

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIKTA YALINLIK

126625

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar M. Emre ÖZBERK

Anabilim Dalı : MİMARLIK

Programı : BİNA BİLGİSİ

126625

OCAK 2002

MİMARLIKTA YALINLIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar M. Emre ÖZBERK
502981057

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 2 Ocak 2002
Tezin Savunulduğu Tarih : 16 Ocak 2002

Tez Danışmanı :

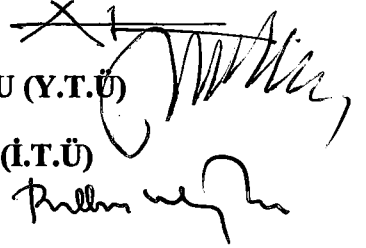
Prof.Dr. Ahsen ÖZSOY

Diğer Jüri Üyeleri

Prof.Dr. Necati İNCEOĞLU (Y.T.Ü)

Doç.Dr. Belkıs ULUOĞLU (İ.T.Ü)

23.01.2002



OCAK 2002

ÖNSÖZ

Yardımlarından ötürü tez danışmanım Prof. Dr. Ahsen Özsoy'a, Nevzat Sayın'a, Ayşegül Uğurlu'ya ve aileme teşekkür ederim.

Ocak 2002

M. Emre Özberk



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
1. GİRİŞ	1
2. YALINLIK KAVRAMI	3
2.1 Kavramsal Tartışma	3
2.2 Yalınlık Düşüncesinin Tarihsel Temelleri	5
2.2.1 Hristiyan Yaklaşımı	6
2.2.2 Doğu Yaklaşımı	7
2.2.3 Antik Grek Yaklaşımı	8
2.2.4 Püriten ve Quaker Yaklaşımı	8
2.2.5 Transandantalist Yaklaşım	9
2.2.6 İslamiyet ve Tasavvuf Yaklaşımı	10
2.2.7 Gönüllü Sadelik / Sadeyaşamcılık	12
3. MODERNİZM ÖNCESİ MİMARİ YALINLIK	14
3.1 İlk Mimarlık Ürünleri	14
3.2 Antik Mısır / Antik Grek / Roma Mimarlığı	17
3.3 Din ve Tarikatların Öğretileriyle Şekillenen Yalın Mimarlık	18
3.3.1 Quakerlar ve Federal Stil	18
3.3.2 Shaker Tarikatı	21
3.3.3 Cistercian Tarikatı	24
3.3.4 Japon Zen Budizmi ve Wabi-Sabi	27
3.4 Zanaata Bağlı Olarak Üretilen Yalın Mimarlık	33
3.4.1 Halk Yapı Sanatı / Mimarısız Mimarlık	33
3.4.2 Arts&Crafts Hareketi	35
3.5 Rasyonel Mimarlık / Saf Geometrik Formlar / Aydınlanma Çağı Mimarisi	36
3.5.1 Rasyonalizm	36
3.5.2 Mimarlıkta Rasyonalizm	36
4. MODERNİZM ve MİMARİ YALINLIK	39
4.1 Endüstri Devrimi / Mühendis Estetiği / 19.yy yapıları	41
4.2 Modernizm ve Arınma	42
4.3 Purizm ve De Stijl	43

4.4 Aldo Rossi ve La Tendenza	47
4.5 Mimarlıkta Minimalizm	50
4.5.1 Minimal Sanat ve Mimarlık Üzerindeki Etkileri	50
4.5.2 Minimalizmin Mimarlık Tartışma Ortamına Girişi	52
4.5.3 Minimalizm ve Uzakdoğu Kültürü	54
4.5.4 Minimalizm ve Erken Dönem Modernizmi	56
4.5.5 Yeni Minimalist Hareket ve Sadelik Kavramı	61
5. YALINLIĞI VAR EDENLER / YALINLIĞIN VAR ETTİKLERİ	64
5.1 Yalnlık Etkisinin Mimarlığın Bazı Temel Öğeleri Üzerinden İncelenmesi	64
5.1.1 Strüktür - Malzeme - Detay	64
5.1.2 Form	74
5.1.3 Işık ve Renk	79
5.1.4 İşlev ve Planlama	84
5.1.5 Yapı - Çevre İlişkisi	90
5.2 Mimarlığın Özüne Yaklaşmak	97
5.3 Yalın Mimarlığın Var Ettiği Değerler	103
6. SONUÇ	105
KAYNAKLAR	111
ÖZGEÇMİŞ	115

ŞEKİL LİSTESİ

Bölüm 3 :

Şekil 3.1 Stonehenge, Wittshire, İngiltere (Pawson, 1998)	15
Şekil 3.2 Shaker Kasabası, Pleasant Hill, Kentucky (Rocheleau, 1994)	22
Şekil 3.3 Shaker Odasındaki Askı Rayı (Rocheleau, Sprigg, 1994)	23
Şekil 3.4 Le Thoronet Manastırı, Provence, Fransa (Pawson, 1998)	25
Şekil 3.5 Le Thoronet Manastırı, Provence, Fransa	26
Şekil 3.6 Asılı Manastır (Blaser, 1996)	28
Şekil 3.7 Ryoanji Tapınağı, Kyoto, Japonya (Pawson, 1998)	30
Şekil 3.8 Bothy, Güney Uist, İskoçya (Pawson, 1998)	34

Bölüm 4 :

Şekil 4.1 Schröder Evi, G.T. Rietveld (Curtis, 1996)	46
Şekil 4.2 Eskizler, A. Rossi (Yücel, 1991)	48
Şekil 4.3 Goetz Çağdaş Sanat Galerisi, Münih, Herzog & De Meuron	53
Şekil 4.4 Miro Evi, İngiltere, J. Pawson & C. Silvestrin (Pawson, 1998)	55
Şekil 4.5 Pawson Evi, Wimbledon, Londra, J. Pawson	57
Şekil 4.6 Rothman Evi, Londra, J. Pawson	59
Şekil 4.7 Girombelli Evi, Milano, C. Silvestrin	62

Bölüm 5 :

Şekil 5.1 Merdiven Detayı, Le Thoronet Manastırı, Fransa	65
Şekil 5.2 Küpeşte, Shaker Kilisesi Aile İkametgahı, Massachusetts	68
Şekil 5.3 Dik kubbeli ev, Akçakale, Urfa (Aran, 2000)	70
Şekil 5.4 Farnsworth Evi, Illinois, Mies van der Rohe (Blaser, 1996)	72
Şekil 5.5 Uzakdoğu geleneksel mimarisinde iskelet sistem (Blaser, 1996)	73
Şekil 5.6 Sfenks, Giza, Kahire (Chalaby, 1996)	75
Şekil 5.7 Parthenon, Atina (Pawson, 1998)	77
Şekil 5.8 Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier (Curtis, 1996)	78
Şekil 5.9 Los Clubes, Mexico City, L. Barragan	80
Şekil 5.10 Tlalpan Şapeli, L. Barragan (Martinez, 1996)	82
Şekil 5.11 Tlalpan Şapeli, L. Barragan (Ülgüray, 1999)	83

Şekil 5.12 Meteora Kayalıkları, Yunanistan	86
Şekil 5.13 Rousanou Manastırı, Meteora Kayalıkları, Yunanistan	88
Şekil 5.14 Shell Genel Müdürlük Yapısı, Plan	89
Şekil 5.15 16. yüzyıl uzakdoğusunda konut (Blaser, 1996)	93
Şekil 5.16 Boa Nova Restoranı, Leca da Palmeira	95
Şekil 5.17 Senan Evi, Dikili, İzmir, Nevzat Sayın	96
Şekil 5.18 Ofis&Depo, Dresden, Gerhard Merz	99
Şekil 5.19 Forum Hamamları, Pompeii, İtalya (Pawson, 1998)	101



MİMARLIKTA YALINLIK

ÖZET

Bu çalışma, birbirlerine çok uzak gibi görünen düşüncelerin ve düzenlerin kesişim noktasındaki “yalınlık” değerini kavrayabilme çabasının bir sonucudur. Mimarlıkta yalınlık kavramının modernizmden önceki varlığını ve bu kavramı var eden düşünce sistemlerini inceleyerek, yalınlığı mimarlık tarihi boyunca farklı kültür ve inanışlara ait ürünleri birleştiren bir bağ ve zamandan bağımsız bir nitelik olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın ilk dört bölümünde, bu değer tarih boyunca insan yaşamında ve mimarlıkta bulunduğu karşılıklar araştırılmış ve keskin çizgilerle sınırlandırılmayan gruplar altında toplanmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak modern öncesi dönemde, Shaker Tarikatından Zen Budizm’ine uzanan geniş perspektifteki örnekler incelenmiş; konunun ahlaki ve yaşamsal boyutuyla, fiziksel ve estetik boyutu arasında kurulan bütünlük vurgulanmıştır. Ardından, erken dönem modernizmi, A. Rossi’nin neo-rasyonalist tavrı ve 1990 sonrasındaki minimalist mimarlık hareketi ele alınarak, modern ve modern öncesi dönemdeki yalınlık kavramına ait farklılıklar ortaya konmuştur. Beşinci bölüm ise, ilk dört bölümde elde edilen bilgi üzerinden, yalınlık kavramının çözümlenmeye çalışıldığı bölümdür. Seçilen örneklerle yalınlık etkisi işlev, form, malzeme ve detay gibi mimarlığın bazı temel öğeleri üzerinden incelenerek, yalınlık kavramını var eden somut mimari unsurlar araştırılmış, daha sonra da yalın bir mekanın taşıdığı sessizlik ve zamansızlık gibi bazı değerler ortaya konmuştur. Ve tüm bu çalışmanın sonucunda, mimarlıktaki yalınlığı daha iyi kavramayı mümkün kıldığı düşünülen bazı sonuçlara ulaşılabilmektedir.

SIMPLICITY IN ARCHITECTURE

SUMMARY

This study is the result of the effort to understand “simplicity” as a value lying at the intersection of thoughts and orders that seem so far from each other. It aims to put forward simplicity as a timeless quality and a thread that links architecture of many different cultures and beliefs in history by examining its presence and the thoughts behind, before modernism. In the first four parts, the equivalents of this value in human life and architecture are examined and are collected in groups without certain boundaries. Firstly, examples ranging in a wide perspective from Shakers to Zen Buddhism are researched and the integrity maintained between moral and aesthetic dimensions of the subject is studied. And then, early modern period, A. Rossi’s neo-rationalism and minimalist architecture of the 1990s are examined and the differences in the simplicity concept between modern period and the periods before modernism are emphasised. In the fifth part, the concept of simplicity is analysed using the knowledge gathered in the first four parts of the study. Components creating simplicity are researched through some architectural elements like function, form, material and detail. In this part, some values that simple spaces gain like silence and timelessness are also studied. And at the end of the study, some results that are believed to help understanding “simplicity” are obtained.

1. GİRİŞ

Çalışmanın temel amacı, mimarlıkta yalınlık kavramının modernizmden önceki varlığını ve bu kavramı var eden düşünce sistemlerini inceleyerek, yalınlığı mimarlık tarihi boyunca farklı kültürlere ve inanışlara ait ürünleri birleştiren bir bağ ve zamandan bağımsız bir nitelik olarak ortaya koymaktır. Bu temel amaç doğrultusunda, yalınlığın fiziksel boyutlarının yanında yaşamsal ve ahlaki boyutları vurgulanmış, erken dönem modernizmi ve 1990 sonrası minimalist hareket, kavramın zamanüstü niteliği kapsamında incelenmiş ve son olarak da yalınlığın mimarlığın bazı temel öğeleri üzerinden değerlendirilmesi yapılmıştır.

“Yalınlık” tezin ikinci bölümünde fiziksel boyutunun ötesine geçen, tarihteki pek çok toplum ve inanç sistemi tarafından değer verilen yaşamsal bir nitelik ve bir erdem oluşu yönüyle incelenmiştir. Bu bölümde Hristiyanlıktan, uzakdoğu inanışlarına ve İslamiyet’e kadar pek çok din, manevi gelenek ve düşünce sisteminin konuya yaklaşımı ana hatlarıyla vurgulanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü ve dördüncü bölümler, mimarlıktaki yalınlık üzerine yoğunlaşarak, bu niteliğin kristalleştiği dönemleri ve bu dönemlerde hayat bulan mimarlık ürünleri ardındaki temel çıkış noktalarını kronolojik bir envanter oluşturmayı hedeflemeden araştırmaktadır. Üçüncü bölüm modernizm öncesindeki örnekleri incelerken, dördüncü bölüm erken dönem modernizmini ve son dönem minimalist eğilimi incelemekte, aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymaktadır.

Mimarlıkta yalınlığın, mimarının bazı temel bileşenleri üzerinden analizinin yapılması ve bu bileşenlerdeki hangi niteliklerin yalınlık etkisini güçlendirdiğinin örnekler üzerinden tartışılması beşinci bölümde konu edilmiştir. Bu bölümde, yalınlık kavramının farklı coğrafyalara ve zaman dilimlerine yayılmışlığını vurgulayabilmeyi amaçlayarak seçilen örnekler incelenmekte ve yalınlık birbirinden çok farklı bu yapıları birbirine bağlayan ortak bir payda olarak ortaya konmaya çalışılmaktadır. Yapılan analizin, ikinci bölümde vurgulanan ahlaki boyutlarla arasında varolduğu düşünülen değme noktaları da tartışılmıştır.

Son bölümde ise, çalışma boyunca elde edilen ve mimarlıktaki yalınlık kavramını daha anlaşılır kılan sonuçlar bir araya getirilmiş ve bu sonuçlar üzerinden genel bir değerlendirme yapılmıştır.



2. YALINLIK KAVRAMI

2.1 Kavramsal Tartışma

Sözlük anlamı olarak;

Yalın: 1. (söz,yazı için) Gösterişsiz, süssüz, sade. 2. Çıplak.

Yalınlık : 1. Birleşik ya da karmaşık olmama durumu, sadelik. 2. Düşünce ya da anlatımın herkesçe ve kolayca anlaşılacak biçimde açık olması anlamlarına gelmektedir.

Türkçe’de benzer nitelendirmeler için kullanılan sade, saf, az, arı, duru, berrak ile tez çalışmasında sıkça yer verilen azaltma ve arınma kelimeleri ise:

Sade: 1. Katması, süsü, göze çarpan yanı olmayan, yalın, gösterişsiz.

Saf : 1. Katıksız, arı, katışıksız.

Az : Alışılmış olandan, umulandan ya da gerekenden eksik, çok karşıtı.

Arı : 1. Temiz, münezzeh. 2. Katışıksız ve saf. 3. Günahsız. 4. (anlatımda) Yabancı sözcüklerden, süslerden temizlenmiş olma özelliği, sadelik.

Duru : Bulanık olmayan, berrak.

Berrak : Duru.

Azaltmak: Az denecek bir miktara indirmek ya da eskisinden az bir duruma getirmek.

Arınma : Temizlenme, beraat.

anlamlarına gelmektedirler. [1]

“Sade” İngilizce de *simple, plain, unadorned, unaffected, unpretentious*, “yalın” ise *1.clean and spare, free of nonessentials and effectations 2. Bare, naked, uncovered* kelimeleriyle ifade edilmektedirler. [2]

Bu çalışmada ele alınan “mimari niteliği” tanımlayabilmek için dilimizde kullanılabilecek en doğru ifadeler, eş anlamlara sahip “sadelik” ve “yalınlık” (simplicity) olarak öngörülmüştür. Mimari tartışmalarda sıkça kullanılan “az” içerdiği eksik olma anlamı nedeniyle, “arı” daha çok temizlik ile bağlantılı bir saflığı çağrıştırdığı için duru, saf, berrak kelimeleri de mimari ürünlerin tasviri için çoğunlukla uygunsuz olduklarından tercih edilmemişlerdir. “Az” her ne kadar bir

sıfat olarak kullanılmasa da, Mies van der Rohe'nin "Less is more" ifadesindeki "less"e yani daha az olana ulaşabilmeyi, gereksiz olanlardan kurtulabilmeyi ifade eden "azaltmak" eylemine tez çalışmasında sıklıkla yer verilmiştir.

Yalınlık, karmaşık olmama, süsten ve her tür fazlalıktan arınmış olmak gibi nesneler için fiziksel bir nitelik olmasının yanında, salt estetiğin ötesine geçen ahlaki ve yaşamsal boyutlara da sahiptir. Bu, doğuştan olan içsel vasıfların yansıması ya da uyum, akıl ve gerçeğin doğasında felsefi ya da edebi kavrayışın arayışı olarak görülebilir. Sadeliğin kendini ve çıkarlarını düşünmekten, bencillikten, gösteriştten, dünyevilikten uzak manevi bir boyutu vardır. Yalınlığın ruhu arındıran ve insanı içsel esenliğe ulaştıran bir erdem olarak kutsallığı, Quakerlardan Budistlere kadar neredeyse tüm dinler ve mezheplerce savunulmuş ve temsil edilmiştir. Yalınlık, malikiyetin fazlalığının verdiği ağırlıktan arınmış bir yaşam tarzını arayan pek çok kültür tarafından ulaşılacak istenen bir idealdir. Japonların 'Zen' kavramından, H.D.Thoreau'nun yalınlık arayışına kadar minimal yaşam, daima özgürlüğü hissedebilmeyi ve önemsiz olanının neden olduğu muğlaklığı aşarak varoluşun özüne yaklaşabilmeyi mümkün kılmıştır. [3]

Sadelik, yaşamsal boyutuyla karmaşadan, ikiyüzlülükten, aşırı tüketimden uzak kalmaya ve hayatın özü sayılabilecek manevi değerlerden insanı alıkoyan, meşgul eden, yaşamı daha karmaşık yapan her tür fazlalıktan arınmaya yönlendiren yaklaşımıyla ruhu arındıran, takipçilerini içsel sakinliğe ulaştıran bir erdemdir. Manevi / dini boyutuyla ele alındığında ise sadelik, amaç ve kalp birlikteliğini, Tanrı sevgisinden yoksun dünyevi arzuların reddedildiği saf bir yaklaşımı işaret eder ve bu amaç birlikteliği de ikiliğe ve aldatmaya karşı durur.

H.D. Thoreau, yaşamlarımızı yalınlaştırdıkça evrenin yasalarının daha basitleşeceğini, yalnızlığın, yoksulluğun ve güçsüzlüğün eskisi gibi olmayacağını ileri sürer. Lin Yu Tang ise yaşam bilgeliğinin önemsiz olanların elenmesinde yattığını savunmuştur. [4]

Sadelik, her tür fazlalıktan ve yükten kurtularak ulaşılan bir değerdir. Öze ait olmayan her şey bu değere zarar verir. Bu, bir sanat ya da mimarlık ürünü için her bileşenin, her detayın özüne indirgendiyi ya da yoğunlaştırıldığında ulaşılan bir niteliktir. J. Pawson, bir ürünün en "yalın" halini azaltma yoluyla geliştirilmesinin mümkün olmadığı noktada ulaştığı mükemmellik olarak tanımlar. [3] Leonardo Da Vinci ise bu mükemmelliği "Sadelik, en üst düzeydeki gelişmişliktir." sözüyle vurgulamaktadır. Bu yaklaşım doğrultusunda "yalınlık" eklemek, arttırmak,

yüklemek yoluyla değil tam tersi bir yolla azaltarak ve indirgeyerek ulaşılan bir gelişmişliktir. Sanat ve mimarlıkta, daha yalın olana ulaşmak ise paradoksal biçimde daha çok bilgi, ustalık, çaba ve sabır anlamına gelmektedir. E.F Schumacker, bu zorluğa “Sıradan bir entelektüel, pek çok şeyi daha büyük ve karmaşık yapabilir, aksi yönde hareket edebilmekse büyük bir cesareti ve bir dahinin dokunuşunu gerektirir.” sözüyle işaret eder. Charles Mingus ise, “Basit olanı karmaşıktırmak basmakalıplıktır, karmaşık olanı yalınlaştırmaksa gerçek yaratıcılıktır.” sözüyle gerçek sanatın da ancak yalınlık ile elde edilebildiğini ileri sürer. [4]

Le Corbusier ise yalınlığı şöyle anlatır: “ Mimarlık alanındaki çalışmalarımız bizi yalınlığın keşfine ulaştırmıştır. Büyük sanat, bunu tekrarlamaktan asla yorulmayız, yalın araçlarla elde edilmiştir. Tarih gösterir ki zihin yalınlığa doğru yönelir. Bir seçim ve yargı sonucu olarak yalınlık, formların açıkça algılanabilir oyunları yardımı ile bir zihinsel durumun ifadesini açıklar, bir tinsel sistemin kendisini anlatmasını sağlar. Bir sağlama gibidir, şaşkınlıktan apaçık, geometrik ifadeye giden bir yoldur.”

[5]

Sadelik, tarih boyunca farklı kültürlerin ve manevi geleneklerin takipçisi pek çok insanın izlediği ve ulaşmayı denediği bir erdemdir. Sadeliği tanımlamak, fiziksel ya da manevi boyutlarıyla formüle etmek ve anlatabilmek kolay değildir ve J. Pawson’un da vurguladığı gibi, tarih boyunca çok geniş bir coğrafi alanda varolmuş sayısız kültürün bu niteliğe duyduğu ilgi de, özünün tanımlanmasını kolaylaştırmak için yeterli olmaz. [3]

2.2 Yalınlık Düşüncesinin Tarihsel Temelleri

Sadelik, çok eski ve evrensel bir idealdir. Dünyanın en büyük dinleri ve felsefeleri, sade yaşamın zihinsel ve ruhsal aktiviteleri maddi istek ve davranışların üzerinde tutan, yaşamın her boyutunda “ölçü”lü davranmayı öğütleyen birbirine yakın formlarını öğütlemişlerdir. Gösteriş, kibir, ikiyüzlülük, israf ve dünyevi zenginliklerin yaşamın temel amacı yapılması ise bu din ve öğretilerin insan ruhunu arındırmayı hedefledikleri olumsuzluklardandır. Bu bölümde, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda varolan ve pek çoğu bugün de süregelen bu yaklaşımların sadelik kavramına bakışları temel hatlarıyla ele alınmıştır...

2.2.1 Hıristiyanlık Yaklaşımı

Hız. İsa, şefkatli ve yalın bir yaşam sürmüştür. Sözleri ve davranışlarıyla maddi aidiyetlere ulaşmayı temel amaç yapmak yerine hayata sevgi ile katılabilme becerisinin geliştirilmesini öğütlemiştir. İnsanları lüksün zarar verici etkilerine karşı uyarmış ve zenginlikteki aşırılığın kalbin dostlara karşı katılaşmasını, Tanrıya karşı da tümüyle kapanmasını kolaylaştırdığını belirtmiştir. [6] İncil, sıkça hayatın maddi ve manevi yanları arasında bir dengeye ulaşma gerekliliğinden söz eder. [7]

“Yeryüzünde kendinize hazineler biriktirmeyin ki, orada güve ve pas yiyip bozar; ve orada hırsızlar delip girerler ve çalarlar. Fakat kendinize gökte hazineler biriktirin... Çünkü hazinen nerede ise, yüreğin de orada olacaktır.” Matta 6:19-21

“ Bunun için size diyorum : Ne yiyeceksiniz, yahut ne içeceksiniz diye hayatınız için, ne giyeceksiniz diye bedeniniz için de kaygı çekmeyin. Hayat yiyecekten ve beden giyecekten daha üstün değil midir? ” Matta 6:25

“Fakat kimde dünya malı olur, ve kardeşini ihtiyaçta görür, ve ona karşı şefkatini kaparsa, Allah’ın sevgisi onda nasıl kalır?” I.Yuhanna 3:17

Başkalarına bize davranılmasını istediğimiz gibi davranmak gerekliliğini belirten altın kural, sade yaşamın yeryüzündeki tüm manevi geleneklerdeki ortak temelidir. Paylaşma ve ekonomik adalete verilen önem de Hıristiyan geleneğinde belirgin olarak görünmektedir. Caesarea Piskoposu Büyük Basil, 365 yıllarındaki “Bir adamın giysisini çalana hırsız deriz, bir çıplağı giydirebileceği halde bunu yapmayana da aynı ismi vermemiz gerekmez mi? Dolabınızdaki ekmek aç insana aittir, kullanılmadan asılı duran giysiniz ona ihtiyaç duyan insana aittir, dolabınızda çürüyen ayakkabı ayakkabısı olmayan adama aittir.” sözleriyle bunu doğrulamaktadır. Bunu, modern çağda gelişmiş ulusların dünya kaynaklarından kendi paylarına düşenden fazlasını tüketmeleri, yardıma muhtaç insanların yemeklerini, giysilerini ve diğer ihtiyaçlarını ellerinden almaları olarak yorumlamak mümkündür. Hıristiyan geleneğinde sade yaşamın çağdaş bir ifadesi ise 1973’te dünyanın yeni gerçekliklerine uygun bir yaşam biçimini tarif etmeye çalışan farklı bir Hıristiyan grup tarafından geliştirilen Shakertown And’ında bulunabilir: “Kendimi ekolojik olarak sağlıklı, yaratıcı, yalın bir yaşama ve kişisel zenginliğimi

yeryüzünde ihtiyaç duyanlarla paylaşmaya yönlendiriyorum...” Bu, yetersiz bir varoluş üretmek anlamına gelmez, aksine kişisel özgürlüğü arttıran, estetik yalınlığı ve yeryüzünün ihtiyaçlarını göz önünde bulunduran bir yaşam tarzını teşvik etmek anlamına gelmektedir. [7]

2.2.2 Doğu Yaklaşımı

Hinduizm, Budizm ve Taoizm gibi doğu kökenli manevi gelenekler ve Zarathusta, Buda, Lao-Tse ve Konfüçyus gibi bu geleneklerin önderleri, maddi ölçülülüğün ve manevi zenginliğin temel alındığı yaşam tarzını teşvik etmişlerdir. Taoist gelenekten Lao Tse, zenginliği insanın yeterli olana sahip olduğunu bilmesi olarak tarif eder. Hindistan’ın politik ve manevi lideri Mahatma Gandhi ise, “Uygarlık, gerçek anlamıyla, isteklerin fazlalaştırılmasından değil, dikkatli ve istekli olarak azaltılmasından oluşmaktadır. Bu, tek başına gerçek mutluluk ve memnuniyete ulaşmayı sağlar.” demektedir. [7] Gandhi, isteklerimizi sınırlandırabilmenin başkalarına iyilik yapabilme kapasitemizi arttırdığını ve başkalarına gönülden yapılan iyiliklerin de sonunda gerçek uygarlığı ortaya çıkardığına inanmaktaydı.

Maddi aşırılık ile yoksulluk arasındaki dengenin gelişmiş bir ifadesini Budist gelenekte bulmak mümkündür. “Small is Beautiful” isimli kitabın yazarı E.F. Schumacher, Budizm’i yalınlığı ve şiddet karşıtlığını vurgulayan bir orta yol olarak tarif eder. Budizm, temel maddi ihtiyaçların, gerçek potansiyelimizin farkına varabilmemiz için karşılanmasını gerekli görür ve bunu, sonucunda maddi refaha ulaşmaktan çok, içimizdeki derin manevi doğanın uyanması için bir araç olarak ortaya koyar. Kendi kendini kontrol edebilme ve sade bir yaşam, tıpkı cömertlik ve hayırseverlik gibi değerli görülmüştür. Bu görüşün modern bir ifadesi ise rahip Sulak Sivaraksa tarafından, daha merhametli ve yalın bir yaşam gereksinimini anlatan: “Kurtuluş, ancak her insan yeryüzündeki her sorunu kendi kişisel problemi ve sorumluluğu olarak görmeye başladığında mümkündür. Varlıklı insanlar yaşam tarzlarını belirgin şekilde değiştirmedikçe çözüm için umut yoktur...” sözleriyle ortaya konmuştur. [7]

2.2.3 Antik Grek Yaklaşımı

Platon ve Aristoteles “altın orta”nın (golden mean) başka bir deyişle fazla ya da eksik olmayan, yeterli olan ile karakterize edilen yaşamdaki orta yolun önemine inanıyorlardı. Sokrates de öğrencisi Platon gibi zenginlikle yoksulluk arasındaki altın dengeyi savunmaktaydı. Pek çok din ve kutsal gelenekte olduğu gibi çoğu Antik Grek filozofu da maddi dünyayı temel amaç olarak değil, daha derin düşünce dünyasını ve manevi dünyayı öğrenmemize hizmet eden bir araç olarak görmüşlerdir. Aristoteles öfke, kıskançlık, sevgi ve nefret gibi duyguların ya da yeme-içme gibi eylemlerin kendi başına ne iyi ne de kötü oldukları görüşündeydi, herhangi bir duygu ya da eylemin ancak aşırıya vardığında insan ruhunun dengesini bozduğuna inanıyordu. [8] Aristoteles, “Ölçülülük ve cesaret, ya fazlalık ya da eksiklik tarafından yok edilir ve yalnızca altın orta takip edilerek korunur.” diyerek insanın en önemli gereksinimlerinden birinin “ölçü” olduğunu ve yaşamın maddi ve manevi boyutları arasında kurulması gereken dengenin önemini vurgulamıştır. [7]

2.2.4 Püriten ve Quaker Yaklaşımı

Paradoksal biçimde, dünyanın tüketimde göze en çok batan ulusu olan Amerika Birleşik Devletleri’nin tarihinde yalın hayatın güçlü kökleri mevcuttur. 17. ve 18. yüzyılda Amerika’ya gelen erken Püriten ve Quaker yerleşimciler çok çalışmayı, ılımlı bir yaşamı, toplum hayatına katılımı ve kutsal konularda sarsılmaz bir özveriyi temel alan etiklerini de beraberlerinde getirmişlerdir. Etkili biçimde kullanamayacağımız şeylere arzu duymamalıyız diyerek, yaşamlarında “altın orta”yı takip etmeye gayret etmişlerdir. Püriten gelenek, elitist ve otoriter görünse de varlık fazlasının zor durumdaki insanlara yardım için kullanılmasını teşvik eden şefkatli bir tarafa da sahiptir. Püritenler, refahın kendisine karşı değildiler ancak aşırı zenginliğin beraberinde taşıdığı açgözlülük ve bencilliğin karşısındaydılar. [7]

Quakerlar, özellikle maddi yalınlığın manevi mükemmelliğe ulaşmak için önemli bir destek olduğuna dair inançlarıyla, Amerikan karakteri üzerinde önemli etkilere sahiptirler. Quakerlar çalışkanlık, ağırbaşlılık ve tutumluluk gibi erdemlerin üzerinde önemle durmuşlardır. İnsanın gayret ederek ulaştıklarının keyfini sürmesini doğal görseler de, dünyadaki varoluş sürelerinin çok kısa olduğuna inanıyor ve insanların sevgilerinin ve dikkatlerinin büyük bölümünü ebedi konular için sarf etmeleri gerektiğini düşünüyorlardı. [7]

Püriten ve Quaker yerleşimcilerin hedefleri ibadetten, zanaata, giyime ve hatta konuşmalarına kadar her konuda yalınlığın desteklendiği ve yaşandığı bir toplum modeli yaratmaktı. Ancak her iki topluluk da kısa bir süre içinde kendilerini hızlı nüfus artışı, dinsel çeşitlilik ve materyalizme karşı kazanamayacakları zorlu bir savaşın içinde buldular. Ekonomik ve sosyal anlamda pek çok fırsatla yüklü, hızlı ve dinamik Amerika'da dindar bir yalınlığı sosyal etik olarak benimsemeye çalışan bu gruplar benzer bir yaşantıya ulaşmaya hedefleyen Mennonity, Amish, Dunker, Moravian ve Shaker toplulukları gibi oldukça hızlı bir çöküş yaşamışlardır. Ancak Amerikan tarihindeki sade yaşama yönelik toplumsal gayret bu topluluklarla sınırlı değildir. Transandantalist yaklaşım ve hatta 1960'lar ve 1970'lerdeki kısa soluklu Hippi toplulukları bu arayışın uzantıları olarak görülebilirler. [6]

2.2.5 Transandantalist Yaklaşım / Deneyüstücülük

Transandantalist bakış açısı, 1800'lerin ortalarında Amerika'da şekillenmeye başlamış ve en iyi Ralph Waldo Emerson ve Henry Thoreau'nun yaşamları ve eserleriyle örneklenmiştir. R.W. Emerson'a göre, transandantalist yol kendi kendini keşif ile başladı ve insanın kendisiyle onu çevreleyen doğal dünya arasında organik bir sentez oluşturulmasıyla devam etti. Transandantalistler tabiata karşı büyük bir saygı duyuyorlar ve onu ilahi olana ulaşmak için bir geçit olarak görüyorlardı. Doğa, ilahi etkileşimi yakalamayabilmek ve derin düşünebilmek için en uygun mekandı. R.W. Emerson, insanların ilahi birliğin müthiş sadeliğini fark ederek Tanrıyla bütünleşebileceklerine inanıyordu. [7]

H. Thoreau, yalın yaşam arayışlarını konu ettiği Walden isimli eserinde, yalın yaşamın toplumun çoğunluğu için mümkün olamayacağını, mevcut durumdan hoşnut olan insanlar için böyle bir yaşantının fazla bir anlam ifade etmeyeceğini vurgulamıştır.

H. Thoreau, insanın zenginliğinin uzak kalabildiği şeylerin miktarıyla orantılı olduğunu düşünse de, ilgilendiği asıl konu insanın nasıl daha basit bir yaşam sürebileceği değildi. Bunun yerine, derin düşünce ile kazanılan zengin bir içsel hayatla ilgileniyordu. R.W. Emerson da, H. Thoreau da sadeliğin / basitliğin birinin sahip olduklarından çok amaçlarıyla ilgili olduğuna inanıyorlardı...

