



T.C.
KONYA TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



MİMARLIKTA DÜRÜSTLÜK KAVRAMININ
YAPI MALZEMESİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ VE DÜRÜSTLÜĞÜN
MANİPÜLASYONU

MUHARREM ERHAN ÖNCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimarlık Anabilim Dalı

Şubat-2023
KONYA
Her Hakkı Saklıdır

TEZ KABUL VE ONAYI

Muharrem Erhan Öncan tarafından hazırlanan “Mimarlıkta Dürüstlük Kavramının Yapı Malzemesi Üzerinden İncelenmesi ve Dürüstlüğün Manipülasyonu” adlı tez çalışması 02/02/2023 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Konya Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan

Doç. Dr. Saadet Armağan GÜLEÇ KORUMAZ

.....

Danışman

Doç. Dr. Bilgehan YILMAZ ÇAKMAK

.....

Üye

Doç. Dr. Aktan ACAR

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Prof. Dr. Saadettin Erhan KESEN
Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all material and results that are not original to this work.

İmza

Muharrem Erhan ÖNCAN

Tarih:

ÖZET

YÜKSEK LİSANS

MİMARLIKTA DÜRÜSTLÜK KAVRAMININ YAPI MALZEMESİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ VE DÜRÜSTLÜĞÜN MANİPÜLASYONU

Muharrem Erhan ÖNCAN

**Konya Teknik Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı**

Danışman: Doç. Dr. Bilgehan YILMAZ ÇAKMAK

2023, 91 Sayfa

Jüri

**Doç. Dr. Bilgehan YILMAZ ÇAKMAK
Doç. Dr. Saadet Armağan GÜLEÇ KORUMAZ
Doç. Dr. Aktan ACAR**

Dürüstlük, yapı sanatının var oluşundan beri geçen zamanda, mekânda, yöntemde ve amaçta, doğada bulunan materyallerin yapı malzemesine dönüşümündeki, malzemenin kendini var eden nitel ve nicel özelliklerine sahip kalıp kalmamasıyla ve bu doğrultuda amaca uygun olup olmamasıyla ilgili olarak var olan kavramlardandır.

Doğal çevrede var olan madde kendi tözüne uygun şekilde yapı malzemesine dönüştürülmüştür. Yapı malzemesi ise bir fikir, amaç ve kurgu sonrası bir araya getirilerek mimarlık ürününü oluşturmuştur. Bu durumun asırlar süren geniş bir zaman diliminde tekrarlanması ve kullanılması sonucu toplumsal bellekte önce birer imge sonra birer kavram olarak yer bulmuştur. Kamusal, yarı kamusal, özel mekân çeşitlerinde, o çeşitlere tanımlanan mekân tipleri ortaya çıkmıştır. Dolayısı ile bu mekanları anıştıran, akıllara getiren yapısal biçimler var olmuştur. Nesilden nesile kalıcı bir kalıt aktarımı olarak iletilmiştir. Bu durum yapı türünün kendi çağrışımına uygunluğu yani kendi mekânsal tanımını çağrıştırmasını bir amaç edinmiş ve kabul edildiği gibi olması ile bir dürüstlük kriterine dönüşmüştür. Tam zıttı bir durum olarak kendi çağına uygunluğu ise ayrı bir aidiyet ve dürüstlük kriteri kabul edilmiştir.

Bu bakımdan bir mimarlık nesnesinin hem kendisini oluşturan materyallerin yapı malzemesi olarak kullanımı bakımından hem toplumsal çağrışımı ve bir imge olması bakımından kendi gibi olması, varoluş amacına uygun olması, çağına uygun olması, mimarlık edimine uygun olması dürüstlüğün araştırma konusudur. Tezde, bu konunun mimarlar, eserleri ve mimarlık kuramları bakımından önemi araştırılmıştır. Kronolojik bir sıra izlenmiştir. Tezin bulgular ve çıkarım bölümünde mimarlıkta dürüstlük kavramı incelenen örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Son bölümde ise bu kavramın görsel kültür üzerinden manipüle edilmesiyle oluşan mekânsal deneyimlere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: amaca uygunluk, dürüstlük, görsel kültür manipülasyonu, mimarlık

ABSTRACT

MS/PhD THESIS

THE REVOLUTION AND CONTEMPORARY MANIPULATION OF THE INTEGRITY NOTION IN THE CHRONOLOGICAL DEVELOPMENT OF ARCHITECTURE

Muharrem Erhan ÖNCAN

**Konya Technical University
Institute of Graduate Studies
Department of Architecture**

Advisor: Doç. Dr. Bilgehan YILMAZ ÇAKMAK

2023, 91 Pages

Jury

**Doç. Dr. Bilgehan YILMAZ ÇAKMAK
Doç. Dr. Saadet Armağan GÜLEÇ KORUMAZ
Doç. Dr. Aktan ACAR**

Honesty is one of the concepts that exist in the time, place, method and purpose that have passed since the existence of the art of construction, in the transformation of materials found in nature into building materials, whether the material has its own qualitative and quantitative characteristics, and whether it is suitable for the purpose in this direction.

The substance that exists in the natural environment has been transformed into building material in accordance with its own substance. Building material, on the other hand, created an architectural product by bringing together an idea, purpose and post-construction. As a result of the repetition and use of this situation over a wide period of time, it has found a place in the social memory first as an image and then as a concept. In the types of public, semi-public and private spaces, the types of spaces defined for those types have emerged. Therefore, there have been structural forms that evoke these spaces and bring them to mind. It has been transmitted from generation to generation as a permanent inheritance. This situation has taken the suitability of the building type to its own connotation, that is, evoking its own spatial definition, as a goal and has turned into an honesty criterion as it is accepted. On the contrary, its suitability for its own age has been accepted as a separate criterion of belonging and honesty. In this respect, the research subject of honesty is that an architectural object should be like itself in terms of the use of the materials that make up it as a building material, as well as its social connotation and being an image, to be suitable for its purpose of existence, to be suitable for its age, and to be suitable for the act of architecture. In the thesis, the importance of this subject in terms of architects, their works and architectural theories has been investigated. A chronological order was followed. In the findings and inference part of the thesis, the concept of honesty in architecture has been evaluated through the examples examined. In the last part, spatial experiences created by manipulating this concept through visual culture are included.

Keywords: appropriateness, honesty, visual culture , manipulation, architecture

ÖNSÖZ

Tez çalışmamı oluşturma sürecinde manevi desteğini eksik etmeyen eşim Nihan Öncan'a ve tüm katkılarından ötürü değerli tez danışmanım Doç. Dr. Bilgehan Yılmaz Çakmak'a teşekkür ederim...

Muharrem Erhan ÖNCAN
KONYA-2023



İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	4
1.2. Çalışmanın Kapsamı	4
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. KAYNAK ARAŞTIRMASI	6
3. MİMARLIK ÖZELİNDE DÜRÜSTLÜK	7
3.1. Yunan Klasik Dönemi	8
3.2. Roma Dönemi	15
3.3. Gotik Dönem.....	16
3.4. Rönesans Dönemi	18
3.5. Barok Dönem.....	20
3.6. Endüstri Devrimi Dönemi.....	22
3.6.1. John Ruskin'in Dürüstlük Üzerine Eleştirileri	23
3.6.2. Eugene Viollet Le Duc'ün Dürüstlük Üzerine Eleştirileri	31
3.6.3. Ruskin ve Viollet-le-Duc Görüşlerinin Karşılaştırılması	36
3.7. Modernizm Dönemi	38
3.7.1. Paul Scheerbart.....	42
3.7.2. F.L.Wright	44
3.7.3. Le Corbusier	46
3.7.4. Mies van der Rohe.....	47
3.8. Brütalizm	50
3.8.1. Le Corbusier	53
3.8.2. Peter-Alison Smithsons	54
3.8.3. Denys Lasdun	56
3.8.4. Renzo Piano ve Richard Rogers	57
3.9. Postmodern Dönem.....	60
3.9.1. Robert Venturi	61
3.9.2. Peter Zumthor.....	65
3.9.3. Jean Nouvel	68
3.9.4. Skidmore, Owings & Merrill.....	71
3.9.5. Rem Koolhaas	74
4. BULGULAR VE ÇIKARIMLAR ÜZERİNDEN DÜRÜSTLÜK KAVRAMINA TANIMSAL BİR YAKLAŞIM.....	78
5. GÖRSEL KÜLTÜR ÜZERİNDEN DÜRÜSTLÜK ELEŞTİRİSİ.....	83

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	87
7. KAYNAKLAR	89



1. GİRİŞ

Bir ifade biçimi olması bakımından mimarlık; fikirleri, ideaları realize eder nesnel dünyaya taşıyarak onları somutlaştırır. Bunu gerçekleştirirken doğada bulunan maddeleri birer yapı malzemesi olarak uygun yapım teknikleri doğrultusunda kullanmıştır. Dolayısıyla fikirler yapı malzemelerinin kullanımını araçsallaştıran mimarlık disiplini ile ifade edilirler. Bu ifadeler zamana, kültüre, topluma, ahlaka dair bildirimlerdir. Kavram olarak ‘dürüstlük’ ilk ortaya çıkışından itibaren bu bildirimlerle insanlığın belleğinde yer bulmuştur.

Tarihsel süreklilikte, bu kültürel kalıttan günümüze ulaşan nadir yazılı mimari kaynaklardan biri olan ‘Mimarlık Üzerine On Kitap’ kitabında, M.Ö. 90-20 yılları arasında yaşadığı tahmin edilen Romalı mimar Marcus Vitruvius Pollio’nun eğitim gördüğü yıllarda aldığı Aristoteles Felsefesi eğitimi içeriğinden şu ifadelere bahseder: ‘Mimarlıkta dürüstlük kavramı, evrenin ve insanın temelinde yatan doğa kuralları ile tam bir uyum içinde olduğu zaman mümkündür, İyi bir mimar uygunluk ve dürüstlük ilkeleri doğrultusunda kalıcı ve kudretli bir yüceliğe eriştirebilir.’ (Vitruvius, 2005) Vitruvius’un aldığı mimarlık eğitiminin içeriğine dikkat edilirse onun çağında yaşadığı toplumda dürüstlük kavramına verilen önem görülmektedir.

İlkçağlardan 20. Yüzyıla geldiğimizde mimarlığın zihinsel görevini Frank Lloyd Wright 1954 yılında 85 yaşındayken şu sözleriyle ifade eder:

‘Bugün mimarlıkta en çok ihtiyaç duyulan şey, hayatta en çok ihtiyaç duyduğumuz şeydir, yani dürüstlük. Dürüstlük, tıpkı inşada olduğu gibi, binada da en derin niteliklerdir. Başarırsak, demokratik toplumumuzun ahlaki doğası, için büyük bir hizmet gerçekleştirmiş olacağız. Binamızın dürüstlüğü için ayağa kalkın; bunu yapmakla yalnızca, o binayı yapmış olanların hayatında dürüstlük için ayağa kalkmış olmazsınız; toplumsal olarak karşılıklı bir ilişki kaçınılmazdır. Bir toplumda mimarlık, iş görebildiği kadarıyla o toplumun yapısını kendi içkin mantığı ve biçimleri içinde yeniden üretir. Mimarlık direnç gösterdiğinde yozlaşmış yaşamın içerisinde amaç araç denkleminde salt araçsallığa mahkûm edilebilir. Bu durumda, mimarlığa hiç gerek kalmadığında, mimarlık edimi hipnotik bir yalnızlığa çekilir. Bu hipnoz altında mimarlık ‘şeyleştirilmiş’ olan aynı biçimleri tekrarlar, onları bütünüyle yapılandırılmış kendi içine kapanık bir imler sistemine dönüştürerek, dili gerçeklikten bir kabuk gibi sıyrabilmesini sağlar. Böylelikle söylem çağı mimarlığında mimari söylemin gerçek olanla bütün bağının koparıldığına tanıklık edilir. Bağın koptuğu bu

durumda gerçek-sahte, dürüst-aldatmaca ilişkisi de yaşam gibi yozlaşır.’ (Pallasmaa, 2011)

Juhani Pallasmaa, Frank Lloyd Wright’ı bu cümlelerle alıntılıdığı Tenin Gözleri kitabında, mimarlığın ideal, imge, reel, temsil, öz kimlik, bellek terimleri ile olan ilişkisini şu şekilde tanımlar:

‘Mimarlık ideal yaşamın fikir ve imgelerini yansıtır, maddileştirir ve ebedileştirir. Mimarlık gerçek olanı müzakere etmenin, başka bir deyişle sosyal düzenin sınırlarında simgeler ve imleme süreçleri alanına müdahale etmenin bir yoludur. Mimarlık nesnelere ne kadar karmaşık ya da gelişkin olursa olsun artık basit birer yapı ögesi değil, bir temsil sistemi, özdeşlikleri ve farklılıkları algılamamanın ve inşa etmenin bir yolu olarak yorumlandığı bir sınır durumuna ulaşır. Binalar ve şehirler gerçekliğin şekilsiz akışını düzene kavuşturmamızı, anlamamızı, anımsamamızı ve nihayetinde kendimizi tanımamızı ve anımsamamızı mümkün kılar. Mimarlık kalıcılığın ve değişimin diyalektiğini algılamamızı ve anlamamızı, kendimizi dünyada konumlandırmamızı ve kültürün ve zamanın sürekliliği içinde kendimizi yerleştirmemizi sağlar. Ziyaret ettiğimiz tüm şehirleri ve kasabaları, tanıdığımız tüm yerleri bedenimizin ete bürünmüş belleğine aktarırız. Evimiz öz kimliğimizle birleşir; kendi beden ve varlığımızın parçasına dönüşür. Anımsanması mimarlık deneyimlerinde mekân, madde ve zaman tek bir boyutta, varlığın bilincimize nüfuz eden temel tözünde kaynaşır. Kendimizi bu mekânla, bu yerle, bu anla özdeşleştiririz ve bu boyutlar bizzat varoluşumuzun bileşenlerine dönüşür. Mimarlık, kalıcılığın ve değişimin diyalektiğini algılamamızı ve anlamamızı, kendimizi dünyada konumlandırmamızı ve kültürün ve zamanın sürekliliği içinde kendimizi yerleştirmemizi sağlar.’ (Pallasmaa, 2011)

Hem yapay hem doğal çevre ile temas kuran birey, çevresinde var olan nesnelere, materyallerin fiziksel özelliklerini duyumsar. Duyum aracılığı ile malzemenin dokusunun insana aktarımı, bir malzemenin insan zihninde kavram olarak var olmasının ilk adımıdır. İnsanlar bu sayede malzemenin tözünde var olan özellikleri anlar.

Yapay çevrenin yaratımı olan mimarlık nesnelere, materyallerin yapı malzemesi olarak kullanımını bu tanımlar ile bilinçli bir yöntemle dâhil olur. Kullanım üzerinden zaman geçtikçe, nesne eskidikçe, düşüncede farklı yaratımda farklı olan nesne kullanımda da farklılaşır. Bir kimlik ve tanıma sahip olur. Malzemenin yapısına ve kavram olarak tanımına etki eden zaman aracılığı ile toplumsal simgeler ve ifadeler

haline gelirler. Nesnelere bu dönüşüm ile basit birer yapı ögesi olmaktan çıkar, bir temsil sistemi olarak yorumlandığı duruma ulaşır.

Mimari imge, bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanımaya yarayacak biçimde göz önüne getirir. Duyu organları ile algılanmış olan bir nesnenin somut ya da düşünsel kopyasıdır. Örneğin doğal bir taş kütlesi, yapay bir temsile, imgeye dönüşürken ne kadar kendisi olarak kalabilir veya ne kadar temsili olduğu ifadenin kendisi olabilir sorusu tarih boyunca sorulagelmiştir. Bu davranma biçimi ve amaca uygunluk hali mimarlıkta dürüstlük tanımının öneminin artmasına neden olmuştur ve bir araştırma konusu olmuştur.



1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, mimarlık edimi gerçekleşirken hem yapay hem doğal çevre ile kurulan temasta kullanılan materyallerin hem kendi fiziki varoluşsal özelliklerinin hem insanlar tarafından bu materyallerin yapı malzemesine ve mimarlık nesnesine dönüştükten sonra yüklenen gösterge bilimsel anlamların dürüstlük bakımından değerlendirilişini ve amaca uygunluklarını incelemektir.

Bu bağlamda dürüstlük kavramı dört ana kolda evrimleşmektedir:

- 1) Yapı malzemesi
- 2) Taşıyıcı sistem
- 3) Program ve işlev
- 4) İmge ve anlam

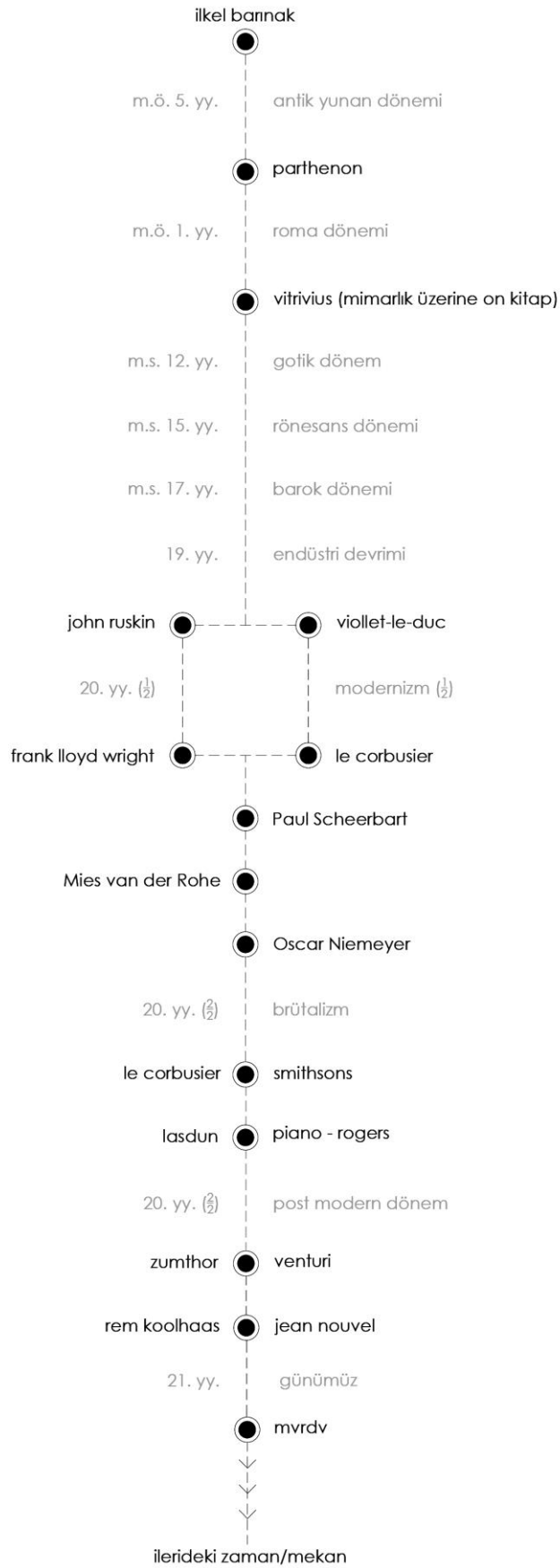
Materyal bu dönüşüm sıralaması ile bir mimarlık nesnesi olarak dürüstlük kavramında yeni bir anlayışa bürünmüştür. Bu yeni amacı keşfetmek çalışmanın amacıdır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Mimarlıkta dürüstlük kavramının yapı malzemesi üzerinden incelenmesi ve dürüstlüğün manipülasyonu isimli bu tez, mimarlık tarihinde yer alan dürüstlük kavramını tanımlar, bu kavramın mimarlığa etkilerine yer verir, mimarlar ve eserlerle ilişkilendirmeler yapar. Bu kavramın mimarlık tarihinde etkileri olup olmadığı bu tez ile cevap aranması amaçlanan sorulardandır. Çalışmada dürüstlüğün mimari tasarımdaki yeri üzerine yoğunlaşmıştır. Diğer tasarım disiplinleri kapsam dışıdır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Tez çalışması bir zaman doğrusu üzerinde süregelen mimarlık tarihinde, dürüstlüğün anlam, tanım ve kavram olarak mimarlık ürünlerinin ve kuramların üzerindeki etkilerinin araştırılmasıdır. Aynı zamanda kendisi de dönüşüme ve değişime uğramıştır. Bu bakımdan tarihsellik ardıl, üst üste gelen bir durum olduğundan bu yöntem seçilmiştir. Dürüstlük kavramının mimarlık nesnelere üzerindeki tanım ve etkileri, yapı malzemelerinin ve malzeme teknolojisinin dönüşümü, kullanımı, mimari yorumları kronolojik düzlemde zamanın akışına göre incelenecektir.



Şekil 1.1. Tez çalışmasının kronolojik şeması

2. KAYNAK ARAŞTIRMASI

Tez çalışmasında elde edilecek tüm bilgiler görsel dokümanlar, internet kaynakları, makaleler, daha önce bu konu hakkında yazılmış tez çalışmalarından elde edilebilecek tüm bilgilerden yararlanılacaktır. Geçmişten günümüze kadar olan konuyla ilgili mimari tarihçe incelenerek, çeşitli projelerde dürüstlüğün mekân biçimlendirmesindeki rolü, kuramsal analizlerinin önemi incelenecektir. Tez çalışmasında elde edilen veriler doğrultusunda oluşturulacak bu yöntem ve teknikler aracılığıyla, mimaride dürüstlük kavramının mimarideki yeri ve değişime katkıları sunulacaktır.

Günümüze ulaşan nadir ilk mimarlık metinlerden olan Vitruvius'un yazdığı 'Mimarlık Üzerine On Kitap' dürüstlüğün mimarlıktaki ilk yeri, önemi ve amaca uygunluk ilkesi konusunda; Pallasmaa'nın kitabı 'Tenin Gözleri', F.L.Wright'ın mimarlığın tanımı ile görevi bağlamında ve dürüstlük kavramı konusunda; Ruskin ve Viollet-le-duc karşılaştırmalı incelemesi yapan, ayrıca Viollet-le-duc'ten etkilenen Le Corbusier ve Ruskin'den etkilenen F.L.Wright'ın yapılarının örnek olarak analizini yapan, yapı malzemesi olarak camdan çok etkilenen Scheerbaart'ın incelemesini sunan Fin Hearn'in kitabı 'Binaları Şekillendiren İdealar' yapı malzemesi-malzeme kullanım teknolojisi-endüstrileşme ile dürüstlüğün ilişkisi konusunda; Venturi'nin kitabı 'Las Vegasın Öğrettikleri' postmodern dönemde yapı örnekleme konusunda; Banham'ın 'Yeni Brütalizm' kitabından genişçe yer alan Brütalizm stili konusunda; Jean Baudrillard ve Jean Nouvel'in bir söyleşisinin kitaplaşmış hali olan 'Tekil Nesnelere' dürüstlüğün 21. Yüzyılda dönüştüğü kavram konusunda; e-skop elektronik dergisinde yer alan Doğanca Demir'in yazısı 'Yapı ve Kabuk: Neoliberal Çağda Mimari İmgenin Dönüşümü' Koolhaas'ın dürüstlüğü ele alışı konusunda; Al-Sadıkhan'ın Ruskin ile ilişkili tezinde Ruskin konusunda; L.M. Roth'un Mimarlığın Öyküsü kitabından mimarlık akım ve dönemleri konusunda; kaynakçada geçen diğer kitap, tez, makale, dergi ve internet yayınları çeşitli konularda yararlanılan kaynaklardandır.

3. MİMARLIK ÖZELİNDE DÜRÜSTLÜK

Dürüstlük teriminin özü sözü bir olma, olanı olduğu gibi yansıtma, gerçeği saklamama, bildiğinden inandığından ve olduğundan başka türlü görünmeye veya görünmemeye çalışmama, bütünlük, doğruluk anlamlarına sahiptir. Mimarlık özelinde dürüstlük ise en basit fiziksel anlamında taşın taş gibi, ahşabın ahşap gibi olması ve bu anlamda kullanılmasıdır. Taşıyıcı olmayan bir ögenin taşıyıcı gibi gösterilmemesidir.

Antik çağlardan beri mimarlık bu ürünleri var ederken bir mesajı iletmek için çıplak yapıyı süslemeyi ve dekore etmeyi, sembolleri içermiştir. Modern mimari de bu durumun içine girebilmektedir. Modern yapılar ile modernin terk ettiği geleneksel yapılar arasındaki fark sembollerin farklı olmasına kadar indirgenebilmektedir.

Dürüstlük, bu süreçte mimarlığın ifade edilme yönteminde başat bir kavram olarak belirleyici bir yer tutmuştur. Malzemenin doğadan gelen niteliklerinin ve özelliklerinin korunması, başka malzemeler ile bu tür niteliklerin ve özelliklerin taklit edilmemesi, malzemenin yapı elemanı olarak zamanın ruhuna ait olma tanımının korunması, malzemenin çıplaklığı gibi durumlar farklı mimarlık ekollerinin varlığına sebebiyet vermiştir. Bazı yer ve zamanlarda kural olarak kabul görmüştür. Mekânsal kurgunun dolayısıyla planın biçimle olan mekânsal tanımına uygun ilişkisi de bir devrim getirmiştir. Artık dogmalaşan, katılaştıran kurallar, mimarlığı sınırladığında ise gözle görülenin ötesini arama çabası, zihinsel haz alma fikri dürüstlüğü karşıtı olacak şekilde yanlısamayı, aldatmayı, estetik erikle göz alıcılığı beraberinde getirmiştir.

Çağımızın mimarisinde endüstriyel görüntülere dayanmakta olan ve endüstriyel bir çeperle/kabukla yapıyı tamamen kapladığı görülmekte olan örnekler mevcuttur. Binaların amacı derinin ya da kabuğun altındakini imlemek, ortaya çıkarmak değildir. Onu var eden erekselliği ifade etmektir. Bir bakıma derinin altındakini göstermek dürüstlük iken, bir bakıma da esas ereğin ne olduğunun gösterilmesi dürüstlüktür. Dürüstlük günümüzde, gözle takip edilemeyecek hızda salınım yapan bir sarkacın salınım hareketi gibi değişken bir ortamda bu ortama ayak uydurmuş bir kavramdır. Bu hızdaki sarkacın insan gözü referans alınınca aynı bakışta iki tarafa da ait olduğu yanlısaması gibi dürüstlikle ilgili bazı sınırlar da iki tarafa aidiyetini ortaya koyar. Aynı anda dürüstlikle ilgili iki zıt tavırda mimarlık ortamında ortaya konulur. Bu durumda hızla değişen ve gelişen ileri teknoloji dürüstlük ve aldatma arasındaki çizgiyi de belirsiz hale getirmektedir.

Bu sorgulama neticesinde nesnenin fiziki varlığını oluşturan malzemesinin kendiliği ile onu kavramsal olarak tanımlamamızı sağlayan imgesel kendiliği arasında

ikilemler ve hatta tezatlar oluşturduğu; bu çelişki yaratabilen durum üzerine mimarlık ortamında tartışmalar yapılmış olduğu, bazı incelemelerde görülmüştür. Bu ikilem mimari bakımdan dürüstlük nosyonunun mimarlık nesnelere fiziksel olarak kendisi olması ve imgesel olarak kendisi olmasının hem zıtlığı hem bütünlüğü üzerinden tartışılacaktır.

Mimarlığın tanımı bakımından dürüstlük; salt bir bireysel kişilik özelliği değil, bazı mimari tercih ve tasarım ilkelerinde vücut bulan mimari bir tavidir. Bir mimarlık yapının söylemek istediği, gerçekleştirmek, imlemek iddiasında olduğu şeyler vardır. Örneğin taşıyıcı olan ile taşıyıcı olmayanın ayırt edilmesi, hiçbir malzemenin bir başkası gibi gösterilmemesi gibi yaklaşımlar bir tasarım prensibinin ilk nüvelerini oluşturmuştur. Yapıların oluşturduğu bu dil görsel çevrenin okuryazarlığına doğru atılmış bir adımdır ve mimarlık bu görsel çevreyi oluşturan toplumun kültürel kalıtı yaratımıdır. Dürüstlüğün, mimarlık alanında ulaşabildiğimiz ilk yazılı metinlerden günümüze dek bir ilke olarak yer aldığı görülmektedir ve zamanla kavramsallaşmıştır. Mimarlığın tanımı ve görevi içerisindeki kavramsal konumu mimarlık kuramlarında, yapı malzemeleri ve uygulama teknikleri, yapının kendi dönemine ait olması, yapı tipolojisinin onu kodlayan göstergelerine uygun olması gibi birçok başlıkta da üzerine tartışılacak bir konu olmuştur. Dürüst mimarlığı ifade etmek için şu iki ifade kullanılabilir:

- 1) Bina, strüktürünü örtmez ve olmadığı bir şeymiş gibi davranmaz.
- 2) Binanın tasarımı modern çağın ruhuyla uyumludur.

Bu tutum çok net ve kuralcı bir tavrı ortaya koymuştur. Mimarlık tarihinde ün kazanmış kimi mimar ve mimarlık eleştirmenleri tarafından net bir şekilde savunulmuştur. Taraftar toplamış ve mimarlık pratiğini etkilemiştir. Nitekim açıklanması zor olan ‘Dürüst mimarlık nedir?’ sorusunu da beraberinde getirmiştir.

Bu tezde bu örnekteki gibi dürüstlük teriminin sürekli sebep olduğu çelişki ve tartışma ortamı mimari tasarımlarda nasıl bir etkide bulunmuştur sorusunun cevabı aranmıştır. Yapı malzemesi, taşıyıcı sistem, program ve işlev, imge ve anlam bakımından amaca uygunluk gözlemlenen esas kriterleri oluşturmuştur.

