

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MODERN EVİN DOĞASI:
RICHARD NEUTRA'NIN MESKEN MİMARİSİ

Behiyye YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Danışman

Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKYILMAZ

Temmuz, 2020

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MODERN EVİN DOĞASI:
RICHARD NEUTRA'NIN MESKEN MİMARİSİ

Behiyye YILMAZ tarafından hazırlanan tez çalışması 07.07.2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKYILMAZ
Yıldız Teknik Üniversitesi
Danışman

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKYILMAZ, Danışman
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Senem KAYMAZ KOCA, Üye
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Yusuf CİVELEK, Üye
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Danışmanım Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKYILMAZ sorumluluğunda tarafımca hazırlanan Modern Evin Doğası: Richard Neutra'nın Mesken Mimarisi başlıklı çalışmada veri toplama ve veri kullanımında gerekli yasal izinleri aldığımı, diğer kaynaklardan aldığım bilgileri ana metin ve referanslarda eksiksiz gösterdiğimi, araştırma verilerine ve sonuçlarına ilişkin çarpıtma ve/veya sahtecilik yapmadığımı, çalışmam süresince bilimsel araştırma ve etik ilkelerine uygun davrandığımı beyan ederim. Beyanımın aksinin ispatı halinde her türlü yasal sonucu kabul ederim.

Behiyye YILMAZ



Aileme
ve
anneanneme

TEŞEKKÜR

Öncelikle anlayışlı, teşvik edici ve özenli tavrıyla bu süreçte yanımda olan sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Çiğdem Canbay Türkyılmaz'a;

Ufuk açıcı sohbetleri ve değerli katkılarından ötürü sevgili hocalarım Doç. Dr. Yusuf Civelek, Nil Aynalı Eğler ve Doç. Dr. Senem Kaymaz'a;

Sevgili anneme, babama, kardeşlerime;

Akademide ilerlememi erken yaşlarımda teşvik eden rahmetli anneanneme;

Mimarlık serüvenimin başından beri gerçekleştirdiğimiz mimarlık tartışmaları için değerli meslektaşım Ayşe Karakurluk Ekici'ye;

Rukiye ablama, Büşra'ya, Esma'ya, Hümeysra'ya ve çalışmamı okuyup katkı sağlayan ismini sayamadığım tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Behiyye YILMAZ

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	viii
ÖZET	x
ABSTRACT	xii
1 GİRİŞ	1
1.1 Literatür Özeti	1
1.2 Tezin Amacı	4
1.3 Orijinal Katkı	5
1.4 Tezin Kapsam ve Yöntemi.....	6
2 DOĞA, MESKEN VE DUYULAR MİMARLIĞI	8
2.1 Modern Evin “Doğa”sına Hazırlık: Doğa Düşüncesinin Serüveni	8
2.2 Mesken Kavramı	13
2.3 20.Yüzyılda Mesken veya Yaşama Kutuları.....	15
2.4 Modern Mimarlık Hareketi İçerisinde Göz-Merkezcil Ev Tasarımı: Le Corbusier’nin Makine Evi	19
2.5 Bölüm Sonucu	25
3 RİCHARD NEUTRA MİMARLIĞININ OLUŞUMU: LOOS VE WRIGHT ETKİSİ	28
3.1 Adolf Loos Düşüncesinde Atmosfer ve Özne-Nesne Kurulumu.....	28
3.2 Frank Lloyd Wright’ın Makine ve Doğa Düşüncesi	33
3.3 Richard Neutra Mimarlığı	38
3.4 Bölüm Sonucu	41
4 RİCHARD NEUTRA’NIN MESKEN MİMARİSİ	44
4.1 Neutra Evinde Biyorealist Tasarım Yaklaşımı	44
4.2 Neutra Evinde Çok-Duyulu Mekân Tasarımı	53

4.3 Meskensizliğe Karşı Yerleşme Mekânı Olarak Neutra Evi.....	60
4.4 Corbusier, Loos, Wright Evi ile Neutra Evi İlişkisi.....	66
4.5 Bölüm Sonucu	69
5 SONUÇ VE ÖNERİLER	71
KAYNAKÇA	80
TEZDEN ÜRETİLMİŞ YAYINLAR	85



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1 Çalışmanın strüktürü	6
Şekil 2.1 İlkel kulübe.....	8
Şekil 2.2 Karaorman çiftlik evi	14
Şekil 2.3 Courbusier'in düz çatı ilkesi	19
Şekil 2.4 Gropius'un düz çatı tasvirinin temsili ifadesi	19
Şekil 2.5 Corbusier'nin yatay pencere ilkesi	20
Şekil 2.6 Çok-duyulu mekân örneği olarak orman/İvan'ın Çocukluğu filminin orman sahnesi.....	21
Şekil 2.7 Bir görme makinesi olarak Corbusier Evi/Villa Savoye	22
Şekil 2.8 Corbusier evi-arazi ilişkisi/Villa Savoye.....	23
Şekil 2.9 Corbusier evi ve topografya/Villa Savoye.....	24
Şekil 3.1 Adolf Loos'un Moller Evi'nin ön cephesi	28
Şekil 3.2 Adolf Loos'un Moller Evinin mekân içi çerçeveleri.....	31
Şekil 3.3 Adolf Loos'un Müller Evinin mekân içi izleme locası	32
Şekil 3.4 Frank Lloyd Wright'ın Norman Lykes Evi.....	34
Şekil 3.5 Frank Lloyd Wright'ın Winslow Evi	36
Şekil 3.6 Frank Lloyd Wright evinde şömine ögesi/Robie Evi.....	37
Şekil 3.7 Wright ve Loos mimarlıklarının devamı olarak Neutra mimarlığı.....	41
Şekil 4.1 Neutra'nın biyorealist mimarlığı	46
Şekil 4.2 Kaufmann Evi'nin çevre ilişkisi.....	46
Şekil 4.3 Kaufmann Evi	47
Şekil 4.4 Nesbitt Evi	47
Şekil 4.5 Nesbitt Evi/Havuzun iç mekânda devam etmesi	48
Şekil 4.6 Tremaine Evi	49
Şekil 4.7 Miller Evi planı.....	50
Şekil 4.8 Neutra evinde karşılaşmayı arttırıcı unsurlar olarak köşe açıklığı ve şömine/Nesbitt Evi	51
Şekil 4.9 Neutra evinde çevresel açıklık ve toplanma eylemi/Nesbitt Evi.....	52
Şekil 4.10 Kaufmann Evinin rüzgârgülü şeklindeki plan tasarımı	54
Şekil 4.11 Neutra evinin panoramik penceresi/Maslon Evi	55
Şekil 4.12 Neutra evinin iç mekânına çevrenin dâhil olması/Tremaine Evi	56

Şekil 4.13 Kronish Evi	58
Şekil 4.14 Nesbitt Evi'nde dokular ve iç mekânın ayrılmaz parçası olarak ağaçlar	59
Şekil 4.15 Neutra evinin doku çeşitliliği/Tremaine Evi.....	60
Şekil 4.16 Mesken tanımı.....	61
Şekil 4.17 Miller Evinde çatı ve havuz öğeleri.....	64
Şekil 4.18 Corbusier, Loos, Wright ve Neutra Evi	67
Şekil 5.1 Mesken-Meskensizlik kavramları ekseninde derecelendirme	73
Şekil 5.2 Makine-Ev-Doğa ilişkisi ekseninde derecelendirme.....	73
Şekil 5.3 Düşünürler (Heidegger, Adorno, Pallasmaa) ve mimarlar (Wright, Loos, Corbusier) bağlamında Neutra Evi.....	75
Şekil 5.4 Düşünürler (Heidegger, Adorno, Pallasmaa) ve mimarlar (Wright, Loos, Corbusier) bağlamında Miller Evi.....	76

Modern Evin Doğası: Richard Neutra'nın Mesken Mimarisi

Behiyye YILMAZ

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKYILMAZ

Mimarlık, doğa içerisinde doğayla birlikte bir yapma eylemi midir yoksa bütünüyle doğaya karşı bir tavır mıdır? Doğadan bağımsız, münferit bir birey olmak için mi mimarlık yapma eylemine ihtiyaç duyarız, yoksa onunla birlikte yaşayabilmek için mi?

Toplumsal düşüncenin fiziksel karşılığı olarak nitelendirebileceğimiz mimarlık ürünlerinin doğayla kurduğu ilişkinin temelinde, toplumun doğa düşüncesinin olduğu varsayımı, çalışmanın ilk çıkış noktasını oluşturmaktadır. Doğa düşüncesinde 16.-17. yüzyılda başlayan menfi yöndeki değişimlerin mimarlık nesneleri üzerinde yoğun olarak görünür olduğu 20. yüzyıl modern mimarlığı, çalışmanın tarihsel kapsamının ilk sınırlarını çizer. Bu tarihsel aralık, özellikle ev-doğa ilişkisindeki kopmanın ilk örneklerini yoğun bir şekilde barındırması bakımından da önem arz etmektedir. Bahsedilen kopuşun çalışma içerisinde incelenen kesitini, mimarlık nesnesinin fiziksel olarak doğadan ayrışmasının yanı sıra, kullanıcısının doğayla kurduğu ilişkideki ayrışma oluşturur. Bu filtrelemenin oluşturulması, modern mimarlık pratiğinin, insanın tüm duyularını tasarım girdisi

olarak kullanmıyor olmasından ve kullanıcının doğayla olan ilişkisini görme eylemiyle sınırlı kılmasından kaynaklanmaktadır.

Modern çağın, görme duyusunun hegemonyası üzerine kurulu olan yapısı, mimarlık/ev nesnesini kullanan insan öznesi ile doğa arasındaki ilişkinin şeklini belirlemiş/değiştirmiştir. Bu varsayıma göre, çok-duyulu tasarım anlayışından uzak, sadece görme duyusunun ihtiyaçlarına yanıt veren bir ev kurgusu “insan”ı bütünüyle bir tasarım girdisi olarak ele almaz. İnsan varlığının bütün ihtiyaçlarının göz önünde bulundurulmadığı bir yapıyı mesken olarak tanımlamak güçleşir. Bu noktada, modern evin ve kullanıcısının, doğayla kurduğu ilişkinin sorgulandığı bu çalışmaya, başka bir parametre eklenmektedir: Modern çağda meskenin durumu. Bu bağlamda; çalışmanın doğa, duyular ve mesken olmak üzere üç temel mesneti vardır.

Çalışmanın temel amacı, 20. yüzyıl modern mimarlık ortamında doğayla ilişki kuran, kullanıcısının doğayla doğrudan ilişki kurmasını mümkün kılan, mesken ve çok-duyulu mekân olma niteliği taşıyan evin varlığını, günümüz mimarlık düşünce ve pratiğine referans oluşturması için sorgulamaktır. Ev kurgusunda aranan bu nitelikler, çalışma içerisinde kavramsal okuma yöntemi aracılığıyla Le Corbusier, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright ve Richard Neutra’nın ev mimarlığı üzerinden incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda Neutra evlerinin; modern mimarlık ev pratiklerinin arasında; doğayla ilişki kuran, kullanıcısının doğayla doğrudan ilişki kurmasını sağlayan, kullanıcısına çok-duyulu mekân deneyimi yaşatan, klasik manada özne-nesne kurulumunu sağlayan ve mesken olma özelliğini taşıyan modern ev örneğinin temsilleri olduğu belirlenmiştir. Neutra’nın insanı ve doğayı önceleyen mimari tasarım prensiplerinin, düşünce ve eylem düzleminde, günümüz ev mimarlığı için kavramsal bir temel olarak kullanılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modern Ev, doğa, mesken, duyu, Richard Neutra

The Nature of Modern House: Richard Neutra's Dwelling Architecture

Behiyye YILMAZ

Department of Architecture

MSc. Thesis

Advisor: Assoc. Prof. Dr. ıgdem CANBAY TÜRKYILMAZ

Within the nature, is architecture an act of doing something as one with nature or is it an attitude towards nature in its entirety? Do we need an act of architecture to become an individual member free from the nature, or do we need it just to live with it?

Discussing the relationship between architecture and nature as the physical counterpart of social thought, the assumption that society has the idea of nature, is the starting point of this study. The negative changes in the idea of nature that started in the 16-17th centuries were intensively visible on the objects of 20th century modern architecture and it draws the first boundaries of this study's historical scope. This historical range is especially important in terms of the fact that it contains the first examples of the break in the home-nature relationship. In addition to the physical decomposition of the architectural object from nature, the section of the detachment mentioned in the study is the separation in the relationship of the user with the nature. The creation of this filtering is due to the fact that modern architectural practice does not use all of man's senses as design input.

The atmosphere established by the modern era on the hegemony of the sense of sight has determined/changed the shape of the relationship between nature and the human subject using the object of architecture/dwelling. According to this assumption, a residential structure that responds only to the needs of the sense of sight and far from the conception of multi-sense design, does not treat “human” as a design input in its entirety. It becomes difficult to define a structure as a dwelling where all the needs of human existence are not taken into account. At this point, a new parameter is added to this study, in which the relationship between the modern house and its user with nature is questioned: The state of dwelling in the modern era. In this context, the study has three basic pillars: Nature, senses and dwelling.

The main purpose of the study is to question the existence of the house, which positively correlates with nature in the 20th century modern architecture environment and which enables its user to establish a direct relationship with nature, as a residential and multi-sensory space, in order to make reference to today's architectural thought and practice. In this study, these qualities sought in house fiction were examined by conceptual reading method through Le Corbusier, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, and Richard Neutra's house architecture. As a result of the study, it was determined that Neutra houses are representations of modern houses that relate to nature, which enables its user to relate directly to nature, gives its user a multi-sense space experience, provides subject-object installation in the classical sense, and which has the characteristic of being a dwelling. Neutra's principles of architectural design, which prioritize man and nature, are proposed to be used as a conceptual basis for today's house architecture.

Key Words: Modern housing, nature, dwelling, sense, Richard Neutra

1.1 Literatür Özeti

Mimarlık, doğa içerisinde, doğayla birlikte bir yapma eylemi midir yoksa bütünüyle doğaya karşı bir tavır mıdır? Doğadan bağımsız, münferit bir birey olmak için mi mimarlık yapma eylemine ihtiyaç duyarız, yoksa onunla birlikte yaşayabilmek için mi? Mekân içerisindeyken doğaya dokunabilir miyiz? Yoksa ona karşı yapı ile önlem alarak, ona sadece görme duyusuyla yaklaşarak, onu bir görme nesnesine mi çeviririz?

İnsan üretimi yapıları çevre ile doğa arasında kurulan ilişki, mimarlığın temel tartışma konularından birisi olarak her zaman güncelliğini korumaktadır. Çalışma; bu ilişkideki menfi yöndeki ilerleyişin yoğun olarak görüldüğü 20. yüzyıl modern mimarlık döneminin içerisinde “ev” nesnesine odaklanır. Nitekim Viollet-le-Duc, toplumsal yapının en iyi gözlemlendiği mimari tipolojinin ev olduğunu iddia eder (Rossi, 2006). Benzer şekilde Tapie’e (2018) göre ev, toplumsal değişikliklerin en iyi yansıtıcısıdır.

Araştırmanın ana izleği 20. yüzyıl modern mimarlık ortamında, evin doğayla kurduğu ilişkiye yönelik, tasarım ve düşünce düzleminde, önemli dinamikler barındıran Neutra evleri üzerine kurulmuştur. Çalışmanın, 20. yüzyıl evini ve bu evin doğayla kurduğu ilişkileri inceleyen yerel çalışmaların arasında Richard Neutra düşüncesinin ve mimarlık pratiğinin yer almamasının alan içerisinde oluşturduğu eksikliği doldurması hedeflenmektedir. Çalışma, 20. yüzyıl evini ve Neutra evini; doğa, duyu ve mesken kavramları bağlamında incelemektedir. Bu doğrultuda, literatür araştırmasında kullanılan kaynaklar; doğa düşüncesi, mesken kavramı, duyular mimarlığı ve Neutra mimarlığı başlıkları için kullanılan temel kaynaklar olarak dört başlık halinde sınıflandırılabilir.

İlk olarak; insanın doğa düşüncesinde tarihsel süreç içerisinde meydana gelen değişimleri incelemek için felsefe alanında Türk bir akademisyen olan İshak

Arslan'ın "Çağdaş Doğa Düşüncesi", 1939 yılında Avusturya'da doğan bir fizikçi olan Fritjof Capra'nın "Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası" (2012) ve 1954 yılında İskoçya'da doğan bir coğrafyacı olan Neil Smith'in "Eşitsiz Gelişim: Doğa, Sermaye ve Mekânın Üretimi" (2017) kitapları referans alınmıştır. Doğa düşüncesindeki değişimin mimarlık üzerindeki etkilerini irdelemek amacıyla 1932 yılında Amerika'da doğan bir mimar olan James Wines'in "Green Architecture" (2000) ve 1944 yılı doğumlu İtalyan bir mimar olan Roberto Masiero'nun "Mimaride Estetik" (2006) kitaplarından faydalanılmıştır.

Çalışmanın temel kavramı olan "mesken"i anlamak için başvurulana ana kaynak, 1889 yılı doğumlu Alman bir filozof olan Martin Heidegger tarafından yazılan "İnşa etmek İskân Etmek Düşünmek" metnidir. Metnin Türkçe çevirisi için "Düşüncenin Çağırdığı" (2008) kitabına başvurulmuştur. Heidegger'in mesken düşüncesini metin içerisinde açıklamak için kullanılan diğer bir eser Adam Sharr'ın "Mimarlar için Heidegger" (2017) kitabıdır.

Mesken kavramı açıklandıktan sonra tez içerisinde 20. yüzyıl modern evi irdelenmiştir. Bu noktada, 1959 yılında Belçika'da doğan bir mimarlık teorisi profesörü olan Hilde Heynen'in "Architecture and Modernity/Mimarlık ve Modernite" (2011) kitabı dönemin ev mimarisini anlamak için temel kaynak olarak kullanılmıştır. Yardımcı kaynak olarak 1955 yılı doğumlu Türk bir mimar olan Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo'nun "Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek" (2012) kitabının içerisindeki Nur Altınyıldız Artun'un "Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler" ve Türk bir mimar olan Nilüfer Talu'nun "Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev" yazıları kullanılmış ve konu desteklenmiştir.

20. yüzyıl evinin konu içerisinde ele alınan bir başka yönünü, görme çağı olarak anılan modern dönemin ev nesnesi üzerindeki etkileri oluşturur. Modern evin "duyular" penceresinden doğasını anlamlandırmak için 1936 yılında Finlandiya'da doğan bir mimar ve profesör olan Pallasmaa'nın "The Eyes of the Skin/Tenin Gözleri" (2011) kitabının duyular konusundaki terminolojisi referans alınmıştır. Bu konu devamında, 20. yüzyıl evinin mesken olma/olmama durumu ve evin içerisinde özne-nesne kurulumunu anlamlandırma meselelerine 1952 yılında İspanya'da doğan bir mimarlık tarihçisi olan Beatriz Colomina'nın "Privacy and

Publicity/Mahremiyet ve Kamusalılık" (2011) isimli kitabı ile açıklık getirilmiştir. Corbuiser ve Loos evleri üzerinden yapılan özgün bir eleştiri denemesi olan bu kitap, çalışma için referans alınan en temel kaynaklardan birisidir.

Çalışmanın ana izleğini 1892 yılında Avusturya'da doğan bir mimar olan Richard Neutra'nın mimarlığı oluşturmaktadır. Neutra'nın mimarlığını anlamak için Neutra'nın ustaları olarak nitelendirebileceğimiz 1870 yılında Avusturya'da doğan bir mimar olan Adolf Loos'un ve 1867 yılında Amerika'da doğan bir mimar olan Frank Lloyd Wright'ın düşüncelerine ve ev mimarlığına başvurulmuştur. Loos evi ve düşüncesini açıklamak için Colomina'nın "Privacy and Publicity/Mahremiyet ve Kamusalılık" (2011) kitabı ve Adolf Loos'un metinlerinin derlemesi olan "Mimarlık Üzerine" (2017) kitabı referans alınmıştır. Wright evi ve düşüncesini açıklamak için ise Wright'ın yazılarının derlemesi olan "Modern Mimarlık 1930 yılı Khan Dersleri" (2017) ve 1888 yılında Çek Cumhuriyeti'nde doğan bir mimarlık tarihçisi olan Sigfried Giedion'un "Time, Space and Architecture" (1956) kitaplarından faydalanılmıştır.

Richard Neutra'nın mimarlık yaklaşımını anlama ve aktarma konusunda ise kullanılan kaynaklardan en önemlisi mimarın kendi eseri olan "Survival Through Design" (1954) isimli kitabıdır. Yazarın çalışma içerisinde kullanılan diğer önemli kitapları "Mystery and Realities of the Site" (1951), "World and Dwelling" (1962), "Building With Nature" (1971) kitaplarıdır.

Neutra evlerinde şöminenin anlamının, ankraj meselesinin ve evin evrenle kurduğu ilişkinin anlamlandırılması için Koreli bir mimar ve akademisyen olan Jin Baek'in "The Ecology of 'We' and Ambient Warmth: Richard Neutra's Ecological Architecture" (2015) ve "Theory of the Fictive and Its Architectural Significance with Richard Neutra's Residential" (2015) makaleleri çalışma için büyük önem arz etmektedir. Sylvia Lavin'in "Richard Neutra and the Psychology of the American Spectator" (2000) makalesi, Michael J Ostwald&Raeana Henderson'un, "The Modern Interior and the Excitation Response: Richard Neutra's Ocular-Centric Phenomenology" (2012) makalesi, Marc Boutin'in "Richard Neutra: The Idealization of Technology in America" (2000) başlıklı tez çalışması, Esther McCoy'ın "Richard Neutra" (1960) isimli kitabı ve Rupert Spade'in "Richard Neutra: Master of Modern

Architecture” (1971) kitabı Neutra mimarlığını anlamak için başvurulacak diğer kaynaklardır.

1.2 Tezin Amacı

Çalışmanın çıkış noktasını “doğayla ilişki kuran ve kullanıcısının doğayla ilişki kurmasını mümkün kılan ev üretimi nasıl olur?” sorusu oluşturur. Tarihsel sürece bakıldığında bu soru, çalışmanın doğrultusunu “toplumun düşüncesinin mimarlık pratiği üzerindeki etkisinin kabulü” sonucu ulaşılan “doğa düşüncesi nedir ve nasıl değişmiştir?” sorusuna yönlendirmiştir. Bu soru aynı zamanda, güncel mimarlık pratiğinde evin doğayla arasındaki problemleri ilişkinin düşünsel zeminini inceleme denemesidir.

Toplumun doğa düşüncesindeki menfi yöndeki değişimler ilk olarak 16.-17. yüzyılda gözlemlenmektedir. Mimarlıkta doğayı referans alma, doğayla doğrudan ilişki kurma düşüncelerinden uzaklaşılması ise birkaç yüzyıl almakla birlikte, bu düşüncelerin mimarlık nesnesine yansımalarının yoğun olarak görülmeye başladığı zaman aralığı 20. yüzyıl erken modern mimarlık dönemidir. 20. yüzyıl erken modern mimarlığı, ev tasarımlarında yeni arayışların hâkim olduğu bir dönem olması bakımından da çalışma için önemli bir tarihsel aralıktır. Bu tarihsel aralığın mimarlık düzleminde sahip olduğu, çalışma için önemli olan bir yönünü, mimarlık pratiğinin çok-duyulu mekân üretiminden uzaklaşması oluşturur.

Görme çağı olarak anılan modern çağ, mimarlık bağlamında da görme duyusuyla sınırlı kalmıştır. Evin kullanıcısının, doğayla kurduğu ilişkinin biçimiyle ilgilenen bu çalışma içerisinde, mekânın “doğa”yı kullanıcıya birçok duyusu tarafından deneyimletmesi veya deneyimletmemesi önemli bir tartışma konusudur. Nitekim çalışma, evin beden duvarlarının doğayla kurduğu ilişkinin yanı sıra kullanıcının doğayla olan ilişkisine odaklanmaktadır. Örnek olarak, topografya ile uyumlu tasarlanmış bir yapı kütle, pencere açıklığı kullanmayarak kullanıcının doğayla olan ilişkisini koparabilir veya pencere açıklığının boyutu ve biçimiyle bu ilişkinin sınırlarını belirleyebilir. Bu bağlamda, çalışma içerisinde, evin kullanıcısının doğayla olan ilişkisi doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki yaklaşım altında incelenmiştir. Kullanıcının ev içerisinde doğayla olan ilişkisinin görme düzleminde sınırlı olması dolaylı ilişki olarak tanımlanırken, kullanıcının birçok duyusu aracılığıyla doğayla

ilişki kurabildiği evler doğrudan ilişki deneyimi olarak nitelendirilmiştir. Bu doğrultuda, çalışmanın alt amaçlarından birincisini, ev-doğa ilişkisinin “duyular” üzerinden sorgulanması oluşturur.

Çalışma içerisinde detaylandırılacak mesken tanımına göre ev, içerisinde yaşayan insanın doğayla doğrudan ilişki kurmasına imkân verir. Aynı zamanda mesken, Heynen’e (2011) göre insan varlığının anlam tesis etme sürecidir. Dolayısıyla insanın doğayla ilişkisini mümkün kılmayan ve insanın tüm duyularını veri olarak kullanmayan ev tasarımları 20. yüzyıl modern mimarlık ortamındaki meskensizlik söylemlerini oluşturur. Bu bağlamda çalışmanın diğer alt amacı “modern çağda meskenin varlığını” sorgulamaktır.

Özetle tezin amacı, 20. yüzyıl modern mimarlık ortamında doğayla ilişki kuran, kullanıcısının doğayla doğrudan ilişki kurmasını mümkün kılan, mesken ve çok-duyulu mekân olma niteliği taşıyan evi, günümüz mimarlık düşüncesine ve pratiğine referans oluşturmaları için sorgulamaktır.

1.3 Orijinal Katkı

Modern çağ, görme duyusunun hegemonik tavrıyla anılan bir dönemdir. Mekânın içerisinde doğanın da bir görüntü nesnesi hâline gelmesi ve insanın mekân içerisinde doğayla kurduğu ilişkinin bu nesneyle sınırlı kalması, çalışmanın odaklandığı özgün bir yaklaşımdır. Çalışma bu durumun, insanın mesken tutmasını ve “yer”leşmesini mümkün kılıp kılmadığıyla ilgilenir. Araştırma, modern mimarlık pratiklerinin; doğayla görme düzleminde ilişki kuran, insanı mimarlık ürününün nesnesi konumuna getiren, mesken kavramından uzak tavrına karşı, Richard Neutra’nın söylem ve eylemlerini inceler.

Neutra; insanı merkeze alan, insan ve doğa arasındaki bağın organik temeller üzerine kurulu olduğuna inanan ve bu kurguyu mimarlığında hissettiren modern bir mimardır. Mesken, doğa ve çok-duyulu mimarlık kavramları arasında kurulan ilişki ve Richard Neutra’nın bu kavramlar doğrultusunda ilk kez bir yerel çalışma dâhilinde incelenmesi, araştırmanın literatüre orijinal katkısını oluşturmaktadır. Neutra’nın mesken mimarisinin, onun birlikte çalıştığı mimarlar olan Wright ve Loos mimarlığıyla karşılaştırılarak okunması çalışmanın özgünlüğünü destekleyen

20. yüzyıl modern mimarlık ortamında evin; doğa, duyu ve mesken kavramları çerçevesinde ele alındığı bu çalışmada, nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. “Richard Neutra’nın mimarlık, mesken düşüncesi ve evi” çalışmanın ana kapsamını oluşturmaktadır. Neutra’nın mesken mimarisi; mimarlık, mesken, insan ve doğa konusundaki düşünceleri üzerinden incelenmiştir. Düşüncelerinin eksenindeki üretimleri Kaufmann, Nesbitt, Tremaine, Miller, Kronish ve Maslon evlerine ait kesitler üzerinden okunmuştur.

Le Corbusier evi, 20. yüzyıl makine evini anlamak ve Neutra mimarlığına karşı bir turnusol işlevi görtermesi için, Neutra evine karşıt bir örnek olarak, çalışma kapsamında incelenmiştir. Frank Lloyd Wright ve Adolf Loos mimarlıkları ise Neutra’nın birlikte çalıştığı ve ilham aldığı iki önemli mimar olması dolayısıyla, hem Neutra evini hem de 20. yüzyıl mimarlık ortamındaki evi anlamlandırmak için çalışma kapsamına dâhil edilmiştir (Şekil 1.1).

2.1 Modern Evin “Doğa”sına Hazırlık: Doğa Düşüncesinin Serüveni

Laugier, insanın inşa ettiği ilk barınağı, insanın doğayla olan ilişkisinin neticesi olarak ortaya çıkmış bir gerçeklik olarak ele alır. İlk etapta yeryüzünde doğadan zevk alarak dolaşan insan bir gün sıcaktan bunalır, ormanın serinliğine ve gölgesine doğru yönelir. Bu kez ormanda yürürken yağmur yağar ve insan, ormanın içerisinde bir mağaraya sığınır. Ardından mağaranın karanlık, havasız durumundan rahatsız olur ve dışarı çıkarak doğadan elde ettiği malzemelerle ilkel kulübeyi inşa eder. İlkel kulübe (Şekil 2.1) ne mağara kadar kapalı, ne de çıplak doğa kadar korumasızdır (Laugier, 1755).



Şekil 2.1 İlkel kulübe (Url-1)

Barınak, Laugier'in hikâyeleştirilmiş anlatımında, insanın doğayla ilişki kurabilmesini sağlayan bir ev temsilidir. Bir başka deyişle, Laugier'in ilkel kulübesi doğayla ilişki kurmak isteyen insanın ürettiği bir tasarım ürünüdür. İlkel kulübe, insanın doğa düşüncesi ile yapı üretimi arasındaki ilişkinin saf bir şekilde gözlemlenebildiği bir temsildir. Tuztaş ve Civelek'e (2012) göre düşünce dünyasındaki değişimlerin, mimari üretim üzerinde etkili olduğu yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu bağlamda evin doğayla kurduğu ilişkinin değişimini gözlemlemek için insanın, dolayısıyla toplumun doğa düşüncesindeki değişimi irdelemek önemlidir.

