

MİMARLIK, KONUT VE KADIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Nilay Ünsal

Enstitü No: 502970133011

101027

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 5 Haziran 2000

Tezin Savunulduğu Tarih : 23 Haziran 2000

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Türkan ULUSU URAZ

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Ayla ATASOY

Doç. Dr. Gülden ERKUT

HAZİRAN 2000

ÖNSÖZ

Konut olgusuna cinsiyet ayrımını da gözeten farklı bir bakış açısıyla yaklaşmak, mekanın da cinsiyeti olduğunu, tasarımcı ve kullanıcının cinsiyetlerini mekana yansıttıklarını farketmek ve bu konuyu irdelemek hem heyecan vericiydi hem de olaylara ve mimarlığa daha geniş bir çerçeveden bakmamı sağladı.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında bana her konuda yardımcı olan ve desteğini esirgemeyen, sayın hocam Doç. Dr. Türkan Ulusu Uraz'a, sıkışık olduğum zamanlarda müsveddelerimi bilgisayara geçiren ve manen destek veren kardeşim Burak'a ve Ferhat'a, aileme ve alan araştırmama içten katılımlarından dolayı Boğaziçi Sitesi D-Blok sakinlerine, özellikle ev sahiplerine ulaşmam konusunda bana yardımcı olan Refia Hanım'a çok teşekkür ederim.

Haziran, 2000

Nilay ÜNSAL

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	viii
SUMMARY	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Konunun Önemi ve Ele Alınış Nedenleri.....	1
1.1.1. Mekansal Algı ve Tasarımda Cinsiyet Farklılığının Rolü.....	3
1.1.2. Tasarımda Cinsiyet Farklılığının Rolü.....	5
1.2. Araştırmanın Sınırları.....	9
1.3. Araştırmanın Kapsamı.....	10
2. YÖRESEL MİMARİ VE CİNSİYET	13
2.1. Mimari Çevrenin Şekillendirilişinde İnsan Bedeninin Rolü Ve İlk Ev (Rahim Ev).....	13
2.2. Mimarlık-Beden İlişkisi.....	16
2.2.1. Fiziksel Bedensellik.....	18
2.2.1.1. Bedenselliğin Mekansal Boyutu.....	18
2.2.1.2. Bedenselliğin Zamansal Boyutu.....	19
2.3. Yöresel Mimari Ve Bedensellik.....	19
2.3.1. Yöresel Mimari Ve Uyum.....	21
2.3.2. Yöresel Mimaride Bedensel Ve Cinsiyete Dayalı Sembolik-Anlamsal Ayrım.....	22
2.3.2.1. Sağ/Sol Ayrımı.....	24
2.3.2.2. Alt/Üst Ayrımı.....	26
2.3.2.3. Ön/Arka Ayrımı.....	27
2.3.3. Örnekler: Konutta Bedensel Ve Cinsiyete Dayalı Sembolik Ve Anlamsal Ayrım.....	27
2.3.3.1. Berberi Evi.....	27
2.3.3.2. Yerania (Yunan Evi).....	30
2.3.3.3. Türk Evi.....	31
2.3.3.4. Diğer Örnekler.....	35
2.4. Bölümün Sonucu.....	37

3. KURUMSAL MİMARİ VE CİNSİYET.....	39
3.1. Kurumsal Mimarlık.....	39
3.2. Kurumsal Mimarlıkta Beden Ve Cinsiyet Teması.....	39
3.2.1. Vitruvius, Antikite Ve Rönesansta Beden Ve Cinsiyet Analojileri.....	40
3.2.2. Giysi Modası Ve Mimarlık: Süsleme Ve Giydirmeye.....	45
3.2.3. Kadın Ve Erkek Modası İle İlişkilendirilen Mekan Kimliği.....	48
3.3. Modern Mimarlıkta Mekanın Cinsiyeti.....	58
3.3.1. Tek Tip Kullanıcı Kriteri.....	58
3.3.2. Mekanın Cinsiyeti Üzerine Çözümlemeler.....	60
3.3.2.1. Edith Wharton'un Düşünce Ve Uygulamaları.....	60
3.3.2.2. Louis Sullivan'ın Tasarımları.....	62
3.3.2.3. Adolf Loos Ve 'Tiyatro Kutusu' Kavramı.....	64
3.3.2.4. Le Corbusier'in Mekan Anlayışı.....	66
3.3.2.5. Eileen Gray Ve Çok Amaçlılık.....	68
3.4. Modern Mimarlık Döneminde Bedensel Ve Cinsiyete Dayalı Yaklaşımlar: Kadınlar İçin Tasarlanan Evlerden Örnekler.....	70
3.4.1. Gerit Rietveld- Truus Schröder Evi (1924).....	71
3.4.2. Adolf Loos- Josephine Baker Evi (1928).....	73
3.4.3. Eileen Gray- E.1027 (1929).....	75
3.4.4. Ludwig Mies van der Rohe – Dr. Edith Farnsworth Evi (1945-51).....	77
3.5. Bölümün Sonucu.....	78
4. MODERNLEŞME, KONUT TASARIMI VE KADIN KULLANICI.....	80
4.1. Modernist Ve Postmodernist Dünyada Cinsiyet Farklılığı Ve Kadın Kimliği.....	80
4.2. Modernleşme Sürecinde Kadının Sosyal Hayattaki Yeri.....	85
4.3. Konut Tasarımında Tasarımcı-Kullanıcı İlişkisi.....	90
4.4. Modern Konut Ve Kadın Kullanıcı.....	95
4.4.1. Yabancılaşma.....	98
4.4.2. Özgürleşirken Hapsolme.....	99
4.5. Kadın-Kullanıcı Ve Konut: Ev Kavramının Oluşması.....	102
4.6. Bölümün Sonucu.....	105
5. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME SÜRECİNDE KONUT VE KADIN.....	106
5.1. Geleneksel Türk Evine Batılılaşmanın Etkisi.....	106
5.2. 'Küçük Ev' Olgusu.....	110
5.3. Apartmanlaşma.....	113
5.4. Toplu Konut.....	117
5.5. Gecekondulaşma.....	119
5.6. Kadının Konut Edinme Sorunu Ve İhtiyaçları.....	121
5.7. Bölümün Sonucu.....	124

6. İSTİNYE BOĞAZIÇI KONUT KOOPERATİFİNDE KADIN-KULLANICI KONUT ETKİLEŞİMİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA.....	125
6.1. Araştırma Sahası Ve Metod.....	125
6.2. Araştırma Sonuçları.....	128
7. GENEL SONUÇLAR.....	137
KAYNAKLAR.....	139
EKLER.....	146
ÖZGEÇMİŞ.....	172



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1	: İnsan bedeninin aksları.....	18
Şekil 2.2	: Berberi Evi.....	28
Şekil 2.3	: Yerania Evi-mutfak eklentisi.....	31
Şekil 2.4	: Oda mekanında anlamsal bölünme.....	35
Şekil 3.1	: İdealize edilmiş erkek bedeni.....	44
Şekil 3.2	: ‘Korkunç An’.....	47
Şekil 3.3	: Henry van de Velde tarafından tasarlanmış giysisiyle Frau Solomomsohn.....	50
Şekil 3.4	: ‘yaz elbisesi’, Joseph Hoffmann.....	51
Şekil 3.5.	: 1897-1900 arası İngiliz giysilerinden örnekler.....	52
Şekil 3.6	: Bugünün Kadını İçin Giysiler, Le Corbusier.....	56
Şekil 3.7	: ‘Dekonstcuctivist modanın resmedilişi’.....	57
Şekil 3.8	: The Mount, kütüphane.....	62
Şekil 3.9	: Gage Binası.....	64
Şekil 3.10	: Moller Evi yükseltilmiş oturma alanı.....	65
Şekil 3.11	: Müller Evi kadınlar odası.....	66
Şekil 3.12	: Villa Savoye, çatı bahçesi.....	67
Şekil 3.13	: Immeuble Clarte.....	67
Şekil 3.14	: Schröder Evi.....	72
Şekil 3.15	: Schröder Evi, kat planları.....	72
Şekil 3.16	: Baker Evi, maket fotoğrafı.....	74
Şekil 3.17	: Baker Evi, kat planları.....	74
Şekil 3.18	: E-1027.....	75
Şekil 3.19	: Le Corbusier E-1027’de bir duvar resmini boyarken.....	77
Şekil 3.20	: Farnsworth Evi.....	77
Şekil 3.21	: Kadın heykelleri.....	78
Şekil 4.1	: Citizen saatlerinin bir reklamı.....	84
Şekil 4.2	: Konut-kullanıcı ilişkisinin tarihsel gelişimi.....	90
Şekil 4.3	: Frankfurt Mutfağı.....	97
Şekil 4.4	: ‘Asri evin ihtiyacı’ elektrikli ev aletleri.....	101
Şekil 5.1	: Villa Ankara, plan ve görünüşler.....	113
Şekil 5.2	: Tüten Apartmanı.....	115
Şekil 6.1	: Boğaziçi Sitesi- D bloklar.....	126
Şekil 6.2	: Gecekondular.....	126
Şekil 6.3	: Seba Evleri.....	127
Şekil A.1	: Tipik kat planı.....	147
Şekil A.2	: D/4 No:5, evkadını.....	148
Şekil A.3	: D/4 No:10, evkadını.....	149
Şekil A.4	: D/5 No:5, evkadını.....	150
Şekil A.5	: D/5 No:6, evkadını.....	151
Şekil A.6	: D/5 No:8, evkadını.....	152
Şekil A.7	: D/5 No:9, evkadını.....	153

Şekil A.8	: D/5 No:13, evkadını.....	154
Şekil A.9	: D/5 No:15, evkadını.....	155
Şekil A.10	: D/1 No:8, çalışan kadın.....	156
Şekil A.11	: D/1 No:11, çalışan kadın.....	157
Şekil A.12	: D/1 No:12, çalışan kadın.....	158
Şekil A.13	: D/2 No:5, çalışan kadın.....	159
Şekil A.14	: D/3 No:10, çalışan kadın.....	160
Şekil A.15	: D/3 No:12, çalışan kadın.....	161
Şekil A.16	: D/4 No:13, çalışan kadın.....	162
Şekil A.17	: D/4 No:15, çalışan kadın.....	163



MİMARLIK, KONUT VE KADIN

ÖZET

Mimarlık tarihinin başından günümüze cinsiyet kavramının gerek kullanıcının gerekse tasarımcının cinsiyetleri açısından ilgi çekici olduğu öne sürülebilir. Tasarımcı ve kullanıcı arasındaki ilişkinin en önemli olduğu bina türü olan konut olgusunun daha farklı yönlerine dikkat çekebilmek için konuya cinsiyet farklılıklarını da gözeten bir bakış açısıyla yaklaşmış böylelikle daha mutlu çözümlere biraz daha yaklaşılmaya olanak sağlanabileceği düşünülmüştür.

Bu çalışma temelde hemen her toplumda gerek yöresel gerekse kurumsal mimaride ‘ev’ özdeşleştirilen kadın kullanıcının mekanı nasıl algıladığı ve kullandığı konusu üzerine gelişmiştir. Ne var ki tasarımcının kadın kullanıcıya bakışı ve bunu işine yansıtış biçimi konusundaki değişimler de çalışmanın ilginç bir bölümünü oluşturmaktadır.

Tez, yedi bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde tezin ele alınış nedenleri, amaç ve kapsamını anlatılmıştır.

İkinci bölümde, yöresel mimarlıkta cinsiyete dayalı sembolik ve anlamsal bölünmeler ortaya konulmuş; bu bölünmelerin temelinde yatan bedensel koordinatlar üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde kurumsal mimarlıkta, antikiteden günümüze cinsiyet temasının işlenişini irdelenmiş, kadın ve erkek modası ile ilişkilendirilen mekan kimliği ile modernizmin ‘tek tip kullanıcı kriteri’ne değinilmiş, ardından da dönemin usta mimarlarının kadın kullanıcılar(ötekiler) için tasarladıkları konutlar incelenerek taşıdıkları farklı nüanslar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde, modernleşme sürecinde kadının ve konutun durumu hem ayrı ayrı hem de karşılıklı etkileşim süreçleri içinde ele alınmıştır. Modernist ve post-modernist dünyada cinsiyet farklılığı ve kadın kimliğine dair farklı yaklaşımlar ortaya konduktan sonra modernleşme sürecinin kadın-kullanıcının eviyle ilişkisini nasıl etkilediği irdelenmiş ve kadınla konut arasındaki ilişkinin bir diğer boyutu, ‘ev’ ve ‘yer’ olabilme hali ile uyum ve uygunluk sorunları üzerinde durulmuştur.

Beşinci bölümde ise mekanda cinsiyet olgusu ve kadın-kullanıcı konut etkileşimine değişik açılardan baktıktan sonra Türkiye’de modernleşme sürecinde konutun evrimi

ile bu süreçte kadın- kullanıcı konut etkileşimi geleneksel ‘Türk evi’den günümüz apartman ve gecekondularına değin geniş bir perspektifte ele alınmıştır.

Altıncı bölümde tüm bu literatür araştırmasının ardından prototip bir konut modelinde kadın-kullanıcıların evleri ile olan etkileşimlerinin örneklendiği görüşme ve gözleme dayalı alan araştırmasının sonuçları üzerinde durulmuştur.

Son bölüm olan yedinci bölümde tezin kapsamı ile ilgili olarak birtakım genel sonuçlara ulaşılmaya çalışmıştır. Bunlardan bazıları şu şekilde özetlenebilir.

- Ortalama kullanıcı diye bir şey yoktur başka bir deyişle ortalama kullanıcının ihtiyaçları karşılandığında herhangi bir kullanıcının ihtiyaçları karşılanmış olmaz. Bu bağlamda insanların yaşadıkları mekanda mutlu olabilmeleri için, uyum sağlayabilecekleri ya da kendi bilişsel strüktürlerine uydurabilecekleri daha esnek mekan ve konut tasarımlarına gereksinim duyulduğu açıktır.
- Konut mekanını ‘yer’e dönüştüren kullanıcıdır. Mekan tasarlanır ama yer tasarlanamaz ne var ki yer olma potansiyeli olan mekanlar tasarlanabilir. Buradan hareketle ‘yuva’ olma potansiyeli olan konutlar da tasarlanabilir denilebilir.
- Uyum ve uygunluk sürecinde kadının ‘konut’u ile kurmaya çalıştığı ilişkiye dair saptamaların artık standart kullanıcı için tasarım yapmak durumunda olan tasarımcılar için yol gösterici nitelikte olacağı düşünülebilir.

ARCHITECTURE, HOME AND WOMAN

SUMMARY

It is possible to say that, gender issues related with both the sex of the user and the designer have attracted attention from the beginning of the architectural history. Since the 'house' is the building type that the relationship between the designer and the user is the most important one, to be able to take attention to the different aspects of the subject, the matter is discussed in such a way that concerning the gender differences.

In fact, this research is focused on the female user who is associated with 'home' in both vernacular and institutional architecture and the way she perceives and use of space. However some examples about the approaches of designers to the female user and the way they design for women are also an interesting part of this thesis.

Thesis is comprised of seven chapters. In chapter 1, the subject matter, aim of the study and the range of the research have been defined.

Chapter 2 deals with the the spatial- symbolic divisions of space depending on body and gender in vernacular architecture and the coordinates of the human body causing those divisions.

In chapter 3, the gender issues and analogies related to the sex of the architecture and architect scrutinized from the classical antiquity to the present time. In addition to that, space identity closely related with woman and man fashion and the prototype user criteria of modernism that excludes the 'others' have been searched. Then the houses designed by the heroic architects of modern era for female users are studied in order to find out some common characteristics.

Chapter 4 deals with the position of women, the progress of the 'house' and their interaction in modernization process. After discussing the various aspects of modernism and postmodernism in relation to the gender differences and female identity, the way that modernization process influenced female user and her relationship with her 'home' is mentioned.

In chapter 5, after investigating the gender issues and the female user-house interaction from different aspects, the evolution of the house and the female user-house interaction in Turkey is searched in a wide perspective from the traditional Turkish house to the present time apartments and squatter settlements.

After all those literature survey, in chapter 6, the consequences of the site survey dealing with the interaction of women with their homes living in a prototype house model are discussed.

In the last chapter, it is aimed to reach some general consequences . Some of them are as follows:

- There is nothing as average user. It is not possible to supply the needs of all users by supplying the needs of one of them. In that context, for making the users feel better in the spaces they live, houses with the capability of adaptability and appropriateness are needed.
- The user of the space makes it a 'place' . Space can be designed however 'place' can not. However spaces with the ability of becoming place can be designed. From this point of view it is possible to say that 'houses' with the ability of being 'homes' can be designed too.
- In the process of adaptability and appropriateness, the investigations with respect to the interaction of women with their homes may be a good guide for the designers who have to design for the average users.

1.GİRİŞ

1.1.KONUNUN ÖNEMİ VE ELE ALINIŞ NEDENLERİ

İnsan bedeni yüzyıllar boyunca tasarım yapmayı yönlendirici ve kolaylaştırıcı bir rol oynamış, ve değişik dönemlerde beden, cinsiyetine göre farklı anlamlar yüklenerek sanatın ve mimarinin ilham kaynağı olmuştur. Öte yandan salt yararçı amaçlar yolunda kullanıcısı tarafından şekillendirilen mekan kurgusunda da cinsiyet olgusunun önemli bir etken olduğu bilinmektedir. Mimarlık tarihinin başından günümüze cinsiyet kavramının gerek kullanıcının gerekse tasarımcının cinsiyetleri açısından ilgi çekici olduğunu öne sürmek mümkündür. Tasarımcı ve kullanıcı arasındaki ilişkinin en önemli olduğu bina türünün konut olacağı gerçeğinden hareketle, bu konuda, yararçı hedeflerin baskısından kurtulmak ve konut olgusunun daha farklı yönlerine dikkat çekmek gerekmektedir. Bu da konuya daha farklı bir açıdan yaklaşmakla mümkün olabilecektir. Bu bağlamda gerek kurumsal gerekse yöresel mimaride genelde kadınla özdeşleştirilen ‘ev’ ya da konut olgusuna cinsiyet farklılıklarını da gözetken bir bakış açısıyla yaklaşmak belki daha mutlu çözümlere biraz daha yaklaşılmaya olanak sağlayabilir.

İlk çağlarda insan, ateş/su; pişmiş/ham; gece/gündüz; aydınlık/gölge; kamusal/özel ve kadın/erkek gibi zıtlıklarla açıklanabilen sembolik koordinatlarla çevresini kategorize etmiş ve şekillendirmiştir. Mimarlıkla cinsiyet arasındaki en erken ve hayati ilişkiyi Vitruvius kurar. Mimarlık üzerine on kitabın dördüncüsünde dorik kolonu erkek bedeninin gücü ve güzelliği ile karşılaştırmış, iyon kolonu ana olan kadınla, korint olanı ise genç kızla özdeşleştirmiştir. Dorik kolonda erkek güzelliği çıplak ve süslemesiz olarak ele alınırken diğerinde kadın inceliği, süsü, oran ve karakteri esas alınmıştır. McLoad’un (1994) da öne sürdüğü gibi buradaki erkeğin basitlik, çıplaklık, brüt güç; dişinin süsleme ve giysi ile özdeşleştirilmesinin 20. yüzyıl mimarlık söyleminde de değişmeyeceği görülecektir. Hatta kadın, 20 yüzyılın başlarında mekandaki herhangi bir donatı malzemesi ile eş tutulmuş ve mimar tarafından mekana hangi giysiler ile girebileceği belirlenerek, mekanda denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Bu,

16.yüzyılda Alberti'nin de öne sürdüğü, kadının kendi kendini kontrol mekanizmasından yoksun olduğı ve bu yüzden de evlilikle dolayısı ile evde bir erkek tarafından kontrol edilmesi gerektiğı düşüncesinin bir uzantısı gibi de görülebilir. Genel olarak kadını evle yani içerisi ile erkeğı ise dışarıısıyla özdeşleştirme eğiliminin hemen her toplumda geçerli olduğı görülmektedir.

Modernleşme sürecinde bir yandan kadın birey olarak özgürleşirken bir yandan da konut olgusu işlevsel ve bağılı olarak da biçimsel bir değişim içine girmiştir. Bu değişim sürecini kadın-kullanıcı konut etkileşiminde gözlemek mümkündür. Aydınlanma çağı sonrasında endüstrileşme ve kentleşme ile beraber kadınların sosyal ve politik haklarını kazanmak için verdikleri mücadele toplumdaki yerleşik değer yargılarının ister istemez değişmesine neden olmuş, belki de her alanda özgürlüğünü savunan hatta bu amaçla kadınsı görünüş, hal ve tavırlarından kendi isteğıyle feragat eden kadın, tek tip kullanıcıyı hedefleyen modernizmin amacına daha çok hizmet etmiştir denilebilir. Ne var ki *'mimarlık disiplini üslupların otoritesinden kurtaran özgürleştirici çıkıştan sonra modernist avant-garde formların kendilerinin bir üsluba dönüşmesi'* s. 349 (Bozdoğan, 1999) ve bu üsluplaşma içinde cinsiyet farklılığının gözardı edildiğı, beyaz heteroseksüel erkek kullanıcının 'ötekiler'i özellikle kadını görmezden geldiğı, kapıların çeşitliliğe kapandığı gözlenmiştir. Nitekim modern mimarlığın kahramanlarının 1920'lerin başlarında reform geçiren ve giderek erkek modasına yaklaşan kadın modasını alkışlamalarının nedeni de budur. Oysa ki konut mekanı ve onun belirlediğı konut formunun sadece heteroseksüel beyaz erkek deneyimi aracılığı ile düşünülmesinin modernleşmenin devrimci misyonu ile bağdaşamayacağı ortadadır.

Ülkemizde 1920'lerde popüler olan 'kübik ev', bir obje/tip ev olduğı halde cumhuriyetin 'modern kadın' imajıyla beraber modernleşmenin bir anlamda da özgürleşmenin sembolü olmuştur. Yine bu sıralarda gelişmiş toplumlarda tüketimin karşı konulmaz çekiciliğı karşısında ev donatıları ile kurduğı yakın ilişki sonunda ev sakini(inhabitant), özellikle tüketimden en fazla sorumlu sınıf olarak kadının, modern konutun sayesinde özgürleşmeyi beklerken bir yandan da eve bağlandığı gözlenir (Kaçel, 1998). Bu durumun toplumumuzdaki görüntüsü, apartmanlaşma ile daha farklı bir boyut kazanır. Apartmanlaşma ve yap-satçı üretimle beraber artan tasarımcı-kullanıcı iletişimsizliğı ile de kadın-kullanıcının

evine bağlanırken yabancılaşmasının, ev sakini ile yaşadığı konut arasında uyumsuzluğun temelleri atılmaktadır. Konutla kullanıcısı arasındaki ilişki bir uyum ve uygunluk sürecidir. Bunun yanı sıra konutun asıl ve devamlı kullanıcısı olan kadın, prototip apartman konutlarında ya uyum sağlamak ya da onu kendisine daha uygun hale getirmek için uğraşacaktır. Kadının konutla ilgili bir diğer savaşı da konut sahipliği konusundadır. Yazık ki ev ve kadın arasındaki bu çok yönlü ilişki 1985'lere gelinceye kadar Birleşmiş Milletler dökümanlarında yer almamıştır. Ancak 1984 yılında kadın ve ev hakkında amacı hükümetlerin dünya çapındaki ev yapım süreçlerini kadınların da daha kolay katılabileceği bir hale getirmesi ve bundan yararlanmalarını sağlaması olan bir seri yayın gündeme gelmiştir (Dandekar, 1996).

Modern mimarlık döneminin en önemli tasarım sorunsallarından biri de tek başına yaşayan ya da evi ailesiyle paylaşan kadın kullanıcının göz ardı edilmesidir. Ancak belli bir kullanıcı için yapılan özel tasarımlara bakıldığında, modernizmin evrensel değerlerine sıkı sıkıya bağlı usta mimarların kadın müşterileri için yaptıkları konutlarda alışılmışın dışında özgün düzenlemelere gittikleri gözlenmektedir. Hatta bu evlerin kendi aralarında mekanın çok amaçlı kullanımına yönelik ve kadın kullanıcıya özgü ortak özellikler gösterdikleri de ileri sürülebilir. Bu mimarlar bağlı bulundukları mimarlık hareketinin evrensel gerçekliklerine rağmen tasarladıkları mekanlara kullanıcılarının cinsiyetini yansıtmayı başaramışlardır. Benzeri bir duyarlılığın günümüzün çoğulcu mimarlık ortamında daha bilinçli bir biçimde gösterilmesini beklemek ve bu beklentiye beslemek için de mekana, özellikle konut mekanında cinsiyetin nasıl yansıdığına bakmak kaçınılmaz olmaktadır.

1.1.1.MEKANSAL ALGI VE KULLANIMDA CİNSİYET FARKLILIĞININ ROLÜ

Gerçekte kadın ve konut ve hatta mekan derken konunun kabul edilebilir iki yönü olduğu görülmektedir. Biri kadının bir cinsiyet olarak mekanı nasıl algıladığı ve kullandığı, kullanıcı olarak kadın; diğeri de tasarımcı olarak nasıl algıladığı ve bağlı olarak da nasıl tasarladığıdır. Bu çalışma temelde birincisi üzerine gelişmektedir. Ne var ki tasarımcının kadın kullanıcıya bakışı ve bunu işine

yansıtış biçimi konusundaki değinmeler de çalışmanın ilginç bir bölümünü oluşturmaktadır.

Erkeğin üstünlüğü ve kadının değersizliği gerçekliğini tanımlayan mekansal ikilikler insanın psiko- sosyal alan baskınlığı ve kontrolü ile sağlanabilir ve sürdürülebilir. Kadın ve erkek birey farklı psiko- sosyal alan davranışları sergiler ve mekan tanımlama ve mekansal sınırları koruma her ikisinde de çok farklıdır. Psiko sosyal alan önemlidir çünkü kişisel kimliği, bireyin veya topluluğun kendisi ve diğerleri arasında mekansal ve psikolojik sınır yaratarak yönetir. Bu alanın işgali ise güçlü savunma eylemlerine yol açabilir. İkinci olarak da kendimiz ve ötekiler hakkında sınırlarımızı ne kadar iyi koruyup kolladığımızla ilintili olarak karar vermeyi öğreniriz. Evi olanlar sabit toplumun güven veren üyeleridir. Sosyal statü ve güç mekansal baskınlıkla yakından ilintilidir. Toplumda erkekler mekansal olarak baskın olmak üzere yetiştirilirler. Maceracı, keşfedici, geniş ölçüde deneyicidirler. Bedensel hareketleri ile kızlardan daha fazla mekan istemeyi öğrenirler. Örneğin erkeklerin kol ve bacakları sandalyeden taşarken kızlar daha derli toplu oturur ve bu konuda uyarılırlar. Öncelikli sosyal statü erkeklerindir, kızlar ise uzamsal sınırları beklemek ve kabul etmek üzere yetiştirilirler. Çocukluklarından itibaren mekansal sınırları evin ve yakın çevresinin korunmuş ve homojen sınırlarıyla sınırlıdır, mekanda bulunur ama kontrol etmeyi öğrenemezler (Weisman, 1992).

Çocuklara bakıldığında görülür ki evde mahremiyet oğlanlar için kızlara göre çok daha az geçerlidir. Bu belki de kızların oğlanlara göre daha çok evde olma beklentisinden kaynaklanabilir. Kızlara evde daha katı ve kısıtlayıcı kurallar uygulanır. Aileler kızlarının odalarına kapılarını çalarak girme konusunda çok daha hassastırlar. Çocuklar arasında cinsiyet rolleri erken yaşlarda kazanılır. Erkekler bu yaşlarda mevcut durumun onlara uyum sağlamasının kızlara oranla daha olası olduğunu öğrenirler (Tognoli, bilinmiyor).

Mui'ye(bilinmiyor) göre erkeklere kendi mekanına sahip olma davranışı çocukluklarından itibaren öğretilir. Oğlan çocukları hobileri için cesaretlendirilir, odaları babalarının çalışma odalarını çağrıştırır biçimde kitap rafları ile doldurulur.

Kızların odaları ise hep temiz ve düzenli tutulur, kullanımdan ziyade dekorasyona yönelik olduğu öne sürülür.

Özellikle bilişsel çevrenin zincirleme öğrenme sürecini haritalama araştırmalarında cinsiyet önemli bir kriter olarak karşımıza çıkar. Rapoport mekansal düzenlemelerde bellibaşlı dört bilişsel alanın olduğuna inanır. Konut-topluluk ilişkisi, genel-özel ilişkisi, ön-arka ilişkisi ve erkek-kadın ilişkisi. Yapısal biçimlenmede genel ve özel alanların bütünleşmesi ya da ayrılmasının tanımlanmasında kültür önemli rol oynar. Appleyard(1970), Everitt ve Cadwaller(1972), Orleans ve Schmidt(1972) tarafından yapılan pekçok çalışma da kadınların çevreye tepkisinin erkeklerden farklı olduğunu gösterir. Kadınların erkeklere göre kent içinde daha az yer değiştirdiği kabulüne göre, kadınların bilişsel şemalarının ölçek bağlamında oldukça küçük ve dar, fakat ayrıntı düzeyinde son derece zengin olduğu ileri sürülmüş, yine kadınların haritalarının standart harita koordinatlarına göre daha evmerkezli olduğu gözlemlenmiştir. Rapoport'a (1969) göre temel ihtiyaçların mekanda işlevlenmesinde önemli bir belirleyici olan kültürün öz elemanlarının oluşmasına etki eden etkenlerden biri de toplumda kadının rolüdür (Ünlü, 1998).

Pek çok psikolojik teoriye göre erkeksi cinsiyet kimliği ciddi olarak anneden ayrılmaya bağlıken dişi kimlik anneye devam eden hüviyete dayanır. Erkek için bütünlük, doğruluk için esas olan , kendini ifade etme ve başkalarının haklarıyla kesişmeme iken, ilişkileri desteklemek için cesaretlendirilen kadınlar için doğruluk, paylaşmaya ve başka insanların ihtiyaç ve görüş açılarını, kararlarını dikkate almaya dayanır (Weisman, 1992). Kadının ve erkeğin cinsiyetleriyle birlikte doğuştan gelen bu özelliklerini mekan algılamaları ve kullanmalarında açık bir şekilde gözlemek mümkündür.

1.1.2.TASARIMDA CİNSİYET FARKLILIĞININ ROLÜ

Modern mimarlık döneminde mimari uygulama tarihini irdeleyen bir takım çalışmalar yapıldı ise de bu çalışmaların sonucunda kadınların diğer bütün alanlarda olduğu gibi mesleğin tarihinden dışlandığı ve son zamanlara kadar mimaride cinsiyet problemi üzerine çok az konuştuğu anlaşılmıştır (Ingraham, 1992).

19. yüzyılın sonunda dekorasyon ve bahçe düzenlemesi, daha hafif, meydan okumayan, kadınlar için erkeksi mimarlık mesleğinden daha uygun feminen işler olarak görülüyordu. Bu dönemde kadınların kendileri de dekoratif nesneler olarak algılanıyorlardı. Hatta moda ve mimarlık konusunda da değinileceği gibi erkek mimarlar tasarladıkları mekanlarda bulunacak kadınların giysilerini de tasarlıyor, dolayısı ile onları birer donatı malzemesi olarak görüyorlardı. 20. yüzyılın dönemecinde Amerikan kültüründe mimarlık ve kadın ikisi de büyük sembolik ağırlık taşıdılar. Bu dönemde mimarlık hakkında yazı yazan kadınların sayısı az değildi ancak uygulamasına girmeleri konusunda hevesleri kırılıyordu. Mimari uygulama yapan kadınlar da genellikle kadınlar için bina inşa etmekle sınırlandırılıyorlardı. MIT'nin ilk kadın mezunu Dünya Kolombiya Engizisyonu'ndaki 'kadınların binası'nın mimarı Sophia Hayden bu yapının 'kadınsı karakteri' ve 'nazik utangaçlığı' için ödül almıştı. Fakat binanın tamamlanmasından kısa bir süre sonra heyecanlı bir düşüş yaşadı, toplum tarafından mesleğin baskılarını kaldıramamış olmakla mahkum edildi. Bu örnek mimarlık alanında çalışan kadınlara duyulan düşmanlığı ve tasvipsizliği gösteriyordu. Dönemin standartları mimaride 'erkeksi' özellikleri tercih ediyordu (Chase,1996).

Yirminci yüzyılın ilk yarısında Virginia Woolf (1992), 'Kendine Ait Bir Oda' kitabında yazı yazmak isteyen kadının parası ve kendine ait bir odası olması gerektiğini açıkça dile getiriyordu. Ancak o dönemde kadınlar her ikisinden de yoksundular. Mimarlıktaki kadınlar hakkında bir kitabın editörü olan Francesco Hughes, kadınların mimari uygulamayı keşfetmeleri için daha çok nedenleri olduğuna, çünkü mimariye karşı daha belirsiz bir pozisyonda durduklarına, hem içinde hem dışında yer aldıklarına dair bir görüş ortaya attı. Jane Tompkins ise 'Herşeyin Batısı: Batılıların özel Yaşamı' adlı kitabında belirli bir erkeksilik temasının bir bütün olma, yoğun olma, nesne gibi varolma ile bir tutulduğundan bahsedererek bunların mimarlık mesleğiyle bağdaşan ana temalar olduğunu dile getirdi (Ingraham 1996).

Genel olarak mekansal sosyalleşme kadın ve erkek arasında, farklı mekansal kabiliyet ve olgulara yol açabilir; kadın ve erkeğin mekanı yapılandırma yollarında ikiliklere neden olabilir. Eğer böyle ise biyolojik olarak farklı olan anatomileri

veya toplumsal olarak farklı cinsel rollerinin mi buna neden olduğu merak konusudur. Bu klasik tartışma 1937’de Erik Erikson tarafından başlatılmıştır. Erikson çocuklar üzerinde yaptığı araştırmasını ve buna bağlı mekansal ifadeleri ‘Childhood ve Toplum’(1965) kitabında ‘Genital Modes and Spatial Abilities’ adlı bölümde özetler. Sonuçta kızların alçak duvarlar ve süslü girişlerle rahmi taklit eden açıkça barışçı kapalı alanlar inşa ettikleri, oğlanların ise ‘top gibi’ çıkıntıları olan ve penisi taklit eden dikey kule ve duvarlar yaptıkları sonucuna varır. Erikson’un kız ve oğlanların mekanı farklı inşa etme yolları hakkındaki araştırma sonuçları alaylı tepkilere neden olmuştur. Feminist kritikler Erikson’un desteklediği ‘kader olarak biyoloji’ teorisinin tarih boyunca cinsiyet, ırk ve sınıf ayrımını haklı çıkarmak için kullanıldığını, Erikson’un toplumun kızları ve oğlanları nasıl etkilediğine dair uygun bir açıklama getiremediğini ve toplumsal düzenin kızlara kişisel mekan,içerisi ve evcillikle bağlantılı olmayı , oğlanlara ise dış mekanı temsil etmeyi öğrettiğini söylemişlerdir (Weisman, 1992).

Mimarlıkta kadın ve erkek için farklı ilgi çerçeveleri mekansal şekillerin ve bina teknolojilerinin kullanımında değil , farklı sosyal ve etik temalarda bina ve mekanları kavramlaştırıp tasarlamalarında görünür. Bu farklılıkları İngiliz mimar Eileen Gray’in, modern hareketin zarafeti, aynı malzeme ve mimari formları kullanımı ile birlikte insan rahatına, bedenin hareketine ve günlük yaşamın aktivitelerine ayrıcalıklı bir hassasiyet eden işlerinde görmek mümkündür. Gray, ahlaki olarak kendinden önceki herşeyden üstün görülen ve evrensel doğruluk ve güzellikle eş tutularak iklim ve kültür gözetmeksizin dünyanın her yerine ithal edilen bağlamsız ve genellikle steril mimarlığının kaçınılmaz ölümünü çok önceden tahmin etmiştir (Weisman, 1992).

Günümüzde Avrupa’da olduğu gibi Türkiye’de de mimarlık kadınlar için gün geçtikçe daha ilgi çekici bir meslek haline gelmektedir. Bunun nedenlerinden biri de, kadının bilinçsizce, özünde varolan doğurganlığını yani yaratıcılığını bir şekilde mimarlık mesleğinde ortaya koyabilmesi olabilir. Ancak kadının, çevrenin fiziksel planlamasındaki görünmezliği ya da göz ardı edilmesinin bireysel boyutta ‘kadın mimara’ toplumun bakış açısına ne denli yansıdığı merak konusudur. Bugün mimarlık fakültelerinden mezun olan öğrencilerde erkeklerin oranı giderek azaldığı halde fiziksel çevrelerin oluşumu ile ilgili karar organlarında, politik ve

teknik sorumluluklarda kadınlar yeterince söz sahibi değildir (Çimen, 1989). Ayrıca dünyada ve Türkiye’de tek başına isim yapmış kadın mimar sayısı son derece azdır ya da kadın mimarların ismi ancak bir erkek mimarla beraber anılır. Çünkü ev işleri ve çocukları ile ilgili sorumlulukları üstlenmek zorunda kalan kadının kendini tamamen mesleğine adanması mümkün görünmemektedir. Sadece erkeklerin çalıştığı dönemden kalma adetler erkeğin lehine sabit kalmaktadır. Çocukluğundan beri edilgen yetişen erkek, ekonomik özgürlüğünü kazanmış çalışan kadının evle ilgili sorumluluklarını paylaşmaya razı olmaz. Mesleki başarıyı ve tatmini tekeline alır. Kadın ise doğurganlığıyla doğasında varolan paylaşımcılığı hayatına yansıtır.

Kadının ikinci planda kalışı ile ilgili olarak Denise Scott Brown (1988) Robert Venturi ile evlendiği sırada yardımcı profesör ve Berkeley ve Pennsylvania üniversitelerinde kendini ispat etmiş bir bireyken, evlendikten sonra ortak düşünce ve ürünlerinin Venturi’ye maledilmesinden, editör ve yazarların da bu konuya duyarsız kalmalarından ve ortak söyleşilerde Venturi’ye işi ile ilgili sorular yöneltilirken kendisine ‘kadınların sorunları’ hakkında sorular sorulmasından yakını. Brown’a (1988) göre firmayı en tepesinde TASARIMCININ yer aldığı bir piramid gibi görmenin bugünün karmaşık mimari ve yapısal ilişkilerinin içinde pek yeri yok fakat cinsiyetçiliğin Brown’u bir yazıcı ve kocasının fotoğrafçısı olarak tanımlaması gibi ‘yıldız sistemi’(star system) de birlikteliklerinde kendisini ‘ikinci adam’, personeli de kalemler olarak görüyor.

Brown (1988), Bud Schulberg’in, ‘yıldızlık özellikleri’ni kendini beğenme, stil, canlılık ve cinsel çekiciliğin gizemli bir karışımı olarak tanımlarken , yıldızlığın bir yıldıza başkaları tarafından yakıştırılan bir şey olduğunu unuttuğunu düşünüyor. Ona göre yıldızlar kendilerini yaratamazlar, mimarlar ölçülemezlerle uğraştıkları için yıldız yaratmaya gereksinim duyarlar. Ölçülemezlerle yüzleşen insanlar yönlerini sihirle buluyorlar ve izlenebilecek birkaç yolun olduğu alanlarda kendilerine kişisel olarak yardımcı olabilecek bir guru seçiyorlar. Mimari baba figürü olarak guru hem çok yoğun sevgiye hem de nefrete maruz kalıyor, her ikisinde de kişisel bir ilişki sözkonusu ve erkek mimarlar için bu guru figürü daima erkek olmalı. Cynthia F Ebstein’e göre kadınlar için meslekte yükselme,

‘meslekdaş sistemi’ni kapsayan nedenlerle yani erkekler kulübünün pekçok mesleğin en üst seviy

elerine girişi belirleyen sponsor sistemiyle engelleniyor. Brown (1988) postmodernizmin de mimarların görüşlerini umduğu yönde değiştirmediğini, mimarların sosyal ilişkilerini kaybettiğini ve kişiselliğin, tapınmanın arttığını belirterek bu durumun kadınlar için işi daha da zora soktuğunu vurguluyor.

Brown’a (1988) göre ‘yıldızlık sistemi’ mimari tasarıma verilen prestije borçlu olarak kaçınılmazsa da okullar öğrencilerin mesleğe bakış açılarını genişleterek bu sistemin önemini azaltabilir ve azaltmalıdır çünkü okul tamamen ayrımcılık yapılmayan bir çevre olmasa da kadınların belki de hayatları boyunca karşılaşacakları en az ayrımcılık yapılan çevre olarak nitelenebilir. Mesleğin ilk yılları da kadınla erkek arasında az farklılık getirir, sorun kadınlar mesleklerinde ilerlediği zaman başlar. Firma ve müşteriler kadınlara üst-düzey sorumluluk vermekten utanırlar.

Eleni(bilinmiyor)’ye göre ise geleneksel mimarlık okulları ayırım yapmıyorlar çünkü girerken üçüncü dünya vatandaşı ya da kadın olup olmadığına bakılmaksızın herkesi beyaz, orta sınıf erkek tasarımcılar olarak mezun etme çabasındalar. Kadını değil ama onun düşüncesini, dilini ve metodunu dışlıyorlar. Akademik ortamlarda yöresel mimarlık doğayla özdeş kabul ediliyor ve kurumsal mimari kadar önem verilmiyor. Eleni bu görüşüyle modernizmin tek tip kullanıcıyı olduğu kadar tek tip tasarımcıyı da hedeflediğini öne sürüyor.

Oysa kadın mimarların tasarımlarında farklı nüanslar yattığı söylenebilir. Erkek mimarlar kimi zaman tasarladıkları binalarda insanların yaşayacağını unutup teknik ayrıntılar üzerinde titizlikle dururken kadınlar daha sıcak işlere imza atabiliyorlar. Bu da kadınla erkek arasındaki algısal ve bilişsel farklılıklardan kaynaklanıyor olabilir.

1.2.ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

Bu çalışmada mekanın oluşumunda cinsiyete bakarken, yöresel mimariyi anlama ve anlamdırma sürecinde keşfedilen bu olgu, kurumsal mimariyi nitelendirme ve değerlendirme sürecinde yakın bir geçmişte bir başka yönüyle; modern mimarlıkta

moda, süsleme, giydirmeye gibi kavramlarla ilişki kurularak keşfedildi. Bu süreçte çalışmanın amacı ile ilgili olarak yapılan literatür araştırması sonucunda konut ve cinsiyet ekseninde aşağıda saptanan ilişkiler doğrultusunda şu ana kaynaklara ulaşıldı:

1.Yöresel mimarlıkta cinsiyete dayalı mekansal düzenlemeler ile ilgili açıklayıcı yazılar ve eleştirel gözlemler: Bourdieu(1973),Thames and Hudson(1977), Bloomer and Moore(1977), Özkan ve diğ. (1979), Hirschon (1981), Lawrence (1987), Mulvey (1992), Weisman (1992), Bammer (1996), Hoepfer(1996).

2.Kurumsal mimarlıkta cinsiyet teması ve tasarımcının kadın-kullanıcıya bakış açısını irdelleyen kaynaklar: Özkan ve diğ. (1979),Agrest (1991), Loos(1991), Ingraham (1992), Colomina (1992), Mulvey (1992), Wigley (1992), Weisman (1992), Wigley (1994), McLoad (1994), McLoad(1996), Wigley(1995), Chase (1996), Çelik (1996), Colomina (1996a), Colomina (1996b), Magar (1996), Friedman (1996), Vitruvius(1998), Eroğlu (1999).

3.Modernleşme sürecinde konut, mekan ve kadın ve bu olguların karşılıklı değişim ve etkileşimleri ile ilgili açıklayıcı yazılar ve eleştirel gözlemler:Lawrence (1987), Tijssen (1992), Massey (1994), Bachelard (1996), Bilgin (1996), Chase (1996), Ingraham (1996), Tanyeli (1996), Kuban (1996), Harvey (1997), Kaçel (1998), Bozdoğan (1999), Kandiyoti (1999),

4.Türkiye’de modernleşme sürecinde konut tasarımının evrimi ve kadın kullanıcı-konut etkileşimi ile ilgili kaynaklar: Lawrence (1987), Lawrence (1989), Baykan (1992), Bilgin(1996), Bozdoğan(1996), Dandekar(1996), Hoepfner (1996), Komut (1996), McLoad(1996), Nişancıoğlu(1996), Özbay (1996), Bozdoğan (1996), Bozdoğan(1999), Friedman (1998).

1.3.ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

Bu çalışma altı bölümden oluşmaktadır. Tezin ele alınış nedenleri, amaç ve kapsamını anlatan giriş bölümünün ardından ikinci ve üçüncü bölümlerde cinsiyet olgusuna ve kadın/kullanıcı ile konut arasındaki ilişkiye sırasıyla yöresel ve kurumsal mimarlık bağlamında değinilmektedir. Tasarım pratiğinin ve söyleminin

farklı iki yönünü temsil eden bu iki türün kuramsal anlamda yakınlaştığı, kurumsal mimarinin, zaman zaman çıkmaza girdiğinde yöresel mimariyi daha iyi anlamaya ve ondan dersler çıkarmaya yönelik girişimleri olduğu bilinmektedir.

‘Yöresel mimari ve cinsiyet’ başlıklı ikinci bölümde, kayıtlı bir tarihi ve mimarı olmayan, ancak pek çok araştırmacının bu alandaki örnekleri inceleyerek mimarlık ve tasarım pratiğine yönelik birtakım sonuçlara vardığı, özellikle konut/kullanıcı etkileşimi, çevre-kültür-davranış alanlarında zengin kaynak oluşturan bu mimarlık türünde cinsiyet’e dayalı sembolik ve anlamsal bölünmeler ortaya konulmuş; bu bölünmelerin temelinde yatan bedensel koordinatlar üzerinde durulmuştur.

Kurumsal mimarlıkta, antikiteden günümüze cinsiyet temasının işlenişini irdeleyen üçüncü bölümde ise kadın ve erkek modası ile ilişkilendirilen mekan kimliği ile modernizmin ‘tek tip kullanıcı kriteri’ne değinilmiş, ardından da dönemin usta mimarlarının kadın kullanıcılar(ötekiler) için tasarladıkları konutlar incelenerek taşıdıkları farklı nüanslar ortaya çıkarılmaya çalışılmış; tasarımcı ve kullanıcının cinsiyetlerinin mekana ne derece yansıdığı ile tasarımcının kadın kullanıcıya bakışı irdelenmiştir.

Dördüncü bölümde, modernleşme sürecinde kadının ve konutun durumu hem ayrı ayrı hem de karşılıklı etkileşim süreçleri içinde ele alınmıştır. Modernist ve post-modernist dünyada cinsiyet farklılığı ve kadın kimliğine dair farklı yaklaşımlar ortaya konduktan sonra modernleşme sürecinin bir yandan kadın-kullanıcının hayatını kolaylaştırırken bir yandan da konutla olan ilişkisini nasıl olumsuz etkilediği irdelenmiş ve kadınla konut arasındaki ilişkinin bir diğer boyutu, ‘ev’ ve ‘yer’ olabilme hali ile uyum ve uygunluk sorunları üzerinde durulmuştur.

Sonraki bölümde ise mekanda cinsiyet olgusu ve kadın/kullanıcı konut etkileşimine değişik açılardan baktıktan sonra Türkiye’de modernleşme sürecinde konutun evrimi ile bu süreçte kadın-kullanıcı konut etkileşimi geleneksel Türk Evi’den günümüz apartman ve gecekondularına değin geniş bir perspektifte ele alınmış, kadın kullanıcının konut sorunları ile olası çözüm önerileri üzerinde durulmuştur.

Tüm bu literatür araştırmasının ardından prototip bir konut modelinde kadın-kullanıcılarının evleri ile olan etkileşimlerini örneklemek amacıyla, görüşme ve gözleme dayalı bir araştırma yapma gerekliliği hissedilmiştir.



2.YÖRESEL MİMARİ VE CİNSİYET

2.1. MİMARİ ÇEVRENİN ŞEKİLLENDİRİLİŞİNDE İNSAN BEDENİNİN ROLÜ VE İLK EV (RAHİM EV)

Çok eski zamanlardan beri beden ve toplum beraberce binaların ve insan yerleşimlerinin şekillendirilmesinden sorumludur. Oliver Marc'ın hipotezine göre insan, derin bir evrimsel zorunluluktan ötürü mağarayı terketmiştir. İlk inşa ettiği evler de doğum aşamalarına paraleldir ve 'o'ndan ayrılmayı sembolize eden rahmin yeniden yaratımlarıdır. Kare plan sonraki evrimsel aşamayı yani bireyin doğumunu gösterir (Thames ve Hudson ,1977). Tarihçi Lewis Mumford'a göre ise erken neolitik köylerin anaerkil çapa kültüründe kadını üstün kılan besleme özelliği 'yaşamın sanatları' –menstrüasyon, cinsel birleşme, çocuk doğumu- köyün mekansal formunu da etkilemiştir. Sonuç olarak şehrin kendisi kadın iradesindedir. Mumford bunu daha sonraki erkek yöntemlerinin (saldırı, güç ve öldürme kabiliyetinin) egemen olduğu saban kültürü ile karşılaştırır ve bu değişimin toplumda bıraktığı izleri şöyle ifade eder. *'Erkek simbolizmi ve soyutlamaları kendilerini ısrarlı düz çizgide, dikdörtgende, sabit geometrik planda, cinsel güç sembolü kule ve obeliske gösterirken , erken şehirler şekilsel olarak genellikle daireseldir. Yönetinin kulesi ve kutsal olan bölge genellikle bir dikdörtgen tarafından çevrelenmiştir'*s.16 (Weisman, 1992).

Evin feminen kapalı mekanı, isimsiz erkeksi kamusal alanlarla kontrast teşkil eder. Kadınların sosyal ve biyolojik rolleri ile onlarla ilgili insan davranış ve emelleri konutun güçlü ve bağrına basıcı imgesine nüfuz eder. Şehir metaforik olarak erkek ve medeniyetle , kırsal olan doğa ise kadın ve tehlike ile özdeşir, ve şehir Tanrının insanlara çoğalmayı , yeryüzünü kontrol altında tutmayı emrettiği erkek merkezli evren yaradılış teorisinin merkezindedir. Bu egemenlik teorisine göre erkek doğadan ayrı ve onun üstündedir. Çevreyi kendi yüce insani amaç ve ihtiyaçlarına göre kontrol edip , baskı altında tutmak da onun hakkı ve sorumluluğudur. Antikite boyunca şehir ve kasaba

inşa etmek insanı doğanın dünyasından ayıran , doğal düzenin üzerinde kendi isteğini yansıtan , Tanrının elçisi olarak dünyanın kaderini yerine getirdiği kutsal , dini bir eylemdir. İlk şehirler krallar , rahipler ve kahramanlar tarafından yaratıcılığın yeri ve evrenin sembolik merkezi olarak kuruluyorlardı. Şehir duvarlarının dışında kalan vahşilik dişi , bayağı ve yabani olarak kişiselleştiriliyordu. Erkek metaforik olarak doğanın bakire toprağını üstün medeniyet tohumlarıyla döllüyordu (Weisman, 1992). Kısacası tüm kurgusal mitsel ya da dini hikayelerde erkek doğuştan gelen haklarından dolayı doğa anadan ayrı ve ondan üstündür.

Hiçbir form Amerikan gökdelenlerinden daha iyi bir biçimde sosyal rollerle cinsel anatominin birleşimini vücuda getiremez. Gökdelenler ataerkil sembolizmin, 'büyük', 'dikilmiş', 'güçlü' gibi erkeksi marifetlerin zirvesidir. Gökdelenen bahsederken erkek önceliğine kinaye kaçınılmazdır. Görünen odur ki anonim mimarlığın sembollere dayalı dünyasına ait bazı değerler kurumsal mimariye de yansımışlardır. Tarih boyunca dikey strüktürler kutsal erkeksi ikonlar olarak yer alırken ev ayrılmaz bir biçimde kadınla özdeşleştirilmiştir. Eve 'doğum yeri', 'sıcak yuva', 'koruyucu rahim', 'ruhun kalbi' gibi imalarla yaklaşılması pek çok kültürde yaygındır.

Freudien psikoloji erkeğin cinsel uzvu ve dişinin dölyatağının insan tarafından bilinçsizce kullanımının farkına varılmasını sağlamıştır. Bilinçli veya değil bu semboller oldukça yaygındır. Fakat Weisman'a (1992) göre her dik yapının erkeklik uzvu kapalı yapının ise dölyatağı sembolü olduğu yorumu da sabit fikirliliktir. Dahası gösterişli yüksek binaların doğal olarak erkek eylemi, alçakgönüllü ölçülerde eğrisel binaların doğal olarak dişi eylemi farzedilmesi de kadın ve erkeğin kısıtlanması anlamına gelir. Bir binayı veya sanat eserini gözlemleyen kişi onu yapanın amaçladığından farklı anlamlar çıkarabilir. Bazı teorisyenler mimariyi sunuşsal mekan, sosyal ve ekonomik yapılar topluluğu ya da başka bir deyişle dişi veya erkek değerler gibi kendi dışında anlamlar ifade eden bir dil olarak görürler. Bazılarına göreyse mimarlık sadece kendine ve tarihine müracaat eden saf bir resmi iletişim dilidir. Anlam, mimarinin ister dışında ister içinde olsun, yansımaları hem inşa edilmiş formun hem de onu gözleme eyleminin doğasındadır. İnsanı soğuktan, kötü hava koşullarından kulübeye göre çok daha

iyi koruyan mağaradan ayrılmaya kıskırtan derin bir içgüdü olmalıdır. Thames ve Hudson'a (1977) göre ilk mağaralar embriyonik insanın yakında tarihin içine doğma bilinciyle şekillendiği rahmi temsil ediyorlardı. Annesinden yeni doğan çocuk gibi bu yeni insanlık da gün ışığında ayakta durmak zorundaydı. Doğum da bir çeşit ayrılmadır ve evrimsel ihtiyaçtan doğar. İçten gelen bir zorlama da ilk insanı koruyucu yeryüzünden koparıp ev inşa etmeye zorlamıştır. Bu aslında insanın içten gelen bir potansiyelinin dışa vurumudur, bu algıya fikre ve isteğe sahip olan insan sonunda ev inşa etmeye ihtiyaç duymuştur. Dışarıda esinleneceği bir model olmadığına göre ilham kaynağı da kendi içinden almıştır.

Yaşama içgüdüsel hatta hayvanca bir yaklaşımı olan Afrika kabileleri insan algılarını daha iyi anlamamız için bize ipuçları verebilirler çünkü onların şimdiki barınakları öylesine temeldir ki iç modelleri insanlığın başından beri çok az değişmiş olabilir. Bu evler bir taraflarında dikey bir yarık olan inceltilmiş torbalar gibi görünürler . Belli bir açıdan bakıldığında gökyüzünü gösteren kocaman memeleri hatırlatırlar fakat daha da dikkat çekici olan girişleridir. Bu kalın dudaklı yarıklar yapının tek dekore edilmiş elemanıdır (Thames and Hudson, 1977). Thames ve Hudson'a (1977) göre bu şeklin doğumuna nezaret eden içsel model 'ana rahmi'dir.

Doğa yasalarının ritmine göre yaşadığı mağaradan aniden çıkan insan, kaybettiği birliğin hayalini yeniden inşa etmeyi düşünür. Mağaraya geri döndüğünde bu artık orada yaşamak için değil avlayacağı hayvanları resmetmek içindir, böylelikle yabancılaştığını ya da zarar verdiğini düşündüğü doğanın cömertliğini kendisi için güvenli kılacaktır. Bu yüzden de mağarayı doğanın güçlerine adanmış bir tapınağa çevirmiştir (Thames and Hudson, 1977).

Literatür, evin ana rahmi şeklindeki imgeleriyle doludur. Yazar ve şairler çocuk gülüşleriyle dolu evi romantize ederken boş yuvayı kadının menapozlu bedeni gibi üzüntü ve acıyla tarif ederler. Ev, anne ve sıcak ev ilişkileri olmadan ev değildir (Weisman, 1992).

Geleneksel Japon evi ile rahim ev arasında bir ilgi kurulabilir. Japon evi herkesin davet edilmediği özel bir yerdir. Burada 'ana rahmi' tüm ev halkının evin izole

edilmiş sıcaklığında işgalden korunarak serpiildiği, geliştiği aile potasıdır. Ev genel olarak kadının alanıdır ve uyumu ona dayanır. Burada aileye girme ilkel konutta olduğu gibi dekore edilmiş bir yarıktan girme meselesi değildir, değişik şekillerde tüm toplumlarda bulunan ve ana rahmindeki cenin için varolmuş olan uyuma dönme endişesinden kaynaklanan bir dizi ayinleştirilmiş seramoniden geçme meselesidir (Thames and Hudson, 1977). Ayrıca eski Mısır'da 'ev' ve 'anne' kavramlarının aynı hiyoglif biçimiyle gösterilmelerinde ve Hint mimarisinde, tapınakların kutsal bölümlerindeki kulelerin 'rahim' ev anlamına gelen 'garbhagriha' adını taşımalarında da ana rahminin koruyucu, güven verici imalarının etkili olduğu düşünülebilir (Tümer, 1999).

Ana ilkörneği çağlar boyu olumlu nitelikleriyle çekiciliğini kaybetmemiştir. Akın (1985) doğu ve güneydoğudaki tarihsel ev tipleri üzerine yaptığı araştırma sonucunda, her depremde çöküp, toprağa oyulmuş bir mezara dönüşen tuteklikli örtünün¹ her defasında yeniden kurulmasını, onun ana ilkörneğinin tüm niteliklerini taşımasına bağlar. Ona göre *'Düşsel mimari her zaman mağarayı çağrıştırır. Gaudi'nin yapıtlarında, Ledoux'un kürelerinde Ronchamp'ta asıl çekicilik oluşturan, hep mağarayla özdeş biçimler değil midir? Ancak daha da ilginç olan oldukça yakın tarihli, ütöpic ve geleceğe ilişkin projelerde, mekanlaşma kaygısı taşıyan yontularda ve ABD'deki seçenek mimarisinde, kısaca yaratıcı biçime ağırlık veren ve kurumsalın dışına çıkan her mimaride hep mağara imgesinin ağırlık kazanmasıdır'* s.99 (Akın, 1985).

