

75598

1980 SONRASI TÜRKİYE MİMARLIĞI'NDA SÖYLEM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Alanur KURTKAN

75598

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 26 Ağustos 1998

Tezin Savunulduğu Tarih : 2 Eylül 1998

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Belkıs Uluoğlu

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Uğur Tanyeli
Doç. Dr. Hülya Arı

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
26.08.1998

EYLÜL 1998

ÖNSÖZ

Günümüz mimarlık ortamında ‘mimarlıkta kimlik ve etik’, ‘mimarlıkta söylem’, ‘mimarlıkta eleştiri’ gibi konular çok sık tartışılmaktadır. Bütün bu tartışmaların temelinde mimarlıkta düşünsel altyapının önemi vurgulanmaktadır. Mimarlık bir yönü ile felsefeye çok yakındır. Bu yön mimarlığın teorik yönüdür. Mimarlık yapısı, düşünsel bir birikimin ve bu birikimin ürüne yansıtılmasının sonucudur. Mimarlığın bu yönü, bir ‘mimarlık yapısı’ ile ‘yapı’ arasındaki farkı belirleyen yönüdür.

Bu tez; mimarlık eğitimim boyunca ve sonrasında Türk Mimarlığı hakkında duymuş olduğum kaygılardan kaynaklanmaktadır. Bu kaygılar; Türkiye’de mimarlık alanında söylem üretiminin ne noktada olduğu konusunda yoğunlaşmıştır. Amaç; 1980 sonrası Türk mimarlık ortamında söylem üretimine ilişkin saptamalar ortaya koymaktır.

Tezin hazırlanması sürecinde desteklerini esirgemeyen ve çalışmalarımı yönlendiren danışman hocam Doç. Dr. Belkıs Uluoğlu’na ve her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

26.08.1998
Alanur KURTKAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
RESİM LİSTESİ	v
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. MİMARLIK ORTAMI VE SÖYLEM	3
2.1. Söylemin Tanımı	3
2.2. Mimarlıkta Söylem	6
2.3. Söylemin Gerekliğinin İrdelenmesi	7
2.4. Evrensellik – Yerellik Tartışmaları Çerçevesinde Türkiye Mimarlığı’nda Söylem	11
BÖLÜM 3. ÇALIŞMANIN SINIRLARI VE YÖNTEMİ	16
BÖLÜM 4. 1980 SONRASI TÜRK MİMARLIĞI’NDA SÖYLEM ÜZERİNE ÖRNEK İNCELEMELERİ	18
4.1. Mimar: Turgut Cansever	19
4.1.1. Evrensellik - Yerellik Bağlamında Turgut Cansever’in Mimari Söylemi	20
4.2. Mimar: Tuncay Çavdar	26
4.2.1. Evrensellik - Yerellik Bağlamında Tuncay Çavdar’ın Mimari Söylemi	27
4.3. Mimar: Mehmet Konuralp	36
4.3.1. Evrensellik - Yerellik Bağlamında Mehmet Konuralp’in Mimari Söylemi	37
4.4. Mimar: Merih Karaaslan	43
4.4.1. Evrensellik - Yerellik Bağlamında Merih Karaaslan’ın Mimari Söylemi	45
4.5. Mimar: Haydar Karabey	49
4.5.1. Evrensellik - Yerellik Bağlamında Haydar Karabey’in Mimari Söylemi	50
4.6. Mimar: Nevzat Sayın	54
4.6.1. Evrensellik - Yerellik Bağlamında Nevzat Sayın’ın Mimari Söylemi	55
4.7. Mimar: Han Tümertekin	57
4.7.1. Evrensellik - Yerellik Bağlamında Han Tümertekin’in Mimari Söylemi	57
BÖLÜM 5. ÇALIŞMANIN SONUÇLARI	60
NOTLAR	64

KAYNAKÇA

72

ÖZGEÇMİŞ

76



RESİM LİSTESİ

sayfa no:

Resim 2.1. Abdi Güzer, Türkiye Mimarları Haritası	15
Resim 4.1. Turgut Cansever, Türk Tarih Kurumu Binası, Ankara, 1961-1967.	23
Resim 4.2. Turgut Cansever, Türk Tarih Kurumu Binası, Ankara, 1961-1967.	23
Resim 4.3. Turgut Cansever, Erteğün Evi, Bodrum, 1971-1973.	24
Resim 4.4. Turgut Cansever, Demir Tatil Evleri, Bodrum.	25
Resim 4.5. Tuncay Çavdar, Megasaray Tatil Köyü, Antalya-Belek, 1991.	30
Resim 4.6. Tuncay Çavdar, Megasaray Tatil Köyü, Antalya-Belek, 1991.	30
Resim 4.7. Tuncay Çavdar, Megasaray Tatil Köyü, Antalya-Belek, 1991.	31
Resim 4.8. Tuncay Çavdar, Sultansaray MNG Oteli, Antalya-Göynük, 1985-1989.	33
Resim 4.9. Tuncay Çavdar, Robinson Club-Pamfilya Tatil Köyü, Side, 1984.	34
Resim 4.10. Tuncay Çavdar, Robinson Club-Pamfilya Tatil Köyü, Side, 1984.	35
Resim 4.11. Tuncay Çavdar, Robinson Lodge Oteli, Göreme, 1985-1989.	35
Resim 4.12. Tuncay Çavdar, Robinson Lodge Oteli, Göreme, 1985-1989.	36
Resim 4.13. Mehmet Konuralp, Sağra Evi, Ordu, 1978-1979.	39
Resim 4.14. Mehmet Konuralp, Sağra Evi, Ordu, 1978-1979.	39
Resim 4.15. Mehmet Konuralp, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1976.	40
Resim 4.16. Mehmet Konuralp, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1976.	41
Resim 4.17. Mehmet Konuralp, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1976.	41
Resim 4.18. Mehmet Konuralp, Sabah Gazetesi Tesisleri, İstanbul-İkitelli, 1989-1991.	42
Resim 4.19. Merih Karaaslan, Göreme Ataman Turizm Tesisleri, Göreme, 1985-1986.	44

Resim 4.20. Merih Karaaslan, Batıkent Andaç Çarşısı, Ankara, 1990.	47
Resim 4.21. Merih Karaaslan, Sürücü-Teras Evler Sitesi, Ankara, 1990.	48
Resim 4.22. Merih Karaaslan, Şefik Gül Villası, Ankara, 1991.	48
Resim 4.23. Haydar Karabey, Reklamevi Binası, Nişantaşı-İstanbul, 1986-1987.	51
Resim 4.24. Haydar Karabey, Erkmen Evi, Cihangir-İstanbul, 1991-1992.	52
Resim 4.25. Haydar Karabey, Gökçelioğlu Evi, Antalya-Kalkan, 1991.	53
Resim 4.26. Nevzat Sayın, Shell Genel Müdürlük Binası, İstanbul.	55
Resim 4.27. Nevzat Sayın, Gön Deri Fabrikası, İstanbul.	56
Resim 4.28. Han Tümertekin, Ç Evi, Bodrum.	57
Resim 4.29. Han Tümertekin, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.	59

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, 1980 sonrası Türk Mimarlığı'nda mesleki uygulama alanında ürün veren kimi mimarların düşünsel alandaki çalışmalarını inceleyerek, mimari söylemlerini evrensellik ve yerellik bağlamında tartışmaktır. Bu yöntemle, söz konusu mimarların söylemlerini oluşturan kavramların hangilerinin Türkiye'ye özgü, hangilerinin tüm dünyada kullanılmakta olan kavramlar olduğu belirlenmeye çalışılmaktadır. Böylece, söylem konusunda 1980 sonrasına dönük değerlendirmeler bu bağlamda yapılmaktadır.

1. Bölüm 'giriş bölümü' olup, bu bölümde konunun genel bir tanıtımı yapılmaktadır.
2. Bölüm'de söylem ve mimari söylem kavramlarının tanımlarına yer verilmektedir. Söylemin gerekliliğinin irdelenmesi ve Türkiye Mimarlığı'nda evrensellik-yerellik tartışmaları çerçevesinde söylem konusu da bu bölümün kapsamındadır.
3. Bölüm'de bir sonraki bölümde incelenecek olan örnekler ile ilgili sınırlar ve çalışmanın yöntemi ortaya konulmaktadır.
4. Bölüm'de 1980 sonrası Türk Mimarlığı'nda ürün veren ve daha önceki bölümde açıklanmış sınırlar çerçevesinde belirlenen mimarların söylemlerini oluşturan ana kavramlar yerellik-evrensellik bağlamında incelenecektir.
5. Bölüm'de 1980 sonrası Türk Mimarlığı'nda söylem ile ilgili saptamalar ortaya konulmakta ve çalışmanın sonuçları değerlendirilmektedir.

ARCHITECTURAL DISCOURSE IN CONTEMPORARY TURKISH ARCHITECTURE

SUMMARY

In this thesis, main concepts which constitute the **discourse** in Contemporary Turkish Architecture are investigated within the context of **universality** and **regionalism**.

Turkish Architecture has been influenced by national and international architectural styles since the beginning of 1900s. As the other developing countries, it questions the place of itself in these changes. In the societies of those countries which have the goal of 'Modernization' -as it is almost the synonym of 'Westernization'- there is an 'identity' problem raised in the last century.

In The First and Second National Architectural Periods, reactions to western models occurred. After that, arguments on the regionalism opposing to the universal architecture progressed in the effect of pluralistic architectural thoughts which spread in the world. In other words, it could be said that the two extremes between which Turkish architecture has shifted since the beginning of the 20th Century are universality and regionalism.

Regionalism explains architecture in connection with the art of regional anonymous building made according to the requirements of present conditions. Universality is a point of view which doesn't have any authority except for the universal one.

At first sight, the concepts of universality and regionalism may be related to modern and post modern styles. In just the same way, the Post-modern architecture has started to emphasize the 'regional' in opposition to the modernist universality. In this thesis, the concepts of universality and regionalism are not examined with regard to

modern and post-modern concepts they call to mind. Universal concepts are those which are used all over the world. As for the regional concepts, they are considered as those exclusive to Turkey in the discourses of some architects who are under consideration. The main concepts that constitute the discourses of those architects are discussed over the exclusiveness, and, hence, the production of discourse in today's Turkish Architecture is aimed at by means of current discourses.

At this point, it is relevant to explain 'discourse' and 'architectural discourse' concepts. The meaning of discourse in dictionary is the written or spoken expression of a thought; the whole serious conversations and writings regarding a theory and/or a doctrine. It is the whole organized signs which stand for defining and/or performing an object in all means. The discourse, in linguistics, is the achievement of the language as written or spoken and means all the common linguistic rules demanded by a society in a certain period of time. The discourse, in philosophy, is the thought that forms itself step by step within the progress of language by the help of thinking.

Architectural discourse is the explanation of the system through leading the architect for his behaviour and works. It is the whole values and perspectives which are composed of the speeches, writings, drawings and buildings of the architect, bearing both theoretical and practical means.

It is by no means discussible that "building" is not the only goal in architecture. Criticizing a building, searching for the philosophical dimensions of architecture, writing about architecture are as important as the building itself. It is quite essential to agree that architectural texts are also "cultural products of architecture just like the buildings". The cultural products of architecture, as well as the buildings and the architectural texts, form the "accumulation of architecture". For this accumulation to progress, the presence of the architectural texts can not be ignored. That's the reason why criticizing and discussing are required.

All the creative fields depend on the theories, claims and the personal perspectives of the creators. This is at least required for the individual's settling accounts with

himself, progress, and ethics. Under these circumstances, practice without a theory can not be thought.

Every architect has certain sources to use while setting up his discourse. These sources differ in the architect's education, life experience, field of interest and so on. All these sources are quite important factors that must be taken into consideration in the formation of the architect's discourse. Although the discourses are sustained from different sources, they are considered in some generalizations. In this work, generalizations are held in relation with the concepts of universality and regionalism.

Almost all the Turkish architects taken into account in this research, producing in the field of professional application in today's Turkey and influencing the agenda with their discourses and practises, have studied under the influence of modernism. It is not wrong to say that the pluralistic and diversity atmosphere of the turning-point Turkish architecture reached since 1980 has influenced the works of the architects being discussed and led to changes. In addition to that, it may be said that a new era has begun as a result of the efforts of creating free and democratic atmosphere after the military coup in 1980 and the following formation of the civil government. General policy of the new government's standing on the liberal economic system resulted in many changes in the architectural area. The usage of imported materials, the opportunity to follow the publications and developments all over the world are some examples of these changes. All these changes have brought about an atmosphere of diversity. The architects influenced by the changes being discussed endeavour to legitimate themselves with the help of their activities and speeches. For this purpose, architects frequently use the references of universal concepts and tradition.

After studying the main concepts forming the discourses of the architects in consideration, it is concluded that most of these concepts bear regional state. The ideas of Tuncay Çavdar's in his 'the way of seeing prior to East, being like miniature', Merih Karaaslan's in his 'modern interpretation of Anatolia', Haydar Karabey's in his 'reminding of the continuous history', Han Tümertekin's in his 'reinterpretation of the traditional' are the concepts in the state of regional. If the main concepts forming the

discourses of the architects being discussed are examined with regard to universality-regionalism, we can conclude in the following ways:

Turgut Cansever settled his architectural discourse on Islamic mysticism and explains the main ideas forming his discourse referring to the concepts of this philosophy. It may be said that his architectural discourse and its structural formation are in perfect harmony. “The discourses that provide for reflecting the influences of intellectual searches and atmosphere are the realities produced and discussed less. Probably, the only person who improves a discourse in this meaning is Turgut Cansever” says Atilla Yücel and emphasizes Cansever’s place and role in Turkish architecture.

Tuncay Çavdar’s ‘way of seeing prior to East: being like miniature’ concepts contain Eastern regional state. But in many circumstances, Çavdar appears to have “a Western Morphology”.

Although Mehmet Konuralp adopts the stand point of “contemporary interpretation of the tradition” as his own for the project of Sagra House he achieved, he explains his other projects in relation to universal concepts.

The attributions to the Western Architecture cause contradictions with the architectural discourse in Merih Karaaslan’s architecture. His usage of the items related to every period of Anatolia in an eclectic approach confirms the critics of ‘the regionalism conceptually reduced into the image power of the styles’ being turned towards him.

Haydar Karabey may be said to support the ideas of regionalism and universality depending on the project planned due to the area. He uses the idea of ‘reminding the history’ concerning regionalism for his projects achieved in Southern parts of Turkey, and the idea of universality for his projects achieved in metropolis like Istanbul.

Nevzat Sayın, one of the new generation architects in Turkish Architecture explains his Shell Directorship Building as inspirations from Seljuk Architecture.

Han Tümertekin explains his  House project in Bodrum with the concept of ‘reinterpration of the traditional’.

At this point, it may not be wrong to clarify that Contemporary Turkish Architecture still has a dilemma between ‘regional’ and ‘universal’. Although the structural formation of discourse has similarities with Western examples, the defence of discourse is explained by terms of regionalism. This may be the result of ‘identity’ problem like in other developing countries. Haydar Karabey explains this situation as ‘the dilemma of **periphery** against **center**’.

The evaluations in this thesis confirm the dilemma between regionalism and universality in Contemporary Turkish Architecture. However, this dilemma no longer has a social base, nor it does constitute the opposite of two poles. Regionalism and universality are linked together and run parallel on a personal basis, the diversity and freedom of the period allows the two concepts take place together in a discourse.

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Batı Mimarlığı, yüzyıl başından beri modernizm, ardından da postmodernizm süreçlerini yaşarken Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerin bu gelişmeye ayak uydurmak için ‘aidiyet ve kimlik problemi’ gibi bir sorunla karşılaştığı gözlemlenmektedir. Batı dünyası uzun süren teorik imgeleme ve felsefe çağını yaşamış, tamamlamış ve sonra da onun devamı olan ikinci aşamaya erişmiştir. Walter Gropius, Ludwig Mies Van Der Rohe, Le Corbusier gibi büyük yaratıcılar bu çağda ortaya çıkmış, XIX. Yüzyıl seçmeciliği yerine teknolojik yeniliklerin, sanayileşmenin, sosyal, psikolojik ve ekonomik değişmelerin sonucu olarak modern mimarlığın ilkelerini ortaya koymuş ve yapıtlar vücuda getirmiştir. Bunun ardından, günümüzde de devam etmekte olan ‘postmodernizm’ tartışmaları başlamıştır. Türk Mimarlığı ise, 1900’lerin başından itibaren ulusal ve uluslararası mimarlık akımları arasında gidip gelmeler yaşamaktadır. Batı’nın yaşayıp tamamladığı süreçlere katılamayan diğer ülkeler gibi, bu değişim içinde kendi yerini sorgulamaktadır.

Çağdaşlaşmanın, Batılılaşma ile neredeyse eşanlamlı iki kavram durumunda olması, Batı’nın yaşadığı süreçleri yaşamayan toplumlarda ‘kimlik’ sorununu ortaya çıkarmaktadır. Ulusal kimlik eğer tek bir uygarlığa mal edilecek olursa, kimlik bir uygarlığın tarih boyunca gözlenen değerleridir denebilir. Bu değerler bir sembol, yaşam biçimi, yapım tekniği vs. olabilir. Mimari kimlik ise bir ulusun sahip olduğu değerlerin mimarideki ifadesidir.

Türkiye mimarlık tarihinde, Cumhuriyet’in erken yıllarında ve öncesinde, Birinci Ulusal Mimarlık ve İkinci Ulusal Mimarlık dönemlerinde Batılı modellere karşı tepkiler oluşmuş, daha sonra günümüz mimarlığında Batı etkisiyle gelişen çoğulcu

düşüncelerin yanısıra rejyonalizm tartışmaları da başlamıştır. Bir başka deyişle, yüzyıl başından beri yaşanan gidip gelmelerin yerellik (rejyonalizm) ve evrensellik (üniversalizm) arasında olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada, günümüz Türkiye Mimarlığı'nda yaşanan 'kimlik sorunu' evrensellik ve yerellik kavramları bağlamında tartışılmaktadır. Söz konusu tartışmalar ise, mimari uygulama alanında ürün veren mimarların yapılarına değil, söylemlerine dayalı olarak açıklanmaktadır. Bundan dolayı, öncelikle söylem ve mimari söylem kavramlarının tanımını yapmak yerinde olacaktır.



BÖLÜM 2

MİMARLIK ORTAMI VE SÖYLEM

2.1. SÖYLEMİN TANIMI

Söylem sözlük anlamıyla; bir düşünce biçiminin yazılı ya da sözlü anlatımı; bir kuramla, bir öğretiyile vb. ilgili olan bilimsel yazıların, konuşmaların tümüdür [1]. Bir nesneyi yorumlamayı ve / ya da tanımlamayı amaçlayan, düzenlenmiş göstergeler bütünüdür.

Dilbilimde, söz, dilin sözlü ya da yazılı gerçekleşmesi, konuşan bireyin kullanımı yani bir toplulukta ve belli bir dönemde geçerli yaygın ve ortak dilsel kuralların tümü anlamına gelir; başka bir anlamda, bir ya da birçok tümceden oluşan, başı ve sonu olan bildiri; tümce sınırlarını aşan, tümcelerin birbirine bağlanması açısından ele alınan ifade diye açıklanabilir. Saussure'e göre, dilsel anlamların bütün dizisi (ister geçmişe, ister şimdiye ya da geleceğe ait olsun), mümkün seslerin (ya da fonemlerin) çok küçük bir dizisinden türer. Fonem, ses sisteminin anlamca farklılık belirtebilen en küçük birimdir. Örneğin 'kat' sözcüğünün üç fonemi vardır: k, a, t. Bu fonemler 'kat' sözcüğünü 'tat', 'kap', 'ket' vb. sözcüklerden en alt düzeyde ayırır. Her ayrı durum başka anlamlara yol açar, bu anlamlar da gramatik ve sözdizimsel olarak bir araya getirildiğinde daha büyük söz parçaları ya da söylemler (kişinin düşüncesini ifade etmek için kullandığı dil kodları) üretilebilir [2]. Genel anlamda ise, mantıklı düşünme yetisi ya da düşüncenin düzenli iletişimi demektir [3].

Felsefede söylem, akıl yürütme ya da usa vurma yollarının yardımı ile dilin ilerleyişi içinde kendisini adım adım kuran düşüncenin ta kendisidir [4]. Her felsefi söylem, ilkin varolanı - hangi düzlemde olursa olsun - işte o yapının ne olduğunu belirlemeye

ilişkindir. Ayrıca her felsefi söylem, varolan, düşünme ve dil arasındaki ilişkilerin belirlenmesine ilişkindir [5].

Betül Çotuksöken, felsefi söylemin tanımını şöyle yapmaktadır: “Söylem nedir? ‘Söylem’ sözcüğü, oldukça geniş bir kavramsal içeriğe sahip: burada söz konusu olan, felsefenin kendisi, herşeyiyle felsefe; konusuyla, benimsediği yöntem ya da yöntemlerle; bakış açısıyla ve somut olarak dile getirilişiyle, daha önceki zaman boyutunda yer alan kendisiyle, herşeyiyle felsefenin kendisi [6].” Çotuksöken’e göre, söylem, felsefenin sadece dilsel yanı değildir. Felsefe, konusuyla, konusuna yaklaşımıyla, bu yaklaşımı dile getirişiyle bir bütündür. Felsefe kendini bir söylem olarak sunar; bu da her felsefenin tekil oluşunu, öteki tekil söylemlerden ayrı oluşunu daha baştan belirgin bir biçimde gösterir.