İlk olarak, klasik doğa düşüncesi Yunan coğrafyasında doğmuş ve Sokrates, Platon ve Aristoteles felsefelerinin etkisiyle şekillenmiştir. Bu filozoflar kendilerinden sonraki dönemlerde doğa düşüncelerinin temellerini oluşturmuşlardır. Avrupa'da ve birçok medeniyette 1500'lü yıllara kadar hâkim dünya görüşü organik temeller üzerine kuruludur. Doğa, toplulukların gündelik yaşantıları içerisinde deneyimleyebildikleri, doğrudan ilişki kurabildikleri bir unsurken 17. yüzyılda meydana gelen Bilim Devrimi'nin etkisiyle doğa düşüncesinde değişimler gözlemlenmeye başlanır (Arslan, 2012).

Capra'ya (2012) göre doğa düşüncesinde görülen köklü değişim Decartes, Bacon ve Newton ile başlamaktadır. Descartes'la birlikte insan-doğa-Tanrı bütünlüğünün ayrı tözler olma düşüncesi hâkim olur. Çözömlenen bu ilişki bütünlüğünün etkisiyle artık insan aklı 17. yüzyılda doğanın kontrol altına alınması için aracılık etmeye başlar (Arslan, 2012). Bilim Devrimi'nin etkisiyle başlayan bu değişim güncel doğa düşüncesinin de temellerini oluşturur. Nitekim mevcut doğa görüşünün temel yargısı, insanın doğa üzerindeki egemenliği üzerine kurulmuştur. İnsan-doğa ilişkisinde 16-17. yüzyılda başlayan değişimden sonra, görölen en belirgin kırılma noktası mevcut doğa görüşünün de oluşumunu sağlayan "sanayi kapitalizmi" dir. Sanayi kapitalizmi doğanın fiziksel tahribinin bir nedeni olduğı gibi, doğa düşüncesinin değişmesinde de büyük bir etkiye sahiptir. Sanayi kapitalizminin sınırlarını çizdiği güncel doğa anlayışı ikiliklerden meydana gelir ve bu nedenle net bir tanımlama getirmek güçtür. Bünyesinde aynı anda birden fazla zıt olguyu ihtiva

eder. Maddi olma ve ruhani olma hali, organizma ve makine olma durumu gibi birbirleriyle çelişkili kavramlara aynı anda sahiptir (Smith, 2017).

Smith, doğaya dışsal doğa ve evrensel doğa olmak üzere iki farklı tanımlama getirir. Dışsal doğa, tanrının yaratımı ve insandan özerk olarak var olan nesnedir. Evrensel doğa ise insan ile doğayı bir bütün olarak kabul eden doğa görüşüdür. Bacon için doğa, dışsal bir nesnedir. İnsan ile kurduğu ilişki bakımından organik değil, mekanik bir temel üzerine kuruludur. Bacon'la birlikte bilimde dışsal doğa görüşü etkili olmaya başlar. Baconcu görüşte insan ve doğa arasındaki uyum, ancak insanın doğa üzerinde hâkimiyet kurması yoluyla elde edilebilir. Dahası, bilimsel araştırma için doğa, üzerinde tahakküm kurulacak bir unsurken aynı zamanda bilimsel araştırma, insanın kendi doğasına hükmetme aracı da olabilir (Smith, 2017).

Modern sanayi toplumunun izleri sürüldüğünde gözlemlenen özneyi yüceltme durumu, doğanın nesneler yığını olarak görülmesini beraberinde getirmiştir. Özerk olan özne, varlık alanlarının nesneleştirilmesi, doğanın basit nesneler olarak sınırlandırılması sonucu yok olmaya başlar. Doğa üzerinde egemen olma hâlinin geri bildirimi, insan üzerindeki egemenlik olarak ortaya çıkar. Doğayı hâkimiyeti altına alan insan, bir süre sonra içindeki doğa üzerinde de tahakküm kurar. Böylece anlamlı bir boyutu olmayan doğayı köleleştirme eylemi, doğanın bastırılmasıyla sonuçlanır. Hâkimiyet kurma isteğinin içselleştirilmesi ise soyut öznenin, egonun artmasının neticesidir. Sonraki aşamada insan, egemen olduğu doğanın aleti haline gelir, doğa üzerinde hâkimiyet kurmak için araçlar geliştirir. Geliştirdiği araçlar arttıkça araçlara hizmet etme durumu da artar (Horkheimer, 2010).

Doğanın tahakküm altına alınacak bir nesne olarak görülür hale gelmesi, karşıt görüşlerin ortaya çıkmasını beraberinde getirir. Engels'e (1977) göre insan, doğaya egemen değil, bedeniyle ondan bir parçadır. İnsanın doğaya egemen olma sürecinde her ne kadar ilk etapta zafere ulaştığı zannedilse de bu zaferin sonraki aşamalarında, farklı sonuçlar ortaya çıkar. İnsan türü geliştiğini düşünürken aslında, ormanlarını, yeraltı sularını azaltarak, doğayı çeşitli şekillerde tahrip ederek kendi türünü diğer türlerle birlikte sona doğru götürmektedir.

İnsanı, doğanın parçası olarak tanımlayan bir başka düşünür ise Marx'dır. Ona göre "Doğa, insanın organik olmayan bedenidir." İnsan, doğanın bir parçası olduğu için

insan yaşamını, fiziksel ve manevi bakımdan doğadan bağımsız düşünmek mümkün değildir (Marx, 2013). Benzer şekilde, 20. yüzyıl düşünürlerinden toprak (doğa) etiği¹ kavramının üreticisi Leopold'a (1989) göre insan, yeryüzünü kendisine ait bir eşya olarak gördüğünde, ona zarar vermeye başlar. Onu sevgi ve saygıyla kullanmanın ön koşulu toplumun kendisini ona ait hissetmesidir. Bu görüşün yanı sıra yine Leopold'a göre doğa, insanın kendisini gerçekleştirme için bir araçtır. İnsan doğayı korurken aslında insanlık için bir eylemde bulunmakta, doğanın güzelliği ve sağlığı sayesinde kendisi için "iyi yaşam"ı amaçlamaktadır. Başka bir deyişle, insanın doğaya özsel bir değer atfetmemesi, onun lehine hareket etmesine engel değildir (Özer, 2012).

İnsanı doğanın parçası olarak gören algının aksine, Turan'a (1980) göre insanın doğayı kendi varlığından bağımsız bir meta olarak algılayışı, insanmerkezli bir tutumun sonucudur. Bu bağlamda insan, çevreye karşı zorunluluklarını göremez ve onu kendisi için bir ayrıcalık olarak tanımlar. İnsanmerkezcilik kavramı, insanın doğa karşısındaki yıkıcı tavrı konusunda farkındalık oluşturmakla birlikte, insan-doğa ilişkisi problematiğinin kaynağı olarak ele alınması bakımından muğlaktır.

Özer (2012), doğa yaklaşımında insanmerkezcilik kavramına, Leopold okumasıyla farklı bir paradigma getirir. Ona göre Leopold, insanın kendisine anlam atfederek doğaya zarar vermelerine karşı olmakla beraber, doğada insanı önceleyen bir anlayışa sahiptir. İnsanın doğaya aidiyetini savunmakla birlikte insanın diğer varlıklardan üstün olduğu görüşünü reddetmez. Fakat bu, insanın kendi ihtiyaçlarını karşılarken doğayı göz ardı etmesi anlamına gelen bir ret değildir. Onun üstünlük anlayışı tahakküm değil, sorumluluk kavramına karşılık gelmektedir. Özer'e (2012) göre ahlaki özne olan insan, doğanın bütününe saygı gördüğü bir ortam oluşturabildiği ölçüde üstündür. Başka bir deyişle, doğanın kurallarını tanıma ve gerçekleştirme düzleminde ancak insan diğer canlılardan üstün olabilir (Engels, 1977).

Özetle, tarihin en eski dönemlerinde dahi bilimin temel hedefleri arasında sayılabilecek "doğa ile uyum içinde yaşamak, doğa düzenini kavramak" gibi

¹ Toprak Etiği: İnsanın, insan dışı doğayla olan ilişkisini düzenlemeye yönelik ahlak anlayışı (Özer, 2012).

anlayışlar 17. yüzyılda güçlü bir değişim yaşar. Bilimsel araştırmanın günümüzde de geçerliliğini sürdüren tavrını, doğanın tahakküm altına alınmasını hedefleyen yeni paradigma belirler: Artık doğa ile bilim gerilimli, birbirine zıt olan iki olgudur. Sözgelimi, nesne olan doğa, öznesi bilim adamına karşı koyduğu için bilim adamı ondan istediği bilgiyi ve onun sırlarını almak için ona işkence etmeyi planlamaktadır. Başka bir deyişle; artık doğa, bilimin “köle”si ve onun “hizmet etmeye mecbur” nesnesidir. Bilimin doğa yaklaşımındaki bu değişim, insan-doğal çevre arasındaki ilişkiyi de önemli ölçüde etkiler. Makine olarak adlandırdığı yeni doğa düşüncesi, öncesinde var olan organik dünya görüşüne karşılık gelmektedir. Yeni görüşte, organizma makineye dönüşür. İnsanın dünya tasavvurunda, sarsıntıya uğrayan, organik olma durumunun yerini zamanla makine metaforu alır (Capra, 2012).

Merleau-Ponty için doğa yaklaşımındaki bu değişim, bilimdeki değişimin sonucu değil, sebebidir. Bilimsel Devrim, insanın doğa ile kurduğu ilişkideki değişimin bir yansımasıdır (Descola, 2013). Merleau-Ponty’nin bu iddiasına rağmen birçok düşünürün ortak görüşü Bilim Devrimi’nin toplumun doğa düşüncesini değiştirdiği yönündedir. Nitekim Wines’a (2000) göre bilimsel keşifler, insan ile doğa arasındaki saygılı ilişkideki doğa ayağının yerini teknolojinin almasına neden olur.

18. yüzyıldan itibaren doğa düşüncesi, özellikle kural koyucu tavrı bakımından, mimaride de değişmeye başlamıştır. Yüzyılın ikinci yarısında, mimarlık üzerinde doğa ve gelenek düşüncesinin etkisi azalmıştır. Mimar tasarımında artık eskisi kadar doğanın verilerine başvurmaz. Söz konusu dönüşüm şüphesiz bir anda gözlemlenmez. Yapayın doğalın önüne geçmesi bir yüzyıl kadar sürer. Sanayi Devrimi’nin bir neticesi olarak insan-doğa, insan-insan ilişkisi değişime uğrar. Bu esnada araç olan teknik, amaç hâline gelir. İnsan da artık bu ilişkiler ağı içerisinde bir araçtır (Masiero, 2006).

Wines’a (2000) göre 19. yüzyılda endüstri ve sanayideki gelişmenin doğa üzerindeki olumsuz etkisini öngören bazı sanatçılar, geçmiş medeniyetlerdeki doğa unsurunun kullanımını tekrar gündeme getirerek bu duruma karşı önlem almaya çalışırlar. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Arts and Crafts Hareketi ve Art Nouveau akımı bu tedbirin denemeleridir. Fakat modern tasarım hareketi bu çabalara galip gelir.

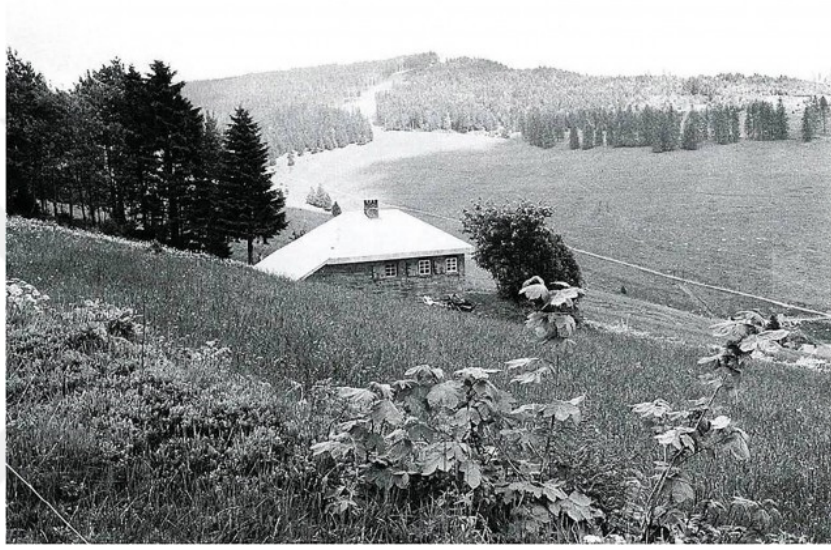
2.2 Mesken Kavramı

Heidegger “mesken, iskân ve inşa” kavramlarını tanımlamak için insan üzerinde güçlü bir etkisi olduğuna inandığı dil bilimine başvurur ve anlamı bu kavramların kökünde arar. Kavramları açıklamak için ele aldığı kelimelerden bir tanesi Almanca “sakin olmak, barınmak” anlamına gelen “bauen” kelimesidir. Bauen kelimesinin, düşünürün yaşadığı dönemde unutilan, asıl kökeni ise “ich bin”- “ben varım” dır. Mesken tutmak, sakın olmak ve barınmak “varlıkla, var olmakla” ilgili kavramlardır. İnsan, varlığının göstergesi olarak sakın olur, sakın olduğu için inşa eder. Heidegger’in meskeni tanımlarken diğer başvurduğu kelime, eski Sakson dilinde “iskân etmek” fiiline karşılık gelen “wunian” kelimesidir. Wunian “huzur-sükûn içerisinde olmak, sükûnete ermek, sükûn içerisinde kalmak” anlamlarına gelir. Kelimenin kökeni ise “esirgemek, güvence altına almak” anlamına gelen “fry” kelimesidir. Bu bağlamda Heidegger, iskân etmeyi yeryüzü üzerinde tahakküm kurmadan onu özüne uygun bir şekilde özgür bırakmak suretiyle korumak olarak tanımlar. Başka bir deyişle, iskân bu koruma eylemiyle birlikte düşünülen bir inşadır. Heidegger’e göre inşa, insanın iskân etme eylemiyle paralellik gösteren bir eylemdir. İnsan; inşa ettiği için iskân etmez, iskân etmek için inşa eder. İnsanın varoluşunun esası olan iskân, inşa için bir önkoşuldur (Heidegger, 2008).

“Dil, ona (Heidegger’e) iskân etmenin bir şekilde dünyayla hemhâl olmayı; huzurlu, hoşnut, özgürleştirici olmayı gerektirdiğini sezdirir.” İnsan vardır, yaşaması ve yapması anlamlıdır. Dünyayla uzlaşma yöntemi olarak iskân eder ve inşa eder. Dahası iskân ve inşa, insan için felsefeden daha etkili bir düşünme eylemidir. Heidegger “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” (1951) başlıklı makalesini yayınlarken virgül kullanmayarak bu kavramların iç içe oluşuna bir kez daha vurgu yapar (Sharr, 2017).

Heidegger’in mesken düşüncesinde diğer önemli bir kavram “yer” dir. Mesken gibi yer de onun varlık okuması yaparken başvurduğu bir araçtır. Mekân, insan tarafından yapılan bir yer tanımlamasıdır. Yer onun tanımında insan deneyimiyle ancak anlaşılabilir bir olgudur, metamatikle ilişkilendirilen mekân tanımlamaları onun “yer” inin sınırları içerisinde ele almaz. Çünkü o, inşa esnasında insanın duygularının öncelenmesi gerektiğini savunur. Dolayısıyla bu kavrayış sistematik

değil, belirsiz ve değişken bir tasarım anlayışını meydana getirir. İnsan deneyiminin ölçülebilir olmayışı, bilimsel yöntemin bir eksikliğidir. Oysa inşa esnasında insana ait kişisel veriler kullanıldığı gibi, sonrasında da inşa edilmiş yapıya kullanıcıların mekânda olma deneyimi tezahür eder. Heidegger, metninde yargısını temellendirirken kendi yaşamının bir kısmını geçirdiğı Todtnauberg'deki evine yakın konumda olan Karaorman çiftlik evini (Şekil 2.2) örnek olarak gösterir. Görebilenler bu evdeki izler üzerinden inşa edenlerin düşüncelerini ve iskân deneyimlerini okuyabilirler (Sharr, 2017).



Şekil 2.2 Karaorman çiftlik evi (Url-2)

Heidegger'in Karaorman çiftlik evi okumasında, nesne konumunda olan Karaorman çiftlik evi ile kullanıcıların her birini tanımlayan özne ilişkisi, birbirleriyle iki yönlü etkileşim içerisinde olan iki unsurdur. Heidegger'in bu okuması, Merleau-Ponty'nin özne-nesne ilişkisi yaklaşımına benzerlik gösterir. Özne-nesne arasındaki ilişki biçimini Merleau-Ponty bal örneğiyle açıklar. Bal, onu tutmak isteyen elinden kurtulur, akar ve kendisine geri döner. Bu esnada tutanın eline bulaşır. Elde tutmak isteyen, başta bala hâkim olduğunu zanneder, fakat aslında onun varlığına bürünür. Bu bağlamda nesneler, çevrelediğı insan ile birlikte değerlendirilir. Nesneler, insanın yansımalarıdır. İnsana ait zevk, kişilik, dünyaya karşı tutum gibi özellikler insanın iletişimde olduğu nesneler üzerinden çıkarım yapılarak elde edilebilir. İnsan ve nesne arasındaki ilişkide geçirgenlik söz konusudur. Kurulan ilişkide nesne, insanın duygu durumuna sahip olur ve bu durumun zıttı olarak, insanın içinde de

nesne, insansı davranışların temsili olarak gözlenir. “İnsan şeylere yatırım yapar, şeyler insana.” (Merleau-Ponty, 2008). Bu bağlamda Heidegger’in mesken tanımına göre, insan ile evi arasında Merleau-Ponty’nin özne-nesne meselesine benzer bir ilişki vardır.

Norveçli bir mimarlık teorisyeni olan Norberg-Schulz’un mesken tanımı, Heidegger’in yaklaşımına paralellik gösterir. Düşünür “mesken” (*dwelling*) ve “varoluşsal dayanak” (*existential foothold*) kavramlarını eşanlamli kullanan Heidegger’in tanımlamasını kabul eder ve kendi perspektifinden bu görüşü devam ettirir. Mesken sadece barınma eyleminin sürdürüldüğü bir mekân değildir. Yerin ruhu (*genius loci*)nun mimar tarafından görselleştirilmesini kapsayan mimarlık mesleği, içinde yaşayacaklar için de anlamlı meskenler üretmelidir. Çevresel bir karakter oluşturan yeri şekillendirmelidir (Norberg-Schulz, 1984).

Özetle, Heidegger’in mesken anlayışı varlık ve yer meseleleri üzerine kuruludur. İnsan dünyayla uzlaşma aracı olarak mesken tutar. Dünyayla ilgili düşüncelerini iskân ile somutlaştırmak ister, bu nedenle inşa yöntemine başvurur ve yere kaydeder. İçinde yaşadığı müddetçe kendi dünyada olma, yaşam deneyimini de bu meskene yansıtmaya devam eder. Mimarlık ise matematiksel, sistematik, sadece estetik bir nesne olmamalıdır. Mimarlık ya da onun ifadesiyle inşa; insan deneyimini, insanın dünyayla ilişkisini ve yaşamı mümkün kılan bir pratiktir (Sharr, 2017).

2.3 20. Yüzyıl’da Mesken veya Yaşama Kutuları

17. yüzyıla kadar insan ile dünya, insan ile evren arasındaki ilişki bütüncül bir durumdayken, bu kavramlar arasındaki kopuşun neticesi olarak meskensizlik hâli söz konusu olmaya başlar. Heynen, “Mimarlık ve Modernite” (2011) isimli kitabında, modernite içerisinde evin, kendisine yer bulamayan bir kavram olduğundan bahseder. Temelde tabloyu bu iddia doğrultusunda yorumlayan birçok düşünür olmasına rağmen, pratikte alınacak tavır noktasında ayrışmalardan söz edilebilir. Norberg-Schulz, Alexander gibi insani duyguları önceleyen düşünürler ve mimarlar, moderniteyi mesken tutma noktasında eleştirmekle birlikte evsiz olma hâlinin geçici bir durum olduğuna işaret etmektedir. Onlara göre hâlâ modernitenin getirdiği meskensizlik durumu değiştirilebilir ve tekrar şiirsel mesken tutmak

mümkün hâle gelebilir. Heynen'e (2011) göre Cacciari ve Eisenman ise tasarımda aklı ön planda tutan tavırları doğrultusunda, mesken tutmanın imkânsızlığını mimarlığa yansıtmının tutarlı bir tavır ortaya koymak için gerekli bir önkoşul olduğuna inanmaktadır. İnsan ile evren arasındaki uyumsuzluğun bir sonucu olarak onlara göre artık ne mesken tutmak ne de şiirsel bir mimarlık ortaya koymak mümkündür. Mimarlık, ancak bu uyumsuzluğun bir ifadesi olarak var olursa anlam ifade edebilir ve dürüst olabilir (Heynen, 2011).

Almanya'da doğan bir filozof olan Theodor W. Adorno (1903-1969), artık evin barınak olma halinin imkânsızlığından söz edenler arasındadır. Ev yitirilmiştir ve yeni üretilen modern konutlar ancak "yaşama kutuları" dır. Bu kutular zevksiz insanlar için üretilmiştir. Dahası, kutular ve içinde yaşayanlar arasında bir ilişki yoktur. Evin yeni karşılığı olan bu kutular ancak kullanılıp atılacak tüketim nesneleridir. Tüketim nesnesinin geçiciliği, içinde yaşayanların bu kutularda evinde hissetmesine engeldir. Ev, geçmişe ait bir gerçekliktir ve yitirilmiştir (Adorno, 2000). Bu bakımdan 20. yüzyıl mimarlık ortamında, meskenin doğayla kurduğu ilişkiden önce "meskenin varlığı" tartışmalı bir durumdur. İnsan-evren, ev-kullanıcı arasındaki ilişkilerin ve özne-nesne olma rollerinin modern mimarlık pratiği içerisinde değişmeye başlaması meskensizlik söylemlerinin temelini oluşturur.

Ev içerisindeki özne-nesne rollerinin değişmesinin nedenleri arasında Sanayi Devrimi'nin beraberinde getirdiği rasyonelleşme kavramından söz etmek mümkündür. Talu'ya (2012) göre rasyonelleşme kavramının kamudaki yansımaları standartlaşma, seri üretim, makineleşme olarak ortaya çıkar. Bir hayatta kalma süreci olarak tanımlanabilecek devrim sonrası modernleşme sürecinde, insan da ortaya çıkan bu kavramların bir aracı olarak vardır. Başka bir deyişle, nesneler dünyasında insan, öznelliğinden bağımsızlaşmıştır. İnsan, bu araçlara algı ve davranışlarından bağımsız olarak adapte olması beklenen diğer bir araçtır.

"Nesnellik metropol yaşamının ve modernleşmenin neredeyse en belirgin kavramıydı. Kartezyen düşüncenin hüküm sürdüğü, zaman, verimlilik ve kâr odaklı bir dünyada, neredeyse hiçbir şey için nesnelleşmekten kaçış yolu yoktu." (Talu, 2012).

Alman bir sosyolog ve filozof olan Simmel (1858-1918), bu yargı doğrultusunda, metropol içindeki öznel kültürün nesnel kültürle baş edememesinden bahseder.

Nesnel kültür, öznel kültüre göre çok daha hızlı gelişen bilimsel, teknolojik, sanatsal gelişmelerin bütünüdür. Metropolde yaşayan birey ise iş bölümünün artmasının neticesinde özelleşir ve tek yönlü gelişim gösterir. Nihayetinde nesnel kültür çarkına adapte olamaz. Öznel kültür ve nesnel kültür arasında bir bütünlük sağlanamaz (Simmel, 2015). Bir başka bakımdan ise rasyonel aklın hakim olduğu metropol yaşantısının getirisi olarak birey, çevresel olaylara duygularıyla değil, zihniyle adapte olma eğilimi gösterir. Duygu ile ilişkilendirilen bireysellik, yerini us ile ilişkilendirilen rakamlara bırakır. Nesneler gibi insanlar da değerlerini özsel özelliklerinden değil, nicel özelliklerinden alır (Heynen, 2011).

Aşamalı olarak kamusal alandaki etkinliğinden başlayarak, özele doğru yol alan rasyonelleşme süreci, sonrasında “ev” üzerinde kendisini gösterir. Evde yaşayan kullanıcı, modernliğin rasyonelliği idealize etmesinin neticesi olarak, özsel değerlerini yitirmeye başlar. Nihayetinde modern evin kurgusu, mimarlığın sınırları içerisinde ve mimarlık perspektifinden “nesnellik” kavramı ile ilintili olarak okunmak için mümkün hale gelir (Talu, 2012).

Artun’a (2012) göre modernlik çağında yeniden tanımlanan mimarlık pratiği içerisinde ev, kullanıcılarının özne olma durumunun yok sayıldığı rasyonel “kusursuz boş nesne” dir. Kusursuz boş nesne, mimarın sadece yapının doluluklarını tasarlamak yerine içerisinde yaşayacak insanın yaşantısını ve ötesinde varlığını planlamaya çalıştığı yeni mimarlık anlayışının ürünüdür. Bu nesne özünü maskelemek için beyaza boyanmıştır.

Fransız bir filozof olan Bachelard (1884-1962), evi geometrik mekânın ötesinde, insan bedeniyle özdeşleşmiş olarak tanımlarken bile onun nesnelliğini korumaya devam etme durumuna dikkat çeker. Nitekim ona göre ev, insanın sahip olduğu değerlere sahip olabilir. Metafor olarak evin insansılığı, herhangi bir doğa durumunda fiziğini insanı koruyacak şekilde düzenleyerek kendisini gösterir (Bachelard, 2017). Evin nesnelliği modern dönemden bağımsız bir zaman diliminde de kaçınılmaz bir durumdur. Modern mimarlık özelinde evin nesnelleşmesi durumu, ev-kullanıcı rollerinde görülen bozulmayı içerir. Nitekim Colomina’ya (2011) göre modern mimarlıkta iç-dış arasında sınırları belirleyen muğlak bir nesne vardır. Sınırlar nesnenin müphemliğini destekler ve beraberinde özneye olan ilişkisini

sorgulamasına yol açar. Modernizm öncesi mimarlık anlayışında ise ev, öznesi var olan nesne konumundadır ve ev kendisinden bağımsız olan öznesiyle karşıtlık içerisinde, bütünleşmiş bir ilişki kurar. Modern mimarlıkla gelen bu değişimin sonrasında ise tasarım esnasında insan, bir bütün olarak ele alınmaz, görme duyusu öncelenir. Ev, artık görme üzerine kurgulanmış bir nesnedir. Evin penceresi bedenın gözü gibi çalışır. Görme aracı olan muğlak nesne olarak ev, öznenin öznelliğini elinden alır (Colomina, 2011). Yeni ev kurgusu, kullanıcıyı bir ziyaretçiye dönüştürür. Ev içerisinde ikamet değil, ziyaret söz konusudur (Artun, 2012).

Modern mimarlık ev üretme pratiğı içerisinde, kullanıcı-öznenin anlamını yitirmesinin nedenlerinden birisi çok-duyulu tasarım anlayışından uzaklaşılmasıdır. Nitekim Heidegger'in ifadesiyle "modern çağın temel olayı dünyanın resim olarak fethedilmesidir." Bu bağlamda, modern tasarım anlayışı da görme duyusuna odaklı mekânlar üretir. Görme odaklı yaklaşım dışsallıkla ilişkilidir ve "bedeni, anıları, duyuları, düşleri, imgeleri" geri plana attığı için insanla mekân arasında kopukluğa neden olur. Bireyin dünyada kökleşmesini zorlaştırır. Çerçevelemekle ilgili olan pencere açıklığı tasarımı ile dünya; uzak, mesafeli, dokunulmayan bir resme dönüştürülebilir ya da dünyaya ve doğaya; mekân içerisinde, tasarımın izin verdiği ölçüde beden ile dokunulabilir (Pallasmaa, 2011).

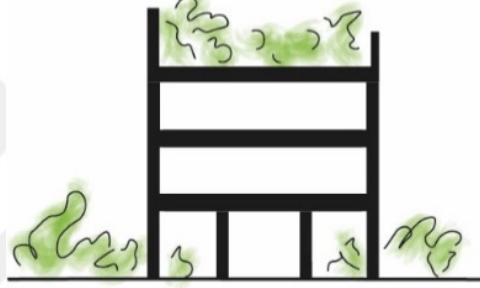
Özetle, çok-duyulu mekân tasarımından uzaklaşılmasıyla birlikte bireyin yerle ve doğayla olan ilişkisinde kesinti meydana gelir. Bu durum, Modern Mimarlık Hareketi çerçevesindeki meskenin varlığı tartışmasının çıkış noktasını oluşturur. Nitekim mesken meselesi bireyin "yer"leşmesiyle, dünyayla/doğayla olan dostane ilişkisiyle ve yer üzerindeki varlığıyla ilgilidir. Dolayısıyla, insanı tüm duyularıyla ve bir bütün olarak ele almayan tasarım yaklaşımları bireyin mesken tutma anlayışını değiştirmiştir hatta mesken tutmasını engellemiştir.

