

66772

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

## YÜZYIL SONU MODERNİTE KAVRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar M.Durmuş DİLEKÇİ

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 20 Ocak 1997

Tezin Savunulduğu Tarih : 6 Şubat 1997

Tez Danışmanı

: Prof. Dr. Hülya YÜREKLİ

Diğer Jüri Üyeleri

: Prof. Dr. Afife BATUR

Prof. Dr. Atilla YÜCEL

ŞUBAT 1997

## ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanmasında; sabır ve desteğinden dolayı danışmanım Prof. Dr. Hülya Yürekli'ye, hakkını ödeyemeyeceğim Aslı Şener'e, yardımlarından dolayı Gökhan Avcıoğlu'na, Oğuz Cankan'a, Abdullah Doğaner'e, manevi desteğinden dolayı Sevtap Çırak'a, ve aileme, sonsuz teşekkürler...

M.DURMUŞ DİLEKÇİ

Ocak 1997



Bu tez, 71.5 Mb büyüklüğünde, Windows 95 workgroups ortamında Pentium 133 işlemcili üç bilgisayarla, 600 dpi çözünürlük kalitesinde taranarak, Courier-New yazı tipi ile düzenlenmiştir.

## İÇİNDEKİLER

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| ŞEKİL LİSTESİ                             | IV  |
| ÖZET                                      | X   |
| SUMMARY                                   | XI  |
| BÖLÜM 1. GİRİŞ                            | 1   |
| BÖLÜM 2. "YENİLİK VE ORJİNALLİK" ARAYIŞI  | 6   |
| BÖLÜM 3. MODERNİTE KAVRAMI                | 14  |
| BÖLÜM 4. HETEROJEN REFERANSLAR            | 19  |
| BÖLÜM 5. SANATI KULLANIMI                 | 26  |
| BÖLÜM 6. MİMARİDE YENİ ANLAMLAR           | 30  |
| 6.1. Saydamlık ve Hafiflik                | 38  |
| 6.2. Kabuk ve Katmanlaşma                 | 49  |
| 6.3. İmmateryalite                        | 64  |
| 6.4. Materyalite                          | 79  |
| 6.5. Işık Kullanımı ve Teknolojik İfadesi | 89  |
| 6.6. "Gün"ün Mimarisini Oluşturmak        | 96  |
| SONUÇ                                     | 100 |
| KAYNAKLAR                                 | 102 |
| ÖZGEÇMİŞ                                  | 108 |

## ŞEKİL LİSTESİ

|                                                                                                                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 2.1. ZKM / Art and Technology Center,<br>Rem Koolhaas, <u>El Croquis</u> , No.76, s.12                                                              | 13 |
| Şekil 2.2. U2 "Zooropa" - 1993, <u>CD kapağı</u>                                                                                                          | 13 |
| Şekil 2.3. Brazil, Terry Gilliam, film, 1985,<br>En iyi görüntü dalında Oscar'a aday,<br><u>Empire</u> , Mayıs 1996, No.83, s.88                          | 13 |
| Şekil 2.4. Diller & Scofidio, <u>Monument</u> , Nisan 1994, s.34                                                                                          | 13 |
| Şekil 3.1. Vitra, Workspirit5, 1996 Kataloğu                                                                                                              | 18 |
| Şekil 4.1. Performans Sanat, Diller & Scofidio,<br>Hotel Pro Forma, <u>Monument</u> , Nisan 1994, s.34                                                    | 25 |
| Şekil 4.2. Performans Sanat, Diller & Scofidio,<br><u>Monument</u> , Nisan 1994, s.34)                                                                    | 25 |
| Şekil 4.3. Enstalasyon, Daniel Buren, Viyana Bienali,<br>1986, <u>L'architecture D'aujourd'hui</u> ,<br>No.284, 1992, s.67                                | 25 |
| Şekil 4.4. Belfort Tiyatro Binası, Jean Nouvel,<br>1983, <u>L'architecture D'aujourd'hui</u> , No.284,<br>1992, s.67                                      | 25 |
| Şekil 5.1. Charlie Chaplin için anıt, Richard Serra,<br>Berlin, 1977, <u>L'architecture D'aujourd'hui</u> ,<br>No.284, 1992, s.65                         | 29 |
| Şekil 5.2. Rezé Mediatheque, Massimiliano Fuksas,<br>Loire, 1991, <u>L'architecture D'aujourd'hui</u> ,<br>No.284, 1992, s.65                             | 29 |
| Şekil 6.1. Modern Sanatlar Müzesi, Ortner & Ortner,<br>Museum Quarter, Viyana, 1990, <u>Light Construction</u> ,<br>The Museum of Modern Art, s.149       | 33 |
| Şekil 6.2. La maison de verre/The House of Glass,<br>1932, Brian Brace Taylor(ed),<br><u>Pierre Chareau, Designer &amp; Architect</u> ,<br>Taschen, s.105 | 33 |
| Şekil 6.3. Iglesia Orthodox-Yunan Kilisesi,<br>Herzog & De Meuron, Zürich, İsviçre, 1989,<br><u>El Croquis</u> , No.76, s. 17                             | 33 |

- Şekil 6.4. Two Patio Villas, Rem Koolhaas & OMA, Rotterdam, 1991, Light Construction, The Museum of Modern Art, s. 152 37
- Şekil 6.5. Leisure Studio, Group Kaakko, Espo Finland, 1992 Light Construction, The Museum of Modern Art, s.84 37
- Şekil 6.6. The Swatch Olympic Pavilion, Pfau Architecture Eyecandy, Atlanta, The Arup Journal, No.3, 1996, s.6-7 37
- Şekil 6.7. The Swatch Olympic Pavilion, Pfau Architecture Eyecandy, Atlanta, The Arup Journal, No.3, 1996, s.6-7 37
- Şekil 6.8. Radcliffe Ice Walls, Michael Van Walkenburgh, Terence Riley(ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.35 41
- Şekil 6.9. Kızlar Yurdu, Kazuyo Sejima, Architectural Review, Haziran, 1993, s.54 41
- Şekil 6.10. Kongre Merkezi, Fumihiko Maki, Avustralya 1992, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s. 47 41
- Şekil 6.11. Goetz Collection, Herzog & De Meuron, Münih, Almanya, 1991-92, Architectural Design, Aspects of Minimal Architecture, s.58 41
- Şekil 6.12. Cartier Foundation for Contemporary Art, Jean Nouvel, Paris, 1996, L'architecture du Futur, s.194 44
- Şekil 6.13. Klarnetli Adam, Pablo Picasso, 1911, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.13 44
- Şekil 6.14. Portekizli, Georges Braque, 1912, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.13 44
- Şekil 6.15. The Large Glass, Marcel Duchamp, 1915-1923, The Writings of Marcel Duchamp, Michel Sanouillet, Elmer Peterson(ed), Da Capo Press, New York, 1973 48
- Şekil 6.16. La Maison de Verre/The House of Glass, 1932, Pierre Chareau, Designer & Architect, s. 110 48
- Şekil 6.17. ACOM Office Building, Van Berkel & Bos, Hollanda, 1993, Architectural Design, Aspects of Minimal Architecture, s.74 48
- Şekil 6.18. The Writings of Marcel Duchamp, Marginal Notes, Michel Sanouillet, Elmer Peterson(ed), Da Capo Press, New York, 1973 48

- Şekil 6.33.** Rovaniemi Havaalanı, Heikkinen and Komonen, Hollanda, Architectural Review, Eylül 1993, s. 70 59
- Şekil 6.34.** Congrexpo, Rem Koolhaas, Lille, Grand Palais, 1994, S,M,L,XL, 010 Publishers, s. 807 63
- Şekil 6.35.** Cité internationale, Renzo Piano, Lyon, Domus, Ağustos 1996, No.784, s. 17 63
- Şekil 6.36.** Ulusal Mimarlık Enstitüsü, Jo Coenen, Rotterdam, Hollanda, Architectural Review, Şubat 1994, s.27 63
- Şekil 6.37.** New-York, 1909, Fotoğraf, Metropolis, 1996 Ocak/Şubat, No.15, s.17 67
- Şekil 6.38.** Galeries Lafayette, Jean Nouvel, Berlin, Almanya, 1990, Abitare, No.352, s. 107 67
- Şekil 6.39.** ONYX Kültür Merkezi, Jean Nouvel, St.Herblain, Nantes,1987-1989, El Croquis, No.65-66, s. 113 67
- Şekil 6.40.** Tepro Pavilion, Fumihiko Maki, Tokyo, Domus, Mayıs 1990, No.716, s. 53 67
- Şekil 6.41.** Goetz Collection, Herzog & De Meuron, Münih, Almanya, 1991-92, Architectural Design, Aspects of Minimal Architecture, s. 47 70
- Şekil 6.42.** Danimarka Pavyonu, KHR AS Architects, Expo 92, 1991-92, Architectur DK, Mart 1992, s. 140-141 70
- Şekil 6.43.** Mediapark Complex, Jean Nouvel, El Croquis, No.76, s. 13 70
- Şekil 6.44.** "Una facciata effimera a Givers", Martino Berghinz, Lauro Pasquini, Federico Tranfa, Domus, Album, No.784 72
- Şekil 6.45.** Finlandiya Pavyonu, Monark, Expo 92 Universal Exposition, Seville, İspanya, Living Architecture, No.11, s. 124 77
- Şekil 6.46.** Brune Caddesi'nde Yerleşim, Helmut Richter, Viyana, Domus, Ağustos 1991, No.729, s. 40 77
- Şekil 6.47.** "The World Upside Down", Todd Williams & Billie Tsien, Amsterdam ve New York, 1990-1991, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995 s. 104 77

- Şekil 6.19.** Bibliotheque de Jusseu, Rem Koolhaas, 53  
Uluslararası Yarışma, Paris,  
El Croquis, no 76, s.14
- Şekil 6.20.** Cartier Foundation for Contemporary Art, 53  
Jean Nouvel, Paris, 1996,  
L'architecture du Futur, s.191
- Şekil 6.21.** Signal Box auf dem Wolf, Herzog & De Meuron, 53  
Basel, 1995, Peter Blum(ed),  
Architecture of Herzog & De Meuron, New York, 1994
- Şekil 6.22.** Ricola Storage Building, Herzog & De Meuron, 55  
Laufen, İsviçre, 1987, Peter Blum(ed),  
Architecture of Herzog & De Meuron, New York, 1994
- Şekil 6.23.** St. Andrews Plaj Evi , Nonda Katsalidis, 55  
Victoria, Avustralya, Domus, Nisan 1996,  
o.781, s.36
- Şekil 6.24.** Kirshner Museum Ek binası, 55  
Annette Gigon & Mike Guyer, Domus, Nisan 1996,  
No.781, s.2
- Şekil 6.25.** Cartier Foundation for Contemporary Art, 57  
Jean Nouvel, Paris, 1996,  
L'architecture du Futur, s.190
- Şekil 6.26.** Ticaret Merkezi, 57  
Brullmann & Fougères Lovergnolle, Fransa,  
Domus, Ağustos 1991, No.729, s. 47
- Şekil 6.27.** Institute Monde Arab, Jean Nouvel, Paris, 57  
1981-1987, El Croquis, No.65/66, s. 71
- Şekil 6.28.** Kültür Merkezi, Herzog & De Meuron, 59  
Blois, Fransa, 1991, Peter Blum(ed),  
Architecture of Herzog & De Meuron,  
New York, 1994
- Şekil 6.29.** Egg of the Winds, Toyo Ito, 59  
Tokyo, 1991, Light Construction,  
The Museum of Modern Art, MOMA Publications,  
New York, 1995, s. 21
- Şekil 6.30.** Glass Video Gallery, Bernard Tschumi, 60  
Hollanda, 1990, Light Construction,  
The Museum of Modern Art, MOMA Publications,  
New York, 1995, s. 89
- Şekil 6.31.** Ricola Mulhouse, Herzog & De Meuron, 60  
1994, Peter Blum(ed),  
Architecture of Herzog & De Meuron,  
New York, 1994
- Şekil 6.32.** Performing Arts Center, James Stewart, 59  
Palshet & Partners, San Francisco,  
Architectural Review, Ağustos 1994

- Şekil 6.48. "Maison de la publicité", Oscar Nitzchke, 77  
Paris, 1934-1936, Guaj ve Fotomontaj,  
Modern Sanatlar Müzesi, New-York (28x20½"),  
Light Construction, The Museum of Modern Art,  
OMA Publications, New York, 1995 s. 28
- Şekil 6.49. Kobe'de Moda Müzesi, Blueprint, 78  
Mayıs 1996, s. 16
- Şekil 6.50. "Bus Shelter IV", Dennis Adams, 78  
Münster, Almanya, 1987, Light Construction,  
The Museum of Modern Art, MOMA Publications,  
New York, 1995 s. 135
- Şekil 6.51. Vitra, Workspirit5, 1996 kataloğu 78
- Şekil 6.52. Vitra, Workspirit5, 1996 kataloğu 78
- Şekil 6.53. Family House, Studio Granda, Almanya, 80  
Architectural Review, Temmuz 1992, s.71
- Şekil 6.54. Hafta sonu Evi, Hiroshi Nakao, 80  
Masahiko Inoue, Hiroko Serizawa,  
L'architecture D'aujourd'hui, Ekim 1993,  
No.289, s. 75
- Şekil 6.55. Kirshner Museum Ek binası, 80  
Annette Gigon & Mike Guyer, Domus, Nisan 1996,  
No.781, s.3
- Şekil 6.56. İş Merkezi, Claus En Kaan, Amsterdam, 80  
Domus, Kasım 1994, No.765, s. 28
- Şekil 6.57. Eurolille, Jean Nouvel, Dumont, Cologne, 83  
1990, L'architecture D'aujourd'hui,  
Nisan 1993, No.286, s. 92
- Şekil 6.58. Suva Konut ve Ofis Bloğu, 83  
Herzog & De Meuron, Basel, İsviçre, 1993  
(stereoskopik fotoğraf, Thomas Ruff),  
Peter Blum(ed), Architecture of Herzog & De Meuron,  
New York, 1994
- Şekil 6.59. Ricola Mulhouse, Herzog & De Meuron, 1994, 83  
fot.Thomas Ruff, Peter Blum(ed),  
Architecture of Herzog & De Meuron, New York, 1994
- Şekil 6.60. Zausti'de Golf Kulübü, Patxi Mangado, 87  
Navarra, 1993-1995, El Croquis, no 76, s. 164
- Şekil 6.61. IMPIVA Teknoloji Parkı, Carlos Ferroter, 87  
Castellón, Comunidad Valenciana, 1993-1995,  
El Croquis, no 76, s. 150
- Şekil 6.62. "Vices and Virtues", Bruce Nauman, 1988, 88  
Domus, Mayıs 1989, no 705, s. 16

|             |                                                                                                                                                                |    |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 6.63. | Villa Dall'Ava, Rem Koolhaas, St.Cloud,<br>Paris, 1991, <u>S,M,L,XL</u> , 010 Publishers, s.130                                                                | 87 |
| Şekil 6.64. | Residential Complex, Renzo Piano,<br>Paris, <u>Domus</u> , Ağustos,1991, No.729, s.40                                                                          | 88 |
| Şekil 6.65. | Institute Monde Arab, Jean Nouvel, Paris,<br>1981-1987, <u>El Croquis</u> , No.65/66, s. 72                                                                    | 91 |
| Şekil 6.66. | Powergen Headquarters, Bennetts Associates,<br>Coventry, İngiltere, <u>Solar Energy in<br/>Architecture and Urban Planning</u> ,<br>Prestel, s.106-107         | 91 |
| Şekil 6.67. | Halk Kütüphanesi, Miquel Brullet,<br>Pompeu Fabra, Barcelona, Thomas Herzog(ed),<br><u>Solar Energy in Architecture and Urban Planning</u> ,<br>Prestel, s.140 | 91 |
| Şekil 6.68. | Virolles Stadium, Rudy Ricciotti,<br><u>World Architecture</u> , Nisan 1996, no 45, s. 75                                                                      | 95 |
| Şekil 6.69. | Kunsthal II, Rem Koolhaas, Rotterdam, 1992,<br><u>S,M,L,XL</u> , 010 Publishers, s.431                                                                         | 95 |
| Şekil 6.70. | Villa Dall'Ava, Rem Koolhaas, St.Cloud,<br>Paris, 1991, <u>S,M,L,XL</u> , 010 Publishers, s.134                                                                | 95 |

## ÖZET

Bu çalışma, 1980'lerden beri süregelen, belleğe ve tarihi operasyonlara bağlanan, yeni bir modernite kavramının açılımını sağlamaktadır. Anahtar kelimeler: "Heterojen olma, hafiflik, erteleme, sanallık, belirsizlik, günün ruhu, elektronik medya, hız ve zaman, yerel ve evrensel, yapay ve doğal, orada ve mobil, yalın ve karmaşık" olarak ele alınmıştır. Tez dilinin genel karakteri, anlatılan konunun duyulara hitap etmesi ve yalın-karmaşık çizgisi hedef alınarak, benzer kaygılar içinde oluşturulmuştur.

Giriş bölümü, günümüzün ortak problemlerinin üzerindeki sorgulamaları ortaya koyan, diğer disiplinlerle örneklendiren, sonuçlarını mimarlık üzerinde değerlendiren bir çatı sergilemektedir.

Tez çerçevesi içinde, konu başlıkları kavramsal ifadelerin ve fiziksel özelliklerin verildiği, iki ana grup üzerinde kurgulanmıştır. Soyut ve kavramsal ifadelerin olduğu birinci grup anlatımlar, günümüz mimarisinin bellek üzerinde doğru yerlere oturmasına çalışmaktadır. Bunlar; "yeni ve orjinal" arayışının geçmişten günümüze örneklerini vererek, günümüz mimarisini değerlendiren birinci bölüm, konunun esas tartışma noktasını oluşturan yeni bir modernitenin kavramsal analizini veren ikinci bölüm, bir bağlam üzerine oturmasını sağlayan, sanat kavramının ele alındığı üçüncü bölüm, mimarlığın dışındaki disiplinlerle işbirliğini anlatan dördüncü bölümden oluşmaktadır. Fiziksel ifadelerin anlatıldığı ve günümüz mimarisinin daha önce üzerinde düşünülmemiş ve ortaya çıkartılmamış varolan anlamları, mimari üzerinde yorumlamasını, örneklerle gösteren beşinci bölüm, alt başlıklarıyla konunun görsel bağlamda kavranmasını sağlamaktadır.

Sonuç bölümü, "bu doğrudur"un kesin çizgisinden uzakta, günümüzde varolan, yavaş yavaş gelişen bir mimari oluşumun gelecek üzerindeki etkilerinin ne olabileceğini anlatan bir bölümdür.

## SUMMARY

In our daily lives we witness the speed of change and displacements. To adapt to this change in some way is indispensable for all disciplines. This century brought us an unbelievable scope in the means of wonder and joy and taught us to search for beauty in many different realms. If we observe them closely this fantastic discovery is one of the main things to be studied and it is true that architecture is rather behind the times. This fact was not true for the beginning of the century when a pure start was given and incredible adventures were inclined. This radical attitude had consequently refused all historical heritage and while breaking off all links with the past caused serious and unrecoverable defects. However, to deny the advantages brought by the modern is yet out of question. The modern had been the source of many theoretical movements evolved through the course of this century and achieved in opening a door that had never been opened before. In following periods degenerations and interpretations of the modern outside its own status has ended up with a mental and visual pollution. Considered in this way the interrogations of the postmodern were necessary in getting rid of these toxins. Despite the inevitable globalization and orientation of communication and space technologies, people today do not want to give up their environment, the nature and their cultural inheritance. The only thing that is left to be done is to evaluate the outcomes of the 20th century; the originality and minimality considerations with the sociologic gains of pop art and art povera as well as locality, and to reach a synthesis with the refining with all other disciplines and especially arts. To intertwine and substitute with other disciplines is an outcome of this age. By this way architecture can operate everywhere.

Beyond the concepts of information, communication and exteriority, to follow the latest developments in medical or space technologies, to concentrate on materials and researches in new material transformations, the use of light, lightness, the will to form microcosmosis in membranes, the global interpretations of locality form

an upper scope for architecture. We live in an age where life is no longer separated between home and work functions and spaces; where a house may act like an office or an office like a house, and even everywhere might become an office with the use of devices such as hand phones. People can now prepare themselves work bases in their own rooms and communicate with the outside world and work only through their computers. This new hybrid life style carries a hybrid architecture. Architecture in these conditions become an organismic body where the functional differences are eliminated in the urban life. These informational impositions reveal at a point where the historicist postmodern architecture is thoroughly insufficient and the modernist teachings have to be developed. This study questions the formation of a hybrid architecture that takes into account the contemporary interrogations of the postmodern culture while following the formal eliticism and guiding of modernism.

The scrutinised identity of this architecture lies in the description of a new modernity. In the world we live in, the aim is to reflect and unite the complexity of our lives with a purified expression. Today the diffusion of locality in globality to form the architecture of everywhere with the formal interpretation of purification makes up contemporary architecture. The modernity defined as such is always a historical operation and always has its foundation on memory. To be modern is to use the memory in the best possible way, to connect certain information without being obliged to a chronological order. To be modern is not to write a book with the words found in the last twenty years, but to make up new sentences with those words. What is interesting is to unite different disciplines and provide a permanent cultural exchange. To be conceptually and implicitly modern is the modernity which contemporary architecture wants to achieve. Today's modernity is interested in the aesthetics of the miracle.

This architecture does not form a space and a protective skin for the human who seeks for shelter from the threatful outside world, but stands at a point where the human is sheltered inside with the existence of an intruded exterior purified from its threats. With this architecture we consider a medium where spatial differences might be lost, where spatial formations which provide all the necessities of

life exist; an organismic spatial development where all the functions and all the information are loaded; a living, thinking, breathing robot like body, permeable as well as impeding with no borders but an ability to surround. By this we mean an architecture which has a life, which can die just as it lives, which can be mobile where it is needed and adapt to the site conditions, which reacts to the senses; an architecture that can behave just like a human being. Coming close to the realization of such an utopia we question an architectural formation that may introduce the developments to reach it and form a first step towards it.

In this context the key words to describe such an architecture which are subject to this study are: Heterogeneous references, lightness, skin and membrane, delay, virtuality, ambiguous, mysterious, intelligent, the spirit of today, sensual, organic, plastic, immaterial, technological, demolishment, arts, the search for originality and miracles, the use of images, electronic media, conceptual, the spirit of the material, the fourth dimension; speed and time, the controversial; local and global, artificial and natural, there and mobile, modern and postmodern, simple and complex, diminishment and augmentation.

Through the representation of the subject these keywords, under different headings, are given as a return to the essence related with the whole. Therefore each subject might give references to another, considering them parts that are intertwined to make up a reality.

The introduction of the study mentions the contemporary situation of architecture based on the contemporary condition of the society and evaluates the results of this condition on architecture, exemplifying the general situation in other disciplines.

To give a general understanding of the subject, the complex and abstract expressions of the subject are related under sub-titles. These sub-titles, in the frame of the text are arranged under two main groups; the conceptual expressions and the physical expressions. The first group consisting of abstract and conceptual expressions tries to point out to the place where this contemporary architectural vision

stands. These are; the first section that gives the conceptual analysis of a new modernity which makes up the main discussion of the subject, the second section that considers contemporary architecture under the examples of the search for the "new and original", third section that tells its relation with the arts that provides a context for the discussion and a fourth section that relates architecture's interrelation with other disciplines. The fifth section mentions the physical characteristics and meanings in contemporary architecture that have not been considered or brought out before. These are related in sub-titles with visual support of existing examples. Although these sub-titles, in reality give the general, indivisible characteristic of this architecture, to make the understanding easier they are given in different titles. As a result each example for one title can form an example for the other.

These sub-titles are:

(I) "Transparency and Lightness" which tells how the contemporary use of glass with lightweight structures has led to a different interrelation between the viewer and architecture creating a new sense of transparency and a feeling of lightness.

II) "Skin and Layering", discusses the changes in the understanding of the facade as an architectural element all through this century; from modernism to post modern facade and contemporary architecture in which the facade of the building becomes an independent skin which creates its own space while providing a filtered visual contact between the interior space it encloses and the environment outside. This new understanding of the architectural facade operates with mysterious surfaces that filter, hide, disclose, surround and isolate the interior volume but create a distinguished relation with the outside at the same time.

(III) "Immateriality" concentrates on the results of the transformation from the mechanistic paradigm to the electronic paradigm which especially in the last decade caused an obvious correlation between the electronic media and architecture.

(IV) "Materiality" explains how the search for new materials and details become formally and conceptually influential on architecture and this future; giving examples of situations where material either

architectural or not effects the formation of an architectural work or idea.

(V) "The Use of Light and Its Technological Expression" relates the changing use of light; in contemporary architecture light is used as an architectural element with support of new glass technologies. Artificial light becomes one of the most important factors to perceive architecture especially because of the shift in city life from day to night. Sunlight also becomes an important factor in energy concerned architectural works.

(VI) "To Seize the Spirits of Time" mentions the everlasting will to achieve the architecture of 'today' and to form an architecture that uses of the facilities of the day.

In the conclusion distant from the strict result of what is right or wrong, the study questions the role of this new architecture which is still in progress on the future world.

## 1. GİRİŞ

Güncel hayatın devinimi ve günü yakalamak... Bir bütün içinde, hayatın tüm kesitlerini karşılıklı etkileşimlerle veya birinden aldığını diğerinin üzerinde yorumlayarak günü yaşamak... Modada, müzikte veya konserlerde, paketlenmede, televizyonda, tiyatrodaki, sahne sanatlarında, fotoğrafta veya belgesel çekimlerinde, yayıncılıkta, endüstriyel tasarımda, tıpta, biyolojide, astronomide gördüğünü mimarlıkta da görebilmek...

Mimarlık günün gelişmelerini takip ediyor mu?

Günün imkanlarını yeterince kullanabiliyor mu?

Global gelişmelere, politikaya, insan haklarına, iklimsel değişikliklere kayıtsız mı kalıyor?

Mimarlık artcıl veya yavaş mıdır?

İşte bu sorular, günümüz mimarisinin, yakın gelecek için cevap aradığı sorulardır. Günümüz yaşamının her kesitinde bu sorgulamalara, cevaplarına veya değişimlerin hızına tanık olunmaktadır. Bir şekilde buna uyum gösterme zorunluluğu her disiplin için gereklidir. Kendini geliştirmek için yer yer başka disiplinlerle içiçe geçmek veya birbirinin yerini almak, güncel yaşamın en önemli getirisi. Araştırma içinde güdülen amaç, bir doğruya ulaşma endişesi içinde saklı değildir. "Bu doğrudur"un sorgulanması değil, değişimlerin her geçen gün ivmelenerek arttığı 20.yüzyılda, geleceğe dair, neyin nasıl ifade bulabileceğinin araştırmasıdır. Bu ifadeler için en iyi anlatım şekli, mimarlığın dışındaki gelişmelere kulak vermekle olacaktır.

Örneğin iletişim, astronomi veya tıp gibi bilim dallarındaki teknolojik imkanları yeteri kadar kullanamamanın sıkıntısı, gerçekte mimarlığın ağır bir bünyesi olmasıyla direkt ilişkilidir. Tıp dünyasında insanın daha sağlıklı ve daha güvenli, risk faktörü düşük -hatta minimize edilmiş- lazer, x ışınlarının yeni ufukları üzerindeki araştırmalar, ağrısız, anestezisiz ameliyatlar, plastik müdahaleler, teknolojik gelişmelerle beraber, kullanım alanları bulabilmekte veya ortaya konan sorular ışığında teknolojik gelişmeler yönlendirilebilmektedir.

Bir uzay kenti oluşturabilmek, uzayın imkanlarını değerlendirebilmek, farklı uzaysal mekanları keşfedebilmek için geliştirilen kamera, kayıt, teleskobik göz ve enerji sistemleri veya farklı ortamlar için yaşanabilirliği sorgular nitelikte biyosfer oluşumları üzerinde de düşünülmektedir.

Bir Versace, Ferre kreasyonlarının yaratımı, sunumu, artık mimarlıkla da bir o kadar ilişkilidir. Mimarlıkta da varolan ortak problemlere cevap olabilecek farklı kumaş bileşimlerinin bulunması, tasarımlara biçimsel ve fiziksel katkıları -membran kullanımları gibi- ile günün kokusunu anında yaşatarak, bizlere önemli veriler verebilmektedir.

Ya da, en az yüzyıllık sporlarda, artık disiplinler, kurallar, prensipler yer değiştirmiştir. Teknolojik kullanımların da oyunun bir parçası haline getirilmesi ile, spor farklı bir boyuta taşınmıştır. "Skysurfing" gibi spor dallarında, hem bireysellik hem de kollektif oyun sistematiği görülebilmektedir. Kendini hava boşluğuna bırakan sörfçünün değerlendirmesi, onunla beraber sörf yapan kameramanının çekimleri ile değerlendirilmektedir. Bir başka değerlendirme de, çekimin, teknik ve artistik başarısı üzerine yapılmaktadır. Artık puanlama, hem teknik başarı, hem de bireysel becerilerin birlikteliği ile verilmektedir. Farklı disiplinlerin koşulsuz beraberlikleri, yaşamın her kesitine gün geçtikçe girmektedir.

Yazın, anlatım, kitap, gazete gibi yazısal kaynakların veya artık bilgisayar içinde kapladıkları alanlarla, hacimleri belirlenen tez veya araştırmaların, sayfa veya kalınlık imgelerinin yerini, megabayt tanımlı karşılıkların alması, sanal belleğin gündemi oluşturmaya en iyi örneği vermektedir.

İletişim dünyasında -globalleşme çerçevesinde- uydu veya uzay tabanlı yansıtıcılar ve alıcılarla, mekan ve zaman boyutuna yeni tanımlar getirilmektedir. Bilişim-enformasyon çağının getirilerinin kullanılması ile (bilgisayar ve elektronik ivmelerin hızları, birbirlerini takip eden geometrik katlanmaların karmaşıklığı, internet, PC kullanımları, tarayıcılar gibi) mekan farklılıklarının bile kaybolabildiği bir yaşam ortaya konmaktadır. Yaşamın tüm şartlarını gerçekleyen, mekan

oluşumlarını barındıran, tüm fonksiyonların, bilgilerin yüklendiği bir organizmaya benzeyen mekan gelişiminden (yaşayan, düşünen, nefes alabilen, geçirgen olduğu kadar engelleyen, sınırları olmayan ama insanı saran), teknolojinin oluşturduğu bir robottan sözedilmektedir. Ömrü olan, yaşadığı gibi ölebilen, ona bu hakkın tanındığı bir mimarlıktan bahsedilmektedir. Gerektiği yerde mobil olabilen, "yer"in şartlarına uyum gösterebilen, duygulara karşılık veren; yani, akıl yüklenmiş bir mimarlık ürününün, ütopayı gerçekleştirmesine çeyrek kala, ona uzanacak gelişimleri anlatan bir kesiti, bir ilk adımı, Hennes Meyer'in 1928 "Bina Yapımı" tezinde öne sürdüğü "bina yapımı biyolojik bir süreçtir ve bu şekilde bedenle aklın gereksinimlerine hizmet veren biyolojik bir aygıt haline gelir"(1) tanımının açılımı sorgulanmaktadır.

Özel bir ana işaret eden direkt ifadeler ve günümüz toplumunun entellektüel analiziyle ilgilenmek, günümüz mimarlığının esas ilgi noktasıdır. Bunun anlamı, hiç bir genellemeye inanmamaktır. Elbette bunun daha geniş bir anlatım alanından sözedilebilir, fakat temelde yapılması gereken şey, takip edilen modelin sahip olduğu her nosyonu ve konformist davranışları unutmaktır. Bu sadece mimarlığı kapsamamakta, aynı zamanda her meslekle de ilişki kurmaktadır. Godard'ın dediği gibi: "Ben hiç bir zaman iyi film yapacak bir fikre sahip olmadım, ben sadece iyi bir film yapmak istedim"(2). Bu şunu anlatmaktadır; sizin, mesleğinizi uygulamak zorunda olduğunuz bir an vardır ve siz, diğer tüm faktörlerin onun yolu üzerine çıkmasına izin vermek istemezsiniz.

Mimarlık mümkün olan en üst uzlaşmanın sağlandığı, sanat biçimidir. Belki aynı şey film için de geçerlidir. Fakat bir yazarla, bir ressamla veya bir fotoğrafçı ile karşılaştırıldığında; onlar ne isterlerse yapabilirler. Aslında mimarlığın ne olduğunu öğrenmekle mimarlık ve şehircilik için bugünün olanaklarını, hangi disiplinlerin günlük hayata, herkesin hayatına katkıda bulunduğunu bulmak esas problemidir. Mimarlığa bu gözle bakınca, sanat çok önemli bir hale gelmekte ve bizleri sanat yapıtlarına, sorgulayıcı ve bencil bir bakış içine sokmaktadır(3). Sanat, endüstriyel tasarım, moda, ilaç sanayi, teknoloji, son bir kaç on yılda mimarlık alanından daha ilginç stratejiler geliştirmiştir, daha ilginç ve yaratıcı insanları etrafında

toplamıştır. Bu insanlar araştırmaya daha açık; bir şeyi savunmaktan çok, yeni bir şey bulmakla ilgili insanlardır.

Bir çok örnekleme ele alınabileceği gibi, mimari ifadeye en yakın mesleki yorumları, sanatta; enstalasyonlarda, sahne sanatlarında ve konserlerde, görülebilmektedir. Mesela zaman tabanlı medya-canlı yayın, film, video teknolojisi, çağdaş enstalasyon sanatının hazırlanmasında da aktif rol oynamaktadır. Bu alanlar anlatıma girişi, olaylara tabanlı bir süre gibi kolaylaştırmıştır. Bill Viola, Gary Hill ve Dara Birnbaum gibi sanatçılar kendi enstalasyonlarını sundukları 1992 Kasel'deki "Documenta"da, açık bir şekilde kendi düzenleri içindeki medyanın potansiyeline bir gönderme yapmaktadırlar. İzleyici, kazanılan ortak deneyimin süresinin sanallığıyla, çalışmanın bütünleşmiş bir parçası haline gelmektedir. Muntadas'ın Stadium'unda ise, artık film, slayt ve yapı çevresini kullanan eserler ve medya arasındaki gücün ilişkisi kullanılmaktadır(4).

Bu yüzyıl merak ve neşe alanında, bizlere inanılmaz bir açı getirmiştir. Güzelliği, bir çok şeyde görebilmeyi öğretmiştir. Eğer onlara yakından bakacak olursak bu fantastik keşif, öğrenilmesi gereken başlıca unsurlardan biridir ve mimarlığın bir parça geride kaldığı, bu anlamda gerçektir. Bu, yüzyılın başı için geçerli değildir, çünkü o zaman temiz bir başlangıç yapıp, inanılmaz maceralara yönelmişti. Ancak bu radikal tavırlar, sonunda tüm tarihi birikimlere sırtını dönerek, onlarla bağlarını kopararak, kimi zaman telafisi onanmaz ve hatta geri dönüşü imkansız bazı yaralar açmıştır. Bununla beraber modernin kazandırdıklarının yadsınması da söz konusu değildir. Önümüze, yüzyıl boyunca gelişen bir çok düşünce dalgalarının kaynağı ve insanoğlunun tarih boyunca çalmayı başaramadığı bir kapıyı açmıştır. Sonraki dönemlerde, her disiplinde ve iş kolunda görüldüğü gibi yozlaşmalar, modernin kendi kalıbının dışında yorumları, yüzyılın sonuna doğru dünyayı birer çöplük haline getirmeye başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında postmodern düşüncenin sorgulamaları bu söylenen toksinlerin atılması için gerekiyordu. Gerçekte dünyada insanın -genelde insan, hatta hayvan yaşantılarının bile her kesitinde ve üretim çizgisinde- görmek istediği, üretmek istediği çaydanlık,t-shirt, ayakkabı, efervesan tablet, kahve fincanı, bahçe, bina, sokak, dünya, ne olmalıdır? İletişim ve uzay teknolojisinin sürüklemesi ile

evrenselleşmeye koşulsuz gidişin yanı sıra, insanlar artık kendi çevrelerini, bahçelerini, doğalarını ve atalarından kalanları bırakmak istememektedirler. Geriye kalan tek şey, 20.yy'ın kazandırdığı yenilik, minimalist düşüncenin getirilerini, pop art veya artpovera toplum kazanımlarını da değerlendirerek yerellikle de bağdaştırabilmekte ve diğer disiplinleri, sanatları da süzgecinden geçirip bir senteze varmakta yatmaktadır.

Aynı şekilde sanat dünyasındaki bir keşifle, aslında sanıldığı kadar da masum olmayan bir dizi kuralın tekrar keşfedildiği görülmektedir. Mesela ortogonalite veya boşluk, çıplaklıkta bir üretim sisteminin gerçeğine karşılık gelen çok fazla yön vardır. Ama bugün buna tezat olarak mimarlık her yerde hareket etmektedir(5).

Her yerdeliği olan mimarının aranan kimliği gerçekte yeni bir modernitenin tariflenmesiyle olmaktadır. Yaşanan dünyanın karmaşıklığını daha yalın bir ifade ile yansıtmak ve bütünleştirmek amaçtır. Artık yerelliğin evrensel pota içinde eritilerek her yerde mimariyi oluşturması, yeni olanın aranarak bulunması çabası, arınmışlığın biçimsel yorumu, günümüz mimarisini oluşturmaktadır. Bu tez de, bu yeni mimarlığı, yüklendiği yeni anlamlar ile değerlendirmeye çalışacaktır.

## 2. "YENİLİK VE ORJİNALLİK" ARAYIŞI

20.yy teknoloji ve elektronik çağın gelişimleriyle beraber, yaşamın her kesitinde, karşılıklı etkileşimlerin görüldüğü bir dönemdir. İnsanın varoluşundan beri bu etkileşimler, tarihsel sürecin hiç bir kesitinde ortaya çıkmamıştır. Çünkü yeni açılan imkanlar böyle bir çalışmaya koşulsuz bir itme gücü vermektedir. Düşünce bağlamında günümüz mimarlığının çabası, bir ilki başarmak olarak ele alınmasa da, teknolojiyi ve mimarinin dışındaki -kendisine fayda getirecek- diğer tüm disiplinlerle birlikteliği, başkalaşmış malzemeleri kullanımları, geleneksel malzemeyi teknolojik birikimin içinde yorumlamalarıyla, gerçekte bir ilki başarmakta ve kendilerine ait bir "yenilik ve orjinallik"i vermektedir. Tarih boyunca mimarlık hep "yeni" olanın peşinde koşmuş ve mimari değişim, bunun üzerine yapılmıştır. Gerçekte yeniyi verenin ne olduğu ise hep tartışılmalıdır.

