İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ÜZERİNDEN ETİK-ESTETİK BİR OKUMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İpek DİNÇER

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimari Tasarım

MAYIS 2009

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ÜZERİNDEN ETİK-ESTETİK BİR OKUMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İpek DİNÇER
(502051019)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 04 Mayıs 2009
Tezin Savunulduğu Tarih : 26 Mayıs 2009

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Türker ARMANER (GSÜ)
Yrd. Doç. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU (İTÜ)

MAYIS 2009

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması mimarlık pratiğinde çokça karşılaşılan ama üzerinde yeteri kadar durulmadığını düşündüğüm etik-estetik birlikteliği ve mimarlık eylemi ve onun ürünü olarak mekan üzerine, tez çalışmasının adında da belirtildiği üzere, bir okuma yapmayı ve böylece mimarlık eyleminin, etik-estetik bağlamında, düşünsel altyapısının fiziksel üst yapısına etkilerini incelemeyi hedeflemektedir.

Uzun soluklu bu yüksek lisans tez çalışmasının her aşamasında sonsuz desteği ile bana yol gösteren, danışmanlığımı kabul etmesinden onur duyduğum değerli hocam İTÜ Mimarlık Fakültesi öğretim üyesi Prof. Dr. Ayşe Şentürer'e, çalışmamın gelişimi için desteğini esirgemeyen GSÜ Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Türker Armaner ve İTÜ Mimarlık Fakültesi öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Kahvecioğlu'na, daima bana destek olan, önüme yeni ufuklar açan aileme içtenlikle teşekkür ederim.

Mayıs 2009

İpek Dinçer

Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ... iii
İÇİNDEKİLER ... v
ŞEKİL LİSTESİ ... vii
ÖZET ... ix
SUMMARY ... xi

1. GİRİŞ ... 1

2. ETİK-ESTETİK BİRLİKTELİĞİ ... 3

2.1 Etik-Estetik Birlikteliğinin Genel Analizi ... 4
2.2 Mimarlık Eylemi Üzerinden Etik-Estetik Birlikteliğinin Genel Analizi ... 6

3. MİMARLIK ÜRÜNÜ OLARAK MEKANA BAKIŞ ... 9

3.1 Mekanın Ortaya Çıkış Sürecine Bakış ... 13
3.1.1 Mimarın mekanın oluşumundaki rolü ve mimarın kimliği ... 14
3.1.2 Mimarın "vakıf olma" durumu ... 19
3.1.3 Etik-estetik açıdan mimarın mekan oluşumunda rolünün incelenmesi ... 20
3.2 Mekanın Kullanıcıyla Olan İlişkisine Bakış ... 22
3.2.1 Mekan algısı ... 23
3.2.2 Mekanın dili ve/veya anlamı ... 27
3.2.3 Etik-estetik açıdan kullanıcının mekanla olan ilişkisinin incelenmesi ... 31
3.3 Mekanın Yer İle Olan İlişkisine Bakış ... 35
3.3.1 Yerin ruhu ... 36
3.3.2 Kent ölçeğinden mekana bakış ... 38
3.3.3 Etik-estetik açıdan mekanın yer ile olan ilişkisinin incelenmesi ... 42

4. MEKAN ÜZERİNDEN ETİK-ESTETİK BİR OKUMA ... 43

4.1 Etik-Estetik Birliğinin Mimarideki Karşıt İki Ucu Olarak Biriciklik ve *Kitsch* 43
4.2 Biricik Örnekler Üzerinden Mekanın Etik-Estetik Okuması ... 46
Ayasofya ... 47
Klasik Dönem Osmanlı Camileri ... 49
Ronchamp Şapeli ... 51
Barselona Pavyonu ... 53
4.3 Son Dönem Türkiye Mimarlığına Ait Bazı Kitsch ve Nitelikli Örnekler Üzerinden Mekanın Karşılaştırmalı Bir Etik-Estetik Okuması ... 55
Son Dönem Türkiye Mimarlığında cami yapıları ... 56
Son Dönem Türkiye Mimarlığında turizm yapıları ... 60
Son Dönem Türkiye Mimarlığında okul yapıları ... 62

5. SONUÇ VE TARTIŞMALAR ... 67

KAYNAKLAR ... 69
ÖZGEÇMİŞ ... 75

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 : Ayasofya, İstanbul..... 16
Şekil 3.2 : Süleymaniye Camii, İstanbul. 16
Şekil 3.3 : Panteon, Roma 17
Şekil 3.4 : Sidney Opera Binası, Sidney..... 18
Şekil 3.5 : Guernica, Picasso 26
Şekil 3.6 : Metropolis, Lang 26
Şekil 3.7 : Maslow İhtiyaçlar Hiyerarşisi 28
Şekil 3.8 : Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, Cincinnati 29
Şekil 3.9 : Vanna Venturi Evi, Philadelphia..... 30
Şekil 3.10 : Parc de la Villette, Paris 30
Şekil 3.11 : Gecekondu Örnekleri, İstanbul 33
Şekil 3.12 : Gecekondu Örnekleri, Ankara 33
Şekil 3.13 : TOKİ Taşoluk Konutları, İstanbul 34
Şekil 3.14 : Yürüyen Şehir, Archigram 38
Şekil 3.15 : Guggenheim Müzesi, Bilbao..... 41
Şekil 4.1 : Soyut sanat ürünleri (Kandinsky, Klee, Miro) 47
Şekil 4.2 : Ayasofya, İstanbul..... 48
Şekil 4.3 : Şehzade Camii, İstanbul..... 50
Şekil 4.4 : Süleymaniye Külliyesi, İstanbul 50
Şekil 4.5 : Selimiye Külliyesi, İstanbul 50
Şekil 4.6 : Saint Pierre, Roma 51
Şekil 4.7 : Notre Dame du Haut Şapeli, Ronchamp 52
Şekil 4.8 : Barselona Pavyonu, Barselona..... 54
Şekil 4.9 : Kocatepe Camii, Ankara 56
Şekil 4.10 : Haydarpaşa Protokol Camii, İstanbul 57
Şekil 4.11 : Diyanet İşleri Başkanlığı Hizmet Binası Camii, Örnek 1 58
Şekil 4.12 : Diyanet İşleri Başkanlığı Hizmet Binası Camii, Örnek 2 58
Şekil 4.13 : TBMM Camii, Meydan-İbadet-Kütüphane, Ankara..... 59
Şekil 4.14 : TBMM Camii, Meydan-İbadet-Kütüphane, Ankara..... 59
Şekil 4.15 : Topkapı Palace Oteli, Antalya 61
Şekil 4.16 : Venezia Palace Oteli, Antalya..... 61
Şekil 4.17 : Kremlin Palace Oteli, Antalya 61
Şekil 4.18 : Hillside Su Oteli, Antalya 62
Şekil 4.19 : Hillside Su Oteli, Antalya 62
Şekil 4.20 : Milli Eğitim Bakanlığı "Gelenekten Geleceğe Eğitim Yapıları" Örn.1. 63
Şekil 4.21 : Milli Eğitim Bakanlığı "Gelenekten Geleceğe Eğitim Yapıları" Örn.2. 63
Şekil 4.22 : Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu, Sakarya..... 64
Şekil 4.23 : Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu, Sakarya..... 65
Şekil 5.1 : Tez çalışmasında gelinen nokta..... 66

MİMARLIK ÜZERİNDEN ETİK-ESTETİK BİR OKUMA

ÖZET

Mimarlık eyleminin ürünü olarak mekanı ve mekanın mimar, kullanıcı ve yer ile üst üste düşen kesitlerdeki kurduğu ilişkileri ve bu ilişkiler aracılığıyla etik-estetik birliğinin mekan ile olan etkileşimini incelemeyi hedefleyen bu tez çalışmasında mimarlık üzerinden etik-estetik birlikteliğinin yansımalarının izinin sürüleceği bir mekan okuması yapılmaya çalışılmıştır.

Öncelikle "Giriş" başlığı altında, mimarlık ve felsefe ilişkisi ve bu ilişkinin mekan çalışmalarına etkisi ifade edilecektir.

İkinci bölümde "Etik-Estetik Birlikteliği" başlığı altında, etik-estetik birlikteliğinin tarihsel gelişiminin aktarılmasını ardından genel bir analizi yapılmış ve daha sonra mimarlık eylemi üzerinden etik-estetik birlikteliği incelenmiştir.

Üçüncü bölümde "Mimarlık Ürünü Olarak Mekana Bakış" başlığı altında, öncelikle mekan kavramı ve tarihi üzerine çalışmalardan hareketle mimarlık ürünü olarak mekanın gelişimi ve bu gelişimin felsefe ile olan yakın ilişkisi incelenmiştir. Bu inceleme ışığında mekanın mimarı, kullanıcısı ve yeri ile olan ilişkileri tartışılmış ve bütün bu ilişkiler ağı etik-estetik açıdan incelenmiştir.

Dördüncü bölümde "Mekan Üzerinden Etik-Estetik Bir Okuma" başlığı altında, üçüncü bölümdeki incelemelerin ışığında, mimarlık ürünlerinin biriciklik ve *kitsch* ekseninde hareket ettikleri öne sürülmüştür. Biricik, *kitsch* ve nitelikli örnekler aracılığı ile mimarlık eylemi ve onun ürünü olarak mekanda etik-estetik birlikteliğinin izleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Son olarak da "Sonuç ve Tartışmalar" başlığı altında, tez çalışmasında incelenen ve tartışılan etik-estetik birlikteliği ve mekan ilişkisi üzerine, literatür araştırmaları ve ulaşılan düşüncelerin ışığında, "Mimarlık Üzerinden Etik-Estetik Bir Okuma" yapmayı hedefleyen bu yüksek lisans tez çalışmasının geldiği nokta özetlenecektir.

AN ETHIC-AESTHETIC READING THROUGH ARCHITECTURE

SUMMARY

This dissertation attempts to analyze the space as the product of architecture, the relationships formed by the overlapping of space, architect and user, and the interaction between the unity of ethics and aesthetics and the space through an interpretation of space. This interpretation seeks the reflections of the unity of ethics and aesthetics on architecture.

The "Introduction" section portrays the relationship between architecture and philosophy, and the influence of this on space studies.

The second section, titled "The Unity of Ethics and Aesthetics", provides an overview of the historical development of the unity of ethics and aesthetics, and follows with an analysis of this unity over architecture.

The third section is titled "A View of Space as a Product of Architecture", and moves on from the studies on the concept and history of space to deal with the development of space as a product of architecture, and the close connection of this development with philosophy. This analysis discusses the relationship of the space with its architect, user and location, and an ethical-aesthetical perspective is brought to the issue.

The fourth section, titled "An Ethic-Aesthetic Reading through Space", moves on from the arguments in the third section, and asserts that architectural products move on the axes of authenticity and kitsch. The act of architecture and the traces of the unity of ethics and aesthetics as its product are discussed through authentic, kitsch and good examples.

The final section, "Conclusion and Discussions" summarizes the conclusions reached by the dissertation through an analysis of the relationship between the unity of ethics and aesthetics and the space, and through research in literature.

1. GİRİŞ

Günümüzdeki içeriği ve kimliği itibarı ile mimarlık, "yaşama mekanı, çevresi, yeri; ekonomik meta; güç gösterim aracı; sanat eseri, iletişim aracı; malzeme ve teknolojinin eylem alanı; deneyim ve düşüncenin aktarım ve eylem alanı, aracı" olarak tanımlanabilir (Şentürer, 2004).

Bu tanımlama beraberinde mimarlığın günümüzde disiplinler ötesi; ilişkili disiplinlerden yararlanan ve hepsi ile tek yönlü ilişkiler kurmaktan kaçınan, çok katmanlı bir tasarım sürecinin ürünü olduğunu ortaya koyar.

Felsefe ise kısaca "var oluşun anlamı ve doğası üzerisine bilgi araştırması, bu ve benzeri durumlar üzerine eleştirici düşünceye dayanan fikirler sistemi kurmak" olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama, durumların, olayların anlaşılmaya, kavranmaya çalışılması; kuramsal olarak bir sisteme oturtulması; gelecek öngörüleri, yeni sistem kuruluşları içeriyorsa benzer şekilde bunların tasarlanması şeklinde de yorumlanabilir. Böylece felsefeyi düşüncenin ve mimarlığı da uygulamanın asli alanları arasında görmek olasıdır (Şentürer, 2004).

Bununla birlikte mimarlığı bir düşüncenin plastik yorumu olarak düşünürsek, felsefe ve bu çalışmada ele alınmak istendiği üzere etik ve estetik, mimarlığın hem ortaya çıkış, tasarım sürecinde hem de eleştiri unsuru olarak var oluş sürecinde mimarı, eyleminin ürünü olarak mekanı, mekanın yaşama sürecinde kullanıcısını, mekanın üzerinde konumlandığı yeri etkileyen başlıca unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar.

Günümüzde mimarlık eylemi, sanat-bilim, duygu-düşünce, işlev-form, kuram-pratik arasındaki ikilem ve dolayısıyla gerilimlerle varlığını sürdürmektedir. Mimarlıkta yaşanan gelişmeler ve mimarlık araştırmaları, mimarlığın birincil uğraşlarından olan mekan kavramına da yeni açılımlar getirmiş, mimarlık üzerinden mekan ve mekan tarihi çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

Mekan, bu çalışmalardan hareketle, eylem bağıntısına göre oluşan bir nesnel gerçeklik olduğu gibi insanın içinde konumlandığı ve var olduğu tinsel bir dünya olarak da ele alınmaya başlanmıştır. İçinde konumlandığımız, kendi var olma

olasılıklarını keşfettiğimiz bir ‘ortam’, özne ve nesnenin buluştuğu bir yer olarak tanımlanabilen mekan, bu nedenle barınma gereksinimini görünenin ötesine taşıyan boyutlar içerir.

2. ETİK-ESTETİK BİRLİKTELİĞİ

Etik'in temel kavramı olarak 'iyi'yi ve estetiğin temek kavramı olarak 'güzel'i ele aldığımızda etik ve estetik arasındaki ilişki, Antikite'de Platon'un öncülüğünde, 'kalokagathia' tanımı altında iyi ve güzelin aynı oluşları düşüncesi ile başlar, 'güzel iyi olduğu gibi, iyi de güzeldir.' (Tunalı, 2008).

17. Yüzyıl'da Shaftesbury güzellik ve iyi kavramları arasındaki ilişkiyi 'kalokagathia' kavramı üzerinden kurar. Shaftesbury'nin bu yaklaşımı, felsefesini bir taraftan Antikite'ye bağlarken, diğer taraftan onu Kant, Schiller, Schelling ve Hegel felsefelerine bağlar. Kant'a kadar da bir değer sistemi olarak iyi ve güzel arasında bir özdeşlik kurulmuş ve klasik idealist felsefe bu iki değeri aynı töze bağlayarak açıklamak istemiştir (Tunalı, 2008).

Kant ise güzelin yarar gözetmeyen bir hazzın konusu olduğunu bu nedenle de ne duyulur ne de ahlaki bir yararla ilgisi olmadığını vurgulamıştır (Timuçin, 2005). Schiller ise önceleri Shaftesbury'nin etkisinde güzel ile iyinin özdeş olduğu düşüncesini üzerinde durmuş, sonraki dönemlerde ise güzelin insan ahlakı üzerindeki etkisine ve bu etkinin estetik ortam aracılığı ile kendinin gösterdiğini ön palana çıkarmıştır (Yetkin, 1972).

18. Yüzyıl'da Kant'ın ortaya koyduğu, benzer yanları olduğunu da vurguladığı (Tunalı, 2009) güzel ve iyiyi birbirinden ayırma çabası 19. Yüzyıl'da genel geçer bir önerme gibi benimsenmiştir (Tunalı, 2008). 19.Yüzyıl'da düşünürlerin büyük bir çoğunluğu, etik ve estetiği özerk ve birbirinden ayrı veya birinin diğerine hizmet ettiği düşüncesi ile şekillenen anlayış içerisinde yer almışlardır.

20. Yüzyıl ile birlikte etik ve estetik arasındaki ilişki ve birliktelik yeniden tartışılmaya başlanmıştır (Glowacka, Boos, 2002). Bu tartışma ortamında, Wittgenstein'ın 'etik ve estetik birdir' yargısı ön plana çıkmakta ve özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan etik ve estetik arasındaki göreli ve yapay izolasyonun ortadan kalkacağı konusunda umut vermektedir (Levinson, 1988).

2.1 Etik-Estetik Birlikteliğinin Genel Analizi

Etik-estetik birlikteliği karşılığını yaşamda bulur. Yaşam içerisinde birey ve toplumsal süreçlere bakıldığında, ortaya konan tüm eylemler iyi, güzel ve doğru ideleri altında toplanır (Soykan, 2009).

İyi ve güzel olanın birlikteliği, hem Antikite'de Platon tarafından, hem 17. Yüzyıl'da Shaftesbury tarafından (Tunalı, 2008) hem de 20. Yüzyıl'da Wittgenstein tarafından (Levinson, 1988) ön plana çıkarılmıştır. Günümüzde ise, postmodern kültürün yaşama olan yansımaları, etik-estetik birlikteliğinin tartışılması gerekliliğini ortaya koymaktadır (Arat, 1996).

Etik-estetik birlikteliği için, Antikite'de 'kalokagathia', 'güzel-iyi' kavramı ile kurulan özdeşlik, ruhun belirli bir doyuma erişmesi amacını güder (Arat, 1996). Ruhun belirli bir doyuma ulaşması, nitelikli bir yaşam sürme olarak düşünülürse, iyi ve güzel olan değerler bütününün, nitelikli bir yaşam için ortam sağladığı düşünülür. Bu düşünce, Platon'un "Şölen" diyaloğunda iyi ve güzel olanı elde eden kişinin mutluluğa ulaşacağı şeklinde betimlenmektedir (Platon, 2006).

Platon'un düşüncelerinden hareketle 17. Yüzyıl'da Shaftesbury "Dünyada en doğal olan güzellik, dürüstlük ve ahlaksal doğruluktur." diyerek, güzel ve iyiyi Antikite'deki gibi birleştirir ve güzel ve iyi değerlerinin yarar ya da çıkardan uzak, salt kişinin kendisi için istemesi gereken, bir haz olduğu vurgusunu yapar (Arat, 1996). Bu düşünceleri ile Shaftesbury hem "Güzel, ahlaksal iyinin simgesidir" diyen Kant'ı hem de Kant sonrasında etik ve estetik değerlerin ele alınışını dolaylı olarak etkilediği düşünülür (Tunalı, 2008).

Kant, iyi ve güzeli birbirinden ayırır, ikisi arasındaki ilişkinin benzer noktaları olmasına rağmen, birbirinden ayrı alanlar olduğunu savunur. Kant'a göre, güzel her zaman yarar gözetmeyen bir hazzın konusudur ve ne yararla ne de iyi kavramı ile ilişkisi yoktur (Timuçin, 2005).

Kant, güzel kavramı ile benzerlik kurduğu akıl idesi olan ahlaksal iyi arasında, fenomenolojik açıdan bir ilişki kurar. Ahlaksal iyinin sembolü olarak gördüğü güzel kavramı aracılığı ile iyi ve güzel arasında kurduğu benzerlikleri ise Kant şu şekilde saptar; öncelikle ahlaksal iyi de güzel de hoşa gider, diğer taraftan güzelde hayal gücü üzerinden, ahlaksal iyide ise irade üzerinden bir özgürlük söz konusudur. Kant'ın güzel ile iyi arasında kurduğu benzerliklere dayanarak, görkemli yapı,

mütevazi renk gibi güzel nesneler ahlaksal yargıların temelinde bulunuyormuş gibi görünen adlarla adlandırılmaktadır (Tunalı, 2008).

Etik ve estetiğin özerkliğinin korunması için, onların kesin çizgilerle birbirinden ayırma çabaları, güzelin iyiden ve estetiğin etikten bağımsızlığının korunma düşüncesidir. Bu bağımsızılığın sağlanması çabasında, hoşgörüsüz etik anlayışları olarak tanımlanan bazı etik yaklaşımların güzelin ve dolayısıyla da sanatın ahlakın kurallarını yaymak ve onların geçerliğini artırması için bir araç olmasının önüne geçilmesi önem kazanmaktadır. Bu da kültürel çoğulculuğun engellenmemesi için geçerli bir neden olarak görülmektedir (Tunalı, 2008).

Bu noktadan hareketle etik-estetik birlikteliğinin, birinin diğeri üzerinde baskı kurmasının engellenmesi, özellikle de bağnaz bir etik yaklaşımının estetik üzerinde kurması olası baskı dolayısıyla, estetiğin uğraş alanı olan sanat aracılığıyla toplumun ve bireyin kültürel gelişiminin engellenmemesi için dönem dönem etik-estetik birlikteliği kesintiye uğratılmak istense de etik ve estetiğin birlikteliği, söz konusu özerklik arayışlarına rağmen, varlığını sürdürmektedir. Bu beraberliğin temeli insan varlığı, insan ruhunda bulunmasından ötürü, iyi ve güzel birlikteliği geçmişte olduğu kadar bugün de geçerliliğini sürdürür.

Tunalı'nın "Estetik" isimli kitabında da belirttiği gibi, güzel değeri ile bireyin kurduğu ilgi ve bu ilginin sürekliliği nesnel dünyaya bakışı değiştirir, bireyin nesne üzerine verdiği yargıları bir beğeni yargısı haline yükseltir, ruh biçim ve düzen kazanır. Tunalı, biçim ve düzen kazanmış ruhun yalnız estetik varlık sınırları ile değil aynı zamanda etik varlık sınırları ile de çevreleneceğini vurgular ve yetkinliğe kavuşmuş bir bireyin hem estetik hem de etik değerler ile çerçevelenmiş bir eylem bütünlüğüne sahip olduğunu belirtir (Tunalı, 2008).

Etik-estetik birlikteliğinin yaşamdaki karşılığı, bireyin eylemi üzerinden, iyi güzel olmazsa iyi, güzel iyi olmazsa güzel olamaz görüşünden hareketle, bireyin eylemi için bilgi edinme sürecinde ve edindiği bilgiyi yaşamda kullanma sürecinde iyi ve güzel ile ilişkisi ortaya çıkmaktadır ve bu bütünleşik ilişki bir yaşam yansımasıdır (Soykan, 2009). Bu noktadan hareketle mekanı bir mimarlık eyleminin ürünü olarak ele alırsak, mekan üzerinden etik-estetik bir okuma yapmayı amaçlayan bu çalışmada mimarlık eylemi üzerinden etik-estetik birlikteliğinin genel analizi yapılmaya çalışılacaktır.

2.2 Mimarlık Eylemi Üzerinden Etik-Estetik Birlikteliğinin Genel Analizi

Etik-estetik birlikteliğinin mimarlık eylemi üzerinden ele alınacağı bu bölümde, öncelikle günümüzdeki mimarlık ve felsefe ilişkisi ele alınmaya çalışılacak, daha sonra da mimarlık üzerinden etik-estetik birlikteliğinin genel bir analizi yapılmaya çalışılacaktır.

Mimarlık uygulama pratiği boyutuyla da kuramsal boyutuyla da tarih boyunca değişime uğramıştır ve uğramaktadır. Her çağ kendine has mimarlık kuramlarını ve bu kuramları somutlaştıran uygulama sistemi geliştirmiştir. (Şentürer, 1995). Buradan da mimarlık eyleminin çağının felsefi ortamı ile birlikte hareket ettiğini, hem felsefeden beslendiği hem de felsefeyi beslediği açığa çıkarılabilir.

Mimarlık eylemi salt sonuç ürüne yönelik uygulama ile değil arkasında barındırdığı ve uygulamanın temelini atan düşünce sistemi ile birlikte ele alınır. Bu düşünce sistemi, sistemleri mimarlık kuramı olarak adlandırılır ve hem başlı başına mimarlık eylemi hem de mimarlık ürünleri üzerine sorgulamadır. Bu sorgulama ile mimarlık felsefe ile kurduğu yakın ilişkiyi gözler önüne serer (Şentürer, 2002).

Karatani (2006) mimarlık ve felsefe arasındaki ilişki için, "Metafor Olarak Mimari" isimli kitabında şöyle der;

> "Mimarlık eylemi düşünsel boyutu ile felsefe ile ilişkilendirilirken, diğer taraftan inşa boyutu ile felsefe mimarlık ile ilişkilendirilir."

Mimarinin felsefe ve düşünce sistemleri ile kurduğu ilişkiye olan ihtiyacı günümüzde mimarlık ortamında yeni ve tek taraflı bir gereksinim olarak gösterilmesinin günün koşullarını karşılamayan bir yaklaşım olduğunun üstünde durmak gerekir. Mimarinin felsefe ile ilişkisi doğasından gelir ve Karatani'nin de belirttiği gibi tek taraflı değil iki yönlüdür (Karatani, 2006). Mimarlık ve felsefedeki bu karşılıklı etkileşim hem mimarlığın bir metafor olarak felsefeye katkısını hem de felsefenin soru sorma yöntemleri ile mimarlığa katkısını gerçekleştirir.

Pevsner'in, "Avrupa Mimarisinin Ana Hatları" isimli kitabında "altına bisikletlerin bırakıldığı çatı bir yapıdır, Lincoln Katedrali ise bir mimari yapıttır." görüşü ile vurguladığı gibi, mimari salt belli yapım kurallarını izleyerek elde edilen bir ürün değildir (Pevsner, 1970). Mimarlık, hem bir yaşama mekanı, hem bir iletişim aracı, hem bir eylem alanı, hem de deneyim ve düşüncenin aktarım alanı olarak tanımlanabilir (Şentürer, 2002).