Bu bölümde, özne-nesne kurulumunun değişmesi ve çok-duyulu mekân üretiminden uzaklaşılması, meskenin anlamının yitirilmesinin iki temel nedeni olarak ele alınmıştır. Araştırma kapsamında göz-merkezcil ev üretimi üzerine yapılan bu giriş, bir sonraki bölümünde detaylandırılacaktır. Modern mimarlıkla birlikte gelen pencere açıklığı gibi yeni fiziksel yorumların, ev içerisinde

kullanıcıyla-mekân, kullanıcıyla-doğa, mekân-doğa arasındaki ilişkiyi nasıl etkilediği sorgulanacaktır.

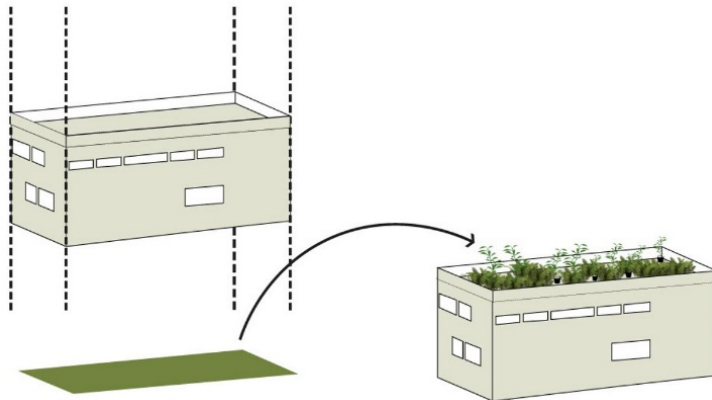
2.4 Modern Mimarlık Hareketi İçerisinde Göz-Merkezcil Ev Tasarımı: Le Corbusier'nin Makine Evi

Modern mimarlığın yeni yapı öğeleriyle birlikte anılmasının başlıca nedeni, şüphesiz tekniğin yeni yapım yöntemlerine imkân tanınmasıdır (Richards & Mock, 1966). 1887 yılında İsviçre'de doğan Fransız asıllı bir mimar olan Le Corbusier, modern hareket manifestoları çerçevesinde ortaya koyduğu beş ilkesinin teras çatı maddesini, kentte kaybedilen alanın tekrar kazanımı olarak ifade eder (Le Corbusier, 1926) (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 Corbusier'in düz çatı ilkesi (Url-3'ten uyarlanarak)

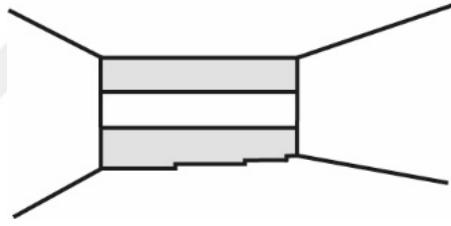
Benzer şekilde, Gropius, yeni mimarının biçimlerinden birisi olan düz çatının avantajlarını anlattığı altı maddeden sonuncusunda, bu yeni biçimin doğayla ilişkisinden bahseder (Şekil 2.4).



Şekil 2.4 Gropius'un düz çatı tasvirinin temsili ifadesi

Ona göre düz çatı, Corbusier'in ifadesine paralel olarak binanın topraktan aldığı parçasını kendi üzerinde taşır ve bu sayede şehir içerisinde doğaya yer verme imkânı sunabilir. Yeni mimarlıkta tasarımcı, hava ulaşımının etkilerini göz önünde bulundurmalıdır. Bu bağlamda, binanın üstten görünümü önemlidir. Düz çatı sayesinde yeni şehirler gökyüzünden bakıldığında, asma bahçe sıraları gibi gözükecektir (Gropius, 1971).

Tekniğin sunduğu yeni imkânlar, başka bir yapı ögesi olan pencere tasarımında kendisini gösterir. Corbusier'ye (1926) göre duvar açıklığı, mimarlık tarihinin belirleyicisidir. Betonarme ve çeliğin binada geniş açıklık kurgusuna izin veriyor olması, cephede kullanılan pencerenin boyutunu tasarlarken var olan sınırlamaları ortadan kaldırır. Geniş pencerenin neden olacağı ısı problem, yine teknolojinin sunduğu yeni ısıtma yöntemleriyle bertaraf edilebilecektir. Böylelikle duvarın tamamında kullanılabilen sürmeli geniş pencereler, odaların doğaya açılmasına olanak sağlayabilecektir (Richards & Mock, 1966) (Şekil 2.5).



Şekil 2.5 Corbusier'nin yatay pencere ilkesi (Url-3'ten uyarlanarak)

Yeni mimarının görülmek üzere planlanmış düz çatısına karşılık, görme duyusunun baskın tavrını ortaya çıkaran yeni yapı ögesinin pencere olduğunu söylemek mümkündür. Araştırma, yeni görme/görülme üzerine kurulu tasarım anlayışının görme ayağıyla ilgilendiği için pencere tasarımı üzerine yoğunlaşmıştır. Bu noktada irdelenecek olan iki soru vardır. Birincisi modern evle birlikte ortaya çıkan yeni açıklık tasarımı öngörüldüğü gibi mekânın ve mekân kullanıcısının doğayla/çevreyle olan bütünlüğünü sağlayabilmiş midir? İkincisi yeni açıklık tasarımı mesken mimarisini nasıl etkilemiştir?

Pencerenin modern mimarlık bağlamında şeklinin değişmesiyle anlamı da değişir. İç-dış, özel-kamusal, ılık-gölge ve kapalı-açık arasında aracılık etme görevini kaybeden pencereye yeni anlamında niceliksel bir tanımlama getirilir. Pencerenin

ışık ve gölge dengesini kontrol ederek atmosfer oluşturma etkisi, bu değişen anlam doğrultusunda yitirilir. Pallasmaa, yeni pencere anlayışındaki geniş açıklıkların mahremiyetin, bireyselliğin, bireyin toplumla olan özdeşleşmesinin ve zihnin berraklığının önünde engel olarak görmektedir. Çağdaş mimarlıktaki insan figürünün geri plana atılmasına neden olan bu vb. değişimler, insan duyularının tamamının bir bütün olarak tasarı sürecinde göz önünde tutulmamasıyla ilişkilidir (Pallasmaa, 2011). Yeni pencere sistemi aslında görme odaklı mimari tasarım anlayışının nedeni ve aynı zamanda sonucudur.



Şekil 2.6 Çok-duyulu mekân örneği olarak orman / İvan'ın Çocukluğu filminin orman sahnesi (Url-4)

Modern mimarlık içerisinde tasarımında görme duyusunu önceleyen ve gözmerkezcil mimarlık üretimi yapan mimarlardan birisi Le Corbusier'dir. Nitekim ona göre "Yalnızca gözün görebildiği hedeflerle ve mimari öğeleri göz önüne alan amaçlarla yol alabiliriz" (Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru, 2010). Colomina'ya (2011) göre, Le Corbusier yapılarındaki pencere, bir mercek görevi üstlenmektedir. Merceği barındıran ev, doğayı fotoğraflayan, doğadan kopuk ve hareketli bir fotoğraf makinesidir. Bu bağlamda, Corbusier'in modern ev kurgusundaki şerit pencere, Pallasmaa'nın terminolojisinde odaklanmış görme ile eşdeğerdir. Görme eylemini çevrel ve odaklanmış görme olarak ikiye ayıran Pallasmaa'ya (2011) göre,

çevrel görme mekânın içerisinde özneyi sararken, odaklanmış görme bireyi mekânın dışına iten, sadece bir izleyici hâline getiren görme biçimidir. Orman, çevrel görmeye imkân tanıyan mekâna verilebilecek bir örnektir (Şekil 2.6). Ormanın içerisinde yürürken uyaranların çokluğu bizi mekânın içerisinde tutar, odaklanmış görme biçiminde olduğu gibi bizi mekânın dışına atmaz.

“Bir pencere, herhangi bir pencere, bir manzaranın içinde olmak ile onu görmek arasındaki bağı koparır. Manzara salt görsel hale gelir ve onu elle tutulabilir bir deneyim olarak algılamak için belleğe bel bağlamamız gerekir. Le Corbusier’in yatay penceresi bu durumu bu kopukluğu kanıtlamaya çalışır.” (Colomina, 2011) .



Şekil 2.7 Bir görme makinesi olarak Corbusier Evi/Villa Savoye (Url-5’ten uyarlanarak)

Görme duyusu ile ilişkilendirilen pencere tasarımı, aynı zamanda ev içerisindeki özne-nesne dengesindeki değişime zemin hazırlayan etkenler arasındadır. Makine olarak gördüğü evi, mimarlık ve şehircilik uğraşının merkezine aldığından söz eden Le Corbusier, her ne kadar insanı da bu çabanın tamamının merkez karakteri olarak nitelese de (Corbusier, Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi, 2009) Colomina, bu görüşe farklı bir yaklaşım getirir. Ona göre Corbusier evlerinde özne, evin merkezinde değildir. Ev, bir görme makinesi olarak ele alınır (Şekil 2.7). Tasarım, kurgulanan bakış açısı sayesinde, öznenin evin dışında olması üzerinedir. Evin penceresi, manzarayı çerçeveleyecek şekilde planlanmıştır. Görme, dış dünyaya egemen, yatay

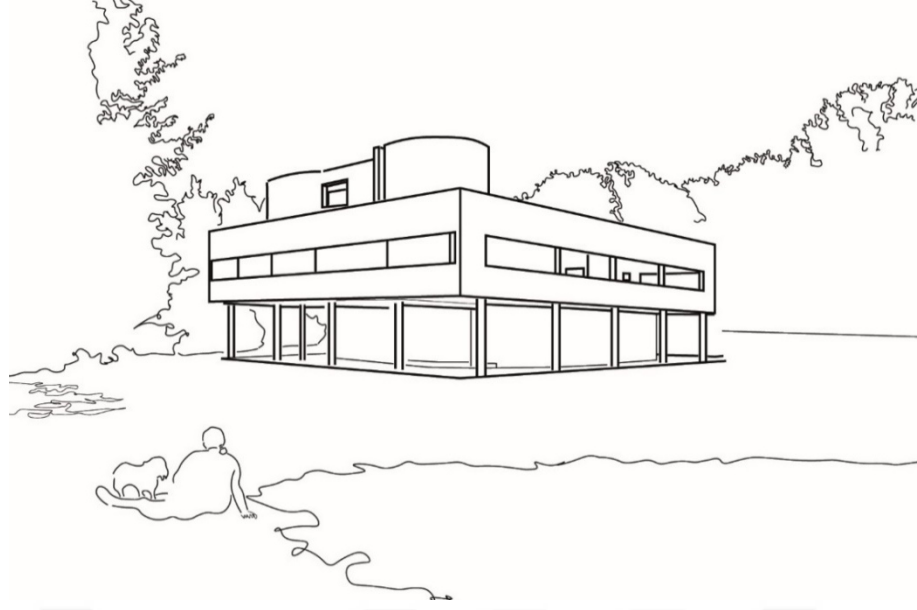
bir bakış ile sağlanır. Çevre, bütünleşik olmayan görüntüler yığınıdır. Bu kartpostal dizisinden oluşan şehrin içerisinde pencere ile görme deneyimi yerini bulur (Colomina, 2011).

Le Corbusier için doğal çevre, göz aracılığıyla insana sunulan ziyafettir. Yaptığı bir gezi sırasında “bulunduğu çevreye yerleşmiş mimarlığı” keşfeder. Bu esnada rastladığı yapıları, çevreyi dışa vuran ve aynı zamanda insanın çevresine egemen olmasının neticesi olarak var olduklarını söyler. Ona göre çevreye eklenen yapı, aslında çevreyi kendisine ekler. Uluslararası Saray projesi hakkında şunları söyler: “Bizim sarayımız, toprağa, ormanlarla otlar arasında yerleşecek ve tek yabangülünü bile yerinden etmeyecek.” (Corbusier, Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi, 2009). Le Corbusier’nin bu ifadelerine karşılık, Corbusier’nin mimarlığıyla Bauhaus’un kuralcı modernizmini benzeten Richards & Mock’ a (1966) göre Corbusier, mimarlığında doğaya karşı tavır sergilemektedir. Binaları, piloti ile zeminden ayrıştırılmıştır. Arazi ile yapı birbirinden ayrı iki öğedir (Şekil 2.8).



Şekil 2.8 Corbusier evi-arazi ilişkisi / Villa Savoye (Monum, 2005)

Corbusier’in mimarlığının genel manada doğayı öncelediği veya geri plana attığı iddiası çalışmanın kapsamı dâhilinde değildir. Bu bağlamda, araştırmanın bu bölümü Corbusier etkisinin 20. yüzyıl modern ev tasarımına farkındalığı doğrultusunda, Corbusier evindeki kullanıcı-doğa ilişkisi ile ilgilenmektedir. Nitekim onun evlerini bütünüyle çevreden münferit değerlendirmek doğru olmayacaktır. Corbusier: “Bugün artık, zemin-ev uyumu bir arazi ya da dolaysız bağlam meselesi değil” der. Bu doğrultuda, doğaya karşı eksende değerlendirilen tavrının temel nedeni görme eyleminin öncül ve baskın durumda olması ile ilgilidir. Corbusier evinin merkezi zemin değil, göz hizasında olan manzaradır (Colomina, 2011). Corbusier’ye (2010) göre insanın mimari yapıyı ve nesneleri algılamasındaki odağı gözüdür. Bu göz de Corbusier için yerden 1.70 metre kaldırılmış gözdür.



Şekil 2.9 Corbusier evi ve topografya / Villa Savoye (Url-5'ten uyarlanarak)

Ev, penceresiyle birlikte araziye çerçeve çizme rolünü üstlenir. Aslında pencereler diğer bir ifadeyle film şeritleri, doğayı eve görme düzleminde dâhil etme biçimidir. Le Corbusier evi, topografyanın içinde değil, önündedir (Şekil 2.9). İç-dış geriliminde, dış bir resimdir. Kayıt cihazı olan göz “düzen içindeki bir dünyaya hâkim olacak bakış” tır ve gerçekliği temsil eder (Colomina, 2011). Corbusier için gözün bir diğer işlevi, kaybolan oranı mimarlığa geri kazandırmak için kullanılabilmesidir. Oran meselesinin kaybolmasına çözüm olarak optiğe başvurulabilir. Maddesel olanla tinsel olan arasındaki bağlantıyı kurmak için görme işlevinden faydalanılabilir (Corbusier, Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi, 2009). Le Corbusier'nin özellikle kendi geç dönem yapılarında dokunma deneyimine dair izler görülse de onun mimarlığında genel manada görme duyusu öncelenir (Pallasmaa, 2011).

“Gözlerimiz aydınlıkta biçimleri görmemizi sağlayacak şekilde yapılmıştır. Ana biçimler açıklıkla kavranabildikleri için güzeldirler. Mimarlar artık bu basit biçimleri elde edemiyorlar. Hesapla çalışan mühendisler geometrik biçimleri kullanırlar, bunların geometrisiyle gözlerimizi, matematiğiyle de kafamızı doyururlar; yapıtları iyi sanatla aynı doğrultudadır.” (Corbusier, Le Corbusier:Yeni Bir Mimarlığa Doğru:Yönlendirici İlkeler, 1991).

Bir başka bakımdan ise Le Corbusier evinde ikamet, görmeye eşdeğerdir. Hatta ikamet etme halinden ziyade ziyaret söz konusudur. Ev ile özne arasında uzaklık

vardır. Geleneksel özne, onun fotoğraf makinesinin içerisinde bir misafirdir. Colomina, Le Corbusier evi-öznesi ile sinema oyuncusu-kamera arasında anoloji kurar. Sinema oyuncusunun ekranda görülüp kayboluşunu, kendisinden ve sahneden olan uzaklığını Corbusier evindeki özneye benzetir. Evlerinde bir süreliğine belirlemekten öteye geçemezler. İç mekân ile dış dünya arasındaki makinede yaşayan birey, yeni tanımına göre düzeneğin yerleşik ögesi değildir. Eve yabancı olduğu gibi kendisine de yabancıdır (Colomina, 2011).

2.5 Bölüm Sonucu

Mesken-doğa ilişkisinin sorgulandığı bu çalışmanın, kavramsal çerçevesinin oluşturulduğu bu bölüme ilk olarak, meskenin doğayla kurduğu ilişki ile insanın doğa düşüncesi arasında karşılıklı bir ilişki olduğu önkabulü ile başlanmıştır. Bu bağlamda ilk olarak toplumun doğa düşüncesinin serüveni irdelenmiştir. Çalışmanın ana eksenini oluşturan 20. yüzyıl mimarlık ortamında, toplumun doğa düşüncesi makine metaforu üzerine kuruludur. Geriye doğru bir okuma yapıldığında bu düşüncenin temelini 16.-17. yüzyıllarda meydana gelen Bilim Devrimi'ne dayandığı görülmektedir. Bahsi geçen dönemde, insan-doğa arasındaki ilişki güçlü bir dönüşüm geçirir. İnsan ile doğa arasındaki ilişkide doğanın yerini makine olgusu almaya başlar. İnsan-doğa ilişkisinde gerçekleşen bu kırılmadan önce, insan ile doğa arasında organik bir bağ olduğu kabul edilir. Bu bağlamda insan-doğa ilişkisini tanımlarken iki temel düşünceden söz edilebilir. Bir düşünceye göre insan doğanın bir parçasıdır ve insan-doğa ilişkisinde doğa özne durumundadır. Diğer bir düşünceye göre doğaya özsel nitelikler yüklenmez ve insan doğadan üstün bir varlık olarak kabul edilir. Fakat bu üstünlük insanın doğa üzerinde hâkimiyet kurması anlamına gelmez. Doğa ilişkisinde insanmerkezcil yaklaşım doğanın insan tarafından korunması ve gözetilmesi anlamına gelir. 17. yüzyılda meydana gelen kırılma ise insana teknik aracılığıyla doğadan üstün olma rolü verir. İşte bu noktadaki insanmerkezcil yaklaşım bir önceki durumdan farklıdır. Burada insan doğayı nesneleştirirken onu hâkimiyeti altına alır ve ona zarar vermeye başlar. Sonrasında insan da makinenin hâkimiyeti altına girer ve nihayetinde insan ile doğa, makine öznesinin nesnesi haline gelir.

Şüphesiz insan-mesken-doğa arasındaki ilişki ağı da bu dönüşümden etkilenir. 20. yüzyıl mimarlık ortamının mimarı, mesken olgusunun yerine “makine evi” yerleştirir.

Çözülen ilişkiler ağında, insan ile doğa arasındaki bütünleşmeye bir aracı olarak düşünülen mesken kavramının da bozulmaya uğradığını söylemek mümkündür. Nitekim referans alınan tanıma göre “mesken tutmak” dünya üzerinde hâkimiyet kurmadan onun üzerine yerleşme eylemidir. Dahası insan, varlığının bir neticesi olarak dünyayla, yerle hemhal olmak için iskân eder. Bu bağlamda 20. yüzyıl modern mimarlık ortamında evin doğayla kurduğu ilişkinin yanısıra, meskenin varlığı da tartışma konusudur.

Meskensizlik söylemlerinin üç temel meseleye dayandığı söylenebilir. Birincisi insan-doğa/dünya arasındaki bağ kopmuştur, dolayısıyla insanın doğayla/dünyayla uzlaşması eylemi olarak görülen iskânın olması mümkün değildir. İkincisi modern dünyada her olgu nesnelleşmiştir. İnsan ve doğa nesnellik çarkına adapte olmuş kavramlardır. Doğa düşüncesindeki makine metaforuna benzer şekilde ev de bir makinedir. İnsan-mesken-doğa ilişkisi yerini insan-makine-doğa ilişkisine bırakır. Bir başka deyişle, toplumun düşüncesindeki “doğa” kavramının yerini alan makine olgusu, evi de bir makineye çevirerek meskensizlik söylemlerini destekler. Tam burada, meskensizlik söylemlerinin üçüncü maddesi olan görmenin hegomonik unsur olması durumu bağlama dâhil olur. Görme çağı olarak anılan modern çağ, evi de bir görme makinesine çevirir. Ev makinesinde yaşayan kullanıcının doğayla kurduğu ilişki görme düzlemiyle sınırlı kalır. Odaklanmış görme ve çevrel görme olarak ikiye ayrılan görme deneyimi makine evde sadece odaklanmış görmeye müsaade ederek kullanıcının mekân içerisinde kalmasına engel olur. İnsanı çevresel uyaranların çokluğu ile destekleyen ve mekânın içerisinde kalma deneyimi sağlayan “çevrel görme” kavramının aksine, görme makinesinin sunduğu “odaklanmış görme” eylemi kullanıcıyı mekânın dışına atar. Odaklanmış görme deneyimiyle sınırlı makine evde yaşayan kullanıcı eve yerleşemez, görme deneyimiyle mekândan kopar ve mesken tutamaz.

Özetle, bu bölümde 20. yüzyıl mimarlık ortamındaki “ev”in doğa, mesken ve duyu kavramları çerçevesinde ana hatları çizilmiştir. Bir sonraki bölümde Richard

Neutra'nın mimarlığını ve meskenini kavramak için birlikte çalıştığı mimarlar olan Loos ve Wright evi bu kavramlar bağlamında özelleşerek incelenecek ve Neutra mimarlığına giriş yapılacaktır.

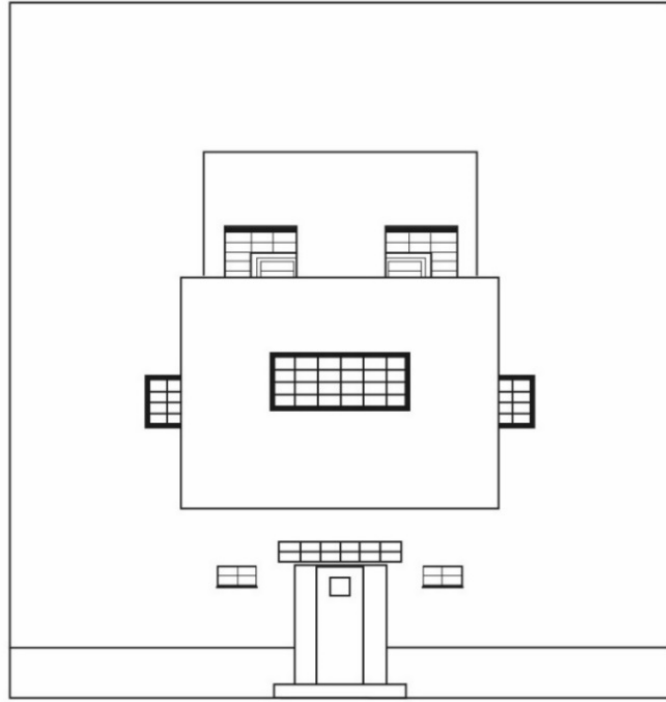


RİCHARD NEUTRA MİMARLIĞININ OLUŞUMU: LOOS VE WRIGHT ETKİSİ

3.1 Adolf Loos Düşüncesinde Atmosfer ve Özne-Nesne Kurulumu

Adolf Loos, “benim ustam ve mimarlık konusundaki düşüncelerimin temelini oluşturan kişidir” (Neutra’dan alıntılıyan McCoy, 1960).

Adolf Loos’un mimarlığı, modern insanın durumu üzerine kuruludur. Köklerinden kopmuş olan modern insanın içi ve dışı arasında uyum yoktur. İnsanların kişisel ve toplumsal kimlikleri birbirinden bağımsızdır. Modern yaşantıdaki “bireysel deneyim” ve “toplumsal varoluş” çatallanması, modern metropol mimarlığında evin iç mekânının kendisini dışına yansıtmak zorunda olmama durumunu doğurur. Bireyselliği güçlü olan, kendisini kıyafet aracılığıyla ifade etmeyen, sadelik maskesi kullanan modern insan gibi evin dış görünümü (Şekil 3.1) de sade olmalıdır (Colomina, 2011).



Şekil 3.1 Adolf Loos’un Moller Evi’nin ön cephesi (Url-6’dan uyarlanarak)

Heynen (2011), Loos'un "Eğer görünüşü mütevazı ise ev yerindedir." ifadesini evin çevreyle uyumunu devam ettirmesi olarak yorumlar. Bir diğer ifadeyle ev, dışa karşı sahip olduğu sade ve geçirimsiz duvarla ancak çevrenin devamı olma niteliğine sahip olabilir. Bu bağlamda, evin kullanıcısı ile doğa arasında doğrudan bir ilişki deneyimi Loos evi için söz konusu değildir. Dolayısıyla, Loos evi çalışma kapsamında insan-doğa ilişkisi bağlamında değil, meskeni kurma çabası ve bu çaba doğrultusunda kullandığı yöntemlerin Neutra'nın ev mimarlığını şekillendirdiği yorumu ekseninde incelenmektedir.

Heynen'e (2011) göre Loos, modern dünyada geleneksel manada mesken kavramının artık mümkün olmadığını farkındadır. Metropol, meskenin bünyesinde taşıdığı dinamiklere sahip olmayan, bunlarla zıt düşen bir ortamın ifadesidir. Bu bağlamda Loos, mesken kavramını reddetmek yerine, ev tasarımı metropolden, dolayısıyla çevreden bağımsız ve ondan izole olmayı hedefleyen "anonim ve gizli" bir mesken kurma çabasıdır. Bu doğrultuda Loos'un, Adorno'nun "meskenin imkânsızlığı" yaklaşımı kadar keskin bir tavır ortaya koymayıp iç mekânla sınırlandırılmış yeni bir mesken tanımlaması ürettiği söylenebilir.

Loos'a (1910) göre dış, kamusalın ve kültürsüzlüğün alanıdır. Loos evinin kurgusunun iç mekân üzerine yoğunlaşmasının ve şekillenmesinin bir başka nedeni, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra kentte yaşayan insanın kültürsüzleşmesiyle iç mekânın kültürün mekânı haline geldiği düşüncesidir. Loos'un iç mekânı detaylandırma ve tasarımı iç mekânda yoğunlaştırma ilkesi, herhangi bir ev kurgusunda gözlemlenebilen avlu ve öngeçiş gibi kademeli hazırlıkları da evin içerisinde kullanmasına neden olur. Loos evinin temel ilkesi olan "raumplan" bu kurguya imkân verir (Beek, 1988). Loos evini anlamak için raumplan ilkesini incelemek önemlidir.

Beek'e (1988) göre, raumplan "hacim planlaması" anlamına gelmekle birlikte, Beek bu tanımlamaya iki boyutlu bir tasarım olan zemin planı olarak tanımladığı "yaşam planlamasını" ve kaplama malzelerini ifade eden "malzeme planlaması"nı da dâhil eder. Beek, Loos'un malzeme seçimine önem vermesinin nedeninin mekânın içerisinde duyuşal verileri artırmak ve atmosfer oluşturmak olduğunu iddia eder. Loos mimarlığının çalışma için önemli bir maddesini, Loos'un çok-duyulu atmosfer

oluşturmaya önem vermesi oluşturur. Loos'a (1910) göre iyi bir bina, iki boyutlu çizimle ifade edilmiş hâline veya fotoğrafına bakarak ayırt edilemez. Loos bu bağlamda kendi mimarlığını över ve kendi binalarının temsil aracı olarak çizime sıkça başvurmadığından söz eder. Çizim, Loos'a göre mimarla usta arasındaki bir iletişim yöntemi olmakla birlikte; Loos, çizimin ana temsil aracı olması konusunda tepkilidir. Tıpkı dışın iç ile birlikte şekillenmesi gibi bina da yapım esnasında şekillenir. Mimar tasarım kararlarının bir kısmını, binanın yapım aşamasında alır, kendisini zanaatkâra bu sırada söz ve beden ile ifade eder. Tasarımlarında raumplan ilkesini esas alması, bir başka ifadeyle hacim tasarımını öncelemesi, çizim gibi görme odaklı bir tasarım felsefesinden uzaklaşmasıyla eşdeğerdir. Çizim ve fotoğraf, ona göre mekânın atmosferini yansıtmak için yeterli değildir (Loos, Mimarlık, 1910). Loos için gerçeklik ile fotoğraf birbirinden ayrılır. Amacı, tasarladığı mekânın kullanıcılarının, mekândaki dokuları hissetmeleri ve dokunma duyusu sayesinde mekân hakkındaki farkındalıklarının artmasıdır (Loos, Tutumlu Olmak Üzerine (Parçalar), 1924). Loos'a (1989) göre, tasarımın ilk aşaması mimarın oluşturmak istediği his ile başlar. Sonrasında mimar, bu etkiyi malzeme ve biçim aracılığıyla şekillendirir.

Loos'un atmosfer oluşturma konusunda mekân tasarımında önem verdiği bir diğer öge, Beek'in raumplan ilkesi içerisinde yorumladığı "malzeme planı/material plan"dır. Nitekim Loos, 1898 yılında kaleme aldığı "Kaplama İlkesi" metninde şöyle söyler: "Hakiki ile sahteyi ayırt etmek için beş duyuya güvenmekten başka çaresi yok bedenlerimizin." Mimarın hakiki ve sahte olarak ifade ettiği, malzemenin aslına uygun kullanılıp kullanılmaması durumudur. Döneminin değişen mimarlık tavrı içerisinde, malzeme de doğasından farklı olarak yorumlanır ve aslına uygun olarak kullanılmamaya başlanır (Loos, Kaplama İlkesi, 1898). Loos'un malzemenin olduğundan farklı gösterilmesine bu denli karşı çıkmasının nedeninin, malzemenin atmosfer oluşturma gücüne olan inancı olduğu söylenebilir. Örneğin alçıyla yapılan taş malzeme taklidi, malzemenin kullanıcı üzerindeki görsel tatminini sağlamayı başarsa da dokunulduğunda taş hissi oluşturmaması, Loos'un yakalamak istediği mekân atmosferiyle zıt düşen bir etki oluşturacaktır.