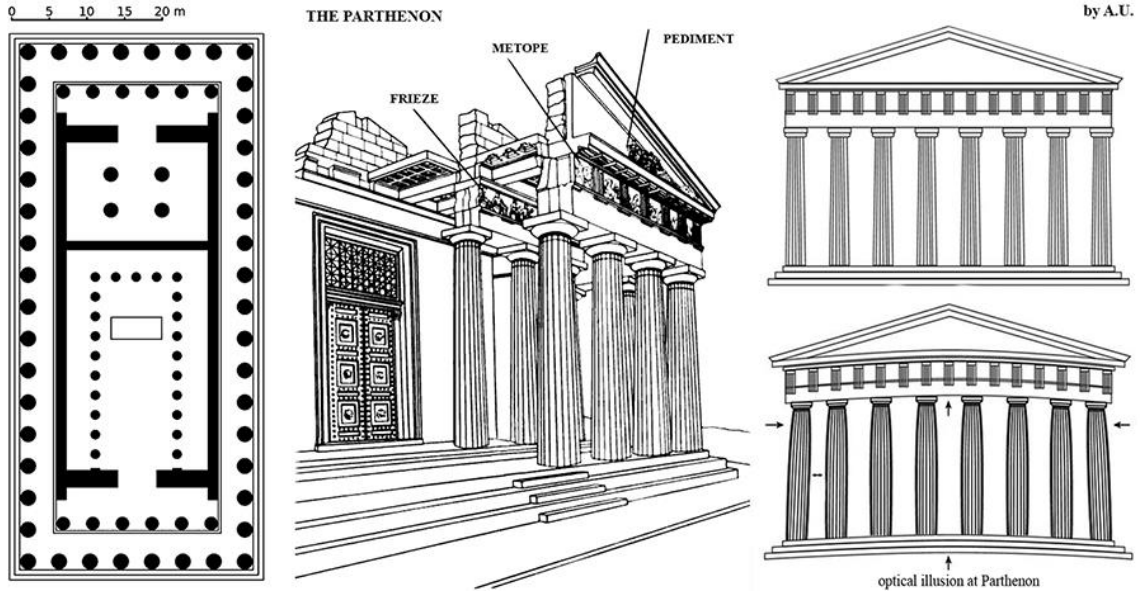
3.1. Yunan Klasik Dönemi

Antik Yunan’da sanatın başlangıcı olan ‘mimesis’ kavramı doğanın gözlemlenmesi ve taklidi ile gerçekleşir. Bir şeyi doğasına uygun ifade etmek sanatın başlangıç noktası olmuştur. Ancak herkes tarafından kabul gören unsurları iletirmek bu

toplumda birçok alanda belirgin bir tavır olarak görülmüştür. Doğayı taklit etmenin bir sonraki basamağı o şeyi doğadakinden daha ideal şekilde ifade etmektir. Görme duyusuyla algılanan daha sonra aklın ortaya koyduğu bir fikir olmuştur. Yalnızca şiir, heykel gibi sanatlar yoluyla değil bazı mimari tercih ve tasarım ilkeleriyle ortaya konan bir tavidir.

Örneğin taşıyıcı olanın belirgin olması, yapısal programın ve işlevin dışarıdan algılanabilmesi, malzemelerin kendi tözünde var olan nitel ve nicel özelliklerine uygun kullanılması gibi ilkeler yer almıştır. Bu dönemi klasikleştiren unsur bunun ilerletilmesi ve en ideal olanı arama çabası iledir. Doğadaki kalitatif ve kantitatif malzeme özelliklerine bağlı kalınmasının ötesine geçilmesidir. Yapı malzemesinin yapı elemanına dönüşümü sırasında ideal bir üstünlük verilmesi, hakiki ve mükemmel olana ulaşma çabasıdır.

Bu çaba üzerinden bir sütunu tanımlamak açıklayıcı olabilir. Taşıyıcı olması bakımından bu dönemin yapılarında karakteri belirleyen bir unsurdur. Parthenon örneğinde yapılan görsel yanılsmada, sütunu sadece yer çekime karşı yük taşıyan, taşıyıcı, düşey bir yapı elemanı olmanın yanı sıra ideal geometri arayışına tabi tutulmuş, düşüncede var olan ideal ölçülere ulaşılmasına yarayan bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Genel kabul görmüş, standartlaşmış bir sütun dizisinin de bu yapı elemanının fiziki yapısında yanılsmaya yaratacak müdahaleler yapılmıştır. Entasis ismi verilen yöntem ile fiziki varlık olan sütun, düşüncede var olan ideal sütun kavramına yaklaştırılmaya çalışılmıştır. Strüktür, program, yapı malzemesi bakımından doğadan gelen özellikleri olduğu gibi kabul eden mimarının düşünsel kopyası, algılanan görsel hali olduğundan yüksek, zarif görünmesi amacıyla şekil 3.1.'de ifade edildiği gibi optik illüzyona tabi olmuştur. Çünkü yapı malzemesi bakımından amaca uygunluk o malzemenin imkân verdiği dayanıklılık, esneklik vb. özelliklere göre davranılmıştır; taşıyıcı sistem bakımından çağın teknolojisine uygun sistem tercih edilmiştir; program ve işlev bakımından tapınak olduğunun okunmasına imkân sağlamıştır. Ancak imge ve algı bakımından amacına uygun bir şekilde tanrısal olana, hakiki olana ulaşma çabası ile fiziki mevcudiyetinden daha fazlası olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bir bakıma aldatmaca iken bir bakıma yalan söyleyerek doğruya ulaşma çabasıdır.



Şekil 3.1. Partenon tapınağı plan, perspektif, görünüşleri ve Partenon'un optik yanılsama (URL 1)

Bahsi geçen 'entasis' in açıklaması şu şekildedir: 'sütun, tapınağın çevresini saran ve üst yapının taşınmasına yarayan taşıyıcı elemanlardan her biridir. Dor düzeninde sütun kadesizdir ve sadece sütun gövdesi ile üzerine yerleştirilmiş yayvan formlu kendine özgü bir basamaktan oluşur. Dor sütun gövdesinin bir diğer önemli özelliği ise sütun gövdesinde oluşturulmuş ve optik yanılğı kaygılarının göz önünde tutulduğu, sütun gövdesinin uzaktan düzgün görünmesini sağlayan şişkinliktir. Entasis ise sütun gövdesinde yer alan ve optik yanılğları düzeltmek amacıyla yapılmış şişkin görünümün adıdır.' (URL 2)

Parthenon'un özellikleri üzerinden dürüstlük kavramı:

- Program ve işlev bakımından,
- Strüktür bakımından,
- Yapı malzemesi bakımından,
- Mekânsal deneyim ve algı bakımından olmak üzere dört parçada incelenmiştir. Öncelikle dönemin ve yerin bağlamı, yapım şartları ve teknikleri, dönemin mimarlık anlayışı anlaşılmaya çalışılmıştır. Daha sonra strüktür kurgusu, yapı malzemelerinin tercih ve kullanımı, binanın optik etkisi ve insanlar üzerinde oluşturduğu etki analiz edilmiştir.

a) Program ve İşlev Bakımından

Klasik Antik Yunan mimarlığını incelerken, günümüzden farklı bir dönemde yaşandığı için önce inşa edildikleri yere ve döneme ait bağlamı anlamak gerekmektedir. Bu dönemde kullanılan sınırlı sayıda hazır tipoloji, düzen ve üslup olmuştur. Yapılacak bir gözlemlerde plan tipolojisinden yapının kategorisini, amaç ve işlevini tanımak mümkündür. Kamusal, yarı-kamusal ve özel yapılar kendi türünde yapım amacı, plan ve malzeme bakımından olduğu gibi okunabilmiştir ve kendi temsilini net bir şekilde aktarmıştır.

Bu kuralcı mimari dahilinde yapının odak noktasını oluşturan egemen öğeler vardır. Bu öğeler, tüm yapısal düzeni ve oranları yönetmiş, belirlemiş, dönüştürmüştür. (Şekil 3.2.)



Şekil 3.2. Parthenon'un ilk yapıldığı zamandaki halinin görsel canlandırması (URL 3)

Bir mimari tasarımda şablon modellerin düzenliliği ve standart biçimlerin tekrarı söz konusudur. Yeni biçim icat etmek temel amaç değildir. Mevcut kabul görmüş olanları ilerletmek amaçlanmıştır. Göreceli oranlar, bir tasarım elemanının diğeri ile ilişkisi öncüller tarafından belirlenmiştir. Tasarımda değişiklikler olsa bile bu değişiklikler daha önce yapılmış olan üzerinden geliştirilmek durumundadır. Mimarın görevi, işi denetlemek ve her şeyin olması gerektiği gibi inşa edilmesini sağlamak olmuştur.

Bu yapılarda plan tipolojisi, düzen ve biçem ne kadar kendini yansıtmış, ifade etmiş olsa da zaman içinde pagan tapınağı olarak iç mekânda kalabalık bir dini topluluğun ibadetini amaçlamayan yapı, Hristiyan ve Müslüman toplumları için ibadethane görevi görmüş ve kalabalıkları bünyesine almıştır. Bu dini misyon birincil öncelikli işlevken, günümüze gelindiğinde artık bir mabet değil insanlığın hayranlık nesnesi olmuş bir temsili ifade etmiştir. Yaratımda amaçlanmamış bir fonksiyon yapının güncel temsili olmuştur.

b) Strüktür Bakımından

Yunanlılar, Mısırlılardan farklı olarak inşaat başlamadan papirüs vb. kağıtlara ölçekli kroki çizimler yapmak yerine yapının tam boyutunu araziye yayıp, bir sonraki boyutlandırmayı temelden basamaklara, basamaklardan sütun mesafelerine ve sütun çaplarının düzenlenmesine kadar zamanın kabul görmüş oranlarına göre yapmışlardır. Tapınakların inşasında örneğin, iç duvarlarla ilgili herhangi bir çalışma yapılmadan pervazlarıyla birlikte dış sütunlar dikilmiştir. Bunun nedeni duvarların düzen ve özellikle yüksekliklerinin sütunlar tarafından belirlenmesidir ve işin ölçekli bir plandan ortaya çıkıyor olmamasından kaynaklanmıştır. Her bir tapınak diğerinden hafifçe farklılaşmaktadır ve benzerlik doğrusal ölçülerden çok oranlarda gözlenmiştir. Hepsi aynı süreç ve işlemlerle inşa edilmiş ancak önceden belirlenmiş tekil bir plana göre yapılmamışlardır. Bu durumda inşaatın temel ilkeleri dikey destekler ve yatay kirişlerden ibarettir. Bu taşıyıcılar strüktürü olduğu gibi ortaya koymaktadırlar. Yapı amaç bakımından okunabilirliği kadar strüktür bakımından da okunabilir bir tarzda inşa edilmiştir. (Şekil 3.3.)



Şekil 3.3. Günümüze ulaşan Partenon (URL 4)

Tapınağın yapımına yaklaşık olarak M.Ö. 488 yılında başlanmıştır. Ancak söz konusu tapınak, Pers işgali nedeniyle tamamlanamamıştır. Yeniden inşa edilen tapınak ise eski tapınağın temelleri üzerine yerleştirilmiştir. Taşlar işlenmiş yapı hesaplarından anlaşıldığına göre yeni tapınak inşasına Perikles döneminde M.Ö. 447 yılında başlanmış ve M.Ö. 438 yılında bitirilmiştir. Kült yontusu, kabartmaları ve diğer plastik eserlerin tamamlanması ise altı yıl sürmüştür. Athena adına yapılan en büyük Dor tapınağıdır. Dış cephesinde kullanılan heykeltıraşlığı Yunan sanatında öne çıkan örneklerdendir.

c) Yapı Malzemesi Bakımından

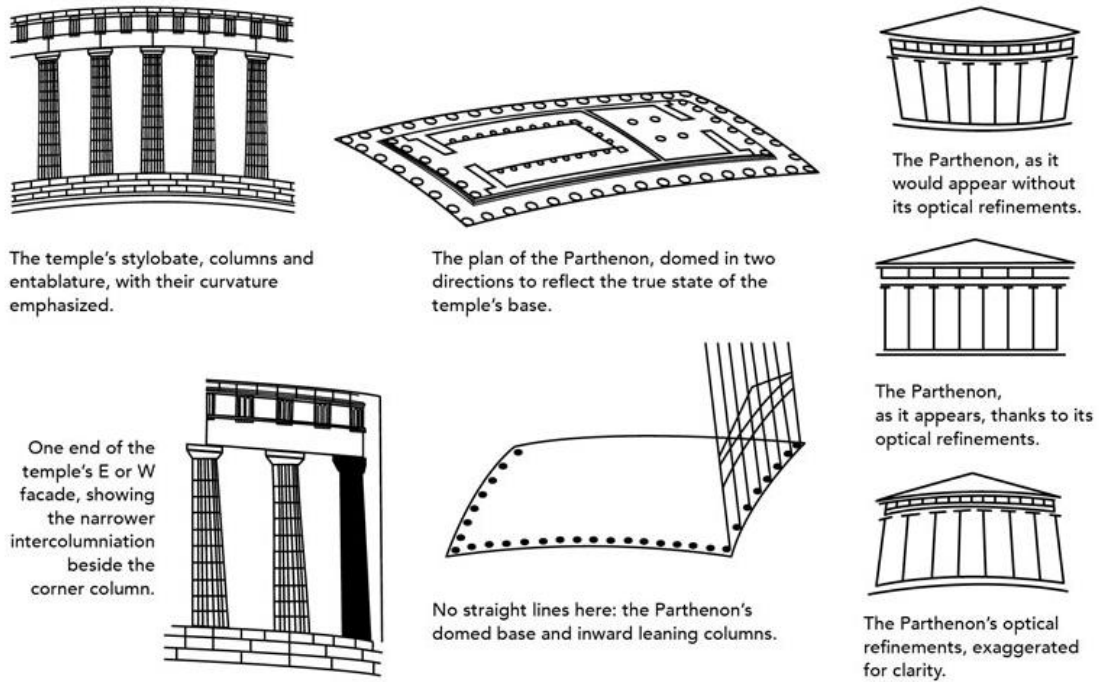
'Mimarı Ictinus ve Callicrates'dir. Phidias ise baş heykeltıraştır. Bina katıksız beyaz Pantelikon mermerinden yapılmıştır. Kabaca 31 metre en ve 69 metre boy ebatlarındadır. 4:9 orana sahiptir. Her kısa kenarda 8, her uzun kenarda 17 olmak üzere toplam 46 sütun vardır. Yapının tamamı iki odadan oluşmaktadır. Büyük oda iki sıralı dorik kolonlarla çevrilidir, kenarda ve arkadaki bu kolonların arasında Phidias'ın yaptığı 12 metre yüksekliğinde altın ve fildişi ile karışık yapılmış gözleri kıymetli mücevherlerden yapılmış Athena'nın heykeli bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar giriş ve heykel arasında kalan sığ havuzun dış mekandaki ışığı tanrıçanın üzerine yansıttığını düşünmüştür. Diğer odanın duvarlarının üst kısmında ve düşey yüzeylerde 170 metre uzunluğun da frizler yer almıştır. Bu frizlerde tanrıça onuruna dört yılda bir düzenlenen dini tören anlatılmıştır. Binada etkileyici olan temel formların harmonisi ve onlara eklenmiş olan ince zarif ve mükemmel olan heykellerdir. Bir takım kurnazca düşünülmüş inceliklerde bunlara ilave edilmiştir.' (URL 5)

Diğer hususlarda olduğu gibi yapı malzemesi konusunda materyallerin doğasından gelen renk, şekil alma, sağlamlık, ebat gibi niceliksel özellikleri yapaylık içermemektedir. Strüktürel anlamda olduğu gibi bu konuda da olduğu gibi ve dürüst bir tutum sergilenmiştir.

d) Mekânsal Deneyim ve Algı Bakımından

Özgün tasarım ve inşaatının kalitesi Parthenon'u tasarımının rafineliliği ya da narinliği ile işçiliğin en iyi takdir edilebileceği tapınak yapmaktadır. Her ne kadar sıradan bir bakışla tıpkı herhangi bir Antik Yunan tapınağı gibi üstü kapaklı bir dikdörtgen kutuya benzese de yakından incelendiğinde bu kutunun gerçekte doğrusal

hatlardan yoksun olduğu görülmüştür. Optik etki amacıyla yapıldıkları görülmektedir. Şematik ifadeleri şekil 3.4. ile gösterilmiştir.



Şekil 3.4. Parthenon'un algısını mükemmelleştiren optik ilüzyonların şematik ifadesi (URL 6)

'Parthenon'un tabanı tamamen düz değildir. Kenarlardan merkeze doğru bir kıvrımlandırılma ve hesaplanmış bir eğrilik söz konusudur. Binanın köşelerinde bulunan kolonlar çok az içe doğru eğilidir. Köşe kolonların çaplarına ilave bir kalınlık verilmiştir. Bunlar komşu kolonlara daha yakındırlar. Bütün kolonlara dış bükey bel verilmiştir. Üst bölümlerdeki kitabelerin yazıları aşağıda olanlara göre biraz daha büyük yazılmıştır. Böylece aşağıdan bakıldığında hepsi eşit boyuttaymış gibi görünmüştür. Bütün bu incelikler üzerinde çok çalışma yapılmış detaylardır. Optik ilüzyonların hesabını çok iyi yapmışlardır. Örneğin köşe kolonları kalın olmasaydı diğerlerinden ince görünebilirdi ya da zemin merkeze doğru hafifçe yükselmeseydi çukur gibi görünebilirdi. Bütün bunlar gözle fark edilemeyen kurnazca düşünülmüş inceliklerdir. Şüphesiz ki onların tek istediği güçlü estetik etkiyi verebilmektir. Zeminin dalgalanması kolonların hafif dış bükeyliği ve bırakılan boşluk mesafelerinin çeşitliliği binaya organik bir hareketlilik kazandırıp statik bir binanın yakalayamayacağı başarıyı yakalamıştır.' (URL 7)

3.2. Roma Dönemi

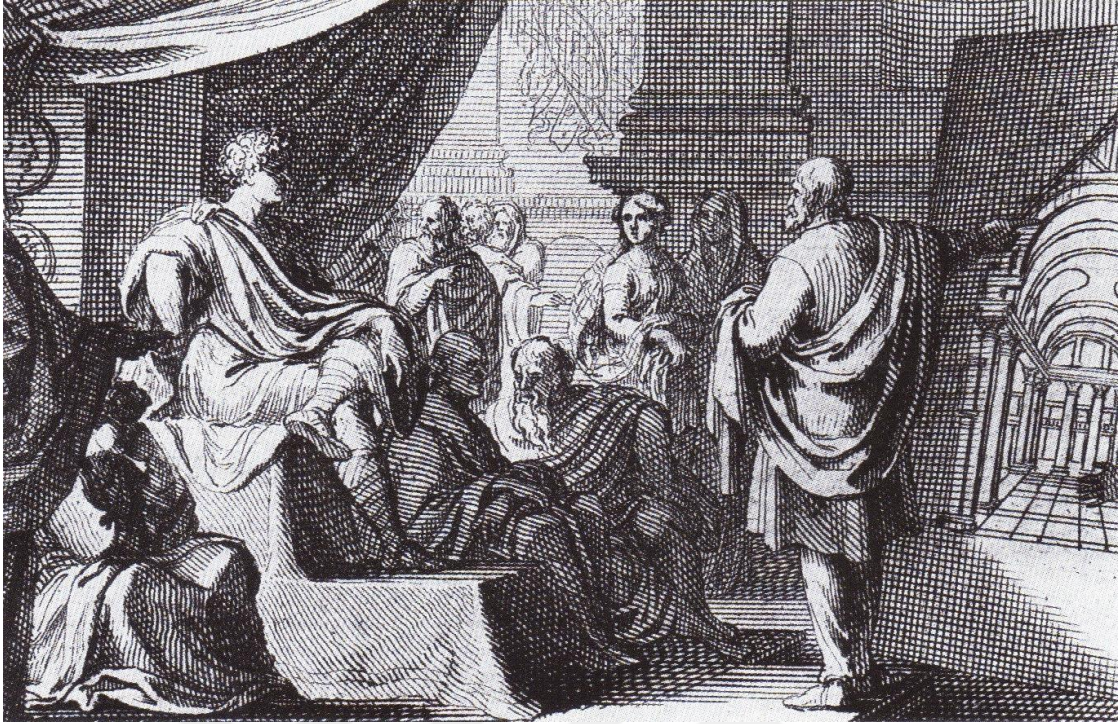
Mimarlık nedir sorusu çok eski zamandan beri cevap aramış bir sorudur ve her dönem bu soruya kendi tanımını üretmeye çalışmıştır. Mimarlıkla ilgili olarak en eski yazılı bilgi, Roma döneminde M.Ö. 25 yıllarında Roma'lı mimar Vitruvius tarafından yazılmış 'Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı eserdir. Vitruvius tarafından mimarlığa geniş kapsamlı bir tanımlama yapılmış olan ve mimarlık disiplinini, sanatların ötesinde ve üstünde bir disiplin olarak anlatarak yüceltmıştır. Sağlamlık, işlevsellik ve güzellik öğelerini bir yapıda olması gereken temel öğeler olarak tarif etmiştir. O'na kuramsal bir nitelik kazandıran mimarlığın tanımlaması ve belirli kurallar çerçevesinde tarif etmesidir.

Vitruvius'un mimarlık literatürüne katkısı bu üçlemenin dışında belirlediği altı kavramdır:

- 1) Düzen
- 2) Tasarım
- 3) Uyum
- 4) Ölçü birliği
- 5) Amaca uygunluk
- 6) Ekonomi

Yeterli bir mimarlık için uyulması gereken bu altı husustan dürüstlüğü en çok bağlayan amaca uygunluktur. Bir mimarlık ürününde kimin kullanacağı, ne zaman kullanacağı, nereden gelen malzeme ile yapılacağı gibi durumlar doğrultusunda çeşitli düzenlemeler yapılır. Örneğin biçim işlevi izler kuralında işlev sadece programla ilgili değildir. Malzemenin bir işlevi vardır, mimarın yerine getirdiği mesleki bir işlev vardır, formun ifade ettiği bir işlev vardır, psikolojik bir işlev vardır. Bütün bunlar amaca uygunluk kavramında bir araya gelirler. Vitruvius'un bunu vurgulaması bu nedenle üzerinde durulması gereken bir noktadır.

Vitruvius eğitim gördüğü yıllarda aldığı Aristotelesçi Felsefe eğitimi içeriğinden kitabında şu ifadelere yer vermiştir: 'Mimarlıkta dürüstlük kavramı, evrenin ve insanın temelinde yatan doğa kuralları ile tam bir uyum içinde olduğu zaman mümkündür. İyi bir mimar uygunluk ve dürüstlük ilkeleri doğrultusunda kalıcı ve kudretli bir yüceliğe erişirebilir.' (Vitruvius, 2005) Bu kısa ve açıklayıcı cümle bizlere o dönemde ve o coğrafyada bu terimin mimarlık disiplini üzerindeki etkisini ve önemini aktarmıştır. (Şekil 3.5.)



Şekil 3.5. Vitruvius'un İmparator Augustus'a sunumun bir tasviri, 1684 (URL 7)

3.3. Gotik Dönem

Günümüzde Gotik Mimari olarak tanımlanan stil Orta Çağ'da sıklıkla karşılaşılan sorunlar sonrası ortaya çıkmıştır. Gotik Mimari taş malzeme ile sınırlı yapım tekniklerini çözmeyi hedeflemiş ve bu doğrultuda yapılar inşa edilmesi sağlanmıştır.

'Gotik mimarının ilk kez 1141'de, Paris'in kuzeyinde yer alan bir kent olan Saint-Dennis manastırının baş rahibi Suger tarafından denendiği söylenebilir. Suger'in mimarları ve yapıcılarıyla birlikte yaptığı, sivri kemerler ve kaburgalı tonozda dahil olmak üzere geç romanesk kilise mimarisine ait birkaç öğeyi bir araya getirmektir. Her, nasılsa, bu tasarım öğelerinin, her birinin bir diğerinin potansiyelini destekleyerek daha hafif ve görsel olarak daha saydam mimari yaratmak üzere birlikte çalışabileceklerini anladılar. Suger'in istediği taş duvarları, kutsal aydınlığı simgeleyen gün ışığını süzen ve değiştiren vitraylı duvarlarla değiştirmekti.' (Roth L.M., 2015) Bu ifadeler gotik mimarının ortaya çıkış nedenini ve amacını ifade etmektedir.

'İtalyan ressam ve mimar Giorgio Vasari ilk kez "Gotik" kelimesini kullanmıştır. Barbar olarak bilinen Gotlara özgü anlamında, alçaltıcı bir tarzı ifade

etmek için söylemiştir. Gotik mimari yapısal olarak üç temel özelliğe sahiptir. Bunlar sivri kemer, uçan payanda ve kaburgalı tonozdur.' (URL 8)

Gotik Mimari'den önce erken Orta Çağ mimarları ağır taş duvarların malzeme özelliğinden dolayı yüklerini yaymakta zorlanmıştı. Bu da yapıların genellikle kısa ve ince olmasına yol açmıştır. Gotik Mimari bu soruna çözüm bulduktan sonra yapı yükseklikleri oldukça artmıştır.

'Mimarların ağırlıkları yayabilmelerine yardımcı olan inşaat tekniklerinden birisi olan dayanma kemeri Gotik Mimarının karakteristik özelliklerindedir. Bu kemerler ağırlığın yayılmasını sağlayarak duvarların üzerindeki yükü alıyor ve bu yükü direkt olarak zemine transfer ediyordu. Ayrıca esere destek sağlamanın yanı sıra ayrıntılı dizaynı ve olağanüstü süslemesi ile de dikkatleri çekiyordu. Sivri uçlu kemerlerin kullanımı daha fazla dikey uzunluklara olanak sağlıyor ve yapılar gökyüzüne kadar uzanabiliyor imajı veriyordu. Gotik öncesi yapılar karanlık ve donuklardı. Pencerele de genellikle küçüklerdi. Gotik Mimari ise ışığı, renkli pencereleri, havadar iç mekânları vurguluyor, böylece kaleler ve kiliseler daha güzel ve görkemli yapılara dönüşüyorlardı.' (URL 9) (Şekil3.6.)



Şekil 3.6. Köln Katedrali, Köln-Almanya (URL 10)

Gotik Mimari ile birlikte yapıların işlevsel özelliklerinin yanı sıra estetik ve amaca uygun olma çabası artmıştır. Bir grup insanın genellikle o bölge ve zamanda kolay ulaşılan yapı malzemesi olan taşın yapıyı var eden fikre uygun işlenmesi ile ortaya çıkan biçimdir. Yeryüzünde cenneti inşa etmek, tanrısal olana ulaşma gibi soyut bir amacı vardır. Her bir taş parçası ise bu amaca hizmet ettiği için bu bakımdan Gotik mimarının tavrı dürüsttür. Gotik Mimari, endüstri devrimi ile endüstriyel yapı malzemelerinin kullanımının gelişimi ve kültürel yapıları koruma konusu tartışılırken Ruskin ve Viollet-le-Duc tarafından ele alınacaktır.

3.4. Rönesans Dönemi

‘Gotik mimari her yapı için ayrı ayrı planlanan kısımların bir araya getirilmesiydi. Her durumda uygulanabilen bir mimarlıktı, ama evrensel normlarla belirlenen bir mimarlık değildi. Öyle ise kentsel kültürden cesaret alan yeni dönemin hedefi açıktı: Antik çağın entelektüel ve sanatsal başarımlarını kavramak ve bunları aşmak.’ (Roth L.M., 2015)

İtalya’da doğup tüm Avrupa’yı etkilemiş olan bu fikirlere sahip olan bu dönemde mimari, resim, heykel, bilim ve teknik alanlarında yaygın şekilde gelişim görülmüştür. Filippo Brunelleschi, Leon Batista Alberti, Donato Bramente, Raffaello Sansizo, Michelangelo Buonarrotti, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi gibi mimarlar bu dönemin bilinen temsilcilerindedir.

‘Çağdaş sanatçıların amaçlarının ve başarılarının kaydedilmesi son derece önem kazandı; bu ressam Giorgio Vasari’nin üstlendiği bir ödevdi. 1550’de on dördüncü yüzyıl ressamı Giotto hakkında yazarken Vasari, Giotto’nun eserinin klasik dönemin form ve insan anlayışının sağlamlığının bir ‘rinascinta’sına, ‘yeniden doğuşuna’’ işaret ettiğini söyledi. Bu İtalyanca terim Fransızcaya çevrilerek ‘Rönesans’ oldu.’ (Roth L.M., 2015)

Bu dönemde yaşanan gelişmeler toplumun ilgisini insan merkezli hale getirmeye başlamış ve Hümanizm akımı doğmuştur. Vitruvius’un ‘De Architectura’ eseri Leon Batista Alberti tarafından ‘Mimarlık Üzerine On Kitap’ adı ile Latince çevirisi yapılmıştır. Bu kitapta yer alan altı ilke ve kabul görmüş biçimlerin tanımları, geometri ve simetri üzerinde durulmuştur. Gotik mimaride dinsel vurgu yerini insan ölçeğine bırakmıştır. Alberti, 1450 yılında yazdığı ‘Yapı Sanatı Üzerine’ kitabında bütünlüğü şu şekilde ifade etmiştir:

‘Güzellik, herhangi bir parçasının eksilmesi ya da en küçük yabancı bir parçanın eklenmesiyle bütünü bozulacağı uyumlu bir bütünlüktür’ (Roth L.M., 2015)

Dönemin mimarlarından Palladio'ya göre ise "güzellik, biçimden ve parçaların bütün ile karşılıklı uyumundan kaynaklanmalıdır. Yapı bütün ve bitmiş bir vücut imgesi bırakmalı, her parça birbiri ile uyum içinde ve yaratılmak istenen yapı için gerekli olmalıdır.’ (URL 12)

Dürüstlük tanımının bir bütünlük durumunda içermesi Palladio mimarisinde bu şekilde tezahür etmiştir. Kendi içinde oran ve uyum, çevreyle uyum, simetri ve denge gibi konular amaç teşkil etmiş ve amaca uygunluk çok önemli bir halde görülmüştür.

‘Palladio genellikle tasarımlarında bir çekirdek oluşturur. Bu çekirdek etrafında daha alçak kütleler ve yapının arazi ile uyumunu sağlamaya çalışır. Bu davranış tarihsel açıdan son derece önemli bir aşamadır. Batı mimarlığında ilk kez Villa Rotonda’da çevre ve yapı birbirine bağımlı özellikleri ile ele alınmaktadır. (Şekil 3.7.) İlk kez burada evin temel aksları doğa içinde de devam etmektedir veya bunun karşıtı olarak dış mekandaki akslar iç mekâna taşınmaktadır. İnşa edildiği dönemde büyük bir başarı olarak kabul edilmiştir.’ (URL 12) Bu açıklama bu durumu net bir şekilde ifade etmektedir.

Palladio ‘Mimarlık Üzerine Dört Kitap’ isimli eserinde mimarlık ürününün nasıl olması gerektiği ve inşaat tamamlanınca nasıl olduğu arasındaki farkı da tartışır. Aynı zamanda bu tartışma mimarın kendi mesleki disiplinine karşı gösterdiği bir dürüstlük ifadesi olarak değerlendirilebilir.