2.2.MİMARLIK-BEDEN İLİŞKİSİ

Beden ve ruh ilişkisi ile ilgili iki genel yaklaşım vardır. Biri beden ve ruhun ayrı ve bağlantısız olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşıma göre bedenler nesne gibi muamele görürler. Diğer yaklaşım beden ve ruhun tamamen içiçe geçmiş olduğunu ileri sürer. Her yaşayan insan daima ve kaçınılmaz olarak bir bedendir (A Franck, 1998).

Bedeni özne olarak gören görüşe göre beden ve subje veya beden ve akıl birbirine bağlıdır. Beden varoluşumuzun tek yoludur ve bizim dünyanın zengin

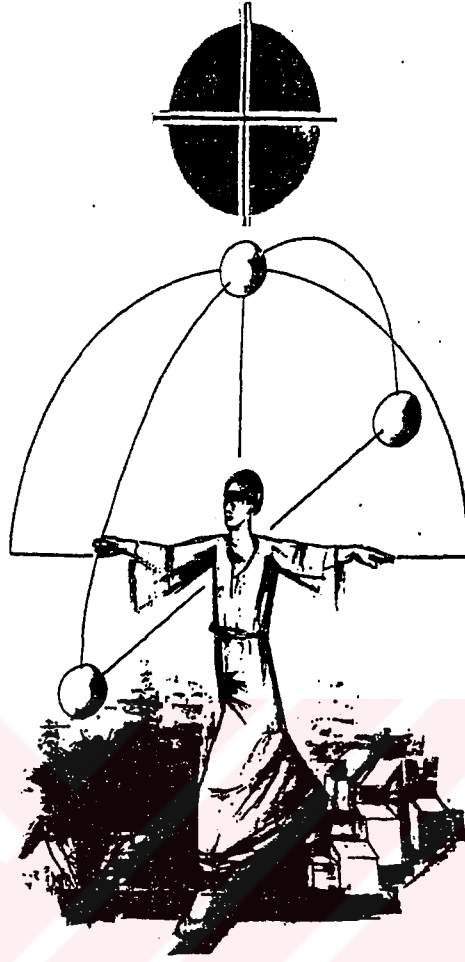
¹ Asıl mekanı örten ve bir tür bindirme tekniği ile kurulmuş olan ahşap kubbe (Akın, 1985,s. 24)

deneyimlerine katılımımızı sağlar. Yaşayan beden, aktiviteleri, deneyim ve ihtiyaçları tasarımın bir kaynağı olabilir. Martin Heidegger, Maurice Merleau Ponty, Drew Leder ve David Levin'in kavrayışlarına göre bedenin mekanla ilişkisi sadece bir varoluş değil bir ikame etme ve harekettir. A Franck'e (1998) göre sahip olduğumuz bedenler tek veya öncelikli duyuşsal modları bakış olan mimarlar ve diğerleri için bağlı, pasif varlıklar olarak muamele görebilirler. Halbuki bedenler hareket eder, değişir, geçirgen ve akışkandır; çeşitli duyu ve hareketlerle bedenlerimiz çevrelerine doğru genişlerler, bedenlerimizin geçirgenliği yoluyla çevredeki tüm şeyler de bedenimize girer. Bedenlerimiz eldeki aktivite ya da duruma göre ve yaş, cinsiyet, boyut ve kültüre dayalı özelliklerine göre farklı mekansal ve fiziksel durumlara ihtiyaç duyarlar.

Ev kavramının kökeni aslında bedenlerimizin dünyaya uyumunda yatar. Burada üç önemli strüktür vardır. Birincisi insan bedeninin üç akslı yapısı ve aşağı/yukarı, ön/arka, sağ/sol arasındaki temel ayrımdır (Dovey, 1985). (Şekil 2.1) İnsan bedeni yatay düzlemde belirli mekansal kabiliyetler ve limitlerle dikey olarak durur. Bu Norberg-Schulz'un varoluşsal modelidir (Norberg-Schulz, 1971).

Laeche, Needham gibi bazı sosyal antropologlar ve Harre Begel, Altman gibi bazı psikologlara göre insan aktiviteleri ve fiziksel dünya sağ-sol, alt-üst gibi bazı temel zıtlıklar arasındaki çekimden ibarettir. Yapılan araştırmalarda , konut plan ve iç aktivitelerinin fiziksel, fonksiyonel, kültürel, sosyal ve psikolojik bağlamda iç-dış, ön-arka, kirli-temiz gibi zıt kutupları yansıttıkları görülmüştür (Çahantimur, 1997). Karşıtlıklar toplumdan topluma değişen kültürel öğelerin kullanıcılar tarafından süzgeçten geçirilmesi ile mekanı sınırlandırır ve 'yer'e dönüştürür. Bu temel zıtlıklar, (ön-arka, genel-özel, kirli-temiz, kadın-erkek) konutu belli mekan ve bölgelere ayırmakla kalmayıp mekanların fonksiyonlarını da belirlerler (Yalçın, 1998).

Weisman (1992)'a göre mekan dünyayı ve içinde yaşayan insanları düşünmek için esas bir çerçeve oluşturur. Bir anlamda mekanın bedeni kuşatmak ve korumak için ortaya çıktığı da düşünülebilir. Bu bağlamda mekanı her bakımdan doğru değerlendirebilmek için 'beden' ve 'bedensellik' kavramlarına açıklık getirmek gerekmektedir (Devish, 1982; Gailly, 1979; Tuan, 1977).



Şekil 2.1. İnsan bedeninin aksları (Egenter, 1992)

2.2.1.FİZİKSEL BEDENSELLİK

Fiziksel bedensellik, mekan ve zamanla yani deri, doğum, ölüm gibi sınırlarla sınırlandırılan beden yayılımıdır. Bedenselliğin hem mekansal hem de zamansal boyutu vardır (Turuthan,1983).

2.2.1.1.BEDENSELLİĞİN MEKANSAL BOYUTU

Bedenin sınırı 'iç' ve 'dış' arasında bir ayrım yapar. Ayrıca üç boyutlu mekanda yerleşim ve hareketi nedeniyle beden kendi içinde 'sol'/'sağ'; 'aşağı'/'yukarı'; 'arka'/'ön' gibi bölünmeleri vardır. Aynı zamanda bunlar kadınsı/erkeksi, kirli/temiz, özel/kamusal gibi zıtlıklara yönelik bireysel ya da grup değerlerini yansıtır. Bu durumda yeme, içme, nefes alma, cinsel birleşme ve doğum bedenselliğin ihlal edilmesi, bedensel sınırların aşılması anlamında çok önemlidir

(Turuthan, 1983). Bu yaklaşım beden-cinsiyet-mekan ilişkisine temel oluşturan mekansal mantığı anlamamızı kolaylaştıracaktır.

2.2.1.2.BEDENSELLİĞİN ZAMANSAL BOYUTU

Bedenselliğin zamansal boyutu beden hareketlerini kapsar. Bu hareketler hem mekandaki hareketler ve hem de beden tarihini olarak da ifade edilebilecek olan bireyin yaşam döngüsündeki hareketlerdir. Mekandaki beden hareketleri lineer (yatay veya dikey) ve/veya radial (merkezden çevreye veya tersi) olabilirken zamandaki hareketler lineer ya da devrildir. Bu hareket karakterleri erkek/dişi ayrımına ve yaş, iş, sosyal sınıf ve hayat döngüsündeki dönemlere göre çeşitlilik gösterirler (Turuthan, 1983).

2.3. YÖRESEL MİMARLIK VE BEDENSELLİK

Yöresel mimarinin tarihi çok eskilere dayanır ama tanımı gereği kayıtlı bir tarihi yoktur. Buna anonim yani mimarı belli olmayan mimarlık da denilebilir. Yapımcı çoğu kez kendi için kendi ihtiyaçları doğrultusunda tasarlar; tasarlayan da kullanan da kendisidir. Pek çok araştırmacı çok geniş bir çerçevede yöresel mimarlık örneklerini inceleyerek kendileri bir takım yorumlarda bulunmuş ve oldukça yararlı sonuçlar çıkartmışlardır. Yöresel mimari, toplumun mevcut gelenek ve görenekleri, yaşam tarzı ve inanışları tarafından şekillendirilir. Kadın ve erkeğe maledilen toplumsal roller ve verilen değer de yöresel mimarinin mekanını şekillendiren ana unsurlardandır. Yöresel mimarinin en belirgin özelliği çevreye uyumdur. Bunun da temelinde mekanın sembolik ve anlamsal bölünmelerine temel oluşturan bedensel koordinatlar yatar.

Yöreselciliğin temelleri Vitruvian geleneğinin ilk tezlerinden önce atılmıştır. Filarete 'Trattato'sunda mimarinin ve şehir plancılığının temel prensiplerini, inşa edilmiş ve ona atfedilen sembolik değerlerin yerini bir monolog formunda gösterir, ve mimarinin başlangıcını hayatta kalabilmek için barınma gereksinimine dayandırır. Bunu yaparken de yaygın bir dini geçmişi çıkış noktası alır. Adem'in cennetten kovulması insanoğlunun misafir sevmeyi doğa ile ilk karşılaşmasıdır ve Adem'in kendini korumak için yaptığı işler serisi mimarinin başlangıcını oluşturmuştur. Yine de Filareti'nin yaktığı kıvılcım sonraki yüzyıllarda Yunan ve Roma

dünyalarının şekil ve düzenlerinin dogmatik uygulamalarının her yeri kaplamasıyla unutulmuştur (Özkan ve diğ., 1979).

Yöresel mimarlığı, mimari teori bağlamında tanıyan bir diğer mimari teorisyen de Eugene Emmanuel Viollet le Duc'tur. 19. yüzyılda Viollet le Duc yöresel mimarlığa yoğunlaşırken dönemin diğer önemli teorisyenleri onu ya gözardı ediyor ya da ayırıyorlardı. Örneğin Ruskin 'bina' ve 'mimari' arasında bir ayrım yaptı. Mimarlığı sembolik değerler ve anıtsallıkla özdeşleştirdi. Rahatlık, fonksiyon, iklim gibi düşüncelerle doğan mimarlık geleneğini ise tamamen gözardı etti (Özkan ve diğ., 1979).

Pevsner de 'mimari'ye karşı 'bina' ikiliğinde en coşkunsenaryolardan birine sahipti ve bunu da şöyle ifade ediyordu: *'insanoğlunun hareketini sağlayabilecek ölçülerde mekanı örten hemen her şey binadır; mimarlık terimi estetik görünüş kaygıları ile tasarlanmış binalar için kullanılabilir'* s.130 (Özkan ve diğ., 1979).

Yöresel binalar belirli bir zamanda belirli bir alanda ortak bir tipe ait olanlardır. Lawrence (1987) yöresel mimarinin tabiatında varolan özellikleri Brunskill (1981)den aktararak şöyle ifade eder: geçiciden çok kasten kalıcı, akademikten çok sıradan insanların basit aktiviteleri, çiftlik ve basit endüstriyel teşebbüslerini barındıran, genellikle yerel inşa malzemeleri ile katı faydacı tavırdan çok düşünce ve duyguyla tasarım ve inşayı temsil eden bina türü.

Yöresel mimaride kullanıcı tasarlayandan ayrılmamıştır. Dolayısıyla kurumsal mimaride mimarın kendi imgeleri ile gerçek durum arasındaki dengesizliğe karşı koyma çabası yöresel mimaride yoktur. Böylelikle güçsüzlüğün bir yönü olan kimlik problemi, tasarımcı ile kullanıcı arasındaki dolaysız ilişki yüzünden yöresel mimaride görülmez (Özkan, diğ., 1979).

Yöresel binalarda pek değişim yoktur dolayısıyla kronolojik olmayan bir doğaları vardır. Yöresel evlerin tasarım ve kullanımı, akrabalık, evlilik kuralları gibi sosyal normlardan etkilenir. (Lawrence, 1987) Yöresel mimari çoğul, ihtiyaca yönelik, aktif, uyumlu ve homojendir. Özkan ve diğerlerine (1979) göre son yıllarda yöreselciliğin medyada önem kazanması umut vericidir. Bu, hem yöresel

mimarinin doğasındaki didaktik potansiyel ve kullanım değeri hem de idealist mimari teorideki eksikliklerin üstesinden gelmek üzere bir çıkış noktası oluşturabilme potansiyeli yüzünden olabilir.

2.3.1. YÖRESEL MİMARİ VE UYUM

Yöresel mimarinin diyalektik doğası dört ana nokta ile karakterize edilir: deneysellik, kalıtımsallık, anlamsallık ve uyumsallık. Bunlar arasında en belirleyici olan uyumsallık özelliğidir.

Yöresel mimarinin deneysel değeri insanoğlunun pek çok neslinin doğayla etkileşim içinde olmasından kaynaklanır. İlkel toplumdan, endüstriyel ve teknolojik gelişimlere kadar insan-çevre ilişkilerinde dolaysızdan dolaylıya , diyalektikten doğrusala doğru bir değişim olmuştur. Profesyonelliğe kadar bazı uzmanlar olsa da çağlar süren dolaysız etkileşim insana çevreyle başetmeyi ve onun bir parçası olmayı öğretmiştir (Özkan, diğ., 1979).

Sosyal olarak kabul görmüş, kişisel olarak tatminkar bir çevre şekillendirmede çevreyle dolaysız etkileşimin sonucu belli bir kalıtımsallık düzeyine ihtiyaç duyulur. Bu kalıtımsallık insanlar arasında veya doğal fenomenle olabilir. Diğer insanların çevre haklarına saygı üzerine yazılmamış kanunlar kalıtımsallığın ürünüdür (Özkan, diğ., 1979).

Anlamsallık çevresel koşulların çevreyle dolaysız ilişki yoluyla takdirine yönelik amaçlı bir aktiviteden çıkar. Dolaysız deneyim sonucu ürüne birey tarafından bir anlam verilir. Bu süreçte insanın anlama yönelik çevreyi değerlendirme ve yorumlaması onunla olan kesin ilişkisine dayanır. Objeye maddeselliğinden önce atanan bir anlam vardır, bu da bireyin yorumunu içerir. Bu anlamlar yöreselin çevresine zenginlik katar ve birtakım zorlama sadeleştirmeler olmaksızın yaşam aktivitelerinin karmaşıklığını ifade eder. Dahası bilinçlenme sürecinde pasif gözlem yerine aktif katılımın doğaya daha yakın olması tartışılabilir (Özkan, diğ., 1979).

Bedensel koordinatlar yöresel mimaride çevreyle uyumu sağlar. Fiziksel bölünmeler ve sınırlar yerine bu koordinatlara dayalı olarak ortaya çıkan anlamsal

bölünmeler ve sınırlar ön plandadır. Yöresel mimarinin bir genel özelliği de yönelme, malzeme seçimi ve uygulaması, yüzeylerdeki doluluk boşluk oranları, yüzey boşluk ilişkileri, eğim kullanımı gibi pasif tasarım elemanlarının dikkate alınmasıdır. Pasif tasarım elemanlarının kullanımı ile yöresel mimari kültürel farklılıklardan bağımsız olarak mevcut çevresel koşullara sonsuz uyumunu ortaya koyar.

Uyum eylemi ile insan doğadan ve kendinden yeni isteklerde bulunur. Böylece doğa ile insan arasındaki diyalektik ilişki yeni çözümlerle devam eder. Yöresel mimarinin pasif tasarım elemanlarının kullanılmasında en iyi gözlenebilen uyum yönü sonucu tüm uyum sürecinin dinamik özelliklerine bağlı olarak kullanıcı ve yöresel mimarlığın yapımcısı doğayla olan dolaysız ilişkisinde tutumlu olmayı öğrenir. Yöresel binalar bireye yakın çevresini kontrol, hünerle işleme ve değiştirme olanağını veren yaşamsal aktivitelerin dinamik özelliklerini sağlaması için belli bir derecede çevresel uyum sergilediklerinden kurumsallaşmış mimarlığın otoriter ürünü ‘tutsak çevreler’ yerine yöresel mimaride ‘esnek çevreler’ göze çarpar. Bu da güçsüzlük ve soğuma duygularını yokeder (Özkan, diğ., 1979).

Genelde yöresel mimaride yüzey uygulamalarına yapılan nüanslar, dekoratif objeler kendini ifade için yeterlidir. Yöresel mimari soyutlamalarda açık kesin sonuçlar üretir, kullanıcının gerçek ihtiyaçlarını yansıtır. Sosyal açıdan insan faktörünün önemi yöresel mimarinin oluşumunda vurgulanır ve dikkate alınır (Özkan, diğ., 1979).

2.3.2.YÖRESEL MİMARİDE BEDENSEL VE CİNSİYETE DAYALI SEMBOLİK-ANLAMSAL AYRIM

Weisman (1992)ye göre *‘değişik kültürler zaman içinde bedenin belli başlı noktalarını, sosyal, inşa edilmiş ve kozmolojik mekanı yapılandırmak için analogik bir model olarak kullandılar. Bu noktalar arasındaki zihinsel ilişkiler hem fiziksel hem de sosyal dünya görüşümüzü oluşturdu.... Mesafe, yer ve yön insan bedenine göre tanımlandı; 1 ayak = 12inch, 1 yard = 1 adım, 1 mil = 1000 adım gibi’s*.¹¹. Hemen her toplumda bedeni kuşatan mekanın, birbirini tamamlayıcı ve eşitsizce değerlendirilmiş koordinatlarla

kategorize edilmesi, kadın ve erkek arasındaki temel sosyal ayrımları sembolize etmek için kullanılır.

Beden sosyal düzen hakkında fikir ifade etmek için doğal bir semboldür ve 4 bölüme ayrılır: sağ/sol, üst/alt, ön/arka, iç/dış (Sutherland, 1978). Üstün koordinatlar - üst, sağ ve ön erkeklerle özdeşken, değersiz, bayağı koordinatlar - alt, sol ve arka dişiyle özdeşir. Sayısız etnoğrafın çalışmaları bu ikili sınıflandırmanın evrensel olduğunu ve cinsler arası eşitsizliğin her ölçekte evden, şehre ve cennete kadar mekanın kullanımında ve organizasyonunda sembolize edildiğini gösterir. Örneğin; Endonezya toplumunda mekan iki kategoriye ayrılır. Sol, kadını, deniz kenarını, aşağıyı, toprağı, ruhani olanı, aşağıyı, arkayı ve batıyı; sağ, erkeği, dağ kenarını, üstü, cenneti, önü ve doğuyu temsil eder. Erkekler dağdan ve üst dünyadan çıkan hayatla özdeşken, kadın denizin alt dünyasından çıkan ölüm, hastalık ve bela ile özdeşir. Benzer şekilde Çin Cosmolojisiinde Yang, yani erkek ilke, öz ve ateşle özdeşir ve yukarıya yönlendirilmiştir, eğlenceli ve erkek uzvuna aittir. Yin; dişi ilke ise suyla, pasiflik ve korkuyla özdeşir. Çinlilere göre su feminen(dişi) bilinçsizliğini sembolize eder. Suya daldırma, ateşi ve eril bilinci söndürür, ölüm demektir. Batı toplumlarında da kadınla özdeş coğrafi mekan öldürücü bir uyuşuklukla karakterize edilirken, erkek mekan canlandırıcıdır. Amerikan şehir ve banliyö ikilemi bu duruma kabul gören bir örnek teşkil eder. Kentsel hayat; kültürel ve entellektüel aktiviteler, güç, öfke, tehlike, anlamlı iş, önemli dünya işleri ve erkeklerle özdeşir. Dişi banliyö ise güvenli, evcil, sakin, doğaya yakın ve akılsızdır (Weisman, 1992).

Beden toplumumuzun bizi doldurduğu fikirler yoluyla algılanır ve toplumun bedeni algılayışı sosyal düzen, sosyal sınırlar ya da değişim hakkındaki düşünceleri ifade etmek için bir sembol olabilir. Bu yüzden bedenın sağı solu, altı üstü, iyi ve köyü, temiz ve pis, veya erkeklerle dişi gibi düşünceler için doğal bir metafor oluşturur. (Sutherland, 1978). Weisman'a (1992) göre ise dünyadaki belli başlı noktalar erkeği yukarı ve öne, kadını ise aşağı ve arkaya yerleştirerek, cinsiyetler arası eşitsizliği devam ettirecek şekilde bir dünya tasarlamak üzere kullanılmıştır.

Konut kavramının fiziksel varoluşu insanın dünyada varoluşundan kaynaklanır ve bu noktada insan vücudunun üç boyutlu yapısı önem kazanır. Bu üç boyutlu aksiyel yapı sağ-sol, alt-üst ve ön-arka kavramlarını gündeme getirir ve 'yer çekimi' pratik ve sembolik olarak düşeyi yataydan ayıran önemli bir varoluşsal gereklilik olarak ortaya çıkar. (Çahantimur, 1997). Aşağıda insan vücudunun 3 boyutlu aksiyel yapısı ayrıca irdelenmiştir.

2.3.2.1. SAĞ/SOL AYRIMI

Antropolojist Robert Mertz ünlü makalesi 'Sağ elin iktidarı'nda (1909) şöyle der: *'Toplum ve tüm evrenin gizli , soylu , öncelikli bir yanı ile ortak , bayağı bir yanı vardır : erkek tarafı; güçlü ve aktif , diğeri yani dişi tarafı; güçsüz ve pasif veya iki kelimeyle sağ taraf ve sol taraf'* s.13 (Weisman, 1992).

Sağ eli kullanmanın doğal üstünlüğü genelde pozitif özelliklerin, ahlaki üstünlüğün, dürüstlüğün, hünerin ve erkeksiliğin sembolüdür. Öte yandan solaklık beceriksizlik, hantallık, uğursuzluk, bayağılık, bulanıklık ve kadınla özdeşleştirilir. Sağ eli kullanır olmakla solaklık pekçok toplumda kutsal olanla adi olan arasındaki zıtlığı temsil eder. Hristiyan mitolojisinde güçsüz cins olarak temsil edilen Havva da Adem'in sol kaburga kemiğinden yapılmıştır. Kutsal ve adi, erkek ve dişi, saf ve kirli, iyi ve şeytani arasındaki zıtlığın sembolü olarak 'sol' ve 'sağ'ın kullanımı İran, Afrika, Güney Amerika, Endonezya, Antik Yunan ve Orta Doğuda yaygındır. Hindistan'da sol el kirli ve sağa göre bayağı kabul edilir; bedenin sol ve sağ tarafları da açıkça dişilik ve erkeklikle tanımlanır. Bu iki yanın birleşiminin açık ifadesi, God Shiva'nın erkekle kadının bir bedende birleşimi olarak temsil edilmesidir. Bedenin sağı erkek, solu kadındır. Üst ve alt, sağ ve solda olduğu gibi üstünlük ve bayağılığın hiyerarjik işaretleri değildir fakat saflık ve kirlilikle ilişkilidir. Bedenin saflığı alt ve üst yarıyı mümkün olduğunca birbirinden ayrı tutarak korunur. Bedenin yukarısı genelde uğraşı fantazi ve uzaklığı temsil ederken aşağısı kasvet verici ve gerçekçidir. Hint ve Müslüman toplumlarında dışkıdan sonra bedeni temizlemek için kullanılan sol el her ne kadar hemen ardından yıkansa da ve kirli olarak kabul edilir. Sağ el ise temizdir ve yeme içme, arkadaşları tebrik etme gibi durumlarda kullanılır (Sutherland, 1978).

Türk toplumunda da ilk hareketi sağ tarafında hisseden hamile kadının erkek, sol tarafında hissedenin ise kız doğuracağı söylenir (Turuthan, 1983).

Bedenin sağ tarafı, beynin sol tarafıyla kontrol edilir. Doğrusal , mantıklı , iddiacı ve rasyonel şekilde iş görür. Nedensellik kavramını yaratır , nasıl konuşulacağını ve hangi kelimelerin kullanılacağını hatırlatır. Beynin sağ yarım küresi bedenin sol tarafını kontrol eder ve sezgi yolu ile anlaşılan , alıcı ve hissi bir şekilde iş görür. Tüm şekilleri algılar ve şarkıların güftelerini hatırlar. Toplum ilk özellikler grubuna değer verip , diğerine vermediğinden sağ taraf 'erkeksi' , sol taraf 'dişi' dir. Kadın ve erkek her iki beyin yarımküresine de sahiptir. Artık toplum her cinsin üyesinden insani potansiyelinin yarısını geliştirmesini bekler ve bu yarımlar eşit değerde değildir. Son zamanlara kadar solak çocukların öğretmen aileleri tarafından sağ elle yazmaları için gözleri korkutulmuştur. Erkeksiliğin model olduğu bir toplumda solaklık utandırıcı bir sapmadır (Weisman 1992). Solaklığın yasaklanması özellikle Arap kültürlerinde o denli kuvvetlidir ki nüfusun %1'inden azı solaklıkta direnirken bu oran İngiltere'de %10 civarlarındadır. (Sutherland, 1978). Weisman (1992)'ye göre İngilizcede doğru olana 'right' denmesi de tesadüfi değildir. Ayrıca sosyal mekanda şeref misafirinin ev sahibinin sağına oturması ve kozmolojik mekanda İsa'nın Tanrının sağına oturması da sürpriz değildir. Dahası Son Karar'da İsa , sağ eli cennetin aydınlığına doğru kalkmış , sol eli ise cehennem karanlığına doğru aşağıyı gösterir şekilde resmedilmiştir. Bu sağ yan tercihinin bir kaç istisnası vardır. Eski Mısır, Moğol ve Çinlilerde sol yan sırlı , gizli , sağ yan bayağıdır. Fakat bu toplumlarda sol erkek , sağ yan dişi kabul edilir. Çinliler , eski hükümdarlık şehirlerinde sosyal ve kozmolojik mekanlarını, yöneteni ve onun kraliyet sarayını planın ortasına , güneye ve güneşe bakan şekilde yerleştirmişler, bundan ötürü de sol yanı erkeğe , sağ yanı dişiye dönüştürmüşlerdir. Çünkü yönetenin sol tarafı güneşin yükseldiği yön yani doğudur, sağ tarafı ise güneşin battığı (karanlık) yöndür, batıdır.

2.3.1.2. ALT/ÜST AYRIMI

Bedenin ‘üst’ tarafı toplum içinde sergilenecek kişiliği ifade eder, alt tarafı üremeyi, alt arka tarafı ise kirliliği ima eder (Turuthan, 1983). Yükseklik de pek çok örnekte üstünlük statüsünün , erkekliğin ve gücün sembolüdür. (Weisman, 1992).

Pek çok kültür , cennet ve ‘gök baba’ ile yeryüzü ve ‘toprak anne’ tapınmasını ayırır ve değişik değerlendirir. Babanın yukarıdan hüküm sürdüğü yerlerde yükseklik gizli bir erkeklik sembolü olur. Toprak ananın saygı gördüğü durumlarda ise toprak ve vadi gizemli ve kutsaldır. Örneğin; Antik Yunanda Tanrıçaya tapan Mikenler’in (Myceneans) ‘Creton’ sarayları toprağın güçlerine uyum sağlamak üzere tasarlanmışlardır. Bu kültürde idael bina arazisi doğal megaron veya koruyucu dölyatağı görevi yapan vadilerdi. İşgalci ve fetihçi Dorianlar , Mikenler’in toprak analarının yerine gök gürlemesini kullanan gök Tanrısı Zeus’u koydular ve topraklarına anıtsal tapınaklar , yüksek dağların tepelerine kurdukları kaleler hakim oldu. Atalara göre dağ, yeryüzündeki insanı cennetteki Tanrıya yakınlaştırdığı için kutsaldı; tıpkı Musa’nın Sina Dağının tepesinde on emri alması gibi. Antik kule, obelisk, helezon, zigguratlar yer yüzünü cennete bağlamak için yapılan kutsal eylemlerdi. Mekan ne kadar yüksekse o kadar kutsaldı. Hahamların literatüründe , İsrail diğer toprakların hepsinden deniz seviyesine göre daha yüksektir. İslami gelenek de Kabe’nin dünyanın hem merkezinde , hem de en yukarısında yer aldığını öğretir (Weisman, 1992).

Erkeğin hep yukarısı , kadının aşağısıyla özdeşleştiği düşünce sistemine ters düşen bir örnek ise yakın zamana kadar mimarların, kadınların odalarını kamusal mekana nazik girişlerini kolaylaştırmak için birkaç basamak üstte yapmaları, erkeklerin odalarını ise ,beyefendilerin dönüşlerinin dramasını en aza indirmek için ana mekanın altına yerleştirmeleridir. Burada elbette mekanın bir tiyatro gibi ele alınıp kadının görsel zarafetini öne çıkarma fikri söz konusudur (Bloomer ve Moore, 1977).

2.3.1.3. ÖN/ARKA AYRIMI

Çinliler, bedeninin önünü aydınlık/erkek arkasını karanlık/dişi kabul ederler. Geleneksel Çin’de kadının , erkek öncüsünün gölgesinde , arkada yürümesi tesadüf değildir. Bedenin önünün değer , şeref sembolü , arkasının ise bayağılık ve şerefsizlik sembolü olması yaygın bir düşüncedir. Aynı durum cumhuriyet öncesi geleneksel Türk toplumunda da gözlenir ki bugün bile kırsal kesimde izlerine rastlamak mümkündür. Evin erkeği önden yürürken, kadın onu arkadan takip eder. Bloomer ve Moore’a (1977) göre ön, devingenliğe doğru yönelmez ve ahlaki olarak güç ve fazileti temsil ettiği düşünülür, arkanın ise özel ve dünyevi imaları vardır. Nesnel fiziksel mekan da bu somatik değerleri ele alır. Yetişkin ve misafirler eve ön kapıdan girerken dağıtıcı , hizmetçi ve çocuklar arkadan girerler (Weisman, 1992).

Hem İngiliz hem de Avusturya yöresel mimarisinde kullanıcılar için ön ve arka sınıflandırması evdeki belli odaların yerlerini belirler. ‘Parleur’ ya da ön oda caddeye, mutfak ise arka bahçeye bakar . Evlerle ilintili bir ön taraf arka taraf imajı vardır. Ön daima kamusal ve giriş tarafı, kamusal ve saygınken, arka taraf evcil aktiviteler için özel bir mekandır. Ön taraf sergilenirken arka taraf kamu görüşünden saklanır (Lawrence, 1979).

2.3.3.ÖRNEKLER: KONUTTA BEDENSEL VE CİNSİYETE DAYALI SEMBOLİK VE ANLAMSAL AYRIM

Yöresel mimarinin en önemli özelliği kullanıcının, bulunduğu yerin, iklim ve kültürünü de dikkate alarak kendi istek ve ihtiyaçları doğrultusunda kendi evini yapması veya yaptırmasıdır. Yani tasarımcı ile kullanıcı arasında kurumsal mimaride olduğu gibi bir iletişimsizlik söz konusu değildir. Dolayısıyla yöresel mimaride o toplumun örf, adet ve geleneklerine, dinine ve yaşam tarzına bağlı olarak ortaya çıkan ve mekansal olarak da ifade bulan cinsiyete dayalı sembolik ve anlamsal bölünmelere rastlamak da daha kolay ve olağandır. Aşağıdaki örneklerde bu tür sembolik ve anlamsal bölünmeler irdelenmiştir.

2.3.3.1.BERBERİ EVİ

Cezayir berberilerinin bir kabilesi olan Kabyle’lerin evi dikdörtgendir ve uzun duvarının 1/3 mesafesinden bir duvarla ikiye bölünür. İnsan kullanımına ayrılan

The floor plan shows a rectangular room with an entrance (giriş) at the bottom center. The layout includes the following labeled areas and fixtures:

- arka kapı** (back door) at the top center.
- ahşap** (wood) on the left wall.
- ahır** (stable) on the left side.
- kurutulmuş sebze ve yemiş kavanozları** (dried vegetable and fruit racks) on the left wall.
- el değirmeni** (hand mill) on the left wall.
- hayvan yemi** (animal feed) on the left wall.
- su testileri** (water jugs) on the left wall.
- tarım araçları** (farm tools) on the left wall.
- hayvanlar için** (for animals) on the left wall.
- dokuma tezgahı** (weaving table) on the top right.
- hububat kavanozları** (grain racks) on the top right.
- kanun** (musical instrument) in the center.
- lamba** (lamp) on the right wall.
- tabaklar** (plates) on the right wall.
- elek** (sieve) on the right wall.
- adekkant** (storage container) on the right wall.
- jars of grain** on the right wall.
- sıra** (bench) on the right wall.
- sandık** (box) on the right wall.
- su sağlamak için büyük kap** (large pot for providing water) on the right wall.
- giriş** (entrance) at the bottom center.

28

Evin alçak tarafında (ahır tarafı) nemli, yeşil ve çiğ sebzeler saklanır. Burası hayvanların doğal uyku yeri; cinsel birleşme, doğum gibi doğal aktivitelerin ve ölümün yeridir. Bu alçak kısım, 'doğa'nın 'kültür'e; 'kadın'ın 'erkek'e karşıtlığı gibi aydınlık, asil, misafirlerin, ateş ve ateşle yaratılan objelerin ve korumanın sembolü olan dokuma tezgahının bulunduğu ; evde yapılan iki kültürel aktivitenin: yemek pişirme ve dokumanın yeri olan evin 'üst' kısmına karşıttır. Eve bir misafir geldiğinde bu dokuma tezgahının karşısına oturtulur. Bu dokuma tezgahı erkek korumasının sembolüdür. Evlilikten önce onun arkasında oturan genç kız düğün günü tezgahın önünde, ışığı üzerine alarak oturma hakkını elde eder. Evdeki dişi aktivitesinin enstrümanı olan dokuma tezgahı doğuya bakar, aynı zamanda evin iç mekanının da doğusundadır (Bourdieu, 1973). Berberi evinde ocak antikitede de olduğu gibi mutfak ve yiyeceklerle ilgili tüm otoriteye sahip olan kadının denetimindedir. O yemeğini ocağın başında yerken erkek dışarıda veya odanın ortasında yer.

Mekanın organizasyonundaki bölünmeyle aynı prensibe dayanan cinsiyetler arası iş bölümü kadına evin karanlık kısmına ait işlerin sorumluluğunu verir. 'Alt' ve 'üst' arasındaki zıtlık ev mekanında , 'dışarısı' ve 'içerisi' arasındaki zıtlığı yeniden yaratır. Bu aslında dişi mekanla erkek mekan arasındaki; evle bahçesi arasındaki; gizli, yasak ve iyi korunmuş, işgallere karşı barınak halini almış mekanla , cami, kafe, market gibi toplanma yerleri arasındaki zıtlığa eşittir (Bourdieu, 1973).

Berberi evinde, insanla hayvanın yaşama mekanını ayıran bölücü duvarın merkezinde bir ana giriş ve evin iskeletini destekleyen bir ana kolon bulunur. Bu ana giriş kısa duvarları birleştirilerek evin dış kısmına erkek koruyuculuğunu taşır, evin reisi olmak gibi sembolik bir anlamı vardır. Öte yandan girişin dayandığı , çatallı bir ağacın gövdesinden yapılmış sütun evin hanımıyla özdeştir, birleşmeleri de fiziksel birleşme eylemini temsil eder (Bourdieu, 1973).

Tüm bu özelliklerinden Berberi evinin ateş/su; pişmiş/ham; yüksek/alçak; ışık/gölge;gündüz/gece;erkek/dişi; döllemek/döllenmek; kültür/doğa gibi bir takım zıtlıklar kümesine göre düzenlenmiş olduğunu anlaşılmaktadır. Aynı zıtlıklar aslında bir bütün olarak ev ile evrenin tamamı arasında da vardır. Özellikle toplumsal hayatın ve tarımsal faaliyetin maskülen dünyasıyla yani dış dünyayla

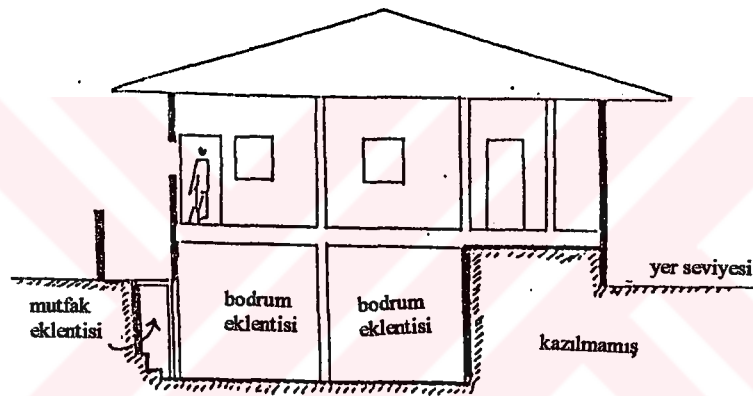
ilişkisi göz önüne alındığında ev yani kadının evreni gizliliğin ve mahremiyetin yeridir ve onun bir parçası olmayan erkeğe haramdır. Kadın nasıl evde kilitliyse erkek de en azından gün boyu evin dışında tutulur. Evde gün içinde uzun zaman kalan erkek gülünç duruma düşer. Kendine saygısı olan erkek insanlarla yüzleşmeli, kendini görünür kılmalıdır (Bourdieu, 1973).

2.3.3.2.YERANİA (YUNAN) EVİ

Ev , kentli Yunan kadını incelemek için uygun odak noktasıdır. Evcil aktivitelerinde Yunan kadını fiziksel ve sosyal hayatın en can alıcı yönleri ile ilgilidir. Bunun için Yerenia vakası ilginç bir örnektir. Evler aslında tek aile için birimler olarak tasarlanmış ama zaman içinde bölünmüştür. Bunda sosyal , tarihi ve politik faktörler etken olsa da en önemli faktör evlenen kız için aile evinde ayrı yaşama bölümleri yaratılarak çeyiz sağlanmasıdır. Yunan toplumunda gelinin ailesi yeni ev halkına bir ‘ev’ ya da daha açık olarak ayrı yaşama bölümleri sağlamak zorundadır. Çeyiz olarak ayrı konut ya da yaşama bölümleri temini sonucunda aynı konutta coğrafi yakınlıkta yaşayan kadınlarla ev halklarının kümelenmesi söz konusu olmuş; anneler , kızları ve kız kardeşleri arasındaki bağlar fiziksel yakınlıkla sağlanmıştır. Bu durum erkeğin karısı ve ailesi üzerindeki otoritesini zedelemeyen ve her çekirdek ailenin özgürlüğünü koruduğu, her evli kadın için ayrı mutfak yaratılmasında kendisini gösterir (şekil 2.3). Yerenia’da çekirdek ailenin bağımsızlığı sosyal yaşamın ana öğretisidir ve mutfak da fiziksel bir sınır işaretidir. Mutfak sadece kadının hakimiyetindedir, yiyecek sadece kadın tarafından alınıp tüketime hazır hale getirilir. Levi Strauss’unda belirttiği gibi ham=pişmemiş=çiğ’in dönüşümü doğanın kültüre dönüşüm sürecini temsil eder ve kadının gıdayla ilişkisi; yaşam kaynağı olarak kadın söylemi Yunan kültürünün ana temalarındandır. Doğa kültür karşıtlığını Yerenia bağlamına taşırsak , ‘dış’ dünyanın ‘çiğ’ doğal malzemeleriyle uğraşan kadın kültürel süreçte bir temsilcidir ve yiyeceği dönüşümü ‘iç’ dünyanın ‘dış’ dünyanın ürünleriyle kesiştiği mutfakta olur. Bu yüzden mutfak bir dönüşüm bölgesidir (Hirschon, 1981).

Yerenia evlerindeki orijinal odaların büyük çoğunluğu çok amaçlı kullanıma yönelik olarak değiştirilmişlerdir. Mekanın çok amaçlı kullanımı, kadının

tasarımcı ya da kullanıcı olarak söz sahibi olduğu mekanlarda çok görülen bir özelliktir. Hirschon'a (1981) göre bu odalardaki mobilyaların yerleşimi kutsal ve sembolik birtakım değer ve inanışlara göre yapıldığından karmaşık bir izlenim yaratır. Odalar iki farklı algılama düzeyini yansıtır; biri günlük diğeri de sembolik kullanım. 'iconostasi' (kutsal objelerin saklandığı raf) evin kutsal mekanıdır ve onun varlığı ile ev aynı zamanda 'tapınak' olur. Evdeki dini eylemlerin sorumluluğu kadına düşer; o hem yaşayan hem de ölü aile üyelerinin manevi ihtiyaçlarına bakan bir arabulucu görevi görür, aynı arabuluculuk görevini 'içerisi' ve 'dışarı' gerçekliklerinin karşıtlığı arasında da sürdürür. Onun komşuluk eylemlerine dayanan, çevresiyle ilişki kuran toplumsal rolü sosyal hayatın temininde çok önemlidir.



Şekil 2.3 . Yerania evi-mutfak eklentisi (Hirschon, 1981)

2.3.3.3. TÜRK EVİ

Türkler Anadolu'ya çadırla geldiklerinden belli bir tarz çadır yaşamı geleneksel Türk evini oluşturmada etkili olmuştur. Türk evi için çadırların bir çatı altında toplanması da denebilir. Çünkü evlerdeki odaların birbiriyle çevresel ilişkisi ve bağlantısı yoktur. Tam tersine her odanın ortak bir alana yani sofaya açılan bir tek kapısı vardır. Anadolu'daki Türk evinde sofa çok önem taşıyan özgün bir çevre ögesidir. Çünkü odaların tümü toplayıcı çevreye açılırlar. Türk evi gerçekte odaların ve sofanın sonsuz sayıda ilişkileriyle oluşturulmuştur (Soykan, 1999).

Osmanlı evinde 'içeri' konumdaki mekan birimi ona göre 'dışarı' sayılabilecek bir başka birimle karşıtlık ilişkileri içindedir. Avlu ya da bahçenin temsil ettiği bir dış mekan parçasına göre örtme/direklik/hayat/sofa ögesi 'içeri'dir. Bu öğelerin odalara göre konumu ise 'dışarı' sayılmalarıdır (Çahantimur, 1997).

Türk Evinde odaların iç düzeni de en kullanışlı ve ekonomik tarzda biçimlenmiştir. Odaların bu şekil tasarımında taşınabilir çevre ile ilintili olan iki önemli davranış daha gözlemlenebilir. Bunlardan ilki büyük bir iç düzende gerek çevrenin gerekse her türlü araç ve gerecin titizlikle ve tutumlu olarak tasarlanmasıdır. İkincisi ise çok amaçlılık ve değişkenliktir (Soykan, 1999). Çok amaçlılık ve değişkenlik kadınların yaşayışlarında sıkça karşılaşılan özelliklerdir. Nitekim kadın tasarımcıların yapılarının en önemli ortak paydası da budur. Kadının kendisi bizzat dönüştürücüdür. Geleneklere ve İslama göre vaktini evde geçirmesi yeğlenen kadın elbette Türk evini karakterize eden birtakım özelliklere etki etmiş olabilir.

Türklerin konuga verdiği önem evlerinin belli bir tarzda olmasına neden olmuştur. Misafir için küçük evlerde tek bir oda ayrılırken büyük evlerde selamlık denilen misafir kısmı, odaları, sofası, ayrı merdiveni ile ikinci bir ev olarak binaya bağlanmıştır. Selamlık kısmı bazen ailenin oturduğu haremden büyük olabilir. Harem aile mekanıdır, dışıdır, sabitlikle özdeştir (Soykan, 1999). Selamlık ise misafir mekanıdır, erildir, gezginlikle özdeştir. Evin erkeği hareme istediği zaman girebilir çünkü burası ailenin ortak yaşam alanıdır, oysa kadının selamlığa girişi sınırlandırılmıştır. Evin içinde kadın ve erkek mekanlarının özelleşmesi geleneği erken arkaik döneme kadar dayanır. M.Ö. 700'lerden kalma vazolardaki tasvirlerden de anlaşıldığı kadarıyla, bu dönemde evin erkeğinin dostlarıyla sohbet edip, yemek yiyebilmesi için kadınların giremediği 'andron' adı verilen odalar ortaya çıkmıştır. Evin kadınları ise çocuklarıyla birlikte 'oiskos'ta yaşayıp, konukların giremediği bu bölümde ocağın başında yemek yemeyi sürdürmüşlerdir (Hoepfner, 1996).

Türkiye'nin doğu ve güneydoğusunda görülen tarihsel ev tiplerinden 'hilani'²nin ilk örneği olan 'miged' de erkeklerin boş zamanlarında biraraya gelip oturdukları hilani tipinde bir yapıdır. Akın' a göre (1985) '*Miged simetrik biçimi, işlev ve ocağı ile Antik Yunan dünyasında bir doğuş ve şölen birliğinin üyesi olan erkeklerin bir ocak başında toplandığı erkekler evi olan andronu çağrıştırmaktadır*'s.61. Miged asıl evden ayrı bir selamlık kimliğindedir. Migedin

evden ayrılmadığı durumlarda ise hılaninin bir odası ‘başoda’ niteliğine bürünür. Oda sayısının genellikle iki ile sınırlı olduğu bu ev tipinde, bir odanın erkeğe ait başoda olarak kullanılması bu ev tipinin kullanıldığı yörede erkeğe tanınan üstün konumla ilintilidir (Akın, 1985).

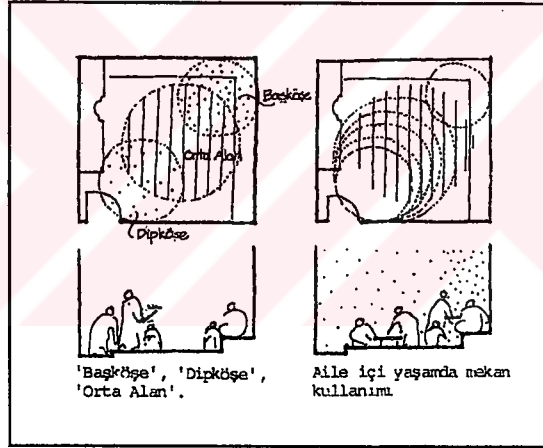
Küçükerman’a (1988) göre Türk mahallelerinde ağaç yoktur. Buna karşılık evlerin bahçeleri çeşitli bitki ve ağaçlarla doludur. Bunun bir nedeni de kadının bütün gün evde bulunmasıdır. Türk evi bir anlamda kadın içindir. Böylece evler büyük ölçüde kadının çalışması, dinlenmesi ve toplumsal ilişkiler kurabilmesini sağlayacak biçime girmiştir. Zemin katın duvarları bu nedenle içeriyle dışarıyı kesin olarak birbirinden ayırır. Kimi durumlarda bu duvarlar kale gibidir. Toplum kuralları yüzünden kapalı bir hayat sürüldüğünden doğa evin içersinde yaratılır. Dış çevre, sokak, meydan, kısıtlanmamış çevredir ve denetlenemez; sofa , avlu, bahçe ise kısıtlanmış ve özel olarak kurulmuştur, uygun biçimde yönlendirilebilir ve korunabilir. Kadın ancak bu kısıtlı çevre içerisinde özgürce hareket edebilir. Erkeğin zaten dışarıda renkli bir hayatı vardır. Yine Küçükerman’a (1988) göre erkek evin en önemli kişisidir ve buna bağlı olarak da en önemli ve özenli oda onundur. Odanın en yüksek yerinde erkek oturur ve kadın tarafından da ona hizmet edilir. Burada aslında bir çelişki göze çarpar, öyle ki ev kadın içindir ama en önemli odası erkeğe aittir. Baş oda, selamlık gibi isimler alan bu oda ‘efendi, konuk, hizmetçi’ ilişkilerinin düzenlenmesi sonucunda biçimini almıştır. Bu odaların eylemleri arasında en önemli olanı erkeklerin bir araya toplanmasıdır. Oda içinin eylemlere bağlı olarak bölümlere ayrılması; hizmetçilerin, konukların ve evin erkeğinin bulunacağı alanların belirlenmesi ve özelliklerine göre biçimlenmesi en çok bu odalarda görülür. Genellikle ‘baş oda’ olarak tanımlanan bu odalar zamanla bazı değişimler geçirerek görev ve biçimini değiştirmiştir. Örneğin, yalnız oturma ve toplantı için kullanılmış, bir süre sonra ise sofa ile eşdeğer olamaya başlamıştır (Küçükerman, 1988).

Hanım evin ikinci kişisidir. Günlük yaşantısının büyük kısmını evin içinde, ‘haremlık’ ve ‘selamlık’ bölümlerinin bulunduğu daha geniş evlerde ise haremdede

² Ön yüzü dışa açık bir mekanla, ona açılan iki yanındaki birer odadan oluşur. Ortadaki açık mekanın derinliği odalarla aynıdır. Böylelikle ortaya çıkan simetrik biçimli plan dikdörtgen biçinde olur.

geçirir. Toplumun değer yargılarına uygun olarak bu harem bölümündeki odalar daha az önemle kurulmuşlardır. İç düzenleri ise 'değişebilirlik' ilkesine tamamen uygundur. Bu mekanlarda oturulur, yenilir, yatılır; biçimlendirilmelerinde de 'hanım, konuk, hizmetçi' ilişkileri selamlık kadar yönlendirici olmamıştır. İç düzen daha yalındır, döşeme tavan biçimleri de çoğunlukla eylemleri karşılamaya yöneliktir (Küçükerman, 1988).

Konut mekanları düzeyinde alt kat, gündelik hayatın geçtiği, hizmet veren kirli fonksiyonların yer aldığı ve yola sınırlı açılımları olan duvarlarla çevrili bölgedir; alt katın üzerinde yükselen diğer katlar ise temiz fonksiyonların yer aldığı, sosyal hayatın geçtiği, alt kattan hizmet alan, birçok pencere ile dışa açılan bölgelerdir. Alt kat grubun kadın ögesi tarafından temsil edilirken, üst kat grubun erkek ya da erkek rolü oynayan kişisi tarafından temsil edilir (Çahantimur, 1997).



Şekil 2.4 Oda mekanında anlamsal bölünme (Ulus, 1990)

Tek mekan düzeyinde yatayda da aynı bölünmeler söz konusudur. Geleneksel Türk konutunda tek bir odanın, bir çekirdek ailenin evi olma özelliği taşıması odanın aynı kavramlara göre düzenlenip kullanıldığını gösterir (Çahantimur, 1997). Oda mekanında kapı çevresindeki bölüm gündelik işlerin yapıldığı kirli hizmet alanı dolayısıyla da dışa kapalı özellik taşıyan ve kadının yer aldığı 'dip köşe' olarak algılanırken karşıtı bölge temiz, sosyal ve hizmet verilen, gruptaki erkek ya da erkek rolünü oynayan kimsenin yer aldığı 'baş köşe'dir (Şekil 2.4). Kapı çevresine yaklaştıkça mekanın 'dip köşe' olma özelliği, aksi yönde ise 'baş köşe' olma özelliği artar. 'Dip köşe' dışa kapalı olduğu ve günlük hayatı temsil

ettiği için aynı zamanda ‘içeri’dir. Konut içinde daha geniş bir alanda etkilidir. ‘Baş köşe’ dışı açık ve sosyal hayatı temsil ettiği için ‘dışarı’dır. Daha sınırlı bir alandır; adeta diğeri tarafından çevrelenmiş ve onun etkin karakterine karşın merkez olma durumunda kalmıştır (Turuthan, 1983).

Genel olarak Türk evi incelendiğinde evin bir takım karşıtlıklardan oluştuğu ve temel tipolojik düzenin bu karşıtlıklarda anlatım bulduğu gözlenir.

2.3.3.4 .DİĞER ÖRNEKLER

Afrika’da yaşayan ilkel Dragon kabilesi üzerinde batılı bilim adamları tarafından yapılan araştırmalar göstermiştir ki *‘evin içindeki büyük merkezli oda, kadının alanıdır ve simgesidir; iki yandaki kiler olarak kullanılan odalar, ve ilişkiyi sağlayan kapı, onun cinsel organlarıdır. Merkez oda ve kilerler, bir bütün olarak, kollarını açıp yere yatmış kadını, açık kapı onun cinsel ilişki için hazır olduğunu gösterir’* s.96. Dragon toplumu için bu kadın biçimciliğin mitolojik, dinsel, fizikötesi bir anlamı vardır (Tümer, 1999).

Her türlü referans ögesinin kişiler tarafından evlerinde yaratıldığı Asya’nın uçsuz bucaksız bozkırlarında yaşamı yönlendiren tek şey sonsuz mekanın mikrokozmik bir yaşantıya dönüştüğü yurttur. Böylece çadır evrenin ‘karşı’ yansıması haline gelir. Türklerin orta Asya’daki kubbe biçimli ‘yurt’larında kadınla erkek arasında Berberi evlerindeki gibi mimari bir bölünmeye rastlanmasa da davranış biçimleriyle ifade edilen bir ayırmadan bahsedilebilir .Örneğin çadırın şeref köşesi erkeklerin tarafında ve ocağın biraz arkasında yer alır (Bammer, 1996).

Orta Asya’nın göçebe toplulukları, geniş alanları denetim altına almak için alanı, ikiye ya da dört ana yöne uygun olarak dörde bölmüşlerdir. Yönlerin ve alanların sınıflandırılmaları zıtlıkların kutuplaşması ile sağlanmaktadır. Bu çok doğaldır çünkü basit bir göçebe, çevresini güneşli/gölge; gündüz/gece; sıcak/soğuk; yaz/kış gibi doğa olaylarının etkisi altında düşünerek algılayabilir. Göçebe sürekli olarak bu olaylardan birini olumlu, rahat diğerini ise olumsuz, rahatsız olarak değerlendirir. Karşıtlıkların yaratılması ve değerlendirilmesi mimarlık üzerinde de etkili olmuş ve ön/arka, sağ/sol, üst/alt, güneşli /gölge gibi terimlerle ortaya çıkmıştır. Bunlarla erkek/dişi; kutsal/kutsal olmayan gibi hiyerarşik değerler

arasında toplumun içindeki özel durumlara bağılı olarak ilişki kurulur. Bammer (1996) bu noktada şöyle der: *‘İlkel mimari kozmik ve iklimsel koşullarla (gece/gündüz; yaz/kış; sıcak/soğuk) yüzleşmedir. Ancak ister toplumsal ister kozmik-iklimsel nitelikli olsun, karşıtlıklar her iki durumda da dinamik koşullarla kaynaştırabilir. Karşıtlıkların etkisi dinamik süreç ve değişken izleme yöntemleriyle mimarlık içinde de yinelenebilir’s. 243.*

Akdeniz kıyılarında her yerde İslam’dan etkilensin ya da etkilenmesin iç avluları olan evler bulunur. Müslüman evinin avlusunun merkezinde su fişkirtan bir fiskiye vardır ve fiskiye suyu dairesel bir havuza dolar. Güneşi, ayı ve yıldızları yansıtan havuz her insanın içindeki evreni sembolize eder. İç avlusu olan evin ruhani bir mesajı vardır: ortadaki havuzun fiskiyesi daimi çiftleşme halindeki erkek cinsel organıdır ve hiç durmadan evrensel rahmi döller; sonsuza kadar birleşen eril ve dişidir ve bu sembolik birleşme insanın içinde ebedileşmiştir. (Thames ve Hudson, 1977).

Bir İslam şehri olan Casbah’da cinsiyet ayrımı önemlidir ve İslamiyet bu ayrımı güçlendirerek kentsel mekanı yapılandırmıştır. Şematik olarak geleneksel İslam şehirinde kamusal mekanlar erkeğe, evcil mekanlar kadına aittir. Cinsiyet kökenli ayrım kadınla erkek arasındaki fiziksel teması engelleyerek ve görsel mahremiyeti sağlamıştır. Cezayirli evlerinin dışı cinsel ayrımcılığın semiotolojisini yansıtır. Giriş kapılarının asimetrik düzeni evin içini gelip geçen bakışlarından korur. Ailenin gelir durumuna ve binanın ölçülerine bağılı kalmaksızın Casbah evleri kendilerini caddeye kapatır ve özenli arkadlarla süslü avlulara döner. Cezayir’in coğrafi ve topoğrafik özellikleri Casbah evlerine çatı üzeri terasını eklemiştir. İç avlu ve odaların aksine bunlar komşulara, şehre ve denize yani dünyaya açıktır. Cezayirli kadının kendisi için istediği alternatif yaşama alanı burasıdır. Çalışma, sosyalleşme ve dinlenme mekanı olarak burası aşağıdaki kısıtlanmış caddelere göre daha güzel, uygun bir mekandır. Casbah böylelikle iki gerçekliğe bürünür: Tepede şehrin uzantısını kapsayan kadın vardır, aşağıdaki dar caddeler ise erkeğe aittir (Çelik, 1996). Casbah örneği ‘üst’te kadının, ‘alt’ta erkeğin yer aldığı ender kentsel mekan organizasyonlarından birisine sahiptir.

Cinsiyetin binanın dış görünümüne yansımaları geleneklerine bağılı toplumlarda sık rastlanan bir durumdur. Bunun güzel bir örneğini Kapodokya’da görmek mümkündür. Yörede, evlenme çağına gelmiş kızı olan evlerin çatılarına kızın şişmanlık, zayıflık gibi görsel özellikleriyle bağıntılı çömlekler konur. Bunlar mekandaki kadın varlığının sembolik ifadeleridir ve cinsler arası etkileşimin din, gelenek, görenek gibi bir takım etmenlere bağılı olarak zor olduğu durumlarda karşımıza çıkarlar.