2.2.6 İslamiyet ve İslam Tasavvufu

İslamiyet, yalın bir yaşamı öğütlemesinin ötesinde, insan ve Yaratıcı Kudret arasında tanımladığı ilişkinin vasıtasızlığıyla, öncelikle bir din olarak kendisi yalın ve apaçıktır. İnsan, varlığın doğrudan doğruya kendisiyle ilişki kurmakla yükümlüdür. İslamiyet, hiçbir kişi, kurum ya da sınıfa bu ilişkide aracı olma yetkisi vermez. Bu doğrudan ilişkiye sokulacak her nevi aracı “şirk”, yani tek olan Yaratıcı Kudrete zatında ya da tasarrufunda ortak tanımak anlamına gelmektedir. Ve şirk, ister açıkça ister “riya” denen gizli haliyle, İslamiyet’in birliğine ve yalınlığına zarar veren büyük bir tehlike olarak gösterilmiştir.

İslam tasavvufunda ruhun ve yaşantının arındırılması büyük önem taşır. Tasavvuf, dinsel bir mistisizmdir. Arbery, “Sufism” adlı eserinde mistisizmi: “Mistisizm, insan ruhunun Yaratıcı Kudretle doğrudan ilgi kurmasına yönelik evrensel özlem ve duygusunun sürekli ve değişmez belirişidir. Esas itibariyle mistisizm tek ve aynıdır.” diyerek tanıtır. “İlim, felsefe, sanat ve hatta dinin dış yüzünü de aşan bir iç tecrübenin verileri, geride bıraktığı disiplinlerin terimleriyle açıklığa kavuşamaz” diyen Y.N. Öztürk de, tasavvufun dilinin “haller” olduğunu, tasavvufu kelimelerle anlatabilmeninse çok zor ve belki de imkansız olduğunu belirtir ve konu üzerinde bir düşünce kurabilmek için belli başlı sufilerin ifadelerini aktarır:

“Tasavvuf, Allah’ın seni senden giderip, kendisiyle diri kılmasıdır.” Cüneyd el-Bağdadi

“Tasavvuf, sen her şeye sahip olduğun halde, hiçbir şeyin sana sahip olmamasıdır.” Sümnun el-Muhibb

“Tasavvuf, kalbi bedenselliğe saplanıp kalmaktan arıtmak, bedensel hazlardan ayrılmak, beşeri sıfatları silmek, benlik davasından kaçınmak, tanrısal sıfatlarla bezenmek, hakikat bilgisine bağlanmak, bütün insanlara iyiliği tavsiye etmek, Allah’ın Resulü’ne tam uymaktır. “ Muhammed bin Hafif

“Tasavvuf, ibadete ısrarla devam etmek, Allah’a yönelmek, dünyanın süs ve aldattıcılığından yüz çevirmek, kalabalığın itibar ettiği zevk, mal ve şöhrete arka çevirmek ve ibadet edebilmek için halktan ayrılıp halvete çekilmektir.” İbn Haldun

[9]

Tasavvuf kelimesinin hangi kökten geldiği uzun tartışmalara konu olmuştur. Yunan felsefesi ve platonizmden, İslam tarihindeki bir takım kişi ve kavramlara uzanan bir platformda referansları tartışılan bu kelimenin Y.N. Öztürk’e göre en tutarlı çıkış noktası “suf” (yün) tur. Pek çok İslami kaynak, kendilerini inançlarına adanmış bazı

Müslümanların tevazu ve yumuşak huyluluğa uygun buldukları, peygamberlerce giyildiği bilinen, eski zamanlardan beri zühd ve ruhaniliğin sembolü olarak görülen suf giysileri tercih ettiklerini ve bu sebeple de “sufi” diye anıldıklarını belirtmektedir. Suf elbise, gerek İslam öncesinde gerekse İslam’dan sonra daima kibir, gurur, bencillik, zenginlik ve şımarıklığın belirtisi olan ipek elbiseye karşılık kullanılmış, dindarlık ve tevazuunun sembolü olmuştur. İbn Haldun’un “Bu kelimenin suf’tan türediğini kabul etmek en doğrusudur. Çünkü bu yolun bağlıları, süslü elbiseler giymek noktasında halka muhalefet olsun diye yün elbise giymekle ünlüdürler.” sözü de bu çıkış noktasını destekler niteliktedir. [9]

Bu durum, insanın taşıdığı erdemlerin fiziksel bir yalınlık olarak belirginleşmesi bakımından ilginçtir. Böylece insanın iç dünyası ile dış görünümü arasında bir bütünlük ortaya konmakta, sade görünümün ardında inanç ve samimiyet yatarken, içteki huzur, tevazu ve yumuşak huyluluk da süsten ve gösterişten arınmış fiziksel bir yalınlıkla kendini belli etmektedir.

Aşağıdaki metin İslam tasavvufundaki ruhsal arınmaya ve diğer dinlerdeki benzer eğilimlerle olan temel farklılıklarına kısaca değinmektedir:

“ Tasavvuf bir aksiyon mistisizmidir... Sufi hayatı uzaktan seyretmez, aktif bir unsur olarak onun içinde olur, bu nedenle geçici bir olgunlaşma ve bilenme devresi olan fena ve halvet devrelerini hayatın bütünü gibi görerek, tasavvuf ile Hint-Budist mistisizmlerini eşitleyemeyiz. Ferdiyetin evrensel erimesi veya nirvanada yok olmak Hint mistisizminin amacıken, Sufilikte “fena” ya ulaşmak, Sufi’yi asıl görevinin eşğine getirir. İnsanlardan ayrılıp uzlete çekilmekle başlayan “süluk” yedi aşamadan geçtikten sonran “nefs-i kamile” mertebesine ulaşır. Sufi, bu mertebede ayrıldığı topluma dönerek onlara hizmete başlayacaktır. Ruhbaniyet ise Hristiyanlık mistisizmi ile tasavvufun ayrıldığı noktalardan bir diğeridir. Ruhbaniyetin aslı, Tanrıya gitmek için hayattan ve insanlardan kopmaktır. Tasavvuf ise Allah’a gidişi tam aksi bir yoldan sağlamayı esas almaktadır. Süluk, insanın tasavvuf disiplini altında benliğini arındırma maksadıyla yapılan yürüyüşünü ifade eden bir terim ve kurumdur. İnsanın sülukunda ilk nokta ezel yani misak, son nokta Allah’tır, yani insan ölümle sona ermeyen sonsuz bir sefer içindedir. “Seyr” denilen bu sefer dört türdür. Nefse ait menzillerin, mecazi aşkların giderilmesi ile kalb makamının sonuna ulaşmak, Hakk’ın sıfatlarıyla ahlaklanmak, iç ve dış zıtlıklardan, ikiliklerden kurtulup olgunluğa varmak ve son ve en yüksek makamda ise Hak’tan tekrar halka dönmeyi içermektedir. Sülukta geçmiş silerek zihin ve şuuru berraklaştırmak yani geçmişe ait değer yargılarını bir anlamda paranteze almak da (yola giren padişahlara, vezirlere, önemli alimlere en alelade temizlik vb. işlerin yaptırılması gibi...) önemli bir şarttır.” [10]

2.2.7 Gönüllü Sadelik / Sadeyaşamcılık

Duane Elgin'in 1981 yılında yayımladığı "Voluntary Simplicity" isimli kitap, kendi adıyla anılan bir hareketin öncüsü olmuştur. Duane Elgin yalın bir yaşantıyı daha amaçlı, karışıklıkların daha az olduğu bir yaşantı olarak tarifler. Bu yaşantının da yaptığımız işten, tükettiklerimize, insanlarla olan diyalogumuza, doğa ve kozmos ile olan bağlantılarımıza değin her safhasında, daha doğrudan, daha saf ve daha alçakgönüllü ilişkilere sahip olmakla kurulabileceğini savunur. Gönüllü sadelik içe dönük olarak zengin, dışa dönük olarak da daha yalın bir yaşamdır. Böyle bir yaşama ulaşmak zordur çünkü bu dogmatik olarak az ile yetinmeyi değil hayatı daha büyük amaçlara ve daha büyük doygunculuklara ulaşmak için sürekli değişen koşullar altında güç bir dengede tutmayı gerektirir. [7] David E. Shi, bu yaşamsal yalınlığı tarifi ve uygulanması çok zor olan, tek bir düşünce ile ortaya konamayan bir idealler ve eylemler dizisi olarak açıklar. Aile bağlarının güçlendirilmesi, toplumsal bütünlük, lüks karşıtlığı, çalışma karşılığında para yerine manevi hazza ulaşabilme, kendine güven, geçmişteki sakin hayata duyulan özlem, günümüzün teknolojik ve bürokratik karmaşası için duyulan endişe, güzelliğin daha saf ve fonksiyonel olanda aranması, doğaya karşı duyulan derin saygı, çoğunlukla kır yaşamının tercih edilmesi ve dünya kaynaklarının dini ve ekolojik sorumluluklarla daha adaletli ve yararlı kullanımı, D. E Shi'ye göre sözü edilen idealler ve aktivitelerden en temel olanlarıdır. [6]

D. Elgin "gönüllü sadelik"i yoksulluk, gelişme karşıtlığı ve güzellik anlayışı yoksunluğu gibi sıklıkla tekrarlanan yanlış nitelermelerden ayrı tutar. Böyle bir hayat felsefesi yoksullukla bir tutulamaz çünkü yoksulluk istem dışı ve zayıflatıcıdır, oysa "sadelik" bilinçli ve gönüllü olarak tercih edilir ve bireyi daha güçlü kılar. Bu düşünce, ekonomik ya da teknolojik gelişmeye sırtını dönmez aksine onları daha iyi bir geleceğe sahip olmak için önemli görür ve gerçek büyümenin elde edilen enerjinin ve gücün hayatın maddi tarafından, kültürel yaşantının desteklenmesi, toplumsal bilincin artırılması ve demokrasinin güçlendirilmesi gibi manevi boyutlarına transfer edilebilmesinde yattığını savunur. Ayrıca sadeyaşamcılık güzelliği ya da estetiği reddeden, yavan bir azlığı savunan, ilkel bir yaklaşım değildir. Aksine sadelik, doğal güzelliğin ortaya çıkmasını sağlayan ve gerçek sanatın elde edilmesine olanak veren bir tercihtir.

Gönüllü sadelik, hızla yayılan ve "popülerleşen" bir yaklaşım olmanın yanında pek çok eleştiri de almaktadır. Ekonomist J. Schor bu hareketin çoğunluğu temsil etmekten uzak bir yaklaşım olduğunu ve taraftarlarının da büyük oranda orta yaşlı,

iyi eğitim almış orta ya da üst düzey gelir grubundan bekar beyazlar olduğunu ileri sürer. Bu insanların sistemin nasıl çalıştığını bildiklerini, toplumsal ve kişisel güvencelere sahip olduklarını, aldıkları eğitimle etraflarındaki dünya ile başa çıkabildiklerini ve ancak bu sayede daha az ile yetinebildiklerini ve temel kültürel akımlara geri dönebilmek gibi seçeneklere sahip olduklarını savunur. J. Schor, tüketim ile ilgili egemen kültürel inanışlara ve tüketim objelerinin sembolik anlamlarının sürekli olarak tırmandırılmasına karşı gönüllü mücadele eden bireylere sadeliğin büyük armağanlar kazandıracağını ancak “toplumsal ölçekte azaltmanın” başarılı olamayacağını savunmaktadır. [11]

Bu bölüm, sadeliğin ve özellikle de “sade yaşam”ın insanlık tarihindeki uzun ve zengin geçmişine işaret etmektedir. Görüldüğü üzere sade yaşam yeni sosyal bir keşif değildir. Amerika’daki Quaker tarikatından, Uzakdoğu’daki Zen Budizm’ine kadar geniş bir coğrafyada değeri uzun süredir bilinmektedir. Geçmişin bu yoğun birikimin farkında olmak, hem bu yaklaşımların ortaya koyduğu mimarlığı anlamak hem de bugünün sadeyaşamcılığını, modadan dekorasyona kadar her tür tasarımı şekillendiren minimalist tavrı kavramak ve eleştirebilmek için önemlidir. Günümüzde yeniden güçlenen bu yalınlık arayışını basitçe modanın belirli periyotlarla zıt kutuplara yönelişinin bir sonucu olarak görmek ve minimal tasarıma ve yaşantıya duyulan ilginin, 80’li yıllardaki karmaşanın bir sonucu olduğunu düşünmek mümkündür. Ancak belki de bu eğilim metropollerdeki kaotik yaşantıya, dünya kaynaklarının hızla ve dengesizce tüketimine, doğal yaşama verilen tahribata, tasarım çöplüğüne dönüşen dünyada objeler arasında kaybolan insan yaşamına karşı duyulan bir tepki ve bir çıkış yolunun arayışı olarak görülmelidir. Tüm bu olumsuzluklar belki de insanları geçmişteki pek çok din ve felsefenin esas aldığı yalın yaşamı ve onun taşıdığı değerleri bugünün yaşantısı içinden yeniden keşfetmeye yöneltmektedir. Bu konu, özellikle çalışmanın dördüncü bölümünde mimarlıktaki son dönem minimalizmi konusuyla ele alınacak, özellikle iç mekan tasarımlarında keskin biçimde örneklenen azaltmacı tavrın bu ideallere ne ölçüde ulaşabildiğinin tartışması yapılacaktır.

3. MODERNİZM ÖNCESİ MİMARİ YALINLIK

Çalışmanın bu bölümünde, yüzyıl başı modernizmi öncesinde yalınlık etkisini güçlü biçimde taşıdığı düşünülen mimarlık ürünlerini var eden dönemler ve kültürler incelenmektedir. Bu kapsamda primitif mimari örneklerle, Antik Mısır, Roma ve Grek mimarlıklarına, Hristiyanlığın oldukça radikal bazı mezheplerine ait tasarımlara, geleneksel Japon estetiğine, zanaatsal üretime ve mimarlıktaki rasyonalist düşünceye değinilmektedir. Her ne kadar mimarlıktaki “azaltma” incelenen dönemlerin pek çoğuna ait bir tasarım sorunu değilse de, bugün bizde bu etkinin oluşumunu sağlayan nitelikleri kavramak ve modern dünyanın ulaştığı yalınlık ile geçmiş arasındaki bağı çözümleyebilmek için bu dönemlerin ele alınması önem taşımaktadır.

3.1 İlk Mimarlık Ürünleri

İlk barınaklar, kullanıcısının can güvenliğini sağlamak ve onu tabiatın zorlu koşullarından korumak gibi insanoğlunun yalnızca en temel gereksinimlerini karşılamak için inşa edilmekteydiler. Bir mimari ürün olarak nitelendirilebilecek bilinen en eski kalıntı, Fransa’nın Nice kentinde “Terra Amata” adı verilen bölgede yaklaşık 300.000 yıl önce inşa edildiği sanılan barınaklardır. Bölgede yirmi bir kulübe kalıntısı vardır ve bu alanın avcılarının baharda kullandıkları bir kamp yeri olduğu düşünülmektedir. Oval planlı yapıların, toprağa sıkıştırılmış ve kayalarla desteklenmiş dal çitlerden yapılmış yan duvarları ve merkezin aşağısında çatıyı desteklemek için kullanılan dikmeleri bulunmaktaydı. Bu ilk yapay barınaklar, insanın atalarının çevrelerini kendi yararlarına uygun şekilde bilinçli olarak şekillendirmesine ve denetim altına almasına bir başlangıç oluşturur. [12]

İ.Ö yaklaşık 10.000 yıl önce buzulların geri çekilmesi ve Avrupa’nın sert ikliminin değişmesiyle tundra ve stepler yerini gür ormanlara bırakmış ve insanların sürekli yerleşim birimleri oluşturmaya başladıkları Neolitik Çağ başlamıştır. Yerleşik bir düzen kurma ve toplumsal bir yapı geliştirme başarıldıktan sonra topluluk enerjisini,



Şekil 3.1 Stonehenge, Wittshire, İngiltere (Pawson, 1998)

toplumsal değerlerini kalıcı ve simgesel yollarla ifade etmeye yönlendirmiştir. Kalabalık işçi grupları, masif taş megalitleri (Yunanca mega ve lithos, “büyük taş”tan gelme) çıkarıp yapı yerlerine taşımak ve ayağı kaldırmak için haftalar, aylar ve belki de yıllarca süren çalışmalar yapmışlardır.

Bu megalitik yapıların ilki, tam anlamını bugün bilemediğimiz bir ritüel için bir noktayı işaretleyen dairesel örüntüler ya da paralel diziler şeklinde çok sayıda kesilmiş ve düşey olarak dikilmiş “menhir” adlı serbest duran taş sütunlardı. Tüm eski taş yapıların sayıca en çoğunu oluşturan bu megalitik düzenlemeler kuzey Avrupa genelinde görülse de, bunların en eskisi Kuzey Fransa’da, Brittany’dekilerdir. Kuzey Avrupa’da çatılı yapılar da inşa edilmiştir, bunların en basiti, üzerlerine yatay bir taş levhanın yatırıldığı üç düşey taş levhadan oluşan “dolmen”lerdir. İçinde bulunan aletlere, kemiklere ve diğer kalıntılara dayanarak bunların mezar olarak yapıldıkları ve şimdi aşınmış olan toprak tümsekleriyle örtülü oldukları tahmin edilmektedir.

Tarih öncesi tüm megalitik yapılar arasında en bilineni ise kuşkusuz İngiltere, Salisbury yakınlarındaki Stonehenge’dir. Kompleks, 1200 yılı aşkın bir dönem boyunca bu alanda yaşayan ardıl nesiller tarafından üç aşamalı olarak inşa edilmiştir. Bugün gördüğümüz Stonehenge’in son aşaması, İÖ 2000 kadar erken bir tarihte başlamıştır ve İ.Ö 1500’de bitmiştir. Yapı alanından yaklaşık yirmi mil uzaktaki Marlborough Meraları’ndaki taş ocaklarından çıkarılan büyük kumtaşları ya da taş dikmeler, eğri lentolarıyla 6 metre yüksekliğinde dairesel bir sütun dizisi oluşturacak şekilde yükseltilmiştir. Dairenin içinde at nalı biçimde kuzeydoğuya doğru açılan beş büyük trilithon (bir lentoyu taşıyan iki dikme) dikilmiştir. [12] (Şekil 3.1)

Taş devrinin görsel etkisinin büyük bölümü basit, monolitik, masif formlarında yatmaktadır. Bu oldukça büyük strüktürlerin de tıpkı küçükler gibi “sadelik” niteliğine sahip olabileceğinin göstergesidir. [3] Bugün, olağanüstü gayreti ve organizasyonu gerektiren bu anıtların tam olarak hangi toplumsal ya da dini amaçla yapıldığını bilemiyoruz. Ancak emin olduğumuz şey, o dönem insanların kullanabilecekleri tek malzeme olan taşı, az işlenmiş, hantal, hatta Mısır ve Yunan yapılarıyla kıyaslandığında kaba sayılabilecek bloklar halinde kullanarak elde ettikleri sade ve gizemli görüntüyle bizleri bugün dahi etkilemeyi başardıklarıdır.

3.2 Antik Mısır / Antik Grek / Roma Mimarlığı

Platon'un güzel biçimler olarak tanımladığı temel geometrik formlar, mimarlık tarihi boyunca kullanıla gelen ve bugün de değerlerini kaybetmeyen biçimlerdir. Antik Mısır, Grek ve Roma mimarlıkları da Platon'un zaman ve mekan üstü matematik bir güzellik bulduğu bu birincil formlara dayanmaktadır. Bu yapılar, insan zihninde hiçbir karışıklığa meydan vermeden net olarak algılanabilişleriyle, kendi dönemlerindeki diğer mimarlık eserlerinden farklılaşmaktadır. Modern mimarlıktaki purist düşüncenin öncüsü Le Corbusier: "Mısır, Grek veya Roma mimarisi prizmaların, küplerin, silindirlerin, piramitlerin ve kürelerin mimarisidir: Piramitler, Luxor Tapınağı, Parthenon, Collesium, Hadrian'ın Villası, Panteon... bütün bunlar mimarlığa aittir." sözüyle mimarlığında aradığı yalınlığı ve başarıyı geçmişin bu yapıtlarında bulduğunu ortaya koymaktadır.

Antik Mısır mimarlığı, binlerce yıllık bir kültürün, inanışın, insanla doğa arasındaki mutlak ilişkinin etkisiyle varolan kütsel geometrik formların, keskin ve kristal yapıların mimarlığıydı... Mısırlılar, arzuladıkları kalıcılığı, yok edilmezliği sağlayabilmek için mimarilerinde katılığa ve kütselliğe daima büyük önem vermişler, belirli form ve detayları binlerce yıl neredeyse hiç değiştirmeden kullanmışlardı. Yunanlılarsa, tinsel düzlemdeki ölümsüzlükten çok anlıksal ve sanatsal düzeyde ulaştıkları yetkinlikle insan belleğinde izler bırakmaya çalışmışlardı. Yunan tapınak mimarisi, idealist biçim ve strüktürün, öz ve tözün benzersiz bir birleşimini temsil etmekteydi. Güzellik değişmez bir oran sisteminin ve alexemata denilen optik kusursuzlaştırmayla sağlanan kesinliğin bir sonucuydu. Ayrıntılar, damıtılarak elde edilen duru bir bilgiyle şekilleniyor ve tesadüflere bırakılan hiçbir şey bulunmuyordu... Le Corbusier, bu etkileyici uyumu ve yalınlığı şöyle dile getirir: "Dor biçiminin...ruhun saf bir yaratısı olduğunu kafamıza koymamız gerekir. Dor biçiminin plastik sistemi öylesine yalındır ki, insanda doğalmış izlenimini uyandırır. Fakat dikkat ediniz, bu bize derin bir uyum duygusunu uyandıran, tümüyle insanın yarattığı bir yapıttır. Biçimler, doğa görüntülerinden öylesine bağımsız, ışık ve malzemeye göre öylesine araştırılmışlardır ki, sanki doğal olarak toprağa veya gökyüzüne bağıymış gibi görünürler." [13] J. Pawson da Grek Tapınaklarındaki yalınlık etkisinin ana nedenlerinden biri olarak fasadlarındaki tekrara dayalı kompozisyonu ve bu tekrarın insanda uyandırdığı ritim duygusunu göstermektedir...

Gerek Roma gerek Yunan mimarlığı, güçlerini kullandıkları zamanüstü formların yanında, zaman içinde eleyerek ve azaltarak mükemmelleştirdikleri şemalardan ve bu şemaların özenle korunmasından almaktaydılar. Öyle ki, Roma'yı tüm dünyaya tanıtan mimari sadece dört ya da beş tipe dayanıyordu. Antik Grek'te ise bu eleme yoluyla Parthenon, yüzyıllar içinde kristalleşen tipin en gelişkin ürünü olarak yaratılıyor ve bu yolla, azaltarak-indirgenerek ulaşılan mimari gelişmişliğin tarihteki en önemli örnekleri hayat buluyordu...

3.3 Din ve Tarikatların Yaşam Prensipleri Doğrultusunda Üretilen Yalın Mimarlık

3.3.1 Quakerlar ve Federal Stil

Quakerlar, kendilerini "Dostlar Cemiyeti" olarak adlandıran ve 1600'lerin ortalarında İngiltere'den Amerika'ya göç eden bir dini gruptur. "Quaker" (titreyen) ismi 1654 yılından sonra kullanılmaya başlanmıştır. 1638'de Rhode Island sömürgesini kuran püriten Roger Williams tarikatın öncülerindendir. Dostların iman düsturları: Hristiyan'a hayatın bütün hallerinde yol gösteren üstün otorite kalbine hitap eden kutsal ruhtur (buna göre Kutsal Kitap dogma kıstası olmaktan çıkmaktadır), teşkilatlanmış bir papaz sınıfı gerekli değildir, evrensel papazlık kadınlara da açıktır, hiçbir dogma yoktur... şeklinde özetlenebilir. Benimsedikleri kurallar, her insanın kendi iç ışığı tarafından yönlendirildiği temeline dayanıyordu ve bu nedenle de Dostlar Cemiyeti bir dini örgütlenmeyi kabul etmiyordu. Quakerlar bu sıra dışı inançları nedeniyle zulme uğramışlar ve hatta bir bölümü asılmışlardır (Boston İnfazları 1660-1661). [14]

Quaker'lar yalın kıyafetleri ve köleliğe karşı açık itirazlarını dile getiren söylemleriyle tanınmışlardır. Kendilerini sosyal adalete, yardımlaşmaya ve çok çalışmaya adanmışlardı. Köleliğe ve savaşa karşıydılar. Kızılderililere dostça davranıyorlar, mahkumlara ve zihinsel özürliülere insanca muamele edilmesi için uğraş veriyorlardı. Quakerlar, Adams'da 1826'ya kadar köleliğin hüküm sürdüğü New York eyaletinden kaçan köleleri korumuşlardı. Ayrıca Dostlar Cemiyeti, kadınları eğiten ve toplumun geri kalanında izin verilmeyen cinsiyetler arası eşitliği bir dereceye kadar tanıyan ilk gruplardan da biriydi.

Dostlar, Tanrının varlığına odaklanabilmek için, gündelik yaşamlarını yalınlaştırmışlar ve içsel varlıklarıyla olan kontaklarını engelleyebileceklerine inandıkları her şeyden arınmışlardır. Bu nedenle Quaker'lar sigara içmezler, dans etmezler ve alkollü içeceklerden uzak dururlardı. Giyimlerinde, mobilyalarında, konuşmalarında ve mimarlıklarında da yansıtılan katı bir basitlik ve yalınlık prensibini takip ediyorlardı. Sade giyimlerinin örnekleri o döneme ait fotoğraflarda görülmektedir: kadınlar için bone ve şal, erkekler içinse koyu renk ceketler ve geniş şapkalar... Toplantı evleri ise, pek çok Quaker evinde olduğu gibi çok az süsleme ile inşa edilmekte ve boyanmadan bırakılmaktaydı. Yalın konuşmalarını, haftanın günlerini ve yılın aylarını numaralarla değiştirecek kadar ileri götürmüşlerdi. Pazar "ilk gün", haziran da "altıncı ay" olmuştu. Kilise, "toplantı evi" ve dini ibadetleri "toplantı" olarak adlandırılıyordu. Mezheplerinin ismi de çok sadeydi. "Dostlar Cemiyeti"adı, Episcodalian, Presbiteryen, Grek Ortodoks vb. mezhep isimleriyle kıyaslandığında çok basit ve yalın kalıyordu. Quakerlar sadeliği, yaşam sonrasında mezarlarını mezar taşlarıyla belirlememeleriyle sürdürüyorlardı. Toplantı evinin önündeki açık alan, pek çok öncü Quaker'ın istirahat yeri idi.

Quakerlar, "Sabbath Day" günleri ayinlerini, bir araya gelerek birlikte sessizlik içinde oturdukları "sessizlik saati" ile yerine getiriyorlardı. Bu sessizlik hakkındaki yaklaşımlarını şöyle ifade ediyorlardı: "Biz, birlikte yaşamdan geliyoruz, saygıyla sessizlik içinde oturalım. Her birimiz, yüklerimizden kurtulalım ve birbirimize yardım edelim. Ruhları dinleyelim, sakın alçak bir sesle bize varlığını hissettirecektir. Bu, ancak aceleye getirilmeyen bir sessizlik içinde olacaktır ve ancak bu şekilde ilahi sesin bilincine varabiliriz..." [15]

Dostlar Cemiyetinde çok varlıklı isimler de bulunmaktaydı. Bu insanlar, kendilerine görkemli konaklar, malikaneler yaptırabilecek servetlere sahip olmalarına rağmen, evleri ya da ofisleri olarak geniş ancak yalın, süslemeden arınmış yapıları tercih etmişlerdir. [16] Amerikan Quaker toplantı evleri de formel sınırlandırmaların ötesinde rahat ve "toplanma duygusunu" ön plana çıkaran yalın tasarımlardır. Bunlar, çoğunlukla bulundukları kırsal çevre içinde sakin kalan, yanında pek çok kez bir mezarlığı da bulunduran, hem ölçek hem de karakter bakımından uysal olarak nitelendirilebilecek, sadeliğin ve simetrinin temel tasarım nitelikleri olarak öne çıktığı yapılardır. İbadetleri sessizce oturup Tanrıyı beklemek dışında bir ritüel içermediğinden, bu yapılar herhangi bir kilisenin iç mekanındaki unsurları barındırmıyorlardı. Çoğunlukla dikdörtgen bir mekanı uzun kenar boyunca dizilerek

kullanan sıralar ve gerektiğinde seperasyon sağlayan hareketli bölücülerden oluşan bir iç mekan düzenlemesi vardı. [17]

Quaker toplantı evleri, bu mezhebin sadelik, yalınlık ve eşitlik gibi ilkelerinin mimari bir ifadesi olarak görülebilir. Vernaküler dini mimarinin bu önemli örnekleri basit ve insan ölçeğine çok yakın yapılardır. Bir bütün olarak yalınlıkları, kullanılan materyallerin kalitesi, yüksek nitelikte işçilik, fonksiyonellik, detayın ve süslemenin azlığı ve yerel malzemelerin yapım için tercih edilerek yapının çevresiyle uyumunun sağlanması, Quaker yapı geleneğinin önemli özelliklerindendir. Quaker yapılarındaki bu sadelik hiç kuskusuz onların yaşamı kavrayışlarının bir uzantısıdır. İlginç bir biçimde “toplantı evlerinin” bir çoğunun inşası, küçük sayılabilecek ölçeklerine rağmen çoğu kez uzun yıllar sürmüştür. Bunun temel nedeni, Quakerların diğer pek çok din ya da mezhebin aksine, anıtsal ibadet yapılarına fazla ilgi göstermeyişleridir... [17]

Federal Stil :

Dostlar topluluğunun yaşam biçimi, mimaride mütevazı “Federal Stil” olarak ifade bulmuştur. New England, çoğu devrimden sonraki 1785-1820 yıllarındaki döneme ait Federal Stil örneklerine sahiptir. Yeni yönetimi barındıracak yapıları tasarlayan mimarlar, geçmişle olan bağları kırarak, bağımsız devletler için yeni bir stil oluşturmak istemişlerdir. Charles Bulfinch tarafından tasarlanan The Massachusetts State House, bu tarzda tasarlanmış ilk sosyal yapıdır. “Federal Stil”, 1700’lerde çok popüler olan “Colonial Style”dan daha “narin”dir ve Federal Stil yapıları da simetrik cephelere sahip olmalarına rağmen iç mekanları oldukça değişkendir. Yapılarda ana hol kimi zaman oval, dikdörtgen ya da dairesel odalarla çevrelenebiliyor ya da büyük spiral bir merdiven içerebiliyordu.

Düşük eğimli, ballasturalı çatılar ve sıklıkla yapıyı çevrelemek için kullanılan özenli çitler, bu üç katlı kare strüktürlerin karakteristik özellikleriydi. Federal Stil yapıları masif hacimleriyle birleşen yalınlıklarıyla, kontrollü zarafetleriyle, New Bedford Quaker’ları için oldukça çekiciydiler. [18]

Dostlar cemiyetinin, azmi ve yüksek ideallerinin sonraki kuşaklara aktarımı kolay olmamıştır. Vahşi bir dünyada “pasivizm” gibi inançları ya da tüketimi ve büyümeyi teşvik eden bir ekonomik sistemde “sadelik”i teşvik etmek, özendirmek oldukça güçtü. Daha iyi ekonomik beklentiler ve geçmiş kuşaklardaki o aynı öncülük ruhu

genç insanları batıya gitmeye yönlendiriyordu. Özellikle Eric Kanalı açıldığında orta batının düz, verimli topraklarına ulaşmak artık çok daha kolaydı...

Quaker Cemiyeti, 1819'da 40 ailelik Dostlar Topluluğu üyesiyle en güçlü konumuna ulaştı. Bu tarihten sonra düzenli bir azalma yaşandı ve 1842'de eski toplantı evinde Dostlar Cemiyetinin son resmi toplantısı yapıldı. [15]

3.3.2 Shaker Tarikatı

Gerçek adları "The United Society of Believers in Christ's Second Apperance" (Hz. İsa'nın İkinci Görünümüne İnananlar Birleşik Topluluğu) olan Shakerlar, 18.yy sonunda ve 19.yy'da A.B.D'nin kuzeydoğusunda yaşayan İngiliz kökenli bir dini gruptur. Üyelerinin evlenmesini hiçbir şekilde kabul etmeyen, her işin kusursuzca gerçekleştirilmesini bekleyen ve topluluk kurallarına koşulsuz bağlılık gerektiren Shaker tarikatı, derin bir din duygusuna sahip A. Lee Ana tarafından Quaker'ların bir uzantısı olarak kurulmuştur. Shaker ismi, ayinler sırasında titreyerek ve sallanarak transa geçen müritlerden esinlenerek verilmiştir. Günümüzde bir düzine kadar kalan Shaker üyeleri Maine eyaletinde Sabbathday Lake'de varlıklarını sürdürmektedirler. Shakerlar, yüksek ahlaki değerlere ulaşmak için bekar kalmak, yaşlılara itaat etmek, günahlardan arınmak ve sürekli çalışmak gibi prensiplere bağlı kalıyorlardı. Kendilerini, dünyevi işlerden arındırmak ve salt Tanrıya hizmet ile yükümlü görüyorlardı. Tanrı dışında hiçbir kişi ya da nesneye bağlılıkları bulunmuyordu. Bu nedenle kişisel mal varlıkları yoktu ve mevcut tüm mal varlığı ortaktı.