"Yenilik ve Orjinallik" in arayışı başlangıçta, Romantizm'le gelişen yaratıcılık ve yeni olana hayranlıkla, 18.yy'ın sonunda başlamasına rağmen, tamamen oluşması modernizm efsanesi ve onun yükselen değerleriyle 20.yy ilk dönem sanatında olgunluğa erişmiştir. Zamanın ruhunun bir ifadesi olarak, modernist söylemle birlikteliği, yaratıcılık uğruna onu, gelenekselden ve birikimin kullanımından uzaklaştırmıştır. Modernist söylemle gelen, bir çok metropol bölgelerinde avant-garde derecesine yükselmek için yenileşen orta sınıf, hızlı, gizlilik içinde gelişimini sürdürmüştür. Bu yenilik hayranlığı, *tabula rasa* ve *zero degree*'nin ve gelenekselin karşısında bir isyanını da içermekteydi.

Modernin bilinci, geleneksel ortaçağ değerlerine bir sırt çeviriş, bir karşı duruş olarak ortaya çıkan Rönesans'la birlikte gelişmiştir. Bu ifade, Amerika'nın keşfi ve modern bilimden kaynaklanan bir çıkışla klasik ifadenin, aynı kalıplar içinde ele alınışdır. O zamana kadar geleneksel insan kendi kimliği ile çakışan tarihi değerlere karşı, bir cevap verememekteydi. Oysa modern insan kendisini tüm bu değerlerden soyutlayabilen ve modern bilincin oluşturduğu bir kıyaslamayla, doğru olanı seçme öz iradesine sahip çıkmaya başlamıştı(6).

Modernist değerler, aydınlanma çağı ve romantiklerin süregelen ve o döneme kadar uzanan geleneksel sorgulaması üzerinde yerini sağlamlaştırmıştır. Geleneksel olanın sorgulanamayacağı veya ondan şüphe bile edilemeyeceği dönemler 20.yy ile birlikte, insanlığın ilerlemesi ve bilimsel düşüncelerin toplum içinde doğru kalıplara oturmasıyla, ortadan kaybolmaya başlamıştır. Geleneksel toplumdaki ruhban sınıfı veya soylu kitlenin müşteri olarak bulunduğu veya tekelinde tuttuğu sanat, modern ifadeyle birlikte el değiştirmiş bireysel etkilerin bulunduğu bir çizgiye oturmuştur(7).

1940-1970'li yıllar arasında, bu devamlı "orjinallik ve yenilik" üzerindeki arayış mekanizması, bir krize girmiştir. Bu, modern düşüncedeki, rasyonalizme olan güven kaybının bir ifadesiydi. Felsefede rasyonalizm ve modernitenin, içine geç kapitalizmin soktuğu köleliğinin yorumları önem kazanmıştı. Avant-Garde'ın kendini yenileyen mekanizması, tarihsel gelişiminin, doğrusal ve Hegelci yorumunun bir krize girmesi, -ve Michel Foucault'un çalışmalarında ifade edildiği gibi- *epistem*-bilginin kaynağını araştırmanın süreksizliğinin farkedilmesi üzerine, değerini yitirmiştir.

1950'lerde moderniteyi ele alış biçimi açısından tamamen zıt iki simgesel bina inşa edilmiştir. Bir tarafta New York'ta, Mies van der Rohe, Seagram Building (1954-58)'te en gelişmiş strüktür ve çelik iskelet teknolojisini kullanarak modernitenin bir dil, stil ve evrensel mekanı oluşturma fikrini bütünlemektedir. Öte yandan Milan'daki Bbpr Studio'nun Velasca Tower (1950-58) yapısı; Ernesto Nathan Rogers'ın ifade ettiği gibi "modern mimarlığa yeni bir modernite sağlamak sorumluluğu" üzerine kurgulanmıştı. Rogers'ın bahsettiği bu yeni modernite derecesi, tam olarak geleneksele doğru bir bakış, var olan çevre içine uyumu ve anıtsallık düşüncesinin tekrar ele geçirilmesini kapsamaktaydı. Bu anlamda soru, şu şekilde sorulmalıdır: "Kim daha moderndir? Daha önce modernite kalıplarını sorgusuz devamlı kullananlar mı, yoksa bu modernite krizini vurgulayan ve bunu yenmek için gelenekten referanslar alan biri mi?"(8) Bu anlamda bazı yazarların Rossi ve Venturi ile ilgili olarak mimari neo avant-garde kategorisine girdikleri konusundaki yorumları yanlıştır. Onlarda ortaya çıkan, geleneğe yeniden geri dönme isteği ve formların kalıcılığı üzerindeki

sıradanlığa dönüşen ısrardır. Sonuç olarak "yenilik ve orjinallik" üzerine giderilemez endişeyle, açık bir yüzleşme gözlenmektedir(9).

"Yenilik ve orjinallik" araştırmasına tamamlayıcı olarak bu dogma, yeni bir fenomen ortaya çıkartır; topluma düşmanlık. Bu kopma isteği sanat ve mimarlık dünyası tarafından ortaya atılmış gelenek ve kurallara saygısızlığa yol açmaktadır. Bu "yeni" olanın toplum içinde kök kazanmasına esas engeldir. Sürekli körüklenen orjinallik tapınması, ilerleme ve bu yüzyılın sonunda pek endişe edilen, ele geçirme kavramının kullanımı ile avant-garde, genel olarak izleyiciye, karşı tavır içindedir. Sonuçta bu radikal tavır, işi seçkin ve zor kılan, bir çeşit sosyal seçicilik yaratmakta ve daha önce oluşturulmuş işaretlerden ayrılarak toplumun iletişim kabiliyetini ortadan kaldırmaktadır(10). Aldo Rossi ve Robert Venturi'nin tavırları mimarlık ve toplum arasındaki bu iletişimsel köprüyü, hafıza-bellekten (Rossi) ve göreneksel dilden tekrar kurmaya çalışan anti avant-garde istekten yola çıkmaktadır.

Savaşlar arası dönemdeki "yenilik ve orjinallik" kavramı, orta sınıf, teknoloji ve kapitalizm arasındaki (çeşitli Avrupa ülkelerinde) gerilim şeklinde ortaya çıkıyorken şu andaki bağlam, post-endüstriyel toplum, imaj dünyası ve global köydür. Bir çok kentten yeni enformasyon sistemleri aracılığıyla alınan tecrübeler, şimdiye kadar alınmış şeylerin kaybolabileceği gerçeğini doğurmaktadır. Bu yeni durumlar, teknoloji dünyasının artık endüstriyel dönemin klasik kalıplarına itaat etmediği, bir mimari karşılık aradığını göstermektedir. Tutarlılık, güç ve yeterlilik, yerini hafiflik, saydamlık, zeka ve enformasyon yoğunluğuna bırakmış ve bunlar için terk edilmişlerdir. Bu anlamda retro-modern endüstriyel örnekler -Paris'te Piano ve Rogers'ın Pompidou ve Norman Foster'ın Barcelona'daki Collserola Tower gibi-, artık eski olarak yorumlanmaktadır. Bu yeni post-endüstriyel durum, Rem Koolhaas'ın Karlsruhe'deki ZKM/Art & Technology Center(1989) binasında, bir cam kütlenin çok büyük bir platform üzerinden çıktığı ve içeride bir düzine fonksiyon ve imajın dış cepheye yansıtıldığı şekliyle ortaya çıkmaktadır(Şek.2.1). Ya da bu post-endüstriyel durum Wilson & Bolles tarafından teklif edilen Ninja Architecture (1989) (binanın verdiği enformasyon fazlalığından korumak için elektronik bir gölge oluşturan organik formlarla düzenlenmiş) önerisinde veya yaşlı insanlar için

yapılmış Toyo Ito'nun konut prototiplerinde ve Tokyo'daki göçmen kızları için ev projelerinde gözlenmektedir.

Yarı saydam bölücüler ve obje sistemleri ile tanımlanmış kutular, kütleler, Toyo Ito'nun -bir yazar olarak- "yeni ve orjinal" olanı tanımlayabileceği, başka bir elemanı ortaya çıkartmaktadır, o da, yüksek teknolojinin bir dost olarak verilmesidir. Bu bağlamda, ortaya çıkan biçimsel pürizmden çok, melezleşmeden bahsedilmektedir. Avant-garde bir ayrışma üzerine yoğunlaşıldığında "bu dönem mimarlığı", bütün üst kültürlerin melez kökenlerinin var olduğuna inanmaktadır ki bu kökler, heterojen referansların karışımı üzerine şekillenmekte ve oturmaktadır. Aynı zamanda yüksek teknolojinin kullanımı ile, elle yapılmış ilkelin ve geleneksel elemanların, bir araya getirilmesine de imkan sağlamaktadır. Bu sadece mimarlıkta gözükmemektedir. Paul Simon, Stewart Copeland, Philip Glass, Peter Gabriel, Deep Forest, Jimmy Page/Robert Plant, The Score, U2 gibi grup ve müzisyenlerin çalışmalarında da, çok çeşitli kaynakların biraraya getirilmesi ve güncel teknoloji ile ifade edilmesi görülmektedir(Şek.2.2). Godfrey Reggio'nun Kyoanisqatsi & Powaqqatsi veya Baraka filmlerindeki gibi kültürel çeşitliliğin savunması, ekolojik değerlerin teknolojik veriler ve minimalist müzikle uzlaştırılması görülür. Ya da Terry Gilliam'ın Brazil (1985) bilim-kurgu tarzı filmi (üçüncü dünya ülkelerinin, ithal edilmiş bir postmodern kültür içinde teknolojiyi kullanımlarını veren) gibi bu tip filmlerde, bahsedilen yorumlamaların örtüştüğü görülmektedir(Şek.2.3). Bu araştırmaların çoğu, çok ırklı ve çok kültürlü önerilerden ortaya çıkmaktadır. 1980'lerde yeni ve formların ortaya çıkmasında en önemli yükü üstlenmiş üç büyük mimarlık ve tasarım okulu -Londra'da Architectural Association, New York'ta the Cooper Union, Milano'da Domus Academy- öğrencilerinin, çok çeşitli kültürel uyruklarının bir kristalizasyonu üzerine kuruludur.

Bir başka gerçek ise kişinin kendini tek bir alternatif gibi gösterme isteğinin azalmasıdır. Dışavurumcu bu dönem mimarlarının kendini bilirliliği, bazı yazarların, "yenilik ve orjinallik"i arayan statülerini inkar eder duruma gelmeleri ile değişmiştir. Bunlar programa dayalı niyetleri kaybetmiş ve tamamen kişisel araştırmaya dayanan bir durumu savunmaktadırlar. Wim Wenders ve Quentin Tarantino'nun filmleri gibi -ki bu filmler Jean Luc Godard'ın kavramsal

düşüncelerini devam ettiren, ama aynı amaçları yakalamadan veya o düşünceyi başka türlü amaçlarla ortaya koyan- Rem Koolhaas'ın da mimarlığı, Le Corbusier'nin yaratıcı hırsına borçlu olarak, kapitalist şehri dönüştürmeye değil, onun kendi enerjisini ortaya çıkartıp, onun biçimsel kapasitesini ikonoklastik ve ironik şekilde kullanarak, ortaya çıkarmayı hedeflemektedir(11).

Son dönem mimarlarının, modern repertuvarları iki anlamlıdır ve (açık veya gizlice) yoğunluk, tıkanıklık, hız ve kaos dolu, kentsel bir bağlamda ele alınmaktadır. Neo kapitalizmin, hem en çekici, hem de en endişe verici imajları, yaratıcı ve engel olunamaz ifadelerini, bu kentsel bağlam içinde bulmaktadırlar. Bundan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz; Jean Nouvel, Rem Koolhaas ve Herzog & de Meuron gibi mimarların çalışmaları, Robert Venturi'nin bina/reklam etkisini yansıtmakta ve kent bağlamında değerlendirilmektedir.

OMA veya Elizabeth Diller ve Ricardo Scofidio gibi grupların projeleri, neo avant-garde söylemin, krizdeki mimarlığı yargılamak için, kendi kavramlarını oluşturduklarına örnektir: Her projeye soyut figüratif malzemeler, post-modern ve modern mekanizmalar, medya mekanı ve imaj, yüksek ve düşük kültürlerden referanslar, metod ve esin, ütopya ve profesyonellik, prensiplere bağlılık ve sinisizm (geleneklere karşıt), sonuç olarak, içine sürrealizmin girdiği bir çeşit paradoksal rasyonalizm yüklenmektedir(Şek.2.4).

Bütün farklılıkları içinde, tüm bu yazar, yönetmen, mimar, müzisyenler ortak bir davranış sergilemektedirler: Bu davranış, kendi biçimsel evrenlerini ve kendi dillerini inşa etmek üzere (kısmi olarak avant-garde sanat ve mimarlık toplumundan referanslar kullanarak, ama kısmen de tamamen yeni ve daha önce basılmamış-yaratılmamış bir şeyi oluşturma tutkusundan kaynaklanarak) kurgulanmaktadır.

Çoğu neo avant-garde önermeler, biçimsel anlamda tarihi referansları içermezler. Eğer belirli kilometre taşlarına gönderme yaptıkları varsayılırsa, bunlar her zaman 20.yy Avant-garde'nin buluş-keşif anlarıdır ve bütün referanslar elektronik ve yapaydır.

Rem Koolhaas örneğinde bu arayış, özellikle iki temel tipolojiden başlar: Biri şehirselleme yoğunluk ve parkın yeşil özgürlüğü arasında sınır oluşturan yatay *pavillion*-kütledir. İkincisi ise içinde aktivite ve akışların çeşitliliğini taşıyan bina yığınlarıdır. Bernard Tschumi projelerini, dans hareketlerindeki, fotografik montajdaki ve birbirini takip eden film karelerindeki hareket potansiyelini, mimari forma dönüştürmeye çalışan denemeler olarak kullanmıştır. Julia Bolles ve Peter Wilson sessiz, nötr zeminler üzerine bir dada kolajı gibi çok sayıda figür, detay, olay, leke, pencere, andromorfik elemanlar, gemi kaburgası, projeksiyonlar, köprüler yerleştirdikleri, evrensel organik-eğimli, eliptik bitişli duvarlar ve çatılar- biçimler kullanırlar. Steven Holl eklektik bir yol izleyerek, her zaman olağan dışı formlar ve doğal ışığın yeni algısal deneylerini-tecrübelerini aramaktadır(12).

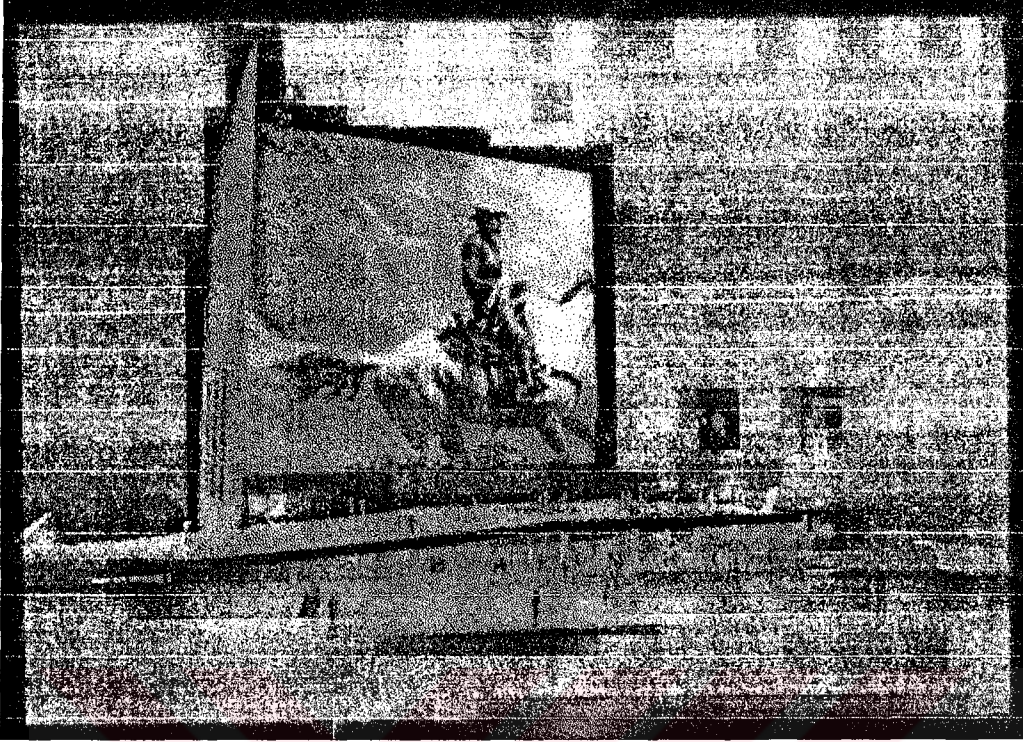
Gerçekte sürekli bir avant-garde kavramından bahsedilebilip bahsedilemeyeceği hep sorgulanmıştır. Tutarlılıkları ve önemleri dışında, bütün bu deneyler bir çok soru işaretini doğurmaktadırlar. Avant-garde olanın tarihsel anı geçtikten sonra, Avant-garde olmak hakkında daha ne kadar konuşulabilir? Sigfried Gideon -modern mimariyi destekleyen biri olarak- 1932' de şöyle yazmıştır: "Avant-garde zamanı geçmiştir. Onlar bu yüzyılın ilk çeyreğinin neredeyse tamamını kaplarlar ve şu anda bir kaç deneysel hücre gerekmektedir. Dünyadaki görüntüler, asıl bileşenleri içinde zaten yaratılmışlardır"(13).

Öte yandan avant-garde mekanizma; gelenekten kendini koparma duygusuyla, orijinallik ve yenilik tapınmasıyla, modern zamanlara uyarlanmış yeni soyut formların keşfi, ortaya koyulmuş limitleri aşma endişesi ve yeni teknolojilerle gelişen mekanik üretimlerin yeniden yapılanmasıyla, kalıcı bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. 1990'larda bile çevresellik, avant-garde ve teknolojik durumların bir sentezine ilişkin denemeler, *Eco-Tech* gibi hareketlerde ortaya çıkmıştır(14).

Modernite, *Zeitgeist-spirits of time* gibi kavramlar sorgulanırken, dekonstrüktivist ve post-modern uygulamalar Avant-garde'ın gizemini ve kurgusunu ortaya çıkarmışken (tüketmişken) hala, yeni bir avant-garde tavırdan bahsedilebilir mi? Neo avant-garde örneklerin içinde Dandiizm ve anlamsız modacı oyunlar var mıdır? Avant-garde'ın nostaljisi

bulunuyor mu? Bu neo avant-garde, gelecekle ilgili ne söylemektedir, yoksa geçmişin nostaljisini tanıyan modacı bir akım mıdır? Avant-garde kurumsallaştığında bir ekole dönüştüğünde, ne olur? Manfredo Tafuri'nin "mimarlığın teori ve tarihi/1968"nde bu, acı bir şekilde tanımlanır; "Daha genç jenerasyonlar tarafından, uzun süren bir Avant-garde'ın efsanesini terketmenin güçlüğü"(15). Bu istek bir efsane, sürekli bir karşı çıkış gibi ortaya konsa da, her jenerasyon ve her tarihi an şimdi, eski gibi gözüken Avant-garde'ın bir devamı olmakta ve aslında bütününe neo avant-garde türü yorumlar kişiyi yanılgıya itmektedir. Fakat bu mimarinin gelişmesi için gerekli bir adımdır. Belki de örneklemesine gidilen tüm bu yapılar, Giedion'un bahsettiği "deneysel hücreler" olarak tanımlanabilecektir.

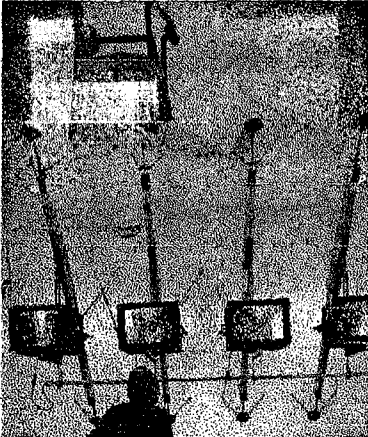




Şek.2.1. ZKM / Art & Technology Center, Rem Koolhaas



Şek.2.2.  
Zooropa, Albüm Kapağı  
U2, 1993



Şek.2.3.  
Brazil,  
Yön. Terry Gilliam,  
1985



Şek.2.4. Diller & Scofidio

- Ayna ve kapalı devre TV sistemi kullanımı ile, mekan kavramının parçalanmasını ürettiği, enstalasyon çalışması
- Çalışmalarda Duchamp'ın ironik, kritik, biçimlenmez, usta hileleri kullanıldı

### 3. MODERNİTE KAVRAMI

20.yy'ın başında modernizm, mimarlığın tıkanan nefes yollarını açmaktaydı. Ancak 1930'lardan sonra modernist söylem, kendi savunularına yenik düşmeye başlamıştı. Postmodern düşünce, modernin tüketilmişliğinin başladığı noktalarda ortaya çıkmıştır. Toplumun geçmişi ile bağlarını koparan, dilini yokedip, yeni bir dil öneren, modernizmin saf söyleminin, artık bozulmuş yorumlarının getirdiği kopukluğu gidermek için postmodern düşünce, gerekli bir temiz hava alıştı. Ancak, tüketim toplumunun tüm yaşam alanlarında görülen gelişimlerine, değişimlerine rağmen, mimarideki post modern yorumlamalar, postmodern kültürün tarihselliğini ele alarak, birbirini tekrarlardan doğan sıradanlığın ve kendini yenileyememe döngüsünün içine girmiştir. Medya ağırlıklı bir postmodern kültür içinde yaşanan bugünün dünyasının mimarlık üzerine izdüşümü, günün imkanlarının gerçek anlamıyla kullanılabilmesi, -mimarlığın ağır bünyesinin üstesinden gelip- bu kültürün gerekliklerini teknoloji, çağdaş, dil bağlamında kurabilmesiyle olabilecektir.

Bir çok konudaki söylem birlikteliğine rağmen, son dönem dünya mimarisinde geline çizgide, modernden kopuşun derecesi kadar postmodernden de bir uzaklaşma görülmektedir. Postmodern kültürü sahiplenen mimari çizgi ile günümüz mimarisi arasındaki biçimsel farklılıklar, ilk bakışta yapılara farklı anlamlar yüklemektedir. Bu anlamlar; enformasyon, iletişim, dışa aitlik gibi kavramların ötesinde tıbbın, uzay teknolojisinin, elektriğin tüm gelişimini yakından takip etme, malzemeler üzerine yoğunlaşma, yeni maddesel değişimleri arama, ışığı kullanımı, hafiflik, bir zar içinde mikro ölçekli kent oluşumları isteği, yerelliğin evrensel yorumları ile mimarinin bir üst boyutunu oluşturmaktadır. Bu boyut, dünyanın gelecek metropol hayatının en iyi prototipi olan New York loftunda görülebilmektedir. İnsan yaşamının artık ofis ile ev doğrusundan çıkıp, evlerin ofis veya ofislerin birer ev haline geldiği, hatta cep telefonu gibi iletişim elemanları sayesinde artık ofisin her yer olabildiği bir çağda yaşamaktayız(Şek.3.1). İnsanlar artık odalarında bilgisayarları başında kendilerine bir üs hazırlayıp dış dünya ile bağlantılarını

kurabilmekte, işlerini sürdürebilmektedir. Bu yaşam tarzı artık melez bir yaşamın getirdiği melez bir mimariyi de sırtında taşımaktadır. Mimari ürün, fonksiyon farklılıklarının ortadan kalktığı, kentsel yaşamın içinde her yönüyle yaşanabildiği bir organizma halini almaktadır. İşte bu yeni anlam yüklenimleri, günümüz mimarisini yönlendiren, tarihselci postmodern mimarının çok yetersiz kaldığı ve modernist öğretilerin geliştirilmesi gerektiği bir noktada ortaya çıkmaktadır.

Günümüz mimarlığı, tarihselci postmodern mimarlığın artık giderek komikleşen kompozisyonlar mimarisine, sonsuz olanaklara kapılarını açan bir yoketme, ortadan kaldırma operasyonu ile cevap vermektedir. Bu mimarlık, "Bilgi Çağı"nın merak etme duygusunu kullanan ve onu zorlayan, sınırlarla oynayan, içi dışı, dışı içe çeviren bir oyunu sergilemektedir. Kütle ve hacimde doluluk-boşluk yer değiştirmektedir. Aslında dipnotları eskilere giden bu durum, Modern Mimarlık'ın esas ilgi alanı olarak değil, dolaylı bir anlatımı olarak vardı. Günümüz mimarisi bu durumun üstüne gitmektedir. Artık mimarlık, ezberlenmiş biçimler ve semboller ile değil, eskisinden daha şiddetli olarak somutlaştırılamayan şeylerin katılımı ile ilgilenmekte, onların değişken dünyasını incelemekte ve mimariye taşımaktadır. Teknolojik olanaklar işin içine sokuldukça oyunun boyutu ve zevki büyümektedir(16).

Son dönem mimarlığı, dış etkilerin tehditkar varlığına karşı sığınma isteği duyan insanın, temel ya da daha karmaşık ihtiyaçlarını karşılayabileceği alan veya bir koruyucu kabuğu oluşturma eylemi değildir. Bu mimarlık içindekileri dış kabuğu aracılığıyla dışarıya veren, dışı da içeriye alan bir çizgide durmaktadır. Bu içte olma, ama dışarıdan gereklilikleri içeri alma (manzara, ışık v.b.) ve istenmeyeni almama elemesi, prensipte iki şeye bağlıdır: Birincisi, insan ve ihtiyaçları arasındaki ilişki (çünkü içe dönük kazanımlar aynı zamanda dışa dönük verişler olacaktır), ikincisi ise, kabuğun oluşumunu sağlayacak teknolojik fırsatlardır. Bu alış-veriş, dış kadar, kabuk içi mekanlar arasında da olabilmektedir.

Alışverişin boyutları üzerine kafa yormak, mimarının diğer bilim ve sanat dalları arasındaki durumunu da tartışmakta ve kendi iç

dinamiklerini yönetmektedir. Bazı materyalleri ve algı karmaşıklığını yok etmekte, ya da yok ediyor gibi görünüp, çoğaltmaktadır. Mekan derinliği yaratan bu alışverişte mimari, toprağın üzerinde, kendi kurduğu egemenliği genişletmektedir; olduğundan daha derin ve uzun görünmekte, daha yüksek veya daha parlak olabilmektedir. Onunla birlikte bakış açısına göre yapı bütününde; güneşe, gökyüzü hareketlerine göre derinlikler göreceli olarak yer değiştirmektedir. Gündüz içeri alınan ışık gece dışarı verilmektedir. Işığın hareketleri; yansıması, kırılması, göz kamaştırması, herşeyi değiştirmektedir. Cephe artık, ışığı yansıtır, çoğaltır, parlatır, emer veya geçirir bir nitelik kazanmaktadır. Işıkla en çok ilişki kurabilen malzemeleri kullanmak önem taşımaktadır; bu da şimdilik cam veya polikarbonat levhalardır. Camın çeşitleri dış ile iç arasındaki alışverişin dozunu tayin etmektedir. Camın kullanım olanakları, bugün çok gelişmekte ve bu gelişmeler mimari olanakları da etkilemektedir. Yapının hemen hemen her düzleminde, yüzeyinde; yerde, tavanda, dış veya iç yüzeylerde kullanılabilir(17).

Bu anlatımlar ışığında tanımlanan modernite; her zaman tarihi bir operasyon olmakta ve her zaman belleğe bağlanmaktadır. Modern olmak belleği en iyi şekilde kullanmak, çeşitli bilgileri kronolojik bir sıra zorunluluğu gözetmeksizin birbirine bağlamaktır. Modern olmak, geçtiğimiz 20 yıl içinde bulunmuş malzemelerle inşa etmek anlamına gelmemektedir. Bu son 20 yıl içinde bulunmuş kelimelerle kitap yazmak gibidir. Bugünün mimarisinin özünde son 20 yıl içinde bulunmuş kelimelerle, yeni cümleler oluşturma kaygısı yatmaktadır. Öte yandan ilginç olan, değişik sahalara birleştirmek ve bu kültürel etkileşimi kalıcı kılmaktır. Tarih içinde göze çarpan bütün mimarlar, tanımları yapılan anlamda modernidir. Çok ender olarak bir yeni fenomen, orjinalinin gücünü aşabilmektedir. Bir gökdelen ölçeğinde inşa edilmiş neo-gotik yapı, yeni ortaya çıkan bir toplum tarafından bir anlık tarihi derinlik yakalayabilmek için, ilginç bulunabilir. Ama her zaman değerlerini direkt olarak sergileyen kültürlerin dışavurumcu potansiyellerine sahip olamaz. Gerçek modernite bir çeşit tarihi doğruluktur, bir devrin değerlerinin izidir(18).

Güncel mimarlığın daha sade bir tektoniğe yönelmesi son dönemin gündem maddesi olmuştur. Güncel dünyanın üretimi, performansları, azaltma

işlemi sonucu geliştirmeye eğilimlidir. Bu, mucizeye yönelen bir süreci ortaya çıkartmakta ve estetik olarak da bir problem doğurmaktadır; mucize. 30mm kalınlığında dünyanın her yerini ve kişinin kendi imajını görebildiği bir televizyona sahip olmak... Kalınlığı olmayan, ağırlığı olmayan, hile göstermeyen, sadece imajı gösteren şeyler mucizedir. Mucize, insanın kuşatıldığı bütün o karışık mekanizmaları görmek zorunda olmadan, sanal gerçeklikler tarafından kuşatılmış olmaktır.

Geçtiğimiz yüzyılda strüktürler; kuleler, köprüler yapmaya izin vermiştir. Fakat bu dönem, motorların performans ürettiği objelerin yüzyıllıydı ve bu da daha önce var olmayan özel bir estetik düşüncüyü yaratmıştır. Ağır teknolojiye doğru, tarihi bir eğilim vardı. Beaubourg'a bütün kuleleri, bütün giriş ve kablolarıyla baktığımızda iyi bir izlenim edinilir. Olağan dışı bir binadır, ama bugünün teknolojisi ile karşılaştırıldığında, teknik anlamda yeterli görülmemektedir. İnanılmaz korozyon-aşınma ve ısınma-yalıtım problemleri vardır. Beaubourg şimdiden arkaik bir kültüre ait olmaya başlamıştır. Bugün, çevreden istenen ılıkılık ve serinlik sağlaması, güneşten korunması, günün her anında yeterli ışık yoğunluğunu -bunu sağlayacak objelerle uğraşmak zorunda kalmadan- vermesidir. Objenin biçimsel basitleşmesi, (fonksiyon göz önüne alındığında) biçimsel bir ifadesizliğe doğru hareket etmemektedir. Bu özellik o . objeyi zamanımızın bir parçası yapmakta ve bu güçleri de günümüz imkanları içinde kullanmak daha akıllıca olmaktadır. Bir parça saydam camı görüp, bunu bir düğmeye basarak, opak veya yarı saydam hale yapabilmek, güncel dünyanın dekorunu-scenography oluşturmaktadır. Jean Nouvel, "Bazı insanlar bu teknolojik gelişimin mimarlığı zayıflatacağı ve görsel karmaşasını azaltacağı konusunda ısrarlıdır. Ama ben problemin tam olarak orada olduğunu düşünüyorum. Bir zamanlar mümkün olmayan, ama şimdi yapılabilir, fakat keşfedilmemiş olanın duygusal kaydını bulabilmek önemlidir. En gizemli, en az gösterişli çözümü bulmada estetik ve duygusal bir boyut vardır: Mucizenin estetik boyutu"(19) şeklindeki yorumuyla "mucize" kelimesinin açılımını vermektedir. Kavramsal ve içeriksel ayrım olarak modern olma, günümüz mimarisinin gelmek istediği çizgiyi anlatmaktadır. Nouvel devamında bu çizgiye tanım getirmektedir: "Bugünün modern kavramı, dünün moderninden çok farklıdır. Yaşanan yüzyıl boyunca insanoğlu biçim ve mekan alanında

bugüne kadar eşi görülmemiş bir arayışı gerçekleştirmiştir. Bu arayış artık, öncelikli sorun olmaktan çıkmıştır. Şimdilerde maddeyi ve maddenin dönüşümlerini irdeliyoruz. Giderek artan bir karmaşıklık, daha yalın bir biçimde ifade etmeyi amaçlıyoruz. Özünü abartmayan bir performansın peşindeyiz. Günümüz modernliği, mucizenin estetiği ile ilgileniyor. Entegrasyon, minyatürleşme ve otomasyon, biçimlerin ve mekanların anlamını değiştirerek, yeni mimari alanlara açılım sağlamaktadır”(20).

Her çağ bilinmeyen ve keşfedilmemiş duygular üretir. Her çağ kaybedilen duygulara karşı duyarlıdır ve kültür de içinde her zaman bir çeşit nostalji kokusu barındırır. İlginç olan zevkin yoğun kaynağını oluşturabilecek ve insanın içinde kaybolabileceği yeni duygular aramaktır. Mimarlık yapmak, verilmiş bir mekanda en iyi ve yeni olma özelliği aranmaksızın istenilen bir dizi zevki seçebilmektir, isterse miras alınmış duygularla uyum içinde olsun... Ölü bir dille yazı yazılamaz. İlginç olan yaşayan bir dilde konuşmak ve yaşayan bir mimarlıkta uygulama yapmaktır. Tüm bu ifadeler ve yaşam tarzı esasında mimarının sosyal içeriğini de kapsayan bir yoruma, karşılık gelmektedir.



Şek.3.1. Vitra, workspirit5, 1996 Kataloğu

#### 4. HETEROJEN REFERANSLAR

Mimari sorular, bir disiplin içinde kuşatılmışlıktan çok mimarının dışındaki dünyayı anlamaktan ve ondan zevk almaktan kaynaklanır. Le Corbusier başka üretim süreçlerinin mimari üzerine uygulanmasındaki potansiyeli ortaya çıkartan ilk kişiydi; buğday siloları, gemiler, uçaklar... Virilio ise biçimlendirme süreci içinde -bir araştırma sahası olabilecek- ilginç bir taban olarak, silahlandırmayı ortaya atmıştır. Askeri dünya uyarıcı-önsezisel bir dünyadır, çünkü o, ekonomi ve teknoloji alanlarında en gelişmiş olanı kullanma hakkına sahiptir. Modernitenin hala yaşıyor olduğundan bahsederken, onun sürekli çıkış içeren bir fenomen olduğu ve tarihi bir hareket olmadığı anlatılmaktadır. Modern olmak Corbusien olmak değil, tüm ortaya çıkış fenomenlerine, duyarlı bir tavır sahibi olmaktır. Bu ortaya çıkış geçişlilik ve dışa ait olmaktan yola çıkmaktadır(21).

Mimarlık artık günümüzde, özerk bir disiplin olmaktan uzaklaşmaktadır. Koolhaas bunu şöyle açıklamaktadır: "Mimarlık, bir dönemin kültürel özelliklerini yansıtmak mecburiyetindedir. Bu, onun kendi zamanının, kendi jenerasyonunun isteklerinin, kaygılarının, görülebilir kanıtıdır. Bu yüzden her ne devam ediyorsa ona ayak uydurmaya çalışırım. Bu modada olduğu gibi, günden güne veya çok bağımlı gözükken yılların terimleriyle olmamaktadır. Bu, verilen zamanın bütününe -heyecanlı değerleri ve estetiği gibi- karşılık veren bir duyguyla olmaktadır. Bir mimar, bir film yapımcısı gibi bütünü değerlendirebilmek ve detayları analiz edebilmek için, doğru mesafeyi nasıl koyacağını bilmelidir"(22).

Örneklenen bu yapıtların en dikkat çekici tarafı mimarlığın dışındaki sınırların kalıcı saldırılarını kullanması, uygulama içinde diğer disiplinlerle işbirliği yapmasıdır. Dışsallıktan veya yerdeğişimlerden ve göçlerden bahsedildiğinde, bu süreç anlaşılmaktadır. Formüle edilmek istenen şey mimari düşüncenin mutasyonlarıyla ilgili yeni ortaya çıkan ve "mimari jenerasyon" için çok önemli bir sorunun, disiplinsel özerkliğinin, ortaya konmasıdır. Artık mimarlık bir dizi kuralı ve tekniği öğrenmek, bir projeyi doğrusal alanda götürmek için yeterli gelmemektedir. Bu yüzyılın boyunca mimarlığın doğası tamamen

değişmiştir. Eskiden mimarlar, içinde yaşadıkları dünyayı tanımlama duygusu içindeydiler. Bugün bu yaklaşım geçersizlik kazanmıştır. Mimari olarak ifade edilmesi zor ve inşa edilmiş, kaotik bir birikimi ortaya çıkarmıştır. İnşa edilmiş çevrenin anlaşılabilir kararlılığını hedefleyen bir mimarlık, belli bir ölçekte artık işlerliğini yitirmiştir. Mimarlık -bu yüzden- devamlı güçlenen ve kaçınılmaz dış koşulların belli bir yansımasından başka bir şey olmamaktadır. Mimarlık bir mutasyon, verilen koşulların bir transformasyonu haline gelmekte ve sadece değiştirmek, eklemek ve tekrarlamak yoluyla harekete geçebilmektedir.

Mimarlık özerk bir disiplin değilse de, -gotik katedraller gibi- yaşayan kültürün bir çeşit somutlaşması olabilmektedir. Güncel kültürün, malzeme formuna bir çeşit kazınması ve sabitlenmesidir. Ancak bunları birleştirmek ve kültürü, mimari bir ifadeye uyarlayabilmek için onun tanınması zorunludur. Her zaman dıştan etkilenme ve dıştan faydalanabilmek için, mimarlığın hareket sahasının dışında olandan haberdar olması gerekmektedir.

Farklı disiplinlerle karşılıklı etkileşim içine girme çabası, sadece mimarlık platformunda değil, küreselleşme kavramının getirildiği ve bir söylem halini aldığı, tüm çalışma alanlarında kabul edilen bir gerçektir. Bu çizgiyi Scofidio ve Diller şöyle açıklamaktadır: "Bizler aynı zamanda her disiplinin kendi şifrelerini iyi bir şekilde oluşturmalarını, onları bilmelerini ve bu şekilde özelleşmeleri gerektiğine inanmaktayız" diyerek bir ortak çalışmanın çerçevesinin nasıl olacağını belirtmişlerdir. Bunu en iyi örneklemesini de Japonya'daki Dump Type ve Danimarka'daki Hotel Pro Forma çalışmalarında iki deneysel tiyatro yapan grupla yaptıkları çalışmalarda(Şek.4.1) veya roman yazarı Douglas Cooper ile sanal gerçekliğin, performans projeleri üzerindeki denemelerinde(Şek.4.2) görebiliriz. Diller ve Scofidio'nun *The withDrawing Room* projesi domestik davranışların normları ve karşılıklı etkileşimleri ile mimarlığın karmaşıklığına dikkat çekmektedir. Scofidio "Acaba çağdaş proje programları, sosyal ivmelenme içinde itici güçlerini korumakta mıdır? Örneğin mimarlıkta, yeni kent kulelerinde fiber-optik kablolama kullanılması, sirkülasyon sistemlerinin yeni teknoloji ile biçimlendirilmesi gibi teknik kullanımlara rağmen, konstrüksiyonları ve yaşadığımız mekan organizasyonlarında, hala modernizmin tavrını benimsemeleri çok

ilginçtir”(23) diyerek, yaşamın koşullarını gerçekleyen teknolojik imkanlarla birlikte, artık mekanın niteliğinde de gelişmelerin olması gerekliliğine işaret etmektedirler.