Mimarlık ve felsefe arasında kurulan ilişki ara kesitlerinde etik ve estetiğin birlikte hareket edişinin incelendiği bu çalışmada, hareket noktası, yaşam çevresinin tasarlama ve inşa eylemi sürecinde, yaşam kalitesinin yükseltilmesi maksadını da içeren bir yaklaşım içermesi (Wasserman, Sullivan, Palermo,2000) yönüyle mimarlık ürünü olarak mekanın yaşamın bir yansıması olarak, yaşama ait değerler sistemini, yaşamda temelini bulan etik ve estetik değerleri içinde barındırdığıdır (Soykan, 2004). Mimarlık ürünü ortaya çıkış sürecinde, karar vermeye yönelik etik tabanlı bir işlemken zihinsel kurgulama ile biçimle sonuçlanır ve ürün etik-estetik yargılar ile değerlendirilir (İnceoğlu, İnceoğlu, 2004).

Felsefenin iki önemli uğraş alanı olan etik ve estetik, mimarlık ürünün ortaya çıkış, yaşama dahil olma ve bulunduğu yer ile ilişki kurma süreçlerinde, kaçınılmaz bir birliktelikle hareket eder. Etik-estetik bütünlüğü, mimarlık eyleminin ürünü için, nitelikli olma durumu üzerine katkıda bulunur.

> "Göz beyine eşgüdümlü duyumlar iletir ve ruh da bundan büyük doyuma ulaşır: işte bu mimarlıktır." (Le Corbusier, 2003)

Le Corbusier'nin mimarlık üzerine olan bu tanımlaması aracılığı ile mimarlık eyleminin etik-estetik birlikteliği ile yaşama dahil olduğu düşünülür. Etik-estetik mimarlık eylemi için bütünleşik bir dinamiktir. Birini diğerinden bağımsız kılmak ürün açısından mümkün değildir. İç içe geçmiş çarklar gibi işlerler ve ne kadar yakın temasla devinirlerse o kadar etkin ürünlerin ortaya çıkması mümkün olur.

Mimarlık ürününün, salt mimari ögelerden oluşması ve bu ögelerin üzerinden mekan kurgusunun okunması, günümüz mimarlığı için yetersiz bir durumdur. Günümüzde mimarlık ürünün çok katmanlı okumalara açık olması bir gereklilik olarak karşımıza çıkar. Söz konusu çok katmanlı ve anlamlı okumalar, bir takım karşıtlıkları-birliktelikleri bir arada barındırma ile mümkündür. Bu durum, başlı başına bir denge problemidir ve bu çelişkiler arasındaki devinim tasarımı daima öteler.

Öznel ve nesnel olan, iki uç nokta arasında gidip gelen, birbirini çoğaltan ve bütünleyen etik-estetik birlikteliği de bu anlamda mimari tasarım sürecini, tasarımı, mimarlık ortamını, mimarlık kuramını, mimarlık eylemlerini ve mimarı tetikleyen bir unsur olarak ele alınabilir. Daha önce 'Etik-Estetik Birlikteliğinin Genel Analizi' başlığı altında da ele alındığı gibi, yetkin bir eylem hem etik hem de estetik açılardan değerlendirilmektedir (Tunalı, 2008).

Mimari tasarımda, etik-estetik yan yana, iç içe geçmiş, birbirinden ayrılmaz bir durumdadır. Mimari tasarım ürününün biricik, tek olma isteğini; beğeni ile olan yakın ilişkisini; değerlendirme ve yorumlamaya olanaklı oluşunu; bireysel ve toplumsal, sözlü ve yazılı kuralları; bellek ve anıları; geçmişten, gelenekten taşınanlar ile teknolojinin getirilerini bir arada ele alır. Mimari tasarım, sadece etik ya da sadece estetik değil, etik-estetik birlikteliğini taşımalıdır. Nitelikli bir mimarlık ürünü incelendiğinde, o ürünün etik ve estetik açıdan olumlanan değerleri birlikte taşıdığı görülür. Burada, temsil-gerçeklik-taklit bağlamında ortaya çıkması olası sorunlar, mimari tasarımın içselleştirmesi ve öznelleştirmesi ile engellenebilecek bir durumdur.

Etik-estetik birlikteliği bünyesinde bugün sıkı ve barışçıl bir bağ olmasına rağmen, her iki disiplinin geleneksel olarak daha çok da Modernite'de gerilimli bir ilişki içinde oldukları ileri sürülmektedir (Welsch,1997). Çünkü modernite ile birlikte Le Corbusier'nin belirttiği gibi, geçerli estetik anlayışların altüst olması ve yeni bir estetik anlayışın hazırlanması dönemi başlamıştır (Le Corbusier, 2003). Bu yeni estetik anlayış toplumu ve mimarlık ortamını yeniden biçimlendirmeye yönelmiş, toplumla oluşan ve kurallarını toplumsal tepkilerin belirlediği etiği de beraberinde yeni ilişki düzlemlerine doğru taşımıştır.

3. MİMARLIK ÜRÜNÜ OLARAK MEKANA BAKIŞ

Mekan, gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlamdır. Yalnızca boşluğuyla değil, daha çok kavramsal yapısıyla algılanır ve tanımlanır. Bu nedenle mimarlık, mekanı hem bir plastik olarak benimseyip, dönüştürülebilirliğinin sürekli olarak altını çizer, hem de mekanın tahrip edilebilecek ve hızla ortadan kaldırılabilecek bir kurmaca olduğunu bilir (Kahraman, 2002).

Bu noktadan hareketle 2. Bölümde ele alınan mimarlık eylemi üzerinden etik-estetik birliğinin analizinin irdelenebilmesi için mimarlık eyleminin ürünü olarak mekan ve mekan okumaları, açılımları mimarlık ürünü olarak mekana bakış başlığı altında ele alınacaktır.

Bu bölümde öncelikle tarihsel süreç içerisindeki mekan kavramı ve tarihi üzerine çalışmalardan hareketle mimarlık ürünü olarak mekanın gelişimi ve bu gelişimin felsefe ile olan yakın ilişkisi incelenecektir. Bu incelemelerin ışığında mekanın mimar, kullanıcı ve yer ile birbiri içine geçmiş, üst üste düşen kesitlerde kurduğu ilişkiler ve bu ilişkiler aracılığıyla etik-estetik birliği mekan üzerinden tartışılacaktır.

Alt başlıklarda ilk olarak mekanın ortaya çıkış süreci incelenecektir. Mekanın mimarı ile kurduğu ilişki, mekanın ortaya çıkış sürecinde en etkin noktadadır. Bu nedenle mimarın mekanın ortaya çıkış sürecindeki etkinliği, mimarın profesyonel bir meslek adamı olarak duruşu ile birlikte ele alınacak ve mimarın mekan oluşumundaki rolü etik-estetik açıdan incelenecektir.

İkinci olarak, mekan algısı ve mekanın anlamsal karakteri üzerinden mekanın kullanıcı ile olan ilişkisi etik-estetik açıdan incelenecektir. Mekan, mimar ve kullanıcının karşılaştığı nokta olarak ele alındığından mimarın tutumunun kullanıcıya yansımaları da bu bölümde ele alınmaya çalışılacaktır.

Son olarak, mekanın yer ile kurduğu ilişki hem yerin ruhu kavramı üzerinden hem de günümüz mimarlık ortamının önemli tartışma alanlarından biri olan kente dahil olma sorunu üzerinden ele alınacak ve etik-estetik açıdan mekanın yer ile olan ilişkisi incelenecektir.

Mimarlık ürünü olarak mekanı sorguladığımızda, "Mekan nedir?" sorusunun tek bir yanıtı yoktur. Mekan çoğuldur. Birçok mekan tanımından ve mekanla kurulan ilişkiden söz etmek mümkündür (Penz, Radick, Howel, 2004).

Bir bakış açısına göre mekan, evrenin temel strüktürüdür. Karşıt bir görüşe göre ise zaman ve sayılar ile birlikte mekan, matematiksel soyut kavram çerçevesinin bir parçasıdır. Buradaki karşıtlık mekan zaman kavramından, yani kısaca modern fizikte mekan ve zamanın ayrı ölçütler olarak görülmeyişinden kaynaklanmaktadır. Bu noktada Newton fiziği ve onun öklidyen mekan anlayışı ile Einstein fiziği ve onun mekan zaman anlayışı da mekan kavramının gelişimi ve farklı yorumlanışları açısından önemlidir (Url-1).

Mekan ve mekan tarihi üzerine yapılan kuramsal çalışmalar mimarlık ürünü olarak mekanı anlamak açısından önemlidir. Süreç içerisinde mimarlığın ve onun ürünü olarak mekanın ve mekan alt bileşenlerinin (mekan algısı, mekanın anlamı vb.) gelişimini izleme fırsatı verir.

Mekan tarihi çalışmalarının başlangıcında Siegfried Giedon ve Bruno Zevi önemli rol oynamışlardır. Giedon'un "Space, Time and Architecture" adlı eserinde belirttiği gibi, kendisi mimarlığın diğer insan eylemleriyle ilişkisini ve mimarlık, konstrüksiyon, resim, şehir planlama ve bilimde kullanılan metotların benzerliğini göstermek için mimarlıkta yeni bir geleneğin gelişmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Çalışmalarında "geçmiş ölü değildir, var oluşun ayrılmaz bir parçasıdır" düşüncesinden hareketle geçmişteki biçimlerin kopyalanmaması gerektiğini fakat yaşamlarımızın geniş tarihsel altyapı üzerine kurulması gerektiğini belirtir. Mekan tarihini bir sanat nesnesini inceler gibi inceler ve her dönemin kendini ifade etme yöntemleri üzerinde durur (Giedon, 1944).

Brono Zevi ise "Architecture as Space: How to Look at Architecture" isimli eserinde, mimarlık; genişlik, uzunluk ve yüksekliğin toplamı değildir der. Buradan hareketle mimariyi anlamada anahtar sözcüğün mekan olduğu fikrine ulaşır ve ritim, ölçek, denge, kütle gibi kavramların anlamını mekanın vereceğini belirtir. Mekanı mimari deneyimin bütünü olarak görür. Ayrıca, mekanı iç ve dış olarak ayırır ve mekanı bu ayrım üzerinden değerlendirir (Zevi, 1957).

Giedon ve Zevi'nin katkıları mekan tarihinin gelişmesinde hiç kuşkusuz, önemli bir paya sahiptirler. Lefebvre de Giedon ve Zevi'nin mekan tarihi başlatmadaki

katkılarını önemli bulur fakat bu katkıların mekan tarihini başlattığını ancak onun oluşumuna hizmet etmediklerini vurgular. Lefebvre göre Bruno ve Zevi mekan tarihinin sorunlarına parmak basmakta, onları bulup çıkarmakla yetinmekte, mekan tarihinin kendisiyle ilgili görevlere eğilmemektedirler. Lefebvre göre bu görevler şöyle sıralanır; soyutun ve görselin gitgide artan kudretine ve onlar arasındaki bağıntıya son vermek, görselin mantığının nereden doğduğunu ve ne anlama geldiğini gözler önüne sermek, yani böyle bir mantık içinde yer alan stratejiyi, bu türden herhangi bir mantığın strateji için daima aldatıcı bir adlandırma olacağı gerçeği ışığında, sergilemek (Lefebvre, 1988).

Lefebvre'in ortaya koyduğu bu tespit, mekan anlayışındaki değişimi, mekan anlayışının salt geometrik olandan yaşamla var olana, anlamsal, sosyal, toplumsal olana yönelişinin bir ifadesidir.

Bu süreç içerisinde Foucault'nun da bir söyleşisinde üzerinde durduğu gibi mekanın ölü, sabit, diyalektik olmayan ve hareketsiz olarak ele alınmasının da terk edilmesi durumu kendini göstermiştir (Şişmanoğlu, 2003).

Deleuze'e göre ise mekan dışsallık, eş zamanlılık, bitişiklik veya yan yanalık, derece farklılıkları ve nicel farklılıklar gibi anahtar özellikleri bir araya getiren bir çeşitlilik, çokluk olarak anlaşılır. Mekan süreksiz, sınırsızca bölünebilen, statik ve her zaman gerçektir. Mekan kısaca şeylerin, maddenin, kimliklerin, cisimlerin, gerçek, hesaplanabilir ve karşılaştırılabilir varlıkların oluşturduğu çevredir (Grosz, 2002).

Bergson da mekanı veya mekanları onların içinde gelişen eylemlere ve harekete duyarlı olarak tanımlar. Zaman üstündeki mekan veya mesafe gibi bilimsel terimlerle hareketi görmek yerine, Bergson'ın işaret ettiği gibi farklı bir anlayışla, mekan özel hareketler ve mekanlar aracılığıyla ortaya çıkar, hareket mekanı geliştirir ve gerçekleştirir (Grosz, 2002).

Massey de mekanın salt geometrinin ötesine geçtiğini, "Geography Matters" isimli kitabın giriş bölümünde, sosyal ve mekansal olanın arasında bir ilişki olduğuna dikkatleri çeker, toplum ve toplumsal süreçler ile mekanın formu ve gerçekliği arasındaki ilişkinin önemini açıklar (Massey, Allen, 1984). Bu noktadan hareketle mekan ve sosyal ortamın, kültürün ve güncel felsefi paradigmaların birbirini değişime zorladığını ve neden-sonuç ilişkisi olarak birbirlerini geliştirdikleri

düşünülür. Massey'nin ortaya koyduğu bu görüş ile mekanın toplumu yönlendirdiği, toplumun da mekansal gelişmelere yön verdiği fikri ortaya çıkar.

Bu noktada Lefebvre'in "The Production of Space" çalışmasında ayrıntılarıyla ortaya koyduğu sosyal mekan kavramı önem kazanmaktadır. Lefebvre bu çalışmasında, toplumsal olarak üretildiğini öne sürdüğü sosyal mekanın fiziksel ve geometrik olanın ötesinde, anlamla yüklü olduğunu vurgular (Lefebvre, 1988). Mekan Lefebvre'e göre bir boşluk, yansız bir alan değil anlam yüklenen toplumsal ilişkiler ağı tarafından belirlenen bir alandır (Şişmanoğlu, 2003). Lefebvre mekanı sırasıyla, algılanan, düşünülen ve yaşanan mekanları betimleyen, mekansal pratik, mekanın temsili ve temsili mekan kavramları ile açıklamaya çalışır (Lefebvre, 1988).

Diğer taraftan Vidler, "From The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely" isimli makalesinde, günümüz mimarlık anlayışında mekanın yaşanmış tecrübedekine benzer etkin bir yer edindiğini vurgular. Burada Lefevbre gibi mekanı salt geometrik olarak algılanandan öteye taşımıştır. Vidler'e göre mekan, hatları, sınırları ve coğrafyası ile ulusaldan etniğe kimliğin sorgulanmış kavramsal varlığının tamamında kullanılmıştır. Mekanın politik ve sosyal dış etkenlerin çatışmalarını içten içe çoğaltan kütleler tarafından işgal edildiğini ve bu tür çatışma yerlerini oluşturduğunu ve tespit ettiğini varsaymıştır. Ona göre mekanın alansal işgali ve takibi, sosyal ve bireysel kontrolün enstrümanıdır (Vidler, 1988).

Soja'da mekanın geometrik olanın ötesinde anlamlar taşıdığını savunur. 'Thirdspace' isimli makalesinde Soja, mekanın üç tipinden bahseder ve bunları algılanan mekan, düşünülen mekan ve üçüncü mekan yani yaşanan mekan olarak tanımlar. Ona göre algılanan mekan direk olarak deneyimlenen dünyadır ve bu mekan haritalanabilir ve ölçülebilir bir fenomendir. Düşünülen mekan ise daha çok sübjektif ve imgeseldir, imajlar ve mekansallığın temsili ile ilgilenir. Soja, mekan kavramında Foucault ve Lefebvre ile birlikte radikal bir kırılma noktası olduğundan söz eder ve bu kırılma ile üçüncü mekanın yani yaşanan mekanın ortaya çıkışına değinir (Soja, 2004).

> "Mekanla ilgili tarihin tamamı henüz yazılmayı bekliyor ve bu tarih aynı zamanda güçlerin tarihlerini oluşturacak; habitatın küçük taktiklerinin büyük jeopolitik stratejilerinden, sınıftaki kurumsal mimariden hastanelerin tasarımına kadar, ekonomik ve politik kuruluşlarından geçerek." (Foucault, 2007).

Mekan ve mekansal kavramlardaki bu kısmen birbirini tamamlayan, birbirini öteleyen farklı yaklaşımlar, 2. Bölümde 'Mimarlık Eylemi Üzerinden Etik-Estetik Birliğinin Genel Analizi' başlığı altında ele alınan mimarlık ve felsefe ilişkisinin bir

göstergesi olarak karşımıza çıkar. Sosyal bilimlerdeki dolayısıyla sosyal ortamda meydana gelen paradigma değişimleri mimarlık ürünü olan mekanı ve mekan kavramlarını değiştirmiş, diğer taraftan mimarlık da mekan aracılığı ile felsefeye tartışma ortamı hazırlamıştır, mimarlık ürünü mekandaki değişimler felsefede mekanın ele alınışını etkilemiştir. Bu etkileşim sayesinde bugün mekan tek ve salt geometrik anlamından uzaklaşmış, hem felsefede hem de mimarlıkta yeni düşünüş ve kavrayış potansiyellerini taşıyan çok katmanlı, çok anlamlı bir içeriği taşır olmuştur.

Bu bölümde kısaca ele alınmaya çalışılan mekan araştırmalarının, mimarlık ürünü olarak mekana yansımaları hem mekanın ortaya çıkış sürecinde mimarın etki alanında, hem mekanın yaşama dahil olma sürecinde kullanıcı ile olan etkileşimi bağlamında hem de mekanın yer ile ilişkisi (özelde kentle ilişkisi) bağlamında görünür.

3.1 Mekanın Ortaya Çıkış Sürecine Bakış

Mekan üzerinden yapılan bu okumada mekanın hem ortaya çıkış sürecine hem de gündelik yaşama dahil oluşuna hem de çevre ile kurduğu ilişkiye bakılacaktır. Öncelikle mekanın ortaya çıkış süreci, mekanın, tasarımcısı mimar ile kurduğu ilişki ve mimarın mekan üzerindeki etkinliği tartışılmaya çalışılacaktır. Bu tartışmanın izinde etik-estetik birlikteliğinin mimar ve ürettiği mekan üzerindeki etkinliği irdelenecektir.

Mekanın ortaya çıkış sürecinde mimarın konumu, tasarımcı olarak işveren, yüklenici, kullanıcı, idari yönetimler gibi, bu sürece dahil olan diğerlerine göre de o mekanın kendi tarihi içerisinde en etkin noktasındadır. Bu etkinlik durumu, mimarın hem bu sürece katılan diğerleri ve çalışma arkadaşları ile hem de kendisi ile kurduğu etkileşimin ne kadar eleştirel ve mimarlık ürünü olarak mekana yönelik araştırma ve soruları içerdiği ile ilintilidir. Bu sorma, araştırma ve düşünme eylemi mimar için bu süreçte eleştirel yaklaşımı beraberinde getirir. Mimarın mekanın ortaya çıkış sürecinde ortaya koyduğu bu eleştirel yaklaşım mimarlık ve felsefe ilişkisinin, göstergesi olarak karşımıza çıkar (Şentürer, 2002).

Bu çalışma özelinde ise mekanın ortaya çıkış sürecindeki eleştirel yaklaşım, etik-estetik birlikteliğinin mimarlık ve mimarlık ürünü olarak mekan ile ilişkisi bağlamında değerlendirilecektir.

Etik-estetik birlikteliğini taşıyan eleştirel bir yaklaşım, mimarlık ürünü olarak mekanın oluşturulmasında ve okunmasında nitelikli olma veya olmama durumunu açığa çıkartır. Sorgulayan, düşünen, araştıran ve bu eylemleri ile birlikte eleştiren mimar özgün, yeniliklere açık, zaman ve yer ile ilişki kuran, nitelikli yapılar üretmeye yönlenmektedir.

Mimarlık ürünü, mimardan ayrı düşünülmez, mimarın akıl süzgecinden geçen, eleştirel bir sürecin son noktasıdır. Mimarlık ürünü olarak mekan var olduğu yer ve zamanı temsil eder. Uzun süreli oluşuyla da diğer zamanlar ve mekanlar arasında taşıyıcılık görevini üstlenir, kullanıcısı olan bireyler ile etkileşime geçer.

> "Mimar tarihsel bir özne olarak kendi başına var olan herhangi bir yeri, tasarımlarıyla, düşünme ediminin yönelimiyle 'mekan' haline getirir. İşleyen sürecin sonunda ortaya çıkan, mimarın söyleminden başka bir şey değildir. Mimar bütün yaratma süreçlerini amaç koyan bir varlık olarak gerçekleştirir." (Çotuksöken, 2002).

Mimar ile ürünü olan mekan arasındaki adeta simbiyosist diyebileceğimiz etkileşim, mimarın benliğindeki olguların yaşamın içinden geçirilmesi ve denenmesi ile başlar, mekanın oluşum sürecine eleştirel bakışı ile gelişir ve başka yaşamlara, kullanıcı ve kent hafızasına katılımı ile de ölümsüzleşir.

Bu noktadan hareketle mimarlık ürünü olarak mekanın ortaya çıkış sürecinde, mekanın tasarımcısı olarak mimara, mimarın bir meslek adamı olarak kimliğine, tasarım sürecinde geliştirdiği yöntemlere ve bütün bu süreç içerisinde etik-estetik birlikteliğinin mimarın kimliği ve ürünü üzerindeki etkileri araştırılacaktır.

3.1.1 Mekanın ortaya çıkış sürecinde mimarın rolü ve kimliği

Bir kültür ögesi olarak mimarlık, ulusal ve yerel, kolektif ve bireysel kimlikleri betimleyen anlamlar taşır. Bu noktadan hareketle, mimarlık ürünü olarak mekan ait olduğu yeri ve zamanı tanımlayan, toplumsal, bireysel kimliklerimizin ve tasarımcısı olarak mimarın kimliğini betimleyen bir ifade aracıdır. Bu yönüyle mekan, bir etkileşim ortamı oluşturmakta ve kendi iç gelişimini de yine bu ortaya koyduğu etkileşim ortamından sağlamaktadır.

Mimarın kimliği ürettiği ürün üzerinden tartışılır. Mimari ürün bir anlamda mimarın yansımasıdır. Sorulara verdiği cevap, ihtiyaçları nasıl karşıladığıdır. Mimari ürün, barındırdığı düşünce sistematiği, dili, teknolojisi, çok katmanlı ve anlamlı oluşu, programı, konumlanışı, biçim ve fonksiyon arasında kurduğu ilişki ile mimarın 'toplumsal bir varlık olarak kendine özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin

belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütününü' (Url-2) yani mimarın meslek adamı olarak kimliğinin gösterim biçimidir.

> "Tüm işlerde özellikle de mimarlıkta şu iki nokta vardır; kendisine anlam verilen ve ona anlamını veren. Kendisine anlam verilen, üzerinde konuşuyor olabileceğimiz konu, anlamı veren ise bilimsel ilkeler içeren bir gösterimdir. Bu yüzden mimar olduğunu düşünen birisinin, her iki bakımdan da deneyimli olması gerektiği ortaya çıkar. Mimar eğitilmeli, kalemi güçlü olmalı, geometri öğrenimi görmeli, iyi tarih bilmeli, filozofları iyi izlemeli, müzikten anlamalı, biraz tıp bilgisi bulunmalı, yıldızbilim ve göklerin kuramı ile tanışıklığı olmalıdır" (Vitruvius; 1993).

Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünüdür, kimlik. Öyleyse, toplum içindeki duruşunu, kimliğini 'mimar' olarak tanımladığımız kişi kimdir? Sözlükteki karşılığı olan "yapıların tasarını yapıp bunların uygulanmasını yöneten sanat ve fen adamı" (Url-2) tanımı, mimarın edindiği rolü ve kimliğini açıklamaya yeterli midir?

Mimarlık eylemi, düşünsel ve uygulama pratiklerini birarada düşünerek, biçim haline gelmiş yaşamı, bütün aidiyetlerinin, bütün yaşadıklarının, bütün düşüncelerinin bir bileşkesi olarak, mimar, kendine bir üst kimlik olarak tanımlamaktadır.

Bir üst kimlik olarak mimarlık, inşa eden, imar eden, tasarlayan, yaratan, örgütleyen rolleri kendi eylem sistematiği içinde barındırır. Bu çok yönlülük, mimarlık eyleminin düşünce sistemleri ile ilişkisi bağlamında ortaya çıkar. Bu ilişki sistematiği ile mimarlık eyleminin salt geometrik olanın ötesinde sosyal, algısal, anlamsal ögeler içerdiği düşüncesi ortaya çıkar ve bu mimarlık eylemine farkındalığı getirir. Farkındalıkla hareket eden mimarın ürünü de çok kimlikli, bu çok kimlikliliği ile de zengindir. Bu durum, söz konusu mekanı kullanıcıya yaklaştırır ve bir anlamda mimarının kimliğini yansıtan ürün kullanıcının da kimliğini yansıtır. Ürün, bir ortak paydaya dönüşür, kültürel nesne olarak toplum yaşamına dahil olur. Mimar bir anlamda toplum yaşamına müdahil olarak katılmaktadır.

Bu noktada Hegel'in estetik bağlamında mimarlık üzerine düşüncelerine bakarsak, Armaner'in "Hegel'de Mimarlık: Bilincin İlk Sınırı" isimli makalesinde belirttiği gibi Hegel mimarlık ürünlerini fiziksel dünyada varlığını sürdüren zihinsel birimler olarak görür ve mimarlık ürünlerini sanat yapıtları ile birlikte dünya tarihinin ve kültürünün ortaya çıkışı olarak kabul eder. Hegel'e göre mimarlık içinde üretildiği toplumun ortak bilincini çerçeveler, bu ortak bilincin kullanılabilir hale gelmesini sağlar (Armaner, 2008).