2.4.BÖLÜMÜN SONUCU

- Yöresel mimarlıkta konut mekanının kullanımında bedensel koordinatlar önemli rol oynar. Bu koordinatlardan sağ/üst ve ön daima erkeklerle özdeşleştirilirken değersiz koordinatlar sol/alt/arka dişiyle özdeştir. Yöresel mimaride ev mekanı feminen, evin dışı ve kamusal alanlar da maskülen olarak nitelenir. Bağılı olarak toplumun kadın ve erkeğe yüklediği anlam ve toplumsal roller konut mekanının kurgulanmasında önemlidir.
- Yöresel binalar, bireye yakın çevresini kontrol, hünerle işleme ve değiştirme olanağını veren belli bir derecede çevresel uyum sergilerler ve bu uyumun temelinde mekanın bedensel koordinatlara ve cinsiyete dayalı sembolik ve anlamsal bölünmeleri yatar.
- Uluslararası stilin prototip kurumları ve son yıllarda post-modernizmin usluçu ve biçimci yaklaşımları pekçok ülkede özellikle konut tasarımlarını bir moda tasarımı olarak etkilemiş gerek tasarımın gerekse mekanın kültürel, anlamsal, uyum ve uygunluk sorunlarını gözardı etmişlerdir. ‘Mimarlık’ı sadece estetik görünüş kaygıları ile tasarlanmış, anıtsal ve sembolik değerler barındıran binalar için kullanıp; rahatlık, fonksiyon, iklim ve toplumsal rollerle şekillenen mimarlık geleneğini gözardı etmek gerek biçimsel gerek işlevsel açıdan yaşadığımız çevrenin büyük bir kısmına sırtımızı dönmek anlamına gelir.Yöresel mimarinin incelenmesi tasarımcı/kullanıcı ilişkisinin bir başka boyutunu karşımıza çıkarır. Tasarlayan ve kullananın büyük ölçüde aynı olduğu yöresel mimari günümüzde yaşanan çevrelerin mimar yerine yaşayanların belirlemesi gerektiğini inanan teoriye de ışık tutarken öte yandan

yöresel mimari veya mimaride doğru formüle edilmiş yöreselcilik üzerine yapılacak çalışmalar, kurumsal mimariye yol gösterici ve toplumun bugün karşılaştığı bazı problemlere çözüm olabilir



3.KURUMSAL MİMARİ VE CİNSİYET

3.1.KURUMSAL MİMARLIK

Kurumsal mimari kavramı ile mimari belli olan ve belli bir kullanıcı grubuna veya kullanıcıya hitap eden mimarlık ürünleri kastedilmektedir. Bu tür mimarlığın kayıtlı bir tarihi vardır. Tasarımcı genellikle kendi bilgi birikimi ve mimari bakış açısını kullanıcının gereksinimleri doğrultusunda yönlendirerek bir ürün ortaya çıkarır. Tasarlama süreci hakkında birinci ağızdan ya da kayıtlı kaynaklardan bilgi sahibi olmak mümkündür.

Fakat günümüzde, mimarların, evrensel ölçekte birebir mimar-kullanıcı iletişimi dahilinde tasarım yapmaları hızla artan konut talebi ve değişen sosyo-ekonomik şartlar dolayısıyla gittikçe zorlaşmaktadır. Ülkemizde de, cumhuriyet sonrası, batılılaşma sürecinin bir göstergesi kabul edilen apartmanlaşma ile birlikte , profesyonel mimarlar tarafından tasarlanan, kullanıcısı belirsiz bu nedenle de kullanıcı-konut ilişkisinin oldukça zayıf olduğu çevrelerin oluştuğu gözlenmektedir.

3.2. KURUMSAL MİMARLIKTA BEDEN VE CİNSİYET TEMASI

Kurumsal mimaride cinsiyet temasının işlenişi antikite ve rönesansta insan bedeninden türetilen birtakım oran ve bedensel anolojilerle başlar. Bedenin nesnelleştirilmesi, onu fikir ve yaratılar için son derece zengin bir kaynak yapar. Mimaride beden, oran ve ölçek türetmek için idealize edilip bina veya bina parçaları için oldukça uygun bir benzeşim kaynağı olmuştur (A Franck, 1998). Bu idealize edilmiş insan bedeni, özellikle antikite ve rönesansta olduğu gibi gücün ve kusursuzluğun sembolü olan erkek bedenidir.

3.2.1. VİTRUVİUS, ANTİKİTE VE RÖNESANSTA BEDEN VE CİNSİYET ANALOJİLERİ

Vitruvius'tan günümüze sistem dışıyı ve bedenini dışlıyor ve cinselliği bastırıyor. Toplumdaki sembolik düzen, kimliğini ortaya koyan kadını anormallikle, sapıklıkla, cadılıkla suçluyor (Agrest, 1991).

Ksenophon'un, Isomomakhos ile Sokrates arasında geçen bir diyalogu aktardığı Oikonomikos (VII-XI kitaplar)da Isomomakhos mümkün olduğunca az şey görüp işitsin ve az soru sorsun diye çok sıkı bir gözetim altında yetiştirilen karısına evdeki işleri yönetmeyi öğretirken söylediklerini Sokrates'e şöyle aktarır: *'Tanrılar dişi ve erkek diye nitelenen çifti onların ortaklığı için en yararlı olacak şekilde biraraya getirmekte çok dikkatli davrandılar.... Tanrı doğası gereği kadını evdeki, erkeği ise dışardaki iş ve hizmetlere uygun kıldı... ve Tanrı nasıl onları çocuklara ortak yaptıysa gelenek de aynı şekilde onları eve ortak yapmıştır. Tanrı'nın herbirine doğal olarak verdiği işleri gelenek de uygun bulur. Çünkü kadın için dışarıda olmaktansa evde kalmak daha iyidir; erkek içinse evde kalmak dışarıda çalışmaktan daha utanç vericidir. Eğer birisi adeta görevini terkederek Tanrı'nın kendisine verdiği yaradılışa aykırı davranacak olursa bu, Tanrıların gözünden kaçmaz ve işlerini ihmal ettiği için veya karısının işlerini yaptığı için onu cezalandırır's. 79-80 (Ksenophon, 1999). Antik Yunanda şekillenen ve kadını evde ve içeride erkeği ise dışarda olmaya teşvik eden bu düşünce sistemi aynı görüşü daha sert biçimde savunan, kadının kendi kendini kontrol mekanizmasından yoksun olduğunu öne süren rönesans düşünce sistemine temel oluşturur.*

Rönesans metinlerine bakıldığında görülüyor ki tüm mimari kural ve konfigürasyonların temelinde erkek bedeni yer alıyor. Vitruvius Rönesans metinlerine temel teşkil ediyor. 'Tapınakların ve insan bedeninin simetrisi üzerine' adlı metninde, mimarlık ve beden ilişkisinde merkez özel bir anlam kazanıyor. Göbekle temsil edilen merkez, bedeni geometriye, doğayı mimarlığa dönüştüren bir dönüştürücü oluyor. Kısacası insan bedeni ile mimarlık arasındaki ciddi ilişkiler Vitruvius tarafından kuruluyor. Bedenin mimariye bu sembolik dönüşümünde erkek bedeni ile doğa arasındaki uyum ve mükemmeliyetten ve erkek bedeninin kusursuz oranlarından bahsediliyor (Agrest, 1991). 'Tapınaklarda ve insan vücudunda bakışım üzerine' adlı bölümde orantıyı *'bir yapının öğeleri arasında*

bulunan ve tümünün birim olarak belirlenen bir öğeye göre uygunluğu’ olarak tanımlayan Vitruvius ‘öğeler arasında tıpkı fiziği düzgün bir erkekteki gibi belirgin bir ilişki’ bulunması gerektiğini ifade ediyor (Vitruvius, 1998).

Vitruvius (1998) ‘Mimarlık Üzerine On Kitap’ın ilkinde Tanrı ve Tanrıçalarla onları ifade ettiğini düşündüğü kolon düzenleri arasında şöyle bir ilişki kurar:

‘ Minerve, Mars ve Herkül’ün tapınakları Dor biçiminde olmalıdır; çünkü bu Tanrıların yiğitçe güçleri, evlerinde zarafeti tamamen uygunsuz kılar. Venüs, Flora, Proserpine, Kaynak Suyu ve Nimf’lerin tapınaklarında ise bu zariif Tanrıçalara , ince hatları, çiçekleri, yaprakları ve Sarmallı süs öğeleri ile gereken uyumu sağladığından , Korent düzeninin uygulanması büyük önem taşır. Jono, Diana, Bacchus ve benzer Tanrılar için İyon düzeninde yapılan tapınaklarda , bu Tanrıların bulundukları orta komuma uygun olarak Dor düzeninin sertliği ile Korent düzenindeki zerafatin birleşimini yansıtırlar’ .s.10

Bu üç düzenin kökenleri üçüncü kitapta açıkça ifade edilmiştir. Vitruvius burada ‘Dor’un çıplak ve yalın erkek güzelliğinden, ‘iyon’un kadınlara özgü süslemeyi ve oranları vurguladığından, ‘korent’in ise bir genç kızın narinliğinin taklidi olduğundan bahseder. Vitruvius ilk kitapta bizlere Yunanistan ile Perslar arasındaki savaşta Persleri tuttukları için devletlerinin keferetini, köle olarak teşhir edilerek ve Karya halkının ihanetinin unutulmaması için kamu yapılarına yük taşıdıkları görülecek biçimde heykelleri yerleştirilerek ödeyen kadınların hikayesini de anlatır.

Genel olarak ‘Mimarlık Üzerine On Kitap’ta anlatılanlar gösteriyor ki kadına ve erkeğe atfedilen değerler; erkeğin, gücün ve yiğitliğin, bedeninin de mimarlığa referans teşkil edecek kusursuz oranların , kadının ise köleliğin ve esaretin, bedeninin ise süsün ve kırılğanlığın sembolü olarak mimaride ifade bulmaları en ilkel topluluklardan günümüze pek bir değişim göstermiyor. Önceki bölümde yöresel mimarlıkta mekanın sembolik koordinatlarından biri olarak sosyal olanı ve erkeği çağrıştıran ‘sağ’ın bu özelliğini antikiteden beri koruduğu görülmüştü. Bunu üçüncü kitaptaki ‘tapınakların temelleri ve alt yapıları’ ile ilgili şu sözlerden anlayabiliyoruz. *‘Öndeki basamaklar, her zaman tek sayı olacak şekilde*

düzenlenmelidir. Böylelikle, ilk basamağı çıkarken kullandığımız sağ ayak , tapınağın seviyesine de ilk ulaşan olacaktır’ s.63 (Vitruvius, 1998).

Rönesans, bina sanatı alanında mimari teori ve kurumsallaşmanın başlangıç noktasıdır. 15. yüzyılda Vitruvius’un 1. yüzyıla ait edebi eseri en yaygın uygulama alanını bulmuş ve hem mühendisliğin katı gerçeklikleri hem de estetiğin yumuşak değerlerini kapsayarak kendi zamanındakinden daha etkili olmuştur. Roma ve Yunan mimarisinin canlanması, ilahi özellikleri dolayısıyla uyulması gereken kural ve düzenleri olan bir mimeri teori anlayışı için araç olmuşlardır (Özkan, diğ., 1979).

Rönesansın klasisizmi ağırlıkla Vitruvius kurallarının yeniden yorumlanışına dayanır; modern zamanlara dek sürmüş ve yöresel geleneğin rakibi olarak kurumsallaşmış mimarlığın temelini oluşturmuştur (Özkan, diğ., 1979).

Wigley (1992) Rönesans mimarlarının en önemlilerinden Alberti’nin 15. yüzyıl risalesindeki ,‘ev’in kadının evcilleşmesi için bir mekanizma olduğuna ve doğası gereği daha üstün dayanıklı ve akıllı olan erkeğin dışarıda hareket halindeyken kendi kendini kontrol mekanizmasından yoksun kadının evde oturup olan biteni izlemesi gerektiğine dair görüşlerinin altını çizerek burada mimarın rolünün kadının cinselliğini, eşin vefasını, kızın iffetini korumak ve kontrol etmek olduğu sonucuna varır. Nitekim, Xenopher’da Alberti, evliliğin ev yapmak için bir neden, evin ana görevinin de kadını diğer erkeklerden izole etmek olduğundan bahseder.

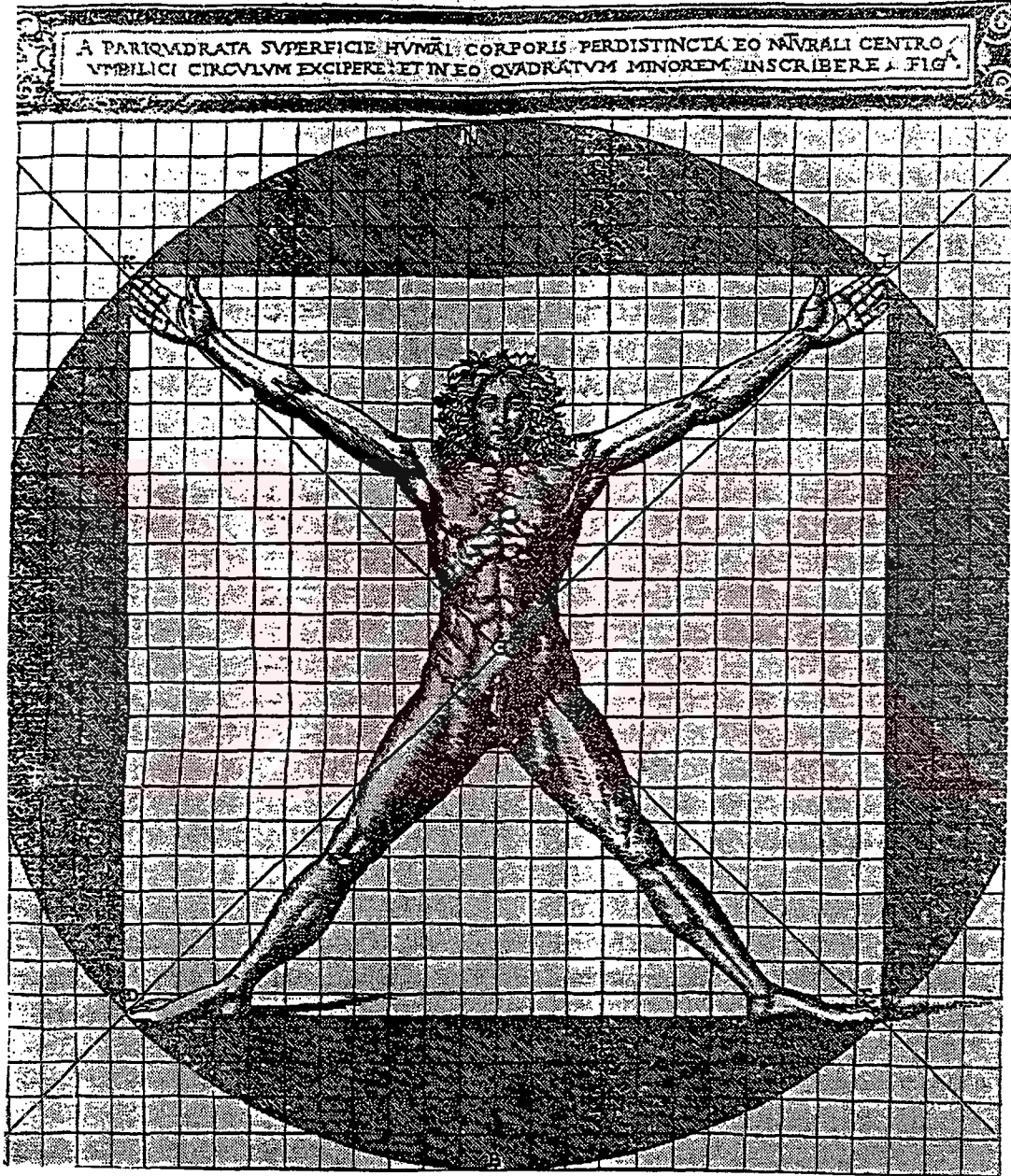
Alberti cinsiyetler arasındaki mekanı, kadın ve erkek mekanlarını farklılaştırarak anıtlştırır. Mimari bir saflaşmadır oysa beden mekanın saflığını, binanın temizliğini bozar, o yüzden Alberti bedeni binadan izole etmeye çalışır. Mimari kendini bedene karşı korumalı ve onu düzenlemelidir. Beden yanlış yönetildiği takdirde zarar verir. Bu sebepten ayrıştırma mekanizmaları (giderler, tuvaletler) ortaya çıkmıştır. Alberti bedenin disiplinini, kendini kontrol edemeyen kadının disiplininin uzantısı olarak görüyordu. Evin içerisinde de kadının evdeki içsel otoritesinin sınırlarını gösteren sembolik bir bölünme öneriyordu. Onun önerisinde erkeğin, kendisi istediği zaman kadının girebileceği yarı özel bir yatak odası ve çalışma odası, buna karşılık kadının özel olmayan bir mekanı, giyinme odası vardı .

Kadın evin tüm mekanları üzerinde söz sahibi değildi. Evin tüm gizli dökümanları erkeğin çalışma odasının masasının gözünde kilitliydi, ve kadının bu gizlere ulaşmasını önleyen bir sistem sözkonusuydu (Wigley, 1992). Alberti'nin mekansal bölünmeye dair cinsiyet ayrımına dayanan bu görüşlerinin izlerine kimi günümüz konutlarında halen rastlanmaktadır. Bunun en güzel örneği evin erkek bireyi için bir çalışma odası ve ortalama düzeydeki hemen her konutta çocukların kendilerine ait odaları olması beklenirken hala kadına ait bir odanın olmamasıdır.

Agrest (1992) Vitruvius ve Alberti'nin mimarlık için bir model ve referans olarak bedenden bahsettiklerinde onun cinsiyeti ile çok da ilgili olmadıklarını öne sürer ve Filareti ve Francesco Di Giorgio'nun bu bedenin erkek bedeni olduğunu açıkça belirtip bu belirsizliğe bir son verdikleri üzerinde durur. Filareti'ye göre bina erkeğin şeklinden, parçalarından ve ölçülerinden türemiştir ve yaşayan bir adamdır. Eğer bina yaşayan bir adamsa birinin ona hayat vermiş olması gerekir. Burada mimar figürü yaratıcı özelliği dolayısı ile feminize olur. Nasıl erkeğin bir canlı ortaya çıkarmak için kadına ihtiyacı varsa bina sahibi olmak isteyen de mimara ihtiyacı vardır. Mimar hayat verdiği binanın annesi olur. Filareti ortaya koyduğu bu analojiyi şu sözlerle ifade eder: *'Tıpkı annenin bebeğini doğurmadan önce 7-9 ay karnında taşıması gibi mimar da binaya hayat vermeden önce 7 ila 9 ay arasında konsepti hakkında düşünmeli ve kafasında değişik yönlerden değerlendirmelidir. Pek çok yönden düşündükten sonra patronun şartları doğrultusunda en uygun ve güzel olanı bulmalıdır. Mimar doğum olduğunda onu babasına yani patrona gösterir'* s.82 (Agrest, 1991). Filareti mimarı kadına hatta anneye dönüştürür. Tıpkı bir anne gibi mimar da binanın büyümesine sevgi ve gayretle yardım edecektir. Öyle görünüyor ki Filareti mimariyi erkek bedenine benzeterek ilk etapta kadını dışlamıştır. Ardından da kadının yeri mimar olarak dişil özellikler taşıyan erkek tarafından gaspedilmiştir.

Filareti'nin yazıları Francesco Di Giorgio Martini'nin metinleri ile tamamlanır. O da insan bedeni ile şehir arasında şehir ölçeğinde benzerlikler kurmuştur. Giorgio'ya göre *'ana meydan, tıpkı göbeğin erkek bedeninin merkezinde olması gibi şehrin ortasında yer almalıdır'*s. 184. Bu da şu şekilde açıklanabilir: İnsanoğlu hayatın başlangıcında nasıl göbeğinden besleniyorsa aynı şekilde bu ana meydan da diğer belirli yerlere hizmet verecektir. Fakat erkek bedeninin göbekte ilişkisi bir

bağlılıktır. Besini sağlayan o değildir, hayatın başında o anne tarafından beslenendir. O zaman şehir için yapılacak analogide dişi bedeni simgesel referans olarak alınmalıdır, fakat erkek bedeni onun yerini almıştır. (şekil 3.1) (Agrest, 1991).



Şekil 3.1 İdealize edilmiş erkek bedeni, 1611 (Agrest,1991)

Mimari analoginin oluşumunda erkek bedeni kaçınılmaz olarak dönüşmüş, feminen hale gelmiştir. Erkek bedeninin kadın bedeninin yerini almasının kadının ana fonksiyonu olan doğurganlık konusunda olması dikkat çekicidir. Burada bir dualite ile karşı karşıya kalırız. Kadın cinselliği erkek tarafından bir tehlike unsuru olarak

kabul edilmekle beraber, cinsel ilişki sonrasında hamile kalan ve anne olan kadın her zaman kutsaldır. Hatta Türk toplumunda özellikle geleneksel kesimde kadın ancak doğum yaptıktan sonra söz hakkına sahip olur (Turuthan, 1983). Sonuçta kadının bu kutsal özelliğinin, yaratma mitine uygun düştüğü için mimar tarafından gaspedildiği gözlenmektedir. Tıpkı dini ideolojide cinsel ilişki olmadan hamile kalan Meryem gibi mimar da, kadın bedenini gaspederek binalara hayat verebilir. Böylelikle erkek yaratmanın merkezinde kolaylıkla yer alır (Agrest, 1991).

Kadın yalnızca sistem içinde görev yüklenen bir suret olarak gereklidir, sistemin dışında kalan kadın eğer bastırılmazsa yakılmalıdır. Kadın homojenlikteki ve toplumdaki negatifliği temsil eder ve dişilik her zaman gizemle ve sırlarla özdeşleşmiştir. Ev de dişil bir mekan olarak nitelenir. Evin ve ailenin dengesi, sağlamlığı dişildir. Erkekse maceracıdır ve bu onun evcilliğini sınırlar (Mulvey, 1992).

Foucault'nun da 'heteropia' söyleminin en göze çarpan yönlerinden biri 'öteki' fikrinin vurgusunda kadın ve çocuğun geleneksel arenalarını dışlamasıdır. Mc Load'a göre Michael Foucault 'heteropia' söylemiyle biçimsel ve sosyal olarak öteki, yani günlük yaşantımızın dışındaki fiziksel ve sosyal arenaları kasteder. Bu sıradan olmayan yerler kapsamına müze, hapishane, hastane, mezarlık, tiyatro, kilise, kışla, genelev gibi günlük varlığın banallığı kırıyan mekanları dahil eder. Kadınlar onun tartışmasında genelev ve otellerde saatle kiralanan seks objeleri olarak kabul edilirler. Ev de onun için 'heteropia' değil bir dinlenme yeridir ki günümüz çalışan kadını için bu kabullenilmesi zor bir durumdur. Foucault'un ev, park, alışveriş merkezi gibi kadının rahat, güven ve huzur bulduğu yerlere karşı bilinçsiz bir aşağılayıcı tutumu vardır. O ve bazı takipçileri daha az güçlü olanı daha başka bir deyişle günlük yaşamın güvenlik ve rahatını suçun heyecanlarına tercih eden gözardı ederler (McLoad, 1996).

3.2.2. GİYSİ MODASI VE MİMARLIK: SÜSLEME VE GİYDİRME

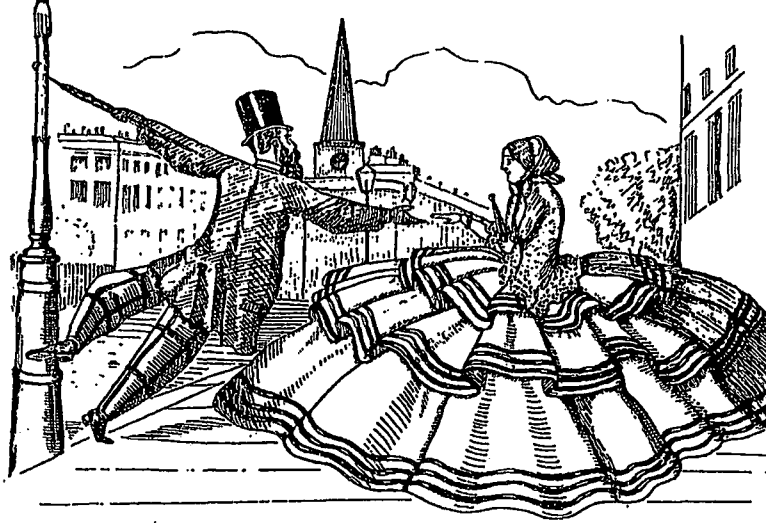
Öncelikle 'moda'yı 'giyim'den ayırmak gerekir. Mc Load(1994) bu konuyu kapsamlı bir biçimde ele almaktadır. 'Giyim'in 'moda'dan daha genel bir kullanımı vardır. Geçiciliği dışında 'moda'yı 'giyinme', 'kostüm' ve 'elbise'den ayıran çağrışımsal özellikleridir. İngilizce moda 'fashion' kelimesi latince -yapmak -

etmek anlamındaki ‘facere’den türemiştir. 16. yüzyıldan itibaren kelime ‘herhangi bir zamanda kabul gören görünüşler spektrumu’ anlamında kullanılmaya başlanır. Tıpkı Fransızca ve Almanca ‘mode’ kelimesinde olduğu gibi ‘fashion’ geçiciliği ve beğeniyi çağırıştırır. ‘Mode’ kelimesinin Fransızca ve İtalyanca’da çift cinsiyetli olması ilginçtir. ‘Mode’ stili ve giyim modasını ima ettiğinde dişi; müzikal modaları, felsefi formları ve teknik kullanımları ima ettiğinde erkektir.

Modern mimarlık ve onun öncülerinde modanın süsleme, geçicilik ve yenilik kavramları ile bir arada tartışıldığı görülür. Bu konuda uygulama yapan mimarların düşünceleri, mimarlık kuramcısı ve yazar Semper’in fikirleri üzerine temellenir. Uygulamacılar ve teorisyenler, gerek ahlaki gerekse yargısal nitelikte, mimarlığı cinsiyet ve moda ile beraber tartışmaya 17. yüzyın sonlarından itibaren başlarlar. Christoph Wien 1665’te Paris’ten yazdığı bir mektupta kadınların dil ve modaya olduğu gibi politika, felsefe ve mimarlığa karışmalarından duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirmiştir (McLoad, 1994). Bunu nedeni belki de süs ve moda ile özdeşleşen kadının mimariyle ilgilenmesinin onu da kirleteceği ve gelip geçici değerlere sevkedeceği düşünülmesiydi. Kadınla ilgili tüm bu öngörü ve fikirlerin sahibi erkekler onları mimarlıktan uzak tutma çabasında idiler.

18. yüzyılda kadınsılık Avrupa mimari söylemlerinde, değişim, moda, kapris, yapaylık, çekicilik, zayıflık ve süsleme ile özdeşti. Bu özellikler mühendisliğin kesin rasyonalitesinin haberciliğini yapan pekçok mimarın karşı olduğu özelliklerdi. Yanlız ünlü şair Charles Boudelaire 1859-60 yılları arasında yazdığı ve 1863’te bir Paris gazetesi olan Figora’da yayınlanan ‘Modern Yaşamın Ressamı’ adlı makalesinde bu özellikleri yüceltiyor, modayı estetik güzelliği olan bir model olarak överek bir anlamda modaya prim veriyor, mimari dönemin söylemlerine ters düşüyordu. Fakat mimari bağlamda makalesinin kışkırtıcı yanı fani ve geçici, yapaylığının bilincinde olan modernite söylemiydi. Boudelaire güzellik ve meziyetin doğayla bir ilgisi olmadığını aksine hile, yapaylık ve sahtekarlığın sonucu olduğunu iddia ediyordu. Ona göre güzellik değişken ve faniydi, ancak yapaylık bizi ideale, ‘tarihin içindeki şiirselliğe götürebilirdi’. Boudelaire, kadın ve modanın, modern kent yaşamının nadide doğasını anlamamıza yardım edecek tatlar sunduğunu ifade ediyordu. Modanın doğanın deformasyonu; ya da yenilenmesi için sürekli bir çaba olduğunu düşünüyor, bu

yüzden de kadının moda ve süsle olan megliyetini takdir ediyordu. Özellikle 19. yüzyılın ortalarında kadın modası hayli iddacı bir karakter kazanmıştı (kil 3.2) (Mc Load, 1994).



kil 3.2 'Korkunç an' C. Willet ve Phillis Cunnington'ın '19. yüzyılda İngiliz kostümünün el kitabı' kitabından (Mc Load, 1994).

Boudelaire'nin ağdaı Semper, onun rasyonel ve tarihi güzellik teorisini onaylıyor, giysi ve sanat arasında bağlantılar kurarak kadına sanatsal gelişimde bir rol bağılıyordu. Semper'ın 19. yüzyılın ortalarında yazdığı 'giydirmenin prensipleri' kitabı mimari giydirmenin temelini anlatır. McLoad(1994)'a göre onun mimariyi giydirme prensibi binanın yapısal ve sembolik esası üzerinde durur; süsleme modanın yapaylığından ayrı bir ahlaki mecburiyettir.

Modayı reddeden Semper yenilik ve orijinallik arasına kesin bir çizgi çekmiştir. Yenilik, ona göre pazar kuvvetlerinin sonucudur ve karakersiz, yerel rengi olmayan sonuçlar doğurur; ancak şimdinin yani anın derin anlayışından kaynaklanan orijinal sembolizm mimariye taze kan olabilir McLoad(1994). Semper'ın, tektonikle ilgili ölçülü kararları, bir nedene dayandırdığı süsleme prensipleri ve ahlaki duruşu onu modern mimarlığın öncülerinden biri yapmıştır. Semper'ın tartışmaları Adolf Loos ve Louis Sullivan'ın yazı ve tasarımlarında belirgindir. Her ikisinin de süslemenin indirgenmesine çalışmalarının temelinde onun fikirleri vardır. Sullivan süsün indirgenmesinden bahsederken binayı ss ile daha uygun ve iyi giydirmeyi kasteder (Wigley, 1994).

Loos ise Semper'in modaya karşı duran tavrından etkilenmiş fakat onun gibi süslemeyi modadan ayrı bir etik zorunluluk olarak görmemiştir. Loos süs ile sosyal barbarlık arasında bir korolasyon kurmuştu; kültür seviyesi düştükçe süsün belirginleştiğini ve üzerinden gelinmesi gereken bir şey olduğunu düşünüyordu. Loos, Boudleaire ve Semper'in aksine maskesiz bir modernite aramıştır. Böylelikle, basitlik ve fonksiyonelite kendileri birer maske haline gelmişlerdir (McLoad, 1994). Ona göre 'süsün yokluğu entellektüel gücün işareti' idi. Loos modern insanın da tıpkı ilkel adam gibi bir maskeye gereksinme duyabileceğini düşünüyordu. İlkel adam kendini diğerlerinden ayırmak için farklı renklerin kullanımına ihtiyaç duyuyor ve maske kullanıyordu. Oysa modern adam standartlaşmış giysilere maske olarak gereksiniyordu, çünkü kendi kimliği öyle güçlüydü ki onu artık giysiyle ifade etmesi gerekmiyordu ve modern hayatın beraberinde getirdiği kontrol edilemeyen kuvvetlere karşı kendini bu şekilde koruyordu. Dolayısı ile modernite, maskenin asıl fonksiyonuna geri dönüşüyordu. Herbert Demish'in de söylediği gibi ilkel toplumda maske kullanıcısına sosyal bir kimlik verirken, modern adam onu kimliğini korumak için kullanıyordu (Colomina, 1996).

3.2.3. KADIN VE ERKEK MODASI İLE İLİŞKİLENDİRİLEN MEKAN KİMLİĞİ

'Moda' kelimesi mimari yazında 17. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın ortalarına kadar kesintili olarak gündeme geldiyse de moda çok nadiren kapsamlı bir araştırma konusu oldu. Ne var ki 19. yüzyılın sonundan itibaren modanın hem sürekli bir metafor hem de uygulama arenası haline geldiği görüldü. Fakat ifade edilen eğilimler Boudelaire'in paradigmasından epeyce farklıydı. Modern hareketin pek çok mimarı Boudelaire'nin yeniyi, kitle kültürünü ve tarihsiciliğini takdirini paylaşıyorlar da, kesin değerlere dayalı gerçekçi mimari arayışlarında sürekli kadın modasına dair her türlü sanıyı reddettiler. 19.yüzyılın sonlarından II. Dünya savaşının sonlarına kadar mimarlar modanın geçici ve ticari özelliklerinden sakındılar, kadın modasını fonksiyonsuz, gereksiz, rasyonelliğin ve basitliğin antitezi olarak gördüler. Buna karşın erkek modası fonksiyonalizmin, zamansızlığın ve evrenselliğin sembolü oldu. (McLoad, 1994). Böylelikle moda, kadın modası ve dolayısıyla kadın, mimarlıkta modernizmi tanımlama tartışmasının ana unsurlarından biri haline geldi.

19. yüzyılın sonlarına doğru özellikle Semper'in vasiyetinin güçlü olduğu Almanya ve Avusturya'daki mimarlık camiasında, mimari kararlarda giyime müracaat geçerli bir hal aldı. Fakat öncünün savunduklarından net bir ayrılışla vurgunun giyimden moda kaydığı gözlemlendi. Çağdaş moda ile mimari arasında ilk paralelliği kuranlardan biri de Viyanalı mimar ve öğretmen Otto Wagner'di. Semper'in ilgisi kadın ve erkek için eşit olmuştu. Oysa Wagner erkek bir model öne sürdü, erkek modasının kullanışlılığını ve hoşgörüsünü alkışladı. Semper'ı, yapısal formu mimarinin ana maddesi olarak seçmek yerine sembolizm ile uğraşmakla suçladı. Mimari bağlamda 'moda'yı kullandığında ona kadın modası gibi zararlı bir anlam yükledi. Moda 'zeitgeist'(dönem zevki) temsil etmiyordu, ucuz ve yanıltıcı. Mimari daha kalıcı değerlere gereksiniyordu. Wagner'in moda konusundaki görüşleri kadın kıyafetindeki reformları gözardı ettiğini gösterir. Oysa kadın kıyafetindeki reform kampanyası pek çok çağdaş mimarın kadın giysisindeki değişimin farkına varmasını sağlamıştır (McLoad, 1994).

19. yüzyılın sonlarında William Morris ve İngiliz sanat ve zanaat akımı öncüleri elbiseyi sosyal dönüşümü çevreleyen bir unsur olarak gördüler. Morris, giyimin sosyal ilişkileri düzenlediğini tartışıyor ve tıpkı Behrens ve eşi Lili gibi bizzat giysi ve kumaş tasarlıyordu. Sanat ve zanaat akımının temsilcileri basitlikle süsü birleştirmeyi amaçladılar. Sonraları kısmen de olsa sanat ve zanaat akımından etkilenen Glasgow okulunun kadınları da kişisel süsü yeni iç mekanlarının basit formlarıyla dengeleyen bol, dökümlü elbiseler giydiler. Morris bir grup sanatçıyı biraraya getirdi ve bunlar belirli iç mekanlarda belirli giysiler giyen kadınlar resmettiler. Henry van de Velde, Morris'in felsefesini takip etti ve o da öncelikle Wright gibi karısı için yeni evleriyle uygun düşecek giysiler tasarladı ve sonrasında mekana uygun kadın giysileri tasarımına müşterileri için tasarladığı evlerde de devam etti (Şekil 3.3) (Wigley, 1994). Böylelikle mekanda cinsiyet kavramı, tıpkı bir obje gibi, sonradan tasarlanan giysisi ile mekana dahil olabilen kadınla beraber ortaya çıkmış oldu.

Velde süsü strüktürel bir rol verdi. Evi ve karısının giysi ve mücevherleri Velde tarafından tasarlanan Karl Ernst şöyle diyordu: *'Sanatsal olarak uygun olmayan bir elbise ile böyle bir odaya giren kadına ne yazık!'* s.186 . Bu elbiseler mimari mekan için bir donatı olmanın da ötesinde bir şart olmuştu (Wigley, 1994). Burada dikkat

eken unsur erkek mimarın tasarladığı mekana uyması için yalnız kadın giysileri tasarlamasıdır. Erkek için bir zorlama ve kısıtlama yoktur oysa kadından, kendi bireysel iradesinin dışında, içinde bulunduğu mekana bir erkeğin kendisi için tasarladığı giysi ve aksesuarlarla girmesi istenmiştir.



Şekil 3.3 Henry van de Velde tarafından tasarlanmış giysisiyle Frau Salomonsohn, 1900 (Mc Load, 1994)

Hoffman 1903'te kurduğu atölye ile (Weiner Werkstatde) Avrupa'da kadın modası üzerinde etkili oldu. Projeleri Velde gibi giysilerin yeniden tasarımını içeriyordu (Şekil 3.4). Bu esnada moda ile mimarlık arasındaki ilişki bulanıklaşmaya başladı. Loos ile Karl Kraus, Hoffman'ın atölyesine modayı kirleten feminen tavırlarından

ötürü karşıydılar. Loos bu konuda şöyle demişti. *‘Sadece kadının heves ve ihtirası modanın ölümünden sorumludur ve süs kadının hizmetinde sonsuza dek yaşayacaktır’* s.194. (Wigley, 1994). Loos’un tepkisi süsün disipline edilmesi gereken feminen bir prensip olarak görüldüğü dönemin geleneğini sürdürüyordu. Açıkça modernizme geçiş döneminde moda kadınsılığın tehlikesi ile özdeşleşmişti.



Şekil 3.4 ‘Yaz elbisesi’, Joseph Hoffmann, 1911(Wigley, 1994)

Sanat ve zanaat felsefesini Almanya’ya tanıtan Mutthsesius, süssüz, dekorasyonsuz eski dekoratif estetiğin hiçbir izini taşımayan fonksiyonel formun keşfedilmesinden yana tavır aldı ve Loos ile beraber mimariyi imzayla mühürlenene yüksek sanat olarak gören fikre karşı çıktılar. Kadın modası süsle ve erkeklerin hastalıklı şehvetleri ile tanımlanıyordu. Kadının, süsü erkeği kendi patolojik cinselliğine köle yapmak için kullandığı düşünöldü. Burada suç olarak tanımlanan ve kadınla özdeşleşen süs açıkça cinselliğin kendisidir. Giyim modasının baştan çıkarıcı ahlak dışı çekiciliği, binaları giydirmenin ahlak dışı çekiciliğini de gündeme getirmiştir. (Wigley, 1994).

Loos üç yıl kaldığı Amerika Birleşik Devletlerinden Viyana’ya Louis Sullivan’ın şu sözleriyle döndü. *‘Eğer bir süre için süslemeyi terkedip, çabamızı yalnızca incelikle biçimlendirilmiş ve ağırbaşlı bir çekiciliği olan binalar yapmak üzere yoğunlaştırsaydık bunun bize ancak yararı olurdu’* s.8 (Loos, 1908). Loos,

‘süsleme ve suç’ (1908) adlı makalesinde, ilk süsleme olan hacın ve tüm sanatların kaynağının erotik olduğunu ifade ediyor ama ‘içinden gelen dürtüye uyarak duvarlara erotik resimler karalayan’ günümüz insanının suçlu ya da soysuz olduğunu düşünüyordu. Ona göre çağımızın büyüklüğü yeni bir süsleme yaratamıyor olmasından ve süslemenin ötesine geçmesinden kaynaklanıyordu.

Wagner gibi Loos için de erkek giysisinin stili modern çağın uygun mimari stiline sinyalini vermekteydi. Loos, İngiliz modasını batı medeniyetinin merkezine oturtmuştu (Şekil 3.5). İdeali basit, sade giysinin zaman içerisinde mükemmelleşmesiydi. Erkek giysisinin standartlaşmasını kadın giysisinin çeşitliliğine yeğ tutuyordu (McLoad, 1994).



Şekil 3.5 1897-1900 arası İngiliz giysilerinden örnekler (McLoad, 1994)

Gropius, tasarımcıların kişisel memnuniyetlerinin gözardı edilmeleri suretiyle standart objeler üretilmesi fikrinin öncülüğünü yaptı. Modanın reddinin sembolü oldu ve bu tavrı projelerine de yansıdı. Kariyerinin çoğunu evlerin seri üretimi için mükemmel bir standardizasyon sistemi geliştirebilmek için harcadı. Moda karşıtı kampanya nötr ve renksiz olan ‘beyaz’ın stratejik kullanımı ile özdeşleşmişti ve Gropius da tasarımlarında sürekli ‘beyaz’ yüzeyler kullandı. Gropius’un kurduğu Bauhaus okulu ilk olarak, Velde’nin 1907’de kurduğu Weimer sanat ve zanaat akademisi için tasarladığı binada faaliyete geçti. Weimar akademisi de tıpkı Wiener Werkstatte gibi dekoratif sanatlar üzerine yoğunlaşmıştı ve Gropius müfredat programlarını son derece yapay buluyordu. Bauhaus her ne kadar Semper’in güzel ve uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı reddeden görüşlerinin sonucu olarak

tanımlansa da giysi tasarımı programdan kesinlikle dışlanmıştı. Sadece Weimar tüzüğünün kız öğrencilerin kısıtlama olmaksızın kabulünü öngören talebini karşılamak üzere bağımsız bir tekstil atölyesi kaldı. Bu resmi eşitlik politikasına rağmen kız öğrenciler gayriresmi olarak tekstil atölyesini almaya zorlandılar, diğer atölyelerden ve 1926'da kurulan mimarlık bölümünden dışlandılar. Modern mimarinin ataerkil aile düzenini yıkarak kadının özgür kalmasını kolaylaştırdığı fikri üzerine detaylı makaleler yazan Gropius, onların kendi atölyelerine girmelerine engel oluyordu. Gropius'un modadan ve daha özelinde kadın giysisinden uzaklaşması mimari tasarımda sahtekarlığı reddedişine bağlıydı. Mimarının, standartlaşmış modern giyimi takip etmesi gerektiğini söylüyordu. Ona göre farklı binalarda aynı malzemelerin kullanımı ve standart parçaların tekrarı şehirlerimizde bir koordinasyona gidilmesini sağlamakla beraber, mimarın tasarım özgürlüğünü kısıtlamıyordu. Gropius zaman içerisinde, tıpkı Loos'un süsü reddetmesinin de bir moda akımı olarak algılanması gibi standart giysi lehine modayı reddederek yeni bir moda yaratmakla suçlandı (Wigley, 1994).

1920'lerin başlarında Le Corbusier moda hakkındaki görüşlerini Loos'a borçluydu. Modanın tarihi dönüşümün paradigması olduğunu düşünüyordu. L'Esprit Nouveau ve 1920'lerdeki kitaplarının sayfaları , şapkalar ayakkabılar, çantalar ve erkek aksesuarları ile doluydu. Amacı seri üretimdi ve bu erkeksi aksesuarlar Le Corbusier için pahalı, genelde geleneksel ve el üretimi malzemelerle yapılacak seri üretimin çekici hayalini temsil ediyorlardı. Kadın modası 1920'lerde onun estetik saflık ve endüstriyel üretim görüşünün tamamen dışındaydı. Kadın ve giysisi L'Esprit Nouveau'nun sayfalarında marjinal imalarla, erkeklere yönelik ürünlerin reklamlarıyla sınırlandırılmıştı. Zamanla toplum mevcut modanın basitlik ve ekonomiklik olması gerektiğine pirim verir noktaya geldi. Loos'un da öne sürdüğü gibi bu çerçevede modernite beyaz yaka ve işadamları kıyafetiyle bir erkek olarak hayat buluyordu. Beğeni net bir biçimde tanımlanmıştı (McLoad, 1994).

Corbusier (1999) 'Bir Mimarlığa Doğru' kitabında bunu şöyle dile getiriyordu. *'iyi giyimli bir bey hakkında yargıya varmak, iyi giyimli bir kadın hakkında yargıya varmaktan daha kolaydır; çünkü erkek giysileri standartlaştırılmıştır'*s.165. O da diğer pek çok mimar gibi kadınların dekoratif sanatlara katkılarından hoşnut değildi. Kendisini erkek modasındaki referans noktaları ile sınırlamıştı. Modaya

karşı ilgisi paradoksalı. Modanın geçiciliğini onaylıyor ama sürekli yeniliği reddediyordu. Moda Corbusier'in modernite görüşünde önemli rol oynadıysa da en son modeli çıplaklıktı. Beyaz boyayı kusursuz çıplaklığın mimarlıktaki karşılığı olarak görüyordu. McLoad'a (1994) göre Corbusier'in bu çıplaklık tartışması pek çok açıdan cinsiyetsizliği ve nötr olmayı benimsemekteydi.

Yalnız iki akım; gelecekçilik ve çatkıcılık bu erkeksi giysi paradigmasından kurtuldu. Mimaride eski değerlere bağımlılıktan kurtulmaya çalışan, makinenin gücüne inanan ve teknolojinin yöneteceği, eski iletişim şekillerinde ani bir kırılma gerektiren dev şehirler öngören gelecekçiler kadın ve moda konusunda karmaşık bir senaryo sundu. Statik erkek giysilerinden bıkmışlardı. Akımın öncülerinden Giacomo Balla, 1913'teki manifestosunda canlı renklerde asimetrik çizgiler önerdi. Kısa ömürlü giysi ve binalardan bahsediyorlardı. Kadın modasını hız ve değişimle özdeşleştirdiler. Bunun arkasında da erkek çıplaklığı ve önceliği yatıyordu. Kadın yine de süslemeyi, dekorasyonu, lüksü ve duygusallığı temsil ediyordu. Çatkıcılık ise bu ortamın dışında durdu. Rasyonelliği, kullanışlılığı uygunluğu, ekonomikliği ön plana çıkaran konstruktivistlere göre mimarlık kitlelerin kolektif amaçlarını ifade eden bir sanat olmalıydı. Popova ve Varvara gibi tasarımcılar elbise reformunu geleneksel cinsiyet rollerini değiştiren daha geniş bir sosyal devrimin parçası olarak gördüler. Belli bir meslek ve sporu baz alan kadın ve erkek giysileri tasarladılar ve sonuçta ortaya çıkan giysiler fonksiyonel olduğu kadar renkli neşeli geleneksel cinsiyet ayrımcılığını çürüten giysilerdi (Mc Load, 1994; Tafuri ve Dal Co, 1986; Voyce, 1969).

Modernite Le Corbusier'e göre, kültürler ve tarihler arası gerçekliğin geri dönüşüydü ve modern mimarlığa doğru bir değişim modanın sürekli değişiminden ayrılmalıydı. Bu bir nevi modern mimarlığın kökenindeki değişimin bir moda olarak görülmemesi uyarısı idi (Wigley, 1994). Sigfreud Gideon ise Mekan, Zaman ve Mimarlık (1941) adlı kitabında Modern mimarlığı, modanın çekiciliğinin etik olarak reddedilişi, 19. yüzyıl mimarlığını ise moda bilinçli giydirmecilik olarak tanımlıyordu. Tarihin ve tarihçinin görevi de moda katmanlarını, sakladıkları gerçeği keşfetmek üzere temizlemektir.

Mekan, Zaman ve Mimarlık'ta (1954) Gideon modayla gelen süslemeyi, binalardan sıyrılması gereken ve modern mimarlığın 'şahıs olmayan, kesin ve objektif' ruhu

içi terkedilmesi gereken ‘erotik cepheler’den bahsederken kullanır. Ona göre moda erkek direncine rağmen, yapay çekiciliğin dışı tehdidi olarak sürekli ve en ufak dozda bile öldürücüdür.

1920’lerin sonlarına doğru modern hareketin zırhında birtakım çatlaklar oluştu. Bu esnada kadın modasında da bir devrim yaşanıyordu. 1923’te uzun olan etek boyları 1925’te dize çekildi. Yeni nesil giysi tasarımcıları ortaya çıktı ve Madeleine Vionnet, Coco Chanel gibi kadınlar modayı kontrol etmeye başladılar. 1927’de ilk defa Le Corbusier biraz dirençten sonra Charlotte Perriand isimli genç bir mobilya tasarımcısı bayanla çalışmaya ve kadın modası konusunda değişen fikirlerini de dile getirmeye başladı:

‘Kadınlar bizden önce davrandı, elbisesinde reform yaptı. Çalışma şansı ona modern hayatta üretici bir rol verdi ve kendi hayatını kazanmasını sağladı. Bu yüzden kadın saçını, eteğini ve kollarını kesti. Etrafta açık yakası, kolları ve özgür bacakları ile dolaşıyor ve beş dakikada giyinebiliyor. Üstelik güzel ve bizi silüetinin güzelliği ile büyülüyor.

Kadının elbise devrimi ile yaptığı cesaret, teşebbüs ve yenilikçi ruh modern zamanların mucizesidir. Teşekkürler.

Ya biz erkekler? Giysilerimizle büyük ordunun generalleri gibi görülmüyoruz ve kolalı yakalar giyiniyoruz. Rahatsız ’ s. 83-84 (McLoad, 1994).

Corbusier’in 1930’ların başlarında dramatik bir biçimde değişen mimarlığında moda ve kadın konusunda değişen fikirlerinin ve modernizmin yeni seçimlerinin etkileri tartışmaya açık bir konudur. Bu dönemde modern hareketin evrenselliği yerini daha ılımlı, modernitenin bağlamsal olarak daha özel vizyonlarına bıraktı, yeni bir gelenek ve doku takdiri ortaya çıktı. 1920’lerin sonlarına doğru bu değişimlerle kadın modası kadın ve erkek giysilerinin avantajlarını birleştirdi. Erkek giysisinin basitliği ve kullanışlılığı ile erotizmin geleneksel feminen zevkleri birarada kullanıldı. Cinsiyet farklılığı daha eğlenceli ama ironik bir hal aldı. Mimari de sonraki onyılda aynı değişimi geçirdi. Mimarının yeni vurgusu büyük bir çeşitlilik gösteren kadın modasına paraleldi (McLoad, 1994). Modern mimarlık gelişim ve değişimden yana tavır almaya başladı, sınırlayıcı unsurlarından arındı,

simetri ve düzen temalarının yerini denge unsuru almaya başladı, bu da beraberinde çeşitliliği ve deneyselliği getirdi (Warke, 1994).

Bu tarihlerinde mimarlık kadın modasını kucaklarken moda mı mimarlığı yönlendiriyor yoksa tersi mi bulanıklaştı. Kadın modasının fonksiyonel kışkırtıcılığı kısa ömürlü oldu fakat Corbusier'in kadın giysisine ilgisi modern hareketin değerlerinin yeniden takdiri ile bağlantılı olarak devam etti (Şekil 3.6).

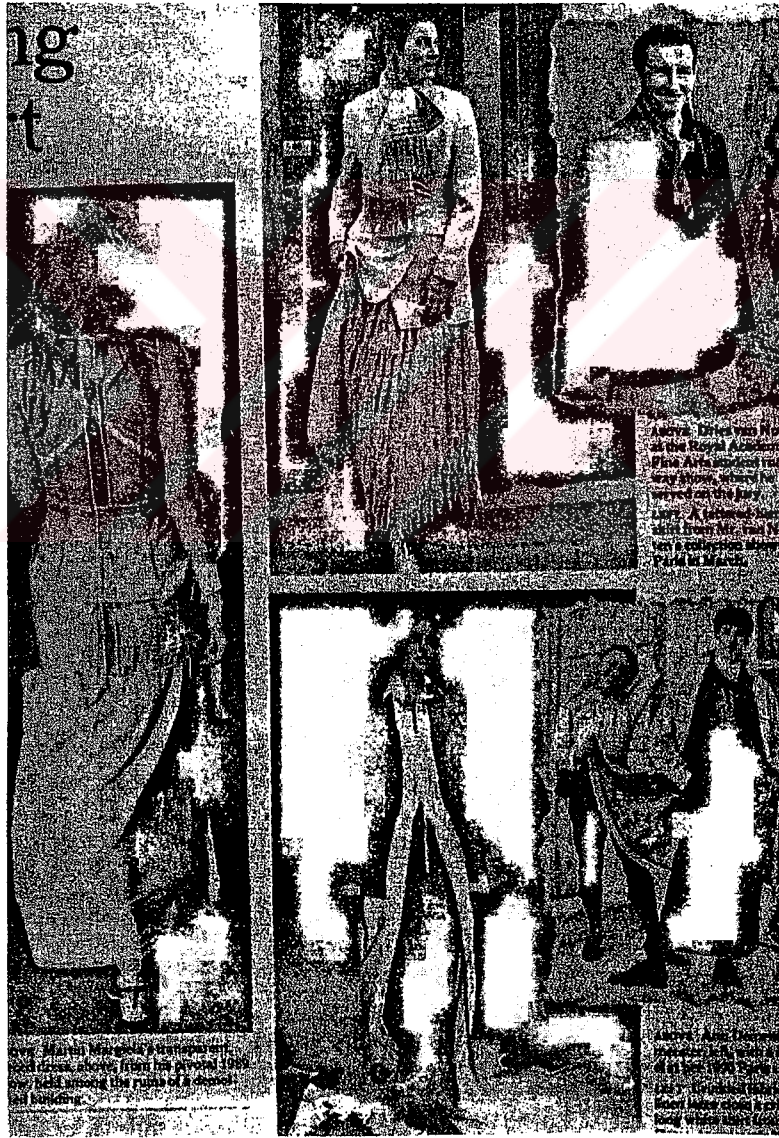


Şekil 3.6 Bugünün kadını için giysiler(kostümler),
Le Corbusier, 1952 (Mc Load, 1994)

II. Dünya savaşından sonra genel olarak mimarinin giysiyle olan analogisi, mimari söylemde soldu (McLoad, 1994). Elbise tasarımı modern mimarlığın tarih öncesine atıldı, hatta giydirme hakkında soru bile sorulmaz oldu. Sanki bu soruya dokunmak her nasılsa modanın taşıdığı tehlikelerle kirlenilmek demekti (Wigley, 1994).

Sonrasında, modanın ve modern mimarlığın tarihi canlandıkça görünümeler modernite ve cinsiyet için derinden etkili hale geldi. Tartışmalar bugün, modanın yüzyılın ilk yarısından farklı bir biçimde mimarlığa model oluşturabileceğini öne sürmektedir. Çağdaş kadın modasının esnek sınırları, devamedegelen katı mimari söyleme; bilhassa mesleğin başına bela olan – dekonstruktivisme(inşasöküm) karşı postmodernizm, dekorasyona karşı teknoloji, tarihe karşı modernite- gibi katı tartışmalara çıkış noktası olabilir. ‘Moda’yı anlarsak bu tartışmaları da anlar hale

gelebiliriz. Mc Load'a (1994) göre 'Deconstructivist' deyiminin 1988'de Modern Sanatlar Müzesindeki 'deconstructivist mimari' gösterisinden hemen sonra moda vokabulerine girmesi kaza eseri değildir (Şekil 3.7). Bu yeni mimari akım kadın ve erkek modasındaki ironi ve nükteden yoksun olsa da, yapı ile süs arasındaki şüphelerin altını çizmiştir. Bu durum mimarlık ve cinsiyet için yeni ve ileriye dönük fikirlere potansiyel teşkil edebilir. Merak edilen yapı ve tekniğin bu agresif oyununun, yine erkeğin yetki alanında olup olmayacağı, kadınların mesleğe girdikçe uzun süredir mimarinin yüzey ve bedenini kontrol eden erkek kontrolünün kalkıp kalkmayacağıdır.



Şekil 3.7 'Deconstructivist modanın resmedilişi',
The New York Times gazetesi pazar eki, (Mc Load, 1994)

3.3.MODERN MİMARLIKTAKİ MEKANIN CİNSİYETİ

Modernleşme süreciyle birlikte kadın ve erkeğin toplumsal rollerinin değişimine bağlı olarak konut-kullanıcı ilişkileri de sürekli bir değişim içine girmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi pek çok akımı içinde barındıran modern mimarlıkta konut-kullanıcı ilişkisine en katı yaklaşımı getiren evrensellik ve kalıcılık ilkesini benimseyen uluslararası üslup (üsluplaşmış modernizm) olmuştur.

Bu bölümde üsluplaşmış modernizmin konut-kullanıcı ilişkisine bakışı irdelenecek ve ardından mekanın cinsiyeti modernizmin bazı ustalarının uygulamaları ile örneklenmeye çalışılacaktır.

3.3.1.TEK TİP KULLANICI KRİTERİ

Modernleşme süreci hem dünyada hem de Türkiye’de bir yandan kadını birey haline getirir, onu özgürleştirirken bir yandan da konut olgusunu şekilsel ve fonksiyonel olarak sürekli bir değişim ve gelişim sürecine sokmuş ve bu süreç kadın-kullanıcı konut etkileşiminde de kendini göstermiştir. Aydınlanma çağı sonrasında endüstrileşme ve kentleşme ile beraber kadınların sosyal ve politik haklarını kazanmak için verdikleri mücadele toplumdaki yerleşik değer yargılarının ister istemez değişmesine neden olmuş, belki de her alanda özgürlüğünü savunan hatta bu amaçla kadınsı görünüş, hal ve tavırlarından kendi isteğiyle feragat eden kadın, tek tip kullanıcıyı hedefleyen üsluplaşmış modernizmin amacıyla uyum içinde olmuştur.

Moderniteyi kadın özgürlüğü ile ilişkilendirerek Loos, kadınlara eşit hak hareketini dışiliğin kaldırılması olarak görmüş ve bunu *‘Kadının değeri ve değersizliği cinselliğindeki dalgalanmalara göre artıp azalmayacak, artık şehvete başvurarak değil, çalışarak kazanılan ekonomik özgürlükle kadın kendini erkeklerle aynı statüye getirecek ve o zaman kadifeler, ipekler, çiçekler, kurdeleler kaybolacak’* sözleriyle dile getirmiştir s.62 (McLoad, 1994).

Loos’un bu söylemi 19. yüzyılın dönemecinde hakları için mücadele eden, sosyal ve politik eşitlik isteyen ve sonunda birtakım anayasal haklara sahip olan ‘yeni kadın’ın düşünce sistemine paraleldi. Yükselen modernite çığına ve onun

getirdiği özgürlüklere uyum sağlamaya çalışan ‘yeni kadın’ kısa saç ve kadınsı olmayan kıyafetleri ile stilini de değiştirmişti. Artık çalışmayı, eğitim görmeyi ve yalnız yaşamayı evlenip aile kurmaya tercih ediyordu. Fakat ilerleyen yıllarda bu değişimin sonucu düşen doğum oranları ve ucuz kadın işçi talep eden endüstri, hükümetlerin, değişim için yoğun çaba sarfeden ve böylelikle kimi sosyologlara ve tutucu çevrelere göre ailevi ve ahlaki değerleri zedeleyen kadını, yeniden evine döndürmeyi amaçlayan politikalar üretmesine neden oldular (Henderson 1996).

