ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA CEPHE/YÜZEY KAVRAMI TARTIŞMALARI

Murat SÖNMEZ

DOKTORA TEZİ
MİMARLIK

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MAYIS 2011
ANKARA

Murat SÖNMEZ tarafından hazırlanan "ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA CEPHE/YÜZEY KAVRAMI TARTIŞMALARI" adlı bu tezin Doktora Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. T. Nur ÇAĞLAR …….…….
Tez Danışmanı, Mimarlık Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından oy birliği ile Mimarlık Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. T. Nur ÇAĞLAR …….…….
Mimarlık Anabilim Dalı, G.Ü.

Prof. Dr. Uğur Tanyeli …….…….
Mimarlık Anabilim Dalı, Y.T.Ü.

Doç. Dr. Zeynep ULUDAĞ …….…….
Mimarlık Anabilim Dalı, G.Ü.

Doç. Dr. Esin Boyacıoğlu …….…….
Mimarlık Anabilim Dalı, G.Ü.

Yrd.Doç. Dr. Murat Uluğ …….…….
Mimarlık Anabilim Dalı, K.Ü.

Tarih: 08/04/2011

Bu tez ile G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu Doktora derecesini onaylamıştır.

Prof. Dr. Bilal TOKLU …….…….
Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

Murat SÖNMEZ

ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA CEPHE/YÜZEY KAVRAMI TARTIŞMALARI
(Doktora Tezi)

Murat SÖNMEZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
OCAK 2011

ÖZET

Bu çalışma tarihsel bir süreklilikte cephe ve yüzey kavramları bağlamında mekânın çeperlerine odaklanmaktadır. Bu çerçevede önemli bir soru, bir mimarlık gerçekliği ve soyut ifadeler olarak cephe ve yüzey kavramlarının mimarlık uygulamaları ve kuramsal alanlarındaki pozisyonlarına yöneltilmiştir. Mimarlıkta Cephe/yüzey nedir sorgulaması çeperlerin ne olduğunun, ne ifade ettiğinin, nasıl kullanıldığının ve mimarların çeperleri nasıl yapılandırdığının kuram ve uygulamada sonuçlarını içerir.

Cephe kavramı Rönesans ve Postmodern mimarlık aralığında anlamları ve mekânsal karşılıkları bakımından analiz edilmiştir. Kavramın dilde ve mimarlık düşüncesindeki yeri seçilen mimarlar ve binaları bağlamında ele alınmıştır.

Ondokuzuncu yüzyılda, cephe kavramının yüzey kavramı yönünde dönüşümü ve yüzeyin hem tarihi hem de kuramsal bir kaygı olarak mimarlar tarafından nasıl inşa edildiği önemlidir. Özellikle Gottfried Semper teorileri ile yüzey kavramının anlamlı hale gelmesinde önemli bir kaynak olarak çalışmada incelenmiştir.

Yüzey kavramının çağdaş mimarlıktaki içeriği/niteliği Coop- Himmelb(l)au, Toyo Ito, Bernard Tschumi, Herzog & de Meuron, Rem Koolhaas, FOA, Jean

Nouvel, Frank Gehry gibi mimarların söylem ve uygulamalarında analiz edilmiş ve çeperlerin içeriğini şekillendiren etmenler ve binaların yer aldığı bir grafik ifade hazırlanmıştır.

Yüzeyin estetik bir unsur olarak temsilin kaynağı olması, üretim ve yapım arasındaki bağı kurması ile farklı yüzey tasarımlarının oluştuğu gözlemlenmiştir. Bu farklılıkların genel bir ifade ile yüzey başlığı altında adlandırılması ile çeperlerde oluşturulmuş anlam zenginliğini ve mekânsal niteliklerin indirgendiği savlanmaktadır. Bu çerçevede çalışma güncel mimarlıkta yüzey kavramının anlam çeşitliliğini, özgünlüğünü ifade edecek kavram ve sıfat önerileri ile hazırlanmış bir okuma modelini içerir.

Araştırmadan ile elde edilen bulgular bir yüzey kuramı önerisi ile sonuçlandırılmıştır. Yüzey kuramı çağdaş yüzeyin duyusal etkiler, nesnelliğini şekillendiren sabitler ve değişkenler olarak belirlenmiş/açıklanmış temel nitelikleri kapsamında program, endüstriyel ve dijital üretim modelleri, mimarın kişisel tutumları, para-bağlamsalcılık, arkitekturesk ve para-imgesellik olarak tanımlanmış kavramlar ile oluşturulmuştur.

Bilim Kodu : 804.1.100
Anahtar Kelimeler: Çeper, cephe, yüzey, yüzey kuramı
Sayfa Adedi : 397
Tez Yöneticisi : Prof. Dr. Tayyibe Nur Çağlar

DEBATES OF FAÇADE/SURFACE CONTEXT IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

(Phd Thesis)

Murat SÖNMEZ

GAZI UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY
JANUARY 2011

ABSTRACT

This study focuses on the boundaries of the space in the context of the concepts of façade and surface in a historical continuity. Within this framework, an important question is towarded to the positions of façade and surface concepts that are the realities of architecture and abstract terms. In architecture, the inquiry of what the façade/surface is covers the results in theory and implementation of what the boundary is, what they mean, how they are used and how architects reconstitute the boundaries.

In 19th century, the transformation of façade concept in the direction of surface concept and how the surface was constructed by architects under both historical and theoretical concerns are of prime significance. Especially, the theories of Gottfried Semper are reviewed as important references for the surface concept's becoming meaningful.

The content/quality of the surface concept in contemporary architecture is analyzed in the speeches and the implemantations of the architects as Coop-Himmelb(l)au, Toyo Ito, Bernard Tschumi, Herzog & de Meuron, Rem Koolhaas, FOA, Jean Nouvel, Frank Gehry and there prepared a graphical representation that includes the factors shaping the content of boundaries and the buildings.

It is observed that with the surface being an aesthetical element of representation, connecting the production and construction different surface designs were created. It is assumed that by naming those differences in a general term-surface- the meaning richness in the boundaries and the spatial qualities are reduced. Within this framework, this study includes a reading model prepared with the concepts and adjective suggestions that expresses the diversity of meanings of the surface concept and its authenticity in contemporary architecture.

The findings of the research are finalized with a surface theory suggestion. Surface theory is constituted with the concepts of sensual actions, constants shaping the objectivity and program defined/explained the fundamental features as variables, industrial and digital production models, architecturesque, para-contextuality and para-fictitiousness.

Science code : 804.1.100
Key words : Boundary, Facade, surface, surface theory
Number of pages: 397
Adviser : Prof. Dr. Tayyibe Nur Çağlar

TEŞEKKÜR

Doktora çalışması sürecim sadece kuramsal bir alanda bir sorun inşa etmek ve çözmek olmadı. Hayata değerler katmanın, kendini yeniden inşa etmenin, bilgiyi anlamanın ve keşfetmenin yolu oldu. Bu çalışmaya ait düşünce alt yapısı, bilgi, bakış biçimi Gazi Üniversitesi tasarım stüdyosu Atölye 1'in sağladığı sonsuz özgürlükler ortamında oluştu ve gelişti; tasarım yapmanın ve onun içeriğini anlamanın, özgün ve sıra dışı olmanın, kendini iyi, doğru ve karşı hissetmenin ortamında. Bu ortamı oluşturan ve sürdüren öğrenmemde, anlamamda ve yaptığımız tüm çalışmalarda yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren, edindiğim tüm değerlerde büyük katkısı olan danışmanım Prof. Dr. T. Nur Çağlar'a ve Öğr. Gör. Dr. Adnan Aksu'ya çok teşekkür ederim. Hep oradaydılar, hep arkamdaydılar, hep benzersiz ve sistemden kopuk olanın peşindeydiler, beni de sürüklediler. Atölye 1 başka bir okuldu.

Tüm doktora çalışmam boyunca yorum ve görüşlerinden faydalandığım Prof. Dr. Uğur Tanyeli'ye, beni hiç geri çevirmeden dinleyen, yorumlayan ve katkılarını esirgemeyen Doç. Dr. Zeynep Uludağ'a ve desteklerinden ötürü Doç. Dr. Esin Boyacıoğlu, Yrd. Doç. Dr. Murat Uluğ ve Prof. Dr. Irene Curulli'ye teşekkür ederim.

Bu zor ve uzun süreçte hayatımın her anında olduğu gibi destekleriyle beni hiçbir zaman beni yalnız bırakmayan annem Gülten Sönmez, babam Mesut Sönmez, kardeşim Melih Sönmez'e ve yeğenim İlke Sönmez'e minnettarım.

Ailem oldukları, bilgeye çok değer verdikleri ve samimiyetleri için babam Mevlüt Kahraman'a, annem Hanife Kahraman'a kardeşlerim Nurşah Kahraman, Gülnur Kahraman'a, dostum Derya Güleç Özer'e ve yeğenim Ada Özer'e teşekkür ederim.

Doktoramın en zor zamanlarında yanımda olan, tüm stresimi, sıkıntımı paylaşan fikir ve yardımları ile bu doktoranın oluşmasında büyük destek olan, her şeye anlam katan eşim Gülşah Sönmez'e de çok teşekkür ederim. O olmasaydı her şey çok zordu.

Emeği geçen fakat adı geçmeye herkese de tüm içtenliğimle çok teşekkür ederim.

İÇINDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv
ABSTRACT vi
TEŞEKKÜR viii
İÇINDEKİLER ix
ÇİZELGELERİN LİSTESİ xii
ŞEKİLLER LİSTESİ xiii
RESİMLER LİSTESİ xv
1. GİRİŞ 1
2. KAVRAM OLARAK CEPHE 20
2.1. Kavramsal Analiz 21
2.2. Cephe Kavramına Yönelik Çeşitli Referanslar 32
2.3. Tarih boyunca Cephe Mimarlığına İlişkin Kuramsal Tartışmalar 36
2.3.1. J. B. Alberti, Rucelli Sarayı bağlamında cephe sorunsalı 37
2.3.2. Jean-Nicolas-Louis Durand: tip/tipoloji kavramı bağlamında cephe sorunsalı 46
2.3.3. Joseph Paxton, Kristal Saray bağlamında cephe sorunsalı 61
2.3.4. Adolf Loos, Muller Villası bağlamında cephe sorunsalı 70
2.3.5. Le Corbusier, Stein Villası bağlamında cephe sorunsalı 88
2.3.6. Robert Venturi, karmaşıklık ve çelişkiler bağlamında cephe sorunsalı 102
2.3.7. Aldo Rossi ve cephe sorunsalı 114
3. KAVRAM OLARAK YÜZEY 132
3.1. Duvarın Varoluşsal Analizi 134
3.1.1. Gottfried Semper'in yaklaşımında yüzey sorunsalı 137
3.1.2. Semper ve giydirme teorisi 141
3.1.3. Yüzey mimarlığı ve Semper'in konumu 147
3.1.4. Semper ve yüzey etkileri 149
3.1.5. Semper ve yüzeye dair çıkarımlar 153
3.2. Optik Devrimler 154

Sayfa

3.2.1. Kamera Obskura ve görsellik modeli 159
3.3. Beden Analojisinden Özgürleşme Düşüncesi 162
4. ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA YÜZEY KAVRAMI TARTIŞMALARI 166
4.1. Örnek Yapılar ve Çağdaş Mimarlıkta Yüzeyler 167
4.1.1. Bernard Tschumi, Cam Video Galeri bağlamında yüzey sorunsalı 168
4.1.2. Coop Himmelb(l)au, UFA Sinemaları, bağlamında yüzey sorunsalı 177
4.1.3. FOA, Yokohama Uluslararası Terminali bağlamında yüzey sorunsalı 201
4.1.4. Frank Gehry, Guggenheim Müzesi bağlamında yüzey sorunsalı.. 226
4.1.5. Herzog & de Meuron, Eberswalde Kütüphanesi bağlamında yüzey sorunsalı 248
4.1.6. Jean Nouvel, Cartier Vakfı Binası bağlamında yüzey sorunsalı ... 272
4.1.7. Rem Koolhaas, Seattle Halk Kütüphanesi bağlamında yüzey sorunsalı 291
4.1.8. Toyo Ito, Serpentine Galerisi bağlamında yüzey sorunsalı..... 317
4.2. Mimarlık ve Toplumsal Süreçler Bütünlüğünde Bina-Cephe/Yüzey İlişkisi Tanımlanması 332
4.2.1. Bütünlük grafiği..... 333
5. ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA YÜZEYLERİN SINIFLANDIRILMASI VE YÜZEY OKUMA MODELİ ÖNERİSİ 334
5.1. Modelin İçeriği 334
5.1.1. Yüzey okuma modeli, içeriği ve kökenleri..... 335
5.1.2. Moussavi ve Levit'in açılımlarında bezemenin konumu 344
5.1.3. Modelin gerekçeleri..... 348
5.2. Yüzey Okuma Modeli 351
5.3. Yüzey Okuma Modeli Örneklemi ve Bina Envanteri 358
6. SONUÇ 362
6.1. Yüzey Etkileri ve İçeriği 363
6.2. Yüzeye Ait Sabitler ve Yapısal Çerçeve 365
6.3. Yüzeye Ait Değişkenler, Mimarın Dokunuşu; Archipitoreksler..... 367

Sayfa

6.4. Yüzey Kuramı 369
KAYNAKLAR 375
EKLER 394
EK-1Mimarlık ve Çepere Etki Eden Durumlar 395
ÖZGEÇMİŞ 396

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge **Sayfa**

Çizelge 3.1 Semper'in mimarlığın dört unsuru ve bunların ilişkileri 143

Çizelge 4.1. Tschumi'nin kavramsal sınıflandırması ve içeriği..... 171

Çizelge 5.1 Çağdaş Mimarlıkta Yüzey Anlamları ve İçeriği:
Yüzey okuma Modeli..... 357

Çizelge 5.2 Yüzey Okuma Modeli: Başlıklar ve Binaların Değerlendirilmesi..... 358

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil **Sayfa**

Şekil 1.1. Tezin Genel Strüktürü 11
Şekil 2.1. Leroy'un kilise ve tapınak analizi. 50
Şekil 2.2. Durand, Tarihsel yapılar 54
Şekil 2.3. Durand, Fonksiyonel yapılar 54
Şekil 2.4. Durand, Yuvarlak Tapınaklar 55
Şekil 2.5. Durand, Yapıların elemanları. 56
Şekil 2.6. Durand, Herhangibi bir projenin oluşturulmasında izlenen yol 57
Şekil 2.7. Durand, Asal formlar ve yapı kompleksleri. 58
Şekil 2.8. Durand, Binalar ve geometrik biçimler. 59
Şekil 2.9. Durand, Yapı Kompleksleri. 59
Şekil 2.10. Chatsworth'te yapılan nilüfer evinin planı, iç mekân perspektifi, kesiti ve cephesi 64
Şekil 2.11. Loos, Müller Evi Vaziyet Planı 75
Şekil 2.12. Loos, Müller Program-hacim-yüzey birlikteliği 78
Şekil 2.13. Loos, Müller Evi sirkülasyon ve hacim ilişkisi 79
Şekil 2.14. Loos, Müller Evi hacimsel farklılaşmalar 80
Şekil 2.15. Palladia, Malcontenta ve Corbusier, Stein evi oran ilişkisi 92
Şekil 2.16. Corbusier, Stein Villası, zemin ve birinci kat planları 93
Şekil 2.17. Corbusier, Stein Villası Cephe Çizimleri 94
Şekil 2.18. Venturi, Süslenmiş Hangar ve Ördek 109
Şekil 2.19. Rossi, Südliche Friedrichstadt Konutları, Berlin 127
Şekil 4.1. Tschumi, Video Galeri, Plan ve Kesit 174
Şekil 4.2. Coop Himmelblau'nun çatısı 183
Şekil 4.3. UFA Sineması Vaziyet Plnanı 184
Şekil 4.4. UFA sineması, kristal ve düzlemsel bölüm ayrışması. 189
Şekil 4.5. UFA Sineması Planları 191
Şekil 4.6. UFA Sineması konstrüksiyon çizimleri 193
Şekil 4.7. UFA Sineması, yüzeyler ve hacim-program ilişkileri 197
Şekil 4.8. FOA, Mimari Türlerin Sınıflaması 208
Şekil 4.9. Yokohama Terminali kent ve liman arasında programlar yerleşimleri .. 217

Şekil **Sayfa**

Şekil 4.10. Yokohama Terminali, kesit ve kat planları 218
Şekil 4.11. Yokohama terminali zeminin katlanması ve onun strüktürel niteliği 221
Şekil 4.12. Guggenheim Müzesi, yüzey konstrüksiyon çizimi 232
Şekil 4.13. Gehry mimarlığında program, biçim, yüzey ilişkilerinin bilgisayar imgeleri 235
Şekil 4.14. Guggenheim Müzesi çizimleri 236
Şekil 4.15. Eberswalde Kütüphanesi vaziyet planı 262
Şekil 4.16. Eberswalde Kütüphanesi, zemin kat ve birinci kat planları 265
Şekil 4.17. Eberswalde Kütüphanesi, Kaplamanın strüktürel özellikleri ve biçim dili 266
Şekil 4.18. Eberswalde kütüphanesi çizimleri 268
Şekil 4.19. Cartier Binası çizimleri 283
Şekil 4.20. Cartier Binası kesit ve görünüş çizimleri 286
Şekil 4.21. Cartier Vakfı Binası yüzey konstrüksiyon detayları 287
Şekil 4.22. Seattle Kütüphanesi kat planları 308
Şekil 4.23. Seattle Kütüphanesi, Programatik diyagram 309
Şekil 4.24. Seattle Kütüphanesi yapısal ifadeler 313
Şekil 4.25. Ito, Serpentine galerisi çizimleri 322
Şekil 4.26. Ito, Serpentine Galerisi; Plan, Kesit, Görünüş 323
Şekil 4.27. Ito, Serpentine Galerisi kesit ve plan çizimleri 324
Şekil 4.28. Ito, Serpentine Galerisi, Derin dekorasyonu oluşturan yüzey katmanları 326
Şekil 4.29. Serpentine Galerisi Strüktürel Model ve kaplama Modeli 330

RESİMLER LİSTESİ

Resim **Sayfa**

Resim 2.1. Alberti, Rucelli Sarayı 43
Resim 2.2. Paxton, Kristal Saray, Genel yerleşimi 66
Resim 2.3. Paxton Kristal Saray, İç mekânı 68
Resim 2.4. Loos, Müller evi cepheleri 77
Resim 2.5. Loos, Müller House, iç mekânda ışık-karanlık farklılaşması 81
Resim 2.6. Corbusier, Stein Evi cephesi 96
Resim 2.7. Venturi, işaret olarak bina 103
Resim 2.8. Venturi, Rauch ve Scott Brown, Institute for Scientific Information, Philadelphia 112
Resim 2.9. Rossi'nin eskizleri 119
Resim 2.10. Rossi, a ve b, Gallaratese 2 Apartman bloğu, Milano 121
Resim 2.11. Rossi, Friedrichstadt, Konut Projesi, Berlin 123
Resim 2.12. Rossi, Gallaratese Projesi 124
Resim 2.13. Rossi, Modena San Cataldo Mezarlığı 125
Resim 2.14. Rossi, Südliche Friedrichstadt Konut imgeleri 126
Resim 2.15. Rossi, Südliche Friedrichstadt Konutları imgeleri, Berlin 127
Resim 2.16. Rossi, Casa Aurora 130
Resim 2.17. Rossi, Fukuaka Oteli, Japonya, Ön Cephe görünüşü 130
Resim 3.1. Turner'in Tablosu 161
Resim 3.2. Bernini Davud Heykeli 165
Resim 4.1. Tschumi, Video Galeri, bir kılıf ve onun iç mekânı 172
Resim 4.2. Tschumi, Video Galeri, izleyen ve izlene 173
Resim 4.3. Tschumi, Yüzey Sistem Detayları 175
Resim 4.4. Tschumi, Cam Video, Gece yüzey imgesi 176
Resim 4.5. UFA sineması, yüzey-bina ve kentsel zemin görselleri 185
Resim 4.6. UFA Sineması, gece ışığı ve kütlesel etkilerin erimesi 187
Resim 4.7. UFA Sineması, Fuaye; Sinemanın imgesi 195
Resim 4.8. UFA Sineması, kristal imge 196
Resim 4.9. FOA, BBC Müzik Merkezi 211
Resim 4.10. FOA, Yokohama Terminali deniz ve kıyı ilişkisi 213

Resim **Sayfa**

Resim 4.11. FOA, Yokohama düğüm noktaları 216
Resim 4.12. FOA, Yokohama, strüktür sistemi ve origami 220
Resim 4.13. FOA, Azadi Sinama Kompleksi, Katlama yüzey etkisi 222
Resim 4.14. Gehry, Guggenheim müzesi, yüzey arkitektoniği imgeleri 229
Resim 4.15. Gehry, Guggenheim Müzesi, yüzey konstrüksiyon imgesi 233
Resim 4.16. Gehry Binaları 234
Resim 4.17. Gehry, Guggenheim müzesi ve kentsel dokudaki imgesi 245
Resim 4.18. Herzog & de Meuron projeleri 254
Resim 4.19. Richard Serra'nın kurşun levhaları 255
Resim 4.20. Mulhouse Ricola Üretim ve Depo Binası yüzey kaplaması ve görsel etkisi 256
Resim 4.21. Herzog& de Meuron, Sinyal Kulesi 256
Resim 4.22. Dominus Şarap Evi, yüzey ve iç-dış mekanda görsel etkileri 257
Resim 4.23. Eberswalde Kütüphanesi, Thomas Ruff'un yüzeyi tanımlayan fotoğrafları 264
Resim 4.24. Eberswalde kütüphanesi imgeleri 270
Resim 4.25. Ebersalde Kütüphanesi yüzeyin gece görünüşü 271
Resim 4.26. Kubist Resim ve Gridin ele alınması 277
Resim 4.27. Nouvel binlarında ışık ve program ilişkileri 282
Resim 4.28. Cartier Binası bina ve kent arasında yapısal ve görsel ilişki 284
Resim 4.29. Cartier Binası, kentsel program ve bina arasında görüntülerin üst üste çakışması 285
Resim 4.30. Cartier Binası, yüzey imgeleri 289
Resim 4.31. Cartier Binasıyüzey katmanları arasında oluşan görüntüler 290
Resim 4.32. Koolhaas, Delirious New York'ta gökdelenlere ait bir soyutlama 295
Resim 4.33. Koolhaas büyüklük kuramını ifade ederken kullandığı imgeler 295
Resim 4.34. Koolhaas binaları ve kent-zemin-yüzey- bina ilişkisi 302
Resim 4.35. Seattle Merkez Kütüphanesi vaziyet planı 306
Resim 4.36. Koolhaas, Seattle Kütüphanesi imgeleri 306
Resim 4.37. Seattle Kütüphanesi 307
Resim 4.38. Seattle kütüphanesi yüzey ve oluşturduğu mekânlar 310

Resim **Sayfa**

Resim 4.39. Koolhaas, Seattle Kütüphanesi program diyagramları ve hacimsel dizilim 311

Resim 4.40. Seattle Kütüphanesi, ara mekân ve yüzeyin şekillenmesi 311

Resim 4.41. Seattle Kütüphanesi konstrüksiyon sistemi, güçlendirilmiş konsol döşemeler ve yüzeye yük aktarımı 312

Resim 4.42. Yüzey, konstrüksiyon, eylem, hacim ilişkisi 314

Resim 4.43. Toyo Ito tasarımları..... 318

Resim 4.44. Toyo Ito tasarımları..... 319

Resim 4.45. Serpentine Galerisi, strüktürün ve bezemenin mekanı olarak yüzey... 328

Resim 5.1. Bell'in yüzey sınıflaması, uygulamalı yüzeyler..... 338

Resim 5.2. Bell'in yüzey sınıflaması, Delikli, Perfore yüzeyler..... 339

Resim 5.3. Bell'in yüzey sınıflaması, Önceden biçimlendirilmiş Yüzeyler..... 340

Resim 5.4. Bell'in yüzey sınıflaması, Çok katmanlı Yüzeyler..... 340

Resim 5.5. Pell'in yüzey sınıflaması, küçük parçalardan yapılmış yüzeyler, Expo İspanya Pavyonu..... 341

Resim 5.6. Pell'in yüzey sınıflaması, küçük parçalardan yapılmış yüzeyler..... 341

Resim 6.1. Yüzey Etkisi..... 364

Resim 6.2. Yüzey Üretim Tekniği 366

1. GİRİŞ

Teknolojik ve toplumsal gelişmeler mimarlık gündeminde hızlı bir gelişim/dönüşüm sürecine neden olmaktadır. Çağdaş mimarlıkta düşünme ve üretme biçimleri ile bunlara bağlı tasarım bileşenlerinin anlam ve içeriklerinin değişmekte olduğu söylenebilir. Mimarlık ürününün kuramsal niteliği, çevresiyle kurduğu ilişkileri, yapım teknikleri, tasarım süreci ve görselliği yeni anlamlar kazanmaktadır. Bu bağlamda araştırma, mimarlıkta oluştuğu savlanan değişimler bağlamında mekânın çeperlerine odaklanmıştır. Çeperler cephe/yüzey kavramı tartışmaları başlığı altında araştırılmış ve çağdaş mimarlıkta yüzey sorunsalının içeriğini irdelenmiştir.

Tarihsel bir süreklilikte çeperleri oluşturan tasarımsal ve yapısal koşullarının ne içerdiği önemlidir. Cephe/yüzey kavramlarının mimarlık tarihinde edindiği anlamların, onları etkileyen kuramsal ve yapısal etkenler bağlamında sorgulanmasını bu içeriğin oluşturulmasında önem kazanmaktadır. Bağlam, program, biçim, malzeme, konstrüksiyon, imge gibi asal tasarımsal bileşenler ile kentsellik, sanat, teknoloji, malzeme, yapım teknikleri vb. etmenler çeperlerin fiziki oluşumlarındaki etkenler oldukları gözlemlenmektedir. Bu nedenle mimarlığın en değişken alanı olarak tanımlanabilecek çeperler, onları ifade eden cephe/yüzey kavramlarının içeriklerinin bu etkenlerin biri veya birkaçı sayesinde farklılaşmasına göre yeni anlamlar kazandığı söylenebilir. Bu, Cephe/yüzey kavramlarının tarihsel bir süreklilikte irdelenmesi ve dönüşümleri çeperlerin barındırdığı farklı mekânsallıkların çalışmanın sorun alanını tanımlaması, amaçları, kapsamı ve kuramsal yeri bakımından gereklidir. Dolayısıyla soyut bir düzlemde kavramların anlam ve içeriği ile onların ifade ettiği somut gerçeklik arasında olması gereken doğrusal ilişki bu araştırmada cephe/yüzey kavramları ve çeperin somut her tür niteliği arasında ele alınmıştır. Bu bağlamda da araştırma, bu iki kavramın mimarlık karşılığı olarak mekânsal, yapısal, tasarımsal ve kuramsal alanlarda çeperlere yönelik farklı mimarlık biçimleri tanımladığını savlamaktadır. Bu farklılıkların belirginleştirilmesi amacıyla yapılan araştırma ve analizler genel bir ifade ile bu çalışmanın *kapsamını* oluşturmaktadır. Araştırma ve analizler bir yandan cephe ve

yüzeye yönelik soyut ve somut alanlarda içerik farklılaşmasını tanımlamayı, diğer yandan da kavramsal olarak yüzeyin çağdaş mimarlıkta edindiği anlamları açıklamayı amaçlamaktadır. Kavramların edindikleri mimarlık içeriğinin de yeniden tanımlanması çalışmanın kuramsal alanını teşkil eder.

Cephe ve yüzey kavramları hem kuramsal hem de uygulamada farklı çeper nitelikleri tanımladıkları gözlemlenmiştir. Bu, kavramların içeriklerinde tarihsel süreçte oluşan yapısal ve tasarımsal farklılaşmalarının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Örneğin cephe kavramının mimarlık tarihi süreçlerinde çeperleri soyut ve somut içerikleri bakımından tanımlamaya yönelik edindiği anlamlar ile kavramın çağdaş mimarlıkta tasarım ve uygulamada gözlenen anlamları arasında bir tutarsızlık/karşılamazlıktan söz edilebilir. Bu tutarsızlık çeperlerin kavramlara göre tanımlanmasında, çağdaş mimarlık için kuram ve uygulamada bir ikilem olarak görülmüştür. Herzog&de Meuron'un Eberswalde kütüphanesinde, cam ve beton bloklar üzerine yapıştırılmış imgelerle elde edilmiş çeperlerin halen cephe kavramı altında tanımlanması bu ikilemin içeriğinin tanımlamasında önemli bir örnektir. Buna ek olarak, Toyo Ito'nun Serpentine Galerisi, Rem Koolhaas'ın Seattle Halk Kütüphanesi tasarımlarındaki çeperler diğer örneklerdir. Serpentine Galerisinin çeperlerini oluşturan yapısal dokunun görsel ve strüktürel özelliklerinin ne ölçüde cephe kavramının mimarlık literatüründeki anlamları ile açıklanabileceği tartışmalıdır. Aynı biçimde Seattle Kütüphanesini çevreleyen strüktürel sistemin çeperlere yönelik mimarlık ifadelerini cephe tanımı altında anlamaya çalışmak bir zorlamadır. Bu bağlamda cephe kavramının çağdaş mimarlık ortamlarında çeperleri ifade etmedeki içeriğinin, tarihsel süreklilikte edindiği anlamını aştığından söz edilebilir. Dolayısıyla kuram ve uygulamada cephe kavramının mimarlık literatüründeki anlamının karşılayacağı somut veya soyut içerlerden farklılaşmış mekânsal ve özelliklede çeperleri ilgilendiren durumlardan söz etmek mümkündür. Çağdaş mimarlığın mekânın çeperlerini oluştururken tanımladığı nitelikleri sorgulamak, bu çeperlerin oluşturduğu tartışmanın derinliğinde ne olduğuna bakmak, "eğer bir şey cephe değilse nedir?" sorusuna bulunacak yanıtlar, günümüz kuramsal mimarlık ortamlarında önem kazanmaktadır. Çünkü güncel mimarlıkta tasarım ve uygulamada çeperlerin halen

cephe kavramı başlığında tanımlanması mimarlığın gelişen ve dönüşen içeriklerinin indirgenmesi olarak ifade edilebilir.

Çağdaş yapıların çeperlerine ait kavram ve gerçeklik arasında tanımlanan sorunsal iki farklı alanda tartışılabilir. Birincisi, bu türden yapıların çeperlerinin ve onlara ait somut yapısal niteliklerin hâlen cephe kavramı başlığında adlandırılmasının doğurduğu sorundur. Bu, yukarıda bahsedildiği biçimde mimarlığın kavramlarını üreten tarihsel süreçleriyle şu an arasındaki büyük bir çelişkiyi gündeme getirmektedir. İkincisi ise, bu yapıların çeperlerine yönelik kuram ve uygulamada açığa çıkan içerik farklılığının cephe kavramı ile açıklanmadığında nasıl veya hangi kavram ile ifade edilebileceğine yönelik kuramsal sorun alanıdır. Bu sorunun mimarlık literatüründe içeriği tam olarak tanımlanmamış, nitelikleri dilde ve düşüncede inşa edilmemiş fakat yapısal ve mekânsal alanda var olan bir gerçekliğe karşılık geldiği söylenebilir. Aslında her iki durum da mimarlık eyleminin üretim ve dil kökeninde çalışmanın odaklandığı alanına işaret etmektedir. Bu alan, çeperin çağdaş mimarlıkta kuramsal karşılığının, anlamın zenginliğine yönelik mekânsal ifadelerin açıklanabilmesine yöneliktir.

Bu bağlamda araştırma çağdaş mimarlıkta çeperlerin soyut ve somut nitelikleri bakımından kuramsal olarak tanımlanmasını temel bir sorunsalın çözümlenmesi olarak görmüştür. Cephe kavramının tarih içinde edindiği anlamların çağdaş mimarlıkta karşılığının olmadığı iddiası ile bağlantılı hale gelen bu çözümleme süreci çeperlere yönelik kavramsal dönüşümün içeriği ve güncel mimarlıkta onun niteliklerinin ifade edilmesinde öne çıkan etmenlerin nasıl anlamlandırılacağı üzerinedir.

Cephe kavramının çağdaş mimarlık koşulları içinde elektronik sistemler, ışık efektleri, ekran benzeri yüzeyler, biçimsel eğilimler, konstrüksiyon, malzeme etkileri, bağlamla ilişkilendirilmiş yaklaşımlar gibi görsel, programatik, strüktürel, biçimsel ve tektonik etkilerin alanı içinde tasarlanan *yüzey etkilerini* anlam ve içerik olarak kapsaması hem büyük bir tutarsızlıktır hem de kavramın tarihsel süreçlerde edindiği anlamlara aykırıdır. Bu çerçevede çalışma cephe kavramı ile

anlam düzleminde aynı konumda duran, çağdaş mimarlık ortamlarında ve uygulamalarında mekânın çeperlerine yönelik oluşan yeni kavramsal ve pratik koşulları kapsayan ve çalışma sürecinde tartışmaların odağı olarak beliren yeni durumu *yüzey* kavramı başlığı altında ele almıştır. Yüzey kavramı, çağdaş mimarlığın zaten uygulamada elde ettiği, fakat kavramsal olarak henüz tam karşılıklarını, niteliklerini ve anlam zenginliğini ifadelendiremediği kuramsal bir alanın tanımlanmasında kullanılmıştır. Cephe kavramı ve onun içeriklerinden farklı olarak çağdaş mimarlığın çeperlerini oluşturmada yüzey kavramı ile bu kavrama yönelik oluştuğu gözlenen ve çalışma sürecinde çağdaş mimarlar ve onların yapıları çerçevesinde incelenen nitelik farklılaşmaları bu araştırmada açıklanmıştır.

Çalışma bir ön kabul olarak cephe kavramının karşıtı ya da çağdaş mimarlık içinde karşılığı olarak yüzey kavramını öne sürmemektedir; bu çalışma böyle bir çıkarımı içermez. Diğer bir deyişle, özellikle çağdaş mimarlığın çoğulcu tasarım anlayışı ve kişisel tavırların baskınlığında bu çalışmada "*cephenin olmadığı ya da tanımlamayacağı bir mimarlık için yüzey kavramı aslında çeperleri tanımlar"* gibi kesin bir ifade benimsenmemiştir. Aksine, çalışma mekânın çeperlerine yönelik mimarlık ifadelerinin tek bir kavrama indirgenmesinin yetersizliği ve bunun tanımladığı anlam daralmalarına karşı yeni nitelemeleri ve çoğulcu bakışları önermektedir. Böylece bir anlam zenginliği sağlamaya çalışmaktadır.

Bu çalışmada cephe kavramına yönelik süregelen dönüşümler analizi edilmiş ve cephe ifadesinin kuram, tasarım ve yapım alanında yukarıda tanımlanan kavram ve uygulama arasında oluştuğu düşünülen ikilem "cephe öldü mü?" sorusu bağlamında tartışılmıştır. Sonrasında ise çalışmanın odak konusu çağdaş mimarlıkta yüzey tartışmalarıdır. Yüzeyin hem bir mekânsal sorun hem de kavramsal olarak çağdaş mimarlıkta içerikleri, niteliklerinin, alt anlamları araştırılmıştır. Cephe kavramı üzerinden ortaya yapılan tartışma, yüzeyin mimarlıkta kavram olarak dilde ve düşüncede varlık bulabilmesi bakımından önemsenmiştir. Bu açılım iki kavram arasında oluştuğu gözlenen diyalektik ilişkiye de varlık kazandırmaktadır. Cephe ve yüzey kavramlarının birbirini kapsayıcı nitelikleri; her nesnenin mutlak olarak yüzeyleri vardır ve cephe bir yüzeydir, kavramların birbirlerine göre mimarlık

düşüncesi içindeki ifade farklılıklarını araştırmayı ve tanımlamayı gerektirmiştir. Bu çerçevede bu kavramlara yönelik araştırma süreci mimar, bina ve kuram üçlemesini ekseninde ele alınmış ve kavramların mimarlık uygulama ve düşünsel alanında ifade ettikleri mekânsal ayrışmalar belirlenmeye çalışılmıştır. Bu üçleme araştırmanın tüm bölümlerinde ana yöntem olarak belirlemiştir. Amaçlar ve kapsam mimarlık tarihi süreçlerinde analiz edilirken cephe ya da yüzey kavramları üzerinde bir etki oluşturdukları, anlam ve içeriğe yönelik özgün tartışmalar yaptıkları düşünülen mimarlar ve binaları araştırmada ele alınarak tartışılmıştır. Bu binalar mimarlarının ya da mimarlar hakkında eleştirilerde bulunmuş kuramcıların yorumları bağlamında analiz edilmiştir.

Bundan sonraki konu başlıkları yukarıda genel ifadelerle aktarılan amaç, kapsam, motivasyon, yöntem, literatür özeti gibi tezin sürecine yönelik alanları detaylandırmaktadır.

Bu tezin *amacı* çağdaş mimarlıkta mekânın çeperlerinin teknoloji, yapım, malzeme, program gibi somut yapısal etmenler ve soyut tasarlama düşüncesinde yaşadığı dönüşüm süreci bağlamında kuramsal olarak açıklamaktır. Çalışmanın diğer bir amacı da bu cephe ve yüzey kavramları arasındaki kuramsal ve mekânsal farklılıkları ifade etmektir. Mekânın fiziki sınırlarının kente ve içe göre tanımlayan bu kavramların içerik farklılaşmaları irdelenirken dört temel amaç gözetilmiştir.

Bunlardan birincisi cephe kavramının mimarlık düşüncesinde ve uygulamalarında içeriği bakımından tanımlanması amaçlanmıştır. Böylece cephe kavramından yola çıkarak mekânsal içeriklerinin farklı olduğu savlanan yüzey kavramının anlam derinliği daha açık bir biçimde oluşturulabilir ve yüzey kavramının çağdaş mimarlıktaki içeriği, uygulamalardaki anlamı, bir diğeri yüzeye göre farklılığı ortaya konulabilir. Bu çerçevede çalışmanın ikinci bölümünde cephe kavramının mimarlık tarihinde kuramsal ve yapısal içeriği araştırılmıştır. Cephe kavramına yönelik yapılan tarihsel araştırma yüzey tartışmalarının kavramsal alt yapısını oluşturmuştur.

İkinci olarak, yüzey kavramının kökenleri ve içeriğinin açıklanması amaçlanmıştır. Yüzeyin bir mimarlıkta sadece bugünün konusu olmadığı söylenebilir. Kavramın içeriği bakımından hem tarihi hem de kuramsal bir kaygı olarak kökenlerinin geçmişte olduğunu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda özellikle ondokuzuncu yüzyıl yüzey kavramı ve mekânsal karşılıklarının oluşturulması bakımından önemli bir zaman dilimidir. Bu yüzyılda yüzeye yönelik açılımlar bağlamında kavramı bugünle ilişkili biçimde kuramsal olarak inşa etmek çalışma sürecinde amaçlanmıştır. Çalışma yüzey sorunsalını, onun kökenlerini ve mekânsal bir kaygı olarak nasıl ve ne bağlamda oluştuğunu açıklarken kavramlar arasındaki dönüşümün izlerini ve gerekçelerini de ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Özellikle yeni malzeme ve yapım tekniklerinin, bilgisayar gibi teknolojik girdilerin, sanat-mimarlık yakınlaşmalarının, mimarların kişisel tarzlarının, kentsel imgelerin üretimi olarak imajların, sinema gibi mimarlık dışı alanlarıla mimarlık arasındaki ilişkinin sonuçları yüzeyi özerk bir tasarım alanı olarak önemli hale getirmiştir. Çalışma bunlar gibi etmenler bağlamında yüzey sorunsalının tartışılmasını amaçlamıştır. Bu bağlamda önemli bir soru, bir mimarlık gerçekliği ve kuramsal bir kavram olarak yüzeyin mimarlık kuramının ilgi alanlarının geniş düzenlemelerindeki pozisyonuna yöneltilmiştir. “Mimarlıkta yüzey nedir?” sorusu yüzeylerin nasıl kullanıldığı ve malzemelerin, kavramların, bağlamın, konstrüksiyonun, imgelerin, programın, biçimlerin, teknolojinin yüzeyleri oluşturmak için nasıl yerleştirildiğinin pratikteki çıkarımlarının sorgulanmasını amaçlar.

Çalışmanın üçüncü amacı yüzeye yönelik bu sorgulamayı özellikle çağdaş mimarlıkta yapabilmenin kuramsal alanını tanımlamaktır. Çağdaş mimarlık için yüzey ne ifade eder? Nasıl yaklaşım ve kavramlarla ele alınmıştır? Bu ifadeler yüzeyin sorgulamasında kavramsal dönüşüm ve değişimler sürecinde neler yapıldığının ve çağdaş mimarların yüzey sorunsalını çözümleme stratejilerinin neler olduğunun araştırılmasını ifade etmektedir. Çağdaş mimarlığın yüzey tartışmalarını ve yüzey kavramını genel bir ifade biçimden çıkararak özelleşmiş, yetkin tasarımsal ifadelerle tanımlamak da çalışmanın ana amaçlarındadır.

Yüzey sorunsalı tanımlama biçimleri ve mimarlıkta yüzey kavramının genel bir çerçevede ele alınmasından doğan anlam darlığının giderilmesi çalışmanın dördüncü amacıdır. Yüzey kavramı genel bir anlam olarak çağdaş mimarlığın çeperlerini tanımlamaktadır. Fakat kavramın mimarlık uygulamalarında mekânsal ve niteliksel farklılıklarla ele alındığı görülmüştür. Çalışma yüzey kavramının genel olarak oluşturduğu anlamı belirlemeyi, oluşturulduğu savlanan özelleşmiş alt anlamlara bölmeyi ve buradan yüzey kavramına yönelik bir anlam zenginliği oluşturmayı amaçlamıştır. Mimarlıkta yüzeyin ne ifade ettiği sorusu bu kavramın cephe ile olan farklılaşmasının detaylı biçimde açıklanmasını sağlar. Yüzey kavramının cephe kavramından kuramsal ve yapısal farklılıklarının belirginleştirilmesi, kavramların birbirlerinin alternatifi ya da zıttı olarak görülmelerinin ötesinde çeperlerine yönelik anlamların zenginleştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda çağdaş mimarlıkta yüzey kavramını anlam olarak zenginleştirmek ve bu çalışma kapsamında ele alınmamış yeni anlamlarının da içinde konumlanabileceği bir yüzey okuma modeli geliştirmek bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Bu çalışma cephe/yüzey kavramı tartışmaları çerçevesinde bu iki kavramın mimarlık tarihinde kuramsal, mekânsal, tasarımsal ve yapısal alanlarda geçirdiği dönüşüm sürecini kapsamaktadır. Kavramlara yönelik bu içerik analizi, cephe ve yüzey tasarımlarına yön veren, açılımları ve binaları ile onları ifadelendiren mimarların yapıtları ve kuramsal tartışmaları çerçevesinde yapılmıştır. Çalışma kapsamında seçilen her bir mimarın ve binasının incelenmesinde, yapının cephe veya yüzey kavramları ile olan ilişkisi bunların niteliklerinin tanımlanabilmesi için önemsenmiştir. Araştırma kavramların tarihsel süreç içerisinde kullanılmaları ve uygulamadaki etkilerini dikkate almıştır. Bu bağlamda statik bir duruma karşılık geldiği gözlenen cephe kavramına karşı yüzey kavramının çağdaş mimarların her birinde farklılaşmış, dinamik içeriği kavramsal alanda oluşturulmuş bir sınıflama önerisini de kapsar. Ayrıca çalışmanın kapsamında *konvansiyonel olan ve konvansiyonel olmayan* başlıca iki alanın varlığı önemsenmiştir. Bu iki alan arasında oluştuğu belirlenen terminolojik, tasarımsal ve biçimsel farklılıklar çalışma kapsamında içerikleri bakımından göz önüne alınmıştır. Fakat kavramların araştırılma sürecinde ve tartışılmasında tüm nitelikleri tanımlamasına rağmen

konvansiyonel mimarlık alanı, çağdaş mimarlık içinde geçmişten farklı bir söylem veya özgün uygulamaların gözlemlenmemesinden dolayı kapsam dışında bırakılmıştır. Yüzey kavramının kapsamı özellikle konvansiyonel olmayan mimarlık alanının kuram veya uygulamada içerdiği her türlü süreç içerisinde ele alınmıştır.

Bu tez genel anlamda motivasyonunu konvansiyonel olan ve konvansiyonel olmayan tasarım alanlarının çeperlerin elde edilmesinde benimsedikleri tasarımsal yaklaşımlardan ve bu iki alanın çeperlere yönelik kuramsal ve yapısal farklılıklarından alır. Konvansiyonel olmayan mimarlık yaklaşımının çeperlere yönelik bakış açısı ve benimsediği tasarımsal tavırların kuramsal olarak açıklanabilirliği bu çalışmanın tezini oluşturmaktadır. Şöyle ki:

Rönesans ve Postmodern mimarlık dönemleri arasında geçen[1] süreçte mimarlık kuramları farklılaşan niteliklerle cephe kavramına yönelik düşünce ve uygulamada çeşitli söylemler üretilmiştir. Bu kavram ile ilgili kuram, birçok mimar farklı ve özgün açılımlar yapmışlardır. Fakat özellikle Postmodern mimarlık ve onun cepheye yönelik söylemlerinden sonra çağdaş mimarlık dönemi olarak tanımlanan son yirmi yıllık süreçte cephe üzerine bir söylem, farklılık taşıyan bir uygulama veya özgün bir bakışın gözlemlenmemiştir. Postmodern mimarlık sonrası dönem ve günümüz arasında cephe sorunsalı halen geçmişte oluşan mimarlık tavırlarından beslenmektedir. Çağdaş mimarlık dönemi bir yandan cephe mimarlığına yönelik tekrarları barındırırken diğer yandan bu süreçten bütünüyle farklı, mimarların kişisel tavırları, kuramsal düşünceleri ve uygulamalarında şekillenen alternatif bir çeper yapılanmasının organizasyonunu oluşturmuştur. Çağdaş mimarlık, geçmişte mimarların kişisel stil ve söylemlerinin form ve düzenlerle baştan belirlendiği dönemlerin aksine, her tür üst söylemden uzakta kişisel yaklaşımların güdümlemesiyle ilerlemektedir. Bu süreçte belki tek ortak nokta cephe sorunsalına alternatif gelişen yüzeye yönelik yaklaşımlardır. Bu alanda kuramsal ve yapısal olarak çıkarımlar yapılabilecek yeterlilikte bilgi birikimi güncel binalar ve onlar üzerinden yapılan tartışmalardan sağlanmıştır. Diğer bir değişle çağdaş mimarlık

[1] Tezin sürekliliğinde Alberti ve Aldo Rossi ile tanımlanmıştır.

yüzey sorunsalını kuramsal ve uygulama olarak tanımlayacak bilgi alt yapısını oluşturulmuştur. Burada araştırmanın dikkat çekmek istediği nokta; cephe ve yüzey kavramlarına yönelik çağdaş mimarlık süreçlerinde kuramsal alanın pozisyonu üzerinedir. Çağdaş mimarlık süreçlerinde ne cephe ne de yüzey kuramsal bir söylem üretmemiştir. Cephe geçmiş söylemler üzerine kurulu yapısını sürdürürken, yüzey tarışmaları kuramsal bir derinliğe ulaşamamıştır. Ayrıca çağdaş mimarlıkta mekânın çeperleri, mimarlar ve mimarlık için hep en ön planda, neredeyse bir moda gibi, olmasına rağmen ne düşüncede ne de kuramsal alanda derinliği ve çeşitliliği tanımlanmamıştır. Bu durum çağdaş mimarlık için önemli bir kuramsal açıktır. Bu çerçevede araştırmanın motivasyonu, konvansiyonel mimarlığın çağdaş mimarlıkta çeperlere yönelik bir söylem üretmediği ve bununla birlikte güncel mimarlıkta yüzey olarak adlandırılan tasarımsal ve yapısal alanın zenginliğinin yeterince tartışılmadığı gözlemi çerçevesinde, çağdaş mimarlığın yüzey sorunsalına ait kuramsal bir içeriğin tanımlanabilmesi üzerine kurulmuştur.

Çağdaş mimarlık süreçleri, özellikle konvansiyonel olmayan mimarlığın etkilerinin fazlasıyla göründüğü bir mimarlık alanıdır. Bu alanın en önemli tasarımsal aracının da yüzey yapılanmaları olduğu, çağdaş mimarların yüzey tartışmasını bağlam, program, biçim, konstrüksiyon, malzeme, imge gibi asal tasarım bileşenlerinin biri veya birkaçının güdülemesinde yapılandırdıkları söylenebilir. Bu çalışmanın diğer bir motivasyonu da soyut yüzey etkilerinin nitelikleri üzerine gelişmiştir. Yüzey sorunsalına ait çözümlemeler bir sonuç olarak görsel ya da olgusal etkiler doğurmaktadır. Bu çalışma yüzey etkilerini tanımlanabilirliğini üzerine motivasyonunu arttırmıştır. Yüzey etkilerinin açıklanabilmesi bir taraftan tasarımcının yüzeyi yapılandırırken asal tasarım bileşenleri üzerine yaptığı vurgular ve bu bileşenlerle olan etkileşimini, diğer taraftan ise tasarımını tanımlamakta kullandığı kavramların bir bütün olarak değerlendirilmesini gerektirmiştir.

Amaçlar ve kapsam çerçvesinde araştırmanın yöntemi planlama, inceleme-sorgulama, analiz ve sonuç olmak üzere dört aşamada ele alınmıştır.

Planlama: Araştırmanın kuramsal altyapısını oluşturmak üzere çalışmanın anahtar sözcükleri olan cephe ve yüzey kavramlarının anlamlarının araştırılmasınıdır. Bu, tezin sorunsalı ve kavramların tarihsel analizinin yapılması süreci olarak dört etkinlikten oluşturulmuştur.

- Kavramların tarihsel ve anlam bakımından içeriklerine yönelik kaynak araştırması ve incelemeler.
- Elde edilen bilgilerin belirlenen amaçlara uygun olarak ayrıştırılması, düzenlenmesi ve okunması.
- Her bir kavramın tarihsel olarak durumlarının analizi.

➢ Tarihsel analiz, İkinci Bölüm: Cephe kavramına yönelik tarihsel analizler; kavramsal geçmişin oluşturulması.

➢ Kavramsal dönüşüm/geçiş aralığı, Üçüncü Bölüm: Yüzey kavramının mimarlık tarihindeki izleri ve yüzey sorunsalının inşası.

➢ Şimdinin analizi ve değerlendirmeleri, Dördüncü, Beşinci ve Sonuç bölümü: Anlamsal çoğaltmalar. Yüzey kavramının nitelik olarak ayrıştırılması; yüzeyin güncel mimarlıktaki pozisyonu; yüzey kuramının oluşturulması.

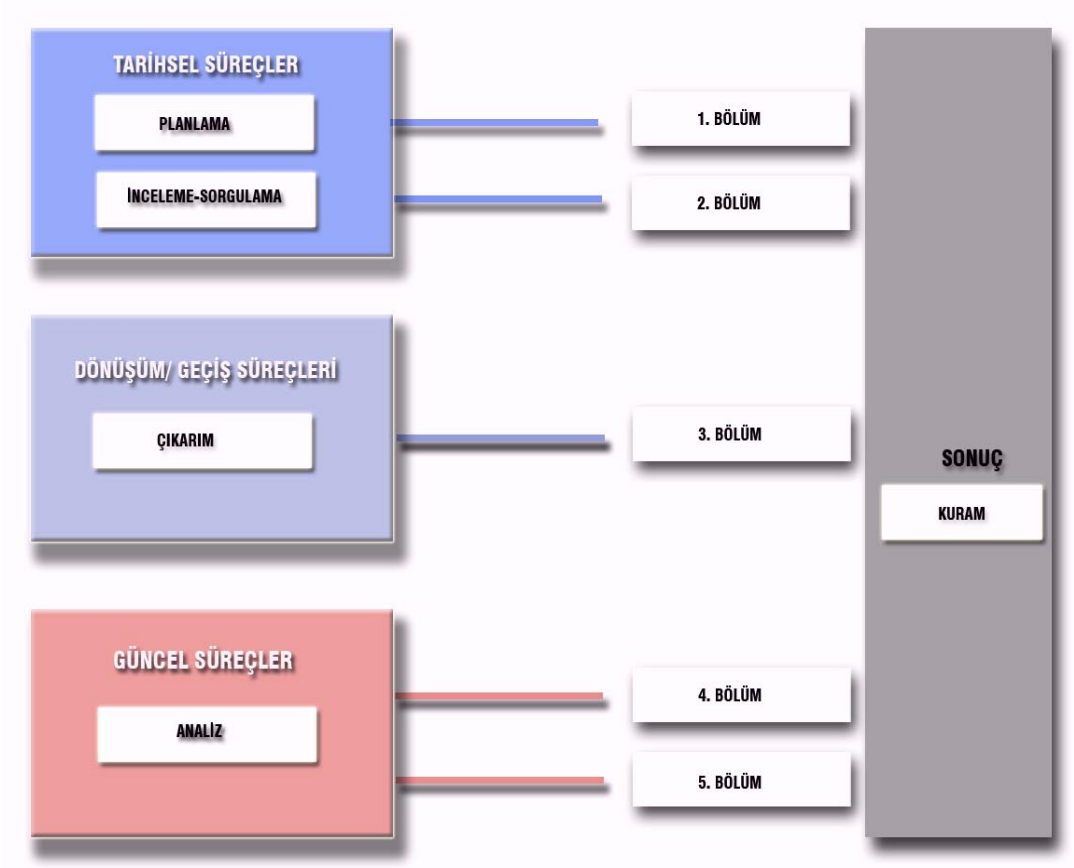
- Araştırmaya içerik oluşturacak, incelemeye ve sorgulamaya esas olacak çağdaş mimari tasarımcıların ve yapıtlarının seçilmesi.

İnceleme ve Sorgulama: Başlıca üç etkinlikten oluşmaktadır:

- Seçilen yapıtların ve mimarların konu kapsamında incelenmesine yönelik ölçütlerin belirlenmesi ve geliştirilmesi, İkinci ve Dördüncü bölüm.
- Seçilen yapıtların geliştirilen ölçütler ile incelenmesi. Yapıtlara ilişkin okumalar ve kavram listelerinin oluşturulması, İkinci ve Dördüncü bölüm.
- Seçilen yapıtlara ilişkin görsel ve metinsel bilginin hazırlanması, ikinci ve Dördüncü bölüm.

Analiz: yüzey tartışmalarında çağdaş tasarımcıların yaklaşımlarını irdelemek için bir modelin geliştirilmesi, Beşinci bölüm.

Sonuç: Yüzey kuramı ve Genel değerlendirme, Altıncı Bölüm.



Şekil 1.1. Tezin Genel Strüktürü

Bu araştırma kuramsal alt yapısını oluşturmak için gerçekleştirdiği literatür taramasını amaçları ve kapsamı dahilinde dört ana başlık altında yapmıştır. Tarihsel analiz yapılırken cephe kavramının içeriğini araştırmaya yönelik kullanılan kaynaklar birinci grupta sıralanmıştır. Bu grup için en önemli kaynak mimarların hazırladığı sözlüklerdir. Cephe kavramının mimarlık literatüründeki anlamı sözlüklerden oluşturulan bir seçki ile tarihsel süreklilikte ele alınmıştır. Bu bağlamda Rönesans'ta Alberti'nin cephe kavramını lineamentis kavramı ile özdeştir. Alberti lineamentis kavramı ile cephe kavramına yönelik çok anlamlılığı oluşturmuştur. Jacques-Francois Blondel tarafından 1780 yılında hazırlanan "*Encyclopédi"*, James Elmes'ın tarafından hazırlanarak 1826 yılında Londra'da basılan "*A General and Bibliographical Dictionary of the Fine Arts"*,Fransa'da 1858 yılında Viollet-le-Duc

tarafından yayınlanan "*Rationale Dictionary of French Architecture"*, Jean Nicolas Luois Durand'ın *"Recueil"* ve *"Precis"* kitapları önemli kaynaklardır.

Modernizm, yeni yapım sistemleri ve yeni malzemeleri ile cephenin ele alınışını değiştirmiştir. Konstrüksiyon ile olan ilişkisi içinde kendi özerk kimliğini oluşturulan cephe kavramı, anlamsal olarak içeriklerinin bir kez daha hem de farklı biçimlerde tanımlanması ile karşı karşıyadır. Çeperlerin elde edilmesinde Modernizm ile açığa çıkan demir, çelik, çimento, beton vb. malzemeler ve yapım tekniğine yönelik çelik çerçeve sistemler, binaların mekânsal sınırlarının elde edilmesinde sistemsel değişiklikler doğurmuştur. Yapının iskelet sistemi ile olan ilişkisi içinde iç ve dış duvarların elde ettiği özgürlük ve bunlara ek olarak bir tarafta cam kullanımının yaygınlaşması diğer tarafta ise *"ekonomik maliyetler"*, *"kullanıcının optimizasyonu"* ve *"sunumsal kalite"* gibi nitelikler binalarda mekânın çeperlerinin biçimlenişini ve cephenin anlamını etkilemiştir [Klotz, 1998].

Bu bölüm için önemli kaynaklardan biri Colin Rowe'nin *"İdeal Villanın Matematiği"* [Rowe, 1977] ve Robert Slutzky ile birlikte yazdıkları *"Şeffaflık"* makaleleridir [Rowe ve Slutzky, 1977]. Modernizm'in yeni malzeme ve yapım teknikleri bağlamında gelişen bu yeni mimarlık biçimi, Colin Rowe ve Robert Slutzky'nin açılımı ile çağlarının entelektüel, sosyal ve teknolojik şartlarının kaçınılmaz mantıksal bir ürünüdür. Diğer bir değişle çağın ruhudur [Rowe, 1977]. Rowe'un oluşan bu yeni mimarlığı, çağın hem ahlaki hem de teknolojik bakış açıları ile değerlendirilmektir. Onların bu bakış açısı çelik, cam, beton gibi yeni yapım malzemeleri ve çelik çerçeve sistemler ya da karkas sistemler gibi yeni yapım sistemlerinin cephenin biçimlenişinde oynadığı temel rolü açıklar. Rowe ve Slutzky bu yeni şartlarda oluşan durumu bir çeper tartışması kapsamında "*şeffaflık"* olarak nitelendirir. Artık cephe bina ve kent arasında bir kopukluk oluşturan özellikleri ile değil kent ve binayı birbiri içine aktaran nitelikleri ile ön plana çıkmaktadır. Doğaya ve kente açılan iç mekân kendi dışı ile kopukluğunu bu sayede giderir. Oluşturulan şeffaflık binanın katı düzenler üzerine kurulu cephe anlayışının dönüşmeye başladığına işaret eder. Binalar önceden kabul edilmiş cephe modellerini yapı malzemelerinin gelişmesi ve yapım yöntemlerinde oluşan farklılaşmayla tasarlanan

yüzeylere bırakmaya başlar. Bu dönemde özellikle Gottfried Semper ve Adolf Loos'un bezeme teorileri ve cephe yerine tartıştıkları yüzey kavramı cepheden yüzeye doğru oluşmaya başlayan kavramsal dönüşümde etkili olmuştur. Loos'un iç ve dış arasında keskin farklılıklar tanımlayan tasarım yaklaşımı cephenin yerini yüzey kavramına bırakmasının önemli mekânsal tanımlarını barındırır. Onun sessiz ve olabildiğince yalın cepheleri dış mekânın sınırlarını tanımlarken, iç mekânda programla ilişkilendirilir. Loos için cephe, kavramsal açılım olarak sunduğu programla ilişkili yüzey fikrini açıklamakta yetersizdir artık dış mekânda da her çeşit bezemeden arındırılmış iç mekânda da programla ilişkilendirilmiş yüzeyler vardır.

Cephenin Modernizm ve Postmodernizm dönemlerine ilişkin anlamına yönelik önemli açılımlar Robert Venturi ve Rob Krier'den gelmiştir. Özerk yüzey fikri ile bina taşıyıcılarından bağımsızlaşan cephe, bezemenin bir aracı olarak dönüşüm geçirmesine kadar devam etmiştir. Postmodernizm ile cephe, dış şartlara cevap veren davranışlardan bağımsızlaştırılmıştır. Rob Krier'in cephe kavramı tanımlaması yirminci yüzyılda onun baskın bir karakter haline geldiği yönündedir. Ona göre yirminci yüzyılda cephe, teorik anlamda bir yıkıma uğramış olmakla birlikte halen bir binanın işlev anlamının aktarılması işinde en önemli araçtır [Krier, 1992].

Venturi için cephe bir iletişim yüzeyi ve işaretler sistemidir. Tüketim kültürünün bağlamında cephe Modernizm etkisinde edindiği anlamların ötesinde ele alınmıştır. Tarih Venturi için cepheyi yapılandıran bir araçtır [Venturi, Brown, 1978].

Cephe ve yüzey kavramlarına ait dönüşümü tanımlayan ve bir eşik olarak görülen *"Yüzey Kavramı*" bölümünde ikinci grup kaynak kümesinden yararlanılmıştır. Bu bölümde ondokuzuncu yüzyılda Semper'in yüzey sorunsalının tanımlanabilmesi için en önemli karakterlerden biri olduğu gözlemlenmiştir. Modern koşulların değerlendirmesini yapan ve mimarlığa bir köken arayışına giren Semper için bu köken mimarlığın duvar, zemin, çatı ve ocak olarak tanımladığı dört temel unsurunda ve özelliklede duvar unsurunda açığa çıkar. Duvarın yapısallığının üzerini örten tekstil uygulamalarını mimarlığın özü olarak gören Semper'in *"Stil"* ve *"Mimarlığın Dört Unsuru"* kitapları, içerikleri bakımından günümüz mimarlığında giderek daha

önemli hal gelen açılımları ile döneminde Modern mimarlığın süsleme tavrı nedeniyle fazla dikkat çekmemekle birlikte çok önemli kaynaklardır.

Bu bölüm literatürünün en önemli kaynaklarından biri Andrew Benjamin'in yüzey etkilerini konu edindiği çalışmasıdır. Türkçeye *"Yüzey etkileri"* olarak çevrilebilecek "*Surface Effect: Borromini, Semper, Loos"* adlı çalışma yüzey sorunsalını tarihsel olarak inşa etmede çok önemli açılımları barındırmaktadır. Ayrıca makale yüzey kavramının tarihte nasıl bir kuramsal bir alan olarak belirdiğini açıklar [Benjamin, 2006].

Bu bölümün diğer önemli kaynağı, David Leatherbarrow ve Mohsen Mostafavi'nin "*Yüzey Mimarlığı"* başlığı altında dilimize çevrilebilecek [2002], "*Surface Architecture"* kitabıdır. Leatherbarrow ve Mostafavi'nin *"Yüzey Mimarlığı"* kitabında cephe kavramı Modernizm'in bir getirisi olarak modern öncesi ve sonrası döneme ait bir inceleme alanı olarak ele alınmıştır. Leatherbarrow ve Mostafavi'nin yüzey mimarlığını bir yandan endüstriyel üretimin malzeme gerçeklikleri ve konstrüksiyon teknolojisi arasındaki kalıtımsal zıtlıkların somut alanında, diğer yandan ise mimari temsilin estetik ve sembolik değerleri aracılığıyla bir ifadenin soyut alanında değerlendirirler. Bu ikisi konstrüksiyonun kaplaması veya giydirilmesi olarak mimari yüzeyi temsil eder. Yüzey Mimarlığı kitabı modern kaplamanın tarihini seçilmiş mimarları ve onların binaları sürekliliğinde bir dokuma/örme/örtme/zarflama olarak tanımlanmasını kapsar.

Bu bölümün diğer önemli kaynağı Jonathan Crary'nin "*Gözlemcinin Teknikleri"* olarak dilimize çevrilmiş "*The Technic of Observation" [2004]* kitabıdır. Algılamada onaltıncı yüzyılın sonları ve onyedinci yüzyıl başlarında oluşan farklılaşmalar özellikle perspektifin sabitlikler üzerine kurulu yapısının dönüşmesine neden olmuştur. Bu yüzyılda görme biçimlerinde açığa çıkan araçsal değişimin perspektifin algılamaya ait tüm kapsamının ve etkilerinin aşılmasına ve heterojen bir bakış açısının oluşturulmasına neden olduğu söylenebilir. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri* kitabında görmenin modernleşmesini özetlerken onyedinci yüzyıl başlarında oluştuğunu savladığı görsel devrimin en önemli yapı taşlarından biri

olarak *kamera obskurayı* gösterir. Kamera obskuranın "*imgenin üretilmesi"* sürecinde etkinliğini ve bu yüzyılın başlarında açığa çıkan ve görme biçimlerini etkileyen dönüşümlerinin kapsamı açıklanır.

Çağdaş mimarlıkta yüzey kuramının analizine ait süreçler ise *üçüncü kaynak* grubu kapsamında analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında kuramları ve uygulamaları ile çağdaş mimarlıkta yüzey sorunsalına özgün yaklaşımlar sunan Coop Himmelb(l)au, Toyo Ito, Bernard Tschumi, Herzog&de Meuron, Rem Koolhaas, Jean Nouvel, FOA[1], Frank Gehry gibi mimarlar veya gruplar tasarımları kendi metinleri veya onlarla ilgili oluşturulmuş kuramsal metinler bağlamında incelenmiştir. Üçüncü kaynak grubu için önem verilen mimarların eğer varsa kendi tasarım stratejilerini anlattıkları kendi metinleri veya mimarlık kuramcılarının mimar ve binası üzerine yazdığı metinlerden oluşturulmuştur. Bu yöntemle üçüncü kaynak grubunu oluşturan ve mimarlarla ilişkilendirilmiş kaynakça şöyledir:

Rafael Moneo, Teorik Kaygılar ve Tasarım Stratejileri olarak Türkçeye çevrilebilecek "*Theoretical Anxiety And Design Strategies"* [2004] kitabı çalışma için önemli bir kaynak olmuştur. Bu kitabında Moneo çalışmanın yüzey sorunsalı bağlamında odaklandığı mimarlardan Robert Venturi, Aldo Rossi, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Herzog& de Meuron gibi mimarların tasarım stratejileri üzerinde açılımlar yapar. Moneo'nun kitabı çağdaş mimarları anlama ve güncel mimarlığın teorik tartışmalarını kavramak yönünde bir çalışmadır. Fakat Moneo mimarları açıklarken onların tasarıma bakışlarını veya bunun açıklanmasını *"kaygı"* kavramı üzerine yaptığı vurguyla ifadelendirir. Ona göre kaygı kavramı bir mimarın tasarlama düşüncesini açıklamakta onu ifadelendirecek mimari kavramların her birinden daha güçlü ve anlamlıdır. Bu bağlamda mimarlar onun bakışında kaygıları ve uygulama arasındaki süreçlerde özgünlükleri ile kuramlarını oluşturmuşlardır. Moneo'nun kitabı mimarlık kültürünü şekillendiren mimarları uygulamaları ile bir arada sunar ve çağdaş mimarlığı kuramsal kaygılar çerçevesinde tanımlar [Moneo, 2004].

[1] Foreign Office Architecture

Tüm araştırmada *"El Croquis"* dergilerinin, çalışmanın odaklandığı mimarlara yönelik sayıları kaynakçaya büyük katkı sağlamıştır. Mimarların dergide yayınlanan projeleri ve mimarlarla yapılmış söyleşiler yüzeye bakışlarının anlaşılmasında ve tasarımlarını ifade ettikleri kavramların oluşturulmasında önemli olmuştur.

Coop Himmelb(l)au, editörlüğünü Martina Kandeler'ın yaptığı, grubun tasarım stratejisini ifade eden 1968-2005 *yılları arasında yazılmış metinlerin toplandığı ve Wolf. Prix tarafından şekillendirilen, "Coop Himmelb(l)au, Get Off of My Cloud, Text 1968-2005"*, kitabı üzerinden tartışılmıştır. Kitap yüzey sorunsalına doğrudan değinmemekle birlikte Coop Himmelb(l)au'nun bu araştırmada odaklanılan Dresden'deki UFA Sinema Merkezi ve diğer binalarının tasarımında değindikleri mimarlık tavırları ve kavramları bağlamında yüzey sorunsalına yönelik çıkarımlar yapılmasına olanak vermiştir.

Toyo Ito, çalışmada Serpentine Galerisi geçici pavyon tasarımının yüzey nitelikleri çerçevesinde ele alınmıştır. Ito'nun tasarımı Nina Rappaport'un, *"Dekorasyon"* başlıklı [2006] makalesinde değindiği *"derin dekorasyon"* ifadesinin içeriği ile tartışılmıştır.

Bernard Tschumi'nin, Cam Video Galeri tasarımı ve yüzey sorunsalını yapılandırma biçimi onun Türkçeye *"Mimarlık ve Ayrışmalar"* olarak çevrilebilecek [1997], "*Architecture and Disjunction"* kitabının oluşturduğu kuramsal içerik bağlamında ele alınmıştır. "*Architecture and Disjunction"* kitabının kuramsal içeriği olay ve eylem tabanlı tasarım yapma düşüncesini ön plana çıkarır. Konvansiyonel gelenekten kopmayı yeninin üretilmesi olarak kabul eden Tschumi bu bağlamda yüzey sorunsalını teknolojik bir objeye dönüştürdüğü Video Galeri'de özgün bir alan olarak çözümler.

Herzog&de Meuron, editörlüğünü Philip Ursprung yaptığı *"Natural History"* [2002], kitabının kuramsal içeriği bağlamında yüzey tartışmalarında irdelenmiştir. Herzog&de Meuron'un malzeme, konstrüksiyon ağırlıklı yüzey yapılanmaları bu

kitapta bağlam ve programla ilişkileri çerçevesinde farklı kuramcılar tarafından tartışılmıştır.

Rem Koolhaas, Seattle Halk kütüphanesi, onun "*Delirious New York"* kitabı [1994] ve büyüklük kuramını tanımladığı ve editörlüğünü Jennifer Sigler'in yaptığı *"S, M, L, XL"* kitabının [1998] ağırlığında tartışılmıştır. Koolhaas'a göre çeperler giderek bina içinden de kentten de ayrılan özerk yapılar haline gelmektedirler. Bina büyüklükleri çeperleri Modernizm'in onlara verdiği özerkliğin ötesinde bağımsız yapılara dönüştürmüştür.

Jean Nouvel'in Paris'teki Cartier Vakfı binası program ve malzeme ilişkisi çerçevesinde Colin Rowe, Robert Slutzky'nin "*şeffaflık*" başlıklı makalelerinde, 1963, oluşturdukları tartışmaları ile bu araştırmada örtüştürülmüştür. Rowe ve Slutzky modern mimarlığın entelektüelliğini ve yeni olanla yakınlığını şeffaflık kavramı üzerinden tartışırlar. Modern mimarlığın şeffaflık kavramı ile ifade ettiği teknoloji, yeni malzemelerin kullanımı ve değişen tasarlama düşüncesine olan yakınlıktır. Onların Şeffaflık makalesine ait içerikleri tıpkı Nouvel gibi kavram ve uygulama arasında mekânın dönüşen ve yeni olarak nitelendirilebilecek malzeme ve mekân arasındaki ilişkinin içeriğini açıklar. Bu çerçevede şeffaflık kavramı hem Rowe ve Slutzky'nin Modern mimarlık için saptamalarında hem de Nouvel'in çağdaş yapılarında ortak bir içerik olarak belirmektedir. Rowe ve Slutzky'nin oluşturduğu şeffaflık tartışması temelde doğrudan, *"literal"* ve olgusal, *"fenomenal"* olarak iki ana eksende geliştirilmiştir. Nouvel'in şeffaflık içeriğinin Rowe ve Slutzky' nin tanımladıkları olgusal şeffaflıkla ilişkili olduğu söylenebilir [Rowe, Slutzky, 1963].

FOA'nın yüzey yapılanması *"FOA Ark, Phylogenesis"* kitaplarında oluşturdukları kuramsal çerçevede gözden geçirilmiştir. Bu kitap onların mimari türlerin sınıflamasını yaptıkları ve kendi mimarlık eserlerini kuramsal olarak düzenledikleri çalışmaları üzerine yazılmıştır. Özel türler başlığı altında yayımlanan mimari sınıflamaları ile FOA tasarım yapmada mimarlığın duvar, zemin, döşeme gibi

araçlarını kullanma biçimlerini ve programla olan eyleme yönelik organizasyonun koşullarını açıklar [Zaera-Polo, Moussavi, 2004].

Frank Gehry'nin kuramsal okumasına ait kaynakça, Gevork Hartoonian'ın Türkçeye *"Çatı Örtüsü, Kaplama ve Çatının Kaplanması"* olarak çevrilebilecek "*Roofing, Wrapping and Wrapping the Roof"* makalesi [2002], ve Moneo'nun Gehry'nin tasarım kaygılarını anlattığı kitabındaki bölümler üzerinden kurulmuştur. Özellikle Hartoonian'ın Gehry okuması onun mimarlığının parçalanmışlığı ve biçimi kurarken izlediği tasarımsal bakışın kökenlerine iner. Gehry'nin iç mekânın programatik nitelikleri ve kent arasında tanımladığı kopuşu aktarır. Bu açılımlarıyla Hartoonian yüzey sorunsalına yönelik araştırmanın kurgusunda biçim, malzeme ve konstrüksiyon bağlamında yapılan çıkarımlara bir alt yapı sağlamış olur [Hartoonian, 2002].

Mimarlıkta yüzey tasarlama sorunsalına çağdaş tasarımcıların yaklaşımlarının irdelenmesi için bir yöntem araştırmasında *dördüncü grup* kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu grupta yer alan önemli kaynaklardan biri Farshid Moussavi ve Michael Kubo'nun Türkçeye *"Bezemenin İşlevi"* çevrilebilecek, *"The Function of Ornament"*, [2008], kitabıdır. Moussavi ve Kubo'nun amacı yüzey etkilerinin oluşumunda bezemenin aslında "*mimari etkilere"* bağlı olduğunu göstermektir. Moussavi ve Kubo modern dönem boyunca sürgüne yollanmış bezemenin geri dönüşünü "*işlevsel"* kavramı çerçevesinde tartışırlar. Onlara göre çağdaş mimarlıkta bezemenin geri dönüşü işlevsel olabilmesi ile mümkün olmuştur. İşlevsel ve yüzey etkilerine sahip binaların bu niteliklerini açıklamakta oluşturdukları sınıflandırma "*biçim, strüktür, ekran, yüzey"* olmak üzere dört ana başlıkta irdelenmektedir [Moussavi, Kubo, 2008].

Bu kaynak grubu Moussavi ve Kubo'nun çağdaş bezemeye yönelik teorilerine karşı bir tez geliştirmiş Robert Levit tarafından yayımlanan, *"Çağdaş Bezeme: Sembolik Temsiliyetin Geri Dönüşü", "Contemporary Ornament: The Return of the Symbolic Repressed*" [2008], makalesi ile desteklenmiştir. Levit, Moussavi ve Kubo'nun *"Bezemenin İşlevi"* kitabını, sunduğu bezemenin çağdaş mimarlıktaki durumuna

yönelik açılımları *"önemli bir görüş ortaya koyan bir yayın"* olarak görmektedir. Fakat Moussavi'nin bezemenin Modernizm'de gittiği sürgünden çağdaş mimarlık döneminde geri gelmesine yönelik *"işlevsellik"* gerekçesini ciddi biçimde eleştirmekte ve bu açılımı kuramsal olarak eksik bulmaktadır. Levit' e göre bezeme kesinlikle geri dönmüştür ancak bu geri dönüşün işlevsel olduğuna katılmamaktadır. Ona göre geri gelen bezeme değil modeldir [Levit, 2008].

Bu grubun son kaynağı ise editörlüğünü Ben Pell'in yaptığı *'The Articulate surface'* [2010] kitabıdır. Kitap yüzey sınıflamaları dört ana başlık altında oluşturan Pell yüzeyin içeriklerini ve etkilerini uygulamaları gerçekleştirilmiş yapılara odaklanarak gerçekleştirir [Pell, 2010].

2. KAVRAM OLARAK CEPHE

Mekânın çeperlerini tanımlayan cephe kavramının mimarlıkta tasarım ve yapım süreçlerinde anlamı nedir? Nasıl tanımlanmıştır? Kavramı tarih boyunca ne ifade etmiştir? Onun kavram olarak oluşumunu etkileyen faktörlerle ilişkisi nedir? Bu ve benzeri sorular cephenin kavram olarak mimarlık literatüründe anlamının tanımlanmasında bir içerik araştırmasına yol açmıştır. Bu içerik, çeperlerin somut yapısal ve soyut kavramsal niteliklerinin sorgulanmasını kapsar. Cephenin somut nitelikleri bağlam, program, biçim, malzeme, konstrüksiyon ve imge gibi asal tasarımsal bileşenlerine bağlı üretim süreçleridir. Soyut nitelikler ise cephenin her türden somut niteliklerini açıklayan kuramsal dile yönelik ifadelerdir. Diğer bir deyişle bu bölümde somut çeper ve o çeperin içeriği olarak üretime ve kavramsal ifadelere göre cephe kavramı irdelenmiştir.

Mekânın çeperlerine ait bu tür bir sorgulamada cephe kavramının mimarlık eyleminin içeriğini oluşturan bağlam, program, biçim, malzeme, konstrüksiyon ve imge gibi tasarım bileşenler ile dönemin toplumsal koşulları arasındaki etkileşim değerlendirilmeye çalışılmıştır. Mimarlığın kendi iç dinamikleri ve ona etki eden dış etmenlerin her tasarımda oluşturduğu farklılıklar doğal olarak mekânın çeperlerinde de farklılıklar doğurmuştur. Bir cephe sorunsalı olarak bakıldığında Alberti'nin Rucelli Sarayı'nda tanımladığı cephe kavramına yönelik içerik ve mekânsal yaklaşımların o dönemin koşulları ile göz ardı edilemez ilişkisi bu bölümün odaklandığı sorundur. Fakat herhangi bir çağdaş mimarın binası için öngördüğü çeper niteliklerinin Rucelli Sarayı'ndaki cephe nitelikleri ile de aynı olmadığı gözlemlenmiştir. Tüm mimarlık tarihi boyunca çeperlerin yapısal ve tasarımsal gelişimlerinden etkilendikleri, mimarların öncelikli müdahale alanları oldukları ve böylece dinamik bir doğaya sahip oldukları söylenebilir. Fakat cephe kavramının tarihsel süreklilikte yapısal ve tasarımsal alanlardaki soyut ve somut dönüşümlerin kronolojik bir süreklilik içinde açıklanması zor görünmektedir. Dahası cephe kavramı için mimarlık tarihi süreçlerinde böyle bir kronolojik gelişimden söz etmek zordur. Değişen koşulların oluşturduğu mimarlık düşüncesinin altında şekillenmiş cephe sorunsalına ait farklı durumlardan söz etmek daha doğrudur. Bu durumları

bazen kavramın içeriğine yönelik tamamen yeni bir durum veya anlam olarak tanımlamak mümkün görünürken, bazen kavramsal içeriğin kendinden çok önceki bir dönemin ifadelerini tekrarlaması gibi geliş gidişlerle dolu bir süreç olarak ifadelendirmek olasıdır. Bu çerçevede, cephe kavramının içeriğinin tarihsel bir süreçte tanımlanmasında amaç; mimarlar ve binalarının dönemin kültürel, sosyal koşulları ile oluşturduğu bütünlük sonucu açığa çıkan çepere yönelik ifadelerin aktarılmasıdır. Böylece kavramın genel anlamı ve mimarlık tarihi süreçlerinde bu anlamın karşılık bulduğu binalara ait kavram-gerçeklik karşılaştırması yapılabilir.

Bu karşılaştırma, çalışmaya yönelik temelde ele alınan sorunsallardan birini de tanımlamaktadır: Günümüz mimarlık koşullarında *"cephe"* kavramının tarihsel-kuramsal içeriği ile güncel binaların çeperleri örten somut/maddesel kaplamanın nitelikleri arasında oluştuğu gözlenen örtüşmezlik. Çeperlerin sadece cephe kavramı adı altında tanımlanması, kavramın tarihsel süreçlerde edindiği içeriği ile çeliştiği söylenebilir. Etimolojik olarak cephe kavramının yapısal ve tasarımsal alanda tanımladığı kuramsal içerikleri ile çağdaş mimarlık ortamlarında çeperlerin tasarımsal ve yapısal ifadeleri arasındaki çelişki mimarlık eyleminde üretim ve anlam arası bir sorun alanına işaret etmektedir. Bu bölüm cephe kavramına yönelik sorgulama ve çözümlemede tarihsel bir inşa süreci olmakla birlikte bu durum *"cephe"* kavramının tarihsel olarak anlatılması anlamına gelmez.

2.1. Kavramsal Analiz

Türkçede mimarlık terimleri arasında tasarımın dışını vurgulamakta kullanılan *"görünüş, yüz"* gibi terimler olmakla birlikte yapının çeperlerini ifade etmek için en yaygın kavramın "*cephe"* olduğu söylenebilir. Tarihte cephe kavramının anlamlarına yönelik oluşan farklılaşmalara rağmen bu kavramlar hep dışarıdan algılanan bir durum üzerine dayandırılmıştır [Savaş, 2001].

Mimarlık terimlerinin içerik değişimlerinin teknoloji veya toplumsal alanda oluşan gelişmelerin sonucu olduğu söylenebilir. Bu bağlamda cephe kavramının etimolojik kökeni ve mimarlık karşılığı araştırılmıştır. Cephe kelimesi, dilimize Arapça *cebhe*

kelimesinden gelir [TDK, 2010]. Ön veya yüz anlamında bir şeyin önden bakıldığında görünen halini ifade eder. Cephe kavramı İngilizce "*façade"* kelimesi ile bir anlam denkliğine sahiptir. *"Façade"* kavramı Latince "*facies*, *facia"*, kelimelerinden türetilmiştir ve sırasıyla *"ön"* ve *"yüz"* anlamındadır. İngilizcede karşılığı Türkçedeki anlam darlığından farklı olarak birçok eş anlamlı kelime ile zenginlik taşır. İngilizcede ön, yüz, görünüş anlamlarına sahip "*appearance"* kelimesi bu kelime ile eş anlamlı *"face, guise, seeming, semblance, show, showing; facade, front, pose, outward, disguise; sight, spectacle; outlook, aspect, epiphany, face, facet, look, mien, side elevation"* gibi kelimelerle anlamsal yakınlık içindedir [Collins, 1987]. Fransızcada "*façade"*, İtalyancada "*facciata"* olarak tanımlanır [Merriam- Webster, 2010]. Kelimenin anlamı bir binanın sokaktan ya da kentsel doku içinden *"görünüşü"* ya da *"ana yüz"*üdür. Sözlük tanımlarının yanında cephe kelimesi, binanın içyapısı ile dış dünyayı yüz yüze getiren *"önü"*, *"yüzü"* olarak da tanımlanabilir. Dolayısıyla mimarlıkta cephe terimi bir binanın ya da yapının *"yüzü"* anlamındadır [Şener, 2006]. Doğan Hasol'a göre de cephe, bir binanın yüzlerinden her biri, özellikle ön yüzü, binaya dik doğrultuda "sonsuzdan bakılan, görünüş" anlamındadır [Hasol, 1995].

Kavram yönelik genel anlam bir *"önyüz"* olarak tanımlanabilse de, cephe mekânın çeperlerinin kavramsal olarak nasıl tanımlandığına bağlı olarak içerik farklılaşmaları gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu içerik farklılaşması, çeperlerin bir görünüş sorunu olarak ele alan ve iç-dış, mimari program-kent programı gibi birbirinden kesin biçimde ayrılmış durumları tanımlayan klasik mimarlık gelenekleri ile çeperlerde iç-dış, bina-kent ayrımının erimeye başladığı modern mimarlık süreçleri arasında, örneğin "*opaklık"* ile "*şeffaflık"* kavramları bağlamında, tartışılabilir. Mimarlıkta mekânın sınırı tanımlayan kavramlar ve onları değiştiren mekânsal ve kentsel şartlar kavramların tanımını değiştirmişse de mimarlığın kendi çeperleri ile olan ilişkisinin doğrusal bir kronolojik gelişim içinde ilerlememektedir. Kavramın, tarihin her döneminde sahip olduğu anlam çeşitliliği onun karmaşık doğasından kaynaklanmaktadır. Bu karmaşık doğanın bir tasarım sorunu olarak varlık kazanmasının mimarlığın varlığına özdeş bir süreç tanımladığı söylenemez. Uğur Tanyeli'ye göre, tarih öncesi dönemde mimarlıkta cephe yaratma sorununun

varlığına ilişkin bir kanıt yoktur. Ancak ilkel olarak nitelendirilebilen bazı yerli toplulukları, özellikle resimsel teknikler kullanarak yapı yüzeylerini bezemeye yönelmişlerdir. Dolayısıyla yapı yüzeylerini, belirli bir etki verecek nitelikte biçimlendirme kaygısı eski zamanlardan beri var olmasına rağmen bunun kavramsal bir alan olarak tanımlanması veya bir mimarlık sorunsalı olarak görülmesi mimarlık eylemi kadar eski değildir [Tanyeli, 1997].

Cephe kavramının dilde veya düşüncede bir kavram olarak üretilmesinde Rönesans'ta Vitruvius'un kavramlarının güncellenmesi önemli olmuştur. Alberti'nin Vitruvius çevirilerinde çeperleri ifade eden kavram "*lineamentis*" kavramına özdeştir. Fakat Alberti'nin çalışmalarında lineamentis kavramı anlam olarak sadece cephe kavramına karşılık gelmez. Alberti için mimarlık nesnesinin dışarıdan algılanan durumunu anlatan bir kavram olarak lineamentis kavramı kullanılmakla birlikte bu kavramın özünü oluşturan nitelikleri bir görünüş ifadesinin ötesindedir. Alberti bu lineamentisi farklı biçimlerde mimarlık durumlarını anlatmak için kullanır ve bu kavram metinlerde farklı çağrışımlar verebilir [Lang, 1965]. Lang Alberti'nin kavramını makalesinde yorumlar. Onun makalesinin en ilginç yanı kavramın farklı yorumlamalarının her birinin, içerik olarak değişik anlamlara gelmelerine rağmen hiç birisinin yanlış olmamasıdır. Lang, Alberti'nin yeniden okunması ve bu okumalardan çıkarılan sonuçlarda kavramın anlamının tartışılmasında farklı çevirmen veya yorumcuların neredeyse birbirlerinden farklı kavramlarla lineamentisi tartıştıklarını belirler. Lang kavramın çok anlamlılığını tartışırken lineamentis kavramının hangi anlamlara gelebileceğini örnekleri ile ifadelendirir. Ona göre daha sonraki dönemlerde Alberti tercümelerinde çevirmenler aynı kavramı farklı anlayışlar içinde çevrilmişlerdir. Lang Alberti'nin lineamentis kavramı farklı dönem çevirilerindeki anlamına ve mimarlara referans vererek "*çizim, resim, resmetme, yüz hattı, düzlem, aralık, biçim ve plan"* terimlerini kapsadığını vurgular [Lang, 1965].

Alberti tarafından 1450 yılında yazılan ve ilk modern kuramsal kabul edilen *'De Re Aedificatoria'* metninde Alberti'nin *lineamenta* kavramı Lang'a göre Bartoli'ni çevirisindeki *"çizim"* ya da *"tasarım"* anlamları yerine Türkçeye *"şematik ana hatlar"* olarak çevrilebilecek İngilizcesi *"schematic outlines"* olan tanımlamaya

daha uygundur. Alberti *"De Re Aedificatoria"* da "*lineamens"* kavramının anlamına yönelik bazı detayları tanımlamış olmasına rağmen, onun aklında bu kavrama yönelik belirgin tanımın ne olduğu net değildir. Tüm bu anlamlar bir araya getirildiğinde "*lineamens"* kavramı "*görüş açılarını* ve *çizgileri"* içeren bir çizim olarak tanımlanabilir [Lang, 1965]. Ayşen Savaş'ın Alberti'nin cephe kavramının özü olarak nitelendirdiği "*lineamens"* kavramı, kavramın anlamsal derinliği yanında Alberti'nin mimarın durumuna yönelik yaptığı açılımları da içine alarak derinleşir [Savaş, 2001]. Lang'a göre, Alberti'nin bu çizimleri ancak Vitruvius'un *"ichnographia", "orthographia"* ya da çok az da olsa *"scaenographia"* dediği kavramlara denk olabilir [Lang, 1965,]. Bu bağlamlarda lineamentis bir şeyin *"görünüşüne ait genel hatları"* olarak yorumlamak olasıdır.

Alberti tasarımın dışını oluşturan, görünüşüne ait genel hatların içerikleri açıklarken ressam ve mimar arasında bir farklılığa işaret eder. Ressamın argümanları olarak çizgi ve açıların yok edilmesiyle ve gölgelerin kullanılmasıyla oluşturulmuş derinliği belirtirken, mimarın argümanlarını çizgilerle ve açılarla anlatılan projenin parçaları olarak tanımlar. Alberti doğru açılar ve gerçek çizgiler ile cephenin biçimine/bezemesin ait aralıkları ve yan görünüşleri ayrı ayrı açıklar. Alberti bu durumda mimarın temel özelliğini matematik ve resim bilgisinde bulur. Bunun sonucunda mimarın ressamdan ayrıldığı noktayı, derinliği kullanmaması ve proje parçalarının çizimlerle tanımlanması olarak belirtir ve mimarın oranları kullanmasını ön plana çıkarır. Bu inanç ya da bakış açısına göre şekillenmeyen, matematiğin kesinliğine dayanan bir oluşumun habercisidir. Birinin inandığı ya da gördüğü olarak değil, belirli değişmez oranlar içinde algılanabilecek bir şey olarak *"cepheyi"* açıklar. Bir tasarım alanında duran ve somut bina varlığına dayandırılmış, matematik üzerine oturtulmuş bir gerçeklik artık söz konusu olandır. Lang'e göre Alberti, Vitruvius'un *"scaenographia"* kavramına açıkça karşı çıkar. Alberti'nin belirgin görünüş çizimleri yapıp yapmadığı kesin değildir; dolayısıyla Alberti'nin, görünüşler kesin değilse bile, lineamenta kavramının argümanı sadece zemin kat planı gibidir.

Lang' a göre, Alberti aklında yalnızca zemin kat planına sahip olabilir. Çünkü o yalnızca tapınağın düzenlenmesini tartışmaktadır. Ona göre, *"De Re Aedificatoria"*

içerisinde diğer bazı paragraflarda da Alberti'nin *lineamenta* kavramı ölçekli bir zemin kat planı anlamına gelmektedir [Alberti, 2003].

Bu kavramın Alberti'nin zihninde nasıl oluştuğuna yönelik diğer önemli nokta ise Lang tarafından strüktürün yanına Alberti'nin eklediğini belirttiği malzeme kavramıdır [Lang, 1965]. Alberti'nin kitaplarının önsözlerinde vurguladığı önemli bir tespiti vardır: Mimarlık "*lineamenta"* ve "*materia"*dan oluşur. Lineamenta akıldan türetilir materia ise doğadan. Strüktür, malzeme ve lineamenta sonuç olarak zemin kat planında birleşmektedir. Zemin kat planı, binanın yüksekliğinin ölçüleri için bir takım altyapılar biçimlendirecek ve tüm bu ölçüler oranın kurallarına bağlanacaktır. Sonuçta cepheyi oluşturan esaslar kavramsal olarak ayrıştırılmış plan, cephe gibi bir farklılaşma sonucunda ortaya çıkmamaktadır. Lineamenta kavram olarak hem cepheyi hem planı hem de tasarımı kapsayıcı bir niteliktedir. Bu bağlamlarla lineamenta kavramı hem cephe hem plan hem de tasarım kavramına özdeş bir anlamdadır denebilir. Tasarımın açığa çıkmasında neyin tartışıldığı ya da nasıl bakıldığına göre kavram şekil almaktadır. Lineamenta kavram olarak bir oluşum sürecinin anahtarıdır.

Lang'ın belirttiği, "Alberti'nin tasarımlarını öncelikle orantılarını test etmek için kağıt üstüne yerleştirmesi" durumu cephenin varlık koşulu olarak mı, yoksa planın zorunluluğu olarak mı açıklanabileceği önemli bir tartışma konusudur [Lang, 1965]. Alberti'nin kesin bir dikey kesit oluşturmadığı, yalnızca zemin planı yaptığı ama bunu cepheyi elde etmek için oluşturduğu gibi birbiri içine geçen ve çok anlamlılık üreten bir süreç söz konusudur. Lineamentis kavramına cepheyi oluşturan bir nitelik olarak bakılırsa bu doğrudan cephenin elde edilme sürecini açıklayabilir. Lineamentis kavramı plan bağlamında, yükseklikleri içeren tüm oranların takip edilebilirliği anlamına gelmektedir [Lang, 1965]. Bu oranlar Alberti için mimarinin başlıca özellikleridir. Sonuçta *lineamentis* bir zemin kat planı olmasına rağmen bu terim Alberti için mimarin tüm fikirlerinin içine dâhil edildiği oranların ve cephe dilinin oluşturulduğu bir tasarım olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla aynı anda düşünülüyor olması zor görünen mimarlığın tasarım ya da üretim dilinde önemli olan

birkaç kavramı üst üste kaynaşmıştır. Planın, çizimin, cephenin, oranın aynı yapıyı oluşturduğu çok anlamlı bir durum vardır.

Mekânın çeperlerine ait çok anlamlılık, görmenin doğası gereği sadece Rönesans süreci içinde Alberti'nin yaşadığı bir karışıklık değildir. Sonraki dönemlerde de mekânın çeperlerinin tanımlanması bir üretim ve dil sorunu olarak anlam zenginliğini korumaya devam etmiştir. Onsekizinci yüzyılda yayınlanan sanat ve mimarlık sözlüklerinde Alberti'nin yaşadığı türden çok anlamlılıklara rastlamak mümkündür. Tıpkı Alberti'nin lineamentis kavramının neredeyse tüm mimarlık eylemleri kapsayan içeriği gibi cephe kavramının anlam ve içerik çeşitliliği ya da tanıma ait zenginliliği devam etmektedir. 1739 yılında, İtalya'da yayımlanan "*Accademia della Crusca"* sözlüğü, cephe terimini *"girişin yer aldığı bir bina parçası"* olarak tanımlar [Adams, 1739].

Diğer bir sözlük Jacques-Francois Blondel tarafından 1780 yılında hazırlanan "*Encyclopédi*"dır. Kevin Harrington, Blondel'in cephe kavramı ile binanın dış görünüşünü vurgulaması üzerinde durur. Harrington'a göre Blondel cepheyi üç temel grupta açıklanmıştır: "*frontispiece, façade laterale ve façade"*. Frontispiece kilise, tapınak gibi kamusal anıtların en can alıcı ve temsili elemanı olarak tanımlanmaktadır. Façade laterale, yapının yan duvarı ya da arka duvarı olabilen ikinci derecede bir yapı elemanıdır. Façade ise, bunlardan farklı olarak, temsili bir ön yüzdür [Harrington, 1981]. Façade, cephe kavramı mekânın çeperlerini tanımlamada bir hiyerarşi tanımlar. Ön, yan, arka gibi durumlar ve taraf bildiren sıfatların cephe kavramı ile birlikte kullanılması kavramın ele alınışında farklılaşmaların oluşmasının sonucudur. Onsekizinci yüzyılın Avrupa mimarlığı için süsleme geleneğinin anlam tanımlamaları ile dolu bir yüzyıl olduğu söylenebilir. Ayrıca mimarlık için bu yüzyıl önemli değişimlerin yaşanmaya başlandığı bir dönem olmuştur. Mekânın çeperleri, fazla süslü ve bir hayalmiş gibi duran sanat ve mimarlık anlayışının ve yüzyıl ortasından itibaren etkin olan Fransız Rokoko sanatı ve mimarisinin bezemeci etkisi altındadır [Roth, 2000]. Blondel'in cephe kavramı içinde tanımladığı temsili ön yüz büyük olasılıkla bezemenin en yoğunluklu olarak kullanıldığı bina çeperini ifade

etmektedir. Dolayısıyla cephe kavramı bu dönem için bezemenin yoğunluklu olarak konumlandığı, kente binanın sunulduğu temsili bir ön yüz olarak tanımlanabilir.

Binanın dış yüzlerini bezeyerek oluşturan onsekizinci yüzyıl mimarlığı bununla kente bir mesaj verir. Böylesi bir tasarımda temel amaç dış yüzeyin aynı zamanda binanın heykelsi bir parçası olarak ele alınması ve bina sahibinin gücünün gösterilmesi ilkesidir [Roth, 2000]. Blondel'in cephe tanımı bu noktada anlamını bulur. Mekânın çeperleri bezeme ile bina sahibinin toplumsal statüsünün sergilendiği *"temsili yüzeyler"* olarak açıklık kazanır. Ayrıca, bu yüzyılda insan aklının baskın hale gelmesi ve dinsel olandan doğa ve bilime doğru olan geçişin şartlarının oluştuğu bir dönemdir. Toplumsal ve kültürel koşullarda yaşanan büyük değişimler özellikle bezemenin etkilerinin azaltılmasına yönelik değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu insan bilinçliliğinin derinden artması ve doğal olarak mimarinin farklı ele alınmasıdır [Frampton, 1997]. Bezemenin yoğunluğunun azaltılması dış yüzeyin bir sergi yüzeyi gibi ele alınmasının önüne geçmiştir. Toplumsal dönüşümün farkında olan ve çağlarının stabil olmayan doğasının ve gelişmelerinin farkında olan onsekizinci yüzyıl mimarları özgün ve gerçek bir stil oluşturmak için titizlikle Antikiteyi yeniden gözden geçirmişlerdir. Bu durum öncelikle mekânın çeperlerinin ve cephe kavramının içeriklerinin yeniden ele alınması anlamına gelmektedir. Onların elde ettikleri bilgiler mekânın çeperlerinin tanımlanmasında ya da cephede bezeme ile oluşturdukları etkilerde Antikitenin doğrudan kopyalanmasının sürecini değiştirir. Onsekizinci yüzyıl mimarları Roma ve Yunan şehirlerini ve mimarlığını yeniden keşfetmek için büyük çaba göstermişlerdir. Arkeoloji biliminin gelişmesi ve kazı sonuçlarının yayımlanması bir taraftan tarih bilincini güçlendirirken diğer bir taraftan da bu kültürler üzerinde doğru analizler yapılması ve bilimsel, güvenilir veriler elde edilmesi ile sonuçlanmıştır. Bu yüzyılda Roma şehirlerinin, örneğin Pompei'nin, bulunması ve kazılmasıyla elde edilen bilgiler mimarları kendi dönemlerine ve Rönesans'a bakmaya ve bu dönemleri değerlendirmeye teşvik etmiştir [Frampton, 1997]. Bu durumun en temel sonucu Rönesans'tan devralınan Vitruvius düşüncelerine bağlı görüşlerin gözden geçirilmesi olmuştur. Cepheler Antikitenin klasik imgeleri ile rekabet edilecek ya da karşı çıkılacak bir mit olarak değil, yalnızca fragmanlar olarak, deforme edilen sembolleri oluşturur [Frampton, 1997]. Bu süreç

Vitruvius'un, Alberti'nin oran-orantı türünden yasalarının sorgulanır hale gelmesine yol açmıştır. Bir devrim niteliğinde Vitruvius geleneğine başkaldırı Jean Lois Cordemoy tarafından ifade edilmiştir [Frampton, 1997, Roth, 2000]. Cordemoy, klasik düzenlerin doğru kullanımları üzerinde ısrar eder ve bu elemanların Antikiteden sonraki dönemlerdeki yorumlanma biçimine şiddetle karşı çıkar. İkizlenmiş kolonlar, kırılmış üçgen alınlıklar, düzensiz kolon yerleşimleri gibi Barok mimarlığın Antikiteye getirdiği yorumlara karşı çıkarak bu elemanların geometrik saflıkları ile ilgilenir [Frampton, 1997]. Cordemoy'un bu bakışı bu yüzyılda mimarlığın süslemeden arındırılması görüşüne denk düşer. Onun mimarlıkta, elemanların sistematik düzenlenmesi üzerine olan fikirleri doğa ile strüktürün bütünlüğünün ve bunun ifadesi olarak da modern fonksiyonalizmin ve malzeme yalınlığının habercisidir [Cordemoy, 2010]. Bu görüş daha sonra Marc Antonie Laugier tarafından geliştirilmiş ve bu dönemden iki yüzyıl sonra Adolf Loos tarafından tekrar edilmiştir [Frampton, 1997]. Cordemoy' un yalınlığa yönelik görüşleri bezemenin suç sayılması gibi keskin bir tavır içermese de o dönemin şartlarında süregelen cephe sorunsalının kavram, üretim ve dil niteliklerini dönüştürmeye yönelik devrimci bir tavırdır. Böylesi bir tavır bir ölçüde cephe kavramına yönelik yeni bir tutumun başlangıcını oluşturur. Cephe bir bezeme öğesi olarak kente sunulan bir yapı olmakla birlikte bir düzen taşıyıcısıdır da. Çeperlerin aynı yüzyıl içinde böylesine farklı iki ele alınışla tanımlanması bir ölçüde kavramın içeriğine yönelik zenginliğin göstergesidir. Bir tarafta aşırı bezemeci bir Rokoko tavrı diğer tarafta ise bu tavrın tersine olan, saf bir strüktür sanatı ve mimarinin kendi öz öğelerini süs olarak değil orijinal strüktürel işlevlerine uygun olarak kullanılmak niyetinde olan Gotik mimarlık tavrı vardır.

Sözlük basım tarihi 1826 olan ve James Elmes tarafından hazırlanarak Londra'da basılan diğer bir sözlük olan *"A general and Bibliographical Dictionary of the Fine Art"da* cephe tanımına yer verilmektedir: Cephe *"dışarıdan görünen bina bölümüdür"*. Bu bölüm özellikle manzara veya cadde, bulvar gibi yönlerdeki *"ana cephe"* olarak tanımlanmıştır. Elmes, cepheyi "*uygunluk*, *tutarlılık* ve *karakter"* gibi kavramlar üzerinden düşünülmesi gerekli bir yapı olarak tanımlamaktadır [Elmes, 1826]. Bu tanım cephe için dışarıdan görülebilirliğin dikkate alınması adına

önemlidir. Bina dışarıdan bakılmanın tanımladığı kriterlere göre şekil almaktadır. Bir taraftan kentsel bir objenin kriterleri tanımlanırken diğer bir taraftan da *"izlenebilen"* bir nesne haline gelmektedir.

Bir diğer sözlük ise, Fransa'da 1858 yılında Viollet-le-Duc tarafından yayınlanan mimarlık sözlüğüdür, "*Rationale Dictionary of French Architecture"*. Mimari terimlerin kapsamlı olarak irdelendiği bu sözlükte cephe terimi sokağa, dışarıya, bahçeye bakan taraf üzerindeki mimari düzenlemeler olarak tanımlanmaktadır [Viollet-le-Duc, 1858]. Viollet-le-Duc, ondokuzuncu yüzyıl Fransız mimarlığının içinde olduğu durumun, onaltıncı yüzyıldan itibaren gelişen bir süreç olduğunu vurgulayarak Ortaçağ mimarisinin genel cephe anlayışını yorumlar. Ona göre Ortaçağ ve Antikite mimarları, mimarlığı ve cepheyi ayrı bir yapı olarak görmemişlerdir. Cephe içsel düzenlemenin bir yansıması olarak varlık bulmuştur [Viollet-le-Duc, 1858]. Viollet-le-Duc bunu şöyle açıklar:

"Antikitenin veya ortaçağın abidelerinin dışarıdaki cepheleri yalnızca içsel düzenlemelerin dışavurumuydu. Bir kilisede veya bir konutta cephe içsel düzenlemenin şekillendirdiği ve içeriden ayrıştırılamayan bir bütünlüktür. Ortaçağın tüm binaları bu mantıkla üretildiler. Bir saray veya bir ev kendi dışsal yüzüne sahiptir. Bu yüzlerin(cepheler) bir anlamı yoktur, fakat iç organizasyonun sonucunda açığa çıkan bir görünümdürler. Özet olarak, Ortaçağ mimarisinde cephe binanın genel düzenlenmesinde ayrıştırılamaz" [Viollet-le-Duc, 1858].

Viollet-le-Duc'un açıklamalarının en önemli yanı, bulunduğu zamanının cephe tanımını Ortaçağ mimarisi ile olan kopma noktasını tanımlama biçimidir. Ona göre fark ondokuzuncu yüzyıl için, artık dışarıdan bakan birinin bakış biçiminin önemsenmesidir denilebilir. İçsel olanın yansıması yerine, iç ile dışın ayrışmaya başladığı bir durum olarak cepheyi tanımlamaktadır. Viollet-le-Duc'e göre ne Ortaçağ mimarları ne de Antikite'de dışarıda olana hoş gelecek bir cephe düzenlemesi ile uğraşılmamıştır. Önemli anıtların cepheleri sadece iç düzenin dışa vurumudur. Kavram olarak dışarıdaki yüzün düzenlenmesi dikkate alınmış bir nitelik ya da durum değildir [Viollet-le-Duc, 1858]. Dolayısıyla Rönesans ve özellikle Alberti öncesi, onbeşinci yüzyıl öncesi, yapının dışı ya da cephesi olarak dilde ya da üretimde kavramsal bir durumdan söz etmek güçtür, çünkü mekânın düzenlenmesi ve

bunun dışarısı ile olan ilişkisi için cephe tanımı kavram olarak oluşmuş bir sorunsal değildir. Cephe onbeşinci yüzyıl sonrasında ancak mimarlar için dekoratif veya sembolik bir araç olarak görülebilmiştir. Bu tarihten sonra binanın içi ile mimarın tasarladığı dış arasında bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Böylesi bir tavır, dışın sadece bir örtü ya da maske olarak oluşması anlamına gelmektedir [Savaş, 2001]. [1]

Viollet-le-Duc'ün çağını ele alması, malzeme ve programatik bakış açısını ön plana geçiren tavrında şekillenir. Frampton Viollet-le-Duc'un mimarlığa bakışını şöyle aktarır:

"Mimaride doğru olmanın gerekli iki yolu vardır. Yapım yöntemleri ve programa göre doğru olunmalıdır. Programa göre doğru olmak ihtiyaçlar çerçevesinde konumların belirlenmesi ve bunların da bütünüyle ihtiyacı karşılamasıdır. Yapım yöntemlerine göre doğru olmak, malzemeleri nitelik ve özelliklerine göre kullanmaktır. Açığa çıkan biçimin ve simetrinin yalın biçimde artistik sorgulamaları bizim baskın prensiplerimizin varoluşunda ikinci plandadır" [Frampton, 1997].

Viollet-le-Duc'ün programa ve konstrüksiyona kuramsal yaklaşımları ve döneminin biçim ve simetri kökenli bakış açısından kopmak için malzeme ve program tabanlı mekân önerisi, cephe kavramının farklılaşmasıdır. Konstrüksiyonu öne çıkarmak analitik bir yaklaşımın sonucudur. Bina zihinde soyutlanabilir, dolayısıyla da bu durum binanın parçalanabilir öğelerden oluştuğu varsayımına dayanmaktadır [Bingöl, 2007]. Böylesi bir yaklaşımın mimarlık için özgünleşmiş bir yöntemin oluşturulması olarak değerlendirilebilir. Vitruvius, Alberti gibi mimarlık söylemleri ve yapıtları ile bir gelenek oluşturan mimarların düzenlediği Avrupa mimarlığı bir özgünlük modeli olarak Viollet-le-Duc'ün açılımları ile çeşitlilik kazanmıştır. Viollet-le-Duc'ün mekânın çeperlerinin oluşumuna yaptığı katkının onları Antikiteden Rönesans'a uzanan bir süreçte oluşmuş üslupların ya da düzenlerin Eklektisizm'ine karşı korumasıdır. Aslında bu kendi zamanına yönelik önemli bir eleştirel tavırdır.

[1] Bu makalede Ayşen Savaş, mekânın düzenlenmesi ve bunun dışarısı ile olan ilişkisi için mimari cephe tanımı kavram olarak oluşturulmasını onaltıncı yüzyıl sonrasına ait bir tanım olarak vurgular fakat onbeşinci yüzyıl Alberti'nin çağıdır ve cephe sorunsalı üzerinde düşünülen bir konu olarak oluşmuştur.

Viollet-le-Duc'ün özgünlüğü ondokuzuncu yüzyıl eklektisizm'ine bir alternatiftir. Ayrıca aynı yüzyılda bu alternatifler, Durand'ın kompozisyon ve düzen fikirleri, cephelerin düzenlenmesinde klasik düzenlerin sadece bir dekorasyon olarak görülmesi gerektiği yönündeki açılımlarla farklı derinlikler kazanır. Durand genel olarak binaların programları ile ilişkili kılınmış düzen parçalarının binada bir araya getirecek kompozisyonların oluşturulmasını önemser (Bkz. Bölüm 2.3.2.). Mimar önceden belirlenmiş kompozisyonları kullanarak mimarlığını yapabilecektir [Bingöl, 2007]. Böylesi bir önceden belirlenmişlik cephe düzenleri ve program dili olarak belirli tiplerin oluşmasına neden olmaktadır. Bu da cepheye önceden belirlenmiş ve tasarımın başında bitmiş bir negatif nitelik katar.

Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında İngiltere'de John Britton tarafından hazırlanan diğer bir sözlük "*A dictionary of the Architecture and Archaeology of the Middle Ages"*dır**.** Cephe, katedral gibi, önemli binaların bazı özelliklerini sunan *"ön yüz"* olarak tanımlanmıştır [Britton, 1883]. Yine aynı yüzyılda Fransa'da Rudolf Redtenbacher tarafından hazırlanan diğer bir sözlükte ise, "*The architectonics of modern Architecture",* cephe iç mekân düzenlemeleri ve strüktür ile bağlantılı, kesit ve plandan üretilen ve dışarının kapı, pencere gibi açıklıkları ile balkon, ana giriş gibi bölümlerinin oluşturulması için yapılan bir düzenleme olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlamada önemsenen durum sadece bir bakış ya da görüş açısına göre şekillendirilmemesi gerekli olan cephe düzenlemesidir. Bu, cepheyi oluşturan kriterleri, iklim koşulları, malzeme, bakış noktası gibi birçok veri ya da kararın etkilemesi gerektiğini vurgular [Redtenbacher, 1883].

Onsekiz ve ondokuzuncu yüzyılda endüstriyel üretimin hızlanması ile bu dönemin mimarları endüstriyel üretimin sonuçlarının ve toplumsal dönüşümün gerekleri üzerine daha yoğun düşünmüşlerdir. Kapitalist sermaye mantığı, endüstri devrimi ve bunlara bağlı oluşan düşünce akımlarının etkisiyle rasyonalist düşünce de etkin bir bakış açısını oluşturmuştur. Bina çeperlerine yönelik üslup rasyonalist mimari için halen Antikite kökenlidir. Antikite'ye bakış, Rönesans'tan farklı olarak kopya olarak değil, Antikite'nin ana prensiplerini bulup anlamak şeklindedir. Bu durumda en tartışmalı olan nokta ise mekânın çeperlerinin ele alınması, endüstriyel üretim ve ona

bağlı toplumsal hayatın değişimlerine rağmen halen geçmişin mimarlık etkilerini fazlasıyla barındırmasındandır. 1800'den 1850'ye kadar geçen süre imgeyi Antikite'nin ve Rönesans'ın etkilerinde arayan mimarlar için seçmeci bir dönem anlamına gelirken bahsedildiği biçimde özellikle Viollet-le-Duc'ün ve Durand'ın fikirleri, bu eklektik tavrı eleştirir bir yaklaşım ortaya koymuştur. Fransız devriminden ve *"Architectural Parlente"* döneminden sonra mimarlık formları *"endüstrileşmenin toplumsal sonuçları"* ile ilgili artan nüfus ve onların talepleri tarafından dönüştürülmüştür [Larson, 1993]. Gelişen ve dönüşen toplumun isteklerine uygun mekânları üretmek, mimarinin alanı olmasına rağmen halen mekânın çeperlerinin ele alınışında en önemli veri tarihsel üsluplardır.

Sonuç olarak bakıldığında, cephe terimi için farklı tanımlamaların yapıldığı görülebilir. Bu tanımlamaların zamana ve şartlara göre farklılıklar gösterdiği açık olmakla birlikte genel olarak cephe dışarıdan binaya ait bir bakış biçimi olarak tanımlanır. Sonsuzdan bakılma ile tanımlanan iki boyutlu bir düzlem, mimarlığın asal bir tasarım elemanını şekillendirmektedir. Aslında bu noktada kavramın tanımı ile gerçekliği arasında başka bir çıkmaz vardır: Mimarın dışarıdan ve sonsuzdan bakarak gördüğü ve gerçek dünyada olmasını önerdiği çizim ile dışarıdan bakan bir gözlemcinin algıladığı şey ne kadar eşdeğerdir. Şüphesiz ki ne cephe terimi üzerine yapılmış tanımlamalar ne onun iki boyutlu bir düzlemde çizilerek üretilmesi ne de cephenin gerçek dünyada kendine dışarıdan bakana verdiği görüntüler bir tanım etrafında bir araya gelebilecek nitelikte değildir. Tanımlanan, tasarlanan ve algılan şey birbirinden farklıdır. Dolayısıyla cephenin tanımı dışarıdan bakıldığında algılanılan şey olarak bir uzlaşma alanını tanımlıyor denilebilir. Bu uzlaşma, terimin tüm alanlardaki içerikleri ile hem bir ortak uzlaşı hem de anlamsal bir belirsizlik ya da her duruma göre şekil alan birçok anlamlılığı üzerinde barındırmaktadır.

2.2. Cephe Kavramına Yönelik Çeşitli Referanslar

Modernizm, yeni yapım biçimleri ve yeni malzemeleri ile mekânın çeperlerini değiştirmiştir. Konstrüksiyon ile olan ilişkisi içinde binadan ayrılarak özerk bir hale getirilen cephe sistemleri, kavram ve anlam içerikleri bakımından farklı biçimlerde

tanımlanması gerekliliği ile karşı karşıyadır. Yeniden tanımlanmak durumunda olanlar; mekânın çeperleri ve o çeperlere ait içeriğin nasıl farklılaştığı, içeriğini nasıl derinleştirdiğidir. Çeperlerin elde edilmesinde Modernizm ile açığa çıkan demir, çelik, çimento, beton vb. malzemeler ve yapım tekniğine yönelik çelik çerçeve sistemler, binaların mekânsal sınırlarının elde edilmesinde yapısal değişiklikler doğurmuştur. Yapının iskelet sistemi ile olan ilişkisi içinde iç ve dış duvarların elde ettiği özgürlük ve bunlara ek olarak bir tarafta cam kullanımının yaygınlaşması diğer tarafta ise *"ekonomik maliyetler", "kullanıcının optimizasyonu"* ve *"sunumsal kalite"* gibi nitelikler binalarda mekânın çeperlerinin biçimlenişini ve cephenin anlamını etkilemiştir [Klotz, 1988]. Bina çeperlerinin, yapının taşıyıcı sisteminden ayrılması ve özellikle cam kullanımının yaygınlaşması ile oluşan durum cephenin kentsel ve mekânsal anlamında içeriklerini değiştirmiştir.

Binalara ait gelişimin yanında, kent hayatındaki gelişmeler ve binaların kentsel dizilimlerinin birbirleri ile olan etkileşimleri cephenin nitelikleri ve anlam zenginliğini etkileyen diğer etmenlerdir. Bina kent içinde kullanıcısı için bir iç oluştururken aynı zamanda kentsel yapıyı oluşturan bir birim olarak varlık bulmaktadır. Oluşturulmuş kentsel düzenler üzerinde konumlanan binalar ve onların cepheleri sokağın fiziki sınırlarını ve onun yüzünü tanımlamaktadır. Bu bir araya geliş kentsel yapıyı kuşatan "*görsel strüktürü*"[1] oluşturmaktadır [Rowe, 1977]. Mekânın çeperleri şehrin ve sokağın yapısını şekillendiren bir karaktere sahip hale gelir. Modernizm'in yeni malzeme ve yapım teknikleri bağlamında gelişen ve şeffaflığı ön planda ele alan bu mimarlık biçimi, Colin Rowe ve Robert Slutzky'nin ufuk açıcı makaleleri *"Şeffaflık"ta* [1963], o dönem için entelektüel, sosyal ve teknolojik şartlarının kaçılmaz mantıksal bir ürünü olarak nitelendirilir. Diğer bir değişle çağın ruhudur. Colin Rowe oluşan bu yeni mimarlığı hem ahlaki hem de teknolojik bakış açıları ile değerlendirilmektir. Onların bu bakış açısı çelik, cam, beton gibi yeni yapım malzemeleri ve çelik çerçeve ya da karkas sistemler gibi yeni yapım yöntemlerinin cephenin biçimlenişinde oynadığı temel rolü açıklar. Rowe ve Slutzky oluşan bu yeni durumu bir çeper tartışması kapsamında "*şeffaflık"* olarak

[1] Bu kavram ingilizcesi "infrastructure" olan "alt yapı" kavramının zıttı olarak düşünülmüş ve önerilmiştir.

nitelendirirler. Şeffaflık, çağın ruhunu anlatan ve belki de Modernizm için en geçerli ve doğru tanımlamayı oluşturan bir kavramı oluşturmuştur [Rowe, Slutzky, 1963]. Modernizm için mekânın çeperlerinin genel tanımı tüm toplumsal ve mimarlığa ait koşullar için de şeffaftır. Rowe ve Slutzky mekânın sınırlarının şeffaflık ile nasıl değiştiğini tanımlarlar. Onların bu tanımı: Türkçeye *"gerçeğe uygun"* olarak çevrilebilecek, *"literal"* [Zargan, 2010] ve *"olgusal"* olarak çevrilebilecek "*phenomenal"*dır [Zargan, 2010]. Rowe ve Slutzky bu iki şeffaflık biçimini şöyle ifadelendirirler:

"Literal olan şeffaflık bize göre iki kaynaktan türetilmiş görünmektedir: birincisi makine estetiği diğeri ise kübist resimdir. Fenomenal şeffaflık ise sadece kübist resimden kaynaklanıyor görünmektedir. Kübist resim, şeffaflığın hem katmanlarına hem de düzenin resimlenmesine hizmet edecektir. Biri, bu geçici ve mekânsal faktörlerin kaynaşmasını içeren Kübizm'in bu makul açıklamasından kuşku duyabilir" [Rowe, Slutzky, 1963].

Modernizm'in oluşturduğu şeffaflık biçimi, cephenin dışarıdan bakana göre olduğu kadar, içeriden bakana göre de mekansal anlamının oluşturulmasını gerektirmiştir. Tüm zamanlar boyunca tek yönlü, dışarıdan bakışla oluşturulan cephe tanımı, özellikle bakışın iki yönlü doğasının şeffaflık tanımıyla oluşturulması ile tekrar bir anlam değişimine uğramıştır. Bu, dışarıdan ve içeriden olarak iki farklı durumda cephe tanımının yapılması anlamına gelmektedir. Bu durumu modern mimarlık döneminde duvarın strüktürel sistem içinde geçirdiği dönüşüm ve bunun cephenin anlamı üzerine etkileri üzerinden açıklamak mümkündür. Aslında genel olarak tüm tarihsel süreç incelendiğinde, bu çalışmanın iki ana başlık altında izini sürdüğü, çeperlere ait "*üretim problemi"* ve içeriğe ait *"kavramsal derinlik"* hep duvar üzerinde gerçekleşmiştir.

Duvarın yapısal dönüşümü mekânın çeperleri ve dolayısıyla cephe kavramının içerikleri bakımından önemli bir anlam kaynağıdır. Modernizm'le birlikte mekân çeperlerinin hem üretilme biçimi hem de kavramsal içerikleri bakımından bir dönüşüm geçirdiği aşikârdır. Bu dönüşüm, cepheye ait anlamın Modernizm'le nasıl değiştiğini açıklamakla birlikte dönüşümün sonuçları bakımında açığa çıkan içerik farklılaşmalarını da kapsar. Bu çerçevede Andrew Benjamin ondokuzuncu yüzyıl

mimarlığı için Semper ve Loos incelemeleri çeperlere bakışta içerik olarak duvarı ve yüzeyi irdeler. Benjamin'e göre yüzey binada yalnızca ne strüktürel olarak ne de dekoratif görünüş yönelik bir unsur değildir. Ona göre yüzeylerin oluşturulması özellikle Semper ve Loos için, mekânın okunmasına olanak sağlayan bir program oluşturur [Benjamin, 2006, s.10]. Bu nokta da Semper'in duvara yönelik açılımları önem kazanmaktadır. Semper, duvarı mekânın dört asal bileşeninden biri olarak tanımlar. Almancadaki *"wand"*, duvar, sözcüğünün *"gewand",* elbise ile akrabalığından hareketle *"textur, textil",* örgü olarak yorumlar. Semper'in tanımlamaya ve arkaik olarak anlam vermeye çalıştığı duvar tıpkı bir tekstil parçası gibi işler (Bkz. Bölüm 3.1.2.). Onun duvarı hem bir çeşit bezeme aracıdır hem de program ve kaplama tektoniklerine yönelik asal bir mekansal araçtır [Semper, 2004]. Semper duvarı mekansal anlamlar üreten ve biçimi oluşturan stilin kaynağı olarak görmüştür. Bunlar dışında Rowe ve Slutzky'nin "*şeffaflık"* üzerine açılımları ile Fritz Neumeyer'in duvarın Modern mimarlıkta dönüşümünün aktarıldığı makaleleri duvarın yapısal ve kavramsal sürecinde cephenin kuramsal dönüşümün irdelenmesi bakımından önemlidir[Neumeyer, 1999].

Cephenin Modernizm ve Postmodernizm dönemlerine ilişkin anlamına yönelik önemli açılımlar Robert Venturi (Bkz. Bölüm 2.3.6) ve Rob Krier'den gelmiştir. Özerk yüzey fikri ile bina taşıyıcılarından bağımsızlaşan cephe, süslemenin bir aracı olarak dönüşüm geçirmesine kadar devam etmiştir. Postmodernizm ile cephe dış şartlara cevap veren davranışlardan bağımsızlaştırılmıştır. Rob Krier'in cephe tanımlaması yirminci yüzyılda onun baskın bir karakter haline geldiği yönündedir. Bu durumu şöyle vurgular:

"Bir binanın işlev ve anlamının aktarılması yeteneğinde halen en gerekli mimari eleman cephedir. Sürekli söylüyorum, yirminci yüzyıl cephenin bildirilen bir teorik yıkımını içermektedir" [Krier, 1992].

Bir mimari eleman olarak cephe, dışarıdaki yaşayan çevrenin niteliklerinin geliştirilmesi olarak görülmek yerine bir *"görüntü"* ya da *"bezeme"* fikrinin temsilinden kaynaklanır. Bu tanımlama cephe kavramına yeni bir anlam katmıştır. Bina çeperleri görüntüyü oluşturur. Diğer deyişle cephenin referanslarını tarihten

alan bir ekran olduğu söylenebilir. Postmodern mimarlığın benimsediği bu tavır tarihsel imgelerin taşıyıcısı olarak çeperlerin bir tarih sahnesine dönüştürmesi ile sonuçlanır. Cephe kavram olarak tarihsel süreklilikte edindiği genel anlamdan farklı olarak, Postmodern mimarlıkta ne düzenin ne stilin ne de oranın konusudur. Cephe sadece bir süsleme aracıdır. Postmodern mimarlık dış yüzeyin biçimlendirilişi üzerine olan Modern hareketin düşünce ve endişelerinden farklı olan temsili bakış açısı, bu mimarlığın üçüncü boyut üzerine endişelerini öncelik haline getirir. Postmodern mimarlık düşüncesi içinde cephenin dışarıya verdiği cevap ve dışarıya karşı sorumluluğu fazlasıyla *"tarihsel elemanların"* niteliklerinin temsili üzerine oturtulmuştur. Bu yüzden, *"Plüralizm tarzı",* artık biçimlenme yukarıda cephenin tanımlarında tarif edilen *"dışarıdan algılanan"* ya da Modernizm içinde bu tanıma ek olarak gelişen *"içeriden görünen dışarısı"* açılımlarından özgürleşmiştir. Cephe hem içeriden hem de dışarıdan bağımsız bir işaretler sistemine dönüşmüştür.

Sonuçta, cephenin kavramsal ve yapısal içeriği tarihsel döneme bağlı olarak çağ içindeki farklı davranışlar göstermektedir. Kavram ve tasarımın asal bir kaynağı olarak barındırdığı anlamların en çabuk değişen, üzerine en çok anlam yüklenilen ve her toplumsal koşula göre yeniden şekillendirilen anlam ve içerik yapısına sahip olduğu görülmektedir. Strüktürel sistem, temsil biçimleri, kent, bakının konumu, malzeme yenilikleri ile cephe anlamı genelde aynı anlam etrafında şekillenilmişse de dönemlere göre içeriğinde aktarıldığı türden değişimler oluşmuştur.

2.3. Tarih boyunca Cephe Mimarlığına İlişkin Kuramsal Tartışmalar

Mimarlıkta cephe üzerine bir araştırmada mekânın çeperlerinin tanımlanması süreci bu kavramın etimolojik anlamlarının/kökenlerinin anlaşılması kadar tarihsel süreçte mimarlık uygulamalarında yaşanmış değişimlerinin irdelenmesi veya aktarılması da önemlidir. Kavramsal dönüşüm içeriğinin mekâna nasıl yansıdığı bu bölümde tartışılacaktır. Rönesans, Aydınlanma Devri, Modernizm ve Postmodernizm süreçlerinde cephe kavramı irdelenmiş ve onun kapsadığı mimarlık içerikleri tartışılmıştır. Bu dönemler ve süreç, cephe sorunsalının niteliklerine katkı yapan mimarlar ve onların binaları üzerinden ele alınmıştır. Rönesans devri ve Jean Battista

Alberti ile başlayan bu süreç, sırasıyla Jean-Nicolas-Louis Durand, Joseph Paxton, Adolf Loos, Le Corbusier, Robert Venturi ve Aldo Rossi ile sürdürülmüştür. Seçilen binaların tasarım ve yapımını kapsayan süreçleri cephenin kavramsal ve yapısal olarak içeriğinin anlaşılması, tartışılması içindir. Her bir mimara ait açılım süreci iki ana bakış çerçevesinde tartışılmıştır.

Bunlardan birincisi asal tasarım bileşenlerine göre analizdir. Binanın cephe nitelikleri, cephe sorunsalına getirdiği özgün çözümleri ve yenilikçi tutumunu *"bağlam, program, biçim, malzeme, strüktür (morfoloji ve plan strüktürü) ve imge"* gibi asal tasarım bileşenleri ile olan etkileşim çerçevesinde tartışılmıştır. Bu bağlamda amaç, asal tasarım bileşenlerine göre cephe analizi yapılırken mekânın çeperlerini kuran mimarın tasarımsal bakışı hangi bileşen veya bileşenlerle ele alındığının irdelenmesidir. Cephenin kuramsal niteliklerinin nasıl veya neden etkilenerek kurulduğunun anlaşılması önemlidir.

İkinci olarak çeper niteliklerine göre analiz yapılmıştır. Cephenin kompozisyonu çeşitlenmeler, ritim, simetri, oran, biçim nitelikleri, strüktürel farklılaşmalar, eşik yapılar, çeperin süsleme ve dekorasyon nitelikleri, malzeme ve kaplama özellikleri, görsel nitelikler, cephenin özgünlüğünün tanımlanmasına ait genel veriler gibi kriterlerle binalar ve onların çeperleri irdelenmiştir.

2.3.1. J. B. Alberti, Rucelli Sarayı bağlamında cephe sorunsalı

Alberti'nin Rönesans mimarları arasında cephe kavramının şekillenmesinde en önemli mimar ve kuramcı olduğu söylenebilir. Bu bölüm onun Rucelli Sarayı tasarımını ele alarak cephe sorunsalını tartışmıştır. Bu tartışma Richard Padovan'ın Türkçeye orantı olarak çevrilebilecek *"Orantı", "Proportion"* [1999] kitabı ve kitapta Alberti'yi irdelemekte kullandığı kavramlarına yönelik açılımları çerçevesinde tartışılmıştır. Bu bağlamda oran, orantı, düzen ve stil bağlamında oluşmuş cephe yapılanmalarının Antikite, Rönesans ve Modernizm'inde büyük bölümünde önceden belirlenmiş bir takım kurallar çerçevesinde oluştuğu söylenebilir.

Oran iki sayı arasında bir ilişkidir ve orantı ise iki oran arasındaki bir ilişkidir [Din, 2008]. Orantı sözcüğü, Padovan'ın Vitruvius çevirisinde şöyle tanımlanır:

"Orantı bütün çalışmanın parçalarının ölçüleri arasında ve standart olarak bütünün seçilmiş bir parçaya uyumudur" [Padovan, 1999].

Oran sözlük anlamıyla, iki öğe arasında veya parça ile bütün arasında bulunan bağıntı olarak tanımlanmaktadır [Hasol, 1995]. Vitruvius' a göre, bir yapının kendi öğeleri arasındaki uyum ve modül olarak seçilen bir öğeye göre bütünün tüm öğelerinin belirlenmesidir [Vitruvius, 1998]. Vitruvius simetrinin mükemmellik için bir anahtar olacağını iddia etmiştir. Antikitenin ilkeleri, idealize edilmiş *"güzelliği"* düzen ve oranın yapısından yararlanılması aracılığıyla ele geçirmeye yeltenmiştir. *"Güzellik"* kavramının içeriği simetri tarafından garantiye alınmış, Pisagor ve Platonik ilkeler tarafından ifade edilmiştir. Padovan Antik çağlarda oranın önemi üzerine çalışmalar yapan ve bir oran sistemi geliştirmeye çalışan ilk isim olarak Pisagor'u vurgular. Ona göre, Platon'un son dönem eserleri, Pisagor'un matematiksel bakış açısı ile şekillenmiş ve Platon formların güzelliğini sayılar ve sayılar arasındaki ilişkide tanımlamıştır [Tunalı, 1996]. Pisagor ve Platon'un çalışmalarının önemi, öncelikle Vitruvius'u, sonrasında Rönesans mimarlarını, özellikle Alberti'yi, sonuçta zincirin son halkası olarak nitelendirilebilecek Le Corbusier gibi modern mimarları etkileyebilmiş nitelikleri barındırmalarındadır [Padovan, 1999].

Padovan, Rönesans ve Modernizm aralığında orantı kavramını tartıştığı kitabında [1999], kavramı tarihsel olarak iki ana tanım içinde aktarır. Bunlardan birincisi, Antikite'de olduğu gibi dünya matematiksel oluşumun bir harmonisidir ve her şey matematiğin kurallarına ayak uydurmak durumundadır [Padovan, 1999]. Padovan Le Corbusier gibi çağdaş bazı mimarlar için, halen doğanın sanatın ifadesinin kaynağı olarak görülmelerini [Padovan, 1999] anlamlı bulur. İkincisi ise, önemli bir tartışma konusu olarak doğadan türetmediğimiz fakat ona zorla benimsettiğimiz deneysel bir bünye olarak "*orantı"* sistemleridir. İnsan aklının bir yansıması olarak oluşan değerlendirme sistemleri dünyayı anlamanın bir aracı olarak tartışılmaya açıktır.

Mimarlık düşüncenin gelenekselci yanı için doğa mükemmel uyum ve oranları barındırır. Düşünürün, mimarın, sanatçının bu oranları bularak, eserlerini bu oranlara uygun üretmesi gerekir ki bu birinci durumdur. Diğer yandan ise geliştirdiğimiz oran, orantı ve sistemler doğaya zorla kabul ettirmeye çalıştığımız yapay durumlardır, örneğin matematik ve bu yapaylığın oluşturduğu sistemler en az böyle olmayan ilk durum kadar savunulabilir içeriktedir [Padovan, 1999]. Bu iki karşıt durum neredeyse tüm mimarlık tarihi boyunca mimari eserlerin elde edilmesinde bir ön koşul olarak var olmuştur denilebilir. Örneğin oran, orantı ya da simetri ile tasarımı oluşturmak, diğer bir deyişle önceden belirlenmiş matematiksel ilkeler doğrultusunda bir tasarımın yapılabilirliği [Sözen, Tanyeli, 1986] ya da bunun aksine örneğin çağdaş mimarlıkta birbirinden bütünüyle farklı ve herhangi bir benzerlik aranmayan tasarımsal yaklaşımlar bir tartışma alanıdır.

Antikite ve Rönesans mimarlığı için önceden belirlenmiş matematiksel sistemlerle tasarım yapmak bir tasarımın güzel, sağlam ve işlevsel olmasının ön koşuludur. Vitruvius'un çalışmaları benzeşim ilkesini temel alan ve doğa ile matematik, insan bedeni ile matematik arasındaki ilişkilerden üretilen bir sistemi içinde barınmaktadır. Vitruvius bir binayı elde etmede altı asal tasarım bileşenini tanımlamaktadır: Düzen, "*ordinatio, taxis veya ordonnance"*; Yerleştirme/Konumlandırma, *"dispositio, diathesis, disposition"*; ritim, *"eurythmia"*; Simetri, *"smmetria"*; Süsleme *"decor"* veya *"decorum"*, ekonomi, *"Economy"* [Padovan, 1998]. Bu prensipler iyi bir bina oluşturmanın şartları olarak nitelendirilebilir. Bina önceden belirlenmiş oran ve hesaplara göre imal edilirken bu düzen oluşturucu nitelikler mimara yön vermektedir. Dolayısıyla binanın cephesi, planları gibi, bu belirlenmiş sistemlerin sürekliliğinde tasarlanmış ve üretilmiştir.

Antikite ve Rönesans arasında geçen Ortaçağ Augustinus felsefesi ve Skolâstik düşünce geleneklerinin etkilerinde gelişmiştir. Augustinus Felsefesi (354-430) Batı düşüncesi içinde baskındır [Padovan, 1999]. Augustian'a göre tanrının belirlediği her şeyin aracı düzendir. Bu düzen matematik yasalarıyla açıklanabilmektedir [Aydın, 2006]. Doğal bir sonuç olarak cephe bu matematiksel yasaların bir sonucu olarak üretilir.

Rönesans, tüm Ortaçağ düşünce sistemlerinin değiştiği bir döneme karşılık gelir ve Aristo felsefesi kökenli düşünce biçimlerinden Platon düşüncelerine bir geçiş olarak yorumlanabilir. Bu çerçevede Rönesans'ta Platon'a ilgi yeniden artmıştır. Hümanizm bu dönem için bir Modern bir kimlik tanımıdır [Padovan, 1999]. Padovan, J. Burckhardt'ın [1944], Türkçeye *"İtalyada Rönesans Uygarlaşması"* olarak çevrilebilecek, "*The Civilization of the Renaissance in Italy",* kitabından bir alıntı ile bu dönemi insanın ruhani bir kişilik kazanması ve kendi farkına varır hale gelmesi olarak vurgular [Burckhardt, 1944].

Buna ek olarak Padovan hümanizmayı kişisel oluşumlar ve kişisel üstünlüklerin algılanması olarak tanımlar [Padovan, 1999]. Rönesans insanı yüceltmiştir ve evrenin merkezine yerleştirmiştir; insan hümanizmi ve insan varoluşuna odaklanır. Bu durum içinde insan bedeni hem potansiyel bir güzellik hem de fazlasıyla ilgi çeken bir yapı olarak yeni bir bilinçlilik içinde değerlendirilir [Padovan, 1999]. Bu çerçevede Rönesans'ta oranlar bedene bağlı olarak iki temel yolla elde edilir. Birincisi insan bedenine olan bakışın sonucunda eril insanın vücudu; ikincisi ise insan bedeni ölçüleri ve daire ile karenin orantılanması sonucunda el edilen matematiksel değerlerdir. Özellikle Alberti ve Leonardo da Vinci'nin çalışmaları bu iki duruma ait tanımları somut hale getirir. Alberti, Vitruvius'un *"De re Aedificatoria"* kitabını alarak yorumlar [Padovan, 1999]. Leonardo ise Vitruvius'un tarifini yaptığı beden ve oran-orantı tanımlarını çizime aktarır. Gelişen bu süreç aynı zamanda Rönesans için elde edilen oran ve orantıların binalarda temsil edilmesi sürecidir. Bu durumun temel mimarlık karşılığı cephedir. Cephe matematiksel oran sistemlerinin karşılığı olarak varlık bulur. Örneğin Brunelleschi'nin S. Maria Degli Angeli, Floransa,1434 ve Alberti'nin Rucelli Sarayları vb. Bu binalar Rönesans mimarlığının beden-matematik-cephe anlayışını ve Hümanizmasını temsil ederler denebilir.

Rönesans mimarlığında cephe oran ve matematiksel sistemlerin oluşturduğu ivmenin yanısıra ve bir görme ve algılama sorunu olarak perspektif kökenli bakışın keşfedilmesiyle önemli atılımların ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olarak da önemlidir. Bir binayı oluşturan oran ve düzenlerle onu gören biri arasındaki ilişkinin

niteliğini bir sorun alanı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönem de görmeye yönelik mimarlık sorunu bina çevresinde gezen ve o binaya bakan birinin binanın oranlarına ya da uyumunu yönelik algılarının önceden belirlenmesi üzerinden gelişmektedir. Binaya bakan için mimarın kurduğu oran ve düzenlerin anlaşılabilmesi veya algılanabilmesi önemsenmeye başlanmıştır. Mimarlıkta matematiksel oranlamaya ortak itiraz hesaplanmış oranların bir binanın algılanmasında ona bakanın kavrayamaması üzerine odaklanmaktadır. Rönesans içinde tartışma sonsuzdan ve dik bakıldığında görünen veya algılanan ile bakma açılarına göre şekillenen görmeye yönelik cephe tartışmalarıdır. Cephe oranları perspektif tarafından bozulmaktadır [Padovan, 1999]. Perspektif içinde oranların bozulmaması Rönesans mimarlarının çizim ve oranlama tekniği olarak perspektif tekniğini geliştirmeleri ile sonuçlanmıştır. Sigfried Gideon (1894-1968) perspektifi ve Rönesans'ın öne çıkardığı kişiselleşmeyi şöyle anlatır:

"Bütün imge veya tasarım yalnızca birinin konumu veya gözlem noktasına göre geçerli ya da meşru olması için tasarlanmıştır. Onbeşinci Yüzyıl için perspektifin prensipleri, olağanüstülüğü, ortaçağ mekân konseptinden şiddetli bir kopuşunu içeren ve sanatsal ifadeler olan düzenlemeleri içinde barındıran bir düzlem ile eksiksiz bir devrim olarak görünür. Perspektifin buluşu modern bireysellik kavramı ile onun sanatsal karşılığı bulunmuştur. Perspektif aracılığıyla oluşan temsil içinde her bir eleman kişisel gözlemcinin tekil bakış noktası ile ilişkilidir" [Giedeon, 2008].

Rönesans mimarlığı binanın imgesinin yalnızca bir durum veya bir gözlemci için geçerli olmasını hem cephe çiziminde hem de perspektif çiziminde sağlamıştır. Gözlemcinin bakış noktası ile oluşan durum, binanın her bir parçasının bu bakış noktasına göre düzenlenmesi anlamına gelmektedir.

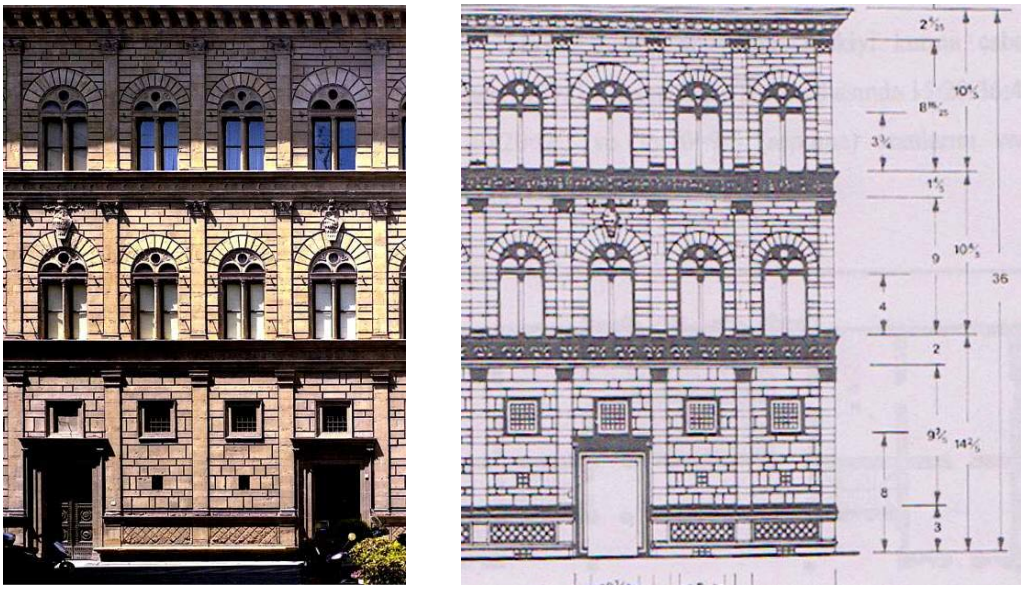
Padovan'a göre Onbeşinci yüzyıl İtalya'sında mimarlar, matematikçiler ya da felsefeciler gibi bilgi gerektiren alanlarla ilgilenmişler ve bu iki alanın bilgileri üzerine de uzmanlaşmışlardır [Padovan, 1999]. Bu yüzyıl için öne çıkan isimlerin belki de en önemlisi Alberti'dir. Alberti'yi Rönesans'ın mimarlık alanında bilimsel kurucusu olarak nitelendirmek mümkündür. Onun sayesinde mimarlık matematiğin, orantı ve oranın, düzen ve uyumun odağı haline gelmiştir. Perspektif ve orantı Alberti için mimarlığın önemli araçlarıdır. Çünkü mimarlıkta diğer doğa bilimleri

gibi dünyayı keşfetmenin ve onu temsil etmenin bir yolu olarak görülmüştür. Alberti doğayı insanoğlunun kendi yaradılışına dikkatle bakmasını gerektiren bir oran ya da kıyas olarak belirtir. İdeal figür, her şeyin ötesinde doğadır [Padovan, 1999].