Mimarlık ürünü her ne kadar ortaya çıktığı yerin ve zamanın ifadesi olsa da oluşum mantığı benimsenme duygusunun geliştirilmesini içerir. Bu benimsenme duygusunu mimarlık ürünü olan mekana kazandıran sürdürülebilirlik; süreklilik ve değişimin bir arada bulunması durumu ne kadar paradoks gibi gözükse de, ürünün yaşanmışlığını artırarak ve yapıtın zaman ve mekan içinde kaybolmamasını sağlayarak, tasarım nesnesinin herkesçe benimsenmesini gerçekleştirecek ve yapıtın etik-estetik bütünlüğünü oluşturacaktır. Mimar bilinçli bir gözlem ve içselleştirme ile ürününe, bu benimsenmeyi kazandıracak ve dolayısıyla etik-estetik birlikteliğini ürünü üzerinden yansıtacaktır.

Örnek olarak, Ayasofya (Şekil 3.1), Süleymaniye Camii (Şekil 3.2), ve Panteon'u (Şekil 3.3) ele alırsak, bu yapıların yüzyıllar boyunca var oluş ve kente dahil oluş biçimlerini düşünürsek, salt tarihselliklerinden kaynaklanan bir devamlılık haline sahip oldukları için değil, sürekliliği ve değişimi bir arada barındıran, zaman ve mekan içinde kaybolmak yerine daha da çoğalan ve katmanlanan, çağlarını öteleyen tasarımlar oluşlarından ötürü günümüze kadar taşındıkları görülür.



Şekil 3.1 : Ayasofya, İstanbul



Şekil 3.2 : Süleymaniye Camii, İstanbul



Şekil 3.3 : Panteon, Roma

> "Mimar, biçimleri düzenleyerek ruhun saf yaratısı olan bir düzeni gerçekleştirir; bizde plastik duyarlılıklar yaratarak biçimler aracılığıyla duygularımız yoğun bir şekilde etkiler; oluşturduğu ilişkilerle içimizde derin yankılar uyandır, bize dünyanınkiyle uyum içinde olduğunu sezdiğimiz bir düzenin ölçüsünü verir, yüreğimizin ve ruhumuzun çeşitli devinimlerini bilirler; işte, güzelliği böylece duyumsarız." (Le Corbusier, 2003).

Mimarlık ürünü için bir diğer önemli unsur da mimarın birtakım işaretler bularak kendisini tekrar tekrar düşünmeye zorlamasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi mimari ürünün ortaya çıkış sürecinde mimarın ortaya koyacağı eleştirel yaklaşım sonuç ürünün nitelikli olması için önemli bir yöntemdir. Eleştirel yaklaşım, ürünü için endişe duyan mimar için, adeta tasarım sürecinde kendiliğinden ortaya çıkan bir olgudur (Şentürer, 2002).

Burada ön plana çıkan 'ürünü için endişe duyan mimar' tanımını irdelemek için, Yücel'in "Mimarlık Nedir, Mimar Kimdir, (Felsefeye Nasıl Başvurur)?" isimli makalesinde ortaya koyduğu mimar olmanın asli görevlerini bağlamında yaptığı mimar tanımını hatırlamak yerinde olacaktır. Söz konusu makalesinde Yücel, mimarlık olgusunu veya eylemini icra eden olarak tanımladığı mimarı, inşa eden, imar eden, tasarlayan, yaratan, örgütleyen olarak betimlerken, bu eylemi gerçekleştirenin kendi birikiminden kaynaklanan farklı rolleri (mühendis, zanaatkar, sanatkar, düşünür, tasarımcı gibi) eş zamanlı olarak meslek pratiği içerisinde taşıyabildiğini vurgular. Yücel, tüm bu rollerin hem mimarlık eylemine hem de mimarlığın düşünsel pratiğine katkılarını, düşünme biçimi, mimari değer sistemi, üslup gibi kategorilerle ilişkili olarak ortaya çıktığını söyler (Yücel, 2004).

Ürünü için endişe duyan mimar, mesleki kimliğinin içerdiği tüm alt rolleri, eleştirel bir yaklaşımla birlikte ortaya koyar. Sonuç ürünü olarak mekanın, işlevsel ve

düşünsel boyutta kullanıcı olarak bireylerle ve üst ölçekte kent ile kuracağı ilişkileri tasarım sürecinde tartışır.

Mimar, söz konusu tartışmalardan elde ettiği bulguları, mekanın ortaya çıkış sürecinde, olanak olarak tasarıma yansıtacaktır. Bu olanaklar karşılıklı bir alışverişi, özne ile nesne arasındaki diyaloğu betimlemektedir. Akıl ve sezgisi ile birlikte hareket eden, paradokslarla düşünen, diyalektik gerilimi yaşayan ve bunları bir arada benliğinde barındıran mimar imkanları fark eder ve seçimlerini bu imkanlar üzerine kurar.

İmkanları fark eden ve bu fark edilmişliğin üzerine seçim yapan mimar eylemleri ile olasılıkları olanağa dönüştürmektedir ve bu dönüşümü ideal olanı arama çabası ile değil sorgulama ile gerçekleştirmelidir. Bu noktada etik-estetik birlikteliği, mimara ortak ve paylaşılan duygular üzerine tek defaya özgü olan, katı-statik olmayan, yeni ilişkilere ve düşüncelere açık tasarımlar yapma olasılığını; farkındalığın yaşamın içinde gerçekliğe dönüştürme yolunu gösterir.

Örneğin bu yönde etik-estetik biriliğini taşıyan bir örnek olarak, Sidney Opera Binasında (Şekil 3.4), Utzon'un bir mimar olarak ortaya koyduğu mekan kurgusu, mekanın kullanıcı ile iletişimi ve kentle olan etkileşiminin mekanın ortaya çıkış sürecinden beri senaryolaştırılmış olması, geçmiş mimarlık ürünlerinin tekrarlanmadan ancak bir düşünme pratiği olarak tasarım sürecinde kullanılması mimarlık ürünün başarısını ortaya koyar.



Şekil 3.4 : Sidney Opera Binası, Sidney

İnşai sürecin zorluğu ve ortaya çıkan yüksek maliyete rağmen üretilmiş bu örnekten hareketle, olasılıklar arasından olanak haline gelen mekanlar içerdikleri yenilik, farklılık, farkındalık, çok yönlülük, 'o' ana ve 'o' yere özel olmalarıyla yaşanılırlıklarını artıracaklardır, denebilir. Burada ön plana çıkan mimarın tutumudur. Ürünü için endişe duyan bir mimarın, etik-estetik birlikteliğinin ortaya koyduğu bir çerçevede mimarlık eyleminin doğal bir güdümü olan biricikliği arayışıdır.

3.1.2 Mimarın "vakıf olma" durumu

Mekanın ortaya çıkış sürecinde mimarın kimliği incelendiğinde etik-estetik birliğine gönderme yapan, 'ürünü için endişe duyan mimar' kavramı ile karşılaşılmıştır. Ürünü için endişe duyan mimar mesleki pratiğinin içerisinde hem mesleğin nesnel üretim bilgisini hem de kuramsal bilgiyi taşıyan ve ürününe bu iki bilgi alanını da yansıtabilen olarak ele alınmıştır (Yücel, 2004).

Bu noktadan hareketle ürünü için endişe duyan mimar, mimarlık eyleminin ürünü olan mekanı için iyi ve güzeli arayışında, gerekli olgunluğa erişmiş, iyi, özgür, yetkin, bilen ve fakında olan, vakıf bir tutumla hareket eden mimar olarak algılanmaktadır. Mimarın işveren ve kullanıcı ile ilişkisi düşünüldüğünde, iyi, özgür, yetkin, vakıf bir mimarın kullanıcı ve işveren ile diyalog içerisinde olup, onların istek ve beğenilerine boyun eğmeden, mesleki formasyonun da gereği olarak bulunduğu koşulları kavrayıp, yorumlayarak, kararlarını kendisi özgür iradesi ile vermelidir.

Ancak bazı örneklerde görülür ki mimar işveren veya kullanıcı ile kurduğu ilişkide, ekonomik koşulların veya iktidarın beğenisine veya tercihlerine yenik düşer veya bir şekilde bu tür bir beğeni öngörüsü üzerinden yapı mimar tarafından projelendirilir (Şentürer, 2004).

> "Yapı bir mimarın imzasını taşıyordur!" (Şentürer, 2004).

Vakıf mimar, günümüz mimarlık dünyasının zorlayıcı etmenleri olan ekonomi, siyaset, tüketim ve devingenlik ile baş etmek için kendine çözümler üreten mimardır. Mimarlık eylemini, bu etmenler ile çarpıştığı durumlarda onların diline dönüştürmeyecek, bir meta haline getirmeyecektir.

Günümüzün niteliksiz ve kimliksiz yapılarını düşünürsek, birileri tarafından (bazen işveren, bazen medya, bazen siyaset) çıkar amaçlı bir imgeler düzeninin oluşturulmaya çalışıldığı ve bu çalışmaya alet olan mimarların bu tip yapılara hem maddi hem mecazi anlamda imza attıkları görülür.

> "Başka her meslekte yarın endişesi kişileri tedirgin eder ve sonuca götürür: eğer ilerlemezse iflas ederler. Fakat mimarlıkta asla batılmaz. Ayrıcalıklı meslek. Yazık!" (Le Corbusier, 2003).

Mimarın bir meslek adamı olarak duruşu, bir kentli olarak duruşu ve bir birey olarak duruşu doğal olarak birbirlerinin üzerine kurulmuş kimliklerdir. Günümüz Türkiyesi'nin Sinan taklidi camilerinin, Selçuklu Mimarisi taklidi okul yapılarının,

İstanbul'da karşımıza çıkan taklit iskelelerinin, Maslak ve çevresinde sürekli yenisi eklenen taklit prestij (!) yapılarının, sokak aralarında birbirinin aynısı olarak her gün bir yenisini fark ettiğimiz apartmanların hep bir mimarı vardır. Meta olarak üretimini, deneyimini, mesleğinin düşünselliğini, ortaya koyan bir mimarı vardır. Bu bakış açısı ile vurgulanmak istenen, kötü taklit yapılarda ortaya çıkan, zaman ve yer bağlamı kurulmaksızın, mimar ve kullanıcı ile sorunlu ilişkilere sahip bu yapıların, özgünlük içermeyen, *kitsch* sınırında yer alışlarıdır.

Oysa mimar, bir meslek adamı olarak, ürünü ile mimarlık ortamını ve içinde bulunduğu kültürü ötelemeli, yaşam içerisinde 'yeni' bir tutum ile hareket etmeli, önden gitmelidir. Böylece toplum için adeta *avant-garde* bir tutumla beğeniyi ve yaşamı yönlendirmelidir.

Harvey'nin "Umut Mekanları" isimli kitabında mimar figürü için yaptığı tanımlama dikkatleri çeker. Harvey, mimarı uzamları şekillendiren, bu şekillendirmeyi gerçekleştirirken de onlara toplumsal ilişkiler kazandırmanın yanı sıra insani, estetik, sembolik anlamlar da yükleyen olarak tanımlar. Bu tanımlama ile birlikte uzun dönemli toplumsal hafızayı şekillendirdiğini savunduğu mimarın, birey ve toplumların isteklerine biçim vermeye çabaladığını ve bu çaba ile birlikte yeni olanaklara ve yeni yaşam senaryolarına imkan sağladığını savunur (Harvey, 2008).

Özellikle yaşadığımız bu akışkan yüzyılda, ürünü ile mimar, mekan, kullanıcı arasındaki iletişimi, aralarındaki dokuyu ve dokunumu yeniden tanımlayacaktır. Bunu gerçekleştirmek için, felsefe ile olan etkileşimiyle ortama ve ürününe eleştirel bir bakış açısı getirmelidir. Bulunduğu ortamı ve ortamın ihtiyaçlarını algılamasında etik-estetik birlikteliği elinde bulunan en önemli araçlardan biridir.

> "Geçmişte ve bugün olduğu gibi gelecek de daha çok düşünen deneyimleyen ve irdeleyen; bu anlamda, mimarlığın çok katmanlı, katılımlı ve aynı zamanda belirleyici yapısının farkında olan mimarların elinde olacaktır." (Şentürer, 2002).

3.1.3 Etik-estetik açıdan mimarın mekan oluşumunda rolünün incelenmesi

Mekanın ortaya çıkış sürecinde mimarın rolünün incelenmesinin sonrasında, mimarın mekanın oluşumundaki rolü etik-estetik birlikteliği bağlamında incelenmeye çalışılacaktır.

Mimarı ve onun eylemlerini çevreleyen bireysel, toplumsal ve profesyonel dinamikler, etik-estetik birlikteliği üzerinden tartışıldığında, mimarın özelliklede bu

çalışmada ele alınan vakıf mimarın güzel ve iyi arayışının karşılığı ürününde bulunur. Mimarın ürünü, yani yapı, yani mekan bu arayışının ortaya çıkan organizmasıdır. Mimarın iyi ve güzel arayışı ne kadar dinamikse mekanı da o kadar dinamik olur.

Afşar Timuçin "Estetik" isimli kitabında Etienne Souriau'nun "Mermer yavaş yavaş yontuya dönüşür." sözünü, taslaktan yapıta giden yolu tanımlamak için, aktarır. Timuçin'e göre taslak yapıt değil, yapıta giden yolun başlangıcıdır (Timuçin, 2005). Mimarlık üzerinden bu tartışmayı açarsak, mekanın oluşum sürecindeki mimarın rolü onu şekillendiren, yaşama hazırlayan noktadadır. Tasarım sürecinden uygulama sürecine ve oradan yaşama dahil oluş sürecine kadar mimarın tutumu mekan üzerinde etkin ve yetkin bir noktadadır. Souriau'nun örneğinden yola çıkarsak, mimarın tasarımı süreç içerisinde mekana dönüşür ve yaşama karışır. Bu noktada önemli olan mimarın, mekanın oluşum sürecinde kendini beslemesi ve eleştirel olarak ürününe bakabilmesidir. Bu noktada etik-estetik birlikteliği, etik-estetik değer yargılarının bir aradalığı ve bu bir aradalığın dengesinin bozulmayışı (birinin diğerinden baskın duruma gelmeyişi) ürünü için endişe duyan mimar için bir araçtır.

Günümüz dünyasında mimarlık eylemlerini düşünürken devinim önemli faktörlerden biri olarak karşımıza çıkar. Bu noktada mimarın farkındalığı eyleminin sonucu olan ürünün belirleyicisidir. Devingenlik kullanıcının ürünü algılama süresini kısaltan, bir etmen olarak mimarın baş etmesi gereken sorunlardandır. Çünkü mekanın algı süresini kısaltmak, mimarın ürününün kullanıcı ile iletişime geçmesinin önünde bir engeldir. Tıpkı Venturi'nin Las Vegas örneği üzerinden vurguladığı gibi, otomobilin sağladığı devingenlik ve otoyolun ölçeği mimarlık ürününün algılama sürecini reklam panosunun anlık kavrayışına indirgemiş gibidir (Venturi, 1993). Etik-estetik birliğinin dengesi bozulmakta, mekanın kullanıcı ile kuracağı ilişki zarar görmektedir.

Burada mimarın düşünsel deneyiminin önemi yadsınamazdır. Özgür iradesiyle hareket eden vakıf mimar, yeni, özgün ve biricik olana doğru hareket edecektir. Bu hareket edişin çerçevesini çizen felsefi boyut etik-estetik birliğinde yatar.

Etik-estetik birliği mimar için hem tasarım sürecinde sorduğu sorularda ve yaptığı araştırmalarda, hem kullanıcı ve işveren ile kurduğu diyalogda, hem de uygulama sürecinde karşılaştığı sorunları çözerken kendisine yardımcı olacaktır. Çünkü bu

birlik üstüne kurulduğu her iki değer sistemleri, eylemi için, iyiyi ve güzeli arayışı için, dayanak noktasını oluşturacaktır.

Mimar kullanıcıya iyiyi ve güzeli sunmakla, bilinç düzeyini ortaya koyar. Mimar ve kullanıcı mekanda karşılaşır. Bu mekan ister tekil yapı olsun ister kent parçası olsun ikisinin de hayatının bir parçasıdır ve ikisinin de mutluluk, mutsuzluk nedenidir. Kullanıcıya uygun şartları sunmasını, bağlamına ve yerine ait olmasını, mekansal çözümlemeleri ve duruşu ile özgün olmasını, yeniliğe açık olmasını ve ardıllarına söyleyecek sözü olmasını sağlayan çerçeve etik-estetik'tir.

3.2 Mekanın Kullanıcıyla Olan İlişkisine Bakış

Mimarlık ürünü olarak mekan, bu çalışmada, mimarın kullanıcı ile karşılaştığı nokta olarak ele alındığından mekanın ortaya çıkış sürecinin mimar üzerinden yapılan incelemesi ile birlikte mekan algısı ve mekanın anlamsal karakteri üzerinden mekanın kullanıcı ile olan ilişkisi etik-estetik açıdan incelenecektir. Bu incelemede, hem gündelik yaşama olan etkisi hem de düşünsel dünyaya olan etkisi açısından, mimarın mesleki eyleminin ürünü olarak mekanın, kullanıcı üzerinden, gerçeklikle buluşması ele alınmaya çalışılacaktır.

Günümüzde mimarlık eylemi, sanat-bilim, duygu-düşünce, işlev-form, kuram-pratik arasındaki ikilem ve dolayısıyla gerilimlerle varlığını sürdürmektedir. Mimarlıkta yaşanan gelişmeler ve mimarlık araştırmaları, mimarlığın birincil uğraşlarından olan mekan kavramına da yeni açılımlar getirmiş, mimarlık üzerinden mekan ve mekan tarihi çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

"Mimarlık Ürünü Olarak Mekana Bakış" başlığı altında da ele alınan mekan çalışmalarından hareketle, mekan eylem bağıntısına göre oluşan bir nesnel gerçeklik olduğu gibi insanın içinde konumlandığı ve var olduğu tinsel bir dünya olarak da ele alınmaya başlanmıştır. İçinde konumlandığımız, kendi var olma olasılıklarını keşfettiğimiz bir 'ortam', özne ve nesnenin buluştuğu bir 'yer' olarak tanımlanabilen mekan, bu nedenle barınma gereksinimini görünenin ötesine taşıyan boyutlar içerir (Aydınlı, 2004).

Karatani'nin "Metafor Olarak Mimari" adlı kitabında da belirtiği gibi her mekan tasarımı yaşama dahil oluş sürecinde, mimarının ortaya koyduğu çizgiden farklılaşmaya doğru yönlenir. Bu yönlenmeyi sağlayan kullanıcının mekan ile

kurduğu ilişkidir. Karatani mekan için şöyle bir yorumda bulunur; "Oynadığımız ve kurallarını da oynarken oluşturduğumuz bir oyuna benzer". Bu sözleri ile mimarın kullanıcısını düşünmeden nitelikli bir mekan tasarımını gerçekleştiremeyeceğini, mekanın gerçekleşmesinde mimarın kullanıcı ile karşılaşmasının gereğine dikkatleri çeker (Karatani, 2006).

> "Bütün mimarlar bilinmeyen ötekiyle yüzleşirler. Mimari, bir iletişim biçimidir ve bu iletişim ortak kurallar olmaksızın gerçekleşmeye koşulludur, çünkü ortak ölçülerle değerlendirilebilecek bir kurallar dizisine uymayan öteki ile birlikte gerçekleşecektir." (Karatani, 2006).

Erzen "Etik-Estetik Arasında Mimari" adlı makalesinde, kullanıcı ve mekan arasındaki ilişki için mimari yapının birey için adeta bir ikona dönüştüğü saptamasını yapar. Erzen'e göre mekan, bireyin kimliğini ve onun yaşam içindeki yerini tayin eder. Bu bağlamda mimarlık eylemi ve onun ürünü olarak mekan toplumsal ve bireysel alan arasında bir diyalektik yaratır (Erzen, 2004). Bu bakış açısından hareketle, mekan kullanıcı için kendi varlığının gerçekleşme ortamıdır. Mekan aracılığı ile kullanıcı bireysel kimliğini ortaya çıkarır ve toplumsal ilişki ağı içerisindeki yerini bulur. Bu bağlamda mekanın kullanıcıdaki yansıması olarak mekanın algısı ve mekanın dili ve/veya anlamı kavramları incelenmeye çalışılacaktır.

3.2.1 Mekan algısı

Ruhsal yaşamın en temel ögesi olarak kabul edilen algı, bir bütünün, duyumların gösterdiği bir karmaşık yapının kavranması olarak tanımlanır. Bütünün kavranması bu karmaşık yapının bellekte bir destek bulmasıdır. Bu şekilde kavranan bir bütünlük, algı aracılığı ile anlama kavuşur (Tunalı, 2009).

Mekanın kullanıcı ile ilişkisi düşünüldüğünde mekan algısı ön plana çıkar. Kullanıcı tarafından mekanın farkındalığı ve duyumlanması olarak özetleyebileceğimiz mekan algısı, mimar ile kullanıcının karşılaştığı nokta olarak mekanı öne süren bu çalışmada hem kullanıcının mekan ile kurduğu iletişimi hem de mimarın bu iletişim üzerinden yeniden düşünüşlerle mekan üretme eylemine katkıları ele alınmaya çalışılacaktır.

Algı, Norberg-Schulz'un "Intentions in Architecture" isimli kitabında da belirttiği gibi, fenomenel dünyanın farkındalığıdır. Çevreyi görmede algıya güvenilir ve bu sadece yol bulmak için değil, anlamak ve yargılamak için de önemlidir. Norberg-Schulz'a göre, fenomenler nesneyi bizim için, bilinen ve bilinmeyen özellikleri ile birlikte, betimlerler. Burada bilinmeyen özelliklerden kasıt, algımızın yetersiz olduğu

ve yeniden deneyimlenmesi gereken özelliklerdir. Bu noktadan hareketle de Norberg-Schulz bireylerin her nesne için, bu çalışmada ele alındığı üzere her mekan için, farklı algılara ve bu algılar doğrultusunda farklı eylem bağıntılarına sahip olduğu yargısına varır (Norberg-Schulz, 1980).

Antikiteden beri insanlık mekan ve içindeki nesnelerin algısı ile ilgilenmiştir. Mekan algısı insan ve diğer organizmaların kendi bedenlerinin rölatif pozisyonlarının ve etraflarındaki nesnelerin farkına varma sürecidir. Mekan algısı çevrede hareket ve oryantasyon açısından önemli olan derinlik uzaklık gibi işaretler sağlar.

Bu ele alışlardan hareketle, Kahraman'ın "Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye" isimli kitabında ele aldığı mekan üzerine olan düşüncelerini hatırlamak yerinde olacaktır. Söz konusu çalışmasında Kahraman mekanı bir gerçeklik ve somutluk aşaması olduğu kadar, bir soyutlama aracı olarak görür ve mekanın ancak bilinçle tanınabilecek, tanımlanabilecek bir olgu olduğunu söyler. Kahraman, modernizmin mekana bakışını bilincin kesinlikle mekan içinde üretileceği, bilincin mekandan doğrudan etkileneceği, bu nedenle de mekanın, bilincin kategorik bir disipline sokulması isteğinin uzantısı olacak biçimde kurguladığını söyler(Kahraman, 2002).

Bilincin mekana ve mekanın bilince duyduğu ihtiyaç, kullanıcının mekan ile kurduğu ilişkilerde, sadece bireyin fiziksel ihtiyaçlarının karşılanması dışında duygusal ve düşünsel ihtiyaçlara da cevap vermesi beklentisinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar.

Mekan ve kullanıcı etkileşiminde, hem kullanıcı birey olarak kendi gereksinim, değer ve istekleri doğrultusunda içinde var olduğu mekanı değiştirmekte, hem de değiştirilmiş çevre bağlamında mekan bireyin kişilik ve ruhsal yapısını etkileyerek, yeni gereksinimler ortaya koymakta ve kullanıcıyı değişime yönlendirmektedir (Aydınlı, 1986).

Mekanla kurulan diyalogda kullanıcının geçmiş deneyimlerinden ve yaşantısından getirdikleri önemli bir noktada durmaktadır (Albal, 1997). Burada bellek kavramı önem kazanmaktadır. Çünkü kullanıcı ve mekan arasında kurulan diyaloglarda (ilk olsun olmasın) her kullanıcının kendi belleğinden getirdiği bir takım imgelemler bireyler arasındaki mekan algısını birbirinden farklı kılar.

Bellek konusunda Soykan'ın "Uzam Bellek Bağıntısı Açısından Mimarlığa Bakış" makalesinde ele aldığı bireysel, toplumsal ve nesnel bellek kavramlarından hareketle, kullanıcının belleği kendi geçmişinden getirdikleri ve toplumun belleği ile şekillenen bir konumdadır. Diğer taraftan ise mekanın da, her nesne gibi, kendinde barındırdığı insana ait yaşamsal izlerle şekillenen bir belleği vardır. Bu bellek yaşamın bir yansımasıdır ve kendisinde ortaya çıktığı zamana ve mimarına ait izler bulundurur (Soykan, 2008).

Mekan algısı ise, kullanıcı ve mekanın belleğinin buluştuğu noktada, mekanın kullanıcı tarafından deneyimlenmesinde, mekanı geometrik olarak ölçülebilen fiziksel mekandan, hem mekanın fiziksel özelliklerinin hem de algılayan kullanıcının öznel değerlerinin bir işlevi olan, yaşanan, algınan mekana, algılanan mekan aracılığı ile de bireyin zihninde oluşacak bir kavramsal mekana yol açar (Aydınlı, 1986).