Köylerindeki çevre düzeni ve binaların uyumlu oranları, iç mekanların yalın ve işlevsel çözümleriyle Shakerlar, yaratmak istedikleri manevi birlik ve bütünlüğü sağlamış görünmekteydiler. (Şekil 3.2) Cenneti dünyada yaratmak adına yaptıkları tüm işlerde ve kendi iç dünyalarında saflık, yalınlık ve mükemmelliği arıyorlardı. Binaların konstrüktif çözümlerinde ve dış görünümlerinde yalın ve neredeyse modern denebilecek çizgiler egemendi. Mimari çözümleri, mekan düzenlemeleri ve kullandıkları eşyalar, işleve dayalı, abartısız, düzenli ve yalındı. [19] (Şekil 3.3)

Cistercianlar gibi Shakerlar da, fanatizmleri ve kişisel malikiyetlerin ipoteğinden uzak yaşam tarzlarıyla yoğunlukları, güzellikleri ve mükemmellikleriyle dikkate değer nitelikte yapılar ve objeler üretmişlerdir. Bu üretimlerin temel prensibi, beğeni için süslemelerin, silmelerin ya da kornişlerin kullanımının katı biçimde yasaklanmış olmasıdır. [3]



Şekil 3.2 Shaker Kasabası, Pleasant Hill, Kentucky (Rocheleau, Sprigg, 1994)



Şekil 3.3 Shaker Odasındaki Askı Rayı (Rocheleau, Sprigg, 1994)

Shaker ürünleri son derece zekice tasarlanıp büyük bir titizlikle üretilmişlerdi. Bu titizlik yapılacak her işte en mükemmele ulaşma gayretlerinin doğal bir sonucuydu. Bu tasarımlar arasında belki de en çok bilineni sandalyelerdir. Rahip ve yazar Thomas Merton, Shaker sandalyesi için şu yorumu yapmıştır: “Shaker sandalyesinin özgünlüğü ve cazibesi, ona bir gün bir meleğin oturacağını düşünen bir inanan tarafından yapılmasından kaynaklanır...”

Louis Sullivan’ın bir modern mimari sloganına dönüşen “biçim işlevi izler” görüşü, söylendiği dönemden yüz yıl kadar önce Shaker Tarikatı tarafından yaşama geçirilmişti. Hatta modern mimarlığın seyrinde en önemli isimlerden olan Adolf Loos’un, Shaker mobilyalarındaki işlevselliğe dayalı yalınlıktan fazlasıyla etkilendiği bilinmektedir. [20] Günahlardan, yapay güzelliklerden arınmış saflığa ve kullanışlılığa dayalı yalınlığın kuşattığı bir yaşamı arzulayan Shakerlar ile bir asır sonra benzer bir sadeliğin arayışındaki erken dönem modernistleri arasında pek çok ortak nokta bulunmaktadır. Shakerlar için güzellik, fonksiyonelliğin ve yüksek nitelikte üretimin doğal bir sonucuydu. “Ev”, Shakerlar için daha sağlıklı ve uzun bir yaşamı olanaklı kılan ışık, ısınma, konfor ve koruma anlamına gelmekteydi. Bu tutum, konutu insanı dış dünyanın fiziksel etkilerinden koruyan ve kullanışlılık prensibine dayalı bir “makine” olarak tanımlayan ve standartlar kurmayı amaçlayan modern yaklaşımla büyük paralellik göstermektedir. [21]

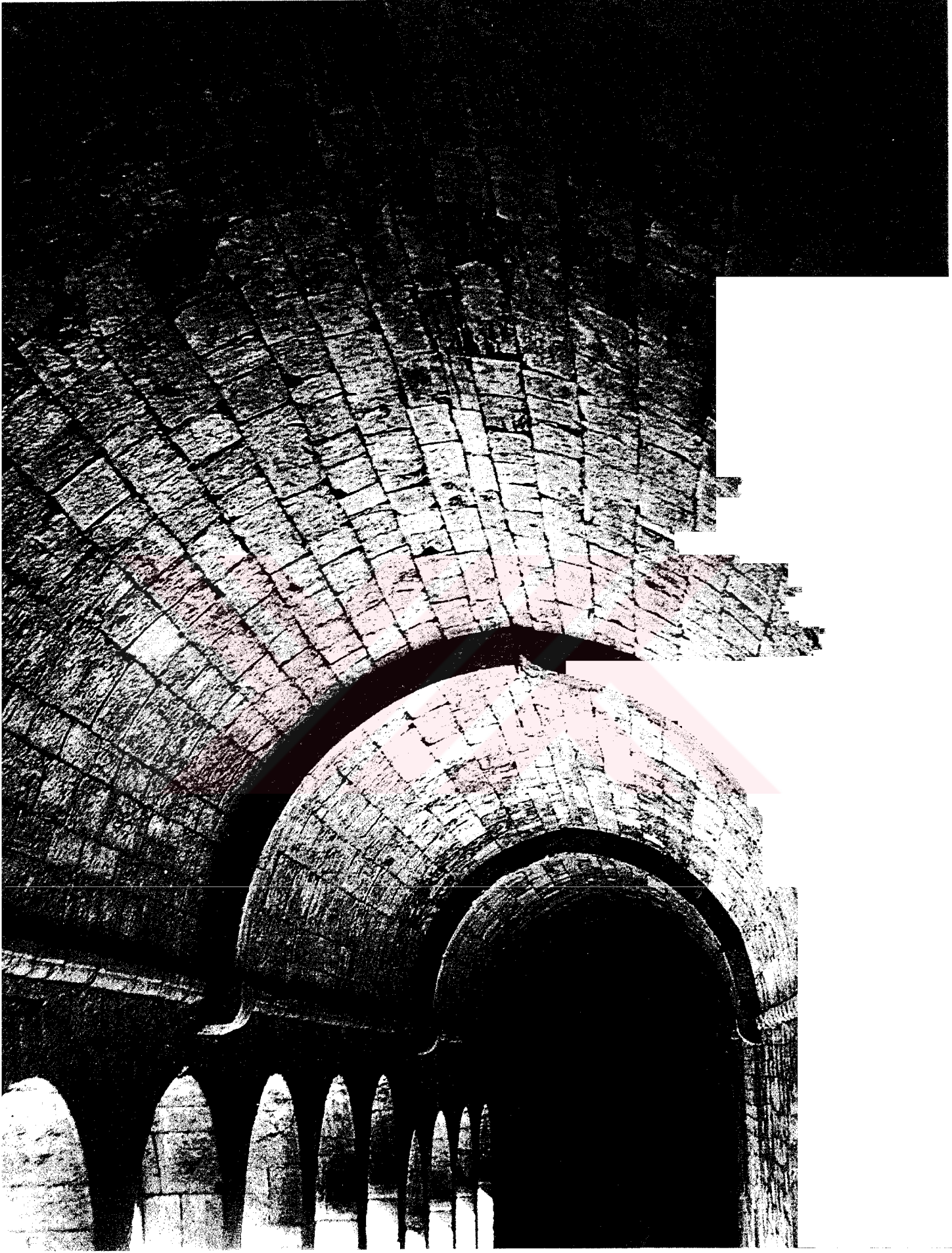
Shakerlar, “Güzel pratik olandan doğar.” ilkesinden yola çıkarak dini inançlarını yaşam pratiklerine aktarmışlardır. Shaker inananları, düzenin güzelliğin temel koşulu olduğunu düşünüyorlar ve mükemmele ulaşmanın düzenli, pratik ve yalın olmakla mümkün olabileceğine inanıyorlardı. Mimarilerinde ve ürün tasarımlarında ulaştıkları bu yalınlık da, Shakerlar’ın yaşamlarının her alanında varolan arınmışlığın son derece samimi ve doğal bir yansıması olarak ortaya konmaktaydı.

3.3.3 Cistercian İnancı

Ortaçağ Cistercian düzeninde, Hristiyanlığın daha basit ve saf formunu tanımlayabilme isteği, rahiplerin yaşamlarına ve kendileri için inşa ettikleri manastırların form ve karakterlerine yansımıştır. Cistercian rahipleri, özellikle düzenin erken dönemlerinde, yoksulluğu bir erdem olarak görmüş, tümüyle aynı hücrelerde yaşamış ve kişisel hiçbir şeye sahip olmamışlardır. Kendi varlıklarını inkar eden, yaşamlarını tehlikeye sokacak bir düzenle kendilerini cezalandırmaya tabi tutmuşlardır. Tüm Cistercian yapıları aynı planla inşa edilir, biçim ve malzeme



Şekil 3.4 Le Thoronet Manastırı, Provence, Fransa (Pawson, 1998)



Şekil 3.5 Le Thoronet Manastırı, Provence, Fransa

kullanımında büyük bir sınırlama sergilenirdi. Duvarlar sıvasız kullanılırlardı. Renk ve desen kullanımı yasaklanırken, süsleme ve dekorasyon dindar insanları Tanrıyı düşünmekten alıkoyan, dikkatlerini dağıtan değersiz lüksler olarak görülürdü. Tüm bu kısıtlamaların sonuçlarını, Provence'deki Le Thorone'de ya da Yorkshire'daki Fountains Manastırı'nda görmek mümkündür. (Şekil 3.4) Bu kısıtlamalar belki de insanlığın ulaştığı en güzel mimari yapıtların üretilmesini olanaklı kılmıştır. Bu yapıların sahip olduğu yalınlık, beraberinde gösterişin ve şatafatın geçici etkilerinden çok daha uzun sürecek bir zenginliği getirmektedir. Yapıların taş duvar kalıntıları, kendilerini inşa edenlerin inançlarını yansıtırçasına barış, ağırbaşlılık ve anıtsallık duygularını hissettiren bir sükunet içinde bugün hala ayakta durmaktadır. [3]

(Şekil 3.5)

3.3.4 Japon Zen Budizm'i ve Wabi-Sabi

Japon sanat ve estetiğini anlayabilmek için, Japon dünya görüşünün, sanatın doğasına ilişkin fikirlerinin ve Japon kültürünün diğer kültürlerle etkileşiminin incelenmesi gerekir. Kore'den 100, Çin'den 500mil uzaklıkta bir ada dizisi olan Japonya'ya ait estetik de, denizin sağladığı izolasyonla oldukça kendine özgü biçimde gelişmiştir. Uzun süren bu izolasyon, özel olarak Japonya'ya has olan sanat formlarının ve estetik düşüncesinin gelişmesini sağlamıştır. Ancak zaman içinde yabancı kültürlerle olan etkileşim, geleneksel Japon sanat ve estetiği üzerinde izler bırakmıştır. Geleneksel Japon sanatı ve estetiği en çok Çin'den ve Budizm'den etkilenmiştir ancak batıdan gelen etkilerin varlığı da açıktır. (Şekil 3.6)

Zen, Zen Budizm'inin kısaltılmış halidir. Bazen bir din, bazense bir felsefe olarak kullanılır. Tarihsel olarak Zen Budizm'i, Siddhartha Guatama'nın öğretilerine dayanmaktadır. S. Guatama, M.Ö 500 yıllarında günümüzde Hindistan olarak bilinen topraklarda bir prensken, etrafında görmekte olduğu acılar Onu derin bir üzüntüye sürükler ve 29 yaşında kendi isteğiyle imtiyazlı hayatını terk eder. Altı senelik bir mücadele sonrasında, dünyevi işlerden ve zevklerden soyutlanmış biri olarak 35 yaşında "aydınlığa" ulaşmıştır. Bu dönemden sonra kabaca uyanık / bilinçli olan anlamına gelen "Buda" olarak tanınmıştır. Buda, şu gerçeğin farkına varmıştır: her şey değişmekte, acı ve hoşnutsuzluk tabiatları gereği gelip geçici olan olaylara ve nesnelere / şeylere olan bağlılığın bir sonucu oluşmaktadır. Bu nesnelere ve nefesine olan bağlılıktan kurtulanlar, acı çekmekten de kurtulurlar. Ruh, her düşünce ve murakabenin konusudur ve düşünce insanı aydınlanmaya götürür... [22]



Şekil 3.6 Asılı Manastır (Blaser, 1996)

Buda'nın bu öğretileri, yazılı metin yerine günümüze kadar ustadan çırağa aktarım yoluyla ulaşmıştır. 6. yüzyılda bu ustalardan Bodhidharma, Hindistan'dan Çin'e gitmiş ve Buda'nın öğretilerini orada tanıtmaya başlamıştır. Budizm, Çin'de Taoizm ile karışmaya başlar ve bu karışmanın sonucu Ch'an Budizm Okulu doğar. 12. yüzyıl sonlarında da Ch'an Budizm'i Çin'den, Zen Budizmi olarak tanınacağı Japonya'da yayılmaya başlamıştır. Güzelliğin, düşünceyi kolaylaştırdığını ileri süren Zen Budacılığı, Japonya'da sanatların gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. [23] Zen Budizm'inin etkileri ve dört temel Budist prensip olan harmoni, saygı, saflık ve sükunet mimarlıktan, bahçe düzenlemeye, çay-seremonisinden mobilyalara, resim sanatından gündelik obje tasarımına kadar Japon yaşamının her safhasında yansıtılmıştır. [24] (Şekil 3.7)

Batı dünyası, estetiği felsefenin bir branşı olarak görmüş ve başta Platon olmak üzere sanattaki güzelliğe dair konseptlerle ilgilenmiştir. Geniş bir perspektifle estetik, kültürlerle bağlı olarak değişen bir dünya görüşü olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda batılı olmayan sanata dair yargılarda bulunurken, batı kültürünün estetik değerlerini bir kenara bırakmak gereklidir. Bu, sanatın ve zanaatın hatta daha geniş bir bakışla sanatın ve yaşamının birbirinden ayrılmadığı Japon estetik anlayışını kavrayabilmek için de elzemdir. Nitekim Japonlar 1870'lerde batıdan gelen fikirlerle tanışana kadar, sanat ve zanaat arasında bir ayırım yapmıyorlardı. Sanata en yakın karşılık olarak "Katachi" kavramı vardı. Katachi, sanatın yaşamla, fonksiyonel amaçla ve ilahi sadelik ile eş anlamlı olduğunu vurgulayan "form ve tasarım" anlamına gelmekteydi. Bu tavır, sanatı yaşamdan ve diğer her şeyden ayrı tutan Batı Kültürü için oldukça yabancı bir kavramdır. [25]

Geleneksel Japon kültürünün merkezindeki temel estetik konsept, varolan her şeyde uyumun taşıdığı değerdir. Japon dünya görüşü tabiat temellidir ve yaşamsal sadelik ve doğayla uyum ile ilgilidir. Bu düşünceler, Japon kültüründeki tüm batılılaşmaya karşın hala yaşamın pek çok safhasında ifade edilmektedir. Sadeliğin güzelliğine ve harmoniye dayanan Japon estetiğine Wabi-Sabi denilmektedir.



Şekil 3.7 Ryoanji Tapınağı, Kyoto, Japonya (Pawson, 1998)

Wabi-Sabi

Wabi-Sabi, geniş bir Japon dünya görüşünü ya da estetik sistemini temsil ettiği için batıya ait ifadelerle tanımlamak oldukça zordur. Leonard Koren'e göre Wabi-Sabi, geleneksel Japon güzelliği olarak düşünüle gelen şeyin en çarpıcı ve en karakteristik özelliğidir. Kabaca, batıda Grek güzellik idealleri ve mükemmeliyetçiliğinin, Japon estetik değerlerindeki karşılığıdır.

Wabi-Sabi, eksik, sürekli olmayan ve tamamlanmamış şeylerin güzelliğidir.

Sade ve alçakgönüllü şeylerin güzelliğidir.

Wabi-Sabi'nin konseptleri, Zen Budizm'inin konseptleri ile aralarında uyumlu bir ilişki kurar. Wabi-Sabi ile ilgilenen ilk Japonlar Zen Budizm'inin uygulayıcıları "tea-masterlar" ve keşişlerdir. Zen, entelektüel kavramanın ötesindeki deneyüstü gerçeğin, doğrudan, sezgisel idrakini vurgulamaktadır. Wabi-Sabi'nin de özünde nesneler / varoluş hakkındaki limitlerin ötesine geçen bakma ve düşünme yollarının önemi bulunur.

Her şey "süreksiz"dir.

Her şey "eksik"tir.

Her şey "tamamlanmamış"tır.

Wabi-Sabi'nin materyalist karakteristikleri: Doğal sürecin önemsenmesi, samimiyet, alçak gönüllülük, dünyevilik ve yalınlık olarak özetlenebilir. [25]

Bu geleneksel estetik anlayış daha en temelde Batı estetiğinden ayrılır. Geleneksel Japon estetik anlayışı, batıdan farklı olarak insan merkezli bir kainat yerine, tabiatla harmoninin ve ona saygının esas olduğu bir anlayışa sahiptir. Sanat yaşamın ta kendisidir, tasarımda karmaşa ve derinlik yerine basitlik, yüzeysellik ve iki boyutluluk esastır. "Tamamlanmamışlık", "eksiltme / dahil etmeme" ve "boş mekan" güzeldir ve değer taşımaktadır... [26]

Japon Çay Seremonisi

Japon wabi-sabi estetiğinin en gelişkin örneklenmesi çay-seremonisi geleneğinde mevcuttur. Japon estetik anlayışını kavrayabilmek için chanoyu, chado ya da sado adı verilen seremoninin kendine has niteliklerinin anlaşılması gereklidir. Çay-seremonisi, Zen Budizm'inde kök salan ve zaman içerisinde ritüelleşen çay

servisidir. Estetik yalınlığı ve temel Zen prensipleri olan harmoni, saygı, saflık ve sükuneti sembolize etmektedir. Leonard Koren'e göre çay-seremonisi zaman içerisinde mimarlık, peyzaj ve iç mekan düzenlemesi, resim, çiçek düzenleme, yemek hazırlama gibi diğer pek çok yetiyi birleştiren eklektik bir sosyal sanat formuna dönüşmüştür. Çay seremonisi, Zen Budizm'inin etkisi altında gelişmiştir ve amacı en genel haliyle tabiatla bütünleşerek ruhu arındırmaktır. Çay-seremonisinin gerçek ruhunu ciddi, sakin, sade, zarif ve kırsal sıfatlarıyla tanımlamak mümkündür... [25]

Sadelik, geleneksel Japon estetiğinin, sanat ya da zanaat ürünü olarak kavranabilecek şeylerin de ötesinde bütün bir yaşamın ortaya konuş biçimi olarak varolmuştur çünkü sanat bir yaşam biçimidir ve yaşamın her safhasıyla entegre olmuştur. Bu kavrayış gündelik yaşantının en küçük detaylarından ve ritüellerinden, en gelişkin mimarlık ürününe kadar her şeyi kuşatmaktadır.

J. Pawson, bu yaşamsal sadelikteki bütünlüğü Katsura Sarayı üzerinden şöyle ortaya koymaktadır: "...16. yüzyıl Japonya'sı gelişimi ve arınmayı kucaklayan yaklaşımıyla tarih içinde çok özel bir yere sahiptir. Katsura Sarayı'nda oturup ay manzaralı göle bakarken, geleneksel çay ve keki tatmak her şeyden arınmış olma duygusunu verir. Yanlış olan tek bir şey dahi yoktur, masa, tepsi, manzara, göl, oraya ulaşma ve oradan ayrılış. Her şey büyük bir mükemmellik içindedir. Bu mükemmelliği başka bir yerde yaşamak çok zordur..." [3]

Bu bölümde ele alınan örneklerin hepsindeki ortak özellik, yalın mimarlığın ve tasarımların yaşamla ve onun manevi boyutuyla iç içe geçmiş durumudur. Tüm üretilenler inancın gerektirdiği prensiplerin, yaşamın istisnasız her safhasındaki yalınlığının bir yansıması ya da kaçınılmaz bir sonucudur. Konu edilen mezhepleri ve geleneksel Japon estetiğini, sadeliği üstün bir nitelik olarak gören ve taraftarlarına öğütleyen diğer pek çok din ve felsefeden ayıran ise, yalınlığın bu manevi boyutunun, inananlarının fiziksel çevrelerini bu denli doğrudan, apaçık biçimde etkileyerek somutlaşmasıdır. Bu bütünlüğü ve tutarlılığı, yalın yaşama değer verdikleri halde mabetlerini ve sanat eserlerini sürekli daha görkemli kılma çabası içindeki pek çok toplumda görmek mümkün değildir.

3.4 Zanaata Bağlı Olarak Üretilen Yalın Mimarlık

Yakın zamana kadar yaşayan bir gelenek olan ve endüstri öncesi topluluklarda görülen, fonksiyonelliğe dayalı basit bir güzellik vardır. Zanaatkarların ürettiği gereçlerde ve meskenlerde, samimi bir doğallığın taşıdığı dikkate değer bir güç ve kalite bulunur. Kuşaklar boyunca yapılan küçük arındırmalarla uyuma ve biçimsel mükemmelliğe ulaşmış pek çok yapı tipi ve bölgesel gereç mevcuttur. Göçebe kabileler benzer nitelikteki ürünlere, kullanım kolaylığı ve taşınabilirlik gibi yaşam tarzının kaçınılmaz kıldığı pratik nedenlerin bir sonucu olarak ulaşmışlardır. [3]

3.4.1 Halk Yapı Sanatı / Mimarsız Mimarlık

Şehirlerin kalabalığından ve karmaşasından uzak pek çok kırsal yerleşim, kentli insanın yaşadığı hızlı değişimden ve üslup zorlamalarından etkilenmeden inşa edilmiş yapıları ve barındırdığı basit yaşantı ile güçlü bir sadelik etkisine sahiptir. Kır yapıları, kuşaktan kuşağa aktarılan, giderek arınan ve mükemmelleşen bir bilgi birikiminin ürünüdür. Bu bilgiye, kır insanının doğa olaylarını yıllarca gözlemleyerek elde ettiği deneyimlerle akli arasındaki etkileşimin sonucunda ulaşılmıştır. Kır yapıları yapay bir üslup rolüne bürünmeden endüstri öncesi toplumun geleneksel gereksinimlerine, yer ve iklimin zorluklarına ve sınırlamalarına karşı net bir yanıt oluşturur. (Şekil 3.8)

Kır yapıları, zanaatın evrimi sonucunda gelişmiş bir yöntem ile güzel, özgün ve yalın yapının olanaklılığını kanıtlar. Bu yapılar, bir evrim içinde gelişen varlıklar gibi görünümünde açıkça okunan doğallık karakterine sahiptirler. İlkel kır yapısının görünümündeki yalınlıkta, hemen göze çarpmayan güvenilir bir bilgi aktarma sistemi saklıdır. Kır yapılarını meydana getiren insanların, yapı yapma konusunda kendi anlayışlarının bir kısmını diğerlerine aktararak, asırları birbirine bağladıkları izlenebilir. İnsanlar yapı yapma işinin uygulamada nasıl gerçekleştirileceğini bilmelerine rağmen, bildiklerini sözcüklerle aktarmada yetersiz kalırlar. Yapı bilgisinin bütünü, sanki bir sır gibidir. Yapı ustası çatacağı yapıyı önceden çizmez, istese de çizemez; ya da aldığı kararlar için yeterli nedenleri ortaya koyamaz. [27]

Zanaat ürününü ortaya çıkaran süreç de, hünerli bir tasarımcının yaşadığı süreç gibi güzel ve başarılması zor olana olanak verir. Gelenek ve görenekler üzerine dayanan bir tasarım stratejisi, yaratıcı problem çözme veya yeni form üretme için güçsüz bir



Şekil 3.8 Bothy, Güney Uist, İskoçya (Pawson, 1998)

yöntem olarak görülebilir ancak yapı ustası, tasarımcı olarak değişmeyen ile başlar ve değişime, değişmeyenin kapsamında yer verir. [27]

Thomas C. Hubka, soyutlanmış bir dilin temel kuralları ve ilişkilerinin, kır yapı ustasının zihninde geleneksel yapı metodu olarak şifrelenmiş ve kültürel prensiplere göre işlenmiş olabileceğini ileri sürer. Böyle bir yöntem de, sınırlı öğelerle sınırsız çeşitlendirmeler üretir. Becerikli kır yapı ustasının kurallarını tarifleyen dil, başka bir deyişle kır yapı geleneği, “yüksek düzeyde soyutlanmış bir yapı grameri” veya bunun akılda kavrandığı “kalıplar” olarak görülmelidir. Kalıp, bir deneyimin akılda şifrelenmesidir. Kalıp, karmaşık bir duruma veya uyarıya karşı belli bir tepki tipinin akılda oluşumudur. Bunlar bir şeyleri temsil etmenin ötesinde, soyutlanmış formlar ve kültürdeki temel “idea”lardır. Form ve *ideayı* yönlendiren kalıp, kır ustasının düşün gücünde ölçülemez bir öz olduğundan sonsuz sayıda ifade edilebilme potansiyeline sahiptir. Bağdaşık ve hatta özdeşmiş gibi görünen kır yapılarının daha yakından bir incelemede, türdeş ama farklılaşmış bireysel ifadeler taşıdıkları görülebilir. Bu yapılar tekrarlanma içerisinde farklılaşma ilkesine çok yerinde örnekler oluştururlar. [27]

Kır yapılarının taşıdığı doğallık, samimiyet ve yalınlık, üzerlerinde taşıdıkları bu sürekli arınarak yoğunlaşan bilgi birikiminin, zanaatkârın aklında inşa etmeye dair oluşan gramerin gücünden kaynaklanmaktadır. Ve bugün bile Anadolu’dan Tunus’a, Sicilya’ya, Yunanistan’a kadar yeryüzündeki farklı coğrafyalarda bu birikimin olağanüstü örneklerini görmek mümkündür...

3.4.2 Arts&Crafts Hareketi

Endüstri devrimiyle birlikte şekillenmeye başlayan ve geleneksel güzellik anlayışından sıyrılarak mutlak bir güzellik anlayışını benimseyen yaklaşımın halk tarafından ve bir kısım muhafazakar sanat kesimi tarafından benimsenmesi çok güç olmuştur. Arts&Crafts hareketi de, İngiltere’de William Morris ve John Ruskin’in başını çektiği bir grup tarafından, bu yeni yaklaşıma tepki olarak doğmuştur. Bu bir grup mimar endüstrinin getirdiği standartlaşmanın, sanatı ve bireysel yaratıcılığı baltaladığını, endüstrinin sanatla bağdaşmasının mümkün olmadığını savunmuşlardır. [28]

Arts&Crafts hareketi bir stil değildi sadece bir tavrı içermekteydi. Anti-akademik, anti-profesyonel ve anti-estetikti. Vernaküler inancı ve “zanaatın sanatı” düşüncesi temeline dayanıyordu. [29] Bu hareketin savunucuları, teknoloji karşıtı tutumları

nedeniyle kentsel ölçekli düzenlemeler gerçekleştirememişlerdir. Genellikle, İngiltere’de konut mimarisinde örnekler vermişlerdir. Zanaatkarlığa dayalı yapım teknikleriyle, güzel sanat süslemeciliğinden arınmış, strüktürel dürüstlüğün belirginleştiği, malzemenin kendisi gibi kullanıldığı çok yalın bir mimari ortaya koymuşlardır. [28]

Art&Crafts hareketi özünde içerdiği çelişkiler nedeniyle uzun ömürlü olmasa da, aslında modern mimarinin de pek çok temel prensibini benimseyerek, yalınlıklarıyla ön plana çıkan seçkin ürünleri mimarlık tarihine kazandırmıştır.

3.5 Rasyonel Mimarlık / Saf Geometrik Formların Kullanımı / Aydınlanma Çağı Mimarisi

3.5.1 Rasyonalizm

Rasyonalizm, felsefede insan aklının önsezilere, hislere ve ampirizme (görgücülüğe) olan üstünlüğünü savunur. Ünlü düşünür Rene Decartes “Discours de la Methode” (1637) adlı kitabında, insanın aklını iyi kullanması ve bilimlerde gerçeği araması için bir yöntem önerisinde bulunmuştur. Rasyonalizm, ampirizmin karşıtı olarak kullanılmıştır. Rasyonalizm, her insanda doğuştan ve değişmez bir akıl olduğunu ve bu aklın da önsel, tümel, zorunlu, deneydışı gerçekler taşıdığını savunur.

Emmanuel Kant da bilgileri iki gruba ayırmıştır. Buna göre, birinci türden bilgiler “a priori” (önsel) yani deneylerden, gözlemlerden elde edilmeyen bilgilerdir. İkinci türden bilgiler ise deneylerden türetilen ve “a pasteriori” (sonsal) denilen bilgilerdir. Bertnard Russel, rasyonalizmle önsel sistemi, ampirizm ile sonsal sistemi özdeşleştirir. Rasyonalizmi baş aşağı duran bir piramide benzetir. Yani önsel sistemde olabilecek küçük bir hata tüm sistemi yıkabilir. Ampirizmi ise tabanı üzerine oturmuş bir piramide benzetir. Aradaki bazı parçaların alınması sistemi tümüyle yıkmaz. [30]

3.5.2 Mimarlıkta Rasyonalizm

Saf geometri, sadeliği olanaklı kılan bir niteliktir. Küpler, küreler, koniler ve piramitler gibi matematiksel olarak ideal formlar, daha karmaşık ve daha az saf formlarda olmayan bir sakinlik ve rahatlık duygusuna sahiptir. Örneğin, Irak

minarelerine ya da Brunelleschi'nin Floransa'daki kubbesine yalınlıklarını kazandıran sahip oldukları basit biçimsel mükemmeliyettir. [3]

Platon, (M.Ö 429-347) evrensel rasyonel geometrik birincil biçimlerin güzel biçimler olduğunu ileri sürmüştür ve "Formların güzelliği deyince, düz ya da çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve iletki ile çizildiği şekilde yüzeyleri ve küpleri kastediyorum." demiştir.

Marc-Antoine Laugier, bu tip biçimlerin çıkış noktasını ve en yalınını, insanoğlunun ilk olarak ormanda yapmış olduğu bir kulübede bulur. Bu ilkel kulübe, dört köşesinde dört adet ağaç dikme ve üst örtü olarak da karşılıklı üçgen şeklinde birbirine çatılmış dallardan oluşmuştur. Bu kulübenin biçimini geometrik dille anlatırsak, bir dikdörtgen prizma üzerine konmuş bir üçgen prizmadır.

"Bu küçük rustik kulübe, yaratılmış olan bütün mimari harikalara bir model oluşturmuştur. Bu ilk modelin yalınlığı sayesinde önemli hatalar yok edilmiş ve gerçek mükemmellik elde edilmiştir. Düşey yükselen ağaçlar bize kolon, onları çevreleyen yatay elemanlar ise bize giriş (entablature) ve nihayet çatıyı oluşturan meyilli parçalar da bize üçgen alın (pediment) kavramını verirler." [30]

Gerçekten de, bu dikdörtgen prizmalardan oluşan "kutu" şeklindeki biçimlerin, mimarlık alanında en önemli çıkış noktalarından biri olduğu ifade edilebilir. İnsan aklının, soyut geometrinin bir ürünü olan bu yalın, rasyonel biçimler geçmişte olduğu gibi günümüzde de değerlerini sürdürmektedirler.

Laugier'nin doktrinleri, 18.yy sonlarındaki neoklasik akımın, barok mimarisine karşıt olan eğilimlerine arka çıkmış ve biçimsel saflık ve geometrik yalınlığa doğru giden yeni bir mimarlık akımına yardım etmiştir.

1700'lerin rasyonel geometrik mimarisi aynı zamanda "Aydınlanma Çağı"nın mimarisidir. Aydınlanma felsefesi ise en kısa ve öz olarak "İnsanın, kendi aklını kullanma cesaretini göstermesidir." Söz konusu çağın mimarlarından Etienne-Louis Boullée, özellikle Isaac Newton'un anısı için yaptığı tasarımlarda birincil, temel geometrik elemanlardan olan küre, koni gibi formları kullanmış, onları saf, yalın, soyut ve arınmış halleriyle ifade etmiştir. Claude-Nicolas Ledoux da çağdaşı Boullée'nin mimari biçim ve dil anlayışına paralel bir tutumla pürist, rasyonel geometrik bir gramerle çalışmıştır.

Bu türden bir gramerin, dekoratif ağırlıklı bir mimari anlayışın antitezi olduğu düşünülürse, söz konusu mimarların Modern Mimarinin öncüleri oldukları ifade edilebilir. Öyle ki, modern hareketin öncülerinden sayılan Adolf Loos'un süslemeye ve dekorasyona karşıt mimari tutumunun temel ilkelerini, yaklaşık 100 yıl kadar önce bu mimarların tasarımlarında açıkça görmek mümkündür. [30]



4. MODERNİZM VE MİMARİ YALINLIK

“Yalınlık”, üçüncü bölümde incelenen modernizm öncesi mimarlık örnekleri ile erken dönem modernizmi ve sonrasında mimarlığı arındırma ideali güden tüm mimari söylemler için ortak bir payda olmuştur. Kiliseleri güzelleştirmek için harcanan paranın yoksul insanlara ait olduğuna inanan Cistercianlar ya da günahlardan, yapay güzelliklerden arınmış saflığa ve kullanışlılığa dayalı yalınlığın kuşattığı bir yaşamı arzulayan Shakerlar ile bir asır sonra sadeliğin arayışındaki Le Corbusier arasında önemli ortak noktalar bulunmaktadır. Süslemek için harcanan zamanın ve paranın israf edildiğine inanan Shakerlar için “ev” daha sağlıklı ve uzun bir yaşamı olanaklı kılan ışık, ısıtma, konfor ve korunma anlamına gelmekteydi. Bu, konutu insanı dış dünyanın fiziksel etkilerinden koruyan ve kullanışlılık prensibine dayanan bir “makine” olarak gören ve ekonomiyi sağlayan standartlar kurmayı amaçlayan modern yaklaşımla büyük bir paralellik göstermektedir. Cistercian manastırlarının, Shaker konutlarının ve yaşama makinalarının, her ne kadar bariz mimari farklılıklar ve örtülü güdüler taşısalar da, temelde aynı mistik “minimalizm” ihtiyacından doğduklarını söylemek mümkündür. [21]

Fark, ulaşılan sadeliğin çıkış noktasında yatmaktadır. Modern öncesi bir ürünlerdeki yalınlık bulunduğu kültürün, yaşamın, inançların ve toplumsal konsensusun bir yansıması ve hatta ta kendisiyken, modernizmle birlikte mimarlık artık kültürün, yaşantının ve geleneğin tanımlanmış bir rutini olmaktan çıkmış ve yalınlık da aklın bir ürünü olarak ortaya konan, varlığı mimarinin kendi iç gerekçelerine dayanan bir nitelik haline gelmiştir. Modernizmle birlikte mimarlığın nesnesi olan “bina” kurgusal bir nitelik kazanmıştır. Artık yaşantının bir parçası değildir ve onu temsil etme görevini yerine getirmemektedir. Bir yapıdaki yalınlık da manevi bir geleneğin ya da inanç sisteminin bütünlüğü sebebiyle değil, tasarımcının bu etkiye ulaşabilmek için hazırladığı kurgunun sonucunda elde edilmektedir.