Çotuksöken, filozofun söylemini oluştururken çeşitli kaynaklardan beslenebileceğini belirtir. Ona göre, her türlü bilgisel ya da insansal etkinlik, felsefesini oluşturmada filozofa yardımcı olabilir; ama felsefi söylem ne bilimsel, ne sanatsal, ne de dinsel bir söylemdir. Çünkü adı geçen bütün bu etkinliklerde kaygılar, sorular, sorunlar birbirinden çok farklı boyuttadırlar. Tekil bağlamda ele alındığında, her ‘tek felsefi söylem’ bir diğerinden, varolanlar arasındaki ilişkileri başka bir görüngeden (perspektif) konulaştırmakla ayrılmaktadır. Bu nedenle de felsefenin gerçekliğini oluşturan tüm artsüremli ve eşsüremli söylemler, büyük bir zenginlik içinde belirirler. “Felsefenin asıl konusu gereği durum budur; çünkü çeşitli düzlemlerde kendini gösteren varolanlar arasında - dış dünyada, düşünmede, dilde – sonsuzca farklı ilişki kurulabilir ve bu ilişkilerin neliğini içeren tek etkinlik felsefedir. Felsefi söyleme özgülünen böyle bir niteleme daha baştan onu, tümüyle ‘nesnel’ nitelikli olmaktan uzaklaştırır. Her bir söylem, nesnelliğini kendi içinde taşır ve her bir söylemin en temel kaygısı da nesnel oluşun koşullarını dile getirmekte somutlaşır [7].”

Emile Benveniste de söylemin öznelliğini vurgulayarak söylemin niteliklerini şu şekilde sıralamıştır; konuşmacının var olması yani birinci kişinin ağzından yazıya ya da söze aktarılması, bütün zaman kiplerinin kullanımı, bu zaman kiplerinden şimdiki zamanın metne hakim olması [8]. Metinleri, söylem nitelikli metinler ve tarihsel veya

hikaye/anlatı türü metinler olarak ikiye ayıran Benveniste, söylemi diğerlerinden ayıran en önemli özelliğin, metni ‘ilan edilen’e bağlayan elemanlar içermesi olduğunu belirtmektedir.

Jenny Simonin-Grumbach, söylemi ‘yazarın, kapsamı veya konumu *durum bildirisi* şeklinde saptadığı metinler’ olarak tanımlamaktadır [9].

Derrida, ‘metin’ sözcüğünü semiyolojideki ‘genişletilmiş söylem’ anlamında kullanır, yani dili de içeren ama onunla sınırlı olmayan bütün yorumlama etkinlikleri anlamındadır [10].

Söylem yerine *paradigma* terimini kullanan Thomas Kuhn söylemi şu şekilde tanımlamaktadır: Bir bilim topluluğu tarafından paylaşılan bütün inançları, kuralları, değerleri, kavramsal ve deneysel araçların tümü [11]. Bir dönemde yeni olguların çözümüne ilişkin geliştirilen söylem, kimi zaman kendi içerisinde farklı tavırları, problem çözümlerini beraberinde getirirken, karşısında eski teorilerinden, söylemlerinden kolay kolay vazgeçmeyen muhafazakar bir kesimi bulur. Daha yeni bir söylemin, paradigmanın benimsenmesi, bu görüşün farklı yeni olgular karşısında köklü değişimler getirmesi ile mümkündür. Kuhn bir bilim, sanat ya da meslek topluluğunun tercihini neye göre yaptığını anlamak için, topluluğun davranışlarını, değerlerini incelemek gerektiğini savunur ve bilginin, onu üreten kişilerin inanç ve tercihlerinden soyutlanamaz olduğuna inanır [12].

Michel Foucault, “Söylemin Düzeni” üzerine yaptığı konuşmada, toplumlarda, son derece düzenli bir şekilde, söylemler arası bir tür aşamalandırma olduğundan söz etmektedir [13]. Bunlar; “günlerin, karşılıklı ilişkinin getirdiğince ‘söylenen’ ve onları telaffuz etmiş olan eylemle birlikte silinen söylemler; bir de onları yeniden kullanan, değiştiren, veya onlardan sözeden belli sayıdaki yeni konuşma eylemlerinin kökeninde yer alan söylemler, sözün kısası, formülleştirilme biçimlerinin ötesinde, durmamacasına *söylemiş olan*, söylenmiş olarak kalan, ve daha da söylenecek olan söylemler.”

Foucault'a göre, söylemin üretimi, her toplumda, görevleri onun gücünü ve tehlikelerini önlemek, belirsiz olagelişini dizginlemek, ağır, korkulu maddiliğini savuşturmak olan birtakım yollarla, hem denetlenmiş, hem ayıklanmış, hem de örgütlenmiş ve yeniden paylaşılmıştır [14]. Foucault aynı konuşmasında, 'söylem cemaatları' kavramından bahsetmektedir. Söylem cemaatlarının amacı söylemleri korumak ve üretmektir. Bunu söylemleri kapalı bir alan içinde dolaştırmak için, bu yüzden onu yitirmeyecek şekilde dağıtmak için yaparlar [15]. Ona göre bugün, yayımlanmış düzenin içinde bile gizin ve değiştirilebilinemezliğin uygunlaştırma kalıpları işlemeye devam etmektedir.

2.2. MİMARLIKTA SÖYLEM

Mimarlık söylemi, mimarın davranış ve ürünlerine yön veren düşünce sisteminin anlatımıdır. Mimarın söylediklerinden, yazdıklarından, çizdiklerinden ve inşa ettiklerinden oluşan, hem teorik hem de pratik unsurların önem taşıdığı bir değerler ve görüşler bütünüdür.

Mimarlığın yazılı tarihinin Vitruvius'a kadar geri gitmesine rağmen, Françoise Choay, mimari söylemin çıkış ve yayılış noktasını Batı'da 13. ve 14. yüzyıllarda dikkatin metne kaymasına bağlamaktadır [16]. Bu tarihlerden itibaren mekanın gerçekleştirilmeden önce çizilmesinin yanısıra, yazılmaya, betimlenmeye de başlandığı görülmektedir. Ancak söylem konusundaki tartışmaların yaygınlaşmasının Endüstri Devrimi'nden sonra yoğunlaştığı belirtilmelidir. Başka bir deyişle 'mimarlık söylemi' kavramı yakın zamanda Batı'nın geliştirdiği bir kavramdır.

Françoise Choay, mimari söylem tarihinde ilk ve ustalıkla mimari inceleme metninin Leon Battista Alberti tarafından yazıldığını belirtmektedir [17]. Ona göre, bu metin tam olarak söylem niteliği taşımayan melez bir metindir. "De re Aedificatoria" isimli bu metin 1452'de Papa V. Nicholas'a sunulmuştur.

Ortaya atılan her mimari söylemin ve onu ortaya atan her mimarın yanıtlamaya çalıştığı soru: "Yarını nasıl inşa edelim?" sorusudur. Alberti'den, Le Corbusier'e, Kahn'a ve

günümüze kadar olan birçok tasarımcı ve mimar söylemleri ile ‘yarın’ı en iyi şekilde inşa etmenin yollarını aramışlardır.

“Mimar - çoğu sanatçı gibi – özde bir kuramcı değildir. Ve mimarların metinleri büyük ölçüde bireyselliği ağır basan, bazen coşkulu, kimi kez vaat vermeye varan önermeler, tavsiyeler, haykırışlardan oluşur. Bir sanatsal etkinlik olarak coşku bu haykırışın ne denli doğal bir boyutu olsa da, mesleğin uygulamalı - ve de ticari – özellikleri, zaman zaman coşkuyu günlük gerçekle, toplumsal değerlerle, maddesel yaşamla, taşın ve çeliğin doğasıyla dengelemeye yöneltir [18].”

Mimarlık söylemi, bireyselliği ve öznelliği ağır basan bir söylemdir. Françoise Choay, mimarlık/şehircilik söyleminin iddiaları ne olursa olsun normatif olduğunu savunmaktadır [19]. Ona göre, söz konusu söylem bilimsel çalışma ile ilişkili bile olsa bu ancak dolaylı şekilde olabilir.

Mimari söylemin bireysellik özelliğinden dolayı yazıya geçirilmiş olması önemlidir. Böylece mimarın söylemi daha geniş kitlelere ulaşabilecek, zaman içinde kalıcı olacak ve zamanla oluşabilecek sapmalara uğramayacaktır. Bu, mimarın ürünlerinin anlaşılıp doğru yorumlanması ve mimarın kişisel bir hesaplaşma yapması açısından da önemlidir.

Mimari söylemin ifade araçları; mimarın kendi kaleminden çıkmış olan yazıları olabileceği gibi, röportajlar, seminerler gibi mimarın söylemini konuşma yoluyla aktardığı ortamlardır.

2.3. SÖYLEMİN GEREKLİLİĞİNİN İRDELENMESİ

Mimarlıkta, genel olarak tasarım sürecinin varlığını ve doğasını, amacını ve yaşamsal ilişkileri anlatan bir düşünsel kurgu olması gerekir. Mimarlık, bilim, sanat ve etik gibi üç ana bileşeni ile ideoloji ve felsefedeki yönlendirmelerden, teknolojideki, pratik ve sosyal yaşamdaki değişimlerden etkilenir. Söz konusu düşünsel kurguyu oluşturmak için mimarlık farklı disiplinlerden ve bilgi alanlarından faydalanır. Atilla Yücel’in de

belirttiği gibi “Epistemoloji ve yöntem açısından bilimsel dağarcığı pek de zengin olmayan - aslında buna gerek olup olmadığı da tartışılabilir olan – mimarlıkta, kuram’ın yeri de çok belirli değil. İdeoloji, etik, inanç sistemi, tarih, eleştiri, uygulama bilgisi... bütün bunlar zaman zaman mimarlığa getirilmek istenen kuramsal açıklamaların farklı görünümelerini oluşturmuşlar. Mimarlık, çoğu kez başka bilgi alanlarından, başka ‘praxis’lerden, zaman zaman da bilim ve felsefeden destek alarak kendi kuramsal zafiyetini güçlendirmek, kendi ‘praxis’ine ışık tutmak istemiş. Matematik, doğa bilimleri, toplum bilimleri, tarih, estetik... mimarlık kuramına ve mimarlık kuramcısına farklı, kimi kez verimli, kimi kez kısır kaynaklar, yöntembilimsel rehberler olagelmış [20].”

Mimarlığın sadece ‘yapı yapmak’ olmadığı tartışılmaz bir gerçektir. Bir yapıyı eleştirmek, mimarinin felsefi boyutlarını araştırmak, mimari üzerine yazmak mimarlığın inşası kadar önemlidir. Mimari metinlerin de binalar kadar birer ‘mimari kültür ürünü’ olduğunu kabul etmek gerekir. Binalar ve mimari metinler gibi mimari kültür ürünleri ise ‘mimarlık birikimi’ni oluşturmaktadır. Bu birikimin gelişimi için metinlerin var olması gerekliliği yadsınamaz. Tartışmanın ve eleştiri ortamının gerekliliği de bu yüzdendir.

Bütün yaratıcı alanlarda, ürün yaratıcısının bir tezine, iddiasına, kişisel bir görüşüne dayanır. Bu en azından kişisel bir hesaplama, gelişme ve kişisel etik açısından gereklidir. Bu durumda teorisiz pratik düşünülemez olmalıdır.

Daha önce de değinildiği gibi ‘mimari söylem’ kavramı yakın geçmişe ait bir kavramdır. Örneğin, Arap kültürü her ne kadar yaptıkları ile Batılı mimarlar ve şehir planlamacılarında hayranlık uyandırsa bile arkasında mimarisi ile ilgili tek bir metin bırakmamıştır [21].

Bu noktada şu soru üzerinde durmak yerinde olabilir: “Söylemsiz mimarlık olur mu?” Doğan Kuban, bu soruyu şu şekilde cevaplamaktadır; “ Kuşkusuz mimarlık ya da yapıcılık, işlevsel-ekonomik bir pratik ve zorunlu bir eylem olarak kuramsız da gerçekleşir ve gerçekleşmektedir. Bir kuram gereksinmesi olmadığı bile savunulabilir.

‘Mimarsız mimari’ kuramsız mimaridir [22].” Geçmişle bugünü ayıran en büyük özellik budur. Eski çevrenin özgün homojenliği, teknik ve biçimlerinin kişiyi aşan özelliklerinde idi.

Bugün de mesleki alanda ürün veren her mimardan söylem üretmesi beklenemez. Varolan söylemleri yorumlayıp uygulamalarına başarılı bir şekilde yansıtan pek çok mimar vardır. Söylemin gerekliliğinin savunulmasının sebebi, özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan bir ülke için, bugünden yarına bir mimarlık kuramı, ya da felsefesi ortaya koymak değil, sadece kendi koşullarımızda mimarlık sorunsalına soyut düşünce düzeyinde bakmaya başlamak ve bu soyut düzeyle uygulama arasında bazı köprüleri kurmaktır [23].

Günümüz teorisyen-mimarlarından Ignosi de Sola-Morales, “Sado-mazohizm: Eleştiri ve Mimari Uygulama” adlı metninde söylemin gerekliliğini ilginç bir şekilde dile getirmiştir [24]. Ona göre, modernizm sonrasında, sandalye tasarımından şehir planlamacılığına kadar her tasarım alanında, geçmişin büyük ustaları gibi kendinden emin tasarım yapmak artık mümkün değildir. Değişen teknolojik veri ve bilgileri artık hiyerarşik ve homojen bir şekilde düzene koymanın imkansız oluşu, mimarlık alanında tam anlamıyla bir bilimsel inceleme yazısı yazmayı da olanaksızlaştırmıştır. Kaldı ki günümüzde, bilim de umutsuzluk ve katastrof içinde kendi temellerini aramaktadır. Sola-Morales, ‘Bugünün düşünce krizlerinin ötesinde bir söylem oluşturulabilir mi?’ sorusuna olumlu cevap verebilmenin ancak bazı eleştirmenlerin sadistlikten, bazı uygulamacı mimarların da mazohistlikten vazgeçmesi ile mümkün olabileceğini belirtmektedir. Ona göre, uygulama-eleştiri, nesne-söylem arasındaki bağ tam anlamıyla bu şekilde kurulacaktır ve bu boş bir ümit gibi görülse de aynı zamanda bir gerekliliktir.

Söylem, bir mimari yapıyı ortaya koyan düşünsel ve kurgusal sürecin kendisi olarak mimari dilin biçimsel nitelikleri üzerinde de önemli rol oynamaktadır [25]. Söylem, dil aracılığıyla kendini ortaya koyarken, dilin sunum biçimini de düzenlemektedir. Söylemin gerekliliği bu açıdan da önemlidir. Çünkü, yapıların mimari söylem ve nitelikleri bir ülkenin mimari kimlik sorunu üzerinde de etkili olmaktadır. Söylem,

ürünün kendine nesneler dünyasında anlamlı bir bütünlük çerçevesinde yer edinmesini sağlayan bağlamı ortaya koyar. Bu bağlam ve kuramsal çerçeve ürünün çevresiyle ilişkilerini anlamamıza ve anlatmamıza hizmet eder.

Bu noktada tezin esas inceleme konusu olan Türk mimarlığında söylem konusuna dönecek olursak; 1980 sonrası mimarlık tartışmalarında söylem üretimi, söylem ve uygulama arasındaki farkın açılması gibi konuların gündemi belirleyen tartışmalardan bazıları olduğunu görürüz [26, 27, 28]. Bu tartışmaların çoğunda vurgulanan temel nokta, Türkiye’de uygulama ile onun bir parçası olması gereken düşünsel temellerin birbirinden kopuk olarak varlıklarını sürdürmeleridir.

“Türkiye’de mimarlık ortamı olarak kabul ettiğimiz ve başta birçok alt başlığın açıldığı şemada öne çıkan iki ana unsur var. Bunlardan bir tanesi tartışma, söylem, ya da eleştiri ortamı, öbürü de üretim ortamı diye görüyorum... Benim bu son on yıl için en önemli gözlemim, bu iki ortam arasındaki farkın Türkiye ortamında giderek açılmakta olduğu. Yani söylem ile pratik arasındaki farkın açılması. Değerlerin birbirine karışması sonucunda, çok kolay üretilen ve büyük birikimlere, yatırımlara gerek göstermeyen ürünlerle, söylemli bir sürecin sonucu olan ve arkasında araştırma barındıran ürünler arasındaki fark algılanamıyor [26].”

“ Mimarlığımızda pratiksiz teori ile, teorisiz pratik, varlıklarını ve çalışmalarını ayrı ayrı sürdürüyorlar. Teoriden teori, pratikten pratik üretiliyor, ancak kendi pratiğimizden teori üretmediğimiz gibi, teori, pratiğin önünü açma, yol gösterme görevini yerine getiremiyor [27].”

“ Bugünkü görüntü bize mimari uygulamanın düşünsel tabanının oluşmadığını gösteriyor. Türkiye’de mimarlık kuramı üzerinde, kişisel düşünceler şurada burada dile getirilmiş olsa bile, herhangi bir kuramsal yaklaşım genelleşmemiştir. Kendi mimarlık yaşamımızdaki kuram yokluğu dışında Batı’dan esinlenerek yapılan mimari uygulamaların kuramsal temelleri ile de pek ilgilenilmemiştir. Batılı biçimleri, bir mal gibi, görsel özellikleriyle ithal etmişiz [28]. ”

Günümüzde yapılan bütün bu tartışmalar, Türk mimarlık ortamında söylemin gerekliliğini ve bunun eksikliğinin yarattığı eleştiri ortamını ortaya koymaktadır. Uygulama ile uğraşan bütün mimarların söylem üretmesini, söylemlerini çeşitli araçlarla iletmesini beklemek hayalci bir beklenti olacaktır. Sadece Türkiye’de değil, dünyada da bu böyledir. Ancak bu beklenti, yaptıkları uygulamalarla gündemde olan mimarların, mimarlık mesleğini daha ileri seviyelere ulaştırması, eleştiri ve tartışma ortamına katkıda bulunmaları için olmalıdır.

2.4. EVRENSELLİK-YERELLİK TARTIŞMALARI ÇERÇEVESİNDE TÜRKİYE MİMARLIĞI’NDA SÖYLEM

Yerellik, yerel, anonim yapı sanatından yola çıkarak, bu sanatın günün koşullarına uygun olarak kullanılması tanımı ile bölgesel mimariyi açıklamaktadır. Yerellik, kültür, iklim ve zamanın teknolojisine bakarak yapım sürecinin vernaküler yöntemlerini ve ürünün tarza ilişkin özelliklerini ele alır. Ünliversalizm ya da evrensellik ise, evrensel olanın dışında herhangi bir otorite taşımayan görüş tarzıdır.

Evrensellik-yerellik kavramları ilk bakışta modern-post modern kavramları ile ilişkilendirilebilir. Nitekim, postmodern mimari, modernist evrenselciliğe karşı yerel ve özgöl olanı vurgulamaya önem vermiştir [29]. Modern mimarlığın amacı, bütün dünyada uygulanabilecek, her yerde yeniden üretilebilecek, bütün ulusal kültürleri aşan bir ‘modern tarz’ oluşturmaktır. Modern mimari, bu eğilimlerden doğmuş ve haklı olarak *uluslararası tarz* diye adlandırılmıştır [30].

Modern mimarinin evrensellik önerileri zamanın manifestolarında açıkça ifade edilmektedir:

“ Yararlı bir yoğunlaşmanın sonucu olarak anlaşılması gereken standartlaşma ile ancak evrensel geçerliğı olan yanılmaz bir beğeni gelişecektir...[31]. ”

“ Gelenekler, dogmalar ve bireyin egemenliğı, çağın yeni bilinç anlayışının gerçekleşmesine engel olmaktadır. Dünyanın her yanında günümüz sanatçıları, tek ve

ortak bir bilinçten yola çıkarak bireysellik ve keyfiliğin egemenliğine karşı çıkılan bu dünya savaşına manevi düzeyde katılmışlardır. Bu nedenle, uluslararası bir yaşam, sanat ve kültür birliğinin oluşması için maddi ya da manevi olarak savaşan herkesle aynı duyguları paylaşırlar...[32]. ”

“ Bu dönemi, geleneğin kısılacındaki toplumsal sınıflar başlatmayacaktır. Ancak yeni bir istenç, kargaşa dolu gücünün bilişsizliğiyle ve evrenseli kucaklayan o bozulmamış canlılığıyla, geleceği kendi yanına çekebilir...[33]. ”

R. Buckminster Fuller ise, üyeleri açıklanmayan Yapısal Araştırma Birliği ile birlikte evrensel mimarlık düşüncesini geliştirmiş ve şu şekilde formüle etmiştir [34]:

Bilim + Sanat + Endüstri = Evrensel Mimarlık

“ Evrensel söylemin özü, zamanın dili ya da sürekliliği olmalı...[35]. ”

Postmodern mimari ise, bu evrensel söylemin yerine ‘yerel’ olanı geçirmiştir. Bu tarihsel geçmişe ve onun simgelerine yapılan göndermelerle, ama ironik bir parodi, potpuri ve alıntı tarzı içinde, süslemeye bir dönüş anlamına gelmektedir. Venturi ve başka postmodern diye nitelendirilen mimarlar eklektik, muğlak, esprili “karikatür” mimarisini önermiştir [36].

Johnson ve Saarinen yerelliği ‘geleneksel elemanların dekoratif amaçlı kullanılması’ olarak tanımlamışlardır [37]. Onlara göre yerellik daima bir ‘geriye bakış’tır.

Günümüz Türk Mimarlığı’nda da 1900’lerin başından itibaren yaşanan bu ‘geriye bakış’ların, gidip gelmelerin varlığı söz konusudur. Tezin kapsamında yer alan Haydar Karabey, bu gidip gelmeleri ‘Merkez’ karşısında ‘Çevre’nin ikilemi olarak yorumlamaktadır [38].

Bülent Özer, “ Rejyonalizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme” adlı doktora tezinde konuyu şu şekilde ifade etmektedir: “ Endüstrinin, ve o endüstri gelişimine imkan veren karışık bir düşünce dünyasının baskısındaki toplum, ya da bizzat sanatçı veya mimar, bahis konusu dünyanın kompleks problemlerine nüfuz

etmektense; ya ondan bütün bütüne kaçıp selameti geçmiş devirlerin duygusal kalıplarında arıyor, ya da sözü edilen kompleks aktüel düşünce problemlerine eğilmek suretiyle bunlardan duygusal sonuçlar çıkartabilmiş toplumların çözüm tarzlarını aynen kabul ediyor. Sanat ve mimaride, birinci türlü davranışın rejyonalizme, ikinci türlü davranışın ise üniversalizme yol açtığını söyleyebiliriz [39].”