Loos için meskenin bir diğer önemli maddesi, kullanıcı öznenin ev içerisindeki konumudur. Loos, mesken tutma mekânı olan evi, mimarlardan ayırmıştır. Mimarlardan, meskenin ancak sağlayıcısı olabilir, onu bütünü tanımlamaz. Meskende, içinde yaşayanlara dair izler olmalıdır. Ev, içinde yaşayan bireylerin kişiselliklerini mümkün kılan alandır, mimarlığın dışındadır. Başka bir deyişle ev, sakinleriyle birlikte var olur. Dış görünüm bakımından sade olan evin, iç mekânı dışına nazaran detaylandırılmıştır. Detaylandırma ise sadece mimar tarafından yapılmaz. Mekânlar arası tanımlamaları ve sınırlamaları yapan mimar, mekânın tamamlanmasını kullanıcıya bırakır (Heynen, 2011). Loos, ev içindeki kurulumu mimarın yoğun olarak müdahil olmadığı, kullanıcının alanı olarak tanımlar.



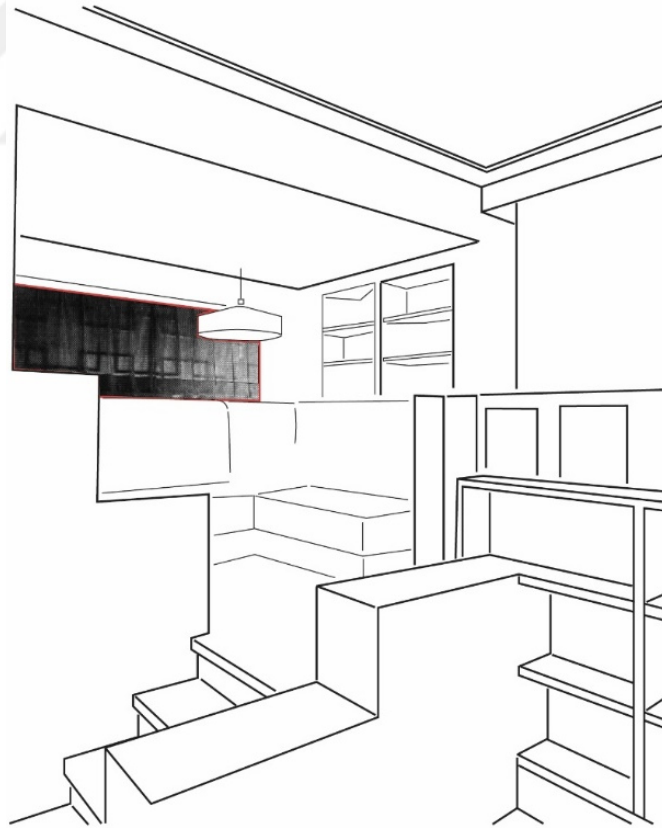
Şekil 3.2 Adolf Loos'un Moller Evi'nin mekân içi çerçeveleri (Url-7'den uyarlanarak)

Loos, mimarın ve nesne olan evin, kullanıcı öznenin önüne geçmesine fikir düzleminde karşı olsa da Colomina'ya (2011) göre Loos mimarlığı bütünüyle klasik özne-nesne kurulumu senaryosuna sahip değildir. Bu durumun Loos'un pencere-çerçeve ögesine yüklediği anlam ile ilintili olduğu söylenebilir. Loos için pencere sadece dıştan ışık ve hava almak için vardır, manzarayı çevçevelemek gibi bir işlevi yoktur. Mekanın öznesi olan metropol insanı, dışarıyı izlemez. Kullanıcının bakışı, kültürün mekânı olan iç-mekâna yoğunlaşmıştır. Ev burada özne olacak kadar hâkim figür değildir, fakat evin kullanıcısının da tam anlamıyla geleneksel özneye

karşılık geldiğini söylemek güçtür. Bununla birlikte Loos evinde, Le Corbuiser evinde olduğu gibi öznenin tamamen mekânın dışına atıldığı bir kurgudan kaynaklı mekânın kullanıcısının özne olarak tanımlanamadığı kesin bir durum olduğu söylenemez. Corbusier evinin mekânın dışına atan çerçevelerine karşı, Loos evinde mekân içi çerçeveler vardır (Şekil 3.2).

Raumplan ilkesi ekseninde, yükseklik farkıyla desteklenen bu çerçeveler, bir tiyatro salonunun sahnesi ve locası arasındaki ilişkiye benzer bir kurulumu ev mekânının içerisinde oluşturur. Bu kurgu sayesinde izlenme durumu, evin içerisine taşınmış olur. Locada oturan kullanıcı, özne konumunu alırken tiyatro sahnesinde oturan ev sakini, evin nesnesi hâline gelir.

Colomina'ya (2011) göre, bu ev içi izleme locaları Loos evinde, evin çeperlerinde konumlandırıldığı (Şekil 3.3) için, Loos evinin öznesi iç-dış arasındaki çeperde yaşar. Başka bir ifadeyle, Loos evinin kullanıcısı, evin içerisinde tam manada bir özne konumunda değildir.



Şekil 3.3 Adolf Loos'un Müller Evi'nin mekân içi izleme locası (Url-8'den uyarlanarak)

3.2 Frank Lloyd Wright'ın Makine ve Doğa Düşüncesi

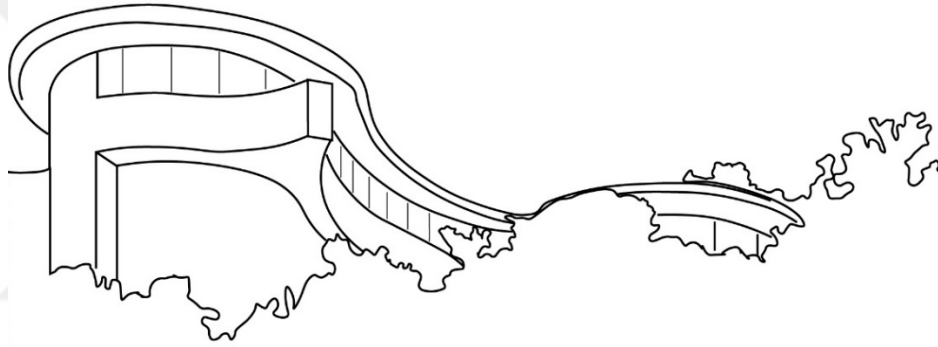
Neutra'nın, Wright'ın ofisinde çalışma isteğinin temel nedeni, Wright yapılarındaki iç ve dışın bir aradalığına olan ilgisi ve açık plan prensibini yakından görmek istemesidir (McCoy, 1960).

Wright'a göre, yapılı çevre insanoğlunun yeryüzündeki en iyi kaydı, izidir. Bu bakımdan Wright, içerisinde yaşadığı makine çağının hüküm sürdüğü bir dönemin kenti olan Chicago'da, hâlâ eski sanata dair izler görmenin anlamsız olduğunu fark ederek döneminin mimarlığı hakkında düşünür ve üretir. Makine çağı, hem sanatçının yerine bilim adamını koyma tehlikesi içerisinde hem de makinenin imkânlarının olduğu bir çağda hâlâ yeni bir söylemin oluşmaması, Wright'a göre problemlili bir durumdur. Bir başka ifadeyle Wright, hem makinenin tahakkümüne karşıdır, hem de makinenin gözardı edilip yeni söylemin oluşmamasından şikâyetçidir. Ona göre yeni üslubun oluşması için "ev" öncelikli olarak ele alınması gereken bir sanat ve mimarlık meselesidir. Yöntem olarak ise dönemin hâkim tasarım figürü olan makinenin fonksiyonel tavrına karşı, organik mimarlık anlayışını dile getirir. Wright'ın organik mimarlığı özgürleşmiş ve bireyi önemseyen yeni bir söylemdir (Wright, Modern Mimarlık:1930 Yılı Khan Dersleri, 2017). Doğanın insanın daha iyi oluşuna sebep olduğu görüşü Wright'ı, mimarlık ve doğa arasında kuvvetli bir bağ kurma yoluna götürür (Ragon, 2010). Bu bağlamda, Wright mimarlığı; doğayla mekân arasında ilişki kurma hedefi ve denemelerini "ev" yapı biriminden başlatması kapsamında çalışma içerisinde ele alınmaktadır.

Giedion'a (1956) göre, çevreyle uzlaşma veya çevreye hâkim olma aracı olarak görülen mimarlık pratiği içerisinde, tarih boyunca iki farklı yöntem kullanılmıştır. Rasyonel ve geometrik tavır birinci yöntemken, irrasyonel ve organik yaklaşım bir diğer yöntemdir. Bu yöntemlerin biri diğerinden üstün ve ayrıcalıklı değildir, yalnızca mimarın tercih ettiği bir durumdur. Giedion'a göre, Frank Lloyd Wright mimarlığında organik ve irrasyonel çizgide olmayı tercih edenler arasındadır. Wright, modern mimarlık düşünce ve pratiğine, organik mimarlık katmanı eklemesiyle çağının diğer mimarlarından ayrılır. Bu söylem ile içinde bulunduğu rasyonel modern mimarlık atmosferindeki tasarım sürecine yeni bir vizyon getirir.

Planı esnek tasarlayan ve doğal yapı malzemesini ön planda tutan organik mimarlık anlayışı sayesinde, mimarlık ve doğa arasında daha güçlü bir ilişki kurmayı hedefler.

Wright için organiklik Giedion'nun ifadesiyle “bölünmüş kültüre karşı bir manifesto” dur. Belki bu ifadeye paralel olarak, belki de yeni kent düzeninden sıkılmış olmasından ötürü çağının beyaz malzemeli, cam yoğunluklu mimarlık akımına ayak uydurmak yerine, mimarlığının erken dönemlerinde doğal malzemeler kullanır. Doğal malzeme tercihinin temel nedeni, mimarlığını doğanın bir parçası olarak kurgulama hedefidir. Bu bağlamda hem yapı malzemesini doğanın içerisinden seçer, hem de yapıyı yeryüzünün katlarına, topografyaya uygun şekilde yerleştirir (Şekil 3.4). Giedion'a göre Wright yapısı, çevresi içerisinde adeta erir (Giedion, 1956).



Şekil 3.4 Frank Lloyd Wright'ın Norman Lykes Evi (Rattenbury, 2000'den uyarlanarak)

Wright'ın mimarlığında organiklik, onun tanımıyla öz, yani asıl olandır ve doğadan doğar. Tasarımcının başarısı, mimarlık ürününü bağlamı içerisinde doğru konumlandırmasına bağlıdır. Bu bağlamda, tasarlanan yapı çevresini bozmadan süsler. Organik mimari için kullandığı tanımlamalardan birisi “doğal mimari” dir. Bulunduğu yerin şartlarına ve doğasına uygun tasarlanır, ithal edilip oraya ait oldurulmaya çalışılmaz (Downs, 2003).

Wright'a göre “insanoğlu bir şey yaratırken, güneşin sıcaklığı altında, toprak üstüne bir bina dikerken olumlu bir iş gerçekleştirir. Eğer bu bina yeryüzünde var olma hakkına sahipse, şundan dolayıdır: O da, tıpkı kayalar, ağaçlar, ayılar ve arılar gibi, yaşamını borçlu olduğu doğanın, manzaranın bir parçası olmalıdır.” (Ramirez, 2007).

Wright, mimarlığında yataylığa dâhi toprakla ilişki kurma isteği doğrultusunda yer verir. Onun görüşünde yapı-arsa ilişkisi, yapının yüzeylerinin toprağa paralel olma halinin bir sonucu olarak varlık bulur. Binayı, manzarayı gören bir barınak olarak tasarladığını ifade eder. Wright'ın doğaya karşı bu tutumu, yapılarını toprağa yakın konumlandırması üzerinden gözlemlenebilir (Richards & Mock, 1966). Her ne kadar Wright, mimarlığında dönemin mimarlığına karşı bir organik mimarlık söylemi geliştirse de makine mimarlığına tümüyle karşı olduğu iddiasında bulunmak doğru olmayacaktır. Onun için makine, mimarlığa hizmet etmesi gereken bir olgudur. Mimarın, makineye muktedir olduğu takdirde, ondan güzellik elde edebileceğine inanır (Ragon, 2010). Wright'ın tasarım görüşünde makine bir araçtır. Makine, onun düşüncesinde soyut bir öge olmaktan öteye geçmez. Fikir ve madde arasında, makine sayesinde uyum sağlanacağı görüşündedir (Benevolo, 1981).

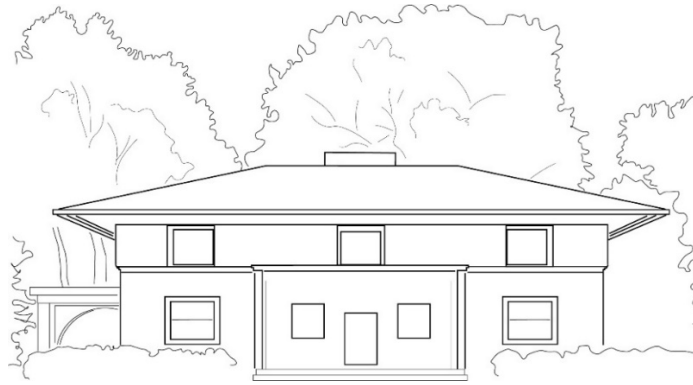
Doğayı öncelerken makineyi bütünüyle reddetmeyen tutumu, Deleuze ve Guattari'nin doğa-endüstri perspektifine benzerdir. Deleuze ve Guattari'ye (2014) göre, endüstri ve doğa birbirinden farklı olan iki olgu olarak tanımlanır. Bir paradigmaya göre, endüstri doğa arasında zıtlık söz konusuysa, bir başka bakış açısına göre endüstri doğadan hammaddesini almak üzere faydalanır ya da atıklarını doğaya döker. Başka bir deyişle, doğa ve endüstri birbirine zıt olan iki kavram olarak okunabileceği gibi, birbirinden menfi ve müspet biçimde etkilenen olgular olarak da ele alınabilir.

Wright'ın güzelliğin önündeki engel olarak görmediği makine, çağın bir gerekliliğidir. Her dönemde olduğu gibi içinde bulunduğu dönemde de araçlar sanata hizmet eder. O dönemin aracı da makinedir. Dolayısıyla sanatçı üzerine düşeni yapmalı, dönemin aracını iyi bir biçimde kendi sanatında kullanmalıdır (Fishman, 2016).

Wright modern çağı, makine çağı olarak nitelerken, Le Corbusier'in makinelerle binalar arasında yaptığı özdeşleşmeyi kabul etmez. Wright için makine makinedir, bina ise bir binadır. Makine, bina yapmak için bir araçtır. Bireyler, makinenin tahakkümü altına girmeden sanatında onu kullanmalıdır. Mimar, makineye hâkim olduğu durumda ancak yapısında, öncesinde yapılamayan doğayla uyumlu biçimleri dahi elde edebilecektir. Bu bağlamda Wright, Corbusier'in "Ev, içinde yaşanacak bir

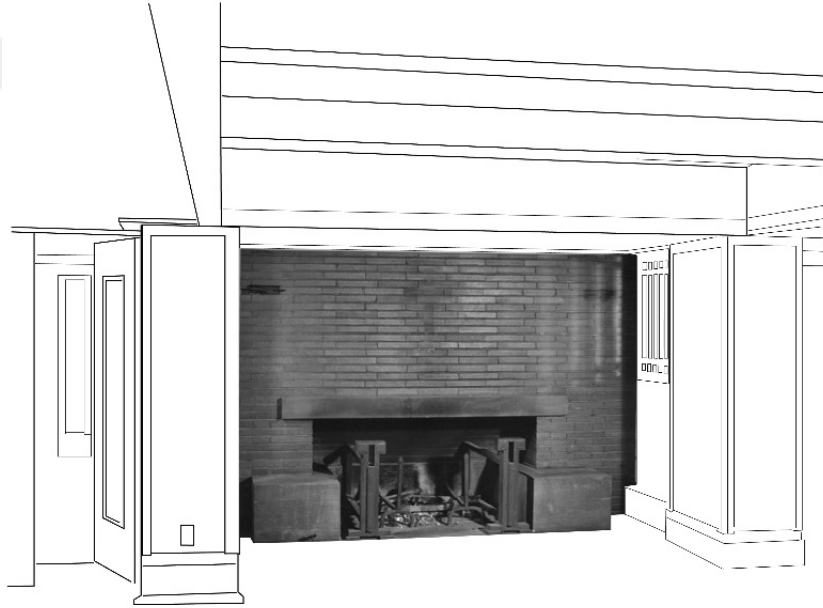
makinedir” söylemini tehlikeli bulur. Ona göre bu ifade vücut bulduğunda ancak kalpten ve duygudan uzak bir makine estetiği elde edilecektir. Makineden faydalanarak ancak makineyi taklit etmeyerek, insani hedefleri olacak şekilde tasarlanacak olan ev, insan ve doğa arasındaki uzlaşmanın aracıdır (Wright, Modern Mimarlık:1930 Yılı Khan Dersleri, 2017). Wright’ın evin bir uçağın, buharlı geminin, arabanın sadeliğini taklit etmesi formülünü kabul etmemesi onun evinde sadeleşmeyi tercih etmediği anlamına gelmez. Wright, Corbusier’nin makine-ev arasında kurduğu ilişki yerine, insan bedeniyle ev arasında bir analogi kurar. Ona göre evin; penceresi gözün, havalandırma delikleri burnun, iç aksamı ise midenin karşılığıdır (Ragon, 2010). Bir diğer deyişle, ev makinenin değil, organik bir yapının sadeliğine sahip olabilir. Wright, “Building The New House” metnine ev tasarımında tavan arasından, bodrumdan kurtulunması gerektiğini ifade ederek başlar. Ayrıca klasik mimarlığın izi olan ve yaşadığı dönem mimari tasarımında hâlâ kullanılmaya devam eden kornişin kullanılmasına tamamen karşıdır. Dahası, korniş ile süslü şapkalar arasında benzerlik kurar. Makine çağında “gösterişli şapkalara” benzeyen, eski üslubu yansıtan kornişten kurtulunması gerektiğini ifade eder (Wright, Building the New House, 2006).

Wright, ev tasarımında bu sadeleşme prensibini duvar üzerinden devam ettirir. Erken dönem mimarlığında, Wright evinin içerisinde yaşayan bireyin yapının duvarları sayesinde yeryüzüyle güçlü bir bağlantısı vardır. Doğaya ait malzemelerle ürettiği duvarlar, evin içerisinde dünyanın bir yansıması olarak bulunur. Bir başka deyişle, doğal malzemelerden inşa edilen duvar, Wright’ın dünyayı eve alış biçimidir (Giedion, 1956).



Şekil 3.5 Frank Lloyd Wright’ın Winslow Evi (Url-9’den uyarlanarak)

Wright, erken dönem mimarlığında yoğun cam kullanımı konusundaki tereddütünün ardından, mimarlığının ilerleyen zamanlarında Prairie ev modeliyle duvar ögesine farklı bir yorum getirir. Winslow evinden (Şekil 3.5) sonra artık duvar, ev kutusuyla ele alınan bir öge değildir; duvar kutunun mutlak bir bileşeni olmaktan çıkar, kutu parçalanır ve evin özellikle zemin katı tek bir hacim hâline gelir. Bu bağlamda, duvarın azaltılıp pencere açıklığının artırılması yoluyla için dışa, dışın da içe açılması üzerine kurgulanan yeni ev, doğa içerisinde iklim koşullarına karşı bir barınak olma haline Wright tarafından geri döndürülür. Barınağın ilk anlamına uygun olarak çatı ögesi, tekrar ev içerisinde vurgulanan bir öge haline gelir. Duvarın yoğunluğunun azalmasına karşılık, cephede korniş yerine uzatılan teras çatıya, binayı hava şartlarına karşı koruma işlevi yüklenir. Bu ifadeler doğrultusunda, Wright'ın mimarlığının erken dönemlerinde taş duvar gibi doğal malzemeler ile organikliği yakalama idealinin; sonrasında pencere açıklığı vasıtasıyla, iç-dış bütünlüğünü sağlama prensibiyle değiştiği söylenebilir (Wright, Modern Mimarlık:1930 Yılı Khan Dersleri, 2017).



Şekil 3.6 Frank Lloyd Wright evinde şömine ögesi/Robie Evi. (Url-10'dan uyarlanarak)

Wright'ın yeni evinde vurguladığı diğer bir öge şöminedir (Şekil 3.6). Tasarladığı evlerde, derin yanan bir ateşten memnun olduğunu ifade eder (Wright, Building the New House, 2006). Wright ateş (şömine) ile yeni evin barınak olma durumunu ilk

barınaklara yaptığı atıf sayesinde destekler. Nitekim insan, çevreyi iki şekilde kontrol altına almıştır. Çevrenin olumsuz şartlarından kaçmak için ağaç, taş gibi bir nesnenin ya da kendi inşa ettiği çadırın veya çatının altına sığınmıştır. İkinci bir yöntem olarak ise ateş yakarak iklim koşullarına müdahale etmiştir (Banham, A home is not a house, 2006). Wright'ın yeni ev tipolojisinde, bu iki yöntemi de kullandığı söylenebilir. Nitekim Wright, geniş bir sığınığın altında yaşanılacak bir iç mekân yakalamaktan hoşnut olduğunu, binayı manzarayı gören bir barınak olarak tasarladığını ifade eder (Richards & Mock, 1966).

Özetle, Wright evde bahsedilen kazanımları zemin katını, pencereyle dışarı açarak ve odalar arasındaki kapı ve duvarları azaltarak yakalamıştır. Ona göre artık bu evde kutu, duvar öğesinin azaltılması suretiyle parçalanır; ev çevreye, peyzaja yaklaşır. Ev, Wright için çevre içerisinde doğal bir unsur haline gelir. Diğer bakımdan ise ateş ögesi ile evin barınak olma durumu, Wright tarafından desteklenir.

3.3 Richard Neutra Mimarlığı

Modern mimarlık hareketinin etkili olduğu 20. yüzyıl mimarlık ortamında Richard Neutra, modern hareketi temsil eden mimarlardan biridir. Neutra, çağının diğer modernistleri gibi mimarlığında rasyonalist ve ekspresyonist tavırlar sergilemekle birlikte rasyonalizm akımının daha çok etkisinde kalmıştır. Çağının mimarları arasında biyoloji, davranış bilimleri ile en yakından ilgilenenidir ve mimarlığın psikolojik, fizyolojik ve ekolojik yönleri hakkında derinlemesine bilgi sahibidir (Hines, 1994).

Neutra, her ne kadar çağının diğer modernist mimarlarından farklı kılan yaklaşımlara sahip olsa da Modern Mimarlık Hareketi, onun mimarlık kimliğinin güçlü bir parçasıdır. Bu bağlamda, Neutra'nın modern hareketin temsilcisi bazı mimarlarla olan temaslarını incelemek önemlidir. Bahsi geçen mimarlardan ilki Adolf Loos'tur. Neutra, Viyana Teknik Üniversitesi'ndeki eğitimi esnasında, Otto Wagner ve Adolf Loos'un etkisi altında kalmakla birlikte Loos, Neutra üzerinde Wagner'den daha güçlü bir etkiye sahiptir (Spade, 1971). Neutra, Loos'u, kendi mimarlık düşüncesinin temelini oluşturan kişi olarak tanımlar (McCoy, 1960).

Neutra, 1912 yılında Loos'un da içinde bulunduğu mimarlar ve öğrencilerle düzenlenen toplantılara katılmaktadır. Neutra, Loos'un fikirlerinden ve mimarlığından ilk olarak bu sıralarda ilham almaya başlar (Boutin, 2000). Neutra'nın Loos'tan edindiği birçok prensipten birisi kalıcılık ilkesidir. Loos'un kalıcılık ilkesi, Neutra'nın mimarlığını yaşamının sonuna kadar etkileyen prensiplerinden birisi olmuştur. Neutra'nın Loos'tan aldığı ilhamlardan bir diğeri, Loos'un süslemeye ve teknolojiye olan yaklaşımıyla ilgilidir. Neutra, doğanın süslemeyle gelen tahribinden dolayı organikliğin kaybolduğuna inanır. Ayrıca Loos'un ofisinde çalıştığı esnada, teknolojinin ve makinenin etkisiyle üretilecek yeni bir mimarinin mümkün olduğu görüşünü benimsemiştir (Spade, 1971).

Neutra'nın Amerika'yı "modern bir ütopya" olarak tanımlamasının ve teknolojiye verdiği önemin temelinde yine Loos etkisini gözlemlemek mümkündür. Loos için iyi bir mimari form, yararlılık ilkesinin doğal olarak ortaya çıkardığı bir olgudur. Bu bağlamda, mimari form, medeniyetin gelişmesiyle doğru orantılı olarak gelişir (Boutin, 2000).

Neutra'nın mimarlık hayatında önemli diğer bir isim Frank Lloyd Wright'tır. 1914 yılında "Wasmuth Portfolio" yayını aracılığıyla ilk kez Wright'ın işleriyle karşılaşır. Onun mimarlığını ve tasarladığı evleri görmek üzere, Loos'un da desteğiyle, Neutra ve ofisindeki çalışma arkadaşı Rudolf Schindler, Amerika'ya gitmeye karar verir (Drexler & Hines, 1984). Neutra'nın, Wright'ın ofisinde çalışma isteğinin temel nedeni, Wright yapılarındaki iç ve dışın bir aradalığına olan ilgisi ve açık plan prensibini yakından görmek istemesidir (McCoy, 1960).

Schindler, o yıl içerisinde Wright ofisinde çalışmak üzere Chicago'ya gider. Neutra ile Schindler bu esnada mimarlık hakkındaki tartışmalarını mektuplaşarak sürdürürler. Neutra ise Viyana Teknik Üniversitesi'ndeki eğitimini tamamladıktan sonra Amerika'ya gitmeyi planlamaktadır (Drexler & Hines, 1984). Ancak Neutra bu planını hemen gerçekleştiremez.

1923 yılında, Berlin'de Eric Mendelson'ın ofisinde çalışmasının ardından Amerika'ya gider (Spade, 1971). Amerika'da ilk olarak Chicago'da, çelik karkas sistem tasarımını öğrendiği Holabird ve Root firmasında Palmer Evi projesinde tasarımcı ve kontrolör olarak çalışmak üzere işe başlar (Drexler & Hines, 1984).

Neutra, bu deneyimi esnasında elik karkas sistemin sunduğu teknolojiyi çok önemli bulur ve onu yeni rasyonel evrensel mimarinin temsili olarak niteler. elik karkas sistemin sunduğu teknoloji, sonrasında Neutra mimarlığı üzerinde etkili olan faktörlerden birisi haline gelir. Fiziksel olarak mimarlığında bu sistemi kullanmasının yanı sıra, Neutra'nın bu tecrübesi kendi mimarlık anlayığında yeni bir açılım yapmasına sebep olur. Ona göre, teknoloji modern mimarlığın gerekleğtirmek istediği yeni altın ağ için araç olma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, mimarlık, modern dünya içerisinde evrensel bir tutum sergilemelidir. Mimarların retimlerindeki kiğisel tavırlarından, teknolojinin getirdiği imkânlar ile uzaklağılmalıdır (Boutin, 2000). McCoy'a (1960) göre, Neutra endüstriyi mimarlığında etkin bir biçimde kullanır. "Makinenin disiplinini, onun tahakkümü (tyranny) altına girmeden kullanan az sayıda kiğiden biridir."

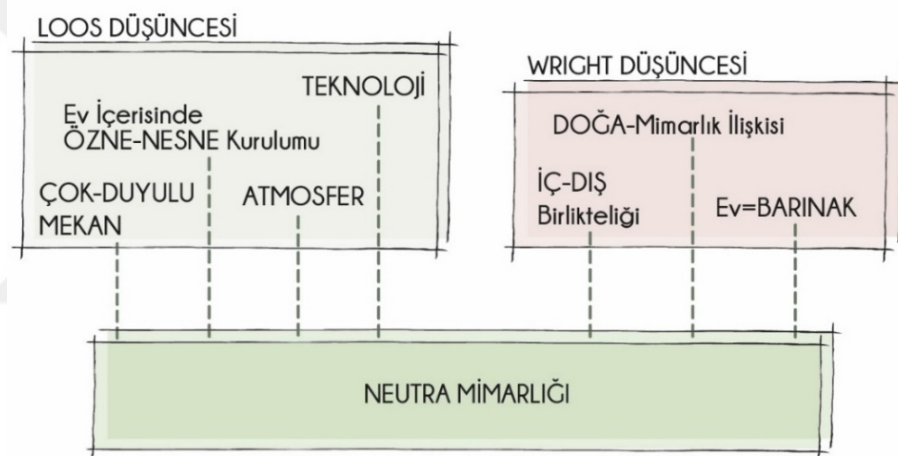
Neutra, zellikle Lovell Evi tasarımında kullandığı *balloon frame* sistemi sayesinde "teknoloji sihirbazı" olarak anılır. Bir göçmen mimar olarak Amerika'ya ait bir strüktür sistemini Lovell Evi'nde bağarıyla gerekleğtirmesi onun bu n elde etmesine neden olmuğtur. 20. yüzyıl mimarlığında, teknolojinin bir getirisi olarak yapılarda pencere açıklığı kullanımının artması, Neutra'nın da mimarlığında tercih ettiği bir özellik olmuğtur. Bu bağlamda, yapılarında cam ve çeliğe sıkça yer verir (Hines, 1994).

Neutra, sonrasında, 1924 yılında, Sullivan'ın cenazesinde tanıştığı Wright'tan Taliesin'de alığmak üzere kabul alır (Spade, 1971). Bu birliktelik esnasında Neutra, Wright'ın mimarlığını yakından gözlemleme őansı elde eder.

Wright'la olan birlikteliğinin ardından, Schindler'in de desteğiyle, mimarlık faaliyetlerini sürdürmek üzere Los Angeles'a tağınan Richard Neutra, zamanla California'da ve hatta dünya çapında etkin bir mimar haline gelir. Hines'a (1994) göre, Avrupa'da bağlattığı mimarlık deneyimini Amerika'da sürdürmesi ve Wright mimarlığıyla birleğtirmesi sayesinde iki farklı kutup olan Bauhaus ve Taliesin arasında bağlantı kuran en etkili mimarlardan biridir. Mimarlığı hem "dünyanın sıkıntılarından koruyan bir sığınak" hem de "yağamla karėılaėmak ve ondan zevk almak için kurulmuğ bir sahne" olmayı bağarmığtır.