Endüstri Devrimi öncesi dünya, özne ile nesne arasında herhangi bir çatışmanın olmadığı, dünyadaki her nesnenin Tanrının kanıtlaması sayıldığı bir yerdi... 19. yüzyılla beraber ekonomik, sosyal ve bilimsel değişmelerin etkisiyle dünya manevi kimliğinden sıyrıldı... Artık nesneler insanlardan ayrı duran ve araştırılmayı,

keşfedilmeyi bekleyen şeylerdi. Akıl ile yeni baştan kurulan bir dünyada, mimarlık da iradi bir davranış niteliği kazandı. Bu, aynı zamanda nesnenin çözülmesi demektir. 20. yüzyılda, mimarlık eyleminin nesnesi olan bina ve çevresi aklın ediminin bir ürünüdür. Bu durumda nesne yani bina, analiz edilebilir, ayrıştırılabilir katmanlardan oluşan, kendi içinde bağımsız ve birbirlerinden ayrı duran parçalardan, sistemlerden ve düşüncelerden meydana gelen bir nitelik kazanır. [31]

Artık nesneler insanlardan ve bağlı oldukları yaşantıdan sıyrılarak, araştırılmaya açık bir mimarlık sorunu haline gelmişlerdir. Modernist hareket de nesneyi tanımlayabilmek amacıyla parçalamış, bölmüş, soyutlamış ve Modernizmle birlikte varolan yalınlık da nesneyi bu “en yalın” haline çekebilme uğraşının sonucunda varolmuştur.

Modern mimarlığın biçim dili soyut geometrik formlara dayanır. Formların sonsuz sayıdaki kombinasyonu sadece biçime yönelik ve yüzeysel değil, nesnenin özüne ilişkin bir arayışın ya da kaygının sonucudur. Le Corbusier’in endüstrinin nasıl yalın formlar ürettiğini kanıtlamak istediği Marsilya Konut Bloğunun prizma formu ya da Mies van der Rohe’nin yinelediği dikdörtgenler prizması, nesnenin en yalın şeklinde çağın ruhunu aramalarının ifadesidir... Bir modernisti modernist yapan şey; kullanılan soyut, geometrik dilin, modern olarak nitelenen kalıplaşmış biçimlerin, zaman içinde ortaya konulan, belirginleşen modernist ilkelerin ötesinde, içinde bulunduğu çağ ile hesaplaşma, onu kavrama ve içinden geçme isteğidir. [31]

Bu bölümde, sözü edilen farklılaşmanın ışığında öncelikle 20. yüzyıl başı Purizm ve De Stijl gibi modernizm hareketleri, onların nesneyi en yalın haline ulaştırabilme çabaları, ardından da modernizm sonrasında A. Rossi’nin tipolojiye ve arketiplere dayandırılan mimarlığı ele alınacaktır. Son olarak da, 1990 sonrası çoğunlukla iç mekan düzenlemelerinde yaygınlaşan mimarlıktaki minimalizm hareketi incelenecektir.

4.1 Endüstri Devrimi ve Mühendis Estetiği

Endüstri devrimi, insanlık tarihi ve dolayısıyla da mimarlık tarihi içindeki çok önemli dönüm noktalarından biridir. 19. yüzyıldaki endüstrileşmeyle birlikte, teknoloji ve makine tarihinde hiç olmadığı kadar insan hayatının içine girmiştir. Bu gelişme, kimine göre insanın daha yüksek hayat standartlarına sahip olmasının bir başlangıcı olurken, kimilerine göre de kendi eliyle ürettiği teknolojinin dizginlerini kaçırmışının başlangıcıdır.

19. yüzyılda sanayi devriminin getirdiği yenilikler, 20. yüzyıldaki modern mimarinin temellerini oluşturmuştur. Artık, geleneksel güzellik anlayışından uzaklaşarak, teknolojiyle bağdaşan yeni ve mutlak bir güzellik anlayışından bahsedilmeye başlanmıştır. Yıllardan beri kullanılan demir, geleneksel yapı malzemelerine alternatif olarak önce köprülerde, sonra yapıların çatı konstrüksiyonlarında ve daha sonra da seralar ve sergi salonları gibi büyük açıklıkların geçildiği yapılarda cam ile birlikte ana yapı malzemesi olarak kullanılmıştır. Zamanla, tümüyle demir kolon ve kiriş sisteminden oluşan endüstri yapıları ve geniş açıklıkların geçildiği istasyon binaları inşa edilmiştir. Tüm bu yeni gelişmeler, dönemin eklektik mimari anlayışını benimseyen mimarlardan çok mühendislerin çalışmalarının sonucudur. İnşa edilen pek çok yapıda kullanılan yeni malzeme, kendi doğasından uzak, ahşap malzemenin detaylarıyla ya da bazen geleneksel güzellik anlayışı doğrultusunda süslemelerle birlikte kullanılmıştır. Bazense, her türlü estetik anlayıştan uzak, sadece ihtiyaçların karşılanabilmesi için başvurulmuş birer teknik çözüm aracı olmuştur. Bu yüzden de, bu döneme ait ürünlerin, modern mimarinin oluşumundaki önemlerini kabul ederken, her birinin mimari bir değer taşımadığını da göz önünde bulundurmak gerekir. [28] Endüstri devrimiyle birlikte, tarih boyunca sanat ve bilim arasında varolan paralellik de bozulmaktadır. Sanat, yüzyıllarca çağın bilimini, düşüncesini ve dünya görüşünü yansıtmıştır. Oysa 19. yüzyıl ile birlikte bu paralellik ortadan kalkmaya, sanat ve bilim farklı yönlerde doğru ilerlemeye başlamıştır. 20. yüzyıl başındaki modernist hareketse, bu iki ucu yeniden bir bütünlük içinde kullanmayı başarmıştır. Ancak bu hiç de kolay olmamıştır. Pek çok kişi, endüstri ile sanatın ve güzelliğin bağdaşamayacağını, endüstrinin getirdiği standartlaşmanın bireysel üretkenliği baltaladığını savunmuşlar ve endüstrinin getirdiği pek çok yeniliği reddetmişlerdir.

Sanayi devrimiyle birlikte başlayan bu yenilikler, ancak XX. yüzyılda burjuva toplumunun çelişkili kültürel mirasından, geleneksel güzellik anlayışından, süslemecilikten ve eklektik anlayıştan sıyrılmış ve gerçek anlamda yalın, tutarlı bir mimarlık diline dönüşebilmiştir. Bu doğrultuda, 19. yüzyıl mühendislik yapılarının modernizmin ulaştığı sadelik ve arınmışlığın bir adım öncesi olduğu söylenebilir. J. Pawson da bu dönem yapılarındaki tekrara dayalı kompozisyonun taşıdığı düzen duygusunu vurgulamış ve pek çoğunun görsel bir sadelik vasfını taşımakta olduğunu savunmuştur. [3]

4.2 Modernizm ve Arınma

Modern hareket, mimarlığın gerçeğine ulaşarak onu yeniden ortaya çıkarmak amacını gütmüştür. Gerçeğe ulaşabilmek için, onu gizlemekte, örtmekte olan tüm fazlalıklardan kurtulmak, onların ardına geçebilmek gerekmektedir. Ancak bu arınma işlemi sonunda gerçeğe ve güzele ulaşmak olanaklıdır. Böyle bir arayış, hem estetik hem de ahlaki boyutları olan bir harekettir. İ. Bilgin, modernizmin mimarlıktaki öze ulaşma çabasını ve farklı yaklaşımların ortak paydasındaki "arınma" eylemini şöyle ortaya koymaktadır :

"Modernizm genel olarak, mimarlığın hakikatini modern dünyanın içinde yeniden keşfetme serüveni olarak yaşanmıştır. Bu, mimarının kendi kendinin bilincine varma arayışdır. Ancak bilinç aracılığıyla keşfedilebilecek bu hakikate kavuşmak için de, özü perdeleyen, muğlaklaştıran görüntülerin ardına geçilmesi, fazlalıkların ayıklanması, en duru halinde nesne ile yüzleşilmesi gerektiği düşünülüyordu. "Arınma", bu nedenle modernist pratik içindeki farklı eğilimlerin ortak paydası, mayası oldu. Farklı eğilimler, atılacak fazlalığın, yükün tanımına göre ayrışıyorlardı. Örneğin, Muthesius mimariyi zanaatsal üretimin hantallığından ve ağıdalılığından kurtarmaya çalışırken, Gropius geleneksel estetiğin ezoterik yüklerini atmaya hedefliyordu. Poelzig akademik ve statükocu klasikçiliğin ağırlığından kurtulmaya çalışırken, Behrens ritim, oran, ölçü gibi klasik değerleri saf halleriyle yeniden kurmayı hedefliyordu. Loos, anlamla nesne arasına giren her türlü ikinci dereceden dolayımı 'süsleme', yani fazlalık olarak niteliyor ve 'süsleme suçtur' diyordu. De Stijl'in öncüleriyse, nesnenin yeniden kompoze edilebilir geometrik bileşenleri dışındaki tüm özelliklerini kurtulunması gereken birer yük olarak görüyorlardı.

Bütün bu eğilimler Modernizmin yenilikçi, ilerlemeci ve tarihe sırtını dönen kanadını oluşturmuştur. “ [32]

Modern hareketle birlikte mimarlık, hem biçimsel olarak hem de söylem olarak taşımakta olduğu tüm tarihsel yüklerinden kurtulma gayreti içine girmiştir. Biçimler kendilerini bütün tarihsel giysilerinden, süslemelerinden soyutlayıp olabildiğince yalın, sadece içsel özellikleriyle sunmaya başlamışlardır. Bu arınma idealinin 1900’lerin başındaki mimari ifadelerini, yapının sadeliği, teknolojinin okunaklılığı ve malzemenin saflığı gibi üç temel unsurda özetlemek mümkündür... [33]

4.3 Purizm ve De Stijl

Modernizm felsefesinde atılan önemli adımlardan biri, yapısal özlerin araştırılmasıdır. Bu, bir nesnenin varoluşundaki birlik ve düzen yasalarıyla belirlenen özelliklerdir. Bu özelliklerin araştırılıp bulunması ve sanat eserlerine aktarılması sonucu gerçek güzelliklere kavuşulabilir. Böyle bir bakış açısıyla bir düzene ilişkin en önemli çalışmaları yapan kişi Platondur. [34] Platon, gençlik yıllarında idealist bir görüşle güzellik ideasından yola çıkarak, bu ideadan pay alan nesnelerin güzelliğinden söz eder. Ancak ilerleyen yaşlarda, Pythagorasçılığın etkisiyle bu görüş değişir ve lojik-matematik bir estetik görüş egemen olur: “Açıklamaya çalıştığım güzel biçimler, pek çok insanın anladığı türden yaşayan canlıların ya da bir resmin güzelliği değildir; demek istediğim doğru-çizgi, daire ya da pergel, cetvel ve gönye ile çizilen yüzeyler, geometrik biçimler ve küplerdir.”... İster doğa yapıtları, isterse sanat yapıtları olsun, onları güzel kılan ilke, içerikleri değil formlarıdır. Form güzelliği ise, sayı ve orantıdan doğan matematik bir güzelliktir ve düzeni ifade eder. Geometrik formların güzelliği, mekan ve zaman içi bir güzellik olmayıp, zaman ve mekanca aşkındır. Platon, geometrik biçimlerin güzelliklerinden söz ederek, kaos yerine kozmosu yani düzenli bir evreni koymuş ve oranlardaki başarılı olguların güzel olduklarını kabul etmiştir. [35]

Modernizm felsefesinin gelişimi, mimariyi ilk olarak Art Nouveau hareketiyle etkilemiştir. Art Nouveau, sınai üretimdeki gelişmeye veya yapı alanındaki yeni malzeme ve tekniklere karşın geleneksel kalıplara ve formlara bağımlı olmanın yol açtığı tutarsızlıkların sorgulanmasıyla başlamıştır. Bu hareket 19. yüzyıl eklektisizmine, özellikle neo-klasizme karşıt bir hareket olarak beliriyordu. Art

Nouveau geçmişin antik biçimlerini taklit etmek yerine yeni, çağdaş ve bir tür dürüst tasarımı öneriyor, kaynaklarını Girit ve Minos Kültüründe, Uzakdoğu ve İslam eserlerinde buluyor ve formlarını doğadan veya geometrik şekillerden alıyordu. Art Nouveau'nun kendisinin ne kadar çağdaş ve yeni olabildiği tartışılabilir, çağdaş ve yeni olana giden yolu açtığı ve mimarlığı eklektik yaklaşımın ağırlığından arındırdığı kesindir.[36]

Artık mimaride amaç mimariyi arıtmak, üslup fazlalıklarını ayıklamak, devrin sosyal ve ekonomik hayatını ifade etmek için taze bir başlangıç noktası sağlayabilecek yalın ve dolaysız bir mimariye dönmek olmuştur... 20. yüzyılın en önemli mimarlarından biri olan Adolf Loos, Art Nouveau'nun dekoratif eğilimlerine ilk karşı çıkanlardan biri olmuş, her türlü süsleme ve dekorasyondan arınmış yalın kitlelere yönelmişti. Mimarlığı, burjuva toplumunun kültür yapısına bağlı olarak saplandığı hantallıktan ve çelişkilerden kurtarmayı amaçlıyor ve süslemeyi "Süs ve Suç" isimli provakatif eserinde cinayetle bir tutuyordu...

Modern mimarlığın öncü eserleri soyut, saf, yalın, arınmış birincil geometrik formlardır. Köklerini Platon estetiğinden alan bu soyutlama, Mies van der Rohe ile doruk noktasına ulaşmıştır. Mimarlığı bu soyutlama ile ilgili olarak en çok etkileyen akımlarsa Purizm ve De Stijl olmuştur... [34]

purizm

Purizm, Le Corbusier ve Amedee Ozenfant tarafından yaratılan ve ilk olarak "Kübizm Sonrası" adlı yapıtla ortaya konan bir harekettir. Purizm, bir sanat eserinin rastlantısal, seri dışı, izlenimci, inorganik, tepkici ve pitoresk olmaması, fakat bunlara karşıt olarak genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesi olması gerektiğini savunuyordu... Purizm ideolojisi için de Le Corbusier güzelliği, saf, yalın birincil formlarda bulmuştu. Ona göre mimarlık, ışıpta bir araya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve muhteşem oyunuydu. Formlar küp, koni, küre silindir ve piramit başta olmak üzere kendilerini ışık ve gölge ile ifade eden birincil formlardı. Bunların imgelerinin içimizde bir karışıklığa meydan vermeksizin anlaşılabilir olmaları onları güzel formlar yapıyordu. Le Corbusier'in bu ifadeleri Platon'un varmış olduğu estetik değerlerle çok yakından ilişkilidir. Bu açıdan Le Corbusier'in güzellik anlayışının kökleri antikiteye kadar gitmektedir. Sümer'den, Antik Mısır'dan, Antik Grek'ten gelen, Rönesans'ta tekrar ortaya çıkan ve genelde klasik olarak adlandırılan bu anlayış, purizm adı altında varolmaya devam etmiştir. [34]

Le Corbusier'e göre yalınlık bir seçimdir, bir ayırımdır, bir kristalleşmedir. Amacı ise saflıktır. Le Corbusier, geliştirdikleri purist mimarlığın söylemini kısaca şöyle dile getirir: "Mimarlık alanındaki çalışmalarımız bizi yalınlığın keşfine ulaştırmıştır. Büyük sanat, bunu tekrarlamaktan asla yorulmayız, yalın araçlarla elde edilmiştir. Tarih gösterir ki zihin yalınlığa doğru yönelir. Bir seçim ve yargı sonucu olarak yalınlık, formların açıkça algılanabilir oyunları yardımı ile bir zihinsel durumun ifadesini açıklar, bir tinsel sistemin kendisini anlatmasını sağlar. Bir sağlama gibidir, şaşkınlıktan apaçık, geometrik ifadeye giden bir yoldur." [5]

Purizmin programının içinde Adolf Loos'un görüşlerinin de çok etkin olduğunu söyleyebiliriz. A. Loos, modern mimarlığın yönünü belirleyen, yapılarını süslerin ağırlığından arındıran, saf malzemeyi kullanan ve mekan duygusunu üzerinde çalışarak pürist uygulamaların temelini oluşturan 20. yüzyılın en önemli mimarlarından biridir. A. Loos'un ortaya attığı "raumplan" kavramı mimarlık için yeni bir strateji oluşturmuştur. Mies van der Rohe de yalın formları kullanmasıyla bu söylemin bir parçası olmuştur. Avrupa'daki yıllarında Suprematist ve Neo-plastik hareketin etkisinde kalarak daha çok asimetrik planlı ürünler verse de, Amerika'ya geçtikten sonra saf biçimleri kullanan, anıtsal, simetrik yerleşimlere sahip yapılar tasarlamıştır.

de stijl

De Stijl grubu Hollanda'da XX. yüzyılın anti-natüralist ve soyut sanat anlayışındaki topluluklarından biridir. Theo van Doesburg ve P. Mondrian, teorik ilkeleri koymak ve bu ilkeler doğrultusunda eserler vermekte grubun öncüleri olmuşlardır. Mondrian, sanatın gelişme çizgisinde natüralist-figüratif ve kübist evrelerinden geçtikten sonra ulaşmış olduğu soyutlamayı daha da ileriye götürme çabasındadır. Söz konusu ideolojinin ilkeleri kısaca hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, fonksiyonel olma, ortaklık, objektiflik ve en temel olarak da "biçim verme"dir. Bu değerler daha sonra Bauhaus'a kadar uzanmıştır. 1920'lerde Le Corbusier tarafından savunulan purizm-rasyonalizm, Mies van der Rohe tarafından daha da ileriye götürülmüş ve Illinois Institute of Technology Mimarlık Fakültesi binasında olduğu gibi total mekanla tamamlanmıştır. Bu, resimde tuvali tek renge boyayarak elde edilen tek mekanlılığın mimariye yansımasıdır. Mies van der Rohe'nin konuyla ilgili olarak, "az daha çoktur" sloganı, mimari kompozisyonların olabildiğince yalın, az ve



Şekil 4.1 Schröder Evi, G.T. Rietveld (Curtis, 1996)

saf elemanlarla ortaya konmasını ifade eder... De Stijl resimleri ile rasyonel-purist mimari eserlerin arasında sıkı bağlar bulunmaktadır. Theo van Doesburg'un modern mimarlığa olan katkısı ise yüzeysel olmayıp "öz" ile ilgilidir ve "öz"ün temel yapısındaki değişikliklerin bir sonucu olarak biçimde yeni estetik değerler ortaya çıkarmıştır. Theo van Doesburg, eskiye dönük Platon estetiği kökenli, donmuş, idealistik, prizmatik formlara karşı çıkmış, fakat bunun yerine, pratik yaşam gereklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan fonksiyonel biçimlerden oluşan bir biçim önermiştir. [34]

F.L.Wright da bu estetik kabulleri benimseyen mimarlardan biridir ve benzer yaklaşımlarını kutunun parçalanması (destruction of box) deyiimiyle ortaya koymuştur. Şelale evi, bu prensiplerin en açık şekilde okunduğu F.L.Wright yapısıdır. Bu yapıda durağan, statik, prizmatik formlara karşıt serbest bir yaklaşım vardır ve bu klasik kavramların ve kübik elemanter biçimlerin reddi anlamı taşımaktadır.

De Stijl ile birlikte nesne, yeniden kompoze edilebilir geometrik bileşenlerine kadar indirgenmekte ve bunun dışında kalan her şey geride bırakılmaktadır. Bu temel indirgeme plastik sanatların neredeyse tamamında benimsenmiş ve fütürizm, konstrüktivizm gibi akımlar için de bir başlangıç noktası olmuştur. (Şekil 4.1)

4.4 Aldo Rossi ve La Tendenza

A. Rossi'nin 1966 yılında yayımladığı ve kent morfolojisi-bina tipolojisi kuramını en olgun haliyle ortaya koyan "Kent Mimarisi", R. Venturi'nin "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" adlı yapıtıyla birlikte, modernizm sonrası mimarlığın kuramsal temellerini oluşturma yönünde en önemli iki düşünsel yapıttan biridir. [37]

1969 yılında yazmış olduğu "L'Architettura della Ragione Come Architettura di Tendenza" (Bir mimarlık eğilimi olarak aklın mimarlığı) adlı yazısı ise, "La Tendenza" olarak bilinen hareketin çıkış noktasını oluşturur. Bu teori, kuramsal problemleri çok net formüle edilmiş ve çok sayıda mimar tarafından benimsenmiş bir mimari idealdir.

A. Rossi ortaya koyduğu yalın mimarlığın ardında, neredeyse insanlığın kendisi kadar eski ve karmaşık bir sürece işaret etmekte, kendiliğinden belli olanı, yani özü -



Şekil 4.2 Eskizler, A. Rossi (Yücel, 1991)

tipolojiyi - arketipi aramaktadır. U. Tanyeli, A. Rossi'nin amaçladığı indirgemeyi "Mimarlığı varolma noktasının hemen öncesine dek indirgemeyi denemektedir. Adeta, bu indirgeme süreci biraz daha devam ettirilse, geride sadece soyut geometrik biçimler kalacak ve mimari ürün ortadan kalkacaktır... Mimarlık ürünü kavram ve imge olarak, özüne indirgenmektedir." diyerek açıklamaktadır. A. Rossi mimari tasarımın temel biçimsel verilerinin ya da malzemesinin "kentsel olgularda" ve onların en önemlisi olan tipolojide varolduğunu savunur. Tipoloji, şehirde olduğu gibi tek tek yapılarda da, daha fazla indirgenemeyecek olan elemanter tiplerin öğretisidir... ve mimari tasarımın verileri mimarlığın dışında değil, içinde ya da mimarlığın kolektif belleği olan kentte gizlidir. A. Rossi, kolektif bellekte öne sürdüğü mimari imgelere (tipolojiye ya da arketiplere) sahip çıkan minimalist bir tavır geliştirmiştir. [38] (Şekil 4.2)

A. Rossi'ye göre mimarlık başlangıçta ne idiye ve her zaman ne olduysa yine odur ve o olmalıdır.... Sonraları içinde kalınabilecek tek bir söz söylemek gerekir. Bu tek söz "yalın" olmalıdır, yakın tarihin ve dönemin karmaşık ve ilintisiz oluşumlarını sindirmiş, onların içinden geçmiş, ayıklanmış ve her tekrarlandığında yeniden kendine, başlangıcına dönebilen yoğunlukta olmalıdır. A. Rossi kentin fiziksel bütünlüğünü, akılda kalıcı en az yapı tipi ve en az dış mekanla tanımlamayı ve böylelikle "arınmış" bir dil geliştirmeyi hedeflemektedir. Bunu yaparken, mimarlık ve kent toplumsal ve işlevsel gerekçeler bağlamında değil, kentin biçimsel varlığı açısından yorumlanıp incelenmektedir. Yapılması gereken tiplerin mümkün olduğu kadar az sayıda olması, esas tipin bulunması ve bunun Roma'da olduğu gibi kullanılmasıdır. [34]

A. Rossi'nin kent oluşumunda arketiplerin kullanılmasını öneren söylemi, modernizm karşıtı olmak ya da post-modernizmin yüzeysel tarihselciliğinin bir savunucusu olmak anlamına asla gelmemektedir. Onun amacı, yeni ideal formlar yaratmak yerine, zaten tarihsellik içinde mevcut olan ideal formların özlerine inilerek kullanılmasıdır. Yani A. Rossi'nin mimarlık anlayışında "İrade, nesneyi yeniden yaratmak, biçimlendirmek için değil, kendi halinde bırakmak, varlığına kavuşturmak için kullanılır. Akla ise unutmak yeniden başlamak için değil hatırlamak için başvurulur..." [39]

4.5 Mimarlıkta Minimalizm

Çalışmanın bu bölümünde, özellikle 1990 sonrasında sayıları hızla artan minimalist mimarlık uygulamaları ele alınmaktadır. Bu mimari akımın minimal sanat, erken dönem modernizmi ve uzakdoğu kültürüne ait estetik ve mekansal değerler ile olan bağları incelenmektedir...

4.5.1 Minimal Sanat ve Mimarlık Üzerindeki Etkileri

Minimalizm, bir sanat eserin minimum sayıdaki renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgenmesi düşüncesi üzerinde yoğunlaşan bir 20. yüzyıl sanat akımıdır. Bu yaklaşımda, başka herhangi bir obje ya da tecrübenin temsil edilmesi ya da sembolize edilmesi için girişimde bulunulmaz. Minimal sanat, hiçbir şeyi, hatta kendilerini bile ifade etmeyen objelerle ilgilidir. Bu slogan sanattaki yeni bir başlangıcın işaretidir: uzaysallık, maddesellik ve geçicilik bakımından saf olarak varolan spesifik objelerin yaratılması, sanatçının bireysel tüm izlerinin yok olduğu ve insan eliyle imal edilmişliğin işaretlerinin kaldırıldığı, ideal, radikal bir objektifikasyon... [40]

Minimalizm, 1960'larda Amerika'da yeni bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Başta Kasimir Malevich olmak üzere Rus Suprematistleri bu hareketin habercileri olmuşlardır. Don Flauvin, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra ve Donald Judd gibi isimlerin çalışmalarıyla minimal sanat resimden heykele sıçramıştır. Ad Reinhardt, Barnett Newman ve David Smith'in konstrüktivizme yeni dürtüler katan çalışmaları da bu gelişmenin önemli işaretleridir. Frances Sparding'e göre, minimalist heykeltıraş ve ressamlar bir anlamda "dilsizlik"i arzulamaktadırlar ve soyut sanattaki ileri azaltmacı gelişim olarak görülebilirler. Çalışmaları, sanatı kişisel ifade için ya da malzemelerin gizli kalmış entelektüel ya da metafizik anlamları için kullanmayı reddetmeleri açısından pop-art ile paralellik göstermektedir. Pop-art anlamsız hale gelecek kadar bariz ve sıradan bir içerik seçmek yoluyla "tercüme etmek" ten kaçınırken, minimalistler aynı amaca ulaşmak için tam ters bir strateji izleyerek, tüm içeriği "hiç"e ulaşacak kadar alabildiğine azaltma yolunu seçmişlerdir. Amaç, entelektüel, zihinsel algıyı kaldırıp, çalışmanın saf fiziksel, bedensel ve duyuşsal tecrübeyle anlaşılmasıdır. [41]

Günümüz mimarlığındaki “minimalizm” ile modern hareketin ideolojisi arasındaki bağlantı dikkatle ele alınması gereken bir konudur. Diğer taraftan, Jencks ve Glancey/Bryant’ın çalışmalarıyla geniş kitlelere duyurulan mimarlıktaki bu hareketin, minimal sanat ile olan ilişkisinin de göz ardı edilmemesi gerekir. Bu bağlamda, 80’li yılların sonlarında ve 90’lı yılların başlarında “minimalizm” üzerine mimari tartışmaların yapıldığı tüm ciddi mimarlık dergilerinde “minimal sanat” konusundaki tartışmaların paralel olarak ele alınması ve bu iki disiplin arasındaki bağlantılar üzerinde durulması dikkat çekicidir.

İndirgemenin, ikonografik metotları, gürültünün sessizlikle, çeşitliliğin yalınlıkla, doluluğun boşlukla karşı konusu “minimal sanatın” repertuarının tanınmış parçalarıdır. Minimal sanat neredeyse bir reçeteyi takip etmiş gibi görünür, objeyi yere özgü yapmak, malzemelere karşı dürüst olmak, düşünce ile uygulamayı birbirinden ayırmak ve son olarak boşluğu ya da sıra dışı boyutları kullanarak hüznü veren bir dokunuş ilave etmek... Bu prensipler, mimari üretimin standart yollarına bir alternatif öneriyordu. Post-modernizmin ve Robert Venturi’nin etkileri altında mimarlık değerlerini yeniden gözden geçirmekte olan Amerika ve Avrupa’daki genç çağdaş mimarlık kuşağı, minimalist sanattaki fenomenolojik tabiat ve arkitektomatik saflıktan büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Minimalist sanata ait bu prensipler, pek çok mimarın biçimsel repertuarına çabucak eklenmiştir. [42]

Mimarlıktaki minimalizm, beraberinde pek çok soruyu ve problemi de gündeme getirmiştir. J. Pawson, mimari çalışmanın bir sanat eseri haline gelmeye başlamasının dizginlerin elden kaçmasına neden olacak büyük bir tehlike olduğunu ifade ederek aradaki ince çizginin önemi üzerinde durmuştur. [43] Minimal sanatın önemli isimleri de mimarlıktaki minimalizme eleştiriler yöneltmişlerdir. Richard Serra, mimarların dış kabuk ya da iç mekana olan yoğun dikkatlerinin, onların mekan içindeki hareketin olasılıklarına konsantre olmalarına engel olduğuna dikkat çekmiştir. Paul Zucker ise “mimari basitçe algılandıkça diye üretilmez, mimarlıkta en indirgenmiş form dahi anlamla yüklüdür.” diyerek iki disiplin arasındaki temel farklılıklar nedeniyle, yüzeysel etkileşimlerin mimari yapay ve anlamsız sonuçlara götürebileceğine işaret etmiştir. [42]

Sanattan mimariye yapılan aktarımın niteliği çok kırılgan bir sınırdadır, bu aktarım ne kadar dolaysız olursa, ortaya çıkan ürünün her iki disiplinden de uzak olma tehlikesi o oranda artmaktadır. Mimarlık, sanatın sınırsız özgürlüğüne sahip değildir. Tümüyle fonksiyonsuz olan sanata karşılık mimarlık, fonksiyona sıkı sıkıya

bağlanmış bir disiplindir. Minimalist mimarlık, kurguladığı görsel azaltılmışlığı elde ederken, bazen mimarlığın bu en temel bileşenini ciddi şekilde zorlamaktadır. Bu da çoğu kez olumlu bir “mimarlığı yalınlaştırma” çabasının, durması gereken sınırı aşması ve özünü de geride bırakarak bir sanat yapıtı olmaya yaklaşması anlamına gelmektedir.

4.5.2 Minimalizmin Mimarlık Tartışma Ortamına Girişi

1980’li yıllarda, toplumun özellikle zengin kesimlerinde dikkat çekici aşırılığın, karmaşanın, malzeme tüketiminin ardından, Jonathan Glancey ve Richard Bryant “The New Moderns” isimli kitaplarında “minimalizm”i 90’lı yılların stili olarak ileri sürmüşlerdir. Benzer biçimde diğer pek çok yayında da aynı konu ele alınmıştır. Bu durum, modanın belirli periyotlarla, zıt kutuplar arasında gidip gelen mekanizması göz önüne alındığında pek de şaşırtıcı bir durum değildir.