Bugünün dünyasında herşey ve her disiplin, bu rolün bir parçası (bir diş fırçasının, teknolojik imkanların kullanılarak elektrikli diş fırçası haline dönüştürülmesi gibi) olmaktadır. Diğer disiplinler tarafından kazanılmış deneyimlerin, değerlerin tümünün ortaya konulması ve yaşamın her kesimi tarafından ortak kullanımlar için değerlendirilmesi, bu tezi doğrular niteliktedir. Doğru ve ihtiyaç duyulan karşılaştırılmakta ve kendi iradesi ile gerekli olan seçilmektedir. Mimarlık özerk bir disiplin değildir derken kastedilen gerçek de budur. Yaşayan, gerçeğe kendini yöneltebilmeli ve gücünü gerçek hayattan alabilmelidir. Çünkü mimarlık, bir çağın kültürünü (geçmişten miras kalmış ve tecrübe edilen değerleri biraraya getirerek oluşturulan), bir çağın tercümanlığını yapmalıdır; kendisi için gerekli olan değerleri ayırdetmeli ve seçmelidir. Seçilebilirlik sistemi çalıştırılarak, son dönem mimari ürünlerinde, en önemli katkı, sanat ile birlikte yapılan çalışmalarda görülmektedir. Bu hem sanat ürünleri üzerinde katkı sağlayıcı, hem de mimarların bakış açılarında, geliştirici bir nitelik taşımaktadır.

Son dönem sanatçılarının -kendi konstruksiyonları ile ilgili-yönelimlerinde uzaya ve mekana karşı bir ilgi, bir dönüş gözlenmektedir. Bu anlamda sanat eseri ile mimari eser arasındaki yakınlık gerekçelendirilmiştir. Ama sanat imajını, mimarlığa uyarlamamanın yapılabilecek en kötü şey olduğu bir gerçektir. Örneğin, minimal sanatın, dekonstrüktivizmin veya *high-tech*'in imajları, geçen yüzyıldan veya CIAM (Congrés Internationaux d'Architecture Moderne)'ın ve Rusya'daki Wchutemas'ın görkemli günlerinden kalmış arkitektonik ve şehirselleştirme kavramlarına uyarlanmaktadır(24). Mimar tarafından kullanılmış sanatsal malzeme, bütün içinde direkt bir ifade kazanabilmelidir. Sanat ile mimarlık arasındaki, gerekçelendirilmiş yakınlık için Jean Nouvel şu saptamaları getirmiştir: "Mimarlar Flavin veya Buren'i hergün kopye edebilirler; 'Ben de bunu yaptım mı? Evet ve hayır diye cevap verebilirim'. Belfort tiyatro binasının cephelerinin Buren olduğunu söyleyebilirsiniz(Şek.4.3,4.4) veya Antony Lisesi'nin koridorlarında Flavin'den bir şeyler bulabilirsiniz. Mimar bir sürü sanatsal

hareketten etkilenebilir. Ama arada ciddi bir ayrım vardır ve olaylar kesinlikle aynı perspektifte değildir. Aynı biçimde kelimenin tam anlamıyla bir Flavin yapamazsınız. Ya daha ileri birşey yapmanız gerekir ya da sadece bir tarafta, bir şey yapmalısınız. Raynaud'dan beri sadece masumca, beyaz seramikten bir oda yapamazsınız. Aynı zamanda yalancı bir Buren yapmak da ne işe yarar? Böyle bir durumda suçlanmaya bile maruz kalabilirsiniz. Ama eğer Buren'in kendi yöntemiyle doğru ve yanlış nasıl ortaya çıkardığını düşünürsem ve bu kavramlar üzerine bir mekan oluştursam, ortada bir hata yoktur ve Buren bana mekanda noktalar arasındaki bağlantıları yaratmayı öğretmiş olur. Buren ve Raynaud kendi kelimelerini icat etmiş ve onlarla bir dizi cümle kurmuş sanatçılardır. Bunları alıntı yapmadıkça kullanamazsınız. Apaçık bir şekilde tümü, kendine maledilir kelimeler vardır ve iki yaratıcının aynı yazıda boy göstermesi ilginç bir tesadüf olabilir"(25).

Sanat bir duyguyu başkalarıyla paylaşma gücüdür. Mimarlık da aynı şeyi hedeflemektedir. Jean Nouvel mimaride gerçek sanatın ortaya çıkartılmasını "Bir izlenimi transpoze etmek, bir işi, çalışmayı çalmak anlamına gelmektedir. Yaratıcı olmak daha önce var olan şeyleri hiç kimsenin bir araya getirmedeği şekilde ilişkilendirmektir. Hayal etmek bilgi ve hafıza ile doğrudan ilgilidir. Sadece referanslarla hareket edebilirsiniz. Onları ayırdetmeniz ve ne olduklarından haberdar olmanız gerekmektedir. İşte bu anlamda kleptomani bir zihinsel sağlıklılık halini almaktadır"(26) şeklinde yorumlayarak gerekçelendirmiştir.

Herzog & de Meuron ise mimarlıklarında transpozisyon tekniğini kullanma gerekçelerini, şu şekilde ortaya koymaktadırlar: "Biz mimari çalışmalarımızın, hiç bir zaman sanat eserleri olarak görülmesini istemedik. Onları her zaman şehrin bir parçası, değişime yöneltilmiş bir şeyin (bizim katkımızla veya değil) parçası olarak gördük. Sık sık sanatçılar ve bilim adamları ile işbirliği yapıyor olmamız da bizim mimarlığımızı sanat eserine dönüştürmemektedir. Binalarımızın sanatsal karakterinin nereden kaynaklandığı sorusuna, onların son derece mimari olmaları, büromuzda geçirdikleri tüm tasarım ve düşünce sürecinden sonra mimari enerjiyle dopdolu olmaları gerçeğine bağlayabiliriz"(27).

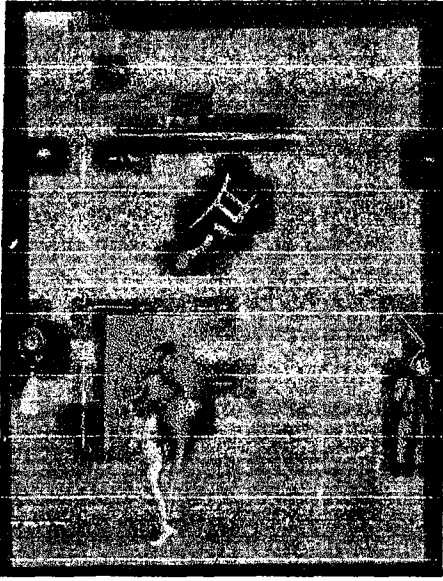
Günümüz mimarlığında, önemli olan, büyüleyen şey, değişim ve çeşitliliktir. Mimarlık ve aynı zamanda güzel sanatlar suyun yüzeyi gibi değişim potansiyelleri ve kapasiteleri ile bir benzerlik gösterirler. Bir su kütesinin yüzeyi inanılmaz çeşitli yüzlere sahiptir; hava durumu ve ışığa bağlı olarak, tamamen saydam veya tamamen kapalı, korunmalı görünebilir; cam gibi pürüzsüz olabilir veya benzersiz yansımalar yapabilir. Doğa dediğimiz bu çeşitlilik tamamen büyüleyicidir; dağlar, gökyüzü ve ormanlar da bu yeteneğe sahiptirler ve bu çeşitlilik aynı zamanda mimari ifadenin de büyüleyici kaynağıdır.

Tüm bu sorgulamalar ışığında son on beş yıl içinde mimarlık ile sanatın her kolunun -resim, fotoğraf, heykel, sahne sanatları, enstalasyon sanatları gibi- mimarlıkla bir bütünleşme içine girdiği ve birbirlerini kendi ifadeleri içinde kullandıkları gözlemlenmektedir. 1947'de savaş sonrası düzenlenen "Geçeküstücülük Sergisi"nde Frederick Kiesler farklı disiplinlerin birlikteliklerini şöyle anlatmıştır: "Ben mekansal biçimlenmeyi tasarladım, ressam Duchamp, Max Ernst, Matta, Miró, Tanguy ve heykeltıraş Hare ile Maria'ya planımı uygulamaları için çağrıda bulundum. Büyük bir istekle çalışmaya katıldılar. Biçim ve içerik açısından bütünün her parçasını, her bir sanatçı için özel olarak tasarladım. Tek bir mesleğin sanatçıları yerine, mimar-ressam-heykeltıraş ve ozan (temayı kaleme alan kişi) grubunun yarattığı bu ortak yapıt, -başarısız olma durumunda bile- plastik sanatlarımızın gelişmesi için son derece özendirici bir umut taşımaktadır"(28). Mimarlar da bu anlamda sanat yoluyla görmeyi, bilinçli bir şekilde, "şey"leri nasıl görebileceğini; ölçek ne olursa olsun -mesela bir taş yığını, çubuk, kırılmış cam veya renk, tekrar edilmiş bir desen veya sadece boş bir mekan- ve alışılmış zevk kategorilerinin ötesine gitmeyi (özellikle kendi disiplinlerinde varolan) öğrenebilir. Bazen de mimarlar maddeleri bilmeyi ve görmeyi, (günümüzde bir çok mimar için tutku haline gelen) immateryaliteyi oluşturan faktörlerin yardımıyla, öğrenebilirler(29).

Mimarlık artık narsist bir yabancılaşmayı ve anlaşılabilir bir kategorinin ürünü olmayı terketmiştir. Bu hiç bir şekilde banallığa, sıradanlığa veya profesyonelliğe koşulsuz bir teslimiyet değil, daha çok imaj ve strüktür arasındaki ilişkinin, (daha açık bir iletişimi yerleştirmeyi hedefleyen bir bakış açısıyla) aydınlığa çıkarılması

alışmasıdır. Kavramsal değişimlerle, alıntılarla, mimari oyunların zorlayıcılığı ile gelen, sürekli bir huzursuzluk, bugün tematik çekirdeği oluşturan basit elemanlarla geliştirilmiş, bir (mucizevi) mimarlığı oluşturmaktadır. Suva projesi, -eski bir bina, devamlı bir cam duvarla sarılarak ve bir hologram varmışçasına ışığın çeşitlilikleriyle kimi formların gözden kaybolması ve kimi formların açığa çıkışıyla- bu mucizevi mimarlığa iyi bir örnek oluşturmaktadır. Aynı şaşırtıcı çizgi, Ricola binasında betonarme duvarların ağır boşluklarında ve ipek ekranlı panel yüzeylerinin değişim ve titreşim veren cephe düzenlemesinde görölmektedir(30).

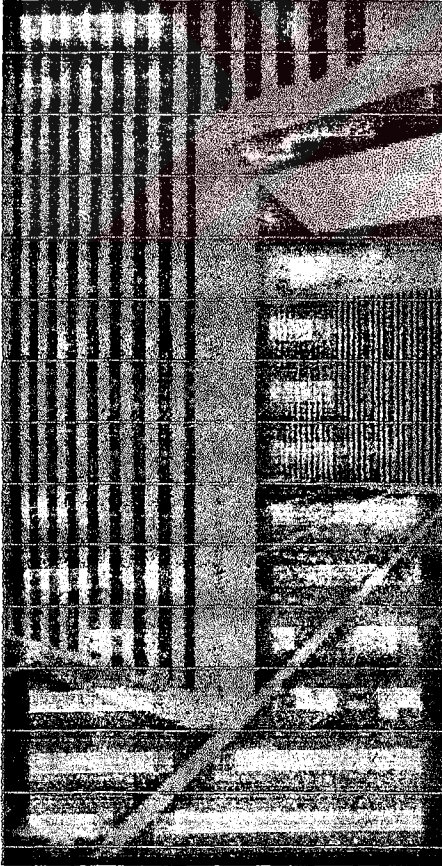
Daha açık bir ifade tarzını ortaya koyan bu mimarlık, daha önceki araştırmaların izlerini tamamiyle ortadan kaldırmayı amaç edinmemektedir. Tam aksine onları da açık bir temel ve keşfin tekniklerinin bir mirası olarak elinde bulundurmaktadır.



Şek.4.1. Diller & Scofidio  
Hotel Pro Forma, Deneysel  
tiyatro grubuyla çalışma



Şek.4.2. Diller & Scofidio  
Çeşitli disiplinlerle çalışma



Şek.4.3. Enstalasyon, Daniel Buren



Şek.4.4. Belfort Tiyatro Binası,  
Jean Nouvel, 1983

## 5. SANATI KULLANIMI

Çağdaş toplum, bir sürü imajın ve sanatsal tavrın deneyiminden geçmektedir. Herşey orada fragmanlar (modada, tasarımda ve reklamcılıkta) halinde bulunmaktadır. Estetik çevremizi oluşturan bu kaleydoskopta, mimarlık ve sanat arasında, bir diyalog kurulmaktadır. Günümüzde sınırlar, daha tanımsız bir hale gelmekte ve bir çok sanatçı mekanı sorgulamak istercesine, mekanla oynamaktadır. Bir grup sanatçı da, mimarlıkla ilgili olan fikirlerle hareket etmekte, inşa edilmiş olanın veya yerleşimlerin fragmanlarıyla çalışmaktadırlar.

Öte yandan mimarlık ve sanatın birbirlerine bakış açılarında, bir çok insan aktif olarak şehir ve sanatın yokolmuş ilişkisini tekrar kurmaya çalışıyorsa da, mimarlıkla sanatın, birleştirilmiş etkileri ve eğlendirici ideolojisi, bu ilişkiyi kurmada etkili olmaktadır.

1910'larda Adolf Loos gibi teorisyenler, sanat ve mimarlık çalışmaları (hatta fonksiyonları) arasında derin, uyumsuz bir noktaya işaret etmişlerdir. Biri ruhunda devrimci iken, gerçekte muhafazakardır; bazı durumlarda tamamen radikal ve bezemeden arındırılmış olsa bile, hala fonksiyonu ile beraber düşünülür ve hem tarihe, hem de toplumun belleğine kazınmıştır. Diğeri (sanat), yapabildiği oranda ona karşı durmaya çalışmaktadır. Hala ham ve anlık, ve gösterme, ihbar etme fonksiyonundan başka fonksiyonu olmayan bir şeydir. O aracısız, tek sesli bütün olmayı hedeflemektedir. Ruhsal tutarlılığı ve bazen kişisel veya kollektif bir dramın ifadesi olmayı suçlamaktadır(31).

Tüm bu tartışmalar bizi kimi sorgulamalara ve sanat çalışmaları üzerine nesnel gözlemler yapmaya itmiştir. Sanatın mimarlığa ne anlattığı ve ne katkıda bulunduğu gerçek soru işaretleridir. Sanatsal çalışmalar, mimarlık için gerçek bir taban olma niteliğini taşır.

Mimarlık, zaman içinde -imtiyazların güçsüzleştirilmesine rağmen- sanatsal bir statü kazanmış olsa bile, hala fonksiyonel ve araçsaldır. Sanatın kurulaştığı noktada mimarlık, sakinleştirmekte ve himaye altına alma rolünü üstlenmektedir. Mimar, bir düşünür değil profesyoneldir,

bir sürü boyutu (bir çoğu bir takım çabasının meyvesi olan) ele alması gereken, aktif ve yoğun bir aracıdır. Mimarın işi maddedir. Somut hayallere konstrüksiyonlara ve yerleşimlere referans verir. Sanatsal bir fikir ise, bir imaj, bir kelime veya bir ifade olmaktan ötesini gerçekleştiremez.

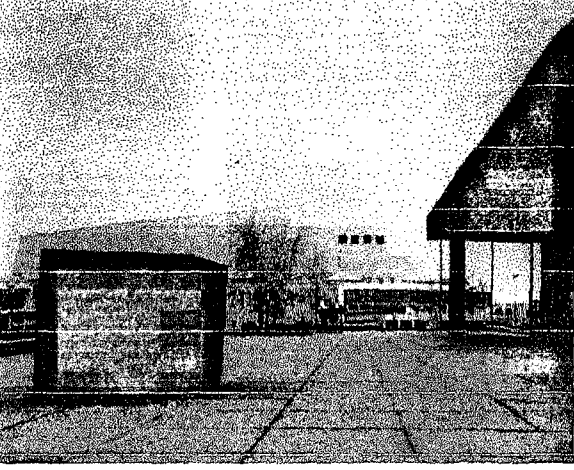
Bu bakış açısından yola çıkarak şöyle bir tesbite ulaşabiliriz: Gerçek mimarlık artık ayağa kaldırılan somut kütlenin arkasındaki soyut ifadede saklıdır. Yani mimarlığın gerçeği, inşa edilmiş mimarlık değildir. Mimarlık kendi gerçeğini, inşa edilmiş olan veya olmayan durumunun dışında oluşturmakta ve bir resmin veya heykelin kendi özerk gerçekliğiyle karşılaştırabilmektedir. Sözü edilen gerçeklik de, gerçek bina, dokunulur bir şey değildir. Mutlaka bu dokunulabilirlik olmalıdır, ama sadece mimari çalışmanın bütünü ile ilişkisinde... Onun ruhsal niteliğini, maddesel olmayan değerini düşünmek gereklidir. Sanat eseri bir kez doğal bağlamı dışına çıkarıldığında maddesel varlığının seviyesine (bu malzemenin en üst ontolojik durumudur) ulaşır. Tüm diğer malzemelerin ontolojik durumları, günlük hayatın faydalı objelerinin ve bugünün tipik mimarlığının üretimi sırasında insanlığın içinde yer aldığı, toplu bir tecavüzle son bulan, aşamalı bir değer yitirmeyi tarif etmektedir. Maddesel dünyanın ruhsal niteliğine ait bu düşünceler, tek bir bağlamda görülmelidir. Bu bağlam, gerçeğin hissedilmesine ve onunla entellektüel olarak yüzleştirilmesine eğilim göstermektedir(32).

Soyut sanat, -resimsel ve saf plastik etki alanında-, şimdilerde mimarın görsel kültür alanı içinde değerlendirilmekte ve parçası haline gelmektedir. Aslında soyut sanatın mimarlık ile vazgeçilmez bir etkileşim içinde bulunması, yeni bir şey değildir. Yüzyıl başı modernitesi sanatsal soyutlamayı De Stijl hareketinin neo-plastik tavrının etkisi altında mimarlığa taşımıştır. Modernitenin indirgemeci tutumu, mimari biçim seçimlerini aynı yalın dağarcık içinden yapan, bugünün mimarisi üzerinde önemli bir etkidir. 1960'larda Amerika'da resimden heykele yansıyan yeni bir hareket olarak ortaya çıkan Minimalizm de, bu mimarlığın minimalist yaklaşımlarının başka bir kaynağını oluşturmaktadır. Minimalizm, öncülüğünü Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris, Leo Castelli, Robert Smithson ve Richard Serra ile Donald Judd'ın yaptığı ve ilk kez Ad Reinhardt, Barnett Newman ve

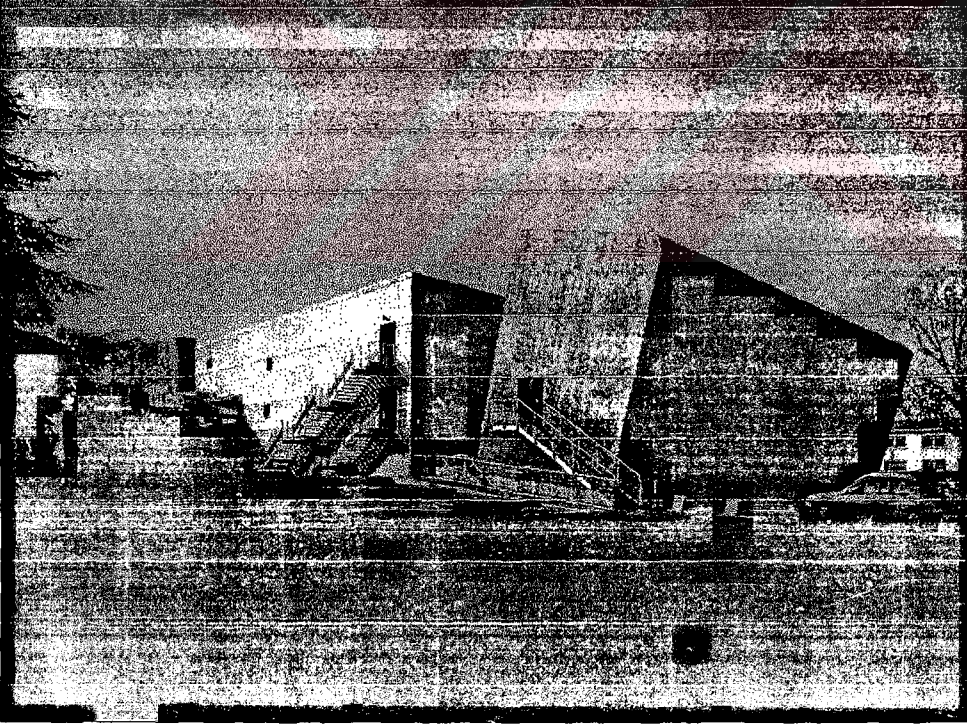
David Smith'in çalışmalarında göze çarpan, konstrüktivizme yeni bir hareket kazandıran ilkel strüktür veya ABC sanatı olarak adlandırılan ve içinde Bauhaus'un güçlü etkilerinin hissedildiği bir hareketti. Minimalist heykeltıraşlar ve ressamlar Frances Spalding'e göre "dilsizliğin peşinde koşuyorlardı" ve soyut sanatta yeni bir indirgemeci tavır olarak görülebilirlerdi. Minimalist sanatçıların eserlerinin fenomenolojik doğası, arkitektonik saflığı ve yerle ilişkisi, günümüz mimarlığının daha genç jenerasyonu üzerinde (özellikle Amerika ve Avrupa'da) Venturi ve Postmodernizm sonrası mimari değerlerin tekrar değerlendirilmesi sonucunda, inanılmaz derecede etkili olmuştur(33) (Şek.5.1,5.2).

1960'larda özellikle Amerika'da görülen radikal sanat hareketleri, sanatın ele alınış biçimi hakkında yeni bir sorgulama getirmiş ve daha sonraki mimari jenerasyonlar üzerinde çok etkili olmuştur. Michael Craig-Martin'in minimal bir dil ile yaptığı tanımlama, bu sanatlardaki kabullerin, günümüz mimarisinin savunularıyla ne kadar örtüştüğünü göstermektedir: "Ayrırma; ironi; tanıdık obje ve imgelerin kullanımı; ikincil imgelerin kullanımı, tekrarlanan üniteler, mekanik süreçler; dile ait ve kavramsal kaygılar; algısal psikoloji ve izleyicinin rolüne yönelik ilgi; hem indigeme (redüktivizm) kavramı, hem de Duchamp'ın çalışmalarına olan hayranlık; farklı materyallerde ve üretim süreçlerinde gizli olan anlamların kabulü;; herhangi bir ve tüm materyallerin kullanmaya hazır olma; yüksek ve alçak kültür arasında görüntüdeki ayrırma kayıtsızlık; soyutlama ve simgeleme arasındaki ayrırma kayıtsızlık; hiyerarşinin reddedilmesi; temel inançların sürekli sorgulanması üzerine kurulu kökler sanısına teslimiyet; basitlik, açıklık, doğrudanlık ve sezgiselliğe verilen öncelik; metafiziksel veya metaforik olandansa fiziksel olanın iddiası; bu karakteristikler 60'ların kritik sanatlarında: Pop, Minimal ve kavramsal sanatlarda göze çarpmaktadır"(34).

Bu yaklaşımların ve fikirlerin bir araya gelmesi, bir yaratı olanakları patlaması; sanat yapmanın ve sanatı anlamının, dünyaya bakışın yeni yollarını yaratmıştır. Önemli ve görünür farklarının yanı sıra bu üç hareket, radikal meydan okuması bugüne kadar devam eden bir estetik alan oluşturmuştur. Bu alanın uzantıları ve etkileri günümüz 90'lar mimarisinde de görülmektedir.



Şek.5.1. Charlie Chaplin anısına bir Enstalasyon, Richard Serra, Berlin, 1977



Şek.5.2. Rezé Mediatheque, Massimiliano Fuksas, Loire, 1991

## 6. MİMARİDE YENİ ANLAMLAR

Yirminci yüzyılın son dönemlerinde yeni bir mimari duyarlılık ortaya çıkmıştır. Bu duyarlılık sadece asrın ilk dönemlerindeki makine estetiğinden kazanılan kültür birikiminin bir yorumunu, bir zaman dilimini yansıtmamaktadır. Aynı zamanda bu duyarlılık, biçimlenmenin çıkış noktasına odaklanmış mimari hakkındaki tartışma ile, bu platformda kuvvetli, kökten bir değişime de yol açmıştır. Artık mimarlar, sanatsal ve teknik yenilikleri içeren projeler üzerinde, mimari yüzeylerin imkanlarını, onların farklı yorumlarını ve doğasını araştırmaktadırlar. Günümüz mimarları sadece görsel yansımaları ve materyal kaliteleri ile ilgili değil aynı zamanda onların taşıdığı ve mimariye katabilecekleri anlamlar üzerinde de durmaktadırlar. Elektronik iletişim ve bilgisayar teknolojilerini içeren, günümüz kültüründen etkilenen mimarlar; görsel algılamalar, kavramalarla birlikte strüktür ve mimari elemanların birbirleri ile girdiği ilişkileri, tekrar değerlendirmeye başlamışlardır. Malzemenin evrimi ile beraber, ilkel olanın teknoloji ile tekrar ruh kazandırılması çabası içine girmişlerdir. Çalışmalarda gözlemlenen, sözü geçen duyarlılık bir geriye bakışı değil, özellikle cam ve çelik strüktürleri kullanmış, ilk dönem modernistlerinin, *görsel objektivitesine* bakan bir dönüşü içerir.

Tarihsel döngü içinde bu yeni kavramları (saydamlık, katmanlaşma, hafiflik v.s), geçmiş referanslarla bağlantı kurabilmek için, aydınlanmadan günümüze kadar geçen bir dönemi ele almak gerekmektedir. Aydınlanma dönemi, optikle ilgili bilimsel keşiflerle karakterize edilmişken, onun mimarideki yansımaları o kadar şiirsel değildi. 20.yy'ın başındaki ekspresyonist hareket cam mimarisinin tarihsel olarak anımsandığı bir ruh, fantezi, dönüşüm ve ütopyacılığı getirdi. Birinci Dünya Savaşı sonrası Bruno Taut gibi ekspresyonistler sadece yeni biçimler değil, yeni toplum yapısı aramaya başlamışlardır(35). On yıl önce basılan bir makalede K.Michael Hays bir tür "kritik mimari"nin olasılığından söz etmektedir. Bu mimari; bir kültürel fenomen ve kendi tarihine özel referanslar veren bir mimarlıktır. Hays'in kritik mimarlığı tanımında; "özel bir çeşit yazı olduğunu unutmayan ve öyle

algılanan, dokunulabilir, kendisinden önce varolan kültürel değerlerin etkin ifadesini taşıyan ve soyut biçim sisteminin bağımlı özerkliği arasında bir yer bulmaya çalışan”(36) nitelermeleri görölmektedir.

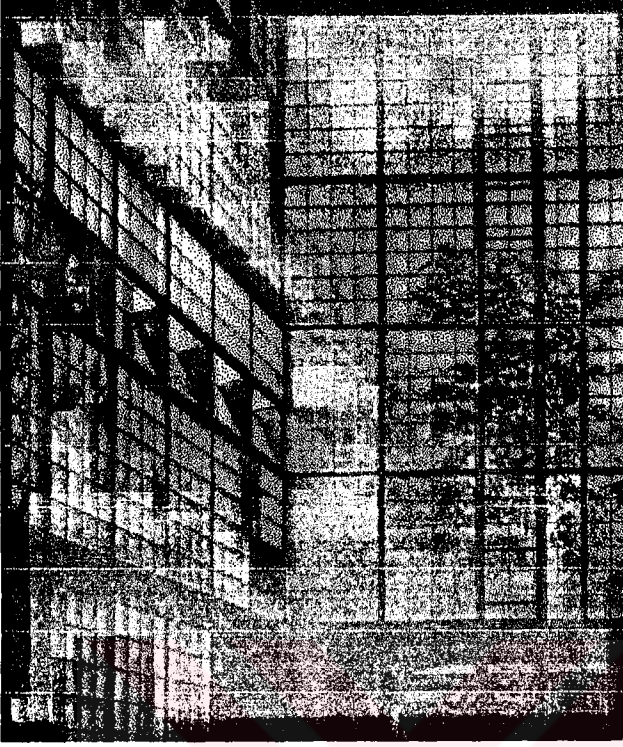
Tarihçi Reyner Banham modern mimarlığın resmi tarihini, “yirmili yılların sonunda ortaya atıldığı ve otuzlarda adı konduğu haliyle kuru bir kemiğin ilik deliğinden bir bakış olarak” değerlendirmektedir. Gideon’a göre; “Birdenbire modern mimarlar ataları ile olan bağlantılarını tereddüt etmeden kestiler”(37). Bu hareketin -bütün fütüristler, romantikler, ekspresyonistler, elementaristler ve saf estetikçilerin koyduğu haliyle- iskeletsel tarihi, Giedion tarafından açıkça ifade edilmiş olsa da, bu Giedion bakış açısı değil, hareketin kendine bakış açısını göstermektedir.

Otto Wagner, Postal Savings Bank (1904-1906) binasını şöyle anlatır: “Antik Yunan heykelinde uçşan kumaş dışı vücudunu nasıl giydirirse -sakladığı kadar da güzelliğı ortaya çıkararak-, Wagner’in strüktür ve konstrüksiyon davranışı da, aynı hoş ve tinsel oyunu içermekte ve büyük ihtimalle bu, sadece belli yaşa ve tecrübeye ait bir kişiden beklenebilecek bir tavır olmaktadır(38). Binanın içine, ipeksi saydanlığı veren de, tam bu prensiptir. Cam peçe, demir ayaklar üzerine kaldırılmış ve kabuğı dikkatlice keserek hafifçe ortadan kaybolmaktadır. Paul Nelson’un “teknosürrealist”(39) Suspended House (proje, 1938)’u içine asılmış boşlukta yüzen hacimlerden oluşşan cam kütlesiyle, birçok proje için örnek teşkil etmektedir. Bu, Sejima’nın kızlar yurdundan Maki’nin kongre merkezi projesi ve Manfred ve Lauris Ortner’in Viyana Modern Sanatlar Müzesi teklifine kadar uzanan bir esinlenmedir. 1935’te inşa edilmemiş projeyi tanımlarken, Nelson şunları eklemiştir: “Uzayda asılmışlık, dış dünyadan izole olma duygusunu kuvvetlendirir”(40)(Şek.6.1). Maison de Verre de zamanında yer alan, evrensel uslubun kemikleşmiş parametrelerini aşşan bir bina olarak tanınmaktadır. Bu bina sinematografik bir mekan hissi veren bir bina olarak görölmektedir(Şek.6.2). Bu sinematografik mekan tanımı da, buradaki güncel sinerjiyi tarif etmeye uygun bir imaj oluşturmaktadır(41). Binanın görsel karmaşası iç mekanını ortaya çıkartırken, gösterdiği çekingenlik, strüktürel seçilirliğın gönüllü olarak ikinci plana atılması ile Maison de Verre’in cephesi Starobinski’nin dönüşlü hareket bakış nosyonuna uygun bir örnek

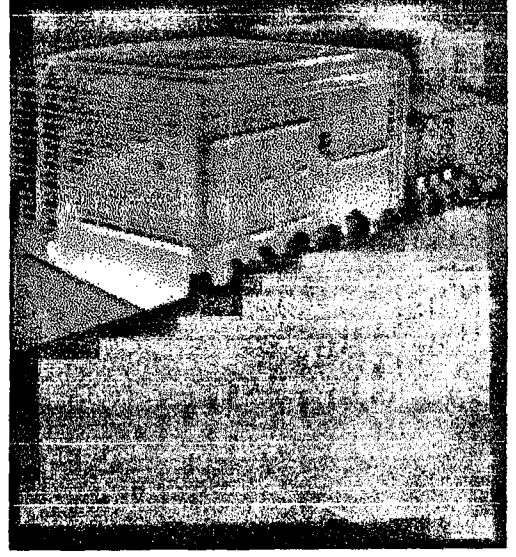
oluşturmaktadır. Vidler'in "gölgeli varlıklar" olarak tanımladığı cepheler tarifi, Pierre Chareau'nun bu eseri için de söylenebilir.

Gordon Bunshaft'ın 1963'deki Beinecke Rare Book ve Manuscript Library (Yale Üniversitesi) binası gibi binalarda, kesit içinde kesiti içeren dış bir yarı saydam mermer-alabaster katmanının çevrelediği, iç hacme, nadir kitaplar kütüphanesinin kontrollü bir cam ve klima tekniği ile yerleştirildiği ve yarı saydamlık kullanımı ile, David Chipperfield'in Berlin Müzesi ek bina teklifi (1994) ve Herzog & de Meuron'un Greek Orthodox Church projesi gibi çalışmalar için iyi bir örnek olmaktadır(Şek.6.3). Tez kapsamında verilen örnekler, modern mimarlık tarihinde kaybolmuş bir takım örnekleri tekrar yakalamakla beraber, eski üstadların güncel bir yorumla tekrar değerlendirilmesini de yansıtmaktadır. Postmodern mimarlık eleştirmenleri tarafından önerilen "cam kutu"nun tarihsel hicvinin bir sonucu da, yeni bir mimarlık jenerasyonunun çok da uzak olmayan bir mimari geçmişi tekrar keşfetmesidir. Charles Jenks, Mies van der Rohe'nun yapıtları üzerine tabanlanan yorumunda, sadeleştirilmiş değerler üzerine yaratılan mimarlığın genel yorumu hakkında, tek değerli -indirgenmiş- terimini kullanarak, postmodern yorumlara iyi bir örnekleme getirmektedir. Gerçekte Mies'in ve onu takip edenlerin mimarlığı, verdiğimiz örneklerin doğru olarak değerlendirilmesi için, en önemli sistemdir. Çünkü onlar birkaç malzemeden ve tek dik açılı geometriden faydalanarak, yapının ruhuna minimal ifadeleri de vermektedirler(42). Tugendhat evinde, cam kullanımındaki *non-material* ifade ile, Barcelona Pavyonundaki cam kullanımı arasında, algı çokluğundan bahsedebiliriz. Rem Koolhaas'ın "Two Patio Villas" (Rotterdam, 1988) yapısında net, dondurulmuş, yeşil renkli ve güvenli camı, Mies'in daha çok Barcelona Pavyonu ile bir ilişkiyi zihinlerde canlandırmaktadır(Şek.6.4).

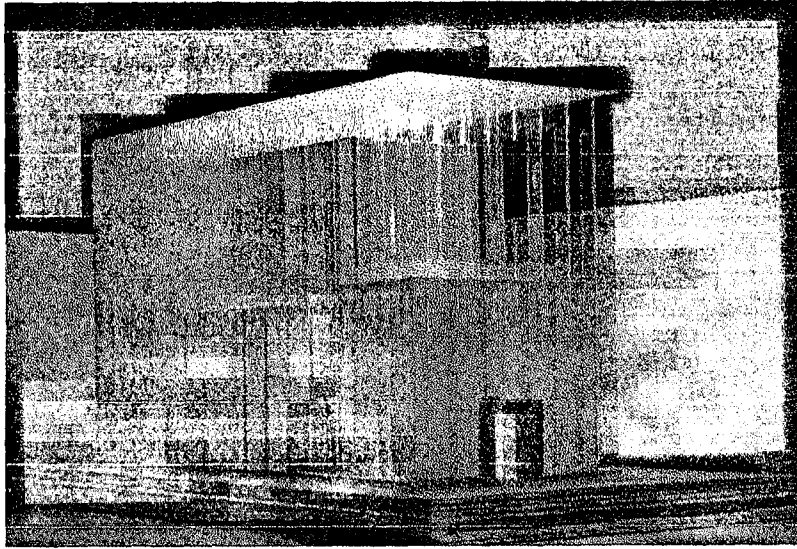
Rasyonalist mimarlar tarafından reddedilseler ve modern mimarlık tarihinde yer almasalar da -özellikle Bruno Taut'un "Cam Zinciri-Glass Chain" ile ilişki kuran ve onu takip edenler üzerindeki etkisi-, modern üstadların çok iyi bilinen bir çok işinde ve Mies'in 1920'deki cam gökdeleninde de etkisini göstermektedir. Gropius, Bauhaus manifestosunda, Taut'un ekspresyonist ütopyacılığından etkilenmişti: "Hep birlikte geleceğin strüktürlerini düşünelim, bunlar; mimarlığı, resmi, heykeli hep beraber kucaklayan ve bir gün Tanrı'ya doğru bir



Şek.6.2. La Maison de Verre, 1932,  
Pierre Chareau



Şek.6.1. Modern Sanatlar Müzesi,  
Ortner& Ortner, Yarışma Teklifi,  
1990



Şek.6.3. Iglesia Ortodoks Kilisesi,  
Herzog & de Meuron, Zürih, 1989

milyon işçinin ellerinden, yeni bir inancın sembolü olarak yükselecektir”(43). Burada Gropius, döneminin sosyopolitik çizgisini mimari bağlamda değerlendirmiştir. Kenneth Frampton, Banham ve diğerleri, standart modern tarihlerinin, genellikle birbirleri ile uzlaşmaz olarak algılanan, yönelimler arasındaki önemli ilişkileri atladıklarını söylemektedirler.

Rowe ve Slutzky'nin bir Amerikan jenerasyonu ve daha az bir Avrupa jenerasyonunu kırk senelik bir "cam rüyası"ndan uyandırmasındaki başarı, saydamlık ve opaklık arasında, temel olandan daha derin bir diyalektik ortaya koymasına dayanır. Rowe'un klasik cepheye olan nostaljisini ve teknolojik imaja olan antipatisini düşündüğümüzde bu, uzun süredir devam eden ilişkinin ortaya çıkması için elverişsiz bir ortam yaratmıştı. Rowe ve Slutzky bu ikilemi tersine çevirmişlerdir: Cam strüktürlerin literal saydamlığını maddesellikle, Le Corbusier'in fenomenal saydamlığını entellektüel soyutlamanın "üst" fonksiyonunu birbirine eşitleyerek gerçekleştirdiler. Bunu şöyle açıklamışlardır: "Temel ayrım ortaya konulmalı, saydamlık zaten bir maddenin sahip olduğu bir nitelik olabilir, fenomen veya görünürde bir saydamlık bir kablo ağı veya cam perde duvarda olduğu gibi veya organizasyonda mevcut olan bir nitelik olabilir"(44).