Bu noktadan hareketle kullanıcı ve mekan arasında iki yönlü ve sürekli değişime açık bir ilişki kurulduğu, bu kurgunun da kullanıcının öznel belleği ve mekanın nesnel belleğinin buluşması üzerinden ortaya çıktığı düşünülebilir. Aydınlı'nın (1986) aktarımı ile Churchill söyle demiştir:

> "Biz yapıları biçimlendiririz ve daha sonra onlar bizi biçimlendirir"

Mekan ve onun algısındaki karmaşa ve muğlaklık, o mekanın, o yerin, o hacmin, hacimsizliğin, yani 'ora'nın tasarımcısı ve bazen de sadece izleyici, okuyucu, katılımcısı olan mimara düşünme, anlama, anlamsallaştırma ve buradan öğrendiklerini yeni olana geliştirerek aktarma gibi sorumluluklar yüklemektedir.

Mekanın farkındalığındaki ve kavranışındaki değişim ve bu değişimin içinde barındırdığı birtakım zamanlılık, zamansızlık; belirlilik, belirsizlik; düzenlilik, düzensizlik; karanlık, aydınlık gibi kavramlar, mekanın kendisinde de değişime neden olmaktadır. Bugün, mekan üzerinden öncü sayılabilecek deneysel çalışmalar yapılabiliyorsa eğer, bunun kaynağı belki de her şeyden çok, mekanın kendi başına duruşunun, yani salt 'mekan' olarak mekanın, çok anlamlı, katmanlı, zamanlı oluşundan ileri gelmektedir.

Mekan ve onun tüm temsilleri, temsil araçlarıyla birlikte, düşünüldüğünde hem pratikte hem de kuramda mimarlığın başlıca uğraşlarından biri olan bu kavramın, izleyici, okuyucu, katılımcı, tasarımcı rollerinden birini üstlenen insanın yaşamının odağında yer aldığı düşünülebilir. Bir sinema (filmi) mekanı, bir edebiyat (metni)

mekanı, bir resmin (içindeki) mekanı, bir müziğin içinden geçip çıktığı mekan olarak farklı boyutlarda ve durumlarda insan yaşamının belirleyici bir unsuru olarak ele alınabilir. Bu bakış açısıyla 'yaşam' mekanı tasarlayan mimar, önceliklerini durumlara ve şartlara göre değil, tüm mekan tarihini düşünerek, irdeleyerek belirlemelidir. Böyle bir irdeleme ışığında kullanıcı ile mekan üzerinden kurduğu ilişki güçlenecek ve mekan algısının, kullanıcı boyutunda uzaması, bireyden bireye ve zamandan zamana farklılaşması ile mekanının yaşama dahil oluşunu artıracaktır.



Şekil 3.5 : Guernica, Picasso



Şekil 3.6 : Metropolis, Lang

Bir kent meydanı, bir yaşama hacmi, bir çalışma ortamı olarak mekan, kısa veya uzun süreli kullanıcılarına ve onların fiziksel, düşünsel, duyumsal gerçekliklerine bedensel ve ruhsal var oluşlarına dahil olan mekan yeni açılımlara neden olabilmeli, biliş durumuna aracılık etmeli, geçmişiyle ya da diğer bir deyişle, buradan ve bu andan önceki var oluşlarıyla ilişki kurabilmeli, salt 'yeni' ve 'farklı' oluşundan öte kullanıcısıyla bağ kurabilmelidir.

Mekan algısı, etik-estetik birlikteliği ile baraber ele alındığında hem mimar hem kullanıcı tarafında açılımlara neden olmaktadır. Mimarın mekanın ortaya çıkış sürecinde, nitelikli bir ürün elde etmek amacıyla ortaya koyduğu çaba etik-estetik birlikteliğini taşıyor ise kullanıcı ile karşılaştığı nokta olan mekanın algı süresini uzatmayı (yer ile bağlamında ilişkiler kurmayı, işlevsel açıdan gereksinimleri karşılamayı hedeflediği gibi) hedeflemektedir. Algı süresinin uzatılması kullanıcı tarafında, söz konusu mekanın aracılığı ile çok sayıda anlamla yüklenmesine, yaşam içerisinde bellek aracılığı ile zamandan zamana taşınmasına neden olmaktadır. Ayrıca ürünü için endişe duyan bir mimar tarafından üretilen nitelikli, algı mesafesi genişletilmiş bir yapı, kullanıcının mekan üzerine düşünmesini ve mekandan beklentilerini geliştirecek ve mimarlık ortamına nitelikli mekan talebi olarak katkıda bulunmasını sağlayacaktır.

3.2.2 Mekanın dili ve/veya anlamı

Mekanın kullanıcı ile kurduğu ilişkide mekan algısı ile birlikte hareket eden bir diğer unsur da mekanın dili ve/veya anlamıdır. Mekan algısı başlığı altında da ele alındığı üzere, mekan algılandığı sürece anlamla yüklenir. Kullanıcı algıları ile mekanı kendi amaçlarına özdeşleştirirken mekanın sağladığı koşullarla uyum sağlayarak mekana anlam kazandırmaktadır (Aydınlı, 1986). Diğer taraftan mimar da mekanı dil gibi kullanmakta ve kullanıcı ile mekanı aracılığıyla konuşmaktadır. Diğer bir deyişle mimar mekanı dillendirerek görünüşe getirirken, kullanıcı o dili anlama çevirir (Norberg-Schulz, 1980).

> "Dil, ilk kez varlıklara isim vererek, ilk kez varlıkları kelime ve görünüşe getirir." (Norberg-Schulz, 1980).

Karatani dil üzerine düşüncelerinde, dilin özünde farka dayalı biçimsel bir sistem olmadığı özgönderimsel ve özilişkisel, kendiliğinden farklılaşmaya dayalı bir sistem olduğunu belirtir (Karatani, 2006). Diğer taraftan Timuçin "Estetik" isimli kitabında her yapıtın özel bir mantığı olduğu gibi özel bir dili olduğunu vurgular (Timuçin, 2005). Karatani ve Timuçin'in görüşlerinden hareketle mimarlık ürünü olarak mekanın mimarının eylemi ile oluşan, diğer mekanların dilinden farklı, kendine ve kurduğu ilişkilere has, gündelik dilin özelliklerini aşan (Timuçin, 2005) bir dile sahip olduğu düşünülür.

> "Her insan 'benim' dediği bir dili konuşur. Bu içinde doğduğu, geliştiği, biçim kazandığı topluma özgü dildir." (Uygur, 1994).

Mekanın dilini düşündüğümüzde, mimarın mekan aracılığıyla kullanıcı ve mimarlık çevreleri ile iletişime geçtiğini, mekanını ve mimarlığını bir dil gibi kullandığını görürüz. Mekan artık mimarının sözcükleri gibi konuşur. Nermi Uygur'un "Dilin Gücü" adlı eserinde de belirttiği gibi dil bir soyutlamadır. Herkesin, her mimarın mimarlık ana dilinin içinde, ortak yanı mekan olan, kendine özgü bir dili vardır (Uygur, 1994).

> "Karmaşık ve çelişkili bir mimarlık belirsizliklerle ve gerilimlerle doludur. Mimarlık biçim ve özdür – soyut ve somuttur – ve anlamını iç özelliklerinde olduğu kadar içinde yer aldığı özel bağlamdan da kazanır. Mimari bir öge, aynı anda hem biçim ve strüktür hem doku ve malzeme olarak algılanır" (Venturi, 2005).

Günümüz mimarlık anlayışında mimarlar artık ürettikleri mekanların sadece fiziksel ihtiyaçları karşılamaları ile yetinmiyorlar, Norberg-Schulz'un "Architecture: Meaning and Place" isimli kitabında da belirttiği gibi, postmodern dünyada mimarlar mekanlarının anlamlı olmalarını da istiyorlar. Anlam, fiziksellikle anlatılamayan bir noktadadır ve birey için işlevselliğin ötesinde bir ihtiyaçtır. Anlamlı bir mekan talebi kullanıcı için mimari eylemin pratik, sosyal ve ekonomik şartların biçime çevrilmesine indirgenebileceği şeklindeki fonksiyonel inancın reddini içerir (Norberg-Schulz, 1988). Bu bakış açısıyla da mekanın kullanıcı için salt geometrik olanın ötesinde ilişki kurabileceği bir iyi-güzel arayışı içerdiği düşünülebilir. Etik-estetik birlikteliği, mimarın mekan üzerindeki rolünü etkilediği ölçüde kullanıcının mekan ile iletişimini, mekanı algısını ve mekanı anlamdırmasını da etkiler. Etik-estetik birlikteliğini taşıyan, nitelikli mekanlarda kullanıcı Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde sıraladığı bireyin fiziksel gereksinimler dışındaki diğer ihtiyaçlarına da cevap bulur (Şekil 3.7).



Şekil 3.7: Maslow İhtiyaçlar Hiyerarşisi (Aydınlı, 1993)

Günümüzde değişen anlam boyutu ile mimarlık da iletişim kurma imgesini kazanmıştır ve bu imge, tekrarı olmayan mimarlık ürününe etik-estetik birliğini beraberinde taşır. Sezgi alanını akıl ile eş zamanlı kullanabilen mimarlar, geçmiş ile bağ kurarak ve insanın benliğini bir arada tutan bellek ve anıları tetikleyerek yapıtlarının algı mesafelerini uzatırlar ve onları kalıcı kılarak toplum ile ilişkilerini güçlendirirler. Mekanı için endişe duyan vakıf mimar, kendi mimari dilinin, birey tarafından anlamlandırılması ile hem bireyle hem toplumla hem de mimarlık ortamı ile mekan üzerinden iletişime geçer.

Şairin şiirleri ile ilk kez bilinç düzeyine çıktıklarında tanışması gibi, mimar da ürünüyle, bilinç dışı uyarılarının ve çatışmalarının belirli bir süreç sonunda tasarım olarak karşısına çıkması ile tanışmaktadır. Bu belirli süreçte mimar bilinç dışı materyali etik-estetik çarklarını birlikte hareket ettirerek dışa vurur ve bilinç düzeyine getirir. Kısaca mimar; yalın, düz anlatım dünyası ile karmaşık, simgesel, imgesel anlatım dünyasını ilişkilendirir ve bu ilişki mimari ürünün ortaya çıkışını sağlar.

Mimari ürünün ortaya çıkış sürecinde mimarın söz konusu anlatım dünyalarını ilişkilendirmesinde kullandığı mimari dilin önemi yadsınamaz. Bu dil mekanın kullanıcı ile karşılaşmasında anlam olarak mimarlık ürününe katılacak ve hem bireysel hem toplumsal düzeyde mekanın yaşanırlığını artıracaktır. Bireyler, daha önce de belirtildiği üzere, günümüz toplum şartlarının getirisi olan ‘anlam’ arayışındadır ve mekanlar kullanıcı katılımı ile yaşarlar.

Rattenbury’nin “This is Not Architecture” isimli kitapta yer alan “Iconic Pictures” isimli makalesinde de verdiği örneklerden Hadid, Venturi ve Tschumi’nin (Rattenbury, 2002) mimari dillerini düşünürsek mimarın eylemini ortaya koyarken kullandığı dilin mekanın yaşama dahil olduğu süreçte de okunabildiği ve bireyler tarafından anlama dönüştürüldüğü görülür.



Şekil 3.8: Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, Cincinnati

Zaha Hadid'in mimari dilinde tasarlama tekniği ön plana çıkar (Şekil 3.8). Bu teknik hem mimarın dilidir hem de uygulama sonrasında mekan bu tekniğin izleri ile kullanıcı ile buluşmaktadır. Çağın sahip olduğu teknolojik imkanlarını, hem tasarım hem de uygulama sürecinde, dilinin bir ögesi olarak kullanarak gündelik yaşam içinde kullanıcıya yeni düşünme olanakları sunmakta, kullanıcının düşünsel dünyasını dilinin gücüyle etkilemektedir.

Robert Venturi'nin mimarlığı ise bir polemik mimarlığıdır (Rattenbury, 2002). Mekanın dili de polemiktir, mekan polemikler ile konuşur (Şekil 3.9). Venturi "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" isimli kitabında kendi için nitelikli mimarlığı, mekanın birçok düzeyde değişik anlamlar yaratabilmesine, birçok yoruma yol açabilmesine ve mekan ögelerinin aynı anda çeşitli biçimlerde okunabilmesi olarak tanımlamıştır (Venturi, 2005). Her ne kadar ürettiği mekanlar popüler kültüre hizmet etse de nitelikli mekan için ortaya koyduğu, yukarıda ele alınan, bu düşünceleri günümüz mimarlığına yön vermektedir.



Şekil 3.9 : Venturi, Vanna Venturi Evi, Philadelphia

Özel bir mimari dilin, mekana ve kullanıcının mekanla ilişkisine olan etkisine verilen diğer bir örnek ise Bernard Tschumi'nin mimarlığıdır. Özellikle Parc de la Villette projesinde mekanın tanımlayıcı imajını seçmek zordur (Şekil 3.10). Rattenbury'nin de belirttiği gibi Tschumi'nin olaya dayalı çizimlerinin her biri belirli durumları ifade etmektedirler. Tschumi bu projesini saf iz ya da dilin oyunu olarak ifade etmektedir (Rattenbury, 2002).



Şekil 3.10: Tschumi, Parc de la Villette, Paris

Hadid, Venturi ve Tschumi'nin mimarlıkları üzerinden verilen bu örnekler aracılığı ile de görüldüğü üzere, tasarlama tekniği bir anlamda mekanın dilinde etkin olur. Bina tasarlama tekniği ile dillenir. Kullanıcı ile buluşmasında anlamına kavuşur.

Venturi de mekanın artan etkinlik alanı ile birlikte mekanın anlamının önemine vurgu yapar ve kullanıcı tarafından mekanın anlamının, mekanın dilinden ve mekan algısından hareketle elde edildiğini söyler (Venturi, 2005). Diğer taraftan mekanın anlamının, mekan pratiğinde farklı disiplinlerin biraradalığı ile beslendiğinin de altını çizer(Venturi, 1993).

3.2.3 Etik-estetik açıdan kullanıcının mekanla olan ilişkisinin incelenmesi

Mekanın kullanıcı ile olan ilişkisine bakış başlığı altında mekan algısı ve mekanın dili ve anlamının incelenmesinin sonrasında, mekanın kullanıcı ile ilişkisinin etik-estetik birlikteliği üzerinden incelenmesine çalışılacaktır.

Soykan'ın "Mimarlıkta Etik-Estetik Bağıntısı" isimli makalesinde de belirttiği üzere mimarlık eyleminin ürünlerinde birey ve toplumların yaşamı nasıl algıladıklarının yansımasını ve bu yaşamı nasıl sürdürdüklerinin izlerini buluruz. Değerler düzeni ortaya koyan insansal yaşamın izleri, mimarlık ürününde görünür olur (Soykan, 2004).

Heidegger, "Building, Thinking, Dwelling" isimli çalışmasında insanın yer ve yer aracılığında mekan ile ilişkisini onun yaşantısına bağlı olduğunu vurgular. Heidegger'e göre insan ile mekan arasındaki ilişki, insanın varlığının temel özelliği olarak gördüğü, ikamet etme kavramı üzerinden tartışılır ve bu tartışma üzerinden bireyin kendi doğasını mekanda nasıl bulabileceği de incelenebilir. Heidegger'e göre mekan ne kadar sorgulamaya ve düşünülmeye açık ise o kadar çok elde edilebilirdir (Heidegger, 1997).

Bu noktadan hareketle, kullanıcı mekan ile kurduğu ilişkide hem mekandan beslenir, hem de mekanı besler. Hem mekan aracılığı ile bireyin ve toplumun yaşamı biçim kazanır, hem de bireyin ve toplumun etkisi ile mekan anlam kazanır. Değerler düzeni olarak etik-estetik birlikteliğini ele aldığımızda kullanıcının bireysel ve toplumsal etik ve estetik değerlerin aracılığı ile mekan ile iletişime geçtiği görülür.

> "Mimarlık, güzelliğini yararlılıktan almaz. Bir bina, anlamını, dış bir gereksinimden kazanmaz, kendi içinde taşır." (Hegel).

Mekan kullanıcı ile iletişim halinde olduğu sürece yaşama dahil olur, mimar ürününü kullanıcı için tasarlamıştır. Değerler sistemi kullanıcı için var edilmiştir. Kullanıcının karşılaştığı biçim almış yaşama alanı bir düşünsellik ve duygusallık içerir (Timuçin, 2005). Kullanıcı karşılaştığı mekanı anlamla yükler ve belleğinde ona özel bir yer

açar ise mekan onun yaşamına dahil olur. Bu noktada Norberg-Schulz'un "Architecture: Meaning and Place" isimli kitabında verdiği yabancı bir ülkede seyahat edildiğinde kullanıcı için mekanın tarafsız olması örneği üzerinden yaptığı mekanın kullanıcı için anlamlı yerlerin bir sistemi haline geldiğinde, sevinç ve hüzünle ilişkilendirildiğinde, yaşanır hale geleceği durumu ön plana çıkar (Norberg-Schulz, 1988). Norberg-Schulz'un aktarımı ile Goethe mekan ve yer kavramları üzerine söyle demiştir:

> "Tarla, ağaç ve bahçe benim için sadece bir mekandır, siz, benim canım, onları bir yere dönüştürene kadar."

Mekanın ancak kullanıcının belleğinde şekillendiği şekilde, yani kullanıcının mekanı algıladığı ve mekana anlam yüklediği noktadan itibaren, onun gündelik yaşamına katılacağı ve böylece mekanın kendi varlığını meşrulaştıracağı düşüncesine Bachelard'da katılır. Bachelard "Mekanın Poetikası" isimli kitabında mekanın, onunla iletişime geçen her bireyin, ayrı ayrı (ve bazen de toplumsal olarak) geçmişteki anılarını kendinde barındırdığını ve bu barındırma durumundan hareketle mekanın birey ve toplum için duygu ve düşünceleri birleştiren bir unsur olarak karşımıza çıktığını belirtir (Bachelard, 1996).

> "Ruhumuz bir oturma yeridir ve evleri odaları sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz." (Bachelard, 1996).

Mekanın, mimarlık eyleminin ürünü oluşu ile birlikte taşıdığı etik-estetik birlikteliği, tasarım sürecinden, uygulama sürecine oradan da bitmiş ürünün kullanıcı ile buluşmasına kadar etkindir. Bitmiş ürün olarak mekan tasarımcısının düşünce dünyasının somutlaşmış halidir. Kullanıcı bu mekan, mekanlar aracılığıyla yaşar, düşünür, hisseder.

Tasarımcı olarak mimar ürününü tartışırken etik-estetik birlikteliğini bir araç olarak kullanır. Arayışının ve bulacağı cevapların bir anahtarı gibi etik-estetik birlikteliğine tutunur. Ürünü için ve ürünü ile birlikte mimarlık ortamı için vakıf mimarın sorduğu sorular, yaptığı inceleme ve araştırmaların dişli mekanizmaları gibi birlikte hareket eden etik-estetik ile temellendirilmesi, nitelikli ürün arayışının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Kullanıcı tarafında ise etik-estetik birlikteliği, profesyonel olmamakla birlikte, herkesçe bilinen, yaşanan bir olgudur. Bireysel ve toplumsal altyapının beklenen üst yapının göstergesi olduğu düşünülür. Eğer toplum mimarlık ortamı tarafından iyi ve

güzel olana doğru yönlendirilirse zaman içinde kullanıcının beklentisi de gelişerek mimarlık ortamına katılan bir dinamik olarak güçlenecektir.

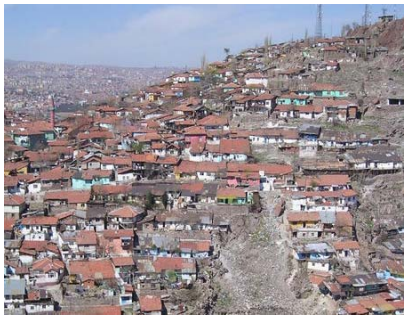
> "İyi binaların sadece iyi mimarlarla gerçekleşmeyeceği, bunun için iyi nitelikleri ayırt edebilen iyi kullanıcıların da gerektiği gerçeği gibi; nitelikli, sağlıklı, kimlikli kentlerin de kent kültürü olan kentlilerle oluşabileceğini unutmamak gerekiyor. Kentsel çevre kalitesinin toplumların yaşam biçiminin göstergesi olduğu gerçeğini göz önüne aldığımızda, kente göçün bu kadar yoğun bir zamanda, içinde bulunduğumuz nitelik çeşitlenmesinin kaçınılmaz olduğunu kabul etmek zorundayız." (İnceoğlu, İnceoğlu, 2004).

Bu noktada gelişmekte olan ülkelerdeki, özellikle de ülkemizdeki, gecekondu gerçeği düşünülebilir (Şekil 3.11). Gecekondu günümüzde sadece geçici ev anlamına değil, yasadışı yapı anlamına da gelmektedir (Kuban, 2004). Gecekondu, kentli olmak isteyen ama kente dahil olamayan kullanıcının kenti bilmemesinin, kenti anlayamamasının, kente dahil olamamasının sonucudur.



Şekil 3.11: Gecekondu Örnekleri, İstanbul

Şentürer'in de belirttiği üzere, gecekondu, özne nesne ilişkisinin zaman, yer ve koşullar bağlamında kopuşuna bağlı bir sorunlu bir durum içerir (Şentürer, 2004). Bu durum etik-estetik birlikteliğini taşımayan çevrelere ve bu çevreler aracılığı ile de bireylerin kentle ve kullanıcı ile kurduğu ilişkileri olumsuzlayan sonuçlara sebep olur (Şekil 3.12).Daha önce de ele alındığı üzere, mekan kullanıcı için kendi varlığının gerçekleşme ortamıdır ve özne nesne ilişkisindeki kopuşu simgeleyen gecekondu, kent dengelerini zedelediği gibi kullanıcısının düşünsel ve fiziksel dünyasına da zarar verir.



Şekil 3.12: Gecekondu Örnekleri, Ankara

Bugün Türkiye'de Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı tarafından yürütülen kentsel dönüşüm ve toplu konut projeleri aracılığı ile gecekondu kullanıcısını kent yaşamına dahil etme çabaları yürütülmektedir. Ancak ortaya konan projeler, kırsaldan kente gelen ve kentin sınırları içinde kırsaldaki yaşamını sürdürmüş kullanıcının ihtiyaçlarına cevap verememiş, kullanıcılarının uygun ekonomik koşullarla edindikleri bu konutları, son günlerde basında sıkça yer alan Sulukule örneğinde de gördüğümüz üzere, terk ederek gecekondu yaşamına döndükleri görülmektedir (Şekil 3.13). Bu tip toplu konut projeleri üzerinden düşünüldüğünde, kullanıcısını hedeflemeyen, kimi örneklerinde görüldüğü üzere bireyin fiziksel gereksinimlerini karşılayacak uygun şartlara sahip olmayan, çevresi ile uygun ilişkileri kurmayan bu konutların, hem mekan olarak ortaya çıkış sürecinde hem de kullanıcı ile olan ilişkilerinde etik-estetik birlikteliği dengesinin bozulduğu görülmektedir.



Şekil 3.13: Sulukule Kentsel Dönüşüm Projesi için üretilen Taşoluk Konutları

Gecekondu ve onun alternatifi olarak üretilen toplu konut çözümleri düşünüldüğünde Rappaport'un da "Kültür Mimarlık Tasarım" isimli kitabında belirttiği, mekanların yaratılmasında kültür ile inşa edilmiş form arasındaki içeriden bağlantıya ve ikisi arasındaki uyumluluğun önemi ön plana çıkar. Rappaport, kültürün ve bunun ifadelerinin ve bileşenlerinin dinamik bir şekilde ele alınması gerektiğini ve mimarlık eyleminin kullanıcıyı ve onun kültürel değerlerini hedeflemesinin gerekliliğini ön plana çıkarır (Rappaport, 2004).

Nitelikli bir mekan ortaya koyma çabalarında ortaya çıkan etik-estetik birlikteliği, bu yaklaşım bağlamında, kullanıcının yaşam kalitesini ve toplum içerisinde farkındalıkla hareket eden bir birey olarak var olma olasılığını, mekan üzerinden, şekillendirir.

3.3 Mekanın Yer İle Olan İlişkisine Bakış

Mimarlık ürünü olarak mekana bakış başlığı altında mekanın ortaya çıkış süreci ve mekanın kullanıcı ile ilişkisinin incelenmesinden sonra mekanın yer ile olan ilişkisi ele alınacaktır.

Mekanın yer ile olan ilişkisi yerin ruhu bağlamında ve kent ölçeğinde mekanın kent ile kurduğu ilişki üzerinden tartışılacaktır.

Mekanın yer ile kurduğu ilişki, 'orada olma' durumu üzerinden yerin mekana ve mekanın yere katkıda bulunduğu yönünde ele alınmaktadır. Etik-estetik birlikteliği mekan yer ilişkisinde 'orada olma' durumunun farkındalığının mekan yer arasındaki karşılıklı etkileşiminin açığa çıkarılmasını sağlar. O yere özel olma durumu, yer ile kurulan olumlu ilişkiler bütünü, etik-estetik birlikteliğinin sonuçları olarak, mekan yer etkileşimine yansıyan unsurlardır.

Yer, yaşam deneyimine bağlı olarak şekillenen fenomenolojik bir kavramdır. Coğrafi terim olarak anlamlarının dışında, yer, bireyin orada olma halini şekillendiren bir tanımlama olarak görülür. Yer kavramsal olarak, mekanı ortaya çıkaracak deneyimi, üzerinde yaşayanlar ile etkileşimi sonucu var eder. Yer deneyimi, birbirinin içine geçmiş çok katmanlı bir oluşumdur. Mekansal üretim, bu oluşumun maddeleşmiş halidir (Asiliskender, 2004).

