dr. Öğr. Üyesi Selin YILDIZ	Uygundur	

BEYAN/ ETİK BİLDİRİM

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

ERSİN POLAT

İmza

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince desteklerini esirgemeyen değerli danışmanım Doç.Dr. Emine KÖSEOĞLU ÇAMAŞ'a tez jürimde bulunarak değerli görüşleri ile çalışmama katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Onur ŞİMŞEK'e ve Dr. Öğr. Üyesi Selin YILDIZ'a benim ve kardeşlerimin eğitim sürecinde en büyük emeğe sahip babam Fariz POLAT'a, bizi okumaya ve çalışmaya motive eden manevi desteğini her an üzerimde hissetiğim motivasyon kaynağım annem Nursel POLAT'a ayrıca bu tezde emeği geçen yazmam sırasında bana destek olan kardeşim Miraç POLAT'a değerli katkıları için dostum Mimar Doğan SÜRER'e ayrıca tezde emeği geçen diğer tüm dostlarıma ve sevdiklerime teşekkür ederim.

ERSİN POLAT

SON DÖNEM KÜLTÜR&SANAT YAPILARININ İKONİK DEĞERLERİ IŞIĞINDA KENGO KUMA VE ODUNPAZARI MODERN MÜZE'NİN DEĞERLENDİRMESİ

ERSİN POLAT

ÖZET

İkon yapılar, kentlerin küreselleşen dünyada birbirleriyle aralıksız devam eden yarışlarındaki amaçları ve hırslarının yegâne sembolü halini almıştır. Küresel ağlara yeni katılan kentler için, ikonik yapılar güç ve varlık göstergesi anlamına gelmektedir. Küresel toplumların mimari gösterilerinden birisi bu anlamda ikon kavramı olmuştur. Günümüzde modern toplumların küreselleşen dünyada hayranlık uyandırmak ve önemli bir yer edinmek adına ikonik yapıları kullandığını görmekteyiz. İkonik yapıların, kentlerdeki misyonu olarak statü sembolü konumunda kullanılıp, bireyle iletişimi sağlayan ve ziyaretçi çeken araçlardır. Bu noktadan hareketle görsel olarak çekiciliği olan ikonik yapılar kenti ve imajını tanıtmak, marka değerini artırmak için önemli bir rol oynamaktadır.

Bu çalışmada Odunpazarı Modern Müze(OMM)'nin ikonik yapı ve ikonik mimari ile ilişkisi irdelenmiştir. Dünya kentlerinden, Türkiye'den seçilen ikonik yapılar ve Kengo Kuma'nın kültür-sanat yapıları, yapısal ve kavramsal bakış açısıyla ele alınmıştır. İkonik değer taşıyan yapılar önde gelen kuramcı mimarlar gözünden birçok yönüyle incelenmiş, ikonik özellik ve ikonik değerin ne olduğu ya da neler olabileceği sorgulanmıştır. Türkiye ve diğer coğrafyalarda ikon konusuna nasıl bakıldığı bu konuda diğer dünya kentleri ile aramızdaki ilişkinin ne olduğu ve ikonik yapı üretiminde kentsel ölçekte ne gibi etkilerin olduğu araştırılmıştır. İkonik değer taşıyan yapıların güncel tasarım yaklaşımlarında hangi yönleri ile ön plana çıktıkları ve ikonik değer olarak belirlenen değerlerin ikonu tanımlamada ya da ikonun gücünü arttırmada ne derece faydalı oldukları günümüz dünyasında üretilebilecek ikonik yapıların tasarım kriterlerini belirlemede bir yol haritası çizebilecektir.

Mimaride bir formu ele alırken birçok açıdan incelenmesi gerektiğinden hareketle tezin yöntemi olarak niteliksel araştırma yöntemleri kullanılmış yapısal/biçimsel ve kavramsal çerçeveden ikonik değer analizlerini tanımlayan analiz başlıkları belirlenmiş ve bu başlıklar kültür-sanat yapılarını incelemede yöntem olarak kullanılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen ikonik kriterler “Tematik Analiz” yapılarak başlıklara ayrılmış Dünya’dan ve Türkiye’den seçilen kültür-sanat yapılar ile Kengo Kuma yapıları bu “Tematik Analiz” yöntemi kullanılarak eldeki verilerle incelenmiş, veriler ile yapılar arasında ilişkiler aranmış ve kategorizasyonlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kent, Küreselleşme, İkon, İkonik Mimari, Kengo Kuma, Odunpazarı Modern Müze(OMM)

A SURVEY OF KENGO KUMA AND ODUNPAZARI MODERN MUSEUM İN THE LIGHT OF THE ICONIC VALUES OF CULTURE AND ART BUILDINGS OF THE RECENT PERIOD

ERSİN POLAT

ABSTARCT

Icon structures become a symbol of the ambitions and goals of the countries in an ongoing races in the globalized world. For the new cities participating to global networks, iconic structures mean an indication of strength and evaluation. One of the architectural demonstrations of global societies forms the icon definition in this sense. Today, we see that modern societies use the iconic structures in order to create admiration in the globalizing world and to deserve an important place. Iconic structures are tools used as the status of symbol which are missions of the cities, provide individual communication and attract visitors. From this point, iconic structures that have a visual attraction play an important role in introducing the city and its image and improving its brand value. In this study, the relationship between the Odunpazarı Modern Museum (OMM) and the iconic structures and architecture is examined. World city from the iconic buildings and structures, Kengo Kuma's culture and art in one of Turkey. The buildings with iconic value are important for the eyes of leading architects and theorists. see the icons in Turkey and other regions. You can use with the use of the values required to evaluate the iconic value of the buildings with iconic value in which the foreground stands out in the current design approaches. As it is necessary to examine a form in architecture from many perspectives, qualitative research methods have been used as the method of the thesis, and analysis titles defining iconic value analyzes from the structural / formal and conceptual framework have been identified and these titles have been used as a method for analyzing cultural and artistic structures. Iconic criteria studied in this research are separated into the headlines by using "Thematic Analysis" method, the culture and art buildings selected from different cities in the world and Turkey, and the buildings of Kengo Kuma are explained with the data produced by the "Thematic Analysis", the correlations between the structures and data have been researched and some categorizations are made.

Keywords: City, Globalization, Icon, Iconic Architecture, Kengo Kuma, Odunpazarı Modern Museum (OMM)

ÖNSÖZ

Tez temel olarak son dönem kültür-sanat yapılarının ikonik değerleri ışığında Kengo Kuma ve Odunpazarı Modern Müze'yi incelemek amacıyla yazılmıştır. Dünya ve Türkiye kentlerindeki ikonik yapılar ile Kengo Kuma'nın çeşitli coğrafylarda tasarladığı yapılar incelenmiş, OMM hakkında detaylı incelemeler yapabilmek ve sağlam doneler oluşturmak için bir altlık oluşturulmuştur.

Mimaride bir formu ele alırken birçok açıdan incelenmesi gerektiğinden hareketle tezin yöntemi olarak yapısal/biçimsel ve kavramsal çerçeveden çeşitli analiz başlıkları belirlenmiş ve bu başlıklar kültür-sanat yapılarını incelemede yöntem olarak kullanılmıştır. Tez kapsamında niteliksel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Formun yapısal yönü, mimarlık teorileri ve kuramları incelenerek ikonik değer kriterlerini tanımlayan başlıklar elde edilmiştir. Bu başlıklar doğrultusunda, ikonik yapılar gruplandırılarak yapıların ikonik değerleri arasında ortaklıklar ve farklılıklar bulmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkon, İkonik Yapı, Kengo Kuma, Odunpazarı Modern Müze(OMM)

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **V**

ABSTARCT ..... **VII**

ÖNSÖZ ..... **VIII**

TABLO LİSTESİ ..... **XI**

GRAFİK LİSTESİ ..... **XII**

ÇİZELGE LİSTESİ ..... **XIII**

ŞEKİL LİSTESİ ..... **XVI**

RESİM LİSTESİ ..... **XIX**

1. GİRİŞ 1

1.1 ARAŞTIRMANIN AMACI 1

1.2 ARAŞTIRMANIN KAPSAMI 2

1.3 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ 5

2. KENT İMAJI, İKONİK MİMARİ VE KÜLTÜR&SANAT YAPILARI ... 8

2.1 KENT KİMLİĞİ- KENT İMAJI 8

2.2 MARKA KENT VE KÜRESEL KENT 10

2.3 KENTLERİ SINIFLANDIRMA ÇABALARI VE DÜNYA KENTLERİ . 13

2.4 İKONİK MİMARİ VE İKONİK YAPI 15

2.5 KÜRESEL ODAK (LANDMARK) VE İKONİK YAPI İLİŞKİSİ 21

2.6 KENTSEL TASARIM STRATEJİSİ VE KENTSEL İMAJ ÖĞESİ OLARAK İKONİK YAPILAR 21

2.7 KÜLTÜR&SANAT YAPILARI VE İKONİKLİK 25

3. İKONİK DEĞER ANALİZİ KAVRAMLARI 27

3.1 YAPISAL/BİÇİMSEL ANALİZLER 27

3.1.1 Form Analizleri 27

3.1.1.1 Form Oluşumu 28

3.1.1.2 Formun Organizasyonu 43

3.1.2 Estetik Analiz 54

3.1.2.1 Temel Tasarım İlkeleri 54

3.1.3 Yapısal İkonik Özellik Analizleri 68

3.2 KAVRAMSAL ANALİZLER 69

3.2.1 Mimari Akımlar ve Kuram Analizleri 69

3.2.2 Analojik Analiz 92

3.2.3 Metaforik Analiz 103

3.2.4 Kavramsal İkonik Özellik Analizleri 107

3.3 KENTSEL BAĞLAM ANALİZLERİ 107

4. YÖNTEM **109**

4.1 ÖRNEKLEM: ANALİZ İÇİN SEÇİLEN YAPILARIN SEÇİLME KRİTERLERİ 109

4.2 SEÇİLEN YAPILARA UYGULANACAK İKONİK DEĞER ANALİZLERİ 110

4.3 ODUN PAZARI MODERN MÜZE(OMM) VE İKONİK DEĞER ANALİZLERİ 172

4.3.1 Kengo Kuma 173

4.3.2 Kengo Kuma'nın "Anti-Object" Yaklaşımı 178

4.3.3 Kengo Kuma and Associates Kültür - Sanat Yapıları 180

4.3.4 Türkiye Örneği Olarak Odunpazarı Modern Müze(OMM) 222

5. SONUÇLAR **243**

KAYNAKLAR **251**

EKLER **261**

ÖZGEÇMİŞ **262**

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Kengo Kuma yapıları ikonik analizler-1 217

Tablo 2. Kengo Kuma yapıları ikonik analizler-2 218

Tablo 3. OMM ve dünya ikonik yapı örneklerinin karşılaştırılması..... 243

Tablo 4. OMM ve Türkiye'deki ikonik yapı örneklerinin karşılaştırılması..... 246

Tablo 5. OMM ve Kengo Kuma yapılarının karşılaştırılması 247

GRAFİK LİSTESİ

Grafik 4.1 Formun oluşumu analizi dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.) 167

Grafik 4.2 Formun organizasyonu analizi dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması 167

Grafik 4.3 Temel tasarım ilkeleri analizi dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.) 167

Grafik 4.4 Yapısal ikonik özellik analizleri dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir. 168

Grafik 4.5 Mimari akım ve kuram analizleri dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması. 168

Grafik 4.6 Kavramsal ikonik özellik analizleri dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması. (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir). 168

Grafik 4.7 Metaforik analiz dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması. 169

Grafik 4.8 Analojik analiz dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması. 169

Grafik 4.9 Kentsel bağlam analizi dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması. (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.) 169

Grafik 4.10 Kengo Kuma yapıları yapısal/biçimsel açıdan analiz (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.) 219

Grafik 4.11 Kengo Kuma yapıları kavramsal açıdan analiz (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.) 220

Grafik 4.12 Kengo Kuma yapıları kentsel bağlam açısından analiz (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.) 220

Grafik 4.13 Kengo Kuma yapıları malzeme analizi (Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.) 221

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 3.1 Aldo Rossi ve Colin Rowe göre "Olay" 77

Çizelge 3.2 Tschumi'ye göre mekânsal ve programatik açıdan bozulma..... 78

Çizelge 3.3 Tschumi'ye göre programlama ile mekân arasındaki ilişki 78

Çizelge 3.4 Tschumi'nin "kent içinde kent" kavramsal yaklaşımı 79

Çizelge 3.5 Tschumi (2005)'ye göre "Bağlam" ve "Kavram" arasındaki ilişki 88

Çizelge 3.6 Tschumi (2009)'nin yeni mimarlık düşüncesi 89

Çizelge 4.1 Wuxi Grand Theatre 112

Çizelge 4.2 Oslo Opera House 114

Çizelge 4.3 Eye Film..... 115

Çizelge 4.4 Amphitheater..... 117

Çizelge 4.5 Wanda Movie Park 118

Çizelge 4.6 Riverside Müzesi 120

Çizelge 4.7 Music Theatre and Exhibitional Hall..... 121

Çizelge 4.8 Palau de Les Arts Reina Sofia 122

Çizelge 4.9 Markthal Rotterdam 124

Çizelge 4.10 The Creativity Pavilion 125

Çizelge 4.11 Casa de Musica 126

Çizelge 4.12 Guangzhou Opera House 128

Çizelge 4.13 Nemo Science Center..... 129

Çizelge 4.14 Taipei Performing Art Center 130

Çizelge 4.15 Denver Art Museum 132

Çizelge 4.16 İmperial War Museum 133

Çizelge 4.17 Crystals at Citycenter..... 135

Çizelge 4.18 National Kaohsiung Center..... 136

Çizelge 4.19 Kunsthaus Graz Museum..... 138

Çizelge 4.20 The Fuzhou Strait Culture Art Centre 139
Çizelge 4.21 Biomuseo 140
Çizelge 4.22 Lois Vuitton Vakfı 142
Çizelge 4.23 National Museum Of Qatar 143
Çizelge 4.24 Artscience Museum Singapure 145
Çizelge 4.25 Beling National Aquatics Center 146
Çizelge 4.26 Dalian İnternational Conference Center 147
Çizelge 4.27 Elbhillharmonie 149
Çizelge 4.28 Haydar Aliyev Kültür Merkezi 150
Çizelge 4.29 Atatürk Kültür Merkezi 152
Çizelge 4.30 Arter-Çağdaş Sanat Müzesi 154
Çizelge 4.31 Santral İstanbul 155
Çizelge 4.32 İstanbul Denizcilik Müzesi 157
Çizelge 4.33 Eyüp Kültür Merkezi 158
Çizelge 4.34 Troya Müzesi 160
Çizelge 4.35 Odunpazarı Modern Müze 161
Çizelge 4.36 Antakya Müze Otel 163
Çizelge 4.37 Bergama Kültür Merkezi 165
Çizelge 4.38 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 166
Çizelge 4.39 V&A Dundee 181
Çizelge 4.40 Art Museum in Gijang 182
Çizelge 4.41 Maritime History Museum 183
Çizelge 4.42 Kyushu Geibun Kan Museum (main building) 186
Çizelge 4.43 Kawatana-no-mori Cortot Hall 188
Çizelge 4.44 Xinjin Zhi Museum 189
Çizelge 4.45 China Academy of Art’s Folk Art Museum 191

Çizelge 4.46 Meiji Jingu Museum 192
Çizelge 4.47 Miso naza 194
Çizelge 4.48 GC Prostho Museum Research Center 195
Çizelge 4.49 Nagasaki Prefecture Art Museum 197
Çizelge 4.50 Comico Art Museum Yufuin 198
Çizelge 4.51 Besançon Art Center and Cité de la Musique 200
Çizelge 4.52 Yusuhara Wooden Bridge Museum 201
Çizelge 4.53 Museum of Kanayama Castle Ruin, Kanayama Community Center . 204
Çizelge 4.54 FRAC Marseille 205
Çizelge 4.55 The H.C. Andersen's House of Fairy Tales in Odense (Competition) 206
Çizelge 4.56 Stone Museum 208
Çizelge 4.57 Nezu Museum 209
Çizelge 4.58 Murai Masanari Memorial Museum of Art 210
Çizelge 4.59 Xinjin Zhi Museum 213
Çizelge 4.60 Toyama Kirari 214
Çizelge 4.61 Albert Kahn – Musée et Jardins (Competition) 215
Çizelge 4.62 The "Food and Agriculture" Museum Tokyo University of Agriculture 216

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1 Tezin omurgası 4

Şekil 1.2 Tezin strüktürü 7

Şekil 2.1 Masaüstü ikonları (Url-1) 16

Şekil 2.2 Evrensel dilde bazı ikonlar (Url-2) 16

Şekil 3.1 Bütünleri algısal tamamlama kavramını yansıtma(Ching,2019). 29

Şekil 3.2 Küpten farklı geometrik formların çıkarılması ve küpten eksiltilen parça(Ching,2019). 30

Şekil 3.3 Mekânsal gerilim (Ching,2019). 31

Şekil 3.4 Kenar kenara bağlantı (Ching,2019). 31

Şekil 3.5 Yüz yüze bağlantı (Ching,2019). 31

Şekil 3.6 İç içe geçen hacimler (Ching,2019). 32

Şekil 3.7 Boşaltma ve ekleme işlemlerinin birlikte uygulanması(Onat,2010). 33

Şekil 3.8 Çeşitli formlarda parçalanma örnekleri (Onat,2010). 34

Şekil 3.9 Çeşitli asal formların parçalanıp deforme edilmeleri ile ilgili örnekler (Onat,2010). 34

Şekil 3.10 Bir mekân içinde mekân (Ching,2019). 35

Şekil 3.11 Kapsayan ve kapsanan mekânlar arasındaki ilişki (Ching,2019). 36

Şekil 3.12 Kapsanan mekânın yöneliminde ve mekânın biçiminde vurgu (Ching,2019). 36

Şekil 3.13 Kesişen mekânlar(Ching,2019). 37

Şekil 3.14 Kesişen mekânlar (Ching,2019). 37

Şekil 3.15 Komşu mekânlar (Ching,2019). 38

Şekil 3.16 Komşu mekânlar (Ching,2019). 38

Şekil 3.17 Komşu mekânlar (Ching,2019). 38

Şekil 3.18 Komşu mekânlar (Ching,2019). 38

Şekil 3.19 Komşu mekânlar (Ching,2019). 39

Şekil 3.20 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019)..... 39

Şekil 3.21 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019)..... 39

Şekil 3.22 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019)..... 40

Şekil 3.23 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019)..... 40

Şekil 3.24 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019)..... 40

Şekil 3.25 Çeşitli formların bitiştirilerek bütünleştirme örnekleri (Onat,2010)..... 41

Şekil 3.26 Formların çeşitli mimari elemanlarla bağlanarak bütünleştirilme örnekleri (Onat,2010). 42

Şekil 3.27 Formların giriştirme örnekleri(Onat,2010). 42

Şekil 3.28 Çeşitli formların girişim yoluyla bütünleştirilme örnekleri(Onat,2010). . 43

Şekil 3.29 Beth Sholom Sinagogu, Pensilvanya, 1631-1682, Baldassare Lonhena

Şekil 3.30 St.Maria Della Salute, Venedik, 1959, ... 44

Şekil 3.31 Merkezi örgütlenme (Ching,2019)..... 44

Şekil 3.32 Merkezi mekânın biçimi (Ching,2019)..... 45

Şekil 3.33 Çizgisel örgütlenme (Ching,2019)..... 45

Şekil 3.34 Konut yayılımı, St. Andrews Üniversitesi, ... 46

Şekil 3.35 Tipik üst kat planı, Baker Evi, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü Cambridge, Massachusetts, 1948, Alvar Aalto (Ching,2019). 46

Şekil 3.36 Işınsal biçim için şemalar (Ching,2019). 47

Şekil 3.37 Işınsal biçim için şemalar (Ching,2019). 47

Şekil 3.38 Gugenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, 1991-1997, Frank Ghery 48

Şekil 3.39 Kümelenmiş biçim örnekleri(Ching,2019). 49

Şekil 3.40 Noktasal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010)..... 50

Şekil 3.41 Kümesel düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010)..... 51

Şekil 3.42 Çizgisel düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010)..... 51

Şekil 3.43 Sarmal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010)..... 52

Şekil 3.44 Işınsal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010). 53

Şekil 3.45 Salkımsal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010). 53

Şekil 3.46 Izgarasal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010)..... 54

Şekil 3.47 Büyüklüğe göre sıradüzen, şekle göre sıradüzen, yerleşime göre sıradüzen(Ching,2010). 56

Şekil 3.48 Heathcote (Hemingway House), İlkley, Yorkshire, İngiltere,1906,Sir Edwin Lutyens (Ching,2010). 57

Şekil 3.49 Ölçek olarak vurgu
Şekil 3.50 Renk olarak vurgu 58

Şekil 3.51 Birbirlerine yakınlıklarına göre ve görsel özelliklerine göre tekrarlar (Ching,2019). 59

Şekil 3.52 Her bir öğenin eşsiz olması aynı zamanda aynı aileye ait ortak özelliklerinin bulunması (Ching,2019). 59

Şekil 3.53 Tekrar çeşitleri (Ching,2019). 60

Şekil 3.54 Şekilsel ve şekilsiz denge çeşitleri (Ching,2019). 61

Şekil 3.55 Işınsal bakışım (Ching,2019)
Şekil 3.56 İki yanlı bakışım (Ching,2019). 62

Şekil 3.57 Aynı prototipik modelin farklı düzenleme dizgesi (Ching,2019). 64

Şekil 3.58 Kuzey Hindistan Cella tasarım aşamaları (Ching,2019). 64

Şekil 3.59 Alvar Aalto tarafından 3 farklı kütüphane için çizilen tasarımlar (Ching,2019). 64

Şekil 3.60 Göreceli olarak aynı ölçekteki şekillerin illüzyonu (Ching,2019). 65

Şekil 3.61 Kare dikdörtgen şekiller
Şekil 3.62 Parça-Bütün ilişkisi 66

Şekil 3.63 Simgesel Analojiler (Aydınlı,1993) 93

Şekil 3.64 Doğrudan Biçimsel Analojiler (Aydınlı,1993) 94

Şekil 3.65 Bireysel Analojiler (Aydınlı,1993) 95

Şekil 3.66 Kültürel Analojiler (Aydınlı,1993) 95

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1 Dünyanın yedi harikasından bazıları (Url-3) 18

Resim 3.1 Chengdu University Library, Çin (Url-4) 30

Resim 3.2 Musikene, İspanya (Url-5) 30

Resim 3.3 Museum Exhibit, Çin (Url-6) 32

Resim 3.4 Sydney Opera House,
Resim 3.5 Guggenheim Museum, ... 57

Resim 3.6 Denver Art Museum USA (Url-9)
Resim 3.7 National Kaohsiung Center Tayvan (Url-10) 58

Resim 3.8 Simetrik denge (URL-11)
Resim 3.9 Asimetrik denge (Url-12) 61

Resim 3.10 Lotus Temple-Delhi
Resim 3.11 Bosjes Chapel 63

Resim 3.12 Wuxi Grand Theatre
Resim 3.13 National Museum Of Qatar 67

Resim 3.14 The Fuzhou Strait Culture
Resim 3.15 Xing Kiln Museum 67

Resim 3.16 One Ocean, Thematic Pavilion EXPO 2012, Kore (Url-19) 68

Resim 3.17 Glasgow Riverside Museum of Transport, Glasgow (Url-20) 68

Resim 3.18 Renk, zaman ve tarz olarak kontrast yapılar (Url-21) (Url-22) 68

Resim 3.19 Parc de la Villette, Bernard Tschumi'nin ödül alan tasarımı (Url-30) 70

Resim 3.20 Parc de la Villette, Peter Eisenman'in tasarımı (Url-31) 71

Resim 3.21 Wexner Sanat Merkezi, Peter Eisenman (Url-32) 71

Resim 3.22 Frank Gehry's Home, Santa Monica, California (URL-34, URL-35) 74

Resim 3.23 Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi (URL-36, URL-37) 75

Resim 3.24 Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi (URL-37) 75

Resim 3.25 Maya Lin'in Vietnam Şehitleri Anıtı (Url-38) 75

Resim 3.26 Peter Eisenman'ın Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı (URL-39)..... 76
Resim 3.27 Manhattan Transkripsiyonları(Url-41)..... 80
Resim 3.28 Maison de la Publicite (Oscar Nitschke) (URL-42, URL-43) 81
Resim 3.29 Yapı Kredi Kültür Merkezi Binası (Teğet Mimarlık)(URL-44)..... 82
Resim 3.30 NYC Port Authority Otobüs Terminali (URL-45)..... 82
Resim 3.31 Lerner Hall Student Center, New York (URL-46) 83
Resim 3.32 Lerner Hall Student Center, New York (URL-46) 84
Resim 3.33 Vacheron Constantin Genel Merkezi, Bernard Tschumi (URL-49, URL-50)..... 90
Resim 3.34 Pittsburgh Bilim Merkezi (Url:51)..... 92
Resim 3.35 Atina Akropolündeki Erekhteion'un Karyatidleri (Url-53)..... 104
Resim 3.36 Ördek Bina, Venturi(Url-54)..... 105
Resim 3.37 TWA Flight CenterVenturi(Url-54)..... 106
Resim 3.38 La Grande Arche de La Defense (Url-55) 106
Resim 4.1 Kengo Kuma (Url- 58)..... 173
Resim 4.2 Louis Vuitton Yönetim Binası ve Water-Glass Villa (Url- 60,Url-61) .. 174
Resim 4.3 “İstanbul Küçükçekmece Kentsel Dönüşüm Projesi” (Url-64) 177
Resim 4.4 OMM (Url- 65) 178
Resim 4.5 OMM (Url- 67) 223
Resim 4.6 Kengo Kuma ve partner Yuki ikeguchi Eskişehir’de (Url- 70)..... 224
Resim 4.7 Vuslat Sergisi ve Tanabe Chikuunsai IV’ün Mekâna Özel Yerleştirmesi (Url- 70)..... 224
Resim 4.8 Tanabe Chikuunsai IV’ün Mekâna Özel Yerleştirmesi (Url- 71)..... 225
Resim 4.9 OMM kat planları (Url- 70) 226
Resim 4.10 Defne Casaretto’nun çalışması ve Emine Tusavul’un logo tasarımı (Fotoğraf: Ersin Polat)..... 226

Resim 4.11 Odunpazarı evlerinin malzeme ve strüktürünü müze içerisinden göstermek (Fotoğraf: Ersin Polat) 227
Resim 4.12 OMM maketi (Savaş, 2019) 228
Resim 4.13 Benzer formların giriştirilerek bütünleştiririlmesi (Url-74) 229
Resim 4.14 Temel tasarım ilkeleri olarak; Hiyerarşi, Hareket ve Vurgu (Url-74) .. 230
Resim 4.15 Art Museum in Gijang (Url-75) 230
Resim 4.16 Sokak ve cumba fikrinin tasarıma yansıması 232
Resim 4.17 Yapının ortasından 18 metre boyunca gökyüzüne uzanan ve tüm katlarla etkileşimde olan atrium 233
Resim 4.18 OMM ve çevresinin sirkülasyon şeması 234
Resim 4.19 İsviçre Pavyonu, Expo - Peter Zumthor, 2000(Hannover, Almanya) .. 234
Resim 4.20 Rem Koolhaas S,M,L,XL kitabı 235
Resim 4.21 Ülkemizdeki Bağlamsalcılık kuramıyla tasarlanmış ikonik değere sahip yapılar (Url-80) 236
Resim 4.22 OMM'nin Odunpazarı evleri ile ölçek olarak ilişkisi 238
Resim 4.23 OMM'nin Odunpazarı evleri ile ölçek olarak ilişkisi 238
Resim 4.24 OMM'nin Odunpazarı evleri ile ölçek olarak ilişkisi 239
Resim 4.25 OMM'nin Odunpazarı evleri ile ölçek olarak ilişkisi 241
Resim 5.1 Art Museum in Gijang (Url-64) 249

1 GİRİŞ

1.1 ARAŞTIRMANIN AMACI

Kent, küresel kent ağına katılmak ve küreselleşme sürecine dâhil olmak ister. Farklılıklarını ön plana çıkararak bilinçli bir şekilde inşa eder ve bir kimlik yaratır. Bu kimlik doğrultusunda fiziksel çevre aracılığıyla kendi kimliğine özgü bir imaj kazanır, kazanılan bu imajın kente değer katan taraflarının sloganlaştırılması yoluyla da marka kente dönüşür. Yüzyılımızdaki kentlerin birer marka haline gelmeleri küresel ekonomik sistemin ittiği bir durumdur. Kentin markalaşması için yapılan düzenlemeler kentsel mekânın kalitesini olumlu yönde etkilemektedir. Küresel sisteme eklemlenme ve markalaşma aracı olarak günümüz kenti mimarlık disiplinleri, yerel yönetimler ve kent planlaması ile yeniden ele alınması gerekmektedir.

2000'li yıllardan itibaren dünyanın çeşitli coğrafyalarında ikonik yapılar inşa edilmeye başlanır. Bilbao Guggenheim, CCTV, Haydar Aliyev Kültür Merkezi gibi bir kente yeniden ruh kazandıracak ve kentin hatta bir ulusun kaderine yön verecek iddiasında büyük ve oldukça maliyetli yapılar inşa edilir. İnşa edilen bu büyük anıtsal yapılar tüm dünyada tanınır ve medyada görünür olmaya başlar. Sonuçta inşa edilen bir yapının bir kentin tarihi için ne denli önemli bir kırılma noktası olacağı ve nasıl büyülü bir tılsıma sahip olduğu konuşulmaya ve tartışılmaya başlanır.

İkonik üretkenlik seviyesi anlamında dünyadaki küresel ve marka kentlere bakıldığına bu kentlerin küresel rekabette kendi imajlarını üst seviyelere çekmek adına üretkenliklerinin de yüksek olduğu görülmüştür. Tıpkı dünya kentleri gibi ülkemizdeki kentlerde marka kent veya küresel kent olma yönünde adımlar atmaktadır. Medya önünde tanınır olma gibi kaygılar taşıyan bu kentlerden biri de Eskişehir kentimizdir. Eskişehirde Mimar Kengo Kuma tarafından tasarlanan ve 2019 yılında açılan Odunpazarı Modern Müze(OMM) detaylı bir şekilde irdelenecektir. Dünya ve Türkiye kentlerindeki ikonik yapılar ile Kengo Kuma'nın çeşitli coğrafylarda tasarladığı yapılar incelenecek OMM hakkında detaylı incelemeler yapabilmek ve sağlam doneler oluşturmak için bir altlık oluşturulacaktır.

Tez temel olarak son dönem kültür-sanat yapılarının ikonik değerleri ışığında Kengo Kuma ve Odunpazarı Modern Müze'i incelemek amacıyla yazılmıştır. Bununla birlikte cevabı aranan bazı sorular bulunmaktadır. Bu sorular;

Türkiye'deki ikonik yapı üretimine bakış açısı nasıldır?

İkonik özellikler nelerdir? Bu özellikler ışığında Türkiye'deki son dönem ikonik yapı değeri taşıyan kültür-sanat yapılarının ikoniklik seviyeleri ile dünya kentlerindeki yapıların İkoniklik seviyeleri arasında nasıl bir ilişki vardır? İkonik özelliklerden hangileri ikon olma üzerinde zayıf veya güçlüdür?

Dünya ve Türkiye kentlerinde üretilen ikonik yapılar ışığında OMM ne derece ikoniktir? OMM'yi nerede konumlandırabiliriz?

Çeşitli coğrafyalardaki Kengo Kuma yapıları ile yine bir Kengo Kuma yapısı olan OMM arasında ikonik düzey olarak nasıl bir ilişki vardır?

OMM'nin dünyadaki ve Türkiye'deki seçilmiş yapılar içerisinde ikonik konumu hangi seviyededir?

Sorularına cevap aranmıştır.

1.2 ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

Araştırmada ele alınan son dönem kültür-sanat yapılarının ikonik değer analizleri ortaya çıkarılırken yapısal, kavramsal bir çerçeve çizilmiş ve bu çerçeveden yapılar incelenmiştir.

Kültür – sanat yapıları incelenmeden önce tezin 2. bölümünde ikonik yapı meselesini anlayabilmek için kent ölçeğinden bakılarak daha sonraki aşamalarda ise ikonik değer taşıyan yapının kendi iç dinamikleri üzerinden analizler yapılmıştır. İkoniklik meselesine girmeden önce kimlik, kent, marka kent ve küresel kent kavramlarına değinilmiş ve bu çerçeveden kent ile ikon kavramı küreselleşme ile ikon kavramları arasındaki ilişkiler irdelenmiştir.

Çeşitli coğrafyalarda ikon meselesinin nasıl ele alındığı ikon kavramı ile ikonik yapıların tarihselliği, ikonik yapıların gelişimi ve değişimi konuları üzerinde durulmuş, ikonik yapıların özellikleri incelenmiştir. Küresel odak(landmark) ile ikon yapı arasındaki ilişkiye bakılmış ve kentsel tasarım stratejisi ile kentsel imaj olarak ikonun nasıl kullanıldığı ya da kent ile nasıl bir diyalog halinde olduğu irdelenmiştir.

GaWC Dünya kentlerini, Alfa, Beta, Gama, Sufficiency ve High Sufficiency, olmak üzere 5 grupta inceler. Seçilen yapılar, bu dünya kentlerinden; Alfa, Beta, Gama ve diğerleri olarak belirlenmiş ve bu 4 gruptan 7'şer olmak üzere 28 yapı Türkiye özelinde bir kentsel sınıflandırmaya gitmeden Türkiye'deki ikonik değer kriteri taşıyan 10 yapı tezin kapsamına dâhil edilmiştir. Kültür-sanat yapıları seçilirken zamansal dilimde son dönem olarak belirlenmiş ve bu son dönemden kasıt ise 21 yy. da inşa edilen yapılar olarak belirlenmiştir.

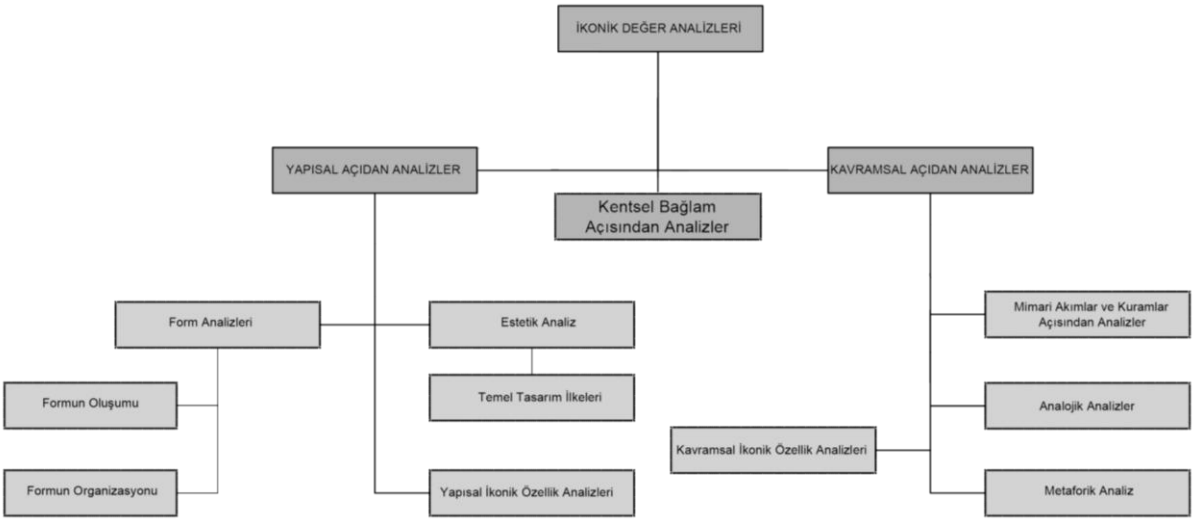
Araştırma kapsamında tezin ana alt yapısını oluşturan 3. bölümde ise dünya kentlerinden ve Türkiye'den seçilen ikonik değer özelliği taşıyan yapılar analiz edilmeden önce bu bölümde bu analizlerin neler olduğu aktarılmıştır. Bu analizler yapıları incelerken bizim için bir indikatör görevi görmüştür. Tez yapısal/biçimsel açıdan ve kavramsal açıdan iki ana parçaya ayrılmış yapısal açıdan analizler başlığı altında formun oluşumu ve formun organizasyonu konuları incelenmiş bu incelemelerde D.K. Ching ve Esen Onat'ın eserlerinden faydalanılmıştır. Ayrıca Yapısal açıdan analizler başlığı altında estetik analizlerden bahsedilmiş bu analizler ise temel tasarım ilkeleri ile ele alınmıştır. Son olarak yapısal ikonik analiz meselesi de incelenmiş yapıların hangi özellikleri ile ön plana çıktığı ya da çıkabileceği konusu üzerinde durulmuştur.

Tezin kavramsal boyutu ise 5 başlık altında incelenmiştir. Mimari akımlar ve kuramlar açısından analizler bölümünde mimari akımlardan Dekonstrüktivizm'in üzerinde durulmuş bu akımın modern anlamdaki ikonik yapıların ve modern ikonik yapı gelişiminin temellerini attığı ve bu akımın öncüleri olan star mimarların günümüzde de başarılı bir şekilde ikonik yapı üretimine öncülük ettikleri görülmüştür. Dekonstrüktivist öncülerden ayrıca kuramcı kişilikleri ile tanınan popüler mimarlardan Rem Koolhaas'ın eserleri irdelenmiş ve bu eserlerden özellikle "S, M, L, XL" kitabında yayınladığı büyüklük (bigness) manifestosu "Tabula Rasa" metinleri tezin Koolhaas açısından ele alınan yönü olmuştur. Bununla birlikte Tschumi'nin "Olay Mimarlık" kavramı, yine Tschumi'nin, Rowe'un ve Koetter'in "Bağlamsalcılık (contextualism)" kavramları tezin kavramsal çerçevesini mimari kuramlar yönünden oluşturmuşlardır. Bunun yanı sıra kentsel bağlam analizleri dâhil edilmiştir. Kent ile farklı biçimlerde diyalog halinde olan tekil binalar veya kentsel projeler Lang'e göre (2005) tipolojik olarak dört farklı şekilde tasarlanmış ve Lang, kentsel bağlama saygı gösteren yapı veya yapı grupları, kentsel büyümede öncü ve

katalizör işlevi olan yapılar, karma kullanımlı büyük yapılar ve kentsel mega projeler kapsamında tasarlanan yapılar olmak üzere dört farklı tipolojik gruptan bahsetmiştir. Tezin kavramsal yönü ele alınırken Analoji ve Metafor kavramlarından bahsedilmiş. William Gordon "Synectics" ve Peter Collins "Changing Ideals in Modern Architecture" kitaplarında yaptıkları sınıflandırmalara göre Analoji sınıflandırmaları yapılmıştır.

4. bölümde dünya ve Türkiye'den seçilen son dönem kültür-sanat yapılarının yapısal/biçimsel ve kavramsal indikatörler ışığında Türkiye'den 10, alfa, beta, gama ile diğer kentlerinden 28 ikonik kültür-sanat yapısı üzerinden ikonik değer analizleri yapılmış ve OMM'nin dünya - Türkiye ve ayrıca Kengo Kuma'nın diğer yapıları arasında nerede durduğunun irdelenmesi için bir altlık oluşturulmuştur.

Tezin son bölümünde ise Kengo Kuma ve Kuma'nın teorisyen olarak ortaya attığı "Anti-Obje" yaklaşımı irdelenedikten sonra Kuma'nın üslubu üzerinde bir çıkarsamada bulunmak ve OMM üzerinde detaylı inceleme yapmak için Kuma'nın çeşitli coğrafyalarda tasarladığı 24 kültür - sanat yapısı ele alınmıştır. Son olarak bir Kuma yapısı olan Odunpazarı Modern Müze(OMM), müze ve ikonik özellikleri yönü ile tezin kapsamına dâhil edilmiştir.



Şekil 1.1 Tezin omurgası

1.3 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmanın yönteminde ikonik, ikoniklik ve ikonik özeliklerin incelenmesine bir altlık oluşturması amacı ile kent, kimlik, kültür-sanat ve ikon üzerine tarihsel bir analiz yapılmış ardından kavramlar tek tek ve etraflıca açıklanmıştır.

Mimaride bir formu ele alırken birçok açıdan incelenmesi gerektiğinden hareketle tezin yöntemi olarak yapısal/biçimsel ve kavramsal çerçeveden çeşitli analiz başlıkları belirlenmiş ve bu başlıklar kültür-sanat yapılarını incelemede yöntem olarak kullanılmıştır.

Tezin Yöntemini oluşturan yapısal/biçimsel analiz bölümünde Rassmusen (2018), Esen Onat (2010) ve özellikle Francis D.K. Ching (2019)'in form üzerine ortaya koydukları eserlerden yararlanılmıştır. Bununla beraber yapısal analizlere bir yöntem olarak temel tasarım ilkeleri eklenmiş ve bu ilkelerden bazıları yapısal/biçimsel analiz yönteminin bir parçasını oluşturmuştur.

Kültür-sanat yapıları yapısal/biçimsel olarak ele alındığında; form analizleri bölümünde, formun oluşumu meselesi ele alınmış ve detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Formun oluşumunda, ikonik yapılar her ne kadar basit bir kütle olarak analiz edilmeyecek olsalar da neticede her kütle bir asal formun dönüşüm geçirmiş halidir. İkonik yapılar ele alınırken en ilkel halinin ya da asal halinin gösterilmesi gereği duyulmuş ve bu karmaşık kütleler basitleştirilerek karmaşık tasarımlı yapılar daha anlaşılır kılınmıştır. Bu sebeple bu analizin teze konulması gereği duyulmuştur. Onat (2010)'ın sunduğu fikirler daha uygun görülmüş ve yapı paftaları oluşturulurken Onat (2010)'ın fikirleri seçilmiş ve ön plan da tutulmuştur. Onat (2010) formun oluşumunu şu şekilde kategorize etmiştir: eksiltmeli biçim, eklemeli biçim, hem eksiltmeli hem eklemeli biçim, parçalanma ve bütünleştirme. Bu kategorizasyon ikonik kültür-sanat yapıları incelenirken aynı şekilde tezde ve yapı paftalarında kullanılmıştır.

Form analizleri bölümünde ayrıca formun organizasyonu meselesi detaylı bir şekilde ele alınmış her formun bir oluşum organizasyonu olduğu ortaya konulmuştur. Bu analiz iç mekândan ayrıca ele alınmış ve sadece formu ilgilendiren bir mesele olarak tezin bir parçasını oluşturmuştur. Formun organizasyonu ele alırken yine Esen Onat'tan yararlanılmış ve onun fikirleri tezde bir organizasyon analizi olarak kullanılmıştır. Esen Onat (2010) formun organizasyonu meselesini doğrusal(Lineer),

noktasal, kümesel, sarmal, ışınsal, salkımsal ve ızgara şeklinde kategorize etmiştir. Biçimsel açıdan ikoniklik incelenirken estetik unsurun önemi vurgulanmış ve her yapının bir estetik değeri olduğu görüşünden hareketle temel tasarım ilkeleri detaylı bir şekilde irdelenmiş ve ikonik yapılar incelenirken temel tasarım ilkeleri üzerinden irdelenmiştir. Temel tasarım ilkeleri formun biçimsel yönünü ilgilendiren formun kendi iç dinamikleri üzerinden değerlendirilebilinecek bir alan olduğu düşünülmüştür. Estetik olan her objenin bize vurgulu gelen bir yanı olduğu savından hareketle temel tasarım ilkeleri bölümü teze konulmuş ve 10 temel tasarım ilkesinden altısı, yapıların ikonik değer analizinde kullanılmıştır. Kullanılan bu temel tasarım ilkeleri ise; hiyerarşi/sıradüzen, vurgu/egemenlik, denge, uyum/ahenk/armoni, hareket ve kontrasttır. Yapısal ikonik özellik analizlerinde ise ikonik yapıların ortak özellikleri olan ve yapılarda öne çıkabilecek form, cephe/cephe elemanları, bina strüktürü, çatı strüktürü, malzeme ve renk gibi seçenekler ele alınmıştır.

Araştırmanın kavramsal açıdan analizleri bölümünde tanınmış kuramcı mimarların teorilerine yer verilmiş ve bu teoriler kültür-sanat yapılarının incelenmesinde bir yöntem olarak kullanılmıştır. Tezin kuramsal/kavramsal çerçevesi oluşturulurken mimari akımlar ve kuramlar açısından Koolhaas'ın bigness, tabula rasa metinleri, Tschumi'nin olay mimarlık kavramı üzerinden söylemleri, Tschumi'nin, Rowe ve Koetter'in bağlamsalcılık kavramı üzerinden söylemleri kavramsal çerçevenin sınırlarını oluşturmuştur. Kent içerisinde farklı büyüklüklerde çekim alanı yaratan bu yapıların etki alanları, proje tasarım süreçlerinde alınan kararlar doğrultusunda şekillenmektedir. Tezin kavramsal yönü ele alınırken analoji ve metafor kavramlarından bahsedilmiştir. William Gordon "Synectics" ve Peter Collins "Changing Ideals in Modern Architecture" kitaplarında yaptıkları sınıflandırmalara göre analoji sınıflandırmaları yapılmıştır. Kavramsal ikonik özellik analizlerinde ise ikonik yapıların yine ortak özelliklerinden olan ve yapılarda öne çıkabilecek; çevresinden kopuk büyüklük, belirsiz anlam ve kodlamalar, şaşırtıcı ve hipnotik, bilindik ve popüler olma, metaforik özellik gibi özellikler ele alınmıştır.

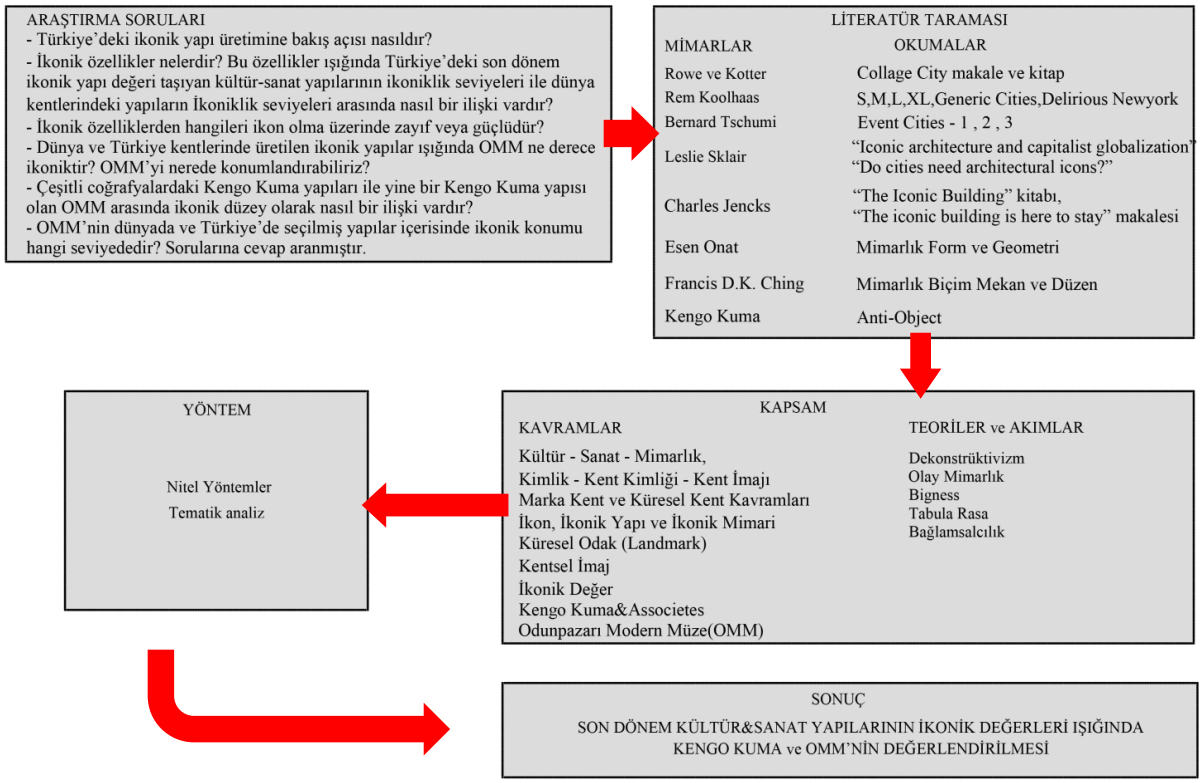
Son olarak kentsel bağlam açısından analizler yapılırken Lang'in (2005) yaptığı sınıflandırma örnek alınmış, projelerin kente katkısını, proje büyüklüğünü ve niteliğini ifade eden kentsel doku ile ilişki durumunun analizine göre; kentsel bağlam

odaklı olanlar, kentsel mega projeler kapsamında tasarlananlar ve kentsel katalizör işlevi olanlar olmak üzere üç farklı grupta incelenmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen tüm bu yöntemler "Tematik Analiz" yapılarak başlıklara ayrılmış dünyadan ve Türkiye'den seçilen kültür-sanat yapılar ile Kengo Kuma yapıları bu "Tematik Analiz" yöntemi kullanılarak eldeki verilerle incelenmiş, veriler ile yapılar arasında ilişkiler aranmış ve kategorizasyonlar yapılmıştır.

Tez kapsamında niteliksel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Formun yapısal yönü, mimarlık teorileri ve kuramları incelenerek ikonik değer kriterlerini tanımlayan başlıklar elde edilmiştir. Bu başlıklar doğrultusunda, ikonik yapılar gruplandırılarak yapıların ikonik değerleri arasında ortaklıklar ve farklılıklar bulmak amaçlanmıştır.

İkonik değer özelliği taşıyan yapılar seçilirken "GaWC" araştırma şirketinin alfa, beta, gama ve diğer kentler olarak kategorize ettiği kentlerden seçilmiştir. Yapıların yapısal ve kavramsal yönleri irdelenmiş kendi içlerinde bir kategori oluşturma yoluna gidilmiştir. Dünya ve Türkiye'den seçilen kültür-sanat yapıları ile Kengo Kuma'nın 24 kültür-sanat yapısı ikonik özellikler doğrultusunda irdelenmiş ve Odunpazarı Modern Müze(OMM)'nin incelenmesi adına bir altlık oluşturmuştur.



Şekil 1.2 Tezin strüktürü

2 KENT İMAJI, İKONİK MİMARİ VE KÜLTÜR&SANAT YAPILARI

2.1 KENT KİMLİĞİ - KENT İMAJI

Kimlik kelime anlamı olarak, "nitelik ve özelliklerde birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü, herhangi bir nesneyi belirtmeye yarayan özellikler bütünü" olarak ifade edilmektedir(TDK).

Kimlik kelimesi, genel itibariyle insana özgü olan nitelik ve özelliklerle, kişinin farklılığını ve belirli bir kimse olmasını sağlayan koşullar bütünüdür.(Özgen, 2003).

"En yalın tanımıyla kimlik; kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların "Kimsiniz, kimlerdensiniz?" sorusuna verdikleri yanıt ya da yanıtlardır" (Güvenç, 1997,s.126).

Kimlik kavramı üzerine yapılan bu tanımlamalar, özellikle kimliğin ayırt edici bir olgu olduğu üzerinde yoğunlaşmıştır. Kimlik, bireylerin veya toplumların ayırt edici özelliklerini vurgulamakla birlikte yaşanan ortam ve çevrenin de ayırt edici özelliklerini vurgular. Kimlik, sadece fertlerin ve toplumların değil çevrenin ve şehirlerin de kendilerini anlatma vasıtasıdır.

Kimlik sahip olunanın diğerlerinden tefrik edici özellikler vasıtası ile oluşur. Bu anlamda kent kimliği, bir kenti diğer kentlerden farklı kılan, o kente anlam ve değer yükleyen unsurların oluşturduğu bir bütündür (Özerk ve Yüksekli, 2011).

Kent kimliği kenti diğerlerinden sıyrılarak okunabilmesini ya da insanlar için anlamlı bir duruma gelmesini sağlayan kaliteler bütünüdür (Kevin Lynch, 1983). Kimlik, kenti farklı gören ve bir zaman süreci içerisinde oluşan belirleyici elemanlardan oluşur. Bu elemanlar kentte yaşayan insanların sosyal hayatları ve insani ilişkileri ile ilgilidir. Bir yere ait hissetme ile kent kimliği arasında bir ilişki bulunmaktadır. Aidiyet duyulan mekânlar ile o mekânda yaşayan bireyler açısından güçlü bir anlam taşımaktadır.

Kevin Lynch'in tanımlamalarının temelini kentin imajını oluşturan görsel dinamikler oluşturmaktadır. Bu dinamikleri, kentin herhangi bir noktasında bulunan düğüm noktaları, kenarlar, yollar, bölgeler veya anıtlar belirler. Kentin anlaşılabilmesi ve akıllarda yer edinebilmesi bu kentsel dinamikler ile daha kolaydır.

Aldo Rossi kenti, geçmişi ve tarihsel bağı ile ele almaktadır. Kentin kimliğini artifaktlar oluşturur. Artifaktlarların gücü bireylerde zamanla oluşturduğu algı ile orantılıdır. Artifaktlar izleyiciyi tarafından istemli ya da değil hafızaya alınır ve bu kayıt bir devinim içerisinde kendisini canlı tutar.

Kenti kullananlar üzerinde bıraktığı algı ile kentsel mekân, kent kimliğinin oluşmasına katkıda bulunur. Bir mekân üzerindeki tasarruf mantıksal çıkarımlara, mekanik davranışlara ve duygusal deneyimlere indirgenemeyecek kadar karmaşık bir süreçtir. Mekânın yapısı ve algısı tüm boyutları içermektedir (Norberg-Schulz, 2000).

Kent kimliği toplumdaki sosyo-kültürel kırılmaların ve çatışmaların sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Wiberg tarafından "Kent kimliği", uzun zaman süreci içinde biçimlenen, kentin yaşam biçimi, kültürel düzeyi, coğrafî içeriği, mimarisi, yerel geleneklerinin karışımı olarak tanımlanırken, kent profilini ise kentin sosyo-ekonomik yapısı ile bağlantılı olarak tanımlar (Can, 2008) .

Kent kimliğinin oluşum aşamasında kültür ve mekândan çok kent sakininin rolü önem arz etmektedir. "Kentsel mekânın tanım, anlam ve özgün bir kültürel kimlik kazanması ancak kentte yaşayanların kentli kültürünü yansıtacak bir entelektüel kapasiteye sahip olmaları, bir kentlilik bilinci düzeyine erişmiş olmaları ile olanaklı görülmektedir."(Bilsel, 2002,s.50).

Kentsel kimlik, kentin doğal ve yapay elemanları ile sosyo-kültürel dinamikleri ile tanımlanır. Kent kimliği, kent imajı oluşturma sürecinde kentin konumlandırılması birlikte anahtar bir rol oynar. Ayrıca kentin gösterilmek istenen yüzü ile kent kimliği, ifade edilebilir. Kentin istenilen bir şekilde algılatılmasını sağlamaya yönelik oluşturulmaktadır (İslamoğlu, 2002).

Marka; imajı, imaj ise kimliği oluşturur. İmaj herhangi bir durum, kuruluş ya da kişi hakkındaki görüşlerin tamamıdır. Kentsel imajı kentin sahip olduğu kültürel ve fiziksel dinamiklerin zihinde oluşturduğu yansımanın toplamı olarak tanımlayabiliriz (Özerk ve Yüksekli, 2011).

Kent imajı, kentin karakterini ve kentin vaadini oluşturan mesajların iletilmesi, diğer rakip kentlerden farklılık yaratılması ve hedef kitlenin zihinlerinde bir yansıma oluşturduğu kadar duygulara da hitap edebilmesidir.

Dünya örneklerine baktığımızda; New York, Londra, Paris, Barselona, Prag, Sydney ve Moskova gibi kentler taşıdıkları farklı özellikler ile markalaşmışlardır. Madrid, Berlin, Roma, Tokyo, Seul, Pekin, Rio de Janerio ve diğerleri görmek için merak ettiğimiz hatta yaşamak istediğimiz kentlerdir. Paris hatırı sayılır ölçüde turist ağırlayan bir dünya kentidir. İnşa edildiğinde Fransız aydınların beğenmediği ve karşı çıktığı hatta sökülmesi için kampanya başlattığı Eiffel Kulesi'nin, Paris'in turist çekmesinde çok önemli bir katkısı vardır. Aynı şekilde London Eye, İngiltere'de yapısından dolayı oldukça eleştirilmiş. Fakat bu yapı Birmingham Sarayı ve M. Thatcher yapısından sonra 40 milyon ziyaretçisi ile Londra'nın ikonlarından biri haline gelmiştir.(Url-84)

2.2 MARKA KENT VE KÜRESEL KENT

Marka, bir ürününün rakipleri ile arasında fark oluşturabileceği özelliklerin bütünüdür. Marka imajı taşıyan ürün ya da hizmet, fiyat ve kalite açısından kendine benzer özellikler taşıyan diğer rakiplerinden sıyrılarak ön plana çıkar (Özerk ve Yüksekli, 2011).

Marka kavramı, isim, sembol, slogan, marka işareti, gibi birtakım somut, görsel, rasyonel ve işitsel unsurlarla birlikte kişilik, kültür, kullanıcı kimliği, kişisel imaj, ilişkiler ve sembolik değerler gibi duygusal ve soyut unsurlardan oluşur. Ayrıca tüketicilerin satın alma kararlarını etkileyecek ve tercih edilmelerini sağlayacak, deneyim, ürün ve hizmet kaynağını belirten rakiplerinden farklılaştıran özelliklerin tamamıdır (Avcılar ve Varinli, 2013).

İlgüner (2006) göre markanın pek çok tarifi olabilir belki ama en yakın tarifi "artı değer "dir. Markanın değeri artı değerdir demiştir.

Kent markası (City Branding), en basit tanımıyla, ürün markalama stratejilerinin kent üzerindeki uygulanmasıdır. Kentte ölçülebilir sosyal, kültürel ve ekonomik değerler oluşturmak için marka iletişiminden ve marka stratejisinden öğrendiklerini kentin gelişimine aktaran bir disiplindir. Kentin pozitif ve güçlü yönlerini ve kentin karakteristik özelliklerini topluma yayan dinamik araçlar oluşturmayı hedefleyen kapsamlı ve bütünsel bir süreçtir. Kent markalaşması, profesyonel uzmanlık düzeyinde "pazarlama" ve "planlama" disiplinlerinin ele alınmasını gerektirir (Peker, 2006).

Kent markası, bir kentin sahip olduğu tarihsel, kültürel, doğal ve toplumsal özellikleri bir araya getirerek diğer şehirlerden ayırt edilmek amacıyla kendine has bir simge ile destekleyerek yaşama geçirdiği **tanınma-gelişim-imaj** projesidir. Kentin markası, kentin savunduğu olanakları diğer kentlerden ayıran, hem ussal hem de duygusal nitelikteki, eşsiz inançlar kümesidir (Banger, 2006).

Farklı düzey ve büyüklükteki mekânlar, ürün ve hizmetlerin pazarlandığı gibi pazarlanabilmekte ve marka olarak konumlandırılabilmekteler. Marka yaratma sürecine ülke, bölge, destinasyon, kent ve yöre gibi farklı mekan düzeyleri konu olabilmektedir. Kentler daima marka değeri taşırlar. Birey belirli bir kentte yaşamadıkça veya kent hakkında yeterli bir bilgiye sahip olmadıkça o kent hakkında beklenti ve hikâyeler üretir. Bir kişinin bir kenti ziyaret etmesinde, o kentin ürün ve hizmetlerini satım almasında hatta o kentte yerleşmesi için bir karar almasında basit bir marka öyküsü büyük bir etki yaratabilir (Simon, 2005).

Kent imajı anlatılırken daha önce bahsedildiği gibi Paris aşk, New York enerji, Tokyo modernlik, Washington güç, Lagos kanunsuzluk, Barselona kültür, Milan moda, Rio eğlencedir. Bu özellikler şehirlerin markaları olmuşlardır ve bunlar bu şehirlerin ayrılmaz şekilde kaderleriyle ilişkilendirilmiştir (Anholt, 2006).

Markalaşma, kenti kültürel olarak değerli ve anlamlı kılan, kentin güçlü yanlarını ortaya koyan, kente ekonomik ve sosyal değer katan bir imaj oluşumunu sağlayan, kenti "değer katılmış ürüne" yani, marka kente dönüştüren olumlu bir gelişme olarak görülmelidir. Kentin sosyo-ekonomik gelişimi için kentin markalaşması olumlu bir araç olarak değerlendirilmektedir (Özerk ve Yüksekli, 2011).

"Marka Kent" oluşturmanın amacı, yatırımları canlandırmak, yatırımcıları çekmek, kente turist çekmek, insanları kentte yaşamaya ikna etmektir. Ulaşmak istenen nihai amaç, kentin kalkınmasını sağlamak kentte yaşayanlara daha iyi bir yaşam imkânı sunmak ve onların mutluluğunu arttırmaktır.

Kentlerin kaderleri ekonomik çekicilikleri ile orantılıdır. Ekonomik çekiciliği arttırmak marka olmaktan geçmekte; kent gerek ülkesindeki gerek diğer ülkelerdeki turistleri, alıcıları ve yatırımcıları kente çekmek için markalaşma faaliyetlerini artırmalıdır. Kentlerin cazibe merkezleri haline gelmeleri için çekiciliklerini arttırmaları gerekir.

Seisdedos ve Vaggione (2005) göre, en rekabetçi kentler; varlıklarından en yüksek geri kazanım elde edilen kentlerdir. Kent markalaşma sürecinde, bu varlıkların neler olduğunu, hangilerinin ekonomik anlamda yeterli netice verme yeteneğine sahip olduğunu, hangilerinin kentin toplumsal öğreti ve değerlerine uygun olduğunu açıklaması gerektiğini belirtmekte ve kent markası geliştirme sürecini üç evreye ayırarak sınıflandırmaktadır. Bunlar;

1. Kent kimliğini anlaşılır kılma

2. Kent kimliğini imaja dönüştürme

3. Uygulama; kent imajının yayımı

Bu üç aşamalı kurgu, birbirini tamamlayan ve birbiri içine giren, etkileşim içindeki süreçlerden oluşmaktadır. Bundan dolayı bu aşamaları birbirlerinden kesin şeylerle ayırmak olası değildir. Kent markası yaratma sürecinin ana parametreleri; "Kent Markası Stratejisi Geliştirme", "Kent Vizyonu Geliştirme", "Kenti Konumlandırma", "Logo ve Sembol Oluşturma", "Slogan Oluşturma" şeklinde oluşturulabilir.

1970'lerden başlayarak küreselleşme kavramı, hem belirsizleşen hem de keskinleşen sınırları içinde dönüşen günümüz dünyasını tanımlamak için sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Hız, yerellik, değişim, çeşitlilik ve çatışmalı pek çok kavramı aynı anda ele almaya da olanak sunan bu kavramın, dünyayı biçimlendiren dinamiklerde ortaya çıkan önemli kırılma noktalarına ve bir paradigma değişimine karşılık geldiğini de söylemek mümkündür. Sermaye akışındaki sınırsız ağlar, hizmetlerin, insanların ve bilginin dolaşımındaki hız, neoliberal politikaların baskın karakteri gibi temel bir takım değişimler ile örneklenebilecek bu dönemin izlerini aslında Sanayi Devrimi'ne kadar da sürmek mümkündür (Akbalık, 2017).

Mimarlık pratiğinin yapılı çevreler tasarlama eyleminin yanı sıra o çevrede gerçekleşecek sosyal etkileşimleri de tasarlayan, maddi üretimden fazlasını barındıran bir disiplin olduğu gerçeğinden hareketle, "küreselleşme" olarak bahsedilen döneme karakterini veren ekonomik, politik özelliklerin yanı sıra kültürel ve sosyal anlam değişimlerinin belirleyiciliğinden de bahsetmek oldukça önemlidir (Akbalık, 2017).

Tomlinson ise kültürü, insanların bireysel ya da kolektif olarak inşa ettikleri yaşam anlatıları tarafından şekillenen sıradan gündelik pratikler olarak tanımlarken, küreselleşmenin de hem bu anlam inşasını şekillendiren hem de onun tarafından

şekillendirilen bir durum olduğuna dikkat çekmektedir. Tomlinson'a göre küreselleşmenin sunduğu artan bağlantılılık durumu, insanların zaman ve mekân deneyimlerini etkilemekte, bu nedenle kültürel küreselleşme de coğrafi konumlar ile kültürel anlamlar arasındaki değişen ilişkiye dair bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Tomlinson, 2004).

Bir sosyal bilimci olan Saskia Sassen'e göre "küresel kent" ekonomik hareketlilik ve küresel kapitalizm tarafından yaratılan yeni iş bölümünün bir ürünüdür (Sassen,1991).

2.3 KENTLERİ SINIFLANDIRMA ÇABALARI VE DÜNYA KENTLERİ

Mumford'a (2007) göre kentler insanlar üzerindeki hâkimiyet düzeyleri ve kolektif güçleri ile bütün çevreyi kontrol altına alarak var olmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde sermaye ve finans kaynaklarının kentlerde yoğunlaşmasıyla birlikte 1900'lü yılların başında nüfusu bir milyondan fazla olan Berlin, Chicago, New York, Moskova, Tokyo gibi dünya kentleri (metropoller) ortaya çıkmıştır. 1930'lu yıllarda ise bu kentlerin sayısı 20'den 27'ye çıkmıştır. Güç, hız, nicelik ve yenilik kavramları etrafında şekillenen metropoller tüketimin sürekli arttığı, sanayi, ticaret, turizm gibi farklı sektörleri barındıran kompleks oluşumlar haline gelmiştir. Kentsel mega projelerin uygulama alanı olarak seçilen kentler incelendiğinde dünya kenti kavramı karşımıza çıkmaktadır. Küresel yarışta ekonomik değer yaratma amacıyla büyük projeler ve yıldız mimarlar ile kültür ve turizm yatırımlarına ağırlık veren kentler toplumun gücünü ve kültürünü maksimum yoğunlukta yansıtan, diğer kentler ile üretimsel, ticari, ekonomik, teknolojik ve açıdan karmaşık ilişkilere sahip, dünyadaki gelişmeler ile entegre olabilen bu kentler tarihsel süreç içerisinde dünya kentleri olarak nitelendirilebilir(Gümüş,2018).

Endüstri devrimi ile birlikte 1900'lü yılların başında Londra, Manchester, Birmingham ve Glasgow gibi kentler endüstrileşmenin merkezi olmuşlardır. Amerikan kentlerinden ise New York, Chicago, Philadephia ve Boston kentleri yükselen ekonomi ve finans merkezleri olarak bu küresel ağda yer edinmişlerdir. Avrupa'da Paris, Berlin, Viyana, St. Petersburg ve Moskova, Asya'da Tokyo, Pekin ve Kalküta 20.yy'ın mega kentleri arasında yer almıştır (Modelski, 2003).

Castells (2004) kentleşmede yaşanan globalleşme süreçlerinin, metropoliten bölgeler ve onların etki ettiği alanlar arasında global ağların kurulmasına etki ederek, yeni mimarlık pratiklerinin ortaya çıkmasına neden olduğunu belirtir. Bu globalleşme süreçlerinde hızlı nüfus artışının yaşanması ve geniş coğrafyaları etkileyen uluslararası organizasyonların düzenlenmesi, kentleşmiş alanlar, tarımsal alanlar ve yüksek yoğunluklu yerleşime açık alanları birlikte barındıran kentsel çevrelerin yaratılmasında etkili olmuştur. Castells, çok merkezli bir yapıya sahip olan, aktivitelerin, yerleşim ve hizmet alanlarının desantralize edildiği bu karma fonksiyonlu yapıya sahip alanları 'metropoliten bölgeler' olarak tanımlamaktadır. Global ağa sahip bu bölgeler ve kentlerde yeni mimarlık pratikleri ortaya çıkmaktadır. Castells farklı ulaşım, haberleşme ve bilgi sistemleri ile çevrili olan bu bölgeleri *mega-düğüm noktaları (mega-node)* olarak tanımlayarak, zenginlik, güç ve yenilik unsurlarının yoğun olarak bulunduğu cazibe merkezleri olarak nitelendirir. Akışkanlığın egemen olduğu bu noktaların yani global kentlerin bir diğer özelliği de küresel mimari pratiklerin uygulanmasıdır(Gümüş,2018).Sassen ise (1991) küresel kentleri özel kentsel formlar olarak tanımlar. Küresel kentler sadece üretim ve yönetim süreçlerinin koordinasyonunun sağlandığı düğüm noktaları değil aynı zamanda üretim alanlarının kendileridir. Bu kentler üretim, ofis ve servis hizmetlerinin karmaşık mekânsal organizasyonlarını içermekle birlikte, finansal innovasyonların yapıldığı ve finansal büyümenin de sağlandığı alanlardır.

Sassen (2002) dünya kentlerini, alfa, beta ve gama olmak üzere üç grupta inceler. Bu kentler finans endüstrisinde ortaya çıkan örgütlenmeler ile şekillenmektedir. Global kentler finans ve özelleşmiş hizmetler, yeni multimedya sektörleri ve telekomünikasyon hizmetlerinin yer aldığı özelleşmiş coğrafyalardır. Ayrıca politik, kültürel, toplumsal unsurların yoğun olarak gelişim gösterdiği bölgelerdir. Sassen'e göre (2005) New York, Londra, Tokyo, Paris, Frankfurt, Amsterdam, Los Angeles, Sidney, Hong Kong gibi kentler uluslararası finans ve iş merkezleri olarak küresel ağda yer alan global kentlerdir (Gümüş, 2018).

Kentler arası ilişkiler, dünya kentleri araştırmacıları tarafından ihmal edilmiş; Bu durumun düzeltilmesine yardımcı olmak için Küreselleşme ve Dünya Kentleri Araştırma Ağı(GaWC) kurulmuştur. GaWC tek tek kentlerin dış ilişkilerini, içyapılarını ve bunun karşılaştırmalı analizlerini incelemiştir. (Url-2)

GaWC araştırma merkezi 2 ya da 4 yıl aralıklarla kentler üzerinde analizler yapar. En son 2018 yılında kentler üzerinde yaptığı kapsamlı araştırmada, Sassen'in öne sürdüğü argümanlar ve puanlandırmalar aracılığıyla değerlendirme yapılmıştır. GaWC Dünya kentlerini, Alfa, Beta, Gama, Sufficiency ve High Sufficiency, olmak üzere 5 grupta inceler (Ek-1). Tezin Ana omurgası olan ikonik değer analizleri, GaWC araştırma merkezinin sınıflandırdığı alfa, beta, gama kentleri ve bu kentlerdeki ikonik değer taşıyan yapılar üzerinden gerçekleştirilecektir.

2.4 İKONİK MİMARİ VE İKONİK YAPI

"İkon" kelimesi sözlük anlamıyla, temsil edici bir sembol ya da hürmet değeri olan kişi ya da nesneler olarak tanımlanmaktadır. Doğan Hasol'a göre İkon (Yunan dilinde eikon: tasvir) Rus ve Yunan Ortodoks kiliselerinde, duvarlara işlenen renkli İsa, Meryem ve Havari betimlemelerine verilen isim olarak tanımlanmıştır(Hasol, 1995). İkon kelimesi modern popüler kültürde, dini manadan uzaklaşarak, daha çok "işaret eden" veya "sembol" anlamında kullanılmakta, yani bu sembol din dışındaki kavramların da temsili olabilmektedir (Maralcan, 2006).

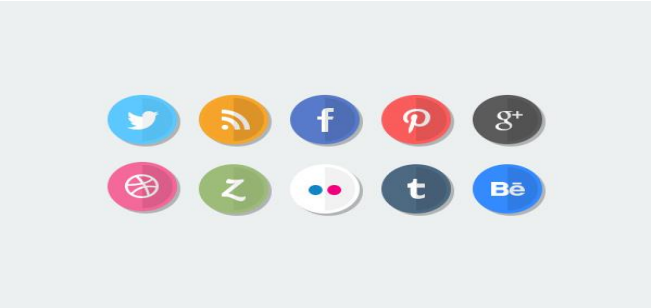
Sklair, kelime anlamının ötesine geçerek mimarlıkta ikon kavramının, anlam ve güç mücadelelerinde bir kaynak olarak ortaya çıktığını savunmaktadır. Sklair'e göre ikonik mimarlığın imajları, insanların yapıları, yaşam biçimlerini ve bazen de temsil ettikleri mimarları satın almalarını teşvik eden konumundadırlar. Yine Sklair'e göre, yapıların, mekânların ve mimarların, tüketimin kültürel ideolojisine hizmet ettikleri ölçüde mimarlığın küresel ortamda ikonik olması ile sağlanabilir (Sklair, 2010).

Bilgisayar ekranında akılda yer tutabilmesi adına üretilmiş görsel veya görüntüyle oluşturulan göndergeler ile göstergeler arasında bağ oluşturan dil dışı göstergeye ikon denilmekte ve bu ikonlar biçimleniş olarak simgelediği şeyin görevine atıfta bulunmaktadır. Ayrıca bilgisayar ve teknoloji çağıyla aramızdaki iletişimi kolaylaştırmaya yaramaktadır (Şekil 2.1). Tıpkı bu ikonlar gibi ikonik yapılar da sıkıştırılmış anlamlar taşımaktadır. Güçlü biçimsel nitelikleri olan gizlenen veya açıkça görünen bazı metaforlar veya semboller ikonik yapılara sıra dışı bir misyon yüklemektedir.



Şekil 2.1 Masaüstü ikonları (Url-1)

Ayrıca internet çağıyla ilintili olarak bir nesne veya kavramı hatırlatma amacı taşıyan ikonların kültürel sistemde bir anlamı bulunmaktadır. İkonlar temsil pratikleri aracılığıyla deneyimleri bilgi ve anlama dönüştürebilmektedirler.



Şekil 2.2 Evrensel dilde bazı ikonlar (Url-2)

İkonik yapı, kültürel ya da zamansal açıdan sembolik özel anlamlar yüklenmiş estetik bir bileşen, bir öğedir. İkonu yaratan unsur, şöhretin, estetik kalite ve simgesellikle benzersiz birleşimidir (Sklair, 2006).

Jencks'e göre (2005) ikonik yapılar, ikonik objeler ile benzer nitelikleri taşımaktadırlar. Bir yapının ikonik sayılabilmesi için yapının yeni, yoğun bir imajla beraber mevcut dokudan ayırt edilebilir şekilde olması ve simgesel özelliği yüksek bir forma sahip olması gerekmektedir. Güçlü olabilmek adına önemli simgeleri, çağrışımları ve metaforları içererek izleyici için anımsanabilir nitelikte olmalı ve topluma konu olabilecek düzeye erişebilmelidir (Jencks, 2005).

Jencks (2005), İkonik yapıları, alışılmışın dışında olan, rahatlıkla anımsanabilen form ve gizli simgeler ile açık işaretlerin zihinde oluşturduğu imaj arasında sağlanan bir dengeleme işi olarak tanımlamaktadır. Artan bir şekilde heterojenleşen dünyada çoklu ve bazen de gizemli anlamların, bir binayı kesin olarak popüler bir simge haline dönüştürdüğünü söylemektedir. İkonik yapılar beraberinde çelişkili metaforlar

ve kozmik anlamlar barındırırlar. Aynı anda hem anlama hem anlamsızlığa işaret etmektedirler (Jencks,2006).

İkonik yapı, bulunduğu kenti farklı yansıtmakta, benzersiz mimari formunun sembolizmini önermektedir. Onlar ikon ve landmark olarak zamanda ve mekânda var olurken, ikonik yapılar ait oldukları kent yaşantısının kavramsallıkları arasında bir etkileşim yaratır. Kavramsallıklar arasında oluşan etkileşim, oluşturulan mekâna yönelik olarak kendini özgür ifade etmek, önerdikleri mekân kodlarının tekil ve özgün birer eser olarak çeşitli kurgulara sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Tasarımlarındaki özgünlükler ikonik yapıları gerçekler ve düşünceler arasında metaforik bir düzleme taşımaktadır. Bu metaforik düzlemde "yeni" yi yakalayan, kendi dinamiğini oluşturan bir mekânsallık yaratmaktadır (Lökçe, 2003).

Mimarlık ikonları, izleyicisini şaşırtma, simge olma, yenilikçi bir deneme ürünü olma, bir dönemi temsil etme döneminin mimarisini ve ruhunu yansıtma ve o dönemin başarılı bir örneği olma gibi özelliklere sahiptir.

Ulusların simge arayışlarına bu tür yapılar cevap verebilmektedir. İkonik yapılar işlevsel ya da değil, çevreleriyle uyumlu veya uyumsuz, bütüncül bir mimari içinde olsun ya da olmasın, görsel olarak hipnotiktirler. Geçmişten günümüze insanlığın ilgi odağı olan bu yapılar toplumsal hafızada güçlü simgeler oluşturmuştur (Ekenyazıcı, 2005).

Güçlü simgesel ifadesi olan bu mimarlık anlayışı doğrultusunda ortaya çıkan ikonik yapı, çevresi ile çelişki ve zıtlıkları barındırırlar. Buna rağmen bu yapılar bulundukları mekânla bağlantılı birçok anlam, işlev ve geçmişleri vardır.

İkonik mimarlık, uluslararası kapitalist sınıfın baskın projeleri olarak kavramsallaştırılabilir. Global çağda ikonik mimarlık, kamusal mekânları tüketim mekânlarına dönüştürme faaliyetlerinde aktif rol oynamaktadır. Bu tüketim faaliyeti, kültür stratejileri aracılığıyla, müzeler, spor merkezleri gibi kültür yapıları üzerinden gerçekleşmektedir. 'İkonik' kelimesi, özellikle kültür, moda, spor gibi alanlarda ünlü olan aktivite, insan veya nesneleri, aynı zamanda toplumun büyük bir bölümü tarafından bunlara atfedilen özel, sembolik ve estetik önemi ifade etmektedir.

İkonik Yapıların Gelişimi ve Değişimi

Bugün mimarlık dünyasına egemen olan ikonik yapıların kökleri geçmişe dayanır. Toplumlar görkemli yapılara her zaman ilgi duymuşlardır. Toplumların kültürel yapısı kentlerde her dönemde farklı ikonik yapıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yapılardan bir kısmı tasarımlarının özgünlüğü, görünümleri ve kent kimliğini oluşturan silüetleri ile zamansızdırlar. Kimi zaman dinin, teknolojik gelişmenin, büyük bir aşkın, kimi zaman ise bilgeliğin sembolü olarak kentte yer alan bu yapılar, ait oldukları kent ile özdeşleşmiş ve hatta kentin kendisinden daha ünlü olmuşlardır (Maralcan,2006).

Anıtsal yapılar daima otoriteyi temsil etmiş ve kamu kentsel yaşam için kentsel röper noktaları olarak işlev görmüştür. Bu yapılar, temsil ettikleri otoritenin gücü sürdüğü sürece, görkemle ayakta durmaya adanmışlardır. Fakat günümüz modern ikonları birçok açıdan anıtlardan farklıdır. Tarihsel anlamda mimari ikon üretimi din ve devlet odaklı gerçekleşirken, küreselleşme süreciyle beraber ikonik biçimler giderek tüzel kişiliklerin kontrolü altına girmiştir (Sklair, 2006).

Tarihten bugüne ikon kabul edilen birçok eser bulunmaktadır. İlk ikon örneklerine Dünyanın yedi harikası olarak bilinen eserler gösterilebilir (Resim 2.1).



Resim 2.1 Dünyanın yedi harikasından bazıları (Url-3)

"Mimarlık her zaman kendi ikonlarına sahip olmuştur. Yüzyıllar boyunca bu ikonlar kilise ya da tapınak formlarını aldılar. Bizim dünyevi çağımızda hâlâ tanıdık ve güven verici referans noktalarına ihtiyacımız var. Bu ihtiyacı karşılama sürecinde ise, tasarımcılar simgesel uygulamalara başvurmaktadır''(Morrison, 2004, s.43).

Jencks'e göre (2005) son yüzyılda geleneksel anıtsal binalar yerine ikonik (imge) yapılar ortaya çıkmıştır. 1960 öncesi ikonik mimari devlet veya dini kurumlar tarafından kullanılsa da kapitalist globalleşme döneminde uluslararası kapitalist sınıf tarafından kullanılan güç gösterisi için baskın bir araç haline gelmiştir. Sklair (2010) global olarak markalaşmış alışveriş merkezleri, tema parkları, kıyı yenileme projeleri

ve ulaşım merkezleri olarak sınıflandırılan uluslararası toplumsal mekanların da ikonik mimarinin dilini ve tüketimciliğin kültür ideolojisini yansıttığını belirtir.

Frank Gehry ise ikonik bina üretiminin 1970'lerde başladığını ileri sürmektedir. Buna karşın bu tarihten önce üretilen ikonik Sidney Opera Binası ve AT&T binaları bulunmaktadır.

İlk modern ikon örnekleri olarak, II. Dünya Savaşı sonrasında Le Corbusier tarafından tasarlanan Ronchamp Şapeli ve Unité d'Habitation (1947-52) yapıları örnek verilmektedir. Ronchamp Şapeli heykelsi görünümü ile kendinden sonraki yapılara ilham kaynağı olarak gizemli bir gösterge (enigmatic signfier) olarak yorumlanabilir.

Son dönemde çokça karşımıza çıkan ikonik yapılara örnekler vermek gerekirse; Sydney Opera Binası (Sydney), İmparatorluk Savaş Müzesi (Kuzey Manchester), Yahudi Müzesi (Berlin), Swiss Re Headquarters (Londra), Bilbao Guggenheim Müzesi (Bilbao), Walt Disney Konser Salonu (Los Angeles) ve benzeri örnekler verilebilir. Bu alanda öne çıkan çağdaş ikon yapı örnekleri verilmiştir.

İkonik Yapıların Özellikleri

İkonik mimarlık için basit bir tasarım stratejisinden bahsetmek mümkün değildir. İkonik tasarımda her şey tamamen yaratıcılık ve risk üzerine kurulmuştur. Kapitalist küreselleşme ile mimarlar ve şirketler arasındaki kendini gösterme yarışı sonucu yükselen bu yapılar henüz belli kurallar olmasa bile, bunlarla ilgili olarak bazı temel ilkelerin varlığından bahsedilebilir. Bu konudaki temel ilkeler daha önce ele alınan kuramcı mimarların ve söylemleri ve teorilerinin paralelinde üretilmiştir. Konu ile ilgili temel ilkelere geçmeden önce, birçok araştırmacı tarafından yapılan çalışmaların benzer biçimde oluşturulduğunu vurgulamak gerekir. Özellikle Leslie Sklair "Iconic architecture and capitalist globalization" , "Do cities need architectural icons?" adlı makaleleri ve Jencks'in "The Iconic Building" kitabı, "The iconic building is here to stay" makalesi ve Cleo Broda (2006)'nın çalışmalarına bu konuda önem teşkil eder.

Sklair (2006), "Iconic Architecture and Capitalist Globalization" isimli makalesinde ikonların özelliklerinin sıralandığı, 1996 yılında San Francisco Museum of Contemporary Art tarafından yayınlanan "Icons as Magnets of Meaning" kitabının değerlendirmesine yer verir. İkonik yapıların özellikleri şu şekilde sıralanmaktadır:

- İkonlar güçlü derecede şaşırtıcı etkiye sahiptir.
- İletişim dalında olduğu gibi çok ses getirirler.
- İkonda gerçek olan bir şey yoktur, nasıl göründüğü ve hissettirdiği önemlidir.
- Toplum, kültür ve temsil yoluyla şekillenirler.
- İnsan faktörü veya duyusal tasarım ile şekillenirler.
- Akışkandır ve parçaların birleşmesiyle oluşmaz.
- Onları diğer yapılardan ayıran özellik hipnotik karaktere sahip olmalarıdır.
- Gizemli karakterleri semboller ve göstergeler ile yer değiştirmiştir.

Cleo Broda (2006) her yıl yayınlanan Cıty adlı derginin 2006 yılında çıkan 10'uncu sayısında; "An examination of a series of small structures against the criteria for defining iconic architecture" adlı makalesinde belirlediği kriterlere göre bir dizi küçük ölçekli yapılar ile ikonik yapıları karşılaştırmış ikonik yapıların belirgin özelliklerini şu şekilde tespit sıralamıştır. Bunlar;

- Tanınmış mimarlar tarafından tasarlanmıştır.
- Büyük ölçekli projelerdir.
- Şaşırtıcı ve yenilikçi tasarımlardır.
- Toplum tarafından tanınan yapılardır.
- Çoğunlukla büyük firmaların ve şirketlerin yönetim binaları olarak tasarlanırlar.
- Bazen de belli bir stratejiyi temsil etmek için tasarlanmaktadır.

Bu konu üzerine bir kitap çıkaran Jencks (2005) ise "İkonik Bina"(The Iconic Building) adlı çalışmasında geçtiğimiz yirmi yıl içinde kamusal alanlarda yeni bir mimarlık ürününün ortaya çıktığını belirterek, ikonik yapıları oluşturan ilkeler üzerinde durmuştur. Jencks, bu kitabında başarılı ikonik yapıların ortak özelliklerini sıralar. Jencks'e göre bu yapılar ilk olarak geleneksel şekilde tüketilmeden önce bir medya ritüeline dönüşmektedir. İkinci olarak bu yapılar reklam dünyasında sıra dışı imajlar veya fikirleri öne sürerken yararlanılan gizemli göstergeler olarak kullanılmaktadır. Yapı sadece içinde sergilenen sanat eserleri için bir mekân olmanın ötesinde, kendisi de bir sergi nesnesidir. Üçüncü olarak, bu yapılar anıtsallıklarını nasıl sağladıkları tam olarak bilinmeyen ancak güçlü anıtsal nitelikleri olan yapılardır. Bu yapılar harita üzerinde kendi konumlarını belirleyerek, kendi markalarını ve ikonlarını yaratırlar. Anıtsallıkları ile önce ayrıştırıcı bir etki yapsalar

da sonrasında bu ayrıştırıcı etki zamanla unutulmaktadır. Son olarak başarılı bir ikonik yapı gizemli ve açıklayıcı olma özelliklerini birlikte barındırır.

Umberto Eco'nun (1962) tanımladığı gibi; bu yapılar da sundukları farklı anlamlar, kodlar ve göstergeler ile açık yapıt olma özelliğine sahiptir. Yapı ziyaretçilerine her seferinde yeniden farklı şekilde deneyim sunarak sürekli yeni yorumların üretilmesini teşvik eder. Mimarın tasarım düşüncesinin, sunduğu sınırlar içerisinde yeni yorumlara açık olma hali yapıları eşsiz kılmaktadır.

2.5 KÜRESEL ODAK (LANDMARK) VE İKONİK YAPI İLİŞKİSİ

Landmark (işaret öğesi), ikon, flagship (öncü yapı) kavramları da çok yakın anlamlara sahip olan, ancak binanın amaçlanan işlevinin tespit edilmesiyle ayırt edilebilecek kavramlardır. Smith (1994), kentsel gelişme alanında 'flagship'(öncü) teriminin gelecek için sıralanan yatırımlar olarak görev yapan, dayanak noktası oluşturan projeler için kullanıldığını belirtir. Flagship projelerin, bir yerde yeni bir etkinlik veya gelişme yaratmak için tasarlanan 'katalizör projeler' ile benzerlik taşıdığı görülmektedir. Bu nedenle flagship projeler, ikonlardan daha çok sembol görevini üstlendiği için kentsel gelişmede temel bir rol oynamaktadır. İşaret öğesi (landmark) ve ikon kavramları karşılaştırıldığında farklı nitelikler ön plana çıkmaktadır Sklair'e (2006) göre landmarklar genellikle belirli sembolik anlamlar taşımayan yapılardır. Buna karşın yapıların ikonik olabilmesi için kurumsal olarak onaylanmış sembolik ve estetik öneme sahip olmaları gerekmektedir. Jencks'e (2005) göre ikon, doğası gereği algıyı değiştirmektedir. İşaret öğesi (landmark) yapılar çevresindeki doku ile daha benzer nitelikte olan, görsel ve algısal olarak yakın dillere sahip yapılardır. İkonik yapılar ise bunun aksine, farklı, çevresine göre tuhaf, rahatsız edici nitelikte fark edilebilir ve yeniyi çağrıştıran yapılardır. İkonik yapılar tasarımsal referanslarını kendi içlerinde barındırırlar.

2.6 KENTSEL TASARIM STRATEJİSİ VE KENTSEL İMAJ ÖĞESİ OLARAK İKONİK YAPILAR

İkon yapılar, küreselleşen dünyada şehirlerin birbirleriyle aralıksız devam eden yarışlarındaki amaçları ve hırslarının yegâne sembolü halini almıştır. Küresel ağlara yeni katılan şehirler için, ikonik yapılar güç ve varlık göstergesi anlamına gelmektedir. Küresel toplumların mimari gösterilerinden birisi bu anlamda ikon

kavramı olmuştur. Günümüzde modern toplumların küreselleşen dünyada hayranlık uyandırmak ve önemli bir yer edinmek adına ikonik yapıları kullandığını görmekteyiz. İkonik yapılar, kentlerdeki misyon olarak, statü sembolü konumunda kullanılıp, bireyle iletişimi sağlayan ve ziyaretçi çeken araçlardır. Bu noktadan hareketle görsel olarak çekiciliği ikonik yapılar kenti ve imajını tanıtmak, marka değerini artırmak için önemli bir rol oynamaktadır.

Kültürel yatırım ve yıldız mimar/ikonik yapıyı bir araç olarak kullanarak küresel rekabette aktif rol oynama ve ekonomik çekim alanı haline gelme pratiğinde en bilinen örnek Bilbao kentinin, Pritzker ödüllü mimar Frank Gehry tarafından 1997 yılında tasarlanan Guggenheim Müzesi ile birlikte geçirdiği dönüşümdür. Ekonomik gerileme ile birlikte canlılığını yitiren eski endüstri kenti Bilbao'da, İspanya'nın 1986 yılında Avrupa Birliği'ne katılmasından sonra üretilen bu kentsel canlandırma projesi, elde ettiği büyük ekonomik başarı ile pek çok benzer kente de ilham vermiş ve elde edilen sonuçların literatürde "Bilbao etkisi" olarak tanımlanmasına sebep olmuştur. Sadece kentsel gelişim süreçlerinde değil, mimarlık pratiğinin ekonomik kalkınmada kent markası yaratma bir araç ve aracı olma pozisyonuna işaret etmektedir. Dovey'in de vurguladığı gibi, "Logosuz şirketler gibi, ikonsuz kentler de pazarda yer almazlar" (Dovey, 1999, s78). Mimarlık pratiğinin bu yeni anlam ve öneminde, mimarın ismi ve yıldız kimliği, küresel yarışta kentlerin pazarlanmasında her geçen gün biraz daha fazla önem kazanmaktadır. Bilbao belediye başkanının "İyi mimarlık artık hiçbir şekilde yeterli değil: Baştan çıkarmak için isimlere ihtiyacımız var" sözleri, bu pazarlama sürecine yerel yönetimlerin yaklaşımını oldukça iyi örneklemektedir (Gonzalez, 2006).

Kentlerin küresel ağda farklı imaj oluşturma ve kendi kaynaklarını en iyi şekilde pazarlama çabaları kentsel mega projelerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kentsel mega projeler (UMP/ Urban Mega Projects) yerel, bölgesel, ulusal ve global ölçekte farklı güçleri ve aktörleri bir araya getiren, rekabet halinde olan kentlerde, kentlerin imgesini güçlendiren veya yeniden inşa eden büyük ölçekli projelerdir. Santamaria'ya göre (2013) dünya çapında artış gösteren stadyumlar, kongre merkezleri, müzeler, büyük konut alanları ve bunların farklı kombinasyonları ile oluşan kentsel mega projelerde yerel halk bölge dışına itilerek, yeni bir kullanıcı profili tanımlanmaktadır. Bu projeler, kentsel ölçekte imkânların en iyi şekilde nasıl kullanılacağının belirlenmesinde ve politik olarak önceliklerin saptanmasında büyük

bir etkiye sahiptir. Ekonomik olarak büyümenin öncelikli amaçlar arasında olduğu bu projelerde globalleşme ve onun kültürel, politik ve ekonomik etkileri proje süreçlerini yönlendirmektedir. Global ağda yarış içerisinde olan kentlerde uygulanan ve büyük yatırım bütçelerine sahip olan bu projeler, ikonik mimari yapıları kent veya bölge ölçeğinde cazibe unsuru olarak kullanmaktadır. Ibert'e göre (2013) mega-projeler modern kent planlama ve gelişim politikalarında önemli ve güçlü bir yol haritası sunmaktadır.

Mimarlık pratiğinin aracı olduğu bu baştan çıkarma stratejisinin, ulus-devletlerden çok kentler tarafından şekillenen yeni coğrafyaları da gündeme getirdiğini söylemek mümkündür. Batı dışındaki bu coğrafyaların artan rolünü Akay, postmodern toplum hayatının bizleri Batı merkezli bir dünyadan uzaklaştırmaya başladığı tespitiyle savunmaktadır. Akay'a göre Dubai, Şarika (Sharjah) ve Abu Dabi gibi kentler, sanatın küreselleşmesi ve 2008'deki ekonomik krizin etki ettiği bu süreçte, yeni çağdaş sanat fuarlarının, kültür merkezlerinin ve yeni pazarların uzantıları konumundadırlar (Akay, 2013).

Yeni coğrafyalar olarak ele alınabilecek bu kentlere ve burada üretilen projelere dair en fazla öne çıkan örnek; otuz otel, üç marina, sekiz bin villa ve otuz sekiz bin konut birimi ile birlikte bir kültürel bölgeyi de içeren 28 milyar Amerikan Doları bütçesi ile 20 kilometrelik bir kıyı şeridinde tasarlanan Saadiyat Adası projesidir.

Projenin en önemli ayaklarından biri olan Kültürel Bölge, uluslararası sahnede yer alacak bir ikon olarak ele alınmakta ve petrol ekonomisini çeşitlendirmek, Körfez ülkeleri arasındaki rekabette aktif rol oynamak amacıyla Birleşik Arap Emirlikleri'nin yatırımlarını üst düzey turizm, kültür ve eğlence alanlarına yönlendirme kararlarının da en belirgin örneği durumundadır. Projenin resmi sözcülerinin "Abu Dabi, çağdaş mimarlığı, BAE'nin yeni parlayan ulusal kimliğini yansıtmak amacıyla kullanmaya çalışmaktadır" ifadeleri, Saadiyat Adası projesini hayata geçiren motivasyonu da net şekilde ortaya koymaktadır (Adhan, 2008).

İçinde, Frank Gehry'nin Guggenheim Abu Dabi Müzesi, Jean Nouvel'in Louvre Müzesi, Zaha Hadid'in Performans Sanatları Merkezi, Tadao Ando'nun Denizcilik Müzesi ve Norman Foster'ın Şeyh Zayed Ulusal Müzesi projelerini barındıran Saadiyat Adası Kültürel Bölgesi, yerel ve uluslararası ziyaretçilerine kalıcı sergiler, koleksiyonlar ve performanslar sunan, küresel kültürün canlı bir tuvali olarak tarif

edilmektedir. Kapsamı, tercih ettiği yıldız mimarları ve gerek var olan ürünlerin simgesel değerlerini ithal ederek gerek sıfırdan bir kültür turizmi alanı yaratarak adeta bir kültürel reprodüksiyon pratiği içinde kendi başına ikonik olan bu mega proje, aynı zamanda mimarlık, kentsel pazarlama ve yıldız mimarlar arasındaki keskin işbirliğinin dikkat çeken bir örneğidir. Ayrıca, küresel bir perspektif içinde ulusal kimliğe dair vurgu yapması açısından da önem taşımaktadır. Abu Dabi'nin yeni kimliği olarak sunulan bu simgesel boyutun, bir taraftan küresel ortama dâhil olmak amacını diğer taraftan da bu ortama sunulan ulusal imaja yüklenen anlamı temsil ettiğini söylemek mümkündür.

Küresel sistem içinde aktif rol almak isteyen kentler çekim noktaları yaratmak için gelişim yatırımlarına ve büyük altyapı ve üstyapı projelerine yöneldiler. Mimarlık ve mühendislik disiplinlerinin kolektif bir şekilde çalışması ve sınırların zorlanması ile daha özel araçlar ve yöntemler 1980'lerden başlayarak küresel kentler arasındaki artan rekabette kullanılmaya başlandı. Bu yarış bilginin, iş gücünün ve imajın akışı içinde turizmi, sermayeyi ve ulus-ötesi şirket yatırımlarını çekme yarışı olduğu söylenebilir.

Ponzini bu durumu kentsel gelişmeyi tetikleyen gösterişli tasarımlar ve yıldız mimarların performanslarının araç olarak kullanıldığı kültürel çekim merkezlerinin artan önemi olarak tanımlamaktadır (Ponzini, 2011).

Küresel akış içinde yer almayı hedefleyen, küreselleşmenin yeni mekânlarını yaratarak gerçekleştirilen ve kentsel destek/yüreklendirme (boosterism) olarak tanımlanan dönüşüm pratiklerinde, tasarım ve yıldız mimarlık, yaratıcı çekim imajları yaratma metodu olarak sıklıkla kullanılmaktadır.

Sklair'e göre bu kentsel yüreklendirme girişimlerinin büyük bölümü turistlerin, büyük çaplı etkinlik katılımcılarının ilgisini çekmek amacıyla kentsel mimari ikonlar yaratma ve bu ikonların imajlarını dolaşıma sokma eğilimindedir (Sklair, 2006).

Pazarlamanın kapitalist ekonominin en önemli araçlarından biri olduğu göz önüne alındığında, bu küresel kentsel rekabetin pazarlama stratejileri de, yerel otoriteleri yeni proje ve yatırımlar için zorlamaktadır. Bu noktada, popülerliği olan mimarlar ve sahip oldukları yıldız imajı, özel ve kamusal otoriteleri kapsayan karar verme mekanizmalarında ve kentlerin pazarlanmasında önemli bir araç haline gelmektedir. Sklair, bu yıldız mimarları "ikonik yıldız mimarlar" olarak adlandırmakta ve

küreselleşen kentsel gelişim koalisyonlarının pazarlama stratejilerinin temel ihtiyaçlarından biri olduklarını öne sürmektedir.