Burada görülen cepheler sadece Rowe sonrası saydamlık anlayışını ifade etmekle kalmaz, klasik cephenin önsel algılanmasına ve strüktürü elimine etmesine ve reddetme dizgesine bir karşıtlık da oluşturmaktadır. Her iki dönem mimari anlayışında da, belirsizlik düzeyini koruma, mimari ifadenin kesinliğine ulaşmayı sınırlandırma vardır. Bu yeni mimarlık, Rowe ve Slutzky'nin mimari biçimin varlığında bulunduğu tuhaflığı, belirsizliği ve duyguların uyandırılmasında bulunduğu düşünme olasılığını keşfederek, onlardan ayrı olarak mimari kabuğun anlamına yatırım yapmıştır. Yeni mimarlık ile ayrım getirilen eski arasındaki ortak nokta, "belirsizlik" ve kesinliği oluşturmada engellenenin varlığıdır. Membranlarla, ekranlarla, filtrelerle, bu mimarlığın yüzeyleri bir duraksatma, gecikme, engelleme ve yavaşlatma ifadesi ortaya çıkarmıştır.

Güncel bağlamda Rowe'un Epikürenizm'ine eleştirel bir bakışı içeren örnek olarak verilecek projeler, *sachlich* (gölgesiz ışık) mimarlığının bir onayı olarak değil, zamanımızın yenilenmiş bir püritanizmi olarak

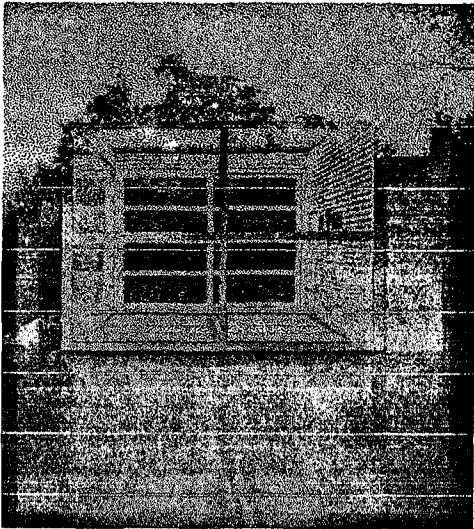
ifade edilmiştir. Tam tersi bu son dönem mimarlığı, duyuların ortaya çıkardığı duyu dünyasına güven duyarak, "güzel" -özellikle mimari tartışmalarda nadiren duyulan bir kelimedir- olarak tarif edilebilir (Aslında akademik rasyonalistler, mimari tartışmanın temellerini oturtmada, bu türden başarılarından hoşlanmakta ve mimarları "güzelliğin gizli araçları" olarak adlandırmaktadırlar). Örneklemelelere gidilen projelerin bir kısmının, görsel bir çekiciliği vardır. Aynı şekilde bu projeler, postmodernizmin mimarlık için, tarihi formun bastırılmış yüceliği olarak seçtiği ve felsefi spekülasyonu davet eden eleştirilerini de reddederler. Bu son yorum üzerine Koolhaas biraz mizahi anlatımla ifade etmiştir: "Bizim karışmış bilgeliğimiz karikatürize edilebilir: Derrida'ya göre *Bütün* olamayız, Baudrillard'a göre *Gerçek* olamayız, Virilio'ya göre *Orada* olamayız. Umutsuzca *Bütün*, *Gerçek* ve *Orada* olmak üzere kurulmuş bir meslek için uygunsuz bir repertuvar"(45).

Tony Kushner'in Amerika'da *Melekler-Angels* adlı oyununda, ikinci sahnesini Aleksii Prelapsarianov şu sözlerle açmaktadır: "Biz devrimciler bu deli, kıvranan gezegensel organizasyonsuzluğun, gerçeğin, olayın, belanın görünmez dalgasına önerebileceğimiz hangi düşünce sistemimiz var"(46). Prelapsarianov'un bu sözleri bizi, postmodernizm tartışmasının son otuz yıl boyunca çoktan bulanmış sularının, yeni bir bin yıl yaklaşırken, kendi eleştirel referans dizisi ile karışacağını hatırlatmaktadır. Yine de bunun üstüne çıkan bir düşünce sistemi iddia etmeden, yeni mimari sinerjide çağın ruhuna (kendini çoğu zaman buluş ve idealizm olarak ifade eden bir ruha) yenilenmiş bir uyumun kanıtlarını görmek mümkündür. Koolhaas yukarıda tanımlamasını getirdiği "uygunsuz repertuarı"na uygun olarak "bütün"ü; tekrar inşa etmek için gerçeği ortaya çıkarmak, kolektifi tekrar icat etmek ve maksimum olasılığı elde etmek olarak, geri istediğini ifade ediyor. Kendi yaptığı işin dışında "Koolhaas'ın kavramları" çok farklı ölçeklerdeki projelerde ortaya çıkabilmektedir. Bu kavramlar, genelde daha küçük projelerde, daha küçük programların, daha doğrudan ifadeye izin verildiği durumlarda, daha kolay ayırdedilebilir. Bu kavramsal analize örnek teşkil edecek bir bina ise, mütevazı ölçeğinin tersine üzerinde çok şey söylenebilecek Leisure Studio yapısıdır. Aynı zamanda bu yapı, Hays'in eleştirel mimari tanımına da uymakta ve kötü bir

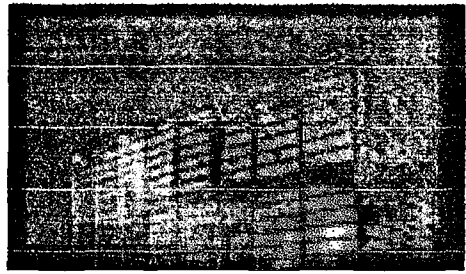
çağda, kolayca görmezlikten gelinen bir idealizmin ifadesini de taşımaktadır(47) (Şek.6.5).

Son dönem mimarlığı bu anlatılanlar ışığında teknoloji ve bilimi kullanarak ve kendi dışındaki disiplinlerle işbirliği yaparak -onların sahalarında seyahat ederek-, kendi mimari dilini oluşturan bazı kavramları yüklenmiştir. Saydamlık ve hafiflik, katmanlaşma, immateryalite, ışık kullanımının yeni yorumları, günün ruhunu yakalamak-zeitgeist, farklı disiplinlerle çalışarak organik birliktelik oluşturmak gibi yüzyıl sonu toplum yaşamının her kesitine uygulayabileceğiniz bu kavramlar, alt başlıklar halinde, mimari içerik açısından değerlendirilmekte ve karşılıkları sorgulanmaktadır (Şek.6.6,6.7).

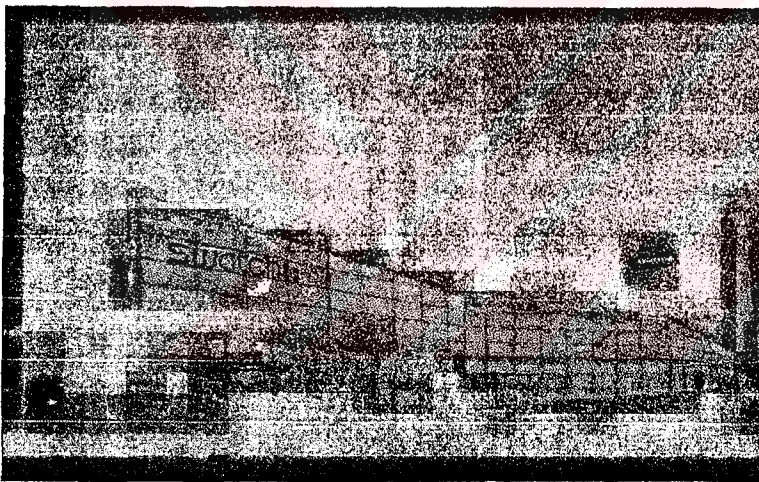




Şek.6.4. Two Patio Villas, Rem Koolhaas  
& OMA, Rotterdam, 1991



Şek.6.5. Leisure Studio, 1991  
Grup Kaakko, Finlandiya



Şek.6.6. The Swatch  
Olympic Pavilion, Pfau  
Architecture, Atlanta



Şek.6.7. The Swatch  
Olympic Pavilion, Pfau  
Architecture, Atlanta

### 6.1. SAYDAMLIK VE HAFİFLİK

Jean Jacques Rousseau'nun söylediği gibi "tüm taşların en masumu" olarak adlandırılan cam, saydamlığı çağrıştırmaları, varolanla, yok olan arasındaki sınırı ifadesi ile yüzyıllar boyunca mimari biçimlenme üzerinde etkili olmuş bir malzemedir. Yüzyıl başındaki saydamlığı çağrıştıran ifadesi ile teknolojik gelişmelerin cama verdiği binbir türlü özellik onun fiziksel boyutunun da değişmesine yol açmıştır. Cam artık saydam olmayı değil yarı saydam olma, reflekte olma, enerji üretme ve koruma gibi özellikleri de içeren çok anlamlı bir malzeme haline gelmiştir. Tartışılacak olan özellikleri, farklı bir boyuta taşınmıştır. Saydamlığı da artık sadece cam vermemektedir. Cama yüzyıl boyunca yüklenen anlam ile bu yer değiştirmeler, son onbeş yılda mimari ifadenin yorumlanışında da önem kazanmıştır.

Ludwig Hilberseimer'in 1929 tarihli makalesinde "glas-architektur" çağdaş mimari davranışlarla, tarihsel antipodları sunan rasyonalist bir bakış açısını sergilemektedir. Ona göre cam ve çeliğin kullanımında, hijyenik ve ekonomik amaçlardan öte, daha başka endişeler yatmaktadır. Bunlar, artık mimarın strüktürel sistemi -daha açık bir şekilde- ifade edebildiği ve onun biçimsel özelliklerini tartışabildiği noktasına gelmektedir. Henüz estetik kaygı ve ilişkiler hesaba katılmamaktadır. Cam tamamıyla bir moda haline gelmekte, günümüzde sık sık akılalmaz şekilde -ki bunlar fonksiyonel olanın seçimi değil, daha çok biçimci ve dekoratif tavırların kullanıldığı yollar olarak- kullanılmaktadır. Bunun sonucunda asıl görevi aydınlık sağlamak ve şeffaflık vermek olan cam, kitch strüktür sistemleri ile kombine bir şekilde kullanılarak özelliğini kaybeder hale gelmektedir(48).

Hilberseimer'in bu yaklaşımı, *sachlich* estetik görüşü üzerinde üstü kapalı bir yorumlamayı içermektedir. Çelik malzemenin ve cam konstrüksiyonun imkanlarının gözlenebildiği ilk örnek olan Crystal Palace (Londra,1850-1)'ı tanımlarken Hilberseimer: "Bu bina geçmiş dönem mimarisinin oranları ile biçimlenmiş, ışık, gölge zıtlık ilişkisini tamamıyla bozan bir noktadadır. Bu sadece parlaklığın yayıldığı bir boşluğu ve gölgesiz ışığın mekanını yaratmıştır"(49).

Günümüz mimarisinde; yarı saydam cam malzemelerin (buzlu, desenli cam gibi) veya yarı saydam plastik kaplamaların veya açıklık istendiğinde şeffaf, bir ekran alanı oluşturmak için yansımali istendiğinde reflekte yapılmış iki katman halinde kullanılan camlar veya bir çok sayıda görülebilir delik açılmış perfore materyaller gibi malzemelerin daha geniş kullanımı Hilberseimer'ın "gölgesiz ışığın mekanı-room of shadowless light" tanımından çok daha farklı mekanlar oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında gerçekten son dönem yapılarında, saydamlığın mimariye gölge ifadesi verme çabası içinde olduğu gözlemlenmektedir.

Jean Starobinski'nin edebiyatla ilişkili, eleştirel makalesine "Poppaea'nın peçesi-Poppaea's veil: Saklı kalan büyüleyicidir"(50) ifadesi ile başlamıştır. Gerçekte bu başlık Montaigne'in makalesindeki "Zorluk arzuyu, isteği tırmandırır"(II.15) pasajına bir göndermedir. Burada Starobinski, Nero'nun metresi Popaea ile onun hayranları arasındaki karmaşık ilişkiyi sorgulamaktadır(51).

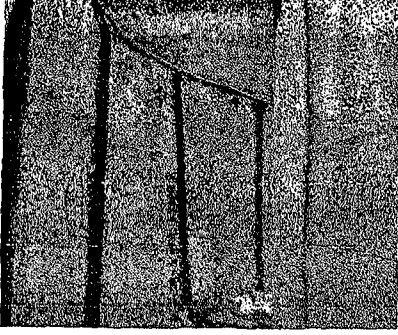
Starobinski'nin metaforu daha çok yazısal bir anlatımdır. Fakat bunu, kolay bir şekilde mimari terimler üzerinde yorumlayabiliriz. Bu anlamda cephe enterpoze bir elemandır, peçedir. Bu peçe cephenin kendi mekanı içinde, gözleyen insan ile bina arasına mesafe koyan ve dış dünyadaki biçimlerin çevrelediği, izole ettiği, insan ile öznel bir ilişkiye sebep olan bir biçimdir, bir nesnel algılamadır.

Michael Van Valkenburgh'ın Radcliffe Ice Walls (Cambridge, Massachusetts, 1988) (Şek.6.8) enstalasyonunda, dondurucu havada hafif-delikli bir metal çit üzerinden serbest olarak bırakılan su akıntısının aşağı inerken oluşturduğu yarı saydam ışık geçişi sağlayan buzlarma ile metaforik bir anlatımın işlendiği görülmektedir. Bu şekilde oluşturulan yarı saydam duvar, "Popaea'nın peçesi"nde olduğu gibi enterpoze bir elemandır. Bir dış mekanda koruma veya engel ifadesi taşıyan çit ve kısa ömürlü bir materyalin -dondurulmuş bulut metaforunun- oluşturduğu duvarın bir gözlemci (insan) ile kurduğu ilişkidir.

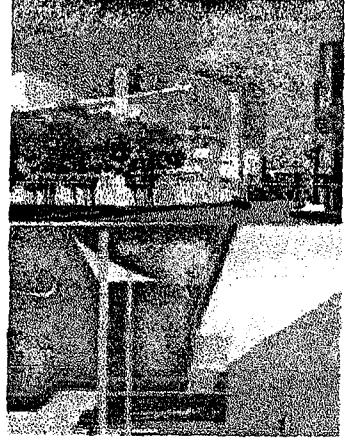
Gözlemci ile aralıklı mekan arasında kurulan bu öznel ilişki, Saishunkan Seiyaku'nun Kazuyo Sejima ile yaptığı Kız Yurdu projesi (Kumamoto, Japonya, 1991) (Şek.6.9) ve Fumihiko Maki'nin Salzburg'daki yeni Kongre Binası'nda (1992) (Şek.6.10) açık bir şekilde görülmektedir.

Kız yurdunun yoğun bir şekilde maskelenmiş, elek gibi düzgün bir şekilde perfore edilmiş cephesi, daha çok iç mekana yönelik ve görsellikte maksimum engellemeyi sağlamaktadır. Halbuki iç mekanlar yukarıdan ve cepheden süzülen filtre edilmiş ışık sayesinde oldukça açık ve özgürdür. Kongre Binası'ndaki cephe ise, daha çok açıklığa sahiptir. Fakat buna rağmen gözleyen ile kurulan bağlantı, Kız Yurdu binası cephesinden daha az bir koruma kaygısı içinde oluşturulmamıştır.

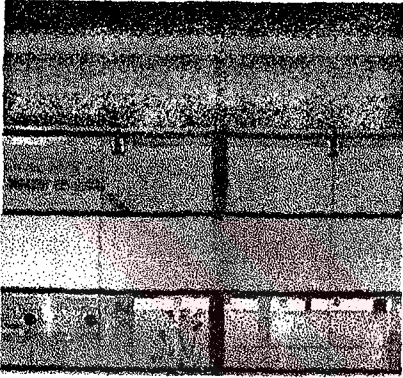
Tüm bu anlatımların özünde, -daha çok modern mimari hareket ile ilişkilenen ve üzerinde yeni konuşulmaya başlanan- "saydamlık" terimi yatmaktadır. Bir peçe kurgusu üzerinde -membran, zar olarak- değerlendirilen, objeler ile gözleyen arasındaki gerginlik, geçmişteki davranış yönlenmelerinden kaynaklanır ve bu da, "saydamlık" kelimesinin mimari ile ilişkisinin, tekrar sınanması gerekliliğini doğurmaktadır. Bu yeni davranışın özü, Jacques Herzog ve Pierre de Meuron'un Goetz Collection (Munih,1992) (Şek.6.11) binasında Jean Nouvel'in Cartier Foundation(Paris,1994) (Şek.6.12) yapısında daha iyi kavranabilmektedir. Goetz Collection, çift buzlu cam yüzeylerle desteklenmiş strüktürü ile, sanki hayali bir simge veya bitmemişlik, "havada asılı kalmışlık" hissi uyandırmaktadır. Bu da, "Miesian" cam kutuların berraklığını, açıklığını tamamıyla ortadan kaldıran, yerini bir belirsizliğe, bir ters-düz eylemine bırakmaktadır. Cartier Foundation'daki yaygın saydam cam levha kullanımıyla, serbest olarak oturan strüktür sistemi, Goetz Collection'dan daha belirgin ve açık haldedir. Bu yüzden daha uçta bir görsel etkiyi (bulanıklık ve gözden kaybolma-haze and evanescence), üstüste kaplanan görüntü kurgusu ve katmanlaşmış yüzeyler ile başarmıştır. Cartier Foundation binasında saydamlık, bina sınırlarını kaplayan, dıştan bir cam perde duvar giydirilerek elde edilmemiştir. Saydamlık olgusu daha çok strüktür ile, arada bir derinliği vermek ister. Bu düşünceyi biz, saydamlık veren cephe katmanlarının, sadece düşey duvar yüzeyleri üzerinde değil, aynı zamanda yatayda -Nouvel'in projesinde olduğu gibi- yarı saydam döşeme panellerinde de görebiliriz. Daha sonrası için Yoshiharu Tsukamoto'nun yorumu şöyledir: "hafifleştirme" duygusuyla arıtılmış, tüm hislerin beyazlaşmış iç mekanı -ki bunu malzemelerle ilişkilendiririz-, gerçek varılan sonuçtur"(52).



Şek.6.8.  
Radcliffe Ice Walls  
M.V. Walkenburgh



Şek.6.10.  
Kongre Merkezi, 1992  
Fumihiko Maki



Şek.6.9. Kızlar Yurdu. Kazuo Sejima



Şek.6.11. Goetz Collection, Münih,  
Herzog & de Meuron, 1991-1992

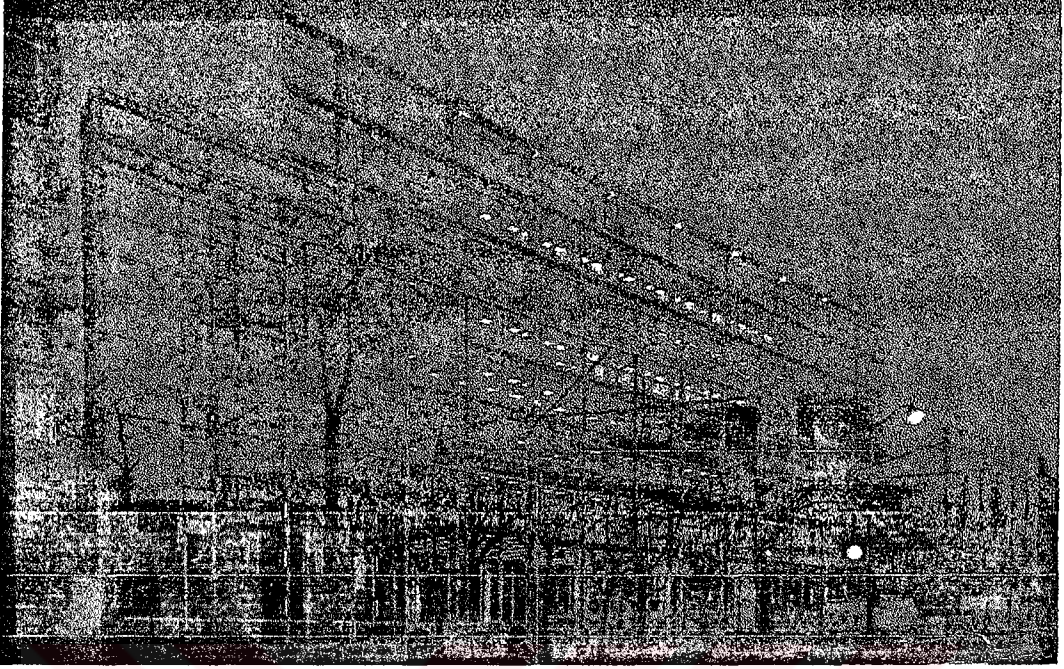
Hilberseimer'in ideal "gölgesiz ışığı"nı, savaş sonrası bina patlamasında dikilen bayağı ofis kuleleri veya konut bloklarında görmek zordur. O dönemin üstünde tartışılan evrensel sisteminin yağmalanması, hem modern rasyonalistler için, hem de onların daha sonraki izleyicilerinin eleştirileri için, verimli bir zemin oluşturmıştı. Mimarlık tarihçisi Colin Rowe, Hilberseimer tarafından önerilen türde bir mimarlığın, geleneksel cephede bulunan entellektüel karmaşadan yoksun olması ve cam perdenin teknolojik ve antiklasik efsanesi yüzünden, antipati duyuyordu. 1955-56'daki saydamlıkla ilgili makalesinde ("Transparency: Literal and Phenomenal" 1963'de basılan ve 1960'lardan itibaren birçok Amerikalı mimar jenerasyonunu etkileyen bir makaledir); "(izleyici) bir cam duvarın içinden bakmanın heyecanını hissedebilir ve bu şekilde binanın hem içini hem de dışını, ardı ardına görme imkanına kavuşur. Ama (izleyici) bunu yaparken 'fenomenal saydamlık'tan ortaya çıkan, bir takım değişik hislerin birkaçını hissedecektir"(53) derler. Modern rasyonalistlerin perde duvar mimarlığındaki, "doğrudan saydamlık"a karşı "fenomenal saydamlık"ı, bir çeşit soyut, mimari cephenin biçimsel manipülasyonundan ortaya çıkan, teorik anlamda bir saydamlık olarak yorumladıkları görülür.

Rem Koolhaas'ın "Bibliothèque Nationale de France" (1989) projesi dolu camla kuşatılmış kübik bir strüktür olarak, Rowe ve Slutzky'nin şemasının tamamen dışında kalan bir saydamlık önermektedir; onların aradığı görsel karmaşaya sahip bir bina olmasına rağmen, Rowe'un sürekli savunduğu geleneksel cephe olgusunu reddetmektedir. Anthony Vidler'in kelimelerinde ise bu yapı, "Bir boşluk değil, iç hacimlerin kristal bir blok içinde yüzecek şekilde ve asılı durduğu biçimde düzenlenmiş, katı bir bloktur. Bunlar daha sonra kübün yüzeyinde gölgesel varlıklar olarak ifade bulmaktadır. Üç boyutlulukları tuhaf ve düzlemselleşmiş veya yassılaştırmış bir şekilde ortaya konarak amorf yoğunlukların bir oyunu içinde birbiri üzerine süperempose edilmişlerdir"(54) şekliyle geçmektedir. Vidler bir adım daha atarak güncel mimarlığın bu yeni yönüyle ilgili olarak, "Konu, bilgi ve engelleme arasında çok zor bir ana asılıdır" diyerek yüzeydeki algılama karmaşıklığına dikkat çekmektedir.

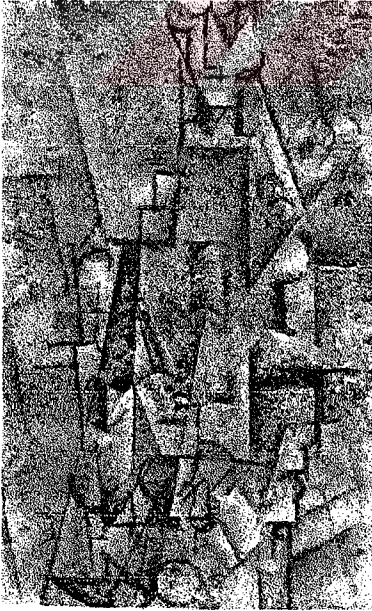
Koolhaas'ın yazılarında da, Slutzky'nin yazılarında da, "belirsiz-ambiguous" kelimesi geçmektedir. Bunların gerçekte fenomenal

-Koolhaas'ta bahsedilen fenomenallik- saydamlıktan mı ortaya çıktığı soru işaretidir. Pablo Picasso ve Georges Braque'ın resimlerinde, Rowe ve Slutzky literal-fenomenal saydamlık olarak andıkları, bir karşılaştırma yapmaktadırlar(55). Picasso'nun "*Klarnetli Adam-Man with Clarinet*"(1911)(Şek.6.13) adlı resmini literal saydamlık olarak nitelenebilir. Çünkü saydam bir figürün, "göreceli derin bir uzayda durduğu" ve bakan izleyicinin yavaş yavaş mekanın sığlığını tanımlayabildiği bir resimdir. Braque'ın "*Portekizli-Portuguese*"(1911)(Şek.6.14) aynı tarihli başka bir resminde de aynı tecrübe yaşanmaktadır. Braque'ın resminde, yatay ve bir gridin dantel gibi geliştirilmiş hali, ilk etapta sığ bir uzay ortaya koymaktadır. Daha sonra izleyici "derinliği olan bir uzayı" keşfedebilmektedir(56). Klarnetli Adam (literal) ile Portekizli (fenomenal) resimlerinin arasında göze çarpan en belirgin farklılık, uzayın gerçek sığlığının, zamana bağlı algılanmasıdır. Rowe-Slutzky'nin bahsettiği literal saydamlık, modern ve geç modern dönemdeki gibi camın kullanımıyla, fenomenal saydamlık ise daha klasik dönemin saydamlık ifadesi olarak ele alınmaktadır. Rowe, buradan mimari bir analiz çıkarmaktadır. Birincisi; "önsellikleri-frontality" (geleneksel cepheye benzer olarak), ikincisi; biçimlerin algılanabilirliklerini sağlayan "yer-zemin" ilişkileri, üçüncüsü ise; Rowe'a göre geleneksel klasik düzenin kompozisyon elemanlarıyla ilgi kuran "yapay mekansal derinlikler-synthetic spatial depth"dir. Daha geliştirilmiş bir mimari karşılaştırma ise, Gropius'un literal saydamlığı sunan "Bauhaus workshop" kanadı ile, Le Corbusier'nin fenomenal saydamlığı veren Villa Garches'ı arasındadır. Gropius'u "diagonal görüş açısı" üzerinde yapıyı kurguladığı için, Corbusier'nin "ortogonal saydamlığı" ile bir farklılaşma göze çarpmaktadır. Gropius'u, mekandaki hareketleri dışsallaştırdığı ve onların sonsuzluğa doğru akmalarına izin verdiği için şu şekilde eleştirmeye devam etmektedir: "Diagonal bakış açısını verdiği için görüşü kısıtlayan engel ortadan kalkmaktadır. Corbusier'de ise bakış açısı, sınırlayan duvar ve sınırlanan orta cam veya açıklık üzerine kuruludur"(57).

Rowe ve Slutzky'nin saydamlık hakkındaki görüşleri varsayım üzerine oturmaktadır. İzleyicinin objeye, görsel ulaşımı ya onu doğrudan delip geçerek, ya da kübist gridin sığ uzayında, kendine görsel bir yol çizerek olmaktadır. Vidler'in "engelleme-blockage" terimi, bu delip



Şek.6.12. Cartier Foundation, Jean Nouvel, Paris, 1996



Şek.6.13. Klarnetli Adam,  
Pablo Picasso, 1911



Şek.6.14. Portekizli,  
Georges Braque, 1912

geçme tartışmasında bir fonksiyona sahip değildir. Ama Duchamp'ın "The Large Glass" (1915-23) (Şek.6.15) çalışması ile çok büyük bir uyum gözlenir. Vidler'e göre Large Glass'ın yüzeyi, bir çeşit eşiktir. Gerçek objenin, kendisinden uzak ve izleyici ile obje arasında, Poppaea'nın peçesinin yarattığına benzer sübjektif bir gerilim oluşmaktadır (Şek.6.18). Frampton ise bu gerilimi şöyle tanımlamaktadır: "İçinden geçerek bakılma değil, doğrudan bakılma 'olarak değerlendirilir' (58). İzleyici üzerindeki bu etkide başka bir tanımlamada Octavio Paz'dan geliyor: "Picasso'nun çalışmasında 'resimden önce hareket' ortaya koyarken, Duchamp, bir bekleme, duraksamadan kaynaklanan bir "baş dönmesini" yaratıyor. Bir asıllı kalma, bir duraklama söz konusudur. Oysa Picasso'da ise hareket ön planda yer almaktadır". Octavio Paz'ın Yeşil Kutu-Green Box adlı kitabında, resim yerine "camın içindeki erteleme-delay" kavramından bahsedilmektedir (59).

Frampton, Duchamp'ın Large Glass çalışmasını, Pierre Chareau'nun Maison de Verre (1932) (Şek.6.16) binası ile kıyaslamaktadır. Maison de Verre için, saydam ve yarı saydam malzeme katmanları ile kaplanmış ve bu şekilde bir dizi değişik görüntüler elde edilmiş bir yapı tanımlamasını getirmektedir. Bu "belirsiz karakteristik"te, bir çok değişik, ard arda görüntü dizisi ortaya çıkmaktadır. Bu yapı, modern mimarlığın genel gidişine, taze hava getiren bir çalışma olarak anılmaktadır (60). Hem Duchamp'ın Large Glass, hem de Chareau'nun Maison de Verre çalışması, kendi kategorilerinde sınıflandırılmayan eserlerdir. Ayrıca bu yapıtlar, farklı, tuhaf ve Rönesanstan sonraki batı sanatının akışına da karşı olarak nitelenmektedirler (61). Frampton bu "camdaki erteleme-delay" fikrini, günümüz mimarisindeki potansiyel bekletme, gecikmeyle ilişkilendirmektedir.

Bu çeşit bir erteleme (mimarlığın görsel objektivitesinin sabit referans noktasından doğan sınıflandırmasına karşı koyarak), Herzog & de Meuron'un Greek Orthodox Church (1989) (Şek.6.3) ve Van Berkel'in ACOM (1993) (Şek.6.17) ofis renovasyonunda görülmektedir. Kilise bir cam kütlesi ve yarı saydam alabaster-mermerden oluşan bir ana hacim ve yarı saydam alabaster-mermer bir iç hacmi kapsamaktadır. Kilisenin alabaster olan yüzeylerine, sadakat, tarih ve hafıza ile ilgili referanslar veren, hayaletvari ikonları ve fotoğraf filtreleri yapıştırılarak, yeni

bir kilise atmosferi yaratılmıştır. Bu binada kullanılan malzemeler, nitelikleri ve konumlanmaları ile, görsel algılamamanın akışında, bir ertelemeden bahsedilebilmektedir. ACOM Ofis yapısında da Van Berkel, iç ve dış katmanlar arasında mümkün olan en büyük uzaklığı yaratarak, görsel geçirgenlik sağlayacak yarı şeffaf perfore ekranları kullanmıştır(62).

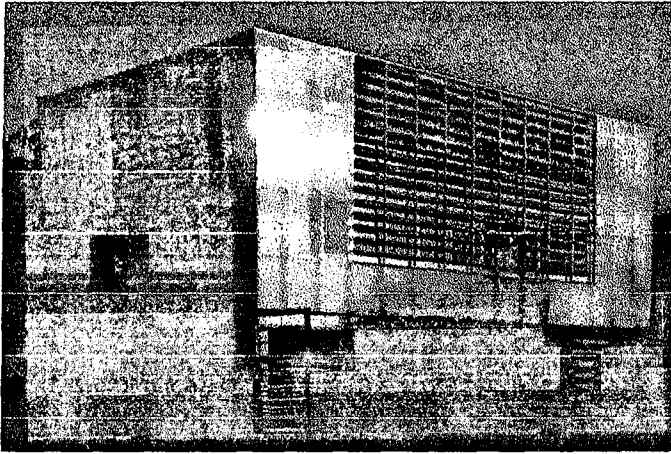
Poppaea'nın peçesi gibi tüm bu örneklerde, izleyiciyi belli bir mesafade tutmak için kendilerine ait fonksiyonu olan cephe temasından bahsedebiliriz; onlar araya yerleştirilmiş, sokulmuş birer obje halini almışlardır. Koolhaas'ın kütüphanesinin cepheleri sadece biçimlerin gölgesel varlıklarını dışarıya geçirmekle kalmaz, aynı zamanda *Paris* ve *Périphérique* cephelerine kazınmış, bulutların oluşturduğu amorf görüntülerin, bina bütününde tekrar yorumlanmasını da vermektedir. Bu anlamda Koolhaas'ın cepheleri bir eşik görevi görmekle birlikte, Duchamp'ın *Large Glass*'ıyla da bir benzerlik göstermektedir. Çünkü Duchamp'ın *Large Glass* çalışmasının üst paneli bir bulut imajı üzerine tasarlanmıştır. Bulut, bu yeni saydamlık tarifi için uygun bir formüldür. Yarı saydam ama yoğun, gerçek ama belli bir formu olmayan ve sonsuzlukta izleyici ile uzak ufuklar arasında konumlanmış bir şeydir. Koolhaas kütüphanenin cephelerini şöyle tarif eder: "Saydam, bazen yarı saydam, bazen opak, gizemli, açığa çıkarıcı veya dilsiz, neredeyse doğal, gece bulutlu bir gökyüzü gibi veya güneş ya da ay tutulması gibi"(63).

Koolhaas tarafından "gizemli" olarak tarif edilen bu cepheler ve Nouvel'in Cartier'de gördüğü bulanıklık ve gözden kayboluş, Rowe ve Slutzky'nin kimi durumlarda alaycı bir şekilde tanımladıkları "yarı saydam ve parlatılmış bir yüzey üzerine düşen ışığın tesadüfi yansımalarının oluşturduğu gelişigüzel süperempozisyonlar" üzerine kurgulanmıştır(64). Saydam ve yarısaydam malzemeler bazı fotonları içlerinden geçirirlerken, bazılarını da yansıtırlar. Yüzeydeki bu aktivite, ışık parçacıklarının %16'lık kadar bir kısmının yansımaya yol açarak, görünen şey bir yansıma ve gözle görülebilir, somut bir aydınlık sağlamaktadır(65). Buradaki projelerin bir çoğunda görülen çift cam sistemi, cam yüzeylerin geri yollayacağı fotonları arttırır. Dış yüzeyden geçen fotonların %10 kadarı iç yüzey tarafından yansıtılır, fotonların bir kısmı iki yüzey arasında hareket eder. Bu

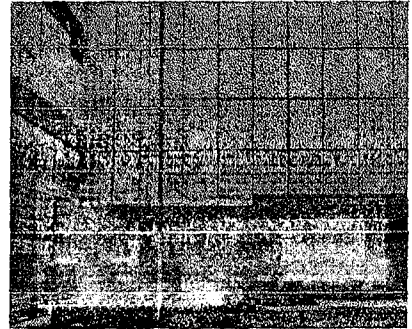
şekilde saydam yüzeylerden geçen ışığın dinamiği, fizikçi Richard Feynman tarafından, "ışığın yavaşlatılması" olarak tanımlanmaktadır (66). Bu terimin Duchamp'ın "camda erteleme" kavramına benzerliği, fizik ve sanat dilleri arasında çarpıcı bir görüntü oluşturur.

Klasik modernist bir proje ile, bu yeni işler arasındaki en önemli ayrımı, mimari yüzeyi bugünün ele alışı ile daha erken dönemdeki daha fazla saydamlaşmış kabuk kavramı arasında görürüz. Mies van der Rohe, Tugendhat House (Brno, Çek Cumhuriyeti, 1929) evinde, çok daha karmaşık bir yüzey yaratabilecekken, elde edebileceği en fazla saydamlığa ulaşmak istemiştir. Bunu gerçekleştirmek için Mies, en basit kabuk sistemini uygulamıştır. Bina yerden tavana kadar -o güne kadar Avrupa'da üretilmiş en büyük- cam plakalar ile kaplanmıştır. Mies yapılan harcamaya ironik olarak, camın "maddeselliğini yitirmesi"ni arzu etmekteydi. Bunu da, cam duvarları bir mekanizma ile bodruma kadar indirerek fiziksel bağlamda başarmıştı (67).

Mies'in bu başarısı, daha sonraları bir çok noktaya çıkış sağlayacak bir özellik taşımaktaydı. Malzemenin niteliklerinin kaybolması isteğini, o günün şartları içinde mekanik bir strüktür ile başarmıştır. Mies'deki, malzemenin "maddeselliğini yitirmesi" fenomeni, günümüz mimarisinde immateryal, demateryal ifade taşıyan mimari örneklerle ışık tutmuştur. Günümüz imkanları içinde malzemenin fiziksel niteliğinin ilüzyon içinde yitirilmesi (simülasyonlar, süperempozisyonların kullanımı ile), Mies'in geldiği nokta ile -her biri kendi dönemi içinde düşünülerek- büyük bir benzerlik göstermektedir. Artık mimarlık; fenomenal, duyusal, teknolojik verileri değerlendiren, bir gizemi, bir kayboluşu arayan, her türlü müdahaleye açık bir noktada durmaktadır.



Şek.6.17. ACOM Ofis Binası, Van Berkel & Bos Hollanda, 1993



Şek.6.16.  
La Maison de Verre, 1932  
Pierre Chareau

Şek.6.18. Marginal Notes, The Writings of Marcel Duchamp

[1. MARGINAL NOTES]

*The bride stripped bare by her bachelors even.*  
to separate the *mass-produced readymade* from the readyfound--The separation is an operation.

Kind of Subtle  
*Delay in Glass*

se "delay" instead of picture or painting; picture on glass-the comes delay in glass-but delay in glass does not mea.yi picture on glass-... a way of succeeding in no longer thinking that the thing  
question is... but rather in their indecisive reunion "delay" /a delay in glass as you would say a poem in prose or a spittoon silver

1912

The machine with 5 hearts, the pure child, of nickel and platinum, must dominate the Jura-Paris road.  
On the one hand, the chief of the 5 nudes will be ahead of the 4 other nudes *towards* this Jura-Paris road. On the other hand, the headlight child will be the... conquering this Jura-Paris road  
This headlight child could, graphically, be a comet, which would have its tail in front, this tail being an appendage of the headlight child appendage which absorbs by crushing (gold dust, graphically) this Jura-Paris road.

**Further References to The Glass**

*Recipes-obtain* (general form to describe certain parts):

One obtains the shots by

To obtain... take

Silver (like a mirror) a part of the crash-splash. Make inquiries from technical point of view. With the ground glass part and the Rust-  
Rust appearing through the ground glass-and also Rust alone. Glue a magnifying glass on. Kodak lens.

... of white cards. Stack of cards-to be used in the inclined ramp.

(Slopes... how or Crash-splash). Make in actual size and photograph.