Alberti'nin mimarlık üzerine araştırması olan *"De-re Edificatoria"* çalışmasının başlangıcı "*lineamenta"* kavramı üzerinedir. Bu bölüm belirlenmiş sabit bir bakış içinde çizgiler, açılar ve birbirlerine uyumlu strüktür parçalarının bir araya getirilmesini anlatır; plan ve görünüş olarak bina prensipleri tanımlar. Her şey paralel çizgiler tarafından uygun açılara göre düzenlenmelidir. Önceden çizilmiş çizgiler ve açılar sonuçta oransal biçimlerin elde edilmesinin bir yöntemidir [Moore, 1905]. Alberti iyi bir tasarım elde etmenin yolunun oran, orantı, düzen ve uyuma bağlı olduğunu vurgular. Ayrıca onun yaklaşımı daima kent toplumu üzerine temellenmiştir. Ona göre toplumsallık kent üzerine temellenir ve bu anlamda bina cephesi kente yönelik mesajlar veren kültürel bir işaret sistemi olarak nitelendirilebilir. Bu tür bir mimarlık, kentsel strüktür ve tasarıma ait önceden belirlenmiş kriterler ile uyum sağlamak durumundadır [Alberti, 2003].

Alberti için ibadethane tüm bina elemanlarının kaynağıdır. Bu elemanlar tüm diğer binalarda kullanılabilirler. Örneğin çeşitli kolonlar ve onların parçaları binalara uygulanabilir. Alberti binalarda kullanılabilecek elemanları analiz eder. Bu çerçevede *"uyum"* kavramını referans verir. Ayrıca *"ritim, oran ve orantı"* içindeki parçaların binanın elde edilmesinde doğru seçilmesi ve onların tekrarını önemsenmiştir. Bir bina, ancak ritim ve oran ile güzelliğin bir parçası olarak açığa çıkar. *"Uyum"* bir binayı tanımlamak için seyircinin yeteneği anlamına da gelmektedir [Alberti, 2003].

Tüm bu kuramsal açılımlar Floransa'daki Rucelli Sarayında bir uygulama konusu olarak varlık bulur. Alberti Antik Yunan Mimarlığı ve Roma mimarlığı üzerine yaptığı çalışmaları bir tasarıma dönüştürür. Roma mimarlığından doğrudan etkiler taşıyan bir tasarım diline sahip görünen bu yapı, bir çeşit imitasyon gibi görülse de cephesinin elde edilmesinde, Resim 2.1, önerdiği devrimci sistemleri dolayısıyla bir imitasyonun ötesine geçebilmiş ve tamamen orijinal hale gelebilmiştir.



(a) (b)

Resim 2.1. Alberti, Rucelli Sarayı
a. Rucelli Sarayı ön cephe [Rucelli Sarayı, 2010]
b. Rucelli Sarayı ön cephe çizimi ve oranları [Naredi-Rainer, 2001]

Alberti kuramsal yaklaşımının iki temel unsurundan biri olan malzeme unsurunu Rucelli Sarayı uygulama fırsatı bulur. Bina aynı malzemenin kullanılması ile sonuçlanan bir bütünlükle oluşturulmuştur[1]. Binanın elde edilmesinde tercih ettiği diğer araçlar bir yönden cephenin kurulmasının önemli parçaları olan ve diğer yönden de binadaki eklenmeleri gizlemek için kullanılan yatay bantlar ve plasterlerdir. Plasterler binanın yapımında oluşması mümkün eklemlerdeki pürüzleri ve düzensizlikleri kapatmaya olanak tanırlar [Borsi, 1977].

Rucelli Sarayı döneminin tasarım ve yapım gelenekleri bağlamında Floransa'nın bina özelliklerinden farklılaşır. Bu bina Alberti için onbeşinci yüzyılda İtalya'da binalarının genel karakteristik özelliklerinden farklı, kendi oluşturduğu oransal yenilikleri uygulamak adına önemli olmuştur. Oluşturduğu kuramsal alt yapı sonucunda elde ettiği sonuçlar ile Antikitenin, Dor, İyon, Korent, Kompozit gibi

[1] Mimarlığın kökeni olarak gördüğü iki durum, Lineamentis ve Materia (malzeme), Bkz. Bölüm 2.1., s.44

Klasik düzenlerini yeniden yorumlamayı başarmıştır. Bu yorum Roma mimarlığı düzenlerinden türetilmiş ve oransal bir strüktür ile sonuçlanmış üst üste getirilen düzenleri kapsamaktadır [Forster, 1976]. Rucelli Sarayı'nda bu yenilikler cephenin her biri farklı üç klasik düzenin oluşturulmasını içerir. Birinci kat Rucelli ailesinin ticari işleri için ayrılmıştır; Tuscan düzenlidir. Orta bölüm çeşitli davetler ya da toplantılar içindir; İyon düzeni ile organize edilmiştir, en üst katlar ise yatak katıdır ve fazlasıyla sadeleştirilmiş Korintiyan düzeni ile elde edilmiştir. Dördüncü kat olarak tanımlanmasa da en üstte sarayın hizmetlileri için tasarlanmış az ışık alan bir kat daha vardır. Bu kat, cephe düzeni içinde farklılık oluşturmadan çözümlenmiştir. Üst iki bölümdeki, çift kanatlı pencere sistemi üzerinde konik taşlarla örülmüş kemerler ile bir birleşim oluşturulmuştur. Bu kemer iki plaster arasını boydan boya uzanır ve bu boşluklarda müziğin oranları kullanılmıştır; pencerenin eni ve yüksekliği yaklaşık olarak 30:36= 5:6 oranını vermektedir. Ayrıca pencere boşluklarını oluşturan dikdörtgenler de müzikteki aralıkların oranlarını sağlamaktadır [Aydın, 2006]. Bu yenilikçi cephe tasarımı, plasterler ve binanın en üst katmanını oluşturan kolanlarla desteklenen sütun başı, duvar süslemesi, korniş gibi elemanları kapsayan saçak bölümleri aracılığıyla üzerinde barındırdığı farklı yatay karakterler ve klasik dönem Antik mimarisi özelliklerini dışa vurur. Bu bir anlamda Rönesans mimarlığının karakterini duyurur [Forster, 1976]. Böylesi bir tasarım Alberti için yaşadığı dönemin koşullarında büyük bir başarıdır. Onun Ortaçağ geleneklerinin sürdüğü Floransa'da mimarlık yaptığı ve onbeşinci yüzyıl uygulamaları tarafından değiştirilmeye ve dönüştürülmeye çaba harcansa da bu ortaçağ yapı geleneklerinin halen çok güçlü olduğu[1] ve bu şartlar içerisinde Rucelli Sarayı'nın tasarlanıp

[1] Alberti için bir yenilik üretmek geçmişe bakılarak yapılmış bir şeydir, Alberti Vitruvius'u yeniden yorumlayarak ve Antikite düzenlerini tekrar ele alarak bir yenilik oluşturabilmiştir. Bugünün mimarları geçmişi yeniden yorumlamayı denemişlerdir. Venturi'nin bir çeşit Alberti olduğu söylenebilir ama bu Postmodern söylem geniş tabanlara yayılarak genişlememiştir. Dolayısıyla bugünün mimarları cephelerini yorumlarlarken ya da yenilik ararlarken mimarlığın interdisipliner alanını sonuna kadar kullanmaktadırlar. Rönesans şartlarında, sanat dışında mimarların beslenebilecekleri bir alan neredeyse yoktu, aslında Alberti'nin de yaptığı sanattan beslenmekti bu anlamda günümüz mimarları ile bir benzerliğinden söz edilebilir, müzikten matematikten aldığı bilgiler ile mimarlık düşüncelerini geliştirmiştir. Bugünün mimarları için ise her şey tamamen farklıdır. Bir taraftan düşünce gelişimi için bilginin oluşturulmasında onun beslenebileceği birçok bilimsel alan tanımlanabilirken diğer yandan mimarın geçmişi tekrarlaması yönünde bir eğilim vardır. Görsel sanatlardan, felsefeden, tarihten, fen bilimlerinden, bilgileri sürekli mimarlığın bilgi deposunun içine alan mimar için yeniliği oluşturmak geçmiştekinden çok daha zordur. Dolayısıyla Alberti'nin ortaçağ geleneklerinin yoğun bir biçimde süregeldiği bir dönemde oluşturduğu yeni bakış, tam

sonrasında yapıldığı düşünüldüğünde o dönem için çığır açan bir uygulama olduğu söylenebilir.

Sarayın yapımı boyunca tasarımında oluşturulan yenilikler, taş blokları analiz etmek için dikkate alınmıştır. Cephe üzerine bir kapının eklenmesini ve beş pencere yerine yedi pencere yapılmasını içeren değişim ve dönüşümleri kapsayan yapım süreci bu müdahaleler ile binayı *"mono-axial"*, tekil bir eksen olmaktan *"bi-focal"*, iki odaklı hale getirmiştir. Diğer bir deyişle cephe yapım anında pencere ve kapı sayısının artması ile kentli ve kullanıcısına yönelik odak noktaları sayısını arttırmıştır [Borsi, 1977]. Bu cephenin oluşmasında dışarıdan bakana ya da kentliye yönelik bir niteliğin binaya kazandırılması olarak yorumlanabilir.

Cephenin genel oranları, Ortaçağ geleneklerinden farklılaşmanın bir ifadesi olarak düşey yerine yatay olarak tasarlanmıştır. Sistemde yapılan bu değişim herhangi bir görünür yöntem içinde strüktürü çarpıtmadan ve ona zarar vermeden uygulanmıştır [Borsi, 1977]. Duvarların yüzeyinin bölümlenmesi bu bölmeye ait oran ya da orantıya ait bir düzenin oluşturulmasını gerektirir. Parçalar bütün ile uyumlu olmak durumundadır. Duvar yüzeylerinin oranlar ve süsleme aracılığıyla göze çarpması sağlanmıştır [Moore, 1905].

Alberti, oluşturduğu yenilikleri geçerli Ortaçağ tasarım geleneklerinin bir kısmından ayırmak durumunda kalmıştır. Cephenin strüktürel işlevi üst üste getirilen düzenlerin tasarımına dönüştürülmüştür. Bu bir çeşit katmanlaşmadır. Düşey yönde üst üste getirilen üçlü sistem, Dor, İyon, Korent, bu katmanın en dışı, görünen yüzüdür. Bu yüzün altında binanın taşıyıcısı olarak konumlandırılmış ve onun sınırlarını oluşturan duvar yüzeyi bulunmaktadır [Borsi, 1977]. Cephe birbirlerinden tamamen farklılaşmış, dış ve iç olarak, iki durumu tarifler haldedir. Alberti kente ve kentliye ya da binaya bakana yönelik olarak cepheyi görünen bir yapısal elemanın organizasyonu haline getirilir. Diğer bir deyişle en dış bölüm görünür katman olarak

---

anlamıyla bir yenilik hareketi olup, düzenin değişmesine yönelik olarak tam anlamıyla yapı bozucu bir harekettir.

kentle ve izleyenle binanın iletişime geçtiği bir ekranken, iç ise programı kuran ve mekânı oluşturan bir sınırdır denebilir.

Rucelli Sarayı'nda Alberti mekânın çeperleri ve dışarısı arasında bir katmanlaşma oluşturmuştur denilebilir. Mekânın duvarları iç ile dışı ayırırken duvarlar üzerine Antikite ve Roma mimarlığının düzenleri bir süs katmanı olarak eklenmiştir. Mekânın çeperleri süslemeleri barındıran ve binayı tanımlayan olmak üzere birbiri üzerine eklenmiş iki katmanı barındırır. Dolayısıyla sarayın çeperlerinde iki yüzeyden söz etmek mümkündür. Dış yüzey tüm kente verilen bir *"işaret"* ya da mesaj olarak binanın kendi dışı olarak tanımlanırken, içte kalan katman bir *"program tutucusu"* ya da binayı kentten ayıran bir engel olarak tanımlanabilir.

Alberti Rucelli Sarayının cephe yapısının her bir detayını tasarlamış ve sıra dışı bir tutarlılık ile uygulanmıştır. Bu süreçte önemsenmesi gereken şey, gerçekten de taş blokların doğallığı, *"düzenlerin"* mütevazi tanımlanması, ortaçağın katı gelenekleri içinde kurnazca bir araya getirilmiş düzenlerin uyumlu kılınması yanında Rucelli Sarayı'nın bir tasarım olduğudur [Borsi, 1977]. Bu tasarım, cepheye ait katmanları oluşturmak ve düzenlerin bir arada elde üst üste getirmek yanında Rönesans'ın önem verdiği bir gözlemciyi inşa eden bir ekranın oluşturulmasıdır. Buna ek olarak dışarıdan bakılma ya da kentsellik gibi düşünceler bu tasarımın elde edilmesinde önemli olmuştur. Rucelli Sarayı dışarısı ile önündeki sokak ve meydanla, bir iletişim kurma arayışındadır.

2.3.2. Jean-Nicolas-Louis Durand: tip/tipoloji kavramı bağlamında cephe sorunsalı

Çalışmanın bu bölümü Durand'ın "*Modeller Repertuarı"* çalışması bağlamında cephe sorunsalının araştırmasını kapsar. Bu dönemde mimarlıkta cephenin uygulamalarındaki içeriği önemli bir sorgulama alanıdır. Ayrıca, mimarların cepheyi bir tasarım sorunu olarak mı gördüğü, yoksa binanın görsel çeperlerini oluşturmada önceden belirlenmiş formları kullanarak onu kendi özgünlüğü ve iradesi dışında mı yapılandırdığı da önemlidir. Durand'ın tipolojik yaklaşımları cephe kavramının

ondokuzuncu yüzyılda nasıl ele alındığına yönelik özgün bir alan oluşturması bakımında tartışılmıştır.

Özellikle ondokuzuncu yüzyılının ortalarına kadar önceden belirlenmiş formlar ve düzenlerle binaların görsel çeperlerinin yapılandırıldığı ve bu yönde çalışmalar yapıldığı gözlemlenmektedir. Düzen, oran, simetri gibi görselliği önceden katı biçimde organize eden sistemler ve bu sistemlere bir köken bulma çabası içindeki "*tip kavramı"* cephe sorunsalı olarak nitelendirilebilecek alanın varlığına kuşku ile bakılmasını gerektirmiştir. Özellikle Rönesans ve Modernizm arası dönemde mimarın görsel bir düzenleyici olduğu kesindir. Fakat mimarın bilinçli olarak cephenin yapılandırılmasında kendi özgünlüğünü ne derecede sergileyebildiği ya da görselliğin tasarlanmasını ne derecede bir sorun olarak gördüğü önemli bir tartışma alanıdır.

Mekânın çeperlerindeki görselliğin bir sorunsal olarak görülmeye başlanması ondokuzuncu yüzyıl ortalarının Modernizm'in bir getirisi olarak yeni malzeme ve yapım tekniklerinin sağladığı olanaklar sayesinde kaydedilen gelişmelerin bir sonucu olarak tartışılabilir. Taşıyıcı duvarın bina yükleri ile ilişkisinin çerçeve sistemler tarafından ortadan kaldırılması ve yeni yapı malzemeleri, örneğin camın kullanımındaki sağlanan gelişmeler, önceden düzenlenmiş ve kabul görmüş cephe yapılanmalarının yerine bir çeper sorunu olarak cepheyi sorgulanan ve yeniden üretilen bir alan haline getirmiştir. Dolayısıyla onsekizinci yüzyıl sonları ve ondokuzuncu yüzyıl ortalarını kapsayan süreç öncesinde mimarın bir problem alanı olarak tanımladığı cephe sorunsalından bahsetmek düzen, oran, simetri ve tip kavramlarından söz etmek anlamına geldiği ve ancak bahsedilen tarih sonrasında şimdi ele aldığımıza yakın bir cephe anlayışı geliştirildiği söylenebilir. Bu çerçevede mimarın çeperlere ait görselliği oluştururken konumunu bir düzenleyici olarak ifadelendirmek de mümkündür. Belirlenmiş düzenler, mimarın iradesi dışında binanın görselliğini büyük ölçüde kurmaktadır. Mimar binasının cephe yapılanması için bir düzen yorumlayıcısı olarak nitelendirmek olasıdır.

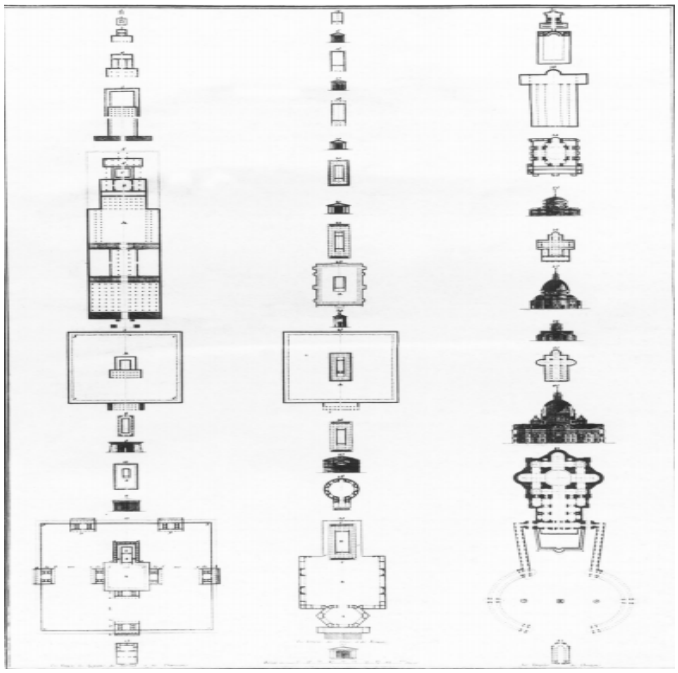
Bu sürece katkı sağlayan mimarlardan birinin de Durand olduğu söylenebilir. Onun *"Modeller Repertuarı"* başlıklı "*Recueil"* [1799] ve "*Precis"* [1802] kitapları cephenin belirlenmiş formlarına yönelik değerlendirme ve sorgulamaları içerir. Durand mimarlığın o günün şartları içindeki durumuna yönelik değerlendirmeleri ve sorgulamaları kapsamında oluşturduğu "*sınıflama"* ve *"tipler"* cephe sorunsalının ne içerdiği bakımından önemlidir. Durand'ın önemi plan ve cephe ilişkisi konusunda oluşturmaya çalıştığı düzenlerdir. Önerdiği düzenler başlangıçta inşaat mühendisliği öğrencilerine mimarlığı anlatma amacı ile geliştirilmiş, sonrasında ise mimarlıkta tiplerin tanımlanmasına giden bir süreci oluşturmuştur. Durand'ın mimarlığın parametrik kurallarını ortaya çıkarma macerası sırasında yaptığı, var olan binalara ait *"plan"* ve *"cephe"* analizlerinden üretilen bir gramer çalışmasıdır. Bu, kabul görmüş plan ve cephe düzenlerinin bir sınıflandırma çabası olarak da nitelendirilebilir. Durand mimarı etkileyen düzen ve formların kökenini biçimsel ve algısal olarak açıklamaya çalışmış ve bu durumun nasıl bir görsellik inşa ettiği üzerine açılımlar yapmıştır. Onun "*Recueil"* ve *"Precis"* kitapları bir plan ve cephe ilişkisine yönelik Modeller Repertuarı tanımlarken cephe düzenlemelerine yönelik mimarın seçimini kolaylaştırmayı sağlayacak görsel olasılıklar da tanımlar. Böylece Durand'ın Recueil ve Precis kitaplarında cephenin düzenlenmesine yönelik bir envanter çalışması yaptığı ve bunun sonucunda da cephenin görsel etkilerini planla ilişkili bir içerikte tanımladığı söylenebilir.

Mekânın üretim biçimi olarak planların tipolojilerinin kökenini araştırma ve bunun doğrultusunda planın en uygun görünüşünü tanımlama uğraşında amacın plan ve cephe ilişkisinde temel ve kabul edilir ilişkileri bulma olduğu söylenebilir. Uygun geometriler ve sınıflandırma işi işlevsel ve görsel olanın oluşmuş farklılıklarını belirlemek, bunları açıklamak üzerinedir de. Özellikle onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda biyoloji biliminde canlı türlerinin sınıflandırılması mimarların da benzer çalışmaları yürütmelerine neden olmuştur. Bir köken araştırması olarak "*tip"* kavramı onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda mimarlığın kökenine yönelik incelemelerin sonuçlarını kapsamaktadır. Durand'ın köken araştırması plan ve cephe ilişkisi yanında cephenin farklı görsel ifadelerinin araştırılmasını da içerir. Görsellik,

aynı zamanda, olası bir binanın planları ve cephesi arasındaki ilişkileri düzenleyen bir kurallar zinciri veya cephenin *"görsel çeperler"* olarak kökeninin açıklanmasıdır.

Durand Modeller Repertuarında her ne kadar plan ve cephe arasında olasılıkları olan bir ilişkiyi tanımlamışsa da mimarın kendi iradesi ile oluşturacağı cephenin bir diğeri ile olan farklılıklarını da kısıtladığı söylenebilir. Bu kısıtlama bir sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. Durand'ın Modeller Repertuarı mimarı uymakla yükümlü olduğu düzenlemelerle cepheyi oluşturması yönünde eğitmeye yönelirken; plan ve cephe ilişkisinin sorgulanmasına da yol açar. Plan ve görünüş uyumu neredeyse işlevlerinden bağımsız olarak görsel etkiler edindirilmiş binalar da bir sorgulama alanıdır. Planın kökenini gösterme çabasına ve bunun getirisi olarak sabitleştirilmeye çalışılmış cephe formlarına rağmen cephenin düzenlenmesinde alternatiflerin varlığının tartışılabilir kılınması, Durand'ın tip çalışmalarında cephenin görsel bir düzenleme sorunsalı olarak farklı formlarla elde edilebileceğinin gösterilmesi bakımından önemlidir.

Görsel bir düzenleme olarak tip sorunsalı onsekizinci yüzyılın sonunda, mimarlığa bilimsel bir taban oluşturma çabası ile birlikte başlamıştır. Bilimsel gerçekliğe ulaşmak için toplanan verilerin sınıflandırılması ve sistematize edilmesi özellikle biyoloji alanında önemli çalışmaların yapılmasını sağlamış ve mimarlık disiplininin de bu süreçten etkilenmesi ile sonuçlanmıştır. Bu etki Julien David Leroy, Jacques Guillaume Legrand, Marc Antoine Laugier, Quatremére de Quincy ve Durand gibi mimarlarda gözlemlenebilir.



Şekil 2.1. Leroy'un kilise ve tapınak analizi [Kisacky, 2001].

Julien David Leroy'un[1] ilk kez 1758 yılında basılan Türkçe'ye *"Yunanistan'ın En Güzel Anıtları"* olarak çevrilebilecek '*Ruines des plus beaux monumentus de la Gréce'* adlı kitabı mimarlıkta türlerin sınıflandırılması yönünde önemli açılımları barındırır. Kitabın 1770 tarihli basımında Leroy, kırk iki farklı tapınağın, ilk bakışta aynı ölçekte çizilmiş gibi görünen planlarını, üç farklı kolonda sıralayarak karşılaştırmalı bir analiz yapmak amacıyla yan yana getirir (Şekil 2.1). Bu tabloda gösterilen çizimlerin bir kısmı plan olarak verilmişken, bazı yapıların cepheleri ile temsil edildiği görülür.

[1] Leroy'un kilise ve tapınak analizi. Çizimler her kolonda, aşağıdan yukarıya doğru sıralanmıştır. Yukarıdan aşağıya yapılar şu şekilde açıklanmaktadır: ilk kolon; 1. Basit Mısır kulubesi, 2. Mükemmel Mısır veya Fenike kulubesi, 3. Basit Mısır binası, 4. Essnay'de tapınak, 5. Edfu'da tapınak, 6. Luxor'da bir yapı, 7. Bubastis'te bir tapınak, 8 ve 9. Knupis'te tapınak, 10 ve 11. bir sığınak, 12. Süleyma'nın mabedi, 13. Bize Finike tapınağının tipolojisi hakkında fikir verecek bir tapınak, ikinci kolon; 14. Kulube tipolojisi, 15 ve 16. Antis'te bir tapınak, 17 ve 18. Yunan prostil tapınak, 19 ve 20. Yunan peripter tapınak, 21 ve 22. Yunan dilpteral tapınak, 23. Atina'da örneğine rastlanmayan bir Yunan tapınağı planı, 24. Atina'daki Tower of Winds'in cephesi, 25. Jupiter tapınağı, 26. Roma dipteral tapınağı, 27 ve 28. Pantheon, 29. Baalbek (Lübnan) tapınağı, 30. Baalbek on sütunlu tapınak, üçüncü kolon; 31. Hristiyanların yeraltı mezarları veya mağraları, 32. Antik dönem Bazilikası (Palladio'dan), 33. St Peter's Bazilikası, 34 ve 35. Ayasofya, İstanbul, 36. Venedik St Mark kilisesi, 37. Floransa, Santa Maria, 38 ve 39. Roma, Agustus Kilisesi, 40 ve 41. Roma St Peter Kilisesi, 42. Versay Şapeli.

Birinci kolonda Antik Mısır ve İbrani[1] uygarlıklarının yapıları gösterilirken, ikinci kolonda Yunan ve Roma dönemi tapınakları, üçüncü kolonda ise Hıristiyanlık dönemi kiliseleri çizilmiştir. Kisacky'ye göre Leroy kitabının 1770 tarihli baskısı için çizdiği bu tablo ile yapıların "*yer, ulus ve zamandan"* bağımsız olarak ilişkililerini göstermeyi amaçlamıştır [Kisacky, 2001]. Bu bağımsızlığın cephenin uçuşan ve her yere eklenebilen imgeler olarak tanımlanabilmesi anlamına geldiği söylenebilir. Bağlamdan, işlevden bağımsız bir cephe düzeninin bu tablo ile bir anlamda evrimi sergilenmiştir. Mimar onsekizinci yüzyıldaki bir tasarımcı olarak cephenin planla belirlenmiş ilişkilerinin dışına çıkamamaktadır.

Legrand tarafından yayımlanan Türkçeye *"Mimarlık Genel Tarihi Üzerine Deneme"* olarak çevrilebilecek "*Essai sur l'histoire générale de l'architecture"* Durand'ın "*Recueil"* kitabında yer alan çizimler ile birlikte okunmak üzere kaleme alınan bir mimarlık tarihi kitabıdır. Legrand'ın tarih konusundaki duruşu açıktır; ona göre geçmişe aşina olmak, onu bugünde de kullanabilme olanağını getirir. İyi, çağdaş mimarlığa sadece geçmişin bilgisi ve bu bilginin bugünkü ihtiyaçlara iyi uyum sağlanması ile ulaşılabilir [Sola-Morales, 1987]. Bu bağlamda Durand'ın "*Recueil"* kitabındaki Yunan, Roma, Mısır ve Modern dönem yapı planlarını sıraladığı şekiller repertuarını ele aldığımız zaman, Legrand'ın yaklaşımına benzer olarak, bir görünüş sorunu olarak stillerden bağımsız pek çok farklı tipolojinin kullanılmasını onaylayan bir bakış açısı olduğu söylenebilir.

Mimarlığın temel ilkelerini ortaya çıkarmaya ait fikirlere, ilk baskısı 1753 yılında yapılan, Marc Antoine Laugier'in kaleme aldığı Türkçe'ye *"Mimarlık Üzerine Denemeler"* olarak çevrilebilecek "*Essai sur l'architecture"* adlı kitapta da rastlanmaktadır. *"Essai sur l'architecture"*, toplam altı bölümden oluşan bir kitaptır. İlk bölümde Laugier *"Mimarlığın Temel Prensipleri"* başlığı altında *"kolon, saçak, alınlık, rüzgâr ve kapı"*, gibi alt bölümlerle mimarlığın temel elemanlarının nereden temellendiği ve nasıl olması gerektiğini anlatır. Bunu yaparken örneklemeler teorinin altyapısını oluşturan Yunan mimarlığı üzerindendir. İkinci bölümde *"Farklı*

[1] Orjinali kelime: Hebrew

Mimarlık düzenleri" başlığı altında Dorik, İyonik, Korintian gibi Yunan mimarlığına ait düzenler anlatılır. Laugier'e göre ilk insanın ihtiyaçlarını karşılamak için yardım veya yönlendirme olmaksızın temel içgüdülerine dayanarak yaşamak zorunda olduğu yer *"doğa"* olduğu için, insan ve doğa arasındaki ilişki mimarlığın temelini oluşturmaktadır. Buna ek olarak Laugier, kulübenin bütün ihtişamlı mimarlık yapılarının türediği temel form olduğunu iddia eder. Ona göre bütün sanatların olduğu gibi mimarlığında temel ilkeleri doğada bulunmakta ve *"taklit", "imitation"* yolu ile uygulanmaktadır [Laugier, 1755].

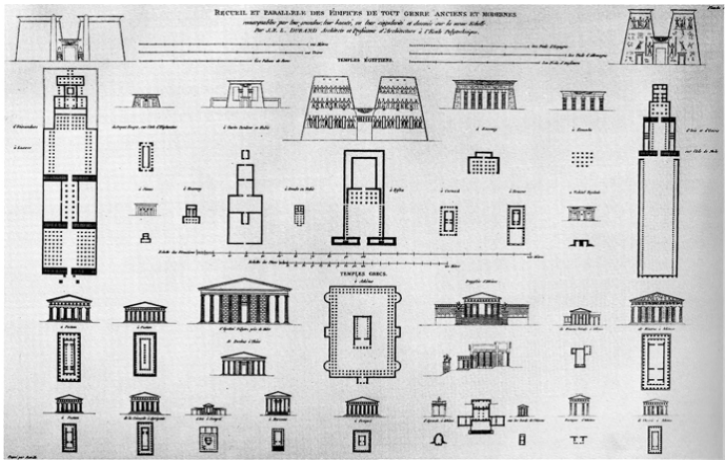
Laugier'in binayı oluşturan temel formları doğa üzerinden tanımlama yaklaşımına karşılık Quatremère de Quincy, yine *"İlkel Kulübe"* fikrini kullanarak mimarlığın temel prensiplerine dair çok daha net ve kesin bir tanımlama yapmıştır. Mimarlık teorisine *"tip"* tanımını dâhil eden kişi olarak bilinen Quincy'nin amacının, bu yolla mimarlığın geçerli araçlarının içinden türeyen sistemlere ait sorgulamayı, modern mimarlık alanına transfer etmek olduğu iddia edilmektedir [Lavin, 1987]. Quincy'ye göre mimarlığın temel ilkeleri üç ana yapı türünden gelmektedir; avcının konutu olan *"mağara"*, çiftçinin konutu olan *"kulübe"* ve göçebe insanın konutu olan *"çadır"* [Sola-Morales, 1987].

Julien David Leroy, Jacques Guillaume Legrand, Marc Antoine Laugier, Quatremére de Quincy gibi mimarların yapıtları mimarlık disiplinine ait bir sistematizasyon arayışı olarak nitelendirilebilir. Bu sistematizasyon mimarlığın plan ve cephe üretiminin düzenli hale getirilmesine ait bir sınıflandırma girişimini kapsamaktadır. Sınıflandırmalar plan ve cepheyi bir bütün olarak algılatır. Cephe ve plana yönelik bu algılama, sınıflandırma oluşturmuş hemen her mimarda aynıdır. Doğa bilimlerinde sınıflandırılan *"tür"*, mimarlıkta *"tip"*e karşılık gelmektedir [Madrazo, 1984]. Onsekizinci yüzyılın ortalarında mimarlık teorisinde başlayan bu ayrıştırma çabası ile amaçlanan temel şey, bir taraftan mimarlığın temel prensiplerini ya da başka bir deyişle, "*temel ve değişmez"* noktasını ortaya çıkarmakken, diğer taraftan cephe ve plan arasındaki ilişkileri ifadelendirmek olarak da yorumlanabilir.

Durand'ın, Recueil ve Précis kitapları sırasıyla Türkçeye *"Eski ve Yeni Her Stilden Önemli Yapıların Ortak Yönleri Hakkında Bir Derleme"* olarak çevrilebilecek "*Recueil et Paralléle des édifices de tout genre, anciens et modernes"* ve Türkçeye *"Politeknik Yüksek Okulunda Verilen Mimarlık Derslerinin Bir Özeti"* olarak çevrilebilecek "*Précis des leçons d'architecture donnnees a l'Ecole polytechnique"* kitapları, Leroy'un kitabına benzer bir kurgu ile ortaya çıkmıştır. 1796 yılında, bilimsel bilgiyi gündelik hayata yaklaştırma amacı ile kurulmuş olan "*Ecole Polytechnique"*de mühendislik öğrencilerine mimarlık eğitimi vermeye başlayan Durand, derslerinin temelini oluşturacak bir mimarlık teorisi üretmeye kendini mecbur hisseder [Madrazo, 1984]. Durand mimarlık eğitiminin sadece belirli binaların veya düzenlerin üzerine temellenmemesi gerektiğine inanır. Onun için, bilimsel ya da sanatsal herhangi bir konuyu çalışmak *"genel prensipler"*[1] üzerinde temellendirilmelidir. Bu düşünceye referansla Durand, mimarlığın genel prensiplerini tanımlayabilmek ve özünde mimarlığın değişmeyen en temel parçasına ulaşabilmek için ilk kitabı "*Recueil"*de iki basamaklı bir yol izlemiştir. Ona göre mimarlığın temel prensibi bir "*sınıflandırma"* sonucunda açıklanabilirdi. Bu çerçevede Durand öncelikle tarihteki yapıları "*cephe ve plan"* ilişkileri bakımından ele alabileceği bir "*görsel envanter"* çalışması oluşturmuştur. Tarihsel bir süreklilikte binaları toplamak ve sınıflandırmak, ardından bu yapıları, plan ve cepheleri üzerinden, ortak özelliklerine göre analiz etmek bu çalışmanın temelini oluşturmuştur (Şekil 2.2) . Madrazo'ya göre Durand'ın tanımlamaya çaba gösterdiği, mimarlık disiplininin temel ilkelerini ortaya çıkarmak düşüncesi için kullandığı yöntem onyedinci yüzyılda Descartes tarafından geliştirilen "*Rasyonalizm"* düşüncesinin bir yansımasıdır [Madrazo, 1984]. [2]

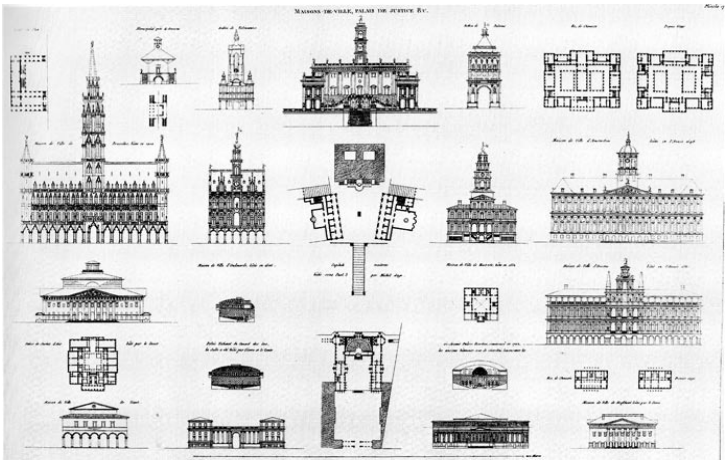
[1] Burada 'genel prensipler' adı altında anlatılmak istenen şey, Durand'in *generic principles* olarak bahsettiği durumdur. Bir cinse, tür veya gruba ait genel özellikler olarak çevrilebilecek *generic principles* sözcüğü yazının devamında genel özellikler olarak adlandırılacaktır.

[2] Leandro, Descartes'ın oluşturduğu 4 temel kuralın (doğruluğunu apaçık bilmediğim hiçbir şeyi doğru olarak kabul etmemek,.inceleyeceğim güçlüklerden herbirini mümkün olduğu ve daha iyi çözümlemek için gerektiği kadar bölümlere ayırmak, en basit ve en bilinmesi kolay şeylerden başlayarak, basamak basamak düşünceleri bir sıraya göre yürütmek, hiçbir şeyi unutup ihmal etmediğimden emin olmak için tekrarlar yapmak) Durand'in izlediği yol ile çakıştığına inanmaktadır.

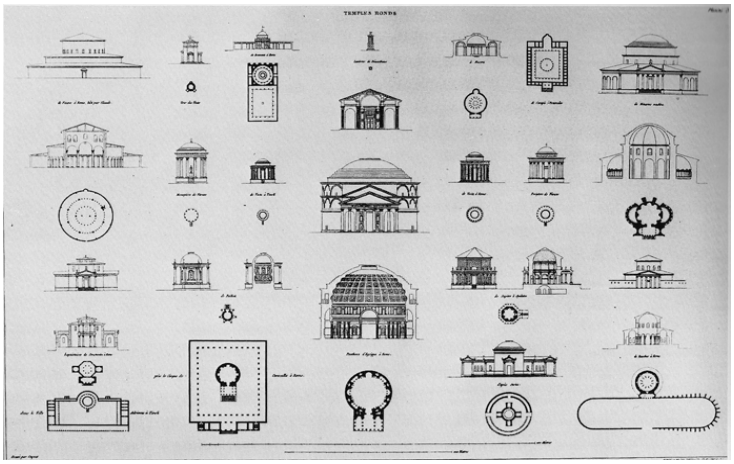


Şekil 2.2. Tarihsel yapılar, J. N. L. Durand, *Recuile et Paralléle des édificies*, 1801 [Durand, 1801].

Durand'ın ilk kitabı olan Recueil'de yapılar, genel olarak tarihsel (Bkz. Şekil 2.2) ve fonksiyonel, (Şekil 2.3) adı altında iki farklı grupta sınıflandırılır.



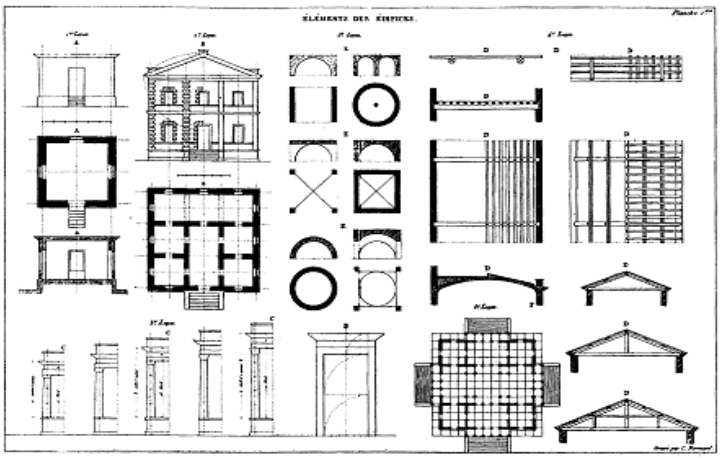
Şekil 2.3. Fonksiyonel yapılar, J. N. L. Durand, *Recuile et Paralléle des édificies*, 1801 [Durand, 1801].



Şekil 2.4. Yuvarlak Tapınaklar, J. N. L. Durand, *Recuile et Paralléle des édificies*, 1801 [Durand, 1801]

Bu gruplardan tarihsel başlığı altında incelenen yapılar genellikle Mısır tapınakları, Roma sarayları iken, fonksiyonel başlığı altında hastane, market ya da tiyatro yapılarıdır. Ancak kitapta bu iki kategoriye de girmeyen üçüncü bir başlık yer almaktadır. Bu üçüncü bölümün başlığı ise yuvarlak tapınaklardır (Şekil 2.4).

*"Recueil"*de ki bu istisna üçüncü grup, Durand'ın bir sonraki kitabı, "*Précis"* için yeni bir teorik altyapı oluşturmaktadır. Temelde formlar taban alınarak yapılmış bu ilk sınıflandırmadaki çizimlere yakından bakıldığı zaman binalar hakkındaki bilgilerin tamamen arkeolojik verilere dayanmadığı ortaya çıkar. Durand, Palladio veya Piranesi'nin yaptığı gibi bilinçli olarak planların bir kısmını yeniden biçimlendirerek onları daha geometrik ve düzenli bir şekilde göstermiştir [Madrazo, 1984]. Bu sayede Durand plan ve cephe arasındaki ilişkileri, idealize eden bir sadeleşme içinde yapılandırmıştır. Cepheler sadeleştirilmiş biçim ve geometrilerle daha tanımlı hale getirilmiştir. Durand'ın çizimler üzerinde yaptığı bu sadeleştirme ve düzeltme çabası, planda veya cephede tekil farklılıkların görünmesini engelleyerek mimarlığın genel özelliklerine planın ve cephenin oluşturduğu bir bütünlük ile bakılmasını sağlar. Durand'ın modeller repertuarının en önemli özelliği bu bağlamda cephe ve plan olarak birbirinden ayrıştırılamaz bir alanı oluşturmak olarak yorumlanabilir.



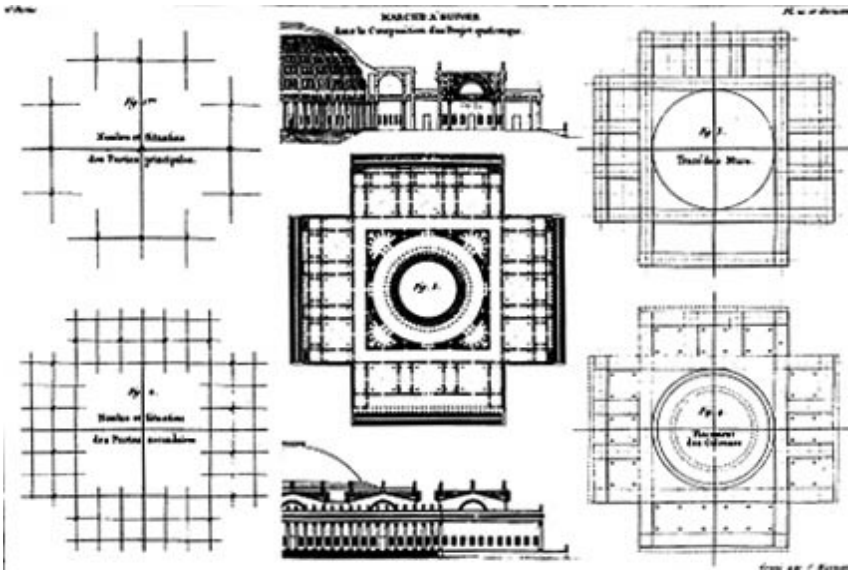
Şekil 2.5. Yapıların elemanları, J. N. L. Durand, *Les éléments des édifices*, 1821 [Leadro, 1984].

İkinci kitap "*Précis des leçons"*daki çizimler incelendiği zaman ise Durand'ın "*Recueil"*de izleri görülen tarihi yapılar ve ondokuzuncu yüzyıl mimarlığında aradığı ilişkinin devam ettiği gözlemlenir. Précis'de yer alan çizimlerden birinde Durand, Roma St. Peter Bazilikası ile bugünkü bazilikanın yerinde daha önce yapılmış olan orijinal bazilikaya dayanarak kendisi tarafından üretilmiş bir diğer planı yan yana gösterir. Bu iki planın yan yana getirerek Durand'ın oluşturduğu tip konseptine vurgu yaptığı iddia edilir [Madrazo, 1984]. Buna göre, Durand için tip kavramının dayandığı temel nokta basit, geometrik formlar ile daha karmaşık formların ayrımıdır. Bu bağlamda mimarlığın temel prensipleri belirlenmek istendiğinde bir yapının, herhangi bir binada bulunabilecek en temel elemanlarının tanımlanması gerekir[1]. Bu çerçevede Durand'ın yorumu Şekil 2.5'deki gibidir.

Ancak Şekil 2.5'teki çizimler incelendiğinde, Durand'ın çizdiği elemanların, çatı ya da döşeme gibi parçaların teknik çizim detayında resmedildiği, ancak orta kolonda yer alan tonoz ve kubbe gibi elemanların daha soyut gösterildiği görülür. Benzer şekilde, Recueil'de tarihsel yapıların Yunan klasik modellerinden türemediğini ifade etmiş olsa da, "*Les elements des edifices"*de elemanları tanımlarken kullandığı

[1] Leandro ayrıca mimarlığın en temel elemanlarının bulma isteğini, Öklidyen geomteri'deki nokta ve çizgi tanımı ile açılamalktadır. Bir çizginin en temel ve değişmez parçasını oluşturan nokta, mimarlıkta yapıyı oluşturan temel elemanlar ile özdeşleşir.

kolonların klasik mimari elemanlara referans verdiği gözlemlenir. Bu bilgilerin ışığında Durand'ın teorisini inşa ederken aydınlatması gereken iki konu ortaya çıkar. Bunlardan ilki elemanların soyut olarak ele alınması ve diğeri de mimarlığın temel elemanlarının ortaya çıkarılması çalışmasında stillerin ele alınması olarak sıralanabilir. Précis kitabındaki çizimlerden yola çıkarak değerlendirdiğimizde, Durand'ın Türkçeye *"Herhangi bir projenin oluşturulmasında izlenen yol"* olarak çevrilebilecek "*Marche á Suivre Dans la Composition d'un Project Quelconque"* başlığı ile elemanların bir araya getirilerek nasıl bir bütün oluşturduğuna dair bir yöntem arayışı gözlemlenir (Şekil 2.6).



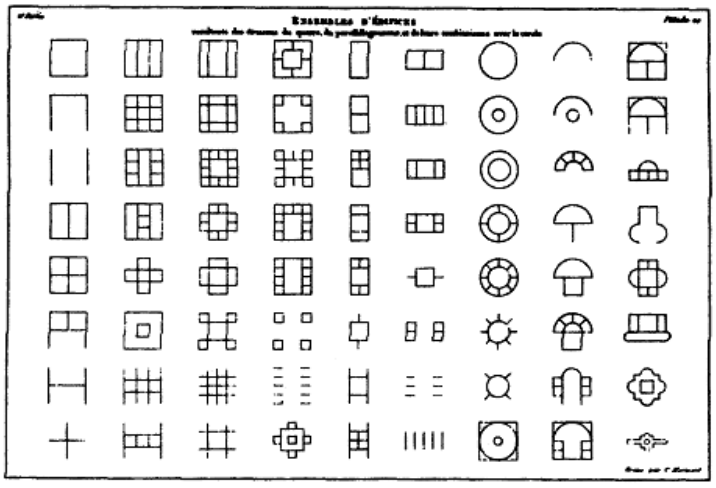
Şekil 2.6. Herhangibi bir projenin oluşturulmasında izlenen yol, J. N. L. Durand, *Marche á suivre dans la composition d'un Project quelconque*, Précis, 1813 [Madrazo, 1984].

Duranda Şekil 2.6'da yaptığı sorgulama ile mimarlığın temel elemanlarını belirginleştirmeye çalışırken diğer bir taraftan da hacim ve iç mekânı arasında bir bütünlüğü örtük olarak sorgulamaktadır denebilir. Strüktürel düzenlerden elde edilmeye çalışılan plan tipleri planın özelliklerini veya farklılıklarını belirginleştirmektedir. Bu durumda Durand yapıyı bir bütün olarak kavramaya

çalışırken içi ve hacmi arasında bir sorgulama da geliştirmeye çalışır. Fakat buna rağmen cephe halen dışarıdan gelen bir şeydir.

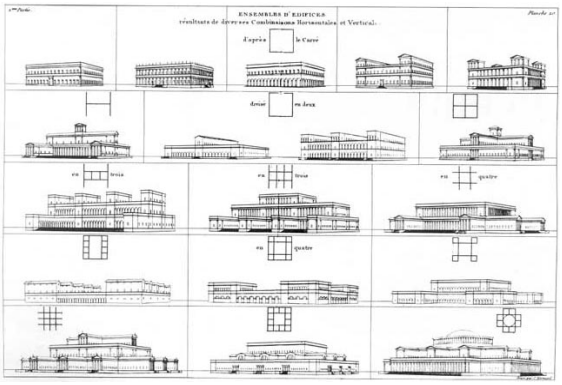
"Mimarlığın Tipolojisi" adlı makalesinde Giulio Carlo Aragan [1963]; her bir yapıdaki özelleşmiş *"tip"*in belirlenebilmesi için bağımsız formların karşılaştırılması, üst üste getirilmesi ve bu sürecin sonunda her yapıda ortak olan formların ortaya çıkarılması gerekliliğinden bahseder. Argan'a göre, bu sebepten tip, karışık formların sadeleştirilerek ortak kök formun bulunması ile oluşur [Argan, 1963]. Argan'ın tanımı üzerinden yeniden ele alındığı zaman, Durand'ın modelinde tipi tanımlayan temel geometrik şekil, her aşamada yeniden üretilen haç şekli olarak okunabilir.

Tip ve geometrik şekil üzerinden *Précis*'yi yeniden ele aldığımızda, 1802 yılında basılan ilk versiyonundaki tabloda, Şekil 2.7, geçen *"yapı kompleksleri"* tanımlamasına rağmen yapıların çiziminin yerine geometrik şekillerin olduğu görülür.



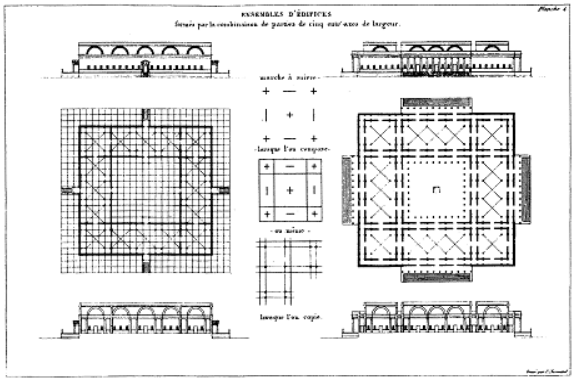
Şekil 2.7. J. N. L. Durand, "Asal formlar ve yapı kompleksleri", 1802 [Madrazo, 1984].

Bu tabloda (Bkz. Şekil 2.7) yer alan her figür, bir ya da daha fazla binanın soyutlaması olarak okunulabilir [Madrazo, 1984]. Précis'nin 1813 tarihli yeni versiyonunda ise bu tablonun yerine Durand geometrik biçimleri ve binaları bir arada gösteren (Şekil 2.8) başka bir tablo koyar.



Şekil 2.8. J. N. L. Durand, Binalar ve geometrik biçimler, *Ensembles d'édifices*, Précis, 1813 [Durand, 1813].

Bu tabloya göre aynı geometrik soyut şekilde türeyen farklı bina perspektifleri ve tek bir geometrik soyutlamaya atfedilen tek bina örneklerine rastlanır. Durand, 1821 yılında çıkan ve Türkçeye *"Mimarlık Derslerinin Çizgeli (grafik) Bölümü"* olarak çevrilebilecek, *"Partie Graphique des cours d'architecture",* adlı eserinde, bu tabloyu bir adım daha ileriye götürür ve temel bir geometrik şekilden mimari bir forma giden süreci resmetmeye çalışır:



Şekil 2.9. Yapı Kompleksleri, J. N. L. Durand, *Ensembles d'édifices*, Partie Graphique, 1821 [Madrazo, 1984].

Şekil 2.9'da Durand bir karenin dört köşesine ve merkezine yerleştirdiği beş nokta ile süreci anlatmaya başlar. Sonra köşeler, karşılıklı olarak birbirlerine çizgiler ile bağlanır ve bu süreci iki soyut grafik benzer şekilde takip eder. Ancak ilk baskıda yer alan "*Ensembles d'édifices"*dan farklı olarak sonuçta iki farklı plan ortaya çıkmıştır. Madrazo bu durumu şu şekilde yorumlamaktadır:

"[…] *Précis*'in ilk baskısında geometrik şekil sadece formun soyutlanmış hali iken, daha sonraki baskılarda, bu süreç tersine çevrilmiştir. Geometrik şekil artık varolan mimarlık formunun sadeleştirilmesi değil, tasarım sürecinin başlangıç noktasıdır. Bundan dolayı, Argan'ın ifade ettiği terminoloji ile 'tip' fikri Durand'ın teorisinde üstü kapalı bir şekilde ima edilmiş ancak yazılarında kullanılmamıştır" [Madrazo, 1984].

Durand'ın cepheye yönelik yaklaşımlarında onu önemli kılan ve binanın karakterini belirleyen, süsleme değildir. Tam tersi, Durand'a göre yapının karakteri fonksiyonel gereksinimlerin getirdiği, mimarlığın ulaşmaya çalıştığı estetik değerleri de içeren anlamlı bir araya gelişlerin şekli ile ilişkilidir. Durand, onsekizinci yüzyılda yaygın olan görünüşteki tarihselci yaklaşımı ve *"canlandırmacı",* Revivalist, mimarlık düşüncesini kabul etmemiş ve mimarlığın özelleşmiş, estetik ve keyif veren içeriğinin kaynağının binaların hacim ve duvarlarının bir araya getiriliş şeklinde olduğunu iddia etmiştir [Sola-Morales,1987].

Sonuçta olarak Durand değerlendirildiğinde ise Frampton'un da belirttiği gibi onsekizinci yüzyıl içinde burjuva orta sınıfın güç kazanması ve bu durum karşısında aristokrasinin zayıflaması yeni bir kültürel biçimlenmeyi toplum içinde doğurmuştur. Bu durum bir takım değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu değişimler toplum bilimlerinde, arkeolojide, estetik alanında, tarih biliminde öncü ve etkili çalışmalarla desteklenmiştir [Frampton, 1997]. Bu insan bilincinin doğasındaki köklü değişimdir. Durand bu dönemde cephe ve plan üzerine önemli açılımlar yapmıştır.

Barok ve Rokoko döneminin fazlalıklarından kurtulmak için uğraş veren mimarlık ortamı bir taraftan kendi mimarlık kuramının içeriklerini tartışırken diğer bir taraftan ondokuzuncu yüzyılda etkinliğini giderek arttıran endüstriyelleşmenin etkisine girmeye başlamıştır. Durand'ın plan ve cephe ilişkisi bağlamındaki çalışmaları cephede süslemenin oluşturduğu süreçlerin sorgulanması bakımından kendi zamanını aşan etkilere sahiptir. Bu çerçevede onsekizinci yüzyıl sonlarından ondokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar geçen süreçte mimarlık bir rasyonellik edinmiş ve kendinden sonra oluşacak endüstriyel dönemin alt yapısını kurmuştur

denilebilir. Bu süreçte Durand'ın oluşturduğu modeller repertuarı cephenin önceden kabul görmüş modellerinin mimarlar tarafından ele alış şeklini sorgulamıştır. Bu sorgulama sonunda şu sonuç ortaya atılabilir; Durand'ın oluşturmaya çalıştığı, mimarlığın indirgenemez ve her yapıda tek bir eleman olarak tanımlanabilecek temel parçasına dair oluşturduğu *"Modeller Repertuarı"* (Bkz. Şekil 2.7), Durand'ın cephe önerileri için bir altlık oluşturmaktadır. Şekil 2.8'de görülebileceği gibi Durand, taşıyıcı sistem ve duvar kombinasyonları üzerinden geliştirdiği plan tipleri ile farklı cephe önerilerini resmeder. Bu bağlamda Durand'ın cephe kavramına dair bakışının stillerden bağımsız, mimarlığın temel elemanları ve onların bir araya gelişlerindeki varyasyonlar üzerinden çoğaltılabilecek bir unsur olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Benzer biçimde, Şekil 2.9'da da görülebileceği gibi Durand mimarlığın en temel parçası olarak ele aldığı geometrik şekiller üzerinden, yapının bütününe dair bir öneride bulunur. Tablonun sağında ve solunda bu plan tipinden türetilebilecek iki farklı cephe ve kesit çizimi yer alır. Bu tablodan da anlaşılabileceği gibi Durand için cephe, ondokuzuncu yüzyılın stiller dünyasında, önceden üretilmiş formlar üzerinden şekillenen cephe elemanlarının ötesinde, binanın temel elemanları esas alınarak geliştirilmesi gereken bir sorunsal olarak tanımlanabilir. Bu temel elemanlar üzerinden oluşturulmaya ya da sorgulanmaya başlanan cephe, giderek süsleme etkilerinin azaltıldığı ve süslemenin tüm yükünden atıldığı Rasyonalist bir sürecin temellerini oluşturur. Bu çerçevede ondokuzuncu yüzyıl mimarlığının bilincinde stiller sayesinde tamamlanmış halde bulunan cephe bu stillerin etkilerinin azaltılmasına yönelik daha çok yapısal ifadelere yönelen ve sadeleşen bir aşamaya geçmiştir. Durand'ın tipolojileri ekonomik, uygun strüktürün kullanıldığı, alternatif görünüşleri olan ve sabit plan tiplerinin modüler değişimlerinin doğrudan oluşturabilen evrensel bir bina metodolojisi kurmayı hedeflemiştir [Frampton, 1997].

2.3.3. Joseph Paxton, Kristal Saray bağlamında cephe sorunsalı

Kristal Saray, 1851 yılında İngiltere'de açılan dünyanın ilk uluslararası fuarına ev sahipliği yapmak üzere tasarlanmış, tamamen cam ve demirden imal edilmiş cephe ve örtü konstrüksiyonu ile üzerinde önemli tartışmaların yapıldığı bir yapıdır. 1850'li

yıllarda Avrupa'da hüküm süren tarihselci ve eklektik mimarlık tavırları binaların çeper niteliklerini üzerinde tartışmaya yer vermeyecek biçimde düzenlemiştir denebilir. 1850'li yılların mimarlık anlayışı göz önüne alındığında Kristal Saray ile ilgili belirtilmesi gereken iki önemli noktanın öne çıktığı söylenebilir. İlk olarak Kristal Saray 564 metrelik uzunluğu, 39 metrelik yüksekliği ve toplamda kapladığı 92.000 metrekarelik alan ile Avrupa'da bu büyüklükte yapılmış ilk seküler-kamusal yapıdır. İkinci olarak Kristal Saray ziyaretçilerine, bütün strüktürünü oluşturan cam ve demir malzeme ile yapıldığı zamana kadar hiçbir örneği bulunmayan bir mekân algısı sunmaktadır. 1850'li yıllara gelene kadar inşa edilen büyük ölçekli saray ve katedral gibi yapılar düşünüldüğünde, bu yapıları oluşturan çeper ve üst örtülerin masif –çoğunlukla taş malzemeden- yapıldığı ve üzerindeki açıklıklara ait tasarım anlayışının genellikle önceden belirlenmiş stillerin devamında geliştiği ve hatta bu açıklıkların, özünde strüktürel kaygılarla şekillendiği söylenebilir. Kristal Saray'da önerilen yeni strüktürel sistem ile çeper, binanın kendisi haline gelmiştir ve iç mekânın istenilen nitelikte ve büyüklükte tasarlanabilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda Kristal Saray, endüstri devrimi ve yeni malzemelerin kullanımı ile yeniden şekillenmeye başlayan mimarlık disiplininde, önermiş olduğu yeni çeper-örtü sistemi ve mekân anlayışı ile bu cephe tartışmalarında önemli bir kırılma ve dönüşümü işaret eder. Bu sebepten, bu bölümde Kristal Saray'ın yapım teknolojisi, tarihçesi, endüstri devrimi içindeki önemi vb. konulara değinilirken üzerinde durulan nokta, yapının çeper nitelikleri ile cephe-yüzey kavramları içeriğinde yaptığı katkı üzerine olmuştur.

Kristal Saray ondokuzuncu yüzyıl başından itibaren Fransa'da yapılan ulusal sergilere rakip olarak 1851 yılında İngiltere'de yapılması planlanan *"Büyük Sergi"* için uygun bir yapı aranması süreci sonucunda bir yarışma ile elde edilmiştir [Hobhouse, 2004]. Projelerden beklenen temel yaklaşım İngiltere'nin yapım teknolojisinde geldiği ileri noktayı temsil edecek bir tasarımdır [Gibbs-Smith, 1981].[1] Bu noktada ilginç olan ileri yapım teknoloji tanımlamasıdır. Organizasyon ondokuzuncu yüzyıl teknolojisi ile mimarlık arasında bir ilişki beklemekte ve

[1] McKean Prens Albert'in 1851 fuar yapısı için: " insanlığın ulaştığı gelişim noktasının tam bir sınavını ve yaşayan bir resmini sunacaktır. Bireyler ve uluslar arasındaki barış, sevgi ve yardımlaşmanın imgesi olacaktır." dediğini aktarır: McKean, 1994, s. 9.

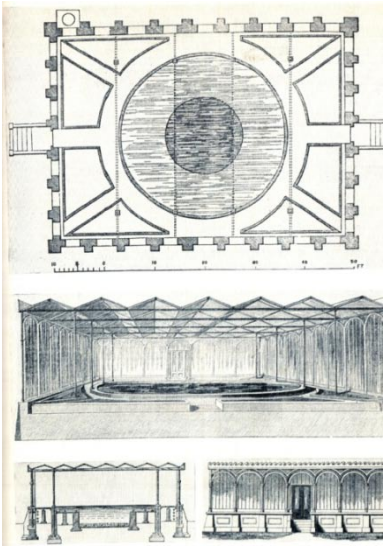
mimarlığın teknolojiyi temsil gücünü açığa çıkaracak bir tasarım arayışına girmektedir.

Projelerden beklenen, yaklaşık 75.000 metrekarelik bir alanda[1], 100.000 sterlinlik bir bütçe ile yangın geçirmez olarak tasarlanan bir yapıdır [McKean, 1994]. Ancak fuar binasının tasarımı için gelen öneriler biçim ve işlevsel açıdan beğenilse de bütçe ve yapım süresini aşmışlardı. Bu sebeple "*Royal Society of Arts"* gelen önerilerden yola çıkarak binaya dair bir gereklilikler listesi hazırlamıştır. Bu liste tasarım için altı kriter belirlemiştir. Bu kriterler yapımın ekonomikliği, sergileme imkânları, ziyaretçilerin sirkülasyonu için olanaklar, büyük/görkemli perspektifler için düzenlemeler, iktidarın merkeziliği ya da gücü ve ülkedeki yapım biliminin durumunu örnekleyecek çarpıcı nitelikte olması şeklindedir [McKean, 1994]. Bu kriterlerin en ilgi çekici noktası aslında o döneme kadar hantal ve uzun sürede yapılan yapıların genel yapısal ve tasarımsal içeriklerinin dışında bir arayış tanımlaması yapmasıdır. Bu istekler şöyle de tanımlanabilir: Taştan olmayacak, uzun sürmeyecek, programı belli belirsiz, içi esnek tasarlamaya uygun, maliyeti düşük bir yapı. Büyük ve görkemli perspektifler ise süregelen yapı sistemlerinin de alışık olunan ifadeler olmakla birlikte diğer özellikler ile bu kriterin bir araya gelebilmesinin şartları henüz mevcut değildir.

Bu kriterler doğrultusunda yarışmaya sunulan projelerin uygun olmadığının anlaşılması üzerine sürece Joseph Paxton dâhil olmuş ve sonunda önerdiği tasarım uygulanmaya değer bulunmuştur. Dünya çapında ün kazanan yapı, aslında bir bahçıvan olan Paxton'ın prestijli bir hayata adım atmasına yol açmıştır.[2] Paxton'ın önerisi cam ve demir kullanarak oluşturduğu özel bir konstrüksiyon sistemidir. Bahçıvanlık yaptığı sırada yetiştirdiği bitkiler için tasarladığı seralardan aldığı esinle Kristal Saray'ı tasarladığı gözlemlenmektedir [Hobhouse, 2004, McKean, 1994]. Bu bağlamda Paxton'ın 1830'ların sonunda Chatsworth'te tasarladığı "*The Great Stove"* adlı yapısı, Kristal Saray'ın tasarımına giden süreçte önemli bir adım olarak ele

[1] Bu daha önce yapılmış tüm fuarların 3-4 katı büyüklük demekti.
[2] Serginin açılış töreninden sonra dönemin İngiltere kraliçesi Victoria Paxton'ın başarısına atıfta bulunarak günlüğüne "…bahçıvanlıktan yükselmiştir" diye yazmıştır. bkz: C. H. Gibbs-Smith, 19 (1981)

alınır. Bu yapıda Paxton, demir yerine ahşap kullanarak tamamen cam ve ahşaptan oluşan bir strüktür yaratmayı başarmıştır. Paxton yaptığı seralarda başlangıçta kalın, kaba cam ve büyük kesitli ağır ahşap elemanlar kullanırken, zaman içinde daha ince kesitli doğramalar üzerinde çalışmaya başlamış ve 1834'te tamamını oldukça ince kesitli doğramalar ile inşa ettiği bir Nilüfer Evi yapmıştır, (Şekil 2.10). Bundan sonra Paxton'ın sera inşası kendi geliştirdiği iş makineleri ve boyutlandırdığı strüktürel elemanlar ile gelişerek devam etmiştir. McKean, bu cam evin inşa deneyiminin Paxton'a Kristal Saray'ın inşası için gerekli altyapıyı sağladığını belirtir [McKean, 1994].



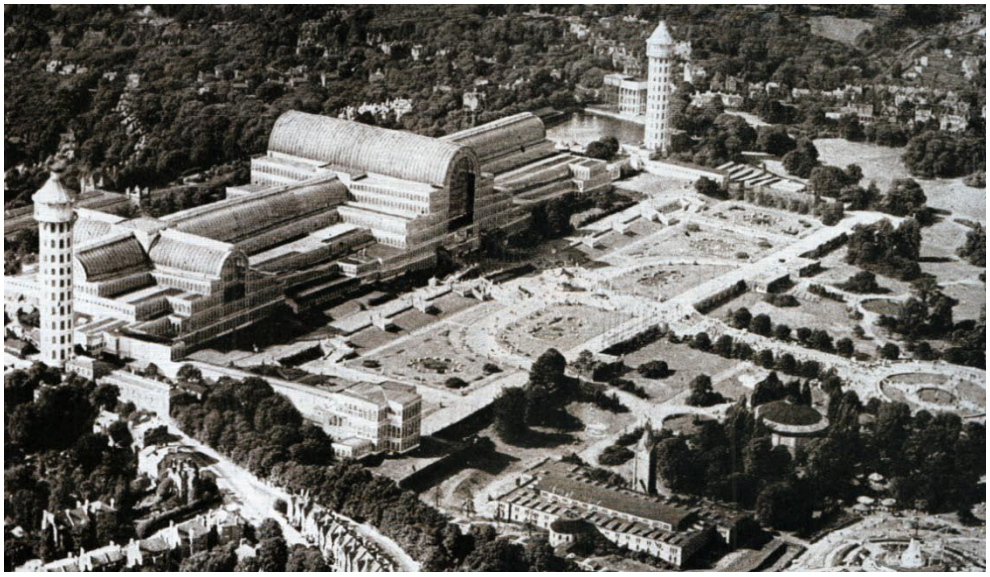
Şekil 2.10. Chatsworth'te yapılan nilüfer evinin planı, iç mekân perspektifi, kesiti ve cephesi [Chadwick, 1961]

Bölümün başında da belirtildiği gibi yapının en etkileyici ve bu çalışmanın kapsamında üzerinde durulması gereken ilk nokta yapının ondokuzuncu yüzyılın Avrupa'sı düşünüldüğünde mimarlık ortamına kattığı yeni malzeme, yapım tekniği ve onun sonucu olan yeni mekân algısıdır. Bu durumda ilk olarak bahsedilmesi gereken demirin mimarlıkta kullanımıdır. Ekonomik gelişimin sonucu olarak ortaya çıkan programatik ihtiyaçlar ve özellikle yeni mimarlık programları çağın ruhunun yakalanması bakımından mimarların yeni yapım teknikleri ve malzemeleri kullanımını gündeme getirmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl başlangıcında, özellikle İngiltere'de demiryollarının gelişmesi ile bina terminolojisinde de demir

deneyimlenmeye başlamıştır. Birkaç demiryolu binası dökme demir ve camdan tasarlanmış ve inşa edilmiştir [Frampton,1997]. Endüstriyelleşmenin doğrudan sonucu olarak görülen yeni malzemelerin özellikle demirin kullanımının, mimarlığın gelişmesi ve değişmesindeki başlıca etmenlerden biri olduğu söylenebilir. Dökme demir, betonarme, cam kullanımı endüstriyelleşme ile birlikte ortaya çıkan yeniçağın oluşturduğu olanakların bir sonucu olarak mimarlıkta ondokuzuncu yüzyılda yaşanan devrimin ana malzemeleridirler. Walter Benjamin'e göre demir, mimarlık tarihinin ilk yapay yapı malzemesiydi [Benjamin, 2001 s:87]. Bir malzeme, yapım tekniği ve imge sorununu yaşayan mimarlık için çağının ruhunu taşıyan imgeler üreterek dönemin gözde malzemelerini uygun bir dil ile yapısallaştırarak Kristal Sarayı da gerçekleştirilmiştir. Dönemin eklektik tutumlara sahip ve o günün teknolojik durumunu anlatan mimarlık imgelerinden yoksun binalardan farklı olan bu tasarım İngiliz endüstriyel, teknolojik ve ekonomik gelişmişliğine bir taraftan karşılık oluştururken diğer yandan dönemin yapım tekniğini geliştirmesi adına önemli bir yeniliktir. Prefabrike yapım sürecini örgütlemesi açısından bu yapı çok nitelikli bir Modern mimarlık başlangıcıdır [Roth, 2002].

Bir yapı malzemesi olarak demirin kullanımı Kristal Saray'ın inşa sürecinin en kritik noktalarından biridir. Benjamin demirin mimarlıkta kullanımını Helenistik dönem ve Ortaçağ'da taş malzeme ile yapılan kemer ve tonoz sistemine benzeterek, demiryolunun, demir'in bir konstrüksiyon ve taşıyıcı eleman olarak kullanımının ilk habercisi olduğunu duyurur [Benjamin, 200]. Bu bağlamda düşünüldüğünde inşa edilme ve sökülme süresinin kısalığı göz önüne alınarak seçilen demir ve cam malzeme, yeni inşa teknikleri ve yapı biçimlerine yol açması açısından dünya çapında heyecanla karşılanmıştır. Yapının tasarımcısı Joseph Paxton ve demiryolu mühendisi Charles Fox'un öncülüğünde birçok mühendis ve mimarın rol oynadığı projenin üretim, inşa ve sökülme aşamalarında sağlanan yapısal kolaylıklar binanın önemini arttırır.

Binanın montajında göze çarpan özelliklerinden biri strüktürün kendi inşası için iskeleyi oluşturmasıdır. Diğer deyişle iskele kaplamanın kendisi haline gelmiştir. Paxton Kristal Saray tasarımında yapıyı geleneksel bir inşa sürecinde ilerleyecek biçimde değil; tasarım, fabrikasyon, nakliye, montaj, sökülme ve yeniden kullanımı kapsayan ve bütünüyle süregelen inşa ve tasarım yöntemlerine aykırı bir sistem olarak ortaya koymuştur. Bu dinamik sistem, zamanın nesne odaklı mimarlık fikirlerinden oldukça farklı biçimde, "*Modern projeye"*, endüstriyelleşmenin topluma getirdiği yeniliklere ve dönüşmek zorunda kalmış mimarlık-mekân- çeper ilişkilerine yönelik önemli açılımlar barındıran bir örnek oluşturur [McKean, 1994]. McKean, Kristal Saray'ın çekiciliğinin zeminden yükselmeye başladığı andan itibaren, üretim sürecindeki algılanabilir netlik ve kavranabilirlikten geldiğine inanmaktadır [McKean, 1994]. Bu bağlamda düşünüldüğü zaman yapının vücuda gelme süreci, günümüzün bina üretim organizasyonunun belki de ilk örneği olarak okunabilir.



Resim 2.2. Paxton, Kristal Saray, Genel yerleşimi [Chadwick 1961]

1851 yılı ocak ayında, İnşaat Mühendisleri Kurumu Kristal Saray'ın boyutları ile Saint Paul Katedralini kıyaslamış ve sonucunda katedralden 6 kat daha büyük olduğunu görmüştür, (Resim 2.2). Fakat katedralin duvarlarının, 20 cm kalınlığındaki Kristal Saray'ın duvarlarından 5 kat daha kalın olduğu ve 35 yıl süren katedral

inşasına karşı *Kr*istal Saray'ın inşaatının 17 haftada bittiği gerçeği ortaya çıkmıştır [McKean, 1994]. Sadece bu sayılar üzerinden bakıldığında bile yapının büyüklüğünün ve yaratmış olduğu atmosferin, o dönem için anlamı fark edilebilir. Tren yolu dışındaki modern ulaşım sistemlerinin ortaya çıkmasından bir yüzyıl önce, 6 aydan kısa sürede 6 milyondan fazla ziyaretçi kabul eden fuar binası, kraliyet ailesinden taşra insanına kadar herkesin ilgisini çeken bir yapı olmuştur. Bu özelliğiyle yapı, o zamana kadar hiçbir seküler binanın ulaşamadığı bir başarıya ulaşmıştır [McKean, 1994]. Yapının kendisi ve içinde sergilenen malzemeler özünde tek bir deneyim ile birleşmektedir; strüktürün büyüklüğü ve deneyimlenmemiş yeni malzemenin, camın ilk defa keşfedilecek algısı. Cam ve demir bir çerçeve sistemin yapıyı donatması bağlamında yoğun kullanımlı bir programda toplumla yüz yüze gelmiştir. Londra'da serginin açıldığı yıl çıkan gazetelerde bu olaya geniş yer verilirken yapıya duyulan ilgi şu sözlerle aktarılmıştır:

"Eğer antik dönemde yaşayan insanlar medeniyetten yeteri kadar yararlanabilseydi ve tüm ırklardan ve diyarlardan endüstri işçilerine sahip olsaydı, bu yapı tarih boyunca anılan ve 300 yıl boyunca geleneksel olarak devam ettirilen, dünyanın harikası olarak Piramitlerle, Palmyra'nın kapıları ile, büyüklüğü ile Coloseum'la, güzelliği ile Rodos limanıyla yarışabilecek ihtişama sahip, bir yapı olabilirdi. Ama Kristal Saray, onu vücuda getiren o asil amacı ile tüm bu yapıları geçebilecek özelliğe sahiptir. [London News, 1851]"

Biçim olarak oldukça geleneksel bir tavra sahip olan yapıyı cazip kılan ve çalışmanın bu bölümüne konu eden özelliği tüm yüzeylerinin cam oluşudur. Ondokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında ve hatta tüm batı mimarlığı süreçlerinde ilk defa bu kadar aydınlık bir bina yapıldığı kuşkusuzdur. İnsanların ilk kez karşılaştıkları bu mekânsal deneyim onlara binanın masalsı, perili bir ortamı olduğu hissini uyandırmıştır [NYT,1956]. Dönemin mimarlık kuramcıları mekânla ilgili deneyimlerini farklı şekillerde aktarmaktadırlar. Semper ve Ruskin gibi teorilerini yapıların çeperleri üzerinden kuran teorisyenler için, somut bir kavram olan sınırın maddileşerek bir çepere dönüşmesinde camın yüzey örten bir eleman olarak kullanılmasından kaynaklanan mekânsal durumu analiz etmek ya da eleştirmek zor olmuştur. Paxton'ın Nilüfer Evi için kullandığı tamamen ahşap ve cam ile yapılmış olan konstrüksiyonun basitliğine ve esnekliğine referansla söylemiş olduğu *"masa*

örtüsü" [Chadwick, 1961] analojisine dönerek dönemin teorisyenleri için masa örtüsünün bir sunum, binanın tanımlanma aracı olduğunu söylemek mümkündür. Bu sunum aracını çeperleri şeffaflaştıran ve mekânsal olarak büyük yenilik getiren cam olduğu konusunda ortak bir fikir birliği vardır. Masa örtüsü analojisi ile ilgili olarak Uğur Ersoy, Paxton'ın bu analojisi ile anlatmaya çalıştığı şeyin yapıyı bir sihirbaz gibi örten ama bir taraftan da görünmez kılan bir örtü olduğunu söyler [Ersoy, 2008]. Fuarın kapanışından birkaç hafta sonra, Gottfried Semper Kristal Sarayla ilgili olarak belki de en önemli yorumu yapmıştır. Ona göre bu cam-kaplı giydirilmiş boşluk, birinin ona yüklemeyi istediği her şeye uyacaktır. Semper'e göre Kristal Saray'ın programatik olarak nasıl kullanılacağına dair öneri getirmekten daha kolay bir şey yoktur. Semper bu ifadeyi mekânın içeriğini indirgemek gibi bir niyetle söylemekten ötede mekânın hacimsel potansiyelini vurgulamaktadır. Ona göre Paxton cam-kaplı bir boşluk inşa etmiştir (Resim 2.3). Semper binayı belirli boyutta, çağının endüstriyel ruhunu taşıyan yenilik eğilimlerinin somutlaşmış hali olarak görür. Bu boş hacmin içindeki nesneleri zarflama görevi yüklenmiş yapının, o güne kadar geleneksel olarak program ve mekân birlikteliğini bozan doğasına işaret eder. Aynı zamanda Semper sanat ve endüstriyi uzlaştırmak için yapılmış olan fuarın tek cesur girişiminin, fuara davetsiz gelen binanın kendisi olduğunu söyler. [Ersoy, 2008] Semper'in yorumlarında bir şaşkınlık ve anlam verme çabası olduğu kesindir. Kristal Saray taş ve yığma duvarın karanlık ve açıklığı sınırlandıran tüm özelliklerini bir seferde yok etmiştir. Bu durumun mimarlık için bir travma olduğundan söz etmek mümkündür.



Resim 2.3. Paxton Kristal Saray, İç mekânı [Paxton, 2010]

Lochar Bucher fuarın açılışından kısa süre sonra yapının içinde *"bütün maddeselliğin atmosfere karışıp kaybolduğunu"* yazar [McKean, 1994]. August Reichensperger'e göre de Kristal Sarayın imgesel veya bütün etkisi büyülü, hatta neredeyse sarhoş edicidir. Ona göre biçim ve renklerin hiç bitmeyen karmaşası, her tarafta şeffaflık, her yönde mırıltı ve uğultu, çeşmelerden sıçrayan sular, makinelerin şiddetli ritim ve telaşı, hepsi birlikte dünyanın hemen hiç göremeyeceği bir ortam oluşturmuştur [McKean, 1994]. Kristal Saray herkes için sıra dışı bir deneyim olarak bir anda mimarlık gündemi içinde büyük ilgi uyandırmıştır. Tıpkı bir kristalin içindeki gibi, artık mutlak bir iç ya da mutlak bir dış yoktur. Özellikle Semper'in tanımlamaları etrafın değerlendirildiğinde kent ile mekân arasındaki ilişkide yapılandırılan cam cidarlar tarihsel dönüşümün bir kırılma noktası olarak yapıda mimari yüzey veya kaplama fikrini apansız ortama eklemiştir. Kent ile bina arasında yükselen çeperler McKean'e göre neredeyse tül kadar hafif ve incedir. 1851 yılında bu yapı içinde olanların kendilerini açık bir alandan kesilip alınmış bir hava kabarcığının içinde gibi hissediyor olmaları olasıdır. Kristal Saray maddesiz bir boşluk yapılanması olarak boşluğun tasarımını da doğurmuştur. Bu boşluk içinde biçim, büyüklük gibi mekâna yönelik algılama biçimlerini edinmek de zordur [McKean, 1994]. Dolayısıyla bu mekânsal süreç özellikle yeninin tasarlanmasında ve onun mekânında bir ilk olarak anlaşılması ve kavranması uzun sürecek, hacim-mekân-çeper-iç-dış tartışmasını başlatmıştır.

Cam kullanılması ile ulaşılan şeffaflık[1] ile o zamana kadar eşi görülmemiş bir çeper sunan yapı, bir barınak/sığınak sunmayan, saklanacak yeri olmayan, önce ya da sonra gibi hiyerarşik ilişkileri reddeden bir bina ortaya koyar. Aslında bu Hyde Park gibi tamamen görünür bir alanda, izole bir mekân kurgusunun ta kendisidir ve bu bağlamda yüzey kavramını tamamen yeniden yapılandırır. McKean yapının özünde barındırdığı bu durumu, Modern bakış açısı üzerinden açıklarken modernleşmenin birbiri ile çelişen iki ucu olan ucu açık, kırılgan ve maceracı tarafı ile kuralları ve normları getiren dayatmasına referansla, *Kristal Saray*'ın iki taraftan da özellikler barındırdığını söyler. Yersizliği, duyusal çözünmesi, gerçek dışılık/cisimsizlik

[1] McKean, eğer cam kullanılmasaydı bu yapının dünyanın en hantal binası olacağından bahseder.

durumu ile korkuturken; ışığın ruhani huzuru, mekânın sonsuzluğu ve gölgesiz homojenliği ile sakinleştiricidir [McKean, 1994] .

Masif duvarın iç ve dışı birbirinden ayıran, yük taşıyan, opak olan, doğal malzemelere bağlı nitelikleri Paxton tarafından bütünüyle göz ardı edilmiştir. Özellikle yük taşıyan duvarın konstrüksiyonunun sistematik biçimde dönüşmesini ve duvarın geçirdiği büyük değişim sonucunda taşıma özelliğini yitirmesini Paxton büyük bir bilinçle kullanmıştır [Ochshorn, 1992]. Jonathan Ochshorn duvarın çerçeve çelik strüktürle ağırlığını giderek kaybettiğini ve Paxton'ın Kristal Sarayı'nda duvarın ağırlığının ortadan kaldırdığını vurgular. Paxton çeperleri katı duvar niteliğinin bütünüyle uzağında şeffaf nitelikleri ile mimari yüzey kimliği tanımını açık biçimde ortaya koyar: hiçbir bilindik mimari nitelik ile açıklanmaya ve tanımsız fakat program, konstrüksiyon, biçim, bağlam gibi her tür tasarım bileşeni ile tanımlanabilecek esneklikte ve bir kez daha tekrarlanamayacak kişisel niteliklere sahip bir zarf. Böylesi bir tavır geçmiş ile tüm mekânsal bağların kopması ve mimarlığın teknoloji, biçim ve program çerçevesinde önünde bütünüyle yeni bir alanın tanımlanması anlamına gelmektedir. Paxton'un Kristal Sarayı kısa sürede o kadar etkili olmuştur ki ondan sonrasında yüzey üzerine bir çeper tartışmasında şeffaflık, malzeme ya da konstrüksiyona yönelik her ifadede yer bulabilmiştir.

2.3.4. Adolf Loos, Muller Villası bağlamında cephe sorunsalı

Müller Evi, Raumplan olarak bilinen, Viyanalı mimar Adolf Loos tarafından oluşturulmuş teorinin en önemli ifadesi olarak tanımlanabilir. Loos Müller Evi'ni çağının sosyal, kültürel ve politik arka planına karşı bir mimarlık ifadesi olarak kullandığı gözlemlenmiştir. Viyana'nın sosyo-kültürel alanını kendi mimarlık algıları ile tanımlayan Loos bu bağlamda Raumplan teorisini oluşturmuştur.

Viyana, ondokuzuncu yüzyıl sonlarında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun, gelişmesinin son dönemine ve sonrasında çöküş zamanına şahitlik eder. Bu durumun kentin sosyal ilişkileri üzerine etkisi büyüktür. Kent ondokuzuncu yüzyılın ortalarında ekonomik bakım fakirleşmiş ve zengin üst tabaka bir şekilde

küçülmüştür. 1848 Burjuva Devrimi'nin etkileri ile burjuva sınıfı toplumu giderek etkili şekilde biçimlendiren ve örgütleyen bir sınıf olarak açığa çıkmıştır. Sonraki yıllarda, tarihselcilik ile sonuçlanan, ifadenin aristokratik şekillerinin taklidi gibi görünen öz anlatımla birlikte, stilin yozlaştığına şahit olunmuştur. Dönemin Viyana'sı, geleneksel ve Modern olanın çelişkilerini yaşayan mimarların şehridir. Bu dönemde *"Vienna Secession"* hareketi, dönemlerinin gelenekselci ve tarihselci tutumlarına itiraz eden Viyanalı sanatçılar ve mimarların oluşturdukları en önemli birlikteliktir ve bu hareket ile Modernizm'i kucaklarlar [Furjan, 2003].

Loos' Amerika Birleşik Devletleri ve Büyük Britanya'daki deneyimlerinden sonra klasik ve tarihsel olan ile modern olan arasındaki ikilemleri mimarlıkta yenilikler oluşturmak için bir fırsat olarak kullanmıştır. Stilistik ve tarihselci tutumlara yönelik eleştirel bakışını dönemin modern ruhunun getirileri ile birleştirerek yeni bir mimarlık biçimi tanımlamıştır. Bu en basit anlamda Amerikalı çiftçinin zarif stilinde olan ve modern insanın döneme uygun doğru ifadelerini barındırdığına inandığı bir biçimdir. Onun stili *"Vienna Secession"* hareketinden farklıdır. Tarihselci olmayan fakat bezemeleri hala organik olan başka türlü bir modern stil geliştirmiştir.

Loos'un önemli mimarlığı sanatsal bir alanın uzağında görmesindedir. Loos için mezarlık veya heykel dışında sanatla mimarlık arasında bir ilişki yoktur [Loos, 1975]. Ona göre mimar bir sanat uygulamasından bütünüyle farklı olarak binanın tasarımını amacına uygun biçimde oluşturur. Duvarlar da mobilyalar da mimarın bir sanat uygulamasından uzakta oluşturması gereken mekânın parçalarıdır [Frampton, 1992]. Bu bakış çerçevesinde Werkbund tarafından geliştirilen "uygulamalı sanatlar" kavrayışına şiddetle karşı çıkmış, işlevsel ve sanatsal olan arasındaki farklılıklar üzerinde yoğun olarak durmuştur [Furjan, 2003]. Bu bağlamlarda Loos, sanattan arındırılmış, süslemenin modern biçimi ile oluşturulmuş ve işlevselliği ön planda olan bir mimarlık tutumunu benimsemiştir.

Loos döneminin klasik ve modern ikilemini, nasıl olup da bir tasarım karakteri haline getirdiği onun tasarım ve uygulamalarında tasarım karakterinin ve mekansal tartışmalarının anlaşılması için önemlidir. Bu durum ilginç ve farklı bir ikilemi

tanımlanabilmesine de neden olmaktadır. Modern insanın somut halini, İngiliz mimarlığında değil de takım elbisesinde görmüştür. Loos için sade, koyu takım elbise ondokuzuncu yüzyıl İngiliz beyefendisinin bir işaretidir. Onun mimarlığının söylemlerini doğrudan modadan aldığı görülmektedir. Ayrıca mimarlığının bazı kuramsal taraflarında Gottfried Semper'in etkilerinden sözedilebilir. Loos'un metni, *"Prinzip de Bekleidung"a*[1], giydirme teorisine, Gottfried Semper'in ondokuzuncu yüzyılın ortasında yayımlanan metnine yaslanır [Wigley, 2001]. Semper'in mimarlık teorileri temelde yapısal alanda "*sembolik"* ve "*teknik"* olan arasındaki farklılık üzerinedir (Bkz. Bölüm 3). Yapısal-teknik olan iskelet olarak yorumlanabilirken, yapısal-sembolik olanın ise duvarı ve onun üzerinde kaplama/giydirme ile oluşturulan yüzey etkilerini ifade ettiği söylenebilir. Loos, Semper'in *"Bekleidungsprinzip",* giydirme prensipleri, teorisi aracılığıyla irdelediği duvarı sembolik değerleri ile ele almıştır. Duvarın sembolik nitelikleri ile dekoratif alanın içinde kalması onun için önemli olmuştur. Bunun için Loos binanın "*estetik"* ve *"sembolik"* öneminin üzerinde durur [House, 2006]. Ona göre giydirme, binanın yanı sıra bedenin de giydirilmesidir. Örneğin küçümsenen İngiliz takım elbisesi, Loos'un modern olmaya yönelik anlayışının en önemli örneğidir. İngiliz takım elbisesi zarafet, ciddiyet, rasyonellik, farklıktır; bir maske olarak örnektir. Loos, insanı ve binayı maskeyi oluşturması için bir mimarlık sorunsalına örnek olarak gösterir. Sade bir takım elbise, farklılığın özel bir şekli olarak etkileyicidir [Loos, 1903]. Ancak, takım elbise ve bu nedenle de mekânın çeperleri bütünüyle nötr değillerdir. Loos bu noktada Semper'den farklılaştığı durumları da teorik ve pratik mimarlık süreçlerinde türetmiştir:

"Giydirme aynı zamanda kapladığı şeyi ve farklılığın kendisini gizlemektedir. Beden için bir maskeleme olan takım elbise, farklılaşma veya ayrılma ifadesi altında, gerçek ayrım belirtilerini insanın gizlemesine izin veren bir koruyucu kaplamadır" [Furjan, 2003].

Burada bir ikilemden söz etmek mümkündür. Bu, farklılık oluşturan kaplamanın, asıl farklılıkları yok eden bir unsur haline gelmesi olarak tanımlanabilir. Diğer bir değişle binayı giydiren malzemelerin örneğin program-mekân ilişkileri için mekânın gerçek

[1] Giydirme prensipleri, ing: *law of dressing*

niteliklerinin gizlemesinin oluşturduğu bir ikilemden söz edilebilir. Kaplama sembolik nitelikleri ön plana çıkarırken programla olan etkileşimin ikinci planda kalmasına neden olmuştur. Bu durumda Loos'un tavrı hem döneminin ikilemlerini kullanarak mimarlığı harekete geçirmek hem de Semper'in döneminin cephe anlayışları ile ters düşmüş tutumlarının eksik bıraktığı program-yüzey ilişkisini geliştirmek yönündedir.

Dolayısıyla yukarıda açıklanan ikilem ve döneminin sosyal ve mimarlık koşullarının getirileri bağlamında Loos mimarlığının bir çelişkiler mimarlığı olduğu söylenebilir. Frampton, Loos'un mimarlığında bu tarz ikilemleri iç ve dış, maskulen ve feminen, klasik ve yerel, metropol ve kırsal karşıtlığında değerlendirir [Frampton, 1997]. Loos'un ideolojisinin özünde olan bu ikilemler, kendi zamanındaki sosyo-kültürel koşulların bir getirisi olarak onun mimarlığının temel problematiklerini oluştururlar. Onun bu ikilemleri ve oluşturduğu çözümleri, mimarlığı dönüşen toplumsal koşullara bağlamında dönüştürmenin bir aracı olarak tanımladığı *"Raumplan Teorisini"* doğurur. Bu teori onun mimarlığını oluşturan ikilemler ve mekân arasında geliştirilecek olası çözüm yollarının kuramsal ifadeleridir. Fakat diğer yönden de Raumplan Teorisinin onun mimarlığını oluşturan ikilemlerinin çözümünü tam anlamıyla oluşturmadığı da söylenebilir. Teorinin kendisinde çelişkilerle doludur.

Loos'un çeperlere yönelik bakışında ve mimarlığını özel kılan iki temel alandan söz edilebilir. Bunlardan birincisi Raumplan teorisidir. Diğeri ise tarihselci ve klasik üsluplarını yorumladığı "giydirme/ kaplama" prensipleridir. Bu iki argümanı aracılığıyla hem mimarlığındaki ikilemlerin çözümlenmesine yönelik bir alan, hem de yaşadığı dönemin Viyana'sının sosyal, kültürel ve politik güç odaklarına karşı bir tepkinin araçlarını tanımlar. Raumplan teorisiyle mekânlarının içini, çepere yönelik kaplama/giydirme tartışmaları ile de dışını yapılandırdığı iddia edilebilir. Loos'un Raumplan teorisi ve çeper tartışması ile program ve kaplama arasında bir sorun alanı ve buna ait çözümlemeler önerdiği de söylenebilir. Bu bölüm, Loos'un Müller Evi bağlamında Raumplan teorisine ve çeperlerin ele alınmasına odaklanarak program ve cephe tartışmalarının bir uygulamada, Doktor Frantisek Müller nasıl tartışıldığını irdelemektedir.

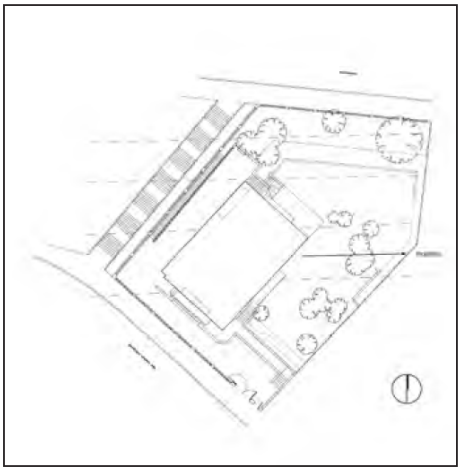
Loos, Müller evini tanımlarken mekânsal bir sadelik ve etkileşimin önemli olduğunu vurgular. Özellikle etkileşimden ne kast edildiği önemlidir. Tasarıma bakışını şöyle ifade eder:

"Benim mimarlığım planlarda değil, mekânlarda[1] tasarlanmıştır. Kat planları, cepheler, bölümler tasarlamıyorum, mekânları tasarlıyorum. Benim için, giriş katı, birinci kat, vs. yoktur. Benim için sadece bitişik, devamlı mekânlar, odalar, antreler, teraslar, vs. (…) vardır. Bu şekilde mekânlara girebilmek için, yükseliş ve düşüş sadece fark edilmeyen değildir aynı zamanda uygulanabilir olandır, burada, benim için tabi ki önemli bir olay olmasına rağmen, diğerleri için büyük sırrın ne olduğunu görüyorum…Dr. Mueller'in Evi'nde gerçekleştirdiğim mekânsal etkileşim ve mekânsal sadeliktir" [Loos, 2010].

Müller Evi Raumplan ilkelerini ve bir maske olarak cephe teorisini yapısallaştırdığı bir tasarımdır. Bu ev ile Loos kendinden önce geliştirilmiş klasik ve tarihselci tüm cephe tutumlarının yöntem ve yaklaşımlarını aksine bütünüyle yeni, programla ve iç mekân sürekliliği ile ilişkili bir yapı önermektedir. Müller evinin önemi cephe ve yüzey olarak hem kavram hem de yapısal unsurlarda bir farklılaşmanın tanımlanmasıdır. Çeperleri saran ve dışarı ile etkileşen cephelerdir. Tasarımda programatik nitelikleri sürükleyen ve eylemleri farklılaştıran ise yüzeylerdir. Bu tasarımda hem çeperlerde hem de iç mekânlarda oluşturulan yüzeyler Loos için asal bir tasarım aracı haline gelir. Ayrıca Loos Müller evinde iç-dış farklılaşması sürekliliğinde keskin bir ayrım oluşturur. Bu durumda en önemli özellik çeperlerde cephenin *"sessiz"* olarak nitelendirilebilecek karakteri ve iç mekânda programla ilişkili olarak ele alınmış yüzeylerdir. İç ve dışa yönelik çeper farklılaşması cephe ve yüzey kavramları arasında keskin bir ayrımı oluşturmuştur. Dışarısı sessiz, yalın bir ifade ile biçimlendirilmişken içerisi yoğun süslemeler ve duvar kaplamaları ile donatılmıştır.

[1] Küpler veya hacimler de denebilir.

Bağlama yönelik okumalar tasarım üzerinde özel bir etkiye sahiptir. Bina Prag'ın batı bölgesinde, kent merkezine uzak bir semtte konumlandırılmıştır. Ev üç tarafı yollarla çevrili ve güney doğu tarafında komşu bir parsel olduğu eğimli bir arsa üzerindedir (Şekil 2.11).



Şekil 2.11. Loos, Müller Evi Vaziyet Planı [Loos, 2010]

Loos'un Müller evinin çeperlerine yönelik ifadeleri önemlidir. Ona göre, ev dışa hiçbir şey söylemek zorunda değildir, aksine, tüm zenginliği içte gösterilmelidir. İç ve dışın karakteristik olarak böylesine güçlü ve vurgulu biçimde ikiye ayrılması, evin iç mekânda tanımlanan nitelikleri sağlamasına ve dışarıdan yalın bir kutuya dönüşmesine neden olduğu söylenebilir. Loos bilinçli olarak süslemeye karşı tavır alır. Andrew Benjamin'e göre bu tavır bir anlamda yüzeyin merkezi hale gelmesi olarak değerlendirilmelidir. Duvarın tarihsel formlarının ve süslemelerinin anlam kazandığı bir süreç, onun bakışıyla anlamsal ve mekânsal bir dönüşüm sürecine girmiştir. Loos duvarın süsleme aracı olarak mimarlıkta anlam bulmasının, fakat bu anlamın dönemin koşulları çerçevesinde dönüştürülmesinin üzerinde durmaktadır. Yapısal ve programatik olarak duvara olan bakış onun tarafından program ve yüzey ilişkileri ile yeniden tanımlanmıştır. Benjamin, Loos'un çeperlere yönelik tavrını değerlendirirken, bunu bir aldırmazlık ifadesi olarak yorumlar. Bu aldırmazlık, dışarının sessizliğinin örttüğü içerinin bezemesel zenginliğinin oluşturduğu bir çeşit bağlamsızlaştırma operasyonudur. Her ne kadar dışarısı için herhangi bir

müdahaleden kaçınmış olsa da, Loos bu dış-iç ikilemi ile güçlü bir bağlamsızlık vurgusu yapmayı denemiştir [Benjamin, 2006]. Dolayısıyla Loos içeriğini yeniden oluşturduğu duvarın anlamı işlevsel olmak ve iç mekânı binanın dışına, kente karşı kayıtsız kılacak yapısal ve bezemeye yönelik bir araç olarak gördüğü söylenebilir. Bu tavır, çevresel verilerden bağımsız ve kente yönelik bir mesajı olmayan, fakat programatik nitelikleri üzerinde düşünülmüş, işlev bağımlı hacimler ve bunlara ait yüzeyler anlamına gelmektedir. Müller evinde çeperlerin sadeleştirilmesi ve iç mekân sürekliliğinde oluşturulan hacimler ile Loos evi yüzey ve programı bağımlı hale getirir.

Girişi sergileyen güney cephesi sadece içe dönüktür ve yola yakın olarak, en üst düzeyde gizliliği oluşturması için tasarlanmıştır. Kamusal merdiveni konumlandıran ve sunan batı cephesi de daha keyfi ve ölçülüdür. Kuzey cephesi en dışa dönük cephedir. Dikkatli bir şekilde bahçe duvarları tarafından korunmaktadır ve arazinin eğimi yönünde konumlandırılmıştır. Doğu cephesi, Loos'un binanın temsil gücünü en aza indirgeme tavrının en yoğun olarak göze çarptığı bölümdür. Komşu parseller ilişkilendiğinden en az temsile sahip cephe olan bu doğu cephesidir. Kuzey ve doğu cepheleri, peyzaj içinde bir anlamda gömülmüş ve peyzajın bir güvenlik tedbiri olarak oluşturulmasını sağlamıştır. Loos'un Müller Evi dönemdeki bağlamı ile uyumlu olma çabası içinde çevrenin doğallığına cephelerin sadeliği ile katılır.

Bu evin bağlamı ile cepheleri arasındaki en önemli ilişki ya da etki Prag merkezindeki *"Hradshin ve St. Vitus"* Katedrallerine yönelik tavırdır. Cepheler bu yapıları görsel bir çerçeve biçiminde izlenir hale getirirler (Resim 2.4). Bu fotografik bir imgenin kurulması olarak da görülebilir. Ayrıca Loos çevreye açılmanın bir aracısı olarak çatı bahçesini kullanmıştır. Çatı bahçesi dış ve iç arasında ilişkiler kurarken etrafını çevrelediği kahvaltı odasında özelleştirir [Beek, 2008].

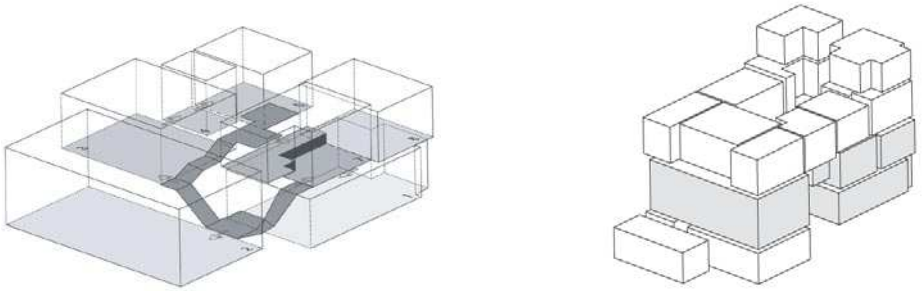


(a) (b)

Resim 2.4. Loos, Müller evi cepheleri [Müller House, 2010]
a. Güney ve Doğu Cephesi
b. Kuzey ve Batı Cephesi

Programatik özellikleri ve cephe/yüzey ilişkisi bakımından incelendiğinde Müller Evi bina programı ve hacimleri kuran yüzeyler ile Raumplan teorisinin kuramsal karşılığı olarak tanımlanabilir. Loos'un gösterdiği mimarlık yaklaşımda program, işlevden daha çok yorumlanır. Bu durum, mekânın oluşturulmasında eylemlerin düşünülmesi ve buna uygun hacimlerin kurulması ile sağlanmıştır denebilir. Andrew Benjamin, Loos'un mekâna bakışını değerlendirirken, duvar ve oda arasında Almanca dilbilgisel özellikleri ile kurulan bağa işaret eder. Bu durum mekânın oluşturulması eylemi olarak yorumlanabilir. Benjamin'e göre Loos mekân ve odanın aynı kelimede toplandığı "*raum"* kavramıyla hesaplaşır. Benjamin'e göre *raum* Loos tarafından *"mekân oluşturmak", "çevreleyip kapatmak"* yerine *"mekânı açmakla"* daha fazla bir anlam ilişkisine sahip hale getirilmiştir. Ona göre Loos'un duvarla oda yapmanın ya da mekân yapmanın bir sonuç olduğu her tür durumla ters düşmektedir. Loos Müller Evinde içyapının toplam bir hacim olarak ele alınıp sonra duvarlarla bölerek odalar oluşturmak yerine, radikal bir denemede bulunarak hacimlerle ve onların bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir program yığılımı elde eder. Bu noktada temel tartışmalardan biri de hacimlerin çeperlerinde yüzeylerin tanınması ve bunların etkilerinin kurulmasıdır. Etkilerin oluşturulması, *"Die Wirkung"*, ile işe

başlar. Benjamin'e göre, Loos böyle yaparak yüzeye yönelik mimari etkileri iç mekânın içine katmıştır. Program ve hacimle bağlantılı oluşturulmuş yüzeyler bir tasarımda tüm evin mekânını kuracak bir yoğunluğa ulaştırılmıştır. Bu durumda yüzey etkilerini oluşturmak, malzemelerin, hacimlerin işlenmesine ve bir araya gelmelerine bağlanmıştır (Şekil 2.12). Etki mekân (oda) yaratan yüzeylerin bir sonucudur [Benjamin, 2006].



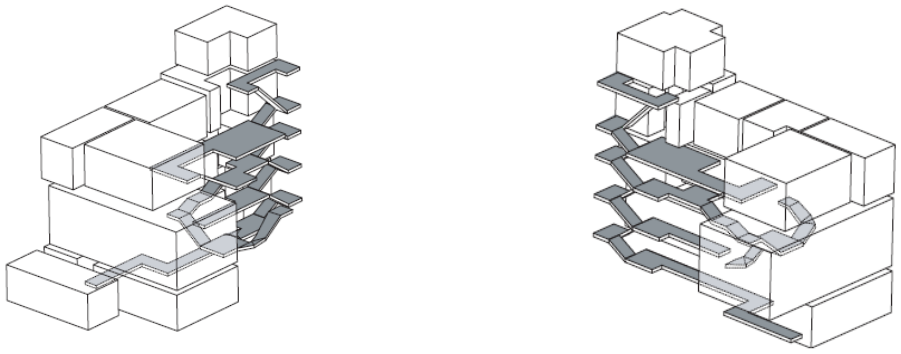
(a) (b)

Şekil 2.12. Müller Program-hacim-yüzey birlikteliği [Besser, Liebscher, 2010]
a. Mekânsal Dizilim
b. Mekânın Düzenlenmesi

Johan Van de Beek, *"Adolf Loos - Patterns of Townhouses"* adlı makalesinde [2008], Raumplan Teorisini *"mekân planı", "yaşama planı"* ve *"malzeme planı"* olarak ifadelendirir [Van de Beek, 2008]. Loos tasarımlarının mekânsal düzenini bu bileşenlerle kurmaktadır. Bunlardan yaşama planı iki boyutlu "*kat planlarının düzenlenmesini",* mekân planı üç boyutlu "*hacmin düzenlenmesini"*, malzeme planı ise "*tasarımların iç yüzeylerinin ele alınmasını* ve *yüzey etkilerinin"* oluşturulmasını içerir [Beek, 2008].

Müller Evinin *"yaşama planı"* mahremiyeti sağlamak için özenle oluşturulmuştur. Yaşam aktivitelerinin gerçekleştiği ortadaki iki kat, en üst ve en alt katlar arasındadır. Bunun yanında, başlıca yaşam mekânları, tam bir gizlilik sağlayacak şekilde, binanın merkezinde konumlandırılmış ve tüm katlara ulaşan sirkülasyon sistemine eklenmişlerdir. Van de Beek, Loos'un Raumplan teorisi bağlamında oluşturduğu bu plan şekillenmesini, dikey ve yatayda sağlanmış mahremiyet olarak tanımlar. Bu durum doğrudan Loos'un cephelerinin oluşumunu da şekillendirmiştir.

Ev içinde kamusal ve özel olarak tanımlanan mekânlar merkezdeki sirkülasyonun etrafına dizilerek hacimsel bir sıralama elde edilir (Şekil 2.12, a,). Bu durumda cepheler iç dinamiklerin etkisinde şekillendirilmiş olarak içi dıştan ayıran ve program etkileri ile biçimlenir bir hal almışlardır. Hacimlerin belirli kotlara göre oturmaması cephede oluşturulan açıklıkların belirli bir düzene kavuşmamasına neden olmuştur. Sirkülasyon ve hacim arasındaki ilişkide cephe açıklıkları iç mekânın kamusal ya da özel niteliklerine göre oluşturulmuş ve böylece plan düzlemi ile cephe arasında eylem kökenli bir etkileşim sağlanmıştır denilebilir (Şekil 2.12), [Beek, 2008, s.53].



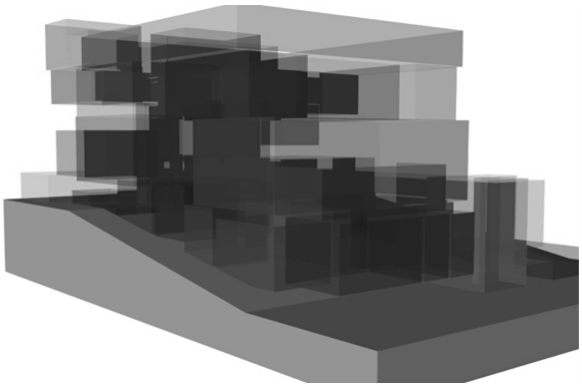
(a) (b)

Şekil 2.13. Loos Müller Evi sirkülasyon ve hacim ilişkisi [Besser, Liebscher, 2010]
a. Düşey sirkülasyon
b. Düşey sirkülasyon

Müller Evinde *"mekansal plan"* Loos'un basit kompakt küpünden elde edilmektedir. Loos tasarımı dışarı doğru itecek biçimde merkezde bir basınç oluşturmak yoluna gitmiştir. Bu mekânları birbirine bağlayan bir merdiven ve rampa sistemidir. Rampa mekânsal dizilimi sağlar ve eylem-mekân ilişkisine hareket katar (Bkz. Şekil 2.12., a). Rampa hacimsel nitelikleri, üç boyutlu sirkülasyon veya programatik akışı sağlayan bir sürekliliği öneren Raumplan'ın karşılığı olarak bu tasarımda ortaya çıkar. Benjamin Raumplan'ı farklı hacimsel koşulların oluşturulması ile sonuçlanan üst üste getirme ve dolaşımlar ağı olarak tanımlar ve Müller evinde oluşturulan sirkülasyon programları bir araya getirir ve sabit - belirlenmiş ilişkilerin niteliğini karmaşıklaştırır [Benjamin, 2006]. Andrew Benjamin, Loos'u Raumplan teorisini analiz ederken tasarımlardaki hacim ve kaplama arasındaki ilişkinin nasıl

farklılaştığını da ifadelendirir. Ona göre hacimlerin oluşturulması, onların dizilişleri ve kaplama mekânları var etmeye çalıştıkça bir takım sabitlikler oluşmaktadır. Fakat Loos bu sabitliği yenmiştir. Raumplan teorisine bağlanabilecek ve bu tasarımda hizmetli ve ev sakinleri için oluşturulan iki farklı sirkülasyon sistemi vardır [Benjamin, 2006]. Bu sayede Loos'un sabitlikleri aşabilmiştir. Hizmetliler, evin dışında ayrı olarak yaşamak yerine, bu güzergâhlar sayesinde ev içinde hem ayrı hem birleşik biçimde yaşayabilmektedirler. Evin tasarımsal gücü bu farklı geçişlerin oluşturduğu akışkanlıktadır. Loos ev içinde iki farklı güzergâh oluşturarak ve ev halkı ve hizmetlilere ait programatik farklılaşmaları ve bunlara ait mekânsallıklara oluşturmuştur. Bu durumda mekân amaçları farklı bir hareket sürekliliği sağlar. Bu farklılaşma ile hacimleri birbirinin bağlanmasında Raumplan'ın dizilim ilkesinin yanına bir de hareketi eklemiştir denebilir. Birbiri içine geçmiş ikili sirkülasyonda ev bir dinamizm oluşturur.

Loos mekân içinde tanımladığı sirkülasyon sistemleri ile hacmi tasarlarken, mekânların hacimlerine yönelik yükseklik farklılıklarını da bu sistemin içine eklemiştir (Şekil 2.12, b). Hacim ve program ilişkisinde mekânlar çeşitli yükseklik farklılıkları ile tanımlanmıştır.



Şekil 2.14. Loos, Müller Evi hacimsel farklılaşmalar [Haskell, 2010]

Hacimlerinin akışı, merkezi bir konum üstlenen salonun etrafında şekillenmektedir. Solona ulaşana kadar var olan mekânların sıralaması dikkatle düzenlenmiştir. Loos giriş ve çıkışların koreografisini şiirsel ya da dramatik bir biçimde oluşturur. Müller

Evi, mekânsal akışların farklılıkları ve hacimsel bütünlük üzerine program yapısını kurduğu söylenebilir (Şekil 2.14). Örneğin karanlık bir koridor sonunda bir salona ulaşılır. Buradaki aydınlık ve karanlık geçişleri onun ışık ve karanlık ikilemini bir zaman tanımı oluşturacak biçimde ifade edebilmesini sağlamıştır denebilir (Resim 2.5).



Resim 2.5. Loos, Müller House, iç mekânda ışık-karanlık farklılaşması [Kleinman, Duzer, 1994]

Loos'un Müller Evi'nin en önemli özelliği belki de binanın içinde sağlanan devinim ve dışında sağlanan yalınlıktır. Bu durumun farklı bir ikilemi barındırdığı da söylenebilir. Bu ikilemler iç mekânlarda dekore edilmiş çeşitli yüzeyleri tanımlar ve biçimlendirir. Yüzeyin içi, hareket ve mekânsal akışkanlık üzerine yapılandırılır ve bezenirken, dış olabildiğince yalın hale getirilmiş cepheler biçiminde ele alınmıştır. Böylece binanın programatik ve hacimsel nitelikleri Raumplan tarafından düzenlenirken, bu durum cepheyi de oluşturan yüzeyleri doğurmuştur.

Müller Evi'nde içerisinin dışarıdan anlaşılamaması, iç mekân ile yüzey arasındaki ilişkinin, "*birbirine karşı kayıtsız olmak"* şeklinde inşa edildiğini gösterir. Bu kayıtsızlık yüzey, program ve dışarısı arasında farklılaşmış ilişkileri barındırır. Yüzey programatik ilişkilerin içeride birbirine bağlanmasını sağlarken aynı zamanda iç mekânlarda programları birbirinden ayıran bir duvar özelliğindedir.

Bu noktada önemli olan duvarın yapısal ve estetik varlığının nasıl ortaya konulduğudur. Loos bu durumu tasarımlarında *"malzeme planı"* ile tartışır. Benjamin'e göre, Loos duvardaki bir halının kendi mekânını etkileme kapasitesinden bahsettiğinde, dikkatler halının malzeme niteliklerine çevrilir. Bu malzeme olarak duvar ve halı arasında bir tasarımsal ve yapısal ilişki anlamına gelmektedir. Loos duvar gibi hem programatik hem de yapısal unsurların maddi niteliklerinin ideal hale getirilmesiyle ilgilenmez. Onun için önemli olan, duvarın üstüne gelen malzemenin, o duvarda yarattığı yüzey etkisidir. Bu, tektonik olarak malzemeler ve görsellik olarak yüzey etkileri arasında bir ilişkinin tanımlanması anlamındadır. Her ne kadar Müller evinde iç mekân duvarlarında halı kullanılmamışsa da aslında iç mekânlarında, duvarın kullanımı bakımından Loos'un Semper'in etkisinde olduğu söylenebilir [Benjamin, 2006]. Duvarın yüzey etkisi, malzeme ve onun gerçekliğinin kuşatılması üzerine kuruludur. Loos iç mekânlarında malzeme planı ile programın sürekliliğinin kurulması, hacimsel farklılaşmalar ve tasarımın geneli için görsel bir bütünlük kurmaya yönelik tutumlar belirlemiştir.

Yüzey ve Raumplan tarafından meydana getirilen hacimler hareket ve yüzey etkileri ile birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Hacimlerin dizilişi ile (Bkz. Şekil 2.14) sağlanan mekânsal yapılanmada duvarlar aynı anda iç ve dış görünüşe değişik nitelikler katarlar. Dış görünüş, sessiz ve mesafeli kalmak için bir maske takınmaktadır. Bina dışarıdan açık değildir, bu kasıtlı bir tavırdır. Ayrıca, bu kasıtlı tavır, iç mekândaki dinamik yüzey ile sağlanan mekânsallığı oluşturmak için gereklidir. Hatta binanın yaratıcı potansiyelinin altında, onun mekânsal varlığını tanımlayan iç ve dış yüzeylerinin işleyişinin kavramsallaştırılmış olması yatmaktadır. İç ve dış yüzeyler aynı yapısal unsur tarafından bir arada tutulmaktadır. Bu da iç ve dış olarak yüzey etkisidir. Yüzey, iki yüzünde de kültürel sembolleri aynı anda gerçekleştirmeye hizmet eder [Benjamin, 2006].

Loos, Müller evinde dikey akslar, hacimler, hareket ve yüzey etkileri ile mekânlarını tanımlamaktadır. Martin Heidegger *raum* kavramını mekân, oda için yapılan temiz ve özgür olan bir şey olarak tanımlar; "*Greek Peras"* [Heidegger, 2010].

Heidegger'e göre, sınır bir şeyin durduğu yer değildir ama Yunanlıların tanımladıkları üzere sınır bir şeyin varlığının başladığı yerdir. Böylece varlık sınır içinde ortaya çıkartan düzenleme serbestîsi olarak algılanmaktadır [Jara, 1995]. Bu durumda gerçek bina varlığı bu sınır içinde tanımlanır. Loos için sınırı bina varlığını ortaya çıkartan düzenleme serbestîsi olarak aktarmak da mümkündür. Mekân ve onun varlığı, düşünme veya tasarlama eylemini ifade ederken, sınırları oluşturan malzemeler ve onların bir araya getirilmesi bina yapma eylemini ifade etmektedir. Jara, malzeme olarak gerçekleşmede Loos'u analiz ederken Loos'un unsurlarını tanımlar: Jara'ya göre Loos malzemeye yönelik unsurlar toplar, merdiven boyunca tanımlanmış merkezi aksla ilişkili olarak bir araya getirir [Jara, 1995].

Bina içindeki konteynır benzeri hacimlerin (Bkz. Şekil 2.14.) belirtilen iç mekânlarının sınırları aynı kalmakla beraber, farklılıklar ortaya çıkar. Bu Müller Villasında biçim ve program ilişkisinin iç mekânlarda oluşturulan yükseklik farklılaşmaları sayesinde elde edilir. Konteynır fikri Müller evinde birçok farklı mimarlık anlamını ima eden bir niteliktedir. Loos'un oluşturduğu tek bir birim programa göre farklılaştırılır, doğrudan mekân içindeki programla ilişkilendirilmiş yüzeylerle etkileşir ve birbiri ardına dizilerek bir hacimsel süreklilik tanımlar. Diğer bir deyişle, Müller Evi'nin "*biçimsel yapısı"*, binanın program niteliklerini yayan yüzeylerin hizmetindedir ve onların etkilerinin bir sonucudur.

Programın sürekliliğinde yığılmış konteynırlar, böylece birçok şey ima eder. Öncelikle konteynırları saran dış yüzey görünüşte sessiz kalmaktadır, fakat bu yüzeyi sadece dışa dönük bir unsur olarak tanımlamaz. Hacimleri saran yüzey aynı zamanda içeride de sınırlar tanımlamakta, programatik farklılaşmalar oluşturmakta ve bina içindeki hareketin sürekliliğini kurmaktadır. Böylece hacimler ve yüzey arasında sürekli yenilenen bir ilişki tanımı yapılmıştır. Sonuçta dış ve iç mekân üzerinde, "*sembolik yüzey"* ve "*mekân oluşturucu yüzey"* olarak iki tanımlama yapılabilir. Bu yüzeylerin biçimleri sayesinde bina yüzeyleri Loos'un teorilerinde tanımlanan mekânsal ikilemlere cevap üretir. Ayrıca yüzey, Müller Evi'nin sessiz yüzeyleri, geleneksel ve modern üzerine sosyal ve mekânsal bir yorumdur.

İç ve dış arasında bir eşik olarak yüzeyler Müller Evi'nin bu çalışmada önemsediği bir içeriği barındırırlar. Müller Evi, yüzey karakteriyle, iç ve dış yüzey arasında bir eşik gibi görülebilir. Binanın bu niteliği Loos'un tasarımının çeperlerini dış ve iç olarak iki farklı biçimde ele almasının bir sonucudur. Loos mimarlığının bir diğer ikilemi de kent ve bina programı arasında yüzeylerin ele alınış biçimi bakımından ciddi farklılıklar barındırmasıdır. Bu farklılıklar mekânın sınırlarında bu sınırın kentle ve iç mekânlarla olan ilişkisinde kendini gösterir. Aynı duvar içe ve dışa yönelik tasarımsal bakışla hem yapısal, hem estetik hem de programatik farklılaşmaları sağlayabilmektedir [Benjamin, 2006].

Loos'un Art Nouveau ve Alman Werkbun akımları ile olan çatışması temelde binalarda bezemenin durumu ve bezemenin etkilerinin sorgulanması ile sonuçlanır. Loos'un Sullivan'ın 1892 tarihli, "*Ornament and Architecture"* adlı metninde, çıplak binalar için, süslemelere moratoryum önerisinden etkilendiği söylenebilir. Sullivan'ın süslemelerin kaldırılması önerisi, süslemenin tümüyle silinmesi değildir. Tersine, daha uygun olan ve daha dikkatle üretilmiş süslemenin yapıya giydirilmesine ve yapının sadeleştirilmesi girişimdir [Wigley, 2001]. Loos'a göre yaşadığı dönemin önemi yeni bir süsleme biçimi ya da tavrı üretmemesindedir. Ona göre süslemenin ötesine geçilmiştir. Dolayısıyla süsleme modern çağda yeri olmayan bir araçtır [Loos, 1991]. Fakat süslemenin reddi, giyinmenin reddi değildir. Tersine, mimarlık giysidir. Modern mimarlık, yapay uzuvlar olan bütün bilimler gibi, bir terzilik biçimidir [Wigley, 2001].

Müller Evi, Loos'un bezeme konusundaki duruşuna örnektir. Dış cephe, bezemeden mahrumdur. Ancak bezeme, duvar bölmesini duvar yüzeyine çeviren herhangi bir şey gibi anlaşılabilir. Loos'un bu mimarlık tavrı, iç mekânlarda yüzeyin bütünüyle bezeme olarak yorumlanması anlamına gelir. Bu yüzey bezemesinin başlıca amacı içerinin dışarıdan ayrımını açık bir şekilde vurgulamaktır. Ayrıca bezeme bir örtme aracı olmanın ötesindedir. Loos bezeme ve yüzey arasında bir ilişki tanımlar ve bunu program ve yüzey ekseninde ele alır. Ona göre iç mekân yüzeyleri programın etkileri ile şekillenmektedir. Burada Loos yüzey etkilerinden bahseder, iç mekânlarda oluşturulacak etkiler ve bunları elde etmede yüzeyler içeri ve dışarı arasında bir

farklılaşma doğurur. Bu bağlamda Semper'e benzer bir bakışa sahiptir. Bezemenin aracı olarak dokuma/tekstil ile yüzey arasındaki ilişkiyi ifade ederken, örneğin çepeçevre halı ile çevrelenmiş bir odanın yüzey etkilerini ve anlamını açıklamaya girişir. Loos'a göre duvar yüzeylerine asılan halılar, halıdan başka bir şey olma iddiasını taşımazlar. Diğer bir değişle duvarlar halıdan yapılmamıştır. Ne renk, ne doku olarak bir taş ya da duvara ait bir malzeme olma iddiasındadırlar. Sadece o duvarın yüzeyini kaplarlar. Bu halleri ile de mekânın ana yapısıdırlar. Loos'un yüzeyin bu halinde tutumunun mekânın asal aracı olarak kaplama üzerinde yoğunlaşır. Dolayısıyla ne taşıyıcı sistem ne de duvarın somut maddesel hali mekânı oluşturabilecek bir içeriğe sahip değildir. Loos mekânı oluşturan olarak halıyı ve onun yüzeye yönelik etkilerini ön plana çıkarırken bu etkilerin asal bir mekân bileşeni olarak gücünü vurgular. Benjamin, Loos'un tartışmasını, mimarlıkta halının işlev ya da amacının, malzemenin gerçek hale geldiğinin ifadeleri olarak yorumlar. Ona göre Loos saf bir işlevselcilik yerine, işlevi nesnenin maddeselliği ile ilişkilendirmektedir. Burada önemli olan, bu nedenle halıların –kaplama ve dolayısıyla yüzey olarak- mekânda nasıl iş gördükleridir; başka bir deyişle, sorun – yüzey olarak iş gören- verili bir malzemenin kapasitesinin mekânsal nasıl koşullar yarattığı ile ilgilidir. Loos'un kaplaması ve yüzeysel sadeliği bir yüzey etkisi olarak modern insanı ve modern mimariyi ifade etmektedir. Bir takım elbise ya da Müller Evi, Loos bu alegoriyi giydirmenin ve dolayısıyla yüzey etkilerinin var olduğu tüm alanlarda kullanır. Loos çağının gerçekliğini veya geçmişini reddetmez. Bunun yerine, hem mimarlığın hem de tasarımın, orta sınıf kültürü doğrultusunda temsil edilen bir estetik gelenek açısından anlaşılmasını ister [Furjan, 2003].

Bu bağlamda Müller Evi cephe ve yüzey kavramı tartışmalarında cephenin bir yüzey olarak ele alınması ve iç mekânlarda programla etkin hale getirilerek görsel nitelikleriyle mekânsal farklılaşmalar oluşturan yüzey yapılanmaları tartışmasında öncü bir tasarımdır. Özellikle iç mekânlarda programın durumuna göre duvarların görsel etkiler elde etmesi ve böylece mekânlarda sağlanan farklılaşmalar Loos'u ve tasarım yaklaşımını cephe/yüzey kavramının mimarlık tarihinde bir yer edinmesinde çok önemli bir konuma yükseltmektedir. İçeride yüzey etkilerini tutan duvar, dışarıda pencerelerin orantısal olarak uyumlu düzeni, cephenin çarpıcı betimlemesini

abartmakta olup aynı zamanda sadelikle bir aradalığı ifade eder. Böylece ortaya cepheyi de yüzeyi de tartışan bir tavır çıkmıştır.

Leatherbarrow'a göre Loos'un süslemeye ve duvarın kaplanmasına bakışı, sembolik bir anlamla yapısal duvarı donatmaktır; onun giydirilmesidir. Kaplama; yüzeyi ve dolayısıyla binayı ve onun mekânını görünür hale getirir [Leatherbarrow, 1987]. Loos gereksiz gösterişi reddetmektedir ve onun yerine, sade İngiliz takım elbisesi ile aynı şekilde, detaylandırma ve malzeme kalitesine önem vermektedir [Furjan, 2003].

Sonuç olarak bakıldığında Loos'un Müller Evi ile cephe ve yüzey kavramı tartışmalarına önemli katkılar yaptığı gözlemlenmiştir. Onun teorileri ve ideolojisinin dışavurumu olarak Müller Evi, cepheden yüzeye geçişin içeriklerine ait önemli ifadeler veya açılımlar barındırır. Ayrıca Müler Evi, Loos mimarlığının özünü oluşturan ve bahsi geçen ikilemlerin mimarlık karşılıklarını bulduğu bir çalışmadır. Müller Evinde iç-dış, süsleme-kaplama, kent-bina, gerçeklik-örtünme, ışık- karanlık, hacim-mekân vb. Loos'un tasarım tutumunu şekillendiren sorunsallar mekânsal karşılıklar edinerek çözümlenirler. Bu yapısı ile Loos'un oluşturduğu kuramsal ve pratik mimarlık süreci ondokuzuncu yüzyılda oluşan yüzey tasarımlarının bir binada elde edilmesinde önemli tartışmaları barındırır. Bu yöndeki en önemli ifade, bekli de Benjamin'in *"bu tasarım için her şeyin yüzeylerde olduğu"* iddiasıdır [Benjamin, 2006]. Müller Evi'nde bir mekânın oluşum koşullarını tanımlayan; program, malzeme gibi unsurlar ile yüzeylerin kaplanmasına yönelik faaliyetin niteliği veya nasıl ele alındığıdır. Loos yapı ile görselliği oluşturan kaplamanın varlığı arasında zorunlu bir ilişki aramaz. Kaplama sadece halıdır. Dolayısıyla mekânın oluşturulması ile onun kaplanması birbirinden ayrışan bir nitelik olarak bu tasarımda ele alınmamıştır. Fakat mekânı tanımlayan unsur olarak yüzey etkileri vurgulanmıştır.

Loos bu tasarımda yüzeyler sayesinde daha fazla anlam oluşturmak peşindedir. Hareket, hacim, hacimsel farklılaşma, sembolik yüzey, sadelik gibi birçok anlam bir tasarım sürekliliğinde ele alınmıştır. Yüzey tüm programatik ilişkileri ve hacimsel sırlanışı örgütleyen bir sarmal gibidir. Buna ek olarak, yüzeyler programları mekânsallaştıran hacimleri sarar ve böylece hem içte hem de dışta tasarımın

sınırlarını tanımlayan program etkileri ile şekillenen ana yapısal ve tasarımsal unsur haline gelir. Bu bağlamda, Müller Evi için yüzey cephe sorunsalını kapsayan bir tasarım aracı olarak açığa çıkmaktadır.

Loos Müller Evi'nde duvarın programla etkileşiminde olası anlamları gösterir. Onun mimarlığında yüzey mekâna şekil veren bir tasarım unsurudur. Böylece bir biçimde hem cephe hem de yüzey kavramsal ve uygulamada kendi anlam ve içerikleri ile yer bulabilmiştir. Loos iç mekân ve dış mekânlarında gösterdiği bütünüyle farklı tavırlarla cephenin ve yüzeyinin taşıdığı kaplama, örtme, kentsellik, yalınlık, malzeme gerçekliği gibi anlamları birbirleri ile çatışacak biçimde bir araya getirir. Onun bu çift karakterli çeper çözümleri, binaları için bu çerçevede anlam çeşitliliğinin kaynağıdır. Böylece Loos karşı karşıya olduğu çağının ikilemlerini bütün olarak çözmeye girişir.

Semper etkileri ile oluşmuş, kaplama veya tekstil kavramları, dış tarafı giydirilmiş yüzeylerde Loos için karşı çıkış noktasıdır. Moda, popüler olanın çizgisinde hem caziptir hem de onun tarafından küçümsenir. Loos için moda ya da tekstil kökenli ifade veya bakışlar, çelişkilerle doludur. Müller Evi bu çelişkileri iç mekânlarında onun bilinçli bir tavrı olarak barındırır. George Simmel modayı, insanın hem farklı bir kişi olmasını, hem de geniş bir bütünün parçası olmasını sağlayan Modernliğin soyut bir açılımı olarak nitelendirmektedir. Bu iki durum da moda ve çağı için tanımlanmaya çalışılan çelişkiyi ifade eder [House, 2006]. Dolayısıyla Loos için moda veya tekstil, Modern olmanın bir koşulu olarak hem kabul görür hem de reddedilir. İç ve dış mekânlarının bütünüyle farklı ifadeler barındırması bu çelişkinin bir sonucu olmalıdır.

Loos'un sessiz cephesi, hem dönemin karşı olunan geleneksel formlarına hem de bu formlarla gerektiğinde işbirliğine olanak sağlayan bir çeşit soyutlamadır [Leatherbarrow, 1987]. İçeride de onun hacimsel kararlarını ve mekân ile programın ilişkilerini oluşturan duvarlar aynı zamanda süslemenin kaynağıdırlar. İç mekânlarda yüzeyler Semper etkilerinde bir bakışla şekillenir. Fakat dış mekân, çağın bir soyutlaması ve bekli de malzeme gerçekliğine ait yalın ifade arayışlarının bir sonucu

olarak beyaz ve sessizdir. Birbirine geçişte veya birbirinin niteliklerini taşımayan kökten bir farklılaşma içinde, iç ve dış, düşünce tarzı olarak birbirinden farklıdır. Dış görsel olanın ötesinde, bezemesel veya kaplamaya yönelik görsel ifadelerden arındırılmıştır. Buna karşı, iç mekân ise bu ifadelerin neredeyse kaynağıdır. Tüm bunların sonucu ise programın yalnızca yüzey işlemlerinde mümkün olduğudur [Benjamin, 2006].

2.3.5. Le Corbusier, Stein Villası bağlamında cephe sorunsalı

Endüstri devrimini izleyen süreçte sanayileşme; toplumsal ve ekonomik hayat yanında kent ve mimarlık alanlarında da önemli değişimlere yol açmıştır. Endüstriyelleşmenin ekonomiyi ön plana çıkarması bireyler ve kültür üzerinde önemli etkiler yapmıştır. mimarlığı da etkileyen bu süreçte temel kavram rasyonalizasyondur. Yirminci yüzyılın ilk yarısında mimarlıkta rasyonelliğin anlamı geçmişteki biçimlere benzemeyen, süsten arınmış, kolay üretilebilen, evrensel beğeniye dayanan, geometrik olarak düzenli ve fonksiyonun biçimi belirlediği binalar şeklinde özetlenebilir. Rasyonellik Modern mimarlık süreçlerinde binanın çeperlerini oluşturan öğeleri de değişmiştir. Wigley çeperlerde ki bu değişimi yorumlarken *"beyaz duvarın"* gerekçeleri üzerinde durur. Ona göre modern mimarlık, endüstrileşmenin etkisi ile makine görüntüsünün hedef ve işleyişini amaçlamaktadır. Beyaz duvar, görsel bir sadeleşmedir ve görselliği serbest bırakır. Bu duvarlarla cephe maskelerinden arınmış olarak, basitçe, saf halinde varlık bulur. Wigley beyaz duvar sayesinde nesne olan duvarın bakılmak için yapılmış bir makine olarak ele alındığını ve beyaz duvarlar ile modern mimarlığın bir hijyen sağladığını savunur. Bu yeni bir mekânsal anlayışı ve çeper yapılanmasını doğurmuştur [Wigley, 2001]

Rasyonelliğin ve beyaz duvarın binanın çeperlerinde gözlenen dönüşüme getirisinin standartlaşma, seri üretime dayandırılmış önceden fabrikalarda üretilmiş montaj sistemleri ve süslemeden tümüyle arındırılmış cepheler olduğu söylenebilir [Leatherborrow, Mostafavi, 2002]. Bu durum bina ve onun kaplaması olarak iki

farklı alanı doğurmuştur.[1] Özellikle kaplamanın tasarımında onun görsel nitelikleri endüstrileşme dönemi öncesinden farklı olarak tarihsel figürler ve tarzlar kullanılması ile oluşturulan düzenlerden tamamen uzaklaşılmasına yol açmıştır. Diğer bir deyişle binaların yüzleri geçmişi hatırlatacak türden ayrıntılardan ve bezemelerden tamamen arındırılmıştır. Modern mimarlık için cephe, her tür bezemeden arındırıldıktan sonra geride kalan şeydir. Bu yüzden süsleme suçtur. Modernizm ile birlikte süsleme mimarlıkta çeperlerin asal öğesi olmaktan çıkmıştır. Mimarlık binanın süslemesinden çok onun üretim kolaylıkları, ekonomisi, yapısal standartları ve fonksiyonelliği üzerine odaklanmıştır. Ayrıca Modern mimarlık endüstriyelleşmenin odak noktası olarak görülen makineleşme fenomenini mimarlık düşüncesi içinde özellikle konutlarda kullanarak binayı yalın, basit, geometrik biçimlerde, düzenli kesin hatları olan biçimsel sadeliğin ana amaç haline getirildiği hacimlere dönüştürmüştür. Corbusier özellikle teknolojinin ulaştığı noktayı tüm sistemlerin gözden geçirilmesi gerekliliği içinde değerlendirir. Ona göre makineleşme geçmiş ile ilgili bağlantıları koparmıştır [Corbusier, 2003]. Binalar cam ve çelik malzemelerin kullanılması ile oluşturulmuş strüktürel sistemler sayesinde hafiflemiş ve şeffaflaşmıştır. Beyaz duvar şeffaf duvardır. Camın ve çeliğin binaların tasarımında ve inşasında önem kazanması şeffaf olmayan binalara karşı olan bıkkınlığın yenilmesi, aşılması anlamındadır. Modern mimarlık için şeffaflık yenilikle/çağdaş olmakla aynı anlamdadır. Wigley tüm bunların yanında modern mimarlığın duvar üzerindeki işlemlerini gözün de serbest hale getirilmesi için yapıldığını iddia eder [Wigley, 2001].

Bu bağlamda modern mimarlığın cepheyi şekillendirmesinde güçlü ve etkili yorumlardan biri Le Corbusier'den gelmiştir. Corbusier çelik ve camı kullanan, bu özgün mimarlık düşüncesi içinde, binalarında oluşturduğu çeper nitelikleri ile özel bir konum edinmiştir. Corbusier modern bir binanın prensiplerini oluştururken bir tarafta klasik bina cephe ve plan düzenleri üzerine odaklanmış, diğer taraftan ise Makine mekaniği ve analojisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Onun binaları özellikle

[1] Leatherborrow, Mostafavi'nin yüzey mimarlığı kitabı modern kaplamanın içeriğini açıklarken üretim ve estetik alanı sorgular. Bu iki alanın niteliklerini irdeler. Detaylı bilgi için bkz: Leatherborrow, Mostafavi, Surface Architecture, 2002

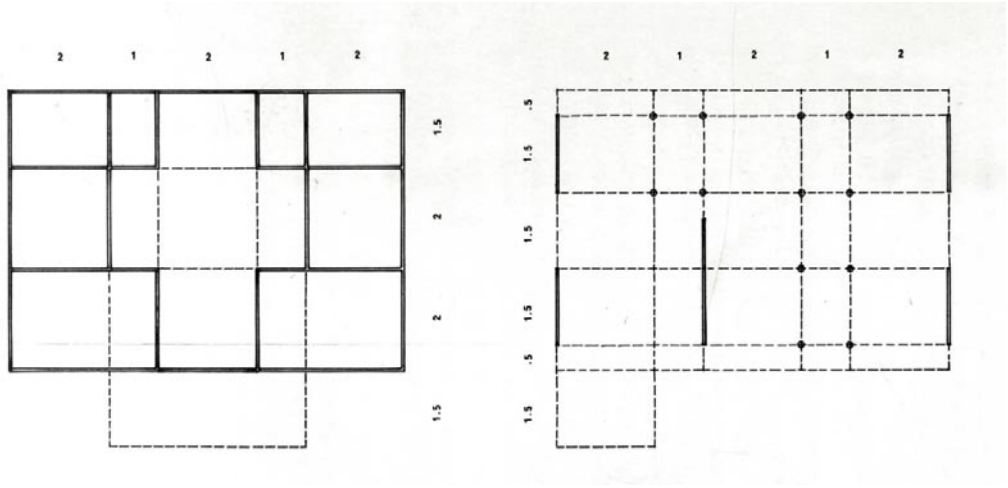
cephelerin elde edilmesinde klasik mimarlık geleneklerinin oran, orantı, uyum, matematiksel tutarlılık gibi koşullarına uygunluk gösterirken modern mimarlık şartlarının bina, kent, doğa, teknoloji gibi etkenlerine de uyarlar.

Corbusier'in cephe tasarımları iç ve dış mekân arasında klasik geleneğin oluşturduğu ayrımı temelden zedeler. Onun özgür cephe fikri ahlaki bir amaç olarak kent ve peyzaj, iç ve dış, cephe ve yüzey arasında bir etkileşimi barındırmaktadır. Binalarında cepheler, geliştirmeye çalıştığı mimarlık estetiğinin ve çağın endüstriyel üretim rasyonelleşme projesinin bir parçası olarak da görülebilir. Corbusier'in cephe tasarımlarının Modern mimarlık koşullarının getirileri çerçevesinde oluşturulmaya çalışılan "*yeni bir mimarlık estetiği mi?"* olduğu yoksa dönemin yapısal yeniliklerine paralel olarak şekillendirilmiş "*teknolojik unsurlar mı?"* olduğu bu çalışmada sorgulanmıştır. Bu çerçevede Corbusier'in cephe sorgulaması onun erken dönem çalışmalarından olan Garches, Paris'teki Stein Evi incelemesi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Burada amaç Corbusier'in döneminde cephe tartışmalarını ele alış biçimini tanımlamak ve onun özgünlüğü ve prensiplerinin çeper üzerindeki oluşturduğu etkileri açıklamaktır.

Stein evinin en başta dikkat çeken özelliği Corbusier'in klasik mimarlık incelemeleri ile oluşturduğu bilgiyi yorumlayan tavırları ve özellikle Palladio'nun tasarımındaki etkisidir. Stein Evi Palladio'nun 1550-1560 yılları arasında Malcontente'de ki *"Villa Foscari"* ile büyüklük ve ölçü bakımından büyük benzerlikler gösterir. Colin Rowe iki villayı karşılaştırdığı makalesinde [1947] bunları görünüşte bir araya getirilmesi uygunsuz gibi görünen iki yapı olarak değerlendirir ve iki binanın plan ve cephe düzleminde neredeyse aynı oran ve birimsel özelliklere sahip olduğunu vurgular [Rowe, 1977]. Kenneth Frampton, Stein evini öncelikle Pürist geleneğin bir ürünü olarak tanımlarken diğer taraftan Palladio'nun villası ile benzerliklerine de Rowe gibi dikkat çeker. Ona göre Stein Villası modern şartların o günkü niteliklerinde farklı özelliklere sahiptir ve klasik geleneğe yönelik çeşitli özellikleri barındırır. Frampton'un temel tartışma noktası villanın "*endüstriyel bir ürün olarak mı*?" yoksa *"el işi bir eser olarak mı?"* ele alınması gerektiği üzerinedir. Ona göre Stein evi cepheleri üzerinde hem makine görünümünün sıva ile sağlandığı ve modern mimarin

endüstriyel üretim prensiplerine aykırı olan bir tarzı hem de sıva kullanılması ile Palladio geleneğine hiç de yabancı olmayan bir tutumu vardır [Frampton, 2001].