Bazı varlıklı insanlar, dünyevi aidiyetlerin verdiği görsel karmaşadan ve yükten sıkılmış ve daha sakin evlere sahip olmak için bu fazlalıkları gözden çıkarmaya başlamışlardır. Dergiler karmakarışık, tıka basa dolu evleri bir kenara bırakıp sakin, doğrusal iç mekanlara sahip olan, beyaz ya da nötr tonlarda boyanmış, doğal malzemelerin kullanıldığı, doğal ışıkla aydınlatılmış, geleneksel detaylardan uzak, lüksüz mobilyalar yerine gelişmiş dünyanın sofistikasyonundan ve tüketime dayalı dünya düzeninden arınmışlığı anlatırcasına tek bir klasik mobilyanın ya da mesela Taiti’den etnik bir objenin kullanıldığı evlere yönelmişlerdir. Minimalizm teriminin mimari tartışma ortamına girişi, 1979’ların sonlarına doğru ortaya çıkan, yalın bir tasarım anlayışını benimseyen mimarların çalışmalarıyla bağlantılı olarak, 1990 öncelerine dayanır. Aralık 1988’de İtalyan mimarlık dergisi Rassegna, “Minimal” başlığıyla bu fenomeni inceleyen özel bir sayı yayımlamıştır. Sonrada Charles Jencks, bunu resmen geç-20. yüzyıl mimarisinde ayrı, yeni bir hareket olarak popüler mimari kültüre kazandırmıştır. [41]

C. Jencks’in, “The New Moderns” isimli kitabını neredeyse J. Glancey ve R. Bryant’ın aynı isimli kitabıyla eş zamanlı olarak yayınlaması, bir takım zengin insanların yapmakta oldukları şeylerin ötesinde, C. Jencks’in mimari okuma yeteneğine önemli görünen, yaşam tarzlarından çok mimari tartışma ortamı için yeni olan bir şeylerin varlığının kanıtı olmuştur. C. Jencks, 1982 yılında “Current Architecture” isimli kitabında “minimalizm” terimini temel bir başlık olarak olmasa da, Koolhaas, Hejduk, Eisenman, Campi ve Pessina’nın çalışmalarına istinaden bir



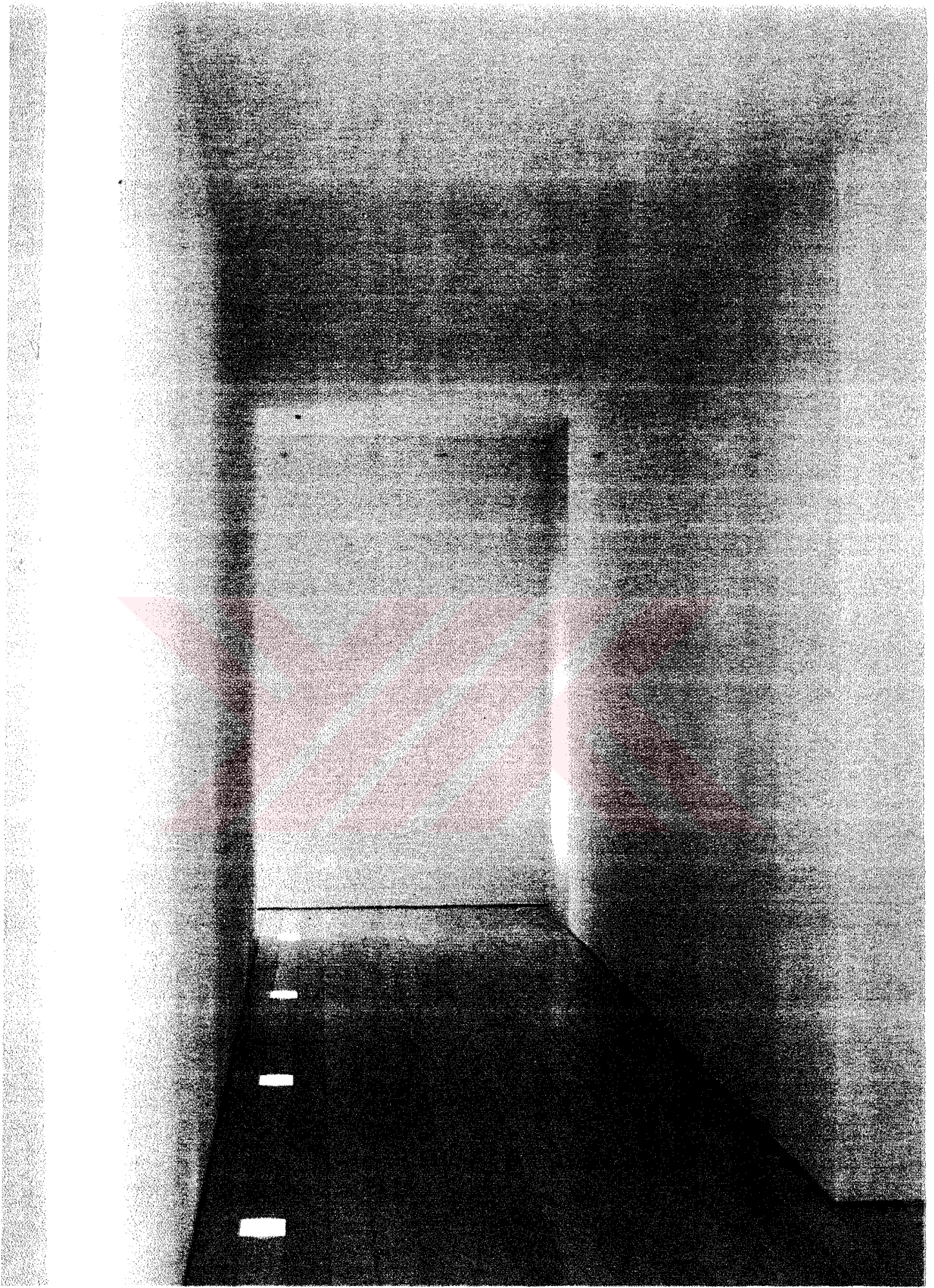
lerisi, Mnh, Herzog & De Meuron

sıfatmış gibi kullanmış ancak net bir açıklama yapmamıştır. Aslında J. Glancey ve R. Bryant'ın bahsettikleri minimal 'new modernism' ile daha yakından ilişkili olan 'Twenties Revivalism' bölümünde tartışılan daha basit ve daha lineer örneklerdir. Ancak şaşırtıcı bir biçimde bu tür örnekler C. Jencks'in kendi 'New Moderns' isimli kitabında çok az değinilmiştir. Minimalizmin kendisi esasen kapitalist bir geç-modern hareket olarak kısaca tarif edilmiştir. Bu tanım, bir sene sonra "The Language of the Post-Modern Architecture" (1991) isimli kitabının 6. baskısına yapılan eklerde de tekrar edilmiştir. Minimalizm, Dekonstrüksiyon, Avant-Gardizm ve Antonie Predock ile Luis Barragan'ın mimarilerini tanımlamak için kullanılan sessizlik ile bağlantılandırılmış ama yine geniş olarak açıklamasız kalmıştır. [41]

C. Jencks'in mimari trendlerin akış diyagramındaki "Twenties Revival" kategorisi (1960'ların ortalarına kadar geri dönerek) 1980'lerden Tadao Ando, Benson ve Forsyth, Tod Williams, Kurokawa, Meier, Holl, Gwathmey Siegel ve George Ranalli'yi, 1970'lerden Colquhoun ve Miller, Neave Brown, Botta, Lasdun, Hejduk, Aymonino ve diğer bazı isimleri içermektedir. Bu, hem kronolojik hem de tarz olarak bir hayli geniş bir sahayı kapsıyordu ama Glancey/Bryant'ın kitabındaki içerikle Holl, Gwathmey Siegel, Meier ve Ando da olduğu gibi üst üste gelmeler vardı. Ancak J. Glancey ve R. Bryant temel olarak Britanya mimarisinin 1980 jenerasyonu ile ilgilenirken, C. Jencks 1980'lerden hiçbir Britanyalı mimarı dahil etmemişti: Mather, Chipperfield, d'Avoine, Wild, Chassay, Munkenbeck/Marshall ve Pawson 1980'lerde öne çıkan Britanyalı mimarlardı. J. Glancey ve R. Bryant, The New Moderns'de üzerinde durdukları yeni modern mimarlara olan etkileri nedeniyle Le Corbusier, Chareau, Frank Lloyd Wright ve Neutra'yı referans olarak gösterirken, C. Jencks, Mies van der Rohe'nin kendisini doğrudan minimalizmin öncüsü olarak tanımlamaktaydı... [41]

4.5.3 Minimalizm ve Uzakdoğu Kültürü

Japon dünya görüşü, minimalizm düşüncesinin temel kaynaklarından biridir. Bölgesel mimari geleneğe karşı oldukça duyarlı olan minimalizm için geleneksel Japon mimarisi ve bu mimarinin Tadao Ando gibi çağdaş mimarlarca yapılan günümüz yorumları oldukça önemli bir çıkış noktasıdır. Bu mimarinin basitliği, sadeliği, hafifliği, saf düzlemsel doğrusallığı ve Jun'ichiro Tanizaki'ye göre Japon mekanlarına güzelliklerini katan temel unsur olan farklı tonlardaki gölgelerin birlikteliği, [44] minimalist mimariyi doğrudan etkileyen niteliklerdir.



Şekil 4.4 Miro Evi, İngiltere, J. Pawson & C. Silvestrin (Pawson, 1998)

Japon kültürü de, diğer pek çok kültür gibi tarih boyunca inişli çıkışlı bir yol izlemiş ve 16. yüzyılda daha önce hiç olmadığı ve belki de hiç olamayacağı kadar kusursuz bir sadeliğe ulaşmıştır. Ne var ki, Japon toplumu 19.yy'da yaşadığı baş döndürücü endüstrileşmeyle birlikte bu mükemmellikten uzaklaşmıştır. Ancak Japonlar, hızlı endüstrileşmeye rağmen sahip oldukları ruhu ve önceki duyarlılıklarını tümüyle kaybetmemiş ve bu değerleri çağdaş yollarla ifade edebilmenin yollarını aramışlardır. Geleneksel “Shibui” düşüncesini kullanan tasarımcı S. Kuramata'nın tasarımlarında ve mimar T. Ando'nun erken dönem işlerinde bu arayışı görmek mümkündür. [3]

C. Silvestrin ve J. Pawson gibi Britanya kökenli son dönem minimalizminin önemli mimarlarının çalışmalarında, geleneksel Japon estetik anlayışının ve özellikle de “boş mekan”a atfedilen büyük değerın önemli etkileri izlenebilmektedir. (Şekil 4.4)

Clare Melhuish'e göre, bu etkilerinin ardında, her iki ülkenin ortak taşıdığı coğrafi mekan kısıtlamaları, suyla çevrili olma hali ve her iki ırkın da geleneksel olarak taşıdıkları formal nezaket standartlarını koruma eğilimleri yatmaktadır. [41]

Sebebi her ne olursa olsun yeni minimalist hareket üzerinde, Japon geleneğinin yadsınamaz bir etkisi görülmektedir. Ancak, bu düşünceyi tümüyle Japon dünya görüşüne dayandırmak yanlıştır. Bu, onu basitçe modernizmin bir kolu olarak görmek gibi oldukça kolaya kaçan, eksik bir bakış açısıdır. Bu hareketin nitelikli örneklerinde sadece belirli bir dönem mimarlığına dayandırılması mümkün olmayan, zamanüstü bir etkinin ve yalınlığın arayışı görülebilmektedir.

4.5.4 Minimalizm ve Erken Dönem Modernizmi

Erken dönem modernizmi, mimarideki azaltılmışlığı, arınmayı ve sadeliği tümüyle kucaklamıştır. Modern hareketin öncüleri için sadelik, çalışmalarında daha en baştan kurgulanmış olan bir sonuç ve ortak bir niteliktir. Mimarının gerçekliği ve anlamı ile yapı arasına giren her türlü fazlalıktan kurtulmak bu hareketin özünü oluşturmaktadır.

Güncel olarak kullanılmakta olan “minimalizm” terimi çoğunlukla erken modernist amaçların ve formların bir canlanması olarak algılanmaktadır. J. Glancey ve R. Bryant, The New Moderns'de üzerinde durdukları “yeni-modern” mimarlara etkileri nedeniyle Le Corbusier, Neutra, Chareau ve Frank Lloyd Wright'ı referans olarak göstermekte, C. Jencks ise Mies van der Rohe'nin kendisini doğrudan minimalizmin öncüsü olarak tanımlamaktadır. [41]



Şekil 4.5 Pawson Evi, Wimbledon, Londra, J. Pawson

Mekanın açıklığına, sürekliliğine duyulan ilgi, temel olarak yatay bir mimari oluşturmak, detayları minimuma indirmek, beyaz renkli yüzeyler üzerinde doğal ışıkla elde edilen efektler kullanmak farklı zaman dilimlerinde üretilmiş bu iki mimarlık hareketine ait ürünlerindeki önemli benzerliklerdir. Ancak tüm bu benzerliklere rağmen, temel farklılık “az” kavramının kendisinde yatmaktadır. Yeni mimari minimalizmde, maddesel ve duysal hazza ulaşabilmek için fonksiyonalizm yerini bilinçli bir şekilde kurgulanmış, kusursuzca işlenmiş malzemelerin ve formların mekan içerisindeki ‘şiiresel’ etkilerine bırakmaktadır. Bu durum kimilerine göre modernizmin yavanlığını aşmak için önemli bir çaba olsa da, daha önce de vurgulandığı gibi, bazı minimalist düzenlemelerin giderek sanat yapıtlarına dönüşmeye başlamalarının da ardındaki temel sebeptir. (Şekil 4.5)

Minimalist mekanlar karmaşayı her anlamda ve her seviyede yok ederek, mekandaki boşluğu ortaya çıkartabilmenin arayışındadır. Bu, boş mekanın eksik, faydasız ya da ziyan edilmiş olarak görülmediği, mimari çalışmanın mekan açması ve onun varlığını koruması gerektiğini savunan bir yaklaşımdır. Bir cam gövdeyi şarap kadehi yapan içerisindeki boşluktur ve minimal mimari mekanı anlamlı kılan da bu boşluğu ön plana çıkarmaktır. Claudio Silvestrin’e göre duvarlar insanı hesaba katmadan mekanı oluşturmaktadırlar. Ancak insanın kendini öne çıkarma arzusu, böyle bir mekanı karmaşılaştırmasına neden olur. Yalın duvarlardan sessizce yayılan kuvvet mekandır ve insan duvarları kendine ait nesnelere birer mesnet haline getirerek bu kuvveti zekice azaltmaktadır. Duvarlar tek başına mükemmel bir iç mekan oluşturmaktadırlar ve doğru yerleştirilen birkaç obje hayal gücümüz üzerinde bir dürtü oluşturmakta ve odayı kaplayan ve mekan diye adlandırdığımız hava kütesinin algılanmasına yardım etmektedir. [43] İnsan bedeni kurgulanmış bu boşluğun içerisinde bir obje olmakta ve bu anlamda mimarinin öznesi olarak yeniden olumlu bir biçimde keşfedilmektedir. Ancak, kurgulanan mekan ve bir araya getirilen parçaların oluşturduğu bütün bazen öylesine kusursuz olabilmektedir ki, insan bedeninin fizikselliğini ve dünyeviliğini etkisizleştirebilecek bir tehlikeye dönüşmektedir. Ve belki de sonunda bünyesi hiçbir fazlalığı, karışıklığı kaldırmayacak kadar indirgenen bu mimari için insanın kendisi ve eylemleri dahi fazla gelmeye başlamaktadır.

Erken dönem modernist hareket evrenselliği savunmuş ve bu düşüncenin ardından yürümüştür. Minimalist mimari yaklaşım, bölgesel mimari geleneğe karşı oldukça



Şekil 4.6 Rothman Evi, Londra, J. Pawson

duyarlıdır, özellikle geleneksel Japon mimarisi, Avrupa ve Amerika'daki pek çok mimarın çalışmalarını etkilemektedir. Günümüzde minimalist mimarinin en dikkat çeken temsilcilerinden olan J. Pawson, çalışmalarında hedeflediği sadeliği modernizmin seyrekliğiyle ve süslerinden soyulmuş, formda ve detayda “yavanlık” ortak paydasına indirgenmiş makine çağı estetiğiyle bir tutmanın mümkün olmadığını ve bu düşüncenin ruhsuz bir işlevsellikten - pragmatizmden ibaret olmadığını savunmakta ve mimarlığını bir anlamda modernizmin yetersizliklerini aşma gayreti olarak tariflemektedir. [3] (Şekil 4.6) Pawson, hem yeni minimalist hareketin, hem de bir bütün olarak “sadelik” kavramının erken modernist ideallerle bir tutulamayacağını, bunun eksik bir tanımlama olacağını vurgulamıştır. “Contextual Minimalism” başlıklı yazısında ise, tasarımlarındaki temel çıkış noktalarının ve metodolojisinin modern pratikten ayrıldığı temel noktaları şu cümlelerle açıklamıştır:

“Modernist mimarinin, bir kentin ya da kente eklenecek bir birimin tasarımına yaklaşımda kullanılması bir anlamda çelişkidir çünkü tanımı itibariyle modernizm kentin geleneksel nosyonundan kaçınır ve temel olarak konvansiyonel bir ifadeyle kentselliğe karşıdır... Kültürel hafızayı tıpkı öğrendiği her şeyi unutmasını ve belli bir noktadan yeniden başlamasını sağlayabildiğimiz bir bilgisayar gibi başa döndürmek mümkün değildir. Fakat modern mimari, yeni formal bir ifadeye ve sosyal anlamda daha bilinçli ve açık bir kültüre ulaştıran bir mimarlığın yolundan gidebilmek için eskiyi ve gelenekseli dışlamıştır... Mimarideki kültürel hafızanın ve bağlamın zorunluluklarından kaçmak mümkün değildir... Tasarım işleminde anlamlı bir birlikteliğin gerçekleşebilmesi için her özel duruma ait önemli noktaların kavranabilme yetisini önemli görüyoruz. Sürecin başlangıcındaki bu ilk araştırma, üzerinde çalışılacak referans iskeletinin ve projenin bağlamsal anahtarının tesis edilmesi içindir. Bizim ilk tasarım hareketimiz bu nedenle, mümkün olanın sınırlarını aramak ve bağlamsal anlayışa ve reaktif tasarım olasılıklarına karşı bir tepki göstermektir. Bizim çalışmalarımız eski ile yeninin, dolu ile boşun arasındaki tezattan yararlanır...” [45]

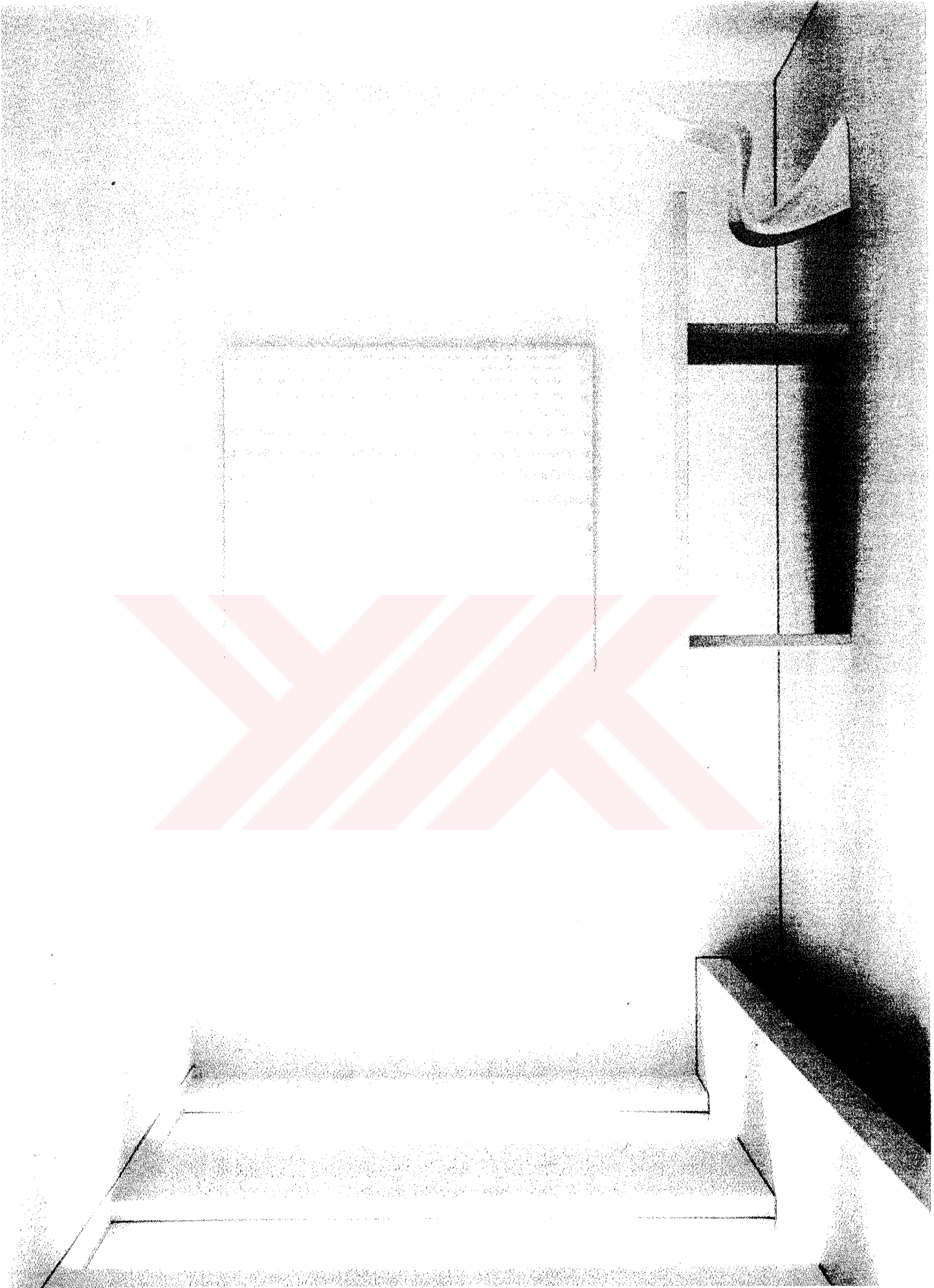
Tüm bu farklılıklara rağmen, erken dönem modernizminin minimalist mimarlık üzerinde güçlü etkisi hissedilmektedir. Öyle ki, kimi eleştirmenler bu yakınlığı daha da ileriye taşımakta ve minimalizmi, modern mimarinin bazı imajlarının kutsanarak yinelenmesinden ibaret bir hareket olarak görmektedir...

4.5.5 Yeni Minimalist Hareket ve Sadelik Kavramı

“Yeni minimalizm”, günümüzde mimarlıktan dekorasyona, giyimden müzik videolarına kadar tasarımın söz konusu olduğu neredeyse her alanda etkisini hissettirmektedir. Yeni “boş-görünüm”, kısa sürede adeta tüm 21. yüzyıl dünyasının benzemeye çalıştığı bir süper model konumuna gelmiştir. Sakin temel biçimler, keskin çizgiler, yalın monokrom yüzeyler ve sakin aydınlatma bugünün artan sergilemeci yaşam biçimlerini içeren nötr fonlar için belirleyici özelliklerden bazılarıdır. Bu tutum öylesine popüler olmaya başlamıştır ki, işlevi ve tasarıma ait girdileri ne olursa olsun sonuçta tüm mekanlar iyi aydınlatılmış galerilere benzemeye başlamıştır. İşte bu sergilemeci güdü, yeni minimalizmin belirgin özelliklerinden biridir. Diğer sonuçları ne olursa olsun, minimalist mekanlar beraberinde yaşam tarzına ait aksesuarların görsel tüketimini de teşvik edip, sakinlerini sergi objeleri olarak sunarlar. Bu yaklaşımıyla minimalizm, sadece parlak dergilerde iyi görünen bir mimari olmanın ötesinde, en azından kullanıcıların zihinlerine başarıyla soktuğu görme alışkanlıkları anlamında, bir stil olarak kendisi de renkli, parlak sayfaları olan bir dergi gibidir. [46]

Minimalizm, özellikle moda satış mağazalarındaki düzenlemelerle ve kültür kurumlarının görünümelerini yeniden biçimlendiren kapsamıyla öne çıkmaktadır. J. Pawson’un New York’ta ki Calvin Klein için hazırladığı mağaza ya da David Chipperfield’in Issey Miyake Showroom’u, konunun ticari anlamdaki güncel örnekleri olarak gösterilebilirler. Herzog & De Meuron’un Tate Galeri yeni yapısı, Moma’nın büyümesiyle ilgili tasarım için Yashio Taniguchi’nin seçilmesi, Almanya ve Avusturya’da genişçe yayımlanmış pek çok proje ve özellikle de Japonya’da ki pek çok tasarım da, kültürel kurumların bu harekete yakın tutumlarını göstermektedir.

Minimalizmin tüm yaşam formları için galeri mekanları sunan “sergilemeci” önyargısının bu büyük başarısı, günümüzde mekan üretiminin Theodor Adorno’nun “kültür endüstrisi” olarak tanımladığı diğer pazarlama ya da tasarım uğraşlarıyla kesişen kapsamını ortaya koymaktadır. Hiçbir son dönem mimari söylemi, modayı ve imajı gündelik yaşam özellikleri olarak bu kadar teşvik etmemiştir. Bu yönüyle, geniş imaj tabanlı kültürel tüketim modelini yansıtan, modaya ve imajlara bu kadar atfedilmiş bir mimarlık olarak minimalizmin kendisi de modaya uygun, “şık” bir hale gelme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. [46]



Şekil 4.7 Girombelli Evi, Milano, C. Silvestrin

Minimalist yapılar ve iç mekan düzenlemeleri, görsel olarak kusursuz bir azaltılmışlığa sahiptirler. Malzemeler, minimuma indirgenmiş detaylar, renkler, yüzeyler, mekandaki boşluğun öne çıkartılması ve kullanılan basit formlar... her şey bilinçli bir şekilde kusursuz bir yalınlığın ortaya çıkmasına imkan verecek şekilde kurgulanmıştır. (Şekil 4.7) Ancak bu indirgenmişliğin ardında eksik olan bir şeylerin varlığı hissedilmektedir. “Sadelik” kavramının, görselliğin ötesinde taşıdığı alçak gönüllülük, dürüstlük, doğallık, tüketim karşıtlığı gibi yaşamsal boyutlar bu mimarlıktan oldukça uzak gözükmemektedir. Bu tezat ise, bu mekanların oldukça yapay, gerçekte ‘az’ olmayan ama ‘az’mış gibi görünen sahte bir etki taşımalarına neden olmaktadır.

Minimalist tavrın en çok eleştirilen noktalarından biri de, her şeyi olduğu gibi fonksiyonu da soyutlaması ve bunu yaparken de mimarlığın özünden uzaklaşmasıdır. Tez çalışması kapsamında ele alınan diğer tüm örnekler azaltarak “var etmekten”, yeni minimalizm çoğu kez belki de bu azaltmanın durması gereken sınırı aşarak, “yok etmeye” başlamaktadır. Ancak şüphesiz ki, bu dönemin tüm örneklerini başarısızlıkla suçlamak da haksız bir genellemedir...

5. YALINLIĞI VAR EDENLER / YALINLIĞIN VAR ETTİKLERİ

Bu bölümde, ilk dört bölümde incelenen ve temel hatlarla sınıflandırılmaya çalışılan bilginin üzerinden, mimarlıktaki “yalınlık” kavramı daha somut biçimde çözümlenmeye çalışılacaktır...

Bu doğrultuda öncelikle, mimarlıktaki bazı temel unsurların yalın etkinin sağlanmasındaki payları araştırılmaktadır. Şüphesiz incelenen bu unsurlar, mimarlığı meydana getiren diğer nitelikler ile birlikte ve hatta bunların da ötesinde tutarlı bir yaşam / kültür / inanç birlikteliğiyle mimari yalınlığı var edebilmektedir. Dolayısıyla tekil olarak bunlardan hiçbirinin, bu etki için yeterli olamayacağını vurgulamak gerekir. Amaçlanan, ele alınan mimari bileşenlere dair kimi tercihlerin yalınlığa olan katkılarının örnekler yardımıyla tartışılmasıdır.

Yapılan bu değerlendirmenin ardından, çalışma boyunca incelenen, birbirlerinden zaman, coğrafya ve mimari yaklaşım bakımından derin farklarla ayrılan ancak taşıdıkları yalın etki ile de büyük bir bütünün parçalarıymış hissini veren örneklerdeki “ortak temel”e ilişkin bazı fikirler ortaya konmaktadır. Mekansal boşluk, form ve işlev gibi mimarlığın özü sayılabilecek kavramlar, bu temeli oluşturan parçalar olarak ele alınmaktadır.

Bu bölümde son olarak, yalın mekanları tanımlayabilmek için pek çok kez başvurulan zamansızlık, sessizlik, kusursuzluk gibi bazı sübjektif nitelemeler bir araya getirilerek bunların ardındaki gerekçeler somutlaştırılmaya çalışılacaktır...

5.1 Yalınlık Etkisinin Mimarlığın Bazı Temel Öğeleri Üzerinden İncelenmesi

5.1.1 Strüktür - Malzeme ve Detay

Strüktür

Bir çok yığma yapı, ölçeklerinin ve ölçeklerine bağlı sınırlı işlevlerinin de etkisiyle çoğu kez yalın bir etki taşır. Yapının dışardan okunan bölümünün aynı zamanda yapıyı ayakta tutan strüktürün ta kendisi olması, yani kabuk ve iskeletin tek bir mimari elemana indirgenmiş hali, bu etkinin önemli bir nedenidir. Bir köy evindeki



Şekil 5.1 Merdiven Detayı, Le Thoronet Manastırı, Fransa

yığma taş duvar, dış kabuğun, iç çeperin ve taşıyıcı strüktürün yalnızca tek bir elemana yüklenmiş olduğu yapıyla son derece basit ve samimidir. Yığma, iskelet ya da diğer kompozit sistemlerde yapıyı ayakta tutan strüktürün gizlenmemesi “kaplanmaması” da, yapının net olarak kavranabilmesi açısından önemlidir. Özenle hazırlanmış dış kabuk eğer kötü üretim ve imalat hatalarını saklamak görevini de üstleniyorsa, bu boyutuyla yapının dürüstlüğü, samimiyeti ve dolayısıyla da yalınlığı zarar görür.

Malzeme

Mimarlıkta malzeme bir araya getirilişi, detaylandırılışı ve bağlam içinde oluşturduğu süreklilik ile tasarlanan yapının anlamsal ifadesinde doğrudan belirleyicidir. Malzeme seçimi ve kullanımına dair verilen kararlar, tasarlanan ile bitmiş ürün arasındaki tutarlılığın sağlanması açısından önemli bir etkidir. [61] Bu noktada tasarıma, kullanılacak malzemenin niteliklerini dikkate alarak başlamak ve şekillenışı bu nitelikler üzerinden kurmak önem taşır. “Malzemeyle tasarlamak” olarak isimlendirilebilecek bu tavır, tersi bir yaklaşımdan her zaman daha basit, daha tutarlı ve daha yalın bir mimari üretimi sağlamaktadır.

Kullanılan malzemelerin çeşitliliğinin sınırlandırılması, mimari yalınlığa ulaşmadaki etkenlerden biridir. (Şekil 5.1) Malzeme çeşitliliği her bir araya geliste tasarımcıyı farklı bir detay çözümüne zorlarken, sadeleşme ve karmaşıklık arasında yaşanan yoğun gelgit önemli bir tasarım yükü haline gelebilmektedir. [62] J. Pawson, malzeme kullanımındaki fazlalığın olumsuz etkisini “Bana göre kullanılan malzemelerin tekil kalitesi, bir tasarımda güdülen bir malzemeden diğerine geçilen sergilemeci yaklaşımdan daha büyük önem taşımaktadır.” sözleriyle ortaya koymaktadır. [3]

Malzeme seçimindeki ve kullanımındaki indirgeme, günümüzde bazı mimarlarca yapılarında abartılarak uygulanan bir unsur olarak öne çıkmaktadır. T. Ando, Snozzi gibi mimarların bütün dili ve anlamı çıplak betonun neredeyse tek tektonik unsur olarak kullanımına yüklemeleri, Botta’nın benzer biçimde tuğlayı kullanışı, çok girdili bir algılamamanın sonucu olan mimarlığın gücünü belirli boyutlarda yoğunlaştırmakta, başka bir deyişle bir algı, diğerlerinin etkisi azaltılırken, öne çıkartılmaktadır. Bazense, tam aksi bir azaltma söz konusu olur ve yapının işlevini ya da ışığın kullanımını ön plana çıkartmak üzere malzeme geri planda tutulur ve

kullanılan malzemeler, tek renk ve dokuya indirgenip neredeyse kendine özgü tüm özelliklerden soyutlanır.

Doğal malzeme kullanımı da çoğu kez yalın bir mimarlık için etkin olmaktadır. Taş, ahşap, toprak gibi malzemeler ustaca kullanıldıklarında, uyandırdıkları derinlik duygusuyla ve “basitlikleriyle” mimariye sadelik katarlar. Bu malzemeler, endüstriyel malzemelerdeki yapaylıktan ve onların üretimleri boyunca geçirdikleri karmaşık ve uzun sürecin ağırlığından uzak doğallıklarıyla, son derece mütevazı yapıları olanaklı kılarlar. Doğal malzemeleri incelediği yazısında V. İmamoğlu, başta kerpiç olmak üzere doğal malzemelerle üretilmiş yapıları, malzemenin yapısından gelen özellikler nedeniyle sessiz, sakin ve alçak gönüllü olarak nitelendirmektedir. [63] Doğal malzemeler tabiatta varoldukları hallerinden, küçük ama ustalık isteyen müdahalelerden sonra basitçe bir yapının parçası olabilmektedirler ve bu kısa, dolaysız süreç taşıdıkları yalınlık duygusunun ve saflığın önemli nedenlerinden biridir. Başka bir deyişle “işlenmemişlik” ya da “az-işlenmişlik” bu duyguyu güçlendirmektedir. J. Pawson, tasarımlarında doğal malzemeleri tercih edişini “Taşıdıkları derinlik duygusu ve yaşayan materyaller olmaları nedeniyle, ki bu benim için doğal malzemeyi yapay olandan ayıran en önemli unsurdur, genellikle doğal malzemeleri seçerim. Bir döşemede siyah vinil kullandığımda, bundan rahatsızlık duymuştum. Görsel olarak materyal, yüzeyin altında devam etmediği hissini taşımaktaydı...” sözleriyle ortaya koymaktadır. [3]

Malzeme seçimi kadar malzemenin nasıl kullanıldığı da önemlidir. Mermer ya da ahşap gibi doğal malzemelerin geniş, hacimli ve mümkün olan en az birleşimle, yekpare kullanımları görsel bir saflık içerir. “Eklenmemişlik” görsel konsantrasyonu bozmayan bir bütünlük duygusu taşır. Malzemenin, kendi doğasına uygun olarak zorlanmadan kullanılması da önemlidir. Bu sağlanamadığında malzeme, üzerinde yanlış detay çözümlerini ve bu zorlanmanın ardında sarf edilen işgücünün, zamanın ve maddi imkanların ağırlığını taşımaya başlar. Malzeme kendisi gibi olamayınca da, tüm yapı ve kurduğu mekanlar samimiyetini ve yalınlığını kaybeder. [64]

Detay

Minimalist yaklaşım, mimari estetiğin en zor ve acımasız olanıdır çünkü düşünceye ve uygulamaya dair tüm kusurlar, pek çok yanlışın süslemeyle, dokuyla ve dekorasyonla gizlendiği geleneksel strüktürlerden farklı olarak olanca çıplaklığıyla ortadadır. [65] Daha az ve basit olana ulaşmak paradoksal biçimde daha çok



Şekil 5.2 Köpekte, Shaker Kilisesi Aile İkametgahı, Massachusetts

gayreti, bilgiyi ve ustalığı gerektirir. Ustalık arttıkça yapısal detaylar daha basitleşir çözüm için kullanılanlar azalır. Yapısal elemanların birbirleriyle kurduğu ilişki mükemmelliğe ulaşır. (Şekil 5.2)

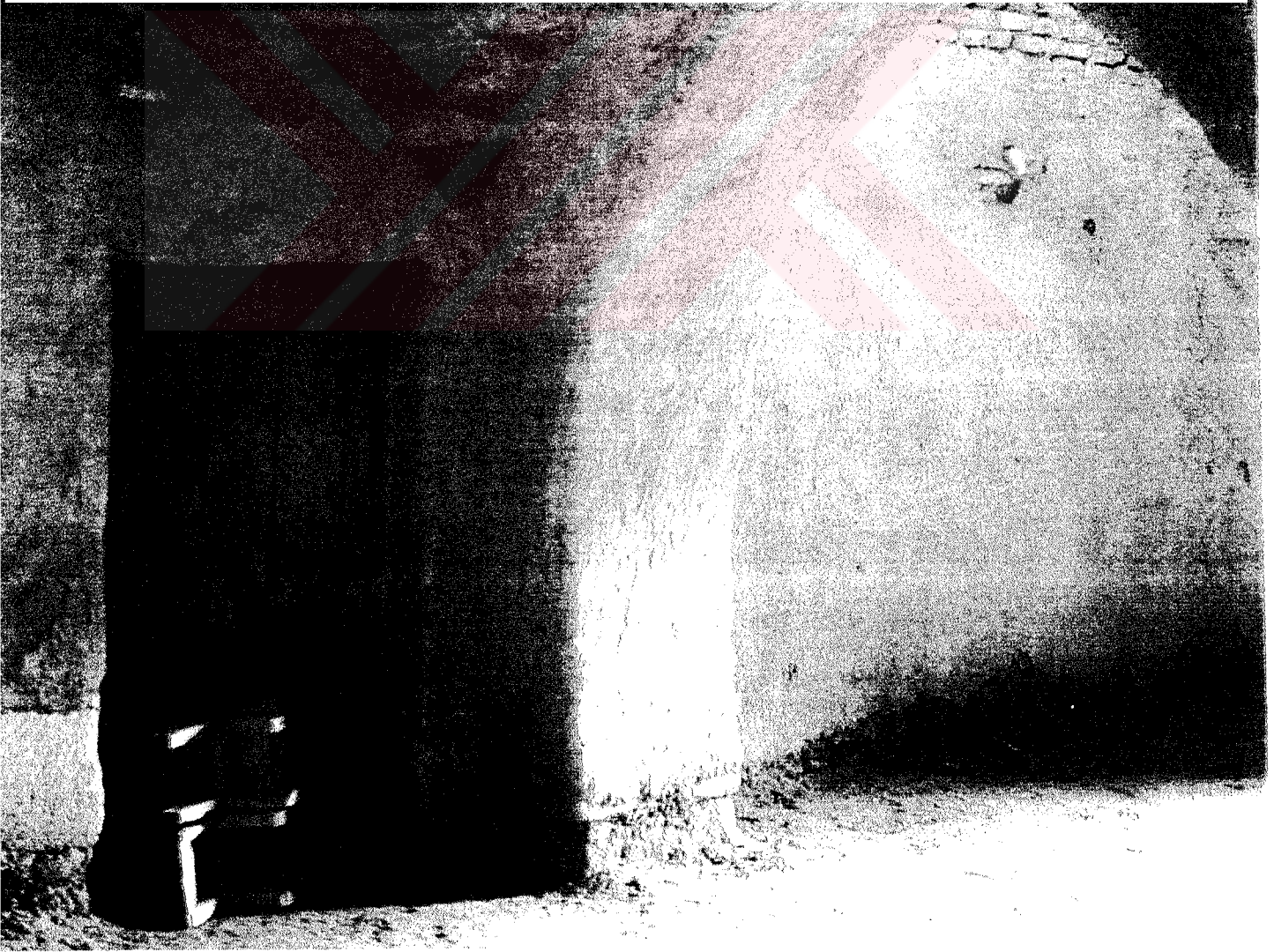
Mies van der Rohe'nin Farnsworth evine, J. Pawson'un iç mekanlarına ya da usta zanaatkarların geleneksel konutlarına kusursuz yalınlıklarını kazandıran niteliklerden biri de detay çözümlerindeki bu ustalıktır.