Donald McNeill ise Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Frank Gehry gibi yıldız mimarları ele aldığı çalışmasında; üretilen işlerin küresel çaptaki dağılımları, ödül sistemi, eleştirmenler tarafından ele alınırlık, farklı medyalar aracılığıyla kendi tanıtımlarını yapma eğilimleri ve tasarımlarında öne çıkan ayırt edici biçimsel özellikler etrafında yıldızlık kavramının ortak karakterlerini dile getirmektedir (McNeill, 2009).

Gerek popüler olarak hem meslek içi hem de meslek dışı ortamlardaki tanınırlık düzeyleri, gerekse de ürettikleri işlerin biçimsel olarak barındırdığı imza etkisi, kentsel rekabette yıldız mimarların bir pazarlama aracı olarak önemlerini belirlemektedir.

2.7 KÜLTÜR&SANAT YAPILARI VE İKONİKLİK

Tüm büyük ölçekli kırılmaların, paradigma değişimlerinin ele alınmasında önemli bir araç ve uzun soluklu bir ürün olan kültür, mimarlık üretiminin hem önemli bir girdisi hem de önemli bir çıktısı olması sebebiyle de pek çok analizde anahtar kavram konumundadır. Küreselleşmenin analizinde de önemli bir araç olan kültür, mimarlık pratiği ile olan ilişkisinde en geniş arakesitini kentte barındırmaktadır(Akbalık, 2017).

Kültürün, kentin ete kemiğe bürünmüş somut biçimini mimarlık disiplinin üstlenmesi mimarlık disiplini ile kültür arasındaki derin ilişkinin önemli bir göstergesidir. Lewis Mumford'un The Culture of Cities adlı eserinde yer alan; "Zihin, kentte şekil alır; o halde kentsel formlar da zihni şekle sokar" (Mumford, 1938) cümlesi ile kentin ayrıca mimarlık ile olan etkileşimini dile getirmiştir.

Bu noktadan hareketle, kent ve mimarlık, kültür ile karşılıklı etkileşim içindendir. Bir kentin mimarlığı hem el emeği ile insan yapımıdır hem de devlet, din, kurumsal yönetim ya da tekil figür gibi diğer otoritelerin güçlerini dışa vurma istekleridir. Bu sebeple kent, özel tutku ve arzuları, ortak inanç ve ihtiyaçları barındırdığı kadar, kendi inşası ya da yıkımı ile sonuçlanan insanlar arasındaki çatışmaları da içermektedir (McEwan, 2014).

Kültür ortamları; mimarisiyle, biçimiyle ve geniş aktivite çeşitliliği ile ziyaretçiyi araştırmaya, keşfetmeye, deneyimlemeye, tartışmaya, oyun oynamaya, sosyalleşmeye, hayal güçlerini ve düşünme kabiliyetlerini geliştirmeye yöneltir ve ziyaretçileri yeniliklere teşvik eder.

Kültür ortamlarının davetkâr ve ziyaretçiye tüm tecrübeyi yaşatacak derinlikte olması beklenmekte. Teknolojik gelişmelerin ve dijital edinimlerin kazanımı olarak da kültür ortamları hem tasarımsal hem de altyapısal olarak çok değişmiştir.

Kentlerin kültürel stratejileri, kent merkezlerinin yeniden geliştirilmesini hedefler. Kültürel stratejileri oluşturan parametreler turizm, harcama alışkanlıkları ve yaşam tarzı ile bağlantılı olan mekânların yaratılmasıdır. Değişim ve gelişime yol açan kültürel altiviteler kentlerin yerel kimliklerini manipüle eder. Kentlerdeki diğer mekânların cazibesi soylulaştırma, tarihsel koruma ve diğer stratejiler kullanılarak arttırılır.

Kültür-sanat yapılarından önemli bir yapı tipolojisini teşkil eden müzeler kültür stratejilerinde önemli bir yere sahiptir. Knetlerin en önemli çekim noktalarından biri olan müze yapıları mimari formları ve aynı zamanda turist potansiyeli taşıması açısından kent ekonomisine katkı veren önemli ve çekici yapılar olarak inşa edilmektedir. Müze yapıları, mega projeler veya çeşitli organizasyonlar kapsamında, bölgelerin dönüştürülmesi veya soylulaştırılması yoluyla inşa edilebileceği gibi, tekil ölçekte kentin yerel dokusunun bir parçası olarak da inşa edilmektedir.

İkonik mimari olarak kültür yapıları, kamusal mekânı şekillendirmek için kullandığı yöntemlerden biri, tarihi çevrenin ve mirasın korunması aracılığıyla tarihi yapıların kent belleğindeki önemini vurgulamaktır. Tarihi işaret öğesi yapıların (landmarkların) tanımlanması ve korunması kent merkezlerinin yeni görünüşlerini köklü bir şekilde değiştirmekte ve modernizm ile yok olan tarihsel referansları vurgulayarak eski yerleşimlerde yeni bir kent yüzü oluşturmakta.

İkonik mimarinin bir diğer uygulama alanı ise kent içindeki belirli bölgelerin dönüşümünü sağlamak amacıyla yeni ikonik yapıların üretimidir. Kent içinde belirlenen bir herhangi bir bölgede o bölgenin dönüşümünü hızlandırmak amacıyla müze dışında son dönemde sadece müze işlevi göstermeyen karma kullanımlı kültür-sanat merkezleri üretilirken bölgenin ve kentin gelişimi açısından katalizör görevi üstlenirler. Mekânsal dönüşümü hızlandıran, bölgenin değerini arttıran ve kentin kolektif hafızasında yer edinen bu yapılar genellikle kültür-sanat aktivitelerine ev sahipliği yapmaktadırlar.

3 İKONİK DEĞER ANALİZİ KAVRAMLARI

Bu bölümde tezin ikonik yapıya bakış açısı etraflıca ele alınacak ikonik yapıdaki özellikler ve ikonikliğin nitel yönleri ele alınarak ikonikliğe "Yapısal/Biçimsel Analiz" , "Kavramsal Analiz" ve "Kentsel Bağlam Analizleri" olarak yaklaşılacaktır. Yapısal analiz için Rassmusen, Esen Onat ve özellikle Francis D.K. Ching'in form üzerine ortaya koydukları eserlerden yararlanılmıştır. Kavramsal analiz için tanınmış kuramcı mimarların teorilerine yer verilmiş ve bu teoriler kültür-sanat yapılarının incelenmesinde bir yöntem olarak kullanılmıştır. Mimari akım olarak Dekonstrüktivizm, kuram olarak ise Rem Koolhaas, Tchumi, Rowe ve Koetter'in kuramları ve fikirlerinden yola çıkılarak teze yön verilmiş ve bu kuramlar yine kültür-sanat yapılarının incelenmesinde bir yöntem sunmuştur. Kentsel bağlam analizleri için ise Lang'in (2005) kent ile farklı biçimlerde diyalog halinde olan tekil binalar veya kentsel projeler üzerine tipolojik olarak ortaya attığı sınıflandırma yöntemleri kullanılacaktır.

3.1 YAPISAL/BİÇİMSEL ANALİZLER

3.1.1 Form Analizleri

"Form birçok anlamı olan kapsayıcı bir ifadedir. Bir sandalye ya da o sandalyenin üzerinde oturmakta olan birinin vücudu gibi fark edilebilir bir dış görünüşü ima edebilir. Ayrıca, suyun buhar veya buz halinden konuşurken olduğu gibi bir şeylerin hareket ettiği veya kendisini gösterdiği belirli bir duruma işaret edebilir. Sanat ve tasarımda, tutarlı bir imge üretmek üzere bir kompozisyonun parçalarını ve öğelerini düzenlemek ve uyumlu hale getirmek anlamında, bir işin biçimsel yapısını göstermek için bu terimi sık sık kullanırız"(Ching, 2019, s.98).

Mimarlık, farklı yaklaşımlar öncülüğünde form olgusunu kullanarak kendisini ifade etmiş ve bir bütünlük yaratmıştır. Burada önemli olan nokta, dikkat çekici öğenin form olmasıdır. Çünkü formun temel özelliği insan ve çevre arasındaki etkileşimi sağlamaktır. Bu özellikten ötürü formu anlamak ve formun özüne inmek için yapılan çözümlemeler geniş bir kapsam içermektedir.

Formun yapısal analizleri; "Form Oluşumu" ve "Form organizasyonu" olmak üzere 2 grup altında irdelenecektir.

3.1.1.1 Form Oluşumu

Onat (2010), geometrinin üç boyutlu asal formlarını kullanarak ve bunları işleyerek mimari form üretmedeki temel teknikleri ve yaklaşımları, belirli bir sistematik içinde aşağıdaki gibi tanıtmakta ve örneklemektedir.

1. Uzay geometrinin asal formları
2. Asal formların saf ve işlenerek kullanılması
3. Asal formların işlenmesinde boşaltma veya eksiltmeler
4. Asal formların işlenmesinde eksiltmeler
5. Boşaltma ve eklemelerin birlikte uygulanması
6. Asal formun parçalanması
7. Asal formların bütünleştirilmesi
8. Asal formların kullanılmasında düzensel yaklaşımlar

Onat (2010) göre, gerçekte tüm formların geometrik asal formlardan oluşturulabileceği düşünülürse, öncelikle hemen herkes tarafından bilinen sade, asal geometrik formları işleme ve kullanma tekniklerini belirlemek, ayrıca geçmişteki ve günümüzdeki değişik ihtiyaçlara, teknolojilere ve üsluplara karşın, geometrik asal formların benzer tekniklerle kullandıklarını sergilemek, Onat'ın başlıca amacı olmuştur.

Krier(1991); mimari formun oluşumunda, formlara yapılan özel işlemleri bükülme-kırılma, bölme-parçalara ayırma, çıkarma, ekleme, çakıştırma-geçme olarak anlatmaktadır.

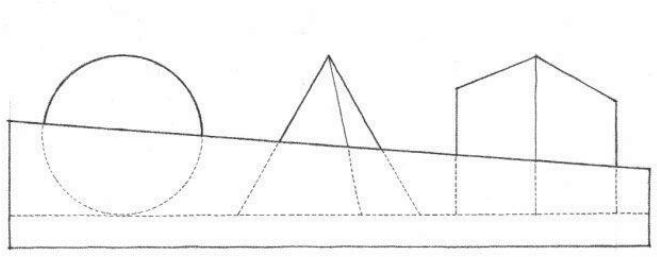
Bu bölümde mimari forma uygulanan işlemler Onat (2010) ve Ching (2019)' in ortaya koymuş oldukları, bazı kriterlere bağlı olarak yapılmaktadır. Bu irdeleme ile mimari formun bir araya geliş şekli ve tutumları, parçalar arası ilişkiler biçimsel açıdan ortaya konulmaktadır. Formların oluşumu beş başlık altında irdelenecektir.

1. **Eksiltme Biçim/Boşaltma**
2. **Eklemeli Biçim/Ekleme**
3. **Hem Eksiltmeli Hem Eklemeli Biçim/Boşaltma ve ekleme**
4. **Parçalanma**
5. **Bütünleştirme**

1.Eksiltmeli Biçim/Boşaltma

Onat (2010), mimari formlar üzerinde yapılan boşaltma veya eksiltmeyi asal formun dolu gövdesinden bir veya daha çok parçaların yontularak çıkarılması olarak ifade etmektedir ve yanal, üstel kapsamlı olmak üzere üç şekilde boşaltmayı ifade etmektedir.

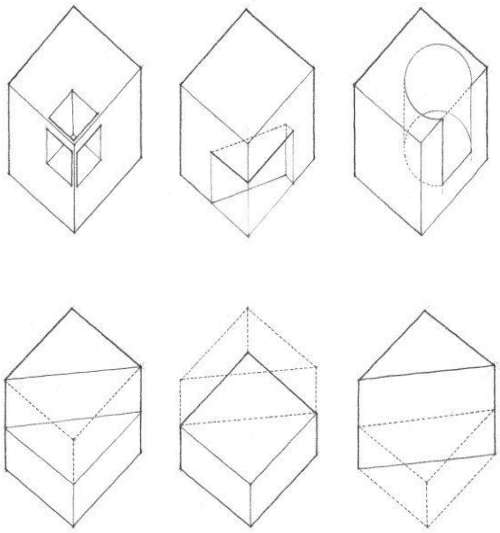
Görüş alanımıza giren biçimlerde düzenlilik ve süreklilik ararız. Birincil cisimlerden herhangi biri görüş alanımızın kısmen dışındaysa onun biçimini tamamlama ve bir bütün olarak görme eğilimi içine gireriz çünkü zihin gözün göremediğini doldurur. Benzer şekilde, düzgün biçimlerin hacimlerinde eksik parçalar varsa biz onları tamamlanmamış bütünler olarak algıladığımızdan biçimsel niteliklerini korurlar. Bu tür bozulmuş biçimleri, eksiltmeli biçimler olarak ifade ederiz (Ching,2019) (Şekil:3.1).



Şekil 3.1 Bütünleri algısal tamamlama kavramını yansıtma(Ching,2019).

Ching (2019), kolayca fark edilebilir olduklarından, asal cisimler gibi basit geometrik biçimler(kare, daire, üçgen)rahatlıkla eksiltme işlemine uyum sağlarlar. Bu biçimler, kenarları, köşeleri ve genel görünümü bozulmadan hacimlerden belli parçalar çıkarıldığında biçimsel kimliklerini koruyacaklardır (Şekil:3.2).

Bir biçimin hacminden eksiltilen parça kenarlarını aşındırır ve görünümü fazlasıyla değiştirirse bu biçimin özgün kimliğine ilişkin anlam karmaşası ortaya çıkacaktır (Şekil:3.2).



Şekil 3.2 Küpten farklı geometrik formların çıkarılması ve küpten eksiltilen parça(Ching,2019).

Rasmussen(2018), "Yaşanan Mimari" kitabında bir mimarın, fikirlerini yapısal parçalarına yoğunlaştırarak binada kütlelerle uğraşmak yerine, kütlelerin içindeki boşluklarda çalışarak ve bu tür boşlukları oluşturmanın mimarinin asıl amacı olduğunu vurgulayarak boşaltmanın önemini ortaya koymaktadır.





Resim 3.1 Chengdu University Library, Çin (Url-4)

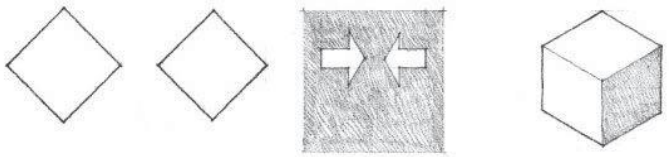
Resim 3.2 Musikene, İspanya (Url-5)

2.Eklemeli Biçim/Ekleme

Ekleme boşaltma işleminin tersi olan, mimari forma başka bir formun saf veya işlenerek uygulanmasıdır. Ekleme işleminde esas olan eklenecek formun ana forma göre küçük olmasıdır.

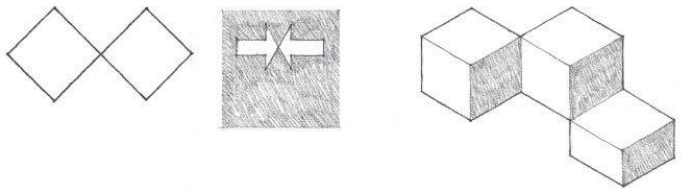
Ching (2019) göre, özgün hacmin bir parçasının çıkarılmasıyla eksiltmeli biçim elde edilirken, bir ya da daha fazla ikincil biçimin fiziksel olarak hacme eklenmesiyle veya hacimle ilişkilendirilmesi ile eklemeli biçim üretilir.

İki ya da daha fazla biçimin kümelendirilmesi için temel olasılıklar:



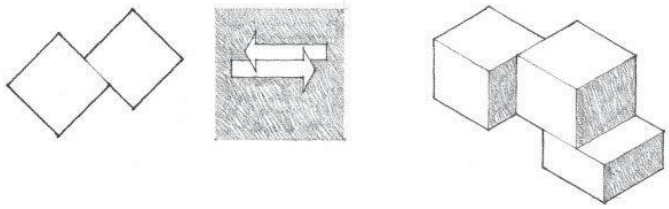
Şekil 3.3 Mekânsal gerilim (Ching,2019).

Mekânsal Gerilim: Bu tür bir ilişki, biçimlerin çok yakın olmasına ya da biçimlerin şekil, renk veya malzeme gibi ortak görsel bir niteliği paylaşmasına dayanmaktadır.



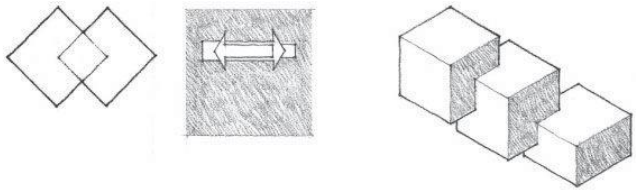
Şekil 3.4 Kenar kenara bağlantı (Ching,2019).

Kenar Kenara Bağlantı: Bu tür bir ilişkide biçimler ortak bir kenarı paylaşırlar ve bu kenarın oluşturduğu eksen çevresinde dönebilirler.



Şekil 3.5 Yüz yüze bağlantı (Ching,2019).

Yüz Yüze Bağlantı: Bu tür bir ilişki iki biçimin birbirine paralel, karşılıklı düzlemsel yüzeylerinin var olmasını gerektirir.



Şekil 3.6 İç içe geçen hacimler (Ching,2019).

İç İçe Geçen Hacimler: Bu tür bir ilişkide biçimler bir diğerinin hacmi ile iç içe geçmiştir. Bu biçimler hiçbir görsel özellik paylaşmak zorunda değildir.



Resim 3.3 Museum Exhibit, Çin (Url-6)

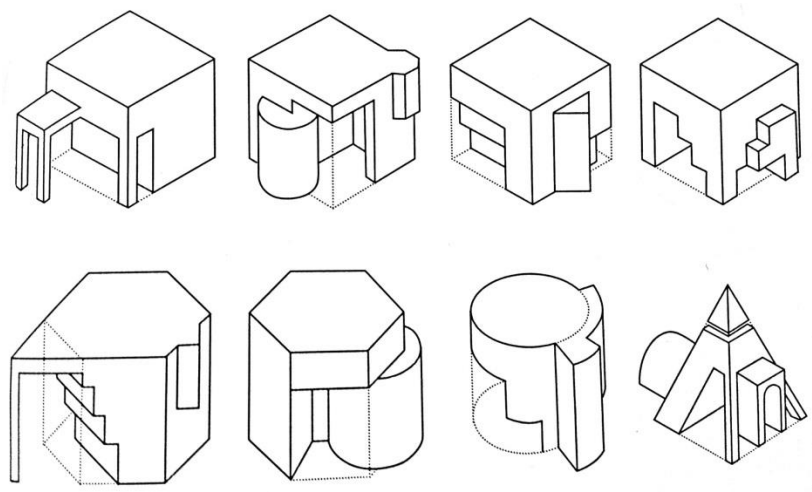
3.Hem Eksiltmeli Hem Eklemeli Biçim

Mimari formların oluşumunda genellikle her ikisi birlikte uygulanır. Bu uygulamanın esasında formun çeşitlilik göstermesinin yanında biçimsel dengelerinin kurulması zorluğu ortaya çıkmaktadır (Onat,2010).

Yanal: Mimari formların yanal yüzeylerine uygulanarak doluluk ve boşluk etkisi oluşturulmaktadır. Forma uygulanacak bu işlemler formun üç boyutlu yapısındaki değişmelerle birlikte estetik olarak ifade kazanmaktadır.

Üstel: Mimari formların üst kısımlarındaki biçimsel hareketleri içerir. Formun üç boyutlu yapısına ilişkin estetik değişmeleri çok fazla etkilemeyen işlemlerdir.

Kapsamlı: Bu uygulama formun genel olarak en fazla seçenek imkânını sağlamaktadır. Günümüz çağdaş mimarlığa da üretkenliği en fazla verebilen biçimsel çeşitlemelerdir.



Şekil 3.7 Boşaltma ve ekleme işlemlerinin birlikte uygulanması(Onat,2010).

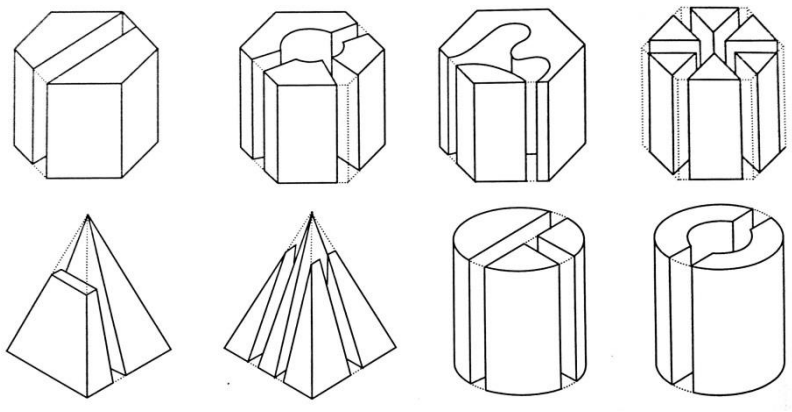
4.Parçalanma

Parçalama, geometrik asal formu bölerek bir bütünden birden fazla parça elde etmeye yöneliktir. Asal formun parçalanması, bir bakıma bütünsel bir boşaltma olarak da değerlendirilebilir. Ancak boşaltmada formdan bir parça çıkarılırken kalan kısmın tekliği esastır. Parçalanma sonucunda ise iki veya daha çok parça formlar ortaya çıkar. Asal bir formun parçalanabilmesi için işlevin bu parçalanmaya elverişli olması gerekir. Bazı kullanımlarda parçaların birbirinden bağımsız olması olası iken bazı kullanımlarda ise, parçaların iç dolaşım sürekliliği için birbirlerine bağlanmaları gerekebilir. Ancak bu bağlanmalar parçalanma etkisini bozmayacak biçimde yapılmalıdır. Ayrıca formun parçalanmasından sonra parça formlarda boşaltma ve ekleme yapılabilir (Onat,2010).

Parçalanma; mimari forma bağlı parçalanma ve deformasyon olmak üzere iki grup altında incelenecektir. Mimari formun parçalanması ve deformasyonu ana formun yapısını bozmayan ve bütünlüğü esas alan uygulamalardır.

Asal forma bağlı parçalanmalar

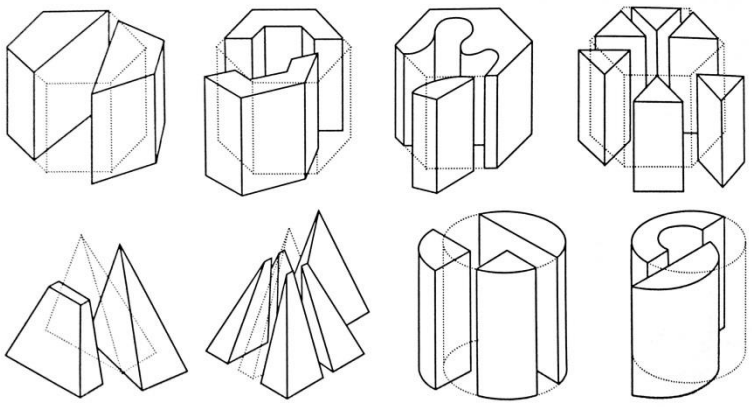
Asal forma bağlı parçalanmalarda, parça formlar asal formun sınırları içinde kalır ve bu sınırları tanımlamayı sürdürür. Sonuca tersten bakıldığında, parça formların aralıklı paketlenmesi ile ortaya çıkan bir asal form etkisi söz konusudur (Onat,2010).



Şekil 3.8 Çeşitli formlarda parçalanma örnekleri (Onat,2010).

Asal formun Deformasyonu

Asal formun, kendi sınırları içindeki bütünlüğü koruyarak parçalanması sonucunda ortaya çıkan parçalardan birinin veya birkaçının konumlarını açısal bir biçimde değiştirmek olasıdır. Bu uygulama sonucunda parça formlar açısal bir ilişkiye girerken, konumu değiştirilen parça, asal formun sınırlarında da bir deformasyona neden olur. Bu tip uygulamalarda parçanın asal formun düzenine bir karşı çıkış etkisi vardır. Açısal ilişkiler değişik ve ilginç perspektiflere yol açabilir(Onat,2010).



Şekil 3.9 Çeşitli asal formların parçalanıp deforme edilmeleri ile ilgili örnekler (Onat,2010).

5.Bütünleştirme

Biçimlerin farklı bir araya geliş biçimlerinin, tek başına bir mekân hacminin veya alanının tanımlanması için nasıl yönlendirilebildiğini doluluk ve boşluk örüntülerinin tanımlı mekânın görsel niteliklerini nasıl etkilediğini açıklamıştır. Ancak bazı binalar

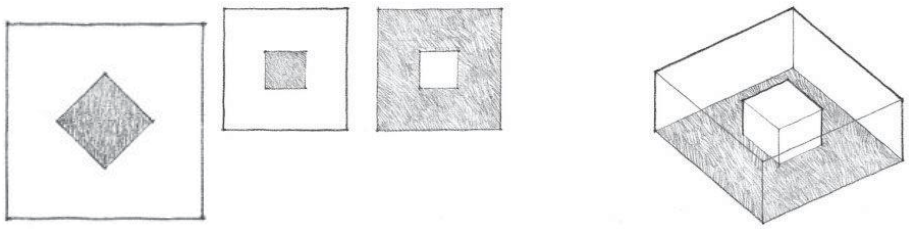
tek bir mekândan oluşur. Normalde birbirleriyle işlev, yakınlık veya bir devinim izi dolayısıyla ilişkilenen bir takım mekânlardan oluşurlar (Ching,2019).

Bu bölümde ise çalışma ve tartışma için bir binanın mekânlarının birbirleriyle ilişkilenebilmelerinin biçim ve mekânın tutarlı örüntüler şeklinde örgütlenebilmelerinin temel yolları sunulmaktadır.

İki mekân birbirleriyle birkaç temel şekilde ilişkilenebilir;

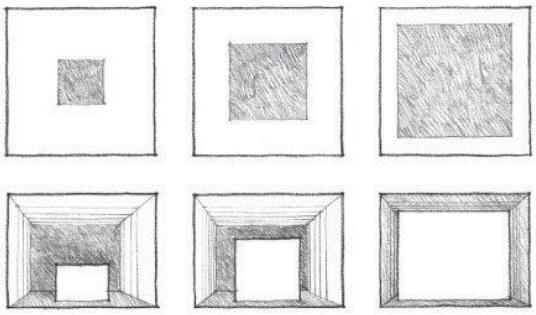
Bir mekân içinde mekân: Mekânlar kendilerinden daha hacimli bir mekân tarafından kapsanabilir.

Geniş bir mekân, kendi hacmi içerisinde daha küçük mekânın etrafını sararak onu kapsayabilir. İlişkilenen bu mekânlar arasında görsel ve mekânsal açıdan süreklilik kolayca oluşabilir. Fakat hacimce küçük, kapsanan mekân dış âlemle ilişki kurabilmek için hacimce geniş olan, kapsayan mekâna bağlıdır.



Şekil 3.10 Bir mekân içinde mekân (Ching,2019).

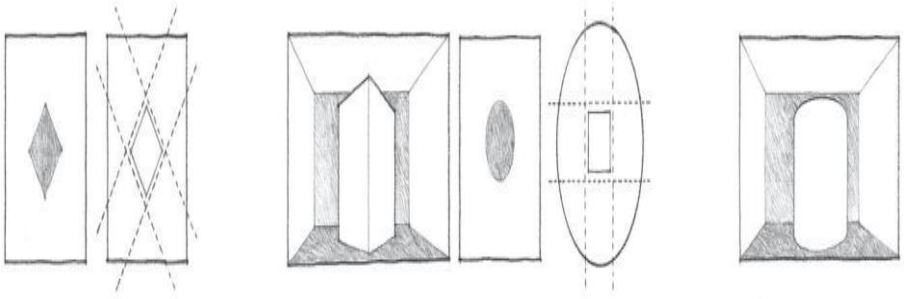
Bu şekildeki mekânsal bağlantıda, daha geniş çevreleyici mekân içerisindeki daha küçük kapsanan mekân için üç boyutlu alan olarak işlev görür. Bu kavramın algılanabilmesi için, iki mekân arasında büyüklük bakımından kesin bir yarım yapılması gereklidir. Eğer kapsanan mekân büyütülmüşse daha geniş mekân çevreleyici bir biçim olarak etkisini kaybetmeye başlamıştır. Eğer kapsanan mekân büyümeye devam ederse çevresinde kalan artık mekân çevreleyici mekân görevi görmek için çok sıkışık bir hal alır. Dolayısıyla, yalnızca kapsanan mekânın çevresindeki ince bir tabaka ya da kabuk haline gelir. Özgün fikir ortadan kalkmış olur (Şekil3.7).



Şekil 3.11 Kapsayan ve kapsanan mekânlar arasındaki ilişki (Ching,2019).

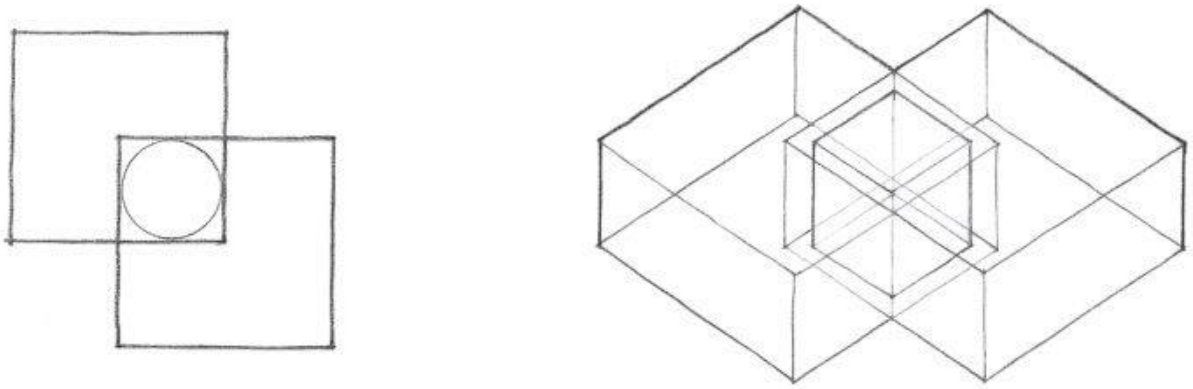
Kendisine daha fazla ilgi çekici bir değer verilmesi için kapsanan mekân farklı bir şekilde yerleştirilerek çevreleyen mekânın biçimini paylaşabilir. Bu daha geniş mekân içerisinde ikincil bir ızgara ve devingen, artık mekânlar kümesi yaratır (Şekil:3.7).

Kapsanan mekân bağımsız bir hacim olarak imgesini güçlendirmek için çevreleyen mekândan farklı bir biçimde de olabilir. Biçimdeki bu karşıtlık iki mekân arasındaki işlevsel farklılığa ya da kapsanan mekânın simgesel önemine işaret edebilir (Şekil:3.8).



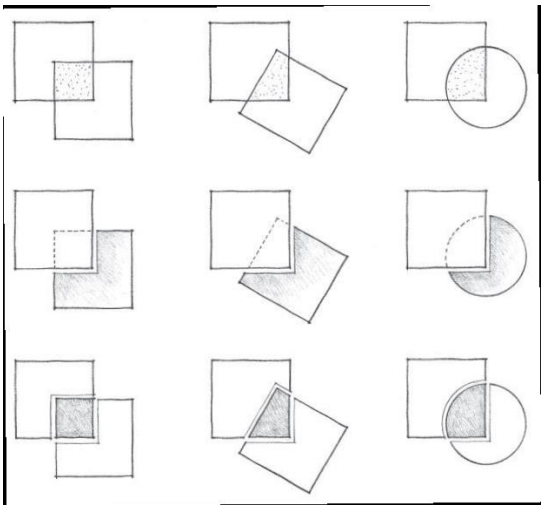
Şekil 3.12 Kapsanan mekânın yöneliminde ve mekânın biçiminde vurgu (Ching,2019).

Kesişen mekânlar: Kesişen mekânsal ilişkiler iki mekânsal alanın üst üste binmesinin ve paylaşılan bir mekân bölgesinin ortaya çıkmasının bir sonucudur. Bu anlamda iki mekânın hacimleri kesiştiğinde, her bir mekân kendi kimliğini ve tanımını korurayarak ayrı birer mekân oluşturacaktır. Ancak iki mekânın kesişmesi sonucunda ortaya çıkan yapı bir takım yorumlara tabidir.



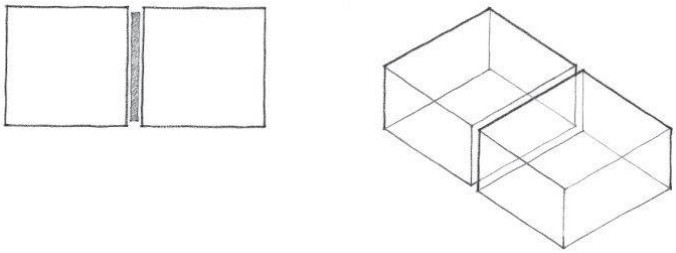
Şekil 3.13 Kesişen mekânlar(Ching,2019).

- İki hacmin kesişen kısımları her mekân tarafından eşit olarak paylaşılabilir **(**Şekil:3.10).
- Kesişen kısım, mekânlardan biriyle birleşerek onun hacminin tamamlayıcı bir parçası olabilir **(**Şekil:3.10).
- Kesişen kısım iki özgün mekânı birbirine bağlayan bir mekân olarak kendi bütünlüğünü ortaya çıkarabilir **(**Şekil:3.10).



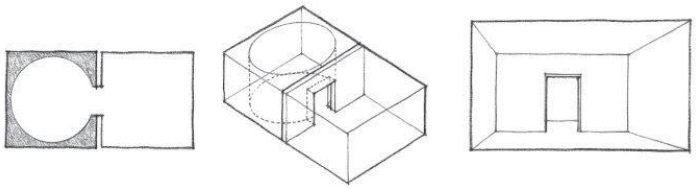
Şekil 3.14 Kesişen mekânlar (Ching,2019).

Komşu mekânlar: Komşuluk en yaygın mekânsal ilişki türüdür. Her bir mekânın açıkça tanımlanmasına ve belli işlevsel ve simgesel gerekliliklere kendi başlarına yanıt vermesine izin verir. İki komşu mekân arasındaki görsel ve mekânsal sürekliliğin derecesi onları hem birbirinden ayıran hem de birbirlerine bağlayan düzlemin doğasına bağlıdır.



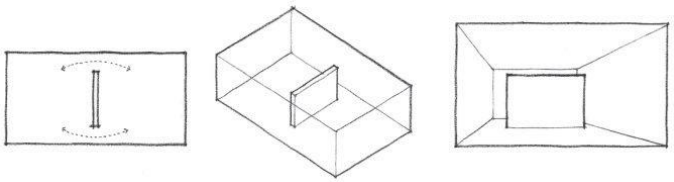
Şekil 3.15 Komşu mekânlar (Ching,2019).

- Komşu mekânlar arasında bulunan fiziksel ve görsel erişimi kısıtlayabilir, ancak bu mekânların bireyselliğini güçlendirebilir ve farklılıklarına uyum sağlayabilir.



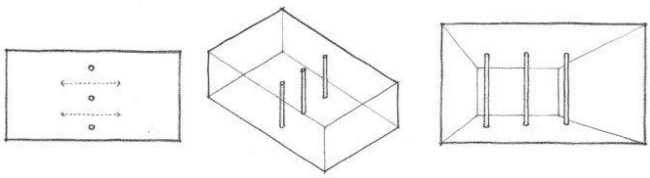
Şekil 3.16 Komşu mekânlar (Ching,2019).

- Tek bir mekânsal hacim içerisinde bağımsız bir düzlem olarak yer alabilir.



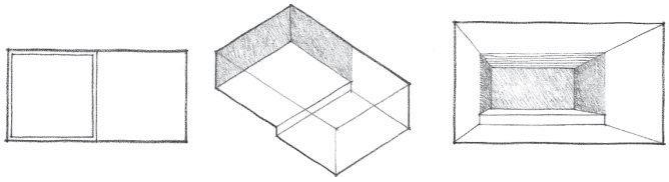
Şekil 3.17 Komşu mekânlar (Ching,2019).

- İki mekân arasında üst düzeyde mekânsal ve görsel sürekliliğe izin veren bir kolonlar dizisi ile tanımlanabilir.



Şekil 3.18 Komşu mekânlar (Ching,2019).

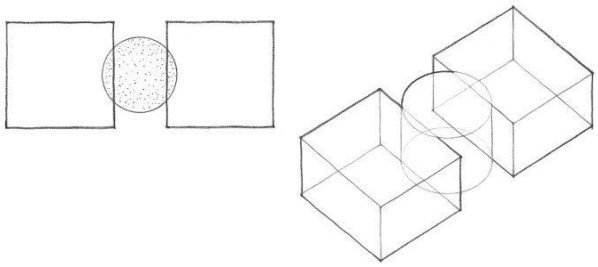
- Yalnızca iki mekân arasındaki seviyede bir değişiklik ya da yüzey malzemesi veya dokusunda bir karşıtlık ile ifade edilebilir. Bu durumla birlikte, bundan önceki iki durum, tek mekânsal hacimde birbiriyle bağlantılı iki bölge halinde hissedilen mekânlar olarak da okunabilir.



Şekil 3.19 Komşu mekânlar (Ching,2019).

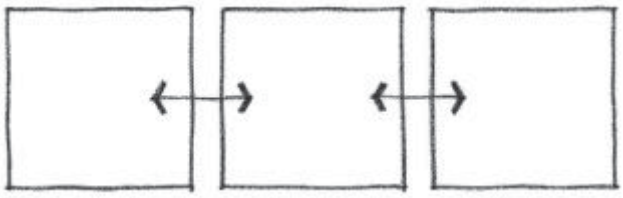
***Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar*:** Aralarında mesafe bulunan iki mekân üçüncü, ara bir mekân aracılığıyla birbirleriyle ilişkilendirilebilir veya bağlanılabilir. İki ayrı mekân arasında bulunan görsel ve mekânsal bağlantı bu mekânların ortak bir bağlarının olduğu üçüncü mekânın doğasına bağlıdır.

Ara mekân tamamlayıcı görevini vurgulamak için form ve yönelim açısından öteki iki mekândan farklılık gösterebilir.



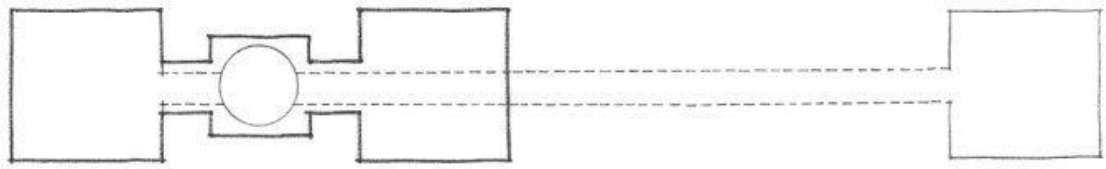
Şekil 3.20 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019).

Ara mekâna ek olarak diğer iki mekân da büyüklük ve şekil olarak eşdeğer olabilirler ve çizgisel bir mekânlar dizisi biçimlendirebilirler.



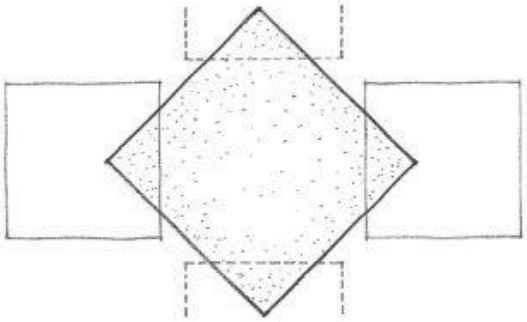
Şekil 3.21 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019).

Ara mekânın kendisi birbirinden uzaktaki mekânları birbirine bağlayarak veya birbiriyle doğrudan ilişki olmayan mekânlar dizisinin bütününü birleştirmek için çizgisel bir biçimde olabilir.



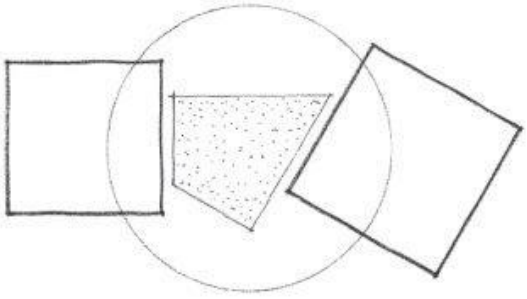
Şekil 3.22 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019).

Eğer ara mekân yeterince genişse diğer mekânlarla ilişkisinde baskın bir mekân olabilir ve kendi başına bir takım mekânı örgütleme şansına sahip olabilir.



Şekil 3.23 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019).

Ara mekânın biçimi doğal olarak artık olabilir ve yalnızca birbirine bağlanan iki mekânın biçimleri ve yönelimleri tarafından belirlenir.



Şekil 3.24 Ortak bir mekânla bağlanan mekânlar (Ching,2019).

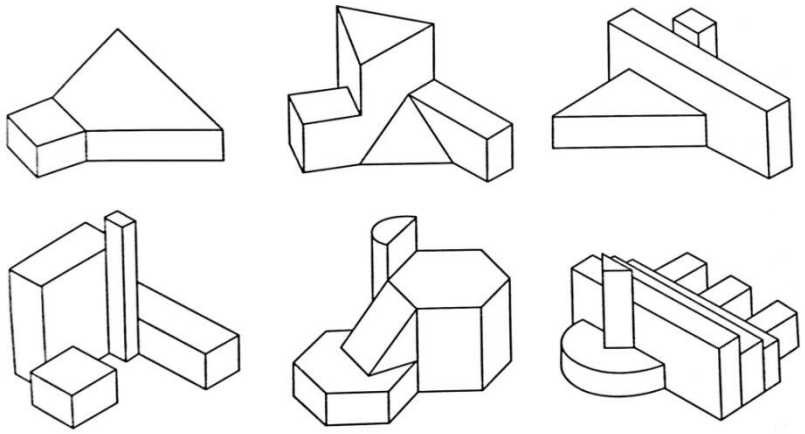
Onat(2010) göre ise mimari formların oluşturulmasında tek bir asal formu olduğu gibi(saf biçimiyle) ya da işleyerek kullanmanın yanı sıra, birden fazla asal formu kullanarak bir bütüne ulaşmak da olasıdır. Bir yapının içinde çeşitli işlevlerin yer alması, bunların değişik mekân formlarını gerektirmesi ve bu değişikliklerin dış forma yansıtılmak istenmesi ya da çevresel verilerle estetik amaçlar gibi nedenlerle

çok parçalı bir kitle düzenine yönelinmesi durumunda birden fazla asal formun kullanılması gerekebilir. Bu durumda asal formların bir arada kullanılarak bütünleştirilmelerinde üç temel yaklaşımdan söz etmek olasıdır.

Bunlar; bitiştirme, bağlama ve giriştirme yaklaşımlarıdır.

Bitiştirme

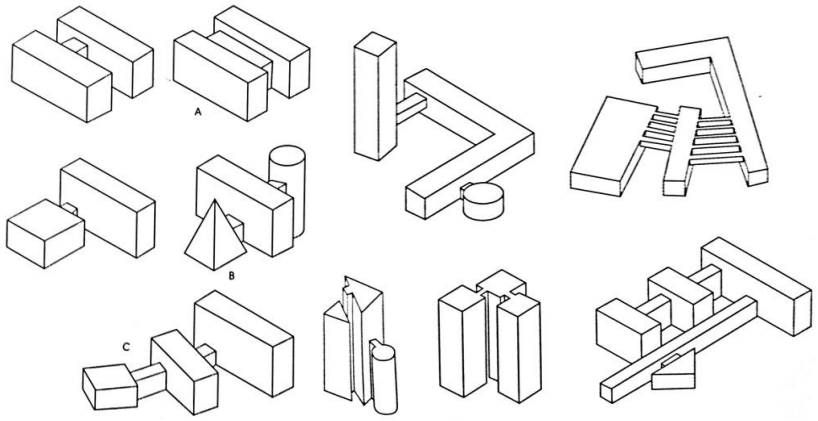
Bitiştirme bir çeşit eklemedir. Bir formun başka bir forma yanal olarak eklenmesi ile uygulanır. Ancak bitiştirilen asal formların birbirlerine olan egemenlikleri azaldıkça ekleme etkisi de azalır. Bitiştirmenin yapılabilmesi için bitişecek yüzeylerin uyumlu olması gerekir. Boyutları da eşit olan benzer formların sürekli bitiştirilmesi sonucunda modüler bir bütünleşme ve büyüme söz konusudur. Modüler olmayan serbest bitiştirmelerde ise değişik etkiler ortaya çıkar (Onat,2010).



Şekil 3.25 Çeşitli formların bitiştirilerek bütünleştirme örnekleri (Onat,2010).

Bağlama -Ekleme

Bağlamada birbirinden bağımsız konumdaki formlar ara formlar veya elemanlarla birbirlerine bağlanırlar. Bağlamayı sağlayan ara unsur, asal veya asal olmayan bir form ya da saçak, pergola, tonoz vb. bir örtü elemanı olabilir; iki eşdeğer formun aynı hizada konumlandırılarak bağlanması durumunda bir boşaltma veya parçalanma etkisi ortaya çıkar. Bağlayıcı ara formun büyütülmesi durumunda ise üç formu bitiştirme etkisi ağırlık kazanır(A). Formların bağlanarak bütünleştirilmelerinde, her form kendi asal biçimini korur. Bu nedenle yüzeyleri çakışmadığı için bitiştirilmeyen formlar bağlanarak bütünleştirilebilir(B). Bağlanan veya eklenen formların asal biçimlerini ve bağımsızlıklarını koruyabilmeleri, bu formların birbirlerine göre değişik yönlenmelerle konumlandırılmalarına olanak sağlar(C)(Onat,2010).

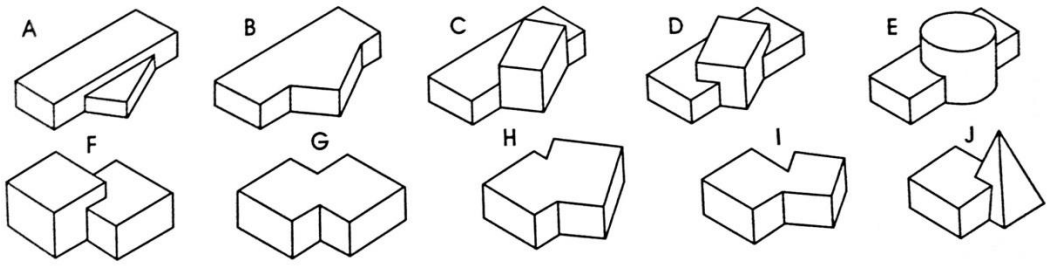


Şekil 3.26 Formların çeşitli mimari elemanlarla bağlanarak bütünleştirilme örnekleri (Onat,2010).

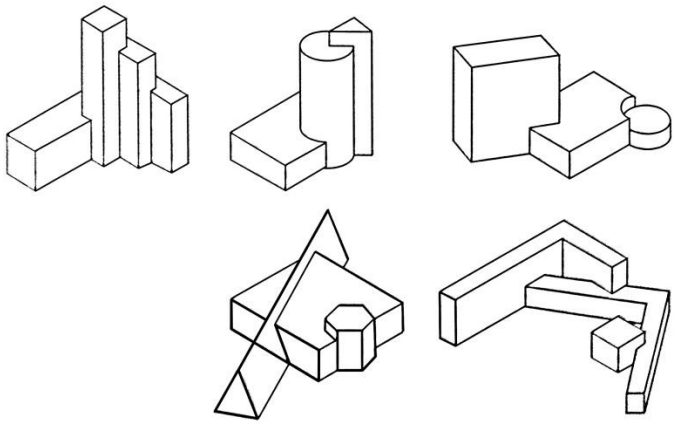
Giriştirme

İki veya daha çok sayıda asal formun kısmen birbirleri içine sokularak bütünleştirilmeleridir. Girişim etkisinin yaratılmasında formların karakterleri, boyutsal farklılıkları, konumları, girişimden etkilenen yüzey sayısı gibi faktörler rol oynar(Onat,2010).

Girişim etkisinin güçlendirilmesinde girişim yapan formların kendi asal biçimlerini korumaları önemlidir. Oransal olarak küçük ve büyük formların girişimlerinde küçük formun daha yüksek olması asal biçimin korunmasını sağlar (C, D,E örnekleri). Aksi halde A ve B örneklerinde olduğu gibi, bir ekleme veya bitiştirme etkisi ya da G örneğindeki gibi bir boşaltma etkisi ortaya çıkabilir. Ayrıca, formun yan yüzeylerinin asal biçimlerinin korunması girişiminin derecesine bağlıdır. C örneğinde girişim yüksek kitlenin köşegeni ile sınırlandığından yanal yüzlerin biçimleri korunmuş, D örneğinde ise bozulmuştur. Yükseklikleri eşit olan benzer formların açısal bir konumla geliştirilmeleri de formların asal biçimlerini korumaktadır (H ve I örneklerinde olduğu gibi) (Onat,2010).



Şekil 3.27 Formların giriştirme örnekleri(Onat,2010).



Şekil 3.28 Çeşitli formların girişim yoluyla bütünleştirilme örnekleri(Onat,2010).

3.1.1.2 Formun Organizasyonu

Ching (2019) göre, ayrık elemanların birikimi sonucunda oluşan eklemeli biçimler, başka biçimlerle birleşme ve gelişme yetenekleri ile nitelendirilebilirler. Eklemeli kümleri, biçimin bütünsel kompozisyonları olarak -yani görüş alanımızdaki figürler olarak- algılayabilmemiz için eklemlenen öğeler diğerleriyle tutarlı bir şekilde ilişkilendirilmelidir.

Ching (2019) ise biçimsel ve mekânsal organizasyonlara ayrı ayrı değinmiş ve bu organizasyonları 5 farklı gruba ayırmıştır. Bunlar;

- Merkezi biçim
- Çizgisel Biçim
- Işınsal Biçim
- Kümeli biçim
- Izgara Biçim

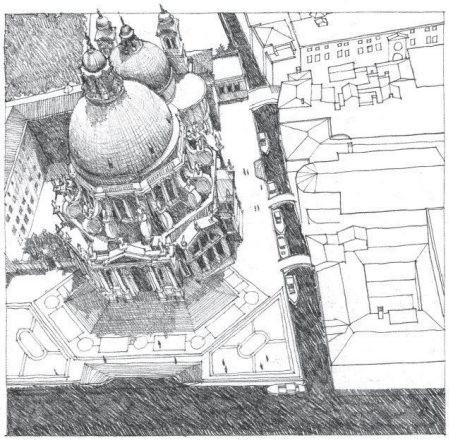
Onat'ın (2010) ve Ching'in (2019) ortaya koymuş oldukları organizasyon çalışmalarına harmanlanarak değinilecektir.

1.Merkezi Biçim

Baskın, merkezi ana bir biçim çevresinde kümelenen birtakım ikincil biçimler bulunur. Merkezi formlar/biçimler, silindir, koni veya küre şekline sahip geometrik açıdan düzgün, merkezi olarak konumlandırılmış görsel bir baskınlığa gereksinim duyar. Doğalarında var olan merkezi nitelikten dolayı, bu asal formlar nokta ve

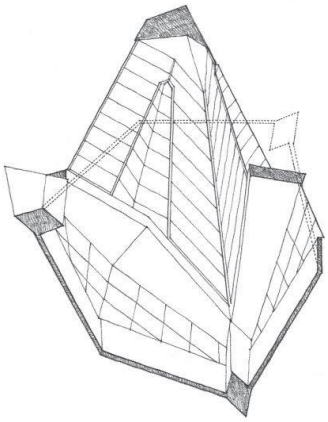
dairenin öz merkezli niteliklerini paylaşırlar. Bağlamlarından yalıtılmış bağımsız yapılar olarak, mekânda bir noktayı işaret eden ya da tanımlı bir alanda merkezi işgal eden yapılar olarak idealdirler. Onursal veya kutsal yerleri somutlaştırabilir ya da belli kişiler ve eylemlerin anısına yapılabilirler (Ching,2019).

Tek bir formun hâkim olduğu yaklaşımdır. Simetriye sahip asal formlar bu yaklaşım için en uygun formlardır (Onat,2010).



Şekil 3.29 St.Maria Della Salute, Venedik, Pensilvanya, 1631-1682, Baldassare Lonhena

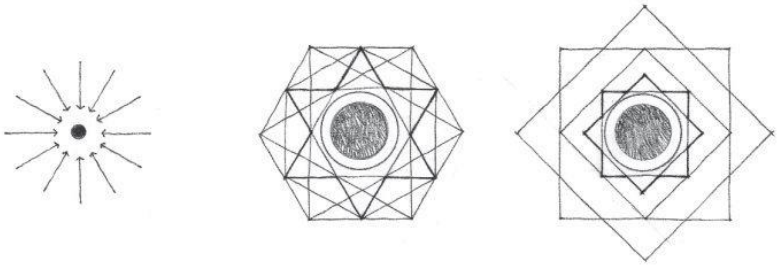
(Ching,2019).



Şekil 3.30 Beth Sholom Sinagogu, 1959, Frank Lloyd Wright

(Ching,2019).

Merkezi bir örgütlenme geniş, baskın, mekânı, bir mekânın çevresinde kümelenen birtakım ikincil mekânları içeren durağan, yoğun bir kompozisyondur.



Şekil 3.31 Merkezi örgütlenme (Ching,2019).

Örgütlenmenin merkezi ve bütünleştirici mekânı genellikle düzgün biçimde ve çeperindeki birtakım ikincil mekânları bir arada toplamak için yeterli büyüklüktedir.

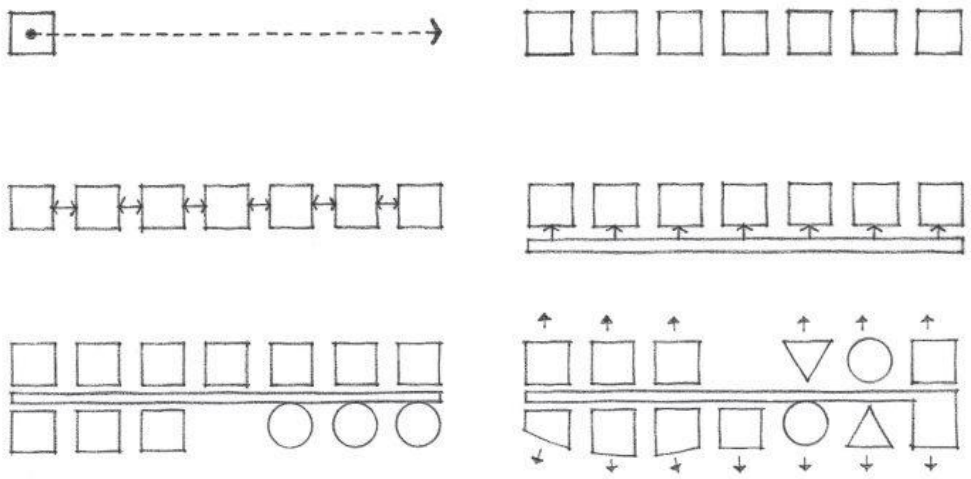


Şekil 3.32 Merkezi mekânın biçimi (Ching,2019).

2.Çizgisel Biçim

Bir doğrusal biçim, bir formun boyutlarında meydana gelen oransal bir değişim veya bir hat boyunca ayrık biçimler serisinin dizilmesi sonucunda ortaya çıkar. Ortaya çıkan ikinci durumda, biçimler serisi doğal olarak ya yenilenir ya da farklı olabilir ve iz öğesi ya da duvar gibi ayrı ve farklı bir öğeyle örgütlenebilirler.

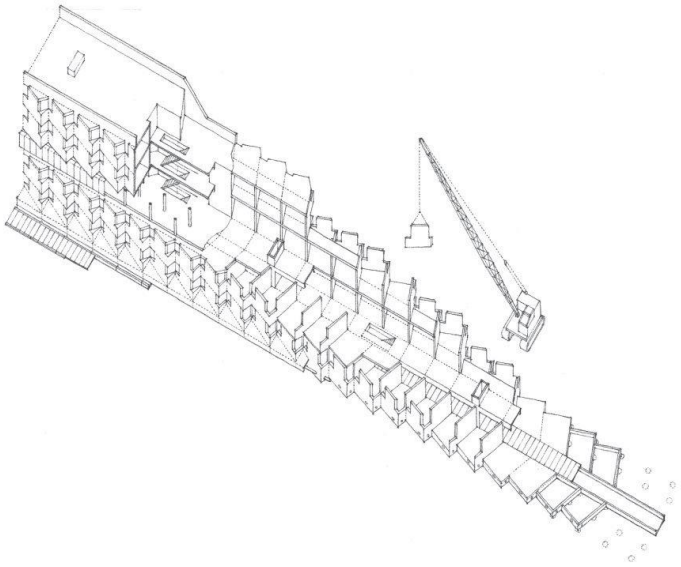
Çizgisel bir örgütlenme genellikle büyüklük, biçim ve işlev bakımından birbirine benzer yinelenen mekânlardan oluşur. Ayrıca büyüklük, biçim ya da işlev bakımından birbirinden farklı mekânlar serisini kendi uzunluğu boyunca örgütleyen tek bir çizgisel mekândan oluşabilir. Her iki durumda da, dizilim boyunca her mekân dış mekâna açılır.



Şekil 3.33 Çizgisel örgütlenme (Ching,2019).

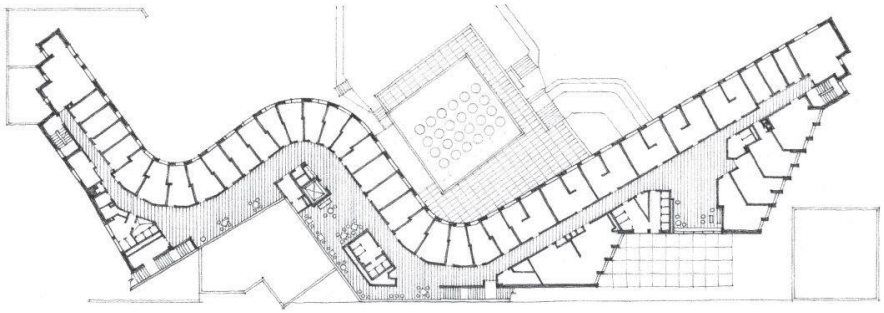
Çizgisel bir örgütlenmenin biçimi doğası itibariyle esnektir ve içinde çeşitli arazi koşullarına kolaylıkla yanıt verebilir. Topoğrafyadaki değişikliklere uyum sağlayabilir, bir su öğesinin ya da ağaç korusunun çevresinde kıvrılabilir ya da

mekânları gün ışığına veya manzaraya yönlendirmek için dönebilir. Düz, parçalı ya da kıvrımlı olabilir. Arazide yatay olarak ilerleyebilir, bir eğimde çapraz olarak yükselebilir. Ya da bir kule gibi dikey olarak durabilir.



Şekil 3.34 Konut yayılımı, St. Andrews Üniversitesi,

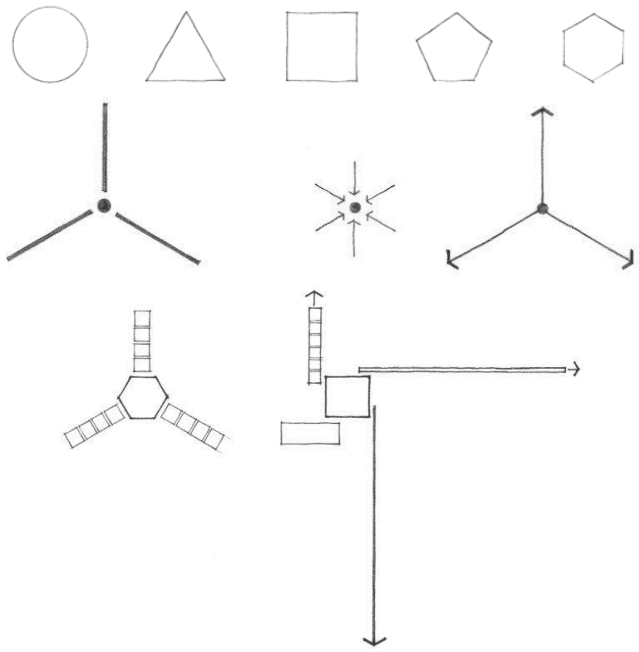
İskoçya, 1964-1968,James Stirling(Ching,2019).



Şekil 3.35 Tipik üst kat planı, Baker Evi, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü Cambridge, Massachusetts, 1948, Alvar Aalto (Ching,2019).

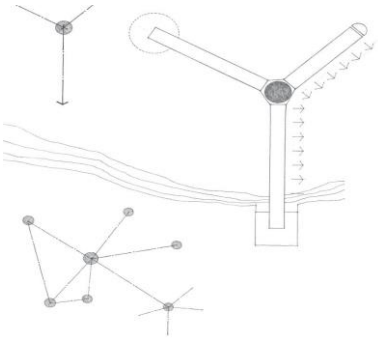
3.Işınsal Biçim

Işınsal bir biçim merkezdeki bir öğeden dışarı doğru yayılan doğrusal biçimleri içerir. Merkezi ve doğrusal niteliklerin etkilerini tek bir kompozisyonda birleştirir.



Şekil 3.36 Işınsal biçim için şemalar (Ching,2019).

Mekânın ışınsal örgütlenmesi merkezi ve çizgisel örgütlenmeleri bir araya getirir. Işınsal tarzda bir takım çizgisel örgütlenmelerinin uzandığı baskın bir merkezi mekândan oluşur. Merkezi bir örgütlenme kendi merkezi mekânına doğru odaklanan içe dönük bir yapıya sahipken, ışınsal bir örgütlenme onun bağlamından dışarıya uzanan dışa dönük bir yapıya sahiptir. Çizgisel kollarıyla uzanarak, kendini arazinin belli öğelerine ya da özelliklerine bağlayabilir.



Şekil 3.37 Işınsal biçim için şemalar (Ching,2019).

Saçılan kollar işlev ve bağlamın bireysel gerekliliklerine yanıt vermek için birbirlerinden farklılaşabilir.

Işınsal bir örgütlenmenin özel bir değişkeni kare ya da dikdörgensel merkezi mekânın yanlarından uzanan örgütlenmenin çizgisel kollarının dönen örüntüsüdür.

Bu yerleşim görsel olarak merkezi mekân çevresinde dönüşlü bir devinim öneren devingen bir örüntüyle sonuçlanır.



Şekil 3.38 Gugenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, 1991-1997, Frank Ghery

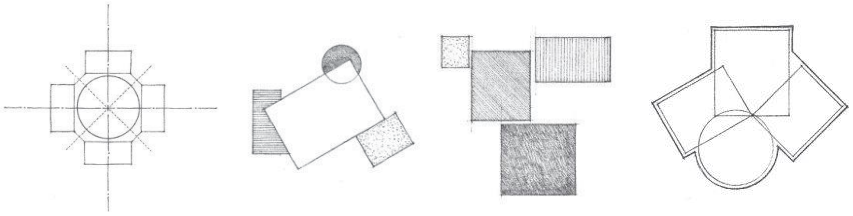
Işınsal biçimin örgütlenmesi en iyi kuş bakışı görülebilir ve anlaşılabilir. Zemin düzeyinden bakıldığında, merkezi çekirdek öğesi açıkça görünür olmayabilir ve çizgisel kollarının ışınsal örüntüsü kısalan bakış açısı nedeniyle belirsizleşebilir veya biçimi bozulabilir.

4. Kümelenmiş Biçim

Merkezi örgütlenme biçimlerini düzenlemek için güçlü bir geometrik temele sahipken, kümelenmiş örgütlenme biçimlerini büyüklük, şekil ve yakınlık gibi işlevsel gereksinimlerine göre gruplandırır. Geometrik düzgünlük ve merkezi biçimlerin içine dönük doğası olamasa da kümelenmiş örgütlenme farklı şekil, büyüklük ve yönelimdeki biçimleri yapıya dâhil etmek için yeterince esnektir.

Esnekliği göz önüne alınarak, biçimlerin kümelenmiş düzenlemeleri aşağıdaki şekillerde yerleştirilebilir:

- Daha büyük bir ana biçim veya mekâna ilave olarak eklenebilirler.
- Bireysel varlıklar olarak hacimlerini belirginleştirmek ve vurgulamak üzere yalnızca yakınlıklarıyla ilişkilendirilebilirler.
- Hacimleri iç içe geçebilir ve farklı cephelere sahip tek bir biçim haline gelebilirler (Ching,2019).



Şekil 3.39 Kümelenmiş biçim örnekleri(Ching,2019).

5. Izgara Biçim

Bir ızgara, iki ya da daha fazla düzgün boşluklu paralel çizgiler takımının kesişmesiyle oluşan bir dizgedir. Izgara çizgilerinin kesişimlerinde, düzgün boşluklu geometrik bir noktalar örüntüsü ve ızgara çizgilerinin kendileri tarafından tanımlanan düzgün şekilli alanlar oluşturur.

En yaygın ızgara, karenin geometrik şekline dayanır. Boyutlarının eşitliği ve çift yönlü bakışımı dolayısıyla kare ızgara özünde tek yönlü ve sıradüzensizdir. Bir yüzeyin ölçeğinin ölçülebilir birimlere indirgemesinde ve ona düzgün bir doku vermek üzere kullanılabilir. Ayrıca, bir biçimin birçok yüzeyini sarmalamak ve yenilenen ve yayılan geometrisiyle bu yüzeyleri tek tipleştirmek için kullanılabilir.

Kare ızgara, üçüncü boyutta yansıtıldığında, çizgilerinden ve referans noktalarından oluşan mekânsal bir ağ meydana getirir. Bu biçimsel çerçeve içerisinde, çok sayıda biçim ve mekân görsel olarak örgütlenebilir.

Onat(2010), mimari formlara boşaltma, ekleme, parçalama ve bütünleştirme esnasında uygulanan işlemlerin, formun düzenleme sürecindeki ana kararlara bağlı olarak belirgin özellikler kazandırdığını belirtmektedir. Bu kararlar, konu, ihtiyaç programı, arsa ve çevre verileri, programın belirlediği kullanımın çevreyle etkileşimi, ulaşım, yönlenme vb. çeşitlilik göstermektedir.

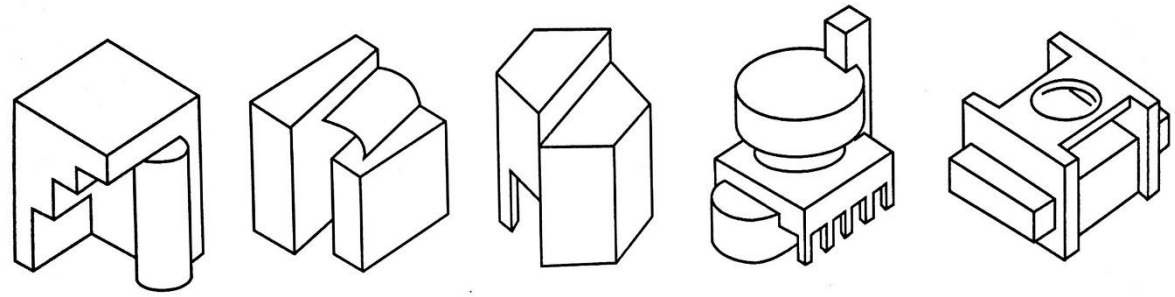
Onat(2010), organizasyon yaklaşımlarını 7 farklı gruba ayırmaktadır. Bunlar;

- Doğrusal/Çizgisel(Lineer)
- Noktasal
- Kümesel
- Sarmal
- Işınsal
- Salkımsal

- Izgara olarak sıralanmaktadır.

Noktasal Düzenlemeler

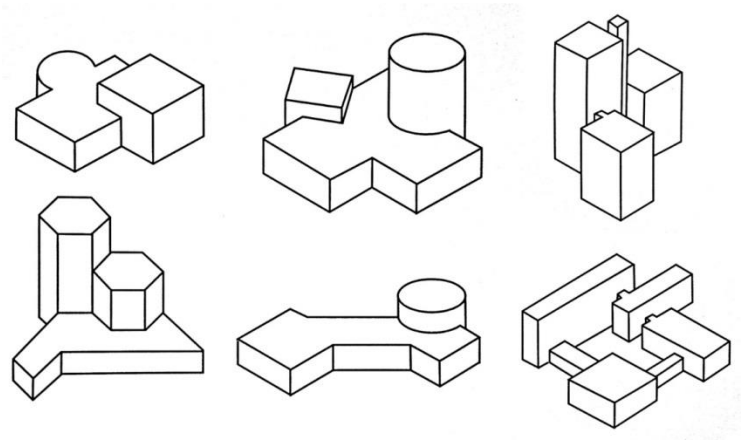
Tek bir kitlenin hâkimiyet sağladığı ve konum olarak da noktasal, yoğun bir karakteristik özelliğe sahip düzenlemelerdir. Kitlenin tekilliğini, egemenliğini ve yerleşmenin noktasal karakterini bozmayacak biçimde eklemeler, boşatmalar veya bütünleştirmeler yapılabilir. Düzenlemede noktasallığı sağlayan en önemli faktör, bütünün yoğunluğu ile egemen formun simetri özellikleridir. Bu nedenle kare prizma, kare piramit, çokgen prizma, silindir, koni, küre gibi simetriye sahip asal formlar, noktasal düzenlemeler için en elverişli formlardır. Kenarları eşit olmamakla birlikte boyutsal açıdan birbirine yakın olan dikdörtgen tabanlı prizma veya piramitler de noktasal bir etkiye sahiptirler. Noktasal düzenlemelerle elde edilen formlar, genellikle her yöne eşit değerde yönelen, tarafsız ve durağan bir etkiye sahiptirler. Bununla birlikte, egemen kitlenin geometrik asal karakterini koruyarak, formu işlemek ve ona kısmen de olsa bir dinamizm ve değişik yönelişler kazandırmak olasıdır (Onat, 2010).



Şekil 3.40 Noktasal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010).

Kümesel Düzenlemeler

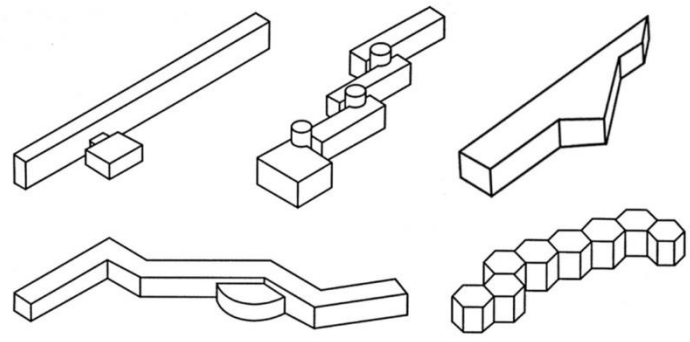
Genellikle tek bir kitle egemenliğinin söz konusu olmadığı, aksine, bütünü oluşturan birden fazla formun bir kitleler topluluğu veya yığın etkisi yapacak şekilde bir araya getirilmesiyle oluşturulan düzenlemelerdir. Kümesel düzenlemelerde, ekleme ve boşaltma işlemlerinin yansıra, çeşitli karakter ve boyutlardaki formların bütünleştirilmeleri amacıyla bitiştirme, Bağlama ve giriştirme işlemleri de ağırlık kazanır. Çoğunlukla düzgün, asal formlardan hareketle düzgün olmayan formlara varılması söz konusudur. Bütünü oluşturan farklı formların biçimsel, boyutsal, oransal ve konusal ilişkileri ile hiyerarşi ve denge sorunları önem kazanır.



Şekil 3.41 Kümesel düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010).

Çizgisel Düzenlemeler

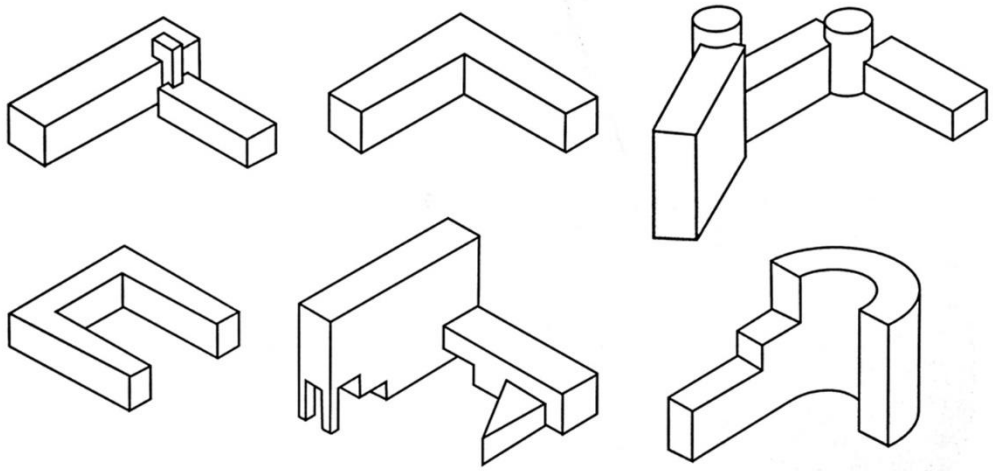
Noktasal, yoğun düzenlemelerin aksine, formun süreklilik göstererek bir hat boyunca yayılarak düzenlenmesi durumudur. Bu düzenlemelerde çizgiselliği oluşturan en önemli etken biçimin taban kenarları arasında bulunan boyut farkıdır. Bu sebeple kare, daire, üçgen, çokgen formlar, bir başlarına çizgisel bir uyum oluşturamazlar. Bu formların çizgisel bir düzen sağlamaları ancak birbirleriyle bütünleşmeleri sonucunda oluşacaktır. Çizgisel düzen bir doğru parçası olabileceği gibi, kırık veya kademeli doğrulardan oluşan bir çizgi ya da eğri parçası olabilir. Çizgisel düzenlemelerde form bütününün yönelişi çizgisel karakteri oluşturan uzun yüze dik doğrultudadır. Formun bütünü, çevresel açıdan, ön ve arka ayrımına kesinlik kazandıran bir duvar etkisine sahiptir(Onat, 2010).



Şekil 3.42 Çizgisel düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010).

Sarmal Düzenlemeler

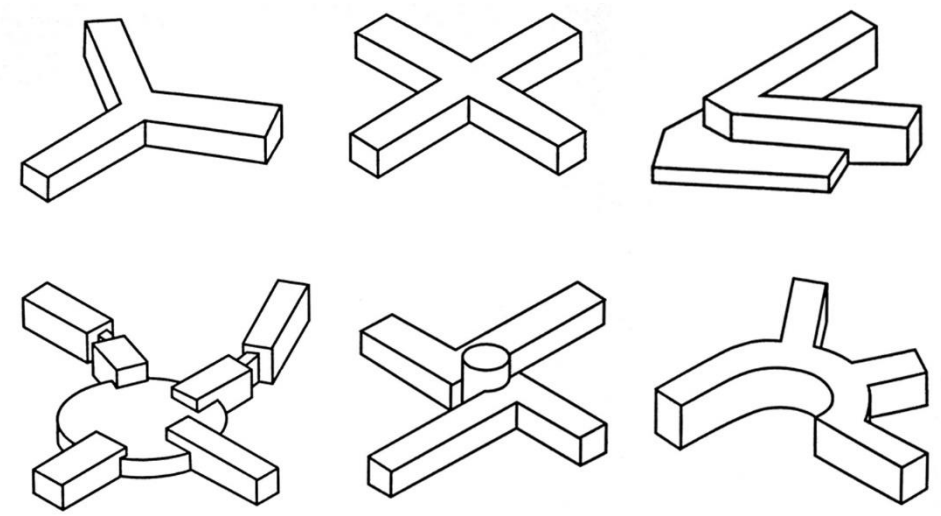
Sarmal düzenlemeler çizgisel düzenlemenin özel bir gelişimi olarak değerlendirilebilir. Bu tip düzenlemelerde çizgisel düzenin kapanma eğilimi göstermesi sonucunda formun dış boşluğu sorması ve dış mekâna daha belirgin bir sınırlama getirmesi söz konusudur. Sarmal düzenlemelerin en tipik örnekleri, plan formu L, C, N ve U biçiminde geliştirilmiş düzenlemelerdir. Çizgisel düzenlemelerdeki tek doğrultulu duvar etkisi, sarmal düzenlemelerde iki veya daha çok doğrultuda sürer ve dış boşluğu bölmek yerine dış boşluktan ayrılmış sınırlı bir boşluğun oluşmasına olanak sağlar. Sarmal bir yaklaşımla elde edilecek formu, tek yöne olduğu kadar iki veya üç yöne ya da diyagonal bir doğrultuya yöneltmek ve bu yönelişlere eşit veya farklı ağırlıklar kazandırmak olasıdır (Onat, 2010).



Şekil 3.43 Sarmal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010).

Işınsal Düzenlemeler

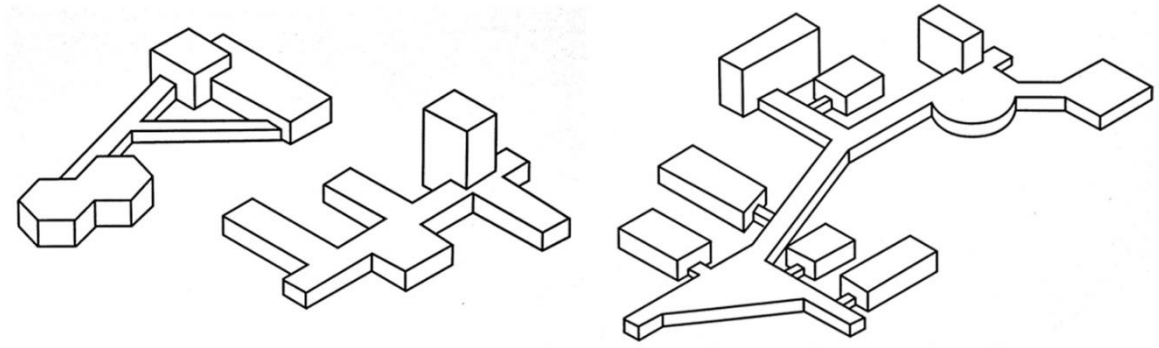
Birden fazla bağımsız formun somut veya kavramsal bir merkezde birleşecek bir konumla düzenlenmesidir. Bu tip düzenlemelerde formlar bir dairenin yarıçapları gibi merkezden dışa doğru bir diziliş ve yayılış gösterirler. Işınsal düzendeki formlar merkez oluşturacak bir noktada kendiliklerinden birleşebilecekleri gibi, çekirdek durumundaki noktasal bir ara formla ya da bağlayıcı durumdaki çizgisel bir formla da bütünleşebilirler. lşınsal düzenlemelerde, bütünsel formun çeşitli yönlere birden açılımı, dış boşluğun da çeşitli dış mekân birimlerine ayrılmasına neden olur. Formun, bir merkezden çıkan ışınsal parçalarında kesin bir yönelişle birlikte, etkisel olarak bir devam etme isteği vardır. Bu etki ve merkezden kopma-uzaklaşma etkisi genelde forma bir merkezkaç dinamizm kazandırır (Onat, 2010).



Şekil 3.44 Işınsal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010).

Salkımsal Düzenlemeler

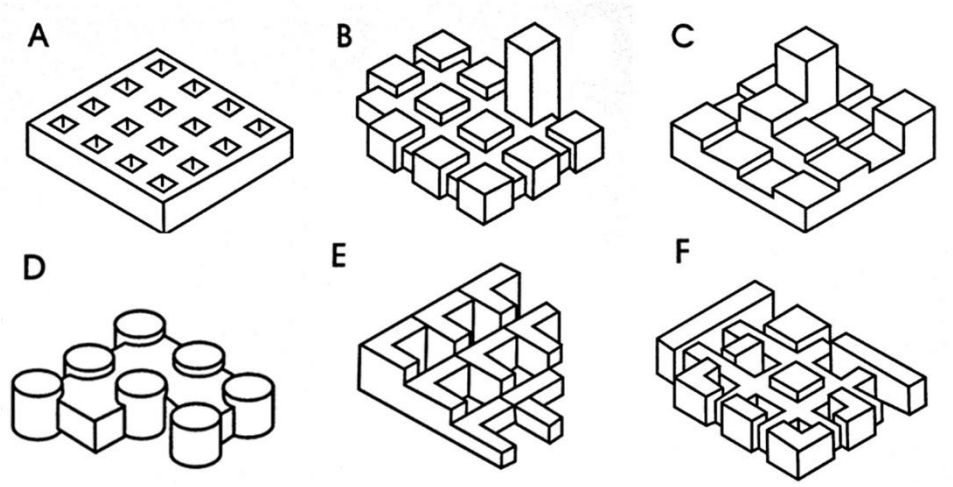
Salkımsal düzenlemeler, çoğunlukla yaygın düzenlemeler olup belirli ve düzenli bir geometrik kurala bağımlı değildirler. Ağaçlardaki gövde, dal ve meyve ilişkisinde olduğu gibi, salkımsal düzenlemelerde de çeşitli formları veya form kümelerini taşıyan, ilişkilendiren ve dal görevi yapan bağlayıcı formlar vardır. Geometrik asal formların organik bir bütünleşmeyle bir araya getirilmesi, mimari bütünün doğa ile ilişkilendirilmesi, yapı dışındaki boşluklara ve doğaya bir dinamizm kazandırılması sonuçlarını doğurur. Bu yaklaşımda, çeşitli formların bir arada kullanılmasından kaynaklanan benzerlik, karşıtlık, boyut, oran vb. sorunların yani sıra dışı mekân bölmelerinden kaynaklanan ilişki, oran ve denge sorunları da ağırlık taşımaktadır (Onat, 2010).



Şekil 3.45 Salkımsal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010).

Izgarasal Düzenlemeler

Izgarasal düzenlemeler, formun bütününü oluşturacak parçaların bir ızgara sistemine ya da bir örgü şablonuna uygun olarak bir araya getirilmesiyle oluşturulurlar. Düzenleme, sadece birim olarak asal bir formun kendisini tekrar etmesiyle değil, birden fazla formun, belli bir ızgara sistemi ya da değişik bir ağ sistemi içinde tekrarlanmasıyla da yapılabilir. Bazı durumlarda ızgarasal bir ağ sistemi içindeki boşluklarda farklı formların kullanılmasıyla da uygulanabilir(F örneğinde olduğu gibi).Noktasal konumdaki tekil formların düzenlenmelerinde de işleve, strüktüre ve yapım sistemine bağlı olarak bir modülasyondan yararlanılabilir. Ancak bu düzenlemeler her zaman kitlesel forma yansımayabilir (A örneğinde olduğu gibi). Izgarasal düzenlemelerde genellikle geometrik ve boyutsal bir düzene bağımlılık vardır. Bu bağımlılık, tekrarların neden olduğu bir tekdüzeliğe veya durağanlığa yol açabilirse de yatayda ve düşeyde yapılabilecek ekleme, boşaltma veya farklı bütünleştirmelerle bu sakıncalar giderilebilir (Onat, 2010).



Şekil 3.46 Izgarasal düzenlemeye örnek formlar (Onat, 2010).

3.1.2 Estetik Analiz

3.1.2.1 Temel Tasarım İlkeleri

Temel tasarım ilkeleri, yüzey üzerinde planlanan fikirlerin ya da düşüncelerin estetik açıdan dengeli ve ahenk içerisinde olması için gerekli olan temel ilkelerdir. Bir tasarımı oluşturmak için bazı yöntemleri referans almak

gerekmektedir. Bu yöntemler, tasarım öğelerini gerek kendi aralarında gerekse bir arada bir bütün şeklinde belirli bağlantılar içerisinde düzenlemeye yardımcı olmaktadır. Başlıca temel tasarım ilkeleri hiyerarşi/sıradüzen, vurgu, ritim/dizem-tekrar/yineleme, denge, simetri/bakışım, dönüşüm, orantı, uyum, hareket, kontrast şeklinde sıralanabilir.

Hiyerarşi/Sıradüzen

Hiyerarşi kompozisyon elemanlarının önem sıralarına göre hiyerarşik olarak sıralanışı ve dizilişidir. Elemanlar arası ilişkide çeşitliliğin ortaya çıkmasını sağlayan en önemli temel tasarım ilkesidir. Bir diğer adı koramdır. Hiyerarşi, anlam ve önem dizilimini sağlamasının yanı sıra zıtlık ilkesini de beraberinde getirmektedir. Görsel hiyerarşinin kullanılması izleyici ile iletişim kurmada büyük kolaylık sağlamaktadır.

Hiyerarşi ilkesi mimarinin bütün kompozisyonlarında olmamakla birlikte genellikle onların form ve mekânları arasındaki farklılık ilişkilerinde görülmektedir. Bu farklılıklar form ve mekânların önem derecelerini mimari kompozisyonlarda yansıtarak biçimsel açıdan sembolik değer alırlar.

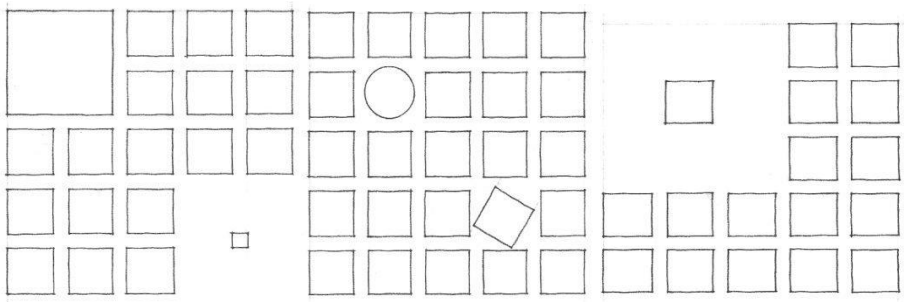
Ching (2019), hiyerarşi ilkesini mimari kompozisyon içinde formuna göre;

- ✓ Olağan dışı büyüklük
- ✓ Benzersiz bir şekil
- ✓ Stratejik bir konum(Ching,2019).

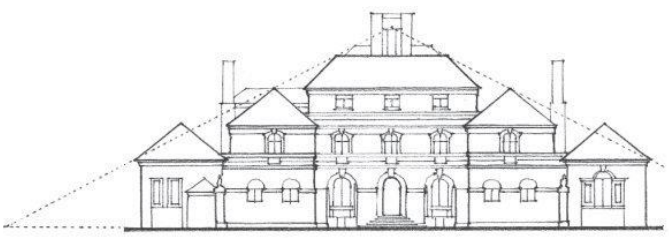
Her durumda, hiyerarşi bakımından önemli biçime ya da mekâna ölçütlerin dışında, diğer düzgün örüntüler içerisinde bir aykırılık şeklinde olmasıyla anlam ve önem kazandırılır. Mimari tasarımlarda, birçok hâkim öğe olabilir. Bu tasarımlarda esas odak noktası dışında dikkate değer özelliği daha az olan ikincil vurgu derecesindeki öğeler ise görsel bir vurgu yaratabilirler. Bu ayırt edici fakat ikinci derecedeki öğeler kompozisyonda hem çeşitlilik sağlayabilirler hem de görsel ilgi, dizem ve heyecan yaratabilirler. Ancak aşırıya kaçılırsa bu ilgi karmaşıklık ile yer değiştirebilir. Her şey vurgulandığında ise hiçbir şey vurgulanmaz (Ching, 2019).

- ✓ **Büyüklüğe Göre Sıradüzen:** Bir biçim ya da mekân kompozisyonundaki diğer tüm öğelerden önemli ölçüde farklı büyüklükte ise mimari bir kompozisyonda baskın olabilir. Normalde bu baskınlık bir öğenin saf büyüklüğüyle görünür olabilir. Bazı örneklerde, bir öğe örgütlenmedeki diğer öğelerden önemli ölçüde daha küçük ancak iyi tanımlanmış bir çevreye yerleştirilmiş ise baskın olabilir.
- ✓ **Şekle Göre Sıradüzen:** Bir biçim ya da mekân kompozisyondaki diğer öğelerden şekil bakımından açıkça farklılaştırıldığında görsel olarak baskın ve önemli hale getirilebilir. Farklılık geometrideki ya da düzgünlükteki bir değişikliğe bağlı olsa da şekilde algılanabilir bir karşıtlık kritiktir. Elbette hiyerarşi bakımından önemli nokta öğe için seçilmiş şekil ve seçilen bu şeklin işlevsel amacıyla bağdaşması gerekmektedir.
- ✓ **Yerleşime Göre Sıradüzen:** Bir biçim ya da mekân kompozisyondaki en önemli öğe olarak dikkati üzerine çekmek için stratejik olarak yerleştirilebilir. Bir biçim ya da mekân için hiyerarşi bakımından önemli konumlar aşağıdakileri içerir(Ching,1975).

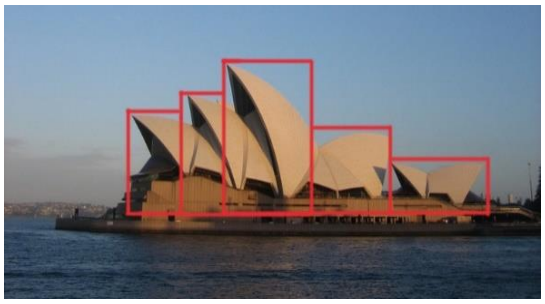
- Çizgisel bir dizilimin ya da eksensel bir örgütlenmenin sonlanması
- Bir bakışık örgütlenmenin orta noktası
- Bir merkezi ya da ışınsal örgütlenmenin odağı
- Bir kompozisyonda aşağı yukarı kaymış ya da ön planda olma



Şekil 3.47 Büyüklüğe göre sıradüzen, şekle göre sıradüzen, yerleşime göre sıradüzen(Ching,2010).

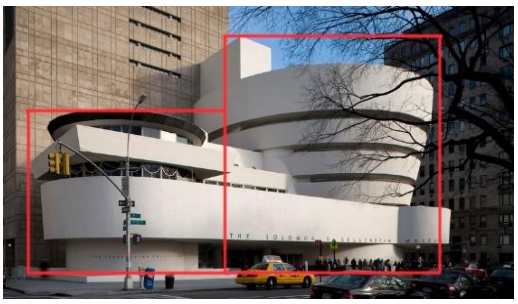


Şekil 3.48 Heathcote (Hemingway House), İlkley, Yorkshire, İngiltere,1906,Sir Edwin Lutyens (Ching,2010).



Resim 3.4 Sydney Opera House,

Sydney (Url-7)



Resim 3.5 Guggenheim Museum,

New York (Url-8)

Vurgu

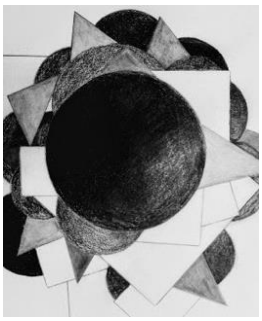
Tasarımda vurgu, farklılıklar aracılığıyla gözün dolaşması, birincil ve ikincil odak noktalarının yaratılması için oluşturulan görsel önemdir. Yüzeysel alanlarda dikkati toplamak için belirli ağırlık belirli alanlarda toplanarak bir baskınlık, vurgu oluşturur. Vurgu ancak azlık-çokluk ile meydana gelir. Tasarımın her alanına baskınlık hâkim olursa vurgu kavramı varlığını yitirir.

Mimari biçimlerin veya bu biçimlerden doğmuş ünitelerin bir aradaki organizasyonunda algısal olarak öne çıkan biçim diğerlerine göre egemen ya da vurgulu olan biçimdir. Bu biçimlerin ilişkisel organizasyonunda geçiş ve karşıtlığın bir aradaki ifadesiyle vurgu ön plana çıkar.

Egemenlik(vurgu) mimari formların düzenlemelerinde işlevsel, biçimsel, simgesel değerler açısından farklılık göstermektedir. Egemenlik(vurgu); ölçü, değer, renk, doku vb. bakımlarından çeşitlilik sağlar. Bunların içinde en çok kullanılan ve anlaşılır olabilen ölçü egemenliğidir (Güngör,1983).

Sonuç olarak vurgu bir tasarımın asıl dikkat edilmesi gereken noktasını ortaya çıkarır. İlgiyi tasarımın en önemli gözüken noktalarına çekilmesini sağlar.

Görsel analiz çözümlemelerinde bir araya gelmiş mimari formların organizasyonunda egemen olan biçim, genel olarak ölçek farkı ile ele alınmakta ve değerlendirilmektedir.



Şekil 3.49 Ölçek olarak vurgu



Şekil 3.50 Renk olarak vurgu



Resim 3.6 Denver Art Museum Center USA (Url-9)



Resim 3.7 National Kaohsiung Tayvan (Url-10)

Dizem/Ritim- Tekrar/Yineleme

Dizem düzenli veya düzensiz aralıklarda öğelerin-renklerin, şekillerin, formların, mekânların-boşlukların, dokuların ya da örgelerin belli bir örüntüde yinelenmesi ile tanımlanan herhangi bir devinim anlamına gelir. Devinim bir kompozisyondaki tekrarlanan öğeleri gözlerimiz ile takip etmemiz ya da bir mekânlar dizisi boyunca bedenimiz ile ilerlememiz olabilir. Her iki durumda da dizem mimarlıkta mekânları ve biçimleri örgütleyen bir araç olarak yinelemenin temel fikrini içerir.

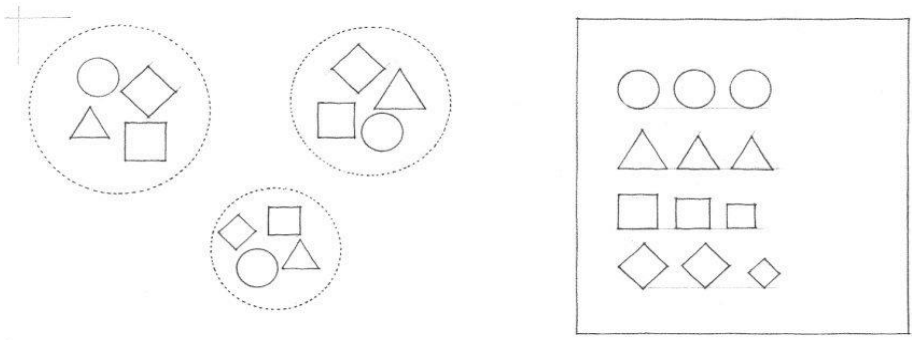
Neredeyse bütün bina tipleri doğasında yinelemenin olduğu öğeleri içerir. Kirişler ve kolonlar yinelenen yapısal açıklıkları ve mekânın birimlerini biçimlendirmek için kendilerini tekrar ederler. Pencereler ve kapılar binanın yüzeyinde ışığın, havanın, manzaranın ve insanların iç mekâna girebilmeleri için sürekli olarak açıklık yaratırlar. Mekânlar sıklıkla yapılarda benzer ya da yinelenen işlevsel gereklilikleri sağlayabilmek için tekrar tekrar üretilirler.

Tekrar anlam olarak bir birimin aynı veya benzer özellikte olacak şekilde birden çok kullanılmasıdır. Tasarım elamanlarının mesafe açısında birbirlerine olan yakınlık durumu yadırganmayan bir bütünlük algısı oluşturacaktır. Fiziksel açıdan yakınlığa destek veren tekrar biçimsel bir yakınlık sağlar ve bu algıyı güçlendirir.

Ching'e göre, rastgele bir kompozisyon içerisindeki öğeleri aşağıdaki gibi kümeleme eğilimi gösteririz.

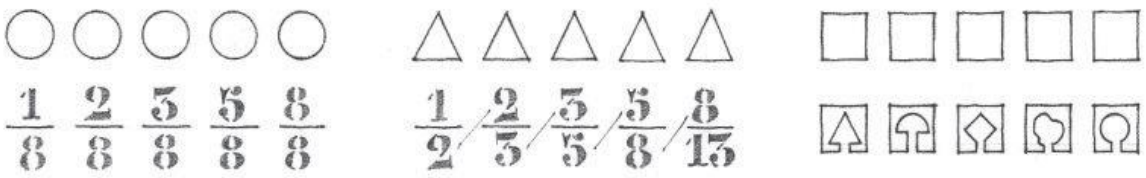
- Birbirlerine yakınlıklarına göre (Şekil:3.46)
- Paylaştıkları görsel özelliklere göre (Şekil:3.46)

  Yineleme ilkesi bu görsel algı yaklaşımlarının ikisini de kompozisyonda yinelenen öğeleri düzene sokmak için kullanır.



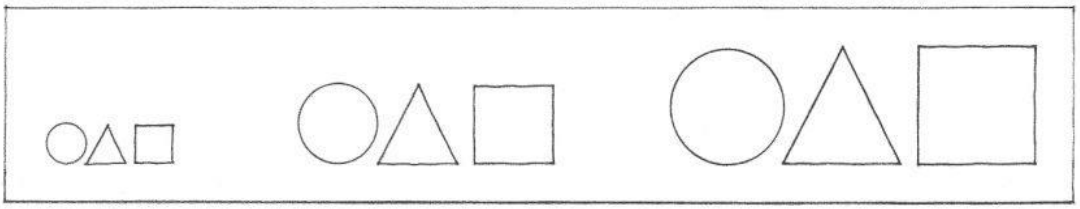
Şekil 3.51 Birbirlerine yakınlıklarına göre ve görsel özelliklerine göre tekrarlar (Ching,2019).