1900’lerin başından günümüze kadar Türk Mimarlığı’nda evrensellik ve yerellik arasındaki gidip gelmelere daha önce değinilmişti. Tezin sınırlarını belirleyen 1980’e gelindiğinde, bu yılda yaşanan askeri darbe, ve onun arkasından sivil hükümetin kurulması ve özgür, demokratik bir ortam yaratma çabalarıyla yeni bir dönem başladığı söylenebilir. Yeni hükümetin genel politikasının liberal ekonomik sisteme dayanması, mimarlık alanında da birçok değişikliğe neden olmuştur. Bu değişikliklerden bazıları; ithal malzemelerin kullanımı, yabancı yayınların ve gelişmelerin rahatça izlenebilmesidir. Bütün bu değişiklikler çoksesli bir ortamı da beraberinde getirmiştir.

1980’li yıllara yönelik mimari değerlendirmeler yapılırken bu çoğulculuk ve çeşitlilik Kazmaoğlu ve Tanyeli tarafından şu başlıklarda toplanmıştır [40]:

- Prestij mimarisi,
- Resmi mimari,
- Dinsel mimari,
- Tarihsel mimari,
- Yeni kırsal mimari.

Yazarlar daha sonra özellikle postmodern diye tanımlanan tasarım anlayışlarının Türkiye’deki ele alış biçimini üç grupta değerlendirmiştir:

- Tarihsel biçimlere doğrudan yönelme
- Tarihsel yorum denemeleri
- Serbest biçim denemeleri.

Dostoğlu ise Türkiye'deki mimarlık alanındaki gelişmeleri üç ana başlık altında toplamıştır [41]:

- Gelişmiş ülkelerdeki mimari yaklaşımları benimsemek,
- Anadolu'daki yerel ve İslami kaynaklara yönelmek,
- Mimarlığın evrensel gelişmesiyle ülkemizin özgün koşullarını ele alarak kalıcı değerler üretmeyi amaçlamak.

Abdi Güzer, Resim 2.1'de görüldüğü gibi bazı Türk mimarları 'Modernler', 'Çoğulcular', ve 'Gelenekselciler' olarak sınıflandırmıştır [42].

Bütün bu sınıflandırmalardan da anlaşılabileceği gibi günümüz Türk Mimarlığı'nda halen evrensel-yerel arasında gidip gelmeler yaşanmaktadır. Fakat bu sefer, çağın getirdiği 'çeşitlilik-çoğulculuk' ortamından ötürü, toplum bazında değil, kişiler bazındadır. Bu açıdan bakıldığında, günümüz Türkiye'si'nde uygulama alanında ürün veren kimi mimarların söylemlerini evrensel-yerel bağlamında incelemek yerinde olacaktır. Bu inceleme, bir sonraki bölümde açıklanacak yöntem doğrultusunda yapılacaktır.

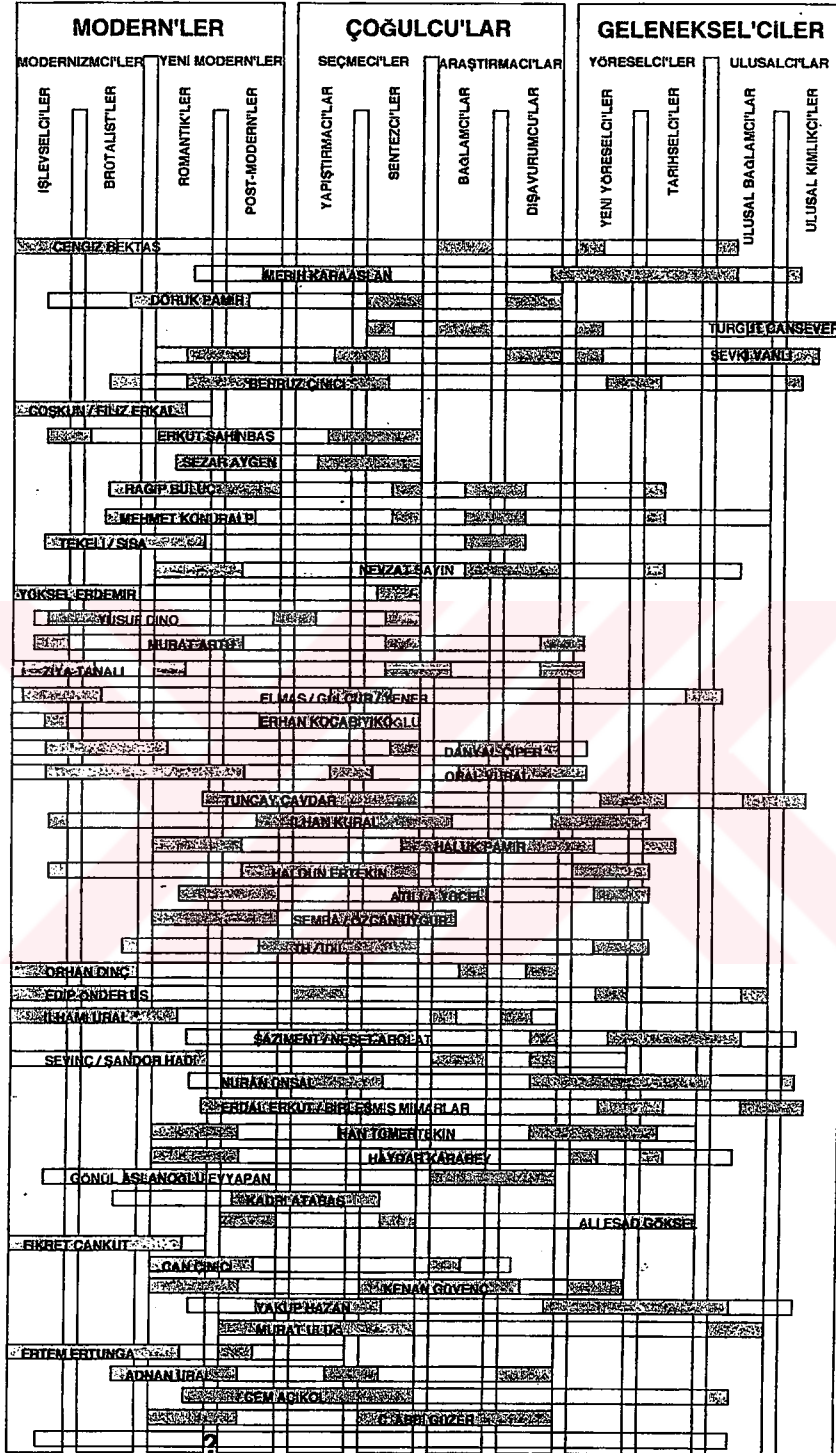
TÜRKİYE MİMARLARI HARİTASI

EGİLİM SINIRLARI
AĞIRLIKLILIK ÖRNEKLERİ
SINIRLI ÖRNEKLER

DEĞİŞİKLİKLERE VE EKLEMELERE AÇIK 3. KOPYA.
HARİTADA YER ALAN MİMARLAR YAZARIN BİRKİMİ İLE SINIRLI OLMAMAKTADIR.
HARİTADA YER ALMA VE İSİM SİRALARI HERHANGİ BİR ÖNCELİK BELİRLERİZ.
YER VE SINIR TANIMLARI İÇİN BİZ. AÇIKLAYICI METİN.

C.A.G. 23.EYLÜL.1996 SAAT: 12:00

C. ABDI GÜZER



Resim 2.1. Türkiye Mimarları Haritası

BÖLÜM 3

ÇALIŞMANIN SINIRLARI VE YÖNTEMİ

Çalışmada, söz konusu mimarları seçerken yaklaşım, son yirmi yılın yayınlarında isimleri sık geçen, uygulamaları ve söylemleri ile gündemi oluşturan mimarları ele almak olmuştur. Türk Mimarlığı'nda önemli yeri olan ve halen uygulama yapmakta olan Doğan Tekeli-Sami Sisa, Cengiz Bektaş, Behruz Çinici gibi mimarların tezin kapsamı içine ele alınmamış olmasının sebebi 1980 sonrası yayınlarda söylemlerine ilişkin yazılarının görülememesidir.

Son yirmi yıl içinde, söylemlerine ilişkin yazıları yayınlanmış, eleştirmenlerin söylemleri üzerine tartıştığı söz konusu mimarların söylemleri evrensel ve yerel kavramları bağlamında irdelenecektir. Bu yöntemle mimarların söylemlerindeki kavramların hangilerinin yerel/Türkiye'ye özgü, hangilerinin evrensel yani tüm dünyada kullanılmakta olan kavramlar olduğu belirlenmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın yöntemi, 1980 sonrasında mimarın söylemini ifade ettiği yayınları inceleyip, söylemi oluşturan ana kavramları belirledikten sonra bu kavramları yerel ve evrensel bağlamında tartışmak ve söylemin biçimsel oluşumuna kısaca değinmektir.

Evrensel ve yerel kavramlarının tanımlarına ve çağımızda nasıl kullanıldığına daha önceki bölümde değinilmişti. Yanlış anlaşılmaya sebep vermemek için şunu belirtmek gerekir: Tezde evrensel ve yerel kavramları, çağrıştırdıkları modern ve postmodern kavramları bağlamında ele alınmamaktadır. Evrensel kavramlar, tüm dünyada kullanılmakta olan kavramlardır. Örneğin, 'mizah' (humour) postmodern sözlüğe, 'fonksiyonellik' modern sözlüğe ait kavramlar olmakla birlikte, tez kapsamında her ikisi de, tüm dünyada kullanılmakta olan kavramlar olduklarından ötürü, evrensel

kavramların içinde yer almaktadır. Yerel kavramlar ise, ele alınacak mimarların söylemlerinde ‘sadece Türkiye’ye özgü’ olan kavramlardır. Örneğin, Tuncay Çavdar’ın söylemini oluşturan ‘Doğu’ya özgü görme biçimleri, minyatür gibilik’ kavramları yerel bir boyut içermektedir. Bu doğrultuda belirlenen kavramlar tartışılarak, günümüz Türk Mimarlığı’nda söylem üretimi, mevcut söylemlerin kullanımı üzerine bazı saptamalar yapılmaya çalışılacaktır.

Bu yönetime yönelik, ağırlıklı olarak süreli yayınlardan, bildirilerden, bunun yanı sıra da mümkün olduğu durumlarda söz konusu mimarların yayınlanmış kitaplarından yararlanılmıştır.

Ayrıca “internet” ortamında da konuyla ilgili bilgi araştırması yapılmıştır. Örneğin, mimarlardan biri olan, Merih Karaaslan’ın söylem ve uygulamalarını içeren bir web adresi bulunmuş ve ondan da yararlanılmıştır [43].

BÖLÜM 4

1980 SONRASI TÜRK MİMARLIĞI'NDA SÖYLEM ÜZERİNE ÖRNEK İNCELEMELERİ

Her mimarın söylemini kurarken - konusunu belirlerken, konusuna bakarken, konusunu dile getirirken - beslendiği kaynaklar vardır. Bu kaynaklar, mimarın aldığı eğitime, yaşam tecrübesine, ilgi alanına v.b. göre değişmektedir. Mimarın söyleminin oluşumunda bütün bu kaynaklar gözardı edilemez faktörlerdir.

Örneğin, Tuncay Çavdar İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde başladığı eğitimini 1956-1960 yılları arasında Milano Politeknigi Mimarlık Fakültesi'nde tamamlamıştır. O yılların, öğrenci hareketinin en etkili yılları olduğunu belirten Çavdar, “Onun heyecanını belki hiç bir zaman kaybetmedim ve bir anarşi esprisini sürekli olarak çalışmalarında sürdürdüm [44]. ” demektedir.

Tezin kapsamında yer alan bir diğer mimar Mehmet Konuralp ise, mimarlık eğitimini 1960-1965 yılları arasında Londra'daki Architecture Association School'da tamamlamıştır. Konuralp, “ AA'nın bana verdikleri, benim mimarlığı kavrayışımın esasını teşkil ediyor [45]. ” diyerek eğitim yıllarının mimari formasyonundaki önemi vurgulamaktadır.

Mimarların söylemleri farklı kaynaklardan besleniyor olsa da bu söylemler, bazı genellemeler çerçevesinde incelenebilmektedir. Burada bu genelleme evrensel-yerel bağlamında yapılmaya çalışılacaktır.

4.1. MİMAR: TURGUT CANSEVER

Turgut Cansever, gerek söylemi gerek uygulamaları ile günümüz Türk Mimarlığı'nda özgün bir yere sahiptir. 1946'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü'nü bitiren Cansever, 1951 yılında kendi mimarlık bürosunu kurmuş ve bu tarihten itibaren uygulama alanında ürün vermeye başlamıştır. Mimarlığa ciddi kuramsal temeller arayışının başlangıcı da uygulamalarıyla hemen hemen eşzamanlıdır.

Cansever, Ankara'daki Türk Tarih Kurumu Binası, Bodrum'daki Erteğün Evi ve Demir Tatil Evleri ile üç kez Ağa Han Mimarlık Ödülü'ne layık görülmesinin yanı sıra, çeşitli ulusal ve uluslararası yarışmalarda derece almıştır.

Tasarımda düşünsel arkaplana oldukça önem veren Cansever kendisiyle yapılan bir röportajda, “ Eğer mimariyi, mimariyi taşıyacak iktisadi ve sosyal temayüllerle, yönelişlerle bütünleştirememişsek, bir toplumda bilinç haline getirmemişsek, onu devam ettirmek imkanımız yoktur. Dolayısıyla tartışmamız, bunun felsefi düşünce ve inanç temellerini tesis etmemiz, buradan hareketle evrensel geçerliği yahut daha geniş zaman dilimleri, daha büyük coğrafi alanlar için geçerli olacak standartlarımızı oluşturmamız: o standartları da bunları mahalli ve aktüel şartlar içerisinde kalmaya mahkum etmeyecek şekilde tasarlamamız gerekir [46]. ” demektedir. Cansever, yine yapılan başka bir röportajda, Sedat Hakkı Eldem'in teorik yaklaşımların kendisini sıktığını söylemesi üzerine ne kadar şaşırdığını belirtmektedir [47].

Turgut Cansever'in düşüncelerine oranla az yazan bir mimar olduğu söylenebilir. Yine de 1980 sonrasında Türkiye'de uygulama yapan mimarlar arasında kendine ait bir kitabı olan ender mimarlardan biridir. 1992 yılında mimari üzerine düşüncelerini ve uygulamalarını anlattığı “ Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler ” isimli kitabını yayınlamıştır. Kitapta ayrıca şehir ve yapı sorunlarıyla ilgili düşünceleriyle kendisiyle yapılmış söyleşilerin bir kısmı yer almaktadır.

4.2.1. Evrensellik – Yerellik Bağlamında Turgut Cansever’in Mimari Söylemi

Turgut Cansever, mimarlığını İslam ile ilintirilendiren bir tasarımcıdır. Mimarlığı ve söylemi ile Batılı söylemlerin dışında sayılabilecek bir mimar olan Cansever, tasarlarken tarihten, antropolojiden, teolojiden, sosyolojiden hareket etmektedir. Cansever’in söylemini oluşturan ana kavramları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Mimarinin bütünlüğü
 - varlığın bütünlüğü
 - zemin-zaman bütünlüğü
 - mimarinin tabiatla bütünleşmesi
- Tezyinilik
- Sınırsız Mekan
- Tevazu
- Yalınlık
- İnsan Ölçeği

Cansever’in söyleminin biçimsel oluşumu olan mimari uygulamaları, geride tasavvufi düşünceler yatıp yatmadığına ilişkin bir ipucu vermezler. “Tasuvvuf’la mimarlık arasındaki bağıntıyı yalın bir simgeler sözlüğüne indirgemez: yani, sayıları, renkleri, geometrik biçimleri belirli Tasavvuf kavramlarına işaret eden göstergeler gibi düşünmemiştir [48].” Söyleminin biçimsel oluşumuna yönelik bu açıklamadan sonra bu kavramları evrensellik - yerellik bağlamında tartışmak yerinde olacaktır.

Cansever’in söyleminin temelinde ‘*ontolojik anlamda tüm varlıklar alemini içeren bir bütünsellik*’ vardır. Onun bu düşüncesi, Tasavvuf’un evreni tek bir tümel varlık olarak ele alan “ vahdet-i vücut ” kavramına yakındır. Cansever bu bütünlüğü şu şekilde açıklamaktadır: “ Genetik estetik iki bütünlük kuralının mümkün olduğunu öngörmektedir. Bunlardan organik bütünlükte parçalar sınırlarını ve hüviyetlerini bütünlük içinde kaybederlerken, ‘*kübistik bütünlük*’te parçalar bağımsızlıklarını, sınır ve şahsiyetlerini korurlar. Böylece bütünlük, unsurların yığın kolektivitesi olarak teşekkül eder. Kulların tek tek Allah’a bağlı ve kendi şahsiyetleri, mükellefiyetleri ile yükümlü addedildikleri İslam’da mimari eser böyle bir yığın kolektivite, kübistik bir

bütünlüktür [49]. ” Cansever, zemin-zaman bütünlüğü konusunda ise, “İslam’da mekan, sonsuz-sınırsız Allah’tan başka herşeyi taşıyan ve *zaman ile bütünleşmiş* bir kategoridir [50].” demektedir. Yine Cansever’e göre, mimarlık tabiatı ezmek yerine onunla bütünleşme çabası içinde olmalıdır.

Cansever’in *tezyinilik* kavramı, İslam sanatlarının temel özelliklerinden biridir. ‘Tezyinilik’ yapılan bir işin bir ziynet ya da süs karakterinde olması anlamına gelmektedir [51]. Cansever’e göre, mimarlık insanın yaşadığı dünyayı güzelleştirme çabasıdır. “Mimarlığın, ‘İnsanın dünyadaki esas vazifesi dünyayı güzelleştirmektir.’ hadis-i şerifinde tarif edilmiş çerçeve içinde oluşmasını sağlamak, mimarinin sosyal, ruhi ve inanca taalluk eden meselelerini doğru olarak ortaya koymak ve yanlışları bertaraf etmek için çaba sarfetmek benim için kaçınılmaz görev olmuştur [52].” diyen Cansever, tezyinici yaklaşımda sanat eserinin insanın yaşadığı dünyayı güzelleştirmeye yönelik olduğunu belirtmektedir.

Cansever’in söyleminde yer alan kavramlardan ‘*mekanın sınırsızlığı*’ İslam sanatlarında görülen bir diğer özelliktir. “ Satih üzerinde oluşan halıda, çinide, duvar veya kitap resminde her türlü biçimin üzerinde yer aldığı satha bağlı kalması ve Batı resim sanatında son dört asırdır varlığını sürdüren üçüncü boyutun, derinliğin reddedilmesi gibi mimaride de genel mekanın sınırlanmaması İslam sanatlarında üslup iradesinin temel özelliklerinden birini teşkil eder [53]. ”

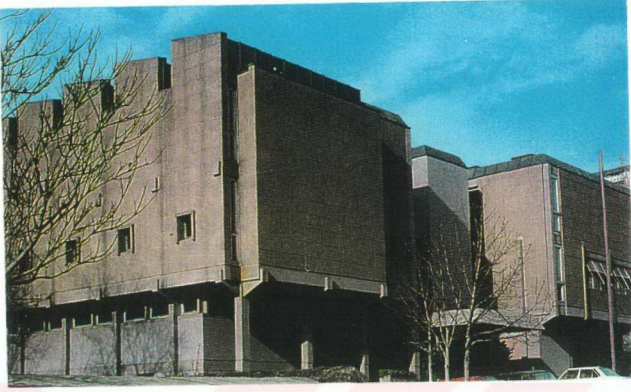
Cansever, *mimaride tevazunun* ve *yalınlığın* önemini sıkça belirtmektedir. Ona göre, Türkiye’de bugünkü kimlik probleminin sebebi mimaride tevazunun yerini iddianın, sadeliğin yerini karmaşanın, çekingenliğin yerini saldırganlık ve gösterişçiliğin almış olmasıdır [54].