Dec.1915

*Effective*  
*Forms, imperfect and fixed*

*Principal forms of the bachelor apparatus or utensil are imperfect:*  
circle, square, parallelepiped, symmetrical handle; demisphere.-i.e. these forms are  
fixed (interrelation of the actual dimensions and relation of these dimensions to the destination of the forms in the bachelor utensil)

*In the Bride-the principal forms will be more or less large or small, no longer have mensurability in relation to their destination: a sphere in the Bride will have any radius (the radius given to represent it is fictitious and dotted.)*

Likewise, or better still, *in the Pendu Femelle* parabolas, hyperbolas (or volumes deriving from them) will lose all connotation of men-saturated position.

Şek.6.15. The Large Glass,  
Marcel Duchamp, 1915-1923

## 6.2. KABUK VE KATMANLAŞMA

Modernizm, cephe kavramını çözmek için onu tek başına bir eleman olarak ele alıyordu. Bu eleman bina bütünlüğünü sağlayan ve içle dış arasındaki ilişkiyi kuran bir elemandı. Ama Le Corbusier'in serbest plan-*plan libre* çalışma sisteminde konu bir daha masaya yatırılmıştı. Fonksiyonlarına bağlı olarak düzenlenen ve aynı zamanda binanın bütünlüğü düşünülerek ele alınan bu mekan oluşumunda, cephe birbirini etkileyen -iten ve çeken- oluşumlarla beraber gelişen bir eleman olmuştur. Bu prensipleri söylemek gerekirse; Strüktürel sistem (mekanın strüktürel iskeleti olarak ele alabiliriz), mekansal strüktür (mekan oluşumundaki üç boyutlu düşey ve yatay ilişkilerle beraber çapraz diye niteleyebileceğimiz bağlantıların kullanılması), dağıtıcı (plan düzlemi ile beraber üçüncü boyuttaki mekan yayılımını gerçekleyen) sistemdir. Mimari bir mekanın oluşumunda, bu üç prensibin bir araya gelmesi gerekmektedir. Cephe, mekanı etkileyen bu üç noktanın birbirini dengelediği noktada kendiliğinden ortaya çıkmaktaydı (68).

Post-Modernizm, cepheyi mekandan ayrı bir eleman olarak değerlendirmekteydi. Tarihsel objelerin, şekillerin, malzemelerin cephede kullanılması malzemenin yeniliği, eskiliği farketmeksizin içeride çağdaş mekanı oluşturmaktaydı. Post-Modernizm, kent düzleminde bir tarihi eleman etkisi yaratmaktaydı. Bazen de mekan oluşumlarında iç mekanın dışa bağımlı denebilecek düzeyde düzenlenmesi görülebilmekteydi. James Wines cephe için; "duvarlar bir hikaye anlatmalı, halkla bir iletişim kurabilmeli ve kendine ait özel bir dili olmalıdır" (69) tanımını getirmektedir. Postmodern mimarlık, daha çok geleneksel şekilleri koruyarak insanlara inecek, onlarla birebir ilişki kurabilecek, -dolayısıyla onların yorum yapabilecekleri ve bağlantı kurabilecekleri- bir dil aramaktaydı (70). Böylece cephenin çevresini etkileyen kendi mekanı oluşmaya ve bir kalınlık kazanıp kendini göstermeye başlıyordu. Bazen de, cephenin kendi mekanına özel nesneler (heykel gibi) yerleştirilmekteydi. Pop-art'ta nasıl kullanılmış eşyalar, imajlarla objeler oluşuyorsa, bu tür şekiller kullanılarak cephe kompozisyonu bütünlüklenebiliyordu. Bu da esasında çağdaş bir hareket olarak yorumlanabilmekte ve tüketim toplumuna bir gönderme olarak

nitelendirilmektedir. Venturi ve Brown, mimarlığın Pop-Art'tan bir şeyler öğreneceğini iddia ederlerken, onlara göre Pop-Art, eski bir klişenin yeni bir bağlamda kullanıldığında değerini göstermekte ve bunu da şöyle tanımlamaktadırlar: "Tanıdık olanı tanınmadık haline getirir"(71). Ticari mimarlığın tekrar değer kazanması üzerinde durdukları gibi, Venturi ve Brown, mimarlığın iletişimsel fonksiyonu üzerinde de durmaktadır(72).

Stirling'in Stuttgart Müzesinde, binanın kendine ait çeşitli elemanları sergilediği ve bu elemanların cepheyi oluşturduğu görülmektedir. Mesela müzede rampa, mekan oluşumunda ele alınmakta ve bu da karşımıza bir cephe elemanı olarak çıkmaktadır. Bu düzenleme, cephelerin klasik bakış açısı algılanamamasına sebep olmaktadır. Stirling bu kompleksinde farklı fonksiyonlar için; mesela müzik okulu, tiyatro, büro binaları için, müze kavramının dışında cephe oluşumlarını denemişti. Bu, Le Corbusier'deki gibi cephenin yokolmasına doğru uzanan dinamik cephe olgusunu ve her köşeden farklı algılanan perspektifleri doğurmuştur. Cephe elemanları olmaksızın planı okumaya kalktığımızda, plandaki yalınlık göze çarpmaktadır(73). Klasik bakış açısıyla değerlendirilemeyeceği görüşünü Rowe şöyle desteklemektedir: "Cephe etüdünün farklılığı ve gerçekte bütün bir cephenin oluşmaması bunun engellemektedir"(74).

Giorgio Grossi'de ise cephenin bir sorun olarak ele alınmadığı görülmektedir. Bir binanın, cephesinden değil duvarlarından bahsetmek gerektiğini söylemektedir. Bina için en ilkel ve temel ifadenin duvar olduğunu söylemektedir. Binalarında bu yüzden en minimum değer olan duvarları algılatmakta ve giydirme elemanları kullanmayı yadsımaktadır. Geleneksel çizgi bu düzenleme içinde sadece, pencerelerin birer delik haline gelmesiyle ortaya çıkmaktadır(75).

Yüzyılın başında da görülen bir başka mimari oluşum ise bir binanın bir kutuya sokulması fikridir. Hem iç özel, hem de dış sosyal mekanları etkileyen bir kutu veya birkaç kutu şeklinde bina yapma düşüncesi, günümüzde modernizmin ilk dönemlerine göre bir takım değişiklikler göstermektedir. Günümüzdeki oluşum, modernist düşüncede gördüğümüz -kutu içinde serbest plan yayılımı, mekan organizasyonu- iç mekanı yok etmeye çalışan gelişimle benzerlik göstermektedir. Venturi'nin, modern

deneyimin zenginliğinin ve belirsizliğinin üzerine oturan karmaşık ve tezatlarla dayanan mimarlığı önermiştir. Venturi savunduğu mimarlık için, "Saf elemanlar yerine melez olanları, 'temiz-clean' yerine uzlaşanı, 'düzgün' olan yerine çarpık olanı, 'ifade edilmiş' olan yerine açık olanı, ilginç olduğu kadar sıkıcı olanı, 'tasarlanmış' yerine geleneksel olanı, 'dışta tutmak' yerine uyum sağlayanı, 'basit olan' yerine kalabalık olanı, yenilikçi olduğu kadar artakalmış olanı, 'doğrudan ve net olan' yerine tutarsız ve iki anlamlı olanı severim" nitelermelerini kullanmıştır(76).

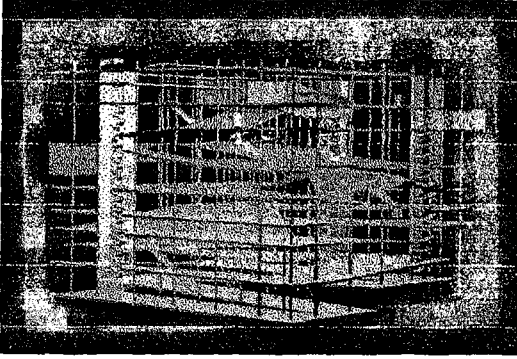
1980'lerde artık ev ile ofis arasında, iş hayatı ile sosyal hayat arasında, karşılıklı birbirine geçiş gözlenmektedir. İnsan hayatındaki bu geçişin bir yansıması olarak ortaya çıkan günümüz mimarisi, ev ile ofis arasındaki fonksiyon farklılıklarını da ortada kaldırmayı hedeflemektedir. Bu, binaların bünyesinde gelişen farklı fonksiyonların birlikteliği, kimi zaman fonksiyon değişimlerine de neden olmaktadır. Serbest kullanıma açık, geçici enstalasyonların yapılması, bina genelinde bir melez oluşuma gidişin göstergesi olmaktadır. İç mekandaki farklılaşma ve birbirine geçişin sonucunda, tüm dikkat yapının kabuğuna, derisine dönmüş, bu da cepheden öte bir kavramı oluşturmuştur. Bu kabuk, cepheden farklı olarak yüzeylere ait değil, kimi zaman köşelerin dahi yokolduğu bir sarmalama, bir zarla çevrilme olarak ortaya çıkmaktadır. Kabuğun yapı fonksiyonlarını bir mekanik organizma gibi sarması -ki bu sarma binanın dört köşesi ile sınırlı kalmayıp, bazen yapı kutusunun alt yüzeyi ve üst yüzeyini de kapsayan bir deri olmaktadır-, onu nefes alan bir canlı, hatta yapı bütününden bağımsız tek başına bir biçimlenme haline getirmektedir. Büyük hacim, büyük kutu; kesilmiş, kırılmış, bükülmüş, değiştirilmiş bir deri gibi içindeki diğer bütün kutuları sarabilmekte, ya da bir sürü obje, imaj onun üzerine serbest, üstüste, ya da dizili olarak serpiştirilebilmektedir. Fakat yapı genelinde özgün bir deriden, kabuktan bahsedilebilmektedir(Şek.6.19).

Rem Koolhaas'a göre çağdaş binalardaki büyük ölçekler, mimarları bir zorunluluk olarak bina iç mekânında olduğu gibi bina derisi üzerinde de çalışmaya itmektedir. Bu deri, kendi mekanını oluşturan, bir strüktürü olan ve bazen de içteki mekanlara ve oluşumlara hiç dokunmayan kalın bir filtre veya membran olabilmektedir. Bu kabuk bazen yarı şeffaf,

bazen imaj projeksiyonu için kapalı bir eleman halini gelen, bir geçiş alanını oluşturmaktadır. Bu geçiş, dıştan ve içten bağımsız olarak, sadece kendisini gösteren bir mimari ifadeye sahiptir(77). Cam veya cama benzer yapıldığında bile şeffaf olmayan, binanın içindeki hacimlerin düzenlemelerin tam görülmesine imkan vermeyen bir tavır sergiler. Bu deri, bir ayna gibi reflekte eleman da değil, binanın içini ve dışını emen bir mekan haline gelmektedir(Şek.6.20).

Küçük binalarda da bir deri oluşumundan bahsedilebilmektedir. Bu yapılar daha çok, bir malzemeden hareketle ifade bulabilirler. Herzog & de Meuron, Railroad Signal box'ta bakırla tek bir teknik üzerinde çalışmışlardır(Şek.6.21). Laufer Ricola depo binasında da ahşap pano kullanarak cepheyi kapatmışlardır(Şek.6.22). Bu noktada kullanılan malzemenin gelenekselde var olması veya malzemenin doğallığı-yapaylığı önem taşımamaktadır. Çünkü efekt üzerinde, görsel etki üzerinde durulması, malzemeyi obje olarak ikinci plana atmaktadır. Detayların çağdaşlığı ve kullanılan teknoloji, malzemedeki gelenekselliği ortadan kaldırmaktadır(Şek.6.23).

Bu türden kabuk oluşumlarında, yüzeyde malzemenin kalitesi, teknik kullanımları ve konstruksiyon aşamaları gözlenebilmektedir. Kullanılan yalıtım katmanları gibi tüm tesisatlar da, iç mekan konstruksiyonu ile dış yüzey elemanı arasına serbest olarak -görülebilir şekilde- konulabilmektedir. Bunun en iyi örneklerini Herzog & de Meuron'un Ricola Timber Yard'ta veya Annette Gigon ve Mike Guyers'ın Davos'taki Kirshner Museum'unda görebiliriz. Örneğin Kirshner Museum'da, yüzeydeki cam panonun arkasına, yalıtımın oturtulduğu görülür(Şek.6.24). Bu dış yüzeylerdeki davranış serbestliği, bize belirli sınırlamalardan uzak iki duvar varlığının kabul edilmesiyle tanımlanabilmektedir. Duvarın özgün strüktürü, tüm çıplaklığıyla sergilenmektedir. Bu yeni teknik görüş, cephe temasının zenginleştirilmesi ve geliştirilmesi için bir başlangıcı oluşturmaktadır. Görsel-visual mimarlıktan dokunulabilir-tactile mimarlığa geçişteki -ki bu geçiş imaj temasından maddesel temalara geçiştir- değişim, sürrealizm, pop art, arte povera (ucuz sanat-basit şekil, malzeme ve yöntemlerle yapılan sanat) kültüründeki imajlardan ve materyal temasından kaynaklanmaktadır.



Şek.6.19. Bibliotheque de Jussieu,  
Rem Koolhaas, Paris, Yarışma Projesi



Şek.6.21. Signal Box auf dem Wolf,  
Herzog & de Meuron, Basel, 1995



Şek.6.20. Cartier Foundation, Paris  
Jean Nouvel, 1996

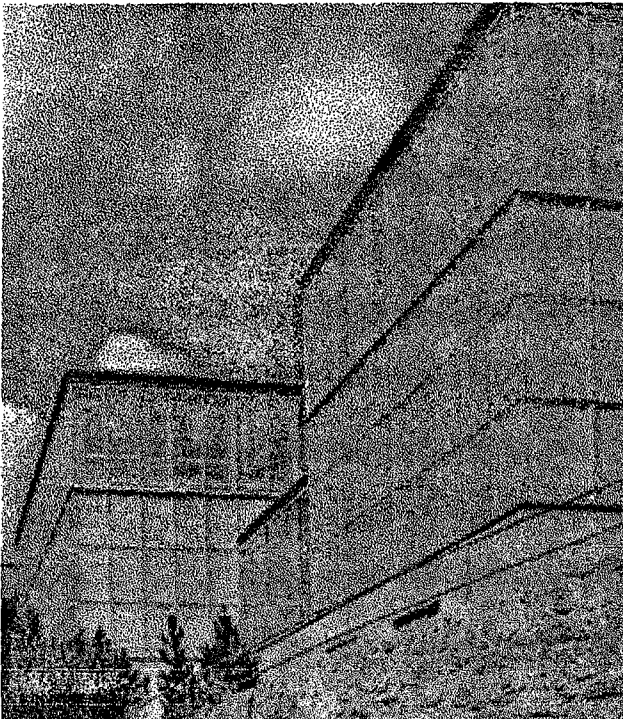
Sözü edilen biçimsel dayanaklar; madde, renk ve dokulara olan yeni ilgi, Nicolas Le Camus de Mezieres'in 1780'li yıllarda bahsettiği, görsel ve duygusal fenomenolojinin tekrar ortaya çıkmasının işaretidir. Ancak öznelerin değişmesi, aynı özne kavramının kaybolması yüzünden, bu duygusal kavrayış, artık imkansızdır. Aslında çağdaş insan kavramının tanımında "Sıradışı duygularla ve kavrama kabiliyeti ile donatılmışlık" tanımından bahsedilmektedir(78). İnsan artık sadece rasyonel bir canlı değil, aynı zamanda hisseden, duyarlı bir "şey"dir. Artık insanlar ve nesneler arasında karşılıklı bir ozmoz oluşmakta ve bunlar bir zaman sonra birbirleri içine geçmekte ve giderek birbirine benzemektedirler. Cartier binasında, "algılamalar" ve "kavrayışlar"la ilgili, bu içiçe geçmeler açık bir şekilde görülmektedir. Bu yapı; sanal, yapay bir cephe üzerinde kompozisyonu dağıtılmış, prizmatik bir şeffaf kütle ve fonksiyon konteyneridir. Mimari efekt, masif kütlenin sınırlarını aşan, noktalanmayan bir bitişi anlatan yoruma sahiptir. Yapı, gözden yitip gitmenin, bulanıklaşmanın şiirsel bir ifadesini vermektedir. Renksizlik ve su renginin arasındaki ince farkın içine düzenlenmiş çelik ve cam gibi sert materyallerin transformasyonu, yorumlanış tarzı, tamamıyla radikal bir ifadenin mimari dışavurumu olarak gözükmektedir. Bu bina bize, yüzeyler arasındaki bir ilişkiyi vermektedir. Herkesin yapması gereken tek şey bir ekranın içine girmektir. Bazı ilişkilerin dokunabilme ile bulunduğu ve görüntülerin giderek sanallaştığı bir sınırdan sözedebiliriz. Binanın başladığı ve bittiği noktalar hiç bir zaman söylenemez; çünkü onun içinden gökyüzü ve yetişen sedir ağaları görülebilir. Yapıya en az dört beş kez girildiği için gerçek girişin nerede olduğu kararına varılması oldukça zordur. İlk defasında, paneller boyunca gidilir ve sonra sekiz metre yüksekliğindeki cam bir kapıdan geçilir. Bu arada kişi, hala dışarıda olduğu hissine kapılmaktadır. Hareket etmeye başlayıncaya kadar kişinin, asansörde olduğunu anlaması güçtür. Söylenmek istenen şey esasında, sınırların konması problemidir. Bu soru yapının ve uzayın anlamından daha derin anlamlar içermektedir; yüzeylerin yardımıyla anlaşılan strüktür ve yol fikri elimine edilmelidir. Bunun anlamı, sınırların giderek sanallaşmasıdır(79). Kavrayışın ve objenin boyut değişiminin, sınırların ve katmanlaşmanın vermiş olduğu algı karmaşıklığı ile artık cephenin yokolmaya gidişi, ele alınması gereken bir noktadır(Şek.6.25).



Şek.6.22.  
Ricola Storage Building  
Herzog & de Meuron,  
Laufen, 1987



Şek.6.23.  
St. Andrews Plaj Evi,  
Nonda Katsalidis,  
Victoria, Avustralya



Şek.6.24.  
Kirshner Museum Ek Binası,  
Annette Gigon, Mike Guyer

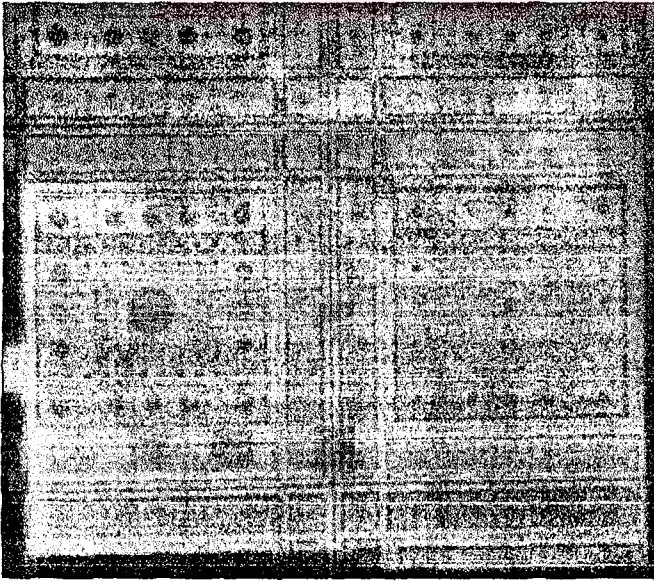
Oluşturulan bu yeni cephe kavramıyla, yüzeyler artık gizemli bir ruha sahip olmaktadır. Mesajla dolu, olduklarından doğal, ama minimalizmlerinden bir öykü anlatır gibidirler. Örnek olarak birbirini yalanlayan, çelişkili yorumlara sahiptirler. Ancak gelinen nokta Colin Rowe'un bahsettiği, camın kendisinin opak renge bürünmesi ve zamanla strüktürel ve destekleyici bir eleman haline gelmesi temasından daha ayrı değildir. Ancak burada camın görevi, açığa çıkarmaktan fazla bir şeydir, peçeleyen-saklayan, sarmalayan -yalıtım gibi- veya iç ve dış mekan arasında bir filtre gibi çalışarak binanın tümünü sarmalayan bir malzeme haline gelmektedir(80) (Şek.6.26).

Nouvel'in Institut de Monde Arabe binasında şeffaflık temasından daha fazla olarak bir çevre filtrasyonundan bahsedebiliriz(Şek.6.27). Cephe karşımıza canlı bir organizma akıl yüklenmiş bir sistem olarak çıkar. Burada bahsedilen şey camdan daha çok, bir ışık kontrol sistemidir. Cam kendi fiziksel özelliklerinin veya kullanım görgülerinin ötesinde bir misyonu üstlenmiştir. Artık cam duvar yüzeyi, şeffaf olma zorunluluğu olmadığı için, bir imaj destekleyici (Nouvel'in Institut De monde Arabe, DuMont Schauberg, Cologne'deki Mediapark, Berlin'de Galeries Lafayette) veya yazı destekleyici (Herzog & de Meuron'un Blois'deki kültür merkezi ve Paris'teki Jussieu kütüphanesi) gibi çalışmaktadır(Şek.6.28).

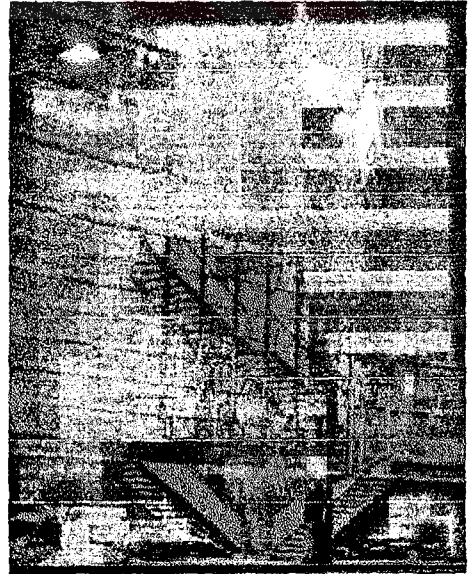
Cephenin elektronik işaretler veya imaj fonu-yansıtıcısı olarak kullanımı ve dolayısıyla transformasyona uğraması artık bir sonraki aşamadır. Toyo Ito'nun "Egg of the Winds" projesinde cephe, gündüz basit bir yansıtıcı metal yüzey, gece ise cephenin gizemli ruhundan daha fazlasını veren, içine yerleştirilmiş beş likid kristal projektörden gelen, yüzey üzerinde uçuşan imajlarla dolu bir cephe-ekran kurgusu üzerine yapılanmıştır(Şek.6.29). Bu aşamada sadece bir tek problem kalmakta, o da ne yazmak gerektiği veya neyin projekte edileceği problemidir. Binaya, ait olduğu firmanın kurumsal kimliğini yansıtmak veya iç mekandaki olaylarla ilişki kurmak çok basit bir çözümdür(81). Tschumi'nin Glass Video Gallery (Groningen, Hollanda, 1990) (Şek.6.30) çalışmasında, saydam yüzeyler, değişken video ekranları ve eğimli hacim, strüktürel grid ve perspektif bakış, tüm mimari imaja üstün gelmektedir. Tschumi bunu şöyle açıklıyor: "Kalıcılığın görüntüsü (binalar katıdır; çelikten, betondan, tuğladan inşa edilmiştir), artan bir şekilde soyut sistemlerin (TV ve elektronik imajlar) immateryal



Şek.6.25. Cartier Foundation, Jean Nouvel, Paris, 1996



Şek.6.27. Institute Monde Arab, Paris, Jean Nouvel, 1981-1987



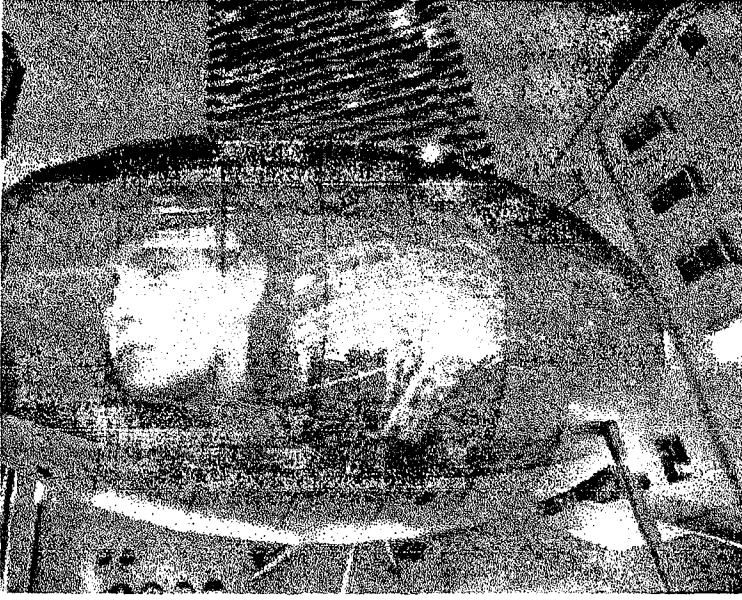
Şek.6.26. Ticaret Merkezi, Brullmann & Fougères, Fransa

gösterimi ile aşılmaktadır”(82). Bu tipte mimari tasarım ürünlerinde, projeksiyonların üstüste çakıştıkları, görsel ve algı kalabalığının yereldiği, immateryal bir katmanlaşmanın varlığından bahsedilebilir. Bu algıya bağımlı katmanlaşma izleyeni de objenin içine çeken bir dönüşümü içerir.

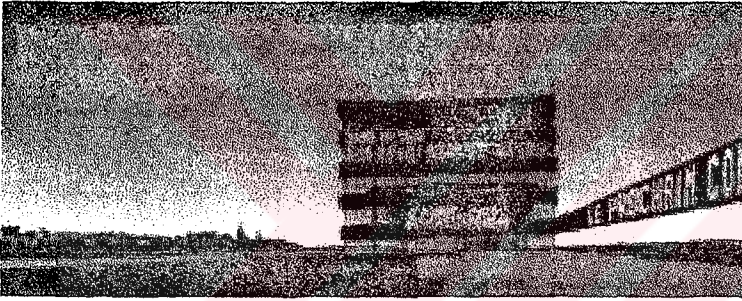
Bir yönden insan duyarlı-hisseden bir şeyin içine doğru bir dönüşüm geçirirken, binanın kendisine bir akıl yüklenmektedir. Bu şekliyle bina algılayıcı-sensor’larla giydirilerek, bir robot gibi çalışmaya başlamaktadır. İnsan vücudu bile biyoteknolojideki gelişmelerden sonra yapay bir strüktüre dönüşürken, doğal ve yapay arasına bir çizgi çekmenin zorluğu daha iyi anlaşılmaktadır(83). Böylece yapay, gerçeğe çelişik düşen gerçeklerin doldurulduğu, bir doğal gerçeklikten bahsetmek zordur. Zaten bir gerçek çoğunluğu da kalmamakta ve hepsi aynı zamanda reel, doğal, yapay diğerleri gibidir. Bu binaların geldiği noktada, neo-naturalist etkilerin çok özel bir yeri vardır. Herzog & de Meuron’un Mulhouse’taki Ricola Europa binası, bir açıdan bize cephe üzerinde doğal olayların bir sunumunu gösterir; beton duvar üzerinden akan yağmur suları ve soğuk havalarda görülen buzlanma doğalın sanal ifadesi için en iyi örnektir. Aynı zamanda binanın bir başka duvarı da yarı saydamlık veren polikarbonat-başkalaşmış bir kabukla örtülüdür(Şek.6.31).

Çevrede, bir peyzaj alanında ilgi çeken bu bloklar geleneksel bakış açısının doğallığı ile tezat oluşturur. Örneğin DeMaria & Turrell, Smithson & Heizer gibi “doğallığın doğası-Natural nature” ile ilişki kurmak isteyen sanatçılar, tek doğal kalan mekana dönmek isterler, ki bu da çöldür. Rosalind Krauss’a göre bu araya girişin tek karakteristik özelliği, yer ile kurduğu özel bir ilişkidir. Modern heykel sanatının yersizlik temasını reddeden bu sanatçılar, “yeri inşa etme” temasını seçmişlerdir(84). Bazen bu gizemli yere saplanmış binalar yeni peyzaj platformları içinde anlaşılabilir olabilmektedir. Aslında hala bu yapılar mobil nesnelerdir, bu özellikleriyle de modernlerdir. Belki de bu nesnelerin yerle oluşturdıkları, bu yeni ilişkiyi (geçici olarak taşınamazlık) tekrar tanımlamak gerekmektedir.

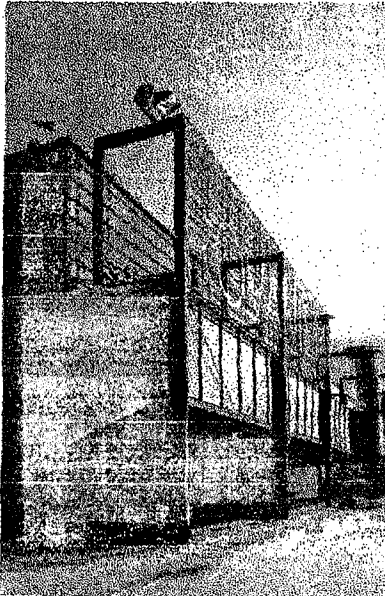
Bu anlamdaki projeler, nadir olarak maddeselliklerini, *non-material* olarak tanımlanabilecekleri bir kabuk karakteri göstermektedirler. Aynı



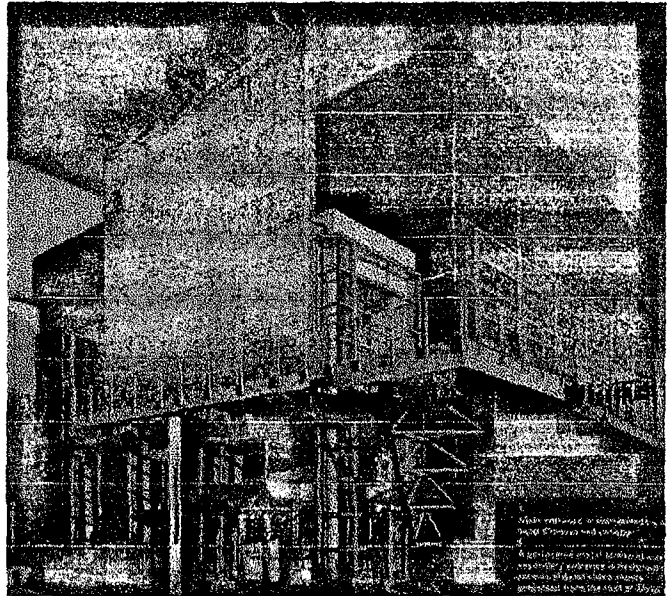
Şek.6.29.  
Egg of the Winds, Tokyo  
Toyo Ito, 1991



Şek.6.28.  
Kültür Merkezi, Blois,  
Herzog & de Meuron,  
1991



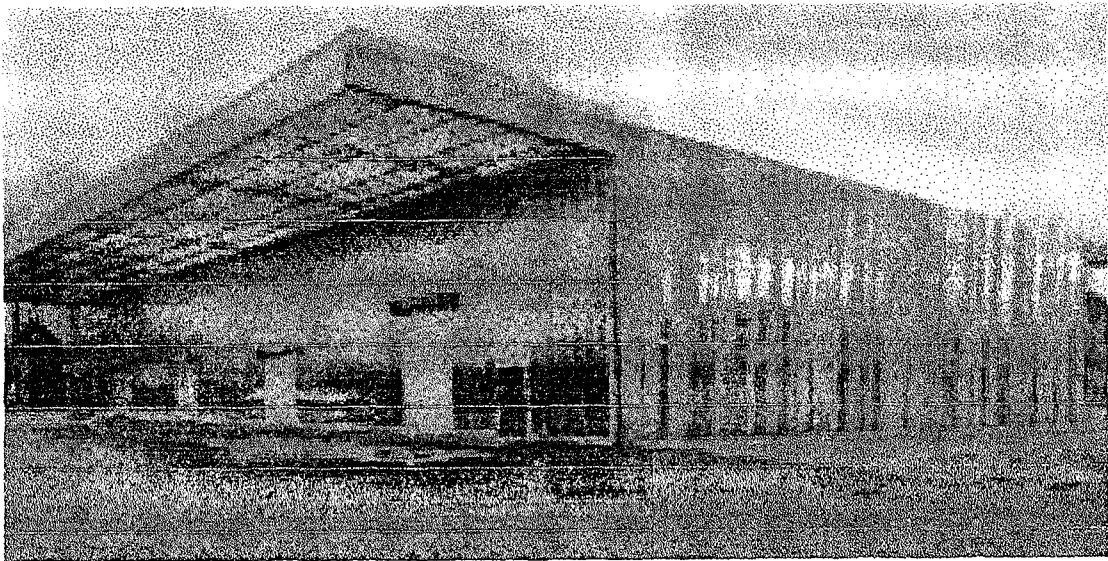
Şek.6.33.  
Rovaniemi Havaalanı,  
Heikkinen & Komonen



Şek.6.32. Performing Arts Center,  
James Stewart, San Francisco



Şek.6.30.  
Glass Video Gallery,  
Bernard Tschumi, 1990,  
Hollanda



Şek.6.31. Ricola Mulhouse, Herzog & de Meuron, 1994

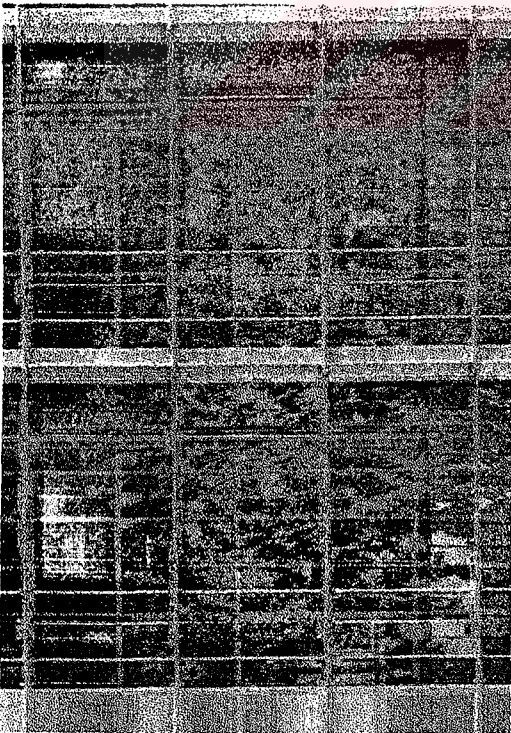
zamanda bunun tersine, camın ve başka materyallerin pozitif, fiziksel karakteristiklerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadırlar. Tugendhat evindeki içle dışın birbirinden bir inç kalınlığındaki camla ayrılmış olmasının tersine, bu yeni projeler çoğunlukla aralarında boşlukları da kapsayan, çeşitli malzemelerin oluşturduğu karmaşık kesitlere sahiptirler(Şek.6.32). Bu kompozisyon, yüzeye bazen hafiflik, -Heikkinen ve Komonen'in Rovaniemi hava alanı(Rotterdam) (Şek.6.33) veya Rem Koolhaas'ın Lille'deki Congrexpo yapılarında olduğu gibi(Şek.6.34)- iç ve dışın yarı saydam kaplama katmanları ile, arasından hava geçişi olan bir boşluğun oluşturduğu bir derinlik verir. Bu şekilde inşa edilmiş kesitler, mimari yüzey üzerindeki vurguyu arttırıp, strüktürün kabuğundaki görsel kavrayışta daha çok yoğunlaşma ihtiyacını doğurur. Birden çok malzeme tabakasının kullanılma nedeni genellikle soğuk ve sıcak hava geçişini azaltmak olsa da, strüktürü yalıtım her zaman teknik bir amaç değildir. Popaea'nın peçesindeki gibi saydamlık tabakaları izleyicinin dışarıyla ilişkisini tanımlar ve sadece bir yalıtım değil, kaydadeğer bir izolasyon, mekanların sürekliliğinden uzaklaşma ve maddesel nitelikleri -Tugendhat evindeki gibi- azaltılmış, yüzeyler tarafından ortaya konan bir deneyimi verir(85) (Şek.6.35).

Mimarlık -edebiyat, felsefe ve güzel sanatlar v.s. ile- belirlenmiş ilişkileri ve kendi kritik araçları olan özel bir çeşit "yazı"dır. Kesit, mimarlık dışında çok az uygulaması olan bir kavramsal araçtır ve detay geliştirmek için bir strüktürün yüzeyindeki elemanları veya tüm binadaki elemanların gelişimi için kullanılan bir sistemdir. Jo Coenen'in Ulusal Mimarlık Enstitüsü (Rotterdam) binası için önerdiği kesit ve örneklemesine gittiğimiz kesitlerin her biri, cam yüzeyler arasında asılı duran bir mekan hacmini göstermektedir(Şek.6.36). Diğer örneklerde ise -Kaako, Laine, Liimatainen ve Tirkkonen'in Leisure Studio (Expo'92 Finlandiya, Berlin Neues Museum 1994) (Şek.6.5)- hepsi yoğun bir hacmin, açık, belli bir programa sahip olmayan bir mekan tarafından çevrilmesi ve bu mekanın cam bir kabukla kapsanmasını vermektedir. Çift camlardaki ısısal yetkinliğine benzer olarak, bu tasarımlar aktivitelerini ses, ışık, ısıdan alırlar. Fakat bu yetkinliklerin mürşifçe kullanılması bize yalıtımın sadece bu strüktürlerde fonksiyonel bir hedef olmadığını, ama görsel ve kültürel bir hedef olduğunu gösterir.

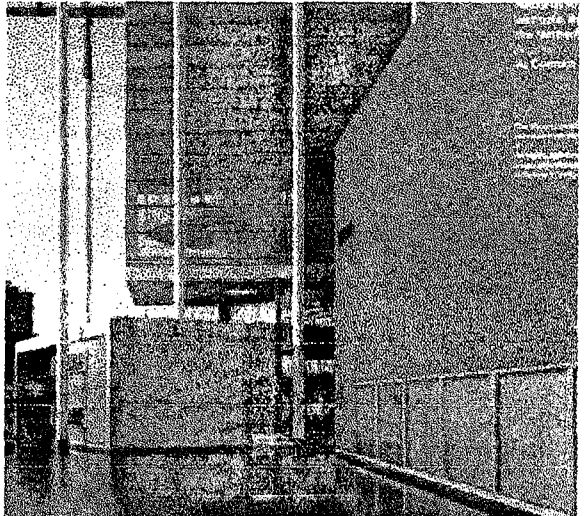
izleyici ve obje arasındaki -peçe gibi inşa edilmiş katmanların kullanımıyla arttırılmış- gerilim, bu ve benzeri bir çok projede görülen mimari yüzey ve mimari biçim arasındaki gerilime bir benzerlik gösterir. Brunelleschi'nin Rönesans'taki perspektifin doğruluğunu araştırmak için yapmış olduğu deneyinde, gökyüzü gibi perspektife vurulamayan efektlerin, perspektifin veya Kartezyen-Cartesian uzayın tanımlayamadığı bir alan üzerindeki çalışması günümüz mimarlarında da görülmektedir. Capra modern fizik çıkışlı, mimari biçimlenmedeki genel tavrı; "Elektron, düşüncelerimizden bağımsız, objektif nitelikleri barındırmaz. Atom fiziğinde, zihin ve madde arasındaki, gözleyen ve gözlenen arasındaki keskin kartezyen ayrım; artık daha fazla korunamamaktadır. Artık bizler o olmadan doğa hakkında ve aynı zamanda kendilerimiz hakkında asla konuşamamaktayız"(86) demiştir. Sınırları tanımlı bir uzayın ifadesinden ayrı düşme ve materyalin fiziksel niteliklerinin boşluk içinde kaybedilmesi, mimaride, son dönemde sıkça bahsedilen "katmanlaşma"nın bir getirisiidir.