Mimari detaylar, bazen insan eli değmemiş izlenimi verecek kadar “mükemmellik” ve “kusursuzluk” bazense aksine, inşa etme sürecine ve el işçiliğine ait izlerin yok edilmekten bilerek kaçınıldığı “samimiyet” ve “basitlik” arayışıyla üretilebilmektedirler. Luis Barragan'ın işlenmemiş ham duvarlarında, “detaysızlığa” indirgenmiş çözümlerinde, ya da Le Corbusier'in kalıp izlerini olanca çıplaklığıyla açıkta bıraktığı brüt beton kullanımında, söz konusu bu basit ve samimi yaklaşım izlenebilir. C. Silvestrin ve J. Pawson gibi son dönem minimalist mimarların işlerinde ise, el ile üretilmişliğin izlerinin soyutlandığı insanı mekana yabancılaştıracak kadar abartılı bir kusursuzluk arayışını görmek mümkündür.

Azaltılmışlığa ya da detaysızlığa, farklı metotlar kullanarak ulaşan ve birbirine zıt gibi görünen bu her iki tutum da, sonuçta ortak bir mimari niteliğe; “mimari yalınlığa” ulaşmaktadır.

Anadolu Kır Yapıları

Anadolu'daki halk yapı sanatı, malzemenin özüne uygun kullanımının, detaylardaki basitliğin ve doğal malzeme tercihinin bir yapının sadeliğine olan katkısını gösteren nitelikli örnekler içerir. Yapı ustası taş, toprak, kireç, ahşap gibi doğal ve yöresel malzemeleri değiştirelemeyen, olduğu gibi kabul edilmesi gereken kendilerine özgü katmanlaşma, damar / lif yapısı, yoğunluk ve yük taşıma, ısı tutma, nem geçirme ve farklı yaşlanma özellikleri ile kabul eder ve kullanır. Bu yapılarda, yapı malzemesi zayıf ve güçlü tüm yönleri dikkate alınarak, uzun bir süreç sonunda en saf haline ulaşan yapısal detaylarla kullanılmıştır. Bu detaylar tüm basitliklerinin yanında, zamanın ve iklimin yıpratıcı etkilerini adeta yapı için olumlu bir katkı olarak kullanacak kadar gelişkin bir yapım sisteminin parçalarıdır. Soğurulan ve buharlaşan nemin ahşap yapılara ve kireç harcı ile sıvanmış duvarlara nefes aldırması, yaşlanmanın ahşap elemanın burkulmasına son vermesi, yağan yağmurun killi toprak dam yüzeyini yayarak yerine yerleştirmesi vb. pek çok örnek bu basit yapısal detayların ardındaki tecrübe ‘yoğunluğunun’ kanıtıdır. [61] (Şekil 5.3)



Şekil 5.3 Dik kubbeli ev, Akçakale, Urfa (Aran, 2000)

Shaker Mimarisi

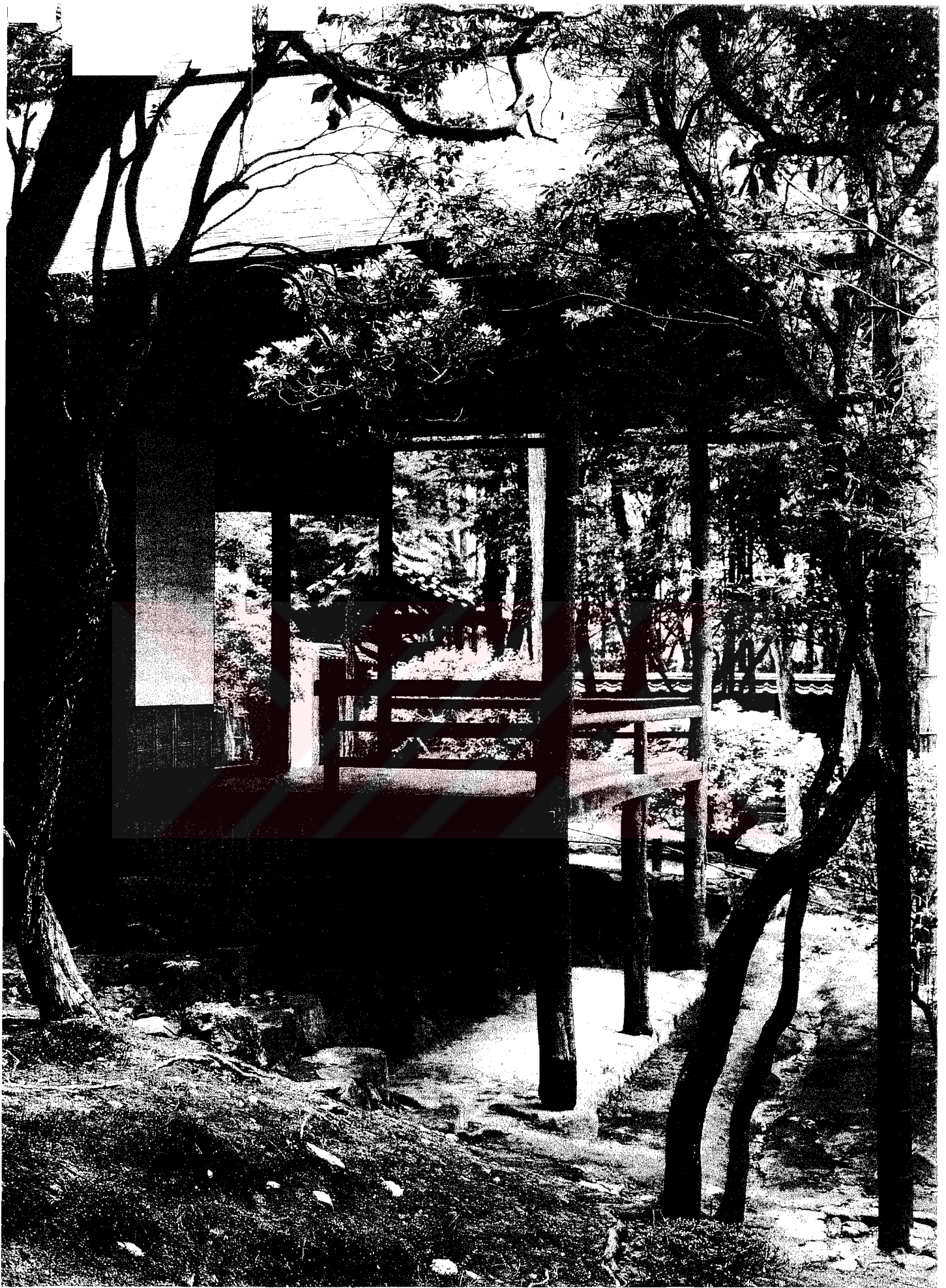
Shakerlar, kişisel mal varlığını kabul etmeyen, Tanrı dışında hiçbir kişi ya da nesneye bağılıkları bulunmayan bir gruptur. Shakerlar'ın kıyafetlerinden, köylerindeki çevre düzenine yaşıntılarındaki her şey düzen ve sadelik üzerine kurulu felsefelerini yansıtır. Ürettikleri gereçlerdeki ve mimari elemanlardaki ustaca çözümlenmiş sade ve işlevsel detaylarda, Shakerlar'ın "güzel pratik olandan doğar" ilkesini ve bir mükemmele ulaşma gayretini görmek mümkündür. Yapılan her iş ve üretilen tüm çözümler, hiçbir ayrıntısı atlanmadan arkasındaki manevi gücün bir yansıması olarak büyük bir duyarlılıkla şekillendirilmiştir.

Farnsworth Evi / Mies van der Rohe

Mies van der Rohe, belki de detay sorunsalını mimarlıkta en fazla ciddiye alan tasarımcıdır. Mies van der Rohe, mimarlığındaki temel unsur olarak kabul edilebilecek serbest mekan arayışı dışında, taşıyıcı iskeletin ve yüzeyin eklem ve ifade sorunları ve demir konstrüksiyonun teknik problemleriyle de uğraşmıştır. [66] Farnsworth Evi, havada asılı duran iki adet plaktan (döşeme ve tavan) ibarettir. Bu efekti sağlayan şey, plakların toprakla temasının kesilmiş olması, birbirlerine bağlanmamaları ve kendilerini taşıyan dikmelere sadece yüzeysel temas ile bağlanmış olmalarıdır. Yapıyı oluşturan elemanların her biri, tıpkı başlangıçta olduğu gibi, yapı ayaktaiken de "ayrı" durmaya devam etmektedir. Geleneksel inşaat tekniğinde olduğu gibi, yapı bileşenleri inşaat sürecinde kaynaşmamış, "yekpare" olmamıştır. Hiçbir şey birbirine karışmamıştır. Her şey "az" ve "sade"dir. Bütün bu mimari etkileri olanaklı kılan, "kaynak" tekniğinin keşfedilmesi ve Mies van der Rohe'nin bu tekniği yapıda dahice kullanmasıdır. Bu teknikle, yatay ve düşey taşıyıcılar üst üste getirilerek bağlanmak zorunda değillerdir artık. Bu elemanlar yan yana ve her bir eleman kendi görüntüsünü kaybetmeden ve birbirleriyle yekpare olmadan bir araya getirilebilmişlerdir. Mies "düşey" ve "yatay"ı, birbirlerine bağlanarak masif bir etki yapmamaları ve kütle efektine yol açmamaları için özenle birbirinden ayırmıştır. Her şey ya yatay ya düşey, tek ya da iki boyutludur. [66] (Şekil 5.4) (Şekil 5.5)



Şekil 5.4 Farnsworth Evi, Illinois, Mies van der Rohe (Blaser, 1996)



Şekil 5.5 Uzakdoğu geleneksel mimarisinde iskelet sistem (Blaser, 1996)

5.1.2 Form

Form, genel anlamıyla nesnelere ayırt edici özelliklerini veren maddi öğelerinin kurgusudur. E. Kant, formu zihnin bir özelliği olarak birey tarafından maddi nesneye yüklenen nitelik olarak tanımlamıştır. [58] Mimarlıkta form, işlev, malzeme, teknik, detay, yapım ve çevre ile doğrudan ilişki içindedir. Form mimarlıkta anlam ifade eden öğelerin birbirleriyle ilişkileri sonucu algılanan son görüş olarak da tanımlanabilir. [60] Tüm bu temel unsurlar ile form arasındaki tutarlılık, mimari çözümün gerçekliğinin, samimiyetinin ve kendiliğindenliğinin bir işaretidir. İlişki zayıfladıkça, mimarinin görsel tarafı onu anlamlandıran, doğrulayan temelinden destek alamaz ve ürün gerçek sorunların ve ilişkiler ağıının bir sonucu değil, bağlamından kopuk, öngörülmuş bir çözüm olarak belirir. Dayatılan çözümler daima mimarlıkta zorlamalara neden olur ve zorlamalar da öze ait olmayan yapay unsurları, sahte görünümleri ürünün parçası haline getirir. Tüm bunlar yapıya eklenen fazlalıklardır. Malzeme doğasına uygun olarak biçimlendirilmedikçe, form onu üretecek teknik ve yapım sisteminden kopuk kurgulandıkça, yapı bu tutarsızlığın neden olduğu görsel ve duygusal hantallığı ayakta durdukça taşımaya devam eder.

Formun kendisini var eden işleve sıkı sıkıya bağlanması ve onun tabii sonucu olmasıyla varolan tutarlılık ve kavranabilirliğin yanında, bir anlamda bunun karşıt cephesi olan, rasyonalist mimarlığın temel geometrik formlarında varolan ve yine kolay kavranabilirlik niteliğine dayanan yalınlığından bahsetmek mümkündür. Nitekim mimarlık tarihinin pek çok döneminde temel geometrik biçimler kullanılarak inşa edilen sayısız yapı çok farklı mimari donanımların, felsefelerin, üslupların ürünü olsalar da hepsi, biçimlerindeki basitlikle ortak bir yalınlık paydasında buluşabilmektedir...

Mısır / Giza Piramitleri

Giza'da Firavun Keops, Kefren ve Mikerinos için inşa edilen Piramitler (M.Ö 2680-2560 dolayları) şüphesiz ki bu yapılar arasında en etkileyici ve gizemli olanlarıdır. Mısır, sadece binlerce yıllık bir kültür değil aynı zamanda bir zihin durumu ve tıpkı bir mumya gibi ölümün mistikliğiyle sarmalanmış bir gizem halidir. En büyük mimari kalıntıları ölü gömme edimine adanmış yapılardır; gömü dağları olarak nitelenebilecek piramitlerin yanı sıra art arda sütunları, yeni avlulara ve bölmelere açılarak bitimsizce yinelenen avlu ve odalarıyla Nil boyunca dizilmiş tapınaklar hep



Şekil 5.6 Sfenks, Giza, Kahire (Chalaby, 1996)

bu amaca hizmet etmektedir. Bu, belirli form ve detaylara binlerce yıl boyunca neredeyse hiç değiştirilmeden sadık kalınan bir mimaridir.

Mısır kültürünün ve içinde onun kurumlarını barındıran mimarlığının amacı süreklilik ve düzendi. Bu, zamana, ölüme ve bozulmaya karşı sürdürülen tükenmez bir çabanın mimarlığıydı. Eski Mısır toplumu, insan ve doğanın sabit bir örüntü içinde birbirine bağlı olduğu bir toplumdur, firavun ise mutlak ve kalıcı insan-doğa ilişkisinin tanrısal simgesiydi. Buna uygun olarak Mısır mimarlığı da, kütesel geometrik formların, keskin ve kristal yapıların mimarlığıydı. Mısırlılar, kalıcılığın, sınırsız bir güvenliğin ve yok edilmezliğin bir garantisi olarak katılığa, küteselliğe ve büyüklüğe değer vermektedirler... [12]

Giza Piramitleri, basit geometrik biçimlerinin ardında eski Mısır kültürünün ve inanç sisteminin gizemlerini taşımaktadırlar. Yalın formlarına bütünüyle tezat olarak varlıklarıyla 5000 yıldır firavunu, tanrıların cisimleşmiş hali olarak gören halk üzerindeki sınırsız baskıyı ve eski Mısır'ın zamana meydan okuyuşunu simgelemektedirler. (Şekil 5.6)

Antik Grek tapınakları - Parthenon

Parthenon'u yapıldığı zamandan itibaren özel kılan şey konstrüksiyonunun kesinliği, tasarımındaki ustalık ve incelikler... Logosun cisimlenişi olarak tüm tasarım, x'in $(2x+1)$ 'e ya da 4'ün 9'a oranına bağlı bir orantı sistemine dayanıyordu... Daha da kayda değer olan, Vitruvius'un sözünü ettiği Yunanlıların "alexemata", yani "iyileştirme" dediği incelikli görsel düzenlemelerdi. Yunan tapınakları, Vitruvius'un yazdığı gibi, "göz aldanmasına" göre tasarlanmıştı... Parthenon, kusursuz bir denge içindeki bir dizi düz yatay ve doğru düşeylere dayanan bir proje olduğu izlenimi verir. Oysa, yalnızca kaide ve saçaklık eğri olmakla kalmayıp yapının hiçbir yerinde tam doğru çizgi yoktur; hepsi incelikli eğrilerin bir bileşimidir. Yunan tapınak mimarisi, idealist biçim ve strüktürün, öz ve tözün benzersiz bir birleşimini temsil etmektedir. Yunanlılar tinsel düzlemde ölümsüzlüğe pek fazla önem vermediler; bunun yerine ölümsüzlüğe daha çok anıksal ve sanatsal düzeyde ulaştıkları yetkinlik aracılığıyla insan belleğinde bırakacakları izlerle ulaşmaya çalıştılar. Parthenon hiç kuşkusuz bunu başardıklarının bir kanıtıdır... [12] (Şekil 5.7)



Şekil 5.7 Parthenon, Atina (Pawson, 1998)



Şekil 5.8 Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier (Curtis, 1996)

Le Corbusier / Villa Savoye

Le Corbusier'in Poissy'deki başyapıtı Villa Savoye, Onun mimarlığındaki temel geometrik formların, azaltılmışlığın ve sadeliğin cisimlenişidir. Yalınlığa ve evrenselliğe ulaşma çabasının temel geometrik formlarla gerçekleştirilebileceğine inanan Le Corbusier, bu yapısıyla hem bu inancını hem de mimarlığını şekillendiren 5 temel prensibi ortaya koymuştur. Yapıda ilk okunan, pilotiler üzerinde duran kare planlı beyaz bir kutudur. Eğrisel zemin kat, girişi, garajları ve yardımcı mekanları içermektedir. Bu katı geometriye merdiven kovanı ve çatıdaki solaryum gibi dinamik eğrisel formlar da eklenmiştir.

Villa Savoye, pilotilerle kurduğu narin strüktürel çerçeve, serbest plan ve cephe düzeniyle, yatay bant pencereleri ve çatı bahçeleriyle etkileyici görünümünün ardında mimarının tüm temel prensiplerine dayanan çarpıcı bir tutarlılığı da yansıtmaktadır. (Şekil 5.8)

5.1.3 Işık ve Renk

Işık, cisimlerin görülmesine ve renklerin ayırt edilmesine yol açan fiziksel enerjidir. [58] Mimarlık algımızda belki de en güçlü öge ışıktır. Louis I. Kahn, doğal ışık olmadan gerçek bir mimarlığın olamayacağını savunmuştur. Işık gizem, huşu gibi pek çok güçlü psikolojik tepkileri oluşturabilme özelliği nedeniyle mekan kurgusunda önemli bir etki taşımaktadır. Le Corbusier, ışığın mekansal etkilerini büyük bir duyarlılıkla kullanan mimarlardan biridir. Önce Fransa-Ronchamp'da Notre-Dame-du-Haut şapelinde, sonra da Jura Tepeciklerindeki hac kilisesinde, ışığın özenli yönetiminin mimarlığın tanımlanması ve şekillendirilmesi için neredeyse en temel veri olarak kullanıldığı açıkça görülmektedir. Işığın, tıpkı somut bir yapı malzemesiymişçesine, bir yapıdaki en temel etkileri var etmek için kullanılabilme becerisi, yalın bir mimari elde edebilmeyi sağlayan önemli bir ayrıcalıktır. Böylelikle mimar, pek çok sıradan tasarımcının ancak mekana 'ekleyerek' ve onu 'karıştırarak' sağladığı etkilere, yalnızca ışık gibi sihirli bir tasarım ögesini kullanarak ulaşabilmektedir...



Şekil 5.9 Los Clubes, Mexico City, L. Barragan

Erken dönem modernist yapılarının ve günümüz minimalist mimarlık kurgusunun vazgeçilmez parçaları olan beyaz ve gri renk kullanımı, bu dönem ürünlerindeki dinginliğin ve sadeliğin önemli bir parçasıdır. Renkler üzerinde yapılan çalışmalar, beyazın insan psikolojinde temizlik, saflık, gençlik, masumiyet ve sadelik duygularını uyandırdığını ortaya koymuştur. Nötr tonlar içinde en gösterişsiz olan gri ise sakinliği, dengeyi, güvenilirliği ve yalınlığı çağrıştırmaktadır. [12] Grinin açık tonlarının kullanıldığı ürünlerin, pek çok insanda ürünün daha seçkin ve kaliteli olarak algılanmasını sağladığı da bu araştırmaların sonuçlarındandır. [56] Bu durum, bir yapının ya da mekanın diğer herhangi bir fiziksel etkisini değiştirmeden, yalnızca renk kullanımıyla psikolojik algısını değiştirmenin mümkün olduğunun bir göstergesidir.

Sadelik etkisini taşıyan pek çok yapının ortak özelliklerinden biri de, yapıyı meydana getiren malzemelerin doğal renkleriyle kullanılmalarıdır. Özellikle 19. yüzyılda Avrupa ve Amerika mimarisinde gerçeğe ve hakikate sadık kalınması görüşüne uygun olarak yapı malzemelerinin özgün renklerinden yararlanma yoluna gidilmiştir. Tuğla kırmızısıyla karşıtlık oluşturan perdahlı mermer, beyaz ve krem kireçtaşı ve gri, yeşil, kırmızıdan beje kadar geniş bir arduaz tayfı bu kullanımın örneklerindendir. Ancak uluslararası modernizmin doğuşuyla, yapı malzemelerindeki renk kullanımı büyük ölçüde kısıtlanmıştır ve beyaz renkli yapılar ve iç mekanlar modernist hareketin görsel repertuarının vazgeçilmez unsurları haline gelmiştir.[12] De Stijl akımından etkilenen mimarlarsa, rengin ancak kendi çalışmalarıyla mimarideki gerçek değerine kavuştuğunu düşünüyorlardı. Bu mimarlar, mekanı şekillendiren düzlemler de sistematik olarak doymuş asal renklerin uygulanmasını ve strüktürel elemanlar içinse siyahın kullanılmasını önermekteydiler.

Ustaca kullanıldığında yapıyı hafifleten, bileşenlerine ayırtıran renk, L. Barragan yapılarındaki şiirsel kullanımda ya da G. Rietvelt'in Schröder Evin'de yalınlığı zedelemeyen aksine yapıyı basitleştiren bir unsur olabilirken; renk çeşitliliği ya da aynı rengin birbirine yakın tonlarının fazlaca kullanımı, çoğunlukla dikkat dağıtan görsel bir karmaşaya neden olabilmektedir. (Şekil 5.9)

Tlalpan Şapeli / Luis Barragan

L. Barragan, Tlalpan Şapeli projesini karşılıksız olarak hazırlamış ve projenin uygulanabilmesi için maddi katkıda bulunmuştur. L. Barragan'ın, kişisel kütüphanesindeki birçok kaynaktan anlaşıldığı üzere, Aziz Francis'e ve skolastik



Şekil 5.10 Tlalpan Şapeli, L. Barragan (Martinez, 1996)



Şekil 5.11 Tlalpan Şapeli, L. Barragan (Ülgüray, 1999)

teolojiye özel bir bağılılığı bulunmaktaydı. Bu durum, ışığın yapıda birçok anlamla yüklü olarak kusursuz kullanımına ve Barragan'ın bu çalışmada harcadığı özel gayrete açıklık getirmektedir.

Barragan, ortaçağ mimarlığını mimarinin opaklığına karşı süregelen bir savaşın ve Tanrının yeryüzündeki evini inşa etmenin sembolik amacının ifadesinin ürünü olarak görmektedir. L. Barragan, bir katedrali kaplayan ışığın gözler için değil muhakeme, düşünce ve ilahi niteliğinin yansması için kullanıldığını düşünüyordu; yani bu yalnız görsel bir efekt değil, bir varlığın zihinde canlandırılmasıydı. L. Barragan, Tlalpan Şapelini tasarlarken bu tecrübeyi yaratmak istemiştir. Işık ve renk de bunu sağlamak için kullandığı “materyaller” olmuştur. [59] (Şekil 5.10)

Şapelin, üçgen mekanının sonundaki ızgaradan süzülen ışık “haç”ı yandan aydınlatmaktadır. Bu, rahiplere “haç”ı sadece bir gölge olarak algılatmaktadır. İnançlı insanlarsa onu dramatik olarak aydınlanmış, ilahi orijini hatırlatan bir varlık olarak görürler. Işık, her şeyin başlangıcıdır. Ancak, hiç kimsenin ışığa doğrudan bakmasına izin verilmez. L. Barragan, sadece kendini Tanrıya adamayı seçen rahiplere ışığın doğrudan görüntüsünü algılatırken, inanan diğer insanlar ışığın efektlerini mimarlığın aracılığıyla biçimler, renkler ve sarı rengin tonlarıyla hissederler. [59] İşte L. Barragan, tüm bu görsel ve psikolojik etkileri sadece ışığı ve rengi kullanarak elde etmeyi başaramaktadır. Düşünce, mekanın içinde mimarinin en soyut, en hafif bu iki ögesi kullanılarak adeta somutlaştırılmaktadır. L. Barragan'ın mimarisini, bu denli yalın yapan şey de başta ışık ve renk olmak üzere bir avuç mimari öğeyi kullanarak ulaştığı şiirselliktir. (Şekil 5.11)

5.1.4 İşlev ve Planlama

Mimari tasarımın ardında daima, ürününün tasarlanma nedeni olan işlev vardır. Kimi işlevler beraberinde bir takım “kısıtlamaları” ya da “zorunlulukları” taşırlar ve doğaları gereği mimari azaltılmışlık, sadelik ve basitlik bu işlevleri taşıyan yapılar için kaçınılmaz bir niteliğe dönüşür. Mekanın boyutlarına, maddi koşullara, zamana ya da üretim teknolojisine bağlı olabilen bu kısıtlamalar ve zorunluluklar, bir tasarım girdisi olarak en başta sürece katılırlar ve ortaya çıkacak ürünün şekillenmesinde etkin olurlar.

Doğal afetler sonrasında ihtiyaç duyulan ve sayıları bazen yüz binlerce olabilen geçici konutlar mekan, para ve zaman kısıtlamalarının aynı anda var olabildiği yapı türleridir. Çok kısa sürede, büyük sayılarda ve genellikle oldukça sınırlı bütçelerle üretilmesi gereken bu yapılar, daha en baştan her tür fazlalığın, temel ihtiyaçlar dışındaki her şeyin zorunlu olarak reddedildiği yapılardır. Bu en temel ihtiyaçlar hızlı, ucuz ve basitçe üretilebilecek, standartizasyona ulaşmış yapılarla karşılanır. Başka bir deyişle bu yapılar, minimum ihtiyaçları minimum girdi ile karşılayan özel indirgenmiş yapılardır.

Tekneler, gemiler, karavanlar, vb. araçlar da, çok kısıtlı iç mekanlarda bir çok işlevin ustalıkla çözümlenmesini gerektirmektedir. Bu tür mekansal kısıtlamalar, insan ergonomisinin minimumlarını ve uzun yılların deneyimiyle şekillenmiş pratik noktasal detayları kullanan akılcı çözümleri zorunlu kılmaktadır. Her şey, tasarım limitlerine yaklaştırılmakta, daha fazla indirgemenin mümkün olmadığı noktaya kadar azaltılmaktadır.

Sergileme mekanları da, işlevleri gereği yalınlığın temel unsur olduğu yapılardır. Müzelerin, galerilerin ve show-roomların temel işlevleri, içerdikleri ürünler için konsantrasyonu ve ideal sergileme koşullarını sağlayabilmektir. Bu tür işlevler, kendilerini adeta “nötr” hale getiren iç mekanlara gereksinim duyarlar. Bu doğrultuda sergileme yapıları, yoğunlukla tüm görsel etkilerin sınırlandırıldığı yalın mekanların arayışındadır.

Tarihsel ya da mimari açıdan değer taşıyan yapılar, yüklendikleri işlevleri yerine getirmede yetersiz kaldıklarında gündeme gelen “ek yapılar” da, neredeyse en temel işlevlerinden biri minimum görsel etkiye ulaşmak olan yapılardır. Bu yapılar yüklenecekleri fonksiyonları doğru biçimde yerine getirmenin yanında, eklendikleri yapının görsel ve anlamsal etkisine en az müdahalede bulunma amacını güderler. Öyle ki çoğu, neredeyse hiç yokmuşçasına bir etki elde etme çabasıyla tasarlanır.

Yalınlığın, temel bir zorunluluk olduğu yapı türlerinden biri de mabedler ve manastırlar gibi dinsel içerikli yapılardır. Şüphesiz bu tanımı genelleştirmek güçtür. Sadelik pek çok din ve manevi öğreti tarafından benimsenmiş bir ideal olsa da, bunlardan pek azı bu etkiyi mabedlerine yansıtmıştır. Böyle bir bütünlüğe ulaşan mimarlık ürünlerinin çoğunda ise ortak amaç, Tanrı ile insan arasında kurulacak ilişki için karmaşadan uzak “saf” mekanlar sunabilmektir.

Yüklenilen işlev kadar, o işlevlerin organizasyonunda ulaşılan başarı da yapının karmaşık ya da yalın olmasında belirleyici rol oynar. Tasarlama süreci, yapının



Şekil 5.12 Meteora Kayalıkları, Yunanistan

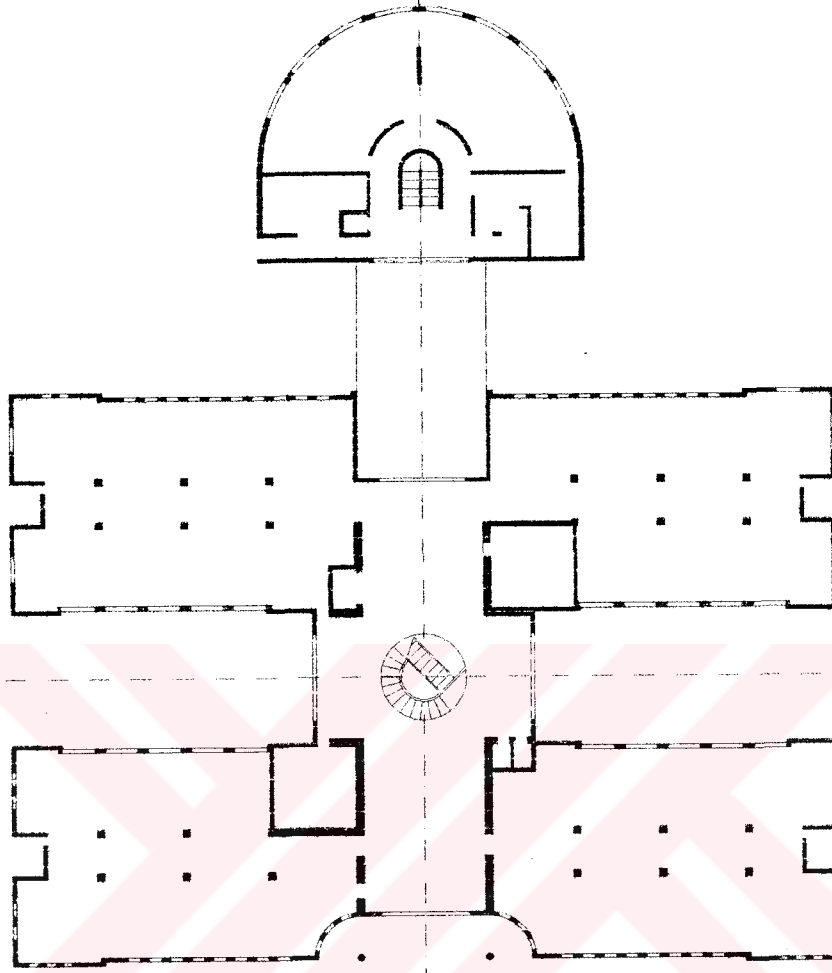
yüklendiği işlevlerin diğer veriler ışığında en doğru çözümlemeye ulaştırıldığı evredir. Bir yapı pek çok kez, birbiriyle farklı düzeylerde ilişkilere sahip işlevi aynı anda taşır. Doğru şekilde ilişkilendirilmeyen mekanlar, yapının kavranışında karmaşaya yol açar. Kullanıcının yapıdaki fonksiyonel çözümlemeyi açıkça okuyabilmesine olanak veren, fonksiyonların doğru biçimde gruplandırılmasıyla fiziksel şekillenişinin belirlendiği “basit” planlar ise yalın bir işlevselliğe ve net bir fonksiyon şemasına ulaşırlar. Doğru ayrıştırılmış fonksiyonlar gibi, kullanıcıya bir bahçe, bir koridor, bir avlu ya da bir merdiven gibi bakabileceği bir şey sunan yapılar da basitleştirilmiş çözümlere ulaşabilmektedir.