3.4 Bölüm Sonucu

Richard Neutra; biyoloji, davranış bilimleri, ekoloji, fizyoloji ve biyoloji alanlarıyla modern mimarlık arasında ilişki kuran bir mimardır. Neutra'nın ev mimarlığında temel olarak Adolf Loos ve Frank Lloyd Wright'ın etkilerinin gözlemlendiği söylenebilir. Bu sebeple tezin bu bölümü bu iki mimarın modern ev düşüncesi ve Neutra'nın bu mimarlarla karşılaşma serüveni üzerine kurulmuştur. Neutra, Loos mimarlığından mekân kulanıcısına özne rolünü verme, atmosfer oluşturma, çok-duyulu mimarlık deneyimini sağlama hedefleri bakımından ilham alırken Wright'ın doğayla ilgili olan görüşlerinden, evin barınak olarak ele alınması fikrinden ve mekân kurgusunda iç-dış birlikteliği ilkesinden etkilenmiştir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 Wright ve Loos mimarlıklarının devamı olarak Neutra mimarlığı

Loos'un modern ev düşüncesi, iç mekân-dış mekân ayrımı doğrultusunda şekillenmiştir. Loos, meskenin iç mekânını, kültürün mekânı olarak niteler. Modern çağ, kültürsüzlük çağı olduğu için modern kent de kültürden bağımsızdır. Bu bağlamda, mesken ve modern kent birbirinden uzak kavramlardır. Dolayısıyla, meskenin mümkünlüğü ancak iç mekânın dıştan kesin olarak ayrılması ile mümkün olur. Bu durum Loos'un modern çağda meskensizlik söylemlerine karşı verdiği cevap niteliğindedir. Loos, meskensizlik söylemlerine bütünüyle katılmaz, ancak meskenin geleneksel manada devam etmesinin mümkün olmadığını söyler. Meskenin modern çağda yeni biçimiyle var olmasının önkoşulunun dıştan ayrılması

olduğunu savunur. Bu bağlamda, ona göre kültürlü insan, dış mekânla görme düzleminde dâhi ilişki kurmaz.

Loos'un mesken düşüncesi, ev içerisinde çok-duyulu mekân atmosferi oluşturma ve özne-nesne kurulumunu sağlama ilkeleri doğrultusunda sonrasında Neutra evini şekillendirecektir. Ayrıca, Loos'un teknolojiyi yeni mimariyi yönlendirecek unsurlardan birisi olarak görmesi Neutra'nın makineye yaklaşımını belirleyen bir başka düşüncedir. Nitekim McCoy (1960)'a göre Neutra, makineyi araçsallaştırarak mimarlığında kullanan az sayıda mimardan biridir.

Neutra'nın mimarlığı üzerinde etkili olduğu önkabulü ile bu bölümde incelenen diğer mimar Frank Lloyd Wright'tır. Neutra, Loos ile çalıştığı esnada Wright mimarlığını yakından görmek istemesi üzerine, Loos'un da desteğiyle, Amerika'ya taşınır. Neutra'nın Wright mimarlığıyla tanışma isteğinin başlıca nedeni, Wright'ın mekân tasarımında kullandığı iç-dış birlikteliği prensibidir. Sonrasında Neutra, Wright'ın hem bu prensibini hem de organik mimarlık düşüncesini yapılarında sürdürecektir.

Wright, bilindiği üzere organik mimarlığın temsilcilerinden birisidir. Bu bağlamda tezin bu bölümünde yoğunlukla Wright'ın organik mimarlık düşüncesi ve makineye olan yaklaşımı irdelenmiştir. Wright'ın organik mimarlık düşüncesi makineyi reddeden bir eksende değildir. Wright düşüncesinde makine, yeni mimariyi oluşturmak için bir araçtır. Fakat ona göre modern mimarlık içerisinde sadeleşme, makinenin değil, organikliğin basitliğinden elde edilerek yakalanabilir. Wright, organikliği mimarlığının erken dönemlerinde yapılarında doğal malzeme kullanarak sağlamaya çalışırken, ilerleyen dönemlerde geniş pencere açıklıklıkları kullanmaya başlar. Yeni tasarım metodu ile yakalamak istediği iç mekânı doğaya açmaktır. Evinin zemin katındaki fonksiyonlar arası bölücü duvarları kaldırması diğer bir ifadeyle "kutuyu parçalaması" yine iç mekânın bir bütün olarak dış ile buluşması hedefiyle ilişkilidir. Wright'ın Neutra mimarlığı üzerinde etkisi olduğu için bölüm dâhilinde incelenen diğer tasarım yaklaşımı evin barınak olma hâline yaptığı atıflardır. Bahsi geçen atıfların Wright evinde fiziksel karşılığı ateş ve çatı ögesi olarak karşımıza çıkar. Çalışma içerisinde bahsedildiği üzere barınma eylemi iki şekilde başlamıştır: Birisi çatı, duvar yoluyla olumsuz doğal koşullara karşı önlem

olarak, diğeri ateş yakma suretiyle ortamın ısınıı kontrol ederek. Wright bu bağlamda, barınağın oluşumuna dair kabüllerin ikisini de mimarlığında kullanmıştır. Neutra da mimarlığında bu durumu kendi yorumunu katarak devam ettirecektir.



RİCHARD NEUTRA'NIN MESKEN MİMARİSİ

4.1 Neutra Evinde Biyorealit Tasarım Yaklaşımı

Neutra, mimarlığında insanın kendi doğasını ve çevresindeki doğayı önceleyen bir tasarım metodu izlemektedir. Ona göre çevre düzenleme sanatının tamamlayıcısı olan mimarlık, doğa ile doğru bir ilişki kurmalıdır (Neutra, Human Setting in an Industirial Civilization, 1993). Neutra bu tasarım yöntemini “biyorealizm” diye adlandırır. “Biyorealizm” diye anlandığı yaklaşım doğrultusunda onun mimarlığı, insan ihtiyaçlarını ve doğayı dikkate alır. Aynı zamanda Neutra, doğayı insanlığın kökeni olarak tanımlar (Neutra, World and Dwelling, 1962).

Neutra, tasarımında önem verdiği gerçeklikleri, “biyoloji ve hayatta kalma” olarak sınıflandırır. İnsanoğlu, tasarım aracılığıyla bu gerçekliklere ya yardım eder ya da bunlara zarar verir. Hayvanlar, kendilerini yaşam ortamlarına göre ayarlarken insan, çevreye daha çok zarar verme eğilimindedir. Çevre tasarımının da içerisine dâhil edildiği mimari tasarım, Neutra’ya göre insanın mutluluğu, başarısı, duyuları, zihinsel ve sinirsel aktiviteleri üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir (Neutra, Mystery and Realities of the Site, 1951).

Neutra için “izole ve bağımsız” kelimeleri, organik mimarlık yaklaşımının dışındadır. Bir insan, doğadan izole kalmamalıdır. Ona göre, bir hapishenenin penceresi bile bireyin manzarayı ve çevreyi görmesine imkân tanıyacak şekilde tasarlanmalıdır. Aynı zamanda insanın diğer insanlardan bağımsız olmasıyla mutsuzluğu arasında ilişki vardır (Neutra, Building With Nature, 1971). Bu bağlamda, Neutra’nın, Smith’in (2017) evrensel doğa olarak tanımladığı insan ile doğayı bir bütün olarak kabul eden doğa görüşüne sahip olduğu söylenebilir.

Neutra, Survival Through Design kitabına başlarken, doğanın “burun halkaları, korse ve kötü havalandırılmış metro tasarımları” yüzünden insanoğluna olan öfkesinden bahseder. Uzun süredir insan, doğal dengesini korumak için mücadele vermektedir ve aynı zamanda doğal düzen, insan tarafından tehdit altındadır.

İnsanın doğal çevresini şekillendirirken kullandığı en büyük araç olan tasarım, insanın hayatta kalması için yeşile dayanmak zorundadır. Vicdanlı tasarım olarak tanımladığı bu yeşile dayalı tasarım, kâr odaklı teknolojinin getirisinden uzaklaşmalıdır. Fakat Neutra, bilimden uzak ve romantik bir doğa (ekoloji) anlayışının savunucusu değildir. Ona göre fizyoloji, psikoloji gibi insan varlığına ait veriler sunan bilimler, mimari tasarımda teknolojik gelişmeyi yönlendirmelidir. Teknoloji, tasarım sorununa getirilecek evrensel bir çözüm potansiyeli taşımaktadır. Neutra, mimari tasarımda bölgeselcilığe karşı olmamakla birlikte, yeni yapılan yapıların yerelle sınırlı kalmasını önlemek için ortak bir çözüm sunma niteliği taşıyan teknolojiyle birleştirilmesi gerektiğini savunur (Neutra, Survival Through Design, 1954).

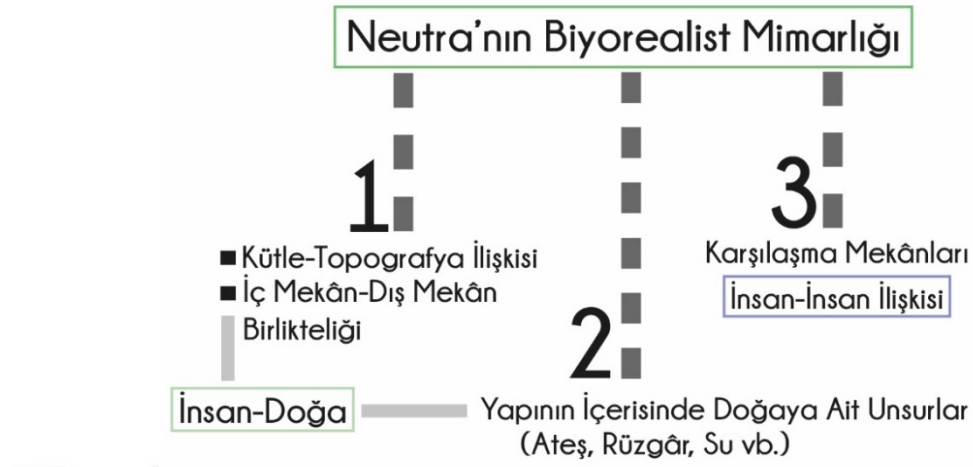
Modern mimarlıkla ilişkilenen teknoloji kavramına olan olumlu yaklaşımına rağmen, Ragon'a (2010) göre Neutra'nın güzellik arayışı ve doğa saygısı, onun Uluslararası Üslubu reddetmesine neden olmuştur.

Neutra'ya göre "İnsana iyi hizmet etmek için doğaya saygı göstermemiz gerekmektedir; günlük yaşamımızın ve refahımızın çerçevesini oluşturan doğadır ve bu yüzden doğayı iğreti ve sözüm ona modern bir kalıba yerleştirmek ahmaklık olacaktır. Faydalılığı ve güzelliği birbirinden ayırmaya kalkışmak feci bir hatadır; böyle bir şey entelektüel açıdan da saçmalaktır, zira doğada bu tür bir ayrılmanın örneğini bulamazsınız." (alıntılayan Ragon, 2010)

Bu ifadesinin doğrultusunda Neutra, erken 20. yüzyılın hâkim prensiplerinden biri olan faydacılık ilkesini, mimarlığında tek başına ele almaz. Ona göre faydacılık ve estetik birlikte düşünülmelidir. Bu bağlamda, form sadece işlevi takip etmez. Faydacılık ilkesini "biyorealizm" ilkesiyle destekler.

Neutra'nın biyorealist mimarlığının, üç temel üzerine kurulu olduğu ifade edilebilir (Şekil 4.1). Birincisi, yapı kütlelerinin çevreyle kurduğu doğrudan ilişki ile ilgilidir. Yapı hem çevrenin devamı olma, onu tamamlama niteliğine sahiptir, hem de evin içi ve dışı arasında geçirgen bir ilişki söz konusudur. İkincisi, mimar doğaya ait unsurları (ateş, rüzgâr vb.) evin içerisine taşır. Bu maddeler bağlamında, yapılarında insan ile insan dışındaki doğa arasında, tasarımıyla güçlü bir ilişki kurmayı amaçlar. Üçüncü olarak ise mimar, biyorealist ev kurgularının insan-insan arasındaki ilişkiye

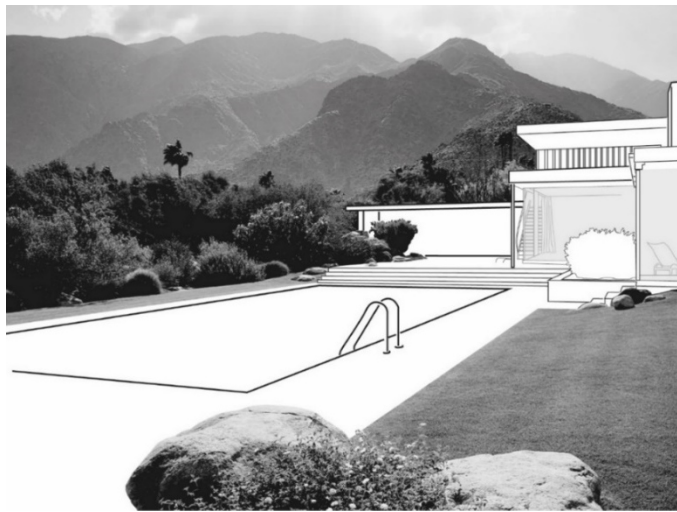
olanak tanınmasını öngörür. Araştırmanın bu bölümünde, Neutra'nın çevreye duyarlı, biyorealit mimarlık yaklaşımı bu üç prensip üzerinden incelenmiştir.



Şekil 4.1 Neutra'nın biyorealit mimarlığı

Neutra'nın Biyorealit Evinin Doğayla Kurduğu Biçimsel İlişki

Neutra mimarlığının doğadan bir parça olduğunun ve onunla ahenkli bir ilişki kurduğunu temsil eden evlerinden birisi, bir çöl evi olan 1947 yılında Palm Springs/Kaliforniya'da inşa ettiği Kaufmann Evi'dir (Şekil 4.2). Neutra'ya (1951) göre, bu evin bileşenleri "dağlarla rekabet etmeyi değil, sağlamlıklarının altını çizmeyi" hedefler. Bir başka bakımdan ise Neutra, bu evinin, içinde bulunduğu çölle dostane bir ilişki kurmak için onun iklimsel dezavantajlarına karşı önlem alırken, aynı zamanda ona saygı gösterdiğini iddia eder (Şekil 4.3).



Şekil 4.2 Kaufmann Evi'nin çevre ilişkisi (Url-11'den uyarlanarak)

Neutra'nın bu ifadeleri ile Laugier'in ilkel kulübesi arasında benzerlik vardır. Nitekim Laugier, ilkel kulübeyi doğa içerisinde doğayla birlikte olan bir yapı modeli olarak betimlemektedir (Laugier, 1755). Neutra evi, ilkel kulübeye benzer şekilde doğayla ilişki kurmak ve aynı zamanda onun olumsuz şartlarına karşı önlem almak isteyen bir ev tasarımıdır. Doğa, düşman olarak kabul edilmez ve yapı, doğaya karşı alınmış bir tavır değildir.



(a)



(b)

Şekil 4.3 Kaufmann Evi ((a) Url-11, (b) Url-11'den uyarlanarak)

Hines'a (1994) göre, iç ve dış mekânın bir aradalığı, Neutra mimarlığının en öncelikli özelliklerinden biridir. Çevre ve iç mekân arasındaki girift ilişkiyi okuyabileceğimiz Neutra evlerinden bir diğeri, 1942 yılları arasında Los Angeles/Kaliforniya'da inşa ettiği şiirsel bir yapı olarak anılan Nesbitt Evi'dir (Drexler & Hines, 1984).



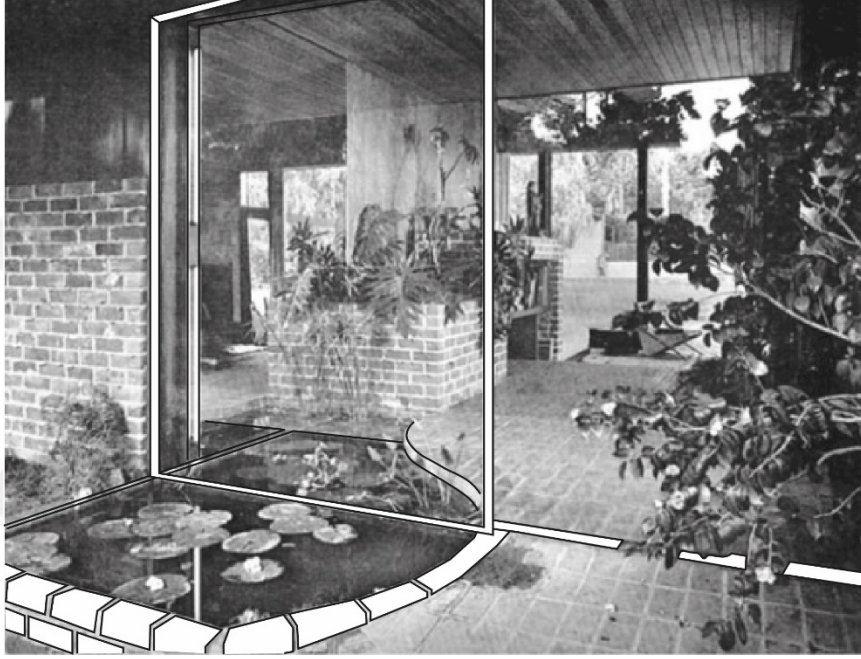
(a)



(b)

Şekil 4.4 Nesbitt Evi ((a) Url-12, (b) Url-12)

Bu ev, Neutra'ya (1951) göre dışardan görülmesi güç olacak şekilde çevresi içerisinde erir (Şekil 4.4). Neutra, bu evinin doğayla olan ilişkisini, “doğanın evin içinden kayarak evin dışına geçtiği” sözüyle ifade eder. Bu ev, Neutra'nın birçok evi gibi kütle olarak doğayla doğrudan bir ilişkiye sahip olmakla birlikte; mimar, bu evinde prensibini daha görünür kılmak için küçük bir oyun oynar. Cam panel kullandığı giriş kapısının altına bir süs havuzu yerleştirir. Dıştan başlayan bu havuz, mekânın içerisinde devam eder. Cam kapı, bu kurguyu dışardan okumaya müsaade eder (Şekil 4.5).



Şekil 4.5 Nesbitt Evi/ Havuzun iç mekânda devam etmesi (Url-13'ten uyarlanarak)

Neutra'nın, 1948 yılında Montecito/Kaliforniya'da inşa ettiği Tremaine Evi'nde ise yapının büyük bir bölümünde iç ile dış sadece şeffaf cam panellerle birbirinden ayrılır. Özellikle görme düzleminde iç-dış arasındaki ayrım kalktığı için Neutra'ya göre iç dışa doğru akar, ta ki evin içerisinde son görülme yeri olan dağa kadar. Bu sebeple dağı, evin “arka duvarı” olarak ifade eder. Yapının çatısı, doğanın verileri içerisinde kontrast oluşturarak bir uyum yakalar. Taş duvarlar ise çevredeki kayalara atıf yapar (Neutra, *Mystery and Realities of the Site*, 1951). Bu bağlamda, ev doğanın içerisinde erirken, doğaya ait unsurları görme düzeyinde bünyesine dahil eder (Şekil 4.6).

Dahası Neutra, mekân kullanıcısının psikolojisini olumlu yönde etkileyen durumun kalıcılığını sağlayan; çevreyle bütünleşmiş, çevrenin tasarımına önem veren ve iç-dış arasındaki “doğal bütünlüğü” yöntem olarak benimser ve yerin ruhunu (genius loci) tasarımına taşır (Neutra, Mystery and Realities of the Site, 1951).



(a)



(b)

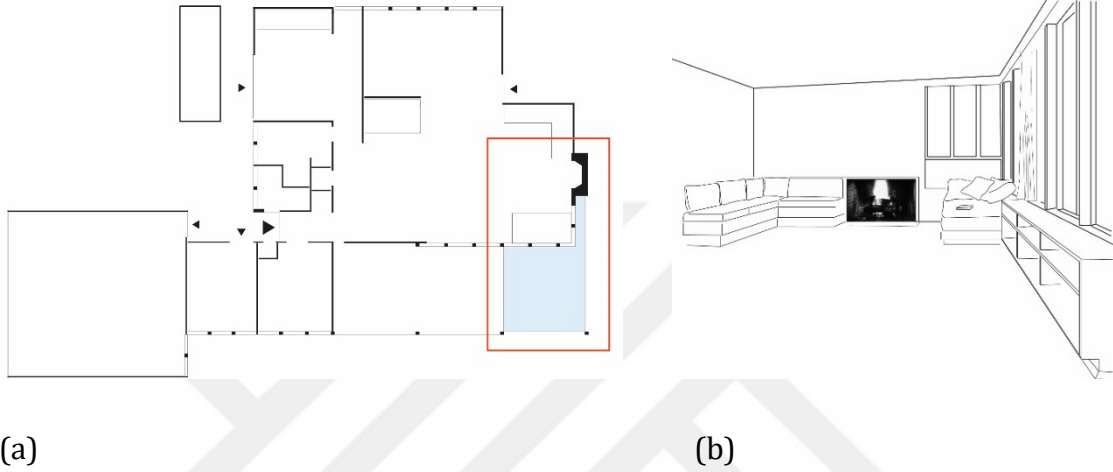
Şekil 4.6 Tremain Evi ((a) Url-14’ten uyarlanarak, (b) Url-14’ten uyarlanarak)

Neutra’nın Biyorealist Evinin İçerisinde Doğal Unsurlar

Neutra’nın ev-doğa ilişkisindeki tasarım kurgusunun ikinci maddesini, doğaya ait unsurlara evin içerisinde yer vermesi oluşturur. Bu söylemin temsili olan evlerinden birisi, Palm Springs/Kaliforniya’da yapımı 1937 yılında tamamlanan Miller Evi’dir. Bu evde Neutra, ilk olarak oturma odasının doğu cephesindeki duvarın merkezine şömineyi yerleştirir. Odanın içerisindeki kanepeyi ise kullanıcının şömine sayesinde içselliği, şeffaf güneydoğu köşesi sayesinde çevresel dışsallığı deneyimleyebileceği şekilde oda içerisinde konumlandırır (Şekil 4.7). Başka bir deyişle, kanepede oturan kullanıcı, şeffaf cepheden sabah güneşini ve ufku izleyebilirken merkezden dışarı; şöminenin merkezi içsellik rolü ile de mekânın merkezine doğru yönelir (Baek, The Ecology of ‘We’ and Ambient Warmth: Richard Neutra’s Ecological Architecture, 2015).

Baek’e (2015) göre Miller Evi’nde Neutra, kullanıcının yere ait olmasını hedeflediği ateşe, hava ve su ögesini ekler. Şöminenin bulunduğu odaya pencereden rüzgâr ile havayı alır. Hava, ateşi destekler ve onu canlandırır. Odanın dışına, pencereyle dış dünya arasına, çatının dışa doğru uzandığı alanın altına bir havuz yerleştirir. Ateşi desteklemek için havayı mekânın içine almaya imkân tanırken, ateşin söndürücüsü olan suyu bu kurguya dâhil etmesi ilginçtir. Neutra, evin yaşam alanı olan bu odada

ateş, hava, su ve toprak öğelerinden oluşan, yere kenetlenen bir matris oluşturur. Sonrasında bu matrisin karşısına yerleştirdiği yaşam alanı sayesinde kullanıcı da ev aracılığıyla evrendeki bu döngüye dâhil olur. Bu sayede kullanıcı, evin içerisindeyken evrenin bir parçası olma durumunu deneyimler (Baek, Theory of the Fictive and Its Architectural Significance with Richard Neutra's Residential, 2015). Odada bulunan kullanıcı şömine ile ateşle, açıklık ile de ışıkla buluşur. Odadaki diğer dikkat çekici tasarım ise çatı, havuz ve pencereyle birlikte oluşturulan kurgudur.



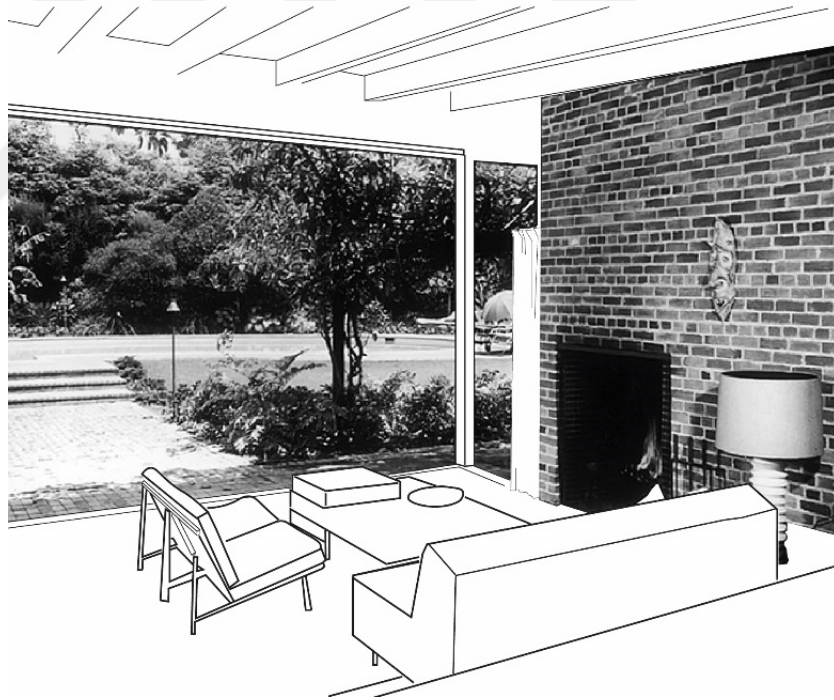
Şekil 4.7 Miller Evi ((a) Miller Evi'nde köşe matrisi (Baek, 2015'ten uyarlanarak), (b) Miller Evi'nde doğal unsurlar (Baek, 2015'ten uyarlanarak))

Evin üzerinden uzanan çatı, odanın dış cephesinde konumlanan havuzun üzerini örterken, aynı zamanda ışığın eve yumuşak bir şekilde alınmasını sağlar. Yatay ekseninde ikiye bölünmüş pencere ise odada bir rüzgâr oyunu oluşturur. Alt bölümü sabit olan pencerenin, üst bölümü dikey üç parçaya bölünmüştür ve bu pencerelerden ikisi açılabilir durumdadır. Neutra'nın bu tasarımdan hedeflediği, oda içerisine alınan doğrudan rüzgâr ile şömine ateşi arasında karşılaşma sağlamaktır. Ateş ile sıcaklığı deneyimleyen kullanıcı; havuz sayesinde su, açılır pencere sayesinde rüzgârla ve köşe açıklığı sayesinde toprakla buluşur. Neutra, evrendeki dengeyi tasarımına evin içerisinde bu dört öğeyi bir arada kullanmasıyla yansıtır. Bir başka ifadeyle; Neutra, tasarımında çevresel açıklık, şömine, çatı, pencere ve havuz gibi unsurlara yer verirken, bu unsurları sadece fiziksel ve görsel bir temsil aracı olarak ele almayıp her bir öğeye güçlü bir anlam atfeder. Bu sayede ev tasarımında, iç-dış ve insan-doğa arasındaki ilişkiyi güçlendirir (Baek, The

Ecology of 'We' and Ambient Warmth: Richard Neutra's Ecological Architecture, 2015).

Neutra'nın Biyorealist Evinde Sosyolojik Bir Öge Olarak Doğa

Baek'e (2015) göre Neutra'nın mimarlığında biyorealizm anlayışı, doğa koşullarıyla doğru ilişki kurmanın ve tekil olarak insanın üzerindeki etkisinin yanı sıra insan-insan arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Başka bir deyişle, Neutra için mimarlık ve doğa, kişiler arası ilişkiyi harekete geçiren bir etken olarak vardır. Aynı zamanda, insan ilişkilerinin kurulumu da ortamın biyorealist olmasını karakterize eden çok önemli bir faktördür. Bu doğrultuda evlerini, ev içi karşılaşmalara imkân verecek şekilde kurgulamıştır. Ona göre, çağdaş evin getirilerinden birisi boşanma oranının artmasıdır. Neutra, biyorealist ev tasarımıyla sadece doğal kaynakları kurtarmak değil, bu sosyal soruna da çözüm getirmek ister. Evlerinde aile üyeleri arasındaki bütünlüğü kuracak mekânsal düzenlemeler oluşturmayı hedefler (Şekil 4.8).



Şekil 4.8 Neutra evinde karşılaşmayı arttırıcı unsurlar olarak köşe açıklığı ve şömine/Nesbitt Evi (Url-12'den uyarlanarak)

Baek'e (2015) göre, Neutra mimarlığında özne, tekil bireyden ziyade diğer öznelere birlikte var olan bir özne durumundadır. Bu bağlamda, evlerinde karşılaşmayı arttırıcı tasarım unsurlarına yer verir. Tasarımında ilham aldığı kaynaklardan birisi

olan Japon kültüründeki hibachi (portatif soba) yerine şömineyi, bu karşılaşma prensibi için bir araç olarak kullanır. Neutra için hibachinin yuvarlak şekli, toplanmanın ve ben yerine biz olmanın temsilidir. Neutra evinde bireylerin ısınmak için toplanma eylemi, bir birlikte olma deneyimidir. Bu sayede evin her bir ferdi, diğer ferdlerin varlığını hisseder. Neutra, evlerinde hibachiye karşılık gelen şömineyi kullandığı gibi, yemek masasına da benzer amaçla yer verir. Bazı evlerinde, evin merkezine yerleştirdiği yemek masası ile aile üyelerinin masanın etrafında toplanmasını hedefler (Baek, The Ecology of 'We' and Ambient Warmth: Richard Neutra's Ecological Architecture, 2015).