Bala'nın "Mimarlıkta Non-lieu Kavramı ve Terminal" isimli makalesinde aktardığı üzere, Norberg-Schulz insanoğlu, varolduğu günden beri 'varlığın özünü gösteren' yerler yaratma eğiliminde olduğunu vurgular ve mekanların edatlarla, yerlerin ise isimlerle belirtilmekte olduğunu belirtir. Bala, bu durumu mekanların topolojik ilişkilerle, yerlerin ise isimlerin anlamlarıyla ön planda olduğu şeklinde yorumlar (Bala, 2009).

Mekan ve yer kavramlarının farklılığını düşündüğümüzde mekanın fiziksel özelliklerine bağlı olarak tanımlanabilirken, yerin tek ve özel oluş durumu karşımıza çıkar. Kullanıcının tüm gereksinmelerine ve özel duyumsamalarına cevap verebilen her yaşam çevresi, aura ya da atmosfer denilen bir ortamı tarif etmekte ve yer duygusu yaratmaktadır (Aydınlı, 2003).

Yer, sezgisel kavrayışı gerektiren, aslında yaşanan mekandır. Yaşanan mekanda sezgisel olarak yakalanan nesnel veriler sürekli değişmekte ve dönüşmektedir. Kısaca, yer kavramı mekan kavramını içinde barındırmaktadır. Yer, mekanın sahip

olduğu enerjidir. Bu enerji, çevreye ait her türlü veriyi; fiziksel, kültürel, bireysel, tarihi girdileri üzerinde taşımaktadır. Mekanlar düzenlemeleriyle birbirlerine benzeseler de, yerler taşıdıkları enerjileriyle tekildirler (Bala, 2009).

> "Yer, dünya yaşamının asli bir parçası olarak şekillenir. Bunun için, yaşam bir elimizde, yer bir elimizde değil, yaşam ve yere tamamlanmış bir bütünlük olarak sahibizdir." (Norberg-Schulz, 1988).

Mimari ürün olarak mekanın yer ile olan ilişkisinde, Moneo'nun "Yerin Fısıltısı" isimli makalesinde vurguladığı, yerin kendinde barındırdığı özniteliklerinin görünür hale geleceği mimarlık eylemini bekleyen bir gerçeklik (Moneo, 1988) olduğu düşüncesinden hareketle, bir taraftan mekanın yeri görünür ve anlaşılır kılacağı diğer taraftan ise yerin kendinde barındırdırdığı öznitelikler aracılığıyla mekanın oluşumuda ona fiziksel ve düşünsel olanaklar sunacağı düşünülebilir.

Yürekli ve Yürekli'ye göre mimarlığın asıl bileşeni 'tam bulunduğu yer'dir (Yürekli, Yürekli, 2004). Mimarlık ürünü olarak mekan bulunduğu yerin karakterini, yani onu başka yerlerden ayıran özelliklerini, yerin ruhunu ortaya çıkarmak, görünür, kavranır hale getirmek ve geliştirmek durumundadır.

Yer, mekanın gerçekleşmesinde ve yaşamasında bir bağlam olarak karşımıza çıkar. Bu noktadan hareketle mimari ürün olarak mekanı ele aldığımız bu çalışmada, mekanın yer ile olan ilişkisinde yerin ruhu kavramı ön plana çıkmaktadır. Günümüz mimarlığının önemli tartışma alanlarından biri olan kent ve kente eklenmede bu bölümde yerin ruhu kavramı çerçevesinde ele alınacaktır.

3.3.1 Yerin ruhu

Yerin ruhu, uluslararası literatürdeki adıyla *genius loci*, kavramı Norberg-Schulz'un aktarımına göre, Antik Roma'da her varlığın kendi koruyucu ruhuna, *genius'*una sahip olması ve bu ruhun insanlara ve yerlere yaşam vermesi inanışından ortaya çıkmıştır. Bu inanışa göre *genius* doğumdan ölüme kadar insanlara ve yerlere refakat eder ve karakterlerini belirler. Norberg-Schulz'a göre genius bir nesnenin ne olduğunu tanımlar ve yerin ruhu birey için yaşamının gerçekleştiği yeri anlamada ve deneyimlemede bir gerekliliktir (Norberg-Schulz, 1988).

Ando ise "Genius Loci" isimli makalesinde yerin ruhunun sürekli bir değişim içinde olduğunu ve bu değişim ile yeri dönüştürdüğünü ve yenilediğini vurgular. Ando'ya göre yerin ruhu aynı anda farklı katmanlarda olan bir çoğulluktur (Ando, 1988).

Mekan, yer ile kurduğu ilişki doğrultusunda, Ando'nun dile getirdiği değişim olgusundan hareketle, yer ile birlikte dönüşüme ve yenilenmeye uğramaktadır. Yerde ve mekanda, yerin ruhu kavramındaki devingenlikle ortaya çıkan dönüşümler toplumsal ilişkileri ve bireyi de etkilemektedir. Çünkü Urry'nin de "Mekanları Tüketmek" isimli kitabında vurguladığı gibi yer, mekana sağladığı olanakla beraber, mekan aracılığıyla toplumsal ilişkilere de olanak sağlar ve toplumsal ilişkilerin anlaşılmasında yer tanımının önemi kaçınılmazdır (Urry, 1999).

> "Her toprağın bir isteği, bir doğurma zoru vardır. Sanırım mimarlık, işte bu isteğin ebeliğini yapmaktır." (Abidin Dino, 2004).

Yer kavramı üzerine mimarlıktaki yaklaşımlarda Heidegger'in etkisi çok fazla olmuştur. Heidegger "The Origin of the Work of Art" isimli makalesinde tapınak örneği üzerinden mekan ve yer ilişkisi üzerinde durmuştur.

> "Bir yapı, bir Yunan tapınağı hiçbir şeyi resmetmez. O basitçe kaya yarığı vadinin ortasında durur. Yapı tanrının figürünü sarar ve bu gizlenmişlik içinde onun açık revaktan kutsal bölgenin içine doğru göze çarpmasına izin verir. Tapınağın anlamıyla tanrı tapınağın içindedir. Tanrının bu var oluşu, bölgenin kutsal bir bölge olarak kendi uzamı ve sınırlamaları içindedir. Tapınak ve onun bölgesi, bununla birlikte, belirsizliğin içinde sönmez. İlk defa doğum ve ölüm, felaket ve şükran, zafer ve utanç, devamlılık ve gerilemenin içinde bulunduğu kendi çevresinde bir araya getirdiklerinin yolları ve ilişkilerinin birliğini aynı zamanda ve birlikte uygun getiren bu tapınak işi insan için kaderin şeklini kazanır." (Heidegger, 1976)

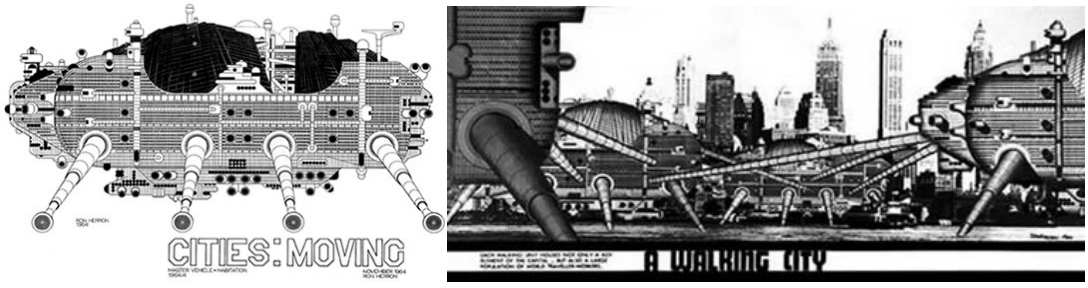
Heidegger'in tapınak örneğini çözümlersek; tapınak herhangi bir yerde değil, kaya yarığı vadinin ortasında duruyor. Bu tanımlama ile Heidegger tapınağın belirli ve göze çarpan bir yerde inşa edildiğini vurgulamaktadır. Heidegger'e göre yapının yeri, kutsal bölge olarak tanrı için şekillendirilmiş bir uzamdır. Diğer bir deyişle, yer tapınak tarafından açığa vurulan gizli bir anlama sahip olur. Yerin görünürlüğü tapınağın orda durmasına ilişkindir. Heidegger, tapınağın hali hazırda, kaya yarığı vadinin ortasında bulunanlara eklenmemiş olduğunu, tapınağın, vadinin ne olduğunun görünmesini sağladığını vurgular. Bu anlamda, mekan bir yeri varlığa büründürürken aynı zamanda bileşenlerini de olduğu gibi açığa çıkartır (Norberg-Schulz, 1988).

Yer ve mekan arasındaki etkileşim, yerin ruhu kavramı ile birlikte etik-estetik bağlamında, Heidegger'in tapınak örneği üzerinden de görüldüğü gibi, orada olma durumunun mekanda, yerde ve mekan yer ilişkisinde açığa çıkarttığı anlamsal açılımlar çerçevesinde kullanıcının yaşamına dahil olur. Kullanıcının mekanı algılaması ve onu anlamla yüklemesine katkıda bulunur.

3.3.2 Kent ölçeğinden mekana bakış

Mimarlık, mekansal ölçekte olduğu kadar kentsel ölçekte de özne ile nesne arasındaki bağ dokusunun kuvvetlendirilmesinde birincil bir araç konumundadır. Gerek özne, nesne, ortam arasında, gerekse toplumsal olarak özneler, bireyler arasında daha yakın ve daha uzun süreli bir ilişkiye aracılık edebilme potansiyeline sahiptir (Şentürer, 2004). Bu aracılığın en etkin örnekleri kent ölçeğinde karşımıza çıkar.

Norberg-Schulz'un "Architecture: Meaning and Place" isimli kitabında da belirttiği gibi, mimarlık problemleri üzerine olan tartışmalarda yerin ruhu ve anlamı üzerinde çokça durulmuştur. Geçmişte çevre, sabit yerler aracılığı ile tanımlanırken günümüz mimarlığında çağın getirdiği devinim ile sabitlikten uzaklaşma çabası hakimdir. Ancak bu uzaklaşma yerin bağlamından kurtulma çabası değildir. 1960'lı yıllarda Archigram grubunun ortaya koyduğu 'Yürüyen Şehir' projesi (Şekil 3.14) üzerine Peter Cook'un, 'Mimarlık, Hareket ve Plan" adlı kitabında belirttiği üzere "mimarlık daha sonsuz, sınırsız ve geçişli olacaktır". Bu tür ütopik projelerin esas amacı daha derin insan ilişkileri ve zengin etkileşimleri elde etmektir (Norberg-Schulz, 1988). Bu zengin etkileşim günümüzde kentlerde karşımıza çıkar ve bu nedenle yer olarak kent mimarlık ürünü olan mekana kendi ruhunu taşır.



Şekil 3.14: Yürüyen Şehir, Archigram

> "Şehrin özü etkileşimdir." (Webber).

Norberg-Schulz'un (1988) aktarımı ile Webber'den alıntılanan bu cümle ışığında yer özellikle de kent ile mimari ürün olarak mekanın etkileşimi, üzerinde konumlandığı yerin fiziksel ve düşünsel ruhunu kendi üzerinde taşıdığı düşüncesinden hareketle, nitelikli bir mekanın o yer bağlamında, mimarı ve kullanıcısı ile hem ortaya çıkış hem de yaşama dahil oluş süreçlerinde etkileşimde olduğu düşünülebilir. Mekanların ve onların olanak tanıdığı ilişki sistemlerinin yan yana gelişlerinden oluşan kent bir etkileşim dünyasıdır.

Kent, bir birim olarak tutarlılığını, hem onun kendi ögelerini bir arada tutan kuvvetlerden hem de onu sabit, değişmez bir parça olarak içeren yaşayan sistemin dinamik tutarlılığından alır (Karatani, 2006). Venturi "Las Vegas'ın Öğrettikleri" isimli kitabında kenti, arazi üzerinde bir doku oluşturan, birbirine sıkı sıkıya bağlı etkinliklerin tümü olarak tanımlar (Venturi, 2005). Yürekli ve Yürekli de kentin içinde yer alan etkinliklerle değerlendirilebileceğine dikkat çekerler ve kenti nitelikli bir düzeye oturtan parametrelerin, bireysel, toplumsal, ulusal, uluslararası etkinlikler olduğunu vurgularlar (Yürekli, Yürekli, 2004).

Mekanlar kente bu etkinliklerin gerçekleşmesinde ortam sağlarken diğer taraftan kentin bütünsel yapısından etkilenirler. Kent mekan etkileşiminde, kent mekanlardan beslenirken, mekanlar da kentten beslenirler. Kent bir yer olarak mekana var olma olanağı sağlarken, mekan da onu görünür kılar.

Lynch'in "The Image of the City" isimli kitabında da tanımladığı üzere, kent çok amaçlı ve değişkendir (Lynch, 1960). Bu değişkenliği yerin ruhu başlığı altında ele aldığımız Ando'nun yerin ruhunun değişimi kavramı ile birlikte düşündüğümüzde yer olarak kentin mekana hem ortaya çıkış hem de yaşama dahil oluş süreçlerinde yeni anlamlar ortaya çıkarma olanağı vereceği varsayılabilir.

Koolhaas, "Generic City" isimli makalesinde kimliksiz, niteliksiz kentleri *'generic city'* olarak ele alır ve bugün yeryüzünde kimliği yeterince tanımlanmamış bu tür kentler ile çokça karşılaşıldığına ve bu tür kentlerde çok sayıda kişinin yaşamını sürdürdüğüne dikkat çekmektedir (Koolhaas, Mau, 1995).

Robins'in (1999) aktarımı ile James Donald'da kent üzerine şöyle demiştir;

> "Kent bir görme tarzı, bir görünür olma yapısıdır."

Virilio ise kentin bugün coğrafi bir kendilikten öte olduğunu vurgular. Gelişen teknolojik imkanlar ve telekomünikasyon aracılığı ile Virilio'ya göre kent her yerdedir, dünya kentidir (Virilio, 1993).

Diğer taraftan, etkileşim aracı olarak kent; bireysel ve toplumsal ilişkilere olanak sağlar ve mekansal biçimleri aracılığıyla da bireylerin ve toplumsal ilişkilerin, kendine özgü iç ve dış gelişimine olanak sağlar (Urry, 1999).

Kentler, insanların doğa ile yaşam mücadelesinin entellektüel ve sosyal düzeyinin yoğun ve karmaşık olduğu yerlerdir. Kentler bu nedenle dinamiktir (Yürekli, Yürekli, 2004). Bu dinamizm kentte oluşan mekanlara da yansır.

Mimarlık ürünü olarak mekan ve kent ilişkisinde karşımıza çıkan en önemli sorunsallardan biri kente eklenmektir. Var olan ve varlığını mekanlar ve bireyler ile kurduğu ilişkiler ağı üzerinden sürdüren kente, yeni bir eylemler sistematiği ile hem fiziksel hem de düşünsel olarak eklenmek mimarlık ürünü olarak mekanın uygulama pratiğinde de kuramsal altyapısında da önemli bir yer tutar.

> "Kentler de mimarlık gibi karmaşık ve çelişkilidirler" (Venturi, 2005).

Mekan kente eklenirken, sadece fiziksel olarak kent bütünün içinde yer almaz. Kent yaşamına, kentin kurduğu etkileşim sistemine, kentlinin yaşamına katılır. Hem kenti geliştirir, hem de kentle birlikte gelişir. Özel ya da kamusal mekanlar, orada oluş durumları haricinde kentin ruhu ile beslenerek, kentli ve kentin kurgusu ile ilişki kurar. Kente değer katar, kentin değerlerini aynalar, kent tarihi içerisinde bir süreç olur. Hem kentin içinde bir anlam yoğunluğu oluşturan bir nokta olur hem de kentin içinde barındırdığı anlamı ortaya çıkartır.

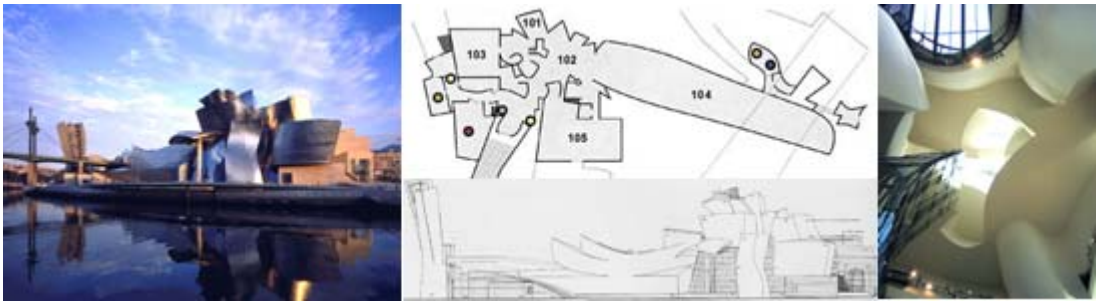
Venturi'nin "Mimarlıkta Çelişki ve Karmaşa" isimli kitabında da belirttiği üzere, kentin biçimlenmesinde eski ve yeni olanın yan yana gelişi kente bir devinim kazandırır (Venturi, 2005). Bu hem eski ve yeni mekan kurgularının yan yana gelişinde hem de eski mekan kurgusuna yeni işlev kazandırma durumunda karşımıza çıkar. Venturi bu eski yapıya yeni işlev kazandırma konusunda şöyle der;

> "Eskil diye adlandırabileceğimiz bir öge çift işlevli bir ögeye benzer ve çift anlam içerir. Çağrışımla su yüzüne çıkan eski anlamla, değişikliğe uğratılmış veya yeni (strüktüre veya programa ilişkin) işlevin ve yeni bağlamın yarattığı yeni anlamın hemen hemen belirsiz birleşiminin sonucudur. Böylece birbirine dolaşık eski sokak dokuları yeni işlevler ve farklı ölçeklerde devinimler kazanır." (Venturi, 2005).

Kent mekan etkileşiminde; iletişime, yer olarak kent ve mekan dışında, mekanın tasarımcısı olarak mimar ve kullanıcısı olarak birey de katılır. Ortaya çıkan anlam yoğunluğu bireyler ve zamanlar arası değişken olduğundan, özünde ortak paydalarda birleştirilebilir olmasına rağmen Lynch'in de vurguladığı gibi kentin zihinsel imgesi birey ve kent arasındaki iki taraflı bir sürecin sonucudur ve kent ilişkileri ortaya koyarken birey de kendine sunulanı seçer, organize eder ve anlamla bağlar. Kent imgesi toplumsal ölçekte ortak payda da birleşirken bireysel olarak birbirinden farklılıklar gösterir (Lynch, 1960).

Mekan ile birlikte yeni ve göreceli küçük yaşam kurgusunun, kent kozmosuna etkileri bağlamında, kent yaşamına dahil olanlar ve/veya kent yaşamından yok olanlar bir mimarlık sorunsalı olarak karşımıza çıkar. Bu noktada Frank Gehry'nin Bilbao Guggenheim Müzesi kente eklenme de başarılı bir örnek olarak karşımıza

çıkar (Şekil 3.15). Kentli ve kent yönetiminin, kentin yaşamı, kimliği ve geleceği üzerine tespit ve öngörülerine dayananan Bilbao Guggenheim Müzesi, ortaya çıkışının öncesinde, toplumsal, kültürel ve yönetimsel olarak bilinçli bir ele alışın sonucu olarak görülür (Şentürer,2004).



Şekil 3.15: Guggenheim Müzesi, Bilbao

1980'li yıllarda endüstri üretimine dayalı ekonomisinin çöküşüyle Bilbao kenti kendini yeniden şekillendirmek için 1989 yılında geleceğe yönelik plan çalışmalarına başlamış, nehir kıyısında kültüre hizmet edecek yeni bir yerleşim alanı hedefleyen plan kapsamında, kentte yer alması istenen çeşitli yapılar için davetli yarışmalar açılmıştır. Bilbao Guggenheim Müzesi de bu yarışma yöntemi ile elde edilmiştir. Müze hem kent için sembolik bir imge oluşturmakta hem de kent yaşamını canlandırmaktadır (Adams, 2007).

> "Kent içindeki konumuna göre tasarlanmış olan yapının kütlesi çevrenin hacmi ve mekanıyla uyumlu kılınmıştır; yapı kendi üzerinde yoğunlaşır, toplanır, bir bütün haline gelir, her yanı aynı yasayı anlatır ve yapı kütleleşir." (Le Corbusier,2003)

Bu örnek üzerinden de görüldüğü üzere, kent ve mekan arasında kurulan iletişim aracılığı ile, mimarlık eylemleri kentin eğilimini belirler. Tekil yapı ölçeğinde düşünürsek bu eylemi, kente eklenmekteki seçim, seçimler kente yeni olasılıklar katabilir. Bu ideal olandır. Aynı noktadaki seçimleri kenti deforme, demoralize, demotive de edebilir.

Kentin kurgusuna katılmada uyumlu olmak ya da uyumsuz olmak mimarın tercihidir. Bu tasarım sürecinin bir getirisidir. Burada vakıf olmak ön plana çıkar. Uyumlu olmaktan kasıt, kent dokusunu taklit etmek değildir. Tarihi bir kent üzerinden düşünürsek yakın çevresindekini taklit etmek de değildir. Bu tarz yapılar çoğunlukla başarısız mekanlar olarak karşımıza çıkarlar. Aksine yakın ve uzak çevreyi algılayabilen ve bu algısını özümseyerek filtreden geçirip nitelikli olanı yaratabilen mimarın ürünü mekan dinamikleri açısından başarılı olabilir.

3.3.3 Etik-estetik açıdan mekanın yer ile olan ilişkisinin incelenmesi

Mekanın yer ile olan ilişkisine bakış başlığı altında yerin ruhu kavramı üzerinden mekan ve yer ilişkisinin incelenmesi ve kent ölçeğinden mekanın tartışılmasının sonrasında, mekanın yer ile ilişkisi, kent bağlamında, etik-estetik birlikteliği üzerinden incelenecektir.

Lynch'in "The Image of the City" isimli kitabında da vurguladığı üzere örgütlenmiş bir yer olarak görülen kent, anlam ve sosyal birliklerin toplanması için bir zemin teşkil eder. Yerin, mekanın dili ve/ veya anlamı başlığı altında da incelenen, kullanıcı tarafından yüklenen anlamı ile yer olarak kent, kentli için bellek aracılığı ile çok sayıda aktiviteye ve bu aktivitelerin gerçekleşeceği mekana olanak sağlar (Lynch, 1960).

Bu noktada etik-estetik birlikteliği ile örüntülü bir şekilde yer ile iletişim içinde olan bir mekan, hem kullanıcısı için daha uzun süreli bir algı ortamı sağlar hem de kendinden sonra o yere eklenecek diğer mekanlara uygun şartlar ve yeni olanaklar sağlar.

Timuçin "Karmaşık Bütünde Güzelin Aranışı" isimli makalesinde, bu çalışma kapsamında yer bağlamında ele alınan, kent için parça bütün ilişkisinin önemini vurgular ve yetkin bir kent estetiği için, karmaşık ama bütünlüklü bir yapının var olması gerektiğini dile getirir (Timuçin, 2005).

Diğer taraftan, Ural ise "Bir Bina Kente Ne Söyleyebilir? 30.03.3003" isimli makalesinde mekan kent bütünleşmesine dikkat çeker. Ural, etik değerlerin mekanların hem günümüzde hem de gelecekte sahip olacakları bireysel ve kamusal anlamları için kullanılabilecek bir ilke olduğunu ve bu değerler ile haraket edilmemesi durumunda kullanıcı olarak bireylerin kent yaşamı ile etkileşiminin olumsuz yönde etkileceğini vurgular (Ural, 2004)

Timuçin ve Ural'ın kent üzerine olan bu düşüncelerinden hareketle, kente eklenme sorunsalı düşünülürse, kente eklenen her yeni mekan için sadece geometrik anlamda parça bütün ilişkisinin yeterli olmayacağı, düşünsel, işlevsel, ekolojik ilişkilerin de bu eklenme sorunsalının parçaları olduğu görülür. Bütün bu ilişkiler sisteminin farkındalığı ile kente eklenmek etik-estetik bir duyarlılığa ihtiyaç duyar. Etik-estetik birlikteliğinin çerçevesinde, kentte nitelikli mekan-kent (mekan-yer) ilişkisine olanak sağlanmaktadır.

4. MEKAN ÜZERİNDEN ETİK-ESTETİK BİR OKUMA

Mimarlık ürünü olarak mekana bakış başlığı altında incelenen unsurlar, etik-estetik çerçevede tartışılan mekanın, biriciklik-*kitsch* ekseni üzerindeki hareketini ön plana çıkarmıştır.

Bu çalışmada, mekan mimar ile kullanıcının karşılaştığı, çarpıştığı yer olarak ele alındığından, mekan üzerine yapılacak etik-estetik bir okumanın, biricik-taklit ekseninde hareket eden, biricik, *kitsch* ve nitelikli örnekler aracılığı ile kamusal, toplumsal, kritik mekanlar üzerinden yapılması çoklu kullanım, çoklu katılım ve çoklu algılamalara neden olmaları açısından gerekli görülmüştür.

Nitelikli olarak tanımlanan mekanlar daha önce de belirtildiği gibi, ürünü için endişe duyan vakıf mimarın eylemlerinin sonucu olarak ortaya çıkmış, etik-estetik değerler sistematiğini içinde barındıran, kullanıcı ve yer ile kurduğu ilişkileri ile yaşama dahil olurlar. Nitelikli mekanlar mimarlık üzerinden yapılan okumalar aracılığı ile elde edilen biricik-*kitsch* ekseninde hareket ettiği düşünülen mekan çalışmalarında, biricik mekanlar ile özgün olma durumu üzerinden yakın ilişki kurarlar, fakat zamansallık boyutu ve *avant-garde* olma durumu açısından biricik olarak nitelenemezler. Ancak biricik olma isteğini kendi içlerinde taşırlar.