Şekil 3.7. Villa Rotonda, Vicenza-İtalya, 1580 (URL 13)

16. yüzyılın ikinci yarısında ağırlıklı olarak Vicenza ve Venedik Cumhuriyeti bölgesinde faaliyet gösteren bir İtalyan mimardır. Palladio'nun öğrencisidir. Palladio'nun ölümünden sonra kalan bazı işleri tamamlamıştır. Ayrıca mimarlık yazarı olarak ortaya koyduğu eserleri vardır. Evrensel mimari fikrini ortaya atmıştır ve bu fikirle tanınmaktadır.

Scamozzi, malzemeyi olmadığı bir biçimde davranmaya zorlamamak gerektiğini söylediği bilinmektedir. Kendi gibi davranma biçimi, malzemenin kendi doğasına karşı dürüst olunmasıdır.

3.5. Barok Dönem

'Barok 16. yy'da İtalya'da Katolik Kilisesi'nin de etkisiyle, Rönesans ve Maniyerist dönemlerine tepki olarak doğmuştur. Rönesans olmayan her şeyi ifade eden bir mimaridir. Barok kelimesi kökünü, Portekizce'deki "barocco" ve İspanyolca'daki "barucca" sözlüklerden almıştır. Kelime anlamı "şekli bozulmuş inci" anlamına gelen sözcük tek başına bile Barok'un klasikliğin dışında kalan bir tutum sergileyeceğinin göstergesi olmuştur. Rönesans'taki kuralcı ve mükemmelliyetçi tutumu tam ve kusursuz olana ulaşma arzusunu bozarak yerine daha dinamik olanı ele alan veya durağan nesnelere dinamiklik katma çabası içine girilen bir döneme geçiş yapılmıştır. Kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılan akım; mimari, resim, edebiyat, tiyatro ve heykeltıraş gibi pek çok sanat dalında etkisini oldukça yoğun bir şekilde göstermiştir.' (URL 14)

Rönesans ve Barok mimarinin karşılaştırması yapıldığında şu durumlar gözlemlenmiştir. 'Rönesans mimarisi görsel açıdan yalın olduğu izlenimi uyandırırken Barok mimari kasıtlı olarak karmaşıktı. Açıklığın yerinin muğlaklık; öğelerinin ve bütünsel etkinin tek biçimliliğin yerini çalışılmış bir çeşitlilik; düzenliliğin yerini ise karışıklık almıştır. Yüzey üzerine burgu yapan düzlemsel formların yerine artık plastikliğe ve mekânsal derinliğe vurgu yapan formlar kullanılıyordu. Rönesans mimarisi kolayca algılanabilen formlar üzerine vurgu yaparken yeni mimari mistik duyguların yansıtılmasını öne çıkarıyordu.' (Roth L.M., 2015)

Bu dönemde olmayan kolon yapmak, kolon gibi görünen katmanlar yapmak, optik illüzyona yönelmek, mekân ve insana yönelik bir tanımlama dürüstlük olarak kabul edilmiştir. Olmayan bir kolon yapılmış, kaplanmış ve mekân kurucu olarak kullanılmıştır. Aslında yalan söyleyen bu durum taşıyıcı bakımdan dürüst olmasa da amaca uygunluk bakımından doğru bir durum kabul edilmiştir.

Heykeltıraş ve mimar Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) siparişe Santa Maria della Vittoria Kilisesinin sol transepti içinde inşa edilecek olan bir şapel üzerinde çalışmaya başladı. Transept şapelinin üst kısmında Bernini pencerenin etrafında, dalgalı bulutların ve meleklerin resmedildiği göz yanıltıcı bir fresk tasarladı; bulutların bir kısmı yüksek rölyef türünde oyulmuştu ve mimari silmelerin bir kısmını kaplıyordu. (Şekil 3.8.) Duvarın ve tonozun arakesiti gözden yiter ve mekânın fiziksel sınırları bulanıklaşır.’ (Roth L.M., 2015) Mekansal derinlik verme arzusu, beyinsel doyum yerine ulaşılmaya çalışılan çoşkusal etki yaratımı temel amaç olarak kabul edilmiştir. Mekân bu yönde davranmaya zorlanmıştır. Resmetme yöntemi ile desteklenen optik yanılsama ile mekânda elde eritilen sınır hissi bu amaca ulaşma ereğiyle aldatmaca yapılmasını uygun hale getirmiştir.



Şekil 3.8. Santa Maria della Vittoria, (URL 15)

Mekânı biçimlendirmenin, ışığı kullanmanın, parlak renkleri ve duyumsal detayları vurgulamanın etkilerinin olanaklarını araştıran barok ve sonraki Rokoko mimarları, zamanla mekânın şekillendirilmesini asal ilgi alanı olarak belirleyen ve mimarlığın temek strüktürünü ifade etmeyi neredeyse tamamen bir kenara bırakan bir mimari yarattılar. Böylece ‘Mimarlık, sözcüğün sözlük anlamıyla, başka bir şeyin üzerine sürülen hoş ve renkli bir cilaya dönüştü; artık mimarlık strüktürel doğruluğa çok az yer veren görsel bir etkiden başka bir şey değildi. Ancak, 1760’larda Vierzehneligen tamamlanırken köklü bir değişim rüzgârı Fransa’da esmeye başlamıştı. Strüktürel hakikatin görsel etkiyi denetlediği, tamamıyla ussal bir mimariye ani bir dönüş. Sarkaç yeniden Rönesans puristlerinin usçuluğuna doğru salınıyordu. Ama Rönesans üslubuna dolaysız bir dönüş değildi bu. Çünkü bu sırada tarih bilimsel bir disiplin olarak nesnel bilginin konusu olmaya başlamıştı. Mimarlar şimdi, eski mimarlığı yeni bir anlayışın ışığı altında, baştan aşağı yeniden formüle edebilecek ussal bir modern mimarlık anlayışı yaratmaya çalışıyorlardı.’ (Roth L.M., 2015)

3.6. Endüstri Devrimi Dönemi

19. yüzyıl, mimarlık eleştirilerinin zamanımıza kadar belirgin bir şekilde etkilerini sürdüreceği bir dönemdir. Bu dönemde sırası ile mimarlık eleştirmeni ve mimar olan İngiliz John Ruskin’in ve Fransız Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc’ün kendi dönemini ve ardılarını etkileyecek eleştirileri olmuştur. Bu eleştiri ve görüşlerden tez konusu ile ilgili olan bölümler daha çok sanayi devrimi bağlamında malzeme ve malzeme kullanım teknolojileri ile ilgilidir. Fransız ihtilalinde oluşan kaos ortamından zarar gören, korumaya ihtiyaç duyan anıtsal ve simgesel yapılar ve o dönemde yeni ortaya çıkan sanayileşme kavramı mimarlık ortamında yeni tartışmalara zemin hazırlamıştır.

Mimarlığın ifade edilme biçiminin somut göstergelerinden olan yapı malzemesi ve inşaat teknolojisi, biçimlerin ve kullanımlarının o güne kadar hiç düşünülmediği şekilde yeni mimari tarzlara, yöntemlere, çeşitli yeni yapılara tiplerine ve diğer etkilere yol açmıştır. Endüstriyel üretim nedeniyle yeni elde edilebilen çok sayıda malzeme bu değişimin asıl sebebi olmuştur, yeni inşa tekniklerini gündeme getirmiştir. O halde malzeme seçimi, bir terbiyecilik ve masraf meselesinden çok daha fazlası haline gelmiştir. Malzeme seçimi ayrılmaz bir biçimde tasarımın kendisinin algılanmasıyla ilişkili hale gelmiştir. Mimari gelenek teorisinde; ahşap, taş, tuğla gibi malzemelerin kullanımının tartışılması, esas olarak bunların tedariki ve geleneksel yapı sistemlerinde

uygun şekilde kullanılmasıyla sınırlanmıştır. Çevreye, plana, yapısal sisteme ve dekora göre uygun kullanımlarını göz önünde bulundurmamak, her bir maddenin fiziksel özelliklerini korumak için her zaman özen göstermek gerekli hale gelmiştir.

Yapılan tartışmaları kendi bağlamında değerlendirmek için 19. yüzyıl gelişmeleri önemlidir. Britanya’da 1760’da başlayan Endüstri Devrimi, Avrupa’daki tarım, kırsal toplumların endüstriyel ve kentsel hale geldiği endüstriyel gelişme dönemidir. İmalat süreçlerinin el üretiminden makine üretimine geçişi ile başlamıştır. 19. yüzyılın hemen öncesinde görülen teknik gelişmeler, yeni yaşama biçimlerinin oluşumlarını hazırlamıştır ve modernizm terimi ifade edilmeye başlanmıştır. Amerika’da yaşanan özgürlük hareketlerinden de güç alarak gerçekleştirildiği ifade edilen 1789 ihtilali Avrupa’nın genelini etkilemiştir.

Mimaride 19. yüzyıl genel stilistik tutumu eklektik olmasıdır. Farklı mimari üslupların tek yapıda toplanması halidir. Beraberinde gelen tarihselcilik akımı ise, yalnızca Yunan ve Roma klasisizminin değil, aynı zamanda sonraki stilistik dönemlerin de yorumuyla karakterize yeni bir tarihselci evre içermektedir. Yeni malzeme kullanımı reddedilerek eskiye öykünmenin ve eskilerden yeni bir yaklaşım ortaya çıkaracaklarının inancında olmuştur.

‘Yapılan yeni arkeolojik keşiflerin etkisiyle, özellikle kuzey Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nde ‘Yunan Uyanışı’ (1800-1820) adı altında gerçekleşmiştir. Antik Yunan ve Antik Romanın yeniden canlandırılmasıdır. Neo klasik mimariye bir tepki, mimaride Gotik canlanmayı teşvik eden Augustus Pugin’in yazılarında ortaya çıkmıştır. 1840’da John Ruskin bu Gotik uyanış idealini daha da geliştirmiştir ve malzemelerin dürüstlüğünü vurgulamıştır. Hem Pugin hem de Ruskin’in Gotik uyanışı desteklemesi, aslında sanayi devriminin hızlı yaşam tarzına bir tepkidir. Geçmiş ve onun yavaş hareket eden atmosferini özlediklerinden bahsetmektedir. Gotik canlanma mimarisi en çok İngiltere ve Fransa’da görülmüştür. Geçmiş ve orta çağı kutlayan romantizmin mimaride bir yansıması olarak görülebilmektedir.’ (URL 16)

3.6.1. John Ruskin’in Dürüstlük Üzerine Eleştirileri

1819’da doğan ve 1900’de ölen, önemli bir mimarlık teorisyeni olarak kabul edilen, kendi dönemini ve ardıllarını etkileyen biri kişidir. Mimar olmamasına rağmen eleştiri ve ilkeleriyle 19. Yüzyıl mimarlık ortamını etkilemiştir. 1860’da mimarlık eleştirilerini bırakmış ve sosyal reformlar konusuna yoğunlaşmıştır. Reform savunması yapısal bütünlük ve kişisel değerlerle bağlantılı olarak ‘Mimarlık ahlaki bir sanattır.’

şeklinde sloganlaşmıştır. 1849'da yayımlanan ve fikirlerinin çoğunu içeren 'Mimarlığın Yedi Lambası' kitabıdır. Bu bölümlerden bir tanesi 'Dürüstlüğün Işığı'dır. O'na göre malzemelerin doğasının dayattığı nitel ve nicel değerlere uyulmak durumundadır. Ayrıca tahriften uzak durulmalıdır ve zamana sadık kalınmalı, yeni eski gibi gösterilmemelidir.

Ruskin'e göre mimarlık mekânı düzenleyen ve süsleyen sanattır. Bina ile mimarlık arasında ayırım yapmak esastır. Çünkü bina herhangi birkaç parçayı değerlendirmek için bir araya getirdiğimiz durumdur. Mimarının daha asil olan özellikleri vardır. Bu sağlamlık ve kullanımdan öncül bir durumdur. Aynı şekilde dürüstlük de öncül bir terimdir.

Bir mimarlık nesnesi için aldatmacalar kendi içinde üçe ayrılır:

- 1) Mimari aldatmacalar,
- 2) Yapısal aldatmacalar,
- 3) Yüzeysel aldatmacalar.

Kimi zaman mimarlar yapıyı açıkça gösterme eğiliminde değildir. Dış çeper çoğu şeyi örtmüş ve gizlemiştir. İnce olan durum aldatmacanın başladığı ve bittiği yeri anlamaktır. Tuğlaları örten bir sıvayı tuğla gibi göstermek için derzlere bölmek aldatıcı ve hor görülen bir yaklaşımdır.

Ruskin, mimariyi iki türe ayırmıştır:

Birincisi, asil tip yüksek kalıcılığa sahipken ve belki de doğal taşın gerçek renklerinin kullanılmasından kaynaklanan ve haklı olarak gerçek mimari olarak adlandırılan, zamanla parıltısını kaybetmeyen mimaridir.

İkincisi, sahteci mimaridir. El işçiliğini, makinenin işiyle veya döküm işiyle değiştirmektedir. Bu malzemede bütünlük eksikliğine sebep olur.

Ruskin'in mimarlık tanımı dekorasyona karşı önyargılı olduğunu ifade etmektedir. İster el ister makine ürünü olsun şekillerin soyut güzelliği öncelikli olduğunu ifade etmiştir. Elmas örneği, onun materyal olarak cam parçasına benzese bile, bulunuş ve işleme çabasının yüksek olduğundan kıymetli olduğunu bildirmiştir. Ruskin, süsleme yapılacak olursa bunun bütüncül bir tavırla yapılması gerektiğini ifade etmiştir. Her kişi dürüstlük için çabalamalı ve herhangi bir yanlış çabadan kaçınmalıdır demiştir. Bu durum bir kural haline gelmiştir. Duvarlarını çıplak bırakılmasını ve onları sahte kaplanmaması gerektiği görüşündedir.

Başka bir Ruskin yasası dürüstlük eksikliğinin dekorasyon için en acımasız ve en az gerekli hal olduğunu vurgulamıştır. Çünkü yerinde ve gerekli kullanım, malzemenin kalıcılığı, onun kullanımını haklı çıkaran özelliktir.

Makinenin rolünde belirleyici faktör malzemenin doğasıdır. Taş, özgün doğası olan bir malzemedir. Taş renklerinde alçıdan yapılmış taş benzetmeli süslemelerin suniliğinden uzak durmak gerekmektedir.

Mimaride bütünlüğe bağlı dürüstlük yönü yalan söylememek olmalıdır. Hayal gücü, açık beyan edilmiş ve açıklanmışsa mimaride dürüstlüğü olumsuz etkilememektedir.

Mimaride dürüstlük, malzemenin doğasına ve kullanılan malzemeye gösterilen bağımlılık ile aynı doğrultudadır.

Mimaride dürüstlük üç seviyededir:

1) İnşaat seviyesi: Dürüst bina anlaşılır ve yapısal olarak aldatmaya tabi değildir. Olduğundan güçlü görünmez ve yapısal sistem temsil edildiğinden farklı değildir.

2) Yüzey seviyesi: Hem malzeme hem dekorasyonla ilgilidir. Binanın sahte bir kaplama ile kaplanması Ruskin'in ifade ettiği gibi yüzey aldatmacalarından biridir. Çünkü aldatma bir malzemeyi başka bir malzeme olarak göstermiştir. Aldatıcı temsil süslemeleridir.

3) Prosedürel seviye: Makine ürünlerine el işçiliği izlenimi vermek bu seviyede aldatmacadır.

Ruskin'in dürüstlüğü gerçekten içsel bir bakış açısı ile ele alan bir kitap yazmıştır. Hem yapım tekniklerinin çeşitliliği hem de malzeme çeşitliliği ile kolayca elde edilebilecek yalan ve aldatma ortamında dürüstlüğü ve bütünlüğü savunmuştur.

Günümüzdeki çağdaş konservasyon kuramının ve bunun evrenselleşme sürecindeki hemen hemen bütün ortak kabullerin, uzun ve süreçli bir “üslup birliği/anti-restorasyon fikir çatışması” ve “özgünlük” kavramının önemsenmesine dayanan geçmişi vardır. Anti-restorasyon hareketi, restoratör mimarları tarihi anıtlara yıkıcı zararlar verdikleri ve anıtların otantik özelliklerini tahrif ettikleri gerekçesiyle eleştirmekte ve suçlamaktadır. Süreç ile ortaya çıkan sanat objesinin tek ve tekrarlanamaz olduğunu savunmaktadır. Bir anıtsal yapının restorasyonunda yapılacak olan replikasyonlar (kopyalar), özgün formlara sadık kalsalar bile, özgün formların yeni malzeme ile “yeniden üretim” halindedirler. Bu nedenle, sanat objesini yaratan sanatçının ‘ünik ve özgün’ ürününü tahrif etmektedir denir.



Şekil 3.9. John Ruskin (URL 17)

Ruskin, mimari kültür mirasını;

1) “building” (sıradan ihtiyaçları karşılamak için yapılmış yapılar)

2) “architecture” (belirli bir mesaj vermek için yapılmış, sanat değeri olan anıtsal yapılar) olarak iki bölüme ayırmıştır. Bu kategorilerle, sanat eseri yapılarıdaki söz konusu mimarın arkasındaki düşüncenin ve soyut kültürün önemine değinmiştir.

19. Yüzyıl döneminde yapılan mimarlık tartışmalarında başat iki aktör olan John Ruskin ve Viollet-le-duc görüş olarak birbirlerine önemli noktalarda ters düşmüşlerdir. Kendilerinden sonra yaşayan mimarları derinden etkilerler. ‘Binaları Şekillendiren İdealar’ isimli kitabında Fil Hearn bu konuya şu şekilde geniş yer ayırmıştır:

‘John Ruskin bir binayı nasıl bir araya getirildiğine dair kullanıcıya/izleyiciye doğrudan bir açıklama ilettiğinde mükemmel olarak değerlendirirdi. Ancak dengeyi sağlamak için yapının her yönünün sergilenmesi de zorunlu değildir. Esas nokta, yapının öğelerinin hiçbir zaman dağılmaması ve yalnızca koşullu olarak gizlenmesidir. Örneğin bir çatı katındaki mertek ve aşıkların varlığı, eğimli çatının eğimli düzlemleri altında kabul edilebilir. Bu nedenle Gotik katedral, nasıl monte edildiğini açıkça ortaya koyarken, mimarlık erdeminin bir paradigmasıdır. Bu mesajın etkisi, mimarlar arasında

yapıyı kendi olduğu gibi açık ve görünür kılmak için ahlaki bir yükümlülük duygusu yaratmak olmuştur.

Ruskin, malzemelere yönelik bakış açısını, onların dürüst kullanımı konusunu gündeme getirecek şekilde zorlayıcı ve unutulmaz bir şekilde başlatmış ve şu beş maddeyi sıralamıştır:

1) Hangi malzeme kullanılırsa kullanılsın, hiçbir zaman en yüksek sınıftan farklı olmamalıdır. Müşteri amaca uygun en yüksek maliyetli malzemeleri karşılayamıyorsa, daha az pahalı bir ortamın en iyisi seçilmelidir.

2) Hiçbir malzeme başka bir malzeme olarak gizlenmemelidir. Bahsettiği örnekler, oyma bir başlık gibi dekoratif bir özelliğin yaldızlanması veya bir tuğla duvarın alçı ve freskle kaplanmasıdır.

3) Bir malzeme asla kendi fiziksel özelliklerine aykırı yapısal amaçlar için kullanılmamalıdır. Örneğin sıkıştırılmaya karşı büyük bir dayanım kapasitesine sahip olan ancak gerilme değeri çok az olan taş, mükemmel bir destek ayağıdır ancak bir uzanan kiriş değildir. Bununla birlikte taş, bir kemer şeklinde kayda değer bir açıklık mesafesini kapatacak şekilde de yapılabilir.

4) Geleneksel olarak, bir amaç için kullanılmayan bir teknikle belirli bir malzemede yapısal elemanlar yapılmamalıdır. Bu nedenle, normalde taştan oyulacak olan yapraklı dekoratif öge, keski ile elde edilecek bir keskinliğe sahip olmayacağından demire dökülmemelidir.

5) Geleneksel kullanımın itibarını kazanmamış her malzemedan kaçınılmalıdır. Yani, dökme demir gibi yeni, endüstriyel olarak üretilmiş malzemelerden kaba koşullarda kaçınılmalıdır.' (Hearn, 2003)

John Ruskin yapısal çözümü, dürüstlük kavramında mecbur kılarak bir mimari tasarım ilkesine dönüştürmüştür. Mimarlıkta dürüstlüğün, bina yapısına, bina sirkülasyonuna ve malzemelerine sadık kalmak tanımının, karşıtı olan mimari aldatmacaları yazdığı bir makalede bu aldatmacaların neler olduğunu Hearn'in ifadesiyle, genel olarak üç başlık olarak ele almıştır:

- 1- Gerçek olandan farklı bir yapı veya destek üslubu önerisi,
- 2- Yüzeylerin, gerçekte oluştuklarından başka bir malzemeyi temsil etmesi için boyanması,
- 3- Her türden döküm veya makine yapımı süs eşyalarının kullanılması. (Hearn, 2003)

John Ruskin'in yapının kendi olduğu gibi görünmesinin ahlaki yükümlülüğünden bahsedip olması gereken beş kriteri ve olmaması gereken üç kriteri böylece belirlediği görülmüştür. Ruskin'in düşünceleri, endüstrileşmeye karşı olan bir aydın çevreyi bir araya getirmiştir. Gerek yazıları ile gerek uygulamalarıyla 'Arts and Crafts' hareketinin kurucularından olan William Morris, 1859'da arkadaşı Webb'e yaptırdığı Kırmızı Ev, bu düşüncelerin uygulamaya dönüştüğü ilk üründür. (Şekil 3.10.)

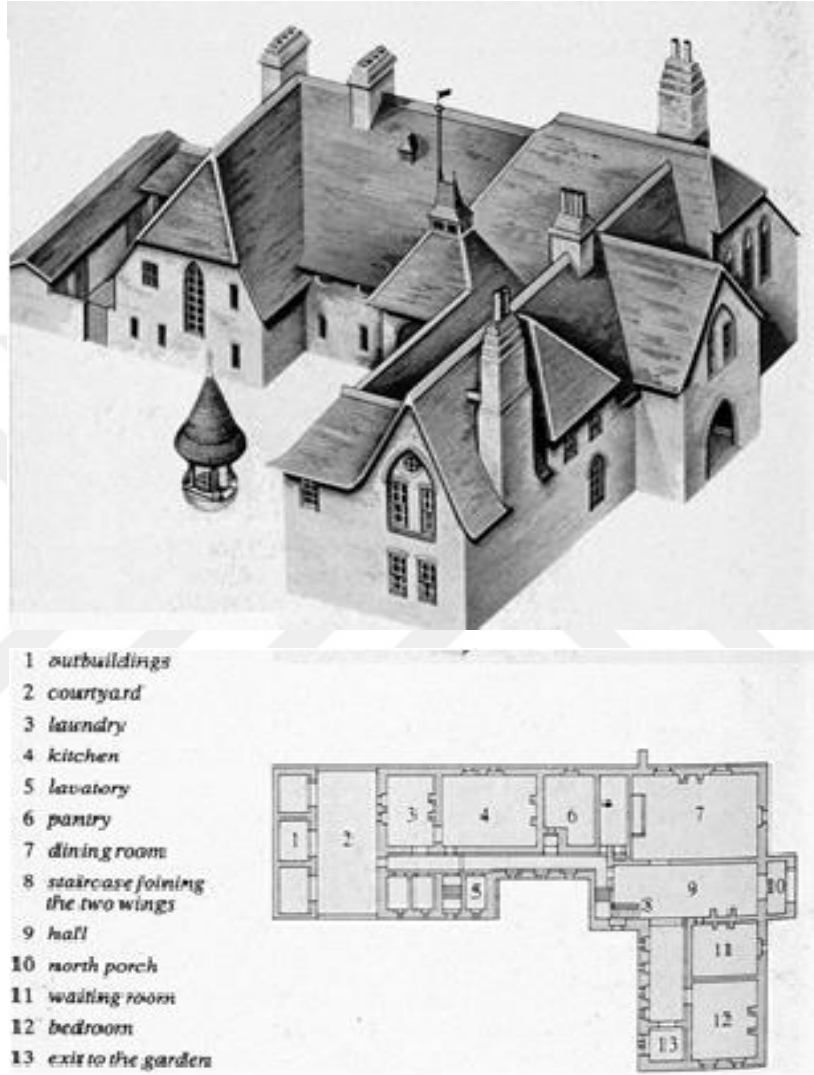


Şekil 3.10. Kırmızı Ev (URL 18)

'İlk kez Pugin, daha sonra da Ruskin'in savunduğu, Gotik mimarinin yaptıkları işten sevinç duyan işçilerin el emeğiyle yapıldığı için iyi olduğu düşüncesinden hareket eden Morris tasarım standartlarını yeniden biçimlendirmeye koyuldu. Kent'teki Bexley Health'de, 1859-1860 tarihlerinde inşa edilmiş olan bu eve, o zamanlar pek rağbet edilen alçı sıvasız çıplak kırmızı tuğla kaplamasından dolayı Kırmızı Ev adı verilmiştir.' (Roth L.M., 2015)

Kırmızı Ev, Amerikalı mimar Louis Sullivan tarafından 1895 yılında ortaya konulan 'Biçim işlevi izler.' ilkesinden otuz beş yıl önce İngiltere'de 1860 yılında uygulanan, yapı malzemesi kullanımı prensibi bakımından John Ruskin'i takip etmiş olan ve Arts & Crafts akımının temellerini oluşturmuş olan Philip Webb tarafından William Morris için tasarlanmış evdir. En büyük iddiaları, malzemenin açıkta bırakılması ile plan ve cephe bağıntısının 'iç' ten kaynaklanmasıdır. Dolayısı ile yapı tekniği ve yapı dili olarak 'yalan söylememesi' yapının mimari dürüstlük bakımından

önemli bir örnek olduğunu göstermiştir. Yapı sadece malzeme kullanımı ve strüktürün ifadesi açısından değil, fonksiyon ve cephe düzeni açısından da olduğu gibidir. Pencereleler o dönem için garip sayılacak bir şekilde plana göre yerleştirilmiş, cephede hizalama ve simetri aranmamıştır. (Şekil 3.11.)



Şekil 3.11. Kırmızı Ev Perspektif ve Plan (URL 19)

Çoğu mimarlık eleştirmeni, sert eleştirileri olmasına karşın Ruskin'in mimarlık üzerinde olumlu bir etkisi olduğu konusunda görüşler ortaya koymuştur. Söylemleri bazen diğer mimarlık eleştirmenlerinin ona sert bir şekilde cevap vermesine ve zıtlaşmasına ortam hazırlamıştır. Ruskin entelektüel bir ortamda yaşamış ve düşünce, politika, sosyoloji, bilim ve endüstri alanlarında birçok değişime tanık olmuştur.

Söylemleri, kendi söylemine zıt bir söylem olan üslup birliği ile birlikte tartışılmıştır ve değişimlere öncülük etmiştir.

Kendisini olumlu ve olumsuz yönde eleştirenlerin dürüstlük üzerine görüşleri şu şekildedir:

Bruno Zevi, 'Mimarlığı Görebilmek' adlı kitabında Ruskin'in mimariyi doğru ve yanlış olarak keskin ikileme ayırmasını eleştirmiştir. Zevi, mimaride dürüstlüğün bir erdem olduğunu belirtmiştir. (Zevi B., 2021) Onun için bütünlük diğer unsurlardan daha öncüdür.

'Mamlin Talbot'un "Mimarlık: Bütün İnsanlar için Sanat" adlı kitabında Ruskin'in mimariye tek taraflı bakış açısını da eleştirmiştir. Dekorasyon ve süsleme konusunda mimarinin daha sonra geldiği nokta için onu suçlamıştır. Ruskin'i reddinde iki şeye güvenmiştir. Bunlar dekorasyonun mimaride sadece bir unsur olması ve endüstriyel devrimin tasarımcılara hem ilham veren hem de onları zor deneyimlere sokan tasarım teşvikleridir. Bu konularda daha derin ve temel çözümler sunulması gerekirken Ruskin'in bazı ifadelerinin daha yüzeysel kaldığını ifade etmiştir.' (Al-Sadkhan, 2021)

'Eliel Saarinen'in 'Sanat ve Mimarlık' isimli kitabında hem anlam hem biçim açısından gerçek ve sahte sanatı ayırmıştır. Birincisi, gerçek sanattır. Sanat formunun, anlamının ve yaratıcılığının gerçek ifadesini bulduğu yerdir. İkincisi, doğru sanattır. Anlamın ve içtenliğin kabul edilebilirliğidir. Sanat formu özellikleri ile uğraşmıştır. Üçüncüsü, gerçek olmayan sanattır. Anlam ifade etmez ve asgari sanat formudur. Dördüncüsü, olmayan sanattır. Sanat eserinin hiçbir özelliğini ifade etmez ve içermez.' (Al-Sadkhan, 2021)

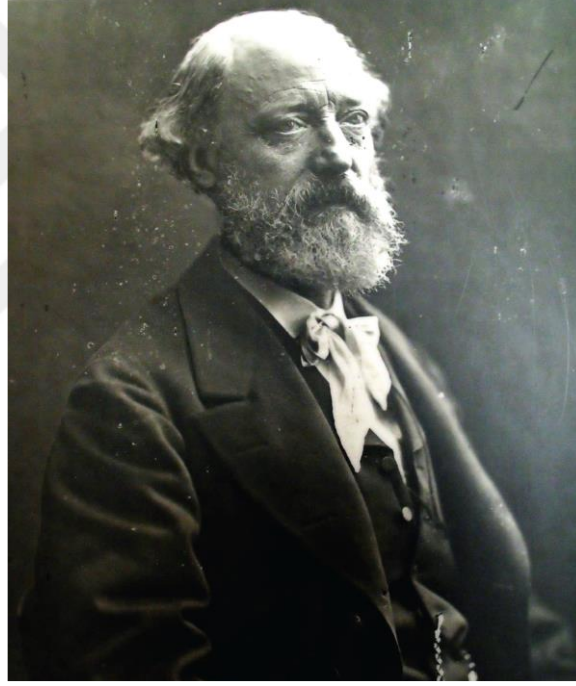
'Saarinen, üslû düzeyinde mimaride dürüstlük üzerine yaptığı araştırmaların iki yönü vardır. İnşa eyleminin ardındaki anlatım araçları ve yapım yöntemi ile ilgisi olmayan sahte formlardır. Bunlar ahlaki iflası temsil eder. Mimarlık tarihinin birçok döneminde bu konuda etik üstün gelmiştir. Ruskin ve Saarinen'in dürüstlük konusunda fikir birliği bununla sınırlı değildir. Aynı zamanda dürüstlüğün göreceli olduğuna da inancı da vardır.' (Al-Sadkhan, 2021)

'Belcher'in 'Mimarlıkta Temel Bilgiler' adlı kitabında mimarlıkta dürüstlük üzerine incelemeleri vardır. Dürüstlük, mimarlık ile uyum içinde olduğunda elde edilen, mimaride temel bir ilkedir. Ahlaki, estetik ve yapısal yasalar vardır. Görünüşte malzeme olduğundan başka gibi görünmemelidir. Karakteristik olarak binanın özelliği işlevi ve programı ile uygun olmalıdır. Konstrüksiyon gizlenmez ya da başka bir yapıymış gibi

görünmemelidir. Malzemeler hem dürüstlüğe hem kullanışa göre seçilmelidir. Bina sadece sağlam ve dürüst olması yetmez, sağlıklı ve sağlam görünmesi de gerekmektedir. Destek ve direnç yöntemleri kolay algılanabilir ve iyi tanımlanmış, inandırıcı olmalıdır. Bina doğal yapısal etkilerle çelişen bir görüntü ile karşımıza çıkmamalıdır.’ (Al-Sadkhan, 2021) Bu araştırmada belirtilen tüm noktalarda Belcher’in incelemeleriyle Ruskin’in incelemeleri tutarlıdır.