Topyekun değişimle gelen hedefi evrensellik ve kalıcılık olan usluplaşmış modernizm modanın geçiciliğine şiddetle karşı çıkmıştır. Uluslararası stil, süsleme ve modayı kadınla özdeş gördüğünün hep altını çizerek sürekli reddeder. Bu, aynı zamanda köklü bir kullanıcı gereksinimleri tanımının peşinde olarak tek tip kullanıcıyı hedeflediğinin ve bu açıdan cinsiyet ayrımına rağbet etmeyeceğinin de göstergesi olabilir. Nitekim modern mimarlığın kahramanlarının 1920’lerin başlarında reform geçiren ve giderek erkek modasına yaklaşan kadın modasını alkışlamalarını nedeni de budur.

Tek tip kullanıcı kriterini benimseyen uluslararası stilin bir başka özelliği de tamamen erkek mimarların tekelinde olmasıdır. Le Corbusier ve Mies gibi kahramanların iklim, kültür ve tarihi tamamen reddederek evrenselliğine ve doğruluğuna inandıkları bu yeni üslubun cinsiyet farklılığını da gözardı etmesi çok doğal karşılanabilir. Fakat maalesef bu ayrımı ortadan kaldırırlarken mekanı tamamen heteroseksüel beyaz erkek deneyimi vasıtası ile analiz ettikleri öne sürülmektedir.

Yalnız, uluslar arası stilin duyuları , iklimi ve bağlamı reddeden bu bağlamsız ve steril utumunu eleştiren Gray, bu üslubun sonunu önceden görerek, mimarlık çağının ,üretim araçları ve tasarım estetiğinden yararlanırken modern bireyin tinsel ve tensel gereksinimlerine yanıt verme olanakları aramıştır. Mekan ve mobilya tasarımında çok amaçlılığı ilke edinen Gray onları insan deneyimlerini zenginleştirmek için tasarlamıştır (Eroğlu, 1999). Gray’in işleri modern hareketin zarafeti, aynı malzeme ve mimari formları kullanımı ile birlikte insan rahatına, beden hareketine ve günlük yaşamın aktivitelerine ayrıcalıklı bir hassasiyet ifade ediyordu (Weisman, 1992). Bu tür duyuların mimarlığı F. L. Wright, Erich

Mendelsohn, Hans Schraun ve Alvar Aalto'nun işlerinde de hissedilir. Colin St. John Wilson bu modernistleri, 'modernizmin öteki geleneği'nin -mimariyi salt güzel sanatlar olarak gören değil de belli bir hayat tarzını tatmin etme yolunu arayan geleneğin- üyeleri olarak görür. Sonuçta, bu geleneğin, bugün de kullanıcının insani boyutunu ve somutlaştırma yönündeki bir deneyimini destekleme ve geliştirme yollarını arayan mimari için bir çıkış noktası olabileceğini öne süren A Franck'e (1998) katılmamak mümkün değildir.

3.3.2.MEKANIN CİNSİYETİ ÜZERİNE ÇÖZÜMLEMELER

Modern mimarlığa doğru ve modern mimarlık döneminde, bazı mimarlarının tasarladıkları mekanların ardında yatan düşünceler, cinsiyet olgusunu da dikkate alan birtakım çözümlemelere temel oluşturmuştur. Bunlardan bazıları aşağıda irdelenmiştir.

3.3.2.1.EDİTH WHARTON'UN DÜŞÜNCE VE UYGULAMALARI

Kurgu roman ve portreleriyle tanınan, mimari düşünce ve pratiğe de katkıları bulunan Edith Wharton'a göre ev, sosyal seviye ve tattan fazlasını, zihinsel durumu, ahlaki birliktelikleri ve geleneği tanımlar. Birinin yarattığı bina veya dekore ettiği oda onun karakterinin ifadesidir. Wharton'un çalışmaları tam da modern mimarlık dönemine denk düşmemekle beraber modern mimarlığa doğru mekanın cinsiyetine dair fikir ve uygulamaları dikkate değer niteliktedir. Wharton, 19. yüzyılın dönemecinde kadınsı uygulamalar olarak görülen dekorasyon ve bahçe düzenlemelerinin mimari uygulamanın bir parçası olduğunu düşünüyordu ve kadınsı sanatları erkeksi mimarlıkla entegre ederek konumlarını yükseltmeye çalıştı. Romanlarında evler, kadınların yaşadığı ve güç sahibi oldukları 'kadın mekanları'ydı. Evin dekorasyonu, onu yaratan ve içinde yaşayan kadının gücünün ifadesiydi. 'Evlerin dekorasyonu' kitabı hem mekanın geleneksel cinsiyeti, hem de kadın ve erkek için yeni bir eşitlik açılımı öneriyordu. 1900'leri başlarında misafir odası (drawing room) cinsiyetler arası etkileşimin ana yeri ve kadınla özdeşleşmişti. Wharton ve onunla beraber 'Evlerin Dekorasyonu'nu yazan, aynı zamanda Wharton'un New Port ve New York'taki evlerini dekore eden Codman'a göre misafir odası tarihsel olarak da dışı bir mekandı. Bu da şuradan çıkıyordu: ortaçağ İngilteresinde leydi ve nedimelerinin salonun gürültülü şenliklerinden

çekildikleri yer, lord ve leydinin uyuduğu yatak odasının bir bölümüydü. Zamanla bu bölüm yatak odasından görsel olarak ayrıldı, perdelendi. Sonra kralların sarayında kraliçe ve bakirelerinin kullanımı için ayrı bir oda oldu ve İngiliz ev planlamasının daimi bir bölümü haline geldi (Chase,1996). 19. yüzyılın ikinci yarısında bir başka kadın yazar ve tasarımcı Catherine Beecher da ‘parleur’u kadının dolaylı olarak politik ve sosyal gücünü kullanabileceği kültürel bir podyum olarak görüyordu (Weisman ,1992).

Misafir odasının kadın mekanı olduğu fikrinin altını çizmek için Wharton’un kütüphane ve sigara odasına karşı olan tavrını dikkate almak gerekir. ‘Evlerin Dekorasyonu’nda sigara odası erkek mekanı olarak tanımlanan tek yerdir. Erkeklerin sigara odası kadınların misafir odasının tam karşılığıdır. Bu ‘erkek dinlenme odası’ rahat, ofis tipi mobilyalara sahip olmalıdır, lüzumsuz eşyalardan arınmış, genellikle evin en rahat yeridir. Öte yandan duvardan duvara kitaplarla kaplı olmasını önerdiği kütüphane yarı sosyal bir odadır, sadece erkeğe has da değildir, iki cins tarafından paylaşılabilir, hatta cinsiyeti değişebilir (Chase,1996). Bu misafir odası, sigara odası ayrımı geleneksel Türk evindeki haremlik/selamlık ayrımı ile ilişkilendirilebilir. Yalnız aralarında, kadının, Türk evinde erkek mekanı olan selamlığa girişinin Amerikalı kadının sigara odasına girişi gibi kolay olmayışı, mekansal eşiklerin katı ve keskin bir karaktere sahip oluşu gibi önemli bir farkın olduğu da unutulmamalıdır.

Wharton’un 1905’te biten ve dekore edilen evi ‘The Mount,’ kocasının güç ve değerinin değil onun entellektüel ve ekonomik bağımsızlığının işaretiydi. Sosyal ve kamusal güç erkeğin evinin feminen odalarından, kadının evinin maskülen odalarına kaymıştı. Planda salon ortadaydı, iki yanında yemek odası ve kütüphane yer alıyorlardı. Sigara odası ise bir köşeye itilmişti. Kütüphane Edith Wharton bir yazar olduğuna ve pek çok edebi şahsı burada ağırladığına göre Wharton’un mekanı olmalıydı. Dolayısıyla kadınla erkek arasında paylaşılan bir mekandı. Zaten dekorasyonu da hem kadınsı hem de erkeksi öğeleri barındırıyordu (şekil 3.8). Oysa tarihsel olarak kütüphane erkeğe ayrılmıştı ve kadınlar, okuma yazma ve bilgi edinmeye yarayan bu mekana giremezdi. ‘The Mount’ta Wharton’un mekana katılımı ile kütüphanenin cinsiyeti tersine çevrildi. Artık bu mekan, hem kadının hem erkeğin mekana girişi ile nötr-cinsiyetli olarak ifade edilebilirdi ve bir

anlamda da burada meydana gelecek sosyal etkileşimden dolayı cinsiyetlendirilmişti. Bu evde uzak bir köşeye atılan sigara odası (den) erkek evlerindeki kadın oturma odasına (boudoir) eş bir konumdadır. Boudoir ise sadece günlük işler için değil, Wharton tarafından yazı yazmak için de kullanılır dolayısıyla erkek evlerindeki çalışma odası ile mukayese edilebilir. Bir anlamda tüm evin güç merkezi olan bu mekan, fiziksel olarak da marjinal ve güçsüz sigara odasının tam üzerinde yer alır.



Şekil 3.8 The Mount, kütüphane (Chase, 1996)

Wharton'un tasarımlarında tarihi olarak kadınsı kabul edilen toplumsal mekanlar kadınsılıklarıyla abartılmamış ama erkek mekanlar, ya kadının varlığı ya da detaylarla efemine hale gelmişlerdir. Geleneksel olarak kadının özel odaları, kullanım ve dekorasyon açısından ön plana çıkmış ve kadının imtiyazlı olduğu evin ifadeleri olmuşlardır. Sonuçta ortaya çıkan kadın ve erkeğin kolay ve eşit olarak kaynaşabileceği ama Wharton'ın cinsiyetini de açıkça yansıtan bir evdir (Chase, 1996).

3.3.2.2. LOUIS SULLIVAN'IN TASARIMLARI

Mekanın cinsiyeti bir tasarım yaklaşımı olarak görüldüğünde, mimarın cinsiyeti ve bunu tasarımlarına yansıtış biçimi yönündeki farklı bir tartışmaya da yol açabilmektedir. L. Sullivan bu açıdan mimarlık tarihçilerinin ilgisini çeken ender mimarlardan biri olmuştur. Sullivan 1893'te Chicago Expozisyonu için bir ulaşım binası tasarlamıştır. Roman bazilikası formundaki bina en çok süslemeli dikdörtgen

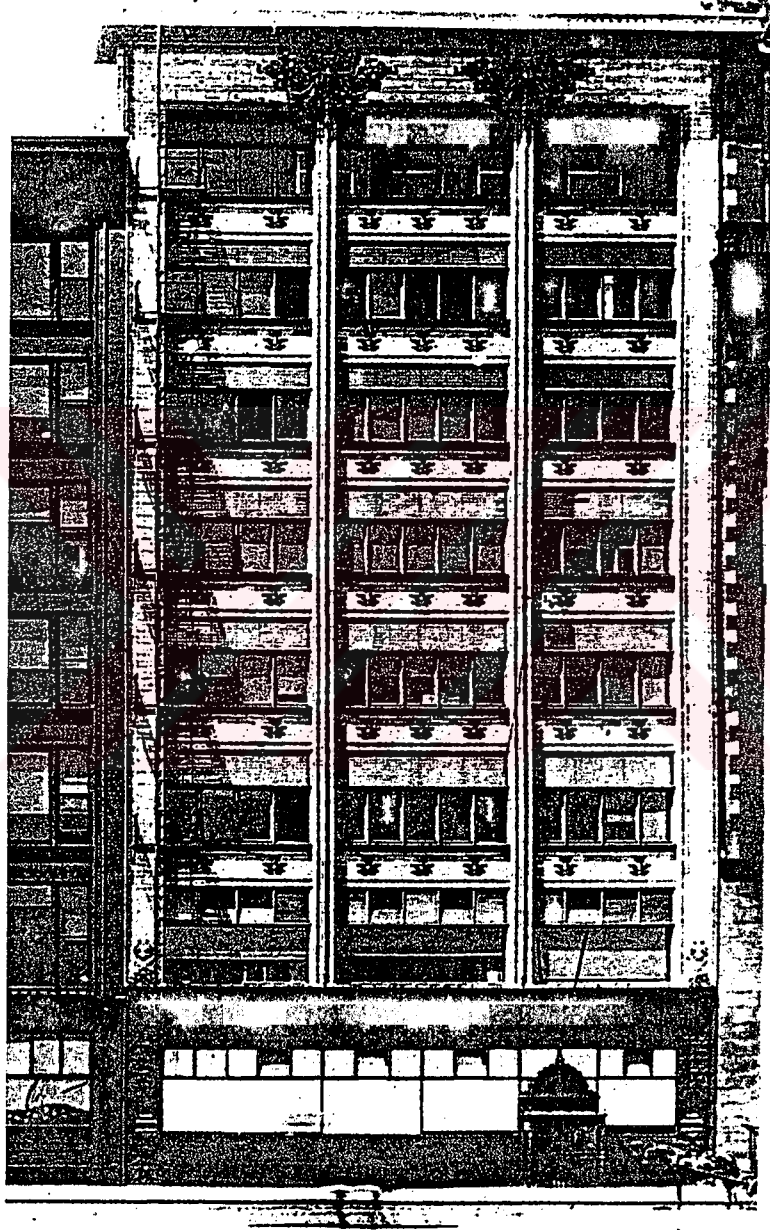
bir panelin içinde yer alan renkli ve süslemeli altı tane içiçe geçmiş kemerden oluşan kapısı ile hatırlanır. Bu fuardan sonra Sullivan'ın kariyeri inişe geçmiş ve bunun nedenleri üzerine pek çok fikir ortaya atılmıştır. Sullivan'ın görünüşü de tamamen erkeksi değildi ve tarihçiler tarafından feminen bir sterotip olarak tanımlanıyordu. Kimilerine göre o bir kadındı ve cinsiyetini yaptığı işlere yansıtmıştı. Sullivan'ın işleri tıpkı doğadaki formların, özellikle bitkilerin işlenmesi gibi 'organik' olarak tanımlandı. Kariyerinin düşüş yıllarında çalışmalarında teknik olmayan bir şeyler vardı ve bu örgüsel dokunun hakimiyetiydi. Örgünün kökeni kadının vatandaş sayılmadığı Yunan kültürüne dayanır. Freud'a göre de kadınlar örgüyü penisin ve onun temsil ettiklerinin yokluğunu gizlemek üzere icat etmişlerdir. Örgünün temsil ettiği, konuşamamanın sessiz bedelidir (Bloomer, 1992).

Bloomer (1992) Sullivan'ın iki tasarımı; Gage binasının cephe tasarımı ve Schlesinger ve Myer Store'un süslemelerinin de dikkate değer nitelikler taşıdığını öne sürer. Gage binasının kolonları erkek geometrik formunun bir parçası gibi okunabilir fakat sembolik süslemelerin kadınsılığına katıldıklarında ortaya çıkan imaj şaşırtıcıdır: Kadın formundan çıkan bir erkek cinsel organı. Sullivan'ın bu tasarımıyla ifade etmeye çalıştığı, erkeğin kadını doğurduğu olabilir. Gage'in imajı kadınsılaştıran erkektir (şekil 3.9).

Sullivan'ın erkeğin kadını doğurdunu çağrıştıran ifadesi Kur'an-ı Kerim'de insanoğlunun yaratılışının anlatımı ile örtüşen bir ifadedir. Kutsal kitaba göre Havva Adem'in kaburga kemiğinden yaratılmıştır ve merakına hakim olamayarak yasak elmayı yemiş Adem'in cennetten atılmasına neden olmuştur. Kadın daha hayatın başlangıcında baştan çıkarıcı, günahkar, iradesiz ve meraklıdır. Üstelik bu özellikleri ile çevresine de zarar verir. Yaşamın başlangıcında tek defalık erkeğin bedeninin bir parçasından oluşan kadına doğurganlık bahşedilmiştir. Kadının süsle cinsellikle, cinselliğin de suçla örtüştüğü bir düşünce sisteminde yalnız erkek doğuran kadın kutsaldır.

Sullivan'ın kadınsılığı ve beraberinde getirdiği süsleme gibi olumsuzluklar kariyerindeki düşüşe neden gösterilmiştir. Bloomer (1992) bu noktada şu soruları sorar: Acaba insan ruhu böylesi bir değişim geçirebilir mi? Sullivan, hissettiği

cinsel kimliğini kendi fiziki görünümünde sonradan mı dışa vurmaya başladı? Yok baştan beri feminen bir stereotip idiyse nasıl adece mimarisindeki olumsuz değişime bakılarak cinsel kimliği ile aşağılanabilir? Gerçekten de bütün bunlar mimarın cinsiyeti ve kimliği ve mekanın cinsiyeti ve kimliği ile ilgili olarak akla gelen önemli sorulardır.



Şekil 3.9 Gage Binası (Bloomer, 1992)

3.3.2.3. ADOLF LOOS VE ‘TİYATRO KUTUSU’ KAVRAMI

Adolf Loos’a göre ‘evin dışının anlatacak bir şeyi yoktur, tüm zenginliği içe dönük olmalıdır. Evin dışı bir yemek smokinine benzemeli, erkek maskesi taşınmalıdır. Dışarısı erkeksidir, içerisi ise cinsiyetin ve üretimin sahnesidir’ s.94. Loos bunu

söylerken Nietzsche'nin 'modern insanın, içi ve dışı arasındaki çatlağın faziletiyle modern olduğu' ifadesini tekrarlar görünür. Nietzsche'ye göre de dış sadece 'kitabın kabıdır', 'değer' onun 'içindedir' (Colomina, 1992).

Loos'un ilk bina içleri zorlukla dışı bir imaj uyandırır. Erkeksi olmasına rağmen atmosfer ciddi değildir. Loos, kesin cinsiyet belirten yerler tasarladığında ise göreneksel cinsiyet stereotipine uymuştur (McLoad, 1994).



Şekil 3.10 Moller evi yükseltilmiş oturma alanı (Colomina, 1992)

Ona göre modern insan pencereden dışarı bakmaz, pencere ışık almak içindir. Tasarımlarında pencereler ya opaktır ya da perdelenmiştir, mekanlara giriş de kontrollüdür. Sofalar sırtlarını pencerelere dönerler ki oturan odayı seyredebilsin. Loos evin içinde 'tiyatro kutusu' kavramını ortaya atar. Moller evindeki yükseltilmiş oturma alanı –pencereye dayanmış kanapesiyle- oturana bir hakimiyet noktası sağlar (Şekil 3.10). Kişi pencereden dışarısını göremese de varlığı kuvvetle hissedilir. Kanapenin pozisyonu bir güvenlik hissi verir. Girişten merdivenleri tırmanıp oturma odasına giren birinin kanapedekini farketmesi birkaç dakika alır. Tam tersi olarak herhangi bir mekana girişi, tıpkı sahneye çıkan aktörün tiyatro kutusundaki seyirci tarafından hemen farkedilmesi gibi burada oturan kişi tarafından anında sezilir. Aynı özellik Muller evindeki 'kadınlar odası' için de

geçerlidir (şekil 3.11). Evin ortasındaki bu mekan gizli bir kontrol noktası olma özelliği taşır. Müller ve Moller evlerindeki tiyatro kutuları dışı mekanlardır Bu yüksek odalarda cinsiyet saklanmıştır ve *'görünen ve görünmeyen mekanların kesişiminde kadınlar düşünülmeyenlerin gardiyanları gibi yer alırlar'* (Colomina, 1996a). Bu mekanlar bitişiklerindeki kütüphane gibi erkeksi mekanlarla kontrast teşkil ederler. Wharton'un aksine Loos kütüphaneyi tamamen erkeksi bir mekan olarak algılar. Türk evindeki odada da erkeğin özel bir konumu ve ayrıcalığı söz konusuysa kadının ayrı bir mekanı olmamasına rağmen her yerde olabilirliği ve gözleyen kimliği ile benzer bir boyutu mekana taşıdığı görülür.



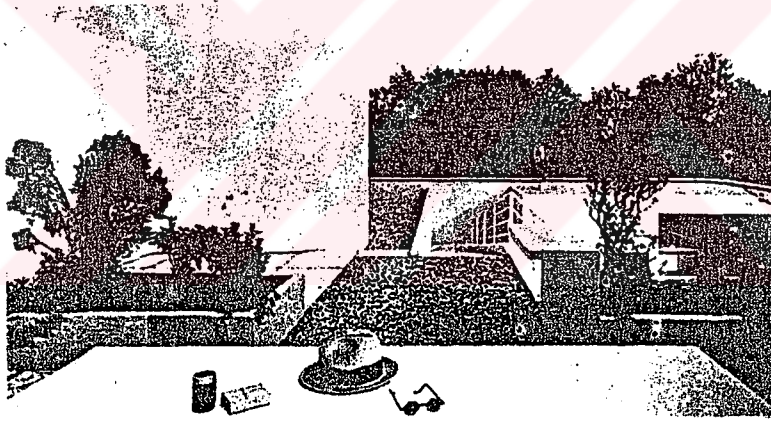
Şekil 3.10. Müller evi kadınlar odası (Colomina, 1992)

3.2.4. LE CORBUSIER'İN MEKAN ANLAYIŞI

Le Corbusier'in evlerinde Loos'un iç mekanlarının tersi bir durum gözlenir. Pencerele asla perdelerle örtülmemiştir ve bakış dışarı yönlendirilmiştir. Ev manzaranın çerçevesi olarak algılanır. Loos'un tasarladığı evlerde iç mekanlar birinin eve girmek üzere olduğu izlenimini verirken Corbusier'in evlerindeki etki birinin az önce orada olduğu yönündedir. Çekilen mekan fotoğraflarında bırakılan izler hep erkek objelerinin izleridir (Şekil 3.12). Bu fotoğraflarda kadın ve erkek asla aynı mekanda yan yana bulunmazlar, kadınlar genellikle içeride erkeklerle dışarıdadır. Kadınlar daima kameradan uzaktır ve arkadan görüntülenirler (şekil 3.13). Corbusier için ev havada bir kutudur. Herhangi bir yerde olabilir. Tasarladığı evlerin oturarı yerinden edilmiştir çünkü evin içinde kendini nereye koyacağını bilemez. Fotoğraflardaki erkek objeleri gösterir ki bu evlerde evcilliğin izleri asla bulunmaz (Colomina, 1992). Le Corbusier'in evlerinin iç mekanlarının dışıl

özelliğinden bahsetmek mümkün değildir, hatta nötr, yani cinsiyetsiz oldukları bile söylenebilir. Ayrıca kadınların her zaman, yöresel mimaride mekanı şekillendiren bedensel koordinatlardan dışıyla özdeşleştirilen 'arka'dan fotoğraflanmaları da ilginçtir.

1930'larda Le Corbusier Cezayir'i cinsiyetlendirerek Cezayirli kadının ülkenin kültürel kimliğini tanımladığına dair söylemi mimariye taşımıştır. 1931 yılı onun için 12 yıl sürecek kesintisiz bir Cezayir çalışmasının başlangıcıydı. Bu çalışma Cezayirli kadın eskizleri ile başladı. Le Corbusier Casbah'ı modernleştirme projelerinin eğrisel çizgileri ile Cezayirli kadınların bedenleri arasında provoke edici bir ortaklık kurdu, bu şehri kadın bedenine benzetti (Çelik, 1996). Corbusier'in kadın bedeni ile şehir arasında kurduğu bu ortaklık Rönesans mimarlarının şehirlerle kurdukları bedensel analogileri hatırlatır. Ne var ki onlar bu analogilerde daima mükemmel olduğuna inandıkları erkek bedenini kullanmışlardı.



3.12 Villa Savoye, çatı bahçesi (Colomina, 1992)



3.13 Immeuble Clarte, 1930-32 (Colomina, 1992)

Le Corbusier, Cezayir’de topladığı materyali, figür kompozisyonu ve planları için bir hazırlık çalışmasına çevirdi. Eskizlerinin üzerine eskiz kağıtları koyarak defalarca figürlerin konturlarını çizdi. Ayrıca Delacroix’in ünlü resmi ‘*L’es Femmes d’Alder dans leur appartement*’ın üzerinde çalıştı, figürlerin silüetlerini çizdi, duruşlarını değiştirdi, dereceli olarak kendi eskizlerindeki figürlerle onları birleştirdi. Bu son kompozisyonuna ‘*Les Femmes de la Casbah*’ dedi. Aslında bu kompozisyonu çizmeyi hiç bitirmedi. Bu tekrar çizme süreci en şiddetli anına 1938’ de E.1027’de yaptığı duvar resminde kavuştu: ‘*Üç kadın*’. E.1027 Fransa Cop Martin’de beyaz bir evdi. 1926-1929 yılları arasında Eileen Gray tarafından kendisi ve arkadaşı Jean Bodovici için tasarlanıp yapılmıştı. Le Corbusier *çizimi* ‘*bir yabancının evinin ihlali*’ olarak tanımladı, çizerek mekanı, şehri, ötekinin cinsiyetini işgal etti. Onun mimarisi bazı özel işgal etme tekniklerine dayanıyordu (Colomina, 1996).

Bu bağlamda, Le Corbusier’in Cezayir’i kadınsılıkla özdeşleştirmesinin altında bir sömürge olmasının yattığı düşünülebilir. Kadın nasıl zayıf ve erkeğe ait bir obje olarak görülüyorsa Cezayir de Fransa’ya bağlı idi. İkisi de onun için gizemli, güzel ve belki de anlaşılmazdı. Bu işgal edilmiş ülke belki de onun işgal tekniklerine dayanan mimarisinin esin kaynaklarından biri olmuştur.

3.3.2.5.EİLEEN GRAY VE ÇOK AMAÇLILIK

Eileen Gray cinsel ve coğrafi aykırılığı ile erkek kahramanların tekelinde olan (Le Corbusier, M. van der Rohe vs.) modernist çizgiye ilk muhalefet eden mimarlardan biridir. Onun fikir ve tasarımlarından bahsetmek, kadın tasarımcının mekana bakış açısını göstermesi açısından önemli görülmektedir.

Formel eğitimden geçmemiş bir mimar, kadın tasarımcı, bir biseksüel, vatanının dışında bir yabancı olarak Gray ‘heroic modernism’ halkasının hep dışında tutulmuş; erkeklerin yönlendirdiği elitist mimarlar grubunda Gray’e tekrar tekrar bir amatör ve bir kadın olarak ne küçük bir yeri olduğu hatırlatılmıştır. Gray’in kadınsı duyarlılığı ve düşgücüyle insan için yaşam alanlarına ilgisi onu, tasarımlarında bireyin içe dönük yaşamında odaklanan koza benzeri bir uygunluğu yaratmaya yöneltmiştir. Tasarladığı herşey kullanıcının isteklerine boyun eğecek uygunluktur. Pratiklik, rahatlık, kullanım kolaylığı, elvirişlilik yaratmaya yönelik

tasarlanan ortamlar bireyin emniyet ve güven duygusunu uyandırır. Yaratılan bu makrokozmoz bireye dış dünyanın kaosundan bir korunma sağlar. Mekan kullanıcısının yaşamını kolaylaştırır. Gray'in en önemli özelliği mekanı ve mobilyalarını çok amaçlı tasarlamasıdır, her biri bireysel sonuçlara varan, alışılmadık, pratik ve esprili buluşlar, gelişmeler ortaya koyan diyalektik yaklaşımlardır. Esneklik ve akış içerisinde bir mekan anlayışı söz konusudur (Eroğlu, 1999).

Gray soyuta, rasyonelin akılcı saflığına, geometrik şekil ve seri üretilmiş endüstriyel teknolojiye dayanan modern hareketin mühendis estetiğini eleştirmiştir. Uluslararası estetiğin yeni cam kutu binaları, iç yapılarını ve makine parçalarını göstererek ifade edecek şekilde düşünülmüştü. Bu stil ahlaki olarak kendinden önceki herşeyden üstün görülüyor, evrensel doğruluk ve güzellikle eş tutuluyor ve iklim ve kültür gözetmeksizin dünyanın her yerine ithal ediliyordu. Gray bu bağlamsız ve genellikle steril mimarinin kaçınılmaz ölümünü tahmin etmede zamanın ilerisinde idi. Onun işleri modern hareketin zarafeti, aynı malzeme ve mimari formları kullanımı ile birlikte insan rahatına, bedenin hareketine ve günlük yaşamın aktivitelerine ayrıcalıklı bir hassasiyet ifade ediyordu, nesne ve mekanları zaman içinde değişebilir ve dönüşebilirdi (Weisman, 1992).

Gray'in işleri, günümüz feminist literatüründe mimarlığa feminist bakış açısını karakterize eden niteliği yüzünden sık sık örneklenir. O, farklılıkların, kadınsı değer, güç ve kimliğin tartışılmaya başlandığı ikinci dalga feminist hareketin öncesine , eşitlik talebinin dile getirildiği kuşağa aittir. Adam'a göre Gray kadınların uzun yıllar tanınmamış olduklarını kabul etmekle beraber, erkekten ayrı olarak kadın anlamlı bir toplumsal cinsiyet kategorisinin ortaya konuşuna mesafelidir. Fakat ikilikleri ortadan kaldıran kapsamlı mekan tasarımları, insan gereksinimlerine karşılık verme sorumluluğu, modernizme 1920'lerde yönelttiği eleştiriler, tasarımlarındaki tutarlı çoğulculuk, değişimi sezinleyip, esneklik ve değişim gereksinimlerine mükemmel çözümler üretmekle ortaya çıkan karmaşıklık onu mimarlığa feminist bakış açısı ile kenetler. Onun işleri, sonraki kuşakların benimseyeceği pek çok eğilimi önceden görerek 'kadın merkezli' değerlerle insan için daha uyumlu yaşam örnekleri sunar (Eroğlu, 1999) .

3.4.MODERN MİMARLIK DÖNEMİNDE BEDENSEL VE CİNSİYETE DAYALI YAKLAŞIMLAR: KADINLAR İÇİN TASARLANAN EVLERDEN ÖRNEKLER

Modern mimarlık tarihinde kadın müşterilerin tasarıma ortak veya mimari yenilik için katalizör olarak rolleri gözden kaçmış ya da incelenmemiştir. Binalar öncelikli olarak izole sanat objeleri değildir. Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde meşhur mimarların en önemli evlerinin büyük bölümünün kadın müşteriler ya da geleneksel olmayan kadın yönetimli ev halkları için tasarlandıkları görülür. Bunların bazıları şunlardır.

F. L. Wright-Aile Barsdall Evi (1919-1923) Hollywood, California

Gerrit Rietveld-Truus Schröder Evi (1924) Utrecht Hollanda

Le Corbusier- Villa Stein de Monzie (1927) Garches

Adolf Loos – Josephine Baker Evi (1928) Paris

Eileen Gray-E.1027 (1929) Roquebrune Cap Martin

Ludwig Mies van der Rohe-Dr. Edith Farnsworth Evi (1945-51) Plano İllinois

Richard Neutra- Constance Perkins Evi(1955) Pasadene, California

Robert Venturi-Annesi için tasarladığı ev (1963) Chestnut Hill, Philadelphia

Friedman (1996) bu konuda yaptığı kapsamlı araştırmasında bu evlerin bazı ortak özelliklerini ortaya koyar. Öncelikle hepsi yüksek eğitilmiş kadınlar için tasarlanmışlardır. Bu kadınlar arasında imtiyaz ve sosyal statü bakımından ufak tefek farklılıklar olsa da, bunlar onları nüfusun genelinden ayıran uçuruma oranla çok küçüktür. İkincisi; bu evler, kendi ihtiyaçlarına özel bireysel çözümler bulmak üzere profesyonel mimarlara başvurabilecek kadınlar içindi. Son olarak da tüm projeler basit ve radikal bir fikre göre şekillenmişti: Kadın yönetimli ev ikinci sınıf statüsü olan bir müessese değildir. Bu tür ev halkları sadece toplumsal değil aynı zamanda mimari varlıklardır ve dikkatlice göze alınmaya değer tasarım cevapları gerektirirler.

20. yüzyıl evi aile eylemlerinin olduğu kadar misafirleri de eğlendirme mekanıydı. Bu bağlamda Amerikan ve Avrupa tek-aile evlerinde kamusal ve ciddi mekanlar (misafir odası, aile odası, yemek odası, mutfak, misafir banyoları) giriş katına, özel mekanlar (ebeveyn yatak odası, çocuk odaları, banyolar) göreceli olarak korunaklı,

uzak yerlere yerleştirildi. Kadınlar için tasarlanan evler özellikle programdaki değişiklikleri yansıtan ve tasarımın başka yönlerinden daha fazlaca cinsiyet ilişkilerindeki değişimlerin göstergesi olan plan şemalarıyla bu tür tipolojilere meydan okudular (Friedman, 1996).

Tüm bu evlerde iş eğlence ayrımı ortadan kalktı. Geleneksel olarak orta sınıf evin dışına taşınan toplumsal aktiviteler ve iş aktiviteleri konut sahası içinde yer buldu, evin programını genişletti. Çok amaçlı odalar tek amaçlı odaların yerini aldı. Barnsdall ve Schröder gibi çocukların olduğu evlerde anneler ile çocuklar arasındaki mekansal bölünmeler kaldırıldı, farklı nesillerin bulunduğu mekanlar arasında daha geçirgen bir sınır ortaya çıktı. Ayrıca, bekar kadınlar için yapılan evlerde evlenmeyen kadının özel yaşamına dair şüphelerden dolayı yatak odası problemi canlandı. Farnsworth evinde yatak odası tamamen kayboldu. Neutra'nın Perkins evinde de yatak odası yoktu. Müşteri küçük stüdyosundaki çizim masasının yanında uyumayı tercih ediyordu. Bu evdeki tek gerçek yatak odası gerekli parayı sağlayan bankanın ısrarı üzerine eklenen misafir odasıydı. Açıkça cinsellik meselesi bu projelerde imkansızlaştırılmıştı (Friedman, 1996).

3.4.1.GERİT RIETVELD-TRUUS SCHRÖDER EVİ (1924)

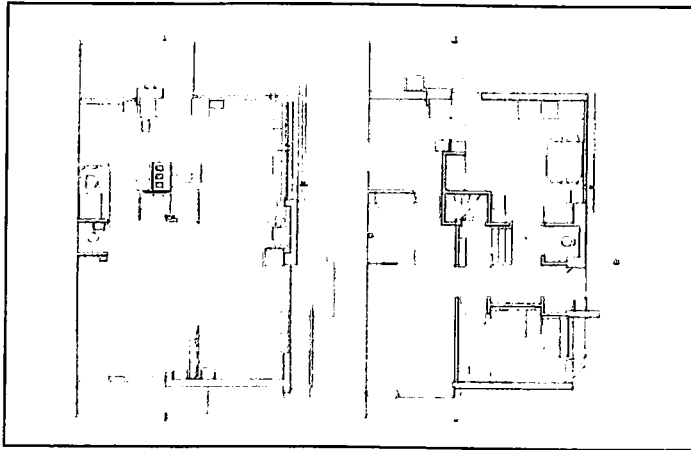
Bu evlerden Gerrit Rietveld'in Schröder evine, bayan müşterisi Truus Schröder'in katkısı 1958'de yayınlanan bir biyografiyle belgelenmiştir. Ev üzerinde detaylı araştırmalar yapan William Curtis, Schröder'in binadaki yenilikçi ve devrimci yönlerin bazılarına esin kaynağı olduğunu ifade eder (Friedman, 1996). Rietveld ile Schröder'in ilişkileri geleneksel mimar tasarımcı etkileşiminin mücadele edeceğinden çok daha karmaşık ve çetrefillidir. Schröder tasarım sürecinde pasif tüketici rolünün dışına çıkmıştır. Çok boğucu bulduğu geleneksel evliliğinin dönemecinde Rietveld ile tanışan Schröder, ondan yaşama kendi bakış açısını yansıtacak ve çocuklarını istediği biçimde yetiştirebileceği bir ev yapmasını ister. Bu aslında mimarının bir anne ile çocukları arasındaki ilişkiyi nasıl şekillendirebileceğine dair bir deneydir (Şekil 3.14) (Sudjic, 1999).

Sudjic'e (1999) göre ev, Utrecht'in taşra yerleşiminde Schröder'in kaçtığı herşeyi temsil eden koyu kahverengi tuğladan ağır kasvetli evlere dolayısıyla kocasıyla

beraber yaşadığı hayata ve şehre sırtını dönüyor; bina sonsuz boşlukta özgürce uçan bir obje gibi görünüyordu.



3.14 Schröder Evi (http://www.greatbuildings.com/buildings/Schröder_House.html)



1. Kat

Giriş Katı

3.15. Schröder Evi, kat planları (Sudjic, 1999)

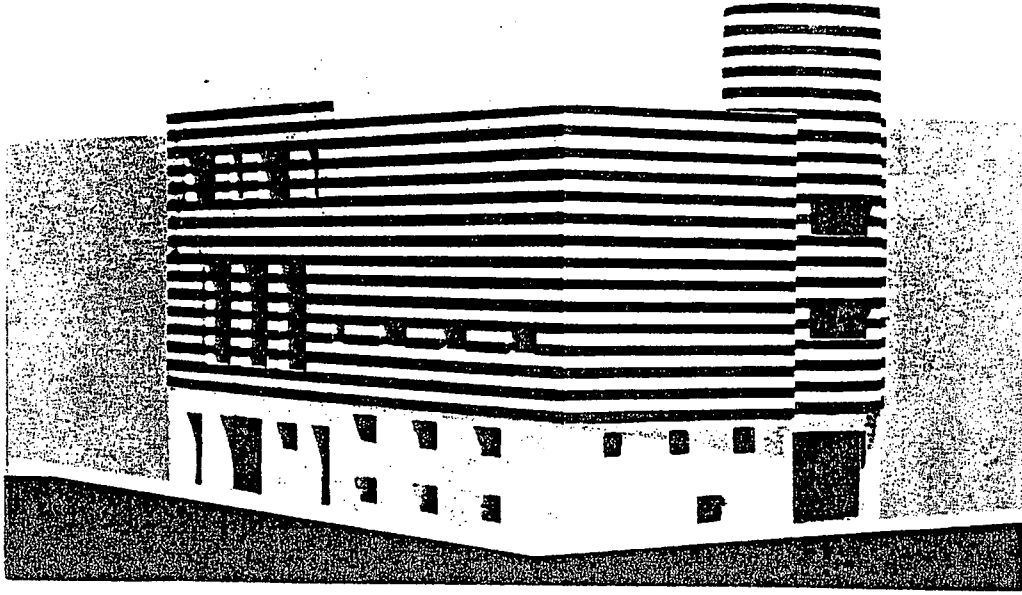
Sonuçta ortaya çıkan; giriş katında atölyesi, kütüphanesi, çalışma odası, mutfak, üst katta da çocuk odaları ve geniş bir yaşama ve yemek mekanı olan küçük bir

evdir ve üst kattaki odalar aslında bir tek büyük mekan olup ince kayan panellerle bölüntülenmişlerdir (şekil 3.15). Bu ev açıkça bir erkekle kadın arasındaki işbirliğinin, onların farklı yetenek ve ilgi alanlarının tasarıma yansımalarının sonucudur. Fikirleri çizim masasından gerçek hayata taşıyan bu işbirliği, dönemin ekonomik, sosyal ve sanatsal koşullarına meydan okumuştur ve pek çok başarılı tasarım yeniliği içerir. Bu konuda yine Friedman (1996) Schröder evi ve kadın müşteriler için tasarlanan diğer evlerin, konut mimarisi tasarımına ve tarihine karşı göreneksel yaklaşımların dar bakış açılarını açığa çıkardıklarını öne sürer.

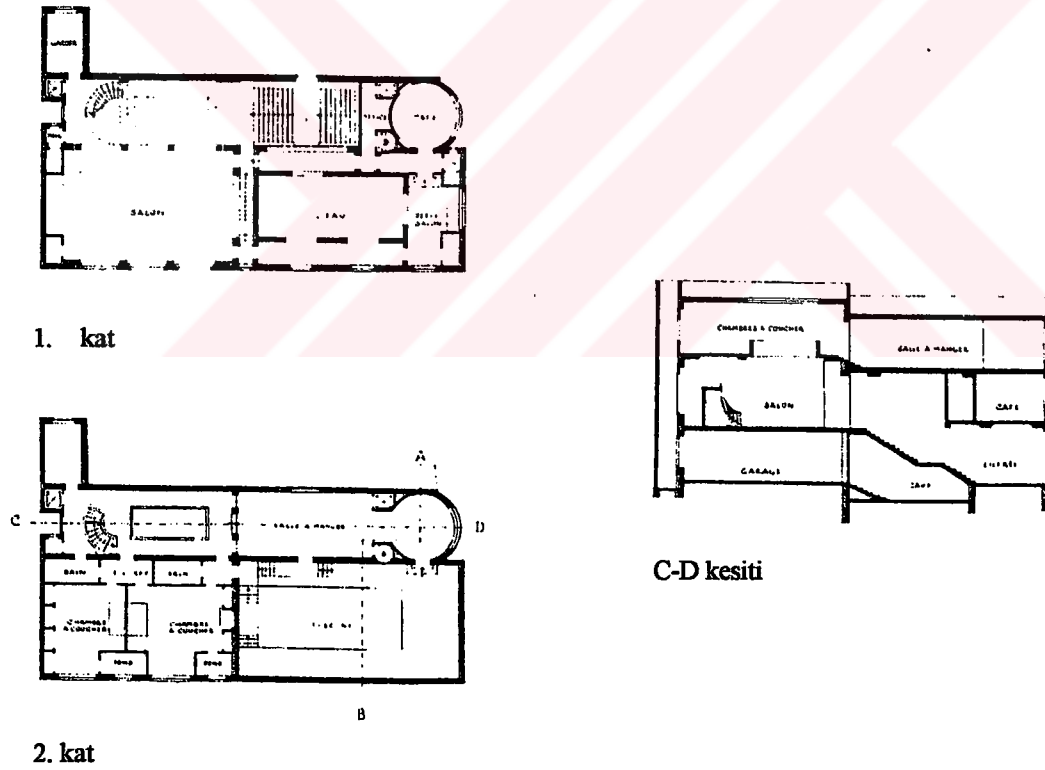
3.4.2. ADOLF LOOS-JOSEPHINE BAKER EVİ (1928)

Loos'un da 1928'de Amerika doğumlu siyahi Josephine Baker için tasarladığı ev dramatik olarak diğer evlerinden farklı bir görünüme sahiptir. Zebra gibi çizgili cephe Baker'in dinamik ve orijinal varlığı gibi dikkat çekicidir. Benedetto Gravognola projeyi 'eşcinsel', 'rafine', 'baştan çıkarıcı' bir oyuncak olarak tanımlar. Eleştirmenler Loos'un kadın ve erkek için farklı giysiler tasarlayarak kendi fikirlerine uymadığını ileri sürerler. Loos'un bu projesinde 'farklılık'ın modernitesini önerdiği de söylenebilir (şekil 3.16) (McLoad, 1994).

Aile yaşamını dışlayan bu ev, geniş bir tepe ışıklığı ve iki kat yüksekliğinde tavanı olan bir yüzme havuzunu barındıracak şekilde tasarlanmıştır (şekil 3.17). Burada da Loos'un erken dönem evlerinde olduğu gibi göz dış dünyaya sırtını dönerek içeri yönelir ama özne ile bakışın nesnesi yer değiştirmiştir. Baker öncelikli nesne, ziyaretçi ise bakan özne konumundadır. Ama bu bakışla, nesnesi (beden) arasında cam ve su perdesi vardır. Havuzun yukarıdan tepe ışıklığı ile aydınlatılması içerdeki pencereleri yansıtıcı yüzeylere dönüştürüp geçitlerde duran ziyaretçilerin yüzücüyü görmesini engeller. Bu bakış tiyatro kutusundaki bakışın tam tersi, özne ile nesnenin kolaylıkla yer değiştiremeyeceği türden bir bakıştır. Domestik iç mekanın tiyatro kutusunda, ziyaretçi ışığa karşı yerleştirilir; o(she) arkadan gelen ışıkla yalnızca gizemli bir fiziksel hacim olarak dikkati çeker ve içeriği kontrol eder. Burada ise içerisi tarafından tuzağa düşürülmüştür. Baker evi, bedenin cinsel statüsündeki bir kaymayı temsil eder. Beden, görülecek şey ve erotik bakışın nesnesi haline gelir (Colomina, 1992).



Şekil 3.16 Baker Evi, maket fotoğrafı (Colomina, 1996a)

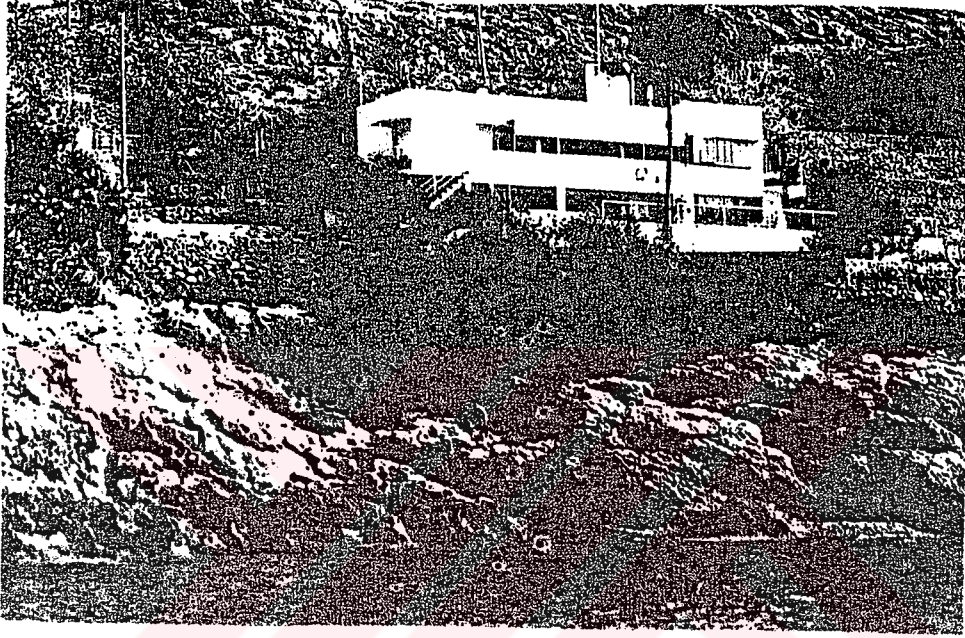


Şekil 3.17 Baker Evi , kat planları ve kesit (Colomina, 1996a)

Aşırı kıyafetleri seven Baker, Loos'un tasarladığı evi reddedip Paris yakınlarında eklektik bir şato almıştır. Mc Load (1994) Loos'un tasarımının dekoratif dokusuna rağmen belki de Baker'a çok erkeksi ve çıplak gelmiş olabileceğini öne sürer.

3.4.3.EİLEEN GRAY-E.1027 (1929)

E.1027 Fransa Cop Martin’de 1926-1929 yılları arasında Eileen Gray tarafından kendisi ve arkadaşı Jean Bodovici için tasarlanıp yapılan beyaz bir evdi. E, Eileen; 10, alfabenin onuncu harfi J; 2, Bodovici’nin B’si; 7 de Gray’in G’si anlamına geliyordu. Gray ve Bodovici pek çok yaz ayını burada beraberce geçirdiler. Evin özelliği ulaşılamaz ve gözetlenemez bir yerde olması, hiçbir yolun buraya ulaşmamasıydı (şekil 3.18) (Colomina, 1996).



Şekil 3.18 E-1027 (Eroğlu, 1999)

Eileen Gray adı Jean Bodovici adını çerçevelemiş, kuşatmış gibiydi. İlişkilerinin özel kodlanmıştı. Gray’e göre tasarlanan, kişinin bedeni ile birleşmediğinde mimarlık bir tür protez gibiydi: anlamdan yoksun, eksik ve kusurlu. Onun için evin kendisi öncelikle bedenle olan ilişkisi vasıtasıyla okunuyor ve ev bir çeşit beden olmaya doğru gidiyordu. E 1027’nin yaşama alanı birçok kullanıma birlikte yer veriyordu. Aynı mekan içinde işlevler, en özelden en genele yayılıyordu. Beden ve ev yapının sürekli değişirliği içine gömülmüştü. Mimarının sabitleriyle mobilyanın değişkenleri yeni baştan düzenlenmişti (Eroğlu, 1999).

Gray Roqueburn’daki evde, ebeveyn ve misafir yatak odalarını, sıra ve lavabolar ile donatmıştı. Mahremiyeti kaybetmeden o küçük evde birkaç misafir ağırlayabilmek için oturma odasına görsel olarak şömine tarafından saklanan, gece çift ya da ikiz yatak olarak kullanılabilirken gündüz fazladan bir kanape olan ve

giysi ve yastıklar için depo bölümleri içeren bir niş-yatak ilave etmişti. Evdeki tüm mobilyalar çok amaçlı kullanılabilir nitelikeydi (Weisman, 1992). Gray'ın yapıları için yaşayan bir mimari senfoni deneyiminden bahsedilebilir. Seramik döşemelerden çıkacak sesi boğmak için kullanılan kilimler vs. tüm elemanlar bu tür bir deneyim yaşamak için biraraya getirilmiştir. Bu müzik ancak mekanda insan yaşadığında ya da hareket ettiğinde ortaya çıkabilecektir. Gray eve, ressamın tablosundaki renk anlatımlarına benzeyen yüzey örtüleri ve heykelsi elemanlar yerleştirerek farklı renklerde, dokularda, akustik özelliklerde malzemelerin zengin uyumundan çıkan vurgularla 'şarkı söyleyen' mimarlığın olanaklarını genişletmeyi önermekteydi (Eroğlu, 1999). İşinin her detayı insan duyularının rahatlamasını sağlıyordu. Mantar masa üstleri sert yüzeylerde değişen cam sesini gözardı etmek içindi; yatakların üzerindeki yumuşak yastık ve kürk katmanları dokunma hissini teşvik ediyordu. Üç farklı tip pencere kullanımı, hareketli panjur, kepenk ve kumaş güneşlikleriyle yılın farklı mevsimlerinde ışık, hava ve sıcaklığı değiştirip ayarlamaya yarlıyordu (Weisman, 1992). Gray E.1027'yi mevsimsel sahneleri olan bir tiyatro gibi tasarlamıştı. Hava durumuna göre bir cephedeki pencereler açılıyor, diğerleri kapanıyordu, adeta görüşler arası bir diyalog sözkonusuydu (Eroğlu, 1999). Loos da evi bir tiyatro kutusuna benzetti ancak onun sahnesi mekanın içindeydi, oysa Gray doğayı, dış dünyayı sahne olarak kullandı.

1934'de Gray, kendi evini yaptırıp oraya geçti, 1956'da Bodovici ölünce ev İsviçre'li bir mimar olan Mary Louise Schelbert'e satıldı.³

³ Le Corbusier daha sonra hayranlığını bizzat Gray'e yazdığı bir mektupla dile getirdiği bu evi Schelbert'den satın aldı ve buraya 'Le Corbusier'in mekan anlayışı' bölümünde değinilen 'üç kadın' olarak da bilinen ünlü duvar resmini yaptı. Corbusier bu duvar resminde Bodovici'yi sağda, arkadaşı Eileen Gray'i solda gösterdi; ortadaki kafanın silueti ile oturan figürün saç parçası da 'istenilen ama hiç doğmayan çocuktu'. Corbusier 'üç kadın'dan sonra da duvar resimlerine devam etti (Şekil 3.19). Bu resimlerden bazılarında Gray'in cinsel tercihlerini aşağıladığını bizzat Schelbert'e ve bazı arkadaşlarına yaptığı açıklamalarda ifade etti. Bu bir bakıma Gray'in mimarlığının bozuluşu, belki onun cinsiyetinin silinmesi idi, nitekim Corbusier, duvar resimlerini yayınladığında Gray'in evinden Cop Martin'de bir ev diye söz ediyor, ismini bile anmıyordu. Böylece evin tasarımının bozulması ve Gray'in cinsel tercihlerinin aşağılanması, Gray'in mimarlık literatüründen dışlanması izledi. Corbusier bununla da kalmayarak II. Dünya savaşından sonra Gray'in evinin hemen arkasında bitişik mülkün tam sınırında kendisi için bir kulübe yaptırarak Gray'in evini yarı işgal altına aldı. Eğer burayı Gray'in ulaşılmaz ve gözetlenemez olduğu için seçtiğini düşünülürse bu bakışa yüklenen anlam daha da öldürücüdür (Colomina, 1996).



Şekil 3.19 Le Corbusier E-1027’de bir duvar resmini boyarken (Eroğlu, 1999)

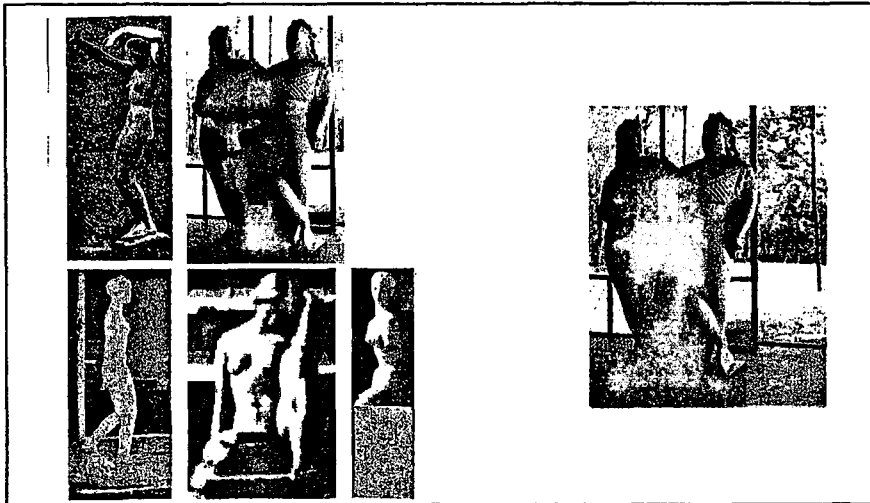
3.4.4. LUDWIG MIES VAN DER ROHE – DR. EDİTH FARNSWORTH EVİ (1945-51)



3.20 Farnsworth Evi (Sudjic, 1999)

Daha önce MoMA’da sergilenen Farnsworth evinin planlarına aşina olan Phillip Johnson, Mies’in varlıklı doktor Farnsworth için yaptığı evin tamamlamasından iki

sene önce mezuniyet projesinin vücut buluşu olan 'cam ev'i tamamlamıştı (Sudjic, 1999). Phillip Johnson, kendi tasarımı olan 'cam ev' ile Parthenon arasında bir analogi kurar. İkisi de bir dişinin temsilini barındırırlar. Johnson'a göre Elie Nadelman'ın kadın heykeli 'cam ev'in yola çıkışı için tasarlanan bir figürdür. Öte yandan Parthenon, artık olmayan bir heykelle temsil edilen Tanrıça Athena'yı barındırır. Aynı şekilde Mies'in Farnsworth evi de bir kadını barındırmak için tasarlanmıştır. Johnson, Mies'in bir kadın için tasarlanan binasının yerine kadının alçıdan heykelini koyar. Mies deri-ve-kemik mimarisinin çizimlerini zayıf, narin kaybolan erkek figürleriyle ve kadını temsil eden parıldayan, bronz heykellerin canlı fotoğraflarıyla giydirir. Onun için kadın heykeli, deri-ve-kemik binayı süsleyen aynı zamanda da zıtlık yaratan ayrılmaz bir parçadır. Magar'ın(1996) ilk düşüncesi Mies'in saf mimarisin süs ve dişilikten uzak deri-ve-kemik, çelik ve cam mimarisi olduğudur. Fakat Mies'in binalarını tekrar inceledikten sonra fark eder ki binalarının çoğu dişi heykeller barındırmaktadır (şekil 3.21). Mies saf deri-ve-kemik binalarına erkek cinsiyeti verip dişi heykelleri ekleyerek eksiklerini kapatıyor, onları tamamlıyordu. Kadını mimari formdan dışlayıp, onu heykelle dahil edişi mimarisinin saf olmadığı düşüncesini kuvvetlendirdi. Saf olmayan (kadın) ayrılmaz bir biçimde saf olanla (erkekle) bağlıydı, birbirlerini tamamlıyorlardı (Magar,1996). Farnsworth evinde ise benzer şekilde saf olan(erkek) evin, kadın heykeli yerine bizzat evin kadın kullanıcısı ile birbirini tamamladıkları düşünülebilir.



Mies'in Barcelona Pavilyonu, Berlin Expo, şehir müzesi ve Tugendhat Evi'ndeki kadın heykelleri

Johnson'ın Cam Ev'deki kadın heykeli

Şekil 3.21 Kadın heykelleri (Magar, 1996)

3.5.BÖLÜMÜN SONUCU

- Kurumsal mimari bedenselliği, biçimlendirmeyi yönlendiren bir görsel model ve nesne olarak kullanır. Giysi modası geçici özellikleri ile genelde mimariye ters düşse de sade özellikleri ile modern insanın giysisi mimariyi etkilemektedir.
- Modern öncesi dönemde kadınla ilişkili olarak cinsiyeti olan mekan, dekorasyon ve süsleme yolu ile elde ediliyordu. Hatta bu konuda o kadar ileri gidildi ki kadının kendisi mekanda bir donatı malzemesi, bir obje haline geldi. Öte yandan dekorasyona pirim veren, kullanıcı ile mekanın görsel uyumunu savunan ve aşırı tasarım içeren tavır kullanıcısıyla dürüst bir ilişki içinde olmasa da topyekun tasarımın yolunu açmıştır.
- Modernistlerin mekanı dekoratif giysiden sıyırmalarının bir mimari etik olduğu düşünülse bu temelde diğer ‘ötekiler’le beraber kadını da gözardı eden bir tavidir.
- Her ne kadar üsluplaşmış modernizm bedeni özne olarak görmeyi unutup onu nesne gibi algılayarak yaş, cinsiyet, kültür vs. bağlı özellikleri görmezden gelip; kalıcı evrensel değerlere ulaşmak uğruna ‘öteki’ni dışlayarak sadece beyaz, erkek heteroseksüel kullanıcı için tasarlasa da modernizmin kahramanlarının yakın ilişki ve iletişim içinde bulundukları kadın müşterileri için yaptıkları tasarımlar irdelendiğinde kendi yarattıkları sınırları kaldırarak, bir takım ortak özellikleri olan ‘kadın’ın günlük yaşamına uygun, çok amaçlı ve değişken, hatta kullanıcıyı karakterini de açığa vuran konutlar tasarladıkları görülür. Cinsiyeti olan mekan, kadına dair süsleme dışında mekanın kendi kurgusuna dayanan başka özelliklerle de kendini göstermiştir.