Frampton'un dışında Rowe'de farklı bir yaklaşımla iki villanın yakılığını cephe kaplamasında oluşturulan maddesel niteliklerden farklı olarak matematiksel orantıların benzerliği bakımından ele almıştır. Rowe, Stein Villasını Palladio geleneğe bağlı ya da güçlü gönderileri olan bir nitelikte bulmuştur [Rowe, 1977]. Orantının, oranlamanın ve uyumun kişisel bir duyarlık ve özel bir esin kaynağı haline geldiği onsekizinci yüzyılda, Palladio'nun durumunun Corbusier tarafından yirminci yüzyılda sorgulanması ve onun tasarımsal yaklaşım ve stratejilerinin yeniden ele alınması Corbusier üzerinden yapılan bir cephe tartışması için önemli ipuçlarını barındırıyor görünmektedir. Temel olarak bu sorgulamada Corbusier'in ana kaygısının geçmiş ve dönemi arasında bir ilişki kurarak estetik ve teknolojik olanın birlikteliğini sağlamak olduğu gözlemlenmiştir. Corbusier Stein villasında Palladio'nun Villa Foscari'nin plan ve cephe düzeninde oluşturduğu sistematiği küçük fakat bilinçle yapılmış bir farklılık dışında aynen tekrar eder. Bu benzeşim Corbusier'in modern evin fonksiyonel bir gereklilik ve endüstriyel bir ürün olması çabası üzerine modern mimarlık görüşleri ile bir çelişki olarak algılanmaya açık olsa da iki yapı arasında onun kurguladığı farklılıklar özellikle Corbusier'in modern dönem için özgünlüğünü tanımlayan yaklaşımlarına temel oluşturur. Rowe, Stein ve Foscari Villaları arasında belirgin bir yakınlık/benzerliğin açılımlarını yaparken ve Stein Villasını Corbusier için modern dönem şartları içinde bina estetiğinin oluşturulması ve makine ile mimarlık ilişkinin kurulmasında üzerinde yoğun olarak düşünülmüş bir çalışma olarak aktarır [Rowe, 1977]. Bu durumda Rowe'ye göre Corbusier Palladio sorgulamasında matematiksel oranlar ve bina estetiği arasında bir ilişki geliştirerek matematiksel düzeni binalarında plan ve cephenin elde edilmesi için bir araç haline getirir [Rowe, 1977]. Palladio sorgulaması Corbusier için matematiksel zarafete olan düşkünlüğünün ve döneminin makine estetiği ile bir etkileşimin sonucudur. Dolayısıyla Corbusier'in Palladio'nun Foscari Villası'nı Stein evinde tekrar diriltmesi *"yeni bir estetik anlayışı oluşturmak"* ya da var olan anlayışları tartışmak için stratejik bir bakışın sonucu olarak görülmüştür.

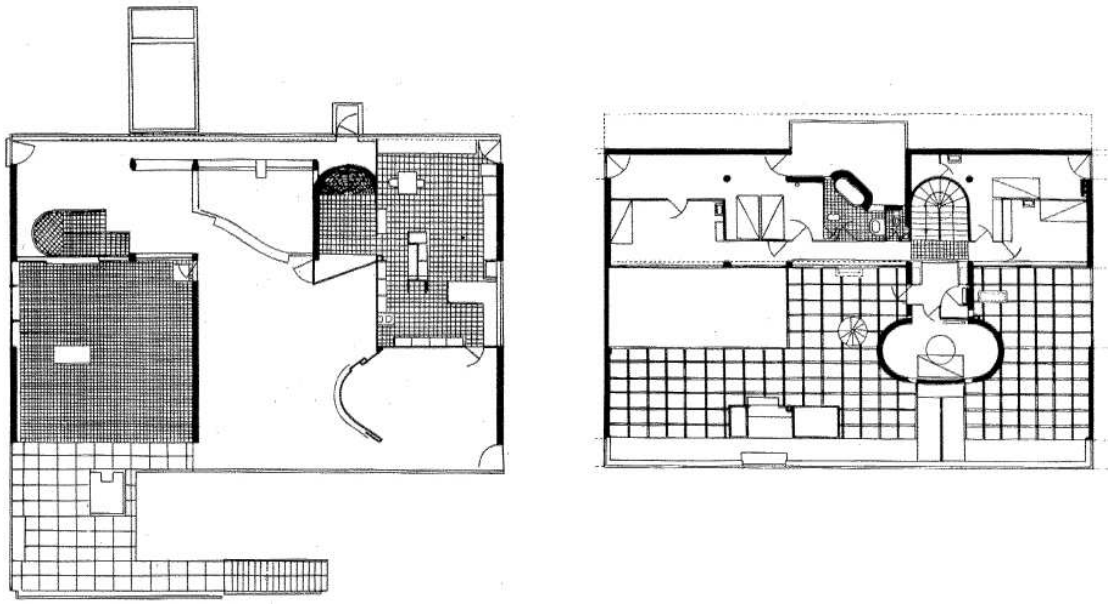


(a) (b)

Şekil 2.15. Palladio, Malcontenta ve Corbusier, Stein evi oran ilişkisi [Rowe, 1977]
a. Palladio, Malcontenta Villası, 1550
b. Corbuseir, Stein Villası, 1927

Stein evi Corbusier'in mimarlık kariyerinin en önemli açılımlarından olan Modular Klasik Dönem mimarlığı beden ve doğa anlayışının yansıması olan orantı ve matematiğin Modern dönem koşullarında tekrar yorumlanmasını da kapsar. Jefrey Hildner; antikite ve klasik mimarlık geleneğinde matematiksel kusursuzluk ve güzelliğin Yunan ideallerindeki gibi oluşturulmasını Corbusier'in de tekrarladığını ve matematiksel bir strüktürü bu mantıkla oluşturduğunu belirtmektedir [Hildner, 1994]. Hildler *"İdeal Villanın Matematiği"* makalesinde [1999], Corbusier'in Stein Villasında kullandığı grit sistemlerinin matematiksel oranları ve bunların binanın tasarımında kapsadığı bağlama ve programa yönelik işlevlerini açıklarken Corbusier'in matematik ile estetik arasında oluşturduğu ilişkinin içeriğine değinir. Bu ilişki sayıların estetik kabul edilen oranları ve mekân arasındaki ilişkiyi kapsamaktadır. Hildner'e göre batı sanatında ve mimarlığında tüm orantı sistemleri Yunan düşüncesinden ve müzikte kullanılan oranlardan türetilmiştir. Pisagor'un temellerini oluşturduğu matematiksel sistemde 1:2 (oktav), 2:3 (beşlik), 3:4 (dörtlük) ve 1:4 (çift oktav) gibi oranlama sistemleri vardır ve bu sistemde ilk dört tamsayı olan 1:2:3:4 ün oranları Yunan müzik ölçeğinin ahengini ifade eder. Aynı şekilde Corbusier'de Garches'daki Stein villasını 1:2:3:4'ü temel alan grid düzeni üzerine kurmuş ve batı müzikal ahengin esas ilişkilerinin mimari bir ifadesini oluşturmuştur,

Şekil 2.15), [Hildner, 1999].



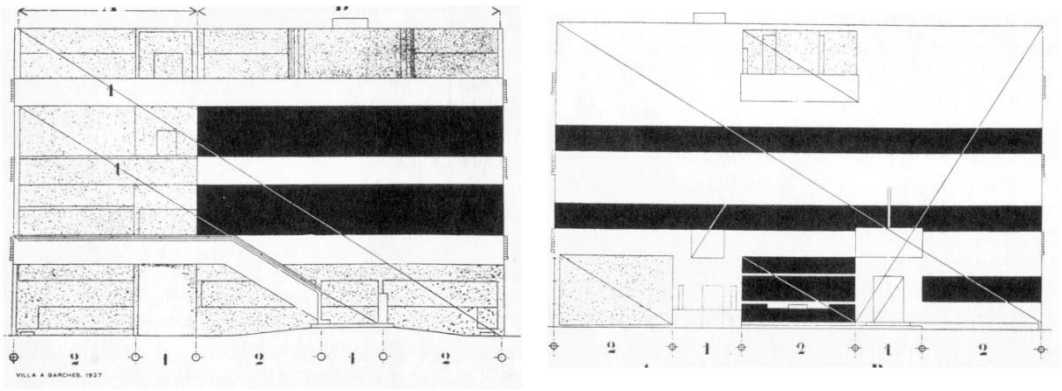
Şekil 2.16. Corbusier, Stein Villası, zemin ve birinci kat planları [Rowe,1977]

Corbusier'in sayılarla oluşturduğu gridal strüktürel sistem temelde villanın kesit düzleminde katmanların oluşturulmasını sağlamıştır. Palladio'nun Malcontenta'daki Foscari Villası ve Corbusier'in Stein villaları arasındaki önemli yaklaşım farklılığı strüktürel düzenler ve bu katmanlaşma olduğu söylenebilir. Yüzeyi özgürleştiren bu katmanlaşma çeperlerde bir aralığın elde edilmesine ve planın merkeze doğru ilerledikçe özgürleşmesine yol açmıştır. Bu durumu Corbusier'in Palladio'dan farklı olarak kolonlarla desteklenmiş yarım birimlik bir katmanı oluşturması ile sağlamıştır, Şekil 2.15., b). Bu yarım birim onun özellikle cephede özgür davranabilmesine ve klasik mimarlığın orantıya yönelik matematiksel yaklaşımları ile modern mimarlığın duvara yönelik bakışını birbiri üzerine getirerek özgün bir cephe anlayışı elde etmesini sağlamıştır.

Corbusier'in önerdiği strüktürel düzen, noktasal kolonlar ve çerçeve sistem sayesinde Palladio'nun Foscari villasında taşıyıcı duvarları ile sağladığı plan organizasyonundan bütünüyle farklılaştırır. Palladio mutlak bir simetri ile mekân içerisinde duvarlarını konumlandırılmıştır. Duvarlar aynı zamanda dönemin

mimarlığının olanakları gereği yük taşıyıcısıdırlar [Rowe, 1977]. Fakat Corbusier'in noktasal taşıyıcıları serbest bir planlama anlayışına onu götüren hacimlerin kullanılmasına ve mekân-cephe ilişkisinin onun tarafından sorgulanmasına neden olacak olanakları sağlamıştır (Şekil 2.16). Rowe'ye göre noktasal taşıyıcı sistem Corbusier'e hem planda hem de cephede esnek bir düzenleme yapmasına olanak tanır [Rowe, 1977].

Corbusier'in hacim ve cephe arasında yaptığı savlanan sorgulama Stein Villası'nda sonraki çalışmalarında tekrar edeceği prensipleri tanımlamasına neden olmuştur. Çeperlerin özgürleşmesi, serbest plan, şerit pencereler, oluşturulan strüktürel düzen Corbusier'in temel tasarımsal yaklaşımları olarak bu villada gözlemlenebilir. Tüm bu prensipler modern estetiğin klasik düzene karşı duruşları olarak tanımlanabilir. Corbusier modern mimarlık içinde özgünlüğünü kurarken kendi karşıtı olarak da klasik mimarlığı konumlandırmıştır. Palladio ile olan yakınlık ve farklılıklar böylesi bir çabanın sonucu olarak yorumlanabilir.



Şekil 2.17. Corbusier, Stein Villası Cephe Çizimleri

Corbusier, Palladio'nun cephe oranlamalarını analiz eder. Modern dönem içinde çeperin özgürleştiğinin farkındadır. Bu durum çeperin üzerinde tüm mimarlık geleneğinin oluşturduğu örneğin bezeme gibi bir baskının kalkması ve cephenin içeriğinin yeniden tanımlanması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Corbusier'in Stein evinde tanımladığı mimarlık yaklaşımının cepheleri bilinçli bir biçimde oluşturduğu katmanlar sayesinde şeffaflaştıran ve görsellik üzerine kurulu olduğu

söylenebilir. Bu sayede cephe görsel bir araç olarak mekânlarını kente ve doğaya açan, katı sınırları hafifleten bir tasarım aracıdır. Bu durumda cephenin görsel niteliklerinin tanımlanması, içeriden ve dışarıdan bakışın niteliğine yönelik görüntünün tasarlanması Corbusier'in cephe anlayışını oluşturur. Corbusier mimarlığında cephe kavramının en önemli argümanının duvar üzerinde tasarlanan açıklıklar sayesinde oluşmuş görsel nitelikler olduğu gözlemlenmektedir. Modern olmanın estetiğini arayan ve makineyi sadeleştirerek bu estetiği binalarında oluşturmayı hedefleyen Corbusier, bu yönde teknolojiyi cephe tasarımlarında kullanmaktadır. Bu durumun sonucu olarak Corbusier cephenin tasarımında hem iç mekânlar hem de dışarıdan bakan için estetik bir ifade bulmaya çalışmıştır. Palladio bu noktada önem kazanır. Matematiksel uyum hem makine estetiğine hem de cephede oluşturulacak boşlukların rastlantı dışı var oluşları için önemli hale getirilmiştir. Stein evinde özellikle cephede kurgulanan düzen sonrasında modulların temelini oluşturur (Şekil 2.17.).

Görselliğin oluşumunda diğer önemli faktör Corbusier'in ressamlığıdır. Bir ressam olarak cephenin görselliğinin oluşturulması onun için önemli olmuştur. Çeperlerde tasarlanan pencereler dışarının görüntüsünü çerçeveleyen tablolar olarak iç mekânların sınırlarını yok eder. Bu pencereler dışarısını içerinin içeriyi de dışarının bir parçası haline getirirler. Corbusier'in çeperleri ele alış biçimi duvar üzerinde bir mimari işlem olarak da yorumlanabilir. Duvar katı bir sınır elamanı olmaktan çıkarak kimlik değiştirmiştir. Onun bu bağlamda duvarı öncelikle kimliksizleştirdiği ve sonra onu yeniden ele aldığı söylenebilir. Şeffaflaşan ve dışarı ile içerisi arasında etkileşimin kaynağı haline gelen duvar katı ve opak bir unsur olmaktan şeffaf olana doğru dönüştürülmüştür.

Leatherbarrow ve Moussavi'nin Corbusier yorumları, onun çeperleri dönüştürmede oluşturduğu sonuçların analizi üzerinedir. Onlar Corbusier'in çeperler ve açıklık ilişkisinde yirminci yüzyılda öncesi ve sonrası olarak tanımladığı keskin bir tasarımsal ve yapısal farklılaşmaya işaret ederler. Leatherbarrow ve Moussavi Corbusier'in yirminci yüzyıl öncesinde mekân-çeper ilişkisi perde duvarın, yük taşıyan duvarın, açıklıklar ve boşaltmalar aracılığıyla delinmesini takip ettiği üzerine

Corbusier'in vurgusunu önemserler [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002]. Her iki villanın strüktürel sistemleri iç mekânlarda büyük bir işlevsel farklılık doğurur. Fakat bunun daha ötesinde Palladio'nun dışarısı ile olan sınırlı ilişkisi aynı oran ve ölçülere sahip Stein villasında bütünüyle farklılaştırılmıştır. Stein Villasında yük taşıyan duvarlar olmadığı için çeperlerde açıklık tasarlamak yerine Corbusier cephe ve onun görselliğini oluşturacak çerçevelerin tasarımını yapmış görünmektedir. Dolayısıyla cephe üzerinde görüntünün oluşmasında en önemli unsurlardan biri strüktürel sistem olarak göze çarpmaktadır. İstenilen yerden açılabilen, taşıyıcı özelliği olmayan duvar tüm masifliğini yitirmiştir. İşlenebilir nitelikleri ve olasılıkları olan bu çeperlerin görsel etkilerinin cam ve şeffaflık ile sağlanan ve onun mimarlığının temel kurallarından olan yatay bant pencerelerin fotografik ya da tuval etkisi ile sağlanan görüntüler üzerine kurulu olduğu söylenebilir.



Resim 2.6. Corbusier, Stein Evi cephesi [Corbusier, 2010]

Beatriz Colomina Corbusier'in duvar üzerinde oluşturduğu açılımları ve bina-doğa ilişkisini değerlendirirken bu açıklıkları manzaranın görüntüsüne ait bir çerçeve olarak ifade eder (Resim 2.6). Ona göre evin algılanmasında ve anlaşılmasında bu çerçevelerin oluşturduğu görüntüler önemlidir. Colomina'ya göre ev immateryaldir ve içinde olan biri tarafından kurgulanmış bir dizi görüntüden başka bir şey değildir. Bu durumu bir film yapımcısının kurgudaki etkisi olarak görür [Colomina, 2008]. Dolayısıyla Corbusier'in yüzey etkilerinde temelde oluşan durumun içeride olan birinin dışarıya, dışarıda olan birinin de içeriye yönelik bakışlarının kurgulanması

olduğu söylenebilir. Corbusier bu karşılıklı bakışı kurgulamıştır. Bu durumun temel aracı yatay penceredir. Corbusier'in içeride ve dışarıda olanın görsel ilişkisinde klasik mimarlığın cephe düzenlemesinde bir yetersizlik gördüğünden söz edilebilir. Ona göre dikey pencere doğayı algılamakta görüşü kesintiye uğratmaktadır [Reichlin, 2005]. Dolayısıyla bu yer duygusunun kaybolması ve içe dönüklük anlamına gelmektedir. Dikey pencerenin bu durumu ile binalarının bağlama yönelik niteliklerinin zayıfladığı söylenebilir. Bu durumu Colomina yer kavramının değişmesi olarak yorumlar. Ona göre Corbusier'in cepheler üzerinde oluşturduğu açıklıklar sayesinde elde ettiği görüntülerde yer önemli bir unsur haline gelmektedir. Bu görüntüler bina ve peyzaj arasında bir kaynaşma sağlamaktadır [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002]. Yer bir görüntü olarak çerçeve içinde tutulmakta ve görüntü binanın anlamını tanımlamaktadır. Bu sayede Corbusier'in dışı bir iç haline getirmekte ve binanın yer ile olan ilişkisini görselleştirmektedir. Duvar üzerindeki açıklıkların tasarımı yatay pencereler ile yapılmıştır. Yatay pencere Corbusier'in tanımıyla cephenin yegâne unsurudur [Reichlin, 2005]. Şerit pencereler yardımıyla oluşturduğu açıklıklar sayesinde dış ve iç arasında bir örtüşme/etkileşim sağlanır. Böylece iç dışla olan zıtlığıyla bir varlık alanı tanımlayan ve sınırlarla çevrelenmiş bir hacim olmaktan çıkar [Colomina, 2008]. İç mekân bir işlevin karşılığı olmakla birlikte çeperindeki açıklık ile dışarının görüntüsünü binanın parçası haline getirir. Le Corbusier'e göre duvar üzerinde tasarladığı açıklıklar, yatay pencere –geleneksel pencereye zıt düşecek biçimde – iç ve dış arasında bir aracıdır çünkü açıklık kendi içinde hem eşiği hem de kendi sınırlarını geçersiz kılar. Corbusier'in yatay pencereleri alışılmışın bütünüyle dışında bir görünüş oluşturur. Dikey pencereyi taş ve tuğla döneminin bir unsuru olarak görürken onun için şerit pencere evin başkahramanı hatta cephenin biricik ana karakteridir [Reichlin, 2005]. Corbusier için pencerede oluşan bu değişim ve yatay pencerenin oluşması mimarlığın çeperlerinin taş ve tuğlanın taşıyıcı nitelikleri ile yük taşıyan duvarın oluşturduğu kısıtlardan uzaklaşılmasıdır [Corbusier, 2003]. Konstrüksiyon sistemindeki değişim cephenin anlamını da değiştirmiştir [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002]. Böylece özgürce tasarlanan açıklıklar ile dışarıya açılan mekânlar ve manzaranın fotografik veya resimsel olarak çerçevelendiği bir görsel süreklilik oluşturulabilmiştir. Bu bağlamda

Corbusier'in şerit pencerelerinin bir ekran olarak onun tarafından tasarlanmış cephenin özgünlüğünde ve üzerinde görüntünün oluşmasında asal bir unsurdur[1].

Palladio'nun Malcontenta'daki villası ile olan tasarımsal yakınlık Corbusier için stratejik bir bakış olarak yorumlanmalıdır. Bu, modern dönemin tasarıma yönelik yapısal ve kuramsal getirilerinin nasıl bir söylem oluşturduğunu ve Corbusier'in mekâna yönelik yorumlarını anlayabilmeyi kolaylaştırır. Örneğin Palladio için açıklıkları tasarlamak yük taşıyan duvarın kapasitesi gereği olanaksızken, Corbusier endüstrileşmenin, yeni yapım malzemeleri ve tekniklerinin sağladığı olanaklar sayesinde çeperleri özgürce tasarlayabilmiştir. Hafifleyip şeffaflaşan çeperlerle oluşturduğu cephe mimarlığını Stein Villasında, Klasik Palladio prensiplerinin oluşturduğu geleneği modern şartlar içinde tekrar tartışarak kendi cephe yaklaşımını gerekçelendirir. Stein evi Corbusier için hem klasik geleneğe bağlılıkları hem de ondan büyük ayrılıkları barındıran önemli bir çalışmadır. Bu durumun kökeni Corbusier'in klasik mimarlığın katı, strüktürel ve az açıklıklı masif duvarının şeffaf, yük taşımayan ve açıklıkları tasarlanabilir bir unsur olarak görebilmesinden kaynaklanmıştır. Colomina'ya göre Corbusier Stein evinde yapısal ve tasarımsal özelliklerini hafifletilerek duvarın imgesi ve tasarımdaki yerini yeniden oluşturur. Bu, cephe üzerinde ekranların konumlandırılmasını veya duvardaki açıklıkların dışarısı ve içerisi arasında bakış noktaları, perspektif, derinlik gibi görmeye yönelik kavramların mekânın bir niteliği olarak sorgulanmasını ve çözümlenmesini gerektirmiştir. Corbusier'in erken dönem yapıtı olan Stein evinde ve bu tasarımı izleyen diğer yapılarında duvarın açıklıklar üzerinden ekran niteliği kazanması klasik geleneğe ait duvar fikrinin içeriği giderek boşaltır denebilir [Colomina, 2008].

[1] Modern dönemin mimarlık şartları Corbusier'in şerit penceresine yönelik karşıt tavırların gelişmesine de yol açmıştır. Bunların başında Augeste Perret'in karşıt tavrı gelir. Perret şerit pencerenin konut yaşantısının işlevsel gerekliliklerine uymayan bir yapılanmaydı. Buna ek olarak Corbusier'in şerit pencereleri mekânların çoğunun doğal ışık alamamalarına yol açıyordu. Perret şerit pencerelere karşıydı çünkü onun için bu pencereler çok ciddi, kültürün içinde derin köklere inmiş özellikle de iç mekânın "deneyimlenmesi"ne dair değerleri sorgulayan bir değişimi belirtiyordu. Bu nedenle Perret Corbusier'i Fransız mimarlık geleneğini bozmakla suçlamıştır. Bkz: Bruno Reichlin, "For and Against The Long Window: The Perret- Corbusier controversy"

Bu içerik boşaltması bir yönde fotografik ya da resimsel bir imgeye yönelikken diğer yönde özellikle dışarıdan binanın algılanmasında pürüzsüz, yalın bir duvar imgesinin oluşturulmasını kapsar. William Curtis'e göre Corbusier klasik düzenlerin geçerliliklerini yitirdiğini hissetmiştir ve artık ölü olduklarını düşündüğü bu sistemlerin makine çağının oluşturduğu yeniliklerle yer değiştirilmesine ihtiyaç olduğunu düşünmektedir [Curtis, 2006]. Fakat Corbusier bütünüyle klasik geleneğin yok sayılmasının savunucusu olmamıştır. Hatta ona göre makine imgesinin sadeleştirilmesinde klasik mimarlığın oran, uyum gibi temellerinden yararlanılabilir ve bunlar yeni bir bakış açısı içinde ele alınarak modern-klasik eşleşmesi sağlanabilir. Corbusier'in Türkçeye *"Günümüzün Dekoratif Sanatı"* olarak çevrilebilecek, "*The Decorative Art of Today"* [1925], kitabında cephelerin modern şartlar içinde yeniden nasıl yapılandırılacağına yönelik modern mimarlığın tartıştığı "*beyaz duvar"* üzerine en tanımlayıcı ve açıklayıcı teorilerden birini sunar. Corbusier'e göre modern mimarlığın çeperleri beyaz olduğu sürece moderndir. Bu durum ona göre yalnızca estetik bir sorun değildir. Corbusier'e göre modern mimarlığın tüm ahlaki, etik, fonksiyonel ve hatta teknik mükemmelliği yüzeylerinin beyazlığı üzerine asılmış gibidir. Beyaz yüzey şehrin ahlaki dokusunu yeniden düzenleyebilecek güçtedir ve bu mimar için bir ahlak sorunudur. Saflığın ve dürüstlüğün işareti, işlenmemiş duvardır [Corbusier, 1987]. Makineleşme kültürü ve klasik geleneklerden koparak makinenin imgesini sadeleştiren Corbusier, modern öncesi dönemlerin yüzey üzerindeki süsleme gibi etkilerini bütünüyle yok eder. Corbusier'e göre modern bina çıplaktır ve beyaz duvar makine benzeri pürüzsüzlüğün altını çizerek çıplaklığı vurgular [Wigley, 2001]. Wigley, Corbusier mimarlığında temel deneyiminin görsellik olduğunu savunur ve onun mimarlığı "görsel bir sanat" olarak gördüğünü iddia eder [Wigley, 2001]. Gerçekten de Corbusier'in mimarlığı başka hiçbir alanda konumlandırmadan önce görsellik alanında konumlandırdığı gözlemlenmiştir.

Corbusier'in çeper üzerine düşünceleri temelde cephe kavramı adı altında anılsa da onun bakışı kavramsal olarak farklı anlamlar ifade eder. Mekânı kütle, yüzey ve plan olarak üç asal bileşende tanımlamaktadır. Onun için yüzey hem kütle hem de planla ilişkili bir araçtır; yüzey kütlenin etkilerini arttıran veya yok edebilen bir kılıftır

[Corbusier, 2003]. Corbusier mimarlığın kendini kütle ve yüzey ile gösterdiğini de iddia eder. Ona göre mimarlık ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunudur; mimarın görevi bu kütlelerin yüzeylerini, onların asalak hale gelmesine, kütleyi kendi yararlarına tüketmesine, yiyip bitirmesine izin vermeden oluşturmaktır [Corbusier, 2003]. Asal bir unsur yüzeyi kullanması onun cephe kavramının genel içerikleri ile çatışması olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla dönemi içinde Corbusier'in cephe ve yüzey kavramları arasında üstü kapalı da olsa bir farklılaşma oluşturduğu savlanmaktadır. Klasik düzenler ve Palladio etkileri ile cephe Corbusier için oran, orantı ve matematik yasalarla düzenlenmiş estetik bir düzlemken yüzey program ve biçimle ilişkili estetik bir olgudur. Stein evinde daha önce bahsedilen düzlemler yüzeylerin oluşturduğu katmanlar olarak yorumlanabilir. Corbusier'in mekânları programla ilişkili yüzey katmanları olarak okunmaya açıktır.

Corbusier çeperleri ele alışı bağlamında değerlendirildiğinde, klasik mimarlığın etkilerinin güçlü biçimde sürdüğü yirminci yüzyıl başlarında onun mekânın çeperlerine yönelik tavrı bu bölümün başında belirtilen estetik ve teknoloji gibi iki temel sorgulama alanı üzerinden bir sonuca ulaştırılmıştır. Corbusier'in yapılarında çeperleri ele alması modern teknoloji ve klasik estetiğin ara kesitinde argümanları geliştirilmiş bir görsellik arayışı olarak değerlendirilebilir. Doğrudan cephe tasarımlarını etkileyen bu görsellik arayışı bir tarafta klasik mimarlığın güzelliği kabul edilmiş oran, orantı düzenleri ve matematiksel uyum yasaları ile diğer tarafta ise modern mimarlığın yeni yapım teknikleri ve malzemeleri ile biçimlendirilmiştir. Corbusier'in tasarımlarında bu iki farklı alanı bir bütün olarak ele aldığı gözlemlenmiştir. İncelenen Stein evinde Corbusier strüktürel yenilikler sayesinde özellikle cephede özgün bir yaklaşım oluşturmuştur. Bu görüntü cephede süsleme veya herhangi bir düzenin önüne geçmesi anlamındadır.

Corbusier'in Palladio'nun Foscari Villasına doğrudan benzeme çabası endüstrileşmenin estetik anlayışına bir temel oluşturma ve ideolojik bir tercihtir. Bu özellikle cephede klasik mimarlığın estetik nitelikleri ile modern mimarlığın teknik değerlerine yönelik bir çözümleme alanı olarak değerlendirilebilir. Palladio'nun tavrına öykünen Corbusier bu tavrı özünde taşıyan, matematiksel uyum, oran ve

orantı fikri üzerine kurulu fakat modern mimarlığın teknolojik getirilerini kullanan bir cephe fikri oluşturmuştur. Modular[1] onun tasarımlarında plan, cephe nitelikleri üzerinde belirleyici bir sistem olarak klasik mimarlığın matematiksel yasalarından türetilmiştir.

Yapısal teknoloji ve onun içeriğini oluşturan betonarme, alüminyum, cam, çelik gibi yapı malzemelerinin binanın yükünü hafifletmesi onun görsel bir imgeyi, ekranı oluşturmasını sağlamıştır. Bu durum cephe için üzerinde görsel çerçevelerin fotografik etkileri ile sonuçlanır. Corbusier iç mekânlarında plan serbestliği ile tasarımlarını oluşturup çeperleri tasarladığı açıklıklar ile yapılı çevreye açar. Bu sayede iç dış, dış ise iç haline gelir [Corbusier, 2003]. Mekânlar içinde oluşturulan açıklıklar dış ve içi birbiri üzerine aktarırken oluşturulan görüntü hem mekânın kavranmasında hem bağlamın vurgulanmasında hem de içeride olanın evi farklı algı biçimleri ile kavrayabilmesinde önemli bir araçtır[2]. Corbusier klasik mimarlığın dış ile iç arasında ki kopukluğunu hem dışın hem de için yararına bozması onun cephe adı altında yaptığı bir görsellik tasarımı, matematiksel oranlar ile düzenlenmiş teknolojik beyaz bir duvar üzerindeki ekran üretimidir. Wigley Corbusier'in mimarlığını serbest plan ve serbest cephe ilkeleri sayesinde, yapının taşıyıcı duvarların kölesi olmaktan kurtarıldığı ve havaya yükseltilmiş, çoklu ekran katmanları olarak yorumlar [Wigley, 2001].

Sonuç olarak Corbusier yapılı çevrenin resminin fotografik bir versiyonunu geliştirmiştir. Bu, bir pencerenin bir kanvas olabilmesi veya sergilenen yapılı

[1] Modular ve Corbusier'in yaklaşımı için bkz: Şentürk, L., "Modulların Bedeni", ***Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü***, (2008)

[2] Evin farklı kavranabilmesine yönelik en ilginç yaklaşımlardan biri Rem Koolhaas'tan gelmiştir. Koolhaas Stein evini büyüklük kuramı içinde irdelerken yapıda için dış dışın iç haline gelmesini ve aslında bütün arazinin ir bina olduğunu vurgular. Yapısal büyüklükler sadece işlevlerin yer aldığı kapalı hacimlerle sınırlı değildir. Ona bina olarak peyjaz mimarlık ve çevre arasında bir bütünlüğü tanımlar: Bu "bina-olarak-arazi"de ön(kuzey) ve arka (güney) peyzajlar iki en büyük odadır. Eğer ki güney-peyzajı *ekstra-large(XL)* dış mekân odasıysa böylelikle kuzey-peyzajı da – villaya sokaktan "giriş holü" olarak, bastırılmış *large(L)* dış mekân odasıdır. Villanın çatı terası, *medium(M)* dış mekân odası olarak çalışırken, onun *piano nobile* güney terası *small* olandır. Dört dış mekân odası, dört "bahçe". Bu yüzden Stein Villası, mekânın içerde ve dışarıda matematiksel ve kavramsal olarak düzenlenmesi arasındaki homolog ilişkiyi sunar ve *dört* fikri –dört sayının dizisi 1:2:3:4, ve dört ölçek S:M:L:XL— onun şiirsel mantığının önemli bir parçasıdır. Detaylar için Bkz: Koolhaas, R. and Mau, B., "S, M, L, XL",

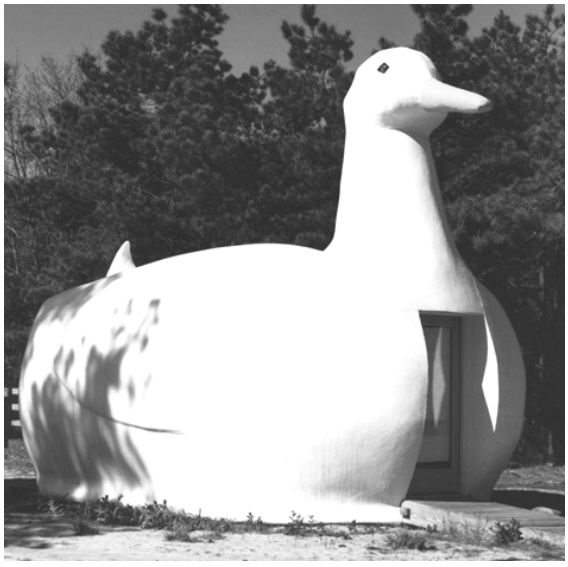
çevrenin üzerine bir tablo olabilecek gibi konumlandırılmasıdır. En önemli sonun da her yapılı çevre üzerine onun temsili elemanlarına bu çerçeve aracılığıyla indirgenir[1]. Yüzey içeride pencerenin oluşturduğu imge ile dışarıda ise matematiksel oranlara bağlı bir biçimde düzenlenir. Sonuçta pencerenin konstrüksiyonu ve yapılı çevrenin kompozisyonu bir araya gelirler. Corbusier dönemindeki cephe sorunsalı içerikleri bugünü etkileyecek biçimde değiştirmiştir. İçerisi ve dışarısı arasındaki etkileşimin ana kaynağı, çeperin görselliği oluşturmak üzerine dönüşümüdür. Fotografik bu dönüşüm çağdaş mimarlık şartları içinde bile nitelikleri tam anlamıyla tüketilmemiş bir alan olarak yapım ve tasarım düzleminde sürdürülmektedir.

2.3.6. Robert Venturi, karmaşıklık ve çelişkiler bağlamında cephe sorunsalı

Bu bölümde Robert Venturi'nin 1970'lerde önemli tartışma konusu olan mimarlık yaklaşımları ve bunlara bağlı olarak cephe sorunsalını nasıl ele aldığı ve nasıl yansıttığı incelenecektir. Bu inceleme yapılırken Venturi'nin Modernizm'in *"yalın"* mimarlık anlayışına karşın *"karmaşık ve çelişkili"* bir anlayışa yaslanmış Postmodern söylem bağlamında ele alınacaktır. Venturi, Modernizm'den önceki dönemler üzerine yaptığı araştırmalar doğrultusunda cephenin asal bir tasarım unsuru olduğunu kavramış, yapının biçim, strüktür ve malzeme gibi belirleyici özelliklerinden bağımsız oluşabileceği üzerine kendi cephe fikrini oluşturmuştur. Onun, cepheyi etkili bir iletişim aracı olarak görerek, binalarında özgün yaklaşımlar ürettiği söylenebilir. Cephe tasarımına yaklaşımlarında "*simgesellik*, *görsellik*, *fark edilebilirlik"* gibi kavramları ön planda tutar ve cepheyi kentsel, toplumsal alanda kent-bina-kullanıcı üçlüsü içerisinde farklı bir ilişki sistemine oturtur. Onun bu farklı ve yer yer karmaşık ilişkileri özellikle binalarının giriş cephesi üzerinden kurgulayarak geliştirdiği gözlemlenmektedir.

[1] Pencere bir temsil aracı haline geliyor, mekân sadece teknolojinin bir temsili değildir. Corbusier'in yaptığı genel anlamda bir sanat işidir, resimsel bir tuval düşüncesini mekânın doğası ve mimari ile birleştirme çabasıdır, dolayısıyla temsil sorunsalı yönünde yapılmış bir açılımdır.

Postmodern kültürün ön plana çıkardığı "*görsel ifade"* anlayışı bağlamında Venturi'nin, cephe sorunsalını genel olarak iki farklı anlayışta ele aldığı iddia edilebilir. Birincisi, cepheyi ***"****işaret değeri"* olan özerk mimari bir eleman olarak inceler ve tasarımlarında onun "*sembolik değerini"* ortaya çıkaran çalışmalarda bulunur. İkincisi ise, cepheyi "*görsel bir iletişim aracı"* olarak değerlendirir ve yapının kendinden önce kullanıcı ve çevresiyle olan ilişkisinde etkili bir yüzü olarak ortaya çıkarır (Resim 2.7). Venturi için cephe kendi başına simgesel bir elemandır. Bu bağlamda cephe yapılanmasını mekânsal organizasyon, program ve kullanıcı ile ilişkilendirse bile daha çok cephenin kentsel bağlamdaki pozisyonunu ele aldığı söylenebilir. Venturi'nin cephe tasarımları bir yandan kentsel ölçek ve mimari program bağlamında Modernizm öncesi ile bir ilişki kurmaya çalışırken[1], diğer bir yandan da Postmodern kültürün getirdiği görsel iletişim zenginliğini ve etkisini kullanır[2]. Bu noktada Modernizm'in reddettiği geleneksel öğeler ile imge kullanımına karşın mimarlıkta farklılıkların bir arada kullanılması gerekliliği anlayışına göre cephe tasarımlarında biçim, imge, oran, malzeme, resim ve grafik kullanımını da önemser. Bu bölüm Venturi'nin genel mimarlık tavırlarının öne çıkardığı tasarımsal bileşenler ile cephe kavramını nasıl ele aldığı araştırılmıştır.



Resim 2.7. Venturi, işaret olarak bina [Venturi, 2010]

[1] İç mekân fonksiyonuna göre oluşan pencereler ve simetri kullanımı
[2] Malzeme çeşitliliği, farklı renk ve grafik kullanımı

Robert Venturi'nin cepheyi sembolik değeri olan "*simgesel bir eleman"* olarak görmesi tasarımlarında kendi karakteri ve işlevi olan cepheler yaratmasını sağlamıştır (Bkz. Resim 2.7). Mimarlık kariyeri boyunca birçok tasarım yapmıştır [1] olan Venturi cephe kavramının tarihsel analizinde özellikle çağdaş mimarlık dönemi öncesinde en önemli kuramsal açılımlardan birini yapmıştır. Venturi'nin tasarımlarında cephenin ele alınışını "*iç-dış karşıtlığı, malzeme organizasyonları ve görsel çeşitlilik nitelikleri"* başlıkları altında ele aldığı söylenebilir.

Robert Venturi, 1991 yılında yayınlanan "*Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki"* kitabında modern mimarlığın reddettiği süs, bezeme, resim ve grafik kullanımlarının çağlar boyunca mimarlıkta özel bir alan tanımladığını ve bunları yadsımamak gerektiğini savunur [Venturi, 1991]. Venturi bu konudaki araştırmalarını özellikle Gotik katedrallerin dini semboller ve hikâyelerle bezeli cepheleri ve Rönesans saraylarının sahibinin zenginliğini anlatan ihtişamlı cepheleri üzerinden değerlendirir. Özellikle cepheler üzerinde uygulanan bu yaklaşımlar iç-dış arasında farklı bir mekansal dil oluştururlar.

Vincent Scully'e göre Robert Venturi'nin "*Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki"* kitabı Le Corbusier'in "*Mimarlığa Doğru"* [1923] kitabından sonra mimarlık üzerine yazılmış en önemli kitaptır [Scully, 1991]. Le Corbusier basit bir binadan şehir oluşumuna mimarlıkta en sade kullanımı vurgularken, Venturi yeni kitabıyla şehir tecrübeleri ile gelen karmaşıklık ve çelişkinin mimarlıkta kullanımının yolunu açmaktadır. Her ikisi de bu görüşlerini geçmişi inceleyerek oluştururlar. Hem Venturi hem de Corbusier bulundukları zaman içerisinde tarihsel bir analizle mimarlıklarının kuramsal alt yapısını kurarlar. Scully'e göre her iki mimar da geçmişten farklı şeyler öğrenir. Venturi İtalyan şehirlerinin binalarının cephelerinden

[1] Pensilvanya'daki Vanna Venturi Evi (1961); Filedelfiya'daki Guild Evi (1961); Ohio'daki Belediye Binası, Gençlik Merkezi ve Kütüphane Projesi (1965); Indiana'daki İtfaiye Merkezi (1991); New Jersey'deki Ulusal Futbol Merkezi Projesi (1967); Massachusetts'teki Trubek Evi ve Wislocki Evi (1970); Ohio'daki Allen Memorial Sanat Merkezi Büyütme Projesi (1973); Filedelfiya'daki Bilimsel Araştırmalar Merkezi Yönetim Binası (1979); New Jersey'deki Lewis Thomas Moleküler Biyoloji Laboratuarı (1983); Pensilvanya'daki En İyi Projeler Katalog Gösteri Merkezi (1977); Seattle Sanat Müzesi (1984-1991); Londra'daki Ulusal Galerinin Sainsbury Kanadı –büyütme projesi- (1986-1991); Filedelfiya Orkestra Binası (1987-1996)

ve bu binalardaki birbirinden farlı gereksinmelere ihtiyaç duyan iç ve dışın farklı şekillerde bir araya gelmelerinden etkilenir. Scully'a göre Venturi bu şekilde oluşan cepheleri temelde heykelsi bir görünüme sahip bulmamakla birlikte çevrelerine, sokak ve caddelere ifade veren yüzler olarak algılar. Bu doğrultuda Venturi binaya çevresi içinde yeni görsel ve sembolik değer katmak için çalışır [Scully, 1991]. Venturi'ye göre, tarihsel değeri olan bu yaklaşımlar günümüz mimarlık ve şehir anlayışı üzerinden tekrar değerlendirilerek mimarlık için kullanılmalıdır.

Venturi'nin mimarlık yaklaşımı tasarımlarındaki iç-dış karşıtlığı Rafael Moneo tarafından tartışılmıştır. Onun da bahsettiği gibi genel olarak Venturi, "*Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki"* kitabında modern mimarlığın katı, indirgenmiş ve sade mimarlık anlayışını eleştirerek karmaşa ve çelişkilerin bir arada kullanılmasını savunur [Moneo, 2004]. Ayrıca Moneo'ya göre, Modernizm'in basitleştirilmiş ve indirgenmiş yaklaşımlarının en önemli anlatımlarından Mies van der Rohe'nin "*az çoktur"* deyişine karşı Venturi *"çok az değildir"* deyişini savunmaktadır. Ona göre modern mimarların bu yaklaşımı her ne kadar bazı problemleri çözmüş olsa da, bu yaklaşım girdilerin ve konuların çeşitliliğini reddetmektedir. Bu Venturi'nin çözmeye giriştiği önemli bir problemdir [Moneo, 2004].

Modern mimarların aksine Venturi, sade yerine karmaşık, netlik yerine belirsizlik, sıkıcı yerine eğlenceli, tasarlanmış yerine gelenekseli tercih etmektedir. Sadelikler yerine birlikteliklerin kullanılmasından yanadır. Ona göre, bu gibi karşıtlıkları Modernizm'in *"bu ya da diğeri"* yaklaşımı yerine *"her ikisi ve bir arada"* kullanabilmeyi savunmaktadır. Bu şekilde oluşacak bir çelişki de mimarın temelde ele alacağı bir prensip olmalıdır [Moneo, 2004]. Moneo'ya göre Venturi, bir yandan girdilerin birlikteliğini savunurken, diğer bir yandan da modern hareketin reddettiği geleneksel öğelerin kabulüne ve kullanılmasına dikkat çekmektedir. Ona göre;

"Geleneksel olmayacak şekilde kullanılan geleneksel öğeler, bütünde yeni anlamlar doğurabilirler. Bilindik şeyler bilinmedik bir bağlama dönüşebilir, eski olduğu halde yeni görünebilir" [Moneo, 2004].

Modern mimarlığın önemli paradigmalarından biri olan "*dış, için yansıması olmalı, ondan türemelidir"* yaklaşımına karşı, Venturi modern öncesi dönemlerde de buna benzer yaklaşımların olduğu iddiası ile "*dışın içten bağımsız"* olarak oluşabildiği durumları tartışmaktadır. Venturi'ye göre iç ve dış arasındaki karşıtlık mimarlıkta çelişkinin ana manifestosu olabilecektir. Ona göre yirminci yüzyılın en kuvvetli doğrularından biri iç-dış arasındaki devamlılığın oluşturulabilmesine yönelik süregelen mimarlık tartışmalarıdır [Venturi, 1991]. Bu probleme yönelik çalışmalarında Venturi iç-dış karşıtlığını dış yüzeylerin şekillendirilmesi üzerine yapar. Modern hareketin dış yüzeyleri, iç fonksiyonun yansıması olarak ele almalarını eleştirir. Ona göre bu yeni bir söylem değildir. Cephe kavramı Venturi için Modernizm'den önceki dönemler içerisinde özgün yaklaşımların üretildiği ve yapıdan bağımsız olarak kendi anlamını taşıyan mimari bir öğe olarak görülmektedir. Örneğin, bir Rönesans dönemi kilisesi olan Kortona'daki Madonna del Calcinaio kilisesinin içi dışın devamı olarak oluşmuştur. İçteki mimarlık elemanlarının dili genel olarak malzeme ve ölçek kullanımında dışın dilini yansıtmaktadır. Ancak Venturi modern mimarlığın önemli projeleri üzerinde yaptığı araştırmalarda mekânlara ve iç-dış arasında olması beklenen devamlılığa karşın birbirinden farklılaşan bir oluşumuna dikkat çekmektedir. Örneğin Modernizm'in önemli yapılarından olan Corbusier'in Villa Savoye'u, ona göre, içte bir konut işlevini görebilmesi için parçalara ayrılmış olsa da, dışta sanki tek parçaymış gibi büyük pencereleri olan ve üzerinde bulunduğu yeşil alanı yekpareliğiyle bastıran bir yapıdır.

Bu durumda Modern mimarlık öncesi yapılara ve modern mimarların da oluşturdukları iç-dış farklılaşmasına göre, Venturi için cephe kendi mimarlık dili, sistemi ve özel fonksiyonları olan özerk bir elemandır. Başka bir deyişle, cephe, kendi anlamı olan ve tek başına sembolik bir değer olarak görev yapan mimarlık unsurudur [Aydoğan, 2009]. Bu iç-dış karşıtlığının ortaya çıkardığı mimarlık kaygıları, Venturi'nin tasarımlarında malzeme, simetri ve ölçek karşıtlığı ön plana çıkaran cepheleri oluşturmuştur. Venturi özellikle iç ve dış karşıtlığını Gotik katedrallerdeki cephe ve plan oluşumu arasındaki karşıtlık üzerinden kurmaktadır. Cephe yüzeyleri genellikle dinin güçlü etkisi ile tasarlanmaktadır. Dini hikâyelerin ve ermişlerin hayatlarının resmedildiği camlar ile üç boyutlu heykeller yüzey ve

insan arasında bir etki sağlamaktadır. Dışarıda grafik anlamda verilen bu etki içeride boyalı camdan süzülen ışık ile manevi bir etkiye dönüşmektedir. Bu yaklaşıma göre, cephe tarihsel elemanlarla süslenerek iç-dış karşıtlığına ya da sürekliliğine yönelik modern mimarlığın içerikleri ile çatışan bir cephe karakteri önerilir. Venturi, "*Las Vegas'ın Öğrettikleri"* kitabında Amiens Katedrali'ni örnek olarak vermektedir. Ona göre hep iki boyutlu obje olarak değerlendirilen cepheler, ayrıntılı olarak bakıldığında içerdikleri dini anlam ve üç boyutlu heykeller ile mekânsal bir niteliğe sahiptirler. Bu cephelere yakından bakıldığında, bunların yapı içerisinde yapı oldukları görülür, çünkü üzerlerindeki yontular ve kabartmalarla üç boyutlu nitelikleri vardır. Böyle bir düzenlemede, modern mimarların kullandığı anıştırma yöntemine pek yer yoktur. Zaten cephenin biçimi gerideki sahının ve yan sahınların siluetini saklar, kapılar ve gül pencereler de iç mekânın karmaşık mimarisini çok az yansıtırlar [Venturi, 1993]. Bu bağlamlarda Venturi Gotik Katedrallerin giriş cephelerini, iç ve dış, bina ve toplumsal alan arasında önemli bir iletişim aracı olarak görür. Bu yaklaşıma göre, geleneksel öğelerle zenginleştirilmiş cepheler *"sembolik değeri"* olan "*görsel bir iletişim"* aracına dönüşmüşlerdir. Cephe, bina bağlamında katedralin kentsel ve toplumsal ekranı olarak çalışırken, aynı zamanda da dini bir *"propaganda aracı"* olmaktadır. Bu durumda Cephe yüzeyi, bina içindekiler için bir deri oluşturmanın dışında, binanın kente ve topluma dönük yüzü ve mesaj taşıyan bir elemanıdır [Arnheim, 1977].

Kent ve mimarlık tarihi araştırmaları ışığında Venturi, modern mimarların yadsıdığı birçok durumu tekrar yorumlar. Modern mimarlıkta çeperlerin yapının her bölümü gibi sade ve basit olarak ele alınmasının aksine, Venturi için çeperler görsel değeri olan önemli bir iletişim elemanıdır. Venturi'ye göre cephe, içten farklılaşarak bağımsız oluşabilecek, farklı malzeme, oran ve anlamlar taşıyabilecek karmaşık bir unsur. Bu Postmodern mimarlık ve mimarlar için temel bir yaklaşım/düşünce biçimidir. Bu çerçevede Postmodern düşüncenin görsellik üzerine gelişen kültürü imgeyi toplumsal kültürün merkezi haline getirmiştir.

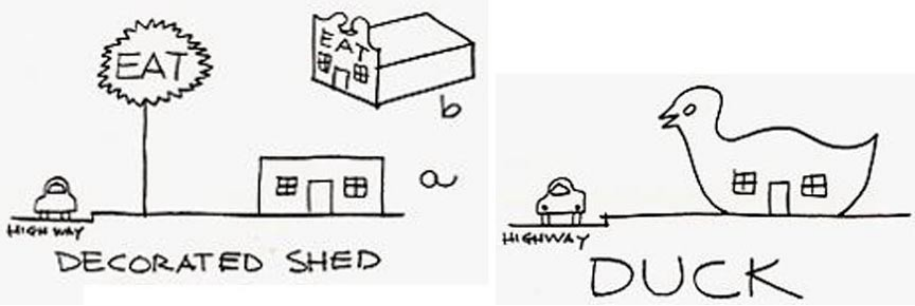
Bu dönüşüm içerisinde Venturi'nin "*işaret"* kavramı adı altında irdelediği, imgenin örgütlediği mimarlık biçimidir. 1960'larda Guy Debord bu biçim mimarlığı bir çeşit

gösteri olarak görür. Bu mimarlık seyreden ve seyredilene yönelik binayı bir çeşit metaya dönüştürür ve tüketime açık hale getirir. Toplum üretimden tüketime, aktif bireyden pasif, seyirci, bireye dönüşmüştür. Gösteri Debord'a göre; *"Sadece görüntülerin koleksiyonu değildir, ama sosyal ilişkilerin hızlıca görüntüler tarafından anlatıldığı özellikli sosyal bir biçimdir"*. Görüntülerle yaşayan birey daha az düşünüp daha az kendini tanımaktadır. İhtiyaçlarını görüntüler aracılığıyla belirlemesi onu kendinden uzaklaştırmaktadır. Bu tarz bir toplumda – tüketimin amaç olduğu – tüketimi destekleyecek her türlü araç baskın hale gelmeye başlar. Şirketlerin büyük sembolleri ve isimleri toplum algısında çok etkili olmaya başlar. Mattelartlar'a göre medya, kapitalist ve tüketici arasında yeni bir iletişim tarzı olarak tüm etkili araçları, özellikle marka ve ürün sembolleri, toplum üzerinde etkili olabilmek için kullanır [Debord, 1995].

Kültürün gösteriye dönüştüğü bu toplumda ticari medya araçları büyük kitlelere ulaşabilmek için reklam, marka ve işaret sistemlerinin tariflendiği yeni bir iletişim sistemi oluştururlar. Her şeyin medya ve tüketimin aracı haline geldiği bu sistemde mimarlık da doğasında var olan iletişim rolü ile etkili bir araca dönüşür. Markalar kendilerini daha çok gösterebilmek, diğerlerinden ayrışabilmek için daha büyük ve daha görünür bir şekilde binalar üzerinde yerlerini alırlar. Bir yandan, özellikle cephelerin üzerine asılan, yapıştırılan, boyanan markaların işaretleri cepheyi dev bir ekrana dönüştürerek bireyin zaten hayatının merkezi olan televizyonu şehre taşır. Diğer yandan, mimari bu işaretleri süsleme malzemesi olarak ele alarak kendi dışını kentsel alanda farklılaştırmak için kullanır. Sembolik, renkli ve gösterişli cepheleri ile mimaride dış içten ayrışır ve bağımsızlaşır. Postmodernizm'in aşırı şimdiki zamana, anlık olana yönelimi ve geçmiş silen, sadece şimdilerden oluşan dünyası içinde mekân, anlık gösterimler ve farklılaşan senaryolarla deneyimlenilmektedir [Başkaya, 2001]. Bu anlık varoluş içerisinde cephe, daha büyük, daha gösterişli, daha ışıklı simge, sembol ve işaretlerle kendini bu karmaşık dil içerisinde var etme yarışındadır.

Venturi Modernizm'in endüstrileşme ile gelen yalın mimarlık anlayışından sonra, Postmodern kültürün reklam, pano ve ışık kullanımıyla getirdiği görsel iletişim

baskısının mimarlık ve kentsel alanda yaygınlaşmasını cephe üzerinden oluşturduğu etkilere odaklanmaktadır. Las Vegas'ı bir laboratuar olarak ele alır ve kentteki binaların cephe nitelikleri üzerinden işaretin incelemelerini yapar. Binaların iletişim rolünü ön plana çıkararak form, strüktür ve programın aksine sembolik ve görsel elemanların kullanımını vurgular. Bu kullanımı iki şekilde araştırır. İlki, dışın içten oluştuğu ve binanın tamamen bir heykele dönüştüğü *"ördek"*[1] kavramıdır. İkincisi ise, cepheyi binadan ayırarak sembolik değeri olan bir eleman olarak inceler ve bunu *"süslenmiş hangar"*[2] olarak adlandırır. Venturi bu iki kavramı örnekler üzerinden değerlendirir ve tartışmasını Postmodern kültürün ekran ve medya işaretleriyle kaplanan Las Vegas üzerinden devam ettirir (Şekil 2.18).



Şekil 2.18. Venturi, Süslenmiş Hangar ve Ördek [Venturi, 1977]

Venturi için Postmodern Kültür İçerisinde cephe Görsel bir İletişim Aracıdır. Moneo'ya göre Venturi zıtlıkların ve geleneksel öğelerin bir arada kullanıldığı etkili yaklaşımını sadece mimarlıkla sınırlı tutmamış, mimarlık ve şehir ilişkisi ile kentsel tasarım yaklaşımlarında da kullanmıştır. Buna göre, Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Charles Izenour ile birlikte Las Vegas'ın 91 nolu otoyolunu inceler ve mimarlığın *simge değeri*[3] üzerine yoğunlaşır. Las Vegas, ana yol etrafına dizilmiş baraka tarzı binaların yoldan geçen arabaların ilgisini çekmek amaçlı süslenmiş ön cephelerinin oluşturduğu bir reklam şehridir. Kentte mimarlık unsurları ve simgeler tüketici ile ilişki kurabilmek için farklı bir nitelik kazanmıştır. Binaların sadece görünen yüzü farklı ölçek, renk ve ışıklarla bezenmiştir. Tüketiciye en etkili biçimde

[1] İngilizce duck teriminden Türkçeye çevrilmiştir.
[2] İngilizce decorated shed tamlamasından Türkçeye çevrilmiştir.
[3] İngilizce sign value tamlamasından Türkçeye çevrilmiştir

ulaşabilmek için birbirini gölgede bırakmaya çalışan bu işaretler, semboller ve ışıkların oluşturduğu farklı bir mimari dil oluşmuştur. Amerikan mimarisi çölde bir sanat geliştirdiğini ilk kez ortaya atar ve ona göre *"ticari bantta"* var olanın binalar, ağaçlar değil, işaretler ve semboller olduğunu vurgular [Banks, 1993].

Görüntü ve işaretin baskın olduğu bu şehirde binanın kendisi reklam tabelasına dönüşmektedir. Başka bir deyişle, Venturi'ye göre Las Vegas'ta var olan kaygılar, mimarlık kökenli ve mekânsal değil, işaretin ve sembolizmin hâkim olduğu bir iletişimle ilişkilendirilebilir. Burada binanın mimarlık olarak vermeye çalıştığı anlamından çok, görüntüyü oluşturmak için cephe üzerinde kullanılan araçların çeşitliliğidir. Binanın yönü, programatik gereklilikler, strüktürel zorunluluklar gibi mimarlığın asal bileşenleri cephenin üzerinde oluşturulan tabela ve işaretlerin arkasına saklanmış, kent ve bina arasındaki iletişim ön plana çıkarılmıştır. Mekân ve strüktürün sistemleri doğrudan programın hizmetindedirler ve süsleme her şeyden bağımsız oluşur [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002]. Postmodern mimarlar burada içten bağımsız olarak oluşan ve sembolik değerleri ile ön plana çıkan cepheleri araştırırlar. Bu cepheler genel olarak birebir içi yansıtmayan, malzeme, oran ve süsleme açısından sistemden bağımsız olarak oluşan, farklı bir işlev yüklenerek kendi karakterini oluşturan görsel bir iletişim aracıdır. Bu özellikleriyle binaya eklemlenmiş gibi duran giriş cephesi ön plana çıkarak binayı gizler. Ayrıca cephe görsel bir iletişim aracı olmanın yanı sıra kentsel ve toplumsal ölçekteki oran ve etki alanı ile dev bir reklam panosuna ve önemli bir propaganda aracına da dönüşür.

Bu cephede ön plana çıkan durum üzerindeki bezemelerin konstrüksiyonun bir parçası değil sonradan eklemlenebilen bağımsız elemanlar olmalarıdır. Bunlar cepheye entegre olmamışlardır. Charles Jencks, Gaudi ve Venturi'nin çalışmalarında kullandıkları sembolizmi yapıya uyum sağlamalarına göre ayrıştırır. Ona göre Gaudi, tasarımlarında sembolizmi konstrüksiyonun ve fonksiyonun bir parçası olarak ele alır. Venturi'nin ticari ve reklam dili ile oluşan *"süslenmiş hangar"*ında ise sembolik öğeler binadan bağımsız olarak gelişir ve kendi amaçları doğrultusunda binayı bir araç olarak kullanırlar [Jencks, 1985]. Charles Jencks'e göre:

"Birincisi[1] iletişim halindeki anlamlarla yankılanır, ikincisi[2] ise birbirine zıt gösterimlerle çınlar. Bir tanesi bir kültürün sürekliliği sonucu oluşmuştur, diğeri ise ayrışmış duyguların ifadesidir" [Jenks, 1993].

Venturi, mimarlığın işaret değeri üzerinden yapılan bu iki incelemeyi katedral üzerinden değerlendirerek, onun çevresi için hem bilgi hem de propaganda aracı olduğuna dikkat çeker ve örneklemeyi daha önce de bahsedilen Amiens Katedral'i üzerinden yapar.

Katedralin meydana bakan yüzü, giriş cephesi, üzerindeki üç boyutlu heykeller ve tasvirlerle kendi içinde başka bir mimari değer bulundururken, arkasında yığma bir bina barındırmaktadır. Bu durum görüntü ve işlevin karşıtlığının bir yansımasıdır ve "*süslenmiş hangarın"* genel bir özelliğidir. Cephe, arkasında barındırdığı binadan meydana gelir ancak süslemeleri ile kendi içinde başka bir mimari düzen oluşturur. İki boyutlu olarak görünen cephe daha önce de bahsettiğimiz gibi süslemenin parçası olan heykellerle üç boyutlu bir unsur haline gelir. Kendi sistematiği, anlam ve ifadeleri olan cephe, üzerindeki dini hikâyeler ve görsel öğeler ile bir nevi katedralin ekranı gibi çalışmaktadır. Katedralin içini birebir yansıtmak yerine kendi karakteri doğrultusunda binanın içeriğini farklı bir dille anlatmaktadır. Buna ek olarak yığma binanın önünde daha fazla yükselerek kendini ön plana çıkarır ve binadan önce cephe algılanır. Bir ekran olarak dinin ve katedralin reklamını yapan cephe Venturi'ye göre süslenmiş hangar iken, hac şeklindeki yığma bina bir *"örtek"*tir.

"Amiens Katedrali, arkasında binası bulunan bir reklam tabelasıdır. Gotik katedraller, ön cepheyle yan cepheleri arasında "organik bütünlüğe" erişemedikleri için, zayıf yapılar olarak düşünülürler. Fakat bu kopukluk, karmaşık bir yapının özünde bulunan çelişkinin doğal bir yansımasıdır. Katedral, meydandan bakıldığında, iki boyutlu bir reklam tabelası, arkadan bakıldığında ise taş duvarlar örülerek inşa edilmiş bir yapıdır. Bu, süslenmiş hangarın sık sık bağdaştırdığı, imgeyle işlev arasındaki çelişkinin yansımasıdır.

[…] Kendini mekânın, strüktürün ve programın yalın mimari öğelerinin zorlamaya dayanan eklemlemeleriyle sınırlayan Modern mimarlığın anlatımcılığı kuru, boş ve sıkıcı – sonunda da sorumsuz – bir hale geldi. Bugünün Modern mimarlığı, belirtik

[1] Gaudi'nin mimarlığı
[2] Venturi'nin süslenmiş hangarı

simgeselliği ve yapıya sonradan uygulanan yüzeysel bezemeyi yadsırken, yapının kendisini kocaman bir süse dönüştürerek çarpıttı. Süslemenin yerine "eklemlemeyi" koyarak kendini de ördeğe dönüştürdü" [Venturi, 1977].

Venturi'nin kuram ve uygulamada oluşturduğu cephe fikri Philadelphia Bilimsel Araştırmalar Merkezi Yönetim Binası (1979) giriş cephesi tasarımı sorun-yöntem-sonuç ilişkisi çerçevesinde oluşmuş en iyi "*süslenmiş hangarlardan"* biridir. Yapı genel olarak modern tarzda bir kutu olsa da çeperleri müşterinin isteği doğrultusunda şekillenmiştir. Müşterinin insanların toplum ve bilgi endüstrisiyle canlı ve farklı bir katkı sağlayacak bir yapı algılamasını istemesi sonucunda binanın çeperleri süslenmiştir. Özellikle giriş cephesinde bu süsleme doruk noktadadır. Leatherbarrow ve Mostafavi'ye göre Venturi'nin bu tasarımı renkli tuğlalar ve porselen paneller sayesinde oluşturulmuş geometrik bir desenin cephe üzerine dayatılmasıyla binayı çevresinden ayırmaktadır. Tüm cephede dar, ayrıntılı bir şekilde oluşturulmuş desen, büyük soyut çiçek formlarının yan yana kullanılmasıyla hafifletilerek binanın ana girişi oluşturulmuştur [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002]. Bu farklılık cephede küçük parçalarla oluşmuş olmanın bir kopukluğunu yansıtıyor olsa da uzun şerit pencereler ve tüm cephedeki simetri kullanımı cephede bir bütünlük sağlamaktadır (Resim 2.7). Cephenin yatay ve düşey elemanları arasındaki karşıtlıkla, merkezi ve sıralı dizilimi arasındaki karşıtlık bir *"belirsizlik hissi"* veya *"her ikisi de"* kavramlarını oluşturmaya çalışmaktadır [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002].



Resim 2.8. Venturi, Institute for Scientific Information, Philadelphia, 1979 [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002].

Venturi'ye göre modern mimarlar mekân, strüktür ve program gibi unsurların tüm yalınlığını kullanarak yarattıkları sade anlatımla dönemin kahramanları olmuşlardır. Ancak, bu anlatım kuru, sıkıcı ve boş bir anlatım olmuştur. Modern mimarlar binalar üzerinde belirgin sembolleri ve her türlü süslemeyi kullanmayı reddettikleri zaman farkında olmadan kendi başına büyük bir süs olan binalar yani ördekler tasarlamışlardır [Venturi, 1993]. Venturi'ye göre *"Modern mimarlar, resim, heykel ve grafik gibi mimarlıkla birleşen geleneksel ikon kullanımını terk ederler. […] Mesaj temelde mimaridir"* [Venturi, 1993]. Ancak, Modern mimarların yalın mimarlık anlayışında grafik kullanımını reddetmeleri, Postmodern kültürün resim, pano ve ışıkların kendi mesajlarını vermek için kapladığı binaların işaret değerinin hâkim olduğu bir anlayışla değişmiştir. Larson'un da belirttiği gibi; Postmodernizm'de kelimeler ve şekiller binalardan önce gelmiştir [Larson, 1993]. Postmodern kültür ile gelen ekran, pano, marka isimleri ve neon ışıklar cepheyi kaplayarak kendilerini ön plana çıkarırlar. Şekil 2.18'de Venturi çok basit bir çizim ile otoyollarda arabaların algılayabilmesi için kullanılan reklam panolarının cephe üzerine eklemlenmesi anlatılmaktadır. Bu eklemlenme ile reklam ve marka, binayı gizleyerek ön plana çıkarken, cepheyi etkili bir iletişim aracı olarak kullanmaktadır.

Sonuç olarak Venturi, özellikle iç-dış ayrışması olarak inşa ettiği mimarlık kaygılarını dış cephe üzerine yaptığı bir takım çözümlemeler ile sonuçlandırır. Cephe malzeme, dil, strüktür, ölçek bağlamında içten bağımsızdır. Cepheler kendi başına durabilecek mimarlık unsurlarına dönüşmüşlerdir. Cepheler binaların resimleri veya ekranlarıdırlar. Kimi zaman müşteri isteği, kimi zaman kendi kaygısı, kimi zaman da çevresel verilerin sorgulandığı cepheler, genellikle oran-orantı, ölçek ve malzeme farklılıklarıyla şekillenmektedir. Malzemenin farklı renk ve dizilim olarak uygulanması ile cephedeki çekiciliğin arttırılması amaçlanmış ve cephe bir tür reklam panosu olmuştur. Her ne kadar Venturi Postmodernizm'le gelen görsel ifade zenginliğini kullanıyor gibi görünse de aslında modern öncesi dönemin mimarlık yaklaşımlarını dönemine göre yorumlamaktadır. Rönesans konutlarında ev sahibinin zenginliğini simgeleyen, Gotik katedrallerde dini propaganda aracı olan, modern dönemde için yansıması olarak yalınlığın tarifi olan cephe, Postmodern dönemde ticaretin ve markanın etkili biçimde kullanıldığı reklam aracı olmuştur. Tüm bu

hizmetler onun bina-kullanıcı-kent ilişkisi içerisinde önemli ve etkili bir iletişim aracı olma rolünün sonuçlarıdır. Cephenin iletişim rolünün kent ve insan ilişkisinde kullanılmasının bir diğer noktası ise şehirlerdeki algının yayadan arabadaki insana geçişidir. Daha çok şirketlerin markalarının algılanabilmesi için oluşturdukları reklam panoları, ekranlar ve işaretler zamanla otomobil hızındaki algıya erişebilmek için renkli ve büyük araçlara dönüşürler. Bu büyüklüğün altında ezilen binalar gittikçe görünmez bir hal alırlar. Venturi burada mimarların pek de yeni olmayan bu durumu avantaj olarak görüp modern öncesi dönemlerin yorumlarıyla kullanabilmelerini önerir. Süsten kaçmamak gerektiğini ve karşılıkları bir bütün içinde bir arada kullanabilmeyi savunur. Ona göre süslemenin sembolik bir işlevi vardır ve toplumsal iletişimde rol alan bir elemandır. Bu uygulamaları yaparken hem yayanın hem de arabadaki insanın algısının önemli olduğunu düşünür. Bu noktada modern mimarlar nasıl arabanın üretildiği endüstri ve seri üretim ile makinelerden etkilenip onların yalınlıklarını kullanmaya çalışmışlarsa, Venturi de arabaların biçiminden çok onu kullanan kişinin şehir ve mimarlık algısı üzerinden süsleme ve ölçek ile dikkat çekici cepheler tasarlamaya çalışmıştır.

2.3.7. Aldo Rossi ve cephe sorunsalı

İtalyan mimar Aldo Rossi'nin (1931–1997) kariyeri, 1960-1990'lı yıllarda, Modernizm ile çağdaş mimarlık arasında Postmodernizm'in etkin olduğu dönemde geçmiştir. Bu dönemde Amerikalı mimar Robert Venturi ile birlikte adı en çok öne çıkan isimlerden biridir. Çalışmanın bu bölümünde Aldo Rossi'nin mekânlarındaki çeper nitelikleri döneminin mimarlık koşulları çerçevesinde ele alınmıştır.

Rossi, modern sonrası ebedi mimarlığı oluşturmayı amaçlayan yaklaşımları ile ön plana çıkmıştır [Bandini, 1983, önsöz]. Eleştirmenler Rossi'nin çalışmalarını Purist, Rasyonalist, Faşist, Stalinist gibi birçok farklı akım kapsamında yorumlasalar da Rossi tasarımlarını kendine özgü kişisel yaratıcılık şemsiyesi altında tanımlamayı başarmıştır. Sadece binalarıyla değil teorik çalışmalarıyla da öne çıkan mimar, Neo-rasyonel akıma öncülük etmiştir.

Rossi'nin Corbusier etkilerinin güçlü biçimde ve Modern mimarlığın işlevselci, standartlaştırıcı, yalın, ekonomik ve estetiği indirgeyen tavırlarının baskısı altında olan bir dönmede kariyerine başlamıştır. Nu dönemde yerel olanla ilişkisiz olmak ve özellikle belli bir karakteri oluşturmak yerine evrensel olana ve herkese göre olana ulaşma isteğinin, mimarları yere ait olanın okunmasından uzaklaştırdığı, kentlerin karakterini oluşturan tarihsel süreçlerin göz ardı edilmesine mimarlık ortamını sürüklediği görülebilir. Cephenin estetik olarak kendine yüklenecek unsurlardan bütünüyle uzaklaştırıldığı beyaz yüzeyler işlevle şekillenirken oluşturulan cephelerde en genel özellik sadelik ve malzeme ile işlev arasındaki ifadenin oluşturulması olduğu söylenebilir. Cephe modern mimarlık dönemi boyunca bu tezde de tartışması yapılan birçok mimarın etki ve katkıları ile yapısal, tasarımsal, maddesel ve görsel nitelikleri bakımından bütünüyle değişmiş ve dönüşmüştür. Süsleme unsurlarının donattığı ve yük taşıyan duvarın parçası olan cephe, programla ilişkili, kendi konstrüksiyonu olan şeffaf bir hal almıştır. Geçirdiği yalınlaşma süreci onun modern şartlar içinde dışarıda üretilebilen ve montaj teknikleri ile binaya bağlanan bir kaplama/örtü haline getirmiştir. Cephe modern mimarlık döneminde işlev, yapım teknikleri ve malzeme anlayışları bakımından mimarlık ifadeleri barındıran bir unsurdur. Bu durumları gören ve bir İtalyan kentlerini iyi bilen Rossi, modern mimarlığın hâkimiyetinde olan cepheye yönelik yapısal ve tasarımsal süreçlere, onu yapılandıran hakim görüşlere kuramsal ve pratik mimarlık düşünceleri ile karşı gelir. Rossi cephenin görsel içeriklerinin ve süsleme üzerine olan genel bağlamlarının sadeleşmesi, konstrüksiyon ve modern malzemelerin kullanılması ile içerik değiştirmesine yönelik oluşmuş Modern tavırlara yönelik güçlü bir karşı söylem üretir. Özellikle tarihsel olana dönük modern mimarlığın önyargıları ve yerelliğin niteliklerinin göz ardı edilmesi tam da Rossi'nin söyleminin asal unsurlarıdır. Bu bağlamda Rossi'nin Endüstrileşmenin etkisinde modern mimarlık süreçlerinde genel gidişata karşı Semper'den yaklaşık bir yüzyıl sonra farklı ve içerikli bir söylem geliştiren çağdaş mimarlıkta dâhil olmak üzere son mimar olduğu söylenebilir. Rossi'ye kadar modern mimarlık süreçleri içinde cephe, klasik batı mimarlığı geleneğinin modern yorumunun nasıl olabileceği üzerine düşünülmemiş bir alan olarak kalmıştır. Onun çağdaşlaşma süreci boyunca Avrupa mimarlığının cephe geleneği üzerine modern çağlarda, buna çağdaş mimarlıkta dâhildir, kuramsal ve

yapısal olarak içerikli bir söylem üretmesinin temelinde form ve üslup tartışmalarına yönelik yorumlamaları vardır. Rossi tasarımları ve özellikle de cepheleri İtalyan kentleri ve tarihi binalarının analizleri doğrultusunda oluşturulur. Dolayısıyla, özellikle modernleşme ve tarihsel olan arasında bir eşik oluşturmak ve cephenin modern şartlar içinde konumunun anlaşılması adına Rossi kendi özgün alanını bağlam ve tarih üzerinden tanımlamıştır denebilir.

Rossi'nin tarihi İtalyan kentlerine ve onların dokularına olan ilgisinin niteliklerinin, özgünlüğünün anlaşılması olarak yorumlamak mümkündür. Rossi bağlamsal nitelikler ve tarihsel analizlerle bir mimarlık oluşturan ve buradan elde ettiği çıkarımlarını cephenin tasarımsal içeriğini oluşturmakta kullanan bir tutuma sahip görünmektedir [Bandini, 1983, önsöz]. Bu çerçevede oluşturduğu mimarlık nitelikleri ile Rossi'yi anlamak ve cephe tartışmalarında kuramsal ve yapısal özgünlüğünü kavramak için bu metin üç bölümden oluşturulmuştur. İlk bölüm Rossi'nin genel mimarlık karakteri, kentle kurduğu ilişki ve teorik yaklaşımları üzerinedir. İkinci bölümde kuram ve uygulama ilişkisi bağlamında, onun kariyerindeki geçişleri de görmek adına farklı dönemlerde yapılmış üç projesinin incelemesi yapılmıştır. Üçüncü bölüm, cephe tartışmalarında Rossi'nin yeri; kentsel bağlamdan ve tarihsel incelemelerden edindiklerini cepheye nasıl aktardığının ve cephe üzerinde oluşturduğu özgünlüğün yorumlanması üzerinedir.

Rossi'nin teorik, kuramsal ilgi odağının temelleri, 1960'ların başındaki modern mimarlık karşıtı tartışmalara dayanır. Modern hareketin tarihe karşı negatif tutumu mimarlık çevrelerinde eleştirilirken, yeni bakış açılarının da önü açılmıştır. Bu doğrultuda 1966'da, iki farklı coğrafyada, mimarlık dogmalarını kritik eden güçlü ve etkili iki kitap yayımlanmıştır. Bunlardan biri Amerikalı mimar Robert Venturi'nin "*Karmaşıklık ve Çelişki"*, diğeriyse İtalyan mimar Aldo Rossi'nin "*Şehrin Mimaris"* kitaplarıdır. Modernizm'in işlevselci, indirgeyici yönüne ve asgari şartlarda bir mimarlık biçimi oluşturma eğilimine hem Venturi hem de Rossi karşı çıkar [Bandini, 1983]. Rossi'ye kıyasla Venturi'nin, söylemlerini daha çok görsel öğeyle destekleyip yalın bir dil kullanışından ötürü, anlaşılması daha kolaydır. Bunun dışında ikisi de modern mimarlığı ayrı bir yerde tutarak işlevselciliği genel ve ticari formundan

arındırmayı amaçlamışlardır [Evers, 2006]. Rossi'nin yaklaşımı Venturi'ye göre daha kuramsaldır ve daha derin tarihsel analizler ve bilgiler içerir. Özellikle Rossi'nin söyleminin teoriyle pratiğin birbirini takip etmesi gerekliliği üzerine daha çok kuramsal bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Venturi'nin imgeyi bir etkileşim kaynağı alarak, tarihi örnekleri imgesel nitelikleri üzerinden değerlendirmesi ve tarihle kurduğu hassas ilişki onu cephenin görselliği üzerine pratik bir alanda çalışmış bir mimar haline getirir [Bandini, 1983]. Burada iki mimarın cephe kavramı tartışmalarında farklılıkları da belirmektedir. Venturi özellikle imgeyi oluşturmayı hedeflerken, Rossi imgenin içeriği ile onun yapısal ve tarihsel nitelikleri arasında doğrudan veya dolaylı ilişkiler kurmaktadır.

Hem Rossi'nin hem de Venturi'nin kitaplarının yöntemi birbirine benzese de eylemsel amaçlarının farklı olduğu söylenebilir. Venturi ikonografik değerleri arttırmak için, mimarlığın tarihsizleştirilmesine karşı savaşırken; Rossi'nin yeniden bir ikonografi inşa etmeye giriştiği gözlemlenmiştir. Birbirine uygun mekanizmaları tutarlı bir şekilde birleştiren tutumunun yanı sıra Rossi, hem yeni bir ikonografi oluşturma çabasını tam bir tanımlamayla sunar hem de bunu geniş bir ilişki çerçevesinde mimarlık ve kent bağlamında uygulamaya geçirir [Bandini, 1983].

Rossi kente yönelik bakışını "*Şehrin Mimarisi"* kitabında ortaya koyar ve mimarlığın 1960 yıllardaki durumuna oldukça eleştirel bir tutumla yaklaşır. *"Şehrin Mimarisi"*, modern mimarlığın naif işlevselci yaklaşımına eleştirel bir tavır sergiler [Rossi, 2006]. Ayrıca Rossi kitabında, mimarlığın tarihsel kanıtlar üzerinden sistemli ve dikkatli bir incelemeden geçerek bilgince kullanılmasının gereğini vurgular [Evers, 2006]. Bu süreç Rossi'nin cepheye yönelik tarihsel analizler yapmasına ve buradan elde ettiği çıkarımları ile yeni bir ikonografi tanımlamasına yol açmıştır. Tarih Rossi için ikonografinin kaynağıdır ve cephe ise bu ikonografiyi sunma aracıdır. Şehrin Mimarisi'nde Rossi, naif işlevselciliği eleştirir:

"...Amaç kentsel artifakların yapıları ve oluşumlarına açıklık getirmekse, bunları işlev açısından ele alan açıklamaların tümünün reddedilmesi gerektiği kanısındayım. O halde şehir çözümlemesinde mimarlığın değerini teslim etmeye çalışırken, bu çalışmanın bir tezi de kentsel artifakları işlev açısından açıklama çabasının reddidir.

Bence bu tür bir açıklama, biçimleri incelememizi ve mimarlık dünyasını gerçek yasalarına göre bilmemizi engellediği için, aydınlatıcı olmak şöyle dursun, gerileticidir. Hemen belirtelim: Bu, doğru anlamıyla işlev kavramının, yani birbirinin işlevleri olarak bilinebilecek değerler cebiri olarak işlevin reddini gerektirmediği gibi, işlevler ile biçim arasında çizgisel neden – sonuç ilişkisinden daha karmaşık bağlar kurma çabalarını da reddetmez. Daha özelleşirsek, işlevlerin biçimi beraberinde getirdiklerine ve kendi başlarına kentsel artifakları ve mimarlığı oluşturduğuna inanan safdil bir ampirizmin emrettiği türden bir işlevselcilik anlayışını reddediyoruz burada. Böyle anlaşıldığında, doğası gereği fizyolojik olan işlev, vücudun bir organına benzetilebilir: İşlevi, oluşumunu ve gelişimini meşrulaştıran; işlevsel değişimleri biçimsel değişimlere yol açan bir organa. Modern mimarlığa damgasını vuran iki ana akımın, işlevselcilik ve organikçiliğin ortak kökleri, zaaflarının ve temeldeki belirsizliklerinin nedeni bu benzetme ışığında açıkça görülebilir. Bu akımlar yüzündendir ki biçim en karmaşık köklerinden yoksun bırakılır; tip, basit bir örgütlenme planına, dolaşım yollarını gösteren bir şemaya indirgenir; mimarlık özerk değeri olmayan bir şey olarak görülür. Bu yüzden de kentsel artifaktlara karakterini veren, aralarındaki karmaşık bağları kuran estetik kasıt ve zorunluluk bir türlü çözümlenemez" [Rossi, 2006].

İlk kitabında Rossi, oluşturmaya çalıştığı teoriyi desteklemek için, Paddova'daki Palazzo della Ragione, Granada'daki Alhambra, Roma'daki Forum gibi tarihi örnekleri kaynak alır. Aynı yöntemi Camillo Sitte, Foustel de Coulange, Videl de la Blanche, Maurice Halbwachs gibi teorik kaynakları için de uygular. Çocukluğunun renkli emaye kapları veya Sacri Monti Şapelleri; Alberti'nin Padova'daki St.Andrea'sına dair okumaları, Milano'daki galerinin atmosferi ya da Arona'daki San Carlone'nin rahip sınıfı gibi birçok farklı görsel motifi hafıza süzgecinden geçirdiği ve etkilerini mimarlığına aktardığını ikinci kitabı "*Bilimsel Otobiyografi"*de belirtir [Bandini, 1983]. Bandini'ye göre Rossi'nin binalarının, projelerinin, çizimlerinin ve yazılarının oluşturduğu etki, *"tanıdık lehçelerle yabancı dillerin bir arada kullanıldığı"*, ama anlam bütünlüğü olan bir konuşmaya benzetilebilir [Bandini, 1983]. Rossi'nin zengin çeşitlilik gösteren çalışmaları, yeni ile eskinin, tasarımla binanın, teori ile pratiğin ilişkisini açığa çıkarır. Onun kullandığı formlar yalın bir bütünlük içindedir. Yapılarını gelenekseli hiçbir zaman göz ardı etmeden, çağdaş karakterde tasarlar ve belirgin bir kişisel stile sahip olunması gerektiğini savunur. Bu çerçevede kendi kişisel üslubunda hem İtalyan geleneğinden, hem kendine özgü karakteri belli eden kare pencereler, üçgen elemanlar, yalın arkadlar, konik kuleler gibi antikiteden de asal geometrilerden de ilham alan karma bir yapılanma kullandığını görülebilir (Resim 2.9).

Rossi için farklı zaman ve mimarlık tutumlarının analizinden elde edilen mimarlık yelpazesi bilinçle oluşturulmuş tasarım bir argümanlarıdır. Ona göre mimarlık tarihi süreçlerinden etkilenmeler taşıyan bu seçmeci tavır, binada eklektik bir görüntünün aksine bütünlük etkisi verir. Böylece Rossi hem cephede hem de plan kurgusunda tasarımını tanımlar. Tasarım elde edilen araçların bir ürünü olarak ortaya çıkar ve tüm gereksiz, kısa ömürlü elemanlardan arındırılmıştır. Burada Rossi'nin yeteneği farklı tarihsel formların bir araya gelişindeki uyumu oluşturabilmesidir. Onun mimarlığı bir taraftan Loos'un geleneğini sürdürürken, diğer yandan Palladio'nun, Alberti'nin, Durand'ın ve İtalyan yöresel mimarlığının da ışığında şekillenir [Rossi,1988].



(a) (b)

Resim 2.9. Rossi'nin eskizleri
a. Rossi kütle anlayışı [Rossi, 2011]
b. Sokak perspektifi [Rossi, 2011]

Rossi'nin cephe tartışmalarında içerik/özgünlük Modern mimarlığın işlevselcilik takıntısının binaları mahrum bırakıldığı anlamlı bir form, güçlü etki, sanatsal yüzeyler gibi estetik değerlerin ona geri kazandırılması üzerinedir. Burada şehrin karakterlerinin ve tarihinin cepheyi oluşturan en önemli etken olduğu inancı içindedir [Evers, 2006]. Bu doğrultuda da cephelerinin ve planlarının şekillenmesinde tipolojik araştırmalar içine girmiştir. Rossi'nin teorik söylemlerinin merkezindeki temel kavramın, aynı zamanda bir kentsellik ifadesi olarak tipoloji olduğu söylenebilir.

Ona göre tipoloji, kentin ve mimarlığın kökeninin, başlangıç noktasıdır. Moneo Rossi'nin tipolojik tavrında tipin işleve dayandırılması fikrine karşı eleştirel tutumunu olduğunu vurgular. Rossi'ye göre *"tip"*, işlevin ötesinde başka olgularla desteklenmelidir; hayatın farklı yüzlerini, hem sert hem esnek yapısını, nesiller boyu gelen geleneklerini özümseyerek oluşturulmalıdır. Tipolojik yaklaşım Rossi için mimarlığın sürekliliği ve ebediliği üzerine bir alanın tanımlamasıdır. Böylelikle *"tipoloji"* kavramı Rossi için araç olmanın ötesine geçer; bir konut, bir hastane, bir okul imajı haline gelir [Moneo, 2004].

Kenti ve bağlamı incelemek, kentin yapılaşması ve bina için bulunacak normlar konusunda ona bir alan tanımlamıştır. Rossi için kentsel bakışta ona yön veren kavram "*locus"*tur. Onun için kent, olaylarının bir sahnesidir/tiyatrosudur. Bu tiyatro artık sadece bir temsil değil; bir gerçekliktir de. Böylece, "*locus"* bir dizi olayı biriktirebilen bir yer iken, kendi içinde bir olay da oluşturur [Eisenman, 1984]. Rossi'ye göre *"locus, belirli bir yer ile onun içindeki binalar arasındaki ilişkidir"* ve özgün bir tasarıma ulaşmak için bu kavram ile ilişkili olmak gerekir [Rossi, 2006]. *"Locus"* kent içinde binanın konumunu ve durumunu ve özel bir yer, eylem/olay ve mimarlık arasındaki ilişki olarak da tanımlanabilir. Kavramın bu özelliği nedeniyle Rossi locus'u yeri anlamaya yönelik olan bağlam kavramından ayırır. Rossi için *"locus"* ve *"tipoloji"* mimarı özgünlüğe götüren bir araçlarıdır ve bağlama ait değerlendirmelerin üstündedir. Rossi bir kenti locus kavramı ile analiz ederken orada bir tipoloji keşfetmeye girişir ve bu özgün olmanın temelidir [Rossi, 2006]. Böylece kentin farklı eylem biçimlerini, farklı kültürel niteliklerini ve farklı tarihlerini bir araya toparlar.

Locus kenti okumaktır. Kenti okumak ise mimarlığı açıklamada yardımcı olacak anahtardır. Rossi'nin locus ile yaptığı kentteki insanların yaşanmışlıklarıyla mimarlığın oluşturduğu sabit çerçevenin bir bütünü oluşturmasını sağlamaktır. Rossi, bağlamsalcılığın yanında tarihe hâkim olmanın da üzerinde durur [Moneo, 2004]. Rossi locus kavramının içeriğini oluşturmada, kentin tarihini ve kullanıcısının

kimliğini ortaya koyan kamusal alanları[1] inceler ve mekân ilişkileri üzerinden mimarlığa dair çıkarımlar yapar. Örneğin, günah çıkarma odaları ile katedral arasındaki ilişkiyi, bireysellik ile evrensellik veya mimarlıktaki iç – dış kavramı arasındaki ilişkiye benzettiğini söyler. Ya da bir pazar yerinde tezgâhlardaki rengârenk karmaşayı, pazardaki kalabalığı ve sirkülasyonu bir açıdan mimarlıkla ilişkilendirip, bu görsel çeşitliliği tiyatro yapılarına, özellikle onsekizinci yüzyıl tiyatrolarına benzetir [Moneo, 2004].

Rossi'nin erken dönem projelerinde, kullandığı asal geometrik biçimlerde açıkça görüldüğü üzere, kentsel analizlere dayalı nesnel bir tutumu vardır. Bu dönemdeki projelerine örnek olarak Milano'daki *"Gallaratese toplu konut projesi",* Resim 2.10 ile Modena'daki *"Mezarlık"* yapısı örnek gösterilebilir, Resim 2.13. Moneo'ya göre Rossi projelerine simetri ve vernaküler mimarlığın rasyonel yapısı kavramlarını dikkate alarak yaklaşır [Moneo, 2004]. Bu durum sonuç olarak biçimsel yaklaşımın niteliğinin sorgulanmasına da yol açmıştır.



(a) (b)

Resim 2.10. Rossi, a ve b, Gallaratese 2 Apartman bloğu, Milano [Yılman, 2011]

Rossi'nin Gallarates tasarımındaki tarzını tip arayışı, temel formlar, anıtsallığa meyledişve tarihsel referanslara dayanma olarak tanımlamak mümkündür. Gallaratese'den sonra yaptığı okul, mezarlık, alışveriş merkezi, yüzen tiyatro projelerinde de tarzını oluşturan belirlediği kriterlere bağlı kalır [Evers, 2006].

[1] Pazar alanları, katedraller, vb.

1981'de Berlin'deki “Friedrichstadt Konut projesi”, Resim 2.11, yarışmasındaki birinciliği Rossi'nin kariyeri için önemli bir eşik olmuştur. Bu proje ile 1960'larda teorik anlamda elde ettiği uluslararası başarıyı pratik hayata da taşımış olur. Kariyerinin bundan sonraki bölümünde ürettiği projeler belli noktalarda değişiklikler gösterse de teori ve yapı formu açısından dayandığı temeller erken dönem projelerinden ve üslubunu oluşturan kriterlerden ayrı noktaya düşmez. Mimarlığın başarılı bir yayılım göstererek, estetik bir imaj olan uluslararası stili yakalama fikri Rossi'yi Modernizm’e yaklaştırsa da onu modern mimarlardan ayıran işlevselcilik eleştirisi, kentsel locus tartışmaları gibi, temel farklar göz ardı edilemez. Bu durumu değerlendiren Morris Adjmi [1991], Rossi'nin mimarlığı için “*yeni uluslararası stil”* kavramının üzerinde durur. Ona göre Rossi’nin globalliğe, evrenselliğe bakış açısı Modernizm’den ayrılır; Rossi global ile bölgesel kavramlarını bir arada değerlendirip doğal bir evrensel sentez yapar [Adjmi, 1991].

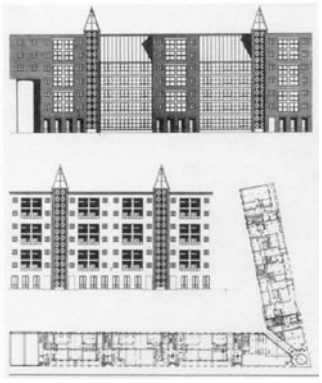
Aldo Rossi projelerinde, ideal resmi yakalamakla ve ütopik çözümlere ulaşmakla ilgilenmez. Onun amacı, projenin yapılacağı bölgenin ve kentin kültürünün kendine has karakterini kavramaktır. Elbette bu Rossi'nin eserlerinin kimliksizleşmeye başlaması anlamına gelmemektedir. Aksine kariyerine bakıldığında Rossi'nin projelerinin ortak bir tema ve form çalışması çevresinde toplandığı görülür. Örneğin Berlin'deki Friedrichstadt toplu konut projesi (1981-87), (Bkz. Resim 2.11, a-c-e) ile Milano'daki Vialba Apartmanı (1991) (Bkz. Resim 2.11, b-d-f) büyüklük, program ve plan kurgusu özellikle cephenin karakteristiği bakımından benzeşirken, hatta ikisinde de dev köşe kolonu kullanılırken, binaların yarattıkları cephe etkileri birbirlerinden tamamen farklıdır. Friedrichstadt Berlin'e ait, Vialba ise Milano'nundur [Adjmi, 1991]. Bu durum genel olarak bir tasarım üslubunun yere göre nasıl değiştiğinin ve nasıl farklılaştığının göstergesidir. Rossi her iki binadaki cephe anlayışlarını farklılaştırmış ve şehir karakterine uygun hale getirmiştir. Berlin için kullanılan pencere büyüklükleri ve bölmeleri ile Milano için kullanılanlar bütünüyle farklıdır. Her iki projede de kullanılan köşe kolon onun tasarımsal üslubunun tekrarından ziyade anıtsallığa yaptığı vurgu olarak değerlendirebilir.

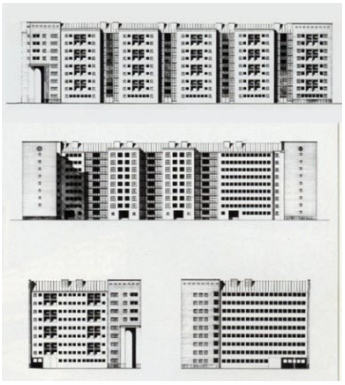


(a)

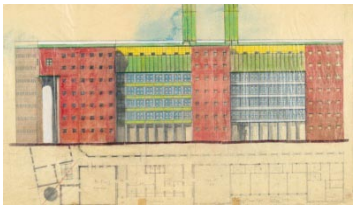


(b)





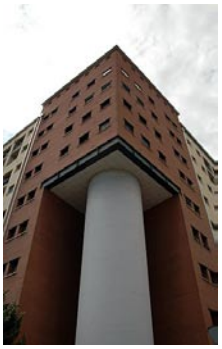
(c)



(d)





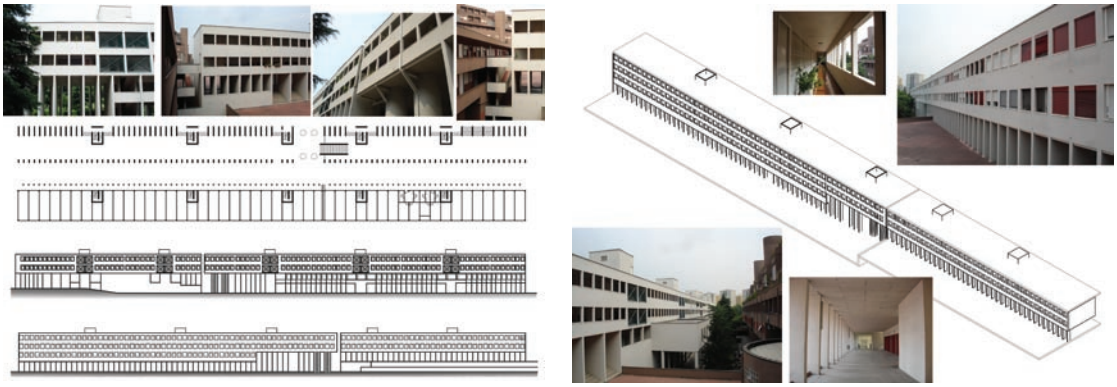




(e) (f)

Resim 2.11. Rossi, Friedrichstadt Konut Projesi, Berlin
a. Friedrichstadt Projesi imgesi [Friedrichstadt a, 2010]
b. Vialba Apartmanı imgesi [Vialba b, 2010]
c. Friedrichstadt plan ve görünüşler imgesi [Friedrichstadt c, 2010]
d. Vialba Apartmanı, Rossi Eskizi [Vialba b, 2010]
e. Friedrichstadt Projesi imgeleri [Friedrichstadt e, 2010]
f. Vialba Apartmanı imgeleri [Vialba b, 2010]

Rossi'nin yapıları, bulunduğu yöreye ait vernaküler ve anonim mimarlığın ışığında şekillenen modern bir karaktere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Gallaratese-2, (Bkz. Resim 2.12Resim 2.12), Milano'nun geleneksel konut tipolojisiyle benzerlik göstererek vernaküler mimarlığa yaklaşsa da ölçek, malzeme ve strüktür bağlamında bir modern mimarlık örneğidir [Adjmi, 1991]. 1960'ların sonunda, ilk büyük projesi olan Gallaratese'de Rossi, işlevci dogmaları, bağlamsalcı tutumuyla, ustalıkla bozar. Milano'nun banliyö semtlerinden birinde yer alan, arkadlardan oluşan bu toplu konut yapısı, makaslardan ve Minimalist sütunlardan oluşan bir strüktüre sahip uzun bir bloktur ve heyecan verici bir formu olduğu söylenebilir [Evers, 2004]. Gallaratese-2 toplu konutu, referanslarını yerel dilden almış, geleneksel Milano konutlarını yeniden yorumlayan; modern etkilere sahip bir projedir. Örneğin koridor tipolojisinin Milano geleneğine uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Rossi için koridor, konut projelerinde, günlük hayatın içinde insan ilişkilerini samimileştiren bir öğedir [Frampton, 1997].

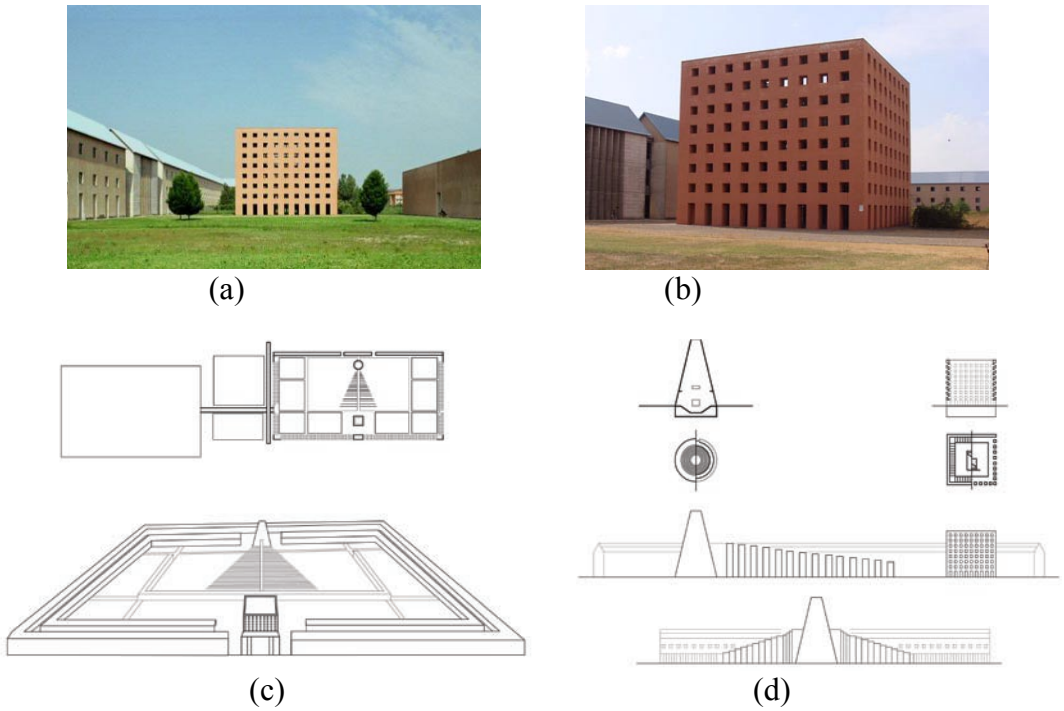


(a) (b)

Resim 2.12. Gallaratese Projesi,
a. Görünüş ve planlar [Yılman, 2010]
b. Görünüş ve cephe çizimleri [Yılman, 2010]

Modena Mezarlığı *(1971-1984)*, Rossi'nin söylemlerini bir tasarımda göstermesini sağlamıştır ve onun binaya bakışıyla kuramlarını gösteren en önemli projelerinden biridir [Moneo, 2004]. Yarışma şartnamesinde proje, var olan mezarlığın genişletilmesi olarak tanımlanırken; Rossi'nin proje önerisi, araziye yeni mekânsal unsurlar eklemenin ötesine geçmiştir: tamamlanmış ve yeniden genişletilmeye yatkın olmayan başlı başına bir yapı formu tasarlamak (Resim 2.13). Var olan simetrinin

farklı algılanmasını sağlayan bu yansımalar, yapının çoğaltılmasında bir yöntem olmuştur. Yine de Modena projesini bir çoğaltma yönteminin ürünü olarak değerlendirmek doğru olmaz. Moneo'ya göre Modena mezarlık tasarımı bir ek ya da bir çoğaltma olmaktan ötede bütün ve tek bir okumayla değerlendirilmesi gereklidir. Konut formunda, fakat içine yaşamayı elverişli kılan tüm elemanlardan arındırılmış yapıya, belirsiz bir geçişle giriş yapılır. Ölümün huzurunu vurgulamak isteyen bu aks bizi bir hikâyenin sonuna yönlendirecek şekilde uzanırken, kesik koniyse ziyaretçiyi adeta bir hayalet gibi takip eder. [Moneo, 2004]. Rossi tasarımını mimarlığın bir binayı oluşturan asal unsurları ile donatmıştır: Kolon, duvar, zemin, koni, küp, prizma gibi arkaik formlar ile birlikte kompoze edilmiştir.



(a) (b)

(c) (d)

Resim 2.13. Rossi, Modena San Cataldo Mezarlığı, (1971-1984)
a. Plan ve perspektif [Yılman,2010]
b. Tekil formlar ve cephe çizimleri [Yılman,2010]
c. Modena San Cataldo Mezarlığı imgesi [Modena, 2010]
d. Modena San Cataldo Mezarlığı imgesi [2010]

Rossi *Südliche Friedrichstadt Konutları, Berlin, (1994-1998*) projesindeki tartışması, "*zaman"* kavramını cepheye yansıtmaktır. Bunun için kullandığı teknik dikkat çekicidir. Tasarımın Berlin'de gerçekleştirilmiş olması Rossi'nin, Berlin'e genel

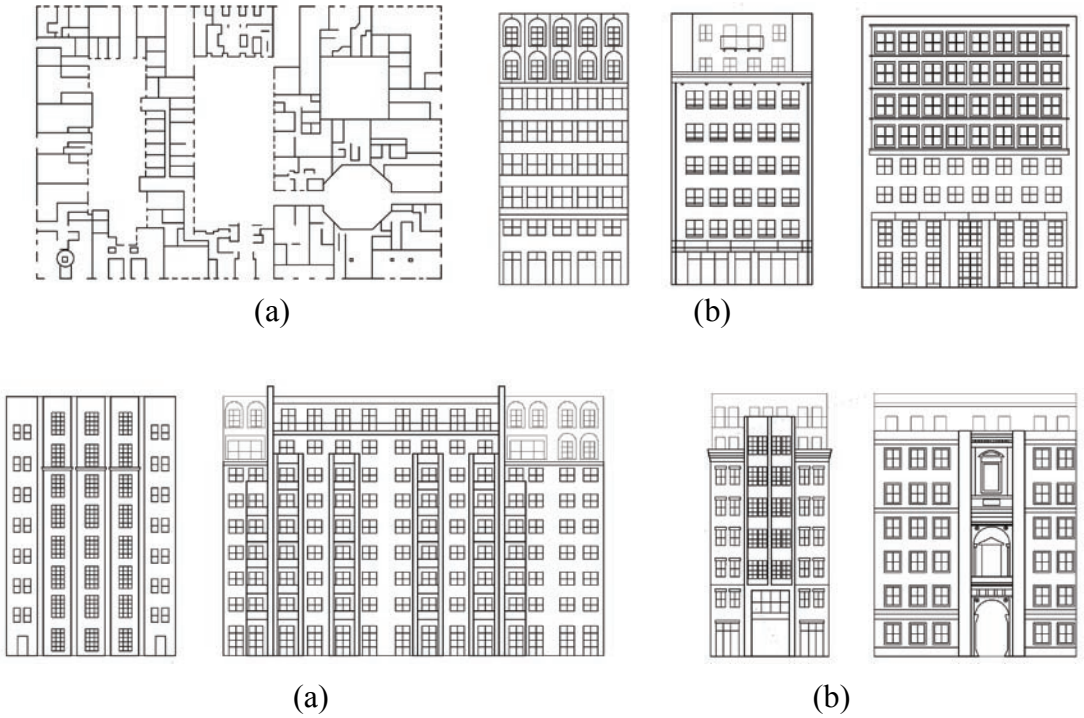
yaklaşımı haline gelmiş, unutulmuş metropol, bölünmüş şehir veya tekrar keşfedilmesi gereken başkent, tanımlarından farklı bir arayışa girmesine neden olmuştur. Rossi'ye göre her şeyden önce Berlin, canlı tutulması gereken kültürel bir kenttir. Bunu cephe kompozisyonunda, ritme, yüksekliklere, oranlara ve renklere yansıtmıştır (Şekil 2.19). Zamanın bir sorgulaması olarak "*yakın geçmişi yıkmak* ve *uzak geçmişi yeniden inşa etmek"* ikilemine bir cevap verir: Rossi kolaj tekniğini kullanarak, zaman temasını cephe üzerinden yorumlamıştır. Her zaman üzerinde durduğu tarihsel belleğin önemini, bu projesinde cephe kurgusu üzerinden vurgulamıştır. Bu projesinde kentsel strüktürün tasarımım alanında küçük parseller halinde tekrar etmiştir. Rossi özenle ele aldığı cephe kurgusunda, farklı model ve ikon çeşitlemeleri deneyerek hem önceki yapılarından hem de tarihsel öğelerden referanslar almıştır. Örneğin avluya geçiş verdiği klasik cepheye sahip binasında, Antonino Sangallo'nun 1516'da tasarladığı ve Michalengelo'nun üzerinde değişiklikler yaptığı Roma'daki Palazzo Farnese'ye öykünen cephe formunu kullanmıştır, (Resim 2.14).



Resim 2.14. Rossi, Südliche Friedrichstadt Konut imgeleri [Yılman,2010]

Ondokuzuncu yüzyıl Berlin yapı tipolojisini örnek alan projenin planı, iki büyük iki küçük iç avluyu barındırır (Şekil 2.19, a). Bu avlular binaların iç cephelerinin ışık ihtiyacını karşılar. Cephelerdeki renkler, antik mimarlığın renklerinin etkisinin sonucudur (Resim 2.15). Farklı renklerin oluşturduğu dil, tüm cephe boyunca bloğu çepeçevre sarar ve tek tek var olan konutların ayrı strüktürlerine dikkati çeker.

Rossi'nin bu projede, belirli renkleri belirli cephe malzemeleri için kullandığı görülür. Malzeme ne kadar yapaysa kullanılan renk o kadar canlıdır.



Şekil 2.19. Rossi, Südliche Friedrichstadt Konutları, Berlin
a. Plan Çizimi [Yılman, 2010]
b. Görünüşler [Yılman, 2010]



Resim 2.15. Rossi, Südliche Friedrichstadt Konutları imgeleri, Berlin [Sönmez, 2010]

Cephe kavramı tartışmaları bağlamında Rossi mimarlığının kuramsal ve pratik süreçlerinde temel olarak iki dönemde toparlanabilir. İlk dönemde öne çıkan "*Şehrin Mimarisi"* kitabında da ortaya koyduğu idealist mekânizmalardır. İkinci döneminde ise onun mimarlık düşüncelerinin "ikonografi" kavramı üzerine şekillendiğinden

bahsetmek mümkündür. Rossi, kariyerinin ilk dönemlerindeki savlarından olan "*bilginin araçsallaştırılması"* fikrinden uzaklaşarak, mimarlık ile duygular arasındaki ilişkiyi gözlemlemeye yönelir. Bir başka deyişle, Rossi kaçınılmaz olarak öznellik barındıran mimarlık üretimi gibi bir alanı, değişmez kurallarla açıklama ve sistematize etme çabasından uzaklaşıp zaman içerisinde daha çok kişiselleşip şiirselleşen bir üslubu benimser [Rossi, 2006]. Moneo Rossi'nin bu durumunu tipolojiden anıtsallığa doğru birbirine bağlı bir hiyerarşik seri tanımından yola çıkarak yapı yapmaktan ziyade hissettiklerini yapıya direk aktarması olarak değerlendirir. 1970'lerin sonunda Rossi, bilgiden sezgiye doğru net bir sıçrayış yapar [Moneo, 2004]. Geçen sürede üslubunun daha renkli, canlı ve tarihi köklerine daha bağlı bir hal alışı zaman zaman onun Postmodernizm'in en önemli temsilcilerinden olduğu yanılgısına yol açsa da aslında Rossi çalışmalarında ironi oyunlarından ve tarihi alıntılardan her zaman uzak düştüğü gözlemlenmektedir. Gallaratese Projesi, (Bkz. Resim 2.12), cephe karakteri bakımından modern bir binanın çevreye açılma hevesi ile klasik bir binanın içe kapalı yapısı arasına durmaktadır. Ayrıca Friedrichstadt Konutları genel cephe kompozisyonu bağlamında tarihsel referanslarla dolu görünse de özellikle cephede renk kullanımı bütünüyle farklı ve neredeyse tam anlamıyla Postmodern niteliklerde bir cephe anlayışını tanımlar. Rossi'nin kariyerinde farklı içerikleri olan binalarda farklı cephe organizasyonları geliştirmiştir. Fakat kendi biçimlendirdiği rasyonalizme bağlılığını, temel bir prototip arayışını, yere dair tarihsel incelemeyi bilimsel bir sorgu olarak daima ele almıştır. Özellikle bir mimari form üzerinde bakış açısı çeşitlemelerini sentezleyişini kariyerinin başından sonuna kadar korur [Evers, 2006]. Bunu 1981'de basılan '*A Scientrific Autobiography*' kitabında özetler [Rossi, 2006, önsöz].

"1960'larda, sonradan başarılı bir kitap olan Şehrin Mimarisi'ni yazdım… Amacım nihai bir kitap yazmaktı: Her şey bir kere açıklık kazanırsa tanımlanabilir gibi geliyordu. Mimari risalenin sorunsuzca nesnelere çevrilebileceğine inanıyordum. Anıları aşağı görüyordum ama kentler hakkındaki izlenimlerden yararlandım: Zaman üstü bir tipolojinin değişmez kurallarını arıyordum. Kentsel morfolojinin elemanları olan ve kente bir bilim yalınlığı ile dağılmış olan avlular ve galeriler gördüm. Olası her savaş alanını – tepeleri, geçitleri ve korulukları – bilmek isteyen bir general gibi kentsel coğrafya, topografya ve tarih kitapları okudum. Planlarını anlayabilmek ve tipolojik sınıflama yapabilmek için Avrupa kentlerini dolaştım. Kendi bencilliğinden beslenen bir âşık gibi, bu kentler hakkındaki gizli duygularımı göz ardı ettim: Onları

çalıştıran mekanizmaları bilmek yeterliydi benim için. Belki sadece kendimi kentten kurtarıp özgürleşmek istiyordum. Aslında kendi mimarlığımı keşfediyordum. Avlulardan, banliyö evlerinden, çatılardan, gaz depolarından oluşan bir karmaşa, bana gerçeküstü gibi gelen bir Milano'yla yüzleşmemi sağladı. Göl kenarı villalarının burjuva dünyası, yatılı okulların koridorları, kır evlerinin büyük mutfakları; bunlar Manzoni'nin elinden çıkmışa benzeyen bir manzaranın kentte eriyip giden anıları gibiydi. Ancak bunların nesneler üzerindeki sürekliliği bana bir zanaatın yolunu açtı" [Rossi, 2006].

Rossi'nin kariyerindeki geçiş, "*Şehrin Mimarisi"* ile 1981'de basılan "*Bilimsel Otobiyografi"*nin içeriğinden de anlaşılabilir. "*Şehrin Mimarisi"*nin nesnel ve programatik*, "Bilimsel Otobiyografi*"nin ise açık bir şekilde özneldir. Bu, Rossi'nin 1970'lerin sonunda gittikçe kişiselleşen mimarlığının sonucudur. Rossi ilk kitabını yazdığı dönemlere, mimarlığın kendine özgü temelini bulmayı hedeflerken, mimarlığı daha ileri sanat dalları ile ilişkilendirmekle fazlasıyla ilgilenmez. O da Corbusier gibi mimarlığı, matematik ve pozitif bilimlerle ilişkilendirir [Moneo, 2004]. Rossi'ye göre mimarlık bina, kentsel bağlam ve tarih arasında bir ilişki kurmalıdır. Topografyanın, sosyo-ekonomik ve politik faktörlerin, geçmiş ve şimdiki durum ile ilişkili olan kentin yapısının, formlara, özellikle cephe karakterine etki ettiğini savunur. Mimarların cepheye ekledikleri yabancı ve bağlama hiç uymayan malzemeleri eleştirirken; bulunduğu yere ait olan, oranın karakterine cevap veren bir üslubu tercih eder. Tasarımda geçmiş ile gelecek, anılar ile yeniliklerin kaynaştırılmasını ve bunun cephede yansıtılmasını gerekli görür [Rossi, 1988]. Son olarak Rossi sadece cepheyi ele alışı yönünden iki projesinde irdelenmiştir. Torino'daki *"Casa Aurora"* ,1984-87, (Resim 2.16), ve yerel bağlama duyarlılığının değerlendirilmesi için Japonya'daki *"Otel Fukuoka"*dır, 1987, (Resim 2.17).

Casa Aurora, iki büyük bulvarın kesişimindedir ve komşusu olduğu tarihi binanın cephesine uyumlu bir formda olması için açılı köşe birleşimini kullanılarak alana yerleştirilmiştir. Girişi vurgulayan kolonlar, Rossi'nin Berlin'deki konut projelerini hatırlatır. Cephede zemin katta arkadlı bir düzen ile ilk katta taş kaplama ve kare pencereler kullanır. Üst katlarda ise tuğla yüzey ve derinlik etkisini arttıran dikdörtgen pencereler ve kullanılan taş ve tuğla malzemeleri bağlama verilen önemdendir [Rossi, 1988].



(a)



(b)



(c)



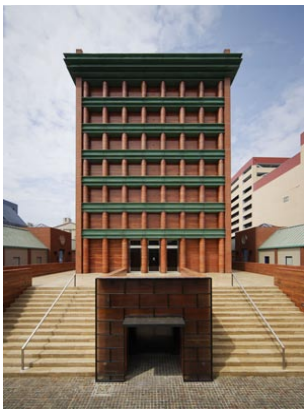
(d)



(d)

Resim 2.16. Rossi, Casa Aurora
a.Anıtsal giriş ve cepheler [Rossi, a, 2010]
b. Bulvardan cephenin görünüşü [Rossi, b, 2010]
c.Arkadlı zemin kat [Rossi, c, 2010]
d.Anıtsal giriş fotoğrafları [Rossi, d, 2010]

Japonya'daki *"Fukuoka Oteli"* projesinde ön cephede kullandığı penceresiz açıklıklar Rossi'ye göre geleneksel klasik cepheden ilk görüşte başkalaşma hissi oluşturma ve dolu duvar etkisinin gerçekliğini vurgulama amacını taşır. Fukuoka Hotel, evrensel formların yerel bağlamda tartışıldığı, İtalyan stilinin Japonya tarzıyla harmanlandığı bir projedir [Rossi, 1988]



Resim 2.17. Rossi, Fukuaka Oteli, Japonya, Ön Cephe görünüşü [Rossi, 2010]

Sonuç olarak Rossi'nin kuram ve uygulamalarında cephe kentsel bağlama ve tasarım kriterlerine uygun bir şekilde klasik elemanların tekrarladığı veya yeniden yorumlandığı bir unsurdur. Onun cephelerinde asal geometrik formlar ve yerel malzeme kullanımını öne çıkarır. Fakat tüm bunlara rağmen Rossi'nin fikirleri ve uygulamalarının etkileri zaman içinde kalıcı olmamıştır. Rossi bağlamı ve tarihselciliği Modern mimarlığa alternatif olarak öne sürmüş bu başlangıçta bir farklılık oluşturmuş. Mekân kurgusunda endüstriyelleşmenin; makine analojisi, yeni malzemeler ve yapım tekniklerinin baskısının bir ölçüde atılmasına yol açmıştır, fakat sonrasında onun bakışı çabuk terk edilmiştir. Bağlamsalcılık ve anıtsal bina yapılanmalarının mimarlığın içeriğini; plan ve cephe ifadelerini şekillendirmede garantici bir taraf olduğu açıktır. Modern mimarlık yeninin arayışıdır, Rossi ise tekrarı ve eskinin yenilenmesini önermiştir. Dolayısıyla onun görüşleri ilerici mimarlık düşünceleri tarafından bir süre sonra dağıtılsa da Rossi'nin etkileri özellikle teknoloji ve kuram üretemeyen her coğrafyada fazlasıyla kabul görmüştür.

Rossi'nin cephe anlayışının temeli olan yerel ve tarihsel niteliklerin modern koşullarla yorumlanması sadece onun kendi kariyeri boyunca yaptığı binalarda bir anlam ifade etmektedir. Moneo'ya göre Rossi'nin uygulamaları, onun kuramsal fikirleri, kent ve mekâna yönelik analizleri, gerçekliğe inşa yoluyla nasıl geçileceği anlatımını arar [Moneo, 2004]. Rossi bu çerçevede gerçekliği ve kuramı bağlamla ve tarihle ifade etmede modern mimarlık içeriklerini reddetmenin ifadelerini bulmuş biri olarak görülebilir. Onun cephe kuramı aslında bir geri dönüştür ve ilk başlangıçta özgün görünmekle birlikte bir tekrardan öte bir anlamı yoktur. Rossi etkilerinin Postmodern anlayışın genel ifadelerine dönüşmesi sonrasında, cephenin tarihsel düzenlerden ve eklektik anlayıştan etkilenmesi ve tekrar doğuran bir içeriğe bürünmesi kısa bir süre içinde olsa gerçekleşmiştir.

Fakat modern ve çağdaş dönem boyunca denenen, bağlamdan ve tarihten bina üretme fikri, cephe üzerine son kuramcı olan Rossi ile son bulmuştur. Onun kuram ve uygulamalarından sonra cephe hem kuramsal olarak hem de uygulamada bir tekrar düzeni içine girmiştir.

3. KAVRAM OLARAK YÜZEY

Mimarlık düşüncesi ve uygulamaları, tarih boyunca çeperlerin kavramsal ifadesinin yapısal ve kuramsal olarak farklılaştığını göstermektedir. Araştırmanın bu bölümünde yapılan tartışmalar, özellikle cephe kavramının yüzey kavramı yönünde dönüşümünü ve yüzeyin hem tarihi hem de kuramsal bir kaygı olarak mimarlar tarafından zamansal süreçte nasıl inşa edildiği üzerinedir.

Özellikle ondokuzuncu yüzyıl bir kavram olarak yüzeyin yeniden biçimlenmesinde önemli mimarları ve onların oluşturduğu uygulamaya yönelik ve kuramsal çalışmaları barındırmaktadır. JNL Durand, John Ruskin, Viollet-le-Duc, Karl Bötticher, Gottfried Semper, Adolf Loos gibi mimarlar çağlarının getirdiği yenilik ve dönüşümlerin farkına varmışlar ve süregelen genel mimarlık düşüncelerini, biçimlerini hem kuramsal hem de pratik alanda sorgulamışlardır. Yeni yapım teknolojileri ve malzemelerinin gelişmesi bu mimarların bulundukları dönemin şartlarını sorgulamalarına neden olmuştur. Durand'ın yapısal sınıflamaları ve tipolojik yaklaşımları, Ruskin'in bezemeyi mimarlık sayan ve görüşleri, Viollet-le-Duc'un konstrüksiyonu öne çıkaran ve program ve malzeme ile eklektik tutumlara karşı duran tavrı, Bötticher ve Semper'in birbirlerini izleyen ve strüktür ve kaplamasını mimarlığın kökenine konumlandırmaları gibi mimarların düşünceleri ondokuzuncu yüzyılı yüzey tartışmalarında önemli hale getirmektedir. Bu yüzyıl mimarlık uygulamalarıyla teknoloji arasında oluşan ilişkilerin gözden geçirildiği ve mimarlığın içerik ve uygulamada büyük bir dönüşüm yaşadığı bir dönem olarak da önemlidir.

Ondokuzuncu yüzyıl bir tarafta teknolojik gelişmeleri sürükleyen endüstriyelleşmenin getirilerinin, diğer tarafta ise Darwin, Marx ve Hegel gibi düşüncelerine kayıtsız kalınamayacak bilim adamları ve felsefecilerin çağıdır. Böylesi büyüleyici bir ortamda mimarların, mimarlığın klasik düzenleri ve tarihi formları ile teknolojik ve zihinsel gelişim arasında çelişkiler görmeleri çok anormal değildir. Özellikle bu yüzyılın ikinci yarısında mimarlıkta bezemeye, biçime, yapıma ve içeriğe yönelik derin kuramsal tartışmalar oluşmuş ve kalıcı, hatta günümüz

çağdaş mimarlığını da etkileyen gelişimler yaşanmıştır. Bunlar, çağın ruhu ve mimarlık arasında başta kültür, bezeme, temsiliyet, gerçeklik, yapım gibi kavramlar olmak üzere özellikle bu çalışmanın ana konusu olan yüzey üzerinedir de. Ruskin'in mimarlığı süsleme olarak gören ve endüstrinin ürettiği malzemeleri kınayan tavrı, Viollet-le-Duc'un yeni malzemelerin doğru kullanılmasını mimari bir gerçeklik üretebilme yolu olarak algılaması, Bötticher' in sanat-form ve iş-form başlıklarında tartıştığı çeper nitelikleri, Bötticher'in fikirleri ışığında ve sürekliliğinde Semper'in çağın yapısal üretimlerini maskeleyecek, gerçekliği kapatacak kültürel formları ve kaplamaları ve Loos'un bezemeyi suç sayan mimarlık yaklaşımları yüzey sorununun kökenleri açısından anlamlıdır. Hakan Gulliksson'da ondokuzuncu yüzyılda oluşan bu dönüşümü mimarlıkta içeriğe yönelik ciddi bir durum olarak tanımlar. Ona göre mimarların tartışmaları birbiri üzerine katlanarak önemli kuramsal bir içerik oluşturmuştur [Gullikson, 1998]. Oluşturulan kavramsal ve pratik dönüşümler doğrudan cepheden yüzeye giden bir süreci tanımlamamakla birlikte, mekânın çeperlerinin hem dış yüzleri hem de iç yüzü bu tartışmalardan paylarını almışlardır. Yüzey öncelikle oluşturulan kuramsal ve sonrasında pratik uygulama alanlarında kavram olarak mimarlık gündeminde yer bulmuştur. Bu bağlamda yüzey kuramı bölümü çeperlerin içeriğinin kuramsal ve uygulamalarda farklılaştığı bir sürece ve kuramsal dönüşümlerin neleri kapsadığı; kavramın içeriği üzerine odaklanılmıştır.

Genel olarak cepheden yüzeye dönüşümün kaynağı Modernizm ve endüstrileşme kapsamında oluşan şartların mimarlığa getirdiği kuramsal ve yapısal farklılaşmalardır. Bu çalışma, dönüşümlerin kaynağı olabilecek üç başlık belirlemiştir:

- Gottfried Semper ve Adolf Loos' un öncülük ettiği yüzey kuramı tartışmaları
- Eril bedene ait analojilerden uzaklaşma
- Görme sistemlerindeki farklılaşma ve araçsal gelişimler; kamera obskura, fotoğraf, sinema ve bilgisayar animasyon programları

Yüzeyi bir mimarlık kavramı olarak ifadelendirmekte çalışmanın seçtiği üçü dışında elbette farklı neden ve koşullar belirtilebilir. Bu çalışma belirlediği üç başlıkla, Modernizm'in sağladığı teknolojik gelişmeler çevresinde ortaya çıkan yüzey mimarlığını açıklamayı ve tanımlamayı hedeflemiştir. Eril bedenin mimarlık için bir kaynak olmaktan çıkması bir anlamda Modernizm için oran, tip, orantı, simetri gibi mimarlığa uzun yıllar şekil vermiş düşüncelerin terk edilmesidir. Bu, mekânın elde edilmesinde sorun oluşturan bir dönüşümdür. Aynı biçimde Durand, Bötticher, Semper, Loos gibi mimarların tasarım ve kuramları süregelen, bilindik mimarlık yaklaşımlarını zedeleyici tavırlardır. Sıradan gidişata düşünsel bakımdan zarar vermişlerdir. Onların tavırlarındaki bu yapı bozucu farklılaşmalar, sonu yüzey ile biten bir süreci doğurmuştur. Ayrıca teknolojik araçlar, kamera obskura, sineme, fotoğraf ve çağdaş mimarlık döneminde ise bilgisayar algı ve temsil araçları olarak mimarlığın görme biçimlerini deforme etmişlerdir. Görmeye yönelik dönüşümler bu mimarlık düşünce ve uygulamalarında bir yüzey mimarlığı alanı inşa ettiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla da bu üç alanın bir yüzey sorunsalının kökenlerini oluşturdukları bu çalışmanın savlarından biridir.

3.1. Duvarın Varoluşsal Analizi

Fritz Neumeyer, Modern koşullarda çeperin bir duvar olarak dönüşümünü özetlediği makalesinin açılış cümlesinde kapanma ve yük taşıma işlevlerinin bir araya gelmesi sonucu olan *"duvar"* olmasaydı mimarlık ne yapacaktı diye sorar. Ona göre dış dünyanın keşfi[1] ve için oluşturulması kapanma dürtüsünün bir sonucudur. Neumeyer *benim dört duvarım*[2] duvarın cümlesi üzerine vurgu yaparak mekân ve barınma arasındaki ilişkiyi duvarın kökeni olarak ilan eder [Neumeyer, 1999]. August Schmarsow (1853-1936) biraz Bötticher, biraz Semper etkileri ile kapanmayı mimarlığın birinci işlevi olarak görmüş ve bu durumun karşılığı olarak da duvarı ön

[1] Richar Sennett'in "Gözün Vicdanı" kitabı, görmenin toplumsallaşma biçimi olarak kapalı mekândan hareket etmesi ve tarihsel süreçte mekân ile görme arasındaki ilişkiyi konu eder. Sennett'in tartışması duvarın büyüklüğü ile göz arasındaki ilişkiyi şekillendiren unsurların tanımlanması olarak da okunabilir. Bkz: Sennett, R., "Gözün Vicdanı", ***Ayrıntı Yayınları***, İstanbul, (1999)

[2] "Benim Dört Duvarım" cümlesi güven ve barınmaya yönelik bir ortamı tanımlar. Bu cümle ve duvarın ifadeleri August Schmarsow'un,"Das Wesen der architektonischen Schöpfung", Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig, Berlin, çalışmasında geçer.

plana çıkarmıştır. Schmarsow'a göre *"benim dört duvarım"* cümlesi dilsel bir vurgu olarak odaklandığı duvarı güvenlik endişelerine verdiği yanıttan ötürü üstteki örtüden daha ön plandadır [Schmarsow, 1908]. Temel içgüdüler ile şekillenen duvar fikri Neumayer'e göre Alberti'ye kadar kolon fikrinin arkasında kalmıştır [Neumeyer, 1999]. Gerçektende Alberti duvarı kentsel hale getirerek ve onun yapısına uydurmuştur. Vitruvius'un kolona yüklediği anlamları duvara yüklemiştir. Alberti'nin kolonu duvarın bir parçası olarak gördüğü ve duvarın kentselliğini oluştururken onun yüzeysel büyüklüğü ile ele almaya çalıştığı söylenebilir.

Duvarın ilkel bir koruma veya barınma unsuru olarak ele alınmasının ötesinde en önemli özelliğinin sınır belirleyici niteliği olduğu söylenebilir. Bu noktada mekânsal kavramların kaynağı olarak duvarın iç-dış, özel-genel gibi temel karşıtlıkları tanımlamaktadır. Ayrıca her dönemde duvar estetik yaklaşımların ve çeperin strüktürel içeriğinin de odağındadır. Neumeyer duvarın estetik ve statik durumlarını mimarlık tarihi boyunca işlenmeye olanak tanımış bir potansiyel olarak tanımlar. O, Gotik ve Barok mimarlığın duvarı ele alış farklılıklarında strüktürel ve estetik farklılaşmayı ve duvarın mekân için nasıl sınır belirleyici veya sınırları hafifletici bir unsur halinde ele alındığı üzerinde durur. Özellikle Barok Mimari için Francesco Borromini'nin açılımları duvarın algısal ve mekânsal durumu üzerine önemlidir. Andrew Benjamin Barronimi'nin mimarlık tutumunu ifadelendirirken San Carlo Alle Quattro Fontane (1634-1641) katedralini yoğunlukla inceler. Benjamin'e göre Barronimi'nin beden analojisi üzerine çalışmaları ve bakışı duvarın iç mekânda durumunu değiştirmiştir[1]. Barok düşüncenin maddesel olarak sınırları yok etme istediği ve sınırsızlığa duyduğu istek duvarı iç mekânda biçimsel farklılıklara uğramasına ve üzerinde ışık ve gölgeler ile oluşturulmuş çeşitli etkiler elde edilmeye çalışılmasına yol açmıştır. Bu sayede duvar üzerinde iç mekânda statik ve dinamik olarak tanımlanabilecek algısal farklılıklar oluşturulmuştur. Duvar duruş ve bakış açılarının şekillenmesinde bir araç haline getirilmiştir. Barronimi bu iki durumu da duvar ile elde etmiştir. San Carlo kilisesinde Barronimi'nin amacı gözün mekânda yukarı doğru baktıkça bir sonsuzluk hissi yakalamasını sağlamaktır. Bu sonsuzluk bir

[1] Beden ve yüzey ilişkisini ve Barronimi'nin bu ilişkiyi yorumlaması için bu çalışmada bkz. "3.3. Beden Analojisinden Özgürleşme Düşüncesi" .

İllüzyonun sonsuzluğudur. Gözün yerinden ayrılması ve mekânın ötesinde bir yerlere ulaşması, bu mekânın soyut olarak sınırlarının yok edilmesi anlamına gelmektedir denebilir. Duvarların geometrik biçimleri ve ışığın oluşturduğu sonsuzluk eylemi duvarın fiziki sınırlarını zedeler ve Barok mimarlığın erişmeyi amaçladığı bir sonsuzluğa ilerler [Benjamin, 2006].

Duvarın niteliği üzerine en önemli gelişmenin endüstrileşme ile gerçekleştiği söylenebilir. Bu dönem için ön önemli kavram şeffaflıktır. Colin Rowe şeffaflık makalesinde bu kavramı sanat ve mimarlık ilişkisinde bir aralık olarak görür. İki farklı şeffaflık biçimi tanımlar: "*literal şeffaflık"* kübist resim ve makine estetiği üzerinedir. *"Fenomenal şeffaflık"* ise sadece kübist resim üzerine kuruludur[1] [Rowe, 1963]. Modern dönem için Paxton'un Kristal Saray'ı ile mekânsal bir olgu olmaya başlayan şeffaflık bu dönemde temel bir fenomene dönüşmüştür. Özelikle Corbusier ve Mies Van der Rohe'nin katkıları ile şeffaflık görünüşün yok olması ve duvarın sınır niteliği ile görsel niteliği arasında bir travmaya yol açmıştır. Duvar katı bir unsur ve taşıyıcı nitelikleri kaybeder ve şeffaf bir unsur haline gelir. Mies ve Corbusier'in deri ve iskelet üzerine şekillendirdikleri binaları giderek duvarın dolayısıyla cephenin yok olmasına diğer değişle illüzyonlar aracılıyla duvarın erimesine yol açmıştır [Neumayer, 1999].

Duvarın sınır niteliklerinin eritilme girişimi modern öncesi dönemlerde de olmuştur. Ressamların duvar üzerine yaptıkları resimler duvarın katı yapısını ve maddesel varlığını örten ve onun katı kimliği ve sınır koyucu özelliklerini hafifleten çalışmaları içerir. Duvar ressamları duvarın önünde ne olduğundan bihaber var olan sınırların ötesinde duvarı mekânsal bir perspektif olarak ele almışlar ve duvarın durumunu bir tartışma olarak gündeme getirmişlerdir. Ressamlar duvar üzerinde oluşturdukları temalar ile duvarın maddesel ağırlığını/varlığını kaybetmesine yol açarlar. Duvar resimleri mimarlığın aksine yük ve yükün taşınması ilişkisinin gerçekliğine bağlı değillerdir. Tamamıyla gerçek olmayan bir noktada binanın dünyevi ağırlığını ve

[1] Rowe'nin makalesi modern dönem mimarlığında şeffaflığı iki kategoriye ayırmakla birlikte bunları bir üstünlük düzeyine göre sınıflamaz. Hem fenomenal olan hem de literal olan şeffaflık biçimi içeri ve dışarı ilişkisi, içe mekânın programlanması ve algılama biçimi olarak mimarlığın şeffaflık ile olan ilişkilerinin tanımlanmasını sağlarlar.

gerçekliğinin ötesinde çalışmalar olarak var olmuşlardır. Mimarlık ve resmedilen tema bina konstrüksiyonunun kısıtlamalarının ötesinde duvarı bir ekran haline getirmiştir. Bu resimler, günümüzde tartıştığımız bir durum olarak duvarın çeper niteliklerinde onun geleceği noktaya yönelik bir işaret olarak duvar üzerinde var olmuşlardır [Neumeyer, 1999]. Duvarın görsel olarak ele geçirilmesi ve sınır niteliklerinin esnetilmesi tarihsel süreç içerisinde yüzeyinin sembolik ve sunuma yönelik olarak kullanılmasını sağlamıştır. Dolayısıyla da duvar daha detaylı aktarılacağı üzere kaplamının görsel niteliği ve duvarın maddesel niteliği arasında sürdürülen bir tartışmanın kaynağı haline gelmiştir.

Yapısal ve içeriğe yönelik nitelikleri hafifleyen duvar ondokuzuncu yüzyıl da mimarların tartışmaların odağında yer alır. Duvarın görsel nitelikleri üzerine tartışmalar farklı alanlarda farklı yaklaşımları doğurmuştur. Özellikle mekânın duvarın yapısal ve görsel nitelikleri duvar tartışmalarında farklı bakış açılarının temelini oluşturur.

3.1.1. Gottfried Semper'in yaklaşımında yüzey sorunsalı

Ondokuzuncu yüzyıl özellikle mimarlığın kökenine yönelik sorgulamaların yapıldığı bir dönem olarak da öne çıkar. Mimarlığın temel ilkesi, kökeni ya da prensipleri üzerine birçok farklı tartışma gelişmiştir. Schopenhauer'a göre mimarlığın temel ilkeleri değişmezlik/rijitlik ve yerçekimi arasındaki ilişki bağlamında estetik ve yapısal tavırlardır [Schopenhauer, 1999]. Her dönem farklı tutumları barındırmış olmakla birlikte, mimarlık temel olarak eylem, onu yapılandıran çevresel unsurlar, yapıyı var etmeye yönelik konstrüksiyonel nitelikler ve biçimse yönelik arayışlar arasında bir ilişki üzerinden gelişmiştir denebilir. Bu, barınmak, korunmak, yaşamak gibi temel eylemlerimize ve ihtiyaçlarımıza bir karşılık, yer bulma çabası olarak da açıklanabilir. Fakat eylem ve konstrüksiyon arasındaki bir ilişki olarak basit ve estetik içermeyen arkaik formların veya doğayı taklit ederek ilk barınağını oluşturan insanoğlunun bu üretiminin sonuçlarının ne kadar mimarlık eylemi olduğu önemlidir. Böylesi bir sorgulama önce Alman mimarlar Karl Bötticher (1806-1889) sonrasında da Gottfried Semper (1803-1879) tarafından yapmıştır.

Semper Türkçeye *"Mimarlığın Dört Elemanı"* olarak çevrilebilecek, "*The Four Elements of Architecture*" [1851], kitabında mimarlığın kökenlerini sorgular. Semper'e göre mimarlığın başlangıcı *"dokuma eylem"*idir. Ona göre insanın çatarak ile elde ettiği konstrüksiyona ait yapısallık mimarlık eylemi değildir, fakat dokuma kökenli örtme/sarma işi ile açığa çıkan mekân mimarlıktır. Diğer bir deyişle Semper için dallardan, sopalardan, yapraklardan veya içeriyi dışarıdan ayıran otlardan, büyük tanımlanmamış mekânın kapsamını daraltan ve içe yönelik bir alan oluşturan ilkel çatkılar yerine bu çatkıların örtülmesi işi bir mimarlık eylemidir. Semper bunları kapanmaya hazır bir mekân için ilk form olarak görür. Mimarlık eyleminin, doğal malzemelerin bir çatkısı, konstrüksiyonel ifadesi olmaması ve örtme/kapatmanın mimarlık eylemi olarak anlamlanması bu çatkının ötesine geçen bir kaplama eyleminin niteliğinin sorgulanmasına yol açmıştır. Semper dal ve sopalardan çatılarak oluşturulmuş çeperi, mimarlık eylemi olarak görmemekle birlikte bunu örten dokuyu duvarın ilkel fikri olarak görür. Ona göre tüm dünyada bulunan ve insan sanat ve endüstrisinin temelini oluşturan dört ilkel zanaattan[1] biri olan *"örgü"* mekânın en asal unsuru olan duvarı mimarlığın kökeni haline getirir[2] [Eck, 2009].

Aslında Semper'in mimarlığın kökeni ve duvar üzerine olan yorumları mimarlığın kökenini örgü işinde bulmasından dolayı kültürel olanla bir etkileşime girer[3]. Semper için ilkel duvar kültürel izlerin göstergesidir. Fakat kültürün bir mimarlık aracı olarak adlandırılmasından önce Semper onun konumunu ve anlamını tanımlar. Semper' in bakış açısından, ilkel mekânı oluşturan iki unsurdan, söz etmek olasıdır. Bunlardan birincisi konstrüksiyonu ifade eden çatkıdır. İkincisi ise kapatmayı tanımlayan ve Semper'in *"dokuma"* ve *"tekstil"* öğesi olarak ifadelendirdiği örtüdür[4]. Bu belirleyici unsurları tanımlamasından sonra Semper, kapatmayı sağlayan araçları

[1] Bu dört ilkel zanaat dokumacılık, seramik, marangozluk, duvarcılıktır.

[2] Semper bu yorumuyla, Neo-klasik geleneğin mimarlığın kökeninin "ilkel kulübe" olduğu görüşünden ayrılmıştır ve bu kökenleri ilkel insanın algılandığı ve çevresine yansıttığı düzeni temsil eden ritüellerde konumlandırmıştır.

[3] Çünkü çeperi oluşturan çatkı ilkel bir eylemdir. Fakat örtü sanatsal ve sadece insana özgü bir eylemdir. Çatarak oluşturmak doğada birçok canlının yapabileceği bir yetenekken örme insana özgüdür.

[4] Semper'in tüm mimarlık sürecinin ve yüzey üzerine tartışmalarının kaynağı örtme ve çatma arasında oluşturduğu ayrışmadır. Bu iki yapı arasındaki karşıtlık da Semper hep örtmenin içeriği üzerine kuramlarını tanımlar. Semper'e göre mekânsal olarak çevrili alanları (enclosure) destekleyen ve koruyan duvarlar, surlar veya iskeleler ikincil elemanlardır.

hem kültürel ifadelerin kaynağı hem de fiziki mekânın kurucu unsurları olarak ifade eder. Bu gerçektende kendi çağının tüm mimarlık içeriğine meydan okuyan önemli bir ifadedir. Betonarme ve çelik konstrüksiyon fikirlerinin öne çıktığı ve duvarın yük taşıyıcı özelliklerinin ortadan kalkması ile sağlanan özgürlükçü ortamda her tür konstrüksiyon fikrini hiçe sayan mekânın kökeni yada temeli olarak dokuma kökenli örtünmeyi öne çıkaran Semper'in tavrı Modern mimarlığın yaklaşımlarına bütünüyle karşıdır [Eck, 2009]. Örtmeyi ve onun araçlarını yüzeylerinin üzerindeki simgesel göstergeler ile ilişkilendirir ve böylece mimarlığın yapısal ve malzeme gerçekliklerini aşabileceğini iddia eder. Modernizm'in en yoğun dönemlerinde oluşturduğu bu bakışı, sürekli olarak malzemenin gerçek kullanımına, konstrüksiyonel ifadelere ve tektoniğin gerçekliğine vurgu yapan ondokuzuncu yüzyıl mimarları için kabul edilemezdir. Semper endüstrileşmenin getirilerinin üzerini simgeler ile örtmek niyetindedir. Modernizm'e ait her tür yapısal gerçekliğin ve görsel imaları örtmenin kapsamında ortadan kaldırılır. Ona göre gerçek mimarlık örtmedir ve mekân ancak kaplamanın nitelikleri ile kurabilir.

Semper giydirme teorisinde tektonik ve estetik olarak iki farklı alanı tanımlamaktadır. Çağdaşı olan Karl Bötticher'de örtme ve konstrüksiyon üzerine benzer bir tavra sahiptir. Bötticher Yunan mimarlığına yönelik analizlerinde onların *iş biçimi*[1] ve *sanat biçimi*[2] olarak iki kategori tanımladıklarından bahseder. Bu sınıflandırma ona göre geleneksel strüktür-süsleme ayrımının yeniden yorumlanmasıdır. İş biçimler bir yapının materyal ve statik görevlerini yerine getiren bir strüktürün merkezi parçalarıdırlar. Bötticher mimarlıkta bu biçimlerin asla bulunmadığını çünkü sanatsal biçimlerle örtüldüklerini belirtmek için onları *"şema"* olarak nitelendirir. *"İş biçimler"* doğadan bir soyutlama/benzeşim süreci ile ortaya çıkarılmışlardır. *"Sanatsal biçimler"* bu şemalara bir eklemedir; *"iş formlar"* tarafından gerçekleştirilen statik işlevlerin görsel temsilleridir [Eck, 2009]. Bötticher mimarlığın *"iş formu"* dışında bir alan olduğu üzerine vurgusu bunların üstünü örten *"sanat formlarının"* iş formları yok ettiği üzerinde durur. Diğer bir değişle altta olan çatkı görünmeyendir ve yoktur.

[1] İngilizcesi work-form'dur.
[2] İngilizcesi art-form'dur

Semper ve Bötticher'in kaplamayı öne çıkaran ve konstrüksiyonu göz ardı eden tavırlarında ayrıldıkları önemli noktalar vardır. Bu daha çok Semper'in mimarlık tavrında açığa çıkar. Semper'in kuramları biçim olarak tektoniğin sanatsal olarak da kültürün bağlamındadır. Mekânın dört unsuruna yönelik ifadelerinde bir yönden kaplamanın oluşturulmasını ve kökenini tanımlarken diğer yönden ise yüzeyin el işi uygulamalarına bağlı tektonik ifadeleri tanımlar. Semper'in tektonik ve estetik farklılaşması *"iş ve sanat"* formları ayrımına yaslı olarak açığa çıkar ve bu bağlamda *"tektonik konstrüksiyon" "estetik konstrüksiyon"* ile örtüşmez. Böylelikle, Semper tektoniğin estetik niteliklerini konstrüksiyon ve strüktürün fiziksel katmanlarından ayırır.