Şek.6.34.  
Congrexpo, Rem Koolhaas, Lille,  
Grand Palais, 1994



Şek.6.35.  
Cité Internationale, Renzo Piano,  
Lyon



Şek.6.36.  
Ulusal Mimarlık Enstitüsü, Jo Coenen,  
Rotterdam, Hollanda

### 6.3. İMMATERYALİTE

II.Dünya Savaşı'ndan sonra geçen son elli sene boyunca, mimarlığı çok derinden etkilemesi gereken paradigmatik bir dönüşüm yaşandı: Mekanik paradigmadan, elektronik alana geçiş...(87) Artık teknolojik gelişmelerin ivmelendiği öyle bir çağda yaşıyoruz ki, teknolojik gelişmeler endüstri devriminin başlangıcındaki eski, görünür ve dokunulur doğal karakteristiklerini yitirmişlerdir. 20.yy'ın sonlarına gelirken genel kanı, elektronik gelişmelerden ayrı olarak, bu yüzyılın yeni makine tiplerinin buluşuna tanıklık etmediği yolundadır. Paolo Portoghesi bu gerçeği şu şekilde ifade etmektedir: "Bizler, Endüstri Devrimi'nin ilk dönemindeki olağanüstü ve açık, dokunabilir, doğal karakterini kaybeden teknolojik gelişmelerin olduğu bir yüzyılda yaşıyoruz. Elli yıldan bu yana makine tiplerinin görünümünde herhangi bir değişiklik olmamıştır. Uçaktan, televizyondan ve bilgisayardan sonra, sanki bu mekanik keşifler döngüsü artık tamamlanmış ve büyük transformasyonlar, artık teknolojik senaryo üzerindeki oyuncu sayısına, yenilerini eklememektedir"(88). Yaşanan yüzyılı daha karamsar bir şekilde ele alan Martin Pawley ise: "... -penisilin keşfi gibi- öldürücü hastalıklara yol açan mikroorganizmalara karşı tıbbi gelişmelerden tren yollarına, elektrikten türbinlere, uçaklara, motorlu araçlara, radyoya, telefona, hatta faks ve bilgisayara bile atfedilen modern hayata ait her ilgi çekici konu aslında 19.yy buluşlar çağında konuşulmaktaydı"(89) demiştir.

Elektronik alanında gelişmeler, aslında 20.yy'ın -özellikle ikinci yarısının- özelliklerini yansıtan bir karaktere sahiptir. Bilgisayar teknolojisi ve elektroniğin gelişmesini içine alan her saha, doğrudan insan yaşamıyla ilişkilidir. Artık "bilişim-information" gerçek bir boyuta taşınmaktadır. Yirmi yıl öncesine kadar, küçük bir raporu veya felsefi tartışmaların bir uğraşı olan bilişim kelimesi, artık araştırmayı yüklenen kimliği ile rol almaktadır. Bilgisayar teknolojisinin getirdiği değişim, kendisini bina çevresindeki biyoteknik transformasyonlar olarak göstermektedir. İlk önce, infra-strüktürel sistemler ve makinanın beklenmedik organik bütünleşmesi,

-sesin, textin, imajın entegrasyonu- çoklumedya doğasının karışıklığına doğru, yalnız olarak uçan bilginin çeşitli ölçeklerinde ortaya çıkmaktadır(90). Artık sayılabilir, ölçülebilir bir nicelik haline gelerek, bir yansıma objesi olmasının yanında, bütün yaygın disiplinlerin, kendilerini bir daha gözden geçirmelerine sebep olmuştur. Bazen de bu, disiplinlerin temel ilkelerinden ödün vererek, ana prensiplerini ve metodlarını değiştirmelerini sağlamıştır. Ayrıca bilgisayar teknolojisinin girmesi ile birlikte bu gelişme, gerçek olmayanın artmasına da katkıda bulunmuştur. Lazer ışınları, magnetik rezonanslar ve elektronik hissetme süreçlerinin inanılmaz gelişmesi, depolama ve kayıt yapmanın sayısız metodu yapay belleği sürekli büyüyen bir depo haline getirmiştir. Çok da uzak olmayan bir gelecekte beyinlerimizin doğal belleğinin doğrudan yapay belleğe, bir prostetik araç sayesinde bağlanması, çok da olanak dışı bir şey değildir. Bu şekilde sadece geçmişimizle bir bağlantı kurmak değil, bütün özelleşmiş bilgi bankasına ulaşarak, bütün insan bilgisinin sınırına varılabilecektir(91).

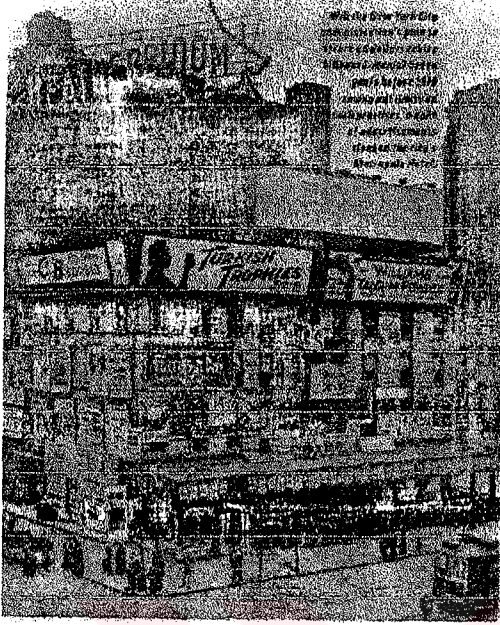
İmmateryalite son zamanlarda farklı anlayışlarla ilişki kuran mimarlıkta, ilgi çekici bir kavram haline gelmiştir. Bu kavram, bazen dematerializasyon düşüncesine maddeselliği yadsıması anlayışı ile benzerlikten dolayı yakınlık gösterir. Buna rağmen gelecek yüzyılın eşiğine doğru, hem mimari teori, hem de mimari uygulamalar bağlamında immateryalite, tasarım sürecine yardımcı olarak, anlamı ve efektleri zenginleştirmede bir araç olma misyonunu üstlenecektir. Mimarlık görünür bir sanat olarak, immateryalistlerin yeni açtıkları bu ufuğun dikkatinden kaçmamıştır. Geçmiş son bir kaç on yılda yeni metropolitan insan imajını, mimari disiplinle bir araya getirecek, bir sürü deneysel proje ve teori ortaya atılmış ve bilgisayar teknolojisi ile beraber hız kazanmıştır. Bilimsel keşiflerle ve felsefi yansımalarla ortaya çıkan, insanın pozisyonundaki değişikliklere uyum gösterme ile ilgili çalışmalar, yüzyıl başlangıcındaki modern fikirlerin, insan ve toplum yaşamına sokulması endişesine benzerlik göstermektedir(92).

İmmateryal fenomen dünyası mimarlık üzerinde, hızlı yayılan, mimarlığın duyuşal yönlerine yenilenmiş bir heyecan oluşturan ve tüm bir mimarlık jenerasyonun üzerine eğildiği bir fikri ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden bir tarafta, teknoloji tarafından tekrar şekillenen bir dünyayı tecrübe

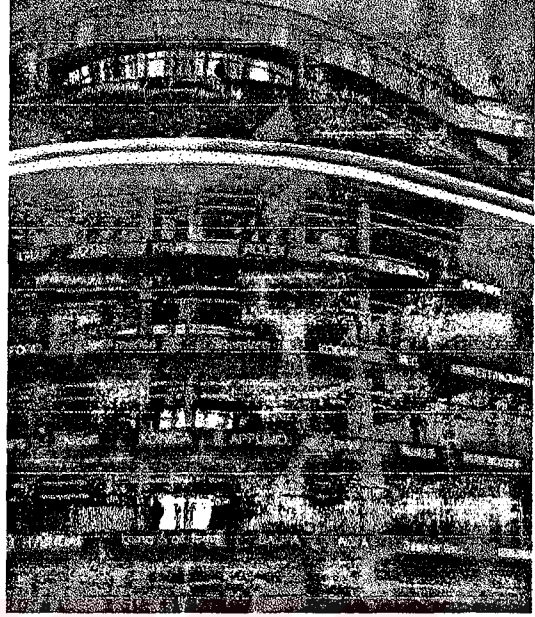
etmeye ve onu kaydetmeye, öte yandan mimari fenomenin gizli kalmış bölümünde bir yenilenmiş bilgiye tanıklık etmekteyiz. Bu şekilde, sadece tasarlanmış veya inşa edilmiş strüktürleri değil, ama mimari fenomeni, belleği kolektif veya bireysel olarak görebilmekteyiz. Beyinlere depolanmış imajlar ve sinir sisteminden gelen baskılar şeklinde giren, insanlaştırılmış bir mimari bellekten bahsedilebilmektedir. Burada bir tarafta, beyin tarafından algılanan teknolojik ifadelerin bir yorumunu -ki teknoloji sürekli bir değişim gösterir-, öte yandan beyindeki depolanmış imajlarla ilgili başka bir yorumu görebilmekteyiz. Bu yüzden immateryalin sınırları birbirinden farklı, fakat birbirini tamamlayan yaklaşımlar önermektedir. Bunları anlamak, mimarlığın kendisine uygulandığında daha kolay olacaktır(93).

Mimarlığın immateryal yanlarının vurgulanmasının yarattığı birinci ve en önemli sonuç, özellikle yeni teknolojiler tarafından uygulanabilir bir hale getirilmiş bir reklam panosu-*broadcasting facade*(Şek.6.37) veya böyle bir bina tasarlamakta yatar(Şek.6.38). Mimari olarak binanın nitelikleri, bir seri duygunun kombinasyonunun algısı olarak ortaya çıkar. Schaeffer'ın sibernetik heykel kulesi, bunun için en iyi örneklerden biridir. İmmateryalite, mimarlıkla çevreyi, sürekli metamorfoz oluşturan sembolik bir sistem içinde birbirine bağlamakta ve bu sistem, onun etrafında olan şeylerden -mesela meteorolojik bir değişim, gündüz gece dönüşümü veya mevsimler veya ayın evreleri gibi- etkilenmektedir. Kendisini çevre koşullarına ve ihtiyaçlara -belki de gelecekte içinde yaşayanların isteklerine- bağlı olarak değiştirebilen "akıllı bina"nın soylu düşüncesi; değişmez bir takım elemanlarla birlikte, bir dizi değişen ve tamamen programlanabilen bir estetik gelişim düşüncesini kapsayan, mantıklı bir gelişimdir(94) (Şek.6.39).

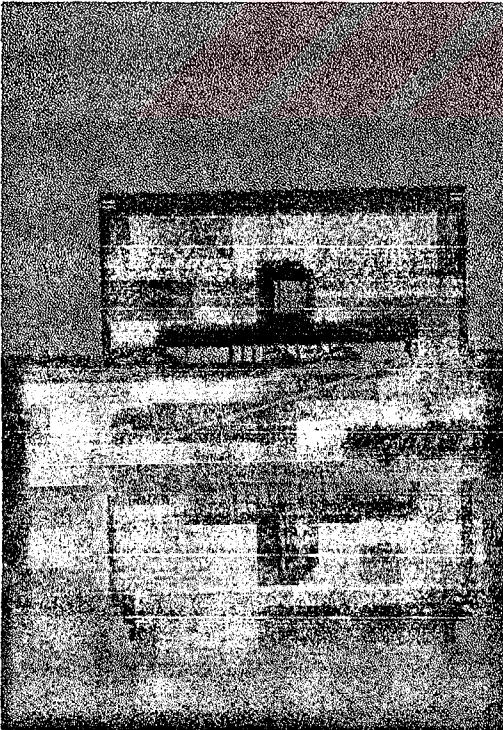
İmmateryalizme başka bir yaklaşım ise, gelişen ve gelişmiş teknolojilere daha az bağımlı olan bir yaklaşımdır. Bazı mimari elemanların kullanıma açılması ve onların hareketlendirilmesi ile ilgilidir. Bu, bina içinde stabil malzemelerle, değişken olanların önceden amaçlanmış bir kontrastının vurgulanmasıdır. Örneğin Sant'Elia'nın düşey elemanlarla, hareketlerle canlandırılmış şehri, bugün, asansörler sayesinde, hergün yaşanan bir gerçeğe dönüşmüştür. Ama bina, hala şiirsel bir vizyonun yoğunluğunu da taşımaktadır.



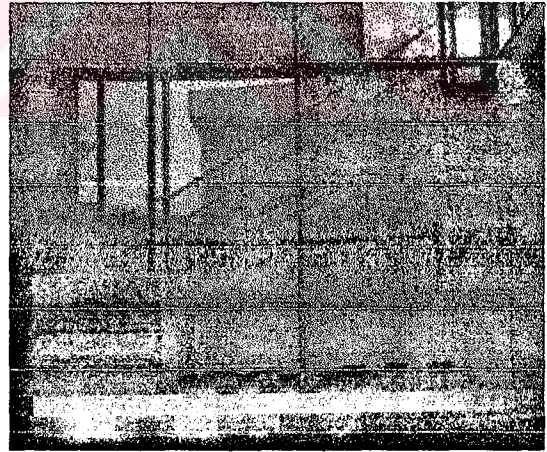
Şek.6.37. New York 1909



Şek.6.38. Galleries Lafayette,  
Jean Nouvel, Berlin, Almanya, 1990



Şek.6.39.  
ONYX Kültür Merkezi, Jean Nouvel,  
St. Herblain, Nantes, 1987-89



Şek.6.40.  
Tepro Pavillion, Fumihiko Maki, Tokyo

Işığın kullanımı, malzemelerin metamorfozu ve ağırlıklarının, basınçlarının azaltılması ile ilgili kullanılabilecek bir gelişimdir(Şek.6.40). Bu, sürekli bir ışık halinde, doğrudan mekanları ve hacimleri kendi gücüyle ayırabilen veya daha başka bir şekilde yansıtılmış ışık hüzmesi; bir yüzeyden bir yüzeye yansıtılarak kanıtlanmış, demateryalize eden bir efekt olabilmektedir(Şek.6.41). Son on yılın mimarlığında bütün bu deneyimler, birbiri içine geçerek kullanılmıştır. Bu örnekler, ilerideki bir takım gelişmeler için öncül bir deneme niteliği taşırlar. Öte yandan serbest ve doğurgan yeni bir sanatsal istek için, kararlı bir amaç, her zaman kalabilmektedir.

Mimarlığın immateryalizasyonu esasında modern dönem başarılarının dışında ele alınmaması gereken bir yeniliktir (ekran cepheler ve strüktürel metal sistemlerde olduğu gibi). Fakat bu yenilik, yapının içine doğru giren, binayı çevreleyen, diğer tüm disiplinlerden -havalandırma sistemleri gibi- ve özerk süreçlerden daha fazla kendi anlamını yüklenmesi şeklinde gelişmiştir. Artık gerçekte ne iç oluşmakta, ne de dış: Aslında cepheye ait tüm önceki fonksiyonlar, algılamada bir kesintiye yol açmakta ve bir zar gibi içle dışı ayırmaktadır(Şek.6.42). Geline bu nokta, minimuma akıştaki her engelin ortak yüzey tarafından sınırlandırıldığı bir geçişin ve değişimin kalıcı aşamasıdır(95).

Bir eşzamanlı ifadeye kadar küçülen, zaman ve boşluğa referanslar oluşturan modem, faks makinaları, video, televizyon, PC gibi modern teknolojik medya, gerçeğin sanal yorumlarını kültür oluşumuna geçirmektedir. Bu da, toplum için yeni bir gelişimi getirmektedir. Mimarlık için çok geniş anlamlar taşıyan bu gelişim, zamanın ifadesinde materyalleri ve boşluğu beraber getiren bir varlık olarak geleneksel bir düşünce sistemi içinde değerlendirilmiştir. Yapının yüklendiği zaman sürecinde, izleyenler kendilerini yapı cephesinin oluşturduğu, mekanın zamanında yaşadığını hissetmekte ve aslında bu da diğer modern ve modern sonrasını, hatta Rönesans'a uzanan mimari çizginin ortak bir geçmişi olarak ele alınabilmektedir. Bir bina tümünde mekansal ve zamansal bir ruhu taşımakta, daha da fazlası doğrudan, kültüre bir giriş ve objeler-şeyler hakkında soru sorma güdülerini çağrıştıran kelimelerin bir alanı haline gelmektedir. Bu gerçeğe ilgili nasıl deneyim kazanılıyorsa, aynı şekilde büyük bir karışımı içeren bir

gerçek sanallığı takip etmektedir. Bir yapı üzerindeki görsel kavrayışla kazanılan izlenimlerin, hiyerarşik bir sıralanmasından daha çok, üstüste gelen katmanların veya yansımali ve projeksiyon ekranlarının oluşturduğu yüzey organizasyonları, bir anlatımın ifadesini yüklemektedir (96) (Şek.6.43).

Görme geleneksel olarak vizyon bağlamında anlaşılmaktadır. Perspektifin derinlik algısını, iki boyutlu bir yüzeyde tanımlama ve çoğaltma kabiliyetinden dolayı, mimarlığı bir bekleme ve isteme aracı olarak görmüştür. Mimarlığın kısa sürede, kendini bu monoküler rasyonelleşme vizyonuna, kendi varlığı içinde uyum sağlaması da şaşırtıcı değildir. Stil ne olursa olsun uzay, -akslar, yerler, simetriler, gibi mekansal elemanların etrafında organize olmuş- anlaşılabilir bir kurgu olarak görülmüştür. Bruneschelli'nin tek kaçıslı perspektifi keşfetmesinin teolojik ve teosantrik dünya bakış açılarından andromorfik ve androposantrik bir dünya bakış açısına geçişin yaşandığı bir zamana karşılık gelmesi sebepsiz değildir. Perspektif, bu değişimi takip eden mimarlıkta vizyonun kendini gerçekleştirdiği bir araç olmuştur(97). Perspektifin keşfinden sonra artık günümüzde, mekanın insanı da içine alan dördüncü boyutu; "zaman" ve "hız"ın keşfi, perspektifin keşfi kadar önemli bir ifadenin ortaya çıkarılmasıdır. Nouvel, insanın da nesnel bir obje haline geldiği mimari yaklaşımı ile ilgili olarak; "Binalarımın çoğuna bir uzay gemisine girer gibi alttan girersiniz. Başka kapı yoktur ancak yürüyen merdiven gibi uçan, akan hareketler vardır. Bu, her yere aniden ulaşmanın verdiği başka ve önemli bir boyuttur. Hız kavramının bir yapı fonksiyonu olarak ele alınması zihinlerde merak uyandıran bir kavramı oluşturur." diyerek mekana artık dördüncü bir boyutun entegrasyonundan bahsetmektedir(98).

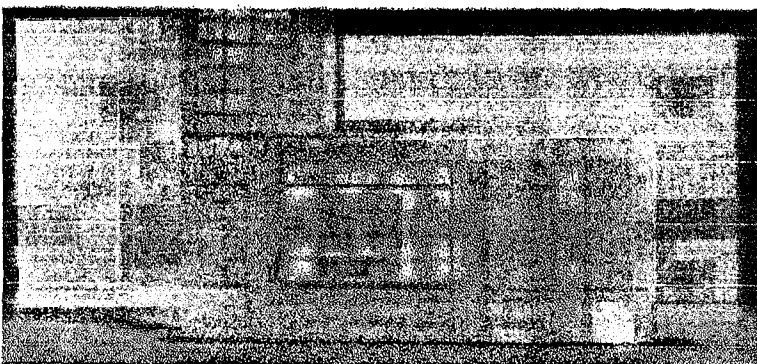
Dünya ile gerçek olarak bilinen herşeyin doğası, medyanın günlük hayatı istilası ile sorgulanmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler mimarlığı şöyle etkilemiştir: Mimarlık geleneksel olarak maddeyle beraber, onun fenomenal değerini de kapsadığı için, mimarlığın büyük bir dönüşüme uğradığı düşünülebilmektedir. Ama buna rağmen mimarlık, çok az değişmiş görülmektedir. Mimarlık geleneksel olarak, gerçek olarak düşünülenin bir kalesi durumundadır. Ev veya tuğla ve sıva, temel ve korunak gibi metaforlar gerçek olarak düşündüğümüzün tanımlamasında, mimarlığın rolünü üstlenmektedir. Günlük hayatın kavramlarında oluşan değişim,



Şek.6.41.  
Goetz Collection, 1991-92  
Herzog & de Meuron, Münih



Şek.6.42.  
Danimarka Pavyonu,  
KHR AS Architects, Expo92,  
1991-92



Şek.6.43.  
Mediapark Complex, Jean Nouvel

mimarlığı da etkilemelidir. Ancak bu gerçekleşmemiştir. Çünkü elektronik paradigma, mimarlığın *sine qua non* (yerçekimi ve hava koşulları gibi doğal güçleri mekanik yöntemlerle yenen grnebilirliğin bir manifestosu)'uydu. Mimarlık sadece yerçekimini yenmemiş, toplumun kendi vizyonunda oluşturduğu değerleri yorumlamıştır(99).

Elektronik medyanın günümüz ve gelecek çizgisi içinde mimariye bir rakip olarak mı, yoksa onunla aynı platform içinde yeralan ve beraber ifade bulan bir paradigma olup olmadığı tartışma konusu olmaktadır. Giderek bir rakip olarak ortaya çıktığı savını (Eisenman gibi) ne sürenlere göre, elektronik paradigma gerçeği, medya ve simülasyon kalıpları içinde, yani görüneni olduğundan daha fazla bir şekilde yorumlamakta ve bazı ilaveler katmaktadır. Bu ifade, bizim daha önceden bildiğimiz görüneni değil, daha çok kendini tam olarak aıkılamayan bir görmeyi anlatmaktadır. Medya neyi nasıl gördüğümüz üzerine, temel bazı belirsizlikleri ortaya koymaktadır(şek.6.44). Çünkü 15.yy'da mimari mekanın perspektif ile anlaşılması ve anlatılmasından beri, vizyonun mekanikliği mimarlık üzerinde etkin bir rol oynamaktadır. Bu yüzden mimarlık görme eylemini ön planda dşnmştir. Elektronik paradigmanın sorguladığı da tam bu geleneksel görme kavramıdır. Elektronik medyanın, projeksiyon ve hatta fotoğraf teknolojisini bir rakip olarak görmeyen, daha çok üzerinde örneklemelere gittiğimiz diğer ortak bir sav ise, zaten mimarlığa etki edebilecek ve onun sahası içinde değerlendirilebilecek tüm disiplinleri, mimarlığın yeni ifadesinin tamamlayıcı bir unsuru olarak görmesi noktasındadır. Zaten bu, mimari ilzyonların, simülasyonların ifade ettiği ve sanal ile gerçeğin yer yer içiçe girdiği bir mimarlıktır. Bu anlamda her iki savı savunan mimarlık çizgisi içinde, elektronik paradigmanın kavramsal anlamında bir farklılık olmamakla beraber yorumlanışında ve ele alınışında bir farklılıktan bahsedebilmekteyiz(şek.6.45).

Elektronik medyanın güncel strktrlerle işbirliği, bina kabuğunun bir dönüşümü ile sonuçlanabilir ve Rem Koolhaas'ın ZKM/Sanat ve Teknoloji binasında olduğu gibi, kabuk gerçek olarak bir projeksiyon ekranına dönüşebilmektedir(şek.2.1). Elektronik medya, daha arkitektonik bir senteze, elektronik teknolojisinin sadece strüktüre aşılanmadığı, maddesel ve mekansal niteliklere dönüştürüldüğü projelerde



Şek. 6.44.

"Una facciata effimera a Givers" Martino Berghinz, Lauro Pasquini, Fredico Tranfa

ulaşmaktadır. Objelerin ve eylemlerin düzlemleştirilerek, yarı saydam cam kaplama yüzeye yansıtılması cepheye veya bir iç yüzeye yanıp sönen elektronik ekranın havasını vermektedir. Mesela küçük ölçekte bu fenomen Thanhauser ve Esterson Gymnasium salonunda atletlerin silüetleri, soyunma odalarının yüzeylerine yansıtılmaktadır. Daha büyük ölçekte ise Helmuth Richter'in Brune caddesi üzerindeki konut yerleşiminde (Viyana), üzerine etraftaki doğal çevrenin çiftlik evleri ve elemanlarının, sanki iki-üç metre yüksekliğinde bir atriumun parlak yüzeylerine projeksiyon yapılmış gibi, gölgeleri düşmektedir(Şek.6.46). Tod Williams ve Billie Tsien'in The World Upside Down (Amsterdam ve New York,1990-91) (Şek.6.47), yarı saydam taşınabilir sahnesinde bu projeksiyonlar, oyunun gerçek bir parçası haline gelmekte ve aktörlerin silüetleri ışık oyunları ile ekranlarda oynatılarak kullanılmaktadır. Buradaki projeksiyon yüzeyleri, bu üst üste düşen tabakalar, -Jacques Herzog'a göre- mimarlığın hemen hemen kimliğini oluşturmaktadır(100).

Oscar Nitzchke'nin 1935'te son projesi, La Maison de la Publicité (Paris,1934-36, New York Modern Sanatlar Müzesi) (Şek.6.48)projesi de, Wright'ın yapıları gibi Avrupalı mimarlık tarihçileri tarafından pek dikkate alınmamıştır. Avrupalı mimarlık tarihçileri, genelde makina metaforu üzerine, -modern kültürdeki sinema, reklam, toplumsal ifadelerden- daha çok yoğunlaştıkları için, Oscar Nitzchke'nin binası da ihmal edilmişti(101). Mimarlığın elektronik medya ve gece ile bağlantılı hale geçişinin güncel bir cazibesi, bu projede erken dönem örneği olarak görülmektedir. Calvino'nun ışık, hareket ve enformasyon üçlemesi(102) Oscar Nitzchke'nin bu projesinde öncül bir hava kazanmaktadır. Aynı şekilde Louis Kahn'nın Memorial (1966-72) -altı milyon yahudinin anısına- projesinde cam kullanımı, dönemine aykırı olarak, maddesel olmama özelliğine değil de, camın kendi özelliklerini veren bir anlamda kullanılmıştır. Daha güncel bir örnek ise, dECOi'nin 1991'de Another Glass House'da aynı ruhu taşıyan, ilhamı kullanan bir projedir(103).

Film, TV, video ve bilgisayar ekranlarının, güncel kültürün ışık, hareket ve enformasyona karşı bir duyarlılık göstermesi yüzünden, mimarlıkta yerini bulması şaşırtıcı değildir(Şek.6.49). İnşa edilmiş örnekler olarak, Toyo Ito'nun Egg of the Winds (Tokyo,1991), Tschumi'nin Glass Video Gallery (Şek.6.30) ve Mehrdad Yazdani'nin

CineMania Theatre (California,1993) ile Koolhaas'ın Karlsruhe Medientechnologie Center projesini örnek olarak verebiliriz. Diğer projeler elektronik imajı daha kısıtlı bir şekilde kullansa da, mimari objenin, elektronik medyanın parlayan imajına ve parıltısına dönüşümü konusunda, hala bir yapabilirliği göstermektedirler. Ito'nun da tanımladığı gibi, şehir mekanını bir ışıklar, sesler ve imajlar şehri fenomenine dönüştürmek için bunu, bina ve şehir mekanının üzerine süperempoze etmek gerekmektedir(104). Bu anlamda Dennis Addams'ın, Bushelter IV (Münster,1987)(Şek.6.50) çalışması, soyut ile somut arasındaki boşluğu doldurmaktadır. Sıradan bir otobüs durağını şehrsel bir drama için, sahne haline dönüştürmektedir. Bekleyenler kendilerini hem izleyici hem de izlenen durumunda bulmakta, arkadan aydınlatılmış, büyütülmüş saydamlıklar, biçimde kendi görüntülerini yansıtmaktadırlar.

Jean Nouvel'in Nogent sur Marne'deki bir gece kulübü için yaptığı bina, harici bir video sisteminin kurulması ile için ve dışın aynı anda algılanabilirliği ile immateryal yoruma iyi bir örnek oluşturmakta ve sanal gerçeklikle de iyi bir ilişki kurmaktadır. Mimar bu bina için, "Gerçekte fazla olan nedir? Gözleriniz hem gerçeği hem de filmin sanallığının içinde aynı anda geziniyor. Kişi insanların kendilerinin oluşturduğu imajların yansıttığı gerçeği görmesine rağmen, alan, giderek sanallaşmaktadır. Bu gerçekte, yer düzlemi ve karşılıklı bağlantılarla ilişkilidir. Binanın tüm estetik sistemi, dıştaki sınırı vareden bir estetik sistemidir. Başka bir soru da 'bir yapı dışarıdan; arabadan, uçaktan, geceleyin veya gündüz nasıl görülür'dür. Eğer birisi bu kavrama problemlerini düşünürse, mimari değişikliklerin anlamını anlayacaktır"(105) tanımlamasını getirmektedir.

*Microchip* dünyası, hem sembol, hem de somut bir meydan okumayı getirmektedir. Bu meydan okuma, form ve fonksiyon arasındaki ilişkide ve mekanik objeler üzerinde de rol oynamaktadır. Örneğin bir otomobilin formu, aynı form ve fonksiyon ilişkisini taşıyarak en azından, havayı taşımama ve tutmama prensibine göre biçimlendirilmiştir. Buna rağmen elektronik objenin veya onun formunun arasında, bu tür bir ilişkiden bahsetmek gereksizdir. Büyük miktarlarda enformasyonu yükleyen veya depolayan dev kapasiteli bilgisayarlar için, formal bir artikülasyona gerek duymamaktadır. Toyo Ito'ya göre; "Bizler elektronik imajların

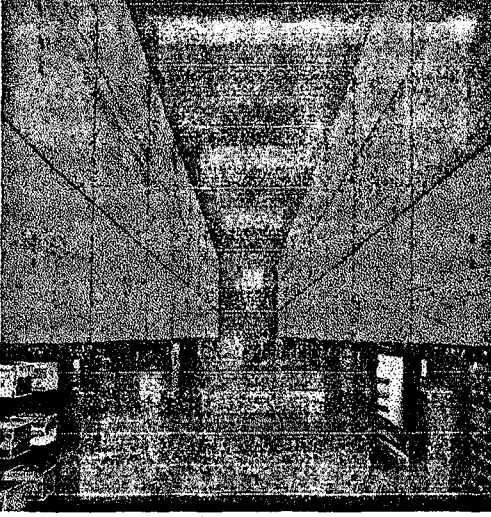
veya bilgilerin akışını hayal edemeyiz, biz sadece datanın beslediği bilgisayarı ve onun üretim sonucunu kavrayabiliriz”(106) (Şek.6.51).

Değişen her enformasyon akışı, bu imajlar uzayı içinde tanımlanabilmektedir. Ito bunu: "Bitmeyen akış; insanların, arabaların, rüzgarın, bitkilerin ve yapıların arasındaki seslerin ve topografyanın akışı gibi. İnaniyorum ki bir -medyum olarak- mimar, bu görülebilir çeşitli akıntıları düzene sokacak bir çeşit filtre oluşturacaktır" şeklinde açıklamaktadır. "Architecture in a Simulated City" adlı makalesinde Ito, "kalıcı bir varlık olarak, hayali ve geçici bir mimarlık inşa etmeliyiz" diyerek, dağılan ve kaybolan -ışık veya projeksiyon gibi- formları ve objeleri kullanmak gerekliliğine işaret etmektedir. Bir sinema içindeymiş gibi, objelerin -metaforik olarak- uçuşlarını yaratma gayreti olmalıdır. Bu planlar, düzenli değişiklikler tarafından karakterize edilmiş ve hayaller de teknoloji tarafından gerçekleştirilmiştir(Şek.6.52). Modern toplumun -tüketici toplum olarak tanımlanan- durumlarının ötesine ulaşmayı istemek yerine, aynı zamanda onu niteleyen hayalin ötesine geçmek istenmiştir: Bu yüzden projeler, insanları dışarıda bırakan, bilgisayar kontrollü mekanların düzenlemesi ile çalışmamıştır(107).

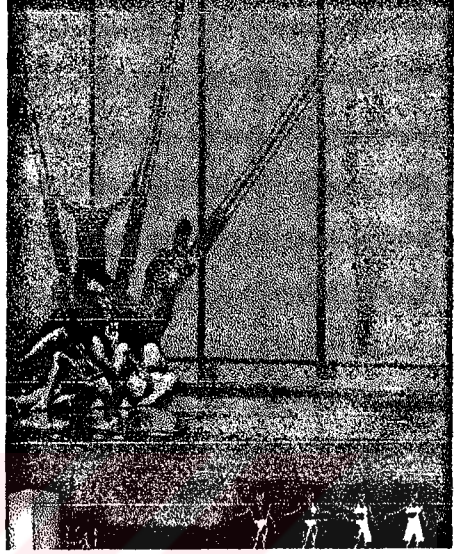
Havanın, sesin, rüzgarın akışı ve değişen ışık, elektronik bir üretimin ilüminasyonları içinde dönüştürülmektedir. Görülmez doğa, modern teknolojinin yarattığı değişmeyen -güzelliğe geçen melankoliyle dokunarak- bir olay tarafından, estetik enformasyon içinde görülebilir hale gelmektedir. Ito'nun Egg of the Winds olarak tanımladığı obje de, zihindeki benzer düşüncelerle (dokunulabilirlikten çok görülebilir) yaratılmıştır(Şek.6.29). On altı metre yüksekliğinde ve sekiz metre genişliğinde ayaklar üzerinde Shinkansen'in lokomotifi veya bir jet uçağın burnu biçiminde biten, ayaklar üzerindeki dev yumurta biçimli imaj, gerçekte Tokyo'da büyük blokların girişinde bir *landmark* görevi gören bir otopark girişidir. İmaj, video ve TV programlarını yansıtan yumurtanın içindeki likid kristal projektörler, iç yüzey üzerine yansıyarak perfore edilmiş panellerden dışarıya sızmaktadır. Bilgisayar kontrollü imajlar, bir hologramın veya saydam bir şekilde görülebilir enformasyon taşıyan ve ışık yayan bir plastik objenin yabancılaştırmış kalitesiyle ortaya çıkmaktadır. Ito'ya göre bu imajlar, rüzgarla gelmekte ve onunla gitmektedir.

Mimarların elektronik medyaya olan ilgileri, ne teknolojik fantezilerinin bir ifadesi, ne de düşük voltaj aydınlatmasının yarattığı estetiğe hayranlıktan kaynaklanmaktadır. Bunun kökleri, elektronik iletişim boyutlarının güncel hayatın acı veren gelip geçiciliğini ve ivediliğini resimleyebilme yetisinde saklıdır(108).





Şek.6.45.  
Finlandiya Pavyonu, Monark, Expo 92,  
Seville, İspanya

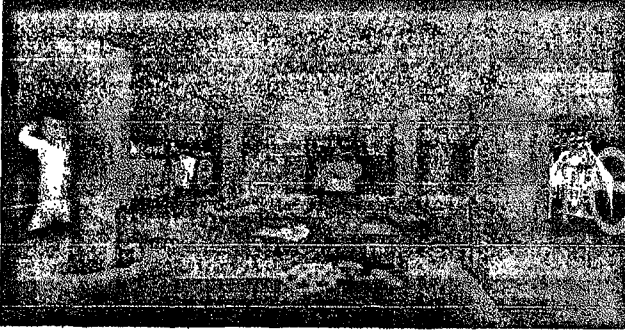


Şek.6.47.  
"The World Upside Down"  
Todd Williams & Billie Tsien,  
Amsterdam ve New York, 1990-91

Şek.6.46.  
Brune Caddesi'nde Yerleşim,  
Helmut Richter, Viyana



Şek.6.48.  
"Maison de la Publicité",  
Oscar Nitzchke, Paris, 1934-36



Şek.6.49.  
Kobe'de Moda Müzesi



Şek.6.50.  
"Bus Shelter IV", Dennis Adams  
Münster, Almanya, 1987



Şek.6.51.  
Vitra, Workspirit5, 1996 Kataloğu



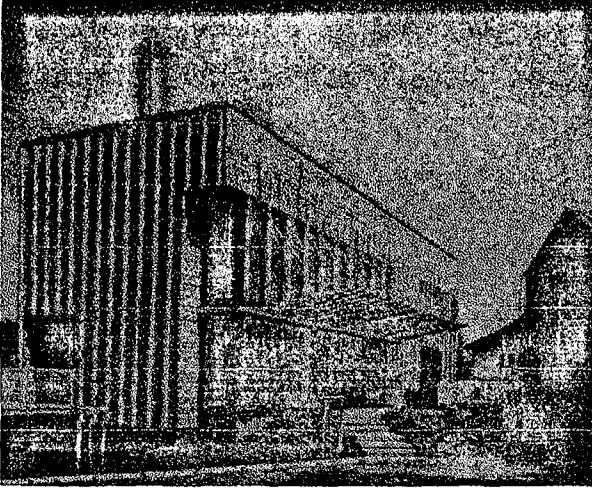
Şek.6.52.  
Vitra, Workspirit5, 1996 Kataloğu

#### 6.4. MATERİYALİTE

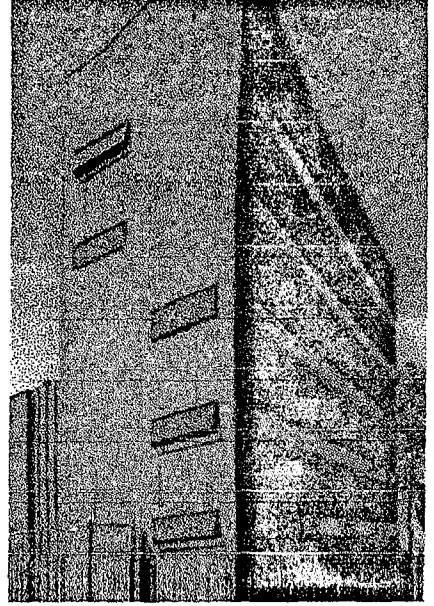
Mimari ürünün ifadesinde kullanılan malzemeler, hassas, kritik bir göstergelyi oluşturmaktadırlar. Materyali, mekan, programlama ve kentsel planlama üzerinde parite oluşturacak şekilde, açık bir soru olarak yorumlayabiliriz. Eğer materyal ve tasarım arasında belirgin bir uyumsuzluk yoksa, katı sınıflandırmalar -eğitim yapıları için tuğla, ofis binaları için betonarme veya konut için cam tipinde ayrımlar-, kategori oluşturmaları önceden beri süregelen bir sınıflandırmadır ve bu yadsınmalıdır. Strüktürel ilişkinin, yapı ana düşüncesinin bir ifadesi olarak yaygın bir şekilde kullanıldığı, materyalin kavramsal görünüşe, direkt etkisinin olduğu bir mimarlığı Rem Koolhaas, Studio Granda(Şek.6.53), Toyo Ito, Renzo Piano(Şek.6.64), Hiroshi Nakao ve Hiroko Serizawa(Şek.6.54), Annette Gigon ve Mike Guyer(Şek.6.55), Herzog & de Meuron, Claus en Kaan (Şek.6.56) gibi bir çok günümüz mimarında görebilmekteyiz(109).