4. MODERNLEŞME, KONUT TASARIMI VE KADIN-KULLANICI

Konut, tüm tarihi boyunca özel alanın yeri ve kadınla erkeğin kamu alanındaki görünme derecelerini farklılaştırmada temel mekanizmalardan biri olma işlevini üstlenmiştir (Tekeli, 1996). Bu nedenle konut olgusunu, salt işlevselliğin ötesinde cinsiyet unsurunu da dikkate alan bir bakış açısıyla ele almayı amaçlayan bu çalışmada modernleşme sürecinde kadın ve konutun karşılıklı etkileşimlerini gözden geçirmek gerekmektedir.

4.1. MODERNİST VE POSTMODERNİST DÜNYADA CİNSİYET FARKLILIĞI VE KADIN KİMLİĞİ

Massey (1994), modernizm ve modernite deneyiminin, cinsiyet ilişkileri ve erkeksiliğin tanımı ve kadın olmanın ne demek olduğu üzerine kurulmuş olduğunu ve bu tanımları da yapılandırıldığını öne sürer.

Yenilik anlamını taşıyan ‘modern’ sözcüğü, Latin kökenli ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir (Yurtsever, 1996). Berman ‘modernizm’i kadın ve erkeği modernleşmenin subjeleri olduğu kadar objeleri yapmak isteyen ve kendilerine, onları değiştirmek isteyen dünyayı değiştirme gücü veren inanılmaz bir görüş ve fikir çeşitliliği olarak açıklar. Modernleşme ve modernizm insanların içsel ikiliklerini farkettileri 19. yüzyılda doğmuştur (Baykan, 1992). Modernleşme döneminin en önemli özelliklerinden biri ekonomik, politik, toplumsal gelişmelerle konut ve yerleşme düzeni arasındaki etkileşimin dolaysızlığıdır (Bilgin, 1996).

Mekan ve yerin cinsiyet ilişkileri ve bu ilişkileri değiştirme mücadelesinde önemli olduğu noktalar vardır. Zaman ve mekanın sembolik anlamlarından ve şiddet yoluyla ‘dışlanmayı’ ileten açıkça cinsiyeti olan mesajlardan mekan ve yerin sadece cinsiyeti olduğu değil ama böylelikle cinsiyetin yapılanma ve anlaşılma yollarını etkilediği ve yansıttığı anlaşılır. Kimlik ve mekan yoluyla kadınların hareketliliğinin sınırlandırılması bazı kültürel bağlamlarda boyun eğmenin can alıcı bir noktası olur. Mekansal ve bireysel kontrolün en belirgin yönleri kamu ve özel

arasındaki belirli kültürel ayrımlarla ilişkilidir. Kadını domestik olanla kuşatmak hem bir mekansal kontrol bu yolla da kimlik üzerinde bir sosyal kontroldür (Massey, 1994).

Eleni (bilinmiyor), iki çeşit mekanın varlığından bahseder: Dişi mekan ve erkek mekan. Dişi mekan özel, domestik ve aşına gerçeklikler üzerine odaklaşma eğilimindedir. Toplumla ilgili, işbirliği içinde ve genelde mütevazı, bizi çevreleyen ama dikkat çekmeyen mekandır. Hepimiz ‘dişi’ mekanı hissetmişizdir ama o bizim çocukluk hatıralarımızda ya da günlük yaşamın domestik koordinatlarında kalır. Akşam yemeğini hazırlarken mutfak masasının etrafındaki veya yanmış mumları ile doğum günü pastasının etrafındaki mekandır. Yaratıldığı gibi çabuk unutulur, herkesi ve herkesin farklılığını barındırır.

Bachelard’ın (1996) ‘Mekanın Poetikası’ kitabında aşağıda yer alan Milozs’un Ana ve Ev imgelerini birleştiren görkemli iki dizesi çocukluk anılarımızda kalan ‘dişi mekan’ı çok güzel tarifler:

Anam diyorum. Ve seni düşünüyorum ey ev!

Çocukluğumun güzel karanlık yazlarının evi s.71

Öte yandan ‘erkek mekan’ı, dış dünyayı, toplumsal arena ve kurumları ifade eden, heybetli, hiyerarşik ve baskın olarak tanımlayan Eleni(bilinmiyor) daha da ileri gider ve mimaride de en çok çalışılan toplumsal olan olduğunu, okullarda öğrencilere hiyerarşi, baskınlık ve disiplin öğretildiğini; anıtsal yönetim, kültür yapılarının yanında konutun hep ikinci plana atıldığını, okullarda stüdyo projelerinin repertuvarına alınmadığını ve öğrencilere ‘dişi mekan’a ait hafızalarını bastırmalarının öğretildiğini ileri sürer.

Genel olarak mekansal kontrol ister sembolizm ya da geleneğin gücüyle, ister şiddetin açık gözdağıyla kuvvetlendirilsin ve uygulansın, cinsiyetin çeşitli şekillerde tanımlanmasında esastır. Mekansallık sadece beyaz erkek bedeni ve heteroseksüel erkek deneyimi yoluyla analiz edilemez fakat bunları özel karakteristikler olarak tanımayı unutmadan tüm insanlara genelleyerek analiz edilebilir (Massey, 1994). Massey (1994)e göre son tartışmalara merkez olan bazı kavramlar cinsiyet yapılandırılması ve ilişkilendirilmeleri ışığında tekrar dikkate

alınmaya ihtiyaç duyarlar. 'Modernite' ve 'modernizm' de bu bağlamda hem mekansallıklarının cinsiyetlendirilişi hem de şekillendirildikleri cinsiyetlendirilmiş mekanlarla ilgili olarak tekrar gözden geçirilmesi gereken kavramlardır.

Massey (1994), Henri Lefebvre'nin özellikle cinsiyeti ile ilgili olduğu modernist mekan ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarır: '*Picasso'nun mekanı modernitenin mekanını haber verir.....Picasso'da bulduğumuz açıkça görsel bir mekandır: gözün diktatörlüğü ve cinsel güç sembolünün; agresif bir erkekliğin, Akdeniz erkeğinin.....cinsel uzuvların hizmetinde şüphe götürmez bir perinin mekanı. Picasso'nun binlerce yoldan işkence ettiği ve acımasızca karikatürize ettiği kadın bedenine karşı zulmü, mekanın baskın şekliyle, gözle ve cinsel güçle kısaca şiddetle zorla kabul ettirildi* s.182-183. LeFebvre'nin Picasso'da analiz ettiği kadın bedenini zedeleyen tavrı, açıkça bir önceki bölümde bahsedilen (bkz.dipnot 3) Le Corbusier'in Eileen Gray'in E.1027'sine ve bizzat Gray'in kendisine olan tavrında da gözlenir.

Modernitenin mekanı üç bakış açısının ayrımının yapıldığı daha geniş bir '*soyut mekan*' sanısına dayanır: geometrik, optik, ve phallic (erkeklik uzvuna ait). Le Febvre'nin analizi, mekanın dönüşümü içindeki eril ve dişi prensipler olarak adlandırdıklarının tarihinin izini sürer. Bu prensiplerin kapsamının toplumdan topluma farklı formüle edildiğini gördüğünden bu bir gerçeklik değildir. LeFebvre '*soyut mekan üzerinde, erkeklik uzvuna ait yalnızlık ve arzusun kendini tahrip edişi hakim olur*' der.s.183. Hakimiyet mekanları ve bugün karşılaştığımız birçok yer sadece ekonomik düzenleme şekillerinin ürünleri değildir fakat bize sosyal ilişkilerin ve bunlar arasında cinsiyetin başka özelliklerini yansıtır (Massey, 1994).

Scully(1971)e göre modern mimarlık, bireyin bağlanabileceği, kavranabilecek bir şey bulma umudu ve kişiliğini ifade etmek gibi iki farklı tutku arasında bocalamasının bir yansıması olarak çıkmıştır. Bu düzen ve özgürlük karşıtlıkları arasında kurulmuş bir birliktir. Düzen mutlak şekilde belirgindir ama bunun yanında doğaya karşı da bir üstünlük çabası gözlenmektedir. Bireyi fiziksel anlamda bir barınağın içine alıp barındırmak, bu barınağı mutlak bir düzene bağlı kılmak ve bu arada bireyin kendini özgür hissetmesi amacını gütmektedir.

Modernizm ve post-modernizm arasındaki tartışmada iki tarafta da kendileri için feminizme sahip çıkarlar. Postmodernizm, bakış açılarının potansiyel demokrasi ve çoğulculuğu ile aslında sürekli ve sıkıcı bir şekilde erkek olan bilim ve toplum fikrine son vermeyi ileri sürer. Öte yandan modernizm gelişim ve gerçeği gösterir (Massey, 1994). Postmodernizmin ana teması modernizmin büyük evrimsel ve diyalektik hikayesinin radikal eleştirisidir. Geleneksel olarak tüm insanların eşitliği aydınlanmanın büyük destanının bir parçasıydı. Aslında bu destanın terkedilmesi herkesin ona göre değerlendirildiği Batılı (erkek) rasyonalitesinin de terkedilmesi ve postmodernitenin farklılıklara dikkat eden tavrı, grup ve kültürlerin kadınlar dahil eşit değerlendirilmesine yol açmayı amaçladı. Postmodernizm, 'kadın' ve 'cinsel kimlik' gibi nosyonların sosyal kimliğin çoğulcu ve karmaşık konuları ile yer değiştirmesine izin verir, bu bağlamda eğlenceli bir çoğulculuğun kutlanmasıdır. Eşit olmak ve eşit muamele görmek yerine kadınlara değişen kimlik ve ihtiyaçlarına göre farklı yaklaşımları gerektirir (Tijssen, 1992). Postmodernizmde tasarımın fiziksel boyutu yanında sosyal boyutunun varlığı, kullanıcının sosyo kültürel yapısının analiz edilip mekana yansıtılmasının gerekliliği önemle vurgulanmıştır (Diler, 1996).

Harvey (1997) bu konuyla ilgili olarak der ki *'birşeyin varlığının yalnızca tanınması onu güçlendirmez'* ya da bir başka deyişle sorunu tanımlamak ona çözüm getirmek değildir. Postmodernizmin sözü çoktandır sınırlara sürgün edilenlerin –batılı olmayan kültürler, kadın-feministler, bastırılmış sınıflar- takdirine izin vereceğidir. Massey'e (1994) göre postmodernizmin problemi, 'öteki'nin varlığını kutlarken beyaz batılı heteroseksüel adamın kimliğine gönderme yapmasıysa, modernistlerin problemi kadını hiç görmemeleridir

Modernizmin bir özelliği de Le Corbusier'in yaptığı gibi 'bakış'(vision)ı tüm diğer duyulardan üstün tutmasıdır. Modernizm hem 'bakış'ı diğer duyulardan üstün tutmuş hem de otoriter, imtiyazlı erkek bakış açısından olaylara bakma yolunu geliştirmiştir. Bakışın üstünlüğü diğer duysal algıların fakirleşmesine neden olmuş ve bakışa yatırım kadına değil erkeğe öncelikli kılınmıştır. Harvey'in (1997) 'Postmodernliği Durumu' kitabının 3. bölümü için seçtiği resimlerde klasik modernist erkek bakışını değil, kadına bakan erkeği görürüz (Şekil 4.1). Harvey, bu bölümdeki resimlerin feministlerin tepkilerini alması üzerine, bu resimleri koyarak

kendi özel mesajları için kadın bedenini kullanan postmodern tekniğin salt ticari amaçlarını eleştirerek *'kadınların ezilmesinin postmodernizmden hiçbir درمان ümit etmemesi'* gerektiğini vurgulamaya çalıştığını ifade etmiştir. Pollock da modern sanatın en önemli ürünlerinin cinsellikle uğraştığının altını çizer ve şu soruyu sorar *'kadın bedeninin erkek sanatçıların modernitelerini ifşa ettikleri bir psiko-sosyal alan olarak görülmesi normaldir.....modernizmin psiko-sosyal alanı neden maskülen cinselliği ve onun işareti olan kadın bedenleriyle uğraşma yoludur ve bu tür bir temsil kadına ne yapar, sosyal ve psikolojik hayatlarını nasıl etkiler?'* s. 232 (Massey, 1994)



Şekil 4.1 Citizen saatlerinin bir reklamı

Modernizmin anahtar figürlerinden biri de kalabalık içinde gezinen gözleyen ama gözlenmeyen kimse 'flaneur'du ve bu kimse kesinlikle erkekti, çünkü 'saygın' kadın yalnız başına sokak ve parkları merak edemezdi. Kadın da 'flaneur'un bakışın tek objesiydi (Massey, 1994). Erkekler için 'flaneur' caddelerde aylak

gezinen kimse figürünü zorunlu kılan modernizm kadınlar için de ‘flaneuse du marche’ (alışveriş gezgini) figürünü zorunlu kıldı (Kaçel, 1998).

Juhani Palasmaa göz mimarisinin modernizmdeki, bedenle bina arasına isteyerek duyuşsal ve zihinsel mesafe koyan baskınlığını şöyle tanımlar: *‘Modernist tasarım akli ve gözü ‘ev’lendirdi ama bedeni ve diğer duyuşları, tıpkı hafızalarımız ve rüyalarımız gibi evsiz bıraktı. Sonuçta ortaya çıkan sadece görölmek için, malzemenin dokusal özelliklerinin ve diğer duyuşsal uyarıların minimize edildiğı ve yönelme duyuşundan uzak zorlama binalardır. Özellikle son zamanlarda formların cazibesi ve yapı-bozum (deconstruction) amaçlı kullanımı tamamen reddetmektedir’ s.16 (A Franck, 1998).*

4.2. MODERNLEŞME SÜRECİNDE KADININ SOSYAL HAYATTAKİ YERİ

Pek çok açıdan bakıldığında modernleşmenin sonuçları modern öncesi toplumda varolan durumları ağırlaştırarak devam ettirdi. Öte yandan modernleşmenin ideolojik ve bilişsel devamı kendini kadın varlığının bağlarından koparmayı vaad ederek , özgürleşme isteyen kadına en güçlü ideolojik silahı sağladı ama bu Fransız filozofların geliştirdikleri eşitlik, vatandaşlık gibi kavramlara kadını dahil ettikleri anlamına gelmiyordu Yalnız Voltaire ve Diderot kadın yoldaşlarını akısal eşitleri olarak gördüler. Kadınlar için eşit hak isteyen tek aydınlanma filozofu Condorcet idi. Kadınlar, devrimsel aktivitelere aktif olarak katılıp uğrunda mücadele ettikleri haklara kavuşmayı beklerken erkekler tarafından bastırıldılar. 1792’de Fransız birliğı kadınların yurttaş olmadıklarını açıkladı (Tijssen, 1992). Aydınlanma düşüncesinin ilk hebercilerinden olan Bacon, ‘New Atlantis’ adlı ütöpik risalesinde bilginin muhafızı’, ‘ahlak yargıcı’ ve gerçek bilim adamı rolünü üstlenecek yalnızca erkeklerden ve beyaz ırktan oluşan seçkin bir topluluktan bahsediyordu. (Harvey, 1997). Kadınların kendine özgü bir doğalarının olduğı sadece karşı aydınlanmanın temsilcileri Herder ve Göethe tarafından değil 19. yüzyılın dönemecinde Nietzsche, Simmel, Scheler ve aydınlanmanın Alman temsilcileri Kant ve Hegel tarafından da kabul edildi. Fakat bu iki grup arasında temel bir fark vardı. İki grup da kadını duyuşsal, subjeye yönelik, anlayışlı ve koruyucu yaratıklar olarak görseler de aydınlanma düşünürleri kadını erkeklerin dünyasında gelişebilecek olan ikinci cins olarak algılıyorlardı. Fakat Kant ve

Hegel'in aksine diğerkleri kadınların özel yanlarının kökeninin onların kendi dünyalarında olduğunu ve erkeklerden bağımsız olarak gelişebileceklerini dile getiriyorlardı (Tijssen, 1992).

Modernleşme ekonomi, politika ve bilginin rasyonelleşmesiydi ve batı toplumunun gelişimindeki en önemli faktördü. Modernleşmenin babalarından Comte, Spencer, Weber, Durkheim, Simmel, Tocqueville modernleşmenin cinsiyet ilişkilerine getirdiği karışıklığın farkındaydılar. Comte kadında manevi gücü ve aşkın gücünü gördü ve bu özellikleri erkek aklının boş üstünlüğüne yeğ tuttu. Bu öncülerin hepsi kadının manevi ve besleyici özelliklerine değer verdiler ama sonuç olarak modernleşme teorileri cinsiyet ilişkilerinin yeniden belirlenmesini gerekliliğini hesaba katmadı. Modernleşme bir anlamda ihtiras ve maneviyat alanı ile rasyonellik alanını birbirinden ayırıyordu, yani aile yaşamı ve evliliğin kutsallığı modernleşmeye ters değildi aksine rasyonelizasyon süreci ile yakından ilgiliydi (Tijssen, 1992).

19. yüzyılda toplumsal cinsiyete dayalı yapılandırmaların temeli aydınlanma çağı ile gelen kartezyen dualizm olmuştur. Bu yaklaşımın mantığı akıl ve duygunun birbirinden kesinlikle ayrıştırılmasına dayanır. Düşüncenin bedenden, kültürün doğadan, kamusal alanın özel alandan ayrıştırıldığı bu yaklaşıma göre erkeğin alanı iş dünyasını, kadının alanı ise evi ve aileyi içine alır. Erkek bu iki dünya arasında rahatça hareket ederken kadının domestik alanda kalması onaylanır. Bu ayrım eşitler arası bir ayrım değil, iş alanının domestik alana, erkeğin kadına üstün tutulduğu bir ayrımdır (Eroğlu, 2000). 19. yüzyıl öncesinde ev ve iş birbirini tamamlıyorken 19. yüzyılın ortalarına doğru bu ikisi tamamen ayrı ve izole alanlar oldular. Ev, adeta bir mabet dinlenme ve yenilenme yeri olarak tahsis edilirken yüksek derecede duygusallaştırılan kadın figürü de evin 'koruyucu meleği' oldu (Weisman, 1992). Bu durum toplumsal olanla evcil olan arasında bir ayrıma neden olduysa da çok düşük maaş ve toprak reformları Avrupa'da alt-sınıf kadının işgücüne katılmaya teşvik etti. Fakat kadınlar çok daha ucuza çalışmayı kabul edip, erkeklerin işsiz kalmalarına neden olduklarından işgücüne katılmaları erkeklerin genel onayını kazanmadı. (Erkek) işverenler kadın ve çocuktaki ucuz işgücünü farkettileri için erkekler kadını işgücünden tamamen uzaklaştıramadılar ama

onları en düşük maaş ve statüde çalıştırmak konusunda başarılı oldular (Tijssen, 1992).

Orta-sınıf kadın içinse ekonominin rasyonelleşmesi farklı sonuçlar doğurdu, iş ve ev ayrımı onları tamamen evine çekti. 18. yüzyılda çoğu üst ve üst-orta sınıf kadın kendi gelirlerini kazanma gereksinimi duymuyorlardı, tek amaçları ev işlerini yürütüp eşlerine iyi birer yoldaş olmaktı. Yüzyılın sonuna doğru bu durum sona erdi. Savaş sonucu artan erkek ölüm oranı yüzünden bekar kadın sayısının artması onları kendi yaşamlarını kazanmaya mecbur etti. 19 yüzyılda bu süreç ağırlaşarak devam ederken 19. yüzyıl ideali bu kadınların yaşamından değil evli üst-sınıf bir azınlıktan etkilenerek kadının rolünü belirledi. Yükselen orta-sınıf da, eski orta sınıftan eşlerini tam zamanlı ev kadını yapma mirasını devraldı. 19. yüzyılın başında ev işleri kadının tüm zamanını alıyordu ama ikinci yarısında endüstriyel gelişme çoğu ev işini gereksiz kılarsa da orta-sınıf erkek ve kadını bu iyi eş ve ev kadını rolünü iyice benimsediler. Kadını evde tutabilmek için erkeğin maaşı evin maaşı oldu ve yine bu dönemde orta-sınıf gelirindeki artış, fabrika üretimi malların düşük fiatları, evli kadının evini dekore etmesine ve üst-sınıf kadınlara özgü olan sanatsal yeteneklerini geliştirmesine neden oldu (Tijssen, 1992). 19. yüzyılda domestiklik ile tüketim arasındaki dengede etkin özne olan kadın hem konuta yüklenen manevi değerlerin koruyucusu, hem domestik prensiplerin yöneticisi hem de konutun kamusal imajının temsilcisi durumunda idi. Bu bağlamda 19. yüzyılda kadının ilgilenebileceği tek alan ev dekorasyonuydu. Çünkü evlerini dekore ederlerken eve bağlılık, pasiflik, doğa ile benzerlik gibi bir takım kadınsı özelliklerini araç olarak kullanabiliyorlardı (Kaçel, 1998).

Yine aynı yüzyılın ilk yarısında tüm Avrupa ve Amerika’da kadın ve çocuklar yasal olarak kocanın malı sayılıyorlar, kadın kocasının izni olmadan çalışmıyor, evlenirken bir malı varsa kocasının oluyor, çalışıp kazandıklarını da kocasına veriyordu. Oysa erkekler 18. yüzyılın sonunda bazı sivil haklar elde etmeye başlamışlardı; kadınların sosyal haklar ve vatandaşlık haklarından dışlanmaları 19. yüzyılın ortalarından itibaren yükselen kadın hareketine temel oldu (Tijssen 1992).

‘A treatise on domestic economy’(1841) kitabının yazarı Catherine Beecher 19. yüzyılın ortalarında evde dişi üstünlüğünü destekleyen bir ideolojiye sahipti. Kadın, eş ve çocuklarına karşı dini ve ahlaki etkisini kullanarak ulusun kaderini

belirleyebilirdi. Beecher kadınların ev yönetimi ve evdeki çeşitli işlerle ilgili olarak erkeklerin saygın mesleklerde eğitildikleri gibi eğitilmedikleri için değersiz görüldüklerini düşünüyordu (Weisman, 1992).

İngiltere ve Avustralya'da da 19. yüzyıl boyunca mal sahibi olamayan, politikada seslerini duyuramayan kadınların bu durumu, 20. yüzyılın başlarında politik ve yasal haklarını elde edene kadar sürdü. Gebelikten korunma, sağlıklı doğum ve aile büyüklüğünün kontrol altına alınması gibi trendler de evli kadının yaşamının değişimine izin verdi. Özgürlük her iki ülkede kadınlar için eşit eğitim ve iş hedefini kursa da kadına yüklenen ev kadını rolünü değiştiremedi. Bu zamandan sonra kadının iki rolüne izin verildi: ev kadını ve ücretli işçi. Bu iki iş kadınlar tarafından beraber yürütüldü. Özellikle iki dünya savaşı arasında erkekler içeride ve dışarda düşmanlara karşı savaşırken kadınların fabrikalarda çalışma eğilimi arttı (Lawrence, 1987).

Savaş sonrası kadınların iş-gücü pazarına katılımını kısıtlama eğilimi onların toplumsal alandan dışlanmaları ile el ele gitti. Orta-sınıf kadının toplumsal hayatı, ev kadını ve anne rolleri ile uyan hayır işleri vs. gibi organizasyonlara katılım ile sınırlandı. Yönetim, politika, bilim ve sanat erkeklerin ilgi alanı olarak kaldı. İşgücünün bu niyetlenilmemiş cinsiyet ayrımı, toplumsal alanda erkek işinin paralel rasyonalizasyonu ile beraber insanların rasyonel ve duygusal kapasitelerinin de cinsiyetlendirilmesiydi. Bu bağlamda rasyonellik, mantıklı düşünme ve gerçekçilik erkeksi; duygusallık, içgüdülerine göre hareket etmek ve koruyuculuk da kadınsı nitelikler olarak değerlendirildi. Kadını tüm bu koruyucuk konularıyla bağdaştıran rahmi ve çocuk doğurma özelliği idi. Alt-sınıf kadın ise hem dışarda çalışmak hem de ev işleri, çocuk bakımı gibi zor işlerle mücadele etmek zorundaydı. Çoğu alt-sınıf erkek de geleneksel yaşam tarzının ortadan kalkmasından korkuyor, eş ve kızlarının başka erkeklerle aynı ortamda çalışmalarından rahatsızlık duyuyorlardı (Tijssen, 1992).

Osmanlı'dan günümüze Türk toplumu da batılılaşma sürecinde batı ile benzer deneyimleri yaşamıştır. Kadının toplumda değişen rolü ve konumu da bu zaman zarfında konutun evrimi ile paralellikler taşır. Tanzimatla beraber başlayan batılılaşma sürecinde kadınlar birtakım haklarını kavuştuktan sonra erken

cumhuriyet döneminde hem çağdaş cumhuriyetin hem de 'modern ev'in sembolü durumuna gelmişlerdir. Fakat erken cumhuriyet dönemi de kadının ilk görevinin iyi bir eş ve iyi anne olması gerektiğini vurgulamaktan geri kalmaz. Ayrıca tüketimin karşı konulmaz çekiciliği ve ev sakinin ev donatısı ile kurduğu yakın ilişki sebebiyle Türk kadını da özellikle 1950 sonrası dönemde daha önce hiç olmadığı kadar eviyle özdeşleşmiş ve kadının kurtuluş ya da hapsoluş süreci ev donatısı üzerinden izlenebilir hale gelmiştir.

Cumhuriyetin modernleşme projesinde kadınlar , önemli siyasal aktörler ya da sembolik piyonlardı. 1926'da şeriatın yerine medeni kanun gelmesi , İslami muhalefete ağır bir darbe oldu. 1934'de kadınlara oy hakkı tanınması ise otoriter uygulamalara rağmen yeni cumhuriyetin demokratik özlemlerini vurgulayan önemli bir adımdı. Orta Asya'daki Türk geçmişi hatırlanarak kadın erkek eşitliği ilkesi savunulmaya başlandı (Arat, 1999).

Reformları başlatan cumhuriyetin kurucuları toplumun çıkarlarını bildiklerine inanıyorlardı , bunlar da kadının çıkarlarına denk düşmekteydi. Burada başkaları için doğru olanın mutlak benimsenmesi söz konusuydu. Kadının ne istediği üzerinde durulmuyordu. Devlet alt tabakada bir kesimin kamusal hayata daha fazla girmesini desteklerken , öteki kadınlara yuva kurma sürecinde 'düzen', 'disiplin' , 'rasyonellik' getiren batı tarzı ev kadınları olarak modernleşme sürecine katılmaları mesajını veriyordu. Kadınlardan beklenen mesleki çalışmanın amacı modernleşen ülkeye hizmetti. Kadınlar ise bundan gurur duyuyorlardı ve rollerini kıvançla benimsediler (Arat, 1999). Yalnız daha önce hiç görülmemiş biçimde kamusal alanda çalışmaya başlayan kadın rahatsız edilmeden çalışabilmek için 'cinsiyetsiz' bir kimliğe büründü. Böylece dişiliğin kontrol altında tutulması , 'modern kadın'ın simgesel zırhının ana unsurlarından biri haline geldi (Kandiyoti, 1999).

4.3. KONUT TASARIMINDA TASARIMCI-KULLANICI İLİŞKİSİ

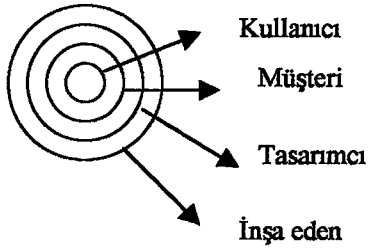
19. yüzyılın başından itibaren bina tasarımcıları ile kullanıcıları arasındaki ilişki, giderek karmaşıklaştı. Mimarlar açısından bireyler için özel tasarım yapma olanağı giderek seyrekleşirken devlet, bireysel firma ve yardım toplulukları için tasarım

yapma olanağı arttı. Bu kurumların istekleri de elbette bireysel çeşitlilikleri barındıramazdı ve Lawrence (1987) konut/kullanıcı ilişkisinin tarihsel gelişimini şöyle şemalaştırdı.

1-İLK AŞAMA

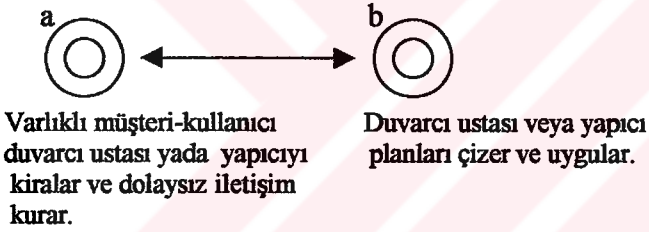
Tasarım sürecinde tek aktör vardır.

Kullanıcı-müşteri-tasarımcı-inşa eden tek ve aynı insandır.



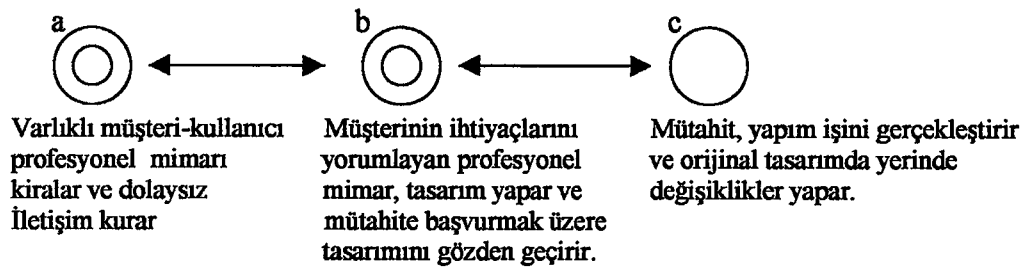
2-ZANAATÇI AŞAMASI

Tasarım sürecinde iki aktör vardır.



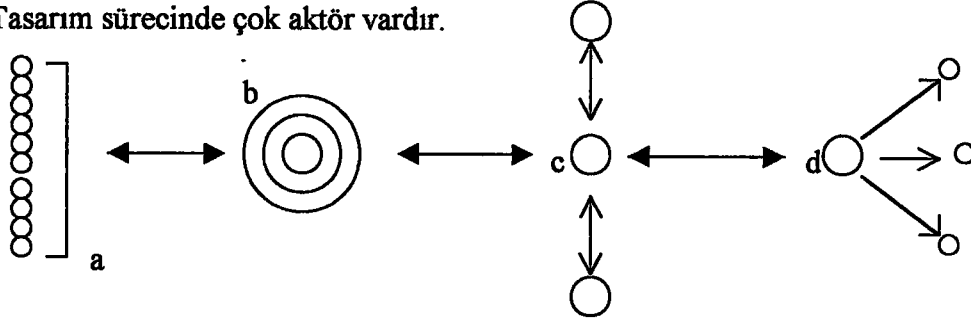
3-ERKEN PROFESYONEL AŞAMA

Tasarım sürecinde üç aktör vardır.



4-GEÇ PROFESYONEL AŞAMA

Tasarım sürecinde çok aktör vardır.



Kullanıcılar ücret ödeyen müşteriden ayrıdır. İhtiyaçlar müşteri tarafından filtre edilerek tasarımcıya ulaşır.

Müşteri genellikle bir komite tarafından temsil edilen bir kurumdur.

Mimar, müşterilerin ihtiyaçlarını yorumlar ve diğer tasarım meslekleriyle, mühendisler ve peyzaj mimarları ile iletişim kurmak zorundadır. Gerçek kullanıcıları değil ama müşteriye memnun etmek zorundadır.

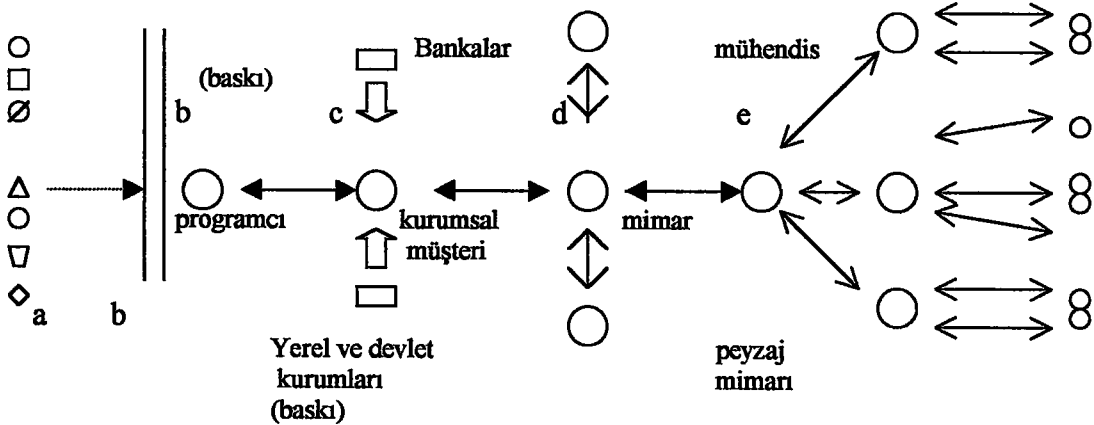
Bina mütahiti tasarımı uygular ama bir şekilde başka taşeronlara bağlıdır.

Mimar hem pekçok aktörün ihtiyaçlarını hem de kendi mesleki ihtiyaçlarını dengeleyen bir süreç yöneticisine dönüşür.

5- ÇAĞDAŞ AŞAMA

Kullanıcılar sayıca artmış, ihtiyaçlar ve değerler yönünden çeşitlenmiştir.

Kullanıcıların ihtiyaçları tasarımcıya müşteri tarafından süzgeçten geçirilerek iletir ve müşterinin kendi ihtiyaçları, banka ve şehir acentalarının ihtiyaçları ile federal düzenlemelerden sonra 3., 4. sırada gelir.



Müşteri ve tasarımcılar arasındaki iletişimde zamansal, mekansal, ekonomik, politik bariyerler oluşmuştur. Bu engellerin tanınması kullanıcı ihtiyaçları danışmanlığı, çevre ve davranış araştırmacılığı ve tasarım programcılığı gibi yeni meslekler doğmasına neden olmuştur.

Bina mütahiti uygulama esnasında tasarımı yorumlama konusunda bina bileşenlerinin üreticileri, düzenlemeler ve malzeme şartnameleri tarafından kısıtlanır.

Şekil 4.2 Konut-kullanıcı ilişkisinin tarihsel gelişimi (Lawrence, 1987)

Freidman ise üç tip kullanıcı-konut ilişkisi tanımlamıştır. Bunlardan birincisi olan geleneksel süreçte kullanıcı, mimara ihtiyaç ve gereksinmelerini sunar, mimar da ona uygun çözümler getirir. İkinci tipte kullanıcı sayısı artar ve mimar, kullanıcıların ihtiyaçlarını karşılamada birtakım dar boğazlarla karşılaşır. Üçüncü tip ilişkide ortalama kullanıcı sözkonusudur ama gerçek hayatta ortalama kullanıcı yoktur (Tamgaç, 1997).

Mimar Cengiz Bektaş'ın Anadolu'da gittiği yerlerde yaptığı incelemelerden aktardıklarına göre geçmişte usta-işveren ilişkileri tam bir uyum içersinde seyrediyordu. Lawrence'ın 'konut/kullanıcı ilişkisinin evrimi' şemasında ikinci, aşamaya dahil edilebilecek bu süreç hakkında Sey (1998) Bektaş'tan aktararak şöyle der: *'Akşehir'in oturanları on bin kadarken 7-8 Türk usta varmış. Ev yaptıracak olan kişi, bilinen ustalardan birine başvuruyor, usta işverenin isteklerini, olanaklarını öğreniyor ona göre evin büyüklüğünü, çözümünü birlikte kararlaştırıyorlar. Bütün kararlar birlikte alınıyor'* s.291.

Bektaş'a göre Türkiye'de 1950'li yıllara dek kırsal kesim yol ağının da yetersizliği nedeni ile kendi yağıyla kavruluyor, yerel ustalar işleri sürdürüyorlardı. Bu durum diplomalı mimarlar gelene dek sürdü. Diplomalı mimarlarsa geleneksel yöntemlerden habersizdiler ve bu yöntemleri küçümsüyorlardı (Sey, 1998).

Günümüzde tasarımcıların itibarı genellikle kullanıcıların deneyimlerinden çok binaların mesleki dergilerdeki görsel imajlarıyla belirleniyor. Tasarımcı ile yer arasındaki ilişki yaratıcı kimliklendirme süreci ile karakterize ediliyor. Dolayısıyla tasarımcı ile ortaya çıkan yerin imajı arasında kişisel bir bağlılık doğuyor. Tasarımcı ününü binasının dış görünümü ile elde ettiğinden onu kullanıcıların lekelemesinden korumak istiyor. Fakat Dovey'e (1985) göre şu gerçeği unutuyor ki binalar salt dışardan bakılmak için değil içinde yaşanmak içindir. Ev başka birinin sanat eseri olamaz.

Konut projelerinde mimarın görevi kesin tasarım parametreleri ortaya çıkarmaktır. Bu parametreler kullanıcının aktif olarak evinin tasarımına katkıda bulunmasını sağlayacak tipolojik mekan tanımlarını da içermelidir. Kullanıcılar, akademik araştırmacılar ve mimarlar arasındaki diyalog, farklı bireylerin bu parametreleri

nasıl değerlendirdiği ve bunların mimari tasarım süreci ve çevre tasarımları sırasında nasıl yorumlanması gerektiği hakkında bir anlayış geliştirebilir (Lawrence, 1989).

Lawrence'ın (1987) İsviçre'de iki kooperatif projesi üzerinde yaptığı karşılaştırmalı çalışmalar kullanıcıların tasarım sürecine katılımları açısından iyi birer örnek teşkil ederler. Bunlardan ilki 37 haneli ev şeması Die Bleiche, Franz Oswald tarafından tasarlanmış ve Worb'ta 1981-82 yıllarında inşa edilmiştir. Bu projede kooperatif üyeleri, mimarın, tanıdığı bir müşteri için ev tasarlarırkenki geleneksel rolüne denk bir şekilde tasarım sürecine dahil oldular. İletişim ve karar verme süreci kullanıcılarla mimar arasındaki tartışmalara dayandı ve skeç planlar geliştirdi. Mimarın temel problemi, tekil kollektif bir form gerekliliği ile bireysel konut birimlerinin eklenişi arasındaki çelişkinin üstesinden gelirken her bir hane halkını akılda bulundurarak sonuca gitmekti. Bunun için 4.25-5.25 veya 6.25m. uzaklığında paralel duvarlarla bir bina zarfı örtüsü oluşturuldu. Bu sınırların içinde ev herhangi bir malzemeden ve herhangi bir konfigürasyonla yapılabilirdi. İlk eskiz planlar Oswald tarafından kullanıcıların katkılarıyla geliştirildi ve son planlar ortaya çıktı. Sonuç olarak her ev aynı tipolojiye sahipken iç konfigürasyonu ve birimlerin tefrişi her hanehalkının tekil ihtiyaçlarına özel çözümlerdi (Lawrence, 1989).

İkinci ev şeması Les Duggesies , Yverdon'da Group Y Architects'in tasarımları doğrultusunda yapıldı. Bu projede oturanlar tasarım sürecine kısmen geleneksel olmayan bir biçimde dahil oldular. Mimarlar kooperatifin her üyesine uygulanabilir bir katılımcı tasarım süreci geliştirdiler. Önce her aile yer, konum, bütçe, malzeme seçimi vs. ile ilgili özel isteklerini geniş bir tasarım anket kontrol listesine kaydetti. İkinci olarak kullanıcıların katkılarıyla ilk eskiz planlar geliştirildi, üçüncü olarak da bu eskizler gelecekte yapılacak evlerin tam ölçekli modellerine dönüştürülerek daha geniş bir tasarıma taban oluşturdu. (Lawrence, 1989).

Bu iki tasarım sürecinde Lawrence (1989) için önemli olan ve gözönünde bulundurulması gereken şey tasarım sürecinde ev *sakini(inhabitant)* ve mimarın aktif rol ve etkileşimleriydi.

Bireylerin yaşama amacı etkin bir biçimde bedensel, ruhsal ve toplumsal uyum sağlamaktır. Birey ancak ihtiyaç, istek ve amaçlarını doyurucu düzeyde gerçekleştirmeyi başarırsa uyum sağlamış olur. Uyum süreci iki temel mekanizmadan oluşur. Birey ya çevresel özellikleri sahip olduğu biliş stüktürüne uydurur ya da kendi biliş strüktürünü çevresel özelliklere intibak ettirir. Gecekonuda insanlar kendi ihtiyaçlarını karşılayarak, davranış ve amaçlarına uygun fiziksel çözümü yaratabilmektedirler. Çevreyi ihtiyaçlara uyarlama yönündeki çözümler, yapısal değişiklik ve eklemeler şeklinde olabileceği gibi eylemlerin mekana dağılımı ve kullanılan donatıların farklılaşması şeklinde de olabilmektedir (Gül, 1993).

Lawrence'a (1987) göre artık bilinmeyen müşteriler için genelleştirilmiş kullanıcı tipinin ihtiyaçlarına göre tasarım yapılırken toplumun, evi kullanma ve anlamlandırmadaki çeşitliliği gözardı edildiği içindir ki, evler adapte olma potansiyelini içinde barındırmalı yani bir anlamda uyumlu olmalıdır. Mimarlar ve kullanıcılar arasındaki uçurum, konut kooperatifleri ve etkili tasarım politikaları ile giderilebilir. Tasarım sürecinde mimar, bina kullanıcılarının çelişkili tercihlerini içeren özel istekleri, önceden oluşturulmuş ev stereotiplerine dayanmadan binaların yapısal ve servis bileşenleri ile çözmek yoluna gitmelidir.

Olumsuz koşullarda, sosyal uyumsuzluk, kalabalıklık hissi, çalışamamazlık gibi problemlerin ortaya çıkması beklenir. Çevreye uyum meydana geldikçe bu problemler daha az yoğun hale gelirler. Hem evin hem de konutun uyum ve uygunluk sürecine ihtiyacı vardır. Kullanıcı bir yere ait olma, devamlılık, mahremiyet, kimlik ve aile ilişkilerinde evle ilgili sorunlar olduğunda yabancılaşma, yerdeğiştirme, devamsızlık, güvensizlik, yararlanamama gibi durumlarla karşı karşıya kalır (Tognoli, bilinmiyor).

Konut birimleri, odalar ve aktiviteler arasındaki belirleyici ilişkilere göre tasarlanınca, oturanlar yemek yapımı, yeme içme, yaşama ve diğer evcil aktivitelerin evde mekansal ve zamansal olarak nasıl düzenleneceğine dair karar veremez olurlar. Bu seçim yoksunluğu doğuştan ve potansiyel uyumun tasarım süreci boyunca kullanılmasıyla aşılabılır. 'Doğuştan uyum' ilk tasarımdadır ve kullanıcıya amaçlı belirsizlikle verilen planın sabit fiziksel sınırlamaları arasında

seçim olanağı verir. 'Potansiyel uyum' ise pek çok tasarım/yapım tekniğiyle sağlanabilir. Tarihi olarak veranda, çatı mekanları vs. potansiyel uyum, genişleme için sağlanmıştır. Son zamanlarda da strüktürel olmayan sökülebilir ara bölme ve hareketli tertibatlar ev tasarımlarda kolay çeşitliliği sağlamak ve kullanıcının değişen ihtiyaçlarına cevap vermek için kullanılmaktadır (Lawrence, 1987).

4.4. MODERN KONUT VE KADIN-KULLANICI

Modernleşme süreci tüm dünyada kadın-kullanıcı konut etkileşiminde birtakım değişikliklere neden olmuş, bu değişimler Avrupa'da özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ekonomik ve politik ortamda hız kazanmıştır.

I. Dünya Savaşından sonra ilerici mimarlar için evin tasarımını yeniden ele alma fikri yaygınlaştı. Savaşın kesilmesinden sonra yeni dönemin politikacı ve planlayıcılarına yeni konutu yaratmak için en uygun zaman olduğu haberi verildi. Bu, malzemesel, ulusal, ekonomik tüm diğer sorunlara karşı minimal bir konut olmalıydı. Bu zorluklara karşı standartizasyon mimarlar ve ev ekonomistleri tarafından destekleniyordu. Bu perspektifte modern konut ve içerdiği evcil aktivite şekilleri sadece modern mimarının mimari ideolojisinin ifadesi değildi, kadın hareketinin ve evdeki bilimsel idarenin katkılarını da yansıtıyordu. Politikacılar, mimarlar, ev reformcuları ve evkadınları evde ve domestik aktiviteler için konut tasarımında uzman oldular. Örneğin 1918'teki bir araştırmayı takiben yeniden yapılanma bakanlığı kadınların ev tasarımı üzerine fikirleri hakkında iki önemli rapor yayımladı. Bu rapora göre kadınların büyük çoğunluğu mutfağın aile yaşama ve yeme mekanlarından ayrı bir mekan olmasını ve banyonun da mutfakta ya da mutfak yanındaki kapkacak yıkanan odadan ayrı bir oda olarak yer almasını istediler. Rapor kadınların mutfağın 'evdeki atölyeleri' olmasını istediklerini önerdi (Lawrence, 1987) .

Yüzyılın dönemeci, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ev, cinsiyet rollerinin bir mekansal metaforu haline geldi. Hizmetçi bulma problemi devam ediyor ve evin ücretsiz çalışanları (genç kızlar, evlenmemiş teyzeler) şehir merkezlerinde iş buluyorlardı. Mimari ev planlarının incelenmesi, hizmetçi odalarının kaybolup mutfakların evkadınları için tasarlandıklarını gösteriyordu. 1934'de Wright, Minneapolis'te ayrı bir oda olmayan 'mutfağa' sahip 'Malcolm Willey Evi'ni tasarladı. Bu şemada

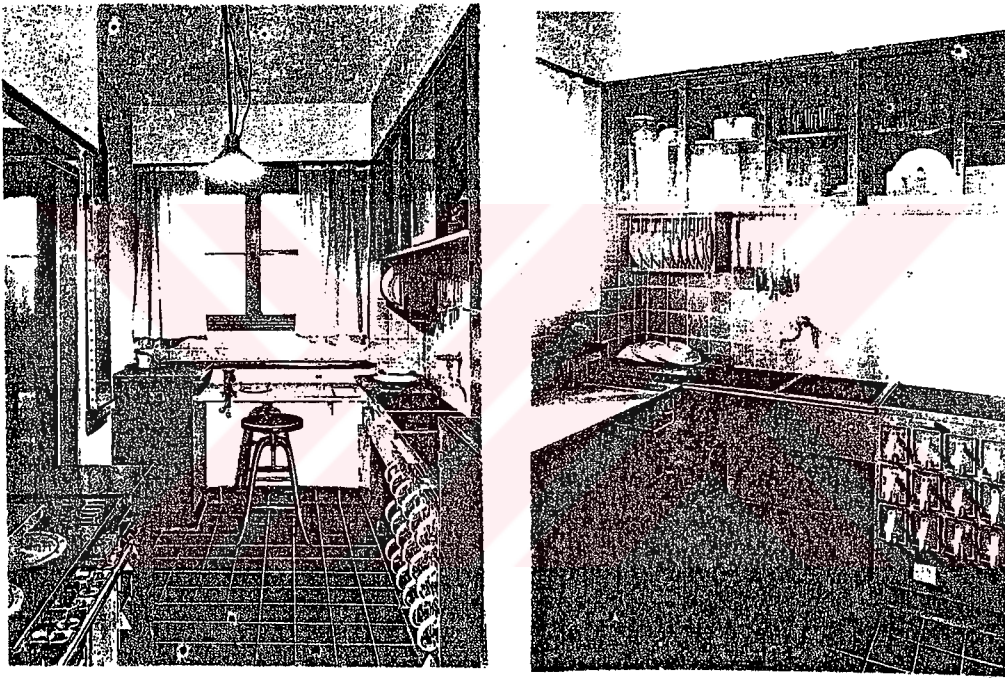
anne mutfakta diğer aile fertlerinden soyutlanmıyor, çocuklarına göz kulak olabiliyordu. Wright böylelikle 20. yüzyılın dönemecinde gevşeyen aile bağlarını, aile üyelerini fiziksel olarak daha sık biraraya getiren plan şemalarıyla güçlendiriyordu (Weisman, 1992).

CIAM'ın La Sallaz'da toplandığı 1928'de mutfak ekipman ve mobilya planı tamamen standartlaştırılmamışsa da ev yapım standartları geniş olarak tanıtılmıştı. Ev işi için bilimsel prensipleri içeren pekçok doküman ve kaynak elde vardı. Ev kadınının ve modern evin yeni imajını yansıtan kitaplar yayınlandı. Fakat tüm kaynakların analizi gösterdi ki günlük ev işlerinin rasyonelizasyonu ev kadınının ev dışındaki çeşitli aktivitelere yönlendirmiyordu, değişimin amacı ailenin merkezinde kadının pozisyonunu korumaktı. Bunun için de mutfak mimarlar tarafından evin göbeği, merkezi olarak yorumlanıyordu (Lawrence, 1987).

20. yüzyılda Frankfurt Mutfağı gibi yenilikler ev planlamasının gelişiminde önemli aşamalar oldular (şekil 4.3). Margrete Schütte Lithotzky Frankfurt mutfağını toplumda kadın ile erkek arasındaki dengesiz rol dağılımına karşı kadının özgürleşmesine yardımcı bir araç olarak düşünmüştü (Eroğlu, 2000). Sonuç olarak mutfak küçüldü ve sadece yemeğin hazırlığı ve yenmesi için tasarlanmaya başlandı. Diğer ev aktiviteleri onlar için özel olarak tasarlanan odalarda yapılmaya başlandı. Böylece farklı mekanlarda aktivitelerin ayrımı esnek zaman programına göre günlük yaşamı rutinleştirme ihtiyacını azalttı (Lawrence, 1987).

Segalon (1986) ev ve işyeri ayrımının modern zamanlarda baskın olan, mekanların ayrımına (ayrımcılığına) katkıda bulunduğunu hatırlatırken Rock ve diğ. (1980) ise kadınların toplumsal hayata katıldıkça daha çok fonksiyonel çalışma ile daha açık mekan anlayışı geliştirdiklerini tartıştılar. Bunun bir örneği mutfağı, yemek yemeyi ve aile toplanma mekanını birleştiren 'family room'(aile odasıdır). Hassel ve Peatros da 'Better Homes and Gardens' isimli aylık derginin 1945-85 yılları arasındaki sayılarını inceleyerek ev plan ve odalarının değişimlerini irdemişler ve üç belirleyici değişim saptamışlardır. Bunlardan birincisi genişleyen ve daha açık bir karaktere bürünen ve böylelikle paylaşılan mekanların vurgulanmasıyla cinsiyet rollerinin birbirine karışımını kolaylaştıran mutfaklardır. Daha az soyutlanmış mutfaklar fonksiyonların çakışması ile aile üyeleri arasındaki etkileşimin artması

olanağını sunarlar. İkincil olarak evin kadını için mutfak dışında ayrı bir özel mekan ve ev işlerinin paylaşımını mümkün kılan esnek plan şemaları 1965'te başlamış ve 1980'lerde de devam etmiştir. Çocuk doğum oranlarının düşmesi ile obsiyonel odaların artması, konutun kadının değişen rolleri için daha destekleyici bir çevre sağladığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Son olarak çiftlere ayrılan özel alan da hem boyut olarak ikiye katlanmış hem de daha özel ve içine kapalı hale gelmiştir. Odadan çok suite benzer hale gelen bu mekanların çoğu iki kişinin sabahları iş için hazırlanmasına olanak veren bir banyo ve giyinme alanı da içerir hale gelmiştir (Hassel and Peatross, 1990).



Şekil 4.3 Frankfurt Mutfağı (Eroğlu, 2000)

Sonuç olarak I. Dünya Savaşı'ndan sonra kadın hareketinin de gerilemesi ile beraber erkeğin değerleriyle tanımlanan mimari kültüre ait gereçler tüketim pazarını besleyen yeni bir ev yaşamını da beraberinde getirmiştir (Eroğlu, 2000). Fakat tüm teknolojik olanakları ile kadının hayatını kolaylaştıracağı varsayılan modernleşme sürecinin giderek 'yabancılaşma', 'evsizlik' ve 'özgürleşirken hapsolme' gibi birtakım olumsuzlukları da beraberinde getirdiği öne sürülmüştür (Dovey 1985; Kuban, 1996; A Franck, 1998; Kaçel, 1998; Lawrence, 1987).

4.4.1.YABANCILAŞMA

Mimarlık ve planlamadaki modern hareket rüyası teknoloji ve endüstriyel konutun, herkese bahçe içinde seri üretim yüksek bloklar, yüksek kalitede konut sağlayacağı idi. Konut rasyonel olarak evrensel ihtiyaçlar bazında uluslararası ve kültürlerarası uygulanabilir bir konu olarak ele alındı. İçinde yaşanacak bir makine, bir teknoloji parçası olarak düşünüldü ve sonuç ‘evsizlik’ duygusu oldu. Modernizmin estetiği, devamlılığı, geçmişin stillerini ve bölgesel devamlılığı zedeledi. Gelişmelerin ölçeği ve hızı peyzajı önceki kullanıcıların hatıralarını da silerek dönüştürdü. Konut standartları tamamen rasyonel bir bakış açısıyla metrekaireler bazında düşünüldü. ‘Ev’in sosyal iletişim gibi mevcut öğeleri korunmadı; bu da sosyal ve psikolojik bozulmalara neden oldu. Eve bir mal, tasarım ve yerleşme açısından pek şansı olmayan insanlar için bir ürün gözüyle bakılmaya başlandı. Dahası halen yürürlükteki konutun bürokratik yönetimi de kullanıcı kontrolünü engelleyerek kişisel kimliğin felce uğramasına neden oldu (Dovey, 1985).

‘Ev’ deneyimi kullanıcı ya da kullanıcıların tasarım sürecine aktif katılımını ister. Bu sadece çoğunlukla kullanıcının istekleri gözardı edildiğinden değil, aynı zamanda çevresel değişim fırsatının ve ‘ev’ hissinin değerlendirilmesine olanak tanimasındandır. Dovey’e (1985) göre katılımcı tasarım ile ‘ev’ deneyimi arasında kesin bir bağ olmasına rağmen böyle bir süreci modern bağlamda uygulamak kolay iş değildir.

Kuban (1996) insanın evine yabancılaşmasını şöyle dile getirir: *‘Çağdaş dünyada ev bir tüketim nesnesidir, nötr bir üründür; tıpkı bir kutu, bir araba, bir T.V. gibi...Aslında artık kimse ev sahibi değil çünkü diziler halinde yapılan evler, apartman bloklar, kule binalar ev ile sahibi arasında varolan şeyleri yok etti. Artık evlerimizi düşünmüyoruz. Yapıldıktan sonra satın alıyoruz. Çağdaş insanın özel çevresinde hala bir bireysellik varsa bunu bir odanın kuytu bir köşesinde bulmak mümkün olabilir’* s.5. Doğan burada açıkça tasarımcı ile kullanıcı arasındaki iletişimsizliği ve bireysel istek ve arzularımızı ancak bir takım donatılarla tatmim yoluna gitmeyi nasıl kabullendiğimizi açıkça dile getirir.

Turan (1994) Heidegger'in insanın şeylerle bozulan ilişkisini gördüğünü vurgular ve şöyle devam eder '*Teknoloji çağının insanı için mekan artık günlük yaşamda tanıdık ortam sağlayacak nitelikte değildir.....Televizyonumuzu (virtual realitenizi) camdan aşağı attığınız zaman, yaşadığınız mekanın ne kadar yabancı olduğunu hissedersiniz*' s.22.

Görünen odur ki bilgisayar teknolojisi, programlardaki gelişmeler ve yeni olanaklar mimarideki formun günlük yaşamdan kopukluğunu ve bakışın dikkate alınan tek duyu olması eğilimini artıracaktır. 'Cyber-space' böyle bir yaklaşımı cesaretlendirir. İnsanların asla ikamet etmeyip sadece ziyaret ettikleri görsel çevreler yaratan mimarlar için bu ziyaretçilerin bedensel ihtiyaçlarını ve ısıtma, havalandırma, acil durum çıkışı gibi fiziksel çevreyi takip eden sayısız sonucu düşünme ihtiyacı yoktur. Böylelikle 'cyber-space' tasarımı eski bir rüyayı; fiziksel dünyanın ötesine geçme rüyasını gerçekleştirir (A Franck, 1998). İçinde yaşanmayan dolayısıyla hiçbir zaman bir 'yer'e dönüşemeyecek olan, sadece insanın görme duyusuna hitap eden bu tür bir mimarlığın bireyle mekan arasında kaçınılmaz olarak yabancılaşmaya neden olacağı açıktır.

4.4.2.ÖZGÜRLEŞİRKEN HAPSOLMA

20. yüzyılda konutun dönüşümüne dair yapılanların hedefi bireyi 19. yüzyıldaki sorunlu gündelik yaşamdan kurtarmaktı ve bunun gerçekleşmesi dayanıklı tüketim malları endüstrisi, yapı endüstrisi ve mimarlar arasında kurulacak daha geniş tabanlı bir konvansiyonun oluşmasına bağlıydı. Gideon bu bağlamda, modern mimarinin amacını 'befreites wohnen' yani 'kurtulmuş, özgürleşmiş konut' olarak koymuş ve modern konut mimarlığının insanı ve onun ihtiyaçlarını gözönüne alan manifestosu ile gelenekselden çok yönlü bir kopuşu hedeflemişti. Kaçel'e göre '*tam da bu noktada her programın, inhabitant (evsakinini) açısından kurtulmanın yanı sıra bağlanmayı diğer bir deyişle hapsolmayı getireceği de açıktır*' (Kaçel, 1998).