Yinelemenin en basit biçimi gereksiz bir şekilde tekrarlanan öğelerin doğrusal örüntüsüdür. Diğer yandan öğelerin yineleyici bir tarzda kümelenmesi için kusursuz bir şekilde özdeş olmaları gerekmez. Yalnızca her bir öğenin tek tek eşsiz bir özelliğinin olup da aynı aileye ait olmalarına izin veren ortak bir özelliği veya ortak bir değeri paylaşabilirler(Ching, 2019).(şekil:3.47)

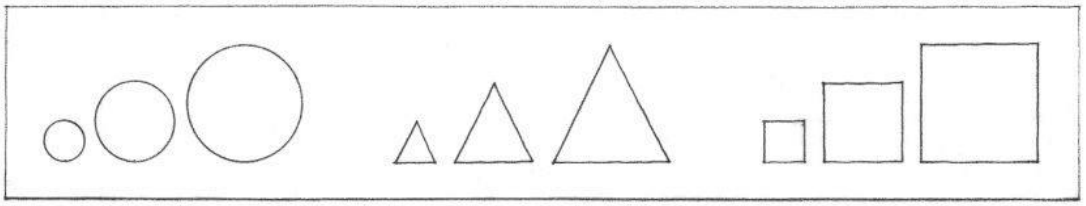


Şekil 3.52 Her bir öğenin eşsiz olması aynı zamanda aynı aileye ait ortak özelliklerinin bulunması (Ching,2019).

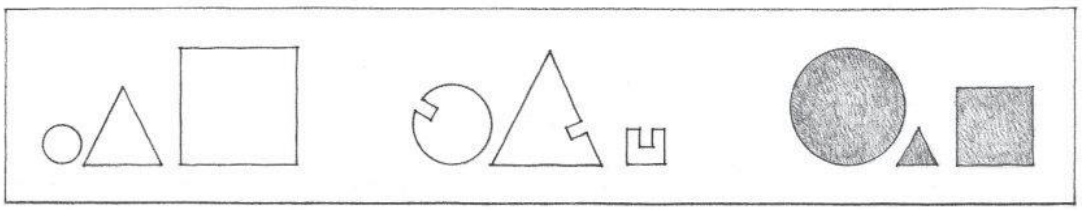
- **Büyüklük**



- **Şekil**



- **Ayrıntı Özellikleri**



Şekil 3.53 Tekrar çeşitleri (Ching,2019).

Denge

Bir temel tasarım prensibi olarak denge, tasarımı oluşturan elemanların estetik ve tanımlı bir şekilde yerleştirilmesidir. Tasarımın görsel ağırlığının eşit olarak dağıtılması anlamında kullanılmaktadır. Nesnelerin, biçimlerin, renklerin, dokuların, yönlerin, aralık ve ölçülerin ilişkileri sonucunda denge ve bir ahenk ortaya çıkar. Bir tasarımın kendisi ile barışık olup olmadığını anlamak için o tasarımda denge ilkesinin olup olmadığına bakılmalıdır. Geçmişten günümüze görsel sanatlar alanında kullanılan en önemli temel tasarım ilkeleri arasındadır. Şekilsel (Simetrik) ve Şekilsiz(asimetrik) olmak üzere iki farklı şekilde karşımıza çıkar.

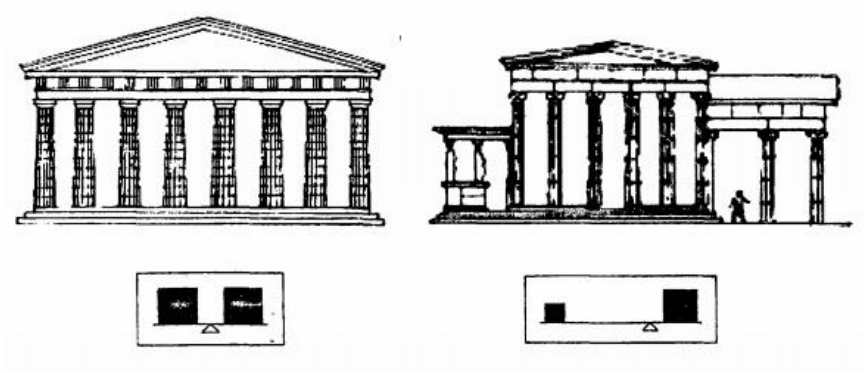
1.Şekilsel Denge(Simetrik Denge): Bir eksen etrafındaki biçimlerin benzer veya eşdeğer özellikler taşımasıdır. Bu bize şekilsel dengenin genelde simetrik olduğunu da ifade etmektedir.

2.Şekilsiz Denge(Asimetrik Denge): Bu denge biçiminde eksenin iki yanından birbirinden farklı ve kontrast elemanların bütünlüğü yani asimetri hakimdir.





Resim 3.8 Simetrik denge (URL-11) Resim 3.9 Asimetrik denge (Url-12)



Şekil 3.54 Şekilsel ve şekilsiz denge çeşitleri (Ching,2019).

Mimari formların algılanmasında görsel denge önemlidir. Algılanan etkiyi artırmak ve heyecan yaratmak veya formların görsel bütünlüğünde bir imajı oluşturmak formların uyum ya da zıtlığı ile sağlanmaktadır. Diğer bir anlamda formun dengeli olması egemen bölgenin oluşturulması veya dikkat çekici tasarımlar yaratılmasıyla mümkündür (Tavşan,2000).

Bu anlamda günümüz mimarlığında formların dengeli olmasına yönelik çalışmalara yapılmaktadır. Bu çalışmaların özünde algısal olarak mimari tasarımlarda, doluluk-boşluk etkilerinin çok iyi organizasyonu bulunmaktadır (Tavşan,2000).

Lang (1987), Gestalt alan kuvvetleri ile ilgili olarak dengenin statik ve dinamik yönünü ortaya koymaktadır. Kuvvetler ile kuvvet alanları eşit ve uzaysal boyutta ise denge kavramı bütünlük teşkil etmektedir. Ancak bu denge statik olarak algılanacaktır. Buna karşılık denge uzaysal boyutta eşit, ölçütler ve nitelikleri ile ağırlık merkezleri açısından farklı iseler dinamik denge etkisi oluştururlar.

Simetri/Bakışım

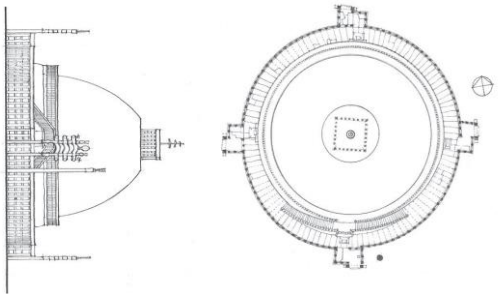
Simetri, bir eksenin her iki yanında veya merkezin etrafında biçim ve mekânların oluşturduğu düzenleme şeklidir. Bu düzenlemede elemanların birbirleri ile olan ilişkisinde denge oldukça önem kazanmaktadır.

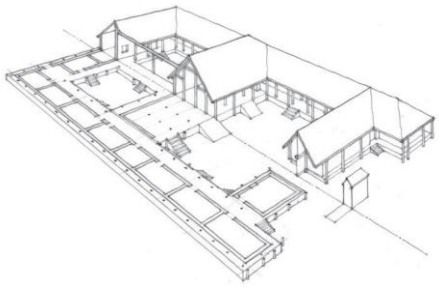
Ching (2019)'e göre, eksensel bir koşul eş zamanlı var olan simetrik bir koşul olmadan var olabilirken, simetrik bir koşul bir eksenin ya da çevresinde yapılandığı bir merkezin varlığını göstermeden var olamaz. Bir eksen iki nokta tarafından oluşturulur; bir bakışık/simetrik durum ise ayırıcı bir çizginin ya da düzlemin iki yanında veya bir merkezin ya da eksenin çevresinde eş değer biçim ve mekân örüntülerinin dengeli yerleşimini gerektirir.

Ching (2019), iki temel simetriden bahsetmektedir.

1.İki Yanlı Bakışım/Eksensel Simetri: Benzer ya da eş değer öğelerin ortada bulunan bir eksenin iki yanında dengeli yerleşimi demektir. Böylece yalnızca bir düzlem bütünü iki özdeş yarıma ayrılabilir.

2.Işınsal Bakışım: Benzer ışınsal öğelerin dengeli yerleşimi demektir. Böylece herhangi bir açıyla merkez noktasından veya merkez ekseni boyunca geçen bir düzlem kompozisyonu benzer yarımlara ayrılabilir.





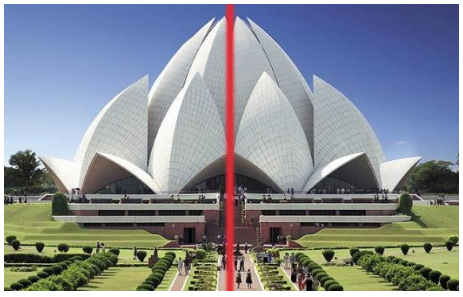
Şekil 3.55 Işınsal bakışım (Ching,2019) Şekil 3.56 İki yanlı bakışım (Ching,2019).

Doğada ışınsal simetri genellikle az sayıda öğeden meydana gelir. Doğal biçimlenme dinamik gruplaşmayı yeğler. İnsanoğlu ise çok sayıda öğe ile oluşan kompozisyonlarda tüm ya da kısmi simetriyi uzun bir süre uygulamıştır. Birçok

büyük sanat çağlarında görülen bu eğilim, soyut düzenlemeyi organik oluşmaya yer tutan akılcı bir dünya görüşünün ürünüdür (Kuban,1990).

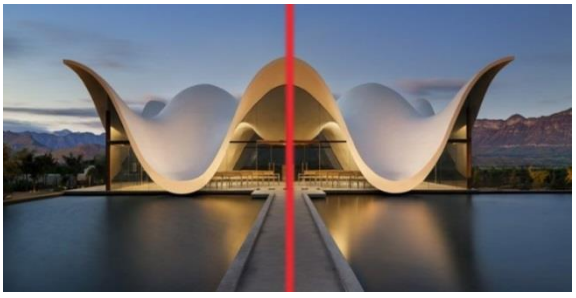
Mimari bir kompozisyon biçimleri ve mekânları örgütlemek için bakışımı/simetriyi iki şekilde kullanabilir. Bütün bir bina örgütlenmesi bakışık yapılabilir. Ancak, belli bir noktada tamamen bakışık yerleşimler içinde bulundukları alanın veya bağlamın bakışık olmaması ile yüzleşmeli ve bu durumu çözmelidirler (Ching, 2019).

Bakışık bir başka durum bir binanın yalnızca bir parçasında var olabilir ve düzensiz biçim ve mekân örüntülerini kendi çevresinde örgütler. Bölgesel bakışımın ikinci örneği bir binanın, içinde bulunduğu alanın ya da tasarımın olağan dışı durumlarına yanıt vermesine olanak sağlar. Bakışık durumun kendisi örgütlenmenin içindeki önemli ve anlamlı mekânlar için ayrılabilir (Ching,2019).



Resim 3.10 Lotus Temple-Delhi

İndia (Url-13)



Resim 3.11 Bosjes Chapel

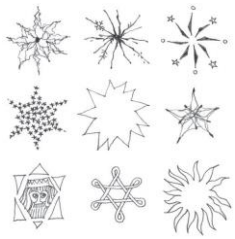
South Africa (Url-14)

Dönüşüm

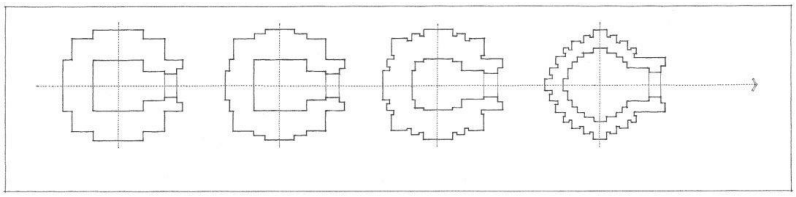
Mimarlık çalışmaları diğer disiplinlerde olduğu gibi yasal olarak en çok öğrenilebilen ve benzetilebilen geçmişine, önceki deneyimlere, çabalara ve başarılara ilişkin çalışmaları içerir. Dönüşüm ilkesi bu fikri kabul eder.

Dönüşüm ilkesi, bir tasarımcıya, biçimsel yapısı ve öğelerin düzeni uygun ve mantıklı olabilecek bir mimari prototipik örnek seçmesi ve eldeki tasarımın bağlamına ve belirli koşullara yanıt vermesi için ayrık yönlendirmeler serisi boyunca onu dönüştürmesi için olanak sağlar.

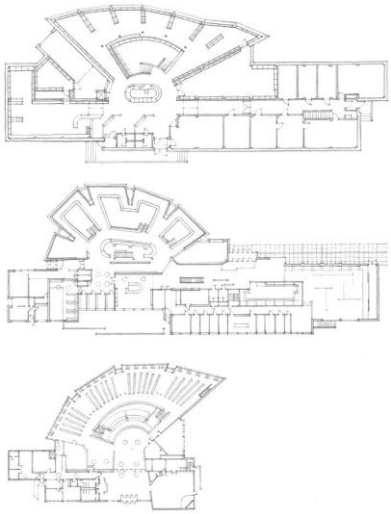
Tasarım, çözümleme ve sentezleme, deneme ve yanılma, olasılıkları deneme ve olanakları değerlendirme eylemlerini içeren üretici bir süreçtir. Bir fikri keşfetme ve onun gerçekleşme olasılığını sorgulama sürecinde bir tasarımcının fikrin temel doğasını ve yapısını anlaması gerekir. Eğer bir prototipik modelin düzenleme dizgesi algılanır ve anlaşılırsa o zaman özgün tasarım fikri sonsuz değişimler serisi boyunca zedelenmek yerine aydınlatılır, güçlendirilir ve geliştirilir (Ching, 2019).



Şekil 3.57 Aynı prototipik modelin farklı düzenleme dizgesi (Ching,2019).



Şekil 3.58 Kuzey Hindistan Cella tasarım aşamaları (Ching,2019).

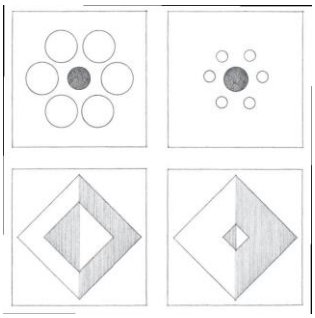


Şekil 3.59 Alvar Aalto tarafından 3 farklı kütüphane için çizilen tasarımlar (Ching,2019).

Oran-Orantı-Ölçek

Bir tasarımdaki çeşitli elemanların, göreceli boyut ve ölçeklerine göre kendi aralarında ve bütün ile parçalar arasında bulunan oranlarıdır.

Ölçek bir nesnenin büyüklüğünü kaynak bir ölçütle ya da başka bir nesnenin büyüklüğüyle karşılaştırılarak dolaylı olarak ifade ederken, orantı bir parçanın diğerleriyle ya da bütünle olan gerçek ve uyumlu ilişkisine gönderme yapar. Bu ilişki yalnızca büyüklük olmayabilir, ayrıca nicelik ve derecede olabilir. Tasarımcı nesnelerin orantılarına karar verirken genellikle birtakım seçeneklere sahipken, malzemelerin doğası gereği, yapı malzemelerinin güçlere nasıl yanıt verdiğine ve nasıl yapıldıklarına göre bazı seçenekler bize verir.



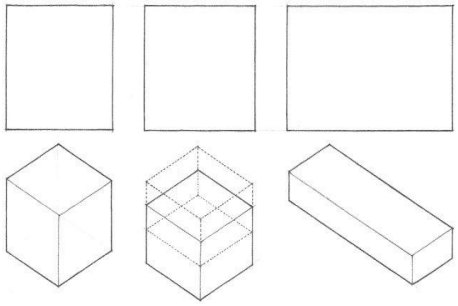
Şekil 3.60 Göreceli olarak aynı ölçekteki şekillerin illüzyonu (Ching,2019).

Gerçekte, mimarlığın fiziksel boyutlarına ilişkin, orantı ve ölçeğe ilişkin algımız kusursuz değildir. Görüşün ve uzaklığın kısaltılması ve kültürel eğilimler sebebiyle biçimsizdir ve bu nedenle nesnel ve keskin bir şekilde denetlemek ve öngörmek zordur.

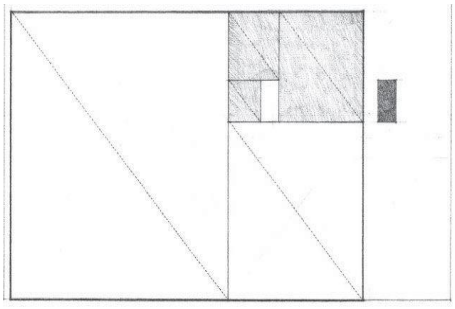
Bir biçimin boyutlarındaki küçük veya ufak farklılıkları ayırt etmek özellikle zordur. Bir kare tanımı gereği dört eşit kenara ve dört dik açıya sahipken, bir dikdörtgen tam olarak bir kare gibi, neredeyse bir kare gibi ya da bir kareden çok farklı görünebilir. Bakış açımıza göre uzun, kısa, kalın ya da basık görünebilir. Bu terimleri bir biçime ya da figüre onun orantılarını büyük ölçüde nasıl algıladığımızın bir sonucu olan görsel bir nitelik vermek için kullanırız.

Orantı kuramlarının hepsinde amaç görsel kurguda ve öğeler arasında bir düzen ve uyum hissi yaratmaktır. Öklit'e göre bir oran iki benzer şeyin nicel karşılaştırılması

anlamına gelirken, orantı oranların eşitliği demektir. Herhangi bir orantılama dizgesinin altında yatan, bu nedenle, kendine özgü bir oran, bir orandan diğerine aktarılan sürekli bir niteliktir. Böylece bir orantılama dizgesi bir binanın parçaları arasında olduğu kadar parçalar ile bütün arasında da tutarlı bir takım görsel ilişkiler oluşturur. Bu ilişkiler sıradan bir gözlemci tarafından anında algılanmasa da, yarattıkları görsel düzen hissedilebilir, kabul edilebilir ve hatta bir takım yinelenen deneyimler dizisi ile fark edilebilir. Belirli bir zaman içinde, parçalardaki bütünü ve bütündeki parçaları görmeye başlayabiliriz(Ching,1972).



Şekil 3.61 Kare dikdörtgen şekiller (Ching,2019).



Şekil 3.62 Parça-Bütün ilişkisi (Ching,2019).

Orantılama dizgeleri, mimari biçimin ve mekânın boyutları için estetik bir mantık sağlamak adına işlevsel ve teknik belirleyicilerin ötesine geçer. Bütün parçaları aynı orantı ailesine ait olan bir mimari tasarımın içindeki çok sayıda öğeyi görsel olarak bütünleştirebilirler. Mekânlarda bir düzen hissi sağlayabilirler ve mekânların sürekliliğini, dizilimini arttırabilirler.

Tarih boyunca birtakım yararlı orantı kuramları geliştirilmiştir. Tasarım anlamını konuşabilmek için bir dizge geliştirme fikri bütün dönemlerde ortaktır. Esas dizgenin zaman zaman farklılaşmasına rağmen, içerdiği ilkeler ve onların tasarımcı için değerleri aynı kalır.

Orantı Kuramları: Altın Oran, Klasik Düzenler, Rönesans Kuramları, Modülor, Ken, Antropometri(İnsan Vücudunu Ölçme Bilimi), Ölçek.



Resim 3.12 Wuxi Grand Theatre

Çin (Url-15)



Resim 3.13 National Museum Of Qatar

Katar (Url-16)

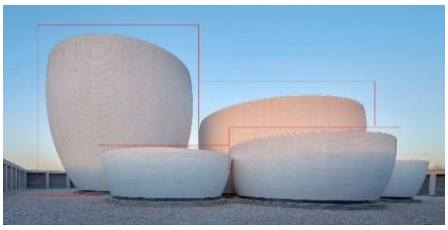
Uyum/Ahenk/Armoni

Uyum, bir diğer adıyla ahenk ya da armonidir. Ahenk, tasarım elemanlarının birbirleri arasındaki uyumdur. Armoni temel tasarım ilkeleri arasındaki en temel ilkelerden biridir. Armoni, kompozisyonun bölümleri arasındaki dengeli ilişkiden kaynaklanmaktadır. Kompozisyonun bölümleri bütüncül bir görsel tema gibi çalışır. Genellikle öğeler veya bölümler arası tekrarlanan özelliklerle ortaya çıkmaktadır.



Resim 3.14 The Fuzhou Strait Culture

Çin(Url-17)



Resim 3.15 Xing Kiln Museum

Çin(Url-18)

Hareket

Sanatçının, gözü bir kompozisyonun çevresine, içine ya da kompozisyona doğru yönlendirmesinin yoludur. Görsel bir imajda hareket, objeler imajın içinde hareket ediyormuş hissiyatı uyandırır izleyiciyi bir önemli unsurdan diğerine yönlendirir. Bu tasarım ilkesinin doğru çalışıyor olabilmesi için izleyicinin gözü tek bir yerde takılma eğiliminde olmamalı. İzleyicilerin gördükleriyle bağlantı hissetmelerini sağlamak için hareket ilkesi tasarım sürecinin bir parçası olarak kullanılmalıdır.





Resim 3.16 One Ocean, Thematic Pavilion EXPO 2012, Kore (Url-19)

Resim 3.17 Glasgow Riverside Museum of Transport, Glasgow (Url-20)

Kontrast

Kontrast, bir diğer adıyla zıtlık, karşıtlık, benzeşmezliktir. Tasarımdaki farklı öğelerin farklılıklarının vurgulanmasını sağlayan ve aralarında bir denge oluşturan kombinasyonlardır. Pek çok karşıtlık durumu bulunmaktadır. Renk karşıtlığı, doku karşıtlığı, değer karşıtlığı gibi. Bir kompozisyondaki dikkati yoğunlaştırmak, hiyerarşiyi sağlamak ve bir ya da birden fazla elemanı vurgulamak için de kullanılabilir.





Resim 3.18 Renk, zaman ve tarz olarak kontrast yapılar (Url-21) (Url-22)

3.1.3 Yapısal İkonik Özellik Analizleri

İkonik özellik, yapısal olarak ele alındığında yapıların daha çok formu veya bu formu oluşturan parçalar göz önünde bulundurulmalıdır. İkonik değer özelliği taşıyan Kültür-Sanat yapılarında öne plana çıkan bazı form özellikleri vardır. Bu özellikler daha önceki bölümde anlatılan ikonik yapıların özellikleri üzerinden ele alınmıştır. Yapısal ikonik özellikler beş başlık altında toplanmıştır.

1. Form
2. Cephe/Cephe elemanları
3. Bina Strüktürü
4. Çatı strüktürü
5. Malzeme ve Renk

   Bu analizlerde önemli olan nokta ikonik değer taşıyan Kültür-Sanat yapılarında formun hangi yönünün ön planda olduğudur.

3.2 KAVRAMSAL ANALİZLER

3.2.1 Mimari Akımlar ve Kuram Analizleri

Mimarlık bugün "modern" rasyonellik ya da yerellik amaçları bulunan "postmodern" söylemlerin etkisinden uzaklaşmıştır. Mimarlık günümüzde müstakil bir disiplin olmaktan ziyade şehircilik ve peyzaj mimarlığı gibi disiplinlerle paralel yürür ve bu disiplinler arasında kesin/net ayrımlar ortadan kalktığından mekânsal ve kentsel tasarımlar beraber değerlendirilmektedir. Bu ayrımların ortadan kalkması ve diğer disiplinlerin (özellikle felsefe, sosyoloji vb.) içselleştirilmesiyle mimari disiplin, yeni söylemler ve yeni yöntemlerle değerlendirilerek mimarlık metodolojisi ve terminolojisinin ortaya çıkmasını sağladı (Güleç,2012).

Mimari yapıtların bugün tektip bir mimari yaklaşımla şekillendiğini söyleyemeyiz. Farklı mimari yaklaşımların birlikte ele alındığı heterojen bir tutum hâkim(Özer, 2008).

Tezin kuramsal çerçevesi çizilirken özellikle Dekonstrüktivist felsefe ve bu felsefenin kurucu mimarları: Koolhaas, Tschumi, Eisenman, Rowe ve Koetter, gibi mimarlara ait teoriler göz önünde bulundurulmuş ve bu kuramlar ışığında irdelemeler yapılmıştır.

Tez kapsamında, Koolhaas'ın Bigness, Tabula Rasa metinleri, Tschumi'nin Olay Mimarlık kavramı üzerinden söylemleri, Tschumi'nin, Rowe ve Koetter'in Bağlamsalcılık kavramı üzerinden söylemleri kavramsal çerçevenin sınırlarını olmuştur.

- Dekonstrüktivizm
- Bigness

- Tabula Rasa
- Olay mimarlık
- Bağlamsalcılık(Taktiksel Kayıtsızlık, Karşılıklılık, Karşıtlık)

Dekonstrüktivizm

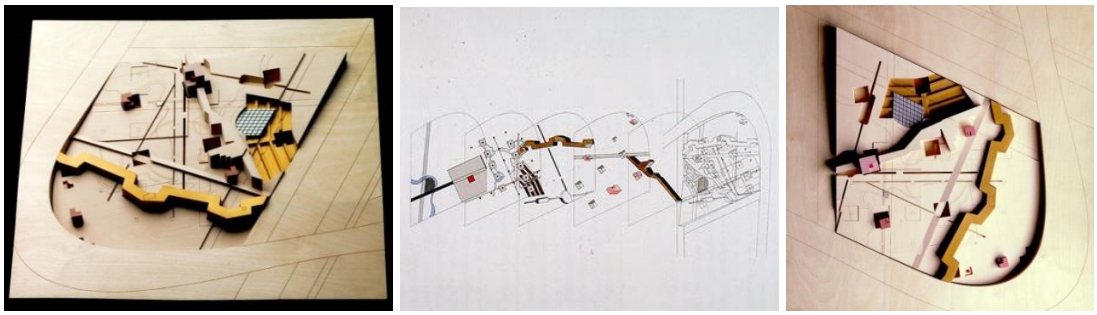
1980'lerin sonlarında ortaya çıkmış olan Dekonstrüktivizm ya da yapısal analiz, belirli bir dönem postmodern mimarinin gölgesinde kalmış ve daha sonra ki zaman içinde kendi kimliğini bulan felsefe ya da akımdır. Yapıyı oluşturmuş olan mimari unsurların bütünlüğünün parçalanmasıyla, yüzeylerde yapılan oyunlar dış cephedeki mimari unsurların dik açılı olmayan köşelerle yamultulmasıyla ve kaydırılmasıyla elde edilen yöntemlere dayanır. Dekonstrüktivist felsefeye sahip yapılar izleyicisine kargaşa ve belirsizlik hissi verir.

Başlangıçta dekonstrüktivist mimarlar bir Fransız filozof olan Jacques Derrida'nın fikirlerinden etkilenmişlerdir (Url-29). Her ne kadar Jacques Derrida ile Peter Eisenman birbirlerine oldukça yakın dursalar da Eisenman'ın mimariye yaklaşımı tanışmalarından ve dekonstrüktivist olmasından çok önce gelişmiştir. Dekonstrüktivizm Peter Eisenman'a göre radikal şekilciliğe ilgisinin bir bağlantısı ve uzantısı olarak ele alınmalıdır. Dekonstrüktivizmin bazı uygulayıcıları, konstrüktivizmin biçimsel deneylerinden ve geometrik dengesizliklerinden de etkilenmişlerdir.

Dekonstrüktivizm hareketini tarihinin ilk dönemlerinde olan ve de gelişimini etkileyen üç önemli olay vardır. Bu önemli olaylardan ilki, 1982 yılına ait olan Parc de la Villette mimari tasarım yarışmasıdır. Özellikle Peter Eisenman ve Jacques Derrida'nın tasarımları ile Bernard Tschumi'nin ödül almış tasarımı, bu akıma önemli etkileri olmuştur (Derrida & Eisenman,1997).



Resim 3.19 Parc de la Villette, Bernard Tschumi'nin ödül alan tasarımı (Url-30)



Resim 3.20 Parc de la Villette, Peter Eisenman'in tasarımı (Url-31)

İkinci önemli olay ise Modern Sanatlar Müzesi'nin; 1988'de, Mark Wigley ve Philip Johnson tarafından düzenlenen New York Dekonstrüktivist Mimarlığı sergisi, hem bu akımla özdeşleşecek mimarların ortaya çıkması hem de akımın tanınması bağlamında dönüm noktası olan etkinliklerden bir tanesidir (Url-36).

Modern Sanatlar Müzesi'nin New York sergisi; Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Bernard Tschumi ve Paul Pogba tarafından yapılan çalışmaları sergilenmiştir. Bu sergiden hemen sonra dekonstrüktivizim akımı ile özdeşleşmiş birçok mimar bu kavrama mesafe koymuşlardır. Fakat bu fesefe/akım genellikle kabul görmüş ve bugünün mimarisinde yaygın olarak kullanılan bir akım olarak kendine yer edinmiştir (Johnson ve Wigley).

Bu akıma önemli katkısı olan üçüncü olay ise; Peter Eisenman'ın tasarlamış olduğu ABD'nin Ohio eyaletine bağlı Columbus şehrinde yer alan Wexner Sanat Merkezi'nin, 1989 yılında yapımı tamamlanıp hizmete sunulmasıdır (Brooks ve Toth, 2007) (Resim:3.21).



Resim 3.21 Wexner Sanat Merkezi, Peter Eisenman (Url-32)

Dekonstrüktivizm akımında postmodernizm-modernizm karşılıklı etkileşimi; kübizm, dışavurumculuk, çağdaş sanat ve minimalizm gibi diğer 20. yüzyıl hareketlerine de referans sağlamıştır. Dekonstrüktivizmin takipçileri "biçimin

saflığı", "biçim işlevi takip eder" ve "malzemelere dürüstlük" gibi prensiplere sahip olmaları modernizimin sıkıcı "kuralları" olarak görüp ve mimariyi bu sıkıcı ve daraltıcı kavramlardan uzaklaştırmayı amaçlar.

Dekonstrüktivist Mimarlık Sergisinden hemen sonra sergiye katılan mimarların çoğu bu akımı sahiplenmez ve on yıl geçmeden kavram unutulur. Ancak sergiye katılan isimlerin başka bir açıdan, çok daha derin bir etkisi olur; takip eden on yıl gibi kısa zaman diliminde sergiye katılan bu sekiz mimar, görülmedik uluslararası bir üne kavuşacaklardır.

1988 yılındaki sergiye gelmeden üstünde durulması gereken önemli nokta bu sekiz mimarın o zamana dek pek az yapılarının mevcut olmasıdır. Sergiden sonra takip eden 10 yıl içerisinde bu mimarlar dünyayı dolaşarak çeşitli kentlerde konferanslar vermiş ve bu konferanslar da son derece radikal görünen mimari temsillerinden bahsetmişlerdir. Çoğu uygulama alanı bulan pek az yapı tasarladıkları halde uluslararası üne ve tanınmışlığa bu konferanslar sayesinde kavuşmuşlardır. New York Dekonstrüktivist Mimarlığı sergisine katılan bu sekiz mimar "Yıldız Mimarlar"ın birinci kuşağı olarak anılacaklardır.

21. yy başlarına gelecek olursak bir sergiden sonraki ikinci on yıllarını geçiren Yıldız Mimarlar(Starchitect) elli küsür yaşlarına gelmiş kariyerlerinin en üst noktalarını yaşayan, çeşitli coğrafyalarda gayet hızlı ve büyük projelere imza atıp inşa eden mimarlar haline gelirler. Dünyanın çeşitli metropollerinde yüzlerce mimarlardan oluşan birden fazla ofis kurarlar. Frank Gehry'nin tasarladığı Bilbao'da bulunan Guggenheim Müzesi gibi bir şehrin kaderini değiştirme iddiasına sahip yapılar inşa edilir hatta mimarlık literatürüne "Bilbao Efect" gibi yeni kavramlar girer. Ayrıca bu mimarlar diğer taraftan en tanınmış mimarlık okullarında eğitim stüdyoları yürütmüşlerdir.

Yıldız mimarlar(Starchitect) kuşağı, kendinden daha önceki dönemde bulunanların hayal dahi edemeyecekleri yaygınlıkta bir etki oluşturur, yapılan muazzam boyuttaki projelerle birlikte, kısa bir sürede mimarlık medyasından, eğitim stüdyolarına varan neredeyse tüm mimarlık ile ilgili alanı domine eder hale gelirler. Tabi ki bu hızlı yayılımı kolaylaştırmış somut olan bir arka plan da mevcuttur; 1990 yılı sonrası tek

kutuplu bir düzen içerisinde, ulus devletlerinden kaynaklanan tıkanıklıkların doğru yoldan askeri müdahalelerle açıldığı, para bolluğu ile sınırsız sermaye ortamında, yatırımların büyük bir çoğunluğu inşaata ve emlak sektörüne yatırılmaktadır. Gelişme yolunda olan ülkelerin neredeyse tamamında inşaat, gelişme söyleminin baş halini almıştır. Bilgisayar teknolojisindeki ilerlemeler ise, öte yandan spekülatif bir tasarım alanı oluşturmuş, diğer yandan ise iletişim imkanlarını hızlandırmıştır. Bu dönemde internetin hızlı gelişimi ile etkileyici fotoğrafların medya üzerinden tahmin edilemez hızda yayılmasına olanak sunmuştur; sadece bir etkileyici görsel, çok hızlı yayılma ve tüketilme hızıyla, kitaplar dolusu teori ve eleştiriden daha fazla etki oluşturduğu görünmektedir" (Url-33).

"70'li ve 80'li yılların modern sonrası postmodern mimarlık tartışmalarına, oluşturdukları bu yaygın ve yoğun etki ile bir anlamda sonlandıran bu kuşak, mimarlık alanındaki radikal modernleşme taraftarı tutumlarıyla, "neo-modernler" olarak da isimlendirilirler. Ürettikleri bu mimarlığın radikal görselliği ile birlikte, bir üslup ya da stil olmaktan daha çok, aynı ilk modernler gibi, , mimarlığı toplumsal olarak da tekrardan konumlandırma arayışları, zor durumdaki" mimarlığa yeni bir yön verme ve yeni bir vizyon iddialarıyla, genellikle ilk modernlerle kıyaslanırlar. Önerdikleri vizyon ve yönün modernlerle ne denli benzeştiği ise daha sonraları çok tartışılır" (Url-33).

Dekonstrüktivist felsefe

Peter Eisenman'ın bir filozof olan Jacques Derrida'nın görüşlerinden etkilenmesiyle birlikte Dekonstrüktivist felsefenin mimarlık teorisine yansıması başlamıştır. Peter Eisenman bu konudaki görüşlerini oluşturduğu sırada felsefi bir başlangıç noktası olarak yapısöküm düşünce hareketini kabul etmiş ve Jacques Derrida ile Parc de la Villette projesinin yarışması da olmak üzere pratik alanda birtakım çalışmalar yürütmüştür. Yürütülen bu çalışmaların tümü Chora L Works adında bir kitapta toplandı(Derrida ve Eisenman,1997). Daniel Libeskind de, Jacques Derrida ve Peter Eisenman'a ek olarak "bulunuş metafiziği" konusu ile ilgileniyordu. Öyleki bu kavram mimari teori ile Dekonstrüktivist felsefenin açıklanmasının en önemli ve ana konusudur. Mimarlığın dil felsefesinin ilkelerini kullanarak iletişim kurabilme kapasitesine sahip bir dil olduğu kabul edilmektedir (Derrida ve Eisenman,1997).

Peter Eisenman'ın uygulama alanı bulan veya bulmayan tüm tasarımlarında, doluluk ve boşluğun veya varlık ve yokluğun diyalektiği kavramları yer alır. Bulunulan mekânının mimarlık olduğu ayrıca var olmak ile yok olmak diyalektiklerinin hem dekonstrüksiyon (deconstruction) hem de inşaat (construction) kavramlarından bulunduğu görüşünü hem Jacques Derrida hem de Peter Eisenman benimsemektedir (Curl,1999).

Metinlerin anlaşılması Jacques Derrida'ya göre en rahat klasik açıklamalar ile mümkün olabilir. Bu bağlamdan bakılırsa eğer dekonstrüksiyon stilinde tasarlanmış bir mimarlık eserinin var olabilmesi için asıl kaide son derece köklü bir geçmişten gelen geleneksel bir yapının varlığına ihtiyaç duyması ve o yapının varlığına karşı böylece esnek bir tasarıma sahip olduğunu düşündürmesidir (Derrida,1998).



Resim 3.22 Frank Gehry's Home, Santa Monica, California (URL-34, URL-35)

Dekonstrüktivist stilde tasarlanmış yapıya, 1978 yılında Santa Monica'da Frank Gehry'nin bizzat kendisi için tasarladığı konut projesi gösterilebilir (Resim:3.22). Tipik bir banliyö evi olarak tasarlanan bu yapının sahip olması beklenen sosyal anlamları da göz önünde bulundurulmuştur. Frank Gehry daha sonra bu yapının üç boyutlu biçimini, kütlesini ve diğer tasarım unsurlarını adeta bir oyuncak ile oynar gibi parçalarına ayırıp yapıyı yeniden inşa etmiştir.

Jacques Derrida, sıklıkla kullandığı dekonstrüksiyon ve bulunuş metafiziği kavramlarına ek olarak söküme almak (under erasure veya sous rature) kavramlarını da mimarlık ile alakalı yazımlarına yansıtmış böylece bir düşünce yapısı olan Dekonstrüktivist felsefesine katkı sağlamıştır (Derrida,1998).



Resim 3.23 Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi (URL-36, URL-37)



Resim 3.24 Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi (URL-37)

Mimarlık kariyeri sırasında ilk tasarımlarını adeta bir yazı şekli şeklinde oluşturduğunu belirten Daniel Libeskind, bir inşaat yapı malzemesi olan betonu bir nevi şiir gibi tasarımlarına yansıttığını belirtmiştir. Daniel Libeskind oluşturduğu tasarımları kitapları mimari şekiller gibi tasvir etmiş ayrıca bu yapı kütlelerinin üzerine yazı biçimlerini uygulamış ve bu şekilde edebiyata mimarlık stilini gönderme yapmıştır. Bu bağlamda Daniel Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi tasarımında iz sürme (trace) ve söküme almak (under erasure veya sous rature) kavramlarının yansımalarını gözlemlemek mümkündür (Resim:3.23, Resim:3.24).



Resim 3.25 Maya Lin'in Vietnam Şehitleri Anıtı (Url-38)



Resim 3.26 Peter Eisenman'ın Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı (URL-39)

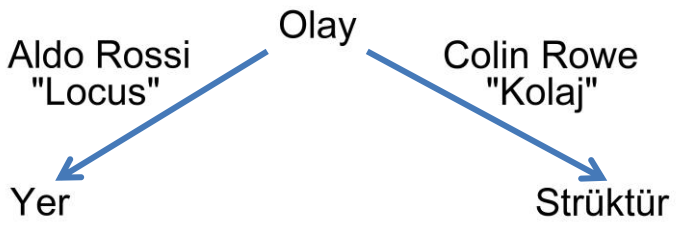
Holokost dönemini hatırlatması için yapılan Berlin Yahudi Müzesi'nde görüldüğü gibi Maya Lin'in Vietnam Şehitleri Anıtı (Url-38) (Resim:3.25) veya Peter Eisenman'ın Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı (Resim:3.26) projeleri de "iz sürme" ve "söküme almak" kavramlarının uygulamaya yansıtıldığı projelerdir (Sarup,1993).

Olay Kavramı (Bernard Tschumi)

Özellikle artan disiplinler arası ilişkiler ve gelişen teknoloji sebebi ile geçtiğimiz yüzyıldan günümüze "bağlamsal mimarlığı", sürekli yenilenen tasarım anlayışı değiştirdi. Tasarım ve söylemlerini "olay" kavramı ile yönlendiren Tschumi, 21. yy'ın başlarında dâhil olduğu bağlam tartışmasına daha farklı bir soluk getirdi. Olay-Kentler dizisi ile yeni bir mimarlık dilinin yanında yeni tasarım metotları da önerdi. Artık kentsel bağlam, yeni binalar için tarihsel açıdan tekdüze ya da biçimsel açıdan sınırlayıcı bir sağlama alanı olmaktan çıkarak tasarım potansiyelleri sunan açık bir deneyim alanına dönüştü (Güleç,2012).

Bugüne kadar farklı tanımları yapılan "olay", Michel Foucault'a göre farklı mekân olanaklılıkları yaratan an iken, Jacques Derrida'a göre insanın mekânı sorgulayıp yeniden şekillendirmesini sağlayan keşiftir (Tschumi, 1993). Kaynağı Gilles Deleuze olan "olay" kavramı, hakikatin farklılaşma ya da akış durumunda olduğu bir oluş felsefesi olarak açıklanır (Williams, 2000). Bu sebeple "olay-kentler" *(event-cities),* anlık oluşumlara ve olasılıklara açık yerleri, bir diğeri olan "olay-mimarlık" (*event-architecture*) da bahsedilen yerlerin potansiyellerine dayanan bina tasarımlarını anlatmaktadır (Güleç,2012).

“Olay”, sadece şimdiki zaman için geçerli olmayıp geride bırakılan yüzyılın mimarlığı için de bir kavram haline gelmiştir. Örnek vermek gerekirse; Colin Rowe “kolaj” düşüncesi ile strüktür ve olay arasındaki dengeye; Aldo Rossi’ye göre ise, “locus” (çoğ. *loci*) düşüncesi ile yer ve olay arasındaki dengeye dikkat çekmiştir. Günümüzde ise, özellikle Tschumi’nin tasarım ve söylemleri ile yeni bir şekil kazanmıştır. Binanın hangi olayları ve eşanlılıkları (*simultaneities*) başlattığı Tschumi için önemlidir (Tschumi, 1999).



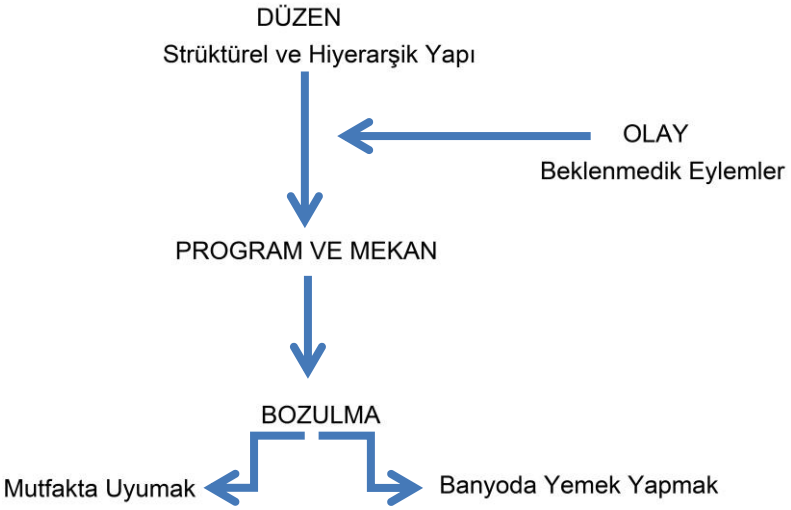
Çizelge 3.1 Aldo Rossi ve Colin Rowe göre “Olay”

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

Mimarlığın “*pre*”, “*neo*” ya da “*post*” olarak değil, “*dis*” ve “*de*” gibi ön eklerle açıklanabileceğini savunan Tschumi, eklerin gerektirdiği üzere “bağımsızlık” ve “kopma” gibi kavramlar üzerinde düşünceler geliştirmiştir. Bu kavramlar, içerik ve biçimin, bağlam ve programın birlikte düşünülmesine karşı olduğunu anlatmaktadır (Tschumi, 1996).

Bu sayede kapsamı ve sınırları mimar tarafından tasarlanmamış çevreden bağımsız ve serbest işlevler önerilebilmektedir. Bu işlevler, yinelenebilen ve sabitlenebilen programdan bağımsız mekânsal faaliyetler oluşmasına olanak sağlar (Tschumi, 1999).

Tschumi’ye göre “Olay”, beklenmedik eylemlere, “Program” ise genellikle sosyal davranış ve alışkanlıklara dayalı durumlara işaret etmektedir (Tschumi, 2000). Kolatan’a göre olayların koşulları belirlenebilir, fakat olay tasarımcının kontrolü altında değildir (Kolatan, 2000). Bu sebeple “hiyerarşi”, “strüktür” ve “düzen” gibi geleneksel kavramların da tartışmaya açılması söz konusudur, bu nedenledir ki; olay nedeniyle bozulan bir düzenin hiyerarşik ve strüktürel yapısı sorgulanır hale gelecektir. Tschumi’ye göre mekânsal ve programatik açıdan oluşan bu bozumu, “mutfakta uyumak” ve “banyoda yemek yapmak” gibi örnekler ile açıklar (Tschumi, 1996).



Çizelge 3.2 Tschumi'ye göre mekânsal ve programatik açıdan bozulma

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

Bu sebeple olay, mekânsal ve programatik koşulları etkileyen kavram olarak Tschumi tarafından ele almıştır. Kolatan 1960'lar ve 70'lerde "olayı" yalnızca "eylem" ya da "işlev" kelimeleri ile yer değiştirebilen bir kelime olarak görmektedir (Kolatan, 2000). 21. yy. başlarında ise olay kavramının yenilikçi potansiyelini fark ettiği için, "olay" kavramını çevresel koşullarla da bağlantı kurmaya başlamıştır. Bu durumdan yararlanarak *Olay-Kentler* serisinde "Mekân, Olay, Hareket"ten, "Kavram, Bağlam, İçerik"e yönelmiştir (Costanzo, 2009). Tschumi "bağlam" kavramını Olay-Kentler 3 kitabında ilk kez gerçek anlamda ele almıştır. Olay ve bağlam kavramlarının tek bir çatı altında toplanması, yeni bir sentezin oluşmasının yanı sıra yeni bir bağlamsal mimarlık dilini oluşturmaktadır (Güleç,2012).

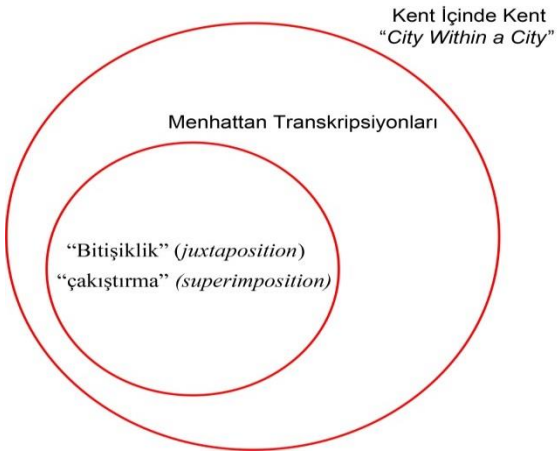


Çizelge 3.3 Tschumi'ye göre programlama ile mekân arasındaki ilişki

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

"Mekân, Olay, Hareket" terimlerinin temelleri atılan, "kentsel mimarlık" ve "mimari şehircilik" gibi kavramlar üretilerek kentsel ve mimari mekân, Tschumi tarafından

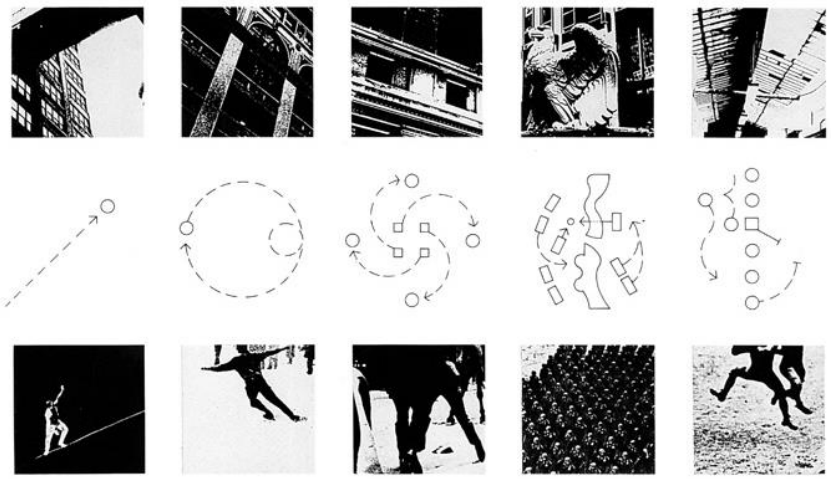
Olay-Kentler'de (*Event-Cities*, 1994) tartışmaya açılmıştır (Tschumi, 2010). Fiziki bileşenlerinin yanında olaysız, hareketsiz ve eylemsiz düşünülemeyecek bir mekânın "kalıcı" ve "statik" değil, "geçici" ve "dinamik" olduğu kabul edilmiştir (Tschumi, 1996). Mekânın yapısını farklılaştıran bu yeni kavramlar, "geçişli programlama" (*trans-programming*), "programsızlaştırma" (*dis-programming*) ve "çapraz programlama" (*cross-programming*) gibi yöntemlerin ortaya çıkarılarak geliştirilmesini sağlamıştır. Tschumi, bu yöntemlerin ilkiyle mekânsal gereklilikleri ile birlikte farklı programları kaynaştırmayı; ikincisiyle yine mekânsal gerekliliklerini sağlayarak farklı programları bir arada tutmayı; üçüncüsüyle ise bir mekânın başlangıçtakinden farklı bir program adapte etmeyi deneyimlemiştir (Güleç,2012).



Çizelge 3.4 Tschumi'nin "kent içinde kent" kavramsal yaklaşımı

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

Tschumi'nin 1981 yılında yayınladığı Manhattan Transkriptleri'nde Derrida, Foucault, Barthes ve Einstein etkilerini görmek mümkündür. Tschumi'nin tasarıma yön veren ilkeleri olan, olay, hareket ve mimarlık üçlüsünün izlerini diyagramatik bir dille ifade ettiği çalışmasında, storyboard tekniği ile zamansal dizinler halinde sıraladığı diyagramlar mimari formların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Garcia, 2012). Tschumi'nin Manhattan transkriptleri, mimarlığın yapısının bileşenlerini bozma girişimi olarak tanımlanmaktadır (Resim 3.27).



Resim 3.27 Manhattan Transkripsiyonları(Url-41)

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

Bir senaryoya dayanan bu çalışmalarda geleneksel (plan, kesit, perspektif) ve yenilikçi (vektör) temsil araçları birlikte kullanılmıştır(Walker ve Tschumi, 2006). Hareket biçimini ve yönünü göstererek belirli bir mekândaki olayların canlandırılmasını sağlayan vektörler, Tschumi'nin *Olay-Kentler 2*'sindeki başlıca araçlardan biridir (Güleç,2012).

Olay Mimarlık

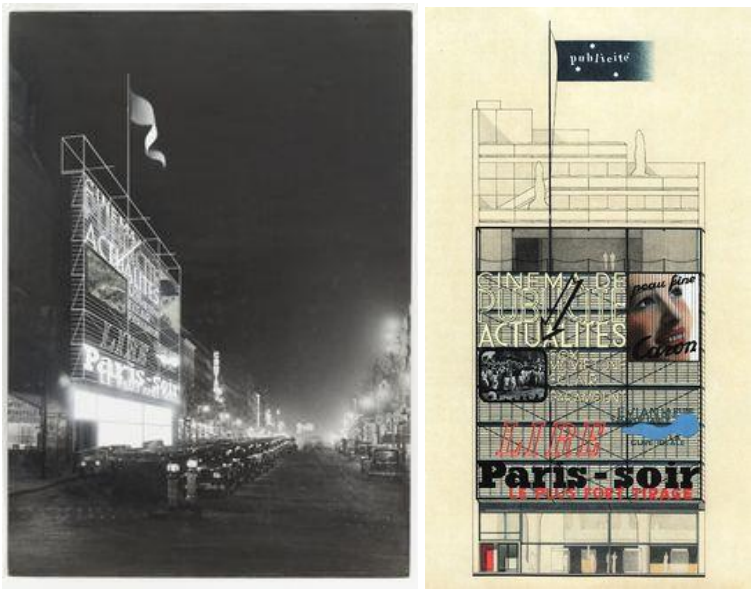
Program, önceden tahmin edilen, tasarlanan ve geriye dönük olarak düşünülebilen bir kavram olarak tanımlanırken, olay ise programın mekânsal koşulları ile birleşerek aniden ortaya çıkan özel bir an olarak tanımlanmaktadır. Tschumi yapı ile onu kuşatan etkinliklerin çarpışma anı olarak ele aldığı olay yaratımını tasarımlarında çıkış noktası olarak belirler.

Tschumi, Event Cities 2 (2000) kitabında, program ve olay kavramlarını tanımlarken, bu kavramlar arasındaki farkları açıklar. Program, durumları sabitleyerek onların yinelenmesini sağlamaktadır. Bu nedenle toplumsal davranışları, alışkanlıkları ve kuralları oluşturur. Olay ise, bir programda var olan potansiyelleri ve beklenmedik durumları açığa çıkarır. Programatik ve mekânsal bileşenler birleşerek anlık ve süreksiz niteliğe sahip olayı oluşturur. Ara-mekân (in-between space) ise, mekânı deneyimleyen bedenler tarafından mekânın potansiyellerinin ortaya çıkarılması ile oluşturulan, yoğunluğu aktiviteler ile arttırılmış mekânlardır. Tschumi tarafından anlık olaylar ve programlar aracılığıyla dönüşen ve değişen zarf-yapılar, projekte

etme, yansıtma, entegre edilmiş ekranlar aracılığıyla kendileri olay haline gelmektedir. Tchumi bunu ‘olay mimarlık’ olarak tanımlamaktadır.

“Değişen teknoloji ve malzemeler ile birlikte yapıların cephesinin sürekli değişen bir yüzey haline gelmesi, olay mimarlık kavramındaki geçicilik durumunun bir ifadesidir. Medya cepheleri olarak tanımlanan yeni cephe kurgusu, kentsel mekân, etkinlikler ve mimarlık arasında güçlü bağlantılar kurmaktadır. Medyatik cephelere sahip yapılar, cepheleri aracılığıyla kent ve kentli ile iletişim kurmakta ve aynı zamanda ikonik bir nesne olarak kent imgesinde yer edinmektedir. Kentsel mekânda kolektif iletişimi arttırarak kent sakinleri ve dışarıdan gelen ziyaretçiler için toplanma ve karşılaşma mekânı oluşturan bu yapılar aynı zamanda ortak bir iletişim kanalı yaratmaktadır” (Gümüş,2018, s.71).

Süreklilik kadar geçiciliğin de mimarlık ve kent gerçeği olduğunu düşünen Tschumi, bina cephesinin kendisini de entegre ekranlar ya da projeksiyon aracılığıyla bir olay haline getirdiğini savunmaktadır. Bu sebeple görüntüsü değişen zarflar yaratmak istemektedir. Tschumi’ye göre mimarlığın akışkan olduğu durumlar ve zarfların (binalar) sürekli olarak değişme serüvenleri olay mimarlık kavramını yaratmıştır. Tschumi, “olay mimarlık” kavramı yaratımının ilk örneği olarak Oscar Nitschke’nin cephesini bir geçicilik görüntüsü verecek şekilde neon yazılarla kapladığı Maison de la Publicité tasarımı olarak belirtir ve bu tasarım ile olay mimarlık başlamıştır (Kolatan, 2000) (Resim:3.28).



Resim 3.28 Maison de la Publicite (Oscar Nitschke) (URL-42, URL-43)

“Benkler’e (2006) göre mimari yüzeylerin hareketli elemanlara dönüşmesiyle elde edilen ekran cepheler, kentliler arasında sosyal ve psikolojik etkileşimi sağlayarak kentsel deneyimi arttırmaktadır. Hiller ve Hanson’a göre (1984) kamusal mekânda bulunan geçici ve kalıcı mekanizmalar sosyal yaşama yön vermektedir. Etkinlik ve aktiviteler için bir sahneye dönüşen kamusal mekân, kentin sosyal ve kültürel niteliğine göre sosyal dokuyu oluşturmaktadır” (Gümüş, 2018, s.72).



Resim 3.29 Yapı Kredi Kültür Merkezi Binası (Teğet Mimarlık)(URL-44)

Alper Derin Boğaz ve Refik Anadol tarafından 2011 yılında gerçekleştirilen “Augmented Structures v1.1: Akustik Formasyon / İstiklâl Caddesi” adlı enstalasyon için Teğet Mimarlık tarafından tasarlanan Galatasaray’daki Yapı Kredi Kültür Merkezi’nin cephesi bir olay mimarlık kavramının gerçeğe dönüştürülmesi olarak kullanılmış, sesin ve dijital görüntünün mimari yapıya dönüşmesi sağlanmıştır (Resim:3.29).

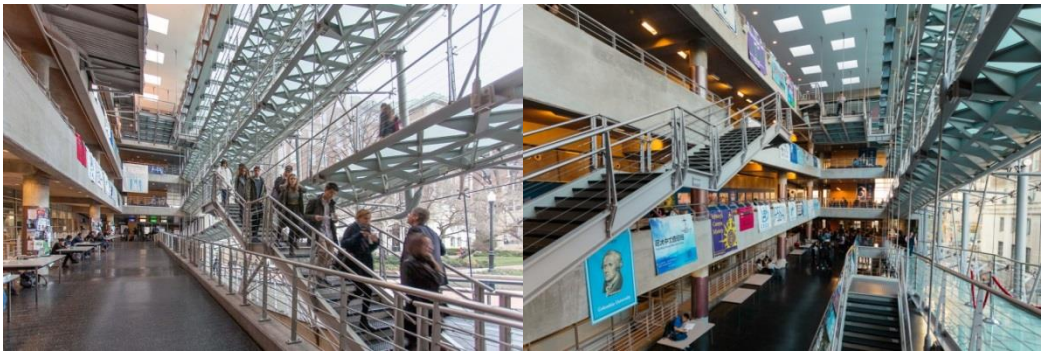


Resim 3.30 NYC Port Authority Otobüs Terminali (URL-45)

Port Authority Otobüs Terminali, Amerika Birleşik Devletlerinde'ki en büyük ve en yoğun otobüs terminali olup, günde 7.200 otobüs ulaşmakta ve günde 200.000'den fazla kişi geçmektedir. Hem yerel hem de şehirlerarası otobüs hatlarına hizmet etmenin yanı sıra, beş katlı bina aynı zamanda birkaç programı içinde barındırmakta perakende satış alanına, restoranlara ve bowling salonuna ev sahipliği yapmaktadır. 1950'de açıldığından bu yana Port Authority Otobüs Terminalinin büyüklüğü ve şekli sürekli olarak değiştirildi ancak bina cephesi ise 1970'lerden bu yana çok az bir değişikliğe uğramıştır.

Günümüzde terminalin cephesinde 1.325 milyon LED diyot içeren 16 panel bulunuyor. Paneller, binanın iki tarafına monte edilmiş, her biri sekiz panelden oluşan gerilmiş paslanmaz çelikten oluşuyor. Cephenin eklenmesi ile 1970'lerden kalan çelik kaplamalar gizlendi ve VirtualTourist.com tarafından dünyanın en çirkin 10 binasından biri olarak görülen terminal, kusursuz bir tasarım özelliği kazandı. Malzemenin şeffaf olması nedeniyle, bina içindeki yolcuların doğal aydınlatması ve iç mekânın manzarası engellenmemiş oldu. Bu sayede dijital görüntüler, yapının şeffaflığını ve nefes alabilirliğini engellemeden reklam verenlere mesajlarını paylaşmaları için dinamik bir ortam sağlıyor (Resim:3.30).

Boşluk, Tschumi'nin başvurduğu diğer bir yöntemdir. Aradaki (*in-between*) mekân olarak adlandırılan boşluk, olayların gerçekleştiği boşluktur. Bu boşluğun (*in-between)* mekânın yoğunluğu, farklı hareketlilikler (gösteriler, konferanslar vb.) ile çeşitlendirilmiştir. Bu mekân, hareketli ve değişken olan beden deneyimleri sebebiyle "homojenlik" ve "bütünlük" değil, "heterojenlik" ve "diyalektik" sunar. Genellikle birbirinin üzerinde konumlanmış iki özelleşmiş zarf (*envelope*) arasında kalan alan, Tschumi'nin "*in-between"* mekânıdır (Tschumi, 2000).



Resim 3.31 Lerner Hall Student Center, New York (URL-46)

Tschumi'nin dinamik ilişkiler ve kullanıcı hareketlerine odaklanan yapılarından biri, Columbia Üniversitesi için tasarladığı LernerHallStudent Center yapısı, mimarın kurguladığı "*in-between"* söyleminin üzerine kuruludur. Binanın gayesi; her türlü kampüs etkinliklerine mekân sağlayacak ve gayri resmi etkileşimi kolaylaştıracak bir alan oluşturmaktır (Url-32). Tschumi'nin yapıda programsızlaştırmayı (dis-programming) ele aldığını farklı çeşitlikte faaliyetlerin birbirlerini desteklemesinden anlaşılmaktadır. Geçiş güzergâhı olarak kullanılan, yapının iki tarafı arasında oluşturulan önemli bir boşluk mevcuttur. Bu sayede boşluk; Tschumi'nin amaçladığı dinamik ilişkiler ile ilgili, bilinçli ya da bilinç dışı bir şekilde meydana gelen etkileşimler, kurulan diyaloglar ve tesadüfi karşılaşmalar için gerekli potansiyeli içermektedir. Tasarlanan akış ve vektörler ile "arada-alan" (in-between) mekânı oluşturulmuş, "arada-alan" da öğrencilerin etkileşimini etkileyecek dans dersleri, sergi-kokteyl gibi kullanımlar için aktivitelere hacim sağlanmıştır. Yapıda bulunan üst kottaki sirkülasyon alanında mezuniyete dair faaliyetler icra edilmektedir (Bengi & Akalın, 2019) (Resim:3.31).



Resim 3.32 Lerner Hall Student Center, New York (URL-46)

Tschumi yapıda köprü ve merdiveni kullanıcı hareketini yönlendiren, galeri boşluğu çeperine dayalı bir şekilde dört kat boyunca yükselen vektör olarak tasarlamıştır. Misafir ve öğrencilerin akışları; merkez rampaları ve alanı tanımlar, mekâna canlılık getirir. Öğrenci merkezinin faaliyetlerini ve farklı seviyelerini birleştiren boşluk, cam köprüdür. Günün karanlık vakitlerinde, ışık içeride parıldarken, bu akış yönünde hareket eden figürler gölge tiyatrosu etkisi yaratır (Şekil-3.33). Bu sayede yapı bir sergi alanı olarak algılanır. Böylece mekân kullanıcıları da yapı kabuğunun bir parçası olacaktır. Mekânın bilinirliliği, kişilerin hareketi ile elde edilebilecektir. (Bengi & Akalın, 2019) (Resim:3.32).

Bigness(Rem Koolhaas)

S,M,L,XL 1995'te yayınlanan OMA'nın(Office for Metropolitan Architecture) günümüz mimarlığı ve toplumu üzerine eleştirel deneme yazılarının ve ilk yirmi yılına ait projelerinin bulunduğu bir kitaptır. Başlığından da anlaşılabileceği gibi kitabın içeriğindeki deneme yazıları ve projeler ölçeklerine göre bölümlere ayrılmıştır. Small (küçük) ve Medium (orta) aile ölçeğinden kamu ölçeğine doğru uzanan bir skalayı gösterirken, Large (büyük) Koolhaas'a ait olan 'The Architecture of Bigness' (büyüklük mimarlığı) olarak tarif ettiklerini kapsamaktadır. Extra-large bölümü ise günümüz kentleri üzerine yapılan çalışmaları ve kentsel ölçekteki projeleri kapsamaktadır. Günümüz mimarlığına ışık tutan bu çalışmalar politikanın, ekonominin, küreselleşmenin ve bağlamın yıpratıcı etkisini gözler önüne koymaktadır. Bu kitapta irdelenen başlıca konular 'Bigness' (Büyüklük), 'Generic Cities' (Genel Kentler) ve 'Tabula Rasa' gibi kavramlardır.

S,M,L,XL 'Manhattanizm'in o zamana kadar gerçekleşen projelerle güncel uygulamalarının kanıtlarını göstermektedir. Bazı göndermeler yaparak ele aldığı 'Bigness' kavramını Delirious New York kitabında bir başlık altında incelemiştir. Toplumun itici güçlerinin sebep olduğu 'yeni iklim'in büyüklüğü ile mimariyi aynı seviyeye çıkarma çabası olarak Koolhaas 'Bigness' kavramına gösterdiği bu ilginin sebebini belirtmektedir (Heron, 1996). Tarihi merkez etrafında buluşmanın artık önemsizleştiği 'Tabula Rasa'nın hâkimiyetini sürdürdüğü bu yeni düzende 'Bigness' mimarisi kabul edilen mimarlıktır. 'Bigness' kentsel dokunun parçası olarak görülmemektedir. Bu mega strüktürler OMA'nın Euralille projesinde bulunduğu gibi kendi başlarına şehirlerdirler. Hall Foster'ın yaptığı tanımla 'aslında bu Manhattan olmadan bir Manhattanizm'dir' (Foster, 2001). Büyük yapılarda ölçek, kompozisyon, detay ve oranın üzerinde daha önemli bir şekilde durulması gerekmekte, yapıların derinliğinin artması ile dış ve iç arasındaki ilişki zayıflamakta ayrıca yapılar kalitelerinden daha çok ölçekleri ile dikkat çekerler (Evans, 2004) (Pehlivan,2010).

Kentlerde bulunan en büyük yapılarının mimarisini incelerken Rem Koolhaas'a ait olan 'Bigness' teorisi üzerinden yola çıkmamız gerekir. Büyüklüğe dair teorisi olmayan mimarlar Koolhaas'a göre genellikle Frankenstein'ın pozisyonunda olurlar. Bu büyüklükte olan yapıların güzel, iyi veya kötünün çok ilerisinde alışıldık estetik ve etik kavramları ile açıklanamayacak kendilerine ait kalitelerinden bağımsız etkileri vardır. Genellikle birbirinden bağımsız olan parçalar kolaylıkla

algılanamayacak, alışılmadık bir bütün oluşturuyor. Koolhaas'a göre böyle bir yapının bırakın etrafındaki kent dokusu ile ilişki içerisinde olmasını, o dokuyu umursaması dahi beklenmez.

Belirli bir kritik kütlenin üzerine çıkıldığı zaman, bina büyük bir bina haline gelir. Böyle bir kütle böylelikle tek bir mimari dokunuş veya herhangi bir mimari dokunuşlar kombinasyonu ile bile kontrol edilmez hale gelir. Bu imkânsızlık, parçalarının var olan otonomisini tetikler, ancak parçalanmakla aynı anlamı taşımaz çünkü parçalar bütüne olan bağlılıklarını korumaktadırlar (Koolhaas,1997).

Büyüklüğün artık bir kente ihtiyacı yoktur. Kenti temsil eder, kentle yarışır, kenti etkisizleştirir ve en iyiside kentin kendisi olur. Eğer şehircilik potansiyel oluşturuyor ve mimarlık ise bunu sömürüyorsa, büyüklük mimarlığın pintiliğine karşı şehirciliğin cömertliği yanında yer alır(Koolhaas,1997).

Meral Ekincioğlu 'Geleceğe Dair Olası Birkaç İpucu' adlı yazısında Koolhaas'a ait olan 'Bigness' kavramı üzerine şöyle der;

"Mimar, Büyüklük(Bigness), bu kavramı, "Bütünü" yeniden inşa ederek, gerçeği yeniden canlandırmanın, kolektif olanı yeniden keşfetmenin ve maksimum olasılığı kullanılabilir hale getirmenin bir potansiyeli olarak ele alır. Buna göre bina inşa etme, bir noktadan sonra büyük yığınların ötesinde, mimari tavır ile kontrol edilemeyendir. Ancak bu olanaksızlık, parçaların özerkliğine yol açsa da, parçalanma ile aynı şey olmamalı; parçalar, bütün ile birlikte işlenmelidir"(Ekincioğlu, 2001, s.53).

Koolhaas için kent ve mimarlık 'Bigness' tarafından silinmiştir. Koolhaas'a göre 'Bigness' tüm olumsuzluklarına karşın geleneksel mimari dilde başarılı olmasa da kendi oluşturduğu ifade dilinde başarılıdır.

Koolhaas 'The Generic City' terimi üzerine ise birbirinin aynı kimliği olmayan kentleri ele alınmıştır. Koolhaas kimlik, ilerleme, şehir, mimari ve caddelerin artık geçmişin öğeleri olduğunu iddia etmektedir.

Tabula Rasa(Rem Koolhaas)

Kitapta anlatılan diğer bir kavram ise ‘Tabula Rasa’dır. Tabula Rasa kelime anlamı olarak ‘boş levha’ manasına gelir. Psikolojide ise ‘insan doğduğunda ilk bilgiyi almadan önceki bilgisiz, boş ve saf beyin durumu ’nu tanımlamaktadır. Mimaride bu terim geçmişin değerlerine bağlı kalınmadan sil baştan bir anlayış içerisinde olan yapılanmalar için kullanılmaktadır. Lynne Coke ile yaptığı bir söyleşide Koolhaas şöyle konuşmaktadır:

“Tabula Rasa efsanesi mimarlık dünyası için oldukça ilginç bir konudur. 1920’lerde ilmi anlamından çok şiirsel ifadesiyle ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası dünyada ise durum tersine dönmüş, bir mimarın işleyebileceği cezası en büyük suç olarak görülmüştür” (URL-47).

Bağlamsalcılık

Bağlamsalcılık, Cornell’de 1963 yılında başlayan, Colin Rowe koordinasyonundaki kentsel tasarım yüksek lisans programının bir ürünü olarak nitelendirilen yaklaşımlar bütününe verilen bir isimdir. Bağlamsalcılık (Contextualism) kelimesinin bu çerçevede ilk zikredilmesi 1965 yılına tarihlenir.

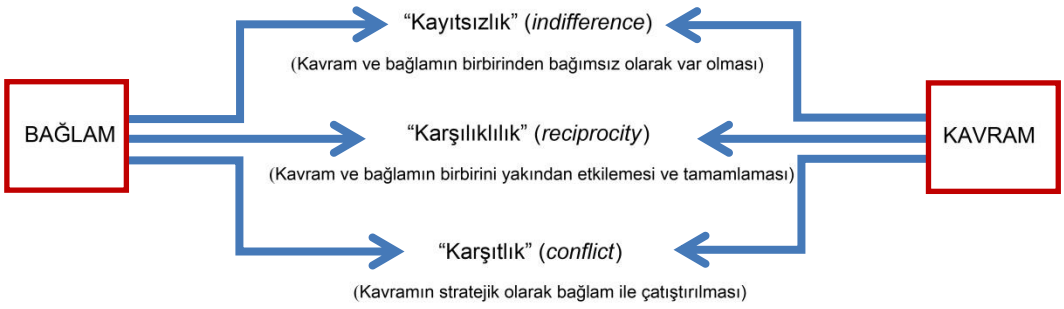
“Rowe ve Koetter, önce Collage City isimli makalelerinde daha sonra da daha geniş bir kapsamla aynı isimdeki kitaplarında yaklaşımın kavramsal ve kuramsal çerçevesini olağanüstü bir zenginlikte verirler. Kitaptaki içerik oldukça söylemseldir, ancak ne bağlamsalcılık kelimesi zikredilir ne de kitap, -bazı imaların ötesinde- uygulamaya yönelik malzeme içerir. Baskın olarak kitabın derdi sorunları ortaya koymak ve analitik stratejiler üzerinde yoğunlaşmak gibi görünmektedir. Bu açıdan bakıldığında Collage City ve en büyük içeriklerinden birisi bağlamsalcılık temelde eleştirel nitelik taşır. Collage City’nin kuramsal ve kavramsal bağlamda kapsayıcı niteliğine rağmen Rowe ve Koetter tartışmalarını kentsel tasarım çerçevesinden dışarı çıkarmamaya gayret ederler; çalışmada mimari üzerine tartışma, temel bazı örnekler dışında, baskılanmış gibidir. Oysaki bağlamsalcılık yaklaşımı Collage City’de bize sunulduğundan daha fazlasını ima etmektedir” (Özten ve Anay, 2017, para.9).

Bağlamsalcılığı mimarlık üzerinden değerlendirmeden önce sanat üzerinden değerlendirmek daha isabetli bir tutum olacaktır. “Sanat alanında bağlamsalcı bakışa göre, “sanat eserleri, tarihin parçası birer nesnedirler, içinden doğdukları

ve icra edildikleri üretken bağlamdan bağımsız bir biçimde, sanat niteliği taşıyamaz, bir kimlikleri olamaz, estetik özellikleri ayrıştırılamaz, estetik anlamları anlaşılamaz".(Levinston, 2007). Bu bakış açısına göre sanat eseri onu çevreleyen koşulların –bağlamın- bir ürünüdür. Bağlamsalcılar şöyle düşünürler; belli tarihsel, coğrafi, kültürel ve benzeri koşullarda, belirli sınırlılıklar (ve olanaklar) altında çalışan belli bir kişinin, yine belli tarihsel, coğrafi, kültürel ve benzeri koşullarca belirlemiş bir sorun durumunda, tüm bu hususları ele alarak oluşturduğu bir ürün, tüm bu değişkenlerden, koşullardan ve sorunlardan biri ya da birkaçı farklı olduğunda farklı bir ürün olacaktır, olmak zorundadır.

Hiçbir eser bir bağlamsal boşluk içinde var olmuş olamaz. Levinston şöyle der: "tarihsel bağlam farklı olmuş olsa, sanatsal çalışma da farklı olacaktır, çünkü bu durumda gerçekleştirdiği sanatsal ifade, somutlaştırdığı sanatsal etki, taşıdığı sanatsal başarım, kesinlikle farklı olmuş olurdu." (Levinston, 2007, s.72).

... bir tür doğrudan grafik enformasyon değil, çok yüklü bir anımsama, spekülasyon ve derin düşünce aracıdır. Örneğin bir sokağın görünüşte kısıtlı ve basit kentsel figür-zemin diyagramı böylece bünyesinde sadece sokağın soyut bir planını değil... bu sokağın, geçmişte farklı zamanlarda deneyimlenilmiş belirli fiziksel durumlarının hatıralarını; o sokaktaki güneşin (ya da karanlığın) durumunu, tarihini, farklı geleceklerini, maddeselliğini, varlığının koşullarını; sosyal, kültürel ve politik geçmişinin belleğini, sokak boyunca [sıralanmış] binaların tasvirlerini, sokağın kokusunu, sokaktaki insanların yüzlerini ya da kıyafetlerini, sokağın seslerini, ve böyle bir sokağın başka yerlerde var olmuş olabilecek farklı versiyonlarını [bünyesinden barındıran] karmaşık bir versiyonunu yansıtır (Rowe ve Koetter, 1978, s. 87).



Çizelge 3.5 Tschumi (2005)'ye göre "Bağlam" ve "Kavram" arasındaki ilişki

Ersin Polat tarafından hazırlanmıştır.

"*Olay-Kentler 3*'te (*Event-Cities 3,* 2005) Tschumi bir kırılmaya gider beklenmedik serbest mekânsal koşullar ile birlikte çevresel koşulları da sorgular. Ayrıca kitapta mekân ve program ağırlıklı tartışmalara "bağlam" da eklenerek, mimarlığın (ütopyalar hariç) her zaman bir "yer"de (*site*) konumlandığı ve bir "durum"u (*situation*) işaret ettiği vurgulanmaktadır. Bu süreçten sonra Tschumi için mimarlık, öncelikle bağlam ve kavram üzerinde var olmaktadır. Bağlam ve kavram ise birbiriyle "karşıtlık" (*conflict*), "karşılıklılık" (*reciprocity*) ve "kayıtsızlık" (*indifference*) olmak üzere üç farklı metot aracılığıyla ilişkilenir. Karşıtlık, kavramın stratejik olarak bağlam ile çatıştırılması; karşılıklılık, kavram ve bağlamın birbirini yakından etkilemesi ve tamamlaması; kayıtsızlık ise kavram ve bağlamın birbirinden bağımsız olarak var olması anlamına gelmektedir. Bu metotları Tchumi 21.yüzyılın mimarisi için geçerli metotlar olarak ilan etmiştir (Güleç,2012).

Tschumi bu üç metodun içerik ve bağlam arasındaki ilişki için de geçerli olabileceğini düşünmektedir. Yemek yapma eylemini Tchumi örnekleyerek, yemeğin yatak odasında (karşıtlık), mutfakta (karşılıklılık) ya da açık alanda (kayıtsızlık) oluşturacağını belirtmiştir(Tschumi, 2009)."Olay", "eylem" ve "gündelik yaşantı"nın beklenmedik ve farklı bir şekilde kesişmesi, tasarımcılara hareketli bir bakış sağlamanın yanında, yeni bir mimarlık anlayışı da tanımlamaktadır (Tschumi, 1996). Süreç odaklı ve olasılıklara açık tasarımlar geliştirilebilen yeni mimarlık, formülasyonları ("Biçim işlevi izler" gibi) ve geleneksel kentsel-mekânsal ilişkileri yerinden etmiştir(Güleç,2012).



Çizelge 3.6 Tschumi (2009)'nin yeni mimarlık düşüncesi

Ersin Polat tarafından hazırlanmıştır.

Yeni mimarlık düşüncesinde Tschumi, "kavramın bağlamsallaştırılması", "bağlamın kavramsallaştırılması", "kavramın bağlam haline gelmesi" ve "bağlamın kavram haline gelmesi" gibi birbiriyle entegre tanımlar ortaya atmıştır. Kendisine benzeyen (*self-similarity*) dizaynların geliştirilmesine sebep olan ilki, kavramın bağlamın şartlarına uyum sağlaması; ikincisi, bağlamın

şartları ve hudutlarının bir kavramın arka planındaki itici güç haline dönüştürülmesini anlatmaktadır. İlk söylemle ilişkili olan "kavramın bağlam haline gelmesi", büyük ölçekli binaların kent bağlamını dönüştürmesi anlamına gelirken; ikinci söylemle ilişkili olan "bağlamın kavram haline gelmesi" ise çevreyle bütünleşmiş tasarımların ortaya çıkması anlamına gelmektedir (Tschumi, 2009) (Güleç,2012, para.6).

Tschumi, mimarlıkta bağlam dâhil hiçbir şeyin değişmez olmadığını savunmaktadır. Hatta bağlam, yorum meselesi olduğu için her zaman ideolojiktir. Farklı açıdan bakan Tschumi, Rus sinemacı Lev Kuleshov'un eserlerine değinir. Eserlerinden birinde aktörün yüzü; güneşli bir yeşil alan, kalabalık bir tren istasyonu ve rüzgârlı bir gece gibi farklı görüntülerin önünde sergilenmiştir. Yüzü hiç değişmese de her sahnedeki bağlamın etkisiyle seyirciler aktörün duygularını farklı yorumlamıştır. Rus sinemacının deneyimlerine dayanan Tschumi, tasarımlara bağlamın anlam kazandırdığına, içeriği nasıl olursa olsun tasarımın boşlukta olmadığına işaret etmiştir (Tschumi, 2009).

Taktiksel Kayıtsızlık

"Taktiksel kayıtsızlık, binaların bağlamına kayıtsız kalmasını gerektiren bir yöntemdir; çünkü her zaman nitelikli bir çevre sunmayan bağlam, bir otobanın kenarındaki boş bir alan gibi, çok sıradan da olabilir. Bu nedenle taktiksel kayıtsızlık yöntemi ile tasarlanan binalar, yalnızca kendi kabuklarının gücü ve tekilliği sayesinde dinamik mekânsal etkiler yaratabilmektedir. Özgül (specific) değil, genel (generic) bir kent parçasında yer alan Vacheron Constantin Genel Merkezi de böyle bir kabuk olarak geliştirilmiştir"(Güleç,2012) (Resim 3.33).



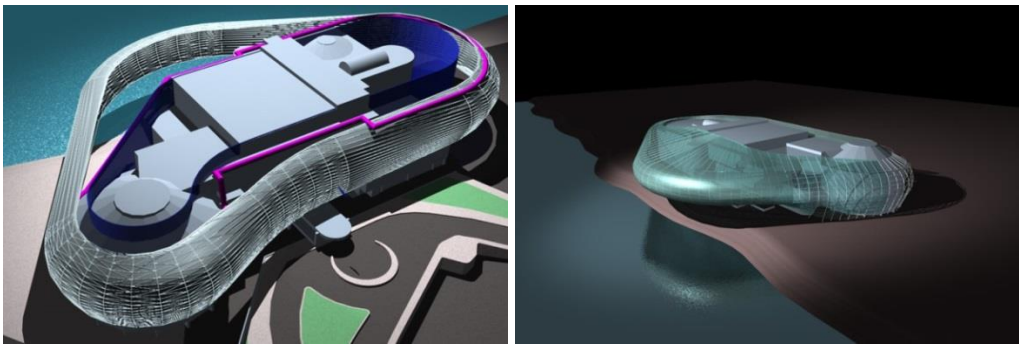
Resim 3.33 Vacheron Constantin Genel Merkezi, Bernard Tschumi (URL-49, URL-50)

“Bu tasarımın kavramsal ve bağlamsal boyutu, çevresel değil içsel nitelikler üzerine kurulmuştur. Tschumi, dış yüzeyi metal, iç yüzeyi ahşap olan bina kabuğunun biçimi ve malzemeleri aracılığıyla “kontrastlık”, “akışkanlık”, “süreklilik”, “esneklik” gibi çeşitli kavramlarla geliştirmiştir. Binanın cam sirkülasyon elemanları metal ve ahşap ile kontrast oluşturmakta; ince ve esnek metal yüzeyin sürekliliği ise idare, tasarım ve üretim gibi farklı işlevler arasında akışkan bir ilişki olduğunu hissettirmektedir(Tschumi, 2009). ”(Güleç,2012).

Karşılıklılık

Tschumi’ye göre 1980’ler ve 90’ların bağlamsalcılığı, yeni binaların çevrelerini taklit eden bir görsellik yaratmak üzere tasarlanmalarını gerektirmiştir. Diğer taraftan karşılıklılık yöntemi ile yeni bir bina, çevresindekileri (biçim, malzeme vb.) taklit etmeksizin referans alabilmektedir. Böylelikle mimarlıkta genellikle birebir üretme yöntemi tanımlamış olan “analoji”, “çağrışım”a dönüştürülmüştür.

“Tschumi’nin yutar hücre (*phagocyte*) olarak adlandırdığı Pittsburgh Bilim Merkezi, çevredeki Allegheny, Monongahela ve Ohio nehirlerine yönelik çağrışımsal bir yaklaşım ile tasarlanmıştır. Nehir taşlarından esinlenilerek düzgün dairesel bir biçime kavuşturulan bina, parlak çelik malzemesiyle uzaktan algılanabilen ve kentteki mevcut yapılaşmadan ayrılan bir görünüme sahiptir. Böylece yine bir zarf olan bu binanın kent panoramasında bir nirengi noktası (*landmark)* haline gelmesi öngörülmüştür. Mevcut bilim merkezinin strüktürünü ortadan kaldırmayarak, etrafını çevirip sınırlarını değiştiren Tschumi, bu yaklaşımı bilimin gelişimi ile açıklamıştır. Bilimsel bilgi her altı ayda bir iki katına çıkmasına rağmen, eski bilgiler nadiren geçersiz hale gelmektedir. Dolayısıyla bilimsel bilginin birikimli olması, bina tasarımı için önemli bir gerçek olarak kabul edilmiş; bu nedenle binanın birçok katı ve cephesi korunmuştur. Mevcut binanın cephesi, yeni binanın hacmini belirlediği için “iç-dış” kavramları da tartışmaya açılmıştır.”(Güleç, 2012, para.8) (Resim 3.34).



Resim 3.34 Pittsburgh Bilim Merkezi (Url:51)

Tschumi'ye göre katların olduğu gibi korunduğu cephelerde bina zarfı (*envelope*) metal bir çerçeve (*frame*) gibi davranmaktadır. Ayrıca bu zarf, elektronik görüntü yansıtıldığında bir ekrana (*screen*) dönüştüğü için kendisi bir olay haline gelmiştir. Programa bağlı olarak opak, yarı saydam ya da saydam olabilen bina zarfı, çevresindeki nehirler gibi, hem "yüzeysel" hem de "derin" bir görünüm sunabilmektedir(Tschumi, 2009). Burada eski ve yeninin bitişik olması (*juxtaposition*), olayların gerçekleşmesine elverişli olan aradaki (*in-between*) mekânı yaratmıştır. Böylelikle eski ve yeninin bir arada olma durumunun analiz edildiği geleneksel şekil-zemin ilişkilerinin yerine yenilikçi bitişiklik prensibi geçmiştir.

Karşıtlık

Karşıtlık yöntemi aracılığıyla malzemeleri ve konstrüktif donanımları ile kendi bağlamı içinde farklılaşan binalar tasarlanmaktadır. Tschumi, binanın bağlamı ile çatışarak yeni bir etkileşimde bulunmasını sağlayan bu yöntemi Vendée Uluslararası Spor Merkezi ile örneklemiştir. Kırsal bağlamından farklı olan bu merkez, yine bir zarf olarak tasarlanmıştır (Güleç,2012).

Tschumi için bu tasarımda yeni bağlamsal ilişkilerin yanı sıra yeni programatik ilişkilerin çözülmesi de zorlayıcı olmuştur; çünkü bina hem motosiklet ve bisiklet yarışlarının yapıldığı bir pist hem de bir konser salonudur. Bu nedenle binanın bir pistten bir konser salonuna dönüşmesi, birçok teknolojik ve lojistik konuyu beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla bina zarfının biçimlendirilmesinde bağlamın yanı sıra içerik de önemli bir rol oynamıştır (Tschumi, 2009).

3.2.2 Analojik Analiz

Analoji, Antik Yunan dilinde "Ana" "Logon" kelimelerinin birleşmesi: "bir oran ölçüsünde" olan benzerliklerdir. Benzerlikler değişik ölçeklerdeki iki şekil arasında

(örn. İki çember) olabileceği gibi; birkaç farklı nicelik ilişkisinde de olabilir. Yunanlılar tarafından bir başka anlamda kullanılan Analoji: ”ilişki ile neticeye varma”, ”fonksiyon benzerliğinden çıkarsama” dır. Aristoteles bu iki ayrı anlamı birden barındıran Analojiyi şu şekilde formüle etmiştir: "A, B'ye göre ne ise, C de D'ye göre odur" ve "B, A'yı içeriyorsa, D de C'yi içerir" (Ana Britannica, 1986).

Broadbent, "analojik tasarım, mimarlıkta yaratıcı fikirlerin en etkili kaynağıdır." demektedir. Mimarlığın tarihi, doğal ye yapay objeler ile tarihi ve yerel yapılardan alınan formların örnekleri ile doludur (Gross & Do, 1995).

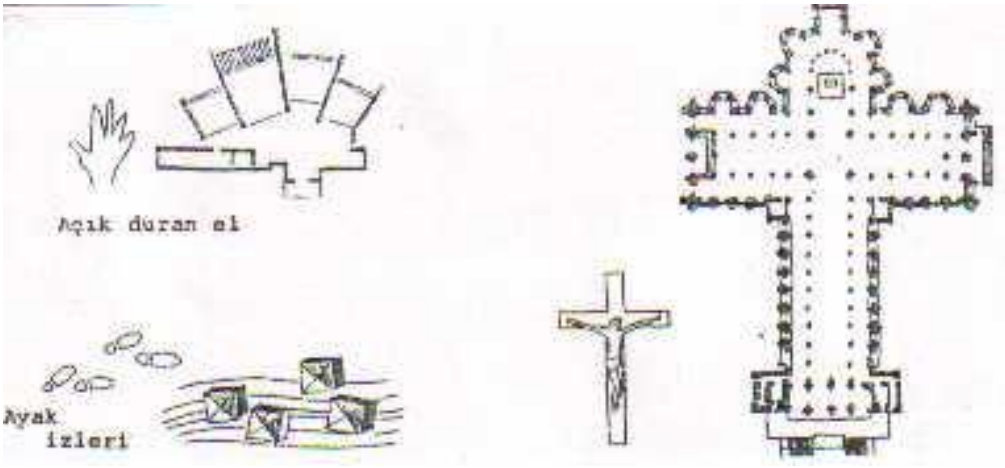
William Gordon’a Göre Analoji Sınıflaması

“Yaratıcı Kapasitenin Geliştirilmesi” adlı kitabında William Gordon dört tip analojiden söz etmektedir. Bunlar;

1. Simgesel Analojiler
2. Doğrudan Biçimsel Analojiler
3. Bireysel Analojiler
4. Kültürel Analojiler

1. Simgesel Analojiler

Simgesel Analojiye verilebilecek en dikkat çekici örnek, gotik kilise proje planları ile “haç işareti” arasındaki benzerliktir(Şekil :3.62). Laseau(1988), eldeki parmakların açık şekilde durmasından esinlenilen plan kurgusunun ve zeminde oluşan ayak izlerini yansıtan yerleşim planının, simgesel birer analoji olduğunu söylemiştir (Aydınlı,1993).

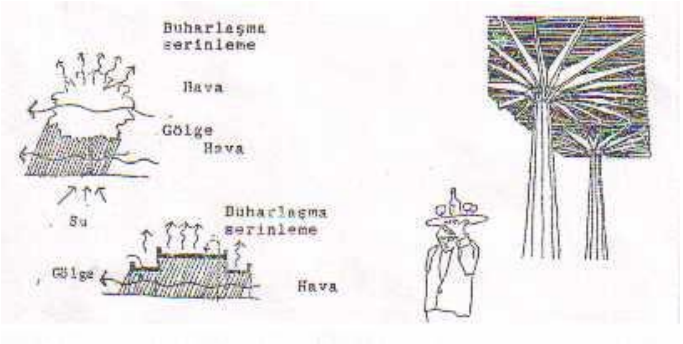


Şekil 3.63 Simgesel Analojiler (Aydınlı,1993)

2. Doğrudan Biçimsel Analojiler

"Doğrudan Analoji", şekilsel bir gerçeğin veya bir sürecin işleyiş tarzının harmanlanarak biçimlendirilmesidir. Bir evin tasarımında, ağacın oluşturduğu gölgeli mekânı yaratmak veya hava hareketinin sebep olduğu buharlaşma ile serinleme özelliğini sağlamak, doğrudan biçimsel analojiye örnek verilebilir.

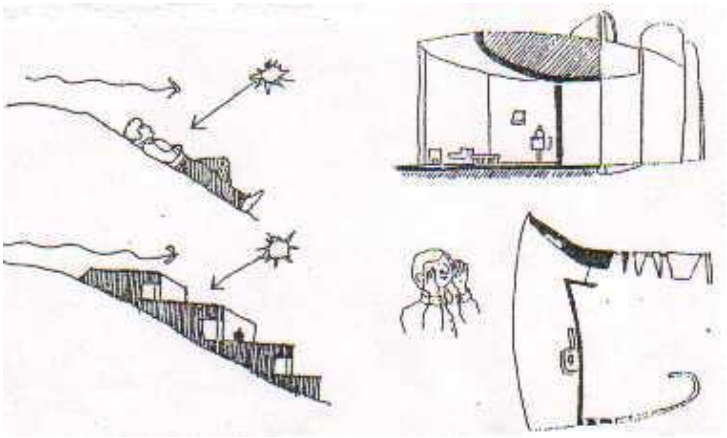
Nervi'nin tasarladığı sergi salonunda çatı yapısını, garsonun tek el hareketiyle dengeli bir şekilde tuttuğu tepsiyi örnek alarak tasarlamış olabileceği söylenmektedir.



Şekil 3.64 Doğrudan Biçimsel Analojiler (Aydınlı,1993)

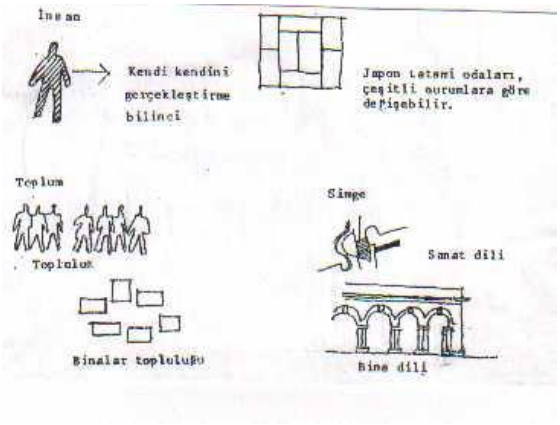
3. Bireysel Analojiler

Bireysel Analojide, kendini problemin çözüm öğeleriyle özdeşleştiren tasarımcı; eğimli bir arazide uzanıldığı vakit bir insanın güneşten daha fazla yararlanabileceği ve rüzgârın etkisinden daha az etkileneceği gerçeği, mesken tasarımı için başlangıç noktası olarak kullanılabilmektedir. Bu olgu, bir arazinin eğiminden maksimum seviyede fayda esasına binaen güneş ışınlarını doğrudan almak için konut birimlerinin ardışık kaydırılarak tasarlanması şekline dönüştürülmektedir. İnsanlar seslerini daha uzağa iletmek istediklerinde ellerini açıp, ağızlarına doğru birleştirirler. Ronchamp Şapeli'nin (Şekil:3.64) dışavurumcu ifadesinin yanı sıra Le Corbusier, din adamının topluluğa sesini doğru ve etkili yönlendirebilmesi için, benzer biçimsel analojiyi kullanmıştır (Aydınlı, 1993).



Şekil 3.65 Bireysel Analojiler (Aydınlı,1993)

4.Kültürel Analojiler



Şekil 3.66 Kültürel Analojiler (Aydınlı,1993)

"Changing Ideals in Modern Architecture" adlı kitabında Peter Collins, mimarlıktaki analojileri 4 sınıfa ayırmıştır (Collins,1998).

• Organik Analojiler

• Mekanik Analojiler

• Gastronomik Analojiler

• Linguistik Analojiler

Organik Analojiler

Wright'ın "In the Cause of Architecture (1914)" adlı makalesinde organik mimarlık ile söylemek istediği: Organik Analojilerin tabiat koşullarına uyum içerisinde, merkezden perifere, özden dışa doğru gelişme kaydeden bir mimari olduğudur.

Organik mimarlık, “bir yapının asliyetinin, yapının iç mekânında, olduğunu savunan mimarlık akımıdır”. Organik mimarlıkta yapı, bir heykel gibi dış görünümüyle değil iç mekânının özü ile gerçeğini yansıtır. Yapı, farklı özellikteki bileşenlerin bir bütünü oluşturması yerine, ihtiva ettiği insan hareketlerinin ön planda olduğu bir anlatımla inşa edilir. Çin filozofu Lao-Çe organik mimarinin ana fikrini ilk defa M.Ö. 6. yy da ortaya koymuştur. Sullivan'a göre organik mimarlık 'bir yapıtın, tasarrufunda bulunacak kişilerin ihtiyaç ve isteklerini karşılayacak tarzda şekillendirilmesi” dir. Organik mimarlığı simge haline getiren, F.L.Wright’dır. Rohe ve Gropius'un soyut mimarilerine karşılık Wright'ın doğal sanatı, yapıların tabiat ile bütünleşmesi çelik, beton gibi malzemelerden ziyade doğadan sağlanan taş ve ahşabı kullanmaya dayanır.

F.L.Wright, 1908 yılında organik mimarlığın prensiplerini şu şekilde belirlemiştir. Sadelik, yapının tasarımının doğadaki orijinallik gibi organik olması, üslup kavramının reddi, doğadaki güzelliklerin gizemine varılması, doğada bulunan yapılara uyan şekiller ile bu şekillere uygun renklerin kullanılması ve bunların çevreyle ahenginin sağlanması, araçların karakterinin olduğu gibi gösterilmesi, modanın dışında tamamen kendine özgü bir karakterinin olması şeklindedir(Hasol, 1988b).

Stiller kalıcıdır, kendi dönemlerini yansıtır, tek defaya mahsus ve özgündürler. Öte yandan stiller birtakım kavramlarla özdeşleştirilir. Örneğin; "Modernizm" kısaca endüstrileşme, rasyonelleşme, standartlaşma, yeni bir ruh v.b. kavramlarla; "Postmodernizm" populizm, tarihsellik, iletişim, dil, anlam v.b. kavramlarla; "Dekonstrüktivizm" ise uyumsuzluk, çelişki, dinamizm, değişkenlik, hareket, yönsüzlük v.b. kavramlarla açıklanmaya ve tanımlanmaya çalışılır (Uluoğlu, 1989).

Bu stillerdeki kavramlar yoruma açıktırlar. Tekrar tekrar incelendikçe farklı sonuçlara ulaşılabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında "dekonstrüktivizm", "postmodernizm" ve diğer "izm" lerle 'organik mimarlık' kavramsal olarak sürmektedir denilebilir. Ancak organik mimarlık kavramlarını son yılların bu

izm'lerinde aramaktansa, bu izm'ler içine dâhil edilen veya edilmeyen bireysel üsluplarda aramakta fayda vardır. Çünkü günümüz tasarımcıları daha çok bireysel tasarımlan ile ön plana çıkmaktadırlar. Zaten bu tasarımlara bakıldığında; organik mimarlık kavramlarının hala gündemde oldukları görülmektedir.

Wrigt'ın organik mimarlığının önemli kavramlarından biri olan "Sadelik", bir bakıma dekonstrüktivistlerde de görülmektedir. Dekonstrüktivist tasarımlarda da dekoratif öğeler yok olmuş, konstrüksiyonun kendisi bu görevi yüklenmiştir. Organik mimarlığın bu ilkesi günümüz mimarlarının tasarımlarında da mevcuttur.

Mekanik Analojiler

Mekanik analoji, hareketli aletler, motorlar, araç-gereçler gibi mekanik araçlar ile mimari yapılar arasında ilişki kurulan benzetmelerdir.

Edward de Zurko'nun "Origins of Functionalist Theory" adlı eserinde fonksiyonalizmden bahsedilmektedir. Mekanik yararın, basit duruşu ile estetik ilişkisi kuran fikri antikite'ye kadar uzanmaktadır. Fonksiyonel analojilerin makinelerden istifade etme fikri, mimarlıktan çok önce, politik, fiziksel ve ekonomik konularda kendini göstermiştir.

Mekanik analojilerin gelişiminde dönüm noktası endüstri devrimidir. Endüstri çağı toplum çağı olarak ifade edilebilmektedir. Sanat, endüstri çağında toplumun fikir dünyasını ve yaşam üslubunu oluşturma görevini üstlenmiştir.