Cansever’in söyleminin dayandığı diğer önemli noktalardan biri ‘*insan ölçeği*’dir. Ona göre, mimarın meydana getireceği biçimler insan ölçeğinde olmalıdır. Biçimler, insanla ezmeden, ve bilinçli ilişki kurabilmelidir. Onun söyleminde “Küçük güzeldir.” Cansever’in geliştirdiği standartlar dev strüktürler meydana getirmemektedir. Ona göre, mega-strüktürler ismi altında dünyada estirilen şey yanlıştır. İnsanın doğayla

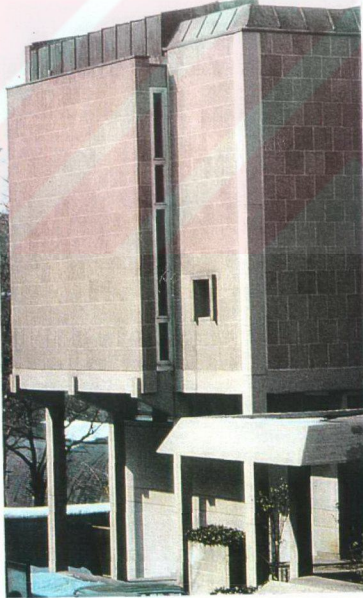
bütünleşmesini sağlamak mimarın kaçınılmaz vazifesidir. “ Mimariyi insana hükmeden, insanı pasifleştiren bir yapıdan arındırmak için, mimarının insan ölçeğinde olması zaruridir [55]. ”

Yukarıda irdelenen Cansever’in söylemini oluşturan ana kavramların hepsi İslam dininin belirlediği eksen çerçevesinde açıklanmaktadır. Bu yüzden bütün bu kavramların evrensel nitelikli kavramlar oldukları söylenebilir. Cansever, “Mahallilik, yani bir yere veya tarihi bir ana, bir çağa ait olmak ile İslam’ın evrensel inanç sisteminin birbiri ile bağdaşmaz olduğu düşünülemez [56].” demektedir. Cansever’e göre, evrensel olmak iddiasındaki pek çok merkezîyet çözümün, mesela ‘Modern Uluslararası Mimari’nin çeşitli teknolojilerin ve ideolojilerin yerel şartlara uyumsuzluklarından doğan dramatik sonuçları pek çok yerde yaşanmaktadır ve “İslam ‘birey’i ve dolayısı ile ‘yere’i yüceltirken, ‘birey’lerin kolektif bütünlüklerinin güzelliğinin oluşmasının engellerini de bertaraf etmektedir. Bireyin ve yerelin yücelmesine yönelik olan bu çözüm *gerçek evrenseldir* [57]. ” Cansever, bölgesel özelliklere göre ve dini inanç temellerine, ‘kozmetik tasavvur’a dayalı Osmanlı mimari tecrübesinin ‘Yeni Mimari’nin esaslarını verebilecek nitelikte olduğuna inandığını belirtmektedir [58]. Bu durumda, Cansever’in çabasının evrensel düşünce ile yerel çözümlerin birleştirilmesi olduğu söylenebilir. Bu noktada yukarıda irdelenen kavramların Cansever’in mimari uygulamalarının biçimsel oluşumuna nasıl hizmet ettiğine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Cansever, 1967’de bitirilen Türk Tarih Kurumu Binası’nın tasarımında “Bütün” ün mimariyi oluşturmalarını öngörmüştür. Bina, “...mahalli malzemeleri, ananevi inşaat ve imalat usullerini modern teknolojinin tarihi şartları ile insani değerler bütünlüğünü ve biçim, inanç ve davranışların bütünlüğünün bilinci ile, bu bütünlüğe verilecek özelliklerin tutarlılığını kurmayı amaçlayan bir tasarım yaklaşımının sonucudur [59].” Türk Tarih Kurumu Binası, dışı kapalı çok parçalı kütlesi, taş kaplı duvarları ile savunma amaçlı bir kale görünümünde olup, aynı taşla yapılmış Ankara Kalesi’ni çağrıştırmaktadır (Resim 4.1, 4.2). Cansever’e göre, Osmanlı cami mekanları veya orta avlulu medrese planlarının özelliklerini devam ettiren orta hol etrafında yer alan mekan ve tektonik yapı birimlerinin, her birime var olmak ve şahsiyetini ifade etmek



Resim 4.1 - Turgut Cansever, Türk Tarih Kurumu Binası, Ankara



Resim 4.2 - Turgut Cansever, Türk Tarih Kurumu Binası, Ankara

imkanını veren bir bütünlük türü, parçaların genel eş değerliliğine ve ferdiyetin yüceliğine dayanan bir varlık ve bütünlük görüşü mimarının, üslubun temel felsefesini, ‘inancı’nı oluşturmuştur [60].

1971-1973 yılları arasında gerçekleştirilen Bodrum’daki Ertegun Evi restorasyonunda ise Cansever, yapının dışında oluşturulan sadeliği, “az”ın yüceliği olarak nitelendirmektedir (Resim 4.3). Ertegun Evi, Cansever’e göre, tarih-bugün-gelecek ilişkisini doğru kurma çabası yanında, varolan ile eklenen arasındaki ilişkinin meselelerine de cevap getirmekte ve yapı-tabiat ilişkisi, tezyinilik ve biçim ifadeleri sorunlarının mimariyi oluşturmayı sağlayan ve zenginleştiren etkenler olarak nasıl ele alınabileceğini de göstermenin çabasıdır. Kendi deyimiyle, “Sadeliğin müstesna değeriyle çeşitliliğin yarattığı çok-boyutluluk, dünyaya, tarihe ve geleceğe sorumluluk duygusuyla bakanlar için evi, bilinçle yaşanan bir cennet düzeyine erişirmiştir [61].”



Resim 4.3 - Turgut Cansever, Ertegun Evi, Bodrum

1992 yılında Ağa Han Mimarlık Ödülü'ne layık görülen Demir Tatil Evleri, Bodrum'da çam ağaçlarının arasında, yöresel mimarinin özelliklerine göre, yerel malzeme ve teknikle gerçekleştirilmiştir. Evler, ormanın içine hemen hemen hiçbir ağaç kesilmeden, tek tek ve her biri ufak farklılıklarla yerleştirilmiştir (Resim 4.4).

Cansever, Demir Evleri'ni, 'yöresel Bodrum mimarisinin immateriyel bir geometrik düzenin tezyini güzelliğinden kaynaklanan gerilimli biçim dünyasının geçmişten bugüne taşıdığı yerel değerler, güncel olanla bütünleştirilerek yeniden yorumlanışı [62]' olarak tanımlamaktadır. Demir Evleri'ndeki çeşitli plan tipleri ve biçimsel dil kullanıcıların kendilerine uygun olanı seçmelerine olanak tanır. Burada İslam'da bireye verilen değer, eşitliğin bir göstergesi görülmektedir. Ayrıca bir diğer özellik de İslam'da doğa üzerinde mutlak egemenlik olmayışıdır. Onu bozarak ya da zıtlaşarak yeniden oluşturmak yerine ona ekleme yaparak güzelleştirmek vardır. Bu da Demir Evleri'nde görülen bir özelliktir. Cansever, İslam'ın evrenselliği ve yerelliği uzlaştırmadaki başarısını bu projeye yansıtabilmiştir.



Resim 4.4 - Turgut Cansever, Demir Turizm Kompleksi, Bodrum

Cansever'in söylemini İslami temellere dayandırışı sık sık eleştirilere yol açmıştır. Oysa onun kendisine hedef-kitle oluşturabilecek İslami kesimden oldukça kopuk bir mimar olduğu söylenebilir. Ondan mimarlık talep eden kesim ise söyleminden çok mimarlığıyla ilgilenmektedir. Bu da mimarlığıyla söyleminin ayrı ayrı ele alınmasına sebep olmaktadır.

Uğur Tanyeli, Cansever'in söylemini anlattığı bir metni hakkında, pratik yapan bir Türk mimarı tarafından yazılmış olup da hayati nitelikte bir ontolojik saptamayla başlayan bir başka yazının olmadığını belirtmiştir [63]. Yine aynı yazısında Tanyeli, Cansever'in düşüncesinin bugünkü Türkiye'nin tek gerçek muhalif söylemini oluşturduğunu belirtmektedir. Cansever'in batılı modernist ve postmodernist söylemlere muhalefet edişi onu Türk mimarlık dünyasının yaratabildiği en özgün bileşimlerden biri kılmaktadır.

4.2. MİMAR: TUNCAY ÇAVDAR

Tuncay Çavdar, 1980 sonrası Türk mimarlık ortamında en çok tartışılan isimlerden biridir. 1960 yılında İtalya'da Milan Politeknigi Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Çavdar, 1963 yılında Türkiye'ye dönerek kendi bürosunu açmıştır.

Çavdar'ın ilk dikkati çeken çalışması LCC Deneysel Tiyatro Binası'dır. 1969'da Birleşmiş Mimarlar'da kurucu-yönetici olarak yer aldıktan sonra 1984'de Atölye T'yi kurmuş ve o günden beri de özellikle turizm alanında birçok proje gerçekleştirmiştir.

Tuncay Çavdar, 1960'lı yıllarda İstanbul'da çeşitli tiyatro temsilleri için çeviri, oyun yönetmenliği ve dekor yapmıştır.* Nişantaşı'ndaki LCC Deneysel Tiyatro Binası'nda, geleneksel sahne/seyirci ilişkisinin aksine, sahne ve seyircinin sürekli yer değiştirdiği devingen bir tiyatro mekanı tasarlamıştır.

* Örneğin: Brecht, B., "Üç Kuruşluk Opera", Çeviren, sahneye koyan ve dekor: T.Çavdar, İstanbul, Kent Yayınları, 1964

Çavdar, *Toplum ve Bilim* dergisinin editörlüğünü yaptığı yıllarda, “Asya Tipi Üretim Tarzı” adlı araştırmaya mekansal açıdan yaptığı analizlerle katkıda bulunmuştur. Doğu toplumlarının Marksist bir analizinin yapıldığı bu çalışmada Çavdar, Doğu’nun halk resimlerinden, minyatürlerinden etkilenecek gerçekleştireceği mimari düşüncesine ilk adımları bu Marksist çözümleme yoluyla atmıştır. Daha sonra ise turizm alanında gerçekleştirdiği bir çok projeden dolayı ismi turizm mimarisi ile özdeşleşmiştir.

4.2.1. Evrensellik-Yerellik Bağlamında Tuncay Çavdar’ın Mimari Söylemi

Tuncay Çavdar’ın söylemini oluşturan ana kavramları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Görme biçimi
 - Tinsel mekan
 - Aksiyonla oluşan mekan
 - Renk saçan yüzeyler
 - Yüzeylerin çoğaltılması
- Toplum belleği
- Sanatsal gerilim
- Mizah (Humour)
- Anarşi mimarisi esprisi
 - Boşlukta asılı şekiller
 - Kitlelerin ağırlığı
 - Parçalama
 - Şaşırtıcı oranlar
- Katılsal planlama
- İnsanilik

Kavramları belirledikten sonra, Çavdar’ın söylemini oluşturan bu kavramların temel kaynaklarını irdelemek faydalı olacaktır.

Çavdar’ın düşüncesinin çıkış noktasını John Berger’den yararlanarak yeniden yorumladığı “*Doğu toplumlarına özgü görme tarzı*” oluşturmaktadır. Çavdar bu düşüncüyü geliştirirken, minyatürlerden, halk resim sanatı örneklerinden, çağdaş Türk

sanatına özgün bir dil getiren sanatçılardan etkilenmiştir. Çavdar'a göre, John Berger'in, Şeker Ahmet Paşa'nın " Oduncu ve Orman " tablosu için belirttiği gibi, onun projelerinde 'görüntü iki boyutluluğu içinde bize yaklaşır ve gözümüzden uzak kalan boyutlarını sergilerken, düşün gücümüzle biz de görüntünün içine doğru yaklaşırız.'

Çavdar, " Doğu derken Anadolu'dan çok daha uzaklara kadar giden bir görüş tarzının nasıl olabileceğini, gerek sinema, gerek resim boyutunda nasıl ele alınabileceğini sorguladım... Bizim çalışmalarımız içinde Doğu'ya dönük bir hayranlıktan gerek kullanıcıyı, gerek kendimizi uzak tutmak, onu bir totem haline getirmeden, bir gerçeği evrimi içinde hissetmek daha geçerli bir konudur [64]." demektedir.

Çavdar'a göre, bu sanatsal görme tarzında mekan kavramı, fiziksel bir olay olmaktan ziyade *tinseldir*. " Işık boşluğu şaşırtıcı bir hızla kateden fiziksel bir olay olmaktan çok objelerden fışkıran bir renk cümbüşü olarak belirlenmekte, gölgeden arınmış kitlenin çeşitli yönlerindeki değişik renk gruplaşmaları şeklin tinsel derinlik boyutunu getirmekteydi... Doğu toplumlarının Batı'nın görüş tarzı ile zıtlaşan ve daha ziyade göstergeleri ve bezemeleri gölgesiz, kendisinden renk saçan yüzeylere dayanan ' *tinsel bakma eylemi* ' projelerde tasarım dilinin çıkış noktası olarak alınmıştır [65]."

Tasarım dilini, *toplum belleğine* yönelen anımsanabilir şekillerin oluşturduğunu belirten Çavdar, yapmak istediğinin ' *bellekte yer etmiş mistik bezemelerin ve formların karşımıza çıkıvermesi* ' olduğunu vurgulamaktadır. Bu görme tarzının çarpıcı yabancılaşma etkisi ile bu alıntıları toplum belleğindeki görsel anıların dünyasına götürmeye çalışan Çavdar'ın tasarım çabası, sonuçta *sanatsal gerilime* varmayı hedeflemektedir. Doğu'ya özgü görme biçiminde, 'renk'in oldukça üst derecede olduğunu ve bunun özel bir estetik tercihi yansıttığını belirterek, bu ayrımın farkına varınca bu düşünce tarzını mimariye uyarlama çabası içine girdiğini belirtmektedir.

'Toplum belleği', 'bellek yitimi' gibi kavramlar günümüzde sık tartışılan kavramlardır. Appignanesi ve Garratt, postmodernizmin beraberinde 'bellek yitimi'ni de getirdiğini belirtmektedir. " Bu yeni doğmuş bilgi tüketicisi, hazır durumdaki bir kandırmaca

oyununa bellek yitimiyle girer; bir postmodernite mitidir o [66]. ” Çavdar ise, bu belleği ilk önce genel Anadolu, yani yerel düzeyde ortaya çıkardıktan sonra, bu heyecanın bir süre sonra, evrensel düzeyde de kullanılabileceğini ve aynı görüşün evrensel düzeye de aktarıldığında aynı derecede etkili olacağını belirtmektedir [67].

Çavdar aynı zamanda, ‘*Doğu görüş tarzı*’ oluşturma çabasının, Doğu yapılarına benzerliğinin ötesinde evrensel bir temel verdiğini, fakat bu görüş tarzının kendi içinde belirli bir kültürel baza, genel bir dile dayatılması gerektiğini vurgulayarak, ondan sonra bu yolların evrenselliğe açıldığını belirtmektedir [68].

Çavdar mimarisinde *anarşi esprisini* ve *mizahı* Milano’da okuduğu yıllardan beri korumaya çalıştığını belirterek, bunların mekanda ve yaşamda aranan öğeler olduğu konusu üzerinde durmaktadır. İroni ve mizah, günümüz mimarlık tartışmalarının içinde yer alan iki kavramdır. Venturi ve diğer kimi postmodernler ironik, esprili bir “karikatür” mimarisi önermekteydi [69]. Çavdar’ın bu mizahi yaklaşımı kimi zaman sert eleştirilere maruz kalmasına sebep olmuştur.

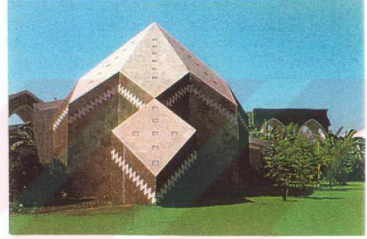
“ Çavdar’ın Venturi ile benzerlik gösteren fikirleri Megasaray Otelinde en uç noktalara yansımıştır (Resim 4.5, 4.6, 4.7). Burada ironi, kitsch’in kasıtlı kutlanması yapının en öne çıkan özelliği haline gelmekte; sayısız mimari biçim elemanı bir imge bombardımanına dönüşen bina büyük bir hicivle gülünçlüğüümüze yüzümüze vurmaktadır. Ancak, içinde insanların yaşayacağı bir binanın bu kadar açık bir biçimde kendisiyle ve dünyayla alay etmeye hakkı olup olmadığı tartışmalı noktalar arasında yer almaktadır [70]. ”

Çavdar, yapılarında iki büyük düşmanı olduğunu belirtmektedir. Bunlardan birincisi tekdüzelik, ikincisi ise eklektiklik. Ona göre, eklektiklik ironi, ‘humour’ ile birlikte kullanıldığında, kitsch’in ‘kasıtlı olarak kutlanması’na eşlik ettiğinde anlamlı olabilir. Çavdar’ın yapıları kimi zaman kitch sınırında gezindiği konusunda eleştirilere uğramıştır [71].

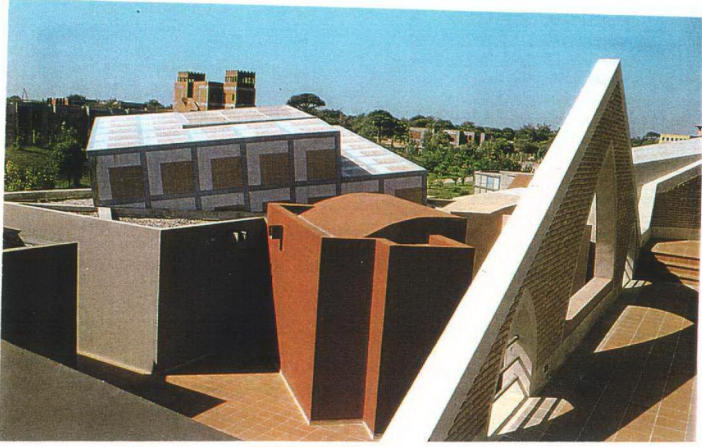
Çavdar'ın söylemini oluşturan kavramlardan diğer ikisi *katılımcı planlama* ve *insaniliktir*. Çavdar, 1960-70'li yılların mimarlık gündemini belirleyen kavramlardan olan kullanıcı katılımını İzmit'te gerçekleştirdiği bir projede denemiştir. Daha sonra yaptığı yapılarda -özellikle turizm yapılarında- kullanıcı ile direkt temasta olmayışından ötürü, kullanıcı katkısı yerine 'toplum belleğinin öğeleri'ni projeye aktarmaya çalışmıştır. Çavdar, ayrıca mekan yaratmada en önemli faktörlerden birinin 'insanilik' olduğunu vurgulamaktadır.



Resim 4.6 - Tuncay Çavdar, Megasaray Tatil Köyü, Antalya



Resim 4.5 - Tuncay Çavdar, Megasaray
Tatil Köyü, Antalya



Resim 4.7 - Tuncay Cavdar, Megasaray Tatil Köyü, Antalya

Çavdar'ın '*aksiyonla şekillenen mekan*' kavramı ise daha önce yaşadığı sahne deneyimi ve tiyatroculukla ilintilidir. Bu, içinde eylemin oluştuğu mekanın yaratılmasıdır. Ancak, kastedilen fonksiyonellik değil, mekan içindeki etkinlikle canlandırmaktır.

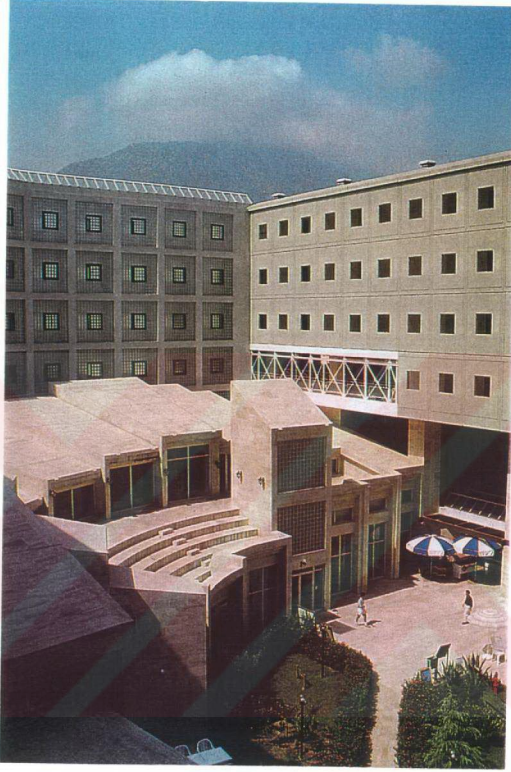
Çavdar'ın Doğu'ya özgü görme biçimi, minyatürü, tezhibi, Doğu tasvirinin çok yüzeyliliği, her boyutu farklılaştıran ya da yok eden görme biçimlerini mimariye yansıtırma endişesi yerel ve kültürel bir boyut içermektedir. Ancak kendisinin de belirttiği gibi ortaya çıkan sonuç kimi zaman Batı'daki örneklerle benzerlikler göstermektedir. "Daha çok oransal nitelikte renk düzeni ve parçalanmalarla ortaya çıkan bir sonuç bu. Bugünün çağdaş akımlarının -söz konusu akımların isimlerini vermiyorum, çünkü tam olarak bilmiyorum- bazılarıyla benzerlikler göstermektedir. Ancak, aslında akımın parçası olmadan benzeri olma durumu daha çok geçerli oluyor [72]."

Uğur Tanyeli, bu konuda Çavdar'ın "dramatik bir ikilem" yaşadığını belirterek şöyle devam etmektedir; "Bu ikilem, düşünce konstrüksiyonunu neredeyse kendisine en uygun düşmeyen malzeme olan turizm mimarisiyle pratiğe dökmesinden kaynaklanmaktadır. Çavdar'ın mimarisiyle düşüncesi birbirinin altını oymaktadır.

Batılı turistin bizim kimlik sorunlarımızla ne ilgisi olduğunu sorgulamayarak yanılmaktadır... Tam bir sağlam kültürel eksen bulduğumuzu hissettirdikten ve bizi kültürel/sanatsal/mimari farklılığımızın ontolojik temelleri konusunda ikna ettikten sonra, karşımıza düpedüz Batılı bir morfolojiyle çıkmaktadır. Oysa biz, minyatür ve görme-betimleme tarzı üzerine kurgulanan o söylem sayesinde, Batı'nınki dışında başka geometrilerin de var olabileceği bir dünyaya inandırılmıştık... Şayet öyleyse, sonuçlar aynı olacağına göre, neden bu denli düşünsel emek harcanarak özgül bir Doğu epistemolojisi kurgulama zahmetine katlandığını sormak zorundayız mimara [73]. ”

Bu noktada, bir sonraki örnek incelemesine geçmeden önce Çavdar'ın yapılarından bazılarına değinmek, söylemin biçimsel temsiline ilişkin ipuçları yakalamak açısından yararlı olacaktır. Çavdar'ın turizm yapıları görsel olarak birbirinden farklı olmasına rağmen içerik olarak benzer kökenden gelmektedir.