Semper Bötticher'in yapmadığı veya düşünmediği görsel soyutlama ve üretim biçimini üzerinde de düşünceler üretir. Bu kaplamanın kültürel nitelikleri ve görsel dili üzerine bir kuramsal alan oluşturur. Semper, cansız taşı yaşayan bir mimarlık eserine dönüştüren yüzeyi için kültürle olan etkileşimi analiz eder. Bu, kaplama ve onun sembolik/ temsili dili üzerindendir. Aynı amacı güden Bötticher'de *"iş formları"* ve *"sanat formları"* ayrı ayrı tanımlar ve iş formu estetikleştiren parçalar olarak *"sanat formlarını"* öne çıkarır. Bötticher'in bakışında kemer, heykel kolonlar gibi unsurlar iş formlarının katı doğasını dağıtırlar. Burada estetik hale getirilen *"iş formu" "sanat formu"* ile karışmaktadır. Oysaki Semper de ayrım nettir. Yüzey ile onun kaplaması ve konstrüksiyon iki ayrı alandır.

Hem Bötticher hem de Semper'in söylemlerinde mimarlık yaşamla doludur ve biçimin anlamı strüktürel çatışmaların uzağında oluşturulmuş temsilin alanında tanımlanmıştır. Ayrıcı her ikisi de dönemlerinde endüstrileşmenin getirileri ile şekillenen mühendislik binalarını estetik olarak sorgulamışlardır [Neumeyer, 1999]. Böylece mekânları maskelemenin esas kurgusu ortaya çıkar: Maddenin ve gerçekliğin reddi, kurgusal bir temsil aracılığıyla binanın simgesel gücünün oluşturulması. Burada canlı gibi sunulan cansız taştır. Başka bir deyişle, Bötticher'in ve Semper'in tutumları ilkinin "sanat formları" ve "iş formları" dediği, ikincisinin "maddenin maskelenmesi" ya da "giydirmesi" olarak tartıştığı, bir yanda yük ve destek arasındaki karşıtlık öte yanda onun yüzeyin temsili nitelikleri ile kaplamanın

tektonik özellikleridir. İki yazar da bu kap altını çizmişler ve binanın sembolik nitelikleri üzerinden bir mimarlık geliştirmişlerdir. [Eck, 2009]

3.1.2. Semper ve giydirme teorisi

Brian Hatton *"The Problem Of Our Walls"* makalesinde [1999] duvarı biraz dramatik, biraz şiirsel bir üslupla incelerken "*süreksiz ayrım prensibi"* olarak ifadelendirdiği bir durumlardan söz eder. Ona göre insanın yaşadığı, barındığı korunduğu ilk mağaralarda tam anlamıyla duvar yoktur. Hatton'un ifadeleri bu mağaraları örten çeperlerin duvar olarak nitelendirilemeyeceğini içerir. Ona göre mağarada zemin, tavan ve döşeme birbirinden farklılaşmayan bir bütünlüktedir [Hatton, 1999]. Ayrıca bu bütünlük kavram olarak ön-arka, iç-dış gibi ortam değişikliklerini barındırmaz. Dolayısıyla Hatton aslında duvara ait örtük bir tanımlamayla onun niteliklerini sıralar; önü ve arkası olan, içi ve dışı tanımlayan, zemin ve döşemeden farklılaşmış yüzey [Hatton, 1999]. Buna ek olarak duvar yer çekimine karşı direncini tanımlayan strüktürel yapısı ve onun üzerini örten/kaplayan içerikleri ile de önemli bir tartışma alanıdır.

Hatton'un *"Süreksiz ayrım prensibi"* mekânın öğelerinin bir bilinçlilik içinde farklılaştırılmasını ifade eder. Hatton'un *"mimarlığın çalışan ucu"* diyerek tanımladığı duvar, ona göre içi ve dışı, burayı ve orayı, varlık ve yokluğu tanımlayan bir düzenlemedir. Bu farklılaşma hacim ve yapılacak eylem arasında bir etkileşimi gerektirmiştir. Duvar hacmini mekânsallaştırmanın bir unsuru olarak kendine yapılmış müdahale ile bir mimarlık eylemi tanımladığı söylenebilir. Böylesi bir müdahaleyi Hatton mağarada yüzeyi kapayan ve avcının sevincini, duygularını ifade eden imgeler olarak görür [Hatton, 1999]. Dolayısıyla mekânın elde edilebilmesinde bu farklılaşmayı neyin sağladığı önemlidir. Farklılaşmanın oluşmasında en temel durumlardan birinin ortama yapılan müdahale ve bunun oluşturduğu bozulma olduğu söylenebilir. İlkel insanın yaşadığı doğal ortamın yüzeyine, bir çizim resmedene kadar oranın henüz mekân olmadığına ve ancak yüzeye yaptığı müdahalenin onun bir mekan oluşturduğuna yönelik en bilindik açıklama böylece anlam bulur. Yüzey

üzerinde oluşturulmuş imge ortamın bütünlüğünü bozmuştur. Bu bozulmanın yol açtığı sonuç da duvardır.

Ondokuzuncu yüzyılda duvar tartışmalarının en önemli olanlarından biri Gottfried Semper'den gelmiştir. Onun mekânın varlık koşulu olarak gördüğü örtme ve örtmenin içeriğini tanımladığı kültürel formlar mekânın ve duvarın kökenine yönelik içerikli bir tartışma oluşturur. *"Süreksiz ayrım prensibi"* mekânın bilinçle oluşturulmuş bir müdahale ile değişen şartların neye yol açtığının belirlenmesidir. Mekân, farklı unsurlarla tanımlanabilir hale gelmektedir. Semper kendi mimarlık kuramı çerçevesinde mekânsal bir bütünlüğü birbirinden tamamen farklılaşmış dört unsur aracılığıyla ortaya koyar: ocak, zemin, çatı ve duvar [Mallgrave, 1989]. Onun unsurları Hatton'un süreksizliğini tam anlamıyla karşılar. Hatta Semper'in unsurları için özelleşmiş parçalar demek mümkündür. Çünkü Semper her bir unsur için farklı işlev ve uygulama bilgisi tanımlamaktadır. Her bir unsur mekânı tanımlamada oluşturduğu eylem biçimi ile de tanımlıdır: duvar dokumayla, zemin duvarcılıkla, çatı marangozlukla ve ocak da seramikçilik sanatı ile ilişkilendirilmiştir. Aslında Semper'in mekânın kökenine ve duvarın varlığına yönelik önerdiği ayrışma üç temel saptamanın sonucudur. Mekânın sınırlarının belirlenmesi*;* programatik gereklilikler, bu sınırların strüktürel olarak yapılandırılması*;* teknikle ilişkili konstrüksiyonel ve çevresel gereklilikler ve kültürle bağlantılı olarak sınırların estetik değerinin biçimlendirilmesidir. Semper için mimarlığın dört unsuru şöyledir:

- Ocak: Semper için ocak sosyalliğin başlaması için bir merkezdir. Ocak, etrafında diğer üç grubun örgütlendiği, doğa ile dışsal şartlardan içerinin farklılaşmasının sağlandığı bir odak konumdur. Seramikler ve metaller ısınma gereksinmeleri yüzünden ocak ile ilişkilendirilmişlerdir. Ocak programla ilişkilidir.

- Çatı: Üst örtü olarak da nitelendirilebilir. Ateşi iklim şartlarında korumak için bu örtü gereklidir. Ağaç işçiliği ve marangozluk üst örtüyü oluşturmak ve desteklemek için bir araya gelir. Çatı konstrüksiyon ile bağlantılıdır.

- Duvar/Kapama: Semper duvarları yük taşımayan bir nitelik olarak tanımlar. Dışarıdaki vahşi dünyadan ve sıcaklık değişimlerinden korunmak duvarın bir programa yaslı ifadesidir. Duvar hem mekânın sınırlarını belirleyen hem yapılandıran hem de onun estetik içeriğini oluşturan bir unsur olarak öne çıkar. Bu ilkel mekân belirlemelerinin sonrasında estetikle ilişki bağlamında Semper duvarı kültürel sembollerin imgelerinin uygulama alanı olarak kullanmıştır. Duvar program ve konstrüksiyon ile bağlantılıdır.

- Zemin/platform: Islak zemini doğal zeminden ayırmak anlamındadır. Duvarcılıkla ile ilişkilidir. Platformlar da çatı gibi çevresel ve iklimsel şartların farklılaşmasına yönelik gerekliliklerin sonucudur. Bu dört unsur Semper'in mekânın tanımlanmasında oluşturduğu kuramsal çerçevenin temelini oluşturmaktadır [Mallgrave, 1996], [Mallgrave, 1989], [Göncü, 2007]

Çizelge 3.1 Semper'in mimarlığın dört unsuru ve bunların ilişkileri

Unsur	Zanaat	Malzeme	Artifakt[1]	Eylem	Yapısal Parça	Sonuç
Duvar	Dokumacılık	Doğal örgü ürünleri	Hasır, çit,	Dokuma	Yüzey	Çeperlerin oluşması
Ocak	Seramikçilik	Toprak ve kil	Baca, Pişmiş kil	Kaplama	Program	Eylemlerin oluşması
Çatı-Konstrüksiyon	Marangozluk	Ahşap	Ahşap makas, kolon, kriş, iskelet	Çatma	Örtü	Kapanmanın oluşması
Zemin	Duvarcılık	Taş	Platform	Döşeme	Zemin	Doğadan kopma, özelleşmenin oluşması

[1] Etimoloji: Latince, *arte* (sanat, yaratıcılık) ve İngilizce, *skill* (beceri, yetenek) + Latince, *factum* ve İngilizce *fact* (eylem, olgu) ile *facere* kelimesinin geçmiş hali— köken: 1821. Tüm bu kelime kökenlerinin birleşimi veya kelimenin tüm içeriklerinin Türkçe karşılığı olarak, *artefakt*: insan eliyle yapılmış sanatsal beceri eylemi.
(http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=artifakt&ayn=tam)

Semper'in bu mekânın kökenine yönelik taksonomisi 1851 yılında Londra'da Kristal Saray'da gördüğü Trinidad'ın Caribbean adasına özgü ilkel kulübe modelinin incelenmesi ile elde edilmiştir [Göncü, 2007]. Semper'in bu sınıflandırması ve sorgulamaları bağlamında bakıldığında duvarın en önemli mekânsal unsur olduğu söylenebilir. Duvar onun kültürel sembollerin üzerine eklendiği bir temsil alanı olarak alanı olarak ve mekânın programatik, konstrüksiyonel, çevresel ve estetik unsurları ile doğrudan ilişkilidir. Ayrıca duvar kapatma işlemi bağlamında doğrudan mekânı ön-arka, iç-dış gibi bütünleyen, konum bildiren ve bu faktörlerle Hatton'un süreksiz ayrım prensibinin şartlarını sağlayan bir asal mekânsal unsur haline gelir.

Bu çerçevede mekânın sınırlarını oluşturan duvarlar Semper'in prensiplerini hayata geçirmede öncelikli bir öneme sahiptir. Duvar böylece zemine dik bir konumlanma ile sağladığı şartlar çerçevesinde bir yüzey tanımlar. Bu Semper için mekânı oluşturmak için yapılacak müdahalelerin alanı haline gelir.

Duvarın, mekânın asal bir elemanı olarak ele alınması öncelikle yüzey ilişkilerinin mekânı oluşturan ana bir unsur olarak kabul edilmesinden ileri gelmektedir. Semper'in ondokuzuncu yüzyıl mimarlığı için bir sorun olarak gördüğü, klasik mimarlığın formlarının endüstriyel çağla ilişkisizliği aslında bir *"stil"* sorunu olarak tanımlanabilir. Semper ilkel olarak tanımladığı duvarla çağı arasında bir çelişki yaratır. Modernleşmenin sunduğu olanaklar ve klasik mimarlığın ifadelerini üst üste çakıştıramamaktadır. O, Modernizm'in sağladığı teknik ve malzeme olanaklarının oluşturduğu ifadeleri de binaların tarihi referanslarını da üzerleri örtülmesi gereken sorun alanları olarak görür. Modernizm ve endüstriyelleşmenin sağladığı olanakların üzerinin örtülmesi paradoksal olarak bu işlemin yapıldığı binayı öne çıkartır [Eck, 2009]. Semper bu durum için bir *"stil"* repertuarı geliştirmek peşindedir. Bu stil sorunu da yerel ve kültürel olana yönelik etkilerinin araştırılıp bulunmasına onu yönlendirmiştir [Mallgrave, 1989]. Bu bağlamda Semper endüstriyelleşme ve uygulamalı sanatları kapsayan bir tasarım yaklaşımı sergilemiştir. İlkel tiplerin çağdaş şartlara uyarlanmasını içeren bir kültürel dönüşüm teorisi sunmuştur. Bu doğrultuda *"Etrüsk sanatını"* kapsamlı olarak incelemiş ve duvarların dolayısıyla da yüzeylerin içeriklerini kültürel olanla birleştirme yoluna gitmiştir. Andrew

Benjamin' e göre Semper'in duvar ve yüzey arasındaki ilişkiyi kurma biçimi iki etkenin etkisindedir: Yunan ve Etrüsk sanatı [Benjamin, 2006]. Semper bu iki sanatı çağına uygularken iç ve dış arasında yüzeylerde ne olup bittiğinin incelemesi yapar. Bu doğrultuda önemli nokta Semper'in iç mekân ve dış mekân kavramlarını somutlaştırır ve kapanma işlevini biçimlendiren duvarı öne çıkarır. Kaplama iç ve dış arasında kültürel formlar aracılığıyla maddi gerçekliği maskelemektedir.

Semper, binanın duvar yüzeyleri ve kültürel formu arasında bir zıtlık oluşturur. Yüzey ve imge arasındaki zıtlık bağlamında düşünüldüğünde iki durum öne çıkar: Semper'in bir maskeleme veya giydirme için temsiliyetin fazlasıyla indirgenmesi ki bu sadece malzeme gerçekliğinin taklit edilmesi, temsili veya dönüşümü değildir, bunların reddedilmesidir. Semper'in giydirme ve maskelemesi kültürel formlar aracılığıyla hem bir taklit hem güncel gerçeklikleri inkâr etme, hem temsil etme hem de imgeyi öne çıkarmadır. Böylece Semper aslında algılar üzerinde bir çelişkiler yumağı oluşturur. Bu anlamda onun mimari giydirmesi belirlediği temel dört zanaatın bir temsili değil, mimarlığın temelidir. Bu sonuçta bir binanın anıtsal mimarlığa yönelik dönüşümünün tamamlanmasıdır. Bu durum ayrıca malzeme gerçekliğinin de reddidir. Semper'in tavrı binaya dönük olarak sanat yapıtının varlığını artırır. Dolayısıyla belki güncel mimarlığa yönelik düşünüldüğünde binanın izleyici üzerindeki etkisinin artması olarak düşünülebilir. Semper binayı bir oyun/eylem/sahneleme yeri haline getirir, binayı canlılaştırır. Bu sayede de mimarlığı ve yüzeyler üzerinde oluşturduğu etkiler teatraldir [Eck, 2009]. Semper'in giydirme teorisinde teatrallik kaplama elemanı malzeme varlığının özünden ayrılıp kendi başına estetik bir olguya dönüştüğünde ulaştığı argümanıdır [Hartoonian, 2006].

Benjamin'e göre Semper, duvarın bir kaplama/kapatma unsuru olmasından yola çıkarak gelişiminin izini sürmektedir. Semper için duvar yapı malzemelerinin üst üste getirilmesi ile elde edilmiş bir yığından öte malzemelerin örülmesi, uygun olanlar arasında eşleme ve düzenlemelerin yapılarak bir uyum ve birlikteliğin kurulduğu bir örme ya da dokuma işidir, bu oluşumun temelinde birleştirmeler ve düğümlemeler vardır [Frampton, 1997]. Dolayısıyla duvarın kökeninde kaba yapı malzemelerinden de önce oluşmuş bir tekniği duvarın kökeni olarak kabul eder. Bu

ilkel toplumların dokuma ile elde ettikleri tekstildir. Semper bu yüzey bakışını Etrüsk sanatı içinde duvarın renkli kimliğini kentsel bir işleve sahip kılarak açıklar, duvar yüzey etkisi; dokuma, bağlama, örtme, renk aracılığıyla işlevselleşir.

Ayrıca Semper'in kuramsal bakışı, mimarlık eylemi ve sanat arasındaki gelişmesi olası ilişkileri tanımlar. Onun *"Stil"* kitabı [1860] hem tekstilin hem de onun dört unsurunun mimarlığın sanatsal olarak nasıl ele alınabileceğinin ifadeleri ile doludur. *"Maskeleme"* ve *"giydirme"*, binaların sanat işi haline gelebilmesi için gereklidir. Ayrıca Semper'in mimarlığı malzeme varlığına dayanmayan, çünkü mimarlık artık malzeme irtifakının bir sunumu değil kültürel bir varoluştur, varlık ve temsiliyet, eylem ve teatral performansın karakteristiğine sahiptir. Diğer bir deyişle, Semper'in anıtsal mimarlığı, görünümlerin bir tiyatrosudur[1]. Giydirme mimarlığı dramatize eder, bir resme dönüştürür. Bu nedenle, bir yüzeyin giydirmesi örttüğü yapının maddi gerçekliğini reddeder/yok eder. Semper giydirme ve maskelemeyi temel bir insan içgüdüsü olarak önerir ve bunu sanat işi haline getirir. Bu çerçevede Semper'in *"Der Stil"* kitabı onun *"giydirme teorisi"* ile mimarlığın maddeselliğinin yok edilmesinin tartışmaları üzerinde kuruludur denebilir.

Semper'in giydirme teorisi Almancası *"bekleidung"* olan kavramdır. İngilizcesi *"principle of dressing"* olan kavram Türkçeye *"giydirmenin prensipleri"* olarak çevrilebilir. *"Giydirmenin prensipleri"*, dekorasyon ve ekran araçları sayesinde, maddenin maskelenmesi veya materyal dünyasından kültürü özgürleştirmek ve ön plana çıkarmayı içerir. Semper "*Stil"* kitabında çalışmasında mimarlığın çağı içindeki stil sorunlarını çözmesi ve Modernizm'in dayatmalarından kurtarılabilmesi için gerçeklikle malzemenin imhasını ve bunun için kültürün kullanılmasını bir gereklilik olarak ifade eder [Semper, 1977].

Bu çerçevede duvar tekstil sanatı ile ilişkilendirilmiştir. Semper' in stil çalışmasında Almanca *"wand"*, duvar, *"gewand"*, elbise ve "*winden"*, sarmak/kapsamak,

[1] Van Eyk bu tiyatralliği maddenin yok edilmesi, gerçekliğin yok edilmesi ve üzerinin örtülmesinde tanımlar. Duvar üzerindeki maskeleme ve giydirme duvarı yapısallığından uzaklaştırır ve sanat eseri yapar. Duvar üzerine giydirilen örtü ile bir rol oynar. Temsilin alanı haline gelir. Bu bağlamda semper'in mimarlığı duvar üzerine oluşturulan görüntülerin bir tiyatrosudur.

kelimeleri dilbilimsel olarak ilişkilendirilmiştir. Duvar kelimesi Almanca elbise ve giyinme kelimelerinden türetilmiş olarak açıklanır. Semper'in sınıflandırması; tekstil, seramik, tektonik ve stereotomik olarak dört bölüme ayrılmakta ve duvarı tekstil kategorisinde saymaktadır. Böylece dilbilimi ve sanata yönelik bir çakıştırma yapılmıştır [Seger, 2005]. Bu çakışmada duvarın ve dokumanın durumları önemlidir. Duvarlar dokuma sanatının bir ürünüdür. Dokumalar; kilim ve hasır örgüler olarak duvarın oluşumundan önce gelirler. Semper'in alışılmadık mimarlık teorisi, özellikle tekstil sanatını mimarlığın kökenine bağlaması çabası, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da tasarım ve mimarlığın gelişmesi üzerine etkili olmuştur [House, 2006]. Tekstille duvar kültürel imgelerin ve Semper'in çağına yönelik bakışının bir sonucu olarak onun teorisini oluşturur.

3.1.3. Yüzey mimarlığı ve Semper' in konumu

Semper'in giydirme teorisi yüzey kavramının bir mimarlık problemi olarak görülebilmesinin gerekçeleri ile doludur. Yüzeyin mimarlıkta bir kavram olarak görülmesinde Semper bir kaynak niteliğindedir. Özellikle Semper'in duvarı "giydirme" ve "örtme" kavramları ile ilişkilendirerek kaplamayı görsel bir araç haline getirmesi, çağdaş yüzey için bir başlangıç niteliğindedir. Semper mekanın oluşturucu unsuru olarak duvarı kullanarak kendinden önce süregelen ve kendi çağının güncel stilistik ve endüstriyel uygulamalarına alternatif bir bakış oluşturmuştur. Semper'in mekânı zemin, döşeme, çatı ve duvar arasında oluşmuş bir ilişkiler bütünlüğüdür. Bu bütünlükte duvar bir yüzey olarak açığa çıkar. Benjamin'e göre Semper'in yüzeyi program ve işlevle bağlantılı hale gelen ilişkileri barındırır [Benjamin, 2006]. Yüzey basitçe tanımlanan bir yapı elemanı olmaktan ötede potansiyelleri ve olasılıkları ile tanımlanan mekânın asal bir parçasıdır.

Semper'in yüzey sorunsalını ele alışı ve çözümlemeleri kendinden önceki ve kendinden sonraki gelişmelerin ya da tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Örneğin Ruskin'in ve Bötticher'in mimarlık üzerine yorumları Semper'in çalışmaları için bir fon oluşturmuştur. Semper'in çalışmaları da kendinden sonraki Adolf Loos gibi mimarları etkilemiştir. Yüzey tartışmasının özellikle ondokuzuncu yüzyılda bir

yoğunluğunun olmasının ve yüzey sorunsalının ön plana çıkmasının nedenlerinden biri de bu mimarların tartışmalarında bir devamlılığın olmasıdır. Durand, Violet-le-Duc, Ruskin, Semper, Loos gibi mimarların yaklaşık bir yüzyılı kapsayan bir süreç içerisinde birbirlerine aktardıkları çeperlerin ele alınış ve niteliğinin analizine ait bilgi/kuramsal açılımlar ve tartışmalar, yüzeyin mimarlıkta bir alan olarak oluşmasına neden olmuştur. Bu çerçevede yüzey sorunsalında Semper'in teorileri bağlamında tartışılırken yüzeyin kavramsal ve pratik alanda oluşumunda diğerlerinin katkıları da önemlidir.

Andrew Benjamin'e göre Ruskin hakkında en önemli olan şey mimarideki simgeselcilik kullanımını dert edinen tartışmalarıdır. Semper'e göre "*Ruskin mimarlığın din ve doğa ile ilişkisini değerlendirmekten"* ziyade mimarlığı açık bir konum içinde ele alır: Basitleştirilmiş bir ifade ile Ruskin mimarlığı bir süsleme olarak tanımlar [Benjamin, 2006]. Ruskin için yüzey ve onun bağlı olduğu duvar birbirinden kopuktur. Onun yüzeyinde, duvar ve üzerindeki süslemenin binanın içeriği ile bir ilişkisi olma zorunluluğu ya da arayışı yoktur. Yüzeyin kendisi sadece yapısal bir durumdur ve üzerine gelen süsleme ile bir etkileşimde bulunmak gereğine sahip değildir. Ruskin'in mimarlık tanımı, mimarlığı doğrudan bir süsleme olarak ele alırken mekânın programatik niteliklerini neredeyse önemsiz hale getirir. Ona göre asıl olan ve mimarlığı oluşturan süslemedir.

Ruskin'den başlamamakla birlikte yüzey ve üzerindeki bezeme hep önemli olmuştur. Fakat süslemenin etkileri bir algı ya da güzellik problemi ile bağlantılıyken Semper'in yaklaşımı bütünüyle farklıdır. Semper duvar ve üzerindeki süslemeyi bir estetik değerler bütünü olmaktan çıkarır. Ruskin'den uzaklaştığı bu noktada Semper yüzeyin kökenine iner ve onu somut bir alandan, malzeme ve yapım tekniği alanından, tartışır. Semper'in yüzeyi çok renkli eski dönem kalıntıları ile bağlantılıdır [Benjamin, 2006]. Bu, yüzeye ait çok renkli bir geleneğin keşfidir. Mimarlığı yapılandıran kültürel ve sanatsal orijinli olan her şey Semper'in tartışmalarının odağıdır. Bunu bir süsleme probleminin yeniden ele alınması olarak nitelendirmek doğru görünmemektedir. Fakat süslemeyi mimarlık sayan Ruskin ve Semper arasında ciddi bir fark oluşturur. Semper için öne sürdüğü teori kültürün sembolik

nitelikleri ve yüzey arasında hem programatik hem de yapısal bir bağlantıdır. Ruskin de Semper de süslemenin mimarlık için mekânsal bir anlam olduğunu bilseler bile ikisinin temel farklılığı Semper'in yüzeyi ele alışıdır. Semper için süsleme mekânın ana fikridir, fakat mimarlığı sadece süslemenin içeriği ile tartışmaz. Bu bağlamda süsleme bir araç olarak bile görülebilir. O, mekânı ele alırken yüzey tartışmasında "duvar" üzerine odaklanır. Onun duvarı Benjam'in yorumuyla Ruskin'den farklı program ve fonksiyonla ilişkili nitelikler taşımaktadır. Böylece süsleme ve duvar yine Ruskin'den farklı olarak bir bütün olarak değerlendirilir. Çünkü Benjamin'e göre de Semper'in duvarının gerçek anlamı mekânsal bir örtünmedir. Ayrıca Semper yük taşıyıcı bir strüktür ile duvar arasındaki ayrımı giydirme teorisi içinde vurguladığı biçimde yeni bir tanımlama dâhilinde belirginleştirmiştir [Benjamin, 2006]. Semper'in duvarın süslemesi ve strüktür arasındaki farklılığını kabul eder ve Modernizm'in bir getirisi olarak yapısal ve malzeme odaklı ele alır. Fakat yapısal ve malzeme yönündeki her tür ifade duvarın üzerine örtülen/giydirilen kültürel simgeler kaplanarak gizlenir. Bu gizleme işleminin temelinde kaplama üzerine uygulanan süsleme önem kazanmaktadır. Kaplama ve süsleme arasında Semper'in oluşturmaya giriştiği kaynaşmışlık yüzeye ait çok renkli gelenek olarak tanımlanan Etrüsk sanatının sanatsal formlarından türetilir. Semper'e göre renk, işlevsel bir niteliktedir. Fonksiyon ve renk arasındaki karşılıklı etkileşim, mimarlığı süsleme ile özdeşleştirilen Ruskin'in bakışının tamamen tersidir. Benjamin' e göre bu durum klasik geleneğin alt üst edilmesine yol açacak bir bakışın oluşturulması anlamına gelmektedir. Andrew Benjamin'e göre Semper'in giydirme prensipleri yeni bir mimarlık tanımı oluşturur. Çok-renkli Antikiteler[1] ve Barbar Sanatı olarak tanımlanan Etrüsk sanatı, süsleme ile mimarlık arasındaki oluşan etkileşimin ve Semper'in tavrını bütünler [Benjamin, 2006].

3.1.4. Semper ve yüzey etkileri

Semper *"Mimarlığın Dört Unsuru"* [1850] kitabında duvar ve onun yüzeyi arasındaki ilişkiyi tanımlarken duvarı taşıyıcı ve süslemesi/giydirmesi olarak iki

[1] Yunan sanatının renkli süsleme organizasyonları

katmana ayırır. Bu ayrım Ona göre, dokumanın bir yapı elemanı olarak kullanımı, binlerce yıl öncesine, ahşap çatkı ve dokumadan oluşan göçebe çadırlarına kadar uzanmaktadır. Dokuma teknikleri ve dokunun üzerindeki imgeleri dönemindeki mimarlığın görselliğine katkı yapması amacıyla analiz etmiştir. Alangoya'ya göre Semper duvarı şöyle tanımlar:

"İnsan eliyle üretilmiş ilk bölücü duvarı kazıklardan ve dallardan örülüp bağlanarak yapılmış çitte görürüz. Çitin yapımı için gerekli teknik bilgi ilk insanlara doğanın eliyle verilmiştir. Mimarlıkta hacmi oluşturan elemanları sabitleştirme ve taşıma amacına hizmet eden iskeletin/konstrüksiyonun hacmin oluşumu ve bölünmesiyle hiçbir ilgisi yoktur. Bu sabitleştirici ve taşıyıcı iskelet mimari düşünceye yabancıdır ve biçimi etkileyen bir unsur değildir. Aynı şey pişirilmemiş tuğlalardan, taştan veya benzer bir malzemeden yapılan duvarlar için de geçerlidir. Bunlar varoluş sebepleri gereği mimari hacim kavramıyla ilişkili değildir.

Sadece sabitleştirici ve koruyucu amaçla yapılmış bu elemanlar mimari hacmi örtme yoluyla oluşturulan elemanların dayanıklılıklarını artırır veya dikmeler ya da taşıyıcılar olarak mimari hacmin üstünü örten elemanları ve çeşitli yükleri taşımaya hizmet ederler. Bu ikincil motivenin olmadığı yerlerde özellikle güneyin sıcak ülkelerinde, dokunmuş malzemeler ortaya çıkış sebepleri olan mekân bölücülüğü işlevlerini açıkça sürdürürler. Yer yer sağlam duvarlara gerek duyulsa bile bu duvarlar iç kısımlarda; mimari hacim düşüncesinin esas ve tek temsilcisinin, yani insan eliyle dokunmuş ve dikilmiş duvarların ardında görünmemesi gereken iskeletler olarak kalırlar" [Alangoya, 2000]

Semper'e göre ilkel kabileler, sanatsal duygularını halı ve dokuma üzerine işlemişlerdir. Dokuma işi ilk önceleri ağaç dalları, sazlar gibi ilkel malzemelerin yoğunluğu ile elde edilirken sonradan mekânın sınırlandırılmasında ve çeperlerin elde edilmesinde yerini daha gelişmiş ve incelmiş bir dokuma biçimi olan halıya bırakmıştır. Bu durum halı ve halıyı tutacak yapısal içerik olarak Semper'in konstrüksiyon ve süsleme/giydirme dediği iki farklı çeper durumunu oraya çıkmaktadır. Bu ikisi çeperleri oluşturan iki katman arasındaki ilişkinin kaynağı olarak görülebilir. Semper *"Stil"* kitabında bu durumu belirginleştirerek duvara ya da herhangi bir konstrüksiyon üzerine asılan halının bir "*giydirme"* olduğunu, ve zamanla bu giydirmenin yapı malzemelerinin çeşitliliğine göre farklılaşarak geliştiğini belirtir [Mallgrave, 1989]. Semper'in duvarı ayırdığı iki katmandan taşıyıcı bir konstrüksiyon fikri iken ve süsleme/giydirme olan malzemenin

çeşitliliğine göre açığa çıkan bir yüzey olarak modern şartlarda ele alınmıştır denebilir.

Malzemenin niteliğine göre etkisi farklılaşan yüzey, Semper için giydirme, sanat işi olarak görsel etkiler barındırdığı söylenebilir. Bu etkiler malzemenin doğası ile açığa çıkmaktadır. Bu durumda ortaya çıkan sonuç konstrüksiyon ve onun giydirmesi olarak yüzeyin durumudur. Semper giydirme işinin içeriğini duvarın iki gövdeli doğasına yaslayarak oluşan durumun, taşıyıcı ve giydirme olarak tanımlamıştır. Semper giydirme prensiplerini oluştururken masif ve taşıyıcı duvarı *"die Mauer"*, hafif ve bölücü duvarı *"die Wand"* tanımı ile farklı kavramlarda açıklar. Aslında her iki kavram da *"kapatma/örtme"* anlamına gelse de, ikincisi "giysi" anlamına gelen *"Gewand"* ve *"çevirmek"* anlamına gelen *"winden"* kelimesinden türemiştir [Frampton, 1997], [Hartoonian, 2006]. Semper böylesi bir ayrımla duvarın mekânın çeperlerindeki konumu ve bu konumu oluşturan tektonik, program ya da bağlam gibi tasarım bileşenlerinin etkilerini bir tasarım sorunu haline getirmiştir.

Semper'in açılımlarında önemli olan duvarın ne olduğudur. Duvarı mekânın varoluşu için bir kapatma aracı olarak tanımlamak onun içeriklerini indirgemektir. Duvar aynı zamanda bir görsel etkiler bütünlüğüdür, mekânın programatik olarak farklılaşmasının aracısıdır. Bu noktada Semper'in önemi mimarlığın asal bir parçası olan duvarı şimdi bile geçerliliği olan bir içerikle tanımlamış olmasındadır: Duvar programla ilişkili, yapısal bir içeriktedir. Onun duvarı bir malzeme yığını değildir; bir yüzeydir, tektonik bir varlıktır, yapı malzemelerinin, programın, süslemenin ve biçimlerin karşılığıdır. Semper duvarı dışsal bir sembolik gösterimler yığını olmaktan içsel eylem sistemlerinin parçası haline getirmiştir. Bu bağlamda Semper'in "*giydirme teorisi*" genel olarak Ruskin'in mimarlık düşüncesine bir karşı koyuştur. Semper duvarın dekoratif ve işlevsel özelliklerinin birbirinden ayrılmasını ya da farklılaştırılmasını engellemektedir. Ruskin'in birbirinden tamamıyla farklılaştırılmış yüzey ve üzerindeki süsleme fikrini reddeder. Süsleme ve işlev arasındaki kopukluk giderilmeye çalışılır. Ayrıca Semper'in duvarı hareketlidir. Böylece duvar sadece yapısal bir eleman olmaktan çıkarak içerisi, dışarısı, etki, malzeme nitelikleri ve program arasında bir arakesit haline gelir. Andrew

Benjamin'e göre Semper'in açılımlarında önemli olan biçimler, fikirler ve malzemelerin nasıl bir araya geleceğinin ipuçlarının verilmesidir. Bu bir tarif değildir elbette, fakat biçimler, estetik kaygılar, malzemeler, onların sunumları, elde edilişleri yüzeyi oluşturma özellikleri ve program birbirinden ayrıştırılamaz. Semper binayı duvarı ele alışı sayesinde görsel bir nesne olmaktan çıkarmıştır. Böylece bina bir fikrin sembolik sunuşu olmaktan çıkar ve sanat biçimiyle süsleme birbirinden ayrıştırılamaz bir hale gelir. Semper'in yüzey teorisi ve giydirme fikri tam da bu noktada varlık bulmaktadır.

Semper'in, yüzeyi mekânın temel unsuru olarak tanımlaması kendinden sonraki mimarlar için bu bütünlüğün farklı biçim ve ifadelerle tartışılmasına olanak vermiştir. Ayrıca Semper'in *"giydirme teorisi"* kendinden önce çeperlere yönelik yapılan tartışmalara da anlam katmaktadır. Ruskin'in bir dış katman olarak tanımladığı ve temel olarak iki katmandan oluşan yüzey ve duvar ilişkisi ile Loos'un bir iç katman olarak tanımladığı duvar ve yüzey ilişkisi Semper'in açılımları ile bakıldığında daha anlamlı hale gelir. Ruskin dışarıyı ve kenti programdan bağımsız ve görsel ifadelerin göstergesi olarak süslemeyi tartışırken, Loos Ruskin'in dış katmanını içeri alarak onun ifadelerini iç mekân yüzeyleri için geçerli kılmıştır. Bunun yanında Loos binanın dış yüzeyi için süslemeyi mimarlığın gündeminden çıkarmış ve Semper'in programla ilişkili yüzeylerini mekânlarında kullanmıştır. Bir iç ve dış farklılıkla oluşturulmuş programa bağlı yüzeyler Loos'un temel mimarlık stratejisini oluşturur.

Hem Ruskin hem de Loos için Semper bir anlaşılma anahtarıdır. Fakat Semper'in Modernizm'in ve endüstriyelleşmenin getirilerini yüzeyle örtme girişimi Modern mimarların malzeme ve yapım tekniğinin vurguları üzerine kurdukları yeni mimarlık, modern mimarlık tarafından göz ardı edilmiştir. Özellikle Loos'dan sonra Semper ve kuramları bütünüyle rafa kalkmıştır. Fakat özellikle çağdaş mimarlığa bakıldığında Semper'in teorilerinin bugün daha geçerli olmaya başladığı gözlemlenmektedir. Özellikle yüzeyin bir görsel araç olarak kullanılması ve malzeme, program, teknoloji gibi etmenlere bağlı görsel imgelerinin aktarıldığı bir unsuru olması dikkat çekicidir.

Yüzey görsel bir araç olarak ekran olarak yüzey güncel katı gerçekliklerin üzerine giydirilen bir örtüdür.

Giydirmenin mimarlık ve sanat arasında bir etkileşimi barındırdığını düşünen Semper bu sayede mimarlığın tarihsel formlarından ayrılacağına inanmıştır. Giydirme Semper için bir yaratıcılık yoludur. Her ne kadar kendi binalarında veya ondan etkilenen mimarların binalarında bu yaratıcılık sadece tekstil öğelerine bağlı kalınması nedeniyle çok sınırlı seviyede kalmışsa da güncel mimarlığın bu yaratıcılığı kullanmada seçtiği araçlar ile sanat ve yaratıcılık konusunda engin bir zenginliğe sahip olduğu görülmektedir. Mekânın yüzeyinin kaplanarak görsel ifadelerin mimarlığın temel alanı olduğu gerçeğinden hareket eden Semper için aslında günümüz güncel mimarlığı kuramlarının asıl sonuçlarını barındırmaktadır.

3.1.5. Semper ve yüzeye dair çıkarımlar

Üçüncü bölüm sürekliliğinde yapılan tartışmalar bağlamında Semper'in yüzey niteliğine yönelik tanımlamaları şu biçimlerde özetlenebilir:

- Yüzey gerçekliğin maskelenmesidir; bir maskedir
- Yüzey giydirme ve strüktürün karşıtlığı üzerinden şekil alandır.
- Yüzey mimarlığın teatral halidir; mimarlığı teatral hale getirir.
- Yüzey kaplamanın görsel halidir.
- Yüzey maddenin reddidir. Çeperin somut gerçekliğinin kaybedilmesidir.
- Yüzey mimarlığın temsil aracıdır. Giydirme[1] ve maskelemede[2] açığa çıkan görsel temsildir.[3] Temsil mimarlığın kökenidir.
- Yüzey endüstri ve sanat ilişkisinde anıtsal olanı sanat dili ile oluşturandır.[4]
- Yüzey görsel olanın önceliğidir. Yapısal olanın önemsizdir.
- Yüzey görsel olanı/temsili programla örtüştürerek programında yerini alandır.

[1] Dalgıç kıyafeti
[2] Festival kostümü
[3] Giydirme ve maskeleme arasındaki kavramsal ve mekânsal farkın içeriği için bkn: Hartoonian, G., "The Fabric of Fabrication", Textile, cilt 4 (3):270–291. (2006)
[4] Monumantal Latincede hatırlatmak, uyarmak anlamına gelen Monere kelimesinden gelir.

- Yüzey görselliğe ait bir konstrüksiyondur.
- Yüzey kurgusal bir karakterdir. Bir maskedir.
- Yüzey mimarlığın sanatsal ve kültürel alanıdır.
- Yüzey binanın şekil değiştiricisidir. Maddesel olanı bilinçle yok eden ve görsel olanı sunandır.
- Yüzey imgedir. İmge maskenin görüntüsüdür.
- Yüzey ilkel olanın anıtsal olana dönüştürendir.
- Yüzey bir kurgusallaştırmadır.
- Yüzey teknik olanın estetik olana dönüşümüdür.
- Yüzey algının tasarlanmasıdır.
- Yüzey bir tektonik tanımlamadır. Fakat bu tektonik örgütlenmede imgeye dönüşen malzeme kendi materyal niteliğini kaybeder.
- Yüzey programın görüntüsüdür.
- Yüzey biçimlendiricidir. Binayı dramatize eden, yerinden edendir.

3.2. Optik Devrimler

Sigfried Gideon, Türkçeye *"Mekân, Zaman ve Mimarlık"* olarak çevrilebilecek *"Speace, time and Architecture"* kitabında [Gideon, 2008] ondokuzuncu yüzyılda Modernizm'in en yoğun dönemlerinde mimarlıkta ne olduğunu anlamanın yolunu arar ve bir sorgulama süreci içine girer. Böylece Modernizm'in oluşturduğu mimarlık gündemine daha geniş bir perspektiften bakmayı dener. Gideon'un bu sorgulaması benimsediği üç temel yaklaşım paralelinde ilerler:

"Mimari gelişimin üç aşaması vardır. Birinci aşama boyunca- birinci mekân konsepti- mekân hacimler arasında bir etkileşim ile oluşturulmuştur. Bu aşama Mısır, Sümer ve Yunan mimarisini kapsar. İç mekân önemsenmemiştir.

İkinci mekân kavramı tonoz yapılar/açıklık problemi ve iç mekânın organizasyonunun mimarlığın temel ereği haline gelmeye başladığı Roma devri ortalarında başlamıştır. Roman Panteon ve onun kökenleri bu ikinci döneme işaret eder. İkinci mekân kavramı boyunca iç mekânın biçimlenmesi, iç mekânı oymak ile eş anlamlı hale gelir. Birkaç derin farklılaşmaya rağmen, bu ikinci mekân kavramı Roman Panteon'unda onsekizinci yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür.

Ondokuzuncu yüzyılın bağlantıları şekillendiren arabulucu bir konumdadır. Bu dönemde binalarının mekânsal analizi farklı evrelerin, unsurlarının aynı anda iç içe olduğunu gösterir. Fakat daha önceki mekânsal ahenk fazlasıyla gözden kaybolur. Bu dönemde daha içtenlikle sunulan binalar toplum tarafından göz ardı edilmiştir.

Üçüncü mekân kavramı perspektifin tekil bakışını ortadan kaldıran optik devrim aracılığıyla ondokuzuncu yüzyıl başlangıcında olgunlaşmıştır. Üçüncü mekân kavramı insanın mimarlığı algılaması ve kentsel dekor için esaslı sonuçlar oluşturmuştur. Özgür oturumlu binaların mekândan kaynaklanan niteliklerini yeniden değerlendirilebilir. Birinci mekân kavramı ile bir yakınlığın/benzerliğin farkına varıyoruz. Bu tıpkı birinci dönemin başındaki mimarlığın heykele yaklaşımı ve heykelin bir mimarlık yaklaşımı olduğu gibidir. Aynı zamanda ikinci mekân kavramının en başta gelen kaygısı -iç mekânın oyulması- açıklık/tonuz sorunsalını son derece farklı yaklaşımlar olmasına rağmen sürdürülmüştür. Yeni unsurlar ortaya konmuştur: şimdiye kadar bilinmeyen iç mekân ve dış mekânın birbiri içine geçmesi ve farklı katmanların birbirine girmesi (fazlasıyla otomobilin etkisidir), mimarlığın birbirinden ayrılamaz elemanları olarak eylemle bir birleşim mecbur kılınmıştır. Tüm bunlar günümüzdeki mekân kavramına katkıda bulunmuştur ve mimari geleneğin evrimini belirginleştirmiştir [Gideon, 2008].”

Gideon’un üçüncü mekân kavramı, onun belirttiği gibi ondokuzuncu yüzyılda olgunlaşan ve etkileri ile bu yüzyılı kuşatarak derin dönüşümlere ve algılamalara yol açan süreçleri barındırır. Bu yüzyıl optik ve görme biçimleri konusunda süregelen dönüşümlerin hızlanarak önemli keşiflerin yapıldığı bir yüzyıl olmuştur. Batı görsel kültüründe bu yüzyıla kadar gerçekliği, bir imgeyi, üretmenin araçları olarak, temsil yöntemlerinin resim ve perspektif olduğu söylenebilir. Bunlara ek olarak kamera obskura gibi araçlar da bu üretimde önemli pay sahibidirler. Ondokuzuncu yüzyılda, özellikle fotoğraf ve film kameralarının bulunması ve geliştirilmesi Rönesans’la bu yüzyıl arasında bir süreklilik sağlamış, algılama biçimlerinin değişmesine neden olmuştur. Algılama biçimini merkezi perspektifin ve araçsal olarak da kamera obskuranın tekil ve heterojen doğasına yaslamış olan batı görsel kültürü bu yüzyıl ile birlikte çok merkezli ve heterojen bir algı ve görme biçiminin hegemonyası altına girmiştir. Bu durum mimarlık içinde bakma ve algılama ile ilişkili alanlarda farklılaşmaların oluşmasını kaçınılmaz kılmıştır.

Bu bölüm bu farklılıkların mekânın çeperlerini şekillendiren duvarlar üzerinde meydana geldiğini savlar. Özellikle de yüzey sorunsalı ve algılama tekniklerindeki

gelişim, birbirleri ile bağlantılı olarak bir imge sorununu gündeme getirmektedir. Teknolojik gelişime mimarlığın yapısal bir araç olarak karşılık verebileceği tek unsur olarak yüzey görsellik ve mimarlık ilişkisinde önem kazanmaktadır. Mimarlık ve görsel sanat ilişkisi tüm mimarlık tarihinin genel içeriğinde tartışılabilecek bir problem olmakla birlikte algılama ve imgeye yönelik teknolojik gelişim yüzeyin yeniden ele alınmasını birtakım değişim ve dönüşümler yaşanmasını sağlamıştır.

Doğal olarak bu değişim ve dönüşümler bir anda açığa çıkmamıştır. Ondokuzuncu yüzyıl ve Rönesans arasında optik devrimi doğuran düşünsel ve nesnel gelişim birbiri üzerine katlanarak bu döneme kadar gelmiştir. Başlangıçta, görme sistemlerinde oluşan değişimde, görmenin farklı biçimlerinin ve tekniklerinin oluşmasında merkezi perspektifin rolü büyüktür. Onbeşinci yüzyıl başlarında Floransa'da Filippo Brunelleschi tarafından bulunup, ilkeleri 1435-36 yılları arasında Leon Battista Alberti tarafından kaleme alınmış merkezi perspektif batı görsel kültürünün en önemli buluşlarından biridir[1]. Merkezi perspektifle bağlantılı gelişen Descartes'in kuramları doğayı anlamak için rasyonel ve mekanik yorumlama yöntemlerinin üretilmesine neden olmuştur. Descartes, mekânın matematiksel yöntemlerle tanımlanıp, ölçülebileceğini düşünüyordu. Bu bağlamda açığa çıkan Kartezyen sistemde mekân, her biri diğerine doksan dereceyle kesen, üç ayrı eksende düzenlenmiştir. Kartezyen mekân Descartes'in, insan doğasına ve varlığına ilişkin kuramı üzerine kuruludur ve Aydınlanma Düşüncesi çerçevesinde oluşmuştur. Aydınlanma, aklı her şeyin merkezine koyan ve dünyayı kurgulama, kontrol etme aşamalarını oluşturma safhasında, yine akla referans veren bir süreçtir [Işık, 1998]. Bu kurama göre, insanlar dünyayı pozitif ve aracısız bir biçimde algılarlar ve onların varlılıkları bu özdedir. Aydınlanma düşüncesinde akıl yolu ile ulaşılamayacak ya da kavranamayacak hiçbir şey yoktur. İnsanın varlığına ya da ruhuna yönelik tüm sorgulamalar, korkular, şüpheler akıl yoluyla giderilebilir. Ruhani olanın karşısında akıl vardır. Bu noktada aydınlanma düşüncesi, üzerinde işleyeceği bir sisteme ihtiyaç duymuştur. Çünkü bu matematiksel olarak açıklanabilecek akla uygun ve somut şeylerin varlığı üzerine kurulu bir dünyanın var edilmesini sağlayacaktır. Ayrıca

[1] Alberti ve Bernini'nin perspektif üzerine açılımları için bkz: Allen, S., Agrest, D., "Practice: Architecture Technique+Representation";Taylor & Francis; Abington; 2009

olabildiğince soyutluğu yok ederek, var olan her şeyi, her nesneyi aklın egemenliğinde açıklayabilecektir. Bu çerçevede en önemli somutlaştırma nesnesi bedendir. Diğer bir değişle, nesneleştirilen şey de bedendir. Dolayısıyla Kartezyen düşünce, her şeyi tanrı düşüncesine dayanarak açıklayan ve böylece dünyevi yaşam üzerinde hâkimiyet kuran metafizik düşüncenin, Hıristiyanlığın karşısına somut ve matematiksel verilerine bağlı bilimin çözümlediği bir dünya anlayışı ile çıkma isteğinin bir sonucudur [Saygılı, 2005]. Kartezyen düşünce onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda oluşan bilimsel devrimlerin etkisi ile her şeyi bilen ve her şeyi gören, rasyonel özne düşüncesine dayanmaktadır.

Ayşen Savaş'a göre; görselliği kuramsallaştırmamıza yarayan optik nesnelerin tasarımında bize yol gösteren düşüncenin kökeninde de, onaltıncı yüzyıl Aydınlaması yatmaktadır. Ona göre onaltıncı yüzyıl insanın kendine ve çevresine olan bakışını kökten değiştirdiği bir dönemdir. Bu değişim araçsaldır [Savaş, 2008]. Görsellik üreten nesneler tüm paradigmaların değişmesine yol açmışlardır. Mimarlık ve mekânın elde edilmesi de bu değişiminden yarar sağlamıştır. Bu çerçevede görselliğin mimarlık üzerindeki etkisinin, görmenin tekniği ile ilişkisinden söz edilebilir. Perspektif aracılığıyla görmek ile görsel bir araçla görme tekniği arasında mimarlık düşüncesi içinde farklı mekân kurguları olduğu söylenebilir. Bu farklılık görme biçimleri tarafından şöyledir: Perspektifin doğadaki bir biçimi en yalın ve doğru haliyle aktaran tekniği, üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir düzlem üzerine indirgemesi optik devrimin sonucunda kırılmış ve yeni görme modelleri ortaya çıkmıştır. Savaşa göre perspektif tekniği çok nettir. Bu netlik aynı zamanda bir sabitlikte demektir [Savaş, 2008].

Perspektif sabit olma ve homojenlik üzerine kurulu bir bakış açısını içerir. Algılamada onsekizinci yüzyılın sonları ve ondokuzuncu yüzyıl başlarında da oluşan farklılaşmalar özellikle perspektifin sabitlikler üzerine kurulu yapısının dönüşmesine neden olmuştur. Bu yüzyılda görme biçimlerinde açığa çıkan araçsal değişimin perspektifin algılamaya ait tüm kapsamıyla etkilerinin aşılmasına ve heterojen bir bakış açısının oluşturulması neden olduğu söylenebilir. Jonathan Crary, "*Gözlemcinin Teknikleri"* kitabında [Crary, 2004] görmenin modernleşmesini

özetlerken ondokuzuncu yüzyıl başlarında oluştuğunu belirttiği görsel devrimin en önemli yapı taşlarından biri olarak kamera obskurayı gösterir. Kamera obskuranın imgenin üretilmesi sürecinde etkinliğini ve bu yüzyılın başlarında açığa çıkan ve görme biçimlerini etkileyen dönüşümlerin kapsamını açıklamaya girişir. Crary'ye göre çok genel bir açıklama olmakla birlikte, ondokuzuncu yüzyılda ekspresyonizm yeni bir görme modeli ortaya çıkarmıştır:

"Manet, Empresyonizm ve/veya Post-empresyonizm ile yeni bir görsel temsil ve algılama modeli ortaya çıkmıştır ve bu durum, yüzeysel bir bakışla Rönesans olarak, merkezi perspektife dayalı ya da normatif olarak adlandırılabilecek başka bir görme modelinin izlendiği birkaç yüzyıllık bir süreçte bir kırılma yaratmıştır [Crary, 2004]."

Ona göre modern görsel kültürle ilgili kuramların çoğu hala bu kopuşun bir biçimde etkisindedir ya da bu kopuşun farklı anlatım biçimleri üzerine kuruludur. Crary görmeye ait bir tarihsel süreçten bahsederken bir görsel kronoloji ve bunun kuramsal alt yapısını açıklamak yerine algının gerçekleştiği alanı oluşturan kuvvet ve kurallarla ilgilenir. Bu çerçevede Crary batı görsel kültürünün oluşmasında ve bir araçsallığın tanımlanmasında kamera obskura'yı önemli ve kilit bir imge üretim yapısı olarak görür. Crary'ye göre, bir görsel temsil ve algılama modeli olarak belirtilen kamera obskura görme ve onun yapılandırdığı özne modelinin tarihsel analizi için bir başlangıç aracıdır. Buna ek olarak, imgeni üretilmesi ve bunun algılanma biçimlerine yönelik görsel modellerin açıklanmasında önemli bir araçtır da. Crary kamera obskura üzerine bir görselleşme fikri geliştirirken onu görsel araçların kökeni ya da kaynağı olarak görmek yerine etki ettiği onaltıncı yüzyıl ve onsekizinci yüzyıl sonları arasındaki dönemler boyunca imge üretiminin bir kuvveti olarak görür. Böylece mutlak ve katı bir görme modelini kamera obskura üzerinden kurmak gibi kesin söylemler üretme kısıtlılığı içine girmeden algı, iktidar, özne ve araç üzerinden Foucault'un derin etkisinde bir görsellik, imge okuması yapar. Crary, onaltıncı yüzyıl ve onsekizinci yüzyıl sonları arasında geçen iki yüzyıllık süre boyunca, kamera obskuranın yapısal ve optik ilkeleri, gözlemcinin durumunu açıklayan önemli bir paradigma olarak nasıl tanımlandığını tartışır [Crary, 2004]. Sonrasında ise ondokuzuncu yüzyılda görme biçimleri ve kamera obskuranın hâkim görme modellerinden nasıl bir kopuş yaşandığını ve bu kopuşun nasıl yeni bir

gözlemci inşa ettiği üzerinde durur. Sonuçta da kamera obskuranın görsel algılamaya ait kapsayıcılığının etkilerinin yok edildiği 1820-1830'larda gelişen ve yeni bir gözlemci türünü oluşturan güçlere değinir. Kendi ifadesi ile *"bir yanda beden, öte yanda ise kurumsal ve söylemsel iktidar biçimleri arasında kurulan yeni ilişkilerin, gözlemci öznenin statüsünün ondokuzuncu yüzyıl başlarında yeniden nasıl tanımlandığı"* bu içeriğin ana fikrini oluşturmaktadır [Crary, 2004]. Görmenin nasıl ölçülebilir bir şeye dönüştürüldüğünü, stereoskop, fenakitiskop gibi diğer optik aletlerin keşfedilmesi ve bedenin bir denetim, nüfuz, bilgi nesnesi olarak kurulması üzerinden aktarır. Bu çerçevede Crary'nin kamera obskura üzerinden algıya yönelik ve özneye yönelik açılımlarında ne hedeflediği önemlidir.

3.2.1. Kamera Obskura ve görsellik modeli

M.H. Abrams, onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda öznelliğin önemsenmediğini ve bastırıldığını belirtir ve öznel görme modellerinin ondokuzuncu yüzyılda açığa çıkmaya başladığını iddia eder. Ona göre, ondokuzuncu yüzyıl *"algıda zihnin oynadığı rolde"* taklit tasavvurunun ifade tasavvuruna dönüşümünü barındırır [Abrams, 1953]. Bu yüzyıl için yaşanan dönüşümün kaynağını kamera obskuranın etkilerinin neredeyse yok olmasına bağlı olarak tanımlar. Crary'ye göre, optik gelişimin ve onun özne modelleri oluşturmasının temellerinde onaltıncı yüzyıl sonlarında kamera obskuranın oluşturduğu görsel dönüşümünler yatmaktadır. Ona göre kamera obskura yeni bir özne biçiminin oluşmasına olanak sağlamıştır ve bu öznenin dış dünyadan bir kopuş yaşamasına neden olmuştur [Crary, 2004]:

"1500`lü yılların sonunda kamera obskuraya gözlemciyle dünya arasındaki ilişkileri sınırlandırma ve tanımlama konusunda belirleyici bir önem atfedilmeye başlanır. Birkaç on yıl içinde kamera obskura birçok alet ya da görsel seçenekten biri olmaktan çıkar, görmenin kavranabildiği ve temsil edilebildiği tek yer haline gelir. Her şeyin ötesinde artık yeni bir öznellik modelinin ortaya çıktığına ilişkin bir işarettir bu. Kamera Obskura ilk olarak bir bireyselleşme sürecini gerçekleştirir; yani gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımlar. Bu bir tür münzeviliği de ima eder; artık "dışarıda" kalan bir dünyanın bin bir çeşit içeriği ile kurulacak ilişkileri düzenlemek ve saflaştırmak amacıyla dünyadan el etek çekmeyi çağrıştırır. Dolayısıyla kamera obskura içeride olmanın belirli bir metafiziğinden ayrılamaz: hem teorik olarak özgür ve bağımsız bir

birey olan gözlemcinin hem de yarı evsel bir alan içine kapatılan, kamusal dış dünya ile bağlantısını koparılan özelleştirilmiş bir öznenin simgesidir [Crary, 2004].”

Bu açılımları onaltıncı yüzyıl sonlarında başlayan ve özellikle onyedinci yüzyılda etkileri görülen ve optik bir aracın sağladığı olanaklar ile elde edilen bir içe dönme olarak anlamak mümkündür. Kamera obskura içe dönen öznenin kendi hakkında düşünmesinin ve kendini anlamasının bir yolu haline gelir. Bu sayede dış dünyanın çözümlenmesi sağlanabilmiştir. Kamera obskura dışarıdaki dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemci tanımlamıştır. Crary bu noktada perspektif ile kamera obskura arasında oluştuğunu söylediği farklılıkları belirtir: Ona göre temel farklılık bakanın bilinçliliğinde ve imgenin devinimindedir. Merkezi perspektifin oluşturduğu iki boyutlu imgenin karşısına bir gözlemci konumlandırırken, kamera obskura dışarıdaki dünya karşısına içeride konumlandırılan bir gözlemci tanımlar. Dolayısıyla kamera obskura daha geniş bir özne etkisi ile eş anlamlıdır ve gözlemci ile belirli bir resim yapma işlemi arasındaki perspektifte ağırlıklı olan ilişkiden çok daha fazla bir içeriğe sahiptir. Kamera obskurada dış dünyanın hareketinin temsil edilme biçimi vardır, onda temel olan şey bakan kişi ile dışarıdaki dünyanın sınırlandırılamayan ve farklılaştırılamayan genişlemesi arasında kurulan ilişki ve bu aracın, kişinin bakma alanı içinde kalan hareketi barındırması, bunu kaydedebilmesidir. Devinim kamera obskura görüntüsünde açık biçimde açığa çıkar. Kamera obskura da devinim, merkezi perspektifte ise durağanlık kayıtlıdır [Crary, 2004].

Onyedinci yüzyılda kamera obskuranın oluşturduğu özne ve devinime yönelik görsel dönüşüm yaklaşık iki yüzyıllık bir süre boyunca devam etmiştir. Oluşan bu dönüşüm sanatçılar tarafından geliştirilmek istenmişse de asıl gelişme ondokuzuncu yüzyılda özelliklede 1820-1830 yılları arasında olmuştur. Kamera obskura uzun bir süre ve özellikle onyedinci yüzyılda özgür, özel ve bireyselleşmiş bir öznenin tanımlanmasında önemli katkılar yapmış olmakla birlikte, ondokuzuncu yüzyıl ile bu özne modeli değişmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl başında kamera obskura modelinin katılığı, doğrusal bir optik sisteme yaslı, sabit konumu, algı ve nesneyi özdeşleştirmesi gibi özellikleri o dönemin hızla değişen kültürel ve siyasi koşullarında yeterince hızlı ve hareketli olarak algılanmamasına sebep olmuştur.

1800'lü yıllarda sağlanan toplumsal dönüşümler her alanda daha hafif, daha hareketli, daha devingen unsurların hayatın içine girmesini zorunlu kılmıştır (otomobil mekâniğinin etkisi). Kamera obskuranın yerleşik etkisi, gücünü bu devinim isteğinin süreçleri içerisinde kaybetmiştir. Crary'nin "görme artık hakiki ya da doğru olan dışsal bir imgeye bağımlı değildir" ifadesinde belirtildiği gibi göz artık gerçek bir dünyayı onaylamamaktadır [Crary, 2004]. Crary bu dönemde kamera obskura modelindeki değişimin kapsamını algı sorunu üzerine kurar. Kamera obskura modeli tarzı bir algılama ona göre çökmüştür. Oluşan yeni durumu İngiliz ressam Joseph Mallofd William Turner (1775-1851) resimlerine yönelik yaptığı analizlerle belirler. Kamera Obskura'nın göz ve nesne arasında doğrudan bir ilişkiyi zorunlu kılan görme modeli Turner'in 1843 yılı tarihli "Işık ve Renk" adlı tablosunda tamamen yok edilir. Gözün görebileceği nesne bir soyutlama içinde resmedilmiştir,



Resim 3.1. Turner'in Tablosu [Turner, 2010].

Bu tablo göz ile güneşin doğrudan bir ilişki içinde olmadığı ve bu ilişkinin sentezlendiği bir yüzey imgeyi oluşturur. Burada yüzey körleştirici olabilecek ve hiçbir zaman görülemeyecek bir parlaklığın imgesidir. Kamera obskura modelinin tekil ve nesne ile olan doğrudan, eş zamanlılığa bağlı yapısı sayesinde üretilen gerçek imgenin yerine bir soyutlama ve gerçeğin farklılaştırılmasını içeren bir yüzey imgesi oluşturulmuştur. Bu ne kamera obskura görüntüsü ne fotoğraf ne gerçek olan ne de olmayan ara bir yapıdır.

Kamera obskuranın iki yüzyıl boyunca sabit kıldığı *"gerçek dünya"* ondokuzuncu yüzyılın şartları içinde faydalı ve önemli olan, kuvvet oluşturan modeli artık sunmaz.

Modernite ile bu modelin oluşturduğu dünyanın gerçekliğine ve değişmezliğine ihtiyaç kalmaz. Hem söylemde hem de uygulamada bedenin yeni işlevlerine ve birbirinden farkı olmayan ve birbirine dönüştürülebilen gösterge ve imgelerin artması amacıyla uyarlanabilir, bağımsız ve üretken bir gözlemci biçimi artık geçerli hale gelmiştir [Crary, 2004]. Bu çerçevede ortaya çıkan beden daha hareketli, daha parçalı, daha bağlamsız bir niteliktedir. Görme çok kökten biçimde yeniden yapılandırılmıştır. Görme konusunda yansız ve görünmez bir terim olan *beden,* gözlemci hakkında bilgi edinilen katman haline gelmiştir. Görme gözlemcinin etkinliği içinde konumlandırılmıştır. Crary bu durumun sonuçlarını görme tekniklerindeki dönüşüm çerçevesinde temel iki saptama ile sonuca ulaştırır. Bunlardan birincisi, görmenin Modernizm'de ve başka yerlerde yeni iktidara getirilmiş olan bedenden türetilen hâkimiyetinin ve özerkliğinin olumlanmasıdır. İkincisi ise görsel beden hakkında elde edilen bilgi doğrultusunda gözlemcinin giderek daha fazla standartlaşmasına ve düzenlenmesine, görmenin soyutlama ve biçimlenmesine dayalı iktidar biçimleridir [Crary, 2004].

3.3. Beden Analojisinden Özgürleşme Düşüncesi

Benjamin'in beden analojisinden özgürleşme düşüncesinin anahtar öğesi Borromini'nin Davut heykelidir. Mimarlık, bina ve vücut arasındaki benzeşim temeline oturtulmuş bir bağlantıdan özgürleşmesi aracılığıyla başka bir ilişki geliştirilebilmektedir. Benjamin'e göre beden mimarlığın merkezi olmaktan çıkmıştır. Alberti'nin *"On The Art of Building"*inden bir alıntı ile beden ve bina arasındaki ilişkileri tanımlar:

"Sütunlar için tayin edilen biçimler ve büyüklükler, eskilerin insan vücudundan gözlemledikleri varyasyonlardan ileri gelmiştir. İnsan vücudunu göz önüne aldıklarında, zihinlerinde şekillenen görüntüden sütunları yapmaya karar verdiler. Yetişkin erken bedenini ele aldıklarında, kolonları onun imgesine göre kararlaştırdılar." [Alberti, 2006].

Ayrıca Vitruvius'un *"Mimarlık üzerine On kitabından"* üçüncüsü olan kitabın birinci bölümünün başlığı *"Tapınaklarda ve İnsan Vücudunda Simetri"*dir. Vitruvius mekânsal oranların elde edilmesini sağlıklı bir erkek bedeninde bulur. Erkek bedenini orantılar ve matematiksel hale getirir ve mekânın kaynağı olarak sunar [Vitruvius, 1998]:

Ölçü ve oran yetişkin insan bedeninden alınan oranlarla geliştirilmiştir. Ölçü bu çerçevede dışsal olan, zaten var olandır. Dışarıdan bakılan bir durum olarak beden ve bina arasındaki ortaklığın kaynağı haline gelir. Beden ve mimarlık arasındaki ilişki birçok araştırmaya ve çalışmaya konu olmuş, fazlasıyla tekrar edilmiş bir konu olmakla birlikte bu çalışma özeldeki önemi beden analojisi ve bina arasına yüzey sorunsalını ilgilendiren bir niteliğin nasıl tanımlanabileceğidir. Bedenin nitelikleri ile belirlenen bir binada doğal bir sonuç olarak bu binanın dış görünümü erişkin erkek bedeninin oran veya ölçüleri ile şekillenmiştir. Beden ve bina ilişkisi bu çerçevede ele alınmaktadır. Vitruvius'dan Rönesans'a, Alberti de bedeni merkezi bir konumda görmüştür. Ele alış biçiminin beden ve mimarlık ilişkisine katkısı mimarlık-beden ilişkilerine *"toplumsal bedeni"* eklemesidir. Leonardo da Vinci, Vitruvius'un sözel olarak dile getirdiği beden oranlarını bir çizim haline getirmiştir. Bunlar dışında beden ile onun oran ve ölçülerine yönelik önemli çalışmalar Filarete'den gelmiştir. Ona göre insan uzuvları ve beden arasındaki oranlar mimarlığın kesin ölçü ve ölçeklerinin kaynağıdır. Filarete beden ve bina arasındaki benzerliği doğrudan bir ilişkiye taşımış ve binayı bir çeşit fiziki beden olarak görmüştür [Kruft, 1994]. Daha sonrasında Palladio beden ve bina ilişkilerinde önemli bir kuramcı olarak görünmektedir. Palladio'nun mimarlığı da Antikitenin süreçlerini ve prensiplerini yaşatır. Beden Palladio'da bina tasarımında merkezdedir. Mimarlığı bütünüyle klasik bir dil olarak sunmakta ve yapılandırmaktadır. Avrupa kültüründe tüm Orta Çağ ve klasik düşünce boyunca beden üzerinde etkileri oluşturulan ve ondan etkilenilen bir güç olarak kullanılmıştır.

Fakat Benjamin'e göre modernleşme sürecinde mimarlık beden analojisini terk etmiştir. Bu noktada en önemli değişimin bedenin merkezde olan, duran ve sabit olan yönündeki genel anlayışın değişmesidir [Vidler, 1992]. Modernizm ile mimarlığın

durağan ve eril bedenden ürettiği oranlar, matematiksel sistemler ile oluşturulmuş ve mutlak olarak sabitlenmiş değerlere artık referans verilmez. Artık beden eylemin parçaları ile şekillenmiş bu hareketli parçaların sürekliliğinde oluşmuş bir niteliktedir. Beden karşıdan görülen ve düzlemsel olarak ele alınıp değerlendirilen bir yapıdan uzaklaşmıştır. Dolayısıyla hareketli hale gelmiştir. Benjamin bu hareketli bedeni Borromini'nin Davut heykelini analiz ederek açıklar [Benjamin, 2006]:

"Önceki heykellerden bu heykele geçiş; önden bir bakış açısının tanımladığı çalışma biçiminden, sürekli bir yüzey olarak çalışarak önselliğin tüm boyutlarına karşı çıkan bir sürece geçiş olarak anlaşılmalıdır. Hareket, Bernini'nin heykellerinde mevcuttur."

Bernini'nin heykeli Barok düşüncenin maddesel sonsuzluğa geçiş isteğinin bir ürünüdür. Burada bu maddesel sonsuzluğu oluşturan şey heykele işlenmiş harekettir. Davut heykeli, bedenin dışsal bir ölçünün statik kaynağı gibi görüldüğü gelenekten uzaklaşılarak, içsel ilişkilerin dinamik bir süreci olarak anlaşılan bir bedene geçişini ifade eder. Heykel bir beden olmasına rağmen beden ve bina arasındaki analojiden uzaklaşır. Bir beden vardır, fakat bir sabitlik ile biçim belirlenmez. Sabitlikler yerine öncelikle aktif ve geçici boyutlar nesnenin varlığının tanımlanmasını sağlar. Davut heykeli bir takım iç ilişkilerin terimleri ile tanımlanmıştır. Bu ilişkiler bir nesne olarak dışsallığa sahip olduğu kadar, materyal bir varlığa da sahiptir, dışarısı saf içerisinin sunumudur. Bu içerisini kapsayan ilişkiler, durağan noktalar arasındaki ilişkilerle tanımlanmak yerine, dinamik biçimde tanımlanmıştır [Benjamin, 2006]. Davut heykeli hareketi barındıran anların bir yüzey yapılanması gibi yorumlanabilir. Figürün kendi ekseni etrafında yaptığı dairesel hareket her an ekseni dışına çıkacakmışçasına bir his verir. Burada görülen şey bir dairedir. Benjamin'e göre heykel, bedenin "*içsel ilişkilerinin"* yoğunluğunda bir yüzey olarak görülmelidir [Benjamin, 2006]. Heykele bakan biri için gözün bir noktaya odaklanması mümkün değildir. Böylesi bir odaklanmak yerine heykelin somut varlığı üzerinden var olmayan soyut bir hareketin ve hareketin yönlendirdiği bir yüzeysel imgenin yol açtığı derinlik ve hareket izlenir. Heykel birçok farklı unsuru barındırmasına rağmen bunlar tek bir düzlem içine yerleştirilmiş değildir. Hareketin oluşturduğu dinamizm onun unsurlarını heykelin bütünlüğü içinde farklı açılar ve derinliklerle dağıtmıştır.

Davut'un heykelsi bedeni böylece sonsuz ilişkilerin alanı haline gelir, Resim 3.2. [Benjamin, 2006].



Resim 3.2. Bernini, Davud Heykeli [Benjamin, 2006]

Benjamin'in Bernini'nin Davut heykelini bir yüzey sorunu ile ilişkilendirmesi bu farklı düzlemlerden farklı imgeler üreten ve önden tek bir algı biçimine dayalı klasik algı ve görme biçiminin ötesine geçmesi olarak yorumlanabilir. Tekil somut bir imge çoğul çok düzlemli bir imge yönünde geliştirilmiştir. Bu bağlamda düzlemsel olmayan bu sürecin ne içerdiği önemlidir. Davut heykeli zihinsel bir yüzeyin oluşturduğu farklı yüzeylerin birlikteliği ile bir bütünlük sunar. Sinematografik olarak nitelendirilen bu dizilim mekânsal olarak bir yorumlanmaya uğradığında tekil bir düzlemin ötesinde ne oluşturulabilir sorusunun cevaplarının üretilmesine yardımcı olur.

4. ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA YÜZEY KAVRAMI TARTIŞMALARI

Yüzey sorunsalının kökenleri ikinci ve üçüncü bölümlerde tartışıldığı üzere tarihsel bir sürecin sonucudur. Özellikle görme biçimlerindeki değişimler, sabit beden analojisinden uzaklaşma ve endüstrileşme Modern mimarlıkta şeffaflığa, konstrüksiyona ve yapım malzemelerine yönelik gelişmeleri köklü değişimleri oluşturmuştur. Ondokuncu yüzyılda yaşanan bu büyük gelişime kayıtsız kalmayan mimarlık yüzey mimarlığını yapılandıracak kuramsal ve tasarımsal çalışmalar gerçekleştirmiştir. Klasik mimarlığın düzen ve oranlarından kopmalar, yeni malzeme ve yapım tekniklerinin plana getirdiği özgürlük ortamı ile başlayan yüzey tartışmaları modern dönem içinde özellikle süsleme, temsiliyet, program gibi kavramlar ve bunlara yönelik farklı tavırlar ilişkili olmuştur.

Yüzey teknolojik araçsallıklar ve kültürel modlarla şekillendirilmiş program, konstrüksiyon ve kaplama ile ilişkili mimarlık ifadeleri olarak Modern, Postmodern ve çağdaş mimarlık süreçleri boyunca güncelliğini hep korumuştur. Bu bölüm özellikle Çağdaş mimarlığın yüzey sorunsalının tanımlanma biçimleri ve mimarlıkta yüzey kavramının genel bir çerçevede ele alınmasından doğan anlam darlığının giderilmesini amaçlamaktadır. Tarihsel süreçlerde yüzey kavramı adı altında tartışılan kavram içeriğini oluşturan asal tasarım bileşenleri ile ilişkilerini güncel mimarlık süreçlerinde derinleştirerek ve zenginleştirerek gelişmektedir. Yüzey kavramı genel bir anlam olarak çağdaş mimarlığın çeperlerini tanımlamaktadır. Kavramın mimari uygulamalarda çağdaş mimarlar tarafından niteliksel farklılıklarla ele alındığı görülmüştür. Çağdaş mimarlıkta yüzey kavramının içeriğinin veya anlamlarının belirlenmesi, oluşturulduğu savlanan özelleşmiş alt anlamların tanımlanması ve yüzey kavramına yönelik anlam zenginliğinin tanımlanması için tartışmaya açılmıştır. Mimarlıkta yüzey kavramını kuramsal bir sorun alanı olarak tanımlanması ve çağdaş mimarlık süreçlerinde anlam zenginliğinin ortaya çıkarılması, içeriğinin anlamlanması ve genel tasarımsal niteliklerinin kavratılabilmesi için bu bölüm oluşturulmuştur.

4.1. Örnek Yapılar ve Çağdaş Mimarlıkta Yüzeyler

Bernard Tschumi, Coop Himmelb(l)au, FOA, Frank Gehry, Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Rem Koolhaas, Toyo Ito gibi çağdaş mimarlığa kuramsal ve pratik alanlarda yöne verdikleri gözlemlenen mimar veya mimarlık gruplarının yapıtları yüzey nitelileri bağlamında gözden geçirilmiştir. Çalışmanın bu bölümü mimarlardan daha öncelikli olarak seçilen binalara göre kurulmuştur. Cam Video Galeri, UFA Sinema Merkezi, Yokohama Terminali, Guggenheim Müzesi, Eberswalde Teknik Okullar Kütüphanesi, Cartier Vakfı Binası, Seattle Halk Kütüphanesi, Serpentine Galerisi gibi tasarımlar çeper nitelikleri bakımında özgünleri ve yüzey tartışmalarında öncü sayılabilecek tartışmalara kaynaklık etmeleri bağlamında bu çalışmada yer almışlardır.

Yüzeyin çağdaş mimarlık ortamında tartışılabilmesi ve farklılıklarının ayrıştırılabilmesi yönünde her bir tasarım mimarların özellikle yüzeyi ele almaları bağlamında incelenmiştir. Bu binaların genel özelliği yüzey yapılanmalarında beşinci bölümde oluşturulan sınıflamada kullanıldığı biçimde çağdaş mimarlık ortamında tasarlanan ve yapılan birçok binanın yüzey niteliğini açıklayabilecek özellikleri barındırmalarındandır. Bağlam, program, konstrüksiyon, biçim, imge, malzeme gibi tasarımsal bileşenlerin biri veya birkaçı ile ilişkileri çerçevesinde binalar yüzeyin genel tasarım niteliğini tanımlayacak biçimde çalışmada irdelenmiştir. Yüzeylerin özelleşmiş durumları asal tasarım bileşenleri ile açıklanırken bu aynı zamanda yüzey karakterini biçimlendiren nitelikleri de belirlemiştir.

Seçilen binaların hepsinde mimarların yüzey binalarının yüzey niteliğine yönelik özelleşmiş kuramsal bakışlarının olduğu gözlemlenmektedir. Araştırmanın sürekliliğinde çeper üzerine yapılan kavramsal vurgular da belirlenmeye çalışılmıştır. Özellikle bu durum mimar veya mimarlara yönelik oluşturulmuş kuramsal çalışmaların taranması ile elde edilmiştir.

4.1.1. Bernard Tschumi, Cam Video Galeri bağlamında yüzey sorunsalı

Bernard Tschumi çağdaş mimarlar arasında kuramsal ve pratik çalışmaları ile önemli bir karakterdir. Post-strüktüralist düşünce biçiminden etkilenmiştir. Bu düşüncenin etkisi ile tasarım süreçlerinde herhangi bir sınırlayıcı yorum, indirgeme ya da koşutu reddeder. Antony Vidler'e göre Tschumi'nin oluşturduğu mimarlık düşüncesi mimarlık disiplininin sınırlarını genişletmek, onun içsel düzenlerini değiştirmek, dönüştürmek ve geleneksel olan bakışlarına karşı yenilikçi bir duruş sergilemek üzerine kuruludur. Vidler, Tschumi'nin mimarlığının felsefeden, edebiyattan, filmden, müzikten etkilerle dolu olduğunu vurgular [Vidler, 1988].

Tschumi'nin genel mimarlık tavrı hem teoride hem de uygulamada eleştirel olmaktır. Bu tavır, temelde geleneksel tutumlara, karşıtlıklarla farklılaşmaları indirgeyen ve mimariyi kötü yönde etkileyen kültürel, politik yaklaşımlara karşı duruşları barındırır. Önerdiği mimari yaklaşımın temelini, insanın kontrol edemeyeceği sabit olmayan durumlar olarak tanımladığı "*olay"* ve "*eylem"* tabanlı tasarım fikri oluşturur. Mimarlığın gündelik hayatla olan yakınlığını kurarak iktidarlara ya da güç odaklarına karşı bir tavır geliştirir [Tschumi, 1997].

"Bizler hatırlamalıyız ki sabit düzenleri/kurumları ihlal eden programlar ve eylemler olmaksızın politik ve sosyal değişimler olmaz. Diğer bir deyişle gündelik yaşantı, olay, eylem olmaksızın mimari oluşmaz. Tüm bunların kesişmesi dinamik bir bakış açısı getirmektedir ve bu yeni bir mimari tanım önerisidir [Tschumi, 1997]."

Tschumi için mimarlıkta indirgemelerin kaynağı kapitalist sistemdir. O, bir şeyin pazarlama ve tüketim değerini göz ardı ederek mimarlık yapmanın onun üzerindeki indirgemeleri yok edeceğini iddia eder. Tschumi stil, para, fonksiyon, için mimarlığın indirgenmesini değil, aksine anti-indirgeyici, anti-hiyerarşik bir mimari anlayışı önermektedir. Mimarlığa çok geniş bir pencereden bakmayı denemektedir. Mimari fragmanları değiştirmek için bazı etkileri ve karar verilmiş düzenleri çürütmeye çalışır. Bu bağlamda en çok kavramları kullanır. Bu kavramlar genelde İngilizce kavramların önüne eklenen "*de, dis"* ekleri ile başlar ve onun karşı duruşunu ifade eder: "bozulmuş, yerinden ayrılmış" dis-located; *"ayırım"*, dis-

juncted; *"yapı bozmak",* de-constructed; *"sökmek, parçalarına ayırmak"*, dismantled; *"ayrıştırmak"*, disassociated; *"devamsız"*, discontinuous; "kısıtlamaları kaldırmak", deregulated.

Tschumi mimarlığını ve onun içinde olduğu düzene karşı geliştirdiği eleştirel bakış açısının diğer önemli alanını kent oluşturur. Onun düşüncesi, kent ve mimarlığın bir araya gelebileceği bir düzenin sorgulanmasıdır. Bu sorgulama *"mimarlık ve kent nasıl politik ve sosyal değişimin tetikleyicisi olabilir"* sorusu ile yapılanmaya başlamıştır [Tschumi, 1997]. Tschumi kent ve mimarlık ilişkisini toplumu dönüştürücü ve onun yenilikler yönünde gelişmesini sağlayan bir bütün olarak görür. Bu bütünlük onun tüm mimarlık süreçlerini kapsar. Bu çerçevede Tschumi için mimarlık toplumsal gelişmelere ivme katan bir araçtır [Tschumi, 1997]. Oluşturduğu mimarlık düşüncesini aşağıda detayları açıklanan altı kavramda toparlar. Bunlardan aşağıda incelenen ikisi özellikle onun yüzey tasarımlarına yöne vermesi bakımında önemsenmiştir:

Bunlardan biri Tschumi'nin *"Alışkanlıkları yıkan teknolojiler"* olarak tanımladığı durumdur. Ona göre, teknolojinin oluşturduğu yenilikleri, mimarın öncü bir karakter olarak kullanması önemlidir. Çünkü günümüzün çağdaş şartları ve teknoloji çok güçlü bağlar ile birbirine bağlıdır. Bu anlamda mimar, çağdaş teknolojinin getirilerini kullanmalıdır [Tschumi, 1997]. Bu bakış onun yüzey tasarımlarında önemlidir.

Tschumi *"Bir Görüntü Sorunu Olarak Mimarlık"* düşüncesi ile Kapitalizm ve kitle iletişim araçları ile yirminci yüzyılda başta mimarlık olmak üzere birçok şeyin değer kaybetmesini ifadelendirir. Tschumi'ye göre yirminci yüzyılda özellikle modern mimarlık, gündelik hayatın içeriklerinden bağımsızlaştırılmıştır; soyutlanmıştır. Modernizm'e bir tepki olarak oluşan Postmodernizm, modernin tarihsel bağları ve gündelik hayatı yok eden yapısına bir tepki olarak ortaya çıkar. Postmodern mimarlığa ait bu var oluş biçimi tarihsel imajlara, muğlâk yapısal işaretlere ve kitlelere hitap eder ve kültürel değerlere önem vererek gündelik yaşantıyı hayatın içine sokar. Postmodern mimarlık bir işaretler sistemi geliştirerek bugünü keşfetmek girişimi içine girmiştir [Tschumi, 1980]. Bu işaretler sistemi yalnızca derinlemesine

olmayan yapım yöntemleri ve değerlendirmeler ile uğraşmaktadır. Bu nokta Tschumi tarafından görüntüye veya yüzeye ait konstrüksiyonun kavramsal nitelikleri göz ardı edildiği için eleştirilmektedir [Tschumi, 1993]. Tschumi daha çok Postmodern binanın yüzeyine yönelik eleştirel düşüncesini şöyle ifade eder:

"Eğer mimarlık bir dış görünüş anlatımı haline geldiyse, dekoratif ve görselliğe dönük bir uygulamaysa, kâğıttan yapılan ve hacimlerin dekorasyonuysa, nasıl bilbord tasarımlarının formlarından farklılaşır veya daha büyük bir ihtirasla, mimarlığı yayınlarda olandan, plan düzlemindeki çizimlerden, grafik anlatımlardan farklılaştıran nedir? Tarihi bağlamsallıklar ve tipolojiler hiçbir şeydir, fakat bir konstrüksiyon üzerine daha önceden biçimlendirilmiş tarihi ve tipolojik kökeni olan bir deri yerleştirmek ve bunu bir maske biçiminde yapmak uygulanmıştır. Bu deri uygulandığı yerdeki binaların mekânsallıklarına saygı duyan veya onları deforme eden bir yapıdadır. Bunun sonrasında mimari nasıl yeni teoriler ve bilgiler keşfederek bir zenginliğe taşınabilir" [Tschumi, 1993].

Tschumi burada Postmodern mimarları, kendi pratiklerinin doğasını güçlendirmek, mimarlıklarının yapısına katkıda bulanacak bir takım eylemleri keşfetmek, bu eylemlere mekân içindeki anlamlarına yönelik aracılık etmek, çarpıtmak veya sorgulamak yerine, binalarının yüzeylerine doğrudan birtakım filozoflardan aldıkları anlamları, tarihi veya metaforik elemanları, kavramları yapay bir biçimde enjekte etmekle suçlamaktadır. Postmodernizm'in bu "sınırlayıcı" yaklaşımları ona göre devamında mimarlığı bütünüyle ve eleştirmeksizin bir tüketim çemberinin içine yeniden yerleştirmiştir. Sonuçta gelinen noktada yüzeyler bir *"görünüş ya da görsellik"* sorunu olarak oluşan iki boyutlu bir imgeye dönüşür. Böylesi imgelere yönelik Tschumi'nin eleştirisi, yüzeylerin bir işaretler sistemine veya statik bir alana indirgenmesidir. Bir tüketim eğilimi içinde hem mimar hem de mekânı kullananlar tarafından önemsenen, daha fazla izlemedir. Tschumi bu durumda görselliğin oluşmasında eylemlerin ve tasarımın etkin gücünün kullanımı yerine, görselliğin bir gerçeklik olarak sunumunu eleştirmektedir. Ona göre mimarlık görünüş ve imgeler için tüm gücünü kullanmaktadır. Bu gerçek anlamda mimarlığın üzerinin bir örtü ile örtülmesi ve onun mekân oluşturma gücünün yok edilmesidir. Mimarlık etkin görsel bir değer olarak tasarıma, yapmaya ve kavramlarına ait tüm alanlardaki saflığını, masumiyetini kaybetmiştir. Tschumi bu çerçevede, tasarımda insan eylemlerinin düşüncesinin kaybını, yok oluşunu ve mimarları *"olaylara"* ulaşmakta duvar ve

beden, soyut plan ve figürler arasındaki ilişkiyi göz ardı ettikleri için de eleştirir. Bedenden ayrılmış, gövdeden kopmuş kılıflar ile oluşmuş mimarlığın, kendi varlık alanını daralttığını iddia eder. Bu durumda da Tschumi "*mimarlık bir görünüş/görüntü sorunu haline gelir"* sonucuna ulaşır [Tschumi, 1993].

Tschumi'nin genel tasarım yaklaşımına yön veren, yüzeylerinin kuramsal alt yapısını oluşturan kavram ve açılımlar Çizelge 4.1.'de özetlenmiştir:

Çizelge 4.1. Tschumi'nin kavramsal sınıflandırması ve içeriği [Tschumi, 2010]

		Örnek Tasarım	Text
Yabancılaştırma Defamiliarization	Tanıdık (esrarengiz) olanı görünür kılmak	Guild Evi'ndeki büyük anten	Mekânı okumak ve yazmak reading &writing space
Medyalaştırılmış Metropol Şok The Mediated Metropolitan Shock	Bilgilendirmenin üstesinden gelme Aşırı yüklenme/Uyuşturma	Japon mimarlığı: Lokomotif, robot	Metinsel mekândaki görseller, animasyon (multimedya) visuals in textual space, animation (multimedia)
Yapısızlaştırma De-structuring	Dekonstrüksiyon Deconstruction	Cam Video Galeri Portman's LA Bonaventure Oteli	deconstructing hypertext
Üst üste gelme Superimposition	Sunumu katmanlaştırmak (zaman, obje çaprazlaması,vs.)	Eisenmann'ın Sanat Merkezi için eskizleri, Tschumi'nin Parc de la Villet için eskizleri	Birbirlerine çapraz/karşısında yerleşen metinler (alıntıların doğrusal bir dizide değil, üst üste gelmesi
Çapraz programlama Crossprogramming	Farklı aktivitelerin aynı mekân içindeki yan yana bulunuşları	Sanat müzelerinde ve hayvanat bahçelerindeki nikah törenleri	WAC, MOOS'taki sıradışı odalar
Olaylar Events	İnsanları mekânlardaki aksiyona koyma	Le Corbusier'in fotoğrafik tekniklerine tepki (insanlarsız oluşu)	Metni yaşamak (neredeyse olduğu gibi)

Tschumi'ye yönelik yukarıda yapılan kuramsal özet sonrasında onun Cam Video Galeri tasarımı yüzey niteliği bakımından incelenmiştir. Bu tasarım *"bir ekran olarak mimari yüzey*" nitelemesi ile açıklanabilir. Müzik videolarını izlemek için tasarlanmış bu özel bir yapı cam ve çelikten oluşturulmuş ve video monitörleri bu yapının mekânı içine konumlandırılmıştır. Tschumi bu tasarımında görme eylemine yönelik açılımlar yapar. Ona göre Video Galeri görmenin sürekliliğine karşı bir tavır

içindedir [Tschumi, 1994]. Mekânın içi ve dışı arasında oluşan görsel farklılıkları tartışır. İçerinin gizliliği ve görmenin içeride ve dışarıdaki farklılaşmalarını, yapısı bünyesinde birbiri üzerine getirir. Yapı dışarıdan bakan için bir ekran özelliği göstermekle birlikte, içeride olan için de video görüntülerinin izlenebilmesinin olanaklarını sunar. Böylece yapı içinde programlanmış mekânın olasılıklarını taşıyan ve mekân kimliğinde bir ekran olarak hem içeri hem de dışarısı için imge üretir hale gelir. Binanın imgesi içeride video izleyenlerin oluşturduğu devinimden ve görüntülerin cam yüzeyler üzerindeki yansılamalarından kaynaklanır.



Resim 4.1. Tschumi, Video Galeri, bir kılıf ve onun iç mekânı [Tschumi, 2003]

Video galeri statik ve camla çevrelenmiş tıpkı sinema salonlarındaki gibi siyah bir kutu olarak tanımlanmıştır. Bu tasarım Tschumi'nin *"kılıf/zarf"* konsepti ile ilgilendiği ilk tasarımıdır (Resim 4.1.). Bu konsept altı yapısal parçadan oluşturulan mekân içinde devinen bedenin hareketlerine odaklanır. Tasarımın yapısal nitelikleri, bu hareketin ve bedenin imgesinin ön plana çıkarılmasına öncelik verir. Bu bağlamda, yapı konvansiyonel bir binanın strüktür, zemin ve yüzey ilişkilerini sorgular. Tschumi'ye göre monitörler durağan olmayan cepheler sağlar ve camlar üzerinde oluşan yansımalar bir çeşit seraptır. Böylece sınırları olmayan bir mekân önerisi oluşturulur. Geceleri mekân ışık kaynaklarının ve yansımaların bir bütünlüğü haline gelir ve kılıf gerçek bir strüktür de olsa, göz aldanmalarına sahip görüntülerle de açığa çıksa hem gerçeklik hem de sanallık sorgulanır [Tschumi, 2010].

Tschumi, Video Galeri önerisinde tasarladığı yansıtıcı yüzeyler ile mekân içindeki eylemleri görünür kılmıştır. Yapının içinde hareket eden, bir noktada durarak

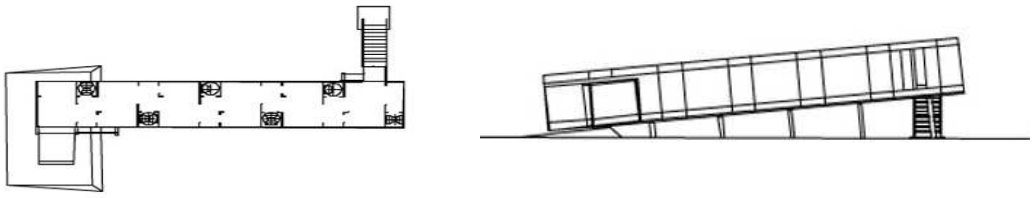
monitörlere bakanların oluşturdukları eylemler, yüzeyler üzerinde yan yana ve üst üste geldiği savlanan bir devinimi dış çevreye sunar. Bu durumun fiziki karşılığı mekânın içinde ve yüzeylerinde oluşan yansımalardır. Mekânın içindeki ve yüzeylerindeki camlarla çoğalan görüntü katmanları aracılığıyla camın katı yüzeyi çözülür. Bu, malzemenin soyut anlamda kaybolmasıdır. Işık, gölge, görüntüler ve yansıma etkisi ile oluşturulan mekân, dışarı doğru sürekli görüntüler üreten bir ekran haline gelir. Oluşturulan yatay ve düşey cam duvarlar üzerinde video ekranlarının oluşturduğu sonsuz sayıda yansıma ve imgeler, olayın ve duvarın ne olduğu ile elektronik imgenin tanımının ve etkinliğinin ne olduğuna yönelik tüm beklentileri tersine çevirir [Tschumi, 1994]. Video Galeri bir şeyi izlerken oluşan, bakan ve bakılana yönelik ilişkinin izlenebildiği bir vitrine dönüştürmüştür (Resim 4.2.). Video Galeri mekânı içindeki izleyici *"izlenir ve izler"*. Bu tasarımda elektronik imge mimarlığın mekânını dönüştürmüştür. Binada ne strüktür, ne biçim, ne malzeme, ne program yüzeydeki imgenin tek başına nedeni değildir. Burada mimarlığın tüm asal tasarım bileşenleri, elektronik imgelerin sağladığı görüntüdür. Başka bir deyişle Tschumi'nin yapısında strüktür, program, yapı malzemesi tek bir şeye dönüşmüştür, bu elektronik bir imgedir. Yüzey bir ekrana dönüşür.



Resim 4.2. Tschumi, Video Galeri, izleyen ve izlenen [Tschumi, 2010]

Mekân özelliği olarak ekran nitelikli binalar perspektife bağımlı görme, Kartezyen düşünce ve çoklu görme biçimlerinin, animasyonlar ve sinema arasındaki teorik çatışmanın çoklu görme biçimleri tarafından üstünlüğünü sağlar.

Yapı Hollanda'nın Gröningen kentinde, 1990 yılında düzenlenen müzik ve video festivali çerçevesinde doğan ihtiyaç paralelinde yapılmış olup ana programı müzik videolarının izlenmesi içindir. Televizyon ve elektronik imgelerin malzemesiz bir temsil dili ile giderek artan biçimde çağdaş mimarlık şartlarına karşı gerçekleştirdiği meydan okumaya verilmiş bir cevaptır. Tschumi mimarlığın çevresini kuşatan elektronik tabanlı görselliğe program, konstrüksiyon ve malzeme ile gerçekleştirilen yapı ile karşılık verir. Soyut imgelerin karşısına video galerinin izlemeye yönelik program dili, cam ve çeliğin somut doğası ile çıkar. Eylem, hareket, beden ve görüntüyü plan düzleminde görüntü üretmeleri için bir araya getirir (Resim 4.1.).

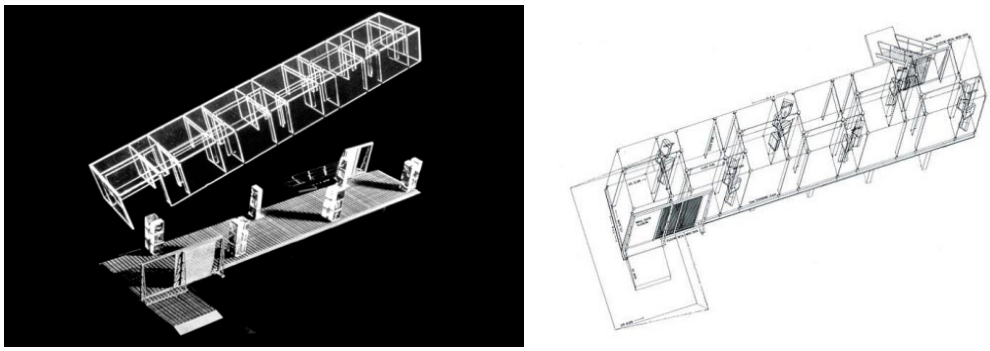


Şekil 4.1.Video Galeri, Plan ve Kesit [Tschumi, 2010]

Video Galerinin yapısal içeriği altı konstrüktif parçadan oluşturulmuştur. Her bir parça cam ve çeliğin oluşturduğu yapı karakteri ile şekillendirilmiştir (Resim 4.3). Tasarımın yapısal nitelikleri, Tschumi'nin program yorumu olan mekân içinde bedenin bir sergi nesnesi gibi belirtilmesine ve hareketiyle imgesinin ön plana çıkarmasına öncelik verir. Bu bağlamda yüzeyin ekran niteliği bu konstrüksiyon sistemi ile güçlendirilmiş olur. Yapı konvansiyonel bir binanın strüktür, zemin ve yüzey ilişkilerini imgeyi sunmak için sorgular. Fakat tasarımın konstrüksiyonel yapısı ve yüzey özelliklerinin birbirinden bağımsız olduğu da söylenebilir. Mekânı saran yüzeyler ve yapının statik yapısını sağlayan strüktür arasında bir malzeme farklılığı yoktur,[1] Resim 4.3.

[1] Modernizm'de malzeme farklılaşması yüzeyin önemli bir özelliğiydi, çelik üzerine cam giydirme bir yüzey karekteri ve yapısal bir kaçınılmazlıktı

Strüktür ve kaplama arasında çağdaş mimarların tartıştığı bu yeni durum perspektif kökenli görme biçimleri ve Kartezyen düşünce arasında teorik çatışmanın açıklanmasında önemli bir kanıttır.



Resim 4.3. Tschumi, Yüzey Sistem Detayları [Tschumi, 2003]

Yapı malzemesi olarak cam, video galeride yüzeyler üzerinde hem videolardan hem de içeride hareket eden ziyaretçilerden kaynaklı görüntüler oluşmasını sağlaması birçok gerçek olmayan görüntünün oluşmasını sağlar. Ayrıca bu görüntüler sayesinde cam maddesel gerçekliğini yitirmiş ve bir ekran gibi davranmaya başlamıştır. Yüzeyler üzerinde oluşan yansımalar bir çeşit illüzyondur ve yüzeyleri imgelerin kaynağı haline getirir. Yüzeyler hem mekânın fiziki sınırlarını ve onun varlığını kurarken hem de bu imgeler aracılığıyla bu fiziki sınırları ortadan kaldırır. İmgenin elektronik olarak üretildiği günümüz teknolojisine mimarlığın verdiği bir cevap olarak görülebilecek bu bina, teknoloji, elektronik imge, görme eylemi ve mimarlığın bir ortaklığı olarak değerlendirilmiştir. Tschumi'nin yapısı için özelleşmiş ve sabit bir imge tasarlamadığı söylenebilir fakat oluşan imgeler ve yüzeyler üzerindeki devinim binayı sayısız imgenin kaynağı haline getirmektedir (Resim 4.4.).

Camın sağladığı şeffaflık ile geceleri binada sadece video ekranlarının üzerindeki görüntüler çevrede uçuşmaktadır. Böylece imgeler doğanın bir parçası haline gelirler.



Resim 4.4 Tschumi, Cam Video, Gece yüzey imgesi, [Tschumi, 2003]

Tschumi'nin Video Galeri tasarımı yüzey etkileri ve niteliği bakımından bir ekran gibidir. Yapı, yüzey etkileri olarak sürekli farklılaşan imgeler sayesinde bir imge devinimine sahip olduğu söylenebilir. Tschumi'nin bu çalışmada oluşturduğu cam duvarlar video ekranları ve ziyaretçiler bu devinimin temelidir. Bu sayede Tschumi'nin iki tür mekânsal farklılaşma elde ettiği söylenebilir. Birincisi elektronik imgenin yüzey üzerindeki etkisinin analizidir. Yapıda yüzeyin ya da duvarın, bir ekran kimliği edinmesi elektronik imgenin yüzey üzerindeki etkinliğini tanımlar. İkincisi ise bu tasarımda bir şey izlemek üzere yapı içinde konumlanan ya da hareket eden ziyaretçiler hem izler hem de izlenirler. İzleyici bir sergi nesnesi haline gelir. Bu durumun yapının programını yüzeyin görsel niteliklerinin arkasına ittiği söylenebilir.

Video Galeri camın şeffaflığının, imgelerin yansımalarının, onların birbiri üstüne veya yan yana gelmelerinin, zamanın ve hareketin oluşturduğu bir bütündür. Yüzey etkileri bu bütünlüğün çözüldüğü ana bir yapı olarak oluşmuştur. Tschumi bu yapıda çağdaş görüntü teknolojilerini mimarlığın tasarlama ve yapma teknolojileri ile yorumlar. Bu sayede tasarım güncel bilginin görsel zenginliğine karşı bir duyarlılık oluşturur. Bu, bir anlamda Modernizm'de mimarların makine estetiğine karşı oluşturdukları duyarlılık gibi, güncel şartlara hâkim olan görsel estetik yönünde oluşturulmuş bir duyarlılık biçimidir. Bu noktada Tschumi yüzey etkilerini ve yüzeyin mekân için oluşturduğu yapısal bütünlüğü malzeme ve görsel teknoloji, video monitörleri arasında kurduğu bir etkileşim ile oluşturmuştur [Riley, 1995]. Bu

etkileşim yapı ve imge arasında kuramsal olarak bir ifade sorunu doğurduğu söylenebilir. Video galeride yüzeylerin bir çizimle ifade edilebilmesi zordur. Çünkü Tschumi'nin tanımladığı hareket, olay, devinim, görsellik gibi kavramsal ifadeleri her ne kadar oluştuğu savlanan etkileşimde kuramsal olarak bulunsa da bir çizim tekniği ile ifade edilebilmesi mimarlık teknikleri bakımından zor görünmektedir. Binanın çizim olarak oluşturulmasından ziyade, yüzey imgelerinin oluşturduğu anlık görüntüler içeriğinin ifadesinden önem kazanır. Yapı iki boyutlu bir çizimin durağan doğasından bağımsız olmayı zorunlu kılar. Diğer bir deyişle mimarın niyetlerinin ifadesinde iki boyutlu çizimlerin anlatımı, yerini imgenin değişen görüntülerini ifade eden görsel sürekliliklere bırakmıştır. Dolayısıyla Video Galeri kendi içeriklerini açıklamakta bir ekran olarak varlık kazanır. Bu çerçevede, cam Video Galeri şeffaf yüzeyler, video ekranları ve yan yana eklenmiş hacimlerle çok önemli bir yüzey karakteri oluşturur. Tschumi'nin bu tasarımı ile elektronik imge tarafından dönüştürülen mimarlık nesnenin sınırlarını tanımlar [Riley, 1995].

4.1.2. Coop Himmelb(l)au, UFA Sinemaları bağlamında yüzey sorunsalı

Avusturyalı mimarlar Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky'nin kurduğu Coop-Himmelb(l)au çağdaş mimarlık gündeminde aykırı mimarlık tavrı ile dikkat çekmektedir. Bunun temelinde onların biçime yönelik alışılmışın dışındaki mimarlık tavırlarının olduğu söylenebilir. Modernizm'in ekonomik, çabuk yapılan, standartlaşmış, rasyonel ve işlev bağımlı biçimsel anlayışı Coop-Himmelb(l)au mimarlığında bütünüyle farklılaşır. Modernizm'in sınırlayıcı her tür prensibi yerine biçimin sınırlarını zorlayan ve bunun için konstrüksiyonun getirilerini kullanmayı deneyen Coop-Himmelb(l)au Dekonstrüktivizm akımı içine yerleştirilebilir. Bu bağlamda karmaşık ve çok parçalı bir biçimsel tutumu benimsemişlerdir. Coop-Himmelb(l)au'nun biçimin farklılaşması yönündeki tavrı bir taraftan her bir tasarım için özelleşen bir yapım tekniğinin tasarlanması anlamına gelirken, diğer taraftan sonuçta ulaşılan biçiminin onların mimarlık bakışlarını temsil etmesinin ötesinde program ve kente yönelik bakışlarının hayat bulduğu bir alanı tanımlar.

Coop-Himmelb(l)au ’nun mimarlık tavrının çağdaş olanın bile geleneksel kaldığı bir anlayışta/düzeyde olduğu söylenebilir. Onlar için tasarım ve yapım alanında “*bilinen”* diye bir şey yoktur. Bilinen her şey yerle bir edilmeli ve tekrar yazılmalıdır. Coop-Himmelb(l)au mimarlık tutumu için çağdaş mimarlığın avangartları demek mümkündür. Oluşturdukları bu mimarlık biçimi modern sonrası dönemi sorgular niteliktedir. Coop-Himmelb(l)au’nun kendi mimarlıklarını tanımlama biçimi *“bir şeylerin dışarı atılmasını ya da bozulmasını ve yeniden bir araya getirilmesini”* biçiminde özetlenebilir. Bu bağlamda onların mimarlık anlayışları formlar, yapım yöntemleri, tasarlama stratejilerine yönelik öncelikle doğru bir anlamayı sonrasında ise ona karşı durabilmeyi içerdiği söylenebilir. Coop-Himmelb(l)au ’nun Viyana’daki çatı düzenlemeleri bu anlayışın sonucudur. Bu tasarım eskinin baskısı altında kalmadan, fakat eskiye saygı duyarak oluşturulmuştur. Modern mimarlığın tarih anlayışı ile oluşan çatışmaları bu tasarımda daha da belirginleşmektedir. Tarih önemsenmeyen, bir kenara atılmış soyut bir içerikle ele alınmamış, aksine tarihsel olanın korunması ile yeni olanın belirginleştirilmesi tercih edilmiştir. Tarih Coop Himmelb(l)au için yeninin fonu olması açısından önemlidir. Ondokuzuncu yüzyıl binası üzerine oluşturulan çatı konstrüksiyonu tarih ve yeni arasında çok tartışılmış bir ilişki kurar. Bu ilişkinin hem tarihsel hem de yeni olanın keşfedilmesini barındırdığı söylenebilir. Her ne kadar Coop-Himmelb(l)au’nun tavrı büyük bir farklılık olarak gözlemlenmişse de Dekonstrüktivist mimarlığın ve Coop-Himmelb(l)au ’nun tarih anlayışları bu binanın kent ile ilişkisinde bağlı ve onun niteliklerini yok saymayarak onu daha önemli bir hale getirdiği söylenebilir. Tarihsel yapı formların ve düzenlemelerin üzerinde çelik ve cam ağırlıklı, hiçbir standart geometrinin açıklayamayacağı biçim dili ile çatı projesi biçimsel, yapısal, malzeme bakımlarından kent- bina- yeni tasarım bağlamında ikilemler oluşturur. Bu ikilemler tarihsel olanın barındırdığı içerisi- dışarısı, kent- bina gibi sabit ilişkileri bütünüyle bozar. Böylece konstrüksiyonun görünürlüğü tarihsel yapının örtük ve gizli kalmış programatik ve strüktürel tüm bileşenlerini açığa çıkardığı söylenebilir [Maden, 2008].

Coop-Himmelb(l)au mimarlığına ve binalarına bakarak mimarlık nesnesinin ilk görsel etkilerinin biçim ve yüzey üzerinden geliştiği söylenebilir. Formları sıra dışı

hale getirmek kullanılan yapısal teknoloji ve bağlama yönelik olarak özgün nitelikler elde edilmesinin nedeni olduğu söylenebilir. Onların mimarlığı daha çok biçim ve konstrüksiyon mimarlığı olarak gözükse de mimarların genel tasarım yaklaşımları biçimlerinin ötesindedir. Coop-Himmelb(l)au için biçim Modernizm'in ideallerinin aksine özelleşmiş bir programa referans vermeye çalışmaz. Biçim genel anlamda onlar için bağlamla hesaplaşmanın veya onunla çatışmanın bir yoludur. Ayrıca biçim tasarımsal düşüncelerinin maddileşmesi değildir. Coop-Himmelb(l)au 'nun biçimi her bir tasarımın kendi özgün doğasından, kendi tinsel ve fiziksel gerçekliğinin anlamından gelişmektedir. Onlar için biçim tasarımda bir sonuç, ulaşılmaya çalışılan etkiye yönelik gösterilen bir çaba değildir. Biçim kendi soyut dünyalarında oluşturdukları işlevle, strüktürle, konstrüksiyonla için içe geçmiş bir bütünlüktür. Ne parçaların yapısal ya da tasarımsal bir sonucu olarak açığa çıkar ne de unsurların kendilerini göstermeleri için bir araçtır. Mimarlar için biçim bu dünyanın maddiliğinin kaynağıdır veya bunun terside geçerlidir. Bu durum onlar için işlevsel, strüktürel, konstrüksiyonel tüm belirgin ifadelerin önemsizleşmesi ya da anlamsızlaşmasına neden olur. Coop-Himmelb(l)au'ya göre işlevsel, yaratıcı, yapısal mimarlık diye bir şey yoktur. Binanın tarzını veya strüktürünü, konstrüksiyonunu ifade etmesi gerekmez. Çünkü onlara göre bina kendi olmalıdır, bir bütün olarak açığa çıkmalıdır [Prix, 1991]. Dolayısıyla tasarımları biçime ait farklılaşmalarla ön plana çıksa da bu durum binanın kendini ifade etme araçlarına ait bir bütünlük olarak anlaşılabilir.

Bu çalışma kapsamında ise biçim, onların genel kabul görmüş bakışlarının yanında yüzeyin görsel etkilerinin açıklanmasında kullanılan bir tasarım unsuru olarak ele alınmıştır. Böyle bir tanımlamada Coop-Himmelb(l)au'nun özellikle biçim ve yüzey ilişkisine yönelik herhangi bir vurgusu olmamakla birlikte, onların tasarımlarının genel biçimsel farklılığı çerçevesinde açığa çıkan yüzeylerin ne ifade ettiği önemsenmiştir. Biçimsel farklılaşma çabasının tasarımsal bir nitelik olarak özellikle tercih edilmesi ardından konstrüksiyonun, programın ve bağlamın bir bütün olarak tasarımlarında ele almalarına neden olmuştur. Bu bütünlük de Coop Himmelb(l)au tasarımlarda özgün bir yüzey etkisinin oluşmasında dikkate değer nitelikler barındırır. Özellikle bu araştırma kapsamında Dresden'deki UFA Sineması (1998),

onların genel mimarlık tavırları çerçevesinde biçim ve konstrüksiyon başlığı altında bu özgünlüklerin ne olduğunun anlaşılması açısından irdelenmiştir. UFA Sineması onların tanımlaması ile "*Janus"*[1] kavramı ile açıklanır; *"her açıdan farklı görünmek"*. UFA sineması hacimsel ve kütlesel derinlikler, biçim, program, bağlam ve konstrüksiyon ekseninde bir yüzey sorunsalını inşa ettiği ve çözdüğü iddia edilebilir.

Mimarlar düşüncelerini "*akıcı dinamizm, düzene karşılık, anarşi"* gibi kavramlarla yapılandırırlar. Kentsel hayatla kurulan bir ilişki onların mimarlığının vazgeçemedikleri tarafıdır. Mimarlık onlar için *"düzenin bozulması, otoriteye ve sıradan olana karşı bir direniştir"*. Coop Himmelb(l)au için rasyonel olan her şey geçersizdir ve mimarlıklarında bu rasyonelliği dağıtırlar. Onlara göre mimarlık bir çeşit sanat aktivitesidir. Bu aktivite duyarlı, deneyimsiz fakat bir yetenek sayesinde üretilmiştir. Ayrıca mimarlık kabul görmüş her duruma karşı bir tavır içerisinde sürdürülen, teknolojik gelişimlerle daima yakından ilişkili bir sanat uygulamasıdır. Bu açıklama onlara göre aykırı bir mimarlığın kapsamını tanımlar [Kipnis, 2006].

Coop Himmelb(l)au'nun mimarlık tavrı *"uyuşmaz, çatışmacı, aykırı ve uzlaşmazdır"*. Coop Himmelb(l)au mimarlığının süregelen sistemle büyük bir çatışmaya girdiği ve alternatif bir mimarlık denediğini söylemek mümkündür.

"Mimari ölü ya da diri olmalıdır. Eğer soğuksa, bir buz kütlesi gibi soğuk, sıcaksa, ateş gibi sıcak olmalıdır. Mimarlık yanmalıdır [Werner, 2000]."

Wolf D. Prix ve Helmut Swiczinsky'nin mimarlıkları kentle, biçimle, programla, konstrüksiyonla bir çatışma içindedir. Bu süreç içinde Coop-Himmelb(l)au'nun mimarlık tavrı genelde eleştirel olmaktır. Onlar bu eleştirilerini temelde iki alan üzerinde yoğunlaştırırlar. Birincisi geleneksel mimarlık ritimlerinin ve düzenlerinin formlarını korunmasına yönelik kuvvetlere yöneliktir. Mimarlığın gelişmesine karşı oluşturulmuş düzenleri şiddetle eleştirirler. Aslında bu eleştiri bir Postmodernizm

[1] Bir yüzü o yana, bir yüzü bu yana bakan ikiyüzlü Roma tanrısıdır. Bkz. http://tr.wikipedia.org/wiki/Janus

eleştirisi olarak da ele alınabilir. Özellikle Postmodernizm'in çeperlerin elde edilmesinde kullandığı tarihi form ve düzenlere şiddetle karşı çıkarlar. Onlara göre Palladio ya da diğer tarihi figürlerin bugünün mimarlığında yerleri yoktur. Postmodernizm onlar için mimarlığın kan kaybettiği, içeriğinin değiştirildiği ve hatta bozulduğu durumları içerir. Coop-Himmelb(l)au'ya göre mimarlığın tasarlama alanında mekânı elde etmesinde söyleyecek daha fazla şeyi olmalıdır. İkincisi ise, mimarlığın önünde engel oluşturan köktenci, korumacı yaklaşımların belirlenmesidir. Onlara göre mimarlık, süregelenin aksine başka politikaları, başka demokrasileri, başka şehirleri, daha iyi bir geleceği sahneye koyabilir. Bu doğrultuda Coop-Himmelb(l)au tasarımları ne çağının ne de kendinden önceki dönemlerin herhangi bir mimarlık ifadesini kullanmaz. Buna ilaveten mimarlığın süregelen tasarlama ve üretme araçlarını da dönüştürerek kullanır.

"... Mimariyi bir ansiklopedide bulamayız. Bizim mimarimiz, düşüncelerin, onu kavrayacak ellerden daha hızlı hareket ettiği yerde bulunabilir [Prix, 1991]."

"Mekânlar, duvarlar, çatılar ve zemin ile sabit ilişkiler ve bize yanlış bir güvenlik hissi veren yer çekimi yırtarak açılmalıdır ve başka bir şey, yabancı bir şey eklenmelidir [Betsky, 1990]."

Bu iki ifade geçmişle koparılmış ilişkiler ve kabul görmüş tasarımsal ve yapısal unsurların farklılaştırılması veya reddedilmesi anlamına gelmektedir denebilir. Kipnes, Coop-Himmelb(l)au'nun aykırı mimarlık tavrını bir özgürleşme ve tasarlamaya ya da düşünmeye ait belirli bağlardan kopa anlamında yorumlar. Kipnesin'e göre Coop-Himmelb(l)au için özgürleşme ve öncü olmanın yalnızca tek bir yolu vardır; aykırı olmak [Kipnis, 2006].

Dolayısıyla Coop Himmelb(l)au mimarlık gündemi içinde süregelen korumacı, otoriter ya da Postmodern tavırlara karşı olan bir mimarlık fikrini sunar. Bu durum onlar için tasarım sürecinde kütle ve saydamlık, konstrüksiyon ve Dekonstrüksiyon, hafiflik ve ağırlık, yararlılık ve yararsızlık gibi birbiri ile çelişen kavramlarla tasarımlarını şekillendirmelerine neden olur [Werner, 2000]. Ayrıca Coop-Himmelb(l)au için kent de çeşitli ikilemlerle dolu olmalıdır. Bu ikilemler

"*canlılık/kentsel hayat ve planlama"* arasında, "*doğruluk ve hata arasında, risk ve hesap arasında, farklılık ve tekdüzelik"* arasındadır. Coop-Himmelb(l)au'nun ifadelendirdiği tüm bu ikilemler ve bunlar arasındaki kombinasyonlar program için tasarımsal olasılıklar anlamına gelir [Prix, 2006].

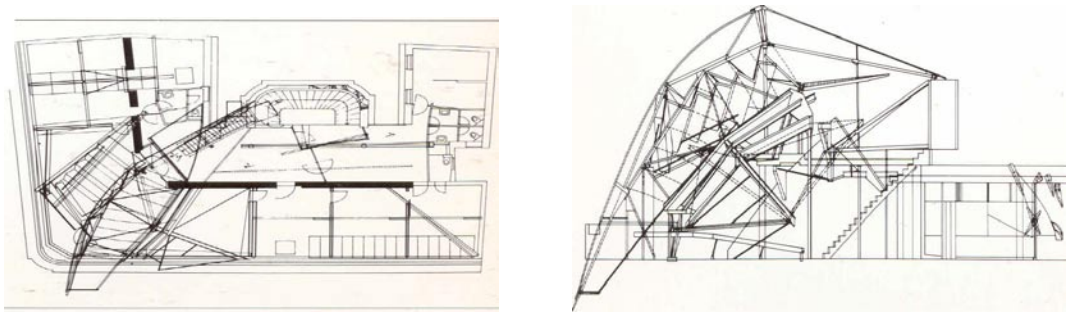
Coop Himmelb(l)au için mimarlık onlar için yalnızca işlevin başarılması değildir; aynı zamanda sosyal kültürümüzün bir temsilidir. Mimar tasarımları ve uygulamaları ile bu kültürü ileri taşımalıdır. Fakat bunun aksine, mimar daha az zaman ve daha az paraya binanın yatırımcısının isteklerini yapmayı tercih eder. Onlara göre bu türden bakışların arkasında "*ekonomik kısıtlamalar, işlevsel zorlamalar (müşterinin kişisel tercihleri), imar yasaları ve bürokrasi"* vardır. Konvansiyonelliği oluşturan bu durumlar mimarlık için değiştirilmesi oldukça güç eğilim alanlarını oluşturur. Coop Himmelb(l)au konvansiyonel her tür bakış ve duruşun karşısına güzel sanatlar, eğitim ve felsefeden aldıkları yaklaşım metotları ile çıkar [Prix, 2006]. Bu bağlamda temel mimari tercihleri özgür plandır.

Coop Himmelb(l)au Anselm Kiefer adlı bir ressamın davranışları ve sanatsal bakışından etkilenmiştir. Ressam, resimlere hiçbir zaman doğrudan bakmayarak farklı perspektiflerden görmeye çalışmıştır. Bu onlar için etkileyici bir "*izleme biçimidir"*. *Janus*, *Çoklu bakış* olarak adlandırdıkları mimarlık nesnesine ait bakış zenginliğini bu noktadan doğurmuşlardır. Ayrıca tüm yapılarında teknoloji ve konstrüksiyona yönelik yenilikleri olabildiğince kullanmaktadırlar. Bu çerçevede Viyana'daki çatı projesi onlar için önemli açılımları ifade eder. Bu tasarım öncelikle bir binadan daha çok bir sanat eseridir (Şekil 4.2).

Coop Himmelb(l)au'nun Viyana'daki çatı tasarımı bir ofis yapısına ait yenilemeyi kapsar. Bu tasarımda oluşturan konstrüksiyon dönüştürmeye çabaladıkları ve bir çatışmaya girdikleri kentin yeni ve olası derisi olarak nitelendirilebilir. Viyana'nın kent dokusuna bütünüyle yabancı olan bu tasarım tarihsel olanın üstünün saldırgan ve tehditkâr bir konstrüksiyonla örtülme girişimidir. Bu tasarımda asal geometrinin hesaplamaları ya da formları yoktur. Tasarım çarpıtma, kırma, eğme, döndürme gibi dinamik hareketler oluşturacak bir biçim diline sahiptir. Statik olan tarihi bina bu çatı

ile hareket kazanır. Böylece tarihi bina üzerine eklenen dinamik konstrüksiyon binanın bir çeşit bezeme haline gelmesini sağlayarak onu farklılaştırır. Aslında bu bezeme tavrı Coop-Himmelb(l)au binalarının bütünü için geçerlidir. Onların binalarında kullandıkları yapısal unsurların bir çeşit bezeme olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Ayrıca onlar için tartışmaya konu olan bir diğer şey bedendir. Coop-Himmelb(l)au çalışmalarında figüratif ilham ve çıkış noktası olarak bedenin yeniden yazılımına ait

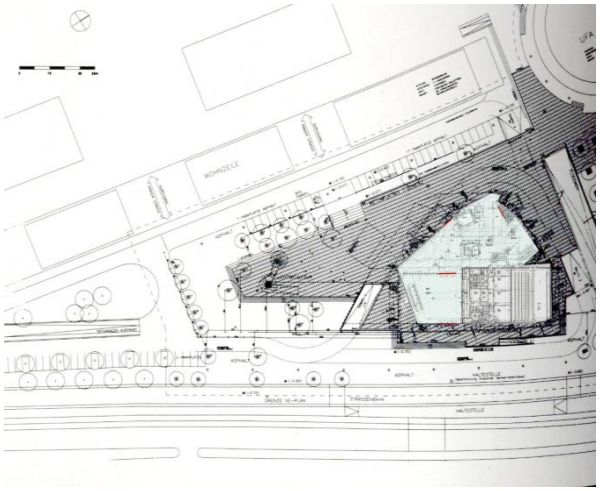


(a) (b)

Şekil 4.2. Coop Himmelblau'nun çatısı
a. Çatı planı [Papadakis, 1989]
b. Çatı kesiti [Papadakis, 1989]

önerilerle de ilgilenir. Ancak bu yeni ortaya çıkan durum hümanist geleneğe bağlı merkezde kendisini gerçekleştirmiş olan bedenden köklü farklılıklar göstermektedir. Yapılarının biçimlenmelerinde tanımlanabileceği gibi, bu bedenin parçalarına ayrılmış olduğu görülmektedir. Bir bütün olarak tanınmaktan uzaktır. Dahası, bu beden açıkça evcil ve ikamet etmeye dayanan mimarlık kuramlarına karşı bir kopuşla, klasik hümanizmadan kökten uzaklaşmanın bir işareti olarak kendisini geliştirmektedir. Palladio'nun hümanizmine ve Le Corbusier Modernizm'ine karşı olan Coop Himmelb(l)au'nun 1960'ların sonlarından beri sürdürdükleri tartışmalarda beden artık merkezde, sabit, değişmez olana ait değildir, beden parçalanmıştır [Vidler, 1999]. Vidler'e göre bedenin bu biçimde parçalanması, klasik geleneğin tersine çevrilerek uzuvlarına ayrılmasından başka bir şey değildir. Coop-Himmelb(l)au'nun tanımlamaya çalıştığı beden Rönesans'tan Modernizm'e oluşturulmuş olan tüm bedenselleştirmelerden daha karmaşık ilişkileri bünyesinde barındırır. Bu yansıtmalar üzerinde klasiği barındırırken, aslında onlardan çok farklı

bir duyarlılık oluştururlar. Bu çerçevede, Viyana'da çatı tasarımları onlar için klasik bedenin yok edilmesi anlamındadır. Belirlenmiş oranlar, düzenler, matematiksel dizililer ile elde edilen beden-bina ilişkisi şimdi Coop-Himmelb(l)au'nun tasarımında bu türden herhangi bir ilişkiyi reddeder. Bu tasarım, bedenin kendisini bir beden olarak tanınmaktan uzaklaştırıp, beden ve bina ilişkisini bir bütün olarak ele almaktan uzaklaşır. Eğer bir beden varsa bu ancak onun bir parçasıdır.



Şekil 4.3. UFA Sineması Vaziyet Plnanı [Coop Himmelb(l)au 1998]

Coop-Himmelb(l)au'nun genel tasarım karekteri onların yüzey tasarımlarının nitelikleri ile de doğrudan ilişkilidir. Yüzeye yönelik bakışları Dresden'in Pragerstrasse bölgesinde bulunan UFA sineması tasarımında irdelenmiştir. Bu tasarımında Coop-Himmelb(l)au 'nun temel endişesi öncelikle kamusal alanların kullanımına yöneliktir. Onlar Avrupa şehirlerinin kamusal alanlarının çağdaş kentleşme içinde kaybolabileceği endişesi içindedirler. Bu endişe yoğunluğu giderek artan kent hayatının mimarlık yaklaşımlarına olan etkisinden ve rant kaygıları bağlamında kamu alanlarının ticari yönde dönüştürülüyor olmasından kaynaklanmaktadır. Coop-Himmelb(l)au hem mimarlığa hem de kente kimlik kaybettiren bu dönüşümü UFA sineması tasarımında fazlasıyla düşünmüştür. Yapının plan kurgusu da yüzey yapılanması da kentsel olarak alınan bu kararların bir sonucudur [Prix, 2006].

UFA sinemasında kentsel kurulumu yoğun olarak sorgulanan kamusal alanlar ve bina arasındaki ilişkidir. Bu ilişkinin dinamik bir yapılanmaya yol açacak biçimde kent ve bina arasında bir bağlantı oluşturması hedeflenmiştir. Bu bağlamda öncelikle kentin dinamizmini tasarımlarına aktarılmaya çalışılmıştır. Bu noktada Coop-Himmelb(l)au için kilit kavram için "*karışmadır",* interferences. Kentin yaya akışları ve binanın programatik özellikleri kamusal bir içerik oluşturmak üzere bina bağlamında karışacaktır. UFA sineması biçim ve konstrüksiyon nitelikleri sayesinde bir yandan yeni bir tür kamusallık oluştururken diğer taraftan ise oluşturulan yüzeyleri sayesinde edindiği kamusallığı kente yansıtır (Resim 4.5).



Resim 4.5. UFA sineması, yüzey-bina ve kentsel zemin görselleri [Sönmez, 2010]

Kesişme kavramının bir sonucu olarak UFA sineması için Coop Himmelb(l)au'nun en önemli iddialarından biri bu tasarımın zemin katının olmamasıdır. Sinemanın zemin katı onlara göre yaya yollarını bünyesinde toplaması nedeniyle kentin bir parçasıdır (Bkz. Resim 4.5). Kentsel gelişim akslarının yorumlanması sonucunda binanın zemin katı binanın kente katılımının bir eşiğidir.

Coop Himmelb(l)au'nun UFA sinemasında tartıştıkları ve mekânsal içeriğini tanımladıkları bir diğer sorunsal ise "*binadan farklılaşmış yüzeydir"*. UFA

sinemasında yüzeyler hem binanın imgesinin bir taşıyıcısı hem de kent ve bina arasında var olan farklı ortamları kaynaştıran ara mekândırlar. Coop-Himmelb(l)au aralık olarak andığı bu durumu "*dokular arası mekân",* interstitial space, olarak tanımlar. UFA sineması gibi Seibersdorf projelerinde de yüzeyden hareket etmişlerdir. Işığın ve genel çalışma ortamının kontrolünde yüzey onlar için önemli bir tasarım aracı olmuştur. Coop Himmelb(l)au için tasarım stratejilerinde önemli kavramlardan biri olan "*dokular arası mekân"* Tschumi'nin *"arasında"*, in-between kavramına eşdeğer olduğu söylenebilir. "*Dokular arası mekânın"* UFA sinemalarındaki karşılığı zemin katta çözümledikleri lobidir. Lobi binanın ana bulvara zıt biçimde konumlandırılmış cam yüzeyi doğrultusundadır. Lobi kentsel aksların bir kesişimi ve sinemansın programatik olarak ihtiyaç duyduğu kaffe, bilet satış gibi işlevsel durumlarının çözümlendiği bir alandır. Burada önemli olan Coop-Himmelb(l)au'nun alanın programatik gereklilikleri ve kent arasında kurduğu ilişkidir. Onlar lobiyi üst katlarda konumlandırılmış sineme için bir eşik olarak kullanırlar. Aynı zamanda lobi bir kesişim noktası olarak kapalı ve sınırları dokunulamaz olan herhangi bir kapalı bina programının gerekliliklerinden farklıdır. Lobi bakış durumuna göre bina içinde binaya ait, kent dışında ise onun sürekliliğinin bozulmadığı bir içeriğe kavuşturulmuştur [Prix, 2006].

Coop Himmelb(l)au'nun UFA sinemasında önemsediği diğer bir kavramın "*akıcı dinamizmdir*[1]*,* liquit dynamism. Bu kavram yüzeylerin görsellikleri ve biçim arasında bir ilişkiyi tanımlar. Sinemada bakıldığında aynı görünen iki yer yoktur. Bu yüzey üzerinde biçim ve konstrüksiyon ile sağlanan bir imgelem demektir. Biçim aslında biçimsiz olma eğilimi içinde yönsüz olarak kavranabilir.

Coop Himmelb(l)au için görselliği oluşturan bu durum biçimin ön, arka, yanlar gibi konum bildiren niteliklerinin birbirine karışması anlamında olduğu söylenebilir. Tasarlanan form bir bütün olarak bakışın yönüne göre yeniden tanımlanmaktadır. biçimsel nitelik geometri ve konstrüksiyonun olanakları ile açılar, eğim, yükseklikler, derinlikler, geri çekilmeler, ileri çıkmalar, zeminden kopmalar

[1] Bu kavramı Coop Himmelb(l)au'nun, "Get Off of My Cloud: Wolf. Prix, Text 1968-2005" kitabında geçmektedir.

sağlamakta bu ise imgenin her bir yönde her seferinde farklı yüzey etkileri edinmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla UFA sineması yüzeyin görsel etkilerinin oluşmasında binanın etrafında oluşturulmuş imgesel bir hafızanın potansiyellerini kullanmaktadır denebilir. Bu imgesel hafıza yüzeyin görsel etkilerinin bütünlüğü olmak yerine her seferinde farklı görünme olasılığı sağlayan etkilerin toparlandığı bir envanter gibidir. Bina form ve program etkileri ile bu envanteri desteklemekte ve güncellemektedir. Coop-Himmelb(l)au programatik etkilerin ışık efektleri ile biçim üzerindeki etkisini sorgularken binayı görsellik üreten bir videoya benzetir. Gündüz biçim ve yansımalar üzerinden şekillenen yüzeyin görsel etkileri, gece ışığın kütlesel etkileri eritmesi ya da hafifletmesi sonucunda programatik etkiler olarak eylemlerin yüzey üzerinde oluşturduğu imgeler ile şekillenir (Resim 4.6). Binaların gece görüntülerine çok önem verilir ve UFA sinemasının gece görüntüsü onlar için parlayan bir kristaldir [Prix, 2006].



Resim 4.6. UFA Sineması, gece ışığı ve kütlesel etkilerin erimesi [Sonmez, 2010]

UFA sineması Dresten kentinde Tarihi kent dokusu ile yakından ilişkili bir alandadır. Tasarım alanı ana bir bulvar ve ona bağlanan bir caddenin kesişim noktasında konumlanmıştır. Coop-Himmelb(l)au'nun tasarımlarında bağlamı ele alış biçimi daha çok konumu anlamak yerine bağlamla çatışma üzerin kuruludur. Onlar için dört önemli kent vardır: Viyana, Paris, Newyork ve Los Angeles. Bu şehirler onların bina yaptıkları ya da kentsel bağlamının özellikleri ile ilgilendikleri kentlerdir. Bilmedikleri bir kentte tasarım yapacak olduklarında geleneksel bir bakışın yoğun

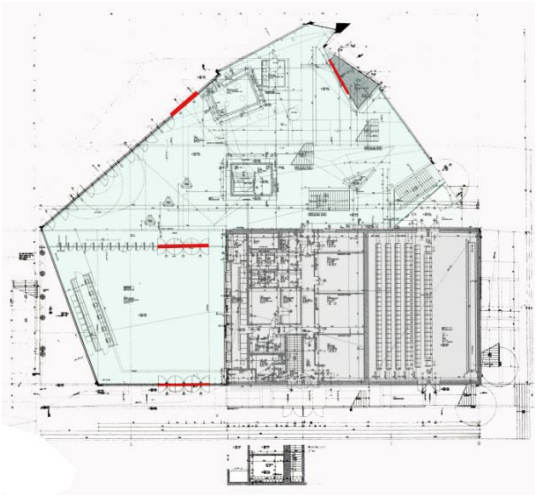
ilgi gösterdiği "*yerin ruhununu",* genius loci, anlamaya çalışmazlar. Onlara için böylesi bir anlama içerik olarak değerini uzun süre önce kaybetmiştir. Dolaysıyla bağlamla olan ilişkilerinin rastlantısal olduğunu söylemek olasıdır. Bu durum, bağlama yönelik bir sorgulama yapmadıkları anlamına gelmez. Coop-Himmelb(l)au için bağlamla ilgili sorgulama şöyle gelişir: Nasıl bir duyguda bağlam? Orantı bakımından mı? Malzeme bakımından mı? Renk mi? Konstrüksiyon mu? Aslında önemli bir tavır olarak bu soruların cevapları onlar için bir bağlam niteliği olarak değer bulmaz ya da bu sorulara verilecek cevaplarla ilgilenmezler. Onlar için bağlam kentler arasında farklılık oluşturtan şeylerin belirlenmesidir: farklı ışık, farklı tempo, daha hızlı ya da daha yavaş zaman. Eğer bağlam bu türden farklılıkların belirginleştirilmesini sağlıyorsa bu durum Coop-Himmelb(l)au için tasarımın yapılacağı kentin bir niteliği olarak öne çıkarılır. Böylece kentin görünemeyen bir gerçekliğini, güç alanlarını ve güç çizgilerini kendilerince ifadelendirirler [Prix, 2006] .

Öncelikle program Coop Himmelb(l)au mimarlığında üzerinde en çok düşünülen ve önemsenen tasarımsal unsurlardan biridir. Coop Himmelb(l)au mimari programını yapının *"ihtiyaç programı"* ve tasarımsal değer olarak eklenen *"mimari program"* olarak iki temel yaklaşımda ele alır. Onlar ihtiyaç programını bir yapının sadece işlevsel gereklilikleri olarak görürler. Mimari program ise yapının kentsel, imgesel, kütlesel özgünlüğünü bütünler.

"Geleneksel düşünce her zaman dış etkenler tarafından şekillenir; ekonomik kısıtlamalar, fonksiyonel gereklilikler, müşterinin kişisel tercihleri, yapı yapım yönetmelikleri, bürokrasi, vs."[Prix, 2006].

Bu söylemlerinin arkasında hem geleneksel olmanın hem de ihtiyaç programıyla yetinmenin oluşturduğu kısıtlayıcı şartlar vardır. Coop-Himmelb(l)au dış etkenler yüzünden konvansiyonel olmaya itilmenin mimarlık düşüncesini olumsuz biçimde etkilediğinin farkındadır. Fakat bu eleştirel bakışlarına rağmen tasarımlarında önerdikleri yeni mimarlık tutumları bu yaklaşıma tamamen ters bir öneri sunup onu yok etmez. Özellikle UFA sineması kentsel kararlara uyma, ihtiyaç programı ve müşteri isteklerini bütünüyle karşıladıktan sonra mimari programına ait zenginliği

tanımlamıştır. Bu çerçevede, Coop Himmelb(l)au Modernizm'in geleneksel olan başlangıçta fonksiyon üzerinden gitme tekniğini sorgulayıp kırmıştır. Modern bakış içinde güçlü bir yer tutmuş faydacılığa, gereksinim önceliğine karşılardır; fakat *"işlevsiz"* yapı yapmayı da savunmazlar [Werner, 2000]. Dolaysısıyla ortaya koydukları programatik tutumun ihtiyaç ve mimari programlama tanımları ile melez bir nitelikte olduğu söylenebilir.



Şekil 4.4. UFA sineması, kristal ve düzlemsel bölüm ayrışması.

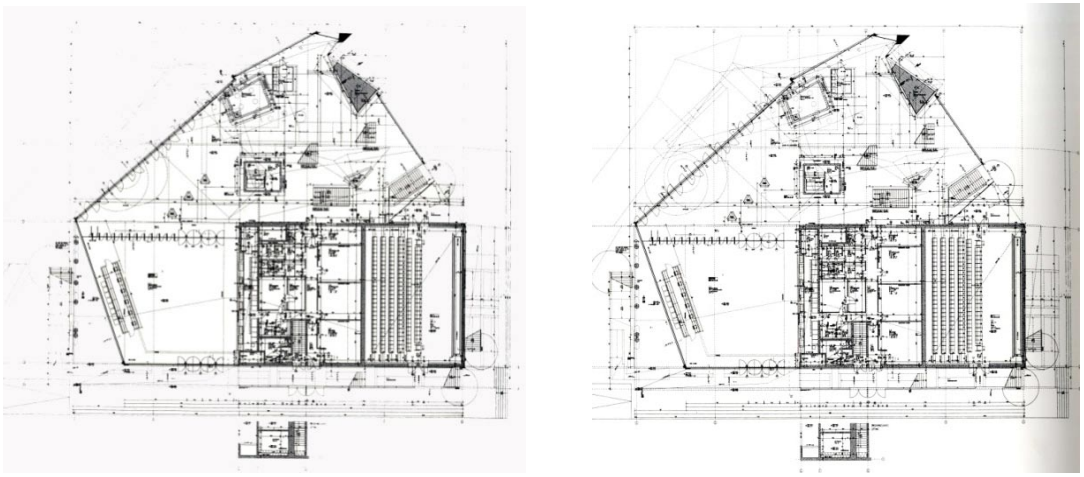
UFA Sinema Merkezi tasarımı için, tasarıma nitelik katan programatik yapılanma kristal olarak nitelendirdikleri ana bulvarın aksi yönde uzanan bölümdür (Şekil 4.4, de yeşil ile boyanmış alan). İhtiyaç programına yönelik yapılanma ise ana bulvara paralel biçimde konumlandırılmıştır. Bu iki yapılanma ile bir taraftan sinema yatırımcısının isteklerin karşılanması diğer taraftan ise kente kamusal açıdan bir mekân sağlamak amaçlanmıştır.

"Bu yapıların sadece fonksiyonel olmasını bozup, üstüne kentsel fonksiyonlar da eklendiği takdirde şehirde yeni bir kentsellik doğabilir [Prix, 2006]."

"UFA Sinema Merkezinin tasarımı iki karmaşık şekilde birleşen yapıdan oluşur: Birincisi sekiz sinema ve 2600 kişi için oturma mekânı bulunan sinema bloğu, ikincisi ise kristal olarak adlandırılan, hem fuaye hem de kamusal meydan olarak görev yapan camdan oluşturulmuş yüzeyleri bütünleyen bir kabuktur [Prix, 2006]."

Bu ayrım yapının dikey formundaki hat dolayısıyla oldukça bariz hale gelmiştir. Yapıyı beton-cam, ağır-hafif, katı-akışkan gibi bölmüştür. Bu kavramlar doğrultusunda, UFA sinemasının tasarımsal konsepti oluşturulur. Bu biçimi oluşturan ana unsur olarak sinemanın programının ön planda olmadığı bir içeriktedir [Prix, 2006]. Tasarımın içeriğine yönelik ilginç bir yaklaşım ise Werner'den gelmiştir. Ona göre sinema "büyük bir konteynırdır." [Werner, 2000]. Wolf Prix için *Konteynır* sinemaya veya kentsel yaşama bağlı bir mekândır. Çok fonksiyonlu olarak düşünülen bu konteynır tasarımı bir gün müze, tiyatro veya bir alışveriş merkezi olarak kullanılabilmek içindir [Prix, 2006]. Bu durumda UFA sinema merkezi bir sinema olarak tasarlanmış olmakla birlikte Coop-Himmelb(l)au için programatik olarak dönüşebilir nitelikleri de barındırmaktadır.

UFA sinemasının kentsel zemin ile geliştirdiği ilişki önemlidir. Coop Himmelb(l)au Sinemada kamusal zeminin bir süreklilik olarak bina içine ve üst kotlara aktarılmasını önemser [Werner, 2000]. Sinemanın oluşturduğu "kamusal alan" binanın çevresinde Dresden kenti için önemli stratejik alanları kapsamaktadır: tren istasyonu, tarihi kent merkezi, Elbe nehri ve Prager Caddesi ile St. Petersburger bulvarı. Coop-Himmelb(l)au'nın bu tasarımda bağlamın kamusal niteliklerini ne olarak gördüğü veya nasıl kullandığı tasarıma nitelik katan bir sürecin aktarılmasını kapsar. Öncelikle bu sorgulamanın kamusal zemin ve bina zemini arasında bir etkileşimi içerdiği söylenebilir. Ayrıca tasarıma şekil veren algılama, malzeme ve yüzey etkileri gibi tasarımsal unsurlar bu etkileşimin etkisi altında ve onun parçaları olarak açığa çıkarlar. Dolayısıyla kent ve bina arasında şekillenen tasarım bir sonuç olarak yüzey imgenin etkilerini oluşturmuş, algıda ve malzeme seçiminde etken olmuştur.



(a) (b)

Şekil 4.5. UFA Sineması Planları
a. Zemin Kat Planı [Coop-Himmelblau, 1998]
b. Birinci Kat Planı [Coop-Himmelblau, 1998]

Coop-Himmelb(l)au sinema yapısını iki ana program parçasına böler: ihtiyaç programı ve mimari program. Bunlar arasında özellikle mimari programı Coop-Himmelb(l)au tasarımda bina niteliklerinin şekillenmesinde önemlidir. Mimari programın oluşturduğunu savladıkları ve Prager Caddesi tarafındaki cam hacmi "*kristal"* adı altında anarlar. Kristal bölüm programatik olarak sinema lobisini barındırmaktadır. Lobinin kamusal olmasını isteyen Coop- Himmelb(l)au bir ifade bulvar ve cadde ile kristal hacim arasında bir bağlantı mekânı olarak bu sinema lobisini kullanır. Diğer bir deyişle zemin katta konumlandırılan lobi, aslında kentsel sürekliliği kuran bir geçiştir. Sinemanın kentsel zemine temasını sağlayan bu lobi mekânı kentsel zeminin üst katlara doğru uzanmasının da aracısıdır. [Prix, 2006].