Neutra'nın Miller Evi'nde şömine ögesini toplanma eylemi için kullanırken, yemek masasıyla tasarımını desteklememesinin nedeni, evin kullanıcılarının dış mekânda yemek yemeyi tercih etmelerinden kaynaklanmaktadır (Ford & Ford, 1989).

Şöminenin yanı sıra köşe açıklığı, Neutra'nın biyorealit tasarımda toplanma eylemine hizmet etmek için kullandığı başka bir mekânsal öğedir. Evin çevreye açılmasını sağlayan bir unsur olan köşe açıklığını tasarlarken bu mekânda sadece bireysel bir ufka bakma deneyimini oluşturmak istemez. Köşe, yalnızca içle dışı birleştirmek için tasarlanmamıştır. Aynı zamanda, kurguladığı bu görsel yönelim sayesinde burada evin sakinleri için bir toplanma alanı oluşturur (Ostwald & Henderson, 2012).



Şekil 4.9 Neutra evinde çevresel açıklık ve toplanma eylemi/Nesbitt Evi (Url-12)

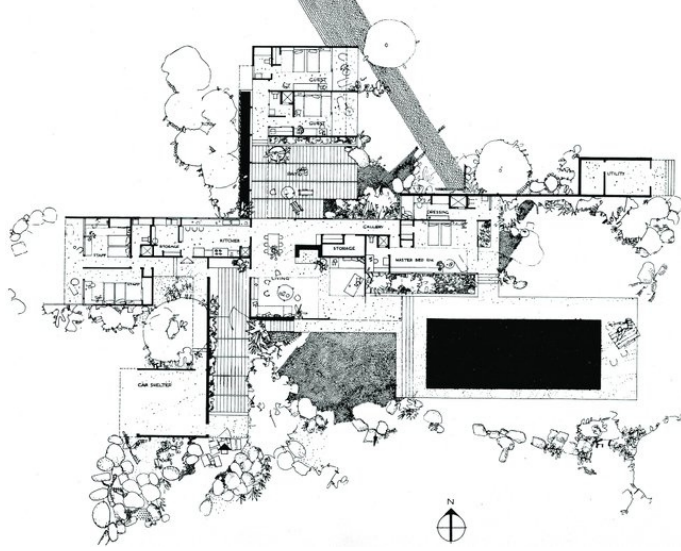
Ostwald & Henderson'a (2012) göre Neutra, ev mimarlığında bir "deneysel psikoloğun" tavrını izlemektedir. Toplanma eylemine yönlendirme yapan mimari kurgu çabası (Şekil 4.9), Neutra'nın biyorealist mimarlığının, sadece çevre tasarımının devamı olacak şekilde, salt fiziksel öğelerin bir araya gelmesiyle elde edilmediğinin bir kanıtıdır.

4.2 Neutra Evinde Çok-Duyulu Mekân Tasarımı

Eserleri 20. yüzyıl başlarındaki beyaz, katı geometrik biçimlere sahip olması bakımından modern bir mimar olarak tanımlanan Neutra, mimarlığında daha çok insan-mekân arasındaki ilişkiyle ilgilenir. İnsan vücudunun mekâna ve forma verdiği tepkiler üzerine yazar ve üretir. Mimari üretiminde, bir psikolog olan Wilhelm Wundt'un bilimsel kaynaklı çalışmalarını sıkça referans alır. Richard Neutra, mimarlığını insanın duysal ve duygusal tepkilerini düzenlemek üzerine kurgulamıştır. Neutra, aynı zamanda fenomenolojik mimarlık geleneğine yakın bir eksendedir. Fakat onun tavrı diğer fenomenologlar kadar şiire ve metafiziğe dayalı değildir. Fikirleri kendi oluşturduğu bilimsel ve klinik altlıklar üzerine kuruludur (Ostwald & Henderson, 2012).

Neutra, bedenin fizyolojisine verdiği önemden ötürü mekânın içerisinde yönelimi olumlu bulur. Bu bağlamda yapılarının her noktasında aynı mekânsallığı kurgulamaz. Ona göre, bedenin sahip olduğu en önemli duruş pozisyonu karşı karşıya gelmedir. Bedenin bir nesneye verdiği tepki, ona dönmesi ve onunla karşılaşmasıyla gerçekleşir (Baek, The Ecology of 'We' and Ambient Warmth: Richard Neutra's Ecological Architecture, 2015).

Neutra, mekânın içerisinde insanları etkileme şansının ancak tasarıma çevresel görüşü dâhil etmekle mümkün olduğunu söyler. Bu bağlamda, evlerinin bir kısmını rüzgârgülü (pinwheel) plan tipinde tasarlar (Şekil 4.10). Dört birimden oluşan evlerinin, her bir biriminin bir tarafında duvar kullanırken, zıt kenarında bakışın dışarıya açılmasını sağlayan açıklıklara yer verir. Neutra, evlerinde rüzgârgülü plan tipini üçüncü boyutta, kullandığı düz ve yatay yapı öğeleriyle destekler. Yatay uzanan düz çatılar ve duvarlarda kullanılan şeffaf yataylıklar ile kullanıcının görüş alanını tanımlar. Burada Neutra'nın yapmak istediği, kullanıcıyı mekânın içerisinde aktif, gözlemleyen özne konumuna getirmektir (Ostwald & Henderson, 2012).



Şekil 4.10 Kaufmann Evi'nin rüzgârgülü şeklindeki plan tasarımı (Url-15)

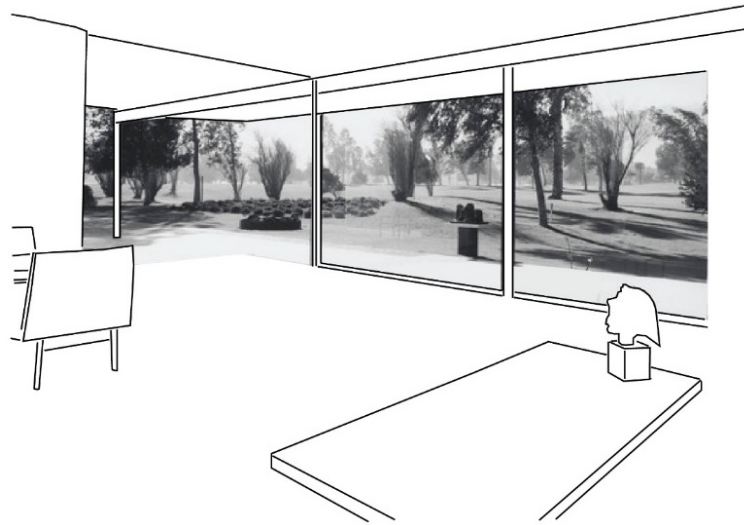
Neutra, Wundt'un öğretilerinin etkisiyle mimarlığında görme duyusunun öneminin farkındadır. Ona göre göz; ışığa, renge, forma ve harekete tepki vermesi bakımından bilinç üzerinde en etkili reseptördür ve hareketin başlatıcısıdır. Görme ile birlikte insan vücudunda önce baş, sonra vücut harekete geçer. Bu bağlamda, Neutra için vücut, göze hizmet eden yanıt doku kitlesidir. Fakat tasarımlarındaki görme yaklaşımı kullanıcısına perspektif resim sunmakla sınırlı bir düzlemde değildir. Göz, öncü ve baskın duyu olmakla birlikte; vücudun mekân içerisinde deneyimiyle ve diğer duyularla ilişki içerisinde (Ostwald & Henderson, 2012).

Neutra'nın görme duyusuna yaklaşımını anlamak için Le Corbusier'in göz merkezci mimarlık yaklaşımına başvurulabilir. Corbusier evinde, pencere ile sağlanan Pallasmaa terminolojisindeki "odaklanmış görme" hâkimken, Neutra evinde "çevrel görme" esastır. Le Corbusier'in modernist penceresi, Neutra mimarlığında değişime uğrar. Corbusier penceresinin, dış dünyayı çerçeve içine alan; uzak, ulaşılamaz bir seyir nesnesi olma durumu bozulur. Pencere artık kullanıcı ile dış dünya arasında mesafe oluşturmaz, aksine iç ve dış arasındaki yakınlığı artırır (Lavin, 2000).

Neutra, oturma odasında kullanılan panoramik görüş sağlayan bir pencerenin kişi üzerinde rahatlama ve memnuniyet duygularını açığa çıkardığını ifade eder. Kullanıcı bu pencere sayesinde arzu ettiği özgürlük duygusuna kavuşur. Mekân içerisinde pencere önündeki bir kolonun ve pencere kaydı gibi yapısal öğelerin kesintisiz görüşü engelleyen unsurlar olduğu görüşündedir. "Bazı durumlarda

kolonların görsel baskınlığının; hapsolunmayan ve sıkıştırılmayan, serbest eylem için özgür olmayı ve görsel olarak engelsiz hissetmenin doğal hazzını engelleyebileceğini” ileri sürer (Neutra, Survival Through Design, 1954). Görme duyusuna verdiği önemden ötürü bazı evlerinde, görüş alanı önünde engel olarak gördüğü kolonları gümüş rengine boyar. Baek’e (2015) göre mimar, kolonları maddesellikten uzaklaştırmak için bu tasarım kararını almıştır.

Neutra’nın mimarlığında önem verdiği bir diğer husus, mekândaki görsel çeşitlenmedir. Ona göre, mekân içerisinde duvar boyasının, objelerin ve ışıklandırmanın, doğadaki çeşitlenmenin aksine, tekdüze yapısı insanın sinir sistemi üzerinde olumsuz etkilere sebep olmaktadır. Bu bağlamda, mekânda çeşitlenmeyi sağlamak için içeriği dışarı açan fakat dıştan görülmeye imkân vermeyen geniş açıklıklar kullanılmalıdır. Kullanılan bu pencereler (Şekil 4.11) sayesinde, tasarımcı doğadaki mevsimsel ve günlük çeşitlenmeleri iç mekâna taşıyarak mekân içerisindeki monotonluğu azaltabilecektir. Neutra’ya (1954) göre “iç ve dış arasındaki şeffaflık arttırılarak Viktorya dönemi loşluğundan kurtulunmalıdır.” (Neutra, Survival Through Design, 1954). Başka bir deyişle, Neutra evinde göz ile çevre arasında kurulan ilişkinin sağladığı durumlardan birisi iç mekândaki çeşitliliğin yakalanmasıdır. Neutra, “World and Dwelling” kitabında artık bu durumdan bir hedef olarak değil, ev tasarımlarında başardığı bir kazanım olarak bahseder (Neutra, World and Dwelling, 1962).



Şekil 4.11 Neutra evinin panoramik penceresi/Maslon Evi (Rancho Mirage-Kaliforniya, 1962) (Hyun, 2011’den uyarlanarak)

Neutra, panoramik pencere hakkındaki kendi savının her durumda geçerli olmayacağını, farklı şartlarda ve farklı kişiler üzerinde etkisinin değişebileceğini, güvenlik kaygısı taşıyan bir bireyin bu yapı ögesini evinde istemeyebileceğini belirtir (Neutra, *Survival Through Design*, 1954). Bu iki zıt durumu göz önünde bulundurması, Neutra'nın insan odaklı tasarım yaklaşımını destekler niteliktedir.



Şekil 4.12 Neutra evinin iç mekânına çevrenin dâhil olması/Tremain Evi (Url-14'ten uyarlanarak)

Neutra, modern kent içerisindeki mekânın metrekare olarak kısıtlı olmasına çözüm olarak da çevreyi, tasarıma dahil etme prensibinin kullanılabileceğini ifade eder. İç mekâna sunulan geniş çevre alanı (Şekil 4.12), algı düzleminde genişleyen bir iç mekân imkanı oluşturacaktır. Mimar, burada mekâna atfettiği genişleme durumunu, benzer şekilde zaman kavramı için de kullanır. Ona göre, mutluluk saatle veya mekanik bir araçla ölçülebilen bir olgu değildir. Örneğin, mevsimsel değişikliklerin yaşandığı yoğun ve kısa dönemlerde insan derin bir mutluluk deneyimini elde edebilir. Mekân, içerisinden dışa açılan paneller ve geniş pencere açıklıkları, yoğun ve ölçülebilen bir zaman aralığına sıkıştırılamayan bu türden bir deneyimin, tasarımcı tarafından oluşturulabilecek kısmını oluşturur (Neutra, *Mystery and Realities of the Site*, 1951). Daha önce belirtildiği gibi Neutra, pencere

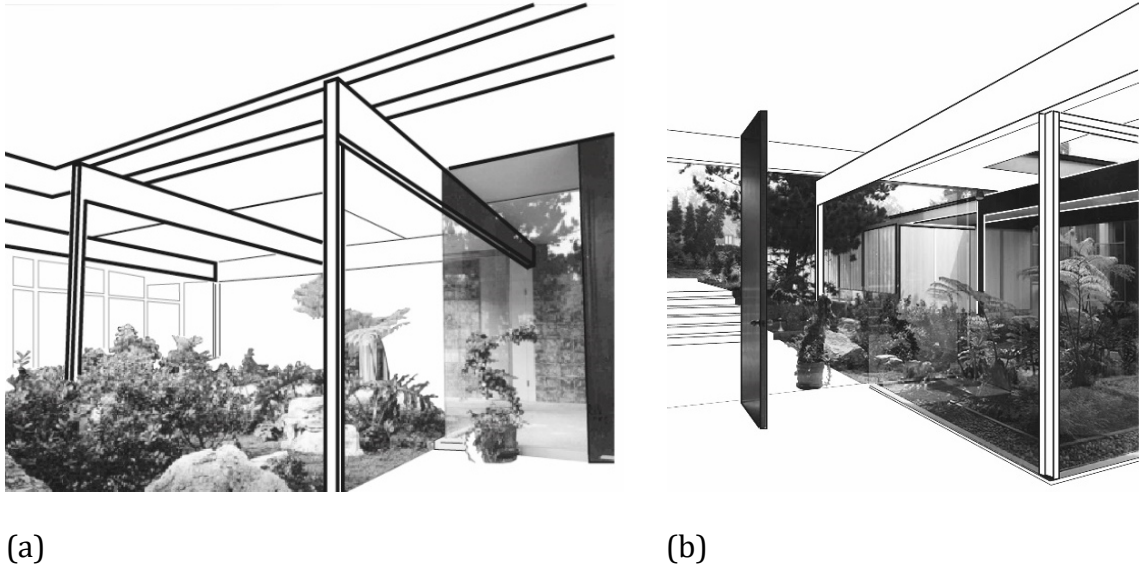
tasarımlarında dış mekânı çerçeveleyip çevreyle kullanıcı arasında mesafe oluşturmayı öngörmez. Bu bağlamda, pencereden izlenen çevre algısı kapsayıcı ve dışın içeriye dahil olduğu bir deneyimdir. Bir diğer ifadeyle, iç mekânın çevre görüşüyle genişlemesi, görme deneyimiyle mekansal atmosferi genişletmeyi ve bu kurguya zaman boyutunu dahil etmeyi hedefleyen bir tasarım kavrayışıdır.

Neutra, ev kurgusunu “Life and Human Habitat” adlı kitabında kendi hayali üzerinden anlatır. Hayalinde ilk etapta eve yaklaşırken kapı numarasını görmek için başını kaldırır. Bu esnada gözü, evin çatısına ve ufka kayar. Ostwald & Henderson’a (2012) göre eve yaklaşan bakış sırasında özne, doğayı gözlemler. Özne, yine burada da “ben” değil “biz” dir. Evrensel bir “biz” anlayışıyla Neutra, bu hayali kurulumu yapar. Görme öznenin deneyimini başlatan duyudur. Özne, bakış ile eve yönelir, önce başını sonra vücudunu hareket ettirir. Evin ayrıntılarını ve içinde bulunduğu çevreyi gözlemleyerek eve ulaşır. Eve görme duyusunun hâkimiyetiyle yaklaşan ve hareketini göz ile yönlendiren öznenin, ev ile karşılaşma anında dokunma duyusu devreye girer. “Şimdi, giriş kapısının tokmağına değen elimizle, iletken ve parlak metalin dokunsal ve ısıl deneyimini parmaklarımız ve avuçlarımızla yaşarken, aynı zamanda, kas, yürüdüğümüz kauçuk döşeme hakkında aşağıdan gelen raporu içtenlikle hisseder.” Neutra’nın bu anlatısı mimarlığında, görmenin tek başına hâkim duyu olmadığını desteklemektedir.

Neutra’ya göre göz, insan fizyolojisindeki en güçlü duyu olmakla birlikte mimari tasarımda tüm duyular dikkate alınmalıdır. Yapılı çevreyi, insan davranışlarının yönlendiricisi olarak tanımlayan Neutra, insana ait duyuları da tasarımında bir bütün olarak ele alır. Bu bağlamda yapılı çevre, kullanıcısı üzerinde menfi ve müspet etkilere sahiptir. Bilimsel gelişmelerin göz önünde bulundurulmadığı mimari tasarımların, iyi bir yapılı çevreyi mümkün kılmayacağı gibi, yalnızca bir duyuya veya bir organa hitap eden tasarımların da başarılı olmayacağını iddia eder. Nitekim ona göre, bir Ortaçağ kilisesinde yürürken öksürme sesinin yankılanması veya taş zeminde duyulan adım sesleri mekân içerisinde kullanıcısına hayati bir kesit sunar. İnsanın sinir sistemi ve fizyolojisine ilişkin elde edilen bilimsel verilere sahip mimar ile onun ‘klasik mimar’ olarak nitelendirdiği aktörün tasarımı bu noktada ayrılmaktadır. Sadece göz duyusunu tasarımında kullanan ‘klasik mimar’

tasarladığı mekânda işitme duyusunun heyecanını göz önünde bulundurmaz. Oysa insan fizyolojisinin bilgilerine ulaşma imkânı bulan yeni dönemin mimarı, işitme duyusunun dinamiğini mekânın akustiğini sağlamak üzere tasarımına dâhil etmelidir (Neutra, Survival Through Design, 1954).

Benzer şekilde, koku da Neutra'ya (1954) göre tasarımda etkin olarak kullanılması gereken bir duyu çeşididir. Neutra, koku duyusunu harekete geçiren unsurların mekânın yaşanılabilirliği üzerinde bazı görsel öğelerden daha etkin bir role sahip olduğunu iddia eder. Mekândaki koku duyusunun kaynağı, kullanılan yapı malzemeleri olabileceği gibi görsel amacının yanında koku duyusuna hitap etmesi öngörülerek tasarlanmış bahçenin yapıya dâhil edilmesi ile de sağlanabilir. Tasarımlarına güncel verileri ve teknolojiyi dâhil etmekle birlikte Neutra, mimari tasarım görüşünde mekanik sistemler ile sağlanan yapay iklimlendirmeden ziyade doğal iklimlendirmeyi önceler. Ona göre, mekân içerisindeki yapay iklimlendirme, farklı mevsimlerde esinti ile koku duyusuna hitap etmesi planlanarak tasarlanmış bahçeden gelen kokuların mekân içerisindeki tekdüzeliği bozması durumunun önüne geçecektir (Şekil 4.13).



Şekil 4.13 Kronish Evi (Beverly-Kaliforniya, 1955) ((a) Neutra Evi'nde bahçe unsuru (Url-16'dan uyarlanarak), (b) (Url-16'dan uyarlanarak))

Neutra'nın mimari tasarımında etkili olan insana ait diğer bir duyu, dokunma duyusudur. Neutra'nın "dokunsal uyaranlar her zaman mimari çevreye cevap vermede önemli faktörler olarak kabul edilmiştir" ifadesi, onun dokunma duyusu-

mimari deneyim ilişkisi hakkındaki görüşünü açıklar niteliktedir. Neutra'ya göre, cilalı ve eşit yüzeylerin oluşturduğu etki ile "şömine önündeki duvarın, gözenekli bir odunun, dokuma kilim ve battaniyelerin" kullanıcı üzerindeki yansımaları farklıdır. Her dokunsal uyaran ile farklı içsel algı durumu meydana gelir. Mevsimler geçişler ile elde edilen koku çeşitlenmesinin mekanik sistemler ile havalandırılmış iç mekândaki tekdüzeliğin önüne geçmesi gibi, pürüzsüz ve ayrıntısız iç mekân tasarımlarından kaçınmak da benzer şekilde mekânda monoton bir atmosferin hâkim olmasını engelleyecektir (Neutra, *Survival Through Design*, 1954). Nesbitt Evi tasarımında Neutra, iç mekânda kullandığı dokuların doğaya ait dokuların tekrarı olduğunu ifade eder. Bunun yanı sıra ona göre, bu evde iç mekândan görülen ağaçlar (Şekil 4.14) iç mekânın ayrılmaz bir parçasıdır (Neutra, *Mystery and Realities of the Site*, 1951).



Şekil 4.14 Nesbitt Evi'nde dokular ve iç mekânın ayrılmaz parçası olarak ağaçlar (Url-12'den uyarlanarak)

Neutra'nın mekân içerisinde atmosfer oluşturma ve dokunsal çeşitlilikle bu atmosferi desteklemesi çabasının, Loos mimarlığından aldığı bir ilham olduğu söylenebilir. Nitekim Loos, raumplan ilkesinin ekseninde malzeme dokusuyla atmosfer oluşturma düşüncesine sahiptir (Şekil 4.15).



Şekil 4.15 Neutra evinde doku çeşitliliği/Tremaine Evi (Url-14'den uyarlanarak).

Benzer şekilde, Neutra'nın Loos mimarlığına paralellik gösteren görüşlerinden birisi resmin temsil aracı olarak kullanımıyla ilgilidir. Neutra da Loos gibi yeni medeniyetin getirilerinden birisi olan, dergilerde yer alan ev temsillerinin, deneyimin yerini tutamayacağını iddia eder (Neutra, Building With Nature, 1971).

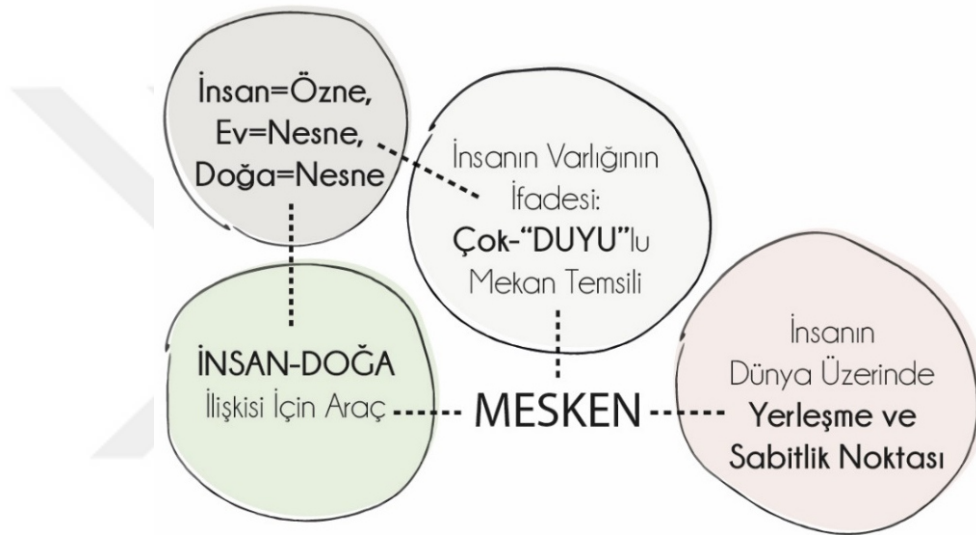
Özetle, Neutra'ya (1954) göre tasarımcı, bilimsel gelişmelerle elde edilen veriler doğrultusunda, bu farklı duysal algıların entegrasyonuna tasarımında yer vermelidir. Mimar, insanın duysal faktörlerini göz önünde bulundurduğunda kullanıcı için form, malzeme ve boyut gibi tasarım parametrelerini kullanıcı memnuniyetine daha iyi hizmet edecek şekilde tasarımında kullanabilir. Aksi yönde bir tasarım ise kullanıcının mekân içerisinde kendisini rahatsız hissetmesine neden olur.

4.3 Meskensizliğe Karşı Yerleşme Mekânı Olarak Neutra Evi

Mesken, Heidegger'in tanımına göre sadece bir yapı içerisinde yaşama eylemi değildir. Mesken, aynı zamanda içerisinde yaşayan insanın, doğanın parçası olma deneyimine imkân verir. Heidegger'in tanımıyla doğa; "bize nasıl olmamız gerektiğini söyler." Bu bakımdan ev, hem doğayla ilişki kurar hem de kullanıcısının ilişki kurmasına imkân verir. Aynı zamanda ev, doğayla insanı gökyüzü ve dünya arasında sabitleyen bir mekânın ifadesidir (Hagan, 2001).

Neutra'nın ev tanımı, Heidegger'in mesken tanımına benzerlik gösterir (Şekil 4.16). Neutra için de Heidegger'in mesken tanımında olduğu gibi ev, insanla ve varlıkla

ilgilidir. Ev, insanı dünyaya bağlayan bir noktadır. Neutra, bu noktayı “ankraj” yani bir demirleme noktası olarak ifade eder. Neutra’ya göre, bu noktalar zamanla değişse bile önemini muhafaza eder. Neutra’nın tasarımında yer verdiği biyorealizm ilkesi ekseninde, tasarımda insanın ruhu da bedeni gibi önemli bir tasarı girdisidir. Bu bağlamda, ona göre ev, insanın ruhu için bir limandır. Aynı zamanda ev, tüm yapı gruplarının, hatta şehir tasarımlarının bile temel taşı, çıkış noktasıdır. Bahsedilen ev, bireyin barınağı olan ve doğal peyzaj bileşenlerine sahip olma özelliği taşır. Neutra bu evi, fiziksel olarak bina olma şartlarını yerine getiren yapı örneklerinden ayırır.



Şekil 4.16 Mesken tanımı

Neutra, “World and Dwelling” kitabında biçimsel olarak bir ev gibi görünen fakat ev olma durumuna sahip olmayan bir kütleden bahseder. Kütleyi tanımlarken “o kadar yapılandırılmış ki” ifadesini kullanır. Kullanıcı, duygu ve hareket düzleminde bu kütleyle yoğun ilişkiye giremediği için dâhil olamaz. Bu sebeple, bu çok “yapılandırılmış” kütle bir mimarlık ürünüdür, ancak mesken olma özelliğine sahip olan bir ev değildir. Nitekim Neutra için ev, kullancısının kendisini ait hissettiği, onunla ilişki kurabildiği, mimar tarafından tamamlanmamış kullanıcı tarafından tamamlanacak bir mekândır (Neutra, World and Dwelling, 1962). Neutra’nın ev olarak tanımladığı nesne, daha önce çalışma içerisinde bahsedilen, mimarın yapının boşluklarına müdahil olarak kullanıcıya yer açmadığı, “kusursuz boş nesne”den farklıdır. Mimar, hem yapım aşamasında kullanıcısıyla vakit geçirerek onun

kişiliğine ve yaşam şartlarına uygun ev tasarlamayı hedefler, hem de bu evi ustası Loos'tan aldığı ilham doğrultusunda “çok yapılandırmaktan” kaçınarak kullanıcının eve dahil olabileceği bir alan açar. Nitekim Loos, “Zavallı Küçük Zengin Adamın Öyküsü” metninde mimarın evi çok yapılandırmasını, kullanıcı için bir mutsuzluk sebebi olarak niteler. İronik bir dil kullandığı hikaye türündeki bu metninde Loos, her şeye sahip olan bir zengin adamın bir gün tek eksiğinin sanat olduğunu fark etmesi neticesinde mutlu olmak için bir mimara başvurması üzerine hikayeleştirilmiş bir kurgu oluşturur. İlk olarak “zengin adam”, mimardan sanatı evine taşımasını ister. Mimar, bu teklifini kabul eder ve büyük bir özenle evin her noktasını hatta zengin adamanın terliklerini bile tasarlar. Bu terliklerin hangi odada kullanılacağı dahi bellidir. Yatak odasında kullanılan terlikler, salonda giyilemez. Duvarlardaki her tablonun yeri mimar tarafından sabitlenmiştir ve yeni bir tablo asılmasına müsaade edilmez. Nihayetinde, kullanıcı başkasından ne bir hediye kabul edebilir ne de evi için yeni bir obje alabilir. Dahası var olanlara bile müdahale ederek yerlerini değiştiremez. Mimar tarafından çokça yapılandırılan bu ev, kendisine ev içerisinde yer bulamayan kullanıcının mutsuzluğunun sebebi hâline gelir (Loos, Zavallı Küçük Zengin Adamın Öyküsü, 1900).

Bu ifadeler doğrultusunda, çalışma kapsamında evin mesken olma durumu hem özne-nesne kurulumunu mümkün kılması, hem de doğayla ilişki kurması kabulü doğrultusunda değerlendirilmektedir. Meskenin diğer bir özelliği, insanın yerleşmesine ve insanı dünya üzerindeki bir noktaya sabitleme niteliğine sahip olmasıdır. Neutra'nın, meskeni insanın dünyaya sabitleme noktası olarak görmesi, bazı evlerinde bu düşüncesine fiziksel bir karşılık aramasına neden olmuştur. Bahsedilen bu karşılık, Wright mimarlığından ilham alarak, yer verdiği şömine ögesi ve peyzajla kurduğu ilişkidir. Nitekim Wright şu sözleriyle evin kalıcılığı için peyzajla bağ kurması gerektiğini savunur:

“İnsanın amaçlarını karşılamak üzere yapılan her binanın kendi zeminiyle gönül bağı kurması, ögeler düzeyinde bağ kurması, doğa-çevreyi tamamlaması, araziye kan bağıyla bağ kurması gerekir. Biz de yardım edersek ev hiçbir yere gitmez. Olduğu yerde uzun, çok uzun zaman kalmasını umut ederiz.” (Wright, Modern Mimarlık:1930 Yılı Khan Dersleri, 2017).