Geleneksel bir çizgide seyreden mimarlıkta, alışıl原因mış bir olgu, örnek çalışmanın bitiminden sonra, yapının fenomenal ifadesini oluşturma kaygısı, bir sanatçının çalışmasına imkan tanımaktır. Son dönem örnekler olarak niteleyebileceğimiz yapılarda, sanatsal birikimlerin kullanımı, teknoloji, sosyoloji, biyoloji, jeoloji gibi yan etki alanlarının, mimarlık içinde kolektif bir çalışma sergilemesi, mimariyi bir ayırma sürüklemiştir. Bunu özellikle Rémy Zaugg'un radikal çizgisinde gözlemlemektedir. Dijon'daki öğrenci evlerinde, bu düşünce mantığının ve kolektif çalışmanın tüm derinliğini ve ağırlığını hissedebilmekteyiz. Zaugg'un çizgisi, mimaride kullandığı oranlar, ifadenin berraklığı, ışık ve karanlık arasındaki kontrast ve renkli veya prefabrike betonarme gibi sorgulamalarda, açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır(110).

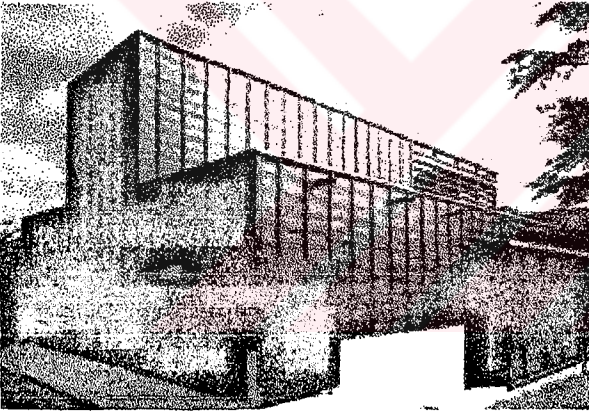
Teknolojik imkanların gelişmesi ile, daha önceleri mimarlık içinde kavramsal ifadeye katkı sağlamayan, sadece anlatım aracı olarak kullanılan fotoğraf ve projeksiyon teknikleri, artık mimari yapının bir parçası olarak ele alınmakta ve yorumlanmaktadır. Herzog & de Meuron'un, halen uç bir çizgide yer alan (Berlin'deki kütüphane



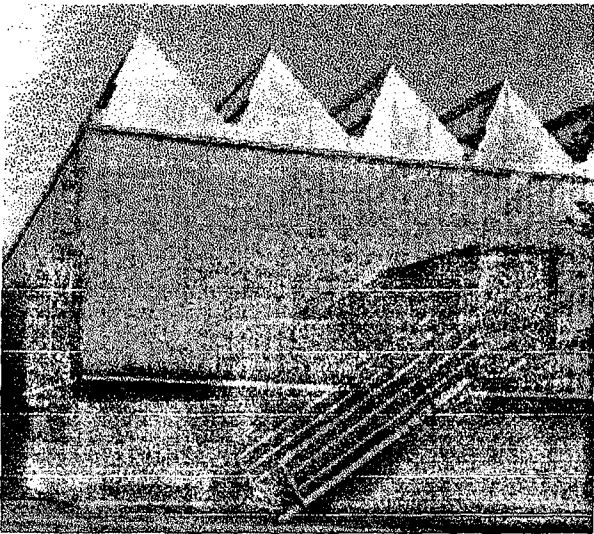
Şek. 6.53.  
Family House, Studio Granada, Almanya



Şek.6.56.  
İş Merkezi, Claus En Kaan,  
Amsterdam



Şek.6.54.  
Haftasonu Evi, Hiroshi Nakao,  
Masahiko Inoue, Hiroko Serizawa



Şek.6.55.  
Kirshner Museum Ek Binası,  
Annette Gigon & Mike Guyer

yapısında, cephenin oluşumu ile ilgili olarak), fotoğraflık imajların süperpozisyonunda, fotoğraf sanatçısı Thomas Ruff ile çalışması, kolektif bir çalışmanın oluşmasına iyi bir örnek oluşturmaktadır.

İşaret ve maddenin süperpoze edilmesi, yazı kaligrafisinden logoya kadar birçok farklı alanda kullanılan bir tekniktir. Sanatın belli biçimlerinde de, çok güçlü efektler verecek şekilde kullanılmıştır. Bunun en iyi örneği DuMont-Schauberg binasında, her yüzeyin farklılaştırılması çabasını, cephede değişik işaret biçimlerinin kullanılması gerçekleştirmektedir. Fakat en önemli nokta, bu işaretlerin ticari ve sembolik değerlerinden çok, plastik boyutlarıyla ilgili deneyler yapmaktır. Nouvel'in Lille binalarındaki durumu da, bu anlamda ilginçtir. Orada, iki çeşit mimarinin süperpoze edilmesi ile bir oyun yaratılmaktadır. Mekanı kuşatan ve ona strüktürel bir katkı sağlayan, kullanıcıların logolarıyla yaratılmış bir mimarlık gözlenmektedir (Şek.6.57). Logoların ölçeği, derinlikleri, ışıkları, mimari ürüne plastik bir söz dağarcığı yükleyerek, mimari bir değer haline gelmektedirler. Buradaki tavır Robert Venturi'nin ortaya koyduğundan çok farklıdır. Venturi'de her işaret, mükemmelce sınıflandırılmış, düzgünce kullanılmış ve önemine göre biçimlendirilmiştir. Nouvel'deki işaret kullanımı ise, daha klasik ve duygusal bir boyut taşımaktadırlar(111).

Günümüzde, mekanın boyutlarını, mekanın imajlarına (-felsefeci Vilem Flusser'in terminolojisi kullanılarak- büyümlü imajın yerini alan teknik imajın gelişimi ve uygulaması ile), yani iki boyuta indirgeme yönünde bir eğilim vardır. Bununla birlikte mimarlık, yeni imaj stratejileri (günlük hayatın okunaklılığıyla çelişen, ticari televizyonların ve güncel mimarlığın yaptığı biçimde) gereksiz ihtiyaçları tatmin etmek yerine, sorular uyandıran stratejiler geliştirmek zorundadır. Güncel mimarlık, bir reklam kopyalayıcı gibi davranmakta, kendi kavramsal ve entellektüel temellerini yansıtmadan, mimarlığın imajını yenilemek için sanattan yararlanarak sanat dünyasını sömürmektedir(112).

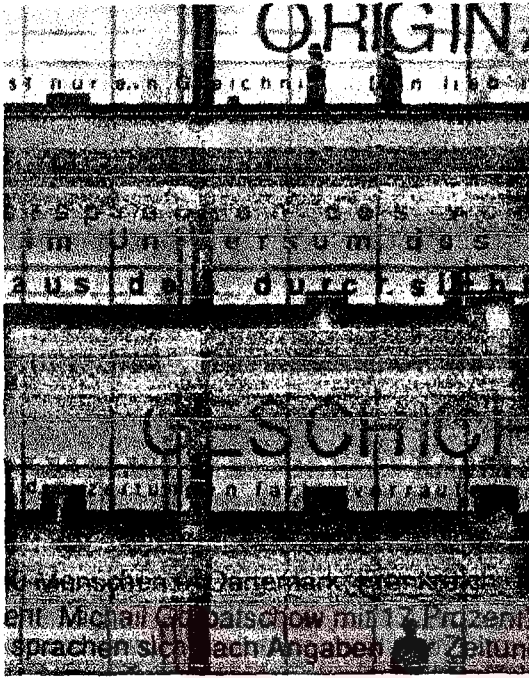
Herzog & de Meuron mimarlıklarında, fotoğraflık imaj kullanımları ile ilgili olarak: "Mimarlığımızın imajlarla dolu olduğuna, imajlar uyandırdığına; imajlarla çeliştiğine inanıyorum. Ne olursa olsun bu bizim ilk başladığımızdan beri aradığımız bir şeydir. İmajların

zenginliği ve karmaşası, mimari bütünün kavranmasının meyvesi olarak, bina ile her karşılaşmada kendilerini yenilemek için özgür bırakılmışlardır. Buna tezat olarak herkes, sürekli birbiri ile yer değiştiren, ticaret dünyasının ritmi ile yarışan. uyarlanmış imajlardan sıkılır; bunun geleceğin mimarlık dünyası ile aynı şey olması için bir sebep yoktur”(113) şeklindeki ifadeleriyle, transpozisyonlarda doğru yorumlamaların, hassas noktası üzerinde durmaktadırlar.

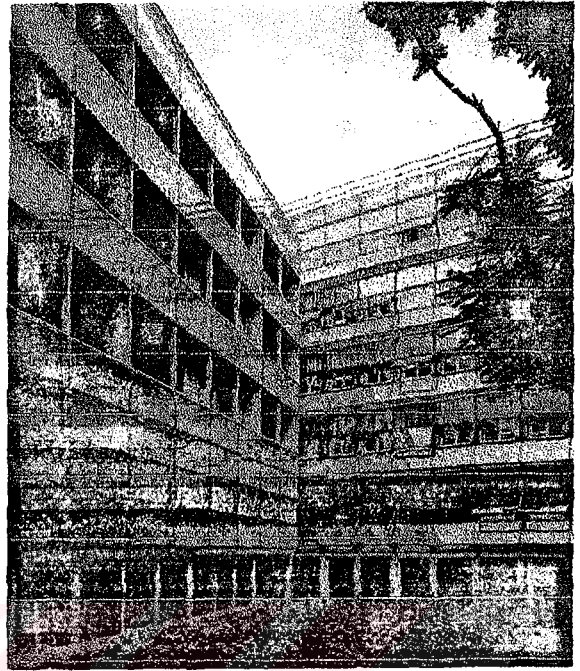
Herzog & de Meuron'un Suva binası(Şek.6.58) ve Mulhouse'taki Ricola Europe binası cephelerinde, imalat süreçleri ve detaylar ile ilgili hiç bir şey saklamamaktadır. Materyaller ve teknolojiler geleneksele gizli bir referanslar vermemektedirler. Ancak çalışmalarında, yerel mimariden alıntılar görölmektedir. Mimarlıklarında, 50'li ve 60'lı yılların bölgesel modernizminin belirsizliği olmaksızın, daha belirgin bir imaj yaratma çabası sergilenmektedir. Bu, materyallerin, yüzeylerin, daha küçük, daha basit ve güçlü imajlarla detaylandırılmış bir mimarinin çalışmasıdır. Ricola binasında, polikarbonat panel üzerine, floral bir desenle bir ekran oluşturulmuştur. Bu binada, Zugg'un danışmanlığında (farklı bir çalışma sistemi sergileyerek) 1920'lerin ünlü Alman fotoğrafçısı Karl Blossfeld'in bir fotoğrafından esinlenerek yapılmış, bir çalışma görölmektedir. Bu şekilde Ricola binası, radikal bir söylemin göstergesi olmaktadır. Mimarların söylediği anlamda mimar, "bir ressam, bir imaj oluşturunca veya bir sanatçı" olmaktan kaçınan kişi ve mimarlık da, "sanatın egoistik bir amaçla kullanıldığı, gelişmiş bir operasyon"un ürünü haline gelmektedir(114) (Şek.6.59).

Mimarinin kullandığı başka bir çalışma sistemi ise, üniversite araştırma birimlerinin -endüstri tasarımı, kimya, jeoloji, biyoloji, biyoteknoloji gibi- ve diğer yüksek teknolojiyi kullanan ve üreten firmaların desteğinin alındığı, çalışmalardır. Herzog ve de Meuron'un Schützenmattstrasse'deki konut projesinin cephesinde, prefabrike beton üzerine düşünölen fotoğrafik imajların, hangi teknikle boyanabileceği veya dökme demirin cephede nasıl ifadelendirileceği ile ilgili, bazı deneyler yapılmıştır.

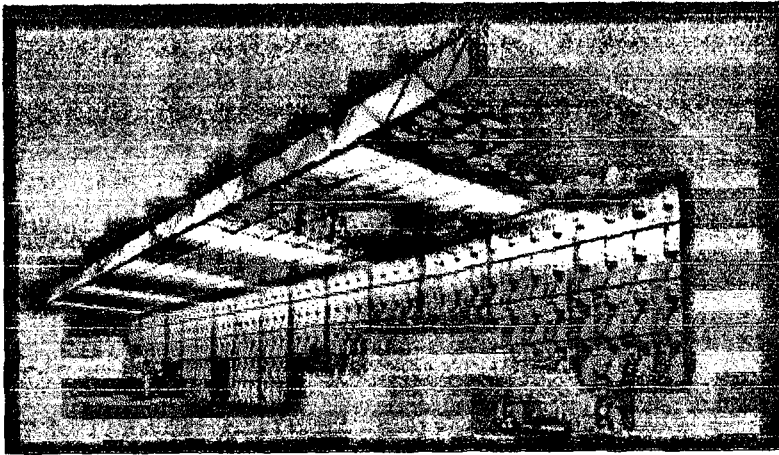
Cephe üzerinde, malzemelerin yapay veya doğal farkı gözetmeksizin kullanımı, detaylardaki teknolojik katılımla farklı bir boyuta taşınmaktadır(Şek.6.60). Yapay malzeme kullanımlarında göze çarpan



Şek. 6.57.  
Euroville, Jean Nouvel, Dumont,  
Cologne, 1990



Şek. 6.58.  
Suva Konut ve Ofis Bloğu,  
Herzog & de Meuron Basel, İsviçre, 1993



Şek. 6.59. Ricola Mulhouse, Herzog & de Meuron, 1994

esas nokta, farklı maddelerin biraraya gelişleri ile oluşturulan sistemin doğru çalışıp çalışmadığı noktasıdır(Şek.6.61).

Teknolojik imkanlar sayesinde, hem doğallığı veren, hem de yapay bir ifade kazanan cam da, günümüz mimarisi ile doğru yerine oturmaktadır. Günümüzde cam; mat, parlak, kumlu, telli, ince, kalın, temperli, renkli, dokulu, dokusuz, düz, şeffaf, yarı şeffaf, bombeli olabilmektedir. Ya da, ışık duyarlı camlar, içinde jaluzi olan çift camlı paneller, iki cam arasındaki sıvı kristalin harekete geçirilmesi ile şeffaflık değeri değiştirilebilir paneller, kırılmaz, taşıyıcı eleman olarak kullanılabilen takviyeli camlar enerji depolayan cam paneller, içinden ısıtılmış hava geçirebilen çift yüzeyli sistemler, açılıp kapanan diyaframlı paneller şeklinde bir sistem içinde kullanılabilir. Bunlar, on yıl içerisinde teknolojinin mimari platforma çekilmesi ile biçim değiştiren, gelişen elemanlardır ve günümüz mimari biçimlenmesinin de esas kaynağını oluşturmaktadırlar. Cam kadar sert ama kırılmayan, çizilmeyen mikalar, esnek, kopmaz plastikler, fiberglas, başkalaşmış (mutant materials) parlak malzemeler, gümüş kadar parlak alüminyum, ince kesitlere olanak veren uçak çeliği, paslanmaz çelik gibi mimarlık dışı gelişmelerin ürünü olan malzemeler, teknoloji birlikteliği ile beraber mimari bir ürüne dönüşebilmektedir. Yeni veya farklı yorumlarla kullanılan geleneksel ve çağdaş malzemeler, yapı derisi üzerinde veya içinde ortaya çıkarak, çağın ruhunu mekan içine, insan hayatına sokmaktadır. Bu anlamda malzeme yaratımlarının çıkış noktasını, esasında Herzog ve de Meuron'un şu sözleri anlatmaktadır: "İçinde bir kömürün sıcaklığına, dışında siyahlığına, fiziğinde yalıtım gücüne sahip bir taş yaratmak"(115).

Elektrik ve diğer enerjilerle oluşturulabilen mekanik olanaklar; ışıklı yüzeyler, bilgi veren ışıklı bordlar, ekran yüzeyler, su ve suyun olanakları mimari bağlamda yeni yeni kullanılmaya başlayan teknolojik imkanlar sunmaktadır(Şek.6.62). Bu teknolojilerin kullanımıyla mimari, çevresini geliştirmede, önceliği koruma düşüncesi yerine, sessizce insanlarla karşılıklı bir ilişki kurmayı tercih etmektedir.

Mimar yapıyı, özel koşullardan gelen tekniklerle oluşturmaktadır. Önce detaylarla çalışılmakta ve 1/1 bir detayın büyüğü bütün yapıyı etkilemeye başlamaktadır. Görünmeyenler, kaybedilecekler üzerine

(pervaz ve süpürgeliklerin kapattığı çözümlenmemiş noktalar gibi), görünenlerden daha çok çalışılmaktadır. Örtme teknikleri değil, detaylar çözülerek, örten elemanı ortadan kaldırma yöntemi üzerinde çalışılmaktadır. Bütün bu eksiltmeler, ekonomik çözümler bulmak adına değil, mimari ortam, teknolojik ve kültürel ilerlemeler adına yapılmaktadır. Teknoloji kullanımlarıyla oluşan bu mimari, biçimsel inceliğin mimarisidir.

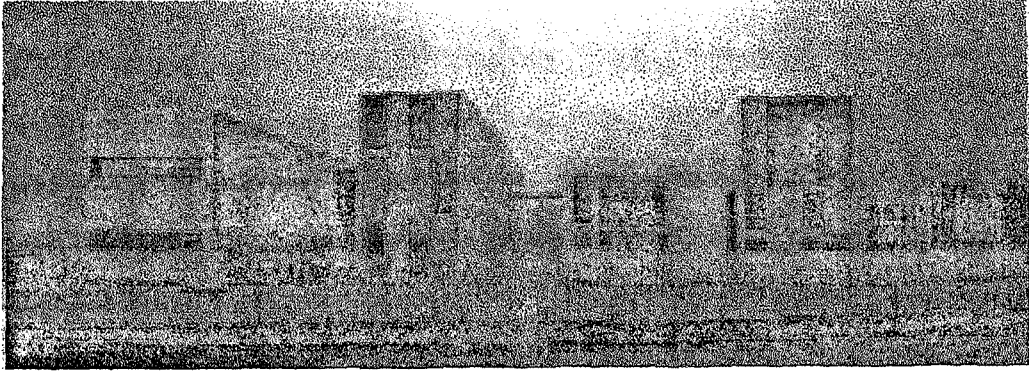
Günümüz mimari örneklerinin çoğunda, malzemelere, malzemenin kendi gücünü vermeye çalıştıkları görülür(Şek 6.63). Bu güç, insanların ilkel duyularına çerpıcı bir etki yapmalı; ılık, soğuk, yumuşak, sert ve benzeri izlenimlerle, insanın duysal deneyimini tamamen uyarmalıdır. Bir çok şeyin sanallık yoluyla algılandığı bir dönemde, insanların mimarlığı bu bakış açılarından anlamalarının önemi giderek artmaktadır. Herzog & de Meuron'un Paris Jusseu kütüphanesinin tasarımında, cephede bulunan yazarlara ait portrelerin, verdiği biçimsel ifadeyi mimarlar, mimaride dolaylı anlatımlar yerine, doğrudan anlatımların daha önemli olduğu savıyla, cevaplamaktadırlar. Aynı zamanda bir izleyici, bu portrelerin eklenmesini, bir mağazanın imajı veya üzerinde birçok kitabın durduğu bir raf ile ilişkilendirebilmektedir: Bu tasarım, Laufen'deki Ricola Europe binasında ortaya konulan fikre benzer bir fikri taşımaktadır. Bu şekilde, mimari ifadelerin daha doğrudan ve anlaşılabilir bir kaygı içinde ortaya konması, çok hassas bir noktada durmaktadır: kitsch olma ve anlam arasında. Bu, bir pop-art oyunu veya entellektüel bir mesajla ilişkilendirilme tehlikesini her an ortaya çıkartabilmektedir.

Eisenman'ın de belirttiği elektronik medyanın, mimarlık için giderek bir rakipleşmeye işaret etmesi, bu yapılarda başka bir anlam içinde değerlendirilmektedir. Pierre de Meuron: "Mimarlığa reklam dünyasını sokmaya çalışmıyoruz, daha çok onu, tamamen başka bir şeye dönüştürerek kullanmaya çalışıyoruz. Bir banka tip projesinde, görünüşte 1950'lerin malzemelerini kullandık. Yarı opak parlatılmış cam malzeme, binanın gerisiyle yarattığı ilişkideki kitsch'liği, kendi kompozisyonu içinde kaybetmektedir"(116) şeklinde savunusuyla biçimsel endişelerinin yönünü göstermektedir.

Ricola Europe binası sadece, saf bir imajın işini göstermemekte, aynı zamanda mimarlığın içeride çalışan ve yoldan geçen insanlar arasındaki, (saydamlık oyunuyla) birbirine karışmasının güçlü bir örneğini de görebilmemiz, projelerin başka bakış açılarından da değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

İmaj fikri, statik bir nitelik göstermez, algıyla birlikte davranmakta ve her zaman farklı bir rol oynamaktadır. Herzog & de Meuron, elektronik medyanın bir yan disiplin olarak kullanılması ve *kitsch*'lik ve anlam arasındaki çizgileri için: "Önemli olan bu ipek ekranlı yaprakla bir mimarlık ürünü inşa ettik, bir sanat ürünü değil. Onları tuğla veya taş gibi görünecek bir şekilde uyguladık. Aslında binanın çok güncel, ama aynı zamanda eski binaların taş işçiliği gibi görüldüğünü düşünüyoruz" şeklinde yorum getirmişlerdir.

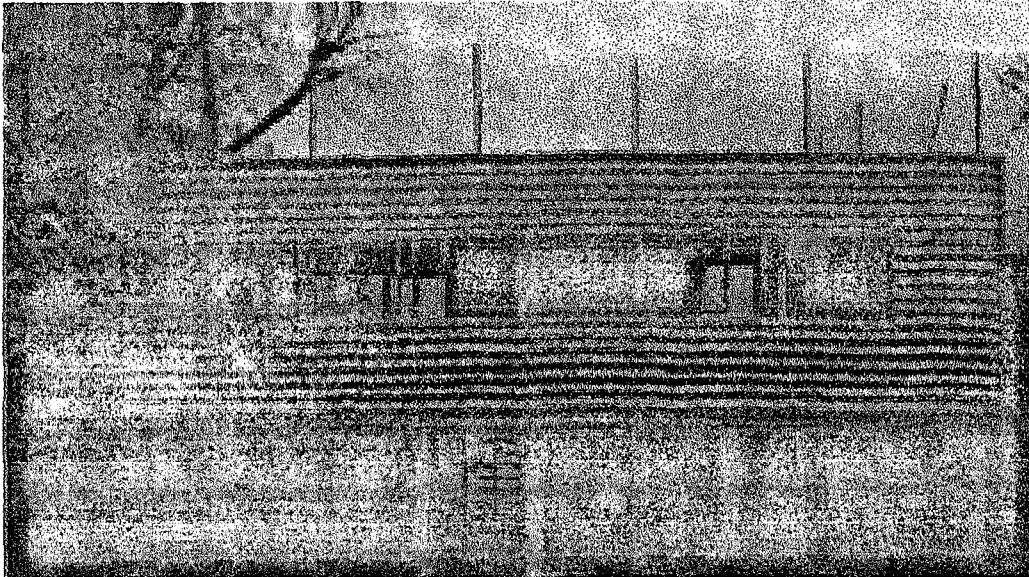
Reyner Banham'ın bizi düşünmeye ittiği yer tabanlı bilişim, birinci makine döneminin söylemini içermektedir. Günümüzde ise, hatta ikinci makine devresi sonrası elektronik-bilişim çağında, enformasyon teknolojisi ile uzay artık -Tschumi'nin de belirttiği gibi- zamanla ölçülebilmektedir(117). Amaç ne olursa olsun, malzemenin biçimsel ve fenomenal ifade içinde yerini bulma endişesi, yeni malzemelerin mimarlık dünyası içinde yaratacakları, yeni ufukların peşinde koşma arzusu, kolektif çalışmaların getirisi olarak ortaya konan "yeni mimarlık ürünü"nün değeri, bir şekilde günümüz mimarisinin içine girmiştir. Bunun nereye kadar, "yeni"yi vereceği ve nerede birbirini tekrara gideceği ise yeni soru işaretleridir.



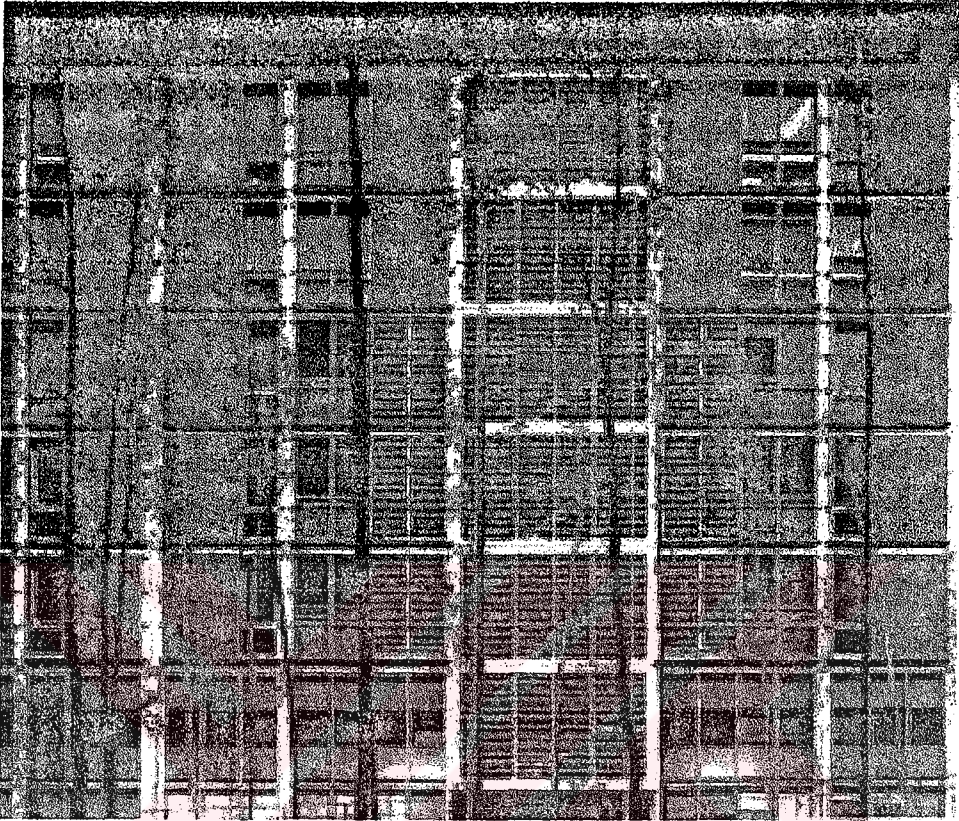
Sek.6.61.  
IMPIVA Teknoloji Parkı,  
Carlos Ferroter, Castellón,  
Comunidad, Valencia



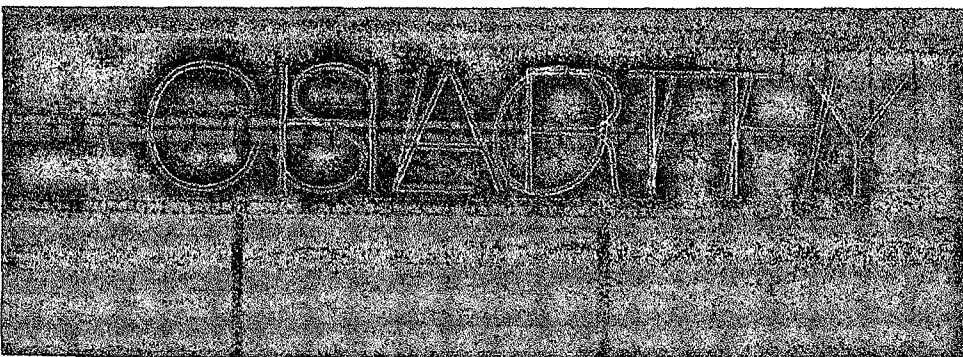
Şek.6.60.  
Zausti'de Golf Kulübü, Patxi Mangado,  
Navorra, 1993-1995



Şek.6.63. Villa Dall'Ava, Rem Koolhaas, St. Cloud, Paris, 1991



Şek. 6.64. Residential Complex, Renzo Piano, Paris



Şek. 6.62. "Vices And Virtues", Bruce Nauman, 1988

## 6.5. IŞIK KULLANIMI VE TEKNOLOJİK İFADESİ

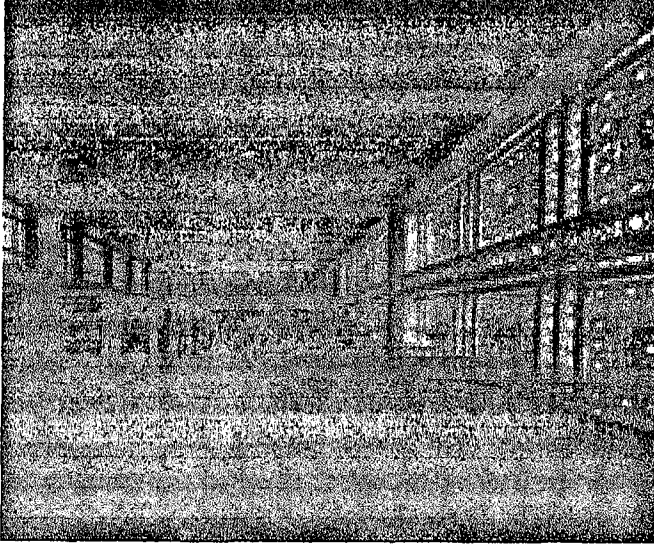
Işık kavramı, ışığın mimarisi ile batı kültüründe hep var olan temanın ortaya çıkarılmasıdır. Kuzey ülkelerinde ışığa duyulan ilgi ile beraber, yüzyıllar boyu süren mimari biçimlenmede, ona çeşitli imkanlar sağlayan cama olan hayranlık, Yahudi, Arap, Türk ve Avrupa edebiyat ve mitolojisinde göze çarpmaktadır. Işık, mimari biçimlenmeye dolaylı bir etkide bulunan bir unsurdur. Işığa olan özlemin olduğu kuzey ülkelerinde doğal ışıktan faydalanma isteğiyle, mimaride camı kullanmak zorunda kalmışlardır. Ancak camın fiziğinde olan ısı geçirgenliği probleminin, teknolojik getirilerle önüne geçilmeye çalışılmıştır. Teknolojini kullanımıyla, camın fiziksel zayıflıkları, yerini biçimsel avantajlarına bırakmıştır. Artık, cam kullanımı ile beraber mekanda, hem aydınlık, hem de ışık enerjisi kullanılabilir. Daha güney ülkelerinde ise, gün ışığının yakıcı ve ısıtıcı etkilerinden kaçınma isteği, teknolojik imkanları, kuzey ülkelerinin tersine, güneş algılayıcıları (Monde Arab binası) (Şek.6.65), cam strüktür arası havalandırma sistemleri gibi teknikler (Goetz Collection) geliştirmeye itmiştir. Bu fiziksel, elektronik ve teknolojik yüklemelerle cepheler, aynı zamanda bir mekanizma haline gelmekte ve akıllı cephe kavramını ortaya çıkarmaktadırlar.

Harry Wolf, ABN-AMRO Head Office binasını anlatırken; "Hollanda'daki ışığa duyulan duyarlılığın bir göstergesi olarak aydınlatmanın, bütün maddelerdeki aydınlığın, mükemmelin ve doğruluğun bir araya toplanmasıdır" şeklinde bir yorum getirmektedir. Aydınlanma dönemi ile beraber ortaya çıkan, aydınlanmanın felsefi bağlantıları ile birlikte, Kuzey Avrupa'da doğal ışığın varlığına ulaşma çabası, iklim durumu ile ilgili olarak her zaman varolmuş bir duyarlılıktır(118). Örneğin, Kirschner Museum'un ana galerileri parapet seviyesinde aydınlatılmaktadır. Işığı tüm yönlerden bir düzlem üzerinde alıp, galerinin kumlanmış cam tavanlarından içeriye dağıtmaktadır. Düşük düzeylerdeki doğal ışığa olan bu duyarlılık, aynı zamanda gölgesiz peyzajın oluşturulmasına da bir cevap olabilmektedir.

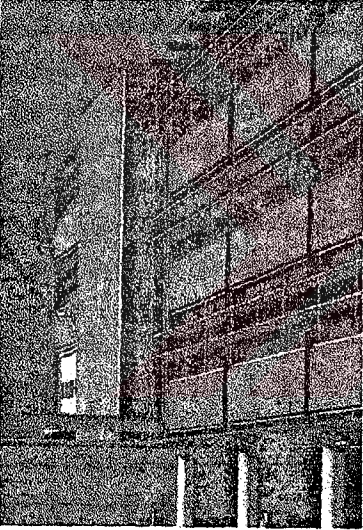
Jack Herzog, Le corbusier'i gözlem yaparak, şöyle bir tanımlama getirmiştir: "Mimarlık; hacimlerin ışık altında kurgulanmış, bilimsel, doğru ve harika bir oyundur. Ama mimarlık bir oyun, özellikle, bilimsel bir oyun değilse ne olacak? Işık genellikle bulutluysa, ideal güney peyzajında olduğu gibi parlak değilse ne olacak?"(119) Steven Holl, Museum of Contemporary Art (Helsinki,1996) binasının alt bölümlerinde, belki de Le Corbusier'in "*brisolety-brisesoleil*"lerine mimari bir antitez olacak şekilde ışığı, doğrudan veya yansıma yoluyla kesitten içeri almaktadır(Şek.6.66,6.67). Holl, ufukta alçak bir noktada duran ışığın etkisini çoğaltmak için, müzenin yanında bir yansıma havuzu -Töölö koyunun yakınlarında- tasarlamıştır(120).

Son yirmi yılda mimarlıkta, çevresel konularda ve binalardaki enerji tasarrufu ile ilgili, bir bilinç ortaya çıkmıştır. Petrol kullanımına bağlı olarak, mekanik ısıtma ve soğutma sistemini minimize eden bu iki yaklaşım türünde; çevresel etkenleri, yaygın bir cam veya ısısal olarak yetersiz malzemelerin kullanımıyla, dengelemeye çalışmaktadır. İlk davranış biçiminde, teknik olarak pasif bir sistem, yani strüktürlerin soğutması ve ısıtması için mekanik olmayan bir sistem kullanılır. Bu düşük ve basit teknolojiye yaklaşım, Münih gibi soğuk iklimlerde kullanışlı olabilmektedir. Goetz Collection binasında çift cam tabakası, sadece ışığın yavaşlatılması fenomenini değil, aynı zamanda bir şömine veya baca fonksiyonu ile yüklenmektedir(Şek.6.1.4). Alt katta ısıtılan hava, bu iki tabaka arasından -bir baca gibi- üst kata çıkar ve ikinci bir ısı kaynağı oluşturur. Buna karşın Leisure Studio ve Tschumi'nin Glass Video Gallery'sinde, yüksek enerji tüketimi gerektiren sistemlere karşı çıkmıştır. Ancak ısısal yeterlilik, yine de sağlanmıştır. Kullanıcılar Leisure Studio ve Glass Video Gallery'deki basit olarak, bu ısıdan kaynaklanan yadsınabilir problemleri, kabullenmek zorunda kalmaktadırlar. İkinci yaklaşımda ise mimarlık, yüksek teknolojiyi, enerji verimliliğine ulaşmak için kullanmaktadır. Bilgisayarlar, strüktürle ilgili problemlere önemli bir çözüm getirdikleri gibi, mekanik, ısıtma ve soğutma verimlilikleri üzerindeki kısıtlamaların da aşılmasına, yardımcı olmaktadır(121).

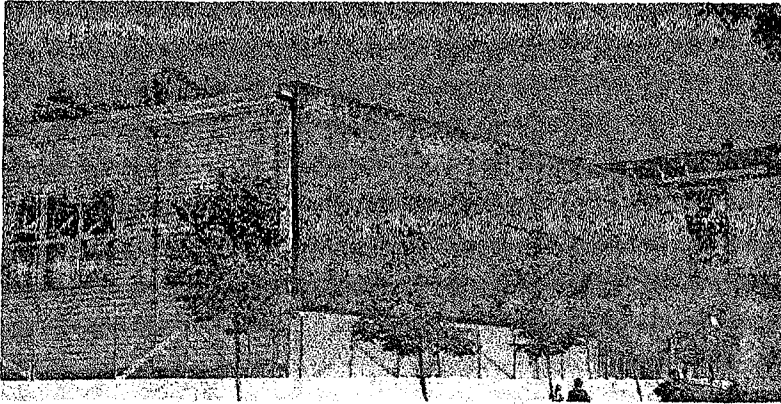
Günümüz mimarlığında, ışıkla ve çevreyle ilgili kültürel endişeler sadece camla sınırlı değildir. Çevresel problemlere yeni çözümler getiren -yukarıda- örnekleri verilen uygulamalar, teknolojiye olan bazı



Şek. 6.65.  
Institute Monde Arab, Jean Nouvel,  
Paris, 1981-1987



Şek. 6.67.  
Halk Kütüphanesi, Miquel Brullet,  
Pompeu Fabra, Barcelona



Şek. 6.66. Powergen Headquarters, Coventry, İngiltere,  
Bennetts Associates

çevrelerdeki güven kaybını gidermiştir. Fakat teknolojik gelişime güvenmeyen bazı çevrelerin söylemi, Peter Rice, Renzo Piano(Şek.6.35), Foster ve bir çok mimar ve mühendisin başarılarıyla çürütülmüştür. Teknolojik araştırmaların çoğu, parlak (cam, alüminyum, paslanmaz sac gibi) strüktürlerin kullanımına yöneldiği için, mimarların dikkatlerinin de, genellikle parlak materyallere çevrilmesi şaşırtıcı değildir. Bu araştırma, güneş enerjisinin dönüşümüne yönelik olsa da (bugün sınırlı bir uygulama alanı bulmakta), yeni cam malzemeler, geniş bir kullanımın eşiğindedirler. Süper pencereler-*superwindows* çeşitli kaplama ve gaz doldurulmuş boşluklarla, bugünün ısı yetkinliğine sahip, opak malzemelerin de, daha iyi yalıtım özelliklerine sahip olduklarını kanıtlamışlardır.