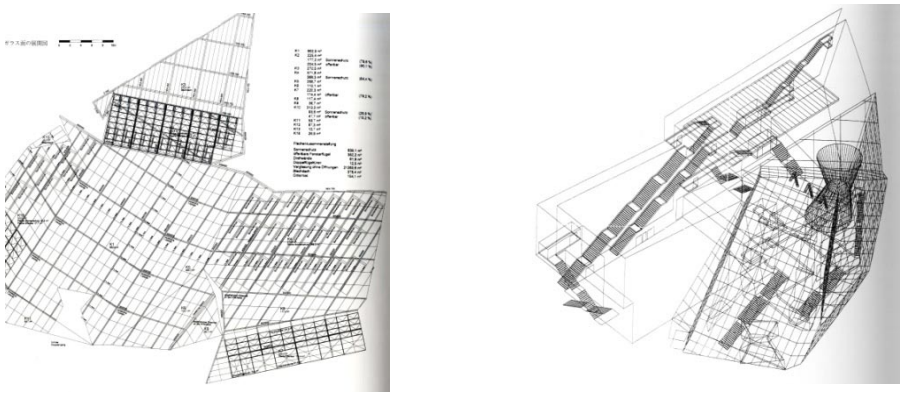
Zemin katı kamusal olarak gören Coop-Himmelb(l)au için bu tasarımın zemin kat planı yoktur. Zemin kat planının yokluğu kentin herhangi bir bölgesinin gösterdiği kadar bir kamusallık gösterdiği düşünülen sinema lobisinin kentin bir parçası olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Bu çerçevede, zemin kat planı Coop-Himmelb(l)au için sinemaya ait özelleşmiş bir zeminin mimarlık dokümanı değildir. Fakat politik bir etkidir. Bu onlar için Corbusier'in piloti ve özgür plan fikri ve Mies'in yükseltilmiş platformları ile tartıştıkları türden bir mimarlık geleneğinin

sonlandırma girişimidir. Coop-Himmelb(l)au zeminin egemenliğine bu inanç doğrultusunda saldırır. Böylece zeminin mülkiyet olarak birilerinin elinde ve ekonomik bir güç unsuru olarak kullanılması ile mücadele ederler. Onlar için zemin kamusaldır [Prix, 2006]. Coop Himmelb(l)au'nun zemin katı lobi haline getirerek tartıştığı kamusal zemin fikri, bina içinde özelleştirilerek devamlılığı daima vurgulanır. Geleneksel anlayışın iki boyutlu ve sadece plan düzleminde ele almayı bildiği kamusal zemin, bu anlayıştan bütünüyle farklılaşır. Kamusal zemin tasarıma üçüncü boyutta, düşeyde de ilerleyen bir süreklilik olarak katılır. Cadde veya bulvarı kamusal olarak bağlayan bina giriş katı bu ikisinin sürekliliğinde film izlemek için hareket eden birine kentsel zemini neredeyse hiç kaybettirmemektedir. Lobiye girerek bilet alan ve sinema salonlarına gitmek için hareket eden biri bu süreçte merdivenlerin, asansörlerin veya rampaların oluşturduğu bir kentsel zemin sürekliliğini neredeyse devamlı olarak hisseder. Böylesi bir tavır sinemanın bina içinde etkisini arttırma girişiminden ileri gelir. Kamusallığın binaya girmesi onun içinde yüzeylere etki edecek bir devinimin elde edilmesine yardım eder. Kristal bölüm biçim özellikleri ve konstrüksiyon olarak bir yanda hem zemini terk edişin hem de malzemesinden kaynaklı şeffaflığın elde edildiği bir hacimdir. Kentsel gelişim akslarını şekillendirdiği bu hacim yüzey etkisi olarak biçim ve malzeme kökenli bir içeriğe kavuşturulur.

Coop-Himmelb(l)au bir imkânsızlık mimarlığı üretir. Burada kullanılan imkansızlık kavramı biçim ve konstrüksiyon ile elde edilen yapma sistemlerinin niteliğini vurgulamak için kullanılmıştır. Bu kavramın karşılığı onların mimarlığında biçimsel niteliklerdir ve bu doğrudan onların tasarımlarında yüzeylerin de niteliğini oluşturmaktadır. Coop-Himmelb(l)au mimarlığı, Modernizm'in şeffaflığı araç olarak kullanarak elde ettiği görsel etkileri özelleşmiş biçimlerinde yeniden üretmiştir denebilir. Modernizm için şeffaflık[1] farklı imgelerin birbirlerini imha etmeden üst üste gelebilmesiydi. Optik imha olmaksızın sağlanan görsel çakıştırmalar cam kullanılarak elde edilen katmanlaşmalar sayesinde üst üste getirilebilmiştir. Coop-Himmelb(l)au ise bu katmanlaşmayı formları kullanarak elde etmektedir. Onlar için

[1] Özellikle Colin Rowe'ye göre olan şeffaflık: literal ve fenomenal

biçim bir tasarım aracı olarak birbirinden olabildiğince farklılaştırılmış, birbirlerini bozan formların bir araya getirilmesidir. Coop-Himmelb(l)au biçimi sadece işlevsel bir sonuç olarak kullanmaz, bir araya getirilmiş formlar hem kütlelerin hem de içlerindeki programın etkilerini kentle, malzeme ile, zemin ile, konstrüksiyon ile çatıştırırlar. Bu bağlamda da bilindik konstrüksiyon teknikleri ile üretilen hacimler yerine, aykırı bir biçim estetiği ile mekânın sınırlarını farklılaştırırlar. Onlar bu aykırı biçim estetiği ile mekânın niteliğini zenginleştirirler ve yüzeylerin özgün bir içerikte açığa çıkmasını sağlarlar [Werner, 1993]. Biçime bakışları ve ortaya koydukları aykırı estetik statik bir yapıdan koparak algısal olarak değişebilen, dinamik bir yapıya ulaşmak içindir.



(a) (b)

Şekil 4.6. UFA Sineması konstrüksiyon çizimleri
a. Yüzey Sistem detayı [Coop- Himmelblau, 1998]
b. Yüzey Sistem detayı ve Progrram ilişkisi [Coop- Himmelblau, 1998]

Coop Himmelb(l)au mimarlığı tasarımın herhangi bir unsurunda olduğu gibi yapım yöntemleri konusunda da bütünüyle özelleşmiş bir yapım sürecini gerektirmektedir. Bağlam değişse bile aynı yapıyı aynı biçim, malzeme ve yapım tekniği ile üretmeyi bir başarı sayan modern mimarlığın endüstriyelleşme ile her alanda olduğu gibi yapım alanında da indirgemeci tutumları vardır [Gieselman, 1996]. Bu tutumlar temel olarak fabrikasyon olarak üretilen yapı elemanlarının işleve en uygun, en ekonomik biçimde bir tasarımı üretmesine ait standartlaşmaları kapsamaktadır. Fakat Moderni yaklaşıma, onun kural ve sınırlarına yoğun bir eleştiri yönelten Coop-

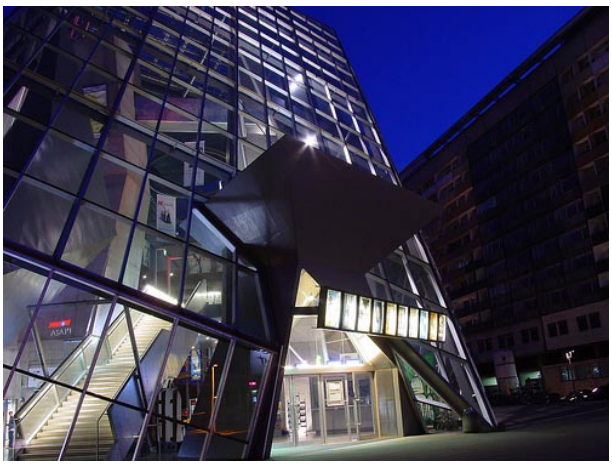
Himmelb(l)au, yapım teknikleri konusunda da her tasarımını özel kılan bir anlayışa sahiptir.

Konstrüksiyon zemin, duvar, çatı gibi temel mimarlık unsurlarının yer çekimi ile olan ilişkileri onlar için bir tasarım alanıdır. Konstrüksiyonları sayesinde belki de en fazla yer çekimi ile çatışırlar. Temel yüzeyleri yer çekimine karşı konumlandıran Coop-Himmelb(l)au, böylece tekinsiz ve gerilim dolu yapılar üretir. Burada amaç duvar, kolon, zemin, döşeme gibi temel mimarlık unsurlarının durağan ve sabit hallerine yönelik bir dönüşüm gerçekleştirmektir. Sabit zeminler her tasarımda olduğu gibi onların tasarımında da sabittir, fakat konstrüksiyon sayesinde sağlanan statik zorlamalar ile zemin ve duvarlar güçlü bir biçimde vurgulanır hale gelir.

Malzeme kullanımı onların binalarını ve yüzeylerini oluşturmalarında önemli bir alandır. Malzemeyi kullandıkları kavramlara onları yaklaştıran bir araç olarak görürler. Bu bağlamda programatik olarak ikiye ayrılan, katı, ihtiyaç programı ve akışkan, mimari program olarak adlandırılan sinema mekânlarında, katı hacim betonarme, akışkan hacim ise cam ve çelik ağırlıklı bir malzeme içeriğine sahiptir [Architecture, 1998]. Katı ve akışkan bölüm arasında beton ve camın sağladığı opaklık ve şeffaflık ayrımı dışında kristal bölümde kentselliğin daha fazla ifade edebileceği malzemelerle donatılmıştır. Bu bağlamda da kasıtlı olarak seçilen malzemeler kaba ve sert olarak bırakılmıştır [Werner, 2000]. Bu çerçevede kamusallık üzerine vurgu örneğin rampa ve merdivenlerin kirişlerindeki cam yüzeyde bile bu mekânın hala bir kamusal alan olduğunu, iç mekân olmadığını, olsa bile içeriyi dışarıya bağlayan bir geçiş mekânı olduğunu gösterir niteliktedir [Prix, 2006].

UFA sineması malzeme olarak materyal olmayan ışık, iklimlendirme gibi soyut yapıları da kullanır. Işık geceleri etkileri sayesinde fiziki malzeme olan camın etkilerini yok ederek, bina programını kente sunan bir nitelik olarak etkinleşir. İklimlendirmede ise yazın ve kışın kristal bölüm dış mekândan çok az bir farkla derecelendirilir. Böylece kentsel hayat bir biçimde bu iç mekânda sürdürülür.

Coop Himmelb(l)au yapının Kristal bölümünü insanların sadece bilet alıp film izledikleri bir yer olmasından ziyade bir kamusal alan olarak tasarlamıştır. Onlara göre kamusallığın tanımı görmek ve görülmektir [Werner, 2000]. Dışarıdan yapının içinin görünürlüğü, şehrin yapıdan görünürlülüğüyle aynıdır. UFA sineması özellikle kristal bölümün yüzeyleri sayesinde iç ve dış mekanların görüntülerini birbiri üzerine aktardığı için kent ile sürekli bir görsel bağlılık halindedir. Coop-Himmelb(l)au böylece en baştan beri kristal hacimde tartıştıkları kentselliği görsel olarak da sağladıklarını vurgularlar. Onlara göre içeride olmakla dışarıda olmak arasında bir farklılık yoktur [Werner, 2000, Architecture & Urbanism, 1998,Prix, 2005].



Resim 4.7. UFA Sineması, Fuaye; Sinemanın imgesi [Sönmez, 2010]

Böylece sinema için gelen izleyiciler kent için birer oyuncuya dönüşür [Werner, 2000], [Architecture, 1998]. Camın arkasında kristal hacim içinde heykelsi vücutların verdiği yüzey etkisi, kente ait kalıcı bir kamusal etkinliğin bir parçası olur (Resim 4.7) [Werner, 2000].

Tüm bu açılımlarla binanın yüzey mimarlığına yönelik duruşu değerlendirildiğinde Coop Himmelb(l)au'nun çeperlere yaklaşımındaki özgünlüğü ortaya çıkar.

"Palladio'yu ve diğer tarihi maskeleri görmekten sıkıldık; çünkü mimarlıkta bizi huzursuz eden her şeyi tasarımdan atmak istemiyoruz. Biz, bize verebileceği daha çok şey olan bir mimarlık istiyoruz [Werner, 2000], [Prix, 2005]."



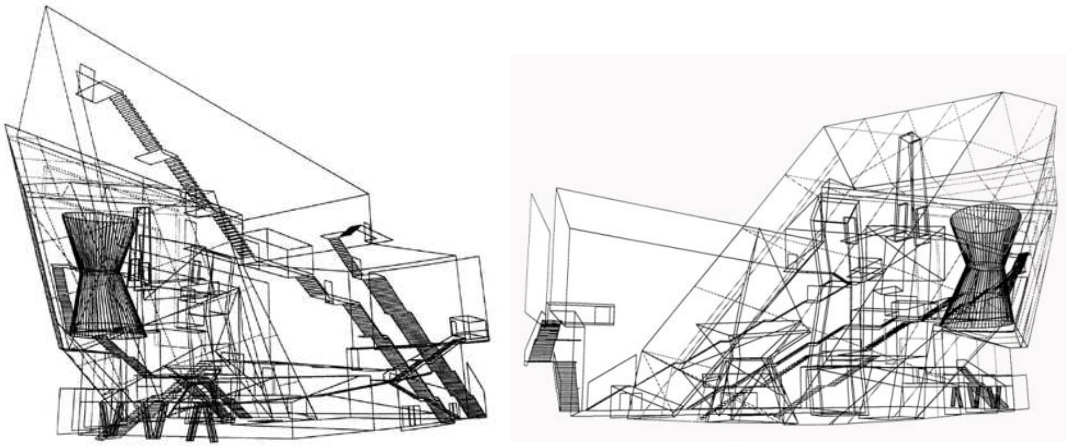
Resim 4.8. UFA Sineması, kristal imge [Werner, 2000]

Bu ifadede önemsenmesi gereken tarihi maskeler kavramıdır. Bu maskeler, klasik mimarlık tarafından önceden oluşturulmuş düzenlemeleri ima eder. Bu tür cephe sistemleri neredeyse tüm klasik mimarlık boyunca iç mekânla ilişkisiz olarak binanın çeperlerini ve onun görsel niteliklerini oluşturmuşlardır. Modernizm'in önemli tartışmalarından biri olan kent ve bina ilişkisi özellikle şeffaflığın sağladığı karşılıklı etkileşim, Coop Himmelb(l)au için de bu iki yapı arasındaki ilişkinin sorgulanması anlamına gelmektedir. Onlar kent ve bina arasındaki ilişkiye yönelik herhangi bir kısıtlamayı reddederler [Werner, 2000]. Bu tür tavır UFA sinemasında özellikle kent alanı ya da kamusal alan olarak işlenen kristal hacimde de görülebilir.

UFA sinemasının imgesi gece ve gündüz sürekliliğinde bütünüyle değişen bir içerikte ele alınmıştır. Gündüz kamusallığa yönelik olarak oluşturulan imgeler, gece programın kente sunulması ile varlık bulan yüzey imgeleri ile yer değiştirir. Gece boyunca, kristal bölümün görünürlüğü muazzam biçimde artarak parlayan bir obje haline gelir. Wolf D. Prix kristal hacme yönelik imgeyi şöyle anlatır:

"Geceleyin film fragmanları kamusal alana yansıtıldığında şehirle iletişime geçilir, sahne ve izleme bölümü, etki ve tepki arasındaki sınırlar bulanıklaşarak kaybolur. Bu özellik fuayeyi sadece sinemanın bir parçası olmaktan yerine onun imgesi haline getirir [Werner, 2000]."

Gece kristal bölümün aydınlatılması ile bu iç yüzeyin etkileri öndeki kristal bölümü çepeçevre saran cam ve çelik konstrüksiyonun yüzey etkilerini neredeyse yok eder (Bkz. Resim 4.6, Resim 4.7, Resim 4.8). Yeni yüzey imge betonun sağladığı katı görüntünün önünde oluşan devinim ve film afişlerinin görsel etkileridir [Architecture, 1998]. Bir algılama sorunu olarak *"Janus"*, her açıdan farklı görünen anlamındadır. Sinemanın katı, beton bölümün aksine, yapının kristal hacminde en önemli kavramsal durum sinemada yüzeyin her bir noktasının farklı algılanmasına yönelik gösterilen çabadır [Architecture, 1998], [Werner, 2000], [Prix, 2006]. "*Farklı görünme"* kavramı, bir taraftan bakıldığında statik, dik biçimde yükselen, diğer taraftan ise tehlikeli biçimde yerinden çıkmış, yere kapaklanmış ve son olarak üçüncü açıdan bakıldığında tamamen eriyen, hatları ve sınırları belli olmayan ışık ve ayna yansımaları olarak görülür [Werner, 2000].



Şekil 4.7. UFA Sineması, yüzeyler ve hacim-program ilişkileri [Coop-Himmelbla, 1998]

Bina *"akıcı bir dinamizme"* sahiptir, bu demektir ki herhangi iki noktadan yapı aynı gözükmez [Prix, 2006]. Yüzeylerin bu süreçte her açıdan farklı görünmeleri sonucunda göz dinlenecek bir nokta bulamamaktadır. Kristal bölmeyi ve onun yüzeylerini tek bir perspektifle görmek mümkün değildir. Bu sadece ön yüzün kalıcı olarak biçimsiz hale getirilmesinden kaynaklanmaz aynı zamanda kristal hacmin yüzeyinin dönmeleri, sapmaları, itme ve çekmeleri yüzündendir [Werner, 2000]. Yapının yüzey etkilerini tek bir merkezi perspektif noktasından algılamak mümkün

olmadığı için Coop Himmelb(l)au'ya göre çağdaş mimarlığın tekil perspektife ihtiyacı yoktur [Prix, 2006].

Sonuç olarak binanın yüzey etkileri iki ana alanda ele alınmıştır. Yapının beton ağırlıklı sinema salonlarının olduğu bölümünü statik bir yüzey imge şekillendirirken burada yüzeyin etkilerini biçim oluşturur. Kristal hacim ise beklenmedik manevralarla şekillenen bir yüzeyle her bir noktasından farklı imgeler ve etkiler üretir. Bu yüzden en önemli şey birçok perspektifin gerekliliği ve kristal bölümün algısıdır (Resim 4.8).

Coop Himmelb(l)au sinema merkezinin tasarımının üç ana bölümü olan program, kamusal alan ve yüzey etkileri üzerine bir sinema tasarımı oluşturmuştur. Onların iddiaları ve tasarıma bakışları programatik olarak genelde yapıyı ikiye böler. Bunlardan birincisi ihtiyaç programı diğeri ise mimari programdır. Her ne kadar geleneksel mimarlığın kurallarına ve limitlerine karşı gelseler de bu yöntemleri yapının bir bölümünde uygulayarak hem programa hem müşteriye bir cevap verir hem de kendi mimarlık yaklaşımlarıyla geleneksel mimarlık yaklaşımı arasındaki farkı vurgularlar. Coop-Himmelb(l)au tasarımlarında hem düşüncede hem de uygulamada açık aykırılıklar ve ikilemler vardır: mimari program- ihtiyaç programı, özel-kamusal, geleneksel-geleneksel olmayan/sıra dışı, beton-cam, ağır-hafif, pürüzsüz-kristalize, program malzemesi-kamusal malzeme, stabil-hareketli, katı-akışkan, cephe-algı, merkezi perspektif-çoklu perspektif, izlemek-izlenmek, oturmak-geçmek, kapalı-açık vb. Onların tasarım ve uygulama süreçlerine ait bu ikilemler doğrudan UFA sinemasının kavramsal ifadeleridir de.

Coop Himmelb(l)au'nun UFA sinemasında genel mimarlık yaklaşımı ile bina gerçekliği arasında bir takım farklılıklar/zıtlıklar gözlemlenmiştir. Öncelikle, program bir sinema kompleksi olduğu için yapı zaten bir kamu binasıdır dolayısıyla fazladan bir biçimde binayı kamusal hale getirme çabası tartışmalıdır. Kamusal alanı bina için zemin katı yok sayacak kadar önemsemek ve bu yapının zemin katı olmadığını savunmak ayrıca kentsel zemini bina içene sokmak tasarım için yüzeylerin niteliğine herhangi bir katkı yapmadığı söylenebilir. Coop-Himmelb(l)au

kamusallığı kentsel zeminde özel mülkiyeti yok etmek için kullanmıştır. Böylece binanın zemin katı ile kentsel zemin arasındaki olası ayrışmayı ortadan kaldırabilmeyi amaçlamışlardır. Bu amaç hem bina içinde bir devinim elde etmeyi hem de zemin katını bir çeşit sahneye dönüştürmek düşüncesi ile yapılmıştır. Seyirci seyredilene dönüşür ve zemin kentsel süreklilikten farklılaşmaz. Binanın kristal hacmi içinde sağlanmaya çalışılan kentsel zemin sürekliliği ve bir *"video çip"* olarak bina fikri tam anlamıyla oluşmasa da sağladığı yüzey etkileri ile başarılı sonuçlar doğurduğu söylenebilir. Her ne kadar üst kotlara sadece bilet sahibi olanlar ulaşabilse de kristal hacmin içinde bulunan obje ve mekânlar ile kullanıcı yüzeyler üzerinde görsel etkiler ve imgesel bir devinim oluşturmuştur.

Kristal bölümün cadde ve bulvar arasında bir geçişi sağlamıştır. Fakat Şekil 4.4 te görüldüğü gibi, zemin kat planında kafe ve fuaye arasında keskin bir ayrım vardır. İç mekânın bütünlüğünü hissetmek bu çerçevede zordur ve bu bina içindeki hareketin sürekliliğini bozmaktadır. Bununla birlikte bina içindeki hareketi azaltan diğer bazı unsurlardan da söz edilebilir. Örneğin içi mekânın sıcaklık farklılığının dışarıdan birkaç derece farklı az ya da çok olması, biletli olanlar dışında kristal hacmin üst kotlarının kentliler dışında kullanılamaması, bir yürüyüş sürekliliğinde bina içinden geçmenin gereğinin olmaması gibi binanın içinde olamamaya yönelik zaaflar tasarımın kentselliğini zayıflatmaktadır. Bu çerçevede bina ve kent zemini ister istemez farklılaşsa da binanın kamusallığı önemseyen genel tavrı, binayı hem kentsel imge hem de mekânsal nitelik olarak öne çıkarır.

Yüzeyin görsel etkilerinin oluşmasında bu tasarım biçimselliğin yanı sıra ışığın sağladığı etkileri de fazlasıyla kullanmaktadır. Işık UFA sinemasında cam kadar soyut bir yapı malzemesidir. UFA sineması ışığı, eylemleri açığa çıkarmada kullanır ve çağdaş mimarlığın Modern mimarlığın ait şeffaflık kavramı kullanma biçiminin ötesine geçilir. Diğer bir deyişle bu yapıda Modernizm'in şeffaflık kavramı ve ona ait hacimsel içerik dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşümün temelinde binanın mekânlarının olabildiğince nötr olarak şeffaflığın etkilerine yüzeyleri aracılığıyla kendini açması varken, çağdaş mimarlık süreçlerinde binanın yüzey etkileri onun temsil gücünü yükseltmek düşüncesi içinde nötr olmaktan çıkarlar. Çağdaş mimarlık

yüzey etkilerinin görsel gücünün arttırılmasına yönelik tutumların sergilendiği bir dönemi işaret eder. Bu çerçevede yüzey bina içinden beslenen ve görsel etkilerinin kaynağı olarak soyut ve somut argümanları kullanan bir çeşit sahne, perde, ekran, video haline getirilmiştir.

Modernizm'de iç ve dış arasında bir eşik haline getirilen yüzeyler, şeffaflığın sağladığı görsel etkileri klasik mimarlığın karanlık hacimleri üzerine açarlarken ortaya çıkan sonuç çevre ve bina içi arasında bir etkileşimi tanımlarlar. Bir diğer önemli durumda ise iç mekân kaynaklı gelişimin arkasında kente binanın sunulması vardır. Böylece bir ayrım oluşmaya başlamıştır. Modernizm'e kadar kent ve binayı bir bütün olarak algılayan mimarların binayı dışarıdan bakarak algılamaları ve bunun tekil bir bakışla şekillenmesi kentlerin imgelerini inşa ederken Modern mimarlıkta ise bu durum bütünüyle değişmiştir. Bakma tekil değildir, çok boyutludur ve araçsaldır, içerisi de en az dışarısı kadar imgeyi şekillendirmektedir. Kent ve bina ilişkisi bir bütünlük göstermez. Çağdaş mimarlık süreçlerinin hem tasarlama hem de uygulama alanlarında böyle bir bütünlükten söz etmek olası değildir. İmge veya yüzey etkileri içeriye, dışarıya, kente, programa, konstrüksiyona ve neredeyse her tasarımsal unsura ve her mimarın kişisel tutumuna göre farklılaşarak şekil alır.

Hem iç hem dış vardır ya da diğer bir deyişle ne dış ne de iç vardır. Bina dışarısını hem inşa hem de imha eder. Bu süreç binanın temsil gücüne yönelik yararcı bir bakışın etkisindedir. Kentle veya iç mekânla ilişkinin odağı olarak da bu noktada yüzeyler bir etki kaynağıdır. Temsil ve sunum gücünün ya da tüketilebilirliliğin en üst düzeyi burada önemli hale gelir. Bu çerçevede Coop-Himmelb(l)au 'nin UFA sineması bahsi geçen her durum ve mimara göre farklı etkiler alan yüzey sorunsalının özgün anlamlarından birini tanımlamıştır. Bina kendi bağlamıyla örtüştürülmesi imkânsız tasarımsal ve yapısal içerikleri ile bağlamı yeniden üretmektedir. Bina hem bir dış mekân ve kamusal olma, kamusallığın değeri üzerine vurgular barındırır hem de kendi iç mekânın programın gerekliliklerine göre oluştur. Biçim üzerine oluşturulan bir etkiden yoğunluklu olarak söz etmek olasıyken en az biçim kadar önemli görünen program ve kentsel ilişkilerin sağladığı yüzey etkisi göz ardı edilemez. Coop-Himmelb(l)au'nun UFA sinemasını yapılandırılmış bir video

çip olarak tanımlar [Prix, 2006]. Bu iddiaları biçim, program ve kent üçlemesinin oluşturduğu yüzey etkileri bağlamında doğru bir açılım olarak görünmektedir. Işık mekânın neredeyse biçimine bile etki eden soyut bir unsur olarak tasarıma etki eder. Sinematografik etkiler ışığın farklı zamanlarda oluşturulan farklı durumlarında oluşur. Bu ışığın yüzeyi dönüştürmesi ile sağlanır ve bina sahne veya ekran niteliği ile değer kazanır. Işığın bu duruma katkısı Coop-Himmelb(l)au'nın da belirttiği gibi gündüz bina camın koruyucu etkisi ile içerisinde olanları saklar. Dolayısıyla gündüz yüzey etkileri için oluşan ekran niteliğinin etki değeri düşüktür. Coop bunun için perspektifsel kırılmaları bir araç olarak sunar. Bina kamusal olanla ilişkilendirilmiş kristal hacmin yüzey sürekliliğinde biçimin etkilerini gündüz kullanır ve böylece etki olarak farklılaşır. Gece ise ışık içsel bir dinamiğin dışa yansıması olarak biçim etkilerini eritir ve eylemi belirgin hale getirir. Böylece açığa çıkan gece ve gündüz kadar farklı iki mimari yüzey etkisidir. Kristal olan gece ışık ile eriyip yok olmaktadır. İşte bu bağlamda "*Janus"* değişen yüzey etkilerini ve farklılaşarak içerik değiştiren yüzey, bina ve kent ilişkisini şekillendirir.

4.1.3. FOA, Yokohama Uluslararası Terminali bağlamında yüzey sorunsalı

Çağdaş mimarlık özellikle belirli söylem ve üsluplardan uzak her tür bilgi ve disiplinden beslenebilen bir mimar kimliği doğurmuştur. Kuramsal olarak böylesine sınırsız bir ortamda FOA[1] kendi üretim modelini ve düşünce biçimini oluşturması bakımından önemli mimarlık tartışmalar yapmakta ve yüzey sorunsalına özgün bir tutumla yaklaşıyor görünmektedir. Benimsedikleri tasarım felsefesi *"özelleşme"* ve *"yerelleşme"* konularının hızla önemini kaybettiği küreselleşen dünyada çoğul anlamları barındıran ve hâlen mimarlık nesnesinin bir diğerine benzemezliğini sağlayan bağlam üzerinedir. FOA bu çalışmada çeperlerini ele alışlarının yanı sıra oluşturdukları sınıflamaları ile de irdelenmiştir. Tasarımlarını sınıflamak adına önerdikleri yapı türleri bağlama ve programa göre farklılaşan ve özelleşen bir tasarım grameri tanımlarken aynı zamanda yüzeyin bağlam ve programla ilişkili bir biçimde tanımlanmasını sağlamıştır. Bu sınıflama onların biçimsel tercihleri, yüzey ifadeleri

[1] Foreing Office Architects

ve programı ele alışları bağlamında tasarladıkları veya yaptıkları uygulamalardan elde ettikleri tecrübelerin grafik bir anlatımı olarak değerlendirilebilir.

Sınıflamanın oluşturduğu biçim grameri FOA için bir çeşit tasarım stratejisi olarak da tanımlanabilir. Ancak bu stratejinin kendisi rastgele deneylere izin veriyor görünmemektedir. Tasarım bir süreç olarak bu sınıflandırma sayesinde kontrollü bir şekilde disipline edilmiştir. Onların tasarım stratejisinin bilimsel modeli olan bu sınıflandırmaları bir projenin içeriğini oluşturan her türden unsurun kesin ve net bir dille nasıl bir bütünlüğe kavuşturulduğunu ifade eder [Moussavi, 2003]. Bu şekilde tüm tasarımsal, kuramsal ve yapısal unsurlar bir araya toplanır. FOA'nın sınıflamasında temel yapı zemin ve yüzeylerin sürekliliğinde oluşmuş ve her farklılaşan eylem için başka bir biçimsel içeriğe ulaşan düzlemdir. Bu sayede bir tasarımı oluşturan zemin ve yüzey gibi unsurların proje içerisinde nasıl gelişip evrimleştiğinin izi sürülebilir [Moussavi, 2003]. Bu sayede içeriği baştan belirlenmiş bir tasarım diline ulaşılır.

Moussavi'ye göre tasarımlarının filogenetik[1] sınıflandırılmasının geliştirilme çalışması program ve çevre arasında bir tutarlılık geliştirme çabasıdır. Böylesi bir yaklaşımla amaçladıkları tasarım ve üretim arasındaki süreci en verimli biçimde kullanmak ve mekânın özelliklerine odaklamaktır. Sınıflamada oluşturulan ifadelerin naifliği ile bağlam, program ve mekân arasında bir dil bütünlüğü sağlanır. Böylece kavramsal olarak her tasarıma, oluşturdukları sınıflamanın bağlamında, belirli işaret ve ifadelerle baştan bir içerik kazandırırlar. FOA bu durumu politik, estetik, etik tavırların ötesinde morfolojik bir diyagram olarak açıklar [Zaera-Polo, 2004]. Bu sayede oluşturdukları sınıflama ile esnek ve çevreye uyumlu yapılar üretirler.

FOA'nın tasarımları özellikle yüzey özellikleri bakımından belirli türlerin farklı versiyonlarıdır. Geliştirdikleri türler tasarımların niteliği ve yerine göre farklılaşabilir

[1] Filogenetik terimi Yunanca kökenlidir, "kabile, ırk" anlamına gelen *file* veya *filon* (φυλή/φῦλον) ve doğumla ilişkili anlamındaki *genetikos* (γενετικός) ("doğum" anlamında olan *genesis* (γένεσις) kökünden gelir) terimlerinden türetilmiştir. Organizmaların sınıflandırması ve adlandırması olan taksonomi, filogenetikten büyük miktarda etkilenmiştir ama yöntemsel ve mantıksal olarak farklıdır. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Filogenetik)

kılınmıştır. Böylece türün gelişimi ve evrimi sağlanır. Bu sayede önerilen türlerin zaman ve çevresel faktörlerle etkileri araştırılır ya da sabit olmaktan çıkarılır. Bu çerçevede oluşturdukları tipoloji tasarımsal verilerin ve bağlamların tanımlanmasında ve ele geçirilmesinde önemlidir.

FOA, mekânsal/programatik istekleri iki yönlü karşılayabilecek bir yaklaşım bulma çabası içindedir: *"genel rasyonellik"* ve *"özel türler"*. Genel ve kendine özel olanın iki karşıt gruba ayrılması onların tasarım süreçlerinin farklılığı üzerine bir değerlendirme olarak görülebilir. Bu zıtlık konvansiyonel bir düşünce içinde bağlam ve program arasındaki doğal fark olarak da açıklanabilir. Bağlam FOA'nın kelime haznesinde "*ekosistemdir"* [Moussavi, Zaera-Polo, 2003]. Diğer yandan program ise "*türler*" olarak referans verdikleri ve eyleme yönelik organizasyonu ifade eden bir araç olarak nitelendirilebilir [Moussavi, Zaera-Polo, 2004].

FOA binalarını *'türler"* kümesi altında sınıflandırılmasında Türkçede filogenetik [TDK, 2010] olarak tanımlanan "*Phylogenesis*" kavramını kullanırlar. filogenetik bir değerlendirme biçimidir, onların projelerini anlamanın aracısıdır. Her ne kadar yöntem arayışı tamamen rasyonel olsa da gerçeğin tutarsızlıklarına da izin vermektedir. Çalışmalarında geçmiş tasarım ve uygulamalarından edindikleri deneyimlerin projelerinin içsel sürekliliği üzerinde yansıması inkâr edilmez. Ayrıca proje kapsamının yerel ve dış ortamla uyumlu veya çelişkili biçimde gelişme ihtimali sürekli dikkate alınır. Moussavi'ye göre türler tekrarlar ve farklılaşmaların sürekli bir dengesi ile geliştirilir, buna ulaşabilmek projenin "işleyişçiliği" olarak yorumlanır [Moussavi, 2004]. Diğer yandan FOA için bağlam da önemlidir; çünkü onlara göre bir mimarlık nesnesi bağlamın niteliklerini üstlenir. Bağlam bir ortam oluşturur, böylece mimarlık nesnesi tamamlanmış bir bütünlük haline getirilir. Yerel olan, projenin kimliğini veya özgüllüğünü oluşturur. Tasarımlarında bağlam ile kurdukları ilişki öncesinde kuramsal bir Filogenetik sınıflandırmalarında belirli bir içerik karşılığı olarak öngörülmüştür. Diğer bir deyişle tasarımın bağlam ilişkileri sınıflamalarında bir gramere karşılık gelir. Bu çerçevede, filogenetik onların tasarımlarında *"türlerin"* geleceğini, bağlamla ve programla ilişkilerinin belirleyip gelişmesini sağlar. Böylece bir projenin bağlam üzerinden gelişmesini sorgulamaz.

Onlar sadece bağlamın özel şartları tarafından tanımlanan bir seri olası deneyim olarak tasarımlarını etkileyen durumu sorgularlar [Moussavi, 2004].

FOA'nın türler ve mimarlıkta alışıldık anlamı ile tipoloji arasında bir farklılık oluşturduğu söylenebilir. Onlar için tipoloji tamamen mimari bir dildir. Tipoloji genellikle statik bir bağlama sadık kalır ve genel tutarlılık veya bir uygulama biçimini kapsamaz. Bu bağlamda FOA sıradan tipolojik bir yaklaşımı çevre, program ve malzemeyi birleştirme konusunda yetersiz bir argüman olarak görür [Moussavi, Zaera-Polo, 2004]. Tip belirli fonksiyon ve organizasyonlar arasında kolayca anlaşabilen bir bağ olarak geleneksel biçimde gelişmiştir. FOA geleneksel olarak tanımladığı ve eleştirdiği tip kavramının yerine türleri koyarak yeni bir önermede bulunur. Türler, bir tip karşısında daha kompleks bir anlama sahiptir; çünkü aynı anda belirli bir çevrede belirli bir tiptirler. Ayrıca zaman ve mekâna bağlı olarak çok özel bir parmak izi veya DNA'ya sahiptirler. Tip ise statiktir yerel olmayan çevreler dışında kendi etkilerini oluşturamazlar [Moussavi, 2004]. Bu çerçevede FOA türler olarak adlandırdıkları biçimsel ifadeleri tanımlarken bunların tipolojik bir soyutlama olmasından, yerel ekosisteme uyumlu olmalarından, bağlamın özel değerleri arasındaki ilişkiyi desteklemelerinden ve tüm bunlar sonucunda yeni mekansal potansiyeller bulmaya olanak verebilmelerinden bahseder [Moussavi, 2003]. Türler ve ekosistem arasındaki bu özel diyalog geleneksel mimarlık terimleriyle yorumlanınca program ve bağlam arasındaki ilişki olarak nitelendirebilir. Fakat türler geleneksel olandan farklı olarak bağlam ve program arasındaki ayrımı bulanıklaştırır. Bu çerçevede türler tasarım içinde farklı malzemeleri kesin bir tavırla, kesin bir amaç için ilişkilendiren mekânsal organizasyonlardır. Belirli bir ekosistem ile etkileşimle malzemeler tekrar ve benzerlik sınırları içerisinde sürekli olarak değişime uğrarlar. FOA bu organizasyonu *"phylum"*, kolların oluşturduğu birlik, dil grubu, olarak tanımlar [Moussavi, Zaera-Polo, 2003]. Çalışmanın filogenetik kısmında, ana türler zaman içerisinde çeşitli ve farklı çevreler içerisinde, farklı programlara göre tanımlanmış ve bir diğerine göre değişmiş yeni türler elde edilmiştir [Moussavi, Zaera-Polo, 2004].

Filogenetik sınıflandırmanın bu çalışma bağlamında çağdaş mimarlıkta yüzey kavramı tartışmalarındaki önemi program, bağlam ve malzeme ilişkisinde oluşan mekânsal oluşumla bağlantılıdır. Bu sınıflandırma FOA'nın tasarım stratejisindeki en gözle görülür tavrı olarak *"kolların"* mekânsal organizasyonu soyut bir diyagramda mekânsal farklılaşmaların bir sunumu halene getirilir. Her bir tür barındırdığı mekânsal niteliklerin benzeşimine göre bir sınıflama içinde sıralanır. Kolların çeşitliliği ve her bir birleşimi yedi farklı kategoride toplanmıştır. Bunlar fonksiyon, yüzsellik[1], denge, devamsızlık, yönlendirme, geometri ve çeşitliliktir.

Fonksiyon FOA için projeler temelde iki kökene sahiptir. Bu köken onların bir tasarımı ele alışlarında önem verdikleri içeriğin açıklanması gibidir. FOA tasarıma yüzey sorunsalı üzerinden bakmaktadır. Oluşturdukları iki kökenden biri yüzey ve onun mekânı kapsayıcı, bunu zarflama olarak ifade ederler, özellikleri ve diğeri ise zeminin bağlayıcı özelikleri haline geldiği projelerdir. FOA mekânın kurucu unsurlarından yüzey ve zemini tüm tasarım düşünceleri için bir odak haline getirir.

Yüzey Hem zemin hem çeper tasarımda temel unsurlar olmakla birlikte yüzey her şeyi kendine dönüştürebilir bir araç olarak öne çıkar. Moussavi zeminden ziyade yüzeyi eyleme daha fazla olanak tanır kılar. Hem zeminin hem de yüzeyin eylemle ilişkili en az bir yüzü olmakla birlikte onlara ait yüzlerin eylemle olan ilişkisi önemlidir. Örneğin Moussavi'ye göre bir zeminle sadece onun yüzeylerinin herhangi birinin üstünde deneyimlenebilirken, bir cephenin hem içi hem de dışı vardır ya da hem zemini vardır hem de tavanı. Burada önemli olanın yüzeyin mekânı kaç farklı katmana böldüğüdür.

Denge, oluşturdukları sınıflamanın temeli, mekânın kurucu unsuru olarak yüzeyleri yarattıkları mekânsal farklılaştırmalar bakımından sınıflara ayırmaktır. FOA'da yüzey, strüktür ve yapısal çözümlemeler arasında bağlantı kurmakta önemli bir konumdadır. Birbirine dönüşen unsurların temelidir. Yüzey bir şeyin dışı ya da bir şeyin içi olarak veya yapının imgesel niteliği olarak değil mekânın temel ve tek

[1] "Facial" kelimesi İngilizcede "yüz, yüzle ilgili olan" anlamına gelmektedir. Facialty kelimesi bu kökenden "yüzsel" olarak çevrilmiştir.

bileşeni olarak onların mimarlığında öne çıkar. Örneğin eğer yüzey yer çekimi kuvvetine karşı dikse çoğunlukla ya zemin olacaktır ya da çatı. Eğer paralelse ya duvar olacaktır ya da cephe. Eğer yüzey yatayla dikey arasında kalıyorsa çatı ve duvarların devamlı olduğu bir baraka olacaktır. Yüzeyin niteliği hem geometrik anlamda hem de malzemesi anlamında önemlidir. Onun ne olacağı, tasarım içinde nasıl bir sonuca ulaşacağı ve neleri doğuracağı biçimine göre değişiklik gösterecektir.

Devamsızlık kavramında FOA oluşturulan sınıflama ve tanımlanan türlerin bu niteliklerini yüzeylerin devamsızlığını belirleyen ve Moussavi'nin "*acayiplik tipolojisini"* olarak tanımladığı durumu açığa çıkarır. Bu yüzeylerin arasındaki etkileşime dayanan bir derecelendirmedir. Moussavi yüzeye yönelik bu açılımlarını şöyle ifade eder:

"Eğer yüzey devamlıysa kendi limitleri haricinde kesinti yoksa düzlemseldir. Eğer şekil değişiklikleri tanjantın 90 dereceden daha fazla çeşitlilik göstermesine neden oluyorsa yüzey sıkıştırılmıştır. Eğer bölgesel olarak kesintiye uğruyorsa yüzey deliklidir. Eğer bölgesel olarak kesintiye uğruyor ama farklı bir seviyede, katmanda ya da alanda devam ediyorsa simültane olarak devamlı ya da devamsızlık gösteriyorsa o zaman yüzey çatallanmıştır. Delikli yüzeyler ayrılmış uzaysal bölünmeler arasında belli bağlantılar sağlamak amacıyla düzenlenir. Çatallaşmalar uzaysal bölünmeleri serbest bırakmak için projelerde daha çok kullanılırlar [Zaera-Polo, 2004]."

Yönlendirme kavramında, Moussavi'ye göre yüzeylerin şekil değişiklikleri devamlı bir kurala göre organize edilebilir ya da rastlantısal olabilir. Rastlantısal olma hali daha çok önceden var olan izler ya da bölgesel şekil değişiklikleri ve mekânın belli bölgeleri üzerindeki parametrelere karşılık olma niteliğindedir. Bir kurala göre organize olma daha çok önceden var olan öğelerle zayıf ilişkiler kuran ve kendi kendini destekleyen niteliğe sahip olan düzenlemelerin karşılığıdır.

Bu, yüzeye ait biçimsel yapılanma ve onun mekânsal karşılığının ifadesi arasında bir bağlantı kurulmasıdır. FOA yüzeylerin mekânsal ifadelerini böylece mekânın içeriği eşleştirir.

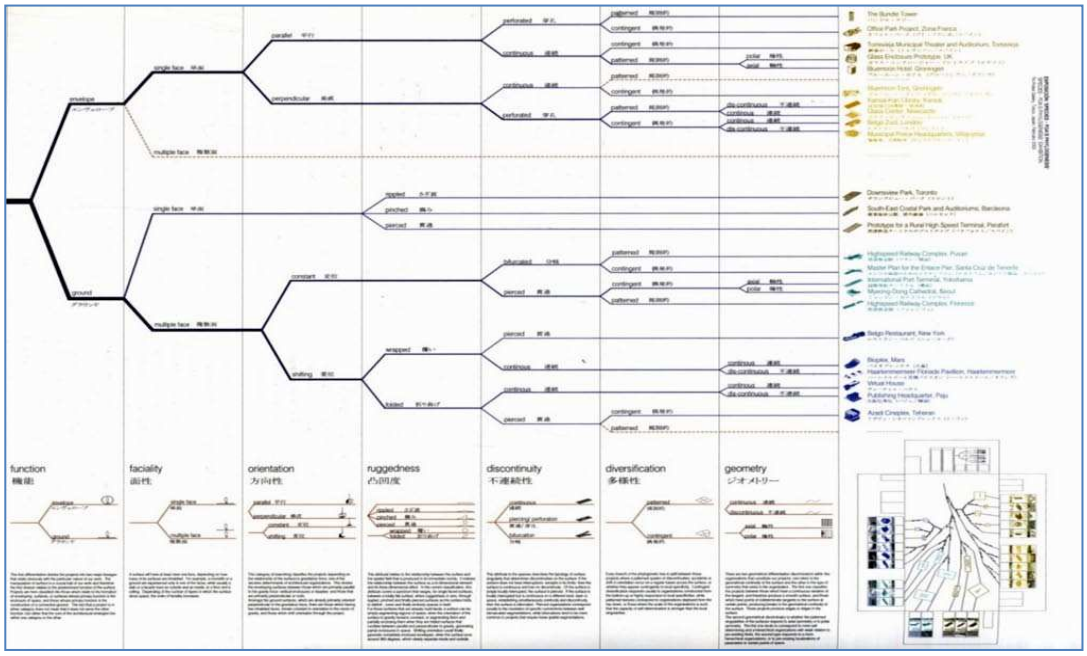
Bu sınıflama yüzeyin geometrik devamlılığıyla ilgilidir. Projelerinde yüzeyin bir sürekliliği vardır. FOA yüzeyin bu sürekliliğini bir sınıflama içinde ele alır. Bunlar; yüzeyin devamlı varyasyonun sahip olanlar (bu nedenle yumuşak bir yüzey üretenler) ve yüzeyin belirsiz, kararsız olduğu noktalara sahip olan ve yüzeyin geometrik devamlılığında kırılmalar üretenlerdir. Moussavi'ye göre bu projeler devamsızlıktan çok keskinlik ve yükselti üretir.

Çeşitlilik kavramında Filogenetik ağacın her dalı, kalıplaşmış bir devamsızlığın ve tesadüfün yüzeyin temel düzeninde ortaya çıktığı projelerle bunların bölgesel olarak belli alanlarda rastlantısal olarak ortaya çıktığı tasarımlar arasında ayrım yapan dalları belirtir.

FOA'nın türleri sınıflandırmasında ilginç olan kolları oluşturan yedi kavramın ağırlıklı olarak/sonuçta yüzeyin işlenmesi ile elde etmiş olduğudur [Moussavi, 2004]. Bir plaka veya düzlem olarak yüzey, *"kollar"* veya *"türlerin"* kimliğini belirleyen mimarlık kökenidir. Programın niteliği ve eylemin yapısı yüzeyi zemin ve kılıf olarak biçimlendirir. Yüzeyin mekânı kestiği katmanların sayısına göre, yüzeysellik tek veya çoklu olarak belirlenir. Yüzeyin sınırları veya dengesine göre niteliği geometrik anlamına, malzeme niteliklerine bağlı sürekli veya değişken olarak farklılaşır. Ayrıca programa veya bağlama göre özleştirilme biçimine göre ifadesi düzlemsel, dalgalı, kısık, delikli, çatallanmış kategorileri altında toparlanır ve geometrisi sürekli veya süreksiz arasında sınıflandırılır. Son olarak çeşitlilik, yüzeyin niteliğini desenli veya beklenmedik arasında sınıflandırır [Moussavi, Zaera-Polo, 2004].

Zaera-Polo[1] oluşturdukları sınıflamayı türlerin mekânsal niteliği veya mekânsal organizasyonlarını temel alan filogenetik aşamalar, yapılmış ve yapılacak tüm tasarımların mekânsal potansiyelini sürekli olarak belirli kollar ve bağlam arasındaki korelasyonu örgütleyerek açığa çıkarmak için geliştirildiğini vurgular (Şekil 2.13Şekil 4.8) [Zaera-Polo, 2004].

[1] FOA ekiminin Moussavi ile birlikte kurucu iki mimarından biridir.



Şekil 4.8. FOA, Mimari Türlerin Sınıflaması [El Croquis, 2003], [Phylogenesis, 2004]

Moussavi ve Zaera-Polo tasarımlarına ve uygulamalarına bir kimlik belirleme gereksinimini duymuşlardır. Onlar bunu küreselleşmenin etkisi olarak görür [Zaera-Polo, 2004]. Bağlama göre biçimlenen ve gelişen bir mimarlık yapma fikri bu kimlik üzerine düşünmelerine yol açmıştır [Zaera-Polo, 2004].

FOA kendi mimarlık düşüncesinin özünü tutarlı olmak olarak ifade eder. Biçim, malzeme veya konstrüksiyona bağlı olmadan veya bu yönde aynı şeyleri tekrar etmeden mimarlık sorunlarını çözmek onlar için tutarlılıktır. Böylece stile ait bir açılım yaparlar. Herhangi bir tasarımsal bileşenin ağırlığı veya dayanağı olmadan mekânsal bir problemi çözebilme fikri de onlar için önemlidir. Dolayısıyla Modernizm'in dil, imaj, karakter ve öznellik gibi yapmacık tavırlarına karşı süreç, teknik, genel tutarlılık veya yabancılaşmayı ön plana çıkaran bir tavır içine girerler. Aslında bu bir tasarım sorununa karşı üretilecek çözümün farklılaşabilmesi anlamına gelmektedir. Moussavi kendi mimarlıklarını her seferinde farklı biçimler ve yöntemler edinen bir organizmaya benzetir. Bu durum belirlenmiş stillerin, önceden

karar verilmiş veya kabul görmüş her çeşit ön bilginin terk edilmesi ya da reddedilmesidir. Bu sayede her proje biricik hale gelir.

Bu doğrultuda FOA'nın tasarlama yöntemi her zaman belli tekrarların ve farklılaşmaların bir serisi olarak kendini göstermektedir. Fakat onların tekrardan beklentileri, katılaşmış bir ifade ya da bakış açısı değildir. Bu çevresel verilerin analizi, diğer bir deyişle bağlamın nitelikleri ve aşırı tekrardan kaçınma ile sağladıkları söylenebilir. Oluşturdukları türler bağlamla etkileşirler ve yeni biçimsel diller oluştururlar. Aşırı tekrardan kaçınmaya yönelik tavırları ise tutarlılıklarının artmasını ve çevresel faktörlerin esiri haline gelinmemesini sağlar [Zaera-Polo, 2004]. Bu bağlamda FOA'nın tasarlamaya ait kuramsal arka planı genel anlamda farklılaşma ve tekrar üzerine kuruludur denilebilir. FOA'ya göre işlerlik, yalnızca değişen koşullara uyum sağlama kapasitesi değil, aynı zamanda değişen çevrelere göre de dönüşebilirlik olarak anlaşılmalıdır. Onların tasarım dili kendi geliştirdikleri bir tasarım grameri ile dış etkilere ve genel tasarımsal verilere karşı sabitlikler elde etmelerine yol açmıştır. Filogenetik sınıflandırmaları çevre, program ve biçimsel seçimleri arasında bir anlatım olarak da okunabilir. Diğer bir ele alış biçimi ile onların filogenetik sınıflandırması tipolojik veya programatik sınıflandırmaya yapılan farklı bir yaklaşım sürecidir. Fakat kendi içinde eşsizdir ve bağlamsal olarak içeriğini aşağıda bazıları belirtilen unsurlara borçludur. Çalışmalarındaki bağlamı tanımlayan en önemli noktalardan biri ise onların sürekli bilincinde oldukları "yabancılaşma" kavramıdır. FOA'nın çalışmasının önemli bir kısmı biyografik yükümlülükler, yabancılaşmayı öznelliğin belirli bir formu olarak kabullenme üzerinden türemiştir. Kendilerini bir yabancının sosyo-kültürel seviyesinde kabul ederler, böylece özel bir çevrenin sorunları ve karmaşaları hakkında tüm bilgilere sahip olmazlar; fakat onun üzerinde dışsal, farklı açıdan yaklaşan bir perspektif üzerinden hareket ederler. Bu sınıflandırma FOA'nın geliştirdiği tasarımsal düşüncelerin çevresel faktörlerin ve farklı bina programları tarafından yok edilmenin önüne geçmek içindir. Böylece tasarımsal düşüncelerdeki tutarlılık koruma altına alınmıştır [FOA, 2003].

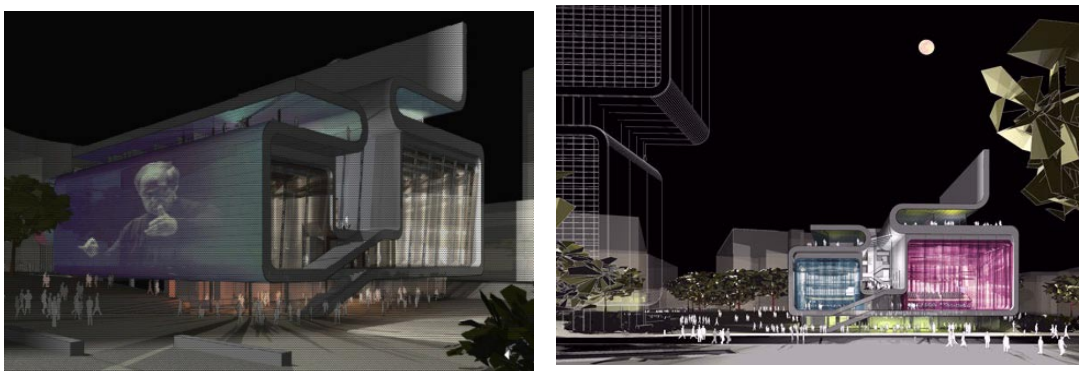
Filogenetik Sınıflamanın yüzey kavramı tartışmaları çerçevesinde genel değerlendirmesi yapıldığında bu sınıflamanın yüzeyin bir tasarım düşüncesini nasıl oluşturabileceğine yönelik önemli mekansal ve yapısal açılımlarla karşılaşılır. Fakat sınıflama ister istemez projeler arasında bir bağlantı kurulması zorunluluğu ile FOA'yı karşı karşıya bırakmıştır. Bu da bir takım düşünsel ve yapısal zorlamaların doğmasına neden olur. Örneğin bir projede yüzeye ait süreklilik başka bir projede de sınıflamanın kullanılmasına yönelik gereklilik olarak kullanılmakla birlikte bu biçimsel ve fonksiyonel kısıtlamaları doğurabilir. Sınıflama ile tasarım stratejilerini açıklamak zor bir iş olarak görünmektedir. Fakat bu durumu Moussavi tasarım düşüncelerinin evrimini ifaden bir araç olarak görmekte ve gelecekte gelişebilecek ve ifade ya da içerik eksiklilerinin giderileceği bir potansiyel araç olarak tanımlamaktadır. Sınıflamanın ilginç yanı bina programlarının ihmal edilmesidir. Geleneksel olarak konut, endüstri, kültür, sağlık gibi biçimlerde sınıflanan yapıların yerini burada yüzey çeşitliği ve içeriğine göre yapılandırılmış binalar almıştır. Bunun nedeni ise FOA'nın temelde malzemenin aracılık ettiği morfolojik bir sınıflandırma önermesidir.

FOA 'nın tasarımlarına bakışları, kuramsal ifadelerin yüzeyler üzerinden değerlendirilmesinden sonra bu çalışma kapsamında onların Yokohama uluslar arası limanı tasarımı yüzey ilişkileri ve çeper nitelikleri bakımından irdelenmiştir. Yokohama liman binası bağlam ve programın mekânın konstrüksiyon, imge gibi tasarım bileşenlerinin nasıl ikincil hale getirilebileceğinin göstergesidir. FOA hem genel tasarımsal stratejisi olarak hem de bir binayı özleştirmede genelde yapısal elemanların birbiri içine akışını kullanır. Bu durum çalışmada flulaştırma kavramı adı altında tartışılmıştır. Zemin, döşeme, duvar gibi mekânın ana unsurları FOA tasarımlarında iç içe geçtiği gözlemlenmektedir. Ayrıca FOA tasarımlarında, sadece mekânsal unsurlar değil aynı zamanda bina ve kente ait programatik unsurlarında birbiri içine geçer. 2002 yılında uluslar arası bir yarışma ile kazandıkları BBC müzik merkezi binası bu iki farklı türden birleşmenin mekânı olarak nitelendirilebilir.

Özellikle müziğin uygulandığı zamanın kentsel yapıya bir imge olarak katılması tasarımın ana fikridir. FOA'nın amacı cam bir kılıf aracılığıyla şehrin mekânı ve

müzik stüdyosunun mekânı arasında bir ilişki kurmaktır. Bu ilişki görsel bir ilişki olmakla birlikte binanın programını bir vitrin haline getirmesi ve bu müzikle kentlilerin her an etkileşebilecek olabilmeleri görselliğin ötesinde bir mekânsal duyguyu tanımlar denebilir. Programın bir vitrinde sunulması ve sağlanan görsel etkileşim binanın yapısal akışkanlığı sayesinde bir etki oluşturmaktadır (Resim 4.9). Operanın büyük salonu ve onun yüzeyleri programı görselleştirirler.

Böylece caddeden bina içindeki performans anlık bakışlarla kentli tarafından algılanabilir hale gelir.



(a) (b)

Resim 4.9. BBC Müzik Merkezi
a. BBC Müzik Merkezi, genel görünüş [FAO, 2003]
b. BBC Müzik Merkezi, gece görünüşü [FOA, 2010]

Programın yorumlanması ve bunun kentle olan ilişkisi yanında BBC müzik merkezinde flulaşan duvar, zemin, döşeme gibi yapısal unsurların ifadesi, her şeyin bir yüzey haline gelebileceği yönündedir. BBC binasında yüzeyler programın göstergesi haline gelip malzeme somutluklarını yitirirlerken zemin ve duvarlar da FOA'nın istediği biçimi ile görsel bir araç haline gelirler. Flulaşma bu anlamda bu görsel araç haline gelmenin bir sonucudur. Böylece BBC kente kendini şeffaf bir organizasyon olarak sunar [FOA, 2010].

Rem Koolhaas ve OMA ile geçmişte yaşadıkları deneyimleri onların tasarım fikirlerini geliştirmelerinde önemli olmuştur [Moussavi, Zaera-Polo, 2003]. Kentsel ölçekli birçok projede, Situationistler'in fikirleri olan dolaşma, montaj estetiği ve yüzeylerin konstrüksiyonu ile güçlü bir bağlantı görülebilir [Bubb, 2006, s. 24]. Bu çerçevede Yokohama uluslar arası limanı projesinde Situationist'lerin kavramsal açılımları ve vurguları oldukça belirgindir. Ayrıca Yokohama Terminalinde tasarıma etki yapan bir başka dış etken ise çevresel düzenlemenin mimari nesne olarak ele alınması fikridir. Bu, peyzajın yorumlanmasıdır. Bağlama yönelik ilişkiler mekânsallığı, bireysel yapıları ve şehrin malzeme gelişimini anlamakta önemlidir [Jauslin, 2009]. FOA peyzaj binası benzetmesini kullanarak, aynı zamanda tasarımlarının kimliğini bulanıklaştırır, böylece Yokohama Uluslararası Terminal'de görüldüğü gibi çok komplike bir mimarlık nesnesi ortaya çıkar.

Yapı tek bir kütlede hem yolcular hem de kentliler için çeşitli olanakları barındırır. FOA Yokohama kentine yönelik liman tasarımı bağlamında bir kıyı oluşturarak tasarım alanını halka açık hale getirmiştir. Böylece yapı kent için kıyı boyunca kamusal, açık bir alan haline getirilmiştir. Onların bu projede amaçları alanın sürekliliğinde var olan parkın devamında biçimsel ve programatik bir sürekliliği bina aracılığıyla tanımlamaktır. FOA bu çerçevede tasarımda bir sirkülasyon diyagramı kullanmıştır. Burada amaç iskelenin lineer strüktürel karakterini ve sirkülasyonun yönünü elemine etme isteğidir. Böylece tasarımın kendi programı ve kentsel bağlam arasında bir süreklilik sağlanmıştır. Tasarımı aynı anda bir limanın teknik fonksiyonlarını ve bağlamı önemseyen onları yaklaşımları bağlamında kamusal alan tasarımındaki sosyal sorunu çözmeye çalışmıştır [Bubb, 2006, s. 28]. Bunun için FOA dağınık görünen kentsel ve bina programını *"kültürel ve teknik sınırları genişletme"* sözü ile ele almıştır. FOA bu doğrultuda terminal binasını Yamasita parkının koya bir uzantısı olarak tasarlamıştır. Bullivant'a göre park ve yapı, peyzaj ve strüktür arasında bina melez bir yapı olarak açığa çıkmıştır [Bullivant, 2002].

Programatik olarak birbirine bağlanmış bir dizi sirkülasyon noktası mimarların binaya ait geleneksel lineer ve kollara ayrılmış strüktürü aşmalarına olanak sağlamıştır. Çatı strüktürünün farklı noktalarda önerilen programatik yapılara ve bunların bağlantısına izin vermesi binanın çatı sistemi olarak özelleşmiş bir konstrüktif unsuru kentin ve binanın asal bir tasarım aracı haline getirir. Aslında burada tasarım aracı olan unsur zemindir. Bu tasarım binayı bir nesne ya da bir figür olarak ele almak yerine kamusal bir zeminin binaya dönüşmesi biçiminde ele alınmış ve üretilmiştir. Bu kamusal zemin katlanmış ve çatallanmış bir yüzey olarak yapılandırılmıştır. Bu kırılmalar ile oluşmuş boşluklar içine programlar konumlandırılır. Dolayısıyla bina kent ve özelleşmiş mimari program farkı olabildiğince bulanıklaşır. Bu durum bina içinde programatik bölünme ile desteklenir. Yapı onu çevreleyen çatı zarfı ve çatı yüzeyindeki ziyaretçi katı ile şehri kendi içinde konuk eder, Resim 4.10. Bir alt katta (veya ikinci kat) terminal aktiviteleri ve çok amaçlı boşluklar bulunur. Birinci kat park etme alanı olup son olarak bodrum kat taşıyıcı sistemin desteğini ve makine dairelerini içerir.



Resim 4.10. Yokohama Terminali deniz ve kıyı ilişkisi [El Croquis, 2003]

Yokohama binasında ana yapısal araç hem depreme dayanıklılık sağlayan hem binayı örten hem de kendi yüklerini zemine dağıtarak rijit bir yapı elde edilmesini sağlayan çatı yüzeyidir. Bu tasarlanmış bir strüktürdür. Bu strüktür hem zemin, hem

yüzey, hem programatik omurga, hem kentsel mekân, hem bina programının bir parçası olarak tasarımın ana bileşenidir.

Yokohama binası FOA'ya göre Yokohama halkı ve onun dış dünyasını yapılandırmaya yöneliktir. FOA bu amaç için bağlamın verilerini kullanmayı ve dönüştürmeyi planlamıştır. Bu çerçevede önerilen çatı peyzajı ve liman zemini arasında kalan alan kentliler için bir dış ortamı örgütleyecek biçimde tasarlanmıştır. Programın verileri ve gereklilikleri oluşturulan kütlenin merkezinde kalacak biçimde ve bunun etrafı dışarıya ait kentsel peyzajla, kamusal alanla sarılacak biçimde çevrelenmiştir. FOA kamusal alan ve program arasında bir ilişki geliştirerek bağlamı önemsediğini gösterir. Bu aynı zamanda bağlamın tasarlanmış bir dış olarak programı zenginleştirmesidir [FOA, 2003].

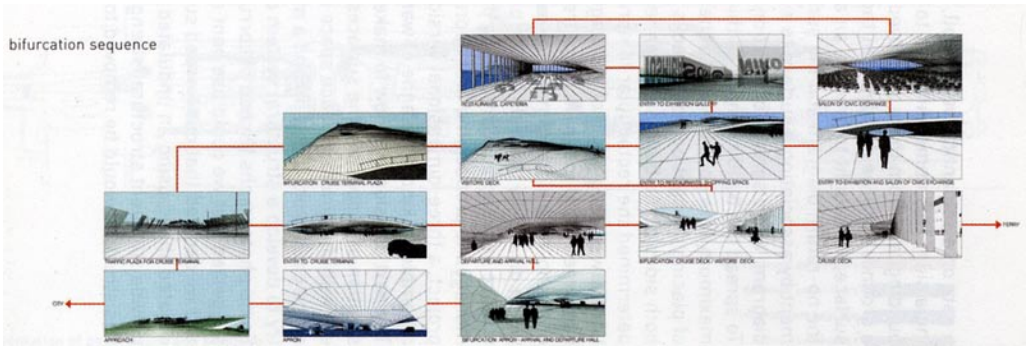
Yapının bulunduğu alanın en önemli özelliklerinden biri şehrin kıyısında olmasıdır. Bu yüzden yapısal strüktür deniz ve kıyı arasında ayrılmaz bir bağ olarak tasarlanmıştır, (Bkz. Resim 4.10). Mimarların yapının şehrin okyanusa bir uzantısı olması isteği, istemsiz bir şekilde iskelenin yapay zemin durumunun sorgulanmasına, mimarın yaşanılabilir çatı yaratma fikrini de bu soruya direkt bir cevap olması anlamında ortaya koymalarına neden olmuştur [Sharokhi, 2010]. Peyzaj düzenlemesiyle oluşturulan çatı sadece açık deniz ve yoğun Tokyo-Yokohama metropolü arasında bir eşik değil, aynı zamanda kamusal bir mekândır. Yapı iskelenin üzerinde bir nesne veya heykel gibi tasarlanmamıştır, aksine kentsel zeminin devamı olarak sirkülasyon diyagramındaki çizgilerin sistematik biçimde üst üste katlanması, parçalı bir yüzeye dönüşümüyle strüktüre edilerek oluşturulmuştur. Terminal programın sıradışı koşullarını aynı anda akışkan total-mekân, tek-yüzey strüktür içinde hem dengeleyip hem de bulanıklaştırmış ve aynı zamanda şehir ile insanlar için kentsel bir ilgi noktası olmuştur. Bu bağlamda Yokohama binası kamusal mekân ve yolcu terminali arasında bağlama ait tasarlanmış bir mekanizma ile Japon kültürünün peyzaja yönelik nitelikleri ve bir mimarlık programı arasında açılım yapar. Bu durum yoğunluğu yüksek bir kamusal binanın sıra dışı bir bakış ile nasıl ele alınabildiğini sergiler.

Terminal yapısı ile bağlam arasında geliştirilen bu kamusal ilişki FOA'nın tasarımlarına yönelik önemli bir bakışın sonucudur. Bir terminal binasının klasik program ilişkileri ya da her ne türden olursa olsun belirleyici tasarımsal gereklilikleri göz ardı edilmiştir. Bilinçli olarak bir karmaşa oluşturulmuştur denebilir. Bu karmaşa ne kamuya ne terminale ait ara alanların üremesine neden olur. Böylece programa dönüşebilir ve yeniden anlam katılabilir alanlar oluşturulmasını sağlar. Bu tür ara alanlar her kentte bir kapı olarak görülen terminal binalarının içeriklerinden farklı olarak Yokohama binasının sembolik değerinin göz ardı edilmesidir.

Terminal binasında kamusal alan ve bina programı arasında önerilen bağlantı alışıldık kent-terminal ilişkisinden farklıdır. Program ve bağlam arasındaki ilişkinin kaynağında limanın yanı başında bulunan Yamashita Parkı ile bütünleşme isteği önemli bir veridir. Zemin ve süreç içerisinde bunun yüzeye dönüşümü bu birleşme için biçimsel ve konstrüksiyonel bir araç olmakla birlikte aynı zamanda programın da yapı içine konumlandırılmasını sağlamıştır. FOA Yokohama terminali önerisinde programın düşey olarak yerleştirildiğini savladığı peyzaj parçaları arasına yerleştirmiştir. Kentsel zemin bir süreklilik içinde terminal programının içine, onun mekânlarını oluşturmak için bağlanmıştır. Bu bağlantı ile elde edilen hacimler, sonrasında binanın diğer mekânlarını oluşturmak için çatallanırlar. Böylece tasarımın programatik kökenleri, kaynağını kente kadar esnetir [FOA, 2003]. Bu tasarımda programatik amaç bir yandan en uygun uluslararası terminal işleyişini sağlayıp diğer yandan ise Yokohamalılar için kentsel bir mekân oluşturmaktır. Tasarım yolcu terminalinin programatik gerekliliğine göre geliştirilmiştir. Bina, biçim ve program ilişkisinde kent ile aynı doğrultuda çalışan, kıyı şeridi boyunca sürekli bir mekân sistemi oluşturan kentsel uzantıdır.

FOA'ya göre Yokohama binası için programın elde edilmesinde karşıtlık önemli bir kavramdır. Onlara göre terminal binasının temel iki unsuru vardır; ulusal ve uluslararası bölümler. Bu ikisi farklı hacimlere ve mekânsal niteliklere ihtiyaç duyarlar. Bu bağlamda, Foa'nın program yorumu bu iki ana programatik unsur arasında bir etkileşim sağlamak ve oluşturulacak akışkanlık ile karşıt görünen iki unsuru birbirine bağlamaktır. Böylelikle FOA iki program arasında katı sınırların

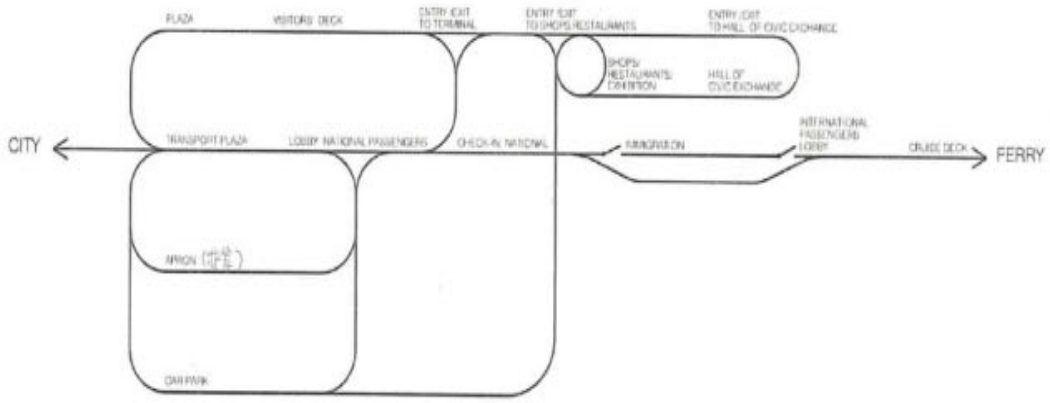
eritilebilmesini amaçlamıştır. Bu amaçla tasarımda iki önerme geliştirilmiştir. Bunlardan birincisi strüktürel yapıdır. İkincisi ise sabit ve hareketli bariyerler ve gözetleme noktaları ile sağlanan program belirsizlikleridir. FOA ulusal ve uluslararası terminal programı arasında gerilimi ve bunların fonksiyonel gereklilikleri arasında bir karşıtlığı tanımlar ve programatik zenginliğin bir kaynağı olarak bu durumları önemser [FOA , 2003]. Binanın programatik yapısı ve yüzeyi arasında onların iki önemli kararından söz edilebilir: sirkülasyon ve bağlamsal devamlılık.



Resim 4.11. Yokohama düğüm noktaları [Moussavi, Zaera-Polo 2004]

Bina içindeki sirkülasyon sistemi düğüm noktaları olarak tanımlanan mekânları barındırır (Resim 4.11). Bu düğüm noktaları sabitler ve bu sabitleri birbirine bağlayan akışkanlardan oluşturulmuştur. Düğüm noktaları ayrıca dinamik ve statik olarak tanımlanan program yorumları arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasına yarar. Bu sabitlik ve hareketlilik işlevsel olarak programın gerekliliklerini sağlayan unsurlardır. Bir bekleme holü veya binme noktası eylemsel olarak sabit ve dinamik arasında tanımlanan programatik farklılığa işaret eder.

Düğüm noktaları ve onları bağlayan güzergâhlar yapı içerisinde alternatifler barındıran geçişler ve akışlar sağlar. Böylece FOA'nın yaklaşımı bina içerisinde potansiyel eylemlere olanak sağlamaktır [FOA, 2003]. Dolayısıyla Yokohama tasarımı programatik olarak önerilen akışkan sistemler ve konstrüksiyon sistemleri arasında bir ara kesit olarak değerlendirilebilir [FOA, 2003].



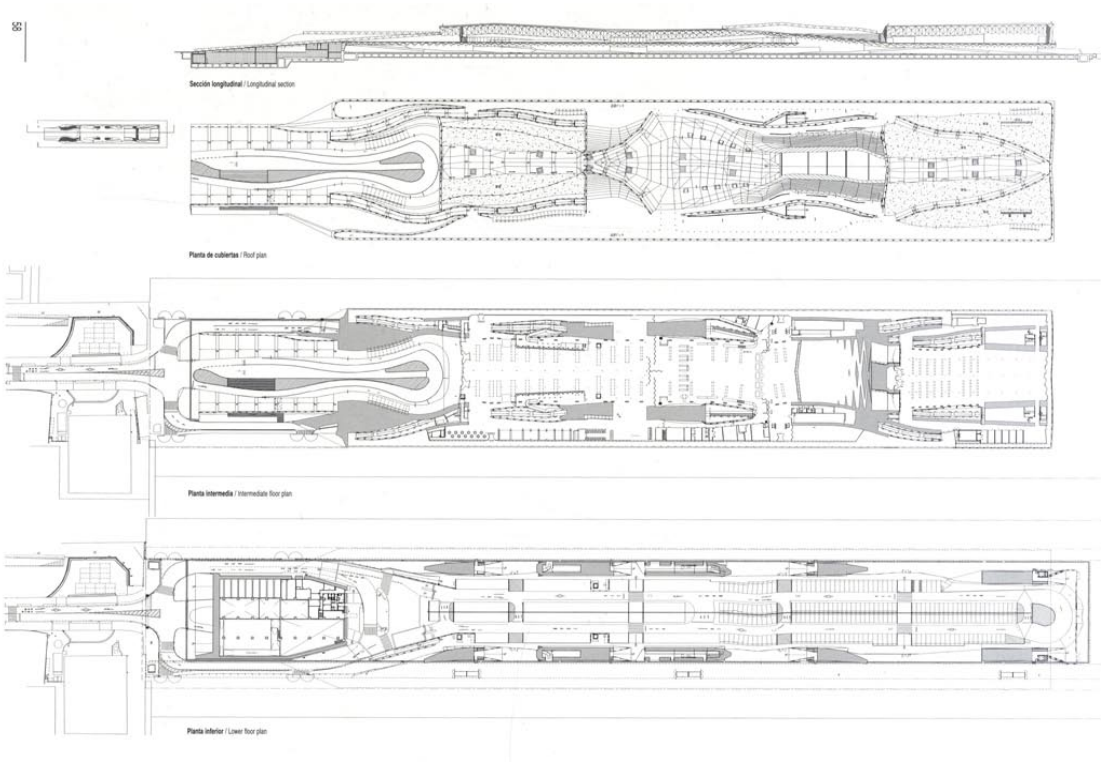
Şekil 4.9. Yokohama Terminali kent ve liman arasında programlar yerleşimleri [Moussavi, Zaera-Polo, 2004]

Yokohama terminalinde oluşturulan sirkülasyon sistemi ve önerilen hareketli ve sabit noktalar ana bir yapı olarak sirkülasyonun hem programı örgütlemesine yarayan hem de programı yüzeye dönüştüren mimarlık araçlarıdırlar. Klasik bir terminal düzeninden mimarları uzaklaştıran bu bakış giriş ve çıkışların farklı kotlarda ve alternatifli olarak çözülmesine yol açar. Bu durum sirkülasyonun ve biçimin niteliklerinin yüzeyler ile sonuçlanmasının nedenidir.

"Biz öyle bir iskele yapmak istedik ki, içeri girerken belirli bir yol, çıkarken farklı bir yol üzerinden gidilsin. Bu döngüsel diyagramı geliştirirken programın tüm parçalarını birleştirdik. Sonra diyagramın her çizgisine bir yüzey ekledik. Zeminle oynamakla ilgileniyorduk"[FOA, 2010].

Sonuç olarak "geri dönüşü olmayan diyagram" programın mekânsal organizasyonuna dönüştürülmüştür. Bu sirkülasyon diyagramını bir çok geri dönüş yoluna imkân veren geçişli bir döngü haline getirilmiştir (Bkz. Şekil 4.9) [Zaera-Polo, 2002].

Tasarım yüzeyi tamamen topografya bağımlı bir unsura dönüştürerek zemin-yüzey ilişkilerini bulanıklaştırır. Bir anlamda yapı siluetsiz olarak yalın bir zemin-yüzey oluşumu üzerinedir (Şekil 4.10).



Şekil 4.10. Yokohama Terminali kesit ve kat planları [FOA, 2003]

"Yapının çarpık yüzeylerden oluşmasını kararlaştırdıktan sonra, geri dönüşü olmayan diyagram ve yüzeyin geometrik yapısı arasında tutarlı bir argüman oluşturmamız gerekti. Bizim yaptığımız ise dönüşü olmayan diyagramın her parçasına bir yüzey, çizgilerin her çatallanmasına yüzey çatallanması vermekti" [Zaera-Polo, 2002].

Programdan oluşan mekânsal organizasyonun biçimsel gelişimi, hacmi ve programatik organizasyonu tam anlamıyla dolaşım sistemi üzerinden oluşturma süreci üzerine dayandırılır [Moussavi, 2004]. Bu bağlamda yapıdaki yüzeyler, dolaşım sisteminin bir görüntüsüdür. Yüzeyin niteliği sürekli olarak programın mekânsal kavramlara çevrilmesi süreci içinde gömülüdür. Bu tasarımda programın çok önemsenen ve üzerinde düşünülmüş yapısal bir unsur olarak yüzeyi örgütlediği gözlemlenmiştir. Bu sayede hem programatik olarak hem de yapısal olarak bir bulanıklaşma ya da flulaşma tasarıma hâkim kılınmıştır.

FOA için biçim önde gelen bir tasarım bileşenidir. Filogenetik fikri bir analiz biçimi olmakla birlikte aynı zamanda onların yapılarının biçim gramerinin sadeleştirilmiş

ifadelerini barındırır. Onların Filogenetik modellemesi tasarımlarındaki biçimsel niteliklerin ve bunun sürekliliğinde mekânsal yapılanmaların sınıflandırmasıdır [FOA, 2003]. Ayrıca FOA böyle bir modelleme ile kendi tasarım dünyalarını tipolojik karakterini şekillendirir. Klasik mimaride tipoloji programla ilişkili olmasına rağmen Yokohama projesi de dâhil olmak üzere birçok FOA tasarımında tipolojik ifade ve program arasında herhangi bir bağlantı yoktur. Onların tipolojisi bu çerçevede bütünüyle geometriyi ve strüktürü üretmek üzerine şekillenir. Ayrıca oluşturdukları sınıflama biçimin dili ve geriye kalan her tür asal tasarım bileşeni arasında bir ilişkinin olası durumlarını belirler. Özellikle zemin ve yüzey ilişkisi ile kurulan katlamalar ve birbiri üzerine bükülmeler biçimsel olarak her türden programatik, yapısal, yüzeysel ilişkiyi baştan şekillendirir.

FOA'ya göre programı var eden şey biçimdir. Dolayısıyla biçim ve program ilişkisi onların mimarlığının temelidir. Bu örneğin BBC müzik merkezi tasarımdaki gibi programın verilerinin biçimin nitelikleri aracılığıyla binanın yüzeylerinden kentliye sunulmasına yarar. Böylece yüzey önemli hale gelirken yüzeyi yapılandıran şey bütünüyle biçim ve programı temel alan tasarımsal ve yapısal bakış açısıdır [FOA, 2003].

Yokohama terminali dolaşım üzerinden oluşturulan yüzey fikrinden gelişmiştir. Yatay yüzey, çatı, biçim ve önerilen zemin arasında bir eşik görevi görür. Terminalinde zemini oluşturan yatay yüzey yer üzerine yayılıp dağılır. Biçim bunun dışında fark edilebilen biçimde dikdörtgen bir prizmadır. Bunun sebebi ise yapının kütlesinin bilerek olabildiğince yaygın biçimde oluşturulup bütün tasarım alanını ele geçirmesi ve iskelenin var olan sınırlarını kaplamasıdır. Sirkülasyon sistemi ve yüzey arasındaki ilişki boşluğun temel boyutlarını ve biçimlenmeyi oluşturmuştur.

FOA'nın geliştirdiği türlere ait sınıflama modeli biçim dili mimari ifadelerinin bir aracı olmakla birlikte oluşturulan dil konstrüksiyonel bir sağlamlığı da sağlar. Özellikle bir zeminin kendi üstüne katlanarak ve açılarak sağladığı süreklilik neredeyse FOA tasarımlarının genel konstrüksiyonel niteliğidir, (Bkz. Şekil 4.10). Yokohama binasında tasarımı bir bütün haline getiren çelik bir konstrüksiyon sistemi

vardır. Bu konstrüksiyon farklı programların bir süreklilik içinde ele alınmasını sağlamıştır. FOA Yokohama binasında konstrüksiyonel ifadenin elde edilmesinde iki önemli kavramdan bahseder:



Resim 4.12. Yokohama, strüktür sistemi ve origami [FOA, 2003]

Bunlardan birincisi origamidir. FOA'da tasarımın kurucu unsuru kendi üzerine katlanan zemin yüzeylerdir. Bu zemin katlaması binada sirkülasyonları, mekânları, program için farklılaşmış şartları ve strüktürel bir sağlamlığı oluşturur. Binanın yüzey kaplaması ve onun konstrüksiyonu arasındaki modernist geleneğin fazlasıyla farklılaşmış bir biçimi olarak bu katlanma okunabilir. Örneğin kolonlar, duvarlar veya zeminler gibi ayrışmış ve özerk hale gelmiş mekânın asal kurucu unsurları bu zemin yüzeylerinin katlanması ve birbiri üzerine gelmesi sayesinde klasik ve bilinen ilişkilerinden farklılaşırlar. Bir yapının mekânını kuran bu yapısal unsurlar gözden geçirilmiş olur.

İkincisi ise milföydür. Programın ve biçimin kurulmasına yönelik bir konstrüksiyon sistemidir. Bu konstrüksiyon sistemi çeşitli katmanlara sahiptir; strüktürel katmanlar ve programatik katmanlar. Ayrıca strüktürün geliştirilmesi, bu tasarımda önemsenen sirkülasyon ve programa ait tasarımsal unsurlar için önemli olmuştur. Bu sayede oluşan yüzeyler strüktürel ifadenin sonucundadır. Biçimin programatik olarak tek yüzeyin gelişimi üzerinden ele alınması sonucunda, zemin-yüzey ilişkileri

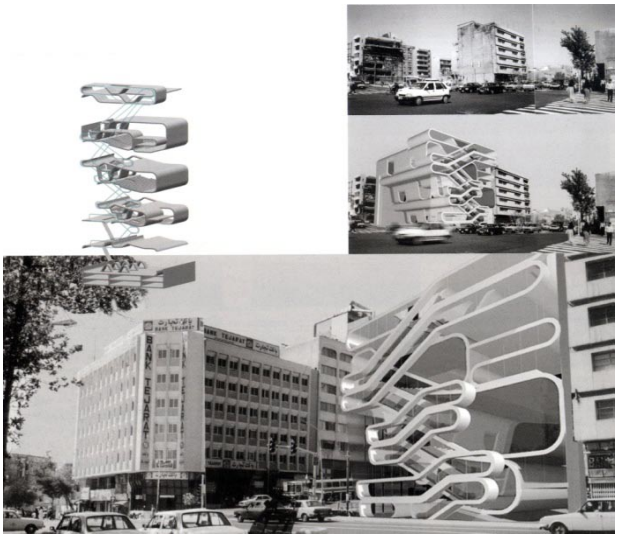
bulanıklaşmıştır. Bu durum biçimsel ve programatik gerekçeler nedeniyle olmakla birlikte bunu gerçekleyen projenin strüktürel özelliğidir.



Şekil 4.11. Yokohama terminali zeminin katlanması ve onun strüktürel niteliği

Tasarımda yüzeyin kolon strüktürüyle desteklenmemesi projenin iç tutarlılığını sağlamıştır. Ayrıca, çarpık çatı yüzeyinin kendisi strüktürün oluşmasında yola çıkılan önemli bir unsur olarak görünmektedir. Bu bağlamda strüktür biçimin kendisinden oluşturulmuştur denebilir. Çarpık yüzey strüktürün niteliği bağlamında bir levha olarak tasarlanabilmiştir. Strüktürel sistem iki plaka arasında dalgalı bir yüzey oluşturularak yeterli strüktürel güç elde edilmesini ve kolonsuz olarak hacimlerin ve yüzeyin desteklenmesini sağlamıştır. Daha güçlü bölümler yüzeyi daha büyük ölçekte kıvırarak oluşturmuştur. Bu strüktür sistemini dolaşım sistemiyle bağlantılı kılmış, bu kıvrımlar rampa olarak görev alacak şekilde tasarlanmıştır [Zaera-Polo, 2002].

Strüktür sayesinde merdivenlere ihtiyaç neredeyse yoktur. Dolaşım sisteminin konstrüktif sisteme kıvrılan organizasyonlar ile birbiri üzerine eklemlenmesi yüzeyin iki ana mekânsal niteliğini oluşturmuştur. Bunlar; yapının dış ve iç mekânları arasındaki süreklilik yapının farklı kotları arasında bulunan sürekliliktir.



Resim 4.13. Azadi Sinama Kompleksi, Katlama yüzey etkisi [FOA, 2003]

Strüktürel sistem sayesinde projede bir tutarlılık görmek mümkündür. Biçimin mantığı strüktürün geometrisine entegre edilmiştir. Zaero-Polo'nun geometrinin her ölçekteki mekânsal bölümlerin oluşması konusunda önemli bir rol oynadığını ve projenin üzerinde amaçladıkları türden bir tutarlılık oluşturması için tek bir geometri kullandıklarını belirtir [Sharokhi, 2010].

FOA için malzeme her şeydir. Malzeme onlar için tasarımlarının kurucu kavramlarından biri olan tutarlılık arayışlarında önemli bir sorun alanıdır. Bir proje için organizasyon malzemelerin bir araya getirilişindeki tutarlılık demektir. Burada malzeme hem fiziki olarak yapı malzemesi hem de program ya da bağlam gibi tasarımı yapmaya veri oluşturacak tasarım bileşenleridir. Zaera-Polo FOA'nın malzemeyi asgari biçimde kullanmasını tasarımın mekansal ve geometrik özelliklerini koruyabilmek için yapıldığını vurgular [Zaera-Polo, 2002].

Yokohama binasının imgesel özellikleri ile yüzey niteliği arasında bir ilişkiden söz edilebilir. FOA genel tasarımsal tutumları bakımından binanın imajına veya sembolik niteliklerine önem vermez görünmektedirler. Onlara göre en iyi mimarlık imgesi andırma ya da benzetme yoluyla yapılan değildir, var olan fiziksel veya teknik parametreler üzerinden bir sentez ile organizasyon veya biçim oluşturarak

elde edilen imgeler onlar için önemlidir [Moussavi, 2003]. Bu durum onların imgeyi önemsemedikleri anlamına gelmektedir. Fakat FOA imgeyi kent ve bina arasında bir iletişim yolu olarak görmektedir denebilir. Yokohama projesinde imge bağlam ile kurulan programatik, biçimsel ve konstrüksiyonel bağlantının bir sonucu olmasına rağmen bu üçünün bir araya gelmesindeki bir görüntü olarak bir tutarlılığı sergiler. Bu imgenin projeyi oluşturan tasarımsal değerleri onların önüne geçmeden temsil edebilmesi olarak yorumlanabilir. Bu çerçevede imge onlar için arka planda olan bir temsil biçimidir. Ne kadar çok insan bu temsil biçimini anlar ve imgenin niteliğini kavrarsa tasarım o kadar içselleştirilir. Fakat FOA temsili mimarlığın ve tasarımın sadece imge üzerinden ilerletilmesini tek anlamlılığa yol açan ve anlamın baştan sınırlandırılması olarak gören eleştirel bir bakışa sahiptir. İmgenin etkilerinin sınırlı olmaması önemlidir. Bu çerçevede imgenin veya kavramsal ifadelerin tasarımın organizasyonunda öncelik oluşturmamasına çaba gösterirler. Örneğin Yokohama projesinde imge üzerinden bir çalışma yapmamışlardır. Onlar için imge malzemelerin oluşturacağı etkinin değerlendirmesidir [FOA, 2003].

FOA mimarlıklarının deneysel yönü ile fazlasıyla ilgilendikleri söylenebilir. Onlara göre deneysel olmak daha karmaşık tasarımlar yapabilme kapasitesidir. Bunu *"projenin sonunda ne çıkacağını bilememek*" ve *"daha önce bildiklerinden daha fazlasını bulma ihtimali"* olarak nitelendirirler [FOA, 2003]. Onların önemsediği tasarımsal süreci strüktüre eden malzeme, organizasyon, tutarlılık, karmaşıklık gibi kavramlardır. Bu kavramlar projelerinde onların sonuca ulaşmasında birer etkendir. FOA için *"tutarlılık"* konstrüksiyonda farklı bileşenler oluşturabilmektir. Yokohama binasında bu, terminalin ulusal ve uluslararası iki ana bölümü arasında mekânsal sınırların erimesini sağlayan ve farklı organizasyonlar yapmaya olanak tanıyan konstrüksiyona karşılık gelir. Burada konstrüksiyon yapının programatik dengesini ve işlevsel akışını sağlayan bir omurga gibidir. Ayrıca tutarlılık teori ve uygulamada bir dengeye sahip olmak demektir.

FOA tasarımlarının olabildiğince gerçekçi ve fırsatçı olduğunu söylemek olasıdır. Onların tasarımlarının teoriyi fazla önemsediği söylenemez. Tasarıma oluşturdukları bir teori üzerinden başlamazlar [FOA, 2003]. Fakat bu teoriyi bütünüyle göz ardı

ettikleri anlamına gelmemektedir. Teorinin onlar için kendi yaptıklarını değerlendirebilecekleri bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Kuramsal alanda olmama bir bakıma kesinlikler üretme ve katı söylemlere sahip olma gibi kısıtlayıcı durumları beraberinde getirdiğinden kuramın bağlayıcılığında olabildiğince uzak durmuşlardır. Bu bağlamda genel kuramsal söylemleri de yoktur.

FOA odaklandığı durum bir projenin edineceği kültürel değerin ya da o projenin kültürle olan yakınlığıdır. Bu çerçevede Yokohama binasını bir çeşit kültürel sorumluluk projesi olarak gördükleri söylenebilir. Bu tasarım Japon kültürünün çevreye ve peyzaja duyduğu hassasiyetlerin mekânsallaştırılmış halidir. Programı içine alan kamusal alanlar ve çevredeki yeşil alanlar ile bağlantı kurma arayışları Japon kültürünün çevre ve yapı arasında geliştirdiği ilişkilerden bir etkilenme olarak yorumlanabilir [FOA, 2003]. Bunu temelde Postmodern mimarların kültürden uzaklaşan ve kültürü tasarımın kendi bağlamında aramak yerine tarihi referanslar üzerinden elde etme hatasına düşmemek için yaparlar. Onlara göre kültürel bir sorumluluk almayan bir tasarım kendi mimarlık potansiyelini çabucak tüketir. Bu çerçevede Yokohama tasarımı Japon kültürünün dışarı ve içeri dengesini kuran geleneksel yaşam biçimine ait bir program yorumlanmasıdır. Bağlamsal okumanın ve kültürel birleşmenin önemli hale geldiği bu süreç içinde özellikle mekânın örgütlenmesinde FOA'nın sağladığı biçimsel açılımlar önemlidir. Biçim, bağlam ve programla gelişebilecek her tür ilişkiyi kapsayacak nitelikte ele alınmıştır. Özellikle FOA biçimi binanın kendini zenginleştirmesinde bir araç olarak kullanırken hem konstrüksiyona hem de özellikle yüzeye yönelik güçlü referanslar verir. Bu referansların başında kent ve programın birbiri içinde eritilmesi ve mekânın kurucu unsurları olan zemin ve yüzeyin özellikle belirsizleştirilerek ikisinin entegrasyonunu sağlamasına yönelik tavırlar gelmektedir. Yokohama liman tasarımı, BBC müzik merkezi gibi tasarımlarında istikrarlı biçimde asal bir tasarım elemanı olarak zeminin bina ve program arasındaki ilişkileri organize etmesi tutumu ile karşılaşılır. Bağlamı programla birleştirmek olarak da okunabilecek bu tutum tüm binanın belirsizlikler üzerine kurulmasını ve sonuç ürün olarak binanın hem kente hem de kendi içine dönük bir kapsamda açığa çıkmasına yarar. Bu durumun sonucu Flulaşmadır. Genelde yaptıkları, fonksiyonu bulanıklaştırmaktır. Bununla birlikte bir karmaşa

onlar için mekânın kurucu unsurudur. Ayrıca oluşturdukları modellemede zeminin her seferinde kendi yüzeyini kullanarak bir dönüşüm geçirmesi ile bulanıklaşan duvar ve döşeme gibi mimarlık unsurları onların tasarımlarında yapısal bir karmaşa doğurur. Bu durum hem programatik hem de yapısal olarak bir flu olmak anlamında değerlendirilebilir.

Onların gelen tasarım karakterleri doğrultusunda yüzeylere yönelik bir değerlendirme yapıldığında çağdaş mimarlıkta yüzey kavramı tartışmalarında önemli açılımlar barındırır. Bunlardan biri FOA'nın tasarımları zemin, döşeme, duvar vb. gibi tüm yapısal unsurların yüzey olarak ele alınabileceğidir. Zemin aslında kullanılabilen bir yüzeydir. Bu bir sonraki aşama çatı ya da örtü olacak bir başlangıç olarak yüzey programın, biçimin, konstrüksiyonun kaynağıdır. Böylece oluşturulan türler sınıflaması onlar için kendi tasarımlarını anlatmanın biçimsel bir ifadesi olarak sunulsa da oluşturduğu potansiyeller bu sınıflamanın aslında yüzeyin mekânı şekillendirme biçimi olarak okunabilir.

Bir başka önemli çıkarım ise, yüzeyin peyzajdan gelen nitelikleri bünyesinde toplaması ile sağlanan *"bütünselliktir"*. Peyzajın FOA mimarlığında mekana etkisi Jauslin tarafından dört katmanda tanımlanır: basit form, mekânsal form, metaforik/imaj form ve programatik form. Basit form, doğal peyzajın sadeleştirilmesi, rasyonel hale getirilip daha duyumsanmasının sağlanmasıdır. Mekânsal form, peyzaj alanının deneyimlenmesidir. İmaj form, doğanın ikonografik imajıdır. Program form ise, fonksiyon ve organizasyonun ilişkisi bölümüdür [Jauslin, 2009]. Bu dört form bağlamında Yokohama terminali, birçok düzlemin iç içe geçerek sürekli olarak yüzey ve duvarların elde edilmesi ve bunların peyzaj ile kurdukları bağlantıyı ifade eder. Duvarlar ve zemin sürekli yenilenen ifadelerle birleşimi ve bunlar arasında oluşan boşlukların vurgulanması ile birbirleri üzerine akımının sağlanması ile yüzeyler açığa çıkar. Terminal, topografya içinde simetri, boşluk ve strüktürdeki kıvrımların sürekli ve tutarlı tekrarı olarak varlık bulur. Daha önce tartışıldığı gibi, terminal topografyaya yönelik zemin yüzeyini ve topografya ile tasarım arasındaki farkı bulanıklaştırır. Tüm iskeleyi kaplayan basit form; zemindeki yer ve peyzaj arasındaki farkı bulandırır. Yatay yüzeyden etkilenen mekânsal form

dolaşımı yüzeyin içerikleriyle flulaşan doğal mekâna meydan okur. İmaj form, denizin dalgalarını köken alır ve onları yüzeyin materyali haline getirir ve yine doğal olanla farklılaşmayı bulandırır. Program form ise, daha önce tartışıldığı gibi, tamamen yüzeyin kendisi içinde mimarileştirilmiştir. Yokohama terminali bir çeşit peyzaj mimarlığıdır ve tasarımın göze çarpan en önemli özelliği, kent ve bina arasında yüzeylerin oluşturduğu süreklilikle ikisi arasındaki farklılıkları anlaşılamaz hale gelmesidir.

4.1.4. Frank Gehry, Guggenheim Müzesi bağlamında yüzey sorunsalı

Frank Gehry son yıllarda sadece mimarlık ortamında değil, tüm dünya basınında ve sanat dünyasında yoğun ilgi görmektedir. Bu ilginin nedeninin, Gehry'nin kendine özgü tasarım yöntemi ve biçim, malzeme ve konstrüksiyon diliyle oluşturduğu, önceden gördüğümüz hiçbir yapıya benzemeyen binaları olduğu söylenebilir. Biçim dili ve bu dilin ürünleri olan çarpıcı, *"geometrik olmayan"* binaları olumlu ve olumsuz birçok eleştiriye maruz kalmış ve tartışma konusu olmuştur. Gehry tasarımlarını geliştirmede kullandığı bilgisayar, buna bağlı yazılımlar, biçimsel nitelikler, yapı malzemeleri seçimi ve yapım tekniği ile oluşturduğu sıra dışı binaları çağdaş mimarlıkta yüzey kavramı tartışmaları bağlamında incelenmiştir. Bu süreçte Gottfried Semper'in kuramları ile ilişkilendirilerek Gehry'nin yüzey tartışmalarındaki yeri tartışılmıştır.

Çağdaş mimarlıkta Gehry sayesinde mimarların kendi düşünceleri ve üretim biçimlerine bağlı kişisel alanların tanımlanmaya başladıkları iddia edilebilir. Söz konusu olan mimarın herhangi bir akımın genel tasarım yaklaşımlarının uzağında, kişisel bakışı ve bina üretiminde tanımladığı kendine özgü yöntemleri ile tasarımlarını oluşturmasıdır. Bu durum bağlamında Gehry mimarlığının barındırdığı bireysel tarzın özelliği olarak bir taraftan biçim, konstrüksiyon, malzeme gibi tasarımsal bileşenlere getirdiği özgün yorumları diğer taraftan kentsel bir imgenin oluşturulması sonucu bağlamı özelleştiren değerleri tasarlamasıyla tanımlanabilir. Biçim, konstrüksiyon, malzeme ve imge gibi tasarımsal bileşenlerin her biri birbirinden ayrı ve özelleştirilmiş bir alan olarak onun mimarlığında farklı niteliklere

sahiplerdir. Bu çerçevede, Gehry'nin bireyselci yaklaşımı çağdaş mimarlıkta oluşturduğu koşulları ve tavrı bakımından oldukça fazla yenilik içermektedir [Forster, 1998].

Özellikle imge sorunsalı yüzey kavramı tartışmaları bağlamında Gehry mimarlığı için önemli bir konudur. Forster, Gehry'yi onyedinci yüzyılın öncü mimarı Barronimi'ye benzeterek, bir *"imgenin tasarlanmasında"* kişisel sonuçlar oluşturan ve bunları mimarlık şartlarında elde eden bir tasarımcı olarak görür. Ona göre Gehry döneminin sınırlayıcı ya da engelleyici tavırlarına karşı gelmiş ve yenilikler önermiş bir mimardır. Gehry'nin bu yenilikleri sadece imgeye odaklanmakla kalmaz, imgenin mekânsal gerekliliklerini mimarlık koşullarında kuracak biçim, konstrüksiyon ve malzeme gibi alanları da yeniden tanımlar. Bunun özgün bir mekân kurgusunu olduğu söylenebilir. Forster'a göre Gehry, kişisel istek ile fantezileri arasında mekânsal bir süreç oluşturarak binanın katı yapısını hayal edilmesi güç bir imgenin gerçekliğine ulaştırmasında oluşturduğu yöntemlerle çağdaş mimarlığın en önemli aktörleri arasında girmiştir [Forster, 1998].

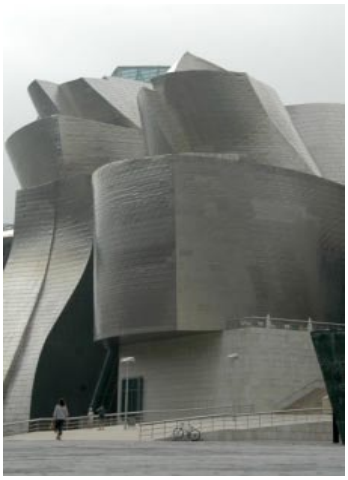
Gehry'nin önemi tasarımlarında sezgiselliği ön planda tutan tasarımsal tavrıdır. Onun yapıları bir sanatçının keyfiliğinin ifadeleri gibi dururlar. Bu keyfilik Gehry'nin mimarlığının kavramsal değil görsel yönüyle ilgilenmesi, bağlam ve işleve yönelik mekânsal kaygıları tasarımlarında arka plana itmesi, benzer veya neredeyse aynı biçimleri farklı bağlam ve işlevlerdeki binalara uygulaması gibi başlıklar altında tanımlanabilir. Bunlara ek olarak tasarımlarında imge ile etkileşiminde Postmodern mimarlığın her tür imgeyi sembol olarak binaya ekleyebilen özgürlük ortamından destek almıştır. Gehry'nin imgeyi kullanırken ya da tasarlarken Postmodern mimarlık şartlarının özgürlük ortamında kısıtları ne konstrüksiyon ne yapılabilirlilik ne de ekonomidir. Bir sanatçının sanatını oluştururken kullandığı özgürlüğü bir mimar olarak aynı biçimde kullanır. Böylesine bireysel ve keyfi mimarlık tavrı içinde imgelerin sınırsız ve özgür kullanımında sanat ve mimarlık ilişkisi bir sorun alanı olarak onun mimarlık süreçlerinde oluşmuştur. Bu durum Gehry'nin gerek program, biçim, konstrüksiyon, malzeme gibi tasarımsal unsurlara getirdiği özgün yorumları gerekse Tanyeli'nin belirttiği gibi binalarında yapılandırdığı sıra dışı

arkitektonik nitelikleri ile çözümlenmiştir. Bu bağlamlarla bakıldığında Tanyeli' ye göre, Gehry'nin mimarlık tutumu, mutlak keyfin güdümünde mimarlık yapan bireysel bir karşı dildir [Tanyeli, 2010]. Bu karşı dil çağdaş mimarlıkta Gehry'nin özgünlüğünü tanımlamaktadır.

Gehry'nin özgünlüğünü oluşturan tasarımsal bileşenlerin mimarlığında yorumlanma biçimleri yüzey sorunsalı çerçevesinde irdelendiğinde Gehry için yapılabilecek en önemli tartışmalardan biri çeperi nasıl ele aldığıdır. Duvar katı bir malzeme ve sınır öğesi olmak yerine eğrilebilir, eriyebilir bir madde olarak akışkan hale getirilmiştir. Bu nitelikleri ile duvar, algı biçimlerinin farklılaşabilmesine olanak tanıyan ve çeperlerin somut sınırlarını konstrüksiyonel bir esnekliğin olanakları doğrultusunda muğlâk hale getiren bir unsur olarak da onun tasarımlarında göze çarpmaktadır. Bu noktada duvar imgenin bütünlüğünü kuran bir araç olarak da konstrüksiyona yönelik niteliklerin kullanıldığı bir mimarlık elemanı olarak da tanımlanabilir. Dolayısıyla Gehry'nin duvarı hem *"estetik"* ve hem de *"yapısal"* bir unsurdur. Bu durumda çalışmanın odaklandığı nokta estetik ve yapısal olan duvarın Gehry mimarlığında ve mekânlarındaki konumudur. Biçimin belirgin bir geometriden uzak yapısı sonuç olarak zemine dik duran ve bir düzlem olarak konumlanan duvarın yapısını ve özellikle çeperleri sıra dışı hale getirir. Duvar programları ayıran bir unsur ya da çeperleri tanımlayan bir ayıraç olmanın ötesinde Gehry'nin mimarlığında imgenin taşıyıcısıdır. İmge baskın bir unsur olarak açığa çıkıp tüm mekânsal ve kentsel kararları dönüştürürken duvar imge, kent ve programlar arasında bir yapıştırıcıdır. Duvar eriyerek ve tektonik yapısını dönüştürerek tüm mekânsal ve kentsel ilişkileri birbirine bağlar.

Duvarın katı yapısı titanyumun yeni bir malzeme olarak kullanımı ve konstrüksiyon sayesinde sağlanan biçimsel dönüşümlerle esnetilmiştir. Duvarın estetik ve yapısal bu durumu hem kent hem de bina mekânı için bütünüyle yeni bir anlayışa işaret etmektedir. Duvar bir sınır elemanı olarak geleneksel işlevini taşımakla bilirlikte, oluşturulan duvarın malzeme nitelikleri, biçimsel farklılığı ve konstrüksiyonel hareketliliği ve imgeselliği ile sağlanan yüzey etkileri sayesinde konvansiyonel olandan ayrılır. Burada en dikkat çekici taraf imge ve masif duvar arasında sağlanan

etkileşimdir. Kentten binanın algılanmasında Gehry'nin duvarları yüzey etkileri sayesinde oluşumlarındaki birçok farklı yapısal niteliğe rağmen imgeyi bir bütün olarak kentliye sunar. Örneğin Guggenheim Müzesinde yapısal, tasarımsal, tektonik, biçimsel niteliklerden bu araştırmanın da tartıştığı ve niteliklerini ayrıştırdığı her tür mimarlık içeriğine rağmen algılanan sadece Gehry'nin genel imgesidir.





Resim 4.14. Guggenheim müzesi, yüzey arkitektoniği imgeleri [Sönmez, 2010]

Bu durum aslında bir sonuçtur. Gehry mimarlığının içeriğine yönelik tartışmaları bu biçimde sonuçlandıran süreçler bu noktada onun yüzeylerini anlamak için daha da önem kazanmaktadır. Bu bağlamda onun yüzeylerini oluşturan tutumunun mimarlığı dikdörtgen, kare, küre, üçgen gibi asal geometrilerin, bunların inşa edilmesinde kullanılan konvansiyonel statik hesaplamaların, geleneksel yapı üretim biçimlerinin; akslar, düzlemsel hacimler, seri üretim yapı malzemeleri, seri montaj ürünler gibi modern mimarlığın kabul edilmiş biçim-teknik-malzeme ve üretim ilişkilerinin bütünüyle uzağında olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca modern mimarlıkta ekonomik ve işlevsel gerekçelerle arka planda kalmış mimarlığın estetik ve görsel nitelikleri Gehry tarafından yapıtlarında ön planda ele alınmıştır. Görsel nitelikler de yüzeylerde, yüzeyin tasarımsal ve yapısal niteliklerinde onun tarafından çözümlenmiştir.

Duvarın ele alınışı veya çeperlerin tanımlanmasında seçtiği tavır bağlamında bakıldığında biçimsel farklılaşmalar, sıra dışı konstrüktif özellikler ve tasarlanmış

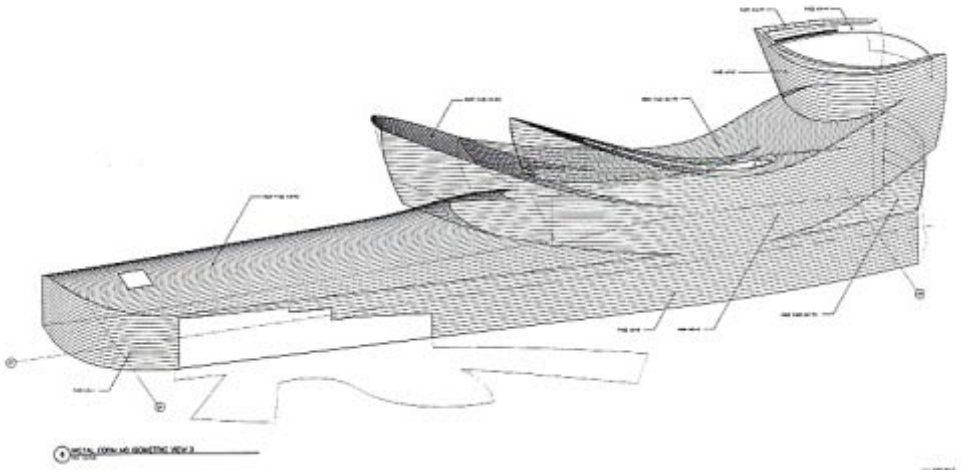
imge Gehry mimarlığının yüzeyi yapılandırmada ana unsurları olduğu gözlemlenmektedir (Resim 4.14). Postmodern mimarlık 1990'lara kadar Gehry üzerinde etkisini fazlasıyla göstermiştir. Onun mimarlığının Postmodern mimarlık süreçlerinden doğduğu fakat bütünüyle ona karşı hale geldiği söylenebilir. Güzer'e göre Postmodern mimarlığın sembolik ve her tür görüntüyü kapsayan süreçleri Gehry mimarlığında bütünüyle farklılaşır [Güzer, 2010]. Özellikle görüntünün bir tüketim nesnesi olarak çeperleri yapılandırdığı durumların aksine Gehry biçim, konstrüksiyon, imge ve program arasında güçlü ilişkiler kurarak yapısını imgesel, sembolik ve programatik ilişkilerini birbiriyle etkileşebilir kılmıştır. Böylece Postmodern imge aracılığıyla çeperleri yapılandırdığı gibi içerik olarak bina ve bağlamla etkinleşebilen yapılar üretebilmiştir. Gehry'nin imge üzerine yoğunlaşmasının da Postmodern dönemin etkileri ile geliştiği söylenebilir. Fakat o bütünüyle bireyselci ve hiçbir akımla açıklanamayacak alternatif bir mimarlık biçimi oluşturmuştur.

Kaya Arıkoğlu da Gehry mimarlığının kavram yerine imgeye önem vermesini Postmodern mimarlığın genel ilkeleri ile açıklar. Ona göre Gehry'nin binaları çarpıcı biçimleri ile tıpkı bir reklam tabelası gibidir [Arıkoğlu, 2004]. Bu fazla ve haksız bir eleştiri gibi görünmektedir. Özellikle bu çalışma kapsamında ele alınan Bilbao Guggenheim Müzesi mimarlığın tüm asal bileşenlerini yeni ve özgün bir biçimde yorumlayarak çağdaş mimarlığın en özgün yapılarından birini üretmiştir. Gehry'nin tasarlama stratejilerinin ve sonuç ürün olarak binalarının olumlu veya olumsuz yorumlarla bu denli farklı yönlerde tartışılması onun mimarlığının süregelen geleneksel bina analiz veya değerlendirme yöntemlerinden hiçbirine uymayan kişisel anlayışlara bağlı yorumların temel nedeni olarak görülmektedir. Bu durum temelde Tanyeli'nin ifade ettiği gibi Gehry'nin mimarlığının, ürünün "*yapı gibi işlemesi"* ve geleneksel denilebilecek yöntemlerle inşa edilmesine rağmen *"hiçbir arkitektonik ipucu vermemesi"* binanın bütününde onun tasarımsal ve yapısal olarak kavranmasına engel olmaktadır. Bu durumda özellikle binanın çeperlerinin yapısal ve tasarımsal önemi artmaktadır.

Çeperleri oluşturan ve burada yüzey etkilerini kuran Gehry'nin temeldeki tavrı programın parçalara ayırması ile oluşturduğu özerk biçimler olduğu söylenebilir. Programatik parçalanma sonunda biçimlerin oluşturduğu bir süreklikten söz etmek mümkündür. Tanyeli'ye göre Gehry'nin program ve biçimi ele alışı ve yapılandırışı kuralsızlık ve nedensizlikler üzerine kuruludur. Bu süreç sonunda önerilen kütlesel bütünlüğü *"biçimler koalisyonu"* olarak ifade eder. Biçim varlığı bağlı olduğu program parçası ile örtüşmeye çalışmadan kendi keyfiliği içinde şekillendirilmiştir. Fakat Gehry biçimler koalisyonunu oluştururken, biçimlerinin keyfi bir araya gelişlerini tasarlarken bir takım kısıtlamalara sahiptir [Tanyeli, 2010]. Özellikle konstrüksiyon nitelikleri bağlamında Gehry binaları modern mimarlığın çerçeve strüktürü ve rasyonel dili üzerinden gelişmektedir. Tanyeli'ye göre Gehry binaları hiçbir standart dışı yapısallığı içermemektedir. Bu noktada Gehry mimarlığının sıra dışı görünen yüzey yapılanmasında özellikli tarafının ne olduğunu önemlidir. Bu arkitektonik olarak yüzeyin anlaşılmasını gerektirmiştir.

Gehry binalarında yüzeyin arkitektonik yapısı "*kaplamanın maddesel*" nitelikleri, onun "*imgesi"* ve onu taşıyan "*konstrüksiyonun"* yapısal içeriği kapsamında oluşturulmuştur denebilir. Bu noktada yüzey arkitektoniği Semper'in bakışına da uygun olarak "*konstrüksiyonel içerik* ve *kaplama"* arasında bir etkileşimden elde edilmiştir. Özellikle bir sanat objesi gibi ele aldığı binalarında biçime yönelik yaklaşımı binanın yapısal sorunlarının dikkate alınması gerektiğinde konstrüksiyonel gerçekleri çok önemser görünmemektedir. Örneğin Coop-Himmelb(l)au gibi konstrüksiyon ve biçim arasında özelleşmiş ilişkileri geliştirmek amacı aranmaz. Guggenheim Müzesinde Gehry çeperleri ve onların konstrüksiyonel gerçekliği arasında konstrüksiyonun niteliklerini neredeyse hiçbir noktasında açığa çıkarmaz. Konstrüksiyon genel nitelikleri olarak kaplamanın altında gömülüdür ve üzeri titanyum ile kaplanmıştır. Ayrıca kaplama malzemesi özellikle fazlasıyla masif ve fazlasıyla dikkat çekici nitelikleri ile seçilmiştir. Yüzey tektonik olarak kaplama ile ifadesiz hale getirilir. Bu Gehry'nin özellikle seçtiği bir yaklaşımdır. Gehry'nin konstrüksiyon ve malzemeye yönelik tutumu sayesinde arkitektonik özellikler bağlamında biçimler görsel olarak monotonlaşır. Bu noktada açığa aynı arkitektonik özelliklerde akışkan duvarların çıktığı ve bunların da tasarımın genel imgesini

sunmayı sağladıkları söylenebilir. Dolayısıyla Gehry tasarımlarında yüzeylerin arkitektoniği için kendilerini oluşturan biçimsel dil, yapısal nitelikler ve malzeme gerçekliğinin bir bütün halinde anlaşıldığı, tıpkı doğadan elde edilmiş bir yapı malzemesi gibi masif bir durumdan söz etmek olasıdır.



Şekil 4.12. Guggenheim Müzesi, yüzey konstrüksiyon çizimi

Yüzey arkitektoniği olarak sabit bir görüntünün oluşmasının sağlandığı masif duvarlar örneğin konstrüksiyonun niteliklerinin okunduğu, sunulduğu malzemenin niteliklerinin yüzey üzerinde etkiler oluşturmak üzerine tasarlandığı daha önceden deneyimlenilmiş bina arketiplerini ve mimarlık paradigmaları yok sayar. Bu da çağdaş mimarlığın sahip olduğu yüzey zenginliği alanında Gehry yapılarını özel bir kategoriye yükseltmektedir. Gehry'nin yüzeyleri mimarlığın bilinen yapısal ve tasarımsal anlamlarının, alışıldık biçimlere karşılık gelen ya da konstrüksiyon nitelikleri ile yapısal arkitektoniğini okuyabildiğimiz anlamları ile örtüşmeyen bir niteliktedirler (Şekil 4.12, Resim 4.15).



Resim 4.15. Guggenheim Müzesi, yüzey konstrüksiyon imgesi [Sönmez, 2010]

Yapısal tektonikler bakımından katmanlı olmasına rağmen görsel ve konstrüktif olarak masif hale getirilmiş yüzeylerin tasarımlarda nasıl farklı içerikler oluşturduğu önemlidir. Yüzey tektoniğini olarak Almanya'da, 1990 yılında inşa edilen Vitra müzesiyle, 2002 yılında Amerika'da inşa edilen Walt Disney konser salonu farklılık göstermektedir. İki bina arasındaki ölçek farklılaşması önemli bir ayrım olmakla birlikte, biçimin dili açısından ortak niteliklere sahiplerdir. Her ikisi öklidyen geometrinin ve asal formların uzağında ele alınmışlardır. İki binanın arkitektonik farklılaşması aralarındaki en büyük mekânsal ve yapısal farklılığa işaret eder. Vitra müzesi biçim farklılığına rağmen yapısal ve arkitektonik nitelikleri yönünde çok daha okunaklıdır (Resim 4.16 b). Fakat Walt Disney konser salonu mimarlığın arkitektonik niteliklerini belirsizleştirmektedir. Bu sayede oluşturulan imge bir yüzey etkisi olarak konser salonunu kent ve bina ölçeklerinde özelleştirmektedir. Vitra müzesi Gehry'nin yeteneklerini gösteren program ve biçim ayrıcalıkları ile tanımlanabilirken Walt Disney Konser salonu yüzey etkileri ile varlık bulmaktadır (Resim 4.16).

Özelleştirilen yüzey tektoniği sayesinde elde edilen yüzey etkilerinin konser salonuna mekansal katkıları vardır. Öncelikle bütünüyle yüzey etkileri üzerine kurulmuş bina, kent içinde alışıldık kütle büyüklüklerini yapısal olarak bozar. Yapının yüzeysel büyüklüğü geleneksel kent-bina ilişkileri bağlamında herhangi bir karşılaştırmanın yapılabilmesini olanaksız kılmaktadır. Özellikle yüzeyin niteliği

bağlamında binayı kentle uyumlu ve kente ait kılan örneğin cephe niteliklerini bu tasarımda görmek mümkün değildir. Bina geleneksel cephe yapılanması içinde pencerenin kent ve bina arasındaki ilişkilerini ortadan kaldırmıştır. Buna ek olarak titanyumun malzeme nitelikleri ile kentsel bünyeden bütünüyle ayrıdır. Walt Disney konser salonu kütlesini oluşturan biçimlerin bir araya getirilişleri sayesinde alışıldık blok düzenlerinin sürekliliği ve yapısını da bozar (Bkz. Resim 4.16 a). Binanın arkitektonik yapısı sayesinde sağlanan yüzey etkilerinin sıra dışı imgesel gücü bağlamla olan derinlemesine bir çatışmayı da sağlamaktadır. Gehry binaları kenti, kendilerine fon haline getirirler veya kentin fonu haline gelen yüzeyleri alışıldık bina görselliğinin ötesinde klasik bir cephenin pencere, kapı, saçak, çatı gibi figürlere yönelik özellikleri ile sıva, boya, doğal kaplama gibi malzemelerinin örtmeye yönelik etkilerini bütünüyle deforme etmektedirler. Dolayısıyla Gehry binalarının konstrüksiyon, malzeme, cephesel elemanlar, bina-kent okumaları sürekliliğinde bilinen referansları yoktur. Yüzey etkileri sayesinde imgelerini hiçbir etkene bağlamadan tanımlarlar. Bu çerçevede onun binalarının kentin dokusu içinde mimarlık nitelikleri taşımayan yüzey etkileri ile yüzeyin çağdaş mimarlık süreçlerinde biçim, konstrüksiyon ve malzeme anlamları açısından özgün bir alan tanımladığı söylenebilir.





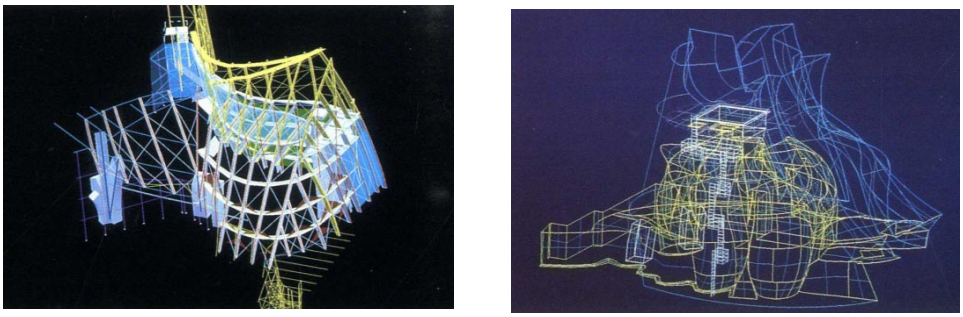
(a) (b)

Resim 4.16. Gehry Binaları
a. Walt Disney Konser solonu [Walt Disney, 2010]
b. Vitra Müzesi [Vitra, 2010]

Gehry'nin yüzeylerini biçim, konstrüksiyon ve malzeme özellikleri yanında bağlamla olan iletişimleri çevresinde tanımlamak da mümkün görünmektedir. Bağlamın yüzey üzerinde etkisi olmadığı görünse bile tasarıma başlarken ilk olarak alanın ve kentin

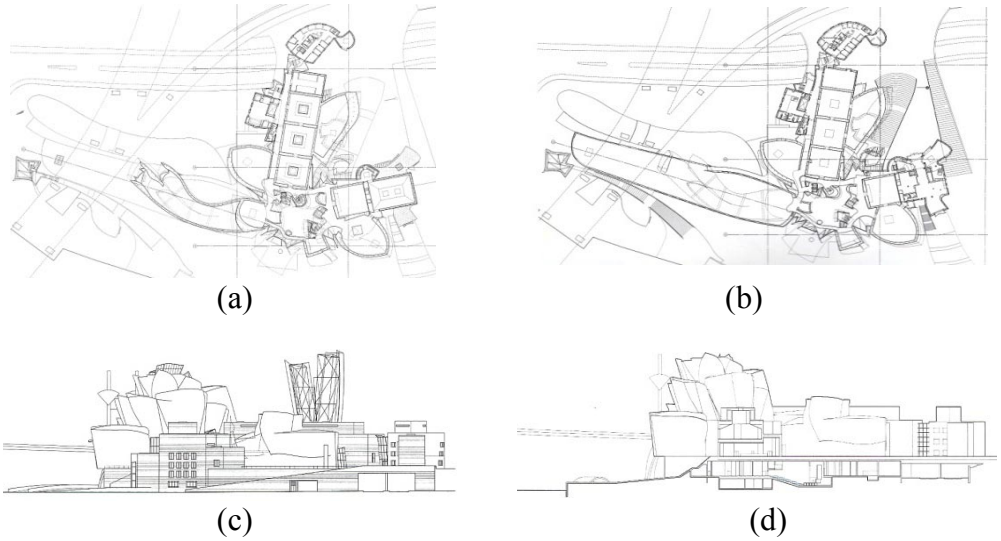
niteliklerinin derinlemesine analizi yapılmaktadır. Bağlam, programın niteliklerinin alan üzerinde en etkili görselliğin oluşturulması yönünde stratejiler kurulmasında kullanılmıştır. Ona kendi mimarlık bakışı doğrultusunda görmeyi istediği bağlamla düşünsel bir zeminde çatışmakta ya da uzlaşmaktadır denebilir. Gehry, binalarının oldukları kentler için bağlam tanımı yaptıklarını söylemek daha doğru görünmektedir. Gehry için yüzey etkilerinin oluşturulmasında bağlam programın parçalarının dağıtılmasında veriler sağlayan bir araç olarak kullanılır. Program parçaları tasarım alanı üzerine bölgesel ya da kentsel veriler doğrultusunda yayıldıktan sonra hacimler tanımlanmakta ve sonrasında bu hacimlerin üzeri kaplanmaktadır.

Biçimsel dil ve programlanmış hacimlerin kaplanması tasarım ve uygulama sürecinde teknolojinin desteğinde ilerlemektedir. Biçim ve yüzey ilişkileri oluşmaya başladıkları andan itibaren yüzey bilgisayar ortamına aktarılır (Şekil 4.13). Yüzeyin tasarımın her aşamasında yeniden bilgisayar ortamına aktarılması bir taraftan yüzeye yönelik görsel etkilerin şekillendirilmesinde tasarımsal sürece diğer bir taraftan ise inşa edilmeye yönelik yapısal süreçlere yönelik bir hakimiyet kurmasını sağlar [Colomina, 2003]. Moneo'ya göre gerçekliğin elde edilmesine yönelik bu süreç Gehry için, sadece gelecekteki gerçekliğin indirgenmesi veya ölçek farklılıkları arasında anlama kolaylıklarını sağlamaz. Bu süreç her şeyden önemli olarak doğrudan mimarlıktır [Moneo, 2004]. Gerçeklik ve bilgisayar ortamı arasında gelişen süreç, Gehry'ye göre mimarı üretilebilirlik yönünde sınırlandırır ve yapısal olasılıklar arasında kalmasını sağlar [Colomina, 2003].



Şekil 4.13. Gehry mimarlığında program, biçim, yüzey ilişkilerinin bilgisayar imgeleri [El-Croquis, 2003].

Gevork Hartoonian, mimarlığın teknolojik olanaklar sayesinde çeşitli yapısal veya tasarımsal teknikleri kullanmanın mimarlığı teknolojinin bir uzantısına haline getirdiğini öne sürüyor. Ona göre bilgisayar sadece teknik bir araç değildir, mekansal sonucu şekillendirmek için bir güçtür [Hartoonian, 20025]. Hartoonian teknolojinin bugünkü kullanımının mimarlığın asıl anlamının içini boşalttığından ve yapıların popüler kültürün tüketim nesneleri haline gelmelerine aracı olduğundan bahseder. Mimarlığın bir tüketim nesnesi olarak metalaşmasını bu sürecin içinden açıklamaktadır. Özellikle Gehry'nin mimarlığını ve bu çalışma bağlamında yüzey etkilerinin nasıl oluşturulduğunu anlamak için Hollywood filmlerindeki pop kültürünün ve Los Angeles şehrinin kavranması gerekmektedir. Venturi'nin mimarlık estetiğinin ikonografik tanımı olan *"süslenmiş baraka"* özellikle Gehry tasarımlarında Hollywood filmlerindeki gibi imgelerin sağladığı etkilerle özdeş kılınmıştır [Hartoonian, 2002]. Bunun yanında Gehry için bilgisayar teknoloji ile olan işbirliğinin, yapmanın maddeselliğiyle ve nasıl yapılacağının yönteminin açıklanması ile ilgili olduğu söylenebilir [Moneo, 2004]. Dolayısıyla Gehry'nin yüzey etkilerinin kurulmasında teknolojik bir artifakt olarak bilgisayar ve tasarımlarına etki eden bir girdi olarak sinematografik imge edinimi önemlidir.



Şekil 4.14. Guggenheim Müzesi çizimleri
a. Birinci kat planı [El- Croquis, 1995]
b. Zemin kat planı [El- Croquis, 1995]
c. Batı görünüşü [El- Croquis, 1995]
d. Yatay kesit [El- Croquis, 1995]

Moneo'nun bahsettiği yapma kavramı, tasarım sürecinde sezgiselliğe ve rastlantıya önem veren Gehry'nin tasarladığı biçim ve yüzeylerin yapısal karşılıklarının oluşturulmasını ifade eder [Colomina, 2003]. Moneo için Gehry mimarlığında teknoloji kullanımı ve bunun araçları sayesinde yapısal bütünlük kurulabilmiştir. Bu durumun en tipik örneği 1989 yılında ilk tasarımı yapılan ve sonra revize edilen Walt Disney konser salonudur. Tasarım ilk hallerinde Postmodern mimarlık öğeleri ve çeper nitelikleri ile oluşturulmuşken sonra Gehry'nin tasarlama süreçlerine teknolojiyi dâhil etmesiyle biçim ve yüzey etkileri bağlamında büyük bir değişim gerçekleştirilmiştir.

Yüzey etkilerinin oluşturulmasında program önemli bir unsurdur. Gehry tasarımlarının içten dışa doğru geliştiğini ifade etmektedir [Colomina, 2003]. Gehry'nin programla süreci Moneo tarafından irdelenmiştir:

"Gehry işe bir programı parçalayarak başlar. Bir konut yıkılır/sökülür ve kullanımlar biçimlerle ifade edilir. Oturma odası, mutfak, yatak odası, çalışma odası vs. küpler, silindirler, piramitler, yarımkürelerle, konstrüksiyonu oluşturan elemanlarla, ilişkilendirilir. Mimar bu elemanları ve onları nasıl inşa edeceğini iyi bilir. Bunlar soyut, geometrik biçimlerdir…

Program parçalandığında ve konstrüksiyonu biçimlendirecek asal geometrik figürler tanımlandığında, mimar onları içinde yaşamak zorunda olacakları çevrenin güçlerine sunar. Mimarlığı bu şekilde pekişir/birleşir. Bir anlamda mimarın gerçek işi, bu elemanların bir güçler alanının etkisi altında kendilerini nasıl konumlandıracaklarını keşfetmektir…

Fakat bir profesyonel olarak Gehry, bir projeyle tam olarak nasıl yüzleşmektedir? O asal elemanların her birini nasıl doğru olarak konumlandırmaktadır? Konstrüksiyonda mevcut bulunmaya istekli olarak Gehry, herhangi bir aracıdan kaçınmaya çalışıyor. Çalışmasının/ürününün kendisini tamamen konstrüksiyonda göstermesini istiyor. Mimarın mevcudiyetinin sorunu, maketin yapım sürecinde çözülür. Gehry programın farklı kısımlarını barındıracak parçaları bir kez tanımladı mı, artık ciddi olarak mimarlığın savaş alanına girmeye hazırdır. Maket üzerinden geleceği görür. Maket çalışmanın aracı haline gelir. Mimar parçalara dokunur, onları hisseder ve parçalarla bu doğrudan temas içinde yapıya biçimini verir. Gehry önceden tanımlanmış biçimleri işleyerek/değiştirerek her birinin bütün içinde kaplayacağı yeri keşfeder ve her biçimin bozulma, kesilme, vb. potansiyelini kavrar. Mimarlığın gelişimine böylesi bir yaklaşım mimara uygun düşmektedir. Zira onun fikri dış aracılar veya müdahalelerden kaçınmaktır [Moneo, 2004]."

Gehry'nin tasarımlarında yüzey etkileri genel olarak değerlendirildiğinde program, bağlam, teknoloji ilişkisinin öne çıktığı gözlemlenmiştir. Gehry'ye yönelik yapılan en genel eleştiri mimarlığın tasarım ve yapım süreçlerine ait tüm unsurları kullanmakla birlikte daha ağırlıklı olarak biçim, konstrüksiyon, malzeme nitelikleri ve tektonik yapısını ele vermeyen yapısal yöntemlerle gerçekleştirdiği yüzey etkilerinin bağlama veya programa göre farklılaşmamasıdır. Los Angeles'daki Disney Konser Salonunun ve Bilbao'daki Guggenheim Müzesinin yüzey etkileri neredeyse aynıdır. Bu noktada Gehry biçimsel ve yapısal tekrar sorunsalını içeriden dışarıya programı geliştirerek yendiğini ifade ederken bunun aynı zamanda imgesel nitelikler üzerinden açığa çıkan yüzey etkilerini de yapılandırdığı yorumuna ulaşılabilir. İçerden gelişen bir tasarımda oluşturulan programatik öneriler ve hacimlerin üzerinin örtülmesi biçim ve malzeme ile sağlanmıştır. Program konvansiyonel ilişkileri sürekliliğinde oluşturulduktan sonra yüzey ve biçim ilişkileri teknolojik araçlar yardımıyla geliştirilerek sonuç ürün elde edilir. Gehry insanların bir tomar kâğıdı buruşturup, sonra onun içinde program bağlamında her şeyin eklendiğini düşündüğünü; fakat onun yapma biçiminin bu olmadığını; plan organizasyonu, mekânların süreklilikleri ve nasıl işleyecekleri hakkında onları çevreleyen, örten yüzeyi hacimlerin etrafına sarmadan önce oldukça konvansiyonel olduğunu belirtir [Colomina, 2003]. Bu bağlamda Gehry'nin mimarlığında, biçim bitmiş ve kusursuz bir şey değildir, programın nitelikleri veya tasarım sürecinde sürekli dönüşüme uğrayan dinamik bir yapıdır. Ona göre, binaları asal biçimler arasındaki bir diyalog olarak doğan şeylerin zaman içindeki evrimidirler [Moneo, 2004]. Moneo, Gehry'nin ne inşa edeceğinin destek veya gerekçesi için kente bakmadığını belirtiyor. Ona göre Gehry tiplerle, imajlarla veya bir binanın nasıl olması gerektiğinin önceden tasarlanmış düşünceleriyle ilgilenmez [Moneo, 2004].

Moneo'ya göre Los Angeles'dan bahsetmeden Gehry'nin mimarlığı hakkında konuşmak doğru değildir. Los Angeles öncelikle "*hareketliliğin*, *değişkenliğin"* merkezidir. Süreklilik, geleneksel kentlerde yapılı olanda var olurken, Los Angeles'te harekette yatar. Bu kentte Amerikan toplumunun etnik çeşitliliğini yansıtan bir çoğulculuğun sonucu olarak, mimarlık her kentlinin kendini konutuyla ifade etmesi kaynaklı bir bireysel estetik anlayışının manifestosu haline gelmiştir. Bu

çoğulculuğun yanı sıra, tüketicilik ile ilişkilendirilebilecek geçicilik ve demode olma kavramları vurgulanmalıdır. Değişim, normlarda mutlak özgürlüğü getirmekte ve böylece Los Angeles *"norm-olmayan"* bir kent örneği olarak gösterilebilmektedir. Moneo, geleneklerin en önemlisinin "*gelenek-olmayan"* olduğunu da ekleyerek, Los Angeles'in sabit referansların var olmadığı, sürekli dönüşüm içinde, çeşitliliklerle dolu bir kent olduğunu belirtmektedir [Moneo, 2004].

Moneo'nun Los Angeles ile, Hartoonian'ın ise pop kültürün bugünün mimarlık ürününü satın alınan, pazarlanan, tüketilen bir meta haline getirmesi ile ve Amerikan sinemasının imge kurma gücü ile ilişkilendirilerek Gehry mimarlığının yüzey niteliklerinin arkasında bu üçlünün etkilerini bulmak güç değildir. Sonuçta Gehry yapıları yüzey etkileri ve biçimsel nitelikleri ve imgeleri ile mimarlık içeriklerinden daha çok dikkat çekmektedir. Arıkoğlu Gehry mimarlığının genel niteliklerini bu çerçevede şöyle özetler:

"İşverenlerin tek talebi, Gehry mimarlığını satın almaktır. Binalarını satın alırken programlarını sorgulamak, aynen bir Ferrari satın alırken "çocuklarım ve bavullarım arkaya sığar mı?" diye sormak kadar komiktir" [Arıkoğlu, 2004].

Gehry mimarlığında biçim-program etkileşimi çerçevesinde yüzey etkileri tartışılabilir**.** O tasarımlarının biçimsel dilini parçalardan oluşturmaktadır. Buna ek olarak biçimsel yaklaşımın açıklanmasında soyut geometrik biçimlerin oluşturulması, hareket, farklı malzeme kullanımı gibi ortak özellikler de vardır. Gehry tasarımını mümkün olduğu kadar çok ve ayrı parçalara bölmeyi bir tasarım stratejisi haline getirmiştir [Moneo, 2004]. Moneo, Gehry'nin binalarındaki parçalanmayı estetik bir kaygıyla değil, programla olan ilişkisine ile açıklar. Gehry'nin programı alt parçalara ayırdığını ve her bir parçasını ayrı soyut biçimlerle tanımlayarak, bu biçimlerin bir araya gelişinden yapısını oluşturduğunu ifade eder [Moneo, 2004]. Moneo'ya göre Gehry mimarlığında biçim ile sağlanan hareket; dinamizm ve akıcılık kavramları süslemeye bir alternatiftir [Moneo, 2004]. Ona göre Gehry'nin tasarımlarında Vitra projesinden itibaren açıkça fark edilen ve biçim ve onun kaplamasında yüzey etkilerini kapsayan bir değişim yaşanmıştır. Moneo Gehry'nin önceki projelerinde de programı parçalayıp farklı hacimler oluşturduğunu

ifade ediyor. Fakat ona göre Vitra müzesinden itibaren parçalanmış hacimleri tek tek ve farklı malzemelerle değil, bütüncül ve sürekli bir mimarlık anlayışıyla oluşturulmaya başlanmıştır. Gehry'nin yapılarındaki hareket kavramını İtalya, Almanya ya da Avusturya Barok mimarlığın kıvrımlı cepheleriyle ilişkilendirilebilir. Hareketin süslemeye alternatif olması görsel etkinin niteliği ile ilgili oluşturulan sorunsalın bir karşılığı olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle Barok binalarında güzelin süslemeyle aranması; modern süslemeyi yok etmesi ve süslemenin şeffaflık kavramı ile ortadan kaldırılması, ayrıca endüstriyel güzellik anlayışını ve makine estetiğini getirmiştir. Yapının yalın strüktürü modern mimarlık içinde güzel sayılmıştır. Postmodern mimarlık özellikle Venturi'nin etkisi ile şeffaflığa karşı tarihsel formları yeniden hem de içeriklerinden koparark ele almıştır. Gehry'nin yapısında ise güzelliği veya çeperlere ait özgünlüğü hareket kavramında aramaktadır.

Hartoonian, Gehry'nin mimarlığının, parçalanmış biçimlerin montajı ve sıçrayan bir balığın bedenine benzeyen katlanan yüzeylerin plastik niteliğinden doğmuş olduğunu ileri sürmektedir. Kariyerinin başından beri bir şekilde programı parçalamayı ve bu program parçalarını farklılaşmış kitlelerle ifade etmeyi seçen Gehry, Vitra müzesi ile başlayan kırılma süreci sonrasında hareketi estetik hale getirecek ifadeleri aramaya ve inşa etmeye girişmiştir. Ulaşmaya çalıştığı yüzey etkisi her yapısında balık imgesiyle kendini göstermektedir. Titanyum kullanımı da yüzey etkisi olarak balık gövdesinin görselliğiyle bağdaştırılabilir. Hartoonian metninde birçok yerde bu balık imgesinin etkisinden bahsedilir [Hartoonian, 2002].

Gehry'nin Vitra tasarımında Guggenheim müzesinde oluşturduğu biçim dilinin izleri ilk kez belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Öncesinde ayırdığı program parçalarını tek tek, soyut geometrik biçimlerle ve farklı malzemelerle ifade ederken, Vitra'dan itibaren parçaları bir araya getirmeye ve aynı malzemeyle inşa etmeye başlamıştır. İlk parçalı biçim dilini en belirgin biçimde Winton Guest House projesinde görülebilir, (Resim 4.17. a). Bu tasarımda program parçalanmış ve hacimler farklı geometriler ve farklı malzemeler ile oluşturulmuştur. Bu tasarım ile örneğin Guggenheim arasındaki en büyük farklılık yüzey etkileridir. Winton Guest House tasarımı parçacıl ve tekil kütlelerin oluşturdukları etkilerle açığa çıkarken,

Guggenheim Müzesi bütünlük ve süreklilik ile birbirine eklenmiş ana bir imgenin varlığını oluşturan yüzey etkileri ile tanımlanabilir. Özellikle Guggenheim Müzesi'nde yüzeyin sağladığı bütünlük ve görsel süreklilik Gehry'nin bu tasarımını bir biçim repertuarı olmaktan çıkarmış ve imgenin alanına sokmuştur.

Hartoonian, Gehry'nin tasarımlarını yorumlarken iki önemli farklılaşma biçimden bahseder. Bunlardan birincisi malzeme kullanımındaki farklılaşmadır. Diğeri ise biçimsel tasarım dilidir [Hartoonian, 2002]. Hartoonian, bu ikisi bağlamında önce Gehry'nin ilk dönem projelerinden olan Steeves konutu ve Ron Davis konutuna değinir. Bu iki örnekte özellikle çatının önemli bir tasarım verisi olarak ve bölgeselci yaklaşımla kullanıldığına dikkat çeker. Daha sonra tel örgü, oluklu levha ve kaba kontrplak gibi ucuz ve sıradan malzemeleri kullanmasıyla Gehry konutunun, bölgeselci yaklaşımdan ayrıldığını ifade eder. Hartoonian malzeme kullanımındaki bu değişikliği, Gehry'nin mimarlıkta ve diğer sanatlardaki bitmemişlik etkisine olan ilgisine bağlar. Ayrıca konutta kaba ahşap elemanlarla beyaz giydirme yüzeylerin birlikteliği Venturi'nin *"both/and"* düşüncesiyle ilişkilendirir. Hartoonian Gehry konutunu mimarlığın içselliğinden ayrılma noktası olarak sunar ve mimarlığın *"biçimlendirme"* olarak algılandığı bir düşünce biçimine doğru gittiğini belirtir[1]. Bu noktada malzemenin farklı kullanımının yanında biçimselliğin de Gehry'nin bölgeselcilikten ayrıldığı ikinci konu olarak öne sürmektedir. Hartoonian Gehry'nin mimarlık tavrından sonra mimarlığının ucu açık bir biçim arayışı haline geldiğini iddia etmektedir.

Gehry mimarlığında sanatla olan ilişkiler ve yüzey imgesinin motivasyonlarının ne olduğu onun yüzeylerini açıklamada önemlidir. Gehry'nin binalarının kalıcılığı ve sürekliliği, sanat çalışmaları olarak görülmelerinden kaynaklanmaktadır [Moneo, 2004]. Diamonstein, Gehry'nin sanatla olan ilgisine dikkat çekerken, onun Jackson

[1] Hartoonian "mimarlığın içselliği" diye bir deyiş kullanıyor metinde, bu içsellikle kastettiğinin mimari teori ve pratiklerin tarihi boyunca birikmiş benzetme ve mecazlar olduğunu söylüyor; bu deyişle iş-dış ilişkisi, kolon-duvar arası diyalojik ilişki gibi olguları kastettiğini belirtiyor. Diğer yandan "modelling" kelimesini Rossi ile Gehry'yi karşılaştıran Giovanni Leoni'den alıntıladığını ekliyor; Leoni Rossi'nin mimarlığı "stage construction"a benzer bir şekilde algılarken, Gehry mimarlığının anti-mimari gücünün tam tersine "modelling" olarak tanımlanabileceğini, belki de bu yüzden Gehry tasarımlarının kamuda bu kadar cazibesi olduğunu söylemiştir.