Antalya-Göynük'te 1985-89 yılları arasında gerçekleştirdiği Sultansaray Otelinde mimar, yapıyı yer yer kolonlar üzerinde kaldırarak, dış mekânı avlunun içine dahil eden han tipolojisinde çevre bloklu bir yapı gerçekleştirmiştir (Resim 4.8). “Lautreamont'nun Derrida tarafından çok anlamlı bulunan şu imgesi tasarım sürecinin anahtarı olarak alınabilir; ‘bir şemsiye ile bir dikiş makinasının ameliyat masası üzerinde rastlantısal karşılaşmalarının tılsımlı güzelliği gibi.’ Çavdar bu yapının ardında yatan düşünceleri açıklarken Derrida'nın şu sözlerinden alıntı yapmaktadır; “ Bir yerde bir düşün sistemi oluşmuş, bir geleneksel kültürel yapılaşma gerçekleşmiştir. Biz geliriz, her taşı yerinden oynatıp yıkarak yapının analizini yapar onu eritiriz, sistemi çözümler, hangi kilit taşı ile, hangi açılarla, hangi taşıyıcılarla koşullandığını inceleriz, bunları yerlerinden kaydırıp kendimizi bu kurulu sistemin egemenliğinden ve otoritesinden arıtırız. ” Çavdar'a göre gerçek tasarım, bu yıkım sürecinden sonra başlamaktadır [74].



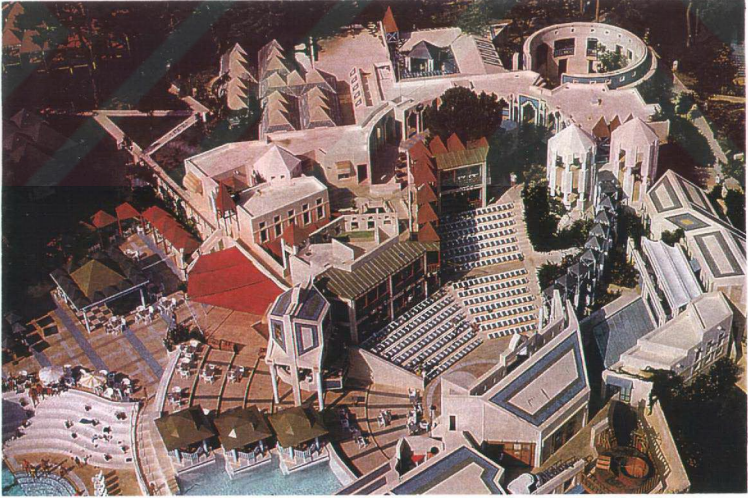
Resim 4.8 - Tuncay Çavdar, Sultansaray MNG Oteli, Antalya-Göynük

Tuncay Çavdar, gerçekleştirdiği projelerin arasında tasarım dilinin görsel yönden en iyi ifade bulduğu projenin, Side'deki Pamfilya Tatil Köyü olduğunu belirtmektedir. Pamfilya Tatil Köyü, Çavdar'a göre, şekilsel repertuarını minyatür sanatının çarpıcı yabancılaşma etkisinden alan ve bu alıntıları toplum belleğindeki görsel anıların dünyasına götürmeye çalışan bir tasarım çabasıdır (Resim 4.9, 4.10).

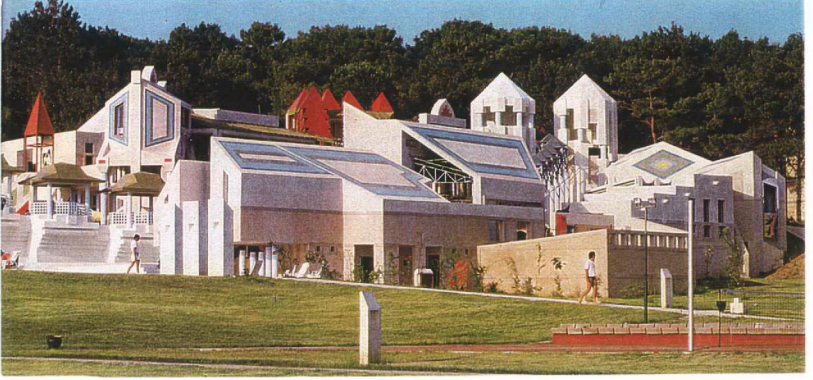
“ Pamfilya Tatil Köyü’nün tasarımında görüntüye giren satırlar çoğaltılarak, bunun yanısıra değişik yüzeylerde farklı renk kullanımlarıyla gölgenin etkinliği azaltılarak, kitlelerin ağırlığını çoğaltma çabasına girilmiştir. Böylece, mitoloji ve tarihin derinliğinden boşlukta asılı şekiller imgesine yaklaşılmaya çalışılmıştır. Bütün bunlar, izleyiciye mimari geçmişin yapısal alıntıları olarak yansımaktan ziyade, bir görüş, bakış tarzı geleneğinin anlamla yüklü aktarılması olarak yansımaktadır [75].”

Çavdar, Göreme’deki Robinson Kapadokya Otel’inde ise, Bruegel’in Babil Kuleleri’nden esinlenmektedir (Resim 4.11, 4.12). Ona göre bu yapı, Uçhisar’ın doğa harikası kalesinden, Bruegel’in Babil Kuleleri’ne uzanan halklara mal olmuş doğa insan ilişkisi doğuya özgü görüş tarzının evrensel boyutunu irdelemeye yönelik bir başlangıç olmaya çalışmaktadır [76].

Tuncay Çavdar, yapmış olduklarını ‘Doğu’ya özgü görme biçimi’ ile açıklarken, bütün yaptıklarını aynı şekilde savunamayacağını belirterek şöyle demektedir:



Resim 4.9 - Tuncay Çavdar, Robinson Club-Pamfilya Tatil Köyü, Side

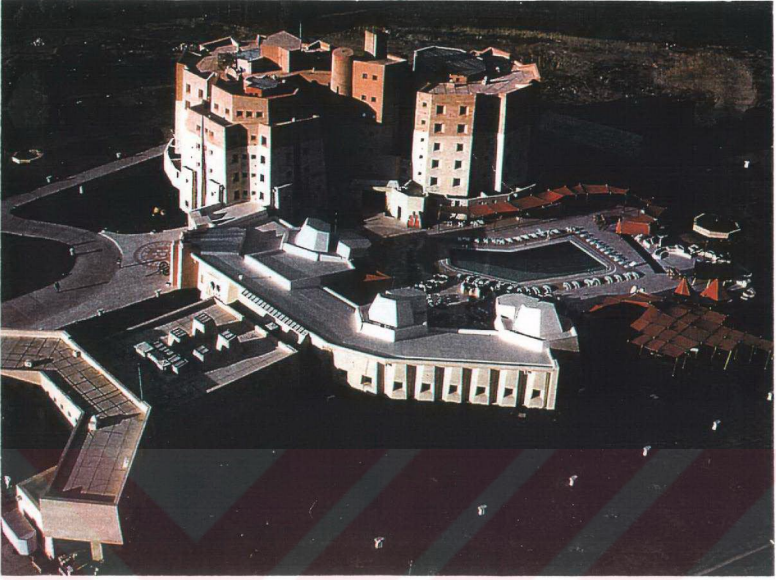


Resim 4.10 - Tuncay Çavdar, Robinson Club-Pamfilya Tatil Köyü, Side

“ Kendimizin de eleştirdiğimiz bazı dekora daha yakın, içeriği daha zayıf neticelere gittiğimiz oldu. Bu gerçekten çok yoğun bir çalışmanın, talepte devamlı çeşitlenmenin ve bazı temaları ortaya atıp projeyi onun etrafında toparlama nedenlerinden ötürü oldu. Neticede ortaya çıkan yapılar daha bile çok sevilmekte ama bütün yaptıklarımızı aynı şekilde savunabilecek durumda değiliz [77].”



Resim 4.11 - Tuncay Çavdar, Robinson Logde Oteli, Göreme



Resim 4.12 - Tuncay Çavdar, Robinson Lodge Oteli, Göreme

4.3. MİMAR: MEHMET KONURALP

Mehmet Konuralp, 1969-1971 yılları arasında gerçekleştirdiği Göztepe Apartmanları ile başlayan uygulamalarıyla günümüz Türk Mimarlığı'nda dikkati çeken önemli isimlerden biridir. Mimarlık eğitimini 1960-1965 yılları arasında Londra'daki Architectural Association School'da tamamlamıştır. 1965-1966 yıllarında Architectural Association, Department of Planning and Urban Design'da şehircilik öğrenimi yapmıştır.

AA'daki eğitiminin mimarlık kavrayışının esaslarını teşkil ettiğini belirten Konuralp, böyle uluslararası bir ortamın formasyonunda derin izleri olduğunu vurgulamaktadır. “ Gerek öğretim üyeleri, gerekse öğrencilerin akla gelebilecek pek çok ülkeden gelerek bütünleştiği bu ortamda evrensel bir görüş kazandım [78].” diyen Konuralp, mimari vokabüleri ve bu vokabülerin tarihle olan bağlantısını kendisine AA'nın kazandırdığını belirtmektedir.

Konuralp'in bazı projeleri birlikte gerçekleştirdiği Alpaslan Ataman, onun mesleki evriminin ikili bir aşamalanmadan oluştuğunu belirtmektedir; 1970-1980 arası arama ve geliştirme devri ile 1980 sonrası standartların belirginleştiği ve stil devamlılığının başladığı devir [79].

4.3.1. Evrensellik - Yerellik Bağlamında Mehmet Konuralp'in Mimari Söylemi

Mehmet Konuralp, temelinde modernist tavrı benimsemiş bir mimardır. AA'da aldığı eğitimin de Modern mimarinin mantığını kendisine baz almış olmasında önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Konuralp'in mimari söylemini oluşturan ana kavramlar şu şekilde sıralanabilir:

- Yalnlık aracılığıyla Evrensellik
- Çağdaş Teknoloji
- Yapılabilirlik
- İşlevsellik - İşlerlik

Konuralp, amacının her zaman '*doğru bir bina*', *yalın* ve *mekan değerleri*'nin ağır bastığı ama '*Türkiye'ye özgü*' bir mimarlık yapmak olduğunu belirtmektedir. Yönelimini, 'yalın' kavramından ziyade 'evrensel' olarak tanımlamayı tercih ettiğini belirterek, " Yaratıcılığın evrensel bir bakış açısıyla bütünleşmesi gerektiği türünden bir dava, bir arayış başladı bende. Ve bir şeyin, denenmiş ya da denenmemiş olsa da, daha doğal, üsluba kaçmadan yalınlaştırılarak yapılmasına inanmaya başladım [80]." demektedir.

Mehmet Konuralp, çağdaş teknolojiyle çelişen gelenekselle bağlantı kurma çabasındaki örneklerin Türkiye'nin 'arabesk' görünümünün esas nedeni olduğunu belirterek *çağdaş teknoloji* konusunda, " Ben şu andaki teknolojik gelişmeyi ısrarla takip etmek ve mümkün mertebe Türkiye'ye ithal etmek için, başıma ne kaza gelse de, ısrarlıyım. Türkiye bundan sonraki mimarlık kavramında çağdaş teknolojiyi, başta ithal sonra da kendi yorumu ve deneyimlerinin sonucu olarak üretirek getiremezse, yalın bir romantizm içinde kaybolup gidecektir [81]." diyerek fikrini belirtmektedir. Amacının, yüksek teknolojiyi kullanmak, ama mekansal değerlerde özellikle bina

kompozisyonlarında çok zengin olan miras repertuarından faydalanmak olduğunu belirtmektedir.

Konuralp, bütünün hiçbir şekilde kültür mirasıyla bağdaşmadığı bir tasarım çalışmasında tarihselliği önermenin 'naif bir yaklaşım' olduğunu vurgulamaktadır. Öte yandan, 'Türkiye'ye özgü', 'Türkiye'de yapılabilirlik' kavramları üzerinde durmaktadır. Bu teknolojik değerler açısından değil, mekansal değerler açısındandır. Konuralp, kültürün mekana belli şekillerde aksetmesinin önemini belirtirken, 'sözde-yerel' kimlik arayışlarından uzak durma çabasıdır.

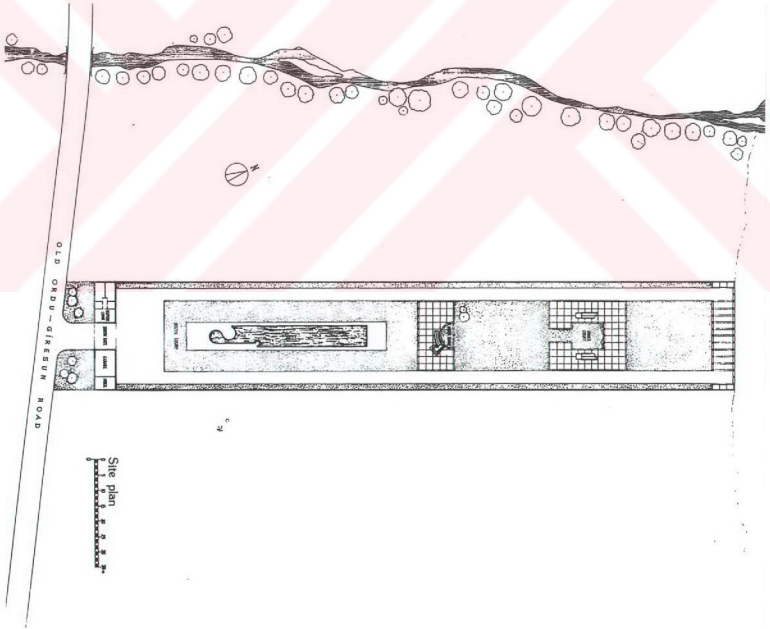
Konuralp, yapılarında *işlevsellik* ve *işlerliğin* de çabasının bir parçası olduğunu belirtir. Engin Yenal, Konuralp'in tüm uygulamalarının ortak yanının, işlevsel düzenlerinin işlerle kurgulanması, çağdaş teknolojik boyutun ve estetiğin gerçekçi ve akılcı bir biçimde aktarılışı ve yorumlanması olduğunu belirtmektedir [82].

Konuralp'in mimari söylemini oluşturan kavramların, Modern Mimari vokabülerin evrensel kavramları olduğu söylenebilir. Ancak, Konuralp'in mimari söyleminde dikkati çeken bir husus vardır. Bu da konut mimarisinin tasarımında kuramsal çerçeveyi yerel kavramlarla oluşturmaktır. Tasarladığı bir konutu anlatırken, " Bu odaların bağımsız bölümler olarak ve odadan odaya geçiş yerine 'Osmanlı halk tipi' evlerde ve hep olan oda-hane prensibine göre düşünülmesi ve her bir odanın diğerleriyle ilişkisini bir dış sofa ile bağlayarak ve sofayı da yer yer 'eyvanlaştırıp' avlulara açmak istedim. Odalarda nispeten içe dönük, sofalarda ise dışa açılan bir yaşam felsefesi kurgulamaya çalıştım [83]." demektedir.

Konut mimarisinde daha farklı bir durumun söz konusu olduğunu ve mekan ile evin içinde yaşayanların bütünleşmesinin önemini vurgulayan Konuralp, 1978-1979 yılları arasında Ordu'da gerçekleştirdiği Sağra Evi'nin 'yerel arketiplere bağlı bir biçimlenme süreci' içinde ortaya çıktığını söylemektedir (Resim 4.13, 4.14). Sağra Evi'ne kadar olan projelerin daha çok Londra'da kazandığı birikimin sonucu olduğunu belirten



Resim 4.13 - Mehmet Konuralp, Sağra Evi, Ordu



Resim 4.14 - Mehmet Konuralp, Sağra Evi, Ordu

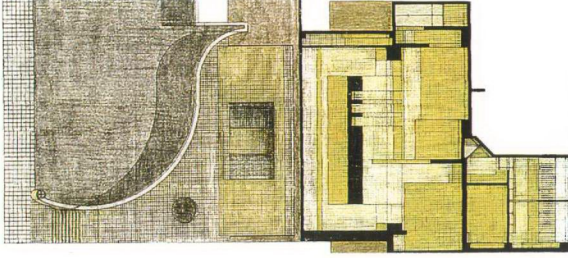
mimar, o sıralarda Doğu'ya yaptığı seyahatin daha sonraki çalışmalarda etkisinin gözlemlenebileceğini söylemektedir. Çin ve Hindistan'a yaptığı bu gezilerde kültürün mekana belli şekillerde aksettığını farketmiştir.

Sağra Evi, mimarın bu Doğu seyahatinin etkilerinin görüldüğü bir projedir. 35x216 metrelik ince uzun bir dikdörtgen olan ev, gelenekselin çağdaş yorumu tutumunun uygulandığı bir yapıdır.

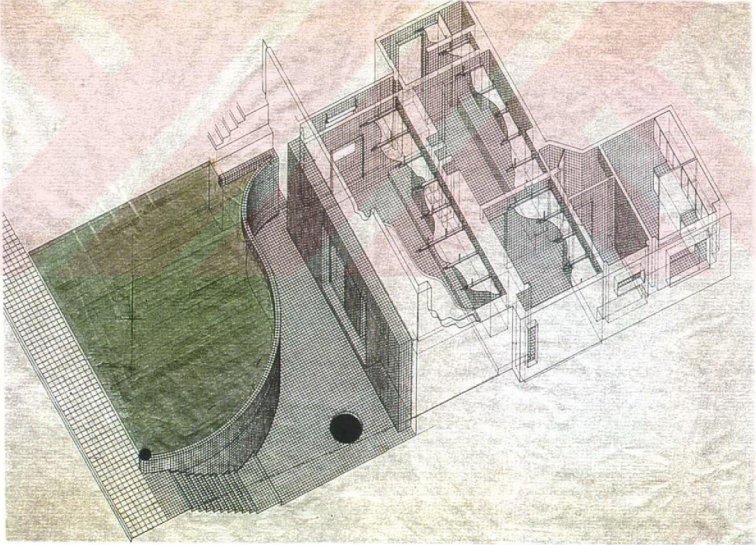
Mimarın modernist tavrını ve evrensele yönelimini gösteren, üzerinde en çok konuşulan ve yazılan yapılarından biri 1976'da gerçekleştirdiği Mačka Sanat Galerisi'dir (Resim 4.15, 4.16, 4.17). Baştan aşağı, 10x10 fildişi renkli seramik karolarla kaplı bu mekan, kendi içinde sergi açan sanatçıları zorlayabilecek bir gerilime sahiptir. “ Galeriyi sevenler de çıktı, bir o kadar da savaş açanlar çıktı, ama ciddiye almayan çıkmadı bu yirmi yılda. ” diyen Konuralp, 1994'te galeride sergi açan François Marellet'in galeri için, “ Bu galeri boş olduğu vakit bir harika, Aya İrini gibi... Galeriyi boş olarak sergilemeye küstahlığım yetmediği için duvarların dokusuna dayanan ve bu dokunun hatları gibi gözükebilecek dört tablo gerçekleştirdim. ” dediğini eklemektedir [84].



Resim 4.15 - Mehmet Konuralp, Mačka Sanat Galerisi, İstanbul



Resim 4.16 - Mehmet Konuralp, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul



Resim 4.17 - Mehmet Konuralp, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

“ Baştan aşağı fildişi karolarla kaplı olan bu mekanın mimarisi o denli güçlü bir özelliğe sahip ki, sergilenen işler ne denli ilginç olursa olsun, görsel değerlerini yitirmemek için öncelikle bu ‘mekanla’ hesaplaşmak zorunda kalıyorlar. MSG’nin mekanı, bu mekanın sorunlarını çözemeyen sanatçı için önemli bir tuzak olma özelliğine sahiptir. Galeride sergi açan sanatçıların ne yazık ki büyük bir bölümü bu tuzaga yakalanmış, mekanın hükmedici etkisini alt edememişlerdir [85].”

Mimarın çağdaş teknolojiyi, mimariye uygulama çabasının en iyi örneklerinden biri ise, 1989-1991 yıllarında İstanbul-İkitelli’de gerçekleştirilen Sabah Gazetesi Tesisleri’dir (Resim 4.18). Konuralp, ileri fabrika fonksiyonları ile beyin ürünü sağlayan çalışma dünyasını beraberce içermesi gereken böyle bir binada, mevcut teknolojiyi çok kapsamlı bir şekilde kullanmanın gerekliliğini vurgulamaktadır. Sabah Gazetesi Tesisleri, oldukça rasyonel bir tutumla ve modernist bir tavırla gerçekleştirilmiş bir tesistir.



Resim 4.18 - Mehmet Konuralp, Sabah Gazetesi Tesisleri, İstanbul

Konuralp'in Modernizm'in evrensel dilini konuşan bir mimar olduğunu belirten Doğan Kuban, onun sağlıklı bir tasarım ve profesyonel bir yaklaşımın Türkiye'de de varolabileceğini kanıtlayan az sayıda mimardan biri olduğunu eklemektedir. Kuban, Sabah Gazetesi Tesisleri üzerine yazdığı bir yazıda ise: “ Mimarlarımızın olumlu koşullarla karşılaştıklarında saygıdeğer ve kanımca hala geçerli, bir modernist ve çağdaş mimari ürettiklerini belgeliyor [86]. ” demektedir.

Engin Yenal, Sağra evi ve İstanbul-Dragos'ta gerçekleştirilen Zümrüt Akkoyunlu Villası'nı karşılaştırarak şöyle bir eleştiride bulunmaktadır: “ Sağra konutunda yerellik, bölgesellik esintileri ile Modern Mimarlık'ın ilk dönemlerinin biçimsel ilkeleri, Uzak Doğu'nun kozmografik referansları ile birarada yer alırken, Dragos konutunda geleneksel konut mimarlığının ana kavramlarının ilkeler yerine avlu-sofa-eyvan (sofanın eyvanlaşması ?!)-cumba-sedir gibi sözcükler düzeyinde ve yüzeysel referanslar biçiminde derlenmesi sonuçta ‘şekil kopyacılığı’ olmasa bile, öge aktarmacılığı biçimindeki kavram kargaşası mı; yoksa, bir kültürel snobizm gereği mi ya da ‘birikimin üzerine bir virgül koymak...’ mı? [87]. ”

Alpaslan Ataman, ise yukarıdaki konuyla ilgili olarak, tarihsel perspektif içinde Mehmet Konuralp'in çalışmalarına baktığımızda, yapılarında mimari mirastan bazı anımsatmalar haricinde hiçbir alıntı ya da referans olmadığını belirtmektedir [88].