Evsakinini (inhabitant) için bu kurtulma ve hapsola süreci İngiltere'de 19. yüzyılın ilk yarısında üst orta sınıf ile aristokrat işçi sınıflarının kent merkezi dışındaki yerleşimlere taşınarak kendilerini toplumdan soyutlamaları ile başlar. Bu durum kendi içinde birtakım çelişkileri barındırır. Üst-orta sınıf ve aristokrat işçi sınıfı

kendilerini işçi sınıfının varlığından kurtarmak isterlerken dış dünya ile aralarına da keskin bir sınır çekip iç dünyalarına hapsolma sürecine girmişlerdir. İşçi sınıfı açısından tersi yönde bir durum söz konusudur. Eski yaşamlarını ve kır evlerini terkedip kente gelen ve burada önceki yaşam standartlarının çok altında yaşamaya başlayan işçi sınıfı için kamusal alandan kopuk bir yaşam sürmek mümkün değildi. Bu arada alt kentlere gitmemiş ve kentte kalmış bir grup orta-üst sınıf ve aristokrat işçi sınıfı için evsakininin kurtuluş ve hapsoluş süreci kent ölçeğinden, konut ölçeğine kaydı. Aynı esnada 19. yüzyılda yapı teknolojisinin gelişimi ile elektrik, gaz, su, kanalizasyon gibi evsakinini ağır ev işlerinden kurtaran kentsel altyapı donatılarının ortaya çıkması ve serbest piyasa koşullarındaki tüketim düzeyinin göstergesi olarak karyola, koltuk gibi kişisel ev donatılarının kitlesel üretimle standart ürün haline gelmeleri bir yandan evsahibinin kurtuluşuna yardımcı olurken bir yandan da onun konuta daha sıkı bağlanmasına neden olmuştur. Alt sınıflar kentsal alt yapı donatılarından yararlanamamaları da kişisel ev donatılarına gelirleri ölçüsünde ilgi gösteriyorlardı. Ev dekorasyonu da kadının içine hapsediği dünyadan tek kopuş yolu haline geldi. Dönemin kadın basını tarafından yönlendirilen kadınlara ‘iyi bir eş’ ve ‘şık bir müşteri’ olmaları öğütleniyordu. Toplumda yaşamın öznenin çok nesnesi konumundaki kadınlar, kendi yarattıkları domestik ortamlara ait olma rolünü üstlendiler (Kaçel, 1998).

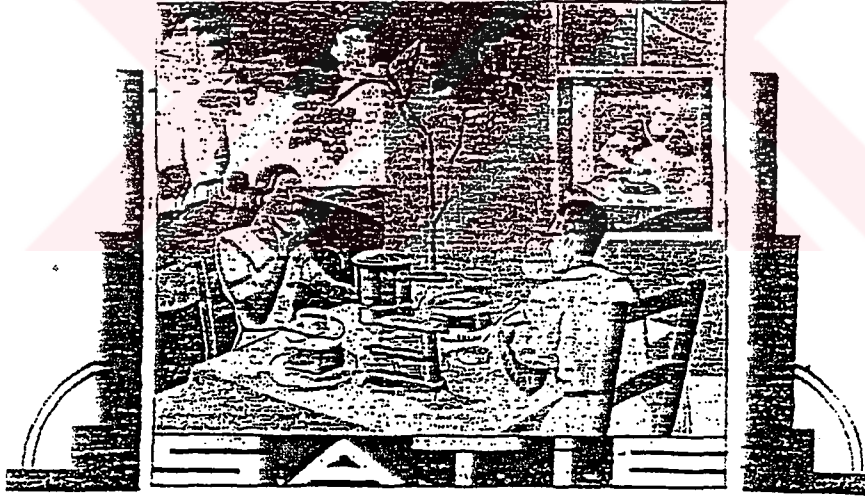
19. yüzyılın ikinci yarısında ev planlaması için tasarım standartları artan bir oranla formüle edildi ve kendini konut yasalarında, sağlık ve konut politikalarında , kadın hareketinin reklam kampanyalarında ve diğer pekçok alanda gösterdi. Avustralya, Kuzey Amerika, Avrupa ve İngiltere’deki çalışmalar gösteriyor ki 19. yüzyılın ortalarından başlayarak, uluslararası düzeyde halk sağlığı reformları ve ev ekonomisi kampanyaları, evin artan verim ve temizliğine dayandırıldı. Fakat 20. yüzyılın başlarından itibaren ev bakımının bilimsel yöntemi prensiplerinin uygulanması kadını özgürleştirmede aksine onu evin içindeki görevlerine bağladı. Evkadını sadece mekansal olarak değil zamansal olarak da adapte olmak zorunda kaldığı rutinlerle sınırlandı (Lawrence, 1987).

Kentten kaçıp konuta sığınma dürtüsü 20. yüzyılda toplumun tüm kesimlerine yayıldı. Orta sınıflar işçi sınıfından ne kadar kopmak isteseler de normları o anda benimsendi ve konut her iki sınıf için kitlesel bir metaya dönüştü. Toplumsal

farklılaşma ise 'evsahiplerinin ev içi tüketim düzeylerine göre farklılaşan konut mekanlarına' yansdı. Alt kent, bağımsız ev ve üç yatak odası imgeleri evsakinin kurtuluş ya da hapsoluş süreçlerinin konut ölçeğinden oda ölçeğine kaydığının habercisiydi. 20. yüzyılın ilk yarısında her sınıftan insanın evine ulaşan kentsel su ve elektrik gibi kentsel donatılar gündelik yaşamı özgürleştirirken bir yandan da yeni bir içe kapanma sürecini başlattılar (şekil 4.4). Konutta kullanım özgürleştikçe mahremiyet ön plana çıktı. Kaçel (1998)e göre 'hanehalkı ile dış dünya arasında bir sınır olan konutun kendisi korunulması gereken bir dış dünyaya , odalar da sığılabilecek birer iç dünyaya dönmüştü' s.97.

ASRI EVİN İHTİYACI

SATİE Rahatınız ve konforunuz için her şeyi düşünmüştür ve uzun vadeli taksitlerle her türlü elektrik malzemesini emrinize amade bulundurmaktadır.



SATİE Elektrik Tesisatı şirketi sayesinde bugün asri bir evin bütün ihtiyaçları kolaylıkla temin edilmektedir. SATİE'nin 12 den 24 aya kadar ilân ettiği verimlere satıştan istiflede ederek evlerini asri şekilde elektrik

edevati ile teçhiz edenlerin adedi sayılmazacak kadar çoktur. Siz de SATİE'nun bahşettiği bu kolaylıklardan istiflede ediniz ve içinde yaşadığınız dekora güzelleştirmeye bakınız.

Elektrik İhtiyaçları
• Sobaları
• Fırını
• Tenceresi
• Ocağı

Şekil 4.4. 'Asri Evin İhtiyacı' elektrikli ev aletleri

Modernizmin insanları modern konut sayesinde 'özgürleştirilmesi' hiçbir zaman tamamıyla mümkün olmamıştır. LeFebvre'ye göre sosyal kolektif kimliğin kaybolması ile yeni evsakinin kimliğinin yeni tanımını, gündelik yaşamda, özel ve

aile hayatında *inhabitant* 'evde bulunma hali' olarak bulur. 'Evde bulunma hali somucunda bir kimliğe sahip olmak ise, ancak mekana bağlanmakla(attachment) mümkün olacaktır' s.99 (Kaçel, 1998).

4.5. KADIN-KULLANICI VE KONUT : EV KAVRAMININ OLUŞMASI

Dovey 'e (1985) göre ev ve konut birbirinden farklı kavramlardır. Konut bir nesne , çevrenin bir parçası iken ev, insanla çevresi, evsakinini (inhabitant) ile barındığı yer arasında anlamlı bir çeşit ilişkidir. Anlamı dikkatli ölçüm ve açıklamalarla tanımlanabilecek deneysel bir değişken değildir. Onu konuttan ayıran, ilişki ve tecrübe edilmiş anlamdır. Ev mekandaki varlığımızı düzenlediğimiz prensiptir. Evde olmak demek nerede olduğumuzu bilmek, güvenli bir merkezde olmak ve mekanda yönlenebilmek demektir. Konut statiktir ama ev temelde dinamik ve sürece bağlıdır. Ev, içinde yaşayanın deneyimidir; tektir ve dokunulmazdır, bireyin kendine malettiği psiko-sosyal alandır, zaman ve duygu vaadeder. Konut ise bir mülktür, güç ve kar getirecek ekonomik kaynakların yatırımınıdır. 'Ev'de zaman içinde yaratılıp geliştirilen ilişkiler ekonomik süreçlerin ürünleri gibi tüketilmez. Konut yalnızca ev deneyimine ulaşmak için bir araçtır.

Ev, hem fiziksel bir mekan hem de bilişsel bir kavramdır. Konut özel olandan çok kamusal olanı tanımlar, bireyin davranışlarından çok bilinen fiziksel ve mekansal parametreleri vurgular (Tognoli, bilinmiyor). Turan (1994) Heidegger'in 'Das Ding ve Bauen Wohnene Denken' metnini yorumladığı 'Heidegger ve ev' başlıklı makalesinde bu durumu şöyle ifade eder ' *ev, insanın dünyada ve varlık içinde temel bulunma biçimidir. Bu temel biçim, fiziksel evin ev olarak ortaya çıkışının ön koşuludur* ' s.21.

Ev çevresi geniş deneyimlerin sıcaklığı ile doludur. Bu sıcaklık bedensel rutinlerde yatar. Evde rutin hareket ve deneyimlerin kararlılığında dinlenilebilir. Ev imgesinin kökleri görsel imgesinin olduğu çocukluk deneyimlerinde yatar (Dovey,1985).

İçerdelik/dışardalık diyalektiği insan ve yer arasındaki ilişkinin kategorize edilmesinde kullanılır. Ev zaman içerisinde gelişen tamamen bir içerdelik deneyimidir. İçeridekinin zamansal düzeni belirli zaman periyodlarına yayılan kişisel rutinler ve döngülerle tekrar edildiğinden sadece sonuçta ortaya çıkan mekansal şekli gören

yabancıya görünmez kalır. Evin diyalektiği içerisi/dışarisından daha fazlasını verir. Ev, güvensiz bir dünyada güvenli, şüpheli bir çevrede kararlı, tuhaf bir dünyada sıcak, kirlenmiş bir dünyada kutsal, gizemli bir yerdir (Dovey, 1985).

Ev, (Bachelard, 1969; Dovey, 1978; Jung, 1963; Thames and Hudson,1977; Norberg-Schulz,1971; Relph,1971 ve Tuan,1977) gibi pek çok yazar tarafından insan varlığının merkezi olarak görülür ve tartışılır. Ev tekliğin, düzenin, ayinsel olanın ve gizliliğin sembolü olarak gürülür. İnsanın kendini rahat hissettiği, kendine yakın ve sıcak olan, işin daha kamusal olan dünyasından sığındığı, aynı zamanda enerji toplayıp kendine geldiği yerdir. Aynı zamanda ev , mahremiyetin de en çok gereksinildiği mekan olarak tanımlanabilir (Tognoli, bilinmiyor).

Dovey'e (1985) göre ev, bireyle yeri bağlayan ve konut deneyimiyle içinde olduğu, doğduğu daha geniş mekansal, zamansal, sosyo-kültürel bağlam arasında bir ilişkiler bütünüdür. Ev bizi geçmişle, gelecekle, fiziksel çevreyle ve sosyal dünyamızla bağlar.

Sosyal düzen olarak ev söylemi hem son derece esnek hem de son derece tutucudur. Konutta ya da binada somutlaşmayıp deneyim ve davranış şekillerinde hayat bulduğu sürece esnektir. Bourdieu'ya göre algı, düşünce ve eylemin temel şemaları en erken öğrenme sürecinin yeri olarak imtiyazlı olan evde şekillendirilir. Ev bizi mekanda, zamanda ve toplumda yönlendiren bir düzendir (Dovey, 1985).

19. yüzyılda Harriet Beecher Stove ve kardeşi Katherine Beecher, kadınların sorumluluğunun, erkeklerin dünyevi günaha teşvik edici şeylerle yoldan çıkmalarını engellemek için sıcak, güvenli, evcil bir ortam hazırlamak olduğunu düşünüyorlardı. Eğer ev fiziksel ve manevi olarak temizse erkek de ana bağına dönecekti. Oysa bugün kadınların iş dünyasına giderek artan sayılarda girmeleri ile rahatlığı sağlayacak ev ortamı için hem kadının hem de erkeğin yarış içinde olmaları gerekmektedir (Tognoli, bilinmiyor).

Bachelard'a (1996) göre ev bizim dünya köşemiz, ilk evrenimizdir. Gerçek bir kozmostur. *'Barınan varlık, barınağın sınırlarını, diyalektiklerin en bitip tükenmezi içinde duyarlılaştırır....Ev hem beden hem ruhtur; insan varlığının ilk evrenidir*

...insan doğduğu evi düşlediğinde düş kurmanın olanca derinliği içinde o ilk sıcaklığa döner, madde dünyasının oluşturduğu o ilk maddesinin bir parçası haline gelir. Koruyucu varlıklar işte böyle bir hava içinde yaşar...’s.32-35.

Bachelard’ın (1996) ‘Mekanın Poetikası’nda anlattığı Henri Bosco’nun Malicroix’teki evinin adı Le Radousse’tur. Bu ev uğultuyla akan bir ırmağın yakınında inşa edilmiş gösterişsiz bir evdir, dayanıklı olduğu izlenimini vermez. Bachelard kitabında fırtına esnasında sahibini bir ana gibi bağrına basan evle ilgili şunları yazmıştır: *‘Ev kahramanca savaşıyordu.....Pencere kapaklarına ve kapılara istediği kadar küfürler yağsın, en büyük tehditler savrulsun , baca boru gibi ötsün , içinde bedenimi barındırdığım bu insansı varlık, fırtınaya papuç bırakmadı. Ev, dişi bir kurt gibi üstüme kapandı; o anaç kokusunun zaman zaman kalbime kadar indiğini duyumsuyorum. O gece bana gerçek analık yaptı. Ondan başka beni koruyacak, kolluyacak kimsem yoktu. İkimiz başbaşaydık’ s.70-71.*

Ev genel olarak gerek kurumsal gerek yöresel mimaride kadınla hatta ana ile özdeşir. ‘Ev’in kadının yeri olarak yapımı, sağlamlık, güvenilirlik ve sağlık kaynağı olarak algılanmasını sağlar. ‘Yer’in bu görünümleri dişi olarak kodlanmıştır. Ev kalbin ve kadının olduğu yerdir. ‘Kadının’ ve ‘ev-yerinin’ kimlikleri birbiriyle yakından bağlantılıdır (Massey, 1994). Bachelard bunu şöyle dile getirir: *‘Duvarların ve mobilyaların içtenlikli dengesinde kadınların inşa ettiği bir evin varolduğunun bilincine varırız. Erkekler evin yalnızca dışını yapmayı bilir. Cila uygarlığından haberleri yoktur’ s.90 (Bachelard, 1996).*

Güvenç’e (1994) göre ‘konut üretiminde kullanılan insani niyet; yapının tekniği, üretenin kimliği; talebin içeriği, malzeme gibi inşai karakterlerle somunda bir nesne üründür. Artık nesne-ürünün; kullanıcıları tarafından dönüştürülmesi söz konusudur’ s. 24. Bitmiş bir konuta kişinin yaşam dünyası ile ilintili olarak yapılan eklemeler bu iktisadi ve bireysel olan ‘şey’ e yapılan düzeltmelerdir ve bu düzeltme müdahalesi bireyi konutun kullanıcısı olmaktan sakini olmaya götürür. Böylelikle konut da ‘ev’e dönüşmüş olur.

4.6. BÖLÜMÜN SONUCU

- Konut ve konut mekanlarına, genellemeci bir işlevselliğin ötesinde kullanıcı kimliği açısından bakıldığında modernleşme süreci boyunca kadının ve konut mekanının karşılıklı etkileşim içinde oldukları gözlenebilir. Konutun cinsiyete dayalı analizi kadın-kullanıcı sorununu daha iyi anlamaya yardımcı olur.
- Toplumsal gelişme ve değişim süreci boyunca kadının bir birey olarak kimlik kazanması, ihtiyaçları, özgürlük mücadelesi ve bu mücadele esnasında toplumun kadına bakışı, onunla özdeşleştirdiği kavram ve değerler, bu değerlerin değişimi konut planlamasına ve ev içi düzenlemelere de yansımıştır.
- Fakat modernleşme sürecinde teknolojik gelişmenin kadının hayatını kolaylaştıracağı ve onu özgürleştireceği düşünülürken bu rüya tamamen gerçekleşmemiş, teknolojik gelişme bir yandan ev işlerinde kadına kolaylık sağlarken artan hijyen standartı ve tüketimin öznesi durumuna gelen kadının kendini ev içi donatı malzemeleriyle özdeşleştirmesi onu eve bağımlı hale getirmiştir. Özellikle ‘üsluplaşmış’ modernizmin cinsiyet farklılığını ortadan kaldırmayı amaçlayan tek tip kullanıcı kriterinin kadının konuta yabancılaşmasını iyice artırdığı söylenebilir.

5.TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME SÜRECİNDE KONUT VE KADIN

Bilgin'in (1998) ifade ettiği gibi *'Modernleşme sürecinin evrensel olarak yerleşmeler ve imar süreci üzerinde bıraktığı en önemli izlerden biri modern toplumda artık genellikle anonim tüketici için üretilmeye başlanmış olan dolayısıyla da ikamet ve barınmanın ontolojisini köklü biçimde değiştiren konut inşaatlarıdır'*s.257.

Konut olgusunun özellikle kadın-kullanıcı açısından bugün geldiği noktayı anlayabilmek açısından Tanzimattan başlayarak Osmanlı'dan günümüze, geleneksel Türk evinden modern konuta, konutun evrimine ve bu süreçte kadın-kullanıcı konut etkileşimine bir göz atmak gerekmektedir

5.1.GELENEKSEL TÜRK EVİNE BATILILAŞMANIN ETKİSİ

Modernleşme eğiliminin Osmanlı'da 1839 Osmanlı fermanı ile düzenli, kalıcı ve sürekli olarak yerleştiğine inanılır (Bilgin 1996). Osmanlı'da modernleşme Batı'dan yapılan transferler bir ideolojik sorunsala dönüştüğü zaman başlamıştır. Bu süreç Osmanlı gibi modernleşme düşüncesinin doğmak yerine transfer edildiği bir ülkede 'batılılaşıma' olarak adlandırılabilir.

Modernite kendi varoluş koşullarını bilinçle değiştirmeye çalışan bireyin ve toplumun durumu olduğundan Osmanlı üst sınıfı modernleşme eşiğini kendi kültürel değişimini bir amaç olarak formüle ettiği ve ardından da onu tartışmaya başladığında aşmıştır. Modern öncesi toplumda kültürel değişim hep olmuşsa da ne toplum ne de bireyler değişikliklerine ilişkin bir bilinç geliştirmemişlerdir (Tanyeli, 1996).

Geleneksel Türk evinde aile yapısı ataerkildir ve konut içi fiziksel düzenlemede mahremiyetin izlerini görmek mümkündür. Osmanlı'da 19. yüzyılda ev, aile yaşantısını dış dünyadan soyutlayan ve ona dini anlamda bir mahremiyet

kazandıran koruyucu bir karaktere sahiptir. Evin sokağa açılan kapısı dış dünya ile iç dünya arasındaki sınırı sembolize eder. Mahremiyeti bozacak etkilerden korunmak için ya bahçe duvarı ya da pencere kafesleri ile kapalı mekanlar oluşturulmuştur. Bu içe dönüklük olgusu özellikle kadının gündelik hayatı düşünülmüş, organize edilmiş, ortaya çıkan kısıtlılık durumu da bahçe düzenlemeleriyle giderilmeye çalışılmıştır (Işın, 1999).

Kadının ve erkeğin temsil ettiği değerler bağlamında ortaya çıkan kutuplaşma pek çok kültürde mekanın sembolik ve anlamsal bölünmesine de yansır. Evin mekansal kullanımındaki cinsiyet ayrımı, Osmanlı kültüründe cinsiyet ayrımına dayanan çok amaçlı odalar 'haremlik ve selamlık' ile kendini gösterir. Özellikle tanzimat öncesi dönemde Osmanlı kaynaklarında mekan kullanımı mevcut cinsiyet ve sınıf hiyerarşisini güçlendirmiştir (Özbay, 1996). Özellikle harem olgusu kadının kimliğini pasifize edici yönde olumsuz bir rol oynamıştır. Bu cinsiyet ayrımının mekana yansıması da adil olmamıştır. Erkeğin mekanı her zaman daha düzenli ve gösterişli iken kadının mekanı sade ve çok işlevlidir. Ayrıca erkekler zaman zaman hareme girme hakkına sahipken, kız çocuklarının bile selamlığa girişleri yasaklanmıştır. Özellikle kentlerde ve yönetici sınıfında, büyük konutlarda görülen mekanın cinsiyete dayalı ayrımı, sivil ve daha küçük konutlarda pek görülmemekle beraber mekanda ayrışma üstlenilen kadın-erkek rollerine bağlı olarak davranış biçimine yansımıştır (Yağcı, 1998). Kadın ve erkeğin konut içinde yaşama mekanlarının ayrımı anlayışına daha önceki bölümde antik Yunan'daki 'andron'larda ve bir perde duvarla ayrılan Berberi evlerinde de rastlamıştık.

Türk toplumunda mahremiyet olgusunun dayandığı temellerden biri de İslam dininin de etkisiyle kadının, erkeğin 'mahrem'i olarak görülmesidir. Eski evlerde oda girişleri kimi zaman dolap düzeni içine alınarak dolap-kapı ikilisinin türlü birleşimleriyle odaya giriş denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Geleneksel Türk evinde, dini inanışlara ve mahremiyete göre şekillenen yıkanma eyleminin yapıldığı güsulhanenin evin en mahrem yerinde yapılması, kimi konutlarda odalar ile sofa arasındaki sosyal ve kişisel mahremiyetin elde edilmesi için sofaya açılan odaların hemen hepsinin pahlı olması ve misafir için seçilen odaların genellikle giriş katında ve eylemlerin ve yaşamın geçtiği evin mahrem bölümlerinden ayrı bir yerde düşünülmesi gibi özel bazı çözümler göze çarpar (Tamgaç, 1997).

Osmanlı'da kadın toplumsal hayattan soyutlanmış, eve kapatılmış ve Osmanlı-Türk Evindeki haremlik-selamlık uygulaması ile de 'mekanı' iyice daraltılmıştı. Osmanlı toplumunda erkeğin üstünlüğünü kadının acizliğini savunan İslami değer yargılarının rolü büyüktür. Tanzimat öncesi dönemde kadının giyimi, sokağa çıkması ile ilgili fermanlar çıkarılmış ve hukukun getirdiği eşitsizlik kadının tüm yaşamına yansımıştı. Kentsel alandan kırsala doğru gidildikçe kadının hareket alanı biraz daha genişliyordu çünkü üretken köylü kadınının din unsuru biraz daha az etkilemişti. Tanzimatla başlayan ve II. Meşrutiyete kadar devam eden süreçte ise kadınlar kimi haklara sahip olma açısından aşama kaydettirler ve iyi bir ev kadını olabilmeleri amacıyla da olsa eğitim görmeye başladılar. Bu dönemde batılılaşma özellikle üst-tabaka Osmanlı kadınları üzerinde etkili oldu ve bu özentî mekana da yansdı (Yağcı, 1998).

Tanzimat sonrası dönemde özellikle İstanbul'da kadının konumuna bağlı hukuk ve örf kalıpları da geleneksel çerçevesine bağlı kalmaktan çıkmaya, mahremiyet, mekansal kapalılık, içe dönüklük özellikleri de her ölçekte giderek çözülmeye başlamıştır (Yücel, 1996).

Zamanla yaşam tarzının değişmesi, konutta da bir takım değişimlere sebep olmuş örneğin batılı bir artifakt olan sandalyenin kullanılmaya başlaması eski Türk evinde sedir yüksekliğine bağlı olan pencere boyut ve biçimini etkilemiştir. Önceleri ev üretimine dönük olan yaşam tarzı teknolojinin gelişimi ile değişime uğramıştır (Tamgaç, 1997).

Batılılaşma süreci aile yaşantısı üzerindeki otoriter gelenekleri zayıflatarak böylelikle aile içinde bireyin kişiselleşmesi ve kendine özgü bir kültür dünyası kurmasına neden olmuştur. Bu süreç daha çok üst tabaka kadının yaşantısında belirgindir. *'Henüz kadın için tesettür geleneği sürmekle birlikte, gündelik hayatın moda olgusu, giyim kuşamdaki örtünme zorunluluğunu dini bir buyruk olmaktan çıkartıp bir çeşit süslenme biçimine dönüştürmüştür. Ferace ve yaşmak gibi tesettür öğeleri giderek süslenme olgusunun moda malzemesine dönüşmüşler, kadın yüzü dini mahremiyetin perdesi ardından yavaş yavaş gün ışığına çıkmıştır. Moda olgusunun aile yaşantısına girmesiyle geleneksel otoritenin dizginleri bu*

yeni kültürel oluşumun eline geçmiş, gündelik hayat bu sayede bireyin özgürleşme sürecine tanık olmuştur’ s.98 (Işın, 1999).

Osmanlı’da 1830’lardan 1930’lara dek yoğun biçimde Batılı atrifaktların fetişleşmesi süreci yaşanmıştır. Toplumsal kültürel değişimler ve ekonomik etkenlerin doğal uzantısı olarak yüzyıl ortalarından başlayarak önce kentin batılı evlerinde, yavaş yavaş da tüm İstanbul evlerinde Batı tipi (Batı ürünü ya da taklidi) mobilya, mutfak gereci, ısınma araçları giderek de aydınlanma ve haberleşme sistemleri kullanılmaya başlanmıştır. Bunlar yeme-içme, oturma-konfor, ısınma-aydınlatma gibi mekan ve zamana bağımlılığı etkileyen; konut yaşamını, dolayısıyla da konut organizasyonunu ve konutun iç ve dış biçimlenişini etkileyen önemli etmenlerdir (Yücel, 1996).

Işın’a (1999) göre bu dönemde modern kadının hayatına, mobilya katalogları ve moda mecmuaları yön veriyordu. Gündelik hayatı bir oturma odasının objeler dünyasına indirgeyen modern tasarıma bağlılık arttıkça, bu sentetik ortamda kadının da bir obje olarak yer alması kaçınılmazdı.

Tanyeli (1996) batılı ve yerli fetişler için geçerli iki ayrı kodlamadan, başka bir deyişle *‘aslında birbirine karşıt olmaktan çok, biri diğerinin alanına tecavüz etmeyen ve konut mekanını barışçı biçimde paylaşan ikiz sistemler’den* bahseder s.287. Örneğin II. Mahmut döneminde kamusal takdim malzemesi olarak anlamlı olan ve barınma çevresinde önemli yer tutan batılı artifaktların mahrem alanlara gidildikçe ortadan kalktıkları görülür. Evin odaları arasındaki mekansal farklılaşmanın, kullananların hiyerarşik konumuna dayandığı geleneksel sistem, işlevsel uzmanlaşmaya değil, aile içindeki patrimonyal kademelenmeye dayandığından yatak gibi odayı tek işlevli mekana dönüştüren artifaktlar batılılaşmadan oldukça geç etkilenmişlerdir. Batılı mobilyaların ülkeye girişi ile cinsel eksende de bir çifte kod sistemi doğmuştur. Öyle ki Abdülmecit döneminde binek arabalarının kadınlar için yapılanları minderliiyken, erkekler için olanlar yükseltilmiş koltukluydu. Her sınıftan kadın batılı oturma mobilyasını uzun süre erkekler kadar yoğun kullanmadı. *‘Bu ayrım da yine mahrem olanın(kadının) batılılaştırılmasının, kamuya açık olandan(erkekten) farklı bir koda tabi oluşu*

sözkonusudur's.290. Piyanonun kadının eğitim düzeyini gösteren bir simge haline gelişi de yine bir cinsel çifte kod örüntüsüdür.

1870'lerden erken cumhuriyet yıllarına kadar barınma kültürünün batılılaşmasında yeni bir gelişmeden söz edilebilir. Bu dönemde toplumsal değişim yaygınlaşmış ve değişim beklentisi 'tekil fetiş'ten 'tümel iç mekan'a kaymıştır. Bunu geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda edebiyatında sıkça görülen ve daha önce geleneksel Osmanlı Edebiyatında hiç rastlanmayan ev içi mekanının yazılı anlatımlarından da anlamak mümkündür. Çağdaş insan herşeyden önce kendi mikrokozmozunu içinde vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu dönemde çifte kodlulama sisteminin cinsel olanı resmen yadsınmış ve ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır; batılı nesnenin fetişleştirilmesine ise devam edilmiştir (Tanyeli, 1996).

Tanzimatla birlikte ortaya çıkan toplumun yeni orta ve üst-orta tabakalarının yaşam örgütlenmesine yanıt verecek yeni konut tipleri ortaya çıkmışsa da daha eski biçimler ve geleneksel tipler doğal olarak varlıklarını sürdürmüşler. Ancak bu devamlılık içinde ikincil daha çok da üslupsal yaklaşımlar özgün biçimlere eklenmiştir (Yücel, 1996).

5.2. 'KÜBİK EV' OLGUSU

'Modern ev' söyleminin ortaya çıkışı yüzyıl başı Avrupası'nın modernleşme ve kentleşme tarihine dayanır. 19. yüzyıl endüstri kentinin burjuva estetiği ve eklektik stiline radikal bir karşı çıkıştan kaynaklanan ve sağlık, temizlik, bol ışık ve hava sloganlarıyla beraber 'sadelik, kullanışlılık, işlevsellik ve rasyonellik' ilkelerinden çıkan bu söylem 1920'lerin sonlarına dek daha demokratik bir 'yaşam kültürü'nün yaratıcısı olmuştur. Bu 'modern ev' aslında bir form ya da üslup meselesi olmaktan öte sağlıklı ve planlı tasarımın temel birimi haline gelmiştir. Sonuçta ortaya mimari formları birbirine benzemeyen farklı 'modern ev' programları çıkabilir çünkü *'mimarlığı üslupların otoritesinden kurtaran, özgürleştirici ve eleştirel bir tavır olarak modernizm, önceden belirlenmiş resmi bir üslup olmayı reddeder, kendini özgün koşullarda hep yeniden üretmek ister*'s.344 (Bozdoğan, 1999).

1930'lara değin Fransa, Hollanda , Almanya gibi Avrupa ülkelerinin eriştiğı yapı teknolojisinin ve mimarlığı hazırlayıcı ekonomik ve kültürel ortamın ürünü olan modern mimarlık anlayışı çok farklı koşullara sahip Türkiye tarafından ithal edilmiş ve 'kübik'mimari olarak adlandırılmıştır (Aslanoğlu, 1979). Modernist hareketin kaynağı olan yüzyıl başı Almanya'sında konut tasarımlarının rasyonelleşmesine öncelik veren Werkbund, Bauhaus gibi programlar modern ve sağlıklı bir yaşam kültürü yaratma düşüncesinde birleşmişlerdi . Ev de tek başına bir tip olarak değil yapı üretim ilişkileri ile teknoloji çerçevesinde düşünülmüştü. Fakat Almanya'da 1920'lerde düz çatılı modernist formlarla, geleneksele gönderme yapan evler karşıt gruplar tarafından benimsendi. Oysa ulus ile devletin çakıştığı bir ideolojik ortamda Türkiye'de geleneksel ile evrensel arasında hiçbir çelişki kabul edilmiyor Kemalizm'in iki temel doktrini; kültürel öz düşüncesine dayalı milliyetçilik ile , evrenselci bir positivismın aynı 'modern ev'de uzlaşması bekleniyordu. Türk ulus devletinin ilk döneminde, toplumu homojenleştirerek bir birlik meydana getirecek zorlama bir modernizm üzerinde duruldu (Baykan, 1992). Bu noktada özgürleştirici bir proje olan modernizmi doktriner ve pozitivist modernizmden ayırmak gerekir. Bu nedenledir ki Türkiye'de erken cumhuriyet döneminde inkılap sembolü olma misyonunu üstlenen bu 'modern ev' teması sürekli olarak birey olarak özgürleşmekten çok milli bir idealin amacı ve modernleşmedeki başarının sembolü olarak görülen tek kadının özgürleştirilmesi anlamındaki 'modern kadın' temasıyla beraber işlenmiştir (Bozdoğan, 1999). Bu dönemin modernistleri kentleşmeyi içeren makineleşme süreci ile kadının yeni rolünü içeren modernizm arasındaki farklılık ve uyumsuz gelişmeyi görememişlerdir (Baykan, 1992). Modern ev de bu milli seferberliğin biçimsel ifadesi haline gelmiş, batıdaki maddi ve toplumsal kaynaklardan yoksun olan böyle bir söylem ekonomiklik, rasyonellik, işlevsellik gibi benzer terimlerle ifade edilse de eleştirel niteliğini kaybedip bir 'resmi üslup' haline dönüşmüştür (Bozdoğan, 1999).

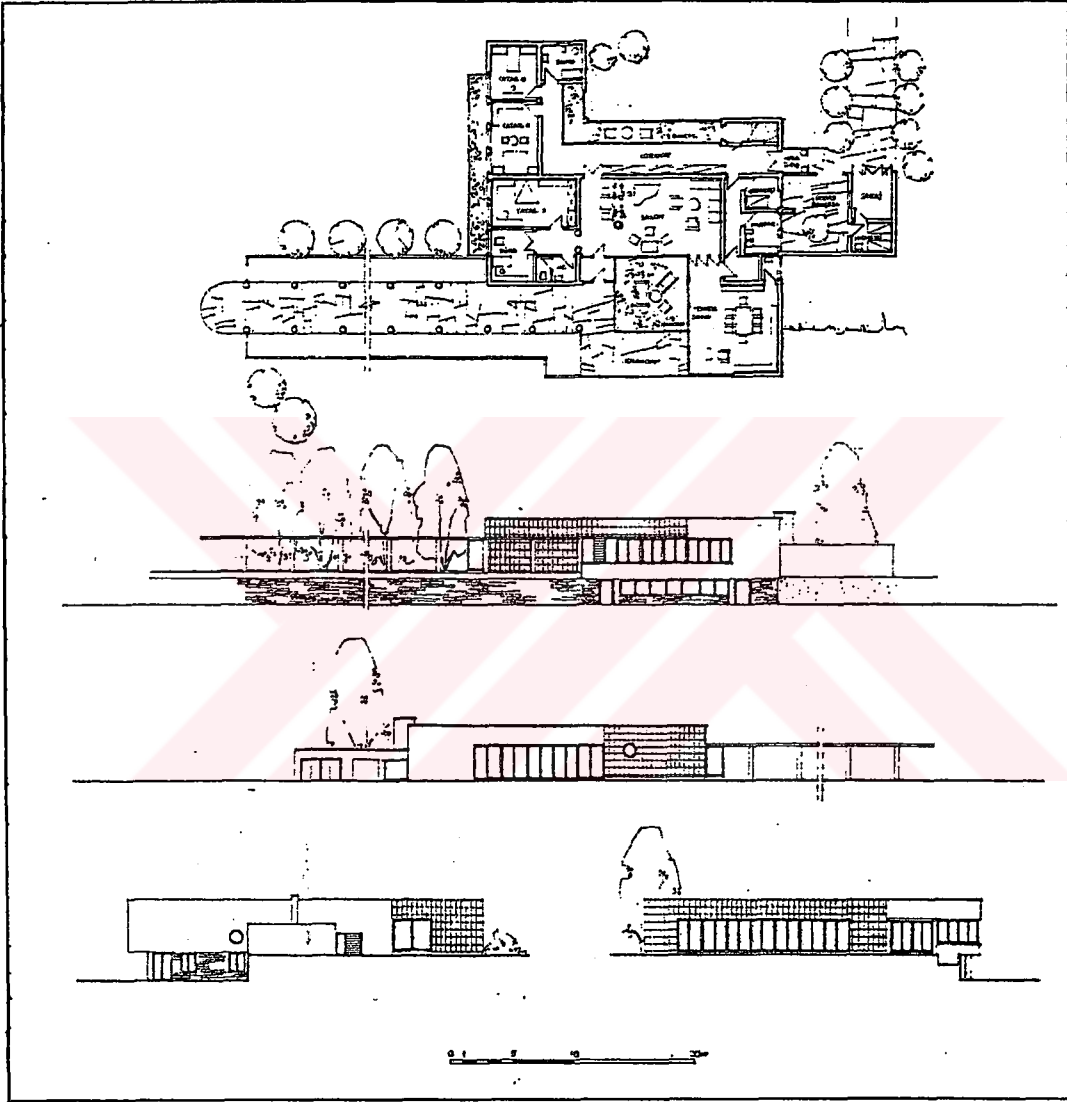
Bu dönemde 'ev'e ve 'kadın'a yönelik görüşlerde ortaya çıkan paralellikler üzerinde durulmaya değerdir. Bozdoğan (1999) bunu şöyle ortaya koyar: Cumhuriyetin 'modern ev' ideali içinde ikili bir yadsımayı da barındırıyordu. Yani tarihsel yanlış olarak terk edilen geleneksel evin yanında Batılılaşmış yaşam biçiminin aşırılığı olarak nitelenen şeylere de eleştiri getiriyordu. Tıpkı idealize

edilen cumhuriyet kadınının hem eğitimsiz geleneksel Türk kadınına hem de Avrupalılaştırmış lüks süs bebeklerine ve onların yaşamlarına bir eleştiri olması gibi.

Bozdoğan'a (1999) göre erken cumhuriyet döneminde 'modern ev' teması ile birlikte inkılapların ve modernleşmenin sembolü haline gelen kadının kurtuluşu meselesi birtakım içsel çelişkiler barındırıyordu. Kadının ev dışında, işyerinde odaklaşması düşüncesi pek çok cumhuriyet aydını tarafından küçümseniyordu. İdeal olan hala yaşam dünyası aile yuvası(evi) olan aydın bir eş, anne ve arkadaş olan kadındı. İdeal ev de kadının becerisiyle zevkli ve tutumlu bir şekilde düzenlediği 'güzel, rahat, kullanışlı' evdi (Bozdoğan, 1996). Batıdaki modernist harekette de kadınların özgürleşmesi modern aile ile özdeşleştirildi ise de oradaki avant-garde modernist mimarlar aile ve yaşam kavramını radikal biçimde sorgulamak üzere feminist hareketle işbirliği içinde çalışmışlardır. 1924'te 'Yaratıcı Kimliğiyle Kadın' alt başlığıyla yayınlanan 'Die Neue Wohnung' kitabında Bruno Taut modern evin rasyonel tasarımı ile kadınların ev işlerinin esaretinden kurtulup üretime katılmaya ve birey olarak gelişmeye fırsat bulacaklarını söylemiştir (Bozdoğan, 1999).

Ülke sınırları içinde batılılaşma idealinin sembolü olarak bir üsluba dönüşen 'modern ev'in üsluplaşması o dönemin yayınlarında inkar edilmiş, cumhuriyetin aydın ve bürokratları için yapılan villa ve apartmanların teknik bilgi ve fotoğraflarıyla yayımlandıkları metinlerde 'modern ev'in çağdaşlık ve medeniyet seviyesinde, teknik ve mesleki olarak da rasyonellik ve işlevsellik temelinde tartışıldığı öne sürülmüştür (Bozdoğan, 1999). Fakat aynı dönemde dergilerde yayınlanan Türk mimarlarının tasarımlarının çoğu o tarihte her yerde ilerici mimarlığın sembolü haline gelmiş olan modern mimarlığın estetik kurallarını (düz çatılar/geniş teraslar ve çıkıntılar/yuvarlak ve/veya çıkıntılı yalın kübik biçimler/bezemesiz hacimler) yansıtan evlerdir (Şekil 5.1). Bozdoğan'a (1996) göre kübik, üslupsal belirleyici olarak hem kent apartmanlarına, hem daha küçük birimli 'kira' evlerine hem de tek aile evlerine ya da bahçe içindeki villalara uygulanabiliyordu. Ancak 'kübik ev'in ideal türü 1930'ların modernist söylemi içinde her zaman doğayla içiçeliğinden ve sağlıklı yaşama olanak tanınmasından dolayı yüceltilen bağımsız, tek aile evi ya da villası oldu (Bozdoğan, 1999). Fakat bu 'kübik ev'ler düz çatılardaki teknik zorluklar ve 1930'larda pahalı bir malzeme sayılan

betonarmenin yalnızca döşeme plağı ve konsollarda kullanımı sebebiyle pencere açıklıklarının küçülmesi dolayısıyla modern estetiğin en önemli unsurlarından olan ‘cam duvar’ların yapılamaması yüzünden pek uygulanma olanağı bulamamıştır (Bozdoğan 1996).



Şekil 5.1 Villa Ankara, plan ve görünüşler (Arkitekt, n.4, 1965)

5.3.APARTMANLAŞMA

18. yüzyılın ortalarında özellikle İstanbul’da emlağın aşırı pahalı olduğu bazı kesimlerde birden çok ailenin aynı merdiveni kullandığı ve aynı daireyi paylaştığı ‘apartmanlar’ inşa edilmeye başlandı ve bunlar yüzyılın sonuna doğru dizi konutların ve sıra evlerin yanında yerini aldı. Sıra ev sadece yüzyılın son çeyreğine

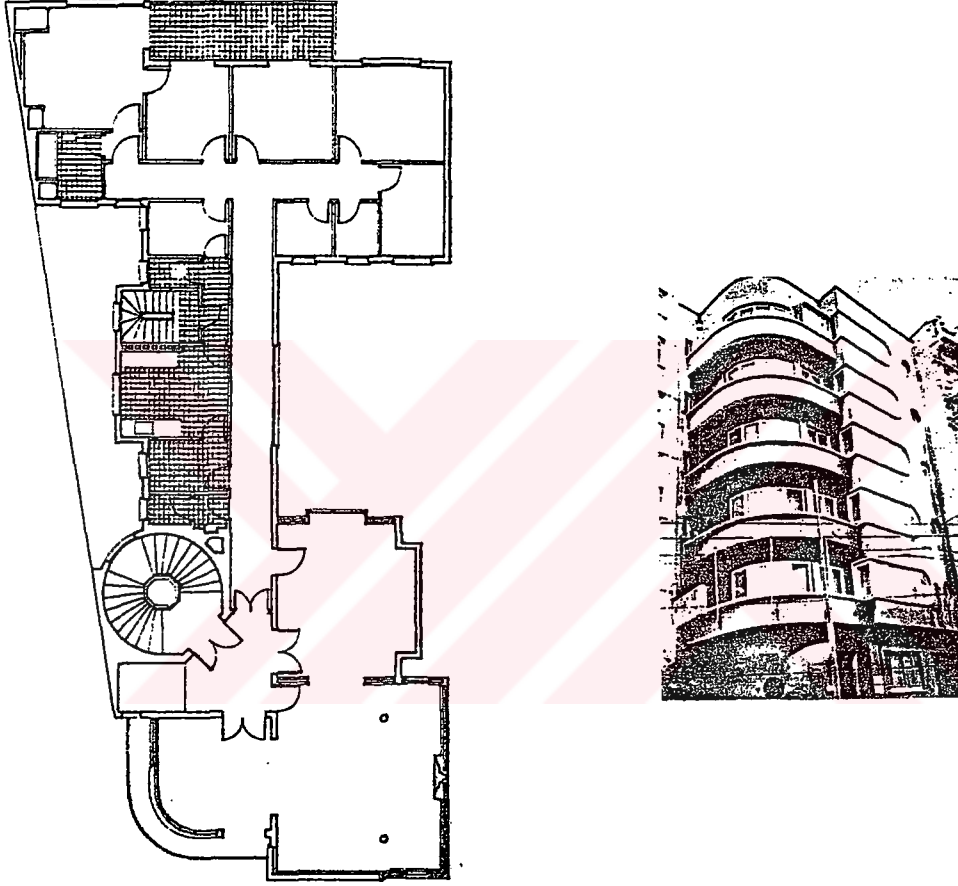
özgü bir tip olarak kalırken apartmanlar kentin büyüme süreci içinde bir sonraki yüzyılın temel konut biçimi olarak yerini aldı (Yücel, 1996).

Galata ve Beyoğlu, İstanbul'da toplumsal alanın en çok etkilendiği, siyasi ve ekonomik gelişmelerin yaşandığı bölge olarak çok katlı yapılaşmanın yaygın konut tipi olarak belirdiği bölgeler olmuşlardır. Ünal 19. yüzyıl sonlarında bu bölgede ilk apartmanların yapımının Müslüman olmayan azınlığın batı ile sıkılaşmış ilişkilerinin sonucu olduğunu düşünmektedir. Bu dönemde kent yasaları ve imar yasalarının öngördüğü biçimde gelişen yeni kent dokusunun yanı sıra şehrin geleneksel bölgelerinin değişmediği görülmektedir (Arı, 1994).

Yasal olarak kadın-erkek eşitliğinin sağlanması da konut planlamasında en azından haremlik-selamlık bölümlerinin bire indirgenerek çözülmesine olanak vermiş ve bu sayede mahremiyet bölgelerinden görelî olarak arınmış, apartman tipi konutlar İstanbul'un müslüman kesiminde yayılmıştır. Apartmanlar pek çok insanın ihtisaslaşmış işlerde aynı ortamlarda çalışmaya başlayıp işlerine hemen hemen aynı uzaklıkta ve benzer koşullarda oturmak istemeleriyle orta tabakanın, işçi ve memur kesiminin konutu haline gelmiştir (Tamgaç, 1997).

Türkiye'de apartman gelişiminin birinci aşaması 'Kat mülkiyeti' öncesindeki dönemdir. Erken cumhuriyet döneminde apartmanlara ilişkin kamuoyundaki egemen anlayış olumsuzdu ve bu tavır 1950'lere dek sürdü. Apartmanların ancak 'kira evi' olarak gerçekleştirebildiği bu dönemde kiracıların manevî değerlere bağlılığının ev sahipleri ile kıyaslanamayacak derecede azalacağından dem vuruluyordu (Şekil 5.2). Balamir (1994) o döneme ilişkin kamuoyundaki anlayışı Nedim Tör'ün şu sözlerini aktararak örnekler '*Apartman, köksüzlüğün, geçiciliğin adeta bir nevi modern göçebeliğin, bahçeli ev ise hayata ve yurda bağlılığın, kökleşmenin ve devamlılığın sembolüdür*' s. 31. 1930'lardan 50'lere uzanan bu dönemde kentsel arsa içinde yapılan bir binanın mülkiyeti bölünemediğinden çok katlı apartman yaptıranların belli bir birikime sahip olmaları gerekiyordu. Bu devirdeki apartmanlar, yüksek gelir gruplarınca mal sahibi tarafından bir mimar ya da mühendise projesi yaptırıldıktan sonra inşa ettirildiklerinden tasarımda kullanım değerleri ağır basıyordu; ve bu değerler ailenin gerçek yaşam örüntüsünden çok Cumhuriyet burjuvazisinin yeni yaşantı özlemlerinden kaynaklanmaktaydı. Bu

apartmanlarda geleneksel Türk konutunun yapım sisteminden, plan ve cephe düzenlerinden tümüyle uzaklaşmış, modern aile yaşamının benimsenmesi ile iç mekan düzenleri değişmişti. Konutun kısımları eskiden olduğu gibi her amaca hizmet edecek biçimde değil de belirli fonksiyonları karşılayacak odalar şeklinde tasarlanıp adlandırılmaya başlandı (Arı, 1994). Konut ile kullanıcı arasındaki birebir ilişkiler bu tip apartmanlarda henüz tamamen kopmamıştı.



Tipik Kat Planı

Şekil 5.2 Tüten Apartmanı, İstanbul ('Kira Evi-Ayazpaşa', Arkitekt, 1936)

Modern endüstriyel topluma geçişle birlikte cinsiyet ayrımcılığını kaldırmaya yönelik kanunlar çıktı. Fakat üst ve orta sınıflarda dahi kadının eğitimi alt düzeyde olduğundan tarımsal olmayan aktivitelere katılımı çok sınırlıydı. Kadınlar batılılaşma hareketine heveslerini modern ev hanımı olma rolünü üstlenerek gösterdiler. Bu değişimin evin mekansal kullanımına yansması haremlik ve selamlığın sırasıyla 'oturma odası' ve ' kabul odası'na dönüşümüydü. Bu değişim isimde kalmadı selamlık kapılarını kadına da açtı. Kadın ve erkek beraberce

misafirlerini bu odada ağırladılar. Kabul odası kadının dışa açılan penceresi oldu. Günlük kullanıma kapalı bu oda evin gösteriş alanı gibiydi. Oturma odası ise harem rolünü üstlendi Haremin çok fonksiyonlu özelliğini koruyan bu odada aile bir araya geldi, erkekler aile ile daha çok vakit geçirmeye başladı, kız ve erkek çocukları birbirine yakınlaştı. (Özbay, 1996). Oturma odasının üst düzey konutlardaki harem rolünü alması yanında geleneksel konuttaki sofanın yani orta mekanın yerini aldığı da söylenebilir (Turuthan, 1990).

Apartman yaşamı 1930’lardan sonra popüler olmuştur. Apartmanda yaşama arzusu ayrıca daha geniş bir ‘kabul odası’ arzusuna bağlıydı. Yemek takımları konduktan sonra bu odalar salon olarak anılmaya başlandı. Özel inşaat firmaları tarafından tasarlanan düşük kaliteli apartmanlar orta sınıflar için prototip evler olmaya başladı. Bu dairelerin gösteriş alanları salonlardı; kadınlar evin geniş salonlarında yaşadıkları moderniteye karşılık sağlıksız koşullarda küçük mutfak ve banyolarda hizmetçi gibi çalışıyorlardı. Bu ikilem endüstriyel toplumun kadına karşı çifte standartının göstergesiydi. Merkezi ısıtma ve televizyonun etkisiyle zaman içinde salonun kapıları açıldı, herkese açık bir hale geldi ve kadın için de önemi değişti. Kadınlar toplumsal hayatla aktif çalışma hayatı, alışveriş, gönüllü dernek çalışmaları vs. gibi konularda kontak kurmaya başlayınca salon toplumsal hayatın bir parçası olma özelliğini kaybetti. Fakat hala mekanda erkek hegemonyasının izlerini görmek mümkündü. Ancak bu selamlıktan babanın salondaki koltuğuna kaydı. Üst orta sınıf ailelerde babanın salona bitişik bir çalışma odası olabiliyordu. Aile reisinin yaşama alanları salon, yatak odası ve çalışma odası ile sınırlıydı ve bu alanlar özenle dekore ediliyordu (Özbay, 1996).

II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye’de 19. yüzyıl başından beri süregelen modernleşme sürecinde bir dönüm noktası olmuş bu dönemde geleneksel ilişki ve yerleşme biçimlerinin egemen olduğu bir coğrafya içinde adacıkların yer aldığı ikili yapı yerine birleşik bir etki yaratan homojen bir gelişme biçimi egemen olmuştur. Yani modernleşme toplumun bir kesimine hitap eden yaşama tarzının ifadesi ve bir devlet projesi olmaktan çıkıp toplumun tüm katmanlarını kapsayan ve derinlemesine nüfuz eden bir dinamik haline almıştır. Bu dönemde artan nüfus artışı ve belli bölgelerde yapılaşma önceki dönemlerle kıyaslanmayacak bir konut ihtiyacı doğurduğundan yap-satçı üretim ile bu açık kapatılmaya çalışılmıştır

(Bilgin, 1996). Güvenç (1994) yapsatı '*devlet aygıtının teknik düzenlemelerle toplumsallaşmasına katkıda bulunduğu, gecekonduyun meşrulaşmış şekli*' olarak tanımlar. s. 23 . 1965'te çıkarılan Kat mülkiyeti kanunu ile apartmanlaşma süreci orta sınıflara inmiştir. Bu tür yapılaşma Türkiye'nin sosyal bünyesine fazlasıyla uyum sağlamış ve mevcut konut stoğunun büyük bir bölümü binaların tek tek yapıldığı bu mekanizma ile üretilmeye başlanmıştır (Bilgin, 1996). Yapsatçı üretim tarzının yaygınlaşması ile kullanıcı ile tasarımcı arasında ciddi bir iletişimsizlik sorunu ortaya çıkmıştır. Artık tasarımcı kullanıcılara değil muhatabı olduğu kişiye da kurumun süzgeçten geçirdiği ortalama kullanıcı ihtiyaçlarına göre tasarım yapar hale gelmiştir.

5.4. TOPLU KONUT

Toplu konut olgusunun ortaya çıkışı sanayi devrimi ile gerçekleşmiş, sanayi devrimi ile oluşan toplumun yeniden şekillenmesi, değişen ekonomik koşulların kente uyguladığı baskılar, nüfusa bağlı olarak artan konut ihtiyacı, altyapı eksikliği ve sağlıksız yaşam koşulları gibi sorunlara bir çözüm yolu olarak ortaya atılmıştır (Diler, 1996).

Cumhuriyetle birlikte yeni devletin önderliğindeki modernleşme programının konut yerleşimindeki karşılığı toplu konutlar olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan ilk toplu konut modeli lojman konutlardı. Özellikle Anadolu'nun sanayi yatırımlarının çevrelerindeki bu küçük yerleşmeler biçimsel özellikleri ve mekan kurguları açısından kendi dönemlerinin modernist çizgilerini yansıtıyorlardı. Bu dönemde ortaya çıkan ikinci toplu konut üretim modeli ise kooperatifti (Bilgin,1996). Kiraların yükselmesi ve artan konut sıkıntısı karşısında kooperatifler kurulmaya başlandı. 1930'larda izlenen politikaların paralelindeki uygulamalar henüz başlamışken II. Dünya Savaşının nedeniyle yeni bir durgunluk dönemine girildi ve 1939'dan sonra konut üretimi iyice azaldı. Fakat özellikle Ankara'da artan nüfusla birlikte konut ihtiyacı da artınca kooperatifçilik daha bir önem kazandı (Sey, 1998).

1980 sonrası dönemde ise yap-satçı ve gecekondu üretiminin giderek temposu düşen kapasiteleri talebi karşılayamaz hale geldiğinden kamu ve özel sektör büyük ölçekli toplu konut girişimlerine ağırlık verdi. Devlet de toplu konut yasası ve yeni

kredi mekanizmaları ile büyük ölçekli üretimi teşvik etti. Toplu konut idaresinin yanında büyük ölçekli konut üretimini gerçekleştiren ikinci kamusal alan da kooperatif birlikleri ve belediyeler oldu. Kamu yatırımları ile ortaya çıkan yeni yerleşimler dünyadaki ilk kuşak büyük konut yerleşmeleri ile aynı biçimsel ve mekansal özellikleri taşıyorlardı. Özel sektörün piyasaya sunduğu toplu konutlar ise genellikle yüksek standartlı oldular, bunlar çevrelerine kapalı büyük yerleşimler olarak planlandılar ve birim konutun dışına taşan bir yaşama biçimi ile pazarlandılar (Bilgin 1996).

1980 sonrası cumhuriyet yönetimi, konut piyasasında tarihindeki en etkin müdahale araçlarını devreye soktu: Toplu konut yasası, Toplu Konut İdaresi ve Toplu Konut Fonu. Bu kurumların amacı piyasada zaten bulunan ve yeni girecek olan aktörlere destek olmaktı. Toplu konut idaresi 1990'ların ilk yarısında bununla da yetinmeyerek kayda değer ölçeklerde üretim de yaptı. Devlet bu kurumlar aracılığı ile belediyelerden arsa üretimi desteği alan kooperatif ve müteahhitlere destek oldu. Zaman içerisinde *'parsel ölçeğinde ayrı ayrı yapılmış ve yanyana dizilmiş apartmanların yerini kentlerin çeperlerinde gruplar halinde üretilen ve iri blokların kümelenmeleriyle oluşan yerleşme dizileri aldı'* s.267 (Bilgin, 1998).

Batıda konut sorununu doğrudan yaşayan kesimlerce bir sosyal dayanışma aracı olarak üretilen bu kurum, yeni devletin modernleşme programının parçası olarak gündeme gelmiş ama batıdakinden farklı olarak bir mülk konuta dönüşmüştür (Bilgin, 1996). Biraz bu nedenle biraz da Türk toplumunun aile yapısının kadını toplumda yalnız bırakmamaya eğilimli olmasından ötürü toplu konutların, özellikle Amerika'daki gibi kadın yönetimli ve fakir ailelerin sembolü haline gelmesi Türkiye'de söz konusu olmamıştır (Weisman, 1992) .

Toplu konutlarda kullanıcı tasarımcı ilişkisizliği bütün boyutları ile görülebilir. Bu tip konutlarda tasarımcı ve üretici açısından kullanıcı, tam da doktriner modernizmin istediği gibi prototip bir birey olarak ale alınmaktadır. Habrakan kitlesel toplu üretimin bireyle konutu arasında olması gereken doğal ilişkileri kaldırıp, ilişkisizliğe yol açtığını ifade eder (Tamgaç, 1997). Güvenç (1994) de birim hücrelerin çoğaltılması amacına indirgenmiş teknolojik girdilerin belirleyiciliği ile

üretilen ‘toplu konut’ta ‘adsız kullacıların’ ihtiyaçlarının karşılanmasında mimarın ikincil bir rol üstlendiğini vurgular.

Toplu konutlarda kadın kullanıcının konutu ve çevresiyle ilişkisi, elbette şehrin çeperlerindeki daha çok üst-gelir grubuna hitap eden uydu kentlerin müstakil konutları ile şehir içindeki apartman blokları arasında farklılık gösterir. Apartmanlaşmanın kadın kullanıcı ile konut arasındaki ilişkiye getirdiği yeni boyutlar zaten yukarıda irdelendi. Özellikle son yıllarda artan şehir çeperlerindeki Amerikan banliyö tipi evlerin ise özellikle ev kadınlarını toplu taşımacılığa bağlı kılarak sosyal hayattan uzaklaştırdığı ve bir anlamda evlerine daha da bağlı kıldığı söylenebilir.

5.5.GECEKONDULAŞMA

II. Dünya Savaşı döneminde ortaya çıkan bir başka konut türü de gecekondulardır. Kente yeni gelen ve yasal konut piyasasından konut edinecek maddi gücü olmayan kesimler tarafından gerçekleştirilen gecekondu sürekli bir şantiye görünümü içinde bir bitmemişlik gösterirler (Bilgin, 1996). Az gelişmiş ülkelerde hızlı kentleşmenin yol açtığı gecekondu türü yerleşmelerin her ne kadar makro ölçekte sağlıklı olsalar da farklı bir açıdan incelendiğinde kullanıcının tasarım ve üretim sürecine doğrudan etkisi dolayısıyla sosyal açıdan uygun bir geçiş ortamı sağladığı ve bu bakımdan olumlu niteliklere sahip oldukları kanıtlanmıştır (Tamgaç, 1997).