Pollock, Kooning ve Cezanne gibi ressamlarla ilgilendiğini ve bu ressamların sanatlarının içeriğinde yer alan bitmemişlik ya da o an resmedilmiş duygusuyla ilgilendiği belirtir [Diamonstein, 1986]. Moneo, Gehry'nin kariyerinin başından beri, sanat dünyasına yakın olduğunu ifade eder ve endüstrinin ürettiği fakat inşa eyleminde henüz kullanılmamış malzemeleri keşfedip onlardan faydalanmasının, kendi zamanın sanatçılarının tuvale uzak duran doku ve malzemeler kullanmasıyla başladığını belirtir [Moneo, 2004].

Hartoonian'a göre mimarlık, tektoniğin yatay ve dikey verilerinin ötesine geçmek için, sanat-biçim ve öz-biçim arasındaki gerilimin yok olduğu plastik sanatlar dünyasına girmelidir [Hartoonian, 2002]. Gehry'nin bitmemiş sanata olan ilgisinin, akıcı ve bütüncül mimarlık bakışının modern mimarlığın tasarım içeriğinden, örneğin Le Corbusier'in düzenleyici çizgileri, katı olandan, düzlemsel olarak yatay ve dikeyliğin alanından çıkması için, biçimin daha serbest bir alanda var olması gerektiğini düşündüğü söylenebilir. Bu çerçevede de Gehry mimarlığını plastik sanatlarla yakından ilişkili hale getirmiştir. Yüzeyler bütünüyle keyfi olarak tasarlanmış ve tektonik ya da konstrüksiyonel kaygılar üzerine çok yoğunlaşmadan estetik kaygıların şekillendirdiği nitelikleri ile ön plana çıkmışlardır. Dolayısıyla Gehry yapıları, mimarlığın dikey birleşimli alanından çıkıp, plastik sanatların dünyasına girdiğinde aslında mimarlık dünyasında hiçbir yere ait olmayan bir noktada dururlar. Bu nokta, öz ile biçim arasındaki ilişkinin plastik sanatlarda mimarlık alanında olduğundan daha gerilimsiz olduğu bir noktadır.

Gehry, balığı binalarında gerçekleştirmediği bir mükemmelliğin sembolü olarak görmektedir. Hartoonian, Semper'in söylemi üzerinden, Gehry'nin çalışmalarında balık imgesinin öneminin altını çizerken böyle bir imgenin çeperin geri kalan asal tasarım unsurları ile tektonik uyumu sorunsallaştıran ve çözmeye girişen bir figür olduğunu vurgular Hartoonian, 2002]. Hartoonian, Winton Konutundaki oturma odasının, (Resim 4.17a'da görülen), yükselen siyah kütlenin piramidal formunu Mısır tapınaklarını hatırlattığını söyler ve Semper'in çatı elemanı ve onun desteği olarak duvarın bilinçli bir tektonik cevap doğurduğunu belirtir. Burada önemli olan önceden belirlenmiş bir imgenin, balık imgesinin mimarın aklında özel bir yer işgal

etmesidir. Böylece mimar, tıpkı bir zanaatkâr gibi, tasarımın son biçimini o belirli imgeye uydurmaya çalışmaktadır. Mimarlığın içsel sorunları olduğu kadar, belirli bir üretim ve tüketim sisteminin maddesel ve estetik ağı içerisinde mimarlığı çerçeveleyen güçleri araştırmak için bir imgenin yeniden nasıl kodlandığıdır. Dahası bu imgenin bir kaplama veya doku olarak ya da bir biçim niteliği olarak yüzeylere/tasarıma nasıl kaynaklık ettiğinin anlaşılmasıdır.

Semper ile Gehry arasında kuramsal farklılaşmalar ve Gehry tasarımlarının konstrüksiyon ve kaplama niteliği yüzey kavramı tartışmalarında içerik oluşturması adına önemlidir. Gehry için heykelleştirilmiş kumaşın, buna titanyum kaplanmış yüzeyler demek mümkündür, sadece rijit bir malzemede biçim ve hareket demek olmadığı, aynı zamanda sanatsal duygunun ifadesi anlamına geldiğini söylemek mümkündür [Lavin, 2003]. Moneo, Gehry'nin mimarlığını anlamak için bir anahtar nokta olarak, mimarın yapının fizikselliğini, gerçekliğini hissetme ihtiyacına işaret eder. Ona göre Gehry malzemelerle oynamaktan hoşlanır; geleneksel olarak kullanılmayan malzemelerin potansiyellerini keşfeder. Moneo, Gehry'nin bitmiş yapıda malzemelerin varlığını korumayı sevdiğini ve çalışmalarını malzemenin bütün pırıltısıyla görüleceği, algılanacağı bir şekilde yaptığını belirtmektedir [Moneo, 2004]. Malzemelerin hem heykelsi bir kumaş olarak hem de akıcılık, dinamizm, bütünlük gibi onun ana kavramlarını açıklamakta en büyük etken oldukları incelenen tasarımları sürekliliğinde gözlemlenmiştir.

Moneo'ya göre, Gehry'nin tasarımlarında odak noktası ve onu oldukça çeken, anatomik bir keşif alanı olarak gördüğü konstrüksiyon dünyası vardır. Ona göre, Gehry'yi ilgilendiren şey, imgenin altındaki "kaslar ve kemikler" dünyasıdır [Moneo, 2004]. Bu açılımda tartışılması gereken şey konstrüksiyon üzerindeki kaplananın neden konstrüksiyonun oluşum dilini gizlediği ve masif bir bünye oluşturulması yönünde yapılandırıldığıdır. Vitra Müzesi ile birlikte, Gehry'nin parçalanmış kütleler ve her bir kütlede farklı malzeme kullanılmasıyla ortaya çıkan çeşitlilik arayışlarını terk ettiği ve bunun aksine parçalanmış değil, bütüncül ve sürekliliği oluşturacak malzeme ve konstrüksiyon arayışlarına yöneldiği tartışılmıştır [Moneo, 2004]. Dolayısıyla malzemelerdeki çeşitliliğin ortadan kalkmasıyla, Gehry tasarımlarında

artık parçaları tanımlamak ve ayırmak daha zor hale gelmiştir. Bu durum Gehry mimarlığında özellikle Vitra müzesinden sonra imgenin ön plana alınması ile ilişkilendirilebilir. Bütüncül bir imge, parçalanmış etkilere ve farklı malzemelere sahip bir yapının görsel etkilerinden çok daha fazla ilgi uyandırır. Parçalanışlık ve farklılık konstrüksiyon ve malzeme ayrımını gerektirmişken bütünlük ve akıcılık imge, konstrüksiyon ve malzeme bir aradalığını onun tasarımlarında gerektirmiştir. Burada oluşan ise çeperlerin bütüncül yapısının konstrüksiyon ve görünüş arasındaki zıtlıklara rağmen yüzeylerin görsel etkileridir.

Yüzey etkileri olarak hayranlık verici ve nasıl oluşturulduğuna yönelik arkitektonik verilerden yoksun çeper yapılanması titanyum kaplamasının altında konstrüksiyonun içeriği de Gehry tarafından vurgulandığı üzere özelleştirilmiştir. Konstrüksiyon biçimin iskeleti olarak yapısal detayları özelleştirilmiş estetik bir yapılanmadır. Bu durum hem Postmodern dünyanın görüntü oyunlarının hem de Semper'in giydirme teorilerinden Gehry'yi farklılaştırır. Semper'in öz-biçimin[1] kaplaması[2] binanın maddesel ve yapısal temelini reddeder. Kaplamanın çeperlerin, çatının, döşemenin veya Semper'in ocak tanımıyla programatik durumlara vurgu yaptığı unsurların devamında ve onların tüm maddesel, teknik ve yapısal niteliklerinin üstünü örtecek biçimde oluşturulmuştur. Bu noktada kaplama ve onun görsel etkileri ile buna bağlı kültürel etkiler Semper için en asal mimarlık unsuru olarak ele alınır. Gehry de ise bu durum farklılaşır. Postmodern mimarlık içinde kaplama ve duvar ilişkisinin özellikle kopartılmasının, imgenin içerik ve görünüş arasındaki bağlarının ayrışması anlamına geldiği söylenebilir. Winton Konutu'ndan itibaren Gehry'nin mimarlığının konstrüksiyonun biçim-verici, imgeyi oluşturucu potansiyellerinden, bunu duvarın biçim verici potansiyeli olarak ifade etmekte mümkündür, kaplamanın oluşturduğu görsel etkilerle sağlanan yüzey etkilerine doğru bir kayma yaşandığı gözlemlenmektedir. Semper benzeri bu yaklaşımın ondan farklılığı kapı pencere gibi figürlerin çeperlerde okunamaması ve kaplama malzemesi ve konstrüksiyonu arasında sağlanan bütünlük olduğu söylenebilir.

[1] Semper'in İngilizce çevirisinde core-form olarak geçen kavramından Türkçeleştirilmiştir.
[2] Semper'in İngilizce çevirisinde dressing olarak geçen kavramından Türkçeleştirilmiştir.

Hartoonian Gehry tasarımlarını herhangi bir tutarlı ve hiyerarşik düzeni reddeden bağlamı ile heterojen bir ilişki kuran, hacimsel bir kütleler yığını olarak tanımlar [Hartoonian, 2002]. Ona göre Gehry'nin parçalanmış ve yırtılmış yüzeylerini kumaşla ilişkilendirmek mümkündür. Bu analoji, kumaşın, fabric ve kelime olarak üretim, fabrication, kavramına yaptığı gönderme açısından önemlidir. Algılanan mekânsal kaplama etimolojik olarak hem yapım stil veya planı, hem de dokunmuş malzeme anlamına gelen gerçek anlamıyla bir üretimdir [Hartoonian, 2002]. Semper'den bir diğer önemli farklılık ise kaplamayı, strüktürel mantığın neden olduğu geometri de dâhil olmak üzere, her türlü kısıttan kurtarmak çabasının biçimin mutlak özerkliğini doğurmuş olmasıdır. Semper bina kütlesini önemsemezken ve yüzey etkilerini kültürel formlara yüklerken Gehry yüzey etkilerini Semper gibi fakat biçimsel gramerin etkilerini katarak elde etmiştir. Bu bağlamda Gehry'nin tasarım anlayışı biçim-yüzey-malzeme-konstrüksiyon ilişkilerinin bir sonucu olarak, mimarlığının bugün imge-biçimler ürettiği ve bu imgenin üretilmesinde en büyük rolü biçimin giysisi olarak malzeme etkisiyle oluşturduğu söylenebilir. Bu iddia onun Guggenheim Müzesi tasarımında irdelenmiştir.





Resim 4.17. Gehr binaları
a. Winton Guest House [Moma, 2010]
b. Guggenheim müzesi ve kentsel dokudaki imgesi [Sönmez, 2010]

Gehry Bilbao'nun bir zamanlar büyük bir liman olmasından açıkça etkilenmiş ve kentin bu gemi inşa geleneğini dikkate alarak müzenin genel imgesini oluşturmuştur. Binanın kentin ekonomisini hayata döndürmesi ve bir kültür kenti olarak daha önce

sahip olmadığı bir ün oluşturmasına bakılınca, Gehry Bilbao'nun denizcilik geleneğini mimarlıkta canlandırmış olduğu söylenebilir. Irving Lavin Guggenheim'i rüzgarla taşınan bir teknenin imgesi olarak değerlendirir [Lavin, 2003]. Ayrıca, Guggenheim Müzesi'nin imgesel motivasyonunun Gehry'nin balık morfolojisine olan takıntısından da kaynaklandığı söylenebilir.

Bilbao Guggenheim Müzesinin önemi sadece bina morfolojisi, tasarlanmış imgenin gücü, yüzeyin arkitektonik yapısı ve bunun yapısal ve maddesel nitelikleri ile ilgili değildir. Gehry tasarımını kente katkı yapacak bir hale getirmiştir. Bilbao, çok bilinmeyen bir Avrupa kenti olmaktan, adı mimari bir imgeye özdeş hale gelmiş bir kente dönüşmüştür, (Resim 4.17).

Moneo'ya göre müzede, Rus konstrüktivistlerinden Alman ekspresyonistlerine, Tatlin'den Mendelsohn'a, Le Corbusier gibi rasyonalistlerin dilinden Alto gibi daha duyarlı mimarlara, Gotik olarak değerlendirebileceğimiz ambiyanslardan, Piranesiyen olarak anladığımız diğer ambiyanslara birçok olası referans vardır. Bunlara ek olarak ona göre, Guggenheim'da, doğrudan göndermelere başvurmadan, bizleri geçmişte tattığımız mimarlık deneyimlere götüren bir yenilenmiş anıtsallık hissi sunulmuştur. Sürekli ölçek değişimleri, sıçramalar, kırılmalar, bölünmeler, gerilmeler vb. hislerimizi uyaran mekânsal durumlar binayı deneyimlediğiniz anlarda sizi bir şeylere tepki veremez hale getirmektedir [Moneo, 2004]. Gerçekten de binayla karşılaşma anından programına temas etme anlarına kadar tüm ilk deneyimleme süreci imge ve biçim niteliklerinin anlaşılması yönünde geçen değerlendirmelerle dolu hale gelmektedir.

Binanın mekânsal ve mimarlık tavrı, konvansiyonel geometrilerle tanımlanamayacak birbirinden bütünüyle farklı biçimler dünyasını oluşturması, asal geometrilere yaslanmış hacimlerin neredeyse hiçbir mekânda olmaması ve yüzeylerin biçimlenişi binaya büyük bir dinamizm katıldığı duygusunu uyandırmaktadır. Mekânlar her bir noktaya özel düşünülmüş yapısal detaylar ve programın işlevsel gereklilikleri ile oluşurken birbirinden kopuk biçimsel yapılanma dışarıdan binanın algısında olduğundan farklı olarak iç mekânlarda kendini hissettirmemektedir. Aslında

Guggenheim Müzesinde Gehry'nin biçimler repertuarından kurtulduğunu ve akıcı, keyfi, imgesel bütünlüğü üzerinden tasarlanmış yeni bir biçimsel anlayış edindiği gözlemlenmiştir.

Gehry'nin Guggenheim Müzesinde oluşturduğu yüzey mimarlığı, daha önce kuramsal bakışı özetlenen Gottfried Semper'in yüzeye yönelik yorumları ile ilişkilendirilebilir. Gehry'nin Guggenheim müzesinde çeperleri oluşturmakta takındığı tavır Semper'in giydirme kuramının çağdaş yorumu veya onun bir sonraki aşaması olarak değerlendirilmiştir. Semper'in mimarlık kuramı inşa edilmiş biçimin örtülmesini, süslenmesini ve yüzeylerde oluşturulan şiirsel ve kültürel ifadeleri barındırır. Burada konstrüksiyon mimarlık alanının bir unsuru olmakla birlikte mekânın bir bileşeni olarak Semper tarafından önemli görünmez. Gehry'nin tutumunda ise modern mimarlığın çerçeve strüktürünün biçimsel ve yapısal niteliklerinin öncelikle estetik hale getirilmesi vardır. Sonrasında ise alışılmışın dışında bir malzeme, titanyum ile giydirilerek ikincil bir estetik öğenin çerçeve strüktüre eklenmesi ile oluşturulan ikili bir durumdan söz edilebilir. Bu ikili katman hem konstrüksiyonun estetik değerini önemseyen ve bunun üzerine tasarım yapan Gehry sayesinde Semper'in kuramından farklılaşır hem de kaplamanın estetik değerine yaptığı vurgular bağlamında Semper ile ortak bir bakış noktası yakalar.

Gehry'nin Semper'in giydirme kuramını bir adım öteye götürmesi konstrüksiyon ve kaplamanın estetik ve mimarlık niteliklerine ayrı ayrı önem vermesindedir. Konstrüksiyon tektonik özellikleri, kaplamanın maddesel ve görsel etkileri sonucunda açığa çıkan imgenin niteliği Gehry mimarlığını yüzey kavramı tartışmasında önemli bir alanın tanımı yapar konuma getirmiştir. Gehry'nin Bilbao Guggenheim Müzesi'nde program niteliklerini donattığı yapısal, tasarımsal ve maddesel unsurlar tarafından oluşturulmuş yüzeyler, kentin geleceğinin sembolü haline gelmiştir. Bu bina çağdaş mimarlıkta biçim, malzeme ve konstrüksiyon nitelikleri ile yapılandırılmış yüzeyin nasıl olabileceğine dair bir cevaptır.

4.1.5. Herzog & de Meuron, Eberswalde Kütüphanesi bağlamında yüzey sorunsalı

Araştırmanın bu bölümü yüzey sorunsalına özgün çözümler ürettiği gözlenen Herzog & de Meuron üzerinedir. Yapı malzemelerini kullanma ve elde etme biçimleri ve tasarladıkları konstrüksiyonlarla Herzog & de Meuron, binalarında özgün yüzeyler ürettiği gözlemlenmiştir. Yüzey tasarımına yaklaşımlarında *"bitmemişlik, tahmin edilemezlik, değişkenlik, süreklilik"* gibi kavramları sıklıkla kullanan mimarlar, kent-bina-kullanıcı arasında farklı şiddetlerde şekillenen ilişkiler oluşturmaktadırlar. Bu karmaşık ve çok boyutlu ilişkileri özellikle binalarının yüzey yapılanması üzerinden kurgulayarak geliştirdikleri savlanabilir.

Herzog & de Meuron için yüzey yapılanmasının kentsel bağlam, mekânsal organizasyon, program, hatta kullanıcı ile ilişkili olduğu söylenebilir. Belirli bir yere, programa ve kullanıcıya özgü ve bunları özelleştirecek, uzantısı olacak yüzey tasarımları oluştururlar. Onların yüzey tasarımları kentsel bağlam ve bina programı ile bir ilişkiyi arayışı olarak değerlendirilmiştir. Bu süreçte bağlam ve programla ne tam bir uyum ne de tam bir zıtlık oluştururlar. Herzog & de Meuron tasarımlarında yüzeyler, çağdaş tasarlama yöntemlerince vurgulandığını savladığımız özellikle malzeme ve konstrüksiyon gibi mimarlık bileşenleri aracılığıyla öne çıkarılır ve hatta özerk mimarlık elemanları gibi ele alınabilir. Bu bölümde onların yüzeylerini yapılandırırken kullandıkları tasarımsal bileşenler ve genel mimarlık tavırlarının yüzeyi nasıl biçimlendirdiği araştırılmıştır/tartışılmıştır.

Herzog & de Meuron yapılarının özgün yüzey mimarlığının malzeme nitelikleri ile ilişkili olduğu söylenebilir. Bu özgünlüğü doğanın özünü oluşturan maddeler, malzemeler ve insanın mekânını üretmek için kullandığı yapma biçimlerini çağdaş tasarlama yöntemleri ile yorumlamaları sayesinde elde ederler. Jasques Herzog'a kendi mimarlıklarını bu dünyanın görünen ve görünmeyen imgeleri arasındaki ilişkiyi tanımlamak olarak nitelendirir [Herzog, 2003]. Bu bağlamda Tovole'de, İtalya, Taş Evi (1982-1988); Basel'de, İsviçre, Schützenmattstrasse Apartmanı (1984-93); Laufen'de, İsviçre, Ricola Deposu (1986-1987); Münih, Almanya'da,

Goetz Sanat Galerisi (1989-1992); Mulhouse'da, Fransa, Ricola Üretim ve Depo Binası (1992-1993); Basel'deki, İsviçre, Sinyal binaları, ilki 1992-1995 ve ikincisi, 1994-1997; Kaliforniya'da, ABD, Dominus Şarap evi (1995-1998); Eberswalde'de, Almanya, Teknik Okullar Kütüphanesi (1994-1997) gibi tasarımları onların mimarlığa bakışlarının, yorumlarının bir sonucudur. Bu tasarımlar genelde malzeme organizasyonları ve konstrüksiyon nitelikleri ile yüzey tasarımı konusunda Herzog & de Meuron'un çağdaş mimarlıkta sağlam bir konum edinmesini sağlamıştır. Bu çerçevede onların bu yapıları, yüzey etkilerinin dayanak noktalarını ve içeriklerini oluşturduğu iddia edilen malzeme ve konstrüksiyon bileşenleri bağlamında çalışmada irdelenmiştir.

Herzog & de Meuron mimarlığının çağdaş mimarlıkta yüzeye bakışı ve onların tasarladıkları mekânlardaki yüzeyin etkileri Leatherbarrow ve Mostafavi'nin "*Yüzey Mimarlığı",* [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002] kitabında tartışılmıştır. Leatherbarrow ve Mostafavi Herzog & de Meuron mimarlığını malzeme ve üretim süreçlerinin tasarlanmasına ait bir mimesis süreci olarak değerlendirirler. Ayrıca onlara göre, Herzog & de Meuron mimarlığının içeriğini Postmodernizm biçim ve imge ile başardığı mimesis'in yerine koydukları malzeme ve üretim yöntemleri oluşturur [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002]. Rafael Moneo'ya göre de, Herzog & de Meuron'un özgün kimliğini tanımlayan şey malzeme ve üretim süreçlerinin tasarlanması ve bu yöndeki araştırmalardır. Moneo'ya göre bu, yirminci yüzyılın ikinci yarısında birçok sanatçı tarafından ısrarla peşinde koşulan bir şeydir [Moneo, 2004]. Moneo, Herzog & de Meuron'un araştırmalarını ve bir "*kökene inme"* sürecinde analiz eder. Ona göre Herzog & de Meuron'un köken araştırması konstrüksiyon ile onu var eden malzemenin içeriği ve biçim arasında bir ilişkiyi içerir [Moneo, 2004]. Bu çerçevede hem Leatherbarrow ve Mostafavi için hem de Moneo için Herzog & de Meuron mimarlığında bu köken araştırmasında iki durum üzerinde şekillendirilmektedir denebilir. Birincisi, malzeme ve konstrüksiyonun mekânı tanımlamada asal bir araç olarak tanımlanmasıdır. İkincisi ise, Herzog & de Meuron'u malzeme ve konstrüksiyona yönelten Postmodernizm süreçlerinden, özellikle etkisinde kaldıkları Aldo Rossi'den ve Modernizm'in evrensellik arayışlarından kopma istekleridir. Moneo, Ricola deposunu analiz ederken bu iki

tutumu açıklar. Ona Herzog & de Meuron'un bu tavrı biçimlerin ifadelerini tartışmada, Postmodern mimarlığın benimsediği görsel ifadelerin sadeleşmesine ve malzemelerin yapısal olasılıklarının sorgulanmasına yol açar [Moneo, 2004]. Böylece, konstrüksiyonun mimarlıktaki ağırlığını geri kazanmak için ikonografik referansların terk etmeleri ve malzemeye verdikleri önem, imgenin bilinçli olarak bastırılması veya arka plana itilmesi ile sonuçlanır. Dolayısıyla Herzog & de Meuron mimarlığının temel özelliğinin malzeme ve konstrüksiyonun oluşturduğu bu iki neden kapsamında açığa çıkar.

Moneo, Herzog & de Meuron'un mimarlık tutumlarının odağını tanımlarken onların ikonografiye karşı durma kararlılığı göstermelerini önemser. Bu, tasarımsal imgenin oluşturulmasında bilinçle yapılmış bir tercihtir. Bu çerçevede, Herzog & de Meuron mimarlığında imgenin oluşturulması tarihsel referanslarla değildir, zaten buna karşılardır. Mimarlığın varlığı ya da imgenin içeriği malzemenin ilkel doğasında elde edilir. Bu bakış onların mimarlığını biçimsel arayışlardan özgürleştirir ve basit hacimler oluşturmaya yönlendirir. Böylece malzemenin üretimi ve bu durumun olası sonuçları mekânın niteliği olarak imgenin yapılandırılmasını sağlayacaktır. Bu basit hacimler üzerinde mimarlar konstrüksiyonu mümkün kılan örmeler, eklemeler, üst üste getirmeler ve birbiri içine geçmeler gibi ilkel yapım yöntemleri ile tasarım yaparlar. Aslında bu bir anlamda ilkel üretim yöntemlerinin güncel mimarlık şartları içinde yeniden ele alınması ve yapım malzemeleri ile mekânsal programların kuşatılmasıdır. Fakat burada bir anlamda programın göz ardı edilmesi ihtimalinden de söz edilebilir. Her ne kadar Herzog & de Meuron programla ilişkiyi aslı bir yapılanma olarak görmekteyse de malzeme ve konstrüksiyon ilişkileri yapılarında zaman zaman programın etkilerinin önündedir. Genelde onların tasarımları programın ikincil bir tasarımsal unsur olduğu ve yapının yüzeylerinin programatik ilişkilerinden uzakta kurulabildiği yapılanmaları içerir. Bu bağlamda Moneo'ya göre Herzog & de Meuron tasarımlarında yüzeyin programa katkı yapması sağlanmışsa da bunun tersi de çok doğru bir ifadedir [Moneo, 2004].

Herzog & de Meuron'un malzeme ve konstrüksiyona verdikleri bu önem, ikonografik referanslardan uzak kalmaları, program ve yüzey arasında oluşturdukları

gerilim Leatherbarrow ve Mostafavi için, onların mimarlıklarını modern ve gelenek arasında bir alanda konumlandırmıştır. Ayrıca bu sayede Aldo Rossi mimarlığının temsili niteliklerinden uzak kalmalarını sağlamıştır. Diğer bir ifade ile Postmodernizm'in etkilerinden arınmış bir mimarlık yapmalarına neden olmuştur. Böylece anonimlikten uzak özerk bir karakter taşıyan bir mimarlık kimliği oluştururlar. Moneo, Herzog & de Meuron'un mimarlığını evrensel olandan spesifik olana doğru ilerleme gayreti içinde bulur [Moneo, 2004]. Bu modern mimarlığın tersi yönde bir mimarlık biçimidir. Herzog & de Meuron'un çalışmaları Aldo Rossi'nin oluşmasını hedeflediği mimarlığın özerk karakterinin oluşturulması düşüncesini de sağlamış görünmektedir. Bu karakter de Leatherbarrow ve Mostafavi'ye göre semboliktir [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002].

Herzog & de Meuron mimarlığının çağdaş mimarlık gündeminde özerk ve özel bir hale gelmesinde yüzeylerin sembolik, temsili, görsel vb. türden etkisi büyüktür. Bu etki öncelikle malzeme kökenlidir. Malzeme ve konstrüksiyon onların mimarlığı ele alışları ve fenomenal olarak tanımladıkları tavırları dahilinde, yüzey etkilerini kurar [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002]. William Curtis, Herzog & de Meuron'un tasarımlarının görsel etkilerini ve içeriğini şöyle açıklar:

Başından itibaren, Herzog & de Meuron, mimarlığın amaçlarından birinin, dünyaya ilişkin algımızı yükseltmek olduğunu düşünmüştür. Binalar, ülke ya da kent üstüne görüşlere odaklanan, çerçeveler ya da filtreler haline gelebilir. Yapay, sanatsal, doğal, endüstriyel vs. olsun, farklı gerçekliklerin deneyimi, malzeme, düşünce, geometri ve görüş hattının kontrollü kullanımı aracılığıyla yoğunlaştırılabilir. Binalar, bazen, çevresel alanı etkinleştirmede kesikler ya da mıknatıslar gibi davranır. Dominus şarapevi, doğal ve kırsal yerleşimiyle bir etkileşime sahiptir; Sinyal kuleleri, kent içindeki konumunun çok katmanlı ölçeğine bir cevap verir. Soyutlama, sadeleştirmek ve arıtmak da kullanılır. Herzog & de Meuron binaları, genellikle, yatay ve dikey katmanları biraraya getirir. Yüzeyler, tamamlayıcı ekranlar ya da birbiri üstüne bindirilmiş saydamlıklar, hem literal hem de phenomenal[1], önerir. Sonuç, beton, bakır, cam, blokaj taşları, moloz, ya da çelik ağdan yapılmış düzlemlerin 'doğru' pozisyonu hakkında algısal belirsizliktir. Kılıf [2], genellikle, yerin ya da malzemenin

[1]Colin Rowe'nin "Şeffaflık/Transparency", makalesinin Modernizm'in kilit kavramları olarak açıkladıkları iki kavramdır. Bkz: Colin Rowe ve Robert Slutzky, "Transparansy: Literal and Phenomenal", Part II, Perspecta 13/14, 1971

[2] Mekânın yüzeyleri ve bunların etkisi de denebilir.

saklı olan anlamına referans vermesine rağmen, bunun altındaki gerçek strüktürü maskeler. Çoğunlukla, kütleden daha çok, ağırlıksızlığın hissi vardır [Curtis, 2003].

Leatherbarrow ve Mostafavi Herzog & de Meuron'un oluşturdukları yüzeylerinin kaynağını ekleme ya da tekrarlama mantığı oluşturulan etkiler olarak ifade eder [Leatherbarrow ve Mostafavi, 2002].

Ayrıca, yine Curtis'e göre Herzog & de Meuron yüzey etkilerinin elde edilmesini resim, heykel, enstalasyon sanatı, land-art, kavramsal sanat, fotoğraf, film, reklam ve moda gibi mimarlığın içinden ve dışından olan alanlardan edinirler. Curtis'in "*görsel alıcı"* olarak tanımladığı Herzog & de Meuron'un imge dilinin kökeni, her çeşit imge üretim yapısına uyabilir veya onlardan bir şeyler alabilir. Aslında bu görsel sanatlarla bir çeşit karşılıklı etkileşim demektir. Herzog & de Meuron, tıpkı diğer görsel sanatların kendi alalarında yaptıkları üretimler gibi mimarlığı bağlamı içinde algılanabilir bir *"şey"* haline getirerek anlam yüklerler. Onların "*görsel alıcıları"*, bir yanda imgelerini tanımlayan ya da onların esin kaynağı olan görsel sanatlarla etkileşmeye yönelirken, öte yandan Andy Warhol gibi pop-art sanatçılarla iletişimlerini sağlar. Bu bir tür görsel sanat işine dönen üretimleri için Herzog & de Meuron'a bir hareket olanağı sunmaktadır. Böylece görsellik üzerine üretimler yapan sanatçılarla sıkça çalışma olanağı bulurlar ya da onların yaptıklarını mimarlık alanında yeniden üretmenin düşünsel alt yapısını kurabilirler. Her ne kadar Herzog & de Meuron, görsel sanatlarla olan ilişkilerinin binalarını bir sanat nesnesine dönüştürmesine ya da oluşan yüzey etkileri ile binalarının öyle algılanmasını, kavranmasını istemeseler bile, mekânlarını tasarlama ve üretme süreçleri açığa çıkan imgenin, yüzey etkilerinin mimarlıklarının bir sanat ürünü gibi tartışılmasını engelleyemez. Üretilen imge malzeme ve konstrüksiyonun bir bütünlüğü olarak yüzey etkilerini doğurmaktadır. Sonuçta, Herzog & De Meuron binalarının görsel kapsamı onların sanat nesnesi olmalarından öte mimarlık niteliklerinin yoğunluğu ile ilişkilendirirler [Zaera-Polo, 2005]. Fakat Herzog & de Meuron'un sanat dışı olduklarına yönelik itirazlarına rağmen Curtis'in de belirttiği gibi sanatsal görsellikle çok doğrudan ilişkileri vardır [Curtis, 2003]:

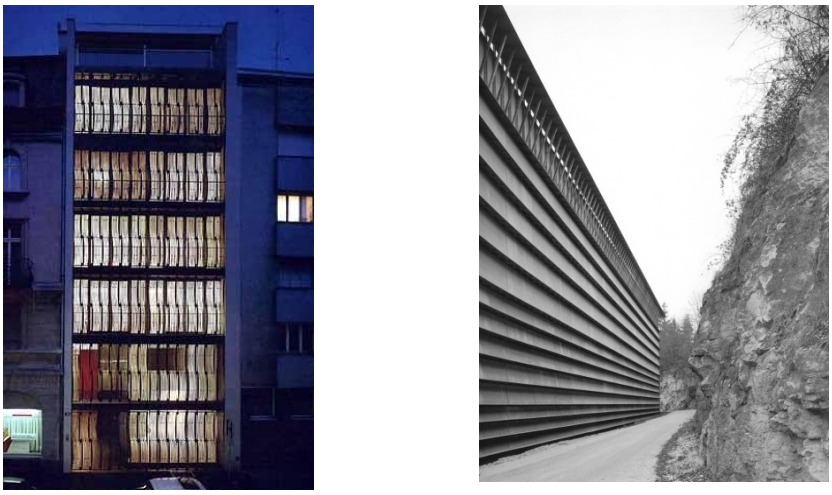
"Andy Warhol'un bir ipek ekrandaki delikli noktaları, yağmurda camın parlaklığı, Basel'deki klasik bir binanın üçlü düzeni, Tenerife'deki bir çakıl temelin yapısı, bu esinlenmeler Herzog & de Meuron'un binalarında bir görüntüye dönüşmezden önce görsel ve kavramsal bir yüzey sayesinde (görsel alıcılar) elde edilir."

Bu bağlamda sanatçıları imge üretimlerinden etkilenmeler ile yüzey etkilerini üretmeleri, Herzog & de Meuron'un binalarında tercih ettikleri bir tasarlama yöntemidir. Kunstmuseum Basel'de, 1975, sergilenen Donald Judd ait kübik nesnelerin, Andy Warhol'un serigraflarının oluşturduğu zihinsel etkinin, Thomas Ruff'un fotoğraf çalışmalarının, heykeltıraş Richard Serra'nın eserlerinin, diğer bir fotoğrafçı Karl Blossfeldt'in imgelerinin Herzog & de Meuron'un tasarımlarına etkileri fazlasıyla vardır. Bu çerçevede, sanatsal etkinin Herzog & de Meuron tarafından mekânsallaştırılması ile yüzey etkilerinin elde edilmesinde malzeme ve konstrüksiyon yine odaklandıkları unsurlar olarak ön plana çıkar. Moneo bu ikisine ek olarak biçimlerin sadeleştirilmesi de önemser [Moneo, 2004]. Moneo gibi Gerhard Marc'de, Herzog & de Meuron'un biçim ilişkisini *"özerk kutu, biçim olarak kutu"* diye tanımlar ve onların küp ya da kutunun steriometrik hacimselliğini nasıl merkezi bir tema haline getirdiklerini vurgular [Marc, 2000].

Basel'deki Schützenmattstrasse Apartmanı (1984-93) Herzog & de Meuron'un oluşturduğu yüzey yapılanmasının içeriğini açıklamakta iyi örneklerden birisidir (Resim 4.18 a). Binanın dökme demir konstrüksiyon sistemi bulunduğu şehirde yer alan ve kentsel altyapının servis noktalarından biri olan bir kanalizasyon kapağına öykünür. Bu garip sayılabilecek benzeşim hikâyesi onların imge üretiminde ve bunun mekânın çeperleri ile ilişkilendirilmesinde kullandıkları stratejik tasarımsal düşüncelerin ne kadar farklı esin kaynakları olabileceğinin sorgulanması adına önemlidir [Kudielka, 2002]. Kudielka'nın Herzog & de Meuron 'un bu tasarımı ele alışına ait yorumu şöyledir:

Herzog & de Meuron'un tasarımları, *minimalizm* ve *süsleme*, *imaj* ve *yapı* arasında kalan gerilimli bir alana işaret eder. Schützenmattstrasse Apartmanı ve Ticari Binasındaki dökme demir perde konstrüksiyonun dalgalı ritmine bakıp, birkaç adım uzaklıkta bir kanalizasyon kapağında aynı şablonu bulmak şaşırtıcıdır. Buradan,

açıkça benimsediklerinin, olağanlıkların organize edilme metodu olduğu anlaşılır [Kudielka, 2002].



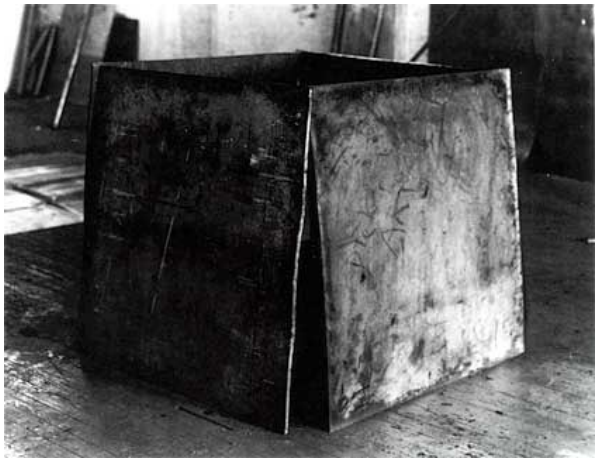
(a) (b)

Resim 4.18. Herzog & de Meuron projeleri
a. Schützenmattstrasse Apartmanı [Herzog & de Meuron, 2011]
b. Laufen Ricola depo tasarımı [Herzog & de Meuron, El Croquis, 2005]

Böylesi bir etkilenmenin aşırı bir duyarlılık olduğu söylenebilir. Bağlamın etkilerini tasarıma taşımak için geliştirilmiş bu tür yaklaşımların gerçekten mimar ve yerin ruhu arasında doğru bir ilişki mi olduğu yoksa mimarinin sözel ifadelerine ait tartışmalı bir alanı mı doğurduğu önemli bir ayrım noktasıdır. Bu tasarımda bağlamın bir araç olarak kullanıldığını söylemek olasıdır. Yapının yüzey imgesi ve yer arasında kurulan bağlantı yüzeyin içeriğini açıklamaz. Böylesi bir durumda da Herzog & de Meuron'un yüzeyi kuran etkilerinin bağlamdan değil yine onların malzeme ve konstrüksiyona yönelik tutumlarından kaynaklı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Malzeme ve konstrüksiyon arka plana itilen programı kapsayan imgeyi inşa ederler.

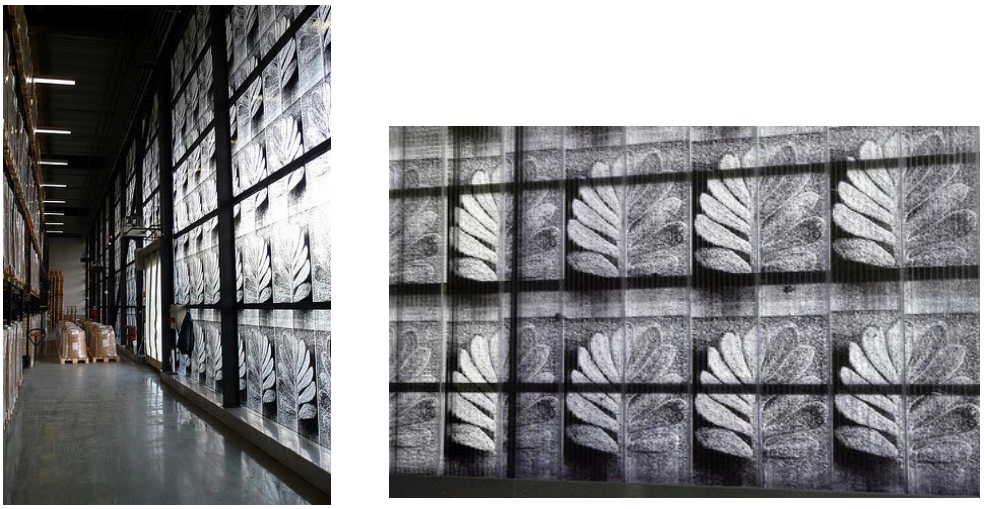
Laufen Ricola depo tasarımı (1986-1987) genel içeriği heykeltıraş Richard Serra'nın sanatsal çalışmaları ile ilişkilendirilebilir. Serra'nın birbirini destekleyecek biçimde konumlandırdığı her biri iki yüz elli kiloluk kurşun levhalarının görsel etkisi ve içeriği Herzog & de Meuron'un genel tasarım konseptini oluşturmuştur (Resim

4.19). Bu içerik Brodruck'ın [2007] ifade ettiği gibi, yerçekiminin kendisinin yüklerin dengesini oluşturacak biçimde bir araya getirilebilmesi üzerine kurgulanmıştır [Brodruck, 2007]. Yerçekimi oluşturulan "*yığılma"* tekniği ile konstrüksiyonun kendisi olarak var edilmiş, somutlanmıştır. Ricola fabrikası binasının yüzey etkilerinin oluşturulması, Serra'nın etkileri ve mimari programın yorumlanması ile ele edilmiştir.



Resim 4.19. Richard Serra'nın kurşun levhaları [Serra, 2010]

Münih Goetz Sanat Galerisi Minimalizm ve Herzog & de Meuron'un çalışmaları arasındaki ilişki için iyi bir örnektir. Bu proje Herzog & de Meuron için soyut bir sanat çalışmasının mimarlık alanına dönüştürüldüğü somut, katı mekânını sunar. Herzog & de Meuron'un bu yapıda çalıştığı soyutluk ve katılık bir birliktelik olarak bu tasarımın mekânını oluşturur. Bu katılıklar içinden geçilemez kütleler anlamına gelmemektedir, onların kütleleri binalarının içlerindeki boşlukların bir sistemine dayanır. Duvarların oranları, ölçüleri, konstrüksiyonları indirgenmiştir. Herzog & de Meuron bu yapıda cam ve betona verilen strüktürel ve malzemenin doğasına yaslı işlevsel ifade ve kapsamı nasıl dönüştürebileceklerini tersyüz edebileceklerini göstermişlerdir. Cam ve beton, geleneksel kullanımlarının aksine bir konumlanma ile yüzeyde üst üste gelirler: beton üstte cam alttadır. Böylece bu tasarımda Herzog & de Meuron malzemelerin doğası ve onların geleneksel anlamları ile karşılaşmanın bir yolunu hazırlar [Moneo, 2004].



Resim 4.20. Mulhouse Ricola Üretim ve Depo Binası yüzey kaplaması ve görsel etkisi [Chakroff, 2010]

Mulhouse Ricola Üretim ve Depo Binası'nda (1992-1993) diğer bir fotoğrafçı olan Karl Blossfeldt'in çalışmalarından etkilenmesinin izlerine rastlanır. Bina bitkisel ürünlerle uğraşan bir şirkete yapıldığından çok doğrudan bir gönderme olmakla birlikte bu tasarımlarında Herzog & de Meuron fotoğrafçının bitki motiflerini işlediği bir çalışmasını kendi binaları için oluşturdukları yüzeylerde yeniden ele alınıp onu mekansal bir hale getirmişlerdir (Resim 4.20). Binanın yüzey etkileri bir bitki görüntüsü olarak oluşturulmuştur.



Resim 4.21. Herzog& de Meuro, Sinyal Kulesi [Ruff, 2002]

Richard Serra'nın etkileri ile oluşturulmuş diğer yapı ise İsviçre, Basel'deki Sinyal binalarıdır, 1994-1997. Genel olarak hem bu iki sinyal binasının hem de Laufen Ricola Deposu yüzey etkileri olarak konstrüksiyonun sağladığı bir yığılmadan söz edilebilir. Serra'nın kurşun levhaları gibi birbirini tutan ya da tutuyor etkisi sağlanmış yığılma mantığında bir düzen söz konusudur. Sinyal binaları elektronik ekipmanları barındırırlar, fakat yüzey etkileri olarak demiryolları düzeni ile bağdaştırılmış metal şeritlerin varlığı söz konusudur. Şeritlerin düzeni ve iki katman olarak bir araya getirilmeleri yüzeyi oluşturmuştur. Bu ikili katman endüstriyel üretim mantığının yeni yapılan elektronik tabanlı bir bina tasarımında yeniden düşünülerek elde edilmesini içermektedir. Yüzey etkisi olarak bu teknolojik dönüşümün sağladığı, fakat köken olarak basit bir yığılma ile elde edilmiş endüstriyel bir imgeden göz edilebilir (Resim 4.21).

Herzog & de Meuron'un yüzey sorunsalı kapsamında tartışılabilecek ve bu bağlamda çok zengin ifadeler barındıran bir diğer tasarımı ise Dominus Şarap Evi'dir. Malzeme, konstrüksiyon, bağlam ve program bileşenleri bu tasarımda yüzeyin oluşturulmasında etki sahibidirler.



Resim 4.22. Dominus Şarap Evi, yüzey ve iç-dış mekanda görsel etkileri [El Croquis, 2005]

Fakat bu tasarımda yapılabilecek önemli bir tartışma bağlamının verilerini kullanmanın ne derecede yüzey yapılanmasına etki ettiğidir. Bağlam Herzog & de Meuron 'un tasarımlarında etken midir? Yoksa bağlam, tasarıma girdi oluşturmanın ötesinde midir? Doğal ve yapay olan arasında bir etkileşimin ve mekânsal artifizasyonun en başarılı örneklerinden sayılabilecek yapı Laufen Ricola Deposu, Basel'deki Sinyal Binaları gibi yığma stratejisinin bir ürünüdür. Fakat bu binanın orijinal fikrinin Robert Smithson'ın asıl yerlerinden alınarak metal çerçeveler içinde sergilenen kaya parçalarının tektonik nitelikleri ile bağlantısı önemlidir [Forster, 2002]. Smithson aslında bir enstalasyon mantığı içinde sanatsal üretim yapar. Üretimine konu olabilecek nesne veya malzemeleri onların bağlam ya da kullanım değerlerinden kopartır. Malzemenin gerçekliğine değil onun soyutlanmasına ve bu soyutlamanın sonuçlarının yorumlanmasına önem verir. Bir şeyin zaman, gerçeklik ve derinlik ile ya da gelenek ile sorgulanması; bu çerçevede Herzog & de Meuron'un tasarlama stratejileri ile Smithson'un örtüştüğü söylenebilir. Hem Smithson hem de Herzog & de Meuron bir malzemenin soyutlanmasını ve onun kendi gerçekliğinin ötesinde ele alınmasını sağlarlar. Şarap evi binası elde edilen yüzeyleri ile bulunduğu bölgenin yöresel malzemesi olan irili ufaklı kaya parçalarının kendi niteliklerinin ötesinde ele alınmasını sağlamıştır. Aslında burada soyutlama, her ne kadar Herzog & de Meuron soyutlama yapmadıklarını iddia etse de tasarımın asıl içeriğini oluşturur. Kaya parçaları iki biçimde soyutlanır. Bunlardan birincisi programın yüzey nitelikleri ile ilişkilendirilen ışık kullanımı, diğer ise malzemenin gerçek içeriklerinin ötesinde bağlamsal bir teslimiyet olarak ele alınmasıdır. Birinci durumda yüzey etkisi olarak tasarlanan *ışık ile olan etkileşim,* program- yüzey ilişkilerinin belki de diğer hiç bir tasarımlarında olmadığı kadar başarılı kurulmasına neden olmuştur. Bu bir kılıf gibi ya da tıpkı şarabın etrafını çevreleyen şişe gibidir [Moueix, 2002]. Mekânın yüzeylerini oluşturan konstrüksiyonel öneri ışığın programın verilerine olan tepkisini yansıtır. Herzog & de Meuron yöresel taşları adeta ışığa maruz bırakarak ve bunu program ile ilişkilendirerek tasarımı oluşturur. Böylece, mekânı çevreleyen konstrüksiyon ve onun içeriğini oluşturan yöresel kaya parçaları yapım biçimi sayesinde gerçek niteliklerinin ötesinde programla ilişkili bir anlam oluşturmuşlardır. Kaya parçaları bir çeşit ışık ve hava ayıracı olarak davranırlar. Soyutlanan burada

yöresel kaya parçaları aracılığıyla bağlamdır. Gerçeklik hâline gelen en başta programatik işlevler ve sonrasında ise ışıktır.

Dominus Şarap Evi'nde kaya parçaları, yerçekimini algılanabilir kılmak ve yapısal bir zıtlık oluşturmak adına metal çerçeveler içine yığılarak sınıflandırılır [Kudielka, 2002]. Herzog & de Meuron bu sınıflandırmayı ofis katlarında büyük kaya parçalarını üst kotlarda, şarapların iklimlendirilmesi için de küçük parçaları zemine yakın olacak biçimde konumlandırırlar [Manolopoulou, 2009]. Bu tavır, şarap evi tasarımında Herzog & de Meuron'un tektonik dile yönelik oluşturduğu ters düz etme süreçleri daha çok programın gerekleri içindir. Üst katmanlarda ofisler, alt katmanlarda ise şarapların depolandığı ünitelerin ışık ile olan ilişkileri çerçevesinde üstlerde iri, altlarda ise ince taşların konstrüksiyonun içine yerleştirilmişler, böylece program ve yüzey etkisi arasında tektonik bir ilişki kurmuşlardır. İri kayalar ışığı daha çok geçirir ve ofis birimlerinin güne karşı program gereksinimlerini karşılar. Alt katmanlarda ise ışığın etkileri ince taşlarla ortadan kaldırılmıştır. Bu çerçevede Herzog & de Meuron'un şarap evi tasarımında bağlama uygunluk söz konusu olmakla birlikte, program ve malzeme ile etkileşim çerçevesinde tasarımsal gerekliliklerin üzerinde daha çok durulduğu söylenebilir. Bağlam programın nesnesi olan şarabın üzerinde etkili olarak kalmıştır. Herzog & de Meuron ise binanın yüzey etkileri ve konstrüksiyonel dilini bağlamla bütünüyle bağlantısız bir program dili üzerine kurmuştur.

Bu bağlantısızlık, doğal ve yapay arasında bir etkileşim olarak ele alındığında Herzog & de Meuron'un şarap evi tasarımı doğallığın dönüştürülmesi, onun mimari bir programla yapaylaştırılmasını da içerir. Burada dikkat çekici olan, her bağlamsal çalışmada klasik bir vurgu halini alan doğal taşın işlenmesi ile elde edilen yapı malzemesi üzerine oluşturulan vurgulamalar değildir. Şarap evinde öncelikli olarak açığa çıkanın, ışık ve konstrüksiyon arasında oluşan yüzey etkileri olduğu söylenebilir. Bu dolaylı bir etkileşimdir[1]. Işık doğal fonksiyonel bir gereksinim olmasının ötesinde programın parçası haline gelir. Aynı biçimde mekânların

[1] Böylesi benzer bir etkileşim için Jean Nouvel'in Arap enstitüsü binası da örnek verilebilir.

iklimlendirmesine yönelik etkiler barındıran yüzeyin kavramsal strüktürüdür. Yüzey konstrüksiyonun şekillenmesinde bağlamdan alınan yapıma yönelik teknikler, üzüm asmaları, saban izleri, sırıklar, yüzey etkilerinin tasarımında konstrüksiyonun doğallığın ışık aracılığıyla görsel ve biçimsel dönüşümünün araçları olarak öne çıkarlar [Curtis, 2003]. Şarap evi bağlam, yüzey ve konstrüksiyon arasında bir yüzey artifaktı olarak açığa çıkarken, yapısal olarak gerçekleştirdiği şey, her şeyi kırsal olmaktan çıkartıp mimarlığın programatik yapısına uygun hale getirmesidir. Bina ve doğa bu yapaylaştırma süreci içinde üst üste gelir [Manolopoulou, 2009]. Bu durum bağlamsal vurguların görünenin aksine önemsenmemesi anlamına gelmektedir. Herzog & de Meuron'un Şarap evi bir görsellik biçimi olarak doğallığı barındırmaz, aksine son derece yapay ve doğaya aykırıdır. Bina, yüzey etkilerine ait program ve konstrüksiyon ilişkileri ile alanın tektonik potansiyelleri arasında gerçekleştirilmiş bir organizasyondur. Curtis, Herzog & de Meuron'dan bir alıntı yapar:

"The Hidden Geometry of Nature' (1988) makalesinde Herzog, doğanın yüzeyini, altındaki düzenin 'ruhu' ve çok katmanlı sistemlerini kavrama ihtiyacını ima etmiştir: Görünmeyen dünyaya olan ilgimiz, görünen dünya da onun için bir biçim bulmakla ilişkilidir… Doğada var olan bir ilişkiler sisteminin karmaşıklığını kastediyoruz… Bu nedenle ilgimiz, temel olarak doğanın dış görünüşü değil, ruhsal bir prensip olarak doğanın saklı geometrisi üzerinedir" [Herzog, 2003].

Bu saklı geometri ham bir bağlam vurgusunun ötesinde ayrıcalıklı görsel ve programatik ilişkiler ile bağlantılı bir içeriğe işaret eder. İçerik ihtiyaç programının ötesinde, programın mimarların zihinlerinde sentezlenerek zenginleştirilmesi ile elde edilmiş mimari programdır. Herzog & de Meuron görünmeyen dünyadan bir biçim olarak tanımladığı şeyi bağlamın ve malzemenin analizi ile yapar, böylece aslında doğanın ilişkiler bütünlüğünü yüzey imge üzerinde inşa ederler. Tam da bu noktada söyledikleri, dış görünüşle ilişkisiz olan, mimari programla ilgili olan, bağlamdan kaynaklı ama bağlamda referansları bulunmayan, onun saklı geometrisinin yapısal içerikleri üzerinedir. Tektonik ve programatik yorumlamayla oluşturulan yüzey etkisi ile program kökenli fakat yüzey ve imgenin bütünlenmesi üzerine kurulmuş doğada olmayan bir bütünlük inşa ederler. Tüm bu ifadelerin bağlamında şarap evi yüzey

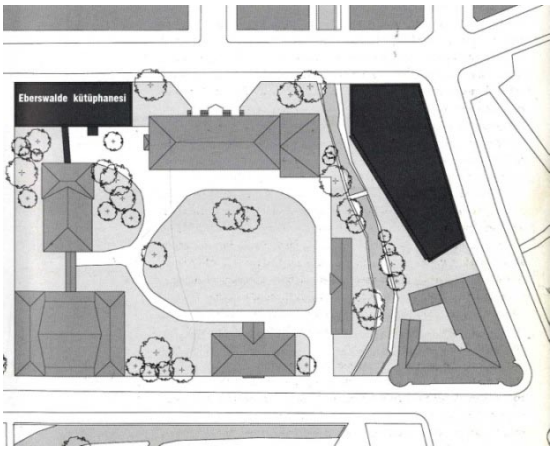
sorunsalına yönelik bir buluştur. Program, imge ve malzeme arasında doğadaki saklı geometrinin yüzey imgesidir.

Herzog & de Meuron' un sanatçılardan ve sanattan aldıkları ilham görsel kültürlerinin çok geniş olmasını sağlamıştır [Curtis, 2003]. Kullandıkları malzeme ve konstrüksiyona bağlı mimarlık tavrı onların çalışmalarını sanatın mimarlıkla ara kesitinde konumlandırmıştır denebilir. Sanat işi olarak tanımlanabilecek imgesel üretimin ile mimarlığın asal unsurlarından olan konstrüksiyon, malzeme ve program arasında Herzog & de Meuron'un geliştirdiği ilişki bu çalışma özelinde *model/şablon* kavramı ile tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu, yüzey, tasarımsal bileşenler ve onların sanatsal esin kaynakları arasında Herzog & de tasarlama stratejisi olarak özetlenen durumların bu çalışma kapsamında nasıl görüldüğüne ait bir tartışmadır.

Bir model/şablon olarak yüzey sorunsalı Herzog& de Meuron'un özellikle yüzey kavramı tartışmalında özgünlüğünü oluşturur. Genel tasarım yaklaşım biçimi olarak evrensel olma ideasının dışında yerel olanla ilişkili tavırları ile Modern mimarlık söyleminden uzaksalar bile bütünüyle modernliği reddetmezler [Ursprung, 2002]. Modernizm'in bezeme üzerine düşüncelerini, Loos'un içeriden ya da dışarıdan olarak farklılaştırdığı ve çeper sorunsalını bir yüzey meselesi olarak program ile ilişkilendirdiği, programın parçası olan yüzey fikrinin uzağında konumlandıkları da söylenebilir. Bezeme ile olan yakın ilişkileri ve onun yüzey sorunsalının programatik yapısı ile bağlantısızlığı onları Modern gelenekten koparmıştır. Fakat diğer bir yönden program ve bezeme arasındaki ilişkisizlik klasik bir mimarlık geleneğinin çeper- işlev ilgisizliği kadar olmasa da yakın bir nitelikte bezemenin ele alınışı ile onları ilişkilendirir. Eberswalde kütüphanesi tekrar eden fotografik imgeler ve kütüphane programı arasında herhangi bir klasik mimarlık binası kadar bağlantı oluşturur. Bu çerçevede klasik mimarlıktan farklı tarafları Philip Ursprung'un yorumunda gizlidir. Ursprung'a göre Herzog & de Meuron yapılarının konstrüksiyon düzeninden bağımsız olarak, binaların dış kaplamalarının, imajlar olarak nasıl çalışabildiğini ya da bu imajlarla nasıl *"mutlak doygun"* olabildiğini göstermiştir [Ursprung, 2002]. Bu Modern mimarlık geleneği olarak yapının yüzeyleri ve

konstrüksiyon arasındaki ilişkiyi kopartan sistemin yeniden yorumlanmasını içerir[1]. Herzog & de Meuron tasarımlarında konstrüksiyon ve bezeme arasındaki ilişki bütünleşiktir. Onların yapıları ne dekore edilmiş bir baraka, [Zaera, 2002], ne de Venturi'nin ifadesindeki gibi *"kendisi bir simge olarak tanımlanabilir"* [Venturi, 1993]. Herzog & de Meuron'un binaları, yüzey etkilerinin oluşturduğu görsel/imgesel dil üzerine kuruludur. Bir tuval, bir heykel, sanatın bir biçimi olarak ama mimarlık aracılığıyla üretilmemiş olarak yer üzerine konumlanırlar.

Bu bağlamda bir model/şablon olarak imgenin nasıl oluştuğu ve konstrüksiyonla yüzey ilişkisinin niteliği Eberswalde Kütüphanesi tasarımı üzerinden tartışılacaktır. Berlin'e bir saat uzaklıktaki kütüphane bir parkın içinde konumlanmıştır (Şekil 4.15). Gerhard Macks göre araç yolundan yaklaşırken belli belirsiz bir biçimde aniden görünen bina kütlesi bezle kaplanarak dekore edilmiş ve bütünüyle paketlenmiş bir yapı olarak görünür. Ona göre bu ilk etki sonrasında bütünüyle farklılaşır. Binaya daha yaklaşıldığında onun bir kaplama olduğu gerçeği görünür [Şekil 4.15]. Cam ve beton panellerden basit bir küp baştan aşağı model imgelerle kaplanmıştır. Resimsel imgelerle çevrelenmiş binanın, uzaktan bakıldığında katları da konstrüksiyonun malzemeleri de ayırt edilemez [Macks, 2000].



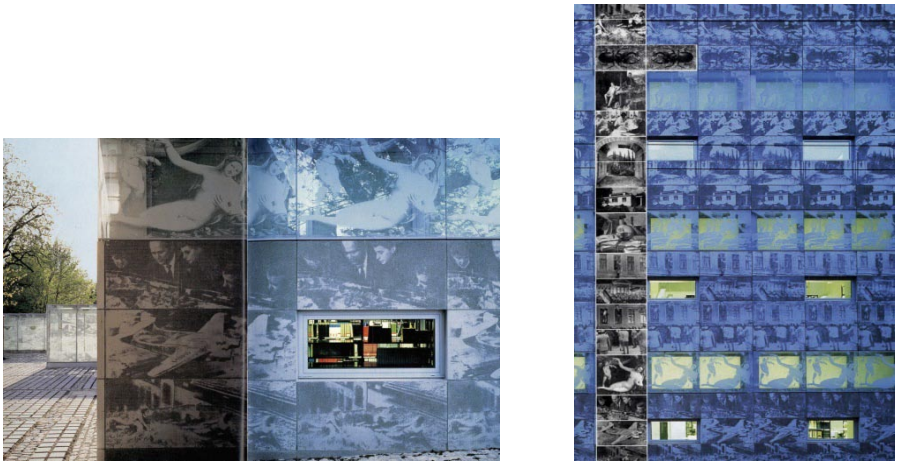
Şekil 4.15. Eberswalde Kütüphanesi vaziyet planı [Macks, 2000]

[1] Semper kuramları ile bri kez daha tartışmada konu olarak ele alınabilir. Semper'in giygirme ve konstrüksiyon ilişkisi ve kaplamanın tektonik nitelikleri üzerine vurguları Herzog& de Meuron'un genel mimarlık krterleri ile örtüşmektedir.

Eberswalde Teknik Okullar Kütüphanesi, yüzey nitelikleri ile Herzog & De Meuron'un tasarım geçmişinde ve çağdaş mimarlığın farklı tavrılar gösteren yüzey mimarlığında önemli bir yer tutar. Yüzeyleri yöresel özellikler, program nitelikleri, konstrüksiyonun yalınlığı, planametrik sadecilik gibi nitelikler ile elde eden Herzog & De Meuron bu kütüphanede de özel bir tasarımsal tavır benimsemiştir. Yüzeyin yapım malzemesi ve binanın programı arasında yine önemli bir gerilim oluştururlar. Eberswalde kütüphanesi program, bağlam, konstrüksiyon ve malzeme ilişkisi bakımından Herzog & de Meuron'un diğer tasarımlarına göre daha soyuttur. Özellikle binanın yüzey üretiminin yapı tektoniksel özelliklerinin fotografik görüntüleri içermesi ve bu fotoğrafların cam ve beton blokların üzerine eklenmesi ile oluşturulan yapım yöntemi bu soyutluğun kaynağıdır [Leatherbarrow, Moussavi, 2002].

Kütüphane farklı etki ve içeriklere sahip fotoğrafların oluşturduğu şablonun tekrarı ile oluşturulmuştur. Böylece fotografik bir imge ve yapısal program olarak iki farklı tasarımsal bileşen kütüphane bünyesinde tanımlanmıştır.

Eberswalde kütüphanesi Herzog & de Meuron'un diğer tasarımların aksine bağlamını oluşturan kent ve onun nitelikleri ile bir ilişki aramaz. Fakat bu durum bağlamı önemsiz görmek anlamına gelmemektedir. Bağlam yapının yüzey etkileri ile şekillenmeye açık hale getirilmiştir. Dolayısıyla binanın kentliye bir takım mesajlar verdiği kuşkusuzdur. Özellikle seçilen fotoğraflar görsel bir dil oluşturmakla birlikte dilsel bir anlatıma da sahip olmaları Herzog & de Meuron'un binanın kentli tarafından ifade bulabilmesi yönünde harcadığı çabalarının sonucudur. Fakat diğer tasarımlarından farklı olarak, Dominus Şarap Mahzeni, Ricola depo binası gibi, bu kütüphane yapısı çevresinden bir takım veriler alıp ondan beslenmek yerine çevresine bir ifade katma çabasındadır.

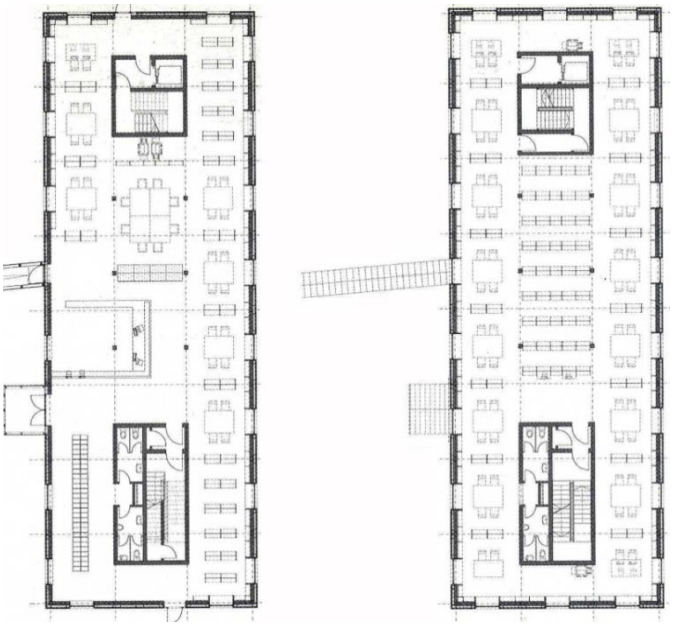


Resim 4.23. Eberswalde Kütüphanesi, Thomas Ruff'un yüzeyi tanımlayan fotoğrafları [Macks, 2000]

Yapı programın içine yerleştirildiği iki ana kattan oluşmaktadır (Şekil 4.16). Kütüphane ihtiyaç programı ve kaplama imgesinin kuramsal niteliğini tanımlayan görsel program olarak iki temel programı barındırdığı söylenebilir. İhtiyaç programı katların niteliklerini belirlerken görsel program yüzeylerin görsel dilini örgütlemektedir. İmgesel dil Fotoğraf sanatçısı Thomas Ruff'un gündelik hayatı irdeleyen gazete ve dergilerde yayınlanmış fotoğrafları üzerine kuruludur. Ruff'un *"kütüphanenin sosyal ve tarihsel farkındalığı geliştirmek için yapılması gerektiğini ve bilginin depolanması ve erişilebilirliği için bir amaç"* olduğunu vurgulayan ifadeleri yüzey ve fotoğraflar arasındaki ilişkiyi belirlemiştir (Resim 4.23). Bu bağlamda binanın görsel programı toplumsal mesajlar veren imgesel bir dilin oluşturulmasına yöneliktir [Macks, 2000].

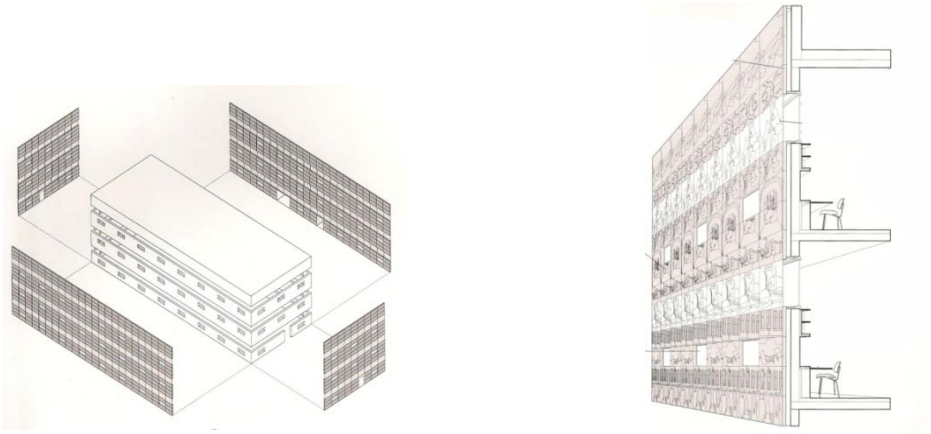
Yapının yüzeyleri konstrüksiyonun cam ve beton panelleri üzerindeki fotoğraf çıktıları ile oluşturulmuş bir tektonik buluşun sonucudur. Aslında bu çağdaş mimarlık için yüzeyi oluşturmada belirtilen ve uygulanabilecek bir dil önerisidir. Bu dil, programla bir bağlantı aramaz. Dolayısıyla Herzog & De Meuron'un diğer tasarımlarında ortaya koyduğu yüzey ve program ilişkilerinden farklı bir içerik sunar. Örneğin şarap evi tasarımında Herzog & De Meuron program ve yüzey ilişkilerini düzenlerken yapı tektoniğini malzemenin boyutları kurmuşlar ve mimari programın

içeriğine göre farklı yüzey nitelikleri oluşturmuşlardır. Eberswalde kütüphanesi ise programdan bağımsız bir yüzey sunar. Yüzeyler fotoğraflardan elde edilen modellerin/şablonların düzenli bir biçimde bir araya getirilmesi ile elde edilmişlerdir. Bu sayede dışarıya yönelik fotomontaj bir ifade sunarlar ve mimari programa yönelik herhangi bir temsiliyeti barındırmazlar. Herzog &de Meuron'un bu tektonik dil ile yüzeylerin elde edilmesinde tüm malzeme ve program ilişkilerini gözden geçirmeye neden olacak bir içerik tartışması yapmaktadır.



Şekil 4.16. Eberswalde Kütüphanesi, zemin kat ve birinci kat planları [Mack, 2000]

Kısıtlı bir bütçeye sahip Eberswalde Kütüphanesi kent içinde konumlandırılmış özerk figürler olarak zemin üzerinde duran tekil hacimli bir dikdörtgen yapıdır [Macks, 2000]. Biçime yönelik herhangi bir arayış ya da yüzeylerin niteliğini zenginleştirecek bir arayış yoktur ((b)
Şekil 4.17 b). Fakat bu biçimsel sadeliğin yüzeylerin ifadelerinin ve fotoğrafların görsel etkilerinin arttırılması yönünde bilinçle tasarlanmış bir durum olduğu görünmektedir. Yüzey etkisi biçimin sadeliği ile anlam bulmaktadır.



(a) (b)

Şekil 4.17. Eberswalde Kütüphanesi, Kaplamanın strüktürel özellikleri ve biçim dili
a. Yüzey konstrüksiyonu ve biçime eklenmesi [Moussavi, Kubo, 2008]
b. Yüzey konstrüksiyon sistemi [Moussavi, Kubo, 2008]

Bina yüzeyleri oluşturan katmanın altında geleneksel bir betonarme konstrüksiyona sahiptir. Bu konstrüksiyon yüzey konstrüksiyonunu taşır, böylece cam ve beton panellerden oluşan bir yüzeyin alt yapısı oluşur. Bu yüzey üzerine sonrasında fotografik imgeler eklenmiştir. Ruff'un arşivinden çıkarılan fotoğrafların bir kütüphanenin yüzeylerinin malzemesini oluşturması sıra dışı bir mimarlık davranışıdır. Burada Herzog & De Meuron'un mekânsal tartışmasının yüzey, program ve bağlam ilişkilerinin sorgulanması olarak tanımlamak mümkündür. Yapısal tektoniği kuran konstrüksiyon ve malzeme olarak bilgisayar çıktılarının programla veya bağlamla ilişkili olmadıkları açıktır.

Kütüphanede diğer sıra dışı yaklaşım ise seçilen fotoğrafların beton ve cam paneller üzerine yapıştırılmasında uygulanan tekniktir. Fotoğraflar betonarme ve cam paneller üzerine özel bir plastik film kaplanması ile eklenmiştir. Mürekkep yerine özel bir kimyasal kullanılarak imgeler bu plastik filmin üzerine aktarılmıştır. Betonun özel kimyasal işlemlerden geçirilmesi ile elde edilen bu baskı tekniği sayesinde imgeler betonun üzerine aktarılabilmiştir. Bu teknik yarı endüstriyel, yarı el işçiliği ile yapılmış olup kökeni Almanya ve İtalya' da ondördüncü yüzyıl öncesinde kullanılan

"Sgraffito" [1]tekniğidir. Bu teknik İtalya'da Rönesans'ta sarayların cephelerinde kullanılması ile doruğuna ulaşmıştır [Macks, 2000].

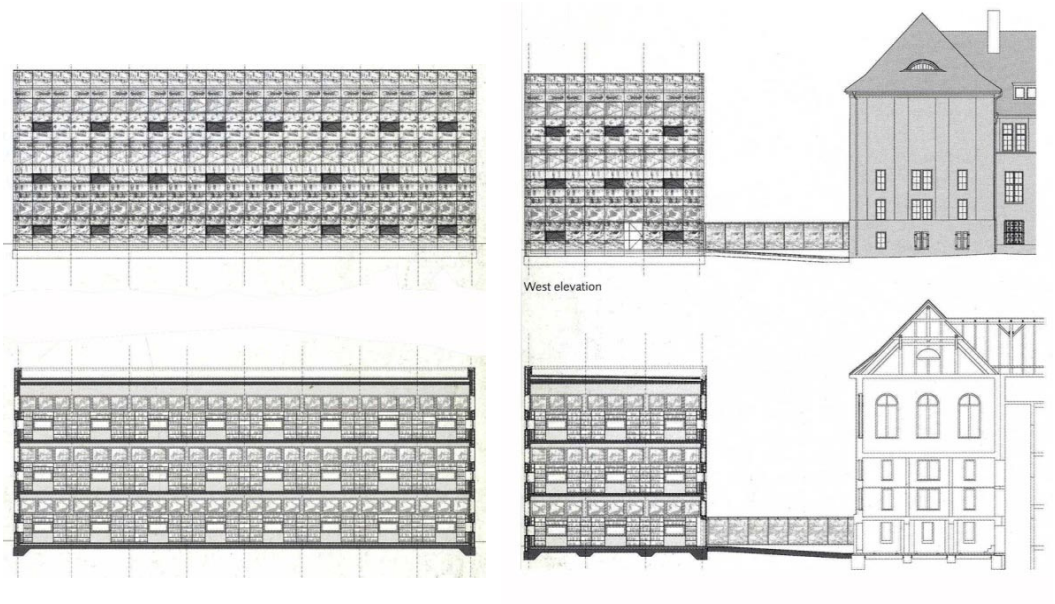
Onlar, birçok tasarımlarında, Bonn'daki Grothe Collection gibi, yapı malzemelerinin olduklarından farklı bir etkiye sahip olmalarını sağlarlar. Malzeme onların tasarımında dönüşür ve bir yapı malzemesi olmanın ötesinde anlamlar kazanır, "*akışkan ve dönüşen"*. Böylece bilinçli olarak, malzemenin fiziki soyutluğu ve onun tasarım içinde uğradığı farklılaşma sonucunda edindiği soyut nitelik arasında maddilik ve maddi olmamanın çelişkileri sürekli var edilir. Örneğin Mulhouse'daki Ricola Fabrikası, değişik malzemeler kullanılmış olsa da malzemeye yönelik aynı konsept uygulamıştır: yağmur suyu siyah-lekeli beton panelleri yarı saydam hale getirir ve yarı saydam olarak tasarlanmış yüzeylerle eşit hale geldiğini iddia ettikleri beton panelleri dönüştürür. Dolayısıyla, katı beton yüzeyler yarı şeffaf bir kimlik kazanır. Duvarın malzeme kökenli katılığı iklim ve ışık gibi faktörlerle dönüştürülür. Kendi doğal katı durumuna karşı koymaya zorlanılan duvar görsel bir imgenin üzerine eklenmesi ile bütünüyle yapısal niteliğini kaybeder ve yüzeyin görselliğine etki eden bir hale gelir [Macks, 2000].

Herzog & de Meuron yapılarında duvarlar üzerinde sağlanan etkiler önemlidir. Duvarlar her bir yapı için farklı nitelikler ve tasarımsal yenilikler barındırırlar. Eberswalde kütüphanesinde binanın duvarlarının üretimi, resimleri bir yapı malzemesi olarak kullanarak, çeperlere yönelik geleneksel kategorilerini sarsmıştır [Macks, 2000].

Binanın imgesel içeriği özellikle mimarlık dışında bir alandan kurulmuştur. Sanatçı Donald Judd'un çelik kutuları, Andy Warhol'un serigrafları ve fotoğrafçı Thomas Ruff'ın arşivinden elde edilen imajlar bu tasarımın imgesini tanımlamıştır. Bu noktada iki önemli söyleme dikkat etmek gerekmektedir. Bunlardan birincisi, Ursprung'un aktardığı Ruff'un yorumu olan, kütüphane binasının aslında bir *"fotomontaj"* olduğu ifadesidir [Ursprung, 2002]. Ruff'un yüzey üzerine yapıştırılan

[1] Tekniğin detayları için Bkz: http://en.wikipedia.org/wiki/Sgraffito

fotoğraf modüllerini ve sonuçta oluşan yüzeyin etkisini fotografik olarak nitelendirmesi pek de sıra dışı bir ifade olmamakla birlikte fotoğrafın bir malzeme olarak mimarlıkta yüzeyi tanımlaması dikkat çekicidir. Diğeri ise, Rafael Moneo'nun binanın sadece bir deri olduğuna yönelik imalarıdır. Moneo Eberswalde kütüphanesini radikal bir tasarım olarak bulmakla birlikte içeriğinin görsel zenginliği ve bu çerçevede oluşmuş tasarım diline şüphe ile bakar [Moneo, 2004].



(a) (b)

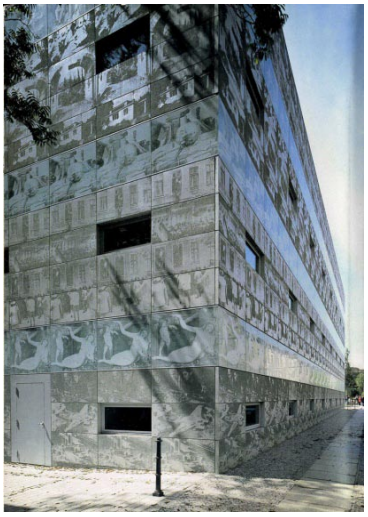
Şekil 4.18. Eberswalde kütüphanesi çizimleri
a. Kuzey görünüşü ve boy kesit [Macks, 2000]
b. Batı görünüşü ve en kesit [Macks, 2000]

Eberswalde Kütüphanesi Herzog & De Meuron genel tasarım yaklaşımı çerçevesinde oluşturduğu malzeme ve konstrüksiyon ilişkisinin çok farklı bir yorumudur ((b)
Şekil 4.18). Bu yorum kütüphanenin yüzeyini çağdaş mimarlık için önemli bir yapı haline getirmektedir. Yüzey etkisi olarak fotografik olan bu yapı mimarlığın birçok asal tasarım bileşenini tartışmalı hale getirmiştir. Herzog & De Meuron' un böyle bir içerik oluşturmakta, yüzey etkilerinin onların mimarlığındaki önceliğini vurgulamayı hedeflediği söylenebilir. Bir kütüphane programı, sıradan bir konstrüksiyon üzerine, cam ve betonarme panellere yaptırılmış fotoğraflarla çevrelenmiştir. Herhangi bir bağlam özelliği ya da programa ait veriler dikkate alınmamıştır. Dolayısıyla bu

tasarımın mekânın program, bağlam, konstrüksiyon, malzeme gibi asal tasarım bileşenlerini yüzey etkisini oluşturmakta bir araç olarak kullanmadığı söylenebilir. Ortada bir kütüphane yapısı olmasına rağmen mimarlığın birçok asal tasarım bileşeni bilinçli olarak arka plana itilmiştir. Herzog de & de Meuron böylece çağdaş mimarlık için malzeme ve yüzey ilişkisini en baskın unsur olarak sunmaktadır. Hatta bu tasarımda malzemenin bile mimari olmaması binanın sonuç olarak sadece yüzeylere dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Herzog & De Meuron mimarlığın gerçekliğini malzemenin kullanımda bulan tavrı bu tasarımda farklı bir içeriğe kavuşur [Forster, 2002]. Diğer tasarımlarının aksine gerçekliği katı, somut bir nesnellikle değil, tekrar eden fotografik imgelerle sağlamış ve soyut ve nesnesiz bir yapıyı bir gerçekliğe kavuşturmuşlardır. Bu sıra dışı gerçeklik Mulhouse Ricola binasındaki "*temsiliyet"* ya da "*yığılma"*, Dominus Şarap Evin'deki gibi "*yerçekimi"* gibi daha önceki tasarımlarında kullandıkları fikirleriyle uyuşmaz ve onların içeriklerini sorgular. Diğer bir deyişle kütüphane yapısı yöresel kaya parçaları elde edilen tektonik gerçekliği veya bir yaprak motifinin oluşturduğu yüzey etkisinin temsil ettiği içerikleri tartışır. Dolayısıyla bağlamın, programın, tektonik özelliklerin hepsi yüzey etkisini bir sonucu olarak tasarımda arka planda kalmışlardır.

Bu tasarımın belki de en önemli özelliği bina kimliğini oluşturan nitelikleridir. Curtis bu nitelikleri binanın kente ya da mimari programa referans vermeyen yüzeyleri olarak görür ve yüzey niteliklerini bina çeperlerinin yapay ve doğalı ayıklayan filtrelere dönüşmesi olarak açıklar [Curtis, 2003]. Fakat bina içeriklerinin kent ve program ilişkileri daha farklı nitelikler sunuyor görünmektedir. Binanın içeriği özellikle mimarlık dışında bir alandan kurulmuştur. Fotoğraf sanatçısı Thomas Ruff'un görsel arşivinden elde edilen *imgelerin* tanımladığı yüzey, yapı malzemesiz bir fotoğraf panosunu çağrıştırır ve Thomas Ruff'un binayı bir fotomontaj olarak tanımlanmasını geçerli kılar [Leatherbarrow, Mostafavi, 2002]. Yüzey etki olarak fotografik bir anlatımdır ((b) Resim 4.24 b).





(a) (b)

Resim 4.24. Eberswalde kütüphanesi imgeleri
a. Kütüphan girişi [Mack, 2000]
b. Yüzey üzerindeki tekrar eden fotoğrafik imgeler [Mack, 2000]

Rafael Moneo'nun binanın sadece bir deri olduğuna yönelik bahsi geçen imaları ise irdelenmeye değerdir. Moneo Eberswalde kütüphanesini radikal bir tasarım olarak bulmakla birlikte içeriğinin görsel zenginliği ve bu çerçevede oluşmuş tasarım diline şüphe ile bakar:

"Bir kütüphane barındıran bu katı cisim, Eberswalde, Almanya (1994-1997) ilgi çekici olarak bir deriye sahip değildir. Böylesi ilgi çekici deriyi Dominus Şarap evinde buluruz. Radikalliğine rağmen kütüphane binasının yüzeyi altında yatan strüktürü konvansiyoneldir. Yalnızca kökeninde gözenekleri olan, derinin kontrolünde ve sonuçta da Herzog & de Meuron'un diğer çalışmaları içinde de bulabildiğimiz soyut karakterde bir mimarlığı kabul etmeye çekiniyorum." [Moneo, 2004]

Moneo'ya göre bina, yüzey ilişkileri konusunda görsel bir zenginlik oluşturmuştur. Fakat yüzeyin altındaki konstrüksiyon olarak gelenekseldir. Bina tektoniği açısından Moneo'nun söylevi ilginçtir. Yapının yüzeyleri konstrüksiyonun üzerindeki fotoğraf çıktıları ile oluşturulmuş bir tektonik buluşun sonucudurlar. Moneo neredeyse binayı bir yapı olarak bile görmemektedir. Fakat binanın konstrüksiyon ve malzeme ile oluşturduğu yüzey nitelikleri mimarlığın klasik cephe içeriklerinden tamamen ötede bir oluşumu barındırır ((b)

Resim 4.24). Yapı malzemesi doğanın tekelinden çıkarılmıştır.

Macks, Eberswalde Kütüphanesini, Minimalizm ve bezeme, yalınlık ve aşırı süslülük, beton kutu ve hayal, hacim ve yüzey alanı gibi Modernizm'in uyumsuz unsurlarını birleştiren bir yapı olarak görür. Ona göre uzun zamandır uyumsuz olarak varsayılan unsurlar bu yapıda birleşmiştir ve bu Modernizm geleneğine bir meydan okumadır [Macks, 2000].



Resim 4.25. Ebersalde Kütüphanesi yüzeyin gece görünüşü [Mack, 2000]

Kütüphane Modernizm'in ayrık unsurlarını birleştirirken bunu yüzeyler üzerinden yapar. Çünkü program olarak kütüphane plan çözümünde kendinden önceki birçok örnek gibi gerekli işlevsel bağlantılara ait bilgiyi bünyesinde taşır. Kitap raflarının konumlandırılması, servis bağlantıları, oturma düzenleri zaten bilinen tasarlama niteliklerine sahiplerdir. Bu nedenle Herzog & de Meuron' un tasarım niyeti bir kütüphane programı için yeniliği oluşturacak farklılığı yüzeylerde oluşturmaktır. Dolayısıyla yüzeyler iç mekân ve dış mekân arasında bir etkileşimin aracısı ve mimarlık tartışmaların ana kaynağı olarak konumlanırlar. Yüzey Herzog & de Meuron'un çalışmasında, binanın karakterini, işlevini, sosyal içeriğini ve kamu statüsünü yönlendirmek için bir araç haline getirilmiştir [Macks, 2000]. Fakat bu durumda dikkat çekici olan tavır Eberswalde Kütüphanesi'nin yüzeylerinin bezemeler ile oluşturulmuş bir yapı olmamasıdır. Herzog & de Meuron duvar resmi veya duvarlara resim uygulaması ile ilgilenmemiştir. Basit bir stereometrik mekânı

canlandırmak için dekoratif bir yüzeyi kullanmayı istemezler. Onları modası geçmiş şeyler yapmakla suçlayabiliriz; yüzeyleri bezeme, serigrafi baskı camı ile kaplamak veya mimarlığa fotoğrafları dahil etmek. Fakat seçtikleri yöntemle, değişik baskı metotları ve yüzeyin diğer işleme yollarıyla elde edilmesi gibi unsurların hepsi mekânsal bir konseptin parçasıdır. Bu sayede bir binanın yüzeyinin içini dışa çevirirler, duvarları açar ya da yok eder ve tüm bunlarla yapısal kütleyi sona erdirirler [Mack, 2000]. Bina kütlesinin yok olması tasarımın nitelikleri adına önemli bir tartışma alanı olarak açığa çıkmaktadır. Fotografik imgelem mimarlığın yapısal ve nesnel özelliklerinin önüne geçmiştir. Böylece bina yüzeyinin sonuç ürünü olarak, imgesel bir içerikle açığa çıkar. Bu yüzey hem bina biçimini belirler hem de aynı zamanda resimsel bir deridir [Macks, 2000].

4.1.6. Jean Nouvel, Cartier Vakfı Binası bağlamında yüzey sorunsalı

Jean Nouvel çağdaş mimarlığın yüzey kavramı tartışmalarında kuramsal ve pratik çalışmaları ile önemli bir ağırlığa sahiptir. Bu bölüm Nouvel mimarlığının kavramsal ve pratik içeriklerini onun yüzeylerini ele alışı bağlamında incelemektedir.

Nouvel'in yüzeyi biçim yoğunluklarından, konstrüksiyonel zorlamalardan ya da bağlamın etkilerinden uzaktadır. Fakat onun için yüzeyin yapılanmasının program ve malzemenin oluşturacağı bütünlük ile yapının kente katılımında oluşturacağı etkiler üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Nouvel'in yüzeyleri üzerlerindeki hareket ve deviniminle kentle ilişkilenen bir ekran niteliğindedirler. Bunun için Nouvel mimarlığında programın yorumlanması yüzeyin yapılandırılmasında önemli bir unsurdur. Program yapı malzemesi aracılığıyla, bu çoğunlukla onun tasarımlarında camdır, yüzeyin görselliğini kurar. Bu görsellik sinematografik bir içeriktedir.

Bu bölümde Nouvel'in program ve malzeme ilişkisine yönelik tartışmaları Colin Rowe, Robert Slutzky'nin "*Şeffaflık*" makalesindeki açılımları ile örtüştürülmeye çalışılmıştır. Rowe ve Slutzky modern mimarlığın entelektüelliğini ve yeni olanla yakınlığını şeffaflık kavramı üzerinden tartışırlar. Modern mimarlığın şeffaflık kavramı ile ifade ettiği teknoloji, yeni malzemelerin kullanımı ve değişen tasarlama

düşüncesine olan yakınlıktır. Onların "*Şeffaflık"* [Rowe, 1963] makalesine ait içerikleri tıpkı Nouvel gibi kavram ve uygulama arasında mekânın dönüşen ve yeni olarak nitelendirilebilecek malzeme ve mekân arasındaki ilişkinin içeriğini açıklar. Bu çerçevede şeffaflık kavramı hem Rowe ve Slutzky Modern mimarlık için saptamalarında hem de Nouvel'in çağdaş yapılarında ortak bir içerik olarak belirmektedir. Rowe ve Slutzky'nin oluşturduğu şeffaflık tartışması temelde gerçek/doğrudan, *"literal"* ve olgusal, "fenomenal" olarak iki ana eksende geliştirilmiştir. Nouvel mimarlığının şeffaflık içeriğinin Rowe ve Slutzky'nin tanımladıkları olgusal şeffaflıkla ilişkili olduğu savlanmaktadır.

Nouvel'in güncel tartışmaları ve binaları Rowe ve Slutzky'nin şeffaflık tartışmasını farklı boyutlarda sürdürmektedir. Özellikle malzeme ile oluşturulan mekânsal nitelikler, camın yapısal özelikleri, günümüzde yüzey mimarlığının önemli bir dayanak noktasıdır. Nouvel'in program ve malzeme ile oluşturduğu yüzey etkilerinin çağdaş mimarlık şartları içinde kapsamı, onun Foundation Cartier binası üzerinden, ele alınacaktır. Bu, Rowe ve Slutzky'nin şeffaflık kavramına yönelik çözümlemelerinin çağdaş mimarlık gündemi içinde nasıl hâlen var olduğunun irdelenmesi üzerinedir de.

Rowe ve Slutzky'nin "*Şeffaflık* " makalesi bu kavramı temel olarak iki ana başlıkta irdeler: doğrudan/ gerçek/olduğu gibi (literal) ve olgusal (fenomenal) .

Gerçek/doğrudan anlamıyla şeffaflık kolay ve basittir. Şeffaf olan içinden ışığın geçmesine ve arkasındaki şeylerin görülmesine engel olmayandır [TDK, 2010]. Rowe doğrudan şeffaflıkla *"taşıyıcı bir perde duvar olarak maddenin kalıtımsal varlığına"* referans verir [Rowe, 1963]. Madde katı olan, şeffaf olmayandır. Dolayısıyla mekânın çeperleri taşıyıcılık bağlamı ile şeffaf olmayanla neredeyse özdeştir. Modernizm katı perde duvarın yapısını değiştirmiştir. Bu hem strüktürel gelişimden hem de yapı malzemelerinden kaynaklıdır. Şeffaflık bir sembol haline gelirken Bauhaus ve Gropius'un dâhil olması ile Modernizm içinde katı ve şeffaf tartışmaları hızlanmıştır.

Rowe ve Slutzky'nin fenomenal şeffaflığın ne olduğuna yönelik tartışmaları ise daha karmaşık ve ilginçtir. Fenomenal şeffaflık mekân, derinlik ve organizasyona referans verir. Rowe'nin tanımlamasında fenomenal olan şeffaf "*organizasyonun kalıtımsal bir özelliğidir"* [Rowe, 1963]. Burada organizasyon ne strüktürel ne de malzeme kökenlidir. Örneğin Corbusier'in Villa Garches'ı bu duruma örnektir. Corbusier Villa Garches'ın tasarımında öncelikle camın plansal özelikleriyle ve Gropius'un camın yarısaydam nitelikleriyle meşgul olmuştur. Rowe'ye göre gerçek ve ima arasında bir karşıtlık vardır. Derin mekânın gerçekliği sürekli derin olmayan mekânın karşısındadır. Aslında Rowe, Corbusier üzerinden doğrudan ve olgusal şeffaflığın değerlendirme ve karşılaştırmasını yapar [Rowe, 1963].

Rowe'nin modern mimarlığın kavramları saydığı şeffaflık, mekân-zaman, eşzamanlılık, birbiri içerisine girme, üst üste gelme, duygu karmaşası gibi kavramları barındırır. Bu kavramlar modern mimarlığın literatürü içindedir. Rowe mimarlık ve mekânsal süreçlerde bu kelimelerin içerilerini sorgular ve şeffaflık kavramına bahşedilen anlamın katmanlarını ortaya çıkarmak girişimi içine girer. Aslında bu kavramlar Nouvel tarafından da güncel mimarlık şartlarında sorgulanmaktadır. Nouvel'in Cartier Binası'nın tam da bu kavramlar üzerine yapılandırılmış bir tasarım olduğu söylenebilir. Nouvel'in Cartier Binası imgelerin yüzeylerde oluşturduğu üst üste gelmelerin ve birbiri içine aktarımların bir sonucudur. Nouvel yüzeylerde oluşan imgeleri yüzeyin katmanları ile elde eder ve bunu neredeyse Rowe'nin kavramları ile açıklar.

Kavramsal ortaklık hem Nouvel'in hem de Rowe'nin şeffaflığı nasıl ele aldıklarının açıklanmasında şekillenmektedir. Öncelikle Rowe'nin şeffaflık kavramını nasıl ifade ettiği ve onun anlam katmanlarını nasıl ortaya çıkardığı önemlidir. Bu çerçevede Rowe şeffaflığı bir taraftan Modernizm için önemli bir araç olarak tanımlarken diğer taraftan da entelektüel olmanın ve teknolojik ilerlemenin dayattığı bir unsur olarak nitelendirir. Şeffaf kavramı Modernizm için bir sıfat olmanın ötesinde bir içerik tanımlamaktadır. Bu içeriği Rowe, George Kepes'in *"Language of Vision"* çalışmasında yaptığı değerlendirmelerle açıklar. Kepes'in şeffaflığı *"birbirini aynı ortam içinde tahrip etmeden var olabilen nesnelere"* referans verir [Rowe, 1963].

"Birbiri ile örtüşen iki figür görüyorsan ve onların her biri bu örtüşmenin ortak parçasına kendisi için sahip çıkıyorsa (bu parçanın kendisi olduğunu iddia ediyorsa) o zaman mekânsal ölçülerin karşıtlığı ile yüz yüze gelinir. Bu karşıtlığı çözmek için yeni optik vasıfların varlığını kabul edilmelidir. Figürler şeffaflığa sahiplerdir. Onlar birbirlerini tahrip etmeksizin birbiri içine işleyebiliyor. Şeffaflık, ancak, optiksel bir karakter olmaktan daha fazla şeyi ima eder. O mekânsal bir düzenin sınırını ima eder. Şeffaflığın anlamı farklı mekânsal konumlanmaların eş zamanlı bir algılanmasıdır. Mekân yalnızca geri plana gitmez, aynı zamanda süren bir eylemsellik içinde dalgalanır. Şeffaf bir figürün konumu belirsiz anlamlara sahiptir. Gördüğün her bir figür bir diğerinden daha yakındır [Kepes, 1963]."

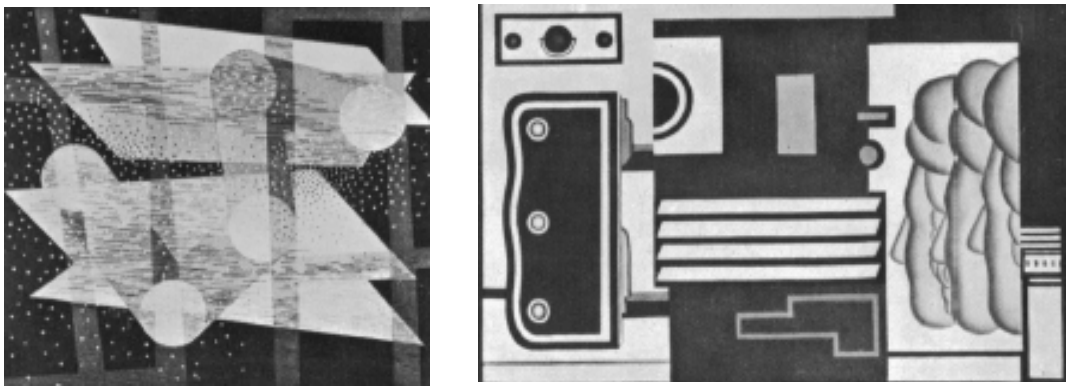
Kepes'in açılımı, Nouvel'in Cartier Binası için eylem tabanlı ve imgenin elde edilmesine yönelik açılımları ile neredeyse aynıdır. Farklılık mekânın kurulma biçimindedir. Rowe bir ölçüde bu farklılığın oluşumundaki nedenleri açıklar. Öncelikle Modernizm'in kuramsal olarak açıkladığı şeffaflık tanımlaması mekânın sınırlarını oluşturmaktadır. Nouvel ise bu sınırları bütünüyle ortadan kaldırmıştır. Nouvel'in yaptığı mekânın her noktasında yeni bir sınır geliştirmektir. Cartier Binası, Kepes'in tanımlamasını doğrular nitelikte olmakla birlikte her seferinde yeni bir sınır oluşturduğu yüzey katmanları ile mekânın bütünlüğünü tamamen değiştirir. Cartier Binasında arka arkaya getirilmiş yüzeyler bir katman oluştururken bunlar hem bir bitim hem de diğer mekânın başlangıcı olarak konumlandırılmıştır. Katmanların oluşturduğu geçişler Modernizm'de çevreye ya da kente açılan tekil bir düzlemin aksine çoklu ve birbirine açılan yüzeyler sağlarlar. Şeffaf ve tekil bir düzlemin yerini çoklu ve şeffaf bir katman almıştır.

Rowe'nin hem doğrudan hem de olgusal şeffaflık tanımlamalarında mekân eylemin odağında ve sınırları katı olarak çizilmiş bir niteliktedir. Örneğin doğrudan şeffaflık tanımlaması mekân ve sınırı arasındaki kesinliği net bir biçimde tanımlarken camla oluşturulmuş şeffaflığı *"basit bir düzlem"* tanımlamasının ötesinde ele alır. Burada şeffaflık mekânın içinde oluşan eylemle etkileşir. Rowe'nin açılımı doğru bir tespit olmakla birlikte yine de mekân ve eylem arasında katı bir sınırın tarifinde öteye gitmez. Oysa Nouvel'in şeffaflığı mekânın sınırlarının eritilmesini ve eylemin bir imge olarak belirlenmesi üzerine kuruludur. Bu durumda Rowe'nin doğrudan şeffaflık yorumunu Modern bir tavır olarak mekân ve şeffaflığın o günün şartları

içinde oluşturduğu içerik farklılığını belli etmiş fakat bu dönüşümün içeriğini doğal olarak sınırlı bir ifade de ele almıştır.

Rowe'nin şeffaflığın daha derin ifadesi olarak gördüğü olgusal olan ise bugün tartıştığımız biçimi ile şeffaflık kavramın kapsamına daha uygundur. Rowe, doğrudan olan şeffaflık kavramının kaynağı olarak "*makine estetiği ve kübist resmi"* referans verir. Buna karşın olgusal şeffaflık ise sadece kübist resim kökenlidir. Kübist resim şeffaflığı bir düzlemde olmasına rağmen farklı katmanlardan oluşabildiğini göstermiştir. Ön, orta ve arka olarak resim düzlemi katmanlaştırılır. Bu düzlem üzerinde bir derinliğin tanımlanmasını sağlamak adına önemlidir. Oluşturulan farklı düzlemlerle nesnelerin çarpıtılarak farklı algılama biçimlerinin aynı düzlem içinde ele alınması, farklı ışık kaynaklarının oluşturulması sağlanır. Bu çerçevede düzlemler arasında bir farklılık oluşturulduğu ve bunun da şeffaf gibi kabul edilen düzlemlerle sağlandığı söylenebilir. Düzlemsel şeffaflığın oluşturulması sayesinde nesneler birbiri üzerine eklenmektedir. Bu tam da Kepes'in şeffaflık tanımlamasına karşılık gelmektedir [Rowe, 1963]. Rowe şeffaflığın katmanlarını açıklamada şeffaf nesneler üzerine açılımlar yapmış Robert Delaunay ve Juan Gris'in çalışmalarını örnekler. Düzlem üzerine eklenen gritler resimdeki katmanları oluşturur. Burada oluşturulan ve tartışılan nesnel şeffaflık ve farklı bakış açıları resimde derinliği oluşturur. Kübist resim böylece gritler sayesinde kendi estetik niteliklerini oluşturmuştur [Rowe, 1963].

Gridin yapısının ele alınması her sanatçıda farklılaşsa da genelde ortak olan bir derinlik sorunsalıdır. Gridin farklılaşması ile sağlanan katmanlarda sanatçılar kişisel tarzlarını belirginleştirirler. Rowe bunu doğrudan ve olgusal şeffaflık tanımlamalarını açıklamada kullanır. Örneğin Moholy-Nagy ve Fernand Leger'in resimlerini ele alışları arasında derinlemesine bir karşılaştırma yapılmaktadır (Resim 4.26). Ona göre; Moholy-Nagy'nin resimleri geleneksel Pre-kübist ön plan, arka plan ve orta planı gösterir. Onun resimlerinde bu üç düzlem rastlantısal olarak birbiri içine geçmektedir. Leger de ise gritlerin iması sayesinde sağlanan görsel deneyimlenmeyi önemser. Ayrıca Moholy'nin ışık ve malzemeye yönelik açılımları da Rowe tarafından önemsenmiştir [Rowe, 1963].



(a) (b)

Resim 4.26. Kubist Resim ve Gridin ele alınması
a. Moholy-Nagy, La Sarraz [Rowe, 1963]
b. Fernand Leger, The Three face [Rowe, 1963]

Yaptığı karşılaştırmalar sonunda Rowe doğrudan ve olgusal şeffaflığın anlamını vurgular. Ona göre, doğrusal şeffaflık düzlemsel bir derinlik içinde nesnenin göründüğü gibi olma eğilimidir. Olgusal şeffaflık ise bir yüzeysellik, soyutlanmış bir mekânsallık içinde nesnelerin farklı algılanışlarının araştırmasıdır [Rowe, 1963]. Fenomenal şeffaflık yüzeysel bir soyutlamaya işaret eder. Bu katmanları, ışığı, nesneleri ve figürleri kullanarak yapılan bir soyutlamadır [Rowe, 1963].

Rowe'nin şeffaflık tanımlamaları ve onu katmanlaştırma girişimi ile elde ettiği iki ana yaklaşım biçimi resim sanatı içinde hep bir düzlem üzerinde varlık bulmuştur. Fakat mimarlığın, resimden farklı olarak, üçüncü boyutu vardır. Burada resmin düzlem üzerinde vermeye çalıştığı boyutlanma, mimarlıkta vardır. Resimde üçüncü boyutun oluşturulması ile eşdeğer hale gelmiş olan literal şeffaflık mimaride doğal olarak vardır. Fenomenal şeffaflık ise bir tasarım ve derinlik sorunsalı olarak varlık bulur. Bu sorunsal Bauhaus binası ve onun cam duvarları ile çözümlenmeye başlanmıştır. Sonrasında ise Corbusier, birbiri üzerine katmanlaşarak oluşmuş yüzeyleri ile olgusal şeffaflığın mekânsal denemelerini yapar (Bkz.
Şekil 2.16). Corbusier Villa Garches'ta olgusal şeffaflığın mekânsallığını yapılandırırken camın niteliklerini kullanmıştır. Garches Villası duvarları neredeyse yok eden cam pencereleri ile bir cam yüzey olarak tasarlanmıştır [Rowe, 1963].

Oluşturulan cam yüzeyler hem yapının bağlamına yerleşmesine hem de cam aracılığıyla oluşmuş katmanların birbirleri üzerine eklenen görüntülerine ortam hazırlar. Corbusier'in cam yüzeyleri ve katmanları böylesi bir tasarlama düşüncesi içinde Nouvel'in Cartier Binasını tasarlama tutumu ile benzerdir. Nouvel'de yapısında cam yüzeyleri ve birbirlerini *"optik imha yoluyla yok etmeyen nesnelerin"* ve kullanıcıların üst üste eklenen görüntüleri ile elde ettiği yapıları kullanmaktadır. Nesneler cam yüzeyin katmanları sayesinde görüntülerini bir diğer yüzeye iletirler. Böylesi bir tasarım tercihi şeffaflığın farklı algılama biçimlerine olanak vermesi nedeniyle olgusaldır.

Rowe, Corbusier'in Villa Garches'ın üç kademeli mekânsal katmanlaşmasını Leger'in resimsel düzlemleri ile kıyaslar. Corbusier, Leger düzlemleri sayesinde gerçek ve ima arasındaki diyalektik zıtlığı vurgular [Rowe, 1963], ki bu Nouvel'in Cartier Binasını açıkladığı ifadelerden biridir. Rowe, Villa Garches'da elde edilen yüzey katmanlaşmaları ile sağlanan şeffaf derinliği olgusal şeffaflık olarak değerlendirir. Bu katmanlaşmalar, mekânın yapılandırılması, var olan ve artiküle edilen mekân aracılığıyla Kübizm geleneğinin odak özelliği olarak tanımlanan olgusal şeffaflığın özüdür [Rowe, 1963]. Fakat Rowe, olgusal şeffaflığa modern mimarlığın en önemli özelliği olarak bakmaz. Ona göre bu binaların türlerine göre ayrışmasının basit bir değerlendirmesidir.

Fakat Rowe'nin ısrarla altını çizdiği, malzeme yoluyla elde edilen şeffaflığın değişen biçimsel nitelikleri sayesinde oluşmuş farklı mekânsal durumlardır. Kübist resmin kuramsal altyapısını hazırladığı bu farklılaşma Modernizm'in ötesinde çağdaş mimarlıkta da hâlen etkilerini sürdürmektedir. Bu durum çağdaş mimarlık ortamı içerisinde birçok değişiklik gösterse bile olgusal şeffaflığın özü halen aynı Rowe'nin ifade ettiği biçimi ile devam etmektedir.

Olgusal şeffaflığın çağdaş mimarlıktaki içeriğinin açıklanması ve yüzey kavramı tartışmalarında bu durumun özgünlüğü, Jean Nouvel' in Cartier Binası ve onun mekânsal, kentsel ve yüzeye bağlı oluşturduğu durumlar üzerinden tartışılmıştır.

Nouvel'in mimarlık anlayışı genelde "*dışsallık"* kavramına vurgu yapar. Ona göre mimarlık bir binanın tasarlanmasından inşa edilmesine kadar geçen süreçte karşılaşılan her türden yapısal, programatik ve bağlama ait durumun mutasyonu ve dönüşümü haline gelmiştir. Nouvel'in dışsallığı bir tasarımın oluşmasında onu etkileyen ve şekil veren mimarlığın kendi alanı dışından gelen etkenlerdir. Bu çerçevede Nouvel "*değişim*, *kesişim* ve *tekrarlama"* kavramlarını tasarımlarında dönüştürücü bir araç olarak kullanır ve bu kavramları dönüşümün temeli olarak nitelendirir [Nouvel, 1994]. Nouvel için mimarlık kendi içine kapalı bir disiplin değildir. Dışsallığı açıklamakta Corbusier'i örnek gösterir. Ona göre Corbusier mimarlık dışında alanlardan mimarlığa bilgi ve teknik aktaran öncülerdendir; tahıl siloları, uçaklar, araba. Ona göre Corbusier'in önemi modernliği temsil etmesinden ve onun geleneklerini oluşturmasından daha ötede mimarlığı diğer herhangi bir alana duyarlı hale getirmesidir. Mimarlık bu çerçevede dışarıda olan, dışsal olanla şekillenir [Nouvel, 1994].

Nouvel bir tasarımın ele alınmasında ve özgün niteliklerinin oluşturulmasında diğer bir önemli bakış noktası mimarın derinliğinidir. Ona göre belirlenmiş düşünce ve düzenlere ya da alışılmış olana göre tasarım yapılamaz. Kendini böylesi durumlardan uzakta tuttuğu ve bu tür yaklaşımlara kuşku ile baktığını vurgular. Bilindik olanın ötesine geçmesinde felsefi dünyanın argümanlarını kullanabilmesinin önemi büyüktür. Onun projeleri kendi deyimi ile *"kavramsal bir hareketliliğe sahiptir"*. Bu bağlamda onun için mimarlık sanatsal, teknik ve felsefidir. Bu duruşu içinde mimarlık öncelikle onun için bir aykırılık sonrasında ise bir bütünlüktür [Nouvel, 1994]. Aykırı olmak mimarlığı özgün biçimde yorumlayabilmesini ve buna ait kavramsal nitelikleri barındırır. Bütünlük ise bu aykırılığın mimarlık şartlarının hazırlanmasıdır.

Nouvel için mimarlık bağlı olduğu kültürün araçları neyse onları çok iyi kullanmalıdır. Nouvel'in kültürün araçları olarak sıraladıkları sanatsal üretim araçları, felsefe, yapı tekniği, şehircilik, imar yasaları, ekonomi, teknik raporlar ve kullanıcı istekleri gibi birçok farklı parametrenin şekillendirdiği bir bütünlüğü içerir. Tüm bunlar düşünülmeden sadece fikirde ya da bilgisayarda bir tasarımı üretmek

mimarlık yapmak anlamına gelmez [Nouvel, 1994]. Nouvel için kültürel araçların önemlilerinden bir tanesi tarihsel durumlardır. Tarihselliği modern olmanın bir aracı olarak görür ve *"geçmişin ya da hafızada yer alanın ötesinde bir kullanım oluşturmak"* olarak tanımlar. Böylesi bir modernlik tanımı onun için malzeme ile kurulmuş bir bağlantıyı gündeme getirdiği söylenebilir. Malzeme Nouvel için modern olmanın ön koşuludur.

Malzeme dışında Kentler bir bağlam olarak Nouvel mimarlığında önemlidir. Ona göre mimarlık kentsel sorunları, kentin doğasını, gelişmesini içererek gelişmelidir. Kent ve mimarlığın birbirine karşı bir tarafları olduğunu vurgular. Ona göre kentler yapıların sistemlerini yok eden dışsal faktörler olarak etkilidirler. Nouvel kentsel yapıyı üç basamakta açıklar: "*yineleme*, *dönüşme*, *açığa vurma"*. Kentsel yapılanma içinde mimarlığa olumlu etki eden etkenler vardır. Nouvel bunları kavramsal olarak "*rast gelme*, *sıkıştırma*, *genişleme*, *içine girme"* olarak belirtir. Ona göre bu kavramları yeterince analiz etmeden kentte yeni, özgün bir mimarlık biçimi elde etmek olası değildir [Nouvel, 1994]. Kent içindeki boşluklar ve doluluklar, binalar ve parseller modern kentin doğasını oluştururlar. Nouvel'in kentsel düşünceleri yaptığı tasarımlardaki unsurlardan biridir. Bunun yanında "*tarihselcilik*, *bölgesel veriler* ve *insanın kullanımına uygun"* mekânlar düşünmesi diğer tasarımsal bağlılıklarını oluşturur. Ayrıca Nouvel "*programı"* fazlasıyla önemser. Ona göre, ancak bu kriterler ile özelleşmiş/özgün bir tasarım üretilebilir [Nouvel, 1994].

Nouvel bilinçli olarak Modernizm'den ve "*Uluslar arası stilden"* uzak durur. Ona göre Modernizm belirlediği standartlarla mimarlığın özelleşmesini engeller. Kendi özgün tasarım yaklaşımını oluşturmak istediğinden her tasarında tekniği ve malzemeyi yeni baştan ele alır [Nouvel, 1994]. Bu çerçevede Nouvel'in belirgin bir stili olmadığı söylenebilir. Nouvel için belki de tek stilistik tavır bağlamın, kültürün, programın ve kullanıcının önemsenmesidir.

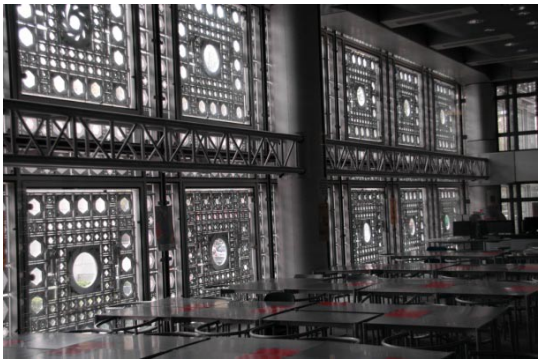
Nouvel'in mekânın içeriğine yönelik soyut bakışlarından söz edilebilir. Bunlardan birincisi ışıktır. Bu çerçevede Nouvel gridleri üst üste koyması, mekânı etkileyen ve tasarımsal kriterler olarak sıraladığı program, bağlam, kullanıcı ve imaj onun tasarım

dünyasını oluşturur. Açığa çıkarılması hedeflenen mekânsallık gerçek ve sanallık arasındaki ayrımın mekansal olarak belirginleşmesidir. Bu çerçevede ona göre bu yüzyıl içindeki belki de en önemli tartışma ve onun tasarımlarını etkileyen soyut durumlardan bir diğeri "*hız"* kavramıdır. Nouvel'e göre hız, yirminci yüzyıl için önemli bir estetik sorunudur. Hız, görsel bilginin; TV, sinema, reklamcılık gibi iki boyutlu olarak kaydedilmesiyle ilgilidir. Böylece, Nouvel mimarlığı için malzeme olarak cam önemli bir araştırma konusu haline gelir. Onun mimarlığında sanallık ve gerçeklik arasında kent ve mekânla ilgili yapılan tüm tartışmalar camın malzeme nitelikleri ile ilişkilendirilir. Görüntülerin yansıyacağı opak ve şeffaf nitelikleri ile cam, çağdaş Nouvel mimarlığının vazgeçilmezidir. Cam da Nouvel mimarlığında Modern mimarlık geleneğinin şeffaf niteliklerinin ötesindedir. Camın ışık ve mekân ilişkilerinde oluşturduğu kapsam Nouvel mimarlığında derinliği olan bir düzlemdir. Bu düzlem mekânın program ve yapım tekniği kapsamında bir yüzey tartışmasını onun mimarlığı için asal bir yapı haline getirir. Nouvel'in yüzeyleri cam sayesinde bir binanın karmaşıklığının artırılmasına olanak tanır. Işıkla oynamak mekânları programlamamın bir yolu, gün içerisinde mekânın değişmesine izin veren bir araç olarak yüzeylerin her seferinde vurgulanmasına neden olur (Resim 4.27 b). Ona göre mimarlığın doğası mekânla başa çıkmak olsa bile malzeme, dokunun kalitesi, yüzeylerin anlamlanması oldukça önemli olmuştur [Nouvel, 1994].

Yüzeyler programın çağdaş mekânlarda yorumlanmasının aracısı olmuştur. Programın yorumlanması sayesinde mimari nesnenin oluşmasında yüzeyler bir görsellik aracı, ekran olarak programı kente sunarlar. Nouvel, servis alan ve veren mekânlar arasındaki bilindik ilişkiyi servis alan mekânları servis mekânlarıyla örterek değiştirmiştir. Onun yapıları daha çok servis alan mekânları içine alarak oluşur (Resim 4.27 a). Dolayısıyla açığa çıkan yüzey mimari problemlerin bir alanı ve onların çözümü sonrasında oluşturulan görüntülerin kaynağıdır [Nouvel, 1994]. Nouvel için yüzey bir imge ve harekete yönelik ekran niteliğini gösterir. Özellikle bu durumu bir TV ekranı ile karşılaştırır. Kimse bir TV'nin elektronik nitelikleri ile ilgilenmez, herkes için önemli olan görüntünün niteliğidir. Nouvel'in servis mekânlarını özellikle önemli hale getirmesi yüzeyin ekran niteliklerine yöneliktir.

Servis alan mekânların içeride ve servis veren mekânlar ile çevrilmesi yüzeyin sürekli olarak hareketin kaynağı olmasına neden olur.





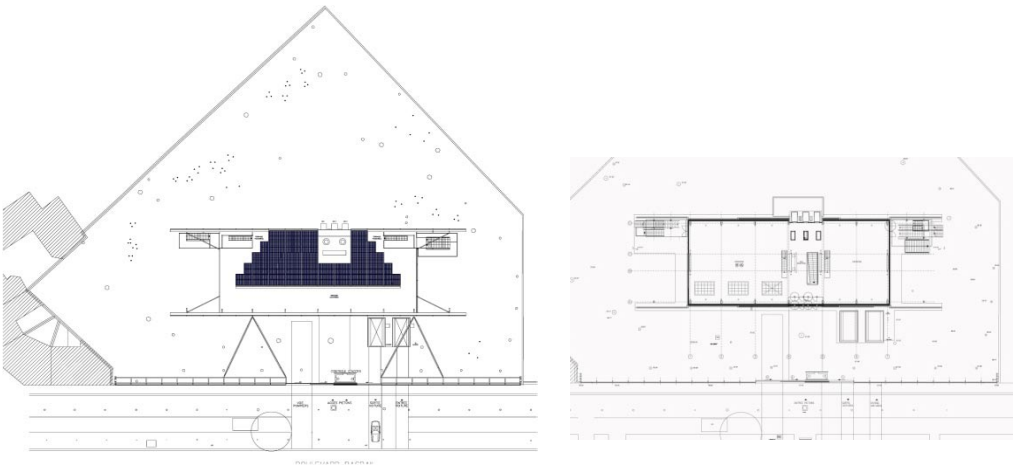
(a) (b)

Resim 4.27. Nouvel binlarında ışık ve program ilişkileri
a. Kopenhag Konser salonu; yüzey ve program arasındaki kamusal kent zemini, Kopenhag [Sönmez, 2010]
b. Arap Enstitüsü, Paris [Sönmez, 2010]

Yukarıda yapılan Nouvel mimarlığına ve onun yüzeye bakışına yönelik açılımlar sonrasında Foundation Cartier Binasına odaklanılmıştır. Yapı Paris'te bir ofis yapısıdır. Zemin ve bodrum katında sergi salonları, araç park yerleri ve üst katlarda ofisleri barındırır. Bina Paris'in yoğunluğu fazla olan Raspail Bulvarı üzerinde konumlandırılmıştır (Şekil 4.19). Çelik ve cam ağırlıklı bir strüktüre sahiptir. Binanın arka ve ön yüzeyleri bina sınırları ötesinde kendi doğrultuları sürekliliğinde uzanmaktadır. Bulvar ve park sürekliliğinde konumlandırılmış yüzeyler çevredeki yapıların devamında oluşturulmuş katmanları barındırırlar. Cartier Binası temel olarak bu katmanların oluşturduğu aralıklar bütünü olarak tanımlanabilir.

Binanın yüzeyleri oluşan katmanlarında ağaçları barındırırlar. Kentin ve bulvarın paralelinde oluşturulmuş yüzeyler kent ve bina programını birbiri içinde eritmektedir. Katmanlar arasında sağlanan geçişler hem binanın ofise dönük ihtiyaçlarını karşılarken hem de yüzeylerin yapısal etkilerini binanın ana mekânına

dönüştürmek yününde programatik bir yarar sağlarlar. Nouvel'in alanın ön ve arkasında şeffaf ve yansıtıcı yüzeyler kullanması kent ve bina, içerisi ve dışarısı, kentsel program ve bina programı, gerçek ve sanal, ön ve arka arasında anlam belirsizliklerine yol açtığı söylenebilir. Diğer bir deyişle Nouvel'in oluşturduğu yüzeyler bina ve kent arasında daha önceden oluşmuş belirli sınırları ve anlamları flu hale getirir. Binanın içine geçmiş bir kentsellik ya da sadece yüzeylerden oluşan bir binadan söz etmek mümkündür. Oluşan bu çok yönlü mekânlar Nouvel'in mimarlığında yoğun olarak tartıştığı gerçeklik ve sanallık ilişkisinin sonuçları olarak da değerlendirilebilir.

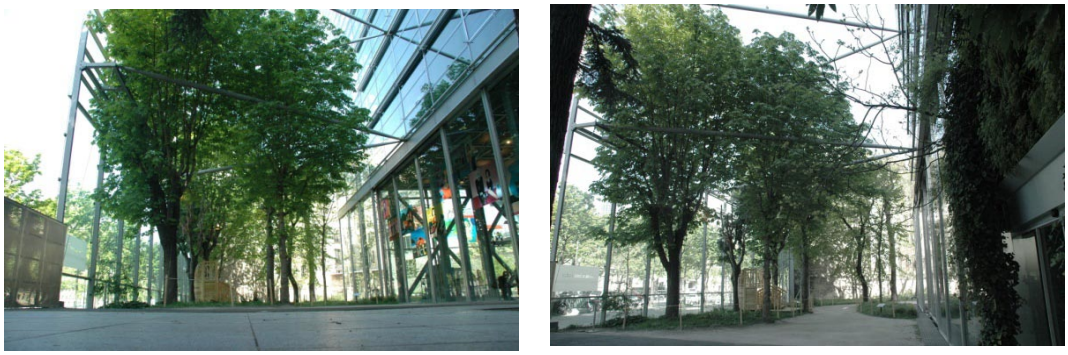


(a) (b)

Şekil 4.19. Cartier Binası çizimleri
a. Vaziyet Planı [Nouvel, 2010]
b. Zemin kat Planı [Nouvel, 2010]

Yapı sanallık ve gerçeklik arasındaki ilişkinin kurulmasında camın malzeme niteliklerinden yararlanır. Katmanları oluşturan konstrüksiyonu örten cam sayesinde yüzeyler üzerinde görüntüler üst üste çakışmaktadır. Özellikle ağaçlar bulvar yönünde ilerlerken içerisi ve dışarısı arasında bir algı yanılsaması oluşur. Cam yüzeyler üzerinde oluşan yansımalar ağaçların görüntülerini dış yüzey üzerinde gerçekmiş gibi gösterse bile bunu bir yansıma olabileceği sanrısı ve yüzeyin cam nitelikleri sayesindedir. Böylece yüzeyler kent ve bina arasında bir görsel akışkanlık

oluşturur. Cartier binasında Nouvel çevresiyle etkileşmeyen, aykırı bir duruşu olan bir yapı tutumunu tercih etmiştir. Çevredeki tarihi dokunun aksine Cartier Binası modern nitelikleri ile önem kazanır. Nouvel binanın bağlamsal özelliklerini açıklarken kentin sürekliliğinden bir kopuş tanımlar. Ona göre Raspail Bulvarı üzerinde bina hattının üzerine yerleşmemek tasarımsal bir karardır (Şekil 4.19). Bu hattın gerisinde binayı konumlandırmak ve bunu yaparken var olan çizgiye iki adet yüzey eklemek bağlamla ilişki kurulmasının sonucudur [Nouvel, 1996, s. 66]. Eklenen yüzeyler şeffaftır ve böylece bulvarın görsel olarak bina çeperlerine işlemesi kolaylaşır.



Resim 4.28. Cartier Binası bina ve kent arasında yapısal ve görsel ilişki [Sönmez, 2010]

Nouvel'in bina ve kent arasında kurduğu bu yapısal ve görsel ilişki bağlamın özelliklerinin yüzey ile ilişkilendirilmesi adına önemlidir (Resim 4.28). Tarihi bir doku içerisinde konumlandırılan yapının bulvar sürekliliğinde oluşturulmuş yapı çizgisi ile hem ilişkisi vardır hem de yoktur. Sınırlara oturan yüzeyler bir taraftan kentsel süreklilik bağlamında binayı tanımlarlarken diğer taraftan bina ana kütlesinin geride kalmasını sağlarlar. Aslında yüzeylerin oluşturduğu katmanlara ait bir bina tanımı çerçevesinde sınırlarda konumlandırılmış ve Nouvel tarafından özgür yüzeyler ya da görsel araçlar olarak tanımlanmış yüzeylerin binanın parçası, ondan farklı bir yapı olarak tanımlanması mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bağlamı içinde Cartier Binası bakış biçimine göre değişken özellikler gösterir denebilir; ya bağlamına uymaktadır ya da tamamıyla farklıdır. Her iki durumda da önemli olan

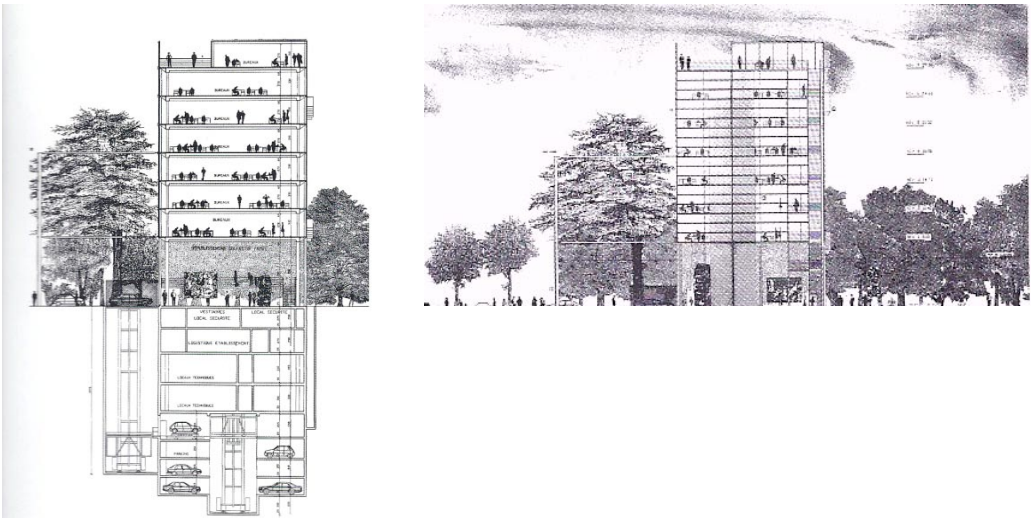
Paris'in bir bulvarı sürekliliğinde kentin genel akışkanlığının ve görsel niteliklerinin binanın içine aktarılabilmiş olduğu gerçeğidir.

Nouvel mimarlığının anahtar kavramlarından biri programdır. Cartier Binası da program malzemenin niteliklerini dışa vurmasını sağlamak amacıyla şeffaflığa hizmet etmektedir. Nouvel'in amacı olan gerçeklik ve sanallık arasında binanın oluşturduğu imgelerin birbiri üzerine eklemlenmesi veya hareketli imgenin açığa çıkarılmasıdır.Bu yapıda program yorumu ile sağlanmıştır. Cam yüzeylerin içerideki ofis programı ve dışarıdaki kentsel program arasında filtreler şeklinde konumlandırılmaları sayesinde hem kentsel hem de yapıya ait program yüzeyler üzerinde görselleşmektedir (Resim 4.29). Yüzeyler kentte veya bina içinde hareket eden birinin imgesini yüzey katmanları üzerine aktarılar. Bu Nouvel'e ait özgün bir görselliği bir taraftan tanımlarken diğer taraftan Modern şeffaflığın güncel yorumu olarak değerlendirilebilir. Görselleşmenin temelinde olan program bileşenleri aslında hareket ya da eylemin alt yapısı olarak bina içindeki devinimi yeni bir tasarım bileşeni olarak açığa çıkarır. Bu durumlar sonunda açığa çıkan ise hareketli imgedir ve sinematografik etkileri/nitelikleri yüzeye kazandırır.



Resim 4.29. Cartier Binası, kentsel program ve bina arasında görüntülerin üst üste çakışması [Sönmez, 2010]

Cartier Binasında yüzeylerin oluşturduğu yatay katmanlar arasında dikey yönde katmanların birbirine bağlanmasını sağlayan ara yüzey parçaları bulunmaktadır. Bu ara parçalar sayesinde yapı dik açılarla oluşmuştur, (Şekil 4.20).



(a) (b)

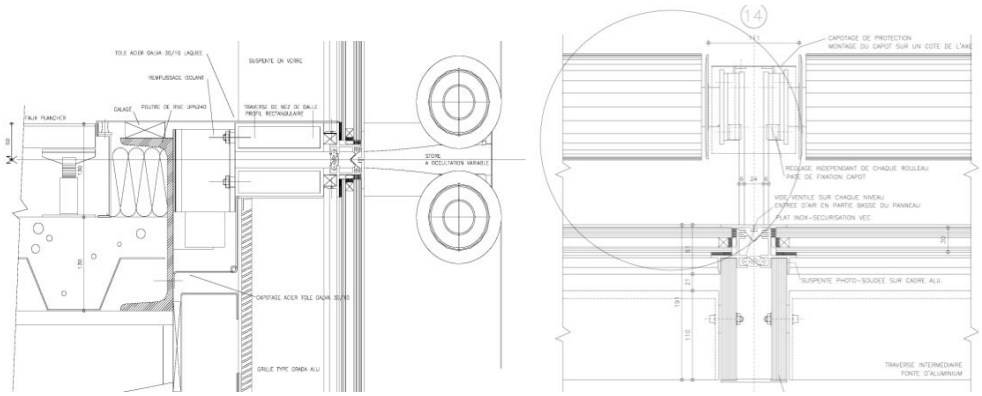
Şekil 4.20. Cartier Binası kesit ve görünüş çizimleri
a. Kesit [Redecke, 1999]
b. Doğu görünüşü [Redecke, 1999]

Bina ve yüzeylerin konstrüksiyonu çeliktir. Bina strüktürü ve yüzey konstrüksiyonu ilişkisizdir. Cartier Vakfı Binası'nın özgünlüğünü tanımlayan önemli özelliklerden biri de yüzey konstrüksiyonunun binanın kendisi haline gelmiş olmasıdır. Yüzey katmanları arasında oluşmuş bina dolayısıyla onun konstrüksiyonunu da kendi taşıma sistemi olarak kullanır. Böylece bina bir yüzey olarak tanımlanabilir [Nouvel, 1994].

Cartier Binası'nda 8×3 metrelik tek parça camlar kullanılmıştır. Nouvel bu büyüklükteki camların kullanılmasını tasarımın niteliklerinin belirginleşmesi için önemli ve etkileyici bulur. Böylesi bir malzeme ve ona ait büyüklük seçimini tasarımın bağlamı içinde analiz ettiğinde bunun olması gereken olduğunu belirtir [Nouvel, 1994]. Nouvel çağdaş yapım tekniğinin cam gibi klasik bir yapı malzemesi üzerinde nasıl etkiler oluşturduğunu ve camın geçirgenlik özelliğinin aslında nasıl değiştiğinin vurgularını tasarımında oluşturmuştur (Şekil 4.21).

Nouvel camın şeffaf, yarı şeffaf ve mat durumlarını tartışmaya açarken Modernizm'in kullanmadığı bir argümanı da gündeme sokar. Modernizm camı geçirgenlik nitelikleri ile katı taş duvarın karşısındaki bir alternatif olarak kullanmıştır. Camın görsel etkileri doğayla etkileşimin aracısı haline gelmiştir.

Nouvel ise Cartier Binasında cama ait görsel geçirgenliğin Modernizm'deki tek boyutlu yapısını katmanlaştırır. Cam yapılı çevreye açılmada sadece tek boyutlu bir düzlem olmaktan çıkmış ve çevre ile bina arasında görüntüleri birbiri üzerine ekleyen bir ekran haline gelmiştir (Resim 4.31). Ayrıca camın nitelikleri iç ve dış mekânın programları arasında bir ayraç olmaktan çıkarak programın ana yapısına dönüşmüştür. Cartier Binasında ana yapı malzemesi olan cam Nouvel'in bakışı ile çağdaş dünyanın malzeme konusundaki gelişimini temsil eder. Camın teknolojik gelişim sayesinde Cartier Binası da malzeme üzerindeki bu dönüşümü mimarlığın ele alınışı ile teknolojik hale getirmektedir. Nouvel malzeme ve teknoloji arasındaki ilişkiyi yüzeyler üzerindeki görsel karmaşanın hafifletilmesi olarak yorumlamaktadır [Nouvel, 1994].



Şekil 4.21. Cartier Vakfı Binası yüzey konstrüksiyon detayları [Nouvel, 2010]

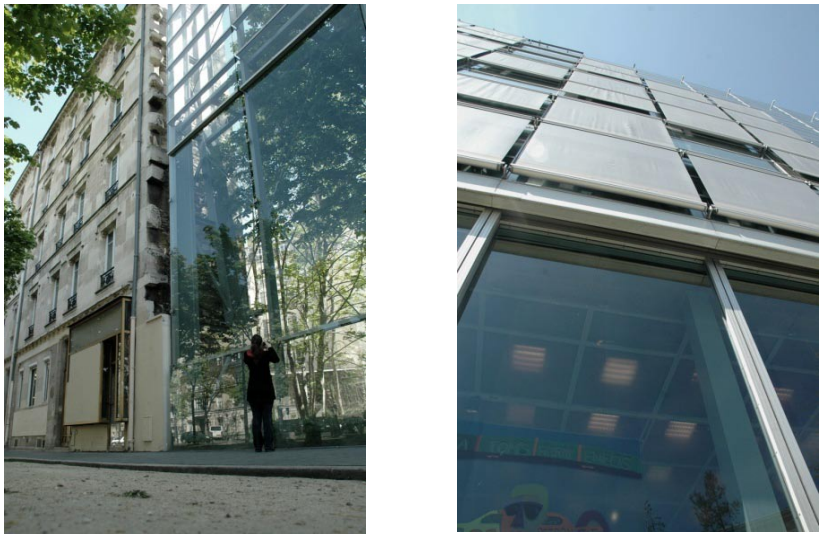
Nouvel'e göre, gündüz ve gecenin mimarlıkta çok önemi vardır. Geceleri teknolojiyi kullanarak binaların aydınlatılması, şehrin yoğunluğuyla ilgili daha çok bilgi verir. Gece, bir zemin oluşturur. O, tasarımları belli kalıplara göre yapmamak gerektiğini vurgular. Gece, yağmurda, siste, sonbaharda binanın nasıl olacağı nasıl görüneceği önemlidir. Binanın nasıl olabileceğini tasarım yaparken düşünmek gerekmektedir. Işık ve renklerin kullanımı boyutun algılanmasında çok önemlidir [Nouvel, 1994]. Bu çerçevede imgenin tasarlanması Nouvel tasarımlarında önemli bir problem alanıdır. İmge ve zaman binada görsel etkilerin kaynağı olarak programla kurulan etkileşimde özelleştirilir. Özellikle programın sonuç olarak belirttiği hareket veya devinim nitelikleri Nouvel tasarımlarında yüzey imgenin ya da yüzey etkisinin

kaynağıdırlar (Resim 4.30). İster bu etkiler malzemeyi belirlesin isterse de programa ait hareketin ve hareketli imgenin yakalanmasını sağlasın, Nouvel tasarımlarında zaman ve hareket yüzeylerde sinematografik etkileri doğurur. Üst üste gelen görüntüler ve bunların oluşturduğu yanılsamalar ile Nouvel tasarımları imgesel nitelik olarak zengin etkileri barındırırlar (Resim 4.31).

Camın şeffaf, yarı şeffaf ve mat özelliklerinin kullanılması sayesinde yüzeylerde bir çok anlamlılık başarılmıştır. Bu çok anlamlılık mekânsal olarak katmanların oluşturulmasını bir sonucudur. Mekânın kent ve bina arasında bir geçişle oluşturulması ve yüzeyler üzerindeki görüntüler binayı özel kılmaktadır. Cartier Binasında bu amaç doğrultusunda program ve malzeme üzerinden sağlanan görsellik bir diğer tartışmasının, gerçek ve sanal arasındaki ilişkinin belirsizleşmesinin, bu tasarımda kayda değer biçimde oluşturulmasını sağlamıştır. Cartier Binasında yüzey sorunsalı program ve malzemeye yönelik açılımlarla çözümlenmiştir. Bina bir katmanlaşma oluşturmuştur. Bu katmanlaşma yüzeyin nasıl programın taşıyıcısı olabildiğinin göstergeleri ile doludur. Binada yüzeyler hareketli imgenin ekranı ve programın göstergesi olarak konumlanırlar. Bu bağlamda yapının ana tartışmasının yüzeyler arasında konumlandırılmış eylemlerin görselleşmesinin sağlanması olduğu söylenebilir. Yüzeyler yapının çeperlerinde kentsel programla ilişkilenirken içeride de ofis programının gereklerini karşılarlar. Bu durum yüzeylerin kent ve bina programı etkileri ile flulaşmasına neden olur denebilir. Ayrıca kent ve binaya ait görüntüler yüzeylerde birbiri üzerine yansımaktadırlar.

Bu yansımanın temeli yüzey katmanları arasında oluşturulmuş farklı programlardır. Birinci katmanı oluşturan ağaçlar oluşturulan yüzeylerin algılanmasında önemli etkilere sahiplerdir. Bulvar üzerinde ağaçlar sürekliliğinde yürüyen biri öncelikle ön yüzeyin arkasındaki bu ağaçları görür (Resim 4.31). İçerideki ağaçlar yansıma mıdır? Gerçek midir? Böylesi bir yanılsama gerçek ve gerçek olmayan imgenin ayrışmasında bir algı yanılsaması doğurmaktadır. Ayrıca bulvar düzleminden binaya bakan bir gözlemci birinci katmanla birlikte aynı zamanda ikinci ve üçüncü katmanı da görebilir. Bu katmanlaşma ve görsel yanılsamalar, içerisi ve dışarısı arasında bir karmaşa oluşturmaktadır. Açığa çıkan görsellik dışarıdaki gözlemci için gerçekliğin

ve sanallığın karışmasına neden olmaktadır. Gözlemci ağaçlara doğru baktığında onların gerçek mi yoksa bir diğer ağacın yansıması mı olduğunu kesinlikle anlayamamaktadır. Yüzeylerin şeffaflığının, ağaçların, gökyüzünün, binanın içinin, binanın dışının oluşturduğu görsellik Cartier Binasında imgelerin yan yana, üst üste gelişlerinin görsel olasılıkları sunar.



(a) (b)

Resim 4.30. Cartier Binası, yüzey imgeleri
a. Kente katılan yüzey [Sonmez, 2010]
b. Yüzey konstrüksiyonu ve ışık kontrolü [Sönmez, 2010]

Yüzeyler bina sınırlarının bittiği yerde bitmeyerek yapıyı daha büyükmüş gibi göstermektedir. Bina bulvar üzerinde klasik cephe anlayışı ile sıralanan binalardan bütünüyle farklı bir tavırla onlarla yan yana gelir. Bu binanın çevresine olan yabancılaşması olarak değerlendirilebilir. Bu yabancılaşma ile bina çevresine hâkim hale getirilmiş ve bağlamını kendi fonu olarak kullanmıştır. Ayrıca yapının kentle bir peyzaj ilişkisi kurarak konumlanması bulvarda diğer binalar ile bir karşıtlık oluşturmasının diğer nedenidir. Ağaçlı alanın gerisinde yer alan ana kütle ve çevredeki binalar ile aynı sınır çizgisindeki yüzeyler yapıyı bağlamından farklılaştırır. Bina içinde oluşturduğu parkı kente sunar ve zemin katında aslında sürekli yeşil bir alan bırakır.

Nouvel'in Cartier Binası şeffaflık kavramının çağdaş mimarlık ortamında Modernizm sonrası anlamlarına yönelik özgün bir yorumlamadır. Rowe'nin fenomenal şeffaflığı ve bunun bağlı olduğu katmanlar Cartier binasında doğrudan oluşturulmuştur. Kübik resimde düzlemlerin kullanılması ile elde edilen görsel derinlik bu yapıda doğrudan oluşturulan katmanlarla sağlanmıştır. Cartier binası bu nitelikleri ile kentin değişen çevresinin mimarlığın değişen doğası ile nasıl ele alınabileceğinin ve yüzey kavramının bu süreçte alabileceği anlamlara yönelik yapılmış farklı bir tasarımdır. Bina program ve malzemenin olanakları sayesinde içinde hareket eden birinin imgesine odaklanmaktadır. Bu sinematografik olarak hareketli imgenin mekân aracılığıyla çevreye aktarımı olarak değerlendirilebilir. Nouvel'in tasarımı, kentselliğin, bina içinin, programın, malzemenin ve konstrüksiyonun yüzeyleri yapılandırmak yönünde bir araya getirildiği bir yapıdır. Böylece Nouvel tasarım düşüncelerini kent ve bina ile buluşturur. Bunlara ek olarak Nouvel için yüzeyler durağan imgenin hareketli ve dinamik bir imgeye dönüştürülmesi girişimi olarak da tanımlanabilir.





(a) (b)

Resim 4.31. Cartier Binasıyüzey katmanları arasında oluşan görüntüler
a. Arka bahçeden bina içi, ön bahçe ve Raspai Bulvarı görüntüsü [Sönmez, 2010]
b. Raspai Bulvarından ön bahçe ve kent görüntüsü[Sönmez, 2010]

4.1.7. Rem Koolhaas, Seattle Halk Kütüphanesi bağlamında yüzey sorunsalı

Rem Koolhaas çağdaş mimarlık ortamında hem kuramsal hem de pratik çalışmaları önemli aktörlerdendir. Oluşturduğu mimarlık düşüncesi kent, bina ve kuram alanında bir yoğunluk oluştururken bu çalışmanın kapsamını da yakından ilgilendiren ve yüzey kavramı tartışmalarında özgün bir yorum tanımlayan düşünce ve uygulamalara sahip görünmektedir. Koolhaas'ın çalışmalarının yüzey kavramı ile ilişkili kavramsal odakları metropol, kentsel formlar, program olduğu gözlemlenmektedir. Bu bölümde daha çok onun metropolü nasıl gördüğü ve buradan elde edilen çıkarımların çağdaş mimarlığın yüzey sorunsalına nasıl katıda bulunduğu araştırılmıştır. Koolhaas, *"Jenerik şehir"*, "The Generic City", [Koolhaas, 1994], makalesinde kenti düşüncenin, yeniliğin, kimliğin ana kaynağı olarak belirtir. Onun için kent yaşan bir varlıktır. Jenerik şehir bir film stüdyosu gibidir; her gün farklı bir kimlik oluşturabilir [Koolhaas, 1998]. Kentin bu durumunda, jeneriği benimsemede ve onun çekici hale gelmesinde saklı olan, Koolhaas'ın sürekli olarak geri döndüğü, üzerinde düşündüğü şeyin "*değişim"* kavramıdır. Değişim bina ve kent arasında sürekli farklılaşan istek ve beklentilere yönelik mimarlığın değişen tasarım stratejilerini ifade eder denebilir [Koolhaas, 2004].

Koolhaas, 1980'lerin sonarında mimarlığın bir ironisi olarak başlangıçta bir kesinliği ifade etmesini[1], ancak sonra "*değişimlerle"* oluşan şartları özellikle de Postmodern koşulları eleştirir [Koolhaas, 1999]. Modern ve Postmodern mimarlık düşüncesi arasında algıladığı ve tanımladığı değişime yönelik bir paradoksu tanımlar. Bu paradoks mimarlığın bu değişime ve çağdaş metropole yanıt verme konusundaki yetersizliği olarak tanımlanabilir. Modern mimarlık kentsel ilişkileri ve kentin beklentilere güçlü yanıtlar oluşturan fakat Postmodern mimarlık ise bunu yapamayan bir içeriktedir. Bu anlamda Koolhaas'ın "*Delirious New York",* [1978] kitabı kentin değişen şartlarının ve mekânlarının analizini barındırır. Bu yüzdendir ki mimarlığı gücün ve güçsüzlüğün paradoksal karmaşası olarak tanımlamış ve kenti karmaşanın, dönüşümün, kopuşun, aidiyetsizliğin, büyüklüğün, programın, eylemin ve aidiyetin

[1] Bu Modern mimariye yönelik bir değerlendirmedir; bina bir işleve karşılık gelir, biçimi nettir, malzemesi onun gerçekliğinin bir parçasıdır, bina kendi yalınlığı ve içeriği ile kentte konumlanır.

kaynağı olarak görmüştür [Koolhaas, 1992]. Bu bağlamlarda Koolhaas'ın özellikle Postmodern mimarlığa yönelik eleştirileri iki noktada yoğunlaşmaktadır. Bunlar aynı zamanda çeperlerin oluşumunda kuramsal alt yapı olarak da tanımlanabilir.