3.6.2. Eugene Viollet Le Duc’ün Dürüstlük Üzerine Eleştirileri

Paris’te doğan mimar Eugene Viollet-le-Duc 1814-1879 yılları arasında yaşamıştır. Hem mimarlık teorisi hem mimarlık pratiği ile ilgilenmiştir. Görüşleri ve uygulamalarıyla çağdaşlarını ve ardıllarını etkilemiştir. (Şekil 3.11.)



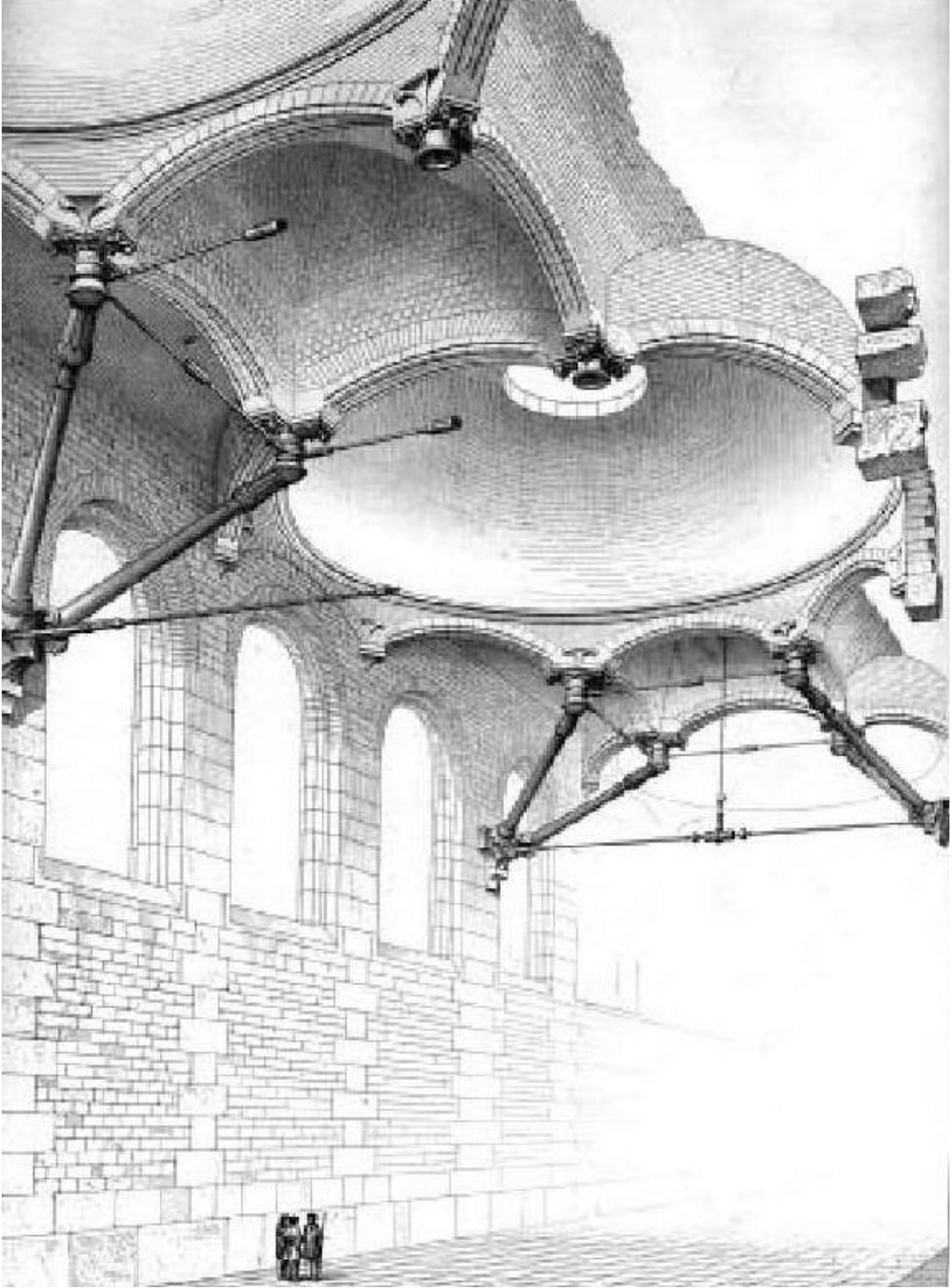
Şekil 3.11. Eugène Viollet le Duc’un Félix Nadar tarafından çekilen portresi (URL 20)

19. yüzyılın ilk yarısının sonlarında, tarihe ve tarihi yapılara Romantik yaklaşım, anıtların korunmasında bilimsel ve teknik yenilikleri ve pozitivism felsefesini öne çıkarırken; mimarlık alanında yeni yapıların tasarımında ‘eklektisizm’ yani geçmiş mimari üsluplardan seçilen yapı elemanı ve cephe formlarının bir arada yeni bir cephe biçim düzeni içinde kullanılmaları ve ‘tarihselcilik’ hüküm sürmüştür. Endüstri Devrimi’nden sonra ortaya çıkan yeni yapı malzemeleri ve yapım teknikleri ile betonarme ve cam/çelik yapılar ve o devre kadar inşa edilmiş kent ve motorlu trafiğin

gerektirdiği düz ve geniş yolların yapımının neden olduğu yıkımlar kent dokusunu etkilemiştir. Restorasyonlar, milli onurun ve gelişmelerin simgesi olarak; bir üslup birliği içinde, son derece gösterişli bir biçimde yapılmaya başlanmıştır. “Üslup birliği” anlayışı, İngiltere’de Sir Gilbert Scott ile taraftar bulmuş ve giderek adı bu kavramla bütünleşmiş olan Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc ’ün ardıllarınca dünyanın birçok yerinde uygulanmıştır. J. Ruskin’in öncülüğünü yaptığı “Anti Restorasyon” kuramı ve ardılları ise bunun karşıtı olmuştur. 19. yüzyılın ilk yarısında Fransa’da, yukarıda belirttiğimiz ulusalcı ve tarihselci düşünce akımlarıyla ortaya çıkan, Orta Çağ yapılarının özellikle de kiliselerin onarılması merakı vardır. Viollet-Le-Duc uygulamada çok önemli tarihi yapılarda dönem eklerinin temizlenmesi ve ilk yapıldığı devrin üslubuyla bütünlenmesi amacını taşıyan üslup birliğini savunmuştur. Bu kuramın oluşumunda; aydınlanma düşüncesi, pozitivizm ve bilimsel gelişmelerle bilim kurumları ve tarihselcilik bütünleşmektedir.

Viollet-le-duc rasyonalizme duyguyu, saygıyı, malzemelerin kendi yapısından kaynaklanan niteliklere uygun düşecek bir strüktür tasarlamamız gerektiğini ve malzemenin kendi doğasına uygun olma halinin üslubu, biçimi ve yapı dilini meydana getirdiğini ‘19. Yüzyılda Gotik Üslup Üzerine’ kitabında şöyle belirtmiştir:

‘İmgelemimizin efendisi değiliz ancak aklımızın efendisiyiz. Akıl bizim malımızdır, eğitir büyütürüz ve ara vermeksizin kullanınca da makineyi ayarlayan ve ürünlerine yaşam ve kalıcılık sağlayan dikkatli bir yönetici haline getirebiliriz. Herhangi bir bitkinin tek bir yaprağını bile gördüğümüzde ondan bitkinin bütünü, bir hayvan kemiğinden de hayvanın bütünü, bir görüntü gördüğümüzde de ondan mimarlığın öğelerini veya mimarlığın ögesini, anıtı çıkarsayabiliriz. Doğanın yaratıcı gücü, bütün halindeki oluşumları sadece parçalardan kalkarak elde edebilmiştir. Kütleler parçaların şaşmaz sonucuydu, hammaddeyi kendi kullanımımız için işlemekten başka bir şey yapmayan bizlerin, söz konusu hammaddeyi sadece biçimi ve niteliği uyarında kullanmamız haydi haydi gereklidir. Üslup bir eserin parçaları arasındaki bu anlaşmanın, bu birliğin görünürdeki mührüdür; öyleyse üslup aklın işe karışmasından türemektedir. Hammaddeleri, örneğin metalleri bir yere kadar zorlayabiliriz. (Şekil 3.12.) Keyfi biçimler almaya zorlayabiliriz onları. Ama taş, ahşabı, bunları doğanın bize sunduğu gibi almaya, bu maddelerin oluşumunu yöneten bazı yasalara göre kullanmak zorundayız. Dolayısıyla onların niteliklerine uygun düşecek bir strüktür tasarlamak zorundayız. (Viollet-le-duc, 2015)



Şekil 3.12. Tarihi Yapıların Restorasyonda Endüstriyel Malzeme Kullanımına İlişkin Viollet le Duc'ün Eskizi (URL 21)

Notre-Dame Katedralinde bazı yapı elemanları ve rölyefler Viollet-Le-Duc'ün çizimlerine göre yeniden üretilerek bütünüyle yenilenmiştir. Restorasyon amacıyla başlayan çalışma rekonstrüksiyona dönüşmüş, daha da ötesi yapıda kullanılan Viollet-

Le-Duc'ün kişisel tasarımları ve replika ürünleri nedeniyle kilise ilk hâline de uzaklaşmıştır. Viollet-Le-Duc'ün, titiz bir çizimle gerçekleştirdiği belgeleme tekniği ve uygulamalarındaki kaliteli işçilik, heykeltıraşların kullanılması, vb. unsurlarla ortaya çıkan estetik kalite, o dönemde büyük beğeni kazanmıştır.

Viollet-Le-Duc, “Restorasyon terimi ve uygulaması, her ikisi de yeni kavramlardır. Bir yapıyı restore etmek; onu korumak, onarmak veya yeniden inşa etmek değil, onu hiçbir zaman var olmadığı bir bütünlük içinde “restitüe etmek” ve bütünlüktür” demektedir.

Mimarlık insan eliyle yaratılan formlardan oluşur; bu formlar tekrar edilebilir ancak nerede duracağı belli olmayan bir replikasyon ve yenilemenin yolunu da açabilmiştir. Mimarlık, belirli malzemelerin, belirli işçilik ve yapım teknikleriyle üretilmesi ve strüktürel ilkelere göre bir araya getirilmesidir. İşlev, yapı programını belirlemektedir, yapı da bu şekilde inşa edilmelidir; kayıp formlar söz konusu olduğunda, ilk üretilen formun mantık silsilesi içinde yeniden üretimi yapılabilmektedir.

Stilistik rekompozisyon anlayışına göre, Antik Yunan ve Helenistik Dönem yapılarında “düzenler” vardır ve her şey bir biçim düzeni içindedir. Buna karşılık Orta çağ gotiğinde bezeme formları çok değişkendir; mimarın hayallerine ve tasarımlarına dayanmıştır. Viollet-Le-Duc yapının programı, üslubu, strüktür sistemi, malzemeleri ve bezeme formları bilindiği zaman, özellikle tekrarlayan yapı ve bezeme elemanlarının yeniden üretilerek bütünlüme yapılabileceği görüşündedir. Daha sonraları, bu tür bütünlümlerin farklı malzeme ile yapılması, gerçek ve dürüst belgelere dayanılarak uygulanması gerektiğini belirtmiştir.

Stilistik rekompozisyona tepkiler en yoğun şekilde, korumayı cemiyetler eliyle yapan, daha muhafazakâr yapıdaki İngiltere’de görülmüştür. John Ruskin, William Morris ve Philippe Webb tarafından 1877 yılında kurulan Tarihi Yapıları Koruma Cemiyeti (SPAB) bu alandaki ilk kurumsal yapıdır. İdealistler, şairler ve tarihselciler tarafından savunulan, üslup bütünlüğü ve rekonstrüksiyonlara dayanan, Viollet-Le-Duc'ün önderliğini yaptığı “Stilistik Rekompozisyon” yani “Üslup Birliği” ve Arkeologların savunduğu; anıtlara koruyucu bakımla, hiçbir müdahalede bulunmadan ve insanlık tarihinin sayfalarından biri olarak en ufak bir değişiklik yapmaksızın korumak isteyen, “Konservatif Yaklaşım” olduğunu söylenmiştir.

Bu iki zıt düşüncenin sentezi olarak “Bilimsel Restorasyon” ilkeleri ortaya çıkmıştır. Bilimsel restorasyonun oluşum sürecinde, üslup birliği anlayışının etkilerinin hâlâ kaybolmadığını görülmüştür. Restorasyonlarda, bütünlüme yapılan kısımların

özgün olanı taklit etmesi veya bütünlenen yeni kısımlar olduğunun vurgulanması, bu yıllarda tartışma konusu olmuştur. SPAB, dürüst onarımlar (honest repairs) mottosu altında bütünlenen kısımların farklı malzeme kullanılarak belirtilmesi gerektiğini savunmuş ve bunu uygulamıştır. Fransız geleneğinde ise, bütünlenen kısımların mükemmel bir şekilde yapılarak özgün olandan ayırt edilmemesi hedeflenmiştir.

Yapılar insanlık tarihinin belgeleri olarak kabul edilmiştir. Yalnızca fiziki bir veri değil, soyut kültürün tarihi belgeleri olarak da ele alınmıştır. Bu bağlamda restorasyonlarda estetikleştirme veya hayali bütünlemelerin sahtecilik (falsification) olduğu ve tarihi belge tahrifatıyla eşanlamı sayılacağı kabul edilmiştir.

Kaburgalı tonoz sisteminin kullanılması ve çatı yükünün içten ya da dıştan uçan payandalarla yapının bir tür askıya alınması gibi teknik çözümler, bu üslubun getirdiği yeniliklerdir. Sonuçta taşıyıcı olmaktan çıkan duvarlarda, vitraylarla güzelleştirilmiş büyük pencere boşluklarının açılmasına olanak sağlanarak, mabetlerin içi aydınlanmıştır. Gotik mimari çatı ve cephe sistemleri açısından üç yenilik getirmiştir: Bunlar kaburgalı tonoz, dayanma ayakları (kontrforlar), dayanma kemerleridir. (payanda kemerleri)

Kaburgalı tonoz, haç tonozla kaburgaların eklenmesi ile elde edilmiştir. Tonozun yapımında, kaburgalar inşa edildikten sonra araları doldurulmaktadır. Dayanma ayakları ve dayanma kemerlerinden oluşan sistem, Gotik mimarlığın düşeyde gelişimini sağlamış ve yük aktarma prensibi ile büyük pencereler açmaya olanak tanımıştır. Böylece gotik mimarlar taş yapıyı hafifleterek, taşın doğal nitelikleriyle adeta ters düşen üsluplar yaratmışlardır.

Orta çağ mimarlık üslubu, taşın malzeme olarak getirdiği olanakların biçim yönünden hiç de o kadar sınırlı olmadığını ortaya koymuştur. Gotik yapılar, göğe yükselen hatları ile çok dinamik ve canlı bir yapı sergilemiştir. Göğe yükselme, Orta çağ insanının her katedrali bir öncekinden daha yüksek ve daha görkemli inşa etmesi çabasıyla artmıştır. Gotik katedraller, taşıyıcıların dışarıdan algılandığı ve tüm ışığın içeri alındığı narin yapılardır. (Şekil 3.13.)

Dolayısıyla bu strüktürel oyunlar taş yapının o güne değil bir yapı malzemesi olarak verdiği hissi kırmış, daha zarif göstermiş ve bir manipülasyona uğratmıştır.



Şekil 3.13. Viollet-le-Duc'ün mimar olarak aktif çalıştığı Gotik Katedral: Note-Dame (URL 22)

3.6.3. Ruskin ve Viollet-le-Duc Görüşlerinin Karşılaştırılması

Mimarlık kuramlarının ve eleştirilerinin günümüze kadar belirgin bir şekilde etkilerini sürdüreceği bir dönem olan 19. Yüzyıla gelindiğinde iki çağdaş mimarlık ve sanat eleştirmeni İngiliz John Ruskin ve Fransız Eugene Emmanuel Viollet-le-duc dürüstlük konusunda çoğunlukla karşıt olmak üzere bazı ortak görüşlerde ortaya koymuştur. Bu görüşler endüstri devrini bağlamında malzeme ve malzeme kullanım teknolojileri yönündedir. Fransız ihtilalinde çıkan iç kargaşadan, bakımsızlıktan ve benzeri faktörlerden zarar gören; korumaya ihtiyaç duyan anıtsal yapılar ve o dönemde yeni ortaya çıkan endüstrileşme kavramı mimarlık ortamını derinden etkilemiştir.

İkili arasındaki ilk fark Ruskin yazar olması ve Viollet-le-Duc 'ün mimar olmasıdır. Her ikisi de resim aracılığıyla düşüncelerini net bir şekilde aktarabilmiştir.

Ruskin ve Viollet-le-duc 'ün karşı karşıya geldiği noktada cam, çelik, demir, betonarme gibi endüstriyel üretimle gelişmiş düzeyde elde edilen malzemelerinin mimariyi radikal derecede etkilemeye devam ettiği görülmektedir. Bu durum yapı malzemesinin salt doğadan elde edildiği şekilde kullanımı konusunda dürüstlük kavramının yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır.

Ruskin'in bu konuda çağdaşı Viollet-le-Duc ile temel ortak ve zıt görüşleri ise şöyledir:

'Ruskin ve Viollet-le-duc materyallerin gerçekte olduklarından farklı bir şekilde işlenmiş gibi görünmemesi gerektiğini savunması bakımından ortak görüş ifade etmektedirler. Ayrıldıkları temel konulardan bir tanesi endüstri malzemelerinin kullanımınıdır. Endüstri ürünleri kullanımını Viollet-le-duc önem bakımından birinci sraya alırken, Ruskin mümkün olduğunca el emeği ürünleri tercih etmektedir.' (Hearn, 2003)

Viollet-Le-Duc'ün önderliğini yaptığı "Stilistik Rekompozisyon" yani "Üslup Birliği" ve Arkeologların savunduğu; anıtlara koruyucu bakımla, hiçbir müdahalede bulunmadan ve insanlık tarihinin sayfalarından biri olarak en ufak bir değişiklik yapmaksızın korumak isteyen, "Konservatif Yaklaşım" olduğunu söylenmiştir. Bu iki zıt düşüncenin sentezi olarak "Bilimsel Restorasyon" ilkeleri ortaya çıkmıştır. Bilimsel restorasyonun oluşum sürecinde, üslup birliği anlayışının etkilerinin hâlâ kaybolmadığını görülmüştür. Restorasyonlarda, bütünleme yapılan kısımların özgün olanı taklit etmesi veya bütünlenen yeni kısımlar olduğunun vurgulanması, bu yıllarda tartışma konusu olmuştur. SPAB, dürüst onarımlar (honest repairs) mottosu altında bütünlenen kısımların farklı malzeme kullanılarak belirtilmesi gerektiğini savunmuş ve bunu uygulamıştır.

John James Stevenson (1832-1908), Fransa'daki restorasyonlarda yapılan bütünlemelerin eski-yeni ayrımını göz ardı eden yaklaşımı karşısında yapılan uygulamaları "Falsification/ tahrif/ sahtecilik" olarak nitelendirmiştir. (Ruskin J., 1893) Stevenson'a göre otantik malzeme en az, ancak en etkin müdahale ile yerinde korunmalı; replikasyon sahteciliğinden kaçınılmalıdır. Bu politikalar doğrultusunda, 1903'te temel ilkeleri anlatan bir broşür ile form, renk-doku, işçilik olarak özgünle uyumlu ve sağlamlaştırmayı esas alan bir ilkeler bütünü onarımcılarla paylaşılmalı istenmiştir. Bütünlenecek kısımların, kontrast oluşturacak şekilde, bazen farklı malzeme

kullanılarak vurgulanması “Honest Repairs” (dürüst onarımlar) olarak tanımlanmıştır. Onarılan veya bütünlünen kısımların bu denli kontrast oluşturması artık istenmese bile, bu anlayış dünya çapında 1960'lara kadar etkisini sürdürmüştür. Günümüzde, bütünlünen kısımlarda renk ve doku uyumluluğu aranırken, yakın mesafeden yapılacak bir incelemede özgün/yerinde olan ve bütünlünen kısmın ayırt edilebilir olmasının gerekliliği ilkesi kabul edilmiştir.

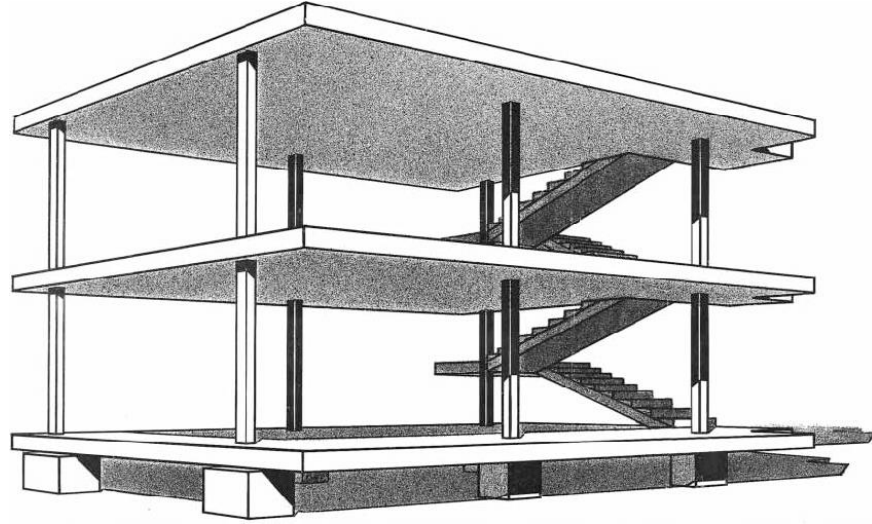
Eugène-Emmanuel Viollet le Duc için Gotik mimariyi meydana getiren malzeme, yapım tekniği, strüktür ve formlar bellidir. Bunlar yerel olarak değişse bile o bağlamda etüt edilerek eksik kısımlar yeniden inşa edilebilir. Bu konuda iyi yetişmiş bir mimar yapının ilk mimarıyla aynı frekansta düşünerek ve adeta reenkarne olarak aynı tasarımı yapabilir demektedir. (De Murphy, K., 2000) Ruskin ise, “Gotik mimarinin dış ve iç elemanları vardır. Elemanlarının belirli ölçüde ustaların zihinsel yapılarından etkilenmesi söz konusudur. Dış elemanların formları; sivri kemerler, kaburgalı tonozlar, vs. dir. Bu formlar ve mimari elemanlar olmadıkça o yapıya Gotik diyemeyiz; bununla birlikte formlarda, tek başlarına yeterli değildir. Formların arkasında, güç ve yaşama bakışı oluşturan bir düşünce vardır, bu nedenle önce formları yaratan zihinsel yapıyı ve form üretmedeki özgürlük sınırlarını bilmemiz gerekir.” demektedir. (Erder, C., 1975)

3.7. Modernizm Dönemi

Modern mimarlık, 19. Yüzyılın eklektisist anlayışına karşı çıkan özgün yaratma yanlısı tüm mimari bakış açılarının genel adıdır. Geçmişten biçim aktarma ve bunları direkt kullanma tutumuna karşı, biçimlerin çağa ve güncel koşullara göre oluşması gerektiğini ifade etmiştir.

Temelleri daha önceki yüzyıllarda atılsa da özellikle 1910 ve 1972 arası dönemi kapsamıştır. Geçmişin süslü binaları karşısında son derece pür bir dil hakimdir. Bu pürist yaklaşımın öncül ustaları Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto gibi isimlerdir.

Duvarın taşıyıcılıktan kurtarılıp özgürleştirilmesinin temsillerinden olan Domino evi (Şekil3.14.) ve yalınlığın temsillerinden olan Farnsworth evi (Şekil3.15.) modernizmin anlatısında akla gelen ilk örneklerdendir.



Şekil 3.14. Dom-ino Evi, Le Corbusier, 1914 (URL 23)



Şekil 3.15. Farnsworth Evi, Mies van der Rohe, 1951 (URL 24)

Korunmasız bırakılmış çelik, beton, cam ve arı geometrik biçimleri yoğunlukla görülebilir. Açık plan şemaları uygulanmaya başlamıştır, çok az dekorasyon ve süsleme yapılmıştır ve işlevsel mobilyalar tercih edilmiştir. Modernizm hızlı uygulanabilen, rasyonelliği ve sadeliği ön planda tutan bir tasarım anlayışıdır.

Dürüstlük kavramının incelemesi, temel bazı prensiplerde birbirine zıt görüşler ve uygulamalar ortaya koymuş olduğu görülen Eugene Viollet-le-Duc ile John Ruskin'in, Le Corbusier ile Frank Lloyd Wright'ın ve ayrıca bu yazıda bahsi geçen

mimarlar ve mimarlık eleştirmenlerinin dürüstlük hakkındaki görüşlerini özellikle Amerikalı mimarlık ve sanat tarihçisi Fil Hearn'ın araştırmaları temelinde ele alınmıştır. Bu tartışmaları sanayi devriminin hızıyla mimarlık eleştirileri ve manifestoları bakımından çok verimli bir kaynağa sahip 20. Yüzyıl başındaki metinlerde de görülmektedir.

Tarihsel sıralamayla ilerlersek 1907 yılında Vom Neuen Stil kitabında malzeme ve yapıdaki dürüstlüğü ele alan Belçikalı ressam ve mimar, Bauhaus'un temelini oluşturan aynı zamanda 'Deutscher Werkbund'un kurucularından, Henry van de Velde'nin konu ile ilgili ifadeleri şu şekildedir:

'Akılcı ve mantıksal görüşe dayalı bir üslup arayışında bazı ilkelerin geçerli sayılmaları için sadece beyan edilmeleri yeterlidir. Yararlılıkları zaten kanıtlanmıştır. Aslında yeni mimarlığın sadece kuram ve eleştirisini değil, uygulamasını da niteleyen iki temel unsur malzemede dürüstlük ve yapıda dürüstlükten türemiştir. Her ikisi de bugüne kadar geçerliliğini korumuştur. Bu ilkeler tüm nesnelerin biçim ve yapımını, sadece temel ve öz mantıkları ile varoluş nedenleri doğrultusunda kavranmasını; bu biçimleri ve yapım süreçleri kullanılan malzemenin temel işlevine bağımlı kılarak ona uyarlanmasını; eğer bu biçimleri ve yapımları güzelleştirme isteği taşıyorsa, onların varlıklarını ve temel görünümlerine saygı göstererek korumak koşuluyla, kendisini estetik duyarlılığın ya da –ne tür olursa olsun- süslemedeki beğeninin esinlendirdiği o incelik özlemine bırakılabilmesidir.' (Conrads U, 1991)

Paul Scheerbart'ın 'Cam Mimarisi' kitabını kendisine atfetmiş olduğu, Türkiye'de Dil Tarih Coğrafya Fakültesi gibi bazı önemli cumhuriyet yapılarının mimarı olan, Alman mimar ve şehir plancısı Bruno Taut 1920 yılında dürüstlüğe aykırı biçimde "önemli görünüm alışkanlığı" ile ilgili şunu ifade etmiştir:

'Önemli! bu kahrolası önemli gözükmeye alışkanlığı! Hurdacı ve eskici dükkanlarının önündeki mezar taşı ve mezarlık cepheleri! Alçıdan yapılmış Dor, İyon ve Korint sütunları parçalayın, saçmalıkları yıkın! Kumtaşı ve dökme camın 'saygınlığına' son, mermer ve değerli ahşap süprüntüler parçalansın, bu zırvaların tümü de çöplüğe!' (Conrads U, 1991)

Mies van der Rohe endüstrileşme, malzeme ve yapı malzemesi kullanımını şu şekilde değerlendirir: 'Günümüzde bina yapımının ana sorunu olarak endüstrileşmeyi görüyorum. Eğer endüstrileşmeyi uygulamakta başarı sağlarsak, toplumsal, ekonomik, teknik ve sanatsal sorunlar da kolaylıkla çözülecektir. Kısa süre önce ahşap firmaları da inşaatın yalnızca bir montaj işi olmasını sağlayacak biçimde parça üretmeye başladılar.

Diğer binaların tümünde ana iskeletin tamamı ve iç mekânın büyük bir bölümü eskiden beri hep aynı yöntemlerle inşa edilmiş ve el emeği olma niteliğini taşımıştır. Yeni yapım yöntemlerinin gösterdiği gibi, daha büyük ve değişik türlerde yapı birimleri kullanarak malzeme ve ücretlerde kazanç sağlanabilmesi doğaldır. Fakat bu bile yapının el emeği olma niteliğini hiçbir şekilde değiştiremez. Dahası unutulmamalıdır ki tuğla duvarın bu yeni yapım yöntemlerine göre yadsınamayacak üstünlükleri vardır.