Gecekondunun 1950’li 60’lı yıllarda, büyük göç dalgalarının etkisiyle derme-çatma, tek katlı, bahçeli, bir gecede ortaya çıkmış ve genellikle işgal edilmiş arazi üzerine yapılan konutlar olduğu bilinmektedir. Zaman içerisinde bunlar ya eklentilerle ya da tamamen yeniden inşa edilerek apartkondu haline dönüşmüşlerdir. Artık gecekonduların geçici ya da geçiş dönemi olgusu olmadıkları ve taleplerine sahip çıkmaya çalışan, özgün bir kültür barındıran farklı sosyal yapılar oluştuğu kesinlik kazanmıştır (Kümbetoğlu, 1996). Gecekondular türü barınmanın temel özelliği olan esneklik, toplumun sağladığı olanaklar koşutunda bu barınakların zaman içinde parça parça da olsa yenilenip, malzemelerinin değişimine ve çevrelerinin düzenlenmesine yol açmıştır (Şenyapılı, 1996).

İstanbul’da 1975’li yıllardan bu yana gecekondu mahallelerini anımsatan yalnız bu defa betonarme ve çok katlı konutlardan oluşan yeni mahalleler kurulup hızla büyümüşlerdir. Bu mahallelerin çoğu tamamlanmamış yapılardan oluşur. Kentin hizmet ve informal sektörünün işgücü kaynağını oluşturan gecekondu yaşayanları kentli olmanın nimetlerinden sınırlı ve belli alanlarda yararlanmaktadırlar. Kadınlar açısından olanaklar, erişilme düzeyleri dikkate alındığında yok sayılabilecek durumdadır. Kadınlar için yaşamın gündelik temposu tamamen eve bağlıdır; ve ev içi emekleri gözardı edildiği gibi, ailelerin geçim mücadelelerine katkı ve üretkenlikleri de yok sayılmaktadır. Çalışsalar da evde yapabildikleri, emekleriyle ürettikleri, güvencesi ve devamlılığı olmayan işlerde çalışırlar. Böylelikle yaşama mekanı ile çalışma yeri iç içe geçmiş olur ve mekanları iyice daralır. Kümbetoğlu’nun araştırmasına göre gecekondularına yeni eklentiler için para biriktiren kadınlar çalışarak yaşamlarını güzelleştirebileceklerini dair inançlarını vurgulamışlardır. Bu kadınlar kentte bulamadıkları sosyal destekleri konutları kadar yakın çevrelerini ve komşuluk ilişkilerini de kullanarak kendi aralarında yaratırlar (Kümbetoğlu, 1996).

Gecekonduda ev işlerinin paylaşımında sadece kız çocuğundan bahsedilir. Evin odaları, mutfak ve banyo evin hanımı ve kız çocukları arasında bölüşülmektedir. Bakıma muhtaç çocuk ve yaşlıların bulundukları mekanlar da kadınların günlük rutinlerini geçirdikleri yerlerdir. Işık alan büyük odalar ise genellikle misafir odaları olarak kullanım dışı tutulmaktadır. Kümbetoğlu’nun (1992) gözlemlerine göre genelde ‘işsiz, eğitimsiz, çocuklu ve bağımlı’ nüfus grubunda yer alan kadınlar çoğu durumda gecekondu bazı ilavelerle iyileştirilene değin kötü şartlar altında kalıyorlar. Apartkondu olma sürecinde çatıdan yoksun nemli odalarda uzun süre yaşayan kadınlarda kaçınılmaz olarak sağlık sorunları ortaya çıkıyor. (Kümbetoğlu, 1996).

Gecekondulara ilişkin araştırmalar, kadının gecekonduda daima bir aile içinde yaşadığını ve yalnız yaşayanların da az sayıda yaşlı ve dul kadınlar olduklarını göstermektedir. Gecekonduda kadın için sıkı aile ilişkileri mekana taşınmakta ve yakınları ile aynı mahalleyi paylaşan kadınların adeta geniş bir aile yapısı içinde yer aldıkları gözlenmektedir (Kümbetoğlu, 1996).

Ev nüfusuna eşinin köyden şehre iş bulmaya gelen uzun süreli akrabaları da eklendiğinde gün boyu gecekondunun sınırlı olan odalarını ortalama üç çocuğu ile paylaşmakta kadına ayrılan mekan iyice daralmaktadır. Mekan darlığının aile içi şiddet, gerginlik ve bulaşıcı hastalıklara neden olduğu kadınlarca alan araştırmalarında sıklıkla vurgulanmıştır. *‘Mekanın erkek için yeterli, kadın için sınırlı addedilmesi konutun gerçek kullanıcılarının kimler olduğunun da bir göstergesidir. Kadınlar bu nedenle yaşam alanlarını yapabildikleri ölçüde konut dışına taşımakta ve bu şekilde zor koşulların getirdiği karamsar ve gelecekte endişeli ruh halini yenmeye çalışmaktadırlar’* s.94 (Kümbetoğlu, 1996).

5.6. KADININ KONUT EDİNME SORUNU VE İHTİYAÇLARI

Kentleşme, modernizm ve endüstrileşme geleneksel ev halkında kadını destekleyen hakim gelenek ve iletişimleri, onun statü ve pozisyonunu değiştirdi. Fakat bu değişimler konutun fiziksel kontürünü, ev yapımına yasal, sosyal ve mimari yaklaşımı ve konut politikalarını belirleyen görüşlerde kadının yerini çok az etkiledi. Aile ve ev kompozisyonunun son yıllarda dramatik olarak değişmesine rağmen, inşa edilen çevreyi tasarlayıp düzenleyen profesyoneller çekirdek aileler için planlayıp ev inşa etmeye devam ederek ‘bazılarını’ evsiz ve tehlikeye açık bıraktılar (Dandekar, 1996). Uygulamada rasyonellik ilkesini gözönünde tutan kentsel planlamada toplumun zayıf ögeleri; çocuklar, kadınlar ve özürliüler gözardı edilince özellikle kadınlar tarafından fiziksel planlamanın kim tarafından ve kim için yapıldığı sorusu sorulmaya başlandı. 1970’li yıllardan günümüze değin ulusal ve uluslararası düzeyde yapılan bilimsel ve mesleki toplantılarda , kadınların kentsel mekanlarla olan ilişki düzeylerine , bu mekanlarla hangi koşullarla ve hangi nitelikte muhattap olduklarına, kendi toplumsal gereksinimlerine yanıt veren mimari ve kentsel ölçekte mekan örneklerinin oluşturulmasına dair üretilenler yazılıp çizildi (Ergin, 1989).

Açıkça görülen odur ki inşa edilmiş çevre, kadınların pek katkısı olmaksızın erkeklerin işidir ve kadınlar, erkekler için geliştirilmiş; onların günlük aktivite şekillerini ve hayat tarzlarını yansıtan yapılaşmanın dezavantajlarına katlanmak zorunda bırakılmaktadırlar. Çevre insanların statü ve gücünü yansıtır. Konut veya ev de baskın ideoloji ve değerlerin yansımasıdır. Dolayısıyla erkek ve kadının

kontrol ettiği psiko-sosyal alan da herbirinin domestik alandaki statü ve pozisyonu ile ilintilidir.

Konutun cinsiyet kökenli analizi, kadının toplumda avantajsız konumda olduğu için, konuta girişte de avantajsız olduğunu göstermektedir. Dwyer ve Bruce'a göre değişen dünya düzeninde evhalklarının 1/3'ü hatta bazı yerlerde %50'si kadınlar tarafından yönetilse de bu ailelerin yarısından çoğu fakirdir. Kadınlarının gelirlerinin erkeklere göre düşük olması uygun ve güvenli bir kariyerin başlaması ve desteklenmesi için gerekli olan eve girmesinde problemlere yol açmaktadır. Bu yüzden kadının ihtiyaçlarını göz ardı eden konut politikaları , bir anlamda onun erkeğe göre düşük gelirli olmasına neden olan kısır döngüyü de ortaya çıkarmaktadır (Nişancıoğlu, 1996). Mecburen kiracı statüsüne giren kadın ise tacize ve cinsel sömürüye açık hale gelir. Literatür göstermektedir ki tüm dünyada kurulu norm ve geleneklerin dışına düşen kadınların özel ihtiyaçlarına yönelik kanunlar geliştirilmesine ihtiyaç vardır. Ayrıca, kadınlara daha yaşanılır bir fiziksel çevre yaratmak için hayatlarının değişik dönemlerinde ihtiyaç duyacakları değişim ve uyarlamalara açık evler tasarlama ve kadını tasarım sürecine dahil etme konusu da önem kazanmaktadır (Dandekar, 1996).

Yürekli ve Pulat Türkiye'deki konut problemini düşük gelirli insanların problemi olarak tanımlarlar. Gerçekten de kadınların erkeklere göre maddi konularda başkalarına daha çok bağımlı oldukları düşünülecek olursa konut sorunundan en büyük payı aldıkları , evlilik ilişkileri bittiğinde evsiz kalma riskiyle karşı karşıya kaldıkları düşünülebilir. Mevcut konut finans düzenlemeleri kadının uygun fiyatlı konut ihtiyacına ve aile yapısındaki değişimlere yeterli özeni göstermediği için kadının özel sektörde ev kiralama ya da satın alma imkanları çok kısıtlı kalmaktadır (Nişancıoğlu, 1996).

Ayrıca, hala büyük ölçüde ev işi ve çocuk bakımından sorumlu kadın, yerleşim alanları ile iş alanlarının birbirinden uzak olması yüzünden geliş gidişlerde çok fazla zaman kaybetmekte, bu da kadının evle ilgili sorumlulukları ile dış işlerini esnek bir biçimde birleştirmesini engellemektedir. Kimi zaman konut bölgelerini ve caddeleri güvensiz bulan kadınlar da suç korkusu ile hayat tarzlarını değiştirmeye zorlanmaktadır.

Tek başına konut edinme sorunu dışında konutu eşi ve çocuklarıyla paylaşan kadın içerisi/dışarısı , kadın/ erkek karşıtlıkları bağlamında içerisi ve kadınla özdeş olan konutta kendine ait bir mekan bulamamanın problemini yaşamaktadır. Bu sorun tüm dünyadaki kadınlar için geçerlidir. Örneğın, Ho Mui'nin geleneksel Çin konutları ile Amerikan konutlarını karşılaştırdığı araştırma göstermiştir ki her ikisinde de ataerkil düzen hakimdir. ; erkekler kandilerine ait bir çalışma odasına sahipken, özellikle Çin'de zamanının çoğunu evde geçiren kadının kendine ait bir odası yoktur (Yağcı, 1998).

Kadınlara yönelik yeni konut politikaları üretilmesi ile ilgili olarak A.B.D. ve Avrupa'da bazı çalışmalar yapılmış ve özellikle çalışan kadınlar için ortak mutfaklı kooperatif evleri üretilmiştir. Örneğın Viyana'da II. Dünya savaşından sonra yaşanan büyük konut sıkıntısı sonucunda çalışan bekar kadınlar için onlara temizlik, çocuk bakımı gibi hayatlarını kolaylaştırıcı hizmetler sunan kooperatifler kurulmuştur. Viyana'da yapılan bu çalışmaların bir önemli yanı da projelerin ihtiyaç programlarının kadın mimarlar tarafından hazırlanıp onaylanmalarıdır (Bauer, 1996).

İş imkanlarını konut alanlarına, eğitim, alışveriş, eğlence, çocuk bakımı, kültür ve sanat aktivitelerinin yanına konumlandıran kentsel planlama günümüz şehirlerinde kadınların ihtiyaçlarına cevap veren olumlu bir adım sayılabilir. Şehir merkezlerinin karışık kullanımı ve arabaya olan bağımlılığı azaltan taşımacılık da daha destekleyici şehirler için bir başlangıç olabilir. Fakat genel olarak kentsel tasarımcı ve planlamacılar kadınların özel ihtiyaçlarını tanımıyor ve onlara danışmıyor ya da onlarla ilgili problemleri göz önüne sermiyorlar. Bu da kadınların topluma katılmama eğilimlerini güçlendiriyor ve plancılar kararlarının kadınlar üzerindeki etkilerinden habersiz kalıyorlar (Nişancıoğlu, 1996).

5.7. BÖLÜMÜN SONUCU

- Türkiye'de konut olgusundaki gelişme ve oluşumları kullanıcı olarak toplumun kadına yönelik değerlerinin gelişmesiyle ilintili olarak yorumlamak mümkündür. Bu süreçte 'küçük ev' olgusu ve gecekondulaşma özel bir öneme sahiptir. Erken cumhuriyet döneminde kadın, hem yeni cumhuriyetin hem de

bu yeni konut tipinin imajıdır, bir semboldür. Gecekondu ise konut mekanının gerçek kullanıcısı kadın, yaşadığı mekanının oluşumunda ister istemez belirgin bir rol oynar, mekanı kendine uygun hale getirir.

- Konut biçimlenmesi, ülkedeki genel sosyo-politik, ekonomik ve kültürel ortamın bir göstergesi olurken, bu çerçevede kadının bir birey olarak toplumdaki ve ev içindeki konumuna bağlı özelliklerini de gözlemek mümkündür. Bunlar kimi zaman ev içinde cinsiyet ayrımcılığına dayalı mekansal hiyerarşi, evde aslında her yerde olan kadının kendine ait özel bir mekanı olmaması ya da konut edinmede karşılaştığı zorluklar şeklinde ortaya çıkar.



6. İSTİNYE BOĞAZIÇI KONUT KOOPERATİFİNDE KADIN- KULLANICI KONUT ETKİLEŞİMİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

6.1. ARAŞTIRMA SAHASI VE METOD

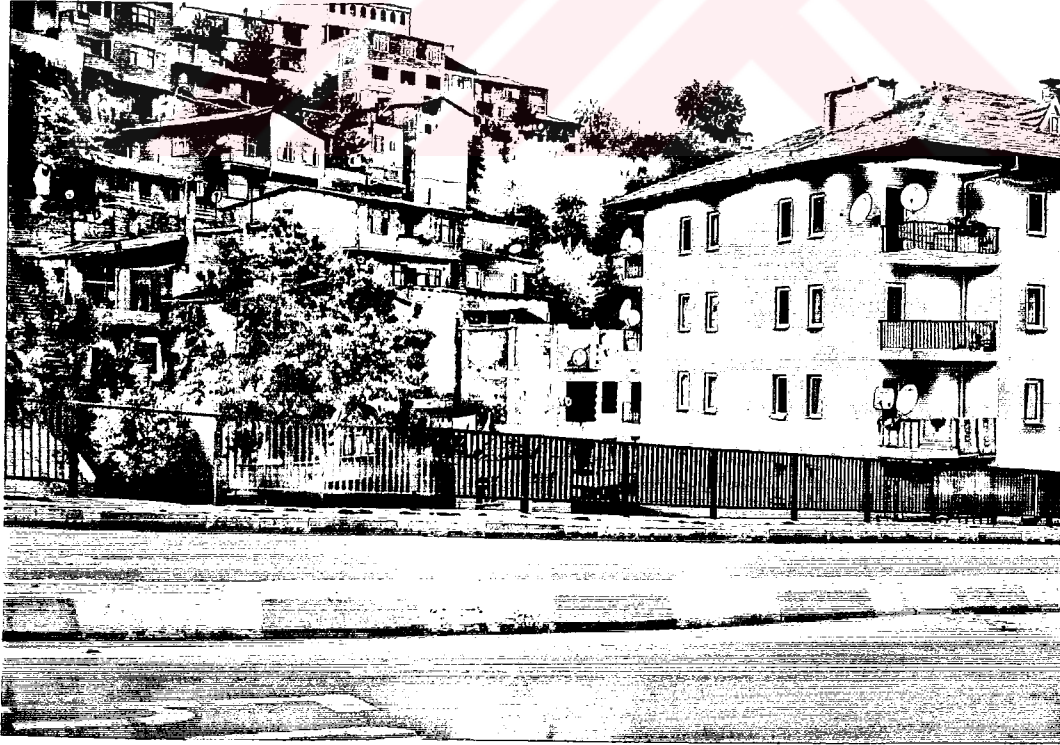
‘Mimarlık, konut ve kadın’ konulu literatür araştırmasında saptanan bazı bulguları gözlemlemek amacıyla kadın-kullanıcıların ‘ev’leri ile kurdukları ilişkilerin görüşme ve gözlem yolu ile tespitine dayalı bir araştırma yapılması uygun görülmüştür.

Araştırma, İstinye Balabandere Mevkii’ndeki Boğaziçi Konut Kooperatifinin D bloklarını oluşturan 5 apartmanı kapsamaktadır. D bloklar, 4 bloktan (A,B,C,D) oluşan kooperatifin en son tamamlanan ve en az sayıda apartman içeren bloklardır (Şekil 6.1). Pınar mahallesi ile Poligon arasında kalan Balabandere (dereiçi) mevkii yeni bir yerleşim alanıdır. Kooperatif, 1980’li yılların başında kurulmuş ancak tamamlanması oldukça uzun sürmüştür. İlk ev sahipleri 1995 yılında, henüz binalara su ve elektrik bağlanmamışken taşınmışlarsa da, yoğun olarak konutlarda oturulmaya 1997 yılında başlanmıştır. Mevkiinin yolu da 1998 yılı başlarında tamamlanmış, yol yapımından sonra bölge çok hızlı bir gelişme göstermiştir. Bölgenin bir özelliği de birbirine çok yakın mesafelerde birbirinden çok farklı kültür, gelir ve eğitim düzeyine sahip toplulukları barındırmasıdır. Yolun iki tarafında, yol boyunca dizilen apartman bloklarının hemen ardında tepelere doğru gecekondular yer almaktadır (şekil 6.2). Yol yapımının tamamlanmasından sonra da Seba inşaat tarafından bölgede oldukça lüks ve üst gelir grubuna hitap eden konutlar yapılmıştır (şekil 6.3). Boğaziçi sitesinde oturanların sosyal yapısı da bu çeşitliliği içinde barındırmaktadır. Gecekonduda otururken kooperatife üye olan ve ev sahibi olanların yanında meslek sahibi özellikle maaşlı çalışan memur, işçi ve esnaf kesiminden, alt orta ve orta gelir grubuna sahip kişilerle civar üniversitelerde

okuyan öğrenciler gerek evsahibi gerekse kiracı olarak bu konutların kullanıcıları arasındadır.



Şekil 6.1 Boğaziçi Sitesi-D Bloklar



Şekil 6.2 Gecekondular



Şekil 6.3 Seba Evleri

Özellikle eğitim düzeyi açısından böylesine çeşitlilik gösteren bir kullanıcı kitlesini barındıran Boğaziçi Konutlarında görüşme yapılacak olan kadın-kullanıcıların nitelikleri şöyle saptanmıştır.

- Ev sahibi olmak
- Evli olmak
- 2 yıldan uzun süredir konutu kullanıyor olmak

Görüşme yapılacak kadın-kullanıcı sayısı 16 olarak belirlenmiş ; bunların sekizi ev kadınları, sekizi ise çalışan kadınlar arasından seçilmiştir. Görüşme yapılan evkadınlarının eğitim düzeyi çalışan kadınlara göre oldukça düşüktür; yalnızca bir tanesi lise diğerleri ilkokul ve ortaokul mezunudur. Çalışan kadınların ise üçü yüksek okul, beşi üniversite mezunudur. Evkadınları genelde 2 ya da 3 çocuk sahibi iken çalışan hanımların tek çocuk sahibi veya çocuksuz oldukları gözlenmiştir.

Görüşmeleri yönlendirmek üzere şimdiye değin tezin bölümlerinde irdelenen konulardan aşağıdaki sorular çıkarsanmıştır:

1. Evinizde özel bir köşeniz ya da odanız var mı?
2. Evde hanehalkından herhangi birinin özel bir köşesi ya da odası var mı?
3. Ütü vs. gibi ev işlerini yapabilmek için sürekli birşeyleri kurup kaldırmak zorunda kalıyor musunuz? Bu sizi nasıl etkiliyor?
4. Ev ile ilgili konulardan kim sorumlu?
5. Evin dekorasyonu ile kim ilgileniyor?
6. Evinizde iş bölümü nasıldır?
7. Evde zamanınızın ne kadarı ev işleri ile geçiyor?
8. Evinizin size huzur veren ya da tedirgin eden bir mekanı var mı?
9. Tek kelimeyle ev size neyi çağırıştırıyor?
10. 'Ev' de olmayı seviyor musunuz?
11. Evi ev yapan sizce nedir?
12. Evde boş zamanlarınızı nasıl değerlendiriyorsunuz?
13. Evinizi herhangi bir nedenden dolayı kaybetmeniz ne hissedersiniz?
14. Bağlı olduğunuz bir eşyanız var mı?
15. Yalnız yaşamak zorunda kalsanız nasıl bir yerde yaşamak istersiniz?
16. Sizce evin cinsiyeti var mıdır?
17. Evdeki mekanları cinsiyetlendirmenizi istesem hangi mekanları dışı hangi mekanları erkek olarak nitelersiniz?
18. En çok evinizin neresinde vakit geçiriyorsunuz?
19. Eviniz esnek ve çok amaçlı kullanıma müsait mi?
20. Evinizde cinsiyet ayrımına dayalı herhangi bir mekansal hiyerarşi var mı?
21. Bu ev size uygun mu? Neden?
22. Evde bir tadilat yapıldı mı? Yapıldı ise kimin fikriydi?
23. Siz bir mimar ile evinizin tasarım sürecini paylaşıydınız ondan neler isterdiniz?
24. Açık mutfak mı kapalı mutfak mı tercih edersiniz?
25. Yemeklerinizi nerede yiyorsunuz?
26. Misafirlerinizi nerede ağırlıyorsunuz?
27. Nasıl bir evse -apartman katı, müstakil, site- yaşamak isterdiniz? Neden?
28. Kamusal hizmetlerden yeterince yararlanabiliyor musunuz?

6.2. ARAŞTIRMA SONUÇLARI

8 evkadını ve 8 çalışan kadınla yapılan görüşmeler ve evlerindeki gözlemler sonucunda karşılaştırmalı olarak bir takım genellemelere ve sonuçlara ulaşılmış; kadın-kullanıcıların evleriyle kurdukları ilişkilere dair farklı nüanslar yakalanmaya çalışılmıştır. Tüm bunlar aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır. Bu maddeler görüşmeyi yönlendirmek için hazırlanan soruların birebir karşılıkları değildir ve yukarıdaki soru sıralamasını tam olarak takip etmemektedir. Verilen cevaplar ve yapılan gözlemlere göre birbiriyle ilintili konular beraberce ele alınmıştır.

- Evkadınlarının çoğu arkadaki balkonlu odayı (bkz. şekil A.1) oturma odası olarak kullanmayı tercih etmektedir. Salon yalnızca misafir geldiğinde kullanılan bir mekandır. 3 çocuğu olduğu için balkonlu odayı oturma odası olarak kullanamayan bir hanım sürekli salonda oturmaktan duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. İki çocuklu bir ailede de, balkonlu oda hem evin kızının odası hem de oturma odası olarak kullanılmaktadır. Evin kızının odasının farklı zaman periyodalarında çok amaçlı (gündüz oturma odası, gece yatak odası) olarak kullanımı tezin önceki bölümlerinde de behsedilen kadının mekanı değişebilir, dönüşebilir ve çok amaçlı kullanmaya eğilimli yönüyle de bağdaşmaktadır.

Çalışan kadınlar ise salonu sadece misafirler için kullanmak yerine orada yaşamayı tercih etmektedirler. Mekanları kullanım biçimlerinin de daha fazla çeşitlilik içerdiği gözlenmiştir. Öyleki çalışan kadınların evlerinde yapılan gözlemler sonucu balkonlu odanın çalışma odası, çocuk odası, misafir odası, yemek odası, oturma odası (yalnız 1 evde) ve oyun odası olarak; orta odanın ise genelde çocuk odası ama bunun yanında giyinme ve çamaşır odası olarak kullanıldığı gözlenmiştir. Balkonlu odayı oturma odası olarak kullanan tek çalışan kadın da baba evinde kalabalık bir ailesi olduğu için sürekli salonda yatıp kalkmak zorunda kaldığını ve bu yüzden salonda vakit geçirmekten hoşlanmadığını belirtmiştir.

- Balkonlu odayı oturma odası olarak kullanan evkadınlarının yarısı eşleri yokken bu odada pencere yanındaki koltuk ya da kanapede oturduklarını ancak

genelde TV. karşısına düşen bu mekanı akşam eşleri geldiğinde ona terkettiklerini belirtmişlerdir.

TV. karşısındaki koltuğun erkeğe ait olması durumu çalışan kadınların evlerinde de gözlenmiştir. Bu sefer eşler salondaki koltuk ya da kanapeleri paylaşmış olmakla beraber T.V. karşısı erkeğe bırakılmıştır. Çalışan kadınların da yarıya yakını eğer orada oturuyorlarsa eşleri geldiğinde kalkıp yerlerini eşlerine terkettiklerini ifade etmişlerdir.

Ancak tüm kadınların evinizde mekansal hiyerarşi var mı sorusuna hayır yanıtını vermeleri de dikkat çekicidir.

- Genel olarak görülen odur ki ev işlerinin tamamından kadın sorumludur. Eğer kız çocuğu varsa kendisine yardım eder. Erkek ancak alışveriş, fatura yatırılması gibi dış işlerle ilgilidir. Bu durum hem çalışan kadınlar hem de evkadınları için geçerlidir. Çalışan kadınlara da eşleri ev işlerinde yardımcı olmamaktadır ancak bu kadınların yarısı belirli periyotlarda gelen yardımcıları olduğunu belirtmişlerdir. Evkadınları ev işlerini daha düzenli, genellikle sabahtan öğleye kadar yaparlarken çalışan hanımlar ev işlerine pek vakit ayıramadıklarını genellikle hafta sonları evleri ile ilgilenebildiklerini ancak tüm hafta sonunu da ev işlerine ayırmak istemediklerini ifade etmişlerdir.
- Her iki grubun da yarısı ütü gibi kurup kaldırma gerektiren ev işleri için sürekli aynı odayı kullanırken, diğer yarısı evin içinde çeşitli yerlerde özellikle hoşlarına giden güzel bir program varsa TV. karşısında bu işleri yaptıklarını ifade etmişlerdir. Ancak sürekli aynı odada bu işleri yapanların hep farklı mekanlardan sözetmeleri de her kadının eviyle kendine has bir ilişki kurduğunu gösterir niteliktedir.
- Evkadınlarının evin dekorasyonu ile daha ilgili oldukları ve süslemeyi sevdikleri saptanmıştır. Ancak eğitim seviyesi düştükçe bu durum değişmektedir. Nitekim ilköğretim mezunu iki hanım, eşlerinin seçtiği mobilyaları kendilerinin de beğendiklerini ifade etmişlerdir. Çalışan kadınların ise genelde evlerinin dekorasyonu konusunda eşleri ile beraber karar verdikleri

belirlenmiştir. Yalnız iki çalışan kadın (bir tanesinin eşi mimar) evin dekorasyonu ile eşlerinin daha ilgili olduğunu kendilerinin rahatlık ve kullanıma önem verdiklerini söylemişlerdir. Bu durum bir anlamda ‘ev’de daha çok vakit geçiren evkadınlarının, görsel medyanın da özendirilmesiyle evle ilgili tüketim yapmaya daha meyilli oldukları şeklinde yorumlanabilir.

- Hem evkadınları hem de çalışan kadınlar ‘ev’ size neyi çağrıştırıyor sorusuna en çok ‘yuva’ ve ‘huzur’ kelimeleri ile karşılık vermişlerdir. ‘Mutluluk’, ‘rahatlık’, ‘sıcaklık’, ‘aile’ kavramları da kadınların bu soruya verdikleri diğer cevaplardır. Yine her iki grubun ‘evi ev yapan nedir’ sorusuna verdikleri ortak cevap ‘içindeki insanlar’ olmuştur. Çalışan kadınlardan iki, evkadınlarından da bir kişi bu soruya ‘düzen’ yanıtını vermiştir.
- Her iki grubun da büyük çoğunluğu ‘ev’ de bulunmayı sevdiklerini ifade etmişlerdir. Evkadınları ‘ev’de olmanın yanı sıra ev gezmelerinden ve çarşı pazar dolaşmaktan da hoşlandıklarını belirtmişlerdir. Çalışan kadınlar ise evi genellikle işyerinden kaçıp kurtulabilecekleri bir sığınak olarak görmekte ancak sürekli ‘ev’de olmaktan da sıkılabileceklerini düşünmektedirler. İki gruptan da yalnız birer kişi dışarıda olmayı daha çok sevdiklerini söylemişlerdir. Bunlardan daha önce zabıta olan bir evkadını, eski işi dolayısıyla sürekli dışarıda olmaya alıştığı, iki sene önce evinde çıkan yangının izleri kendisini hala tedirgin ettiği ve evde eşiyle huzurlu bir ortam olmadığı için ‘ev’de bulunmaktan hoşlanmadığını ifade etmiştir.
- Ancak evkadınlarının evlerine daha bağlı oldukları gözlenmiştir. Hepsi herhangi bir nedenden ötürü oturdukları evden ayrılırlarsa çok üzüleceklerini çünkü çok emek sarfettiklerini ifade ederlerken çalışan kadınların bir kısmı hislerinin koşullara bağlı olduğunu, daha iyi koşullara sahip bir eve giderlerse pek de üzülmeceklerini ancak alışkanlıklarını özleyeceklerini belirtmişlerdir.
- Gerek evkadınları gerekse çalışan kadınlar genel olarak evlerinde bağlı oldukları ya da çok sevdikleri bir eşya söylemekte zorlanmışlardır. Ne varki bu soruya cevap veren kadınların geçmişten, ailelerinden kalan ve hatırası olan

eski eşyalara (gromofon, fincan ve çay takımları, halı vs.) bağlı oldukları gözlenmiştir. Bu bir anlamda kadının evde geçmişin mirasçısı olduğu savını da doğrular niteliktedir.

- Evkadınlarının yarısı yalnız yaşamayı asla düşünemeyeceklerini belirtirken bir kısmı da akrabalarının yanlarına gideceklerini ya da kendi evlerinde kalacaklarını ifade etmişlerdir. Çalışan kadınların yalnız yaşamaya evkadınları kadar korkunç bakmadıkları gözlenmiştir. Hemen hiçbirisi akrabalarının yanına gitmekten bahsetmemiş aksine toplum baskısından rahatsız olmayacakları, güvenli ortamlarda ya da kendi evlerinde yaşamak isteyeceklerini belirtmişlerdir. Görülen odur ki çalışan kadın, ekonomik yönden özgür olmanın getirdiği güvenle konut edinme ve yalnız yaşama konusunda daha hevesli ve cesaretlidir.
- Evkadınlarının hemen hepsi evde boş zamanlarını örgü ve elişî ile değerlendirirken çalışan kadınların daha farklı ve çeşitli işlerle uğraştıkları; örneğin müzik dinledikleri, TV. seyrettikleri, bulmaca çözdükleri, İngilizce çalıştıkları saptanmıştır.
- Evi cinsiyetlendirme konusunda da evkadınları ile çalışan kadınlar arasında bazı farklar gözlenmiştir. Evkadınları genelde evin cinsiyetini ‘dişi’ olarak nitelerken aynı atasözünü kullanmışlardır: ‘*Evi dişi kuş yapar*’. Evi dişi olarak nitelemelerini de evde sürekli bulunan ve emek sarfedenin kadın oluşuna bağlamışlardır. Eğitim seviyesi düştükçe ev hem kadını hem erkeği çağrıştırır hale gelmiştir. İlkokul mezunu bir evkadını bu soruya ‘*evin reisi erkektir*’ cevabını vermiştir. Ayrıca evkadınlarının evin mekanlarını cinsiyetlendirme konusunda da zorluk çektikleri gözlenmiştir. Yalnızca üçü bu soruya mutfak ‘dişi’dir yanıtını verirken , biri TV’lu odayı erkek olarak nitelemiş, çoğu sessiz kalmıştır.

Çalışan kadınlar ise sadece evi değil, evin mekanlarını da daha rahat cinsiyetlendirmişler ve bunu evin dekorasyonuna dayalı bir takım öğelere bağlamışlardır ki bunlar şöyle sıralanabilir:

- Narinlik/kabalık
- Süslülük/sadelik
- Düzenlilik/dağınıklık
- Sıcaklık/resmiyet

Örneğin bir çalışan hanım, kadının evi süsleyip püslediğini, bekar evlerinin bu yüzden farklı olduğunu, bazı odaların sıcak bazılarının soğuk bir izlenim yarattığını, kendisinin resmi şeyleri erkeksi, özellikle çocuk odalarını feminen bulduğunu söylemiş, yine bir diğeri mekanların cinsiyetlendirilişinin eve göre değişeceğini, görünüşe bağlı olduğunu, güzel döşenmiş düzenli mekanları feminen, dağınık mekanları erkeksi bulduğunu kendi evinde de banyosunu dışı, dağınık olan ardiye ve orta odayı da erkesi olarak niteleyebileceğini ifade etmiştir.

Cevapları çeşitlilik göstermekle beraber çalışan kadınların da çoğu mutfak dışı olarak nitelemiş bazıları özellikle TV'nin olduğu odanın (genellikle salon) erkeksi olduğunu söylemişlerdir.

- Hem evkadınları hem de çalışan kadınlar evde her yerde bulunmakla beraber evkadınları en çok mutfak ve oturma odası, çalışan kadınlar ise mutfak ve salonda vakit geçirdiklerini belirtmişlerdir. Bir çalışan hanım '*evin bir yerlerini terketmek*'ten hoşlanmadığını ve bu yüzden tüm mekanları kullanmak istediğini söylemiştir. Erkeklerin en çok vakit geçirdiği yer ise istisnasız TV. seyredilen odadır (evkadınlarının evlerinde oturma odası, çalışan kadınların evlerinde salon). Ayrıca yol tarafına bakan konutlarda oturan evkadınlarının çalışan kadınlara göre balkonu daha fazla kullandıkları özellikle yaz aylarında balkonda oturmayı tercih ettikleri gözlenmiştir.
- Evkadınlarının hepsi evlerini kullanışlı olarak nitelerken çalışan kadınlar evin esnek kullanıma müsait olmadığını, mekanların tanımlı olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak çalışan kadınların mekanları evkadınlarına göre daha esnek kullandıkları gözlenmiştir. Çalışan kadınlar da genel olarak evin plan şemasından memnun olmakla beraber evkadınlarına göre daha az nüfuslu

hanehalkları olmalarına rağmen evleri küçük bulduklarını ifade etmişlerdir. Evkadınlarının şartları daha fazla kabullendikleri ve varolanla yetindikleri gözlenmiştir .

- Evlerin çoğunda ufak tefek de olsa tadilatlar görülmektedir. Evkadınlarında tuvaleti ardiye olarak kullanma eğilimi hakimdir. Evlerin yarısında salonun kapısı kaldırılmış ve salon girişi genişletilmiştir, kapıyı kaldırmayanlar da yatılı gelecek misafirleri düşündükleri için kaldırmadıklarını ifade etmişlerdir. Salon kapısı olmayan iki evde mutfak kapısının da olmadığı gözlenmiştir ancak bu evkadınlarından biri kokudan dolayı şikayetçi ve pişman olduğunu ifade etmiştir.

Evkadınlarının aksine çalışan kadınlar arasında tuvaleti ardiye olarak kullanma eğilimi yaygın değildir. Çalışan kadınların tuvaleti ya gerçek fonksiyonuna uygun olarak kullandıkları ya da banyo ile birleştirdikleri gözlenmiştir. Tuvaletin banyo ile birleştirildiği iki evde antreye tuvaletten yer kazanılarak dolap yapıldığı görülmüştür. Çalışan kadınlar arasında balkonu kapatma eğilimi daha fazladır. Kapıların kaldırılması konusunda evkadınları ile oran olarak başabaş bir eğilim vardır. Ayrıca bir çalışan kadın yatak odasından banyoya kapı açtırmıştır. Genel olarak tadilatlara karar verme konusunda kadınların etkin oldukları gözlenmiştir.

- Evkadınları bir mimar ile tasarım sürecini paylaşımları halinde en çok mutfakta balkon talebinde bulunacaklarını belirtmişlerdir. Bunu daha geniş mutfak ve daha fazla sayıda oda ile daha aydınlık bir ev istemleri takip etmektedir. Evkadınlarının büyük çoğunluğu koku nedeniyle kapalı mutfak tercih ettiklerini söylemişlerdir.

Çalışan kadınlarda hem yemek yenip hem de oturulacak geniş bir mutfak istemi hakimdir. Daha lüks, daha geniş ve aydınlık evler istediklerini ifade etmişlerdir. Evkadınlarından farklı olarak yarısı ebeveyn banyo talebinde bulunmuşlardır. Ayrıca yarıya yakını kendilerine ait bir çalışma odası istediklerini söylemişlerdir. Misafir odası, giyinme-soyunma odası, hobi odası, kış bahçesi, sinema gibi özelleşmiş mekanlara talep artmıştır. Bu durum ,

kadının evde geçirdiği vakit azaldıkça daha özelleşmiş mekanlara ilgisinin arttığı şeklinde de yorumlanabilir. Açık mutfak konusuna çalışan kadınların da pek sıcak bakmadıkları gözlenmiştir; görünüşünü güzel bulsalar da yemek kokularının rahatsız edici olabileceğini ifade etmişlerdir.

- Evkadınları yemeklerini genelde ailecekken mutfakta, misafir gelince salonda yediklerini belirtmişlerdir. Yalnız eğitim durumu düşük olan iki evkadınının evlerinde misafir yokken yemek, oturma odasında yer sofrasında yenmektedir. Çalışan kadınlar da çoğunlukla ailecekken mutfakta yemek yediklerini belirtmekle birlikte salonda yemek yemek konusunda daha esnek oldukları, hafta sonları, özel günlerde ya da sebepsiz olarak salonda yemek yedikleri gözlenmiştir.
- Evkadınları, samimi arkadaş ya da akrabalarını oturma odasında, resmi ya da kalabalık misafirleri salonda ağırladıklarını belirtmişlerdir. Evkadınlarının salonlarında TV. olmadığı gözlenmiş, sadece misafir ağırlanan bu mekanda televizyonun sohbet esnasında dikkati dağıttığı için istenmediği anlaşılmıştır. Evkadınları yatılı misafirlerini genellikle orta odada ya da o oda müsait değilse salonda ağırladıklarını ifade etmişlerdir. Fazla yatılı misafirleri olan evkadınları daha önce de belirtildiği gibi bu yüzden salon kapılarını kaldıramamış olmaktan bir evkadını da yine aynı sebepten salondaki çek-yatlar yerine yeni oturma takımı alamamaktan şikayetçi olmuşlardır.

Çalışan kadınlar için böyle bir ayırım söz konusu değildir. Salon yaşama mekanları olduğu için tüm misafirlerini salonda ağırladıklarını ifade etmişlerdir. Yatılı misafirlerini de balkonlu oda, orta oda ya da fazla olursa salonda ağırladıklarını söylemişlerdir. Salonda misafir ağırlayan çalışan kadınlar da salon kapısını kaldıramamışlardır. Evkadınlarının oturma odası olarak kullandıkları balkonlu odada çalışan kadınların çoğunlukla yatılı misafir ağırladıkları gözlenmiştir.

- Hem evkadınları hem de çalışan hanımlar doğa ile iç içe olmak adına müstakil evde yaşamayı tercih etmektedirler.

- Evkadınlarının kamusal hizmetlerle ilgili şikayetleri ulaşım ve alışveriş olanaklarının kısıtlılığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunun yanında komşu gürültüsü, yemek kokuları ve sitenin çevresinin oturmamışlığı gibi yakın çevrelerine ilişkin şikayetlerini de dile getirmişlerdir.

Çalışan kadınların ulaşım ve alışveriş olanaklarından evkadınları kadar rahatsız olmadıkları gözlenmiştir. Bunun en büyük nedeni kuşkusuz çalışan kadınların en azından bir kısmının özel arabalarının olmasıdır. Fakat site düzeni, otopark, çocuk parkı, yeşil alan eksikliği, site güvenliği, aydınlatma gibi konularla ilgili eksiklikler ve yetersizlikler olduğunu belirtmişlerdir.

- Görüşmeler sırasında gerek ev kadınları gerekse çalışan kadınların evlerine ilk defa, fakat tanıdıkları birinin referansıya gelen görüşmeciye karşı son derece sıcak davrandıkları ve öncelikle salona aldıkları görüşmeciye, evlerinin tamamını gezdirmekte bir sakınca görmedikleri gözlenmiştir. Yalnızca 2 evkadını odaların çok dağınık oldukları gerekçesiyle buna yanaşmamışlardır. Ancak bu görüşmeler esnasında evde oldukları takdirde eşlerinin tavırlarının biraz daha farklı olduğunu söylemek gerekir. Özellikle evde işbölümü ile ilgili sorular karşısında tedirgin oldukları gözlenmiştir.

7.GENEL SONUÇLAR

‘Mimarlık, konut ve kadın’ konulu tez çalışmaları kapsamında yapılan literatür ve alan araştırmasına dayalı bu tezde aşağıdaki sonuçların altını çizmek mümkündür.

- Kurumsal mimaride cinsiyetine göre beden bir nesne olarak bazı anolojilere temel oluturmuşsa da, yöresel mimaride önemli olan, bir nesne olarak bedenin kendisi değil ama bedenin uzamsal koordinatlarının yüklendiği sembolik anlamlardır.
- Modernist mimarlık kuramlarının tanımladığı türden bir ‘ortalama kullanıcı’ dan söz etmek mümkün olmamaktadır. Çünkü bu çalışmada da ortalama kullanıcının ihtiyaçları karşılandığında herhangi bir kullanıcının ihtiyaçlarının karşılanmış olamayacağı birkez daha görülmüştür. Bu bağlamda insanların yaşadıkları mekanda mutlu olabilmeleri için, uyum sağlayabilecekleri mekan ve konut tasarımlarına gereksinim duyulduğu açıktır.
- Konut mimar tarafından tasarlanır. Ev kullanıcısı ile varolur. Konut mekanını ‘yer’e dönüştüren kullanıcısıdır. Mekan tasarlanır ama yer tasarlanamaz ne var ki yer olma potansiyeli olan mekanlar tasarlanabilir. Buradan hareketle ‘yuva’ olma potansiyeli olan konutlar da tasarlanabilir denilebilir. Yapılan alan çalışmasında, yaşayacağı konutun tasarımına hiçbir katkısı olmayan kadın kullanıcıların kendilerini, standart kullanıcılar için tasarlanan mekanlarda bir takım donatılar yolu ile ifade etme yoluna gittikleri görülmektedir.
- Bu nedenle bu çalışma aracılığıyla uyum ve uygunluk sürecinde kadının ‘konut’u ile kurmaya çalıştığı ilişkiye dair saptamaların artık standart kullanıcılar için tasarım yapmak durumunda olan tasarımcılar için yol gösterici nitelikte olacağı düşünülebilir.

Tez kapsamında yapılan alan araştırması yalnızca prototip bir konut modelinde kadın-kullanıcıların evleri ile olan etkileşimlerini incelemeye odaklanmıştır. Ancak görüşme ve gözleme dayalı böylesi bir araştırmanın gecekondularda ve diğer konut tiplerinde tekrarlanıp ilişkilendirilmesi yoluyla daha ilginç sonuçlara varılabileceği anlaşılmaktadır. Böyle bir çalışmada farklı konut tiplerinde yaşayan kadınların evleri ile kurdukları ilişkiler karşılaştırılabilir ve bu tür bir karşılaştırmada mal sahipliği, medeni durum, oturma süresi kriterlerinin yanısıra yaşam döngüsü içerisinde bulunulan durumunda ilginç çıkarsamalara temel teşkil edebileceği düşünülmektedir. Gerçekten de yaşam döngüsü içinde kadınların hayatlarının farklı dönemlerinde evleriyle farklı ilişkiler kurdukları, bunun evde geçirilen zamanla doğrudan ilişkili olduğu, bu açıdan emekli erkek kullanıcıların konutları ile kurdukları ilişkilerin kadın kullanıcılar ile karşılaştırılabilir olduğu görülmüştür.

Mimarlıkta kullanıcının cinsiyetine dair endişelerin üzerine temellenen bu tez çalışmasının, günümüzün kadın/erkek ayrımını ortadan kaldırmaya eğilimli, eşitlikçi dünya düzeninde ne denli dikkate değer olduğu sorgulanabilir. Ancak kadının toplumsal hayata daha etkin biçimde katılması sonucunda kadın ve erkek arasında mesleki anlamda ve toplumda üstlendikleri rollerle bağıntılı olarak tam bir eşitlikçi ortamdan bahsedilebilir mi?. Bunun yanısıra günümüzde kadınsı olarak nitelenen değerlerin erkeksi değerlere ya da tam tersi, erkeksi değerlerin kadınsı değerlere yaklaşmakta olduğu düşünülebilir mi?. Günümüzün kadınları kimi zaman erkeksi, erkekleri de kadınsı giydirmeye yeltenen giysi modasının bir bakıma bu karşılıklı değerler alışverişini yansıttığı ileri sürülebilir mi?. Tamamen cinsiyetsiz nötr bir toplum ütopyası mümkün olabilir mi ya da olmalı mı? Tüm bunlar çok sınırlı bir alana odaklaşmak yerine mimarlıkta özellikle de konutta cinsiyet temasının işlenişine kadın kullanıcı açısından daha geniş bir perspektiften yaklaşan bu araştırmanın, bu konuda yapılacak başka çalışma ya da tartışmalara ışık tutabilmek adına akla getirdiği sorulardır. Tasarımcının cinsiyetinin tasarıma yansıyor yansımadığı ya da ne denli yansıdığı konusu da bir başka araştırma alanı olarak incelenmeye değer görünmektedir.

KAYNAKLAR

- Abbasoğlu, H.**, (1996). Anadolu'da Antik Çağda Konut; Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Agrest, D.**, (1991). Architecture from Without: Body, Logic and Sex, Architecture from Without, MIT Press: London.
- Akın, G.**, (1985). Doğu Ve Güneydoğu Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arat, Y.**, (1999). Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar, Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Ulusal Kimlik; (ed) Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları 55.
- Arı, H.**, (1994). Ekonomik ve Toplumsal Gelişmelerin Apartmanlaşma Sürecinde Konut Birimlerine Etkileri, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aslanoğlu, İ.**, (1980). 1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam Değişimi), *Doktora Tezi*, O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara.
- Bammer, A.**, (1996). Çadır ile Anadolu Evi İlişkileri, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Bauer, U.**, (1996). Bir Umut Işığı: Viyana'da Kadınlardan Kadınlara Konut Projeleri, Diğerlerinin Konut Sorunları, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara.
- Baykan, A.**, (1992). Politics Women and Postmodernity, Theories of Modernity and Postmodernity, (ed) Bryan S. Turner, Sage Publications, London, New Burry Park, New Delhi.
- Bilgin, İ.**, (1996). Anadolu'da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik ve Tarihsel Toplum Vakfı, İstanbul.
- Bilgin, İ.**, (1998). Modernleşmenin Ve Toplumsal Hareketliliğin Yörüngesinde Cumhuriyet'in İmarı, 75 Yılda Değişen Kent Ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

- Bloomer, J.**, (1992). *D'or; Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, New Jersey.
- Bloomer, C.K. ve Moore, C.**, (1977). *Body, Memory and Architecture*, Yale Univesitiy Press, New Heaven and London.
- Bourdieu, P.**, (1973). *The Berber Houses, Rules and Meanings*, Penguin, Harmondsworth.
- Bozdoğan, S.**, (1996). *Modern Yaşamak: Erken Cumhuriyet Döneminde Kübik Ev, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik ve Tarihse Toplum Vakfı, İstanbul.*
- Bozdoğan, S.**, (1999). "Sıhhatli, Konforlu, Kullanışlı Evler" 1930'lar Mimarlığında Modernlik Söylemi, Sempozyum, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Problemler, Araştırmalar, Tartışmalar, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Chase, V.**, (1996). *Edith Wharton, The Decoration of Houses, and Gender in Turn-of-the Centry America, Architecture and Feminism*, Princeton Architectural Space, New York.
- Colomina, B.**, (1992). *The Split Wall:Domestic Voyeurism, Sexuality and Space*. Princeton Architectural Press:New Jersey.
- Colomina, B.**, (1996). *Battle Lines:E.1027, The Sex of Architecture*. Harry N. Abrams Inc., New York.
- Colomina, B.**, (1996a). *Privacy and Publicity*, MIT. Press, Massachusetts.
- Çahantimur İspalar , A.**, (1997). *Kültür ve Mekan Etkileşimi Kapsamında Konut ve Yakın Çevresi İlişkilerine Diyalektik Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü., İstanbul.*
- Çelik, Zeynep**, (1996). *Gendered Spaces in Colonial Algiers, The Sex of Architecture*, Harry N. Abrams,inc,New York.
- Dandekar, H. C.**, (1996). *Woman and Housing: Concerns of the Past, Futrure Directions, Housing Problem of the Others; (der) Emine Komut, E. Mimarlar Odası Yayını, Ankara.*
- Devish, R.**, (1982). *Space ,Time and Bodiliness, a Semantic –Praxiological Approach*, University of Leuven, Belgium.
- Diler, T.**, (1996). *Modernist ve Postmodernist Yaklaşımların Toplu Konut Yerleşimleri Tasarımlarına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*
- Dovey, K.**, (1985). *Home Environments:Human Behaviour and Environment Vol:8, Plenom Press, New York.*

- Egenter, N.**, (1992). Architectural Antropology Vol:1, Structura Mundi Editions, Lausanne.
- Eleni, B.**, (bilinmiyor). Inherited Space/Created Space: Language, Gender and Architecture.
- Friedman, T.A.**, (1996). Not A Muse: The Client's Role at the Rietveld Schröder House, The Sex of Architecture, Harry N. Abrams Inc., New York.
- Gaily, A.**, (1979), De Migrant en Zijn Bagage. Research Centre for Motivation and Time Perspective, Interim Report, University of Leuven, Belgium.
- Gideon, S.**, (1954). Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition, Harvard University Press, Cambridge.
- Gül, B.**, (1993). Kullanıcı-Çevre Uyum Probleminin Tasarım Sürecinde Çözülmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ingraham, C.**, (1992). Initial Properties: Architecture and Space of Line, Sexuality and Space, Princeton Architectural Press, New Jersey.
- Ingraham, C.**, (1996). Missing Objects, Sexuality and Space, Princeton Architectural Press, New Jersey.
- Işın, E.**, (1999). İstanbul'da Gündelik Hayat: Tarih, Kültür Ve Mekan İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D.**, (1997). Posrmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul
- Henderson, R. S.**, (1996). A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen, Architecture and Feminism, Princeton Architectural Press, New York.
- Hirschon, R.**, (1981). Essential Objects and the Sacred: Interior and Exterior Space in an Urban Greek Locality, Women and Space, (ed) S. Ardener, Croom Helm, London.
- Hoepfer, W.**, (1996). Klasik Dönemde Konut ve Toplum; Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik ve Tarihsel Toplum Vakfı, İstanbul.
- Kandiyoti, D.**, (1999). Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar, Türkiye'de modernleşme Projesi ve Ulusal Kimlik, (ed) Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları 55.
- Kuban D.**, (1996). Ev Üzerine Felsefe Kırıntıları, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut Ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik Ve Tarihsel Toplum Vakfı, İstanbul.

- Küçükerman, Ö.**, (1988). Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, Apa Ofset Basım Evi, İstanbul.
- Kümbetoğlu, B.**, (1996). Gecekondu'da Kadın ve Yaşam Alanları, Diğerleri'nin Konut Sorunları; (der) Komut, E., TMOBB Mimarlar Odası, Ankara.
- Lawrence, J. R.**, (1987). Housing, Dwellings and Homes:Design Theory, Research and Practice, John Wiley and Sons Ltd, Great Britain.
- Lawrence, J. R.**, (1989). Translating Antropological Concepts Into Architectural Practice; Housing, Culture And Design:a Comparative Perspective, University Of Pennsylvania Press, USA.
- Le Corbusier**, (1999). Bir Mimarlığa Doğru, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Loos, A.**, (1991). Süsleme ve Suç, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar;(der) U. Conrads, Maya Matbaacılık ve Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul.
- Magar,S.E. C.**, (1996). Project Manual for the Glass House, Architecture and Feminism, Princeton Architectural Space, New York.
- Massey, D.**, (1994). Space, Place and Gender, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- McLoad, M.**, (1994). Undressing Architecture. Fashion, Gender and Modernity, Architecture in Fashion, Princeton Architectural Press:New York.
- McLoad, M.**, (1996). Other Spaces and Others, The Sex of Architecture, Harry N. Abrams Inc.,New York.
- Mui, H.**, (bilinmiyor) Without a Room of One' Own : Women's Place in Culture and Space, unknown.
- Mulvey, L.**, (1992). Pandora:Topographics of the Mask and Curiosity, Sexuality and Space. Princeton Architectural Press:New Jersey.
- Nişancioğlu, T.Ş.**, (1996). Planning for Housing with Woman in Mind, Housing Problem of the Others, (der) Emine Komut, E. Mimarlar Odası Yayını, Ankara.
- Norberg-Shulz, C.**, (1972). Existence, Space and Architecture, Cox and Wyman Ltd, London
- Özbay, F.**, (1996). Houses, Wives and Housewives; Housing Problem of the Others, (der) Emine Komut, E. Mimarlar Odası Yayını, Ankara.
- Scully, V.**, (1971). Modern Architecture, George Braziller Inc., New York.

- Sey, Y.**, (1998). Cumhuriyet Döneminde Konut, 75 Yılda Değişen Kent Ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Sudjic, D.**, (1999). Home. The Twentieth-Century House, Festival Company Ltd., Glasgow.
- Sutherland, A.**, (1978). Face Values, British Broadcasting Corporation, London.
- Şenyapılı, T.**, (1996). Yeni Sorunlar/Eski Çözümler: Kentsel Mekanda Bir Gecekondu Yolculuğu, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut Ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik Ve Tarihsel Toplum Vakfı, İstanbul.
- Tafari, M. ve Dal Co, F.** (1986). History of World Architecture: Modern Architecture/1, Faber and Faber Ltd., London.
- Tamgaç, S.**, (1997). Küçük Konut ve Mahremiyet, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, (1996). Osmanlı Batılılaşma Kültüründe Batılılaşma, Modernleşme: Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik ve Tarihsel Toplum Vakfı, İstanbul.
- Thames ve Hudson**, (1977). Psychology of The House, BAS Printers Lmt., Wallop, Hampshire.
- Tijssen, L.**, (1992). Women Between Modernity and Postmodernity Theories of modernity and Postmodernity, (ed) Bryan S. Turner, Sage Publications, London, New Burry Park, New Delhi.
- Tognoli, J.**(bilinmiyor) Residential Environments
- Tuan, Y. F.**, (1977). Space and Place, Edward Arnold Press, London.
- Turuthan, T.**, (1982-1983). Meaning and Use of Space, Post Graduate Centre Department of Construction University of Leuven, Belgium.
- (Turuthan) Ulusu T.**, (1991). Geleneksel Konuttan Günümüze Konutta 'Orta Mekan', Türk Halk Mimarisi Bildirileri, Ofset Repromat Matbaası, Ankara.
- Uz, F.**, (1999). Mimarlıkta Zamansızlık, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ünlü, A.**, (1998). Çevresel Tasarımda İlk Kavramlar, İ.T.Ü. Rektörlüğü, Sayı: 1604, İstanbul.
- Vitruvius**, (1998). Mimarlık Üzerine On kitap, Yem Yayın, İstanbul
- Voyce, A.**, (1969). Russian Architecture: Trends in Nationalism And Modernism, Greenwood Press Publishers, New York.

- Warke, Val. K.,** (1994). 'In' Architecture observing the mechanisms of fashion' Architecture in Fashion, Princeton Architectural Press, New York.
- Weisman, L. K.,** (1992). Discrimination By Design, University of Illinois Press, Urbano and Chicago.
- Wigley, M.,** (1992). Untitled: The Housing of Gender, Sexuality and Space. Princeton Architectural Press, New Jersey.
- Wigley, M.,** (1994). White Out: Fashioning of the Modern, Architecture in Fashion. Princeton Architectural Press, New York.
- Wigley M.,** (1995). White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachussets.
- Woolf, V.,** (1992). Kendine Ait Bir Oda, Afa Yatıncılık, İstanbul.
- Yağcı, Y.,** (1998). Kadın-Konut Etkileşiminde Rol Oynayan Tasarım Parametrelerinin Belirlenmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yalçın Ö., P.,** (1998). Konut ve Konut İçi Mekansal ve Anlamsal Bölünmenin Dialektik Analiz Modeli, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yurtsever, H.,** (1996). Geleceğin Biçimine, Mimari Akımlar II, Yem Yayınları, İstanbul.
- Yücel, A.,** (1996). İstanbul'da 19. Yüzyılın Kentsel Konut Biçimleri, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Türkiye Ekonomik ve Tarihse Toplum Vakfı, İstanbul.