4.1 Etik-Estetik Birliğinin Mimarideki Karşıt İki Ucu Olarak Biriciklik ve *Kitsch*

Sözcük anlamıyla biriciklik; tek, eşi benzeri, ikincisi olmayan, yegane demektir (Url-2). Mimarlık açısından bu kavramı ele aldığımızda ise mimari ürünün doğası gereği kendinde barındırdığı ‘tek’ olma isteği düşünülebilir.

Etik-estetik bir tutumla hareket eden; ürünü için endişe duyan; etkin, yetkin, vakıf mimar kendi düşünsel yapısını ortaya koymayı amaçlar. Bu amaçla ortaya konan her tasarımın içinde bir ‘biriciklik’ kapasitesi olduğu düşünülebilir, fakat bu her birinin ‘biricik’ olduğu genellemesini içermez. Biricikliği asıl betimleyen *avant-garde* bir tutumla ortama ve ardıllarına yön verme potansiyelidir.

Biricik olma hem tasarım süreci hem de bitmiş ürün için bir arzudur. Mekan, mimarlık ortamı ve yer ile kurduğu ilişkilerde hem yeni hem özgün hem de kullanıcı ile kurduğu ilişkiler düşünülerek, çoğul olmak için, biricik olma arzusundadır.

Biricik olarak tanımladığımız mekanları düşündüğümüzde, ortak nokta olarak çok anlamlı bağlamları bir arada içerdikleri durumu karşımıza çıkar. Bu onların yoğun bir düşünsel sürecin plastik anlatımı oluşlarından kaynaklanır. Burada bu çok bağlamlılıkların karşıtlıklarından doğan gerilimle anlam sürekli değişir, gelişir. İşte bu çok odaklı zaman-mekan ve mimarlık anlayışının başka bir boyutudur. Mekanın algı sürekliliği ve yaşanırlığını artıran bir unsurdur. Mimari mekanın ve mekan çalışmalarının gelişiminin tetikleyicisidir.

Mimari açıdan biricik olanda mimari ürünün hem kullanıcı ile hem de yer, kent ile kurduğu ilişkilerin çok katmanlılığı ve mimarlık ortamını geliştirmesi ön plandadır. Biricik olan, öğrendiğinin ve öncülünün çok ötesinde olup, kullanıcı ile yoğun bir iletişime geçen, kentle birlikte onun bir uzvu, organizması gibi haraket eden, ardıllarına söyleyecek sözü olandır.

"Biricik Örnekler Üzerinden Mekanın Etik-Estetik Okuması" başlığında ele alınacak olan Ayasofya, Süleymaniye Camii, Ronchamp Şapeli, Barselona Pavyonu bu çok anlamlı bağlamları bir arada içerme durumuna örnektirler.

Tasarım nesnesinin ve bu çalışmanın konusu olan mimari tasarım nesnesi olarak mekanın oluşumu ile ilgili düşünceleri incelediğimizde, tasarımcının algıladığı nesneler dünyasına, kendi tinsel dünyasının katılıp, biçim kazandırılması düşüncesi ile karşılaşırız. 'Son'lu nesne biçim alıp bir tasarım nesnesine dönüştüğünde artık sonsuzlaşır. Maddi varlığının ötesine geçen bir anlama kavuşur (Tunalı, 2009). Mimari tasarım nesnesi olarak mekan, nitelikli olma durumunda bu sonsuzlaşma çizgisine yaklaşmakta, biricik olma durumunda ise sonsuzlaşmaktadır.

Özellikle Antik Çağ düşüncesinde, tasarım nesnesinin taklit ile elde edilebileceği düşüncesi hakimdir. Platon'a göre nesneler ideaların, sanat da nesnelerin kopyasıydı. Bu da Platoncu bakış açısından taklidin taklidi olarak görülür. Gerçek güzele, ideaya olan bir arayıştır. İçinde anımsama ve bu anımsamanın peşinden aşkla gidişi barındırır. Aristoteles de Platon'un mimesis kavramından yola çıkmakla birlikte onda taklit sadece şu anda algılanan nesneye değil geçmişe ve geleceğe de yönelebilir (Tunalı, 2009).

Taklit veya mimesis, tarih boyunca sanatın ve mimarlığın değerlendirilmesinde önemli bir kavram olmuştur. İnsan hiçbir şeyi yoktan var etmediğine ve kendisinden önce yapılanlardan kendisini tümüyle soyutlamadığına göre taklitin varlığı kabul edilmek durumundadır, ancak taklitin her devirde, zamanda veya koşulda değerlendirmesi yapılmıştır (Yürekli, Yürekli, 2004).

Yürekli ve Yürekli, taklidin doğal bir olgu olduğunu bunu, kopya ve *pastiche*'den ayırmak gerektiği belirtirler. Taklit kimilerine göre, keşfedici ve yaratıcı bir süreçtir. Özgün bir modelden yeni bir şey yaratmaya dayanır. Taklit özgün olanın yeniden oluşturulmasıdır. Diğer taraftan kopya, var olanın reprodüksiyonudur. Taklit öze ve forma yöneliktir, kopya ise sadece görünüşle ilgilenir. *Pastiche* ise kısmi ve tam olmayan bir kopyadır (Yürekli, Yürekli, 2004).

Öyleyse biricikliğin karşıtlığı *kitsch*'tedir. Biricik de olan değerler sistematiği, *kitsch*'te yerini bağlamsız, anlamsız, yersiz, belleksiz bir karmaşa dünyasına bırakır. *Kitsch* olanda biricikliğin başlıca özelliği olan *avant-garde* tutuma rastlanmaz. Aksine *kitsch* geçmişten beslenir ve var olan ideal örneğine sıkı sıkıya tutunur. Bir tasarım sürecinin sonucu değil, ideal örneğinin, temsilin, doğrudan kullanımıdır. Bu nedenle ardıllarına bir tartışma ortamı bırakamaz, çünkü kendisi de düşünsel bir süreç sonucunda oluşmamıştır. *Kitsch*'in kurduğu ilişkiler yüzeysel, sadece görseldir. Bu nedenle bir iletişim aracı değil, adeta ideal örneğinin tuhaf bir reklam panosudur (Şentürer, 2004).

Mimarlık açısından *kitsch*'i ele aldığımızda, tüketim toplumunun ihtiyaçlarını karşılamak üzere, yapıldığı dönem ve yer ile ilişkisine ve barındırdığı sosyal ilişki bütününe bakılmaksızın, var olan yapıların veya yapı ögelerinin tekrarlanması ile üretilen mekanlar tartışılmalıdır. Bu tip mekanlar salt biçimsel endişelerle ortaya çıkmışlardır ve anlam, işlev ve biçimin organik bütünlüğünü sergilemezler (Aydınlı, 1993).

Aydınlı'nın aktarımı ile Kulka'nın tanımladığı üzere, öykülenen imgenin, ait olduğu gerçeklik ile kullanıldığı bağlamdaki gerçeklik arasında sahte ilişkiler kurulması yoluyla elde edilen *kitsch* yapılarda etik-estetik bütünlüğünden söz edilemez. Tasarım bileşenleri mimar, kullanıcı ve yer ile değil, ideal örneğin tasarlandığı zaman, mekan, tasarımcısı ve hakim kültürle ilişkilidir. 'O' yerden, 'o' zamandan ve 'o' kültürden beslenmiştir (Aydınlı, 2003).

Kitsch yapıların bir mimarı olduğu ne kadar açık bir gerçek ise bu yapıların işveren ve/veya kullanıcılarının da olduğu o kadar gerçektir. Mimarın, bir tasarımcı olarak, profesyonel bir meslek adamı olarak mimarlık eylemi içinde yer alan diğerlerine göre daha etkili olduğu düşünülür. Fakat özellikle günümüz Türkiye'sinde durum böyle değildir. Karar verme mekanizmalarında mimarın rolü, tabi kendisinin de bu sisteme ayak uydurması dolayısıyla, gittikçe azalmaktadır. Sistem artık bürokrasinin gerektirdiği gibi, işverenin beğenisi ile güncel politik ortamdaki siyasi görüşe hizmet edecek ve popüler kültür tarafından kabullenilecek ve hızlıca nakde dönüşebilecek olanın mimar tarafından imzalanması, bir anlamda teknik olarak dile getirilmesi üzerine kuruludur.

Elbetteki tarih içinde var olmuş yapıları incelemek, irdelemek, üzerlerine düşünmek, mimar için, tıpkı çağdaşlarını tartışmak gibi, doğal ve gerekli bir eylemdir. Tanyeli'nin de belirttiği gibi, mimarlık dünyası kendi epistemolojisi içinde varettiği tarihi araçsallaştırır ve tarihi, gelenek ve hafıza ile birlikte, mekan için bir içselleştirme aracı olarak kullanır (Tanyeli, 2008).

> "Temsiliyet kurgusu içinde, potansiyel olarak bir tarihsel anlatıyı var etmesi mümkün olan veriler, zaman ötesi bir işe yararlık düzleminde yeniden düzenlenirler. Ortaya konan yassıltılmış bir geçmiştir; çünkü içerdiklerinin ard zamanlı bir düzeni ve eş zamanlı bir iç tutarlılığı yoktur. Farklı çağların mimarlık ürünlerinin görsel temsilleri, temsil ettikleri gerçek yapıların içinde üretildiği farklı bağlamlar, anlamsal, toplumsal, konstrüktif, psikososyal koşullar dikkate alınmaksızın, hep birlikte aynı paketin içine yerleştirilmişlerdir." (Tanyeli, 2008).

Bu bölümde ele alınan görüşlerden hareketle etik-estetik birlikteliği önce biricik kavramıyla tanımlanan örnekler, sonra *kitsch* olarak tanımlanan örnekler ve özellikle kötü taklit niteliğindeki bu örneklerin nitelikli olarak kabul edilen örnekler ile karşılaştırması üzerinden günümüz Türkiye'si mimarlık perspektifleri çerçevesinde tartışılacaktır.

4.2 Biricik Örnekler Üzerinden Mekanın Etik-Estetik Okuması

Mimari açıdan etik-estetik birliğinin varlığı söz konusu mekanın hem yapıldığı dönemde hem de süreç içinde diğerlerinden farklı olma isteği, öncüllerinden öğrendikleri ile özgün olabilen, ardıllarına bir tartışma ortamı açabilen, hem kullanıcı ile hem de kent ile çok yönlü ve çok katmanlı ilişkiler kurabilen, böylece yaşayan ve yaşatan olarak hayata katılışı ön plana çıkar.

Bu bölümde etik-estetik birliği taşıdığı düşünülen biricik mekanları ele alırken hem süreç içinde kendini kanıtlamış mekanlardan hem de görece yeni mekanlardan bir seçki yapılmaya çalışılmıştır. Bu yapılarda ortaya çıkan ortak nokta özgünlüğü arayışları, yani biricik olma çabaları, hakim güç odaklarına rağmen farklı olma çabaları dolayısıyla etik-estetik bütünlüğünün değerlerini barındırmalarıdır.

Tıpkı bir soyut sanat ürününde olduğu gibi, mekan da, gerçekte olduğundan yani noktalardan ve çizgilerden, plan ve kesitlerden daha fazla bir şey olmalı ve izlensin, okunsun, anlansın, dinlensin diye değil duyularla, akılla, hislerle kavransın, kısaca var oluşumuzun bir parçası olacak şekilde her şeyden bağımsız ve her şeye bağlanabilecek şekilde bir duruş içerebilmelidir.



Şekil 4.1: Soyut sanat ürünleri (Kandinsky, Klee, Miro)

Fiziksel olanın ötesine geçmeyi başarabilen 'mekan', örneğin 1.500 yıllık tarihiyle Ayasofya ya da çağımızın deneysel sanal mekan çalışmaları bunu başarabilmişlerdir denebilir. Mimari mekan yaratma eylemindeki görsel boyut elbette yadsınamaz, fakat bu boyut tek başına yeterli de değildir. Bugün gösteri mimarlığı olarak gruplayabileceğimiz bir takım yapıların ve onların mekan kurgularının yok oluşları ve/veya yaşanmışlığa dahil olamayışları da, güç, para, iktidar sembolü olarak, görsel boyutun, ne kadar bilinenden ve dönem gerçeklerinden farklı olsa da, tek başına yeterli olmayışıdır. Verilen Ayasofya örneği de bir dönemin güç, para, iktidar sembolü olarak üretilmiş bir mekandır, fakat en başından beri, tasarım sürecinden beri, bunun ötesine geçebileceği niteliklere de sahip olmuştur.

Ayasofya

Swift'in ifadesiyle, Ayasofya, henüz yeni olan Hıristiyan inancıyla aşılanmış geç Roma sanatının temsilcisidir. Roma çağının özelliği olan anıtsallık ve tasarım cesareti Ayasofya'da kendini gösterir. Biri Romalı diğeri Bizanslı iki Konstantinopolis vardır. Birincisi kimlik olarak Romalıdır; Pagan Romanın

Hıristiyan dünyaya uzantısıdır. Bizans Konstantinopolis'i ise Roma'nın bir efsaneye dönüştüğü ortaçağ kentidir. Ayasofya, Roma'nın görkemi ile Hıristiyan dünyasının birleştiği fiziksel ve tinsel sınırın eşsiz bir karışımıdır. Ayasofya Roma yapı teknolojisinin bir devamı olmakla birlikte, Bizans denilebilecek yeni bir anlayışın öncülüğünü yapan bir yeni sanatı ortaya koyar. Fakat büyük boyutları ve kavramsal cesareti ile Roma imparatorluk görkemi ve ruhunun son çabasıdır. Paganizm ortadan kalkmış olsa bile onun gücünün yeni dine transfer olduğunu gösterir. Ayasofya'nın Roma döneminin sonuna işaret etmesi, daha sonraki yüzyılların bezdirici dinselliği içerisinde, bir daha yinelenememiş olmasıyla da belirgindir (Swift,1940).



Şekil 4.2: Ayasofya, İstanbul

Dünyanın önemli mimari anıtlarından biri olarak kabul edilen Ayasofya (Şekil 4.2), Bizans sanatının benzeri olmayan örneklerindendir. Henüz Roma etkisinde olunan dönemde yapıldığı için Hristiyan mistisizminin yanı sıra Roma İmparatorluk döneminin görkemli anıtsallığını da yansıtır. Ayasofya, sadece Bizans mimarisini temsil edecek bir yapı değildir (Akyıldız, 1997). Ayasofya, kubbe çeperinden yapılan doğal aydınlatması ve zengin mekan kurgusu ile döneminin baş yapıtı olarak görülür (İnceoğlu, İnceoğlu, 2004). Fakat hem çağında hem de bugün mimarlık ortamı için bir tartışma ortamını kendiliğinden yaratan *avant-garde* bir yapıdır.

Yüzyıllar boyu katmanlanan, katmanlanarak değişen anlamı ile Ayasofya, insanlık ve mimarlık tarihi için olduğu kadar mekan tarihi açısından da etkin, yetkin bir noktada konumlanmıştır. Daima yarışılacak, ötelenecek bir ortam yaratmıştır. Hem Doğu hem de Batı kültürüne kök salmış; sahip olunma, içinde bulunma, karşısında durma, anlam yükleme, anlam sökme ve eylem düzeni, düzeyi ile farklı toplum, kültür ve yaşamlara dahil olmuştur. Kendi yüklenmiş anlamının ve sonradan yüklenen anlamlarını hep bir değişime uğratmış, hep daha fazlasını bulup çıkartma olanağını sağlamıştır. Böylece, yansıttığı mekan algısını sürekli ve ardışık olarak değişime uğratmış, kendinden ve olduğundan başka 'mekan'lara olanak sağlamıştır.

Venturi'nin "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" isimli kitabında belirttiği gibi; çift anlamlı ilişkilerde bir anlam diğerine baskın gelir, fakat karmaşık düzenlemelerde, çok anlamlı ilişkilerde, ilişki her zaman değişmez değildir. Bir an için bir anlam baskın olarak algılanırken daha sonra farklı bir anlam daha baskın hale gelir (Venturi, 2005). Bu durum mekanın anlamı ve kurduğu ilişkilerde devingenlik olarak mekana yansır. Bu noktadan hareketle Ayasofya'nın tarih içerisinden süzülüp gelen ve kentin bir parçası oluşu ile belleklerimizde oluşan anlamları, hem mimarlık ögesi olarak kendi ürettiği bir sistematik hem de kentle kurduğu ilişki dolayısıyla yaşanırlığını artıran ve kendisini besleyen bir etmen olarak karşımıza çıkar.

Mekan üzerinden yapılan okumalarda, mekanın modern öncesi ve mekan üzerine yapılan çalışmaların sıklaştığı modernizm sürecinden bugüne kadar geçirdiği kuramsal değişimin mekana yansımaları ne kadar birbirinden farklı ve değişik yorumlarla karşımıza çıkabiliyorsa bu 'o' mekanın, tıpkı Ayasofya örneği üzerinden burada tartışıldığı gibi insana katılımının artışına neden olacaktır. Eğer bazı mekanlar bugün bir organizma, bir uzuv gibi fiziksel ve düşünsel dünyalarımıza katılabiliyorsa bu onların mekan olarak, görsel olanın, güç, para, iktidar sembolü olanın ötesine, özgün bir iyi ve güzel arayışına yani etik-estetik olana yol alışlarını ortaya koyar.

> "Göz geniş bir mekanda, duvarın ve tonozların değişik yüzeylerini inceler; kubbeler mekanları belirler; tonozlar yüzeyleri sergiler; taşıyıcı ayaklar, duvarlar anlaşılır nedenlere göre düzenlenirler. Tüm strüktür tabandan yükselir ve plana göre, zemine yazılmış kuralları izleyerek gelişir; güzel biçimler, biçim çeşitliliği, geometrik ilkelerin bütünlüğü. Uyumun tümüyle iletimi; işte bu mimarlıktır." (Le Corbusier, 2003).

Klasik Dönem Osmanlı Camileri

Biricik bir mekan örneğinin etkisinde üretilen mimarlık ürünlerinin, ilk örneğe rağmen biricik olabilme durumuna örnek olarak Klasik Dönem Osmanlı camileri görülmektedir. Onat'ın da "Mimarlığa Yolculuk" isimli kitabında belirttiği üzere, mimari tasarım sürecinde sorun ve eşiklerle karşılaşıldığında daha önce çözülmüş benzer sorunları araştırmak ve bunların çözüm yaklaşımlarını kavramak, yinelememek, taklit etmemek şartıyla, deneyim olarak görülmektedir (Onat, 2006). Bu anlamda Klasik Dönem Osmanlı camileri Ayasofya'yı deneyimlemiş, fakat onu taklit etmeden kendi özgünlüklerini ortaya koymuşlardır.

Doğan Kuban'ın da belirttiği gibi Klasik Osmanlı Mimarisi, 16. yüzyıl İstanbul'u özellikle de Kanuni Sultan Süleyman ile onu izleyen padişahlar dönemi (1520-1603)

ile özdeşleşmiştir (Kuban, 2004). Bu dönemin en yetkin mimarı da dönemin mimarbaşısı olan Mimar Sinan'dır.

Topkapı'daki Kara Ahmet Paşa Külliyesi, Eminönü'deki Rüstem Paşa Külliyesi, Erzurum'daki Rüstem Paşa Külliyesi, Erzurum'daki Lala Paşa Camii, Kadırga'daki Sokullu Külliyesi, Kasımpaşa'daki Piyale Paşa Camii Klasik Osmanlı Mimarisi'nin başlıca örneklerini oluşturur (Akyıldız, 1997).

Mimar Sinan'ın ve Klasik Osmanlı Mimarisi'nin en önemli eserleri; yeni bir dinsel mimari örneği olan ve Sinan'ın mimarlığının ilk atılımını temsil eden Şehzade Camii (Şekil 4.3), ikinci atılımı olarak Şehzade Camii'nin plan şemasının uygulandığı fakat dış cephesi ve anıtsal avlusu ile bu örnekten ayrılan Süleymaniye Külliyesi (Şekil 4.4) ve son olarak da dinsel mimaride sanatının doruğuna çıktığı, anıtsal kubbesi hedef alınarak tasarlamış olduğu Edirne Selimiye Camii (Şekil 4.5) olarak sıralanır. (Kuban, 2004).



Şekil 4.3: Şehzade Camii, İstanbul



Şekil 4.4: Süleymaniye Külliyesi, İstanbul



Şekil 4.5: Selimiye Külliyesi, İstanbul

Sinan'ın eserlerini verdiği 16. Yüzyıl'da İtalya'da Rönesans yaşanıyordu. Bramante Roma'daki Saint Pierre Bazilikası'nı inşa edecek (Şekil 4.6) ve Sinan gibi kubbe oyunlarıyla hacimde birlik çalışmalarında bulunacaktır. Bu eser sonra Michelangelo tarafından bitirilecektir. Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Rafael Mimar Sinan ile aynı dönemde ürün vermişlerdir (Evren, 2001).



Şekil 4.6: Saint Pierre, Roma

Sinan'ın katıldığı seferler aracılığı ile dönemindeki mimarlık başyapıtlarını inceleme imkanı bulduğu düşünülebilir (Evren, 2001). Ayrıca Sinan, bir başyapıt, biriick bir mimarlık ürünü olana Ayasofya'nın da güçlendirme çalışmalarını yönetmiş, bu çalışmalar aracılığında Ayasofya'yı yakından incelemiş, Kılıç Ali Paşa Camii'nde de Ayasofya'nın mekan kurgusunu ve mimari ögelerini, onu yeniden deneyimlemek anlamında, tekrarlamıştır (Eyice,1994).

Sinan kendi çağındaki mimari örneklerden yaralanarak kendine özgü eserlerini yaratmıştır. Sinan, bir mimar olarak, öncülleri ile yarışmayı ve ardıllarına söz söylemeyi başarabilmiştir. Gördüklerinden, öğrendiklerinden, deneyimlediklerinden kendine özgü bir mimarlık yaratmış, Ayasofya gibi bir biriciğin hakim olduğu bir kentte Süleymaniye gibi bir biricik eser ortaya çıkarabilmeyi başarmıştır. Burada durduğu nokta, etik-estetik açıdan, tarihsel süreç içinde oluşan geleneğin ürünü olandan öğrenen fakat onun kopyalamayan, onu deneyimleyerek ve deneyerek kendine özgü olanı yaratan, kendi bilgisini ve mimarlık arayışını yarına aktarabilen olarak çizilebilir.

Le Corbusier İstanbul'da Sinan'ın yapıtlarını incelemiş, aradığı saf, yalın, elemanter geometrik biçimleri bulmuştur. "İç ve dış birdir, özdeştir" diyen Le Corbusier bu gezi ve araştırmaların sonucu olarak mimarlığında bu ilkeleri, taklit etmeden, kullanacaktır. Evren, özgün biçimi ile mimarlık tarihinin ve Le Corbusier'nin de en önemli yapıtlarından olan Ronchamp Şapeli'nde bunun izleri görüleceğini vurgular (Evren, 2001).

Ronchamp Şapeli (Notre Dame du Haut Şapeli)

Tanyeli, Le Corbusier'nin özellikle Doğu'ya Yolculuk isimli eserinde, doğu ve de özellikle İstanbul mimarisinden etkilendiğini ve bu kitapta (aslında yaşarken yayınlanmasına izin vermediği güncesidir) yer alan çizimlerinin çoğunun kendi

tasarımları için bir karkas oluşturacak tarihsel yer ve binalara ait olduğunun üzerini çizer(Tanyeli, 2003).

Bulunduğu yere mükemmel derecede eşlik eden biçimi ile Ronchamp Şapeli ile mimarlık tarihinin önemli yapıtlarından biri olarak görülür. Ronchamp Şapeli'nde mekan kurgusu, kilise tipolojilerinden farklılık göstermekle birlikte dini özelliklere uyum sağlar. İçeri giren asimetrik ışık, yapının çevresiyle olan ilişkisini sağlamlaştırırken, mekanın kutsallığını da vurgular (Url-3).

1950-55 yılları arasında yapılan şapel rasyonalizme karşı bir isyanı olarak görülür. Duvarlar zıt eğrilerden meydana getirilmiştir, kenarlar dışarıya doğru dönüktür, betonun yüzeyi, brüt olarak kalıplar söküldüğü gibi bırakılmıştır. Beyaz duvarlara küçük asimetrik pencereler açılmıştır. Le Corbusier'in bu son döneminde mimariyi ve betonu bir heykeltıraş gibi değerlendirme eğilimi Ronchamp Şapeli'nde büyük bir kompozisyon başarısı elde etmesini sağlamıştır.

Ronchamp Şapeli, ışığın varlığını yorumlayan bir mekan olarak değerlendirilir. Aydınlık ve karanlık arasındaki gerilim bir mimari öge olarak mekana yansıtılmış, hem bir dini mekanın ihtiyacı olan dinginlik sağlanmış hem de strüktürün bu yolla görünürlüğü ön plana çıkartılmıştır (Özdeniz, 2003).

Le Corbusier'in Ronchamp Şapeli bir ibadethane için ibadet deneyiminin, tipik bina formundan muhtemelen daha etkili olduğunu varsayılabilir (Şekil 4.7). Bildiğimiz kilise tipolojilerine uymayan bir kilise olan Ronchamp Şapeli'nin, ışığın, mekanın ve heykelsi formların organizasyonu ile dini bir deneyim yaşanmasını mümkün kılındığı savunulabilir (Ebami, 2008).



Şekil 4.7: Notre Dame du Haut Şapeli, Ronchamp

Venturi, Le Corbusier'nin mimarlığı için "ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu" tanımlamasını yapar (Venturi, 1993). Bu tanımlama ışığında, Ronchamp Şapeli'nde ortaya çıkan ustalıkla ışık altında bir araya gelmiş kütlelerden o yere ve o zamana özgü bir ibadet mekanı yaratılabileceğidir.