- Çağdaş şehrin ve kültürün durumuna eleştirel yaklaşımlar
- Mimarlığı ilgilendiren konular üzerine odaklanma [Cortes, 2006].

Şehir ve bina arasındaki ilişki Koolhaas'ın stratejisinin düğüm noktasıdır. Burada Koolhaas'ın kenti adeta bir içgüdü olarak, mimarlığı da kentin kendisi olarak görmesi kent ve binası arasına çeperleri yapılandıran önemli bir durumdur. OMA[1] 'nın kenti okuma stratejisi kentin tüm ölçekleri üzerinde gezinmek ve farklı katmanlarını bulmaya, anlamaya çalışmak üzerinedir. Bu, yerel mimarlığın analizinden kentsel altyapıya kadar tüm süreçlerin anlaşılmasını kapsar. [2] Kentsel tema en çok Koolhaas'ın, iki farklı kavramında kendini gösterir: "*metropolün büyüklüğü"* ve onun "*tıkanıklık kültürü"* [Cortes 2006].

Metropol kavramı Koolhaas'ın en bilinen kavramı ve mimarlığa bakış oluşturmaya yönelik stratejisidir. Koolhaas *Delirious New York"* kitabında New York özelliklede Manhattan üzerinden metropol kentler ve onların analizi ile kent ütopyaları üzerine bir okuma yapar. Kate Nesbitt Koolhaas'ın kitabında New York'a dair Sürreal ve Postmodern bir mimarın bakışını sunduğunu belirtir. Ona göre Koolhaas, Manhattan'ın "*sıkışıklık kültüründe"*, modern mimarlığın gelişimini anlamaya ilişkin bir model bulur. Ayrıca Nesbitt'e göre Koolhaas kent okumasını bilinçli olarak bir Avrupa kenti değil de bir Amerikan kenti üzerine kurar. Böylece Postmodern kent bakışından olabildiğince uzaklaşır ve bu bakışlara[3] zıt konumlanır [Nesbitt, 1996]. Koolhaas'a göre Manhattan'da binaların özerk tavırları ve çekici tarafları vardır. Fakat binaların bağlamlarına dair hiçbir çabaları yoktur. Özellikle yansıtıcı yüzeyler

[1] OMA: Office of metropolitan Architecture; Koolhaas'ın tasarım ofisinin adı.
[2] "*Delirious and More",* [2006] adlı makalesinde, Juan Cortes, şehir üzerine Postmodern düşüncenin kentin mimarlık boyutunu savunduğunu ve örneğin Aldo Rossi'nin bunu tamda böyle yaptığını fakat Koolhaas'ın kent ve mimarlık ilişkisinde mimarlığın kentsel boyutunu koruduğunu iddia eder.
[3] Colin Rowe (kolaj kent), Aldo Rossi (benzeşimsel kent) ve Leon Krier (Avrupa kentinin yeniden inşası

dışarıda kalan şehir manzarası yanılsamasını el değmeden bırakarak, kendi görünmezliklerinde kütlesel varlıklarını garantiye alırlar [Koolhaas, 1997]. Koolhaas, Manhattan'ın bu niteliğini ve iç ile dışın ilişkisini gerçeküstü ve şairane bulmuştur. Bu durumun geleneksel kent planlamasına bir alternatif olabileceğine inanmıştır.

Koolhaas'a göre New York, gerçek Modernizm'in mekânsal ifadesidir. "*Delirious New York'ta"* New York'un modernliğinin ekonominin baskısı altında şekillendiğini ve kentin kapitalist güçlerin etkilerine maruz kaldığını belirtir. Rafael Moneo'ya göre Koolhaas bu sürecin etkisiyle kentte ortaya çıkan mekansal formları açıklamaya girişmiştir. Ona göre Koolhaas'ın tanımladığı bu biçimler konvansiyonel dil ve normların bertaraf edildiği, teknoloji ve ekonomi gibi güçlerin modern dünyayı şekillendirdiği bir sürecin ürünleridir [Moneo, 2004]. Koolhaas'a göre New York'ta dünyanın herhangi bir yerinden daha fazla olan kitlesel kültür vardır. Moneo'ya göre bu Koolhaas'ın oldukça ilgisini çeker, çünkü kriterler keşfederek mimarlık üretimi için temel oluşturmak isteniyorsa, öncelikle bu kitlesel kültür fark etmeli ve araştırılmalıdır. Burada odak konunun, kitlesel kültürün kent ve mimarlık üzerindeki etkisini ortaya çıkarmak olduğu söylenebilir.

Koolhaas'ın çalışmalarında diğer bir önemli nokta onun Modernizm'e olan bağlılığıdır. Ancak bir akım olarak Modernizm'i sosyal niteliklerinden arındırarak kendi mimarlık düşüncesinde yeniden üretmiştir [Cunningham, Goodbun 2009]. Cunningham ve Goodbun'a göre Koolhaas'ın değiştirilmiş Modernizm'i, Corbusier'in Avrupalı Modernizm'inin tutuculuğu ve klasisizmine karşı Manhattan'ın[1] yenidünyasında bulunabilecek olan "*tıkanıklık kültürünün"* gerçeküstücü durumuydu. Onun öngördüğü Modernizm aslında geleneksel Modernizm'in yeniden okumasıdır. Koolhaas'ın Modernizm'i evrensel bir mimarlığı kucaklarken, rasyonel bir aynılık aramamasıyla Corbusier'den ya da fonksiyonel Modernizm'den farklılık göstermektedir denebilir. Koolhaas kaosu modern kentliliğin bir koşulu olarak görür. Bu sebeple Koolhaas aynılıkla ilgili konuştuğunda, sözünü ettiği standardizasyon, optimizasyon ya da varyasyondan

[1] Bu kavram Cortes tarafından da kullanılmaktadır. Bkz. El- Croquis, say: 131-132, s. 13 (2006)

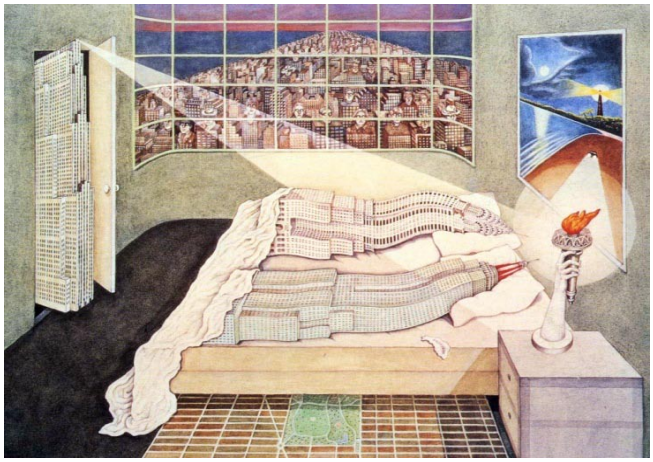
farklıdır. Onun kullandığı aynılık, kültürel birleştiriciliğe ve malzemeye dair aşırı zenginliğe işaret eder [Gilbert, 2003].

Koolhaas'ın özellikle metropole yönelik çözümlemeleri, yaptığı analizler ve çıkarımları programda ve çeperler de yaptığı açılımlarda mekânsallaştırılmıştır. Onun kent ve mekâna yönelik analizlerinin bu çalışmanın sorunsalı bağlamında anlamlı hale gelmesinde ve Koolhaas'ın yüzey sorunsalına yönelik pozisyonunun kavranmasında oluşturduğu mimarlık söylemi ve yapıtları oldukça önemlidir. Bu bağlamda bu bölüm iki temel sorgulamayı yapmıştır. Bunlardan birincisi çeperleri ele alışını biçimlendiren tasarımsal argümanları; ikincisi ise pratik mimarlık uygulamaları bağlamında kuram ve düşüncelerinin çeper niteliklerinde nasıl varlık bulduğudur. Bu çerçevede öncelikle Koolhaas'ın yüzeylerini biçimlendiren tasarımsal stratejileri aktarılmış ve sonrasında da bu stratejiler bağlamında bir çalışmasının, Seattle Halk Kütüphanesi tasarımının, çeper nitelikleri analiz edilmiştir.

Koolhaas'ın starım argümanlarının aktarılmasında onun metropole bakış üzerinden gökdelenleri analizi önemlidir. Koolhaas'a göre gökdelenler sayesinde kentteki parsellerin tasarlanması aslında mimarın ya da kent plancısının kontrolünde olmayan üst üste çakıştırılmış eş zamanlı eylemlerin/olayların değişken ve öngörülmez bir kombinasyonunu barındırır [Cortes, 2006]. Gökdelenin mimarlık ve sosyolojik içeriği şehirciliğin bir aracı olarak, tek ve belirli fonksiyonun özel bir yerle eşleştirilemeyeceğini söyler. Gökdelen *"bir yer"* fikrini tasarlanamaz eylemlerin ve bunlara ait olasılıkların bütünlüğü içinde ters yüz eder. Bu bağlamda gökdelen teması Koolhaas'ın tasarım kavramları içinde *"büyüklük"*, *"anıt"* ve *"programın biçimlenişi"* ile birlikte yerini alır. "*Delirious New York'ta"* gökdelenler bir fetişizm derecesinde büyük bir tutku ile ele alınır (Resim 4.32).

"Büyüklük kuramı", Koolhaas'ın her zaman dikkatinde olan bir konudur. Bu, metropolün alegorisi olmasının ötesinde, kavramın kendi içinde barındırdığı anlam ve bir strateji olarak onun düşüncesinde var olmaktadır.

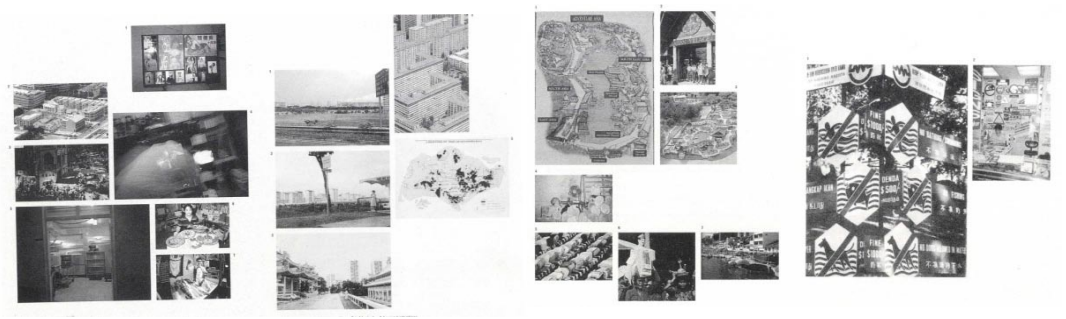
"Ben her zaman büyük ölçek ve onda saklı olan anlamlar; onun ürettiği yapaylık ve parçalanmalar, büyüklüğün nasıl bir şekilde kendi parçalanmasına karşı bir panzehir olduğuyla ilgilendim" [Koolhaas, 1992].



Resim 4.32. Koolhaas, Delirious New York'ta gökdelenlere ait bir soyutlama [Koolhaas, 1994]

Koolhaas *"büyüklük"* kavramı, her bir parçayı sistemden ayıran parçalanmaya karşı gelmek için kullanır. Büyüklük, parçalanma denklemini dengeler ve mimarlığı kendi içinde bir evren olarak tanımlar. Ona göre büyüklük kütlenin boyutlarının kritik ölçekleri geçmesi ile elde edilir. Bu durumu şöyle açıklamaktadır:

"…Belirli bir kritik kütleden sonra, bir yapı büyük bir yapı olur. Öyle bir kütle olur ki, tek bir mimari hareket veya mimari hareketlerin kombinasyonuyla kontrol edilemez. Bu imkânsızlık parçaların özerkliğini tetikler; fakat parçalanmayla aynı değildir; parçalar bütüne bağlı kalır [Koolhaas, 1998]."



Resim 4.33. Koolhaas büyüklük kuramını ifade ederken kullandığı imgeler [Koolhaas, 1992]

Büyüklük stratejisi, bir seriyi, bir kütleyi, parçaları veya bir programatik hacmi bitmiş mimarlık nesnesi içinde kendi özerkliklerini koruyacak şekilde bir araya getirir [Cortes, 2006]. Ayrıca büyüklük stratejisi içinde mimarlık, metropolün anlamlar yüklü evreni içinde onun analiz edilen varlığına yönelik özgün bir kişisel tavır olarak da görülebilir (Resim 4.33). Koolhaas büyüklüğü metropolün doğasında kayıtlı bir unsur olarak görür ve Manhattan'ın gökdelenleri büyüklük için ona göre övgüye değerdir. Bu çerçevede, büyüklük kavramı onun *"anıt, montaj, sinema, strüktür"* gibi diğer tasarım stratejilerini doğurmuştur. *"Anıt/abide"* büyüklük kuramı çerçevesinde oluşmuş kavramlardan biridir. Koolhaas'a göre büyüklük oluştuğunda oluşan strüktür bir anıt niteliğindedir. Hatta binanın programa yönelik niteliği bile onun anıtsal hale gelmesi için yeterlidir [Koolhaas, 1997]. Anıt kavramı büyüklüğün oluşturduğu birbiriyle çelişen, örtüşen, yan yana gelen durumları karşılamak adına bir taktiktir. Bu yüzdendir ki Koolhaas'ın mimarlığı kendi düşünce sürekliliğinde argümanlarının karşıtlarını da bir biçimde ifade eder veya uygular: iç-dış, sabit-yeri değiştirilmiş, dolu-boş, sürekli-parçalı, montaj-sürekli [Koolhaas, 1992]

Büyüklük kuramının oluşturduğu diğer kavram *"montajdır"*. Koolhaas'ın mimarlığı geniş ölçüde diğer disiplinleri mimarlık düşüncesi içinde kullanabilmek üzerinedir. Bunlardan en önemlisinin sinema olduğu söylenebilir. Sinemanın içeriğinde var olan sistemler ve teknikler, özelikle de "*montajı"*, mekânsal kuramlarını açıklamakta kullanmıştır [Cortes, 2006]. Koolhaas'a göre mimarlık her zaman için sürekliliğe duyulan bir arzu olmuşken sinema akıllıca ve düzenli kırılmalar sistemi üzerine kurulmuştur. Süreklilik düşüncesinden uzak duran Koolhaas için sinema bu anlamda mimarlığı besleyen önemli bir alandır [1].

Koolhaas'ın "*büyüklük kavramı"* ve bu bağlamda oluşturduğu mimarlık, birbirinden ayrı parçaları bütünün evrensel kümesinde bağlayabilmek için *montajı* kullanmıştır. Büyüklük kavramı olası programatik hibritleşmeler, yakınlıklar, sürtünmeler,

[1] Sinema ve Koolhaas'ın mimari stratejileri ilişkisi için bkz: Koolhaas, R., "Face à la rupture. Les mutations urbaines. *Deux conversations avec Rem Koolhaas et cetera*" Chaslin, F., Koolhaas, R., Sens & Tonka, Paris, 161-162 (2001)

çakışmalar ve bindirmelerin montajlanan parçalar arasındaki ilişkiler üzerinden kurgulanmasıdır. Cortes, Bauhaus sanatçısı Maholy-Nagy'nin, (1895-1946) montajı tasarımın her alanında asli bir unsur olarak görmesindeki gibi Koolhaas'ın da montajı fazlasıyla önemsediği üzerinde durur [Cortes, 2006]. Koolhaas'ın sinemayı mimarlıkla ilişkilendirmesinde montajın niteliği üzerine açılımı şöyledir:

"Kesin olarak eminim ki, bir senaristin de bir mimarın da çalışmaları *montaj* ile programatik, sinematografik ve mekânsal diziler yaratma sanatı üzerine olan süreçlerdir" [Koolhaas, 2005].

Senaryo da yazmış olan Koolhaas, yeni ifade ve temsil tekniklerinin, özellikle sinemanın, çağının mimarlık içeriğini tanımlamak için gerekli olduğunu keşfetmiştir. Ona göre yeni disiplinler bulmak mimarın görevidir ve sinema en uygun araçtır. Moneo'ya göre Koolhaas, sinemayı ve onun kullandığı mekanizmaları, kendi mimarlık pratiğine doğrudan uygulanabilecek bir alan olarak görür [Moneo, 2004]. Bu bağlamda sinemayla olan yakınlığı Rus Avangart mimarlığına olan ilgisinin ötesinde Sovyet avangart sinemasına, özellikle Lev Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein'ın çalışmaları büyük bir ilgi duyması ile sonuçlanmıştır.

Sinema, montaj ve Koolhaas'ın parçalardan oluşan mimarlık algısı, mekânlarındaki sirkülasyon ve hareket tasarımlarında oldukça açık biçimde ortaya konulmuştur. Koolhaas özellikle sinematografik hareketi ve buna ait tasarımı sirkülasyon alanları üzerinden görsel hale getirir. Bu da yüzey ve onun görsel algısına ait niteliğin mekânsal olarak belirlenmesini sağlamıştır denebilir. Beatrix Colomina bu durumu şöyle ifade eder:

"Sirkülasyon gerçekliğinin ötesinde önemli bir sanal algıdır; bina içinde hareket ederken mekânsal hayal gücünüzü kullanmanız gerekir... Bakanın yer değiştirmesi gösteriyle ilişkilendirilirse eğer, modern evin kendisi sabit bir görüntüyle değil çakışan bir dizi görüntüyle, bakılanın koreografisini gerçekleştirerek bir gösteri üretir. Bu durum, mimari etkinin sinemayla ilişkilendirilebileceğinin bir göstergesidir [Colomina, 2002].

Koolhaas montaj, sinematografik süreksizlik ve mekânsal süreklilik arasında kendi deneyiminin koreografl ığını yapar. Bu noktada, bir kez daha Modern mimarlığın izlerine rastlanmaktadır. Loos'un Raum planı ve Corbusier'in promenat mimarlığı yine Koolhaas'ın "*yer değişimine"* konu olur. Ancak onun tavrı Loos'un ve Corbusier'in fikirlerinden belirgin ölçüde farklıdır. Hem Loos'da hem de Corbusier'de binanın içinde konumlandırılan düzlem, ana mekânların süreklilik ve deneyimiyle ilintilidir. Koolhaas'ın tasarladığı düzlem ise tasarımın tüm geri kalanından bağımsız kılınmış ve öz mekânı oluşturmuştur [Cortes, 2006]. Koolhaas bu stratejisi ile bina programının güzergâha eklemlenmesi sağlanırken bu sayede servis veren mekânı servis alan mekâna dönüştürür. Böylece bir *yer değiştirme* ve *karşıtlığı kullanma* söz konusudur denebilir. Koolhaas için en fazla önem taşıyan güzergâh ise her zamanki gibi tasarım alanının bağlamıyla ilişkilidir ve bu güzergâh kenttir.

"Büyüklük kuramı" diğer taraftan strüktür üzerine kurulu stratejileri doğurmuştur. Koolhaas strüktüre yönelik düşüncesi aslında basit bir statik mantığa dayanmaktadır. Buna göre yüksek binalarda yüklerin dağılımı binanın alt kısımlarında üst bölümlere göre daha fazladır. Bu durum üstten gelen mekanik ve strüktürel sistemlerin zemini doldurmasına neden olmaktadır. Koolhaas bu durumu bir sorun olarak görür; zeminde, strüktürel zorlamalar ve kısıtlarla karşı tasarımsal stratejiler geliştirmeye çalışır. Koolhaas'ın bu soruna odaklanmasındaki amaç zemini şehrin parçası haline getirmektir [Koolhaas, 1992]. Böylece bina kentin bir parçası olabilir. Büyük binaları strüktür, zemin ve servislerin boyunduruğundan kurtarabilmek için Koolhaas, stratejilerle binaların alt kısımlarını hafif ve metropolün bir parçası olarak görmek niyetindedir. Onun strüktürel düzenlemelere ve strüktürün mekân için organize edici taraflarını bulma girişimi ve bir temsil aracı olarak konstrüksiyona dair sürekli yaptığı sorgulama kent ve bina ilişkisine yönelik tanımladığı içeriğe ulaşmak içindir.

"Büyüklük kuramı" anıt, montaj, sinema, strüktür gibi tasarımsal stratejilerin Koolhaas tarafından oluşturulmasını sağlamıştır. Koolhaas'a göre büyüklük, bütünü yeniden inşa etme, gerçeği yeniden ortaya çıkarma, kolektif olanı yeniden keşfetme, maksimum olanaklılığı yeniden kazandırma gibi bir potansiyele sahiptir. Ayrıca

büyüklük Koolhaas için, Marksizm'den elde edilen ve toplumu dil, değerler, tarih ve burjuva kültürü ideolojisine saldırarak ters yüz edilmesi gereken kötü bir sistem olarak betimleyen, tarih ve toplumun nasıl çalıştığı hakkında kapsamlı bir metafizik görüştür. Koolhaas, büyüklüğün özgünlük garantisi sağladığını iddia eder; çünkü büyüklük kaotiktir. Koolhaas için, her büyük ölçekli mimari proje, tam bir özerklik sağlar. Böylece Koolhaas, büyüklüğü, potansiyel yeni özgürlükler katalogu olarak görür ve büyük projelerin kültürü dönüştürme, hatta daha da fazlası, yeni kültür biçimleri oluşturma gücüyle donandığını ifade eder. Büyüklük, tekil yer, stabil kimlik ve geleneksel toplum fikrinin yeniden biçimlendirilmesini sağlar. Bu bağlamlarda büyüklük herhangi bir kentsel dokunun parçası olmayı reddeden ve geleneksel olandan en radikal kopuştur [Otero-Pailos, 2000].

Koolhaas'ın stratejileri içinde diğer önemli bir önerisi de boşluk stratejisidir. Binalarında programın zorunluluğu olan mekânlar oluşturulmasının yanı sıra boşluğun da oluşturabilmesi için birtakım stratejiler geliştirir. Bina ölçeğinde, verilen ya da gerekli ihtiyaç programından bağımsız eyleme yönelik boşluklar oluşturur ve bunları *"binanın olmayanları"* olarak tanımlar [Cortes, 2006]. İhtiyaç programıyla doldurulan jenerik hacim dolu ve boş olarak bölünmüştür: Koolhaas mimarın kontrolü dışında, programı kapsayan dolu ve daha tutarlı bir fikrin planlanabileceği hacim olarak boş alanlar tasar. Bu alanlar metropol kentlerin sıkışıklığı için alternatif alanlardır. Boşluk stratejisi bir tasarımsal yöntem olarak mekânsal bir diyalektik arayışının sonucudur. Burada gökdelen bir kez daha metaforun kendisi olur; iç-çeper, belirsizlik- belirlilik, güç-güçsüzlük arasındaki ikililiklerdeki gibi. Boşluk stratejisi bağlamında, bazı yönleri ile Koolhaas'ın değişmez karşılık bulduğu akımlardan bir diğeri de Beaux-arts'tır. Koolhaas, bir Beaux Arts ekolü tekniği olan 'Poche'ye[1] referans verir. 'Poche' planda siyah/dolu olarak gösterileni kasteden bir terimdir: arkada kalan alanlar mekânlara karşılıktır [Cortes, 2006,].

"Ticari programla doldurulan jenerik hacim kütle ve boşluk olarak ikiye bölünür – kütle mimarın kontrolü dahilinde olmayan programı içerirken, boşluk ise daha

[1] Türkçeye hava boşluğu ya da cep olarak çevrilebilir.

anlaşılabilir ve kontrol dahilinde bir fikrin kurgulanabileceği hacimdir [Koolhaas, 1996]."

Boşluk stratejisi bazı durumlarda da boş arazinin de mimarlığın bir parçası olarak kabul edildiği Rus konstrüktivizminin "*sosyal kondensör"* düşüncesinin etkisi olarak belirir. Jorge Otero-Pailos [2000] Koolhaas'ın boşluğu ele alışını yorumlarken kent içindeki parkların anlamı üzerinde durur. Koolhaas'ın parklarla ya da kendi değimiyle boşluklarla ilişkilenmesinin kökenlerini ondokuzuncu yüzyıla dayandırır. Kent parkı fikri temiz su depolamak, daha fazla ışık ve hava sirkülasyonu sağlamak ve kentlilere eğlence mekânları kazandırmak için yeni altyapı ihtiyacını karşılamanın yolu olarak görülmüştür. Koolhaas parkları/boşlukları önemsemiştir çünkü bu boşluklar geleneksel kenti oluşturan yapılara ve biçimsel dile karşı direnç noktalarıdır. Koolhaas boşluğun biçimsel sınırsızlığında, mimarlığın biçimsel zorlayıcılığına karşılık bir özgürlük modeli bulur. Manhattan'ın merkez Park'ını bir "boşluk" olarak tanımlar [Otero-Pailos, 2000].

Koolhaas'ın kuramsal mimarlık düşüncelerinin diğer bir kentsel argümanı da "*tıkanıklık kültürü"* kavramıdır. O, *"tıkanıklığı"* Manhattanlı mimarların ürettiği gökdelenlerin gerçek kültürü olarak ifade eder. Fakat aynı zamanda süregelmiş mimarlık üretim yöntemlerini geçersiz kılacak bir strateji olarak da tanımlar. Moneo, Koolhaas'ın bu kavramını yorumlarken onun geleneksel şehirlerle metropol kent arasında nasıl bir tercih oluşturulduğundan ve metropol kente yönelik tercihinin içeriklerinden bahseder. Ona göre Koolhaas metropolün sıkışıklığını ve yoğunluğunu bir değer olarak benimsemiş ve mimarlığına aktarmıştır [Moneo, 2004]. Cortes'e göre metropolün dikey ölçeği ve evrimleşme hızı, esasen ölçülebilirin ötesinde bir kentsel durumun üstesinden gelebilmek için gerekli yeni bir metaforik planlama disiplinini gerektirmektedir. Bu noktada Cortes Koolhaas'ın "*tıkanıklık kültürünü"* çağdaş bir planlama içeriği olduğu varsayımını yapar [Cortes, 2006].

Koolhaas'ın çağdaş kentin planlamasına yönelik *"cisimsiz* ve *ağırlıksız*, *bütünlüksüz* ve *mekânsız"* gibi kavramları öne sürer [Cortes, 2006]. Paris'teki yarışma projesi olan La Villette Parkı (1984), boş bir kentsel parselin bu kavramlar etrafında

dönüşümü ve bir sosyal kondansatör olarak potansiyeline dair bir araştırma olarak göze çarpmaktadır. Koolhaas bu projeyi kentsel eylemlerin bir arada olmasını teşvik etmek ve daha önce görülmemiş etkinlikler üretmek için yapılmış, programa dair katmanların oluşturulması olarak gördüklerini belirtmiştir [McGetrick, Koolhaas, 2004].[1]

Koolhaas'ın tasarım düşüncesinin temel olarak onun mikro ve makro kozmosları tarafından oluşturulduğu savlanmaktadır. Koolhaas için mikro kozmos binasıdır, makro kozmosunun ise kent olduğu söylenebilir. Koolhaas'ın tasarlama stratejisi bu iki durumun birbiri içinde erimesini sağlamak ve bu yönde yöntem ve araçlar geliştirmek üzerine yapılanmıştır. Koolhaas için büyüklüğü, boşluğu, strüktürü, tıkanıklığı, kent ile stratejik ilişkileri düzenleyecek kavramsal açılımların mimarlık karşılıklarının üretilmesi bu noktada önemli olmuştur. Böylesi önemli açılımları karşılayacak mimarlık unsurlarının zemin ve yüzeyler olduğu söylenebilir. Kentsel zeminin sürekliliği ve bina programı ile olan ilişkisinde tasarlanmış döşemeler kenti bina ile ilişkilendirir ve bir bütünlük oluşturur. Zeminin sürekliliği ve parçalanması ile mekânın çeperlerinde oluşturulan yapısal ve programatik nitelikler bu durumda önem kazanmaktadır. Kentin bina içine aktarılması ve binanın kentsel sürekliliğin bir parçası olarak ele alınmasında zemin/döşeme öne çıkmıştır. Yüzey, oluşan bu yapısal durumun özerk ve özel bir mekâna dönüşmesinde ana unsurdur[2]. Koolhaas kent ve mimarlık programı arasında zemin sürekliliği ile binalarını üretmekte ve bu biçimde oluşan mekânlarını tasarlanmış kılıflar ile çevrelemektedir. Bu durum zeminin kentsel bir süreklilikle bina içene doğru akarak özelleşmiş döşemelere dönüştüğü birçok tasarımında görülebilir. Örneğin Kunsthal Müzesi Rotterdam, Educatorium Ultrech, Seattle Halk Kütüphanesi gibi yapılar zemin sürekliliğinin kent ve bina ilişkilerini oluşturduğu, mimari programı şekillendirdiği yapılar olarak öne çıkmaktadırlar.

---

[1] Koolhaas'ın stratejileri ve La Villette parkı için detaylı açılımı ve okumalar için bkz: Özkan, Ö., "Strategic Way of Design in Rem Koolhaas' Parc De La Villette Project", Yüksek Lisans Tezi, ***ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü***, Ankara, (2008)

[2] Bu Koolhaas mimarlığının döşeme ve yüzey üzerine tüm kuramsal içeriğini yapılandırdığı şeklinde de yorumlanabilir.



(a) (b) (c)

Resim 4.34. Koolhaas binaları ve kent-zemin-yüzey- bina ilişkisi
a. Kunsthal Müzesi, Rotterdam, (1987-1992), [Sönmez, 2010].
b. Educatorium Utrecht, (1993-1997), [Sönmez, 2010].
c. Seattle Halk Kütüphanesi, (1999-2004), [Gargiani, 2008].

Koolhaas'ın tasarımını şekillendirdiği kavramlar onun düşünmesinin araçları olarak oluşturulurken, o aynı anda bu kavramların zıtlarını da üretmeye çalışır. Büyüklüğün bir sonucu olarak binanın *"içi ve yüzeyi arasındaki ayrışma", "doluluk-boşluk",* gibi zıtlıklar onun mimarlığında ön plana çıkmaktadır. Bu kavramsal kutuplaşmalar binayı oluşturan kentsel, yapısal ve programatik unsurlar üzerinde daha çok ve derinlemesine düşünmesini sağlamıştır [Cortes, 2006].

Koolhaas kavramsal zıtlıklar oluştursa bile bunun her iki ucunu da kabul etme durumu hem anlaşılması güç olup hem de fazlasıyla eleştirilmektedir. Ne var ki bu durum Koolhaas'ın dağarcığında diğer stratejilere açılımın anahtarıdır. Bu stratejiler onun yapılarında yüzeylerini yapılandıran araçlar olarak ön plana çıkmaktadır.

Onun yüzey niteliklerini oluşturan bu kavramsal çelişkinin oluşturduğu stratejilerin birincisinde Koolhaas ısrarla programlanabilirlikleri açısından bağımsız döşemeler ve bunların kesit ve plan ilişkileri üzerinde durur[1]. Örneğin Rotterdam Kunsthal Müzesi'nde veya Utrecht'de ki Educatorium binasındaki rampalarda olduğu üzere (Resim 4.34), yüzey bir anda dikeyde yoğunlaştırılmış peyzaj olarak

[1] Tasarımın sürekliliğinde bu döşemelerin kesitteki süreklilik ve kırılmaları farklı mekânsal ve programatik deneyimlere yol açar

değerlendirilebilecek yapının kendisine dönüşür [Cortes,2006]. Bu kentsel bir süreklilik tanımıdır. Koolhaas bu bağımsız döşeme yığınlarını kentle buluşturur. Seattle Halk Kütüphanesi zeminin sürekliliği ve kırılmaları ile bunlar arasında tasarlanmış düşey ilişkiler üzerinden kurgulanmıştır denebilir. Asansör döşeme ve zeminler arasında ilişkiyi mümkün kılan kritik bir araca dönüşür. Cortes'e göre asansör akışkan mimarlığın kararlılığını altüst eden bir sürekliliği hayata geçirir [Cortes, 2006]. Koolhaas'ın diğer tasarımlarında da farklı kotlarda konumlandırılan döşemeler bina bütünlüğünde programın gereklerini yerine getirirler. Asansör döşemelerin özerkliğinin gereği olarak her bir döşemeye farklı bir noktadan erişir. Burada Koolhaas dikey bölümlenme üzerine bir eleştiri getirmenin ötesinde süreklilik ve süreksizlik arasındaki diyalektik bir ilişki oluşturur ve bu durumun mekânsal olarak niteliğini analiz eder. Bu durumlarda yüzey aslında kenti saran bir araçtır. Bina kentin parçası haline getirilmiş ve yüzeyde bu durumun tamamlayıcısı olmuştur. Döşeme binalarda öyle bir süreklilik oluşturur ki yüzey adeta bu süreklilik içinde sadece bir içeriksel dönüşümle beliren bir döşeme halini alır.

İkinci olarak; bir gazeteci olan Koolhaas, kelimelerin anlamını değiştirmede sağladığı etkinin farkındadır [Koolhaas, 1985]. Juan Cortes'in makalesinde tartıştığı üzere, Koolhaas projeyi temsil edebilecek terminolojileri geliştirebilmek için proje metninde kelimelerini yeniden tanımlar [Cortes, 2006]. Koolhaas'a göre tasarım onun açıklayıcı kelime ve kavramlarıyla ancak hayat bulur. Tasarımın kavrama yönelik açılımları olmaksızın içeriği tam olarak netleşmez [Koolhaas, 1999]. Terminolojilerin diyalektikleri projeyi temsil etmek üzere çalışacak diyagramlar ve logolar olarak tercüme edilirler. Bu işlem kritik biçimde herhangi bir projenin gidişatını belirleyebilir. Örneğin Seattle Merkez Kütüphanesi tasarımında, fonksiyonel diyagram binanın ta kendisi olur (Şekil 4.23).

Kavramsal kutuplaşmaların diyalektiği oldukça önemli bir strateji olarak *"yer değişim"* kavramında kendini gösterir. Koolhaas bağlama ve zamana uygunluk gösterebilmek adına Modernizm, avangart gibi var olan konseptlerin, temel içeriklerini anlam olarak dönüştürür. [Koolhaas, 1992]. Örneğin, Koolhaas mimarlığın belirliliğine karşılık programatik formalizm paradoksunu tartışırken

gerçek formalizmin mimari belirlilikle nasıl bir araya getirilebileceğini tartışır [Koolhaas, 1992]. Geleneksel Modernizm'in Corbusier gibi önemli isimlerin Koolhaas'ın mimarlığında oldukça derin bir etkiye sahip oldukları gözlemlenmiştir. Corbusier Do-mino kent planlaması ve modern olmanın koşulları olarak belirttiği beş asal unsur onun mimarlığında "*yer değişime"* Koolhaas'ın tasarım stratejilerinde yer bulur [Cortes, 2006]. Koolhaas'ın mimarlığında izleri rahatlıkla sürülebilecek diğer modern mimar ise Adolf Loos'dur. Fonksiyondan arındırılmış, iç mekânın dış mekândan ayrıldığı bina tanımı Loos'un söylemlerini anımsatır.

Modern mimarlık geleneğin yanı sıra, Sovyet Konstrüktivist üslubu Koolhaas'ın uygulamacı olmadan mimarlığının biçimlendiği yıllarda ilgi alanlarından biri olmuştur. Rus aydınlardan Ivan Leonidov, El Lissitsky, Gustav Kluci bunlardan birkaçıdır. Koolhaas mimarlığı *"modernleşme için bir araç"* olarak tanımlar ve araç olma özelliğini yeniden kazanmasına dair ilgisini açıkça beyan eder. O kısmen de olsa Marksist geleneğin çağdaş düşünürlerinden Frederic Jameson ve Antonio Negri gibi isimlerin kuramsal düşüncelerinden etkilenmiştir [Cunningham, Goodbun 2009].

Mimarlığın taşıyıcı unsuru olan zeminin yerini değiştiren strateji *yerçekimsel* stratejidir Koolhaas zeminin egemen güç olarak varlığını reddeder [Cortes, 2006]. Onun bu tavrına yer çekimi ile bir hesaplaşma da denilebilir. Yerçekimi yasasına karşı sübjektif olmama fikri daha radikal anlamda *"eş yönlülük*[1]*"* olarak ifade edilir. Diğer bir deyişle mekândaki herhangi bir yönün diğeriyle eşdeğer olması, özellikle koordinat aksları sistemindeki dikey yönün diğer iki yatay yöne göre durumu [Cortes, 2006]. Bu yüzden de yerçekimsel stratejinin yer değişiminde yatay ve dikey düzlem arasında –ya da plan ve kesit arasında- konumlanma biçimi olarak bir eşdeğerlik elde edilir. Plan ve kesit eşdeğer olmak üzere biçim yönünden manipüle edilir: biçimsel olarak özdeş ancak pozisyon bağlamında farklı.

Özetle Koolhaas'ın çağdaş kentin konuları üzerinde eleştiriler ve yorumlamalar geliştirdiği söylenebilir. Koolhaas'ın bir eleştirmen, bir entelektüel ve bir tasarımcı

[1] İngilizce 'isotropy' kelimesinden tercüme edilmiştir.

olarak bu pozisyonu, yüzey sorunsalına özgün bir bakış geliştirmesinin temellerini oluşturur. Geliştirdiği strateji ve kavramlar doğrudan yüzey tasarımına veya yüzeyin görsel etkilerinin oluşturulmasına yönelik olmada da kent, program ve strüktüre yönelik bakışları yüzeyin onun tarafından oluşturulmuş sıra dışı yorumlamalarını doğurmuştur. Onun yüzey tasarımları mekânlarını sardığı kadar kavramsal ifadelerinin de etrafını sarar. Bundan sonraki açılımlar Koolhaas'ın tasarım düşüncelerinin doğrudan bir binası, Seattle Halk Kütüphanesi, tasarımı üzerinden nasıl gerçeğe dönüştüğü ve nasıl yüzeyler oluşturulduğu üzerinedir.

Koolhaas'ın Seattle Halk Kütüphanesi tasarımı 1999 yılında bir yarışma sonucunda tasarlanmış ve 2002-2004 yılları arasında inşa edilmiştir. Koolhaas'ın kütüphane tasarımının temel kavramı sürekli değişen teknolojik gereksinmeler ve kamusal alan algısı üzerinden mekânın yeniden düzenleme gerekliliği üzerinedir. Koolhaas'a göre kütüphanelerin sadece edebi bir bilgi zemini üzerine programlarının kurulması gerekliliği yoktur. Bu durum üzerine ısrar kütüphanenin güncel teknolojinin görsellik başta olmak üzere birçok farklı kentsel ve mimarlık programına yabancı kalmasına yol açabilir. Özellikle kültür üzerinde baskı kuran çağdaş toplumun görsellik gibi teknolojik artifaktları veya yeni oluşan internet gibi kültürel formları bu tür tekil programa bağlı yapıları zaman içinde işlevsiz kılmaktadır. Dolayısıyla Koolhaas'ın tasarımında, yeni kütüphane programı geleneksel düzeni tekrar etmez ya da bunu çağdaş şartlara uydurmaya çalışmaz [Koolhaas, 2004].

Koolhaas kütüphanelerin bir yanda giderek azalan kamusal alanların ve diğer yanda kitabın nesnel varlığını sayısallaştırma ve sınıflamaya yönelik bilindik kural ve düzenlerin tehdidi altında kaldığını düşünmektedir. Seattle Merkez Kütüphanesi tasarımı bilginin her tür medya üzerinden dolaşabildiği bir çağda, kentsel alanın nitelikleri ile programın özelliklerinin buluşmanı izin veren bir tasarım fikridir [Koolhaas, 2010]. Bu bağlamda Seattle Merkez Kütüphanesi, mekansal programla Koolhaas'ın kentsel okumalarını ve yapının kendi içeriğinde oluşturulmuş, boşluk gibi nitelikleri bir araya getiren bir girişim olarak değerlendirilebilir. Seattle Merkez Kütüphanesi kentsel bağlamına yönelik bakıldığında geleneksel yapılaşma ve gökdelenler arasında bir köşede bulunur (Resim 4.35) [Gargiani, 2008].



Resim 4.35. Seattle Merkez Kütüphanesi vaziyet planı [Gargiani, 2008]

Kütüphanesi'nin önemli tasarımsal özelliklerinden biri farklı açılar ve eğimlerle birleştirilmiş yüzeyleri olduğu söylenebilir. Eğimli açılarda olan sade yüzeyler binanın bağlamı üzerinde özelleşmesine veya farklı bir biçimlenişle farklılaşmaya yol açtığı gözlemlenmektedir. Böylece tasarım alanı/bağlam özelleşmektedir. Bununla birlikte binayı oluşturan katların yüzeyin konumuna göre durum almaları ve yüzeyle birlikte ileri geri hareketleri bağlamın niteliklerinin ve manzaralarını dikkate aldığının ifadeleridir [Gargiani, 2008].



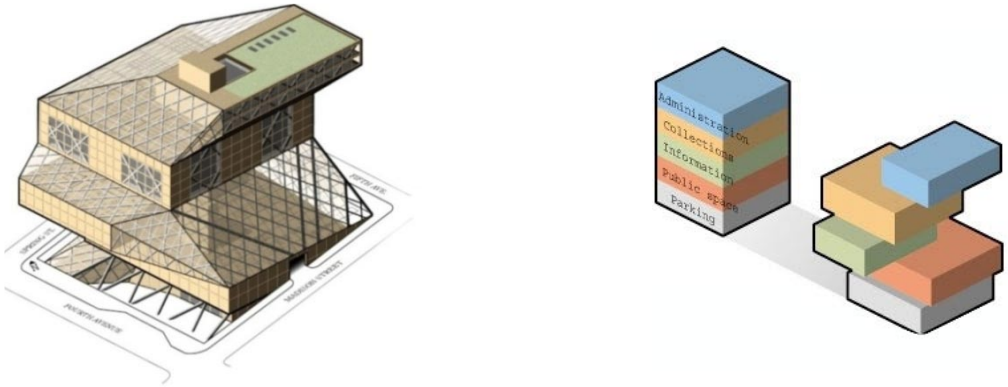


(a) (b)

Resim 4.36. Koolhaas, Seattle Kütüphanesi imgeleri
a. Seattle Kütüphanesi bağlamının imgesi [Ruault, 2010]
b. Seattle Kütüphanesi gece imgesi [Ruault, 2010]

Yüzeyin bağlama yönelik farklılaşmaları olarak ifade edilecek bu durum aynı zamanda binaya olan girişlerin de tanımlanmasını sağlayarak çevreyle olan etkileşimi

özelleştirir. Bu bağlamda binadaki yüzeyler tasarımın programatik nitelikleri ile ilişkili kılınmışlardır. Örneğin, yüzeyler girişlerin hiyerarşisini. Yapının barındırdığı ve farklı iki caddeden sağlanan girişleri oluşturan yüzey, aynı zamanda çevredeki bina dokusuna olan duyarlılığı da barındırır. Giriş kotu yine yüzeyin hareketiyle yükseltilir yönlendirir (
Resim 4.40). Dolayısıyla binanın tüm çevre ilişkileri yüzeyde sağlanan hareketlerle bir duyarlığın yansıtılması olarak yapılandırılmışlardır [Gargiani, 2008].

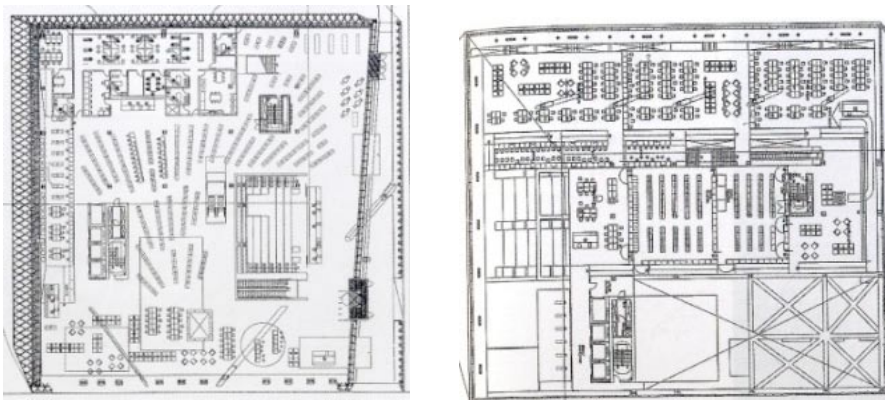


(a) (b)

Resim 4.37. Seattle Kütüphanesi
a. Yüzey-program- bağlam diyagramı [OMA, 2010]
b. Hacim-program şeması diyagramı [OMA, 2010]

Kütüphanede program, projenin en belirleyici tasarım unsuru olarak göze çarpmaktadır. Programın tasarıma dönüşmesi Koolhaas'ın bazı belirgin karakteristik stratejilerinin izlerini taşır. Onun tasarım metodolojisinde tipik olarak görülen bir biçimde birçok programla diyagram oluşturması ve tasarımı buradan şekillendirmesi kütüphane tasarımında da görülmektedir, (Resim 4.37 b ve Şekil 4.23). Program, mantıksal bir seriyle aşağıdan, otopark, yukarıya, yönetim birimleri, katların dikey olarak gökdelen gibi katmanlaşmasıyla oluşan bir diyagramla sınıflandırılır. Bir başka diyagram ise benzer aktivitelerin yapıldığı grupları tanımlarken, bazı katları sanki görünmez bir güç tarafından hareket ettiriliyormuşçasına değiştirir. Diyagram, yapı için programın mekanik bir tercümesi olarak onun formunu oluşturur [Gargiani, 2008].

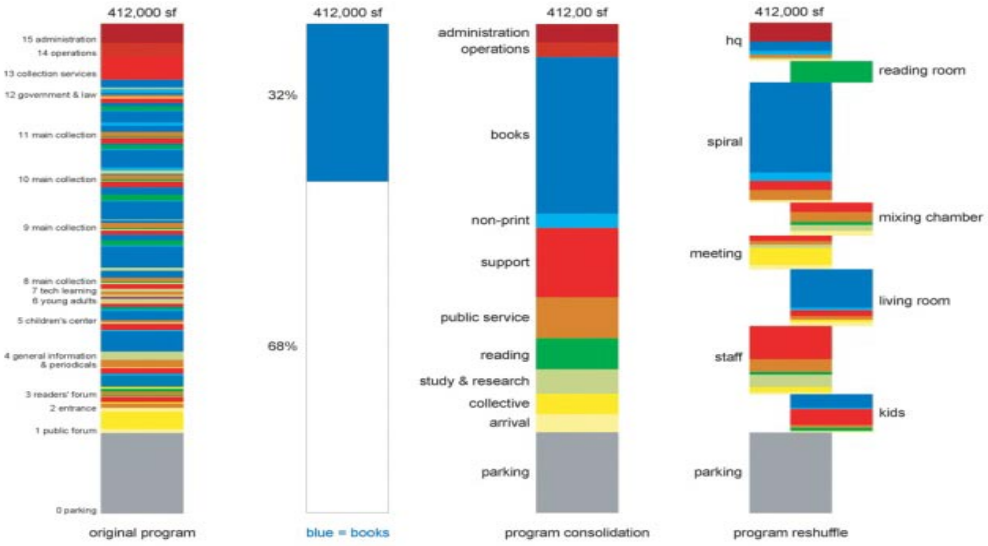
Program tarafından meydana getirilen fonksiyonel diyagram, mekân-hacim konsepti arasındaki ekstrem kimlik durumu Seattle Merkez Kütüphanesi'nde görülmektedir. Yapının programatik diyagramı (Şekil 4.23), tasarımın birçok özelliğini baştan belirginleştirmiştir [Cortes, 2006]. Bu diyagramın yüzey üzerinde derin etkileri vardır.



(a) (b)

Şekil 4.22. Seattle Kütüphanesi kat planları
a. Giriş katı Planı [Gargiani, 2008]
b. Kat planı [Gargiani, 2008]

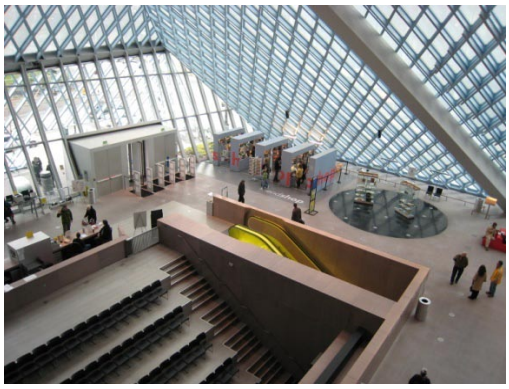
Diyagramın yüzeye transferi ilk başta program tarafından gerçekleştirilir. Koolhaas'ın fonksiyonları gruplanmasını program üzerinden yaptığı söylenebilir (Bkz. Şekil 4.23). Burada, Koolhaas "*diyalektik kutuplaşmalar"* stratejisine döner. Formalizmi, mimarlığın belirliliğine karşı açıkça programda kullanır. Buna göre yapı, her biri belirli bir fonksiyon için düşünülmüş "*kompartımanlar kümesi"* olarak organize edilmiştir. Kompartımanlar sonrasında iki tipe ayrılır: Beş platform boyunca programatik stabilizasyon, otopark, personel, buluşma, kitap spirali, hol ve programatik stabilizasyonu olmayan dört kompartıman, çocuklar, oturma alanı, karışım çemberi, okuma odası [Koolhaas, 1999]. Bu programatik ayrışmanın elde edilmesinden sonra yüzey önemli bir rol oynamaya başlar. Proje programatik katmanlaşmasını korurken, mekânsal olarak programların ilişkilenmesini ve onların etrafının sarılmasını yüzey tarafından gerçekleştirilir (Şekil 4.22). Yüzey bir zarf niteliği ile tüm mekânı çevreler. Aynı zamanda yüzey zeminle birlikte iç mekânda kentsel kamusal mekânları aktifleştirirken, kütüphane programına yönelik yeni medya ve teknoloji ortamlarına ev sahipliği yaparlar (Resim 4.38).

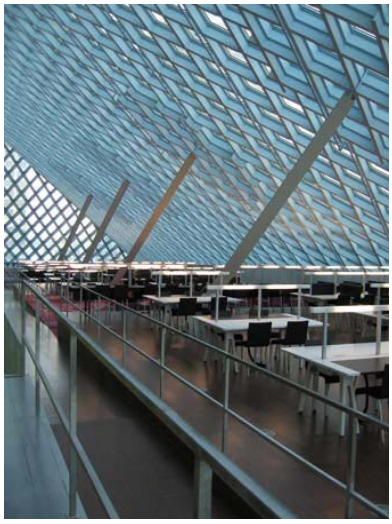


Şekil 4.23. Seattle Kütüphanesi, Programatik diyagram [Gargiani, 2008]

Projenin ana fikri olan dokular arasında büyük kamusal mekânlar bırakacak şekilde bir zarf içinde sarılmış, rijit kutular oluşturulması birçok Koolhaas kuramı ile örtüşmektedir. Birbirine bağlı olmayan programatik parçaların oluşturduğu bir bütünlük burada söz konusu olandır. *"Büyüklük", "bütünlük", "montaj"* gibi kuramsal yaklaşımları, Resim 4.39'da şematik içeriği gösterilen üst üste getirilmiş mekanların bağlam ve programa yönelik olarak nasıl sarıldığı ve nasıl mekânsal bir bütünlüğe kavuşturulduğu gösterilmektedir. Bu noktada bir diyalektik ilişki içinde program yüzeyi, yüzey ise programın yapısal içeriğini ve varlığını oluşturur.

Koolhaas programın çoğalmasının yüzey üzerindeki sonuçlarını bilinçli olarak temassız bırakmıştır. Programı taşıyan kompartımanlar ile yüzey aslında temassızdır. Aralarında herhangi bir özellikle yüzeye fazladan bir nitelik katacak bir arayış yoktur. Roberto Gargioni makalesinde [Gargioni, 2008], programın yüzey üzerindeki etkisini, Koolhaas'ın Manhattan gökdelenleriyle olan dayanışmasının bir dışa vurumu olarak değerlendirir. OMA tarafından tartışılan "*program ve medyanın kontrol edilemeyen gelişimi"* benzetmesine dönüşür [Koolhaas, 2003].





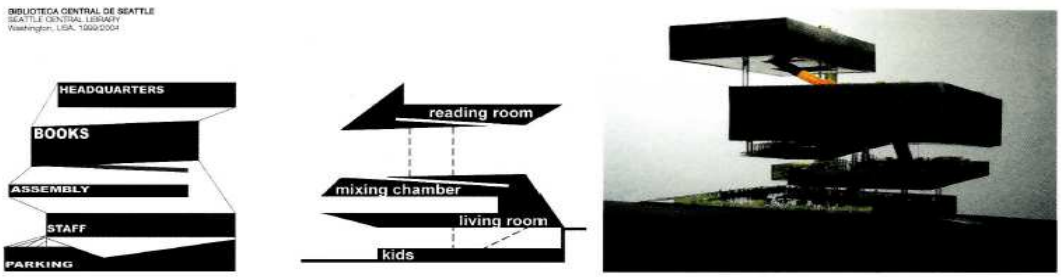
(a) (b)

Resim 4.38. Seattle kütüphanesi yüzey ve oluşturduğu mekânlar
a. Giriş Holü [Wilcox, 2010]
b. Çalışma platformu [Ils, 2010]

Koolhaas'ın karakteristik *"yer değişim"* stratejisinde iç mekân dış mekândan ayrılmaz; fakat dış yüzeye eklemlenir. Bu tam anlamıyla Seattle Kütüphanesi'nin içeriğini oluşturur. Programatik hacimler boşluklar oluşturarak onları çevreleyen kılıfa eklemlenirler, (Bkz. Resim 4.39). Böylece program hem yüzeyden ayrı hem de onu oluşturan bir unsur olarak açığa çıkar. Kütüphanenin biçimi yine Koolhaas'ın karakteristik stratejilerinin çoğuna konu olur. Bu stratejilerin en belirgin olanlarından bir tanesi *"yer değişim"* kavramına uymaktadır. Programatik sabitlik barındıran beş platform, dört adet kararsız medya mekânı arasında kalan *"ara-mekân"* içinde kelimenin tam anlamıyla *"hareket eder"*. Sabit olmama ise biçimde kendini belli eder. Biçim, kendi yüzeyi üzerindeki hareketin belirleyicisi olur. Biçimin yüzeyi oluşturan eğimli örtüsünün içinde, Koolhaas üçüncü bir diyalektik kutuplaşmayı sunar. *"Sürekli yüzey"* süreksiz bir geometriye karşıdır. Yapı yüzeyleri birçok defa kırılır ve bu biçimsel niteliklerle bir yer değiştirme olarak nitelendirilebilir. Böylece yüzey biçimin kendisi olarak belirir.

Koolhaas'ın Beaux-Arts fikri Poche'ye olan bağlılığı görülebilir. İlk bakışta, *"poche"* iç kütlede belirir. Kararsız *"arada mekânlar"* kütüphane programının

kararlı kütlesinden arta kalan boşluklardır. Bu şekilde biçim-boşluk arada kararsız bir hacimle yüzey olur.



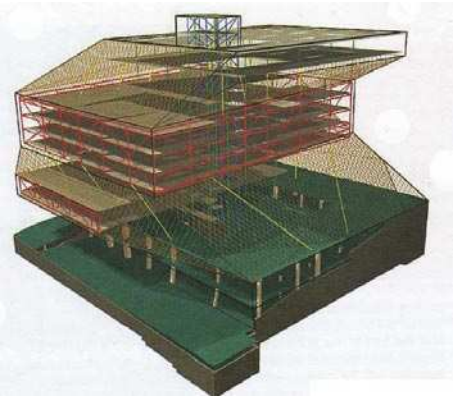
Resim 4.39. Koolhaas, Seattle Kütüphanesi program diyagramları ve hacimsel dizilim [Cortes, 2006]

Gargiani kütüphanenin biçiminin Manhattan'ın gökdelenlerinden maksimum kullanım ve rant mantığı çıkarıldığında ortaya çıkan ürün olduğunu söyler. Böylece basamaklanmış zemin ve merkezi kule, yeni bakılar, kentsel hizalanmalar ve sembolik dürtü arayışıyla, programın fonksiyonel ve alegorik organizasyonundan oluşan tek bir hacim oluşturulmuştur [Gargiani, 2008]. Sonuç olarak, kütüphane heykelsi olmasına rağmen, herhangi bir şekilde özelleşmiş biçim oluşturma çabası içine girmediği savlanabilir. Biçimi, yüzey mekânı kaplamasına rağmen tüm diğer tasarımsal etkilerin kendilerini belli etmesine imkân tanır. Aslıdan binanın bir biçimi yoktur. Program diyagramındaki üst üste gelmeler hâlen bu yapılarını koruyarak yüzeyle etkileşirler.



Resim 4.40. Seattle Kütüphanesi, ara mekân ve yüzeyin şekillenmesi [Gargiani, 2008]

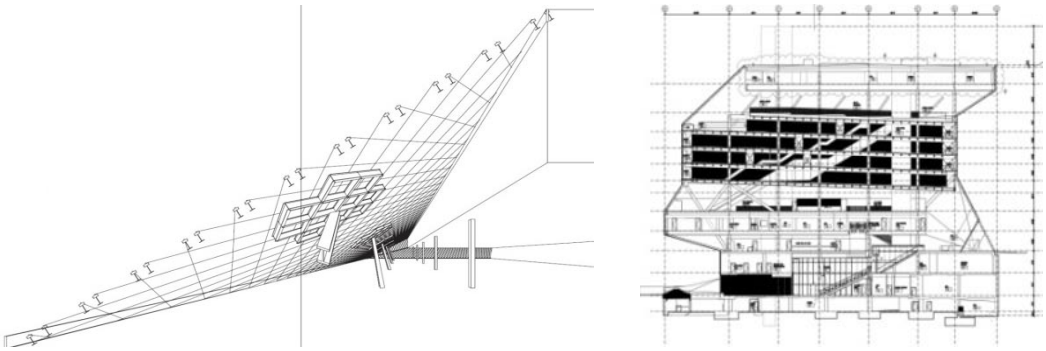
Seattle Kütüphanesi'nde yüzeyin özel ve özgün olmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri de yüzey konstrüksiyonudur. Arup, Cecil Balmond ile birlikte geliştirdikleri yüzey konstrüksiyon özelliği olarak binanın hem yüklerini dengeler hem de imgesel bir nitelik katarak yapının görsel gücünü arttırır. Bu bağlamda yüzey, konstrüksiyon nitelikleri bakımından programdan sonraki en etken tasarım aracı olarak görünmektedir. Yapının genel tasarım özellikleri, yer değiştiren zeminler, konsol platformlar, ara mekânların derin, düzenli boşlukları, konstrüksiyona yönelik olarak özel bir tasarım fikrini zorunlu kılmıştır (Resim 4.40). Bu bağlamda çözüm iki sistemden oluşturulmuştur.



Resim 4.41. Seattle Kütüphanesi konstrüksiyon sistemi, güçlendirilmiş konsol döşemeler ve yüzeye yük aktarımı [Koolhaas, 2011]

Kolon görevi gören çekirdek sistem yerçekimi yüklerini ve yüzeyin örtüsünü, bunların yanı sıra rüzgâr, deprem gibi yanal yüklere karşı koyan kafesleri taşır. Çekirdek-kolon sisteminde, konsol döşemeler özellikle güçlendirilmiş ve bina yükleri yüzeyin üzerindeki kafes peteklere iletilmiştir (Resim 4.41, kırmızı yatay bantlar). Bu kafesler yükü geniş bağlantı çekirdeğine aktarır, betonarme mega-kolonlar (Resim 4.41; sarı renkli kolonlar) aşağı katlardaki kolonlarla birleşmek için açılı biçimde konumlandırılmışlardır. Aşağı katların otoparkla hizalanacak şekilde kendi grid kolon-aksları bulunur. Koolhaas'ın binanın strüktürel sistemi ve yüzeyin strüktürel sistemi arasında kurduğu ilişki ilginçtir. Jay Taylor [2004], Seattle

Kütüphanesi'nde strüktürel düzeni özgürleştirici bir nitelikte bulur ve neredeyse tüm kolonların dik olmadan ve sabit olmayan açılarla yapılandırılmalarının sağladığı yük ve denge durumundan bahseder. Strüktürel düzen binadan bağımsız ve biraz zarf şeklinde çalışan yüzeyle birlikte Koolhaas'ın kavramsal stratejilerini kuracak bir ortamı oluşturmuştur, (Şekil 4.24 a).



(a) (b)

Şekil 4.24. Seattle Kütüphanesi yapısal ifadeler
a. Yüzey konstrüksiyonu [Koolhaas, 2010]
b. Kesit [Gargiani, 2008]

Şekil 4.24 b' de görüldüğü gibi, kütüphanenin yüzeyi bazı yerlerde 45 dereceye kadar varan eğimler yaparak konsol platformların etrafını sarar, bu tam anlamıyla bir zarf niteliği olarak da değerlendirilebilir. Birbirleri ile neredeyse strüktürel ilişkileri ve sistemleri olarak tümden farklı olan iki sistem bir işbirliği ile programların etrafını sarmaktadırlar. Eğimli yüzeyler yatay ve sismik kuvvetleri emer ve dikey yüzeylerde bu kuvvetleri en yakındaki platforma aktarır. Yüzeylerin cam, perde duvar ve çelik grid-arası strüktürel kabuk olarak katmanlaşması, iç mekânda gölge ve ışığın çeşitli derecelerini oluşturur. Seattle Kütüphanesi yüzey etkileri olarak bakıldığında strüktürel siteminin yararcı işlevi yanı sıra ışık v gölgeye yönelik zıtlıklarla iç mekânını zenginleştirir.

Yüzey üzerindeki konstrüksiyon sistemi bir noktaya kadar efektif davranış gösterir. Cam yüzey, her ne kadar iç mekânda yüzen ve süzülen bir etki vermek üzere düşünülmüşse de içeride kafese benzer bir görüntü oluşturur. Ağ benzeri yüzeyler eğimli kütleleri büsbütün zemine zincirliyormuş izlenimi verir. Kütüphanenin

özellikle yüzeye yakın platformlarında yüzey havaya kaldırılmış ve ışığı üzerinde süzülüyormuş etkisi oluşturur.





(a) (b)

Resim 4.42. Yüzey, konstrüksiyon, eylem, hacim ilişkisi
a. Giriş Holü: Yüzey-eylem- hacim ilişkisi [Baan, 2011]
b. Okuma Salonu: Yüzey-eylem- hacim-kent ilişkisi [Baan, 2011]

Kütüphaneyi oluşturan zarf yüzey kendini taşıyan ve çelik malzeme ile oluşturulmuş bir konstrüksiyon sistemidir. Yüzeyin iç tarafında, konstrüksiyon sistemi renkler üzerinden kodlanmıştır – sismik yük taşıyan kasetler açık mavi ve sismik yük karşılamayan kasetlerse, dikey yüzeyler, açık gridir. Mavi aynı zamanda içeriden bakıldığında eğimli yüzeyleri gökyüzüyle bağdaştırma deneyimi sunar. Ayrıca yüzey iç mekânda oldukça önemli bir rol oynayan rengi tanımlar. Koolhaas'ın yaklaşımında rengin yapıyı oluşturan elemanların şekillendirilip, sembolik değer ve karakteristik kazandırılmasında önemli bir yere sahip olduğu kabul edilir, bu sayede malzemelerin değişken doğasını dışa vurur. Renk aynı zamanda kendini çok-renkli halı kaplamaları olarak gösterir. Rengin yanı sıra Koolhaas, "bitmemiş" veya "organların görünürlüğü" olarak nitelendirilen belirgin özelliklerini ağırlıklı olarak yapının gerçekleştirilmesinde ortaya koymuştur [Gargiani, 2008].

Seattle Halk Kütüphanesi'nin program ve strüktürel niteliklerinin üzerinde yoğunlukla durulması ve bağlamına yönelik okumaları bina imgesi olarak ortaya etkileyici bir tasarım konulması gibi bir sorunsalın hiç dikkate alınmadığını şeklinde yorumlanabilir. Binanın imgesi onun iç dinamikleri ile açığa çıkan sonuç olarak yorumlanmalıdır. Yapının kendisi ağırlıklı olarak içten dışa geliştirilmiştir; fakat

yapının alışılmamış biçimi bir farklılık oluşturur. Kent için biçimsel olarak özelleşen bu yapı şehrin diğer binalarından ayrılır.

Sonuç olarak; Koolhaas'ın mimarlığının yüzeyi yapılandırmada temel olarak üç tasarımsal unsuru öne çıkmaktadır. Program, bağlam ve konstrüksiyon ile olan tasarımsal ilişki Koolhaas tasarımlarında yüzey etkilerinin ana kaynağıdır. Program ihtiyaç programı ve mimari program olarak dolu ve boş biçiminde şekillendirilir. Dolu olan ihtiyaç programının bir getirisi ve mimarın kendi isteği dışında ona verilen büyüklükler ile ilişkili iken boşluk olası eylemlerin şekillendirildiği sinematografik bir eyleme yönelik olasılıklar alanıdır. Bağlam ise Koolhaas'ın düşüncelerinin ana kaynağını oluşturur. Program bağlam ilişkisinde yüzey programı saran ve binayı kentsel sürekliliğin bir parçası olarak göstermek/sunmak amacı ile oluşturulmuş bir araç gibidir. Özellikle kamusal alanlar üzerine ve bağlam üzerine yapılan tartışmalar sürekliliğinde Koolhaas'ın yüzeylerinin kente açılımlar sağlayan ve binayı onun sürekliliğinde yapılandıran yapısal ara unsurlar olduğu gözlemlenmiştir. Programlar hacimler içine yerleştirildikten ve kentsel zemin binanın bütününde devam eder kılındıktan sonra konstrüksiyon yüzeyi yapılandıran bir araç olarak oluşturulmuş ve bu üçlemenin sürekliliğinde çevre ile nötr yüzey bir etki elde edilmiştir. Yüzey tüm yapıyı tümleyen bir nitelikte olmakla birlikte nötrlük programın ve kentin özelliklerinin önüne geçmemesi için yüzeye özellikle/bilinçle sağlanmış bir niteliktir. Koolhaas böylece yüzeyi arka plana çeker ve ona program, biçim, konstrüksiyon gibi kendi düşüncesinde daha ikincil olan unsurları bağlar. Böylece ön plana program ve kentsel ilişkiler çıkar.

Seattle Kütüphanesinde Koolhaas kentsel nitelikleri yapısı içine aktarmış ve bunun için zemini kullanmıştır. Tüm binalarında olduğu gibi kütüphanede de zeminler kentsel süreklilik ve bina programları arasında eriyerek bir birleşme sağlar. Bu noktada Koolhaas için en önemli unsurun çeperlere yönelik sağladığı özgürlük ve özelleşme olduğundan bahsetmek mümkündür. İçte tasarlanan program parçaları, dışarıda derinlemesine yapılan kentsel okumalar bir süreklilik etrafında zemin sayesinde bir araya gelirken bu ilişkiyi bütünleyen şey yapıyı çevreleyen yüzeydir. Kütüphaneye ait programlar özerk olarak tekil hacimlerle oluşturulmuştur. Montaj

hacimleri bir bütün olarak tanımlanmasını sağlar. Büyüklük kuramına uygun bu durum bağımsız fakat bir arada olan bir bütün oluşturur. Bu bütün programlı dolu hacimler kadar bunların arasındaki programsız boşluklarla ve ara mekânlarla birlikte tanımlanır. Yüzey kentsel olan ve binaya ait olanı, dolu, boş ve ara hacimleri sarar. Özellikle zemin kat ve birinci kat bu durumun en iyi örneği olarak gösterilebilir. 'Kent mi, bina mı?' sorusu bu iki katın kentsel zeminin bir uzantısı olarak tasarlanması ve oluşturulmasıyla elde edilmiştir. Koolhaas, boşluklar ile oluşturduğu yüzeyi zemin katta kıvrılmalar ve sarkmalar ile tasarımını ve programatik niteliklerini tasarladığı zemin ve birinci katı saracak biçimde yapılandırarak önemli bir mesaj verir: bina kentin kendisidir. Kamusallık bina içinde de tıpkı kentin herhangi bir yerinde olduğu gibidir. Tüm mimarlık donatıları özellikle de yüzey yapılanması ve zemin sürekliliği bu argümanı güçlendirmek üzere yapılandırılmıştır.

Seattle Merkez Kütüphanesi'nde gökdeleni öldürmek için çaba sarf eder. Gökdelenin bir tipoloji olarak sonlanması için çaba gösterip bu aşamayı hızlandırmaya çalışarak, onun gittikçe anlamsızlaşan doğası, programını yitirmesi ve yükseklik için uğraşılan gereksiz yarışmayı sona erdirmeye çalışır [Cortes, 2006]. Ona göre özellikle kütüphane binası döşemelerin üst üste çakışmasını genetik olarak dönüştürür. Eğimli yüzeyler istenilen yerlerde beklenmedik nicelikte gün ışığı sağlar ve bağlamsal olarak spesifik kentsel koşullara farklı tepkiler veren, sembolik bir yapı ortaya çıkar [Gargiani, 2008]. Koolhaas'a göre kütüphanede yapılandırılan yüzeyin tasarımsal içeriği gökdelen şeffaf ve tepkisiz yüzeyinin yok oluşunu somutlaştıran bir araçtır. Seattle'ın siluetini kaplayan gökdelenler göz önüne alındığında binanın büyüklüğü ve yüzey etkileri ile nasıl farklılaştırdığı daha çok algılanabilir (Resim 4.36). Koolhaas biçimsel olmayan bir tasarlama yöntemi ile elde ettiği yüzeyi sayesinde yüksek binaların geometrik gericiliğini de sorgulanır hale getirmiştir. Binada eğimli yüzeyler perspektif etkisini çoğaltarak bir düzlem etkisinden daha çok bir yüzey etkisini ön plana çıkarırlar. Böylece kütüphanenin yüzey tasarımı çevresindeki gökdelenlerin geometrisine ve görsel etkilerine meydan okur.

Koolhaas kütüphanenin sürekli büyümesine ve alanın yetersizliğine bir program sorunu bağlamında değinir. Program, öngörülebilir değişken ve öngörülemeyen

değişken parçaları barındırır. Yapıda spesifik programları belirsiz programlara karşı yan yana dizerken, belirli sınırlar içinde değişime izin verir. Burada öngörmeyi istemediği ise kamusal mekânlardır. Yüzey bu mekânların dengesizliğini sürekli fakat kararsız derisi ile temsil eder. Yüzey programın dengesiz kümelenmelerine çatı oluşturur. Böylece kompozisyona ait bir unsura dönüşür ve yüzeyin kararsızlığı, mekânların kendi kararsızlığını işaret eder.

Koolhaas Seattle Kütüphanesi'nde tekrarlanarak dışa vurulmuş bir başka karakteristik unsur ise *"yer değişimdir"*. Alegorik biçimde Koolhaas kamusal alan, gökdelenler, değişim, şehir vb. gibi fikirleri yerinden oynatmıştır. Öngörülen değişim ve öngörülemeyen değişim kümeleri kelimenin tam anlamıyla birbirlerinin yerini değiştirir. Bu karşı-ayrımların fiziksel gücü yüzey üzerinde belirginleşir.

Koolhaas daha önceden tartışıldığı gibi, ardı arkası kesilmeden bu gibi birçok karşı-ayrımların diyalektik koşullarını keşfeder. Yüzey üzerinde tüm bu polarizasyonlar belirginleştirilmiştir: zarfa karşı iç, sürekli yüzeye karşı süreksiz geometri, kamusala karşı özel, özgüllüğe karşı formalizm vb. Koolhaas programı bu karşı-ayrımları ağırlayıp daha sonra yüzeyi programın anlamını taşıyacak şekilde oluşturur. Yüzey programı, Koolhaas'ın yaptığı konstrüksiyon sistemi yardımıyla, form olarak taşır.

Onun mimarlık tavrının bu tasarımda genel olarak belirsizlikler üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Çünkü kavram açısından birçok karşı kutup oluşturup sonra onları kendi halinde bırakır. Goldberger her yönde farklı söylem oluşturan Koolhaas'ı eleştirmiştir [Goldberger, 2010]. Fakat Koolhaas'ın tasarımın farklı alanlarına yönelik söylemi onun özellikle yüzeyleri için önemli bir kuramsal alan olarak açığa çıkmaktadır. Yüzey bir zarf olarak onun bu farklı söylemlerini mekânsal hale getiren bir bütünlük oluşturarak onun kuramsal zenginliğini kaplar.

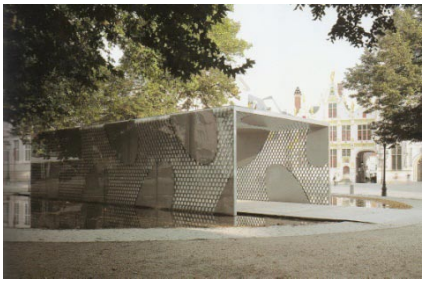
4.1.8. Toyo Ito, Serpentine Galerisi bağlamında yüzey sorunsalı

Serpentine galeri ve bunun her yıl yenilenen pavyonu uluslararası ödüller almış mimarlar tarafından galeri'nin geçici bir program parçası olarak inşa edilir. 2000

yılında Zaha Hadid ile başlatılan Serpentine Pavyonları, farklı tasarımsal tavırlarla şekillenmiş uygulamaları içerir. Mekânın geçiciliği ve daha çok bir landmark niteliğinde olması bu tasarımların en genel özelliğidir.

2009 Sanaa; 2008, Frank Gehry; 2007, Olafur Eliasson ve Kjetil Thorsen; 2006, Rem Koolhaas ve Cecil Balmond; 2005, Siza ve Eduardo Souto de Moura ile Cecil Balmond; 2004, MVRDV ile Arup; 2003 Oscar Niemeyer; 2002, Toyo Ito ile Arup; 2001, Daniel Libeskind ile Arup ve 2000 yılında Zaha Hadid, [Serpentineegallery, 2010] gibi mimarlar tarafından bu geçici pavyon tasarımını uygulamıştır. Serpentine Galerisi'nin sınırları içerisindeki çim alana yaz ayları boyunca kullanılmak üzere kurulan bu pavyonlarda özellikle güncel yapım yöntemlerinin kullanılmasına özen gösterilmiştir. Bu pavyonlar mekânların kullanım süreleri içinde oluşturulan geçici eylemler sonucunda barındırdığı nitelikleri ile mekansal birçok tartışmanın yapılabileceği içeriktedirler. Bu geçici konstrüksiyonlar en temelde programatik olarak bir buluşma noktası olmakla birlikte, bir kafe, bir eğitim ya da tartışma için forum ve geceleri bir eğlence mekânı olarak da kullanılabilmektedirler.





(a) (b)

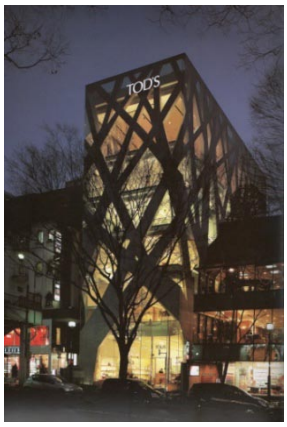
Resim 4.43. Toyo Ito tasarımları
a. Sendai Medyatek, (2001), [El Croquis, 2005]
b. Breugge Pavyonu (2002), [El Croquis, 2005]

Toyo Ito'nun 2002 yılında tasarladığı geçici pavyon da tıpkı kendinden önce ve sonrakiler gibi Londra'da Kensington bahçeleri içinde yapılmış sıra dışı bir çalışmadır. Geleneksel Serpentine Galeri binası ile ahenkli bir zıtlık içinde ve

tamamıyla bağımsız olarak park içine konumlandırılmıştır [Ito, 2002]. Galerinin önemi, Ito'nun tasarıma bakış açısını değiştirdiği bir dönemin çok temel bir parçası olmasıdır. Bu değişimin en çok yüzey tasarımlarını etkilediği de söylenebilir. Onun, Sendai Medyatek (2001), Breugge Pavyonu (2002), Serpentine Galerisi (2002) ve TOD's (2004) binası tasarımları, birbirini izleyen bir süreçte oluşmuştur. Bu süreçte Ito her bir tasarımın deneyimlerini diğerine aktarmıştır, (Resim 4.43 ve Resim 4.44) [Ito, 2005]. Bu dönemin en önemli özelliği dekoratif katmanlar ve strüktür arasındaki ilişkinin sorgulanması ve bunun sonucunda sorgulamadan elde edilen yüzeyin ve mekânın nitelikleridir. Serpentine Galerisi ve bu yapının çeper nitelikleri Ito'nun bu yeni bakışının, mekân algısının bir ürünü olarak açığa çıkmakla birlikte, çalışmanın bu bölümü Ito'nun kariyerinin mekânsal farklılaşmalarından daha çok Serpentine Galerisi'nin çeper nitelikleri üzerinedir.



(a)



(b)

Resim 4.44. Toyo Ito tasarımları
a. Serpentine Galerisi, (2002), [El Croquis, 2005]
b. TOD's Binası (2004), [El Croquis, 2005]

Çağdaş mimarlıkta strüktürün binanın statik sağlamlığı yanı sıra estetik bakımdan da yeni bir içerikle oluşturulabileceği Ito'nun çalışmaları bağlamında söylenebilir. Mimarlık ve mühendisliğin ara kesitinde konumlanan bu durum franktal[1] geometri ve matematik yardımıyla oluşturulan Algoritmik katmanları ifade eder ve statik

[1] Fractal: parçalanmış ya da kırılmış anlamına gelen lâtince fractus kelimesinden gelir, matematikçilerin bilgisayarlarda, matematiksel formüllere dayanarak yarattığı düzensiz şekilleri konu alan geometri dalıdır. Bkz: http://tr.wikipedia.org/wiki/Fraktal

gerekliliğin yanı sıra dekoratif bir ifade olarak da değerlendirilebilir [Rappaport, 2006]. Bu çeşit yapısal sistem değişimi öncelikle çeperlerin genel niteliğini farklılaştırmaktadır. Bir tarafta yapı malzemelerinin giderek daha pürüzsüz, daha temiz ve daha hatasız yüzeylere ulaşılması, diğer tarafta da strüktür üzerine odaklanma ve ona olan ilginin artması, örneğin *"franktal geometrik strüktür"* gibi, yeni tipolojilere olan ilgiyi arttırmıştır. Binalar ve onların çeperleri bu strüktürel ve malzeme tabanlı gelişiminin oluşturduğu yapısal ve tasarımsal dönüşüm ile bunlara bağlı açığa çıkan içeriklerden doğrudan etkilenmektedirler.

Hiroshi Hara, Ito'nun malzeme ve strüktüre olan yönelimini tanımlarken Modernizm ile olan bir hesaplaşmayı gündeme getirir: Hara Ito'nun yeni mimarlığını tanımlayan süreci şöyle tanımlar:

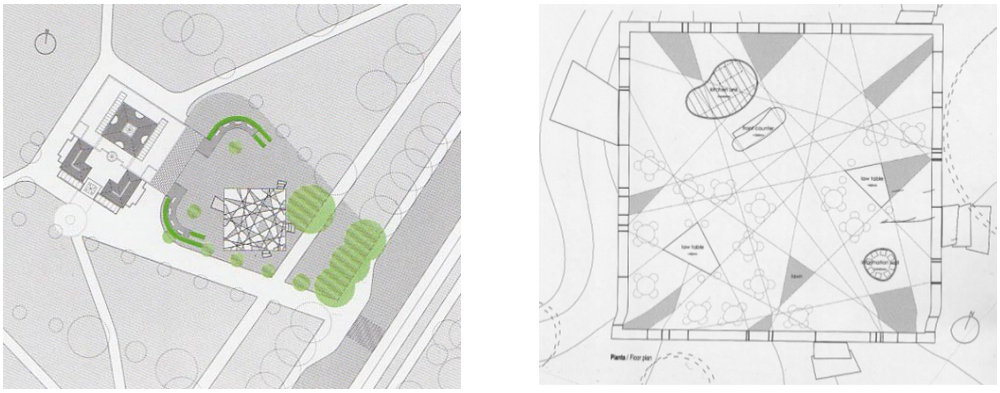
"Yirminci yüzyılın birinci yarısında mimari ve teknoloji makine teknolojisine bağlıydı… Bu dönemde mimarinin hiçbir tartışması teknolojiden bahsetmeden bitmemektedir. İnşaat formu olarak yüksek binalar klima sistemleri, telefonlar, asansörler ve yürüyen merdivenler olmadan mümkün değildir…Modern mimarlığın çeşitli stilleri, üretim teknolojisinin hızlı gelişimi ile ortak kullanım haline gelmiştir. Eğer bu süreç çağdaşlaşmayı temsil ediyorsa, yirminci yüzyılın ilk yarısının modern klasiklerini oluşturmuştur. Modernizasyon süreci çeşitli seviyelerde teknolojik keşifler ve buluşlar tarafından ayırt edilmektedir" [Hara, 2001].

Ito için malzeme ve strüktüre olan yönelim, Hara'nın tespiti ile yirminci yüzyılın ilk yarısında modern mimarlığı endüstriyel üretimin çeşitli stilleri ile ortaklık kurarak mekânsal çağdaşlaşmayı sağlayan Le Corbusier, Mies van der Rohe, Louis Kahn gibi modern klasiklerden kopmanın bir yöntemidir. Onun için, Modern mimarlığın mekânı ve onun özellikleri Corbusier, Mies ve Kahn için birer modeldir. Örneğin Corbusier'in Dom-ino evlerinin mekânları ile aynı mekânsal nitelikleri taşıyan Umegaoka Konutları, 1980, Yatsushiro'daki itfaye binasının iki dış cephe imgesi yine Corbusier'in Villa Savoye yapısı ile neredeyse aynıdır [Cortes, 2005]. Fakat Ito mesleki kariyerinde daha sonradan bu modern klasik mimarlardan kendini farklılaştırabilmiştir [Hara, 2001]. Bu farklılaşma bir çeşit Modernizm eleştirisi olarak "*makine çağı"* ve onun estetiğinden "*elektronik çağın"* estetiğine doğru kayma olarak nitelendirilebilir. Ito bu durumu kendi adına şöyle özetler:

“Le Corbusier mekanik çağın bedeni ile katı bir mesaj veriyor. Benim işim elekronik çağın mesajını dönüştürmektir” [Toyo Ito, 2002].

Bu bakış Ito’nun kendini modern klasiklerden farklılaştırdığının ifadesidir. Fakat Hara’ya göre, Ito modern klasiklerden kendini farklılaştırmayı bir takım prensiplerle yapılandırır. Ona göre Ito’nun prensipleri fonksiyon veya işe yararlık yerine mekânın durumu; nesneler, çatılar veya duvarlar, yerine olaylar, ışık veya insanların aktiviteleri; topluma veya çevreye karşı mümkün olduğunca serbest olan sistemler olmak üzere üç ana başlıkta toplanabilir [Hara, 2001]. Bu prensipler Ito’nun Sendai Medyatek ile başlayan süreçte Öklityen geometrinin uzağında bir biçim dili tercih etmesinin nedeni olarak da tanımlanabilir. Ito modern dünyanın hem biçim dili ile bir zıtlaşma hem de sert geometriler üzerine dayanmayan bir yöntem oluşturmuştur. Böylesi bir tavrı Sendai Medyatek binasından çok önce onun kariyerini başlatan U-şekil planlı küçük bir ev olan Nakano-Honcho’daki evindeki gibi *“eğri geometrilerin”* estetik ifadeleri kullanılarak zaten ortaya konulmuştur. Böylesi bir tavır Modern biçimlenmeden uzaklaşmak anlamına gelmektedir [Hirashi, 2001]. Fakat biçimi elde etmedeki farklılaşma önceki çalışmalarında zaten oluşturmaya çalıştığı bir durum olsa da asıl mekânsal sıçrama ve teknolojiyi kullanarak bu durumun pekiştirilmesi Serpentine Pavyonu’nda tanımlanmıştır. Ito’nun kariyerinde sürekli var olan bir durum olarak beliren modernden kopma düşüncesi teknolojinin getirilerinin mekân ile birleştirilmesinde araştırılmıştır. Dolayısıyla Ito kendi mimarlığını malzeme teknolojisi, yapım teknolojisi gibi çağdaş mimarlığın teknik araçlarını yorumlayarak kullanmak üzerine kurmuştur. Böylece önerdiği mekânların nitelik zenginliği ve modern bir mekâna göre farklılığını oluşturur. Özellikle Sendai Medyatek ile başlayan süreç teknoloji ile kurulan ilişkinin ve üretilen yeniliklerin yapılarda nasıl farklılaşmalar oluşturduğunun görülmesi adına önemlidir. Ito’nun kariyerini değiştiren bu farklılaşmalarla ortaya çıkan sonuçların yüzey kavramı tartışmalarında sonuçları irdelenmiştir. Serpentine Galerisi için yüzey kavramı tartışmalarında çeperin teknoloji ile kurulan yapısal ilişkisi göze çarpmaktadır. Bu noktada Ito için bu galeri, mimarlığının temellerini oluşturan ve diğer projelerinde sorguladığı hafiflik ve sadeleştirme, biçimselliğin reddi, esneklik ve mekânsal akıcılık; incelik, şeffaf örtü; bir durağan, geçici fenomen; yapay ya da doğal

akımların filtresi veya girdabı, insan eylemlerinin yapılı çevresi ve işareti, aktivitelerin geçiş noktası ve kesişimi, içerisi ve dışarısı arasında geçirgen bir kılıf olarak mimarlık gibi teknoloji ile ilişkileri olan kavramlar bağlamında gerçeğe dönüşümünü içerir [Cortes, 2005]. Bu dönüşüm strüktürel bir teknolojinin ifadelerini barındırır. Galerinin mekânı bu yeni yapısallık ile kurulmuştur.



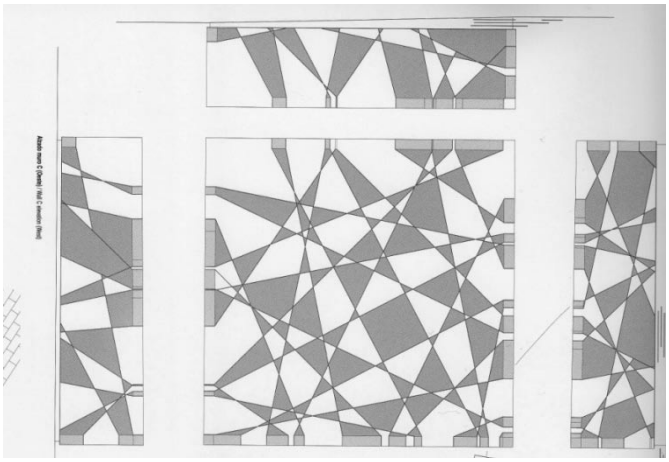
(a) (b)

Şekil 4.25. Toyo Ito, Serpentine galerisi çizimleri
a. Vaziyet Planı [El Croquis, 2005]
b. Zemin kat planı [El Croquis, 2005]

Ito'nun Modern hareketten uzaklaşmanın yolu olarak biçim ve strüktürü kullandığı söylenebilir. Strüktürel teknoloji ve kavramsal açılımlarını inşaat mühendisi Cecil Balmond ile birlikte Londra'da gerçekleştirdikleri ilk çalışma olan Serpentine Galerisi uygulamasında somut hale getirmiştir (Şekil 4.25). Birbiri üzerine gelen karelerin oluşturduğu bir doku olarak bu strüktür çağdaş yüzeye ait özgün bir modeldir. Robert Levit, Balmond'un bu modelini çağdaş bir bezeme dili olarak tanımlar [Levit, 2008]. Rappaport strüktürel modeli şöyle anlatır:

"Bu model sarmal oluşturmuş karelerin hareketini baz almaktadır. Üçgenler ve köşegen öğeler için, yoğun "strüktürel" ağ oluşturan düz çelik kullanılmıştır. Mekânın yapı kabuğunun tüm katmanları, cephe ve strüktürü birbirine özdeş yapmaktadır, ayrı bir strüktür ve strüktürler arasında kalan boşluğun hiyerarşik sistemine göre, geleneksel yük-taşıyan duvara daha benzer bir konsepttir. Serpentine Pavilyonu bir algoritmanın fiziksel manifestosudur: model ve strüktür entegre olmuş haldedir. Balmond'un dediği gibi, dizayn basit bir geometrik çizgi ile başlamaktadır; yapı boyunca mimariyi yakalamak yerine, mimariyi yapıdan kurtarır… Ito ve

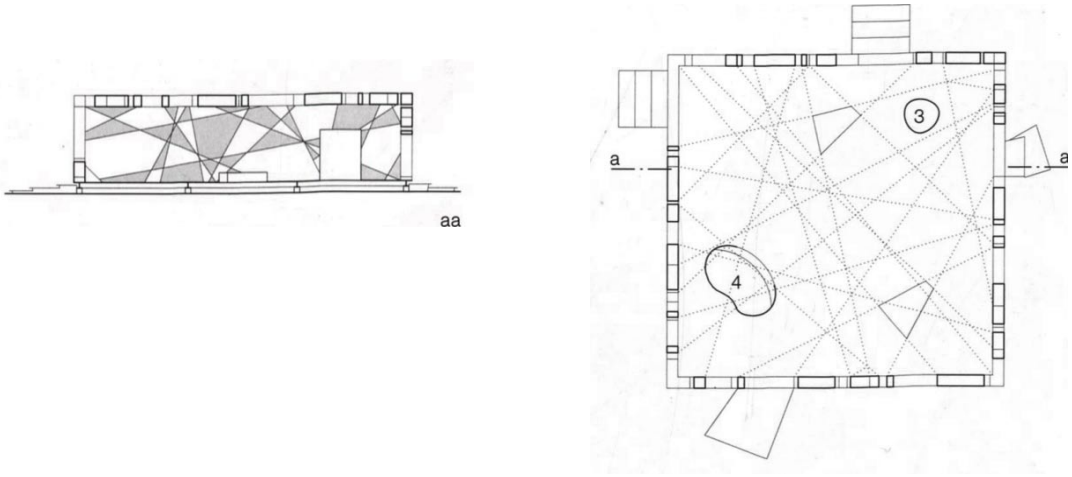
Balmond, geometri ve karmaşık modelleme dışında dekorasyon üreten strüktür olarak, strüktürsüz binayı meydana getirmişlerdir" [Rappaport, 2006].



Şekil 4.26. Ito, Serpentine Galerisi; Plan, Kesit Görünüş, [El Croquis, 2005]

Franktal geometri ve Algoritmsel düzenin strüktüre olan odaklanmasının bir sonucu olarak, Ito Serpentine Galerisi'nde neyin strüktürel neyin yüzeye yönelik olduğuna ait bir karışıklık oluşturur [Rappaport, 2006]. Bu karışıklığın yüzeyin sınır, bezeme tanımlayıcı, kent ve bina arasında farklılık oluşturan görsel ve ayrıştırıcı niteliklerini indirgediği söylenebilir. Fakat Balmond tarafından tasarlanmış ve geliştirilmiş "*informe'nin"* strüktürel zenginliği sayesinde bina çeperlerin binanın taşıyıcısı olarak oluşması Modernizm'de ayrışan cephe ve strüktür ilişkisini tekrar başa döndürmüş, bütünleşik bir hale getirmiştir[1]. Modernizm ile ayrışan bina ve cephe arasındaki yapısal ilişki bu tasarımlarda görünmemektedir. Adı geçen tasarımlarda oluşturulan strüktürel model hem yapının tüm statik yönünü üzerine alan bir taşıyıcı hem de başka hiçbir eklemeye gerek kalmaksızın bina yüzeylerini oluşturmada yetkin bir unsurdur. Böylesi bir tasarım süreci, strüktürün binayı oluşturmada asal bir tasarım elemanı olmasını sağlar. Bu çerçevede bakıldığında Serpentine Galerisi için gerçekleştirilen strüktürel öneri, hem galerinin çeperlerini oluşturmakta hem de döşeme, zemin, çatı, cephe niteliklerini baştan tanımlamaktadır [Levit, 2008].

[1] Serpentine Galerisine benzer biçimde İto'nun TOD's binası, Herzog&de Meuron'un Pekin Olimpiyat Stadı, Rem Koolhaas'ın Çin Merkez Televizyon binası, LAB Architecture Studio'nun Federation Square yapı kompleksi (2002), PTW Architects ve Arup projesi olan ve "The Water Cube" (2008) olarak bilinen Pekin Ulusal Yüzme Merkezi, gibi tasarımlar yapısal kabuğun dekoratif ve strüktürel niteliklerinin aynı katmanda bir araya getirildiği tasarımlardır.



Şekil 4.27. Serpentine Galerisi kesit ve plan çizimleri [El Croquis, 2005]

Derin dekorasyon kavramı binada yüzeyi strüktürel ve dekoratif bir unsur olarak zemin, çatı ve duvara ait yapısal ve estetik sorunsalların tasarım aşamasında bitmiş bir hale getirdiği söylenebilir (Şekil 4.26). Strüktür, üzerine bir şey eklenmesi veya çıkarılması gerekliliği olmaksızın mekânı oluşturur. Tüm yapı bu kılıf sayesinde bir bütün haline gelir. Modernizm, iskelet sistem sayesinde yük taşıyan duvar gereksiz hale gelmiştir. Bu hem özgür planlamayı sağlamış hem de yapı ve cephe arasında bir kopukluk sağlayarak bina çeperlerine büyük bir özgürlük sağlamıştır. İskelet sistem mekân ve onun doğaya karşı direnci olarak uzun süreler kullanılacak bir niteliktir. Mekân, onun statik yükleri ve çeperlerin fiziki varlıkları arasındaki tüm Modern mimarlık ilişkileri, Serpentine Galerisi'nde göz ardı edilmiştir. Diğer bir deyişle iskelet sistemin mimarlığa dayattığı kendi bütünlüğü üzerinden ancak mekânın zemin, çatı, yüzey niteliklerinin öncelikle ayrışarak oluşabilirliği temeli ortadan kalkmaktadır. Bu çerçevede, Şekil 4.26 Algoritmsel düzenin çatı, cephe ve plan düzlemini nasıl bir bütün haline getirdiğini sergiler. Bir kare biçim, karenin morfolojik olarak parçalanması ile hem strüktürel hem de dekoratif bir bütünlüğe dönüşmektedir. Burada düzlemsel bir iki boyutlulukta ele alınıyor görünmesine rağmen derinliği olan bir konstrüksiyon söz konusudur. Ito'nun Serpentine Galerisi önerisinde bu katmanlı konstrüksiyonun mekânın biçimini, cepheyi ve planı

oluşturduğu kesit, görünüş ve planlarına bakılarak söylenebilir. Tekil bir örüntü/model yapının tüm tasarımsal ve yapısal niteliklerini içinde barındırmaktadır.

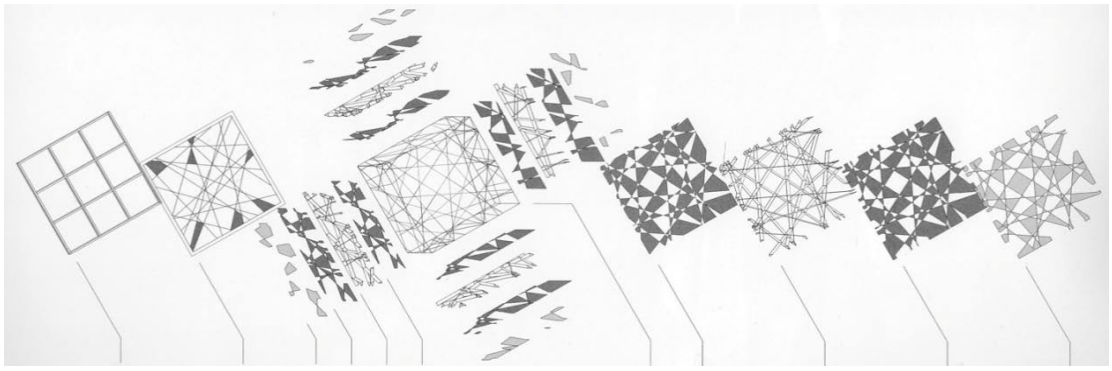
Ito'nun Serpentine Galerisi tasarımı mekânın ele alınışı ve özellikle de çeper ilişkilerine getirdiği yenilik olarak değerlendirildiğinde yüzey sorunsalı tartışmaları ekseninde dikkat çekici bir öneridir. Rappaport, strüktürel düzenler ve mekân arasındaki ilişkiyi strüktür ve dekorasyon olarak iki bölüme ayırır ve Serpentine Galerisinde kullanılan, hücresel ve ağ şeklindeki yapılanmayı Algoritmik formüller tarafından oluşturulan bir model olarak ifade eder. Ona göre bu yöntemle tasarlanan ve üretilen yapıları bu iki ana bölümden sonra oluşan ve her ikisinin de özelliklerini taşıyan üçüncü bir sistem olarak değerlendirilebilir [Rappaport, 2006]. Rappaport'a göre bu yenilik neyin strüktürel neyin dekoratif olduğu arasındaki çizgiyi silmektedir. Ona göre durum yeni mekânsal etkiler oluşturan ve hem mekânın içinde hem de yüzeyde olan bir dekorasyondur [Rappaport, 2006]. Rappaport binada strüktür ve süsleme arasındaki ilişkiyi Victor Horta ve Hector Guimard'ın "*organik strüktürel"* öğelerinde örneklendirildiği gibi Art Nouveau'ya yakın olan bir paradigma içindeki binanın dış yüzeyinin temeli olarak açılımlar. Rappaport, Pierre Francastel'in 1956 yılında oluşturduğu ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda sanat ve teknolojiyi değerlendirdiği makalesinden bir alıntı ile yüzyıl başında süsleme ve strüktür arasındaki ilişkiyi vurgular:

"Her yerde, Mackintosh'un sert stili ile Horta'nın çiçekli stili arasında bir gidip gelme vardır. Strüktürün ve dekorun birbiri ile ilgisizliği bu dönemin en göze çarpan özelliğidir" [Rappaport, 2006].

Hem onsekizinci hem de ondokuzuncu yüzyılda strüktür ve süsleme ilişkisi sorunsalı, Viollet-le-Duc'un, J.N.L. Durand'ın, Jean Lois Cordemoy'un, Marc Antonie Laugier'in, Gottfried Semper'in ve Adolf Loos'un katkıları ile derinleşmiştir. Yirminci yüzyıl başında birbirine karşıt iki ilke olan Horta'nın bezeme ile Mackintosh'un strüktürel düzenlerinin sürekliliği ilkelerinin Serpentine Galerisi ve onun sistemi içinde gerçekleştirilen tasarımlarda ulaştığı son önemlidir. bu, bezeme ya da Semper'in kuramları çerçevesinde kaplama ve strüktür arasındaki

ilişki bu tasarımda birbirinden ayrıştırılamaz bir niteliğe ulaşmıştır. Kaplama bina taşıyıcısı haline gelmiştir ya da bina bezemesiz pür bir strüktürel düzendir.

Serpentine Galerisi bir yapıda strüktürün tanımlı hale gelmesinin, diğer bir değişle strüktürün açıkta bırakılmasının her tür yapıyı aynı zamanda dekoratif hale getirip getirmeyeceği tartışmasına bizleri götürmektedir. Strüktürü dışarıda bırakan her yapı için bezeme oluşturmuştur ya da bezeme ve strüktür birlikteliği gerçekleşmiştir demek mümkündür. Rappaport'un *"derin dekorasyon"* olarak tanımladığı Serpentine Galerisi'nin benzeri binalara yönelik en genel kıstas bu tür binaların strüktürlerinin sergilenmesi ile açık ve anlaşılır bir dil elde edebilmesi ilkesidir. Burada, açık ve anlaşılır olmak bir yönden bezemenin/kaplamanın başka herhangi bir vurguya ihtiyaç duymaksızın doğrudan bina yüzeylerini tanımlaması olarak da yorumlanabilir. Bu, strüktürün ve imgenin bir estetik değer olarak üst üste çakışmasıdır. Diğer yönde ise, Modernizm'in ayrıştırdığı bina taşıyıcısı ve cephe taşıyıcısı gibi strüktürel farklılaşmalar oluşmaksızın tek bir taşıyıcı sistemin hem binanın hem de cephenin taşıyıcısı olması olarak yorumlanabilmesidir. Bu durum cephenin taşıyıcılarının mekân içinde başka herhangi bir strüktürel sistem olmaksızın binayı taşımasıdır. Bu iki durumun ortak noktası, bina çeperlerinin mekânın oluşumunda üstlendiği bir rol olarak mekânın tüm niteliklerini üzerinde barındırıyor hale gelmesidir. Derin dekorasyon fikri, Balmond'un öne çıkardığı Algoritm ve Franktal geometrinin matematiksel niteliklerinin ötesinde açığa çıkan çeperin yapısı olarak biçimsel dil ve estetik kaygıları oluşturduğu süreci temsil etmektedir.



Şekil 4.28. Serpentine Galerisi, Derin dekorasyonu oluşturan yüzey katmanları [El Croquis, 2005]

Balmond, Rappaport'un "*derin dekorasyon"* olarak tanımladığı bu durumu strüktürel biçimlemenin ve üretiminin yeni hali olarak yorumlar. Ona göre Ito ile ortaya koydukları yaklaşım bilindik mühendislik yaklaşımlarından farklıdır [Balmond, 2004]. Balmond mekân içinde *"tektonik bir biçim"* sayesinde bir *"ardışıklığın"* nasıl oluşturulabileceği sorunsalı üzerinde uzun zamandır çalıştığını vurgulayarak böylesi bu süreci konvansiyonel yapım sistemlerine karşı bir duruş olarak öne çıkarır (Şekil 4.28). Ona göre ortam ya da mühendisler statik kesinliğe saplanıp kalmışlardır. Bunun gerekçesi olarak strüktürün doğal olarak hareketsiz olması zorunluluğunu gösterir. Bu çerçevede Balmond strüktüre ait bir yenilenme biçimi olarak *"dinamik İhtimalsizlik"* kavramını tartışır. Bina statik bir kesinliktir. Fakat ona göre bina mimarlığın ve mekânın bir parçası olacaksa, *"dinamik bir ihtimalsizlik"* içinde olmalıdır [Balmond, 2004]. Bu durumu şöyle ifade eder:

"Bir bina statik bir kesinliktir, kolon, kiriş, katlar, vb., her şey kesindir. Bu olmak zorundadır, fakat buna karşı ben bir kavrama çaba harcıyorum; bu kavram içinde mimarinin bir parçası dinamik bir ihtimalsizliğe sahip olmak zorundadır: Yorumlanmış olan, değişen ve daima insanların ilgisini çekiyor olandır" [Balmond, 2004].

Balmond'un geliştirdiği Algoritmsel strüktürel düzen bina ve strüktür ilişkisine tasarım sorunu özelinde bir cevap olarak üretilmiş yapısal özellikleri ifade eder. Bu durum değişebilen, insanların ilgisini çeken, sınırsız çözümler üretebilen bir cevap olarak açığa çıkmaktadır. Fakat Balmond Algoritm ve oluşturduğu *"informe"* sistemi açılımlarında iki çeşit indirgemeden söz eder. Birincisi, Balmond strüktürel olarak Algoritmsel sistemden birçok alternatif üretebilmesini ve bunlar arasından yapılan bir seçim ile olasılıkların daraltılmasını bir indirgeme olarak tanımlar [Balmond, 2004]. Diğeri ise strüktür ve mimarlık kelimelerinin anlam kaybına uğradıklarını iddia ettiği, Algoritmsel yapılanma içinde oluşturulan sistemin, derin dekorasyon ve bu her iki kavramı da kapsaması ile oluşan bir indirgemedir. Bu iki indirgeme dâhilinde Algoritmsel bakışın kurduğu sistem mekânın içi, dışı ve çeper ilişkilerini birbiri içine girerek birbirinden ayrıştırılamaz hale getirir. Böylece kavramsal ve yapısal olarak Modernizm'de ayrışmış yüzey ve bina ilişkileri bu Algoritmsel geometri ile derin dekorasyon olarak adlandırılan üçüncü bir duruma doğru yönlenir.

Bir strüktürün mekânı, bir bezemenin mekânı olarak Balmond olasılıklı bir düzen sistemi önermekte ve bunu bir soyutlama stili kullanarak yapmaktadır (Resim 4.45). Serpentine Galerisi böylesi bir soyutlamanın gerçeğe dönmüş halidir.



Resim 4.45. Serpentine Galerisi, strüktürün ve bezemenin mekânı olarak yüzey [El Croquis, 2005]

Serpentine Galerisi strüktürel sisteminde Balmond için önemli olan durum geometrinin hareketliliği duygusunun anlaşılmasıdır. Bu bina yüklerinin hareketliliği temeli üzerine şekillenen bir sistemin geliştirilmesine dayanmaktadır. Algoritm rastgele yerleştirilmiş bir şeyler içinde bulunan kurallardır. Balmond bu kuralları daima harekette bulmaya çabalar. Bina yükleri ve yerçekimi arasında ilişki mutlak olsa da Balmond bu mutlaklığı yorumlayarak yük dengeleri ve biçim arasında bir ilişkiyi geliştirmiştir. Serpentine Pavyon'unda Balmond dönen bir karenin algorithmi aracılığıyla artiküle edilmiş bir küp önerisinde bulunmuştur. Bu matematiksel sistemin karşılığı olan algoritm, mimari niteliklerini strüktürel elemanlar ile sağlar. Balmond bunun için geleneksel statik geometri yerine dinamik bir geometriyi tercih etmiştir [Kati, 2005].

Balmond'un yaklaşımı bir rastgeleliğin araştırılmasından ziyade batı rasyonalizmi ile ilgilenmenin bir işarettir. Bu çerçevede Ito ile kurdukları ortaklık aynı rasyonelliği sorgulayan her ikisi için de önemlidir. Bölümün başında tartışması yapılan Ito'nun

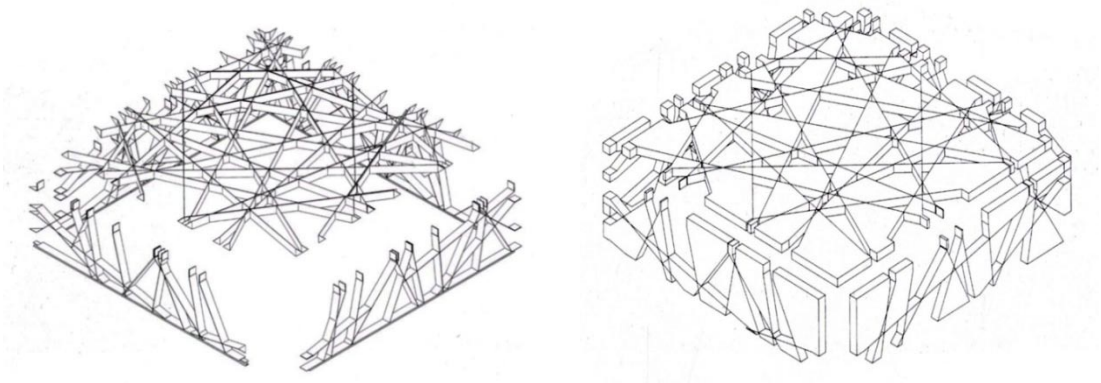
mimarlık tavrı ve hedeflediği modern klasik geleneklerden kopma isteği ve bu doğrultuda Hara'nın belirttiği, fonksiyon veya işe yararlık yerine mekânın durumu, nesneler yerine olaylar, topluma veya çevreye karşı mümkün olduğunca serbest olan sistemler gibi prensiplere ulaşma çabası Serpentine Galerisi'nde sağlanmıştır denebilir.

Algoritmsel düzen yeni bir konstrüksiyon tavrı olarak farklı ve ilginç bir biçimlenmeyi doğurmuştur. Farklı ölçeklerde ele alındığında farklı cevaplar üretilebilen bir geniş bir alandır. Balmond'a göre Algoritm üretmek ve düşünmek için entelektüel bir yoldur. O'nun için tüm bu Algoritm sistemini Modernizm'e farklı biçimde saldırabilmek için düşünmüştür. Balmond Modernizm'in minimal eğilimlerinden yorulduğunu iddia etmektedir ve onun her şeyi azalttığını düşünmektedir. Ona göre Modernizm örneğin bir tasarımı sadece daha fazla camlı ve daha az çelikli, hale getirir. Sonuçta da Balmond böylesi bir sistemi kırmayı hedefler. Bu çerçevede Balmond tanımlamaya ve oluşturmaya çalıştığı mimarlık için *"ileri geometri üniteleri"* adı altında ilerlettiği algoritma temeli üzerine kurulu biçimsel araştırmalar yapılan sistemi kurmuştur. Burada tıpkı Serpentine Galerisi'nde olduğu gibi derinliği olan geometrik sistemlerin araştırılması ve geliştirilmesi yapılmaktadır. Mimari böylesi bir sistemin güdümlemesinde bina taşıma sistemleri, dekoratif sistemler ve bina biçimlenişi arasında birbirinden ayrışamaz bir üçlü yapıya doğru ilerlemektedir.

Balmond'un açılım ve niyetlerinin bilincinde olan Toyo Ito için mekânın statik yapısının değişmesini ya da böylesi bir gereklilik önemlidir. Bu durumlara büyük bir bilinçlilik ve farkındalık ile yaklaştığı söylenebilir. Ona göre Balmond yaptıkları ile böylesi bir akıcılığa neden olabilecek çözümlemeleri üretmektedir. Ayrıca Ito için mimarlık kavramsal bir şey olarak ele alınabilir. Onun kavramsal olarak tanımladığı durum içinde mimarlığın ağırlıksız ve herhangi bir yönde bükülmüş ve dönüştürülmüş olabileceği bir üç boyutlu yüzey kaplaması olduğu bile düşünülebilir [El-Croquis, 2005]. Bu açılım Ito için Serpentine Galerisi'nde ya da ondan önce Sendai Mediatek'te ve sonra TOD's binasında kullandığı tasarlama stratejisinin bir açıklaması olarak görülebilir. Buna ek olarak böylesi bir açıklama ile Ito, Balmond'la

oluşturduğu işbirliğinin süreç ve sonuçlarına yönelik kendi bakışını da ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Serpentine galerisinin yüzey yapılanması ve etkileri konstrüksiyon, biçim, program nitelikleri ile ön plana çıkar. Tasarımın oldukça sıra dışı bir öneri olduğu söylenebilir. Strüktürel düzen mekânın sınırlarını oluştuğu her noktada statik düzenin kendisine dönüşmektedir. Dolayısıyla bina yüzeyleri bir taraftan iç ve dış mekân arasında bir ayrımı tanımlarken diğer taraftan da her ikisine yönelik aynı tavır sonucunda dış ve için farklılaşmasını en aza indirir. Yüzeyin ışık, iklimlendirme gibi mekânın fiziki kalitesine yönelik gereksinmeleri de bu çeper özellikleri sayesinde karşılamaktadır. Buna ek olarak yüzeyler binanın strüktürel düzeni içinde estetik arayışlar, görsel etkiler ya da imgesel değerler gibi tüm sanatsal kaygıları ortadan kaldırarak bütüncül bir düzeni oluştururlar. Yüzeyler görüntünün kaynağı, konstrüksiyonun temeli, biçimsel içerik olarak tüm yapısal ve estetik kaygıları üzerlerinde toplarlar. Biri için mekânın içinde olmak veya dışında olmak arasındaki farklılık bu tasarımda en az seviyeye inmiştir. Farklılaşan zemin olmakla birlikte, yüzey geçirgenliği sayesinde iç mekânın sınırlarını ortadan kaldırmaktadır. Mekânın programı, kent içindeki konumu göz önüne alındığında sınırların kaybolması önemli ve pozitif bir niteliktir.



Şekil 4.29. Serpentine Galerisi Strüktürel Model ve kaplama Modeli

Serpentine Galerisi Algoritmsel strüktürel bir önermenin ve onun oluşturduğu mekânının niteliklerinin ne olabileceğinin anlaşılması adına önemli ve başarılı bir

tasarımdır. Bu tasarım kendinden önce ve sonra üretilen Sendai Mediatek, TOD's binası, Çin Merkez Televizyon Binası gibi mekânların içeriklerini anlamak için bir anahtar olmuştur. Tüm binalarda Serpentine Galerisi'nde olduğu gibi binanın program, konstrüksiyon, bağlam, imge, malzeme gibi asal bileşenleri mekân çeperlerinin tanımladığı dengelerin içinde erimiştir. Çeper binanın tüm diğer asal bileşenlerinin ana kaynağıdır ve bina sınırlarını strüktür haline getirerek yüzey tartışmalarında bir farklılık doğurmuştur.

Bu tasarımda kolonlara, kirişlere ya da bilindik herhangi bir strüktürel sisteme ne olmuştur? Bu tasarımda duvarlara ne olmuştur? Bu tasarımda çeperlere ve bunun sonucunda yüzeye ne olmuştur? Bu soruların cevapları olarak Ito'nun Serpentine Galerisi tasarımı yüzey kavramı tartışmalarında üç önemli mekân sorunsalını tartışmış ve özgün cevaplar üretmiştir.

Serpentine Galerisi konvansiyonel taşıyıcı sistem geleneğinin tamamen uzağındadır. Şekil 4.29'daki taşıyıcı sistem modeli Marc-Antonine Laugier'in "*İlkel kulübesine"* ait görselleştirmesinde olduğu gibi yapısal potansiyeller ile yüklüdür. Modern strüktürün ilkel içeriklerinin resmedildiği ilkel kulübe strüktür modeli ile Ito ve Balmond'un yaptıkları modelleme tamamen farklı olmakla birlikte içerdikleri potansiyeller olarak aynı görünmektedirler. Laugier geleceğin mekânlarını kuşatacak yeni bir strüktürel sistemin ilkel halini tanımlaması potansiyeli ile Toyo Ito ve Cecil Balmond'un önerisi olan strüktürel sistemin potansiyelleri özdeş sayılabilir. Algoritmsel sistem modellemesi olan Serpentine galerisi modeli Laugier'in önerisi gibi yeni yapısal olasılıklar ve gerçekliklerle dolu bir sistem olarak oluşmuştur. Bu tasarımda kolonlar, cephe, duvarlar ve içerisi yoktur. Bu tasarım mekân, ışık ve eylem ile doldurulmuş bir boşluktur.

Böyle bir tasarımın en zayıf noktası ise sağladığı yeniliklerin nasıl sıradan hale geleceği olabilir. Örneğin, Le Corbusier'in önerisi olarak, bant pencere Modern dönemin bir buluşu olarak günümüzde bile geçerliliği korumaktadır. Fakat Algoritmsel hesaplamalar üzerine kurulu bu strüktürel ve biçimsel önermenin getirilerini sıradan mimarlığın nasıl kullanabileceği şimdilik belirsizdir. Serpentine

Galerisi'nin tasarım ve yapım stratejilerini içeren Rem Koolhaas veya Herzog&de Meuron yapılarının büyüklüğü ve sıra dışılığı düşünüldüğünde ortaya çıkan sıradanlaşma sorunu daha da netleşebilir.

4.2. Mimarlık ve Toplumsal Süreçler Bütünlüğünde Bina-Cephe/yüzey İlişkisi Tanımlanması

Bu bölüm sürekliliğinde yüzey kavramına yön verdikleri savlanan çağdaş mimarların çalışmaları yüzey kavramı çerçevesinde irdelenmiştir. Her ne kadar yüzey mimarlığının önemli hale gelmesinde onların yaşadıkları dönemi anlama ve çağları ile etkileşime geçme güdüleri ve yetenekleri olsa da onları çeperler üzerine düşünmeye iten farklı koşulların varlığında söz edilebilir. Bu değişkenler iki ana grup olarak ele alınmış ve Ek-1'de binalar ile birlikte bir grafik düzende bir araya getirilmiştir. Bu iki değişken ve alt başlıkları şöyledir:

Güncel değişkenler:

- Yapı malzemeleri
- Matematik ve fizik
- Elektronik tabanlı donanımlar
- Bilgisayar yazılımları
- Makine tabanlı üretim araçları

Dönemsel Değişkenler

- Sanat hareketleri/dönmeleri
- Mimarlık Akımları
- Ekonomik sistemler
- Teknolojik dönmeler
- Görselleştirme araçları/algılama teknikleri

4.2.1. Bütünlük grafiği

Bütünlük grafiği Rönesans'tan çağdaş mimarlığa kadar olan bir zaman diliminde cephe veya yüzey nitelikleri ile ön plana çıktıkları gözlemlenen binaların çeper oluşumlarını etkileten olası etmenlerin bir araya getirilmesidir. Mekanik ve makine tabanlı üretim araçları, elektronik yazılımlar veya programlar, elektronik tabanlı üretim araçları, matematik ve fizik alanındaki buluşlar, yapı malzemelerindeki değişimler, ve genel olarak çeperlerin tasarım ve üretimine etki eden faktörler bu etmenler olarak belirlenmiştir.

Ayrıca toplumsal yapıyı belirleyen ekonomik, politik, siyasi, askeri, dönemler ile görselleştirme teknikleri ile bunlara ait araçlarda bina-çeper ilişkileri bağlamında grafik üzerinde ana alanlar olarak konumlandırılmışlardır.

Olabildiğince kronolojik bir sırada yerleştirilen binalar onları etkilediği savlanan unsurlarla görsel bir düzen içine yerleştirilmiştir. Burada oluşturulan grafik ister çağdaş mimarlıkta ister herhangi bir dönemde olsun çeperin asgari olarak dönüşümün görsel ifadesi olarak sunulmuştur. Paxton'un Kristal Sarayı veya Libeskind'in Yahudi müzesi kronolojik yerleşim içinde ele alındığında dönemlerinin politik, kültürel, sanatsal ve teknolojik bağlamları ilişkilendirilebilir. Böylece çeper tartışmalarında bahsi geçen ve görsel düzende konumlandırılan unsurların bir tasarım çerçevesi çizdiği ve bu unsurların bütününün oluşturduğu düşünce atmosferinde binaların ve dolayısıyla çeperlerin üretildiği görülebilir.

Her binanın burada konumlandırılan unsurlarla ilişkisi söz konusu olmamakla birlikte binalar görsel düzende düşen bir kesitle irdelendiğinde unsurların biri veya birkaçı ile etkileşimde oldukları ve temas ettikleri unsurların onların çeperleri ile ilişkili olduğu gözlemlenmiştir.

Dolayısıyla EK-1'de verilen bu görsel düzen bir anlamda bina- çeper ilişkisinde çeperi yapılandıran unsurları belirginleştirir.

5. ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA YÜZEYLERİN SINIFLANDIRILMASI VE YÜZEY OKUMA MODELİ ÖNERİSİ

5.1. Modelin İçeriği

Bu bölüm dördüncü bölümde oluşturulan çağdaş mimarların yaklaşımları çerçevesinde güncel mimarlıkta yüzey sorunsalının tartışılabilmesine yönelik parametreler belirlenmiştir. Çağdaş mimarlık ortamlarında yüzey tartışması yapmanın gereği, yüzeyin bir mimarlık sorunsalı olarak içeriğinin kavranmasından geçmektedir. Çeperlerde oluşturulan ve birçok farklı yaklaşımla ele alınan bu sorunsalın tek bir kavramla ifade edilmesi böylesi bir tartışmanın derinliğini indirgiyor görünmektedir.

Yüzeyleri ile öne çıkan yapılar dikkate alındığında, çeperi tanımlamak, kavramak ve nitelemek için bir takım kavramsal araçların oluşturulması yüzey sorunsalının tartışılması için önemli görünmektedir. Güncel koşullarda çeperlerde oluşturulan tasarımsal ve yapısal çeşitliliği ifadelendirmede kuramsal düzlemde kavramların eksikliği göze çarpmaktadır. Çeperlere yönelik tasarım çeşitliliği düşünüldüğünde mimarlığın, mekânının çeperlerini tasarlamakta ulaştığı anlamsal çeşitliliği ve zenginliği tartışıp sorgulamanın sadece yüzey kavramı başlığı altında oluşturması bir sorun alnını tanımlar. Böylesi farklı tavırların olduğu alanı yüzey gibi tek bir sözcüğe indirgemeden tartışma araçları üretmek araştırmanın bu bölümünde temel hedeftir. Bu bölümde çağdaş mimarlığın mekânın çeperlerini ele almasında yüzey kavramının çok anlamlılığı kavramsal ifadelerle oluşturulmuş ve yüzey sorunsalının güncel mimarlıktaki tutum farklılıklarının tanımlamak içim bir sınıflama önerilmiştir.

Bu sınıflama yüzeyin çağdaş mimarlık ortamında ona kazandırılan nitelikleri ve içeriğinin nasıl ele alındığını tartışmayı hedeflemektedir. Bu yönde önerilen model, olgusal bir düzlemde, kişisel söylemler ve tutumlar ile tartışılan yüzey sorunsalını bir anlamda indirgene girişimidir. Fakat bu girişim sorunsalın dilde ve düşüncede inşası için araçlar üretmek yönünde tasavvur edildiğinden gelişecek yeni anlamlara açık olması nedeniyle sadece bir başlangıçtır. Önerilen model ve yüzey sınıflaması bakış

biçimine göre farklı anlamlar doğurabilecek olsa da oluşturulmaya bu sınıflamanın yüzey tartışmalarını kuramsal olarak tümüyle ifade ettiği iddia edilmektedir.

Burada önemli olan tasarım ve yapım süreçlerinde yüzeyi strüktürel ve programatik sorunların veya bağımlılıkların ötesinde özgün bir araştırma alanı olarak tartışmaktır. Bu tartışma yüzeyin yapının içi ve dışı arasında oluşturduğu bir etkileşimle, oluşturulan sınırın temsil nitelikleri ve gelişen teknolojik şartlarla bağlamında şekillendiği söylenebilir. Güncel yapım yöntemleri, giderek çeşitlenen ve nitelikleri gelişen yapı malzemeleri, standart olmaktan uzaklaşan konstrüksiyon modelleri ve bağlam arasında yüzeyler nitelikleri doğrultusunda farklılaşmaktadırlar. Dolayısıyla özgün bir araştırma alanı olarak yüzeyler için önerilen sınıflama modeli, oluşturulan farklılıkları yapısal ve tasarımsal olarak tanımlanması adına da önemlidir. Model önerisi temel olarak yüzeyin özgünlüğünü neyin belirlediği, nasıl tanımladığı ile ilişkilendirilmiştir. Bu bir içerik araştırmasıdır. Çalışma kapsamında önerilen sınıflama modeli, yüzeyin çağdaş mimarlıkta çeşitliliğini açıklamak için sabitler ve değişkenler başlığı altında yüzeye yönelik çeşitli tasarımsal ve yapısal özellikler belirlenmiştir. Oluşturulan bu iki alan çağdaş bir yapının yüzey niteliklerinin anlaşılmasında ve yapısal ve tasarımsal tavırların ayrıştırılmasını sağlayacaktır.

5.1.1. Yüzey okuma modeli, içeriği ve kökenleri

Bu çalışmada önerilen sınıflandırma iki yaklaşımın geliştirilmesiyle elde edilmiştir. Bunlardan birincisi Ben Pell'in *"The Articulate Surface",* [2010], diğer ise Farshid Moussavi ve Michael Kubo'nun *"The Function of Ornament"*, [2008], kitaplarında sunulan modellerindir.

Pell'in yüzey sınıflaması özellikle 1990'lı yıllarda mimarlık ortamında etkileri güçlü biçimde hissedilmeye başlayan dijital üretim yöntemlerinin analizine dayanmaktadır. Çalışma mimarlık kültürünün artifakları olarak görülen yüzeyler ve onların etkileriyle teknik, araçlar ve terminoloji olarak tanımlanan mimarlık pratikleri arasındaki bağlantıyı destekleyen, canlandıran üretim ve temsil arasında değişen

ilişkinin niteliğini tanımlama girişimidir [Pell, 2010]. Pell yüzeyleri sınıflandırırken üretim ve temsil ilişkisinin durumu bağlamında dört farklı yüzey çeşidi tanımlar.

Bunlardan birincisi *"ifadeli"* yüzeylerdir.[1] Pell'e göre niteliklerini Bötticher ve Semper'in formüle ettiği, duvarın kaplama ve strüktürel olarak iki ana yapıya ayrıldığı yüzey grubudur. Bu duvarın üretim yöntemleri için Pell Semper'in mimarlığın temelleri olarak gördüğü marangozluk, seramikçilik, dokumacılık ve duvarcılığı gösterir. Semper'in yaklaşımı sadece duvarın üretimine yönelik bir yaklaşımı açıklamaz bu aynı zamanda duvarım sembolik nitelikleri üzerine bir söylemin oluşturulmasını sağlar. Duvar kültürel unsurların, süslemelerinin üzerine eklendiği görsel bir unsur haline gelirken aynı zamanda özleşmiş bir iç mekânı kuran bir unsur olarak da varlık bulur. Pell'e göre Semper mimarlığına katkısının bu sembolik ve teknik olarak ayrıştırılan ve kültürün üzerinde şekillenmesine olanak tanınan duvar olarak tanımlar [Pell, 2010]

İkinci duvar çeşidi Pell tarafında *"özerk"* yüzey[2] olarak tanımlanmıştır. Pell özerk duvarı bağlamcı duvar olarak tanımlar. Özellikle duvarın niteliklerinin Kübist resimden etkilenen mimarlar tarafından bir kanvasa dönüştürüldüğünden bahseder. Seri üretilmiş, montaja bağlı yüzeyler kültürle olan ilişkilerini bütünüyle kesmişlerdir. Yüzey fabrikasyon üretimle sembolik anlatımı en aza indiren bir üretilmiş unsurdur [Pell, 2010]. Bu duvarın Corbusier'in duvarı olduğu söylenebilir.

Tanımlanan üçüncü grup yüzeyler *"iletişimsel"* yüzeylerdir. Modernizm'le dekoratif niteliklerini kaybeden duvarların tekrar dekorasyonu konu edilmiştir. Pell bu tür duvarları işlevsel bir kutu ve onu saran süsleme biçiminde Venturi'ye verdiği referanslar ile tartışmaktadır [Pell, 2010].

Pell'in tanımladığı dördüncü çeşit yüzeyler, 1990'arın başında bilgisayar, yazılımlar ve bilgisayar destekli üretim modelleri ile açığa çıkan *"dijital"* yüzeylerdir. Pell bu yüzeyleri bağlamsız, olabildiğince ince, tektonik içeriklerini göstermeyen, pürüzsüz

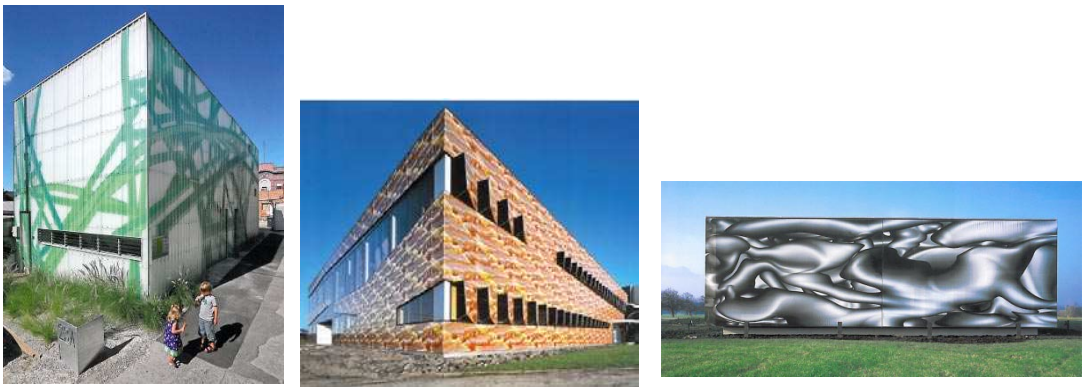
[1] İngilizce 'Expressive surface''den çevrilmiştir.
[2] İngilizce 'Autonomus Surface''den çevrilmiştir.

yüzeyler olarak ifade eder. Bu yüzeyler kâğıtsız bir ortamda ve sanal şartlarda üretilmiş görüntüleri de kapsarlar. Pell, William Mitchell'in metnini referans vererek dijital ortamın mimarların yerçekimi ile olan ilişkilerini görmezden geldiklerine değinir [Mitchell, 1998].

Pell yüzey çeşitlerini üretim modelleri ve sembolik niteliklerine göre değerlendirdikten sonra dijital yüzeyler üzerine yoğunlaşmakta ve bu çeşit yüzeylerin üretim şartlarından veya süreçlerinden bahsetmektedir. Özellikle CNC[1] teknolojisinin ve bilgisayar ortamında yapılan modelleme teknolojilerinin içeriğini yüzeyin maddesel varlığına ve yapım süreçlerine bağlı olarak analiz etmektedir. Ona göre bilgisayar ve CNC mimarlığın yüzeyi tasarlamasında ve üretmesinde bir devrim yapmıştır. Yüzeyler yapı malzemelerinin hatasız üretimi ile pürüzsüz hale gelmişlerdir. Yüzeyler tektonik niteliklerden ve nasıl yapıldıklarını ifade eden mimarlık ifadelerinden yoksunlardır [Pell, 2010]. Fakat Pell'e göre özellikle 2000'li yıllardan sonra bu yeni üretim teknolojinin sonuçları mimarları tarafından daha kontrollü şekilde ve üzerinde daha çok düşünülecek biçimde ele alınmıştır. Pell bu noktada *"artikülasyonlarla"* oluşturulmuş yüzeyleri öne çıkarır. Dijital üretimin tektonik yapıyı ortadan kaldıran niteliklerinin yerine yine dijital üretimle fakat kesme, delme, bükme gibi yapıma yönelik eylemlerin kontrol ettiği bir eklemleme sürecinden bahseder. Bu sürecin sonucu olan yüzey gruplarını da artikülasyon tabanlı yüzeyler olarak tanımlar. Yenilikçi dijital üretim uygulamalarında malzeme ve temsil şartlarının yeniden düşünülmesi Pell'e göre çağdaş yüzeyin sınıflandırılmasında temel faktörlerdir. Özellikle 1990'larda *"monolitik"* ve *"artükülayonları"* olmayan, pürüzsüz yüzeyler oluşturulmuşken 2000'li yıllardan sonra tasarım ve üretim arasındaki ilişki yeniden ele alınmıştır. Dolayısıyla bu süreçten sonra şimdilerde Pell *"artikülasyonun"* niteliğine göre oluşturulmuş yüzeylerden söz etmekte ve sınıflandırmaktadır. Bu sınıflamada üretim ve malzemenin yapısal durumuna göre beş kategori belirlenmiştir:

[1] Computer Numeric Controlled: Cad uygulamaları desteğinde üretim yapan makine sistemi; detaylar için bkz. http://tr.wikipedia.org/wiki/CNC

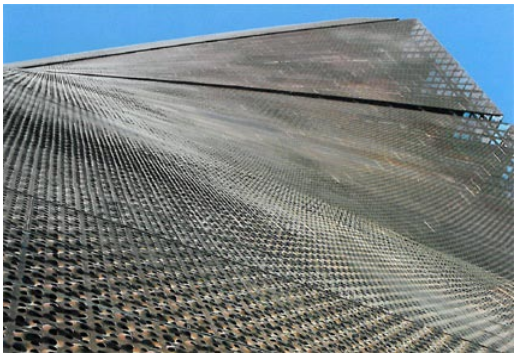
Bunlardan birincisi *"uygulamalı yüzeylerdir"*, yüzeyin farklı tavırlarını gösteren projeler bu yüzey grubunda toplanmıştır. Yüzey malzemesinin alışılmamış olduğu nört düzlemlerdir. Polgreen evi (Resim 5.1a), Victoria Üniversitesi online çalışma merkezi (Resim 5.1b), Eberswalde teknik okullar kütüphanesi, Walch's event catering Center (Resim 5.1c), Ultrecht Üniversitesi Kütüphanesi, BFST spor bilim merkezi bu yüzey türüne örnek yapılardır [Pell, 2010].



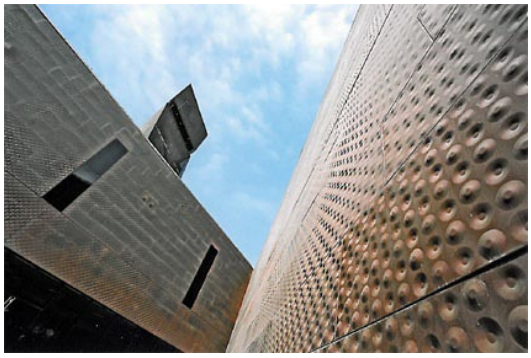
(a) (b) (c)

Resim 5.1. Bell'in yüzey sınıflaması, uygulamalı yüzeyler
a. Polgreen evi, 2007, Bellomo&Northcote, Avustralya [Pell, 2010]
b. Victoria Üniversitesi online çalışma merkezi, 2001, Lyons Architects, Avustralya [Pell, 2010]
c. Walch's event catering Center, 2000, Dietrich/Untertrifaller Architekten [Pell, 2010]

İkincisi *"Delikli/perfore yüzeylerdir"*, bu yüzeyler dijital üretim teknikleri ile yüzey malzemesi üzerinde oluşturulan deformasyonlar olarak tanımlanabilir. Yüzey bu delme, kesme gibi tekniklerin oluşturduğu deformasyonlar ile sembolik anlamda ifadeler kazanmaktadır. Pell bu çeşit yüzeyleri teknolojik artifakların kullanımında sağlanan pratikliğe bağlar [Pell, 2010]. Leaf Şapeli (Resim 5.2b), Hairly Wood, Andre De Gouveia Residence , (Resim 5.2), De Young Müzesi, (Resim 5.2a) örnek yapılardır.



(a)



(b)



(c)



(d)

Resim 5.2. Bell'in yüzey sınıflaması, Delikli, Perfore yüzeyler.
a. De Young Müzesi, 2005, Herzog&de Meuron [Pell, 2010].
b. Leaf Şapeli, 2004, Klein Dytham Architect [Pell, 2010]
c. Andre De Gouveia Residence, 2007, Vincent Parreira, of AAVP Architecture [Pell, 2010]

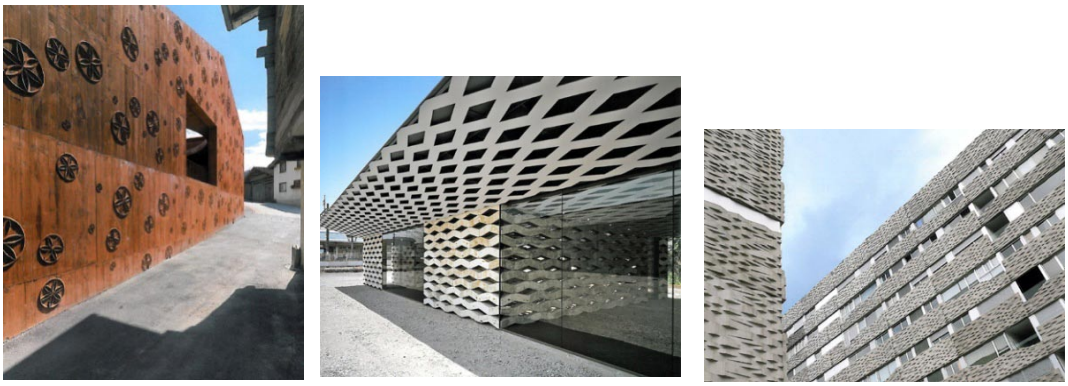
Üçüncüsü *"çok katmanlı yüzeylerdir"*, bu yüzeylre bağımsız katmanlar arasındaki dengenin kurulması ile oluşturulmuşlardır. Bu bağımsız katmanlar temelde iki durumu barındırırlar: kaplama ve bezeme. Katmanlar, dijital üretimle işlenmiş malzeme katmanları ve mekânı saran ve onu dışarıdan ayıran yüzeyleri içerir [Pell, 2010]. Bu yüzeylere katman giydirme üzerine giydirme demekte mümkündür. Airspace Tokyo (Resim 5.4a) , John Levis Alışveriş merkezi,(Resim 5.4b) , Luis Vitton Hilton Plaza, Dior Ginza (Resim 5.4) bu yüzeylere örnektir [Pell, 2010]



(a) (b) (c)

Resim 5.3. Bell'in yüzey sınıflaması, Önceden biçimlendirilmiş Yüzeyler
a. Atelier Bardil, 2007, Valerio Olgati [Pell, 2010]
b. Chokkura plaza, 2006, Kengo Kuma, Tokyo [Pell]
c. Living Madrid, 2008, Wiel Arest, Amsterdam [Pell]

Dördüncüsü *"önceden biçimlendirilmiş yüzeylerdir"*, yüzey üzerinde oluşturulmuş ve yüzeye yapışık hale getirilmiş kabartmalarla tanımlanmış yüzeyleri kapsamaktadır. Yüzey üzerinde bir dokunun oturtulmasıyla bu tür yüzeyler oluşturulur [Pell, 2010]. Viyana iş ve spor merkezi, Viyena, Atelier Bardil, Valerio Olgati, Chokkura plaza, Tokyo, Kengo Kuma, Living Madrid bu bina örnekleridir.

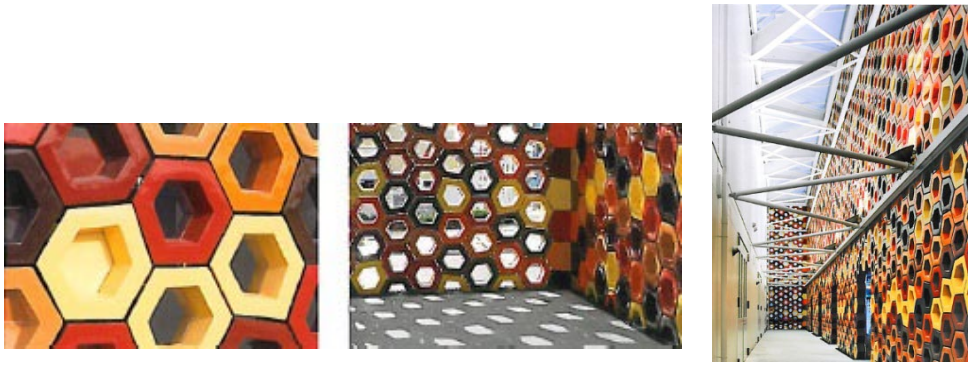


(a) (b) (c)

Resim 5.4. Bell'in yüzey sınıflaması, Çok katmanlı Yüzeyler
a. Airspace Tokyo, 2007, Faulders Studio, Tokyo [Pell, 2010]
b. John Levis Alışveriş merkezi, 2008, FOA, Londra [Pell, 2010]
c. Dior Ginza, 2004, Office of Komiko Uni, Tokyo [Pell, 2010]

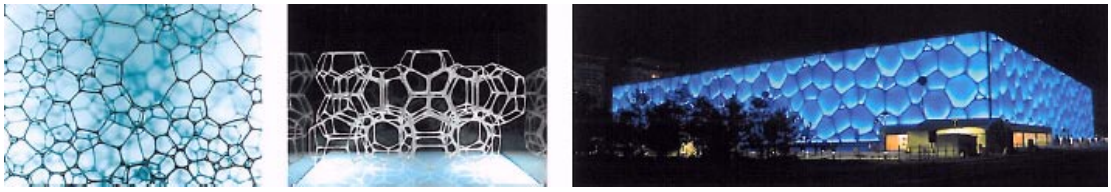
Beşincisi *"küçük parçalardan yapılmış yüzeyler"*, küçük parçaların bir araya getirilmesi ile oluşmuş ve işlevle ilişkilendirilmiş yüzeylerdir. Küçük bir parça bir yapım tekniği yardımıyla bir araya getirilir ve yüzey bu parçanın bütüncül etkisinin

bir sonucu olarak açığa çıkar [Pell, 155].Expo İspanya pavyonu, (Resim 5.5), Pekin ulusal su sporları merkezi, (Resim 5.6), bu yapılara örnektir.



Resim 5.5. Pell'in yüzey sınıflaması, küçük parçalardan yapılmış yüzeyler, Expo İspanya Pavyonu, 2005, FOA [Pell, 2010]

Pell'in tüm yüzey sınıflandırmaları sembolik veya temsili bir alanın artifakları olarak görülebilir. Bu alanı tanımlarken Pell özellikle bina programına değinmekten kaçınmıştır. Tüm yüzey grupları doğrudan malzemelerinin işlenme biçimine ve dijital yapım teknikleri ile ilişkilerine göre sınıflandırılmışlardır. Bu durum yüzeyin temsili ve üretim arasında bir eşik olarak üretimi gerçekleştiren araçları çağdaş yüzey için temel unsur haline getirmektedir denebilir.



Resim 5.6. Pell'in yüzey sınıflaması, küçük parçalardan yapılmış yüzeyler, 2008, PTW Architects [Pell, 2010]

Bu çalışmada oluşturulan modeli için diğer bir önemli kaynak Türkçeye *"Bezemenin işlevi"* olarak çevrilebilecek *"The Function of Ornament"*, [2008], kitabıdır. Bu kitapta Moussavi ve Kubo'nun amacı yüzey etkilerinin oluşumunda bezemenin aslında "*mimari etkilere"* bağlı olduğunu göstermektir [Moussavi, 2008]. Onlar,

Modern mimarlık boyunca sürgüne yollanmış bezemenin[1] geri dönüşünü, işlevsel kavramı çerçevesinde tartışırlar. Bu işlevselliği yüzeyin etki değeri ile tanımlarlar. İşlevsel ve yüzey etkilerine sahip binaların bu niteliklerini açıklamakta oluşturdukları sınıflandırma "*biçim, strüktür, ekran ve yüzey"* olmak üzere dört ana başlıkta irdelerler. Bu irdelemeler binaların çeperlerinin *"plan"* ve *"yüzey konstrüksiyonu"* olarak tanımlanabilecek üç boyutlu kesit perspektifleri aracılığıyla gerçekleştirilmiştir [Moussavi, 2008]. Moussavi ve Kubo, Modern ve çağdaş mimarlık yapılarını *"bezeme"* başlığı altında ele alarak bir anlamda Modernizm ile sürgüne gönderilen süsleme kavramının geri geliş biçiminin anlamını açıklamaya girişmektedirler.