Neutra, Wright'tan farklı olarak evin yerle olan bağlantısını aynı zamanda insan ruhunun da yerle temas etmesi için bir araç olarak görür. Neutra için derin

düşüncelere dalınan bir yer olan evin bir ögesi olarak ankraj; bir demirleme yeri, bir ruh desteğidir. Bu bağlamda, şöminenin metaforik anlamda iki manası vardır. Şömine, hem etrafında toplanmak suretiyle, hem de ev içerisinde kullanılan geniş pencerelerin kullanıcıyı dışarıya yönlendirmesine karşılık kullanıcının mekânın içerisinde kalmasını sağlayan bir araçtır. Görüntüsü ile görme, çıkardığı ses ile duyma, ısı ile de dokunma duyusunu destekleyerek mekân içerisinde bir odak noktası oluşturur. Kullanıcının yerleşmesini ve evde mesken tutmasını desteklemesi dolayısıyla şömine, evi ve kullanıcıyı yere bağlar. Bu kurgu, arabaların bile park yerine sahip olduğu ve yeryüzünde insan için sabitliğin olmadığı bir çağda, Neutra'nın kadim dönemlerin mimarlık bilgisinden ilham alarak, ev tasarımı için ürettiği bir çözüm önerisidir (Baek, *Theory of the Fictive and Its Architectural Significance with Richard Neutra's Residential*, 2015).

Neutra'nın bu yaklaşımı, Lisa Heschong'ın ateşe "insanın ruhu" manasını atfettiği tasvire benzerlik gösterir. Heschong, ev içerisinde ateşi fenomenolojik bir unsur olarak ele alır ve ateşle insan arasında analogi kurar. Ateş, tıpkı insan gibi besin tüketir ve geriye atık bırakabilir. İnsan gibi tükenebilir ve ölebilir. Öldüğünde, insanın ölümünde bedeninin soğumasına benzer şekilde külleri soğur. Ruhun bedeni canlandırması gibi ateş de evin canlandırıcı unsurudur (Heschong, 1979).

Neutra'nın, mesken tutmayı destekleyici öge olarak, ateş unsuruna yer verdiği yapılarından birisi, Kaliforniya'da bulunan Miller Evi'dir. Semper'e (2015) göre, toplumsal oluşumun, ailenin, toplanmanın ilk oluşum yeri ocaktır. Miller Evi'nde kullanılan şömine de ateşin bu işlevini kullanmayı hedefler. Neutra, evlerin sık değişmesine neden olarak, hızlı evliliklerin olması ve boşanmaların artmasını gösterir. Daha önce çalışma içerisinde vurgulandığı üzere, Neutra evlerinde ocağın ilk manasına gönderme yaparak ateşin aile üyeleri için toplanma mekânı oluşturmasını öngörür. Bir başka deyişle, Neutra meskeni aynı zamanda kolektif bir yaşamın var olduğu barınağın temsili olarak tasarlar. Nitekim Vitruvius ve Alberti'ye ait mimarlık metinlerinde (*De architectura* ve *De re aedificatoria*) "ateş" ile "toplanma" birlikte anılan iki kavramdır. Vitruvius, ilk barınma ve sığınak alanlarının ateş ile başladığını ifade eder. Alberti metni içerisinde, buna karşı olarak, mimarlığın ilk oluşumunu iklimsel faktörlere önlem için çatı üretimi ve bu çatıyı

destekleyecek olan duvarın kurulumuyla başladığıyla ilgili ifadeler olsa da Fernández-Galiano (2000)'ya göre, Yazının *De re aedificatoria* içerisinde yer alan ev içerisindeki mekânsal düzenleme sıralamasında, evin kurulumunda ateşin, çatı ve duvardan önce geldiğinin göstergesidir.

Neutra, Miller Evi'nde şömineyi diğer bir prensibi olan "köşe" ilkesiyle bir arada kullanmıştır. Şömine, bir mağara gibi tuğla duvarlarla çevrilmiştir. Mağara içe dönüklüğün, dışa kapalılığın temsildir. Ev içerisinde, merkeziliği ifade eder. Köşedeki açıklık ise dışa dönüklüğün, çevreselliğin karşılığı olarak vardır (Baek, *Theory of the Fictive and Its Architectural Significance with Richard Neutra's Residential*, 2015).

Neutra, insanın mağaradan çıkarak açıklıkla ve ufukla tanıştığını iddia eder. Mağara kapalılığın ve korumanın ifadesidir. Mimarlığında, açıklık kullanımını artırmaya çalışırken aynı zamanda evlerinde mağaranın korumacı tavrını yakalayan pencere tasarımını geliştirir. Pencereleri, kullandığı ışık sistemi sayesinde ayna işlevi görerek mahremiyeti sağlar. Çöl içerisinde tasarladığı Miller Evi'nde, havuzun olduğu bölüme eklediği ışık sistemi aynı zamanda evin çevresinde sıcak bir katman oluşturur. Böylelikle kullanıcı, dışarıya baktığında soğuk çöl manzarasının karanlık ve soğuk görünümü yerine sıcak bir aydınlıkla karşılaşır (Baek, *The Ecology of 'We' and Ambient Warmth: Richard Neutra's Ecological Architecture*, 2015).



Şekil 4.17 Miller Evi'nde çatı ve havuz öğeleri (Url-17'den uyarlanarak)

Miller Evi'ndeki ateş, su, hava ve toprağın buluştuğu bu önemli "odak alan"da şömine kurgunun ana ögesi olsa da Neutra, odanın çatısını uzatarak bu senaryoya dâhil eder (Şekil 4.17). Kullanıcının evrenle yoğun ilişkiye geçeceği bu mekânda, Neutra'nın mimari kurulumun başlangıcı olarak kabul edilen ateşe yaptığı vurgunun yanı sıra çatıya da destekleyici rol veriyor olması, çatının barınağın başlangıç ögesi olarak güçlü bir role sahip olduğunun mimar tarafından kabulü olarak okunabilir. Nitekim Neutra (1951), "Mystery and Realities of the Site" kitabında, tasarımlarında kullandığı çatılar için "koruma, sığınak ve karşılama duygusu" uyandırdığına dair ifadeler yer verir.

Neutra, çöl ve modern Miller Evi arasında, peyzaj ile bir katman oluşturur. Diğer bir deyişle, pencere ve havuzun çölün soğuk etkisini kıran tavrını peyzaj ile destekler. İlk olarak evin etrafını yeşil bir örtü ile çevreler. Kullandığı ağaçların bazılarını çöl iklimini uygun sulama gerektirmeyen cinsten, bazılarını ise sulama gerektiren cinsten seçmiştir. Neutra'nın bu tercihteki asıl hedefi, çöl içerisinde vaha etkisi oluşturmaktır. Dolayısıyla, geçiş katmanı olarak adlandırabileceğimiz yeşil şerit, hem vahanın hem çölün karakteristik özelliklerini yansıtan türden peyzaj öğelerine sahiptir (Leet, 2004). Bir diğer ifadeyle, Neutra, meskeni ateş, çatı vb. öğelerinin yanısıra çevre düzenlemesiyle de destekler. Lauger'in ilkel kulübe tasvirindeki, barınağın çatısını kaplayan yapraklara benzer şekilde, çevre ile ev arasında doğadan elde ettiği malzemelerle geçirgen bir koruma katmanı oluşturur.

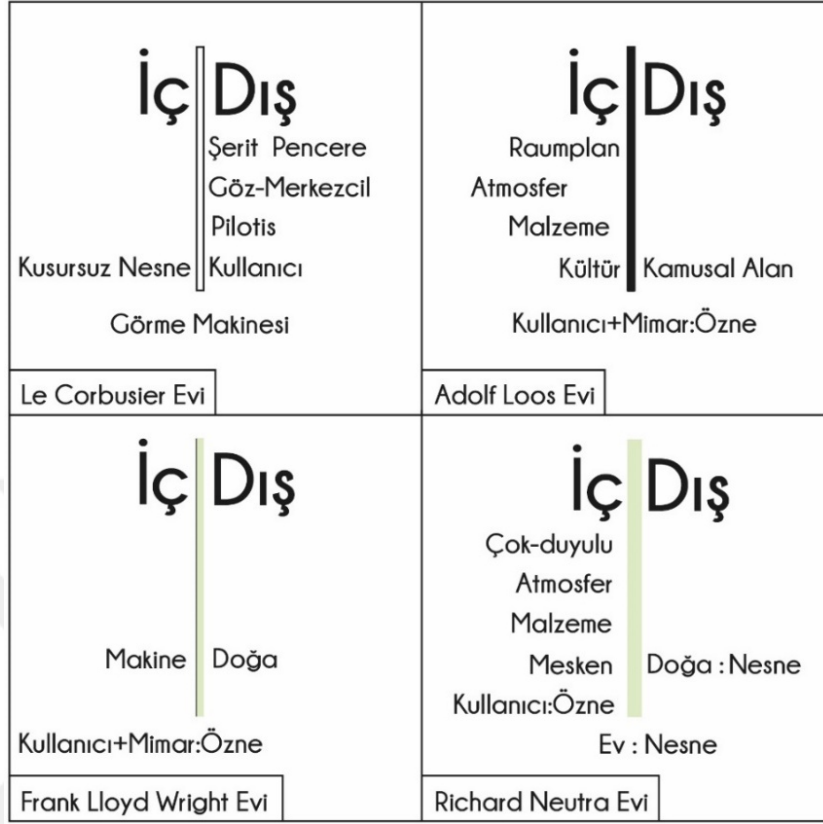
Özetle, Neutra evinin mesken olarak nitelendirilmesinin üç temel nedeni vardır. Bunlardan ilki; evin, içerisinde yaşayan insana, doğa içerisinde ondan bir parça olma deneyimini yaşatmasıdır. İkinci madde; kullanıcının özne, evin ise nesne durumunda olmasıdır. Üçüncü madde ise; evin, gök ve yeryüzü arasında insanı sabitleyen bir yer olmasıdır. Sabitleme unsuru Neutra'nın mesken tasarımlarında peyzaj ve ateş gibi doğal unsurlar olarak karşılık bulur. Neutra evi, meskene ait özellikleri bünyesinde barındırır ve aynı zamanda barınağın ilk anlamına atıf yaparak mekânda barınma, korunma gibi kavramları destekleyecek yapı öğeleriyle meskeni tasarlar.

4.4 Corbusier, Loos ve Wright Evi ile Neutra Evi İlişkisi

Neutra'nın mesken mimarisi; çalışma içerisinde ele alınan Corbusier, Wright, Loos evi ile karşılaştırma yapılarak daha iyi anlaşılabilir. İlk olarak, şerit pencere ile doğayı bir kolaj destesi olarak ele alan Corbusier evinde, öznenin sabitliği söz konusu değildir. Hatta kullanıcı öznenin varlığı bile yapının baskınlığının, kullanıcının önüne geçmesi bakımından tartışma konusudur. Piloti ile yerden yükseltelen bina, aynı zamanda yerden yükseltelen pencere açıklığıyla çevreyi de görme nesnesine çevirir. Bu deneyim, evin kullanıcısının bakış ile evde yerleşme ve sabit kalma durumunu engeller. Dolayısıyla, evin içerisinde sabitlik söz konusu değildir (Colomina, 2011). Nitekim çalışma içerisinde belirtildiği gibi Pallasmaa'ya (2011) göre görme deneyimi çevrel görme ve odaklanmış görme olarak ikiye ayrılır. Bir orman içerisinde yürürken uyaran miktarının çokluğu, kullanıcıyı mekânın içerisinde tutar. Fakat odaklanmış görme kullanıcıyı mekânın dışına, görülen yöne doğru çeker, kullanıcının mekânın içerisinde sabit durmasının önüne geçer. Bu bakımdan, Colomina'ya (2011) göre Corbusier evi, odaklanmış görme deneyimi sunması nedeniyle meskensizlik söylemlerini destekler niteliktedir. Kusursuz boş nesne tanımındaki evin kullanıcısının; mekân içerisinde tam bir özne konumunda olmaması durumu, Corbusier evinde karşılık bulur.

Neutra evlerinde, iç mekânla dış mekân yani doğa arasında güçlü bağlantı kurmak için yerden başlayan geniş pencere açıklıklarına yer vermesi esnasında görme deneyiminin baskınlığından ötürü, Corbusier evine ve Pallasmaa'nın odaklanmış görme tanımına benzerlik gösterdiği düşünülebilir. Fakat Neutra, yapılarında çevreyi sadece bir görüntü olarak kurgulamaz. Çevrenin atmosferini mekânın içerisine alır. Neredeyse şeffaf birer kütle olan yapılarında, doğayı izleme ve görme deneyimini, mekânın içerisinde kullandığı ateş, doku vb. uyaranlarla destekler. Bir diğer deyişle, çok-duyulu mimarlık anlayışı ve pratiğinin desteğiyle, yapılarındaki görme deneyimi odaklanmış değil, çevrel görme deneyiminin bir temsilidir. Lavin'e (2000) göre Neutra'nın pencere tasarımı, kullanıcının dış dünyayla arasında mesafe oluşturmaz, aksine iç ve dış arasındaki yakınlığı arttırır. Loos mimarlığında ise pencere; dış ile hem mesafeli bir ilişkiye sahip hem de mekânın içerisinde kalma hissini sınırlandıran Corbusier penceresinden farklıdır. Loos, eve ve ev kullanıcısı

olan modern insana yüklediği farklı anlamlar doğrultusunda yapısını şekillendirir (Şekil 4.18).



Şekil 4.18 Corbusier, Loos, Wright ve Neutra Evi

Loos için, güçlü bir kişiliğe sahip olan modern insan kendisini ifade etmek için kıyafeti bir araç olarak kullanmaz, kıyafeti sadedir. Modern yapı da modern insana benzer şekilde dışarıya bir şey söylemek zorunda değildir. Dolayısıyla, yapının dış görünüşü de sade olmalı ve söyleyeceklerini içeride söylemelidir. Loos'un tavrının tartışmayı ilgilendiren asıl noktası iç mekânı, dış mekândan sadece tasarım boyutunda ayırmıyor olmasıdır. Burada, daha bütüne dayalı ve tutarlı bir ayırım söz konusudur. Kullanıcının dış ile ilişkisini görme düzleminde kesmeye ya da azaltmaya yöneliktir. Loos'a göre kültürlü insan, dışarıya bakmaz (Colomina, 2011). Bu yüzden, evlerinde kullandığı pencere tasarımları dışarıyı görmeye değil, sadece dışarıdan hava ve ışık almaya yarayan pencerelerdir. Göz hizasında olan pencerelerinde ise dışa yönelimi azaltmaya, içe yönelmeyi arttırmaya yönelik yönlendirmeler vardır (Heynen, 2011).

Mesken mimarisini diğer mimarlık ürünlerinden ayıran Loos, ev içerisinde tamamen içe dönük bir kurgu tasarlar. Colomina'ya (2011) göre, Loos evinin kullanıcısı tiyatro sahnesinin oyuncusudur. Loos, mimarlığında görsel bir kurgudan ziyade atmosfer oluşturmayı önemser. Bu bağlamda, geliştirdiği raumplan prensibi ile mekân içerisinde farklı yükseklikler kurgular. Colomina'nın Loos evinin kullanıcısı ve tiyatro sahnesi arasında anoloji kurmasının temelinde bu prensibin yattığı söylenebilir. Evin içerisinde kullandığı bu yükseklik farkları daha alçak olan mekânlardan yüksek mekânda olan kullanıcıların gözlemlenmesine sebep olur. Bu bakımdan Loos evinin kullanıcısının, kullanıcı özne-nesne tartışması bağlamında, tam bağımsız bir özne konumunda olduğu söylenemez. Loos evinin öznesi; Corbusier evinin kullanıcısı kadar mekândan kopuk değildir, fakat hâlâ mekânda evin öznesi olma rolünü üstlenememiştir. Mimarın tasarımı olan mekân, kullanıcı öznenin biraz daha önündedir.

Bir başka bakımdan ise Loos evinin kullanıcısı, doğayla ve çevreyle bağlantılı bir ilişki kurmadığı için, Heidegger'in mesken tanımındaki kullanıcısının doğayla olan bütünlüğü maddesini sağlaması konusunda da bir eksikliğe sahiptir. Aslında Loos, ev kurgusunda doğaya karşı bir tavır alma niyetinde değildir. Onun dışa kapalı tavrı, gelişmekte olan metropol yaşantısıyla evi ayırmak istemesinden kaynaklanır. Loos'un ev tasarımı; iç mekâna odaklı, dışa kapalı, kullanıcının tam olarak nesneleşmediği fakat tam olarak özne olma durumuna da kavuşamadığı bir tasarım ürünüdür. Dolayısıyla Loos evinin, mesken tanımının tüm ilkelerine sahip olmadığı söylenebilir.

Neutra evinin ise öznesi insandır. Hines'a (1994) göre Neutra, tasarımlarını kullanıcılarıyla birlikte gerçekleştirir. Mimar ya da yapı kullanıcının özne olma durumunu elinden almaz. Neutra evinin, bu bakımdan Corbuiser, Loos ve Wright evinden ayrıldığı söylenebilir.

Neutra evini, Wright evinden ayıran özelliklerden birisi yeni teknolojiye olan yaklaşımları ile ilgilidir. Wright, söylemlerinde organik mimarlık anlayışını, makineyi yani endüstriyi araçsallaştıran bir yerde konumlandırırsa da Banham'a (1973) göre makine, Wright mimarlığının önemli bir şekillendirici unsurudur.

Wright ve Neutra'nın makineyi ev tasarımlarında ele alış biçimleri bakımından birbirinden ayrıldığı söylenebilir. Neutra evi, çevre içerisinde çevrenin devamı olma niteliği taşıırken; Giedion'nun Wright mimarlığının organikliği konusundaki söylemlerinin aksine, Wright evi bahçede duran makine olma durumunu korur. Nitekim Giedion, "Space, Time and Architecture" metninde Wright'ın mimarlığının malzeme kullanımıyla organikliği yakaladığını ve çevresi içerisinde eridiğini iddia ediyordu (Giedion, 1956).

Neutra'yı Wright'tan ayıran diğer bir özelliği, mimarlığında kişisel tavrını geri planda tutuyor oluşudur. Wright, tasarımında kendi kişisel tavrını ön planda tutarken; Neutra, müşterileriyle kolektif bir çalışma yürütür. Tasarım aşamasında müşterilerinin ihtiyaçlarıyla kendi fikirlerini sentezler (Hines, 1994).

Loos'un ve Wright'ın kendi mimarlıklarında güçlü olarak ortaya koyamadıkları söylemlerini, Neutra'nın mesken mimarisini şekillendirirken gerçekleştirdiği söylenebilir.

4.5 Bölüm Sonucu

Bu bölümde Neutra'nın mesken mimarisi, tezin ana kavramları olan "doğa, duyular ve mesken" kavramları çerçevesinde incelenmiştir. İlk olarak, "Neutra Evinde Biyorealist Tasarım Yaklaşımı" bölümünde, Neutra'nın doğayla ilişki kurma hedefi güden mimarlığı, üç sınıfa ayrılmıştır:

- "Neutra'nın Biyorealist Evinin Doğayla Kurduğu Biçimsel İlişki" başlığı altında; yapı kütesinin doğal topografya ve peyzajla kurduğu doğrudan ilişki,
- "Neutra Biyorealist Evinin İçerisinde Doğal Unsurlar" başlığı altında; doğal unsurlara evin içerisinde yer vermesi,
- "Neutra'nın Biyorealist Evinde Sosyolojik Bir Öge Olarak Doğa" başlığı altında; Neutra'nın biyorealist mimarlığını mekân kullanıcılarının etkileşimini yönlendirecek şekilde düzenlenmesi.

Bu üç maddenin ilk ikisi Neutra'nın ev ve kullanıcı ile doğa arasındaki ilişkiyi kurma yöntemiyken sonuncu maddenin bu yöntemlerden elde etmek istediği ikincil kazanım olduğunu söylemek mümkündür. Neutra'nın mimari tasarım ilkeleri, kavramsal çerçeve kısmında ayrıntılı olarak tanımlanan evrensel doğa görüşüne

yakın bir eksendedir. Bu bağlamda, Neutra yapılarının doğayla kurduğu ilişki sadece yapı kütlesiyle sınırlı bir düzlemde değildir. Yapının belli noktalarında pencere açıklığı, şömine, havuz vb. öğelerle kullanıcının doğaya ait unsurlarla etkileşim kurmasını sağlayarak kullanıcıya evrenin bir parçası olma durumunu deneyimletir. Neutra evindeki bu ve benzeri kurulumlar mimarın, salt psikolojik düzlemde kullanıcının tekil olarak doğayla ilişki kurması yönünde bir öngörü değildir. Aynı zamanda sosyolojik boyutu da olan bir hedeftir. Neutra, bu mekânsal kurguları oluştururken evin sakinlerinin ateşin etrafında ısınma ve pencereden manzarayı izleme gibi deneyimleri birlikte gerçekleştirmeleri amacıyla, bu düzenlemeleri toplanma eylemini yönlendirecek şekilde tasarlar.

İkinci olarak, “Neutra Evinde Çok-Duyulu Mekân Tasarımı” bölümünde, Neutra’nın ev mimarisi, insana ait duyular ekseninde incelenmiştir. Modern evin sadece görme nesnesine çevrilip mesken olma durumundan uzaklaşması yorumu Neutra evinde bozulmuştur. Ev özelinde; doğa, insan duyuları ve mesken kavramları arasında geçirgen bir ilişki vardır. Üçüncü olarak, “Meskensizliğe Karşı Yerleşme Mekânı Olarak Neutra Evi” bölümünde, tanımlandığı üzere mesken, insanın dünya üzerindeki varlığının bir yansımasıdır. Dolayısıyla sadece görme duyusu temel alınarak oluşturulmuş bir ev kurgusu, kullanıcı-insanın varlığını bir bütün olarak görmez, görme makinesinin bir figürü haline getirir. İnsan, sadece mekânın dışındaki dünyayı/doğayı bir ev makinesinin içerisinden görür. Neutra evinde ise görme duyusunun öncü duyu olması diğer duysal uyaranlar ile desteklenerek, evin mesken olma durumunun elde edildiği söylenebilir. Neutra, evinde bu kazanımı yine doğayla ve doğaya ait unsurlar aracılığıyla elde etmiştir. Ev kurgusunda, Pallasmaa’nın orman örneğinde olduğu gibi, uyaranların çokluğu ile kullanıcıya çevrel görme deneyimi sağlar. İç-dış birlikteliği oluşturur. Bu bağlamda, ev içerisinden görülen doğayı uzak ve dokunulmaz bir manzaraya çevirmek yerine, evi çevrenin devamı olarak kurgular. Aynı zamanda evin içerisine aldığı doğal unsurlar ile sağladığı çok-duyulu deneyim sayesinde kullanıcıya “mekân içerisinde kalma” deneyimi yaşatır. Bu sayede çok-duyulu mimari tasarım aracılığıyla doğayla kurduğu karşılıklı ilişki sayesinde mesken tanımı Neutra evinde karşılık bulmuş olur.

Bachelard, “Mekânın Poetikası” isimli kitabında “Kuşun içinde, dünyaya güven duyma içgüdüğü olmasaydı, yuva yapar mıydı hiç?” sorusuyla açılım yaptığı yuva meselesini, şöyle devam ettirir: “Dünya, insanın yuvasıdır.” Ona göre insanın, dünya üzerindeki ilk deneyimi dünyayla uzlaşmasına dayanır (Bachelard, 2017).

Mekân kurma ve mimarlık yapma eylemini yönlendiren birçok etken olmakla birlikte, mimari tasarımı şekillendiren, temel olgulardan ikisi “insanın kendi doğası ve kendi dışındaki doğa”dır. Bachelard’ın sorusu ve bu soruya verdiği cevap bu noktada anlamlıdır. İnsan, dünyaya veya doğaya güven duyar ve bu doğrultuda onunla arasında mesafe oluşturmaz, onunla bağlantı kurmasına imkân verecek evi tasarlar.

Bu açılım şu soruyu doğurur: “Doğayla doğrudan bir bağlantı kurmayan veya onu tahrip eden ev tasarımları, insanın doğayla arasındaki çatışmadan mı kaynaklanır?” Bu sorunun cevabı, çalışmanın çıkış sorusu olan “Doğayla ilişki kuran ve kullanıcısının doğayla ilişki kurmasını mümkün kılan ev üretimi nasıl olur?” sorusunun cevabı ile paralellik gösterir. Bu bağlamda, çalışmada ilk olarak soruların cevabını aramaya insan ile doğanın ilişkisi üzerinden başlanmıştır.

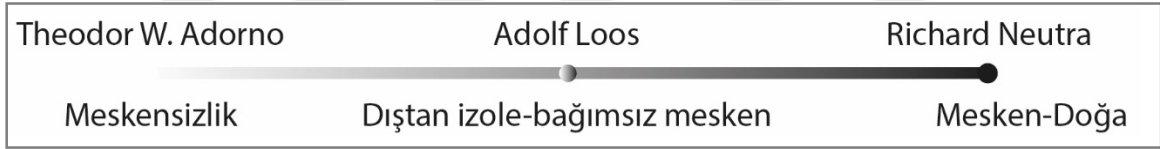
İnsan ile doğa arasındaki ilişki, Bachelard’ın varsayımında olduğu gibi, güven ve dostluk ilişkisine dayalıyken 16.-17. yüzyılda ilk kırılmalar gözlemlenir. İnsanın özne, doğanın ise insanın hizmet ettiği nesne olma durumu bozulmaya başlar. İnsan, doğa olgusunun yerine makine olgusunu koyar. Makine, doğa üzerinde egemenlik kurma aracıyken zamanla özne konumunda olan insanı da nesnesi olma durumuna dönüştürür. İnsan – doğa arasındaki ilişkideki bozulma zamanla mimarlıkta da görünür olmaya başlar.

20. yüzyıla gelindiğinde artık ev, bir makine metaforu bağlamında ele alınır. İnsanın doğaya olan güveni yerini makineye olan güvenine bırakır. İnsan-doğa özelinde bozulan özne-nesne durumu, bu kez insan-doğa-ev ilişkisinde kendisini göstermiş

olur. 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan meskensizlik söylemlerinin temelini, bu ilişkideki bozulmadan kaynaklandığı söylenebilir. Nitekim çalışma içerisinde kurulan Heidegger ve Norberg-Schulz düşüncesi temelli mesken tanımının ilk maddesi; meskenin, insanın doğa ile kurduğu ilişkinin sağlayıcısı olması düşüncesidir. Dolayısıyla, insan-doğa ilişkisindeki bozulmanın neticesi, mimarlık pratiğinde meskensizlik söylemlerinin başlatıcı unsuru olmuş ve devamında ev kavramı bağlamında; ev-insan arasındaki özne-nesne kurulumu da değişmiştir. Artık ev, kullanıcının özne, doğanın ise nesne olduğu bir kurulumu sağlayamaz. Ev makinesi, öyle baskın bir figürdür ki insanın doğayla kurduğu ilişkiye sadece görüntü düzleminde müsaade eder. Bu bağlamda çalışma, insan-ev-doğa ilişkisindeki sınırları belirleyen durumlardan birisinin modern çağın görme duyusu üzerine kurulu tavrından kaynaklandığını varsayar. Nitekim görüntü çağı olarak anılan modern çağ, mesken olma durumundan uzaklaşan evin, doğayla olan ilişkisini ancak kullanıcının görme yoluyla deneyimleyebileceği bir noktaya getirir. Oysa yeni mimarının, geniş pencere olanağının iç-dış arasındaki mesafeyi kaldırarak evlerin doğayla daha yakın bir bağlantı kurma iddiasına sahip olduğu bilinmektedir. Fakat incelenen örnekler göstermiştir ki teknolojinin mümkün kıldığı serbestlik, çizilecek olan sınırları mimarın inisiyatifine bırakmıştır. Aktör olarak mimarın doğayla olan münasebeti, yapılı çevreyi şekillendiren majör etken haline gelmiştir. 20. yüzyıl öncesinde evin doğayla kurduğu ilişki üzerinden toplumun doğa düşüncesi okunabiliyorken 20. yüzyılda, mimarın doğaya karşı olan tavrının yapı üzerinden görünür olmaya başladığı söylenebilir. Mimarların tavrı üzerinden bu irdelemeyi yaparken tek yönlü ve genel geçer bir modern mimarlık okuması yapmak ve günümüz mimarlığını bu temel üzerinden devam ettirmek tasarımcıyı doğru bir sonuca ulaştırmayacaktır. Dolayısıyla modern mimarlığın öne çıkmış yıldız mimarlarının yanı sıra Neutra gibi görece yerel çalışmalarda geri planda kalmış mimarların “modern mimarlık, ev ve doğa” yorumlarını incelemek günümüz tasarımcısı için önem taşımaktadır.