Gestalt psikolojisi; bağlamın, parçanın anlamına katkıda bulunduğunu ve bağlamdaki bir değişikliğin anlam değişikliğine yol açtığına vurgu yapar. Mekanı oluşturan mimari ögelerin sıradan ve alışılagelmiş biçimler dışında düzenlenmesi ile mekanda anlamlı bağlamlar yaratılması olanaklı hale gelir (Venturi, 2005). Ronchamp Şapeli, bu düşünceden hareketle iyiyi ve güzeli arayan mimarın zamanın şartlarına ve yerine uygun olacak ürünlerini, hem de nitelikleri din gibi çok net çizilmiş işlevler için gerekli olan mekanı yaratmada kendine ve mimarlığa yeni bir yol çizebileceğinin bir göstergesidir. Diğer taraftan bu örnek, dönemi için, kullanıcının yeni mekan kurgularını deneyimlemeye olan ilgisinin bir göstergesidir.

> "Çağımız gözlerimizin önünde her gün kendi biçemini saptamakta görmeyen gözlerimizin önünde" (Le Corbusier, 2003).

Mekan kurgusunu alışılmışın dışına çıkarılabilmesi ve bunu dengeli bir şekilde günlük yaşamın en katı sosyal ortamına dahil edebilmesi açısından, Le Corbusier'nin bu tasarımı ile hem kendi mimarlığında hem de mimarlık ortamında yeni bir sayfa açtığı düşünülebilir. Venturi'nin "Las Vegas'ın Öğrettikleri" isimli kitabında da belirttiği gibi, içerisiyle dışarısındaki çelişkiye, modern akımdan önce özellikle kentsel ve anıtsal mimarlıkta sık sık rastlanırdı. Barok kubbeler mekan örtücü konstrüksiyonlar olmanın yanı sıra simgeydiler de, kentsel yerleşime hükmetmek ve simgesel anlamlarını iletmek için dışları içlerinden daha büyük ölçekli ve daha yüksekti (Venturi, 1993). Ronchamp'ta ise simgesellik, iyi ve güzelin özgün bir arayışı olarak alışılagelmiş ve yüzyıllarca tekrarlanmış bir mimari öge ile değil, sanayi toplumunun silolarından etkilenerek, dini mekan kurgusunu ve ihtiyaçlarını gözden geçirerek, kütle ve ışık oyunları ile sağlanmıştır.

Barselona Pavyonu

Barselona Pavyonu, Mies Van der Rohe tarafından bir 1929 yılında Barselona'da düzenlenen Uluslararası Sergi için Alman Ulusal Pavyonu olarak tasarlanmıştır. Serginin sona erişiyle birlikte 1930 yılında da sökülmüştür. Zamanla sadece Mies'in mimarlık pratiği için değil 20. Yüzyıl mimarlığı için de bir anahtar rol üstlenmiştir (Url-4).

İç ve dış mekan arasında sürekliliği sağlamak için, birbiriyle ilişkili yatay ve dikey düzlemlerden oluşan bir mimarlık, akan mekan, Barselona Pavyonunda doruk noktasına ulaşmıştır. Kesintiye uğramayan bu düzlemlerin görsel bağımsızlığı, eklenen saydam cam alanların yardımıyla düzenlenir, duvarlarda delikler oluşturan

pencereler yok olur, bunun yerine göz tarafında yapının olumlu bir ögesi olarak algılanması için duvar kesintiye uğratılır. Köşelere yer vermeyen böyle bir mimari anlayış, mekansal sürekliliğin varabileceği en uç nokta olarak gözükür. İç ve dış mekanın birliği konusundaki bu vurgulama, içeriyi ısı açısından dışarıdan bağımsız kılan yeni teknik donanımlar sayesinde gerçekleşmiştir. (Venturi, 2005)

1929 yapısından ziyade 1929 fotoğrafları dolayısıyla pavyon 20. Yüzyılın en çok övülen, kopyalanan ve tanınan mimari projelerinden biri haline gelmiştir. Kopyalamanın kapsamı sadece tasarımın niteliği ve Mies'in artan ünü ile ilgili değildir, aynı zamanda pavyonun bir sanat eseri olarak konumu ile de ilgilidir (Rattenbury, 2002). Bu konumun da etkisiyle, 1986'da Sola Morales, Christian Cirici ve Fernando Ramos birinci pavyonun arazisinde ikinci bir pavyonun inşa sürecini yönettiler. Rekonstrüksiyonun konusu orijinal binaya sadık kalınarak tasarlamak olduğu gibi orijinal fotoğraflarda görülen şekliyle de tasarlamaktı (Şekil 4.8). Morales, Ciric ve Ramos binanın rekonstrüksiyonun amacını binanın yeniden tecrübe edilebilmesi olarak belirttiler (Rattenbury, 2002).



Şekil 4.8: Barselona Pavyonu, Barselona

Barselona Pavyonu, 1930-1986 yılları arasında 1929 yılına ait fotoğrafları ile mimarlık ortamında tartışıldı. Hatta öyle ki bazen bu fotoğrafları kendisinin de ötesine geçerek ikonik olarak daha tatminkar bir mimarlık olarak görüldü (Rattenbury, 2002). Barselona Pavyonu'nun fotografik etkisi düşünülürse, Pérez-Goméz'in "This is Not Architecture" isimli kitapta ter alan makalesinde de belirttiği gibi temsil araçları asla tarafsız değildir. Onlar mimari projelerin kavramsal ayrıntılarının ve biçimin ortaya çıkmasındaki bütün sürecin altını çizerler (Pérez-Goméz, 2002). Barselona Pavyonu rekonstrüksiyonu ve fotoğrafları ile etik-estetik birlikteliğini taşıyarak biricik bir ürünün yeniden deneyimlenmesi olanağını tanır. Yeni arayışlara ortam ve olanak sağlar.

Mies Van der Rohe'nin bir mimarlık elemanı olarak camın kullanımındaki atılımcı düşüncesi ve mekan kurgusundaki yenilikçi anlayışı ile Barselona Pavyonu, sade, açık, bütünlüğe sahip görünmektedir (İnceoğlu, İnceoğlu, 2004).

> "Barselona Pavyonu'ndaki Kolbe'nin yontusu belirli simgesel çağrışımlar yaratabilir, fakat onun da orada bulunmasının asıl nedeni mekanın sınırlarını tanımlayıp onu yönlendirmektedir. Mies'in kullandığı ögeler bilgilendirici olmaktan çok simgeseldi; doğal olanla makine ürünü arasındaki karşıtlıkları ortaya sererek, Modern mimarlığı olmadığı şeyin karşısına koyup ne olduğunu gösteriyor. Rönesans mekanlarında da bezeme, bol ışıkla birlikte mekanı yönlendirmede ve vurgulamada kullanılır. Mies'in mekanlarında bezeme ögelerini inşai ögeler oluştururlar." (Venturi, 1993).

Barselona Pavyonu dönemi için yeni bir mekan arayışının cevabı olarak ortaya çıkmış. Yapının sökülmesinden sonrada 1986 yılına kadar fotoğrafları aracılığıyla, 1986'dan sonrada reprodüksiyonu ile mimarlık gündeminde hem mekan hem de temsil odaklı (mimarın arzusunun dışında) tartışmalarda etkin bir rol oynamıştır. Mimarlık ve mekan çalışmalarında, mimarın düşünsel arayışının ve tasarımın içerdiği söylem aracılığı ile dayanak noktası olmuştur. Çağdaşı eserlerin içinden, mimarının etik-estetik çizgisindeki arayışı ile sıyrılmış, kendi çağının ve arzulanan yaşam kültürünün bir yansıması olarak görülen biricik bir mimarlık ürünü olmuştur.

4.3 Son Dönem Türkiye Mimarlığına Ait Bazı *Kitsch* ve Nitelikli Örnekler Üzerinden Mekanın Karşılaştırmalı Bir Etik-Estetik Okuması

Mimari açıdan etik-estetik birliğinin varlığından söz etmenin öncelikli koşutu olarak karşımıza çıkan unsurlardan birisi tüm diğer etmenlere (işveren ve kullanıcı istek ve beğenileri, ekonomik ve teknolojik imkanlar vb.) rağmen o yer için, o zaman için özgün, biricik olma isteği taşıyan, nitelikli bir mekanın ortaya konmasıdır.

Nitelikli bir mekan, bu tez çalışmasında da ele alındığı üzere, mimarlık ürünü olarak mekanın ortaya çıkış, yaşama dahil oluş ve bulunduğu yer ile ilişki kurma süreçlerinde etik-estetik birliğinin görüldüğü, yetkin bir mimar tarafından üretilmiş, kullanıcısına uzun süreli ilişki kurma olanağı tanıyan, yer bağlamında kent ile kurduğu etkileşim aracılığıyla hem kendini hem de kenti besleyen özelliklere sahiptir.

Bu bölümde ele alınan etik-estetik birliğini taşımadığını düşünülen yapıların, ortak noktaları ise bu yapıların kendilerinden önceki yapıların kötü taklitleri olmaları, kullanıcı ile ilişkilerinde kolayı seçerek kabul görmüş görsel imajları tekrarlamaları, kente veya bulundukları çevreye eklenmek üzerine özgün bir tartışmayı içermeyişleri, mimarlık tarihi sürecinde ilerlemeye değil geçmişten gelene yönelmeleri, yer ve zaman ile kurulan ilişkilerin gündem dışı bırakılmış olması,

mimarın tutumunun profesyonel bir meslek adamı için yetkin olmayışı olarak karşımıza çıkar.

Etik-estetik birliğini taşımadığını düşünülen yapılar için sıralanan nitelikler, söz konusu yapıların mimari nesnenin doğasından getirdiği biriciklik arayışının ve nitelikli olma durumunun söz konusu olmadığı adeta birer meta olarak, iktidara, ticarete ve pop kültüre hizmet ettiklerini gösterir. Nitelikli bir mekan, daha önce de ele alındığı üzere biricik olama potansiyelini taşıyan fakat biriciğin sahip olduğu zamansallık ve *avant-garde* olma durumuna sahip değildir.

Etik-estetik birliğini taşımadığı düşünülen *kitsch* mekan örnekleri ile aynı mimarlık ortamı ve koşulları içerisinde, nitelikli mekanların da üretilebilir oluşunu ve bunun kullanıcı, işveren, mimar tarafından, bir mimari yaklaşım olduğu düşüncesinden hareketle, etik-estetik biriliğini taşıdığı düşünülen nitelikli mekan örnekleri karşılaştırmalı olarak, son dönemde Türkiye'de üretilen mekanlar aracılığı ile ele alınacaktır.

Son Dönem Türkiye Mimarlığında cami yapıları

Son dönem Türkiye Mimarlığında cami yapılarında yaygın olan durum, Klasik Dönem Osmanlı camilerinin kopyalanması üzerinedir. Mimarlık ortamının güncel tartışmalarına ve uygulama pratiklerinin ürettiği çözümlere danışmayan, mimarlık eyleminin biricik olma arzusunun bir kenara bırakıldığı, toplum ve iktidarlar tarafından kabul görmüş bir düzenin, her şart ve durumda ve her yerde taklit edilmesi günümüz cami mimarlığının karşılaştığı en önemli sorunlardan biridir.

> "Gelişmenin zorunlu olmadığı, tembelliğin hüküm sürdüğü, kişilerin geçmişe başvurduğu tek meslek mimarlıktır." (Le Corbusier, 2003).



Şekil 4.9: Kocatepe Camii, Ankara

"Las Vegas'ın Öğrettikleri" isimli kitabında Venturi mekanların fark edilmek ve tanınmak için bezemeye ihtiyaç duymadıklarını kendi varlıklarını kendilerinin ortaya koyacağını vurgular (Venturi, 1993). Günümüzün teknolojik imkanları ve yapım sistemleri düşünüldüğünde Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi'nde kullanılan mimari ögelerin, geniş açıklıkları geçmek için kubbe, ezan sesinin duyulur olması için minare gibi, günümüz cami yapılarında kullanılması gerekliliği yoktur. Söz konusu mimari ögeler, bugün toplumda kabul görmüş simgesellikleri için bezeme gibi kullanılırlar. Mimari ögelerin bu şekilde kullanımı, onları bağlamlarından koparır ve mekanın etik-estetik birliğini taşımamasına sebep olur.

Bozdoğan "Modernizm ve Ulusun İnşası" isimli kitabında son dönem Türkiye Mimarlığında hakim cami örneklerini bireylerin sunulan resmi modellerini nasıl kabul ettiklerinin bir örneği olarak gösterir. Bozdoğan günümüz Türkiye'sinde üretilen birçok caminin düşük nitelikleri ve ucuz malzemelerle yapılan kubbe, minare ve diğer geleneksel işaretlerden oluşan biçimsel *pastiche*'lerine dikkat çeker (Bozdoğan, 2002).

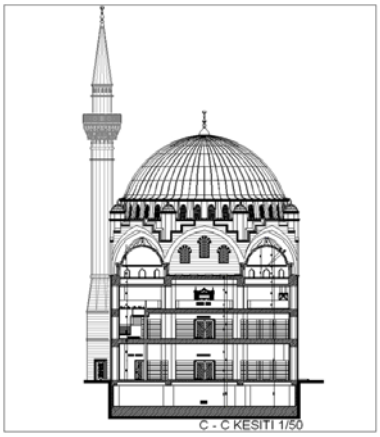


Şekil 4.10: Haydarpaşa Protokol Camii, İstanbul

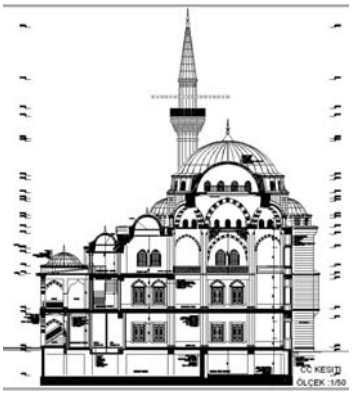
Cami mimarisinde bugün karşılaşılan olumsuz örneklerde, tıpkı daha sonra okul yapılarında da Milli Eğitim Bakanlığı'nın duruşu ile göreceğimiz üzere, Diyanet İşleri Başkanlığı'nın ortaya koyduğu tip projelerin etkisi ortadadır (Şekil 4.11 ve Şekil 4.12).

Günümüzden geriye bakıldığında, 1930'larda hakim Türkiye'yi modern, laik ve bütünüyle batılılaşmış bir toplum olarak şekillendirme çabalarının başarısızlıkla sonuçlandığı görülür (Bozdoğan, 2002). Bir topluluk tarafından üretilmiş olan mimarlık ürünleri ve kültürel olgu olarak mimarlık dili doğal gelişim sürecinin dışına çıktığı, çıkarıldığı dönemlerde; Nazi Almanyası, Sovyet Rusya, Faşist İtalya dönemi

mimarlık ürünlerinde de görüldüğü üzere; o dönemin hakim ideolojilerini yansıtan bir mimarlık yaratmışlardır (İnceoğlu, İnceoğlu, 2004).



Şekil 4.11: Diyanet İşleri Başkanlığı Hizmet Binası Camii, Örnek1



Şekil 4.12: Diyanet İşleri Başkanlığı Hizmet Binası Camii, Örnek 2

Bu bölümde ele alınan Kocatepe Camii, Haydarpaşa Protokol Camii ve Diyanet İşleri Başkanlığı tip projeleri aracılığı ile üretilen benzer *kitsch* örneklerde ortaya çıkan, günümüz Türkiye cami mimarlığının doğal gelişim sürecinin dışına çıkarılarak, mevcut mekansal kurguların ve geleneksel işaretlerin bağlamlarından koparılarak tekrarlanması ile etik-estetik birlikteliğinden yoksun, hakim anlayış ve beğeniye hizmet eden ürünler ortaya koyma çabasıdır. Söz konusu *kitsch* örnekler İslam ve Osmanlı kültürlerinin kötü taklitleri ve birer ticari ve/ veya siyasi meta olarak, etik-estetik birliğinin görülmediği, yetkin bir mimar tarafından tasarlanmamış, yer ile ilişkisi sorunlu, kullanıcıya mekan algısı ve anlamı bağlamında yenilikler sunmayan mekanlardır.

Diğer taraftan, son dönem Türkiye mimarlık ortamında, nitelikli cami yapıları da üretilmeye çalışılmıştır. Bu nitelikli cami yapılarına bir örnek olarak, Türkiye Büyük Millet Meclisi kompleksi içinde yer alan cami gösterilebilir. Mimarı Behruz

Çinici'nin verdiği isimle Meydan-İbadet-Kütüphane, klasik cami tipolojisini tekrar etmeyen, Klasik Dönem Osmanlı Mimarisinin, o dönemin yapım teknolojileri için gerekli olan, mimari ögelerini kullanmayan bir örnektir (Şekil 4.13).



Şekil 4.13: TBMM Camii, Meydan-İbadet-Kütüphane, Ankara

Meydan-İbadet-Kütüphane'de Çinici, geleneksel cami mimarisinden kaçınarak; form, mekan ve ışık ile günümüz cami mimarlığı için simgesel olasılıklar ve tasarım alternatifleri üreten güçlü bir ifade arayışındadır. Saydam kıble duvarı, kubbesiz, minaresiz (selvi minareli) yapısıyla alışılagelmişi sorgulayan bir tasarım anlayışı söz konusudur (Çinici, Tanyeli, 1999).

Tunalı'nın da "Tasarım Felsefesi" isimli kitabında vurguladığı üzere, Çinici Meydan-İbadet-Kütüphane'de geleneksel simgesel ögelerin tekrarından kaçınarak insanın duygu ve düşüncelerine öncelik tanıyan bir mimari dil geliştirmiştir (Tunalı, 2009).



Şekil 4.14: TBMM Camii, Meydan-İbadet-Kütüphane, Ankara

Meydan-İbadet-Kütüphane, ortaya koyduğu mimari özellikler ve taklitten uzak duran, özgünlük arayışı ile etik-estetik birlikteliğini taşıyan nitelikli bir yapı olarak görülmektedir.

Son Dönem Türkiye Mimarlığında turizm yapıları

Mimarlık ortamında, etik-estetik birlikteliğini taşımayan mekanlar üzerine olan tartışmalar, siyasi ve ekonomik güç merkezleri tarafından, bu güçlerin egemenlik kurduğu kentlerde ve kent çevresindeki alanlarda, günün beğenisini ifade ettiği ve gereksinimlerini karşıladığı iddiası ile ortaya konan ürünler etrafında yoğunlaşmaktadır (Erzen, 2004).

Son dönem Türkiye Mimarlığında turizm yapıları, iklimin sağladığı olanaklar nedeni ile, büyük bir oranda Antalya ve çevresinde yer almaktadırlar. Nitelikli bir mimarlık anlayışının gereksinimi olarak, bu yapıların kent ile kurduğu ilişkiler düşünülürse özellikle Antalya örneği üzerinden birçok turizm yapısının kent ve yakın çevreleri ile etkileşim için de olmadığı görülür. Topografya ile ilişkiye girmeyen, yerin anlamından ve bağlamından uzak, noktasal çözümler üreten bir mimarlık anlayışı, bugünün turizm yapılarında hakimdir.

Mekanın kent ile kurduğu etkileşim ortamında, Venturi'nin de belirttiği gibi kenti anlama ve onda var olanı çözümleyerek, kente dahil olma anlayışı (Venturi, 1993) son dönem Türkiye Mimarlığının ürünü turizm yapılarında sıkça karşılaşılan bir durum değildir. Aksine, yaygın olan anlayış Yırtıcı'nın "Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi" isimli kitabında da belirttiği gibi günümüzde hakim ekonomik sistemin de etkisi ile tüketim merkezli söylemler üzerinden üretilen mekanların, mekanların da nicelleşmesi ile mekanın yer ile olan ilişkisinin kopartılmasıdır (Yırtıcı, 2005).

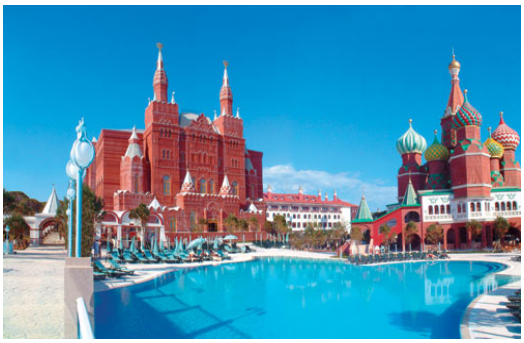
Günümüz Türkiye'sinin turizm yapılarında karşılaşılan bir diğer önemli problem de yer bağlamından kopartılan bu yapıların zaman bağlamından da kopartılarak, temalı otel adı altında, toplum tarafından bilinirliği fazla olan tarihi yapıların taklit edilmesi ile üretilmeleridir (Şekil 4.15, Şekil 4.16 ve Şekil 4.17). Kapitalizme hizmet etmek amacıyla, tarihi yapıların anlamlarından ve bağlamlarından kopuk bir şekilde kopyalanması sonucu ortaya çıkan yapıların etik ve estetik değerlerinden bahsetmek, bu yapıları yaratıcılık, strüktür, işlev, malzeme gibi tasarım bileşenleri açısından irdelemek mümkün değildir. Urry'nin aktarımı ile Zukin, tüketim amacıyla üretilen, simule edilmiş bu tip yapılarda insanın yer üzerinden kurduğu, kuracağı kimlik duygusuna ilişkin önemli sorunların ortaya çıktığını vurgular (Urry, 1999).



Şekil 4.15: Topkapı Palace Oteli, Antalya



Şekil 4.16: Venezia Palace Oteli, Antalya

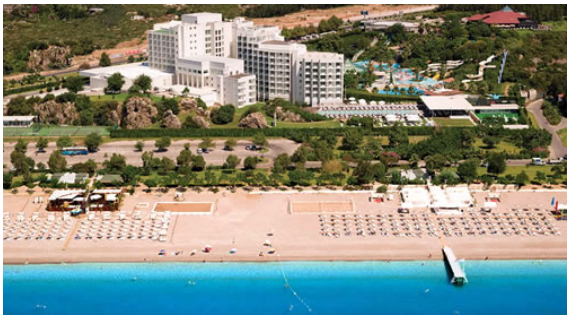


Şekil 4.17: Kremlin Palace Oteli, Antalya

Venturi, özgün yapıtların yaklaşık kopyalarını kaynak olarak kullana kullana yüksek nitelikte kaynak yapıttan düşük nitelikte yapıta olan geçişe vurgu yapar. Biçimlerden oluşmuş olan böyle bir mimarlık mekan karşıtı bir mimarlıktır (Venturi, 1993). Bu bölümde ele alınan *kitsch* oteller ise eski bağlamı sadece bir tiyatro sahnesi gibi kullanarak, Tokyay'ın "Gösteri Mimarlığı veya Mimarlığın Gösterisi" isimli makalesinde de ele aldığı üzere; mimari yapıyı ve mimari ögeleri bir gösteri biçimine dönüştürmektedirler (Tokyay, 2005). Bu durumu Venturi "Las Vegas'ın Öğrettikleri" isimli kitabında 'süslenmiş hangar' betimlemesi üzerinden yapının sayısız benzeri arasından fark edilme olanağı sağlayan bir işaret ortaya koyma çabası olduğu düşüncesi ile özetler (Venturi, 1993). Bu tip bir yaklaşımla üretilen

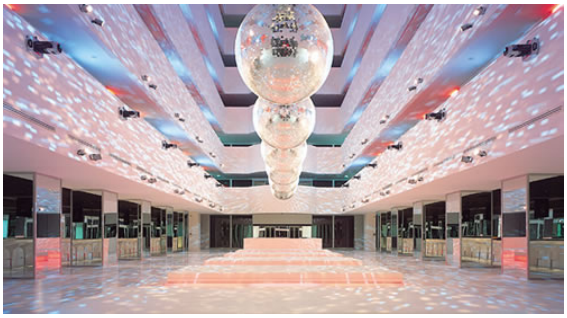
mekanlarda, verilen örnekler aracılığı ile de görüldüğü üzere, mevcut yapıların simgesel değerlerini kullanarak; kullanıcı, yer, zaman ve bellek ile kurulan olumsuz ilişkiler bütünü ortaya koymaya rağmen ticari bir ürün yaratma yönelimidir.

Son dönem Türkiye Mimarlığında turizm yapıları arasında nitelikli bir mekan kurgusuna sahip olduğu düşünülen örnek Eren Talu'nun Hillside Su Oteli'dir. Kendine özgü bir kimliği olan otel, kişiselleştirilmiş konfor ve bireysel kimliğin önemine işaret etmekte ve tasarım odaklı bir işletme anlayışına sahiptir. (Minguet, 2005).



Şekil 4.18: Hillside Su Oteli, Antalya

Akdeniz Mimarisindeki etkin renk olan beyazın, bir tema olarak hakim olduğu otel, mimari öge ve malzemelerin yalın diğer taraftan ışığın etkisinin baskın kullanımı ile yarattığı etki ile ön plana çıkan mekan kurguları ile nitelikli yapıların sahip olduğunu özellikleri yansıtan, etik-estetik birlikteliğini taşıyan bir örnektir.



Şekil 4.19: Hillside Su Oteli, Antalya

Son Dönem Türkiye Mimarlığında okul yapıları

Erzen "Etik-Estetik Arasında Mimari" adlı makalesinde, mimarlık eyleminin ürünü olarak mekanın, sosyal yaşamda görünürlüğü ile fiziksel gereksinimler için olduğu kadar değerler ve yargılar için de bir çıkış noktası oluşturduğunu ve bu durum üzerinden mimarlık eyleminin siyasi ifade ve egemenlik sorunsalını da gündeme getirdiğini vurgular (Erzen, 2004).