Aslında aynı malzemeleri kullandığımız sürece yapının niteliği değişmeyecektir ve daha önce de belirttiğim gibi bu nitelik eninde sonunda mesleğin alacağı biçimi belirleyecektir. Yapı mesleğinde endüstrileşme bir malzeme sorunudur. Bu nedenle yeni bir yapı malzemesi istemi ilk önkoşuldur. Teknolojik yöntemlerle üretilebilecek ve endüstrileşmiş yöntemlerle kullanılacak, sağlam, iklim koşullarına dayanıklı, ses geçirmez ve iyi yalıtım özellikleri olan bir yapı malzemesinin teknolojimiz geliştirmelidir ve bunu başaracaktır. Bu malzeme, kullanımıyla endüstrileşmeye izin vermekle kalmayıp onu özendirerek hafif bir malzeme olmalıdır. Sonuçta yapı maliyeti büyük oranda azalacak; dahası, mimarlıktaki yeni eğilimler görevlerinin üstleneceklerdir. Bana açıkça öyle geliyor ki, bunun sonucunda yapı mesleği bugüne dek var olduğu biçimiyle tamamen çökecektir; fakat geleceğin konutunu yapı ustaları inşa etmeyeceği için üzülenler unutmamalı ki otomobili yapan da artık tekerlek ustası değil.’ (Conrads U, 1991)

Yapının kendi zamanına ait olması da, bahsedilen malzeme ve dürüstlük ilişkisinde farklı bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Bunu Le Corbusier 1928 yılı CIAM bildirisinde şöyle ifade etmiştir: ‘Bina yapımının insan yaşamının evrimi ve gelişimiyle sıkı sıkıya bağlı bir temel insani eylem olduğu gerçeği üstünde özellikle dururlar. Mimarlığın yazgısı çağın yöneliminin anlatımıdır. Mimarlık yapıtları ancak içinde bulunulan zamandan doğabilir.’ (Conrads U, 1991)

De Stijl akımı kurucularından Hollandalı mimar Theo van Doesburg:

‘Mekân ve zaman. Yeni mimarlık yalnızca mekânı değil, zaman boyutunu da göz önüne alır. Mekân ve zaman birliği sonucu dış mimari yeni ve tümüyle plastik bir görünüm kazanacaktır. (Dört boyutlu mekân-zaman görünümüleri). Yeni mimarlık zaman ve mekân içindeki ilişkilerde renkler, organik ve dolaysız anlatıma izin verir. Renk olmaksızın bu ilişkiler gerçek değil, görünmezdir. Organik ilişkilerin dengesi ancak renk yoluyla gözle görülür bir gerçeklik kazanır. Çağdaş ressamın görevi, renklerin yardımıyla yeni dört boyutlu mekân-zaman dünyasında uyumlu bir bütün yaratmaktır, iki boyutlu bir yüzey değil. Daha ileri bir aşamada kendine özgü rengi olan,

doğallıktan arınmış bir malzeme de rengin yerini alabilir- fakat ancak bu malzemeye pratik nedenlerle bir gereksiniminiz varsa.’ (Conrads U, 1991) diyerek ifade etmektedir.

Bu görüşlerle birlikte yapı malzemesi ve yapı yapma teknikleri zaman bağlamında yeni bir kriter ile incelenmeye başlandığı görülmüştür. Yayımlanan manifestolarla kuralcı bir rasyonellik bağlamında mimarlık üretimi ve eleştirileri yapılmıştır.

3.7.1. Paul Scheerbart

Endüstrileşme ile endüstriyel başat malzemelerden camın kullanımı yaygınlaşmıştır. Cam yapı malzemesi olarak kullanılageldiği haliyle doğada bulunmamaktadır. Hammaddenin işlenmesi aracılığıyla elde edilir. Bu ürünü elde etme süreci gelişen teknolojiyle birlikte çok yenilikçi bir duruma gelmiştir. 20. Yüzyıl başlarında Alman yazar Paul Karl Wilhelm Scheerbart (1863-1915) mimar arkadaşı Bruno Taut’a attığı Almanca orjinal adı ‘Glasarchitektur’ olan ‘Cam Mimarlığı’ kitabıyla 20. Yüzyıl başlarında bu konu üzerinde duran kişilerdendir. (Scheerbart P., 2020) Fil Hearn kitabında Scheerbart’tan şu şekilde bahsetmiştir:

‘Paul Scheerbart, şeffaf duvarların ardında baktıklarında insanların dünyada yaşama duygusunu değiştireceğini söyledi. Her iki durumda da sonuç olarak insan kültüründe bir ilerlemeyi öngördü. Bunu başarmak için, üstesinden gelmesi gereken pratik sorunlar olduğunu, en acil olanlarından birinin iklimsel konfor olacağını fark etti. Bu amaca doğru, camlar arasındaki aralıkta ısıtma ve soğutma sağlanarak çift cama olan ihtiyacı öngördü. Ayrıca bu aralıkta, iç aydınlatmanın da yerleştirilebileceği bir yer gördü. Ama esas olarak, "kristal" binaların inşa edilmiş ortamının estetik açıdan tatmin edici olacağı fikriyle büyüldü. Buna ek olarak renkli cam kullanma fırsatlarından yararlanma konusunda özellikle ilgilendi, vitray kullanımı için Gotik mimarının emsalini ve prensip olarak büyük ölçekli camlara vurgu yaptı. Geceleri renkli ışıkla aydınlatılan binaların bütün şehir manzaralarını, manzara boyunca hareket eden renkli cam trenleri ve gökte uçan renkli ışıklı uçakları tasavvur etti. Ancak Scheerbart’ın camlarının tamamı şeffaf olmayacaktı: Parlak renkli yarı saydam cam tuğla ve opak seramik karoların da kullanılmasını savundu. Neredeyse her yüzey bir tür cam ürününden yapılabilir veya bu ürünle kaplanabilirdi.’ (Hearn, 2003)

Onun gelecek vizyonunun değeri, mimarlık mesleğinin alanlarının dışında üretilmiş olmasıdır. Hayal gücü sıçraması, mimarlık kuramında temelde yeni bir yapısal imge sağlamıştır ve yepyeni bir kavramsal dünya açmıştır. Radikal eksantrikliği

nedeniyle toplumun ana akımına olan uzaklığı göz önüne alındığında, Scheerbart'ın katkısı büyük ölçüde kaybolmuş olabilirdi.

Cam pavyonda bu vizyonu gerçekleştirme görevini üstlenen Bruno Taut olmuştur. (Şekil 3.16.) Böylelikle bu manifesto, Berlin'deki avangart mimarları, mesela Mies van der Rohe, çığır açan, inşa edilmemiş cam gökdelenler için, dünyada her yerde büyük ölçekli modernist mimari için baskın vizyon haline gelmiştir.



Şekil 3.16. Cam Pavyon Görünüşü, mimar Bruno Taut, Köln/Almanya (URL 25)

Scheerbart, yeni yüzyılın yapılarının tasarımında ve yeniliklerde önem arz edecek malzeme olan camın kullanımının evrilmesine öncülük edenlerdendir.

3.7.2. F.L.Wright

Ruskin ve Viollet-le-duc'ün karşı karşıya geldiği noktada cam, çelik, demir, betonarme gibi endüstriyel üretimle gelişmiş düzeyde elde edilen malzemelerinin mimariyi radikal derecede etkilemeye devam ettiği görülmektedir. Bu durum yapı malzemesinin salt doğadan elde edildiği şekilde kullanımı konusunda dürüstlük kavramının yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Bu yazının devamında malzeme teorisi üzerine Fil Hearn kitabında ayrıca şu bölüme yer vermiştir: 'Mimar Frank Lloyd Wright, Ruskin'in ve Viollet-le-Duc'ün Japonya'daki bambu strüktürlü binalardan gelen fikirlerle birleştiren ve yoğunlaştıran malzeme teorisini iki farklı bağlamda ortaya koymuş ve iki farklı fikir üzerine yoğunlaşmıştır. Daha önceki fikirler, en çarpıcı biçimde 1911'de Taliesin Evinin orijinal yapısında gerçekleştirilmiş olmasıdır. F.L.Wright 'Malzemelerin Anlamı' adlı yazısında, Taliesin Evi, Batı mimarisinde malzemelerin doğal ifadesine yönelik muhtemelen en radikal taahhüdü temsil etmektedir diye belirtmiştir. Taliesin Evi iç mekân ve dış mekân görselleri 3.17. ve 3.18. şekillerinde görülmektedir.



Şekil 3.17. Taliesin Evi Görünüş (URL 26)



Şekil 3.18. Taliesin Evi İç Mekân Görünüş (URL 26)

Wright bu evi yakın çevredeki taş ocaklarından çıkarılan arduvaz ve taştan inşa etmiştir. Taş, farklı boyut ve kalınlıklarda düzgün bir şekilde kesilmiş ancak dışa bakan yüzeyde pürüzlü bırakılmış ve rastgele taşların da standart yüzey düzleminin ötesine çıkıntı yaptığı düzgün olmayan sıralara yerleştirilmiştir. Toprağa ait olan ve taş ocağındaki taşın doğal tabakalmasını akla getiren bir duvar işçiliği etkisi vardır. Evin kendisi düzensiz bir şekilde oluşturulmuştur. Düz bir kaide üzerindeymiş gibi değil aksine topografyayı kucaklamış bir zemin oturumu vardır. Her yerde ortamın kırsallığı öncelikle özenle korunmuştur; büyük ağaçlar ve çimen ve çiçek tarhları mümkün olduğunca ayrı tutulmuştur. İç kısımda malzemeler doğal hallerinde gizlenmeden bırakılmıştır. Ahşaplar sadece dolgu macunu ve bir balmumu tabakası ile tamamlanmıştır. Alçının olduğu yerde leke yıkaması yapılarak işlenmeden bırakılmıştır. Taş malzeme de çıplak kalmıştır ve aynısı tuğla duvarlı başka bir yerde de yapılmıştır.

Binadaki malzemelerin karakterinin daha dürüst bir ifadesini veya bunların yapısal formata daha doğrudan uygulanmasını hayal etmek zordur. Bir bütün olarak proje, çevrenin doğal bir şekilde kullanılmasını, plan ve yapının doğal bir eklemlenmesini ve malzemelerin doğadaki şekilleriyle işlenmesini birleştirmiştir. Buz igloları ve çim kulübelerin ötesinde, mimarının makul bir şekilde olabileceği kadar organikdir. Wright'ın sonraki denemeleri, çelik, beton, taş, ahşap, cam ve tuğla gibi fırın

kırmızısı malzemelerin kullanımını tartışarak oldukça farklı konuları ele almıştır. Pişmiş toprak karo bunlardandır. Çoğunlukla, geçmişte gelenekselliğin kullanıldığı tatmin edici veya başka türlü malzemeler ve yollar hakkında şiirsel düşüncelerdir. Ancak bunların önemi, malzemeleri üretmek veya değiştirmek için makinelerin kullanılması yoluyla, temelde yeni bir sanatsal ifade nasıl işlenebileceğine dair vizyoner meseleyi gündeme getirmekte kalmamıştır. Wright'ın endişesi, doğası gereği sanatsal bir yapı oluşturmak için malzemeleri optimum dürüstlikle çalışmaktır. Geçmişin herhangi bir mimarisinin tahmin etmediği formların üretilebileceğine inanmıştır.

3.7.3. Le Corbusier

Fil Hearn'in analizine göre modernizmin öncülerinden Le Corbusier'nin malzeme teorisi Wright'ın tam karşıtıdır. Doğal bir yapı malzemesinin doğasında var olan niteliklerle hiçbir ilgisi yoktur. Daha ziyade, malzemelerin işlenmesine ve bunların yapının kurulmasındaki rolüne odaklanmıştır. Konuyla ilgili açıklamaları azdır, esas olarak kendi varsayımsal yapılarının son dan bir önceki bölümündeki tartışmada ortaya çıkmıştır.



Şekil 3.19. Unité d'Habitation / Standart Konut Birimleri (URL 27)

Wright'ın aksine, ahşap ve taşın doğal niteliklerini umursamamıştır ve hatta renk ve desen farklılıklarını bir kusur olarak görmüştür. Buna göre, üretilen malzemelerin kullanımını savunmuştur. Malzeme ne kadar standardize ne kadar endüstriyel olursa o

kadar iyidir. Viollet-le-Duc'un rasyonalist konumunu nihai sonuca götürerek, tüm malzemelerin standart boyutlarda montaja hazır birimlerde endüstriyel üretimini önermiştir. Yapı, şantiyede prefabrike elemanlarla montaj edilmelidir. Laboratuvarda yeni malzemelerin geliştirilmesini memnuniyetle karşılamıştır. Pratikte benimsenmeden önce test edilip kanıtlanabilmiştir.

Bu durum Avrupalı modernistler tarafından genel olarak benimsenmiştir. Modernist bakış açısı, Viollet-le-Duc'ün rasyonalist yaklaşımının temel fikirlerini işaret etmiştir. Betonun kullanımı yani yerinde dökülmüş, metal takviyeli beton meselenin merkezinde yer almıştır.' (Hearn, 2003)

3.7.4. Mies van der Rohe

Mimarlık tarihine göz alabildiğince geriye dönüp baktığımızda, mimarlık her zaman ve her yerde, Mısır, Yunanistan ve Roma kültür coğrafyalarından ve antik çağlardan Avrupa'daki orta çağa kadar bir mesajı iletmek için çıplak yapıyı düzenlemeyi ve süslemeyi içermiştir. Mimari ile geleneksel mimari arasındaki tek fark, sembollerin farklı olmasıdır. Modernist mimari farklı olarak genellikle endüstriyel görüntülere dayanır. Ama yapıyı aynı şekilde örtmüştür. Örnek olarak Şekil 3.20.'de görülen Mies Van Ver Rohe'nin New York'taki Seagram Binası gösterilebilir.



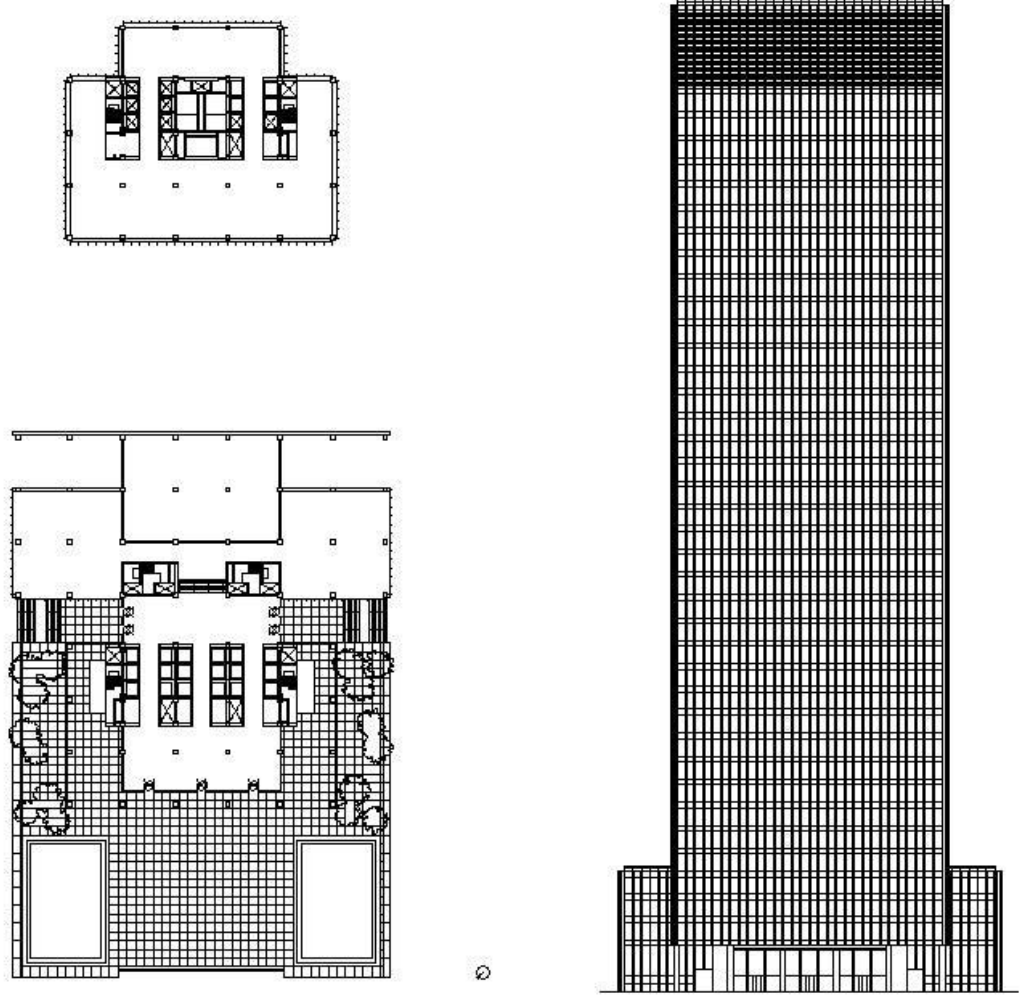
Şekil 3.20. Seagram Binasının Cephesindeki I Kirişler (URL 28)



Şekil 3.21. Mies van der Rohe'nin Seagram Binası (URL 29)

'1950'lerde Amerikan şehirlerindeki yapılaşmayı kökünden etkileyen Seagram Binası, modern mimarlık anlayışı ile tasarlanmış yapılar arasındadır. Yapının başarılı bulunmasındaki başlıca sebeplerden biri ise dış görünümünün keyfi olarak değil, gerekli taşıyıcı sistem özelliklerinden yola çıkılarak oluşturulmasıdır. İnşaatı 1954-58 yılları arasında tamamlanmıştır. 39 katlı olan bu zarif çelik yapı 'cam' malzemenin dış

cephede kullanıldığı, iç ve dış mekân arasındaki sınırların kaldırıldığı bir tasarımdır.’ (Öztürk N., 2016) (Şekil 3.21. ve Şekil 3.22.)



Şekil 3.22. Seagram Binası Plan ve Cephe Çizimleri (URL 30)

Ayrıca çeliğin alması bronzla kaplandığı ilk yapıdır. Bronz malzemenin kullanılması, döneminde yapılan gökdelenlere göre maliyetini iki katına çıkarmıştır. Antik Roma'daki yapıların kolonlarla vurgulanmasının modernize edilmiş hali olarak da düşünülebilir. Tek farkın Antik Roma'daki kolonların son derece dekoratif özellikler barındırmasına karşın Seagram Binasında zarafetin ve dengenin hâkim olduğu bir anıtsallığın varlığı göze çarpmaktadır. Hem malzeme hem taşıyıcı hem plan ve program hem imgelem olarak, olduğu gibi olan dürüst olan bu yapı da bir konuda yanıltıcıdır.

Mies van der Rohe'nin 'Az çoktur' söylemine uygun tasarladığı ve fazlalıklardan uzak olan yapı cephesi bir konuda kendi bağlamından uzaklaşmıştır. Şekil 3.20.'de görülen, yapıya hiçbir katkısı olmayan bronz I kirişlerle kaplanmıştır. Yapının

çeperine yeni bir yorum getirilmiş, önce anlam olarak cepheyi yapıdan koparmış, bağımsızlaştırmış ve sonra cepheyi yapıya asmıştır.

Yapı öğelerini tanımlamada geliştiren bu fikir her ne kadar taşıyıcı olmayan bir unusuru dekoratif amaçlı kullandırsada; çağa, amaca uygun davranmaya örnektir ve bu bakımdan dürüstlük ilkesine uygundur.

3.8. Brütalizm

Brütalist mimari (1952-1975), modern hareketin devamında ortaya çıkan bir mimari stildir. Le Corbusier'nin malzeme seçimini tarif etmek için kullandığı Fransızca *béton brut* (ham beton) teriminden doğmuştur.

Malzeme, biçim ve işlevin yalın anlatımına duyulan hayranlık, brütalizm akımının başlıca özelliğidir. Yapı malzemesi, konstrüksiyonu ve yapının içerdiği iç mekân birimleri dışa vurulur. Başta beton olmak üzere çelik, tuğla ve cam gibi malzemeler ve detaylar yalın olarak gösterilir.

Modernizmi 1. Dünya Savaşı ile 2. Dünya Savaşı arasındaki ilk dönem ile 2. Dünya Savaşı'ndan 1970'lerin sonuna kadar ki ikinci dönem olarak kabaca iki döneme ayırmak mümkündür. Birinci dönem, o dönemi karakterize eden yalınlık ve teknik zarafeti içermektedir. İşçilik izlerinin neredeyse görünmez kılınmasının ve çapaksız, temiz platonik formların üretiminin amaçlandığı söylenebilmiştir. Bu genel manzara içinde kuşkusuz başka sayısız yönelim vardır ama klasik modern mimarlık tarihleri bu vurguyu hiç değiştirmemeyi yeğlemişlerdir.

'Değişim, önceki dönemin de başrol oyuncularından Le Corbusier'nin Paris yakınlarında Neuilly'de Maison Jaoul'ü inşa etmesiyle (1951-1956) belirginlik kazanmıştır. Tuğla, beton ve ahşap gibi tüm inşaat malzeme ve tekniklerini türdeşleştirici bir örtü katmanıyla gözden saklamayan bu konut yapısı, konstrüksiyona görünürlük kazandırışıyla ilk brütalist yapı sayılabilir. (Şekil 3.23.)

O noktadan başlayarak üç brütalist tasarım güzergahı ayırt edilebilir:

- 1) Konstrüktif brütalizm
- 2) Planimetrik brütalizm
- 3) İşlevsel brütalizm' (Erkol, 2018)

'Konstrüktif brütalizm, Maison Jaoul'deki gibi yapıyı oluşturan teknik ve malzemeleri dürüstçe dışa vurmaya öngörmüştür. Alison ve Peter Smithsonlar

Hunstanton Okulu'nda bu dürüstlüğü tüm teknik tesisat elemanlarını görünür bırakarak bir ileriki aşamaya taşımışlardır.' (Erkol, 2018)



Şekil 3.23. Maison Jaoul, Le Corbusier, 1954, Neuilly-sur-Seine/ Fransa (URL 31)

‘İkinci yönelim olan planimetrik brütalizm yapının konstrüksiyonunun olduğu gibi, farklı plan bileşenlerinin de kapsayıcı bir dış biçimin içine tıktırılmadığı ve kavranılabilir kılındığı bir tutumu örnekliyordu. Dolayısıyla, monolitik, tüme egemen ve disiplin tanımlayıcı biçimin terkedilmesine giden yolu açtı. Üçüncü olarak işlevsel brütalizm ise bunu biraz daha ileri taşıyacak ve bir yapıyı oluşturan işlevsel bileşenlerin her birini biçim, konstrüksiyon ve teknik açıdan farklılaştırarak tümel biçim kavramını radikal olarak reddedecekti. Her bileşen kendi gerektirdiği biçim, teknik, ifade ve malzeme repertuarıyla özgürce tasarlanacak ve farklılıkları rahatça kavranacak şekilde bir araya getirilecekti.’ (Erkol, 2018)

Brütalist mimari en başta yerinde dökülmüş beton mimarisidir. Yapı malzemesi kullanımında dürüstlük açısından bakarsak Ruskin’in temel ilkelerle otaya koyduğu, F.L.Wright’ın da Taliesin Evi ve benzeri yapılarında uyguladığı malzemeyi doğadan gelen özellikleriyle kullanma durumunun karşıtıdır. Ancak endüstriyel malzemelerden olan betonun ham olarak kullanımını da kendi içinde herhangi bir maskeleyiş işlemi

yapılmadığından mimarlık özelinde dürüstlük bakımından önemlidir. Bu iddialı primitivizmi teorik olarak tanımlama ve yeni bir hareket ilan etme dürtüsü Le Corbusier'den değil, Peter ve Alison Smithson, daha sonra James Stirling ve Denys Lasdun gibi genç İngiliz mimarlardan gelmiştir. İngiliz mimarlık eleştirmeni ve yazar Reyner Banham (1922-88) makalesinde Brütalizmi şöyle açıklamıştır:

‘Hareket, bilinçli olarak tasarlanan materyallerin hem yapısı hem de kullanımı açısından büyük ölçüde radikal bir dürüstlük ifadesiydi. Genel olarak taraftarları, modernist hareketin teşvik ettiğinden çok daha dünyevi ve daha cesurca eklenmiş bir mimariyi savundular. Yenilik yapısal anlayıştan çok, geliştirilen planlarda ve kullanılan malzemelerde yatıyordu, ancak bu özel vurgular, Villa Savoye veya Bauhaus'tan çok farklı bir görünüm üretmek için yeterliydi. Yeni dürüstlüğün bir yönü, malzemeleri kullanmaktı. Bu olağan kaynaktı. Katalog malzemelerinin ısmarlama ürünlerden çok belirlenmesi ve elitlere mütevazı malzemeler tercih edilmesi ilke haline geldi, böylece sadece kaba beton değil, endüstriyel tuğla ve pişmiş toprak karolar da benimsendi.’ (Banham, 1969)

1950’ler ve 1970’lerde mimarlar, İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumsal koşullara ve mimaride seri üretime özgün tepki olarak yeni ham estetiğe ulaşmak amacıyla, malzemenin (tuğla, ham beton, taş vb.) cephe yüzeylerinde orijinal biçiminde, daha fazla işlem görmeden kullanılacak şekilde dürüst kullanımının önemini vurgulamışlardır. Brütalizm kavramını, mimari tasarıma felsefi bir yaklaşım, amacına, sakinlerine ve konumlarına uygun basit, dürüst, otantik ve işlevsel binalar yaratma çabası olarak tanımlamak mümkündür. Bir anlamda gerçekçi/sosyal gerçekçi olmasıyla dikkat çeken bir reform hareketi olduğu da söylenebilmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nda hasar alan konut, ticari alanlar ve hükümet binaları için düşük maliyetli inşaat ve tasarım yöntemleri aranırken; Birleşik Krallık’ta brütalizm, sosyalist ilkelere etkilenen faydacı, düşük maliyetli sosyal konut tasarımında yer almış ve kısa sürede dünyanın diğer bölgelerine yayılmıştır. Brütalizm, hızlı üretim ekseninde inşaat sektörünün fayda odaklı malzemesi olurken, mimarlar onunla felsefi düzeyde ilgilenmiş ve ikonik yapılar ortaya koymuşlardır.

Mimarların yeni bir fikir yaratma çabasının bir sonucu olarak geliştirdikleri üsluplardan biri de brütalist anlayış olmuştur. Mimari yapılarda malzemenin cephe yüzeylerinde orijinal biçiminde, daha fazla işlem görmeden dürüst kullanımı, konut inşasında seri üretime özgün tepki olarak, yeni ham estetiğe ulaşmak amacı etrafında şekillenmiş ve brütalist ilkelere tasarlanmış yapıların yaygınlığı artmıştır. Çalışma

kapsamında incelenen altı blok, brütal üslupla kurgulanmış olsa da içinde geçen eylemlere ve mekânsal organizasyona bağlı olarak farklı tasarım değerlerine sahiptir. Ancak ortak olan ve önemle üzerinde durulan beton malzemedeki kaynaklı, ortak mimari katkı değerlerine sahip oldukları net bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Betonu çıplak şekilde, olduğu gibi göstermek tanım bakımından dürüstlüktür. Ancak tüm bu durumların haricinde betonun nasıl davrandığını sorgulamakta önemlidir. Yalıtımı yapılmadan bırakılan brüt beton, içinde yaşayan insanlara sağlık sorunları oluşturabilecek ve binanın hızlı eskimesinden dolayı taşıyıcı ve ekonomik anlamda dezavantajlar getirecektir. Bu bakımdan dürüstlük diye ifade edilen bu durum bir bakıma da amaca uygun davranmamaktadır.

3.8.1. Le Corbusier

Brütalizmin ortaya çıkışındaki en önemli faktörlerden biri II. Dünya Savaşı'ndan sonra harabelere dönen kentlerde beliren yapı gereği ve parasal kaynak sıkıntısı olmuştur. Toplumsal ütopyacılaşma eşlik eden akım, mimarlığı daha akılcı bir kentsel çevre inşa etmek için kullanmanın yollarını aramıştır.



Şekil 3.24. Unite d'Habitation, Le Corbusier, 1952, Marsilya / Fransa (URL 32)

Le Corbusier'nin Marsilya'da 1952 yılında inşa ettiği şekil 3.24.'te görülen Unité d'Habitation konut bloğu genellikle Brütalizm'in ilk başat örneği olarak sunulmuştur. Yüksek yoğunluklu yapı ekonomik duruma bir çözüm olarak sunulmuştur.

Kimi eleştirmenler tarafından bir toplu konut zaferi ya da kimi eleştirmenler tarafından bir toplu konut kâbusu olarak anılan Marsilya'daki dikdörtgen, betonarme konut birimi olan Unite d'Habitation, kapalı sokakları veya koridorları, toplumsal merkezleri ve küçük bir otel yardımı ile kullanıcıları için zengin bir iç kamusal yaşamı teşvik etmek için tasarlanmıştır.

Unite d'Habitation, brütalist mimarinin en belirgin örneklerinden bir tanesidir. Bina "pilotis" adı verilen sistem ile, yer düzleminden kolonlar ile ayrılmış şekilde durmaktadır. Yapıyı taşıyan en büyük masif kolonlar çıplak bırakılmıştır. Cephe elemanları ve döşemeler brüt betondan oluşturulmuş ve yine çıplak bırakılmıştır.

Malzemenin kullanılış biçimi, burada ötesinde malzeme seçimi Brütalist yapıların başta gelen özellikleri arasındadır. Malzemenin yüzeylerde çıplak, örtülmemiş, sıvanmamış halde kullanılması temel özelliklerden biridir. Bu, dış cephede olduğu gibi çoğu kez iç mekânda ve yüzeylerde de geçerlidir. Bunun yanında bazı malzemelerin özellikle tercih edildiğini söylemeliyiz; bunların başında ilk örneklerden geç ürünlere kadar beton ön sırayı almaktadır.

Çıplak beton için kullanılan brüt beton deyiimi de bu malzemenin brütalizm ile yakın ilişkisini göstermektedir. Brütalizm'in ilk döneminde özellikle Le Corbusier yapılarında somutlaşan bu "kaba olanın şiiri" özelliğinin, bu yapıların Apolloncu olmaktan çok Dionisosçu bir estetiğin ürünü olmaları halinin incelmemişliği ve yabanıllığı, giderek bir tür "çirkinliği" de meşrulaştırdığı görülmektedir. Betonun yanında diğer doğal, doğa kökenli ya da beton türevi olan birçok malzemenin örtülmeden kullanıldığını görüyoruz: Tuğla, ahşap, doğal taş, beton blok bunların başta gelenleridir.