Meteora Manastırları – Yunanistan

Manastırlar, Hristiyan din adamlarının kent yaşamından uzakta yaşayıp tapınmaları için kırık ve dağlık yerlerde kurulmuş keşiş yurtları olarak tariflenebilen dinsel yapılardır. [56] İşlevleri gereği, kullanıcılarını dış dünyadan ve ona ait tüm karmaşadan soyutlayan yapılardır. Bu nedenle, konumlandıkları alanların yerleşim bölgeleriyle kurdukları ilişki çoğu kez minimumda tutulmuştur. 11. yüzyıldan günümüze ulaşan Yunanistan’daki Meteora Manastırları, bu soyutlamanın en ilginç örneklerindendir. Meteora, “havada asılı durmak” anlamına gelmektedir. Bölgenin, sıra dışı hatta mucizevi olarak nitelendirilebilecek jeolojik yapısının nasıl oluştuğu bugün hala gizemini korumaktadır. (Şekil 5.12) Dev kayaların tepelerinde inşa edilmiş olan yapılar da, insan eliyle üretilmiş mucizeler olarak bugün hala ayakta. Bu bölge 11. yüzyılda kayalardaki oyuklarda yaşayan rahiplerce kurulmuştur. Dönemin güvensiz koşulları ve istilalar, rahiplerin giderek kayaların daha yüksek noktalarına ve nihayet ulaşımın neredeyse imkansız olduğu zirvelerine kadar yükselip, burada merdivenler ve sepetler kullanarak taşıdıkları malzemelerle manastırları inşa etmelerine neden olmuştur. Bu manastırlar, gündelik yaşamdan ve onun tehlikelerinden arınmış konumlarıyla sadece din adamları için değil dönemin filozofları, şairleri ve ressamı için de soyutlanmış bir mekan sunmuştur. [57] (Şekil 5.13)



Şekil 5.13 Rousanou Manastırı, Meteora Kayalıkları, Yunanistan



Şekil 5.14 Shell Genel Müdürlük Yapısı, Plan

Shell Genel Müdürlük Yapısı – İstanbul / N. Sayın & G. Avcioğlu

Bir yapıdaki işlevsel yalınlık, görsel yalınlığı tamamlayan önemli bir unsurdur. Doğru gruplandırılan mekanlar, bu grupları birbirine bağlayan net aks düzenleri ve kullanıcıların yapının tamamını kavrayabildiği ortak mekan, Shell Genel Müdürlük Yapısı'ndaki işlevsel basitliğin ve sadeliğin ardındaki temel unsurlardır. Dört ofis bloğu ve bu blokları bağlayan ortak hareket mekanı, yüklü bir programı çok net ve kullanıcı için basitçe kavranabilir bir planlama ile çözmektedir. [55] Çözümün olanaklı kıldığı bu sadelik, kullanıcı için zihinsel bir berraklık sağlamaktadır. Yapı içinde birbiriyle çakışmadan sağlanan farklı sirkülasyonlar, mekanlar arasındaki net ilişkilerin sağladığı zihinsel rahatlık ve kolay kavranabilirlik, en az görsel anlamda sağlanan sadelik kadar önem taşımaktadır. (Şekil 5.14)

5.1.5 Yapı - Çevre İlişkisi

Yapı, ister el değmemiş bir doğa parçasında isterse yüz binlerce yapının oluşturduğu bir yapı denizinin içinde bulunsun, doğal ve yapay çevresi ile kurduğu etkileşim hem bir mimarlık ürünü olarak başarısının, hem de taşıdığı sadelik ve dinginlik duygusunun en temel belirleyicilerindendir.

Her tasarım, oldukça karmaşık bir veriler ağının içerisinde şekillenir. Tasarımcı, pek çok problemi aynı anda, doğru şekilde çözüme kavuşturma arayışındadır. Bu arayışa, dışarıdan yapay olarak eklenecek her yeni girdi, ortaya çıkan ürünün hem kendi içindeki, hem de içinde bulunduğu ortam ile kuracağı bütünlüğü ve tutarlılığı bozacak reaksiyonlar doğurur. Yapının, çevresindeki diğer yapılardan daha farklı olma, onlardan öne çıkma isteği, tasarımcısının ya da kullanıcısının kimliğini ortaya koyma çabası, gerçek problemlerin geri plana itilmesine ve ürünün çevresiyle tutarlı bir ilişki kuramamasına neden olmaktadır.

Özellikle post-modernizmin, mimarları şehirler üzerinde kişisel izlerini bırakmaya teşvik eden söz konusu yaklaşımı konu, tipoloji ya da çağ ile sınıflandırılmayacak stillerin oluşmasına, mimarlığın mevcut pazarlama stratejilerini ve modadaki değişimleri destekleyen basit bir “ürün” olma sürecine girmesine neden olmaktadır.

[42]

T. Cansever, yapılan işin gerçek meselelerini ikinci plana iten, mimarlığı bir araç olarak kullanan ve çevresiyle ilişkisini koparan bu yaklaşımı şu sözlerle ifade etmektedir: “Kendisini öne çıkarmak düşüncesi hakim olunca, yanındakini hor

görmek de tabii bir netice olmaktadır. Buna, işi sipariş eden kişinin niyetinin bozukluğu ilave edilirse, işin bütünü bu iki kişinin ittifakına dayanıyor... Bütün gayret beraberce, daha gösterişli malzeme, daha şaşırtıcı biçimler, benzeri hiç olmayan şeyler yapma teşebbüsü, daha karmaşık yapılar, vb. gibi amaçları ortaya çıkıyor. Tam bir kültürel kirlenme..." [52] Şüphesiz ki, bir yapının bulunduğu yapay çevreden daha aykırı olması onun mimari kurgusunun bir parçası olabilir. Haklı gerekçelere dayandığında bu, onu başarılı bir mimarlık ürünü de yapabilir. Çünkü böylesi bir uyumsuzluk, kaynağını yine mimarinin iç gerekçelerinden almaktadır. Mimarlığı ve çevreyi karmaşaya sürükleyen ve yalınlığı ortadan kaldıran ise, kişisel nedenlere bağlı bir uyumsuzluk ya da öne çıkma gayretidir.

Yapı ile bulunduğu doğa parçası arasındaki ilişki, yapı ve yapay çevre arasındaki ilişkisi kadar, yalın bir mimari etki için belirleyicidir. Tasarlanan her yapı, doğaya sonradan takılan bir ek ve yeryüzüne yapılmış bir müdahaledir. Bu müdahalenin minimumda tutulması, sonradan eklenenin / yapay olanın doğayı taklit etmeden onunla bütünleşme gayreti, tabiattaki dengeye ve bütünlüğe katılma çabası; su, hava, deniz, kayalar, ağaçlar, bitki örtüsü gibi doğal verilerin mimari tasarıma birinci dereceden katılımları, yalın bir mimari tasarımı olanaklı kılan unsurlardır.

Doğayla bütünleşmek ona boyun eğmek anlamına gelmemektedir. İnsanoğlunun aklı ile doğaya hükmedebilme güdüsünün, tabiatın mükemmelliğine duyulan saygı ile kurduğu denge, son derece azaltılmış yapıların tasarlanmasını mümkün kılar. Uzakdoğu'nun alçak gönüllü, dingin ve yalın geleneksel mimarlığı da, bu temel prensip ışığında var olmuştur. Yeni duvarlar inşa etmek yerine, zaten varolanı kullanmak, yükselmek yerine yayılmak, varolan ile yapılan arasındaki ilişkiye özen göstermek bu türden bir yaklaşımın örnekleri olarak kabul edilebilir.

Kimi örneklerde ise yapı ve doğa arasında daha farklı bir ilişki kurulur. Yapı, bulunduğu peyzajdan, ona ait olmayan bir nesne olarak özenle koparılır, ayrıştırılır. Zeminden yukarı kaldırılır, fiziksel olarak teması engellenir. Doğa, yapının altından kesintiye uğramadan akmaya devam eder. Bu etki Farnsworth Evi gibi tüm bileşenlerin ayrıştırıldığı, tüm detaylarının indirgendiği bir yapıda, onu daha da hafifleten, ağırlık ve yekparelik duygusunu kıran bir karardır. Yapı, kendisini meydana getiren tüm bileşenlerin birbirlerinden özenle ayrıştırılması gibi üzerinde konumlandığı doğa parçasından da kopartılmış ve bu, ondaki azaltılmışlığı arttıran bir unsur olarak kullanılmıştır.

T. Ando, tabiat ve mimarlık arasındaki ilişkiyi şu sözleriyle tanımlar: “Yer, daima insanı etkileyen bir güce sahiptir. Tabiatın mantığı insanı sübjektif olarak etkiler, bu mantık onu algılamaya ciddi şekilde çaba gösteren için aşama aşama berraklaşır. Mimarlık, toprağın taleplerine nasıl karşılık verildiği sorusunun yanıtıdır. Başka bir deyişle mimarın mantığı, doğanın mantığına adapte edilmelidir. Mimarlığın amacı, kendi mantığı ile doğanın mantığının çetin bir çatışmanın içinde, birlikte aynı anda varolduğu bir çevre yaratmaktır. Ne birinin diğerini yuttuğu ne de ikisinin tamamen kaynaştığı...” [53] A. Siza da, yapı ile yapının varolacağı doğal çevre arasında kurulması gereken ilişkideki bu gerilimi, “Arazi, olduğu haliyle ele alınabileceği gibi, olabileceği veya olmak istediği halleriyle de ele alınabilir. Bunlar zıt durumlar olabilir, ama aralarında daima bir bağ vardır. Düzen zıtlıkların bir araya getirilmesidir.” sözleriyle ifade etmektedir. [54]

Yapının doğayla bütünleşebilmesindeki bir başka boyut ise, iç ve dış mekan arasındaki geçirgenliktir. Bu hem doğunun geleneksel mimarisinin ve felsefesinin ve hem de batıdaki modern hareketin temel kavramlarından biridir. Mekan üzerine düşündüğümüzde, çoğunlukla kendimizi içinden görür ve hissederiz. İçinde olma duygusu, günlük hayatta çoğunlukla duvarlar olarak karşılaştığımız “sınırlar” tarafından uyandırılır. Sınırlar bizi içe döndürür fakat sınırlanmış mekanın ötesinde bir “dış”ı hissetmemizi de olanaklı kılar. Duvarlar, taşıyıcı bir eleman olma fonksiyonundan yoksun bırakıldığında, kayan ya da serbest duran bölücüler olarak aynı anda istenilen düzene bağlı bir esneklik içerisinde sınırlayıcı ya da birleştirici etkiye sahip olabilirler. Mekansal ayırımın, tıpkı Japonya’nın pirinç kağıdı duvarlarında olduğu gibi şeffaflaştırılması ise, mekanın birkaç destekleyici direk ile bölünebilmesine imkan verecektir ve bu modern teknolojiye aktarıldığında, iskelet strüktürlerdeki “deri ve kemikler” olacaktır. Böyle bir duvar, içindekiler ve dış dünya arasında nefes alan bir deri gibidir, ağır yük taşıyan duvarların oluşturduğu katılığın eritilmesi, hafiflik hissinin kazanılmasını sağlar ve yaşamsal gereksinimleri hafif ve havadar mekanlarda sunar. İç ve dışı ayıran sınırın geçirgenliği, gözün uzaysal düzeni sağlayan diğer elemanları: ağaçları, taşları, bulutları, dağları...algılanmasına izin verir. Doğayla insan arasında bir ilişki kurulur. Modern dünyada cam ve çelik gibi yeni materyaller ve yapım teknikleriyle sağlanan bu hafiflik ve geçirgenlik arayışı, muhtemelen uzakdoğu’nun yapı kültüründen gelen yüzlerce yıllık mekansal düşünce ve organizasyonlarına dayanmaktadır. [49]



Şekil 5.15 16. yüzyıl uzakdoğusunda konut (Blaser, 1996)

İç ve dış ile ilgili olarak Çin bilgisi Laotse “İkisinin de orijini birdir, sadece isimleri farklıdır. Sır, birlikteliklerinde yatmaktadır.” demektedir. Mimar için iç ve dış arasındaki gerilimin üstesinden gelmek, mekanın sürekliliğini sağlamayı da beraberinde taşıyan, temel bir görevdir. Bu, sınırlı ve geçici olarak mekanın kompartımanlara ayrıştırılmasından, esnek / serbest mekanlara doğru bir dönüşüm ile başlar (Mies van der Rohe’de gördüğümüz), sınırların kapalı katılığının eritilmesi, içle dışın entegrasyonu ve yapının doğayla bütünleşerek daha büyük bir birliğe ulaşmasıyla devam eder. Mekanın sürekliliği ve entegrasyonu ile ilgili eski Çin düşüncesi soruyu hem sormakta, hem de cevabını vermektedir: “Bahçe nerede biter ve ev nerede başlar? Bahçe nerede başlar ve ev nerede biter?” [49] İç ve dış mekanın bütünlüğünü sağlamak, yapının kurduğu mekanı önce yakın çevresiyle sonra bulunduğu coğrafya ile ve giderek tüm yeryüzündeki mekan ile birleştirmek ve onu sonsuz mekana katmak, mekansal anlamda bir bütünlük, teklik ve yalınlık duygusunu var etmektedir... (Şekil 5.15)

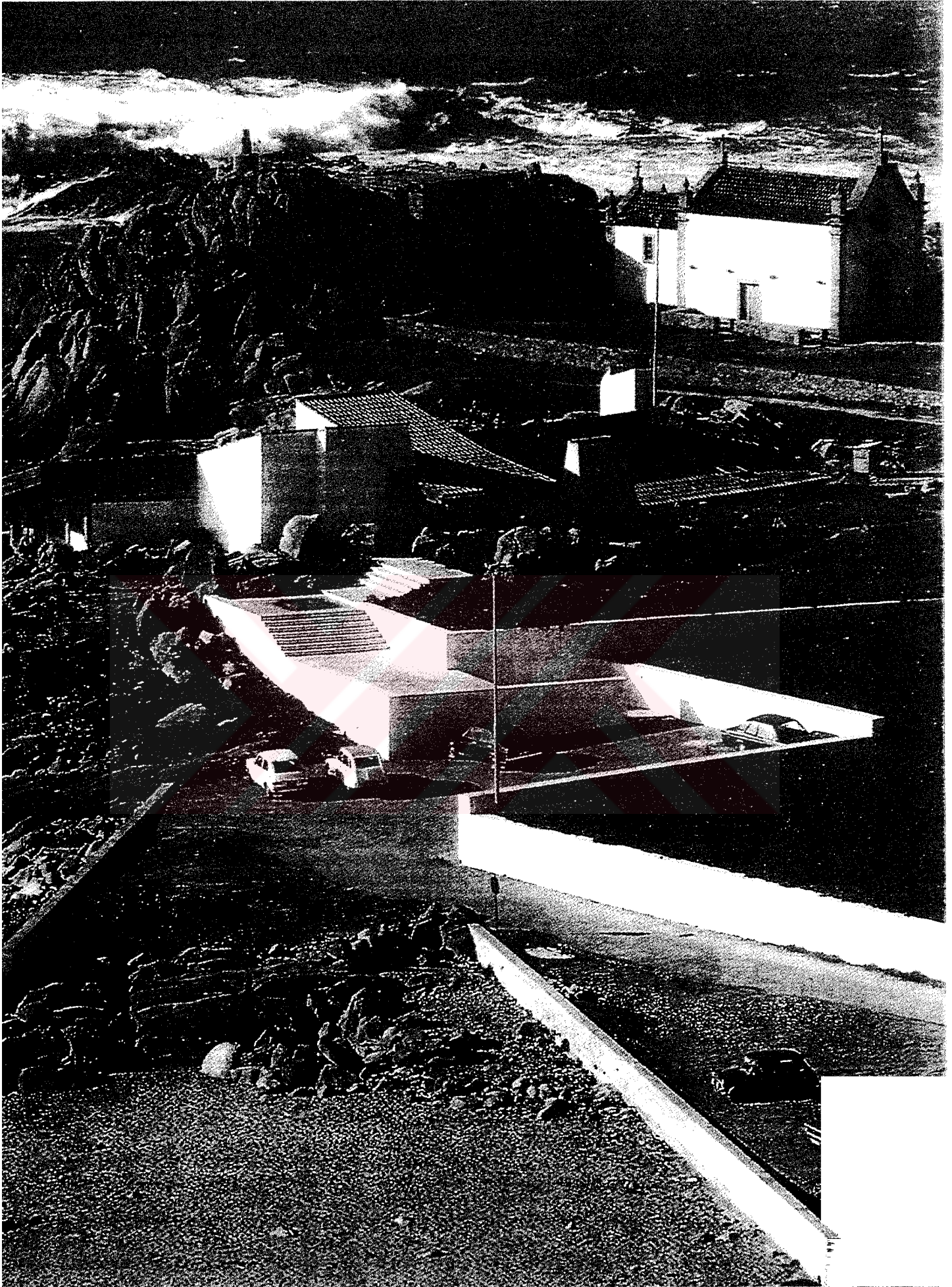
Boa Nova Restoranı / Leca da Palmeira / 1958 – 1963 / A. Siza

Boa Nova Restoranı, A. Siza’nın başyapıtlarından biridir. Atlantik okyanusunun kıyısındaki kayalık bir burunda inşa edilen yapı geometrisiyle, hacimlerin birbirleriyle ve bölgenin jeolojik yapısıyla kurduğu ilişkiyle yalın bir mimari dile sahiptir.

Kurulan platformlar ve çevre duvarları, bir ağacı toprağa bağlayan kökler gibi, yapıyı adeta zemine bağlıyor. Etkisi uyandırmakta, yapıyı meydana getiren hacimlerdeki ayrışma ve çatı hareketleri de yapının tasarım kurgusunda kayalık dokunun sert karakterinin bir yansıması olarak okunabilmektedir. Tüm bu etkiler, Boa Nova’nın içinde bulunduğu eşsiz doğa parçasını ezmediği ya da onun içinde eriyip yok olmadan varolabilmeyi başardığı yalın bir mimariyi olanaklı kılmaktadır. Yapı böylece bulunduğu çevreyle tutarlı bir ilişki kurmakta, tıpkı iç ve dış mekan arasındaki geçirgenliğin sağladığı bütünlük hissine benzer bir bütünlüğe, tekliğe ve yalınlık duygusuna ulaşmaktadır. (Şekil 5.16)

Senan Evi / İzmir / 1999 / Nevzat Sayın

Senan Evi, İzmir-Dikili’de kırsal bir yerleşim içerisinde hafta sonu evi olarak tasarlanmış bir yapıdır. Tümünüyle yöresel malzemeler ve işçilik kullanılarak inşa edilen yapı, hem tasarımı hem de uygulamasındaki tavır ile “tasarlanmış” bir yapı



Şekil 5.16 Boa Nova Restoranı, Leca da Palmeira



Şekil 5.17 Senan evi, Dikili, İzmir, Nevzat Sayın

olarak içinde bulunduğu yöresel mimari örneklerden ayırt edilebilmekte, hem de bulunduğu dokuyu bozmadan bir parçası olabilmektedir. Bu da Senan Evi'nin, yapı ve yapay çevre arasında tarifi olmaya çalışılan yalın ilişki için doğru bir örnek olmasını sağlamaktadır. (Şekil 5.17)

5.2 Mimarlığın Özüne Yaklaşmak

Mimarlıktaki yalınlık, mimarinin kendisini meydana getiren öze bağlanarak tüm ikincil, esasa ait olmayan unsurlardan kurtulabilmesiyle mümkün olmaktadır. Öyleyse tarihin çok farklı dönemlerine ait olan bu yapıları bir arada tutan şey, mimarlığın esasına ilişkin ortak olarak yakaladıkları değerler ve belki bundan da önemlisi, bu değerleri öne çıkartabilmek için daha az önemli diğer unsurları eleyebilme yetenekleri olmalıdır. (Kuşkusuz bu eleme, modern ve modern öncesi dönemlerde, daha önce de ele alındığı gibi, çok farklı gerekçelere dayanmaktadır.) Bu durumda mimarinin esası olarak görülen unsurların yeniden gözden geçirilmesi önemlidir :

Vitruvius'un başarılı bir mimarlık için varlığını şart koştuğu üç temel öge, antikiteden günümüze kadar geçen zamana ve kavramsal çalkantılara rağmen geçerliliğini halen korumaktadır. Firmitas – Utilitas ve Venustas yani bugünün terimleriyle Strüktür – İşlev ve Güzellik, hala başarılı bir mimarlığın temelini oluşturmaktadır. Zaman içinde farklı mimari tutumlar bu sıralamadaki öncelikleri değiştirmiş, kimileri işlevselliği, kimileri güzelliği birincil önemle ele almışlardır.

Bunlar mimarlık kavramını var eden temel bileşenlerdir ve mimarlık bu temel bileşenler ışığında, en indirgenmiş tanımıyla “mekanlar” yaratmaktadır. Bruno Zevi, “Saper Vedere L'Architettura”da mimarlığı birtakım genişlik, uzunluk ve yüksekliklerin toplamı olmasının ötesinde, kişinin duyup yaşadığı, içinde gezinip dolaştığı boşluğun, kapsanan bir mekanın (spazio racchiuso'nun) yani iç mekanın ta kendisi olarak tanımlamaktadır. [47] B. Zevi'ye göre mekan mimarlığın özüdür.

Mimarlık, gerçekliğini örten tüm fazlalıklarından kurtuldukça ya da onları kendi dönemindeki diğer ürünlere göre azaltabildikçe, mimarlığın özü olan mekana ve mimarlığın temel bileşenlerine yaklaşmıştır. Mimarlıktaki yalınlık temelde bu azaltma eğilimiyle ilgilidir ve yalın ürünler arasındaki gizemli bütünlük duygusu da

mimarlığın bu en temel bileşenlerine karşı varolan, arınarak ve onlara yaklaştıkça netleşen bir tavır birlikteliğinde yatmaktadır.

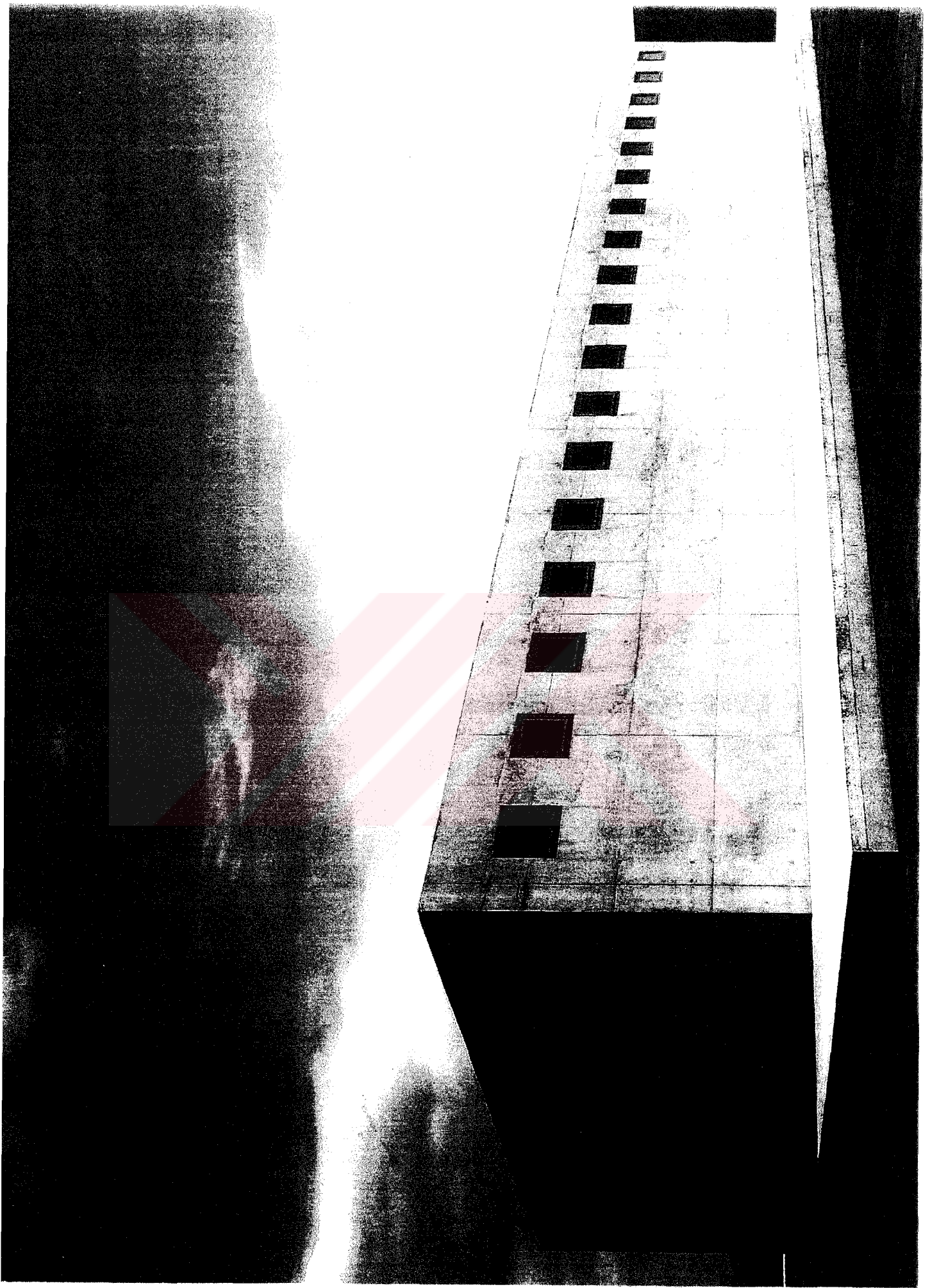
İşlev (kullanışlı olanın güzelliği)

Bir Shaker sandalyesiyle, W. Gropius'un tasarımları arasında ya da bir zanaatkarın ürettiği basit bir gereçte böylesine bir tavır birlikteliğini bulmak mümkündür. İşlev, bu örneklerin hepsinde tasarımın temel hareket noktasıdır ve güzellik işlevin kusursuzca yerine getirilmesiyle kendiliğinden varolmakta, biçim işlevi izlemektedir. Fonksiyonel olanın güzelliği, bir Shaker'ın tüm yaşamını biçimlendiren radikal ahlak prensipleriyle, W. Gropius'un yapıya ve mimarlığa kurgusal bakış açısıyla ve bir zanaatkar için ise nesilden nesile arınarak kendisine ulaşan anonim bir kalıp dağarcığıyla ilişkilidir. Bilginin kaynağı çok farklıdır ama yine de bu temel düşünce zanaatın anonim üretimiyle, modern mimarlıktaki fonksiyonalist eğilimi, ya da Hristiyanlığın en radikal mezheplerinden birine ait tasarımları açıkça birbirine bağlayabilmektedir.

Yalnızca fonksiyonellik temeline dayandırılarak üretilen bir nesne ya da mimari tasarım, geleneksel güzellik kaygılarından, süslemeden, zamanının üslup tartışmalarından, tarihsel göndermelerden, tasarımcının ya da kullanıcının kimliğini ortaya koymaya yönelik zorlamalardan bütünüyle sıyrılmış olmakta ve referanslarını yalnızca tasarımın ardındaki gerekçede, yani işlevde bulmaktadır. Bu durum ise tasarıma bulunduğu zaman dilimiyle ya da herhangi bir "izm" ile etiketlenmesi mümkün olmayan zaman üstü bir nitelik katmaktadır. Biçim, kendisini sorgulatmayacak kadar net olarak işlevin bir sonucu olduğundan, tasarım daha kolay kavranmakta ve insan zihninde yalın bir etkiye sahip olmaktadır.

Form (temel geometrik formlar)

Modern öncesi dönemler ile erken dönem modernizmi ve sonrasındaki pek çok yalın mimarlık ürününün ardındaki ortak etkinin bir kaynağı da birincil geometrik formlardır. Bu formlar yalındır çünkü zihin onları diğer tüm biçimlerden daha kolay kavrayabilmektedir. Bu kolay kavranabilirlik ise onlara, zaman ve mekanca aşkın bir güzellik sağlamaktadır. Zaman hızla akıp gitmekte ve her şey büyük bir değişim göstermektedir ancak insan zihnindeki bu gizemli soyut geometriye bağlanmak çoğu kez bir tasarımın zamanla birlikte değişmeyen ve hep aynı kalan ayrıcalıklı bir nitelik kazanmasını sağlamaktadır. Birincil geometrik formları temel alan mimarlık ürünleri



Şekil 5.18 Ofis&depo, Dresden, Gerhard Merz

de, biçimlerinin sağladığı “net”liği ve “apaçıklığı”lığı ayakta durdukça muhafaza edebilmektedirler. Luxor Tapınağı’nda, Parthenon’da, Villa Savoye’da ya da Farnsworth Evi’nde tüm zamansal ve mimari farklılıklara rağmen varolan yalın etkinin ardında yatan da, tasarımın bu birincil geometrik formlara dayandırılmış olmasıdır.

Mimari tasarım bütünüyle işlevselliğe bağlı olarak kurulabileceği gibi, tasarımın form ile başlaması da mümkündür. Formlar arındırıldığında ve özlerine inilmek istendiğinde ise, Platon’un her formun altında yattığını ileri sürdüğü en ‘yalın’ ve geometrik bakımdan kusursuz birincil geometrik biçimlere ulaşılmaktadır. Bu da 5000 yıl öncesinin Antik Mısır mimarlığını, Antik Yunan ve Roma mimarlıklarını, aydınlanma çağı mimarisini, erken dönem modernizmindeki purist-rasyonalist eğilimi ve neo-rasyonalist mimarlık kuramlarını birbirlerine yaklaştırmakta, neredeyse aynı bütünün parçaları yapmaktadır. (Şekil 5.18)

Mekan (mekansal boşluk)

Mekan mimarlığın özüdür. Mimarlık yalınlaştıkça yani özüne yaklaştıkça mekan gücünü daha çok hissettirmeye başlar. Mekan, onu kuşatan sınırlar arasında sessizce yayılan bir kuvvettir. Mimarlık yüklerinden kurtulmayı başardıkça boş mekan yoğunlaşır varlığı giderek netlik kazanır ve sonunda tıpkı taş, ahşap ya da diğer herhangi bir malzeme gibi masif bir kütle olarak belirir. [48]Yalın bir iç mekan ancak içinde varlığı bu denli net olarak okunabilen bir ‘boşluk’la varolur. Geleneksel Japon konutlarında, Mies van der Rohe’nin Barselona Pavyonu’nda, Cistercian manastırlarında ya da son yılların minimalist iç mekan düzenlemelerindeki ortak etki, boş mekanın olanca gücüyle varlığını hissettirmesinde yatmaktadır. Tüm bu örneklerde boşluk, bir eksiklik ya da tamamlanmamışlık değil aksine mimarlığın ortaya koyduğu temel değerdir.

Laotse’nin boşluğa dair görüşleri bu yaklaşımla paralellik göstermektedir: “...çamur çömlekçi tarafından testi olacak biçimde şekillendirilir ama testi yaratan içindeki boşluktur, pencereler ve kapılar duvarlara yerleştirilirler ve aradaki mekan evi meydana getirir... Görünebilir olan maddi formu yaratır, ona değerini kazandıran ise görünmeyendir.” [49] (Şekil 5.19)

Boş mekanı olanaklı kılan iki temel unsurdan söz edilebilir. Bunlardan ilki ‘duvar’ın yalnızca istenilen yerde kullanılmasına olanak veren iskelet sistemdir. Bu sistem uzakdoğu’nun geleneksel mimarisinde yüzyıllardır bilinmektedir, batıda ise endüstri



Şekil 5.19 Forum Hamamları, Pompeii, İtalya (Pawson, 1998)

devriminin teknolojik yenilikleriyle birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Mies van der Rohe'nin yapılarındaki serbest mekan kurgusunu ya da geleneksel Japon konutlarında hafif bölücülerle parçalanmış ya da bütünleştirilen çok fonksiyonlu mekan kullanımını mümkün kılan da budur. Diğer önemli etken ise, mimari faktörlerden çok kullanıcıların yaşam felsefesine ait bir durumdur. Güçlü bir mimari boşluğu var etmek kadar onun etkisini sürdürmek de önemlidir. Bu da az (yeterli) miktarda obje ile yaşama becerisine sahip olmakla doğrudan ilgilidir çünkü, mekanı kuşatan, onu okunur kılan duvarlar, objeler için bir fon ya da mesnet olmaya başladıkça bu tanımlayıcı etki kaybolmaya, mekan da okunaklılığını yitirmeye başlar. Bu yeti Japon uygarlığının temel karakteristiklerindendir. Lafcadio Hearn'ın, "Japon uygarlığının dehası" başlıklı yazısında bu durum, batı dünyasının objelere olan bağımlılığına ve güçsüzlüğüne karşı temel bir üstünlük olarak gösterilmektedir... [50]

Mekansal boşluk ve onun okunaklılığı, hem Barselona Pavyonu'ndaki dinamik, heyecan veren, duvarlar arasında yayılan kurgulanmış modernist bir mekan için hem de Le Thoronet manastırının 1000 senedir ayakta duran yalın taş duvarları arasında varolan sakin, ağırbaşlı ve durağan mekan için varlığı apaçık hissedilen ortak bir niteliktir. Günümüzde ise mekansal boşluk, J. Pawson, S. Kuramata ve C. Silvestrin gibi minimalist mimarların tasarımlarında dikkatle kurguladıkları, ortaya çıkardıkları temel unsur ve belki de mimarlıklarının asıl sözüdür.