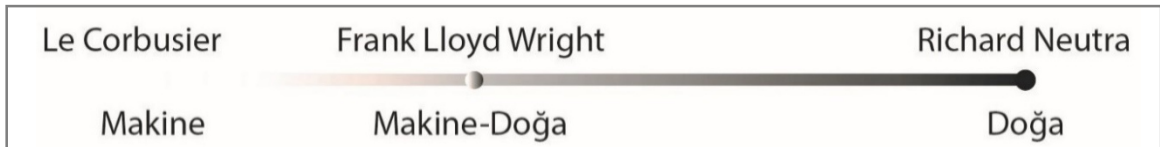
İnceleme göstermiştir ki; Richard Neutra mimarlığı, çağının diğer modernistlerine benzer şekilde teknolojinin-makinenin, geniş pencere açıklığı gibi fiziksel imkânlarını ev tasarımlarında kullanırken aynı zamanda doğayla yapı arasında geçirimli bir ilişki kuran, insanı özne olarak konumlayan, çok-duyulu mimarlık

ürünü olan meskeni kurmuştur. Neutra'nın bu yaklaşımı, incelenen mesken söylemleri arasında onu farklı kılmaktadır. Nitekim Adorno'nun evin geçmişte kaldığı, meskenin artık mümkün olmadığı yönündeki iddiaları, 20. yüzyıl mimarlık ortamındaki mesken düşüncelerinin alt sınırını oluştururken Adolf Loos'un mesken kavramına yaklaşımı, Adorno'nun yaklaşımı kadar keskin hatlara sahip değildir. Loos'a göre, dönemin kent ortamı ve mesken kavramı birbiriyle çelişen unsurlardır. Fakat bu düşünce Loos'u, meskenin modern mimarlık içerisinde mümkün olmayan bir kavram olduğu görüşüne ulaştırmaz. Loos, bu duruma çözüm olarak mimarlığında yeni bir mesken tanımı geliştirir. Meskeni, anonim ve gizli bir kavram olarak tanımlar. Bu bağlamda evi, dış mekândan-çevreden koparır. Tasarım kurgusunu büyük ölçüde kültürün alanı olarak tanımladığı iç mekânda gerçekleştirir. Neutra ise mesken yaklaşımları içerisinde klasik manada meskeni kuran eksende yer alır. Adorno gibi meskeni reddetmez, Loos gibi de meskeni çevreden bağımsız olarak ele almaz. Neutra'ya (1951) göre, Loos'un tam aksine, yapının ve kullanıcısının çevreden izole ve bağımsız olması Neutra'nın mimari tasarım yaklaşımıyla çelişen bir durumdur (Şekil 5.1).



Şekil 5.1 Mesken-Meskensizlik kavramları ekseninde derecelendirme

Adorno, Loos ve Neutra'nın mesken kavramına olan yaklaşımlarının derecelenmesine benzer şekilde, çalışmanın diğer önemli parametresi olan "yapının doğayla kurduğu ilişkide doğa içerisinde bir makine olma-olmama durumu" bakımından Corbusier, Wright ve Neutra yaklaşımlarındaki derecelenmeden (Şekil 5.2) söz edilebilir ve bu sayede Neutra mimarlığı, tarihsel bağlamı içerisinde daha iyi anlaşılabilir.



Şekil 5.2 Makine-Ev-Doğa ilişkisi ekseninde derecelendirme

Corbusier, doğayla belirli düzlemlerde ilişki kuran, referansı makine olan bir mimarlık üretiminin savunucusudur. Corbusier Evi, doğa içerisinde yerle güçlü bir ilişki kurmadan konumlanan bir görme makinesidir. Wright ise söylemlerinde ev ve doğa arasında güçlü bir bağ kurma iddiasındadır. Makinenin tasarıma biçimsel bir referans olması yönündeki görüşleri reddeder. Doğa hem yapının hammaddesi hem de yapının yakın ilişki kurmak istediği bir olgudur. Fakat söylemlerine rağmen, Wright'ın ev denemelerinin doğa içerisinde, kullanıcısının doğayla güçlü bir ilişki kurmasını mümkün kılmayan bir makine olarak varlık kazandığı gözlemlenebilir. Wright evi, Neutra mimarlığında olduğu gibi çevrenin devamı olma niteliğine sahip değildir. Wright evinde özne hala mimardır, bu sebeple Neutra evindeki gözlemleyen öznenen ayrışır. Neutra evinin gözlemleyen öznesi, ev içerisindeyken çevreyle birliktedir ve evin merkezindedir. Wright evinin kullanıcısı ise çevreyi odaklanmış görme deneyimiyle gözlemler. Kullanıcı, kendisinin dâhil olmadığı tasarım sürecinin ardından, sadece mimar tarafından "yapılandırılmış" olan bu evin ziyaretçisidir.

Neutra, örnekler içerisindeki derecelenmede doğayla geçirimli bir ilişki kurmayan makine-ev modelinden en uzak noktada konumlanmıştır. Neutra, teknolojinin imkânlarını tasarımlarında kullanan bir modernist olmakla birlikte, Corbusier gibi mutlak bir makine iddiasına sahip değildir. Ev içerisinde, yapay iklimlenmeden ziyade, doğal iklimlenmeyi önceler. Doğaya ait rüzgâr, ateş vb. verileri ev içerisinde iklimlendirme ve atmosfer oluşturmak için kullanır.

Mesken ve doğa yaklaşımlarında ulaşılan bu iki sıralamada, Adorno mesken konusunda, Corbusier ise doğayla mesafeli makine-ev üretimi konusunda alt sınırları oluştururken, Loos ve Wright söylem ve pratikleri kendi kıyaslamaları içerisinde görece ara bir eksende yer alır.

Neutra'nın, mimarlıklarından ilham aldığı Adolf Loos ve Frank Lloyd Wright, mesken tanımının bazı maddelerini düşünce düzleminde cevaplandırırsalar da Neutra bu cevapların toplamını mesken mimarisinde görünür kılmıştır. Adolf Loos'un; mekân içerisinde atmosfer oluşturma, insan ve ev arasındaki özne-nesne kurulumunu gerçekleştirme düşüncesi ve Wright'ın; doğa düşüncesi, evi barınak olarak ele alması ve iç-dış birlikteliği prensibi, Neutra'nın mesken mimarisini

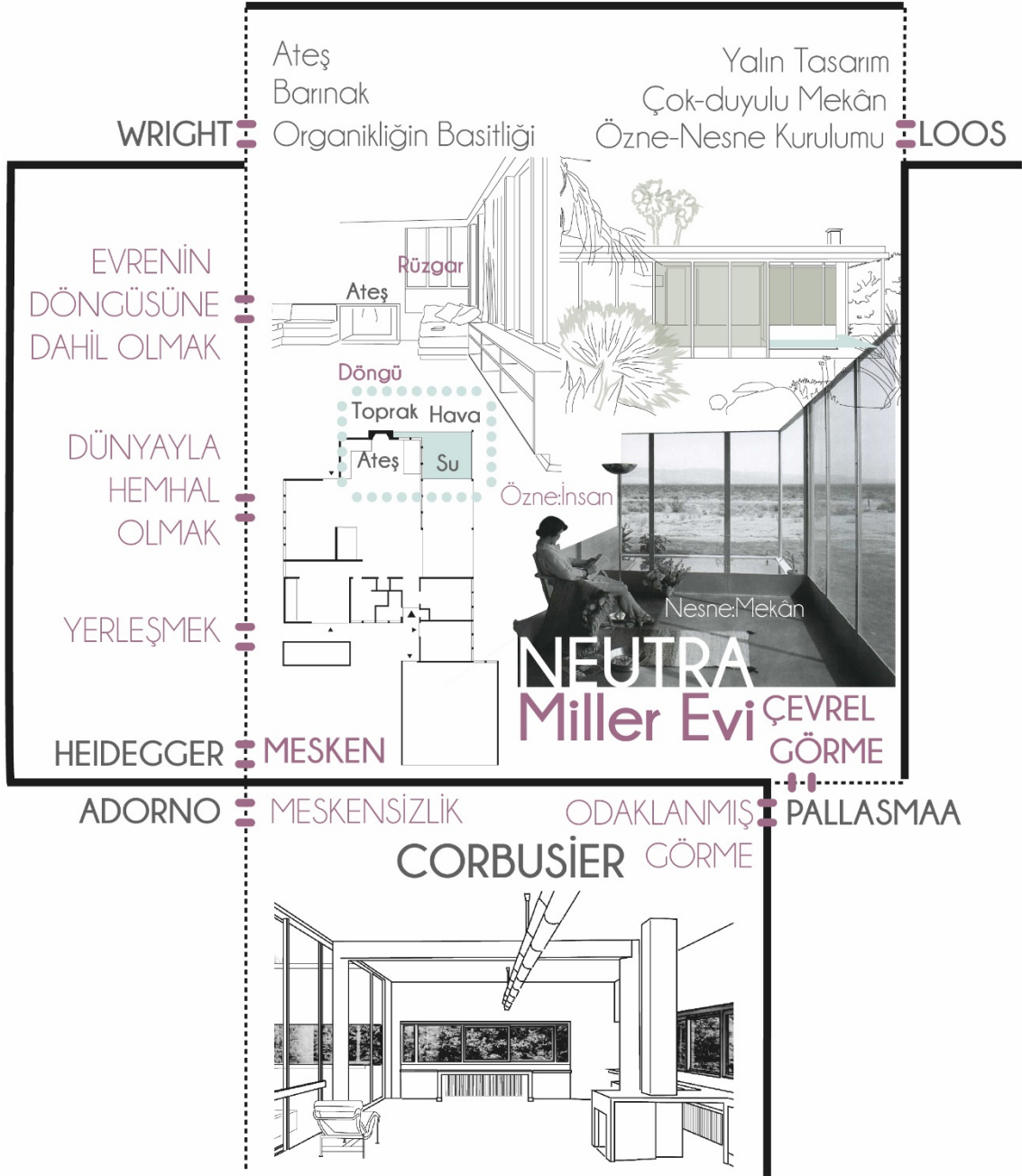
kurarken fikir düzleminden, mekân düzlemine taşıdığı maddelerdir. Bir başka deyişle, Neutra makine çağı mimarlarının ele alınan bu örnekleri arasında “meskenin ve mesken tutan bireylerin doğayla ilişki kurabildikleri modelin” tüm maddelerini fikir ve pratik boyutunda sağlayan tek mimardır.



Şekil 5.3 Düşünürler (Heidegger, Adorno, Pallasmaa) ve mimarlar (Wright, Loos, Corbusier) bağlamında Neutra Evi

Bir önceki derecelendirmenin yanı sıra Neutra mimarlığı, incelenen düşünürlerin ve mimarların ifadeleri üzerinden okunabilir. İlk olarak; Heidegger’in varlık fikriyle Wright’ın doğa fikri Neutra’nın mimarlık düşüncesinde “biyorealizm” ilkesi olarak varlık bulur. İkincisi; Neutra, Adorno’nun meskenin artık mümkün olmadığı yönündeki iddialarına zıt olarak, Loos’tan meskeni kurma fikrinden özne-nesne kurulumu ekseninde ilham alır ve geliştirerek mimarlığında kullanır, meskeni mümkün kılar. Ayrıca Corbusier’in görme makinesi olarak tanımlanan ev modeline karşın Pallasmaa’nın çevrel görme olarak ifade ettiği görme deneyiminin Neutra mimarlığında varlığı, onun mimarlığının makineyi araçsallaştıran eksen üzerinden okunması imkânını oluşturur (Şekil 5.3, Şekil 5.4).

Neutra evinin bu kıyaslamalar içerisinde “en” konumunda olmasının eleştiriye açık olan bir yönünü, evlerini ideal bağlamlar ve şartlar içerisinde üretmesi oluşturur. Nitekim incelenen Neutra evleri, doğal çevre içerisinde ve finansal gücü yüksek kullanıcılar için üretilmiştir. Bu etmenler, Neutra’nın, tasarım prensiplerini mimarlığında görünür kılmasını kolaylaştırmıştır.



Şekil 5.4 Düşünürler (Heidegger, Adorno, Pallasmaa) ve mimarlar (Wright, Loos, Corbusier) bağlamında Miller Evi

Sonuç olarak Neutra ve evleri için söylenebilir ki;

- Neutra evleri modern mimarlık içerisinde mesken tutmanın ve “yer”leşmenin hala mümkün olduğunun göstergesidir. Heidegger’in mesken tanımı, Neutra’nın mimarlık pratiğinde karşılık bulmaktadır.

- Neutra evi, insan ruhu için bir demirleme/yerleşme yeridir. Bu ev, insanla Norberg-Schulz'un *genius loci* yerin ruhu olarak ifade ettiği kavram arasında temas kurar.
- Neutra, tasarım kurgusunda insana merkezde olma rolünü verir. Bu doğrultuda insana ait psikolojik, duyuşsal ve bilişsel verileri tasarımında referans alma düşüncesindedir. Döneminin görme odaklı tasarım anlayışından farklı bir şekilde, yapılarında insana ait tüm duyuları dikkate alarak çok-duyulu mekân atmosferi kurar. Atmosfere dayalı mekân kurma yaklaşımının, ustası Loos'tan ilham aldığı mimari tasarım prensiplerinden birisi olduğu söylenebilir.
- Richard Neutra'nın mesken mimarisi, "evin ve kullanıcılarının doğayla doğrudan ilişki kurabildiği bir ev" modelidir. Neutra, Bilim Devrimi öncesinde hâkim olan görüşe benzer şekilde, insanı doğanın bir parçası olarak görür. Bu doğrultuda yapısını, Laugier'in ilkel kulübe örneğinde olduğu gibi, kullanıcısının doğanın içerisinde olma deneyimini yaşamasına imkân verecek şekilde tasarlar. Nitekim ilkel kulübe, insanı doğanın olumsuz şartlarından koruyan fakat onunla güçlü bir iletişim kurmasını sağlayan ilk yapılı çevre tasviridir.
- Neutra'nın, ustası Wright'ın mimarlık düşüncesinden ilham aldığı noktalardan birisi iç-dış arasındaki geçirimli sınırdır. Neutra'nın ev tasarımlarında iç-dış birbiri içerisinde erir. Evin iç mekânının sınırları, yapının beden duvarlarında sonlanmaz. İç, dünyaya doğru geniş bir mekân algısı sunar. Fakat bu, görme makinesi olarak tanımlanan ev modelinde olduğu gibi, kullanıcıyı mekân içerisinde anlık bulunma deneyiminden uzaklaştırmaz. Neutra evinin mekân kurgusu; sinema kurgusunda olduğu gibi birbirinden kopmuş, üst üste binmiş ve yönetmen tarafından düzenlenen bir zaman kurgusu üretmez. Kullanıcı iç ve dış mekânı görür; pürüzlü ve dokulu mekâna dokunur, doğaya ait kokuları koklar, ateşin, suyun veya rüzgârın sesini işitir ve bunlar sayesinde gerçek-doğayla eş zamanlı anın içerisinde yaşar. Dolayısıyla dışa yönelen geniş bakış açısı, kullanıcıyı mekândan ve zamandan koparmaz. Kullanıcı, iç mekânı ve dünyayı aynı anda

deneyimleyerek eve yerleşir. Bir başka ifadeyle, kullanıcı Neutra evinde “mesken” tutar.

- Neutra, yapının tüm boşluklarının mimar tarafından tasarlanmasının ifadesi olan “Kusursuz Boş Nesne” kavramından, ustası Loos’un yazılarında belirttiği düşüncelere benzer şekilde uzaktır. Neutra, Loos’tan farklı olarak bunu düşünce düzleminde bırakmayarak mimarlık nesnesi üzerinde de görünür kılmaktadır. Tasarımını, kullanıcısıyla birlikte ortaya çıkarır. Tasarım kurgusunda kullanıcıdan daha baskın bir figür olmak ve yapının tüm ayrıntılarını kusursuzca tasarlamak yerine kullanıcıya yaşama boşlukları bırakır. Bu bakımdan diğer ustası Wright’tan da ayrıştığı söylenebilir. Nitekim Wright, kendi tasarımlarının ana aktörüdür.
- Neutra’nın ev tasarımına yaklaşımı, 20. yüzyıl teknolojisinin ve yeni yapım tekniklerinin imkânlarını ve tehditlerini fark etmiş, bu doğrultuda üretim yapmış bir mimarın yaklaşımıdır. Neutra; insanı, insana ait psikolojik verileri ve doğayı mimarlığının merkezine yerleştirerek; evi insana hizmet edecek, doğa üzerinde hâkim bir unsur olmayacak şekilde tasarlarırken, çağının teknolojik verilerini mimarlığında etkin bir şekilde kullanmaktadır. Spade’e (1971) göre Neutra’nın, ustası Loos’tan aldığı tasarım prensiplerinden birisi teknoloji aracılığıyla yeni bir mimari ortaya koyulabileceği düşüncesidir. Neutra, teknolojiyi ve makineyi doğayla ilişki kuran tasarımları için güçlü araçlar olarak kullanır.

Çalışmanın önerisi, Neutra mimarlığındaki çözümleri bir reçete olarak görüp günümüz mimarlığında birebir kullanmak değildir. Tüm çıkarımlar doğrultusunda, günümüz insanının ve tasarımcı mimarının “kullanıcı insan-mekân-doğa” ve hatta yapıyı oluşturan diğer faktörler arasındaki kurulumu yaparken mevcut hiyerarşiyi tekrar gözden geçirmesi, Neutra evlerindeki biyorealist kurguya başvurusu önerilmektedir. Nitekim günümüz mimarlığında, tasarım ile üretimin katılımcıları ve aktörleri arasında çok daha girift bir ilişkiler ağından söz edilebilir. 20. yüzyıl modern mimarlık ortamında; mimarın ve toplumun doğa düşüncesine paralel olarak doğayla çatışma içerisinde olan evler, güncel kurulumda basit bir denklemle ifade edilemeyecek kadar karmaşık bir kurguya sahiptir. Değişen ve dönüşen mimari tasarım süreçlerindeki rolleri kavramak, bu kavrayış çerçevesinde; insan-

doğa-ev(mekân) ilişkisini yeniden kurgulamak, “insanı” tekrar tasarım için referans almak, doğaya dost mimari üretimler yapmak günümüz mimarlık eylemlerini gerçekleştiren aktörlerin göz önüne alması gereken temel durumlardır.

Mimarlık eyleminden önce şüphesiz, insanın doğaya olan yaklaşımını tekrar gözden geçirmesi, doğayla olan savaşının yerini dostluk ilişkisine bırakması gerekmektedir. Aksi takdirde, insanın doğayla çatışması bugünlerde baş etmeye çalıştığımız salgın hastalık probleminden daha kötü sonuçlarla karşımıza çıkmaya devam edecektir. İnsanın, dış doğaya ve kendi doğasına karşı savaşı, bugünlerde onu ironik bir şekilde doğadan bağımsız olarak ürettiği evlerine daha doğrusu yaşama kutularına hapsetmiştir. Tekniği amaç ve doğa üzerinde hâkimiyet kurulacak bir özne olarak görme düşüncesi, bir süre sonra insanı da çarkın nesnesi konumuna getirmiştir. Dahası, sadece insan tekniğin nesnesi olarak kalmamış teknik de doğa karşısında çaresiz bir nesne durumuna düşmüştür.

Teknolojinin sunduğu yeniliklerin mimari üretimi, doğaya yaklaştırma ve doğadan uzaklaştırma imkânını aynı anda ihtiva ettiği, 20. yüzyıl mimarlık ortamı üzerinden gözlemlenmiştir. Teknolojiyi, doğa karşısında bir güç olarak görmeyip araçsallaştırmak mimarın ve yapıyı ortaya çıkaran tüm aktörlerinin sorumluluğundadır. 20. yüzyılın başlarında mimarlığın gündeminde yer alan makine olgusuna benzer şekilde, günümüz mimarlığı içerisinde dijitalleşme, yapay zekâ kavramlarının sunduğu imkânlar ve oluşturduğu tehditler düzleminde güncel tartışmalar söz konusudur. Yeni imkânların, mimariyi nasıl dönüştüreceği şüphesiz aktörlerinin elindedir. Çalışma, bu konu doğrultusunda geliştirilebilir. Çalışmanın, ev-doğa-insan ilişkisi üzerine yapılacak araştırmalara kavramsal bir altlık olarak kullanılmasının, alana katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2000). *Minima Moralia*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, İ. (2012). *Çağdaş Doğa Düşüncesi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Artun, N. A. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı:Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (s. 119-137). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekanın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baek, J. (2015). The Ecology of 'We' and Ambient Warmth:Richard Neutra's Ecological Architecture. *Arq*, 19(4), 349-359.
- Baek, J. (2015). Theory of the Fictive and Its Architectural Significance with Richard Neutra's Residential. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 14(2), 293-298.
- Banham, R. (1973). *The Architecture of The Well-Tempered Environment*. London: The Architectural Press.
- Banham, R. (2006). A home is not a house. B. M. Lane içinde, *Housing and Dwelling: Perspectives on Modern Domestic Architecture* (s. 54-61). New York: Routledge.
- Beek, J. v. (1988). Adolf Loos-Patterns of Town Houses. M. Risselada içinde, *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* (s. 27-46). New York: Rizzoli Publications.
- Benevolo, L. (1981). *Modern Mimarlığın Tarihi*. (A. Tokatlı, Çev.) İstanbul: Çevre Yayınları.
- Boutin, M. (2000, Ocak). Richard Neutra: The Idealization of Technology in America. Calgary: University Of Calgary.
- Capra, F. (2012). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*. (M. Armağan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Colomina, B. (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık:Kitle İletişim Arası Olarak Modern Mimari* (1 b.). (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Corbusier, L. (1991). Le Corbusier:Yeni Bir Mimarlığa Doğru:Yönlendirici İlkeler. U. Conrads içinde, *20. Yüzyılda Program ve Manifestolar* (S. Yavuz, Çev., s. 45-48). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Corbusier, L. (2009). *Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbusier, L. (2010). *Bir Mimarlığa Doğru*. (S. Merzi, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Descola, P. (2013). *Doğa ve Kültürün Ötesinde*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Downs, H. (2003). Zamanın Önünden Geçmek:Frank Lloyd Wright'la Söyleşi. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 443-450). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Drexler, A., & Hines, T. (1984). *The Architecture of Richard Neutra:from International Style to California*. New York: The Museum of Modern Art.
- Engels, F. (1977). *Doğanın Diyalektiği*. (Ankara, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Fishman, R. (2016). *Yirminci Yüzyılda Kent Ütopyaları*. (D. Toprak, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- Ford, J., & Ford, K. (1989). *Classic Modern Homes of the Thirties*. New York: Dover Publications.
- Giedion, S. (1956). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gropius, W. (1971). *The New Architecture and Bauhaus*. London: Faber Paper Covered Editions.
- Hagan, S. (2001). *Taking Shape: A New Contract Between Architecture and Nature*. Oxford: Architectural Press.
- Heidegger, M. (2008). İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek. A. Aydoğan içinde, *Düşüncenin Çağırıldığı* (s. 71-99). İstanbul: Say Yayınları.
- Heschong, L. (1979). *Thermal Delight in Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri*. (N. Bahçekapılı, & R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- Hines, T. S. (1994). *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*. Berkeley: University of California Press.
- Horkheimer, M. (2010). *Akıl Tutulması*. (O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hyun, M. (2011). Mapping and Touring Through Photography: On Julius Shulman's Photographic Space Of Maslon House. *Association of Collegiate Schools of Architecture (ACSA) Fall Conference*, (s. 340-345). Houston, Texas.
- Laugier, M. A. (1755). *An Essay On Architecture*. London: T. Osborne and Shipton.
- Lavin, S. (2000). Richard Neutra and the Psychology of the American Spectator. *Grey Room*, 42-63.
- Le Corbusier, P. J. (1926). 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar. U. Conrads içinde, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (s. 83-85). İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Leet, S. (2004). *Richard Neutra's Miller House*. New York: Princeton Architectural Press.
- Leopold, A. (1989). *A Sand County Almanac, and Sketches Here and There*. New York: Oxford University Press.
- Loos, A. (1898). Kaplama İlkesi. A. Loos içinde, *Mimarlık Üzerine* (s. 47-54). İstanbul: Janus Yayıncılık.

- Loos, A. (1900). Zavallı Küçük Zengin Adamın Öyküsü. A. Loos içinde, *Adolf Loos: Mimarlık Üzerine* (s. 55-61). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Loos, A. (1910). Mimarlık. A. Loos içinde, *Mimarlık Üzerine* (s. 77-92). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Loos, A. (1924). Tutumlu Olmak Üzerine (Parçalar). A. Loos içinde, *Mimarlık Üzerine* (s. 171-179). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Marx, K. (2013). *1844 El Yazmaları/Economic and Philosophical Manuscripts* (8. Baskı b.). (M. Belge, Çev.) Birikim Yayınları.
- Masiero, R. (2006). *Mimaride Estetik*. (F. Genç, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- McCoy, E. (1960). *Richard Neutra*. New York: George Braziller.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Monum. (2005). *Villa Savoye*. Paris: LM Communiquer.
- Neutra, R. (1951). *Mystery and Realities of the Site*. New York: Morgan&Morgan Publishers.
- Neutra, R. (1954). *Survival Through Design*. New York: Oxford University Press.
- Neutra, R. (1962). *World and Dwelling*. London: Alec Tiranti Ltd.
- Neutra, R. (1971). *Building With Nature*. New York: Universe Books.
- Neutra, R. (1993). Human Setting in an Industirial Civilization. J. Ockman içinde, *ArchitectureCulture1943-1968* (s. 276-281). New York: Columbia University ve Rizzoli International Publications.
- Norberg-Schulz, C. (1984). *Genius Loci:Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Ostwald, M. J., & Henderson, R. (2012). The Modern Interior and the Excitation Response: Richard Neutra's Ocular-centric Phenomenology. *Architecture Research*, 27-35.
- Özer, M. (2012, Ocak). On The Possibility, Necessity, And Practicability of Leopold's Land Ethic. Ankara: ODTÜ.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri:Mimarlık ve Duyular*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Yem Yayınları.
- Ragon, M. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. (P. A. Erginöz, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ramirez, J. A. (2007). *Gaudi'den Le Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu*. (A. T. Garcia, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Rattenbury, J. (2000). *A Living Architecture*. San Francisco: Pomegranate Communications.
- Richards, J., & Mock, E. B. (1966). *Modern Mimarlığa Giriş*. (A. Kuran, Çev.) Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Rossi, A. (2006). *Şehrin Mimarisi*. İstanbul: Kanat Kitap.

- Sharr, A. (2017). *Mimarlar için Heidegger*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Smith, N. (2017). *Eşitsiz Gelişim: Doğa Sermaye ve Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Spade, R. (1971). *Richard Neutra (Masters of Modern Architecture)*. Londra: Thames and Hudson.
- Talu, N. (2012). Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev. R. O. Nur Altınyıldız Artun içinde, *Arzu Mimarlığı:Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (s. 73-109). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tuztaşı, U., & Civelek, Y. (2012). Rönesans'tan Modernizme Mimarlık Kuram ve Pratiğinde İdealleştirme Olgusu. *Mimarlık Dergisi*, 60-64.
- Url-1 <<https://www.designactionstudio.com/beyond-nature-1>>, erişim tarihi 23.12.2019.
- Url-2 <<https://xxi.com.tr/i/utanmaz-dusunurun-utangac-elbisesi-heideggerin-kulubesi-kitabindan-hareketle-bazi-dusunceler>>, erişim tarihi 23.12.2019.
- Url-3 <https://petersonlittenberg.com/Architecture-UrbanDesign/Space_Anti-Space_part_1.html>, erişim tarihi 03.01.2020.
- Url-4 <<https://celluloidwickerman.com/2014/12/18/the-forests-of-ivans-childhood-1962-andrei-tarkovsky/>>, erişim tarihi 23.12.2019.
- Url-5 <<http://d8p.archi/inspiration-le-corbusier/>>, erişim tarihi 23.12.2019.
- Url-6 <<https://www.themodernhouse.com/journal/house-of-the-day-villa-moller-by-adolf-loos/>>, erişim tarihi 27.11.2019.
- Url-7 <<https://thecharnelhouse.org/2014/03/17/someone-is-buried-here-adolf-loos-on-architecture-and-death/adolf-loos-moller-house-vienna/>>, erişim tarihi 27.11.2019.
- Url-8 <<https://diffusive.wordpress.com/page/25/>>, erişim tarihi 27.11.2019.
- Url-9 <<https://picryl.com/media/william-h-winslow-house-auvergne-place-river-forest-cook-county-il-1>>, erişim tarihi 14.01.2020.
- Url-10<<https://www.williamreese.com/pages/books/WRCLIT69629/frank-lloyd-wright-aaron-siskind-richard-nickel-photographers/original-interior-photograph-of-the-robie-house-chicago-designed-by-frank-lloyd-wright>>, erişim tarihi 01.05.2020.
- Url-11 <<https://www.dwell.com/article/kaufmann-house-richard-neutra-8520af09>>, erişim tarihi 06.12.2019.
- Url-12 <<https://en.wikiarquitectura.com/building/nesbitt-house/>>, erişim tarihi 03.12.2019.
- Url-13 <<https://barbaralamprecht.com/2013/07/06/neutras-boomerang-chair-fanfare-for-the-common-man/>>, erişim tarihi 06.12.2019.

Url-14 <<https://www.mcmdaily.com/the-tremaine-house/>>, erişim tarihi 03.12.2019.

Url-15 <https://www.researchgate.net/publication/328754392_Richard_Neutra%27s_Ambiguous_Relationship_to_Luxury/figures>, erişim tarihi 06.12.2019.

Url-16 <<https://spfaust.wordpress.com/2012/04/25/kronish-house-neutra-architectural-modernist-classic-saved-from-wrecking-ball/>>, erişim tarihi 15.12.2019.

Url-17 <<http://bassamfellows.com/entry.cfm?id=70>>, erişim tarihi 22.12.2019.

Wines, J. (2000). *Green Architecture*. Köln: Taschen.

Wright, F. L. (2006). Building the New House. B. M. Lane içinde, *Housing and Dwelling: Perspectives on Modern Domestic Architecture* (s. 23-26). New York: Routledge.

Wright, F. L. (2017). *Modern Mimarlık:1930 Yılı Khan Dersleri*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.

Tezden Üretilmiş Yayınlar

İletişim Bilgisi: behiyyey@gmail.com

Konferans Bildirileri

1. Yılmaz, B., & Canbay Türkyılmaz, Ç. (2019). “Mimarlık-Doğa Yaklaşımları Işığında 20.Yüzyıl Konut Mekânlarını Okumak”. *1. Mimarlık ve Şehircilik Sempozyumu* (s. 112-113). İstanbul: YTÜ.