Konuralp'in Türk mimarlığındaki konumu belki de, kendisinin Maçka Sanat Galerisi için söylediği sözleri biraz değiştirilerek şöyle ifade edilebilir; Mehmet Konuralp'in yaptıklarını sevenler çıktı, olumsuz yönde eleştirenler çıktı, ama ciddiye almayan kimse çıkmadı bu yirmi yılda.

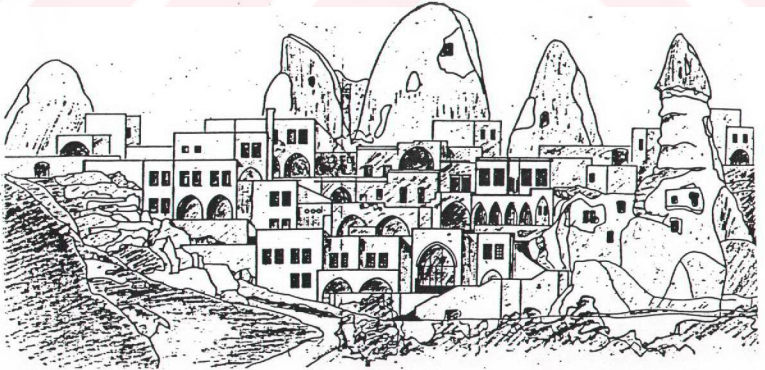
4.4. MİMAR: MERİH KARAASLAN

Merih Karaaslan, günümüz Türk mimarlığının tartışmalı isimlerinden biridir. Karaaslan, “ Türkiye’de modernizm sonrasında beliren serbestlik ve çeşitlilik ortamını en çok kullanan mimarlardan biridir. Bu da onun binalarını yalnız dikkat çekici kılmakla kalmayıp birçok mimarlık tartışmasının hedefi haline getirmektedir [89]. ”

1972 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Karaaslan, 1972'den beri serbest mimarlık çalışmalarını sürdürmektedir. Katıldığı mimarlık yarışmalarında çok sayıda ödül almış, 1990 2.Ulusal Mimarlık Sergisi'nde de Ankara Terasevler Sitesi projesi ile 'En İyi Proje' ödülünü kazanmıştır.

Karaaslan mimarisi iki dönem altında değerlendirilebilir. "Bu iki dönem '1980 önce ve sonrası' olarak tanımlanabilir. Aslında ilginçtir pek çok mimar da bu iki dönem başlığı altında değerlendirilebilmektedir. Hatta, Türkiye Mimarlığı'nda 1980 yılından sonra radikal bir değişim görüldüğü söylenebilir [90]." 1980'e kadar yaptığı tasarımlar, dönemin rasyonel-fonksiyonel-modernist anlayışına uygun çalışmalardır. Bu dönemdeki çalışmalarında Bayındırlık Bakanlığı'nın açtığı yarışmalar önemli rol oynamıştır. Bu yüzden Karaaslan, 'yarışmacı' mimarlardan biri olarak da tanınmaktadır.

Karaaslan, 1985 yılında yaptığı Göreme Ataman Turizm Tesisleri ile mimari düşüncesinde farklı bir noktaya yöneldiğini belirtmektedir: "Bu çalışmayla birlikte Anadolu kültür ve tarih değerlerine çok daha dikkatli bakmak ihtiyaç ve sorumluluğu duyulmaya başlanılmıştır [91], (Resim 4.19). " 1949-1963 yılları arasında çocukluğunun geçtiği Kapadokya bölgesinin tarihi, kültürü ve insanların, bu düşüncelerinin oluşumunu etkilemesi söz konusudur.



Resim 4.19 - Merih Karaaslan, Göreme Ataman Turizm Tesisleri, Göreme

Merih Karaaslan 1985-1990 yılları arasında *Mimarlık* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yapmıştır. Serbest Mimarlar Derneği'nin de kurucu üyelerinden biridir.

4.4.1. Evrensellik-Yerellik Bağlamında Merih Karaaslan'ın Mimari Söylemi

Merih Karaaslan'ın 1980 sonrası mimari söylemine ilişkin ana kavramlar şu şekilde sıralanabilir:

- Anadolu'nun çağdaş yorumu
- Kentsel ölçek
- Özgür formlar
- Kolaj
- Kullanıcı katılımı

Merih Karaaslan'ın mimari uygulamalarının temelinde '*Anadolu'nun çağdaş yorumu*'nu gerçekleştirmek vardır. Geleneksel Osmanlı kültürü veya İslam felsefesi ile ilişkiler kurmak yerine, Anadolu'nun tüm dönemlerini kaynak olarak kabul eden bir yaklaşım içindedir. Ona göre, '*Anadolu'nun çağdaş yorumu*' kavramının ülkemizde düşünsel temeli bulunmaktadır. Bu hem edebiyat hem de müzik alanlarında kendini göstermektedir. Tarih boyunca bir çok medeniyetin yer aldığı Anadolu'da, bu kültürlerin bir arada yaşamasından doğan bir dinamizm oluşmuştur. Karaaslan, bu kültürlerin bıraktıklarını bugünün mimarlığında birer veri olarak kabul etmektedir. "İnsanlığın, tarih boyunca ürettikleri, özellikle yaşadığı topraklar üzerindeki medeniyetler, bu medeniyetlerin kanıtları, aynı topraklar üzerinde oluşturulacak günümüz mimarlığının en önemli verileri ve kaynakları durumunda olduğunu bu anlamda tarih ve gelecek arasında, günümüz mimarının her ikisi ile de ilişkiler sürekliliğini sağlaması gerektiğini düşünüyorduk... Doğu-Batı karşıtlığı, Türk-İslam olgusu, laiklik ve çağdaşlık ilkesi, çok sesli demokrasi kavramı, gelenekler vb. pek çok birbiriyle çelişkili düşüncelerden bir ülke kimliği arayışı söz konusudur. Çalışmalarımız, ülke kimliği konusundaki düşüncelerimizin, dünya görüşümüzün, mimarlıktaki karşılığını aramak ekseninde yer almaktadır [92]." diyerek bu konudaki fikirlerini belirtmektedir.

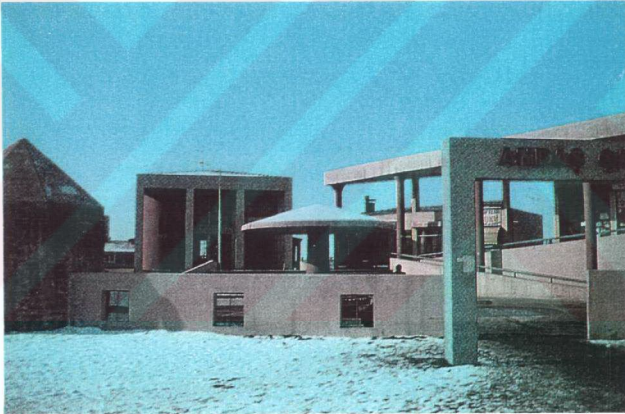
Karaaslan'ın tasarım tutumu içinde tasarımın yapı ölçeğini aşarak *kentsel ölçeğe* taşınmaya çalışılması, yapı ölçeği ile kentsel ölçeğin iç içe ele alınmaları; bir başka deyişle yapılaşan bir dış mekan ile kentselleşen bir iç mekan anlayışının birarada varlığı söz konusudur. Yapının kentin bir parçası olmasına ve kentle ilişki kurmasına önem vermektedir. Bunun için yapı iç mekanını dışa yansıtan, dış ile sürekli kılan kentsel dış mekanlar üretme çabasıdır. “Kent mekanı ile ilişki kurma çabaları ‘*kent evvanı*’ oluşturmaya yönelik tutumlara yönelmemizi getirmiştir. Böylece sokak ile kurulan mekansal ilişki yapının davet edici özellik kazanması yanısıra bir odak noktası olmasını da gerçekleştirmektedir [93].” diyerek görüşünü belirtmektedir.

Karaaslan ‘ın mimarisinde, 1980 sonrasında ‘*özgür form*’lara yönelim görülmektedir. Bu, dönemin getirdiği çoğulculuk ve çeşitlilik ortamının mimar üzerindeki etkisi olarak da düşünülebilir. Mimar, Ankara’da gerçekleştirdiği bir projeyi anlatırken bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: “Olumsuz imar koşulları, mimarlık hizmetinin ciddiye alınmaması ve niteliksiz yapı anlayışı, çevremizin kimliksiz, sıradan, özensiz ve çirkin binalarla dolmasına neden olmaktadır. 1979’da Barcelona’da aynı kimliksizlik içinde, Gaudi’nin binalarının başkaldırışı bizleri çok etkilemişti. Onda *özgür biçim* anlayışının potansiyelini farkettilik, Ankara’da tasarladığımız bu binaları, olumsuz çevre koşulları içinde, yerleşik tüm değerlere karşı çıkarak özgürce biçimlendirmek istedik [94].”

Karaaslan’ın yapılarında tarihin çeşitli dönemlerine referans veren farklı elemanların kullanımı sıkça görülmektedir. Örneğin, kent merkezi oluşturma çabasıyla, Anadolu kent merkezlerinin simgesel öğeleri, kapalı çarşı, saat kulesi, surlar, şadırvan, amfi, eyvan vb. gibi mimari elemanları kullanmaktadır. Ankara Batıkent Andaç Çarşısı’nı şu sözlerle açıklar: “Buradaki çabamız, kentin bu mahallesine bir kimlik, bir özellik kazandırmaktı. Bu çabayı ‘Anadolu kültürü ile ilişkiler kurmak’ şeklindeki yaklaşımımızla gerçekleştirmeye çalıştık. Bu tasarımın kurgusunda Anadolu’daki çeşitli medeniyetlere ait mimarlık mirasının biçimsel bir ‘*kolaj*’ı yapılmıştır [95]. Tasarım, Anadolu’da farklı dönemlerde ‘toplanma’ işlevini gören agora (Helenistik dönem), cami avlusu (Osmanlı dönemi) veya köy meydanı gibi mekanların hepsini birden çağdaştıran bir mekan etrafında kurgulanmaktadır. Bu mekan: rampa ile

Hitit, amfi kalıntısı, Dorik sütunlu stoa ve prostilos ile Helenistik, tiyatro biçimli kafe ile Roma, kümbet ve taç yapılar ile Selçuk, şadırvan ve kare delikli avlu duvarı ile Osmanlı, metal borular kurgulanış biçimi ile modern dönemlere bazen doğrudan, bazen zihinsel yolla göndermelerde bulunmaktadır [96], (Resim 4.20).”

Karaaslan, tasarım anlayışı olarak, *katılımı* ve birlikte düşünmeyi öne çıkaran bir tutum izlediğini belirtmektedir. “Katılım modelleri olarak, tasarım aşamalarında kullanıcının görüşlerinin sürekli alınması, her konuda bilgi verilerek alternatif çözümler üzerinde tartışılması, kamuyu ilgilendiren konularda tüm kentliye açık geniş toplantılar yapılması, sergi açılması vb. kullanılmaktadır [97].” diyerek katılımcı bir yaklaşımı benimsediğini belirtmektedir.



Resim 4.20 - Merih Karaaslan, Batıkent Andaç Çarşısı, Ankara

Merih Karaaslan, Türkiye’de modernizm sonrası çeşitlilik ortamını en çok kullanan mimarlardan biridir. Kapadokya’nın doğal ve kültürel etkileri yanı sıra ‘Anadolu Sanatı’ kaynağı ile beslenen Karaaslan’ın mimari söylemi, çoğu kez “biçimlerin imaj gücüne indirgenmiş bir yöresellik [98]” olarak şekillenmektedir. Bu yüzden mimarlık anlayışı sık sık eklektik olduğu konusunda eleştirilmektedir. Uğur Tanyeli,

Karaaslan'ın yapılarının Anadolu kültürlerinin çağdaş yorumunu yapma savının aksine, kökende Batılı öncülerden hareketle tasarlanmış olduklarını belirterek, "Teras evler Sitesi doğrudan doğruya 1960'lı yılların kimi İngiliz örnekleriyle ve Moshe Safdie'nin Habitat'ıyla bağlantılı düşünülmelidir (Resim 4.21). Oran'daki villa ise Gehry'ye çok şey borçludur (Resim 4.22), [99]."demektedir. Bu durumda söylemiyle çelişen bir mimarlık söz konusudur.



Resim 4.21 - Merih Karaaslan, Sürücü-Teras Evler Sitesi, Ankara



Resim 4.22 - Merih Karaaslan, Şefik Gül Villası, Ankara

Gürhan Tümer, Karaaslan'ın söylemi ve yapılarıyla 'Üçüncü Ulusal Mimarlık Akımı'nı oluşturduğunu söylemektedir: "Merih dostumun bir çok yapısında 'eklektik' yani seçmeci bir tutum söz konusu. Seçilen öğelerin kaynağı, ya yöresel mimari, yöresel doğa ya tarihsel binalar. Ben Merih Karaaslan'ın, gerek söyleminin, gerekse yapılarının, Türk Mimarlık tarihi içinde, 'Üçüncü Ulusal Mimarlık Akımı'nı oluşturduğunu düşünüyorum [100]." Ancak, Batılı örneklerle referans veren Karaaslan'ın mimarisinin ulusal bir mimarlık akımını oluşturduğu fikrine katılmak zordur. Karaaslan, "Gerçekten ilginç denemeler yapabildiği gibi, anlamsız biçim kombinasyonları da üretebilmektedir. Mimarlık evrenini tüm dünyada 'her yol serbest' yanılmasına dek getiren liberal ortamın da etkileriyle, son derece zor bir yol ayrımindadır. Ya alabildiğine geniş bir yollar çeşitliliği içinde, her birini tek tek deneyerek sonunda kaybolup gidecek, ya da kendi özdenetim mekanizmalarını harekete geçirecek bir etik iç-diyalog başlatıp yolunu bulacaktır. Henüz böyle bir iç-diyaloğun başladığını söylemek zordur [101]."

4.5. MİMAR: HAYDAR KARABEY

Haydar Karabey, günümüz Türk Mimarlığı'nda uygulamacı-eleştirmen mimarlardan biridir. Galatasaray Lisesi'ni bitiren Karabey, 1973'te DGSA Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuştur. 1968'de mimarlık eğitimine başlamadan önceki yaz, Paris'te, Londra'da, Zürih ve Prag'da çeşitli öğrenci hareketlerine katıldığını anlatan Karabey, 68'liler yaşamının kendisindeki etkisinin, hayatta mimarlıktan daha önemli meseleler olduğunu farketmesi olduğunu belirtmektedir [102]. Daha sonra DGSA'da Şehircilik doktorasını tamamlamış, 1981'de ise DGSA Şehircilik Kürsüsü'nden ayrılmıştır. Karabey 1983'den beri serbest mimarlık çalışmalarını sürdürmektedir. 1992'den bu yana çalışmalarını Erdal Özyurt ve Banu Karabey ortaklığında LİMİTED mimarlık grubu ile sürdürmektedir.

Haydar Karabey, uygulamalarının yanısıra süreli yayınlarda çıkan eleştiri yazlarıyla da gündemde olan bir mimardır. Karabey, Arredamento Mimarlık (Dekorasyon) dergisinin yayın kurulu üyelerinden biridir.

Karabey'in söylemini oluşturan ana kavramları irdelemeye geçmeden önce bir konuyu açıklamak faydalı olacaktır; Karabey'in 1980 sonrası süreli yayınlarda bir çok yazısı yayınlanmış olmasına rağmen söz konusu yazılardan çok azı söylemine ilişkindir. Karabey, “ Gerçek yaşamın; yani mimarlık ürünlerinin yanındaki, ardındaki ilişkiler sisteminin; beni mimari söylemden daha çok ilgilendirdiğini belirtmeliyim [103].” diyerek bu konudaki fikirlerini ifade etmektedir.

Arredamento Dekorasyon dergisinin 97. Sayısında profil konusu Haydar Karabey olmakla birlikte, burada yer alan yazıların çoğu Karabey'in entelektüel kişiliğine ilişkin yazılar ile kendisiyle paylaşılan anıları aktaran yazılardan oluşmaktadır. Karabey'in projelerini anlattığı yazılarda ise söylemden ziyade, yapıların biçimsel özelliklerine ilişkin açıklamalar yer almaktadır. Bundan dolayı, bu tezde Karabey'in mimari söylemine ilişkin irdelenecek kavramların, Karabey'in söylemini oluşturan ‘ana kavramlar’ olduğunu belirtmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Aşağıda tartışılacak kavramlar, 1980 sonrası süreli yayınlardaki yazılarında Karabey'in üstünde durduğu kavramlardır.

4.5.1. Evrensellik-Yerellik Bağlamında Haydar Karabey'in Mimari Söylemi

Haydar Karabey'in 1980 sonrası mimari söylemine ilişkin bazı kavramlar şu şekilde sıralanabilir:

- Bütünleşen çeşitlilik
- Süren tarihi anımsatma
- Çağdaş malzeme ve teknoloji
- Bilgi-mesaj

Karabey, yöresel referansları yorumlayan, vernaküler mimariyi yadsımayan bir yaklaşım ile, evrensel bir dil arayışı içindeki erken Modernizm'in etkisinde bir mimari eğitim aldığını belirtmektedir. Bu, “ yerel kaynaklara yabancı kalmamaya çalışan, ancak uluslararası belirleyicilerden de güçlü bir biçimde etkilenen bir eğitim [104]” dir. Karabey'in daha sonraki çalışmalarında da yerellik-evrensellik arasındaki bu dengeyi kurma çabası görülmektedir.

Karabey, 1988’de TMMOB Mimarlar Odası Birinci Ulusal Mimarlık Sergisi’nde proje ödülü alan Reklamevi projesinin postmodern olup olmadığı konusundaki bir soruyu yanıtlarken, yapının postmodern olmadığını belirterek şöyle devam etmektedir: “*Bütünleşen çeşitlilik, süren tarihi anımsatma...filan denebilir. Çeşitliliği seviyorum... Çoksellik bana daha çağdaş geliyor* [105].” Reklamevi’nin cephesinde, çevredeki tarihi binaların cephe süslemelerine referans veren elemanlar, ironik bir şekilde “yarım kalmışlık, kırılmışlık ya da sonradan eklenmişlik” şeklinde bir araya getirilmiştir. Cephede kullanılan, cam ve metal ise ‘*çağı belirleyen teknolojik espriler*’ olarak düşünülmüştür (Resim 4.23).

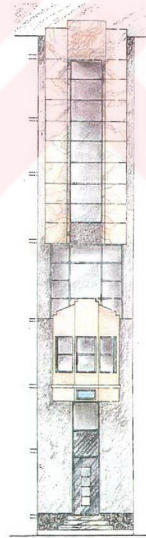
Karabey, ‘*çeşitlilik*’ konusunda, bugün çağdaş dünyada kişinin algılayabileceğinden kat kat fazla sanat ve bilgi üretildiğini, bu yüzden bilgi toplumu düzeyinde, “biçim işlevi izler” ilkesinin artık yeterli olmadığını belirtmektedir. Karabey, “*Artık bilgi-mesaj da bizzat işlevdir. Düşünce, bilgi ve mesaj; dil olmadan olanaksızdır. Algılama zihinde ilkel-nörolojik bir durumdur. Algının bilgiye, anlama dönüşmesi için ise dil gereklidir. Düşünce, kavramı-konsepti oluşturuyor, konsept dil ile ifade ediliyor. Bence, çağdaş mimarlık, işlevin, bilginin, mesajın akıştığı bir geniş ekrandır.*”



Resim 4.23 - Haydar Karabey, Reklamevi Binası, Nişantaşı-İstanbul

Sonuç olarak, bugün üslup değil, çözümün sözüdür önemli olan [106].” diyerek günümüzün mimarisine ilişkin görüşlerini aktarmaktadır. Karabey’in “biçim işlevi izler” ilkesinin artık yeterli olmadığı konusundaki görüşlerinin yansımalarını Erkmen Evi projesinde görmek mümkündür.

Karabey’in 1994’te TMMOB Mimarlar Odası Dördüncü Ulusal Mimarlık Sergisi’nde yapı dalında ödül alan Erkmen Evi de, Reklamevi’ne benzer bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Yapının cephesi, “biçim işlevi izler” ilkesinin tersine i mekandan oldukça kopuktur, iç mekana ilişkin hiçbir ipucu vermemektedir. “Erkmen Evi’nde cephe ile iç mekan birbirine tekabül etmiyor... Dıştan bakanın bu cephenin ardında öncelikle bir merdiven sistemiyle asansörün bulunduğunu kavraması bile zordur [107].” aędař malzeme ve detaylarla gerçekleştirilen ev, cephede yine vrenin tarihi dokusuna saygılı olmakla birlikte aędař yorumlar içermektedir. Karabey, cephedeki çıkmayı, “ aędař bir cumba simulasyonu ” olarak yorumlamaktadır (Resim 4.24), [108].



Resim 4.24 - Haydar Karabey, Erkmen Evi, Cihangir-İstanbul

Haydar Karabey'in Türkiye'nin güneyinde gerçekleştirdiği projelerde daha çok yerel malzemenin ve yerel öğelere referans veren biçimlerin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Örneğin, 1992'de Bodrum'da gerçekleştirilen bir ev projesini anlatırken Karabey, "Yarımadanın aşına öğelerinden; değirmen (silindir), manastır (yatık silindir-tonoz), sarnıç (yarım kubbe-küre) ve kule ev (prizma) ile bu öğelerin biçimlerini yorumlayarak yeni bir kompozisyon önerdik. Dış çevrede kolonad, havuz çeşme ve doğanın sunduğu veriler ile bu 'dekompoze' biçimler dünyasını sarmaladık [109]." demektedir. 1991'de Antalya-Kalkan'da gerçekleştirilen evde de yöreye özgü malzeme kullanımı ve biçimlenme görülmektedir (Resim 4.25).