Yukarda ele alınan başlıklarla, çalışma kapsamında incelenen mimari yaklaşımların hemen hepsinde varolan ve ikincil unsurların geri planda tutulmasıyla netleşen, mimarlığın temel bileşenlerine ve mekana karşı izlenilen 'ortak tutum' ele alınmıştır. Carlos Alberto Baeza da "more with less" isimli yazısında, yalnızca gerçek değerleriyle kurulan ve bir 'izm' olarak etiketlenmesi mümkün olmayan bir mimarlıktan bahseder. C.A. Baeza'ya göre bu, ancak düşünce, ışık ve mekan kavramları üzerine kurulan bir mimarlıktır. Buradaki düşünce işlev, bağlam, kompozisyon ve konstrüksiyonu içine alan bir bütündür. Bir düşünce üzerine doğan, gerekli mekanlarla şekillenen ve ışıqla gerginleştirilen bu mimarlık, insanların kendilerine yalnızca mimarlık tarafından sunulabilen bir güzelliği bulmalarına olanak verir. Sunulan mekanlar net, basit, açık mekanlardır ve Bernini'nin tasarımlarındaki kesinliği, L. Barragan'ın mimarisindeki doğallığı taşımaktadırlar. [51]

5.3 Yalın Mimarlığın Var Ettiği Değerler

Yalın mimari mekanlarda sessizlik, zamansızlık, görsel basitlik, kusursuzluk ya da eksiklik / tamamlanmamışlık (imperfection) gibi bazı ortak niteliklerin varlıklarından söz etmek mümkündür. Bu bölümde son olarak, tez çalışması boyunca ortaya konmak istenen mimari değeri tanımlamak için sıklıkla baş vurulan bu niteliklere değinilecektir...

Zamansızlık, gücünü mimarlığın özündeki değerlerden alan, tarihsel referanslara ya da kısa ömürlü akımlara bağlanmayan bir mimarlıkla varolmaktadır. Bu, kolayca etiketlenebilen, mimarlık tarihinde tanımlı bir alana sıkıştırılabilir bir mimarlık değildir. Mimarinin kendisini tasarlayana ait izlerden olabildiğince sıyrılmış olması bu niteliği güçlendiren başka bir unsurdur. Mimarların imzalarını taşıyan yapılar, gerçek problemlerin yanında sürekli tekrarlanarak tasarımcının kimliğini belirginleştiren ikincil unsurların da tasarımın bir parçası olduğunun göstergesidir. Yalın bir mimarlık çoğu kez zamansız ve imzasız bir mimarlıktır. C. Silvestrin de tasarımları ardındaki temel hedefini açıklarken benzer bir yaklaşımı tarifler: kim ya da ne tarafından, ne zaman tasarlandığı / oluştuğu okunamayan, kişisel ifadenin olabildiğince tasarımdan uzak tutulduğu bir mimarlık... ve aşk gibi zamansız bir güzelliğin arayışı...

Sessizlik de yalın bir mimariyi ve özellikle de yalın bir iç mekanı tariflemek için varlığından sıklıkla bahsedilen bir niteliktir. Öyle mekanlar vardır ki, içinde büyük bir huzur, dinginlik ve düzen vardır. Bu mekanlarda varolan her şey, varlığını sorgulatmayacak ve insanın zihninde bir karmaşaya, çelişkiye ya da tedirginliğe yol açmayacak şekilde dengededir. Eksikliğiyle ya da fazlalığıyla mekana zarar veren hiçbir şey yoktur. Bu mekanlar sessizdirler ve bizi de sessizleştirirler, adeta zamanın akışını durdurmuşçasına bir etki taşırlar. [48] W. Blaser için Barselona Pavyonu böyle bir mekandır. Burada varolan mekan gürültüye, boş söze engel olur. Bizi sessizleştirir ve yoğun bir düşünceye doğru yönlendirir. [49] Bu hisse yakın etkilerin günümüzün bazı minimalist tasarımlarında da varolduğunu söylemek mümkündür. İ. Bilgin ve M. Karaören ise benzer bir etkiden Aldo Rossi'nin arketipleri aradığı, mecazlardan ve yan anlamlardan arındırılmış mimarisini tanımlarken bahsederler. Ancak A. Rossi'nin mimarlığını 'sessiz' yerine 'dili tutulmuş' olarak tariflemenin daha doğru olduğunu da vurgularlar. [39]

Görsel basitlik, ele alınan örneklerin hemen hepsinde varolan ortak bir özelliktir. Bu, insanın yapıyı ve onun yarattığı mekanı kolayca kavrayabilir olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Burada sözü edilen basitlik aslında fazlanın az ile ifade edilebilmesini sağlayan bir ‘yoğunluk’tur. C. Silvestrin, benzer bir yalınlığı tabiatta ve insan bedeninde bulmaktadır. İnsan bedeni basit görünümüler ardında varolabilecek gelişmişliğin en çarpıcı örneğidir. Bir Mondrian tablosu ya da bir Cistercian manastırı için de aynı görsel basitlikten ve yine aynı yoğunluk ve gelişmişlikten söz edebiliriz. [48] Aslında bunların hiçbirinde görünümüleri dışında ‘basit’ olan bir şey bulunmamaktadır. Hepsi büyük bir bilginin ve emeğin yoğunlaşmış biçimidir. ‘Düzen’ ve ‘tekrar’, J. Pawson’un kolay kavranabilirliği ve dolayısıyla da görsel basitliği mümkün kıldığına inandığı unsurlardır. [3] 19. yüzyılın mühendislik yapılarında, Antik Grek tapınaklarında ya da pek çok modern yapıda strüktürel elemanların tekrarına bağlı bir düzen ve tekrarın bulunduğu ve bunların mümkün kıldığı görsel basitlikten söz etmek mümkündür.

Kusursuzluk ya da *Tamamlanmamışlık*, yani birbirinin zıddı olan iki ayrı nitelik, özellikle mimari üretimin malzeme kullanımı ve detaylandırma boyutunda izlenen bir tavır olarak yalınlık etkisinin varolmasında önemlidir. Kusursuzluk, malzemelerin en indirgenmiş detaylarla, insan eli değmemişçesine mükemmelce bir araya getirilişleriyle varolur. Özellikle 90’lı yılların minimalistleri bu tavrı sert, keskin, soğuk, pürüzsüz ve dokunulmaz etki taşıyan malzemeler ve onların yüzey etkilerini kullanarak daha da güçlendirmişlerdir. Mies van der Rohe ise kuşkusuz erken dönem modernist mimarları arasında bu mükemmeliyetçiliğin en açık olarak gözlendiği mimardır. Bu tutumun tersi kabul edilebilecek; doğal malzemelerin az işlenerek doğadaki hallerine yakın biçimde kullanıldığı, dokuları ve organik yapılarının vurgulandığı, el işçiliğinin izlerinin gizlenmediği bir mimari yaklaşım ise daha samimi ve doğal bir tutumla yalınlığa ulaşmaktadır. Bu yaklaşımın, uzakdoğu’nun estetik anlayışına ve zanaatsal üretime yakın bir tutum olduğunu, mükemmeliyetçi tavrınsa daha çok batının idealize edilmiş estetik prensipleriyle yakınlık gösterdiğini söyleyebiliriz. Mimari üretimde birbirine tümüyle zıtmış gibi görünen bu iki anlayış da, farklı duygularla sadelik etkisini mimariye kazandırabilmektedir.

6. SONUÇ

Bu çalışma, birbirlerine çok uzak gibi görünen düşüncelerin ve düzenlerin kesişim noktasındaki “yalınlık” değerini kavrayabilme çabasının bir sonucudur. Çalışmanın ilk dört bölümünde, bu değer tarih boyunca insan yaşamında ve mimarlıkta bulduğu karşılıkları araştırılmış ve keskin çizgilerle sınırlandırılmayan gruplar altında toplanmıştır. Beşinci bölümde ise, hem yalınlık kavramını var eden somut mimari unsurlar hem de yalınlığın mekana kattığı değerler araştırılmıştır. Ve tüm bu çalışmanın sonucunda da, mimarlıktaki yalınlığı daha iyi kavramayı mümkün kılan bazı sonuçlara ulaşılabilmektedir...

Süsten, fazlalıktan ve her tür karmaşadan arınmışlık gibi yüklendiği estetik niteliklerin ötesinde sadelik, ahlaki ve yaşamsal boyutlara sahiptir. Bu boyut, dünyevilikten, kendini ya da çıkarlarını düşünmekten, ikiyüzlülüktен, gösteriştен arınmış olmak ve samimiyet gibi değerleri içerir. Gizlememek, örtmemek başka görüntüler arkasına saklanmamak ve çıplak olanla yüzleşmekse, ödülü “hakikat” olan ve daima sancılı bir süreci gerektiren güç bir eylem olmuştur. [33] Hristiyanlıktan, Budizm’e ya da Antik Grek felsefesine kadar pek çok yaklaşım yalınlığı yaşamsal bir prensip ve bir erdem olarak kabul eder. Sadelik düşüncesinin beraberinde varolan gösteriştен uzak kalmak, ölçülü olmak, gereğinden fazla tüketmemek, paylaşmak gibi tutumlar da tüm bu manevi gelenekler ve kültürler tarafından övülen yaklaşımlardır.

Sadelik, ruhu arındıran ve insanı içsel sakinliğe ulaştıran bir erdemdir. Önemsiz olandan uzak kalmayı, böylelikle varlığın özüne yaklaşabilmeyi, özgürlük ve serbestliği hissederek yaşayabilmeyi olanaklı kılar. Sadelik, insanları gündelik yaşamın karmaşasından ve kalabalıklığından uzaklaştırarak, daha huzurlu olabilmelerine ve kendileriyle baş başa kalmalarına olanak verir. Shakerlar, Cistercianlar gibi manevi gelenekler yaşamlarındaki her şey gibi mekanlarını da sadeleştirerek ulaştıkları içsel huzuru fiziksel çevrelerine yansıtmışlardır. Bu bağlamda, yapılarındaki yalınlık dini inançlarının ve buna bağlı yaşam prensiplerinin fiziksel bir dışavurumudur. İbadethaneleri başta olmak üzere tüm yapılarını, insanın Tanrı ile kuracağı ilişkide dikkat dağıtacak, zamansal ve maddi kayba neden olacak

süslerden ve mimarinin özüne ait olmayan ikincil unsurlardan uzak tutmuşlardır. Günümüz dünyasında ise pek çok tasarımcı bu süreci tersine çevirerek daha yalın ve huzurlu bir yaşamı, kurguladıkları sakin mekanlar ile sağlamaya çalışmaktadır. Böylece yalınlık, temellerini mistisizmden ve yaşamın manevi boyutundan alan bir sonuç olmaktan çıkmış ve tasarımcı için bir amaca dönüşmüştür. Bu, modern öncesi manevi geleneklerce ortaya konan yalın mimarlık ile erken dönem modernizmi ve sonrasındaki mimari kurgunun birbirinden ayrıldığı temel noktalardan biridir.

Sadelik, bir mimarlık ürününde ancak hem manevi ve yaşamsal ve hem de görsel boyutuyla bir arada varolduğunda gerçek gücüyle hissedilmektedir. Sadece görsel yalınlık, bu niteliğin bütünüyle varolması için çoğu kez yeterli olmaz. Yapının ardındaki düşüncenin fiziksel sakinliği destekleyen manevi boyutu, bu niteliğin bir bütün olarak hissedilmesini sağlar. Görsel sadeliğin, inancın, prensiplerin ve yaşamın kendisinin bir sürekliliği biçiminde varolduğu Cistercian manastırları, Quaker toplantı evleri ya da geleneksel Japon mekanları, bu birlikteliğin güçlü olarak varolduğu mekanlardandır. Bu manevi yön, yerini tüketim ya da imaj gibi kavramın özüyle bağdaşmayan unsurlara bıraktığında, yalnızca görsel boyuta indirgenmiş bir yalınlık, gerçek anlamına ve etkisine sahip olamamaktadır.

Sadelik, “azaltma” ve “indirgeme” yoluyla sağlanan bir gelişmişliktir. Öze ait olmayan her fazlalık bu niteliğe zarar verir. Bu, bir sanat ya da mimarlık ürününün her bileşeninin, her detayının özüne indirgendiği ya da yoğunlaştırıldığında ulaşılabilen bir niteliktir. Azalttıkça / indirgedikçe öze yaklaşılr ve bu eylem devam ettirildiğinde bir sınıra ulaşılır. J. Pawson’un bir sanat ya da mimarlık ürünü için en yalın hal olarak tanımladığı bu sınır, her iki tarafına geçildiğinde de değer yitirmeye başlanılan, üzerinde durulması ise neredeyse imkansız ince bir çizgi gibidir. Daha yalın, daha “az” olana ulaşmak bu nedenle paradoksal biçimde daha çok bilgi, ustalık, çaba ve sabır anlamına gelmektedir. F.L. Wright’ın vurguladığı gibi yalınlık gayret gerektirir, hiçbir şey kendi kendine basit kabul edilmemeli ve her şeyin basitliği yeniden gözden geçirilmelidir ve “üç çizginin yettiği yerde beş çizgi” F.L. Wright’a göre ancak budalalıktır. Sözü edilen bu basitlik bir “yoğunluk” ifadesidir; çünkü özüne indirgenebilmiş nitelikli ürünlerde, tıpkı bir Mondrian tablosu ya da bir Shaker sandalyesinde olduğu gibi, görsel basitliğin ötesinde basit olan hiçbir şey yoktur. Hepsi ardında harcanan yoğun gayretin, bilgi birikiminin ve dehanın en duru haliyle ortaya konmasıdır aslında...

Mimarlıktaki sadelik ancak mimarının kendisini meydana getiren öze bağlanarak ikincil unsurlardan kurtulabilmesiyle mümkün olmuştur. A.C. Baeza “More with Less” isimli yazısında bu hakiki mimarlığın düşünce, ışık ve mekan üzerine kurulabileceğini savunur. [51] Mimarlık öncelikle kendini var edecek bir düşünceye ihtiyaç duyar, yapının işlevi doğrultusunda hizmet etmesini, çevresiyle kuracağı ilişkiyi, konstrüksiyonunu ve fiziksel şekillenişini belirleyen bu düşünce mekanları oluşturur ve mekanlarla insan arasındaki ilişki de ışıkla tanımlanır. Sonradan eklenerek mimari tasarlama sürecine katılan her yapay bileşen mimariyi gerçekliğinden, özünden ve yalınlıktan uzaklaştırır. Yalınlık bu yönüyle yapılması gerekenle yapılan arasındaki hassas bir denge olarak görülebilir.

Tabiat, yalınlığıyla pek çok tasarımcıya yol gösterir. Doğada varolan her şey ardındaki işlevle sıkı sıkıya bağlıdır, anlamsız, gereksiz ya da fazla olan hiçbir şey yoktur. C. Silvestrin tabiattaki bu yalınlığın en iyi örneği olarak insan bedenini görür. Sade görüntüsünün ardında akıl almaz düzeyde gelişmiş ve karmaşık bir organizmadır insan. Heinrich Heine ise “Usta bir şair gibi tabiat en basitle en büyük etkileri üretmeyi bilir.” sözleriyle doğadaki denge ve ilişkiler ağının gücünü ortaya koymuştur.

Endüstri devrimi, tüm insanlık tarihi gibi mimarlık tarihi için de bir dönüm noktası olmuştur. Endüstri devrimiyle birlikte geleneksel güzellik anlayışından uzaklaşarak, yeni ve mutlak bir güzellikten bahsedilmeye başlanmıştır. 19. yüzyılda yeni malzeme ve teknolojileri geleneksel detaylar ve süslemelerle birlikte kullanan tasarım yaklaşımı, 20. yüzyıl başlarında süslemecilikten ve eklektisizmden bütünüyle sıyrılarak tutarlı ve yalın bir mimarlık diline dönüşmüştür. 20. yüzyıl başındaki modernist hareket, 19. yüzyılda birbirinden koparak farklı yönlerde ilerlemeye başlayan bilim ve sanatı yeniden bir araya getirmiştir. Modern hareket mimarlığı karmaşık ve çelişkili konumundan kurtarmaya ve modern dünya içinde mimarlığın gerçeğini yeniden keşfetmeye çalışmıştır. Bu da, mimarlığı ağırlaştıran her tür fazlalıktan ve ikilikten “arınma” ile mümkün olmuştur. Biçimler bütün tarihsel giysilerinden, süslemelerden soyutlanıp olabildiğince çıplak, sadece içsel özellikleriyle kullanılmışlardır. Güzellik arınmanın doğal bir sonucu olmuş ve bu arınmanın mimari ifadeleri yapının sadeliği, teknolojinin okunaklılığı ve malzemenin saflığı gibi üç temel unsurla şekillenmiştir. [33] Böylece mimarlık özüne dönmeye ve gerçek problemleriyle uğraşmaya başlamıştır.

Modern öncesi dönemde bazı manevi geleneklerin yaşam prensiplerinin sürekliliği olarak ortaya konan yalınlık modernizmle birlikte dayanaklarını mimarlığın özünden alan tutarlı bir mimarlık diline dönüşmüştür. Bu iki dönem arasındaki farklılık yaşamla mimarlık arasındaki ilişkinin farklılığında yatmaktadır. Modernizmden önce mimarlık dönemin sosyal, kültürel ve toplumsal yaşantısının bir uzantısı ve hatta ta kendisiyken, modernizm ile birlikte bu özelliğinden sıyrılmıştır. Bina bir nesne olarak parçalanan, bölünen, araştırılan ve aklın bir ürünü olarak oraya konup gerekçelerini mimarlığın kendinden alan bir yaklaşımla kurgulanmaya ve en yalın haline çekilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmasında ele alınan mimarlık tarihinin çok farklı dönemlerine ait yapıları bir arada tutan şey de, mimarlığın özüne ilişkin yakaladıkları ortak değerler ve belki bundan da önemlisi bu değerleri öne çıkartabilmek için daha az önemli diğer unsurları eleyebilme yetenekleridir. Mimarlıktaki yalınlık temelde bu azaltma eğilimiyle ilgilidir ve yalın ürünler arasındaki gizemli bütünlük duygusu da mimarlığın bu temel bileşenlerine karşı varolan, arınarak ve onlara yaklaştıkça netleşen tavır birlikteliğinde yatmaktadır. Çalışmanın beşinci bölümünde işlevsel olanın güzelliği, birincil geometrik formların kullanımı ve boş mekanın yaratılıp korunması şeklinde özetlenebilecek olan bu tavır birliktelikleri ele alınmıştır. Ayrıca zamansızlık, sessizlik, kusursuzluk, eksiklik, görsel basitlik yalın ürünlerin taşıdığı bazı ortak nitelikler olarak ileri sürülmüş ve incelenmiştir.

Sadelik, hem elit sınıfın aristokratik beğenilerini, hem de kırsal bölgelerin üretimlerindeki çekingen anonimliği kucaklayan bir niteliktir. Öyle ki, Mies van der Rohe'nin ya da Palladio'nun entelektüel çalışmaları ile Anadolu'daki taş ya da kerpiç yapılar arasında pek çok ortak nitelikler bulunmaktadır. Bu durum kaçınılmaz olarak, yüksek sanat ve kırsal kesimin anonim üretiminin ortak bir kökleri olduğunu ve tüm büyük sanat ürünlerinin temel aldığı ve içgüdüsel olarak ortaya konan bazı mutlak değerlerin varlığını düşündürmektedir. [3]

Sadeliğin tadını yakalayabilmek için, etrafımızı kuşatan ve sayıları her geçen gün artan hem mekansal hem de manevi yönüyle yaşam alanımızı daraltan aidiyetlerimizin farkına varmak büyük önem taşır. Orta halli bir ailenin yaklaşık birkaç yüz eşyasının olduğu 19. yüzyıla bile kıyaslandığında, bugün binlerce objenin içinde boğulmakta olduğumuzu görmekteyiz. Birçoğu yaşamlarımızı kolaylaştırmak söylemiyle çıkan, gelişen teknoloji ürünü pek çok obje beraberinde kendilerine ait sorunları da yaşamlarımıza taşımakta, bu ürünler benzerlerinden öne çıkmak için

tuhaf tasarımlarla giydirilmekte ve modern insanı, farkında olmadan kendine zulüm eden bir tüketim bilinçsizliğine sürüklemektedir. İnsanlar tükettikçe yaşamlarını zenginleştirmek yerine ağırlaştırmaktadır. İyi tasarım olabildiğince azı tasarlamaktır ve yaşadığımız bu kaos içinde tasarımcılar için daha azı tasarlamak, gerçekten önemli olanı vurgulayabilmek için önemsiz olandan kurtulmak neredeyse toplumsal bir sorumluluk haline gelmiştir.

Her şeyde olduğu gibi “azaltmanın” ve “indirgemenin” de fazlalığı, sadeliğe zarar verir. Bu durum samimiyetin kaybolmasına ve insan doğasını rahatsız eden bir yapaylığa neden olur. 1990 sonrası minimalist mimarlık için en büyük sorun belki de, bu indirgenerek ulaşılan sınırın ötesine geçmiş olmak ve azaltma eyleminin durması gereken o doğru noktayı aşmaktır. Bütün tasarım, üretim ve detaylar, her şey öylesine kusursuzdur ve öylesine azaltılmıştır ki, o mekanı kullanacak insan gerçeğinin ve mimarının en temel unsurlarının dahi geride bırakıldığı söylenebilir. Hatta minimalist mekan düzenlemeleri bazen, yaşamak için üretilen bir mekandan çok izlemek ya da sadece fotoğraflanmak için yaratılmış bir sanat objesine dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir.

Belirli bir zaman diliminin karakteristik etkilerinden ve tasarımcının kişisel izlerinden arınmışlık, fazlalıkların atılmasıyla gerçek gücüne ulaşılan mekansal boşluk, mekanın sağladığı sessizlik, üretimde izlenen mükemmeliyetçilik ya da samimi doğallık, mimari yalınlık etkisi taşıyan pek çok yapının ortak karakteristiklerindendir. Yapının doğal ve yapay çevre ile kurduğu güçlü uyumun ve gerektiğinde bilinçli olarak bulunduğu çevreden ayrıştırılmasının da bu etkinin sağlanmasındaki önemi büyüktür.

Öyle yapı türleri vardır ki, tasarlanırken daha en baştan işlevleri gereği sadelik, yapının temel niteliği olarak ortaya konmak zorundadır. Böyle işlevlerin taşıdığı kısıtlamalar ya da zorunluluklar, en yoğun ve en azaltılmış çözümlerin üretilmesini mümkün kılmıştır.

Planlamadaki yalınlık da, en az görsel anlamdaki yalınlık kadar önemlidir. Yapının yüklendiği pek çok işlevin, barındırdığı mekanların organizasyonunun, birbiriyle kurduğu ilişkilerin açıklığı, netliği varolmadan mimaride sadece fiziksel olarak sağlanan yalınlık eksiktir.

Temel geometrik formların tercih edilişi, malzemelerin dürüstçe, gizlenmeden, doğalarına uygun olarak kullanılmaları, doğal malzemelerin seçilmesi, eklenmemişlik, işlenmemişlik, strüktürün okunaklılığı, detaysızlık düzeyine

indirgenmiş detaylar da çalışmanın beşinci bölümünde derinlemesine ele alındığı üzere yalın mimarlık ürünlerinin pek çoğunda ortak olarak varolan niteliklerdir.

Tüm bu sonuçlar ışığında yalınlığın, sanat ve mimarlıktaki varlığını modernizm ya da 1960'lı ve 1990'lı yıllardaki minimalizm akımlarıyla sınırlandırmanın ya da onun kaynağını sadece uzakdoğu kökenli manevi geleneklere dayandırmanın ne denli yetersiz olduğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü yalınlık sadece belirli bir dönemle etiketlenmesi mümkün olmayan farklı formlarda çağın teknolojisine, sosyo-politik yapısına ve inançlarına bağlı olarak farklı coğrafyalarda insanlık tarihi boyunca varolan, Mısır piramitlerini, Grek tapınaklarına, Shaker tasarımlarını, Cistercian manastırlarına bağlayan zaman üstü bir değer ve bir sürekliliktir...



KAYNAKLAR

- [1] Ağakay, M.A., 1982. Türkçe Sözlük, T.D.K Yayınları, Ankara.
- [2] Redhouse, 1980. İngilizce-Türkçe Sözlük, Redhouse Yayınları, İstanbul.
- [3] Pawson, J., 1998. Minimum, Phaidon, Hong Hong.
- [4] www.gardendigest.com/simple (Compiled by Michael P. Garofalo, The spirit of gardening)
- [5] Gürer, T.K., 1995. Mimarlıkta söylemin temsili belirlemesi - İki 20.yy örneği: Pürizm ve neo-plastizm, *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [6] www.opencenter.org/lapis3/noframes8/dshi.html (David Shi, “The Simple Life”, OpenCenter)
- [7] Elgin, D., 1993. Voluntary Simplicity, Quill/William Morrow & Co.
- [8] www.idea-tr.com/yayinlar/oct/octbir.htm#gonderme002 (Frederick B. Artz, “Ortacağ hristiyanlığının klasiksel temelleri”, İdea-yayınevi)
- [9] Öztürk, Y.N., 1998. Kur'an ve sünnete göre tasavvuf, Yeni Boyut, İstanbul.
- [10] www.sircasaray.turkiye.org/tasavvuf/seyr.html (Seyrüsüluk: Benliğin arındırılması)
- [11] www.hurriyet.com.tr/agora/00/11/29/kritik_1_goktem.html (Levent Göktem, “11 Yanlış İnanç”, Hürriyet Agora/Kritik)
- [12] Roth, L.M., 2000. Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- [13] Le Corbusier, 1999. Bir Mimarlığa Doğru, Y.K.Y, İstanbul.
- [14] Larousse, 1970. Quaker, 10.Cilt, Meydan Yayınevi, İstanbul.
- [15] www.berkshireweb.com/quakers/index.html (Eugene Michalenko & Jack Sobon, “The Friends Meeting House”, Guide for Berkshire)
- [16] www.umassd.edu/SpecialPrograms/DFinnerty/Quaker.html (Deirdre Finnerty, “The Quaker Religion”, University of Massachusetts Dartmouth)

- [17] www.sacredplaces.org/PSP-InfoClearingHouse/articles/Quaker%20Meetinghouse%20Architecture.htm ("Quaker meetinghouse architecture", Partners for Sacred Places)
- [18] www.umassd.edu/SpecialPrograms/Dfinnerty/federal.html (David Finnerty, "The Federal Style", University of Massachusetts Dartmouth)
- [19] **Müstecaplıoğlu, İ.İ.**, 1997. Shaker tasarımı-Eller çalışmak kalp Tanrı için, *Arredamento Dekorasyon*, **94**, 125-129.
- [20] **Alyanak, Ş.**, 1989. İnsanlığı gereksiz işlerden kurtaran kişi, *Arredamento Dekorasyon*, **11**, 78-84.
- [21] **Lucain, P.**, 1999. Minimal Quel, Minimal, *L'architecture D'aujourd'ui*, **323**, 22-24.
- [22] www.ibiblio.org/zen/faq.html (the public's library / sunsite.unc.edu & metalab.unc.edu)
- [23] **Larousse**, 1970. Zen, 12.Cilt, Meydan Yayınevi, İstanbul.
- [24] www.art.unt.edu/ntieva/artcurr/japan/mingei/index.htm ("Mingei: Japanese Folk Art", North Texas Institute for educators on the Visual Arts)
- [25] www.art.unt.edu/ntieva/artcurr/japan/wabisabi.htm (Nancy Walkup, "Japanese Aesthetics-Wabi-Sabi and the Tea Ceremony", North Texas Institute for educators on the Visual Arts)
- [26] www.art.unt.edu/ntieva/artcurr/japan/aesth.htm ("A Comparison of the traditional Japanese and Western Aesthetics", North Texas Institute for Educators on the Visual Arts)
- [27] **Aran, K.**, 2000. Barınaktan Öte, T.K.M.M Yayınları, İstanbul.
- [28] **Övünç, T.**, 1996. Son Çağ Mimarlığı - Ders Notları, M.S.Ü.
- [29] **Crook, J.M.**, 1987. The dilemma of style: architectural ideas from the picturesque to the post-modern, University of Chicago Press, Chicago.
- [30] **Kortan, E.**, 1989. Mimarlıkta Rasyonalizm, *Mimari Akımlar I*, Y.E.M yayınları, İstanbul.
- [31] **Yırtıcı, H.**, 1996. Modern Mimarının Süreklilikleri, *Yüksek Lisans Tezi*, ITU. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [32] **Bilgin, İ.**, 1997. Heinrich Tessenow, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt 3, Y.E.M yayınları, İstanbul.
- [33] **Korkmaz, T.**, 2001. Mimari Stiller: Modernizm, *XXI*, **6**, 142-151.

- [34] **Atay, P.**, 1998. Çağdaş Mimarlıkta anlam Sorunun Fenomenolojik yorumu, *Yüksek Lisans Tezi*, ITU. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [35] **Kortan, E.**, 1996. Modern ve Post Modern Mimarlığa Eleştirel Bir Bakış, *Mimari Akımlar II*, Y.E.M Yayınları, İstanbul
- [36] **Batur, A.**, 1996. Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul, *Mimari Akımlar I*, Y.E.M Yayınları, İstanbul
- [37] **Yücel, A.**, 1991. Kuramcı ve Sanatçı Aldo Rossi: Rasyonalizm ve Manierizm Arasında, *Arredamento Dekorasyon*, **28**, 117-119
- [38] **Madra, Ö.**, 1991. Başlangıç Sözü-Yaz Okumaları, *Arredamento Dekorasyon*, **28**, 55
- [39] **Bilgin İ. ve Karaören, M.**, 1992. Aldo Rossi'de Akıl ve Hafıza, *Defter*, Metis Yayınevi, İstanbul.
- [40] **www.artlex.com/Artlex/m/minimalism.html** (Artlex art dictionary for artists, collectors, students and educators in art production, criticism, history, aesthetics, and education)
- [41] **Melhuish, C.**, 1994. On Minimalism in Achitecture, *Architectural Design*, july-august, 9-13.
- [42] **Hubeli, E.**, 1998. Minimal Forms-Architectural Concepts, *Beyond the Minimal*, pp. 34-39, AA, London.
- [43] **Silvestrin, C.**, 1994. Architecture of Lessness, *Architectural Design*, july-august, 32-35.
- [44] **Tanizaki, J.**, 1977. In praise of shadows, Leete's Island Books.
- [45] **Pawson Williams Architects**, 1994. Contextual Minimalism, *Architectural Design*, july-august, 42-45.
- [46] **Steele, B.**, 1998. Minimal returns: minimalism in drag, *Beyond the Minimal*, pp. 97-99, AA, London.
- [47] **Özer, B.** 1986. Yorumlar, Y.E.M Yayınları, İstanbul.
- [48] **Murray, P., Silvestrin, C. and Fretton, T.**, 1999. Royal Academy and AD international forum : Something or nothing : minimalism in art and architecture, *Architectural Design*, may-june, 9-17.
- [49] **Blaser, W.**, 1996. West Meets East-Mies van der Rohe, Birkhauser, Basel.
- [50] **Engel, Heino.**, 1964. The Japanese House: A Tradition for Contemporary Architecture, C.E Tuttle Co., Rutland

- [51] **Baeza, A.C.**, 1994. “more with less”, *Architectural Design*, may-june.
- [52] **Cansever, T.**, 1997. Kubbeyi Yere Koymamak, İz Yayıncılık, İstanbul.
- [53] **Ando, T.**, 1994. Spatial Composition and Nature, *El Croquis*, 44+58, 348-349.
- [54] **Siza, A.**, 1998. 8 Madde, *Arredamento Mimarlık*, **101**, 62-65
- [55] **Sayın, N. ve Avcıoğlu G.**, 1992. Shell Genel Müdürlük Yapısı-Mimari Açıklama Raporu, *Arredamento Mimarlık*, **33**, 108-110.
- [56] **Hasol, D.**, 1993. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Y.E.M Yayınları, İstanbul.
- [57] **www.greecetravel.com/meteora/monastries.html** (“Meteora Monasteries”, Greece travel guide)
- [58] **İzgi, U.**, 1999. Mimarlıkta Süreç, Y.E.M Yayınları, İstanbul.
- [59] **Martinez, A. R.**, 1996. Luis Barragan, The Monacelli Press, Milano.
- [60] **Aydınlı, S.**, 1993. Mimarlıkta Estetik Değerler, İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- [61] **Güzer, C.A.**, 2001. Bir Flört Nesnesi Olarak Malzeme, *XXI*, **7**, 48-54.
- [62] **Öz, Fatih C.**, 2001. Mimari Dil Bazında Tasarım Tercihleri, *XXI*, **7**, 55-63.
- [63] **İmamoğlu V.**, 2001. Doğal malzemeler ve kullanımları: Kerpiç ve Taş, *XXI*, **7**, 89-97.
- [64] **Pamir, H.**, 2001. Malzeme, *XXI*, **7**, 18-22.
- [65] **http://www.thenewrepublic.com/061900/filler061900.html** (Martin Filler, “More or less: Tate modern and the crisis of minimalism”, The New Republic Online)
- [66] **Bilgin, İ.**, 1998. Farnsworth Evi, *Arredamento Mimarlık*, **103**, 92-95.

ÖZGEÇMİŞ

M. Emre Özberk, 1975 yılında Kayseri’de doğdu. 1993 yılında Kadıköy Anadolu Lisesi’nden, 1998 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü’nden mezun oldu, aynı yıl İ.T.Ü Mimarlık Bölümü / Bina Bilgisi Program’ında yüksek lisans öğrenimine başladı. Archiprix, B-Academia ve diğer bazı tasarım yarışmalarında dereceleri bulunmaktadır.