Belki de, bu yeni yüksek performansın en önemli buluşu (ama özellikle statik sistemlerden daha ilginç olan), Stephen Selkowitz ve Stephen LaSourd'ın *smart glazing* diye niteledikleri, değişen hava koşullarına reaksiyon gösteren "akıllı camlar"dır. Bunlar fotokromik camları (ışığa tutulduğunda optik yoğunluğunu ters yönde değiştiren camlardır) ve termokromik (daha önceden belirlenmiş bir ısı eşik aşıldığında yarı saydam duruma geçen camlardır) camları kapsar. Fotokromik camlar, güneş gözlüklerinde kullanılmakla beraber henüz mimari kullanım alanına girmemiştir. Ama diğer termokromik camlar ise yakın gelecekte geniş bir kullanım alanına sahip olacaklardır. Bu akıllı cam sistemlerine üçüncü örnek olarak elektrokromik camları verebiliriz. İçinden düşük voltajlı elektrik akımı geçebilen çok tabakalı sistemlerdir ve burada elektrik akımı, iyonların dış yüzeye hareket etmelerini sağlamak ve bu da dış yüzeyde ısı oluşturan ama görünebilir dalga boylarını yayan ultraviyole ışığını oluşturmaktadır(122).

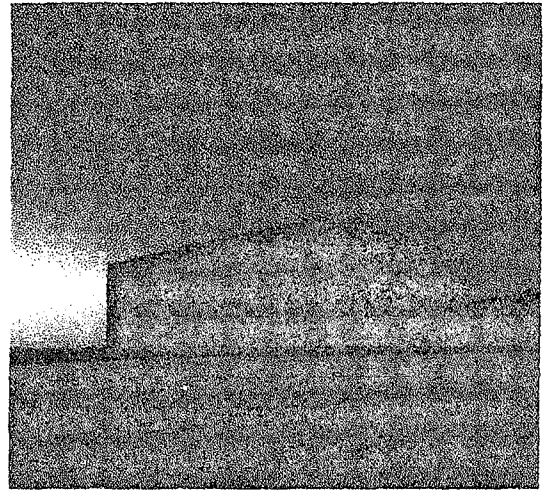
Günümüz mimarisinde, ışığın teknolojik kullanımlarının yanında, fenomenolojik ifade içinde kullanımlarından da bahsetmek gerekmektedir. Yapay aydınlatma ve ışığın dışavurumcu bir biçim olarak kullanımı, pragmatizmin dışavurumcu bir gösterimi veya demateryalizasyon, yokolma, maddenin ışık yoluyla yer değiştirmesinin sembolik bir ifadesi olup olmadığı, sorgulanan başka bir sorudur.

Günümüz yaşantısında, kentlerdeki gece yaşamı, giderek artmakta ve sosyal hayat geceye kaymaktadır. Gece yaşantısı boyunca en önemli etki,

elektriğin imkanları sayesinde alınabilmektedir. Elektrik, bu yüzyılın başka bir buluşudur. ve bu dünyanın gerçek bir mutasyonunu oluşturmuştur. Güncel şehrin kendini gösteren en önemli görüntülerinden biri, şehri bir gece uçuşunda bütün strüktürlerin, yoğunlukların, yapay aydınlatma ile işaretlenmiş olarak karanlık zeminde görülen görüntüleridir. Teknolojinin bu ortaya çıkmakta olan boyutundan faydalanmak zorunluluk kazanmıştır. Ticari bir caddenin, renkli ışıklarının, işaretlerinin, en şaşırtıcı mimari görüntüler arasında olduğu fikri, günümüz kent yaşamının farkedilmeyen gerçeklerindendir. Aynı zamanda artık bir yapıyı sis altında, yağmur altında veya gece görünecek şekilde ifade edebilmek merak konusudur(Şek.6.68). Işık ve renklerin yoğunluğu, algının boyutu için çok önemlidir. Neyin kaba ve neyin narin olduğu konusunda bir karara varmak çok zordur. Çünkü sanat tarihinde en büyük ve önemli evrimler, kaba olmaktan ortaya çıkmıştır. Örneğin Jean Nouvel mimari çalışmalarındaki endişeleri ile ilgili olarak; "Ben geceleyin, hava yağmurluyken veya güneş parlıyorken veya bir mesafe koyarak veya yaklaştıracak ışığın farklı çeşitlilikleri üzerinde yoğun bir çalışma sürdürüyorum. Mimarlık benim için sizin isteklerinizi ortaya çıkarmaya çalışan, soğuk geometrik formlardan oluşmuş bir şey değildir. Bir bina havaya göre değişim gösterir. Chartres'da eğer bir gün ışığı hüzmesi, kemerli bir pencereye veya bir gül vitrayına düşerse, o katedral on kez daha canlılık kazanır. Bu çok basittir: Binalar, müzikal bir kompozisyonun içindeki işaretler gibi, bazı anlar için belirli mekanlar, belirli olaylar için tasarlanırdı. Örneğin kiliseler, koro şarkılarının söylendiği bir görünüm noktasıdır. Bu her çeşit kaliteye sahip mimarlığın, üzerinde durması gereken bir noktadır"(123) diyerek ışığın, günümüz mimarisinin biçimlenme etkenlerinin başında geldiğini ve mimarinin ödün verilemeyecek bir başka boyutu olduğunu ifade etmektedir(Şek.6.69). Işığın bu yönü ile ilgili en iyi tanımlamaları, James Turrell şu sözleri ile anlatmaktadır: "Yapay veya doğal ışık diye bir ayırım yapmıyorum, çünkü ışık zaten doğal olmalıdır. Biz ışığı, diğer şeyleri aydınlatan bir varlık olarak görürüz. Ben ışığın "varlık"ını ve algılamının obje kalitesini önemli buluyorum. Bir boşluğun sonuna, sınırına baktığınızda kavrayacağınız şeyin ne olduğu, boşluktaki ışık fenomeni yardımıyla, "varlık"la ortaya çıkmaktadır. Işığa verilen bir fizikselliğin olduğunu hissediyorum. Biz ışığın öncel ilişkilerini değerlendirmekteyiz, tıpkı bir düşünmeme anında ateşin içine dalıp gitme gibi. Karanlık

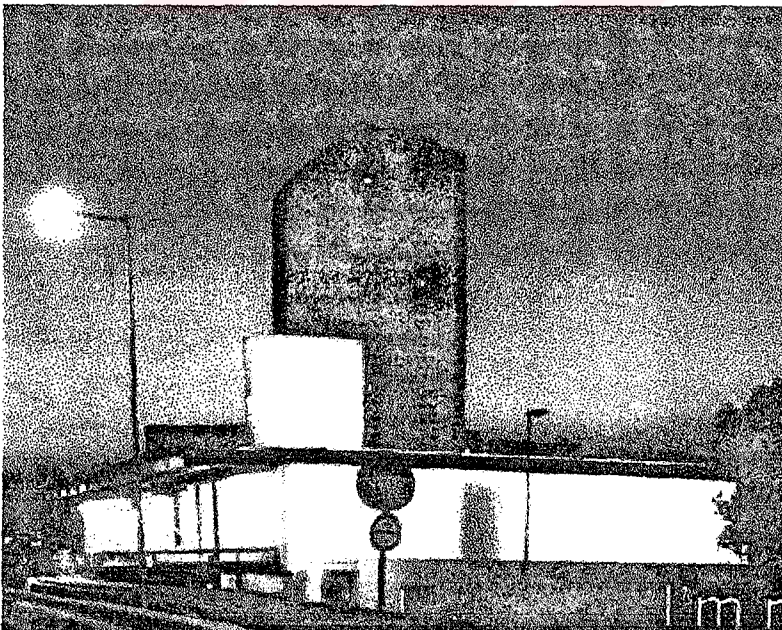
alanlardaki algılamamanın nesnesi, sadece görünümün kışkırtıcısı olarak vardır. Ben gözler kapalıyken kazanılan düşsel görünümün deneyimi ile ilgiliyim”(124). Turrell'in işlediği ışık temasını, mimarlıkta Rem Koolhaas'ın Villa Dall'ava(Paris,1991) evinde, ışığın mekan oluşumunda direkt katkılarıyla daha iyi kavrayabilmekteyiz(Şek.6.70).

Işık, tüm bu mimari kazanımlara açtığı kapılarla, önemli bir unsur haline gelmektedir. Bilgisayar ekranındaki ışık hüzmelerinden, projeksiyonlardaki ışığın biçime dönüşümüne, güneş enerjisinde kullanımlarından, klimatize etmek için sensorlar içinde kullanımlarına, fenomenal ifadesinden doğrudan, literal kullanımına kadar ışık, mimari için vazgeçilmez gerçek bir elemandır. Onun bize sunduğu tüm özellikler, günün gelişmelerine paralel olarak mimari kazanımlar olarak tekrar değerlendirileceklerdir.



Sek. 6.68..  
Virolles Stadium, Rudy Ricciotti

Sek. 6.70.  
Villa Dall'Ava, Rem Koolhaas,  
Paris, 1991



Sek. 6.69.  
Kunsthal II, Rem Koolhaas,  
Rotterdam, 1992

## 6.6. "GÜN"ÜN MİMARİSİNİ OLUŞTURMAK

"Günün yakalanması", "günün getirilerinin kullanılması" kavramları, zen budizmi ve zeitgeist felsefi görüşlerinin de üzerinde durdukları bir yorumlama ve yaşam biçimidir. Mies van der Rohe'nin 1923 yılında hazırladığı tez taslaklarında geçen; "Düne değil, yarına değil, bugüne biçim verilebilir ve ancak günümüzün olanaklarıyla, işin doğasından biçim oluşturulabilir"(125) şeklindeki yorumu, günümüz mimari çizgisinde sık sık karşımıza çıkan söylemlerle örtüşmektedir. Zamanla ilişkili gelişmelerin, sonuçlarının ne olacağı, yarının ne getireceği (kültürel bir deprem, bir göktaşı düşmesi, sel gibi etkenlerle beraber), teknolojinin durdurak bitmeyen ivmelenmesinin, bizleri hangi noktaya vardıracağı konusunda fikir yürütmek oldukça güçtür. Mimarlık, bunları ilgi alanı dışında bırakmakta ve üretimini "zamanına ait olma" düşüncesi içinde vermektedir. Mimari üretimin parçası olan malzemelerin de özelliklerinin, bir "yaşam süreci"ni taşımaları, mimarlığa zaten sınırlı bir ömür vermektedir.

Çarpıcı olan şey, değişmesi gereken bir programdan veya bir projenin geleneksel bir yorumlamasından daha fazla bir şey değildir. Fakat tüm bunların üzerinde genel arzu, tarih üstü bir atmosferi yaratma isteğidir. Her ne kadar bu dönemin mimari örnekleri sert, ağır ve suskun gözükse de, onlar içlerinde ağırlık ve suskunluğu inkar eden özel bir ayrımı barındırmaktadırlar. Onlar, objeler gibi görev yapmamakta, ama Duchamp'ın *Bachelor's Machines* gibi makine parçaları haline gelmektedirler. Mimarlık onların estetik deneyimi ile, saf bir duyguya indirgenmiş sinematik bir kendinden geçmenin yaratılması ile, rasyonel amaçlarla Kartezyen geometrinin ödüllü çözümü ile veya uzunluk, genişlik ve yüksekliğin ruhsuz boyutları ile ilgilidir. Mimarlıkta, mekanın sadece bu üç boyutu manipüle edilmemelidir, Nouvel bunu; "insanlara bu üç boyutu, bir kelimeyi (sıkıştırılmış zamanın deneyimine imkan veren) sinematik duygu içinde bir senaryo olarak vermeyi" hedefler. Böyle yaparak Nouvel kendi korkusunu, pozitif bir yaklaşıma giden zamanla, aynı çizgide tutmayarak, (kendi kelimelerinde olduğu gibi); "Ben, zamanımın imkanlarını iyi kullanamama düşüncesiyle bir panik içindeyim"(126) dışarıya vurmaktadır.

Bu bakış açısında ne olacağını bilemediğiniz bir şey hakkında, gelecek düşüncesi basit bir hayaldir. Koolhaas, "Kendi binalarımın otuz yıldan daha fazla süre ayakta kalacağı düşüncesini taşımama izin vermiyorum. Zaman beni ilgilendirmemekte, benim için önemli olan şu anki andır. Her zaman insanlar gelecek için bina yapmayı düşlediler. Onlar bir çöküşle karşılaştılar. Bu aynı zamanda kentler için plan yapan ve onbeş yirmi yıllık komşulukları planlayanlar için de geçerlidir. Bizim limitlerimizin ne olduğunu bilmek için daha iyisini yapmalıydık. Benim binalarımın geleceğe ait olduğunu düşünmüyorum. Fakat şu anda insanların duygularına karşılık verdikçe zeki ve etkili olan binalardır. Yarın nasılsa kendine bakacaktır. Yarın nelerle karşılaşacağımızı ve neyi keşfedeceğimizi bilemiyorum. Bu binayı yaptığım yerde hangi sosyal girişimlerin veya savaşların olacağını şu andan bilmek imkansızdır"(127) mimari üretimdeki bu zaman anlamı yüklemesiyle, binayı yaşayan bir organizma gibi ele almaktadır.

Geçicilik ve kalıcılık ile ilgili bu saptamalara, Nouvel'in şu eleştirel anlatımları ışık tutmaktadır. "Bazı mimarlar, mimarlık tarihini Babil'den Louis Kahn'a kadar bildiklerinden dolayı, onlar mimarinin gelecek döneminin ne olacağını tahmin edebileceklerini düşünüyorlar. Onlar mimarlığı, mesleğin genleri arasında bir yerlere gömüyorlar. Eğer gayret etseler, daha fazla hata yapmazlardı. Çünkü gelecek dönemdeki en önemli faktör, dünyada süregelen herşey bir üretimin eseridir. Bunlardan almamız gereken şey, zamanımızdaki büyük ölçekli imajlar ve onların teknolojileri ve insanlara gösterilen bilişim bombardımanı gerçeğidir. Bunun sonucu bütün görülebilir gerçekliğin yeni nosyonudur. Bu, bugüne kadar sahip olduğumuz miraslardan, birikimlerden az çok faydalanmış bir geleceğin mimarlığından daha açık olabilir. Bunlar bizim için, çoğunluğun yorumunda bir anlam ve durumun şiirselliğini bulmaktır. Karışıklığın 'ne'liğini gözardı etmek için yalınlığın 'ne'liğini sevmek doğru değildir. Önemli olan herşeydir."(128)

Günümüz mimarisinin bir başka ortak ifadesi de artık tüm yapıları gerçekte bir yolla korunabileceği ve bunun, ne granit malzemeler, ne de güçlendirilmiş betonla sağlanabileceği savıdır. Koolhaas, "Bu insanlığın hayatta kalması olayı değildir. Bir yapı insanlığın 'bir

anı'ndaki mimarlık tarihine ait referansları vermelidir. Yalnız o zaman sizlere bir şeyleri sunabilir: kalıcılığın temel prensibi olan sevgiyi, binalar karşı besleyebilirler"(129). Japonya'daki Katsura mimarisi ve Eiffel Kulesi gibi eserler kararsız ve sağlam olmayan görünümlerine rağmen, insanların onlara duyduğu sevgiyle hala ayakta durabilmektedir. Gerçekten bir metre kalınlığındaki bir duvarın varlığı hiç önemli değildir.

Günümüz mimari çizgisi içinde değerlendirilen binalar, bir kaya veya buzluk gibi görümlerine rağmen, bu binalar oldukça kırılğan ve hassastırlar. Son dönem örneklerinin en önemli özelliklerden biri olan hassaslık, bu binaların, modern düşüncenin ve modern konstruksiyon tekniklerinin bir ürünü olduklarının kanıtıdır. Rem Koolhaas'ın da dediği gibi bu yapıların ortalama ömrü otuz yıldır. Otuz yıl sonunda onlar, geçici olarak kullanıcısı oldukları "yer"den kopartılabilmeli, yıkılabilmelidir. Bu yapıların geçicilikleri çeşitli yapılardaki enstalasyonlar gibidir. İnsanın bu gizemli yapılar arasındaki rolü, onların içine başkalaşmış bir nesne gibi girmek ve onların bir parçası olmaktır.

İnsanlar her zaman ölümcüllük-fanilik, karanlık, ağırlık, uzaklıklar karşısında savaşılmaktadır. Ölümcül olan herşey, aynı zamanda sıkıcı ve bunların karşısında durabilinen her durum sadece duygusal düzeyde olsa bile rahatlatıcı bir rol üstlenmektedir. Binada algıların değişerek bazı malzemelerin ön plana çıkması veya baskın hale geçmesi, bunların oyun halinde düşünülmesi ilgi çekicidir. Aynı zamanda kendi doğası içinde katı ve durağan olan bir binayı, narin belirsiz birşey haline çevirmek ve onu bir efekt olarak kullanmak da bu ifadeyi güçlendirmektedir(130). Gerçekte bu, yine bir güncel teknolojinin imkanlarını arama ve onları duygusal bir boyutta bulma stratejisidir.

Kalıcılık adına verilen çabanın gerçekte duygusal bir baza oturtulması, esasında bu mimarinin duyulara hitap eden yönünü de ortaya çıkarmaktadır. Kadenci bir ifade tarzı içinde, zamana teslimiyet olarak da nitelenebilecek bu bakış açısı, belki de bilinmeyenden kaçışın ve bilinenin tekrardan da sıkılmışlığın bir yorumu olarak düşünülebilir. Duyuların, hislerin, mimarinin biçimsel ifadesi içinde kullanımı ile beraber, mimarinin kavramsal uslubunda da aynı etki izlerine

rastlanmaktadır. Duyuların mimarisi kişinin kendisi ile bir sorgulamasını getirmekte ve insanın ne yapamayacağını da açık bir şekilde ortaya koymaktadır.



## 7. SONUÇ

Bu çalışmada, yakın geçmişin ve günümüzün mimarlık değerleri ele alınmıştır. 21.yy'a girerken, insan yaşantısındaki değişim, mekanı oluşturan mimarlık disiplini de etkilemiştir. Mimarlık, geleneksel yorumunun dışında, artık kollektif bir çalışmanın ürünü olmaya başlamıştır. Organik bir bünyeye sahip günümüz mimarlığının eleştirisi de, klasik dayanaklarla yapılamamaktadır. Bu sebepten dolayı, yeni bir dil oluşturma zorunluluğu doğmuştur. Bu dil, bazen eski kelimeleri kullanmakta, bazen de yeni kavramlar geliştirmektedir. Önemli olan, eski kelimelerle yeni cümleler kurabilmektir.

Mimarlık tarihi içinde, nereye oturacağı tam olarak bilinmemekle birlikte, bahsedilen mimarlık değerleri, bir dönemin izlerini vermektedir. Mimarların yorumlarındaki söylem de, bu nokta üzerindedir. Çünkü, anlatılan mimarlık, geleceğin değil, bugünün endişelerini taşımakta ve sorularına -bugünün şartlarında- karşılıklar aramaktadır. Örnek olarak sanatta, sanat ürününün alınıp satılan bir şey olması fikrine karşı çıkan kimi sanatçılar, bir tepki olarak geçici enstalasyonlar yaratma kaygısı içine girmişlerdir. Bunun temelinde, sanat ürününün biraz da zihinlerde yaşamasını isteyen, romantik bir kaygı yatmaktadır. Sanatçıların, mekanla oynayarak oluşturdukları bu çalışmalar, mimari mekan üzerinde de etkili olmuştur. Günümüz mimarlığı, modern düşüncenin yeni bir yorumunu getirmektedir. Bu mimarlık, görünmeyen, hassas ve hafif olanın mimarlığıdır.

Tüm disiplinlerde ve sanattaki bu gelişmeler, mimarlığın bu anlamda ağır ve yavaş olduğunu göstermektedir. Çünkü mimarlık, diğer sanatları gözlemek, onlardaki gelişmeleri ve değişiklikleri takip etmek zorundadır. Bu gözlemin yansımaları mimarlıkta, biçimsel bir aktarma olarak görülmektedir. Aktarma, insanı tüm boyutlarıyla saran, içine alan ve bir hayat öneren bir nitelik taşımaktadır.

Aydınlanma ile gelişen, yüzyıl başı modernizminin, eksik parçalarının tamamlandığı ve yüzyıl başındaki avant-garde düşünceye, teknolojiyi kullanış tarzı, farklı disiplinlerle çalışması ile, -Giedion'nun

kelimeleriyle- birkaç "deneysel hücre"nin ilave edildiği bir mimarlık jenerasyonu değerlendirilmektedir. Bilgisayar teknolojisinin günlük yaşama girdiği günümüzde, matematiksel düşünce yapısı içinde, mimarlığın nereye gittiği veya gidebileceğini kestirebilmek zor değildir. Tartışılan mimarlık, gelecekte belki de, mekan kavramının tekrar gözden geçirmesi gereken dördüncü; hız-zaman boyutunu ve sanal ifadelerin yüklendiği bir mimarlığı verecektir. Yakın gelecekte mekanın, projeksiyonların oluşturduğu düzlemlerle ifade edileceğini söylemek güç değildir. Son dönem mimarlığı, mekanın niteliğinin değil, niceliğinin araştırılması ve ortaya konması gerekliliğini anlatmaktadır. Ancak bu gelişimler içinde en önemli direnç, "giriş"te de bahsedildiği gibi, insanın kendisidir. İnsan bu gelişmelere nereye kadar izin verecektir. Örnekleme yapılan mimarlık, "yaşanan zamanın mimarisi" olarak tanımlanmaktadır. Mimarlık, günün imkanlarını ve gelişmelerini en iyi şekilde kullandığı zaman, artcıl bir disiplin olmaktan çıkacaktır.

Sonsuzlukta mimar ve yaptıkları, küçük birer atom parçasıdır. Mimarların yaptığı binalar, yapıldıktan sonra, bir süre daha dayanabilmektedir. Belki de önemli olan, bir mimarın, kısa ömürlü bir zamana ait duyguları, heyecanları veren, onları düzenleyen bazı şeyleri kalıcı kılabilmesidir. Mimarlığın gücünü, işte bu özel anın içinde, gizli bulunan değerleri dondurabilme ve yakalayabilme yetisi verecektir.

## KAYNAKLAR

- (1). CONRADS, Ulrich(derleyen), 20.Yüzyıl Mimarisinde Programlar ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara,Ocak 1991, s:99
- (2). KIERKEGAARD, Sören, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.315
- (3). KIERKEGAARD, Sören, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.316
- (4). OXLEY, Nicola, PETRY, Michael, Architectural Design, Installation Art, On Installations, s.7
- (5). ROBERT,Jean-Paul, LAVALOU,Armelle, L'architecture D'aujourd'hui, Des Vocabulaires Appropriés, No.286, 1993, s.93
- (6). RYKWERT, Joseph, Classic and Neoclassic, Oppositions, No.7, 1976
- (7). MONTANER, Joseph Maria, El-Croquis, Modernism, Avant-garde and Neo Avant-garde, 76, 1995, s.4
- (8). MONTANER, Joseph Maria, El-Croquis, Modernism, Avant-garde and Neo Avant-garde, 76, 1995, s.5
- (9). PINEUT, Helium, Architecture of the Neo Avant-garde, Jucar University, Madrid, 1990
- (10). O'DOHERTY, Brian, Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space, The Lapis Press, San Francisco, 1984
- (11). MONTANER, Joseph Maria, El-Croquis, Modernism, Avant-garde and Neo Avant-garde, 76, 1995, s.6
- (12). MONTANER, Joseph Maria, El-Croquis, Modernism, Avant-garde and Neo Avant-garde, 76, 1995, s.6
- (13). HUBER, Dorothee, "Konstruction und Chaos: il large progetto incompiuto" adlı makaleden, Rassegna, No:25, Kite, Mart, 1986
- (14). DOLLENS, Dennis, "Eco-Tech", Sites, No.25, New York, 1993
- (15). TAFURI, Manfredo, Teorie e Storia dell'architettura, Editori Laterza, Bari, 1968
- (16). AVCIOĞLU, Gökhan, Arredamento Dekorasyon, Bir Serginin İzleri, Boyut Yayınları. No.81, 1996/05, s.105-106
- (17). AVCIOĞLU, Gökhan, Arredamento Dekorasyon, Bir Serginin İzleri, Boyut Yayınları. No.81, 1996/05, s.105-106
- (18). ZAERA, Alejandro, El-Croquis, Jean Nouvel, 65/66, 1994, s.19
- (19). ZAERA, Alejandro, El-Croquis, Jean Nouvel, 65/66, 1994, s.22
- (20). NOUVEL, Jean, Simplicity and Complexity yarışma metni, Japan Architect, 1995
- (21). ZAERA, Alejandro, El-Croquis, Jean Nouvel, 65/66, 1994, s.25
- (22). KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, S,M,L,XL, 010 Publishers, s.496
- (23). DILLER & SCOFIDIO, Architecture Propelling Social Change, Monument, No.1, Sayı.4, 1994, s.33-41
- (24). HERZOG, Jacques, de MEURON, Pierre, Architectures of Herzog & de Meuron, New York, 1994
- (25). ROBERT,Jean-Paul, LAVALOU,Armelle, L'architecture D'aujourd'hui, Des Vocabulaires Appropriés, No.286,1993, s.93
- (26). ROBERT,Jean-Paul, LAVALOU,Armelle, L'architecture D'aujourd'hui, Des Vocabulaires Appropriés, No.286,1993, s.94

- (27). HERZOG, Jacques, de MEURON, Pierre, Architectures of Herzog & de Meuron, New York, 1994
- (28). CONRADS, Ulrich(derleyen), 20.Yüzyıl Mimarisinde Programlar ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara, Ocak 1991, s:129
- (29). CHASLIN, François, Le Desir des Arts, L'architecture D'aujourd'hui, No.284, Aralık, 1992, s.61-69
- (30). ROCCA, Alessandro, Hidden Persuaders, Lotus International, No.82, s.52-56
- (31). CHASLIN, François, Le Desir des Arts, L'architecture D'aujourd'hui, No.284, Aralık, 1992, s.61-69
- (32). HERZOG, Jacques, de MEURON, Pierre, Architectures of Herzog & de Meuron, New York, 1994
- (33). MELHUSH, Clare, On Minimalism in Architecture, Aspects of Minimal Architecture, Architectural Design, No.110, 1994, s.9-17
- (34). CRAIG-MARTIN, Michael, The Art of Context, Minimalism, Tate Gallery Liverpool, s.6
- (35). Bletter, Rosemarie, H, The Interpretation of "Glass Dream", Journal of the Society of Architectural Historians, No.40, 1981 s.37
- (36). HAYS, Michael, Critical Architecture: Between Culture and Form, Perspecta, The Yale Architectural Journal, No.21, 1984, s.15
- (37). BANHAM, Reyner, The Glass Paradise, Architectural Review, No.745, Şubat, 1959, s.88
- (38). Iron and Stone: The Architecture of the Großstadt, Fritz Neumeyer, RILEY, (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, s.26
- (39). FRAMPTON, Kenneth, Paul Nelson and The School of Paris, Joseph Abram ve Terence Riley, eds, The Filter of Reason: Work of Paul Nelson, Rizzoli, New York, 1990, s.12
- (40). APPELEGATE, Judith, Paul Nelson'la röportaj, Perspecta, No.13/14, Nisan, 1971, s.75-129
- (41). NELSON, Paul, La Maison de la Rue Saint Guillaume, L'architettura D'aujourd'hui, No.9, Kasım-Aralık, 1933
- (42). JENCKS, Charles, The Language of Post-Modern Architecture, New York, Rizzoli, 1977, s.15
- (43). Bletter, Rosemarie, H, "Glass Dream", s.38; RILEY, Terence(ed) Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.28
- (44). Transparency: Literal and Phenomenal, 1956, Colin Rowe & Robert Slutzky; Architecture Culture, OCKMAN (ed), Rizzoli, New York, s. 206-225
- (45). KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, S,M,L,XL, 010 Publishers, s.969
- (46). Angels in America, A Gay Fantasia on National Themes, Part II, RILEY, Terence, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s:29
- (47). KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, S,M,L,XL, 010 Publishers, s.969
- (48). Glass-Architektur, Die Form 4, 1929, Ludwig Hilberseimer, RILEY, (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995 s.10
- (49). Glass-Architektur, Die Form 4, 1929, Ludwig Hilberseimer, RILEY, (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995 s.10

- (50). Poppaea's Veil; in the Living Eye, Jean Storabinski, Cambridge, Harvard University, No.1, 1989, RILEY, (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.14
- (51). Poppaea's Veil; in the Living Eye, Jean Storabinski, Cambridge, Harvard University, No.1, 1989, RILEY, (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.15
- (52). TSUKAMOTO, Yoshiharu, Toyo Ito: An Opaque Transparency, Japan Architect, Yaz, 1993, s.154
- (53). Transparency: Literal and Phenomenal, 1956, Colin Rowe & Robert Slutzky; Architecture Culture, OCKMAN (ed), Rizzoli, New York, s. 206-225
- (54). VIDLER, Anthony, The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely, Cambridge, MIT Press, 1992, s.221
- (55). Transparency: Literal and Phenomenal, 1956, Colin Rowe & Robert Slutzky; Architecture Culture, RILEY (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995,
- (56). Transparency: Literal and Phenomenal, 1956, Colin Rowe & Robert Slutzky; Architecture Culture, RILEY (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995,
- (57). Transparency: Literal and Phenomenal, 1956, Colin Rowe & Robert Slutzky; Architecture Culture, RILEY (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995,
- (58). FRAMPTON, Kenneth, Pierre Chareau: an Eclectic Architect, Pierre Chareau Architect and Craftsman, Rizzoli, New York, 1985, s.243
- (59). The Castle of Purity, Octavio Paz, Marcel Duchamp, çev. D.Gardner, Londra, Cope Goliard Press, 1970, s.12; RILEY, (ed), Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.14
- (60). FRAMPTON, Kenneth, Pierre Chareau: an Eclectic Architect, Pierre Chareau Architect and Craftsman, Rizzoli, New York, 1985, s.243
- (61). FRAMPTON, Kenneth, Pierre Chareau: an Eclectic Architect, Pierre Chareau Architect and Craftsman, Rizzoli, New York, 1985, s.243
- (62). RILEY, Terence, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.14
- (63). KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, S,M,L,XL, 010 Publishers, s.654
- (64). Transparency: Literal and Phenomenal, 1956, Colin Rowe & Robert Slutzky; Architecture Culture, OCKMAN (ed), Rizzoli, New York, s. 206-225
- (65). FEYNMAN, Richard, QED, The Strange Theory of Light and Matter, Princeton University Press, 1985, s.69
- (66). FEYNMAN, Richard, QED, The Strange Theory of Light and Matter, Princeton University Press, 1985, s.69
- (67). RILEY, Terence, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.16
- (68). REICHLIN, Bruno, Tipo e Tradizione del Moderno, Casabella, No.509-510, Ocak/Şubat, 1985
- (69). De-Architecture, James Wines, New York, 1987, s.133; ZARDINI, Mirko, Skin, Wall, Facade, Lotus International, No.82, s.45
- (70). MONEO, Rafael, On Typology, Oppositions, No.13, 1978
- (71). BERTENS, Hans, Architecture, the visual arts, postmodernism, The Idea of Postmodern, Routledge, New York, 1995 s.55
- (72). De-Architecture, James Wines, New York, 1987, s.133; ZARDINI, Mirko, Skin, Wall, Facade, Lotus International, No.82, s.45
- (73). ZARDINI, Mirko, Skin, Wall, Facade, Lotus International, No.82, s.47

- (74). ROWE, Colin, James Stirling: A Highly Personal and very Disjointed Memoir, James Stirling Buildings and Projects, New York, 1984, s.22-23
- (75). ZARDINI, Mirko, Skin, Wall, Facade, Lotus International, No.82, s.47
- (76). BERTENS, Hans, Architecture, the visual arts, postmodernism, The Idea of Postmodern, Routledge, New York, 1995 s.55
- (77). CHASLIN, François, Paradoxal Rationalism, L'architecture D'aujourd'hui, No.280, Nisan, 1992, s.162-169
- (78). PERNIOLA, Mario, Enigmi, Il momento Egizio nelle Società e nell'arte, Cenova, 1990, s.36-52
- (79). S.C(ed), Real & Virtule: A Form of Architecture, Abitare, No.333, Ekim, 1994, s.169-170
- (80). Transparency: Literal and Phenomenal, 1956, Colin Rowe & Robert Slutzky; Architecture Culture, OCKMAN (ed), Rizzoli, New York, s. 206-225
- (81). ZARDINI, Mirko, Skin, Wall, Facade, Lotus International, No.82, s.47
- (82). TSCHUMI, Bernard, Groningen; Glass Video Gallery 1990, Event Cities, Cambridge, MIT Press, 1994, s.559
- (83). DEITCH, Jeffrey, Artificial Nature, Atina, 1990
- (84). KRAUSS, Rosalind, Sculpture in the Expanded Field, The Anti-Aesthetic, Postmodern Kültür Üzerine makaleler, Seattle, 1983, s.31-42
- (85). RILEY, Terence, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.15
- (86). CAPRA, Fritjof, Deconstruction, Omnibus Volume, Academy Editions, s.15
- (87). EISENMAN, Peter, Visions' Unfolding, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.144-149
- (88). PORTHOGEŞİ, Paolo, L'immateriale, Materia, No.8, 1991, s.3
- (89). Theory and Design in the Second Age Machine Age, Basil Blackwell, Oxford, 1990; ŞENER, Aslı, Architecture, Technology, Architectonics, ITU Yüksek Lisans Tezi, Mayıs 1996, s.55
- (90). Theory and Design in the Second Age Machine Age, Basil Blackwell, Oxford, 1990; ŞENER, Aslı, Architecture, Technology, Architectonics, ITU Yüksek Lisans Tezi, Mayıs 1996, s.56
- (91). PORTHOGEŞİ, Paolo, L'immateriale, Materia, No.8, 1991, s.5
- (92). PORTHOGEŞİ, Paolo, L'immateriale, Materia, No.8, 1991, s.4
- (93). KWINTER, Sanford, Architecture and the Technologies of Life, s.2-3; ŞENER, Aslı, Architecture, Technology, Architectonics, ITU Yüksek Lisans Tezi, Mayıs 1996, s.57
- (94). PORTHOGEŞİ, Paolo, L'immateriale, Materia, No.8, 1991, s.7
- (95). KIERKEGAARD, Sören, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.314
- (96). KIERKEGAARD, Sören, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.318
- (97). EISENMAN, Peter, Visions' Unfolding, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.144-149
- (98). Architecture in Transition-Between Deconstruction and New Modernism, P.Noever(ed), Prestel, s.93
- (99). EISENMAN, Peter, Visions' Unfolding, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York s.144-149
- (100). HERZOG, Jacques, On the Work of Jacques Herzog and Pierre de Meuron, Reculer pour Mieux Sauter?, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.462

- (101). DALY, Sean, Composit Modernism: The Architectural Strategies of Paul Nelson and Oscar Nitzchke, Basilisk (journal online), No.1, 1995, <http://swerve.basilisk.com>
- (102). CALVINO, Italo, Six Memos for the Next Millenium, Vintage Books, New York, 1993
- (103). RILEY, Terence, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.18
- (104). ITO, Toyo, A Garden of Microchips: The Architectural Image of the Microelectronic Age, Japan Architect, Yaz, 1993, s.11-13
- (105). KIERKEGAARD, Sören, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.315
- (106). SCHAARSCHIMIDT, Imtraud-Richter, Architectural Monography-Toyo Ito, Architectural Design, No.41, s.15
- (107). SCHAARSCHIMIDT, Imtraud-Richter, Architectural Monography-Toyo Ito, Architectural Design , No.41, s.16
- (108). WITTGENSTEIN, Ludwig, The Duty of Genius, New York, Penguin Books, 1990, s.355
- (109). HERZOG, Jacques, Equal Importance for Material, Structure, Space, Programming: On Material, Domus, No.765, Kasım, 1994, s.75-77
- (110). HERZOG, Jacques, On the Work of Jacques Herzog and Pierre de Meuron, Reculer pour Mieux Sauter, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.462
- (111). ZAERA, Alejandro, El-Croquis, Jean Nouvel, 65/66, 1994, s.20
- (112). Herzog, Jacques, de MEURON, Pierre, Architectures of Herzog & de Meuron, New York, 1994
- (113). Herzog, Jacques, de MEURON, Pierre, Architectures of Herzog & de Meuron, New York, 1994
- (114). HERZOG, Jacques, Equal Importance for Material, Structure, Space, Programming: On Material, Domus, No.765, Kasım, 1994, s.75-77
- (115). HERZOG, Jacques, Equal Importance for Material, Structure, Space, Programming: On Material, Domus, No.765, Kasım, 1994, s.75-77
- (116). HERZOG, Jacques, On the Work of Jacques Herzog and Pierre de Meuron, Reculer pour Mieux Sauter?, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.460-465
- (117). RILEY, Terence, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.16
- (118). HERZOG, Jacques, The Hidden Geometry Nature, Quaderns, No.181-182, 1989, s.104
- (119). HOLL, Steven, Museum of Contemporary Art, Helsinki; RILEY, Terence, Light Construction, The Museum of Modern Art, MOMA Publications, New York, 1995, s.23
- (120). KAISER, Norbert, Solar Energy in Architecture and Urban Planning, Prestel, Thomas Herzog(ed), s.21
- (121). SELKOWITZ, Stephen, LASOURD, Stephen, Amazing Glass, Progressive Architecture, No.6, Haziran, 1994, s.109
- (122). KIERKEGAARD, Sören, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.315
- (123). KIERKEGAARD, Sören, The Invisible in Architecture, 'Academy Editions, New York, s.315
- (124). FARROW, Clare, Painting with Light and Space, James Turrell'le Röportaj, Architectural Design, Installation Art, s.43-47

- (125). CONRADS, Ulrich(derleyen), 20.Yüzyıl Mimarisinde Programlar ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara,Ocak 1991, s:60
- (126). ZAERA, Alejandro, El-Croquis, Jean Nouvel, 65/66, 1994, s.23
- (127). KOOLHAAS, Rem, Architecture at Rendom, The Blinkers that Make the Visionery, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.442-453
- (128). KIERKEGAARD, Sören, The Invisible in Architecture, Academy Editions, New York, s.315
- (129). KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, S,M,L,XL, 010 Publishers, s.205
- (130). ZAERA, Alejandro, El-Croquis, Jean Nouvel, 65/66, 1994, s.23



## ÖZGEÇMİŞ

M.Durmuş Dilekçi, 1970 yılında İzmit'te doğdu. İlk ve orta öğrenimini İzmit'te tamamladı. Lise eğitimini, İ.H.Lisesi'nde 9.27'lik dereceyle, 1988 yılında tamamlandı. Aynı yıl Gazi Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü'ne girdi. Lisans eğitimini 1992 yılında, %84.68'lik dereceyle, üniversite tüm bölümler birincisi olarak bitirdi. Halen, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Bina Bilgisi Programı'nda, yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

Mesleki çalışmalarına, 1990 yılında Yüksel Erdemir Mimarlık Bürosu'nda başladı. 1992-1994 yıllarında İkbâl Mühendislik A.Ş.'de mimar olarak görev aldı. 1994-1995 yıllarında Trend Holding'de Proje Yürütücüsü olarak çalıştı. Halen çalışma hayatına, Gökhan Avcıoğlu Mimarlık Hizmetleri'nde devam etmektedir. Uygulama ve proje yürütücülüğünü yaptığı projeler arasında, Niveko Genel Müdürlük Binası, Bankekspres Genel Müdürlük Binası ve Yalova Elyaf İplik Sanayi Genel Müdürlük Binası verilebilir.