3.8.2. Peter-Alison Smithsons

Smithsonlar'ın Hunstanton Okulu binası kendi görüşlerinin ve Yeni Brütalizm anlayışının ilk ve en önemli uygulaması olarak görünmektedir. Burada ilk yaklaşımın beton odaklı şiirsel ifadesi yerini malzemenin yine örtülmeden kullanıldığı, ancak beton yerine farklı malzemelerin-çelik taşıyıcı elemanların, sıvasız tuğla duvar örgüsünün, metal doğramanın ve camın- işlevsel, yapımsal gereklerin gösterdiği boyut ve biçim sınırları içinde, zorlanmadan, rasyonel ve ekonomik biçimde kullanıldığı yalın bir

mimari dil ve etik söz konusudur. Hunstanton Okulu dahil kimi uygulamalarda Mies Van Der Rohe'nin dönem yapılarını daha sade biçim ve ayrıntı nüanslarıyla anımsatan bu mimari estetize edilmemiş, günlük yaşamın sıradan dünyasına bağlı bir etik anlayışı benimser; içlerinde Reyner Banham'ın da bulunduğu kimi kuramcılara göre bu yaklaşım anti-estetik hatta anti-mimaridir.

Dış biçimdeki tavır iç mekânda da devam eder; yüzeyler, elemanlar çıplak bırakılır; tesisat elemanları ve donatılar -lavabo giderleri vb.- açıkta, ortadadır. Geçicilik, sadelik, savaş sonrasında yoksulluk ortamında azla, işlevsel olanla yetinme ve ekonomi esastır. Dönemin özellikle İngiltere, Hollanda, kısmen İtalya uygulamalarında da izleri görülen bu yaklaşımın yine de Smithsonlar'ın okulunda olduğu gibi bütünlük içinde tamamlanmış örnek sayısı sınırlıdır; ilkinin, Le Corbusier Brütalizm'in evrensel yaygınlaşması burada aynı bütünsellik çerçevesinde görülmez. Etkileri daha çok kavramsal düzeyde, farklı genel yaklaşımlara bağlı olarak uygulanan ayrıntılar düzeyinde kalmıştır.



Şekil 3.25. Hunstanton School, Alison & Peter Smithson , 1954, Hunstanton / İngiltere (URL 33)

3.8.3. Denys Lasdun

Brütalizm, bilinçli olarak tasarlanan materyallerin hem yapısı hem de kullanımı açısından büyük ölçüde radikal bir dürüstlük ifadesidir. Genel olarak taraftarları, modernist hareketin teşvik ettiğiinden çok daha dünyevi ve daha cesurca eklenmiş bir mimariyi savunmuşlardır. Yenilik yapısal anlayıştan çok, geliştirilen planlarda ve kullanılan malzemelerde vücut bulmuştur. Ancak bu özel vurgular, Villa Savoye veya Bauhaus'tan çok farklı bir görünüm üretmiştir. Yeni dürüstlüğün bir yönü, malzemeleri kullanılmasıdır. Katalog malzemelerinin ısmarlama ürünlerden çok belirlenmesi ve elitlere mütevazı malzemeler tercih edilmesi ilke haline gelmiştir. Böylece sadece kaba beton değil, endüstriyel tuğla ve pişmiş toprak karolar da benimsenmiştir. Pahalı çarşaflardan daha ince, daha ucuz camlar kullanılarak, şık yerine sıra dışı donanım tercih edilmiştir.

Brüt beton yapılara bir örnek şekil 3.26.'da görülen Denys Lasdun'un Ulusal Tiyatrosudur. Londra'da yer alır. İçeride ve dışarıda blok beton formlar, tiyatronun seçkin bir sosyal aktivite olarak benimsendiği topluma karşı meydan okumuştur. Biçim müzeler, kütüphaneler, üniversite binaları, hükümet merkezleri ve apartman kompleksleri için benimsenirken, her yerde brütalist binalar yapmak üzere bu genel bir amaç taşımıştır. Tam da bu nedenle, hareketin şirket genel merkezleri ve alışveriş merkezleri üzerinde fazla bir etkisi olmamıştır. Yeni vahşiliğın bir dönüşümü olarak yüksek teknoloji, dürüstlük ilkesini aynı titizlikle sürdürmüştür. Bir önceki modelinin aksine, sağlamlık ifadesini şık bir karmaşıklıkla değiştirmiştir.



Şekil 3.26. Ulusal Tiyatro, Sir Denys Lasdun / Peter Softley, 1976, Londra / İngiltere (URL 34)

3.8.4. Renzo Piano ve Richard Rogers

Renzo Piano ve Richard Rogers'ın Paris'teki Pompidou Merkezi'nde görüldüğü gibi, sadece makine yapımı ve mümkün olduğunca prefabrike olanları malzeme ve yöntemleri kabul etmektedir. Sert, pürüzsüz ve parlak malzemeler, başka türlü olan her şeye tercih edilmiştir. Bu da metal, cam ve bazı plastiklere karşı önyargı anlamına gelmektedir. Yüksek teknoloji tasarımları, standartlaştırılmış yapı elemanlarının kullanımını desteklese bile, parçalar neredeyse her zaman belirli bir proje için özel olarak üretilmelidir. Yüksek teknoloji ürünü malzemeler, kırsal kesimde konumlandırıldıklarında bile modernliğin en ileri noktasını ifade eder. Ancak, modernistlerin aksine, yüksek teknoloji uygulayıcıları, açık yürekli veya esprili olmak için genellikle alışılmışın dışında renkler veya beklenmedik renk veya bitim kombinasyonları kullanırlar. (Banham, 1969)



Şekil 3.27. Centre Pompidou, Renzo Piano - Richard Rogers, 1977, Paris / Fransa (URL 35)

Nouvel ve Baudrillard konuşmalarına dürüstlikle doğrudan ilişkisi olduğundan bahsedilen brütalist bir yapıyı örnekleyerek devam ederler: ‘Bir mimarlık yapıtının söylemek istediği, gerçekleştirmek, imlemek iddiasında olduğu şeyler vardır. Bir örnek olarak Beaubourg kültürden iletişimden değil; akıştan, stoklamadan yeniden dağıtımdan

söz ediyor. Hem kültürü hem de kültürü öldüren şeyi temsil ediyor yani göstergelerin birbirine karışmasını temsil ediyor. Aynı şekilde Dünya Ticaret Merkezi'nin kuleleri de New York şehrinin dikeyliğini kökten temsil ediyor. Hem bizzat şehri hem de bizzat şehri tasfiye eden şeyler: yineleme ve klonlama. Birbirinin klonu olan bu iki kule şehrin sonu demek ama çok güzel bir son ve sona ermedir. Beaubourg mimarlık dünyasının makine-kent kuramının somutlaştırmaya yönelik ilk girişimlerdendir. İşlevselci kuramların vardığı noktadır. Burada mimarlık, binanın hakikatinin tercümesidir. Tüm iç organları ve sınırlarıyla görülen bir iskelettir. Sanat üretecek bir mekân olarak makineydi. Elli metreye yüz elli metrelik tümel bir mekân ortaya konuldu. Öncelikle taşıyıcı olan Beaubourg'un mekânı 'işlevsel' kıldır. Yapıda ki bu netlik, çıplaklık 'dürüstlük' kavramı için çok önemli bir örnek olmasını sağlamıştır. Bu bina 'high-tech' akımı yapısı olarak adlandırılırken bir manada da brütalistedir.' (Nouvel & Baudrillard, 2011)



Şekil 3.28. Centre Pompidou, Renzo Piano - Richard Rogers, 1977, Paris / Fransa (URL 35)

Bu brütalist yapı Pompidou Kültür Merkezi tamamen kesintisiz iç mekanlar yaratmak için tüm düşey sirkülasyonu dış cepheye koymuştur. Araçların amaçlar üzerinde böylesi bir hakimiyeti, mimarın başlangıçta binanın amaçlanan işlevine hizmet etmek adına bunlara başvurmuş olmasına rağmen, yapısal ilkeleri birincil değerlendirme haline getirmiştir. Yüksek teknoloji mimarisi, teknolojinin öncülüğünde, binanın inşası ve işletimi ile ilgili her şeyi bariz bir şekilde görünür kılmak için kararlılıkla tasarlanmıştır. Sadece yapısal elemanlar ve bağlantılar değil, aynı zamanda sirkülasyon, havalandırma, ısıtma, aydınlatma ve sıhhi tesisat makineleri de açıktır. İşlevsel gerekçe tüm iç alanı engelsiz bırakmıştır. Böyle bir düzenleme, çeliğin yapımında ve yeniden yapılandırılmasında sayısız zorluğu ve binanın işletilmesinde daha pek çok zorluğu beraberinde getirse de yapıyı kesin dürüstlüğün bir anıtı haline getirmiştir.



Şekil 3.29. Centre Pompidou, Renzo Piano - Richard Rogers, 1977, Paris / Fransa (URL 35)

3.9. Postmodern Dönem

İkinci Dünya Savaşı, rasyonalizme olan inancı sarsmıştır ve bu dönemden itibaren modernizme karşı eleştirel bir tutum ortaya çıkmıştır. Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan akılcı düşüncenin, toplumu özgürleştirme ve mutluluk vaatleri, yine kendi araçları olan nükleer enerji ve atom bombasıyla yok edilmiştir. Bu durumun yansımaları, mimarlıkta da kendini göstermekte ve modern mimarlık, toplumsal yaşantıyla bağ kurmayan soyut tavrı nedeniyle eleştirilmiştir. 1960'larda modern sonrası dönemin ifadesi için postmodernizm adı altında yeni bir kavram ortaya çıkana kadar eleştiriler, modern mimarlığın biçimsel dilinden çok, bu soyutlayıcı ve tektipleştirici tavrı üzerine kurulmuştur.

Postmodernizm, ister modernizmden farklılaşan yeni bir olgu olarak, isterse de modernliğin yeni bir evresi olarak adlandırılınsın, mimarlık disiplininde dikkate değer bir değişim yarattığını söylemek mümkündür. Modern mimarlığın, 'daha iyi bir toplum yaratmak' söylemine karşılık postmodern mimarlık, 'toplumdan öğrenmek' söylemini savunmuştur. Dolayısıyla modernizmde yer alan elitist anlatım postmodernizmde yok edilmiştir. Burada mimarlığın olduğu kadar, mimar kimliğinin de artık farklı bir yola girdiğini söylemek mümkündür.

'Modern mimarlığın öncüleri salt işlevsel kullanım ve kullanımın desteklenmesi için gerekli strüktürel araçlar tarafından belirlenen yeni bir üslup yaratmaya çalıştılar. Yeni mimarlıkları bizzat kendini açığa vurmaktan başka bildirimde bulunmayacaktı. Sonsuz bir araç-amaç döngüsüne yakalanmışlardı. Mimarlığın kendinde ve kendine özgü bir şey olduğunu kabul etmekte gönülsüz davranarak onun yalnızca yararlılık amacı için bir araç olduğunda ısrar etmişlerdi. Ama filozof Hannah Arendt'in 1958'de gözlemlediği gibi anlam olarak tesis edilen yararlılık, anlamsılığa yol açardı.' (Roth L.M., 2015) bu kusursuz yararcılık tutkusu başta duvarın özgürleştirilmesi gibi ideallerin yerini katı kurallara bırakılması ile sorgulanmıştır. 15 Temmuz 1972'de Missouri'de Pruitt-Igoe Konut Kompleksinin dinamitlenmesi ile son bulmuştur. Artık manifestoların olmadığı modern sonrası, post-modern döneme geçilmiştir.

Postmodern dönemde yalnızca dürüstlük değil mimarlık eş zamanlı olarak çok farklı şekillerde yorumlanmıştır.

3.9.1. Robert Venturi

Postmodern mimarlığın en bilinen figürlerinden birisi Robert Venturi olmuştur. Venturi'nin iki kitabı; 'Las Vegas'ın Öğrettikleri' ve 'Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki' postmodern mimarlıkla özdeşleşmiş iki metindir.

Görüldüğü gibi çokça tartışmaların yapılmış olduğu postmodern dönemin mimarlık kuramlarında önemli bir yeri olan Robert Venturi, Süslenmiş Hangar incelemesine her ikisi de 1960'larda yapılmış olan, her ikisi de yaşlılar için yapılmış olan, her ikisi de doksan daire içeren Paul Rudolph'ün Crawford Manor binası ve Venturi'nin kendi projesi olan Guild House binasını karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırmada mimari dürüstlük vurgusu göze çarpmaktadır.

Venturi'nin bu karşılaştırması kitabında şu şekildedir:

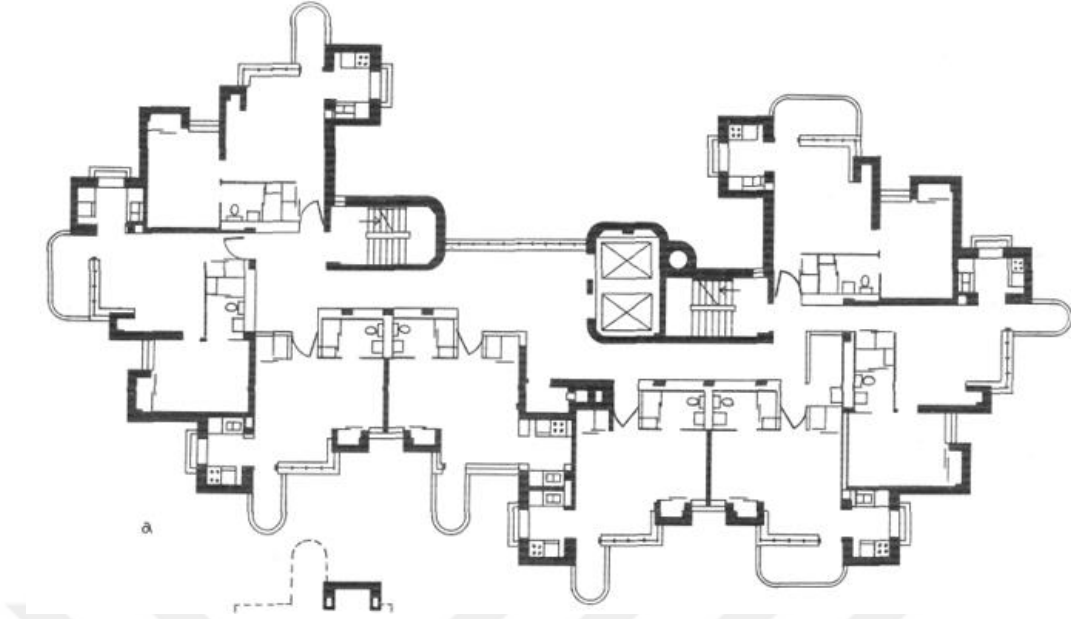
'Guild House hiçbir yapıyla bitişik olmamasına karşın altı katlı bir konak taklidi olup strüktürü ve malzemesiyle çevredeki yapılara benzeşmektedir. Yerleşimi ve biçimiyle Philadelphia'nın ızgara (grid-iron) plan sistemi ve biçimiyle tam uyum sağlamaktadır. Crawford Manor ise tam tersine Işıyan Kent'in modern dünyasında New Haven'ın sınırlı sayıda aracın girebileceği Oak Street bağlantı yolu üzerinde yer alan, çevresinde eşi benzeri bulunmayana, yükseklere fırlayan bir kuledir.

Burada vurgulanması gereken yapı sistemleriyle ilişkili olarak bu yapıların imgelerindeki karşıtlıktır.

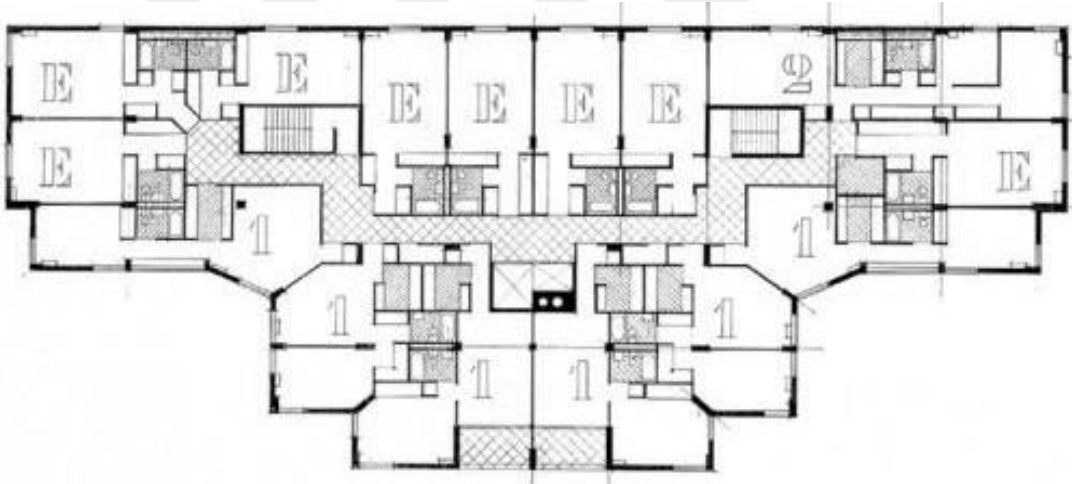
Guild House yapım sistemi ve programı sıradan ve alışlagelmişti ve yapı bunu söyler; Crawford Manor da yapım sistemi ve programı sıradan ve alışlagelmiştir ancak yapı bunu söylemez.

Crawford Manor yerleşmiş mimari anlayışı temsil etmektedir. Guild House, yerinde dökme beton döşemeler ve perde duvarlar kullanılarak inşa edilmiştir; yer kazanmak, kullanım alanını genişletmek için giyotin pencereler kullanılmıştır; malzeme olarak komşu binalarla uyum sağlaması için sıradan tuğla seçilmiştir.

Şekil 3.30.'de ve şekil 3.31.'de gösterilen kat planı farklı gereksinimleri karşılaması farklı görünüm ve açılımlar yaratması için 1920'lerin apartmanlarını anımsatan değişik birimleri kapsar; bu da taşıyıcı kolonların o alışlagelmiş ve verimli ızgara sistemlerinin bozmuştur. Crawford Manor'a gelince; yerinde dökme betonlar elde edilen yüzleri çizgili bir dokuyla belirginleştirilen beton blokların oluşturduğu strüktür, aynı zamanda sonradan örülmüş duvarları taşıyan alışlagelmiş bir çerçevedir fakat bunu göstermez.' (Venturi R., 1972)



Şekil 3.30. Crawford Manor Kat Planı, ABD (URL 36)



Şekil 3.31. Guild House Kat Planı, ABD (URL 36)

Şekil 3.32.'deki 'Crawford Manor' Görünüşü teknolojik olarak daha ileri, mekânsalmış gibi görünür, sürekli ve yoğrumsal (plastik) malzeme kullanılarak kaplanmış tesisat bacaları ve yüzeylerin çizgili dokusu gayet zorlu bir yapım süreci sonunda gerçekleştirilen brüt betonu anımsatır.' (Venturi R., 1972)



Şekil 3.32. Crawford Manor, Paul Rudolph, 1966, New Haven/ABD (URL 36)

‘Bu tesisat bacaları birbiri içine akan iç mekânları eklemler; strüktürel aralıkları ne pencereler için delinmiş ne de plandaki kural dışı durumlardan ötürü bozulmuştur.

Doğal ışık yapının içerisine strüktür ile konsol balkonlar arasındaki boşluklar aracılığıyla yumuşatıldıktan sonra alınır. Guild house ışığı yumuşatarak içeri almak gibi bir konuya zaman ayırmaz ve dışarıdan ışık almak için yalnızca ve direkt olarak pencereleri kullanır. Pencereler pencere gibi görünürler ve aslında penceredirler.

(Şekil 3.33.) Guild House üzerinde bezemeler vardır, belirgindir. Hem biçimi güçlendirir hem çelişki yaratır. Crawford Manor üzerinde ise yoktur.’ (Venturi R., 1972)



Şekil 3.33. Guild House, Robert Venturi, 1963, Philadelphia / ABD (URL 37)

Tüm sıradanlığına karşın Guild House için sıkıcı olup olmadığı; Crawford Manor o coşku dolu balkonlarıyla ilginç olup olmadığı sorgulanabilir. Crawford Manorun ve onun temsil ettiği mimarlığın, yöntem ve kullanıldığı imgelerin içeriği açısından kendi kendini nasıl kısırlaştırdığını göstermektedir. Bunun temel nedeni, imleyici bezemeyi ve tarihsel mimarlığın zengin ikonografi geleneğini yadsıması ve bu durumun yarattığı boşluğu anıtsıracı anlatımcılıkla doldurduğunu kabul etmemesidir ve bunu bilinçsiz olarak kullanmasıdır. Modern mimarlık seçmeciliği fırlatıp attığı zaman, simgeselliği de yok etmiştir. Bunun yerine mimari öğelerin anlatımları üzerine yoğunlaşarak, anlatımcılığı geliştirmiş; strüktür ve işlevin anlatımcılığı üzerine çalışmıştır. Yapının imgesi aracılığıyla, gerçekte ender olarak ulaşabildiği reformcu ilerici, toplumsal ve sınıai amaçlar önermiştir.’ (Venturi R., 1972)

‘Modern mimarlar, bilinçli olarak yapıların üzerine bezeme yapmayı terk ettiler ama bilinçsiz olarak kendileri süs olan yapılar tasarladılar. Mekânı ve eklemlenmeyi, simgeselliğin ve bezemenin üzerinde tutup geliştirerek tüm yapıyı ördeğe çevirdiler. Alışıl gelmiş hangara uygulanan dürüst ve ucuz süslemenin yerine ördeği geliştirebilmek için maliyetin artması pahasına programı ve strüktürü küstahça çarpıtmayı uygun gördüler; sonuç olarak şunu söyleyelim, mini mega strüktürler çoğunlukla ördektirler. John Ruskin’in bir zamanlar tüyler ürpertici gelen ‘mimarlık

yapının süslemesidir’ tümcesinin yeniden değerlendirmenin artık zamanıdır. Ancak Pugin’in uyarısını unutmayalım: Yapıyı süslemek iyi bir şeydir ama asla bir ‘süs’ inşa etmeyiniz. (Venturi R., 1972)

Bu karşılaştırmayı bir tablo haline dönüştürdüğümüzde aslında dürüstlük tartışmasının dikkat çekici davranmak ile alışılmış, sıradan olmak arasındaki farkla özdeş olduğu görülmüştür.

PROJE	MİMAR	FONKSİYON DAİRE	ADETYAPIM	TEKNİĞİ	PLAN	BEZEME	KONUM	PLAN	KAT ADEDİ	ÇEVRE İLİŞKİSİ
GUILD HOUSE	R. VENTURI	KONUT	90	BETONARME	ALIŞILMIŞ	VAR	PHILEDELPHIA	SIRADAN	6	ALIŞILMIŞ
CRAWFORD MANOR	P. RUDOLPH	KONUT	90	BETONARME	ALIŞILMIŞ	YOK	PHILEDELPHIA	SIRADAN	13	DİKKAT ÇEKİCİ

Şekil 3.34. Crawfor Manor ve Guild House Karşılaştırma Tablosu

3.9.2. Peter Zumthor

‘Peter Zumthor 26 Nisan 1943 tarihinde İsviçre’nin Kuzeybatısındaki Basel şehrinde doğmuştur. Babası mobilyacılık ve marangozluk işleriyle uğraştığından dolayı Zumthor, kendini marangozluk alanında genç yaştan itibaren geliştirmeye başlamıştır. 1963 yılında doğup büyüdüğü şehir olan Basel’deki Kunstgewerbeschule okulunda eğitim almış; bu okulda endüstriyel tasarım öğrencisi olan Zumthor, daha sonra da değişim öğrencisi olarak New York City’deki Pratt Enstitüsü Mimarlık Bölümü’ne devam etmiştir. Mimarlık okuduktan sonra Graubünden’de Anıtlar Koruma Kurulu’nda mimar olarak çalışmaya başlamıştır. Tarihi yapılarıdaki restorasyon projelerinde kazandığı tecrübe Peter Zumthor’a inşaat teknikleri, farklı yapı malzemelerinin kaliteleri, zanaat yapımı deneyimi ve hassas bir malzeme anlayışı konularında daha da bilgilenmesine yardımcı olmuştur. Peter Zumthor genellikle yapılarında modernist ve minimalist özellikler kullanmayı tercih etmiştir.’ (URL 38)

Peter Zumthor mimarlıktan şöyle bahseder: ‘Algıladığımız nesnelerin bize verecek mesajı yoktur, basitçe oradadırlar. İşaret ve sembollerin ötesine geçerler, açık ve boşurlar. Sanki bilincimizi üzerinde odaklayamayacağımız bir şeye bakıyor gibiyizdir. Burada, bu algısal boşlukta bir anı belirebilir, zamanın derinliklerinden çıkıp gelen bir anı. Şimdi, nesneye dair gözlemimiz, bütünlüğü içinde dünyanın öngörülmesini kucaklar çünkü anlaşılacak hiçbir şey yoktur.’ (Şentürk L., 2016)

Zumthor’un Mimarlığı Düşünmek kitabında şunları ifade eder: “her şeyin kendi özgül yerine ve biçimine” sahip olduğu çocukluğunun mekân anılarıyla açılır. Sanki,

mimarın orta çağıdır. Mimar, tasarımda malzemeye yeni, özgül kullanımlar bulmayı önermektedir. Bu kitabın temel tartışmalarından biri, mimari temsile ilişkindir. Zumthor, genelde mimari projelerin betimlemelerinin, mümkün merteye tasarlanan yapının aurasını yansıtacak şekilde yapıldığından ama bu durumun daha çok, yapının yokluğunu vurguladığından yakındır. Betimlemeler, “gereğinden fazla iyiyse” ve hayal gücüne yer bırakmıyorsa, bu kez de birer arzu nesnesi olup çıkmaktadır. Gerçeğe hevesimizi bir anda yitiririz, çünkü temsilin gerçeğin ötesine geçen bir niyetinin olmadığını görürüz. Bir “vaadi” yoktur, sadece kendini gösterir.’ (Zumthor P., 1999)

Zumthor, betimlemede/mimari temsilde geleceğe yer bırakmayı önemmiştir. Bu, modern sanatın temelinde yatan şeyler olmuştur. Bir şeyi sadece “temsile etmek” ya da “iyi anlatmak” değil, aynı zamanda iyi bir yapının nasıl olması gerektiği sorusunu da bu betimlemenin içinde araştırıyor olmak, modern sanatın temelinde yatan şeylerdendir.

Zumthor’un hep büyük ve gerçeğe yakın materyallerin kullanıldığı maketlerden projelerinin görsel estetiğini üretmesi, maketlere güvenmesi, temsille ilgili krize ürettiği kişisel dayanak olmuştur. Ayrıca, şantiye için üretilmiş, zanaatçılara verilmek üzere yapılmış çizimler, göz boyamayan, sahici çizimlerdir mimarın gözünde; poz verilmeyen, habersiz fotoğraflar gibi, “aldatmayan” çizimlerdir. “Geleneksel anlamda modeller/maketler yoktur, üç boyutlu nesnelere, belli bir ölçekte üç boyutlu işler vardır.” (Zumthor P., 1999) derken, mimari yaratım sürecinde ölçekli çizimin zihinsel olarak geriden geldiğini, önce “gerçeğinin” düşünülüp, sonra onun ölçeklisinin var edildiğini söylemesi, temsiliyete karşı tavrını da açıklamıştır. Zumthor düşüncesinin temelinde, “boş (blank) nesnelere” ve öznellik koşulu yatmaktadır. Gerçeklik, insani “kod”lara direnen sıradanlıktan ve doğrudanlıktan devşirilebilmiştir. Postmodern dünyada her şey bir şeyin işaretine dönüşmüştür. Nesne, Zumthor’a göre şöyle der: “Ben gördüğün gibiyim ve buraya aitim.” (Zumthor P., 1999) Bir başka tartışma, binaların duyu uyandırmaması, bunun yerine duyguların ortaya çıkmasına izin vermesi gerektiğine yönelik ifadeye yatmaktadır.

Çeperi kaplama fikri ve malzemelerin sahteliği günümüzde o kadar başarılı ve kolayca elde edilebilir hale gelmiştir ki, gerçek malzeme herhangi bir nedenle kullanılmadığında, örneğin 'sahte taş', hala benzer görünme ve his verme yeteneğine sahip olmuştur.

Bir materyali başka bir malzeme gibi göstermek, yerine ve amacına göre bazı durumlarda kabul edilebilir. Örneğin, bir şeyi iletmek için veya arkasında belirli bir anlam olduğunda geçerlidir. Zumthor’un şekil 3.35.’te görülen Therme Vals’ine

bakıldığında, malzemelerin 'maskelenmesi' veya 'sahteliği' yalnızca belirli bir tür deneyim sağlamak amacıyla yapılmıştır. Aslında, gerçek malzemeyi tedarik etme zahmetine girmeden veya bunun için bu kadar yüksek bir bedel ödmeden gerekli olanı elde etmiştir.

‘Tasarımda fikir mağara veya bir taş ocağı benzeri bir strüktür yaratmaktır. Bundan yola çıkarak sıcak su havuzlarının bulunduğu yapı, tepeye yarıya kadar gömülmüş durumda ve bir yeşil çatı ile örtülmüştür. Bu da yapıyı saran doğal çevrenin bir uzantısı olmayı sağlamak amaçlı yaklaşımın bir parçasıdır. Aynı zamanda Therme Vals, bölgedeki taşocaklarından çıkarılan, yerel bir taş türü olan Valser Kuvarzit’inden yapılmış levhalarla oluşturulmuştur. Tasarım süreci için bu taş sürekli bir ilham kaynağı olmuştur ve tabii ki özenle kullanılıyor yapıdadır.’ (URL 39)



Şekil 3.35. Therme Vals, Peter Zumthor, 1996, Graubünden / İsviçre (URL 40)

Bu örnek bugün mevcut olan birçok farklı 'maskeleme' yöntemini gösterdiği için ilginçtir. Bu yöntemler çok daha ucuz, daha hızlı ve genellikle birçok insan için kullanımı daha kolay daha erişilebilir ve doğru kullanıldığında, uygulandığında gerçek malzemede aynı hissi vermeye devam etmektedir.

3.9.3. Jean Nouvel

Jean Nouvel Paris'te Raspail Bulvarı üzerine inşa ettiği şekil 3.36.'teki Cartier Vakfı Binası, Nouvel ve Baudrillard arasında geçen söyleşide ana tartışma örneklerindedir. Dürüstlük konusuna modern sonrası bir bakış sunmuştur.