Haydar Karabey'in mimari yaklaşımında, projenin gerçekleşeceği bölgeye göre yerel ya da evrensel bir tutum içinde olduğu söylenebilir. İstanbul'da gerçekleştirdiği uygulamalarda, tarihi dokuya saygılı olmakla birlikte çağdaş teknoloji, çağdaş malzeme, kimi zaman postmodern mimarinin evrensel diline özgü açıklamalar [105] görülürken, güneyde gerçekleştirdiği uygulamalarda yerelci bir tutum izlenmektedir.



Resim 4.25 - Haydar Karabey, Gökçelioğlu Evi, Antalya-Kalkan

4.6. MİMAR: NEVZAT SAYIN

Günümüz genç kuşak Türk mimarlarından olan Nevzat Sayın, 1978 yılında Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarlık Bölümü'nü bitirmiştir. 1979-1984 yılları arasında Cengiz Bektaş ile çalışan Sayın, 1985'ten bu yana serbest olarak çalışmaktadır.

Nevzat Sayın, 1990 ve 1992 yıllarında Shell Genel Müdürlük Binası (Gökhan Avcıoğlu ile) ve Gön Deri Fabrikası projeleriyle Ulusal Mimarlık Ödülleri almıştır.

4.6.1. Evrensellik-Yerellik Bağlamında Nevzat Sayın'ın Mimari Söylemi

Nevzat Sayın'ın mimari söylemini oluşturan bazı kavramlar şu şekilde sıralanabilir:

- yalınlık
- kolay yapılabilirlik
- esneklik
- zamansız yapı

Nevzat Sayın'ın söylemini oluşturan kavramlar, gerçekleştirdiği Shell Genel Müdürlük Binası ve Gön Deri Fabrikası projelerini tanıttığı yazılarında ortak kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Shell Genel Müdürlük Binası'nda yapının temel prensibinin *kesinlik* ve *yalınlık* olduğunu belirten Sayın şöyle devam etmektedir; “ Bu kesinlik ve yalınlık kitle bütününden detaylara kadar aynı anlayışla sürdürülen bir tavidir. Kolaylıkla okunabilen sert geometrik form bu tavrın doğrudan ifadesidir [110], (Resim 4.26).” Gön Deri Fabrikası'nda ise söz konusu yalınlık prensibi zemin, duvar ve tavanların brüt beton olarak inşa edilmesi ile ortaya çıkar (Resim 4.27). Sayın'ın deyimiyle; ‘yapıda zorunlu olarak bulunması gerekenlerin dışında neredeyse hiçbir şey yok’tur [111].



Resim 4.26 - Nevzat Sayın, Shell Genel Müdürlük Binası, İstanbul

Nevzat Sayın, her iki uygulamasında da *kolay yapılabirlik* açısından detaylarda ‘basitleştirme’ ilkesini benimsediğini belirtmektedir. Bu, “ Türkiye’deki işçilikler konusundaki ön bilgiden kaynaklanmaktadır [112].” Söz konusu anlayışla, Shell Genel Müdürlük Binası’nda ‘kaba yapı’ titizlikle yapılmış, Gön Deri Fabrikası’nda ise kaba yapı-ince yapı ayrımı ortadan kaldırılarak yapının tamamında brüt beton uygulanmıştır.

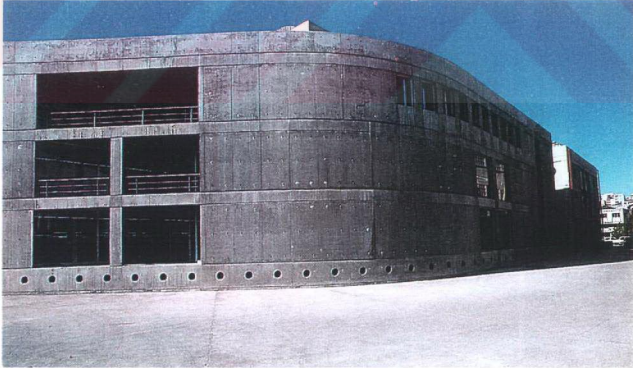
Sayın, zamanla oluşabilecek değişiklikler nedeniyle yapılarında ‘*esneklik*’ konusuna önem vermektedir. Bu esneklik aynı zamanda mekan kullanımına da yöneliktir.

Sayın, Shell Genel Müdürlük Binası için, “ Kent belleğinin içinde bir yapıdır. Yoktan varolmamıştır. Çağına ait olmak yerine bütün zamanlara ait olmak ya da *zamansız* olmak fikrini taşır [113]. ” demektedir. Zamansızlık kavramını 1990 yılında Kültür Bakanlığı’nın açtığı “Gelenekten Geleceğe Evimiz” yarışması için hazırladığı projede de kullanan Sayın, “ Fonksiyonel çözümleri, kapalı açık mekan ilişkileri, kitle etkisi ile geçmişin duygularını taşır. Bunlar geçmişin duyguları olmaktan çok; bütün zamanların duygularıdır [114].” demektedir.

Sayın’ın Shell Genel Müdürlük Binası’nda kullanılan kırmızı Bergama ve sarı Ünye taşının almalı dokusu ve kervansaray referansı ile yerel bir boyut da mevcuttur. Ancak ortaya çıkan ürünün yerel olmaktan çok Batılı örneklerle referans veren bir ürün olduğu söylenebilir. Atilla Yücel bu konuda, “ Kimilerine göre bina almalı sarı-kırmızı taş duvar kaplamasının, barındırdığı kuruluşla olan simgesel ilişkileriyle;

kimilerine göre ise kullandığı biçimsel öğelerin çağrıştırdığı başka modernizm sonrası tasarımlarla, yani üslupsal ‘aidiyet’ özellikleriyle algılanabilir [115].” demektir.

Nevzat Sayın’ın söylemini oluşturan kavramların daha çok evrensel nitelikli olduğu söylenebilir. Sayın, mimarisini kimi zaman yerel boyut içeren kavramlarla açıklasa da söylemin biçimsel oluşumu olan yapıları dönemin tasarımlarına referans vermektedir. Örneğin, Atilla Yücel Gön Deri Fabrikası ön cephesi için, “ Eksenel simetri, portal ve alınlık simülasyonu, kare pencere dizisi...tipik Modernizm sonrası neo-rasyonalizmi, ‘Ben bunları görmüştüm’ izlenimini aşmaya izin veren bir başlangıç oluşturmuyordu [116].” demektir. Ancak Yücel, dönemin giderek klişeleşen ve içeriği yoksul ifadeleri arasında Nevzat Sayın’ın yeni arayışları ile kuşağının en dikkate değer mimarlarından biri olduğunu da eklemektedir.



Resim 4.27 - Nevzat Sayın, Gön Deri Fabrikası, İstanbul

4.7. MİMAR: HAN TÜMERTEKİN

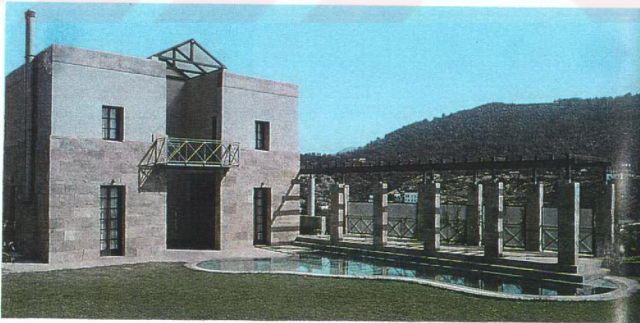
Han Tümertekin, günümüz genç kuşak Türk mimarlarından. Tümertekin, son yıllarda gerçekleştirdiği yapıları ve iç mekan uygulamaları ile gündemi oluşturan mimarlardan biridir. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Tümertekin çeşitli süreli yayınlarda çıkan mimari yazıları ile de Türk Mimarlığı'na düşünsel katkılar sağlayan bir mimardır.

4.7.1. Evrensellik-Yerellik Bağlamında Han Tümertekin'in Mimari Söylemi

Han Tümertekin'in mimari söylemini oluşturan bazı kavramlar şu şekilde sıralanabilir:

- Gelenekselin yeniden yorumu
- Yalnlık
- Mekansal Değer
- İç-Dış akışkanlığı

Han Tümertekin, çağdaş Türk Mimarlığı'nın bugün de içinde bulunduğu evrensellik-yerellik ikilemine farklı arayışlar getiren bir mimardır. Bodrum'da gerçekleştirdiği “Ç” Evi'nde yerel mimari biçimlere teslim olmayı reddettiğini belirtmektedir (Resim 4.28).



Resim 4.28 - Han Tümertekin, Ç Evi, Bodrum

Bodrum'da hakim olan gelenekselci mimarlık eğilimine, “eski biçimlerin yeniden üretim yolu” yerine “*geleneksel malzeme ve mekan türlerinin yeniden yorumu*” olarak yaklaşmaktadır. Tümertekin, “Yöredeki mekan ve malzeme türlerini farklı bağlam ve biçimlerde kullanarak sağlamayı doğru bulduk. Geleneksel malzeme ve mekan türlerini yeniden yorumlamayı denedik [117].” diyerek yaklaşımını açıklamaktadır. Yöre ikliminin mekan oluşumlarında en önemli etkenlerden biri olduğunu belirtmektedir. Yörede duvar kaplaması olarak yaygın biçimde kullanılan kayrak taşı kesme taş tekniğiyle uygulayarak, yapının tasarlanmışlık boyutunu vurgulamıştır. Yöresel malzeme ile gerçekleştirilen duvar örgüsü, Stirling'in yapılarındaki duvar örgüsünü anımsatmaktadır.

Nevzat Sayın'a göre, “ bahçe duvarlarındaki moloz taş örgüsü, zemin kat duvarlarındaki kesme kayrak taş kaplama, üst kattaki sıva ve teras parapetlerindeki brüt beton gibi mekansal farklılıklar yapıda bütünlük fikrini bozmamaktadır [118]. ”

Aykut Köksal, yerel geleneklere dayanmanın kolayca savunulabilecek ve yoğun bir düşünsel hesaplaşmaya gerek göstermeyecek sığ bir söylemin varolması olduğunu belirtmektedir. Köksal, “ Tümertekin'in en büyük başarısı, Bodrum gibi yerellik reçetesini kolayca sunan bir bağlamı dışarıda tutmayı becerebilmesidir. Postmodernist çözümleri de hazır kalıplara dönüştürerek yinelemeyi seçmemektedir [119]. ” diyerek Tümertekin'in bu konudaki başarısını vurgulamaktadır.

Tümertekin, Taksim'de gerçekleştirdiği sanat galerisi yenilemesinde ise *mekansal değerleri* yüksek, çağdaş bir sanat galerisi gerçekleştirme anlayışı benimsemiştir. Çağdaş teknoloji ve malzemenin kullanıldığı yapıda rasyonel bir plan organizasyonu mevcuttur. *İç ve dış mekan akışkanlığı* şeffaf bir cepheyle sağlanmıştır (Resim 4.29). Mehmet Konuralp, Taksim Sanat Galerisi'nin çevreye saygılı ve duyarlı, plan organizasyonunun ise basit fakat sıradışı olduğunu belirttikten tasarım düzeyinin etkileyiciliğini vurgulamaktadır [120].

Tümertekin'in gerçekleştirdiği iç mekan düzenlemelerinde de (Robinson Crusoe Kitapçısı, Cafe Caliente vb.) çağdaş malzeme ve çağdaş yorumlar görülmektedir. Han

Tümertekin'in yerellik-evrensellik baēlamındaki farklı arayışları, Türk Mimarlığı'nın yaşadığı ikileme farklı çözümler getirme çabası açısından olumludur.



Resim 4.29 - Han Tümertekin - Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

BÖLÜM 5

ÇALIŞMANIN SONUÇLARI

Günümüz Türkiye'sinde mesleki uygulama alanında ürün veren, söylemleri ve uygulamaları ile gündemi etkileyen ve bu çalışmanın kapsamında ele alınan mimarların hemen hepsi Modernizm'in etkisinde bir mimari eğitim almıştır. 1980 yılından sonra Türk Mimarlığı'nın geldiği dönemeç noktasının, çoğulluk ve çeşitlilik ortamının söz konusu mimarların çalışmalarını etkilediğini ve değişimlere yol açtığını söylemek yanlış olmaz. Bu değişimlerden belki de en önemlisi, dönemin sayısız çeşitliliği içinde mimarların yaptıkları ve söyledikleri ile kendilerini meşrulaştırma çabası içine girdiğidir. Mimarlar, bunun için kimi zaman evrensel kavramlara, kimi zaman da geleneğe, yerel kavramlara başvurmaktadır.

Bu çalışmanın kapsamında ele alınan mimarların söylemlerini oluşturan ana kavramların çoğunun yerel bir boyut taşıdığı söylenebilir. Tuncay Çavdar'ın 'Doğu'ya özgü görme biçimi, minyatür gibilik' kavramları, Merih Karaaslan'ın 'Anadolu'nun çağdaş yorumu' tanımı, Haydar Karabey'in 'süren tarihi anımsatma' kavramı, Han Tümertekin'in 'gelenekselin yeniden yorumu' kavramı yerel boyut taşıyan kavramlardır. Bu noktada söz konusu mimarların söylemlerini oluşturan ana kavramları evrensellik-yerellik bağlamında değerlendirecek olursak şöyle sonuçlar çıkartabiliriz:

Turgut Cansever, mimari söylemini oldukça güçlü, anlam bütünlüğü taşıyan tasavvuf felsefesi ile temellendirmekte ve söylemini oluşturan ana kavramları bu felsefe ile açıklamaktadır. Mimari söylemi ile söylemin biçimsel oluşumunun başarılı bir uyum içinde olduğu da söylenebilir. Atilla Yücel, "Düşünsel arayışın ve ortamın etkilerini mimariye yansıtmayı öngören söylemler Türkiye'de az gündeme gelen ve az üretilen

birer gerçeklik. Belki de bu anlamda bir söylem geliştiren tek kişi Turgut Cansever [121].” diyerek Cansever’in Türk Mimarlığı’nda yerini vurgulamaktadır.

Tuncay Çavdar’ın Doğu’ya özgü görme biçimi, minyatür gibilik, Doğu tasvirinin çok yüzeyliliği kavramları ‘Doğu’ ya da ‘İslam’ı çağrıştırmaktadır.. Ancak, daha önce de belirtildiği gibi Çavdar, çoğu zaman ‘Batılı bir morfoloji’ ile karşımıza çıkmaktadır [73]. Bu da Çavdar’ın yaşadığı ikilemi göstermektedir.

Mehmet Konuralp, gerçekleştirdiği Sağra Evi projesi için ‘gelenekselin çağdaş yorumu’ tutumunu benimserken konut dışındaki diğer projelerini evrensel kavramlarla açıklamaktadır. Konuralp’in konutta yerelci, diğer konularda evrensel bir tutum içinde olduğu söylenebilir.

Merih Karaaslan’ın ‘Anadolu’nun çağdaş yorumu’ kavramı ile açıkladığı mimarisinde Batı mimarlığına yapılan atıflar söyleminde çelişkiye sebep olmaktadır. Ayrıca, Anadolu’nun her dönemine ait öğeleri eklektik bir yaklaşımla kullanması kendisine yöneltilen ‘biçimlerin imaj gücüne indirgenmiş bir yöresellik [98]’ eleştirisini doğrular niteliktedir.

Haydar Karabey’in mimari söyleminde projenin gerçekleştiği bölgeye göre yerelci ya da evrensel bir tutum içinde olduğu söylenebilir. Türkiye’nin güneyinde gerçekleştirdiği projeler için ‘tarihi anımsatma’ kavramını kullanan Karabey, İstanbul gibi kozmopolit ortamlarda gerçekleştirdiği projelerde evrensel bir tutum içindedir.

Genç kuşak mimarlarından Nevzat Sayın, Türk Mimarlığı’nda en başarılı yapılardan biri sayılabilecek Shell Genel Müdürlük Binası’nda Selçuklu mimarlığından esinlenmeler olduğunu belirterek yerelci bir tutum sergilemektedir.

Han Tümerterkin de Bodrum’da gerçekleştirdiği Ç Evi için ‘gelenekselin yeniden yorumu’ kavramını kullanmaktadır. Oldukça başarılı olarak nitelendirilebilecek bina yerelci tutuma ait kavramlarla açıklanmaktadır.

Bu noktada, günümüz Türk Mimarlığı'nda çoğu mimarın yerel-evrensel arasında bir ikilem yaşadığını söylemek yanlış olmaz. Atilla Yücel bu konuda, “ Son 20-30 yılda Türkiye'nin, Türkiyeli yerli mimarlık söylemine yeni ithal edilen, dünyadaki bir akımın sempaticizmi olup ya da ona duygusal açıdan bağlanıp onun jargonunu tekrarlayanların dışında, iyi-kötü burada üretilen bir mimarlık söylemi hatırlamıyorum, rejyonalist söylem dışında [122]. ” demektedir. Uğur Tanyeli de aynı konuda, “ Türkiye için tipik olan, mimari tavırlarda rejyonalist tavırların sürekli prim yapmakta oluşu [123].” diyerek görüşünü açıklamaktadır.

Gerçekleştirilen örneklerin kimi zaman dünyadaki örneklerle biçimsel açıdan benzer olmasına rağmen yerel bir söylem ile savunuluyor olması Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde yaşanan ‘kimlik’ ve ‘aidiyet’ probleminin bir sonucu olabilir. Bu, daha önce de belirtilen, Haydar Karabey'in de kullandığı kavramlar olan ‘Merkez’ karşısında ‘Çevre’nin yaşadığı bir ikilemdir.

Çağımızda globalleşmeye doğru gidilirken farklı söylemlerle savunulup benzer biçimsel niteliklerle şekillendirilen projeler başka bir bakış açısıyla da değerlendirilebilir. Bir örnek ile açıklanacak olunursa; Mehmet Konuralp, Ordu’da Sağra Misafirhanesi’nin dışına konulan ön yaşmağın ortasına açılan deliğin, ilk bakışta Çin’den ithal bir eleman gibi gözükse de, tesadüf eseri Çorlu’da aşağı yukarı yüz yıl önce uygulanmış olduğunu belirtmektedir. Konuralp, insanın bu noktada bir çelişkiye düştüğünü belirterek şu iki soruyu sormaktadır: “ Acaba şehirden şehire birikimlerini yayan eski Gotik taş ustaları gibi bu vokabüler yayılıyor muydu? Yoksa, insanlar değişik yerlerde aynı ihtiyaçlara eşdeğer çözümler mi buluyor? [124]”. Konuralp, aynı şekilde Maçka Sanat Galerisi’nin kıvrımlı taş duvarını, yaptıktan dört-beş sene sonra Hindistan’da gezdiği bazı Budist mağara yapıtlarında gördüğünü belirtmektedir.

Aynı konuda bir başka örnek de Tuncay Çavdar’ın söylemi ile ilgilidir. Atilla Yücel, Jean Nouvel ile yaptığı bir söyleşide Nouvel’in, mekana pek inanmadığını, sinema kamerasının gördüğü gibi sekanslar halinde, ardışık, birbirine yapışan imajlar olarak görmek istediğini belirttiğini söylemektedir. Yücel, bu yaklaşımın Çavdar’ın minyatürleri görme biçimine yakın olduğunu belirtmektedir. Çavdar ise genelde

çağımızın olayı olan globalleşmede determinist bir noktaya doğru gidilmekte olduğunu vurgulayarak, “ Nereden başlarsak başlayalım, belirli bir birleşmeye varılacak olduğunu, çözümlemelerin bütün toplumların çözümlemeleri olduğunu ve söz konusu çözümlemenin sonunda varılan noktanın da aynı olduğunu ispat edebileceği kanısındayım [125]. ” demektedir.

1980 sonrası Türk Mimarlığı’nda “söylem” üzerine yapılan bu değerlendirmeler, mimarlığımızda halen evrensel-yerel arasında gidip gelmeler yaşandığını göstermektedir. Ancak, bu gidip gelmeler artık ne toplum bazındadır, ne de iki kutup şeklindedir. Evrensellik-yerellik ikilemi artık kişiler bazındadır ve karşıt olarak algılanan bu iki mimarlık anlayışının biraradalığı söz konusudur. Dönemin getirdiği serbestlik anlayışı, yerel ve evrensel tutumların yanyana yerelabilirliğine olanak tanımaktadır.

NOTLAR

- [1] BÜYÜK LAROUSSE Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1986, cilt:21, s. 10738.
- [2] APPIGNANESI, R., GARRATT, C., Postmodernizm, AD Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.58.
- [3] GÜRER, T., “ Mimarlıkta Söylemin Temsili Belirleyiciliği ve İki Yirminci Yüzyıl Örneği: Pürizm ve Neo-Plastisizm ”, İTÜ, Yüksek Lisans Tezi, Haziran, 1995, s.19.
- [4] BOZKURT, N., “ Michel Foucault Felsefesinin Bazı Temel Kavramları ”, Defter, Metis Yayınları, İstanbul, Nisan/Mayıs, 1988, No: 4, s. 40.
- [5] ÇOTUKSÖKEN, B., Felsefi Söylem Nedir?, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1994, s.15.
- [6] A. g. e., 1994, s.60.
- [7] A. g. e., 1994, s.15-16.
- [8] CHOAY, F., The Rule and The Model, The MIT Press, London, England, 1997, s.124.
- [9] A. g. e., 1997, s.124.
- [10] APPIGNANESI, R., GARRATT, C., Postmodernizm, AD Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.79.
- [11] GÜRER, T., “ Mimarlıkta Söylemin Temsili Belirleyiciliği ve İki Yirminci Yüzyıl Örneği: Pürizm ve Neo-Plastisizm ”, İTÜ, Yüksek Lisans Tezi, Haziran, 1995, s.19.
- [12] A. g. e., 1995, s.20.
- [13] FOUCAULT, M., Ders Özetleri, 1970-1982, YKY, İstanbul, 1993, s.16.
- [14] A. g. e., 1993, s.10.
- [15] A. g. e., 1993, s.23.
- [16] CHOAY, F., The Rule and The Model, The MIT Press, London, England, 1997, s.3.