20. yüzyıl başlarına doğru "mekanik analoji" tartışmaları giderek hızlanmıştır. Mimarlığın inançsal-fikirsel mekânında teknolojinin en çok hâkim olduğu dönem, hemen hemen bütün sanatları büyüsü altında tutan makinenin mitleştirildiği, 20. yüzyılın ilk on yıllarıdır. R. Banham'ın "makine çağı" adını verdiği bu dönem, yeni dönemlerde ortaya çıkan fikirlerin de en sık göndermede bulunduğu bir nevi kendilerini tanımlamak için kullandıkları, yeni 'mimarlık azizleri' çağıdır. Bu ilk dönemde makine estetiği, makinenin ruhu, makine ahlakı, makine mantığı, makinenin mühendisi gibi temalar görülmektedir (Artun, 1982).

20. yüzyılın ilk yıllarına ait mimarlık metinlerindeki teknolojiyle alakalı tema örgüsünde, belirgin olarak, bir estetiğe indirgemenin genelleştiği görülebilir. Mimarlık, makineyi bir estetik nesne olarak kullanmıştır. Mimari mekânda

makineden bir görsellik türetmeye bir mekanik estetik kurmaya yönelirken onu fetişleştirmiştir (Artun, 1982).

20. yüzyılın ilk yılları içinde gelişmiş, mimarlık ve sanat dünyasının çok ilerici, özgün, yenilikçi ve etkili bir hareketi olan "Fütürizm" in mimarideki temsilcilerinden Antonio Sant Elia, geleceğin yapısı ile ilgili olarak, modern şehirler koca bir tersane gibi yeniden inşa edilmelidir; her yer hareketli ve dinamik. Modern yapıtlar ise muazzam bir makine gibi olmalıdır" (Kortan, 1986, s.97). Sant Elia'nın bu kökten değişimci ve ilerici görüşleri 50 yıl sonra Pompidou Kültür Merkezi ile kendini gösterecektir (Ayyıldız, 2001).

Mimarların mekanik modelleri, fonksiyon ile form arasındaki ilişkiyi vurgulamak amacıyla kullandıkları gözlenmektedir. Ancak bu ilişki organik modellerdeki halinden oldukça farklı yorumlanmıştır. Modern mimarinin ustalarından Le Corbusier 'in konutu dahi gemi, uçak veya araba gibi bir 'yaşam makinesi' olarak tanımlaması bilim ve endüstri ürünlerinin mimari özgünlük için bir model olarak alınmasında ifade bulmuştur. Mimari biçim; her insanın aynı gereksinmeleri vardır varsayımı ile bilim ve teknoloji ürünü gibi standardize edilmiş, böylelikle biçimin ortaya konulması oldukça kolaylaşmıştır. Le Corbusier 'in yapı ile makine arasında kurduğu benzerlik, modern mimarlığın gelecek hayalini de temsil edegelmiştir. Teknolojiye ve diğer gelişmelere bağlı olarak sürekli yenilenebilen bir mimarlık (URL-52).

Mondrian ve De Stijlciler'in statik resimleri, hacim, uzam ve zamandan arınmış olan düşlerin formlarını veriyordu. Rus konstrüktivistlerin ve onların çizgisinde gidenlerde, düşün formları, dinamik uzay kompozisyonlarına dönüşüyordu. 1922'de Moholy-Nagy "ışık-uzam" modülatörü ile heykel-makine bileşimi otomatların ilk ürünlerini vermiştir. Öte yandan Corbusier, gelişen mimarlığın yönlendirici ilkelerini açıklarken teknoloji ve endüstri ürünlerine duyduğu hayranlığı gizleyememekte ve bu gelişmelerden öğrenilecek çok şey olduğunu da vurgulamaktadır (Corbusier,1991).

Bugün, Londra merkezli bir tasarım grubu olan Future Systems, mimarlık ile teknolojinin buluşmasına, bu zemin üzerinde tüm teknolojik, sosyal, mekanik ve estetik sınırların zorlanmasına yönelik araştırma ve söylemleri ile ön plana çıkmaktadır. Uzun yıllar boyunca kâğıt üzerinde kalan proje ve tasarım

araştırmalarını gerçekleştiren grup, Lord's Kriket sahasına ilave olarak yaptıkları Basın/Yayın Merkezi projesinin uygulanması sonrasında, giderek uygulamaya dönüşen bir süreç yaşamıştır. Future Systems, düş ve gerçeği aynı anda yaşatarak, mimarlık alanında düşün gerçekleşmesine yönelik umudu temsil etmektedir. Future Systems'in ilham kaynaklarında hem estetik tercihler hem de teknolojiyi algılama biçimi, oldukça popülist bir söylem içermektedir (Güzer,2000).

Modernizmde mekanik modeller, işlevsel biçimi anlatmakta iken, modernizm sonrası High-tech Mimaride mekanik modeller tamamen makine görüntüsü kazanmıştır. (Uraz,1993).Günümüzde High-tech tasarım yapan mimarların başında Zaha Hadid, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Norman Foster, gibi yıldız mimar olarak anılan mimarlar gelmektedir (Uraz,1993).

Gastronomik Analojiler

Gastronomi ile mimari arasındaki benzerlik şaşırtıcıdır; yemek bilimi ve estetiğinin de kuralları var çünkü. Gastronomi, sözlükte "sağlığa uygun, zevk ve iyi yemeklere düşkünlük" anlamına gelmektedir.

Gastronomik Analojilerin esası, "mimarideki tat ve lezzet" düşüncesine dayalıdır. "İyi bir mimar, üstün zevk anlayışına ve üstün yaratıcılığa sahip olandır" görüşü hâkimdir.

James Fergusson 1862' de, Chatham'da Askeri Mühendislik Okulu' nda konferans verirken, bir kulübenin bir mabede dönüştüğünü çizim ve resimlerle göstermiştir. Aslında bütün tapınakların plan bazında barınaktan farklı olmadığını, tapınağa anlam yükleyen unsurun üslup tarzı, süsleme yeteneği olduğunu ortaya koymuştur (Collins,1965).

Fergusson, "Mimarlıktaki doğru tasarım prensiplerini elde etmek için Vitruvius' dan günümüze kadar yazılmış mimarlık tarihi kitaplarını okumaktan ziyade, iyi bir aşçının elinden kaleme alınmış yemek kitaplarını okumak daha faydalıdır" demiştir(Collins,1965). Addison (1711), eğer damak tadı ile zihinsel tat arasında bir benzerlik olmasaydı çeşitli dünya dillerinde gastronomik analojinin geçerli olmayacağını belirtmiştir (Collins,1965).

Mimarlıkta, bir üründen alınan lezzet ve hazın değeri, bir ürünün insan üzerindeki olumlu ve tatmin edici etkileri üzerine yapılan tartışmalar aynı zamanda "estetiğin" de konuları arasındadır.

Bir ürünün (nesnenin), kişi (süje) üzerinde oluşturduğu haz, lezzet ya da bir zevk etkisi yarattığına ilişkin açıklamalar sonucunda erişilen "Estetik zevk, estetik tavır, estetik duygu" gibi bazı kavramlar ile bu kavramlar haricindeki "duyusal hoşlanma, gerçek hayat duyguları" gibi kavramlar, estetiği ihtiva eden mimarlık olgusunu da açıklamaya yöneliktirler.

Mimaride gastronomi (lezzet, tad), insanın bir mimari eser karşısında duyduğu haz ve zevk duygusu olarak da yorumlanabilmektedir. Bu duygular yaşanması gereken duygular olduğu için işlevsel gerçekler gibi mimari ürünlerde yaratılması gereken özellikler olmalıdır.

"Haz" ve "lezzet" in kişiden kişiye, toplumdan topluma, kültürden kültüre değişiklik gösterebileceği gerçeğinden hareketle, sonuç olarak; Haz ve lezzetin etkin olduğu Gastronomik Analojilerde nesnel bir değerlendirme yapılamayacağı gerçeğini de belirtmekte fayda vardır.

Linguistik Analojiler

"Dil; düşünce, duygu ve isteklerin bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan, çok yönlü, çok gelişmiş bir dizgedir" (Aksan,1977).

Mimarlıkta dil, bir benzetme-analoji yoluyla olsa da 18. yy'dan beri başvurulan bir kaynak olmasına rağmen, mimarlığın bir dilsel kategori olarak ele alınışı kısa bir geçmişe sahiptir (Yücel,1981).

Modern mimarlar oligarşi ve monarşi sistemini reddetmişler ve eski düzeni yıkmaya çalışmışlardır. Muhtemeldir ki organizma yaşamı ve makineler ile yapılan analojilerin sahip olduğu bilimsel çekiciliğe kapıldığından, 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyıl ortalarına kadar görülen mimarlık ve dil arasındaki analoji son yıllarda yeniden oldukça popüler olmuştur.

"Saarinen'e (1967) göre; "Bizden önce yaşayanlar düşüncelerini, duygularını, isteklerini sessiz bir lisan, biçim ile anlatmışlardır". Saarinen'in burada ortaya koyduğu biçim-dil benzetmesi çok eski zamanlardan beri var olan bir durumdur.

Günümüz şartlarında ise, biçimin ve onun ifadesinin dilin anlamsal ve yapısal karakteri temel alınarak çözümlenmeye çabalanması yoğun bir tartışma alanı içerisindedir" (Şentürer, 1995, s.83).

"Toplumsal yaşam bir imler alışverişidir, simgelerin okunmasıdır, geniş anlamıyla dildir" Özek(1980). Yücel'e (1981) göre, mimarlığın dilsel bir benzetme yapabilmesi için yalnızca 'dil' sözcüğünü kullanması yetmez. Mimarlığın anlatımı diğer birçok sanatsal anlatım gibi çoğu kez dilsel içerikli başka kavramlara başvurularak açıklanmıştır. 'Anlatım' sözcüğünün kendisi böyle bir içeriğe sahip değil midir?". Tüm bu görüşlerden çıkan sonuç, mimarinin tıpkı dil gibi bir iletişim ve ifade aracı olarak kabul edilmesi gerektiğidir (Şentürer, 1995, s.127).

Mimarlıkta modernizm ve onun "uluslararası üslup" döneminin rasyonel estetiğine duyulan tepkiler, 1960'lı yıllardan itibaren hız kazanmıştır. Bu mimarlığın sıradan ve anlamdan yoksun, yabancılaştırıcı çevreler yarattığı, dolayısıyla öncü iletinin aşındığı görüşünün yaygınlık kazanması ve anlamlı bir çevreye duyulan talebi karşılamak amacıyla yapılan tartışmalardı. Bu tartışmalar mimarlığı; dil ve anlam konularını maddi kültür ürünlerine uygulamaya yarayan bilimsel öğretiler ile yani dilbilim, anlambilim, göstergebilim ve yapısalcılık gibi konularla buluşturmuştur (Yücel, 1981).

Bir yandan göstergebilimin ilgi alanının giderek yaygınlaşması, öte yandan ise rasyonel düşüncenin bilimin ürettiği en gelişmiş silahların tüm dünyada yarattığı savaş yıkımını onarmak için tekdüze ve monoblok bir mimarlık anlayışının tarafsız ve tarihle banşıklığı olmayan "Enternasyonal Stil Rasyonalizmi'nin, yavaş yavaş tüm yaşam çevresini oluşturması ve bu tekdüzeliğin yarattığı tepkilerle birlikte dilsel analojiler mimarlıkta güncel duruma gelmişlerdir. Öte yandan mimarlığın bir dil olarak ele alınabilmesi, dilin ve dilden hareketle başka kültür etkinliklerini dil açısından yorumlayan yöntem ve bilim dalının incelenmesini gerektirmektedir.

Yapısalcılık

Yapısalcı yöntem kendi maddesini analiz etmede mimarlığa yol gösterir. Yapısalcı yöntem kısaca şöyle tanımlamaktadır: "Yüzeylerin parçalanması, öğelerin ayrılması ve derin yapının ortaya çıkması için yeniden düzenleme, yani "ayırma" ve "yeniden kurma" dır. Öte yandan yapısalcı incelemede amaç "derin yapı" da yatan anlamı bulmaktır (Yücel, 1981).

Göstergebilim

Gösterge bilimi veya semiyotik; göstergelerin icra edilmesini, yeniden inşa edilmesini veya işaretleri anlamlandırma aşamalarını da barındıran tüm faktörlerin sistematik bir bütünlükle analiz edilmesini de içine alan bir bilim dalıdır.

İnsanların kendi aralarında iletişim kurabilmek için kullandıkları doğal diller, tutumlar, görüntüler, trafik göstergeleri, bir vilayetin mahallî kurgulanışı, bir resim, gösterime sunulan bir tiyatro, bir film, reklam sergileri, moda, işaret dili alfabesi, edebî eserler, türlü bilimsel diller, tutkuların düzeni, bir memleketin ulaşım-iletişim yollarının yapısı, özetle bildirim amacı ile yapılsın-yapılmasın her mantıklı bütün, farklı birimlerden meydana gelen bir sistemdir.

Gerçekleşme ortamları farklı olan bu sistemlerin birimleri de genel olarak, gösterge olarak isimlendirilir. Tekraren genel hatları ile ifade edecek olursak, anlamlı bileşenleri, bir diğer ifade ile gösterge sistemlerini tasvir etmek, göstergelerin kendi aralarında oluşturdukları bağıntıları tespit etmek, anlamların eklemleniş şekillerini keşfetmek, göstergeleri ve gösterge sistemlerini kategorize etmek, bu nedenle insan ile insan, insan ile doğa arasındaki bağlantıyı izah etmek, bu amaçla da bilgi kuramsal, yöntem bilimsel ve betimsel açıdan bütünü kapsayıcı, uyumlu ve yalın bir kuram meydana getirmek, gösterge biliminin sahası içinde yer alır (Aydınlı, 1993).

Semiyoloji, kökeninde dilbilim olan, estetik incelemeler ile dil konusundaki incelemeler arasında birtakım değerler ortaya koyan, simgelerin doğasıyla ilgilenen yeni bir çalışma alanıdır. Estetik ile dilbilim arasında ilişki kurmaya çalışan Roland Barthes, objelerin, belirli bir simgeyi ileten dil tarafından tamamlandığını; bu nedenle anlam taşıyan bir objenin, dilin aracılığı ile ifade kazandığını vurgulamıştır (Aydınlı, 1993).

Öte yandan "simge", "gösterge" nin anlam çağrışımıyla yüklü halidir ve kalıcılık özelliği gösterir. Yani birey ve toplumun değişme ve gelişmelerinden etkilenmeden kuşaktan kuşağa ulaşır (Özek, 1980).

Bir binanın özgün biçiminden kaynaklanan simgesel anlamlarının esasen sosyo-kültürel değerler açısından belirlenebileceği kabul edilecek olursa, çevrenin gizli, kurnaz bir biçimde taşıdığı anlam ve bu anlamı aktaran "dil" de her daim kolay anlaşılmamaktadır. Ve bu dili kavrayamayan insanların, bir mimarın belli başlı amaçları doğrultusunda oluşturacağı çevreyi de değerlendiremeyeceği sarihtir. Bu

sebeple, mimari bir dil meydana getirirken toplumsal realitelerden ve de kültürel değerlerden yola çıkılması, onu daha açık ve net bir şekilde anlaşılabilmesine imkân sağlayacaktır. Özgün bina biçimlerinin anlamlan kendi içeriğine dayandığından, eleştirmenlerin de, farklı kültür gruplarına mensup binaları yorumlarken, değerlendirirken simgesel estetik değerleri "semiyoloji" kuramları doğrultusunda göz önüne almaları gerekmektedir. Tasarımcı mimar, sağlam bir simgesel kurgu ve iletişim sistemi içinde bir dil oluştursa, bunun değerlendirilmesi daha kolay olabilmektedir (Aydınlı, 1993).

Mimarinin dilsel yorum olanakları içinde sıkça başvurulan yollardan biri "düzanlam" ve "yananlam" ların üretilmesidir. Özellikle son dönem mimarlık çalışmalarında yananlam düzeyinde anlam üretimine sıkça rastlanmaktadır.

Dilde olduğu gibi mimarlık sisteminde de yananlam düzlemi, yananlam oluşturucu işlemlerle belirir. Mimarlık sisteminin yananlam düzleminin metafor (istiare-eğretileme) ve metonymy (mecaz-ı mürsel-düzdeğişmece) işlemleriyle kurulduğu gözlenebilir.

3.2.3 Metaforik Analiz

Metafor, bir vakayı, sorunu, olayı başka bir biçimde ifade etmek amacı ile kullanılır. Bir kavramı veya unsuru başka bir şeyle ifade etmeye, benzetmeye yardımcı olan mecazlardır. Mecaz sanatının da katkısı ile mesaja canlılık, derinlik ve güçlü bir mana kazandırılır. Metaforlar mecazlı ve dolaylı anlatımı sağladığı için mesajın iletildiği kaynağa kişiselleştirilmeden iletilmesini sağlar.

Bir diğer tanıma göre, Metafor kelimesi Grekçe “metaphora” sözcüğünden türemiş olup aktarım anlamı taşımaktadır. Metafor kelimesi, sonra anlamına gelen ‘meta’ ve sözü aktarmak anlamına gelen ‘fora(phora)’ kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır.

Bilinen en eski metafor tanımı Aristo'ya aittir. Aristo metaforu, görünüşte farklı olan şeylerdeki benzerlikleri bulmak, bir nesnenin ya da kavramın adını başka bir şeye vermek olarak tanımlar.

Ungers ise metaforları “gerçek olayların, soyut kavramların daha betimleyici ve göstergesel kavramlar ile yer değiştirdiği anımsatıcı imajlar olan simgesel ifadelere dönüşümü” olarak tanımlar (Garcia, 2012).

U. Eeco ise, metaforun, anlamsal belirticiler (semantic markers) arasındaki bir "benzerlik", bir anlamsal özdeşlik (semic identity) olduğunu vurgular.

Mimarlık ve Metafor

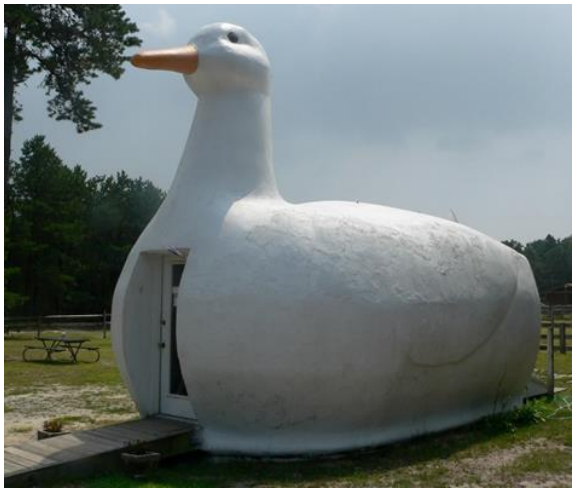
Mimarlık bir iletişim şeklidir. İnsanların kendini ifade etmelerinin entelektüel bir yoludur.



Resim 3.35 Atina Akropolündeki Erekhteion'un karyatidleri (Url-53)

Vitruvius, De Architectura'sının ilk bölümünde; Peloponnez Yarımadası'nda bir şehir devleti olarak bulunan Karya, Yunanistan karşısında Persler'in yanında yer almıştı; bu savaştan sonra zaferle özgürlüklerini elde eden Yunanlılar, seferberlik ilan ederek Karya halkına karşı savaş ilan ettiler. Şehri ele geçirerek ve tüm erkekleri öldürerek devleti ıssız bir hale terk ettiler; kadınları da köle yapmak üzere kaçırdılar. Fakat uzun elbiselerini ve evliliğe dair diğer simgeleri çıkarmalarına müsaade etmeyerek, zafer alayında tüm bu unsurları zoraki olarak teşhir ettiler. Bu kadınlar karşılaştıkları bu utangaç durumun ağırlığı altında ezilerek, sonsuza kadar köleliği temsil ettiler ve devletlerinin günahlarının bedelini ödediler. Bu şekilde o dönemi resmeden mimarlar, Karya halkına ait günah ve cezaların, kendilerinden sonra gelenler tarafından da bilinerek devam ettirilmesi için, kamu binalarına, yük taşıdıkları görülecek şekilde, bu kadın heykellerini diktiler şeklinde ifade etmektedir (Tümer, 1999).

Atina Akropolündeki Erekhteion'un karyatidlerinde kolonlara dönüştürülmüş, binayı taşıma görevi yüklenmiş kadim heykeller görülmektedir(Turner, 1999).Bu şekilde mimari bir öğe olan sütunlarda kadın figürlerinin kullanılması metaforik bir anlatımdır (Resim:3.35).



Resim 3.36 Ördek Bina, Venturi(Url-54)

Geçmişteki metaforik özellikteki mimari yapılarda genelde Venturi'nin Vegas'taki ördek yapısında olduğu gibi analojinin kurulduğu nesnenin aynı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Ancak metaforlar zamanla nesnenin birebir somut kullanımı dışında soyut anlamlar da yüklenerek kullanılmaya başlanmıştır.

19. yüzyıl mimarlığının en belirgin özelliği biçimsel seçmeciliktir. On dokuzuncu yüzyıl seçmeciliği tarihsel üslupların tekrarına dayanıyordu. O dönemde çoğu mimar için tasarının başlangıcında verilecek en önemli karar, binanın klasik Yunan, Gotik, vb. hangi üslupta olacağıydı. Modern dönemle birlikte seçmeciliğin önce zayıflayıp sonra sona ermesi modem dönem mimarlığın yeni esir kaynakları aramaya ve belli metaforları kullanmaya yönlendirrniştir (İnceoğlu, 2004).

Geçmiş mimari ürünlere yönelik dönüşler ve onların doğrudan analojilerinin kullanıldığı nitelikteki metaforik yaklaşımlarda da genellikle sürekliliğin sağlanması amaçlanır. Metaforların mimari tasarımda etkili ve verimli kullanımı geçmişteki mimarlığın bu direkt analojisine dayanan dar çerçevenin dışına çıkılmasını sağlamaktadır.

Metaforun mimari yaratıcılıkta bir yöntem olarak kullanımı bütün 20. Yüzyıl boyunca mimarlar arasında popüler olmuştur. Çok güçlü bir yöntem olarak görülen metaforu, kullanıcı veya eleştirmenlere oranla yaratıcılar daha kullanışlı bulmuşlardır. Aslında, en iyi metaforlar ve onların yararları kullanıcı ve eleştirmenlerce sezilememiştir. Bu durumdan dolayı metaforlar, yaratıcıların "küçük sırları" dır. Metafor, mimarlık eğitmenlerine dahi yararlıdır. Pek çok eğitmen özellikle son yıllarda metaforlar kullanmışlardır. Metaforik hareketlere bağlı tasarım

eskizleri vasıtasıyla, öğrencilerin fantezi ve hayal güçlerini test etmek ve geliştirmek mümkündür (Antoniades, 1992).

Mimarlıkta metafor üzerine düşüncelerin Vitruvius'a değin uzanan bir geçmişi vardır (Ayıran, 2002). Geçmişten günümüze tasarımcıların bu konudaki yaklaşım şekilleri genel olarak iki bölümde sınıflandırılabilir. Bunlardan birincisi soyutlamaya dayanmayan, akıllarındakini doğrudan ifade ederek kullandıkları "biçimsel metaforlar", ikincisi ise soyutlamaya dayanan, üretken bir gelişim yöntemi ve tasarımı arkasındaki görüşü ortaya koyan anlam oluşturma ilkesi niteliğinde olan "kavramsal metaforlar" dır.



Resim 3.37 TWA Flight CenterVenturi(Url-54)

Biçimsel metaforlar, doğrudan anlatımlar olarak görsel biçimlerle sonuçlanır. Kavramsal metaforlar anlamsaldırlar. Bunlar formun üretimi için zihinsel ortamı hazırlarlar. Kuşa benzeyen bir uçak terminali(Url-54)biçimsel bir benzetme iken, Paris'in kentsel ana akslarından birinin La Grande Arche de La Defense (Url-54) yapısının içindeki boşluktan geçerek sürdürülmesi, bir düşünceye dayanan anlamsal bir çözümlemedir (İnceoğlu, 2004).



Resim 3.38 La Grande Arche de La Defense (Url-55)

Antoniades, "*metaforik başlangıç ile sonuç ürün arasındaki bağlantı önem teşkil eder. Böyle bir durum karşısında bir metaforla başlayan sanatçı, metaforun*

muhtevasını ve özünü çözümler, proje belirtilen bu içerik ve özün yorumu üzerine bina edilecektir" demektedir(İnceoğlu,2004). Metaforik çağrışımın gerçekleştirilmesini öngören bir proje, tasarımı tetikleyen metaforun kalitesini yansıtır. Metaforun başarılı bir şekilde tasarrufu da tasarım sürecinde metaforun hangi seviyede içselleştirildiğine bağlıdır.

Mimarlık alanında Antoniades'in üçlü sınıflandırması;

- Kavranılmayan Metaforlar: Yaratıcılık için bu tür metaforların çıkış noktası bir kavram, bir fikir, insani bir durum veya bireysellik, doğaya uygunluk, topluluk, gelenek, kültür gibi özel bir alanla ilgili olabilir.
- Kavranabilir Metaforlar: Bu tür metaforların çıkış noktası, kale gibi bir ev veya gökyüzüne benzemeyi hedefleyen bir tapınak tavanı gibi kesin ve açık bazı görsel ve maddi niteliklerdir;
- Bileşik Metaforlar: Bu çeşit metaforların çıkış noktasında kavramsal ve görsel bileşenler iç içe geçmiştir (Ayıran, 2002).

3.2.4 Kavramsal İkonik Özellik Analizleri

İkonik değer analizleri yapılırken tezin daha önceki kısımlarında ikonik yapıların özellikleri üzerine geliştirilen ilkeler harmanlanarak ikonik yapı kavramsal analizleri şu parametreler üzerinden yapılabilir. İkonik özellik, kavramsal olarak ele alındığında yapıların formunun bize ne anlattığı ile ilgilenir. Kavramsal ikonik özellikler beş başlık altında toplanmıştır.

1. Çevresinden kopuk büyüklük
2. Belirsiz Anlamlar ve kodlamalar
3. Şaşırtıcı, Tuhaf ve Hipnotik
4. Bilindik ve popüler
5. Metafor

3.3 KENTSEL BAĞLAM ANALİZLERİ

Yapı tasarım sürecinde yapının form çözümlemeleri ve form oluşumları tasarımcı gözünde farklı parametrelere göre belirlenir. Bu parametrelerden biri olan yapının kentsel ölçekteki değeri ikonik değer kriteri olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Tasarımcı için tasarlanacak yapının kent içindeki konumu çevresi ile barışık olup olmayışı, kentin gelişimine katkı sağlayıp sağlamadığı, kent için ölçek olarak daha

büyük bir yapı kompleksinin bir parçası olup olmadığı ya da işlevinin çokluğu azlığı gibi parametreler önemli bir yer tutmaktadır. Kent ile farklı biçimlerde diyalog halinde olan tekil binalar veya kentsel projeler Lang'e göre (2005) tipolojik olarak dört farklı şekilde tasarlanmaktadır. Lang, kentsel bağlama saygı gösteren yapı veya yapı grupları, kentsel büyümede öncü ve katalizör işlevi olan yapılar, karma kullanımlı büyük yapılar ve kentsel mega projeler kapsamında tasarlanan yapılar olmak üzere dört farklı tipolojik gruptan bahseder (contextual design, catalyst for urban development, single multi-use building, large-scale architectural projects).

Bu inceleme kentlerdeki ikonik değer kriteri taşıyan kültür sanat yapılarının kent ölçeğinde ikonik kritlerini etkileyen parametrelerin ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Lang 'in (2005) yaptığı sınıflandırma örnek alınarak yapılan, projelerin kente katkısını, proje büyüklüğünü ve niteliğini ifade eden, kentsel doku ile ilişki durumunun analizine göre

- Kentsel Mega Projeler kapsamında tasarlananlar
- Kentsel bağlam odaklı olanlar
- Kentsel katalizör işlevi görenler

Bu sınıflandırma doğrultusunda ikonik değer ifade eden kültür-sanat yapıları, tipolojik olarak kentsel bağlam odaklı olanlar, kentsel mega projeler kapsamında tasarlananlar ve kentsel katalizör işlevi olanlar olmak üzere üç farklı gurupta incelenmiştir. Kent içerisinde farklı büyüklüklerde çekim alanı yaratan bu yapıların etki alanları, proje tasarım süreçlerinde alınan kararlar doğrultusunda şekillenmektedir.

4 YÖNTEM

4.1 ÖRNEKLEM: ANALİZ İÇİN SEÇİLEN YAPILARIN SEÇİLME KRİTERLERİ

Dünya ve Türkiye'den Seçilen Son Dönem İkonik Yapılar

Kentleri sınıflandırma Çabaları ve dünya kentleri bölümünde dünya kentlerinden bahsedilmiş bu kentlerin sınıflandırma çalışmaları üzerinde durulmuştur. Bu bölümde GaWC araştırma şirketinin sınıflandırdığı şekilde dünya kentleri olan Alfa, Beta, Gama ve diğer kentler ile Türkiye'deki son dönem ikonik değer özelliği taşıyan kültür-sanat yapılarının bulunduğu kentler aşağıda verilmiştir.

Seçilen Dünya kentleri;

Alfa Kentleri: Paris, Amsterdam, Beijing, Singapur, Guangzhou, Taipei

Alfa Kentlerindeki Yapılar: Paris Louis Vitton Vakfı Merkez, EYE - New Dutch Film Institute, Beijing National Aquatics Centre (Water Cube), Artscience Museum In Singapore, Guangzhou Opera House, NEMO Science Center, Taipei Performing Arts Center.

Beta Kentleri: Hamburg, Oslo, Doha, Wuhan, Valencia, Denver, Manchester

Beta Kentlerindeki Yapılar: Elbphilharmonie, Oslo Opera House, National Museum of Qatar, Wanda Movie Park, Palau de les Arts Reina Sofía Extension To The Denver Art Museum, Imperial War Museum North Manchester

Gama Kentleri: Bakü, Glasgow, Tiflis, Rotterdam, Xi'an, Porto, Fozhou

Gama Kentlerindeki Yapılar: Haydar Aliyev Cultural Center, Glasgow Riverside Museum of Transport, Music Theatre and Exhibition Hall, Markthal Rotterdam, The Creativity Pavilion, Casa da Musica, The Fuzhou Strait Culture and Art Centre

Diğer Dünya Kentleri: Dallian, Panama, Wuxi, Rois-Rivieres, Graz, Kaohsiung, Las Vegas

Diğer Dünya Kentlerindeki Yapılar: Dalian International Conference Center,

Biomuseo, Wuxi Grand Theatre, Amphithéâtre Cogeco, Kunsthaus Graz Art Museum, Ulusal Kaohsiung Sanat Merkezi, Crystals at Cıty Center

Türkiye deki Kentler: İstanbul, Eskişehir, Hatay, Çanakkale

Türkiye deki Yapılar: VKV Çağdaş Sanat Müzesi/Arter, OMM/Odun Pazarı Müzesi, Troya Müzesi, Santral İstanbul, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul Deniz Müzesi, Antakya Müze Otel, Eyüp Kültür Merkezi, Atatürk Kültür Merkezi, Bergama Kültür Merkezi.

4.2 SEÇİLEN YAPILARA UYGULANACAK İKONİK DEĞER ANALİZLERİ

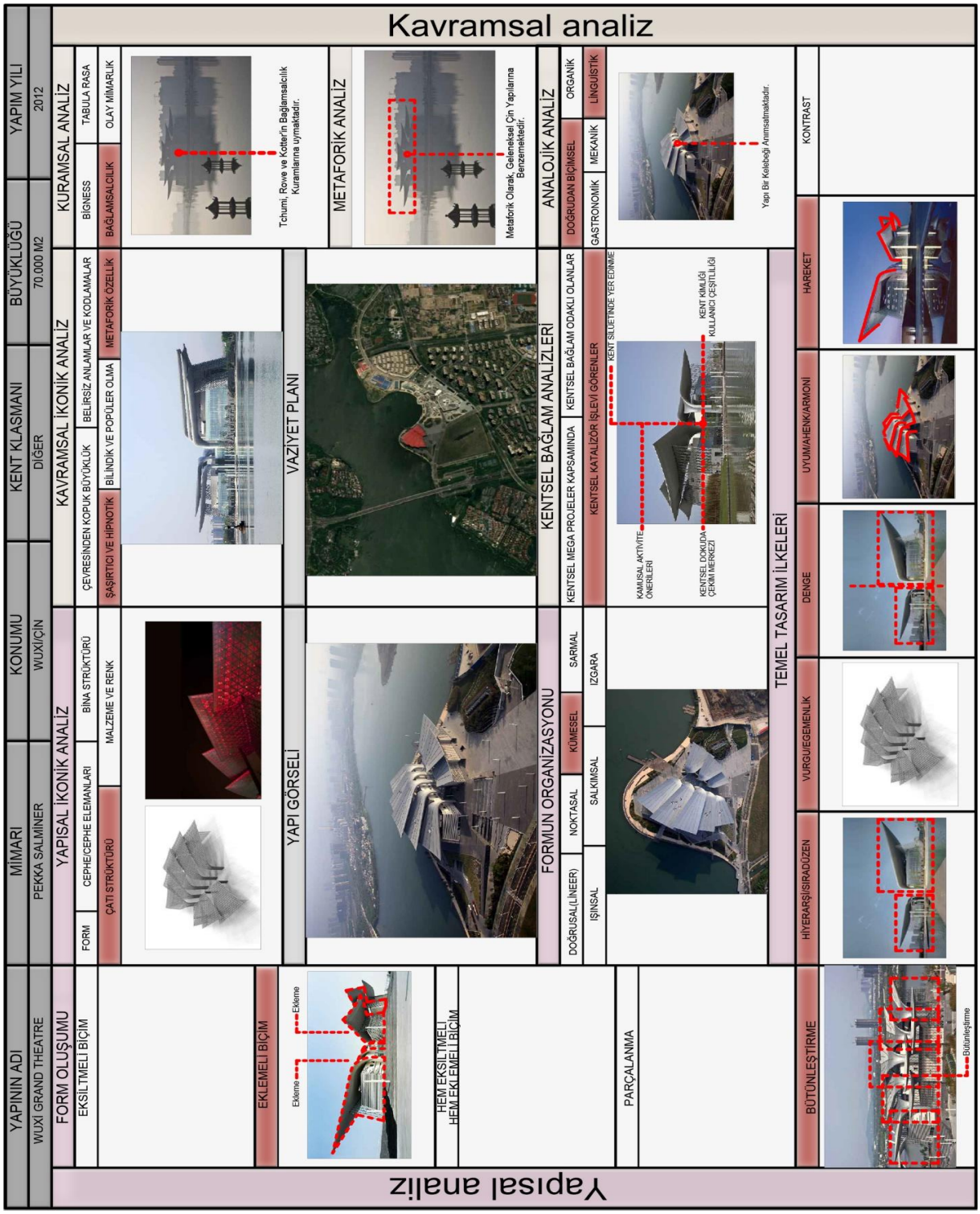
Bu bölümde ikonik değer niteliği taşıyan kültür-sanat yapıları incelenecektir. İkonik yapılar seçilirken dünya kentlerinin, GaWC araştırma şirketinin sınıflandırdığı şekilde Alfa, Beta ve Gama kentleri olması ve Türkiye'deki örneklerde ise kent sınıflandırmasına tabi tutulmadan sadece Türkiye'de bulunması yeterli görülmüştür. Son dönem ile kast edilenin ise 21. yy 'da inşa edilen yapılar olarak ele alınmasıdır. Son dönem kültür-sanat yapılarının ikonik değer analizleri yapılırken biçimsel ve kavramsal olarak meseleye bakılmıştır. Önceki bölümde irdelenen ikonik değer analizi konusu bu bölüm için bir altlık oluşturmuş ve yapılar bu bölümde toparlanarak paftalar şeklinde verilmiştir.

Kültür-sanat yapıları biçimsel olarak ele alındığında; form analizleri bölümünde, formun oluşumu meselesi ele alınmış ve detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Formun oluşumunda, ikonik yapılar her ne kadar basit bir kütle olarak analiz edilmeyecek olsalar da neticede her kütle bir asal formun dönüşüm geçirmiş halidir. İkonik yapılar ele alınırken en ilkel halinin ya da asal halinin gösterilmesi gereği duyulmuş ve bu karmaşık kütleler basitleştirilerek karmaşık tasarımlı yapılar daha anlaşılır kılınmıştır. Bu sebeple bu analizin teze konulması gereği duyulmuştur. Onat (2010)'ın sunduğu fikirler daha uygun görülmüş ve paftalar oluşturulurken Onat (2010)'ın fikirleri seçilmiş ve ön planda tutulmuştur. Onat (2010) formun oluşumunu şu şekilde kategorize etmiştir: eksiltmeli biçim, eklemeli biçim, hem eksiltmeli hem eklemeli biçim, parçalanma ve bütünleştirme. Bu kategorizasyon ikonik kültür-sanat yapıları incelenirken aynı şekilde tezde ve paftalarda kullanılmıştır.

Form analizleri bölümünde ayrıca formun organizasyonu meselesi detaylı bir şekilde ele alınmış her formun bir oluşum organizasyonu olduğu ortaya konulmuştur. Bu analiz iç mekândan ayrıca ele alınmış ve sadece formu ilgilendiren bir mesele olarak tezin bir parçasını oluşturmuştur. Formun organizasyonu ele alırken yine Esen Onat'tan yararlanılmış ve onun fikirleri tezde bir organizasyon analizi olarak kullanılmıştır. Esen Onat (2010) formun organizasyonu meselesini doğrusal(Lineer),

noktasal, kümesel, sarmal, ışınsal, salkımsal ve ızgara şeklinde kategorize etmiştir. Biçimsel açıdan ikoniklik incelenirken estetik unsurun önemi vurgulanmış ve her yapının bir estetik değeri olduğu görüşünden hareketle temel tasarım ilkeleri detaylı bir şekilde ele alınmış ve ikonik yapılar incelenirken temel tasarım ilkeleri üzerinden irdelenmiştir. Temel tasarım ilkeleri formun biçimsel yönünü ilgilendiren formun kendi iç dinamikleri üzerinden değerlendirilebilinecek bir alan olduğu düşünülmüştür. Estetik olan her objenin bize vurgulu gelen bir yanı olduğu savından hareketle temel tasarım ilkeleri bölümü teze konulmuş ve 10 temel tasarım ilkesinden altısı yapıların ikonik değer analizinde kullanılmıştır. Kullanılan bu temel tasarım ilkeleri ise; hiyerarşi/sıradüzen, vurgu/egemenlik, denge, uyum/ahenk/armoni, hareket ve kontrasttır. Yapısal ikonik özellik analizlerinde ise ikonik yapıların ortak özellikleri olan ve yapılarda öne çıkabilecek form, cephe/cephe elemanları, bina strüktürü, çatı strüktürü, malzeme ve renk gibi seçenekler ele alınmıştır.

Tezin kuramsal/kavramsal çerçevesi oluşturulurken mimari akımlar ve kuramlar açısından Koolhaas'ın bigness, tabula rasa metinleri, Tschumi'nin olay mimarlık kavramı üzerinden söylemleri, Tschumi'nin, Rowe ve Koetter'in bağlamsalcılık kavramı üzerinden söylemleri kavramsal çerçevenin sınırlarını oluşturmuştur. Kentsel bağlam açısından analizler yapılırken Lang'in (2005) yaptığı sınıflandırma örnek alınarak yapılan, projelerin kente katkısını, proje büyüklüğünü ve niteliğini ifade eden, kentsel doku ile ilişki durumunun analizine göre kentsel bağlam odaklı olanlar, kentsel mega projeler kapsamında tasarlananlar ve kentsel katalizör işlevi olanlar olmak üzere üç farklı grupta incelenmiştir. Kent içerisinde farklı büyüklüklerde çekim alanı yaratan bu yapıların etki alanları, proje tasarım süreçlerinde alınan kararlar doğrultusunda şekillenmektedir. Tezin kavramsal yönü ele alınırken analoji ve metafor kavramlarından bahsedilmiştir. William Gordon "Synectics" ve Peter Collins "Changing Ideals in Modern Architecture" kitaplarında yaptıkları sınıflandırmalara göre analoji sınıflandırmaları yapılmıştır. Kavramsal ikonik özellik analizlerinde ise ikonik yapıların yine ortak özelliklerinden olan ve yapılarda öne çıkabilecek; çevresinden kopuk büyüklük, belirsiz anlam ve kodlamalar, şaşırtıcı ve hipnotik, bilindik ve popüler olma, metaforik özellik gibi özellikler ele alınmıştır.



Çizelge 4.1 Wuxi Grand Theatre

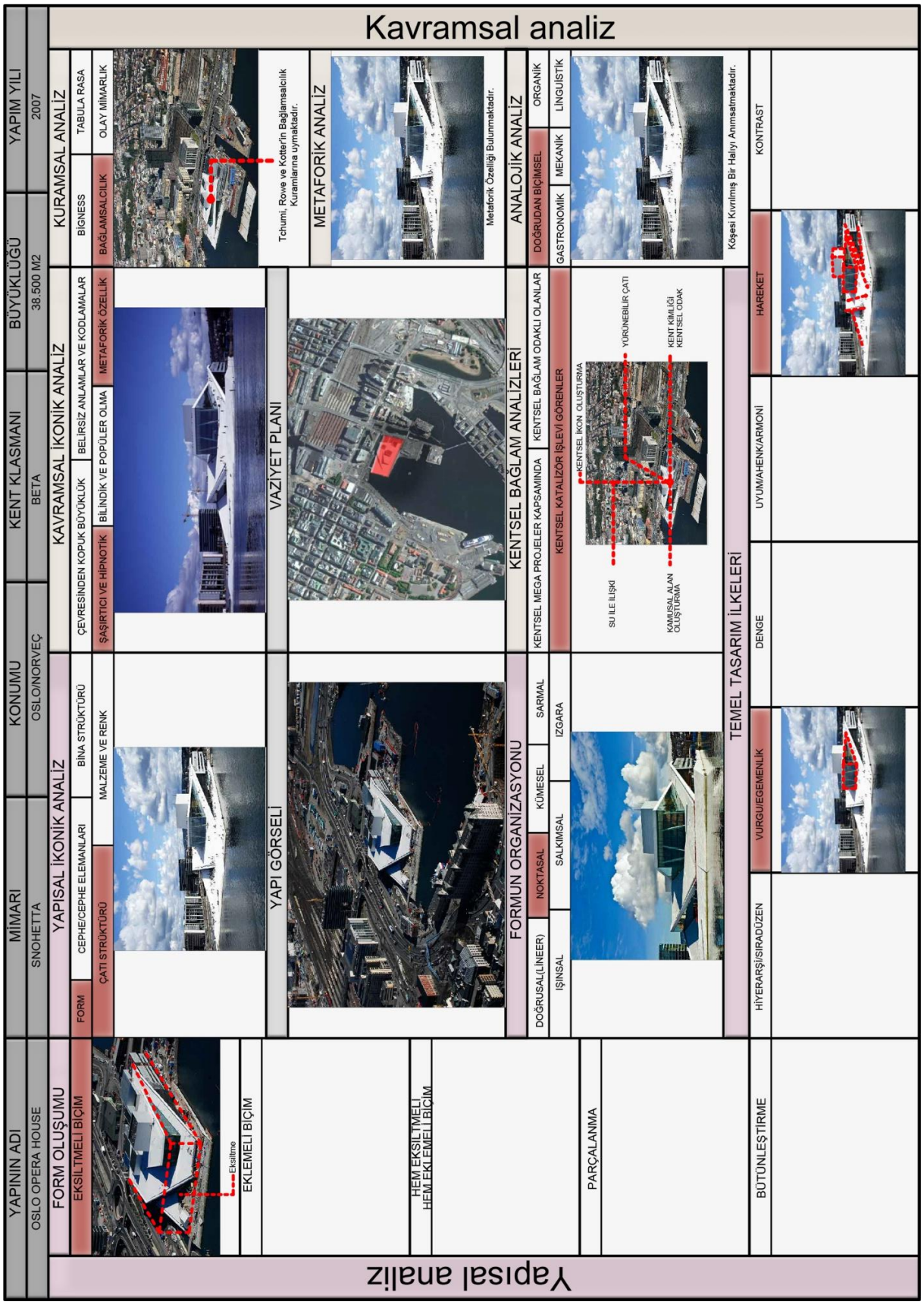
2008 yılında, PES-Architects Wuxi Tiyatrosu davetli uluslararası mimarlık yarışmasında birincilik ödülünü kazandı.

Wuxi Tiyatro'sunun tasarım fikri, proje alanının konumuna dayanmaktadır. Taihu Gölü'nün kuzey kıyısında bulunan proje alanı ve otoyol köprüsü üzerinde yer alan suni yarımadası ile Sidney Opera Binası'nın konumuna benzemektedir. Bundan dolayı, yapı teraslı bir tabandan, büyük bir heykel gibi 50 metre yüksekliğe kadar çıkmaktadır ve etkileyici bir görüntü oluşturmaktadır. Yapının üstünde bulunan ve binaya kelebek görünümü veren sekiz adet devasa çatı kanatları güneşin ışınlarını keserek binayı korur.

Geleneksel ve modern Çin malzemeleri bir arada kullanılmaktadır. Bambu, tüm binada büyük ölçüde kullanılmakta, Çin geleneğini yansıtmaktadır. Son yıllarda bambu üretimi ve kullanımı için yeni teknikler bulunmuş, bu sayede tiyatro salonunun akustik ihtiyaçları ve görüntüsü elde edilmiştir.

Yaklaşık yirmi bin adet özel üretilmiş cam tuğla, lobide operanın oditoryumun kavisli duvarını kaplamakta, doğa, göl, buz görünümleri ile bir araya gelerek mimariye ilham vermektedir. **(**Çizelge:4.1)

Oslo Opera Binası sadece kültürel aktiviteler ve etkinlikler için değil, kentli ve turistler için, Oslo'nun liman ve kent kimliğini deneyimlemeyi sağlayan yerel bir ikon olarak kent imgesinde yer edinmiştir. Smith & Strand (2011) "Oslo's New Opera House: Cultural flagship, regeneration tool or destinastion icon?" isimli makalesinde Oslo'nun simgesi haline gelmiş olan yapının aynı zamanda Oslo kıyı dönüşüm projesinde katalizör işlevi gördüğünden bahseder. 'Kültür ve Doğa Başkenti' unvanı ile kent markası yaratmaya çalışan bu yapı, kültürel etkinlikler için elverişli bir ortam sağlarken, mimari tasarım kararı olarak su ile doğrudan temasa ve gezilebilir çatısı ile farklı kotlardan yapı deneyimine olanak vermesi onu diğer yapılardan ayıran özellikleridir. Ayrıca yapının ziyaretçiler tarafından tümüyle kavranabilme imkânına sahip olması, kıyı ile kurduğu ilişki de önemlidir. Oslo'nun iklimsel özelliklerine uygun olarak tasarlanmış yapı kışın da açık hava etkinlikleri için uygun ortamı sunmaktadır. **(**Çizelge:4.2)



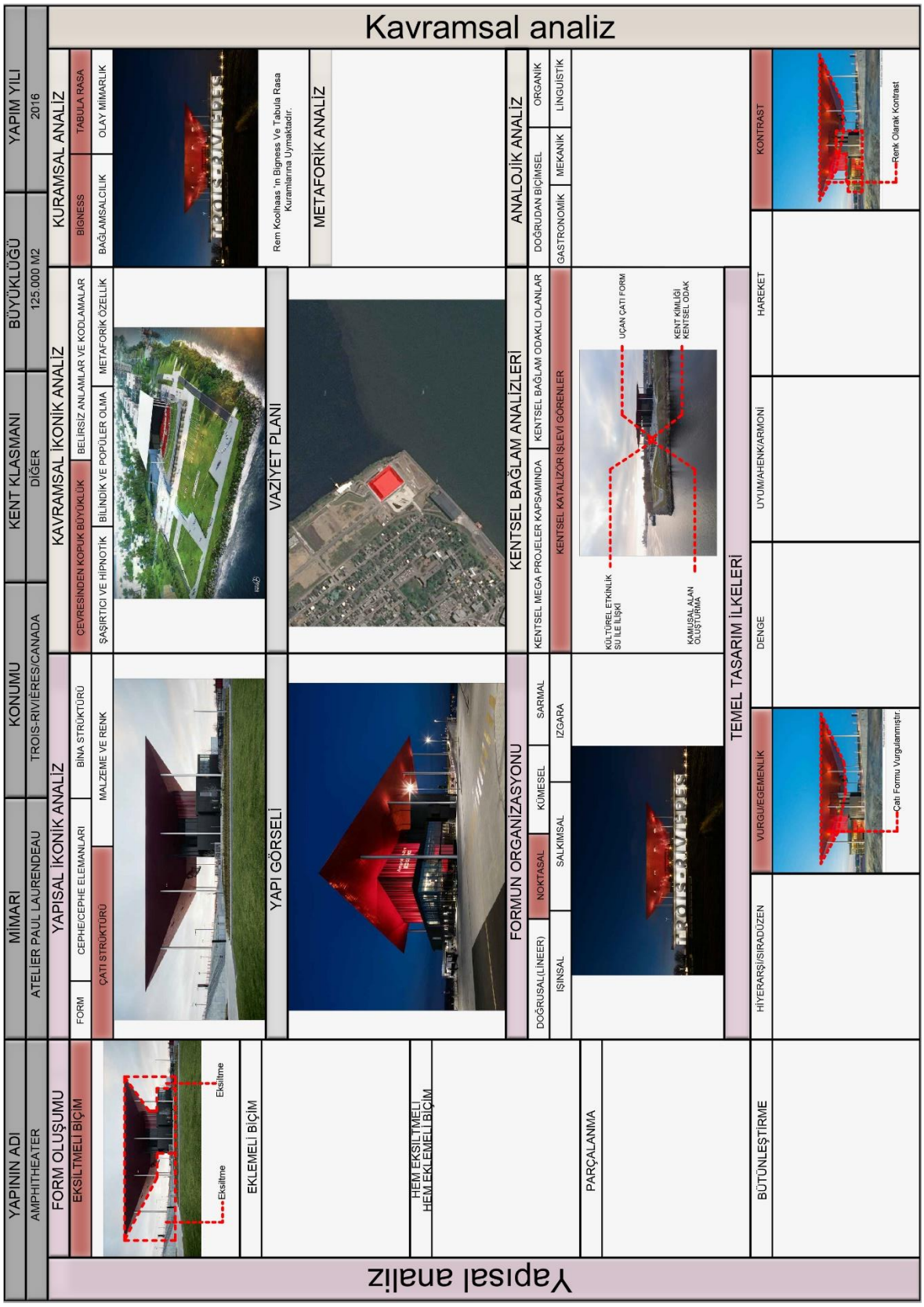
Çizelge 4.2 Oslo Opera House

Çizelge 4.3 Eye Film

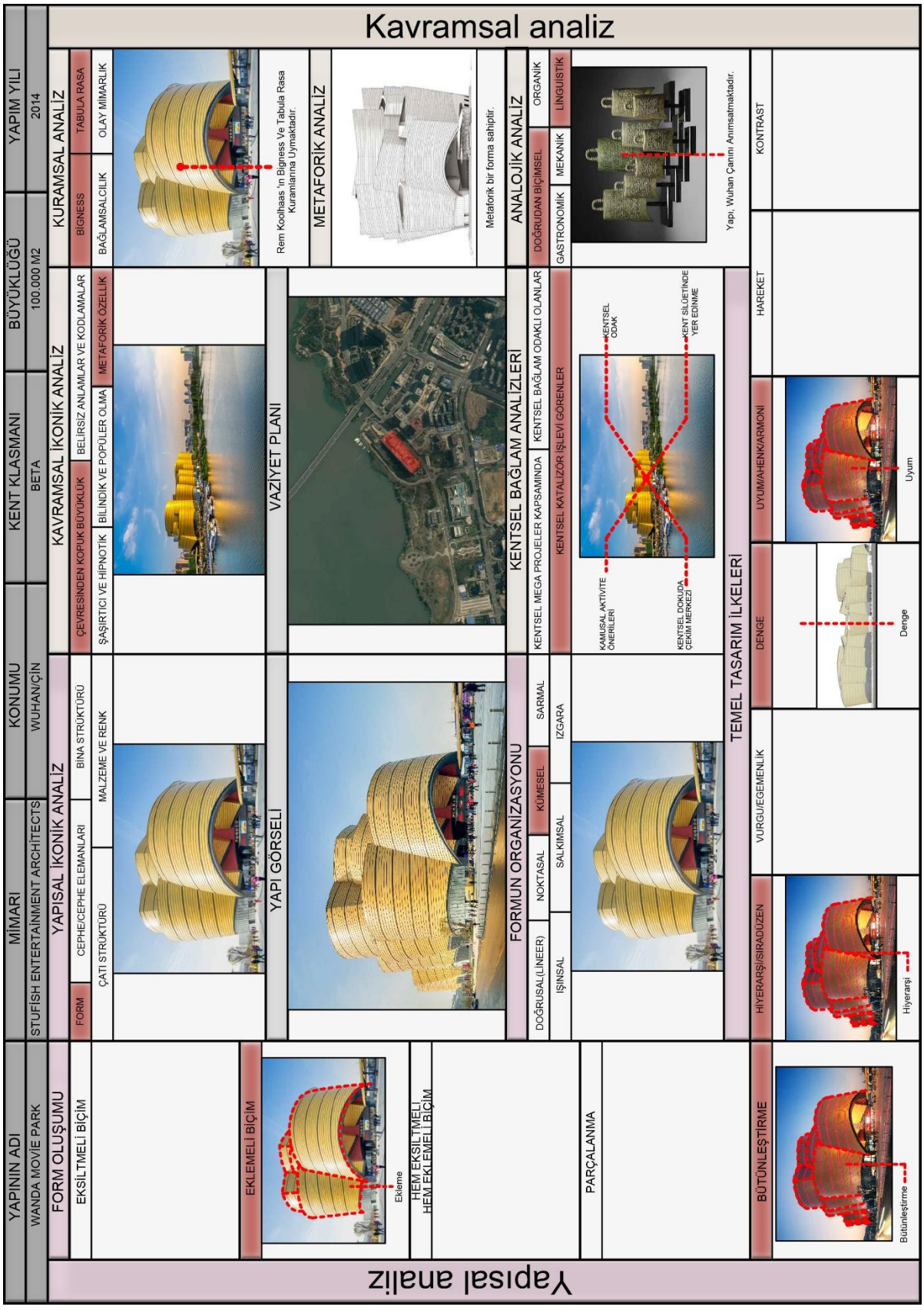
Eye Film Müzesi, Amsterdam'ın liman bölgelerine erişimi sağlayan IJ Nehri kenarında konumlanmıştır. Tasarımın çıkış noktasını, ışık, mekân ve insan hareketlerinin projekte edilmesi olarak açıklayan mimarlar aynı zamanda bölgenin çok katmanlı yapısından da faydalanmıştır. Mimarlar gün ışığının gün boyunca farklı yansımalarına olanak verecek şekilde optik ilüzyonlara yüzey oluşturan bina cephesini elde etmek için pürüzsüz, farklı açılara sahip kristal malzeme kullanmışlardır. Binanın nehre bakan cephesinde, kırıklı ve sağır kütlede açılan bir boşluk ile oluşturulan teras, suya ve manzaraya yönlenmeyi sağlarken, aynı zamanda iç ve dış mekân arasında geçişe olanak vermektedir. **(**Çizelge:4.3)

Kanadalı stüdyo Atelier Paul Laurendeau'nun Quebec'teki Trois-Rivières sahilinde tasarladığı bu açık hava tiyatrosunun üzerinde, kırmızı renkli metal panellerle kaplanmış kocaman bir çatı uzanıyor. Açık hava tiyatrosu, 3500 kişi sabit koltuklara 5200 kişi de çimlere oturarak yaklaşık 9000 kişi barındırabilmektedir. Çatıyı destekleyen ince çelik sütunlar görünümü deniz kenarına açık bırakmak için yanlara, sıra sıra dizilmiş ve beyaza boyanmıştır. Çatının altını kaplamak ve geceleri yapay ışığı yansıtmak için kırmızı renkli çelik paneller tercih edilmiştir. Çatının sağladığı açıklık mekânlar arasında çarpıcı bir ferahlık yaratıyor. **(**Çizelge:4.4)

Stufish Entertainment Architects, Çin'in Wuhan kentinde dünyanın ilk kapalı film tema parkını tasarladı. Bu bina, 4D ve 5D sinema ekranları, uçuş tiyatrosu, sürükleyici ve etkileşimli canlı performanslar ve bir uzay tiyatrosu dâhil olmak üzere altı filmle ilgili etkinliğine ev sahipliği yapıyor. Tasarımını, Han Hanedanlığından kültürel bir eser olan Wuhan Bianzhong çan adlı 2.000 yıllık yerel bir kalıntıdan ilham almaktadır. Mimar çan yapılarının düzenini 'mimari bir kakofoni - neşeli bir ton ifade eden statik bir hareket' olarak tanımlar. Projede toplamda 24 zil vardır ve her dalgalı şekil ısmarlama geometrik alüminyum panellerle kaplıdır. Wanda Movie Park'ın dış cephesinin geometrisi iç cepheye kadar uzanıyor. Üç kata yayılan iç cephe, etkileşimli bir dijital platform oluşturmak için ayarlanmış hareketli LED disklerden yapılmıştır. Bu koreografide aydınlatma, yürüyen merdiven ve tabelaların geçici enerjisini artırır. **(**Çizelge:4.5)



Çizelge 4.4 Amphitheater



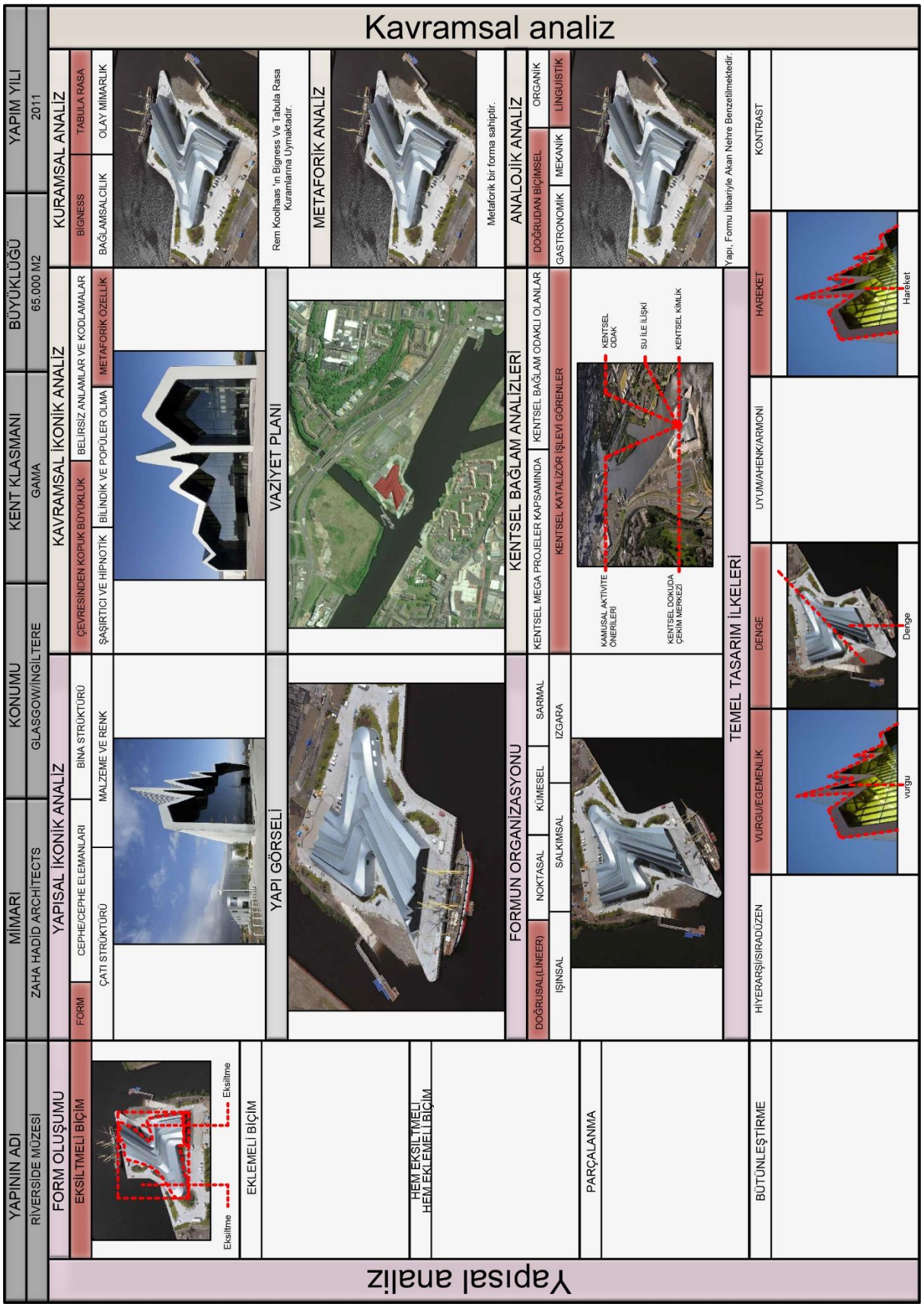
Çizelge 4.5 Wanda Movie Park

Zaha Hadid tarafından Glasgow kentinde konumlanan 650.320 m2lik alan kaplayan Glasgow Riverside Ulaşım Müzesi (2004-2011) nehrin kıvrımlarını takip eden tünel formuyla iki ucundan kente açılmaktadır. Müzenin içerisinde ziyaretçileri kente bağlayan yürüyüş yolu aynı zamanda kent ve nehir arasında eşik oluşturmaktadır. Yapı dış cephesi ve formuyla kentin endüstri mirasına gönderme yapan ulaşım müzesi kıvrımlı iç mekânı ve çatısı ile dinamik bir karaktere sahiptir. **(**Çizelge:4.6)

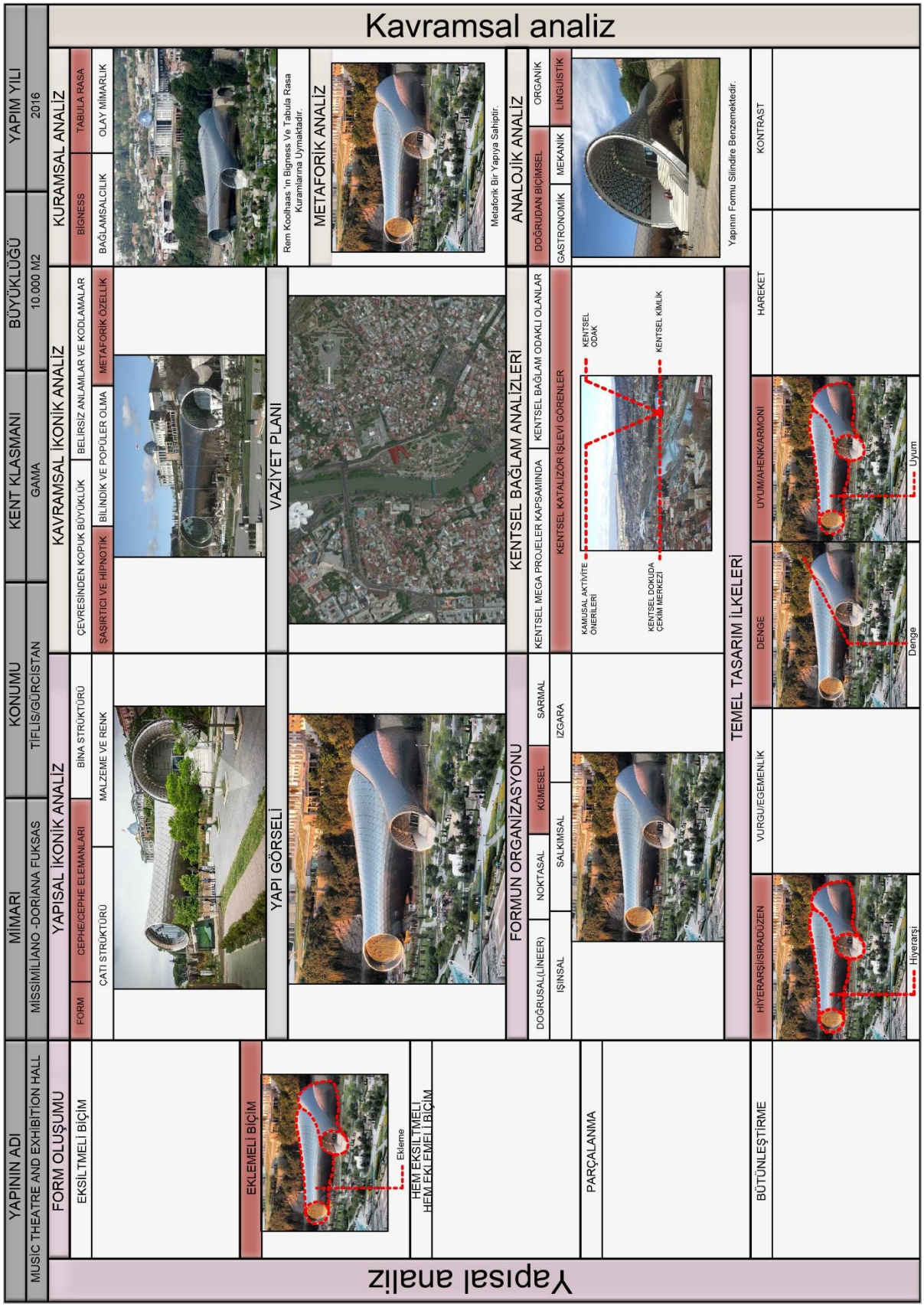
Proje sahası, Gürcistan'ın Tiflis kentindeki Rhike Park adlı yeşil alanın içinde yer almaktadır. Bina, istinat duvarında benzersiz bir gövde olarak bağlanmış iki farklı yumuşak şekilli elemandan oluşur. Her elemanın kendine ait bir işlevi vardır: Müzik Tiyatrosu ve Sergi Salonu. Binanın kuzey kısmında Müzik Tiyatrosu Salonu (566 koltuk), fuaye ve çeşitli tesislerin yanı sıra, tiyatro makineleri ve çeşitli depolar için teknik alanlar bulunmaktadır. Sergi Salonu, ziyaretçiyi sokak seviyesinden getiren bir rampa ile harika bir giriş sunuyor. Müzik Tiyatro Salonu aksine, yerden yükseliyor, fuaye ve kafeteryada kalan kullanıcıların nehri ve kentin siluetini görmesini sağlıyor. Bu şehre bir periskop ve Eski Tiflis'in tarihi çekirdeğini çevreleyen nehre bakıyor. **(**Çizelge:4.7)

Valencia Opera Evi, Santiago Calatrava tarafından tasarlanan bir kültür ve sanat merkezidir. Kompleks, Turia Nehri'nin kuru bir yatağı üzerindeki 348,000 metre karelik bir alan üzerinde bulunuyor. Opera evi kompleksin batı ucunda yer almaktadır. Bu kompleks aynı zamanda bir Planetarium'a ve Bilim Müzesi'ne sahiptir. Calatrava'nın tasarımı şehirde hem büyük bir performans sanatları merkezi işlevi görüyor hem de Valencia'nın dinamik kimliğini yansıtan kentsel bir ikon görevini üstleniyor.

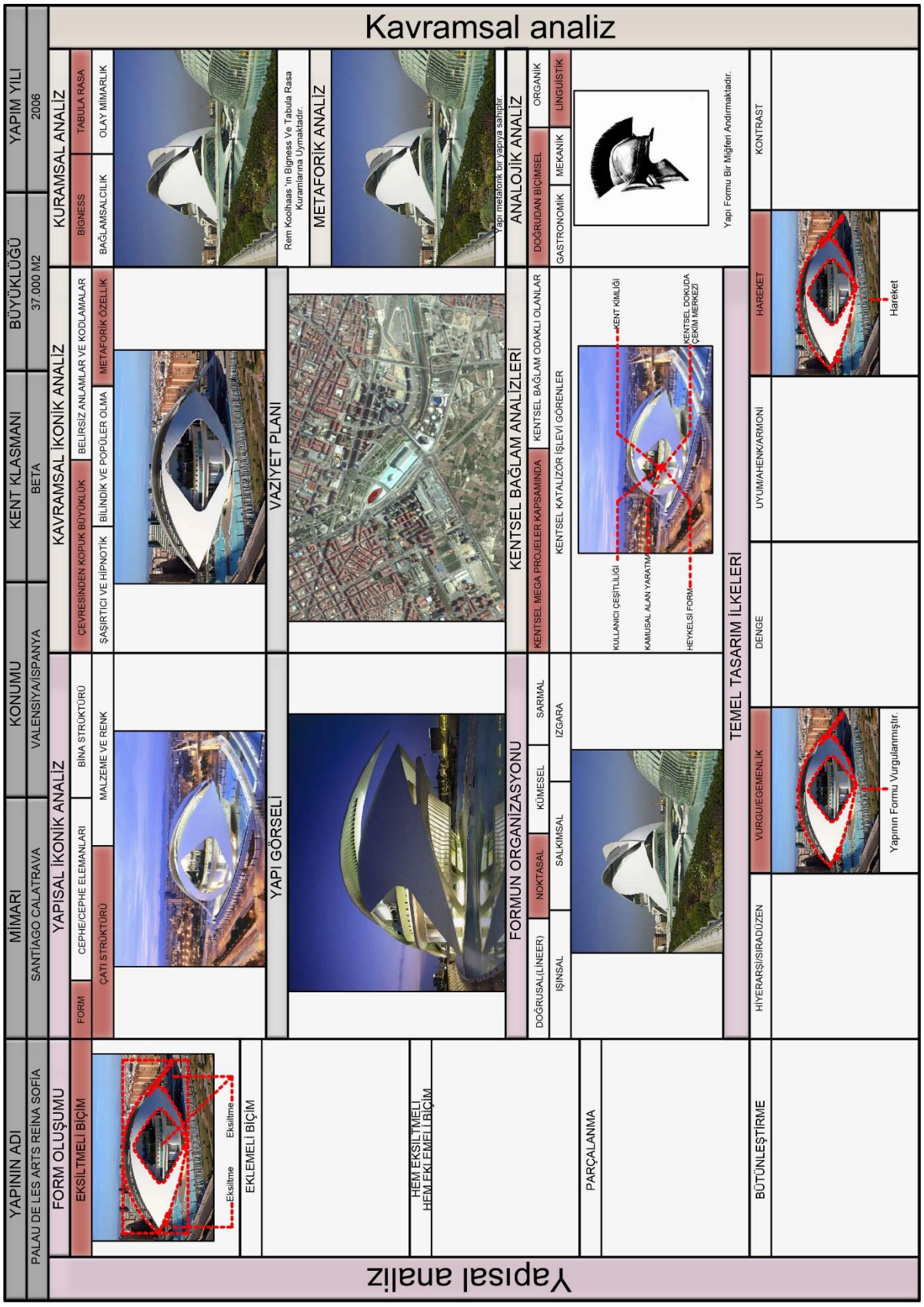
Calatrava, tasarladığı opera evinin kültürel önemini vurgulamak amacıyla tasarımında anıtsallığa önem vermiştir. Yapıya formunu, rastgele hacimlerin iki simetrik kesik beton kabuk altında bir araya gelmesi veriyor. Oluşan kütlenin en üstünde ise çelik kıvrımlı bir plaka bir taç gibi yapının en üstünde duruyor ve hacme son şeklini veriyor. Yapının dış kabuğu, kütlelerin üzerindeki açık performans alanları için akustik bir duvar işlevi görmektedir. Valencia Opera Evi'nin kimliğini oluşturan beton kabuk, altında ve üzerinde pek çok mekânın oluşmasını sağlıyor. **(**Çizelge:4.8)



Çizelge 4.6 Riverside Müzesi



Çizelge 4.7 Music Theatre and Exhibitional Hall

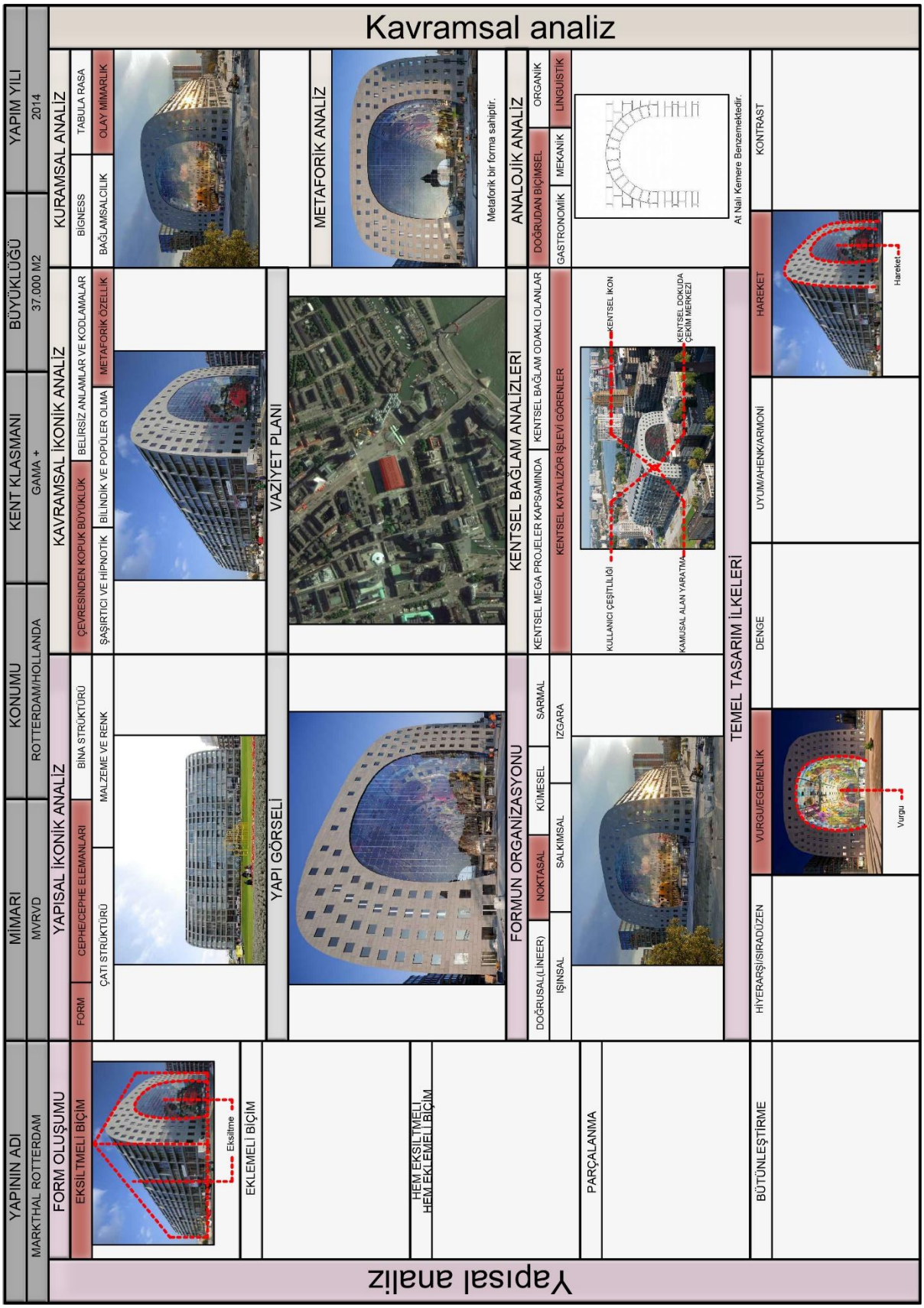


Çizelge 4.8 Palau de Les Arts Reina Sofia

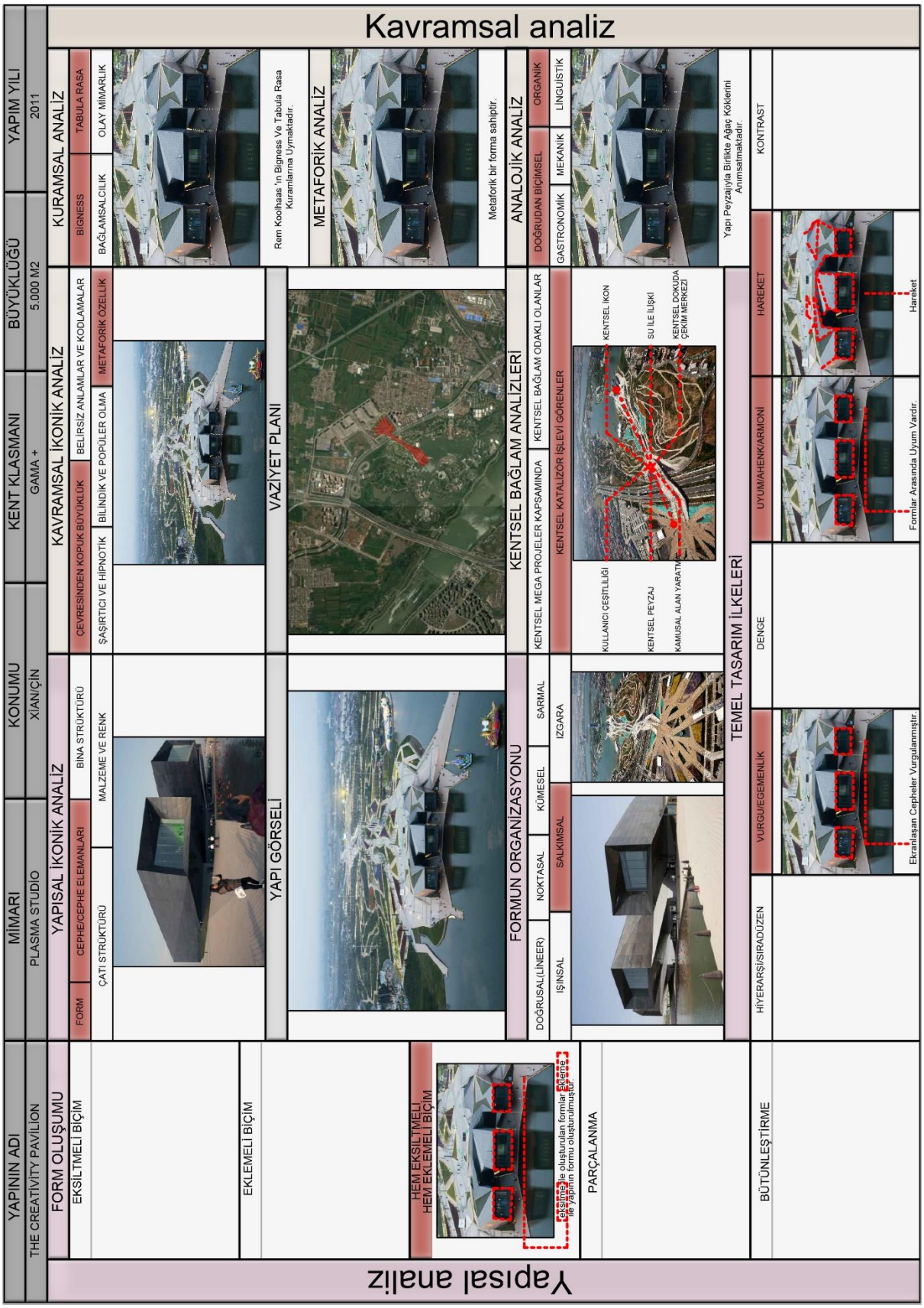
Rotterdam'ın göbeğindeki tarihi Laurenskwartier'de bulunan Markthal, stratejik olarak özel bir girişimin kamusal alan yaratmasına olanak tanıyan geniş bir kemer şeklinde düzenlenmiş ve özel olarak geliştirilmiş dairelerin inşası ile oluşturulmuştur. Ziyaretçilerin alışveriş yapabilecekleri, yiyebilecekleri, bir içki içebilecekleri, yaşayabilecekleri ve arabalarını park edebilecekleri hibrit bir yapıdır. Binanın toplam alanı 95.000 metrekare, 228 dairesi ve 1.200 yer altı park yeri bulunmaktadır. Ancak binanın en dikkat çekici özelliği, Rotterdam merkezli işletmelerden ve pazar satıcılarından yerleşik yerel kahramanlara kadar 96 taze yiyecek tezgahı ve mağaza ünitesine ev sahipliği yapan merkezi pazar salonudur. Taze balıktan oyuna, kahveden, peynire, yerel lezzetlerden egzotik mutfağa ve pazarlıklardan yavaş yemeğe kadar çok çeşitli ürünler sunmaktadır. **(**Çizelge:4.9)

Xi'an Uluslararası Bahçe Bitkileri Fuarı kapsamında inşa edilen Yaratıcılık Pavyonu, bulunduğu coğrafyanın eğimine uyum sağlayarak göl ile görsel ve fiziksel ilişki kurmaktadır. Eğim doğrultusunda uzanan üç farklı kütle, içeriden ve dışarıdan rampalar aracılığıyla akışkan bir sirkülasyon hattı oluşturmaktadır. Binanın iç ve dış duvarlarında bölgenin yerel kimliğini yansıtan beton ve bronz malzemeler birlikte kullanılmıştır. Binanın konsol formu, yarı açık alan deneyimine olanak sağlarken, su ile yakın görsel ilişkinin kurulmasına katkı sağlamaktadır. **(**Çizelge:4.10)

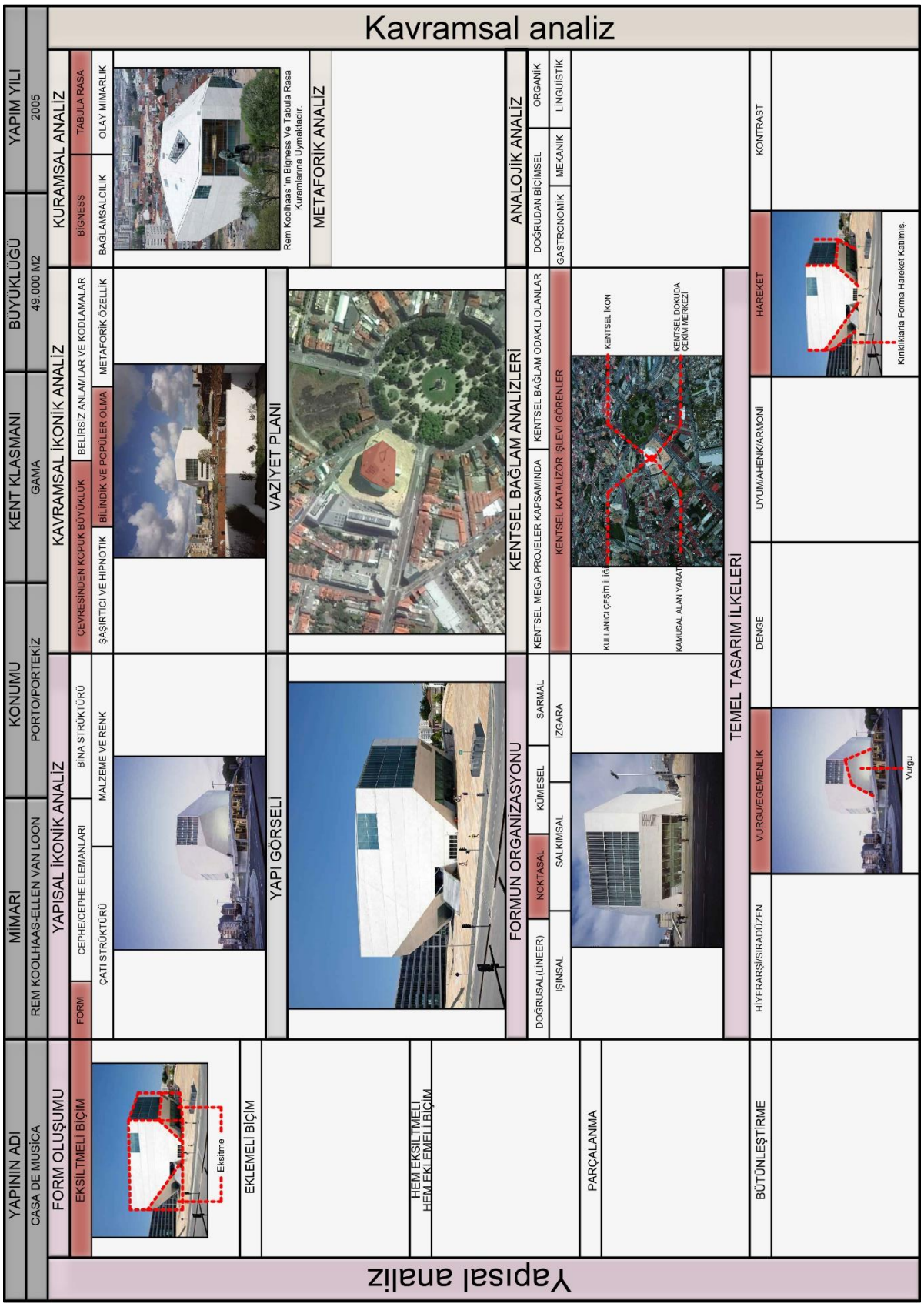
Porto Ulusal Orkestrası'nın yeni evi olan Casa da Musica, tarihi Rotunda da Boavista'da yeni bir kamu meydanında durmaktadır. Beyaz betondan yapılmış, çok sayıda simge çağında sağlam ve inandırıcı olmaya devam eden kendine has bir yüzeye sahiptir. İçeride, 1.300 kişilik (ayakkabı kutusu şeklindeki) yükseltilmiş Grand Auditorium, salonun şehre açıldığı ve performanslar için etkileyici bir fon olarak Porto'nun kendisini koruduğu oluklu cam cephelere sahiptir. Binanın sağlam biçiminden baştan aşağı oyulmuş basit bir kitle olarak kabul edilen Büyük Oditoryum'un yanı sıra, Casa da Musica'da ayrıca sabit oturma alanı olmayan daha küçük, daha esnek bir performans alanı, on prova odası, kayıt stüdyolar, eğitim alanı, restoran, teras, barlar, VIP odası, yönetim alanları ve 600 araçlık yer altı otoparkı bulunmaktadır. Kasıtlı olarak büyük bir orta fuaye alanı yoktur; bunun yerine, sürekli halka açık bir yol mevcuttur. Grand Auditorium'un etrafındaki boşlukları merdivenler, platformlar ve yürüyen merdivenlerle birbirine bağlar. Sonuçta bina mimari açıdan karmaşık bir yapı haline gelir. **(**Çizelge:4.11)



Çizelge 4.9 Markthal Rotterdam



Çizelge 4.10 The Creativity Pavilion



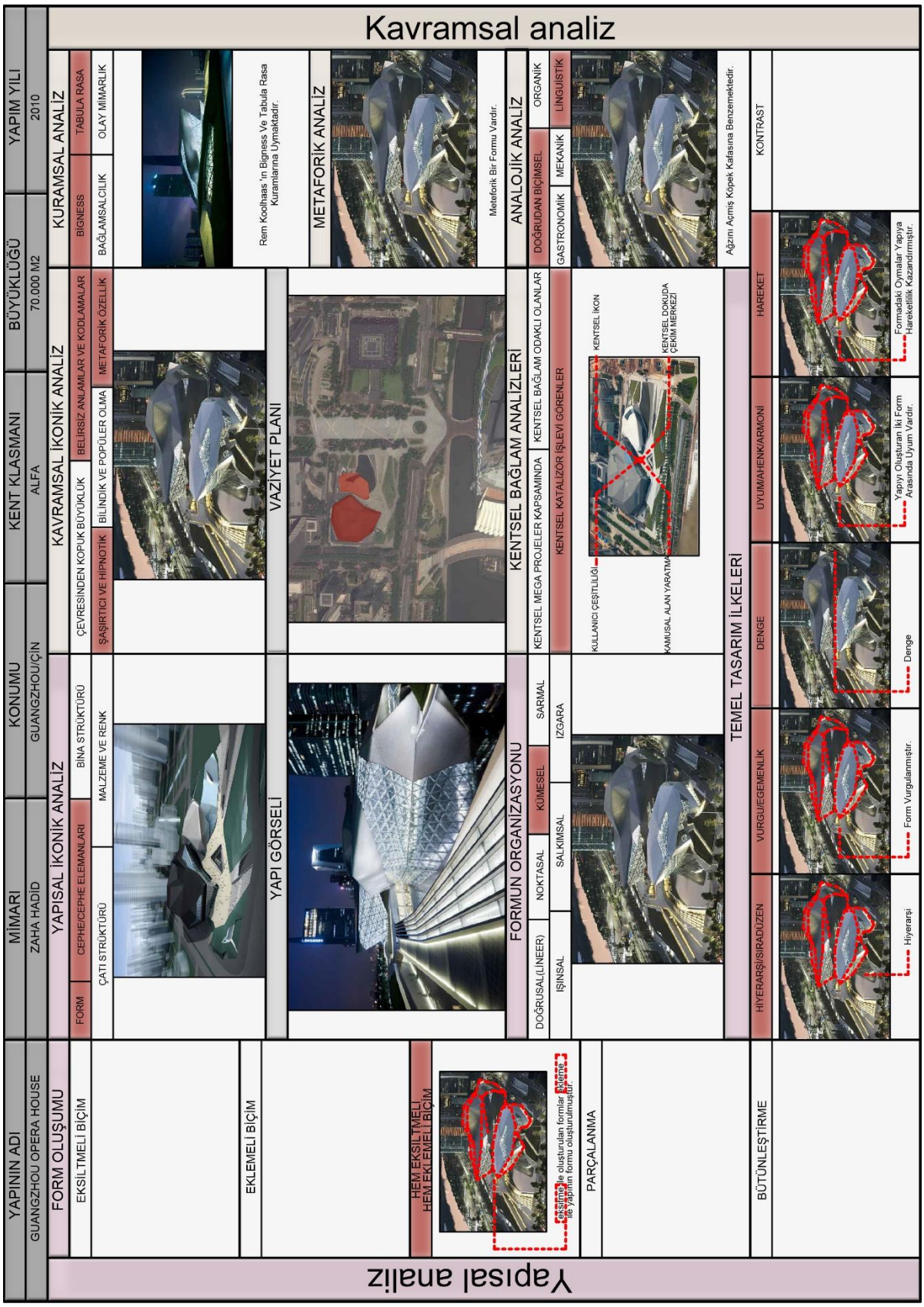
Çizelge 4.11 Casa de Musica

Zaha Hadid tarafından tasarlanan yapı Çin'in Guangzhou kentinde Zhujiang Nehri'nin yakınında konumlanan Guangzhou Opera House yapısıdır. Yapı 2010 yılında kullanıma açılmıştır. Yapıya nehir kıyısı ve liman alanından doğrudan ulaşım mümkündür. Mimar yapının nehre bakan cephelerinde şeffaf öğeler kullanarak su ile görsel ilişkiyi güçlendirmiş ve yapı parseline tasarladığı havuz ile suyun yansıma gücünü kullanmıştır. Opera binası, kentin kıyısında konumlanan ikonik bir yapı olarak kentin simgesel öğelerinden birine dönüşmüştür. **(**Çizelge:4.12)

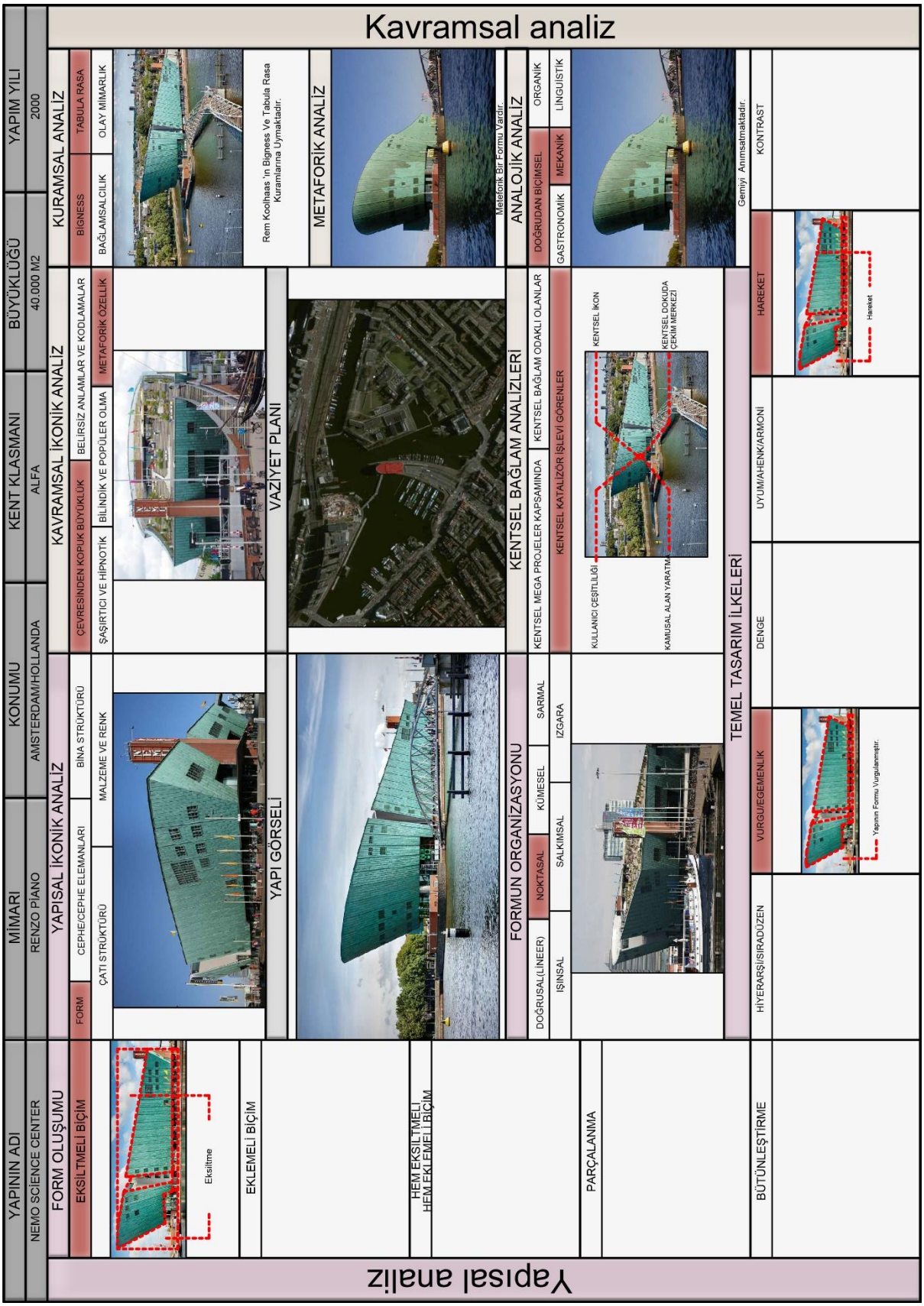
Amsterdam'da eski liman bölgesinde yer alan yapı betonarme ve çelik sistem kullanılarak inşa edilmiştir. Yapının çatısı Amsterdam'ın ve liman alanının manzarasını sunan önemli bir kamusal mekân olarak işlev görmekle birlikte, birçok farklı bitkiyi barındıran yeşil çatı konseptine sahiptir. Yapının geometrisi gemi formuna referans vermektedir. Renzo Piano, yapı için *noble factory* yakıştırmasını yapmaktadır. Yapının iç mekânı, cephedeki küçük açıklıklar nedeniyle su ile oldukça zayıf bir ilişki kurarken, çatısındaki kamusal alan ile bu görsel ilişki sağlanmıştır. **(**Çizelge:4.13)

TPAC, her biri özerk olarak çalışabilen üç tiyatrodan oluşur. Tiyatrolar, sahneleri, arka kısımları ve destek alanlarını tek ve verimli bir bütün halinde birleştiren merkezi bir küpün içine tıkar. Bu düzenleme, beklenmeyen senaryolar ve kullanımlar için aşamaların değiştirilmesine veya birleştirilmesine izin verir. Tasarım, tanımlanmayanların özgürlükleriyle özgüllük avantajlarını sunar. Performans merkezleri tipik olarak bir ön ve arka yüze sahiptir. Kompaktlığı sayesinde, TPAC'ın dışa taşan ve şehrin bu yoğun ve canlı bölümünün üzerinde yüzen, bireysel auditoria tarafından tanımlanan birçok farklı yüzü vardır. Oditoryum, oluklu camla kaplı ışıklandırılmış, canlandırılmış küplere karşı gizemli, karanlık unsurlar gibi okumaktadır. Küp yerden kaldırılıyor ve sokak kademeli olarak farklı tiyatrolara ayrılarak binaya uzanıyor.