Yapının genel durumu şöyledir. Bulvarın yapı sınırında kendi başına yükselen cam cephe, onun arkasında yerleştirdiği cam mimarisinin ön ve arka cepheleri ile üç adet paralel yüzey oluşturmuştur. Dünyaca ünlü Cartier Vakfının bir saygınlık binası olarak düşünülmesi gerektiğinden yola çıkarak binasının dikeyde yükselecek şekilde tasarlamıştır. Nouvel bulvardaki bina yüksekliğinin korunması için yola çıkarak binasını yapı yaklaşma sınırından geride ve sekiz kat yüksekliğinde tasarlamıştır. Geriye çektiği binasının önünde kalan alanda sayıca birkaç ağaçtan daha fazla olmayan bir yeşil alan yer almaktadır. Bununla beraber yan parseldeki park alanı ile birleşmiştir. Nouvel öndeki cam cephe ve bina arasında var ettiği bahçe ile ziyaretçilerin bahçenin kapatıldığı ya da yansımalar yüzünden içerisinde gözüken ağaçların aslında dışarıda mı olduklarını merak edecekleri bir 'istikrarsızlık bölgesi' oluşturmuştur.

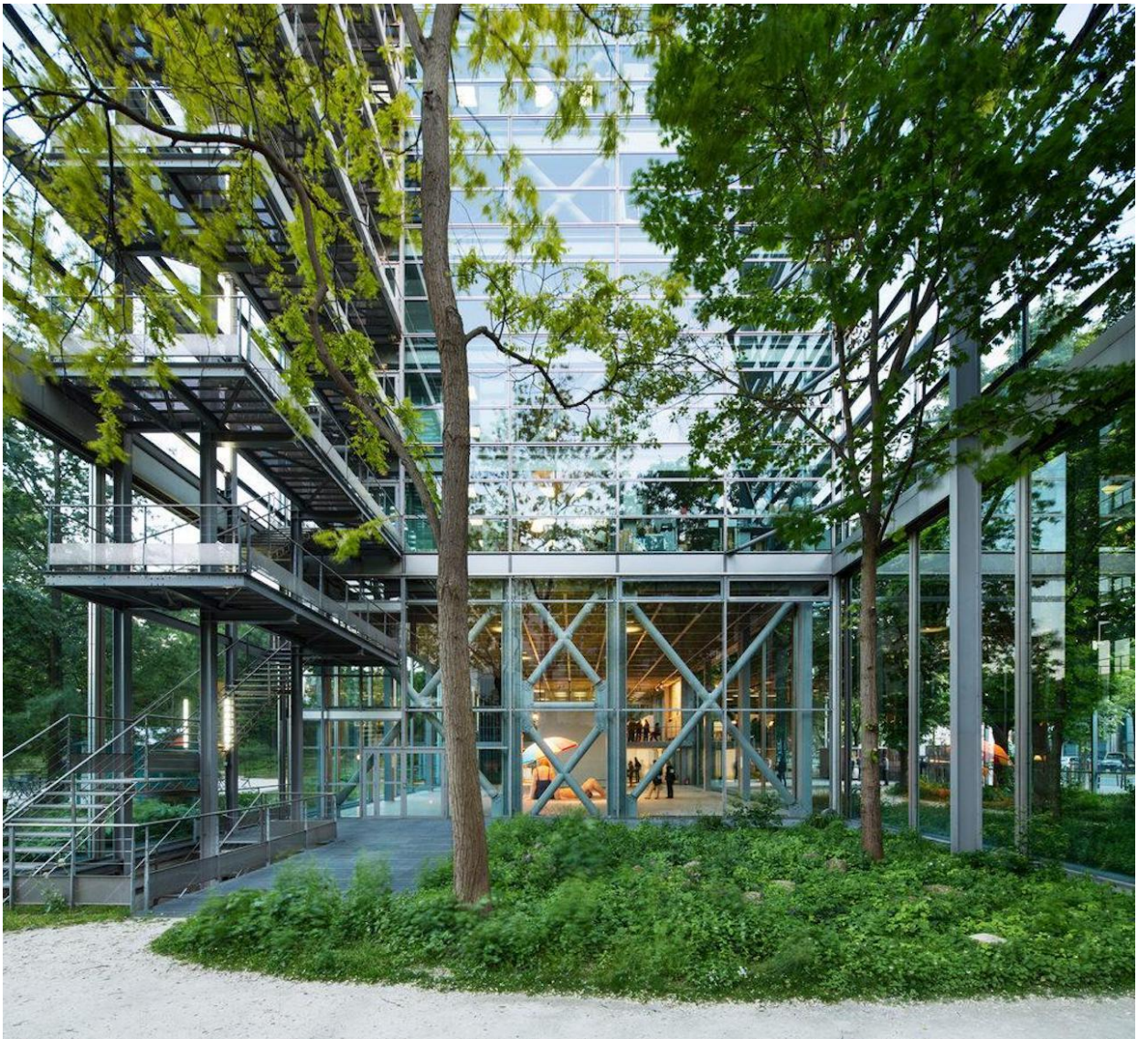


Şekil 3.36. Fondation Cartier, Jean Nouvel, 1994, Paris / Fransa (URL 41)

İllüzyon gerçeğin kendisinden daha doğru bir yansıma olabilir. İllüzyon bir ayna gibi davranabilir, gerçeği bir alegoriye, sembole ya da metafora çevirebilir. Eğer bu tür bir çevrim gerçekleşir ise sembol ve illüzyon artık aynı değildir. İllüzyon objektif dünyanın yansımından daha fazlasını ifade eder ki artık o yeni bir dünya yaratımıdır.

Cartier binasında doğanın illüzyonu, yansıyan ağaçlar ve cam perdelerin arkasındaki bahçe doğanın sembolik bir temsili olarak gerçekten daha fazlasıdır.

Karma fonksiyonlu bu binada, içinde kafeler ve butikler bulunan bir alışveriş yedi bölümü, ofisler, apartman daireleri ve otopark yer almıştır. Aslında ortaya çıkartılmak istenen binanın içindeki yaşamdır. Nouvel kendi dağarcığını Cartier Vakfi binasının içinde gerçekleştirebilecek olası hayatın keşfi için kullanmıştır. Ancak bu seferinde, binanın içindeki hayatın dışında bahçeyi cam duvarların içine hapsederek oradaki hayatı da sergilemiştir. Cartier binası için hayat insanlar ve cam duvarların arasında ve arkasında yer alan doğadır. (Şekil 3.37.)



Şekil 3.37. Fondation Cartier, Jean Nouvel, 1994, Paris / Fransa (URL 42)

Bir kapalı bahçe olarak yorumlanabilecek Cartier Binası bahçesi aslında kendi bileşenleri ve bağlamı dışında da kendisi ve mimari obje, kendisi ve kent bağlamı içinde farklı şekillerde okunabilir. Hem görünür hem kapatılmış ifadesinde aslında hem sınırlayıcı hem de özgürleştiricidir. Kentliye cam perdelerin arkasından bir hayal bahçe kurgulatmıştır. Bu amaçla Nouvel'in mimarisinde zemin katı bir sergi salonu olarak düzenlemiş olup, bu yüksek hacimli mekânın içinden görülen bahçe ile aslında "baktığın neyse odur" söyleminden daha fazlasını sunmuştur.

Jean Nouvel, felsefeci-düşünür Jean Baudrillard ile gerçekleşen diyalogunun kitap haline dönüştürüldüğü Tekil Nesnelere kitabında Şunları ifade etmiştir:

'Gözle görülenin zihinde devam ettiği okunabilir olmayan bir mekân tasavvur etmekteyim. Bu sanal yanılsama mekânı çevredekilerden yararlanan böylece alan derinliğiyle oynayan hikâyeye içinde hikâyeye ortaya koyan bir durumdur. Japon bahçelerindeki gibi daima bir kaçış noktası, bahçenin sonrasında devam edip etmediğini bilmediğimiz bir nokta vardır. Bu sayede 'görülenden fazlası' kendini açığa çıkarır. Yerinden edilme, hız, bellek gibi nosyonlar, bir mimari mekânı, yalnızca görülden hareketle değil, duyarlı bir şekilde birbirine bağlamaktadır. Buradan hareketle, mekânın algısı içinde, yaratılan ile en başta orda var olan arasında birtakım kontrastlar var olmaktadır. Yani gözün görme yoluyla kapsayabileceği her şeyle oynanabilir. Foundation Cartier yapısında görülen şey sanal mıdır, gerçek midir bilinemez. Binadan daha büyük olan cepheye baktığımızda gökyüzünün yansımaları mı yoksa saydamlık içinde gökyüzünü mü gördüğümüzü bilemeyiz. Sonra üç cam panel içinde ağaca baktığımızda, ağacı önden, arkadan, saydamlık içinde mi gördüğümüzü mü yoksa ağacın yansımaları mı gördüğümüzü bilemeyiz. Cam panele paralel iki ağaç dikilirse, ikinci ağacın gerçekten olup olmadığını ya da gerçek olup olmadığını bilemeyiz. Bütün bunlar mimara göre bireyi mimarlığın mutfağına götürmek için birtakım oyunlardır. Bunlar mimarın sanal ya da zihinsel bir mekân yaratma araçları, duyuları kötüye kullanmanın bir tarzı, özellikle de bir istikrarsızlık bölgesi muhafaza etme tarzıdır. Bu öz arayışı algısını sınırları türünden, görünür olanın terk edilmesi türünden sınıra varır. Artık göz değil haz almayı sağlayan, zihindir.'(Nouvel & Baudrillard, 2011)

Jean Nouvel'in Foundation Cartier binası bize yeni deneyimler sunmuştur. Vitruvius'tan Venturi'ye dek üzerinde durduğumuz kendi gibi olma, yalan söylememe, olduğu gibi görünmenin kavramsal ifadesi olan dürüstlük, mimarlıkta yapılmak istenen manipülasyonlara rağmen bir durum oluşturmakta olduğu görülmüştür.

Kitapta geçen ‘Gözle görülenin zihinde devam ettiği’, ‘görülenden fazlası’, ‘bireyi mimarlığın mutfağına götürmek’, ‘artık göz değil haz almayı sağlayan zihindir’ gibi nosyonlar, mimarlığın zihinde ve bellekte devam eden bir mekânsal deneyim olduğunu, bunu sağlayabilmek için ise mimari unsurların yanılısama aracı olarak, dürüstlükten saptırılarak kullanıldığını ifade etmiştir.

3.9.4. Skidmore, Owings & Merrill

Bu tezde bu durumun tam tersi bir örnekle şu soru üzerinde durulması istenmiştir: Teknolojinin yapı malzemesi, inşaat tekniği ve ayrıca mimari tasarım yöntemi üzerindeki etkisi mimarlıkta dürüstlük kavramının tanımını nasıl etkilemiştir? Bu soru bir karşılaştırmalı örnek sunularak güçlendirilmek istenmiştir.

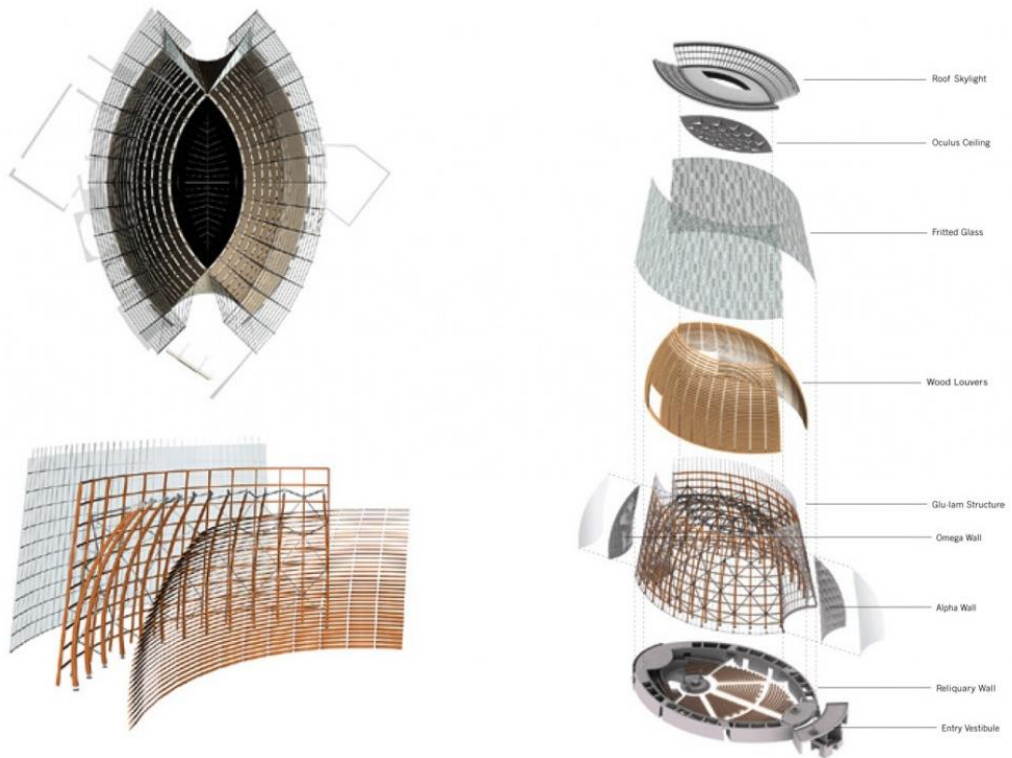


Şekil 3.38. Okland / Kaliforniya’da Bulunan Işık İsa Kilisesi Çevresel Bağlamda Görünüşü (URL 43)

Skidmore, Owings & Merrill LLP (SOM) mimarlık şirketinin 2002’de tasarlamaya başladığı İsa Işık Kilisesi 2008 yılında tamamlanmıştır. Şekil 3.38.’de görüldüğü üzere çağının malzemelerini kullanan cam, çelik ve betondan imal edilmiş olan yapı bu bağlamda son derece dürüsttür. Ancak çevresel bağlamda ve cephe algısında imgesel olarak yaygın, bilindik, alışılmış, ilk akla gelen anlamda kilise ve dini yapı çağrışımı yapmamaktadır. (Şekil 3.39.) Daha çok bir ticaret merkezi, alışveriş merkezi gibi 20. yüzyılın kabul görmüş tipolojileri çağrıştırmaktadır.

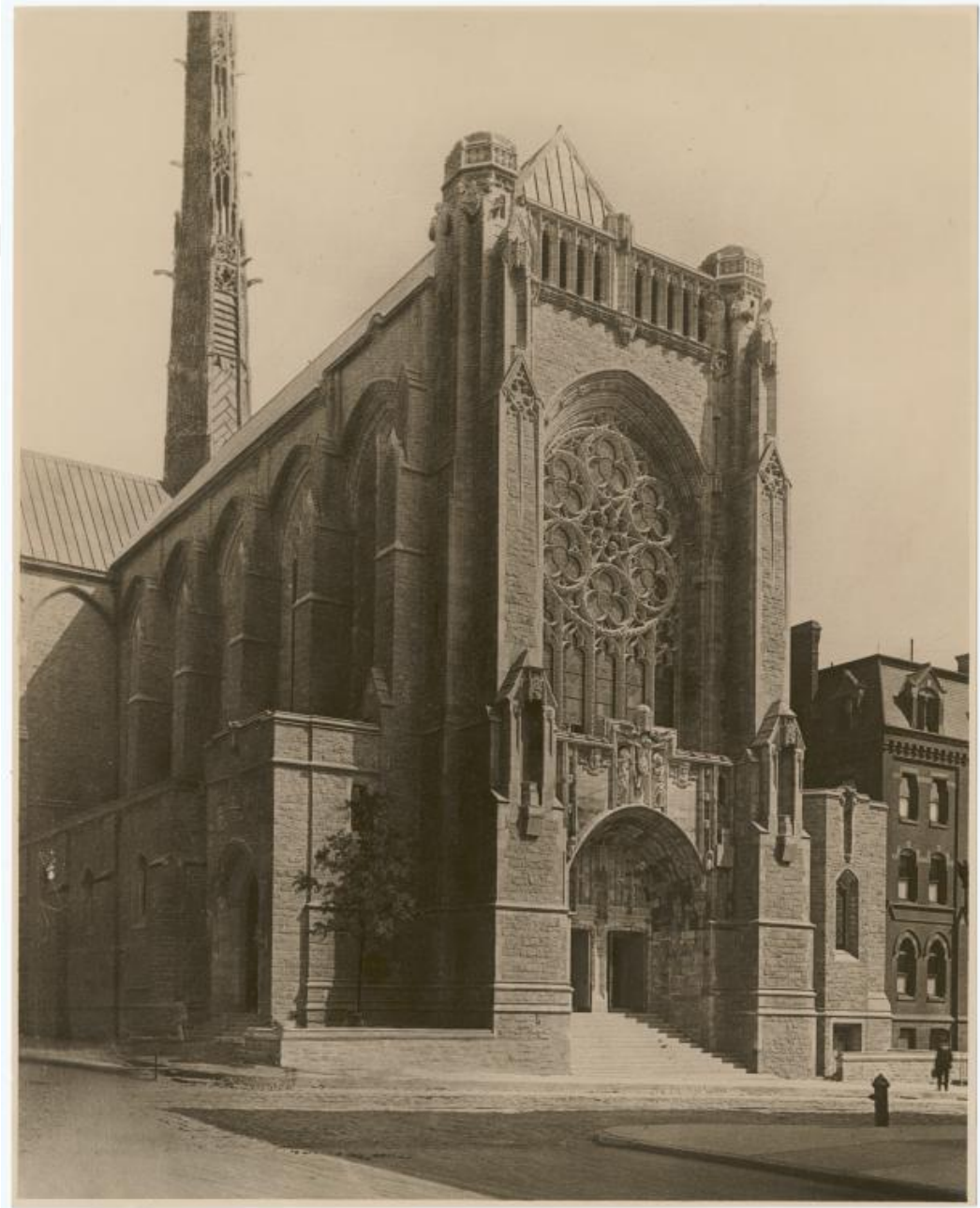


Şekil 3.39. Işık İsa Kilisesi'nin Uluslararası Tarzda Olan Cephesi (URL 43)



Şekil 3.40. Işık İsa Kilisesi'nin Diyagramları (URL 43)

Buna karşılık 1918 yılında Manhattan'da inşa edilen Aziz Vincent Ferrer Kilisesi, New York'un en büyük mimari süslemelerinden biri olarak anılmıştır. 1967'de simge yapı olarak kabul edilen bu yapı görünenin tersine çelik bir strüktürü gizlemiştir. Ancak düzeni, ölçeği, süslemesi ve dekorasyonu bir kilise imajını net bir şekilde vermiştir. Ancak çağının malzemesinden ve bağlamından kopuktur. Dili geçmiş dönemlere ait bir tekrardır. (Şekil 3.41.)



Şekil 3.41. İmge olarak katedral izlenimi veren St. Vincent Ferrer Kilisesi (URL 44)

3.9.5. Rem Koolhaas

Hollanda asıllı Mimar Rem Koolhaas günümüz mimarlık dünyasının hem pratik hem teori bakımından etkili isimlerindedir. 1975 tarihinde eşi Madelon Vreindorp, Elia ve Zoe Zenghelis ile birlikte OMA'yı (Office for Metropolitan Architecture) kurmuşlardır.

Günümüzde OMA'nın ve mimari araştırmaya yönelik yardımcı ofis AMO'nun başında bulunan mimar 'bugünün toplumuna hitap etmek ve bugünün binalarını tasarlamak' amacıyla uluslararası düzeyde ses getiren projelere imza atmıştır.

Koolhaas, mimari uygulamanın yanı sıra mimarlık felsefesi alanındaki çalışmalarıyla da tanınmıştır. Küreselleşmenin mimarlığa ve günümüz şehirlerine olan etkilerini ortaya koymuş ve bunun getirdiği kaotik ortamı veri olarak kullanmıştır. Teorisyen olarak düşüncelerini, yayınladığı çeşitli kitaplarda ve deneme yazılarında görmek mümkündür. Prizker başta olmak üzere birçok önem verilen mimarlık ödülüne layık görülmüştür.



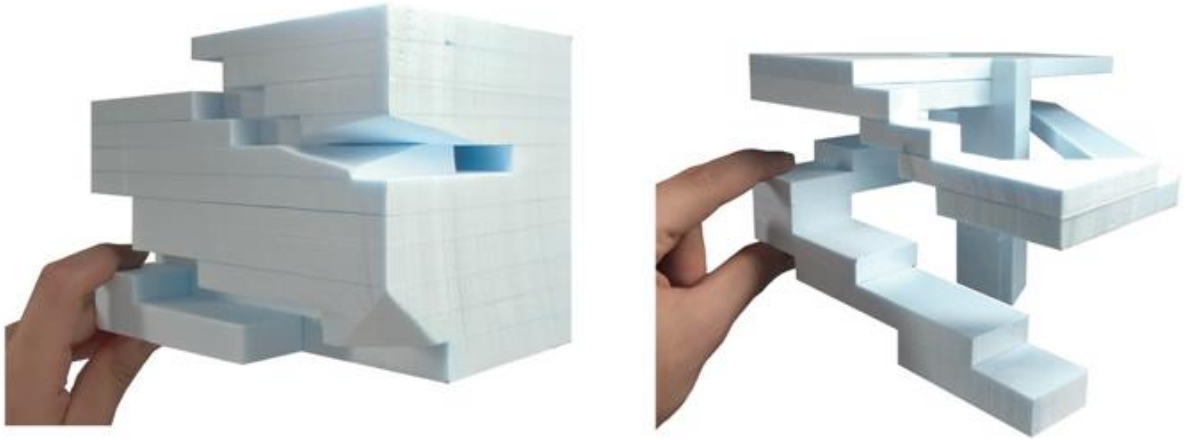
Şekil 3.42. De Rotterdam, Rotterdam, 2013 (URL 45)

Rem Koolhaas, kabuk ve yapı ayrımını, bina ölçeğine bağlar ve bu ölçeğin büyümesi sonucunda çekirdek ile kabuk arasındaki ilişkinin kırıldığını söyler:

“Büyük yapılarda, çekirdek ve kabuk arasındaki kopukluk, öyle bir noktaya gelmiştir ki, cephe artık içeride ne olduğunu gösterememektedir. Binaya karşı duyulan ‘dürüstlük’ beklentisi lanetlenmiştir; içeriye ve dışarıya ait olan mimari, ayrı nesnelere haline gelmiştir; biri programatik ve ikonografik gereksinimlerin değişkenliği ile uğraşırken, diğeri –yanlış bilgi elemanı olarak– şehre bir nesnenin istikrarını yansıtır. Her ne kadar ölçek büyümesi bunun bir faktörü olsa da insana özgü bir beklenti olduğunu söylediği ‘dürüstlük’, sanıldığı aksine, insanların esas beklentisi değildir; insanlar bir binadan dürüstlük değil, şaşırtılmayı bekler. Günümüzdeki spektaküler, göz alıcı, şaşırtıcı cephelerin, kabukların sebebi de tam olarak budur.” (Demir D., 2013)

Koolhaas’ın Manhattan’dan kendi çalışmalarına pay çıkardığı konu da işte bu kabuk ve program ikiliği olmuştur. Manhattan gökdeleni, birbirinden farklı programların tek bir prizmanın içerisinde çeşitli şekillerde bir araya gelebildiği bir ‘yığılma kültürü’ yaratmıştır. Koolhaas bu kültüre bir anlamda hayranlık duymaktadır. Delirious New York’ta bu kültürü inceleyen Koolhaas, sonrasında Büyüklük adı altında bir kurama dönüştürmüştür.

“Belirli bir kritik kütle geçince bir bina Büyük Bina haline gelir. Böyle bir kütle, artık ne tek bir mimari tavır tarafından, hatta ne de herhangi bir mimari tavırlar kombinasyonu tarafından kontrol edilebilir. Büyüklük durumunda çekirdek ile zarf arasındaki mesafe, cephenin artık içeride olup biteni yansıtamayacağı noktaya varmıştır. Hümanist ‘dürüstlük’ umudu sönmüştür: iç ve dış mekanlar farklı projeler haline gelirler. (Şekil 3.38.) Biri programatik ve ikonografik gereksinimlerin değişkenliğiyle ilgilenir, diğeri kente bir nesnenin görünürdeki durağanlığını sunar.” (Has D., 2009)



Şekil 3.43. Galerı Gwanggyo, OMA-Rem Koolhaas, 2020, Güney Kore (URL 46)

Bugün mimarlığın yalnızca kabuğa indirgendiği bir imaj mimarlığını eleştirmiştir. Mimarlık giderek iki boyutlu hale gelmekte, kabuğa çekilmek uğruna ‘mekân’ dışarıda bırakılmaktadır. Koolhaas’ın modernizmle uzlaştığı nokta da burada açığa çıkmıştır. Koolhaas da tıpkı modern mimarlar gibi, değişen şartlara uygun mekânsal düzenlemelerin yaratılmasını önemsemiştir. Bu anlamda yapılarında okunan kabalık, kendi sözleriyle ‘şıklıktan, zarafetten, yumuşaklıktan ya da albeni ve

çekicilikten yoksunluk' (Has D., 2009) bugün salt biçimin elindeki zafere karşı bir direnç yaratabilmek adına yapılan bilinçli tercihler olarak karşımıza çıkmıştır.

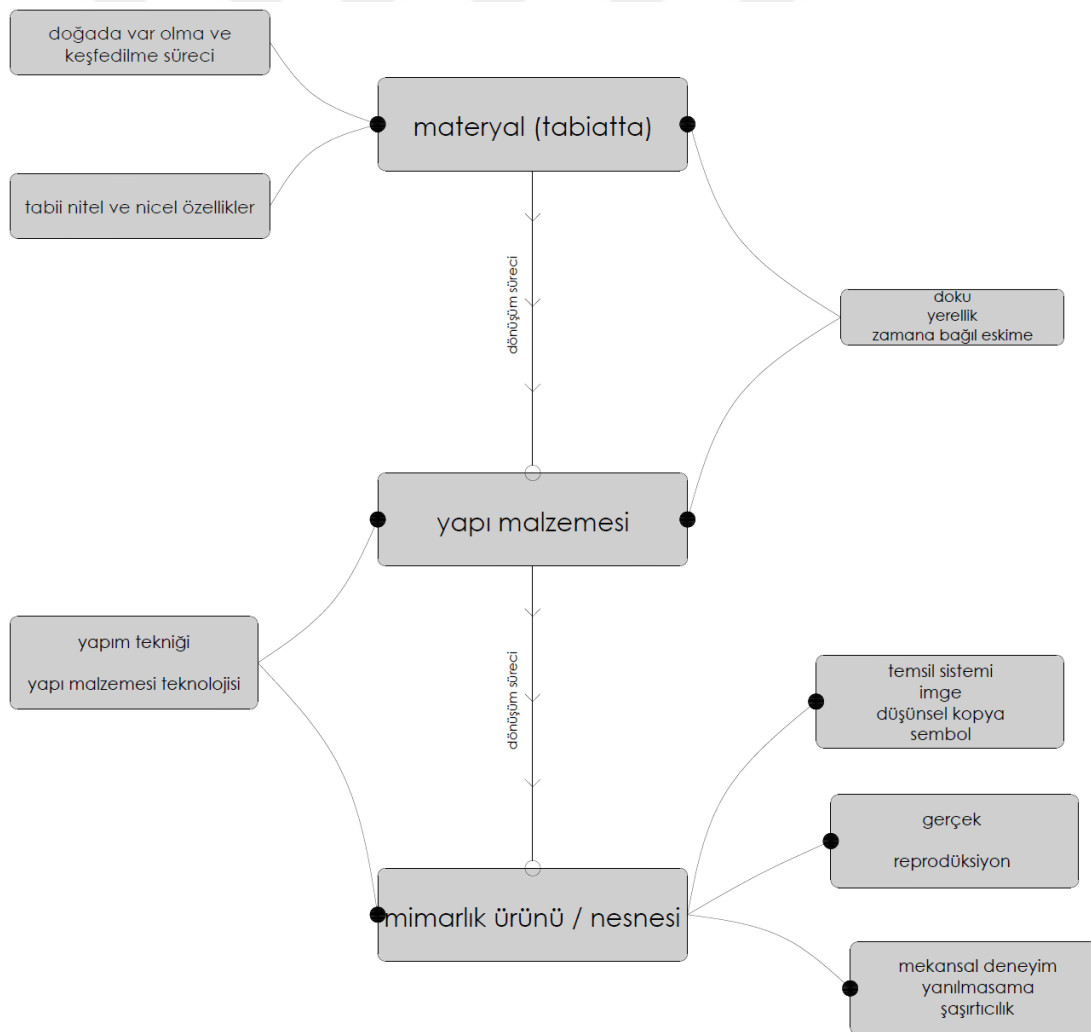


Şekil 3.44. CCTV Merkez Binası, OMA-Rem Koolhaas, 2012, Pekin / Çin (URL 47)

4. BULGULAR VE ÇIKARIMLAR ÜZERİNDEN DÜRÜSTLÜK KAVRAMINA TANIMSAL BİR YAKLAŞIM

Mimarlığın yapı sanatı olarak var olduğu kronolojik süreçte birçok dürüstlük tanımı ve tartışması bu tezde derlenmiştir. Bu süreçte:

- 1) Doğada bulunan bir materyalin keşfedilmesi, nitel ve nicel özelliklerinin zamanla bilinmesi,
- 2) Bu materyalin el yordamıyla veya endüstriyel işlemlerle yapı malzemesine dönüşme süreci ve daha sonra uygun tekniklerle uygulanarak yapı elemanına dönüşmesi,
- 3) Son olarak yapı elemanlarının uygun program, işlev, strüktür, yapım teknolojisi ile birleşerek bir mimarlık ürününün ortaya çıkması aşamalarından oluştuğu tespit edilmiştir. Şekil 4.1.'de ifade edilmiştir.



Şekil 4.1. Materyal / yapı malzemesi / mimarlık nesnesi dönüşümü örüntü şeması

Dönüşüm ve değişim terimleri arasından ‘dönüşüm’ özellikle seçilmiştir. Çünkü maddesel varlık aynı kalsa bile bir materyalin yapı malzemesine, yapı malzemesinin yapı elemanına ve bu bütünlüğün mimarlık ürününe ‘dönüşme’ durumu birey ve toplum tarafından bir anlam atfedilen, kavramdan öte imgesel bir anlamı olan ve zaman sürecine bağlı bir durumdur. Bu imgeler belleklerde yer almakta ve bireye çağrışımlar yapmaktadır.

Bu çağrışımlar bir yapı formunun bir yapı türüne ait olarak kabul görmesine ve tanımlanmasına yarayan şeydir. Fiziksel varlık düşünsel kopyalarla belleklerde tanımlıdır ve bu bir tür dürüstlüğü ifade edip etmediği tartışılmıştır. Bu durum bir sonraki aşamada mimaride yerellik ve evrensellik gibi iki tezat farklı dili ortaya çıkarmıştır. Dili oluşturan ise döngü şeklinde yine materyal, yapı malzemesi, yapı elemanı ve mimarlık

Ortaya çıkan bu ürünle genel kabul görmeden önce ilk başta bir arketip olarak vardır. Zamanla kullanıldıkça, benzer fonksiyonda yapılar tekrar tekrar yapıldıkça toplum tarafından kabul görüp tip/tipolojiye dönüşmektedir. Örneğin cami denilince ilk çağrışım yapan, genel kabul görmüş, tarihsel süreklilikten geçmiş ve bugüne ulaşmış yapı malzemesi, program, işlev ve imge halini alır.