Onların oluşturduğu modelde binalar dört ana başlık dışında bir de *"etki"* adı altında irdelenmektedir. Burada yazarlar, her binanın kendilerinin kişisel bakışında yüzeyin etkisini kavramsallaştırırlar. Bu kavramsallaştırma bezemenin kişisel etkileri üzerinden binanın çeper niteliklerinin tartışmaya açıldığı asal alan olarak tanımlanabilmektedir [Moussavi, 2008].

Moussavi ve Kubo'nun çağdaş bezemeyi işlevsel kılan modellemeleri üç ana kategorinde toplanmıştır. Birinci kategori *"derinliktir*". Çalışma dâhilinde irdelenen ve bahsi geçen bu *"biçim, strüktür, ekran ve yüzey"* bölümlerini kapsar. Bezeme Moussavi ve Kubo için bir derinlik sorunsalıdır. Bu sorunsal mekânın çeperleri ile açığa çıkan etki-tepki üzerinden, derinden sığa doğru ilerleyen bir düzende *"derinlik kategorisini"* oluşturmuştur. Dolayısıyla bezeme olarak tanımlanan bütün form, taşıyıcı strüktür veya kaplamanın kesitsel derinliği ile ilişkili olarak açığa çıkan şeydir [Moussavi, 2008]. Böylesi bir açılım çağdaş bezemenin ne olarak tanımlandığına ve onun anlamının nasıl ele alındığına yönelik halen tam bir açıklamayı barındırmamaktadır[2]. Bu ilk kategoride oluşturdukları sınıflamayı Moussavi ve Kubo'nun bezemeyi nasıl gördükleri ve ele aldıklarına yönelik

[1] Genelde tartışmaları bezeme üzerine yoğunlaşsa da bir çeperin yapılandırılmasında ki bir araçsallık olarak algılanmıştır. Moussavi ve Kubo'nun bezeme başlığı altında çağdaş yüzeyi tartıştıkları iddia edilebilir.

[2] Çağdaş mimarlığın çeperleri tartışmada parametrelerinin eksikliği bu alanda yapılan her tür tartışmanın ana sorunudur.

açılımlarını sonuç-etkiler üzerinden ele alan bina çeperi değerlendirmesinde oluşturulan alt kategorilerle şöyle açıklarlar:

"Biçim kategorisi, tüm bina organizasyonunun sonuç ifadesi üretimi için kullanıldığı bu binaları içerir. Strüktür kategorisi yük taşıyıcı duvarların kullanım durumlarını içerir. Ekran kategorisi, iç ve dış arasına eklenen katmanları gözeten durumları içerir. Yüzey kategorisi, binanın içinden tamamen bağımsız özgür katmanlara ait durumları kapsamaktadır.

İkinci kategori malzeme, örneğin program gibi daha temel içsel bağlamdan, damgalama gibi daha ikincil olarak yapılmış düzenlemelerden oluşmaktadır. Bu kategori mimaride görünür olduğu kadar görünür olmayan durumların da açığa çıkarılmasıdır. Bu kuvvetlere bağlı olan malzemenin manipüle edilmesi bezemeyi yapılandırır.

Üçüncü kategori etkidir. Derinlik (biçim, strüktür, ekran ve yüzey) ve özelleşmiş malzeme (program, imge, veya renk) arasında etkileşim her bir durumda eşsiz etkileri yayan bezemeyi (kompleks döşemeyi, delikli ekranları, strüktürel katmanları) üretir [Moussavi, 2008]."

Moussavi ve Kubo'nun bezemeyi sınıflandırma biçimleri, Robert Levit tarafından Türkçeye *"Çağdaş bezeme: sembolik temsilin dönüşü", "Contemporary Ornament: The Return of the Symbolic Repressed",* [2008] makalesinde ele alınır ve eleştirel bir bakış ile irdelenir. Levit, Moussavi ve Kubo'nun *"Bezemenin İşlevi"* kitabının başında oluşturduğu bezemenin çağdaş mimarlıktaki durumuna yönelik açılımları kendi deyimiyle *"önemli bir görüş ortaya koyan bir yayın"* olarak bulur. Fakat Moussavi'nin bezemenin Modernizm'de gittiği sürgünden çağdaş mimarlık içinde geri gelmesine yönelik yaptığı *"işlevsel"* geri dönüşü ciddi bir biçimde eleştirir ve açılım olarak eksik bulur [Levit, 2008]. Ona göre bezemenin geri döndüğü kesin olmakla birlikte, bu geri dönüşün anlamı işlevsel olmaktan daha farklıdır. *"Çağdaş Bezeme"* makalesinde açıkladığı üzere Levit'e göre geri gelen bezeme değil, *"modeldir"* [Levit, 2008]. Levit'in model açılımı şöyledir:

"Model, bezemenin en önemli cisimleşmiş biçimlerinden biridir: Desenli renkler, desenli malzemeler, desenli şekiller düzenini oluşturan strüktürler ve bağlantılarda olduğu gibi. Modelin diğer biçimleri de –örneğin enformasyon olarak model, verinin yüzeyi, yanıp sönen harfler, rakamlar ve reklamlar, bir iletişim yüzeyi oluşturmaktan

ziyade aslında bir bezeme etkisi yaratmaktadır. Bu yeniden ortaya çıkmış model-yapma, neden ısrarla "bezeme" olarak adlandırılmaktadır?

Bu model-yapma fenomenini nerede buluruz ve bu fenomen nasıl tanımlanmıştır? Bir kısmı kendini, morfogenetik form, parametrik olarak kontrol edilen modeller Catia ve Maya gibi bilgisayar programları üzerine yapılan yayınlarda veya Cecil Balmond[1] tarafından tasarlanmış, isimlendirilmiş ve geliştirilmiş *"informe'nin"* strüktürel çeşitliliğinde gösterir." [Levit, 2008]

Genel olarak Levit'in çağdaş mimarlığın yüzey tasarımına yönelik tartışmaları herhangi bir sınıflandırmayı içermediğinden Moussavi ve Kubo'nun bezeme açılımına kıyasla yoruma daha açıktır. Levit'in makalesinde bulunan Moussavi'nin modeline yönelik eleştirel bakış kendi modelinden daha önemli ve etkilidir. Bu çerçevede Levit'in, Moussavi ve Kubo'nun çağdaş mimarlıkta çeper sorunsalını irdelerken yararlandıkları bezeme açılımına yönelen eleştirisi önem kazanmaktadır.

5.1.2. Moussavi ve Levit'in açılımlarında bezemenin konumu

Moussavi ve Levit'in açılımlarında bezemenin konumu irdelendiğinde önemi farklılıklar belirlenmiştir. Moussavi "Bezemenin İşlevi" kitabının giriş bölümünde işlevsel bezemeyi ve oluşturulan modelin düşünsel temellerini anlatırken bu geri dönüş üzerinde ısrarla durmaktadır. Bezemenin olumsuzlanması Modernizm'de doruğa çıkmıştır. Loos'un "Bezeme ve Suç" makalesinde bezeme "soysuzluk ya da suçluluk göstergesi" olarak nitelendirilmektedir [Loos, 1970]. Moussavi'nin "işlevselliği" vurgulamasındaki başlıca neden, Modern mimarlığın oluşturduğu engellemeleri aşarak çağdaş mimarlık koşullarında bezemenin kötü ününü silmektir. Bezemenin işlevselliğini vurgulamak bina çeperlerine ilişkin sınıflamaları, tasarım yaklaşımlarını, nitelemelerini ve model açılımlarını kabul edilebilir kılmaktadır. Levit bir yandan bezemeye ait işlevsel yaklaşımı eleştirmekte, diğer yandan

[1] AD çok sayıda ilgili konu üretmiştir: Morfogenetik Tasarım Teknikleri ve Teknolojileri (Tecniques and Technologies in Morphogenetic Design) ve Morfogenetik Tasarım Stratejilerinin Oratya Çıkışı (Emergence: Morphogenetic Design Strategies), her ikisinin de editörlüğü Michael Hensel tarafından yapılmış olup bu sorunsal bağlamında ortaya koyulmuş çalışmalardır. Yves-Alain Bois ve Rosalinda Krauss'un Fromless: A User's Guide'ı informenin sanattaki varoluşuyla ilgili soruları ayrıntılı biçimde ele alışı ile informe ile ilgili diğer bir çalışmadır. Ancak Cecil Balmond'un informe başlığı altında mühendislik çözümlemelerin üreticisi bağlamındaki aktivitesinin, mimarlıktaki biçim stratejileri üzerinde daha doğrudan bir etkisinin olması sebebiyle daha çok ilgimi çekmiştir.

Moussavi'nin model önerisinde sunulan sınıflamanın içeriklerini sorgulamayı sürdürmektedir.

Moussavi ve Levit arasındaki başlıca görüş farklılığı bezemenin durumuna yönelik işlevsel ve simgesel ifadeleri arasındadır. Moussavi'ye göre bina çeperinin bezemeyle geliştirilmesi Modernizm'in suç saydığı unsurların ötesine geçmektir. Çünkü Moussavi'nin önermesi binaya kazandırılmış bir etki, günün koşullarında yararlılık, olarak değerlendirilmektedir. Bu durum bezemenin artık simgesel bir anlam üretmediği, doğrudan bir gereksinmeyi karşıladığı anlamını taşımaktadır. Moussavi bezemenin geri gelmesini, binaya dair bir işlevi olmasıyla anlamlandırır ve bezemeye ilişkin görüşünü yüzey dekorasyonu olmayan, simgesel pratiğinden arınmış işlevsel bir araç olarak açıklamaktadır. Mekânın yüzeyleri ve onun etkileri, bezeme olmaktan öte biçim, strüktür, ekran ya da yüzey olarak işlevsel bir öğe olmaktadır. Strüktürle oluşmuş biçim dilini kapsayan yüzey modelleri, Serpentine Galerisi, Morfogenetik tasarımlar, Pekin Ulusal Yüzme Havuzu, ışığa duyarlı duvarlar ve bunların malzeme çeşitlilikleri bezemenin algısal bir araç olmaktan çok bina programının ve mekânsal içeriklerle doğrudan buluşmasının örnekleridir. Bu değişim Modern mimarlık geleneğinin temellerini sarsmaktadır. Ortaya çıkan bezeme değildir ama Modern bir bakış açısı ile ele alındığında ise mutlak bir bezeme olarak tanımlamak hiç de zor değildir.

Bezemeye yönelik simgesel ve işlevsel ayrım, Semper ve Loos'un çalışmalarında da bulunmaktadır. Semper yüzeylerin işleyişini malzemeden ayrı tutmadan onun kökenleri ile simgesel yapısı arasında ilişki kurmaktadır. Moussavi'nin yorumuyla, Semper için *"binanın işlevsel ve strüktürel gereksinmelerinin bezemenin gösterge bilimsel ve sanatsal amaçlarının emrinde"* olması, bezemenin simgesel yanını diğer bir deyişle Levit'in savunduğu tarafını göstermektedir [Moussavi, 2008]. Semper, bezemenin simgesel ve sanatsal gücünü binada strüktür ve işleve yönelik önceliklerinin önüne geçirmektedir. Strüktür ve işlev, süslemenin işaretsel ve simgesel amaçlarının belirlediği bütünün sanatsallığını oluşturmak için var olmaktadır. Bunun aksine Loos'un "*kültürün evriminin, kullanıma dönük nesnelerin süslemeden arındırılması ile eş anlamlı tutulması"* önerisi simgesel değeri işlevsellik

alanında yok etmektedir [Loos, 1970]. Böylesi bir açılım Moussavi'nin metni içinde örtük olarak barınmaktadır. Dolayısıyla, iki zıt aralıkta oluşan simgesel ve işlevsel tartışması bezemenin geri döndüğü çağdaş mimarlık gündemindeki yerini korumaktadır. Levit bu durumu şöyle özetler:

"Moussavi'nin argümanı, tartışmayı ısrarlı bir şekilde yeniden biçimlendirmeye çalışmaktadır ve argümanındaki çelişki, aporia, Moussavi'ye bezemeyi daha önce hiç olmadığı şekilde işlevsel bir *araç* diye tanımlayarak onu eleştirel olarak reddedilmeye karşı koruma izni vermiştir… Bezeme fonksiyonel olabilir ancak benim bakış açıma göre, onun biçimi için bu hareketler asla işlev veya malzeme temeline indirgenemez. Ve sonuç olarak, bezeme geri dönmesine rağmen, onun sıkıntılı statüsü mimarlığın tanımının tam kalbinde durmaktadır." [Levit, 2008]

Levit bezemenin bugün tekrar açığa çıkmasını bir sorun olarak görmemekle birlikte, çağdaş mimarlar onu binanın program ve strüktür ilişkilerinden önemli görmesini, mekânsal sorunlarının önüne yerleştirmelerini ve bezemenin sembolik yapısının değer kazanmasını eleştirmektedir. Bu Moussavi'nin de eleştirdiği bir durumdur. Fakat binanın sembolik ve işlevsel nitelikleri üzerine yapılan tartışma ondukuzuncu yüzyıldan bu yana dengesi bulunmaya çalışılan bir konudur.

Yüzeye sembolik ve işlevsel olarak bakış Loos'un ve Semper'in mimarlık bakışları çerçevesinde ikinci ve üçüncü bölümde tartışılmıştı. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında Semper'in yüzey ile ilgili kuramları çağdaş mimarlıkta yine gündeme gelmektedir. Semper'e göre, önce bezeme vardır ve her şey bezeme ile başlamıştır. İşlev bezemenin bir sonucudur. Bütün yüzey üretimleri aslında bezemedir ve bizzat bezeme olmakla işlevseldir[1]. Böylesi bir bezeme mantığı ve bina yüzeylerinin sembolik üstünlüğü Loos tarafından tamamen reddedilmiştir. Loos'un bezeme ve yüzey ilişkilerindeki tavrının önemini bezemenin faydasızlığını teşhis etmeye çalışmasıdır. Loos'la birlikte yüzeylerin ele alınışı ve onlara verilen önem azalmadığı kesindir. Üstelik yüzey sorunsalına programa dair kaygılar eklenmiş, böylece yüzeylere yeni bir boyut kazandırılmıştır. Loos'un yalın bir yüzey tasarımı ile mekân oluşturulması fikri önemlidir. Loos yüzeyleri süsten arındırmakla onları önemli hale getirmiştir.

[1] Semper'in giydirme kuramları ve açılımları için Bkz. Bölüm 3

Levit'e göre, bezeme daha önceden Loos'un başlattığı Modern tartışmalar içinde yasaklandıktan sonra ilk defa 1950-1960'ların geç Modern dönemde, daha çok soyut ve bazen üç boyutlu süslemeler olarak, karşımıza çıkmıştır [Levit, 2008]. Bu geri dönüşlerin hiçbiri yüzey tartışmalarında bir nitelik oluşturacak derinliğe ulaşmadıkları için kısa sürede terk edilmiş ve yüzey tartışmalarında önemli dönüşüm noktaları oluşturamamıştır. Süslemenin geri geldiğinden bahsedilen iki dönemde de Alberti'nin, Palladio'nun, Viollet le Duc'un, Durant'ın, Ruskin'in, Bötticher'in, Semper'in, Loos'un, Corbusier'in yaptığı ya da tartıştığı türden bir derinlik olmaması temel sorundur. Dolayısıyla bu durumun farkında olan Moussavi kendi modelini kurarken bu durumu bilerek hareket etmektedir.

Moussavi kendi işlevsel bezeme modellemesinin içeriğini kurarken modern, Postmodern ve çağdaş bezeme biçimlerini sorgular. Moussavi'ye göre bezemenin yakın tarihi Modernizm'in şeffaflığı, Postmodernizm'in dekoru ve Dekonstrüktivizm'in geometri kolajı içinde şekillenir [Moussavi, 2008]. *"Dekor ve iletişim"* başlığı altında, iç mekân ve dış mekân arasındaki etkileşimin sınırlarını tartışır. Moussavi, Postmodernizm'in ve Modernizm'in bezeme uygulamalarına karşı çıkmaktadır: Modernizm'i saplantılı bir bakış haline getirdiği şeffaflık kavramı ve bu çerçevede oluşmuş uygulamaları doğrultusunda eleştirmektedir. Ona göre Modernizm'de mekânın çeperleri, işlevin maskesi olmak yerine onun sunum aracı haline gelmiştir. Postmodernizm ise öncelikle bina çeperlerini bağlamdan, programdan kopuk sıradan bir grafiğe dönüştürmüştür ve böylece çeperler bezemenin iletişimsel dili olarak tanımlanmaktadır [Moussavi, 2008]. Bu noktada Moussavi, Postmodern söylemi de eleştirir. Ona göre, Postmodern mimarlık ilksel anlamlar yüklenerek spesifik anlamlar oluşturmaktadır [Moussavi, 2008]. Buna ek olarak, hazır yapım kültürel öğeler toplumla etkileşime geçecek sembolleri üretememiştir. Çünkü Postmodern bezeme, belli toplum kesimleri ile ilişkili olarak kalmış ve bundan dolayı tüm topluma yayılamamak gibi bir zayıflığı barındırmıştır. Moussavi kendi oluşturduğu modellemesinde Postmodern bezemenin bu zaafını giderir. Ona göre, mimarın değişen toplum yapısına hızla karşılık verecek çeşitliliği kurması gerekmektedir. Böylesi bir çeşitliliğin Postmodern söylem ya da yöntem gibi tekil bir dile ve öneriye sahip olması beklenmez. Dolayısıyla onun için tekil bir dil

olmanın ötesine geçmenin yöntemi, öncelikle bezemenin işlevsel olmasıdır. Bu işlevsellik Postmodern sembolün yüzey niteliklerini ortadan kaldırır.

Bu tartışmalar çalışma kapsamında Herzog&de Meuron'un Eberswalde Kütüphanesi binası işlevsel olan ve sembolik olmayan bezeme modeli üzerinden örneklenmektedir. Moussavi bu yapının yüzeylerini işlevsel olarak nitelemekte ve yüzey başlığı altında incelemektedir. Etki başlığı altında ise "seri/dizi" kavramı ile açıklamaktadır. Binanın yüzeyleri, imgenin ve yapı malzemesinin iç içe geçtiği belirsiz bir durumu tanımlamaktadır. Burada Moussavi'nin *"seri/dizi"* etki diye nitelediği tekrar ve düzen düşüncesinin gerçekleşmesini sağlayan araçların ve bezemeyi oluşturan öğelerin sorgulanması gerekmektedir. Yüzeyin bezemesi fotoğraf imgeler, taşıyıcı sistem elemanları ve yüzey konstrüksiyonunun birlikteliğinden ortaya çıkmaktadır. Ancak yapı malzemesi olmayan bir dizi fotoğrafın yapı malzemesiymiş gibi kullanılması gerek yapı malzemesinin gerekse taşıyıcı sistem elemanlarının yok edilmesi anlamına gelmektedir. Levit Eberswalde Kütüphanesi binasının çeperlerini "yapı malzemesiz" olarak nitelemektedir [Levit, 2008]. Dolayısıyla Herzog & de Meuron'un kütüphane programıyla ilişki kurmaksızın ürettikleri yüzeyler, bir yandan çeper bezemeleri diğer yandan yapı malzemelerinin niteliklerinin eridiği bir kavramsal boyuta taşınmaktadır. Bu durum Moussavi'nin savunduğunun aksine işlevsel olmayan bir boyuta taşımaktadır.

5.1.3. Modelin gerekçeleri

İşlevsel ve simgesel olarak tartışması yapılan Moussavi ve Levit'in bezeme açılımları bu çalışmanın kendi modeli için gerekçelerini doğurmuştur. Kendi modellemesini dört ana başlık altında tanımlayan Moussavi geri gelen bezemenin artık kalıcı olduğunu göstermek niyetindedir. Bezemenin kötü ününü, işlevsel olarak tanımlayarak yok etmeye çalışır. Moussavi bu başlıklarda yüzeyin anlam çokluğunu ve farklı tavırları açıklamakta yetersiz kalır. Bu yetersizlikler altı balık altında özetlenmiştir.

İlk olarak, Moussavi'nin modellemesi yüzeyleri, mimarlığın üzerinde en çok fikir üreten kavramları ile sınıflamaktadır: biçim, strüktür, ekran ve yüzey. Herhangi bir mimarlık nesnesi kavramsal ya da yapısal niteliklerini bir özelleşme olmaksızın bu kavramlarla anlatabilir. Bu kavramlar özel bir mimarlık durumu ve yüzeyi anlatmak için fazlasıyla genel kavramlardır. Dolayısıyla yüzeyin niteliklerini ve güncel şartlar içindeki anlam zenginliğini açıklamakta, tasarımsal ve yapısal zenginliğini sunmakta bu kavramların anlam sınırları çok geniş kalmaktadır.

İkinci olarak, Moussavi sadece bir büyüklük olarak algılanan mimarlık nesnelerini kendi modeli içinde değerlendirmiştir. Onun modellemesi sadece fiziki büyüklükleri tanımlanan yapılarla ilgilenir. Örneğin kendi tasarımı olmasına rağmen, zemin ilişkilerini tasarımın kaynağı haline getiren Yokohama Uluslararası Limanı gibi tasarımlar oluşturulan modelleme de bir sınıflama altına sokulamaz[1]. Çünkü Moussavi sadece algılanabilir veya yüzeyleri olabildiğince somut nitelikteki binaları dikkate almaktadır. Moussavi zemini yüzey haline getiren binaları ve blob yapıları, örneğin Peter Cook ve Colin Fournier'ın Kunsthaus, 2003 binası gibi örneklerle açıklamaz ya da onları strüktür başlığı altına indirger.

Üçüncü olarak, Moussavi'nin modellemesi binaları sadece final imgesinin görselliği ile değerlendirmektedir. İmgeyi oluşturmada, çağdaş malzeme özelliklerine dayanan yapılar diğer kategoriler arasına ya karışmış ya da göz ardı edilmişlerdir. Sadece bir malzemenin ele alınışına bağlı olarak onun nitelikleri dolayısıyla yüzey özelliğini tanımlamış birçok tasarım vardır. Bu önemli bir başlık ve inceleme alanıdır. Dolayısıyla sadece bu sebepten malzeme ve yüzey konstrüksiyonu ayrı bir kategori olarak ele alınmalıdır. Malzemenin simgesel dili örneğin Gehry'nin Guggenheim Müzesi gibi bir tasarımda kategorik bir tanımlanmayı gerektirmelidir.

Dördüncü olarak, Günümüz çağdaş mimarlığının, çeşitli çalışmalarında yüzeylerdeki farklılaşmayı her tür tasarım niteliğinin önünde bir özgünlük stratejisi olarak

[1] Yokohama binası çağdaş mimarlıkta yüzeyin kullanımında önemli ve özgün örneklerden biridir. Yüzeyin sadece görüntüyü oluşturan bir durum olarak algılandığı bugünlerde bir düzlemin yüzeyi olarak programı organize eden bir zemin ya da sınırları oluşturan bir çeper olarak öne çıkar. Yokohama binası ve yüzey niteliği için Bkz. 4.1.3.

benimsediği gözlemlenmiştir. Bu tür yapıların yüzey nitelikleri elbette tanımlanabilir olmakla birlikte asıl onları tanımlı hale getiren yüzeylerin kentle kurdukları ilişkiler, programlarını kente açma biçimleridir. Bağlamları ile programları arasında tanımladıkları zenginlikler önemlidir ve bir ana başlık oluşturmaya değerdir. Rem Koolhaas'ın Seattle Kütüphanesi gibi yapılar baskın olarak bir zarf nitelikleri ile ön plana çıkarlar. Fakat bina programlarının özelliği olarak yüzeylerin sadece fiziki bir sınır olarak bu tür yapılarda var olduğu iddia edilebilir. Bu çerçevede, Seattle Kütüphanesi'nin yüzeylerini oluşturan zarf, binanın programına uygun, sadece teknolojik bir inşa metodu olarak kalmaktadır[1]. Bu binanın kent içinde konumlanmasını yüzey özellikleri değil en fazla biçim dili tanımlar ki bu bile onun kentsel zemin ve program dilinin oluşturduğu niteliklerinin indirgenmesi olur. Moussavi'nin modellemesi, yüzeyleri nitelik olarak sadece bir inşa metodu olarak geliştirmiş ama gerçek amaçları bina programını ve kent ilişkilerini birbiri içinde eriterek yok etmek niyetinde olan tasarımlar için zoraki bir bezeme sunmuştur.

Beşinci olarak, Binanın yüzey nitelikleri o binanın veya mimarın düşündüğü sonuçların ötesinde sonuçlar doğurabilir. Örneğin Jean Novel'in Cartier Vakfı binası tüm binayı bir yüzey olarak ele alır. Bina ya bir özellik olarak yüzeyin kendisidir ya da yüzey bir bütün olarak binadır. Bu durumda yüzey kendi niteliğini Moussavi'nin modellemesinde yine yüzey başlığı altında açıklamak durumunda kalır ve varlığını dayandırdığı tasarımsal veya yapısal nitelikleri tam olarak ifade edemez. Böylesi yüzeylerin ifadeleri onların nasıl tek başlarına yüzey olduklarının açılımı ile mümkündür. Cartier binası sıradan bir yüzeyin katlaştırılarak çoğaltılması ve yüzeyler arasında kalan alanların program nitelikleri ile ara mekânların görüntülerinin birbirine yapıştırılması ile elde edilmiştir[2]. Böylesi başlı başına yüzey olan binaların nasıl ve ne ile niteliklerini tanımladıklarının vurgulanmasına ihtiyaç vardır.

Altıncı olarak, Moussavi'nin modellemesi oluşturulan dört ana başlığın mimarlık bilgi dağarcığındaki mutlaklığıdır. Biçim, strüktür, ekran ve yüzey başlıkları

[1] Rem Koolhaas ve yüzeye yönelik açılımları için Bkz. Bölüm 4.1.7.
[2] Jean Nouvel'in yüzeye yönelik açılımları için Bkz. Bölüm 4.1.6.

kapsadıkları binaların niteliklerine yönelik mutlak ya da doğrudan anlamları içerirler. Strüktür başlığı içine giren bir binada yüzey ve onun etkisi öylesine net bir tanımlama getirir ki bu yüzeyin çok farklı anlamlar barındıran günümüz niteliklerini açıklamakta fazla kesin bir ifade barındırmasından ötürü doğru bir ayrıştırma olarak görülemez. Başlıkların altında sınıflanan binalar böylece yüzey etkileri bakımından başka bir ifade biçimine yer vermeyecek bir biçimde ayrışırlar. Bu durum yüzeyin anlamının genel zenginliği indirgemek olur. Bir bina başka bir anlam da ifade edebilir. Strüktürel olan öyle katı bir ifade barındırır ki onu imgesel bir nitelikte görmek imkânsızdır. Oysaki yüzey tartışması konusunda anlamların mutlaklığına değil çoğaltılmasına ihtiyaç vardır.

5.2. Yüzey Okuma Modeli

Bu eksiklikler doğrultusunda, mekânsal nitelikleri ve yüzeyleri detaylı olarak incelenen binaların önerilen model ile olan ilişkileri ve incelemenin ne içerdiği yüzey okuma modeli çerçevesinde tartışılmıştır. Model önerisi temel olarak yüzeyin özgünlüğünü neyin belirlediği, nasıl tanımladığı ile ilişkilendirilmiştir. Bu bir içerik araştırmasıdır. Bu çerçevede, çalışma kapsamında önerilen sınıflama modeli yüzeyin çağdaş mimarlıkta içeriği ve çeşitliliğini açıklamak için sabitler ve değişkenler başlığı altında yüzeye yönelik çeşitli tasarımsal ve yapısal özellikler belirlenmiştir.

Yüzey günümüz mimarlığında çeperin tasarımsal niteliklerini tartışmanın ve anlatmanın kavramsal aracı olmakla birlikte çağdaş yapıların yüzey yapılanmasının kavramsal ve pratik alanlardaki çeşitliliğini tanımlamakta yetersizdir. Her nesnenin yüzeyleri olduğu gerçekliği, mimarlık nesnesinin çağdaş mimarlık ortamlarında özellikleri gelişkin hale getirilen çeper yapılanmalarının tasarımsal içeriğinin farklı anlam veya kavramlarla açıklanabilmesini bir gereklilik haline getirmektedir. Bu anlamda çağdaş yüzeyin mekânsal ve yapısal farklılaşmasını ifade edecek kavramlar ve sıfatlar tanımlanmıştır. Bunlar yüzey okuma modelinde yüzeyin mekânsal olarak anlam derinliğini oluşturması için dördüncü bölümde yapılar mimar, bina ve kuramsal okumalar çerçevesinde önerilmiştir.

Seçilen mimarlar, onların binaları ve bu binaları tanımlayan yüzeye ait nitelikler Çizelge 5.1'de verilmiştir. Ayrıca bu binalara ait yüzeylerin niteliklerine bağlı olarak önerilen yüzey isimleri ve tasarımlarında etkin oldukları savlanan asal tasarım bileşenleri ile sonuçta açığa çıkan yüzeylerin görsel etkilerine ait terimlerde bu tabloda ifade edilmiştir. Bu model genel olarak yüzey tasarımları sonucunda açığa çıkan durumların niteliklerini toparlamak ve okunabilirlikleri sağlamak için düzenlenmiş bir sınıflama önerisi olup binaların yüzey ilişkilerinin açıklanabilmesini öngörmektedir. Herhangi bir çağdaş binanın yüzey niteliğine yönelik olarak "nasıl bir yüzey?" ve "yüzeyin içeriği nasıl tanımlanabilir?" sorularına bu modellemenin kapsamında cevaplar verilebilmesi öngörülmektedir.

Bu çerçevede önerilen okuma modelinin dört ana bölümden oluşturulmuştur. Bunlardan birincisi yüzeyin niteliğine yönelik olarak tanımlanan sıfat guruplarıdır. Bu sıfatlara yüzeyin tasarımında etken olan ve mimarın kişisel yaklaşımı bağlamında asal tasarım bileşenlerine yönelik yaptığı tercihler, kullandığı kavramlar, sonuç üründe yüzeyin niteliğini tanımlayan görsel etkilerin değerlendirilmesi ile ulaşılmıştır. İkinci olarak ise herhangi bir çağdaş binanın içeriğini tanımlamakta önerilen kavramlardır. Bu kavramlar yüzey kavramının anlam olarak ifadesinin parçalar ayrılması olarak düşünülebilir. Böylece bir çeşitlenme sağlanarak içeriğin farklı tasarım biçimlerini tanımlayacak biçimde geliştirilmesi ve yüzeyin anlam derinliğini ifade edilebilmesi amaçlanmıştır. Üçüncü olarak mimarın tasarım aşamasında yüzeyin içeriğini etkileyen ve ön planda ele alınan asal tasarım bileşenlerini kapsar. Bu bileşenleri bağlam, program, strüktür, biçim, malzeme, imge olarak tanımlanmıştır. Bunlara etkenler demekte mümkündür. Dördüncü durum yüzeyin sonuç üründe oluşan görsel etkilerinin ifade edilmesini kapsar. Bu görsel etkilerin oluşmasında mimarın seçtiği malzeme, kaplamanın oluşturulmasında kullanılan üretim yöntemi, katlama, delme, kesme, örme, yırtma, boyama, süsleme, bu etkilerin tanımlanmasında önemli olmuştur. Yüzey etkileri bölümü en değişken veya en kişisel bölüm olarak model içinde konumlandırılmıştır. Böylesine kişisel yorumlarla şekillenmekle birlikte aynı malzeme kullanılarak elde edilen ve içerikleri birbirinden bütünüyle farklı bir yüzey için etkinin tanımlanması yüzeyin içerik ve nitelik yönünden farklılığını da tanımlar.

Modele yönelik sıfat ve kavram açılımı ile bir binanın yüzeyinin nitelik ve içerik olarak tanımlanması amaçlanmıştır. Bu bağlamda modelde önerilen sıfat grupları ve bağlantılı kılındıkları binalar şöyledir.

- Teşhir edici, *Coop-Himmelb(l)au, UFA sineması:* bina yüzeylerinin nitelikleri biçim, bağlam ve konstrüksiyon sayesinde ifadelenir. Bu sayede yüzeylerin program, kent ve kullanıcı arasında bir etkileşim sağlandığı durumlar. Yüzey görsel etkisi olan her açıdan farklı görünümünü içindeki kullanıcıları sergileyerek ve biçimin oluşturduğu görsellik ile sağlanmaktadır. Yüzey bir sahnedir.

- Çeper Eritici, *Toyo Ito, Serpentine Galerisi*: Konstrüksiyon sorunu çerçevesinde yüzeylerin hem çeperleri hem de yapının strüktürel sistemini üstlendiği durumlar; yüzey programında kaynağı olarak belirir. Yüzey görsel etkisi olarak boşluklardan oluşmuş özelleşmiş bir konstrüksiyonla elde edilmiş bir düzlem ya da düzlemler grubudur. Net iç hacimler tanımlayan yüzeylerdir. Bu iç hacim de çeperin niteliği içeri ile dışarısı arasındaki katı ayrımı azaltır.

- Devingen, *Bernard Tschumi, Video Sanat Galerisi*: Mekânın çeperlerinde program ve eylemden köken alan hareket sayesinde yüzeylerin görsel bir araca dönüştüğü durumlar. Yüzey görsel etkisini olan sinematografik etkiler ile sağlar. Bu durumda yüzey bir ekran olarak belirir.

- Fotoğraflı, *Herzog&de Meuron, Eberswalde kütüphanesi:* Yüzeyler bina programından tamamen kopuk biçimde fotoğraflardan oluşmuştur ve kente mesaj veren panolar gibidir. Görsel etkileri fotografiktir yüzey arkasındaki programla bir etkileşim içinde değildir. Yüzey Şablonları tanımlanarak elde edilen bir görsel etkileri bütünlüğüdür.
- Çeper oluşturucu, *Rem Koolhaas, Seattle Halk Kütüphanesi:* Yüzeylerin niteliklerinin programın gerisinde kaldığı ve yüzeyin programın çeşitliğini sardığı durumlar. Görsel etkisi bakımından bu tür yüzeyler programın veya konstrüksiyonun

etkisinde bir parçanın tekrarından oluşmuştur. Bu durum yüzey bazen kendi içinde bir konstrüksiyon ile bazen de ana binaya eklenmiş bir konstrüksiyon sistemi sayesinde oluşur. Yüzey programı örten/kuşatan bir zarftır.

- Çeperi Çoğaltan, *Jean Nouvel, Cartier Vakfı Binası*: Birbirinden bağımsız katmanların program veya temsile ait parçalarla oluşturulduğu ya da bu katmanla ile yüzey niteliklerinin soyut olarak belirsizleştirdiği durumlar. Bu bağımsız katmanlar çeperleri tek bir düzlem olmaktan çıkartırlar. Bu sayede yüzeyler katı bir düzlem olmaktan çıkarak bir derinliğe kavuşturulurlar. Yüzey katmanları ile tek bir düzlemi temsil etmez. Dolayısıyla tek bir yüzeyden söz edilemediği durumları söz konusudur.

- Dönüşümlü, *FOA*, *Yokohama Uluslararası Limanı*: Yüzeyler oluşturulan geometrik hareketlerle belirsizleşir ve duvar, çatı, döşeme gibi yapısal parçalar birbirine karışarak flulaşır. Yüzeyin görsel etkisi bu flulaşmanın sonucu olarak programı oluşturan yüzeyin durumlarıdır. Zemin-yüzey, duvar-yüzey, çatı-yüzey. Yüzey yapısal bir parça olarak binanın yapı elemanlarını ve programatik niteliklerini tanımlar. Yüzey duvar, zemin, çatı ve programın kendisi olarak bir omurga niteliğindedir.

- İmge Kurucu, *Frank Gehry, Gugenheim Müzesi:* Mekânın çeperlerinde malzeme ve yapım tekniği ile tanımlanan biçimsel ve imgesel niteliklerin yüzeyi tanımladığı durumlar. Bu tür yüzeylerin görsel etkileri mimarın tasarladığı imgenin bağlamla çatışması ve ona zıt hale gelir. Yüzeyin çevresi ile zıtlaşan görsel etkisi biçim ve malzemenin şekillendirilmesi ile elde edilmiştir ve bu imge çevresini kendi için bir fon haline getirerek kentsel bir sembole dönüşür. Yüzey imgenin kendisidir.

- Tekrar eden, *Sıradan gündelik mimarlık alanı, kent içindeki herhangi bir bina*: çağdaş mimarlıkta oluşturulan yüzey nitelikleri ve içerikleri kavranmadan mimarların taklit yoluyla oluşturdukları yüzeyler. Simulakr[1] yüzeyler

[1] Fransız Filozof Jean Baudrilliard'ın görüntünün kökenden yoksunluğu anlatmaya yönelik kurduğu kavramdır. Simulasyon ve simulakr kavramları özellikle tüketim toplumunda imgelerin oluşturduğu çoklu ortamın görsel kökenlerinin analiznde kullanılır. Kavramın anlamsal ifadeleri için bkn:

Modelde önerilen sıfat gurupları aşağıda belirtilen kavramlarla tanımlanan yüzeyleri nitelemektedirler. Bu niteleme kavram gruplarının içerikleri ile bir taraftan örtüştürülmüşken diğer taraftan kavram kendi başına da bir anlatıma sahiptir. Bu doğrultuda kavram grupları temel olarak iki durumla ilişkilidirler. Bunlardan birincisi program diğeri ise CNS, üç boyutlu modelleme gibi yapı malzemesinin üretiminde bilgisayar desteği ile ilişkili durumlardır. Bunlar:

- Sahne yüzeyler: Yüzeyin görsel içeriklerinin programı sunduğu, vitrini olduğu durumları içerir. Yüzey binanın strüktürün olanaklarına ve biçimsel karakterine bağlıdır. Alışılmadık biçim ve yapısal dile yönelik anlatımlar ile yüzey oluşur. Yüzey etkisi: her açıdan farklı görünen; *"Janus'tur"*.

- Düzlem yüzeyler: Yüzeyin hem programı çevrelediği hem de binanın taşıyıcı sistemini başka bir sistem olmaksızın tanımladığı durumlardır. Bu tür yüzeyler mimarlığın statik mühendisliği ile ara kesitinde oluşur. Yüzey hem sembolik unsurlarla görsel nitelik sahibidir hem de görselliği oluşturan konstrüksiyon sayesinde yük taşıma işlevlerini bir anda karşılar. Yüzey etkisi: Boşluk, hacim

- Ekran yüzeyler: Yüzeyin programa bağlı olarak oluşturulan devinimi sunduğu sinematografik veya geleneksel ile dijital üretimin bir imgelemi olarak açığa çıktığı durumlar. Burada yüzey bazen programını sergilerken bazen de kaplamanın maddesel veya üretimine yönelik ifadelerini sergiler. Yüzey etkisi: Sinematografik

- Şablon yüzeyler: Yüzeylerin programına tamamen ilişkisiz biçimde fotoğraf ya da yapım malzemeleri ile elde edildiği, yüzeyin programı temsil etmediği durumlar içerir. Bu tür yüzeyler özellikle dijital üretim teknikleri ile yakından ilişkilidir. Yüzey bazen bir görüntü bazen de kaplam üzerine oluşturulan üç boyutlu bir dokudur. Yüzey etkisi Fotografik

---

Baudrilliard, J., "Simulasyon ve Simulakr", Dokuz Eylül yayınları, 1998; Akay A., "Postmodern Görüntü", Bağlam Yayınları, (1997) ve Sönmez, M., "Simulasyon, Simulakr ve Algı kavramları üzerinden bir kent okuması", Yüksek Lisans Tezi, ***GUFBE***, (2002).

- Zarf yüzeyler: Yüzeylerin niteliklerini programın gerisinde kaldığı ve yüzeyin mekânları sardığı durumlar. Yüzey kent ve program ilişkilerini sergileyebilecek nitelikleri içerir. Program-kent-boşluklar ilişkileri yüzey sayesinde tanımlanır. Yüzey etkisi: Tümleyen

- Çeper/siz yüzeyler: Çeper niteliklerinin yüzeyi belirsizleştirdiği veya vurgulu hale getirdiği durumlar. Çeperler yüzey katmanlarından oluşur. Tek bir yüzey yoktur. Katmanlardan biri veya birkaçı sembolik nitelikleri oluştururken diğerleri ise mekânı sarar. Bu tür yüzeylere giydirme üzeri giydirme yüzey de denebilir. Yüzey etkisi: Katmanlı

- Bütünleşik yüzeyler: Çeperin belirsizleştiği ve duvar, çatı, döşeme gibi yapısal parçaların birbirine karışarak flulaştığı durumlar. Yüzey etkisi: Flu

- İmgesel yüzeyler: Mekânın çeperlerinde malzeme ve yapım tekniği ile tanımlanan biçimsel niteliklerin yüzeyi bağlamı ile çatıştırdığı ve yüzeyin bağlama kimlik verdiği durumlar. Dijital üretim teknikleri bağlamında yüzeyin tektonik içerikleri bazen belirli bazen de belirsizdir. Yüzey etkisi: Zıtlık

- Simulakr yüzeyler: Yüzeyin ana bir gönderenden yoksun olarak, kopyanın sürekli çoğalan kopyaları olarak oluşturulduğu durumlar. Yüzey etkisi: Sıradan

Nitelik ve içeriği farklı başlıklar altında belirtilen ve incelemesi yapılan yüzeyler. Aşağıda verilen tabloda bir bütün haline getirilerek yüzey modeli oluşturulmuştur (Çizelge 5.1).

Çizelge 5.1. Çağdaş Mimarlıkta Yüzey Anlamları ve İçeriği: Yüzey okuma Modeli

Mimar	Bina	Yüzey Niteliği	Yüzey ismi (Derinlik)	Yüzeyin ilişkili olduğu asal Tasarım bileşenleri (Etkenler)	Yüzey Etki
Coop-Himmelb(l)au	Ufa Sinema Merkezi	**Teşhir Edici**	Sahne	**Biçim Bağlam Program**	janus: her açıdan farklı görünen
Toyo Ito	Serpentine Galerisi	**Çeper Eritici**	Düzlem	**Konstrüksiyon Program Biçim**	Boşluk/hacim
Bernard Tschumi	Cam Video Galeri	**Devingen**	Ekran	**Program, İmge Malzeme**	Sinematografik
Herzog& De Meuron	Eberswalde Kütüphanesi	Fotoğraflı	Şablon	**İmge Malzeme Konstrüksiyon**	Fotografik
Rem Koolhaas	Seattle Kütüphanesi	**Çeper oluşturucu**	Zarf	**Bağlam Program Konstrüksiyon**	Tümleyen
Jean Nouvel	Cartier Vakfı Binası	**Çeperi çoğaltan**	Çeper/siz	**Program Malzeme Bağlam**	Katmanlı
FOA	Yokohoma Uluslararası Limanı	**Dönüşümlü**	Bütünleştirici	**Program Bağlam Konstyrüksiyon**	Flu
Frank Gehry	Guggenheim Müzesi	**İmge Kurucu**	İmgesel	**Malzeme Biçim Program**	Zıtlık
Genel Mimarlık	Genel	**Tekrar eden**	Simulakr	**Program**	Sıradan

5.3. Yüzey Okuma Modeli Örneklemi ve Bina Envanteri

Bu örneklemde çoğunluğu çağdaş mimarlık yapıtlarından seçilmiş ve modellemede başlık kategorileri ve tek bir örnek yapı üzerinden açılımı yapılmış yüzey gruplamalarına yönelik bir sınıflama ve envanter çalışması yapılmıştır. Binalar, mimarları, yüzeyin ilişkili olduğu tasarım bileşenleri ve yüzey etkisi bu sınıflamada üst başlıkları oluşturur.

Çizelge 5. 2. Yüzey okuma modeli; başlıklar ve binaların Değerlendirilmesi

Bina	Mimar	Yüzeyin ilişkili olduğu tasarım bileşenleri	Yüzey Etkisi
YÜZEY İSMİ: **Sahne**		YÜZEY NİTELİĞİ: **Teşhir Edici**	
UFA Sineması	Coop- Himmelb(l)au, 1998	Biçim, Program, Konstrüksiyon	Her açıdan farklı görünen: Janus
30. st Mary Axe Street	Norman Foster, 2004	Konstrüksiyon	Spiral
Tower of Winds	Toyo Ito,1987	Konstrüksiyon	Maddesiz/ Işık
Selfridges Department store	Future Systems, 2003	Şekil	Şekilsiz
Vila Olimpica	Frank Gehry, 1983	Konstrüksiyon	Delinmiş, figüratif
The Lois and Richard Rosenthal Center for Contemporary Art	Zaha Hadid, 2002	Biçim/Program	Karşıt
The amazing whale jaw	Maurice Nio Architecture, 2003	Biçim, Program	Döküm
YÜZEY İSMİ: **Düzlem**		YÜZEY NİTELİĞİ: **Çeper Eritici**	
Serpentine Galerisi	Toyo Ito, 2002	Konstrüksiyon, Program, Biçim	Rastlantısal
Federation Square	LAB Architecture, 2002	Konstrüksiyon, Program	Katman (algoritim)
Pekin Ulusal Yüzme Merkezi	PTW Architects, 2008	Konstrüksiyon, Program	Katman (algoritim)
Pekin Olimpiyat stadı	Herzog& de Meuron,2008	Konstrüksiyon, Program, imge	Katman
Prada Aoyama Store	Herzog& de Meuron,2003	Malzeme	Kapitone
Mit Simmons Hall	Steven Holl,2002	Konstrüksiyon	Ölçek verme
Seagram building	Seagram Building, 1958	Konstrüksiyon	Düşey
Church of the christ the worker	Eladio Dieste,1960	Malzeme	Oluklu/ Dalgalı

Çizelge 5. 2 (Devam) Yüzey Okuma Modeli: Başlıklar ve Binaların Değerlendirilmesi

YÜZEY İSMİ: **Ekran**		YÜZEY NİTELİĞİ: **Devingen**	
Cam Video Galeri	Bernard Tschumi, 1990	Program, imge, Malzeme	Sinematografik
Silodam housing	MVRDV, 2002	Program	Çeşitli
Dominus Winery	Herzog& de Meuron,1997	Konstrüksiyon	Yerel, köysel
Groningen Museum	Coop- Himmelb(l)au, 1994	İmge	Fotografik
Christian dior omotesando store	Kazuya sejima, ryue Nishizawa, 2003	İmge, konstrüksiyon	Pile
Sendai mediatheque	Toyo Ito, 2000	Program, Konstrüksiyon	Süreksiz
Aichi spanish pavilion	Foreing Office Architects,2005	Malzeme	Farklılaştırma
The atrium at federation square	Lab architecture Studio, 2003	Malzeme	Karmaşık
Louis Vuitton Roppongi Hills Store	Jun aoki, Eric Carson, Aurelio Clementi, 2004	İmge	Devinimsel
Louis Vuitton Nagoya Store	Jun Aoki, 2004	İmge	Örgü
Torre Agbar Tower	Jean Nouvel, 2005	İmge (Renk)	Farklılaşmış
İnstitut du Monde Arabe	Jean Nouvel, 1987	İmge (Işık)	Geometrik
Maison de Verve	Pierre Chareau, 1932	Malzeme	Sinematografik
Kunsthaus Bregenz	Peter Zumthor, 1997	İmge(ışık)	Aydınlatılmış, parlayan
Obzee Fashion Genel Merkezi	Office dA, 2006	Malzeme	Tekrar
Leaf Şapeli	Klein Dytham Architecture	Program, Biçim	Ferforje
YÜZEY İSMİ: **Şablon**		YÜZEY NİTELİĞİ: **Fotoğraflı**	
Eberswalde Kütüphanesi	Herzog& de Meuron,1999	Program Malzeme	Fotografik
Signal box	Herzog& de Meuron,1994	Malzeme, Bağlam	Derin
Frog Queen	Splitterwerk, 2007	Malzeme, İmge	Geometrik
İç ve Spor Merkezi	Rudiger Lainer	Malzeme, İmge	Doku
Boehringer ingelheim Office and Laboratories	Sauerbruch Hutton,2002	Malzeme, Program	Farklılaşmış
Chiristian Dior Ginza Store	Kumiko İnui, 2004	Program, İmge (Katman)	Kareli kumaş kökenli
Usine Aplix	Dominique Perrault, 1999	Program, İmge (yansıma)	Maskeli
Laban Dance Center	Herzog& de Meuron,2003	Program, İmge (Renk)	Tonlamalı

Çizelge 5. 2 (Devam) Yüzey Okuma Modeli: Başlıklar ve Binaların Değerlendirilmesi

Utrecht Üniversitesi Kütüphanesi	Wiel Arets Architecture	Program, İmge	Fotografik
Victoria University Online Training Center	Lyons Architecture, 2001	Program, İmge	Süslü
Ricola Mulhouse Factory	Herzog& de Meuron,1993	İmge, Bağlam	Derecelendirilmiş
Nexus Housing	OMA, 1991	Program, İmge,	Dokulu
Ricola laufen Warehouse	Herzog& de Meuron,1987	İmge (Kaplama), bağlam	Ağırlaştırılmış
BFTS Sport Sciences Center	HİId and K Architects	Program, İmge	Dizili
Polygreen House	Pellemo&cat	Program, Malzeme	Nötr
IKMZ Library, Cottbus	Herzog& de Meuron,2004	Program, İmge	Değişimli
Chokkuro Plaza	Kngı Kuma, 2006	Malzeme	Tekrar
YÜZEY İSMİ: **Zarf**		YÜZEY NİTELİĞİ: **Çeper Tutucu**	
Seatle Halk Kütüphanesi	Rem Koolhaas, 2004	Program Bağlam Konstrüksiyon	Tümleyen
De young Museum	Herzog& de Meuron,2005	İmge	Farklılaşmış
CCTV	Rem Koolhaas, 2002	Konstrüksiyon, Program	Katman (algoritim), programatik
Jewish Museum	Daniel Libeskind, 2001	İmge	Tematik
Sfera Binası	Claesson KoivsIto Rune, 2003	Program, Malzeme	perforje
Restoran Aoba-Tei	HItoshi Abe, 2005	Program, Konstrüksiyon, imge	Perfore-delikli
Spanish Pavilion, Expo 2005	FOA, 2005	Biçim, Konstrüksiyon	Parçalı
Liberal Arts and Sciences Collage	Coelacanth and Associates, 2004	Program, imge	Tekrar eden
Lafarge üretim Fabrikası	Adnan Aksu, 2009	Konstrüksiyon, Biçim	Doku, tekrar
YÜZEY İSMİ: **Çeper/siz**		YÜZEY NİTELİĞİ: **Katmanlı**	
Cartier Vakfı Binası	Jean Nouvel, 1994	Program, Malzeme, Bağlam	Katmanlı
British Pavilion	Heatherwick Studio, 2010	Malzeme, Konstrüksiyon, bağlam	Katman
Kristal Saray	Joseph Paxton, 1851	Konstrüksiyon Malzeme	Şeffaf
Air space Tokto	Faulders Studio, 2007	Malzeme	Maske
John Levis department store	Foreing Office Architects,2008	Malzeme	Nakışla Süslenmiş

Çizelge 5. 2 (Devam) Yüzey Okuma Modeli: Başlıklar ve Binaların Değerlendirilmesi

Louis Vuitton Hilton Plaza	Office of Kumiko Inui, 2004	Malzeme, Program	Örgü
Dior Ginza	Office of Kumiko Inui, 2004	Malzeme, Program	Ferforje
40 Bond Street	Herzog& de Meuron, 2007	İmge, malzeme	Perde
Atelier Bardill	Valerio Olgiati	Malzeme	Baskı
Doğan Medya Merkezi	Murat Tabanlıoğlu	Biçim	Ferforje
YÜZEY İSMİ: **Bütünleşik**		YÜZEY NİTELİĞİ: **Flu**	
Yokohoma Uluslar arası Limanı	Foreing Office Architects, 2002	Program,Bağlam Konstrüksiyon	Flu
Minicity	Emre Arolat	Program	Bütünleşik
Bruckner Pavilionu	3deluxe, 2009 (öneri proje)	Program	Kesintisiz
Educatorium	Rem Koolhaas, 1996	Program, bağlam	Sürekli
International Airport	OMA, 2005	Program	Bütün
City of Culture of Galicia,	Peter Eisenman	Bağlam, program	Kesintisiz
YÜZEY İSMİ: **İmgesel**		YÜZEY NİTELİĞİ: **İmge Kurucu**	
Guggenheim Bilbao Müzesi	Frank Gehry, 1992	Malzeme Biçim Program	Zıtlık
The water pavilion	Lars Spuybroek, 1997	Program, İmge, Konstrüksiyon	Farklılaşmış
Dune Shaped Dubai Opera House	Zaha Hadid, 2008	Biçim, Program	Zıtlık
Walt Disney Concert Hall	Frank Gehry, 2003	Malzeme Biçim Program	Çatışma
Sydney Opera House	Jorn Utzon, 1973	İmge, Program, Konstrüksiyon	Farklılaşmış
Walch's Event Catering	Dietrich/untertrifaller Architects	İmge	Aykırı

6. SONUÇ

Bu araştırma yüzey sorunsalının içeriği ve anlamı konusunda belirleyici ve net ifadeler üretmekten olabildiğince kaçınmaya çalışmıştır. Yüzey sorunsalının anlam çokluğunun belirtilmesi ve bunun sınıflanması asıl amaçtır. Ele alınan her bir tasarıma yönelik yapılan okumalardan üretilen ve yüzeyi ifade etmesi beklenen anlamların değişken olabileceği baştan kabul edilmiştir. Bu değişkenlik hem her bir tasarımın farklı içeriklerle sonradan okunabileceği hem de bir başkasının daha farklı ve daha fazla ifade çeşitliliği geliştirebileceği anlamına gelir. Dolayısıyla bu araştırma yüzey sorunsalı üzerine belirleyici değildir. Aksine yapılmaya çalışılan/tartışılan çağdaş bir binanın yüzeyine nasıl bakılabileceği, nasıl ifade edilebileceğine ve etkisinin ne olduğuna yönelik anlam ve kavram olasılıklarının gündeme getirilmesidir. Bu bağlamda bu çalışma olasılıklar üzerine kurulmuş bir analizin ifadelerini barındırır.

Temel olarak bu olasılıklar çağdaş mimarlıkta yüzey sorunsalı olarak geniş bir yelpazede konumlanan ve genel bir anlama sahip görünen mekânsal durumun ifadelerini içerir. Bu ifadeleri barındıran okuma modeli ve sınıflandırma çalışması mimarlıkta yüzey kavramının kapsamının genel bir ifade olmaktan çıkarılmasını ve alt kavram grupları bağlamında tartışılmasına ait bir içeriği sunmuştur. Diğer deyişle oluşturulan sekiz kavram, yüzeye ait genel ifadenin alt anlamlara bölünmesini önerir. Böylece çağdaş mimarlığın yüzey sorunsalına verdiği cevaplar, ürettiği çok anlamlılık ve bu anlamların kapsamı araştırmada ifadelendirilerek örnekleri tartışmaya açılmıştır.

Yüzey sorunsalı bireysel tutumların ve vurguların ön planda olduğu günümüz mimarlık ortamlarında her seferinde başka biçimle ve etkilerle oluşturulmaktadır. Dolayısıyla yüzey kavramı tartışmalarında temel sonuçlardan biri tasarımına ait herhangi bir kriterin önceden bilinememesidir. Plan veya strüktürel düzenlere yönelik kısıtlara benzer sınırlandırılmaların aksine yüzey sorunsalı tasarımı özelleştiren bir alan olarak hep bir diğerine benzemezlik üzerine yapılandırılmaktadır. Yüzeye tasarımı mimarlar için entelektüel olmanın, teknoloji,

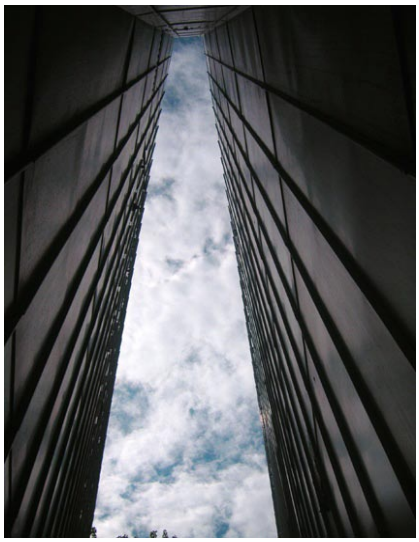
felsefe, sanat, kültür gibi mimarlık dışı alanlar ile etkileşmenin, yeni ve özgün olana ulaşmanın bir aracı gibi görünmektedir. Bu bağlamlarda sonuç bölümü oluşturulan modelin anlamı bağlamında yapılmış değerlendirmeleri içerir. Bu değerlendirme üç başlık altında yapmıştır. Bunlar:

- Yüzey etkileri
- Sabitlikler
- Değişkenler

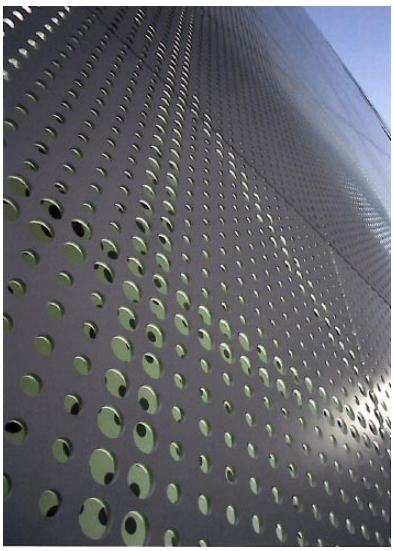
Sonrasında ise yüzey sorunsalına yönelik süreç önerilen bir yüzey kuramı ile sonuçlandırılmıştır.

6.1. Yüzey Etkileri ve İçeriği

Çağdaş mimarlık tasarım ve yapım süreçlerinde yüzeyi strüktürel ve programatik sorunların veya bağımlılıkların ötesinde özgün bir alan olarak özerkleştirmektir. Bu özerklik güncel yapım yöntemleri, giderek çeşitlenen ve nitelikleri gelişen yapı malzemeleri, standart olmaktan uzaklaşan konstrüksiyon modelleri ve bilgisayar destekli üretim araçları sayesinde yüzeylere kazandırılan nitelikler sayesinde sağlanmıştır. Bu çalışmada önerilen yüzey okuma modeli ve sınıflama bu özerkliğin ilişkili olduğu asal tasarım bileşenleri ve yüzeyin özgünlüğü sağlayan nitelikleri açıklama girişimidir. Bu noktada yüzeyin bir sonuç olarak hissettirdiği duygu, sağladığı görsellik, mekânın içeriğine yaptığı katkı yüzey etkisinin özünü oluşturmaktadır. Bütünüyle kişisel yorumlamaya açık olmakla birlikte yüzey etkisi üretim yönteminin bir sonucu olarak iç ve dış mekânlarda oluşan algılama olarak da değerlendirilebilir. Yüzey etkisi yüzeyi oluşturan maddenin öz nitelikleri ile bunun görsel ve duyusal nitelikleri olarak üç bölümde ifadelendirilebilir: kaplamanın dokusu, sertliği, yumuşaklığı veya ışık ve karanlık, renk, aydınlatma (Resim 6.1).



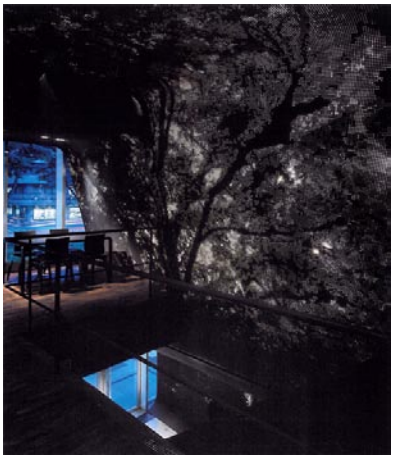
(a)



(b)



(c)



(d)

Resim 6.1. Yüzey Etkisi
a. Yahudi Müzesi, Berlin, Daniel Libeskind [Sonmez, 2010]
b. Dior Ginza, Tokyo, Office of Koniko Inui, [Pell]
c. Gantenbein Vineyard, Flasch, Gramazio&Kohler [Pell, 2010]
d. AOBA-TEI Restoranı, Sendai, Hitoshibi Abe [Pell, 2010]

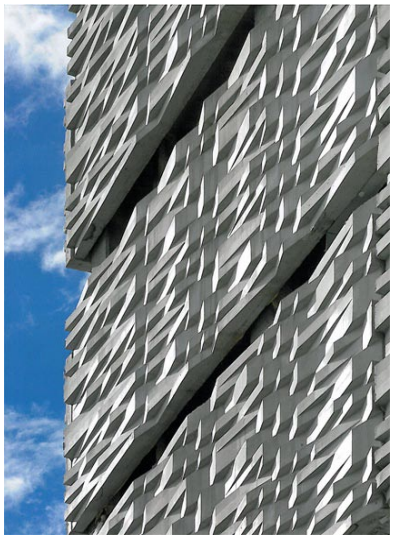
Yüzeyin etkiler üretmesi binanın mekânsal farklılıklar üretmesi anlamındadır. Bu noktada önemli olanın herhangi bir kültürel, tarihi form kullanmaksızın binaların farklılaşmış çeper niteliklerinin algılanabilmesine yönelik bir alan tanımı yapmaktır. Bunun anlamı binanın üretim teknolojisi ve yapım tekniğini sunma sürecinde kullanıcının görsel ve mekânsal deneyimlerini ifadelendirecek düşünsel, kavramsal araçların tanımlanmasıdır. Birbirine benzemeyen ve tanımlayıcı kriterleri olmayan

yüzeylerin çeşitliliği etki alanını doğurmuş ve yüzeylerinin önemli bir niteliği olarak etkilerin dikkate alınmasına yol açmıştır.

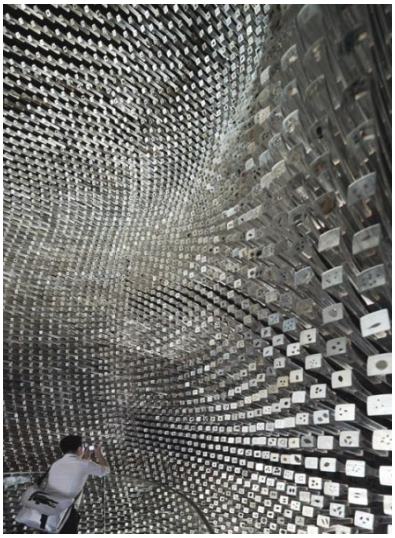
6.2. Yüzeye Ait Sabitler ve Yapısal Çerçeve

Yüzey tasarlanırken ve oluşturulurken onun nesnelliğini şekillendiren ve yapısal ve kuramsal nitelikleri şekillendiren etkenlerde söz edilebilir. Yüzeyin görsel etkilerini biçimlendiren bir süreç, öncesinde bir takım etkenlerin sınırlamaları ile şekillendirilir. Yüzey etkilerinin duyusal ve görsel niteliklerinin şekillenmesinde sabit olarak tanımlanan bağlam, program, konstrüksiyon, biçim, malzeme, imge gibi asal tasarım bileşenlerinin biri veya birkaçının etkisi kaçınılmazdır. Mimarın yüzey tasarımını, Çizelge 5.1'de yüzeyin ilişkide olduğu asal tasarım bileşenleri başlığında verildiği gibi, bu bileşenlerle mutlak bir ilişki içindedir. Bir yüzeyin niteliği mimarın yorumu ve yetenekleri doğrultusunda bu bileşenleri biri veya birkaçı ile kurduğu etkileşimin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

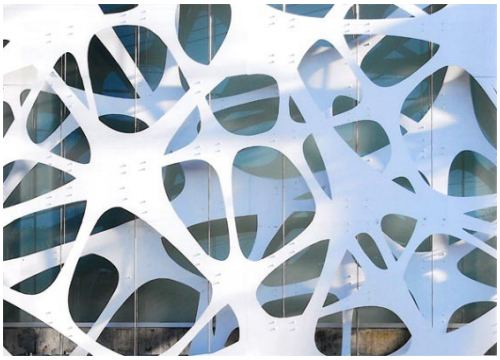
Sabitliğe ait sürecin diğer önemli unsuru ise üretim modelidir. Modernizm ile oluşan çerçeve sistemler binada ana strüktür sistemi, yüzeye ait taşıyıcı sistem ve onun kaplaması olmak üzere üç farklı durum oluşturmuştur. Özerk yüzey üretimi tüm modern mimarlık süreçleri ve sonrasında günümüze kadar bu üçlünün niteliklerinin gelişimi üzerine kuruludur. Yüzey özellikle çağdaş mimarlıkta kaplamanın nitelikleri, diğer değişle üretim modeli ile ilişkileri bağlamında niteliğine yönelik önemli bir alan tanımlar. Özellikle bilgisayar destekli üretim araçların sağladığı olanakların kullanımı mimarın kaplamanın niteliklerini örgütlemesinde ve dolayısıyla yüzey etkilerini şekillendirmesinde çağdaş yüzey için kaçınılmaz bir etken olarak görünmektedir, (Resim 6.2). Dolayısıyla Çağdaş mimarlıkta yüzeyin önemli bir alan haline gelmesinde üretim modelleri ve özellikle de dijital üretim modellerinin katkısı ve bunların mimarlar tarafından kullanılması ile oluşturulan yenilikler önemlidir.



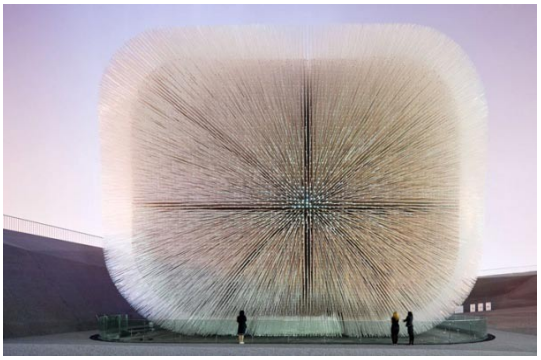
(a)



(b)



(c)



(d)

Resim 6.2. Yüzey Üretim Tekniği

a. Living Madrid, Wiel Arets Arcitects, [Pell, 2010]
b. Expo 2010, İngiltere Pavyonu Genel görünüş ve iç mekân [Heatherwick, 2010]
c. Expo 2010, İngiltere Pavyonu İç mekân ve yüzeyi oluşturan parçalar Heatherwick, 2010]
d. Airspace Tokyo, Faulders Studio, 2007 [Pell, 2010]

Dijital üretimin çağdaş yüzey için kaçınılmaz bir bağlantı olması yüzey etkilerinin kurulmasında malzemenin işlenmesine yönelik teknolojik bir durumun sonucudur. Önerilen tüm yüzey gruplarında dijital üretim yöntemleri ile olan etkileşimin yüzeylerin görsel etkisinin oluşturulmasında ki katkısı gözlemlenmiştir. Çağdaş yüzey konstrüksiyonel içeriklerinden çok dijital üretimi estetik hale getirmede malzemenin ve yüzeyi işlemenin tasarımı ile daha yakından ilişkilidir.

6.3. Yüzeye Ait Değişkenler, Mimarın Dokunuşu; Archipitoreksler

Yüzey tasarımlarında sonuç ürün olarak görsel etkilerin oluşması ve bu etkilerin sağlanması için mimarın asal tasarım bileşenleri ve dijital üretim yöntemleri gibi sabitliklerle kaçınılmaz ilişkisi yanında yüzey tasarımının elde edilmesinde ve onun içeriğinin açıklanmasında en önemli etkenlerden biri de onun yetenekleri, değerlendirmeleri, güdüleri ve motivasyonlarıdır. Bir sanat eseri haline gelen yüzey tasarımları mimarın kültürü, kişisel analizleri ve mimarlık bilgisi kapsamında oluşturduğu kendi düşünce atmosferi içinde oluşur görünmektedir. Bu olabildiğince soyut bir alanın ifadeleri olarak da değerlendirilebilir. Bu çerçevede her mimarlık nesnesinin asal tasarım bileşenleri ile kurduğu kaçınılmaz ilişki ve onun maddesel olarak elde edilmesi yanında çağdaş yüzeyin içeriğinin tanımlanabilmesinde mimarın düşünsel nitelikleri de en az diğer etken kadar önemlidir. Corbusier'in şeffaflığa yönelik yaklaşımları, Semper'in giydirme teorisi, Loos'un Raumplan'ı, Nouvel'in sinematografisi vb. gibi yaklaşımlar mimarların düşünsel dünyalarında oluşturdukları sorunsallara yönelik çözümlemelerinin sonucunda şekillendirdikleri özgün alanlarını tanımlar. Her bir mimarda farklı motivasyonlar ile biçimlenen kişisel bakışlar onların yüzey sorunsalını çözümlemedeki araçlarıdır.

Herzog&de Meuron'un Eberswalde Kütüphanesi, okuma modeli için seçilen diğer yapılarda olduğu gibi imge, program ve malzeme gibi asal tasarım bileşenleri ve yüzeyin üretimine yönelik Sagrifito tekniğini kullanmıştır. Fakat kütüphanenin yüzey yapılanmasını özelleştiren veya bu okuma modeli için örnek bir yapı haline gelmesini sağlayan Herzog&de Meuron'un asal tasarım bileşenlerine ve üretim tekniğine yönelik tercihleri yanında onların mimarlık kimlikleridir. Yapının yüzeyleri imge, program ve malzeme ilişkisinin mimarlar tarafından yorumlanma biçimi ile ilişkili olarak özgünlük kazanmaktadır. Mimarın kültürel altyapıları, sanatçı kimlikleri onların mimarlık araçları kadar yüzeyi elde etmede kullandıkları argümanlarıdır. Herzog&de Meuron gibi yukarı da Resim 6.2 b ve Resim 6.2d de Expo 2010 fuarı için İngiltere Pavyonu tasarında mimarın biçim, malzeme, üretim yöntemi ve yüzey tasarımının genel oluşumu düşünüldüğünde elde edilen sonuç ürün için yüzeyin görsel etkilerin tanımlanması oldukça güçtür. Mimarın bu tasarımı

yapmasında etken olan düşünceleri ve görsel etkilerin elde edilmesinde onun yüzeyi şekillendirmesini gerekçelendirir. Dolayısıyla oluşan durum temsil, üretim gibi süreçlerin sonucu olsa da bu tasarımı, yüzey imgenin içeriğini açıklamakta somut faktörlerin yanı sıra soyut etmenlerde çağdaş mimarlıkta yüzey tartışmalarında önemli bir sonuç olarak görülmelidir.

Bu anlamda, yüzeyin özgünlüğü mimarın asal tasarım bileşenlerine ve üretim yöntemine yönelik somut tercihleri ile bu tercihleri şekillendiren somut yaklaşımlar çerçevesinde oluşur. Aslında her bir yapı kendi özgünlüğünü bir diğerinde var olan niteliklerle tanımlasa da mimarın tercihleri yüzeyi özelleştirmektedir. Mimarın tercihleri ve dokunuşu yüzeyi özelleştirmede yapının fonksiyonelliğine yönelik ihtiyaçların yeniden ele alınmasını, çağdaş yapım yöntemlerinin standart uygulamalarından farklılaştırılabilmeye yönelik çabalarını, yerin ruhunu anlama, yerin tasarıma özgünlük verecek niteliklerinin keşfedilmesi, yapının biçiminde oluşturulan özgün yaklaşımlar, imgesel farklılaşmalar, yapı malzemelerinin tasarımda kullanılma biçimi gibi süreçlerin kaynağıdır. Yüzey tasarımlarında özgünlüğünü sağlayan etkenin bu tercih ve dokunuş olduğu savlanmaktadır. Coop Himmelb(l)au'nun UFA sinemasındaki yaklaşımı, biçim ve konstrüksiyonun alanlarında kalarak yüzeyi yapılandırmıştır. Toyo Ito'nun, yapısal strüktürü neredeyse ortadan kaldıran seçimi ya da Jean Nouvel'in tüm yapıyı yüzey olarak oluşturan katmanlaşma stratejisi yüzeyin elde edilmesinde mimarların zihinsel etkiliği, entelektüel birikimleri, yetenekleri gibi daha birçoğu sayılabilecek soyut etkenlerin bir sonucu olarak değerlendirilmiştir.

Çağdaş mimarlıkta yüzey kavramını tartışmada ve ifadelendirmekte mimarın düşünsel, soyut dünyası, tercihleri ve yüzeye yönelik tasarımsal dokunuşunu *"arkitekturesk"* kavramı ile açıklanabilir. Bu Fellow Kerr'in 1869 tarihinde Royal Institute of British Architecture'da yaptığı konuşmasında değindiği bir kavramdır. Kerr arkitekturesk kavramını mimarlık eyleminin niteliğini açıklamakta bina ile birlikte tanımladığı iki bileşenden biri olarak sunar. Kerr'e göre Arkitekturesk kavramı yüzeyin niteliğini tanımlar. Kerr'nin yüzey açılımı strüktür ve süsleme ilişkisi üzerinden gelişir. Ona göre strüktür süsleme ilişkisini bu kavram çerçevesinde

dört başlık altında açıklamak mümkündür: strüktürleşmiş süs, süsleşmiş strüktür, süslü strüktür, süsleşmiş konstrüksiyon [Demirkan, 2006]. Kerr strüktür ve süsleme ilişkisinde katı biçimde dört ana bileşen tanımlasa da bu ilişkiyi sıra dışı olmaktan çıkaran şeyin arkitekturesk olduğunun altını çizer. Ona göre her sanat işinde sanatçının dokunuşu önemlidir. Bu sayede tasarım sanatsal bir değer kazanır. Kerr sanatçının ya da mimarın yaptığı işi özel kılan bu sanatsal dokunuşu temel mimarlık içeriklerinden biri olarak açıklar [Demirkan, 2006].

Arkitekturesk Türkçe "*pitoresk"* kelimesi ile anlam benzerliği gösterir. Pitoreks kelimesi durumu ve görünüşü resim konusu olmaya değer anlamındadır [TDK, 2010]. İmgenin yorumlanma biçimidir. Mimarın yüzey imgeyi ya da yüzey etkisini oluştururken asal tasarım bileşenlerinden, değişkenlerden biri veya birkaçını kullanarak yaptığı tercihini soyut bir alanda yorumlar. Bu soyutluk, mimarın tasarımsal zekâsı ve yetenekleri ile ilişkili bir alan olarak arkitekturesk kavramının kapsamıdır. Değişkenleri oluşturan asal tasarım bileşenleri arkitekturesk kavramının kaynağını tanımlar. Bu çerçevede bu kavram güncel mimarlıkta yüzeyin içeriğinin tanımlayabilmenin soyut bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir. Çağdaş yüzey tasarımsal sabitler ve tasarımın *arkitektureski* ile oluşturulan bir unsurdur. Bu ifade her ne kadar yüzeyin ifadesi ve etkileri için katı bir tanımlama olarak değerlendirilebilecek olsa da, değildir. Önerilen modelleme içinde seçilen binalar ve onların yorumlanmalarında da görüleceği üzere çağdaş yüzeyin yorumlanmasında ulaşılan bu tanımlama yüzey ifadelerinin ve etkilerinin tasarımda süregelen çok anlamlılığını desteklemektedir. *Arkitekturesk* kavramı ve sabitlik ile açıklanan çağdaş yüzey, sınırlandırıcı bir formülasyonun ötesinde, her tür indirgeyici anlamın göz ardı edilmesi üzerine yapılandırılmıştır.

6.4. Yüzey Kuramı

Özellikle ondokuzuncu yüzyılda başlayan ve iki yüzyılı aşkın bir süredir devam eden yüzey üzerine tartışmalar günümüz çağdaş mimarlığında da güncelliğini korumaktadır. Temsil, yapım ve üretim arasında süregelen çatışmanın/ilişkilerin modern ve çağdaş koşullardaki durumu bu çalışmanın sürekliliğinde tartışıldığı üzere

farklı içeriklere sahip yüzeylerin üretilmesine neden olmuştur. Aslında temelde sözü edilen Ruskin'in bezeme ve duvar, Semper'in temsil ve konstrüksiyon, Bötticher'in iş biçim ve sanat biçim, Loos'un süsleme, Corbusier'in estetik ve katmanlar, Leatherbarrow ve Mostafavi'nin mimarlık sanatı ve inşa etme işi, Pell'in dijital üretim, Fellow Kerr'in arkitekturesk olarak tanımladıkları temsil ve yapım/üretim arasındaki etkileşimdir. Yüzey mimarlığının kuramsal alandaki içeriği bu tanımlama ve tartışmaların her birinde farklı kavram veya terimlerle ifade edilse de genel olarak görsel estetik, temsil ve yapım/üretim ilişkisine bağlı bir alanda tanımlanmıştır. Endüstri devrimi ve modernleşmenin yük taşıyan duvarı deforme etmesi ve tarihsel süreklilikte duvarın masifliğini ve ağırlığını giderek şeffaflaşan özellikleri ile hafiflemesi yüzey sorunsalının mimari dilde bir kavram olarak belirmesinin temel nedeni olarak görülebilir. Fakat yüzey sorunsalı bu durumun ötesinde anlamlara ulaşmıştır. Temsil ve üretim arasında çağlarının teknik içerikleri ile temas eden mimarlar şeffaflaşan ve yük taşıma özelliği kaybolan duvarın anlamını yeniden inşa etmişlerdir. Semper ve Bötticker'in duvarı anlatımcı, ifade vericidir. Corbusier'in duvarı kübisttir. Katmanları arasında bir bütünlük doğurur. Venturi'nin duvarı iletişimseldir, tabeladır. Görselliğini oluşturacak her şeyi kabullenir. Çağdaş duvar ise dijitaldir. İçeriklerini bilgisayar kökenli tasarım ve araçsallıklardan ve dijital üretim yöntemlerine bağlı yapısal ve materyal süreçlerinden alır. Tarihsel süreklilikte özellikle endüstrileşme sonrası süreçte mimarlar duvarlar üzerinde temsilin ve yapısal üretimin yeni biçimlerini uygulamayı bir çağdaşlık projesi olarak görmüşlerdir. Yüzey bu çağdaşlık projesinin temel alanı olarak işlenirken temsilin araçları ile sağlanan görsel etkiler onun maddesel ve görsel nitelikler edinmesine neden olmuştur. Yüzey ayrıca bir temsil projesi olarak endüstrileşme sürecinden bu güne kadar üretim ve yapımla ilişkili bir unsur olarak belirmiştir.

Yüzeyin temsilin kaynağı olması ile üretim ve yapım arasındaki bağı kurması farklı stillerin ve tasarım yaklaşımlarının oluşturduğu çok anlamlı bir ortamı doğurur. Bir çok farklı tasarım yaklaşımı olmasına rağmen özellikle çağdaş mimarlık tasarım ve uygulamada üretim ve görüntü, temsil ve konstrüksiyon, iş biçim ve sanat biçim gibi farklılaşmalarla tanımlanan alan üzerinde yeterince durmamıştır. Diğer bir değişle cephenin tartışılmasında olduğu gibi belirlenmiş prensipler yüzey tartışmalarında

yoktur. Yüzeye yönelik tartışmanın bir tarafta daha çok imgenin gerçekliği, görsel ifadelerinin yeterlilikleri, diğer tarafta ise imgenin içeriksizliği, sanallığı, ifadesiz görselliği üzerine yoğunlaşmaktadır. Niteliğinin nasıl tarif edileceği belirlenemeyen veya her seferinde kişisel yorumlara dayanan içerikli/gerçek imge ile daha çok yapısal göndermelerden yoksun görünen içeriksiz imgeler üzerine kurulu ikinci durum yüzey mimarlığının tartışma içeriğini oluşturan parametreler olarak görünmektedir. Ayrıca çağdaş mimarlık ortamları yüzeyi bir imge sorunu olarak algılayarak onun bu tezin özellikle dört ve beşinci bölümlerinde ağırlıklı ele alınan anlam çokluğunu indirgerler. Ulusal ve uluslar arası mimarlık ortamları yüzey sorununu bir görünüş/imge sorunu olarak ele alırken bile tartışmanın içeriğe yönelik parametreleri tam anlamıyla ortaya koyamamaktadırlar[1]. Bu bağlamlarda önerilen/oluşturulan yüzey kuramı ile yüzey kavramımın anlam zenginliği ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Yüzeyin niteliğini belirleyen ve oluşturulan yüzey okuma modelinde çeşitli terimlerle aktarılan sıfatlar ve kavramlar anlam çokluğu yaşayan çağdaş yüzeyi ifadelendirme ve içeriğini kavramada/okumada tartışma araçları oluşturma girişimi olarak değerlendirilmelidir.

Tüm bu açılımlar yüzeyin bir tasarım unsuru alanı olarak nasıl belirdiğinin ve mekânların kapanmasında içeriğinin ifadelendirilmesine yönelik çağdaş koşulların neleri kapsadığı üzerine oluşturulmuştur. Burada yüzeyin güncel mimarlıktaki pozisyonu sorgulanmıştır. Yüzey kuramı bölümünde burada yola çıkarak başlı başına bir alan haline gelen bu unsurun kuramsal içeri oluşturmuştur. Yüzey kuramı temel olarak beş durumu içerir. Bunlar Program, endüstriyel ve dijital üretim modelleri, arkitekturesk, para-bağlamsalcılık ve para-imgeselliktir.

- Oluşturulan model, Çizelge 5.1, ve bina sınıflamasından da, Çizelge 5. 2, gözlemlenebileceği üzere program yüzey sorunsalının kuramsal olarak

[1] Çağdaş mimarlık ve yüzey sorunsalını konu edinen iki çalışma bulunmaktadır. Doğrudan sonun kavramlar ve imgeler üzerinden araştırıldığı ve istatistiki bilgilerin oluşturulduğu Çaglar, N., "Mimarlık Eğitiminde Cephe/Yüzey Tartışmaları Ekseninde Tasarım/Yapım Stüdyosu Ortamlarının Güncellenmesi Stratejileri" adlı Tübitak araştırma Projesi ve bu araştırmanın sonuçları ile yapılan yorumları kapsayan; Sönmez, M., Çağlar N., "Mimari tasarım Eğitimi, Çağdaş Mimarlık Sorunsalı Üzerine", Mimarlık Eğitiminin Dünü, bugünü, Yarını, Ulusal Sempozyum, ***Mimarlar Odası Konya Şubesi Yayınları***, Konya: 457-471 (2010) yayınları incelenebilir.

tanımlanmasında en öz asal tasarım bileşenidir. Yüzeyin içeriği çalışmanın da değindiği biçimde temsil, üretim ve program niteliklerinin kurulmasında mimarın oluşturduğu tercihlere bağlıdır. Semper ve Ruskin'in ortak taraflarının süslemeyi mimarlığın özü kabul etmelerine rağmen farklılaşmaları program üzerinedir. Semper bezemeyi programla ve işlevle ilişkilendirmiştir. Sürecin devamında Loos, Corbusier gibi Modern mimarlarda programı yüzey ile ilişkilendirerek kendi yüzey kuramlarını kurmuşlardır. Loos için her şey programlanmış yüzeydir, çünkü yüzey programatik farklılıkların dağıtıcısı/kaynağıdır. Corbusier yüzleri katmanlar arasında eylem sayesinde içten dışa ve dıştan içe fotografik görüntüler elde eder. Bu durumu oluşturan yine programdır. Her ne kadar Postmodern mimarlık dönemi bu ilişkide bir kopukluk oluştursa da kısa süren bu durum kendini bu çalışmanın dördüncü bölümünde örnekleri mimarlar ve tasarımları üzerinden irdelenen programın etkileri ile oluşturulmuş yüzeylere bırakmıştır.

- Bir nesneyi üretmeye yönelik endüstriyel ve dijital tekniklerin o nesneyi üretecek düşünsel sınırların teknolojisini tanımlamaktadır. Bilgisayar teknolojileri, modelleme teknolojileri, malzeme teknolojileri, yapım teknolojileri özgün düşünceyi daha farklı ne üretilebilir konusunda sürekli motive etmektedir. Vitruvius'un sağlamlık düşüncesinin hakimiyetinde olan strüktür ve konstrüksiyon sistemleri güncel ortamda bu alanın bir ifade olarak tanımında yetersiz kalmaktadır. Sağlamlık ya da daha genel bir ifade ile yerçekimine karşı yapılan mücadelede strüktür ve konstrüksiyon sadece teknolojinin artifakları olarak belirmektedirler. Bu bağlamda yüzey kuramı teknolojiyi yüzeyin direnç sistemi olarak tanımlamaktadır. Her yapının en temel unsuru olan taşıma sistemi bir sorun alanı olarak örneğin algoritma düşüncesi ile teknolojik bir Artifakt haline gelmiştir ya da yüzeyin malzemesi ve imgesi yine teknolojinin olanakları ile üretilmektedir. Yüzey kuramı teknolojiyi üretim modeli ve bilgisayar destekli makinelerin sağladığı olanaklar ile kaplamanın oluşturulmasında nasıl kullanıldığı ile ilişkilendirmiştir. Çağdaş mimarlıkta yüzey kuramı tartışmalarında bilgisayar destekli üretim modelleri ile etkileşim ve amacı kaplamanın sembolik veya temsili değerlerini arttırmak olan dijital üretim modelleri yüzey kuramının sağlam bir dayanağıdır.

- Çağdaş yüzeyin içeriğinin tanımlanmasında ve çözümlenmesinde çağdaş mimarların bireysel mimarlık tutumlarının ön planda olduğu görülmüştür. Yüzey kültürle, sanatla ve teknoloji ile her seferinde baştan tanımlanan mekânsal ilişkilerin kaynağıdır. Bu yüzden herhangi bir belirleyici kritere sahip değildir. Her tür belirleyici veya tanımlayıcı kriter oluştuğu anda eskimekte veya geçersiz hale gelmektedir. Bu bağlamda yüzey tasarımı kuramsal içeriği olarak her bir mimarın kişisel tavrına göre şekil almaktadır. Bu kişisel tavırların hiç biri bir diğerine göre yanlış veya doğru olarak değerlendirilemez. Bu çerçevede arkitekturesk Yüzey kuramı bölümünde *arkitekturesk* bir kavram olarak mimarın yaptığının onun bakış açısından anlamlı olabileceğini ifade eder.

- Güncel şartlarda üretilen yüzeyler irdelendiğinde aslında hiçbir binanın çeper nitelikleri bakımından çevresi ile ilişkili aramadığı görülebilir[1]. Yüzey tasarımı çevre ile bir çatışmanın kaynağıdır; Para-bağlamsallıktır.

- Yüzey sorunsalı klasik cephe formlarının soyut yüzey etkilerine dönüşüm sürecini ve yüzeyin asal bir tasarım unsuru haline gelmesini içerir. Yüzey kuramının beşinci unsuru olan para-imgesellik yüzey kuramının en önemli alanı olarak tanımlanabilir. Oluşturulan model ve sınıflama incelendiğinde seçilen çağdaş yapıların yüzeylerinin asal tasarım bileşeni ile olan ilişkisinde imge hep diğer asal bileşenlerin bir sonucu olduğu görülmüştür. Dolayısıyla çağdaş yüzey içeriği bakımından temelde bir imge oluşturma çabası ya da girişimi olarak değerlendirilmemiştir/görülmemiştir. Diğer bir deyişle çağdaş mimarlıkta bir mimarlık unsuru niteliğindeki yüzey tasarımlarında mimarın güzel ve estetik bir imgeye ulaşma çabası gözlemlenmemiştir. İmge yüzey sorunun derinliğini oluşturan program, teknoloji, arkitekturesk gibi durumların veya bunların her birine etki eden asal tasarım bileşenleri ile olan etkileşimin bir sonucu olarak açığa çıkarılmıştır/çıkmıştır. Başka bir ifade ile içerikli ve derinlikli bir yüzey mimarlığı imgeyi bir sonuç olarak hedeflemez, imge niteliği kuran bir değer olarak belirir. Aksi

[1] En bağlamsalcı görünen Herzog&de Meuron'un çalışmaları bile bu biçimde değerlendirilebilir. Örneğin Şarap evi tasarımında yüzey bağlama mı vurgu yapmaktadır yoksa kullanılan taşın maddeselliğine mi? Ya da malzemenin ve konstrüksiyonun bir soyutlama ile programa yaptığı vurgulara mı? Maddesel ve programatik nitelikler bağlamsal niteliklere göre çok daha öndedir.

durum ise yüzey görsel olarak bilgisayar ortamının ve yazılım dünyasının esiri haline gelmiş ve taklitler üzerine kurulu içeriksiz bir imgedir.

Yüzeyin imgesel niteliği içerikli ve ya içerikli olması arasındaki farklılıkta tanımlanabilir. Çağdaş mimarlık ortamlarında bilgisayar teknolojisi ve taklitler yoluyla üretilen ve etkileyici bir imge oluşturma çabası içinde olan tüm tasarımlar yüzey mimarlığının artıkları/hataları olarak değerlendirilebilir. Yüzey kuramı kendini oluşturan ona derinlik ve anlam veren kriterlerle asıl amacı etkileyici, dikkat çekici imge oluşturmak olan durumlara karşı olarak para-imgeseldir.

Cephe/yüzey kavramı başlığı altında yapılan bu çalışma sürecini şekillendiren planlama, inceleme sorgulama, çıkarım ve analiz bölümleri ile sonuçta bir yüzey kuramına ait içerikler oluşturulmuştur. Yüzey, içeriği ve anlamları bakımından anlaşılması üzerine yapılacak çıkarımların netlik kazanamayacağı/kazanmaması gereken bir alandır. Bu alanı çekici ve özgün kılan da budur. Oluşturulan okuma modeli üzerinde belirlenen yüzey çeşitleri ve onlara ait kriterler her okuyan ya da bu konu üzerine düşünen herhangi biri tarafından farklı değerlendirilebilir. Model üzerinde oluşturulan sınıflama çeşitlendirilip dönüştürülebilir. Yeni sıfatlar ve yüzey nitelikleri tanımlanabilir. Bu çalışmada, okuma yönteminde önerilen yüzey niteliklerinin soyut ifadelerin, yüzeyi nitelendirmesi gereken anlamların değişken olabileceği baştan kabul edilmiştir. Bu değişkenlik hem her bir tasarımın farklı anlamlarla sonradan okunabileceğini hem de bir başkasının daha farklı ve daha fazla anlam çeşitliliği geliştirebileceği anlamına gelir. Bu anlamda bu araştırmanın yüzey sorunsalı üzerinde belirleyici/formülleştirici bir tavrı yoktur ve sadece çağdaş mimarlık ortamında beliren bir sorunun içeriğini analiz etmiştir. Oluşturulan model çağdaş bir binanın yüzeyine nasıl bakılabileceğine, nasıl ifade edilebileceğine ve etkisinin ne olduğuna yönelik anlam, nitelik ve kavram olasılıklarının gerekçelerini tartışmıştır. Bu bağlamda bu çalışma olasılıklar üzerine kurulmuş bir analizin kuramsal ifadelerini barındırır. Tüm bu süreçte ulaşılan asal sonuç ise içerik ve nitelikleri ileriki aşamalarda daha çok geliştirilecek ve tartışılacak yüzey kuramıdır.

KAYNAKLAR

Abrams, M. H., "The Mirror And The Lamp:Romantic Theory And Critical Tradtion", ***Oxford University Press***, Londra, 57-65 (1953)

Adams, J., "Accademia della Crusca", ***In Frienze***, 2: 236-237 (1789)

Adjmi, M. "A New International Style", Aldo Rossi: Architecture 1981 – 1991, ***Princeton Architectural Press***, New York, 9 (1991)

Alangoya, A., "Gottfried Semper'in Kaplama Kuramı Üzerine", ***Arredamento***, 100: (28), 118 (2000)

Alberti, L. B., "Architectural Therory, from the Renaissance to present", ***Taschen***, Köln, 22-28, 24, 25 (2003)

Alberti, L.B., "On the Art of Building in Ten Books", çev: Rykwert, J., Leach, N., Tavernor, R., ***The MIT Press***, Cambridge, 309 (1988)'den aktaran: Benjamin, A., " Surface Effect: Borromini, Semper, Loos", ***The Journal of Architecture,*** 11 (1): 6 (2006)

Arnheim, R., "Solids and Hollows, The Dynamics of Architectural Form", ***University of California Press,*** Londra, 92 (1977)

Arıkoğlu, K.,"Heykeltraş: Frank Gehry'nin Mimarisi", ***Arredamento Mimarlık***, 3: 94 (2004)

Argan, G. C., "On the Typology of Architecture", ***Architectural Design***,12: 564-565, (1963)

Aydın, Ö., "Son Dönem Osmanlı Mimarlığı'nda Batılı Klasik Oranların Kullanımı Üzerine Bir Araştırma", Doktora Tezi, ***Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü***, Ankara, 12, 16 (2006)

Aydoğan, E., "Advertising Architecture to Media Façade: Communication Through Digital Display Skin", Yüksek Lisans Tezi, ***ODTU Fen Bilimleri Enstitüsü***, Ankara, 15 (2009)

Balmond, C., "Algiritim", ***Architecture and Urbanism***, 44, 47-48 (2004)

Bandini, M, "Aldo Rossi: Architecture, projects and drawings", ***Institute of Contemporary Arts***, Londra, Introduction (1983)

Banks, S. "Virtually Las Vegas", London, (1993)'den aktaran: Başkaya, A., "Yalın Bir "İşaret Dizgesi", ***GUMMF Dergisi***, 16 (2), 68-73 (2001)

Başkaya, A., "Yalın Bir İşaret Dizgesi", ***GUMMF Dergisi***, 16 (2): 64 (2001)

Benjamin, W., "Pasajlar", çeviren: Cemal, A., ***Yapı Kredi Yayınları***, İstanbul, 87, 88-89 (2001)

Benjamin, A., "Surface Effects: Borromini, Semper, Loos", ***The Journal of Architecture***, 11 (1): 3-7, 7-17, 19-21, 25-30 (2006)

Betsky, A., "Violated Perfection, Architecture and the Fragmentation of the Modern", ***Rizzoli***, New York, 114 (1990)

Bingöl, Ö., "Mimarlıkta Tip Kavramı Ve Tipoloji", Doktora Tezi***, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü***, 39-41 (2007)

Borsi, F., "Leon Battista Alberti", Çeviren: Carpanini, R. G., ***Phaidon Press Limited***, Milano, 62- 105 (1977)

Britton, J., "A Dictionary of the Architecture and Archaeology of The Middle Ages", ***Logman***, Londra, 123 (1883)

Brodruck, R., "Minimal Tectonics", Tectonics Making Meaning: International Conference and Student Design Competition, ***Eindhoven University of Technology***, 10-25 (2007)

Bruno R., "For and Against The Long Window", Constructing Architecture, editör: Deplazes, A., ***Birkhauser***, Basel, 203 (2010)

Bubb, L.C., "Sequence as structure: Ordering the Body, Space and Architecture", ***University of Cincinnati***, 24, 28 (2006)

Bullivant, L., "Yokohama's custom-made ferry terminal", ***Metropolis,*** 22 (3): 100-105 (2002)

Burckhardt, J., "The Civilization of The Renaissance in Italy", ***Phaidon Press***, Londra, 81 (1944)'dan aktaran: Padovan, R., "Proportion", ***E&FN Spon***, Londra, 210 (1999)

Crary, J., "Gözlemcinin Teknikleri, Modernite ve Gözlemci Sorunu", ***Metis Yayınları***, İstanbul, 15-16, 40, 44-47, 52, 82, 149, 150, 151, 162, 163 (2004)

Chadwick, G. F., "The Works of Sir Joseph Paxton", ***The Architectural Press***, Londra, 76, 89, 178 (1961)

Charles Jencks, C., "Architecture Today", ***Academy Editions***, Londra, 11 (1985)

Charles Jencks, C., "Towards A Symbolic Architecture", ***Academy Editions***, Londra, 316 (1993)

Colomina, B., "Raumplan Versus Plan Libre, Adolf Loos- Le Corbusıer", Editör, Risselada, Max., ***001 Publishers***, Rotterdam, 46, 51 (2008)

Colomina, B., "A Conversation with Frank Gehry", ***El Croquis***, 117: 6-10, 10-16 (2003)

Colomina, B., "Where are we?", ed: Blau, E., Nancy, J.Towards Architecture and Cubism, Center Canadien d'Architecture, ***MIT Press,*** Cambrige, 142-155 (2002)

Colomina, B., ''Where Are We?'', Architecture and Cubism, Ed: Blau, E., Nancy J. T., ***MIT Press***, Cambridge, 142-155 (1997)

Coop Himmelb(l)au, ***Architecture & Urbanism***, 334: 62, 66 (1998)

Coop- Himmelblau, ***Architecture***, 87 (8): 56-57, 58 (1998)

Cortes, J., A., "Delirious and More, III. Strategy vs Architecture", ***El Croquis***, Madrid, 134-135: 5 (2007)

Cortes, J. A., "Delirious and more. I. Lessons of the Skyscraper", ***El Croquis***, Madrid, 131-132: 5-7, 9-13, 20-22, 27 (2006)

Cortes, J., A., "Delirious and More, II. Strategy vs Architecture", ***El Croquis***, Madrid 131-132: 35, 35-38, 39-41,41-43, 45, 47, 49-53, 55-57 (2006)

Cortes, J. A., "Beyond Modernism, Beyond Sendai", Toyo Ito, ***El- Croquis***, Madrid, 123: 18 (2005)

Cunningham, D., Goodbun, J., "Propaganda Architecture: Interview with Rem Koolhaas and Reiner de Graaf", ***Radical Philosophy***, Rotterdam, 154: 35, 36 (2009)

Curtis, W., "Enigmas of Surface and Depth, The Architecture of Herzog&de Meuron", Herzog&de Meuron 1998-2002, ***El Croquis*** , 109-110: 35, 37, 41 (2003).

Curtis, W.J.R., "Le Corbusier Ideas and Forms", ***Parentalia***, Londra, 53, (1986)

Curtis, W. J. R., "Le Corbusier: ideas and forms", ***Phaidon Press Limited,*** Londra, 49-51 (2006)

Debord, G., " The Society of the Spectacle", çeviren: Donald Nicholson-Smith, ***Zone Books***, New York, 20-26 (1995)

Çiğdem Yılman Fotoğraf Arşivi (2010)

Demirkan, Ö., "Mimarlıkta Strüktür ve Süsleme İlişkisinin İncelenmesi", ***Gazi Ünivertisitesi Fen Bilimleri Enstitüsü***, Ankara, 10-11, 70-76 (2006)

Diamonstein, B., "American Architecture Now", ***Rizzoli Publishing***, New York, 36 (1986)'dan aktaran: Hartoonian, G., "Frank Gehry: roofing, wrapping, and wrapping the roof", ***The Journal of Architecture***, 7(1): 10 (2002)

Din, E., D., "Emergent Symmetries", Doktora Tezi, ***Georgia Institute of Technology***, 39-41 (2008)

Ito, T., "Serpentine Gallery", ***Domus Magazine***, 9: 1028- 1029 (2002)

Eck, V., Caroline, A., "Figuration, tectonics and animism in Semper's Der Stil", ***The Journal of Architecture***, 14 (3): 325-329, 332, 334-337 (2009)

Eisenman, P., "Editor's Introduction", The Houses of Memory: The Texts of Analogy, The Architecture of the City, ***The MIT Press***, Cambridge, 7 (1984)

Elmes, J.,, "A General and Bibliographical Dictionary of The Fine Arts", ***T. Tegg***, Londra, 336 (1826)

Ito, T., "Toyo ito", El- Croquis, ***Architectural Magazine***, Madrid, 123: 11, 12, 97, 165, 179, 262 (2005)

Herzog&De Meuron , "Herzog&De Meuron 1981-2000", ***El Croquis,*** Madrid, 60 + 84: 12-15, 19- 20, 22, 23 (2000)

Ersoy, U., "Seeing Through Glass: The Fictive Role of Glass in Shaping Architecture from Joseph Paxton's Kristal Saray to Bruno Taut's Glashaus", Doktora tezi, ***University of Pennsylvania, Faculty of Architecure***, 81 (2008)

Evers, B., "Architectural Theory: From The Renaissance to The Present", ***Taschen***, Köln, 528-530 (2006)

FOA, "Foreing Office Architects, 1996-2003", ***El Croquis***, ***,*** Architectural magazine, Madrid,115/116: 10- 11, 19-21, 25, 27, 32, 42, 50-52, 58, 254-257 (2003)

Forster, K. W, "Pieces For Four and More Hands", Natural History, Introduction içinde, Ed: Philip Ursprung***, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers***, Montreal, 49, 54 (2002)

Forster, K., W., "Frank O. Gehry, The Complete Work", Editör: Co, F., D., Forster, K., W., ***The Monacelli Press***, New York, 9-33, 33-35 (1998)

Forster, K. W., "The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings", ***The Art Bulletin,*** 58 (1): 109-113 (1976)
Frampton, K., "Modern Architecture a Critical History", ***Thames and Hudson Ltd***, Londra, 3-5, 12-16, 32, 64, 93, 90-95, 158, 294-295 (1997)

Frampton, K., "Le Corbusier", ***Thames&Hudson***, Londra, 77-79, (2001)

Frampton, K., "Studies in Tectonic Culture- The Poetic of Construction in 19. And 20. Century Architecture", ***MIT Press***, Cambrige, 3-5, 16 (1995)

Furjan, H., "Dressing Down: Adolf Loos and the Politics of Ornament", ***The Journal of Architecture***, 8: 116, 118, 122, 124- 125 (2003).

Gargiani, R., "Generic volume, informal polyhedral solids and functional diagrams", Rem Koolhaas/OMA: The Construction of Merveilles, ***EPFL Press***, Routledge, 286-287, 289, 291-295 (2008)

Hara, H., "Machine and Wind", Toyo Ito 1970-2001, ***GA Architect, A.D.A.Edita***, Tokyo, 17: 8-12 (2001)

Gibbs-Smith, C. H., "The Great Exhibition of 1851", ***Her Majesty's Stationary Office***, Londra 19 (1981)

Giedion, S., "Space,Tİme and Architecture", Harvard University Press, Londra, Iv-Ivi, 31 (2008)

Gieselman, R., "Mimaride Üslup Arayışları", Mimari Akımlar I", Der: O. Tunataş, ***Yem Yayınları***, İstanbul, 14-15 (1996)

Gilbert, M., "On Beyond Koolhaas: Identity, sameness and crisis of city planning", ***Unbau 20, Selene Edition*****,** Viyana, 1-16 (2003)

Göncü, A., "Yüksek Binalarda Yapı Kabuğunun Tektonik Kurgu Değişiminin Analizi", ***Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü***, Doktora tezi, 20-30 (2007)

Gulliksson, H., "The good, the bad and the juggled: the new ethics of building materials", ***The Journal of Architecture***, 3: 107- 112 (1998)

Harrington, K., Changing Ideas on Architecture in the Encyclopédie, 1750-56, ***Michigan: UMI Research Press***, s.71-75, (1981): Aktaran, A., Savaş, Linea Mentis: *Mimarlıkta Cephenin Tanımı****, Sanat Tarihinde Terminoloji Sorunları Semineri***, Ankara, 23-24 (2001)

Hartoonian, 'Frank Gehry: Roofing, Wrapping, and Wrapping The Roof', ***The Journal of Architecture***, 7(1): 2-9, 9-10, 14-15,16-18, 20-22, 22-25 (2002)

Hartoonian, G., "The Fabric of Fabrication", ***Textile***, 4(3):, 271, 272-291 (2006)

Hasol, D., "Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü", ***YEM Yayınları***, İstanbul, 106, 334 (1988)

Hatton, B., 'The problem of our walls', ***The Journal of Architecture***, 4 (1): 65-67, 68, 68-69, 80 (1999)

Hildner, J., "Remembering the Mathematics of The Ideal Villa", ***Journal Of Architectural Education***, 52(3): 144-147, 153-155 (1999)

Hobhouse, H., " The Crystal Palace and the Great Exhibition", ***Continuum***, Londra, 1 (2004)

House, R., "The Textile as Structural Framework: Gottfried Semper's *Bekleidungsprinzip* and the case of Vienna 1900", ***Textile,*** 4 (3): 292, 295- 311 (2006)

Isaac W., The Four Books of Palladio's Architecture, London, 27 (1738)' den aktaran Rowe, C., The Mathematics of an Ideal Villa and Other Essays, ***The MIT Press*** Cambridge, Londra, 4 (1977)

Işık E., "Beden ve Toplum Kuramı-özne sosyolojisinden beden sosyolojisine", ***Bağlam Yayınları***, İstanbul, 99 (1998)

Jauslin, D., "Proposition for a study of architecture with Landscape Methods: Could innovative design methods lead to sustainable spatial development?", ***Universität Kassel***, Kassel, 3, 7 (2009)

Jara.C, 'Adolf Loos's Raumplan Theory', Journal of Architectural education, 48 (3), ***Blackwell Publishing***, Boston, 185-200 (1995)

Herzog., J., 'Ideas of Design – José Luis Mateo in conversation with Jacques Herzog', in Xavier G., Herzog & de Meuron, Ed. Gustavo Gili, Barselona, 12 (1989)'dan aktaran: Curtis, W., "Enigmas of Surface and Depth, The Architecture of Herzog&de Meuron", Herzog&de Meuron 1998-2002, ***El Croquis***, Madrid, 33, 41, 109-110 (2003).

Jenks, C., "Towards A Symbolic Architecture", ***Rizzoli***, NY, Academy, Londra, 11 (1985)

Jonathan, O., "On the Disappearance of Monolithic Walls: Meditations on a Brick," **Making Environments:** *Technology and Design*, 17-20 (1992).

Jorge Otero-Pailos, "Debates, 'Bigness' in Context: Some Regressive Tendencies in Rem Koolhaas' Urban Theory", ***City***, 4(3): 382, 383-385 (2000)

Taki, K., "A Conversation with Toyo Ito", Toyo Ito, ***El- Croquis***, Architectural magazine, Madrid, 123: 12 (2005)

Kepes, G., "Language of Vision", ***Dover Publications***, New-York, 45 (1995)' dan aktaran: Colin Rowe; Robert Slutzky, ***Perspecta***, 8: 45 (1963)

Kipnis, J., "Get Off of My Cloud, Wolf D. Prix ,Coop Himmelb(l)au Text 1968-2005", Ed: Martina Kandeler- Frits Coop Himmelb(l)au ve Thomas Kramer, ***Hatje Cantz***, Almanya, 14, 16 (2006)

Kipnis, J., "On Criticism, Moneo's Anxiety, Rafael Moneo's Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects", ***Harvard Design Magazine***, Sonbahar, 100 (2005)

Kisacky, J., "History and Science: Julien-David Leroy's Dualistic Method of Architectural History", ***Journal of the Society of Architectural Historians***, 14(3): 275, 260-89, 276, (2001)

Kleinman, K., Duzer, L. V., "Villa Müller – A work of Adolf Loos", ***Princeton Architectural Press***, New York, 3, 24 (1994)

Klotz, H., "The History of Postmodern Architecture", Çeviri: R. Donnell, ***The M.I.T Press***, Londra, 3 (1988).

Knaack, U., Klein, T., Bilow, M., "Façades", ***010 Publisher***, Rotterdam, 1-19 (2008)

Koolhaas, R., " Goodbye to Hollywood", in Content, ***Tachen***, Köln, 118 (2004)'den aktaran: Cortes, J., A., "Delirious and More, II. Strategy vs Architecture", ***El Croquis***, Madrid, 131/132: 33 (2006)

Koolhaas, R., "Changing Dimensions: Interview with Rem Koolhaas", ***L'Architecture d'aujourd'hui***, 361, 100 (2005)

Koolhaas, R., "Seattle Public Library, Seattle, Washington" OMA @work, ***A+U***, 90 (2003)

Koolhaas, R., "Interview with Rem Koolhaas", ***Index Magazine***, New York, (2001)

Koolhaas, R., "Spot check: A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting", Assemblage, ***Harward University Press***, 40: 41, 49, 54 (1999)

Koolhaas, R., "Generic Cities", S,M,L,XL, Editör: Koolhaas, R., Mau, B., ***The Monacelli Press***, New-York, 201, 1248 (1998)

Koolhaas, R., "Delirious New York, a Retroactive Manifesto for Manhattan", ***Oxford University Press***, New York, 81-82, 87 (1997)

Koolhaas, R., "Rem Koolhaas Conversation with Students, Rice university, School of Architecture, Texas", ***Princeton Architectural Press***, New York, 26 (1996)

Koolhaas, R., "Delirious New York", ***Monacalli Press***, New York, 80 (1994)

Koolhaas,R., "Finding Freedoms: Conversation with Rem Koolhaas", Interview with Zaera–Polo, A., ***El Croquis***, Architectural magazine, Madrid, 53: 14, 16, 20-21, 24-35, 44-45, 55 [1992]

Koolhaas, R., "La deuxieme chance de l'architecture moderne. Entretien avec Rem Koolhaas de Patrice Goulet", ***L'Architecture d'Aujourd dui***", 238: 7 (1985)

Krier, R. "Facades:Elements of Architecture", ***Academy Group Ltd***., Londra, 60 (1992)

Kruft, H.W., " history of architectural theory", ***Princeton Architectural Press***, New York, 52-56 (1994)

Kudielka, R., "Speculative Architecture: On the Aesthetics of Herzog & de Meuron", Natural History, Imprints and Moulds, Ed: Philip Ursprung, ***Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers***, 279-282, 283, 285 -288 (2002)

Lang, S., "De lineamentis, L.B. Alberti's use of a technical terms", ***Journal of the Warburg and Courtauld Institutes***, 28: 331- 332, 334-335 (1965)

Larson, M. S., "Architectural Change in the Twentieth Century", Behind the Postmodern Façade, ***University of California Press,*** Londra, 21, 52 (1993)'den aktaran: Sen, D., "Understanding façade between design and manufacturing: a case study on high-rise office buildings in İstanbul", Yüksek Lisans Tezi, ***ODTU, Fen Bilimleri Enstitüsü,*** 16 (2006)

Laugier, M., A., "Introduction", Essai sur l'architecture, ***Gray's Inn***, Londra, 1-9 (1755)

Lavin, S., "Qautremere de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture", basılmamış Doktora Tezi, ***Colombia Üniversitesi***, (1990)

Lavin, I., "Going for Baroqu", ***El Croquis,*** Architectural Magazine, Madrid, 117: 41-47 (2003)

Le Corbusier, "The Decorative Art of Today", Çeviren: James Dunnet, ***MIT Press***, Cambridge, 192-193 (1987)

Le Corbusier "Yeni Bir Mimarlığa Doğru", Çeviren: Serpil Merzi, ***Yapı Kredi Yayınları***, İstanbul, 23, 48, 58-71, 80, 191, 193 (2003)

Leatherbarrow, D., Mostafavi, M., "Surface Architecture", ***MIT Press***, Londra, 1-2, 6-8, 32-34, 41- 42, 99-101, 209- 211, 211- 214 (2002)

Leatherbarrow.D., "Interpretation and Abstraction in the Architecture of Adolf Loos", Journal of Architectural Education, 40(4), ***Blackwell Publishing***, Boston, 2-9 (1987)

Levit, R., "Contemporary Ornament: The Return of the Symbolic Repressed", ***Harvard Design Magazine***, 28: 1-8, 81-88 (2008)

Longen P., S., Trivia, Londra, 159, (1947)'den aktaran Rowe, C., "The Mathematics of an Ideal Villa and Other Essays", ***The MIT Press*** Cambridge, Londra, 8-9 (1977)

Loos, A., "Ornement and Crime", Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture, , ***The MIT Press***, Cambridge, 19- 20 (1970)

Loos, A., "Süsleme ve Suç", Yirminci Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Conrads, U., ***Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları***, Ankara, 8-12 (1991)

Loos, A., "Architecture", *Form and Function:* A Source Book for the History of Architecture and Design, editör: Benton,T., Benton, C., Sharp D., ***Crosby Lockwood Staples***, Londra, 45 (1975).

Loos, A., 'How Should One Dress?', Das Andere, ed. Bayley. S., çev. Kaden. V.C., ***Republished in Taste****:* An Exhibition about Values in Design, 55 (1903)

Maden, F., "Dinamizm, Dekonstrüktivizm ve Aykırı Mimarlık", ***Arredamento Mimarlık*****,** 2: 35-39, (2008)

Madrazo, L., 'Durand and the Science of Architecture', ***Journal of Architectural Education***, 84: 8, 12-16, 18-19, 22 (1984)

Mallgrave, H. F., "Introduction.", Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings, ***Cambridge University Press***, Cambridge, 24, 38-39 (1989)

Mallgrave, H.F., "Gottfiried Semper: Architect of nineteenth century:a personal and intellectual biography", New Haven, ***Yale University Press***, 177-189 (1996)

Mallgrave, H. F., "Science, industry and art", Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings, ***Cambridge University Press***, Cambridge, 130-168 (1989).

Manolopoulou, Y., "Repetition to monochrome: surfaces for picture making by Herzog & de Meuron and Ellsworth Kelly", ***The Journal of Architecture***, 14 (3): 410-411, (2009).

Macks, G., "Building with lmages Herzog & de Meuron's Library at Eberswalde", Eberswalde Library, Herzog& de Meuron, editör: Pamela Johanston, ***AA Publications***, Londra, 7-9, 21- 22, 23-27, 43, 48- 50 (2000).

McGetrick, B., Koolhaas, R., "Content", ***Taschen***, Köln, 73 (2004)

Mitchell, W., " Antitectonic: The Poetic of Virtuality", The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture, editör: Beckmann, J., ***Princeton Architectural Press***, New York , 205-217 (1998)

McKean, J., "Kristal Place: Joseph Paxton and Charles Fox" , ***Phaidon***, Londra, 4, 4-6, 9, 12, 14-16, 20, 21, 29, 32 (1994)

Moneo, R., "Aldo Rossi", Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects, ***The MIT press ve ACTAR***, Londra, 103-105, 106-119-121, 122-124, 125-127 (2004)

Moneo, R., "Frank Gehry", Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects, ***The MIT Press ve Actar***, 255- 259, 261-263, 266, 300, 303-305 (2004)

Moneo, R., "Herzog and De Meuron", Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects, ***The MIT Press ve Actar***, 362-370, 388-389, 399 (2004)

Moneo, R., "Rem Koolhaas", Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects, ***The MIT Press ve ACTAR***, Londra, 308- 309, 312 (2004)

Moneo, R., "Robert Venturi", Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects, ***The MIT Press ve ACTAR***, Londra, 53-56, 72 (2004)

Moneo, R., "Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects", ***The MIT Press ve ACTAR***, Londra, 2-5, 103-105, 119, 121, 123-127, 308, 399 (2004)

Moore, C. H., "Character of Renaissance Architecture", ***The Macmillan Company***, Londra, 86- 87 (1905)

Moueix, C., "The Dominus Winery", Natural History, Transformation and Alienation içinde, Editör: Philip Ursprung, ***Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers***, Montreal, 138 (2002)

Moussavi, F., Zaera-Polo, A., "Foreign Office Architect 1996 – 2003 ", Interview., Moreno, C.D., Grida, E.G, ***El Croquis***, Madrid, 115-117: 10-12, 15, 18, 21, 23-24, 27 (2003)

Moussavi, F., Zaera-Polo, A., "Phylogenesis: Foa's Ark / Foreign Office Architects", ***Actar***, Barcelona, 8-10, 229- 230 (2004)

Moussavi, F., Kubo, M., "The Function Of Ornament", ***Actar; Harvard University Press,*** Barselona, 62- 63, 88-89, 124-125, 146-147, 150-151, 174-175, 186-187 (2008)

Moussavi, F., "The function of Ornament", The function of Ornament, editör, Moussavi, F., Kubo, M., ***Actar ve Harvard Univercity Press***, Barcelona, 5-13 (2008)

Murat Sönmez fotoğraf arşivinden, Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık (2010)

Naredi-Rainer, P.von, "Architektur und Harmonie", ***Dumont Buchverlag***, Köln, 40-41 (2001)

Nesbitt, K., "Postscript: Introduction for New Research, The Contemporary City, Rem Koolhaas ", Theorizing a New Agenda For Architecture, An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995, Ed: Kate Nesbitt, ***Princeton Architectural Press***, New York, 322-326, 338 (1996).

Neumeyer, F., "Head First Through The Wall: An Approach to The Non-word Façade", ***The Journal of Architecture***, 4: 245-250 (1999)

Nouvel, J., "Jean Nouvel 1987-1994", ***El Croquis***, Architectural magazine, Madrid, 65/66: 10- 13, 15-17, 19-23, 25-35 (1994)

Nouvel, J., "Interview by Yoshio Futagawa", ***A.D.A. Edita***, Tokyo, 66 (1996)

The New York Times, "The Kristal Saray, London; Display of the Great Fountains", 11 Temmuz 1856.

Ochshorn, J., "On the Disappearance of Monolithic Walls: Meditations on a Brick", ***Making Environments: Technology and Design,*** 17-20 (1992)

Özkan, Ö., "Strategic Way of Design in Rem Koolhaas' Parc De La Villette Project", Yüksek Lisans Tezi, ***ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü***, Ankara, (2006)

Padovan, R., "Towards Universality Le Corbusier Mies + De Stijl", ***Routledge***, Londra, 130 (2002)

Padovan, R., "Proportion", ***E&FN Spon***, Londra, VII, XI, 124, 156-162, 158, 207, 207-208, 210, 212- 213, 219-221, 359 (1999)

Papadakis, A., "Coop Himmelblau", Deconstrüksiyon, Editörler: Papadakis, A., Cooke, C., Benjamin, A., ***Academy Editions***, Londra, 225 (1989)

Pell, B., "The Articulate Surface", ***Birkhauser***, Basel, 9-11, 20, 28, 41, 47, 52, 71, 74-76, 81, 86, 98, 107, 111, 141, 145, 151, 164, 175 (2010)

Prix, W., D., "Coop Himmelb(l)au, Get Off of My Cloud: Wolf. Prix, Text 1968-2005", Ed: Martina Kandeler- Frits Coop Himmelb(l)au ve Thomas Kramer, ***Hatje Cantz***, Almanya, 15, 19, 46, 59-60, 69-72, 157, 168, 172-173, 165-178, 200, 213, 221, 265 (2006)

Prix, W., D., "On the Edge", Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism, Editör: Noever, P., ***Prestel***, Munich/ New York, 20-22 (1991)

Redecke, S., " Museum for New Millennium", Ed. Lampugnani, V., M., Sachs, A., ***Prestel***, Londra, 148-151 (1999)

Redtenbacher, R., "The Architectonics of Modern Architecture", çeviri: Ricker, N., C., ***Ernst & Korn***, Berlin, 224 (1883)

Reichlin, B., "For and Against The Long Window The Perret – Le Corbusier controversy", editör: Andrea Deplazes, ***Birkhauser***, Basel, 2003-203 (2005)

Rappaport, N., "Decoration", ***306090 Books***, Editörler: Abruzzo, E., ve Jonathan D.,S., 10: 95-97, 99-103 2006)

Riley, T., "Light Construction", The Museum of Modern Art, ***Art Pub Inc***, New York , 9, 21 (1995)

Rossi, A., "Önsöz", Şehrin Mimarisi, Çeviri, Gürbilek, N., ***Pusula Yayıncılık***, İstanbul, x, xi, 28, 93 (2006)

Rossi, A., "Casa Aurora & Other Recent Projects", The New Classicism in Architecture and Urbanism, ***Architectural Design***, 58:(1/2), 45-49 (1988)

Roth, M. L., "Mimarlığın Öyküsü", ***Kabalcı Yayınevi***, İstanbul, 239-240, 529, 575 (2000)

Rowe, C. "The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays", ***The MIT Press*** Cambridge, Londra, 2-11, 51, 53, 125 (1977)

Rowe, C. ve Slutzky, R., "Transparency", ***Birkhauser***, Berlin, 41 (1997)

Rowe, C., Slutzky, R, "Transparency: Literal and Phenomenal", ***Perspecta***, 8: 37-39, 41, 45-54 (1963)

Rowe, C., "The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays", Londra, s. 1-17, 1977' den aktaran: Frampton, K., "Le Corbusier", ***Thames&Hudson***, Londra, 77-79 (2001)

Ruff, T., "Natural History", Editör: Ursprung, ***Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers***, Montreal, 160 (2002)

Savaş, A., "Müze Mekânı ve Görsellik", ***Antalya Kent Müzesi Projesi Yayını***, Antalya, 1-3 (2008)

Saygılı, A., "Modern Devletin Beden İdeoloji Üzerine Kısa bir Deneme", ***AÜHFD Yayını,*** 54 (3): 325-326 (2005)

Schmarsow, A., "Das Wesen der architektonischen Schöpfung", reformulated in: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig, Berlin, 187 (1908)'den aktaran: Neumeyer, F., "Head First Through The Wall: An Approach to The Non-word Façade", ***The Journal of Architecture***, 4: 247 (1999)

Schopenhauer, A., The World As Will And Idea, Vol. 1, RKP, s. 277, (1883)' dan aktaran: Hatton, Brian, 'The problem of our walls', ***The Journal of Architecture***, 4 (1): 65 (1999)

Seger, C., "The wall", "Constructing Architecture", ***Birkhäuse*r,** Basel, 170-174 (2005)

Semper, G., "Der Stil in den Technischen and Tektonischen", ***Kunsten*,** Mittenwald, 1: 231 (1977)

Semper G., "Style", ***Getty Research Institute,*** Çeviri: Mallgrave, H., F., ve Robinson, M., Los Angeles, 248 (2004)

Sinclair, J., "Collins Cobuild, English Language Dictionary", editör, Sinclair, J., ***Collins***, Stuttgart, 402, 504-505, 584, 647, 1021, 1023, 1115, 1309, 1314, 1343, 1351, 1400 (1987)

Sola-Morales, I.. "The Origins of Modern Eclecticism: The Theories of Architecture in Early Nineteenth Century France", ***Perspecta***, 23: 123-124, 128- 129 (1987)

Sözen, M., Tanyeli U., "Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü", ***Remzi Kitapevi***, İstanbul, 74 (1986)

Şener, D., "Understanding façade between design and manufacturing:a case study on high-rise office buildings in İstanbul", Yüksek Lisans Tezi, ***ODTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü***, 2-10 (2006).

Tanyeli, U., "Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık, Modernizm'in Serüveni", Editör: Enis Batur, ***Yapı Kredi Yayınları***, İstanbul, 63-71 (1997)

Tanyeli, U., "To integrate or not integrate", ***Architectural Design***, 1: 96-103 (2010)

Toyo Ito, "Simple Lines for Le Corbusier", Toyo İto Works, Projects, Writings, ***Electa,*** Milan, 160 (2002)

Tschumi, B., "Tschumi", Editör: Damiani, G., ***Thames & Hudson***, Londra, 79- 81 (2003)

Tschumi, B., "Architecture and Disjunction", ***The MIT Press,*** Cambridge**,** Londra, 6, 15, 23, 238-245 (1997)

Tschumi, B., "Event Cities: Praxis", ***The MIT Press***, Londra, 559 (1994)

Tschumi, B., "Six Concepts in Architecture", Architectural Design, ***Academy Editions***, Londra, 13-15, 17-19 (1993)

Tschumi, B., "Architecture and limits (1)", introduction by Bernard Tschumi, ***Artforum***, 19 (4): 36-44 (1980)

Tunalı, İ., "Estetik*",* ***Remzi Kitabevi***, İstanbul, 145-147 (1996)

Ursprung, P.; Herzog & de Meuron , "Portfolio", Natural History, Appropriation and Modification, Ed: Ursprung, P., ***Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers***, Montreal, 142-156, 163 (2002)

Ursprung, P., "Exhibiting Herzog & de Meuron", Natural History, Introduction, Ed: Ursprung, P., ***Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers***, Montreal, 20 (2002)

Ursprung, P., "I Make My Picture on the Surface: Visiting Thomas Ruff in Düsseldorf", Natural History, Appropriation and Modification, Ed: Ursprung, P., ***Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers***, Montreal, 163 (2002)

Van de Beek, A., "Adolf Loos – Patterns of Townhouses", Raumplan versus Plan Libre, ed., Risselada. M., ***010 Publishers***, Rotterdam, 52- 68 (2008)

Vincent Scully, "Introduction," in Robert Venturi, ***Complexity and Contradiction in Architecture***, New York, 9 (1966)

Venturi, R., "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki", ***Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları,*** Ankara, 1-15, 70, 115-116 (1991)

Venturi, R., Brown, D., S., ve Izenour C., "Las Vegas'ın Öğrettikleri", çeviri: Serpil Özaloğlu, M., ***Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları***, Ankara, 7, 10-15, 87, 101-105 (1993)

Vidler, A., "Introduction", *Oppositions Reader*, ed: M. Hays, ***Princeton Architectural Press,*** New York, 617, (1998)'den aktaran: Bingöl, Ö., "Mimarlıkta Tip Kavramı Ve Tipoloji", Doktora tezi, ***MSU, Fen Bilimleri Enstitüsü***, 59 (2007)

Vidler, A., “Beden”, Mimarlık Dergisi, ***Mimarlar Odası Yayınları***, Ankara, 277: 20-22 (1992)

Vidler, A., "The Pleasure of the Architect", ***Architecture and Urbanism***, 216 (9): 17-23 (1988).

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, “Rationale dictionary of French Architecture”, ***B. Bance***, Paris, 2: 259-261(1858)

Vitruvius, “Mimarlık Üzerine On Kitap”, ***Şevki Vanlı Yayınları***, Ankara, 10, 51 (1998)

Werner F., “Covering + Exposing The Architecture Of Coop Himmelb(l)au”, Translated By Micheal Robinson, ***Birkhäuser***, Londra, 9, 20, 42, 50-52, 56, 116-117, 125, 149-150, 158, 161, 164, 192 (2000)

Wigley, M., “White Walls, Designer Dresses The Fashioning of Modern Arcihtecture”, ***MIT Press***, Cambridge, 3-7, 8, 10, 11, 15, 19- 22, 61-62 (2001)

William M., “Antitectonics: The Poetics of Virtuality”, The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture, editör, Beckmann, J.,, ***Princeton Architectural Press***, 205-217 (1998)’den aktaran: Pell, B., “The Articulate Surface”, ***Birkhauser***, Basel, 10 (2010)

Zaera-Polo, A., Moussavi, F., “Foa Ark, Phylogenesis”, ***Actar***, Barselona, 6-7, 9 (2004)

Zaera-Polo, A., “The Yokohama Projects / Foreign Office Architects”, editör: Ferre, A., Sakamoto, T., Kubo, M, ***Actar***, Barcelona, 11, 15, 41 (2002)

Zaera-Polo, A., “The Alchemical Brothers”, Natural History, Appropriation and Modification içinde, Ed: Philip Ursprung, ***Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers***, Montreal, 182 (2002).

Zaera-Polo, A., “Continuities, interview with Jacques Herzog”, Herzog&de Meuron 1981-2000, ***El Croquis***, Architectural magazine, Madrid, 60+84: 12 (2005)

İnternet: FOA, “Yokohama International Port Terminal” http://www.arcspace.com/architects/foreign_office/yokohama/yokohama_index.html (2010)

İnternet: Besser, J.,. Liebscher, S., “ Adolf Loos, The Life, Theories, Analyss of the Villa Muller” http://www.desyndicate.de/inhalt/downloads/Adolf_Loos-The_Life-The_Theories-Villa_Mueller.pdf (2010)

İnternet: Rossi, A., "Casa Aurora"
http://www.bluffton.edu/~sullivanm/italy/turin/aurora/entrance.jpg

İnternet: FOA, "Design Museum",
http://designmuseum.org/design/foreign-office-architects (2010)

İnternet: Durand, J.N.L., "Recuile et Paralléle des édificies"
http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_sgp.htm. (2010).

İnternet: Durand, J.N.L., "Ensembles d'édifices, Précis"
http://www.digischool.nl/ckv2/ckv3/kunstentechniek1/architect/durand.htm. (2010).

İnternet: FOA, "Yokohama International Port Terminal"
http://www.f-o-a.net/#/projects/636 (2010)

İnternet: Rossi, A., "Friedrichstadt"
http://www.capitalieuropee.altervista.org/3/309.html

İnternet: Goldberger, P., " The Architecture of Rem Koolhaas", The New Yorker, www.pritzkerprize.com (2010)

İnternet: Güzer, A., "Mimarlığın Uç Noktası Artık Daha Yakın", www.boyutpedia.com (2010)

İnternet: Heidegger, M., "Building Dwelling Thinking"
http://students.pratt.edu/~arch543p/readings/Heidegger.html (2010)

İnternet: Rossi, "Hotel Fukuoka"
http://www.shift.jp.org/guide/fukuoka/hotel/hotel-il-palazzo.html (2010)

İnternet: Haskell, J., "Hacim-program dizilimi"
http://www.contrib.andrew.cmu.edu/~jhaskell/index_digital%20media_s07.htm
(2010)

İnternet: Koolhaas, R., "Project brief , Seattle Central Library, 2004"
www.spl.org/lfa/central/oma/OMAbook129, (2010)

İnternet: Koolhaas, R., "Project Proposal for Seattle Public Library, 1999"
www.oma.eu (2010)

İnternet: London News, "1851 The Great Exhibition Building, South Side"
http://www.iln.org.uk/iln_years/year/1851.htm (1851)

İnternet: Gehry, F., "Winton Guest House, Wayzata, Minnesota"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A
2108&page_number=5&template_id=1&sort_order=1 (2010)

İnternet: Loos, A., "Müller House, Güney ve Doğu cepheleri"
http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/ce6302a9.html (2010)

İnternet: Loos, A., "Müller House, Cepheler"
http://www.flickr.com/photos/roryrory/2444936242/sizes/o/in/photostream/ (2010)

İnternet: OMA, "Kütüphane yüzey-program-bağlam diyagramı"
http://www.spl.org/lfa/central/stimages070900.html (2010)

İnternet: Rossi, A., "Rossi'nin eskizleri
http://www.sfmoma.org/artwork/48096#(2011)
http://www.sfmoma.org/artwork/102560 (2011)

İnternet: Ruault, P., "Seattle Kütüphanesi gece imgesi"
http://www.gsd.harvard.edu/people/faculty/koolhaas/images/projects/full/seattle1a.jpg

İnternet: Koolhaas, "Seattle Kütüphanesi"
www.arcspace.com. (2010)

İnternet: Seattle Kütüphanesi konstrüksiyon sistemi, Koolhaas, R., (2011)
http://www.arcspace.com/architects/koolhaas/Seattle/

İnternet: Serpentine Gallery
http://www.Serpentineegallery.org/architecture/ (2010)

İnternet: Sharokhi, A., "The emergence of an All-space".,
www.specialez.esa-paris.fr., (2010)

İnternet**:** Tanyeli, U., "Gehry'nin Karşı Dili", (2010)
www.boyutpedia.com

internet: Tschumi, "Video Galeri"
http://www.tschumi.com/projects/17/# (2010)

İnternet: TDK,
http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=saydam&ayn=tam (2010)

İnternet: TDK,
http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=filogenetik&ayn=tam (2010).

İnternet. TDK,
http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=artifakt&ayn=tam (2010).

İnternet. TDK,
http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&ayn=bas&kelime=pitoresk (2010)

İnternet: Januus,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Janus (2010).

İnternet: Turner, J. M. W., "Işık ve Renk"
http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/j_m_w_turner_08/jmwt_mma_17.htm

İnternet: Wilcox, J., "Seattle kütüphanesi iç mekânı"
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seattle_public_library_main_branch_5th_Avenue_exit.jpg (2010)

İnternet: Tschumi, B., "Tschuminin kavramları ve içeriği"
http://people.clarkson.edu/~jjohnson//read/architecture/welcome.html [2010]

İnternet: Paxton, "Kristal Saray iç mekân"
http://contentdm.mhsl.uab.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/arthistory&CISOPTR=7419&CISOBOX=1&REC=9 (2010)

İnternet: Corbusier, "Stein evi cephesi"
http://hanser.ceat.okstate.edu/6083/Corbusier/villa_stein.htm (2010)

İnternet: Rossi'nin eskizleri,
a. http://www.sfmoma.org/artwork/48096# (2011)
b. http://www.sfmoma.org/artwork/102560 (2011)

İnternet: Rossi, A., "Friedrichstadt, Konut Projesi, Berlin"
http://www.capitalieuropee.altervista.org/3/309.html (2010)

İnternet: Rossi, A., "Vialba Apartmanı imgesi"
http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1946-2000/vialba.php

İnternet: Rossi, A "Friedrichstadt plan ve görünüşler imgesi"
http://www.capitalieuropee.altervista.org/3/309.html (2010)

İnternet: Rossi, A "Vialba Apartmanı, Rossi Eskizi"
http://fondazionealdorossi.org/img/large/Arch_1985-91.jpg (2010)

İnternet: Rossi, A, "Friedrichstadt Projesi imgeleri"
http://www.capitalieuropee.altervista.org/3/309.html (2010)

İnternet: Rossi, A, "Vialba Apartmanı imgeleri"
http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1946-2000/vialba.php# (2010)

İnternet: Rossi, A., "Casa Aurora, Anıtsal giriş ve cepheler"
http://www.bluffton.edu/~sullivanm/italy/turin/aurora/0123.jpg (2010)

İnternet: Rossi, A., "Bulvardan cephenin görünüşü"
[http://www.bluffton.edu/~sullivanm/italy/turin/aurora/0125.jpg (2010)

İnternet: Rossi, A., "Arkadlı zemin kat"
[http://www.bluffton.edu/~sullivanm/italy/turin/aurora/0132.jpg (2010)

İnternet: Rossi, A., "Anıtsal giriş fotoğrafları"
[http://www.bluffton.edu/~sullivanm/italy/turin/aurora/0134.jpg (2010)

İnternet: Tschumi, B., "Video Galeri iç mekân imgesi"
http://www.tschumi.com/projects/17/# (2010)

internet: Gehry, F., "Vitra, Vitra Müzesi"
http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2010/02/vitra-design-museum-retro-weil-am-rhein.jpg (2010)

İnternet: Gehry, F., "Walt Disney, Walt Disney konser salonu"
http://qphi.org/ru/node/10 (2010)

İnternet: Serra, R., "Serra'nın kurşun levhaları"
http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=638&artindex=148 (2010)

İnternet: Chakroff, E., "Mulhouse Ricola Üretim ve Depo Binası yüzey kaplaması ve görsel etkisi"
http://www.flickr.com/photos/evandagan/3781614076/sizes/m/in/photostream/
(2010)

İnternet: Nouvel, J., "Cartier Binası çizimleri, vaziyet planı"
http://www.jeannouvel.com/ (2010)

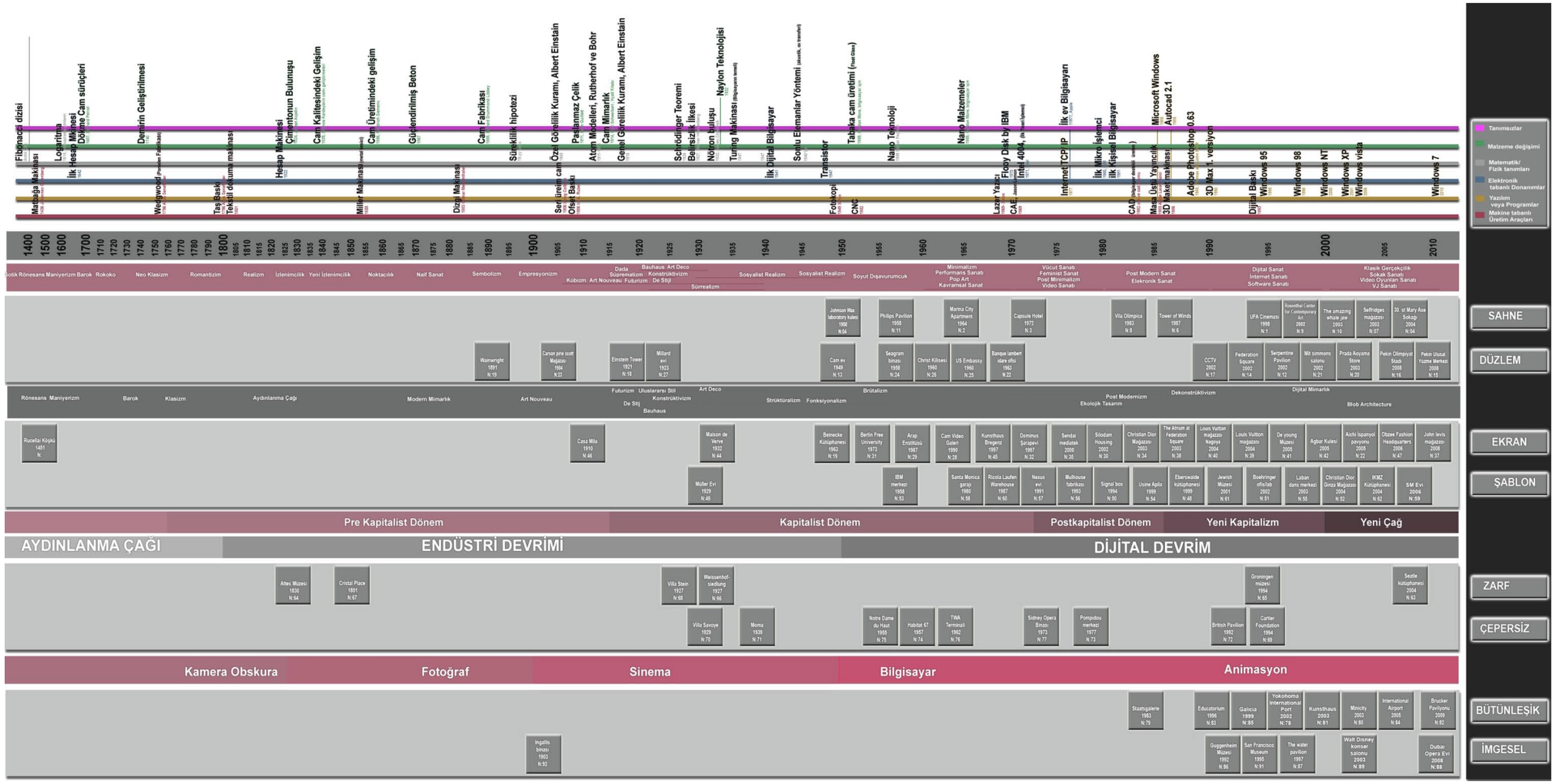
İnternet: Nouvel, J., "Cartier Binası çizimleri, zemin kat planı"
http://www.jeannouvel.com/ (2010)

İnternet: Heatherwick, "Expo 2010 İngiltere Pavyonu, genel görünüş"
http://www.heatherwick.com/uk-pavilion/

İnternet: Heatherwick, "Expo 2010 İngiltere Pavyonu, İç mekân üretim detayları"
http://www.heatherwick.com/uk-pavilion/

EKLER

EK-1, Mimarlık ve çeperlere etki eden durumlar; Bina Sınıflaması[1]



[1] Bu grafik Editörlüklerini Delf Üniversitesinden Ulrich Knaack, Tilmann Klein, Marcel Bilow yaptığı "Imagine 01, Façades" kitabında bulunan benzeri grafiğin geliştirilmesi ve farklı parametrelerin eklenmesi ile oluşturulmuştur. Esinlenilen grafik için Bkz. Knaack, U., Klein, T., Bilow, M., "Façades", ***010 Publisher***, Rotterdam, 1-19 (2008)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler

Soyadı, adı : Sönmez, Murat
Uyruğu : T.C.
Doğum Tarihi ve yer : 08.10.1974, Elazığ
Medeni hali : Evli
Telefon : 532 3507291
e-mail : muratsonmez@gazi.edu.tr

Eğitim:

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi/Mimarlık Bölümü	2002
Lisans	ESOGÜ/ /Mimarlık Bölümü	1998
Lise	Düzce Lisesi	1992

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
1998-1999	Müpasan/Batu Mimarlık	Mimar
1999-2002	ESOGÜ/ Mimarlık Bölümü	Araştırma Görevlisi
2003-	Gazi Üniversitesi/Mimarlık Bölümü	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar:

Çağlar, N., Aksu, A., Uludağ, Z., Sorgucu, E., Gasco, C., Sönmez, M., Güleç, G., Küçük, İ., "Alçım Kampüs, Öğrenci Projeleri", ***Alçım,*** Yıl:1, Sayı:2 (2010)

Çağlar, N., Aksu, A., Uludağ, Z., Sorgucu, E., Gasco, C., Sönmez, M., Güleç, G., Küçük, İ., "Mimari Keşif ve Deneyim Mekanları Olarak "Atölyeler"; Gazi Üniversitesi Mimarlık Bölümü Atölye 1 Seçkisi", ***PAN, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayını***, (2010).

Sönmez, M., Çağlar, N., "Mimari Tasarım eğitimi ve çağdaş mimarlık sorunsalı üzerine", Mimarlık Eğitiminin Dünü, Bugünü, Yarını Sempozyumu,***Selçuk Üniversitesi ve Konya Mimarlar Odası Yayınları,*** Konya, (2010)

Yarışmalar

Yıl	**Yarışma adı**	**Derece**
1999	Archiprix	Teşvik Ödülü
2003	Eskişehir-Tepebaşı Belediyesi Hizmet Binası	3. Mansiyon
2007	ETO Hizmet Binası Proje Yarışması	Satın alma