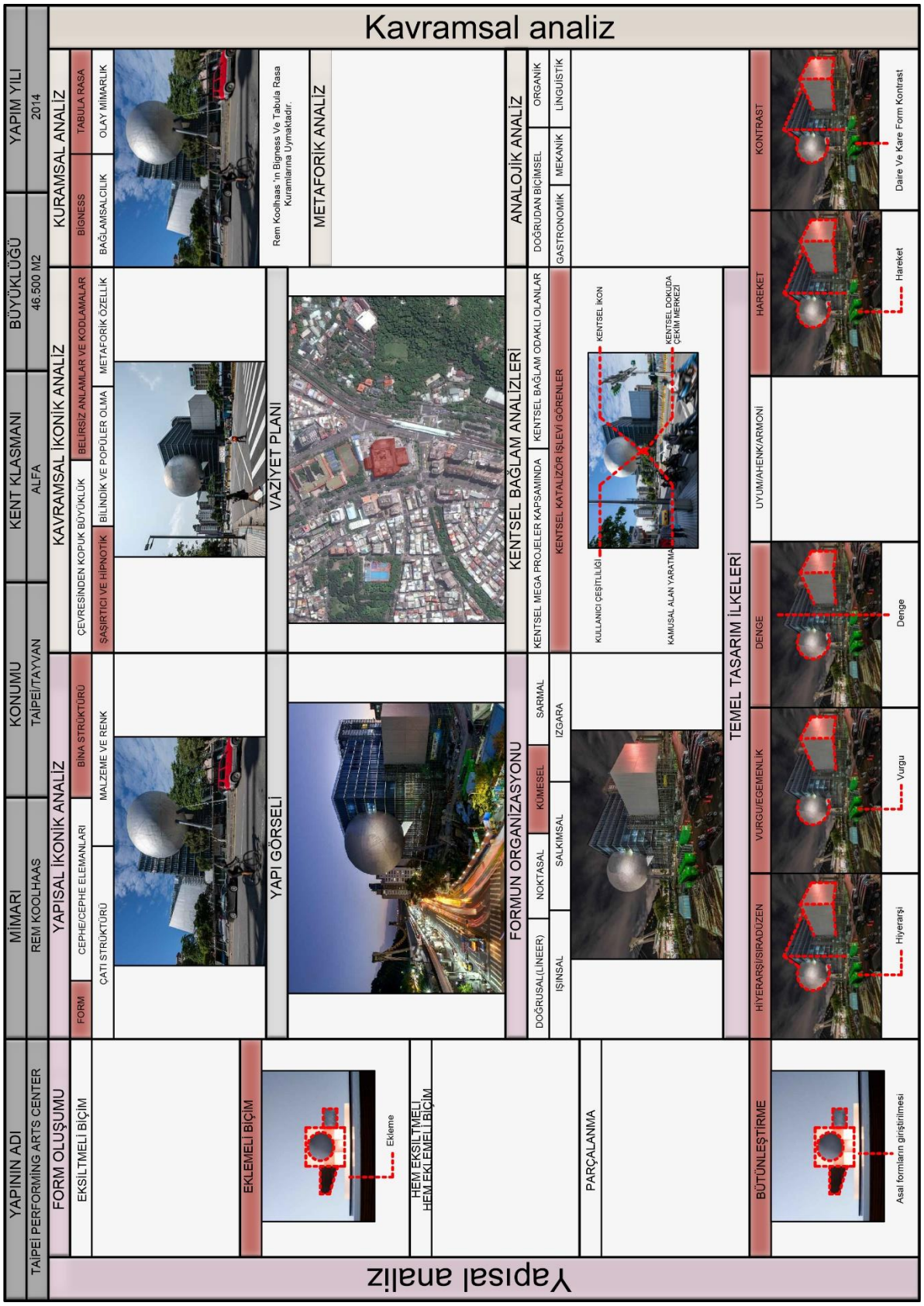
Proscenium Tiyatrosu, küp ile yerleştirilmiş askıya alınmış bir gezegene benziyor. Seyirci, oditoryuma erişmek için bir iç ve dış kabuk arasında dolaşmaktadır. Oditoryumun içinde, iç kabuğun ve küpün kesişme noktası, akla gelebilecek herhangi bir kareyi yaratan benzersiz bir proscenium oluşturur. **(**Çizelge:4.14)



Çizelge 4.12 Guangzhou Opera House



Çizelge 4.13 Nemo Science Center



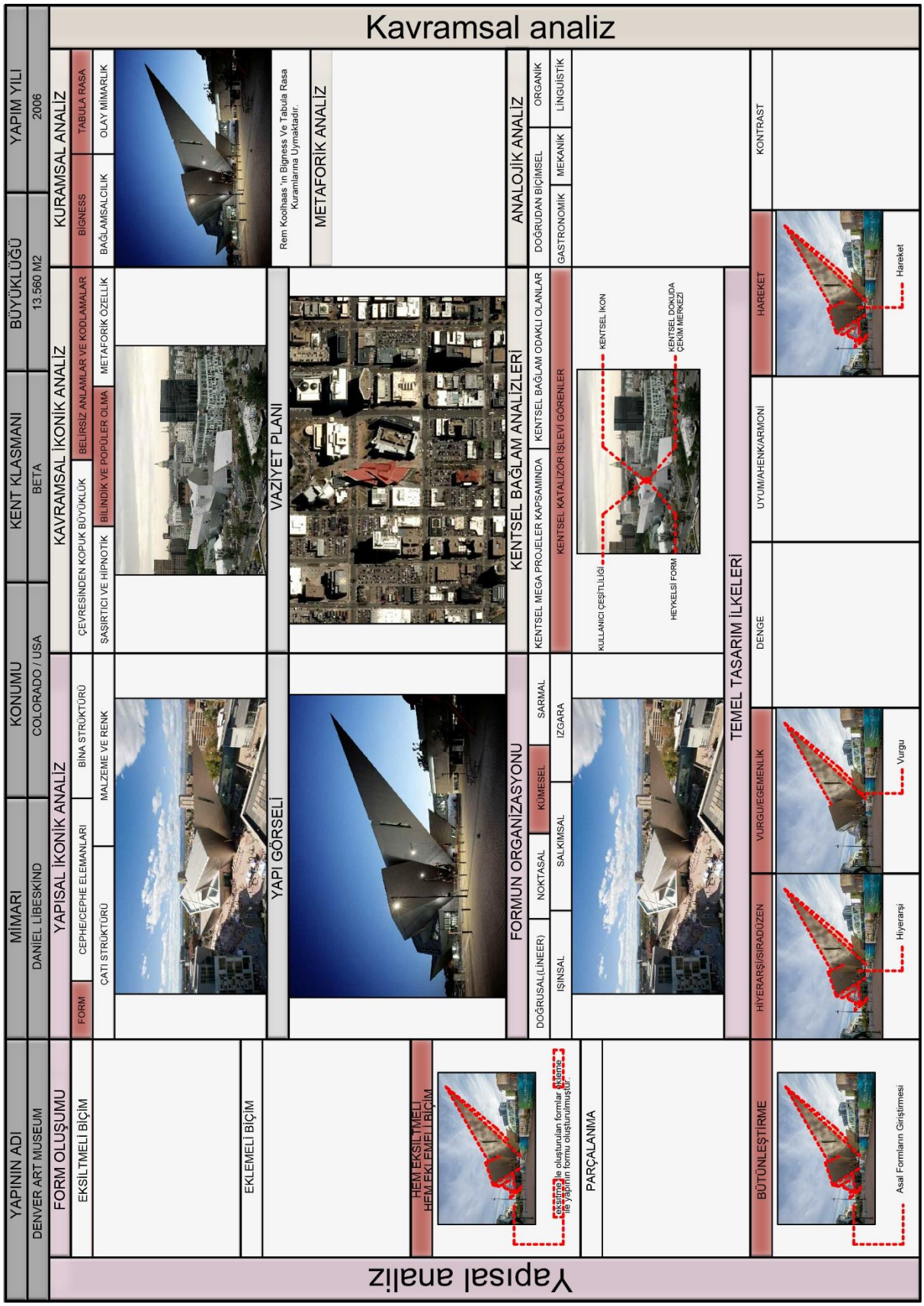
Çizelge 4.14 Taipei Performing Art Center

Studio Libeskind’in Denver Sanat Müzesi, ABD’de tamamlanan ilk binasıdır. Rocky Dağları'nın görkemli fonunda kontrast oluşturan Libeskind’in tasarımı, dağın zirvelerinden ve vadilerinden ilham alan bir dizi geometrik ciltten oluşuyor. Keskin açılı, konsoldan yapılmış bir bölüm, ilk kez 1971'de açılan Milanlı mimar Gio Ponti'nin mevcut Müzesini işaret ederek caddenin karşısında durmaktadır.

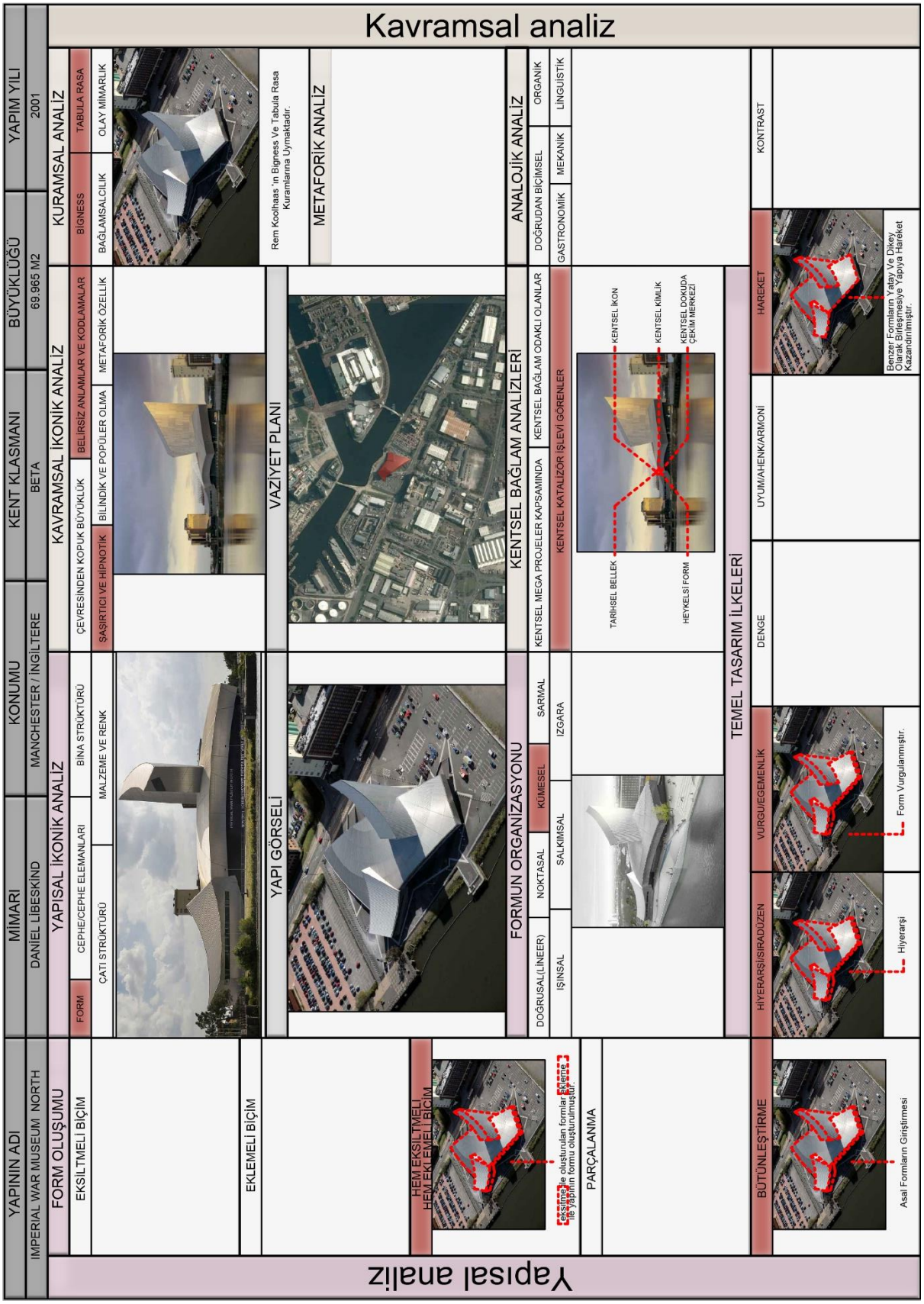
146.000 metrekarelik Denver Sanat Müzesi uzantısı olarak adlandırılan Frederic C. Hamilton Binası, binanın yüzeyini kaplayan ve görkemli Colorado manzarasını yansıtan 9.000 titanyum panel ile yenilikçi bir yüzeyle kaplanmıştır.

Mimar, bu genişleme projesini, kentin bu gelişmekte olan kesiminde kent merkezlerini, Civic Center'ı birbirine bağlayan ve altın üçgen mahallesiyle güçlü bir bağlantı oluşturan halka açık alanların, anıtların ve geçitlerin bir parçası olarak tasarlamıştır. Müzenin “ön bahçesi” olan Acoma Sanat Müzesi, kamusal sanatla doludur (aralarında Beverly Pepper, Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen ve Mark di Suvero'nun eserleri) ve halkla ilişkiler sahnesidir. Müze, yeni müzeleri ve kompleksin manzarasını birleştiren konutları ile tüm mahalle için gençleştirme motoru olarak hizmet vermiştir. **(**Çizelge:4.15)

Manchester, İngiltere'de bulunan Kuzey İmparatorluk Savaş Müzesi (IWMN), savaşın 1914'ten bu yana İngiliz ve İngiliz vatandaşlarının hayatını nasıl etkilediğinin hikâyesini anlatmaktadır. Tasarım konsepti, parçalara ayrılmış ve daha sonra yeniden birleştirilen bir dünyadır. Toprak, hava ve suyu temsil eden bu parçalardan üçünün birbirine kenetlenmesi binanın biçimini oluşturmaktadır. Dünya Parçası, müzakere alanını kurarak açık ve dünyevi çatışma ve savaş alanını işaret eder; Hava Parçası, öngörülen görüntüleri, gözlemevleri ve eğitim alanları ile müzeye çarpıcı bir giriş yapıyor. Su Parçası ise bir restoran, kafe, güverte ve performans alanıyla birlikte kanalı görüntüleme platformu oluşturur. **(**Çizelge:4.16)



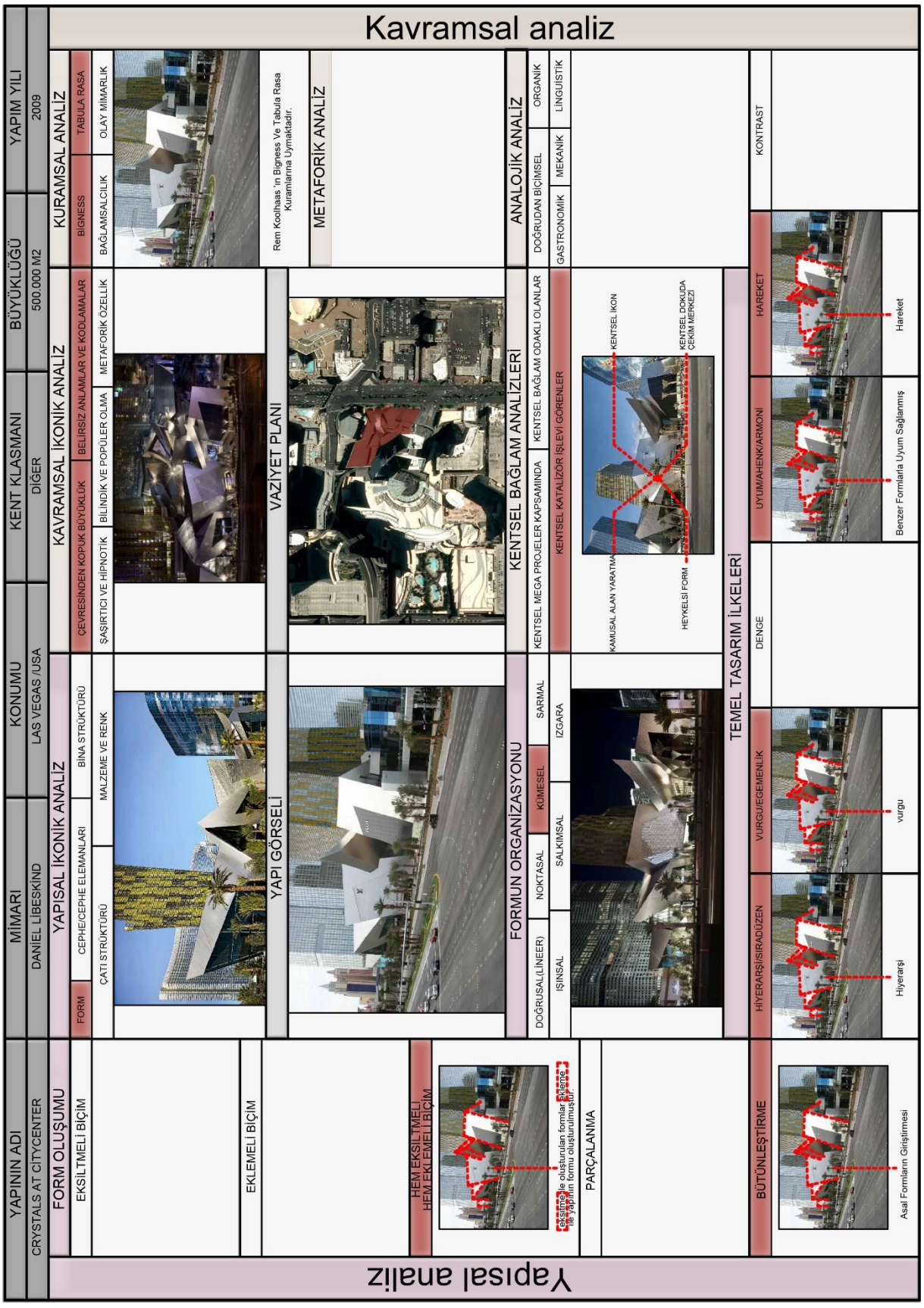
Çizelge 4.15 Denver Art Museum



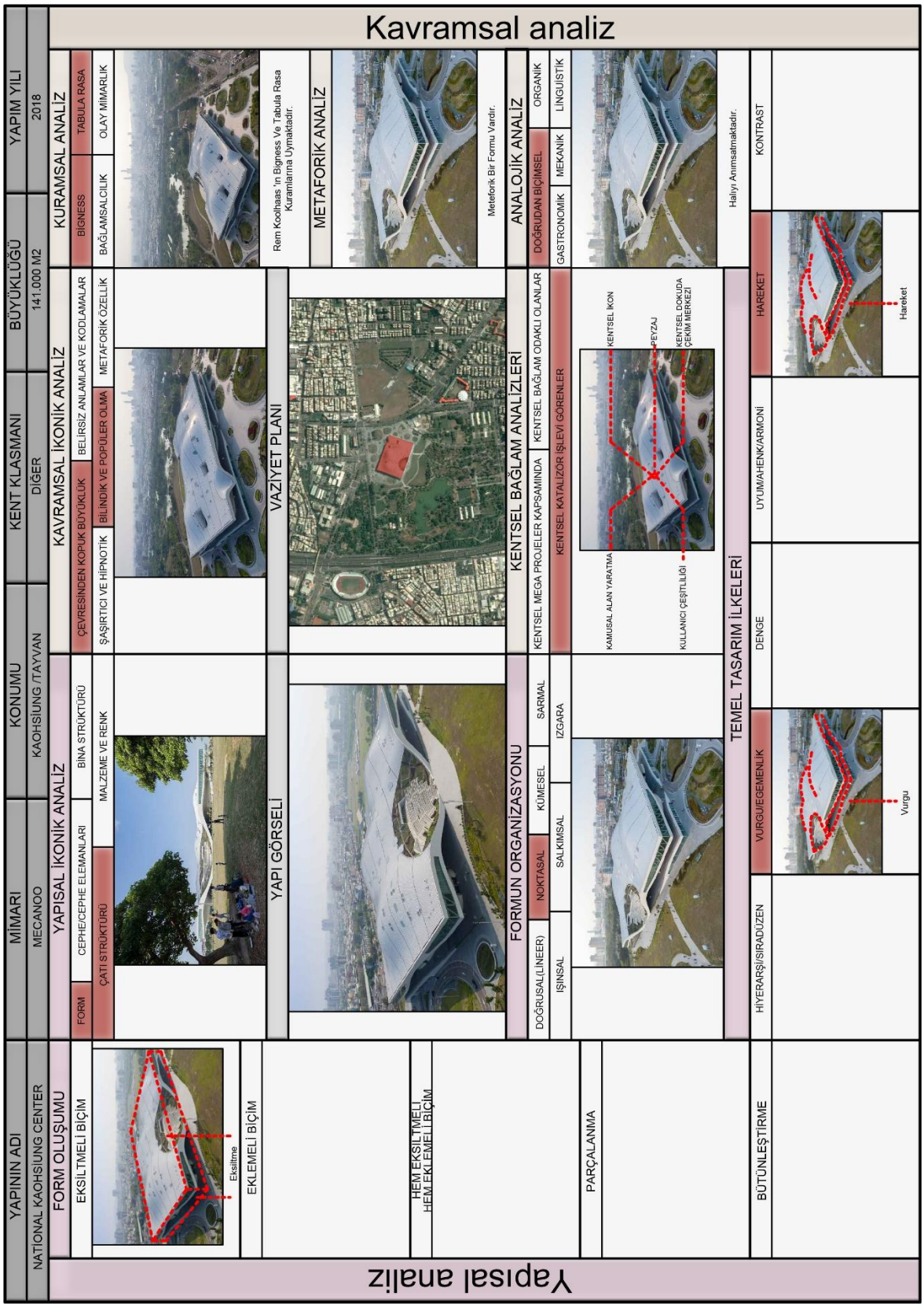
Çizelge 4.16 İmperial War Museum

Kristal paslanmaz çelik kaplı hacimler ve spiral çatı yapıyı canlandırmaktadır. Birçok farklı açıdan okunabilen ikonik bir mimari eserdir. Bu dramatik tasarıma, çevreye duyarlı uygulamalar ve malzemelerle ulaşılmıştır. İnşasında çevreye en duyarlı uygulamalar ve malzemeler kullanılmıştır. Kasım 2009'da Yapı ABD Yeşil Bina Konseyi'nden (USGBC) LEED® Altın sertifikasını almıştır. Ayrıca bol miktarda doğal ışığın iç mekânı aydınlatmasına ve elektrik ışığına olan ihtiyacı azaltmasına izin veren çatı pencereleri barındırmaktadır.**(**Çizelge:4.17)

Ulusal Kaohsiung Sanat Merkezi, bir zamanlar büyük bir uluslararası liman olan Kaohsiung'un zengin bir kültürel iklime sahip, modern ve çeşitli bir şehre dönüşümünü sembolize ediyor. Mecanoo, eski bir askeri arazide bulunan Ulusal Kaohsiung Sanat Merkezi'ni, nüfusu yaklaşık 3 milyon olan Kaohsiung sakinleri üzerinde olumlu bir sosyal etkiye sahip olacak şekilde bitişik subtropikal parkın ayrılmaz bir parçası olarak tasarladı. Yerel Banyan ağaçlarından esinlenerek ikonik kronlarıyla, geniş, dalgalı yapısı deriden ve çatıdan oluşuyor ve çok çeşitli işlevleri birbirine bağlıyor. Kavisli çelik yapı, yerel ve Hollandalı bir gemi yapımcısı arasında işbirliği içinde inşa edildi. Bu çatının altında cömert ve korunaklı bir kamusal alan olan Banyan Plaza bulunmaktadır. Konuklar gece gündüz burada dolaşabilir, Tai Chi veya yürüyüş yolları boyunca ve şekli olmayan alanlarda sahne performansları sergileyebilirler. Açık hava tiyatrosu, yapının zemine kıvrıldığı ve çevresindeki parkın sahneyi oluşturduğu çatıya yerleşiktir. Subtropikal iklim düşünülerek tasarlanan açık yapı, rüzgârın Banyan Plaza'da serbestçe esmesini sağlamaktadır İç ve dış arasındaki kesintisiz akış, performanslar arasındaki geçişler için fırsatlar yaratmaktadır. 1981 kişilik Konser Salonu ve 2236 kişilik Opera Binası gibi farklı tiyatrolar, yapının zeminde buluştuğu binanın beş çekirdeğinde veya "bacağında" bulunmaktadır. Çekirdekler birbirleriyle çatıdaki fuaye ve her bir tiyatronun sahne alanını barındıran bir yer altı servis zemini ile bağlanmaktadır. **(**Çizelge:4.18)



Çizelge 4.17 Crystals at Citycenter

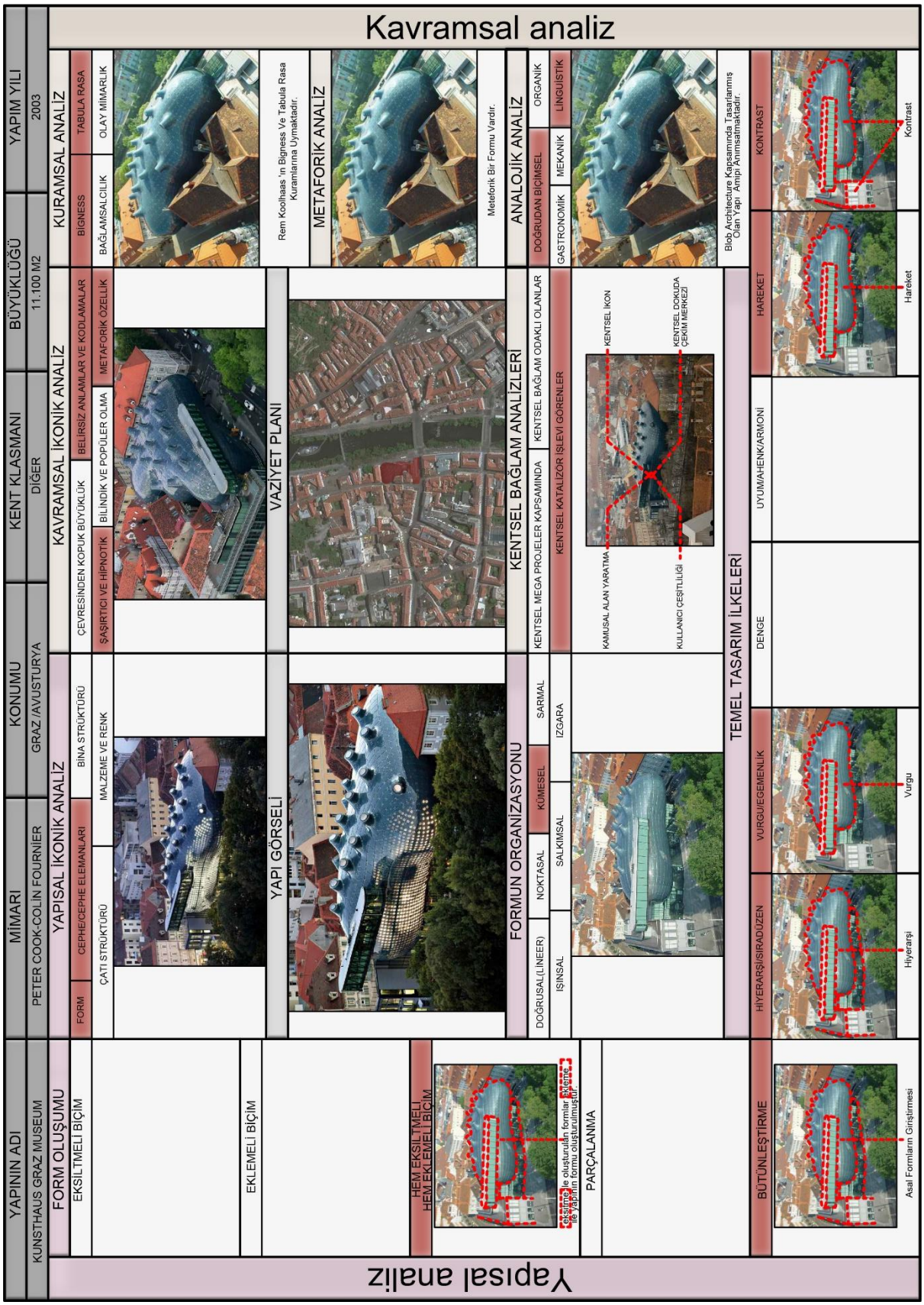


Çizelge 4.18 National Kaohsiung Center

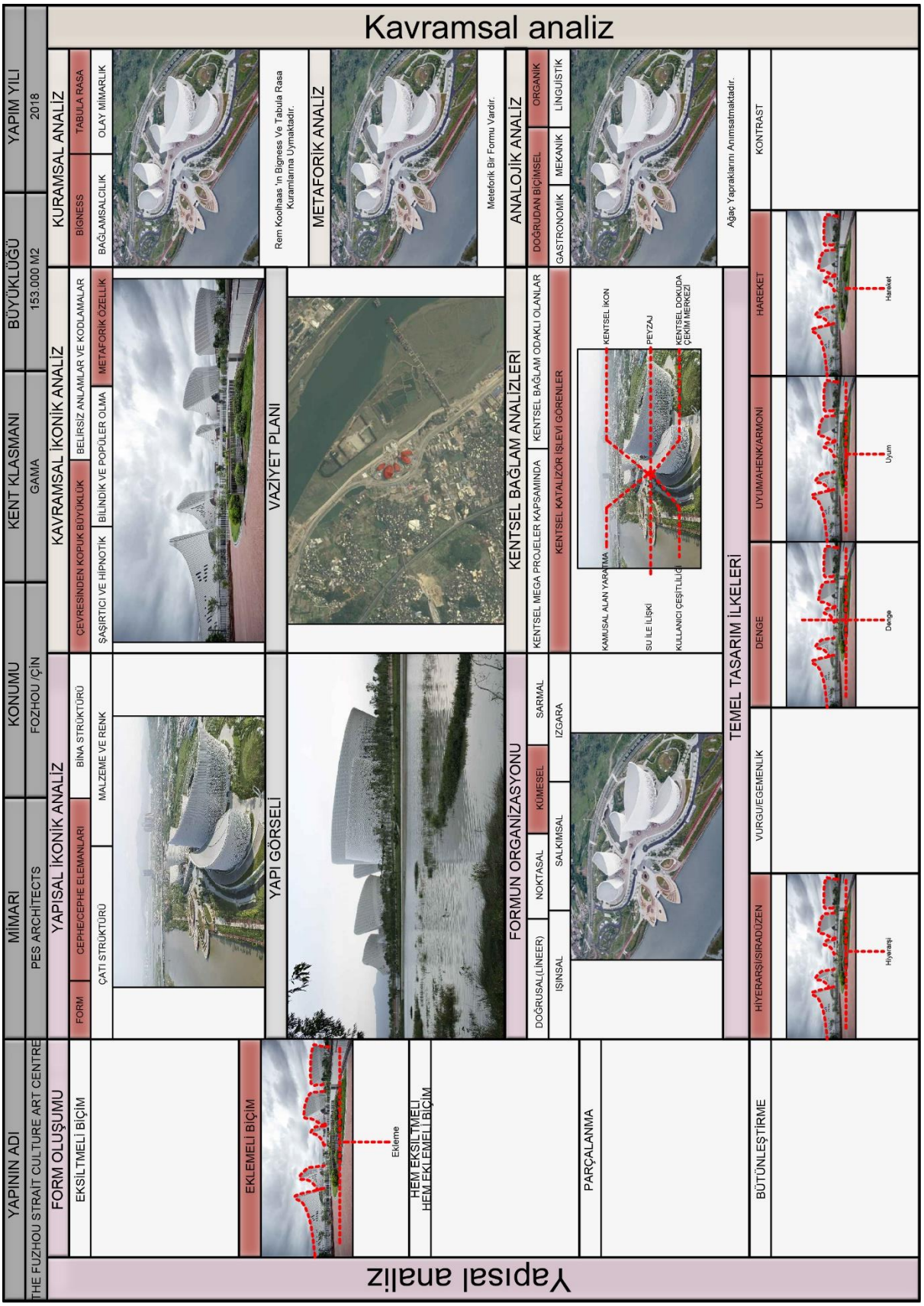
Colin Fournier ve Peter Cook tarafından tasarlanan Graz Modern Sanat Müzesi 2003 yılında gerçekleştirilen Avrupa Kültür Başkentliliği kapsamında inşa edilmiştir. Yerel bir imge yapı (landmark) olacağı düşünülen yapı, 'dost canlısı uzaylı' (friendly alien) olarak anılmaktadır. Yapı, Graz'ın tarihi merkezinde ve Mora Nehri kıyısında konumlanmaktadır. Yapı, Peter Cook tarafından 'mavi balon' olarak tarif edilmektedir. Bina, organik ve sıradışı forma sahip, amip gibi organizmaların şeklini anımsatan binalar için kullanılan blob mimarisi (blob architecture) veya blobitecture yaklaşımı ile tasarlanmıştır. **(**Çizelge:4.19)

Tasarım, Fuzhou şehir çiçeği olan yasemin çiçeğinin yapraklarından ilham alıyor. Çiçek, mimarlığın biçimsel dili ve renginde kendini gösterir. Beş yasemin yaprağı olan mekân - bir opera binası, konser salonu, çok işlevli tiyatro, sanat sergi salonu ve sinema merkezi - Kültürel Bir Konferans ve geniş bir çatı terası ile birbirine bağlanmaktadır. Çatı terasına, tesislerden Minjiang Nehri'nin nehir kıyısına kesintisiz bağlantı sağlayan Yasemin Bahçeleri'nden ve Central Jasmine Plaza'dan iki rampa ile erişilebilir. Büyük kompleksi daha küçük birimlere ayırmak, Merkeze daha fazla insan ölçeği verir ve kullanıcıların hem iç hem de dış mekânlarda gezinmesini kolaylaştırır. Her binanın, ana cephenin kıvrımını izleyen yarı-kamusal, kavisli bir galeri olan, kamusal iç mekânı binanın etrafındaki Yasemin Bahçeleri peyzajı ile bütünleştiren ve ayrıca Mahangzhou adasının doğal rezervi olan ana bir alanı vardır. Tüm cepheler beyaz seramik ve panjurlarla kaplanırken, hem opera salonu hem de konser salonu bu kültürel materyali akustik duvar yüzeyinde yenilikçi ve yaratıcı bir şekilde sergiliyor. **(**Çizelge:4.20)

Panama Kanalı girişinde konumlanan, 2004-2014 yılları arasında inşası tamamlanan ve Frank Gehry tarafından tasarlanan Biyoçeşitlilik Müzesi (biomuseo) bölgede yaşayan farklı türleri sergilemek ve çeşitliliği incelemek amacıyla yapılmıştır. Müze, geçici sergi alanı, kamusal avlu, botanik bahçe, müze satış noktası ve kafe gibi sosyal alanlardan oluşmaktadır. Panama için simgesel yapılardan biri olarak görülen binanın çatısı dikkat çekicidir. Mimar tarafından parçalı, renkli ve asimetrik olarak tasarlanan çatı, bölgenin tropik dokusuna referans vermektedir. **(**Çizelge:4.21)



Çizelge 4.19 Kunsthaus Graz Museum

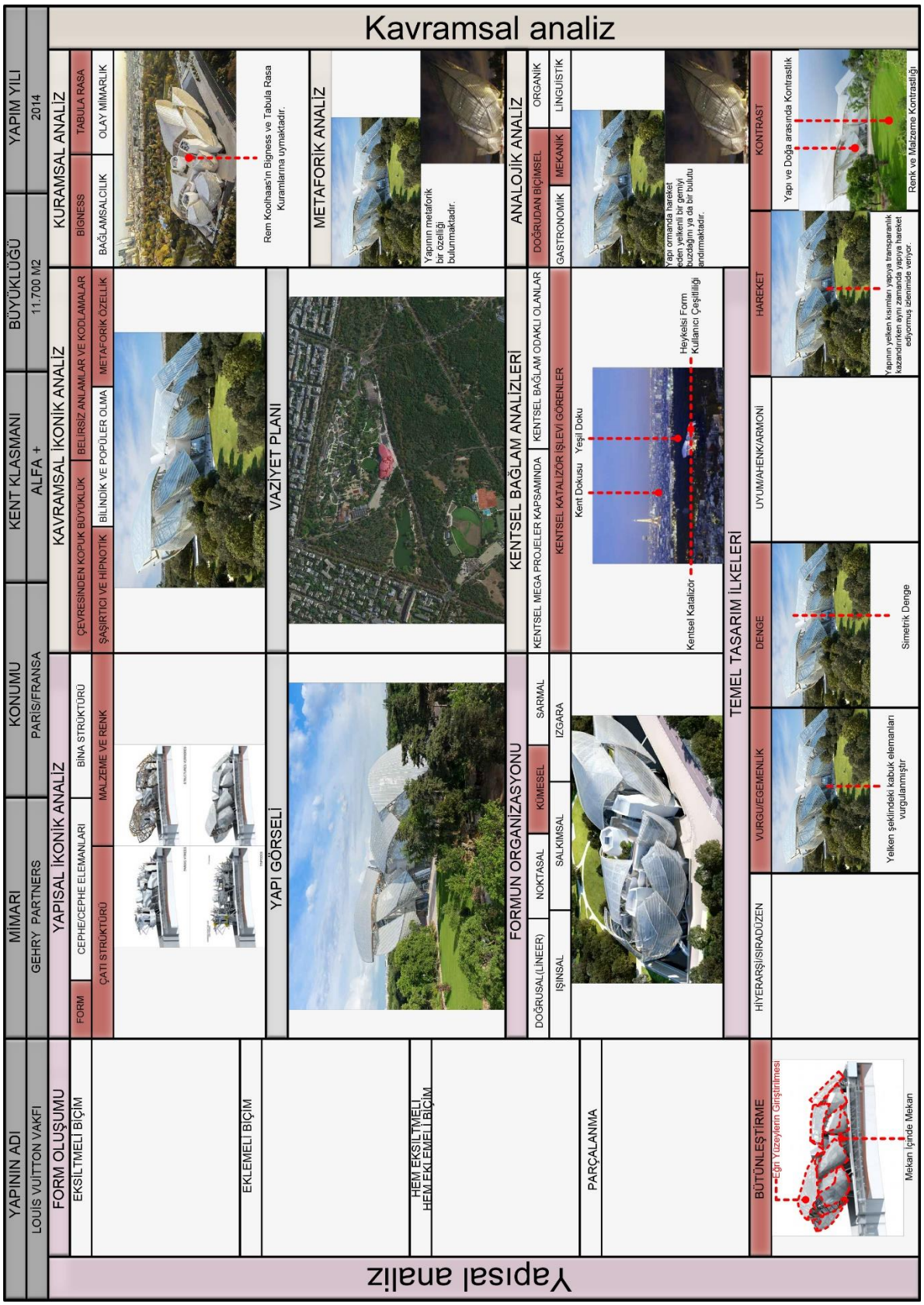


Çizelge 4.20 The Fuzhou Strait Culture Art Centre

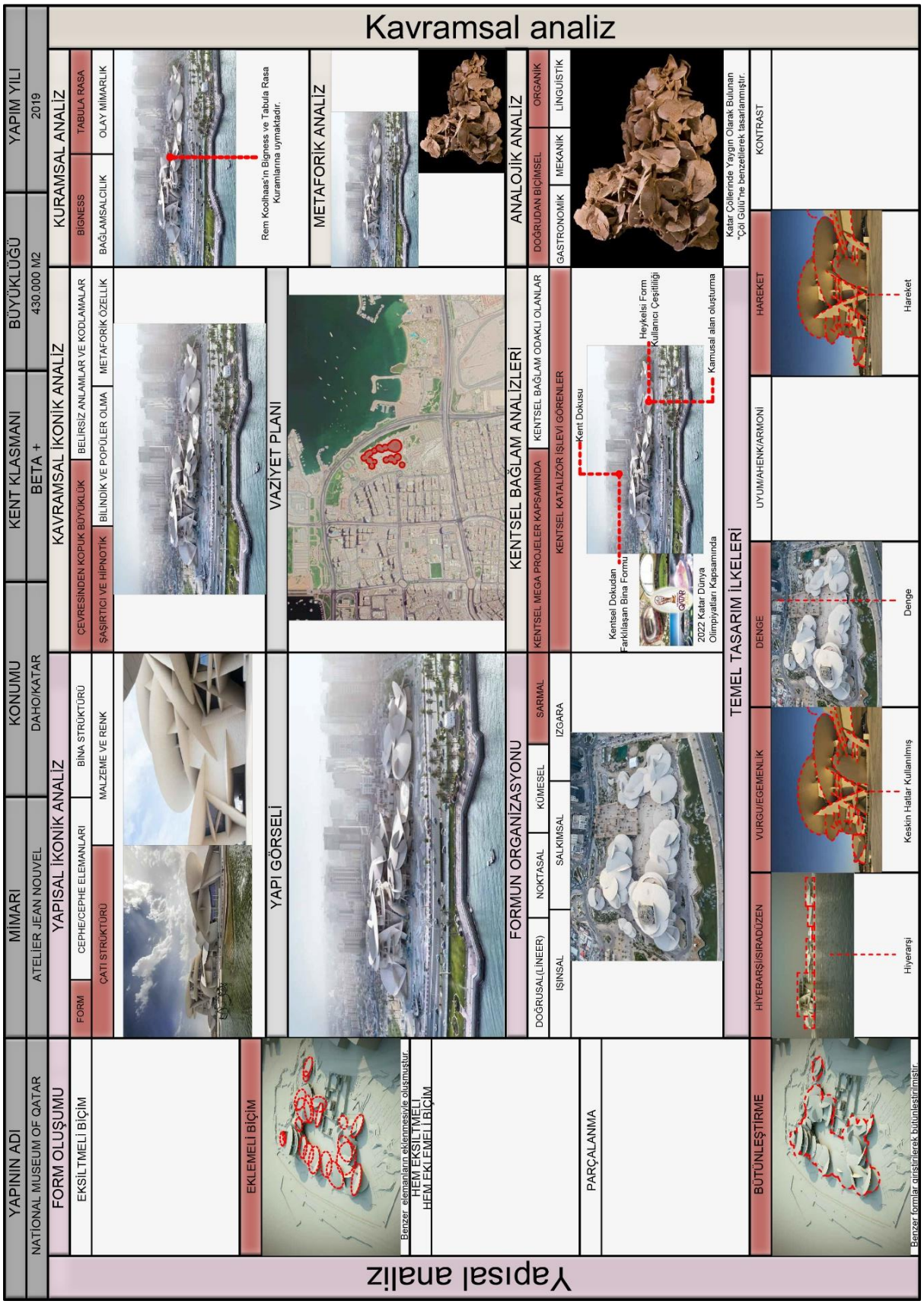
Çizelge 4.21 Biomuseo

Frank Gehry'nin şirketi Gehry Partners tarafından Louis Vuitton Vakfı için tasarlanmış ve 2014 yılında tamamlanmıştır. Yanında bulunan Jardin d'Acclimatation peyzaj düzenine uygun bir şekilde tasarlanmış olan yapı, tasarım anlayışı olarak 3 hedefe sahiptir: 19. yüzyıl cam bahçe yapılarını ve bahçelerin kültürel mirastaki yerini anımsatmak, bu bahçeye sık sık uğrayan çocuklar ve ailelerinin ilgisini çekecek bir modern sanat müzesi yaratmak. Proje için özel olarak tasarlanmış havuzun hemen yanında konumlanan yapı, beyaz blokların birbirine bağlanmasıyla oluşuyor. Buzdağı olarak geçen bu beyaz bloklar, fiber-betonarme paneller ile kaplıdır. Beyaz blokları ise 12 adet geniş camlar sarıyor. Ahşap kirişlerle desteklenen bu camlar ise yapının yelken kısımlarıdır. Yelkenler, yapıya transparanlık kazandırırken aynı zamanda yapıya hareket ediyormuş izlenimi de veriyor. Bunun yanında yapının cephesinin yanında bulunan suyu ve bahçeyi yansıtması, ışık ile devamlı olarak değişmesi özelliklerini de yine bu yelkenler sağlıyor. Projenin bir başka etkileyici yanı ise galeriler arası dolaşan ziyaretçilere sergi içinde aynı zamanda geniş yelkenler sayesinde etkili bahçe manzarasını ziyaretçilerin gözü önüne sererek sergi ve bahçe deneyimini birleştirmesidir. Son olarak ise tasarlanan çatı yağmur suyunun toplanmasına ve tekrar kullanılmasına olanak sağlıyor. (Çizelge:4.22)

Fütüristik formuyla Katar'ın en dikkat çekici yapılarından biri olacak olan projenin tasarımcısı Jean Nouvel dünyanın en çok ödül alan ve tanınan mimarlarındandır. Dünyaca ünlü birçok yapıda imzası olan mimar, farklı ve cesur bakış açısını bu yapıyla da açıkça hissettiriyor. Proje'nin konumlandığı alanın bu denli önemli olması hem form hem mekân düzenlemesi anlamında cesur ve yenilikçi kararlar verilebilmesine olanak sağlamıştır. Farklı boyutlardaki cam fiber takviyeli beton ve çelik malzemeden oluşturulan disklerin iç içe geçmesiyle ortaya çıkan form, çöl gülünün şeklinden ilham alınarak tasarlanmıştır. Ülkenin coğrafi ve kültürel bölünmeleri keskin eğriler, değişen açılar ve Katar'ın tartışmasız simgesi çöl gülü (desert rose) üzerinden ortaya konuluyor. Jean Nouvel 'çöl gülünün nadir ortamlarda bulunan eşsiz bir taş olduğunu ve bu yapıda ortaya çıkarılan kompozisyona ilham olması sayesinde de eşsiz bir mimariye olanak sağladığını' söylüyor. 'Müzedeki her detayın ziyaretçilerin çölü ve denizi maksimum oranda hissedebilmesi için oluşturulduğunu' da ekliyor. **(**Çizelge:4.23)



Çizelge 4.22 Lois Vuitton Vakfı



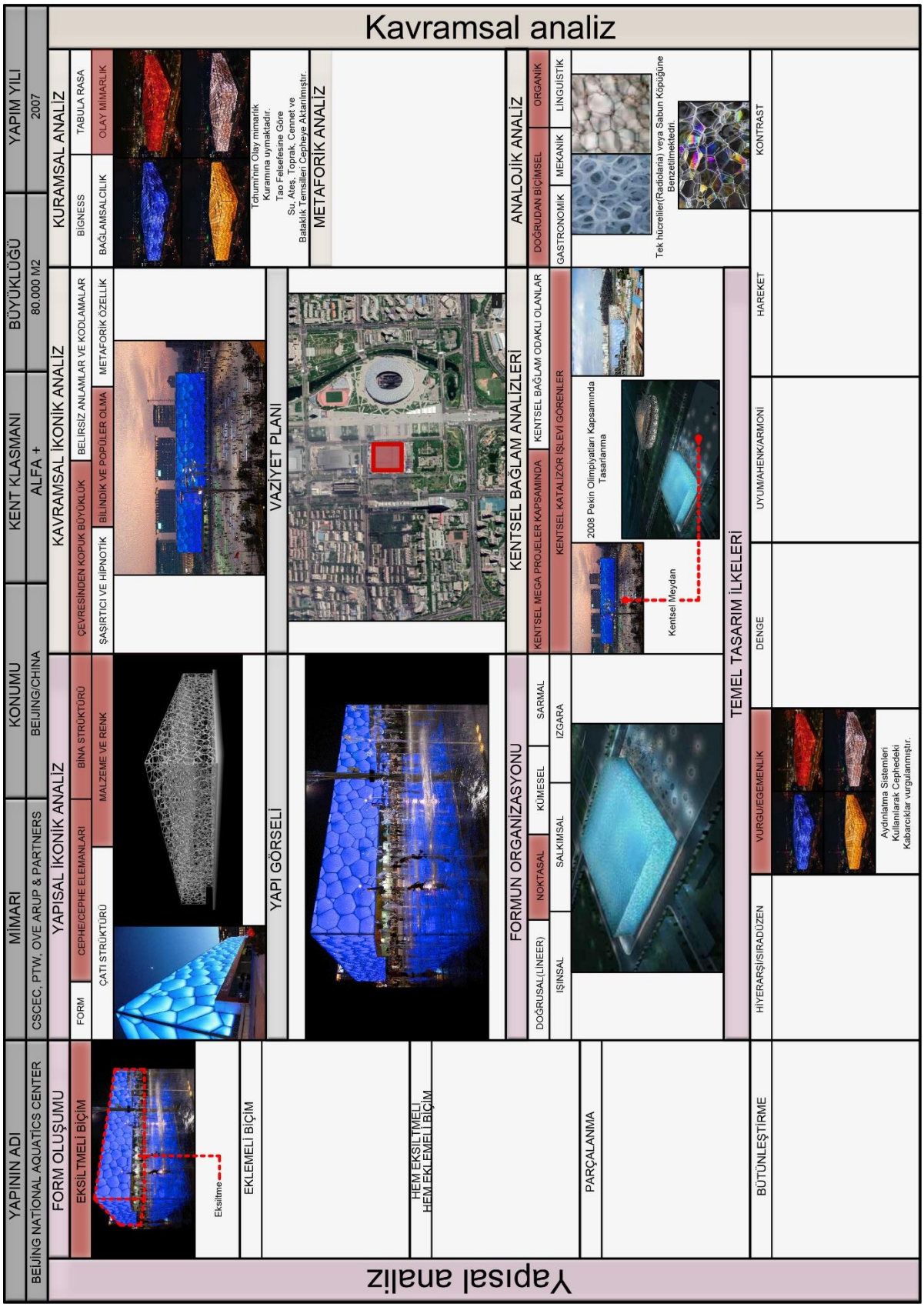
Çizelge 4.23 National Museum Of Qatar

Mimar Moshe Safdie'nin Singapur için tasarladığı Marina Bay Sands projesi kapsamında 2011 yılında inşa edilen Art Science Müzesi, on yapraktan oluşan çiçek formunda bir yapıdır. Kıyıda konumlanan yapı aynı zamanda nilüfer formuna benzetilmektedir. Müze deniz kıyısında nilüfer göletinin üzerinde yer almaktadır. Çelik kafes taşıyıcılar ile inşa edilen yapı heykelsi görünümü ile simgesel bir yapıdır Cephesi fiber takviyeli polimer (FRP) ile kaplanmıştır. Çanak şeklindeki çatı formu yağmur suyunu toplayarak müzenin içerisindeki açık hava avlusunda şelale oluşturulmasını sağlamıştır. Mimar zemin kotundan binayı koparark kamusal bir mekân yaratmış ve sürdürülebilirlik ilkesi doğrultusunda tasarımına yön vermiştir. Kıyı ile ilişki, zemin kotundaki açık alan ve üst katta yer alan manzaraya açılan şeffaf yüzeyler ile sağlanmaktadır. **(**Çizelge:4.24**)**

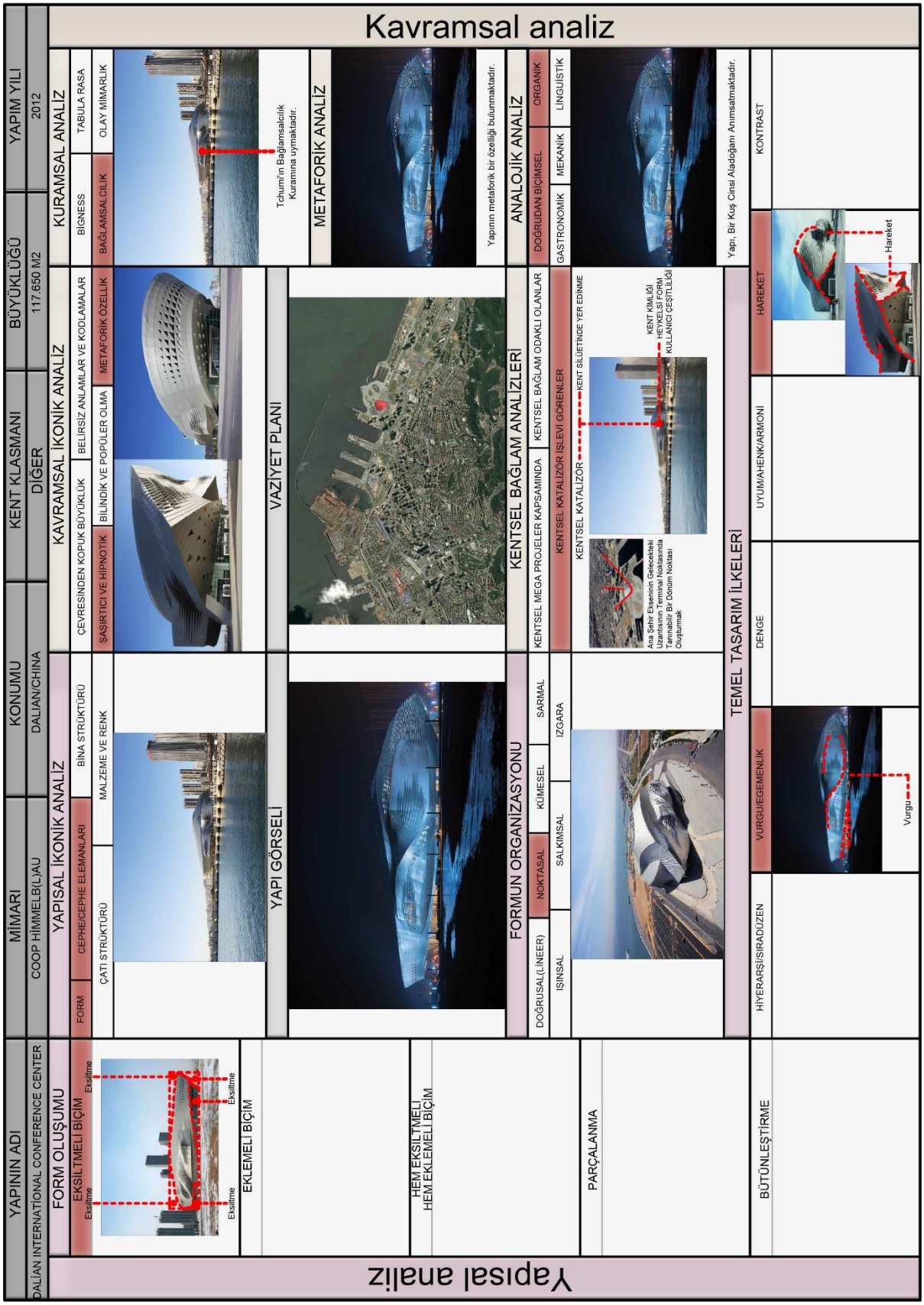
Ulusal Su Sporları Merkezi'nin tasarımı, modern teknolojileri Çin geleneksel değerleri ile birleştirmektedir. Geleneğe göre Çin, kare bir Dünya ve yuvarlak bir Cennet'i kavramsallaştırdı ve bu da tasarımın ana temasını oluşturdu. Tasarımı, tüm fonksiyonel gereksinimlerini karşılamak için geleneksel bir tarza sahiptir. Çin ve Avustralya tarafından tasarlanan Ulusal Su Sporları Merkezi, "sabun köpüğü" teorisine dayanan dünyadaki ilk binadır ve çokyüzlü çelik çerçeveli bir yapıya sahiptir. ETFE (etilen-tetrafloroetilen kopolimer) membranı onu izole eder. Bu gelişmiş membran yapısı her boyutta 3.065 kabarcık benzeri pnömatik yastıktan oluşur. Ulusal Su Sporları Merkezi, takma adını aldığı devasa mavi bir kutuya benziyor: Su Küpü. Güneş ışığını yansıtmak için mavidir. Sudaki bir inci gibi güneş ışığında parlar. **(**Çizelge:4.25)

Başta Davos'taki yıllık toplantılarıyla bilinen ana kullanıcı olan Dünya Ekonomik Forumu, her yıl Çin'deki bu yeni sitede bir "yaz Davos" düzenlemektedir. Binanın mimari konseptini ve işlevini dışarıdan görülebilir kılmak için konferans salonları cepheye nüfuz eder. Dış kabuğun delikli alüminyum kabukları, yeterli miktarda gün ışığı sağlar ve yapıya çarpıcı heykel şeklini verir. Konferans Salonu ve Opera Binası, binanın ortasındaki, kabuk şeklinde, yarı saydam çatının altında yer almaktadır. Küçük konferans salonları bu çekirdeği inciler gibi çevreler, ziyaretçileri dinlenmeye ve sohbet etmeye davet eden meydanlar ve sokaklar ile içsel bir kentsel yapı oluşturur. Kontrollü gün ışığı temini, ziyaretçilere mekânsal yönelimlerinde yardımcı olur ve iç mekânda atmosferik bir çeşitlilik yaratır. **(**Çizelge:4.26)

Çizelge 4.24 Artscience Museum Singapure



Çizelge 4.25 Beling National Aquatics Center



Çizelge 4.26 Dalian İnternational Conference Center

Herzog & de Meuron tarafından, Hamburg limanında bulunan Werner Kallmorgen tarafından tasarlanan 1963-1966 yılları arasında inşa edilen tarihi Kaispeicher depo yapısı üzerine inşa edilen Elbphilarmonie konser salonu, HafenCity kıyı dönüşüm projesi kapsamında inşa edilen ikonik bir yapıdır. Yeni yapının cam cephesi ve dalgalı çatı formu tarihi yapıyla bütünleştiğinde tümüyle kristal şeklinde algılanmaktadır. Cam cephenin yansıtma özelliği ve parlaklığı kent silüetini ve denizi yansıtırken, tarihi yapı ve yeni yapının birleştiği nokta kamusal bir boşluk yaratarak üst kottan deniz ve kent ile görsel iletişimi sağlamaktadır. Yapı iki konser salonu, fuaye alanı, lobi, restoran ve otel birimlerinden oluşmaktadır. **(**Çizelge:4.27)

Eski Sovyetler Birliği'nin bir parçası olarak, Azerbaycan'ın Hazar Denizi'nin batısındaki başkenti Bakü'nün şehirciliği ve mimarisi, o dönemin planlamasından büyük ölçüde etkilendi. 1991'deki bağımsızlığından bu yana Azerbaycan, normatif Sovyet Modernizm mirasından yola çıkarak Bakü'nün altyapısını ve mimarisini modernize etmeye ve geliştirmeye yoğun yatırım yaptı. 2007 yılında yapılan yarışmanın ardından Zaha Hadid Architects, Haydar Aliyev Center'ın tasarım mimarları olarak atandı. Bakü'de çok yaygın olan sert ve çoğunlukla anıtsal Sovyet mimarisinden kopan, ülkenin kültürel programlarının temel binası olarak tasarlanan Merkez, Azeri kültürünün duyarlılıklarını ve geleceğe bakan bir ulusun iyimserliğini ifade etmek istiyor. Haydar Aliyev Center'ın tasarımı, çevresindeki plaza ile binanın içi arasında sürekli ve akıcı bir ilişki kurmaktadır. Zemin olarak plaza; Bakü'nün kent dokusunun bir parçası olarak herkesin erişebileceği, eşit derecede kamusal bir iç alanı sarmak ve çağdaş ve geleneksel Azeri kültürünün toplu kutlamasına adanmış bir dizi etkinlik alanını tanımlıyor. Dalgalanmalar, çatallanmalar, kıvrımlar dâhil olmak üzere ayrıntılı formlar, bu plaza yüzeyini çok sayıda işlevi yerine getiren mimari bir manzarada değişiklik yapmaktadır. Bu şekilde, bina mimari obje ve kentsel peyzaj, bina zarfları ve kentsel plaza, figür ve zemin, iç ve dış arasındaki geleneksel farklılaşmayı bulanıklaştırmaktadır. Haydar Aliyev Merkezi, Azerbaycan için ulusal bir sembol, yenilenme katalizörü ve en geniş anlamda bölgesel bir gösteri özelliği taşımaktadır. (Çizelge:4.28)



Çizelge 4.27 Elbhillharmonie

Çizelge 4.28 Haydar Aliyev Kültür Merkezi

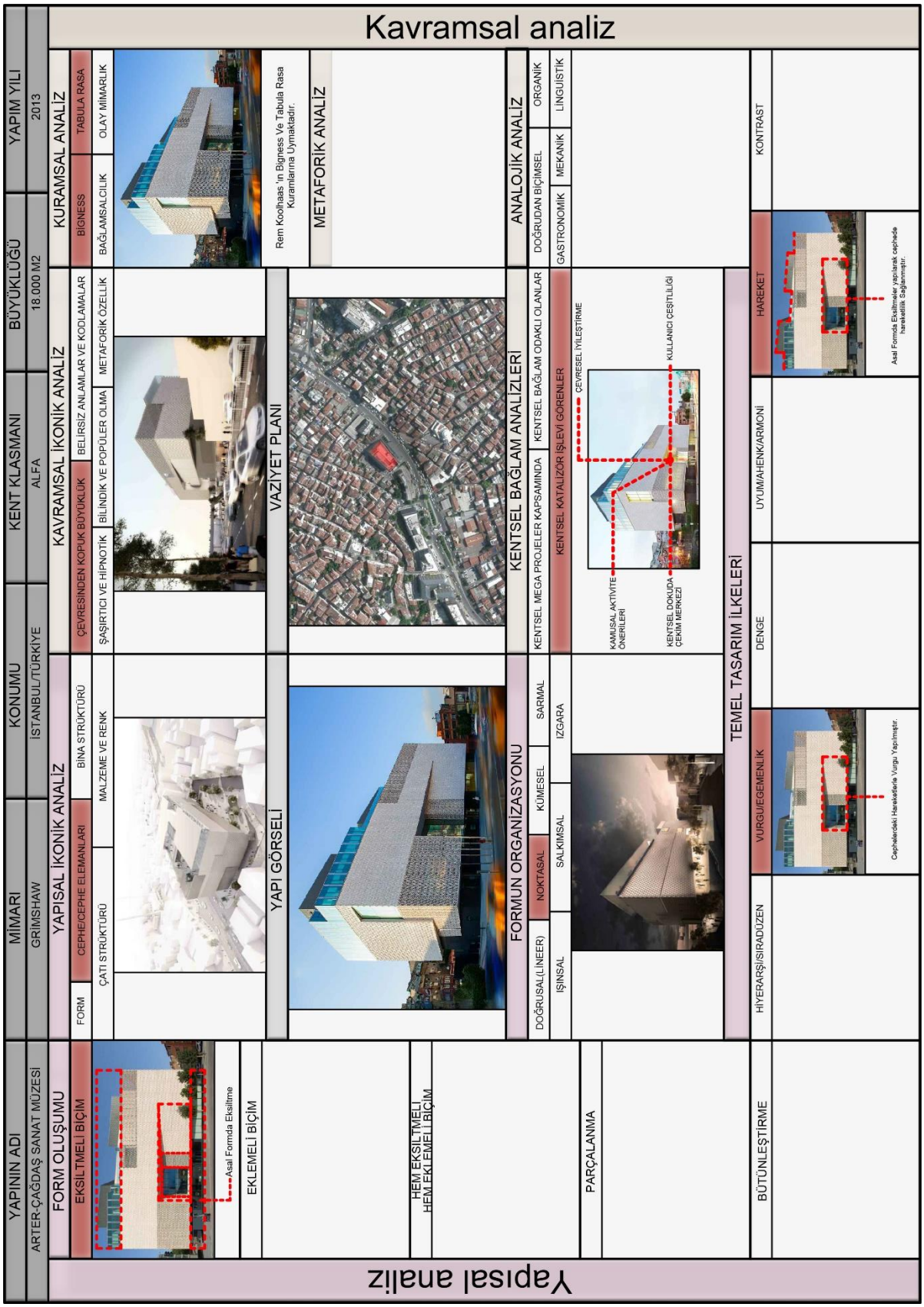
Yapı üçgen piramit şeklinde, alüminyum elemanlardan oluşan tavanı özel ışıklandırma düzeni ile arkadan öne doğru açılmakta ve tasarlanan ışık penceresinden sonra sahneye kadar düz olarak devam etmektedir. Sahnenin orkestra kısmında, tavandan sarkan prizmatik maun elemanlar seyircilerin üstünde asılı durmaktadır. Büyük salonun iç duvarlarının kaplamasında, AKM'nin dış cephesinde de kullanılan seramik kullanılmıştır. Ön sahnenin yan duvarları ve yatay podyumları hareketlidir. Bu sayede, sahnenin genişliği 12 metre ile 17.2 metre arasında değişebilmektedir. Böylece büyük salon; opera, tiyatro, müzikal, konser ve küçük temsiller gibi değişik performans sanatlarının sergilenebileceği çok işlevli bir sahne özelliği kazanmıştır. Atatürk Kültür Merkezi'nin konser salonu, büyük salonun altında bulunmaktadır. Konser salonuna giriş, AKM'nin ana girişlerinden konser salonu fuayesine inilerek sağlanmaktadır. İç mekânlardaki meşe kaplama ve tavandaki ışıklandırma, yapıya görsel bir devamlılık kazandırmaktadır. 300 kişi kapasiteye sahip oda tiyatrosu, konser salonu ve çocuk sineması ile aynı katta bulunmaktadır. Oda tiyatrosunun ayrı bir girişi, fuayesi ve kulisi vardır. Sahne, seyirci salonu ve fuayeler, konser salonunda olduğu gibi mekânsal bir devamlılık göstermektedir. Çocuk tiyatrosunun da ayrı bir girişi ve fuayesi vardır. Toplam 294 kişi kapasiteli bu salon, kukla, karagöz ve film gösterileri yapılmak üzere tasarlanmıştır. Çocuk tiyatrosunun içinde kullanılan ışıklandırma elemanları ve renkler mekânın fonksiyonuna uygun olarak seçilmiştir. Yapının Taksim Meydanı ve güneye bakan kısımlarında iki bölümde oluşan bu galeri alanlarına, diğer ünitelerden bağımsız olarak Taksim meydanından asansörler ve merdivenler ile ulaşılabilmekte. Yapının en göze çarpan mimari elemanlarından bir tanesi, Taksim meydanına bakan ana giriş cephesidir. 51 metre genişliğe ve 25.9 metre yüksekliğe sahip cephe, tamamen transparan olması amacıyla cam ile kaplanmıştır. Cephenin önünde, birer metre aralıklar ile yerleştirilmiş yatay çelik elemanlar bulunuyor. Koyu gri grinatal alüminyum kullanılarak üretilmiş bu kafesteki yatay elemanlar aşağıdan yukarı doğru sıklaşmaktadır. AKM'nin ana giriş holünde, 7 metre dış çapa sahip yuvarlak bir merdiven bulunuyor. Merdivenin her bir basamağı, çelik halatlar ile tavana asılmış şekilde taşınmaktadır. Merdivenlerin çelik basamakları paslanmaz çelik ile kaplanmıştır. Merdivenin ortasından yere doğru inen, cam kürelerden oluşan düşey bir ışıklandırma elemanı geçmektedir. **(**Çizelge:4.29)



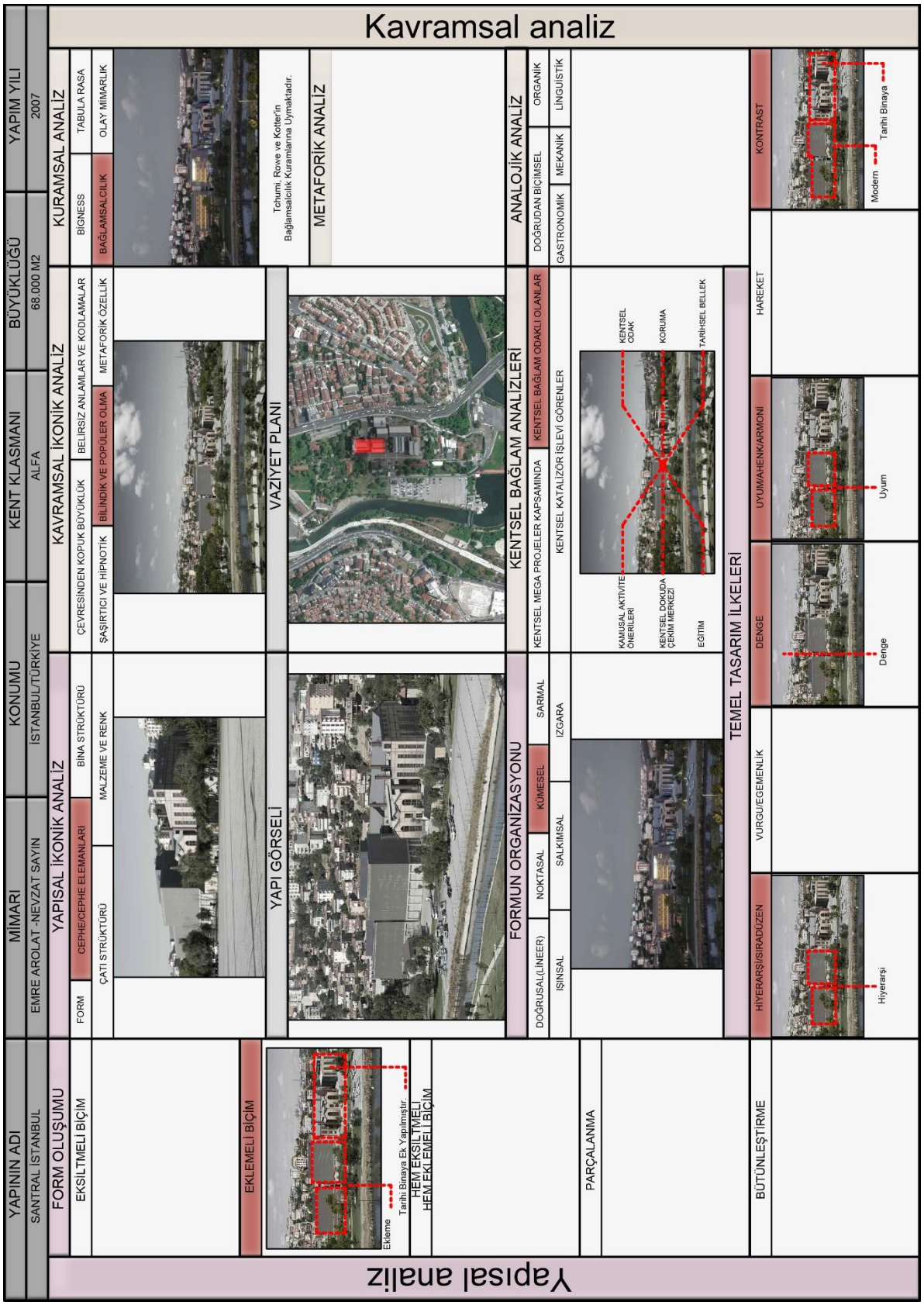
Çizelge 4.29 Atatürk Kültür Merkezi

Grimshaw'ın tasarımı, iç ve dış arasındaki sınırın bulanıklaştığı ve geçen yayaların, etkinlik ve sürpriz bakımından zengin, heyecan verici alanlardan etkilendiği bu canlı kamusal alanın bir uzantısı olan bir bina yaratmaktadır. Koç Contemporary'nin yaratılması, tasarımın malzeme konseptine ilham veren, geleneksel Osmanlı mimarisinin mozaik döşemeli formları ile bütünüyle bağlamından türetilmiş bir dönüm noktası yapmayla sonuçlanmıştır. Çok disiplinli bir ekip olan Thornton Tomasetti, Max Fordham, Neill Woodger Acoustics, aydınlatma uzmanları Jason Bruges'de çalışan Grimshaw liderliğindeki tasarım, sivil bir simge, ziyaretçi çekiciliği, çalışma alanı ve korunacak bir yer olarak işlev görmektedir. Ziyaretçinin ihtiyaçları ile koleksiyonun ihtiyaçları arasındaki ihtilafların çözülmesi rekabet kazanan program için çok önemliydi. Grimshaw'ın tasarımı koleksiyonu tüm çeşitliliğiyle kucaklayacak; Kâğıt, resim, video, medya enstalasyonları, performans sanatı ve müzik etkinlikleriyle ilgili çalışmaları ziyaretçi alanlarının tasarımının ayrılmaz bir parçasıdır. Projenin kazanılmasından bahseden tasarım sorumlusu Kirsten Lees, "Koç Contemporary, yalnızca İstanbul'daki çağdaş sanatın rolü üzerinde değil, fikirlerini eğitmek ve paylaşmak için önemli bir etkiye sahip olmuş, oldukça heyecan verici ve iddialı bir projedir. Özet olarak çok çeşitli faaliyetler, etkinlikler ve disiplinleri tek bir kompleksin içine entegre etmek için olağanüstü bir fırsat sağlamıştır. **(**Çizelge:4.30)

Haliç, 19. yüzyılın sonundan itibaren cazibesini yitirmeden önce yüzyıllardır İstanbul'un merkezi ve sahnesi olmuş ve son 15 yıl boyunca da birçok yeni proje sayesinde şehri bir kez daha büyülemeye başlamıştır. 1910'lar ve 1950'ler arasında inşa edilen bu tipik modern endüstriyel tesis, Haliç'in bittiği yerde, Alibeyköy ve Kağıthane dereleri arasında bir çeşit yarımada oluşturan 107.000 m2'lik bir alanı kaplar. Projenin ilk aşamasında amaç, makul koruma ve yenileme kanallarını açmak için kurulumun tüm erişilebilir katmanlarını içerecek bir havuz oluşturmaktı. Bu bağlamda yapılan araştırmalar şu şekilde somut sonuçlar verdi: 1910'larda hazırlanan ilk projenin izleri hala görülmekle birlikte, başlangıçta alınan sıkı kararlar, bu süreç boyunca oluşan sanayi yapıları kütlesi arasında gevşetildi. 40 yıl pragmatik hareketlerle resmi ihlaller yapıldı. Makine dairesi, kazan dairesi ve personel dairesi olarak genelleştirilebilecek yapı gruplarının stilistik karakterleri ve yapı sistemleri birbirinden kesin olarak ayrılsalarda, her iki yapı kümesinde de sanayileşmiş dünyanın tipik özellikleri barınmaktadır.. (Çizelge:4.31)



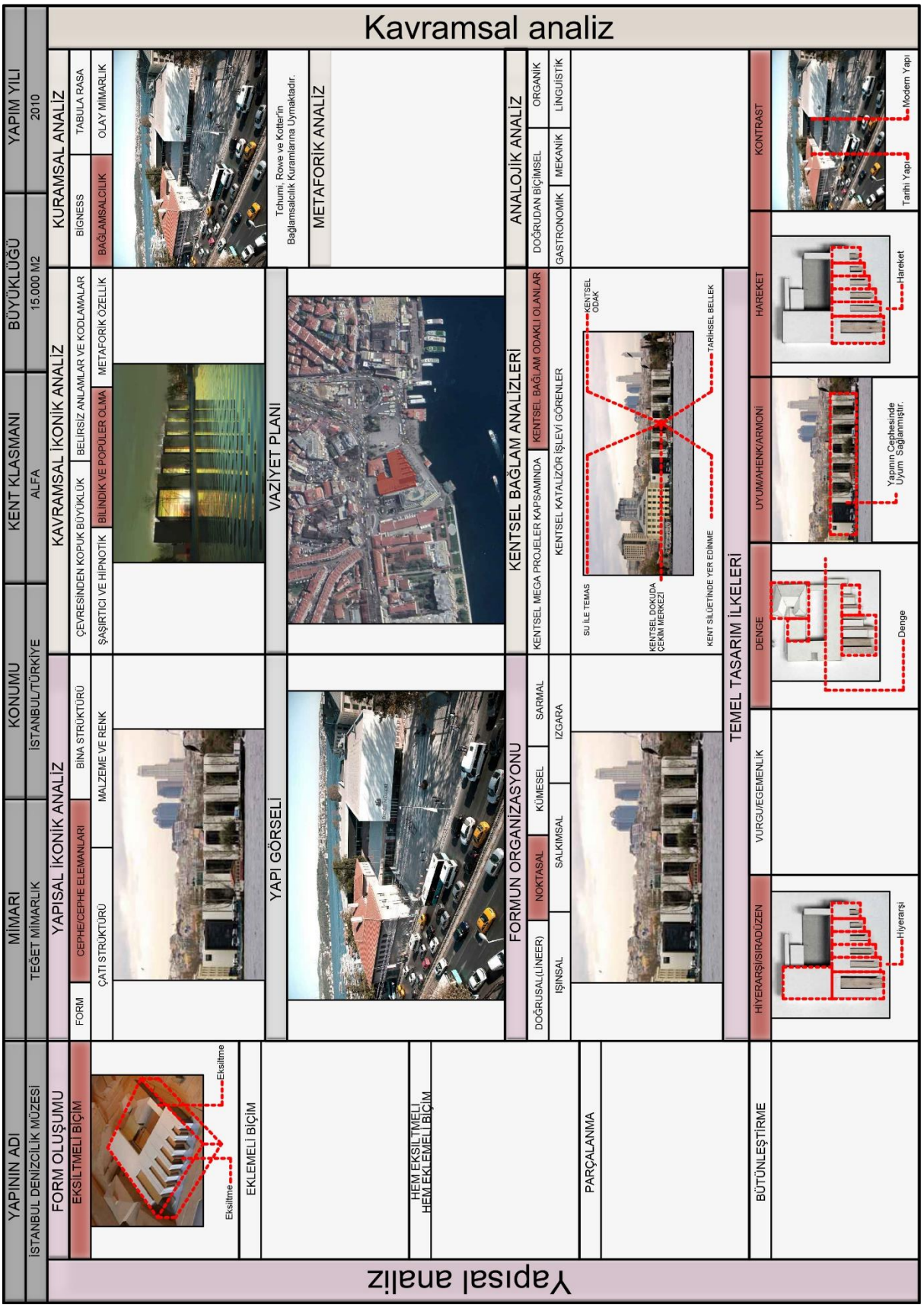
Çizelge 4.30 Arter-Çağdaş Sanat Müzesi



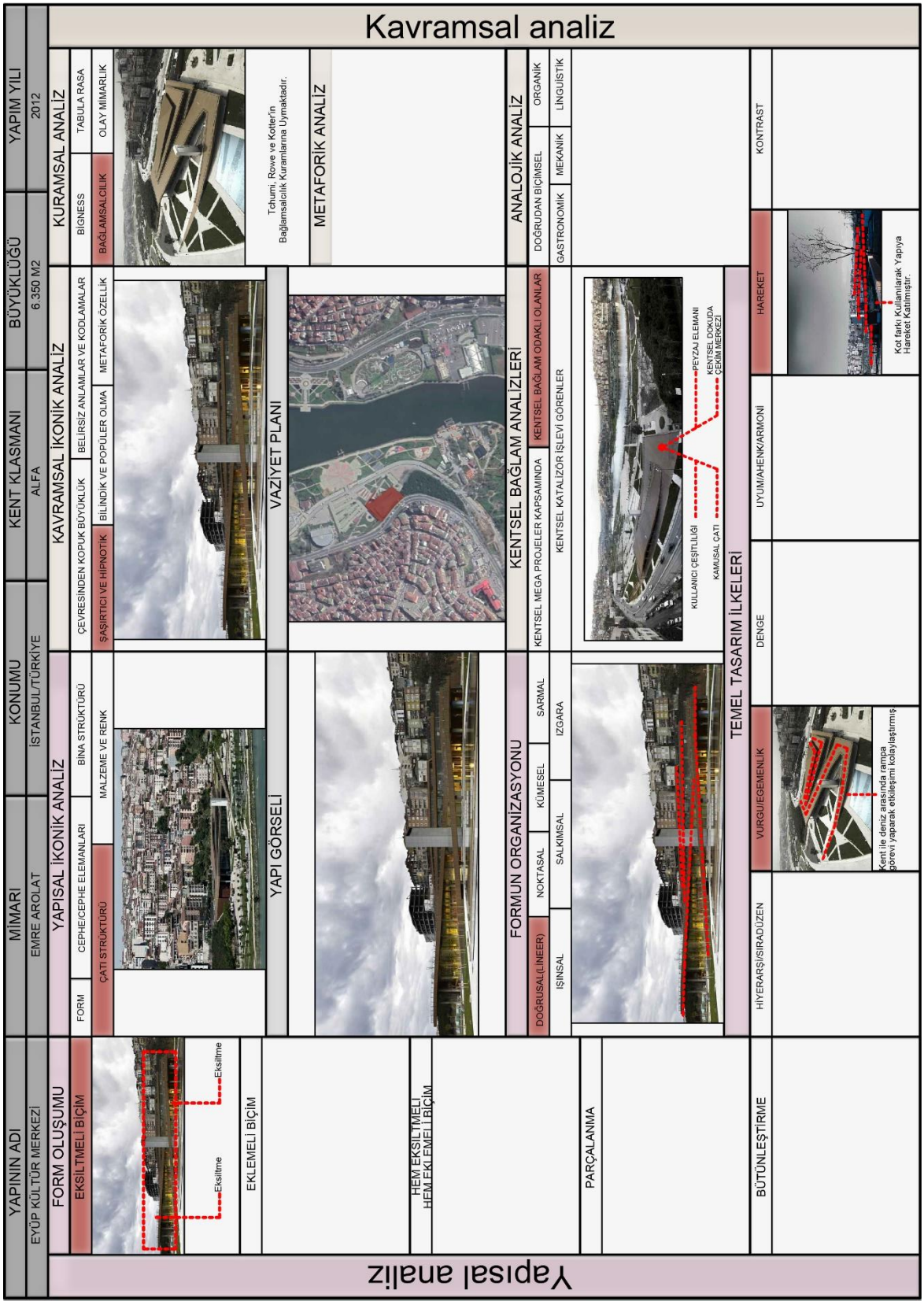
Çizelge 4.31 Santral İstanbul

Uzun ve narin sultan teknelerinin denize yan yana durduğu ve koleksiyonun bir bakışta etkileyici bir toplulukta algılanması için fırsat sağlayan tek bir alan. Her biri bir tekne için ayrılmış dar bantlara bölünmüş bölmeli bir alandır. Projeye göre iki paradoksal yön, tek bir uzaysal deneyimde birlikte var olmak için bir araya getirildi. Böyle bir his, yapının tasarımıyla daha da artmaktadır. Zemin seviyesinin tamamen sütunsuz bırakıldığı alternatif boşluk ritmi ve çelik makaslar ile çift yükseklikli bir galeridir. Çatı ve cephe, iç organizasyonun değişen ritimlerini yansıtmaktadır. Kompozisyon, galeriyi denize bağlayan sığ bir havuzdan doğuyor. Yeni yapının dış cephe hattı Dolmabahçe Bulvarı'ndaki mevcut binadan, dar kaldırımlara sahip başka bir şekilde sıkışık caddede yaşayan insanlar için bir buluşma ve buluşma yeri vaat eden girişin önünde açık bir alan oluşturmak üzere gömüldü. Projede kullanılan üç ana malzeme kumtaşı, ebeit ve bakır kaplama levhalarıdır. Sergi alanı koleksiyonun kronolojik ve boyutsal sıralamasından türetildiği için, bu üçlü malzeme kullanımı ile konsept üç boyutlu olarak alternatif katılar ve boşluklarla daha da vurgulandı. (Çizelge:4.32)

Proje sahası Haliç'in kuzey-batı sahilinde yer almaktadır. Özellikle 1950'lerden sonra sanayileşme dönemi, yakındaki fabrikalarda çalışmak üzere İstanbul'a gelen insanlar tarafından inşa edilen gayri resmi yerleşimlerden oluşan kentsel bir doku ile sonuçlanmıştır. Bu kentsel doku bugün resmi dönüşümlerden sonra hala devam etmektedir. Bina, yaya yolu ile deniz arasındaki seviye farkını yürüyen bir rampa ile birleştiren bir tür yapısal peyzaj bileşeni olarak kabul edilir. Evlilik salonu, konferans salonu, restoran ve tiyatro gibi binanın programları, zemin ile yürüme rampası arasındaki boşluğa yerleştirilmiş ve mümkün olduğunca şeffaf bir şekilde dışarıya maruz bırakılmıştır. Bu sayede mahallede yaşayan insanlar, bu rampa yapısını kullanarak Haliç sahiline ulaşabiliyor ve bina içinde gerçekleşen faaliyetlerle görsel temas kurabiliyorlar. Türkiye'deki kültürel merkezlerin, artan sayılarına rağmen, sokaktaki insanlarla ilişki kurmakta ve herhangi bir çekicilik yaratmakta zorluk çektiği iddia edilebiliyor. Bu binaların çoğu içe dönük bir tasarıma sahipken, bazı yeni örnekler dikkat çekmek için resmi oyunlar sergiliyor, hatta Neo-Selçuklu veya Neo-Osmanlı formları bile ortaya çıkabiliyor. Rampa bağlantısı fikri iki farklı seviye ve şeffaflık ilkesi binanın oluşumunda temel motivasyonlardır. Şeffaflığın getirdiği geçirgenlik, insanların bina içinde olsalar bile görsel bağlantı ve bağlamla ilişki kurmalarını sağlar. (Çizelge:4.33)



Çizelge 4.32 İstanbul Denizcilik Müzesi

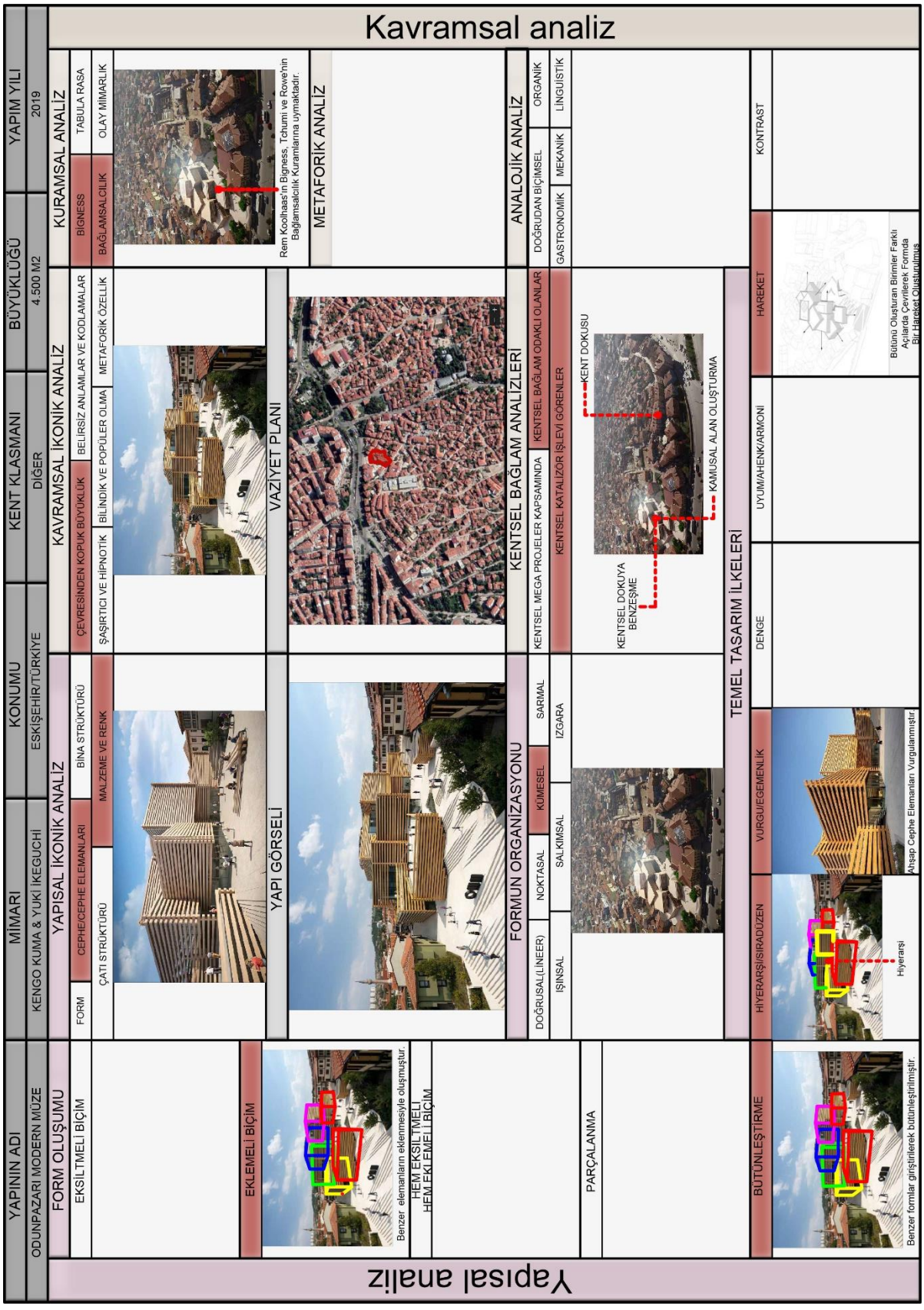


Çizelge 4.33 Eyüp Kültür Merkezi

Yalın mimarlık, 32 x 32 metrelik sağlam bir kübik form oluşturdu ve zamanla geçmiş ve arasındaki bağlantıyı uyandıran metal (yıpranmış) kaplı bir kabuğa sardı. Tasarım, tüm destek fonksiyonlarını yeraltında bir katta tutar. 2000 metrekarelik sergi alanı küp içinde yer almaktadır ve dört kata ve rampalar tarafından erişilebilen bir terasa bölünmüştür. Ziyaretçi geniş bir rampa boyunca iner, Trojan manzarasını geride bırakır ve şeffaf çatıdan yükselen pas kırmızısı, toprak renkli sergi küpünü çevreleyen bir yeraltı bandına ulaşır. Ziyaretçi, sergiyi keşfetmek, okumak, izlemek, düşünmek ve etkileşimde bulunma fırsatı bulur. Truva'daki arkeolojinin tarihi, site ve Truva peyzajı hakkında zengin bilgiler verir. Homeros destanının kültürel hayal gücü üzerinde çok büyük bir etkisi vardır. Sergi, bu iki gücü bir araya getirerek Truva'daki yerleşim katmanlarının ve tarih içindeki politik ve kültürel etkisinin anlaşılmasını sağlar. Bir zeytin korusu içinde inşa edilmiş olan müze bahçesi ziyaretçilere Homeric manzarasını yakınlarından keşfetme şansı sunuyor. (Çizelge:4.34)

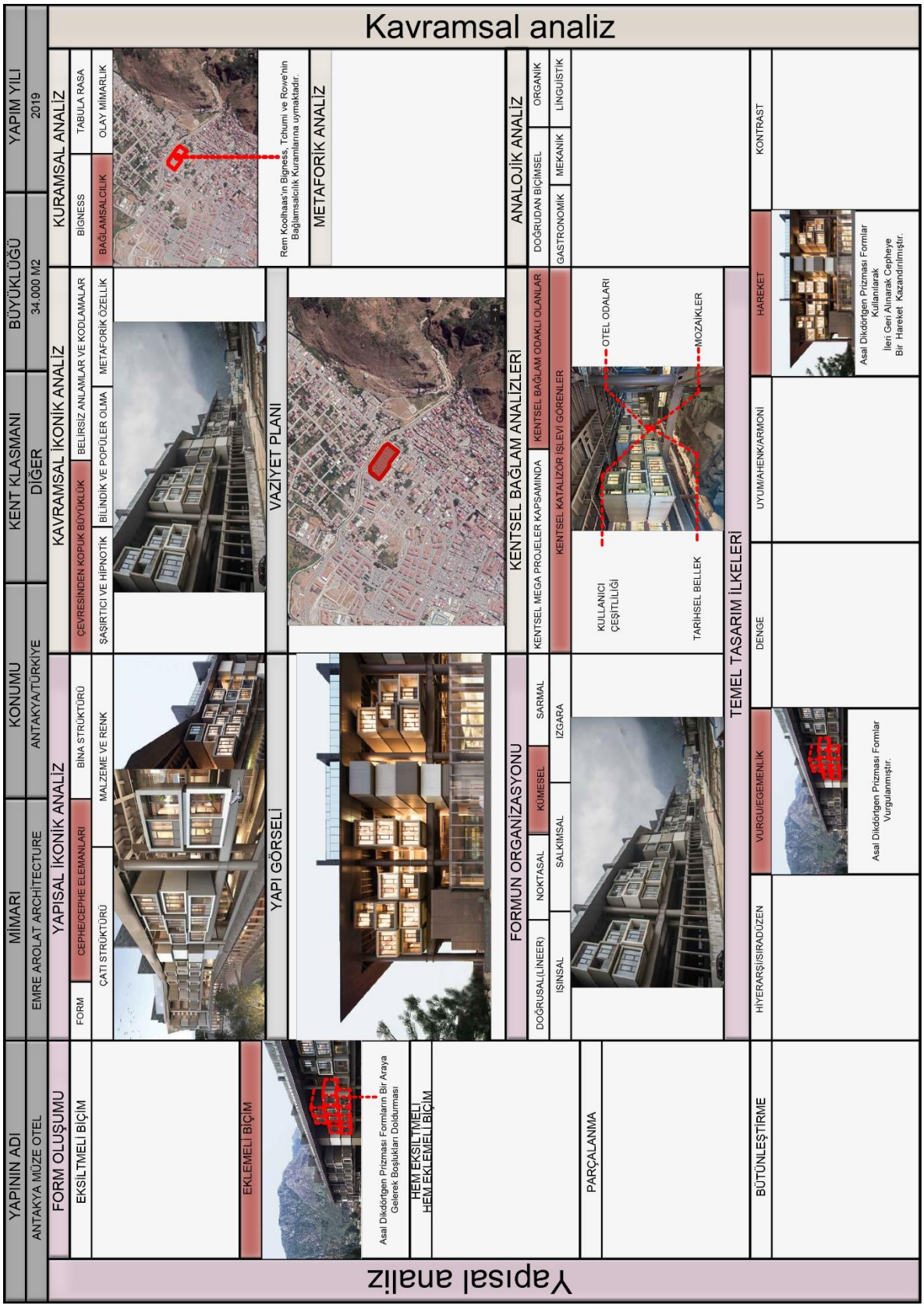
Kengo Kuma ve Associates (KKAA) tarafından tasarlanan ve ortak Yuki Ikeguchi tarafından yönetilen Odunpazari Modern Müzesi (OMM), Eskişehir'de açıldı. Proje, Türk sanatını desteklemeyi ve Eskişehir şehrine kültürel katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Anadolu'nun kültür başkenti olan Eskişehir'de yer alan yeni kentin 4.500 m²'lik merkezi, yenilikçi bir tasarım ve çok disiplinli sergiler ve çeşitli kamusal programlama konularında dinamik bir dizilim sunmaktadır. Bölge ve ünlü ahşap ticareti pazarı, müzenin yığılmış ahşap tasarımına ilham verdi. Geleneksel Osmanlı ahşap evlerinin çevre bağlamında harmanlanarak Odunpazari mirasına yeniden bağlanan OMM, İç Anadolu bölgesinde kültürel alışveriş ve gelişim için bir köprü oluşturur. "Yığın ve kilitli kutular, içeride çeşitli sergi alanı ölçekleri oluşturmak için çeşitli boyutlarda tasarlandı". Üst seviyelerde, kutular daha küçük ve daha samimi alanlar ve sergiler üretme eğilimindedir. Sanat koleksiyoncusu ve işadamı Erol Tabanca tarafından kurulan OMM, Türk ve uluslararası sanatçıların eserleriyle 1000 adet modern ve çağdaş sanat koleksiyonuna ev sahipliği yapıyor. Kalıcı koleksiyon, 50'lerden günümüze kadar olan sanatı içermektedir. Açılış sergisi "Japon bambu sanatçısı Tanabe Chikuunsai IV'ün bugüne kadarki en büyük eseri ve İngiltere merkezli dijital sanat kolleksiyonu Marshmallow Laser Feast tarafından çevre odaklı sanal gerçeklik kurulumunu" içeriyor. (Çizelge:4.35)

Çizelge 4.34 Troya Müzesi



Çizelge 4.35 Odunpazarı Modern Müze

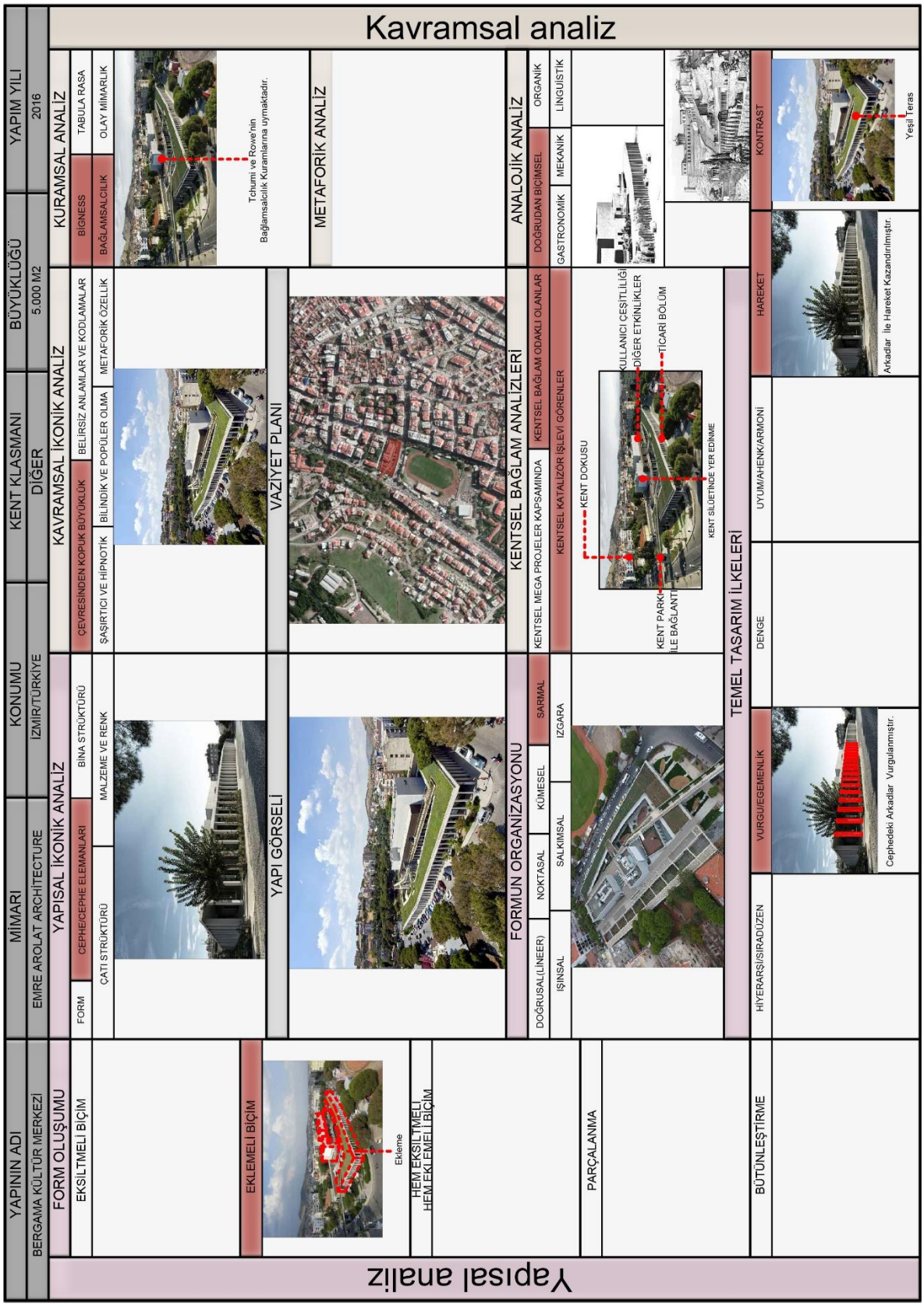
İlk Hristiyan cemaatine ev sahipliği yaptığı iddia edilen Antakya'daki Aziz Starius Dağı'ndaki Aziz Peter Kilisesi'nin yakınında yer alan 199 odalı otel, antik çağlara dayanan arkeolojik buluntular alanında inşa edilmiştir. Museum Hotel Antakya , sitenin ilk tatbikatları sırasında keşfedilen muhteşem mozaiklere, banyolara, piazalara saygı duyuyor ve antik ile moderni iç içe geçirerek Arkeoloji ve Mimarlık arasındaki gergin ilişkiden faydalanıyor. Benzersiz bağlamın anlaşılması bu projenin hayati bir parçasıydı; Arkeolojik korumaya aşina olmak, otel tipolojisinin mimari programını yeniden yorumlamak ve modüler bina uzmanlığını kullanmak, bu mekâna uygun bir bina tasarlamayı ve Miras Komitesi'nin onayını almayı mümkün kılmıştır. Yapı ve her şeyden önce, yapının noktaları, arkeolojik katmanların eski bir nehir yatağı tarafından yıkandığı alandaki spesifik başaklara göre uyarlandı. Odaları ve otelin ortak alanlarını yerden kaldırmak için çelik bir ızgaraya birbirine bağlanmış 120 cm çapında 66 kompozit sütun bulunmaktadır. Bina dört farklı katmanda düşünülebilir; birincisi, bulgulara en yakın seviyede açık hava müzesi parförü, ikincisi otelin ortak kullanım alanları; lobi ve restoran, arkeolojik bulguların manzarasına sahip kısımlardan oluşmaktadır. Üçüncü seviye, otel odalarının prefabrik modüllerinden oluşan bir küme ve zaman modanın göz alıcı mozaikleri üzerinde seyirciyi gözeten bir açık hava sirkülâsyonudur. Son olarak, altındaki her şeyi korumakta olan gölgelik, balo salonu, spa, toplantı odaları ve pavyonlar olarak planlanan ve yerel bağlamla güçlü bağları olan açık ortak alanlar olarak ağaç dolgulu avluların eşlik ettiği bir özel restoran için zemin oluşturur. Antakya'nın yerel tarihinden ilham alan proje, iki ana amacı yerine getirmeye çalıştı; bunlardan biri, müthiş medeniyetlerin katmanlarını daha önce görülmemiş bir şekilde sunmaktı; Bir diğeri ise otelin işlevi ve içlerinde daha geleneksel malzemelerle birlikte modern teknolojilerden faydalanmaktı. Bina, sirkülâsyondaki mekanik iklimlendirme ihtiyacını ortadan kaldıran oldukça verimli bir pasif havalandırma sistemine sahiptir. Dış cephenin ihmali sayesinde hava, patikalar ve odalar arasında serbestçe dolaşır. Zemin seviyesindeki cam koruyucu duvar, yerel hâkim rüzgârları ve tozu kullanarak arkeolojik bulguları güvende tutmak için tasarlanmıştır. (Çizelge:4.36)