Bu bakış açısından hareketle Bozdoğan'ın "Modernizm ve Ulusun İnşası" isimli kitabında ortaya koyduğu, siyasi iktidarların kültür alanında gösterdikleri yaklaşımların mimarlık ürünlerinde görünür olduğu ve bunun mimarlık eyleminin, ulusları inşa etme faaliyetinin hizmetinde üstlendiği güçlü siyasi ve ideolojik yükten kaynaklandığı düşüncesi ön plana çıkmaktadır (Bozdoğan, 2002).

Siyasi ve ideolojik bir güç olarak mimarlığın kullanımının örnekleri son dönem Türkiye Mimarlığı okul yapılarında görülmektedir. Mimarlığın böyle bir amaçla kullanımı, geçmişteki dikta dönemi mimari örneklerinde de görüldüğü üzere, özellikle devlet yapılarında (İnceoğlu, İnceoğlu, 2004) etik-estetik birlikteliğini taşımayan mekanların üretimine olanak sağlamıştır. Hakim ideolojiye hizmet eden vakıf olmayan mimar, kullanıcı ve yer ile kuracağı ilişkilere dikkat etmeksizin, tarihi simgelerin birer *pastiche* olarak kullanıldığı bir anlayış ile yapı üretmektedir. Bu yaklaşımın örneği olarak Milli Eğitim Bakanlığı'nın , 2005 yılında "Gelenekten Geleceğe Eğitim Yapıları" (Şekil4.20, Şekil 4.21) adı altında başlattığı çalışmalar aracılığı ile 52 adet tip proje üretmesi görülmektedir (Url-5).



Şekil 4.20: Milli Eğitim Bakanlığı "Gelenekten Geleceğe Eğitim Yapıları" Örnek1



Şekil 4.21: Milli Eğitim Bakanlığı "Gelenekten Geleceğe Eğitim Yapıları" Örnek2

Mimarlık eyleminin ürünü olarak mekanın üretilmesi, bu bölümde ele alınan etik-estetik birlikteliğini taşımayan *kitsch* okul yapıları örnekleri üzerinden düşünüldüğünde, siyasi iradenin, Selçuklu Mimarisinin ögelerini, bağlamlarından kopuk bir şekilde, biçimsel *pastiche*'ler olarak kullanılmasıyla Nazi Almanya'sı ve Sosyalist Rusya'da gördüğümüz ideolojik mimarlık ürünleri gibi, yaratılmak istenen ılımlı İslam ve Türk ideolojisine hizmet etmek ve bu ideolojiyi topluma empoze etmek için kullanılmaktadır. *Kitsch* olarak tanımlanan bu örneklerde etik-estetik bütünlüğü kırılmış, kullanıcı ve yer ile kurulacak ilişki düzlemleri zarar görmüştür.

Kanıpak'ın "Razı Olduğumuz Muhafazakar Mimarlık" isimli makalesinde vurguladığı üzere, günümüzde iktidar tarafından yaratılmak istenen siyasi ideolojinin izleri sadece burada ele alınan okul yapılarında değil, çeşitli kentlerdeki adliye yapılarında, İstanbul'daki vapur iskelelerinde ve trafo binaların da görülmektedir (Kanıpak, 2007)

> "Soylu mimarlığın simgeselliği zamanımıza uygun düşmemektedir. Her anlatım aracının kendi çağı vardır." (Venturi, 1993).

Son dönem Türkiye Mimarlığı okul yapılarında nitelikli olarak tanımlayabileceğimiz bir örnek olarak Hüsnü Yeğenoğlu'nun Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu görülmektedir (Şekil 4.22). Okul yapısı, 1999 Kocaeli depremi sonrasında Hollanda'nın Utrecht şehrindeki gönüllülerin finansal desteği ile üretilmiştir. Yeğenoğlu "Yapının Yavaşlığı Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu Projesi " isimli makalesinde Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu'nun tasarımında üzerinde durduğu olguları şu şekilde sıralamaktadır; işlevlerin dağılımındaki basitlik ve aynı zamanda mekansal geçişlerdeki karmaşıklık, şeffaflık kavramının çok katmanlı bir olgu olarak yorumlanması, yapı ve topografya arasındaki karşıtlığı yüceltmek, eş zamanda avlu içinde pavyon ve pavyon içinde avlu olarak okunabilir melez bir topoloji oluşturmak (Yeğenoğlu,2001).



Şekil 4.22: Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu, Sakarya

Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu'nda mekanın yaratılma sürecinde ele alınan yaklaşımın, kısıtlı bir bütçe ile yürütülen uygulama sürecinde başarı ile sonuçlandığı görülür (Şekil 4.23). Mekan, tasarım sürecinde ele aldığı olguları ve bu olguların gerçekliğe dönüşmesindeki başarısı ile etik-estetik birlikteliğini taşıyan, nitelikli bir konumdadır.



Şekil 4.23: Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu, Sakarya

5. SONUÇ VE TARTIŞMALAR

Mimarlık üzerinden etik-estetik bir okuma yapmayı amaçlayan bu çalışmada etik-estetik birlikteliği aracılığında mekan incelenmiş, mekanın mimar, kullanıcı ve yer ölçeğinde etik-estetik değerlendirmesi ve bu değerlendirme ışığında biricik, *kitsch* ve nitelikli mekanlar incelenmiştir.

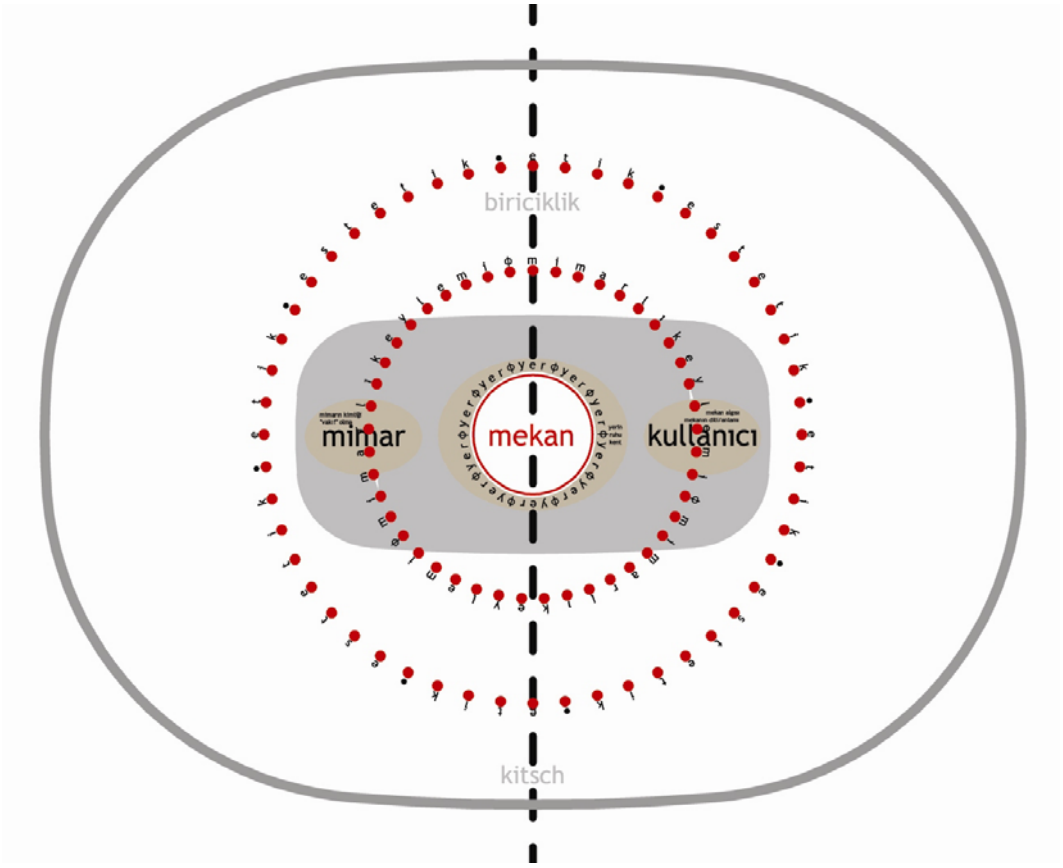
Tez çalışması kesin bir sonuç elde etmeğe değil bir okuma yapmaya odaklanmıştır. Literatür ve literatür üzerinden mekan okumaları aracılığı ile gelinen noktada, etik-estetik birlikteliğinin, ürünü için endişe duyan mimarın, nitelikli mekan üretme eylemi için bir araç olarak mekanın ortaya çıkış sürecini etkilediği görülmüş; kullanıcı ve mekan arasındaki iletişim ortamında mekan algısı, mekan dili ve mekanın anlamı bağlamlarında etik-estetik birlikteliğinin bu iletişim ortamının yaşanırlığını artıran bir etki yarattığı görülmüş ve ortaya konulmuş; mekan ile yer ilişkisinde etik-estetik birlikteliğinin izleri yerin ruhu ve yer olarak kent üzerinden incelenmiş, etik-estetik birlikteliğinin mekana yer bağlamında etkilerinin, kentte yan yana geliş durumlarında ve kente eklenme problemlerinde karşılaşılan sorunlar için çözüm üreten bir değer sistematiği olarak ortaya çıktığı görülmüştür.

Mimarlık eyleminin ürünü olarak mekanın etik-estetik açıdan incelenmesi ile mimarlık ürünlerinin biriciklik-*kitsch* ekseninde yer aldıkları görülmüştür. Bu nedenle etik-estetik birlikteliğinin mimari boyutu olarak biriciklik ve *kitsch* kavramları incelenmiş, biricik, *kitsch* ve nitelikli mekan örnekleriyle etik-estetik birlikteliğini taşıdığı ve taşımadığı düşünülen mekanlar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Bütün bu sözü edilen okuma, anlama, araştırma çalışmaları ışığında, günümüz Türkiye'sinde mimarlık ortamının uygulama pratiğinde karşımıza çıkan etik-estetik birlikteliğinin görülmediği, *kitsch* örnekler aracılığı ile yaşama kültürünün, turizm yapıları örneklerinde görüldüğü üzere metalaştırılması, okul ve cami yapıları örneklerinde görüldüğü üzere ideolojik bir çerçeveye sokulmak istendiği gözlenmiştir. Diğer taraftan nitelikli yapıların varlığı ile ekonomik ve siyasi güçlere rağmen özgün bir tasarım arayışı içinde olan mimari yaklaşımların da mimarlık pratiği içerisinde ürünü için endişe duyan ve etik-estetik birlikteliğiyle hareket eden mimarları aracılığı ile yer aldıkları düşünülmüştür. Biricik örnekler üzerinden de bu

tez çalışmasında ele alınan etik-estetik birlikteliğinin mekana etkisinin vurgusu ortaya çıkmıştır.

Mimarlık üzerinden yapılan bu etik-estetik okuma aracılığı ile bir mekanın nitelikli olma durumunda etik-estetik açıdan bir dengenin varlığı ortaya konmuştur.



Şekil 5.1 : Tez çalışmasında gelinen nokta (Dinçer, 2009)

KAYNAKLAR

Adams, R. 2007. "Baukultur" as an Impulse for Growth Good Examples for European Cities, Federal Ministry of Transport, Building and Urban Affairs,Berlin, http://www.mo.org.tr/UIKDocs/goodexamplesreport.pdf, alındığı tarih 23.03.2008.

Akyıldız, E. 1997. *Taş Çağı'ndan Osmanlı'ya Anadolu*, AD Yayıncılık, İstanbul.

Albal, U. 1997. Mimarlık ve Algılama: Özne-Nesne Diyalektiğine Analitik Bir Yaklaşım, *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ando, T., 1988. Genius Loci, *Any Seçmeler*, Mimarlık Derneği Yayınları, Ankara.

Arat, N., 1996**.** *Etik ve Estetik Değerler*, Telos Yayıncılık, İstanbul.

Armaner, T., 2008**.** Hegel'de Mimarlık: Bilincin İlk Sınırı, *Zaman-Mekan*, YEM Yayın, İstanbul.

Asiliskender, B., 2004. Kimlik, Mekan ve Yer Deneyimi, *Kültür ve İletişim*, **7-2**, 73-96, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara.

Aslanapa, O., 1996. *Osmanlı Mimarisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Aydınlı, S., 1986. Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model, *Doktora Tezi*, İTÜ, İstanbul.

Aydınlı, S., 1993. *Mimarlıkta Estetik Değerler*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atöyesi, İstanbul.

Aydınlı, S., 2003. Mimarlığı Anlama, Kaynağa Ulaşma ve Özü Yakalama, *TOL*, **3**, 54-60.

Aydınlı, S., 2004. Epistemolojik Açıdan Mekan Yorumu, *Mimarlık ve Felsefe*, Yapı Yayın, İstanbul.

Bachelard, G., 1996. *Mekanın Poetikası*, Kesit Yayıncılık, İstanbul.

Bala, H.A., 2009. Mimarlıkta Non-lieu Kavramı ve Terminal, *Arredamento Mimarlık,* http://www.boyutpedia.com, alındığı tarih 26.04.2009.

Barry, A.M.S., 1997. *Visual Intelligence*, State University of New York Press, Albany.

Bektaş, C., 1999. *Kentli Olmak ya da Olmamak*, Evrensel Basım Yayın.

Bektaş, C., 2001. Mimarlığımızın Kendini Tanıması Üzerine, *Mimarlıkta Eleştiri*, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

Botton, A., 2007. *Mutluluğun Mimarisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Bozdoğan, S., 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası*, Metis Yayınları, İstanbul.

Bürger, P., 2007. *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Çinici, B., Tanyeli, U., 1999. *Improvisation: Mimarlıkta Doğaçlama ve Behruz Çinici*, Boyut Yayın, İstanbul

Çizgen, N., 1994. *Kent ve Kültür*, Say Yayınları, İstanbul.

Çotuksöken, B., 2002. Özne Olarak Mimar, *Mimarlık ve Felsefe*, Yapı Yayın, İstanbul.

Dino, A., 2004. *Sinan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Eaton, M.M., 2001. *Merit, Aesthetic and Etchical*, Oxford University Press, New York.

Ebami, T., 2008. İslam Mimarisinin Avrupa'daki Pozisyonu, http://www.arkitera.com, alındığı tarih 20.03.2009

Erzen, J.N., 2004. Etik-Estetik Arasında Mimari, *Etik-Estetik*, Yapı Yayın, İstanbul.

Evans, R., 1988.In Front of Lines that Leave Nothing Behind, *Architecture Theory since 1968*, Eds. Hays M.K., MIT Press, Cambridge.

Evren, E., 2001. *20. Asırda Mimarlık: Sinan ve Günümüzde Camiler*, y.y., Antalya.

Eyice, S., 1994. Ayasofya, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.1, 446-457, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Foucault, M., 2007. *İktidarın Gözü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Giedon, S., 1944. *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Massachusetts.

Glowacka, D., Boos, S., 2002. *Between Ethics and Aesthetics, Crossing The Boundaries*, State University of New York Press, New York.

Grosz, E. 2002. The Future of Space: Toward of an Architecture of Invention, *Architecture from the Outside*, MIT Press, Cambridge.

Harvey, D., 2008. *Umut Mekanları*, Metis Yayınları, İstanbul.

Heidegger, M., 1976. The Origin of the Work of Art, *Philosophies of Art and Beauty Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, Eds. Hofstadter, A., Kuhns, R., The University of Chicago Press, Chicago.

Heidegger, M., 1997. Building, Thinking Dwelling & Temple, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Eds. Leach, Taylor, Francis, Routledge.

Heidegger, M., 1997. Poetically Man Dwell, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Eds. Leach, Taylor, Francis, Routledge.

Hegel, G.W.F., 2004. Introductory Lectures on Aesthetics, Penguin Books, London.

Holl, S., 1994 Questions of Perception - Phenomenology of Architecture, *Questions of Perception - Phenomenology of Architecture*, Eds. Holl, S., Pallasma, J., Perez-Gomes, A., A+U Architecture and Urbanism Press, Tokyo.

İnceoğlu, N., İnceoğlu M., 2004. *Mimarlıkta Söylem Kuram ve Uygulama*, Tasarım Yayın Grubu, İstanbul.

Johnson, P., 1994. *The Theory of Architecture*, Van Nostrand Reinhold, New York.

Kahraman, H.B., 2002. *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları, İstanbul.

Kanıpak, Ö., 2007. Razı Olduğumuz Muhafazakar Mimarlık, *Kamusal Mimarlıkta Muhafazakarlık*, http://www.arkitera.com, alındığı tarih 14.11.2008

Karatani, K., 2006. *Metafor Olarak Mimari*, Metis Yayınları, İstanbul.

Kortan, E., 1996. Mimarlıkta Kimlik Sorunu, *Kimlik-Meşruiyet-Etik*, *Türkiye Mimarlığı Sempozyumu II*, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, Ankara.

Koolhas, R., Mau B., 1995. Generic City, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York.

Kuban, D., 1992. Özel bir Yapı Eylemi Olarak Mimarlık, *Mimarlık Kavramları*, YEM Yayın, İstanbul.

Kuban, D., 1997. *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Kuban D., 2004. *İstanbul Bir Kent Tarihi: Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.

Le Corbusier, 2003. *Bir Mimarlığa Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Lefebvre, H., 1988. From the Production of Space, *Architecture Theory since 1968*, Eds. Hays, M.K., MIT Press, Cambridge.

Levinson, J., 1988. "Introduction: Aesthetics and Ethics", *Aesthetics and Ethics, Essays at The Intersection*, Cambridge University Press, New York.

Lynch, K., 1960. *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge.

Maclntyre, A., 2001. *Ethik'in Kısa Tarihi*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Massey, D., Allen, J., 1984. *Geopraphy Matters*, Cambridge University Press, Cambridge.

Minguet, J.M., 2005. *Hotel Design*, Monsa, Barcelona.

Merleau-Ponty, M., 2005. *Algılanan Dünya, Sohbetler*, Metis Yayınları, İstanbul.

Moneo, R., 1988. Yerin Fısıltısı, *Any Seçmeler*, Mimarlık Derneği Yayınları, Ankara.

Norberg-Schulz, C., 1966. *Intentions in Architecture*, MIT Press, Cambridge.

Norberg-Schulz, C., 1980. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, Academy Editions, London.

Norberg-Schulz, C., 1988. Architecture: Meaning and Place, Elecra / Rizzoli, New York.

Norberg-Schulz, C., 1988. Heidegger's Thinking On Architecture, *Architecture: Meaning and Place*, Elecra / Rizzoli, New York.

Onat, E., 2006. *Mimarlığa Yolculuk*, YEM Yayın, İstanbul

Özdeniz, M.B, 2003. Günışığı Çalgıcısı Üç Mimar: Le Corbusier, Alvar Aalto, Tadao Ando, *2.Ulusal Aydınlatma Sempozyumu TMMOB Elektrik Mühendisleri Odası*, http://www.emo.org.tr alındığı tarih 24.04.2009.

Özlem, D., 2009. Güzel ile İyi'nin Birlikteliği ve Ayrılığı Üstüne Bazı Tarihsel Notlar, *MSGSÜ Felsefe Günleri 3 Felsefe Sorunu Olarak Güzel ve İyi Sempozyumu*, Yayınlanmamış Bildiri.

Penz F., Radick G., Howell R., 2004. *Space: In Science, Art and Society*, Cambridge University Press, Cambridge.

Pérez-Goméz, A., 1988. Introduction to Architecture and the Crisis of Modern Science, *Architecture Theory since 1968*, Eds. Hays, M.K., MIT Press, Cambridge.

Pérez-Goméz, A., 2002. The Revelation of Order: Perspective and Architectural Representation, *This is Not Architecture*, Eds. Rattenbury, K., Routledge, London.

Pevsner, N., 1970. *Avrupa Mimarisinin Anahatları*, İTÜ Matbaası, İstanbul.

Platon, 2006. *Şölen*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Rappaport, A., 2004. *Kültür Mimarlık Tasarım*, Yapı Yayın, İstanbul.

Rattenbury, K., 2002. Iconic Pictures, *This is Not Architecture,* Eds. Rattenbury, K., Routledge, London.

Robins, K., 1999. *İmaj,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Scully, V., 1972. *Modern Mimari*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Soja, E. W., 2004. Thirdspace, *Space: In Science, Art and Society*, Cambridge University Press, Cambridge.

Soykan, Ö.N., 2004. Mimarlıkta Etik-Estetik Bağıntısı, *Etik-Estetik*, Yapı Yayın, İstanbul.

Soykan, Ö.N., 2008. Uzam Bellek Bağıntısı Açısından Mimarlığa Bir Bakış, *Zaman-Mekan*, YEM Yayın, İstanbul.

Soykan, Ö.N., 2009. Bütünsel Bir Bilgi Bilime Doğru Güzel İyi Doğru Birliği Üstüne, *MSGSÜ Felsefe Günleri 3 Felsefe Sorunu Olarak Güzel ve İyi Sempozyumu*, Yayınlanmamış Bildiri.

Spector, T., 2001. *The Ethical Architect, The Dilemma of Contemporary Practice*, Princeton Architectural Press, New York.

Swift E.H., 1940. *Hagia Sophia*, Columbia University Press, New York.

Şentürer, A., 1995. *Mimaride Estetik Olgusu*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atöyesi, İstanbul.

Şentürer, A., 2002. Mimarlıkta Felsefe Nerede Duruyor?, *Mimarlık ve Felsefe*, Yapı Yayın, İstanbul.

Şentürer, A., 2004. Estetik Bugün (ve Türkiye): Kötü Taklit, Gerçeklik, Yenilik, *Etik-Estetik*, Yapı Yayın, İstanbul.

Şişmanoğlu, Ş., 2003. Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali, *Yüksek Lisans Tezi,* Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Tanyeli, U., 2008. Mimarların Hafızası ve Yassıtılmış Geçmiş, *Zaman-Mekan*, YEM Yayın, İstanbul.

Tanyeli, U., 2003. Bir Sağırlar Diyaloğu: Le Corbusier'den Türkiye'ye..., *Sanat Dünyamız*, **87**, http://www.ykykultur.com.tr, alındığı tarih 17.03.2009

Timuçin, A., 2005. *Estetik*, Bulut Yayınları, İstanbul.

Tokyay, V., 2005. Gösteri Mimarlığı veya Mimarlığın Gösterisi, *Yapı,* **287**, 54-60.

Tunalı, İ., 2008. *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tunalı, İ., 2009. *Felsefeye Giriş*, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

Tunalı, İ., 2009. *Tasarım Felsefesi*, YEM Yayın, İstanbul.

Tümer, G., 2007. Taut'un Mimari bilgisi Üzerine Notlar, *Mimarlık,* **337**, http://old.mo.org.tr, alındığı tarih 23.02.2009

Türkoğlu, S., 1992. *Hagia Sophia*, Net Yayınları, İstanbul.

Ural, Ş., 2004. Bir Bina Kente Ne Söyleyebilir? 30.03.3003, *Etik-Estetik*, Yapı Yayın, İstanbul.

Url-1 <*http:// www.britannica.com*>, alındığı tarih 23.02.2009.

Url-2 <*http:// www.tdk.gov.tr*>, alındığı tarih 30.11.2008.

Url-3 <*http:// www.mimdap.org*>, alındığı tarih 05.02.2009.

Url-4 <*http://www.miesbcn.com*> , alındığı tarih 17.01.2009.

Url-5 < *http://www.meb.gov.tr*>, alındığı tarih 16.04.2009.

Urry, J., 1999. *Mekanları Tüketmek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Uygur, N., 1994. *Dilin Gücü, Denemeler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Venturi, R., 2005. *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Venturi, R., Brown, D.S., Izenour, S., 1993. *Las Vegas'ın Öğrettikleri*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Vernon, M.D., 1966. Perception of Space, *The Psychology of Perception*, Pelican Books, Harmandswort.

Vidler, A., 1988. From The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely, *Architecture Theory since 1968*, Eds. Hays M.K., MIT Press, Cambridge.

Virilio, P., 1993. Marginal Groups, *Dardalos,* **50***,* 72-81

Vitruvius, P., 1993. *Vitruvius : Mimarlık Üzerine On Kitap*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

Wasserman, B., Sullivan, P., Palermo, G., 2000. *Ethics and The Practice of Architecture*, John Wiley & Sons,Inc., USA.

Welsch, W., 1997. Aesthethic: Ethical Implications and Consequences of Aesthethics, *Undoing Aesthethics*, Sage Puplications, London.

Winters, E., 2007. *Aesthetics and Architecture*, Continuum Books, New York.

Yeğenoğlu, H., 2001. Yavaşlığı Utrecht Söğütlü İlköğretim Okulu Projesi, *Arredamento Mimarlık*, **2001/12**, 55-57

Yetkin, S.K., 1972. *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Yırtıcı, H., 2005. *Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları*, İstanbul.

Yücel, A., 2004. Mimarlık Nedir, Mimar Kimdir (Felsefeye Nasıl Başvurur?), *Mimarlık ve Felsefe*, Yapı Yayın, İstanbul.

Yürekli, H., Yürekli, F., 2004. *Mimarlık Bir Entellektüel Enerji Alanı*, Yapı Yayın, İstanbul.

Zevi, B., 1957. *Architecture as Space: How to Look at Architecture*, New York.

ÖZGEÇMİŞ

1979 İstanbul doğumlu olan İpek Dinçer, 1997 yılında Burak Bora Anadolu Lisesi'nden, 1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Mimari Restorasyon Programı'ndan bölüm üçüncüsü olarak, 2005 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuş, bitirme projesi birinciliğe değer görülmüş ve eğitimine İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programında devam etmiştir. 1999 yılından itibaren aktif olarak mimarlık pratiği içinde bulunmuş, çok çeşitli ölçekteki mimari proje süreçlerinde yer almıştır.