SÜRELİ YAYINLAR

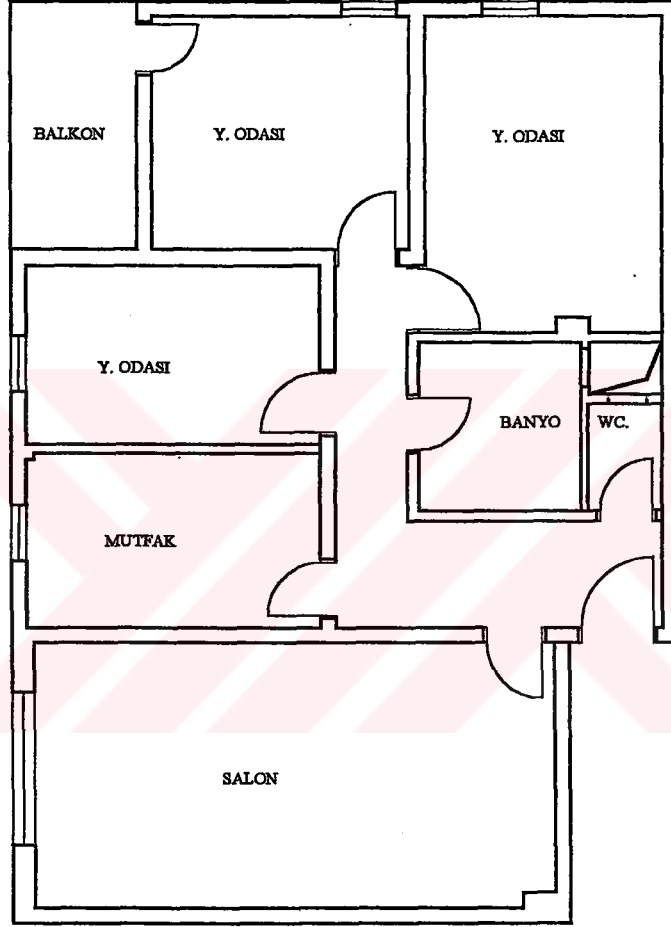
- A Franck, K.,** (1998). It and I: Bodies as Objects, Bodies as Subjects, Architectural Design, 68.
- Balamir, M.,** (1994). 'Kira Evi'nden 'Kat Evleri'ne Apartmanlaşma: Bir Zihniyet Dönüşümü Tarihçesinden Kesitler, Mimarlık, Mimarlar Odası, 260.
- Brown, Scott D.,** (1988). Room at Top? Sexism and Star System in Architecture, Architectural Design, 58.
- Çimen, B.,** (1989). Kadın Mimarlarımızın Konumu, Mimarlık, 89/3.
- Ergin, Ş.,** (1989). Erkek Tabiatlı Fiziksel Planlama, Mimarlık, 89/3.

- Eroğlu, Ş.**, (1999). Modernist Bir Mimar:Eileen Gray(1978-1976).*Arredomento Mimarlık*, 100+14.
- Eroğlu, Ş.**, (2000). Mutfakın Modernizasyonu: Mutfak Tasarımında Kadınlar ve Kadın Mimarlar, *Arredomento Mimarlık*, 2000/3.
- Güvenç,K.**, (1994). İki Arada Bir Derede..., *Mimarlık*, Mimarlar Odası, 260.
- Kaçel,E.**, (1998). "Inhabitant" nasıl kurtulur, nasıl hapsolür?, *Arredomento Mimarlık*, 100+8.
- Ksenophon**, (1999). Oikonomikos. Kadına Düşen İşler ve Evde Düzen, Bir Anatomi Dersi:Ev, *Cotigo*, 18.
- Özkan S., Turan M. Ve Üstünkök O.**, (1979), Institutionalised Architecture, Vernacular Architecture and Vernacularism in Historical Perspective, M.E.T.Ü. Journal of the Faculty of Architecture, V:5, No:2.
- Turan, R., E.**, (1994). Heidegger ve Ev, *Mimarlık*, Mimarlar Odası, 260.
- Tümer, G.**, (1999). Kadın ve mimarlık, *Arredomento mimarlık*,100+17.
- Soykan, Ö. N.**, (1999). Ev Üstüne Felsefe Bir Deneme, *Cotigo* ,18.



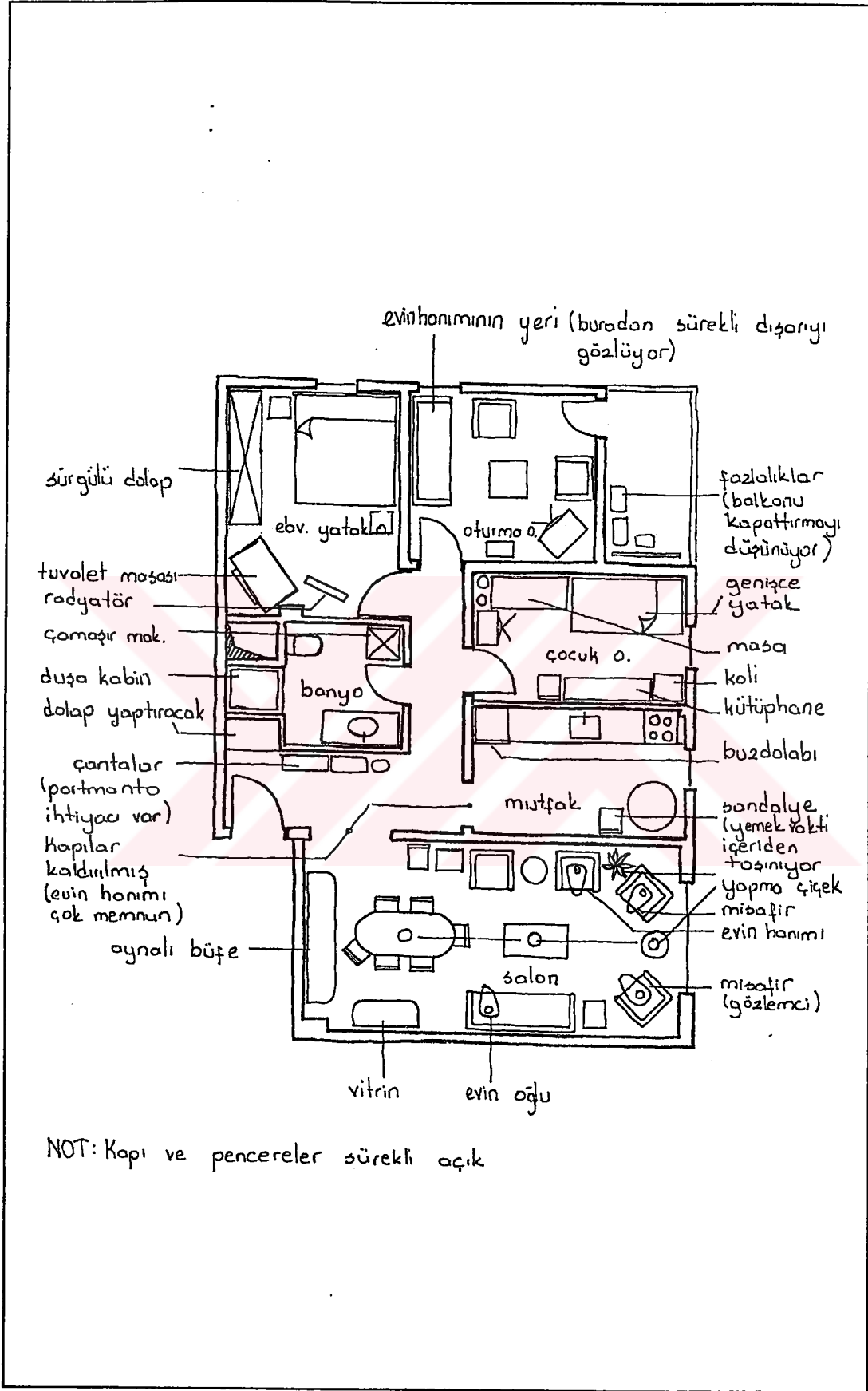
EK-A

**İSTİNYE BOĞAZIÇI KONUT
KOOPERATİFİNDE
KADIN-KULLANICI KONUT
ETKİLEŞİMİNE DAİR
GÖZLEMLER**

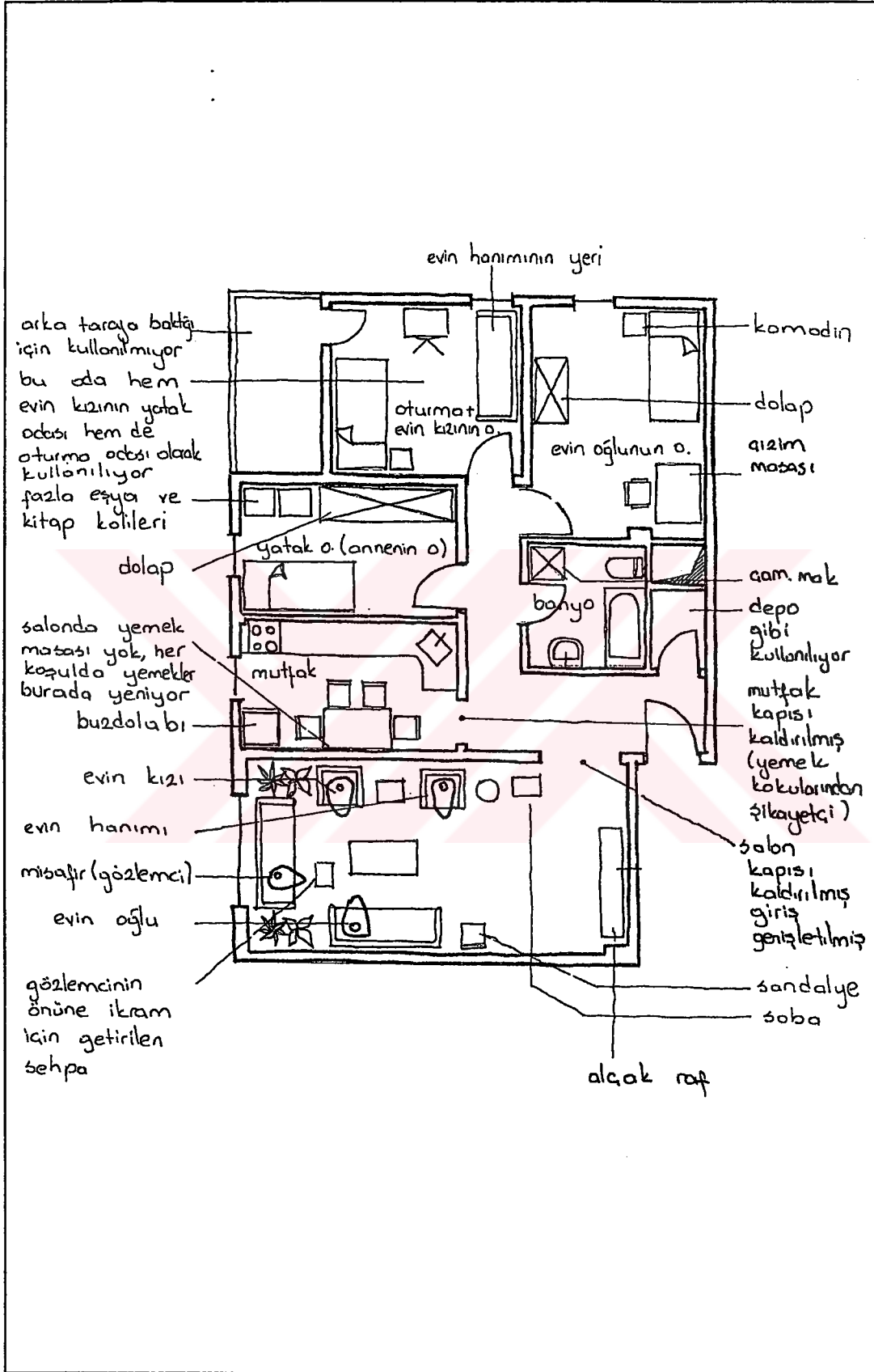


ÖLÇEK:1/100

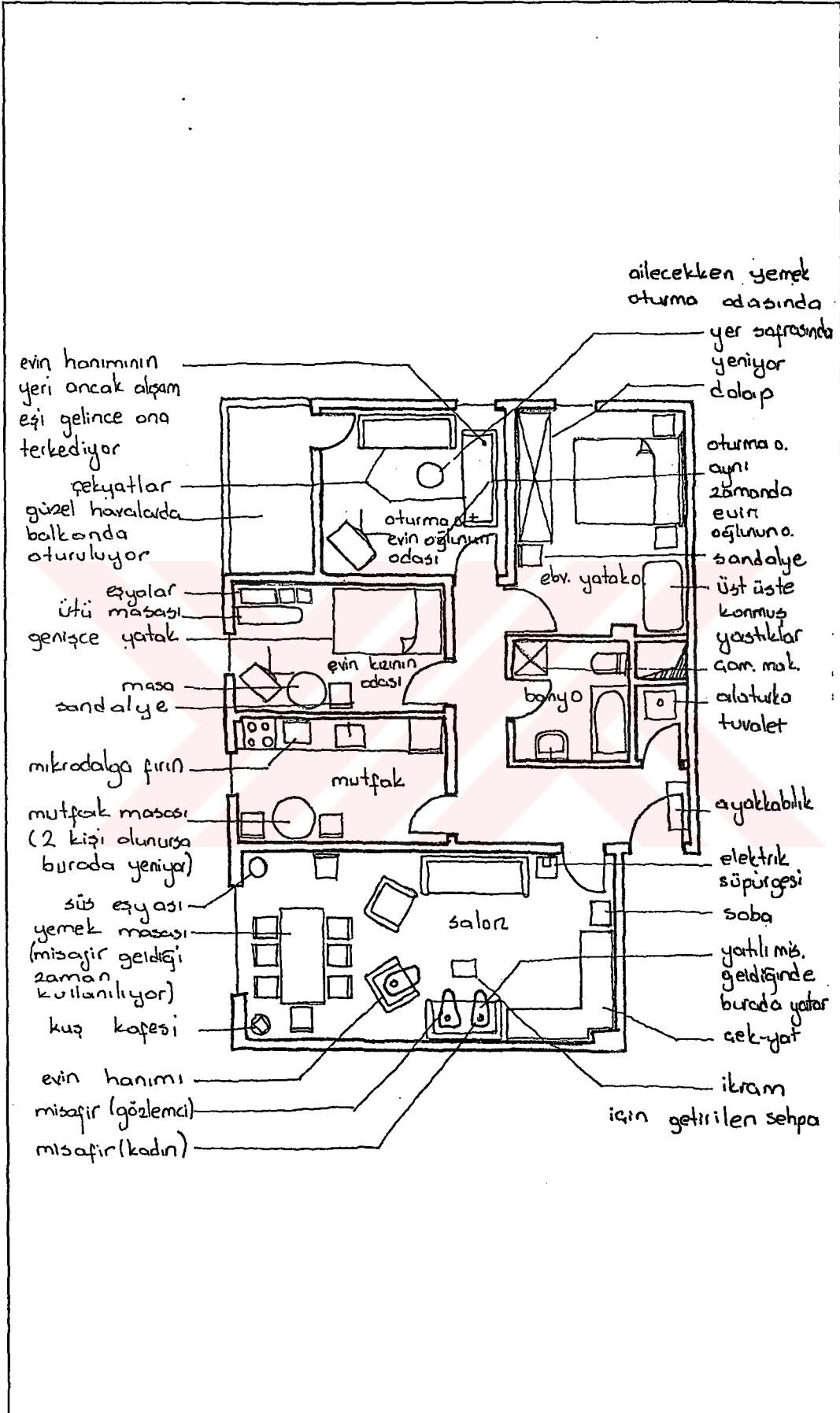
Şekil A.1 Tipik kat planı



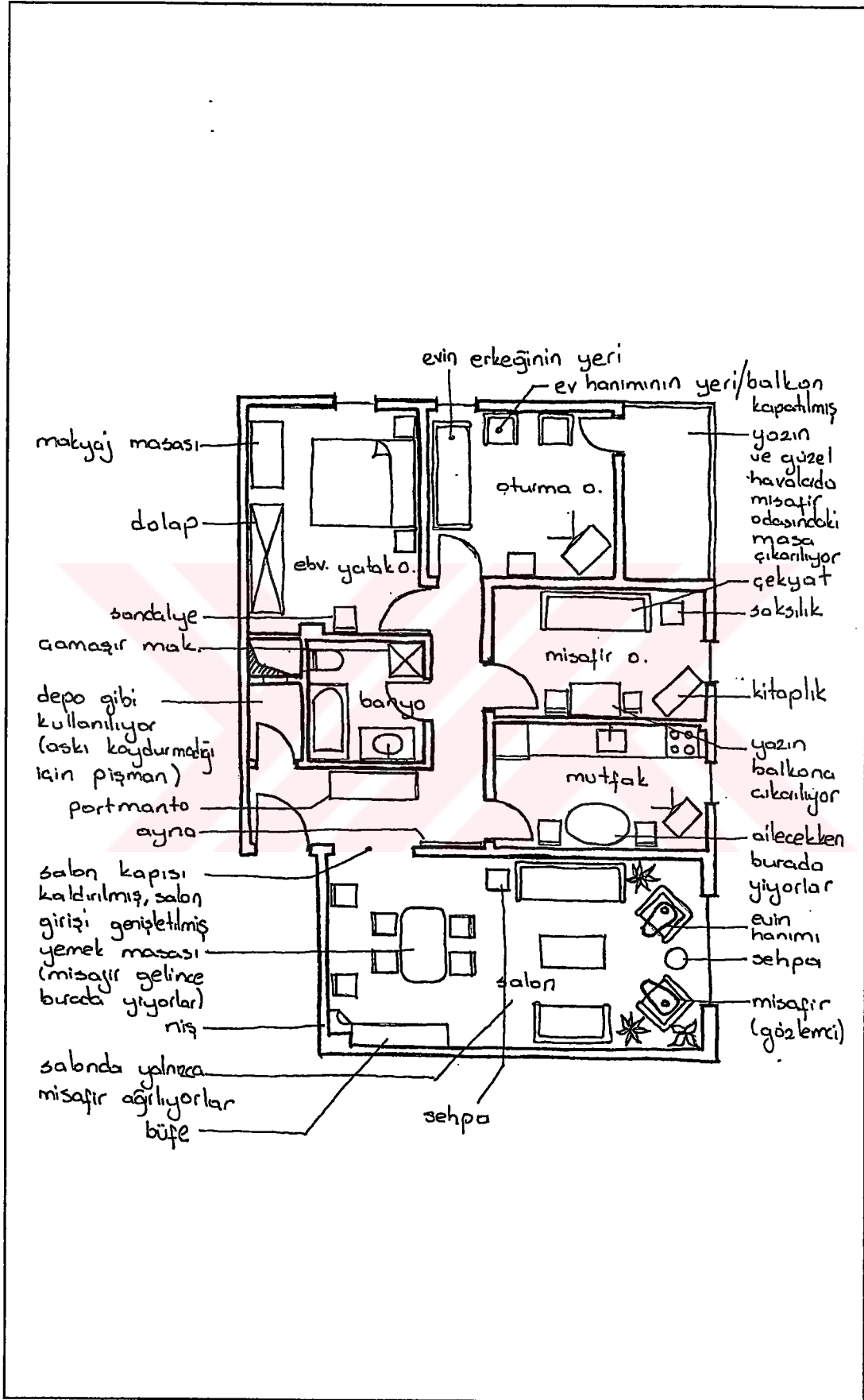
Şekil A.2 D/4 No:5, evkadını



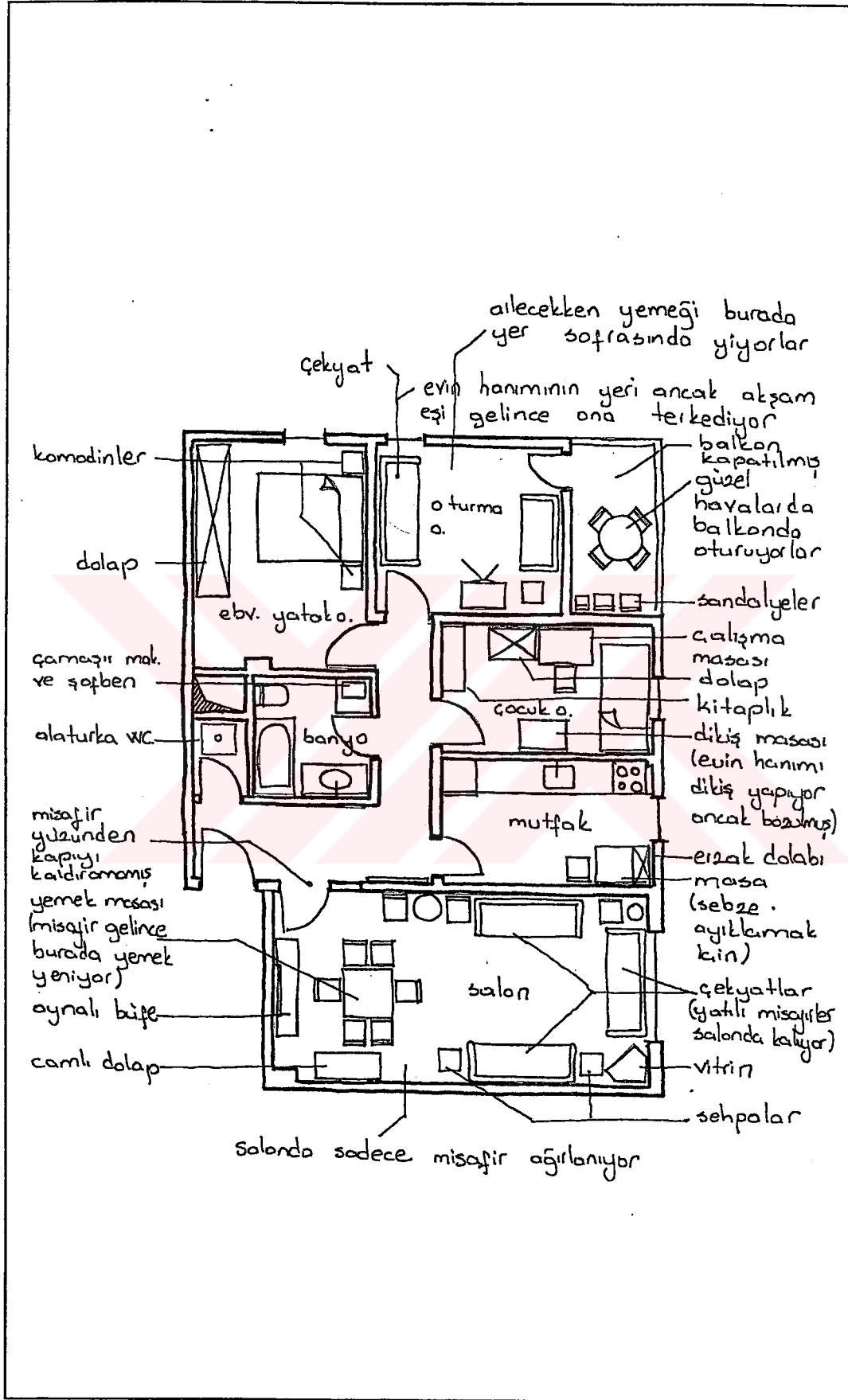
Şekil A.5 D/5 No:6, evkadını



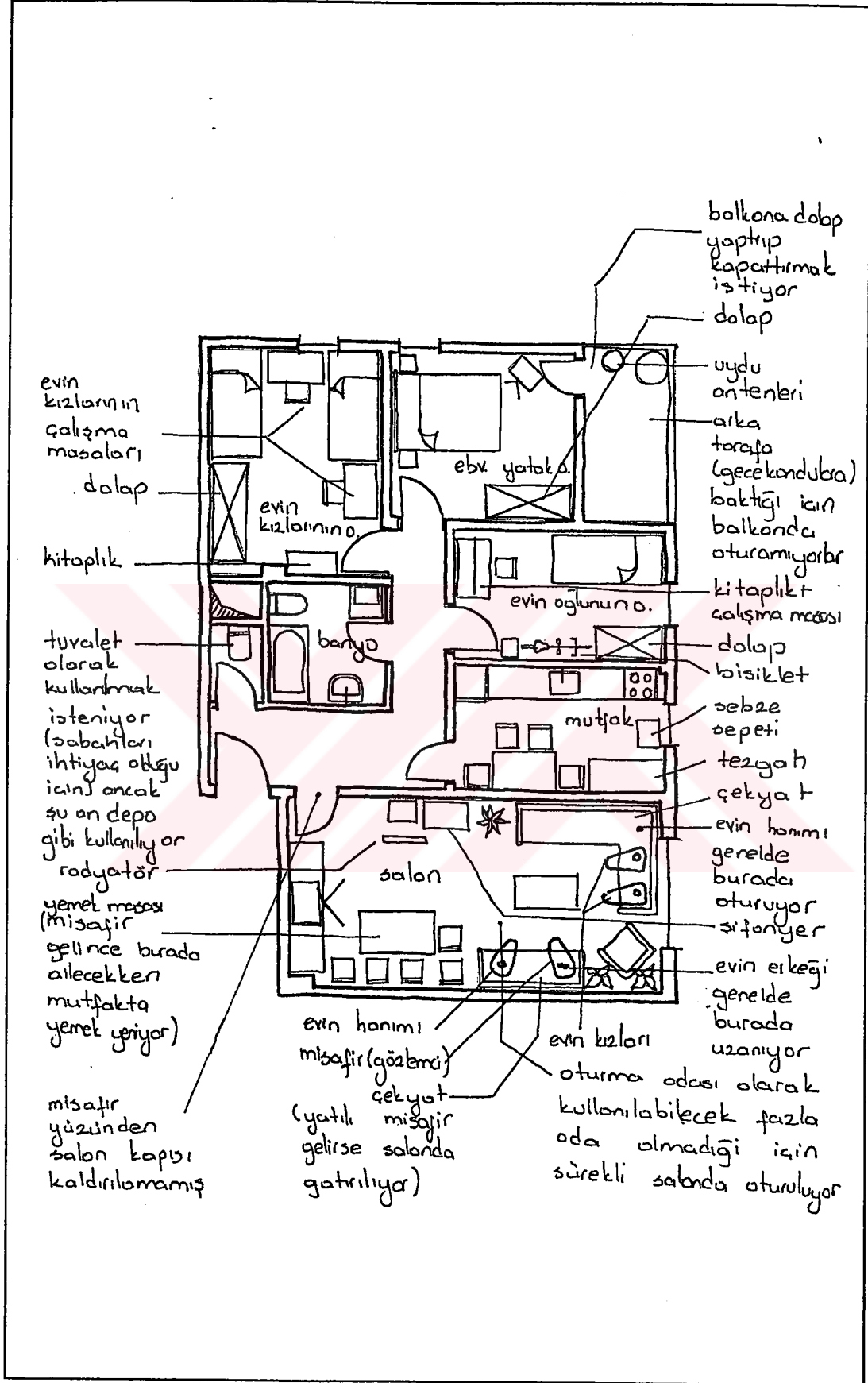
Şekil A.6 D/5 No:8, evkadını



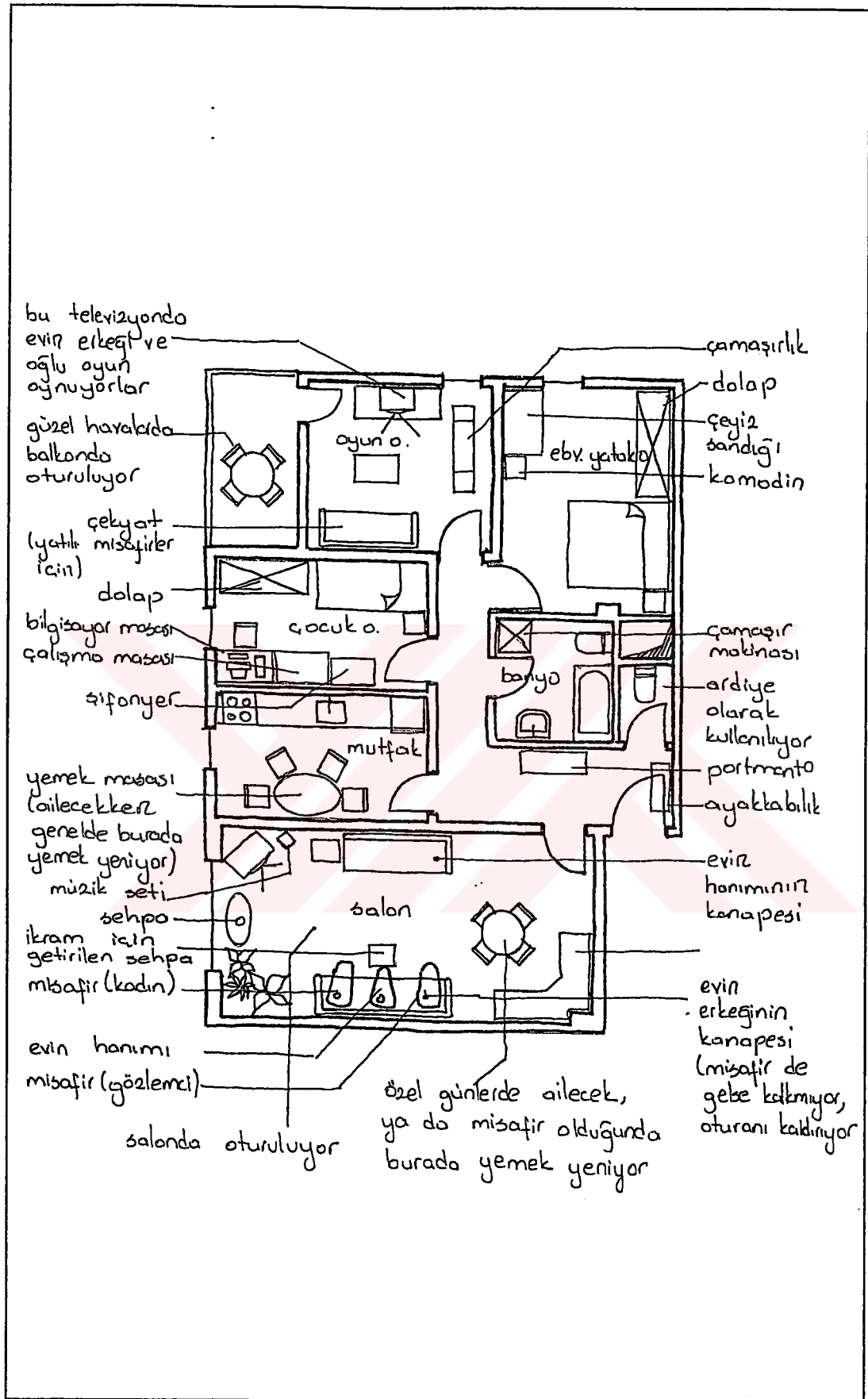
Şekil A.7 D/5 No:9, evkadını



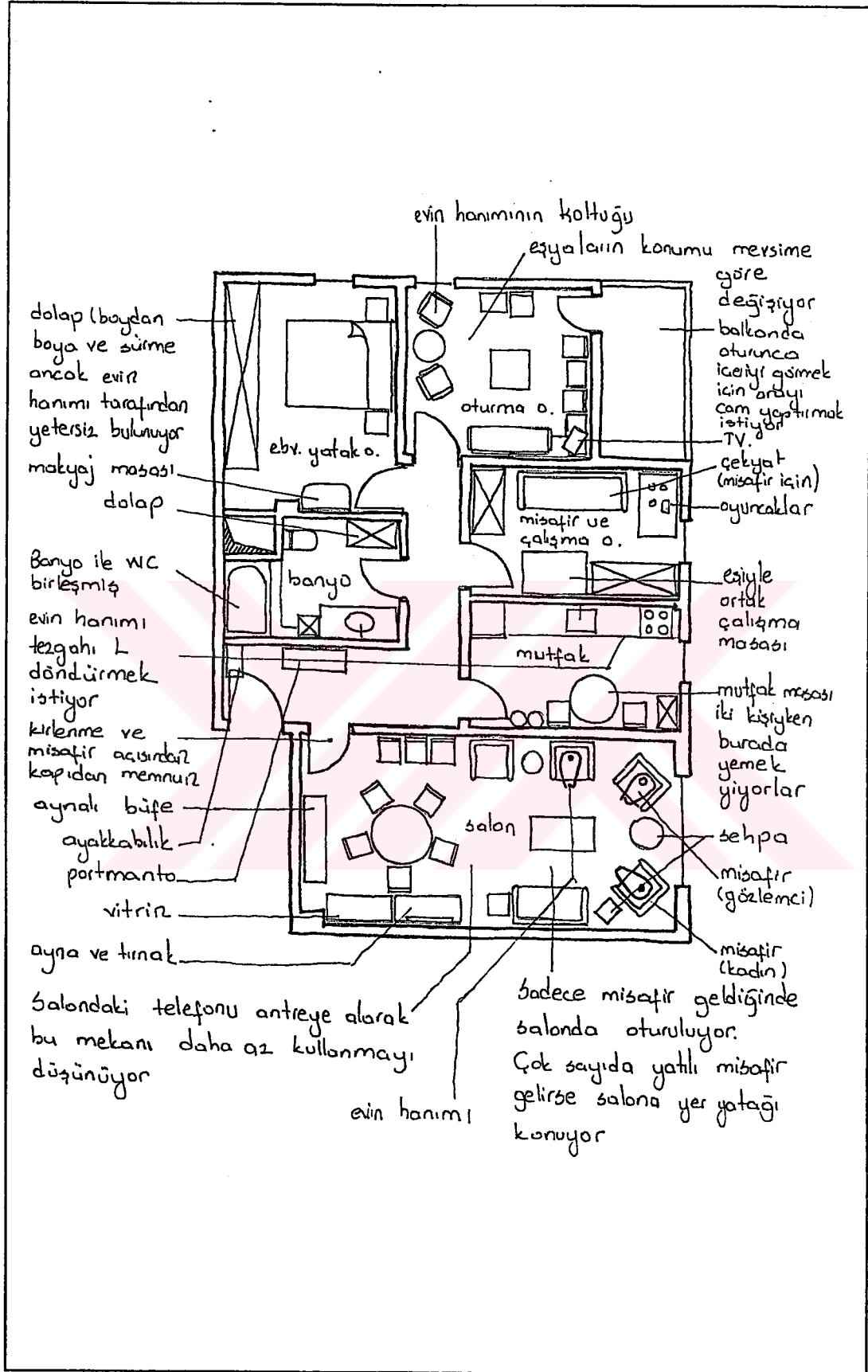
Şekil A.8 D/5 No:13, evkadını



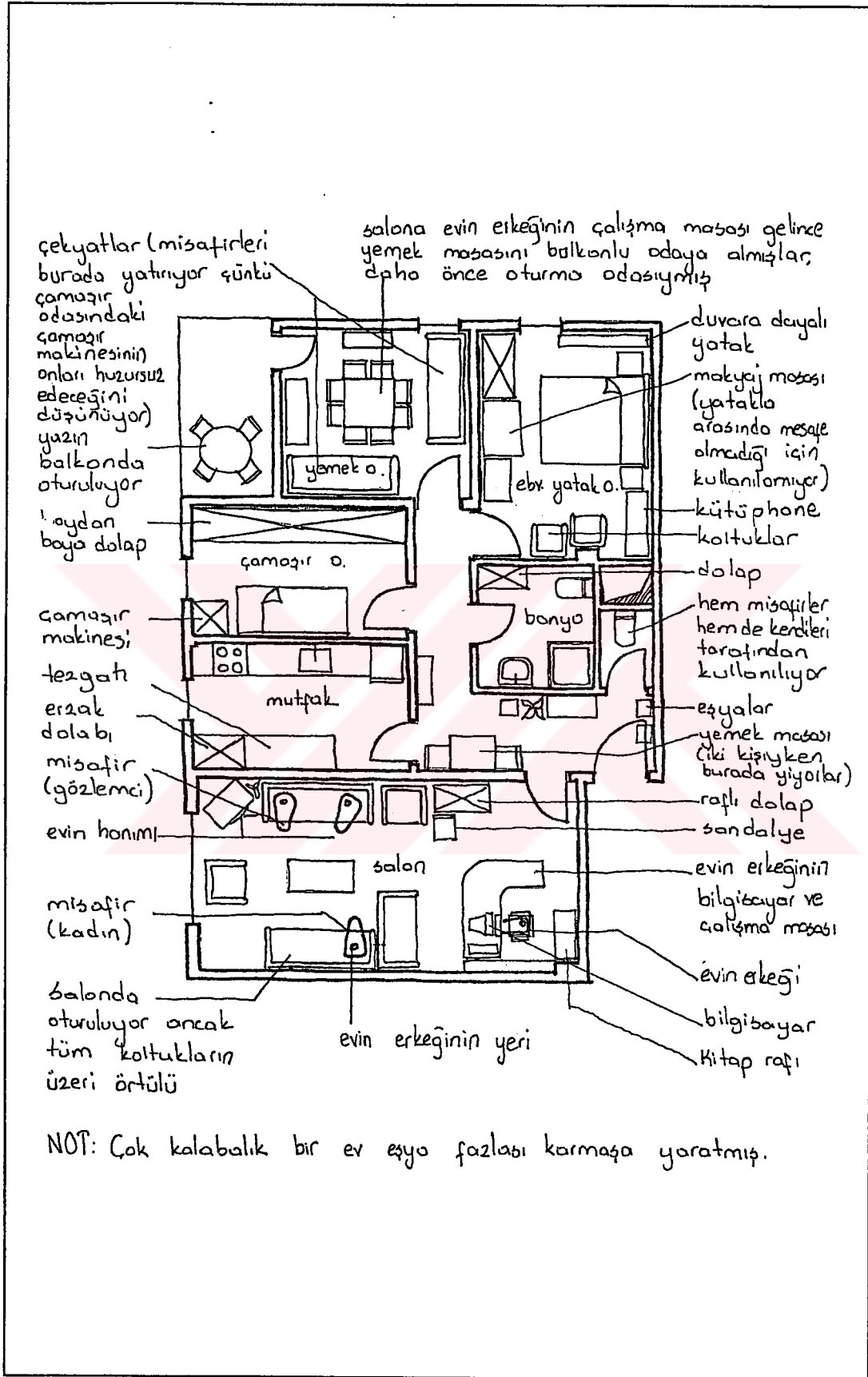
Şekil A. 9 D/5 No:15, evkadını



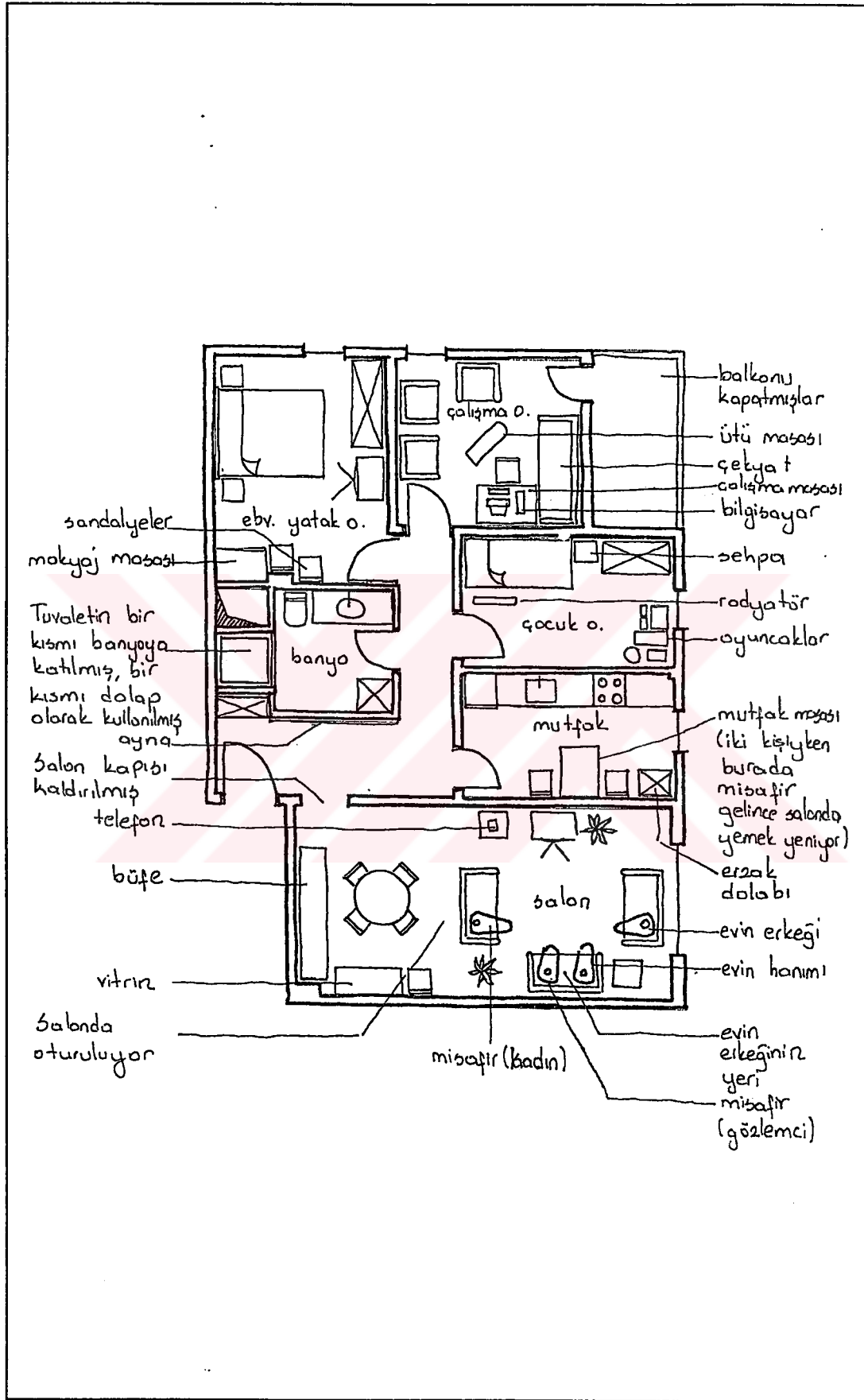
A.10 D/1 No:8, çalışan kadın



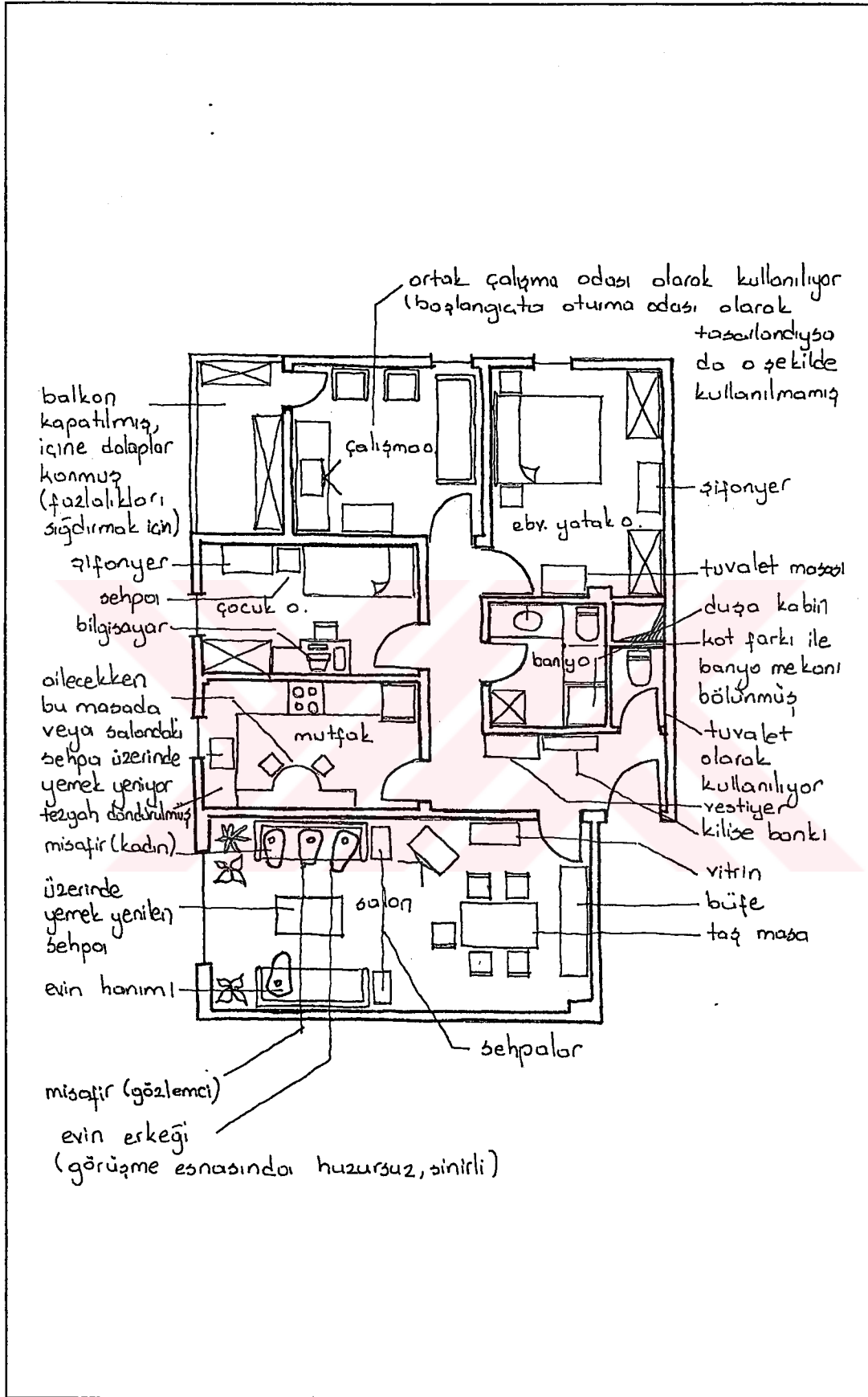
A.11 D/1 No:11, çalışan kadın



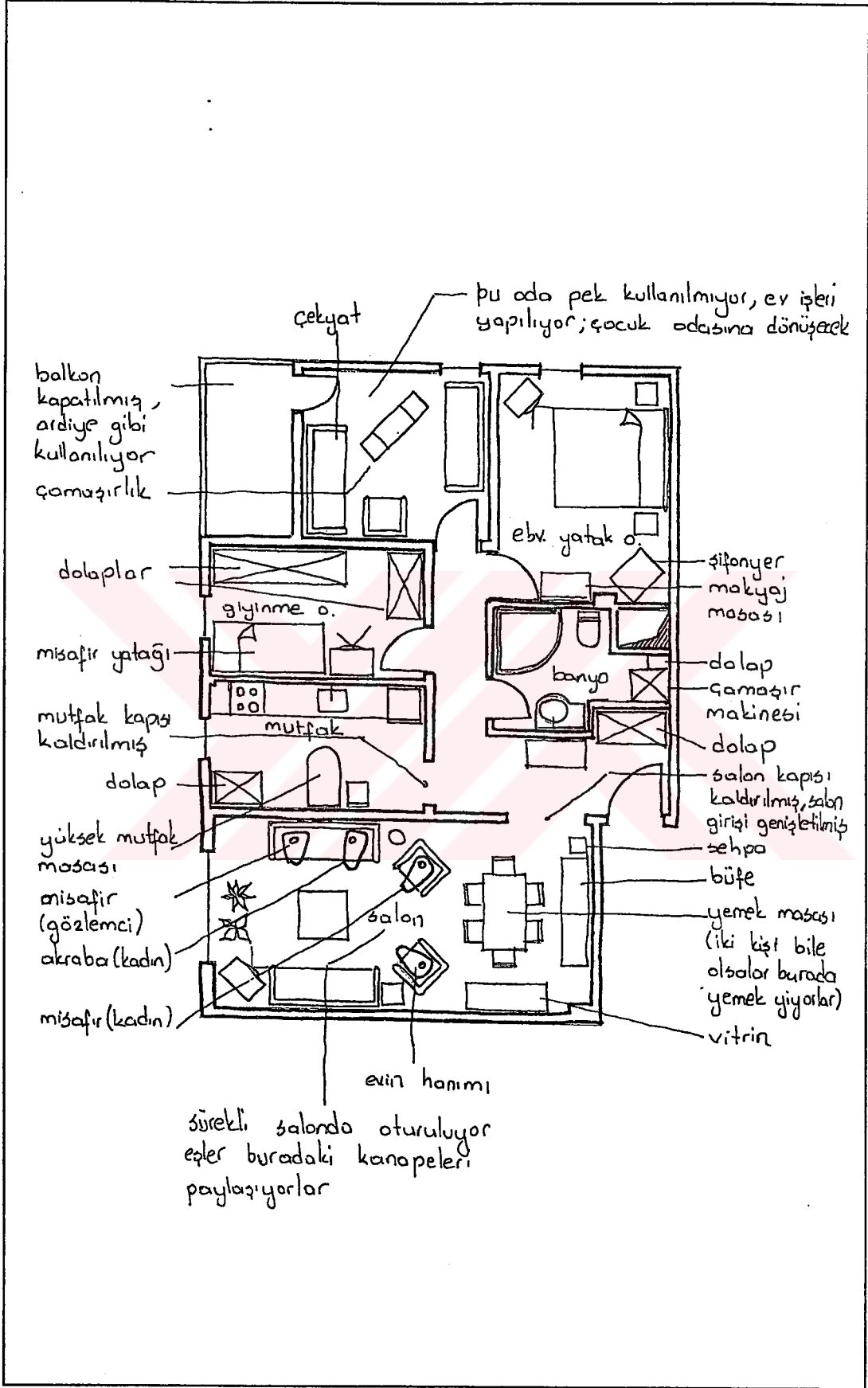
A.12 D/1 No:12, çalışan kadın



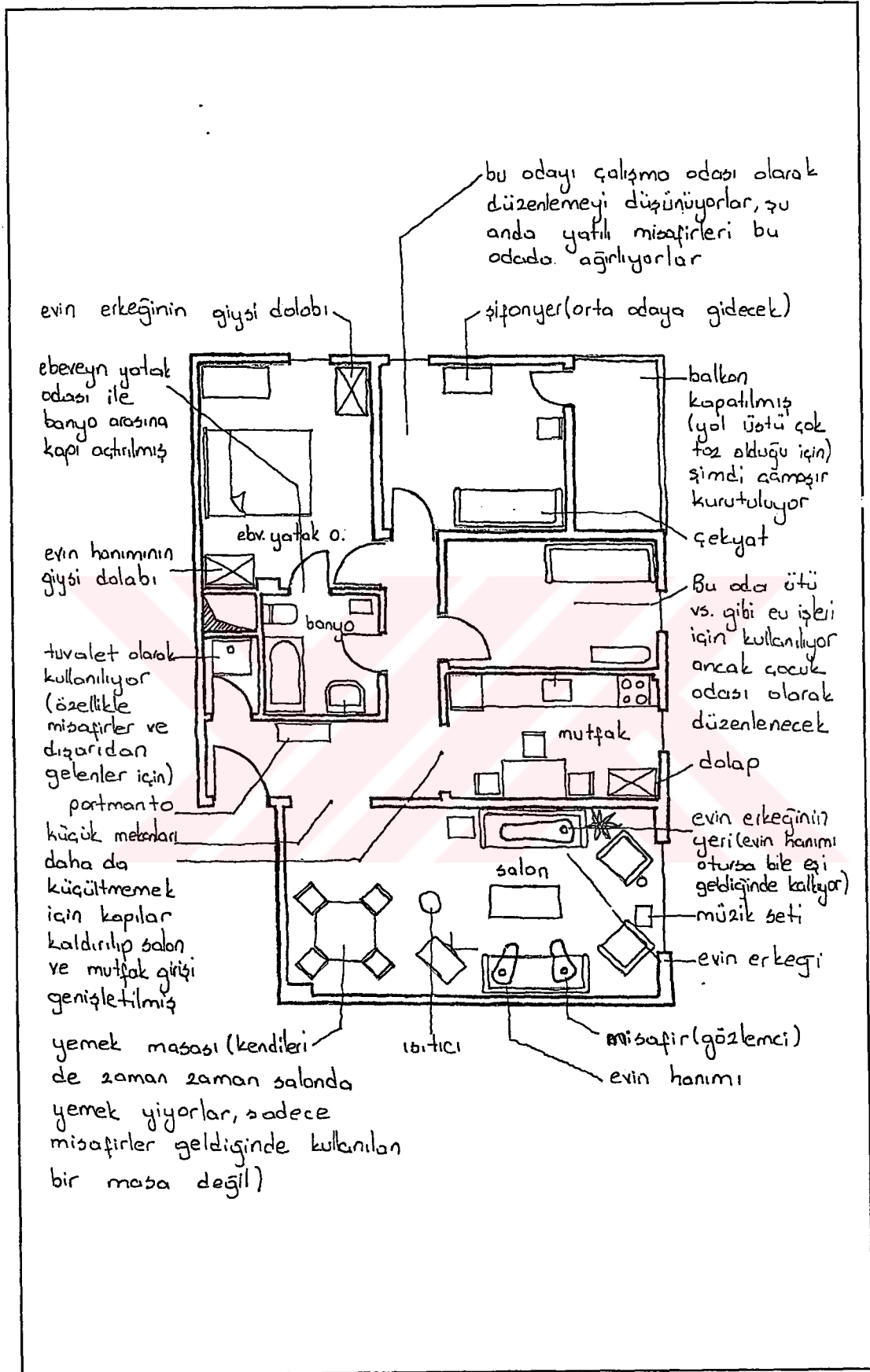
Şekil A.13 D/2 No:5, çalışan kadın



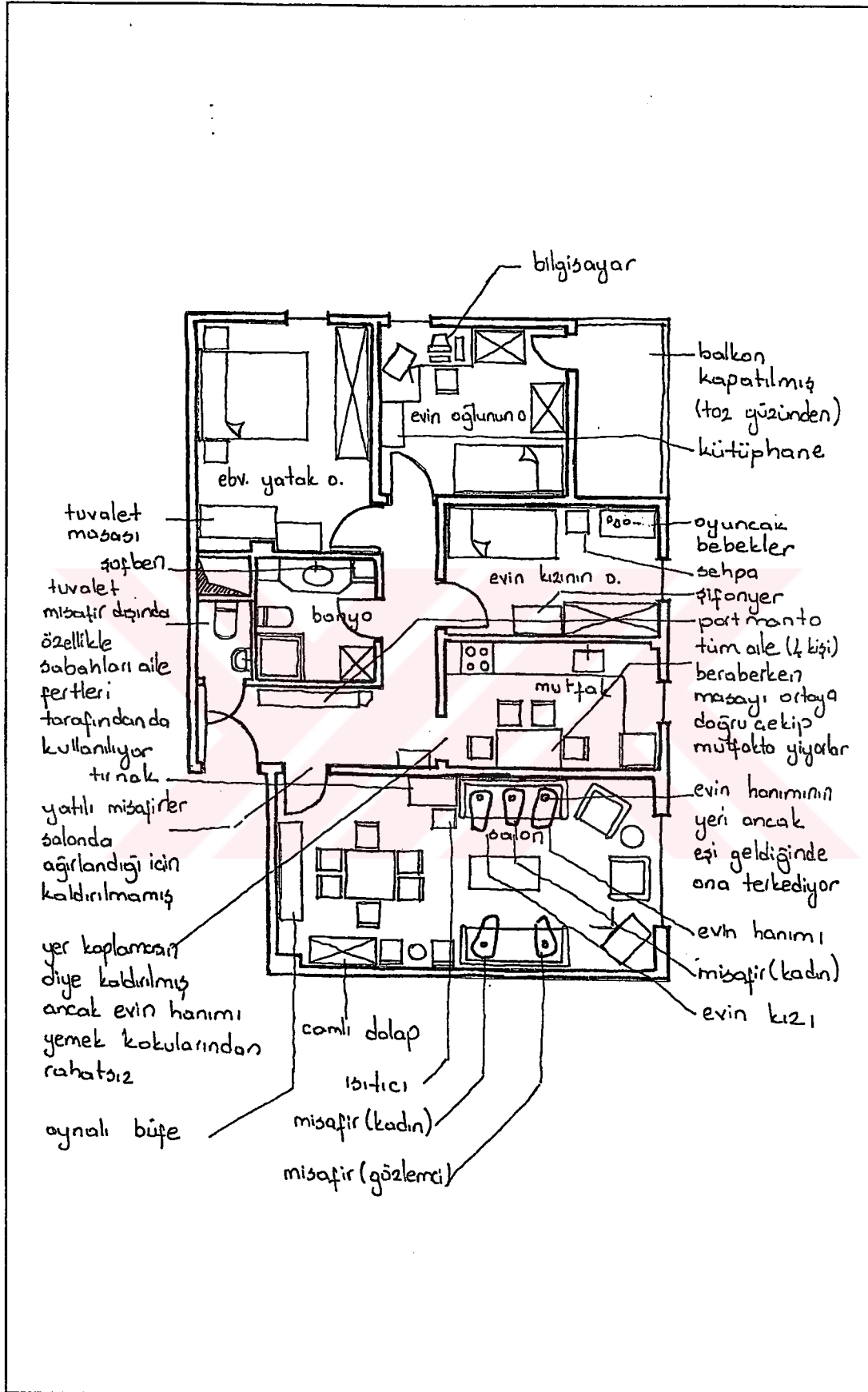
Şekil A.14 D/3 No:10, çalışan kadın



Şekil A.15 D/3 No:12, çalışan kadın



Şekil A.16 D/4 No:13, çalışan kadın



Şekil A.17 D/4 No:15, çalışan kadın



RESİMLER



R.1 D/4 No:5, salon



R.2 D/5 No:5, salon



R.3 D/5, No:5, salon



R.4 D/5 No:8, salon



R.5 D/5 No:8, salon



R.6 D/5 No:13, salon



R.7 D/5 No:13, salon



R.8 D/1 No:11, salon



R.9 D/1 No:11, salon



R.10 D/I No:11, oturma odası



R.11 D/I No:11, banyo



R.12 D/I No:12, salon



R.13 D/2 No:5, salon



R.14 D/3 No.10, salon



R.15 D/3 No:10, salon



R. 16 D/3 No: 12, salon



R. 17 D/3 No: 12, salon



R. 18 D/4, No: 13, salon



R.19 D/5 No:15, salon



R.20 D/5 No:15, salon

ÖZGEÇMİŞ

1974'de Nazilli'de doğdu. 1985-1989 yılları arasında Aydın Anadolu Lisesi, 1989-1992 yılları arasında Nazilli Lisesi'nde okudu. 1992'de O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'ne girdi. 1997 yılında adı geçen fakülteden mezun oldu. Aynı yıl İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Bina Bilgisi Programında yüksek lisans eğitimine başladı. Öğrencilik döneminde Prof. Dr. Cengiz Erurun'un yanında staj yaptı. 1997 yılından 2000 yılı mart ayına değin Benart Mimarlık ve Dekorasyon Ofisinde çeşitli konut ve işyeri dekorasyon projeleri ve şantiyelerinde çalıştı. 2000 yılı mart ayından beri MİG Mimarlık Bürosunda Bodrum Kayaköy Evleri projesinde çalışmaktadır. 1999 yılında 'Kadınlar Dünyası' dergisinde 'Kadın tasarımda yok' adlı makalesi yayınlanmıştır. Autocad R-14-R2000 2D-3D, Architectural Desktop ve ofis programlarını kullanmakta, İngilizce bilmektedir.