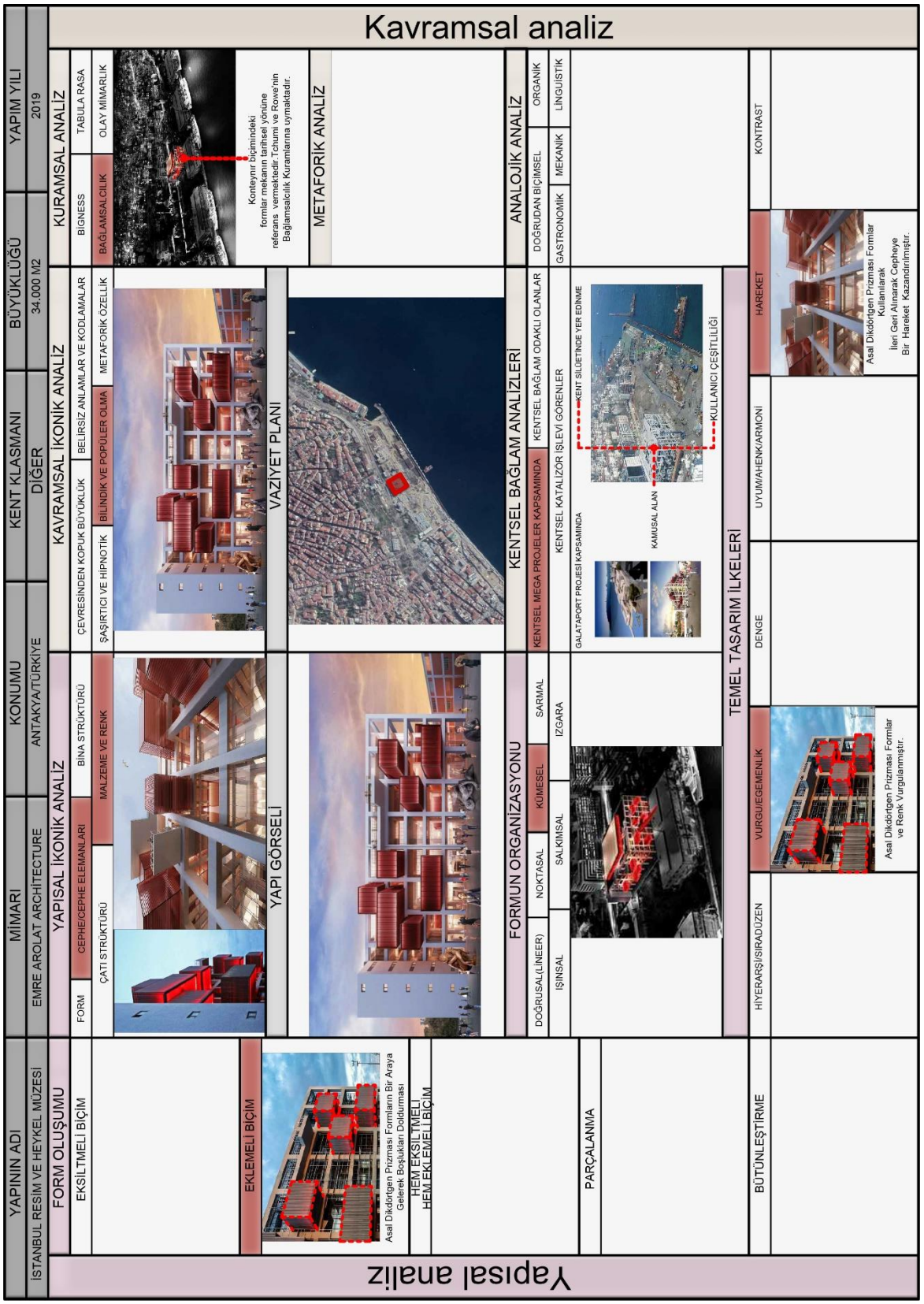
Çizelge 4.36 Antakya Müze Otel

Cumhuriyet Caddesi üzerindeki ticaret, yaya geçitlerini işgal eden başıboş mağazalarla devam ediyor. Burada var olan ticari hayatı sürdürmek ve aynı zamanda esnafı yerinden etmemek ana referans noktalarıydı. Tasarımda, ticari birimler cadde boyunca hizalamayı sürdürmek ve gölgeli bir çarşı oluşturmak için bir adım geri çekilir. Bu çarşı, alanı üç taraftan çevreleyen, mağazaların hem sokağa hem de avluya doğru çalışmasına izin veren bir iç avlu oluşturur. Avluya yerleştirilen üç kitle, kütüphane, sinemalar ve tiyatro gibi kültürel faaliyet alanlarını oluşturarak, aralarında oluşturulan boşluklarda halkın kullanımına açık olan zengin alanları ortaya çıkarıyor.Yolun karşısındaki park, önce açık hava sineması, kafe ve salon alanları seviyesine inen yeşil bir köprü ile Kültür Merkezi'ne ve ardından avluya bağlanmaktadır. Avludaki rekreasyon fonksiyonları, sinema ve çok amaçlı salon için salon alanı görevi görerek Bergama'nın günlük yaşamını zenginleştirmektedir. Tüm bu niteliklerle birlikte, Bergama Kültür merkezi, vatandaşlarla bir ilişki kuramayan "kültür merkezinin" imajını bozar ve kendisini Bergama vatandaşı yapar. (Çizelge:4.37)

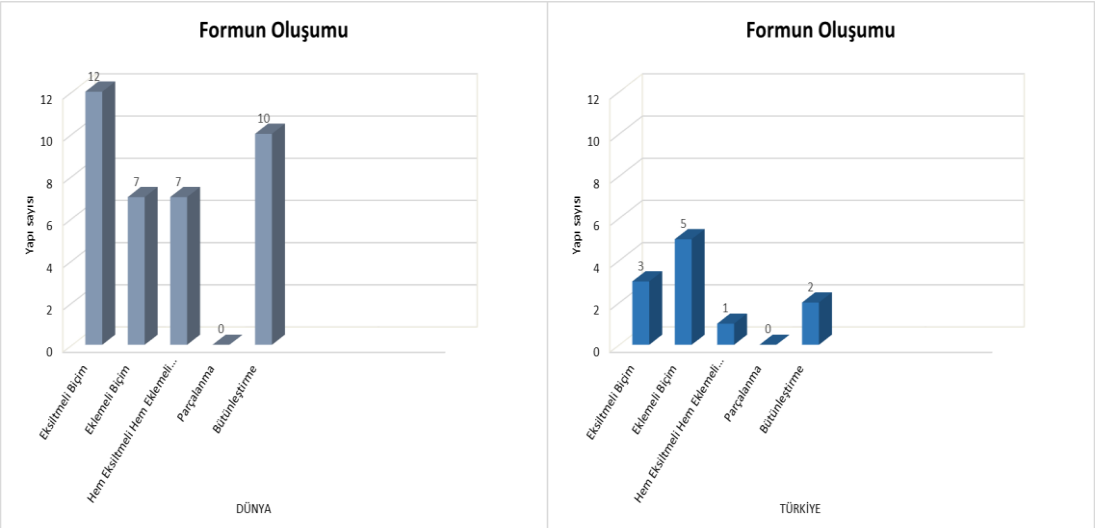
Mevcut antrepo binasının çağdaş bir sanat müzesine dönüştürülmesi, 1960 yılında inşa edildiğinden bu yana halka açık olmayan ve İstanbul'un kalbinde yer alan Karaköy'deki gümrük limanı alanının halka açılması için önemli bir adım sayılıyor. Müzenin, Osmanlı'nın son dönemlerinden modern döneme kadar Türk sanatının en önemli örneklerini içeren 15.000 adet parçaya ev sahipliği yapması planlanıyor. İşvereninin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan proje 17.700 m2 inşaat alanı, lokasyonu ve en önemlisi arşivi ile gözde konumunda. Mimari tasarımının Emre Arolat Mimarlık tarafından yapılan müze binası, cephede yer alan yapısal beton, kent belleği bağlamında antrepo binalarının en önemli öğesi konumunda. Mevcut binanın tasarımcısı olan ünlü Türk mimar Sedad Hakkı Eldem'e göre bu ızgara sistemi, Türk mimarisinin temel yapı unsuru olan "karkasa" atıfta bulunmaktadır. Antrepo binasının müzeye dönüştürülmesi sürecinde, yeni müzenin "birimlerini" barındıracak üç boyutlu ve yalın yapısal bir grid sistem elde etmek adına duvarlar ve beton levhalar kaldırılırken; betonarme yapı olduğu gibi bırakılmış. Sanat objeleri, bu birimler içerisinde kategorize edilecek ve toplanacak şekilde küratöryel bir yaklaşımla ele alınmış. Izgara sistemin dışına hareketli bir şekilde çıkan bu birimler, rampalar ve köprülerden oluşan bir ağ ile birbirine bağlanıyor. (Çizelge:4.38)



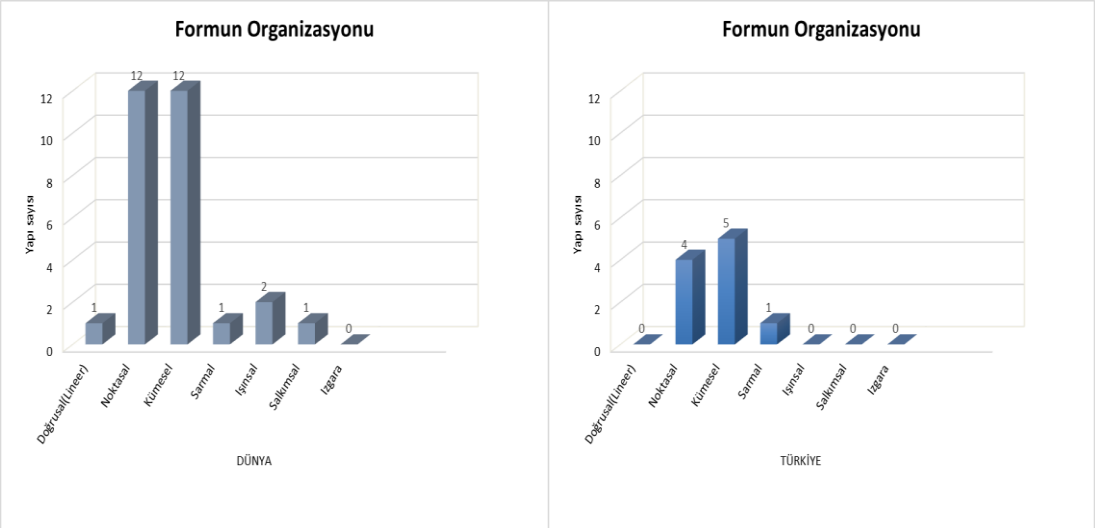
Çizelge 4.37 Bergama Kültür Merkezi



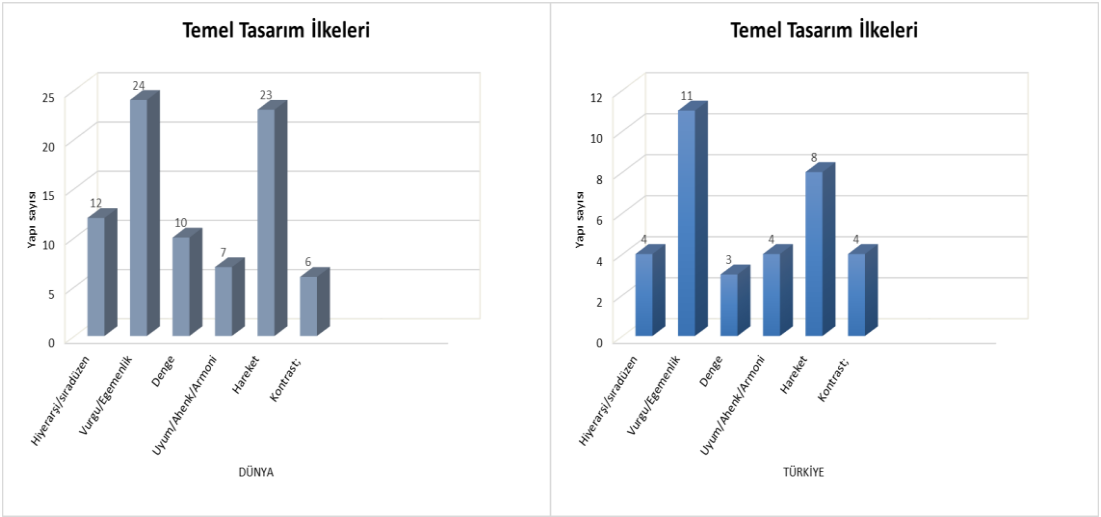
Çizelge 4.38 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



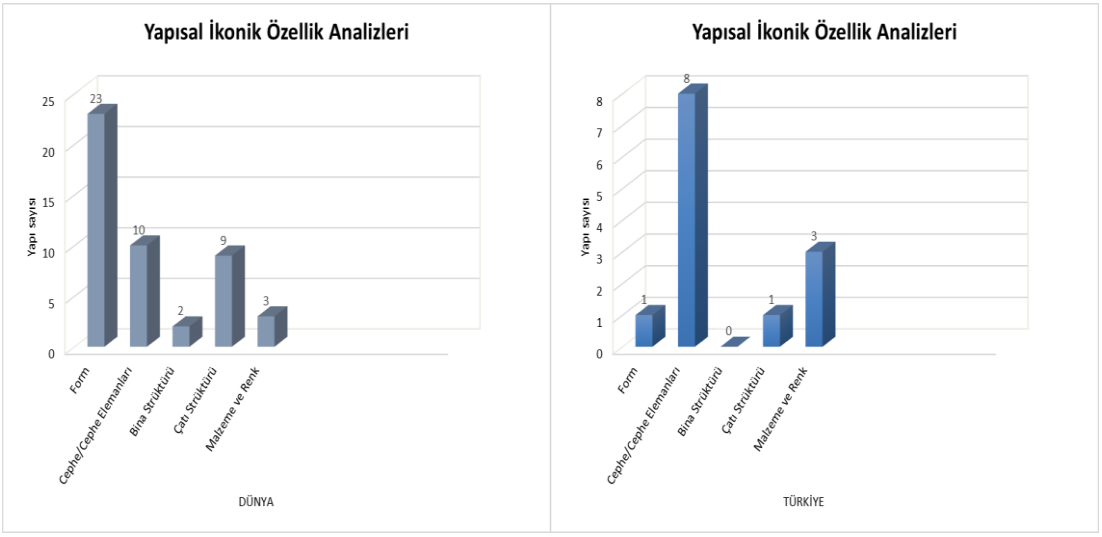
Grafik 4.1 Formun oluşumu analizi dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.



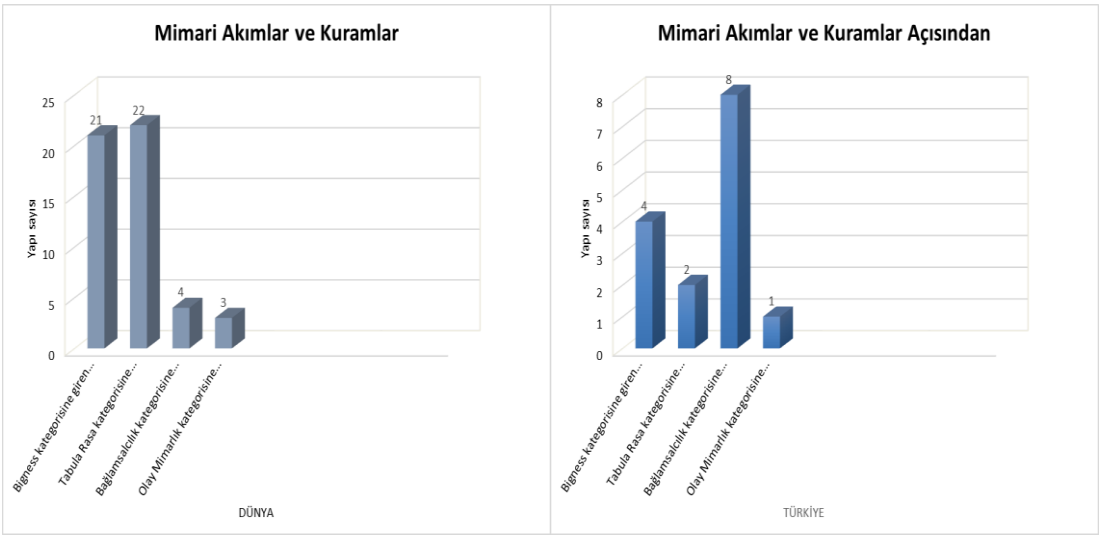
Grafik 4.2 Formun organizasyonu analizi dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.



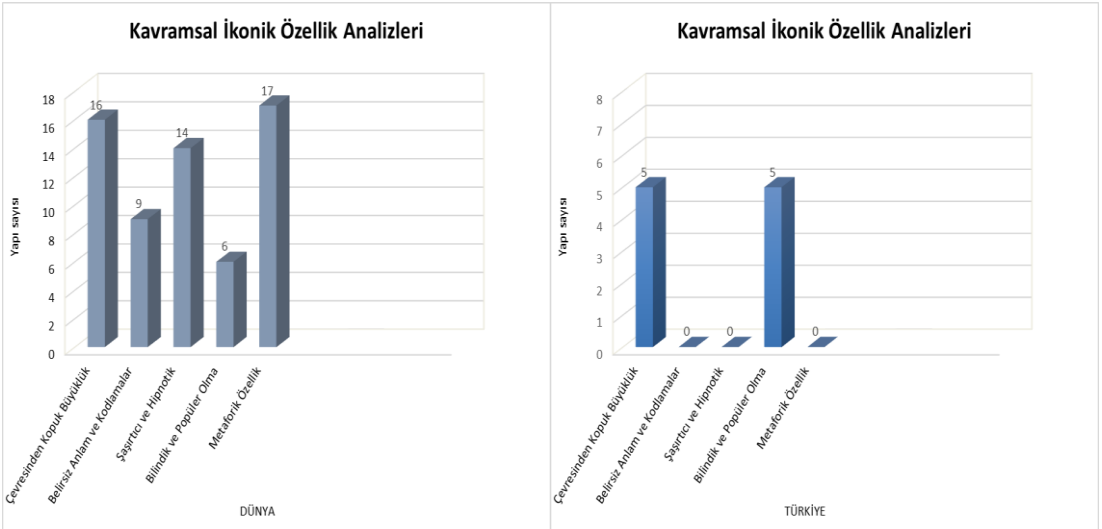
Grafik 4.3 Temel tasarım ilkeleri analizi dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.



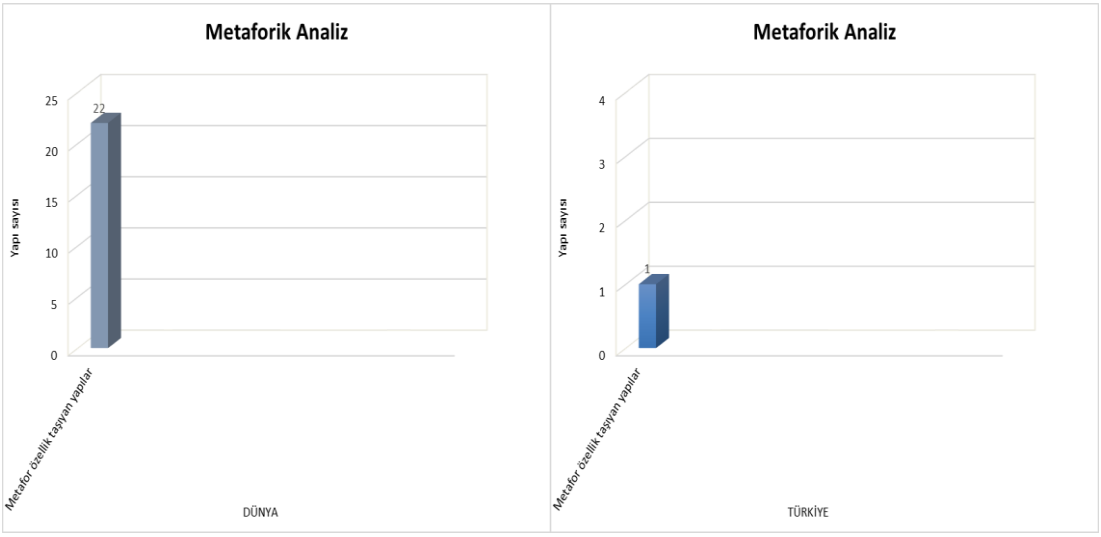
Grafik 4.4 Yapısal ikonik özellik analizleri dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.



Grafik 4.5 Mimari akım ve kuram analizleri dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması. Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

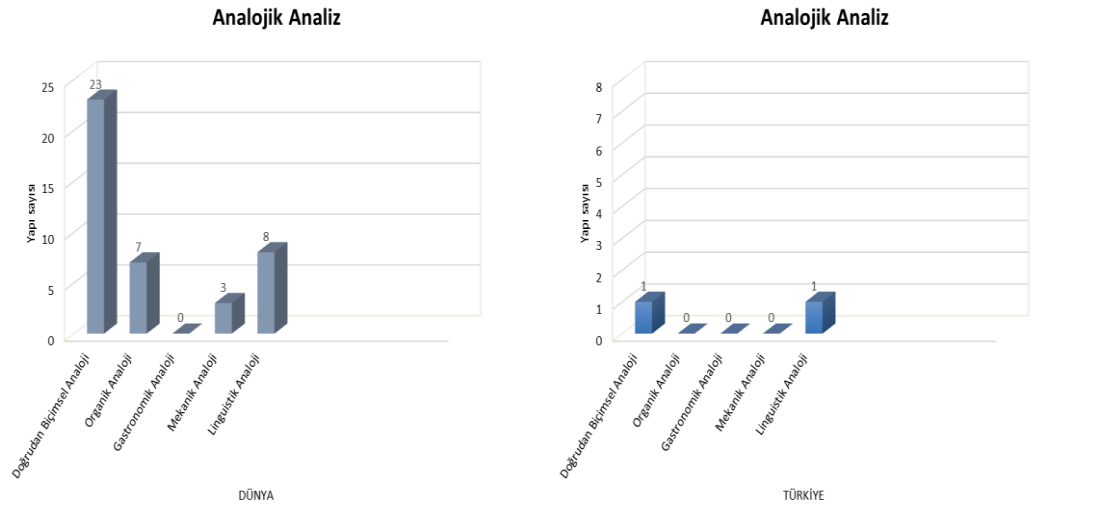


Grafik 4.6 Kavramsal ikonik özellik analizleri dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması. Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.



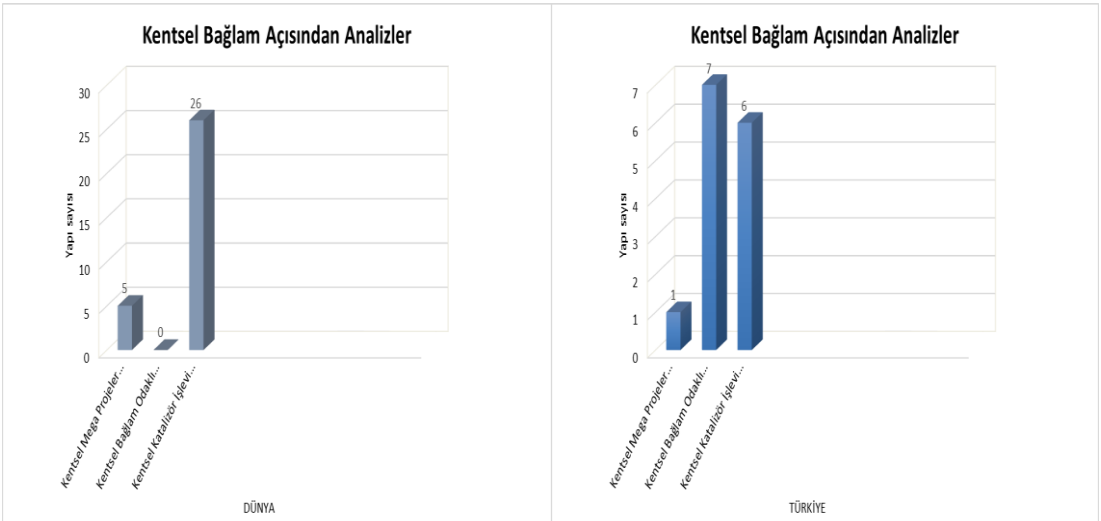
Grafik 4.7 Metaforik analiz dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması.

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.



Grafik 4.8 Analojik analiz dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması.

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.



Grafik 4.9 Kentsel bağlam analizi dünya ve Türkiye örnekleri karşılaştırılması.
Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

Dünya ve Türkiye üzerinden yapılan ikonik analiz okumalarından çıkarılan sonuçlar;

Örneklerin Yapısal Açıdan Analiz Sonuçları;

Yapısal açıdan form analizleri üzerinden yapılan analizlerde formun oluşumu Dünya örneklerinde genellikle **Eksiltmeli Formlar** sonrasında ise **Bütünleştirilmiş** formlar Türkiye deki örneklerde ise en çok **Eklemeli Biçim**, daha sonra **Eksiltmeli Biçim**, örneklerine rastlanmıştır.

Formun organizasyonu olarak Dünya örneklerindeki formlarda en çok **Noktasal Organizasyon** daha sonra **Kümesel Organizasyon** örnekleri görülmüş diğerleri ise homojen bir dağılım göstermişlerdir. **Izgara Formlara** ise rastlanmamıştır. Türkiye' deki örneklerde ise bütün yapılar incelendiğinde, formun organizasyonu kategorisinde yalnızca 3 kategori görülmektedir. Bunlar **Kümesel, Noktasal** ve **Sarmal** organizasyonlardır.

Yapısal Açıdan Analizlerden Temel Tasarım İlkelerinin analizleri incelendiğinde Dünya kentlerindeki örneklerde Temel Tasarım ilklerinden sırasıyla **Vurgu, Hareket, Hiyerarşi, Denge, Armoni, Kontrast** ön plandadır. Türkiye'deki örneklerde ise en çok **Vurgu/Egemenlik** ve **Hareket** hâkimdir. **Hiyerarşi/sıradüzen, Uyum/Ahenk/Armoni** ve **Kontrast** eşit sayıda bulunmakta **Denge** ise en az görünen Temel Tasarım İlkesidir.

Yapısal ikonik özellik analizlerinde ise yapılarda öne çıkabilecek Form, Cephe/Cephe elemanları, Bina Strüktürü, Çatı strüktürü, Malzeme ve Renk gibi seçeneklerden Dünya kentlerindeki örneklerde en fazla **Form** öne çıkıyor. Daha sonra **Cephe/Cephe Elemanları ve Çatı Strüktürü** gelmekte, en az görünen özellikler ise **Bina Strüktürü** ile **Malzeme ve Renk** özellikleridir. Türkiye'deki yapılarda ise genellikle **Cephe/Cephe Elemanları** daha ön planda olmuştur. Daha sonra **Malzeme ve Renk** gelmekte ardından Çatı ve Form eşit sayıda örnekte bulunmaktadır. **Bina Strüktürü** ise örneklerde bulunmamaktadır.

Örneklerin Kavramsal Açıdan Analiz Sonuçları;

Dünya kentlerindeki ikonik değer özelliği taşıyan yapıların kavramsal açıdan değerlendirildiğinde, mimari kuramlar ve akımlar açısından en çok Rem Koolhaas'ın **Bigness** ve **Tabula Rasa** kuramlarına uyduğu görülmekte. Tschumi, Rowe ve Kotter'in **Bağlamsalcılık** ayrıca yine Tschumi'nin **Olay Mimarlık** kuramları

örneklerde en az görünen kuramlardır. Türkiye deki örneklerin çoğunlukla Tschumi, **Bağlamsalcılık(Contextualism)** kuramına uyduğu görülmüştür. Ardından **Bigness**, **Tabula Rasa** ve en az görülen örnek **Olay Mimarlık** şeklinde görülmektedir.

Dünya kentlerin seçilen 28 Kültür-Sanat yapısından 22'sinde **Metaforik** bir yönün bulunduğu sonucuna varılmıştır. Türkiye de ise sadece 1 yapı Metaforik özellik taşıyor.

Dünya kentlerindeki yapılara Analojik Analiz yapıldığında ise **Doğrudan Biçimsel Analojiler** en çok rastlanan özelliktir. Daha sonra sırasıyla **Linguistik ve Organik Analojilere** rastlanmıştır. Ayrıca **Gastronomik Analoji** kategorisinde herhangi bir yapı bulunmamaktadır. Türkiye'deki yapılardan sadece biri **Analojik olarak Doğrudan Biçimsel Analoji** ve **Linguistik Analoji** grubuna girmektedir.

Kavramsal ikonik özellik analizlerinde ise yapılarda öne çıkabilecek; Çevresinden Kopuk Büyüklük, Belirsiz Anlam ve Kodlamalar, Şaşırtıcı ve Hipnotik, Bilindik ve Popüler Olma, Metaforik Özellik gibi özelliklerden Dünya örneklerinde en çok **Metaforik Özellik** yapıların öne plana çıkan özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra sırasıyla en çok **Çevresinden Kopuk Büyüklük**, **Şaşırtıcı ve Hipnotik, Belirsiz Anlamlar ve Kodlamalar en az ise Bilindik ve Popüler Olma** özelliği ön plana çıkmaktadır. Türkiye deki örneklerde kavramsal ikonik değer analizi olarak ise **Çevresinden Kopuk Büyüklük** ve **Bilindik ve Popüler olma** ilkeleri eşit sayıda örnekte görülmekte ve bu örneklerde en ön planda olan özelliklerdir. Diğer kategorilere örnek yapılara rastlanmamaktadır.

Örneklerin Kentsel Bağlam Açısından Analiz Sonuçları;

Dünya kentlerinden seçilen ikonik yapılar kentsel bağlam açısından irdelendiğinde örnekler en çok **Kentsel Katalizör İşlevi Gören Yapılar** kategorisine girmektedir. Yapılar azınlık olarak **Kentsel Mega Projeler** kategorisinde bulunmaktadırlar. **Kentsel Bağlam Odaklı** olan yapılar kategorisine dünya kentlerinden hiçbir yapı girmemiştir. Türkiye'deki örneklerde ise **Kentsel Bağlam Odaklı** olanlar en fazla daha sonra **Kentsel Katalizör Özelliği** gösterenler ve en az olan ise **Mega Projeler Kapsamında Tasarlanan** yapılardır.

Dünya'daki örneklerde yapısal olarak "**Form"un** ön plana çıkmasının nedeni dünya örneklerinde organik formların kullanılması tanımlı bir geleneksel çatı cephe

ilişkisinden söz edilememesidir. Ayrıca bu tarz yapılarda formun organizasyonu olarak "**Noktasal Form Organizasyonu"** daha belirgindir. Bu iki parametre bir birleri ile ilintilidir. Türkiye'deki örneklerde **"Cephe/Cephe Elemanları"** ön plandadır. Çünkü tanımlı ve geleneksel bir cephe çatı kombinasyonu bulunmaktadır.

Türkiye deki ikonik değer taşıyan yapıların en dikkat çekici yönlerinin kentsel ortamda bağlamsalcılık yönlerinin ön planda oldukları ve kentsel bağlam odaklı oldukları aynı şekilde mimarlarının da bu düşüncede oldukları görülmüştür. Dünya kentlerinde ise "**Kentsel Katalizör"** olma ve **"Mega Projeler Kapsamımda Tasarlanma"** durumları kentsel bağlam odaklı olma durumlarına göre daha üst seviyelerde oldukları ve bu durumun bigness ve tabula rasa kuram analizlerine de yansıdığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca Türkiye deki sadece 1 yapının analoji ve metaforik olarak bir değer ifade ettiği diğer dünya kentlerinde ise bu oranın çok yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

4.3 ODUN PAZARI MODERN MÜZE(OMM) VE İKONİK DEĞER ANALİZLERİ

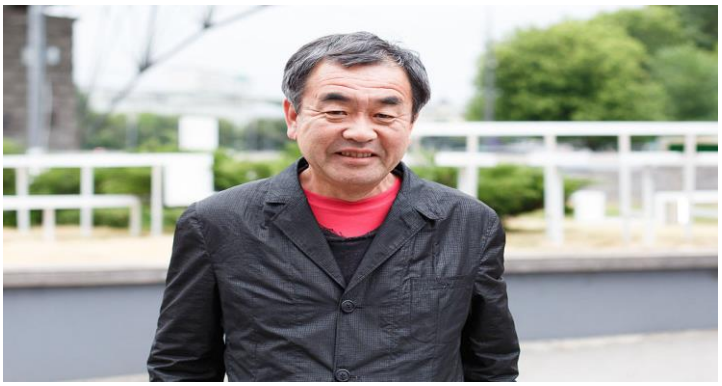
Tez kapsamında seçilmiş dünya kentlerinde ele alınan kültür-sanat yapılarının ikonik değerleri ışığında Kengo Kuma and Associates, dünyadaki tasarımları ve OMM değerlendirilecektir. Bu değerlendirmeye yön veren parametreler önceki bölümde incelenen ikonik değer niteliği taşıyan Kültür-Sanat yapılarıdır. Önceki bölümde ikonik yapılar seçilirken dünya kentlerinin, GaWC araştırma şirketinin sınıflandırdığı şekilde Alfa, Beta ve Gama kentleri olması ve Türkiye'deki örneklerde ise kent sınıflandırmasına tâbi tutulmadan sadece Türkiye'de bulunan yapılar irdelenmişti. Bu bölümde ise Kengo Kuma and Associates tarafından tasarlanan kültür&sanat yapıları ve dönem olarak ise 21. yy 'da İnşaa edilen yapılar ele alınacaktır. Kengo Kuma and Associates tarafından tasarlanan kültür&sanat yapıları ikonik değer analizleri yapılırken yine aynı şekilde biçimsel ve kavramsal yönlerden değerlendirilecektir. Önceki bölümde seçilen yapıların İkonik değer analizleri bu bölüm için bir altlık oluşturmuş ve bu yapılardan OMM, Kengo Kuma ve Kengo Kuma and Associates yapıları incelenerek aynı zamanda dünya kentlerinde tasarlanan ikonik yapılar ile Türkiye'de tasarlanan ikonik yapıların ilişkisi üzerine daha önceki genel değerlendirme ve analizler ışık tutacaktır. Kuma'nın çeşitli coğrafyalarda tasarladığı yapılarda kaygılandığı söylemlerin OMM içinde geçerli olup olmadığıda ayrıca değerlendirilecektir.

4.3.1 Kengo Kuma

Mimarlık dünyasında doğal malzeme kullanımı ve doğaya saygılı yapılar tasarlamasıyla ünlenmiş Kengo Kuma 1954'te Japonya'nın Yokohama kentinde doğdu. Henüz 10 yaşındayken Kenzo Tange'nin 1964 Tokyo Olimpiyatları için tasarladığı binaları görmüş ve onlara hayran kalmıştı. Kengo Kuma, genç yaşta mimarlıkla ilgilenmeye karar verdikten sonra Tokyo Üniversitesi'nde mimarlık programına girdi. 1979 yılında mimarlık fakültesinden mezun olmasının ardından, yine Tokyo Üniversitesi'nde mimarlık yüksek lisansı yaptı. İlerleyen zamanlarda Keio Üniversitesi'nde öğretim üyeliği, Illinois Üniversitesi ve Columbia Üniversitesi'nde misafir öğretim üyeliği yapmış olan Kengo Kuma, halen Tokyo Üniversitesi Mimarlık Enstitüsü'nde profesör olarak ders veriyor. (Url-56)

Seksenli yılların sonunda tüm Japonya'yı kasıp kavuran dönemdeki anıtsal yapılara karşıt bir tavır sergileyen Kuma'nın sıradışı zarafetteki tasarımları ününü Asya kıtasının dışına taşıdı. Kengo Kuma ahşap, cam, çelik ve bambu gibi doğal malzemeleri kendine özgü bir yaratıcılıkla kullanıyor. Kengo Kuma'yı mimarlık camiasında bilinir kılan yapıtlarının başlıcaları; özellikle 1995'te Atami Shizuoka'da büyük bir firmanın misafir konutu olarak tasarladığı Water/Glass, 1994 yılında Japonya'da inşa edilen Kiro-San Gözlemevi'dir. Kitakami Kanalı Müzesi (1994), Büyük (Bambu) Duvar Evi (2002) mimarın ününü pekiştiren diğer yapıları (Url-57).

2008 yılındaki bir röportajında mimarlıkla tanışmanız nasıl oldu sorusuna: "Çok eski bir evde yaşıyordum. Hiçbir arkadaşımın evine benzemiyordu. 1920 yılından kalma, ahşap ve kilden yapılma bir evdi. Arkadaşlarım ise 1960 ve 1970'lerde inşa edilmiş modern binalarda yaşıyordu. Çocukluğumda yaşadığım evi inceleyerek, kendime mimaride yeni bir yol açabileceğimi düşündüm." Şeklinde cevap vermiştir. (Url- 58)



Resim 4.1 Kengo Kuma (Url- 58)

Mimarlık kariyerine başlaması

Kariyerine 80'lerin başında başlayan mimar için değişimin başlangıcı 1990 yılında kendi ofisini açmasıyla olmuş. Kengo Kuma, kariyerinin ilk evresinde betonu en iyi mimari çözüm olarak gören, betonun mantıksallığından ve ekonomikliğinden yana herhangi bir şüphesi bulunmayan bir mimardı. O yıllarda ülkede başlayan ekonomik kriz mimarın Tokyo'da tasarladığı betonarme yapılara olan ilginin azalmasına sebep olmuş ve yaşanan bu kriz aslında bir bakıma mimarın yaratıcılığını tetiklemiş. Çareyi taşrada arayan Kengo Kuma taşradaki doğaya ve ahşap işçilerinin doğal malzemelerle en az beton kadar ekonomik ve estetik işler çıkarabildiğine hayran olmuş. (Url-59)

Bu noktadan sonra kişisel mimarlık kariyerinde beton kullanımını mümkün olabildiğince en aza indirmeyi hedefleyen mimar, geleneksel Japon mimarisini 21.yüzyıla uyarlamaya başlıyor ve ilk olarak ünlü "Water-Glass Villa" tasarımını yapıyor. Onun ardından da Tokyo'daki Louis Vuitton yönetim binasını tasarlıyor (Url-57) (Resim 4.2).

Kengo Kuma, Louis Vuitton binasında ahşap materyal kullanmasını ise, "Genelde bu tür binalar çelik ve cam kullanılarak yapılıyor. Ancak ben bu tür malzemenin Tokyo'nun muazzam geleneğine aykırı olduğunu düşünüyorum. Tokyo'da hâlâ insana dair bir şeyler, ufak ahşap evler yaşıyor; ben de bu tür bir kaygıyı taşıyorum" sözleriyle açıklıyor. (Url- 59)



Resim 4.2 Louis Vuitton Yönetim Binası ve Water-Glass Villa (Url- 60,Url-61)

Mimari üslubu

Kengo Kuma doğal ve kültürel açıdan çevresiyle uyumlu, insan ölçeğine yakın yapılar öneren bir mimari tasarım anlayışına sahiptir. Doğal çevreye duyarlı binalar üretmeye çalışan mimar, mimarlığın doğal çevreye has iç ilişkileri desteklediğinde başarılı olacağına inanıyor.

Mesleğinde en çok etkilendiği isimlerin Frank Lloyd Wright, Bruno Taut ve İngiliz heykeltıraş Barbara Hepworth olduğunu belirten mimar için ölçeği ne olursa olsun mimarlığın insanlar arasındaki iletişimi başlatabileceğine inanıyor.

Kengo Kuma Frank Lloyd Wright için ayrıca şöyle der: "En büyük ilham kaynağım Frank Lloyd Wright olmuştur. Amerika ve Japonya arasında pek çok yolculuk yaptığını biliyorum. Onun stilini geleneksel Japon mimarisine benzetiyorum. Japon felsefesini daha global bir tanıma oturtmayı başarmış büyük bir mimar olduğunu düşünüyorum. Frank Lloyd Wright'ın yapmayı başardığı şeyi ben de yapmak istiyorum, ama daha değişik bir yoldan." (Url- 59).

Kuma'nın kariyerini etkileyen en büyük keşfi, 1990'da kırsal bir bölgede yeni bir ofis açmasıyla gerçekleşiyor. Kuma'yı en çok etkileyen, marangozların ve ahşap işçilerinin ortaya çıkardığı muhteşem işler olmuş. Japon mimar, "Marangozlardan çok şey öğrendim. Onların eserlerinde gerçekten insancıl bir taraf olduğunu düşünüyorum. Isozaki ve Ando gibi Japon mimarlar, modern malzemeleri kullanarak heykelsi yapıtlar ortaya çıkartmak istemişti. Ben daha mütevazı binalar tasarlayarak Japon geleneğini sürdürmekten yanayım" diyerek, kendi stilini açıklıyor (Url- 59).

Daha önce yapılan söyleşilerden birinde mimarlığın en önemli unsurunun boşluğu tasarlayabilmek olduğunu söz etmiştiniz. Sizin mimarlığınızın dayandığı temel düşünce nedir? Sorusuna Kuma; "Mimarlık ve doğa birbirleriyle 'boşluk' üzerinden iletişim kurar. 'Boşluk', Asya kültürünün her alanında yaşamsal öneme sahiptir. İnsanlar bile aralarında mesafe bırakarak iletişim kurarlar. Bu nedenle boşluğun iyi tasarlanması doğayla mimari ürünün bağdaşması, doğru iletişim kurması anlamına da gelir. Bir yapının ölçeği, onu saran boşluk onu bulunduğu coğrafyada tanımlı kılar. Bazen boşluğu yapının sınırlarına almak, bazen yapıyı boşlukla sarmak bazen yapıyla çevresindeki yapılar ya da doğa arasında tanımlı bir boşluk bırakmak gerekir. İşte binayı tasarlarken bu boşluğun da doğru tanımlanması mimarinin ön koşuludur." (Url-57).

Her konuda olduğu gibi mimaride de sürdürülebilirliğin oldukça önemli olduğu bu dönemde akla gelen ilk isimlerden biri olan Kengo Kuma'nın sürdürülebilirlik anlayışını diğer mimarlardan ayıran nokta ise hesaplamalara dayalı yaptığı tasarımlar değil de malzemelere duyduğu ilgidir.

Sürdürülebilirlik konusunda ne düşünüyorsunuz sorusuna: "Şu sıralar en önemli konu bu sanırım. Yaratıcı bir tasarımla birlikte sürdürülebilir çözümler de sunmak gerekiyor. Bu da başka bir mücadele alanı yaratıcılığı arttırdığını düşünüyorum." diyerek sürdürülebilirliğin önemine dikkat çekiyor. Kuma bazı yapılarında yeşil çatı kullanarak söylemlerini canlandırıyor. (Url- 59)

Projelerinizde sıklıkla ahşap kullanıyorsunuz. Ahşabın hem strüktürel hem de strüktür dışı kullanımları bağlamında günümüzde yapı üretim teknolojileri alanına sağladığı imkânlara ilişkin ne dersiniz? Kengo Kuma: "Sürdürülebilir ve ekolojik yapılara yönelik yükselen bir eğilim var, özellikle de ahşap kullanımına. Doğal malzemeler kullanmak her zaman ilgimizi çekmiştir; fakat bir yapıdaki doğal malzeme potansiyelini tam anlamıyla ortaya çıkarabilmek için öncelikle endüstrinin ve halkın desteğine, ilgisine ihtiyaç duyarız."(Arredamento Mimarlık s.34).

"Bir binanın ömründen çok, o binanın güzel yaşlanıp yaşlanmadığı önemlidir" diyen usta mimar daha çok binanın çevresinde var olan doğal malzemeleri ve ahşabı kullanarak yapıya kişilik katıyor. Bundan yola çıkarak doğaya karşı duran değil, doğanın içinde eriyen binalar tasarlıyor. Onun için yapının inşa edileceği her alan doğanın ve zamanın bir sonucu. Bu bakış açısı, ona doğayı daha derinden ve daha yakından hissetme ve çevreyle kaynaşabilen binalar tasarlama ufku kazandırıyor (Url-62).

Japon mimarisinin önemli bir özelliği olan şeffaflığı, hafif ve doğal malzemelerle yakaladığını söyleyen sanatçı, taş gibi daha ağır malzemeleri ise farklı formlarda kullanarak aynı hafiflik duygusunu vermeye çalışıyor. Şeffaflığı yakalamak için ışığın doğayla etkileşimine de büyük ilgi duyarak binalarında ışık kullanımına çok önem veriyor (Url-62).

Kuma'ya göre, kendi jenerasyonundan Japon mimarların hedefi, Avrupa geleneğine ulaşmak değil, kendi kültürlerini yeniçağa adapte etmek olmak zorunda. Kuma, "Küreselleşme her şeyi aynı düzleme indirgemek istiyor. Bana kalırsa Japonya'nın geleneksel mimarîsini bugüne uyarlamak, çok daha zor ve üzerinde çalışılması

gereken bir alan. Örneğin geleneksel Japon mimarîsi şeffaflığa çok izin vermez, oysa ben tasarımlarımda şeffaf malzemeler kullanarak yeni bir tür yakaladığıma inanıyorum" diyor.

En çok neresi için tasarım yapmak isterdiniz? Sorusuna: "Sanırım her yerde. Her şehrin kendine has bir tarihi ve geleneği oluyor. O mirastan ortaya çıkarılacak şeyleri taramak ve bulmak, gerçekten çok eğlenceli bir iş." cevabı bağlamsalcı bir mimar olduğunu gösteriyor.

Türkiye'deki çalışmaları

Kuma 2009 öncesinde "İstanbul Küçükçekmece Kentsel Dönüşüm Projesi" yarışmasına bir öneriyle katıldı. İstanbul'un ilgi çekici bir peyzaja sahip olduğunu belirterek önerisinde doğa ve mimarlığı bütünleştirmek istedi (Url-63). Bu projede gökdelen yer almıyor alçak yapılar, geleneksel ve çağdaş tasarımlar yer alacak ayrıca projede botanik bahçe de bulunacaktı (Url-64) (Resim 4.3).



Resim 4.3 "İstanbul Küçükçekmece Kentsel Dönüşüm Projesi" (Url-64)

Nisan 2016'da Polimeks tarafından Eskişehir'in Odunpazarı ilçesinde yapılması planlanan Eskişehir Modern Sanat Merkezi için Türkiye'ye davet edildi. Ekim 2016'da yatırımcı firma kendisiyle anlaşmaya vardı. Odunpazarı Modern Müze(OMM) adı ile 2019 yılının Eylül ayında açıldı.

Mimarın Eskişehir'de tasarladığı müze OMM; ahşap yapı sistemiyle Eskişehir'in Odunpazarı Evleri'ne gönderme yapan yapı, üç kata yayılan ve gün ışığını içeri alan mimari tasarımıyla sanat ve tarihi doku arasında bir bağ kurmayı hedeflemiştir.

Sergileme alanlarının yanı sıra kafe, müze dükkânı, atölye ve otel alanları gibi mekânlarla hem gece hem gündüz kente hayat verecek Odunpazarı Modern Müze'nin (OMM), bölgede bir odak yaratarak kamusal toplanma merkezi olmasının yanı sıra Eskişehir'in kültürel tanıtımına da büyük katkı sağlıyor. OMM tez kapsamında ilerleyen bölümlerde detaylı bir şekilde incelenecektir (Url-2). (Resim 4.4)



Resim 4.4 OMM (Url- 65)

Kengo Kuma'nın Tokyo ve Paris ofislerinde çalışan yüz elliden fazla mimar bulunmakta 22'den fazla ülkede mimari çalışmalar yapan Kengo Kuma & Associates, Japonya Mimarlık Enstitüsü Doğa Ahşap Mimari Ödülü (Finlandiya) ve Uluslararası Taş Mimarlık Ödülü (İtalya) dâhil prestijli ödüller alarak alanında öne çıkan isimlerden biri oldu. Tokyo 2020 Ulusal Olimpiyat Stadı da olmak üzere dünya çapında çeşitli tür ve ölçekte tasarımlar yapmaktadır. (Url-62)

Kengo Kuma'nın mimari anlayışının en belirgin felsefesinin, yapıları kendi ortamlarında eriterek çevreleriyle kaynaşmışçasına bir kişilik ve anlam kazandırmak üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz.

4.3.2 Kengo Kuma'nın "Anti-Object" Yaklaşımı

Kengo Kuma, büyüyen uluslararası uygulamaları ile Japonya'nın en önemli mimarlarından biridir. Projeleri, her zaman için netliği ve detaylara gösterdiği özen nedeniyle övgüyle karşılandı. Kengo Kuma'nın mimarisindeki kilit konulardan biri, ortamına tepki verme şeklidir. İzole edilmiş mimari nesne fikrini teşvik eden Batılı

Modernizm'in birçok önemli figürünün aksine, çalışmaları yakın bağlamıyla sıkı bir kavga etmeye çalışır. Anti-Object Kuma'da, Kant ve Bruno Taut'tan Japonların doğal ışık ve doğal malzeme kullanımlarıyla karakterize edilen 'daha yumuşak' binalar geleneğine etkilerini ortaya koyan mimarlık yaklaşımını felsefi açıdan izler.

Anti obje için yapının kendi iç dinamikleri (formal değil) konstrüksiyonun şiirselliği denilebilir. Kengo Kuma formal denemenin ötesine geçmektedir. Kuma çoğu yapısında çözünürlüğü çok artırıp konstrüksiyon üstünden cepheyi oluşturmaktadır.

Çağdaş mimaride yaklaşımları tartışan ve eleştiren sayısız kitap ve makale yazan Kengo Kuma, 2008 yılında yazdığı, 'Mimarın Çözülmesi ve Parçalanması' adlı orijinal metninde yer alan 'Nesneye Karşı Nesim' adlı kitabı çevreye saygılı bir ilişki mimarisini öneriyor. (Url-62)

Mimar Peter Rich Kengo Kuma ve "Anti-Obje" söylemi için şöyle der*: "Form yaratmak kolaydır. Japon geleneksel mimarisini yeniden keşfederek 21. yüzyılda gelenekten öğrenilenlerle tasarım yapılabileceğini savunan Kengo Kuma, "Anti-Obje" isimli metninde bir şeyi görünmez yapmanın aslında en zor şey olduğundan bahseder. Evrendeki her şey matematik kurallarına göre işler. Doğa, bitkiler, her şey... Yüzeysel olmaya çalışmadan doğa ve doğanın güçleriyle çalışmak güzel bir şeydir. Öğrencilere sıradan insanın hayatına zenginlik katacak iyi mimarlık ürünlerini hayata geçirmek için kendilerine 40 senelik bir program kurgulamalarını tavsiye ederim. Yapmaları gereken budur. Güncel mimarlık ortamında yıldız mimarlara sipariş edilen, bağlamdan kopuk "biçim-yaratma" halleri ile karşılaşmaktayız. Bu, özellikle mimarlık öğrencileri için kafa karıştırıcı olabilir. Zaha Hadid, F. Gehry, Steven Holl, Rem Koolhas... Bu isimlere yenilerini eklemek kolay. Bazıları elbette iyi binalar da tasarlamaktalar ama tasarladıkları pek çok yapı son derece sorumsuz. Planları işlemiyor, sirkülâsyona ayrılan mekân çok fazla. Ayrıca çok pahalı binalar. Politikacılar değeceğini düşündükleri için böyle bir mimarlığı talep ediyor olabilirler. Bu acınası bir durum"*(Coşkun, 2014, s.25).

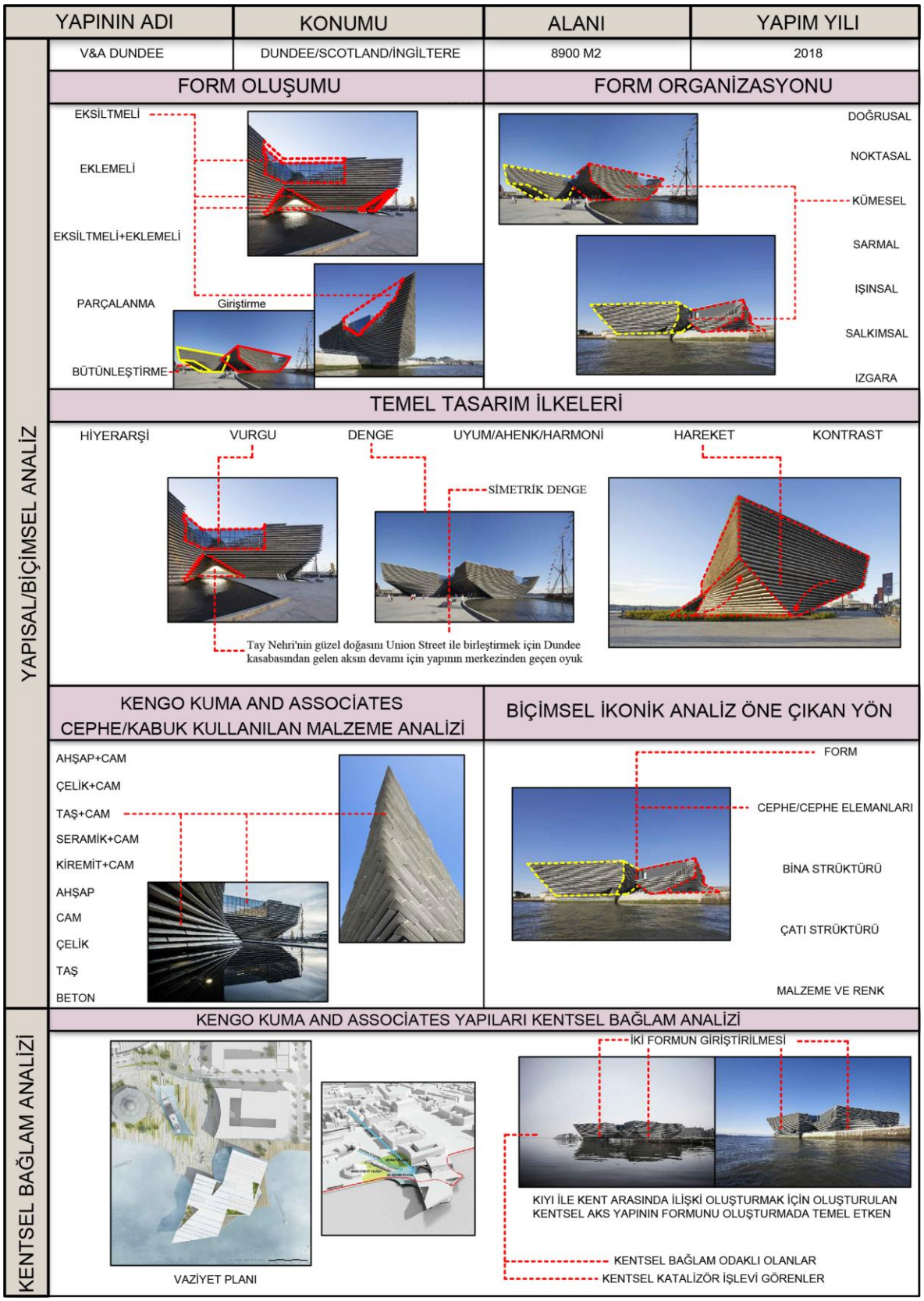
Ne yazık ki bugün bütün metropollerde önerilen kentsel gelişim ya da kentsel yenileme adı altında üretilen projelerin tümü 'kutular'a hapsolmuş, 'kutular'la tanımlanmış durumda. Eğer mimarlığı bir 'kutu' olarak tasarlarsanız kent içindeki akımları ve devinimi bloke eder, engeller, tıkarsınız. Bu Tokyo olsun, İstanbul olsun farketmez; bütün şehirlerde mimarlık bir kutu olarak değil de bir 'boşluk' ve 'yırtık'

olarak şehre nüfuz etmelidir. Kentin doğal akışına -bu iklimsel anlamda olabilir, insan devinimi olabilir, ulaşım ağı olabilir- eşlik eden mimari tasarımlar çözümdür. Aksi durumda tasarlanan her şey ne kadar estetik olursa olsun sorundur. En basitinden yaptığınız stadyum trafiğin akışını engelliyorsa sorundur; diktiğiniz yüksek katlılar rüzgârın kente girmesini engelliyorsa sorundur.(Url-57)

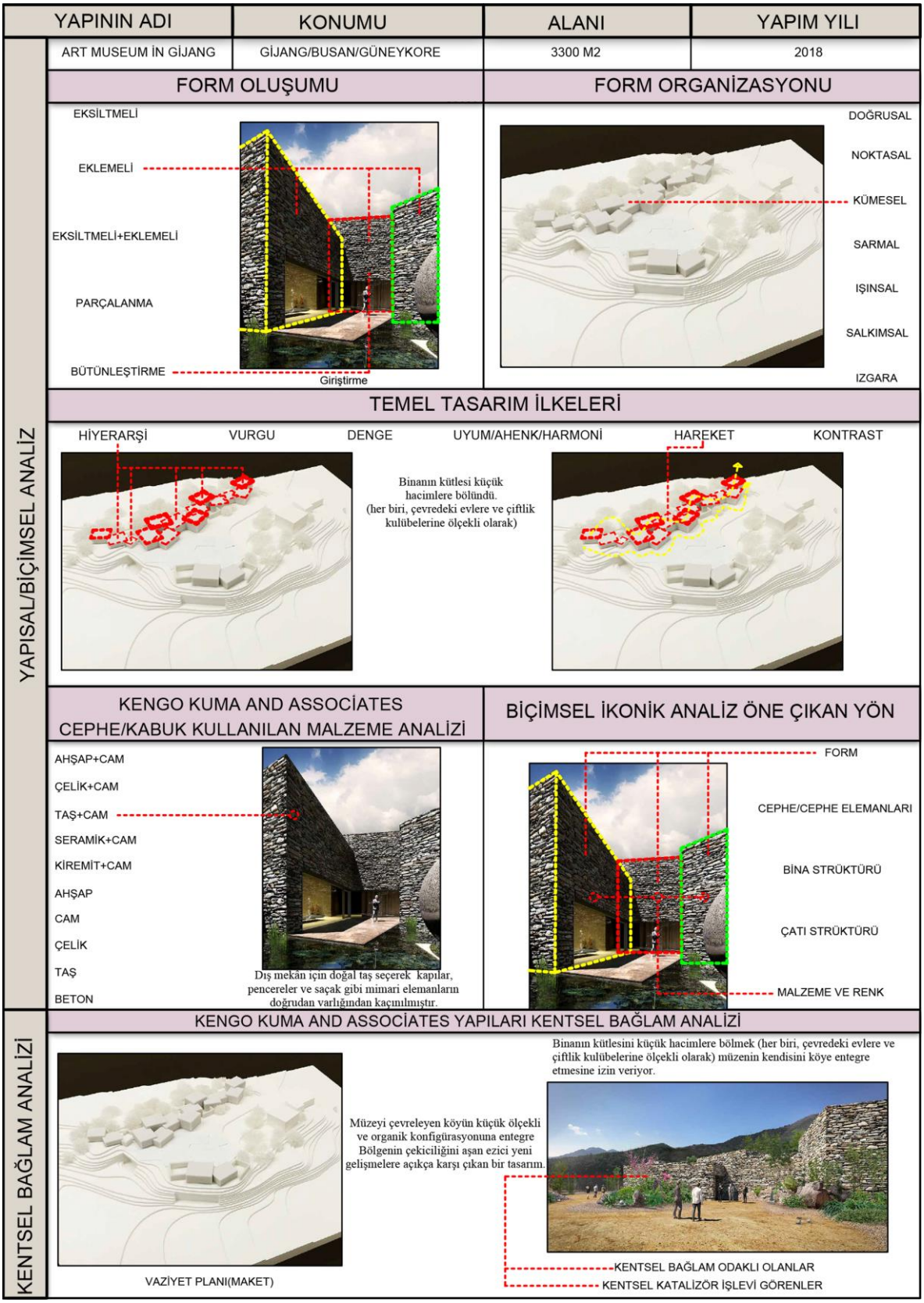
Kuma mimaride form üretmenin kolaylığından bahseder ve asıl zor olanın ve olması gerekenin doğaya karışan görünmez yüzeyler olduğunu savunur. Kuma'nın bu şekilde bağlamsalcılığı ve doğalı ne kadar kutsallaştırdığını görebilmekteyiz. Yine bir söyleşisinde "Mimarlık ve doğa birbirleriyle 'boşluk' üzerinden iletişim kurar." demiştir. Yine yukarda değinildiği gibi Kuma " Bütün şehirlerde mimarlık bir kutu olarak değil de bir 'boşluk' ve 'yırtık' olarak şehre nüfuz etmelidir." der. Anti-Obje söyleminin yine tüm bunlarla ilişiki ve paralel olduğunu söyleyebiliriz. Boşluk, yırtık doğallık, ışık, gelenek ve görünmezlik bu kavramlar aslında "Anti-Obje" nin içinden çıktığı kavramlar olarak görülebilir. Kengo Kumayı "Anti-Obje" söylemi üzerinden okuyacak olursak starchitect mimarlardan ayrıştığını söyleyebiliriz. Bu yargıdan emin olmak ve Kuma'nın üslubu için Kengo Kuma and Associates'in kültür-sanat yapılarını incelememiz ve tezin İkoniklik söylemleri üzerinden yapılarda hangi yönlerin ağır basacağını göreceğiz.

4.3.3 Kengo Kuma and Associates Kültür - Sanat Yapıları

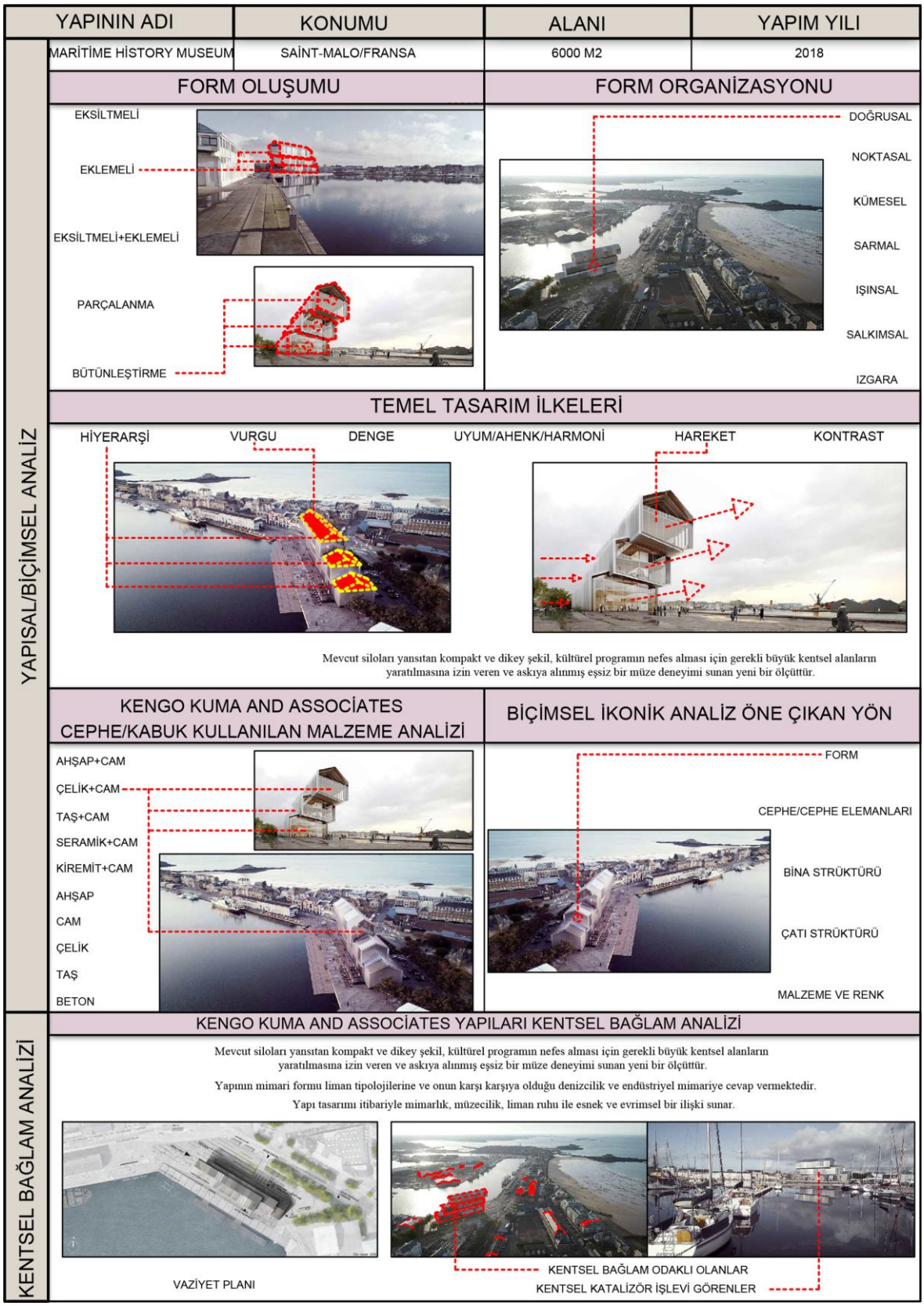
Bu bölümde Kengo Kuma and Associates'in tasarladığı yapılar üzerinde durulurken cevabı aranan sorular şu şekilde sıralanabilir. Kengo Kuma yapılarında form oluşumu olarak **hangi form yapısını ve hangi form organizasyonunu** tercih ediyor? **Temel tasarım ilkeleri**nden en çok öne çıkan ilkeler nelerdir? **Biçimsel ikonik özellik** açısından en çok öne çıkan yapı elemanı hangisidir? **Mimari akımlar ve kuramlar** açısından nasıl bir ilişki vardır? **Kavramsal ikonik özellik** açısından en çok öne çıkan yön nedir? **Kuramsal olarak hangi kuram/söylem** ön plandadır? Kengo Kuma yapıları **kentsel bağlam** ile nasıl bir ilişki içerisindedir? Kengo Kuma yapılarında **Metafor veya Analoji** bulunmakta mıdır? Kengo Kuma'nın tasarladığı yapılar bulundukları çevre ile bağlamsal bir ilişki içerisinde mi? Kengo Kuma ne tür **malzemeler** tercih ediyor ön plana çıkan malzemeler nelerdir? Kengo Kuma and Associates'in yapıları değerlendirilerken Dünya ve Türkiye'deki ikonik değer kriteri taşıyan yapılar üzerinden yapılan analizler ışığında değerlendirilecektir.



Çizelge 4.39 V&A Dundee



Çizelge 4.40 Art Museum in Gijang



Çizelge 4.41 Maritime History Museum

1- V&A Dundee

İngiltere'nin Victoria ve Albert Müzesi(V&A), İskoçya'nın kuzeyindeki Dundee sahilinde bulunuyor. İskoçya'daki ilk tasarım müzesidir ve İskoç kültürünü geliştirmek için bir üs olarak işlev görmesi beklenmektedir.

Kengo Kuma: "Yapı Dundee Nehri'nin güneyinden akan Tay Nehri'ne bakmaktadır. Yapı, doğal çevreye ve çevredeki manzaraya karışan yeni bir tür mimari için önerdiğimiz bir fikir olan su üzerinde uzanıyor. İskoçya'nın kuzeyindeki Orkney Adası'nın güzel uçurumları ile ilgilendik ve doğal rastgeleliğini mimarlık yoluyla iletmek istedik, bu yüzden cepheyi prekast betonun uzun levhalarının katmanlarını ince nüanslar ve dinamiklerle tasarlama fikrinden yola çıktık. Günümüzde parametrik tasarım için gelişmiş sistemler, buradaki amacımıza ulaşmamızı sağladı." şeklinde yapıya ilşikin açıklamada bulunmuştur. (Url-10)

Tay Nehri'nin güzel doğasını Union Street ile birleştirmek için Dundee kasabasından geçen aks üzerine yapının merkezinden bir oyuk açtık. Dundee bir zamanlar İskoçya'nın en müreffeh liman şehriydi, ancak 20. yüzyılda inşa edilen bir grup depo, nehir ve şehir arasındaki ilişkiyi neredeyse kopardı. Müzedeki oyuk, şehrin faaliyetlerini sahile yaymayı mümkün kıldı ve şimdi nehir bir mesire alanı olarak kullanılmaktadır.(Url-10)

2- Art Museum in Gijang

Stratejik konumu ve eşsiz karakteri nedeniyle Güney Kore'nin ikinci büyük kenti olan Busan, şu anda hızlı bir gelişim içinde. Dağlar ve deniz tarafından hapsolmuş şehir hızla kuzey doğuya doğru genişliyor. Yakın zamana kadar sakin tarım arazileri ve sessiz balıkçı köyleri olan alanlar şimdi büyük apartmanlar, tatil köyleri, büyük mağazalar ve çeşitli altyapılar, karayolları ve köprüler tarafından işgal edilmektedir. Gijang'da bu değişimlere yakından şahitlik eden bir beldedir.

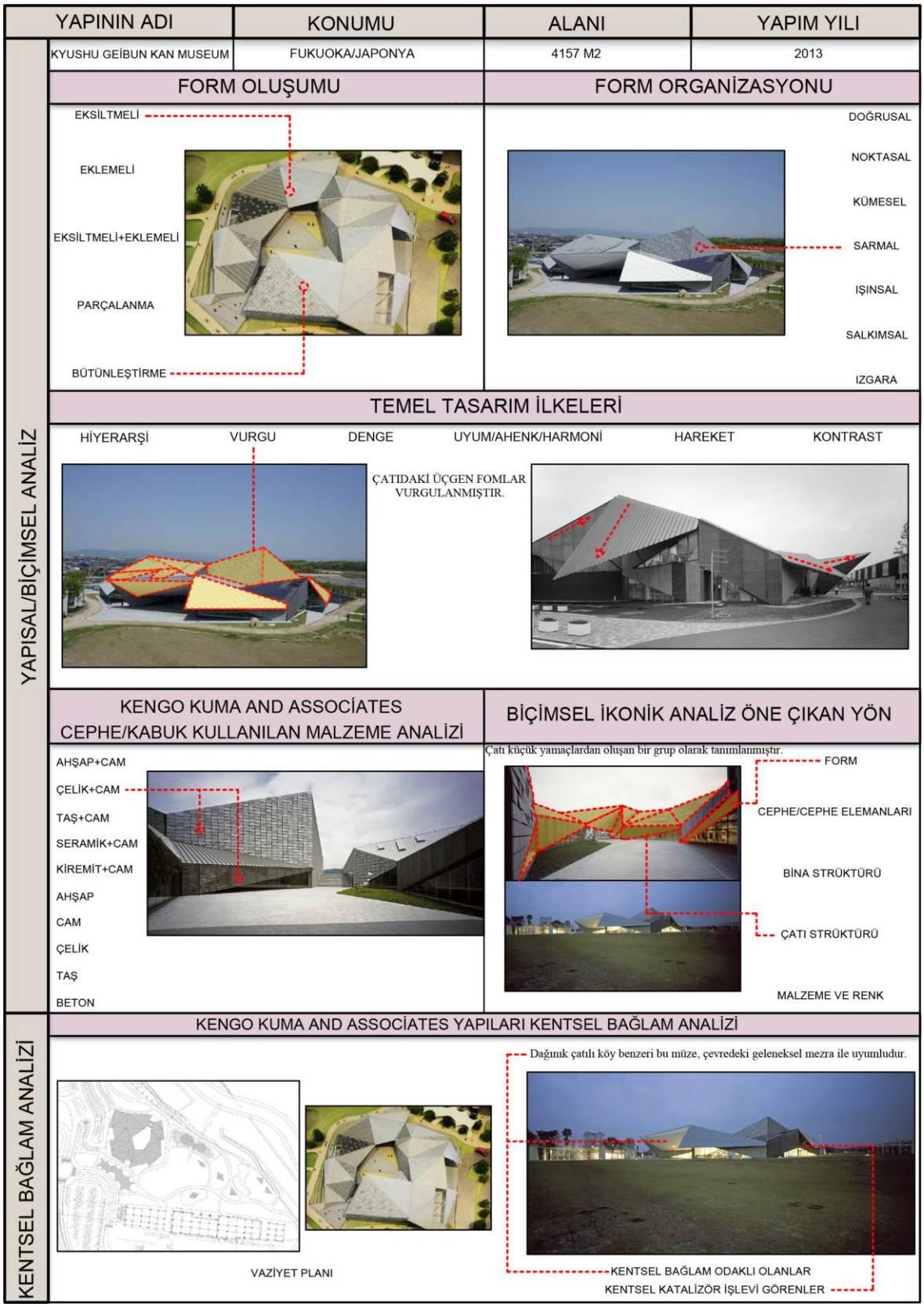
Kengo Kuma; "Gijang'ın küçük köylerinden birinde Nam June Paik ve Chong Hak Kim'in eserlerini sergilemek için orta büyüklükte bir müze tasarlamamız istendi. Böyle bir müzenin çağdaş olmayan yönleri ile bu bölgenin pastoral karakteri arasındaki zıtlıkla çalışmaktan büyük heyecan duyduk. Bizim asıl görevimizin, bu 3500 m² müzeyi çevreleyen köyün küçük ölçekli ve organik konfigürasyonuna entegre edebileceğimiz bir strateji geliştirmek olduğu açıktı. Bölgenin çekiciliğini aşan ezici yeni gelişmelere açıkça karşı çıkmak istedik." (Url-2)

Binanın kütlesini küçük hacimlere bölmek (her biri, çevredeki evlere ve çiftlik kulübelerine ölçekli olarak) müzenin kendisini köye entegre etmesine izin veriyor. Dış mekân için doğal taş seçerek kapılar, pencereler ve saçak gibi mimari elemanların doğrudan varlığından kaçınarak, bu yeni yapının, bu güzel alanın etrafındaki teraslı alanları tutan geleneksel duvarların bir parçası olarak görünmesini umuyoruz. Bu şekilde köyün bir köy olarak kalabileceğini umuyoruz; Kendini dayatan bir müze yerine keşfetmek için heyecan verici pastorel bir karaktere sahip bir müze olabilir. (Url-2)

3- Maritime History Museum

Yapı uluslararası yarışmada birincilik ödülü kazanmıştır. Müzenin amacı, denizciliğin prestijli tarihini geçmiş, şimdiki ve gelecekteki tüm dönemler boyunca vurgulamaktır. Yapı tasarımı itibariyle mimarlık, müzecilik ve liman ruhu ile esnek ve evrimsel bir ilişki sunar.

Kengo Kuma; "Yapının mimari formu liman tipolojilerine ve onun karşı karşıya olduğu denizcilik ve endüstriyel mimariye cevap vermektedir. Mevcut siloları yansıtan kompakt ve dikey şekil, kültürel programın nefes alması için gerekli büyük kentsel alanların yaratılmasına izin veren ve askıya alınmış eşsiz bir müze deneyimi sunan yeni bir ölçüttür. Müzenin üzerinde bir belvedere(taraça) yaratma konusundaki ilk talepten, doğrudan sergi alanlarından panoramik bir manzara sunan bir "belvedere müzesi" oluşturmayı seçtik. Tasarım teklifimiz, yeni koleksiyonları ve yeni müze uygulamalarına müsait zamanla gelişebilen yumuşak, verimli ve evrimsel yüzeyler sunmaya çalışmaktadır. Deniz tarafında rüzgâr, ana giriş cephesini karakterize eden bu hacimsel tekillikle sonuçlanan hacimleri süpürüp oyuyor. (Url-3) Dış cephe için, Saint-Malo'nun doğal ışığını ve özel atmosferini yakalayan berrak tonlarla pürüzlü oyulmuş bir çinko seçtik. Dikey elemanlarda kullanımı, gözlemcinin bakış açısına ve güneşin yönüne göre değişen görsel bir titreşim vererek binayı rastgele düzenler. Açık gri ve hafif parlak dokusu, suyu ve gökyüzünü yansıtır. Proje manzara içinde büyük bir hacim olarak değil, filtrelenmiş bir cephe olarak eriyecektir.(Url-3)



Çizelge 4.42 Kyushu Geibun Kan Museum (main building)

4- Kyushu Geibun Kan Museum (main building)

Kengo Kuma; “Mimari kelime dağarcığının ana unsurlarından biri olan çatıyı küçük yamaçlardan oluşan bir grup olarak yeniden tanımladık. Müze yerel toplumda sıkı sıkıya kök salmıştır ve birçok bakımdan çevreye açıktır. “Toplum oluşturma” girişimimizin bir parçası olarak çatıya ve duvara çeşitli malzemeler de uyguladık. “Dağınık çatılı” köy benzeri bu müze, çevredeki geleneksel mezra ile uyumludur.” (Url-4)

5- Kawatana-no-mori Cortot Hall

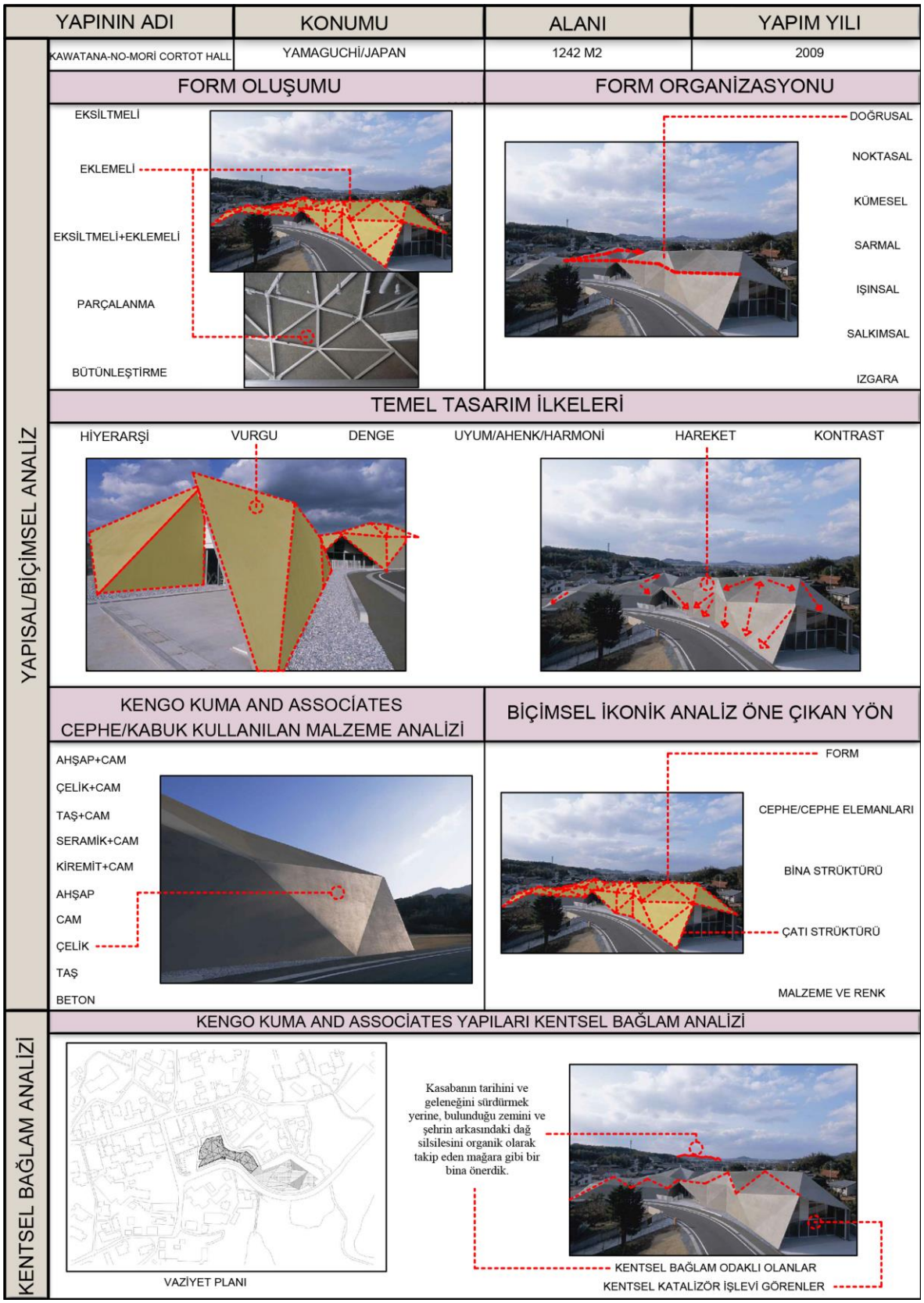
Kengo Kuma; “ Kawatana, Edo döneminden kalma tarihi bir kaplıca şehridir. Ancak son yıllarda, şehir birçok farklı nedenden dolayı canlılığını kaybediyor ziyaretçi sayısında azalma oluştu. Kasabanın tarihini ve geleneğini sürdürmek yerine, bulunduğu zemini ve şehrin arkasındaki dağ silsilesini organik olarak takip eden mağara gibi bir yapı önerdik. Binanın üç işlevi vardır - kamusal etkinlikler ve sempozyumlar için salon, Japon kültürü ve yaşam tarzını sergileyen halk müzesi ve turist bilgi merkezi. Mekânı rolüne göre üçe bölmek yerine, aynı anda devam eden çeşitli aktiviteleri barındıracak şekilde planladık.(Url-5)

6- Xinjin Zhi Museum

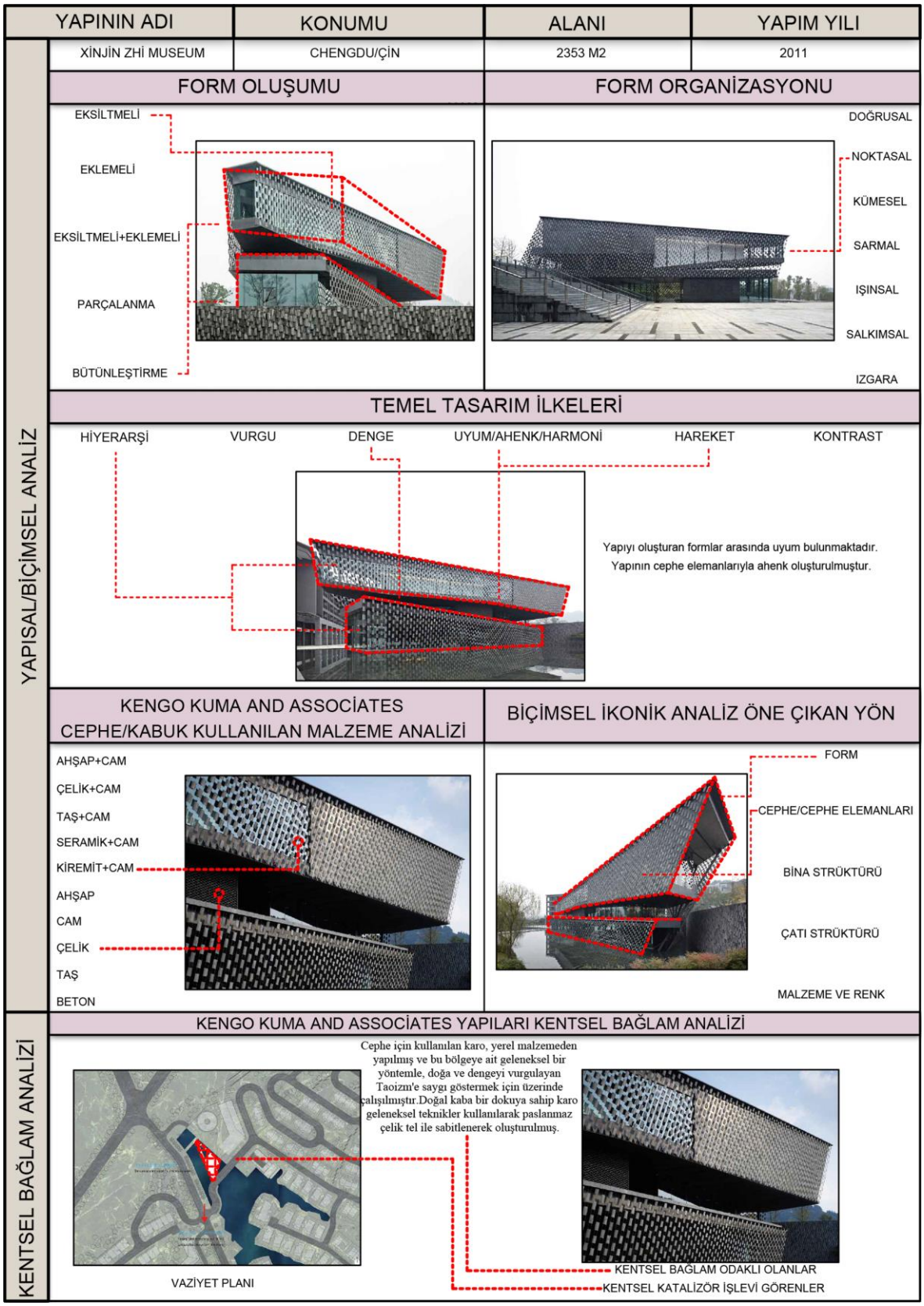
Taoizm için kutsal bir yer olan Laojunshan Dağı'nın eteğinde yer alan bu sanat müzesinin teması ışık ve sudur. Geçirgen bir ekran gibi davranan cephesi, yerel olarak temin edilebilen karo kullanılarak oluşturulmuştur. İlginç bir dokuya sahip cephe, yerel atölyelerde yapılan doğal kaba bir dokuya sahip karoyu geleneksel teknikler kullanılarak paslanmaz çelik tel ile sabitleyerek oluşturuldu. (Url-6)

Cephe için kullanılan karo, yerel malzemeden yapılmış ve bu bölgenin geleneksel bir yönteminde, doğa ve dengeyi vurgulayan Taoizm'e saygı göstermek için üzerinde çalışılmıştır. Karo asılır ve ağırlığından salınacak tel ile havada yüzer ve hafiflik kazanır. (Url-7)

Mimarinin çevresindeki çeşitli kotlardan yararlanarak, insanları akıcı bir peyzaj içinde önden arkaya, hareketten dinginliğe götürmesi planlanıyor. Ayrıca içerideki sergi alanı karanlıktan ışığa hareket eden spiral şekilde tasarlandı. (Url-7)



Çizelge 4.43 Kawatana-no-mori Cortot Hall



Çizelge 4.44 Xinjin Zhi Museum

7- China Academy of Art’s Folk Art Museum

Kengo Kuma; “Halk sanat müzesi, yamaçtaki eski bir çay tarlasında, Hangzhou'daki Çin Sanat Akademisi kampüsünde bulunuyor. Amacımız, binanın sürekli zemininin doğal yamaçların iniş ve çıkışlarını takip etmesini sağlayarak, altındaki zeminin varlığının hissedilebileceği bir müze tasarlamaktı. Planlar, karmaşık topografyaya uyum sağlayabilen paralelkenar birimleri oluşturan geometrik bölünme sistemine dayanmaktadır. Her birimin küçük bir bireysel çatısı vardır, bu nedenle genel görüntü yayılmış kiremitli çatılara sahip bir köyü çağrıştırır. (Url-8)

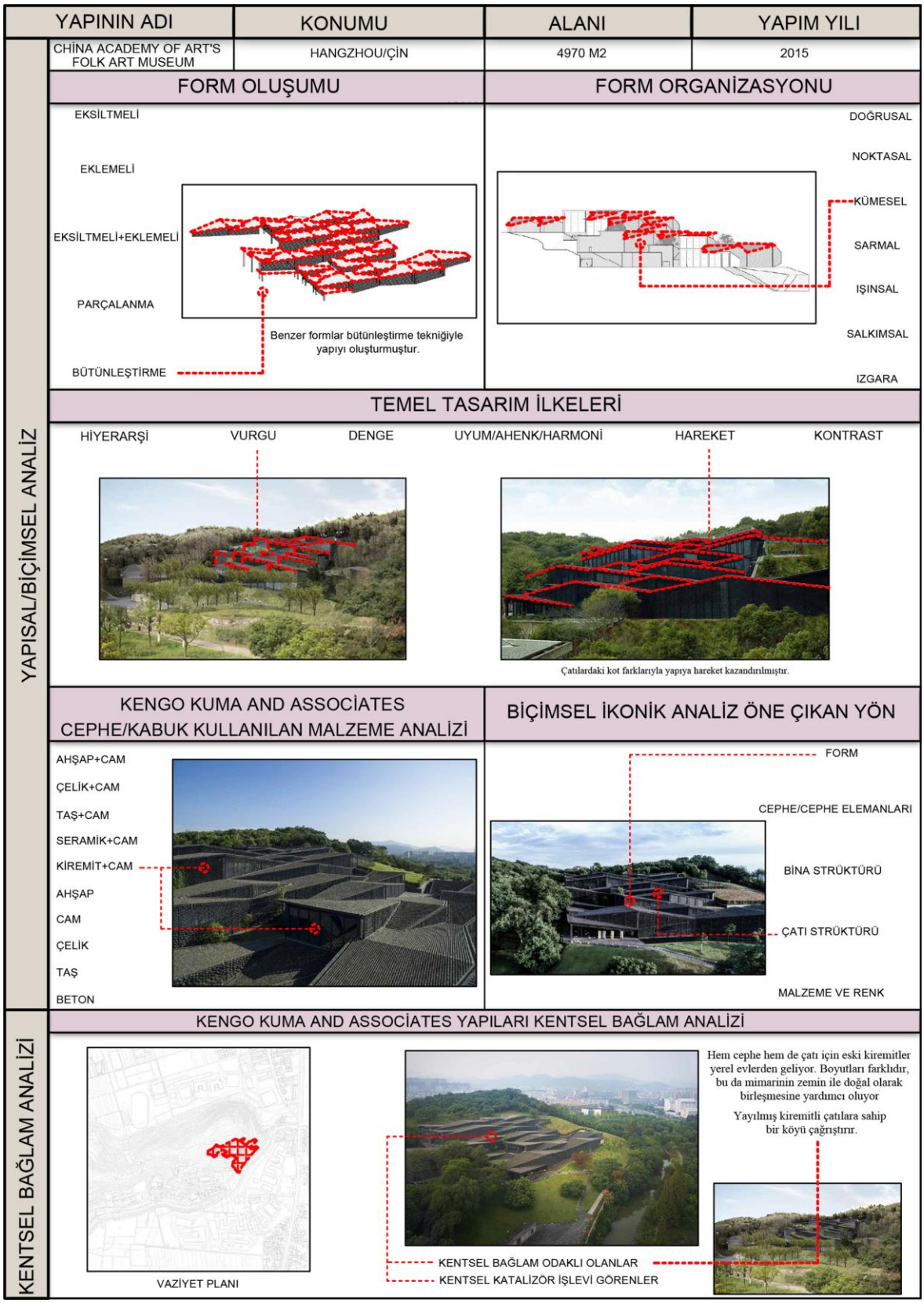
Dış duvar, odalara gelen güneş ışığı miktarını kontrol eden paslanmaz çelik tellerle asılan bir kiremit perdesi ile kaplıdır. Hem cephe hem de çatı için eski kiremitler yerel evlerden geliyor. Boyutları farklıdır, bu da mimarinin zemin ile doğal olarak birleşmesine yardımcı oluyor. (Url-8)

8- Meiji Jingu Museum

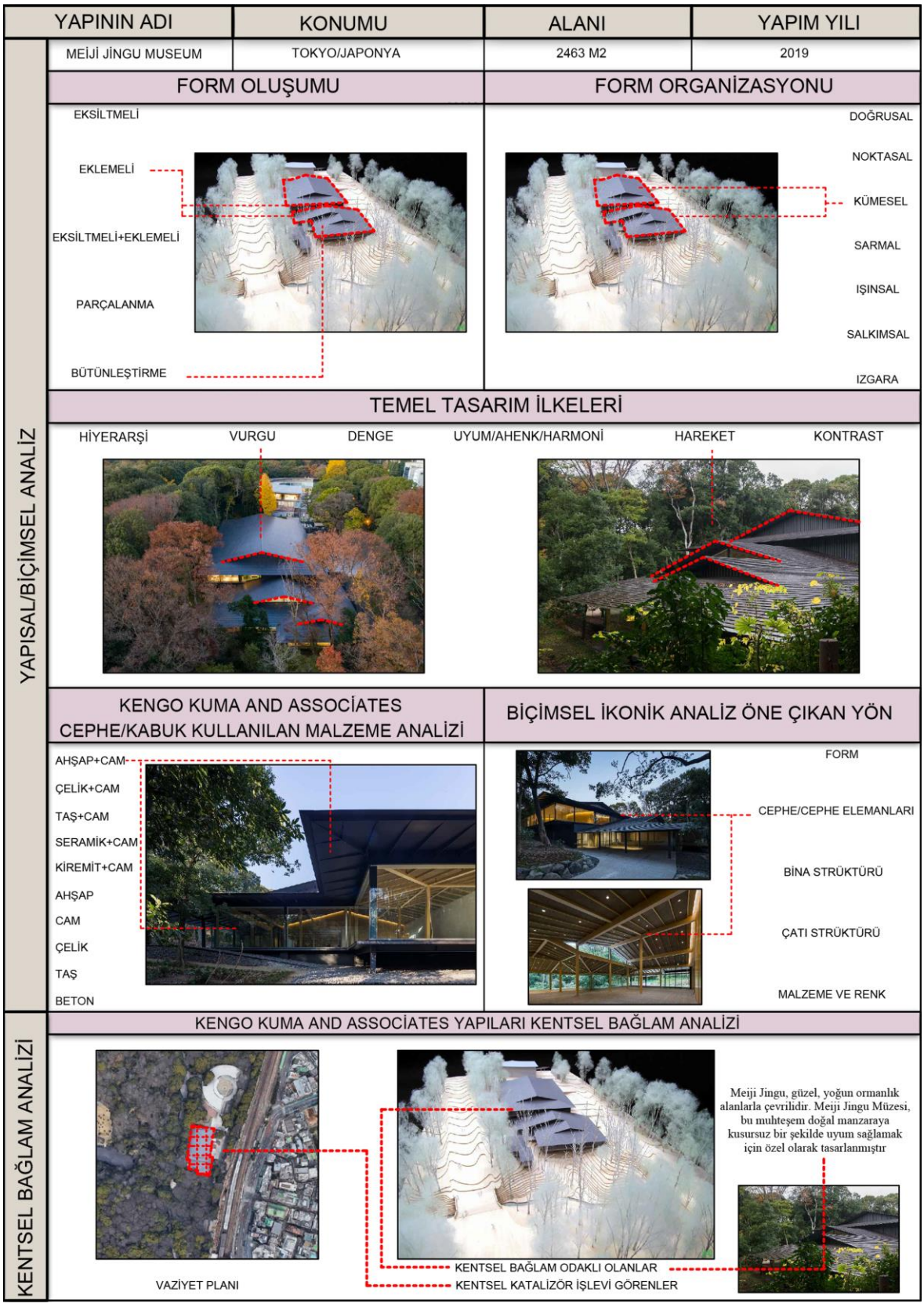
Meiji Jingu Müzesi 2020 yılında Meiji Jingu kuruluşunun 100. yıldönümünü kutlamak üzere açıldı. Ahşap, Kuma'nın tasarımlarının önemli bir özelliğidir ve bu müzede bir istisna olmamıştır. (Url-9)

Meiji Jingu, güzel, yoğun ormanlık alanlarla çevrilidir. Meiji Jingu Müzesi, bu muhteşem doğal manzaraya kusursuz bir şekilde uyum sağlamak için özel olarak tasarlanmıştır. Kuma’nın amacı ormanla uyum içinde çalışmaktı. (Url-10) Müze, Japonya'daki en ünlü tapınaklardan biri olan Meiji Jingu ana tapınağının yakınında bulunmaktadır. Müze sadece türbede korunan sanat ve hazineleri sergilemekle kalmıyor, aynı zamanda türbe yapılarının tarihini ve onları çevreleyen büyük ormanı da vurguluyor. Müze, Meiji Jingu ve Japon kültürünün daha iyi anlaşılmasını amaçlayan sergiler düzenliyor.