[17] A. g. e., 1997, s.3.

[18] YÜCEL, A., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar'ın Türkçe baskıya önsözünden, Belirtilen kaynak: CONRADS, U., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul, 1991.

[19] CHOAY, F., The Rule and The Model, The MIT Press, London, England, 1997, s.2.

[20] YÜCEL, A., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar'ın Türkçe baskıya önsözünden, Belirtilen kaynak: CONRADS, U., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul, 1991.

[21] CHOAY, F., The Rule and The Model, The MIT Press, London, England, 1997, s.3.

[22] KUBAN, D., “ Türkiye’de Çağdaş Mimarlığın Gelişiminde Kuramla Pratiğin Sınırları Üzerinde Gözlemler ”, Mimarlık Kavramları, YEM Yayınları, İstanbul, 1992, s.84.

[23] A. g. e., 1992, s.84.

[24] SOLA-MORALES, I., Differences: Topographies of Contemporary Architecture, The MIT Press, 1997, s.139-142.

[25] USTA, G., USTA, A., “ Söylem ve İroni ”, Mimarlık, Eylül, 1994, sayı:259, s.19.

[26] GÜZER, A., “ Söyleşi: Son 10 Yılın Türkiye Mimarlığı/Ankara’dan Bakış ”, Arredamento Dekorasyon, 98/02, sayı: 100, s. 53-54.

[27] GÜRSEL, Y., “ Mimarlıkta Kuram ve Kılğı ”, Mimarlık, 90/3, s. 46.

[28] KUBAN, D., “ Türkiye’de Çağdaş Mimarlığın Gelişiminde Kuramla Pratiğin Sınırları Üzerinde Gözlemler ”, Mimarlık Kavramları, YEM Yayınları, İstanbul, 1992, s.83.

[29] APPIGNANESI, R., GARRATT, C., Postmodernizm, AD Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.116.

[30] A. g. e., 1996, s.27.

[31] CONRADS, U., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul, 1991, s.16.

[32] A. g. e., 1991, s.26.

[33] A. g. e., 1991, s.42.

[34] A. g. e., 1991, s.110.

[35] A. g. e., 1991, s.111.

[36] APPIGNANESI, R., GARRATT, C., Postmodernizm, AD Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.116-117.

[37] JENCKS, C., The Language of Postmodernism, Academy Editions, London, 1981, s.86.

[38] KARABEY, H., “ Kişisel Tarihçe ”, Arredamento Dekorasyon, 97/11, sayı:97, s. 71.

[39] ÖZER, B., “ Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme ”, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, 1964, s.19.

[40] KAZMAOĞLU, M., TANYELİ, U., “ 1980’li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış ”, Mimarlık, 1986, sayı:221, s.31-48.

[41] DOSTOĞLU, N., “ Modern Sonrası Mimarlık Arayışları ”, Mimarlık, 1995, sayı:263, s.46-51.

[42] GÜZER, A., “ Türkiye Mimarları Haritası ”, Mimarlık, 97/01, sayı:273, s.50.

[43] KARAASLAN, M., Web Adresi: <http://www.karaaslan.com.tr/>

[44] ÇAVDAR, T., “ Atilla Yücel ile Söyleşi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72, s. 57.

[45] KONURALP, M., “ Atilla Yücel, Mehmet Konuralp ile Söyleşiyor ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31, s. 92.

[46] CANSEVER, T., “ Söyleşi: Mimari’de Yeni Yönelişleri Ortaya Koyabilecek Tek Ülke Türkiye’dir. ”, Arredamento Dekorasyon, 89/12, sayı:11, s. 42-43.

[47] CANSEVER, T., Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler , Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 262.

[48] TANYELİ, U., “ Çağdaş Mimarlıkta İslami İçerik Sorunu ve Cansever ”, Arredamento Dekorasyon, 91/9, sayı: 29, s. 86.

[49] CANSEVER, T., Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 57.

[50] A. g. e., 1992, s. 55.

[51] CANSEVER, T., “ Söyleşi: Mimari’de Yeni Yönelişleri Ortaya Koyabilecek Tek Ülke Türkiye’dir. ”, Arredamento Dekorasyon, 89/12, sayı:11, s. 42.

- [52] CANSEVER, T., Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 8.
- [53] A. g. e., 1992, s. 55.
- [54] A. g. e., 1992, s. 45.
- [55] A. g. e., 1992, s. 42.
- [56] A. g. e., 1992, s. 54.
- [57] A. g. e., 1992, s. 14.
- [58] A. g. e., 1992, s. 67.
- [59] A. g. e., 1992, s. 179.
- [60] A. g. e., 1992, s. 180.
- [61] A. g. e., 1992, s. 178.
- [62] CANSEVER, T., “ Demir Evler ”, Tasarım, 92/10, sayı:28, s. 102.
- [63] TANYELİ, U., “ Çağdaş Mimarlıkta İslami İçerik Sorunu ve Cansever ”, Arredamento Dekorasyon, 91/9, sayı: 29, s. 86.
- [64] ÇAVDAR, T., “ Atilla Yücel ile Söyleşi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72, s. 60.
- [65] ÇAVDAR, T., “ Turizmin Hizmetindeki Dört Yapı ”, Tasarım, 90/7-8, sayı:7, s. 42.
- [66] APPIGNANESI, R., GARRATT, C., Postmodernizm, AD Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.137.
- [67] ÇAVDAR, T., “ Atilla Yücel ile Söyleşi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72, s. 58.
- [68] A. g. e., 1995, s. 58
- [69] APPIGNANESI, R., GARRATT, C., Postmodernizm, AD Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.117.
- [70] AKCAN, E., “ İmgenin İki Yüzü ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72, s. 75.
- [71] BALAMİR, K., A., “ Toplumsal kamikazenin (yeni) mimari görüntüsü ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72, s. 63.

- [72] ÇAVDAR, T., “ Atilla Yücel ile Söyleşi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72, s. 60.
- [73] TANYELİ, U., “ Çavdar’ın dramatik ikilemi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72, s. 71-72.
- [74] ÇAVDAR, T., “ Yeşilliklerin Üzerinde Bir Otel ”, Tasarım, 91/11, sayı:18, s. 76-87.
- [75] ÇAVDAR, T., “ Turizmin Hizmetindeki Dört Yapı ”, Tasarım, 90/7-8, sayı:7, s. 43.
- [76] A. g. e., 1990, s.45.
- [77] A. g. e., 1990, s. 59.
- [78] KONURALP, M., “ Atilla Yücel, Mehmet Konuralp ile Söyleşiyor ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31, s. 92.
- [79] ATAMAN, A., “ Bir Dostun Gözüyle Konuralp ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31, s. 91.
- [80] KONURALP, M., “ Atilla Yücel, Mehmet Konuralp ile Söyleşiyor ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31, s. 94.
- [81] A. g. e., 1991, s. 97.
- [82] YENAL, E., “ Geçmişin Güncelliği-Günümüzün Gerçekliği ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31, s. 90.
- [83] KONURALP, M., “ Tarihin Mimari Armağanlarını Kullanmak, Yorumlamak ve Evim Dedirtebilmek ”, Arredamento Dekorasyon, 91/06, sayı: 27, s.56-60.
- [84] KONURALP, M., “Galeriyi ciddiye almayan çıkmadı yirmi yılda ”, Arredamento Dekorasyon, 96/11, sayı: 86, s. 79.
- [85] SÖNMEZ, N., “ Maçka Sanat Galerisi’nin Portresi ”, Arredamento Dekorasyon, 96/11, sayı:86, s. 73.
- [86] KUBAN, D., “ Mehmet Konuralp’in Sabah Gazetesi Tesisleri ”, Tasarım, 92/11, sayı: 28, s. 61.
- [87] YENAL, E., “ Geçmişin Güncelliği-Günümüzün Gerçekliği ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31, s. 90.
- [88] ATAMAN, A., “ Bir Dostun Gözüyle Konuralp ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31, s. 91.

[89] GÜZER, A., “İki Merih Karaaslan”, Arredamento Dekorasyon, 93/03, sayı:46, s. 92.

[90] ÖZBAY, H., “ Merih Karaaslan’ın Mimari Kimliği Üzerine Notlar ”, Arredamento Dekorasyon, 93/03, sayı: 46, s.98.

[91] KARAASLAN, M., “Anadolu’nun Çağdaş Yorumu”, Tasarım, 91/12, sayı:19, s. 74.

[92] A. g. e., 1991, s. 76, 83.

[93] A. g. e., 1991, s. 60.

[94] KARAASLAN, M., “Modern Mimarlık Hareketinin Uygulama Yapan Mimarların Tasarımlarına Etkisi ” adlı söyleşi, Mimarlık, 85/5-6, s. 42.

[95] ÖZBAY, H., “ Merih Karaaslan’ın Mimari Kimliği Üzerine Notlar ”, Arredamento Dekorasyon, 93/03, sayı: 46, s.99.

[96] KARAASLAN, M., “Anadolu’nun Çağdaş Yorumu”, Tasarım, 91/12, sayı:19, s. 76-78.

[97] A. g. e., 1991, s. 83.

[98] GÜZER, A., “İki Merih Karaaslan”, Arredamento Dekorasyon, 93/03, sayı:46, s. 93.

[99] TANYELİ, U., “ Karaaslan’ı Suçlamalı mı? ”, Arredamento Dekorasyon, 93/3, sayı: 46, s. 97.

[100] TÜMER, G., “ Üçüncü Ulusal Mimarlık Akımı mı? ”, Arredamento Dekorasyon, 95/3, sayı: 68, s. 122.

[101] TANYELİ, U., “ Karaaslan’ı Suçlamalı mı? ”, Arredamento Dekorasyon, 93/3, sayı: 46, s. 97.

[102] KARABEY, H., “ Kişisel Tarihçe ”, Arredamento Dekorasyon, 97/11, sayı:97, s. 70-71.

[103] A. g. e., 1997, s.76.

[104] A. g. e., 1997, s.71.

[105] KARABEY, H., “ Çizgi-Dışı Bir Ürün: Reklamevi ”, Arredamento Dekorasyon, 90/04, sayı: 14, s. 104.

[106] KARABEY, H., “ Kişisel Tarihçe ”, Arredamento Dekorasyon, 97/11, sayı:97, s. 77.

- [107] TANYELİ, U., “ Erkmén Evi ya da kule-ev ”, Arredamento Dekorasyon, 95/03, sayı: 68, s. 55.
- [108] KARABEY, H., “ Erkmén Evi ya da kule-ev ”, Arredamento Dekorasyon, 95/03, sayı: 68, s. 53.
- [109] KARABEY, H., “ Bodrum, Karakaya’da Farklı Bir Yaşam Çevresi ”, Tasarım, 92/7-8, sayı: 26, s. 81.
- [110] SAYIN, N., “ Shell Genel Müdürlük Binası-Olmuş Olan Üzerine ”, Tasarım, sayı: 49, s.63.
- [111] SAYIN, N., “ Gön 2 ”, Arredamento Dekorasyon, 96/7-8, sayı: 83, s. 106.
- [112] AVCIOĞLU, G., SAYIN, N., “ Yanılsama ve Gerçeklik ”, Arredamento Dekorasyon, 94/03, sayı: 57, s. 112.
- [113] A. g. e., 1994, s. 112.
- [114] SAYIN, N., “ Evler Evler ”, Tasarım, 94/09, sayı: 46, s. 59.
- [115] YÜCEL, A., “ Shell Genel Müdürlük Binası ”, Tasarım, sayı: 49, s. 64.
- [116] YÜCEL, A., “ Gön Deri Fabrikası Üzerine ”, Arredamento Dekorasyon, 96/7-8, sayı: 83, s. 106.
- [117] TÜMERTEKİN, H., “ Ç Evi ve Bodrum’da Mimarlığı Tartışmak ”, Arredamento Dekorasyon, 94/06, sayı: 60, s. 47.
- [118] SAYIN, N., “ Tasarlanmış Bir Yapı Üzerine ”, Arredamento Dekorasyon, 94/06, sayı: 60, s. 54.
- [119] KÖKSAL, A., “ Han Tümertekin’in Bodrum Evi Nedeniyle ”, Arredamento Dekorasyon, 94/06, sayı: 60, s. 52.
- [120] KONURALP, M., “ Taksim Sanat Galerisi Üzerine ”, Tasarım, 92/12, sayı:19, s. 94.
- [121] YÜCEL, A., “ Tuncay Çavdar ile Söyleşi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72, s. 60.
- [122] YÜCEL, A., “Son On Yılın Türkiye Mimarlığı / İstanbul’dan Bakış ”, Arredamento Dekorasyon, 98/02, sayı: 100, s. 61.
- [123] TANYELİ, U., “Son On Yılın Türkiye Mimarlığı / İstanbul’dan Bakış ”, Arredamento Dekorasyon, 98/02, sayı: 100, s. 61.

[124] KONURALP, M., “ Atilla Yücel, Mehmet Konuralp ile Söyleşiyor ”,
Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31, s. 94.

[125] ÇAVDAR, T., “ Atilla Yücel ile Söyleşi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8,
sayı:72, s. 61.



KAYNAKÇA

- AKCAN, E., “ İmgenin İki Yüzü ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72.
- APPIGNANESI, R., GARRATT, C., Postmodernizm, AD Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- ATAMAN, A., “ Bir Dostun Gözüyle Konuralp ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31.
- AVCIOĞLU, G., SAYIN, N., “ Yanılsama ve Gerçeklik ”, Arredamento Dekorasyon, 94/03, sayı: 57.
- BALAMİR, K., A., “ Toplumsal kamikazenin (yeni) mimari görüntüsü ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72.
- BOZKURT, N., “ Michel Foucault Felsefesinin Bazı Temel Kavramları ”, Defter, Metis Yayınları, İstanbul, Nisan/Mayıs, 1988, No: 4.
- BÜYÜK LAROUSSE Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1986, cilt: 21.
- CANSEVER, T., “ Demir Evler ”, Tasarım, 92/10, sayı:28.
- CANSEVER, T., “ Söyleşi: Mimari’de Yeni Yönelişleri Ortaya Koyabilecek Tek Ülke Türkiye’dir. ”, Arredamento Dekorasyon, 89/12, sayı:11.
- CANSEVER, T., Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler , Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992.
- CHOAY, F., The Rule and The Model, The MIT Press, London, England, 1997.
- CONRADS, U., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul, 1991.
- ÇAVDAR, T., “ Atilla Yücel ile Söyleşi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72.
- ÇAVDAR, T., “ Turizmin Hizmetindeki Dört Yapı ”, Tasarım, 90/7-8, sayı:7.
- ÇAVDAR, T., “ Yeşilliklerin Üzerinde Bir Otel ”, Tasarım, 91/11, sayı:18.
- ÇOTUKSÖKEN, B., Felsefi Söylem Nedir?, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1994.
- DOSTOĞLU, N., “ Modern Sonrası Mimarlık Arayışları ”, Mimarlık, 1995, sayı:263.

FOUCAULT, M., Ders Özetleri, 1970-1982, YKY, İstanbul, 1993.

FOUCAULT, M., Kelimeler ve Şeyler, İmge Yayınları, 1994.

FRAMPTON, K., Modern Architecture, A Critical History, Thames And Hudson, 1992, London.

GÜRER, T., “Mimarlıkta Söylemin Temsili Belirleyiciliği ve İki Yirminci Yüzyıl Örneği: Pürizm ve Neo-Plastisizm”, İTÜ, Yüksek Lisans Tezi, Haziran, 1995.

GÜRSEL, Y., “Mimarlıkta Kuram ve Kılğı”, Mimarlık, 90/3.

GÜZER, A., “Söyleşi: Son 10 Yılın Türkiye Mimarlığı/Ankara’dan Bakış”, Arredamento Dekorasyon, 98/02, sayı: 100.

GÜZER, A., “Türkiye Mimarları Haritası”, Mimarlık, 97/01, sayı:273.

GÜZER, A., “İki Merih Karaaslan”, Arredamento Dekorasyon, 93/03, sayı:46.

JENCKS, C., The Language of Postmodernism, Academy Editions, London, 1981.

KARAASLAN, M., Web Adresi: <http://www.karaaslan.com.tr/>

KARAASLAN, M., “Anadolu’nun Çağdaş Yorumu”, Tasarım, 91/12, sayı:19.

KARAASLAN, M., “Modern Mimarlık Hareketinin Uygulama Yapan Mimarların Tasarımlarına Etkisi” adlı söyleşi, Mimarlık, 85/5-6.

KARABEY, H., “Kişisel Tarihçe”, Arredamento Dekorasyon, 97/11, sayı:97.

KARABEY, H., “Çizgi-Dışı Bir Ürün: Reklamevi”, Arredamento Dekorasyon, 90/04, sayı: 14.

KARABEY, H., “Erkmen Evi ya da kule-ev”, Arredamento Dekorasyon, 95/03, sayı: 68.

KARABEY, H., “Bodrum, Karakaya’da Farklı Bir Yaşam Çevresi”, Tasarım, 92/7-8, sayı: 26.

KAZMAOĞLU, M., TANYELİ, U., “1980’li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış”, Mimarlık, 1986, sayı:221.

KONURALP, M., “Atilla Yücel, Mehmet Konuralp ile Söyleşiyor”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31.

KONURALP, M., “Tarihin Mimari Armağanlarını Kullanmak, Yorumlamak ve Evim Dedirtebilmek”, Arredamento Dekorasyon, 91/06, sayı: 27.

KONURALP, M., “Galeriyi ciddiye almayan çıkmadı yirmi yılda ”, Arredamento Dekorasyon, 96/11, sayı: 86.

KONURALP, M., “ Taksim Sanat Galerisi Üzerine ”, Tasarım, 92/12, sayı:19.

KÖKSAL, A., “ Han Tümertekin’in Bodrum Evi Nedeniyle ”, Arredamento Dekorasyon, 94/06, sayı: 60.

KUBAN, D., Mimarlık Kavramları, YEM Yayınları, İstanbul, 1992.

KUBAN, D., “ Mehmet Konuralp’in Sabah Gazetesi Tesisleri ”, Tasarım, 92/11, sayı: 28.

LYOTARD, F., L., Postmodern Durum, Vadi Yayınları, 1994.

ÖZBAY, H., “ Merih Karaaslan’ın Mimari Kimliği Üzerine Notlar ”, Arredamento Dekorasyon, 93/03, sayı: 46.

ÖZER, B., “ Rejyonalizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme”, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, 1964.

SOLA-MORALES, I., Differences: Topographies of Contemporary Architecture, The MIT Press, 1997.

SAYIN, N., “ Shell Genel Müdürlük Binası-Olmuş Olan Üzerine ”, Tasarım, sayı: 49.

SAYIN, N., “ Gön 2 ”, Arredamento Dekorasyon, 96/7-8, sayı: 83.

SAYIN, N., “ Evler Evler ”, Tasarım, 94/09, sayı: 46.

SAYIN, N., “ Tasarlanmış Bir Yapı Üzerine ”, Arredamento Dekorasyon, 94/06, sayı:60.

SÖNMEZ, N., “ Maçka Sanat Galerisi’nin Portresi ”, Arredamento Dekorasyon, 96/11, sayı:86.

TAFURI, M., DAL CO, F., Modern Architecture 1, Electa, Milan, Italy, 1976.

TANYELİ, U., “ Çağdaş Mimarlıkta İslami İçerik Sorunu ve Cansever ”, Arredamento Dekorasyon, 91/9, sayı: 29.

TANYELİ, U., “ Çavdar’ın dramatik ikilemi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72.

TANYELİ, U., “ Karaaslan’ı Suçlamalı mı? ”, Arredamento Dekorasyon, 93/3, sayı:46.

TANYELİ, U., “ Erkmén Evi ya da kule-ev ”, Arredamento Dekorasyon, 95/03, sayı:68.

TANYELİ, U., “Son On Yılın Türkiye Mimarlığı / İstanbul’dan Bakış ”, Arredamento Dekorasyon, 98/02, sayı: 100.

TÜMER, G., “ Üçüncü Ulusal Mimarlık Akımı mı? ”, Arredamento Dekorasyon, 95/3, sayı: 68.

TÜMERTEKİN, H., “ Ç Evi ve Bodrum’da Mimarlığı Tartışmak ”, Arredamento Dekorasyon, 94/06, sayı: 60.

USTA, G., USTA, A., “ Söylem ve İroni ”, Mimarlık, Eylül, 1994, sayı:259.

YENAL, E., “ Geçmişin Güncelliği-Günümüzün Gerçekliği ”, Arredamento Dekorasyon, 91/11, sayı: 31.

YÜCEL, A., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar’ın Türkçe baskıya önsözü, Belirtilen kaynak: CONRADs, U., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul, 1991.

YÜCEL, A., “ Shell Genel Müdürlük Binası ”, Tasarım, sayı: 49.

YÜCEL, A., “ Gön Deri Fabrikası Üzerine ”, Arredamento Dekorasyon, 96/7-8, sayı:83.

YÜCEL, A., “ Tuncay Çavdar ile Söyleşi ”, Arredamento Dekorasyon, 95/7-8, sayı:72.

YÜCEL, A., “Son On Yılın Türkiye Mimarlığı / İstanbul’dan Bakış ”, Arredamento Dekorasyon, 98/02, sayı: 100.

YÜCEL, A., “ Son On Yılın Türkiye Mimarlığı / İstanbul’dan Bakış ”, Arredamento Dekorasyon, 98/02, sayı: 100.

ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında Ankara’da doğdu. İlköğretimini TED Kayseri Koleji’nde tamamladı. 1991 yılında Hüseyin Avni Sözen Anadolu Lisesi’ni bitirdikten sonra, girmiş olduğu İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nden 1995 yılında mezun oldu. Aynı yıl yüksek lisans eğitimi için İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Bina Bilgisi Programı’na başladı.