Tam bu noktada mimarlık özelinde dürüstlük, dört kriterle değerlendirilmiştir. Buradaki kriterler yapının genel karakterini, yere ve zamana uygunluğunu, toplumsal kabullere uygunluğunu belirleyecek kriterdir. Bu dört madde şu şekildedir:

1) Yapı Malzemesi

Fikirler, yapı malzemesinin kullanımını araçsallaştıran mimarlık disiplini ile ifade edilirler.

Her malzemenin doğada bulunma ve keşfedilme süreci vardır. Doğa kuralları ile, özgül anlamı ve değeri mevcuttur.

Makine sistemi ile el işçiliği ve endüstriyel olarak iki gruba ayrılmıştır. Doğal malzemede yer yer kusurluluk tabii olmak bakımından üstünlük kabul edilebilirken, endüstriyel malzeme tek tip, standart, mükemmel olarak ayrışır. Makine üretimi endüstriyel malzemeye el işçiliği izlenimi vermek prosedürel seviyede bir aldatmacadır.

Uzun dönem mimaride dürüstlük, malzemenin doğasına gösterilen bağımlılık ile aynı doğrultuda kabul edilmiştir. Endüstriyel üretimle gelişmiş cam, demir, çelik, betonarme mimariyi radikal düzeyde etkilemiştir. Malzemenin yapısal uygulamasında özgürleşmesini sağlamıştır. Malzemenin olduğu gibi, çıplak gösterilme tutkusunu

brütalizm gibi akınları tetiklemiştir. Malzemeyi dürüstçe ifade, strüktürü dürüstçe ifade, işlevi gözler önüne serme bu akımın başlıklarını oluşturmuştur. Tasarımda malzemenin kendi özgül değerini özümsemek, bu doğrultuda yeni kullanımlar bulmak, malzemenin gerçekliğini ortaya koymak bir amaç olmuştur. Aynı şekilde çeşitli aldatmacalar ile olduğundan farklı veya fazla göstermek de kimi mimarların amacı olmuştur.

2) Taşıyıcı Sistem

İlk barınaktan beri evrilen süreçte binanın çeperi ile olan bütünleşme ya da kopma ilişkisi önemli olmuştur. Duvarların, önce birer kovuk açılarak geçilir olması, sonra kovukların pencereye dönüşmesi, sütunların ortaya çıkması, kubbe ve tonoz gibi arayışlar neticesinde taşıyıcılıktan kurtarılıp özgür kılınması çok uzun bir sürecin sonucudur.

Strüktürü ortaya çıkarıp göstermek bir teknoloji gösterisi olmuştur. Bu nedenle algısal olarak daha yüksek daha heybetli bina strüktürleri bu amaca hizmet etmiştir.

Optik illüzyona tabi olan yapılar, makine üretimi endüstriyel yeni malzemelerin kullanıldığı yapılar, konstrüksiyonun görünürlük kazandığı brütalist mimariler bu amaca örnektir.

3) Program ve İşlev

Mimarlık ürünlerinin bir fikir doğrultusunda var olma amacı vardır ve amaç bazı mimari tercih ve tasarım ilkeleri ile ortaya konulur. Bu doğrultuda oluşturulan plan, program, fonksiyon yapı içindeki oluşacak senaryolar için mekân sunar.

Topluma, kültüre, zamana, yere göre değiştiği gözlemlenen unsurlardır. Belirli, katı kurallarla oluşturulmuş veya tamamen kullanıcıya bırakılmış tümel mekanlar arasındaki ikilemde var olur.

Duvarların taşıyıcılıktan kurtulmasıyla daha geniş çözüm imkânı bulan işlev, biçim işlevi izleri mottosuyla içte ne varsa olduğu gibi dışa yansıtılmasını savunmuştur.

Bina ölçeğindeki büyüme ile çekirdek kabuk arasındaki kopma bu durumu imkânsız kılmıştır. Bazı durumlarda oluşan bu halde bu dürüstlük beklentisi imkânsız hale gelmiştir.

İşlevsel faydacılığın ulaşılmış olduğu son noktalarda tüm yapısal organlar, işlevsel çekirdek elemanlar yapı dışına atılarak netlik ve çıplaklık amaçlanmıştır. Binanın içindeki yaşam ortaya çıkarılmak istenmiştir. Bu durumun mümkünatı dürüstlüğün pozisyona göre belirlenmiştir ya da onu belirlemiştir.

4) İmge ve Algı

Mimarlığın çeperin, kabuğun ardındakini imlemek ve ortaya çıkarmak, fikri ve amacı ifade etmek amaçları vardır.

Birey veya kitle tarafından algılanarak tanımlanmış, imgeleşmiş mimari ifadeler bir beklentiye sebep olmaktadır. Bir yapıyı görünce tanımak bu sayede gerçekleşir.

Bu yerelliğin, kültürel kalıtların sonucu olan durumun karşıtı ise çoğa ve teknolojiye uyumlu, evrensel, rasyonel mimari anlayışıdır. Bu iki durumda kendi içinde aynı zamanda hem dürüsttür hem dürüst değildir. Çünkü birisi bellekte olan tiplenmiş imgeyi birisi çağı, zamanı ve yeri ifade etmek bakımından olduğu gibidir. Modernizm ile gelen özgünlük arayışı klasisist ve eklektisist tutumun karşısında yer almış ve yeni imgelem arayışında olmuştur.

Bazı örneklerde bu iki seçimden de uzaklaşmak için “baktığın neyse mekân odur” şeklinde bir tutumla optik illüzyon sonucu bir istikrarsızlık bölgesi yaratmak amaçlandığı tespit edilmiştir.

Tüm bunların sonucunda tezdeki örnekler dürüstlüğün yapı malzemesi, taşıyıcı sistem, program ve işlev, imge ve algı bakımından kategorize edilerek değerlendirilmiştir. Çoğu örnekte bu dört kategorinin birliğinin sağlanamadığı görülmüştür. Ayrıca özellikle sağlanmadığı, yeni mimari deneyimler amacıyla yanılısalar yapıldığı durumlar olduğu da görülmüştür.

Bunun temelinde mimarlık nesnelere algılayan insanların mekânsal deneyimlerinde mimar tarafından yapılmak istenen oyunlar söz konusu olmuştur. Örneğin Parthenon’daki kaygı daha zarif daha etkileyici görünmektir. Ruskin el işçiliği ile üretilmiş doğal malzemeye önem vermektedir. Zumthor’un kaygısı malzemenin kendi doğasındaki etkileyciliğini ortaya çıkarmaktır. Bir başka örnek olan Foundation Cartier’de Nouvel’in yarattığı yapı ve peyzaj arasındaki gerilimde yanılısama ile bireyin zihnin mutfağına giderek aynı yer için her seferinde ayrı bir ara yüzü deneyimlemesidir. Koolhaas için dürüstlük artık beklenmeyen bir şeydir ve iyi bir mekân deneyimi için kullanıcının beklediği şaşırtılmadır. Şekil 4.2. ile ifade edilmiştir.

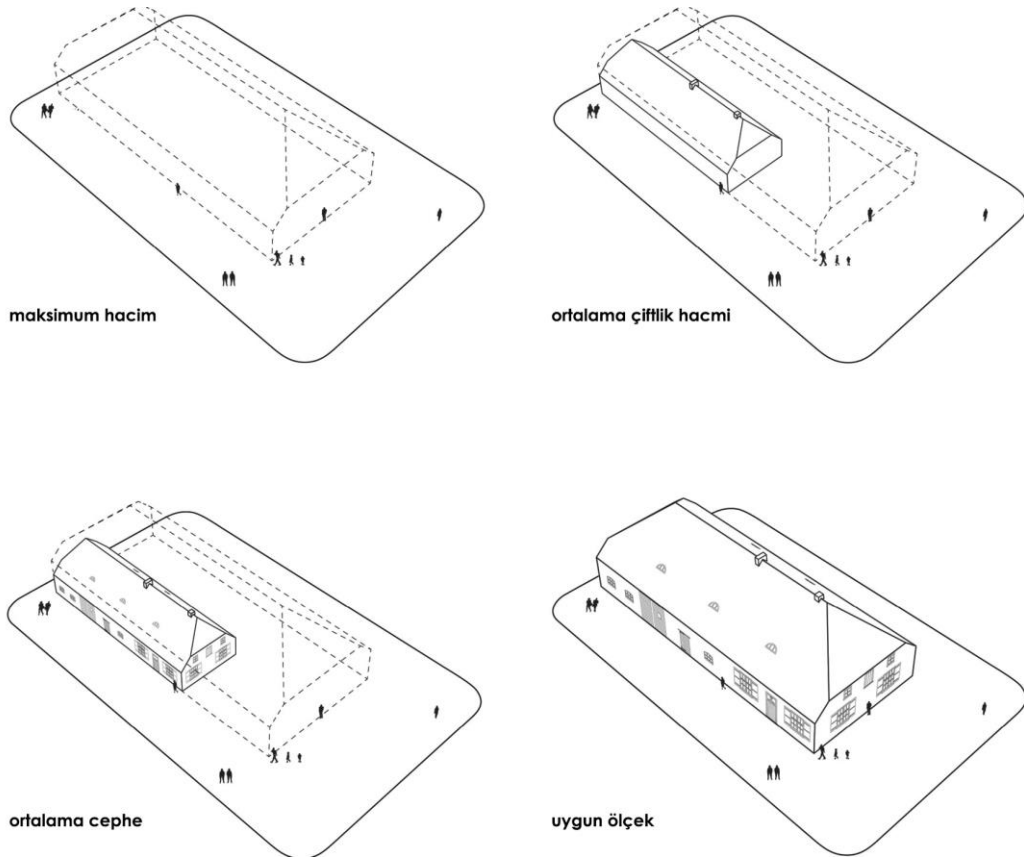
MİMAR/ELEŞTİRMEN	MİMARLIK ÜRÜNÜ	YAPI MALZEMESİ	TAŞIYICI SİSTEM	PROGRAM VE İŞLEV	İMGE VE ALGI
ICTINUS VE CALLICRATES	PARTHENON	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	OPTİK YANILSAMA
JOHN RUSKIN	KONSERVASYON HAREKETİ	DÜRÜST / KORUMACI	DÜRÜST / KORUMACI	DÜRÜST / KORUMACI	DÜRÜST / KORUMACI
VIOLLET LE DUC	ÜSLUP BİRLİĞİ HAREKETİ	DÜRÜST / YENİLİKÇİ	DÜRÜST / YENİLİKÇİ	DÜRÜST / YENİLİKÇİ	DÜRÜST / YENİLİKÇİ
FRANK LLOYD WRIGHT	TALIESİN EVİ	DÜRÜST / DOĞAL	DÜRÜST / DOĞAL	DÜRÜST / DOĞAL	DÜRÜST / DOĞAL
LE CORBUSIER	UNITE D'HABITATION	DÜRÜST / ENDÜSTRİYEL	DÜRÜST / ENDÜSTRİYEL	DÜRÜST / ENDÜSTRİYEL	DÜRÜST / ENDÜSTRİYEL
P. VE A. SMITHSON	HUNSTANSON OKULU	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / ENDÜSTRİYEL	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ
DENYS LASDUN	KRALİYET ULUSAL TİYATROSU	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ
ROGERS VE PIANO	POMPIDOU KÜLTÜR MERKEZİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ
ROBERT VENTURI	GUILD HOUSE	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ
PAUL RUDOLPH	CRAWFORD MANOR	OPTİK YANILSAMA	OPTİK YANILSAMA	OPTİK YANILSAMA	OPTİK YANILSAMA
PETER ZUMTHOR	THERME VALS	OPTİK YANILSAMA	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ
JEAN NOUVEL	FOUNDATION CARTIER	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	OPTİK YANILSAMA
REM KOOLHAAS	DELIRIOUS NEW YORK	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	OPTİK YANILSAMA	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ
MVRDV	CAM ÇİTLİK EVİ	OPTİK YANILSAMA	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	DÜRÜST / OLDUĞU GİBİ	OPTİK YANILSAMA

Şekil 4.2. Tezde Yer Alan Örneklerin Dürüstlük Üzerinden Tablosu

Kısaca, her mimar zaman ve yere göre dürüstlüğü farklı değerlendirerek farklı sonuçlara ulaşmıştır. Ancak beş duyu organımız içerisinde görme üzerine yoğunlaşarak, mekânın görülerek deneyimlenmesinin öncül olarak kabul edilip bunun üzerinden değerlendirmiş olunması dikkat edilecek hususlardandır. Mimari okumaların görsel odaklı kültür etrafında şekillendiği görülmektedir. Tezde bahsedilen ve bir zaman çizgisi üzerinde tarihsel bağ kurularak ifade edilmeye çalışılan anlatıların, son bir örnek ile üzerinde görsel kültürün tartışılması ile durulmaya çalışılmıştır.

5. GÖRSEL KÜLTÜR ÜZERİNDEN DÜRÜSTLÜK ELEŞTİRİSİ

Hollanda'lı mimarlık ofisi MVRDV tarafından Hollanda'da Schijndel kasabasının Pazar meydanında bulunan savaş sırasında yıkılmış bir yapının yerinde tasarlanmış bir projedir. Bu proje kabul edilmeden önce altı proje hazırlanmıştır ve bu proje yedinci seferde kabul görmüştür. Proje 2013 yılına aittir ve 1600 m² alandan oluşmuştur. Restoran, mağaza, sağlıklı yaşam merkezi gibi halka yönelik olanaklardan oluşmuştur. Daha önce var olan yıkılmış yapının zemin izine göre 1,6 kat büyütülmüş biz zemin alanına sahiptir. Genel kütle yaklaşımı şekil 5.1. ile ifade edilmiştir.



Şekil 5.1. Cam Çiftlik Evi, MVRDV, 2013, Schijndel / Hollanda (URL 48)

Sanatçı Frank van der Salm, MVRDV ile iş birliği içinde bölgedeki tüm geleneksel çiftlik evlerini fotoğraflamıştır. Bunlardan tipik bir çiftlik görüntüsü oluşturmuştur. Yapıya ilk bakıldığında bir çiftlik evi imgesi amaçlanmıştır. Bu görüntü, 1600m²'lik alana sahip olan tamamen cam giydirme cepheye, sırlı prosedür kullanılarak imaj olarak basılmıştır. Bir katedralde vitray pencere gibi bir etki elde edilmesi

amaçlanmıştır. Baskı, ışık ve görünüm ihtiyacına bağlı olarak az ya da çok yarı saydam olarak tasarlanmıştır. Bu saydam görüntü şekil 5.2. ile gösterilmiştir.



Şekil 5.2. Cam Çiftlik Evi, MVRDV, 2013, Schijndel / Hollanda (URL 48)

Geceleri yapı içeriden aydınlatılarak çiftliğin bir anıtı haline gelmesi hedeflenmiştir. (Şekil 5.3. ve Şekil 5.4.) 14 metre yükseklikteki Cam Çiftlik kasıtlı olarak ölçek dışı tasarlanmıştır. Gerçek standart bir kasaba çiftlik evinden 1,6 kat daha büyüktür. Köyün bir kasabaya dönüşmesini simgelemektedir. Basılı görüntü, örneğin 4 metre yüksekliğinde görünen üst üste bindirilmiş çiftlik kapısıyla bu 'artırılmış geçmiş'i takip etmiştir. Yetişkinler bina ile etkileşime girdiklerinde, muhtemelen binayı

algılamalarına nostaljik bir hatıra unsuru ekleyerek yürümeye başlayan çocuğun boyutunu yeniden deneyimleyebilmektedir.



Şekil 5.3. Cam Çiftlik Evi, MVRDV, 2013, Schijndel / Hollanda (URL 48)



Şekil 5.4. Cam Çiftlik Evi, MVRDV, 2013, Schijndel / Hollanda (URL 48)

Bu durumu MVRDV mimarlık bürosunun mimarlarından Victoria Suarez Romera şöyle ifade eder: "Bir malzemeye karşı dürüst ve dürüst olma fikri, 'onun yeteneklerini kutlamamız ve onu açıkta bırakmamız gerektiğini' akla getiriyor. Görsel olarak ne kadar gerçekçi görünürse görünsün, onu gerçekten 'gerçek' yapmak imkansızdır. Beton tuğla veya taş gibi göstermek betona ihanet gibi görünür. Ya bir şey mükemmel bir görsel reproduksiyon olsaydı sorusu akla gelir. 'gerçek' olmaması gerçekten önemli midir ya da sadece görsel odaklı kültüre mi oynamaktadır ikilemi ortaya çıkmaktadır.

Bu tür reproduksiyonlar yüzey seviyesindedir ve bir malzemenin diğer duysal niteliklerini göz ardı eder. Dolayısıyla kaybolması muhtemeldir.” (URL 48) Diyerek bu görsel kültür ile ilgili bir soru sormuştur.

MVRDV'nin Cam Çiftliği örneği ilginçtir çünkü cam, görsel algının gücünü vurgulayacak, fark ettirecek şekilde görünür bir tuğla izlenimi vermek için kullanılmıştır. Bu iki malzeme birbirinden tamamen farklıdır. Burada cam kullanımı, tuğlanın sahip olamayacağı yarı saydamlığı sağlamaktadır.



Şekil 5.5. Cam Çiftlik Evi, MVRDV, 2013, Schijndel / Hollanda (URL 48)

Bu sorunun cevabı ve aslında tüm bu tezde üzerinde durulan dürüstlük tartışmalarının cevap arayışı olarak bir mimari tasarım ortaya koymuştur. Bu tasarım bu görsellik hegemonyasını tartışmaya açmıştır. (Şekil 5.5.)

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Tez çalışmasında mimarlık özelinde dürüstlük kavramının teoride ve pratikte önemi gözlemlenmiştir. Bu kavram belirli bir döneme bağlı kalmayıp hem yerel hem evrenselidir. Malzemenin doğasına uygun davranılması, teknolojiye uygun davranılarak malzemenin tabiatından gelen kusurların giderilerek standartlaştırılıp tipleştirilmesi, bir mimarlık ürününün var ediliş amacının altında yatan fikrine uygun davranılması, mimarın mimarlık disiplininin gerekliliklerine uygun davranması gibi durumlar dürüstlüğün ortaya konulduğu potansiyel durumlardır.

Bu durumlar tanrısal olana, mükemmel olana, hakiki olana ulaşma temelinde, yanılsamalar ile fiziksel gerçekliğin zihindeki imajlarını idealleştirilme çabasıdır. Bu şaşırtmacalar mimarın mekânsal fikirlerini ortaya koymasına yardımcıdır. Bu doğrultuda yeri gelince olduğu gibi davranmak bir dürüstlük ifadesi iken, yeri gelince olduğundan farklı göstermek, şaşırtmak bir dürüstlük ifadesidir.

Yaşadığımız çevrenin hakikiliğinin sorgulanması öteden beri varlığın sorgulanması bakımından bir sorunsaldır. Bunun nedenlerinden birisi görsel algının mı zihinsel algının mı bizi gerçek olanla karşılaştırdığının tespit edilmemiş olmasıdır. Çünkü bu çok parametrelili ve çelişkili bir durumdur.

Yapılan araştırmada doğal ve yapay çevreyi algılamada kullanılan görme duyusunun baskın olmasının bu çelişkili duruma sebep olabileceği sorgulanmıştır. Neticede görsel kültürün baskınlığı tezde ele alınan dört kriterden üçü sağlansa bile optik illüzyonlar ile mimarlık nesnesinden beklentinin artması veya farklılaşması ile sonuçlanmıştır. Fiziksel açıdan nesnel olduğundan daha farklı gösterilerek mekanlarda farklı deneyimler edildiği örneklendirilmiştir.

Dürüstlük yer yer bir amaç olarak yer yer manipüle edilen bir nosyon olarak var olmuştur. Görsel teknolojilerin ve sanal gerçeklik gibi fiziksel varlık gösteremediğimiz zihinsel ortamlardaki gerçekliğin ortaya atılması günümüzde gerçeklik tartışmasını da farklı bir açıdan sorgulamaya sebep olmuştur. Çağımıza referansla imajinel bir görüntü ile bildiğimiz manadaki fiziksel bir gerçeklikten daha ötesine ulaşma çabası, şu an gerçek kabul ettiğimiz çevreyi tekrar sorgulamamıza sebep olmaktadır.

Bir malzemeye karşı mimari anlamda dürüst olunurken, malzemenin tabii özelliklerine bağlılıkla tabii olunurken; malzeme görsel olarak ne kadar gerçekçi görünürse görünsün onu tüm yönleriyle, özellikleriyle, zaman ve mekân bağlamıyla 'dürüst' olmasını amaca uygun davranmasıyla ölçülebilir.

Taşı taş, ahşabı ahşap gibi göstermek kuralcılığı ilk bakışta önceden beridir kabul edilmiş bir dürüstlük kuralıyken çağın getirilerine uymamıza engel olduğunda kendisiyle tezat oluşturmaktadır. Çünkü bir bakımdan malzemenin gerekliliklerine uyulurken bir bakıma zamanın getirdiği teknolojilere uyum sağlanamayacaktır.

Tarihsel süreklilikte tabulaşmış bir kural yıkıldığında yeni fikirlerin ve sonuçların ortaya çıktığı görülmüştür. Optik illüzyon ile yapılar olduğundan fazlası bir şekilde daha zarif ve yüce gösterilmiştir. Görsel kültürün baskınlığı üzerinden dürüstlüğü değerlendirdiğimizde yapılmış olan ve yeniliklere bağlı yapılacak olan manipülasyonlar bu konu üzerinden mimarlığı tekrar sorgulamamızı gerektirecektir.

Bu bağlamda fiziksel olarak yaşatılamayacak mekânsal deneyimlerin uzay ortamında, sanal teknoloji ortamında, zihinsel uzamda sunulduğu görülmektedir. Tarihsel süreçte oldukça somut değerlendirmelerle ele alındığı görülen dürüstlük günümüzde algılanandan daha soyut anlaşılması beklenmektedir. Bu durum bir başka tezin konusudur.

Bu doğrultuda teknik imkanların, kullanılan materyallerin özelliklerinin, psikolojik faktörlerin sınırladığı formal yapı manipüle edilerek fikirselden bakımdan olması gerektiği gibi var oluş amacına uygun davranma dürüstlüktür. Bu durum amacına uygun davranmak için dürüst olma çabasına birtakım aldatmacalarla ulaşılmasıdır. Fiziksel gerçekliğin ve imkanların sınırlarını aşma arayışıdır. Mimarlık bu iki karşıt durumun kesiştiği yerde kıymetlidir çünkü hepsini aynı anda yapmaya çalışır. Malzemede vücut bulan bu nokta, kendi kimliğini ve doğasını ifade etmesi ile bizim beklentilerimize hitap etmesi arası bir denge yakalama arayışıdır.

7. KAYNAKLAR

- Vitruvius, 2005, Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul.
- Pallasmaa J., 2011, Tenin Gözleri, YEM Yayınları, İstanbul.
- Roth L.M., 2015, Mimarlığın Öyküsü, Kabalıcı Yayınları, İstanbul
- Hearn F., 2003, Ideas That Shaped Buildings, The MIT Press, Massachusetts.
- Ruskin, J., 2019, The Stones of Venice, Londra.
- Zevi B., 2021, Arketon Yayınları, İstanbul.
- Al-Sadkhan A., 2021, An analytical study of John Ruskin's treatises on honesty in Architecture, Uruk University, Irak
- Viollet-le-duc E, 2015, 19. Yüzyılda Gotik Üslup Üzerine, Janus Yayıncılık, İstanbul.
- Hearn F., 2003, Ideas That Shaped Buildings, The MIT Press, Massachusetts.
- De Murphy, K., 2000, Memory and Modernity: Viollet le Duc at Vézelay, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- Erder, C., 1975, Tarihi Çevre Bilinci, ODTÜ Mimarlık Fak. yayını, Ankara.
- Scheerbart P., 2020, Arketon Yayınları, İstanbul.
- Conrads U, 1991, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifesto, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul.
- İdil E., 2018, Öteki Brütalistler [çevrimiçi], Arredamento Mimarlık Tasarım Kültür Dergisi, https://www.academia.edu/43339093/_Öteki_Brütalistler [Ziyaret Tarihi: 4 Kasım 2022].
- Banham R., 1960, İlk Makina Çağı'nda Teori ve Tasarım, Londra.
- Baudrillard J. Nouvel J., 2011, Tekil Nesnelere, YEM Yayınları, İstanbul.
- Venturi, R., 1993, Las Vegas'm Öğrettikleri, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul.
- Şentürk L., 2016, Peter Zumthor ve Minör Mimarlık [çevrimiçi], XXI Dergisi, <https://xxi.com.tr/i/peter-zumthor-ve-minor-mimarlik> [Ziyaret Tarihi: 11 Ekim 2022].
- Bilgin İ., 2016, Mimarın Soluğu, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Peter Z., 1999, Mimarlığı Düşünmek, Birkhauser, Berlin.
- Demir D., 2013, Yapı ve Kabuk: Neoliberal Çağda Mimari İmgenin Dönüşümü [çevrimiçi], e-skop sanat tarihi ve eleştirisi, <https://www.e-skop.com/skopbulten/yapi-ve-kabuk-neoliberal-cagda-mimari-ingenin-donusumu/1106> [Ziyaret Tarihi: 19 Ekim 2022].
- Has D., 2009, Mimarlık Düşüncesinin Gelişimi Ve Mimarlık Söylemleri, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, İstanbul
- Öztürk N., 2016, Megalitik Zarafetin Ustalıkla Kurgulanmış Dengesi: Seagram Binası [çevrimiçi], Arsız Sanat, <https://arsizsanat.com/megalitik-zarafetin-ustalikla-kurgulanmis-dengesi-seagram-binasi> [Ziyaret Tarihi: 4 Kasım 2022].

- URL 1: <https://www.greece-is.com/the-optical-illusions-that-make-the-parthenon-perfect/>
- URL 2: <https://www.arkeoloji.biz/2011/05/arkeolojiye-giris-mimari-duzenler.html>
- URL 3: <https://ancientathens3d.com/parthenon/>
- URL 4: <https://en.wikipedia.org/wiki/Parthenon>
- URL 5: <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/03/parthenon-tapnag.html>
- URL 6: <https://www.greece-is.com/the-optical-illusions-that-make-the-parthenon-perfect/>
- URL 7: <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/03/parthenon-tapnag.html>
- URL 8: <https://mimariterim.com/gotik-mimari/>
- URL 9: <https://www.makaleler.com/gotik-mimari-nedir>
- URL 10: https://stringfixer.com/tr/Cologne_Cathedral#wiki-8
- URL 11: <https://decombo.com/ronesans-mimarisi-nedir-ozellikleri-nelerdir/>
- URL 12: <https://www.academia.edu/17225700/>
- URL 13: http://fieldmethods.iath.virginia.edu/unlimited_dimensions/Palladio
- URL 14: <https://archi101.com/donemler/barok-donemi-mimarisi/>
- URL 15: <https://www.qaeditoria.it/details.aspx?idarticle=180494&AspxAutoDetectCookieSupport=1>
- URL 16: <https://www.arkitera.com/gorus/19-yy-sanat-tasarim-mimarlik-ortamlari/>
- URL 17: <https://artuk.org/discover/artworks/john-ruskin-18191900-143392>
- URL 18: <https://www.visitlondon.com/things-to-do/place/428060-national-trust-red-house>
- URL 19: <https://tr.pinterest.com/pin/127086020717441218/>
- URL 20: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/807471>
- URL 21: http://www.mindeguia.com/dibex/Viollet_Entretiens-e.htm
- URL 22: <https://www.elcartapaciodegollum.com/2021/06/23/la-aguja-de-notre-dame-de-viollet-le-duc/>
- URL 23: https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusier-Maison-Dom-Ino-1914-Plan-FLC-19209q-FLC-DACS-2008-Source-Le-Corbusier_fig2_232939554
- URL 24: <https://www.inexhibit.com/mymuseum/mies-van-der-rohes-farnsworth-house-plano-il/>
- URL 25: <https://v3.arkitera.com/v1/gununsorusu/2002/10/08.htm>
- URL 26: <https://modernphoenix.net/hometour/2017/taliesin.htm>
- URL 27: <https://www.archinfo.sk/diskusie/blog/diela/berlin-le-corbusier.html>
- URL 28: <https://architecturehereandthere.com/2016/09/27/seagram-building-mies-copy/>
- URL 29: <https://glreview.org/new-york-citys-gayest-building/>
- URL 30: <https://animalia-life.club/qa/pictures/seagram-building-section>
- URL 31: <https://www.acpresse.fr/maisons-jaoul-emotions-brutes/>
- URL 32: <https://www.arkitektuel.com/unite-dhabitation/>
- URL 33: <https://www.gzt.com/arkitekt/gelecegin-mimarisi-ve-teknoloji-ile-degisim-ideoloji-3599284>
- URL 34: <https://educalingo.com/tr/dic-en/royal-national-theatre>
- URL 35: <https://www.arkitektuel.com/centre-pompidou/>
- URL 36: <https://www.paulrudolph.institute/196203-crawford-manor>
- URL 37: <https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a2674-the-guild-house-pennsylvania-by-robert-venturi-most-influential-work-of-20th-century-architecture/>
- URL 38: <https://archi101.com/mimarlar/peter-zumthor/>
- URL 39: <https://xxi.com.tr/i/peter-zumthor-ve-minor-mimarlik>
- URL 40: <https://www.flickr.com/photos/uellis/337360421>
- URL 41: <https://www.fondationcartier.com/en/building>
- URL 42: <https://www.artabsolument.com/fr/default/place/detail/1805/Fondation-Cartier-pour-l-art-contemporain.html>
- URL 43: <http://mimdap.org/2012/12/ysa-ithyk-kilisesi-som-mimarlar/>

URL 44: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-5062-a3d9-e040-e00a18064a99>

URL 45: <https://www.arkitektuel.com/de-rotterdam/>

URL46: <https://www.arkitektuel.com/galleria-gwanggyo/>

URL 47: <https://www.arkitera.com/haber/koolhaas-pekinde-bir-cilgin/>

URL 48: <https://www.mvrdv.nl/projects/119/glass-farm>