Mimarın yorumu; Mekâna daha fazla şeffaflık kazandırmak için strüktürde H kesitli çelik kullanıldı. Yapının keskinliğini ve alandaki sıcak ve yumuşak atmosferi dengelemek için çeliğin kenarları arasındaki boşluklarda, selvi kullanıldı. (Url-11) Zelkova ve kâfur dâhil olmak üzere müzenin inşası sırasında kesilen ağaçlar, ormanın değerli kaynaklarının geri dönüşümünün önemini vurgulamak için çoğunlukla mobilya ve iç mekân için yeniden kullanıldı.(Url-11)



Çizelge 4.45 China Academy of Art's Folk Art Museum



Çizelge 4.46 Meiji Jingu Museum

9- Misono-za

Kengo Kuma; “Japonya'da eğlence yeri olarak bilinen Nagoya uzun zamandan beridir performans sanatını ve sanatçılarını ileri taşıdı. Mizono-za, Nagoya'nın tiyatro bölgesinin merkezinde yer alıyor ve bu tarihi alanı canlandırmakla görevlendirildik. Yapı, ana yola bakan bir alışveriş merkezinin yanı sıra tiyatronun üstündeki konutları entegre ettiği için yeni ve sıradışı bir kompleks. Tasarımımızın cephesinde şehrin “çiçeğiyle” özdeşleşen, göz alıcı bir şekilde aydınlatılmış bir motif kullandık. Nagoya'yı temsil eden bu parlak ve güzel tiyatronun iç mekânında ve ana girişe uzanan geniş koridorda, vermilyon(Çin kırmızısı) ile kaplandı.”(Url-12)

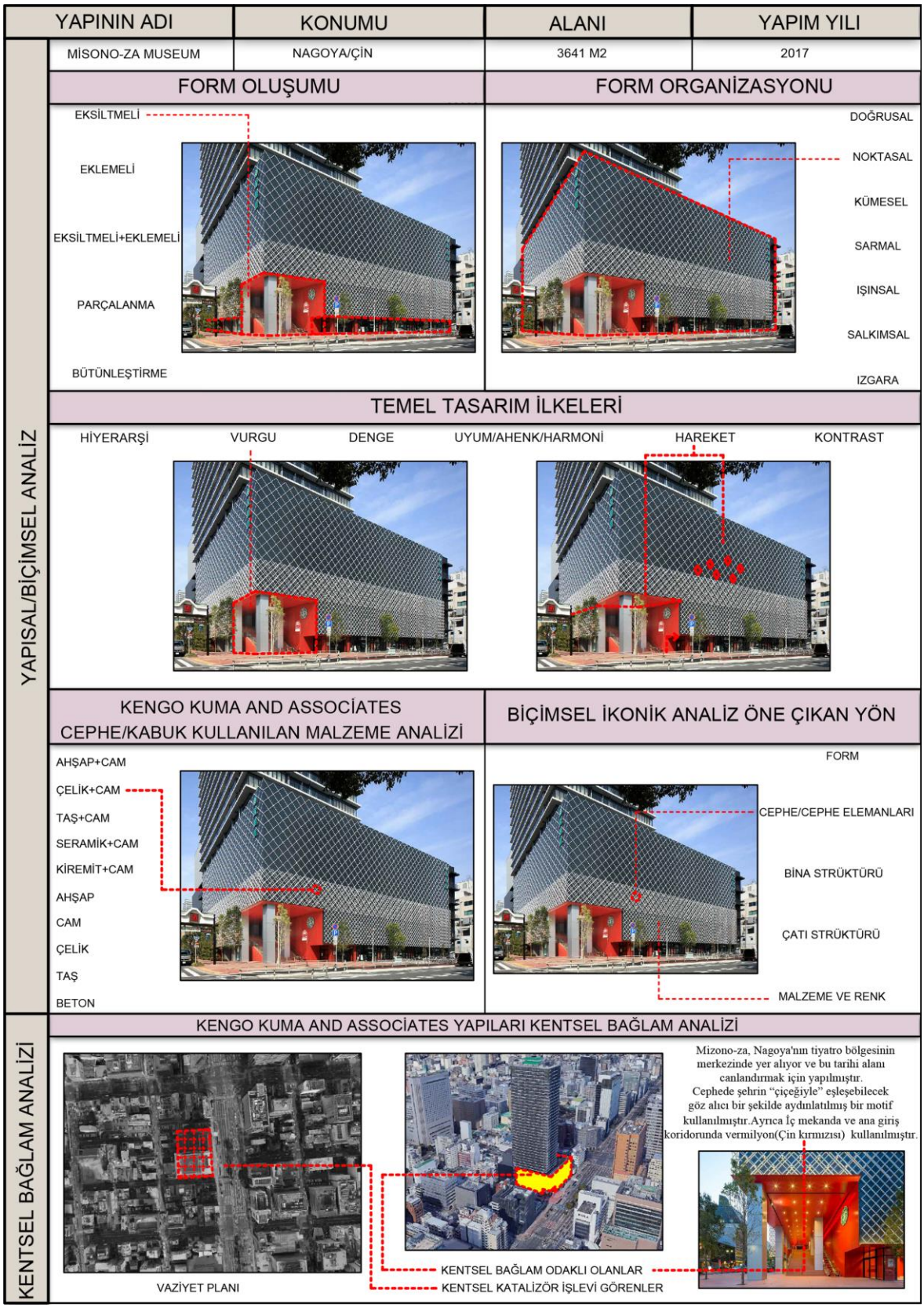
10- GC Prostho Museum Research Center

Aichi Prefecture’daki GC Prostho Müzesi Araştırma Merkezi, dişçilik tarihini anlatıyor. Mimarisi eski bir Japon oyuncağından (Cidori) esinlenilerek tasarlandı. Oyuncak, tahta çubukların, çivi veya herhangi bir başka metal parça kullanmadan elle bir araya getirilmesinden oluşuyor.(Url-15)Bu oyuncağın geleneği, birçok yetenekli zanaatkârın hala var olduğu küçük bir kasaba olan Hida Takayama bölgesine ait. (Url-14)Müze binası dokuz metre yüksekliğinde ve tasarım ekibi bu yapı ile henüz makinalarla yaratılan bir mimarinin olmadığı döneme dikkat çekmek istemiştir

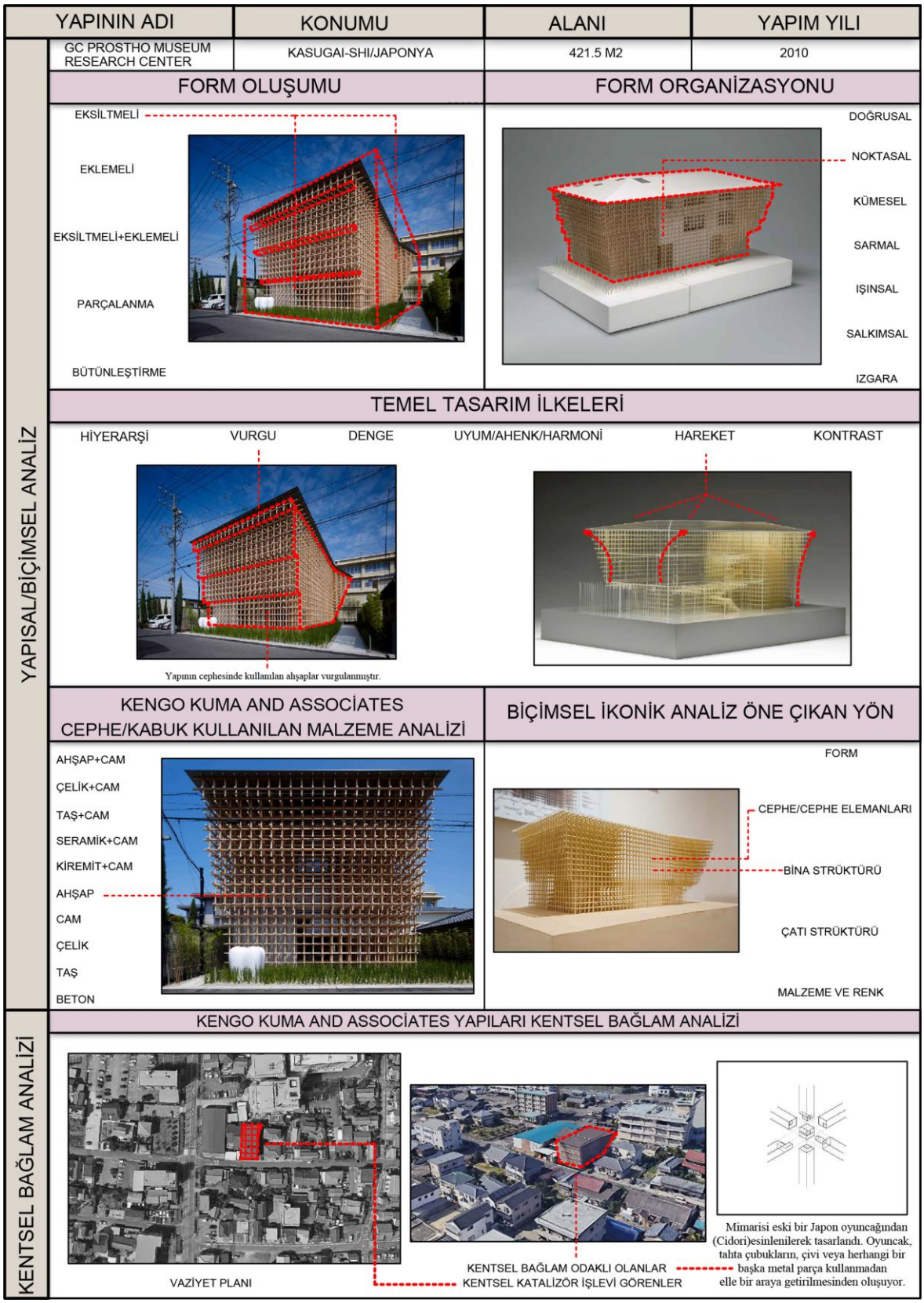
Mimar Kengo Kuma: “Sergi salonu genel olarak üç boyutlu bir kafes konstrüksiyonuna sahip. Ahşap kasaların içine cam yerleştirmek suretiyle, şeffaf ahşap kasa görünümlü bir yapı elde ettik. Bu sistem yapının içini ve dışını birbiri ile ilişkilendiriyor” demiştir. (Url-15)

Ahşap ızgara, yapıyı destekler ve ayrıca müzede sergilenen ürünler için sergileme alanı görevi görür. Projenin yapısal mühendisi Jun Sato, bu sistemin gücünü kontrol etmek için bir basınç ve eğilme testi yaptı ve bir oyuncak tasarımının 'büyük' binalara uyarlanabileceğini doğruladı.(Url-14) Yapı, ahşap elemanlarını yağmurdan korumak için yapının üst kısmında çıkıntı yapar ve kenarlardaki ahşap elemanlarını korumak için beyaz boya kullanıldı.(Url-13)

Gün içinde binaya giren güneş ışınları izleyicide sergi kadar büyüleyici bir etki yaratıyor. Gece ise bina, sanki sergi objeleri hala uyanıkmış gibi, karanlığa rağmen ziyaretçilerin ilgisini çekmek için içerden ışıldıyor. (Url-15)



Çizelge 4.47 Miso naza



Çizelge 4.48 GC Prostho Museum Research Center

11- Nagasaki Prefecture Art Museum

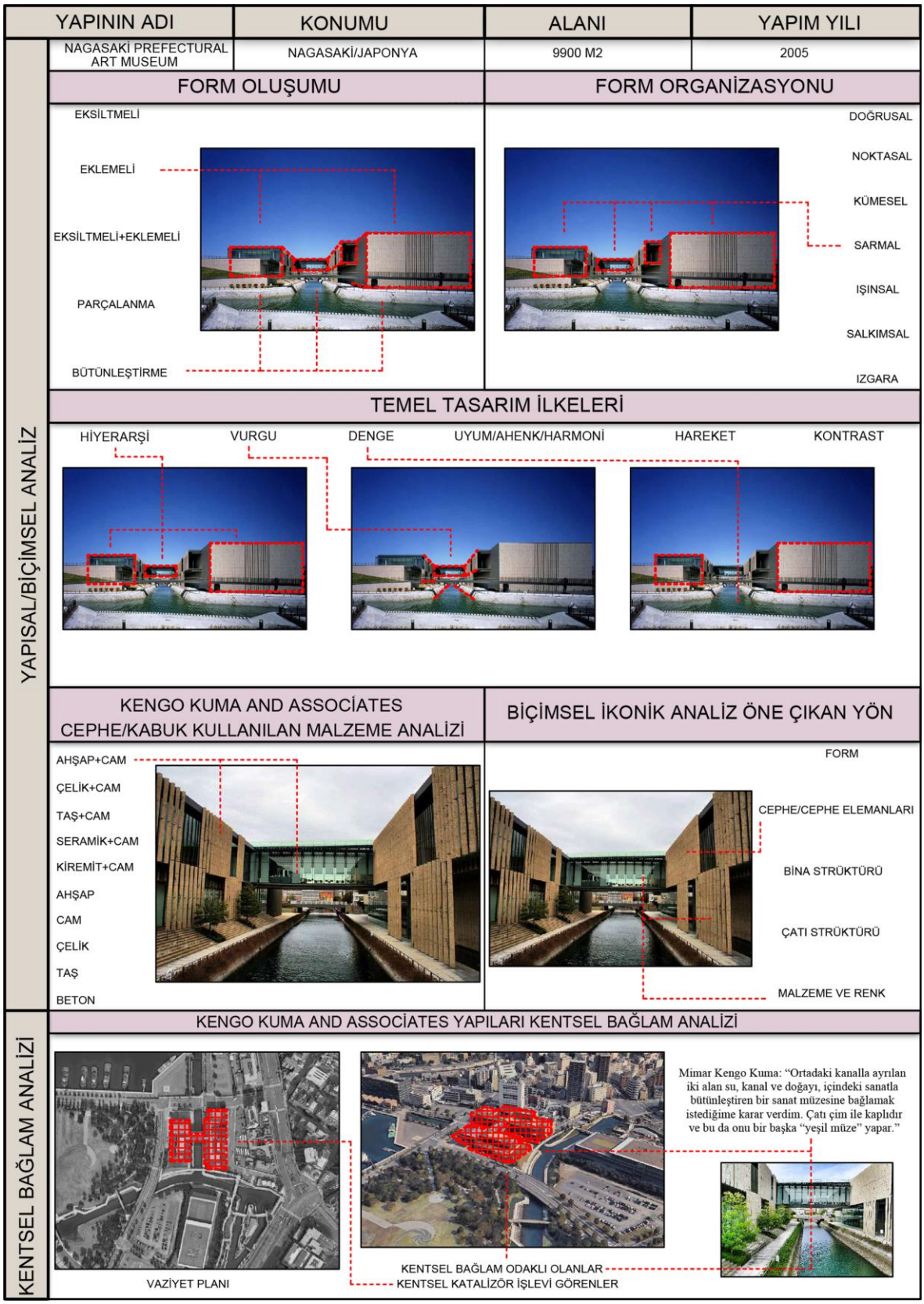
Müze esas olarak bir kanalın karşısında bulunan iki binaya ayrılmıştır. Kengo Kuma ve Nihon Sekkei tarafından tasarlanan yapı, bina ve aydınlatma tasarımı yarışmalarında birçok ödül kazandı. Müze, Nagasaki Limanı'nın panoramik manzarasını sunan çatı bahçesi, birçok orijinal eşyayla ilgilenen müze mağazası ve kanalın yukarısında muhteşem bir manzara sunan kafe gibi çekici olanaklara sahiptir.(Url-16)

Cam, taş ve ahşap kullanılarak yapılan müze havadar ve aydınlıktır ve çok sayıda sergi galerisi içerir. Müzenin çekici özelliklerinden biri çatı bahçesidir. Bahçe, yürüyüş yolu ve çim alandan oluşmaktadır. Liman ve şehrin güzel manzarasına sahip oturma alanları da vardır. Çatı bahçesine müzenin içinden ve dışından erişilebilir.(Url-18)

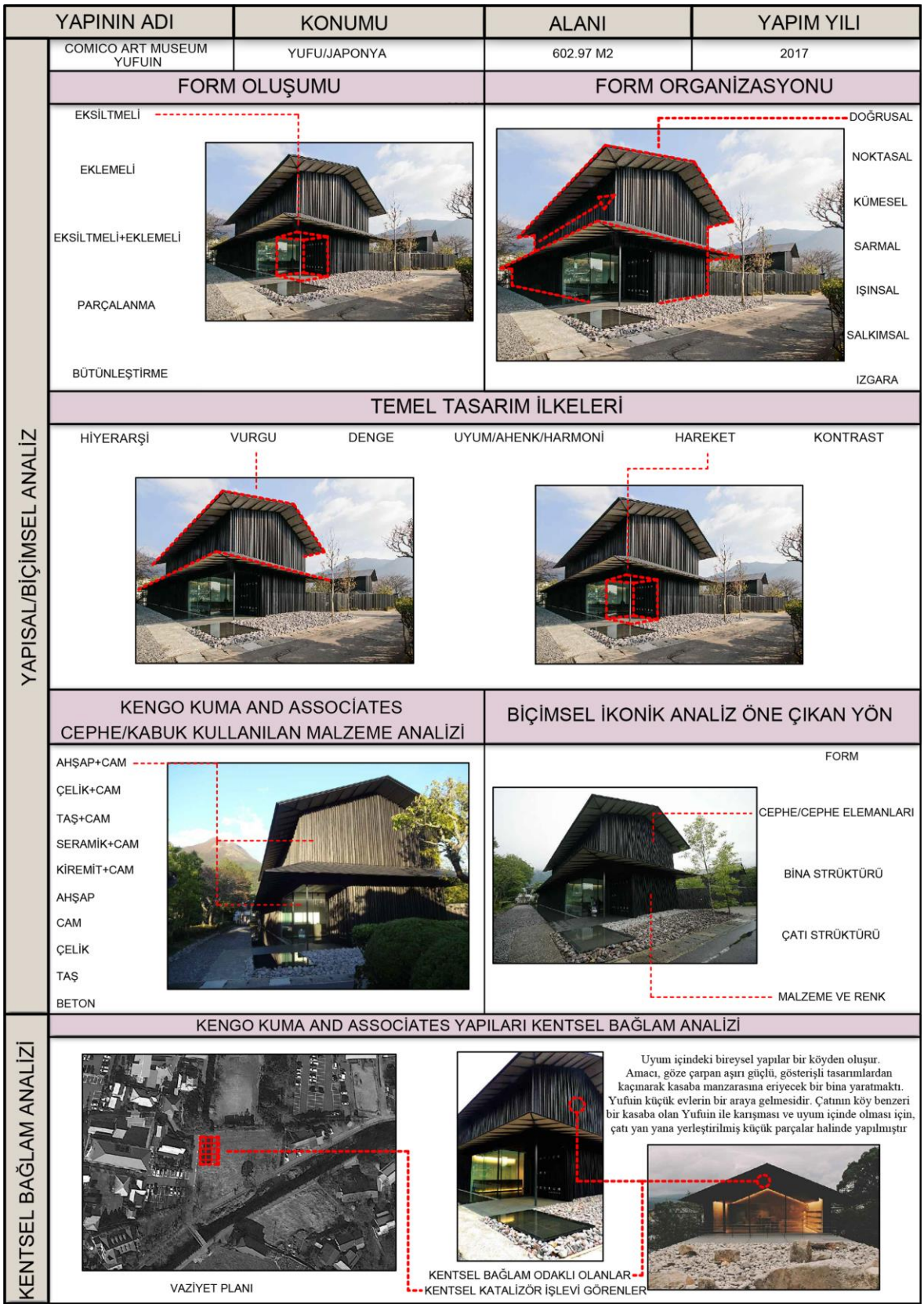
12- Comıco Art Museum Yufuın

Mimar Kengo Kuma, nesiller boyu doğa ile bir arada yaşayabilecek bir yapı yaratmayı amaçladı. Kuma yapı ve doğa arasında bir füzyon yaratmak için ahşap, toprak, Japon kâğıdı ve su gibi doğaya daha yakın malzemeleri akıllıca kullandı. Comıco Art Museum Yufuın''i tasarlarken Kengo Kuma bir köyün uyum içindeki bireysel yapılardan oluştuğunu aklında tutarak tasarımına yön verdi. Amacı, göze çarpan aşırı güçlü, gösterişli tasarımlardan kaçınarak köy manzarasında eriyecek bir yapı yaratmaktı. Yufuin küçük evlerin bir araya gelmesidir. Çatının köy benzeri bir kasaba olan Yufuin içinde karışması ve uyum içinde olması için, çatı yan yana yerleştirilmiş küçük parçalar halinde yapılmıştır.(Url-19)

Mimar Kengo Kuma: "Yufuin havzasını çerçeveleyen ormanlık dağları ve dolayısıyla müzede sergilenen sanat eserlerini vurgulamak için yapıyı yakisugi (kömürleşmiş sedir) ile kapladık. Bu, sedir panelin yüzeyini karbonize ettiğimiz ve çok daha dayanıklı bir malzeme ile sonuçlanan bir işlemdir. Yakisugi, özellikle batı Japonya'da binaların dışında yaygın olarak kullanılmaktadır. Yapı uzaktan koyu siyah bir hacim olarak görünür, ancak yaklaştıkça ahşabın sıcaklığını hissedersiniz ve sedirin yüzeyindeki eşsiz pullu desen ortaya çıkar. Sedir panelini rasgele sıralayarak, cepheye Yufuin'in dili ile uyumlu güçlü bir ritim verdik."(Url-20)



Çizelge 4.49 Nagasaki Prefecture Art Museum



Çizelge 4.50 Comico Art Museum Yufuin

13- Besançon Art Center and Cité de la Musique

Fransa'nın Besançon kentinde Doubs Nehri kıyısında yer alan bu çok amaçlı kültürel tesis, Fransa'daki bölgesel alanlarda kültürel aktiviteyi teşvik eden FRAC projesinin bir parçasıdır bir müzik salonu, çağdaş sanat müzesi ve konservatuvarı (müzik okulu) içerir. 1930'larda inşa edilen tuğla kaplı depo müzeye dönüştürülmüş ve bu yapının yanı sıra yeni inşa edilmiş müzik salonu ve konservatuvar, hepsini birbirine bağlamak için büyük bir yeşil çatı ile kaplanmıştır. İlgili birimler arasında boşluklar bulunur ve yine bu alan ışığın yumuşak geçişine izin veren bitki ve güneş panelleri mozaikli yeşil çatı ile kaplıdır. (Url-21)

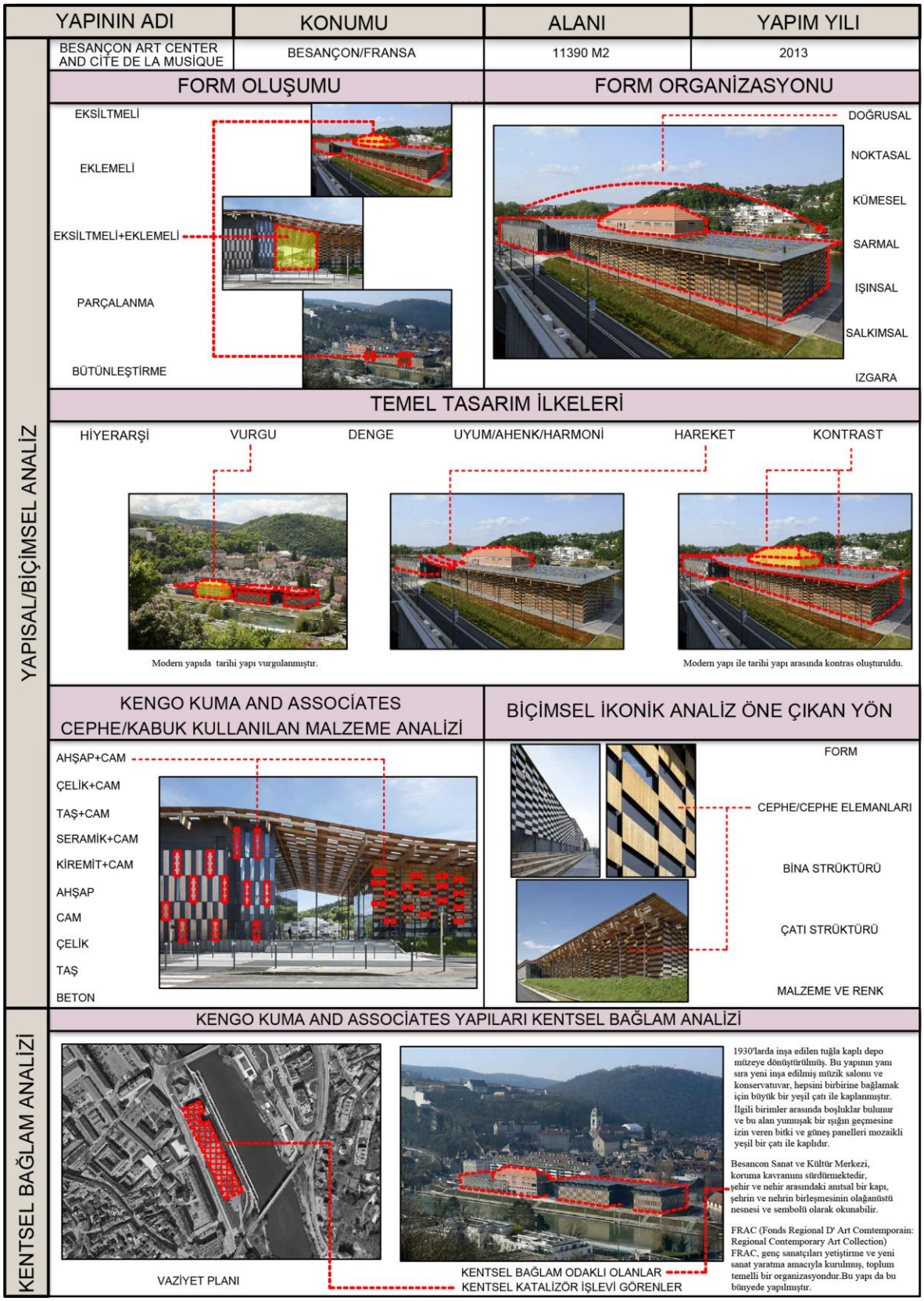
Tek bir çatı altında birleşmiş ahşap kaplı bu kompleks için yarışma açılmış ve Kengo Kuma ve Associates yarışmayı kazanmışlardır. Kengo Kuma: "Basit bir kutu önermek istemedik," diyor ve "Muhteşem nehir kenarını cömert bir çatı ile kaplayarak, heterojen mevcut unsurlarla karakterize edilen bir alana bütünlük vermeyi ve çatının altında özel bir alan yaratmayı, nehirden gelen rüzgâr ile bir 'ağaç gölgesi' alanı yaratmayı amaçladık." (Url-22)

Çelik ve cam paneller, dış cepheyi örten kereste panosu arasına serpiştirilmiş ve iki bina içindeki çeşitli alanlara farklı saydam alanlar serpiştirilmiştir.

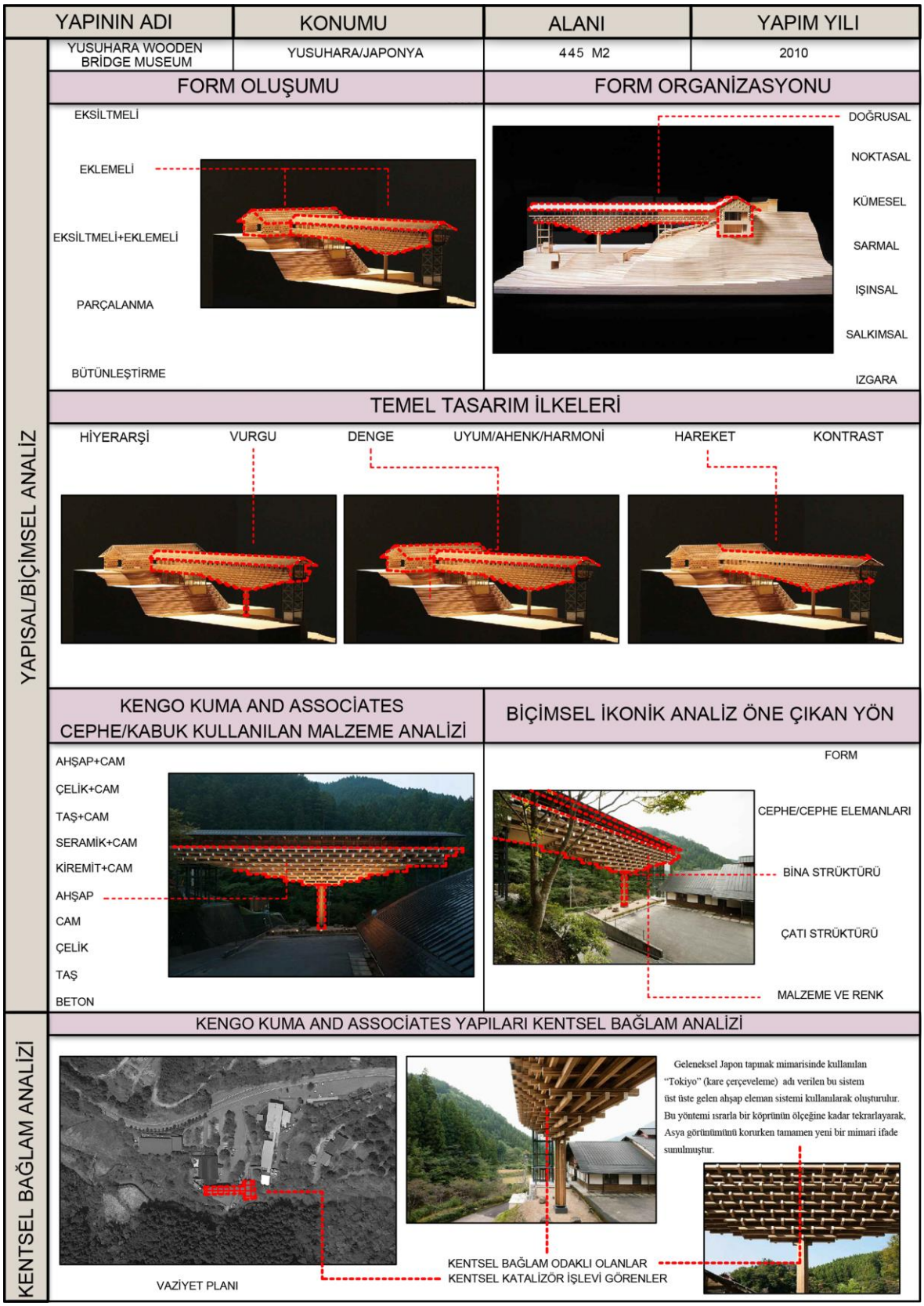
Besancon Sanat ve Kültür Merkezi, koruma kavramını sürdürmektedir, şehir ve nehir arasındaki anıtsal bir kapı, şehrin ve nehrin birleşmesinin olağanüstü nesnesi ve sembolü olarak okunabilir.

14- Yusuhara Wooden Bridge Museum

Kengo Kuma; “Yapı sadece iki tesis arasında bir geçit olarak değil, aynı zamanda bir konaklama ve atölye olarak işlev görür, sanatçı programları için ideal bir yer. Bu projede, Japonya ve Çin'de geleneksel mimaride sıklıkla kullanılan konsol yapısına atıfta bulunarak küçük parçalardan oluşan bir yapısal sistem oluşturduk. Geleneksel Japon tapınak mimarisinde kullanılan “Tokiyo” (kare çerçeveleme) adı verilen bu sistem üst üste gelen ahşap eleman sistemi kullanılarak oluşturulur. Bu yapı büyük boyutlu malzemeler olmadan bile büyük bir konsol elde edebileceğiniz için sürdürülebilir tasarımın harika bir örneğidir. Bu yöntemi ısrarla bir köprünün ölçeğine kadar tekrarlayarak, Asya görünümünü korurken tamamen yeni bir mimari ifade sunabildik.” (Url-23)



Çizelge 4.51 Besançon Art Center and Cité de la Musique



Çizelge 4.52 Yusuhara Wooden Bridge Museum

15- Museum of Kanayama Castle Ruin, Kanayama Community Center

Yapı, güzel taş duvarı ve taş döşemesi ile bilinen Kanayama Kalesi'nin eteğinde yer almaktadır. Bu tarihi yer rehberlik tesisleri ve yerel halka el sanatlarını öğretmek için atölyeler içeren bir sanat merkezidir.

Cam ve doğal taş, binanın duvarlarını karakterize eden malzemelerdir. Taşın, bir kişi tarafından taşınabilecek ağırlıkta iki tür şekli vardır. Cephenin hafiflik hissi kazanması için bir desen şeklinde devam eder. (Url-24)Ayrıca kompleksin iç profilindeki sırlı paneller, avlunun gözlenmesine izin vererek doğal ışığın hacim içine girmesine izin verir.

Cephede kullanılan taş desenler, hacim içinde, merdivenlerin parapetlerinde, duvarlar boyunca beton ve ahşap fiber panelli asma tavanlarda da tekrarlanır. Filtrelenen taş elemanların üst üste binmesiyle "ritmik", doğal ışık iç mekânlara yayılmaktadır.(Url-25)

16- FRAC Marseille

Kengo Kuma; “Fransa, 1982 yılında çıkan, Fransa'nın Provence Alpes Cote d’Azur (PACA) bölgesinde sanat tesislerinin yaygınlaştırıldığı FRAC (Fonds Regional D’ Art Comtemporain: Regional Contemporary Art Collection) adlı bir kültürel politikaya sahiptir. FRAC, genç sanatçıları yetiştirme ve yeni sanat yaratma amacıyla kurulmuş, toplum temelli bir organizasyondur. FRAC felsefesine uygun olarak, bu projenin uygulanması sırasında, geleneksel kapalı kutu şeklindeki sanat müzesi yerine yerel topluma açık bir mimari yaratmaya çalıştık.”

Yapı, Marsilya’nın sahil bölgesinde yer alan iki yola cepheli karakteristik bir üçgen şekle sahiptir. Yapının planı çözülürken Le Corbusier tarafından tasarlanan Unité dâhabitation (1952) ile aynı şekilde ortak koridorlar veya sokaklar yaratma girişiminden esinlenlenilmiş. Köşede ve sokaklara bakan kenarlardaki açık hava terası, açık hava sanatının üretilmesi, sergileme alanı ve çeşitli toplantılar ve partiler için kullanılan çok amaçlı alan olarak konumlandırılmış.

Etkileyici cephenin kendisi binaya dikkati çekiyor ve tüm yapıyı kaplayan değişen opaklığa sahip paneller sayesinde sanat merkezini bir dönüm noktasına taşıyor. Cephe de yumuşak bir görünüm oluşturmak doğal ışığın güzelliğini vurgulamak ve cepheyi bir parçacık koleksiyonuna benzeyen şekillerle kaplamak için emaye cam

kullanılmıştır. Emaye cam panelleri, Akdeniz'in güçlü ışığını ince parçacıklara dağıtarak biraz farklı bir açıyla monte edilir. Kengo Kuma: “Le Corbusier, güneş ışığını saptırarak Brise soleil ile ışık sorununu çözmeye çalıştı, ancak biz paneller kullanarak bu sorunu çözmeye çalıştık. “Duvarları olmayan sanat müzesi” yaratmak, 1947'de André Malraux tarafından önerilen bir fikirdi ve bu kavramı “belirsiz bir cephe” kullanarak vurgulamaya çalıştık.” (Url-26)

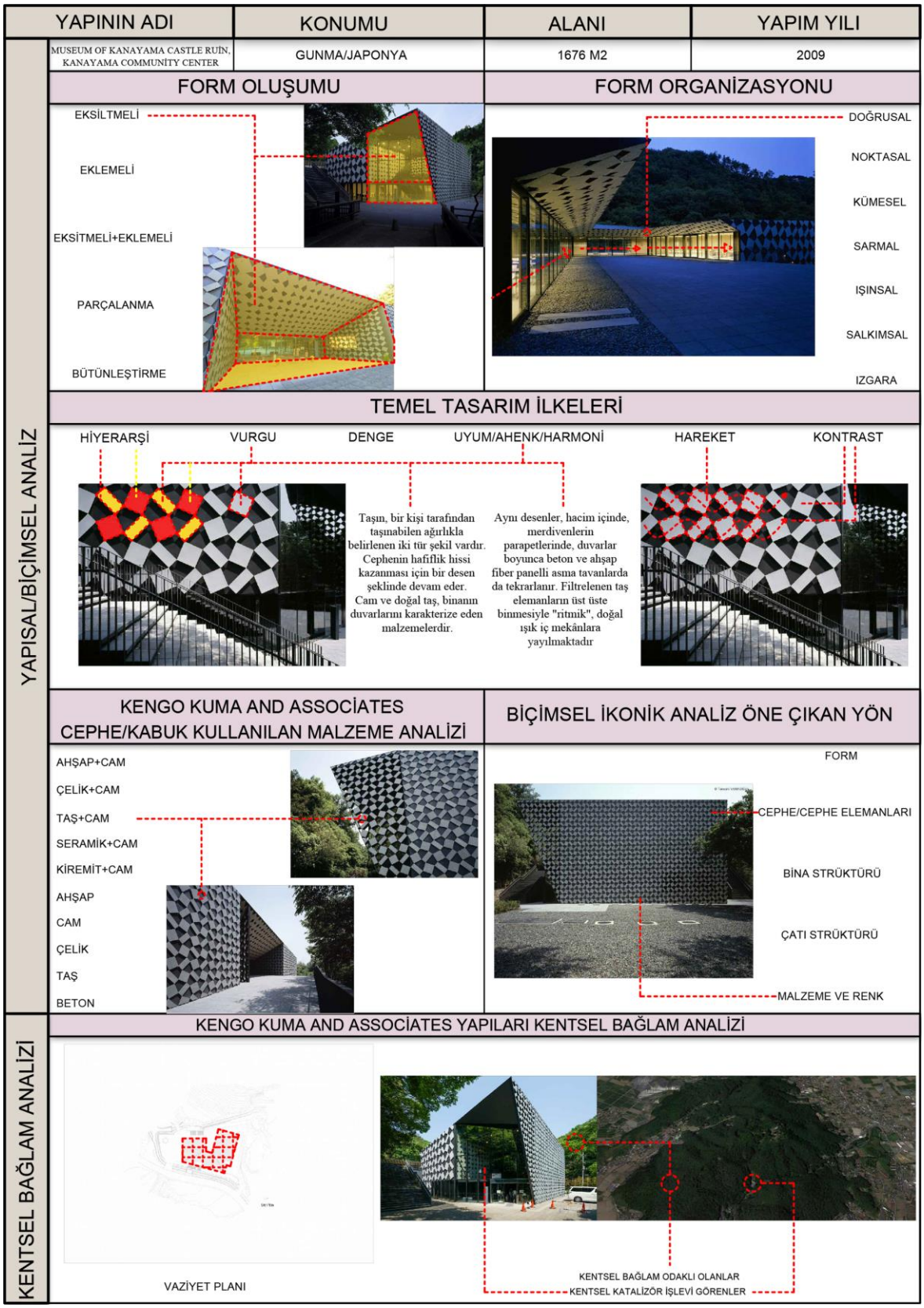
17- The H.C. Andersen’s House of Fairy Tales in Odense

Andersen’ın Odense Masal Evi, Kengo Kuma & Associates’in uluslararası H.C. tasarım yarışmasında birincilik ödülünü kazanan projesidir.

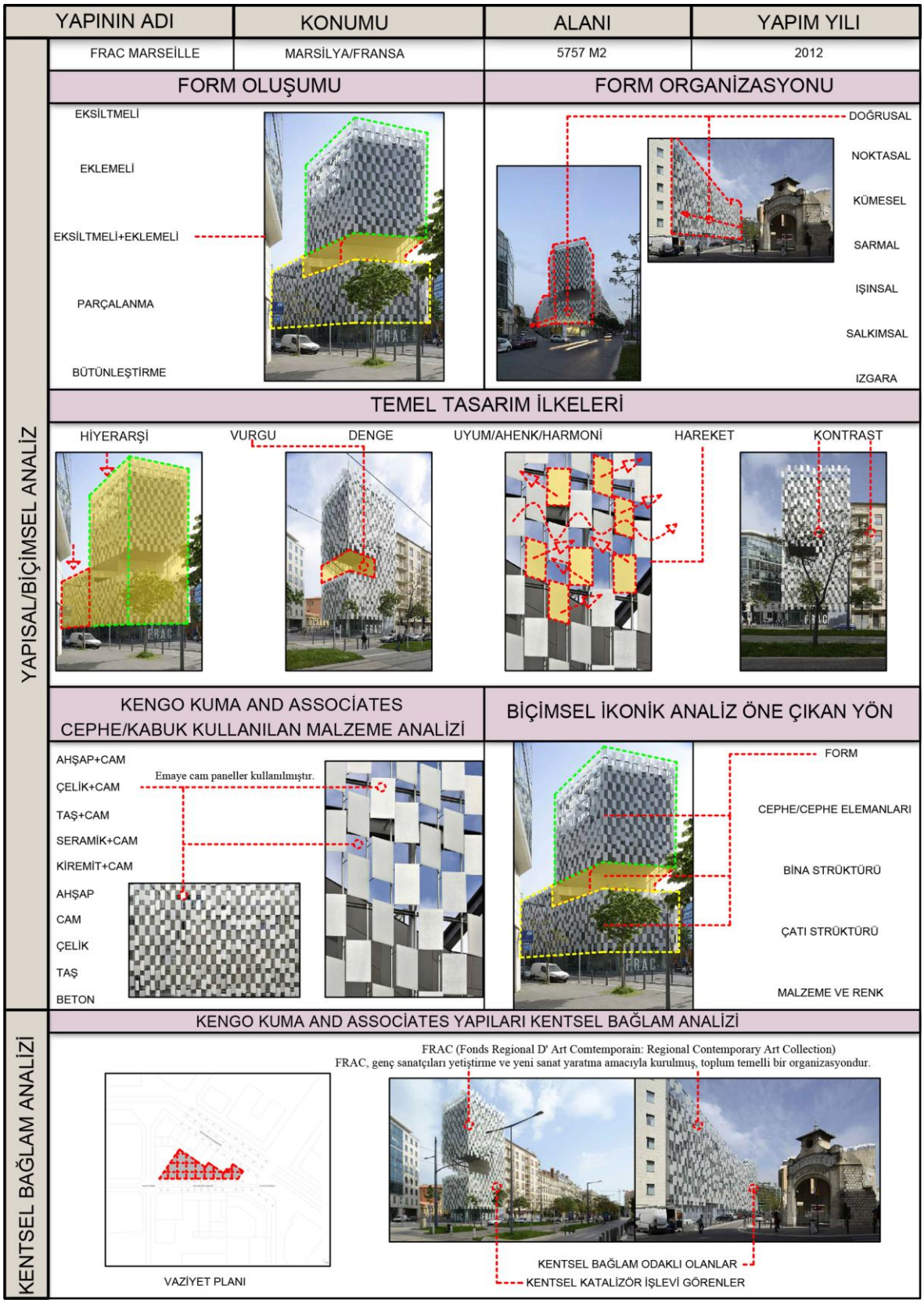
Konumu, orta çağdan kalma küçük geleneksel ahşap evlerin bulunduğu yerleşim alanı ile Odense'deki yeni geliştirilen kentsel alan arasında yer almaktadır. Yapıda, yazarın yaşamını ve yaşam süresi yolculuğunu yansıtan derin mesajlar var. Andersen’ın bizi çevreleyen zıtlıkları yansıtılıyor; gerçek-hayali, doğa-insan yapımı, insan-hayvan, aydınlık-karanlık. Tasarım, özünü mimari ve peyzaj biçiminde yansıtmaktır. Müze mekânları birbirine zincir gibi teğet olan bir dizi dairesel formdan oluşur. İç içe alanlar dizisinde ziyaretçiler, yeşil duvar belirip kayboldukça kendilerini iç ve dış mekân arasında bulurlar. (Url-27)

Kengo Kuma; “Sergi alanları yeraltında planlanıyor. Yerin üstündeki bahçe, yer altındaki sergi alanlarını izleyen eğrisel çitden oluşur. Yeraltı dünyası yukarıdaki bahçeye, yerdeki “delik” gibi görünen bir dizi portal ile masal dünyasından dış dünyaya bağlanır.” (Url-27)

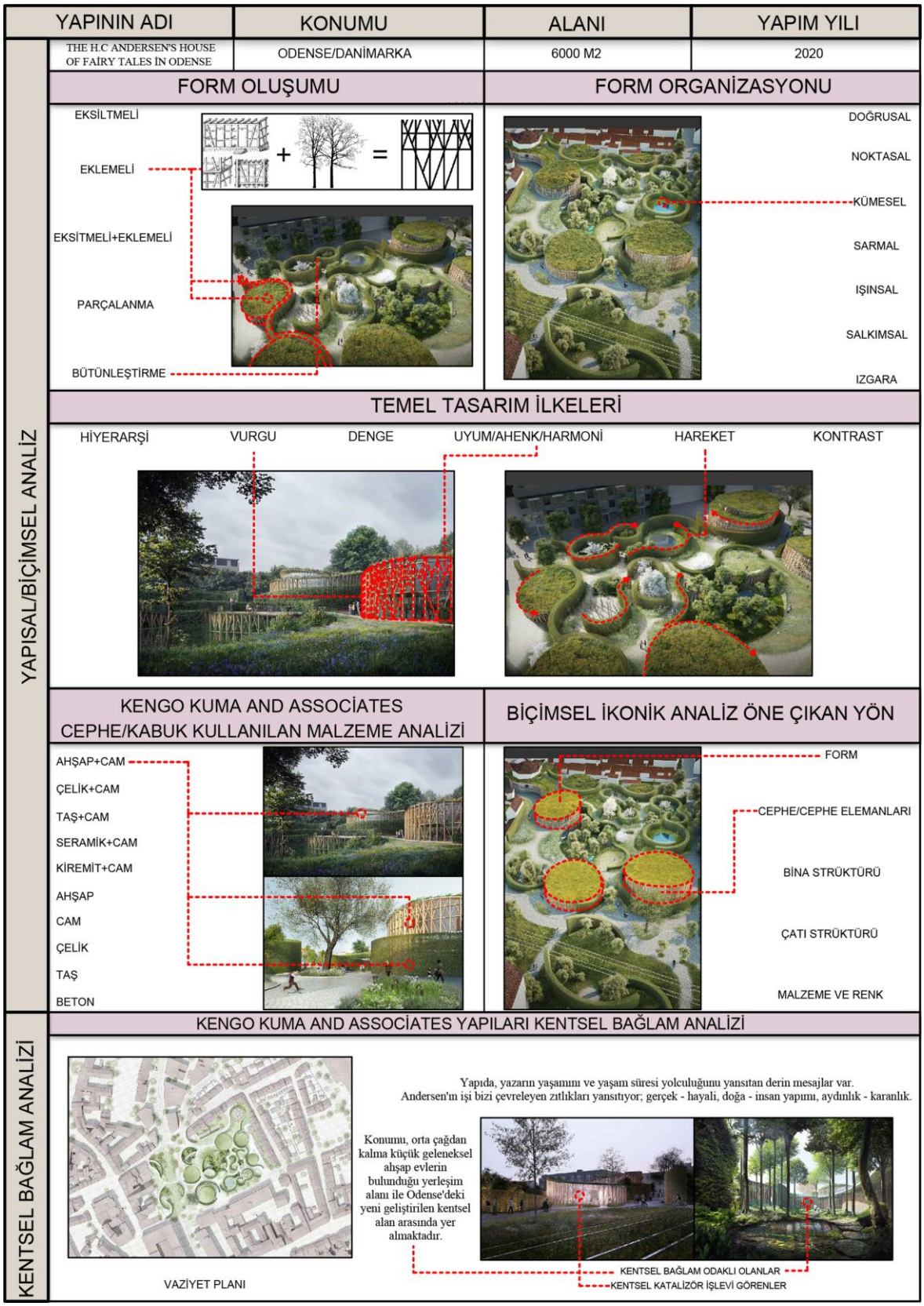
Müze, şehrin yeni planlamasında önemli bir rol oynayacaktır. Plan, arter yollarından birini kapatmak ve şehrin iki bölümünü yeniden bağlamaktır. Yazarın doğduğu evin bulunduğu şehrin bir bölümü, geniş ve hızlı şeritlerle modern kentsel gelişimin tam tersi, küçük ve kıvrımlı sokaklarla ortaçağ şehir manzarası olmaya devam ediyor. (Url-27)



Çizelge 4.53 Museum of Kanayama Castle Ruin, Kanayama Community Center



Çizelge 4.54 FRAC Marseille



Çizelge 4.55 The H.C. Andersen's House of Fairy Tales in Odense (Competition)

18- Stone Museum

Stone Müzesi, mevcut dört taş ambarına bir çeşit ek olarak planlanmıştır. Yerel olarak üretilen ashino taşından yapılmış 80 yıllık pirinç depolama evlerinden yararlanan Kuma, modern mimari bağlamında taşları yeniden hayal etmiştir. Modern projelerin maliyetlerini azaltmak için kullanıldığı dilimlenmiş taşların aksine farklı tip taşları kullanmıştır. Sert ve ağır taş elemanlara belirli bir süngerlik yapısı ekleyerek daha hafif ve daha kaliteli bir malzeme elde etmiştir.

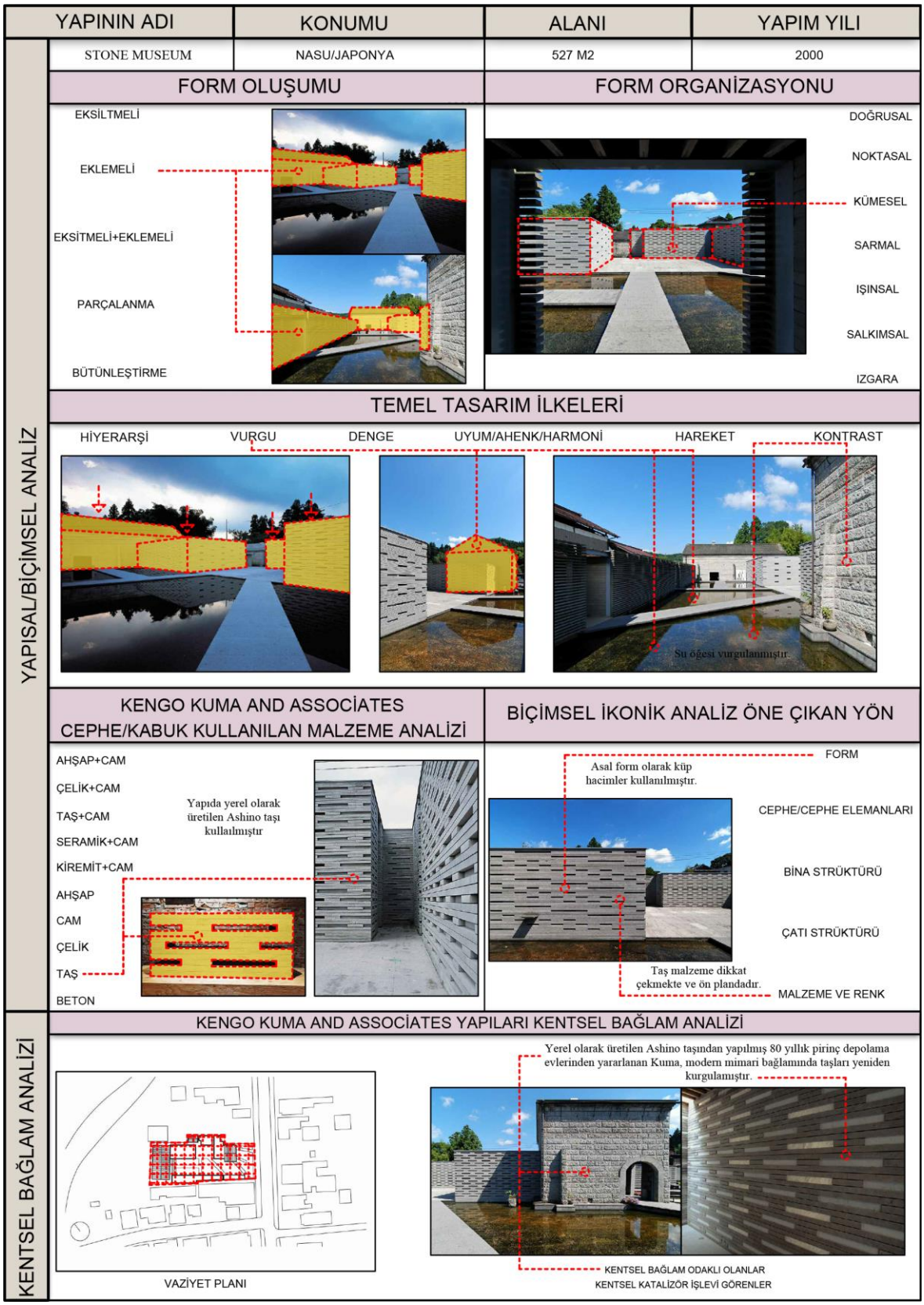
Taş Müzesi, el sanatları için sergileme alanı olarak yeniden kullanılmış. Müzede sergilenen eşyaların teması olan taşın yanı sıra, mimaride bir malzeme olarak taşın potansiyeli de genişletilmiştir. İç mekânın sergileme alanı olarak kullanılmasına ek olarak, üç farklı taş depo arasındaki yollar, iç ve dış alanlar arasında serbest bir akış oluşturmak için yarı açık alan olarak tasarlanmıştır. Depolarda kullanılan ashino taşı, benzersiz bir aydınlatma efekti oluşturmuştur. (Url-28)

19- Nezu Museum

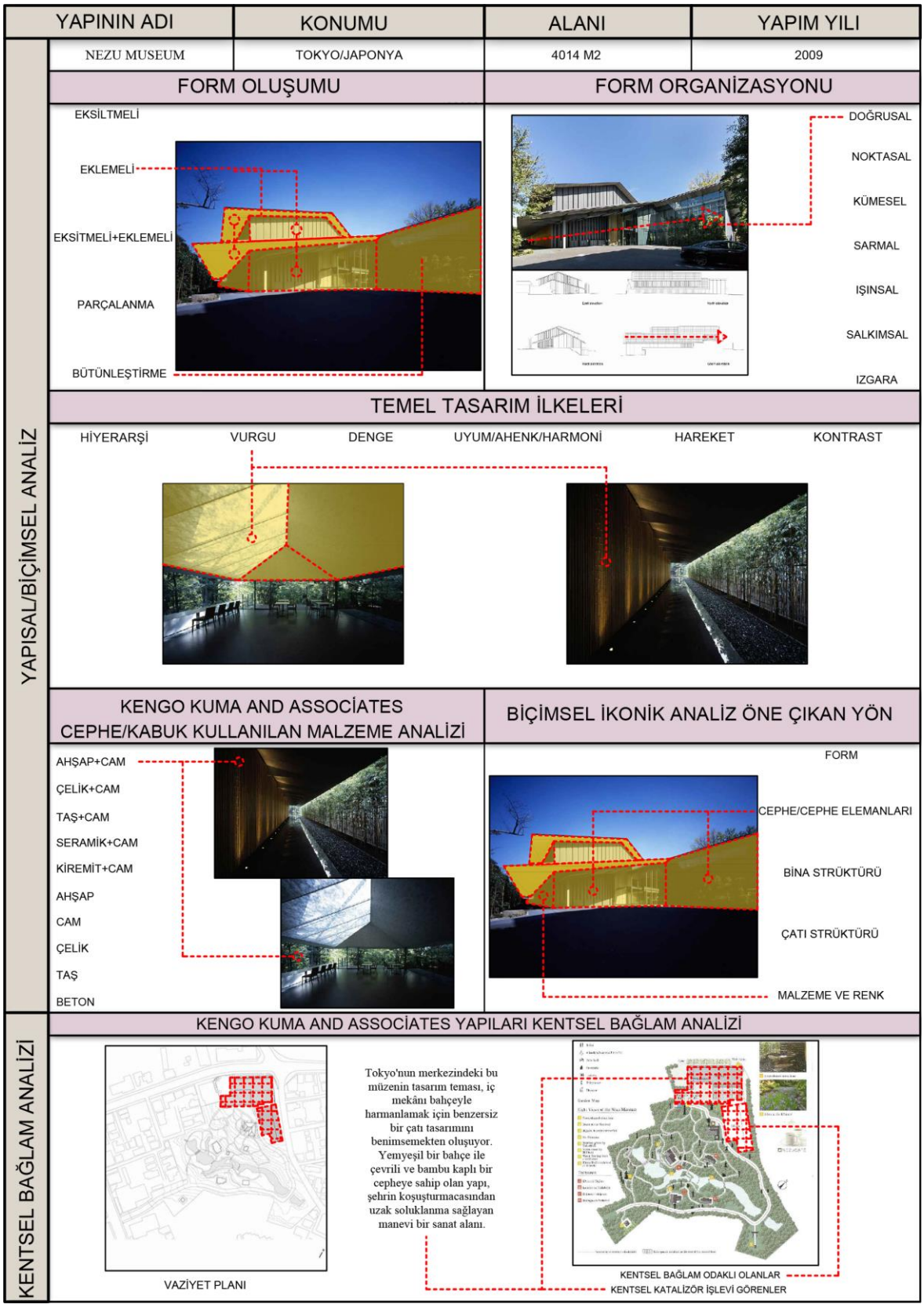
Tokyo'nun merkezindeki bu müzenin tasarım teması, iç mekânı bahçeyle harmanlamak için benzersiz bir çatı tasarımını benimsemekten oluşuyor. İç sergileme alanı bahçeyi, binayı ve sanat eserlerini birleştirmek için büyük cam açıklıklar sağlayarak bahçeye entegre edilmiş. Yemyeşil bir bahçe ile çevrili ve bambu kaplı bir yaklaşıma sahip olan yapı, şehrin koşuşturmacasından uzak soluklanma sağlayan manevi bir sanat alanıdır. (Url-29)

20- Murai Masanari Memorial Museum of Art

İsminden de anlaşılacağı gibi, bu müze, Japonya'da modernizmin resmi alanında öncü olan sanatçı Murai Masanari (1905-1999) için yapıldı. 1940'larda inşa edilen Tokyo'nun eteklerinde bir yerleşim bölgesinde yer alan 60 yaşındaki ahşap ev, bir sanat müzesine dönüştürüldü. Murai Masanari'nin stüdyo olarak kullandığı küçük oda ve diğer bölümlerin dış cephesi kaplanarak korundu. Evin parçalarından sökülen eski malzemeler, eski zamanı yeni zamanla birleştirmek amacıyla dış duvarlarda kullanıldı.(Url-30)



Çizelge 4.56 Stone Museum



Çizelge 4.57 Nezu Museum



Çizelge 4.58 Murai Masanari Memorial Museum of Art

21- Suntory Museum of Art

Suntory Sanat Müzesi, modern bir alışveriş merkezi, ofis ve otel kompleksi olan Tokyo Midtown'ın içinde yer almaktadır. Bu sanat müzesini tasarlarken odaklanılan nokta, yatıştırıcı ve davetkâr bir metropolün ortasında sessiz bir alan yaratmaktı. Beyaz seramik panellerden yapılan dikey panjurlar, sanat müzesini dış dünyaya bağlarken aynı zamanda ışığı kontrol eden tasarım özelliği olan cepheyi kaplar. Sürgülü mekanizmalı hareketli elekler, seçilen görüntüleme yöntemine bağlı olarak ışık miktarının ayarlanmasına olanak veren bir detay olarak cephenin içinde sunulmaktadır. Bu detay, camın olmadığı bir çağda Japon evlerinde kullanılan "Musougoshi" adlı eski moda kafes pencere tasarımından ilham alınmıştır. (Url-31)

Kengo Kuma;'İletişim ve ulaşım teknolojileri nesneler arasındaki var olan mesafeleri yıktı ve bütün şehri muazzam bir kapalı eve çevirdi. Büyük evlerin içinde sayısız koridor ve oturma odaları vardır ancak gerçek anlamda insanı gevşetip rahatlatan Japon-tarzı bir oda yoktur. Geleneksel Japon-tarzı oda yerlere serilmiş tatamiler üzerinde insanların rahatlayabileceği ve Japon geleneklerine göre en dinlendirici ve rahatlatıcı çevredir' diyor.(Url-9)

22- Toyama Kirari

Cam sanat müzesini, şehir kütüphanesini ve yerel bir bankayı birleştiren bir yapıdır. Yapının ortasındaki çapraz boşluk, doğal ışığı güneyden etkili bir şekilde dağıtır ve üç ana programın bağlanmasına yardımcı olur. İç mekânda boşluğu çevreleyen yerel katı sedir panelleri sıcak ve samimi bir atmosfer yaratmaya katkıda bulunur.(Url-32) Dış cephede granit cam ve aliminyum gibi farlı malzemelerin kombinasyonları ile katı ve resmi kamu binalarının stereotik görüntüsü ortadan kaldırılmıştır. (Url-33)

23- Albert Kahn – Musée et Jardins (Competition)

Kengo Kuma & Associates, département des Hauts-de-Seine, Fransa'da "Albert Kahn - Musée et Jardins" yarışmasında birincilik ödülü kazanmıştır. Paris'in batısında Boulonge Ormanı'nın güneyinde bulunan sanat müzesidir.

Bu müze, 72.000 renkli fotoğraf ve 183.000 metre filmde dünyadaki seyahatlerinden sahneler kaydeden bir tüccar olan Albert Kahn (1840-1940) tarafından kuruldu. Albert Kahn özellikle Japonya ve Asya'daki bölgelerle ilgileniyordu ve Asya'daki yaşamı anlatan fotoğrafları yüksek tarihi ve etnik değere sahiptir.

Dünyanın beş kıtasından ünlü bahçeleri bir araya toplamak Albert Kahn'ın bir hayaliydi ve özellikle Japonya'dan kiraladığı bahçıvanlar tarafından inşa edilen Japon bahçesi etkili kılınarak sergi alanı bahçe yolunun doğrusal bir uzantı dizisi olarak tasarlanmıştır. Yol ve dış ortam arasına alüminyum ve ahşaptan yapılmış bir cephe yatay ve dikey olarak kıvrılıp ikisi arasındaki ilişkiyi kontrol eder.

Albert Kahn'ın bahçe ve sergileme alanını harmanlama hayali, çevre ve mimariyi harmanlayarak elde edilmiş. Şehir tarafındaki cephe esas olarak alüminyumdan yapılır ve bahçe tarafındaki cephe ise esas olarak ahşaptan yapılır ve zaman zaman bu iki malzeme kademeli bir şekilde karıştırılır. (Url-34)

Güney cephesinde, caddeden sergi alanına ve bahçeye iç mekândan bazı sahneler sunmak için üst kısımda hareketli metalik panjurlar bulunur. Kuzey cephesinde, çelik ve ahşaptan yapılmış cephe insan ölçeğine yaklaşıyor. Yeni bina, diğer doğal elementler gibi bahçenin sürdürülebilir bir parçasıdır. Yeni binanın ve eski galerinin tüm enerji ihtiyaçlarını karşılamak için jeotermal enerji kullanılmaktadır.

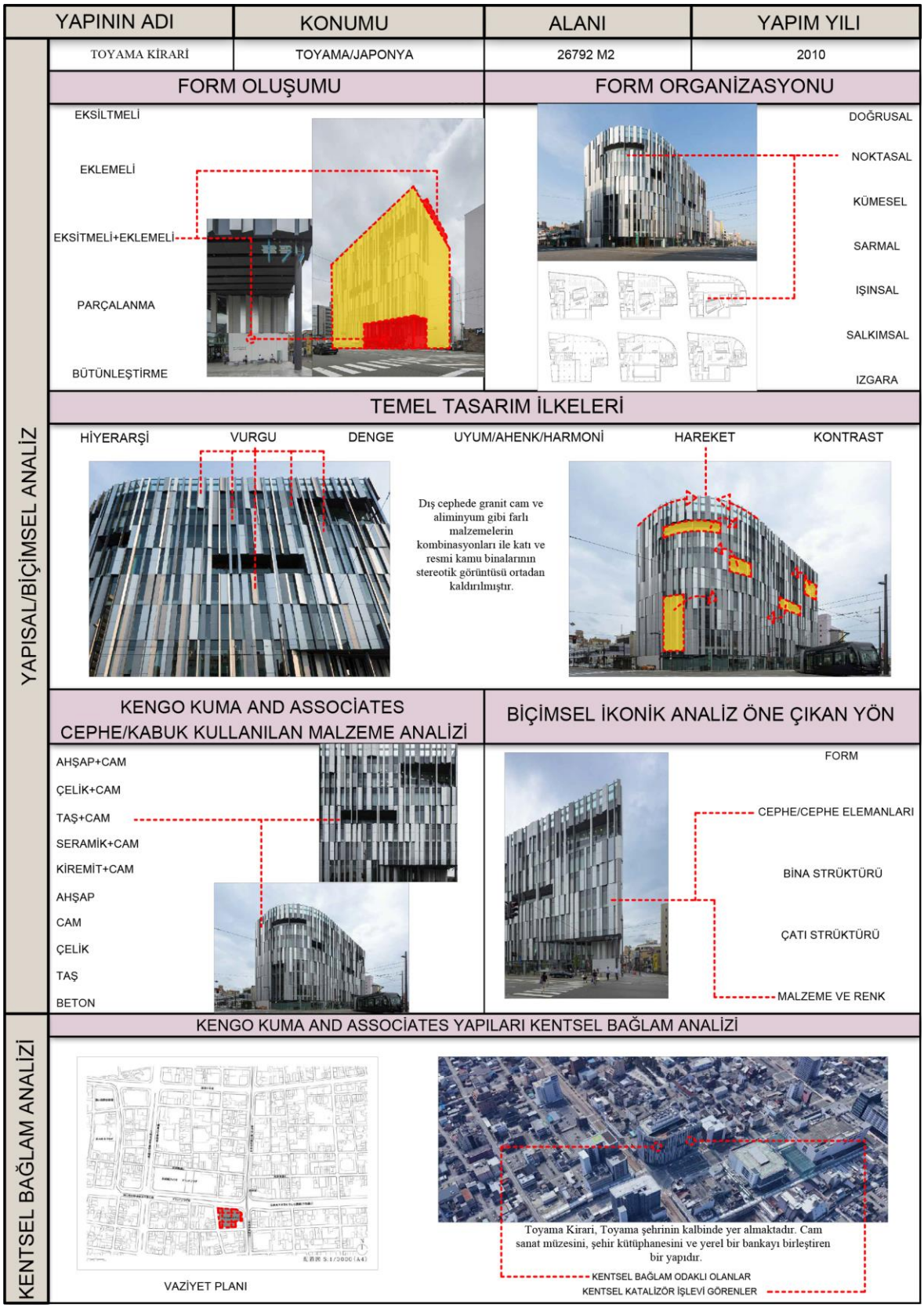
24- The “Food and Agriculture” Museum Tokyo University of Agriculture

Bu üniversite müzesi yeni bir yıl dönümünü kutlamak için tasarlanmıştır ve yerel sakinlere açıktır. Bu yapıya sergileme alanı, atölyeler ve kafe organik olarak entegre edilmiştir. Yapı bölgede yaşayan insanlar ile araştırmacılar arasında doğal etkileşimi teşvik eder.

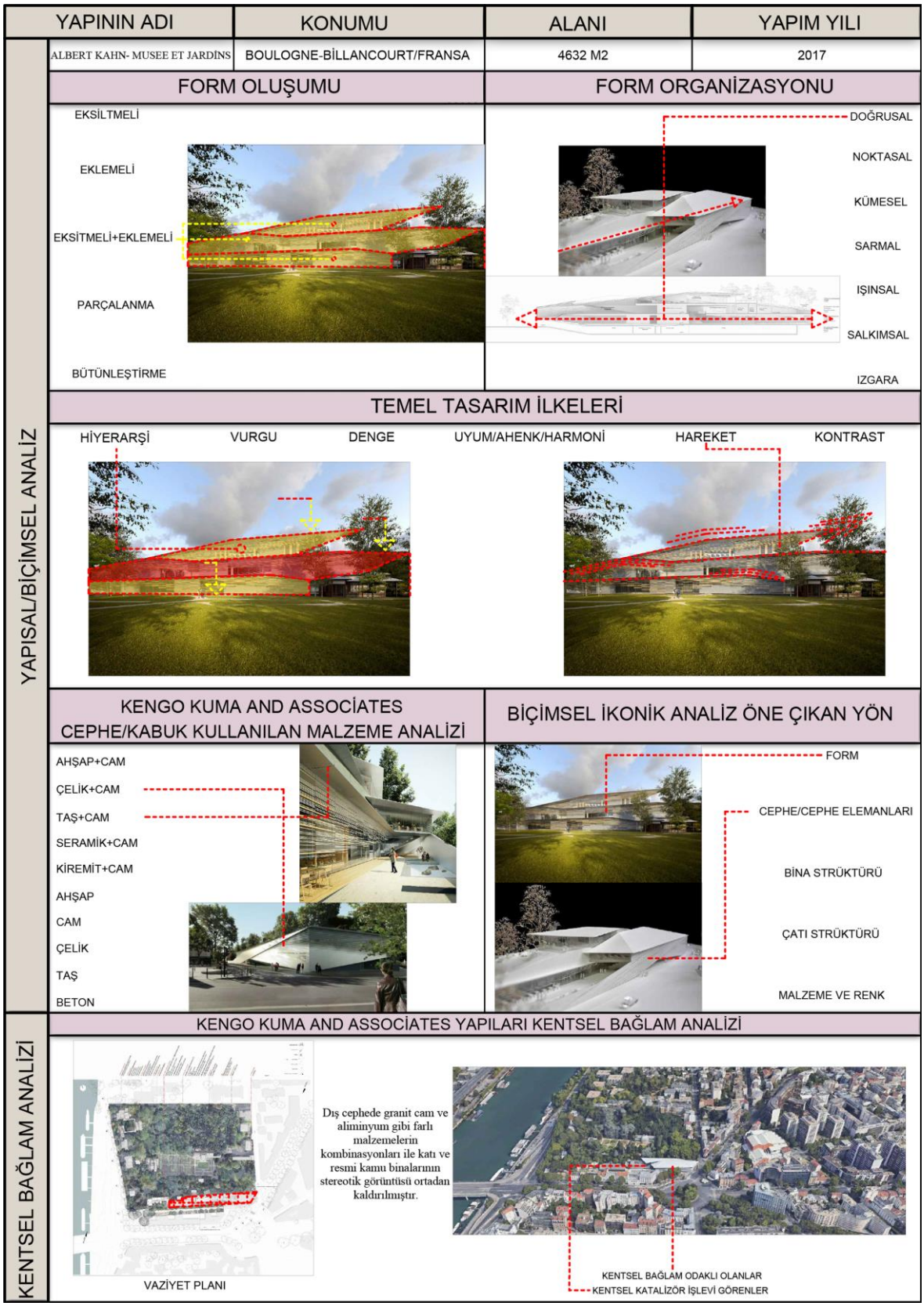
Alanın ve müzenin önündeki Baji Binicilik Parkı'ndaki Zelkova ağaçları sırası, ashino taşından yapılmış dikey panjurlar ile bir araya getirilmiştir. Malzemenin seçimi yaşlanma temasına dayanıyor. Tokyo Tarım Üniversitesi'ne uygun “biyolojik mimari” yaratmak amacıyla zamanla rengini değiştiren doğal bir malzeme (Ashino taşı yüksek emiciliği ve yumuşak bir dokusu vardır) kullanılmıştır. (Url-35)



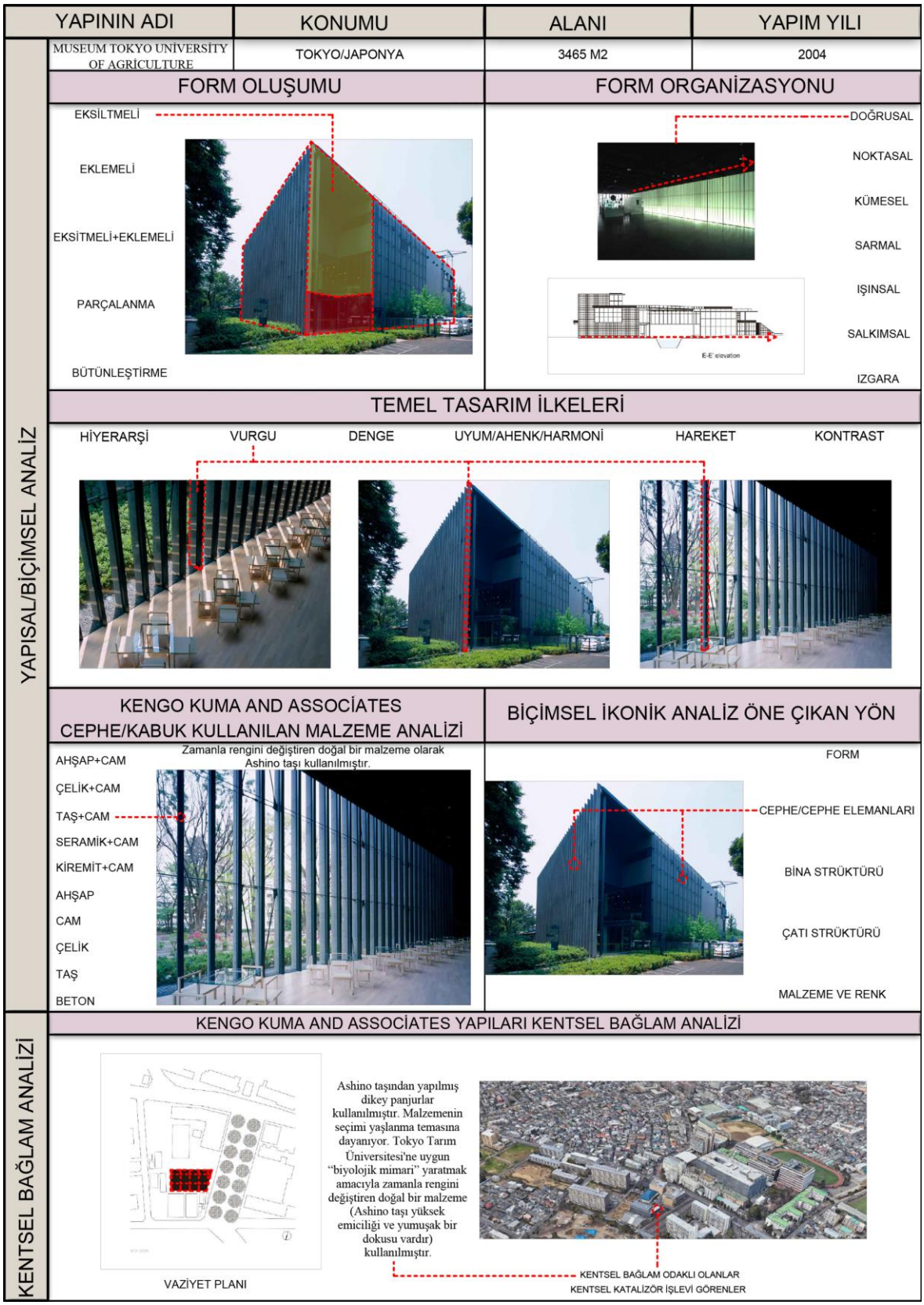
Çizelge 4.59 Xinjin Zhi Museum



Çizelge 4.60 Toyama Kirari



Çizelge 4.61 Albert Kahn – Musée et Jardins (Competition)



Çizelge 4.62 The "Food and Agriculture" Museum Tokyo University of Agriculture

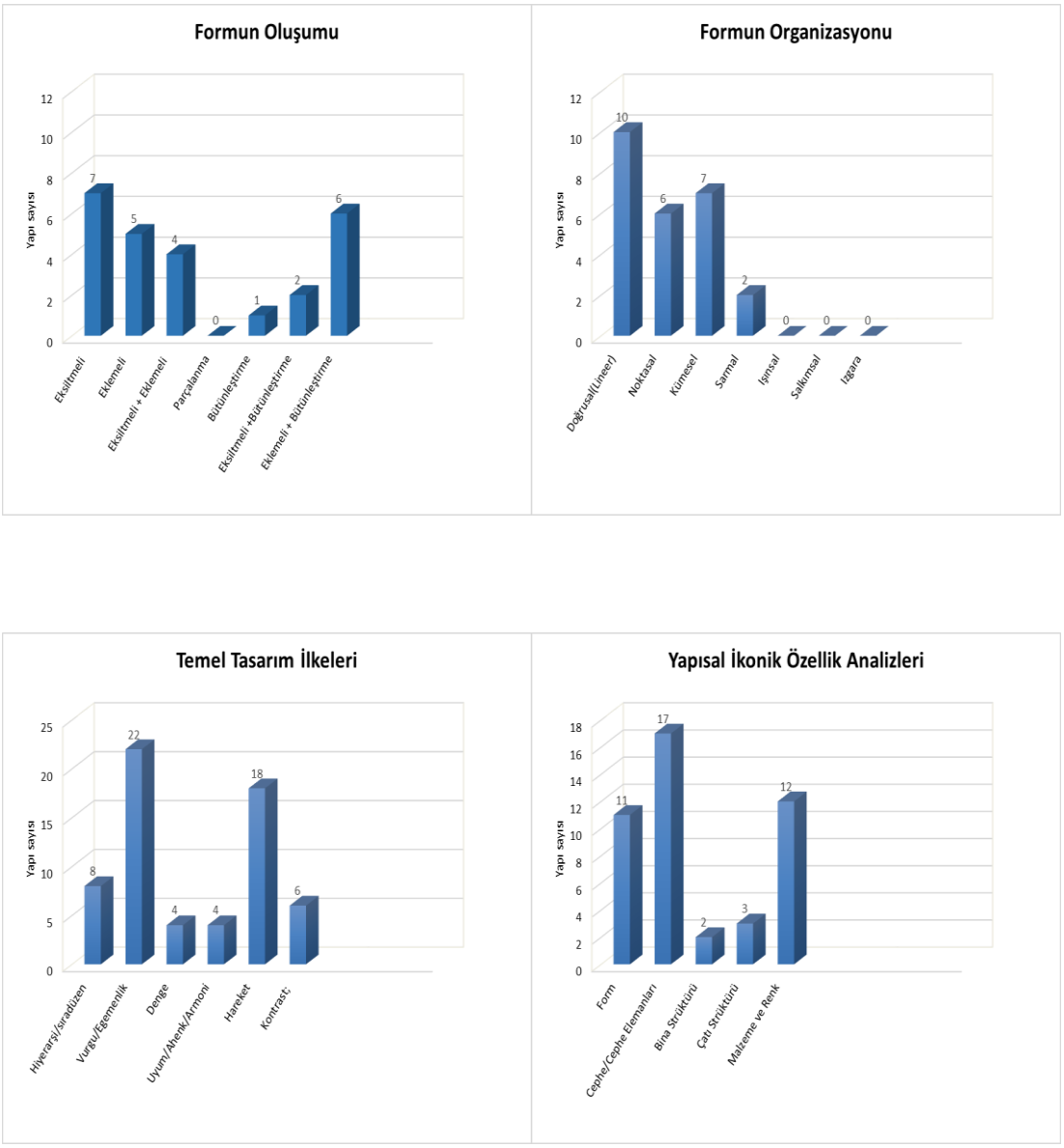
Tablo 1 Kengo Kuma yapıları ikonik analizler-1

YAPININ ADI	MİMARİ AKIMLAR VE KURAMLAR	BİÇİMSEL /YAPISAL İKONİK ANALİZ	KAVRAMSAL İKONİK ANALİZ	KENTSEL BAĞLAM ANALİZİ
Odunpazarı Modern Müze(OMM)	BİGNESS	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK	KENTSEL KATALİZÖR KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
1- V&A Dundee	BİGNESS	FORM CEPHE/CEPHE ELEMANLARI	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
2- Art Museum in Gijang	BAĞLAMSALCILIK	FORM MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
3- Maritime History Museum	BİGNESS	FORM	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
4- Kyushu Geibun Kan Museum	BAĞLAMSALCILIK	FORM ÇATI STÜRKTÜRÜ	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
5- Kawatana-no-mori Cortot Hall	BAĞLAMSALCILIK	FORM ÇATI STÜRKTÜRÜ	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
6- Xinjin Zhi Museum	BAĞLAMSALCILIK	FORM CEPHE/CEPHE ELEMANLARI	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
7- China Academy Art Museum	BAĞLAMSALCILIK	FORM ÇATI STÜRKTÜRÜ	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
8- Meiji Jingu Museum	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
9- Misono-za	BİGNESS	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK	KENTSEL KATALİZÖR
10- GC Prostho Museum	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI BİNA STRÜKTÜRÜ	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
11- Nagasaki Prefecture Art Museum	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
12- Comıco Art Museum Yufuın	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
13- Besançon Art Center	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
14- Yusuhara Wooden Bridge Museum	OLAY MİMARLIK	BİNA STRÜKTÜRÜ MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
15- Museum of Kanayama	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
16- FRAC Marseille	OLAY MİMARLIK	FORM	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK	KENTSEL KATALİZÖR
17- The H.C. Andersen's House	BAĞLAMSALCILIK	FORM CEPHE/CEPHE ELEMANLARI	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
18- Stone Museum	BAĞLAMSALCILIK	FORM MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
19- Nezu Museum	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
20- Murai Masanari Memorial Museum	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
21- Suntory Museum of Art	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR KENTSEL BAĞLAM ODAKLI
22- Toyama Kirari	OLAY MİMARLIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK	KENTSEL KATALİZÖR
23- Albert Kahn – Musée et Jardins	BAĞLAMSALCILIK	FORM CEPHE/CEPHE ELEMANLARI	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR
24- The "Food and Agriculture"	BAĞLAMSALCILIK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA	KENTSEL KATALİZÖR KENTSEL BAĞLAM ODAKLI

YAPININ ADI	KULLANILAN MALZEME	FORM OLUŞUMU	FORM ORGANİZASYONU	TEMEL TASARIM İLKELERİ
Odunpazarı Modern Müze(OMM)	AHŞAP+CAM	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	KÜMESEL	HİYERARŞİ VURGU HAREKET
1- V&A Dundee	TAŞ+CAM	EKSİLTMELİ	KÜMESEL	VURGU DENGE HAREKET
2- Art Museum in Gijang	TAŞ+CAM	EKLEMELİ	KÜMESEL	HİYERARŞİ HAREKET
3- Maritime History Museum	ÇELİK+CAM	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	DOĞRUSAL	HİYERARŞİ VURGU HAREKET
4- Kyushu Geibun Kan Museum	ÇELİK+CAM	EKSİLTMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	SARMAL	VURGU
5- Kawatana-no-mori Cortot Hall	ÇELİK	EKLEMELİ	DOĞRUSAL	VURGU HAREKET
6- Xinjin Zhi Museum	KİREMİT+ÇELİK+CAM	EKSİLTMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	NOKTASAL	HİYERARŞİ DENGE HAREKET UYUM/AHENK/HARMONİ
7- China Academy Art Museum	KİREMİT+CAM	BÜTÜNLEŞTİRME	KÜMESEL	VURGU HAREKET
8- Meiji Jingu Museum	AHŞAP+CAM	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	KÜMESEL	VURGU HAREKET
9- Misono-za	ÇELİK+CAM	EKSİLTMELİ	NOKTASAL	VURGU HAREKET
10- GC Prostho Museum	AHŞAP	EKSİLTMELİ	NOKTASAL	VURGU HAREKET
11- Nagasaki Prefecture Art Museum	AHŞAP+CAM	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	SARMAL	HİYERARŞİ VURGU DENGE
12- Comico Art Museum Yufuın	AHŞAP+CAM	EKSİLTMELİ	DOĞRUSAL	VURGU HAREKET
13- Besançon Art Center	AHŞAP+CAM	EKSİTMELİ+EKLEMELİ	DOĞRUSAL	VURGU HAREKET KONTRAST
14- Yusuhara Wooden Bridge Museum	AHŞAP	EKLEMELİ	DOĞRUSAL	VURGU DENGE HAREKET
15- Museum of Kanayama	TAŞ+CAM	EKSİLTMELİ	DOĞRUSAL	HİYERARŞİ VURGU HAREKET UYUM/AHENK/HARMONİ KONTRAST
16- FRAC Marseille	ÇELİK+CAM	EKSİTMELİ+EKLEMELİ	DOĞRUSAL	HİYERARŞİ VURGU HAREKET KONTRAST
17- The H.C. Andersen's House	AHŞAP+CAM	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	KÜMESEL	VURGU HAREKET UYUM/AHENK/HARMONİ
18- Stone Museum	TAŞ	EKLEMELİ	KÜMESEL	VURGU KONTRAST UYUM/AHENK/HARMONİ
19- Nezu Museum	AHŞAP+CAM	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	DOĞRUSAL	VURGU
20- Murai Masanari Memorial Museum	AHŞAP+CAM	EKSİLTMELİ	NOKTASAL	VURGU KONTRAST
21- Suntory Museum of Art	SERAMİK+CAM	EKLEMELİ	NOKTASAL	VURGU HAREKET KONTRAST
22- Toyama Kirari	TAŞ+CAM	EKSİTMELİ+EKLEMELİ	NOKTASAL	VURGU HAREKET
23- Albert Kahn – Musée et Jardins	ÇELİK+TAŞ+CAM	EKSİTMELİ+EKLEMELİ	DOĞRUSAL	HİYERARŞİ HAREKET
24- The "Food and Agriculture"	TAŞ+CAM	EKSİLTMELİ	DOĞRUSAL	VURGU

Tablo 2 Kengo Kuma yapıları ikonik analizler-2

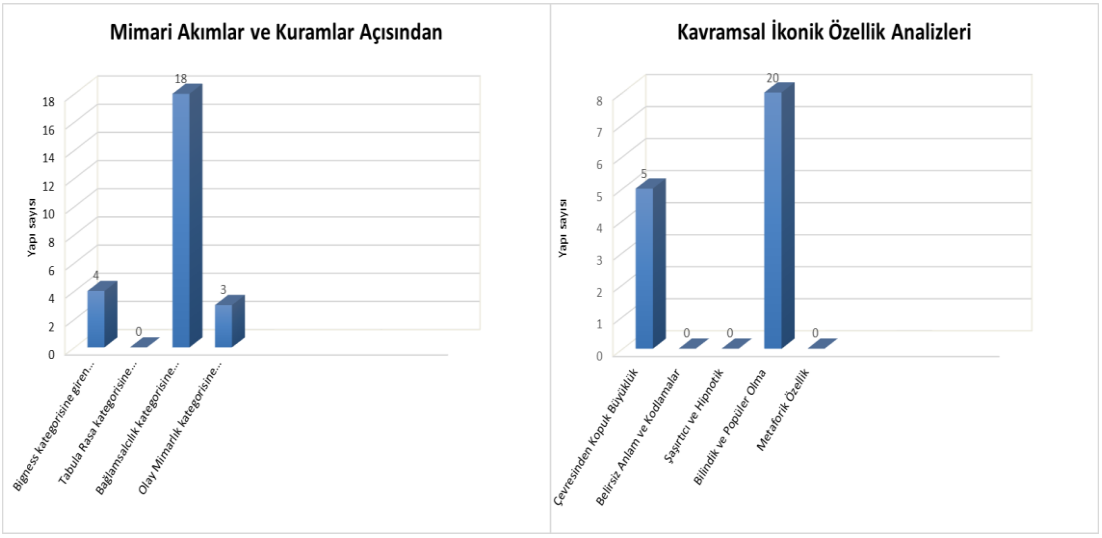
Kengo Kuma Yapıları Yapısal/Biçimsel Açıdan Analiz



Grafik 4.10 Kengo Kuma yapıları yapısal/biçimsel açıdan analiz

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

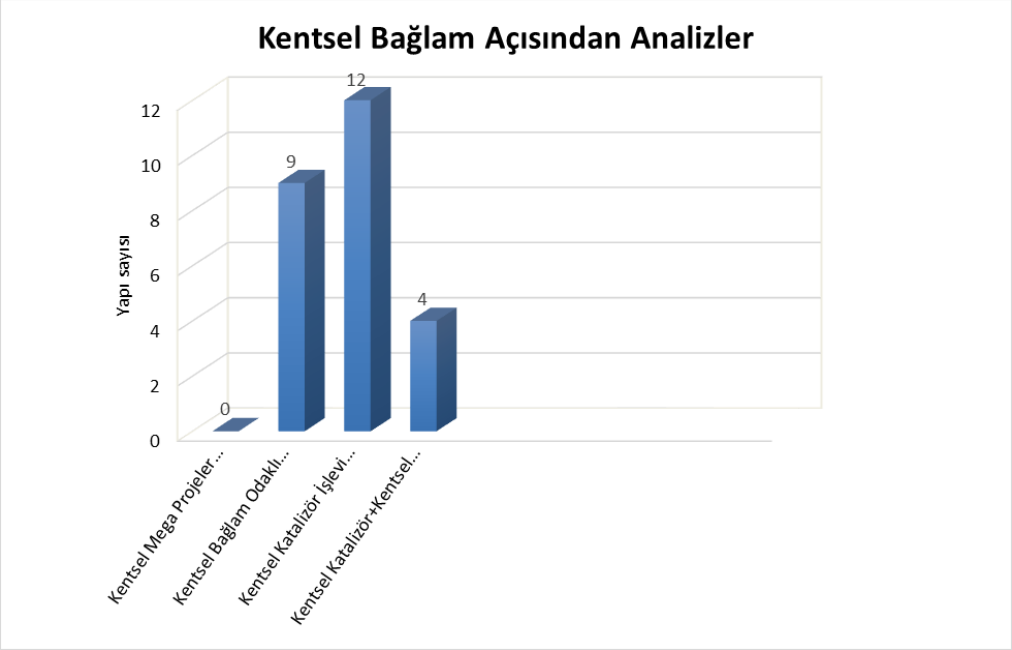
Kengo Kuma Yapıları Kavramsal Açıdan Analiz



Grafik 4.11 Kengo Kuma yapıları kavramsal açıdan analiz

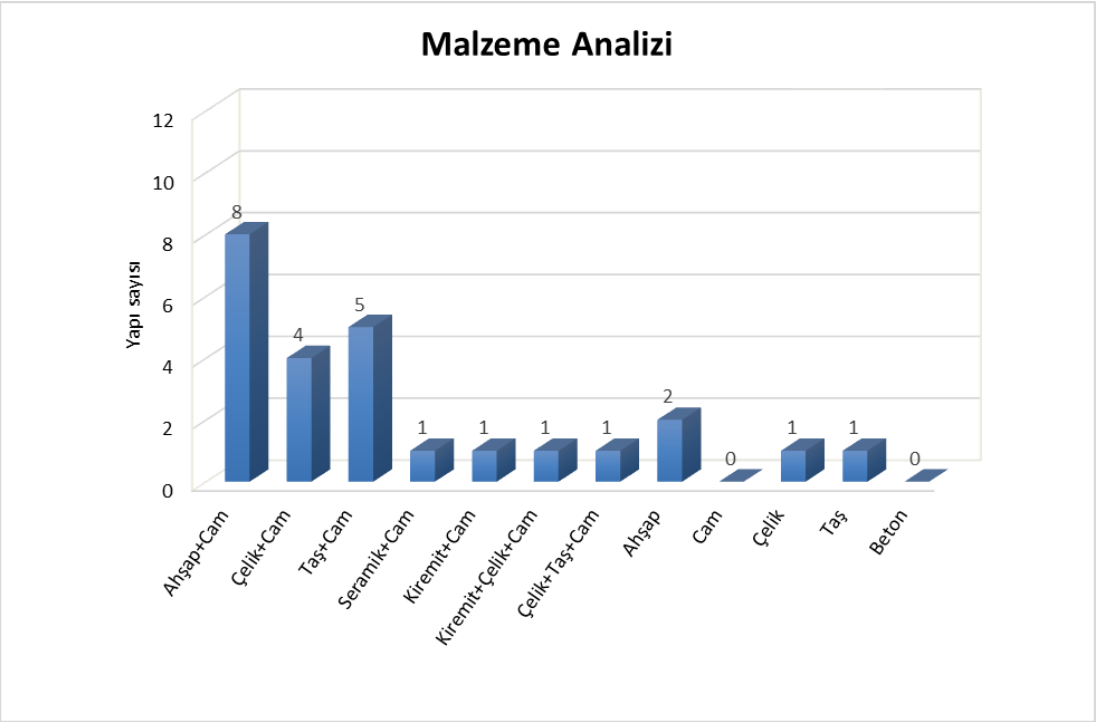
Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

Kengo Kuma Yapıları Yapısal/Biçimsel Açıdan Analiz



Grafik 4.12 Kengo Kuma yapıları kentsel bağlam açısından analiz

Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.



Grafik 4.13 Kengo Kuma yapıları malzeme analizi
Ersin Polat tarafından görselleştirilmiştir.

Kengo Kuma yapıları **yapısal/biçimsel** açıdan analiz sonuçları;

- Yapısal açıdan form analizleri üzerinden yapılan analizlerde formun oluşumunda 25 yapı üzerinden tek tek ele alınınca en çok **eksiltmeli biçim** sonra **eklemeli+bütünleştirilmiş** formlara rastlanmıştır.

- Formun organizasyonu olarak 25 yapıda en çok **doğrusal organizasyon** daha sonra **kümesel organizasyon** örnekleri görülmüş **ışınsal salkımsal ve ızgara formlara** ise rastlanmamıştır.

- Temel tasarım ilkeleri olarak tüm yapılarda en çok karşılaşılan ilkeler sırasıyla; **vurgu, hareket, hiyerarşi, kontrast**, **denge, armoni,** şeklindedir.

- Yapısal ikonik özellik analizlerinde ise yapılarda öne çıkabilecek form, cephe/cephe elemanları, bina strüktürü, çatı strüktürü, malzeme ve renk gibi seçeneklerden örneklerde en fazla **cephe/cephe Elemanları** öne çıkıyor. Daha sonra **malzeme ve renk ve form** gelmektedir.

Kengo Kuma yapıları **kavramsal** açıdan analiz sonuçları;

- Kengo Kuma yapıları mimari akımlar ve kuramlar açısından değerlendirildiğinde, en çok Tschumi, Rowe ve Kotter'in **bağlamsalcılık** kuramı ardından **bigness** ve **tabula rasa** ve en az görülen örnek Tschumi'nin **olay mimarlık kavramı** olarak sıralanabilir.

- Kengo Kuma yapılarında **metaforik** ya da **analojik** herhangi bir örneğe rastlanmamıştır.

- Kengo Kuma yapılarında **Kavramsal ikonik özellik analizlerinde** ise öne çıkabilecek; çevresinden kopuk büyüklük, belirsiz anlam ve kodlamalar, şaşırtıcı ve hipnotik, bilindik ve popüler olma, metaforik özellik gibi özelliklerden örneklerde en çok **bilindik ve popüler olma** ardından **çevresinden kopuk büyüklük** ön plana çıkan özelliklerdir.

Kengo Kuma yapılarının **kentsel bağlam açısından** analiz sonuçları;

- Kengo Kuma yapıları kentsel bağlam açısından irdelendiğinde örnekler en çok **kentsel katalizör işlevi gören yapılar** daha sonra **kentsel bağlam odaklı** olan yapılar kategorisine girmişlerdir.

- Kengo Kuma yapılarının **malzeme** analiz sonuçları; ahşap, taş ve çeliğin cam ile birlikte kullanılması en çok rastlanılan durum olmuştur. Bu durum Kuma'nın doğal malzeme kullanımı ile paralellik göstermektedir.

4.3.4 Türkiye Örneği Olarak Odunpazarı Modern Müze(OMM)

Eskişehir'deki OMM, Türkiye'den ve dünyadan sanatçıların modern ve çağdaş eserlerini sergilemek, Türk sanatının dünyaya tanıtmak ve Eskişehir'e kültürel bir değer katmak amaçlarıyla yola çıkmış bir platformdur. Bu hedeflerle müze, Türkiye'nin çağdaş yüzünü yansıtan, üniversite kenti olarak anılan ve bu nedenle yoğun genç nüfusa ve canlı bir atmosfere sahip Eskişehir'de Unesco Dünya Kültür Mirası Geçici Listesi'nde yer alan Odunpazarı bölgesinde inşa edildi (Url-66)

(Resim 4.5).



Resim 4.5 OMM (Url- 67)

Müze çok önemli bir japon mimarlık ofisi tarafından tasarlandı, Kengo Kuma and Associates. Geleneksel Japon mimarisini çağdaş bir yaklaşımla kendi tasarımlarında yeniden yorumlayan Kengo Kuma, dünyanın en önemli mimarları arasında gösteriliyor. Aynı zamanda Tokyo Üniversitesi'nde profesör olan Kuma, tasarımlarında mümkün olduğunca az beton kullanmasıyla tanınıyor. Projelerinde çoğunlukla cam, ahşap ve bambu hâkimdir. Tokyo 2020 Yaz Olimpiyatları stadyumu da dahil çok sayıda sosyal kompleks, müze, iş merkezi, konut ve eğitim kurumu, mimara ait Kengo Kuma & Associates'in (KKAA) imzasını taşıyor (Url-68).

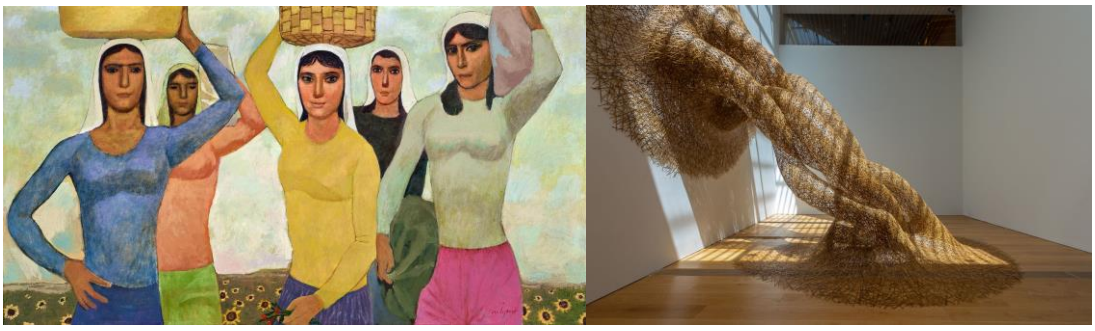
Kuma mimari tasarımlarında binanın bulunduğu lokasyonla bağlantısını koparmadan çağdaş öğeleri kullanmayı tercih ediyor. Odunpazarı Modern Müze yapısı da Odunpazarı bölgesinin tarihi ve yerel dokusu göz önünde bulundurularak tasarlanmış. Partner mimarı Yuki ile beraber Omm'yi tasarlamadan önce Eskişehir'e bir ziyaretleri oluyor (Resim 4.6). Eskişehirde en çok dikkatlerini çeken şey odun pazarı evlerinde kullanılan ahşap yapı sistemi ile japon mimarisindeki geleneksel yapı sisteminin benzerliğidir. Bu benzerlik ahşapların iç içe geçtiği köşelerden birbirleri ile bağlantılarının olduğu bu ahşap mimari tasarım yöntemidir. Bu tasarımı modernize ederek ikonik yapılarda olduğu gibi devasalaştırarak bulunduğu yere modern bir yapı tasarlama fikri üzerine gitmişlerdir (Url- 69).



Resim 4.6 Kengo Kuma ve partner Yuki ikeguchi Eskişehir'de (Url- 70)

Müze olarak OMM

Müze 3 kattan oluşmakta toplam 3582 m2 olan müzenin sergi alanları yaklaşık 1200 m2 müzede 2 adet aktif sergi bulunmakta bunlar Haldun Dostoğlu küratörlüğünde gerçekleşen ilk sergi "Vuslat", Erol Tabanca koleksiyonundan bir seçki yaklaşık 90 eser görülebiliyor bu sergide. Bir diğeri ise günümüzün yetenekli bambu ustası Tanabe Chikuunsai IV'ün müzeye özel ürettiği enstalasyon çalışmasıdır. Farklı büyüklüklerdeki sergileme alanlarının yanı sıra kafe, müze dükkânı ve atölye alanları da müzenin dinamik yapısını yansıtıyor (Resim 4.7).



Resim 4.7 Vuslat Sergisi ve Tanabe Chikuunsai IV'ün Mekâna Özel Yerleştirmesi (Url- 70)

Tanabe Chikuunsai IV

Müze ile birlikte fotoğrafları paylaşılan önemli eserlerden biri, eser tamamen mekâna özel olarak tasarlanan bir eser ünlü japon bambu sanatçısı Tanabe Chikuunsai IV tarafından yapıldı. Müzenin en büyük galerilerinden birinde bulunuyor. Bu bölüm tavan yüksekliği 9 metre olan bir galeri bu galeride resim ve heykeller sergilemek yerine daha farklı bir enstalasyon çaşılması yapılması arzu edilmiş. OMM mimarı japon olduğu için yine japon ve üretim pratiği Kengo Kuma ile paralel olan doğal materyalleri tercih eden bir sanatçı olarak tanabe tercih edilmiştir. Tanabe, 4 asistanı ile birlikte çalışarak tamamen bambu çubuklardan bu enstalasyonu müzede 12 günde oluşturdu. Enstalasyonun 5 kolu var 4 element ve insan birlikte doğuyor ve yaşam

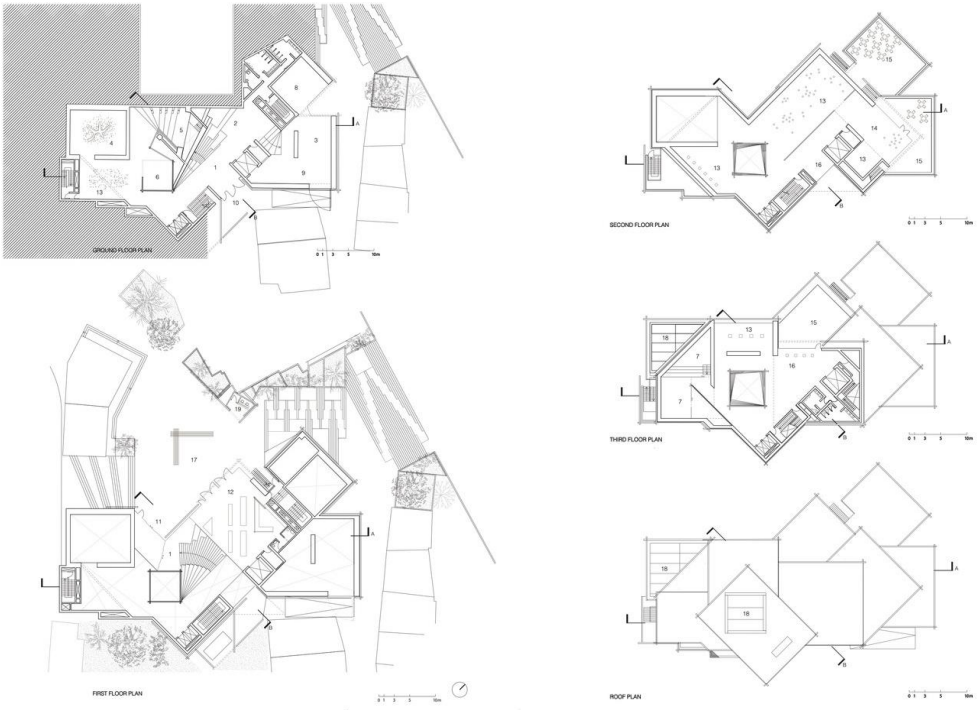
içerisinde birlikte var oluyor sanatçı bunu vurgulamaya çalışmış. Bu çalışmanın en büyük özelliği hiçbir şekilde herhangi bir konstrüksiyon yapıştırıcı ip vs. kullanılmadan bambu örülerek yaratılıyor. Sadece duvarda sabitlenmesi için birkaç kanca kullanıyor. Enstalasyonun bulunduğu galerinin tavanının yarısı cam bu cam tavan da günün farklı saatlerinde farklı ışıklar almak mümkündür. (Resim 4.8).



Resim 4.8 Tanabe Chikuunsai IV'ün Mekâna Özel Yerleştirmesi (Url- 71)

"Bambu ustası Tanabe Chikuunsai'nin açılış sergisi için yerinde ürettiği çalışması "duvar", "kiriş" ve "zemin" arasındaki ilişkilerin yeniden düşünülmesine aracı oluyor. Sanatçının elde ettiği son ürünün yapısal karmaşıklığı eserin, "geleneksel" olmaktan daha çok güncel olma eğilimini vurguluyor. Mimarlıkla sanat arasında sıkışan eserin gelenekselle çağdaş arasında özgürleştiği söylenebilir" (Savaş,2019, s.69).

"Mimarların iç mekân dolaşımında söyledikleri gibi "geleneksel sokağı yeniden yaratıp yaratmadığı" tartışma konusu; ancak toplam 3.582 metre kare alanda yarattıkları mekân zenginliği yadsınamaz. Plan şemasında hiçbir alt birimin bir diğeri ile aynı olmaması, üst üste gelirken kayan mekânların üçüncü boyutta yarattığı yükseklik farklılıkları ve tabii üçgen merdivenler küratörlerin işini keyifli kılıyor" (Savaş,2019, s.69) (Resim 4.9).



Resim 4.9 OMM kat planları (Url- 70)

"Türkiye'de üretilen çağdaş sanatın içinden gelen Defne Casaretto'nun bilgisi ve heyecanı, müzenin sanat-mimarlık ilişkisini bundan sonraki küratörle daha da güçlendireceğinin ipuçlarını veriyor. Müzenin logosunun tasarımcısı ve aslında müzenin "kimliğini" kurumsallaştıran araçların belirleyicisi Emine Tusavul'un sözleri de bu yorumu destekler nitelikte: "Odunpazarı gelenek, modern ise gelecek" "(Savaş,2019, s.69) (Resim 4.10).



Resim 4.10 Defne Casaretto'nun çalışması ve Emine Tusavul'un logo tasarımı (Fotoğraf: Ersin Polat)

Kengo Kuma, İstanbul'un beton ve kiremitten oluşan bir şehir olmasına karşın Eskişehir'in daha yumuşak bir dokusu olduğunu ilk ziyaretinden itibaren kendisine çok sıcak geldiğini ve Japonya ile benzerlikler bulduğunu söyledi. Odunpazarı'nın tarihi dokusuna gönderme yapan ahşap yapı sistemini kurgularken de havadar bir bina olmasını arzuladıklarını belirtti. Çevredeki binalar ve sokaklar ile bağ kurmayı önemsediğini belirten Kuma, binanın çok yakınındaki eski ve dış cephesi soyulmuş binayı özellikle mi koruduğuna dair yöneltilen soru üzerine "Binanın nasıl ve hangi malzemeyle yapıldığını görmenin" çok hoşuna gittiğini söyledi (Url- 73) **(**Resim 4.11).



Resim 4.11 Odunpazarı evlerinin malzeme ve strüktürünü müze içerisinden göstermek (Fotoğraf: Ersin Polat)

Dış mekânda vurgulu olan sahneler bilinçli bir şekilde cephede oluşturulmuş boşluklarla müze içerisinden bakıldığında bir fotoğraf karesi ya da bir tablo hissi vermektedir.*"İç mekânlarda yapı, müze duvarları yerine sayısız cephe üretiyor. Hatta ustalıkla parçalanan kütlelerin yardımıyla, içeriden dışarıya bakıldığında da hep yapının kendi cephesi görünüyor. Özellikle yapının "ahşapsız" hali incelendiğinde, örneğin çalışma maketine ve planlara bakıldığında, ahşap yüzeyler olmadan yapının aynı yapı olamayacağı gerçeği ortaya çıkıyor. Belli ki mimarlar da*

bunu amaçlıyor. Enternasyonal üslubun ötesine geçmek beyaz küpün parçalanması ile değil, dışarıdan gelen bu müdahale ile mümkün oluyor. Bu müdahaleyi, "deri", "zarf", "maske" gibi okumak, onu tekrar aynı üsluba geri döndürmek olur. Bence hedeflenen bunlardan hiçbiri değil, sadece modern olma isteği" (Savaş,2019, s.68) **(**Resim 4.12).



Resim 4.12 OMM Maketi (Savaş, 2019)

İkonik Değer Olarak OMM

Yapısal/Biçimsel İkonik Analiz

OMM'yi fiziksel/biçimsel özellikleri üzerinden ele alırsak formun oluşumu üzerinden önceki bölümlerde Kengo Kuma'nın tasarladığı yapılardan çok uzak bir formu olduğunu söyleyemeyiz. Kuma bu tarz form oluşturma tekniklerini daha önce denediğini biliyoruz. Kuma OMM de eklemeli ve bütünleştirme içeren bir form yapısı tercih etmiştir.

Eklemeli biçim Ching (2019) göre, özgün hacmin bir parçasının çıkarılmasıyla eksiltmeli biçim elde edilirken, bir ya da daha fazla ikincil biçimin fiziksel olarak hacme eklenmesiyle veya hacimle ilişkilendirilmesi ile eklemeli biçim üretilir.

Ayrıca eklemeli biçimin dışında bütünleştrime - giriştirme yöntemi kullanıldığını söyleyebiliriz. Giriştirme İki veya daha çok sayıda asal formun kısmen birbirleri içine sokularak bütünleştirilmeleridir. Girişim etkisinin yaratılmasında formların karakterleri, boyutsal farklılıkları, konumları, girişimden etkilenen yüzey sayısı gibi faktörler rol oynar. (Onat,2010)

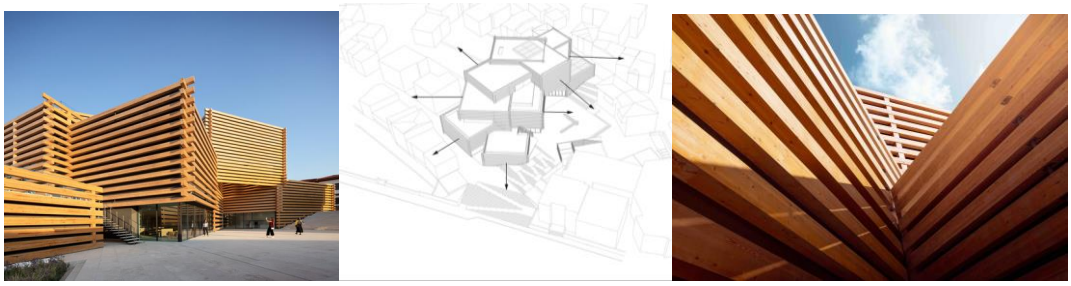
Girişim etkisinin güçlendirilmesinde girişim yapan formların kendi asal biçimlerini korumaları önemlidir. Oransal olarak küçük ve büyük formların girişimlerinde küçük formun daha yüksek olması asal biçimin korunmasını sağlar. **(**Resim 4.3.3.8)

Form organizasyonunda kümesel bir organizasyon şemasından bahsedebiliriz. Genellikle tek bir kitle egemenliğinin söz konusu olmadığı, aksine, bütünü oluşturan birden fazla formun bir kitleler topluluğu veya yığın etkisi yapacak şekilde bir araya getirilmesiyle oluşturulan düzenlemelerdir. Kümesel düzenlemelerde, ekleme ve boşaltma işlemlerinin yansıra, çeşitli karakter ve boyutlardaki formların bütünleştirilmeleri amacıyla bitiştirme, bağlama ve giriştirme işlemleri de ağırlık kazanır. Çoğunlukla düzgün, asal formlardan hareketle düzgün olmayan formlara varılması söz konusudur. Bütünü oluşturan farklı formların biçimsel, boyutsal, oransal ve konusal ilişkileri ile hiyerarşi ve denge sorunları önem kazanır **(**Resim 4.13).



Resim 4.13 Benzer formların giriştirilerek bütünleştiririlmesi (Url-74)

Estetik olarak biçimselliği değerlendirecek olursak tezin önceki bölümlerinde ele aldığımız temel tasarım ilkeleri üzerinden bir okuma yapabiliriz. Temel tasarım ilkeleri olarak OMM' yi oluşturan kutular arasında bir hiyerarşi/sıradüzenin varlığını görebiliriz. Bunun dışında ahşap elemanlar cephede vurgulu bir şekilde kullanılmış ahşap malzeme öne çıkartılmış Kuma'nın partneri Yuki:"Yeni bişey denedik beyaz kutunun ötesine çıktık. Olumsuz yansımaları olabilir bunu göze aldık". Şeklindeki söylemi ahşap malzemenin bulunduğu yerin bağlamından ötürü vurgulu bir hal aldığını göstermektedir. Ayrıca OMM'de bütünü oluşturan birimler farklı açılarda çevrilerek formda bir hareket oluşturmuştur **(**Resim 4.14).



Resim 4.14 Temel Tasarım İlkeleri Olarak; Hiyerarşi, Hareket ve Vurgu (Url-74)

Yapısal ikonik özellik; yapıların daha çok formu veya bu formu oluşturan parçalar göz önünde bulundurulduğu analiz yöntemidir. İkonik değer özelliği taşıyan kültür-sanat yapılarında ön plana çıkan bazı form özellikleri vardır. Bu özellikler daha önceki bölümde anlatılan ikonik yapıların özellikleri üzerinden ele alınmıştır. Dünya örnekleri ve Kengo Kuma yapıları incelenirken bu analiz göz önünde bulundurulmuştur. Yapısal ikonik özellikler beş başlık altında toplanmıştır bunlar; form, cephe/cephe elemanları, bina strüktürü, çatı strüktürü, malzeme ve renktir. Bu analizlerde önemli olan nokta ikonik değer taşıyan kültür-sanat yapılarında formun hangi yönünün ön planda olduğudur. OMM'de Kuma daha önceki yapılarında başvurduğu gibi cephe/cephe elemanları ile malzme ve renk ön plandadır. Ayrıca OMM ile benzerlik taşıyan bir diğer Kuma yapısıda Art Museum in Gijang'dır. Kengo Kumanın yapısal/biçimsel olarak tekrar eden bir üslubu olduğunu belli başlı oluşum ve organizasyon şemalarına başvurduğunu bu örnekten de okuyabiliriz. **(**Resim 4.15)



Resim 4.15 Art Museum in Gijang (Url-75)

Kavramsal Analiz

Bağlamsalcılık *Üzerinden Bakış;*

Tschumi'nin, Rowe'un ve Koetter'in bağlamsalcılık (contextualism) kavramı üzerine görüşlerini tezin önceki bölümlerinde detaylıca ele aldık. Bağlamsalcılık için;

> *… bir tür doğrudan grafik enformasyon değil, çok yüklü bir anımsama, spekülasyon ve derin düşünce aracıdır. Örneğin bir sokağın görünüşte kısıtlı ve basit kentsel figür-zemin diyagramı böylece bünyesinde sadece sokağın soyut bir planını değil… bu sokağın, geçmişte farklı zamanlarda deneyimlenilmiş belirli fiziksel durumlarının hatıralarını; o sokaktaki güneşin (ya da karanlığın) durumunu, tarihini, farklı geleceklerini, maddeselliğini, varlığının koşullarını; sosyal, kültürel ve politik geçmişinin belleğini, sokak boyunca [sıralanmış] binaların tasvirlerini, sokağın kokusunu, sokaktaki insanların yüzlerini ya da kıyafetlerini, sokağın seslerini, ve böyle bir sokağın başka yerlerde var olmuş olabilecek farklı versiyonlarını [bünyesinden barındıran] karmaşık bir versiyonunu yansıtır.*(Rowe ve Koetter, 1978). Şeklinde bir açıklama da bulunmuşlardır.

Ayrıca eserlerin değerlendirilmesinde içinde bulunduğu çevresel koşulların eseri nasıl ve ne şekilde etkilediği kadar eserin de içinden çıktığı ortama (bağlamına) nasıl ve ne türde katkı yaptığı ve onunla "bu yönde" nasıl ilişkilendiği önemlidir (Özten ve Anay, 2017).

OMM'nin tasarımda geometri, ışık, kümelenme ve ahşap olmak üzere 4 ana unsur öne çıkıyor. Adından da anlaşılacağı gibi Odunpazarı'nın tarihi boyunca Türkiye'nin ahşap ve kereste ticaretinde önemli bir merkez olması, yapıdaki temel malzemede ahşabın tercih edilmesiyle ilişkilendiriliyor ve ahşap elbette Kengo Kuma'nın prensipleriyle de uyumlu bir malzeme (Url-65).

Kengo Kuma, müze binasının Odunpazarı'nın tarihiyle ve yerel ruhuyla olan bağlarına dair şu detayları veriyor: "Tasarıma sokak düşüncesini de katmak istedik, çünkü modern kentlerin aksine Odunpazarı'ndaki son derece belirgin sokak ölçeği binaların girinti çıkıntılarıyla oluşuyor. Geleneksel ahşap evler dümdüz, çizgi çekmiş gibi dizilmiyor; örneğin ikinci kattaki bir cumba sokaktan geçenler için gerçekten çok güzel bir görüntü veriyor. İşte bu duyguyu müzenin iç mekânına katmak istedik: kutular arasından kıvrıla kıvrıla geçen bir yol" (Url-76) **(**Resim 4.16).



Resim 4.16 Sokak ve Cumba fikrinin tasarıma yansıması

(Fotoğraf: Ersin Polat)

Kengo Kuma & Associates ortaklarından, projenin lideri Yuki Ikeguchi: "Odun, kentin mirasında önemli bir yere sahip." diyor ve ekliyor, "Yapının bu bölgenin tarihine ve hafızasına dair bir söz söylemesi bizim için bu tasarımda her zaman merkezdeki düşünce oldu. Etrafına konfor katan ve sıcak bir atmosfer yaratan bir materyal olan ahşapla inşa etmek, ekibimizin her zaman ilgilendiği bir konuydu.". Odunpazarı bölgesinin de ahşabı merkezine alan tasarım yaklaşımına sahip tarihiyle ekibin ilgisini çeken bir yer olduğunu söyleyebiliriz.

Yapı modern dünyanın bir parçası ya da günümüzden uzak gelecekten gelen bir yapı gibi görünse de geleneksel değerlerden referans alan bir yapıdır. Müze; Odunpazarı sivil mimarisi, Osmanlı kubbe mimarisi ve geleneksel Japon mimarisinden esintiler taşıyor. Müzenin ortasında, yığılmış blokların dördünün birleştiği yerde, binanın üç katı boyunca uzayan bir atriyum bulunuyor. Geniş bir tavan penceresiyle aydınlatılan bu kısım, müzenin farklı katlarını birbirine bağlıyor. Hafifçe kıvrılarak yukarıdaki ışıklığa ulaşan bu mekân, 18 metre yüksekliğinde, atrium fikri camilerdeki kubbe mimarisinden ilham alınmıştır. Bu kısım da yapının kutuları gibi, Osmanlı döneminden gelen sokak dokusunu yansıtma fikriyle, kalın lamine ahşap kirişlerle kaplı (Url- 69) **(**Resim 4.17).

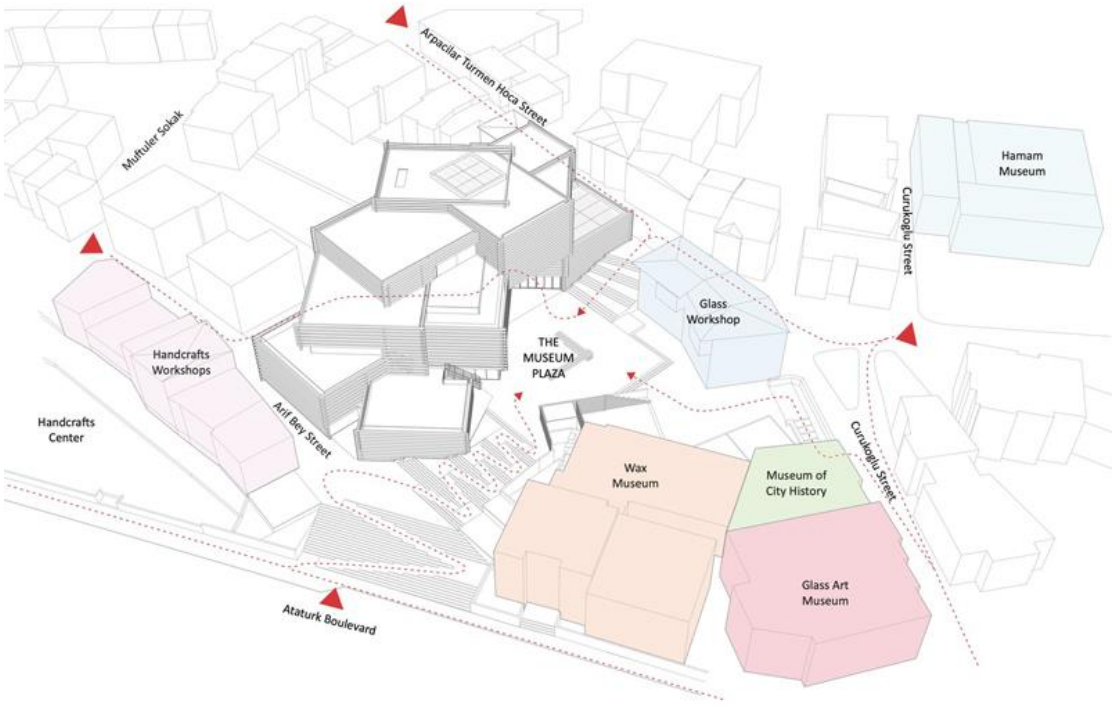


Resim 4.17 Yapının ortasından 18 metre boyunca gökyüzüne uzanan ve tüm katlarla etkileşimde olan atrium

(Fotoğraf: Ersin Polat)

Odunpazarı Modern Müze projesi için işveren tarafından tanımlanan tasarım kriterleri nelerdi ve tasarımda işveren taleplerinden bağımsız olarak sizin gözettiğiniz konular neler oldu? Sorusuna Kengo Kuma: "Esinimiz daima üzerine yapı inşa ettiğimiz yerin kültür ve sanatının, konumlandığı bölgenin kendine özgü karakteri olmuştur". Kengo Kuma bu söylemi ile yapının bağlamsalcı olduğunu vurgulamıştır.

OMM'nin şehir kimliği ve odunpazarı evleri arasındaki oryantasyonu elbetteki tüm bu tasarımcı söylemlerinden farklı olarak tartışılabilir. Mustafa Batu Kepekçioğlu'na göre *"OMM projesinde tasarlanan ile uygulanan arasında farklılıklar ortaya çıkmış. Giriş değiştirilmiş ve yollar kapatılmış. Yangın merdiveninden dolaşılan bir sanat galerisi yapılmış. Yapıda ışık ile ilgili problemler var. Yuki:"Yeni bişey denedik beyaz kutunun ötesine çıktık. Olumsuz yansımaları olabilir bunu göze aldık". Şeklinde kendilerini ifade etmiştir. Yapıya girilince bu hissediliyor aynı zamanda dağınık mekân var odaklanmak mümkün değil. Odun pazarının homojen olduğu üzerinden yola çıkılarak tek benzer ögelerden oluşmuş bir dokuymuş gibi davranılması problemli. Meydanın meydan olamaması bir sorun çünkü meydanı besleyecek bir aksiyon ve ön avlu üzerinden yeteri kadar aktif bir bağlantı hissedilmiyor meydanımsı alan sadece belli bir bakış açısından meydan havası vermek için yapılmış durmakta ve vaziyet planı bir estetik kaygının sonucu. Yapının zeminle ve çevreyle ilişkisi zayıf, kentsel mekân ile ölçek kurma anlamında zayıf kaldığı söylenebilir"* (Url-82) **(**Resim 4.18).



Resim 4.18 OMM ve çevresinin sirkülasyon şeması

(Url-71)

"İsviçre pavyonu örneği 2000'lerin başında yapılmış olan yığma sistem ile benzer fakat bu ölçekte yapılınca demekki olmuyormuş. Odunpazarı olması sorun değil kuruluş mantığından çok, çıkan ürün iyi değil, asıl problem Kengo Kumanın diğer örneklerine kıyasla tektonik çözünürlüğü zayıf ve ikincil strüktürden bağımsız cephesi var genel olarak burada hangi cephe önde tartışılır" (Url-82) **(**Resim 4.19).

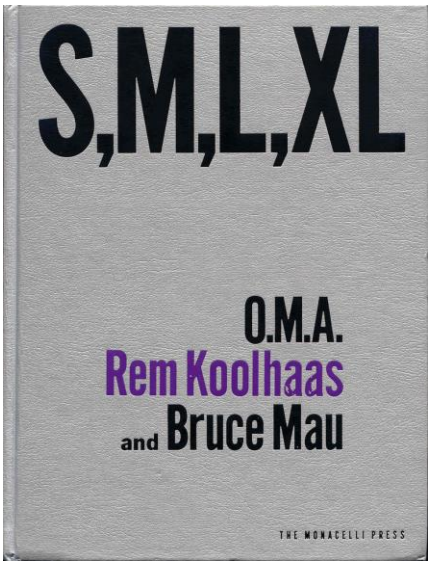


Resim 4.19 İsviçre Pavyonu, Expo - Peter Zumthor, 2000(Hannover, Almanya)

(Url-77,Url-78)

Tabula Rasa *Üzerinden Bakış;*

Rem Koolhaas "S,M,L,XL" kitabında yer alan 'Tabula Rasa' kavramı kelime anlamı olarak 'boş levha' manasına gelir **(**Resim 20). Psikolojide ise 'insanın doğduğunda ilk bilgiyi almadan önceki bilgisiz, boş ve saf beyin durumu'nu tanımlamaktadır. Mimaride bu terim geçmişin değerlerine bağlı kalınmadan sil baştan bir anlayış içerisinde olan yapılanmalar için kullanılmaktadır. Lynne Coke ile yaptığı bir söyleşide Koolhaas şöyle konuşmaktadır:



Resim 4.20 Rem Koolhaas S,M,L,XL Kitabı

(Url-79)

"Tabula Rasa efsanesi mimarlık dünyası için oldukça ilginç bir konudur. 1920'lerde ilmi anlamından çok şiirsel ifadesiyle ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası dünyada ise durum tersine dönmüş, bir mimarın işleyebileceği cezası en büyük suç olarak görülmüştür" (URL-47).

Rem koolhaass'ın ortaya attığı tabula rasa kuramı bağlamsalcılığın tam tersi bir anlayış olarak görülebilir. Proje lideri ve partner Yuki ikeguchi: "OMM binasının mimari formu yakın çevresi gözetilerek üretildi. Çevresindeki geleneksel ahşap konutların ölçeğindeki kütleleri kentsel ölçeği karşılayacak şekilde istifledik. Bu kütlelerin yerleşimi de Osmanlı evlerinin cumbalarını referans alıyor. Mimari tasarım yaklaşımımız, çevrenin dikkatlice gözlemlenmesi ve bağlamla kurulacak ilişkiden yola çıkıyor. Böylece mimarlık yalnızca yalıtılmış bir "obje" olmak yerine bağlamına

yerleşerek daha organik bir şekilde üretiliyor."(Arredamento Mimarlık s.35). Yalıtılmak kelimesi tabula rasa'yı tanımlayabilicek bir kelime olarak görülebilir. Partner Yuki yapının bağlamsalcı bir tutumla ele aldıklarını belirtmekte ve buna göre tasarladıklarını söylemektedir. Kengo Kuma'nın Japonya ve dünyadaki yapılarına baktığımız zaman ülkemizde ikonik değer olarak bir yere koyabileceğimiz yapıların mimarlarıyla üslup bakımından bir paralelellik göstermektedir. Troya Müzesi mimarı Ömer Selçuk Baz, Antakya Müze Otel mimarı Emre Arolat, Atatürk Kültür Merkezi mimarı Murat Tabanlıoğlu ve Santral İstanbul mimarları Emre Arolat- Nevzat Sayın tıpkı Kengo Kuma gibi tasarımlarında binanın bulunduğu lokasyonla bağlantısını koparmadan çağdaş öğeleri kullanmayı tercih ettikleri ve bağlamsalcılık yönü ile çok büyük benzerlik taşıdıklarını söyleyebiliriz. Bu yüzden ülkemizde tezin daha öceki bölümlerinde incelenen yapılar gibi OMM'ninde bir tabular rasa mimarlığı olmadığını Kengo Kuma ve partner Yuki'nin söylemlerine bakarak söyleyebiliriz **(**Resim 4.21).



Resim 4.21 Ülkemizdeki Bağlamsalcılık kuramıyla tasarlanmış ikonik değere sahip yapılar (Url-80)

Bigness *Üzerinden Bakış;*

Kentlerde bulunan en büyük yapılarının mimarisini incelerken Rem Koolhaas'a ait olan 'Bigness' teorisi üzerinden yola çıkmamız gerekir. Bu büyüklükte olan yapıların güzel, iyi veya kötünün çok ilerisinde alışıldık estetik ve etik kavramları ile

açıklanamayacak kendilerine ait kalitelerinden bağımsız etkileri vardır. Genellikle birbirinden bağımsız olan parçalar kolaylıkla algılanamayacak, alışılmadık bir bütün oluşturuyor. Koolhaas'a göre böyle bir yapının bırakın etrafındaki kent dokusu ile ilişki içerisinde olmasını, o dokuyu umursaması dahi beklenmez.

Rem Koolhaas "S,M,L,XL" kitabında bazı göndermeler yaparak ele aldığı 'Bigness' kavramını Delirious New York kitabında bir başlık altında incelemiştir. Toplumun itici güçlerinin sebep olduğu 'yeni iklim'in büyüklüğü ile mimariyi aynı seviyeye çıkarma çabası olarak Koolhaas 'Bigness' kavramına gösterdiği bu ilginin sebebini belirtmektedir (Heron, 1996). Tarihi merkez etrafında buluşmanın artık önemsizleştiği 'Tabula Rasa'nın hâkimiyetini sürdürdüğü bu yeni düzende 'Bigness' mimarisi kabul edilen mimarlıktır. 'Bigness' kentsel dokunun parçası olarak görülmemektedir. Büyük yapılarda ölçek, kompozisyon, detay ve oranın üzerinde daha önemli bir şekilde durulması gerekmekte, yapıların derinliğinin artması ile dış ve iç arasındaki ilişki zayıflamakta ayrıca yapılar kalitelerinden daha çok ölçekleri ile dikkat çeker hale gelirler (Pehlivan,2010).

Kengo Kuma elbette dünyaca saygı duyulan bir mimar fakat üzerine bina inşa ettiği dokuyu özümseyemediği ve binanın çevresindeki yaşamla ilişkilerini tam anlamıyla düzenleyemediğini görüyoruz. Kuma, çevrede daha ufak ölçekteki geleneksel binalardan oluşan doku ile uyum yaratmak için kütleyi daha küçük, düzensiz bir şekilde yerleştirmeye çalışmış ve aslında çok da küçük olmayan küpleri farklı ölçeklere bölmüş. Bunun sebebi içeride farklı büyüklüklerde sergi mekânlarını oluşturabilmek. Zemin kattaki kutular, büyük ölçekli sanat eserleri ve enstalasyonlara imkân tanıyan bir hacme sahip. Yukarı çıkıldıkça küçülen kutular da daha küçük ölçekli eserlere yönelik düşünülmüş (Url-81).

Üst kotlara doğru bir ziguratı andırır şekilde giderek küçülen küplerden oluşan yapının alçak kottaki küpleri ise çevredeki yapılar ile bir uyum yakalamaya çalışmış kısmende başarılı olmuştur **(**Resim 4.22-23). Fakat Yapının tamamı dışarıdan bakıldığında çevredeki dokuya uyum sağlamaktansa ezici "tek" bir form olarak okunuyor. Bu da etrafındaki dokuyu ezen, üste çıkan, yabancıladığımız bir bina ile bizi karşı karşıya getiriyor **(**Resim 4.24**)**.



Resim 4.22 OMM'nin Odunpazarı Evleri ile ölçek olarak ilişkisi

(Fotoğraf: Ersin Polat)



Resim 4.23 OMM'nin Odunpazarı Evleri ile ölçek olarak ilişkisi

(Fotoğraf: Ersin Polat)



Resim 4.24 OMM'nin Odunpazarı Evleri ile ölçek olarak ilişkisi

(Fotoğraf: Ersin Polat)

Mustafa Batu Kepekçioğlu'na göre: *"Kuma'nın kendisine hayran bırakan tektonik duyarlılığından uzak, özensiz ve çözünürlüğü düşük çiğ bir kabuk ve söylemle bizi baş başa bırakıyor. Buna sebep olan iki parodik hamle var: İlki Kuma'yı "star mimar" yapan kendi tektonik dilinin "odun pazarı" üzerinden parodisini üretmesi; ikincisi ise çevredeki konut dokusunun rastlantısal yığınlar gibi ele alınıp hiç olmadıkları irilikte temsil edilerek parodileşmesi."* (Url-82).

"Objenin kurulma yöntemi ise '60ların mega-strüktürcüleri gibi geleneksel dokuların artikülasyon mantığını çözmeden onları yığına indirgeyerek benzeşmek hatta temsil etmek: "Kümelenme fikri şöyle çıktı: Her kutu bir konutu temsil ediyor, o ölçeğe tekabül ediyor, yansıtıyor. Geleneksel ahşap evler dümdüz dizilmiyor; ikinci kattaki bir cumba sokaktan geçenler için çok güzel bir görüntü veriyor." Böylece başlangıçta mimarın kendi tektoniğini parodileştirmesine bir de irice bir geleneksel konut parodisi de ekleniyor." (Url-82).

Kengo Kuma'nın partneri Yuki Ikegyuchi: *"Önceliğimiz; beklenmedik, farklı mekân karakterleri oluşturmak ve daha da önemlisi, ziyaretçiler için benzersiz bir deneyim sunan bir dizi mekân yaratmaktı. Ölçek, oran ve sirkülasyonu kurgulamak için müzenin biraraya getirdiği yerleştirmeler ve muazzam sanat koleksiyonu ile çokça vakit geçirdik"*(Arredamento Mimarlık s.37). Bu sözleri için, aslında tam istedikleri şey ile ortaya çıkanın özellikle ölçek ve oran konusunda aynı olup olmadığını Kengo kumanın gerçekçi temsilleri üzerinden proje yorumu yapmanın zor olmadığını varsayarak belki de bu iriliğin bilerek yapıldığı kanısını taşımalıyız.

Kentsel Bağlam Açısından İkonik Analiz

Kent ile farklı biçimlerde diyalog halinde olan tekil binalar veya kentsel projeler Lang'e göre (2005) tipolojik olarak dört farklı şekilde tasarlanmaktadır. Lang, kentsel bağlama saygı gösteren yapı veya yapı grupları, kentsel büyümede öncü ve katalizör işlevi olan yapılar, karma kullanımlı büyük yapılar ve kentsel mega projeler kapsamında tasarlanan yapılar olmak üzere dört farklı tipolojik gruptan bahseder (contextual design, catalyst for urban development, single multi-use building, large-scale architectural projects).

Lang 'in (2005) yaptığı sınıflandırma örnek alınarak yapılan, projelerin kente katkısını, proje büyüklüğünü ve niteliğini ifade eden, kentsel doku ile ilişki durumunun analizine göre;

- **Kentsel mega projeler kapsamında tasarlananlar**
- **Kentsel bağlam odaklı olanlar**
- **Kentsel katalizör işlevi görenler**

Şeklinde sınıflandırılmaya gidilmiştir. Bu sınıflandırma doğrultusunda ikonik değer ifade eden kültür-sanat yapıları, tipolojik olarak kentsel bağlam odaklı olanlar, kentsel mega projeler kapsamında tasarlananlar ve kentsel katalizör işlevi olanlar olmak üzere üç farklı grupta incelenmiştir. Kent içerisinde farklı büyüklüklerde çekim alanı yaratan bu yapıların etki alanları, proje tasarım süreçlerinde alınan kararlar doğrultusunda şekillenmektedir.

İlk bakışta, yer olarak Odunpazarı modernin tam karşıtı. Erken dönem Modern mimarlık tartışmalarının gündemine oturan "geleneksel - modern" kutuplaşmasının merkezinde duruyor bu yer seçimi. Her şeyden önce kentin tarihî merkezi ve geleneksel mimarlık adına ne biliyorsak onun ender korunmuş alanlarından biri.

"Odunpazarı dar sokakları, kırık oturtma kiremit çatılı ve cumbalı evleri, ahşap bezemeleri ile çok tutarlı, geleneksel bir doku sunuyor. İlk bakışta tabi; sonra hemen her şeyin aslında yıkılıp "yeni/den" yapıldıklarını anlıyoruz. Tarihî dokunun ve mimarlığının yeniden yapılırken başına gelenleri, kısacası özgünlük, koruma ve yeniden üretim ile ilgili tartışmaları başka bir yazıya bırakıyorum; ancak salt bu konunun bile, OMM'un "yer"le ilişkisinin meşru zeminini hazırlayabileceğini düşünüyorum" (Savaş, 2019, s.66).



Resim 4.25 OMM'nin Odunpazarı Evleri ile ölçek olarak ilişkisi

(Url-83)

OMM'nin kentsel bağlam odakli yapılan yapılar arasında göstermemiz yanlış olmaz. Nitekim bağlamsalcılık kuramı üzerinden yapıyı okuduğumuzda yapının mimarları ve yapıyı yaptıranların bu konuda hemfikir oldukları ve projeye niyetlenirken bu konunun(bağlamsalcılık) özellikle göz önünde bulundurulduğunu söyleyebiliriz.

Odunpazarı'nın tarihi dokusuna gönderme yapan ahşap yapı sistemi ve etkileyici mimarisi ile gündüz olduğu kadar gece de semte hayat verecek müze binasının bu bölgenin odak noktası, sembolü ve aynı zamanda kamusal bir toplanma merkezi olduğu söylenebilir. Yine aynı şekilde Lang 'in (2005) ortaya attığı sınıflandırma doğrultusunda OMM'yi kenstel katalizör işlevi gören yapılar arasında gösterebiliriz.

OMM üzerinden Kengo Kuma'nın üslubu ve "Anti-Obje" yaklaşımı

Proje yöneticisi ve aynı zamanda partner Yuki formalist bir tutumdan uzaklaştıklarını belirtirken Mustafa Batu Kepekçioğlunun Kuma ve ofisinin yaptığı projeler ve üsluplarının en azından "anti-obje" söylemi üzerinden OMM ile çeliştiğini belirtmektedir.

"Konsollar ve yönelimler, şehrin sokak dokusunu özgün ve beklenmedik kılan özellikleri. Projede niyetimiz kutuları üst üste koyarak ve döndürerek Osmanlı evlerinin yarattığı dokuyla bir bağ kurmak. Formalist bir tutumdan çok, sokağı içeride devam ettirmek ve doğrusal olmayan bu gezinti rotasını müzenin içinde tekrar yaratmak için." Yuki Ikeguchi (Url-70).

Mustafa Batu Kepekçioğlu*: Kengo Kuma Japon ahşap yapım sistemi geleneğinden damıttığı, en sıkıcı formlara bile muğlâk bir derinlik katarak ilginçleştiren yüksek çözünürlükteki kabukları ve zarif tektonik diliyle dünyaca ünlü;"**anti-obje**" (nesneleştirmeme) olarak adlandırdığı bu tutum mimaride okunaklı bir nesne/ form üretmeye karşı çıkıyor, en azından öyle idi. Buradaki kabuk ise övdüğüm tektonik dilin trajikomik bir parodisi bütün kabalığıyla. Çünkü firma kendi ürettiği özgün dilin cazibesini yeniden üretmeye çalışırken bunu başaramıyor ve ortaya o cazip hale öykünen ama bir türlü o olamayan bir hilkat garibesi çıkıyor-retoriği ile de: "Konsept açısından bakarsak **Odunpazarı** zaten geleneksel olarak bu malzemenin alınıp satıldığı bir yer ve bunun yapının görsel karakterinde yeniden canlandırılması fikri hoşumuza gitti." Tektonik açıdan bu gerçekleşirken plastik açıdan da yapı kompozisyonu ile "anti-obje"den uzaklaşarak objeleşiyor* (Url-82).

5. SONUÇLAR

Tezde temel olarak ikonik değer niteliği taşıyan kültür-sanat yapıları incelenmiştir. İkonik yapılar seçilirken dünya kentlerinin, GaWC araştırma şirketinin sınıflandırdığı şekilde Alfa, Beta ve Gama kentleri olması ve Türkiye'deki örneklerde ise kent sınıflandırmasına tabi tutulmadan sadece Türkiye'de bulunması yeterli görülmüştür. Son dönem ile kast edilenin ise 21. yy 'da inşa edilen yapılar olarak ele alınmasıdır. Son dönem kültür-sanat yapılarının ikonik değer analizleri yapılırken biçimsel ve kavramsal olarak meseleye bakılmıştır.

Seçilmiş dünya kentlerinde ele alınan kültür-sanat yapılarının ikonik değerleri ışığında Kengo Kuma and Associates, dünyadaki tasarımları ve OMM değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeye yön veren parametreler dünya ve Türkiye'de ikonik değer niteliği taşıyan Kültür-Sanat yapılarıdır.

Kengo Kuma and Associates tarafından tasarlanan kültür&sanat yapıları seçilirken dönem olarak ise 21. yy 'da İnşaa edilen yapılar ele alınmıştır. Bu kültür&sanat yapılarının ikonik değer analizleri yapılırken yine aynı şekilde biçimsel ve kavramsal yönlerden değerlendirilmiştir. Dünya ve Türkiye'deki ikonik değer niteliği taşıyan kültür-sanat yapılarının ikonik değer analizleri ile bir altlık oluşturmuş bu altlık üzerinden OMM, Kengo Kuma ve Kengo Kuma and Associates yapıları incelenmiştir.

ANALİZLER		OMM	DÜNYA ÖRNEKLERİ
YAPISAL/BİÇİMSEL İKONİK	Formun Oluşumu	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	EKSİLTMELİ
	Formun Organizasyonu	KÜMESEL	NOKTASAL
	Temel Tasarım İlkeleri	HİYERARŞİ VURGU HAREKET	VURGU HAREKET HİYERARŞİ
	Yapısal İkonik Özellik	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	FORM
KAVRAMSAL İKONİK	Kuramsal Analiz	BİGNESS	BİGNESS + TABULA RASA
	Metafor	YOK	28 YAPIDAN 22'SİNDE VAR
	Analoji	YOK	DORĞUDAN BİÇİMSEL
	Kavramsal İkonik Özellik	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK	METAFOR
KENTSEL BAĞLAM		KENTSEL KATALİZÖR KENTSEL BAĞLAM ODAKLI	KENTSEL KATALİZÖR

Tablo 3. OMM ve dünya ikonik yapı örneklerinin karşılaştırılması

Ersin Polat tarafından hazırlanmıştır.

Tez kapsamında dünya kentlerinden seçilen örneklerde ön planda olan ikonik yapıların özelliklerinin, daha önceki bölümlerde belirttiğimiz birçok araştırmacı tarafından yapılan çalışmalar ile aynı özellikler olduğunu vurgulamak gerekir. Özellikle Leslie Sklair "Iconic architecture and capitalist globalization" , "Do cities need architectural icons?" adlı makaleleri ve Jencks'in "The Iconic Building" kitabı, "The iconic building is here to stay" makalesi ve Cleo Broda'nın çalışmaları bu konuda önem teşkil eder. Yapıların ikonik özellikleri mimar kuramcıların ortaya koyduğu parametreler üzerinden belirlendi. Dünya ve Türkiye'de ikonik olma ihtimali olan yapılar incelendikten sonra özellikle dünya kentlerinde ön plana çıkan yapıların üzerine kuramcı mimarların söylemleri ile benzer söylemler yöntem bölümünde çizelgeler ile ortaya konuldu. Dünya örneklerinde ön plana çıkan parametreler ve özellikler ışığında bir yapının ikoniklik düzeyi üzerine fikir alabiliriz. OMM'nin dünya örnekleri ile benzer özellikler taşıması onu ikonik bir yapı olma yönünde bir yargıya varmamızı sağlar. OMM'nin ne kadar ikonik bir yapı olduğuna bu şekilde karar verebiliriz.

OMM'yi ikoniklik üzerinden okuyacak olursak, dünyada önde gelen ikonik yapıların yapısal olarak **eksiltmeli** formlardan oluştuğunu form organizasyonlarında da noktasal organizasyonlar kullanıldığını belirtmiştik. Temel tasarım ilkeleri göz önüne alındığında ise **vurgu, hareket, hiyerarşi**, ikonik yapılarda en çok önümüze çıkan ilkelerdi. OMM yapısal olarak **bütünleştirme** olması ve kümesel bir organizasyon şemasına sahip olmasıyla ikoniklik seviyesinin düşük olduğu söylenebilir. Ayrıca temel tasarım ilkeleri ile ikonik yapılarla aynı şekilde özellik taşıması yönüyle ikonik olduğu, söylenebilir.

Yapısal ikonik özellik analizlerinde ise yapılarda öne çıkabilecek form, cephe/cephe elemanları, bina strüktürü, çatı strüktürü, malzeme ve renk gibi seçeneklerden dünya kentlerindeki örneklerde en fazla **form** öne çıkıyor. OMM'de ve tüm Kengo Kuma yapılarında anti-obje yaklaşımından ötürü "cephe/cephe elemanları" ve "malzeme ve renk" ön plana çıkıyor. OMM için ikonik özellik olarak negatif bir durum.

Kavramsal olarak ele alındığında ise, dünya kentlerindeki ikonik değer özelliği taşıyan yapılar mimari kuramlar ve akımlar açısından en çok Rem Koolhaas'ın **bigness** ve **tabula rasa** kuramlarına uyduğu görülmekteydi. OMM bağlamsalcı olması ve tabular rasa olmaması yönü ile ikoniklik seviyesi düşük bigness olması yönüyle İkoniklik seviyesi yüksek bir yapıdır.

Kavramsal ikonik özellik analizlerinde ise yapılarda öne çıkabilecek; Çevresinden Kopuk Büyüklük, Belirsiz Anlam ve Kodlamalar, Şaşırtıcı ve Hipnotik, Bilindik ve Popüler Olma, Metaforik Özellik gibi özelliklerden Dünya örneklerinde en çok **metaforik özellik** yapıların öne plana çıkan özelliği olarak ortaya çıkmıştı. Daha sonra ise sırasıyla en çok **çevresinden kopuk büyüklük**, **şaşırtıcı ve hipnotik** olma gelmektedir. OMM bigness olması itibari ile **çevresinden kopuk bir büyüklüğe** sahiptir diyebiliriz. Bu özellik de yine OMM için ikoniklik yönünden pozitif bir durum.

Dünya kentlerinde seçilen 28 Kültür-Sanat yapısından çoğunda **metaforik** bir yönün bulunduğu sonucuna varılmıştı. Ayrıca dünya kentlerindeki yapılara Analojik Analiz yapıldığında ise **doğrudan biçimsel analojiler** en çok rastlanan özellikti. OMM için metafordan ya da bir analojiden bahsedemiyoruz. Bu anlamda düşük ikonik seviye yansıttığını söyleyebililiriz.

Dünya kentlerinden seçilen ikonik yapılar kentsel bağlam açısından irdelendiğinde örnekler en çok **Kentsel Katalizör İşlevi Gören Yapılar** kategorisine girmektedir. **Kentsel Bağlam Odaklı** olan yapılar kategorisine dünya kentlerinden hiçbir yapı girmemiştir. OMM ise **Kentsel Bağlam Odaklı ve Kentsel Katalizör İşlevi Gören** yapılar arasında gösterilebilir. Bu anlamda İkonik olma durumu aynı ihtimali barındırdığını söyleyebiliriz.

Tüm bu 9 parametreden OMM sadece 4 parametrede dünya da önde gelen ikonik yapılarla benzeşmektedir. OMM Kengo Kuma'nın diğer yapılarından ve Türkiye'deki örneklerden ikonik özellik olarak daha ön planda olmasına rağmen dünya örnekleri ile kıyaslandığında bu çözümleme ile düşük ikonik seviyeli yapılar statüsünde gösterilebilir.

ANALİZLER		OMM	TÜRKİYE ÖRNEKLERİ
YAPISAL/BİÇİMSEL İKONİK	Formun Oluşumu	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	EKLEMELİ
	Formun Organizasyonu	KÜMESEL	KÜMESEL
	Temel Tasarım İlkeleri	HİYERARŞİ VURGU HAREKET	VURGU HAREKET HİYERARŞİ
	Yapısal İkonik Özellik	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI
KAVRAMSAL İKONİK	Kuramsal Analiz	BİGNESS	BAĞLAMSALCILIK
	Metafor	YOK	10 YAPIDAN 1'İNDE VAR
	Analoji	YOK	DORĞUDAN BİÇİMSEL
	Kavramsal İkonik Özellik	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA
KENTSEL BAĞLAM		KENTSEL KATALİZÖR KENTSEL BAĞLAM ODAKLI	KENTSEL BAĞLAM

Tablo 3. OMM ve Türkiye'deki ikonik yapı örneklerinin karşılaştırılması

Ersin Polat tarafından hazırlanmıştır.

Tablo:4 de görüldüğü üzere OMM Türkiyede tasarlanan ve hayata geçirilen ikonik değer özelliği taşıyan diğer yapılarla benzeşiyor. Kengo Kuma'nın Japonya ve çeşitli coğrafyalardaki yapılarına baktığımız zaman üslup bakımından, ülkemizde ikonik değer olarak bir yere koyabileceğimiz yapıların mimarlarıyla bir paralelellik göstermektedir. Troya Müzesi mimarı Ömer Selçuk Baz, Antakya Müze Otel mimarı Emre Arolat, Atatürk Kültür Merkezi mimarı Murat Tabanlıoğlu ve Santral İstanbul mimarları Emre Arolat- Nevzat Sayın tıpkı Kengo Kuma gibi tasarımlarında binanın bulunduğu lokasyonla bağlantısını koparmadan çağdaş öğeleri kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. Form oluşumu ve organizasyonlarında, temel tasarım ilkelerinde, cephe/cephe elamlanları, malzeme ve renk seçimlerinde, çevresinden kopuk büyüklük, bilindik popüler olma kentsel bağlam ve kentsel katalizör olma yönleri ile çok büyük benzerlik taşıdıklarını söyleyebiliriz. Farklılık OMM'nin bigness olması yönün bağlamsalcılığından ağır basmasından doğmaktadır.

ANALİZLER		OMM	KENGO KUMA YAPILARI
YAPISAL/BİÇİMSEL İKONİK	Formun Oluşumu	EKLEMELİ BÜTÜNLEŞTİRME	EKSİLTMELİ
	Formun Organizasyonu	KÜMESEL	DOĞRUSAL
	Temel Tasarım İlkeleri	HİYERARŞİ VURGU HAREKET	VURGU HİYERARŞİ HAREKET
	Yapısal İkonik Özellik	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI MALZEME VE RENK	CEPHE/CEPHE ELEMANLARI
KAVRAMSAL İKONİK	Kuramsal Analiz	BİGNESS	BAĞLAMSALCILIK
	Metafor	YOK	YOK
	Analoji	YOK	YOK
	Kavramsal İkonik Özellik	ÇEVRESİNDEN KOPUK BÜYÜKLÜK	BİLİNDİK VE POPÜLER OLMA
KENTSEL BAĞLAM		KENTSEL KATALİZÖR KENTSEL BAĞLAM ODAKLI	KENTSEL KATALİZÖR

Tablo 5. OMM ve Kengo Kuma yapılarının karşılaştırılması

Ersin Polat tarafından hazırlanmıştır.

OMM ikonik kriterler üzerinden irdelendiğinde Kengo Kuma'nın diğer coğrafyalardaki yapıları ile bazı parametrelerde benzeştiği bazılarında ise ters düştüğünü söyleyebiliriz (Tablo:5). Benzer parametreler Kengo Kuma'nın stili ile ilgili olduğunu farklılaşmaların ise OMM'nin Türkiye özelinde tasarlanmış bir yapı olmasından ileri geldiğini söyleyebiliriz. Farklılaşan yönler için proje lideri ve partner Yuki İkeguchi (2020), OMM binasının mimari formu yakın çevresi gözetilerek üretildiğini, çevresindeki geleneksel ahşap konutların ölçeğindeki kütleleri kentsel ölçeği karşılayacak şekilde istiflediklerini ve bu kütlelerin yerleşiminin de Osmanlı evlerinin cumbalarını referans aldığını belirtmiştir. Bu bakış açısı bize OMM'de neden eklemeli ve bütünleştirlmiş bir formun olduğunu açıklar. Ayrıca form organizasyonunda kümesel bir organizasyon kullanılması da yine odunpazarı evlerinin kümesel yayılımından taklit edilmiş bir yöntem. OMM'ye detaylıca değinirken OMM'nin bigness ve bağlamsalcı olması ile ilgili görüşlere değinildi. Kuma genellikle bağlamsal bir çerçevede proje tasarlayan bir mimar bağlamsalcılık ile bigness birbiri ile çelişen kavramlar değil fakat OMM özelinde bigness kavramının bağlamsalcılığa göre daha ön planda ve ağır bastığını söyleyebiliriz. OMM'nin bigness olması aynı zamanda kavramsal ikonik özelliklerden, çevresinden büyük kopukluğu da beraberinde getirmiştir. Bu konuda da yine OMM özelinde baskın parametre, çevresinden kopuk büyüklük diyebiliriz

Benzer yönler için ise Kuma'nın üslubundan ileri gelen her zaman başvurduğu parametreler; hiyerarşi, vurgu ve hareket gibi temel tasarım ilkeleri ile cephe/cephe elamanlarının ön planda oluşu benzer şekilde Kuma'nın diğer yapılarında da rastlıyoruz. Yine Kuma yapılarının bulunduğu bölgelerde kentsel katalizör işlevi gördüklerini söyleyebiliriz. Kuma yapılarında metafor ya da analojiyi belirli semboller üzerinden vermektense bunu doğal malzeme üzerinden yapar ve yapılarıda geleneksel çatı cephe kombinasyonlarını sürdürdüğü için bu tarz mesajlar vermek için uygun değillerdir. Bu değerlendirme bize Kuma'nın çeşitli coğrafyalarda tasarladığı yapılarda güttüğü kaygıları OMM özelinde tamamen göstermediğini söylemektedir.

Kültür-sanat yapıları biçimsel olarak ele alındığında; form analizleri bölümünde, formun oluşumu meselesi ele alınmış ve detaylı bir şekilde irdelenmişti. Formun oluşumunda, ikonik yapılar her ne kadar basit bir kütle olarak analiz edilmeyecek olsalar da neticede her kütle bir asal formun dönüşüm geçirmiş halidir. İkonik yapılar ele alınırken en ilkel halinin ya da asal halinin gösterilmesi gereği duyulmuş ve bu karmaşık kütleler basitleştirilerek karmaşık tasarımlı yapılar daha anlaşılır kılınmıştır.

Kengo Kuma'nın kutuları konutlara indirgeyerek benzeşmesi hatta temsil etmesi, akıllardan uzak bir tasarım yöntemi olmadığını formun oluşumu ve organizasyonu analizlerinde basitçe ortaya koyuldu. Ülkemiz bağlamsalclık, bigness ve tabula rasa gibi kavramlar açısından hassas bir noktada ve özellikle Kuma'nın da bu konuda Türkiye'deki örneklerle benzeştiğini yine Kengo Kuma'nın yapıları üzerinden söyleyebiliriz. Odunpazarı Modern Müzenin tüm bu analizlerden sonra form yapısı ve tasarımı itibari ile akla gelemeyecek zorlukta olmadığını ve ülkemizde de bu işin üstesinden gelebilecek mimarlar olduğunu vurgulamak yanlış olmayacaktır. Fakat bu kadar göz önünde ve üzerinde yüzlerce öğrenci ve hocanın çalıştığı bir tarihi alanın kolay şekilde Kengo Kumaya bırakılması ülkemiz adına bir kazançmıdır başka bir tezin konusu olarak ele alınabilir.

Kengo Kuma ve ekibi her ne kadar OMM'yi tasarlarken geleneksel sokak anlayışından ve cumbalı evlerden ilham aldıklarını söylesede bunlar yeterli değildir. Kimimiz iyi niyet göstergesi gösterip OMM için güzel ya da çirkin değil olması gereken deneysellikte başarılı bir yapı olarak okuyabilir. Fakat Kuma'nın "art museum in ching" yapısını üzerinden OMM okunacak olunursa iyi niyetin çok

masumca olduğu söylenebilir (Resim 5.1). Çünkü Kengo Kuma OMM için bu form oluşumunu ve organizasyonunu ilk defa denememiş. Ülkemiz adına deneysel bir çalışma olabilir güzel çirkin diye ayırmayıp bir kazanım olarak elbet görebiliriz. Fakat Kuma'nın daha önce benzer tarz bir yapıyı bir köyde, çevresinde herhangi bir yapı olmayan bağlamsal bir zorunluluğu olmayan bir alanda yapması ve OMM için ise yine aynı tarifenin geçerli olmuş olması düşündürücü bir durum. Kengo Kuma ve ekibi için OMM'nin tarihi bir mekânının içinde bulunduğu gerçeği yeterince göz önünde bulunduruldu mu ve OMM'nin cephede ahsap malzeme kullanmanın ötesinde bir farkı olmalı mıydı soruları sorulabilir.



Resim 5.1 Art Museum in Gijang (Url-64)

Kuma modern malzemeleri kullanarak heykelsi yapıtlar ortaya çıkaran dönemin mimarlarına karşı daha mütevazı binalar tasarlayarak Japon geleneğini sürdürmekten yana olan bir mimar. Heykelsi yapıtlar ortaya çıkaran dönemin mimarlardan kasıt, ikonik yapı tasarlayan starchitect mimarlara karşı bir duruş sergiliyor olması. Turgut Cansever, Cengiz Bekktaş gibi geleneğe saygı duyan mimarlarımız gibi, Kuma'nında moderniteye ayrıca bir sitemi var. Kuma bu tepkiyi daha çok betona karşı doğal malzeme üzerinden sergiliyor. Modern dokunuşlarıyla farklılık kazandırdığı cam,

ahşap ve bambunun uyandırdığı hafiflik ve yumuşaklık hissini hemen hemen tüm tasarımlarında görmek mümkündür.

Kengo Kuma kimilerine göre starchitect mimarlar arasında gösterilmesine rağmen onun mimarlığı gelenekten asla kopuk bir mimari değildir. Yapıları bulunduğu cağrafyalardaki ve oturduğu toprağın kimliği ile bir ilişki içerisindedir. Yapılarını bulunduğu coğrfaya ile şekillendirmesi yani malzemesini bulunduğu coğrafyadan alması Kuma'yı bilinen tür bir starchitect mimarlığın dışına itmektedir. Kuma üslubundaki japon etkisini ve doğal malzeme yönelimini harmanlayarak oluşturduğu üslubunu çeşitli coğrafyaların geleneklerinden kopmayacak şekilde yansıtmaktadır. Hem gelenekselci hem modern mimariyi harmanlayarak günümüz modern mimari içerisinde kendine farklı bir yer bulmaktadır. Doğal malzemeyi ve geleneksel yapım tekniklerini tercih edişi Kuma'yı diğer mimarlardan ayıran en önemli parametreler arasında gösterebilir.

Bu çalışmada Odunpazarı Modern Müze(OMM)'nin ikonik yapı ve ikonik mimari ile ilişkisi irdelenmiştir. Dünya kentlerinden, Türkiye'den seçilen ikonik yapılar ve Kengo Kuma'nın kültür-sanat yapıları yapısal ve kavramsal bakış açısıyla ele alınmıştır. İkonik değer taşıyan yapılar önde gelen mimar ve kuramcı gözünden birçok yönüyle incelenmiş ve ikonik özellik ve ikonik değerin ne olduğu ya da neler olabileceği sorgulanmıştır. Türkiye ve diğer coğrafyalarda ikon konusuna nasıl bakıldığı bu konuda diğer dünya kentleri ile aramızdaki ilişkinin ne olduğu ve ikonik yapı üretiminde kentsel ölçekte ne gibi etkilerin olduğu araştırılmıştır. İkonik değer taşıyan yapıların güncel tasarım yaklaşımlarında hangi yönleri ile ön plana çıktıkları ve ikonik değer olarak belirlenen değerlerin ikonu tanımlamada ya da ikonun gücünü arttırmada ne derece faydalı oldukları günümüz dünyasında üretilebilecek ikonik yapıların tasarım kriterlerini belirlemede bir yol haritası çizebilecektir.

Bu çalışma dünya ve Türkiye'deki son dönem kültür&sanat yapılarının ikonik özellikler açısından incelenmesi ve tüm bu incelemeler ışığında Türkiyede son dönem kültür&sanat yapılarından biri olan Odunpazarı Modern Müze'nin değerlendirilmesi yönüyle önem teşkil etmektedir.

KAYNAKLAR

Adhan, K. (2008). "Rediscovering the Island: Doha's Urbanity from Pearls to Spectacle", Y. Elsheshtawy (Ed.), The Evolving Arab City: Tradition, Modernity and Urban Development (pp. 218-257). London-New York: Routledge.

Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC' si* (2. Baskı). İstanbul: Say.

Akbalık, E. (2017). Kent Mimarlık ve Kimlik Üretimi Üzerine: Yıldızlar ve İkonlar, *Mimar.ist* ,59,32-37.

Alaş, Betül. (2009a). Marka Kent Olmak – I. *İzmir Ticaret Odası Kurumsal Web Sayfası*, Erişim adresi: http://www.izto.org.tr/NR/rdonlyres/D-47CA-46B3/5.pdf (Erişim Tarihi:24.10.2019).

Alaş, Betül. (2009b). Marka Kent Olmak – II. *İzmir Ticaret Odası Kurumsal Web Sayfası*. Erişim adresi: http://www.izto.org.tr/portals/0/pusuladergisi/2009/07-08/4.pdf (Erişim Tarihi: 24.10.2019).

Anholt, S., (2006). The Anholt-GMI City Brands Index: How The World Sees The World"s Cities, *Place Branding*, 2(1), s:18.

Avcılar, Y. M. ve Kara, E. (2015). Şehir Markası Kavramı ve Marka Şehir Yaratma Stratejilerine Yönelik Literatür İncelenmesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi, 16*(34), 76-94.

Avcılar, M. Yüksel ve İnci Varinli (2013), *Perakende Marka Değerinin Ölçümü ve Yapısal Eşitlik Modeli Uygulaması* (1. Baskı). Ankara : Detay Yayıncılık.

Aydınlı, S.(1993). Mimarlıkta Estetik Değerler. İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

Ayyıldız, S. (2001). *Mimarlıkta Analojiler Üzerine Estetik Ağırlıklı Bir İnceleme*, Yüksek (Lisans Tezi). Erişim adresi: http://www.ktu.edu.tr/fbemimarlik-tgdoktoradt313

Balcı, G. H., Asiliskender, B., Yılmaz, N. (2005) Anıt Kavramı, Kimliğin Sürekliliği ve Değişim: Gevher Nesibe Medresesi Deneyimi. *Mimarlık Dergisi,*322,55-59, İstanbul.

Banger, G. (2006). "Marka Olmak" http://www.gurcanbanger.com /yaz/esk0491.html Erişim Tarihi: 22.08.2019

Bayramoğlu, N. (2010). *Kullanıcı Algısı Bağlamında Kentsel Kimlik: Barbaros Bulvarı – Büyükdere Kentsel Aksı*(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Bengi, S. I. , Akalın, A. (2019). Bernard Tschumi ve "Olay Mimarlık". *Online Journal of Art and Design*, 7(2). Erişim Adresi: http://www.adjournal.net/past2.asp?numara=72

Bilsel, G. S. (2002). *Kent Kültürü, Kültürel Süreklilik, Kimlik Sorunsalı, Yaşanılası Kentsel Mekân Üzerine*, Kentleşme ve Yerel Yönetimler Sempozyum Bildirileri, Mimarlar Odası Adana Şubesi, Adana. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/784293

Birlik, S. (2002). *Kentsel Kimlik Değişimi: Trabzon/Orta-İç Kale Örneği, Kentleşme ve Yerel Yönetimler Sempozyum Bildirileri*. Mimarlar Odası Adana Şubesi, Adana. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/784293

Borça, G. (2004). *Bu Topraklardan Dünya Markası Çıkar Mı: Marka Olmanın Abc' si*. İstanbul: Mediacat Kitapları.

Broda, C. (2006). An examination of a series of small structures against the criteria for defining iconic architecture. *City*, *10*(1), 101-106.

Caragonne, A. (1995). The Texas Rangers : notes from an architectural underground.

Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Can, A. (2003). *Antik Kent İle Bu Mekânı Üreten Toplumun Değerler Sistemi Arasındaki İlişkinin İncelenmesi ve Atina Örneği*, (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: http://dspace.marmara.edu.tr/handle/11424/28538

Ching, D.K. F. (2019). Mimarlık: Biçim, Mekân & Düzen . Çev.: Gizem Aydın, Ankara: Nobel Yayınevi.

Collins, P.(1998). *Changing Ideals in Modern Architecture*. Kanada: McGill-Queen's Press.

Derrida, J. (1998). Of Grammatology. Baltimore*:Johns Hopkins University Press.*

Dovey, K. (1999). *Framing Places: Mediating Power in Built Form* . London: Routledge.

Ekenyazıcı, E. (2005). *İkon Yapıların Turizm Eğilimlerine Etkileri,* YTU Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Ekincioğlu, M. (2001). Rem Koolhaas, İstanbul: Boyut Yayınları.

Ektiren, M. (2017). "Kent Meydanlarının Kent Kimliği İle İlişkisi". *Kent Akademisi, 10,* 2: 240-254.

ELLIS, W. (1979). Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism, *Oppositions,* (18), 3-27.

Frank, S. (2010). *IAUS:An Insider's Memoir*. Bloomington: Authorhouse.

García, M. (2012). *The Diagrams of Architecture*. London: Wiley.

Gonzalez, S. (2006). Scalar narratives in Bilbao. A Cultural Politics of Scales Approach to the Study of Urban Policy. *International Journal of Urban and Regional Research*, 30(4), 836-57.

Güleç, G. (2012). Olay-Kentler: Yeni Bir Bağlamsal Mimarlık Terminolojisi. *Mimarlık Dergisi*, 366.

Gümüş, İ. (2018). Kıyı Kentlerindeki İkonik Kültür-Sanat Yapılarının Tasarım Kriterleri Üzerine Bir Değerlendirme, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi

Güngör, İ.H. (1983). *Temel Tasarı*, İstanbul:AFA Matbacılık.

Gürer, L. (1990). *Temel Tasarım*. İstanbul: İTÜ Matbaası.

Güvenç, B. (1997). *Türk Kimliği:Kültür Tarihinin Kaynakları.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Hasol, D. (1998a). Prag ve Dans Eden Bina. *Yapı Dergisi,* 203.

Hasol, D. (1998b). *Her şeyin Mimarı Var*. İstanbul: Yem Yayınları.

Hasol, D. (1975). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları.

İlgüner, M. (2006). *Türkiye'de Marka Yaratma ve Yaşatmanın Altın Kuralları*. İstanbul:Rota Yayıncılık.

İslamoğlu, H. (2002). *Pazarlama İlkeleri*. İstanbul: Beta Yayınları.

Derrida, J. ve Eisenman, P. (1997). *Chora L Works*. New York: Monacelli Press.

Jencks C. (1988b). Ad Hoc and Urbanist, *Architecture Today*, 10.

Jencks, C. (2005). *The Iconic Building: The Power of Enigma*. New York: Frances Lincoln.

Jencks, C. (2006). The Iconic Building is Here to Stay. City, 10(1):3-20, Abingdon: Routledge.

Kaptan, B. (1997). İç mimaride Form-Mekân ilişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Eskişehir.

Koolhaas, Rem. (1997). *S,M,L,X* . Köln: Taschen.

Kotler, P. , Hamlin, M. A. , Rein, I. , Haider D. H. (2002a). *Marketing Asian Places.* Singapore: John Wiley & Sons (Asia)

Krier, R. (1991). *Architectural Composition*. Londan: Academy Edition.

Kuban, D. (1990). *Mimarlık Kavramları*, İstanbul: Yem Yayınları.

Lang, J. (1987). *Creating Architecture Theory*. New York: Van Nostrand Reinhold

Lang, J. (2005). *Urban design: A typology of procedures and products: Illustrated with over 50 case studies*. Oxford: Architectural Press.

Levinston, J. (2007). Aesthetic Contextualism. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 4 (3).

Lökçe, S. (2003). İki Şehir İkonu: Sagrada Familia ve Sydney Opera Binası. *Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der,*18(1), 89-100.

Lynch, K. (2010). Kent İmgesi. Çev: İrem Başaran, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Maralcan, M. (2006). Kentler ve İkonları. *Tasarım Dergisi*, 159.

McEwan, C. (2014). "Notes on Architecture and Cultural Production". *Level 6 Portfolio 2014*.

Erişim adresi: https://issuu.com/level6portfolio/docs/level_6_portfolio_2015 (erişim: Şubat 2017)

McNeill, D. (2009). *The Global Architect – Firms, Fame and Urban Form.* London: Routledge.

Miles, M, Hall, T. , Borden, I. (2000). *The City Cultures Reader*, London: Routledge.

Morrison, G. (2004). "Look at me!". *The Guardian*, UK.

Mumford, L. (1938*). The Culture of Cities*. New York: A Harvest Book.

Brooks, E. N. , Toth, J. (2007). *The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism*. Amsterdam: Editions Rodopi BV.

Onat, E. (1991). *Mimarlık, Form ve Geometri*. İstanbul: YEM Yayın

Onat, E. (2010). *Mimarlık, Form ve Geometri*. Ankara : Efil Yayınevi

Özdemir, G. (2008). *Destinasyon Pazarlaması*. Ankara : Detay Yayıncılık ,114.

Özerk, G. B., Yüksekli, B. A. (2011). Küresel Kent, Kentsel Markalaşma ve Yok-Mekan İlişkileri. *İdealkent Dergisi, 2* (3), 82-93.

Özgen, S. (2003). Ege Adaları'nda Mimari Kimliğin Yeri. *Yapı Dergisi*, 260, 69-73.

Pehlivan, F. D. (2010). Rem Koolhaas Ve Yapıtları. Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Peker, A.E.,(2006). Kentlerin Markalaşma Sürecinde Çağdaş Sanat Müzelerinin Rolü: Kent Markalaşması ve Küresel Landmark. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Johnson, P., Wigley, M. (1988). Deconstructivist architecture. *Museum of Modern Art*.

Polatoğlu, B. Ç., (2006). "Kamusal Alanlar: Kimliğin İfade Arenaları" . *Mimar.ist* , 22 , 78-81.

Ponzini, D. (2011). "Large Scale Development Projects and Star Architecture in the Absence of Democratic Politics: The Case of Abu Dhabi, UAE". *Cities*, 28(3):251-259 doi:10.1016/j.cities.2011.02.002

Rainisto, S. K., (2003). Success Factors Of Place Marketing: A Study of Place Marketing Practice In Northern Europe And United States. Doctoral Dissertations, Helsinki University.

Rasmussen, S.E. (2018). *Yaşanan Mimari* , İstanbul: Remzi Kitapevi.

Rowe, C., F. Koetter (1978). *Collage City,* Cambridge, Mass. and London: The MIT Press.

Saran, M. (2005). "Kent Pazarlaması: Güçlü Bir Kent İmajı ve Kent Markası Oluşturmak," TMMOB Makine Müh. Odası, Marka Yönetimi Sempozyumu, Gaziantep.

Sarup, M. (1993). *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, Georgia: University of Georgia Press.

Sassen, S. (1991). The Global City: New York, London, Tokyo, Oxford: Princeton University Press.

Saylan, M. (2007). "Bir şehri Markalaştırmak", Erişim Adresi: http://muratsaylan.blogcu.com/14358911.html, (Erişim Tarihi: 22.10.2019)

Schulz, N. C. (2000). *Architecture: Presence, Language, Place,* Milano: Random House Inc.

Seisdedos, G., VAGGINE, P.,(2005), The City Branding Processes: the case of Madrid, *41st ISoCaRP Congress 2005*, 2 ,(1-10).
Kavaratzis, M. (2004). From City Marketing to City. *Place Branding*, 1(1).

Simon, A. (2005), How The World Sees The World‟s Cities. *Place Branding*, 2(1),18.

Sklair, L. (2006). Iconic Architecture and Capitalist Globalization. *City,* 10(1), 21-47. doi:10.1080/13604810600594613

Sklair, L. (2010), Iconic Architecture and the Culture-Ideology of Consumerism, *Theory, Culture & Society* ,1-25. doi: 10.1177/0263276410374634

Tavşan, C. (2000). Müze Mimari Form Analizi İçin Bir Yöntem Araştırması: Çağdaş Mimarlık Akımlarına Bağlı Son Dönem Müze Yapılarında Uygulanması. Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

Tek, Ö. B. (2005). *Modern Pazarlama İlkeleri*. İzmir: Birleşik Matbaacılık.

Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür* (2. Baskı). çev: A. Eker, İstanbul: Ayrıntı.

Tschumi, B. (1993). The Architecture of the Event , Architectural Design. Londra : Academy Editions.

Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*, Londra :MIT Press, s.23, 101-120, 160, 215-225.

Tschumi, B. (1999). "Alteş", Anytime, Konferans Bildirileri Kitabı, (ed.) Cynthia C. Davidson, çev: Elif Kendir, Mimarlar Derneği 1927 Yayını, Ankara, s.177, 180

Tschumi, B. (2000). *Event-Cities 2***,** , Londra: MIT Press, 11-13.

Tschumi, B. (2009). Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content, Londra: MIT Press ss.11-21, 49, 117, 131, 576.

Tschumi, B. (2010). *Event-Cities 4: Concept-Form*, Londra: MIT Press,13-21.

Zukin, S. (1991). *Landscapes of Power From Detroit to Disney World*, Berkeley, CA: University of California Press.

Coşkun, B. Selcen. (2014). Afrika'da Sürdürülebilir Yaklaşımlar Arayışında Bir Mimar: Peter Rich. *Mimar.ist*, 50, 25-30

Savaş, A. (2019). OMM: Modern Müze Nedir?*. *Mimarlık Dergisi*, 410, 64-70

Mimarlık, A.(2020) Kengo Kuma ve Yuki Ikeguchi ile Odunpazarı Modern Müze Üzerine. *Arredamento Mimarlık,* 339, 34-37

URL-1 https://windows10skill.com/change-desktop-icons-from-left-to-right-on-windows-10/ Erişim Tarihi 11 Kasım 2019

URL-2 https://tr.365psd.com/download/flat-social-media-icons-54088 Erişim Tarihi 12 Kasım 2019

URL-3 https://itctourism.com/ Erişim Tarihi 13 Kasım 2019

URL-4 https://www.archdaily.com/919232/chengdu-university-library-china-southwest-architectural-design-and-research institute?ad_source=search&ad_medium=search_result_all Erişim Tarihi 13 Kasım 2019

URL-5 https://www.archdaily.com/804487/musikene-ga-plus-atxurra-zelaieta-arquitectos?ad_source=search&ad_medium=search_result_projects Erişim Tarihi 14 Kasım 2019

URL-6 https://www.archdaily.com/917438/planning-exhibition-museum-and-archive-in-shangrao-azl-architects?ad_source=search&ad_medium=search_result_projects Erişim Tarihi 14 Kasım 2019

URL-8 https://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright Erişim Tarihi 14 Kasım 2019

URL-7 https://www.archdaily.com/65218/ad-classics-sydney-opera-house-j%C3%B8rn-utzon/ Erişim Tarihi 17 Kasım 2019

URL-9 https://www.archdaily.com/80309/denver-art-museum-daniel-libeskind?ad_name=single-scroll Erişim Tarihi 17 Kasım 2019

URL-10 https://www.archdaily.com/904019/national-kaohsiung-center-for-the-arts-mecanoo?ad_source=search&ad_medium=search_result_projects Erişim Tarihi 17 Kasım 2019

URL-11 https://www.thecrazytourist.com/15-best-places-visit-azerbaijan/ Erişim Tarihi 18 Kasım 2019

URL-12 https://www.sydneyoperahouse.com/ Erişim Tarihi 18 Kasım 2019

URL-13 https://www.archdaily.com/158522/ad-classics-lotus-temple-fariborz-sahba?ad_source=search&ad_medium=search_result_all Erişim Tarihi 18 Kasım 2019

URL-14 https://www.archdaily.com/867369/bosjes-chapel-steyn-studio Erişim Tarihi 18 Kasım 2019

URL-15 https://www.archdaily.com/266612/wuxi-grand-theatre-pes-architects?ad_source=search&ad_medium=search_result_projects Erişim Tarihi 18 Kasım 2019

URL-16 https://www.archdaily.com/913989/national-museum-of-qatar-atelier-jean-nouvel?ad_source=search&ad_medium=search_result_all Erişim Tarihi 18 Kasım 2019

URL-17 https://www.archdaily.com/904225/the-fuzhou-strait-culture-and-art-centre-pes-architects?ad_source=search&ad_medium=search_result_projects Erişim Tarihi 18 Kasım 2019

URL-18 https://www.archdaily.com/917716/xing-kiln-museum-yca?ad_source=search&ad_medium=search_result_all Erişim Tarihi 18 Kasım 2019

URL-19 https://www.archdaily.com/236979/one-ocean-thematic-pavilion-expo-2012-soma Erişim Tarihi 19 Kasım 2019

URL-20 https://www.archdaily.com/141274/a-first-glance-at-zaha-hadids-glasgow-riverside-museum-of-transport Erişim Tarihi 19 Kasım 2019

URL-21 http://absfreepic.com/free-photos/download/yellow-apartment-building-2736x3648_92276.html Erişim Tarihi 19 Kasım 2019

URL-22 http://www.mimdap.org/?p=229442 Erişim Tarihi 19 Kasım 2019

URL-23 https://www.slideshare.net/ayseguly/gestalt-kurammekan Erişim Tarihi 19 Kasım 2019

URL-24 http://ibrahimyavuzavci.blogspot.com/ Erişim Tarihi 20 Kasım 2019

URL-25 https://www.tasarkar.com/2018/03/6-temel-gestalt-ilkesi.html Erişim Tarihi 20 Kasım 2019

URL-26 https://www.tasarkar.com/2018/03/6-temel-gestalt-ilkesi.html Erişim Tarihi 20 Kasım 2019

URL-27 https://www.wannart.com/parcalarindan-ayri-bir-butun-gestalt-ilkeleri/ Erişim Tarihi 20 Kasım 2019

URL-28 http://mitagi.blogspot.com/2012/03/mimari-de-gestalt-ilkeleri.html Erişim Tarihi 23 Kasım 2019

URL-29 https://www.nytimes.com/2004/10/10/obituaries/jacques-derrida-abstruse-theorist-dies-at-74.html Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-30 https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-vilette/ Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-31 https://eisenmanarchitects.com/La-Villette-1987 Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-32 https://www.arkitektuel.com/wexner-sanat-merkezi/

URL-33 https://xxi.com.tr/i/dayanisma-mimarligi Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-34 https://edition.cnn.com/style/article/frank-gehry-architectural-digest/index.html Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-35 https://www.architecturalrecord.com/articles/14079-exclusive-look-inside-frank-gehrys-home Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-36 https://vivreaberlin.com/larchitecture-du-musee-juif-de-berlin.html Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-37 https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/ Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-38 https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g28970-d104863-Reviews-Vietnam_Veterans_Memorial-Washington_DC_District_of_Columbia.html

URL-39 https://www.tabletmag.com/jewish-life-and-religion/243516/monuments-and-memory Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-40 https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/230085/memorials-yom-hashoah Erişim Tarihi 25 Kasım 2019

URL-41 https://paris.frasershospitality.com/la-grande-arche-a-modern-arch-of-triumph-,news_viewItem_2691-zh.html

URL-42 https://www.moma.org/collection/works/603?locale=en Erişim Tarihi 23 Kasım 2019

URL-43 https://tr.pinterest.com/pin/495396027746354872/ Erişim Tarihi 23 Kasım 2019

URL-44 https://www.art-agenda.com/announcements/187773/n-a Erişim Tarihi 10 Mart 2020

URL-45 https://www.archdaily.com/148961/nyc-port-authority-bus-terminal-gkd-metal-fabrics Erişim Tarihi 10 Mart 2020

URL-46 https://www.archdaily.com/category/student-hall Erişim Tarihi 10 Mart 2020

URL-47 https://polen.itu.edu.tr/bitstream/11527/3275/1/10257.pdf Erişim Tarihi 10 Mart 2020

URL-48 https://www.dayanismamimarligi.org/sergi.php Erişim Tarihi 10 Mart 2020

URL-49 https://www.archdaily.com/795193/vacheron-constantin-bernard-tschumi-architects/57d78a28e58ece897b0001cd-vacheron-constantin-bernard-tschumi-architects-photo Erişim Tarihi 10 Mart 2020

URL-50 http://www.tschumi.com/projects/67/ Erişim Tarihi 10 Mart 2020

URL-51 http://www.tschumi.com/projects/44/ Erişim Tarihi 10 Mart 2020

URL-52 http://www.analogy.itgo.com/collins1.htm Erişim Tarihi 15 Mart 2020

URL-53 https://sanatkaravani.com/mimari-bir-unsuru-insan-vucudu-ile-birlestirme-hali-karyatidler/ Erişim Tarihi 15 Mart 2020

URL-54 https://www.e-skop.com/skopbulten/selfie-ceken-sehzade-dinozor-kofte-ve-cagdas-sanat/2473 Erişim Tarihi 15 Mart 2020

URL-54 https://www.flickr.com/photos/imjustwalkin/23025506663/ Erişim Tarihi 18 Mart 2020

URL-55 https://www.archdaily.com/architecture-news Erişim Tarihi 18 Mart 2020

URL-56 https://denemenlazim.net/kengo-kuma-dogal-malzeme-ile-minimalizmi-birlestiren-mimar/ Erişim Tarihi 18 Mart 2020

URL-57 https://web.archive.org/web/20170916165542/ Erişim Tarihi 18 Mart 2020

URL-58 https://tr.wikipedia.org/wiki/Kengo_Kuma Erişim Tarihi 19 Mart 2020

URL-59 https://web.archive.org/web/20170906040611/ Erişim Tarihi 19 Mart 2020

URL-60 https://denemenlazim.net/kengo-kuma-dogal-malzeme-ile-minimalizmi-birlestiren-mimar/ Erişim Tarihi 20 Mart 2020

URL-61 https://spatiallistening.files.wordpress.com/2013/03/kengokuma2.jpg Erişim Tarihi 20 Mart 2020

URL-62 https://www.kilsanblog.com/onemli-ozgun-mimarlar/kengo-kuma-2/ Erişim Tarihi 20 Mart 2020

URL-63 https://web.archive.org/web/20170916165542/ Erişim Tarihi 20 Mart 2020

URL-64 https://v3.arkitera.com/competitionproject.php?action=displayProject&ID=88&year=&aID=581 Erişim Tarihi 20 Mart 2020

URL-65 https://www.arkitera.com/ Erişim Tarihi 23 Mart 2020

URL-66 https://www.arkitektuel.com/odunpazari-modern-muze/ Erişim Tarihi 23 Mart 2020

URL-67 https://www.arkitera.com/ Erişim Tarihi 23 Mart 2020

URL-68 https://www.turkiyeturizm.com/kengo-kuma-imzali-odunpazari-modern-muze-acildi-59507h.htm Erişim Tarihi 23 Mart 2020

URL-69 https://www.omm.art/tr/ Erişim Tarihi 28 Mart 2020

URL-70 https://www.arkitera.com/haber/kengo-kumadan-eskisehire-cagdas-sanatlar-muzesi/ Erişim Tarihi 28 Mart 2020

URL-71 https://www.art50.net/ Erişim Tarihi 28 Mart 2020

URL-72 https://www.arkitektuel.com/ Erişim Tarihi 28 Mart 2020

URL-73 https://www.arkitera.com/haber/kengo-kuma-and-associates-odunpazari-modern-muze-acildi/ Erişim Tarihi 3 Nisan 2020

URL-74 https://www.arkitera.com/haber/kengo-kumanin-eskisehirde-tasarladigi-muzeye-dair-detaylar-yayinlandi/ Erişim Tarihi 3 Nisan 2020

URL-75 https://kkaa.co.jp/works/architecture/gijangmuseum/ Erişim Tarihi 3 Nisan 2020

URL-76 https://www.turkiyeturizm.com/kengo-kuma-imzali-odunpazari-modern-muze-acildi-59507h.htm Erişim Tarihi 3 Nisan 2020

URL-77 https://v3.arkitera.com/h40471-peter-zumthor-uzerine.html Erişim Tarihi 4 Nisan 2020

URL-78 https://archipelvzw.be/nl/pictures/2500 Erişim Tarihi 5 Nisan 2020

URL-79 https://www.archdaily.com/805160/watch-rem-koolhaas-present-s-m-l-xl-at-the-aa-in-1995 Erişim Tarihi 5 Nisan 2020

URL-80 https://www.arkitera.com/ Erişim Tarihi 5 Nisan 2020

URL-81 https://www.arkitektuel.com/odunpazari-modern-muze/ Erişim Tarihi 20 Nisan 2020

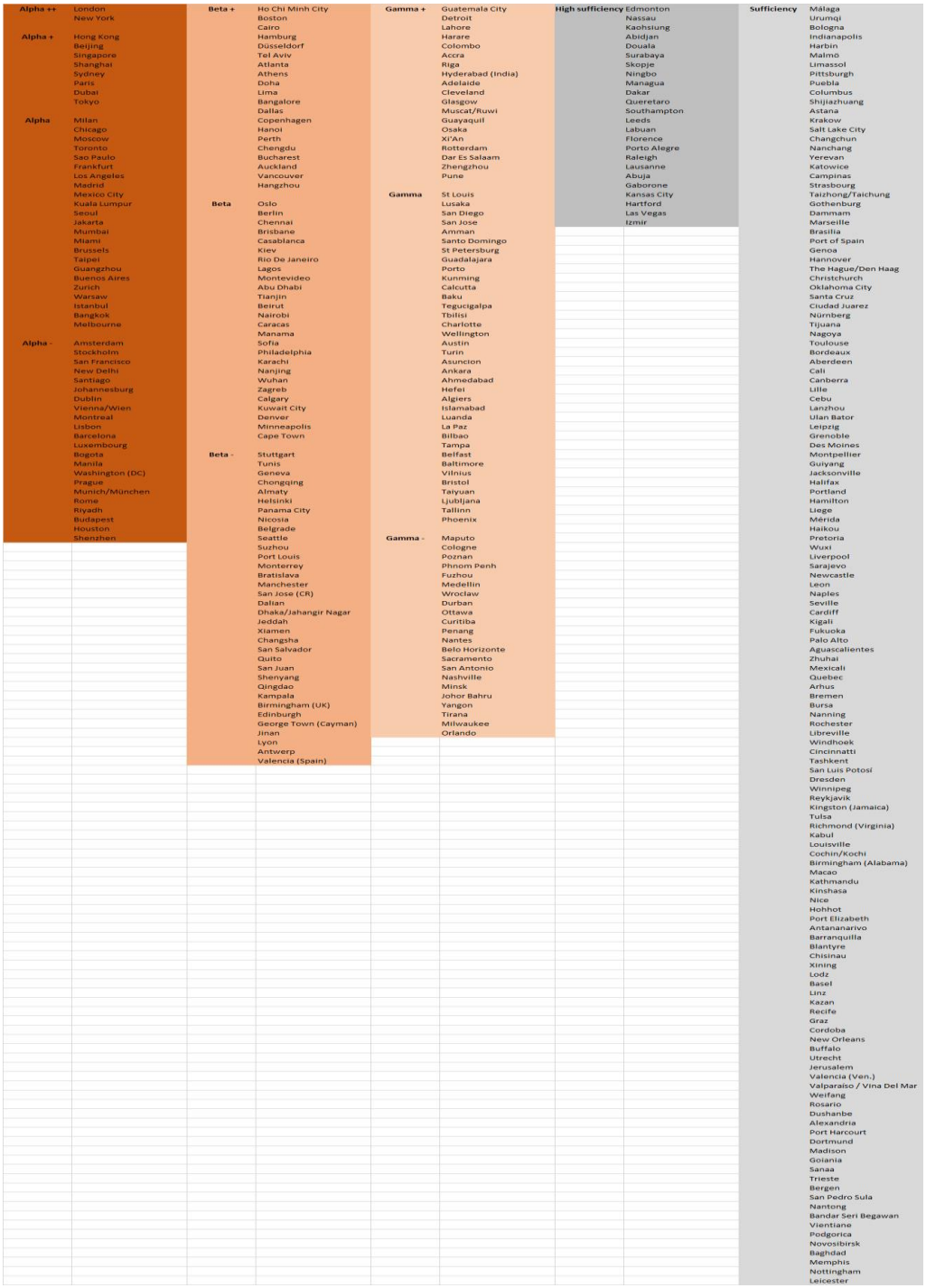
URL-82 http://www.sanatatak.com/view/omm-kumanin-kendi-parodisini-uretmesi Erişim Tarihi 20 Nisan 2020

URL-83 https://www.arkitera.com/haber/kengo-kumanin-eskisehirde-tasarladigi-muzeye-dair-detaylar-yayinlandi/ Erişim Tarihi 20 Nisan 2020

URL-84 https://turizmgazetesi.com/news.aspx?id=89094 Erişim Tarihi 20 Nisan 2020

EKLER

Ek-1: GaWC Araştırma Şirketine Göre Dünya kentleri(Url-1)



Alpha ++	London	**Beta +**	Ho Chi Minh City	**Gamma +**	Guatemala City	**High sufficiency**	Edmonton	**Sufficiency**	Málaga
	New York		Boston		Detroit		Nassau		Urumqi
Alpha +	Hong Kong		Cairo		Lahore		Kaohsiung		Bologna
	Beijing		Hamburg		Harare		Abidjan		Indianapolis
	Singapore		Düsseldorf		Colombo		Douala		Harbin
	Shanghai		Tel Aviv		Accra		Surabaya		Malmö
	Sydney		Atlanta		Riga		Skopje		Limassol
	Paris		Athens		Hyderabad (India)		Ningbo		Pittsburgh
	Dubai		Doha		Adelaide		Managua		Puebla
	Tokyo		Lima		Cleveland		Dakar		Columbus
Alpha	Milan		Bangalore		Glasgow		Queretaro		Shijiazhuang
	Chicago		Dallas		Muscat/Ruwi		Southampton		Astana
	Moscow		Copenhagen		Guayaquil		Leeds		Krakow
	Toronto		Hanoi		Osaka		Labuan		Salt Lake City
	Sao Paulo		Perth		Xi'An		Florence		Changchun
	Frankfurt		Chengdu		Rotterdam		Porto Alegre		Nanchang
	Los Angeles		Bucharest		Dar Es Salaam		Raleigh		Yerevan
	Madrid		Auckland		Zhengzhou		Lausanne		Katowice
	Mexico City		Vancouver		Pune		Abuja		Campinas
	Kuala Lumpur		Hangzhou				Gaborone		Strasbourg
	Seoul	**Beta**	Oslo	**Gamma**	St Louis		Kansas City		Taizhong/Taichung
	Jakarta		Berlin		Lusaka		Hartford		Gothenburg
	Mumbai		Chennai		San Diego		Las Vegas		Dammam
	Miami		Brisbane		San Jose		Izmir		Marseille
	Brussels		Casablanca		Amman				Brasilia
	Taipei		Kiev		Santo Domingo				Port of Spain
	Guangzhou		Rio De Janeiro		St Petersburg				Genoa
	Buenos Aires		Lagos		Guadalajara				Hannover
	Zurich		Montevideo		Porto				The Hague/Den Haag
	Warsaw		Abu Dhabi		Kunming				Christchurch
	Istanbul		Tianjin		Calcutta				Oklahoma City
	Bangkok		Beirut		Baku				Santa Cruz
	Melbourne		Nairobi		Tegucigalpa				Ciudad Juarez
Alpha -	Amsterdam		Caracas		Tbilisi				Nürnberg
	Stockholm		Manama		Charlotte				Tijuana
	San Francisco		Sofia		Wellington				Nagoya
	New Delhi		Philadelphia		Austin				Toulouse
	Santiago		Karachi		Turin				Bordeaux
	Johannesburg		Nanjing		Asuncion				Aberdeen
	Dublin		Wuhan		Ankara				Cali
	Vienna/Wien		Zagreb		Ahmedabad				Canberra
	Montreal		Calgary		Hefei				Lille
	Lisbon		Kuwait City		Algiers				Cebu
	Barcelona		Denver		Islamabad				Lanzhou
	Luxembourg		Minneapolis		Luanda				Ulan Bator
	Bogota		Cape Town		La Paz				Leipzig
	Manila	**Beta -**	Stuttgart		Bilbao				Grenoble
	Washington (DC)		Tunis		Tampa				Des Moines
	Prague		Geneva		Belfast				Montpellier
	Munich/München		Chongqing		Baltimore				Guiyang
	Rome		Almaty		Vilnius				Jacksonville
	Riyadh		Helsinki		Bristol				Halifax
	Budapest		Panama City		Taiyuan				Portland
	Houston		Nicosia		Ljubljana				Hamilton
	Shenzhen		Belgrade		Tallinn				Liege
			Seattle		Phoenix				Mérida
			Suzhou	**Gamma -**	Maputo				Haikou
			Port Louis		Cologne				Pretoria
			Monterrey		Poznan				Wuxi
			Bratislava		Phnom Penh				Liverpool
			Manchester		Fuzhou				Sarajevo
			San José (CR)		Medellin				Newcastle
			Dalian		Wroclaw				Leon
			Dhaka/Jahangir Nagar		Durban				Naples
			Jeddah		Ottawa				Seville
			Xiamen		Curitiba				Cardiff
			Changsha		Penang				Kigali
			San Salvador		Nantes				Fukuoka
			Quito		Belo Horizonte				Palo Alto
			San Juan		Sacramento				Aguascalientes
			Shenyang		San Antonio				Zhuhai
			Qingdao		Nashville				Mexicali
			Kampala		Minsk				Quebec
			Birmingham (UK)		Johor Bahru				Arhus
			Edinburgh		Yangon				Bremen
			George Town (Cayman)		Tirana				Bursa
			Jinan		Milwaukee				Nanning
			Lyon		Orlando				Rochester
			Antwerp						Libreville
			Valencia (Spain)						Windhoek
									Cincinnatti
									Tashkent
									San Luis Potosí
									Dresden
									Winnipeg
									Reykjavik
									Kingston (Jamaica)
									Tulsa
									Richmond (Virginia)
									Kabul
									Louisville
									Cochin/Kochi
									Birmingham (Alabama)
									Macao
									Kathmandu
									Kinshasa
									Nice
									Hohhot
									Port Elizabeth
									Antananarivo
									Barranquilla
									Blantyre
									Chisinau
									Xining
									Lodz
									Basel
									Linz
									Kazan
									Recife
									Graz
									Cordoba
									New Orleans
									Buffalo
									Utrecht
									Jerusalem
									Valencia (Ven.)
									Valparaiso / Vina Del Mar
									Weifang
									Rosario
									Dushanbe
									Alexandria
									Port Harcourt
									Dortmund
									Madison
									Goiania
									Sanaa
									Trieste
									Bergen
									San Pedro Sula
									Nantong
									Bandar Seri Begawan
									Vientiane
									Podgorica
									Novosibirsk
									Baghdad
									Memphis
									Nottingham
									Leicester